



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

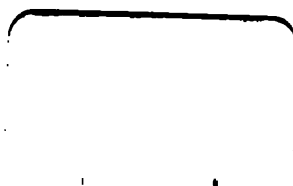
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



331.203

551

1.2





DIE
JENAER LIEDERHANDSCHRIFT

MIT UNTERSTÜTZUNG
DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. GEORG HOLZ
PROFESSOR IN LEIPZIG

DR. FRANZ SARAN
PRIVATDOCENTEN IN HALLE

UND

DR. EDUARD BERNOULLI
IN LEIPZIG

II. BAND

LEIPZIG,
VERLAG VON C. L. HIRSCHFELD.
1901.

DIE JENAER LIEDERHANDSCHRIFT

II. BAND

ÜBERTRAGUNG, RHYTHMIK UND MELODIK

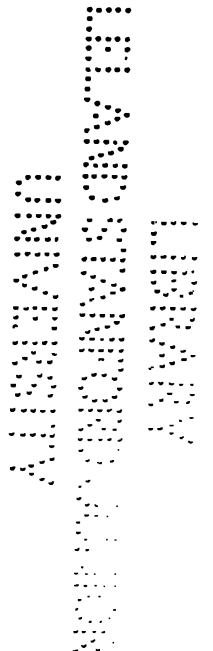
BEARBEITET VON

EDUARD BERNOULLI UND FRANZ SARAN



— * —

LEIPZIG,
VERLAG VON C. L. HIRSCHFELD.
1901.



831.208

U51

1-2

RECEIVED
JAN 11 1968
LIBRARY

ÜBERTRAGUNG

von

FRANZ SARAN und EDUARD BERNOULLI

Vorbemerkung

Saran hat zunächst die metrischen schemata nach den hinter seiner rhythmik mitgeteilten proben festgestellt und den text, soweit nötig, berichtigt und rhythmisch eingeteilt.

Die übertragung in moderne notenschrift hat Bernoulli in dem von Saran vorgeschlagenen $\frac{3}{8}$ -takt besorgt, den text unter die ligaturen und melodieabschnitte verteilt, die tonarten, soweit möglich, bestimmt und die über den noten in klammern stehenden alterationszeichen hinzugefügt.

Über die behandlung der schwachen e und i vgl. die rhythmik § 34.  gilt zugleich als gesätz- bzw. gebindeschluss.

II MEYSTER STOLLE

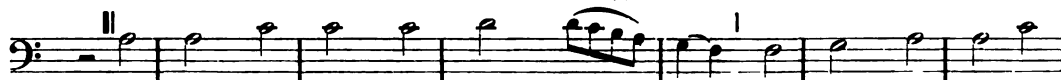
Lydisch.



1. Lob al - ler en - gel vn - de lob der rech - ten kris-ten - heit!
4. Die krist ge - bar, vnd wer die ge - burt, so were wir gar vur - lorn.



2. Vnd wer daz lob mit rech-ter vûge tzv̇ ey - me lo-be ge - leit,
5. Sit¹⁾ daz sie got ym sel-ben²⁾ hat tzv̇³⁾ mv̇-ter (uz)⁴⁾ ir - korn,



3. Den-noch wer sie me lobes ge - wert, die sũ - ze mv̇-ter
6. Swer an sie rech - ter gna - den gert, der wizze, daz ym ir



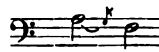
- vn - de ma - get rey - ne,
hul - fe⁵⁾ ist ge - mey - ne. 7. Al - ler svn - der tros - te

NB. Für streichungen sind überall eckige [], für zusätze runde () klammern verwendet.



¹⁾ c über sit.

²⁾ sel - ben



⁵⁾ hul - fe

³⁾ c fehlt über tzv̇ in 5b.

⁴⁾ Conjectur von Holz. Hs. hat selben tzv̇ mv̇ter hat.

ryn, tzv hy-mel - ri - che wer-de kv-nin - gyn - ne, 8. Ster-ke,
 vrou-we, vn-sen sin. kris-tes mv-ter, rey - ne maget, helf
 vns der wa - ren myn - ne. 9. La vns der lobe ge - nye-zen, die man
 hat von dir ge - seit. 10. Die tiv-rent vn - de pri-sent wol: got
 hat vil tiv- ren pris an dich ge - - leit.¹⁾

III BRÜDER WIRNER

Hypolydisch.

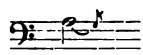
1. Vvir lan die phaf-fen syn vûr - tan, wer lernet vns kris - te - li - - chez
 3. Vver sol vûr svnde vns bû - ze geben, wer sol vns vz dem ban - ne
 leben? 2. Wer git vns wib tzv rechter e, wer tou-fet vns die kynt?
 lan? 4. Wer wi-set vns, ob wir mit sen: - den ou-gen wer-den blynt?
 5. Vver helt nv ste - te rit - - ter - scraft, sit man nicht swert durch
 schyr-men se - gent wit-wen vn-de wey - sen? 6. Vver git vns
 vn-ses her-ren trost, wer hat div*) kraft, daz er vns schyr-me

¹⁾ Vgl. *stollen* (3b resp. 6b).*) *Lies* die.

*) vûr en-gest-li - - chen vrey-sen? 7. Vvir we-ren doch vûr-
 ir-ret gar, he-te wir der phaf - fen nicht. 8. Die valschen lant ir
 or-den phlegen, vnde habe wir myt dem**) rech-te[n] leben - de(n) phlicht.

Hypolydisch (Hypojonisch transponiert).

17.
 1. Nv scou-wet an den sv-mer gût, wie er al der werlde vreu-de git. 2. Der
 4. Des sol der werc-man¹⁾ gee-ret syn, der al-so bil-de scef-fen kan, 5. Daz
 rey-nen wrtz ir suzeiz***)krut, heyde vn-de walt ge - tzie-ret lit. 3. Die
 rey-ne wib, ir lie-bez kynt, dar - tzv den wol-ge - mv-ten²⁾ man 6. Vnde
 vog-lin ho - hent i - ren sanc, der hy-mel hat ge-rey - net sich.
 ouch des liech-ten³⁾ mey-en blic. wie†) sv - ze er nv dvn - ket mich,
 7. So er in der bes-ten wir - de lit, da-nach so kvmpst ein ri - fe
 myt ge - tvan - ge. 8. Der vûr-tir - bet blv-men vnde vûr-keret die
 wunnich-li - che(n) tzeit, vnde scheident sich die voge-lin von ge-

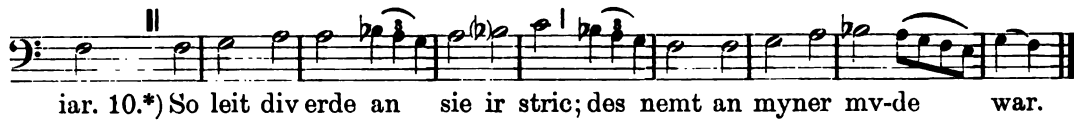
¹⁾ werc-man²⁾ wol-³⁾ liech-ten

*) Es fehlt ein stück = 1 - 1 (S.); darnach sind etwa die in () stehenden noten zu ergänzen (B).

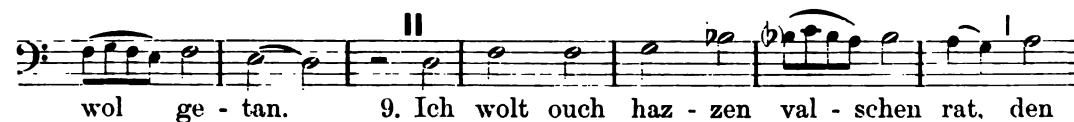
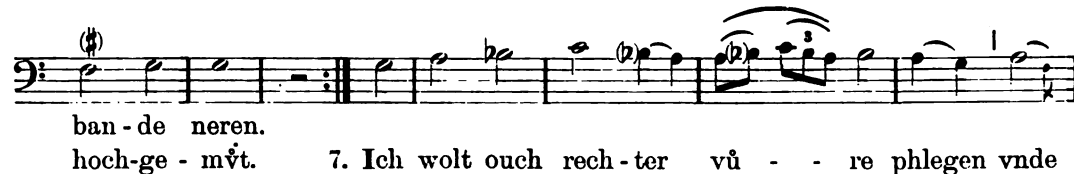
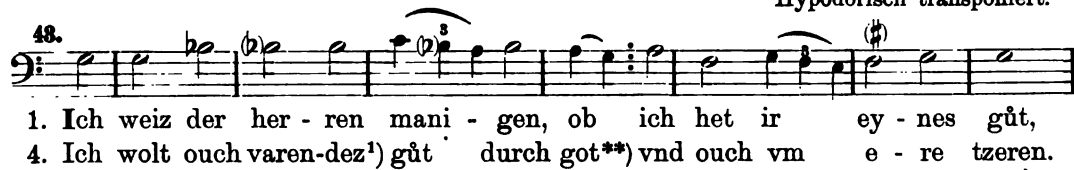
**) Lies den.

***) Lies suzez; ♮ steht nur im 2. stollen.

†) Lies wie.



Hypodorisch transponiert.



¹) varen-dez

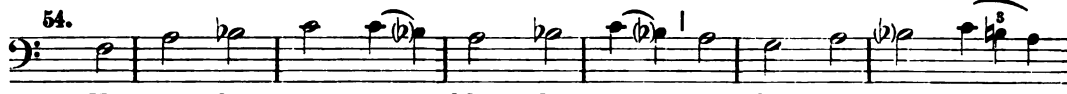
*) cf. kette 3 resp. 6.

**) Hier ist natürlich statt : ein | zu denken. Ebenso in den späteren beispielen, wo es nicht ausdrücklich angemerkt wird.



schalke den liv - ten tzv̇ o - ren*) tragen. 10. Da - von die
her-ren wor-den wert, wie lut-zel sies in [nv] vür ge-sagen!

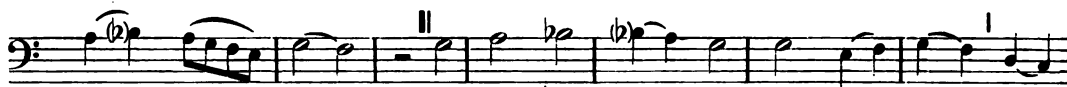
Hypolydisch (Hypojonisch transponiert).



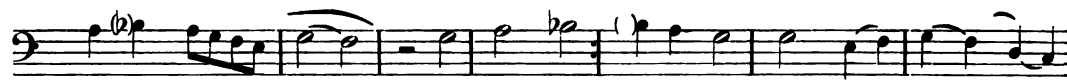
1. Nv mer - ket, wa eyn blyn - der get, vür - lu - set er den
4. Im ist die¹⁾ dyn - ster²⁾ nacht ge - li - che³⁾ lecht al - sam der



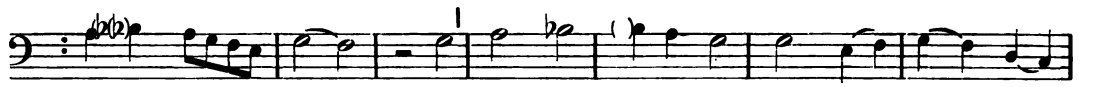
knecht, 2. Im ist die ruwe an tzwe - ren vü - zen sam die
tac, 5. Wen er ne - we - derz²⁾ a - ne wi - sel⁴⁾ nicht ir-



stra - ze schlecht. 3. Im ist die tie-fe al - sam der vort, swen
ken - nen²⁾ mac. 6. Er stru-chet⁵⁾ bi dem svn - nen - schyne, ob



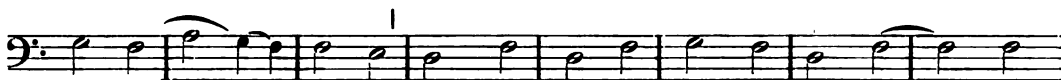
er dem waz - zer na - het. 7. Des ne mac ich ym ge-
er tzv̇ bal - de ga - het.



wi - zen — — — nicht. ez ist so ma - ni - ger blynt mit liech - ten



ou - gen, 8. Der wol daz vn - ge - ver - te bi der rech - ten



stra - ze sicht vnde ir - re vert vür schanden svn - der

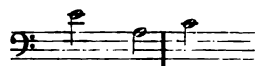
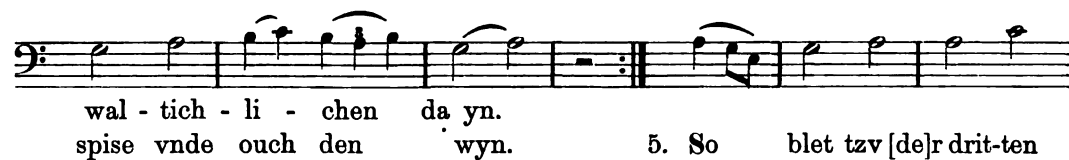
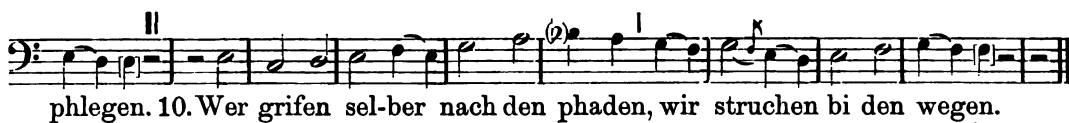
¹⁾ Hs. c ²⁾ b ist hier im 2. stollen vorgezeichnet.



³⁾ ge - li - che ⁴⁾ wi - sel

⁵⁾ b a über struchet.

*) Aus zwingenden gründen sind hier, wie öfters, die worte etwas anders unter die noten-gruppen (ligaturen) verteilt, als im original.

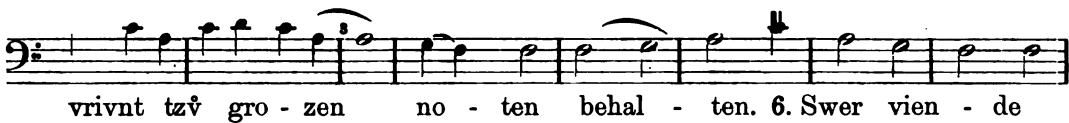
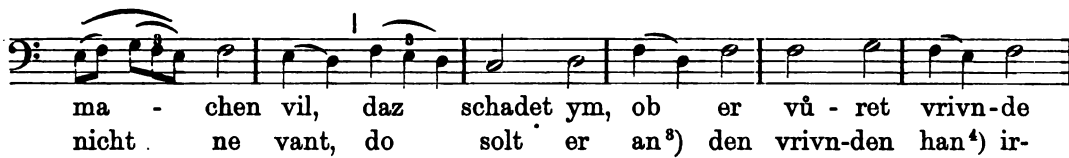


¹) *Hs.* vrvnt wie ich etc.

²) *Virga c.*

*) *Lies* die mangelnt vnde werfent so . . .

**) *Lies* vurschamten.



III BRUDER WIRNER



lu - cke se - re wal - ten. 7. Vwie ob der vrvnt tzv̇ vien - de
 wirt vnde tzv̇ den vreme - den swert. 8. Da seicht ein
 klem - me, da - von ym vn - sel - de wirt be - schert.

IV MEISTER KELYN

Jonisch.



1. Eyn kv-ninc in sy - me trov - me sach ey-ne werlt, die
 3. Div an - der lu - ter sil - ber was, vil gar al
 was so scho - ne 2. Von gol - de, daz er di - cke
 a - ne ho - ne 4. Ge - lu - tert also ein spie - gel
 iach, sie _____ het nicht schan-den meyl.
 glas, vnde _____ hete ouch selde eyn teyl. 5. Div drit - te
 was sich y - se - nin; div ir - scract yn vz deme trov -
 me. 6. So mac sie nv wol kop - fer syn. des

ne - ment da - by gov - me: 7. Manic e - dele ivgent git

liech - ten schyn vnde tzamet an scan - den tzov - me.

10.

Mixolydisch; schluss dorisch transponiert.

1. Vil ri - che sel - de, mich nympt ym - mer wun - der, daz du die .
3. Nv scham dich, sel - de, du gis ey - nem me - re wen dryn die

e - ren gern - den e - res nicht be - svn - der 2. Vnde die wol - ge -
ger - ne tzere - ten durch got vnde vm e - re. 4. O - we, daz du

m̃ - ten von den ar - gen nicht en - scers.
dy - ne helfe tz[̃d]en mil - ten nicht en - swers.

5. Ich weiz wol, du wilt sie [hin] heym in di - nen hob be - hal -

ten. 6. Du queme al - rest da - her von hy - mel - ri - che: da

wilt du die ge - tru - wen mil - ten sy - cher - li - che. 7. La die

gar ṽr - scamp - ten ar - gen hye mit scan - den al - ten.¹⁾

¹⁾ = stollen (abgesehen vom schluss alten).

Jonisch.

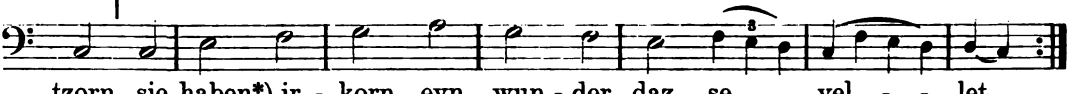
14.



1. Ez ist vil mani-ger her - - re von ho - er art ge - born
 2. Swer hie die tzeit vür - tri - - bet mit gan-tzen tugen-den gar



2. Vnde vol-get scal-kes le - re. daz ist mir hert-zich - li-chen
 4. Vnd da an ste - te bli - bet, da wirt man ho - er¹⁾ burt ge-



tzorn. sie haben*) ir - korn eyn wun - der, daz se vel - - let.
 war. der en - gele schar hat sich tzv̇ ym ge - sel - - let.



5. Swer gar mit kvn-dic - hei - te vert vnde sich da - by myt manich-
 7. Ir e - delen, mynnet wi - sen mvt. die varenden smeichen vnde machen



val - ten hou-bet-schanden nert 6. Vnde da - bi wil we - sen
 mani-gen man tzv̇ dvn - kel - güt. 8. Swer sy - me²⁾ dinge in dir - re

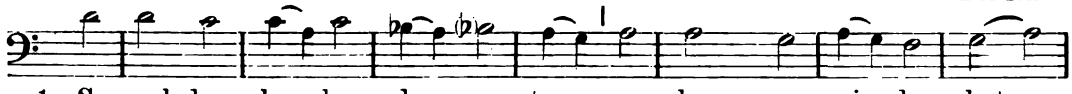


e - dele vn - de wert, la sen, wer kan mir daz tzv̇ samene bryn - gen.
 werlde rech-te tût, dem mac an sy - me a - del wol ge - lin - - gen.

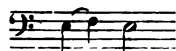
V MEISTER ZILIES VON SEYNE

Dorisch.

1.

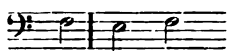


1. So wol dem ho - be, da man truwe an ho - er wir - de hat.
 3. So wol dem³⁾ ho - be, da man e - re mynnet vnde e - ren rat.



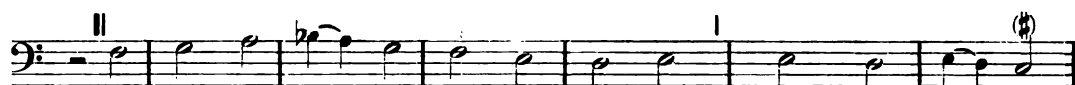
¹⁾ ho - er

*) Lies hânt.



²⁾ Swer sy - me etc.

³⁾ Virga d.



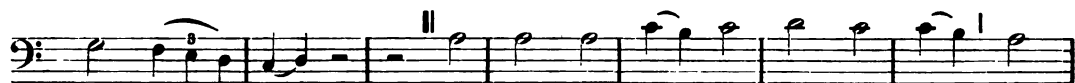
2. So we dem ho - be, da vn - tru - we yn be - hu - set
 4. So we dem ho - be, da man liv - te[ynne]¹⁾ mynnet mit val - scher



ist.

list.

5. So wol dem ho - be, da der wirt den ges - ten



vreu - de gan. 6. So we dem ho - be, da der wirt den



wil - len nye ge - wan. 7. So wol dem ho - be, da man



rech - te kvnst ir - ken - nen kan. 8. Da mac ein in - ge -



sin - de sin vil gerne ein kvn - sten - ri - che(r) man.



1. Eyn kvp - fer so vûr - gul - det was, — daz ez gar gul - din

3. Do daz sol - de syn, daz kop - fer wart — ge - stri - chen an den



scheyn. 2. Des valsch be - trouch vil mani - gen man, — e

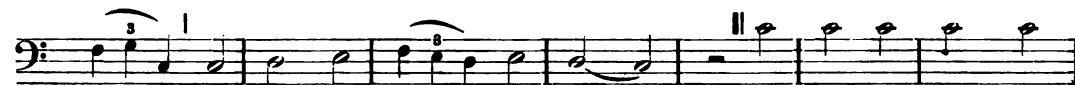
steyn. 4. Al da ou - ge - te sich der valsch, — also



man sin wart ge - war.

er was kop - fer - var.

5. Daz be - tzei - chent ey - nen schonen



man v - zen vnde yn - nen nicht —, 6. Vul vn - d(e) valsch vnde

¹⁾ Über dem gestrichenen ynne steht in der hs. eine überflüssige note (f), durch welche die zu (liv)te gehörige note e abgedrängt ist.

28. Hypojonisch?

1. Sy - - - - on tru - re! din bürch - m̃ - re
 2. Dar - - - - nach wey - ne dem ort - stey - ne,
 hat von schu - re vnd von win - de mani - gen stoz.
 der al - ley - ne dy - ne wende tz̃ - sam - ne sloz.

3. Den wint man abe mit tzan - gen sy - nen kloben.
 4. Der kvninc ist of - ge - gan - gen vnde syn her

nv la toben daz volc, la die wach - ter sla - - fen.
 an die wer. o - we wa - fen, ym - mer wa - - fen.

* * *

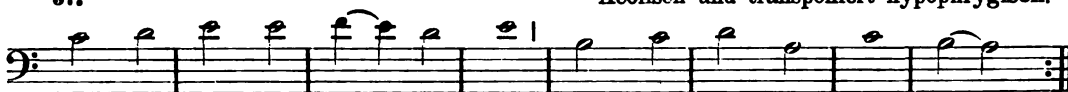
30. Hypodorisch.

1. Hie[be]vor[n] do wir kyn - der wa - ren vnd die tzit was in den
 ia - ren, 2. Daz wir lie - fen of die we - sen her von ie - nen
 wi - der tz̃ de - sen:*) 3. Da wir vn - der stvn - den fi - ol
 vun - den, da sicht man nv ryn - der be - sen.

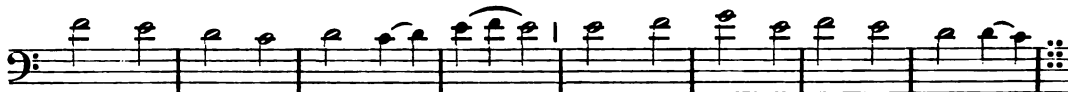
*) Hs. von jenen her wider etc. Verbesserung von Holz.

37.

Aeolisch und transponiert hypophrygisch.



1. 0 - we daz nach lie - be gat leit, so*) man ez tri - be.
 2. Nv wil myn-nevnde ist ir rat, daz ich da - von scri - be.



3. Siesprach "sel-le" wi - der mich, „scrib daz leyt ob al - lem ley-de,



4. Swa sich lieb von lie - be schey-de tru-rich vn-de vn - en - de - - lich.“

Minneleich.

41.

Dorisch transponiert.



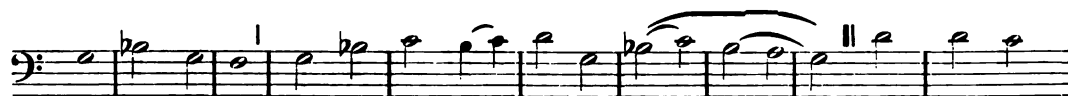
- I. 1. Myn tru - rich - li - chiz kla - gen ist daz, daz mich vür-
 2. Sol a - ber ich da tra - gen daz gro - ze her - tze-



- sneit _____ mynne, o - we! II. 3. Daz an mir be - gat der
 leit _____ ym - mer me, 4. Wol von di - sem schaden vil



- myn-nen rat? nein ich sol mich
 balde vnt-laden.¹⁾ die not der²⁾ tot III. 5. Von mir iage, e daz ich



- klage al - le tage min leit also vn - en - de - lich, 6. Recht als eyn



- swan, der wiz-zen kan, daz ym an kvmpst sin tot, dem sing ich glich. . . .

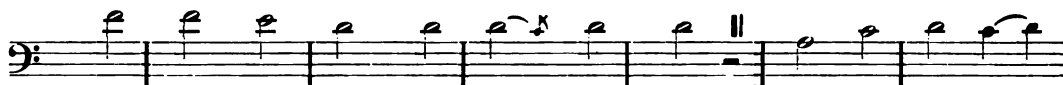


¹⁾ (vnt)-la - den

²⁾ g über der, hs. hat den.

*) Lies swie.

Aeolisch.



- IV. 7. { Ach my - ner wunne eyn beren - de rebe! } 8. Ia myn ste - te
 { nympt ie - man wun - der, wes ich¹⁾ lebe, }
 9. { Ach myn - ne, du has mir¹⁾ ge - gebn } 10. Sol ich an die
 { eynen lie - ben wan*) eyn stren - giz¹⁾ lebn. }



tzv̇-vür-sicht die tros-tet mich vnd an-ders nicht.
 vrou-we myn doch din²⁾ schilt-ge-ver-te syn?

Phrygisch transponiert.



- V. 11. Er mac wol von no - ten klagen, swer den schilt m̃tz
 12. Vvirt ge - tragen kegen ym der schilt, ob sie sich³⁾ schei-den

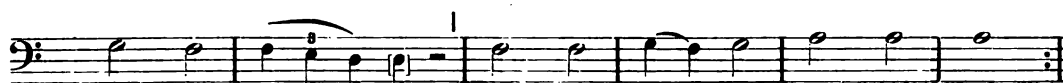


ey - ne tragen. so ist daz not v - ber not,
 vn - ge - spilt. ach, daz ist eyn leben - der tot!

Hypophrygisch transponiert.



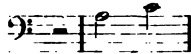
- VI. 13. Nv la sie tzv̇ sam - ne komen. da wirt vil lich - te ein
 14. O - we, so tût in dar - nach aber ein lan - gez



spil ge - nomen, daz vreude v - ber vreude birt.⁴⁾
 tru - ren scach, swen vr - lob ge - no - men wirt.



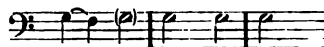
¹⁾ wes ich
 mir ge-
 stren-giz



²⁾ doch din



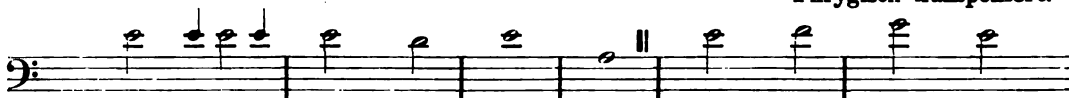
³⁾ ob sie sich



⁴⁾ Hs. falsch v - ber vreude birt

*) Lies nach liebem wane.

Phrygisch transponiert.



VII. 15. { Myn - ne ist ir*) ge - sel - le, } 16.⁵⁾ Hiv - te sũ - ze,
 { swer ir die - nen wel - le, }
 17. { Swer ot e**) ge - spil - te } 18. Der leit v - bel
 { vn - der myn - nen schil - te, }

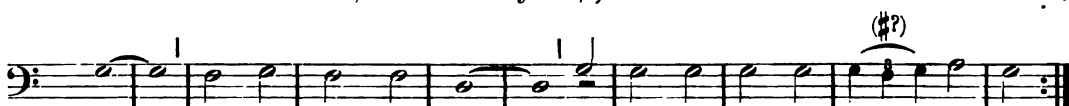


mor - ne svr. leit ist lie - bes nach - ge - bur.
 vn - de gũt, als noch myn - ne ger - ne***) tũt.

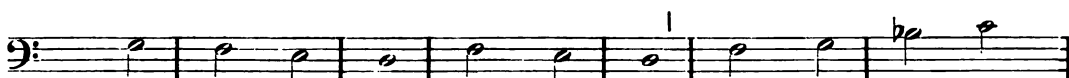
Hypodorisch transponiert.



VIII. 19. Vns tzal - ten die al - ten, von der senden not wie sich mani-ger
 20. Nv le - re mich, he - re mynne,¹⁾ wie daz ich di - nen schilt vnde²⁾



bot in den grymmen tot, als in die mynne v - ber-want.
 dich wol vnde myn-nich - lich³⁾ di - nen vrvn-den tũ be-kant.

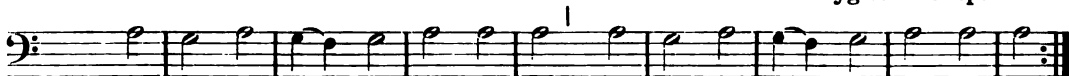


IX. 21. Nv wol ot her, swer des ger, daz er werd eyne
 22. Dem laz ich hie wiz - zen, wie er**) gab vn - de

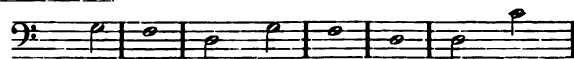


die - nest - man ho - er mynne of wer - den lon.
 ge - ben kan mynne (ir) tzei - chen vnd ir don.

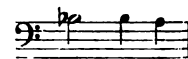
Phrygisch transponiert.



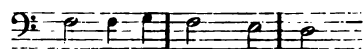
X.⁴⁾ 23. Nv ne-met war, daz ist der schilt, dar-vn-der mani-ger hat ge-spilt:
 24. Of ro-tem velde ein na-cket⁵⁾ kynt. daz ist ge - kro - net vnd ist blint.
 25. Vongolde ein strale in ey-ner hant, vnd in der an - dern ist ein brant.



¹⁾ Hs. Nv le - re mich he - re myn - ne etc.



²⁾ schilt vn-de



³⁾ wol vn-de myn - nich-lich

⁴⁾ X = XIV. Vgl. XVIII und XIX.

⁵⁾ Vgl. 16a und 56a.

⁶⁾ Ueber naked fehlt eine note in der hs.

^{*}) Lies ein.

^{**}) Lies ie.

^{***}) Lies gernder.

Hypophrygisch transponiert.



- XI.³⁾ 26. Daz kynt hat of den rant ge-spreit tzwe-ne vlugel nach snellem vluge.
 27. Der schilt ist in vnd vz be-reit an dem tzeychen vnd an dem tzvge.

Aeolisch (oder phrygisch transponiert?)



- XII.⁴⁾ 28. Ha[ben]tirvurnomen, wie vua*) sint komen ir wort vnd ir ma-te-rie gar?
 29. Schilt vn-de kynt ist gar ein wynt, nv ne-met¹⁾ ouch der glo-sen war.

Phrygisch transponiert.



- XIII.⁵⁾ 30. Vveck of, myn-ne, spe-he²⁾ syn-ne. tu din recht, of daz din her
 31. Dich ir-ken-ne schuz vnde bren-ne, vnd la sen, wer dir daz wer.

Hypophrygisch transponiert.



- XIV.⁶⁾ 32. Vurwar hie kvmpt a-mor gevlogen. der brynget vach-len vn-d(e) bo-gen.
 33. Sin stra-le vert durch gantze want. dar-nach so wer-fet er den brant.
 34. Sokvmpteyn vivr vnd eyn ge-lust bald in der myn-nen gerende(n) Brust.



- XV.³⁾ 35. Vvaz**) er be-gat oder waz**) er tri-bet, daz ist al-lez kint-lich spil.
 36. Durch daz man in so kynt-lich scribet. er kan kindischer tzû-cke vil.

Aeolisch (oder phrygisch transponiert).



- XVI.⁴⁾ 37. Die krone[n]er treit mit wer-di-cheit, der manigen kvninc betwûngen hat.
 38. Ia wi-che***) wich! wiestarch, wye rich er v-berkvmpt, swazer be-stat.

Phrygisch transponiert.



- XVII.⁵⁾ 39. Get durch scouwen lieb-lich vrou-wen vnd lat vch da-wi-der sen:
 40. Kvmpt er stille der tzwi-er wil-le,†) ach, so ist eyn†) scûz ge-schen.

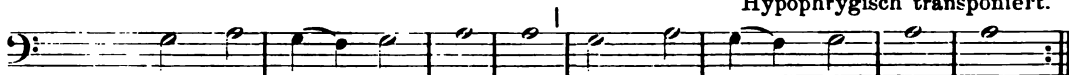
¹⁾ f. ²⁾ f e ligiert zur clivis. ³⁾ XI = XV. ⁴⁾ XII = XVI.

⁵⁾ XIII = XVII, vgl. 56a. ⁶⁾ XIV = X. *) Lies wâ vur.

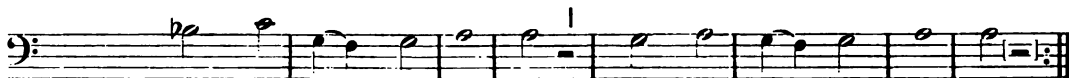
) Lies swaz. *) Lies wicha. Auf der zweiten wortsilbe steht nur e.

†) Lies kvmpt al stille zwein ein wille und sîn.

Hypophrygisch transponiert.

XVIII.¹⁾ 41. Schone, myn - ne, scho - ne! tobe nicht mit der kro - ne!

42. Dv has nv tzv̇ ma - le tzwey mit ey - ner stra - le

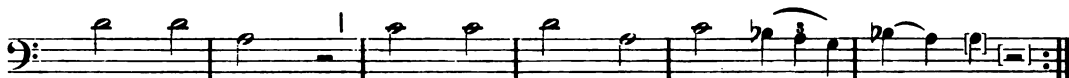
XIX.¹⁾ 43. [Ge]wunt in dy - me stri - cke von ir ou - gen bli - cke.

44. Dv bist in ir lan - de. tobe nicht mit dem*) bran - de!

45. Swa brust kvmpt tzv̇ brus - te, da²⁾ schy - net von ge - lus - te46. Din vivr an der stra - ze; dv³⁾ brin - nest a - ne ma - ze.

XX. 47. Ich mv̇z ouch dy - ne blint - heit klagen, swa man sicht ey - nen

48. Blynt vn - de bloz was ie**) din spil. daz mer - ke, swer daz



swa - chen tzagen ho - er myn - nen solt be - iagen.

mer - ken wil. sprech ich me, des ist tzv̇ vil.



XXI. 49. Vvun-schen vnd ge - den - ken ist ein ge - vider,

52. Di - nen schilt la scou - wen. sin velt ist rot,

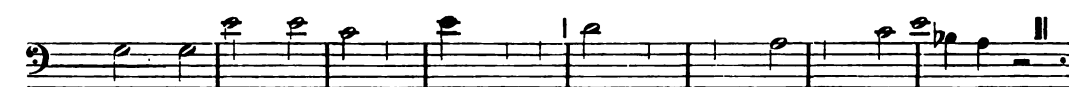


50. Daz kan - stu ge - len - ken ho vn - de nider.

53. Swa***) man durch die vrou - wen kvmpt in die not, 54. Daz



51. Wer mac dir vnt-wen - ken? du vliu - ges hyn, du vliu-ges wider.

ey - ner⁴⁾ lit v̇ur-hou - wen, der an - der li - det snel-len tot.

XXII. 55. Swer den schilt wil v - ben, der†) sol nicht be - tru - ben,

57. Brach-te von den krie - chen an die myn - nen - sie - chen,

¹⁾ Vgl. X und XIV. XVIII. XIX.²⁾ g.³⁾ a.⁴⁾ ḋ über - ner.

*) Hs. den.

**) Hs. e.

***) Lies sit.

†) Lies den.



56.¹⁾ Ob in daz kint mit der kro-ne¹) twin-ge, daz er vol-ge
 58. Do die krie-chen wun-nen troi-e. swer da trüc der myn-nen



scho-ne dem do-ne, den vns pa-ris v-ber se
 boy-e, des kroy-e was nicht wen ach vnd o--we.²⁾

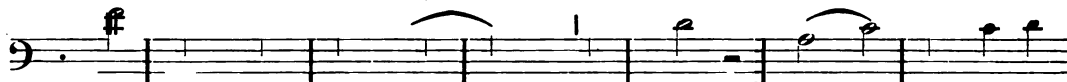
VII ROBYN

1.

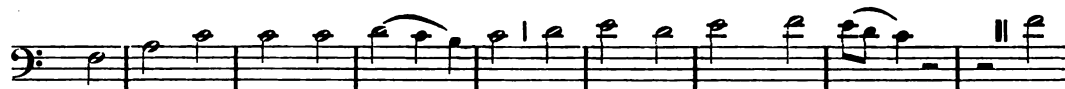
Lydisch (resp. jonisch transponiert).



1. Nie-man tzv vro sol pry-sen mit lobe den liech-ten tac.
 3. Luchtet her den morgen scho-ne, dar-nach er³⁾ tru-ben mac



2. Daz han ich von den wi-sen lan-ge her vur-nomen.
 4. Vil lich-te vur⁴⁾ der nu-ne. daz lob stet a-ne vromen.



5. So sol man syn vur-svn-nen, daz man mitsange icht tobe, 6. Die



her-ren baz ir-ken-nen,*) e man tzv vil ge-lobe. 7. Mit



valsche eyn lob ge-wun-nen, da sint tzwe las-ter obe.⁵⁾

¹⁾ Vgl. 56 a und 16 a. 56 a' und 30, 31.



²⁾ o--we

³⁾ Kette 6. 7. = stollen.



⁴⁾ dar-nach er

⁵⁾ Lies irkunnen.



⁶⁾ vur

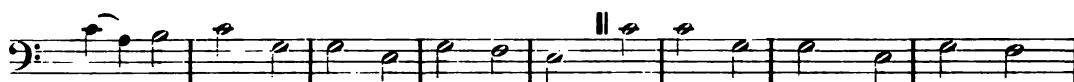
IX SPERVOGHEL

Jonisch.

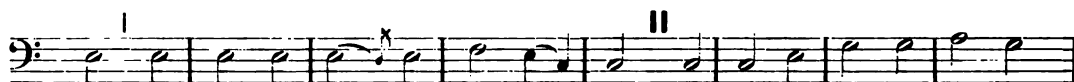
1.



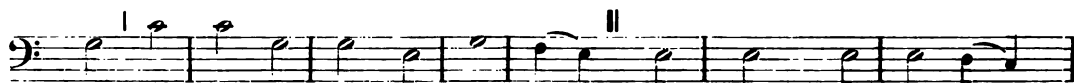
1. Swa eyn vrvnt dem an-dern vrvn - de bi ge - stat mit gan - tzen



tru - wen gar an al - le mis - se - tat, 2. Da ist des vrvn - des hel - fe



gût, dem er sie wil - lich - li - che tât, 3. Daz sie ge - hel - lent vn - der



in.*) dem me - ret sich daz kvn - ne. 4. Swa vrvnde ey - nan - der

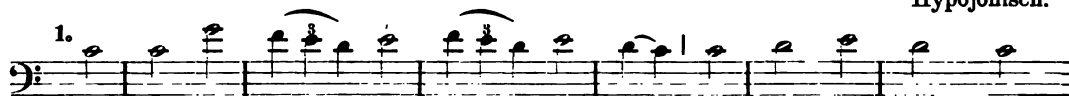


we - ge sint, daz ist ein mi - chel wun - ne.

X DER HELLEVIVR

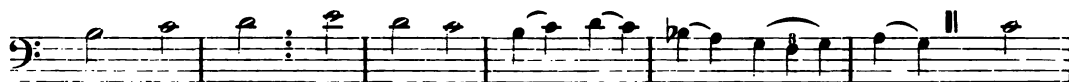
Hypojonisch.

1.



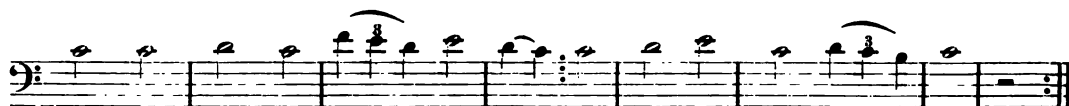
1. In di - ser wise daz ers - te liet sing ich dem hoes - ten

3. Do er sich an die mar - ter gab, er wart ge - sto - zen



her - ren, der vns von den gro - zen sor - gen schiet, 2. Die

vnde ge - schlagen, ge - han - gen, dar - nach in ein grab 4. Wart



man tzv [de]r hel - le vin - det, wan er leit durch vns den tot.

er ge - leit, der sũ - ze got, mit sy - nen wun - den rot.

*) *Besserung von MF. Die hs. hat Daz sie geliche einander helen.*

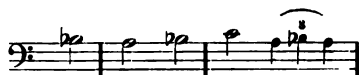
5. Nv danke ym, mensche, vnde sie dich vûr, daz er dich stete an sy-nem
 dien - ste vin - de. 6. Ez tete eyn kynt den*) va - ter nicht, daz
 er da tete, noch va - ter kegen dem kyn - de. 7. Nv lobet yn,
 er ist lo - bes wert. sin gû-te nye vol - lo - bet wart, 8. Vol-scriben
 noch vol-le-sen. swer in lo-ben kan, der ist of der rech-ten vart.

XI MEISTER GERVELYN

1.

Lydisch.

1. Dri-val-tich name der go - te - heit, krist, so bis - tu ge-
 3. Dv has ge - walt wit vn - de breit, din sin durch grift ir-
 nen - net. 2. Al - le(r) men-schen tzvn-gen kvn - nen dir nicht
 ken - net, 4. Waz in der erden vûr - bor-gen ist, in hy - mel-
 vol-len loben.
 ri - che[vnde]da¹⁾ oben. 5. Daz hoës - te lob sol man dem



¹⁾ in hy - mel riche da

*) Lies dem.

e - delen kvnin - ge geben. er ist ein leben, dem nicht ist

neben, daz sich ym m̃ - ge geli - - chen. 6. Al sy - ne

were durch recht sulen al der werl - de wol ir - tzemen.¹⁾

Dorisch.

15.

1. Golt von a - ra - bye ist gūt. daz darb ouch ne - man stra-
4. Swelich herre syn ou - gen ny - der slet, als ich yn scho - ne²⁾ grū-

fen, 2. Swelich her - re tugent vnde wer - dic - heit, von kyn - de hat vür - sla -
ze, 5. Ich we - ne, syn vür - tzel - tez gūt myr sel - ten kvm - mer bñ-

fen. 3. Kant ich in by namen, ich wolte in schelten daz iz klvn - ge.
ze. 6. Vnd sin lob hynder were tz̃ mez - zen ich³⁾ vil ger - ne svn - ge.

