

des Weimarer Rektors Großgebauer 1711 komponierte (wie Spitta I, 451 f. annimmt), während in der Schloßkirche schon Kantaten von ganz anderer Form erklangen, und zwar von ebenderselben, die Bach 1714 selbst anwendet. Die Datierung Pirros in das Jahr 1707 erhält von daher eine größere Wahrscheinlichkeit. Desgleichen ist zu vermuten, daß die Kantate 150 — soweit sie von Bach ist<sup>14</sup> — mit ihrer noch der alten Kantate zugehörenden Form ebenfalls vor Ende 1710, also wohl zwischen 1708 und Anfang 1710 entstanden ist.

Die vorliegenden Zeilen sollen jedoch lediglich einer ersten Orientierung dienen. So ließe es sich noch näher ausführen, wie die bei Franck so beliebten Dialoge, beginnend mit den dramatischen „Gesprächsspielen“, allmählich immer mehr lyrisiert werden über Bibelzitate (wobei bezeichnenderweise Hoheliedtexte eine große Rolle spielen) bis hin zu den aus Bachs Kantaten bekannten, pietistisch anmutenden frei gedichteten Liebesdialogen zwischen Jesus und der gläubigen Seele oder ähnlichen. Aber auch eine Betrachtung der Franckschen Kantaten ihrem Inhalt nach auf dem geistesgeschichtlichen und religionsgeschichtlichen Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Orthodoxie und Pietismus sowie eine stilgeschichtliche Würdigung der Dichtung selbst wären reizvolle Aufgaben, zu deren Inangriffnahme diese Zeilen vielleicht anzuregen vermögen.

## DER VERGESSENE TON FRAUENLOBS

VON ALFRED REICH

Das Verständnis der mittelalterlichen Monodien stößt noch immer auf erhebliche Schwierigkeiten. Zwar ist man in jüngerer Zeit — seit den Arbeiten der Straßburger Schule und des Frankfurter Kreises um Friedrich Gennrich — merklich vorwärtsgekommen, aber die Erkenntnisse kommen doch im Grunde der Musiktheorie zugute, während die Wiederherstellungen der alten Melodien noch immer Rekonstruktionen bleiben, soll heißen zu stark vom Konstruierten leben. Um aber etwas Gültiges über sie aussagen zu können, müssen die Klangkörper jener Lieder wieder lebendig erstehen. Nun wird es uns, bei dem weiten Abstand der Zeiten und der völlig gewandelten musikalischen Haltung, nicht gelingen, die Lieder wieder so erklingen zu lassen, wie sie die Leute damals gehört haben; aber erstrebt werden muß es, und wir müssen so nahe wie möglich an dieses Ziel herankommen.

Der grundlegende Unterschied gegen die moderne Liedkunst liegt wohl darin, daß der mittelalterliche Gesang nicht eine Musik geben will, der

---

<sup>14</sup> Echtheitszweifel bei A. Schering, Bach-Jahrbuch 1912 und 1913, vgl. dagegen H. J. Moser, Bach, S. 86 und W. Neumann, J. S. Bachs Chorfüge (Leipzig 1938), S. 38, wo die Echtheit eines Chorsatzes nachgewiesen ist. Weitere Argumente für die Echtheit besonders der Chorsätze in meiner oben erwähnten Arbeit über Bachkantaten.

die Worte des Gedichtes nur als Substrat untergelegt sind, wobei die Melodie darauf ausgeht, vor allem die allgemeine Haltung und den Gefühlsgehalt des Textes auszudrücken. Im Mittelalter ist vor allem die Dichtung da, und die Musik ist berufen, in der Singweise durch eine besondere Stimmführung (die sich eben durch ihre Musikalität von der Stimme des Sprechenden Vortrages unterscheidet), den Worten Klang zu geben. Eine nur gesprochene Lyrik gibt es nicht. Sie wird als ein Unding empfunden. Umso enger aber ist der Gesang auf den Text gegründet. Er ist das Gewand, das die Schönheit des Wortkörpers, hier durch Verhüllung, dort durch Hervorhebung, unterstreicht.

Grundlage aller Stimmführung im Gesang ist demnach der Wortlaut. Alle Lieder des Minne- und auch noch des Meistersanges sind damit Blüten an dem Baume, der seine Wurzeln noch in das Erdreich der Psalmodie senkt. So weit sie auch von dem psalmodierenden Sprechvortrag hinwegentwickelt sind, so haben sie doch noch mit ihm gemein, daß aller Gesang sich auf den Worten aufbauen und immer wieder auf sie bezogen werden muß.

Was uns an der unmensurierten Notierung vor allem fehlt, ist die Rhythmisierung. Das Tempo im allgemeinen, die Unterscheidung betonter Noten gegen unbetonte, wie auch die Dauer der einzelnen Noten und Notengruppen sind in keiner Weise angegeben. Daraus ist aber auf keinen Fall zu schließen, daß diese Musik es nicht gehabt habe! Eine Angabe dieser Werte machte sich aber erst in dem Maße nötig, als der enge Kontakt zwischen Wort und Weise sich löste und es dem eingeweihten Sänger eben nicht mehr möglich war, die Vortragsart aus den angegebenen Hilfsmitteln (einschließlich des Textes) zu erkennen.

Wir müssen auch heute wieder diesen Weg gehen (obwohl er vom heutigen Standpunkt aus erhebliche Schwierigkeiten bietet). Doch ist er nicht aussichtslos. Wir müssen die Korrespondenz zwischen Text und Melodie in allen Einzelheiten studieren und daraus der Singweise wieder Fleisch und Farbe gewinnen. Andererseits ergeben sich daraus auch überraschende Fingerzeige für die Klarstellung des Textes.

Am praktischen Beispiel einer Melodie Frauenlobs — dem Vergessenen Ton — sollen diese Gedanken in ihren Einzelheiten dargetan werden.

Der Vergessene Ton Frauenlobs ist überliefert allein in der Colmarer Hdschr. Bl 166 und allgemein zugänglich nur in der recht mangelhaften Wiedergabe durch Runge <sup>1</sup>.