7. Rat vnd ere ie was vil gut vnde dar - tz̃ ge - ne - me.

8. A - ber swer gūt myt schan - den spart, des lob ist wi - der - tze - me.

¹⁾ = stollen, resp. cf. stollen. Vielleicht ist von gelichen — sulen al die notation in bezug auf die tonhöhe fehlerhaft.

²⁾ scho - ne

³⁾ Vnd sin lob hynder were tz̃ mez - zen ich

XIII DER HYNENBERGER

1.

Hypolydisch.



1. Swer da ger - ne rit - ter wirt myt [ho-er] wir - di - cheyt, der
 2. Vnd dar-tz^v den bes - ten vnd¹⁾ swerz se - hen²⁾ wil. so



lege die tugent an sich vür [da]z al - ler hoes-te kleit, vnd la - ze
 wirt ym lob vnd da - by ste-ter³⁾ e - ren vil; ouch lo - bent



daz die kvnin - ge vurs-ten scou - wen
 yn die tu - gent-haf - ten vrou - wen. 3. Daz swert nem er durch



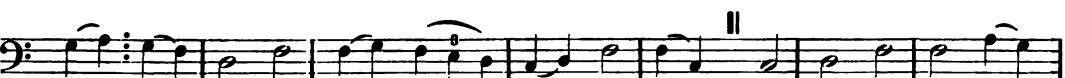
rit - ters tat, daz er sich wer vür svn - den vnd vür schan-



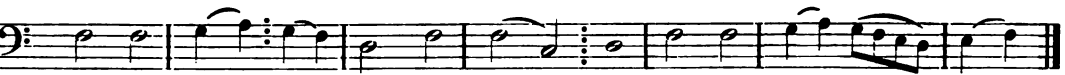
den. 4. Her myn-ne got, habe rech-ten rat: so wirt syn lob ge-



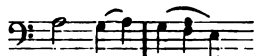
hoet an al - len lan - den. 5. Den schilt nem er durch rech-ten



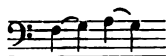
vride, so daz her decke vür mys-se - tat, 6. Vnd ha - be rit - ter-



li - chez leben. so wiz-zent, daz sin lob die vol - ge hat.



¹⁾ be - sten vnd



²⁾ se - hen

³⁾ Über ste- nur virga f.

XIVa DER GÜTERE

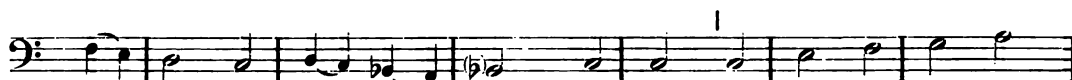
Hypomixolydisch transponiert.*)



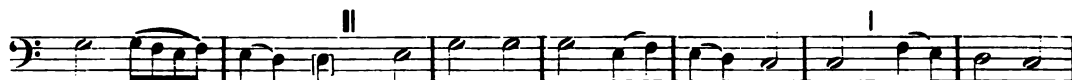
1. Hie - vûr eyn wer - der rit - ter lac tot - siech da an dem
 2. Daz er so ho ir scho - ne wac, sie hatte vûr al - len



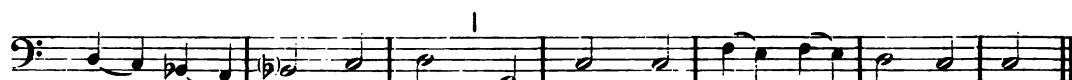
- bet - te syn. so schone eyn vrou - we vûr ym ge,
 wi - ben schyn; her ne sach ouch scho - ner vrou - wen nye.



3. Sie stvnt vûr ym vnde sprach: 'nv sage, gût rit - ter, wie ich



- dir be - hage. 4. Du has ge - die - net vli - zich myr gar dy - ne



- tage, nv byn ich komen vnde wil nach to - dhe lo - nen dyr.'

XV DER VNVÛRTZAGHETE

Phrygisch transponiert.



1. Ivn - ger man von tzwen - zich ia - ren, ler - ne tu - gent -
 2. So mac dir nicht mis - se - lin - gen. dy - ne iu - gent



- li - che ba - ren; tzÿ al - len tzi - ten mynne got,
 sol - tu twin - gen, daz sie vli - e tzÿ al - ler stvnt

*) Nähme man hypojonisch als tonart an, so müsste das eingeklammerte   wegfallen. Dann st nde aber wohl  , vgl. band I, s. 123 (Sonnenburg). Näheres in meinen bemerkungen über die alterationszeichen.



daz ist*) myn rat.
mis - se - tat.¹⁾ 3. Tru-we, scha-me sol - tu tra - gen



dy - nen leben, so mac sich dyn sel - de me - ren.



du solt al - le vrou - wen e - ren, so wirt



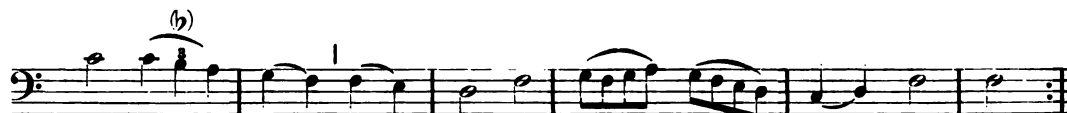
dir der en - gel wat dort ge - geben.²⁾

9.

Lydisch.



1. Ez ist eyne lo - be - li - che kvnst, der sei - ten - spil tzv̇
2. Hievûr trag ich tzv̇ [de]m san - ge gvnst. sanc le - r(e)t vrou - wen



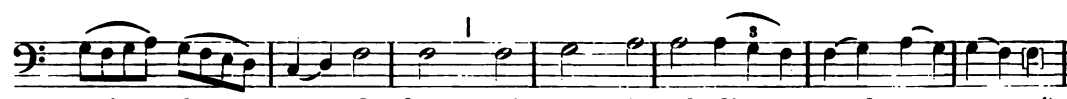
rech-te kan; die gi - ger vre - wen mani - ges mv̇t.
vn - de man, sanc³⁾ ist tzv̇ go - tes ti - sche gût.



3. Her blest da yn der sei - ten klanc. swer vch da lobet vûr



meis-ter - sanc, 4. Der sol mynes lo - bes a - ne wesen. sanc mac man



scri - ben vn - de lesen, mit sang ist al die werlt ge - nesen.⁴⁾

*) Lies deist, vgl. schon v. d. Hagen III, 740.

1) Nur g auf der ersten silbe von missetat.

2) 3 a' a'' b = stollen.

3) Nur f über sanc.

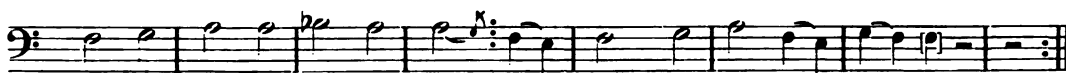
4) 3 b + 4 a + 4 a' = stollen.

14.

Hypolydisch (resp. -jonisch transponiert).



1. Der kv-ninc ro-dolp myn-net got vnd ist an tru-wen ste-te. 2. Der
3. Der kv-ninc ro-dolp rich-tet wol vnde haz-zet val-sche re-te. 4. Der



kv-ninc ro-dolp hat sich mani-gen scan-den wol vûr-saget.
kv-ninc ro-dolp ist eyn helt an tugen-den vn-vûr-tzaget.



5. Der kv-ninc ro-dolp e-ret got vnde al-le wer-de vrouwen. 6. Der kvninc



ro-dolp let sich dicke in ho-en e-ren scou-wen. 7. Ich gan ym



wol, daz ym nach sy-ner mil-te heil ge-sicht. 8. Der meis-ter

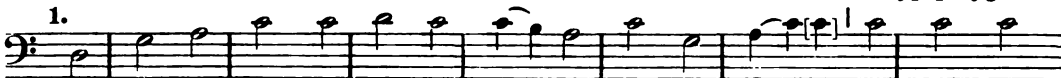


syngen, gi-gen, sagen daz hort her gerne vnde git yn d[a]rvm-me nicht.

XVI DER LIETSCOUWERE

Hypophrygisch.

1.



1. Man sach hievûr[en] die al-ten her-ren e-ren phlegen vnd dar-tzû
3. Die ivn-gen her-ren ha-ben e-ren sich ir-wegen; sie myn-ne(n)t



ho-er wer-dic - - heit. 2. Nv ist her-ren e-re leit; — an
vûr die e-re daz gût. 4. Swelich her-re hat den mît, — der

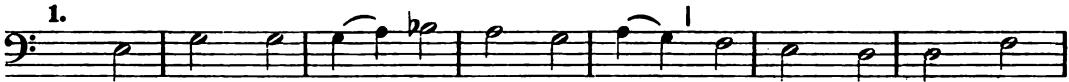


e - ren wil - len sie vûr - - tza-gen.
 kan nicht gan - tzen pris be - - iagen. 5. Got sel - be daz ge-
 bot, daz [edele] her - ren sol - ten e - re myn - nen. 6. Des mîchten wi - se
 her - ren sich vûr - syn - nen, daz her - ren e - re wol an stat. 7. Swe - lich
 her - re e - re hat, — der her - re sich wol vreuwen mac.¹⁾

XVII DER TANVSER

Dorisch.

1.



1. Ez ist hivte eyn wun - nych - li - cher tac. nv phle - ge²⁾ myn, der
 3. Vvente [h]er mich wol ge - hel - fen mac, al - so daz ich die
 al - ler din - ge wal - te, 2. Daz ich myt sel - den mî - ze
 se - le myn be - hal - te,³⁾ 4. Daz ich vûr svn - den sy ge-
 wesen vnde ich ge - bû - ze my - ne gro - ze scul - de.
 nesen vnde daz ich noch ir - wer - be go - tes hul - de.
 5. Nv gebe [h]er mich*) so ste - ten mît, daz ez der

¹⁾ Vgl. stollen.²⁾ Hs. nv phle - ge

*) Lies mir.

³⁾ be - hal - te

lib vûr - die - ne so, daz myr got dan - ken mû - ze,

6. Daz myr daz en - de wer - de gût vnd ouch die se - le wer - de

vro, myn schei - den wer - de sû - ze. 7. Daz mich de hel - le gar vûr -

ber, des hel - fe mir de(r) rey - ne 8. vnde vû - ge mich*), des

ich da ger, daz mich*) die hoe - ste vreude sy ge - mey - ne,

9. Also ich der ma - ge mûz vn - per(n), daz ich dort vrivn - de vyn -

de, 10. Die my - ner kvnf - te wer - den vro, daz ich ge -

hey - zen mûge eyn sel - den - ri - chez in - ge - syn - de.

XVIII MEISTER SINGOF

1. Hypodorisch.

Swer rit - ters na - men wolle vnt - fan, als en ge - tiv - ret

2. Die schame sol er tzv schil - de han, die tzucht sol her sich

hat der man, der erst den rit - ter mach - te,

kley - den an, als ez syn mey - ster dach - te.

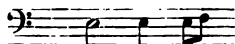
*) Lies mir.

3. Syn gur-tel si der mylte eyn ort. daz pri-set wol eynes
rit - ters wort. 4. Syn sper sol syn die - mŷ - tic - heit, syn swert sol
vride ir - we-cken, 5. Syn man-tel - snŷr myt lobe ge - leit, syn
hŷt vŷr schan-den dec - - ken. so ist der rit-ter val-sches vry.

XIX REYNOLT VON DER LIPPE

Phrygisch mit terzschluss.

1. Myn men-scheit ley - der ist so kranc, daz myn ge-danc nympt wi - der-
3. Stet myr der syn tzŷ gote en - por, myr tan-tzet vor eyn schir-byn
wanc. 2. O - we, daz nye myn hŷrtze en-ranc nach rech - ter go - tes
hor. 4. Vŷz - y - sen hat sie yn¹⁾ yr - me spor, die val-sche tr(i)e - ge-
myn - ne. da - von tzuhet mich der werl - de val-sche sŷ - ze.
ryn - ne. da - ran vŷr - snyt^{*)} ich di - cke my - ne vŷ - ze.
5. Ir val-sche lot gar a - ne spot, vil sŷ - zer got, tŷt myr nicht

¹⁾ Hs. hat sie yn^{*)} Lies vursneit.

hal - ten dyn ge - bot; der kan ich vn - ge - bro - chen keyn ir -
 tzey - gen. 6. Mir wil der werl - de val - sche list in k̄vr - tzer
 vrist lib vn - de se - le vey - gen. 7. Ir vol - ge
 git eyn we - ren - de och. des trag ich noch eyn swe - re ioch. 8. Daz
 tzvhet mich in der hel - le loch, dar sich der tiv - bel ey -
 gen m̄vz ie, myr en - wel - le got ge - na - de rey - gen.¹⁾

XXI MEYSTER RVMEANT

Phrygisch transponiert.

1.
 1. Got in vier ele - men - ten sich er - schey - net, ob wir
 2. Syn vleisch wart durch - sto - chen sam div er - de, die myt
 den nicht recht ir - ken - ten, der vns hat ge - rey - - net.
 phlū - gen wirt tzv̄ - bro - chen. dar - nach der vil wer - - de
 al - ler svn - den smit - ten wosch vns abe syn blūt.
 an dem kru - tze mit - ten hienc. syn vrucht ist gūt.²⁾

¹⁾ 7, 8 = stollen.²⁾ gūt.



3. Der vns sin vleis - lich erde in ac - ker brach-
4. Do er mens - li - che brü - dic - heit be - dach-



te, tzv sate er wart ge - phlû - get in der mar - ter.
te, do¹⁾ wart men - scheit ym tru - ter vn - de tzar - ter.



5. Nv kvmpst syn er - bar - men vns tzv tros - te, sit daz



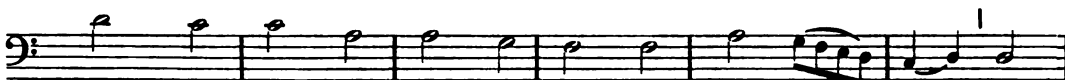
er die vreuden - ar - men gne - dich - liche ir - los - - te,



von des tiv - bels ky - ten²⁾ vz der hel - le glût.³⁾



1. Der wi - se hei - den ca - to, der nye touf ge - wan, der
2. Her sprach: 'ich bin den svn - den al - so gar ge - haz, ob



spricht die wort, daz sich eyn is - lich kris - ten - man be -
nicht die go - te svn - de ry - chen,⁴⁾ wist ich daz, ob



den - ken mac, wie daz eyn hey - den vun - de.
nym - mer men - sche wis - te my - ne svn - de,

¹⁾ Nur a über do.

²⁾ 5 = stollen.

³⁾ Lies kitten.

⁴⁾ Lies ræchen.



3. Den - noch welt ich die svn - de lan. sie ist vn - ge - svnt, von



rey - ni - cheit ge - schey - den.¹⁾ 4. Daz my - ner svn - de wor - de



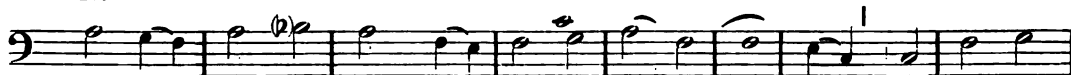
nym - mer nicht ge - seit, doch liez ich svn - de durch der svnde[n] vn - rey - ni -



cheit'. nv prü - be, kris - ten - volc, diz sprach eyn hey - den.²⁾

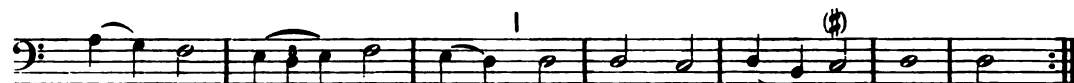
27.

Dorisch.



1. Daz *) ge - de - o - nes wol - len - vlivs in tou - we quam hy - mel -

2. Her mo - y - ses³⁾ der sach tzv̇ wun - der - scou - we den grv̇ - nen

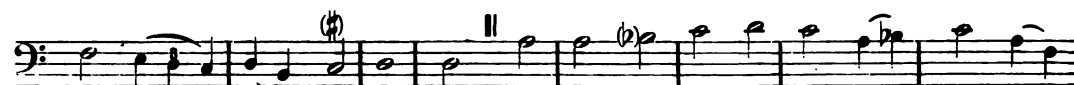


vrucht: daz ist die brut der wa - ren go - tes myn - ne.

busch, den^{**)} go - tes trut, da got was sel - ben yn - ne.



3. Der hy - mele vivr da - rynne vn - bran, syn[n]est vnd ouch sin



loub nye wart vür - sen - get. 4. Nv wes ge - gru - zet, al - ler hy - mele



vrou - we. A - a - ron, dyn ger - te vrucht - ten kan, des sich al vrucht vntfen - get.⁴⁾

¹⁾ 3 = der 2ten hälfte des stollens.

³⁾ 4 = stollen.

²⁾ b - vorzeichnung fehlt im 2. stollen (auch im abgesang).

⁴⁾ 4 = stollen.

^{*}) Lies dem.

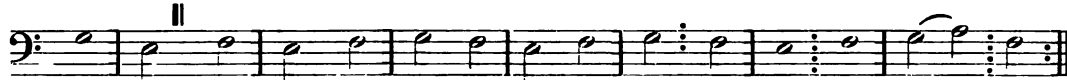
^{**)} Lies der.

32.

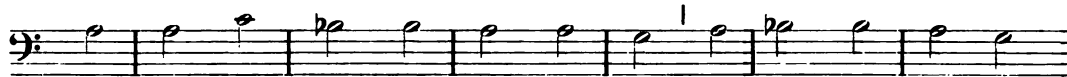
Hypolydisch.



1. Der kvninc na - bu - go - do - no - sor ge - sach in sy - me
3. Dem was daz hou - bet gul-dyn¹⁾ wun - der - lich, des nam her



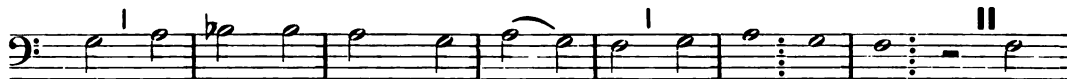
trov - me 2. Eyn bil - de von der er - den an den hy - mel rey - chen.
gov - me, 4. Die brvst vnd ar - me sil - be - ryn dem sel - ben tzey - chen.



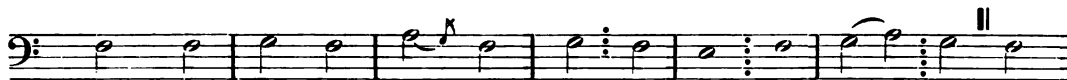
5. Syn buch e - ryn ge - scaf - fen was, div die von her - ten*)



sta - le, y - sin die beyn, 6. Die vûze er - dyn vnd y - se -



nyn. daz bil - de brach tzv̇ ma - le ein gro - zer steyn.²⁾ 7. Der



quam vz ey - nen**) ber - ge an al - le wer al ey - ne. 8. Der



steyn tzv̇ - rieb***) daz bilde vnd al tzv̇ - brach ez kley - ne.³⁾

61.

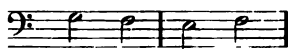
Hypojonisch.



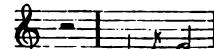
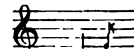
1. Ob al - ler myn - ne myn - nen kraft, die†)
2. Der⁴⁾ sũ - zen myn - nen beren - de vrucht, -



hoch - ge - lobe - ten wer - den myn - ne meis - ter - schaft, der
die⁵⁾ den he - ren geist mit sy - ner go - tes tzucht al



¹⁾ hou - bet gul - din ²⁾ 5 = 6. ³⁾ 7 = 8. ⁴⁾ Der



⁵⁾ die den

*) Lies hertem.

**) Lies eynem.

***) Lies tzv̇reib.

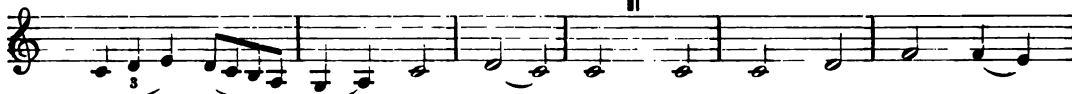
†) Lies der.



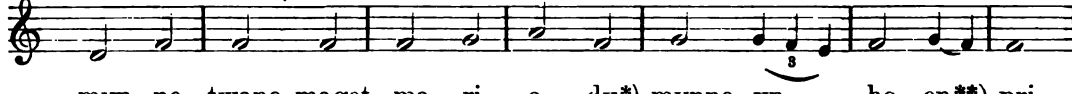
 myn - nich - li - chen vreü - de geben - de myn - ne,
 vm - me - sloz, der myn - ne mey - ster - yn - ne,



 3. Der wil ich syn - gen my - nen sanc, daz ers - te lob in



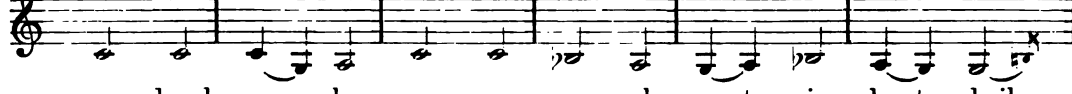
 di - ser nu - wen wi - se,¹⁾ 4. Sit go - tes tzorn ir



 myn - ne twanc. maget ma - ri - a, dv*) mynne yn ho - en**) pri-



 se 5. Den star - ken got des v - ber - want, daz²⁾



 er durch men - schen - myn - ne men - sche wart ir - kant. heil



 von yes - se dem vrev - de - beren - den ri - se.¹⁾

69.

Phrygisch transponiert.



 1. Al - ler gû - te vûl - ler vlû - te vloz in gna - den - stra - men
 4. Syn geist vliv - zet.³⁾ des ge - nyv - zet, swer des kan ge - ra - men,

¹⁾ 3b und 6c = stollenschluss = 5a'.

²⁾  die hs. unrichtig; denn $\flat$ ist vorgezeichnet und doch keine dazu gehörige note geschrieben.

³⁾ a auf -zet.

*) Lies din.

**) Lies hoem



2. Kvmpt ge-vloz-zen her vz go - tes her - tzen griez or-sprvn - ge.

5. Daz er svn-den - ru - wick sy; der schrye an gotes bar-mvn - ge.



3. Da-von trin - kent alle, die sy - ner hel - fe durs - tic syn.

6. So mac er ge - la - zen nicht, her tv ym hel - fe schyn.¹⁾



7. Her stet tzv van - ge mit den ar - men, im tzvr ax - len



ist syn houbet ge - ney - get, 8. Als her sich wil vber vns ir -



bar - men. vm - be - vanc vnd kvs her vns ir - tzey - get.



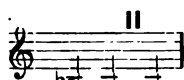
9. Svn - der, wil - tu gna - de sũ - chen, du bist vn - ge - vey - get.



10. Dy - nes her-tzen ou - gen - vlũt myt ru - we trost of rey - get.



11. Da - myt wirt ge-swey - get al die lan - ge sor - ge dyn.²⁾



¹⁾ schyn. Her

²⁾ 9-11 = stollen.

Dorisch.



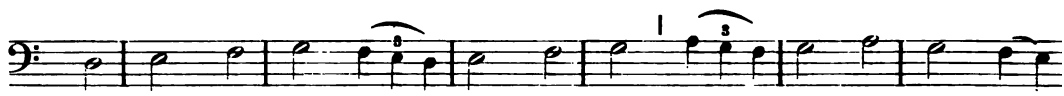
1. Got herre al - mech-tich, vûr - be - dech - tich, al - ler meis - ter -
 3. Du al - ler her - ste, dir daz er - ste lob in dir - re



schaft vnd al - ler din - ge 2. Du ey - ne mei - ster - schef-fer
 nu - wen wise ich sin - ge. 4. Dyn wis - heit al - ler syn - ne¹⁾



bist; an a - ne - genge, an ende ist dyn ge - walt.
 list ge - mer - ket hat, ge - mez - zen vnd ge - tzalt.



5. Vvol dich, got krist der kris - ten - heit, so wol vns, daz wir



kris - ten synt ge - wor - den. 6. Vvol vns des, daz du has ge -



seit, daz die synt al - le go - tes kynt, die kris - ten synt in



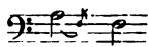
kris - te - li - cher or - den. 7. Vvol dich, wol vns, daz wir dich



mû - zen hie of er - den loben. 8. Vvol dir, daz ²⁾al - ler



en - gel schar vnd al dyn scheffen - vn - ge dir mûz hoben.



¹⁾ syn - ne

²⁾ Kette 8 von hier ab = schluss des stollens.

86. Dorisch und transponiert phrygisch.

1. Herre vn - de meys - ter, schef - fer myn, got, al - le cre - a -
 3. Vische vn - de vo - gele, wûr - me, tier has - tu tzv lobe ge -
 tu - re dyn 2. Die has - tu dir tzv lobe ge - dacht.*) die en - gel
 scaf - fen dier. 4. Dyn wil - le werde an vns vûl - bracht. nv helf myr,
 vnde die liv - te,
 daz ich hiv - te 5. Ge - dan - ke dy - ner wer - dic - heit,¹) daz
 ich dyn lob ge - sin - ge. 6. Dyn ere ist groz, an en - de
 breit.¹) daz ers - te lob in dis - ser wise ir - klin - ge 7. Dem
 her - ren, der (i) e was vnde ist vnde ym - mer bli - bet, ihe - sus
 krist. 8. Der schuf vns vride vnde gibet vns vrist. got al - ler schef - fe -
 nv - ge list kan vn - de weiz, her mey - ster al - ler din - ge.

¹) Kette 5 = 2. und 4. periode des stollens; 6a = 2a, 4a, 5a, 8a. Vgl. 8b.

Hypodorisch transponiert.

101.

1. Un - tru - we sli - chet also eyn mvs in val - sches man - nes
 2. Der we - net, daz er wer - de rich vnde slynt den an - gel

her - tzen hus. der sie myt wil - len hu - set,
 gi - rich - lich. her voxs, der wile ir mv - set, 3. So rat ich,

daz ir vm - me sen. ir mvgent be - sli - chen¹⁾wer-den of der

wey - de, 4. Da ir vvr - lie - sen u - wern balc. schynt man den

vn - ge - tru - wen scalc, ich tros - te mich der lei - de.²⁾

XXII RVMEANT VON SWABEN

1.

Phrygisch.

1. Ich han nach wa - ne dic - ke lobet vnd et - te - wa durch
 2. Ich spur, daz myn syn hat ge - tobet. da ich doch wande ir-

liebe eyn teil, daz mich vnz her vil wey-nich hat vvr - van - gen.
 wer-ben heil, da ist myn lob al-sam der sne tzur - gan - gen.

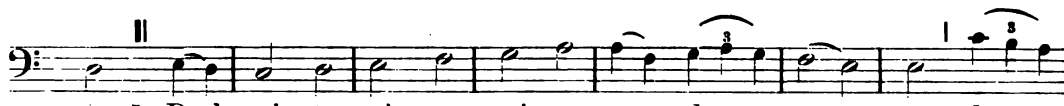
3. Han ich ge - logen, der schade ist syn, den ich dic - ke han ge-

lobet myt rede vnd in ge - san - ge. 4. Da ist vvr

¹⁾ b-vorzeichnung für die folgende clavis vor c.²⁾ † = stollen.



luge die svn-de myn vnde mvz sie bu - zen lan-



ge. 5. Doch sei - te mir eyn wi-ser pre - de - ge - re, daz



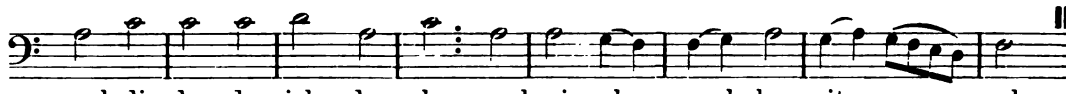
hûbi-sche lûge nicht gro - ze svn - de we - - re.

XXIII MEISTER VRIDERICH VON SVNNENBURC

Hypolydisch.



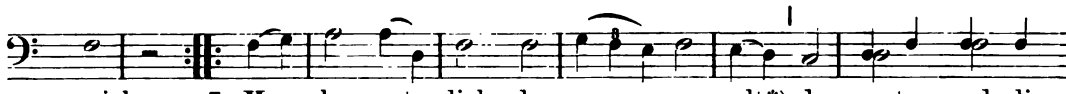
1. So wol dir werlt, so wol dir hivte vnd ym-mer me - re wol. 2. So
4. A - ne got nye men-schen-kyn - de nye keyn gût ge-sach.¹⁾



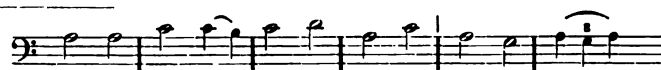
wol dir des, daz ich daz hy - mel-ri - che noch be - sit - zen sol.
5. A - ne dich nye menschen-ou - gen got noch nye keyn lib ge - sach.



3. Daz kvmpt von gote vnd ouch von dir; da - tzv ge - ber du
6. Eyn - val - tich men-sche, ho - re myr,²⁾ got le - ret sel - be



mich. 7. Her le - ret dich, du e - ren solt*) den va-ter vnd die
dich. 8. Sich, tûs - tu daz, von dir div werlt mvz vm - be-

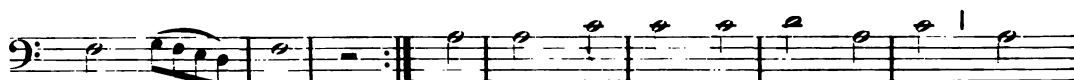


¹⁾ A - ne got nye menschenkyn-de nye keyn gût . . .



²⁾ myr vgl. auch den zweiten teil des abgesangs.

*) Hs. du solt eren.



m̃ - ter dyn.

sch̃l - ten syn.

9. Vrou werlt, von gote vnd ouch von dyr wir



sũ - len wirde vnd e - re han, 10. Daz al - le cre - a -

tiv - re¹⁾ syn dem men - schen vn - der - tan.²⁾

48.

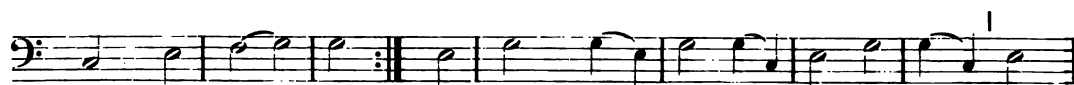
Jonisch mit quintschluss.

1. Eyn ri - cher kv - ninc hiez kos - dras,³⁾ der hette vz ro - tem

3. Dar - vm eyn ho - e tzar - ge was, wiz sil - ber, als er



gol - de 2. Ey - nen hymel vnd ey - nen tron vnd ey - ne

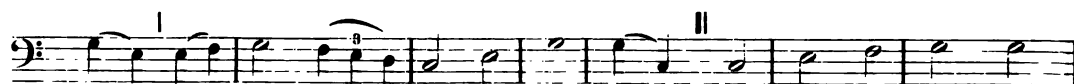
wol - de. 4. Het die burch⁴⁾ in be - hem - lant der mil - te

burch ge - goz - zen.

kvninc be - sloz - zen, 5. Die teilete [h]er al - so sa - la - tyn den



steyn vz bal - da - cho - ne, 6. Ge - lich dem e - delem*) her - tzen



syn. den hy - mel tzv dem tro - ne 7. Die geb er hyn myt

¹⁾ Vgl. 3 und 6 in den beiden stollen. Schon v. d. Hagen (IV 807) hat die 4-tönige ligatur der hs. berichtigt.

²⁾ 9, 10 = 2, 3.

³⁾ Die viertönige ligatur über kos- ist nach analogie des zweiten stollens und des abgesangs (6 a) zerlegt.

⁴⁾ Über burch nur g.

*) Lies edelen.

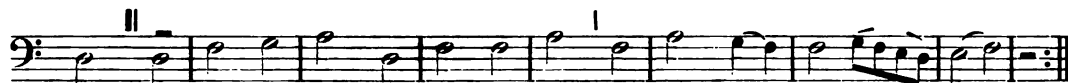


56.

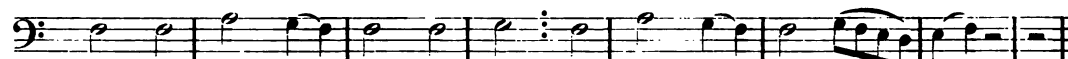
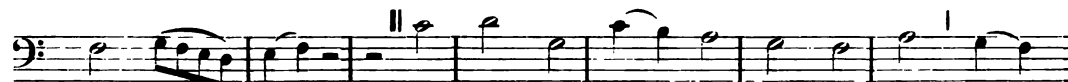
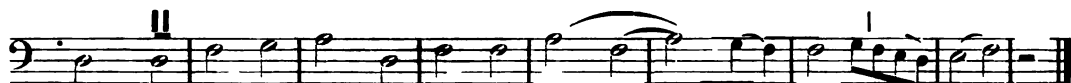
Dorisch mit lydischem schluss.



3. Tz̃v rech - te sol - tu vol - gen dem, der sich vro³) vn - de spa -



te 4. Ṽr scan - den sel - be vri - den kan; der tzympt tz̃v ra - te wol.



¹) 6, 7 mit geringen abweichungen = stollen.

²) 8b wieder = 2b des stollens.

³) sich vro

⁴) Ein schrägstrich weist in der hs. den mit sechszehnteln wiedergegebenen teil der ligatur ausdrücklich ebenfalls der ersten wortsilbe zu.

64. ?

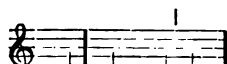
1. Ihe wil sing - hen in der nu - wen wi - - - se eyn
 2. Ich wil brin - ghen dar - tzû hertze vnd [den] sin. ich
 let von dem, der mich ghe - ma - chet hat; der mach mir
 ret, daz al min heyl an ym be - stat. liph, gût, mût,
 ghe - ben vn - de ne - men,*) (s)waz her wil.
 le - ben, (s)waz des ist, her mach (des) vil.¹⁾
 3. Wol min spil let - zen daz ich tzû rech - te ha - ben

* * *

XXIV WIZLAV

1. Hypojonisch.

1. Men - schen - kint, den - ket da - ran, ob ich vch ghe - ra - ten
 3. Iz ist in der werlt wol schin, daz²⁾ kint truwet nicht den**) va - ter
 kan: 2. Iz ist in der werlt wol schin, daz en - des
 sin 4. Noch³⁾ va - ter si - me kin - de nicht; daz habe wir

¹⁾ vil²⁾ wol schin; daz³⁾ sin Noch

*) Hs. nemen unde gheben. Die ligaturen sind wol unter andere wortsilben zu setzen und zu verteilen.

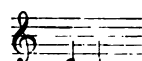
**) Lies dem.

tac wil ko - men. 5. Nu tot al - so, daz ir sith
wol uor - no - men. 6. Daz ir tzûr stunt¹⁾ nicht sith ge-
vro, ob ich iz vch vur-he - le,
wunt ghar an u - wer se - le, 7.*) Wen-ne ir den gheyst vph
geben vnd nicht be - hal - den mûghen den le - ben, 8. Daz ir
den - ne key - ne not li - den, daz mach vch vro - men.

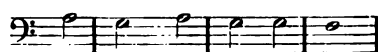
11.

Jonisch transponiert.

1. Saghe an, du bo - ser man, wes has - zes - tu ey - nen ghû - ten liph?
3. Wol - de her dir nach-ghan, so daz er tzu dir phlichte a - ne kip,²⁾
2. Io gun - de her dir e - ren wol, bo - se kran - kez her - tze.
4. So wer(t) [w]ir eyn: des mach nicht sin; diz ist dir eyn smer - tze.
5. Blip so du bist vnd habe dir daz tzu bo - ze, daz du den ghû -
ten nicht ir - - rest, da-mit her e - ren moghe ir - vol - ghen.



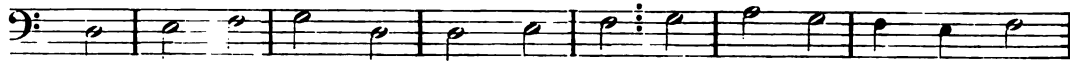
¹⁾ stunt
*) = stollen.



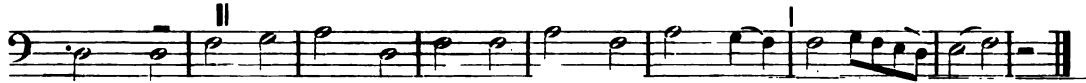
²⁾ Hs. dir phlich-te a - ne kip

14.

Hypophrygisch.



1. Der vn - ghe - lar - te hat ghe - ma - chet ey - ne se - nen - de
 3. Iz ist so har - te, daz ich yn an mi - neme san - ghe¹⁾



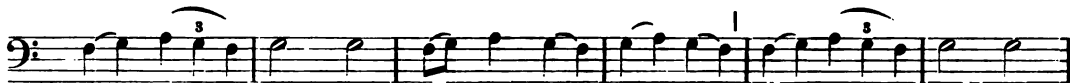
wi - se. 2. Da - von lide ich gro - ze not, er ich dar - nach
 pri - se. 4. Sint ich iz bi mi - nen ²⁾tzi - ten nie han ge-



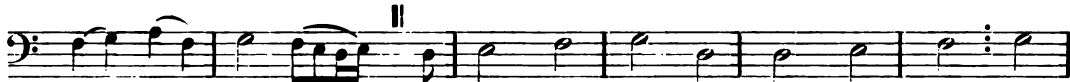
sin - ghe so ghe - tan eyn do - ne. 5. Nu volghe ich
 hort, durch daz dunket iz mich sco - ne. 6. [Durch] daz ich man-



ym, durch daz her mich ghe - bracht hat*) in diû**) ley - de,
 nen vnd[den]wi - ben³⁾ mûz mit phin (an)*** vn - der - scey - de⁴⁾



7. Ma - chen ey - ne se - nen - de hû - re. daz diû we - re



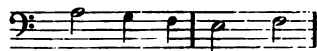
scone vnde⁵⁾ tû - re! 8. So wolde ich spre - chen „nu hat [ghe]gan - ghen



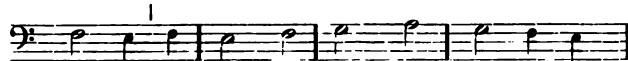
mi - ner kuns - ten ru - te.“ 9. Kin - der alle, ich saghe vch



daz, hi ist di - se[r] senen - de clag - he, sû - ze, lu - te.⁶⁾



¹⁾ mi - ne - me san - ge

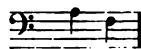


²⁾ tzi - ten nie han ge - hort, durch daz dun - ket

³⁾ Hs. hat ein g zu viel.



⁴⁾ -de



⁵⁾ Hs. vn

⁶⁾ 8, 9 = stollen.

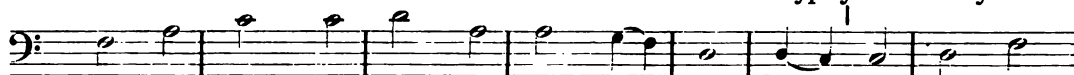
*) Hs. hat ghebracht.

**) Lies die.

***) Besserung Ettmüllers.

15.

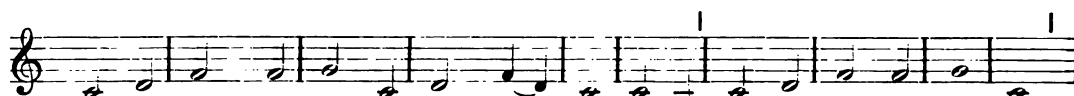
Hypolydisch und lydisch.



1. Nach der senen - den cla - ghe mǝz ich sing - hen. kunde ich mir
2. Daz ich mǝch - te le - ben a - ne swe - re, so were ich



- sel - ben brin - ghen vroy - de nach dem wil - len min,
vroy - den - be - re. ho - hes mǝ - tes wolde ich sin.



3. So vǝr - wne ich al - le senen - de wi - se, daz ich wol tzǝ pri - se



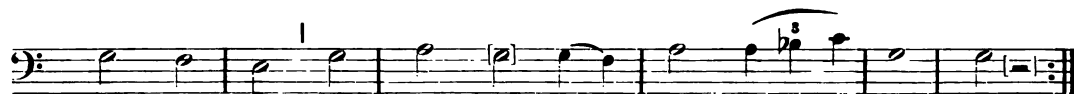
- ym - mer an daz al - ter vro - lich gri - se sun - der al - len pin.¹⁾

18.

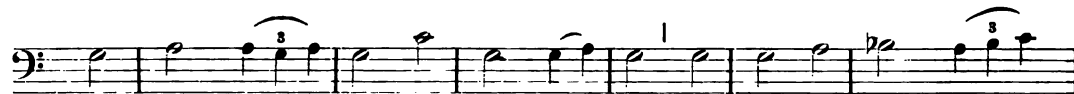
?



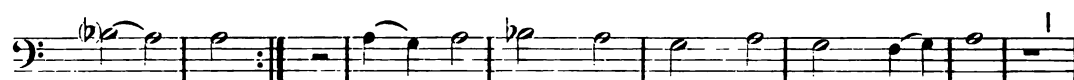
1. Ma - nich scim - phit vph sin ey - ghen tzil, der nicht rech - te
2. Her sicht*) scan - den vil vph ey - nen man, der sel - be[n] nie



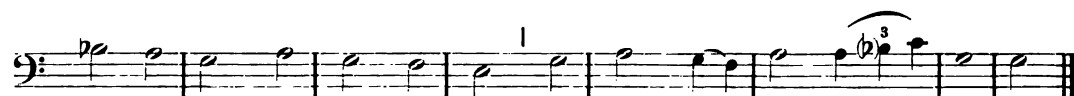
- wis - zen wil, waz [ym] ver - net o - der na - het.
e - ren wan. se - re mich daz vǝr - sma - het.



3. Sin scimph - lich wort de sint ghe - hort, vz si - nem munde ir -
4. Durch si - nen haz. her lez**) iz baz; ich lich yn eyt - ter



- gan - ghen
slan - ghen. 5. He - re ghot, giph dem vor - scamp - ten man



- wi - be vluch, der man - ne ban, diǝ***) nach der scalk - heyte ga - het.²⁾

¹⁾ Vgl. schluss des stollens.

²⁾ ǝ = stollen.

*) Lies gicht.

**) Lies lieze.

***) Lies der.

* * *

Phrygisch.

19.