Diese Wiedergabe sieht folgendermaßen aus:

Im vergessenen ton frauenlobs.

In antiquo dictamine, mixolyd?

Uss al - ter ee schri - bet man vns be - sun - der

<sup>1</sup> O. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift. Leipzig 1896.

Danach lautet die erste Zeile:

1. Ansatz.

Diesen Tönen ist in der Handschrift folgender Wortlaut untergelegt:  
(316)                   uz alter e schribet man uns besunder.

Zunächst stellt er sich dar als ein alternierender fünfhebiger Vers: uz älter é schribét man úns besúnder, der durch das „schribét“ ziemlich hölzern und wenig gelungen erscheint. Fragen wir nach dem Sinngehalt des Satzes, so erkennen wir als hervortretende Sinnträger die Worte: alter e schribet . . . besunder. Und wenn wir danach die Akzente verteilen, entsteht folgendes Bild: uz älter é/schribet man uns besúnder. Damit wandelt sich der Charakter des Verses ganz erheblich. Erstens ist der alternierende Rhythmus gefallen. Stattdessen wird der Vers jetzt durch einen Einschnitt in zwei Teile zerlegt, dessen zweiter einen lockeren Aufbau zeigt. Zum andern hat der Vers, sofern man nur jene Sinnträger als Akzente annimmt, nur noch 4 Hebungen. Immer, wenn sich in der Senkung die Silben häufen, wird der Vortrag dadurch beschleunigt, denn das Gesamtmaß muß ja immer einigermaßen erhalten bleiben. Daraus ergibt sich als erste rohe Formung folgende Rhythmisierung:

schribet man uns besunder: — . . . . — .

Befragen wir nun die zugehörigen Noten, so findet dieser Ansatz eine günstige Bestätigung. Die halbbetonte Nebenhebung „uns“ ist durch 2 Töne ausgezeichnet, die aber nach dem oben Gesagten bestimmt als kurz anzusetzen sind. Halten wir daran fest, und verkürzen wir noch das „schri-“ auf die gleiche Kürze (ohne ihm seinen Akzent zu nehmen), so ergeben sich zwei Achteltriolen, die als der bewegte Teil des Verses den Gegensatz bilden zu dem ruhigeren Gang der Silben vor- und nachher.



2. Ansatz.

Die betonten Silben halten sich jetzt also auf der Hochebene des c, während die Häufung der unbetonten rasch einmal in ein Tal hinab- und wieder zur alten c-Ebene zurücksteigt.

Diese deutlich sich abzeichnende Gegensätzlichkeit führt uns zu einer weiteren rhythmischen Abwandlung, nämlich den ersten und letzten Ton der Zeile zu dehnen. Eine Dehnung der Eingangsnote ist in den alten Liedern, sobald eine Bezeichnung dafür einsetzt, keine Seltenheit. Und eine Dehnung der Schlußnote ist deshalb sehr naheliegend, weil ja nach jeder Zeile eine freie Pause gehalten wird, in die diese Dehnung sozusagen einmündet. Damit gewinnt aber der Gesamtrhythmus verblüffend an Klarheit und Geschlossenheit. Er sieht dann so aus:



3. Ansatz.

In dieser Form wirkt die erste Zeile durchaus befriedigend. Fest umrissen, fast wie Fanfarenstöße, setzt sie mit den wiederholten c ein. In wohlthuendem Gegensatz schließt sich die zweite Hälfte in ihren bewegteren Formen an, um aber doch wieder auf die Höhe der c in Viertelwerten zurückzukehren.

Wir können aber das so Erworbene noch durch einen breiteren Unterbau sichern, denn es stehen uns ja für das gleiche Melodistück noch weitere Texte zur Verfügung.

Zunächst bietet sich da als erste Möglichkeit der Anfangsvers des 2. Stollens. Er lautet: zu Babilon da was der kung gesessen.

Ganz deutlich zeigt sich der Einschnitt hinter „Babilon“, denn die Ortsbezeichnung wird durch das „da“ noch einmal aufgenommen, was aber eine zwischenliegende Pause voraussetzt. Weiterhin heißt es „zu“, nicht „ze“. Das deutet auf einen schwereren Ton der Silbe, musikalisch gesprochen auf ein Viertel statt des Achtels. Die erste Vershälfte „zu Babilon“ fügt sich demnach der von uns aufgestellten Rhythmisierung bestens ein. Die Umrhythmisierung des „schríbét“ zu „schríbet“ findet ihre Entsprechung in „da was“. Die außerordentlich harte Konsonanz des „kung ge-“ können wir in „kúnig ge-“ auflösen, wofür ja die Noten aus der Ligatur des „uns“ zur Verfügung stehen. Damit ergibt der Vers dasselbe Bild wie vorher der erste. Einmal bestätigt er unseren Ansatz in allen Punkten, zum anderen wird der Wortlaut wiederum durch den Vergleich mit seiner musikalischen Gewandung flüssiger, von seinen Härten befreit.

Im Vergessenen Ton Frauenlobs liegen mir 23 Lieder vor. Auch sie kön-

nen zur Kontrolle unseres Befundes herangezogen werden. Es würde jedoch zu weit führen, die ganze Fülle dieser Texte immer durch unsere Erörterungen mitzuschleppen. Um nun aber keine voreingenommene oder irgendwie einseitige Auswahl zu treffen, nehme ich kurzerhand die bisher gedruckten 11 Lieder heraus. Sie bieten noch dazu den Vorteil, am leichtesten zugänglich zu sein. Weiterhin können wir es uns bei einer so reichen Überlieferung leisten, zunächst nur die ersten Strophen der Lieder heranzuziehen, denn oft entsprechen die weiteren Strophen der Singweise nicht so exakt, sondern erlauben sich hin und wieder Freiheiten, die uns bei unserer Untersuchung nur in die Irre führen können.

Gedruckt finden sich die Lieder in folgenden Werken:

1. B a r t s c h , Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, Bibl. des Lit. Vereins in Stuttgart., Bd. 68, Stuttgart 1862.
2. E t t m : Heinrichs von Meißen, des Frauenlobes, Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. hsg. v. Ludw. E t t m ü l l e r . Quedlinburg u. Leipzig 1843.
3. H M S : Minnesinger . . . hsg. v. Fr. H. v. d. H a g e n . 4 Bde. Leipzig 1838.