3. „List du in der minne _____ dro. ich se den lech-ten _____ morghen
vro. de voghe-lin sin-ghen den tac; her ist _____ ho.“

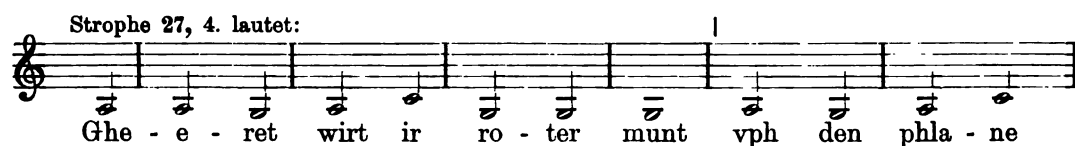
22. Hypojonisch und jonisch.

1. Ich _____ war-ne dich, vil _____ iun-gher man ghe-
2. Vvaz _____ dir da - von hey - les gheschicht, nu
tzar - te, _____ halt mil - den _____ mût. _____
war - te, _____ daz du bist _____ gût. _____

3. Dem val-schen ra - te _____ du vnt-wi - - - che. de hey-li-ghen vnt-
phan dich al ghe - li - - - che, di - ne sco - ne sele in
gho - - - - - tes ho-he(z) ri - - - che.

23. Phrygisch transponiert.

1. Vye ich han ge-dacht al di - se[n] nacht an mi - ne gro-zen swe - re,
2. De eyn wip be-ghat, vnde mich nicht lat ko-men tzû ey - ner we - re,
3. Daz se mir wol - de na - hen. eyn cus - se - lin vz ir



¹⁾ 3 a', b = stollen.

²⁾ Vgl. bis vnrhute den stollenanfang.

³⁾ 7 steht nur bei selbes, nicht bei vol. Lies erer und selber.

^{**)} Lies vunden.

dra - te vph de(m) vel - de. nu ne ru - ghet, wer vch scel - de,
 mani - ghen tzuich se brey - dit. se en - rû - ghet, wer se vey - dit.

sint de tzeit ist wun-ning - lich.
 diz ghit¹⁾ in der mey - ie[n] rich. 3. Nu tre - tet vph den an - gher

vn - de do - net mit den vo - ghe - lin u - weren nu - wen sũ - zen

sanc. 4. Mit - ten mey - ien durch de voghe - lin*) sco - nit u - wer(n)

lip [vnd] durch rey - ne wer - de sũ - ze wip. 5. Der mey hat vns ghe - ghe -

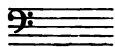
ben mit ym diz vro - lich le - ben. in e - ren mûz wir stre - ben

vnde in vroy - den swe - ben. wer daz tũ, der ha - be danc.

32. Dorisch in der deuteruslage, transponiert?

1. Mey - ie sco - ne, kum io tzũ!**) du ne moch - test
 (2. De) vro - wen sle - zen e - re cleyt. daz ist²⁾ mir von

nicht tzũ vrũ den lu - ten. 2. De³⁾
 her - tzen leyt. se hu - ten⁴⁾ 3. Al ir be - sten we - te,

¹⁾ b, am zeilenanfang, vor ghit.²⁾ c über ist.³⁾ Das in der hs. vor De stehende $\sharp$ gilt zunächst für die betreffende, dann aber auch für die folgende notenzeile, so oft der ton b vorkommt.⁴⁾ -ten

*) Lies mittem meyien und den vogelin (E.).

**) Lies iezũ.

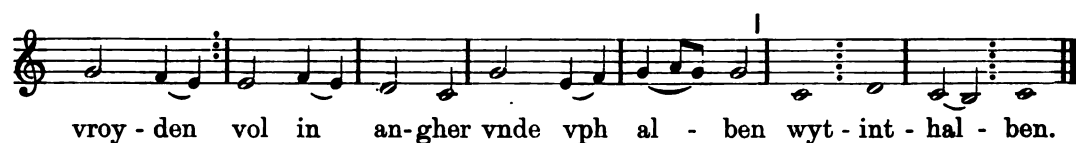


35.

Jonisch.



2. Se v - ben e - ren sû - ze(n) scal vro - li - chem her - tzen v - ber -



38.

Phrygisch mit quintschluss?



2. Ir smit, ir cleyt, ir lip daz lach in dul - de.²⁾ de kal - de



¹⁾ 4 vgl. mit dem in eine andere tonart modulierenden stollen.

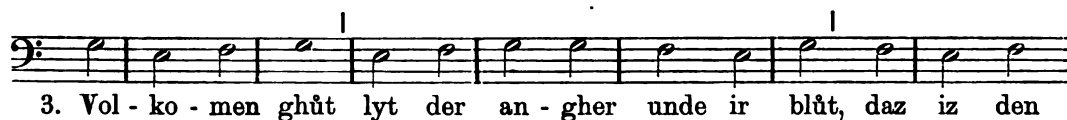
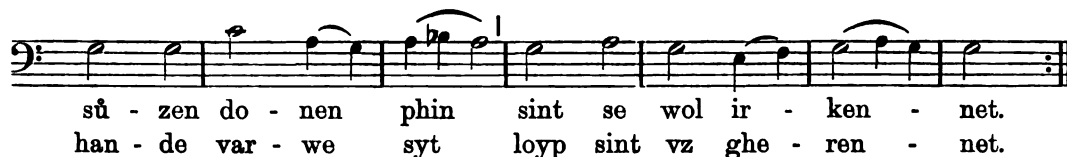
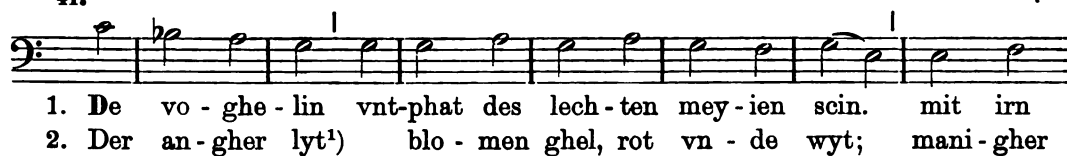
²⁾ Hs. b über -de, s. schon die anm. band I, s. 133. Der ton c̄ ist wol richtig.

³⁾ Lies is.



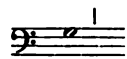
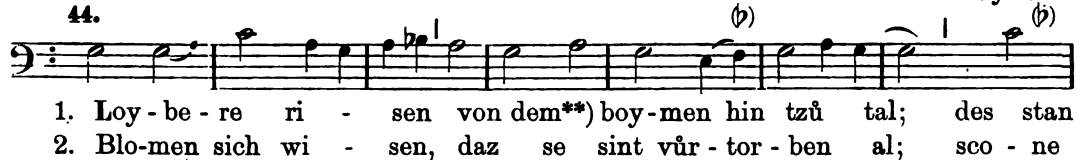
41.

?



44.

Lydisch.

¹⁾ lyt

*) Lies Swaz.

²⁾ 3b = 1b.

**) Lies den.

³⁾ 4 = stollen.

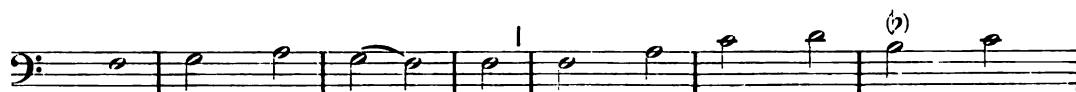


blot ir es - te.

was[t] ir gles - te.¹⁾ 3. Sus twin-ghet de ri - phe manigher han - de



wur - tzel sal. des bin ich ghar se - re be - trû - bet.



4. Nu ich tzû gri - phe, sint der win - der ist so



kal, des wirt nu - we vroy - de ghe - v - - bet.²⁾



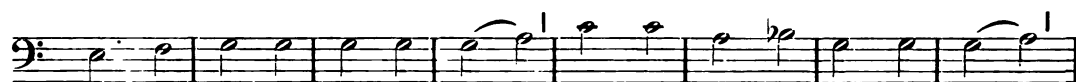
1. Der her - best kumt vns ri - che nûch. men - sche, dir des sel - ben

2. Bier, me - the vnde der ghû - te win, rin - der, ghen - se, veyz - de



rûch, went iz kumt in din ghe - vûch ganz mit al - be - tal - le.

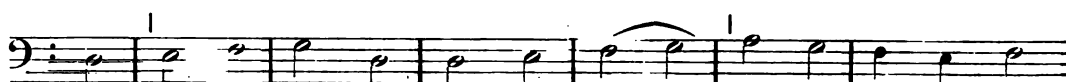
swin, diz mûz al des men - schen sin, hûn - re mit ghe - scal - le.



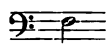
3. Vvaz*) vph er - den wa - xen is, men - sche, daz ist dir ghe - wis



vnde in wa - ghe de vi - sche. 4. Des moghe wir vro - lich le - ben



han, wem ghot hyr³⁾ — — — — —



¹⁾ -te

²⁾ 4 wahrscheinlich bis zum schluss = stollen.

³⁾ 4 fast = stollen. Man übersehe nicht, dass b nur in der mittelpartie des liedes steht.

*) Lies swaz.

XXV DER MYSNERE

Dorisch mit quintschluss.

1.

1. Got al - ler sel - den a - ne - vanc, dir sy ge - ni - gen. 2. Got,
3. Krist, rich - ter al - ler wer - ke, vri - der al - les vri - des, 4. Krist,

va - ter al - ler bar - mvn - ge, din lob wirt nicht vûr - swi -
sû - ner al - ler mis - se - tat, durch vns den tot du li -

gen. kvninc al - ler rech - ti - cheit, dyne wort synt war.
des. ge - bie - ter v - ber al - ler en - gel schar,

5. Helf, schef - fer al - ler din - ge, du bist al - ler gûte eyn v - ber -
6. La vns nicht hie vûr - ter - ben in disem e - lende, von dir vnt - fet der

vluz - zich brvn - ne.
liech - te¹⁾ svn - ne. 7. Eyn brvn vnt - sprin - get in dem her - tzen

dyn, svn - de - re. 8. Kvmpft des eyn tzar durch dyn ou - gen, der

ist go - te so me - re, daz er dir vûr - git dy - ne svn - de gar.²⁾

15.

Dorisch (und äolisch transp.) mit quintschluss.³⁾

1. Ma - ri - a, mû - ter, meit vnd kris - tes am - me, ge - born da -
2. Du tugen - de vaz, bist wol eyn hy - mel - por - te. dyns kyn - des

¹⁾ La vns nicht hie vûr - ter - ben in disem e - lende, von dir vnt - fet der liech - te

²⁾ 7, 8 = stollen.

³⁾ Vgl. W. Bäumker: Ein deutsches geistl. Liederbuch (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1895) no. Ia. Die Melodie hat auch d als Grundton und durchweg angewendetes ♭.



her von k̄yninc da - vi - tes stam - me, du go - tes se - del¹⁾, tem - pel
va - ter²⁾ schūf mit ey - nen³⁾ wor - te, daz du den trū - ge, der da



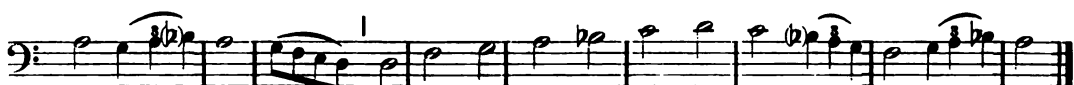
der dry - val - dic - heit. 3. E daz go - tes svn mensche wūr -
hymel vnde er - den³⁾ treit. 4. Von vleische vleisch ane svn - den bür -



de, was er ein geist; des m̄vch - te man yn nicht ge - sen.
de, sele vn - de lib nam her in ir, des m̄vze wir ihen.

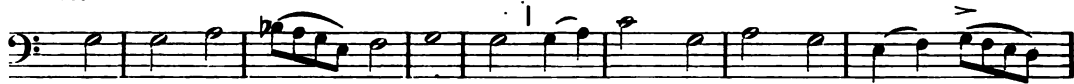


5. Ez quam da - von, her wol - te in ir ras - ten. durch vns liez er sich gri - fen



vn - de tas - ten. her wart vns glich, wol vns des, daz daz sol - te schen.⁴⁾

35.



1. Vil sū - ze tzar - te myn - ne, du solt ie - ten vn - mynne vz⁵⁾

2. Du twin - gēs man - nes syn - ne mit dy - nen liech - ten spilen - den



e - ren gar - ten; of keyn vn - ste - te sol - tu war -
ou - gen - bli - cken; tzwe hertze in eyn kan - stu v̄vr - tzwic -



ten. din⁵⁾ smy - ren vnde din tzar - ten tū(n)t bey - de sanfte
ken. mit myn - nich - li - chen stri - cken ves - tu dy - nen



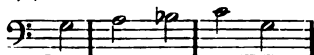
in den ou - gen.

3. Dv schivz der myn - nen stra - le

die - ner tou - gen.

4. Du wun - des vn - de hey - les

¹⁾ ♭ steht nur im 2. stollen vorgezeichnet.



²⁾ dyns kyn - des va - ter

³⁾ er - den

⁴⁾ 5 = stollen.

⁵⁾ Das zeichen > über der note g soll überlieferte doppelnote andeuten.

^{*)} Lies eynem.

myt ge - walt durch wi - bes ou - gen in man - nes her - tze.
wider¹). sich, myn - ne, daz ist eyne tru - te

36.

Lydisch (jonisch transponiert) mit quintschluss.

1.
2. Mar-cus, ma-the - us, lu - cas, vnd io - han, die vier ge-

. hat sin hant-ge - tat mit vûr - ge-
tzung(e) in ge-tzu - ge stan, die ge-scri - ben³) han gotes³) wun - der¹)

dach-ten*)ra - te. 3. Ist daz wir synt der tugen-de kynt, so ist got,
vrû vnd spa - te. 4. Des schef-fet gar tzûr tugen-de schar. die rey - ne

vn - ser va - ter, vn - ser brû - der.
tzvñ - ge sy der se - le⁴) rû - der. 5. Sus ey - net v mit

go - te nv, daz er vch tû vry vûr der hel - le lu - der.⁵)

und

¹) wider

wun-der

²) Die ♭-vorzeichnung fehlt hier im zweiten stollen.

³) Die beiden podati, welche die viertönige ligatur bilden, sind deutlich über die erste silbe von gotes zusammengedrängt.

se - le

⁴) se - le

⁵) 5b = 1b, 2b.

*) Lies vûrgedachtem.

48. | Jonisch transponiert.



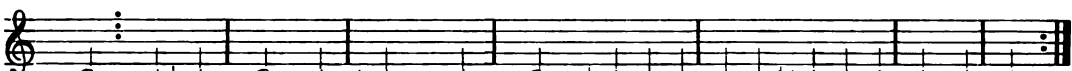
1. Got ist ge - wal - tich, ma - nich - val - tich sint sy - ne werck, syn
3. Obe[n] ym¹⁾ ist key - ner; her ist ey - ner, der al - len cre - a -

||



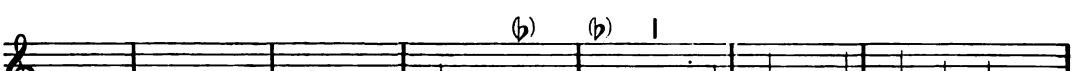
na - me ist ge - dry - et. 2. Her ist der ers - te vn - de
tiv - ren²⁾ lien vûr - li - et. 4. Her ist al - mech - tich; wer vûr -

||



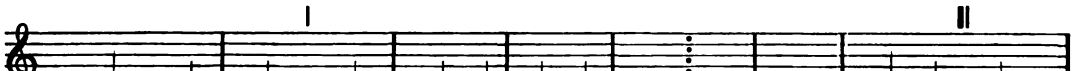
ouch der les - te; got, sin le - ben ist an en - de.
mac daz³⁾ [daz]er vûr - mac? vns mache - ten sy - ne hen - de.

(b) (b) |



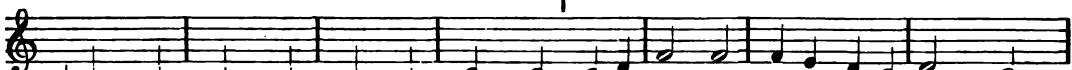
5. Her meys-tert al - lez, daz da lebet. her ne vruch-tet kvninc noch

| ||



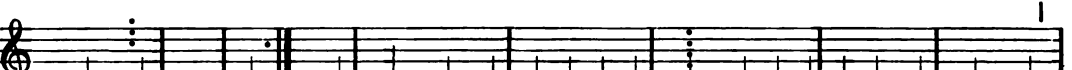
key - ser nicht,²⁾ in vruchten al - le schef - fe - nvn - ge. 6. Swaz

|



swem-met ode[r] in luf - ten swe - bet, swaz (i)e ge - wart, daz lobet der

|



mey - de kynt vn - de die gotes bar - - mvn - ge.³⁾

¹⁾ Obe[n] ym ²⁾ cre - a - tiv - ren

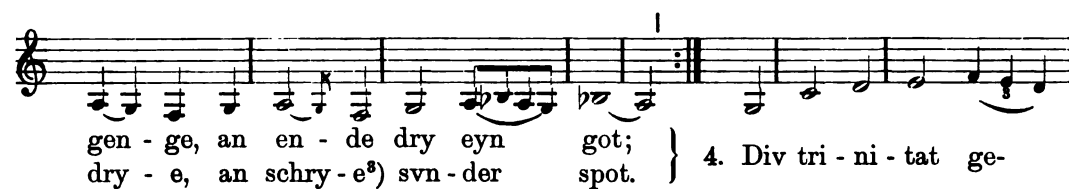
³⁾ 1b, 3b = 7b; 2a, 4a = 5a', = 6a' = 7a = 8a; 2b, 4b = 6b = 8b; 5b vgl. 6a anfang. Aus den entsprechenden ergibt sich der grund für unsere auffassung von 6b. Die dehnung in 5b ist angenommen worden, weil dann 5 und 6 rhythmisch fast gleich werden. 5b ist in unserer übertragung ein hyperkatalektischer textvierer, der durch die dehnung des stückes scheffe- einem katalektischen sechser in der dauer gleich wird.

²⁾ Das zweite daz ist überflüssig und hat auch keine note über sich.

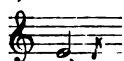


52.

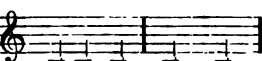
Hypophrygisch transponiert.



1) 8 = stollen 2.



2) wie



3) drye an schry-e

*) Lies dem.

dry - et in dryn na - men ist; die dry eyn got in ey - ner
go - te - heit. hey-li-ger gheyst, got va-ter, krist, almechtich got du bist.¹⁾

Hypodorisch transponiert.

62.
1. Vñr al - le wun - der, die nv synt, mer - ket eyn mi - chel wun -
3. Wie go - tes wort sy mensch vnde krist, krist go - tes kynt be - svn -

der, 2. Wie sele vnde vleisch eyn men - sche sy vnde wie die sele eyn
der. 4. Da - by die go - tes na - men dry, va - ter, svn, hey - liger

gheist, vnde wie der gheist lebe ym - mer, 5. Ir - ken - ne,
gheist; die dry sich schey - den nym - mer. 6. Vnd eyn kegen

wie*) got eyn kegen²⁾ eyn ge - vñ - get hat mit lis - ten,³⁾
tzweyn. sprich ia, nicht neyn, wil - tu dyn le - ben vris - ten.

7. Teil eyn kegen drin, die dry in eyn, ge - dry - et

vnde ge - ey - net, sich, so bis - tu kris - ten.

¹⁾ 4 abgesehen von wenigen tñnen = dem stollen.

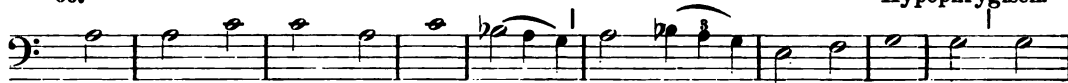
²⁾ p erst bei der wiederholung der abgesangsmelodie.

³⁾ 5, 6 sind genau = 1 des stollens, 7 deckt sich ebenso genau mit 2 des stollens; also müssen womöglich die cäsuren gleich bleiben, und jedenfalls bildet die dreitönige ligatur (scandicus) im fünftletzten takt den anfang des letzten melodieabschnittes. (B.) Man muss dann den seltenen fall anerkennen, dass 2 rhythmische hebungen nebst der dazwischen stehenden senkung in einen wert zusammengezogen sind. Das geschieht hier zweifellos nur, um den übergang zur nächsten reihe zu gewinnen. (S.)

*) Hs. wir.

66.

Hypophrygisch.



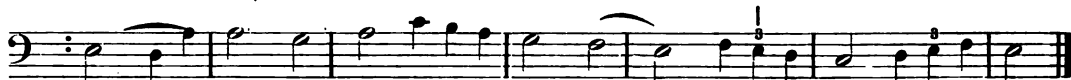
1. Tzwise-ler an de - me (g)lou-ben, sich an go - tes wun-der. von
 2. Dv ne has dich nicht ge - ma - chet: her lie di - che wer-den, swaz



wem kvmt blit - zen, don - ren, regen,*) tac vnde nacht be - svn-
 der hy - mel be - grif - fen hat, swaz da lebet of er-



der? von dem, der al - le dinc vûr-mac; der ist eyne got.
 den, (s)waz er da yn - ne wun-ders wil, tût¹) syn ge - bot.



3. Hie prûb ich by, daz eyne got sy, der ster-ben mûge vnde



le - ben ge-ben wider; des ni - get sy - ner kro-ne! 4. Lob



ma-nich-valt wirt ym ge - tzalt. vier vnde tzwentzich alt-her-ren



val-lent nyder of ir ant - lit - ze scho - ne.²) 5. Sie be - ten



an tac vn - de nacht gotes lam vûr dem tro - ne. ir



ket - zer, iv - den, hei - den sin der tiv - bel spot.³)



¹) tût

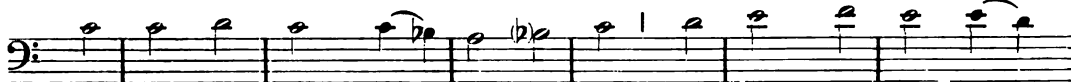
²) Die melodie des ersten abgesangteiles (3) wiederholt sich in 4 und 5 bis auf die schlussmodulation nach g. Vgl. auch die anm. in band I s. 152: die silben müssen hier jedenfalls etwas anders als im original verteilt und g, sowie der folgende climacus zur virga subtripunctis zusammengezogen werden.

³) 5b = 1b, 2b (stollen).

*) Die hs. hat regen erst hinter nacht.

71.

Lydisch (jonisch transponiert) mit quintschluss.



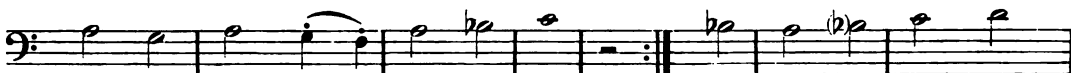
1. Vli - ze dich, mensche, an gũ - te wort. die geben dir sel - den
 3. Of er - den hie¹⁾, in hy - mele dort wort wal - tent wun - sches



vil, 2. Gotes hulde vnde ouch der werl - de gvnst. wort sv̄ - nent haz vnde
 spil. 4. Wort le - schen gar der hel - le brvnst, wort scheiden mani - gen



nyt. 5. Vvort die synt gũt. wort go - tes blût, wort go - tes
 strit. 6. Do nicht en - was keyn krut kein gras, do was got



lich - namen schef - fent von bro - te hie.
 vnde syn kynt. krist tros - te die, 7. Die ger - ne spre - chent*)



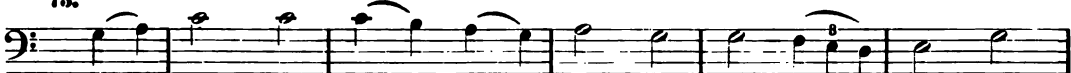
gũ - te wort tzv̄ al - ler stvnt; den liv - ten wirt vil



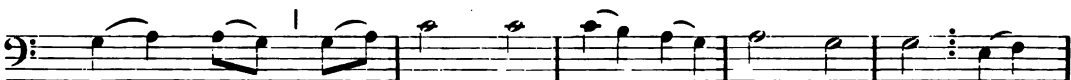
sel - den kvnt. ge - be - ne - di - et [sy] der rey - ne mvnt!

72.

Jonisch.



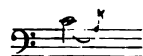
1. Daz sanc daz hoēs - te sy in hy - mele vnde of
 2. Mit wor - ten mac von bro - te go - tes lich - nam



er - den, des tzie ich an die en - gele, die myt
 wer - den. des ist sanc vn - de wort daz hoēs - te,



san - ge lo - bent got in hyme - le dort.
 sit daz ie vnde y was go - tes wort.



1) hie

*) Die hs. hat sprechent erst hinter wort.

3. Sanc le - ret tugen - de phlegen, vlien val - schen rat. sanc
 vreuwet, sanc ryn - get vil der swe - re. 4. Sanc ist go - te-
 lich, sanc der ist lo - ve - be - re. ghe - dho - ne a - ne
 wort daz ist eyn to - der galm: vûr gotē ist sanc ge - hort.¹⁾

81.
 1. Ich wis-te ger - ne, wa-by man die rit - ter solte ir - kennen. 2. Ich sie vil...

* * *

Dorisch (und äolisch transponiert) mit quintschluss.

86.
 1. Swelich man eyn wer - rer we - sen wil vnde ouch eyn rey - ze-
 3. Eyn wer - rer mert der hel - le spil vnde ist ouch got vm-
 le - re, 2. Der bru - wet mort vnde mani - gen strit; dem tivbel ist
 me - re. 4. Syn ghey - sel - stab kan bru - wen nyt, so kan vûr-
 her be - sip - pe. 5. Sele vn - de lib, wil - tu, vûr - trib sul - he bant,
 gen syn swip - pe. 6. Vvir - res du mich, du strickes dich, du rey - ze-
 sul - he stric - ke.
 le - re dic - ke. 7. Nv wirre vnde rey - ze hie vnde da.²⁾ des³⁾
 tiv - beles stat al - sus vûr - sta, der dich tzvûr hel - le schicke.

¹⁾ 4 = stollen, abgesehen vom ausfall der einen note c am anfang.

²⁾ Vgl. stollen.

³⁾ Dem vorgezeichneten b nach ist das handschriftliche c über des unrichtig.

90.

Jonisch.



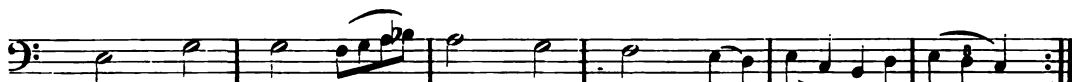
1. Al - mech - tich got, bar - mvn - ge rich, sich hie
 2. Der ba - bes dem ri - che hat ge - sworn, daz er vn-



nyder yn diz elel - en - de tzv dy - ner ar - men
 recht wil hel - fen kren - ken. nv daz ri - che ge-



kris - ten - heit. helfe vnde trost den kris - tenen sen - de. rv-
 val - len ist, des ey - des sol er ge - den - ken, sit



mes*) ri - che, des ri - ches val be - wey - ne.
 er eyn hou - bet ist der werlt al - ey - ne.



3. Swer vns nv irre eynes kv - nin - ges, div werlt ge-



mey - ne vber den schry - e. ir divt - schen vur - sten



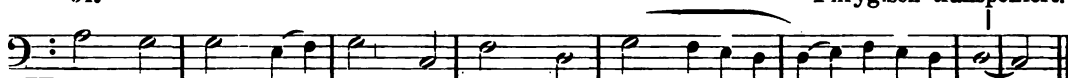
sit ge - mant, scaffet, daz man den key - ser wy - e. vur



u - wer svn - de vreuwet die werlt ge - mey - ne.¹⁾

94.

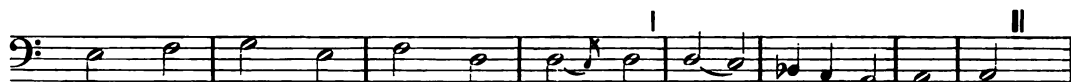
Phrygisch transponiert.



1. Got der hat vns nach ym ge - - - bil - det. von
 3. Den syn hat vns nv got vnt - - - wil - det. der

¹⁾ 3a'', a'', b = 2ter teil des stollens (1 bzw. 2a'', a'', b).

*) = roemesch.



ey - nen*) men-schen tzwe - ne men-schen wor - den ge - ma - chet,
 ers - te scha - de noch div werlt ge - mey-ne¹⁾ an swa - chet.



2. A - dam, e - va, man vn - de wib vz ey - me li - be
 4. Daz bûz-te er ma - nich tu - sent iar myt sy - me wi - be.



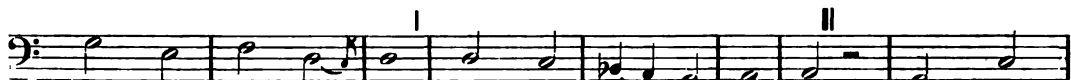
5. E - va, a - ve²⁾ eyn wort tzwe-ne syn-ne. e - va die
 6. Ma - ri - a, go - tes tochter, vol al - ler gû - te, a - a - ro - nes



brach - te we, der en - gel a - ve, wes ge-grû-zet kv-nin-gyn-ne.
 ger - te (.....) dich be - div-te (.....) yn dem tem-ple blû - te.



7. Die brachte die ri - fen vrucht, e ir tzit que - me. sam te - te



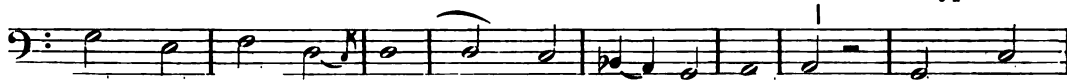
dv, do dv den grûz von dem en - gel ne - me. 8. Scham dich,



vn - ge - touf - te diet, kris - ten - ge - lou - be dir tze - me.³⁾

98.

Hypodorisch.



1. Svn - de - ge lust ist al - so sv - ze, daz da keyn
 3. Ma - ri - a helf, daz ich ge - bû - ze vnde daz ich

¹⁾ In der hs. fehlt d über ge-.

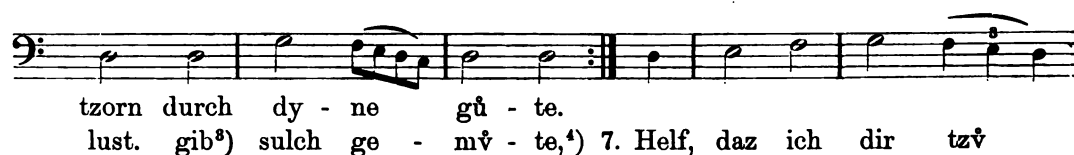
²⁾ -ve

³⁾ Vgl. die stollenmelodie, den noten nach fast völlig identisch mit diesem teil des abgesangs.
 Deshalb wäre am schluss etwa zu conjicieren:



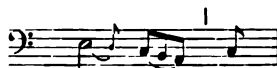
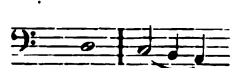
diet ge - lou - be dir tze - me. (B.).

*) Lies eynem.

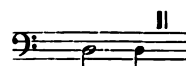


108.

Jonisch.



³) Statt des tones d hat die wiederholung der melodie hier überall nur den ton c; vielleicht einfaches schreibversehen.



⁵) 7 = 1 des stollens.

⁶) 8 vgl. 2 und 4 des stollens.

⁷) 4a hat hier ein c zu viel.

al - le man, wend er ist ge - mey - ne güt. man mac ym
vrou - wen¹⁾ wol, so sint die vrou - wen nicht wib, die wan - del

nicht vûr - wi - zen. 3. Her ist in ste - ti - cheit vûr - sigelt, wend
hat vûr - hou - wen. 6. Vn - der vrou - wen syn daz vn - wib, der

er vn - ste - te haz - zet. 7. Die vrou-wen ha - ben vro - lich we, die
mvt an tugen-den²) laz - zet. 8. So hey - zent wib dar - vm - me wib, daz



 daz ir - ken - pfen, daz sie sten in e - ren rin - ge.

 sie sich scha - men al - ler vn - wib - li - cher dyn - ge.³⁾

9. Da-von ist wib der hoes-te nam, wend er ist er-de-scher

wunne eyn svm - me, tugent vnde e - ren. 10. Ein spie - gel,

der werdes man - nes her - tzen wol kan vre - de me - ren.⁴⁾

1) Über vrou- ist der ton b zu ergänzen (S.) Den noten nach:  (B.)

2) tugen - den

⁸⁾ Daz sie sich scha - men al - ler vn - wib - li - cher dyn - ge.

S. auch die anm. betr. > auf s. 54; sie gilt für alle entsprechenden stellen.

4) $9, 10 = 2, 3$ des stollens.

XXVI MEYSTER CONRAT VON WERTZEBURC

1.

Hypomixolydisch.



1. Der nyt syn vaz*) in tvn - kel ver - wet, sam eyn bleych ge - hyle-
 4. Sam ki - bet**) her sin ey - gen nest, der vp - pich - li - chen tru-



we.¹⁾ 2. Swen er be - sit - zet, des ge - m̃ - te lebet in ley - des
 ret. 5. Er scaf - fet, daz²⁾ durch vreme - de su - zi - cheit eyn her - tze



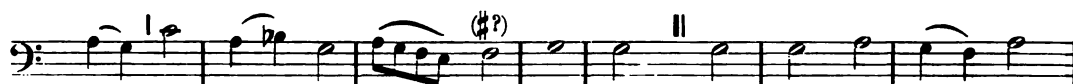
kyle - we.³⁾ 3. Sam daz har die myle - we kan tou - ge - li - che
 su - ret, 6. Da in er ṽr - mv - ret lit als eyn madhe in



wol tz̃r - kyben, ***)
 ey - ner schyben.†) 7. Vviz - zent, daz eyn ny - dich her - tze



nym - mer rou - we wirt ge - war, 8. Wend ez syn ge - m̃ - te

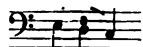


gar tz̃r tode an vreu - den sny - det.⁴⁾ 9. Durch daz die bider - ben



vn - ge - lu - cke schu - wet vn - de my - det. 10. So wol ym,

¹⁾ Die ligatur des podatus ist jedenfalls genau der wortaccentuierung gemäss zu zerlegen.



²⁾ daz

³⁾ Hs. hat für -le- eine überflüssige note c. Lies gilwe.

⁴⁾ Runge, Colmarer Handschrift s. 129 reproduciert diese „unleugbar schönere“ mel. bis hierher; die cäsus setzt er in 1 hinter ver-.

*) Lies vabs.

**) Lies kiuwet.

**) Lies tz̃rkün.

†) Lies schiun.

der durch sy - ne tugent haz von den ar - gen li - - det!

11. Swen der ar - ge ny - det, her wir - ret sich in hei - les riben.¹⁾

XXVII VROWENLOP

54.

Jonisch.

1. Swa sich die tugent ir - biv - tet, da kvmt sie mit vûr -
 3. Vn - pris - lich tat sie riv - tet vz tru - wen*) her - tzen²⁾

mez - zen - heit. der sel - den kleyt 2. Treit sie myt ir vil
 myt ir rat. ir ho - ez phat 4. Mit melde an ri - cher

gar an vn - der - scheid. diz wiz - - ze, diet:
 vnd an ar - mer wat sich nye vûr - schriet.

5. Der tugent ist als dem viv - re, dem of - te we - re

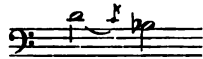
tiv - re syn mel - den vn - ge - hiv - re, nivr daz der

rouch syn stiv - re tût of - fen - bar. 6.**)

Sus tût die tugent myt

mel - de ri - cher tat ir mel - - den klar.

¹⁾ 9, 10, 11 = stollen; der schluss lautet wohl richtig: hei - les riben. Lies riun. Runge a. a. o.: „3. stollen = 1-2 (ein paar kleine abweichungen sind wol fehler).“ Seine wiedergabe ist auch sonst eine summarische: vgl. z. b. schon bd. I, 168 anm. 2 damit.



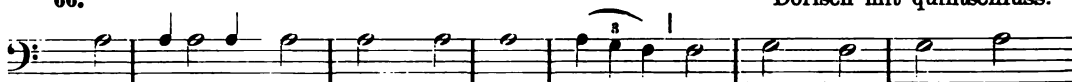
²⁾ her - tzen; $\flat$ nur im 2. stollen.

^{*}) Lies truwem.

^{**)} 6 = stollenschluss (reihe 2).

66.

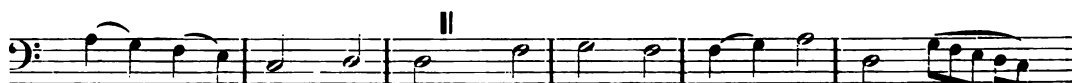
Dorisch mit quintschluss.



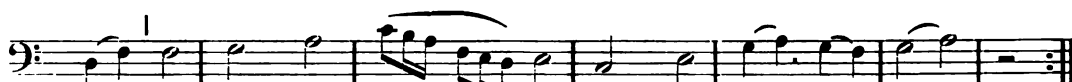
1. Vver kan - te go - tes kref - te, do er was in des
 4. Vva wo - net na - tivv in hef - te, synt sie al - ler din - ge



va - ter gheist? 2. Nivr e - wi - cheit al ey - ne kant yn vnde
 wal - te hat? 5. Mit got, durch¹⁾ got, in go - te sie tyr - met,²⁾



sy - ner kraft vol - leist. 3. Al da keyn men - sche vûr baz
 waz*) er tyr - men lat. 6. Vz sy - me bote quam sie nye



mac, wer kan, wer tar, wer sol? wist man ez wol,
 tac. sie was nyvr eyn, des mÿste sie li - dhen dol.



7. Vven got sie bestvnt selv - vier - de: er eyn vnd ouch syn e - wi -



cheit 8. Vnde syn ma - ies - tas wir - de. dar - tzv so half div



rey - ne, 9. Ma - ri - a, vlei - sches blei - che vry. sie spielt vz eyn**) per -



so - nen dry. viere mÿchten me, den na - tivve al - ters ey - ne.³⁾

81.

Jonisch.



1. Ich hore des va - ter le - re ihen: „kynt, wil - tu sen lieb
 4. Ir ho - en vurs - ten set vch vûr, sint valsch die tûr er -

¹⁾ Im zweiten stollen nur *f*.



²⁾ tyr - met

³⁾ Die z. b. in XXVI, 1 und XXVII, 54 chromatisch alterierten töne — freie zugabe — sind hier ausser spiel gelassen.

^{*}) Lies swaz.

^{**}) Lies eym.

an dir sel - ben, la dir daz ge - schen: 2. (I)e myn - ner
drvn - gen hat an rat, an am-macht kûr. 5. Habet ouch den

sorge, (i)e gro - zer var. trage in dem her - tzen dyn,*) daz sag ich
dhv - men in der hant, set of, wem ir be - vel - het lib vnde

dir vûr war. 3. So mvs - tu spen, der rat dyr nvtz - lich ist."
e - ren - phant. 6. Ich hore, ich spur gar**) in des hone - ges list.

7. Ouch sicht man wol, wie sere ge - lu - cke stru - chet, die

hoes - te vreu - de sich tzv ia - mer bru - chet, lieb in

ley - de tu - chet. 8. Ir vurs - ten, daz nemet in den mṽt. ez

wirt v gut, welt ir die vlût des le - benes tragen in vrist.

XXVIII MEISTER POPPE

Lydisch (jonisch transponiert).

1. 0 ho - er vn - de star - ker al - mech - ti - ger got, durch dyn al -
2. Durch dy - ne ho - hen star - ken kla - ren go - te - heyte eyn vnd dry -

meh - ti - cheit, durch dich, durch dyn ge - bot vol - - ko - men
val - tich wol ge - schic - ket in eyn kleyt, (i)e wesen - de

*) Lies got (Eitmüller).

**) Lies galle (E.).

gar an al - le mys - se - wen - de,
 vreude an a - ne - gen - ges en - de, 3. Durch dy - ne tugen - de

ma - nic - valt, durch dy - ne ho - en wir - de dir wol tzvn -

gie, 4. Durch dy - ne barmvnge vn - ge - tzalt, durch wer - des men - schen

bil - de dir wol klvn - gie, 5. Durch dy - ne hoch - ge - lob - ten

bürt, durch dy - ne(r) tu - gent - li - chen wird vr - sten - de, 6. Durch

daz du von der hel - le vürt tzv hyme - le nach - tes, durch daz du

were el - len - de, 7. Durch daz du men - sche wûr - de, so habe

stete in dy - nen gna - den! 8. Ob hie habe kegen dyr mis - se -

tre - ten, so wes ge - be - ten vm den ir - wel - ten

meis - ter wert von wer - tze - bure con - ra - - den.¹⁾

¹⁾ Vgl. Runge a. a. o. auf s. 137 mit bd. I, 193.

XXIX HERMAN DAMEN

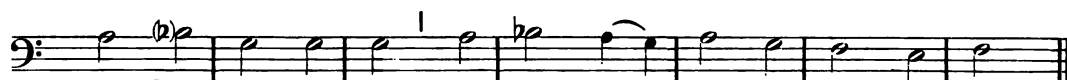
Leich.

Hypolydisch mit $\flat$ (jonisch transp.).

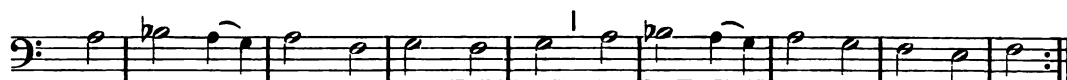
- I. 1. Ir kris-tenen al-le schri-et an ey-nen got ge-dri-et,
 2. Sit her vns¹⁾ hat ge-vry-et²⁾ vn-de³⁾ trost vûr-li-et.



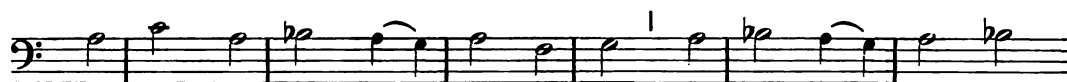
3. Vvir ha-ben al-le wol vûr-nomen, swem her tzv



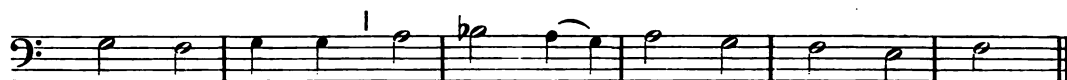
- tro-ste hie wil komen, daz mac ym e-wich-li-chen vromen.



- II. 4. Swer sy-nes tro-stes gern-de sy, der scrie an sy-ne na-men dry
 5. Vnde ma-che sich von svn-den⁴⁾ vry; so ist syn trost ym hulf-lich by.



6. Her mac in trost vil wol vûr-sagen, die an dem tro-ste



- syn vûr-tza-gen. da-von in vn-heil mvz be-tagen.⁵⁾

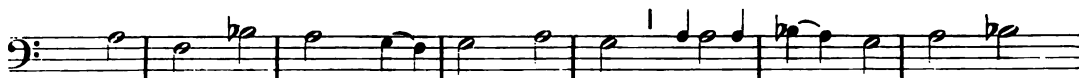


- III. 7. Syn trost in men-schen her-tze qvam nye, her ne worde da
 8. Myt⁶⁾ rech-ter ru-we⁷⁾ smer-tze. swer ym myt ru-we



- in ge-laden
 kan ge-pha-den, dem kvmpt her of der sun-de schaden.

¹⁾ vns²⁾ -et³⁾ Bloss virga über vn-.⁴⁾ g über -den.⁵⁾ 6 = 3. 4, 5 fast = 1, 2, also I fast = II.⁶⁾ g über myt.⁷⁾ ru-we

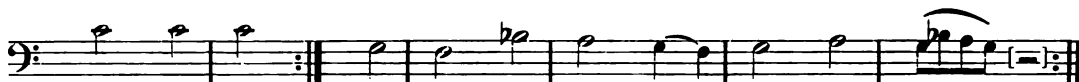


IV. 9. Nv sy ge - eret die mǃ - ter syn, die an a - ne - gen - ge

10. Vnd ouch ir trút, daz kyn - de - lyn, des sie doch a - ne

V. 11. Sie ist al - ler sel - den v - ber - dach vnd al - ler²⁾ tugenteyn

12. Swaz³⁾ man ie von ir gũ - te iach, die kan²⁾ sie v - ber -



myt ym was,

we ge - nas, als ich ez in den bũ - chen las.¹⁾

vũ - lez⁴⁾ vaz.

gũ - ten baz. sie wert vns i - res kyn - des haz.⁴⁾

Jonisch (schluss reines hypolydisch mit $\sharp$?).



VI. 13. Des sũle wir se ym - mer e - ren vnde vn - sen die - nest an sie

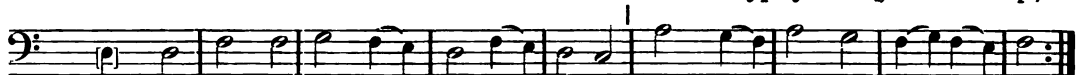
14. Sie kan vn - ser heil wol me - ren. swa vns der tiv - bel wil vũr -



ke-ren. sie ist vn-se ley - de - ste-ren.

se-ren, da kan sie vns hul - fe re - ren vn - d(e) al - lez vn-heil ve - ren.

Hypolydisch (jonisch transp.).

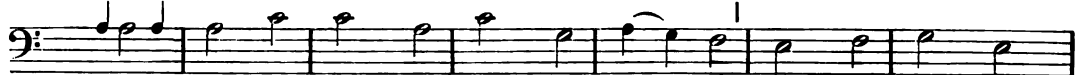


VII. 15. Sie ist ob al - le sũz - heit sũ - ze, die vil rey - ne sũ - ze maget.

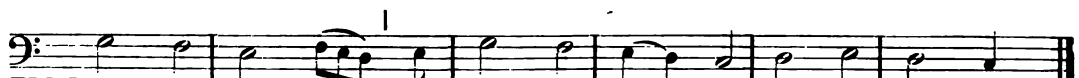
16. Swen ich sie nenne vnd ich sie grũze, die al⁵⁾ der kris - ten - heit be - hagēt,

17. Of daz sie my - nen kvm-mer bũ - ze, so wirt⁶⁾ vn - heil⁶⁾ von myr ge - iaget.

Jonisch.



18. Sie ist al - ler svn - der hul - fe - ryn - ne. swer sie mynnet an



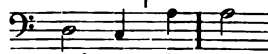
sy - me syn - ne, der myn - net ouch die wa - ren myn - ne.⁷⁾

¹⁾ IV, V fast = III.

²⁾ a über al- und kan.

³⁾ g über swaz.

⁴⁾ Die letzte note der ligatur über haz ist f.



⁵⁾ grũ - ze, die al
bũ - ze, so wirt

⁶⁾ Über vn- nur f.

⁷⁾ VII = VIII.

⁸⁾ Lies vollez.

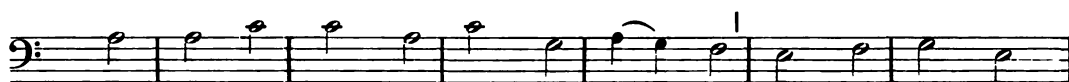
Hypolydisch (jonisch transp.)



VIII. 19. Sie ist eyn brvnne der bar-munge, der nv noch¹) nymmer me tzv̄r-gat.

20. Her si der al-te o - der²) ivn-ge, der vmme sy - ne mis-se - tat

21. Ste nu of ru-we gerende(m)sprvnge, dem git sie hul - fe - be - ren rat.



22. Daz al - ler cre - a - tiv - re tzvn - gen ir lob sage - ten



vn - de svn - gen, den - noch wor - diz nicht halb durch - drvn - gen.³)

Hypodorisch.



IX. 23. Sa-lo-mon⁴) der wi - se wol tzv̄ pri - se ir gro - zen tu - gent

24. Die lo - be - be - re nym - mer me - re en - wirt myt lo - be

X. 25. Sie ist die len - ge an a - ne - gen - ge ge - we - set by der

26. In hy - mel - ri - che si - cher - li - che. daz hoes - te lob ist

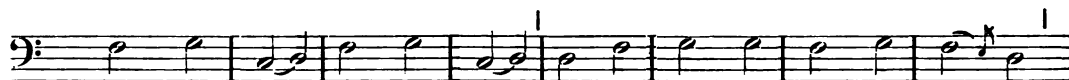


hat be - scriben.

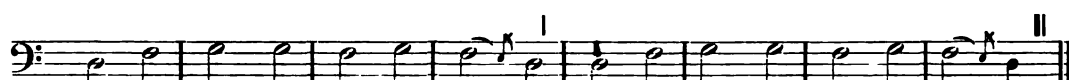
halb durch - triben. ir lob ist vn - ge - en - det bliben.

go - te - heit⁵)

ir be - reit nach go - te, daz⁶) div er - de treyt.



XI. 27. Griez vnde stoub, gras vnde lob,*⁷) re - gens - trop - fen vn - de stey - ne



daz die m̄ch - ten al ge - mey - ne sprechen, dan - noch die vil rey - ne

Hypodorisch transponiert.

28. { Vvorde von yn al - len nicht vol - lobet.
der al die hy - mel - ro - te⁷) hobet, swer sie nicht lobet, der sel - be tobet.

¹) Über noch nur g.

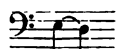
²) Nur f über - der.

³) VII = VIII.



⁴) Lies Sal[o]mon (S.)

⁵) Die noten der clavis e—d über der letzten silbe von gottheit müssen über die zwei letzten silben verteilt werden.



⁶) daz



⁷) hy - mel-

*) Lies loub. — Hier wäre chromatisch alteration schon der verminderten quinte wegen unmöglich.

XII.29. Sie ist ovch daz er - wel - te vaz, da got mens - lich yn - ne saz. swer
 yr - me dien - ste ist tzv̄ laz, dem kan sie wol ir - tzey -

Dorisch in die quintlage transponiert (hypoäolisch).

gen 30. So hul - fe - li - che le - re,
 daz er wirt ir die - ne - re vnd ir sich git v̄r ey - gen.¹⁾

Hypomixolydisch und dorisch transponiert (oder hypoäolisch).

XIII. 31. Sie ist al - les wan - dels bar vnde v̄r dem svn - nen -
 32. Ir s̄lt daz wiz - zen vnd ist war, daz sie ym hil - fet
 XIV. 33. Swer sich von go - te hat ge - want vnd bvn - den ist myt [der]
 34. Wirt er yn ru - wen ir be - kant, dem kvmpt ir hul - fe

schy - ne klar.
 durch daz iar, der ir myt tru - wen die - nen tar.
 svn - den bant,
 tzv̄ [ym] ge - rant vnd vnt - byn - det in tzv̄ hant.

| Dorisch transponiert (oder hypoäolisch).

XV. 35. Sit daz sie vnt - byn - den mac den, der in svn - den - stricke ie lac,
 36. Ob er v̄r svn - de b̄ze vnt - fat vnd her - tzieh - li - che ru - we hat,
 37. So sol eyn iz - lich kris - ten - man sich ruwen vnd b̄ - ze ne - men an.

XVI. 38. Ge - den - ke, vrou - we, daz du vro we - re, do du
 39. Mit gro - zer vreude vnd a - ne swe - re, der da

gebe - re dy - nen sv - ne ihe - sum krist
 herre vnd kv - ninc ob al - len kvnin - gen ist.

¹⁾ R. von Liliencron analysiert namentlich diese und die folgenden Strophen bis XX nicht, wie hier geschehen. Er zieht statt „äolisch“ die Quintentransposition des Dorischen vor. Seine Gründe s. Zeitschr. für vgl. Lit. Gesch. 1894, S. 261.



- XVII. 40. Des wes ge-mant vnd bit vns vrist, von dem du vil ge - e - ret bist.
 41. Vrouwe, durch dy - ne wir-di - cheit la dich ir - bar - men vn - ser leit
 42. Vnd bit - te din vil lie - bez kynt vûr die an hou - bet - svn - den synt,
 43. Daz er ghe - rû - che vris - ten die durch al dietugent, die er (i) e be - gie.¹⁾

Dorisch transponiert (oder hypoäolisch) mit mixolyd. schluss.



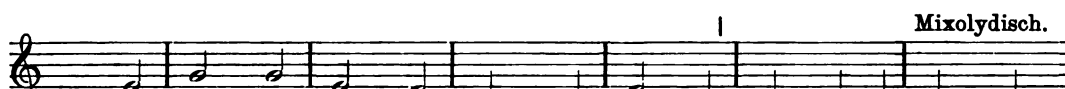
- XVIII. 44. Dyn lie - bez kynt daz ist so gût, daz ez dir
 XIX. 46. Vnd nym - mer me ouch nicht vûr - saget d[i]e - key - ne



- al - les des ge - wert 45. Vn - de myt wil - len
 stvn - de²⁾, nacht noch tac. 47. Dyn bit - ten ym so



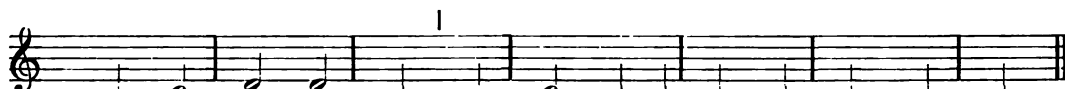
- ger - ne tût, des din mît an ym da gert,
 wol be - ha - get, daz er dir nicht vûr - sa - gen mac.



- XX. 48. Dv mey - les vry - e maget ma - ri - e vn - de go - tes



- gym-menglast, 49. Swer dich an scry - e durch hel - fe dry - e vnde durch



- swe - rer svn - den last, dem tû du hul - fe durch den ast,



- XXI. 50. Da der eyn-gebor - ne[r] sv - ne dyn mit strach - ten ar - men a - ne



- hienc, 51. Do er die hant - ge-mele vnt-fienc, durch die wir ir - lo - set syn.

¹⁾ = XV.

²⁾ Nur c über de.

Hypomixolydisch.



XXII.52. Der ast [d]er - beben-de(s) phlac, e her dem le-bende eyn en - de gab,



53. Vnd ouch div erde, e der vil wer - de starb. of te - ten sich die grab,

Dorisch.



XXIII.54. Die toden ir - stvn-den, do er myt wun-den blû - tes ro - ten an dem



kru - tze myt - ten hienc. 55. Ouch bra - chen stey - ne ma - nich hvn-dert¹)

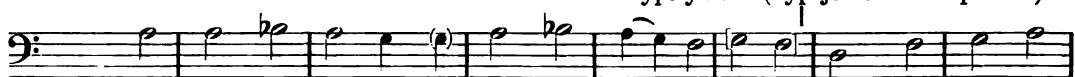


in der ma - ze svn - nen - stou - bes kley - ne. 56. Nv get,*)

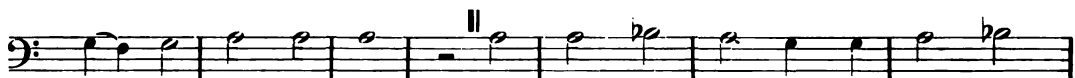


ob vñ des icht wun - dert, wie ez dar - nach ir - gienc.²)

Hypolydisch (hypojonisch transponiert).



XXIV.57. Die svnne ir schy-nen liez, do er myt py - nen geney-ge'tes hov-be-



tes of gab den geist. 58. Sich reyz be - svn - der der sigel durch



wun - der³) in dem tem - ple. ip**) tñ daz wol weist,⁴)

Lydisch mit b (jonisch transponiert).



XXV. 59. Men-sche, daz got alle dinc vñr-mac, so vñrchte sy-nes rich-tes tac

¹) 55a = 54a.

²) 56b fast = 54b. Vgl. zu diesem stück: Runge, Lieder und Mel.

der Geissler (Leipzig 1900) s. 36.

³) 58a = 57a = 61a; vgl. auch 62a.

⁴) 58 fast = 57 (58a = 57a). Der text ist aber, auch nach H., offenbar verderbt und ebenso gut als das wegstreichen von noten ist das zusetzen derselben in 58a denkbar (B.).

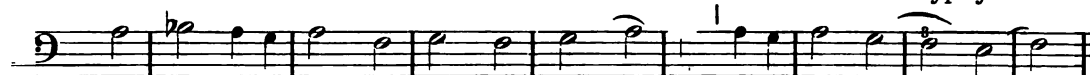
*) = jeht.

**) lies ob. \

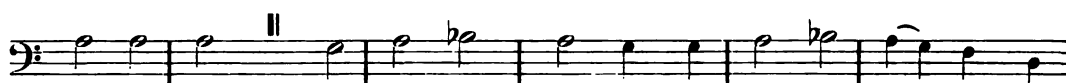


60. Vnde in sel - ben al - ler meist. ob du des ge - lou - ben treist,

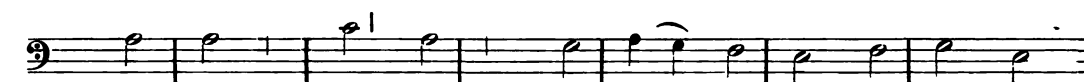
Hypolydisch.



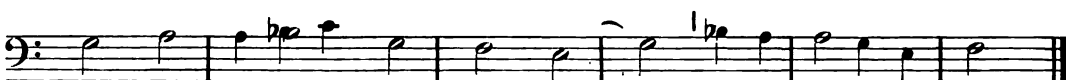
XXVI. 61. Daz er von er - den dich lie wer - den¹⁾ vn - de wi - der



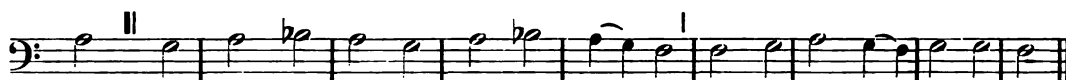
wer - den lat²⁾ 62. Tzû vu - len³⁾ mis - te, so bit - te kris - te, daz



er dich vris - te¹⁾, sit ne - man vrist tzû geben - de hat,

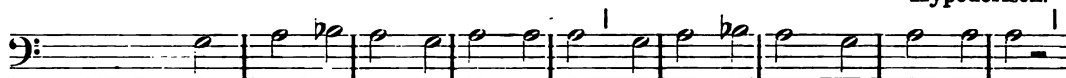


XXVII. 63. Vven er a - ley - ne, der vil rey - ne, an dem al vn - ser heil an



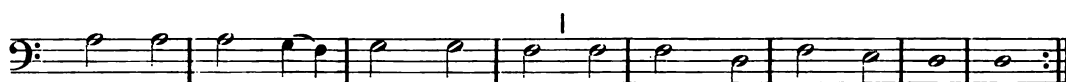
stat. 64. Vvir sûlen es rû - chen, daz wir sû - chen tzû sy - ner bar - mvn - ge rat.³⁾

Hypodorisch.



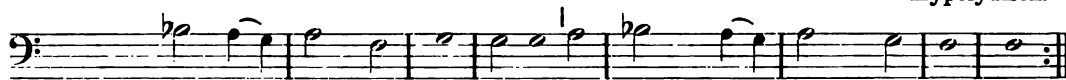
XXVIII. 65. Her ist al - les hey - les v - ber - heyl. ob ym lac nye keyn wandels meyl.

66. Ob wir hal - ten syn ge - bot vnd des ge - louben, daz er sy got,



her wil al - ler sel - den teil⁴⁾ mit vns ar - men tey - len.
sy - cher - li - chen⁵⁾ svn - der spot, so wil⁶⁾ er gar tzû hey - len⁷⁾

Hypolydisch.



XXIX. 67. Vn - ser svn - de wun - den, die wir vn - ge - bvn - den

68. Tra - gen tzû al - len stvn - den. sus machet er vns [die] ge - svn - den.

¹⁾ Vgl. die anm. s. 58a und auch 62a.

²⁾ 61b = 54b.

³⁾ In 63a und 64a würde ich durchgehende überdehnung vorziehen. (B.)

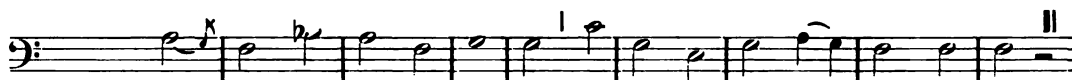
⁴⁾ teil

⁵⁾ sy - cher - li - chen

⁶⁾ wil

⁷⁾ tzû hey - len.

^{*)} Lies vulem.



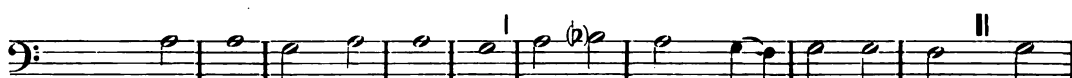
XXX. 69. Dar - nach wil er vns sei - len in si - ner ri - chen gna - den seil.



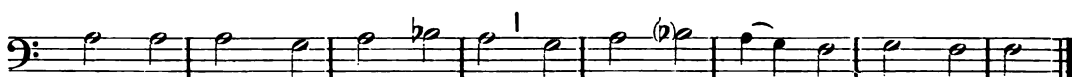
70. Swer da in ge - sei - let wirt, daz weiz ich wol, daz



yn vûr - byrt div hel - le vnde der hel - le - wirt.



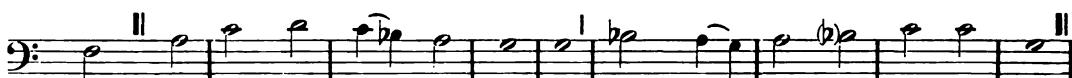
XXXI. 71. Kauf-ghe-rich vnde we - rich sûl wir kegen den svn - den wesen. 72. Her



ist eyn dhegen, der an ge - segenden svn - den kan. der wil ge - nesen



XXXII. 73. Vur der sucht, die a - da - men o - be lac vnde sy - me sa -



men. 74. A - dam vnd al die sy - ne weren*) me den vivnf - tu - sent iar



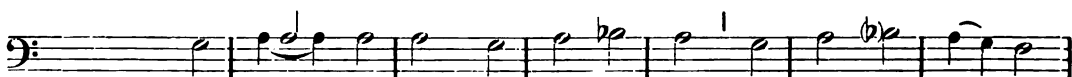
75. In der hel - le py - ne. do los - te yn got, daz ist



war, 76. Vnd ouch dar - tzv die sel - ben gar, die sy - nen wil - len



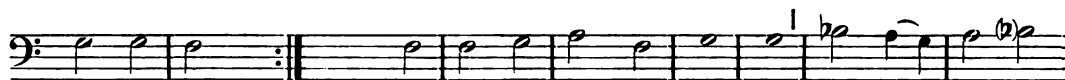
he - ten getan. die bracht er tzv der eng - le schar.



XXXIII. 77. Ich byns ge - meyt, daz vn - ser leit syn gote - heyt v - ber -

78. Swer sich vûr - sneyt ie ha - res breyt an svn - der - li - cher

*) Lies wären.



stri - ten hat.

mys - se - tat, XXXIV. 79. Der sol sich des nicht scha - men, daz er sũ - che



gna - den rat. 80. Sus leret her - man der da - men. a - men, a - men, a - men.



Jonisch transponiert mit quintschluss.

1. Het ich al der werl - de hul - de, so wer ich eyn sa - lich man.

2. Got vûr - geb ym sy - ne schul - de, der myr sel - den teyl vûr - gan.



3. Ich weiz yr vil der swa - chen tzagen, 4. die die bider - ben

ym - mer ny - den vnde daz bo - ste von yn sagen.¹⁾

Dorisch mit quintschluss.

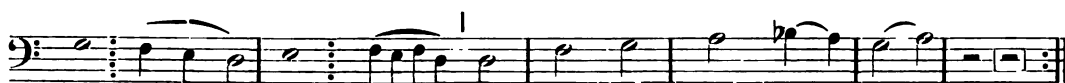
1. Der al - ler wun - der mei - ster ist vnd schef - fer al - ler

3. Swaz sich ho in den luf - ten nert vnd in des wa - ges



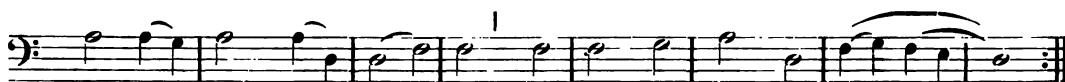
din - ge, 2. Daz ist der wi - se, wa - re krist,

grvn - de, 4. Daz beste ist, men - sche, gar be - schert



der so ryn - ge syn le - ben woch durch vns.

dy - nem mvn - de von der gabe go - tes svns.



5. Vver er nicht so bar - mich bi der walt, die er hat,

6. So ne word ouch nym - mer der ar - men svn - der rat.²⁾¹⁾ 3 a' b = stollen. Der C-schlüssel steht im original irrtümlich um eine linie zu niedrig.²⁾ rat.



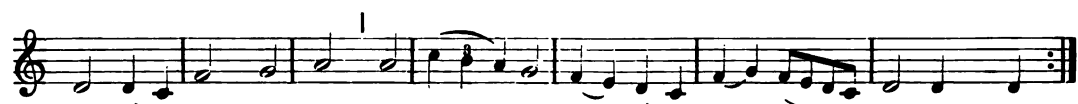
1. In dir-re wise ich sin-gen wil eyn lob dem hoes-ten
3. Syn ri-che daz hat vreuden²⁾ vil, des sù-le wir in



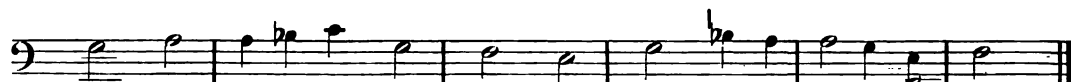
e-ren. 4. Syn vreud vns vreude hat ge-lart, syn vreude vns



vreude birt. 6. sy-ne vrvntschaft wel-le han, der sol myt



vli-ze dar-nach stan, daz er sich vry-e³⁾ von den svn-den.



¹⁾ 7, 8 = stollen.

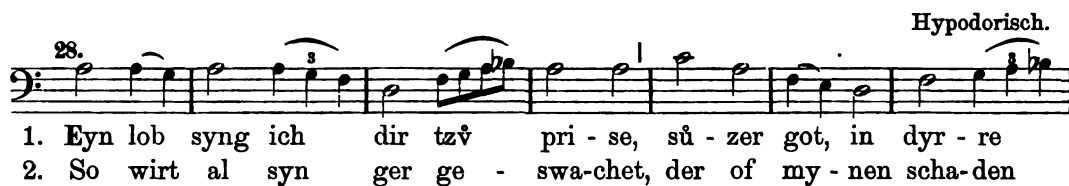
²⁾ vreuden

³⁾ vry-e

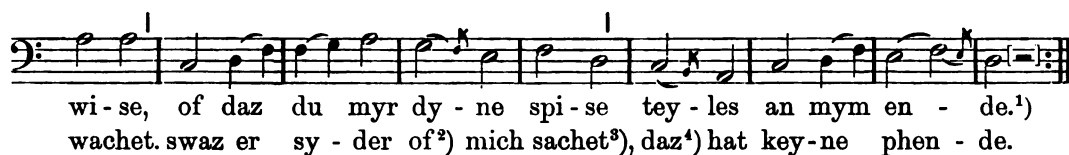
⁴⁾ Vgl. stollen.



mensche wirt vry ane de - se dry. nv lat vch nicht vür-
schvn - den. die gna-de le - schet mys - se - tat.

28.  Hypodorisch.

1. Eyn lob syng ich dir tzv pri - se, sũ - zer got, in dyr - re
2. So wirt al syn ger ge - swa-chet, der of my - nen scha-den



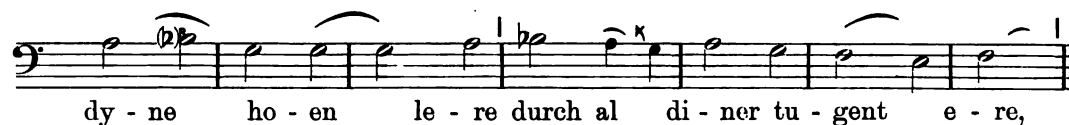
wi-se, of daz du myr dy - ne spi-se tey - les an mym en - de.¹⁾
wachtet. swaz er sy - der of²⁾ mich sachet³⁾, daz⁴⁾ hat key-ne phen - de.



3. Hie sy ym wi - der - seyt. mynes diens-tes sol er
4. Tzv lo - ne nicht wen leyt git her vnde ym - mer



a - ne syn.
weren-den pyn. 5. Du eyn vnde dry ge - nen - de, sende vns



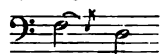
dy - ne ho - en le - re durch al di - ner tu - gent e - re,



of daz sich vn - heil vns ve - re; her - re, heil vns sen - de.⁵⁾

¹⁾ Vgl. die anm. 2 auf s. 210 des ersten bandes.

²⁾ Virga über of.



³⁾ sa - chet

⁴⁾ Virga über daz.

⁵⁾ 5a' bis ende = stollen (mit kleinen varianten).

Hypolydisch (Hypojonisch transp.).

87.



1. Ich ma - le of des san - gez symz myt tich - te, sam ich
 6. Daz myn kvnst ryn - ger den eyn pymz wige, leit man sie¹⁾ gegen



bes - te kan. 2. Her syn, ir sult po - le - - ren swa - che trû -
 an - der an. 7. Die wa - ge san²⁾ wil tzie - ren div bes - te



be von my - ne(m) wort. 3. So tût yr lie - be myr, ouch
 in³⁾ der wa - ge dort;⁴⁾ 8. Ouch wil sie tzey - gen ir swar



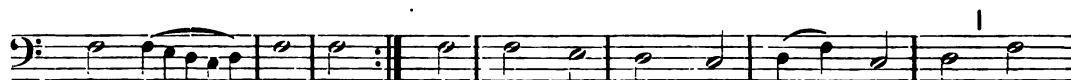
sagen es v die wy - sen danc. 4. Wibet in dem her - tzen myt ge -
 da an al - ler tru - ge wanc, 9. Durch daz man schouwe,⁵⁾ daz nicht⁶⁾



dan - ken re - dhe glanz, daz prist man v - zer ma - ze,
 sy an ir vn - ganz, vnde daz die rech - ten sa - ze



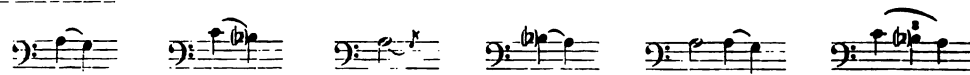
5. Ouch tzet ich ez v vûr gût. doch vûrcht ich ey - nez her - tze -
 10. Sanc hat. der ym rech - te tût, der⁷⁾ mac sin wol ge - wyn - nen



li - che se - re, 11. Er tiv - ret man vnde wir - det wib, ouch
 pris vnd e - re. 12. Swer syn vil⁸⁾ kan. vil mani - gen lib vryt



git er ho - e le - re
 er von sene - der swe - re. 13. Sanc ist der kvnst eyn gespie - gelt



¹⁾ sie ²⁾ san ³⁾ in ⁴⁾ dort ⁵⁾ schouwe ⁶⁾ nicht



⁷⁾ Mit einschluß des g: Der Vgl. aber die anm. auf s. 213 des ersten bandes.

⁸⁾ f über vil.

trymz. swer syn da kvn - de ie ge - wan, 14. Der liez sich tugen-de vie-

ren nach pri - ses site of itz - lich ort. 15. Da-von stet al myn

gir dar - nach, daz ich ge - rech - ten sanc 16. Vil gerne ir-

kan - de. wiz - zent daz, swer sy - nen kranz so birt, daz

er vûr gra - ze 17. Sy - ne tzvn - gen hat be - hût, der

treyt yn, daz er ym nicht wirt tzv swe - re.*)

XXXa DER VON OFFERDINGEN

1. Phrygisch transponiert?

1. Daz ers - te syn-gen hie nv tût heyn-rich von of - ter - dyn - gen
3. Der mei - ster get in krey[t]zes tzil; kegen al - le syn - ger, die nv

in des e - delen vurs - ten dhon 2. Von dvryn-gen-lant; der
leben, er of ge - wor - fen hat, 4. Be - nen - net er sy[n]

teilt vns (i)e syn gût vnd wer ym go - tes lon.
wey - nich o - der vil. recht als eyn kemphe[h]er stat.

*) 13 - 17 = stollen.

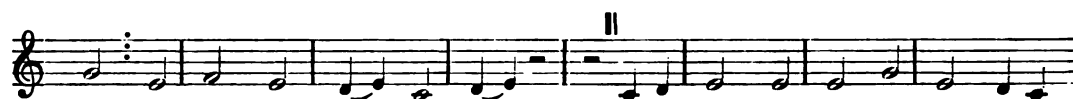


5. Nv horet, wie er des kamphes kan gegen al-le meis-ter phle-gen.

6. Des vur-sten tugent vz os-ter-rich wil er¹⁾ of die wa-ge le-gen,



7. Ab sie (i)ergen syn, die wi-der wegen mit dry-er vur-sten myl-te,



die ho-sten sie vin-den megen. 8. Ha-ben sie al-le nv so



ho-hen pris²⁾ an tugen-den-leben, in die-bes



wis wil her sich hiv-te des ge-van-gen geben.

XXXb HER WOLUERAM

27.

Dorisch.



1. Do man dem e-delen syn ge-tzelt von duryngen-lant sluc

2. Syn schyr-me-tûch was bal-de-kyn³⁾ vûr der svn-nen.



by daz waz-zer of daz velt, da⁴⁾ quam eyn kra-mer,
waz mac da yn-ne vey-le syn? man sach da nicht, dar-



¹⁾ wil er

²⁾ 7 und 8a = stollen: 1 und 2a.



³⁾ bal-de-kyn

⁴⁾ Lies do.

den ich ho - hen pri - se.
vn - der saz der wi - se. 3. Her iach: „swer myt myr kou - fen
wil, hye ist veile eyn vrem - dez kvn - der, 4. Daz man myt ou - gen
nye ge-sach noch nymmer me ge-sicht.“ der mil - de vurs - te
sprach: „wie gist duz myr? ich kou - fiz durch eyn wun - der.“¹)

Anmerkungen

von

FRANZ SARAN

Vorbemerkung

Die rhythmischen schemata der töne, von denen in der handschrift nur der text überliefert ist, werden hier mitgeteilt. Es sind I; VI, 1; VIII, 1; XI, 6; XII, 1; XIVb, 9; XX, 1; XXI, 98; XXV, 82, 123, 125, 127; XXVII, 2. Die schwachen *e* (und *i*) sind in den schematen der deutlichkeit wegen fast alle mit angedeutet, ohne dass damit über ihre erhaltung etwas behauptet sein soll. Vergl. rhythmik, § 34. — Waisen sind durch w, binnenreime durch kleine griechische buchstaben bezeichnet.

I. fragment

1.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
2.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
3.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
4.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
5.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
6.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
7.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
8.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
9.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
10.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
11.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —

Schluss: — — — — —

10a lies *gantzén* (schwebende betonung).

¹) 4 = *stollen*.

II, 1, 5a wäre besser: *ym sél-bén | tzu müter*. Aber die melodie verlangt es so, wie die übertragung zeigt.

III, 11, 7b von *synen schulden* (— —) *gat*. Es fehlt wohl etwas.

Ebd. str. 17 ff. Reime statt der waisen 21, 1a 2a. 24, 9a 10a. 28, 1a 2a 4a 5a 9a 10a. 29, 1a 2a 4a 5a. 30, 1a 2a 4a 5a. 33, 1a 2a 4a 5a 9a 10a.

Ebd. str. 43 ff. Die pausen müssen in den folgenden strophen, je nachdem es die stelle verlangt, durch dehnung der vorausgehenden werte verkürzt oder wie z. b. 46, 8a' (*began* — —) ausgefüllt werden.

Ebd. str. 57: 3a' verschobene lanke.

Ebd. str. 66: 8b — — — — —. Die reihe ist hier einen fuss länger als in den anderen strophen.

IV, 10, 1b 3b 6b. Kehrenverschiebung. Die schlüsse von 1a 3a 6a sind wie oben angesetzt, weil sie auf die hyperkatalektischen b reimen müssen.

Ebd. str. 25 fehlt reihe 8a zwischen *latern* und *dich*.

IV, 1

1.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	a—a—b
2.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	c—c—b
3.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —	d—d—b.

Ebd. str. 4 ff. 1b 2b haben . . . — — in str. 6, 7, 8, 9, 13—23.

Ebd. 28 ff. Die halbe pause hinter *stos* fällt hinter *slos* natürlich weg. — 3a' *kloben, toben* | — — — — — Str. 29 weicht ab in den ketten

3.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —
4.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	— — — — —

Das reimgebäude des tones ist:

a	a—b
c	c—b.
d	d—e e—f
d	d—g g—f.
i	i—k
l	l—k
m	m—n

Ebd. 37. Hinter 3 verdeckte kehre.

Ebd. leich. In 18b fällt die halbe pause des schlusstaktes vor 19a weg.

VIII, 1

I,	1.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—a
	2.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—b.
	3.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—a
	4.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—b.
II,	5.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—c
	6.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—c
	7.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	w—c.

4b lücke hinter *mu:ter* (— —).

3b *heizét*
6a *helfét* } schwebende betonung.

XXI, 1. Das reimgebäude ist

α b—a—b—ζ d
ε f—e—f—ζ d.
g—h
g—h
ι k—i—k—ζ d.

In str. 2 sind *steic* und *val* ausdrücke der ma. musiktheorie = *elevatio*, *depressio*. Vgl. Burdach, Reinmar d. alte s. 179.

Ebd. str. 57 wird auf die Guidonische hand angespielt. Vgl. Burdach aao. 174.

Ebd. 69. Schema und reimgebäude sind:

I,	1.	⋈ — ⋈ —, ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	α a—b
	2.	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	w—c
	3.	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	w—d.
	4.	⋈ — ⋈ —, ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	ε e—b
	5.	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	w—c
	6.	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	w—d.
II,	7.	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	f—g
	8.	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	f—g.
	9.	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	w—g
	10.	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	w—g
	11.	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	g—d.

So gehen str. 69—71. Von 72 ab ändert sich das schema etwas. 1a und 4a haben ausser in 80 keinen binnenreim mehr. Die eingangssenkungen der ketten werden verschieden behandelt. — Die ketten 3 und 6 sind wie oben angesetzt, weil 9—11 melodisch und offenbar auch rhythmisch den stollen wiederholen. — Lücken sind in str. 75 (fehlt 9—11), str. 76 (fehlt 1—4).

Ebd. 81 ff. Str. 84, 8a fehlt im anfang — ⋈ —. Str. 85, 4a lies *nein ér*, *durch* (Panzer).

XXI, 98

I,	1.	— ⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	a—a—b
	2.	— ⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ —	c—c—b.
II,	3.	— ⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —		d—e
	4.	— ⋈ — ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —		d—e.
	5.	— ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —		d—e
	6.	— ⋈ — ⋈ — ⋈ —	⋈ — ⋈ — ⋈ —		e—e.

XXIV, 11. Der abgesang ist wie die ganze strophe, d. h. dreiteilig gebaut.

Ebd. 14 ff. 7b *tiure: -re* mit melisma.

Ebd. 22 ff. Melismen auf *ich* (1a), *milden* (1b), *waz* (2a), *bist* (2b), *ghotes* (3b), *riche* (3b). Sie gehen im „melischen“ rhythmus. In den andern fällen von ligatur handelt es sich wohl nur um ligierung (z. b. *vil* 1a), vermutlich mit dehnung auf *-te* (1a 2a) und *müt* und *gut*, sicher auf *-wiche*, *-liche*. Denn ein zusammenstoss dreier kürzen, so wie ihn der text zwischen 3a' und 3b zu fordern scheint, ist nicht möglich, es sei denn, dass durch dehnung die nötige zeit geschafft wird. Darum dehne man 3a und 3a' auf den umfang eines sechlers.

Ebd. 125

I,	1.	oo x oo x — x — x	— x — x — x — x	a—a
	2.	— x — x — x — x	— oo — x oo x — x	a—a.
	3.	— x — x — x — x	— x — x — x — x	b—b
	4.	— x — x — x — x	— x oo x — x — x	b—b.
II,	5.	oo x — x oo, oo x — x oo	x — x —, x — x — x — x	ξ c—ξ d
	6.	— x oo x oo, oo x — x oo	x — x oo, oo x — x — x — x	ξ c—ξ d.
	7.	— x — x oo, oo x oo, oo x —	x — x — x — x — x — x	ε ε o—o—e.

Ebd. 127

I,	1.	— x — x — x — x	— x — x — x — x	a—b
	2.	— x — x — x — x	— x — x — x — x	c—d.
	3.	— x — x oo x oo x	— x oo x — x — x	a—b
	4.	— x — x — x — x	— x — x — x — x	c—d.
II,	5.	— x — x, — x — x	— x — oo oo x — x — x — x	ε o—f
	6.	— x — x, — x — x	oo x — x — x — x — x — x	γ g—f
	7.	— x — x — x — x	— x — x — x — x — x — x	h—w—h.

XXVI, 1. 3a, 6a, 7a, 8a, 11a haben fast in allen strophen des tones „eingangspause“, selten eingangssenkung.

XXVII, 2

I,	1.	— x — x — x — x — x — x	— x — x — x — x — x — x	a—a—b
	2.	x — x — x — x — x	— x — oo — x — x — x — x	b—w—b
	3.	— x — oo — x — x — x	— x — x — x — x — x — x	w—c.
	4.	— x — x — x — x — x — x	— x — x — x — x — x — x	d—d—e
	5.	x — x — x — x — x — x	— x — x — x — x — x — x	e—w—e
	6.	— x — x — x — x — x — x	— x — x — x — x — x — x	w—c.
II,	7.	— x — x — x — x — oo	— x — x — x — oo — oo	d—d
	8.	— x — oo, — x — oo	— x oo oo — x — oo	δ d—d
	9.	— oo — x — x — x — oo	— x — x, — x — x — x — x	d—ε e—c.

XXVII, 54 ff. Str. 59, 6a' *múter* ω x.

RHYTHMIK

von

FRANZ SARAN

Hilfsmittel der rhythmisierung

§ 1. Die mensurale deutung der notation

Litteratur

De la Ravalière, Les poésies du roy de Navarre avec des notes et un glossaire françois etc. Paris 1742. 2 Bde. — De Laborde, Essai sur la musique ancienne et moderne. T. II. Paris 1780. — Burney, A general history of music. T. II. 1782. — J. N. Forkel, Allgemeine geschichte der musik. Leipzig, Schwickert 1801. Bd. II. — Fr. Michel, Chansons du Châtelain de Coucy suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano par M. Perne. Paris, Chapelet 1830. — F. A. Mayer u. H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Berlin, Mayer u. Müller 1896. (Acta German. III, 4; IV.) — Kiesewetter, Leipziger allgem. mus.-zeitg. 1838, no. 15. — F. Wolff, Über die lais, sequenzen und leiche. Heidelberg 1841. — Ed. de Coussemaker, Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle. Paris, Durand et Pédone-Lauriel 1872. — H. Riemann, Studien zur gesch. d. notenschrift. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1878. — W. Bäumker, Niederländ. geistl. lieder nebst ihren singweisen. Vierteljahrsschr. f. musikwiss. IV (1888), s. 153—254, 287—350. Derselbe, Ein deutsches geistliches liederbuch mit melodien aus dem XV. jh. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1895. — E. Fischer, Über die musik der minnesinger. V. d. Hagen, Minnesinger 4, 853—62, Leipzig 1838. — R. v. Liliencron u. W. Stade, Lieder und sprüche aus der letzten zeit des minnesangs, für männerchor vierstimmig bearbeitet. Weimar, Böhlau 1854. — A. W. Ambros, Geschichte der musik³, bd. II. Leipzig, Leuckart 1891. (I. aufl. 1861. II. 1880.)

Über den rhythmus der lieder unserer handschrift sind sehr verschiedene ansichten geäußert worden. Und nicht allein über den dieser stücke, die die ältesten deutschen lieder sind, zu denen wir die melodien haben. Das urteil schwankt über den rhythmus der deutschen lieder des mittelalters überhaupt, nicht minder über den der werke der provenzalischen trobadors und französischen troubadours, soweit sich melodien zu ihren gedichten erhalten haben. Alle diese litterarisch-musicalischen denkmäler gehören zu einer und derselben gattung¹⁾. Das rhythmische problem unseres falles wiederholt sich daher in den anderen. Es liegt eben überall vor, wo es sich um monodische d. h. einstimmig gedachte, compo-nierte und notierte lyrik des mittelalters handelt. Es wiederholt sich schliesslich auch beim meistergesang, der wie bekannt mit der kunst der oben genannten dichtergruppen in engem zusammenhang steht. Nur dass gerade bei ihm die schwierigkeit minder gross ist.

¹⁾ Vgl. Forkel II, 755 ff.

Was also über den rhythmus romanischer und mittelhochdeutscher liedkunst überhaupt gesagt ist, gilt auch für den vorliegenden fall. Umgekehrt gelten die über den rhythmus der Jenaer lieder vorgetragenen ansichten auch für die andere einstimmige lyrik des mittelalters. Man kann diese nur im zusammenhang verstehen. Darum möge hier etwas weiter ausgeholt werden.

Welche hilfsmittel hat man, den rhythmus dieser monodischen lieder zu bestimmen? Als erstes die notation, wird man antworten im hinblick auf moderne und auch mittelalterliche verhältnisse.