Bezeichnen wir das bisher betrachtete Lied, das ja auch in der Handschrift (Kolm Hdschr. Bl. 145 a) der Melodie untergelegt ist, und das sich bei Runge mit abgedruckt findet, als 316.

Dann treten nun zur weiteren Vergleichung folgende Lieder hinzu:

- 317: Kolm. Hs. 146 a gedr. Bartsch Nr. 38.  
 318: Kolm. Hs. 154 b gedr. Bartsch Nr. 45.  
 319: Kolm. Hs. 146 c gedr. Bartsch Nr. 39, Etm 221, HMS 3, 377b.  
 321: Kolm. Hs. 147 b gedr. Bartsch Nr. 40.  
 323: Kolm. Hs. 149 a gedr. HMS 3, 377a.  
 325: Kolm. Hs. 150 a gedr. Bartsch Nr. 41.  
 326: Kolm. Hs. 150 c gedr. Etm 219, HMS 3, 376b.  
 327: Kolm. Hs. 151 a gedr. Bartsch Nr. 42.  
 328: Kolm. Hs. 151 c gedr. Bartsch Nr. 43.  
 333: Kolm. Hs. 154 a gedr. Bartsch Nr. 44.

Wir brauchen zunächst die Eingangsverse der beiden Stollen, die ich der Kürze halber als a (den Eingangsvers des I. Stollen = V. 1) und als b (den Eingangsvers des II. Stollen = V. 5) bezeichne. Es lauten die in Betracht kommenden Verse:

- 317 a: Ir huet iuch vor der kunst diu schaden wecket  
 b: Wol im der rehte kunst nu kan behalten  
 318 a: Mit züchten lob ich sitzen bi dem wine  
 b: Man sol da sprechen singen und hovieren  
 319 a: Künd ich den tac mit secken in gefüeren  
 b: saet ich min korn in dorne und uf die steine  
 321 a: Ze kirchen obe dem tische und an dem tanze  
 b: Ze kirchen sol man pflegen gotes güete  
 323 a: Der ersten sach zuokunft du sist gegrüezet  
 b: Er was gar unbegriflich aller sinne  
 325 a: Du sagst mir vil von dinen schirmeslegen  
 b: Laest du der künste swert her gein mir swingen

- 326 a: Gegrüezet si diu veterlich persone  
 b: Gegrüezet si daz wort daz uz den drien
- 327 a: Ich füere ein swert daz sol mir nieman strafen  
 b: Da mit wil ich der künste barant houwen
- 328 a: Mich dunket wol in allen minen sinnen  
 b: Dar umb so kum ich her an disen anger
- 333 a: Her Frouwenlop ir hant iuch hoch vermezzen  
 b: Den adelarn füer ich an minem schilde.

Was zunächst die erste Eigentümlichkeit angeht, den Einschnitt zwischen dem markigen Eingang und dem bewegten Teil des Verses, so ist er durch 6 der Lieder belegt: 319 a/b, 325 a, 326 a/b, 327 a, 328 a, 333 a/b. Dagegen gehen 317 a/b und 318 b ganz ausgesprochen über den Einschnitt hinweg. Das bedeutet, daß er auch von diesen 10 Liedern her gut gesichert ist. Völlige Einheitlichkeit wird sich kaum in einem Punkte erreichen lassen. Immer wird es Stücke geben, besonders wenn es schwächere Dichtungen sind, die die eine oder andere Eigentümlichkeit des musikalischen Aufbaus nicht voll herausbringen.

Es ist freilich gefährlich, eine Dichtung als schwächer zu bezeichnen. Denn nur zu leicht, wenn wir das als Argument einführen, kommt unsere Erörterung in die schwankende Sphäre des Subjektiven. Andererseits dürfen wir auch nicht überängstlich alles und jedes meiden, was nach einer Wertung aussieht, denn es hat nun mal eine verschiedene Bedeutung, ob in einer guten Dichtung eine Abweichung auftritt oder in einer auch sonst schon wenig gewandten. Durch eine blinde und gleichmacherische Objektivität würde uns dieses Kriterium aber blind und stumpf. Als gewandte Dichtungen können wir die Stücke 319, 323, 327 und 333 bezeichnen.

Die Betonung und damit auch die Dehnung der ersten Silbe bestätigt sich aus fast allen Stücken. 317 a/b, 319 a/b, 325 a/b, 327 a/b, 328 a/b und 333 a haben sie ganz ausgesprochen. Lediglich 321 a/b scheint geradezu die Kürze zu fordern. Aber das hier gegebene „ze“ steht gerade dem „zu“ in unserem ersten Lied (316 b) gegenüber und wird dadurch entkräftet. Ich glaube, wir können mit gutem Gewissen sagen, daß hier in 321 die musikalischen Möglichkeiten nicht voll ausgeschöpft wurden.

Etwas anders steht es mit der Umrhythmisierung, wie wir sie für den Anfang des zweiten Teiles unserer Zeile angesetzt hatten. So klar der Einschnitt in den meisten Liedern bezeugt ist, so machen doch wenige von ihnen die Umrhythmisierung mit. Deutlich sichtbar wird sie eigentlich nur an 323 a, 327 a, 333 a/b. Manche Lieder fordern dagegen die alternierende Form: — / —, wenn wir bei ihnen nicht einen krassen Widerspruch zwischen Versbetonung und musikalischem Akzent annehmen wollen. Es sprechen demnach Beweise sowohl für die eine wie für die andere Form. Wenn wir gar noch sehen, daß sie — wie in 323 und 327 — in den beiden Stollen des gleichen Liedes verschieden auftreten, werden wir dazu geführt, hier eine rhythmische Freiheit anzunehmen, die für



Sehen wir uns zunächst die vorderen Vershälften an, so springt an ihnen die rhythmische Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Teil der 1. Zeile ins Auge:  $\frac{1}{\quad} \frac{1}{\quad}$ . Besonders deutlich finden wir ihn in 317 b, 318 a, 319 a, 325 a/b, 327 a/b, 333 a, aber auch in den allermeisten anderen klingt er durch. Das gibt uns die Berechtigung, auch den zugehörigen Noten die entsprechenden Längenwerte zuzuteilen:



Auch mit der zweiten Vershälfte verhält es sich so. Lesen wir die Verse glatt hintereinander durch, so fällt auf, wie viel stärker die ersten Hälften mit inhaltlich schweren Silben gefüllt sind als die Verschlüsse. Diese rollen, meist nur von einem einzigen Sinnträger belastet, viel flüssiger dahin. Das aber führt uns darauf, daß wir es auch hier wieder mit dem zweiten, jenem bewegteren Motiv zu tun haben.