Sieht man von den ligaturen und conjuncturen ab, so treten in den alten liederhandschriften etwa 4 zeichen auf ■ ■ ♦ ↓. Je nach der schriftart wechselt ihr aussehen. Sie sind offenbar gewissen zeichen der mensuralnotenschrift (longa, brevis, semibrevis, minima gefüllter form) äusserlich gleich bzw. ähnlich. Mit der mensuralmusik vertraut, sah man die texte jener gesänge zuerst vom standpunkte der gleichzeitigen mensuraltheorie an und versuchte sie in deren sinne zu übertragen. Man war dabei zunächst nicht sehr konsequent. Das verhältnis 2:1 wurde zu grunde gelegt: im übrigen suchte man durchzukommen, so gut es eben ging.

So verfährt schon De Laborde. Dem ■ und ♦ in liedern des castellans giebt er die werte 2 und 1. S. 265 und 281 überträgt er jene note mit ♩, diese mit ♪, einen $\frac{1}{4}$ takt streng durchführend. Das unnatürliche und metrisch unrichtige seiner proben liegt auf der hand.

Auch De la Ravalière, dessen arbeit ich nur aus Forkel kenne, scheint nach demselben princip zu arbeiten. Freilich hat das seiner bei Forkel mitgeteilten probe eines liedes des königs von Navarra zufällig nichts geschadet.

Aus De Laborde und Ravalière übernahmen Burney, dann Forkel methode der übertragung und z. t. die beispiele. Letzterer fügte S. 763 und 765 einige lieder Oswalds von Wolkenstein (14./15. jahrh.) hinzu, hier ■ als ♩, ↓ als ♪ ansetzend. Oswalds lied „Es ist ein alt gesprochen rat“ zeigt in folge dessen $\frac{3}{4}$ takt.

Durch diese musikgeschichten verbreitete sich die mensurale auffassung und ward allgemein.

Eine neue wendung nahm die sache durch Perne. In seiner abhandlung über die melodien Coucys fordert er zuerst, man solle bei liedern des 12. jhs. nicht so eklektisch, wie man meist beliebte, verfahren, sondern für die deutung der noten die mensuraltheorie der zeit (Franco) wirklich befolgen. Franco bevorzugt die dreiteilige mensur (tempus perfectum); auch Perne setzt die melodien des französischen sängers in $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ takt unter anwendung der besonderen regeln über die notendauer.

Nach ähnlichen strengen grundsätzen verfährt neuerdings auch Rietsch bei den liedern der Mondsee-Wiener hs. s. 178 f.

Pernes schroff mensurale deutung der alten noten ist jedoch nicht angenommen worden. Kiesewetter erhob einspruch, indem er die triolen Pernes dem original absprach. Sie seien nur im mehrstimmigen satze denkbar, in der monodischen melodie ein unding. Seit der zeit deutete man wieder nach der früheren, im grunde etwas willkürlichen weise. So Schmidt den lais d'Aélis bei Wolff, beil. VIa, b, nicht ohne gewissenhaft die unsicherheit seiner deutung hervorzuheben. Ferner Fischer die lieder Nitharts. Er sagt: „wenn man den beiden zeichen, nämlich der note ↑ den wert 1 und ■ den wert $\frac{1}{2}$ beilegt, so lassen sich viele der lieder (freilich

nicht ohne einige willkürlichkeiten) in einen gedrittelten tact bringen.“ Stade eine auswahl aus der Jenaer handschrift. Ambros¹⁾ eine anzahl lieder romanischer lyriker. Coussemaker die monodischen werke Adams de la Halle. Er sagt ausdrücklich, die chansons und jeux partis seien nicht nach Francos regeln, sondern in einer weniger bestimmten art notiert. Dabei wird dem componisten noch der vorwurf gemacht, er habe öfters longa und brevis verwechselt!²⁾ Auch Riemann lehnt 1878 in den studien zur geschichte der notenschrift streng mensurale auffassung ab. „Die chansons der älteren troubadours wissen von der ausgebildeten mensur nichts.“ Als grundsätze für die übertragung giebt er an³⁾: I. Für die älteren notierungen: 1) Wo die notenzeichen ■ und ♦ zur anwendung kommen, bedeutet ersteres die länge, letzteres die kürze des tones; die länge gilt das doppelte der kürze. 2) Ligaturen, gleichviel ob 2 oder 3 noten enthaltend, haben den gesamtwert einer länge. 3) Wo die longa ■ zur anwendung kommt, ist ■ zeichen der kürze. II. Für die notierungen seit Adam de la Halle: Adam und Machaut notierten ihre chansons mit beobachtung der regeln für die ligatur (proprietas und perfectio), sowie für die perficiierung und imperficiierung der longa. Nach eben diesen grundsätzen überträgt er ein lied aus der Jenaer hs. Die einfache weise der übertragung scheint auch Bäumker zu billigen.

§ 2. Ablehnung streng metrischer deutung der notenzeichen. Hervorkehrung des textrhythmus. Heranziehung der allgemeinen rhythmik

Litteratur

K. Burdach, Über die musikalische bildung der deutschen dichter, insbesondere der minnesänger im 13. jh. in: Reinmar der Alte und Walther v. d. Vogelweide. Anh. I. Leipzig, Hirzel 1880. — F. J. Fétis, Histoire générale de la musique. T. V. Paris, Didot 1876. — G. Jacobsthal, Über die musicalische bildung der meistersänger. Zeitschr. f. deutsche alt. 20 (1876), 69—91. — Ed. Bernoulli, Die choralnotenschrift bei hymnen und sequenzen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1898. Dazu F. Saran, Jahressb. f. germ. philol. 20 (1898), S. 62 ff. — R. Westphal, Allgem. theorie der musical. rhythmik seit J. S. Bach. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1880. Derselbe, Allgem. metrik der indogerm. und semit. völker. Berlin, Calvary 1892. — W. Seydel, Meister Stolle nach der Jenaer handschrift. Leipziger dissert. 1892. — W. Wilmanns, Der daktylische rhythmus im minnesang in: Beitr. z. geschichte d. älteren litteratur. Heft 4. Bonn, Weber 1888.

Zwei ansichten hatten sich also seit dem XVIII. jh. über die notenschrift des ma. monodischen liedes herausgebildet: die ältere und weiterverbreitete, es sei die einer primitiven mensur mit den bekannten, abgemessenen werten (longa, brevis, semibrevis), die jüngere (seit Perne), sie befolge alle regeln der ausgebildeten mensur, wie sie mit Franco in die litteratur eintritt. Dass die übertragung in jedem fälle schwierigkeiten mache, wird meist eingestanden. Dass sie sehr oft dem melodischen sinn und dem versmass widerspricht, sieht man aus den mitgeteilten proben ohne weiteres.

Gerade diese erkenntnis hat nun schon früh eine andere auffassung jener alten notation angebahnt. Sie ist zuerst nur für die lieder der Jenaer hs. ausgesprochen, dann durch die grossen musikgeschichten von Ambros und Fétis bekannt gemacht und erweitert, bis sie endlich zu völliger skepsis gegenüber den notenzeichen jener monodischen musiklitteratur geführt hat.

¹⁾ S. 242 ff.

²⁾ S. LXIII.

³⁾ S. 216.

Während Fischer bei den liedern Nitharts noch ganz der im ersten paragraphen mitgeteilten ansicht huldigt, stellt er für die der Jenaer hs. eine neue auf. Deren notierung sei von der der Nithartlieder ganz verschieden. Man finde in ihr ausser in ligaturen nur das zeichen ¶. „Es werden also ‚kurze‘ und ‚lange‘ silben mit denselben zeichen notiert, welches in viele lieder eine sehr grosse eiförmigkeit des tactes (fast tactlosigkeit) bringen würde¹⁾.“ „Aber vieles leitet dahin, ein solches tactieren unstatthaft zu machen. Hieher gehören: die so häufig vorkommenden verzierungen der schlussnoten einer reimzeile, die durchaus etwas kadenzen-ähnliches haben, als das ansehen einer im tact ausgeführten coloratur; ferner der mangel aller pausen, weil es nämlich sich von selbst verstand, dass nach jeder reimzeile ein ruhepunkt eintrat; endlich auch die ganze art der melodien, welche nicht selten (wie in den lectionen der katholischen kirche) lange auf demselben tone verweilt, und nur zum schluss in einen andern ton kadenziert!“ Daraus folgert Fischer, dass man die lieder nicht alle in tacte bringen dürfe, vielmehr ihre musik unmittelbar das metrum wiedergebe. Dies um so mehr, als die melodie die metrische einteilung in stollen und abgesang genau widerspiegele. Die silben haben nicht das fest bestimmte verhältnis 1:1, was die durchgehende verwendung der longa zu fordern scheint, sondern die zeiten, die sie beim sprechen haben. Also m. a. w.: die notierung mit der longa giebt nur ungefähr die metrischen verhältnisse an. Bestimmend ist durchaus das metrum des textes.

Diese ansicht, die den liedern unserer handschrift eine sonderstellung einräumt, hat Ambros aufgenommen und ohne weiteres über den ganzen deutschen minnesang ausgedehnt²⁾. Fischers hinweis auf die verwandtschaft mit dem gregorianischen choral hat er missverstanden, ebenfalls verallgemeinert und daraufhin einen unterschied zwischen romanischem und deutschem minnesang construiert, der nie bestanden hat.

„Die notierung dieser gesänge ist jene der übrigen gesänge derselben zeit: die choralnote³⁾.“ „Die gleiche notierungsweise lässt sogleich erkennen, dass auch die vortragsweise eine ähnliche gewesen, wie wir sie im gregorianischen gesange noch heute zu hören gewohnt sind. Während die weisen der französischen trouvères das wort der liedmässig hinfließenden melodie angemessen beiordneten, ihre gesänge, wie wir an denen des königs Thibaut sehen, wahre lieder heissen dürfen, hat die singweise des deutschen minnesanges etwas jener auch melodischen, aber nicht liederartig geschlossenen, sondern recitierenden form des gregorianischen gesanges analoges. Bei manchen dieser gesänge ist diese analogie schlagend, wie bei folgendem vom berühmten Wartburgkrieg handelnden gesange der Jenaer handschrift, welcher auf das stärkste an die singweise der präfation u. dgl. erinnert.“ „Hier musste die vortragsweise ganz der singweise des gregorianischen gesanges aus priesters munde gleichen, nicht dem cantus planus, wo jede note gleiche dauer hat, sondern jener freien, feierlichen recitation, wo auf den natürlichen accent rücksicht genommen wird und ohne die fessel einer regulären tactbewegung, bald in leichter beschleunigung, bald in mässigem zurückhalten durch das ganze ein lebendiger, schwungvoller rhythmus geht.“ „Während in den französischen gesängen der trouvères die ganz liedmässige melodie das wort überblüht und einhüllt, tritt hier das wort, die dichtung mit ihrem vers und metrum mächtig in den vordergrund; sie ist die hauptsache und der gesang giebt ihr nur halt und färbung⁴⁾.“

¹⁾ S. 856.

²⁾ II, s. 271.

³⁾ S. 271.

⁴⁾ S. 273.

„Der *trouveur* war im wesentlichen lieder-sänger, der *minnesänger* war *rhapsode*¹⁾.“ Burdach widerspricht dieser auffassung mit recht²⁾.

Fétis dehnt die ansicht von Fischer-Ambros auch auf die lieder der romanischen lyriker aus, nicht zum wenigsten, weil sie seine meinung von dem arabischen ursprung der trobadorkunst zu bestätigen schien. Die lieder der trobadors, troubadours, minnesinger und jongleurs sind — so behauptet er — rhythmisch frei, ohne mensurierte werte gewesen. Man hätte sie eigentlich in mensurlosen noten niederschreiben müssen. Da es aber damals solche nicht gab, so bediente man sich wohl oder übel der allein zu gebote stehenden mensurierten schrift. Ihr entlehnte man die *longa* und *brevis*, zeichen die eigentlich gar nicht zur niederschrift geeignet waren. Bei der übertragung darf man deshalb nicht ein *système régulier* (wie etwa das Franconische) voraussetzen, sondern muss nach dem sinn der worte gehen³⁾. Freilich hat auch diese anschauung Fétis nicht zu besseren übertragungen befähigt, als seine vorgänger. Seine beispiele fehlen fortwährend gegen sinn und versmass, auch die aus der Jenaer handschrift⁴⁾.

Der immer schärfer erkannte widerspruch des metrums, das sich ungewungen aus dem texte ergibt, und einer irgendwie beschaffenen, aber konsequenten metrischen deutung der überlieferten notenzeichen liess endlich Jacobsthal⁵⁾ aussprechen, dass die notierung einstweilen keinen aufschluss über die zeitliche geltung der töne zu geben im stande sei. Weder die „*longa*“ der Jenaer handschrift, noch die *longa* und *brevis* der Nithartlieder ergebe irgend etwas für rhythmische gestaltung der melodien, nach welchem princip man auch immer sie zu messen versuche. Alle bisherigen versuche, die noten metrisch zu übertragen, seien einfach fehlgeschlagen. Andererseits sei kein grund, den liedern strengen rhythmus abzusprechen oder gar sie mit dem freien, tactlosen choralgesang auf eine stufe zu stellen. „Im gegenteil, es ist das natürlichere, dass sich den massen ihres vers- und strophenbaues auch das rhythmische mass der takte und perioden gefügt hat.“ „Der regelmässige wechsel von betonten und unbetonten silben ruft fast zwingend einen ebenso regelmässigen wechsel von betonten und unbetonten zeiteilen hervor . . . Dann entwickeln sich aus den einzelnen versen und den ruhepunkten am schlusse gewisser verse rhythmische perioden und rhythmische ruhepunkte⁶⁾.“

Jacobsthal hat damit den rhythmiker von der einstweilen noch ganz unsicheren notenschrift weg auf analyse des textes gewiesen. Von da aus sei mehr für das verständnis des rhythmus zu hoffen als aus der betrachtung der notation.

Neuerdings will Bernoulli den neumenzeichen als solchen wieder eine gewisse metrische geltung zusprechen, wenigstens in der notierung von hymnen und metrischen sequenzen. Doch vergleiche die bemerkungen zu seinem buche in meiner besprechung im jahresbericht.

Jacobsthals aufsatz gab der art, wie die philologen seit Grimm und Lachmann die liedertexte metrisch behandelten, auch vom musicalischen standpunkte aus recht. Die überlieferten melodien bei seite zu lassen war man nun bis zu einem gewissen grade berechtigt.

¹⁾ S. 274.

²⁾ S. 176.

³⁾ S. 11 ff.

⁴⁾ Das s. 80 mitgeteilte lied gehört nicht meister Alexander sondern Zilies von Seyne.

⁵⁾ S. 79 ff.

⁶⁾ S. 81.

Die hilfsmittel, die der philologe hatte, den rhythmus zu bestimmen, waren: 1) die mittelalterliche tradition, die in den leys d'amors und den tabulaturen der meistersinger vorliegt. Aus dieser quelle stammt die lehre von stollen und abgesang, die lehre von waisen, körnern und arten des reims, silbenzahl des verses u. a. 2) den handschriftlich überlieferten text, aus dem man — wenigstens in mhd. liedern — nach dem sprachaccent hebungen und senkungen, nach dem reimgebäude und der syntaktischen gliederung die rhythmischen gruppen zu ermitteln suchte. 3) Die kenntnis gewisser verse aus der weniger kunstvoll gegliederten sprechpoesie. Mit recht durfte man voraussetzen, diese auch in der lyrik wiederzufinden.

Beim gebrauch dieser hilfsmittel hatte sich unter den germanisten ein gewisses schema der metrischen darstellung mittelalterlicher liedformen entwickelt. Zureichend konnte damit der rhythmus aber nicht wiedergegeben werden.

Es ist nicht viel gewonnen, wenn z. b. Stolle 1 von Seydel¹⁾ in der üblichen weise folgendermassen schematisiert wird:

$$\begin{array}{lcl} \text{1. stollen:} & \left\{ \begin{array}{l} 7 a \\ 7 a \\ 9 b \cup \end{array} \right. & \text{abgesang:} \left\{ \begin{array}{l} 4 d \\ 5 e \cup \\ 4 d \\ 7 e \cup \\ 7 f \\ 9 f. \end{array} \right. \\ \text{2. stollen:} & \left\{ \begin{array}{l} 7 c \\ 7 c \\ 9 b \cup \end{array} \right. & \end{array}$$

Oder vermöchte sich jemand ein bild von dem bau des choralen „Nun danket alle gott“ zu machen, wenn er nur das schema bekommt:

$$\left\{ \begin{array}{l} 6 a \cup \\ 6 a \cup \\ 6 b \\ 6 b? \end{array} \right.$$

Besonders fühlbar ward das unzureichende dieser art analyse bei den liedern, in denen hebung und senkung nicht wie gewöhnlich völlig ausgeprägt wechseln, und bei solchen, die viel binnenreime²⁾ enthalten. Man hat darum von jeher versucht, durch genaue textanalyse und reimbetrachtung weiter zu kommen. Die arbeiten Lachmanns, dann von Wilmanns über den daktylischen rhythmus, von Bartsch über den inneren reim,³⁾ Giske⁴⁾ über körner sind vor allem zu nennen.

Zu völlig befriedigenden ergebnissen führen aber auch diese untersuchungen nicht. Denn, wie Burdach⁵⁾ sehr richtig sagt, jedes lied lässt sich selbst mit allerpeinlichster berücksichtigung der logischen declamation in sehr vielen verschiedenen rhythmten componieren. Man könne also umgekehrt nicht aus noten, deren zeitdauer unbekannt sei, nur mit beachtung der accentuation und der versabschnitte der textworte den wirklichen takt erschliessen⁶⁾.

Es muss kenntnis der allgemeinen rhythmik, kenntnis dessen, was in geschlossenen formen rhythmisch gewöhnlich und möglich ist, hinzukommen, wenn es gelingen soll, die lieder einigermaßen zureichend zu rhythmisieren.

Die grosse bedeutung der wenigen bemerkungen Westphals⁷⁾ über mhd. lyrik liegt darin, dass dieser philologe eben jene so nötigen kenntnisse besass, kenntnisse, die er sich durch vergleichung der antiken rhythmten mit den modernen erworben hatte. Er ergänzte die lehre Lachmanns von der hebungszahl durch die

¹⁾ S. 44. ²⁾ Vgl. Lachmann z. Walth. 98, 40. ³⁾ Germania 12, 129 ff.

⁴⁾ Z. f. d. phil. 18, 57 ff. ⁵⁾ S. 177. ⁶⁾ Vgl. auch Saran, beitr. 28, 56.

⁷⁾ Theorie, s. 249 ff. Allg. metr., s. 96 ff.

antike lehre von den pausen, der katalexe und brachykatalexe, berichtigte dessen lehre vom ausfall der senkung durch die von der „syncope“ (ausfall der text-senkung bei erhaltung ihrer zeit) und führte die begriffe „kolon“ (rhythmische reihe) und „periode“ ein. An einigen, freilich leichten und durchsichtigen beispielen zeigte er, wie man zu analysieren habe.

Seine mehr gelegentlichen bemerkungen konnten und wollten die sache nicht erschöpfen. Irrtümer fehlen auch nicht, z. b. wenn er in den streng geschlossenen strophen der minnesinger beliebig isolierte reihen annimmt oder mit dem $\chi\rho\omicron\nu\varsigma$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\varsigma$ in den melodien der Jenaer liederhandschrift wirtschaftet¹⁾. Aber den richtigen weg hat er gewiesen.

Gemeinsam ist allen in diesem paragraphen genannten forschern, dass sie den notenzeichen der überlieferung irgend welche metrische bedeutung beilegen, wenn sie auch den rhythmus des textes in den vordergrund rücken. Fischer, Ambros, Fétis betrachten die longae, breves, semibreves der handschriften wie die noten des modernen seccorecitativs: sie seien an sich ihrer form nach mensuriert, aber mit unrecht auf compositionen angewendet, die in mensurierten zeichen eigentlich gar nicht oder doch sehr wenig genau aufgezeichnet werden könnten. Jacobsthal²⁾ lehnt überhaupt ab, aus der gestalt der noten schlüsse zu ziehen. Aber nur einstweilen. Nach herbeiziehung neuer handschriften werde — so hofft er — die wertbestimmung jener zeichen vielleicht doch noch gelingen. Westphal³⁾ hält die $\blacksquare$ der Jenaer hs. für die longa der mensur. Es ist klar, dass bei solchen voraussetzungen eine rhythmisierung wesentlich auf grund des textes und der gesetze der allgemeinen rhythmik wirklicher sicherheit entbehrt. Denn eine entdeckung des metrischen princips der notenzeichen könnte ja alle ihre aufstellungen umwerfen.

§ 3. Ablehnung jeder metrischen deutung der noten. Betrachtung von wort-text und melodie unter heranziehung der allgemeinen rhythmik

Litteratur

R. v. Liliencron, Musik. Pauls grundriss. I. Aufl. bd. II, S. 309—312 (1893). II. Aufl. III, s. 555 ff. (1898). Derselbe, Die Jenaer minnesängerhandschrift. Zeitschr. f. vergl. litteraturgeschichte. N. F. VII (1894), S. 252—263. — P. Runge, Die sangesweisen der Colmarer handschrift und der liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1896. — H. Riemann, Die melodik der minnesänger. Fritzsche's musikal. wochenbl. 1896/97. passim. — P. Runge, Die lieder und melodien der geissler des jahres 1349. Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1900. — F. Saran, Über Hartmann von Aue. III. Zur rhythmik von „Des Minnesangs Frühling“. Paul und Braunes beitr. 23 (1898), 42.

Den festen boden für die rhythmische behandlung der monodischen mittelalterlichen lyrik, d. h. die sicherheit, dass die notenzeichen der liederhandschriften als solche keine metrische geltung haben, verdankt man Liliencron. Seine worte gehen allerdings nur auf die melodien der deutschen sänger. Doch folgt die anwendung aufs romanische daraus von selbst.

Die in den letzten jahrzehnten mit eifer und erfolg betriebene neumenforschung — in erster linie sind Dom Pothiers arbeiten zu nennen — hatte mit den alten ansichten über den gregorianischen kirchengesang (choral) aufgeräumt

¹⁾ Theorie s. 40.

²⁾ S. 80 ff.

³⁾ Allg. metr. S. 100.

und gezeigt, dass die neumenzeichen als solche, sowohl die ohne linien als die auf linien, nichts über die relative oder absolute dauer der töne aussagen. Die dauer der töne bestimmt sich nach der declamation bzw. nach dem rhythmischen gefühl des sängers. Dass die notation der Jenaer handschrift und verwandter texte choral sei¹⁾, hatten schon Ambros und Fétis erkannt. Sie hatten ihr nur, durch ihre ähnlichkeit mit der älteren mensuralnotenschrift verleitet, eine gewisse einfache mensur beigelegt.

Jetzt erklärte Liliencron mit voller bestimmtheit²⁾, die lieder der deutschen lyriker gehörten nicht zur mensuralmusik, sondern ständen auch im rhythmus noch auf dem boden des chorals. Die einteilung in takte und die nur ungefähr zu nehmende messung nach vierteln stamme nicht aus den noten, sondern aus der leicht erkennbaren textgliederung. Klarer sind seine worte in der zs. f. vgl. lit. (1894), die ich hier hersetze: „Mit der *musica mensurata*, obwohl sie zu jener zeit auch in Deutschland längst eingang gefunden hatte, hat die musik der minnesänger gar nichts gemein, weder in betreff der notenmessung noch der auf unter sich ungleichen notenwerten beruhenden melodiebildung. Sie steht vielmehr noch voll und ganz auf dem boden derjenigen kunst, die man im gegensatze zu der *ars nova* des 12. jhs. als die altkirchlich gregorianische bezeichnet. Ihre melodien zeigen daher nicht bloss, wie Ambros sagt, etwas choralartiges, eine analogie des gregorianischen gesanges, sondern sie sind weltliche choräle gregorianischen stiles. Ihre noten haben weder absolut noch gegeneinander gemessen einen festen zeitwert, sondern nur eine accentische abstufung (modern gesprochen guten und schlechten tactteil), die ausschliesslich durch den text und seine accente, hebungen und senkungen bestimmt und geregelt wird. Ebenso ist der strophische aufbau der melodie nur die musicalische kehrseite des zeilen- und reimgebäudes der worte. Dass die melodie sich trotzdem ganz von selbst in tacte regelt, ist lediglich die folge des tactmasses der verszeilen.“ Den rhythmus denkt er sich folgendermassen: „Der einzelnen silbe kommt im allgemeinen auch nur eine note oder mit annähernd gleicher dauer 2—3 leichtfliessende noten zu, wie dies auch in den sequenzen und in den lateinischen hymnen der kirche die regel ist. Wo sich dagegen über einer silbe länger ausgespinnene melismen finden, da dürfen diese nicht etwa nach den regeln der ligaturen der mensuralmusik in notenwerte umgesetzt werden . . . Sie sind vielmehr nach den regeln zu behandeln, die der gregorianische gesang für die behandlung der neumenreichen melismen giebt. Überhaupt muss der vortrag, wie beim gregorianischen gesang recitierend, rasch und leicht hinfliessend sein.“ In der neuen auflage von Pauls grundriss III, 564 ff. wird diese ansicht noch genauer ausgeführt. Man beachte die wichtige bemerkung: „Obwohl das mass der noten kein scharf gemessenes ist, so tritt doch zur alten gregorianischen recitierkunst für diese ihre weltliche tochter ein moment hinzu, welches eine festere messung der notenwerte mit sich bringt. Es ist der umstand, dass ein wichtiger teil der lieder dieses stils von jeher als tanzlied diente. Der schritt des tanzenden chores ergab ja von selbst ein festes mass des gesanges³⁾.“

Nach Liliencron kam Runge zu derselben ansicht über die notation, zunächst der Donaueschinger und Colmarer handschrift⁴⁾. Nur in der rhythmischen auf-

¹⁾ Bezeugt wird es für die Colmarer hs. unmittelbar durch Ad. Puschmann, Runge S. XX.

²⁾ Grdr. II, s. 311 (1893).

³⁾ S. 565.

⁴⁾ S. VII.

fassung unterscheidet er sich von seinem vorgänger. Liliencron¹⁾ nimmt den rhythmus im $\frac{2}{4}$ tact, aber dabei sehr frei und das tempo lebhaft. Mehr als dreitönige ligaturen gingen über die durchschnittliche zeit der hebung oder senkung hinaus; ihr gesang werde durch ein eigenes musikalisches gesetz geregelt, welches die aneinander gereihten neumengruppen rhythmisch gegen einander abwäge. Runge²⁾ behauptet: „Ligaturen, einerlei von wieviel tönen, füllen nur die zeit aus, welche metrisch der silbe zukommt.“ Aber „wo längere, wortlose tonreihen vorliegen, sind lediglich die gesetze (und accente) der neumen massgebend.“ Er setzt offenbar gleichmässigen rhythmus im $\frac{2}{4}$ tact an. Vgl. seine übertragungen S. XVI ff. Tripeltact hält er an sich für möglich, aber durchaus nicht für selbstverständlich.

Die beispiele, die Liliencron und Runge in übertragung bieten, zeigen jedoch, dass ihre theorie zur richtigen rhythmisierung nicht ausreicht. Mit recht sehen beide von irgend welcher metrischen ausdeutung der noten ab. Aber zur rhythmisierung benutzen sie nur die mittel, die den germanistischen metrikern vor Westphal zur verfügung standen. Wie wenig weit sie führen, offenbart sich gerade hier deutlich. Liliencron bleibt i. w. bei Fischers analyse von Wizlav 44 im $\frac{3}{4}$ tact, wechselnd mit $\frac{2}{4}$, weil der text stellenweise solch gleitenden rhythmus zu fordern scheint. Dass aber diese von den germanisten „daktylisch“ genannten stellen nicht glatt weg nach dem wortaccent rhythmisiert werden dürfen, hatte schon Wilmanns gezeigt, abgesehen davon, dass man bei den minnesingern zwar für den geraden, nicht aber den ungeraden rhythmus beweise bringen kann. Und dass das reimgebäude nicht vollen aufschluss über die rhythmischen gruppen giebt, beweisen die übermässig langen reihen in Runges übertragungen, in denen, sobald es sich um bekannte versformen handelt, übrigens auch der germanist schon gewöhnt war, „waisen“ d. h. reimlose zeilen anzusetzen³⁾.

Ohne die allgemeine rhythmik kommt man hier nicht weiter. Das verdienst, Runges arbeiten in diesem punkt theoretisch ergänzt zu haben, gebührt Riemann. Von Westphals versuchen hatte er wohl keine kenntnis.

Riemann war es auch, der Liliencrons princip als das aller deutschen monodischen lyrik, soweit melodien erhalten sind erkannte, und im einzelnen nachwies. Dass ihm Liliencron diese entdeckung vorweggenommen, ist ihm dabei entgangen. Über Liliencron hinaus aber zeigte er, dass auch die romanischen minnesänger ihre lieder choral notierten, diese daher nach denselben grundsätzen zu behandeln seien wie die deutschen. Riemann zeigt auch, welche wichtigkeit die reine melodiephrasierung für die erkenntnis des rhythmus hat.

In der ansetzung der rhythmischen formen folgt Riemann seinen, von Westphal sehr abweichenden ansichten, die er besonders in der „dynamik und agogik“ entwickelt hat. Alle rhythmischen formen sind nach seiner theorie potenzierungen der zweizahl in der zusammenfügung zweisilbiger versfüsse. Als grundmass erkennt er deshalb nur den vierer (iambisch oder trochäisch $\cup \cup$, $\cup \cup$) an:

¹⁾ Zs. f. vgl. lit. s. 262. ²⁾ S. XI.

³⁾ Irrtümlicher weise nehmen sowohl Liliencron (grd.² III, s. 565) wie Runge (s. XII) an, dem weiblichen reim kämen immer 2 hebungen zu. Sie haben wohl eine für gewisse fälle passende bekannte regel aus missverständnis erweitert. Es giebt weibliche reime, die 2hebige sind, z. b. Stolle 1, 3b *réyné* (= $\cup \cup$); aber auch solche, die nur 1 hebung haben, z. b. Alexander 30, 1a^b *wären, jären* (= $\cup$ -). Die entscheidung giebt der zusammenhang. Vgl. unten.

die existenz des sechlers als reihe läugnet er, ihn als eine durch contraction verkürzte periode fassend.

Diese theorie Riemanns ist nicht annehmbar. Der sechser ist neben dem vierer (und andern formen) durchaus als reihe berechtigt, auch in neuer zeit. Man denke an den protestantischen choral „Herzliebster Jesu“. Auch Riemanns lehre, dass zwei hebungen nebst zwischenstehender senkung durch zusammenziehung in einen wert vereinigt werden könnten, lässt sich nicht halten. Also geben auch Riemanns übertragungen den rhythmus der betreffenden lieder nicht durchweg richtig wieder.

Überzeugt, dass die notation ihrer natur nach nichts zum verständnis des rhythmus beitragen könne, habe ich dann selbst in kürze die rhythmik der deutschen minnesinger dargestellt, sämtliche hilfsmittel, besonders die allgemeine rhythmik heranziehend. Meine von Riemann sehr verschiedenen rhythmischen anschauungen sind aus denen Westphals erwachsen, weichen aber schon in jener darstellung in wichtigen punkten von diesen ab. Die differenz ist seit der zeit noch erheblich grösser geworden.

Das in jenem abriss vorgetragene sollte nur für die von mir genauer durchgearbeiteten lieder in „Des minnesangs frühling“ gelten. Genauere kenntnis der Colmarer, Jenaer und anderer deutscher liederhandschriften, ebenso des chansonnier von St. Germain des Prés, sowie der meistertöne bei Wagenseil und lateinischer lieder erlauben jetzt die behauptung, dass jene grundsätze überhaupt für die ganze monodische vokalmusik des mittelalters, soweit sie die geschlossene form (strophe, leich) hat, gelten, dass man danach also auch romanische, englische und lateinische lieder richtig -- soweit das überhaupt geht -- rhythmisieren kann, vorausgesetzt, dass die für jede sprache geltenden besonderen gesetze über das verhältnis von sprache und strengem rhythmus beachtet werden.

Jener abriss liegt der folgenden darstellung zu grunde, berichtigt, wo es der fortschritt meiner erkenntnis nötig machte, und erweitert mit rücksicht auf das, was text und melodien der Jenaer handschrift lehren. Eine begründung der dabei vorausgesetzten allgemeinen anschauung vom wesen des rhythmus und seiner arten, von der verschiedenheit der formen jeder rhythmusart u. a. kann hier nicht gegeben werden. Ich hoffe sie in nicht zu ferner zeit in voller ausführlichkeit darbieten zu können. Dann wird auch die benutzte literatur genau angegeben und die leistungen der vorgänger gebührend gewürdigt werden. Hier verbietet dies der mir sparsam zugemessene raum.

Als mittel, die rhythmische form der lieder zu reconstruieren, stehen also zur verfügung:

1. betrachtung des worttextes nach der zahl, schwere und anordnung der silben, der syntactischen gliederung und der reimausstattung, immer unter vergleichung der formell zusammengehörigen strophen.
 2. betrachtung der überlieferten melodien hinsichtlich der phrasierung, wie sie aus den melodischen beziehungen der töne hervortritt.
 3. heranziehung der technischen überlieferung des mittelalters.
 4. die gesetze der allgemeinen rhythmik.
-

Die rhythmusart der lieder der Jenaischen handschrift

§ 4. Allgemeines: Rhythmus

Zur richtigen analyse der fraglichen lieder ist vor allem nötig, sich ein bild von ihrem vortrag zu machen und danach ihre rhythmische art zu bestimmen. Denn die rhythmisierung eines textes, die auswahl der formen, mit denen man an ihn herantritt, hängt sehr wesentlich von der art ab, zu der sein rhythmus gehört. Eine abschweifung in die allgemeine rhythmik wird genauer zeigen, um was es sich handelt.

Der rhythmus eines vom wahrnehmenden als rhythmisch empfundenen kunstwerkes ist nichts anderes als dessen gliederung¹⁾, dies wort hier nicht in der bedeutung „thätigkeit oder vorgang der gliederung“, sondern „ergebnis einer solchen thätigkeit oder solchen vorgangs“ genommen. Vgl. „mischung“ in der sprache der chemie, „schonung“ in der forstwissenschaft. Niemals ist der rhythmus eines kunstwerkes rein für sich darstellbar. Er lässt sich nur durch abstraction verselbständigen.

Will man sich z. b. an dem liede „An der Saale hellem strande“ klar machen, was dessen rhythmus ist, so stelle man es sich zunächst sinn- und stilgemäss gesungen vor. Von dem gesamteindruck denke man die bedeutungen der einzelnen worte und wortgruppen weg, nur ihre allgemeinen, sozusagen bedeutungsfreien beziehungen zurückbehaltend. Man denke aus dem schalleindruck ferner die einzelnen laute herausgenommen, ebenfalls nur ihre allgemeinsten mannigfaltigen beziehungen übrig lassend. Man abstrahiere ferner von den einzelnen tönen und ihren besonderen harmonischen beziehungen, von letzteren nur die allgemeinsten (z. b. abschluss, wendepunkt etc.) während: dann bleibt als gegenstand des denkens ein abstractes übrig, eben der rhythmus des genannten liedes.

Im rhythmus, dieser eigentümlichen gliederung, lassen sich 4 bestandteile (natürlich auch nur durch weitergehende abstraction) unterscheiden. Es sind folgende:

1. eine ganz bestimmte abstufung der elemente nach ihrer schwere. „Schwere“ darf nicht mit „stärke“ verwechselt werden. Man kann den begriff mit „bedeutsamkeit“ erklären.
2. eine ganz bestimmte abstufung der elemente nach ihrer dauer.
3. eine ganz bestimmte zusammenfassung der elemente und eventuell der so entstandenen verbindungen.
4. eine ganz bestimmte beziehung der vorhandenen elemente und ihrer verbindungen nach dem grundsatz der wiederholung und entsprechung.

Das wesen des rhythmus erfasst man nur, wenn man diese vier, seinen inhalt ausmachenden merkmale zusammen beachtet. Es ist unmöglich, mit der antike die zeitordnung²⁾ (τάξις χρόνων), mit der älteren deutschen metrik die gewichtsabstufung (fälschlich „stärkeabstufung“ genannt), mit einigen vertretern der allgemeinen musiklehre die blosse gruppierung als das wesentliche hinzustellen.

Der rhythmus bewirkt, dass sich die sinnlich unterscheidbaren elemente (töne, silben, bewegungen) eines rhythmischen werkes (rhythmopöie) zu einem system mehr oder weniger scharf trennbarer gruppen ordnen.

¹⁾ Die eigentliche definition an anderem ort. Die beitr. 23, 44 gegebene ist noch zu eng.

²⁾ Beitr. 23, 44 habe ich diesen unrichtigen standpunkt noch eingenommen.

Man kann sich den rhythmus eines kunstwerkes daher auch so deutlich machen, dass man ihn als das gruppensystem desselben vorstellt, aus diesem abstrahierend das phonetische, tonale und motorische der laute bzw. töne und bewegungen wegdenkend.

§ 5. Die arten des rhythmus

Der rhythmus hat mehrere arten. Sie lassen sich logisch nicht nach den mitteln des ausdrucks (körperbewegung — motorischer, sprache — sprachlicher, musik — musikalischer rhythmus) scheiden¹⁾. Denn jedes dieser ausdrucks-mittel ist aller oder der meisten rhythmusarten fähig. Die merkmale der unterscheidung liegen in der natur der rhythmien selbst. Doch ist eine beziehung der hauptarten des rhythmus zu den verschiedenen mitteln des ausdrucks, d. h. den vorgängen oder thätigkeiten, die den sinnlichen stoff zu einer rhythmischen gliederung hergeben können, unverkennbar. Von ihnen aus ist allein verständnis und einteilungsprincip der reichen fülle rhythmischer arten zu gewinnen.

Der rhythmus kann sein: rein oder gemischt. Reine arten giebt es, soviel ich sehe, nur drei.

1. Der orchestische rhythmus. Es ist die art rhythmischer gliederung, die entsteht, wenn bewegungen des menschlichen körpers (gehen, hüpfen, drehen, laufen u. s. w.) oder schwerer teile von ihm (füsse, oberkörper, eventuell arme) als zu verarbeitender stoff genommen werden. Im marsch, tanz, reigen liegt er vor. Mit dieser art körperbewegung ist immer musik (sei es auch die allerprimitivste), sprache oder beides (gesang) verbunden. Dabei drücken sich die orchestischen formen der musik, der sprache und dem gesang, denen sie an sich nicht zukommen, ein und verbleiben ihnen auch dann, wenn sich wie in vielen fällen die ursprüngliche verbindung löst. So ist orchestischer rhythmus auch in reiner (instrumental-) musik, reiner sprache (kinderspruch), reinem gesang vorhanden.

2. Der sprachliche rhythmus. Er entsteht, wenn die prosaische sprache rhythmischer stoff ist, wie das z. b. in antiken und modernen affect- oder stimmungsvollen reden vorkommt. Prosaische rede kann sich mit körperbewegung (bes. bewegungen der hände und arme: mimik, gesticulation), mit musik (recitativ, gregorianischer accentus) oder beiden verbinden. So drücken sich die formen des sprachlichen rhythmus der musik und der körperbewegung ein. Bei lösung der ursprünglichen verbindung verbleiben sie dem ihnen an sich fremden stoff. Daher giebt es sprachlichen rhythmus in reiner instrumentalmusik (z. b. instrumental-recitative) und in musikalisch begleiteter mimik.

3. Sowohl die körperbewegung der unter 1. beschriebenen art, vor allem aber die sprache haben von natur bereits eine, wenn auch nicht rhythmische gliederung. Bei der sprache ist diese sehr durchgebildet und hat den besonderen namen „accent“. Der rhythmus muss sie respectieren, wenn er nicht wesentliche eigenschaften seines stoffes vernichten will. In beiden fällen ist er also in seinen formen durch den stoff beschränkt. In einem falle ist er aber unbedingt und frei: wenn der reine ton, sei es der stimme, sei es eines instruments, mittel des ausdrucks wird. Dann

¹⁾ Dagegen habe ich selbst früher gefehlt. Vgl. Philolog. stud., festgabe für Sievers, 1896, S. 180 ff. Den gegensatz „musicalisch — poetisch, gesungen — gesagt“ nehme ich hiermit für die scheidung der hauptarten des rhythmus zurück.

ergiebt sich der melische rhythmus. Man trifft ihn beim blasen der schalmei, des alphorns, oft beim spielen der ziehharmonika u. ö. In der kunst hat man ihn in den langen tonreihen des gregorianischen concentus, die z. b. auf (hallelu-)ja gesungen wurden, in den ausgedehnten melismen der monodischen ma. lyrik, in den virtuoson schlusscadenzen der modernen violin- und klavierconcerte, die mit kleinen noten gedruckt sind, in Wagners Tristan (weise des hirtens im dritten act), beim triller u. ö.

Solchen tonreihen können auch worte untergelegt werden: dann nehmen diese teil an der melisch-rhythmischen form. Vgl. kühreihen, Notkers prosae.

§ 6. Unterschied dieser arten: der reine orchestische rhythmus

Sowohl körperbewegung wie sprache und reiner ton sind für sich und in mannigfachen verbindungen jeder der drei rhythmusarten fähig. Jedoch sind die unterschiede dieser arten natürlich nur aus der verschiedenheit der stoffe zu begreifen, an denen sie sich vor ihrer übertragung auf andere entwickelt haben. Die wahl der namen soll dies ausdrücken.

Der rhythmus steigert, stilisiert eben nur die eigenschaften des an sich rhythmuslosen stoffes, bis die spezifisch rhythmische wirkung eintritt. Er verändert sie für seinen zweck, aber durchaus in einer richtung, die schon von der natur des stoffes angedeutet wird.

Die bewegung der füsse und damit des körpers beim gehen und laufen erfolgt, soweit nicht der weg hindert, in ziemlich gleichmässigen tritten. Wer mit den beinen baumelt, den oberkörper (bei freiübungen) hin und her bewegt, die arme streckt oder wirft, thut das auch in möglichst gleichmässigen momenten, weil so diese schweren massen mit der geringsten anstrengung bewegt werden. Ungleichheit der momente würde bald zu unbequemen schwerpunktsverrückungen anlass geben, lästig sein und ermüden. So sind derartige bewegungen von vornherein fast durchweg folgen von mehr oder weniger gleichwertigen elementen, die ohne sonderliche, jedenfalls nur mit zufälligen und wechselnden beziehungen zu einander, meist ohne controle der aufmerksamkeit ablaufen. Bemächtigt sich der rhythmische trieb solcher indifferenten reihe als stoff, so wird zunächst die ungefähre gleichwertigkeit der elemente in eine ungleichwertigkeit hinsichtlich der schwere verwandelt: ein tritt wird „schwerer“ als der folgende u. s. w. Zweitens: die ungefähre zeitliche gleichheit der elemente wird, soweit es ohne die nebenwirkung mathematischer starrheit möglich ist, eine strenge. Drittens: die elemente werden paarweise oder zu andern, dann aber im weiteren verlauf möglichst festgehaltenen gruppenformen zusammengefasst und durch grenzen von einander geschieden. Viertens: die so entstandenen gruppen folgen einander, so dass eine als wiederholung der andern aufgefasst wird, wobei zugleich das II. schwere element dem I. schweren, das II. leichte dem I. leichten und so immer weiter entspricht. Ebenso kann von den verbindungen solcher elemente die III. als wiederholung der I., die IV. als der II. aufgefasst werden und so das princip der entsprechung zu zweiteiligen verbindungen immer umfassenderer art führen. Es entsteht eine folge bzw. ein system von bewegungsgruppen.

Mit rhythmischer körperbewegung dieser art ist in der kunst immer schall (pauken, musik, sprache) verbunden. Mit dessen hilfe kann die gruppierung für

die wahrnehmung sehr weit getrieben, ein gruppensystem von zahlreichen ordnungen aufgebaut werden.

Das sind in der that die baugesetze der wichtigsten klasse rein orchestischer rhythmien: tanz, marsch, reigen.

Die übertragung dieser rhythmusart auf die musik der begleitung, dann besonders die loslösung von der körperbewegung erlaubt allmählich freiere bildungen. Die elemente, bzw. die elementaren gruppen brauchen nicht zeitgleich zu sein; es genügt der rhythmusart, wenn sie in den auch sonst bedeutsamen verhältnissen der kleinsten ganzen zahlen stehen (1:2, 2:3, 1:3, 3:4 u. s. w.). Die abstufung der elemente nach der schwere wird mannigfaltiger. Die zusammenfassung erfolgt nicht immer so, dass eine gruppenform streng festgehalten wird; es wird auch — aber immer nach festem princip — gewechselt, so dass die alten grenzen vielfach verschoben werden. Die entsprechung lässt in den verschiedenen ordnungen nicht immer die zweiteiligkeit unmittelbar hervortreten. Aber nie wird die beziehung auf die alten, ursprünglichen verhältnisse des echten orchestischen rhythmus aufgegeben. Sie leuchtet (vorausgesetzt, dass es sich um wirklich reinen orchestischen rhythmus handelt) überall durch. Sie ist gleichsam der masstab, an dem gemessen wird.

Die wichtigsten eigenschaften des reinen orchestischen rhythmus sind also: ursprünglich gleichartigkeit der elemente (das rhythmische element entspricht ja dem einer gewissen körperbewegung); sie wird später durch den rhythmus verändert. Verhältnis der elemente und gruppen nach den kleinsten ganzen zahlen (1:1, 1:2, 2:3, 3:4, 3:1 u. s. w.); scharfe abstufung der elemente nach der schwere und zwar unter beschränkung auf relativ wenige, wohlunterscheidbare stufen; gruppierung der elemente zum system nach dem grundsatz der zweiteiligen responsion und zwar so, dass eine gewisse gruppenform sich als bauelement bemerklich macht. Folge dieser art gruppierung ist eine i. a. gleichbleibende „systemhöhe“. Daraus erklärt sich auch der beschränkte formenschatz des orchestischen rhythmus.

§ 7. Der reine sprachliche und melische rhythmus

Die natürliche, in § 5 besprochene körperbewegung ist i. a. eine folge ziemlich gleichmässiger momente, die unter sich nicht, oder doch nur in sehr lose und wechselnde beziehung gesetzt werden. Der rhythmus hat daher ihr gegenüber in manchen dingen (bes. gruppierung) ziemlich freie hand. Anders verhält es sich bei der sprache. Im accent, d. h. der gliederung der schallmasse der prosaischen rede¹⁾, besitzt diese schon ein streng geregeltes gruppensystem, das dem rhythmischen streben ziemlich enge grenzen steckt.

Die elemente der sprache, mag man als solche die laute oder für unsern zweck die silben ansehen, sind von natur nicht annähernd gleichmässig. Sie sind von vornherein grundsätzlich verschieden und in der mannigfachsten weise abgestuft. Die gruppen sind fast immer systematisch in zahlreiche ordnungen gestellt; doch wechselt die systemhöhe während der rede fortwährend. Auch gruppen gleicher ordnung lassen sich hinsichtlich ihrer dauer nicht in zahlenverhältnisse fassen, die auch nur einigermaßen merklich den einfachen gleichen. Von einer elementaren gruppe typischen baues, aus der sich das ganze system gleichsam zusammensetzt, ist keine rede. Zweiteiligkeit liegt den gruppensystemen

¹⁾ Diese definition wird anderswo ausführlich begründet werden.

der prosa zwar zu grunde, steht aber nicht im vordergrunde, wird auch nicht als ein verborgener beziehungspunkt empfunden.

Der „reine“ accent ist in alledem ebenso frei als der „persönliche“, der zugleich stimmungen, affecte, gefühle, willensregungen neben den „reinen“ beziehungen der bedeutungen ausdrückt.

Wie die der natürlichen körperbewegung, so stilisiert der rhythmus die natürlichen eigenschaften der prosasprache (mit „persönlichem“ accent) für seinen zweck. Aber er kann es nur soweit, als jene eben geschilderten eigentümlichkeiten, die aufs engste mit dem psychischen der sprache, den bedeutungen und ihrer anordnung, zusammenhängen, nicht aufgehoben werden.

Er regelt die zeitverhältnisse der elemente, abstände und gruppen, aber nicht so, dass einfache verhältnisse (1:1, 1:2, 2:3 u. s. w.) herrschend werden. Solche meidet er. Selbst wenn die abstände von hebung zu hebung wirklich einmal gleich werden, geht diese gleichheit nie, wie z. b. im tanz, beständig durch die rede hin, sondern wird oft durch pausen und dehnungen unterbrochen. Geregelt werden die gewichtsstufen und die gruppen, so dass in ihrer abfolge wiederholung des gleichen oder ähnlichen empfunden und auch eine gewisse entprechung nach der zuteilung angestrebt wird („gleichgewicht der massen“). Aber man bekommt nie den eindruck, dass sich das ganze aus einer gruppenform erbaue oder dass entprechung in allen ordnungen vorhanden sei.

Gegenüber dem reinen orchestrischen rhythmus würden die kennzeichen des reinen sprachlichen sein: fehlen bzw. völliges zurücktreten der einfachen zeitverhältnisse (1:1, 1:2, 2:3 u. s. w.); freier wechsel der verschiedensten gruppenformen, die nicht auf wenige und dabei charakteristisch verschiedene formen zurückgeführt werden können. Systematischer aufbau des ganzen, doch ohne entprechung in allen ordnungen (d. h. ohne gleichbleibende systemhöhe).

Dem reinen melischen rhythmus legt sein stoff kaum irgend welchen zwang auf. Seine art und formenbildung habe ich noch nicht genau untersucht. Einstweilen möchte ich sagen: er giebt seinen tönen leicht fassliche verhältnisse der zeit (die der kleinsten und kleinen ganzen zahlen) und der schwere. Die gruppen sind beliebig, in der ordnung der zeiten und gewichte nur dem rhythmischen gefühl gehorchend. Doch scheint man gern eine einmal gewählte form, wenn auch mit freier abwandlung beizubehalten. Die systemhöhe ist gering, aber ziemlich gleichbleibend: entprechung also nur in den ersten ordnungen.

Es ist zu beachten, dass jede rhythmusart auch eine eigene, ihr besonders zusagende melodieart hat. Der bau der melodien hängt mit dem rhythmus eben aufs engste zusammen. Die compositionslehre der musiker sollte hierauf mehr ihr augenmerk richten. Für den melischen rhythmus scheint die melodische sequenzform besonders zu passen.

§ 8. Der gemischte rhythmus

Litteratur

F. Saran, Zur metrik Otfrieds von Weissenburg. Philol. stud. Halle, Niemeyer 1896 (s. 179 ff.). Derselbe, Paul u. Braune, beitr. 24, 39.

Die drei arten des rhythmus rein gehalten unterscheiden sich sehr. Sie können sich aber auch mischen. Dann entstehen arten, deren wissenschaftliche untersuchung vielfach grosse schwierigkeit macht. Schon wenn zum marsch oder

tanz gesungen wird, entsteht streng genommen eine mischart. Denn in der rhythmischen gliederung des tanzes wird die des gesanges selten vollkommen aufgehen. Die grenzen wie der innere bau der orchestischen und accentuellen gruppen können nicht immer zusammenfallen. Das wort überbrückt oft die grenzen der orchestischen gruppen und die silben haben andere gewichtsverhältnisse als die töne und bewegungen. Immerhin kann man solche werke durchaus noch zur orchestischen art rechnen. Denn der straffe rhythmus des marsches oder tanzes hat die volle herrschaft über den vocalen teil. Die notwendigen rhythmischen grenzen¹⁾ fallen gegebenenfalls in die worte hinein: ungeschickter vortrag reisst diese dann oft durch pause auseinander, wie man das bei liedern, die die soldaten zum marsch singen, recht gut beobachten kann. Die natürliche abstufung der silben nach zeit und schwere ordnet sich in vielem dem rhythmus einfach unter. Dies verhältnis von rhythmus und gesang kann bleiben und bleibt oft, auch wenn sich dieser von der ehemals damit verbundenen bewegung gelöst hat. So ist die wortzerreissung durch pause im commercs-gesang nicht selten.

Häufig fängt aber im liede die beziehung zum ursprünglichen orchestischen rhythmus an zurückzutreten. Es ändert sich das verhältnis von rhythmus und wort. Dem wort und gesang als solchen ist der orchestische rhythmus von aussen her zu gekommen, also wesensfremd. Ihnen gehört eigentlich nur der sprachliche. Und da bei der unterordnung der sprache unter den orchestischen rhythmus die sprachliche gliederung immer etwas leidet, so begreift sich die neigung, sobald mit der körperbewegung der zwang zu orchestischem rhythmus wegfällt, dem sprachlichen mehr nachzugeben. Je mehr das geschieht, je mehr von den eigenheiten des reinen sprachlichen rhythmus in das lied aufgenommen werden, um so mehr entfernt es sich von seiner alten art. Es entsteht eine neue, gemischte.

Sie wird entstehen, je mehr das wort einer liedergattung das interesse auf sich zieht, z. b. in liedern erzählenden oder didaktischen inhaltes, oder je mehr der componist glaubt, der „textdeclamation“ rechnung tragen zu müssen, je weniger er „absolute“ musik machen will. Letzteres ist der fall im liede und der oper des 19. jhs. gegenüber denen des achtzehnten. Ersteres bemerkt man, wenn man compositionen von balladen mit solchen von stimmungslirik vergleicht.

Nach dem grade der mischung bestimmt sich das mass von sprachlich-rhythmischen eigentümlichkeiten, die das orchestisch-rhythmische werk aufnimmt. In welcher richtung sich die umwandlung vollzieht, begreift sich leicht, wenn man die in §§ 6 und 7 gegebenen beschreibungen beider arten vergleicht.

Es werden die strengen verhältnisse des orchestischen rhythmus zu gunsten der freien des sprachlichen mehr oder weniger verändert. Man pflegt das so auszudrücken „es wird nicht mehr streng im tact gesungen, sondern mehr declamiert“. Dasselbe geschieht mit den gewichtsverhältnissen. Oder man verdeckt den alten, auf eine typische gruppenform zurückführbaren bau, ja rückt die wechselnde gruppenbildung des sprachlichen rhythmus überhaupt in den vordergrund. Man verhüllt oder löst mehr oder weniger das alte, strenge, zweiteilige system auf, die responsion auf die niederen ordnungen beschränkend. Hierher gehört, was die metriker kreuzung von fuss- (oder tact-) und wortgrenzen, enjambement, perioden- (reim-), strophenbrechung nennen.

¹⁾ Die keineswegs immer pausen zu sein brauchen.

Alle diese veränderungen einzeln, zusammen oder in mannigfachen combinationen können an der veränderung und umwandlung alter orchestischer formen arbeiten und zahlreiche spielarten des orchestisch-sprachlichen mischrhythmus erzeugen. Bald stehen diese dem orchestischen noch sehr nahe¹⁾, bald entfernen sie sich weit von ihm.

Von werken dieser art ab kann die entwicklung noch in anderer richtung verlaufen. Solche lieder können die melodie zurücktreten, melodisch weniger reizvoll werden lassen und schliesslich abstreifen. Dadurch entsteht die mischart des poetischen rhythmus, der aber von dem oben beschriebenen der vocalmusik nicht grundsätzlich verschieden ist. Was für jenen mischrhythmus der vocalmusik gesagt wurde, gilt auch für ihn. Nur dass wegfall der melodie für den rhythmischen eindruck etwas bedeutet und zugleich die neigung der art, sich dem rein sprachlichen rhythmus anzunähern, verstärkt. Es ist also für den poetischen rhythmus wesentlich, dass sich eigenschaften des rein orchestischen und rein sprachlichen bei fehlen einer gesangsmelodie durchdringen. Ihr verhältnis im einzelnen falle zu bestimmen ist die oft schwierige aufgabe des rhythmikers. Ein werk wie das ahd. evangelienbuch Otfrieds mit seinem feierlichen, im ton an die weise des kirchlichen accentus anklingenden vortrag steht dem orchestischen rhythmus noch recht nahe; der rhythmus des germanischen allitterationsverses hat dagegen von seinem orchestischen urrhythmus vieles, sehr wesentliches aufgegeben und dem sprachlichen in weitem umfang rechnung getragen.

Es ist hier nicht nötig, die theorie von der mischung der drei rhythmischen hauptarten weiter zu verfolgen. Der hinweis genüge, dass sich fast für alle möglichen combinationen beispiele in der rhythmischen litteratur finden. Man beachte dabei, dass jede rhythmische art sowohl zettel wie einschlag — um diese ausdrücke der weberei anzuwenden — sein kann. Es kann z. b. in den orchestischen rhythmus der sprachliche eindringen, wie oben geschildert, oder umgekehrt in den sprachlichen der orchestische. Das giebt jedesmal besondere formen. Ein beispiel für letzteren vorgang bietet die entwicklung der mensuralmusik aus dem gregorianischen choral. Die mensur mit ihren bekannten festen zeitverhältnissen entstammt in letzter instanz — durch vermittlung der antiken überlieferung — aus der orchestischen rhythmik. Sie wurde zu bestimmter zeit und aus bestimmten gründen in die mensurlosen, freien gregorianischen rhythmten eingeführt.

§ 9. Die factoren des rhythmus

Die vereinigung der elemente eines kunstwerkes zu rhythmischen gruppen und die verbindung dieser gruppen zu solchen immer höherer ordnungen geschieht durch das zusammenwirken mehrerer factoren. Es sind:

1. Der zeitregelnde oder quantitierende. Je nach der art des rhythmus werden die leicht fasslichen und vorzugsweise wohlgefälligen verhältnisse nach den kleinsten ganzen zahlen (1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 1 : 3 u. a.) für elemente, gruppen und abstände (z. b. von hebung zu hebung) verwendet. Ob und wie weit die verhältnisse etwas grösserer zahlen (z. b. 8 : 9, 11 : 12 u. s. w.) in betracht

¹⁾ Z. b. der rhythmus des aödischen vortrags vorhomerischer, altfranzösischer, serbischer epen, deren verse nach einer bestimmten melodie „abgesungen“ wurden, bzw. werden. Man könnte ihn „aödischen“ rhythmus nennen.

kommen, wäre für die experimentelle psychologie lohnend zu untersuchen. Spielen solche vielleicht im „aödischen“ und „poetischen“ rhythmus eine rolle?

2. Der stärkeabstufende oder dynamische. Beim gesang macht ihn der druck der ausatmung.

3. Die pause, sowohl die „tote“, die nur grenze und deren zeit im rhythmischen bau nicht fest bestimmt ist, als die „rhythmische“, die tönende werte vertritt und daher „gemessen“ wird.

4. Der articulatorische. Die elemente können staccato, legato, portato angegeben werden.

5. Der schattierende oder agogische. Der quantitierende setzt feste zeitliche, der dynamische feste stärkeabstufungen an. Der agogische ändert diese grundverhältnisse durch kleine zeit- bzw. stärkezugaben oder -abzüge, die für die rhythmische gliederung sehr wichtig sind, ohne doch für die wahrnehmung die grundverhältnisse zu verschieben. Sie werden vom hörenden nicht bemerkt. Besonders wichtig ist die von Riemann zuerst gewürdigte schattierung ganzer gruppen durch *accelerando*, *rallentando* und *crescendo*, *decrecendo*.

6. Der melodische. Die tonschritte der melodie (sowohl der spezifisch musikalischen, wie der in der rhythmischen sprache vorhandenen) und ihre mannigfachen für die phrasierung bedeutsamen beziehungen: fortführung, schlusswirkung.

7. Der harmonische. Die bedeutsame abfolge der accorde nach consonanz und dissonanz.

8. Der accentuelle. Vgl. meine definition von accent oben § 7.

9. Der syntaktische, d. h. der, welcher in der sprache die beziehungen der mit dem rein phonetischen associierten bedeutungen regelt. Denn auch die psychologische unter-, bei- und überordnung der bedeutungen, ihre verbindung und trennung wirkt auf das phonetische der sprache gliedernd ein. Dieser factor kommt wie der accentuelle natürlich nur in betracht, wo sprache allein oder in verbindung mit musik und bewegung rhythmisiert ist.

10. Der verzierende oder ornamentierende. Verzierungen der melodie, reim, allitteration können die rhythmische gliederung ebenfalls sehr fördern.

11. Die geschwindigkeit oder das tempo des ganzen kunstwerkes oder einzelner teile.

12. Die fülle oder das volumen des ganzen.

13. Die stimmlage des ganzen: höher — tiefer. Die letzten drei haben grossen einfluss auf den rhythmus. Man erkennt ihn, wenn man z. b. ein gedicht erst in der stube, dann im auditorium vor vielen zuhörern declamiert.

14. Das beharrungsvermögen als subjectiver factor, d. h. die neigung, eine einmal angenommene oder wahrgenommene bewegungsform beizubehalten, auch wenn die eigenschaften der klangmasse widerstreben. Doch darf das widerstreben eine gewisse grenze nicht überschreiten.

Diese factoren sind nicht mit dem, was oben als die wesentlichen merkmale oder der inhalt des begriffes rhythmus angegeben wurde, zu verwechseln. Die rhythmische zeitabstufung z. b. kommt zu stande, indem der quantitierende und agogische factor zusammenwirken. Die gewichts- oder schwere- (nicht stärke-!!) abstufung nach der überlieferten meinung durch die wirksamkeit des dynamischen. Gewöhnlich ist aber bei der schwereabstufung der quantitierende nebst dem agogischen und dazu noch bzw. der melodische, accentuelle oder syntaktische factor oder alle zusammen vorzugsweise beteiligt. Denn der eindruck der schwere hängt

viel weniger als man meint, von der stärkeabstufung oder dynamik ab. Es ist darum grundfalsch, die hebungen eines rhythmischen werkes als die stärksten (statt schwersten) teile zu bezeichnen. Man denke an die technik der orgel.

Nur das zusammenwirken aller oder doch der meisten dieser factoren erzeugt rhythmus.

Es brauchen im einzelnen fälle durchaus nicht sämtliche factoren in einer richtung zu wirken. Einige können widerstreben. Ihre gegenwirkung wird dann durch ausgiebigere verwendung anderer ausgeglichen, so dass doch die gesamt-wirkung vollkommen rhythmisch bleibt. In solchen fällen ist das abstracte rhythmische system irgend wie sozusagen verschleiert. Gerade in der fähigkeit, von den verschiedenen factoren die einen gleichsinnig, die andern gegensätzlich zu verwenden und doch einen schönen eindruck hervorzubringen, liegt die stärke des vollendeten rhythmischen künstlers.

§ 10. Die rhythmische art der Jenaer lieder

Wollte man rein aus den texten eines Palestrina, Orlando di Lasso oder aus texten, wie sie Otts liederbuch und Paris-Gevaerts chansons bieten, den rhythmus der ganzen kunstwerke herstellen, so würde man weit hinter der wahrheit zurückbleiben. Ebenso wenig ist der rhythmus aus modernen vocaltexten irgend wie vollständig zu erkennen. Denn in diesen stilarten fallen der rhythmus der blossen texte und der des ganzen völlig oder fast völlig auseinander. Melodie und rhythmus schalten sehr frei über den text. Sie sind eben die hauptsache, er nur die unterlage.

Die mensurale und moderne notenschrift, die für sich allein schon im zusammenhang mit melodie und ev. harmonie den rhythmus vollkommen erkennen lassen (man denke an die reine instrumentalmusik), leistet jenem verhältnis von wort und weise vorschub.

Man kann darum von vornherein sagen: aus vocaltexten, die zu mensural oder tactmässig notierter musik gehören, ist für den wirklichen rhythmus des ganzen mit sicherheit wenig, manchmal gar nichts zu ersehen.

Anders verhält es sich, sobald der schwerpunkt der composition nicht im melodisch-rhythmischen liegt, sondern im text; besonders wenn dazu eine notation tritt, die als solche das rhythmische gar nicht oder doch nur unvollkommen bezeichnet. Auch der fall gehört hierher, wenn zwar die melodie die hauptsache ist, aber die notierung nichts metrisches ausdrückt.

Dann ist die structur des textes neben dem melodischen sinn für die erkenntnis des rhythmus entweder fast allein massgebend (so im gregorianischen accentus, dem modernen recitativ) oder doch von entscheidender bedeutung.

Man darf also nicht nur, sondern muss in solchen fällen voraussetzen, dass sich der rhythmus des ganzen dem „sprachlichen“ oder „poetischen“ des reinen textes möglichst angepasst hat. Beide müssen sich so weit als irgend möglich durchdrungen haben.

Auch in dem andern fall, wenn man grund zu der annahme hat, die melodie behaupte den vorrang (z. b. bei tanzliedern), ist doch an der ausschlaggebenden bedeutung des textes nicht zu zweifeln. Denn wie will der componist dem sänger anders seine rhythmischen absichten andeuten, wenn er die notation nicht dazu brauchen kann?

In beiden fällen kommt neben dem text noch das natürliche rhythmische gefühl und die kunsttradition in betracht. Aber letztere kann nur einfache bestimmungen geboten haben, da bei grösserer rhythmischer kunst der mangel einer auch rhythmisch unzweideutigen notierung bald zur mensurierung gezwungen hätte.

Die lieder der Jenaer handschrift sind fast alle politischen, religiösen, moralischen und betrachtenden inhalts: didaktische lyrik. Schon daraus folgt, dass der schwerpunkt mehr im wort liegt, die weise und der rhythmus mehr eine würze des ganzen sind. Der eindruck der zugehörigen melodien entspricht auch dem lehrhaften charakter. Ambros hat das im wesentlichen richtig empfunden und an der oben s. 4 ausgehobenen stelle ausgesprochen. Nur hat er den fehler gemacht, diese eigenheit der in der Jenaer hs. vorzugsweise vertretenen art mhd. lyrik als eigentümlichkeit der ganzen gattung hinzustellen und dadurch romanischen und deutschen minnesang in einen falschen gegensatz zu bringen.

Einige lieder entbehren grösseren melodischen reizes durchaus nicht; z. b. Alexander 28, 30. Besonders no. 37 und Wizlav 44. Es sind solche, die lyrischen stimmungsgehalt haben und nicht zu der didaktischen art der andern gehören. Hier hat der text gewiss nicht die melodie überragt. Beide stehen sich mindestens gleich. Dasselbe ist für die kunst des minnesangs im engeren sinne um 1200 anzunehmen. Eine verlegung des schwerpunkts ins musikalische ist aber im XIII. jh. ziemlich wahrscheinlich. Übrigens sind auch nicht wenige der didaktischen stücke selbst für moderne ohren melodisch gefällig, so dass man Ambros' behauptung stark einschränken muss. Ambros hat gerade ein sehr unglückliches beispiel (die weise des „Wartburgkriegs“) gefasst.

Aber auch in den melodisch reizvollen compositionen der handschrift bildet der textrhythmus gleichsam das gerüst für das ganze. Denn wie nun endgültig feststeht: die notation ist choral und entbehrt jeder metrischen bestimmung.

Die allgemein angenommene ansicht Fischers ist also wohl begründet. Bei der rhythmisierung der lieder ist vom textrhythmus auszugehen und auf ihn möglichst rücksicht zu nehmen, um so mehr, als die alten sänger dichter und componisten in einer person waren.

Es erhebt sich nun sofort die frage: welche rhythmusart liegt vor?

Aus den reimbeziehungen, der syntaktischen gliederung, der zahl und anordnung von hebungen und senkungen in den reimzeilen ergibt sich, namentlich wenn man das allgemeine aus allen strophen eines tones nimmt, dass die rhythmische gliederung der lieder sehr streng sein muss. Die zweiteilung „aufgesang — abgesang“, „stollen — gegenstollen“, „vordersatz — nachsatz“ spielt eine grosse rolle. Feste gruppenformen von typischem inneren bau (bes. 4 und 5 hebungen) kehren immer wieder. Das weist auf orchestrischen rhythmus.

Aber andere anzeichen deuten auf sprachlichen. Vor allem das vortreten des textinhalts bei der deutlich gregorianischen melodik. Es würde stillos sein, die lieder im straffen rhythmus eines marsches¹⁾ abzusingen. Der wortinhalt würde bei strenger durchführung der proportion 1:1 zwischen hebung und senkung gedrückt werden. Dazu ist die im reimgebäude angedeutete streng entsprechende gliederung im text durchaus nicht immer gewahrt: die syntaktischen grenzen fallen mit den zu erwartenden orchestrischen häufig nicht zusammen. Vgl. unten über „gruppenbrechung“ und „gruppenverschleifung“.

¹⁾ Z. b. wie das lied „Frisch auf, kameraden“ oder „Ich hatt' einen kameraden“.

Es ist daher unzweifelhaft, dass wir es mit einer unterart der im § 8 besprochenen mischart zu thun haben.

Indes ist noch eins zu beachten. Auf vielen silben werden nicht nur 1, 2, sondern 3, 4, ja noch längere reihen von tönen gesungen; z. b. Wizlav 22, Alexander 28. Die kürzeren dieser tonfolgen befremden weder im reinen orchestrischen noch in jenem mischrhythmus. Die längeren aber können i. a. nur als „melismen“ d. h. tonreihen im „melischen“ rhythmus gefasst werden, die ihrem eigenen gesetz folgen und dabei nach der durch die neumierung angedeuteten gruppierung auszuführen sind. Daran zweifelt auch niemand.

Es würde hastig wirken, wenn man z. b. Werner 57, 16 die 5 teilige neume über (*geses*)-*zen* in derselben zeit ausführen wollte, die der silbe zukäme, wenn die neume fehlte, also in der zeit, die der orchestrisch-sprachliche mischrhythmus hier verlangte. Die neume fordert ihre eigne zeit, nach anleitung des melischen rhythmus.

Also hat an der rhythmischen art unserer lieder manchmal auch der melische rhythmus anteil. Man hat in solchen beispielen mischung des orchestrischen, sprachlichen und melischen rhythmus anzunehmen. Grundlage bildet der orchestrisch-sprachliche, in letztem grunde der orchestrische. Die strenge form, die im allgemeinen noch überall leicht kenntlich ist, weist auf marsch und tanz als ihre letzte unmittelbare oder mittelbare quelle¹⁾.

Es bleibt nur die frage: steht die orchestrisch-sprachliche form der lieder (von den melischen stellen können wir dabei absehen) dem reinen orchestrischen oder reinen sprachlichen rhythmus näher? Im zweiten fall würde man sie sich mutatis mutandis an compositionen wie Bach, Matthäuspasion, recitativo „Du lieber heiland du“ oder „Wiewohl mein herz in thränen schwimmt“ veranschaulichen können. Das ist die ansicht Liliencrons. Ambros denkt sich die lieder noch freier: er nennt die dichter geradezu rhapsoden. Runge dagegen nimmt sie ziemlich streng im „tact“, also in der art unserer geistlichen lieder für solostimme.

Für die melodisch gefälligeren stücke ist letztere weise sicher die allein richtige. Aber auch die didaktischen sind keineswegs so frei, wie Ambros und Liliencron meinen. Liliencron hat sich vielleicht, wie Ambros²⁾ sicherlich, durch nichtbeachtung der „weise“ und durch die häufig eingestreuten 7, 8, ja mehrhebigen reimzeilen ohne cäsur zu seiner annahme verleiten lassen. Nimmt man solche stücke als volle „verse“, dann kommt man bei ihnen allerdings um das schwerfällige und langatmige zu vermeiden, leicht in einen wesentlich sprachlichen rhythmus und drängt den rhythmus des ganzen in die richtung des rhapsodischen. Aber der reim giebt kein völlig genaues abbild der gliederung in gruppen. Es giebt grenzen, die durch den reim nicht kenntlich gemacht werden, grenzen, die man nur mit spezieller kenntnis der mhd. metrik und allgemeinen rhythmik findet.

Beachtet man sie, dann führen melodie und inhalt ganz von selbst zu einem gleichmässigen rhythmus, der eine notierung in modernen halben noten (erforderlichen falls noch ganze und viertel dazu) durchaus verträgt — die melischen stellen ausgenommen, die man eigentlich in kleinen noten schreiben sollte, ihre rhythmische sonderstellung anzudeuten. Denn diese zerstören immer die sonst vorherrschende gleichmässige bewegung, weil sie sie aufhalten.

¹⁾ Liliencron, grdr. s. 565.

²⁾ Vgl. sein beispiel s. 272. Es ist Osterdingen 1.

Für die richtigkeit dieser ansicht hat man m. e. in der notierung, die Wagenseil¹⁾ von einigen tönen der meistersinger giebt, einen beweis. Er notiert sie mensural mit dem vorzeichen C (tempus imperfectum). In moderner, tactmässiger notenschrift lassen sich die stücke mit $\frac{2}{2}$ bequem wiedergeben. Nur die stellen nicht, wo melismen auftreten. Z. b. im ersten teil des mitgeteilten bars *bekräftigten diss, anmutig, hoch tag*. Ausgenommen auch einige stellen, wo zur lebhafteren declamation die normale zeit von hebung und senkung gekürzt wird, z. b. *berichteten gewiss*. Hier steht statt $\frac{2}{2}$ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | $\frac{2}{4}$ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |. Ferner wird in der tabulatur s. 532 vorgeschrieben: „ein jeder singer soll sich befeissen, deutlich, gut teutsch, langsam und bescheidenlich zu singen und muss man jeden reimen seine gebührliche pauss geben und nicht 2 oder 3 reimen in einem athem heraus schreyen und dieselbe unordentlich über einander werffen.“ Dass der character des meistergesangs derselbe ist, wie der der didaktischen stücke der Jenaer handschrift ist aber klar. Die mensurale notation ändert daran nichts.

Ich entscheide mich also mit Runge für einen schlicht liedmässigen vortrag der Jenaer lieder. Die melismen²⁾ sind besonders zu rhythmisieren. Auch ist natürlich die möglichkeit offen, stellenweise dem sprachlichen rhythmus mehr nachzugeben oder im interesse rhythmischer abwechslung das tempo zu ändern, wie es in dem citierten meistergesang geschieht und auch im modernen lied nicht selten ist. Vgl. unten „tempowechsel“.

Für die übertragung habe ich der deutlichkeit wegen $\frac{2}{2}$ tact genommen. Denn so kann man den tactstrich immer vor hebungen setzen. Über das tempo soll die wahl der weissen noten natürlich gar nichts aussagen. Es ist immer aus dem character des liedes zu bestimmen. Die melismen sind lediglich der tactschreibung wegen zwischen die tactstriche gezwängt und eingeteilt. Ihr vortrag ist nach dem oben gesagten durchaus selbständig und zwar „melisch“. Wollte man ihren vortrag einigermassen genau bezeichnen, so müsste man zur mensur seine zuflucht nehmen und die lieder notieren wie Wagenseil die meistersingertöne. Dem verständnis des modernen musikers und philologen wären sie aber damit nicht näher gerückt. So bleibt für den beabsichtigten zweck die tactschreibung ein unvermeidliches übel. Ihre mängel möge man nach den eben gegebenen und am schluss dieser abhandlung noch zu gebenden erörterungen in jedem falle selbständig verbessern.

¹⁾ De civitate Noribergensi. Anhang. Nürnberg 1697.

²⁾ Die übrigens keineswegs häufig sind. Die ligaturen lassen sich meist zwanglos in die orchestisch-melische reihenform einfügen. Vgl. die übertragungen.

Formenlehre

Der bau der lieder im allgemeinen

§ 11. Beispiele

Bevor ich die einzelheiten darstelle, mögen einige lieder genau zerlegt werden, damit dem leser die folgenden paragraphen nicht abstract bleiben.

VI, 37 (Meister Alexander)

I.

1 a.

0 - we daz nach lie - be gat leit, swie man ez tri - be.

2 a.

Nu wil minne unde ist ir rat, daz ich da - von seri - be.

II.

3 a.

Sie sprach 'sel - le', wi - der mich 'scrib daz leyt ob al - lem ley - de,

4 a.

Swa sich lieb von lie - bescheyde tru-rih unde un - en - de - lich.'

Das ganze des von nr. 37—41 reichenden liedes zerfällt in 5 stropfen, die strophe ihrerseits deutlich in 2 teile. Die grenze liegt hinter *scribe*. Ausserlich deutet schon das reimgebäude die teilung an: a b a b || c d d c. Dazu der sinn, wenigstens in str. 37 und 40. Vor allem die melodie, die von jener stelle ab eine neue wendung nimmt. Das erste der so abgegrenzten stücke ist, wie bekannt, der „aufgesang“ (I), das zweite der „abgesang“ (II). Reim und melodiewiederholung zerlegen nr. I wieder in 2 stücke, die stollen 1 und 2. Beide sind von einander durch den katalektischen schluss von 1 *tri'-be'* und genaue melodische gleichheit getrennt. Auch der teil II zerfällt durch die wirksamkeit des melodischen factors in die stücke 3 und 4. Die melodie von 3 fängt hoch an, geht herunter, wieder hoch, noch höher, zum schluss herunter. Die von 4 hat im

anfang denselben lauf und bildet so eine parallele zu 3. Ausserdem fordert das durch I einmal angeregte gefühl für die zweiteiligkeit (der subjective factor) gerade hinter 3 befriedigung.

Aber gegen die wirksamkeit des melodischen factors streitet der syntaktische, der 3 und 4 verbinden möchte. Ebenso der ornamentale, der durch die reimbeziehung *leyde* — *scheyde* dasselbe thut. Dazu ist hinter 3 weder rhythmische pause noch am ende katalexe. Die bewegung geht ohne haltepunkt weiter. Offenbar will der componist im gegensatz zu der scharfen zerlegung des aufgesangs den abgesang innerlich zusammenhalten. Wir haben hinter 3 einen abgeschwächten, verdeckten einschnitt, der durch punktierung angedeutet ist.

Die bisher ermittelten gruppen 1—4 zerfallen jede wieder in je 2 (a, b), die sich immer wie vordersatz : nachsatz verhalten. Die b ergänzen und beschliessen immer den in a begonnenen gedanken. Besonders deutlich 1a : b, 2a : b; weniger klar 3a : b, offenbar des verdeckten einschnitts wegen. Jede dieser gruppen hat 4 hebungen; es sind also vierer. Die allgemeine rhythmik verlangt, auch die gruppen 1b, 2b, die dem text nach nur 3 schwere silben haben, doch mit 4 anzusetzen. Vgl. unten.

Die mit a und b bezeichneten gruppen zerlegen sich wieder in je 2, im notentext durch kleine senkrechte striche abgetrennt. Die wendungen der melodie scheiden diese teile. Doch sind die grenzen derselben schon viel weniger scharf als die der umfassenderen. Sie fallen auch in die worte hinein. Symbol dieser teile sei α , β .

Jedes β wird als schwerer empfunden. Doch haftet bei genauer analyse der eindruck der schwere nicht an der ganzen gruppe, sondern an den mit α bezeichneten schweren silben.

Jedes α und β besteht wieder aus 2 teilen, durch $\sqcap$ hervorgehoben. Hier entgehen die grenzen noch mehr der wahrnehmung, doch sind sie einem geübten ohre vernehmlich, trotzdem der syntaktische factor, auch der accentuelle öfters widerstreben. Auch diese gruppen stufen sich der schwere nach gegen einander ab. Man kann schwanken, ob die schwere vorangeht oder folgt. Die melodie scheint für die zweite zu sprechen. Ich nehme ersteres an, weil im zweiten fall das ganze einen nicht passenden character annehmen würde. Immerhin darf man beim vortrag die schwächeren gruppen nicht fallen lassen, sondern muss sie sozusagen durch den vortrag etwas heben. Symbole dieser gruppen F, f.

Die gruppen F und f bestehen meist wieder aus 2 stücken, 2 tönenden silben, verschieden in der schwere. Die gewichtigere geht voran: S, s.

Von diesen teilen sind manche gruppen. Sie bestehen wieder aus 2 stücken, wo über der silbe mehrere töne gesungen werden (ligatur). So über *lie-(be)* *ist* u. s. w. Im vorletzten tact ist s 4teilig; 2 achtel gehören aber immer zusammen.

An dieser stelle tritt auch das halbe s einmal als gruppe auf; es besteht aus einem schwereren achtel, das vorangeht, einem leichteren, das folgt.

Es liegt also in diesem liede ein wohlgegliedertes, kunstvolles system vor von tönen und gruppen. Unter diesen enthält, von der strophe an abwärts, je eine grössere immer 2 kleinere. Denkt man sich die gruppen bzw. töne, die ihrer function nach in dem ganzen gleich stehen, immer auf eine linie gesetzt, so erhält man ein in 10 ordnungen aufgebautes system:

- I. lied.
 II. strophe.
 III. aufgesang (I), abgesang (II).
 Dann IV. 1 2 3 4.
 V. a b
 VI. α β
 VII. F f
 VIII. S s
 IX. ♯.
 X. ♮.

Der grosse anteil des orchestrischen rhythmus an dieser gliederung ist unverkennbar. Es liegt in allen ordnungen das verhältnis 1:1 zu grunde. Die töne sind deutlich in 6 gewichtsstufen von ♮ bis ♯ herunter geordnet. Es herrscht durchgehends strenge entsprechung. Die gruppe | ♮ ♮ | ist die elementare, aus der sich alles zusammensetzt. Die silbe = ♮ ist das element, das in seiner ursprünglichen gestalt auch vorwaltet.

Der anteil des sprachlichen macht sich bemerklich in der modificierung jener verhältnisse durch rücksicht auf die textdeclamation, in dem gelegentlichen widerstreben des syntaktischen und accentuellen factors gegen die orchestrische gruppierung. Denn die natürliche gliederung des textes und seine gewichtsstufen passen in diesem liede nicht durchweg zu den orchestrischen.

XVIII, 1 (Singof)

I.

Swer rit - ters na - men wolle unt - - fan, als en ge - tiu-

ret hat der man, der erst den rit - ter mach - te,

2 a.

Die scha-me sol er tzu schil-de han, die tzucht sol her

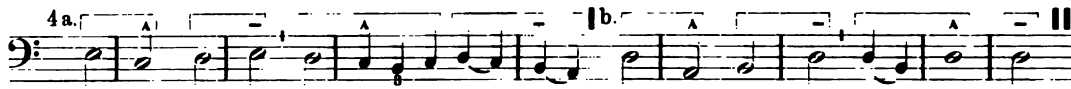
sich kley - den an, als ez syn mey - ster dach - te.

II.

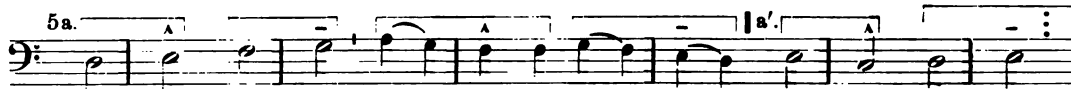
3 a.

Syn gur-tel si der mylte ein ort, daz pri-set wol eins rit - ters wort.

8*



Syn sper sol syn die - mu - tic - heit, syn swert sol vride ir - wec - ken.



Syn man - tel - snur mit lo - be ge - leit, syn hut vur schan-



den dec - - ken. so ist der rit - ter val - sches vry.

Anm. Die *cursiv* gedruckten senkungen sind „übergangssenkungen“. Vgl. § 22a.

Die gliederung ist aus der analyse zu ersehen. Man beachte, dass die zweiteiligkeit in den mittleren ordnungen gestört ist. 1, 2, 5 bestehen aus a, a', b. a' stellt sich aber deutlich als eine variation von a dar; a und a' werden dann durch b zum abschluss gebracht. Das zweiteilige grundschem a—b ist also noch aus der fortbildung zu erkennen. 3 + 4 steht nur 5 gegenüber, vom standpunkt genauer entprechung 4 tacte zu wenig.

Grundlage ist in dem liede die gruppe $\text{♩} | \text{♩}$. Nur in 1b, 2b, 3b, 5a', 5b wird die sonst durchgehende abfolge von $\text{♩} | \text{♩}$ verändert. Offenbar soll zur verstärkung des schlusses ein fallender rhythmus hergestellt werden. Die cursiv gedruckten silben sind sozusagen überleitungen: Sie lösen sich vom folgenden schon etwas ab.

Das system hat 10 ordnungen:

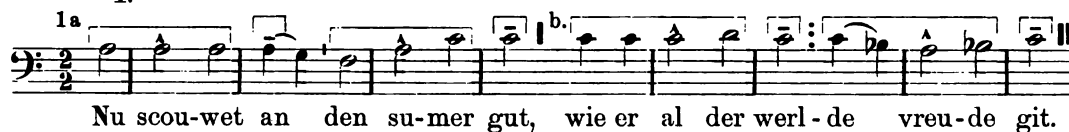
- I. lied.
- II. strophe.
- III. aufgesang (I), abgesang (II).
- IV. 3 + 4 : 5.
- V. 1, 2, 3, 4, 5.
- VI. a a' b.
- VII. α β.
- VIII. F f.
- IX. S s (= ♩).
- X. ♩ .