Damit stellen wir also sowohl in der ersten wie in der zweiten Vershälfte eine Parallelität dieser Zeile mit der ersten fest, eine Beobachtung von weittragender Bedeutung, denn sie legt uns die Vermutung nahe, daß vielleicht die Singweise des ganzen Liedes auf jene beiden Motive gebaut ist, die wir in der ersten Zeile nebeneinander feststellten, so daß wir also mit dem dort gefundenen Charakter den des ganzen Liedes hätten.

Was aber die 2. Zeile angeht, so führt doch die eben besprochene Parallelität nicht zu einer genauen Übereinstimmung mit der 1. Zeile. Im Gegenteil! Gerade auf der Grundlage dieser Ähnlichkeit treten die Unterschiede umso klarer heraus. Zunächst enthält die zweite Vershälfte hier keine Triolen, sondern nur einfache Achtel, was die Bewegung zu einem guten Teil mäßigt. Weiterhin ist zwar der Rhythmus des Eingangsmotives der gleiche wie vordem, aber es wird hier nicht mehr das gleichbleibende c beibehalten. Das Motiv geht noch vom c aus, weicht aber dann nach h ab, um bis zum d hinaufzusteigen. Es bleibt damit das Feste und Kräftige des Motivs erhalten, aber das Fanfarenähnliche des Liedeingangs ist geschwunden. Ja, um es völlig zu verwischen, ist noch eine dritte Änderung eingetreten. Der Einschnitt nach dem ersten Motiv ist beseitigt. In den allermeisten Fällen werden die Worte ausgesprochen über die Stelle hinweggeführt. So 316 a/b, 317 b, 318 a/b, 321 a/b und noch oft. Aber auch in den anderen Liedern geht zumeist der Satz so flüssig über die Stelle hinweg, daß von einem Einschnitt keine Rede sein kann. (Ausnahme höchstens 319 a/b.) Durch das Fehlen des Einschnitts gewinnt aber das d noch mehr an Bedeutung. In ihm gipfelt das erste Motiv. Das Wort, das hier zu stehen kommt, wird in seiner ersten Silbe stark betont und zugleich gedehnt, um dann mit seiner zweiten Silbe zu dem anderen Motiv als einer bewegten Kadenz weiterzuleiten:



Damit ist der Grundcharakter beibehalten, die Ausformung aber völlig anders geworden. Das erste Motiv hat etwas in seiner Starrheit nachgegeben, nimmt nun etwas Bewegtheit an; das zweite hat an Beweglichkeit nachgelassen und ist mit dem ersten näher zusammengerückt. Der Schwerpunkt ist aber in der ersten Vershälfte verblieben.

### Die 3. Zeile

#### Das Material:

Wieder bezeichnen wir den entsprechenden Vers des 1. Stollen mit a, den des 2. Stollen mit b. Dazu kommt aber nun noch ein dritter Vers. Die Weise kehrt in den beiden Schlußzeilen des Abgesanges zu der Form zurück, die auch die Endzeilen der Stollen aufweisen. Da wir sie in der Aufzeichnung genau übereinstimmend finden, müssen wir sie auch hier zur Vergleichung heranziehen.

316 a: wie der so gar gewaltig was V. 3.

b: wie daz mit grozen herren wer V. 7.

c: und kem got selber zu mir her V. 14

317 a: kunst alle dinc durchgriffen hat

b: unkunst vert in der helle grunt

c: diu valsche kunst ist ungesund

318 a: als ez diu maze danne git

b: man sol da alle seitenspil

c: und so man dannen scheiden wil

319 a: schepft ich mir wazzer mit dem sib

b: swer snoeden herren dienen muoz

c: wirt aber ieman sorgen buoz

321 a: zuht zieret umbe und umbe wol

b: sus zieret in dem bade scham

c: ze vil was ie der maze gram

323 a: waz e, waz nu, waz noch geschicht

b: von einem worte daz geschach

c: got mensche wart, nature brach

325 a: mit miner künste buckeler

b: doch rate ich dir in triuwen ganz

c: nu gip mir her der künste kranz

326 a: gegrüezet si der vrone geist

b: an allen siuchen er ie wart

c: hilf, vrou, der sel die lesten vart

327 a: ez ist ze allen orten ganz

b: der vindet des sin herz begert

c: des wirt er bald von mir gewert

- 328 a: ir künnett vil der schirmeslege  
 b: wer rüert mir an daz krenzelin?  
 c: der sich mit unreht wirfet in  
 333 a: ich meine ouch die genaden vol  
 b: die er ze muoter hat erkorn  
 c: und sols iu immer wesen zorn

Gehen wir hier einmal aus von dem überlieferten Notenbild. Es zeigt am Ende der Zeile eine Notendreiheit, die durchgehend auf die letzte Silbe des Verses gesungen wird (bei 328a auf „slege“). Das gibt uns aus den überlieferten Noten selbst eine Bestätigung für den Dreiertakt, wie wir ihn für das bewegte Motiv schon in der ersten Zeile angesetzt haben. Dort waren wir aus ganz anderen Erwägungen zu dem Aufbau des Motivs gekommen, nun ist uns die Bestätigung aus dem Notenbild her willkommen.

Für die vorliegende 3. Zeile erfahren wir daraus, daß sie zum mindesten mit jenem bewegten Motiv in Triolenart schließt. Es liegt also der Gedanke nahe, daß der Grundaufbau mit der Zusammenstellung der zwei Motive, wie wir ihn in den beiden vorausgehenden Zeilen gefunden haben, auch hier gegeben sei, daß wir also eine schwerere erste Vershälfte und die bewegte zweite Hälfte anzusetzen haben.  $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$  so würde dann die Zeile aussehen, wobei die Doppelstriche = als Viertel und die einfachen — als Achtel zu denken sind. Aber was ist das für ein Gebilde! Der zweite Teil der Zeile ist einfach zu luftig. Er hat, schon ganz äußerlich gesehen, zu wenig Silben, um neben dem massiven Bau der ersten Hälfte bestehen zu können. Er zerflattert daneben in einem leichten Takt. Nun ist aber die Schlußtriolen für die zweite Hälfte gesichert. Wir werden demnach zwangsläufig darauf geführt, der ersten Hälfte etwas von ihrer Schwere zu nehmen.

Wollen wir unserem Grundsatz nun treu bleiben, aus dem Wortlaut her zu ergänzen, was uns die Notenschrift vorenthält, so müssen wir die betonten Silben den unbetonten gegenüber mit der doppelten Breite ansetzen. Damit wandelt sich der Charakter von Grund aus, denn der Dreerrhythmus zieht auch in die erste Vershälfte ein.



Damit ist auch erreicht, daß der ganze Vers glatt und beschwingt dahinfließt, ohne Riß und ohne Stoß. Es heißt aber zugleich, daß am Aufbau dieser Zeile nicht mehr, wie in Zeile 1 und 2, die beiden Motive beteiligt sind, sondern das bewegte, zweite Motiv füllt hier die Zeile allein aus und gibt ihr die Gestalt.

Ein Punkt ist aber noch nicht befriedigend gelöst. Die erste Silbe trägt nach dem bisherigen Ansatz einen ganz leichten Auftakt. In einer ganzen

Reihe der Lieder trägt aber diese Silbe eine nicht zu verkennende Betonung (316a, 317a/b, 318a, 319a/c, 321a, 327c, 328a/b/c, 333b/c). Das fordert einen Akzent auf dieser Silbe. Ohne weiteres möglich ist er auch bei 316a/b, 318b/c, 319b, 321b/c, 327a/b. Bringen wir aber diesen Akzent zusätzlich dort an, so landen wir ja wieder bei unserem „schweren Motiv“, von dem wir eben feststellten, daß es hier nicht am Platze ist. Wenn wir nun aber beobachten, daß daneben die zweite Silbe durchgängig eine sehr leichte ist, so werden wir dazu geführt, den Akzent von dieser Silbe auf die erste zu verschieben. Damit entsteht nun auch am Eingang der Zeile eine Triole, die in der Schlußtriolen ihre Entsprechung findet.



Gegen die Rhythmisierung spricht nur ein einziges Lied, 323a/b. Abgesehen davon, daß schon das zahlenmäßige Übergewicht des Befundes eine klare Entscheidung bedeutet, ist auch die Entstehung der Abweichung leicht zu verstehen. Die alternierende Betonung der Dichtung wirkt auch hier, wie wir es schon einmal sahen, auf die Melodieführung zurück. Und der Rhythmus ist um jene Zeit noch so weit frei, daß er zu solcher Veränderung Raum gab.

An zwei Stellen, 323c und 326c, sind jedesmal die beiden ersten Silben ungewöhnlich tonhaltig. Man wird sich hier mit einer schwebenden Betonung helfen können, besonders auch, um die harte Konsonanz von „helf frau“ in 326c zu mildern. Es wäre gar nicht nötig, das besonders zur Sprache zu bringen, wenn sich daraus nicht eine allgemeinere Beobachtung ableitete. Auch 316c, 321c, 327c und 333c neigen dazu hin. Das sind aber jedesmal die c-Zeilen, will sagen, es ist die Stelle, an der der Abgesang wieder in die Melodie der Stollen einbiegt. Das legt die Vermutung nahe, daß hier die Dehnung der Eingangstriole schon im Original gegeben war.

#### Die 4. Zeile.

Kein Zeilenpaar im ganzen Liede ist so eng verbunden wie 3 und 4 und die ihnen entsprechenden Verse im weiteren Verlauf des Liedes. Fast könnte man sie als einen einzigen Vers auffassen mit einem stärkeren Einschnitt dazwischen. Darauf führt auch der Reim, der zu Anfang ganz mangelt und dann über eine weite Strecke hin gespannt wird. So muß man wohl die Pause, die üblicherweise hinter jeder Zeile gehalten wurde, hier weit kürzer ansetzen, als gewöhnlich.

Das Notenbild der Zeile 4 erscheint im Liede viermal, und zwar zu Vers 4, 8, 11 und 15. Die entsprechenden Worte sind folgende:

- 316 a: über all welt gemeine V. 4
- b: wann er doch alters eine V. 8
- c: ich bin ein kunig riche V. 11

- d: er must mir doch entwichen V. 15
- 317 a: kunst diu kan waten und swimmen  
 b: kunst den himel erklimmen  
 c: die rehter kunst sich flizzen  
 d: den die den ursprinc wizzen
- 318 a: da sol man trinken gerne  
 b: merken biz uf den kerne  
 c: und grüezen frömde geste  
 d: friuntschaft si da daz beste
- 319 a: daz mich daran benüeget  
 b: dem wirt sin heil gebüeget  
 c: und hat sin niht ze gelten  
 d: da von, daz siht man selten
- 321 a: noch baz an den vier enden  
 b: daz brüeven die behenden  
 c: nach gotes handelungen  
 d: daz sagen die wisen zungen
- 323 a: si genzlich hat besachtet  
 b: ave daz wunder machet  
 c: gar aller creatiuren  
 d: wer möhte in des gestiuren
- 325 a: wil ich die streiche empfahen  
 b: du solt dich niht vergahen  
 c: du liezest ez wol bliiben  
 d: ich wil mich lazen schriben
- 326 a: der alle wunder machet  
 b: in bloedikeit besachtet  
 c: von künigen her gewidmet  
 d: da manic man erbidmet
- 327 a: in rehter lenge gemezzen  
 b: ich wil sin niht vergezzen  
 c: er wirt von mir geleret  
 d: sin lop daz wirt gemeret
- 328 a: die wil ich underbrechen  
 b: daz wil ich an im rechen  
 c: an iuwer künste wafen  
 d: ich wil in helfen strafen
- 333 a: daz merk ouch min geselle  
 b: daz merk ouch swer da welle  
 c: manc horn da wart erschellet  
 d: mit listen man iuch vellet