Vergleicht man die 10 ordnungen dieses systems mit denen des oben dargestellten, so wird man leicht erkennen, dass sie sich fast durchweg entsprechen. Nur müsste offenbar, die genaue gleichstellung der functionell entsprechenden ordnungen möglich zu machen, in die frühere reihe zwischen III und IV noch eine ordnung eingeschoben werden, um die entprechung von 3 + 4 : 5 bei Singof anzudeuten. Andererseits fällt jene X (♩) weg, weil hier die teilung nur bis in die viertel geht. a' steht natürlich mit a auf gleicher linie.

Wir haben also hier wie oben 10 ordnungen, aber ihre functionen entsprechen sich durchaus nicht in übereinstimmung mit den Ziffern.

Reicher ist III, 17 (Werner) gegliedert.

I.



II.



Das lied zerfällt in die 3 einander beigeordneten stücke 1, 2, 3. 3a' ist deutlich kürzere variation von 3a.

Das stück 3a' kann nur ein zweier sein, denn es ist musikalisch gleich dem schluss von 1b und hat im text auch nur 2 hebungen. Aber *vunden* reimt auf *stunden*. Letzteres darf dem charakter der stelle entsprechend unmöglich anders genommen werden, als unsere übertragung zeigt: vierer mit zweihebigen schluss, also katalektisch. Ein dreier würde viel zu eilig oder aufgereggt wirken. Dann muss aber der entprechung wegen auch *vunden* die zeit von 2 tacten einnehmen, also auf das doppelte gedehnt werden. Dehnt man aber den zweiten teil des zweiers, so wird man auch den ersten dehnen. Man gelangt deshalb dazu, 3a' als einen auf die zeit eines vierers gedehnten zweier zu deuten. Anzuzeigen, dass an dieser stelle ein vers von 2 und nicht etwa 4 hebungen vorliegt, dienen die — mir von Bernoulli empfohlenen — punktierten tactstriche.

In den α und β ist die reihenfolge f F. In 3a wird sie in F f umgewandelt, wohl um den schluss einzuleiten.

Das lied hat nur 8 ordnungen. Von aufgesang, abgesang, stollen kann man nicht reden.

§ 12. Rhythmisches niveau. Namen der rhythmischen gruppen. Systemhöhe und -tiefe

Die zergliederung dieser wenigen lieder zeigt schon, wie sehr der umfang des systems wechseln kann. Die zahl der rhythmischen ordnungen rhythmischer werke ist in der tat sehr verschieden. Und auch wo sie gleich ist, können doch tiefgreifende unterschiede vorhanden sein, wie oben in den liedern Alexanders und Singofs. Umgekehrt würde sich der allgemeine eindruck von Alexander 37 nicht erheblich ändern, wenn man unter streichung der durchgangstöne in den ligaturen jede silbe mindestens in einer J erklingen liesse. Verschiedenheit der anzahl jener ordnungen kann sich also mit grosser rhythmischer verwandtschaft wohl vertragen.

Es bleibe der allgemeinen rhythmik überlassen, diese eigentümlichen verhältnisse näher zu untersuchen. Hier sei zum verständnis der mhd. lieder folgendes mitgeteilt.

Das rhythmische system ruht für die auffassung durchaus nicht auf den einzelnen tönen der composition als dem fundament, auf dem es sich erhebt. Sein wert bestimmt sich nicht sozusagen schlechtweg aufwärts. Aber auch nicht von der umfassendsten gruppe aus abwärts. Der feste boden, von dem aus sich die bedeutung der einzelnen ordnungen ergibt, ist vielmehr die folge der töne (bzw. tönenden silben), die in der zahl der überhaupt wahrgenommenen als schlechthin „schwer“ auffallen. In den beispielen sind diese unter einander wieder abgestuften momente durch $\wedge$ und $-$ hervorgehoben. Man nennt sie „hebungen“. Denkt man sich diese in einem graphischen schema durch eine linie verbunden, so hat man in ihr den bildlichen ausdruck für das rhythmische niveau¹⁾. Von der reihe der hebungen an aufwärts und abwärts regelt sich die rhythmische function aller teile des systems²⁾. „Hebung“ ist also einer der wichtigsten begriffe der rhythmik.

¹⁾ Beitr. 23, s. 45, § 3 ist danach zu berichtigen.

²⁾ Beim sprachaccent ist es analog. Daher unterscheide man „rhythmische“ und „accentuelle“ hebungen, „rhythmisches“ und „accentuelles“ niveau.

Diejenigen gruppen einer rhythmischen composition, die bei einer vom ganzen in die teile strebenden zergliederung als die ersten nur von einer hebung beherrschten auftreten, nenne ich füsse¹⁾. Symbol F, f. Füsse sind für mich reale, mehr oder minder deutlich auszusondernde stücke einer rhythmopöie. Die antiken $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ und modernen tacte sind etwas ganz anderes. In obigen beispielen sind die mit $\square$ bezeichneten gruppen die „füsse“. Dabei unterscheide man „ursprüngliche“ ($| \text{ } \text{ } |$ oder $\text{ } | \text{ } |$) und „abgeleitete“ ($| \text{ } \text{ } | \text{ } \text{ } |$) nach den andeutungen von § 11. Die folge der füsse bildet immer die I. gruppenordnung eines rhythmischen systems.

Von der reihe der füsse aus baut sich das system nach oben auf durch stufenweise zusammenfassung. Die namen dieser höheren gruppen gebe ich i. a. nach beitr. 23, 45.

II ordnung: abschnitt oder bund (α , β).

III: reihe (a, b).

IV: periode oder kette (1, 2, 3 u. s. w.).

Bei reicherer gliederung kommt hinzu

V: gebinde.

IV: gesätz, beitr. 23, 45 unzweckmässig „absatz“ genannt.

In der strophischen lyrik dann

VII: strophe.

VIII: lied (ev. strophencyclus).

Wie unter den vielen tönenden silben bzw. zugehörigen tongruppen die „hebungen“ (tönende silben oder dafür eintretende gruppen) den absoluten massstab innerhalb des einzelnen rhythmischen systems bilden, an dem der unterschied schwerer und leichter silben (bzw. gruppen) festgestellt wird, so sind die „füsse“, im orchestischen rhythmus und den ihnen nahestehenden arten auch „reihen“, „ketten“, in unserem besonderen fall „strophe“ und „lied“ feststehende, in ihrer function immer leicht erkennbare gruppenformen, nach denen sich der rang der übrigen von selbst bestimmt.

Wenn die füsse die erste ordnung sind, dann giebt es offenbar auch ordnungen, die nicht aufwärts, sondern abwärts gehen. Ausser plusordnungen auch minusordnungen.

Denn bei der zergliederung von oben nach unten folgen auf den fuss tönende silben oder tongruppen vom umfang $\text{ } \text{ } |$, aus denen durch zusammenfassung der fuss entsteht. Es sind das die schläge (S, s). Der schlag wird deutlich als element des systems erfasst, genau wie der fuss als elementare gruppe. Denkt man an die herkunft des reinen orchestischen rhythmus, so würde in der rhythmuslosen körperbewegung der einzelne tritt (rechts oder links, und was ihnen in andern bewegungen functionell gleichsteht) entsprechen. Im rhythmischen system ist die ordnung der einzeln gedachten schläge die II. (unter dem niveau) d. h. die ordnung —II.

Auch die schläge können als „gruppen“ auftreten. Aber im gegensatz zu den gruppen vom fuss an aufwärts empfindet man solche im rhythmischen zusammenhang nicht als gruppen, die wie jene durch „zusammenfassung“, sondern

¹⁾ Der aus der antike übernommene name ist nicht sehr glücklich. Besser ist, um im bilde der „kette“ zu bleiben, „glied“ (G, g). Dieser namē wird freilich für die reihe verwendet, die auf diese art sehr unnötiger weise 2 namen hat.

durch „zerlegung“, sei es „auflösung“, sei es auflösung der auflösung, d. h. „spaltung“ entstehen. Es folgen also nun die ordnungen: —III auflösungs-, —IV spaltwerte.

Von den minus-ordnungen ist die der „schläge“ absolut wichtig. Sie gehört als ergänzung nach unten zu den auf der vorigen seite angeführten plus-ordnungen, so dass also in unserm besonderen fall die ordnungen

schlag, fuss, reihe, kette, strophe, lied

die sind, die den gesamteindruck des rhythmus bestimmen.

Das rhythmische system der lieder hat demnach zwei teile: einen, der sich durch zusammenfassung nach oben aufbaut, einen, der sich durch zerlegung nach unten entfaltet. Strenggenommen muss man daher nicht nur von systemhöhe, sondern auch von systemtiefe reden.

Der begriff des rhythmischen niveaus, der rein psychologisch zu begründen ist, hat auch für die historische rhythmik seinen wert. Bei der umwandlung rein orchestischer formen durch den sprachlichen rhythmus in orchestisch-sprachliche kann das alte rhythmische niveau bleiben. So z. b. in Otfrieds versen. Es kann aber auch verschoben sein. So im alliterationsvers.

Das rhythmische niveau desselben entspricht nicht mehr durchaus dem des urrhythmus, sondern ist fast durchweg um eine ordnung nach oben verschoben. Was im av. als „füsse“ tatsächlich gefühlt wird, sind wenigstens in den typen A B C nicht die silben und silbengruppen, die den ursprünglichen „füssen“, sondern diejenigen, welche den alten bünden entsprechen. Mit anderen worten, nur die accentuellen gipfel der alten bünde sind im av. als wirkliche hebungen vorhanden. Die andern fussgipfel sind als „hebungen“ verschwunden, ausgenommen in den typen E und D, wo sie noch als nebenhebungen existieren.

Die grundformen

§ 13. Der fuss oder das glied

Wenn auch der rhythmus im ganzen wie im einzelnen in den liedern der Jenaer handschrift vielfach wechselt, so kann man doch noch zwischen grundformen und sprossformen scheiden und diese als weiterbildungen jener erkennen. Die sprossformen werden teils schon der natürlichen entwicklung im reinen orchestischen rhythmus verdankt, teils sind sie erst auf rechnung des eindringenden sprachlichen zu setzen. Beide fälle sollen hier nicht getrennt werden. —

Für die lieder unserer handschrift kommen nur 4 fussformen als möglich in betracht. Sie unterscheiden sich durch gewichtsverteilung und zeitverhältnis.

	— ˆ	der steigende spondeus	(senkung : hebung = 1 : 1)
	˘ —	der jambus	(senkung : hebung = 1 : 2)
	ˆ —	der fallende spondeus	(hebung : senkung = 1 : 1)
	ˆ ˘	der trochäus	(hebung : senkung = 2 : 1).

An sich sind in unsern liedern sowohl die graden wie die ungraden formen möglich. Aber die notenschrift ergibt keinen beweis für jene oder diese art, weil sie choral ist. Aus dem text lässt sich vermittelst der „auflösungen“ (s. § 23) nur ein beweis für den graden rhythmus führen. Die notationen Wagenseils führen

ebenfalls auf ihn hin. Auch der charakter der lieder fordert nirgends ungrade füsse. Dazu kann man einen indirecten beweis führen. Hätten die minnesänger grade und ungrade fussart unterschieden, so würden sie gewis nicht bei der choralen notation stehen geblieben, sondern zu der bereits vorhandenen mensuralen fortgeschritten sein. Bei rein grader bewegung war die notenschrift jedoch in dem punkte unzweideutig.

Also ist darauf zu verzichten, das ungerade fussgeschlecht einzuführen. Immerhin ist die möglichkeit, dass es existierte, zuzugeben.

Zur übertragung in moderne notation bedarf es darum nur des graden tactes. Ich wähle den $\frac{2}{2}$, um jede fusshebung durch einen tactstrich deutlich machen zu können und um unrichtigen vorstellungen hinsichtlich der rhythmischen bewegung vorzubeugen.

Im übrigen sind die begriffe „tact“, „auftact“, „thesis“, „arsis“ gänzlich fern zu halten. Sie beziehen sich nur auf notenschrift und dirigierbewegung und dürfen mit den rein rhythmischen fuss (glied), eingangssenkung, hebung, senkung nicht verwechselt werden. Ich habe beide reihen von ausdrücken beitr. 23 noch beliebig verwendet. Dies ist unrichtig und durchaus zu vermeiden.

Namentlich „auftact“ pflegt im anschluss an Westphal¹⁾ gern falsch gebraucht zu werden. Es bedeutet aber nichts anderes als das, was vor dem ersten tactstrich steht. Man rede also nicht von „reihenauftact“ oder „auftactpause“, sondern von anfangssenkung und anfangspause.

§ 14. Die reihe

Der orchestische rhythmus und die ihm nahe stehenden mischarten kennen nur 6 grundformen der rhythmischen reihe. Ihre namen sind nach der anzahl der in ihnen enthaltenen hebungen bzw. füsse: einer, zweier, dreier, vierer, fünfer, sechser.

a) Die ursprüngliche, aus der natur des streng orchestischen rhythmus hervorgehende form ist der vierer. Er ist im reinen orchestischen und im gemischten rhythmus von den reihen weitaus die häufigste. Für unsere sammlung kommen nur in betracht

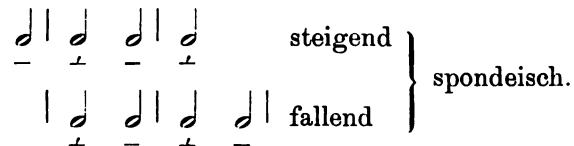
$\begin{array}{cccccccc} \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} \\ - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} \end{array}$	der steigend	} spondeische.
$\begin{array}{cccccccc} & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & \\ \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - \end{array}$	der fallend	

b) Oft findet sich neben dem vierer der sechser. Er entsteht durch verschiebung oder anhängung eines halben vierers an den ganzen. Er ist auch in den liedern häufig in den typen

$\begin{array}{cccccccccccc} \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} \\ - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} \end{array}$	steigend	} spondeisch.
$\begin{array}{cccccccccccc} & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & & \text{♩} & \\ \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - & & \text{⏏} & & - \end{array}$	fallend	

¹⁾ Allg. theorie, §§ 60, 62.

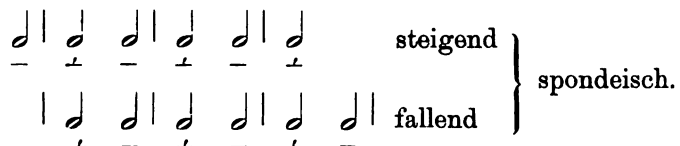
c) Selten ist der zweier d. h. die als selbständige reihe gebrauchte hälfte des vierers:



Melodieführung, reim, accentuelle und syntaktische gliederung erweisen ihn in unseren liedern manchmal. Doch kann und muss der zweier oft durch verbindung mit nachbarreihen beseitigt werden. Dies immer, wenn 2 zweier scheinbar unmittelbar auf einander folgen. In manchen fällen bleibt man im zweifel.

Beispiele: — + — + XIX, 1, 5a' 6a'. XXIV, 32, 1b 2b 4b; 38, 4a; 41, 1a 2a 4a. VI, leich 52b 53b. XXI, 98, 3b 4b 5b. + — + — XXIV, 35, 3b.

d) Noch seltener ist der dreier, die verkürzung des vierers um einen fuss.



Man verwechsle den dreier nicht mit dem vierer, der am schluss eine 4zeitige pause hat: — + — + — + ♩. Zur ansetzung des dreiers ist man in den liedern durch den bau des textes nirgends gezwungen. Überall sind scheinbare textesdreier als vierer mit pause zu fassen.

e) Der fünfer ist ebenfalls sehr selten. In den Jenaer liedern findet er sich nicht. Er ist durch verkürzung des sechzers um 1 fuss entstanden.

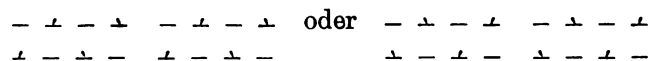
f) Ganz vereinzelt ist der einer. Er kommt vor als echo, ausruf und in ähnlichen fällen. Nicht in der handschrift.

Da zweier, dreier, fünfer und einer in der hier in betracht kommenden rhythmusart selten sind, so ist als grundsatz festzuhalten: sie dürfen nur dann angesetzt werden, wenn es mit vierer und sechser ohne zwang nicht geht. In der tat kommt man fast durchweg bequem mit diesen 2 reihen aus, nicht nur in der Jenaer handschrift, sondern in den texten der minnesinger überhaupt. Vgl. beitr. 23, 47.

§ 15. Das bund (der abschnitt)

Jede reihe, einer und zweier ausgenommen, zerfällt ursprünglich in zwei bünde. Sie unterscheiden sich wie die glieder oder füsse nach proportion und gewichtsverteilung. Durch reim ist die teilung oft sehr kenntlich gemacht.

a) Im vierer sind die bünde gleich (v=1:1). In jedem kann der erste fuss oder der zweite schwerer sein. Also



Beispiele: aufsteigend — +: V, 3, 2a 3a. VI, 4, 3a'; leich 5a. XI, 1, 5a'. XIX, 1, 7b; absteigend + —: VI, leich 38a 39a. XXI, 69, 1a 4a.

§ 16. Die kette oder periode

Es ist ein grundgesetz aller geschlossenen formen im orchestischen rhythmus und dem vom orchestischen beherrschten mischrhythmus, dass es darin allein stehende reihen nicht giebt, gewisse vereinzelte fälle ausgenommen. Es müssen immer mindestens zwei zur gruppe höherer ordnung, der periode oder kette, zusammentreten. So durchweg in der handschrift.

Die ursprüngliche form der kette ist die zweireihige. Die beiden reihen verhalten sich wie vorder- und nachsatz oder subject und prädicat der prosa, d. h. sie bilden eine einheit mit merklichem abschluss. Symbol für diese beziehung sei $a - b$. Die ketten selbst werden durch arabische ziffern im schema angezeigt. Diese zweiteilige kette ist weitaus die häufigste.

Sie kann, wie ein satz der prosa, erweitert werden. Gewöhnlich so, dass a variiert (als a') wiederholt wird. Z. b. II, 1, 8. XVIII, 1, 1 2. Schema ist dann $a - a' - b$. Auch kann ein an a nicht anklingendes stück gleichsam eingeschoben werden, z. b. IV, 14, 2a'. Das schema möge der einfachheit wegen dasselbe bleiben. Die dreireihige kette ist in den liedern nicht selten.

Die erweiterung kann länger sein: $a - a' - a'' - b$; z. b. XIX, 1, 5. XXIV, 15, 3; 26, 1; 41, 1—4; 46, 1 2. XXV, 36, 1 2. 5 reihen: XXV, 1, 1 2 4; 35, 1—2; 66, 1 2; 90, 1—3.

Wiederholungen oder fortsetzungen von b haben den character von schlusswiederholungen und schlussbegründigungen: $a - b - b'$, event. — b'' u. s. w. Im commercielied sind sie beliebt. In unseren liedern giebt es sie nicht.

Isolierte reihen kommen in geschlossenen formen, z. b. märschen und tänden, nur als vorspiele, zwischenspiele und abschlüsse vor oder wenn sie signale, rufe u. dergl. nachahmen sollen. Es ist daher ein fehler, wenn Westphal¹⁾ in seinen analysen mhd. gedichte ohne solchen grund rein nach der textgliederung selbständige reihen ansetzt. Nirgends sind in der mhd. monodischen lyrik reihen ausserhalb des periodengefüges nachweisbar, man müsste sie denn mit oben erwähnter function in die instrumentale begleitung verlegen wollen. Über diese weiss man aber nichts.

Für die folge der reihen gilt nach § 14 c die regel: zwei zweier können nie in der function von reihen auf einander folgen. Wo dies im text scheinbar der fall ist, ziehe man sie stets in einen vierer zusammen. Man hat es rhythmisch mit einem vierer zu thun, dessen zweifüssige bünde sehr scharf von einander getrennt sind. Z. b. VI, 28, 3a' 4a' 7a; XI, 1, 5a'.

§ 17. Das gebinde

Wie mehrere reihen zu einer kette, so werden oft mehrere ketten zu einem gebinde vereinigt. Diese gruppe ist weniger geschlossen als die kette, wie überhaupt die gruppen vom fuss an um so weniger in sich zusammenhängen, je umfassender sie sind. Im schema werden die gebinde durch klammern angedeutet, die vor den arabischen kettenziffern stehen. Die grundform des gebindes ist zu zwei ketten. Doch giebt es, wie ketten von drei reihen, so gebinde von drei ketten.

¹⁾ Allg. theorie, s. 249, no. 2.

6 ketten: XI (Gervelyn), 1: I = 1—2 3—4 (2 gebinde); II = 5—6. Also 2 gesätze, das erste = 2 gebinden. XIII (Hynnenberger), 1: I, 1—2. II, 3—4 5—6. Ebenso XX (Goldener), 1. XXV (Misnere), 94.

7 ketten: XVI (Lietscouwere), 1: I = 1—2 3—4; II = 5—7. Ebenso IV (Kelyn), 1; 10. VI (Alexander), 28. VII (Robyn), 1. XXV (Misnere), 62; 71; 86.

8 ketten: III (Wirner), 1; 57; 63. IV (Kelyn), 14. V (Zilies), 1. X (Helleviur), 1. XV (Unvurzaghet), 14. XIX (Reynolt), 1. Diese à 2 gesätze zu 2 gebinden. XI (Gervelyn), 15: I, 1—3 4—6; II, 7—8.

9 ketten: XXIV (Wizlav), 14. XXVII (Vrowenlop), 2: I, 1—3 4—6 7—9.

10 ketten: II (Stolle) 1. III (Wirner), 17; 43; 54. XXIII (Sunnenbure) 1. XXV (Misnere), 108. Schema: I, 1—3 4—6; II, 7—8 9—10. — XVII (Tanuser), 1 Schema: I, 1—2 3—4; II, 5—6 7—8 9—10.

11 ketten: XXI (Rumelant), 69. XXVI (Conrat), 1: I, 1—3 4—6; II, 7—11.

Der bau der strophe von 4 und mehr ketten zeigt in den Jenaer liedern immer, der von 3 meist die aus der lehre der meistersinger bekannte gliederung von I. stollen, II. stollen, abgesang. Die stollen sind einander melodisch und rhythmisch gleich, wenn auch nicht immer bis ins einzelne. Der abgesang steht für sich. Doch enthält er gern noch ketten, reihen oder kleinere stücke aus dem I. teil.

Ausgenommen ist von denen mit 4 ketten nur Spervoghel 1, obwohl die strophe aus 4 perioden besteht. Hier ist 1 nicht gleich 2.

Der einfachste fall jener bauart ist I, 1 = 2; II, 3 4. Z. b. VI (Alexander), 37. XIVa (Gutere), 1. Oder I, 1 = 2; II, 3 = 4: VI (Alexander), 4.

Der abgesang wird um eine periode verlängert: I, 1 = 2; II, 3 4 5. So XVIII, 1.

Der stollen besteht nicht aus einer, sondern 2 ketten: I, 1 + 2 = 2 + 3; II, 5 6 (XI, 1). Dazu wird der abgesang verlängert: I, 1 + 2 = 3 + 4, II, 5 6 7 (IV, 1).

Der stollen = 3 ketten: I, 1 + 2 + 3 = 4 + 5 + 6; II, 7 8 (XI, 15). Oder der abgesang setzt sich aus 2 gebinden zusammen: I, 1 + 2 = 3 + 4; II, 5 + 6 7 + 8. Dabei kann im abgesang die gliederung des ganzen in zwei gleiche stollen und einen für sich stehenden abgesang nachgeahmt werden. Also etwa: I, 1—3 = 4—5; II, 7 = 8, 9 + 10. Z. b. XXIII (Sunnenbure), 1.

Kurz, es können alle möglichen gruppierungen der teile statthaben. Das nähere ergeben die übertragungen.

§ 20. Die einschnitte

Bei sinn- und stilgemäßem vortrag orchestischer und orchestisch-sprachlicher werke sind für den rhythmischen eindruck sehr wichtig die einschnitte.

Einschnitte nenne ich die grenzen zwischen den gruppen und zwischen teilen solcher gruppen, die durch zusammenfassung entstehen. Sie liegen deshalb alle auf der plusseite des systems.

Die einschnitte fallen in demselben rhythmischen werke je nach der stufe mit verschiedener deutlichkeit ins ohr. Auf ihre schärfe haben unter sonst gleichen verhältnissen besonders die § 9, no. 11 und 12 genannten rhythmischen factoren grossen einfluss. Gern werden sie durch reim markiert.

Es ist notwendig, für die einschnitte der verschiedenen systemordnungen besondere namen einzuführen. Ich bleibe dabei möglichst im bilde der kette.

Die schläge des fusses (gliedes) scheidet die naht. Sie tritt recht deutlich ins bewusstsein bei verlangsamung der rhythmischen bewegung. In solchen fällen scheinen die teile des fusses manchmal ganz selbständig neben einander zu stehen. In sehr langsamem tempo, z. b. beim protestantischen gemeindechoral, herrscht dieser eindruck vor. Nähte durch reim bezeichnet XXIV, 35, 3.

Die „füsse“ oder „glieder“ trennt von einander das gelenk. Mit reim XXIV, 36, 3a'.

Die bünde oder abschnitte trennt die fuge. Beitr. 23, 47 nenne ich sie „binnencäsur“. Doch möchte ich durch das wort „fuge“ jede beziehung zur antiken *καὶ* und *caesura* vermeiden. Denn die antiken begriffe beziehen sich nur auf den geschriebenen worttext, nicht auf den gesamtrhythmus. Ihre bedeutung deckt sich mit der hier geforderten keineswegs. Symbol: ! (kurzstrich).

Die reihen hält auseinander die lanke. Beitr. 23, 47 nenne ich sie „cäsur“. Für diesen begriff gilt das eben gesagte natürlich auch. Symbol: | (balken).

Hinter der kette (periode) liegt die kehre; symbol |' (strichbalken). Hinter dem gebinde die wende; symbol || (doppelbalken). Hinter dem gesätz der absatz; symbol || (galgen).

Der einschnitt höherer ordnung ist für gewöhnlich schärfer als sämtliche niederen. Ausnahmen vgl. unter „brechung“ (§ 30).

Es ist sehr zu beachten, dass der begriff „einschnitt“ eine grenze bezeichnen soll, die das ohr beim anhören des ganzen kunstwerks bemerkt. In unserm fall bei stil- und sinngemäßem gesang der lieder. Jene einschnitte dürfen also nicht als solche des textes für sich oder der melodie allein verstanden werden. Wie der rhythmus überhaupt, so werden auch die zu seinem wesen gehörenden grenzen durch das zusammenwirken aller bzw. vieler der in § 9 aufgezählten factoren erzeugt. Sie sind ja nur das negative zum positiven der rhythmischen zusammenfassung.

Sind die einschnitte sehr tief (ihre tiefe nimmt von der lanke an merklich zu), so werden sie durch aufhören der klangbewegung unzweideutig festgelegt. Sie enthalten eine pause. Die dauer solcher grenzpausen ist bis zu einem gewissen grade willkürlich. Sie ist jedenfalls nicht metrisch bestimmt, ihr wert wird in dem system der rhythmischen zeiten nicht „mitgerechnet“. Ich nenne sie daher tote pause (symbol p) im gegensatz zur „rhythmischen“, über die unten noch gehandelt wird.

Aber nicht nur dieser factor macht den starken einschnitt. Es wirkt mit der schattierende, der den schlusswert etwas dehnt (fermate $\frown$) und beschwert. Dazu der melodische, der vor dem einschnitt eine mehr oder weniger deutliche schlusswendung herstellt. Der accentuelle und syntaktische, der wort- und satz- (bzw. satzteil-) schlüsse an den einschnitt setzt. Der verzierende, der reim oder cadenz dort anbringt. Das tempo, indem es langsamer wird u. s. w.

Bei den schwächeren einschnitten (i. a. sind es fuge, gelenk, naht) wird eine pause für gewöhnlich nicht bemerkt. Hier wirken in erster linie die anderen factoren. Um die füsse, z. b. die spondeen (— —) in III, 17 auseinander zu halten, arbeiten zusammen: schattierende dehnung der $\hat{\sigma}$ und $\bar{\sigma}$, schattierendes crescendo von der senkung zur folgenden hebung $< < < <$, legato von der senkung zur hebung, schärferes abschneiden des tons auf der hebung. Ferner die melodieführung und im weiteren fortgang des liedes der zwang der einmal eingeschlagenen und erkannten bewegung, d. h. der subjective factor.

Hier möge auf eine wichtige entdeckung der phonetiker hingewiesen werden. Unsere schrift, die die worte nach ihrem etymologischen zusammenhang absetzt, verführt leicht zu der annahme, in der gewöhnlichen prosa oder prosaischen kunstrede lägen die phonetischen einschnitte immer an den grenzen der worte oder an syntaktischen schlüssen. Für die grenzen der grösseren accentuellen gruppen trifft es zu. Für die kleineren und die worte i. a. nur in nüchterner, durch gefühl oder willen nicht gefärbter rede, d. h. nach meinem ausdruck bei „reinem“ accent, dem accent, der nur ausdrückt, in welcher weise sich die bedeutungen des satzes als solche aufeinander beziehen, ohne dabei durch die gemütslage des sprechenden beeinflusst zu werden. Denn sobald die bedeutungsreihe eines satzes ein verhältnis zum willen oder dem psychischen zustande des redenden hat und es die sprache mit ausdrückt, wird der accent aus dem „reinen“ der „persönliche“. Damit ändert sich sofort die gliederung der schallmasse. In diesem falle verschieben sich vielfach die grenzen: sie fallen oft in die etymologischen worte hinein. Z. b. „ein jünger mann“ als grammatisches beispiel. Aber „jün-ger mann!“ als ausruf des vorwurfs.

Da die sprache der dichtung wohl immer im persönlichen accent steht, ist diese von der grammatischen abweichende gliederung sehr zu beachten.

Von den metrikern hat zuerst Sievers diese wichtige tatsache beachtet. Vgl. metr. stud.¹⁾ I, § 35 ff. Die herkömmlichen lehren vom „widerspruch“ zwischen accentuell-syntaktischer und rhythmischer gliederung sind daher sehr zu modificieren. Meist besteht ein solcher nur auf dem papier, wenigstens bei guten versen. Deshalb sehe man die fusse (glieder), die ich in den mitgeteilten genauen analysen ansetze, durchaus als wirkliche, nicht bloss „ideale“, „intentionelle“ gruppen an. Ihre gelenke sind i. a. recht deutlich ausgeprägt. Die vorstellung der modernen tacte oder antiken ποδες ist gänzlich fern zu halten. Diese begriffe beziehen sich, wie schon § 13 gesagt, gar nicht auf die gliederung der rhythmopöie selbst, sondern auf diejenige der durchaus conventionellen und von rein praktischen gesichtspunkten bestimmten der dirigierbewegung, demnächst der notenreihen. Eben darum ist auch der ausdruck „fuss“ nicht gut und möge besser durch „glied“ ersetzt werden. Ich behalte „fuss“ nur einstweilen bei, um nicht durch einen völlig neuen ausdruck zu stören.

Die veränderungen der grundformen

§ 21. Verdeckung der einschnitte (gruppenverschleifung)

Die eben dargestellten verhältnisse des reinen orchestischen rhythmus können verändert werden. Teils in der richtung, in der sich die formenbildung der orchestischen rhythmusart überhaupt bewegt, teils in einer durch eindringen des sprachlichen bedingten.

Lanke und kehre, als die einschnitte hinter der reihe und kette werden der regel nach durch „tote pause“ verschiedener dauer sehr deutlich gemacht.

¹⁾ In: Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. wiss. Bd. XXI, no. I. Leipzig, Teubner, 1901.

Wende hinter diesen stehen und natürlich auch hinter jenen höherer ordnungen. Diese der text voraussetzt einen charakterschnitt.

Wird der text nicht durch diese erwartung durch die führung der bewegung getrieben, so findet keine pause statt, sondern der gesang geht ununterbrochen über den text des schnittes hinweg. Die melodie vermeidet dort die gewöhnliche absteigende Wendung, der der text zeigt gerade da keinen charakterschnitt. Ja bei der lanke cäsurs oft nicht einmal ein charakterschnitt. Jannet trifft alles zusammen. Alles ist darauf angelegt, den charakterschnitt zu vermeiden oder ganz zu verbergen, ohne im übrigen die charakterisierung der verschiedenen gruppen anzutasten. Gerade darauf, dass der charakterschnitt nicht verdeckt wird, beruht die eigentümliche Wirkung — auch in der instrumentalmusik vorkommenden — verdeckter charakterschnitte.

Wird der charakterschnitt durch die bewegung nie ganz glatt über die schnittstelle hinweg geführt, so erhält man eine verhältnismässig geringe andeutung des charakterschnittes. Damit nicht der rhythmus des ganzen charakters verliert. Der charakterschnitt gewöhnlich ein wenig, dehnt sich aber nicht aus. Ein kleines crescendo pflegt damit verbunden zu sein.

Am häufigsten wird die lanke cäsurs so behandelt. Wortschluss fehlt dann in jedem immer. Versen mit verdeckter lanke haben die metriker dazu veranlasst, verse von 7, 8, 9, ja mehr hebungen anzusetzen. Mehr als 6 können aber in keiner reihe vorkommen. Daher sind solche langen „verse“ immer zu zerlegen. Wie, ergibt der zusammenhang oder verglichung anderer strophen des tons. Symbol der verdeckten lanke ist $\vdots$ punktierte balken.

Beispiele: II. 1: 9. III. 1. 4 5: ebd. 17. 9: 43. 1.

Selten wird die kehre abgeschwächt oder verhüllt. Entsprechend ihrer höheren rhythmischen ordnung bleibt sie aber auch unter der verhüllung noch merklicher als die lanke gleicher art. Wortschluss und reim, haben auf ihr immer statt. Symbol $\vdots$ punktierte strichbalken.

Beispiele: VI. 37. 3: 4.

An sich könnten auch wende und absatz verdeckt werden. Doch habe ich dafür keine beispiele. Wo sie verhüllt scheinen, liegt „brechung“ vor.

Werden einschnitte verdeckt, so treten die von jenen geschiedenen gruppen natürlich nicht so sehr auseinander, vielmehr werden sie gleichsam mit gewalt zusammengezwungen oder doch einander genähert. Verdeckung der einschnitte bedeutet daher immer ein verschleifen der zugehörigen gruppen. Neben einander stehende perioden verwandeln sich auf die art in ein periodengefüge, den gefügen der oratorischen prosasprache nicht unvergleichbar.

§ 22. Verschiebung der einschnitte (gruppenverlängerung und -verkürzung)

Im orchestrischen und dem orchestrisch-sprachlichen rhythmus, welcher jener reinen art nahe steht, haben die gruppenformen der verschiedenen ordnungen ursprünglich ihren festbestimmten umfang. Im reinen sprachlichen und melischen rhythmus ist es anders.

Diese umfänge können nun zu gunsten rhythmischer mannigfaltigkeit schon in der rein orchestischen art etwas verändert werden. Allerdings nur so, dass der gesamteindruck, besonders der orchestische charakter des ganzen nicht leidet. Dies geschieht durch verschiebung der ursprünglichen einschnitte, aber nicht über die nächste hebung hinaus oder die vorhergehende zurück¹⁾. So entstehen gruppenformen, die im verhältnis zu den in § 13 ff. beschriebenen grundtypen etwas länger oder kürzer sind, allerdings die ursprüngliche hebungszahl wahren. Man nenne sie „verlängerte“ oder „verkürzte“ gruppen. Es kommt vor, dass eine gruppe am anfang verlängert, am ende verkürzt ist und umgekehrt. Sie heisse dann „verschoben“.

a) Gelenkverschiebung.

In den liedern kommen als grundformen der füsse (glieder) nur – ˘ und ˘ – vor. Werden im zusammenhang der reihe gelenke verschoben, dann ergeben sich die sprossformen: $\overline{\text{— } ˘ \text{—}}$ und $\overline{\text{— } ˘}$; dazu in der steigend spondeischen reihe $\overline{\text{— } ˘ \text{—}}$, in der fallenden $\overline{\text{— } ˘}$. Oft wird dabei die stellung einer senkung unsicher, fast isoliert. Man findet weder zurück noch vorwärts deutliche beziehung („übergangssenkung“).

Also – ˘ – ˘; $\overline{\text{— } ˘ \text{— } ˘}$ | oder – ˘ – ˘; $\overline{\text{— } ˘ \text{— } ˘}$ |
 oder $\overline{\text{— } ˘ \text{— } ˘}$; $\overline{\text{— } ˘ \text{— } ˘}$ | oder $\overline{\text{— } ˘ \text{— } ˘}$; $\overline{\text{— } ˘ \text{— } ˘}$ | u. ä.

Wie weit im einzelnen die gelenkverschiebung geht, ist für jede stilart besonders statistisch festzustellen. Obige formen sind rein schematisch.

Durch die gelenkverschiebung bekommt eine rhythmopöie mannigfaltige bewegung, bald steigende, bald fallende. Feine und richtige abwechslung darin ist für den klang der rhythmten höchst wichtig. Für die schlusscharakteristik von reihen oder ketten ist sie beliebt.

Beispiele: XVIII, 1 (beispiel in § 11), 1b 2b 4b 5a b.

Vgl. das von Sievers a. a. o. besprochene lied von Uhland.

Der grundfuss – ˘ ist durch gelenkverschiebung fast ganz beseitigt in III, 17 (vgl. § 11). Das lied bekommt dadurch eine eigentümlich sanfte bewegung.

Gern hat in aufsteigenden reihen die eingangssenkung solche übergangsstellung. Sie hat dann die neigung, sich loszulösen.

Die erkenntnis dieser wichtigen tatsachen verdankt man Sievers. Vgl. metr. stud. I, s. 53 ff.

b) Fugenverschiebung

Es ergeben sich formen wie

– ˘ – ˘ –; ˘ – ˘ – | oder ˘ – ˘; – ˘ – ˘ – |. Z. b. XXI, 81, 1a.

Im sechser

– ˘ – ˘ –; ˘ – ˘ – ˘ – ˘. Z. b. XXIII, 64, 2b.

c) Lanken- (cäsur-)verschiebung

Formen der – ˘ reihe:

– ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – | ˘ – ˘ – ˘ – ˘. Z. b. V, 1, 2. VI, leich, 34, 35.

Oder ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ | – ˘ – ˘ – ˘ – ˘. VI, 30, 2.

¹⁾ Das beitr. 23, 51 gesagte ist danach zu berichtigen.

Die verteilung der übrigen gelenke in den reihen braucht durch lankenverschiebung nicht verändert zu werden, kann es aber. Gelenk- und lankenverschiebung wirken dann zusammen.

Im text spiegeln sich lankenverschiebungen der ersten art durch sog. „weibliche“ ausgänge (⊥ ×) wieder:

Z. b. Alex. leich 34, 35. *tribet : scribet.*

Man darf diese — nach antiker ausdrucksweise „hyperkatalektischen“ — schlüsse (rhythmisch . . . ⊥ —) nicht mit den katalektischen¹⁾ (rhythmisch . . . ⊥ ⊥) verwechseln, die im text ebenso aussehen. Sie zu unterscheiden lehrt nur der zusammenhang. Danach ist zu berichtigen, was Liliencron grdr.² III, s. 565 und Runge s. XII sagen. Vgl. auch oben s. 9, fussnote 2.

d) Kehrenverschiebung

Z. b. 1. — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ | — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ||

2. ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ||. Z. b. XXV, 73, 3 : 4.

Wird die kehre in einem aufsteigenden rhythmus verschoben, so schliesst sich die ursprüngliche senkung zu beginn der folgenden kette als „überschlagende“ schlusssenkung an die letzte hebung der vorausgehenden an. Umgekehrt in absteigenden rhythmien:

1. ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ | ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ||

2. — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ||. Z. b. VI, 28, 2 : 3, 6 : 7.

Das unter c über den text gesagte gilt auch hier.

e) Wenden- und absatzverschiebung

Im princip verhält es sich hier ebenso.

§ 23. Zerlegung (auflösung, spaltung, ligierung)

Der schlag ist der baustein der rhythmischen gliederung. Seine grundform ist in den Jenaer liedern immer die silbe vom werte ♩.

Der schlag kann zerlegt werden und zwar zunächst durch auflösung. Auflösung nenne ich den vorgang der zerlegung, wenn für den einheitlichen schlag ohne änderung der gesamtzeit 2 oder 3 werte der nächst niederen rhythmischen ordnung eintreten; im gesang für eine silbe jedoch nur zwei.²⁾

In der antike und auch in der ganzen mhd. lyrik gelten die regeln:

1. Aufgelöst werden nur schläge, die die zeitdauer einer reinen, nicht irgendwie modifizierten hebung haben. Diese zeit nennt man für gewisse gattungen rhythmischer werke, darunter auch unsere lieder, nach vorgang der antike zweckmässig länge (symbol —). Der auflösung fähig sind also nur reine hebungen und reine senkungen von der dauer einer reinen hebung (z. b. der des spondeus, nicht des jambus oder trochäus).

2. Die auflösung findet nach $v = 1 : 1$ statt. Ein ♩ teilt sich also in ♩ ♩, jedes von einer silbe eingenommen. Für eine silbe von der rhythmischen quantität können also nur 2 (nicht mehr!) silben, beide rhythmisch von gleicher dauer ($v = 1 : 1$),

¹⁾ Vgl. unten § 24.

²⁾ Nur die instrumentalmusik kennt triolische auflösung. Die altdeutsche und antike vocalmusik nicht.

jede gleich $\frac{1}{2}$ eintreten. Weil somit in den hier in betracht kommenden gattungen der rhythmische zeitwert einer auflösungssilbe der kleinste in der rhythmopöie überhaupt mögliche (rhythmische!) silbenwert¹⁾ ist, hat er im altertum eine gewisse praktische bedeutung bekommen. Man hat ihn zur bestimmung aller in der rhythmopöie vorkommenden silbenzeiten verwendet, falls man diese bei der notierung angeben wollte. Sie wurden durch einfache multipla von ihm ausgedrückt, also an ihm gemessen. Als grundlage für die berechnung und graphische bezeichnung der rhythmischen silbenzeiten hatte jene „kleinste“ silbenzeit ($\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$, mora) dieselbe function, wie in der modernen notenschrift die zeit der ganzen note. Denn nach dieser berechnet und schreibt der moderne componist seine rhythmischen zeiten:

$\frac{1}{2}$ ♩, $\frac{1}{4}$ ♪, $\frac{1}{8}$ ♫, $\frac{1}{16}$ ♬, $\frac{1}{32}$ ♪♩, 2 ganze ≡ u. s. w. Rücksicht auf die silben fällt jetzt ganz weg.