Schon die enge Verbindung mit dem voraufgehenden Vers legt die Vermutung nahe, daß sich der rhythmische Charakter der 3. Zeile auch hier noch fortsetzt, daß also der Dreierhythmus auch diese Zeile beherrscht. Aber wir wollen nichts auf Vermutungen bauen und halten uns darum auch hier an die Überlieferung. Da finden wir im Notenbild auf dem vorletzten Versfuß eine Bindung — zwei Noten auf eine Silbe. Das ergibt naturgemäß, zusammen mit der darauf folgenden kurzen Note eine

triolenartige Ausführung. Und bedürfen wir dafür noch einer Bestätigung, so wird sie uns gegeben durch die vereinzelt Stellen, wo die Bindung einmal aufgelöst und jeder Note eine eigene Silbe untergelegt ist. Das findet sich in 317a und b sowie in 327a. In allen diesen Fällen zeigt der Versrhythmus — also im Wortlaut — deutlich den Dreiertakt. Wir sind also berechtigt, den Zeilenausgang so anzusetzen:



Wie sieht nun der Anfang der Zeile aus? Wir sind ja hier mit Belegen besonders reich versehen, weil die Noten im Liede viermal auftreten. Dabei ist festzustellen, daß in den Versen a, b und d bei 6 Stücken im Wortlaut ganz deutlich der Dreierhythmus als  $\frac{1}{- - -}$  ausgeprägt ist. Es sind das die Lieder 316, 317, 318, 319, 325 und 328, in 327 hat es nur die Zeile b. In der Schwebel, sowohl auf der ersten wie auf der zweiten Silbe, liegt die Betonung bei 323a, b und d. Einige andere bleiben indifferent. Klar dagegen sprechen nur 321 (in allen vier Versen), 326a, b, c und 333 (in allen vier Versen). Die überwiegende Zahl der Lieder verlangt also hier den triolenartigen Rhythmus  $\frac{1}{- - -}$ .

Für die wenigen Stücke, die die zweite Silbe betonen, müssen wir die Abwandlung ansetzen, die ganz in dem Sinne geht wie schon die Abwandlung bei der 3. Zeile.

Die normale Form heißt demnach:



während einige Lieder die Abwandlung haben:



Für die Zeile c (Vers 11) hat allerdings die überwiegende Mehrzahl der Lieder — bis auf zwei Ausnahmen — ganz deutlich eine Betonung, die die abgewandelte Form fordert. Darunter ist auch eine Reihe der Lieder, die für die Verse a, b und d ebenso deutlich für die Normalform standen (317, 318, 319 und 328, wozu noch 323 kommt, das bei den übrigen drei Versen in der Schwebel blieb). Für die Zeile c müssen wir demnach die Rhythmisierung nach der abgewandelten Form für die eigentliche halten.

Die Zeilen 1—8 umschließen die beiden Stollen unseres Liedes. Für sie wäre die Singweise durch die bisherigen Feststellungen klargestellt.

Nach jeder Zeile müssen wir beim Singen eine einschneidende Pause halten. Da sie im musikalischen Gefüge selbst keinen organischen Platz hat, kennzeichnen wir sie durch eine Fermate oberhalb des Linien-systems.

Das Zeitmaß dürfen wir, da es sich um ein Werk der frühen Meistersingerzeit handelt, noch durchaus flüssig nehmen. Doch liegt, will mir scheinen, jene pathetische und lehrhafte Ruhe darüber, die der Art Frauenlobs entspricht. In der Vortragsart werden dem Sänger, der mittelalterlichen Schreibweise entsprechend, sehr weite Grenzen gelassen. Von hier aus erklären sich manche Abweichungen und Wandlungen. Es mag schon sein, daß die Lieder an den verschiedenen Orten und zu den verschiedenen Zeiten recht verschieden geklungen haben. Danach können wir annehmen, wenn eine Form gut und sicher belegt ist, daß Lieder, die tiefgreifende Veränderungen vornehmen, Nachdichtungen fremder Sänger, je nach Art der Änderungen auch aus späterer Zeit, darstellen.

### Der Abgesang.

Wir wenden uns nun zur Besprechung der noch verbleibenden Zeilen. Wie wir schon sahen, kehrt die Zeile 4 des Stollen zweimal im Abgesang wieder. Da sie nun aber deutlich den Charakter einer Schlußkadenz trägt, zerlegt sich der Abgesang dadurch in zwei Teile, den ersten zu 3, den zweiten zu 4 Zeilen. Und dadurch, daß diese Schlußfigur das erste Mal nur mit einer Zeile, am andern Mal aber durch Wiederholung zweier Stollenzeilen gegeben wird, bezeichnet sich ganz einprägsam das verschiedene Gewicht der Abschlüsse. Das erste Mal ist es nur ein vorübergehender Schluß, ein Einschnitt, das andere Mal steigen wir damit ab zum Schluß des Liedes überhaupt.

### Zeile 9/10.

Sind wir aber so weit in unserer Erkenntnis gedungen, so werden wir nun besser fahren, die Zeilen, die noch verbleiben, nicht als Einzelgebilde zu betrachten, sondern die bereits erkannten Abschnitte beieinander zu lassen. Die Zeile 11 markiert uns einen solchen Abschnitt. Wir werden uns also zunächst mit Zeile 9/10 zu befassen haben und dabei auch die bereits bekannte Zeile 11 mit heranziehen.

Wenn wir die überlieferten Noten, ohne noch Rhythmisierung oder Vortrag zu versuchen, einfach Ton für Ton vor uns hinsingen, so bemerken wir ein stetiges Ansteigen der musikalischen Intensität, die sich dann in der Zeile 11 wieder löst. Soll diese Verzahnung praktisch wirklich werden, so muß der Dreierhythmus der Schlußzeile auch schon in den beiden vorausgehenden eine Rolle spielen.

Sehen wir uns daraufhin den Wortlaut an:

- 316: und do er uf dem stuole saz  
gar üppiglich er sich vermaz  
317: kunst ist ein ewiclicher hort  
kunst freude git hie unde dort

- 318: man sol da fremde maere sagen  
man sol da ezzen heizen tragen
- 319: noch minner heiles dem beschilt  
dann einem der vil veiles siht
- 321: zuht zieret umbe und umbe wol  
swa man die spise niezen sol
- 323: wol uz der zuokunft Jesu Christ  
diu erste ursach er doch ist
- 325: du dunkest dich ein meister sin  
ich sprich daz uf die triuwe min
- 326: gegrüezet si ir werder nam  
und ir gebenediter stam
- 327: wie man den sin uzrihten sol  
wil er in künsten lernen wol
- 328: ich hoer von iu, ir künnen vil  
des manger niht gelouben wil
- 333: der kunc Herodes ist genant  
diu meit zoch uz in fremdiu lant

Zunächst sei darauf hingewiesen, daß die sinntragenden Worte zumeist sich in der zweiten Vershälfte finden. Vergleichen wir damit die Noten, so finden wir hier eine Abwandlung der Tonhöhe vom a allmählich absteigend bis zum f, während die erste Hälfte gleichbleibend auf dem a verharrt. Nun liegt es ja auf der Hand, daß ich bei einer sich abwandelnden Melodie weit eher die einzelne Note verbreitern kann, als bei immer sich wiederholendem Tone, über den ich rascher hinweggehen muß, soll er nicht schleppend werden. Wollen wir dazu noch den Dreierhythmus einführen, den wir oben als angemessen erkannten, so muß die Zeile so aussehen:  $\underline{\underline{f}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{d}} \quad \underline{\underline{c}} \quad \underline{\underline{b}} \quad \underline{\underline{a}}$ .

Diesem Schema fügt sich die Zeile 9 durchgängig gut ein. Es ist geradezu eine Freude zu sehen, um wie vieles plastischer der Wortlaut durch diese Rhythmisierung wird, wie gerade die sinntragenden, wichtigen Worte dadurch herausgehoben werden und der sonst so leicht hölzern und klapperig wirkende Stil Glätte bekommt. Die Zeile 10 hingegen widersetzt sich durchgehend der Eingangstriole. Hier liegt der Eingangsakzent auf der zweiten Silbe, so daß sich das rhythmische Schema abwandelt in:  $\underline{\underline{f}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{d}} \quad \underline{\underline{c}} \quad \underline{\underline{b}} \quad \underline{\underline{a}}$ . Die Belege sind in den meisten Fällen so eindeutig (316, 319, 321, 323, 325, 326, 328 und 333), daß an der Tatsache wohl nicht zu rütteln ist. Interessant wird dann ein Verspaar, wie es 317 bietet: Beide Verse beginnen mit dem gleichen Worte: kunst. Aber gerade die Akzentveränderung bringt hier in die Parallelität eine Abwandlung hinein, die dem künstlerischen Gehalt des Liedes bestimmt zu gute kommt, von der wir aber keine Ahnung haben, solange wir nicht in dieser Weise die rhythmischen Verhältnisse uns wieder lebendig werden lassen.

Wir sprachen vorhin von einer durch beide Zeilen hin zunehmenden Intensität. In ihr kann auch der Grund gefunden werden für die Verän-





Der Übergang der schweren ersten in die leichtere zweite Vershälfte wird durch einen Halt erreicht. Das ist eine Pause hinter dem letzten Ton des schweren Motivs, wo ein Einschnitt gegeben ist, bzw. ein Aushalten auf ihm, wo der Einschnitt übersungen wird.



Wenn wir die beiden Zeilen so singen, empfinden wir, wie straff parallel sie gebaut sind. In den meisten Fällen brächte man auch die Worte der Zeile 13 auf die Töne von 12 unter und umgekehrt. Aber wenn man den Versuch macht, wird deutlich, wo der innere Unterschied beider Zeilen liegt. Er liegt in der inneren musikalischen Energie, auf die wir schon an anderer Stelle einmal hinwiesen. Hier steigt die innere Spannung bis zum Ende der Zeile 12, erhält sich noch durch das schwere Motiv der folgenden Zeile, um dann, nach der Pause, sanft nachzulassen. Mit den beiden Schlußzeilen setzt dann der Abstieg in den breiten Wellen der Schlußkadenz ein.

Die unbetonte Silbe 5 hängt wirklich in der Luft. Entweder sie klebt lose an den Worten des Verseinganges, wie ein Zugeständnis der Musik an den Wortlaut, oder sie springt — jenseits des Einschnittes — als Auftakt von ganz geringem Gewicht luftig und leichtfüßig der kommenden Hebung voraus. Für den Vortrag heißt das, daß man sie ganz leicht geben, ja fast unterdrücken kann. Daß wir damit auf dem richtigen Wege sind, zeigt 317, 13, wo die Handschrift das „die“ tatsächlich nicht hat, so daß die beiden Betonten, nur durch die Pause getrennt, nebeneinander zu stehen kommen.

Ehe wir in die Besprechung über diesen Abschnitt des Liedes eintraten, stellten wir die Vermutung auf, daß der zweite Teil des Abgesanges vielleicht den Bau des Stollen wiederholen könnte. Wir erkannten dann, daß es nicht der Fall war. Jetzt aber, wenn wir die vier Schlußzeilen als Ganzes auf uns wirken lassen, sehen wir doch die Ähnlichkeit. Das schwere Eingangsmotiv, die Pause und den lockeren zweiten Teil haben sie gemeinsam. Andererseits aber ist die Ausgestaltung so abweichend, daß die Wirkung doch eine ganz andere wird. Zunächst ist die Tonführung ganz anders. Weiterhin hat der lockere Teil keinen Dreierhythmus, und zudem finden wir auch noch eine Hebung mehr. Das gibt die Abweichung, durch die doch der gleiche Grundcharakter hindurchschimmert. Die Zeilen 12/13 nähern sich in ihren Besonderheiten etwas dem Charakter der Zeilen 9/10. So geht, bei reicher Abwandlung, ein feines Geflecht von Beziehungen und Anklängen hin und her.

Damit kommen wir schon zu einer  
Übersicht über das ganze Lied.

Dazu wollen wir als erstes unsere Wiederherstellung im Zusammenhang hersetzen.

Freilich macht die Schreibweise dabei erhebliche Schwierigkeiten. Mit jeder Form moderner Notierung tragen wir Vorstellungen unserer heutigen Musik hinein, die für die mittelalterliche Singweise eine Verfälschung bedeuten. So bitte ich die gewählten Zeichen als ein unzulängliches Behelfsmittel zu nehmen und dahinter das eigentliche Klangleben jener Melodie zu suchen.

Sie geht in ruhigen, ich möchte sagen gravitatischen Schritten, deren Einheit die  $\text{♩}$  ist; ich möchte sie nach M. M. ungefähr = 70 ansetzen, doch ist das reine Schätzung und entbehrt quellenmäßiger Unterlagen. Um die Schritte zu markieren, habe ich über die Betonten jeweils Ikten gesetzt. Ein solcher Iktenschlag umfaßt also  $\frac{3}{8}$ , mit Ausnahme der Stellen, wo ein gerader Takt einbricht. Hier nehmen  $\frac{2}{8}$  etwa die selbe Zeit ein. (Das ist in den zweiten Hälften der Zeilen 2, 12 und 13 der Fall.) Wir könnten hier auch Viertel schreiben, wenn wir uns einigen wollten, sie eine Kleinigkeit rascher als erst vorzutragen. Genau gibt den Wert keine Note wieder, weil der Wert überhaupt nicht genau festgelegt ist. Die einzelnen Schritte (Ikten) fügen sich zu viert in eine größere Einheit deutlich spürbar zusammen. Ich habe es durch kleine Taktstriche zwischen den Ikten angedeutet. Praktisch von Bedeutung wird es nur in den längeren Zeilen, wo die Vierereinheit nicht mit der Länge der Zeile selbst zusammenfällt. Durchbrochen wird diese Vierereinheit in den zweiten Hälften von 12 und 13. Aber es hieße moderne Gedanken hineinragen, wenn man hier fünf Schläge herauszählen wollte oder das Ganze trotz der vielen Noten auf vier Schläge zusammenpressen. Für die Dauer der 4 e in Z. 12 (und der entsprechenden Noten ddca in Z. 13) setzt eben das harte Taktieren mehr oder weniger aus, um sich erst mit den folgenden zwei Achteln wieder in die normale Gangart abzufangen. (Ich markiere das durch Punkte über den in Frage kommenden Noten.)



Z. 1/5

Uz al - ter e schribet man uns be-sun - der  
Zu Ba - bi-lon da was der kunig ge-ses - sen



Z. 2/6

Von ei - nem kün - ge list man durch ein wun - der  
Zu ei - ner zi - ten het er sich ver - mez - zen



Z. 3/7

wie der so gar ge-wal - tic was  
wie daz mit gro - zen her - ren wer



Z. 4/8

ü - ber all welt ge - mei - ne  
wann er doch al - ters ei - ne



Z. 9

Und do er uf dem stuo - le saz



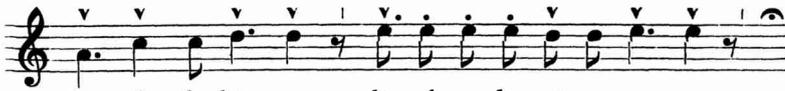
Z. 10

gar üp - pic-lich er sich ver-maz



Z. 11

ich bin ein ku - nig ri - che.



Z. 12

über al - le kün - ge die uf er - den mü - gen we - sen



Z. 13

von den man hoe-ret schriben sin-gen o - der le - sen



Z. 14

und kem got sel - ber zu mir her



Z. 15

er must mir doch ent - wi - chen.

Auf den Text hin betrachtet zeigt Frauenlobs Vergessener Ton den üblichen Aufbau eines Meistersingerliedes in 2 Stollen und dem Abgesang. Musikalisch gesehen zerlegt sich das Lied jedoch in 4 Teile: Vers 1—4 der erste Stollen, 5—8 der zweite Stollen, der dem ersten gleich gebildet ist. Dann folgt 9—11 ein kürzeres Zwischenstück, während schließlich 12—15 die Art des Stollen in abgewandelter Form wieder aufnehmen. Ebenso verhält es sich mit den einzelnen Sätzen: Der Text gibt 15 Verse, und wir haben sie als Zeilen auch im Notenbild beibehalten. Im musikalischen Aufbau aber ist die Einheit jenes Gefüge von 4 Schritten (oder Ikten), die wir vorhin besprochen, wenn man so will, eine Art  $12/8$ -Takt. Solcher Einheiten hat jeder Stollen 6 (Zeile 1 und 2 je zwei, Zeile 3 und 4 je eine), der folgende Teil III (Zeile 9—11) hat 3 (jede Zeile eine) und der Schlußteil IV hat wieder 6 (in Parallele zu den Stollen). Wir kommen also im musikalischen Aufbau auf 4 Teile mit  $6 + 6 + 3 + 6$  Einheiten. Es läßt sich nicht leugnen, daß die aus dem musikalischen Bau gewonnene Einteilung viel mehr über den inneren Aufbau und das Kräfteverhältnis zu sagen weiß, als die Aufteilung nach dem Text, die im Äußerlichen bleibt.

Es stellt sich nun wirklich heraus, daß das ganze Lied aus jenen beiden Motiven aufgebaut ist, die bereits in der 1. Zeile mit programmatischer Klarheit gegeneinander gesetzt sind. Alle folgenden Formen sind Abwandlungen dieser beiden. Immer wieder spüren wir die Beziehungen und finden uns doch wieder vor neuen Gestaltungen. So geht eine reichhaltige, phantasievolle Gestaltung mit einer klaren, durchdachten Gliederung Hand in Hand und gibt dem Ganzen einen Reiz, der auch heute noch zu wirken imstande ist.