Es hat also keinen zweck und beruht auf misverständnis der alten lehre, wenn Westphal den begriff des $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ auch in die neuere, tactmässig notierte musik übertragen will. Mit rücksicht auf seine function kann man jenen $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ „masszeit“, unsere ♩ „massnote“ nennen. Als „masszeit“ hat der $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ das symbol ∪ (kürze).

3. Wenn für eine rhythmisch lange silbe zwei rhythmisch nur halb so lange (schlechtweg genannt „kurze“) eintreten sollen, so müssen diese auflösungssilben eine ganz bestimmte sprachliche beschaffenheit haben. Im ahd. und mhd. wenigstens bei auflösung der hebung. Es muss in diesem falle die erste — die ältere silbentrennung vorausgesetzt — auf kurzen, offenen vocal (∪) ausgehen. Die zweite silbe ist indifferent (×). Also ein ∪ ∪ (♩ ♩) darf in unseren texten nur als sprachlich ∪ × auftreten, z. b. *hǎ-bent*, *gǫ-tes*, *lǣ-be*, *sǣ-gende*, *dē-genes*. Die textsilben müssen nach Lachmanns ausdruck „verschleifbar“ sein. Unmöglich ist ∪ ∪ = *lan-des*, *wal-lent*, *ou-we* u. a., weil hier die betonte silbe durch consonanz geschlossen (⊥) wird. In den senkungen kommt die beschaffenheit der sprachsilben weniger in betracht: die hauptsache ist in älterer zeit, dass sie möglichst leicht, die erste am schluss consonantenarm, sind. Später wird man freier (sog. mhd. dactylen).

Die füsse können in den mhd. liedern deshalb folgende formen haben:

Grundformen:

$\overset{-}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *untfān* } (× \overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}})$ $\overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{-}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *kīevor* } (\overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} ×)$

Sprossformen:

$\overset{-}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *die schǎ-me* } (× \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} ×)$ $\overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{-}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *kūninc den* } (\overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} × ×)$
 $\overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *wie er al* } (× × \overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}})$ $\overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *[ge-]dēnke wol* } (\overset{+}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} × ×)$
 $\overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *[kē]-ret die wūn-[nicliche]* } (× × \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} ×)$ $\overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \text{ *ertberen* } (\overset{\cup}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} × × ×)$

Nie kann also ein fuss in altdeutschen liedern mehr als 4 silben enthalten. Diese streng geregelten auflösungsverhältnisse sind ein directer beweis für gerades

¹⁾ Nicht rhythmischer wert überhaupt.

„fussgeschlecht“ in unsern liedern und den ahd. und mhd. überhaupt. Vgl. vf., philol. studien, s. 182 ff.

Man kann aus gründen der zweckmässigkeit auch für die mhd. lyrik die berechnung der rhythmischen silbenzeiten nach „kürzen“ beibehalten. Aber man muss dann die kürze ohne beziehung auf die sprachliche beschaffenheit der silben nur rhythmisch als hälfte einer reinen hebung oder als $\frac{1}{4}$ des spondeus definieren. Denn während nach der lehre der antiken metrik eine für $\cup$ geeignete sprachsilbe nie für $\perp$ oder $-$ stehen kann, also eine durchgehends feste rhythmische verwendung findet, können im ahd. und mhd. jene kurzen, offenen, betonten silben ($\cup$) der prosa je nach dem zusammenhang für $\perp$ oder $\cup$ stehen: *hă-be* ($\cup$ $\times$) hat im lied rhythmisch sowohl den wert $\cup$ $\cup$ wie $\perp$ $-$, während griechisch $\epsilon\chi\epsilon$ nur $\cup$ $\cup$ füllen kann¹⁾.

Eigentlich hat also die $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ - $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ -lehre der antike in der deutschen rhythmik des ma. keinen sinn, weil hier die grundlage, nämlich die rhythmische eindeutigkeit der „kurzen“ textsilbe fehlt. Die alten sänger haben von ihr darum auch keinen gebrauch gemacht, obwohl sie sicher manchen von ihnen aus der lateinischen metrik bekannt war.

Indessen will ich, weil es die darstellung sehr erleichtert, die alte lehre, jedoch in der oben vorgenommenen rhythmischen umdeutung, beibehalten und in anlehnung an die alte rhythmik von 1, 2 zeitigen silben, kürzen und längen reden. Den griechischen schematismus der übertragung kann man ohnehin nicht entbehren.

Es möge besonders hervorgehoben werden, dass es sich hier überall nur um rhythmische werte der silben, um ihre relative dauer im orchestischen bezw. orchestisch-sprachlichen rhythmus handelt. Es handelt sich nicht schlechthin um den grammatischen oder den sprachlich-rhythmischen wert. An der verwechslung grammatischer und rhythmischer länge krankt die ganze alte metrik. Auch die neuere hat lange darunter gelitten.

Die stellen an denen auflösung stattfindet, sind nicht willkürlich. Die rhythmische gliederung z. b. kann durch passende verwendung derselben gefördert werden.

Darum ist auflösung der senkung beliebt am anfang aufsteigender reihen ($- \perp$), den reihenanfang deutlicher zu machen; z. b. III, 17, 1b; 43, 6a b. IV, 1, 1b. Ebenso findet man sie am anfang des bundes β , wenn es gilt, die zusammensetzung der reihe aus ihren zwei unterteilen hervortreten zu lassen. Z. b. im vierer XXIV, 23, 3a': $- \perp - \perp$; $\cup \cup \perp - \perp$, VI, 4, 3b. Besonders passend ist auflösung an dieser stelle für den schwerer zu übersehenden sechser; z. b. $- \perp - \perp$; $\cup \cup \perp - \perp - \perp - \perp$, III, 57, 6b. Auch zur trennung der ketten (III, 63, 4) und höheren gruppen kann sie benutzt werden, falls die eingangsenkung sonst der regel nach einsilbig ist, also auflösung an charakteristischer stelle wirken kann. Z. b. VII, 1, 3a. III, 54, 7.

Auflösung der hebung findet sich gern auf schwächeren hebungen (nebenhebungen). Durch solche zerteilung wird die schwere einer hebung immer etwas gemindert. Also $- \perp - \cup \cup - \perp - \cup \cup$.

Senkung und hebung: XXIII, 1, 7b. III, 57, 8b.

Die schläge stehen in der minusordnung II, die auflösungssilben oder -töne also in — III. Auch die so entstandenen werte können zerlegt werden durch spaltung. Spaltung ist also gleichsam auflösung der auflösung. Durch sie entstehen werte der ordnung — IV.

¹⁾ Den fall ausgenommen, dass der anlaut des nächsten wortes „position“ bildet.

In der instrumentalmusik ist spaltung sehr beliebt. In der altdeutschen vocalmusik kommt sie ebenso wenig wie in der antiken rein vor. Mehr als 2 silben treten eben nie für die schlagsilbe ein, der text kann deshalb niemals unter die ordnung der auflösung (— III) hinabsteigen.

Wohl aber verbindet sich in der altd. vocalmusik spaltung mit ligierung.

Ligierung bedeutet zerlegung der rhythmischen zeit einer schlagsilbe in mehrere töne. Auf dieselbe silbe werden mehrere töne gesungen. Die töne gehören entweder der ordnung — III (der der auflösungen) oder — IV (der der spaltungen) an. Man unterscheide also „auflösende“ und „spaltende“ ligierung¹⁾.

Häufig ist in der handschrift die erstere, also 2 und in diesem falle vielleicht auch 3 töne auf einer schlagsilbe.

Beispiele: 2 töne: II, 1, 2b *ge-leit*. 3 töne: II, 1, 3b (*-get*). Sollte aber statt  nicht vielleicht  zu setzen sein? Also mit längerer schlussnote der ligatur. Vgl. Riemann, Fritsch's mus. wochenbl., jg. 1897, s. 450. Oft muss man so abteilen.

Seltener ist die andere, d. h. 4 oder mehr töne. Mehr als 4 oder 5 töne für eine schlagzeit wird man jedoch lieber als melisma deuten und dem melischen rhythmus zuweisen, falls sie sich nicht bequem in die reihe einfügen lassen.

Beispiele: 4 töne: II, 1, 1b *-ten-*; ebd., 3a *ge-*. 5 töne: III, 43, 7a *vu-*; ebd., 57, 1b *-zen*.

Im rahmen des schlaßes stehen oft auflösungswert und spaltungsligierung neben einander. So in den häufigen schlüssen  = .

§ 24. Zusammenziehung

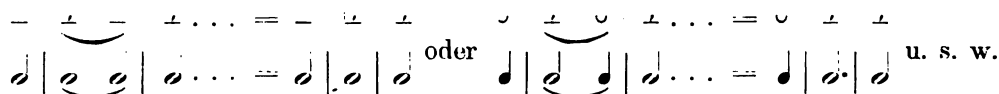
Schon Lachmann hatte erkannt, dass in der altdeutschen dichtung die senkung „ausfallen“ könne. Nach seinen gelegentlichen andeutungen über diesen punkt zu schliessen, nahm er an, dass mit der senkungssilbe auch ihre zeit verschwinde, falls er sich überhaupt darüber besondere gedanken gemacht hat. Erst von Rosbach und Westphal ist nachdrücklich hervorgehoben worden, dass der ausfall der senkung nur scheinbar sei. Es falle zwar die textsilbe weg, ihre rhythmische zeit aber bleibe und werde der vorausgehenden hebung zugelegt, diese also um die zeit der ihr folgenden senkung gedehnt. Westphal nannte den vorgang anfangs „synkope der senkung“, unzweckmässig auch darum, weil der ausdruck „synkope“ schon in der musiklehre vergeben ist²⁾. Er bedeutet da etwas ganz anderes. Ich wähle die bezeichnung „zusammenziehung“.

Zusammenziehung ist also ausfall der textsilbe bzw. des tones einer senkung und dafür verlängerung der unmittelbar vorhergehenden hebung um die rhythmische zeit des ausgefallenen teiles. In dieser weise zusammengezogen werden in der vermässigen vocalmusik immer nur eine hebung und die zunächst folgende senkung, nie 2 hebungen und die dazwischen liegende senkung. Auf diese weise

¹⁾ Wenn für  auf einer silbe steht, so ist das partielle zusammenziehung, nicht ligierung. Der ausdruck „ligatur“ ist nicht mit „ligierung“ zu verwechseln.

²⁾ Vgl. theorie der mus. künste der Hellenen. I, s. 128.

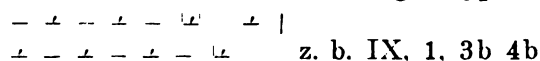
entstehen in spondeischen reihen „längen“, die gleich 4 „kürzen“ (vierzeitig, symbol $\cup$) sind; in trochäischen oder iambischen dreizeitige ($\cup$). Also



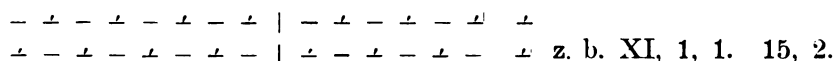
Für die mhd. lyrik kommt nur die form $\cup$ in betracht.

Reihen ohne zusammenziehung heissen „glatt“ oder „synartetisch“, solche mit ihr „asynartetisch“. Mit jeder zusammenziehung ist eine entsprechende einschnittverschiebung gegeben.

Auch die zusammenziehung kann, wie die auflösung die rhythmische gliederung fördern. Einmalige markiert oft den schluss der reihen und ketten, findet sich daher mit vorliebe um die letzte hebung. Typisch sind reihen wie



oder ketten wie



Solche schlüsse heissen „katalektisch“ (fehlen der letzten senkungssilbe) im gegensatz zu den vollständigen „akatalektischen“.

Im innern der reihe dient die zusammenziehung gern zur verstärkung der haupthebungen oder trennung der bünde: XXIV, 11, 1b 3b. VI leich, 21.

Mehrfache zusammenziehung zur schlusswirkung $\cup - \cup - \cup \cup$ XXIV, 13, 1a b. Zur verstärkung von haupthebungen $\cup \cup - \cup \cup$. XXIV (Wizlav), 44, 1a 2a 3a 4a.

Die zusammenziehung kann partiell sein: die senkungssilbe des textes fällt aus, die zeit der verlängerten hebungssilbe wird aber durch 2 oder mehr töne ausgefüllt. Über der silbe hat der notentext also eine ligatur oder conjunctur.

Z. b. 2 töne. II, 1, 3b (*rey*-). III, 1, 6b (*vrey*-).

3 töne. II, 1, 7b (*-gyn*-). III, 1, 5b (*wey*-).

Solche teilweise zusammenziehung kann sich über mehrere tacte erstrecken. Z. b. II, 1, 9b. IV, 1, 2b 4b. VI leich, 5b 6b; 56b. XXV, 94, 1a 3a.

§ 25. Rhythmische pause

Nicht immer sind alle zeiten eines rhythmischen werkes mit tönendem stoff (tönen, silben) ausgefüllt. Rhythmische werte können auch durch leere zeiten, „pausen“ von derselben dauer wie gefüllte ersetzt werden. Solche pausen vertreten im gegensatz zu den in § 20 erwähnten tönende rhythmische elemente oder gruppen. Sie sind nicht „tot“, sondern werden sorgsam gemessen und mitgerechnet. Ich nenne sie darum „rhythmische“ pausen.

An dauer entspricht der kürze ($\cup$ $\downarrow$) die einzeitige pause ($\wedge$ $\downarrow$), der länge ($-$ $\downarrow$) die zweizeitige ($\bar{\wedge}$ $\downarrow$), der dreizeitigen länge ($-$ $\downarrow$) die dreizeitige ($\bar{\wedge}$ $\downarrow$), der vierzeitigen länge ($\cup$ $\downarrow$) die vierzeitige ($\bar{\wedge}$ $\downarrow$). Für unsern zweck genügen die 2- und 4zeitige pause.

Die rhythmische pause ist in ihrer wirkung der zusammenziehung verwandt. Sie hält auf und schliesst ab. Darum ist pause beliebt am reihen- und periodenende. Zum ersatz für eine senkung z. b. $\cup - \cup - \cup - \cup \bar{\wedge}$ (kata-

lexis), für hebung + senkung - $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}$ $\bar{\iota}^1$ (brachykatalexis) oder $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}^1$,
für senkung + hebung + senkung $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}$ - $\bar{\iota}$ $\bar{\iota}^1$. Dieser fall ist selten.

Pause im innern der reihe. Z. b. mittelpause zur markierung der fuge
 $\pm - \pm \bar{\alpha}$; $\pm - \pm -$. Z. b. VI leich, 6a. End- und mittelpause $\pm - \pm \bar{\alpha}$; $\pm - \pm \bar{\alpha}.$ ¹⁾

Pause statt anfangssenkung, „anfangspause“ (nicht gut „aufactpause“ genannt) macht den einsatz der reihe oder periode kräftiger: $\pi \perp - \perp - \perp - \perp$. Vgl. beitr. 23, 102 ff. Freilich darf man in solchem falle die reihe nicht mit der pause beginnen lassen, sondern diese zum vorausgehenden ziehen. Denn eine pause wird immer als ein aufhören, nicht als ein anfangen aufgefasst.

In den schematen der übertragung habe ich oft anfangspause geschrieben. Nur aus praktischen gründen. Sie steht vor reihen, die an der entsprechenden stelle anderer strophen des tons volle anfangssenkung zeigen. Auf diese art ist eine schnellere orientierung über die technik des dichters in diesem punkt und bequemere anwendung des allgemeinen schemas möglich.

§ 26. Tempowechsel

Jede rhythmische composition hat ihr bestimmtes tempo, d. h. eine bestimmte geschwindigkeit, mit der die hebungen einander folgen. Das richtige tempo findet der von selbst, der die fähigkeit hat, sich in kunstwerke dieser art einzufühlen. Wissenschaftlich begründen lässt sich die wahl im einzelnen kaum. Vieles mag zusammenwirken, um gerade dies oder jenes tempo zu bewirken.

Vom tempo hängt der absolute wert ab, den die zeiten einer rhy-
mopöie haben.

Das tempo bleibt in der regel innerhalb desselben stückes gleich. Doch giebt es im modernen wie älteren liede — von andern gattungen sehe ich hier ab — fälle, in denen es sich sogar im rahmen derselben strophe verändert. Einige beispiele mögen die sache erläutern.

a) Verlangsamung

An schlüssen:

Methfessels „vaterlandslied“ Lehrer commercb. nr. 12 hat folgenden rhythmus:

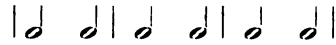
[illegible]

Dabei ist $- = \text{minimale Note}$, $\cup = \text{Halbe Note}$, $\vee = \text{Viertel Note}$, $\cup\cdot = \text{Halbe Note mit Punkt}$. Also sollte *feh-de* im Notentext von 4 und 5 als $\text{minimale Note} \quad \text{Halbe Note}$ auftreten. In Wirklichkeit steht aber da $\text{minimale Note} \quad \text{Halbe Note} \quad \text{Viertel Note}$. D. h. die Grundzeit ist, den Schluss zu markieren, um die Hälfte langsamer genommen, die Werte also auf das Doppelte gedehnt. Es wäre grundfalsch, hier etwa einen Fünfer anzusetzen $- \quad - \quad - \quad - \quad -$. Solche Schlussdehnungen sind sehr häufig z. B. ebd. no. 14 Heimkehr, no. 29 Lied vom Rhein.

¹⁾ Z. b. VI, 28, 3a'.

^{a)} Diese reihe hat rhythmische gegenbewegung nach § 29 b.

Figaro 4, arie: „Nur die kleinen seelen leiden“. Statt des zu grunde liegenden



steht eine bewegung in vierteln.

Durch beschleunigung und verlangsamung kommen die mannigfachsten neuen formen zu stande. Der componist kann gerade durch diese mittel den textinhalt und die declamation berücksichtigen.

In der modernen musik werden solche stellen durch die noten unzweideutig bezeichnet. Der tempowechsel kann deshalb ausgiebig zur charakteristik verwendet werden.

Dass auch die alte choral notierte vocalmusik dies mittel der variation benutzt, darf man ohne weiteres voraussetzen. Aber zu beweisen ist im einzelnen falle nichts oder nur wenig. Die notenschreibung lässt eben im stich. Alles regelt sich nach geschmack, inhalt, stil und überlieferter praxis.

Ich habe darum, um bei der übertragung willkür zu vermeiden, darauf verzichtet, dehnungen, kürzungen, überhaupt das, was den tempowechsel angeht, vollständig zu bezeichnen. Das möge jeder nach eigenem ermessen ergänzen. Nur fälle, wo mir tempowechsel bzw. dehnung so gut wie sicher scheint, sind auch in die notation aufgenommen. Wo der leser tempofreiheiten (so besonders an den mit ligaturen versehenen schlüssen) für nötig hält, hindert ihn unsere übertragung nicht im geringsten, sie sich hinzu zu denken.

Ein fall, in dem tempowechsel so gut wie sicher ist, wird oben § 11 besprochen: VI (Alexander), 30, 3a'. Um der verwechslung des verlangsamten zweiers mit dem asynartetischen vierer vorzubeugen, sind punktierte hilfstaectstriche verwendet. Die lage der hebungen bleibt auf diese weise unzweifelhaft.

§ 27. Veränderung der grundverhältnisse

Ein rein orchestrischer rhythmus, z. b. der eines marsches, mögen die genannten veränderungen die gliederung noch so mannigfaltig machen, hält die einmal angesetzte proportion, ferner die rangordnung und abfolge der gewichtsabstufungen und einschnitte, wie sie sich aus der natur des orchestrischen systems ergeben, streng ein. Doch kann zu gunsten grösserer rhythmischer mannigfaltigkeit geändert werden.

In der art des gemischten rhythmus, in der ein zu grunde liegender orchestrischer durch eindringen des sprachlichen gelöst bzw. umgewandelt wird, ergeben sich modificationen der eben angedeuteten art gern aus dem hervortreten des sprachlichen.

Auch bei den § 21—26 besprochenen wirkt rücksicht auf die besondere beschaffenheit und den formenschatz der rhythmischen sprache mit.

Die auflösung, die zusammenziehung ist gewis nicht selten nur verwendet, um gewisse worte ohne anstoss in den vers zu bringen. Man denke an fälle wie *lántgrave*, *mérkäre* und Wilmanns untersuchungen über den gebrauch von $\circ \times$ im minnesang. Aber sie greifen doch nicht so den charakter des orchestrischen an, wie gerade verschiebungen der zeitverhältnisse und des gewichts und veränderung der einschnittbeziehungen. Diese dinge mögen daher jetzt zusammen besprochen werden.

Der eindruck des specifisch orchestischen rhythmus beruht nicht zum wenigsten darauf, dass er durchgehends strenge zeitverhältnisse bestimmter art einhält. Allerdings nicht objectiv mathematische. Denn experimentelle messungen zeigen, dass z. b. das $v = 1 : 1$ des orchestischen rhythmus in ziemlich weitem umfang schwankt. Es wird nur angestrebt, aber nicht immer erreicht. Subjectiv geben wir uns jedoch mit solchen angenäherten verhältnissen zufrieden. Wir können es, weil sich die aufmerksamkeit beim anhören eines rhythmischen werkes nicht ausschliesslich damit beschäftigt, die zeiten zu vergleichen und zu schätzen, sondern weil sie auf das ganze geht. Die wirksamkeit der rhythmischen factoren wird im einzelnen nicht controliert.

Fällt die rücksicht auf eine zu begleitende körperbewegung weg, so kann dafür mehr wert auf rhythmische mannigfaltigkeit gelegt werden. Vor allem kann man nun die besonderen eigenschaften sowohl des melodischen wie in der vocalmusik auch des accentuellen und syntaktischen factors ausnützen, selbst in fällen, wo die rücksicht auf sie den strengen urrhythmus zu verändern droht und wirklich verändert.

Weder dem melos noch der sprache kommen an sich strenge proportionen ihrer elemente (töne, silben) noch ein streben danach zu. Der rhythmus stilisiert auch hier die quantitäten, aber nicht im hinblick auf jene bekannten wenigen verhältnisse des orchestischen $1 : 1$, $1 : 2$, $2 : 3$, $3 : 4$, $1 : 3$ u. s. w., sondern in einer weise, über die experimentell noch nichts zureichendes bekannt ist. Über den reinen sprachlichen kann man nur sagen: jedes dauernde festhalten einer bestimmten proportion, z. b. gleichheit der hebungsabstände, wird als lästig empfunden und, wo es sich einstellt, bald durch pausen am schluss der gruppen, durch dehnungen oder schnelleres hinweggleiten über leichtere füsse u. a. vermieden. Darum ist auch vermischung rhythmischer prosa mit versen oder versstücken (Gesners idyllen) eine auf die dauer unerträgliche zwitterbildung.

Wird orchestischer rhythmus mit sprache verbunden, so können die quantitätsverhältnisse der sprache zweifellos eben so streng werden, wie die orchestischen. Besonders in der vocalmusik. Denn hier kommt die neigung des reinen tones zu strengerer messung verstärkend hinzu. Sie werden es aber nur dann, wenn es der gebrauch solcher vocalmusik bei marsch, reigen und tanz verlangt, oder wenn es der durch die historische entwicklung begründete stil der gattung auch bei rein concertmässigem vortrag fordert.

Lieder wie die der Jenaer hs. und die meisten der minnesinger haben die ursprüngliche beziehung zum tanz aber längst aufgegeben, unmittelbar vielleicht gar nicht gehabt. Denn ihre gattungen sind zum teil sicher nach dem muster fremder vorbilder geschaffen, die ihrerseits schon die beziehungen zur körperbewegung lange gelöst hatten. Ausserdem tritt in ihnen der inhalt bedeutsam hervor. Darum darf man allzu scharfes festhalten der grundverhältnisse in ihnen nicht voraussetzen. Man scheue sich nicht, hier und da ein wenig zu dehnen oder zu kürzen, zu verweilen oder zu eilen, je nachdem es der sinn wünscht und der stil erlaubt. Nur muss die allgemeine bewegung auf den hörer den eindruck des gleichmässigen und liedartigen machen. Bestimmungen im einzelnen können nicht gegeben werden. Es bleibt dem gefühl eines jeden überlassen, das rechte zu treffen.

§ 28. Ausgleichung und umlegung

Die hebungen der bünde (abschnitte) sind im reinen orchestischen rhythmus nicht gleich schwer. Mehr oder minder deutlich unterscheiden sich haupt- und nebenhebungen. Ihre stellung ist verschieden:

— ˘ — ˘ bezw. ˘ — ˘ —
oder — ˘ — ˘ bezw. ˘ — ˘ —.

Der reine orchestische rhythmus hält die einmal angenommene abstufung der hebungen fest.

Also — ˘ — ˘; — ˘ — ˘ | — ˘ — ˘ — ˘ ˘ u. s. w.

Der mischrhythmus kann dies auch tun, braucht es aber nicht. In der vocalmusik geschlossener form z. b. kann die alte hebungsabstufung verändert werden, um so mehr, als der sprachliche rhythmus keinen geregelten wechsel der hebungsgewichte kennt. Zwei möglichkeiten giebt es dann. Die hebungen des bundes werden principiell gleichgestellt; das jeweilige verhältnis ihrer schwere richtet sich ohne princip nach den absichten des dichtercomponisten (ausgleichung). Oder die hebungen bleiben grundsätzlich gegen einander abgestuft, so dass im bund immer eine als die herrschende empfunden wird; aber das orchestische princip der gleichsinnigen abwechslung wird aufgegeben. Es folgen auch bünde mit entgegengesetzter gewichtsabstufung (umlegung).

Umlegung ist deutlich ausgeprägt im „poetischen“ rhythmus des ahd. und mhd. erzählerverses (vor einfluss des romanischen 8 silblers). Sie ist für den „aödischen“ rhythmus des alten germanischen epos vorauszusetzen.

Folgen bünde auf einander, deren hebungen nicht gleichsinnig wechseln, so bekommen natürlich die reihen eine mannigfache bewegung. Für den vierer ergeben sich 4 möglichkeiten der hebungsabstufung:

A — ˘ — ˘; — ˘ — ˘
B — ˘ — ˘; — ˘ — ˘
C — ˘ — ˘; — ˘ — ˘
E — ˘ — ˘; — ˘ — ˘

Da nun, wie ich oben gezeigt, nur die reihe, nicht das bund als ein wichtiges, für sich bestehendes ganzes gefühlt wird, so sind zu den eben aufgezählten formen noch hinzugekommen:

D — ˘ — ˘ — ˘ — ˘
F — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

Die ersten 5 (A—E) „typen“ des vierers mit ungleichsinniger hebungsabstufung hat zuerst Sievers im germanischen aufgezeigt. Sie finden sich aber auch sonst.

Da der sechser nur ein vierer mit vorgeschobenem oder (seltener) angehängtem zweier ist, so ergeben sich für ihn bei jeder fussform und jeder reihenproportion 12 „typen“. Denn das stück — ˘ — ˘ kann auftreten als — ˘ — ˘ a oder — ˘ — ˘ b. Und jeder dieser typen kann sich mit jedem der 6 oben genannten verbinden. Also:

a A — ˘ — ˘; — ˘ — ˘ ˘ — ˘
b A — ˘ — ˘; — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ u. s. w.

Dieselbe anzahl ergibt sich, wenn der zweier angehängt wird: A a, A b u. s. w. Für dreier und fünfer bestimmen sich diese typen entsprechend.

Ausgleichung hat sich in der mhd. neuhöfischen poesie unter einfluss des französischen achtsilblers entwickelt. Ihr vordringen kann man z. b. in den reimpaardichtungen Hartmanns statistisch verfolgen¹⁾. In der lyrik nimmt sie Sievers für diejenigen minnesinger an, die ganz unter romanischem einfluss stehen. Z. b. Hausen, Reinmar. Beispiele in der Jenaer hs.: II, 1. III, 43 u. ö.

Die wirkungen ausgeglichener und abgestufter reihen unterscheiden sich sehr. Jene rhythmten sind gleichschwebend, diese erregt, lebhaft bewegt, pointierend. Letztere eignen sich darum für einen kräftigen epischen stil. Vom epos aus sind sie wohl auch in die mhd. lyrik z. b. des von Kürenberg und Anonymus Spervogel gekommen. Denn die verwandtschaft jener altritterlichen lyrik mit dem epos des 12. jahrhunderts ist zweifellos.

In der vocalmusik hat der vordringende romanische einfluss die alte rhythmische umlegung entweder zu gunsten der ausgleichung beseitigt oder gemildert. In der Jenaer handschrift finde ich kein beispiel, das zwänge, die alte. scharf ausgeprägte abstufung anzunehmen.

Gemilderten abgestuften rhythmus mit umlegung hat Werner 1. Die melodie des didaktischen spruches ist wenig reizvoll. Sie tritt als solche nicht hervor, erinnert auch stark an den accentus ecclesiasticus mit seinem tonus currens. Offenbar hängt das mit dem vorwalten des inhalts und der eindringlichen art des vortrags zusammen: die rhythmische umlegung soll nicht durch charakteristische melodiephrasierung gestört werden. Die melodie soll sich dem rhythmus jeder strophe unterordnen. Das ganze bekommt durch die umlegung, trotzdem sie gemildert ist, einen sehr lebendigen, zum inhalt durchaus passenden charakter.

Sievers nennt die abgestuften rhythmten „dipodisch“, die ausgeglichenen „monopodisch“ oder „podisch“. Der ausdruck „umgelegter rhythmus“ stammt von Hildebrand.

§ 29. Rhythmische gegenbewegung

Der orchestische und sprachliche rhythmus haben jeder ihre eigenen gewichtsstufen. Mischen sich beide, dann können die letzteren fast völlig zur deckung gebracht werden. Mit besonderer, häufig gesuchter wirkung treten sie auch zu einander in gegensatz. Behält der orchestische rhythmus die oberhand, so haben wir gegenbewegung. Siegt der sprachliche, dann giebt es nach § 28 ausgleichung oder umlegung.

a) Gegenbewegung in der ersten ordnung

Von zwei zusammengehörigen silben tritt die schwerere, obwohl ihr der platz auf der hebung gemäss ist, in die senkung und ordnet sich rhythmisch der anderen unter, der sie accentuell vorgeht. Es entsteht der bekannte „widerspruch von rhythmus und accent“. Trotzdem die schwerere silbe senkung, die leichtere hebung wird, behält jene eine gewisse fülle, diese wird etwas magerer. Die niveaus der hebung und senkung nähern sich so weit als möglich, fallen aber nicht zusammen. In vocalmusik und poesie nennt man das „schwebende betonung“.

¹⁾ Vgl. beitr. 24. s. 42 ff.

Die fälle sind verschieden schwer, je nachdem die betreffenden silben accentuell weit von oder nahe bei einander stehen, je nachdem sie zu einem oder zwei worten gehören, je nachdem es sich um anfang, mitte oder ende der reihe handelt. Im allgemeinen gilt für unsere lieder dasselbe, was Roethe s. 386 über Reinmar von Zweter sagt.

Häufig findet sich schwebende betonung in zusammengesetzten worten:
II, 1, 3 *dennóch*. XXV, 30 *hús-eré*. IV, 6 *erelóser*. IV, 11 *bispíl*.

In worten mit der ableitung -heit, -keit: XXV, 69 *menschéit*.

Bei adjectiven auf -lich: XXV, 57 *manlich, weibliche*. III, 34 *geistlicher*.

Weniger häufig bei ableitungssilben: XXIII, 14 *barmünge*.

Sprachlich leichte schlusssilben zweisilbiger wörter finden sich nur im reihenanfang oft gehoben: III, 61 *nackét*. II, 4 *merkét*. II, 6 *solté*, XXIV, 23 *komén*. XXV, 3 *allé*; 42 *machént* u. ö.

Im reiheninnern bemerkt man diese stärkste art schwebender betonung nur bei Damen, Wizlav und Misner häufig: XXIV, 1 *denkét*; 10 *sprechén*; 21 *weynén*; 22 *heylés*; 37 *vroydén*. XXV, 12 *dunkét*, *tzinsént*; 21 *kronén*; 27 *wachén*; 38 *mensché*; 41 *kunné*; 49 *kristés*, *rechtén*; 59 *diutét*, *gotés*; 67 *merké*, *gaé*, *velléstu*; 83 *andér*; 85 *tiubél* u. s. w.

Doch ist die frage, wie viel solcher fälle bei kritischer herstellung der texte anerkannt werden dürfen. Bei den meistersingern ist diese manier sehr häufig, sogar am reihenschluss. Dafür ein beispiel XXV, 12 *stymmé*.

Nicht selten erhebt sich ein weniger gewichtiges wort über ein schwereres:
II, 5 *herre unde*. XXIV, 21 *éyn leyt*. VI leich, 3b *ich sol*; 4b *min leit*.

b) Gegenbewegung in der II. ordnung

Ist ein rhythmus als ganzer deutlich „ausgeglichen“ oder „abgestuft“, so wirken die rhythmischen factoren im wesentlichen in derselben richtung. Dann gehen vor allem melodie und text zusammen. Die factoren, im besonderen melodie und text können aber auch in der hebungsabstufung auseinandergehen. Z. b. prägt die melodie den regulären orchestrischen hebungswechsel aus, der text dagegen ist „ausgeglichen“ oder „umgelegt“. Oder die melodie hat abstufung mit umlegung und der text ist ausgeglichen u. s. w.

In solchen fällen haben wir in der II. ordnung eine rhythmische gegenbewegung von ähnlicher wirkung wie die schwebende betonung: es schwellen zahlreiche silben oder töne an, die eigentlich rhythmisch von minderer fülle sein sollten und umgekehrt.

Ein beispiel bietet Alexanders kindheitslied (VI, 30 ff.).

Die abstufung der melodie ist offenbar $\dot{\bar{v}} - \dot{\bar{v}} - \dot{\bar{v}} - \dot{\bar{v}} -$ ausser in 3a, wo zur einleitung der schlusskette $\dot{\bar{v}} - \dot{\bar{v}} - \dot{\bar{v}} - \dot{\bar{v}} -$ gewählt ist. Der text ist jedoch mit unlegung abgestuft und zwar wechseln in den entsprechenden strophen an entsprechenden stellen verschiedene typen. Völliges zusammenpassen von melodie und text wäre daher schon an sich nicht möglich.

Hievor dò wir kýnder wàren,	A
ùnd die tzít was in den járen.	B
Dàz wir líefen òf die wésen	B
hèr von jénen wíder tzu désen,	B
Dá wir ùnder stúndèn	A
fiol vùnden,	a
dá sicht màn nu rýnder bèsen.	A.

Ich gedénke wol, dáz wir sázen	B
in den blúmen únde mázen	B
Wéllich die schöneste mûchte sýn.	D
dà scheyn únsér kíntlich schýn	F
Mit dem núwen krántzè	C
tzù dem tántze.	b
álsus gèt die tzeit von hýn.	E

§ 30. Gruppenbrechung

Im reinen orchestischen rhythmus wird die rangordnung der einschnitte im princip wenigstens, fest eingehalten. Das gelenk ist deutlicher als die naht, die fuge merklicher als das gelenk, die lanke besser ausgeprägt als die fuge u. s. w. durch kehre, wende und absatz bis zum strophenschluss. Immer ist der einschnitt höherer ordnung grundsätzlich schärfer als sämtliche der niederen stufen. Die zugehörigen gruppen schliessen sich durch diese wohlgeordneten beziehungen fest in sich zusammen. Andererseits heben sie sich dadurch von den angrenzenden gleicher ordnung ab.

Streben nach rhythmischer abwechslung, besonders aber annäherung an die freiheit des prosaischen rhythmus kehrt hie und da in manchen stilarten des gemischten rhythmus die rangordnung der einschnitte um. Die prosa liebt ja, wie wir sahen, vollkommene zweiteilige entsprechung gleicher oder sehr ähnlicher gruppen nicht und unterbricht sie, wo sie sich einstellt.

Wird die ordnung nicht wirklich umgekehrt, so macht sich doch oft wenigstens ein streben danach geltend. Es giebt in poesie und lied nicht wenig stellen, wo eine naht fast mehr bemerkt wird als ein gelenk im gleichen bund, ein gelenk beinahe mehr als die fuge, die fuge mehr als die lanke u. s. w. Ja eine fuge kann mit kehre, eine lanke mit der wende um den vorrang streiten.

Durch solche verstärkung untergeordneter einschnitte gegenüber den höheren wird die verbindung der gruppen im ersten falle aufgehoben, im zweiten gelockert. In jenem werden die gruppen wirklich gebrochen, in diesem dazu wenigstens der anfang gemacht.

Wirkliche brechung kommt wohl nur in der poesie vor. Wie weit sie gehen kann, dafür bietet die geschichte des altdeutschen reimverses von Otfried an bis ins 13. Jahrhundert ein lehrreiches beispiel¹⁾. Auch der allitterationsvers ist zu nennen.

Bloss tendenz zur brechung zeigen die Jenaer lieder: hier werden die betreffenden gruppen immer noch zusammengehalten.

Naht — gelenk: z. b. VI (Alex.), 37, 1b. Hinter *leit* ist eine naht, die an sich völlig gegen das gelenk nach *swie* zurücktreten sollte. Der text erlaubt es aber nicht. *Leit* ist syntaktisch gipfel der periode und wird im vortrag sehr hervorgehoben. Schon die katalexe des *gât* arbeitet auf diesen effect hin. *Leit* tritt dadurch dem *swie* sehr selbständig gegenüber: der innere zusammenhang des spondeus *leit*, *swie* lockert sich bis aufs äusserste. Doch wirken die andern

¹⁾ Vgl. vf., philol. stud., s 192 ff., 203 ff.; beitr. 24, s. 53 ff.

factoren gegen die macht des wortes, besonders die melodie, beharrungsvermögen, schattierende dehnung von *wie* u. a. So kommt es nicht zu völliger brechung, nur zu merklichem widerstreben gegen die zu grunde liegende einschnittsordnung.

$\begin{array}{ccccccc} \text{—} & \text{—} & , & \text{—} & \text{—} & \text{—} & \text{—} \\ & & & & & \text{—} & \text{—} \end{array}$

Gelenk — fuge: VI leich, 19a' *mynne, wie das ich.*

Hier wird nahezu die gruppierung 1 + 3 eingeführt. Das erste gelenk bekommt fast die kraft der fuge und reisst das I. bund auseinander. Ebenso III, 43, 8a, wo das letzte gelenk das II. bund zerreisst. Tendenz zur brechung hat man auch III, 54, 4b; 57, 8a; 63, 1b. X, 1, 3b.

Fuge — lanke: XIVa, 1, 4a'.

Fuge — kehre: VI leich, 30a.

Lanke — kehre: XIVa, 1b. IV, 1, 3b.

Lanke — wende: V, 3, 6b.

Lanke — absatz: III, 17, 6. VI leich, 57a (: 55b).

Man unterscheide also fuss-, bund-, reihen-, ketten-, gebinde-, gesätz-, ev. strophenbrechung. Letztere kommt in den liedern nicht vor, wohl aber im strophischen epos, z. b. Nibelungenlied. In allen fällen geht der sinn des textes (jedoch mit deutlicher ausprägung des einschnitts) über die grenze weg und kommt an einer andern stelle, als wo man es erwartet, zum abschluss. Für gewisse fälle pflegt man den namen „enjambement“ zu gebrauchen. Der name „brechung“ ist dem bekannten mhd. kunstaussdruck „*rime brechen*“ entlehnt.

§ 31. Zusammenwirken der verändernden einflüsse

Die veränderungen, welche mit den grundformen vorgenommen werden können, sind bisher nur einzeln für sich besprochen. Natürlich können deren mehrere zusammentreffen. Dadurch wird eine grosse mannigfaltigkeit der rhythmischen formen möglich. Hierzu noch einige andeutungen und beispiele.

a) Verdeckung und zusammenziehung

VI leich, 19, a : a'. In 19a ist die grundbewegung — — also — — — — ; — — — —, in a' aber — — d. h. — — — — — — — —. Damit der gegensatz recht deutlich werde, schlägt Alexander die übergangssenkung von a : a' zum wert der silbe (*he*)-re und setzt die syntaktisch enge verbindung *here minne* über die lanke weg. Also nun — — — — ; — — — — : — — — — — — — —.

b) Verschiebung und zerlegung

III, 18, 8a : a' : — — — — — — — — | — — — — — — — —. Die eingangssenkung von a' ist zerlegt und die erste hälfte a zugelegt. Dadurch entsteht im text eine reihe mit überschlagender senkungssilbe *wir muchten . . . vorchten* und die lanke rückt um eine kürze vorwärts. Vgl. IV, 10, 4a; VI leich, 56a'. Hier handelt es sich um lankenverschiebung.

Fugenverschiebung mit auflösung, überdies durch den reim gesichert, liegt vor XXIX leich, 25a: *Sie ist die lenge an aneenge* — — — — — — — — ; — — — — — — — —.

Die grundform der reihe wäre $- \uparrow - \uparrow$; $- \uparrow - \uparrow$. Die III. senkung wird aufgelöst und die fuge um eine kürze nach vorwärts geschoben. Vgl. XXV, 125, 5 7: *ane wé die réynē gebár got éyne; vleisch únde gebéynē nām hér geméyne*. Einen entsprechenden fall mit gelenkverschiebung bietet XXV, 125, 7: *Des hilf, marie; meit vriē vūrlýe* $- \uparrow - \uparrow \cup$; $\cup \uparrow \cup$, $\cup \uparrow -$ | eine reihe, die ausserdem fugenverschiebung mit und lankenverschiebung ohne auflösung enthält. Kehrenverschiebung mit auflösung findet sich VI, 28, 3 : 4: *daz volc, la die wachter sláfēn.* || 4. *Der küninc ist of gegangen*. Beide ketten sind in a aufsteigend spondeisch ($- \uparrow$), von a' ab fallend. Am anfang von 4 muss die bewegung wieder ansteigen. Dies schon von vorn herein auszudrücken und um die $- \uparrow$ bewegung von 3b deutlich auslaufen zu lassen, wird von der eingangssenkung der reihe 4a nur die hälfte in 4a gelassen, die andere als senkung 3b zugeteilt. Dadurch verschiebt sich hier die kehre um 1 kürze nach rückwärts; vgl. beitr. 23, § 20, anm.

Desgleichen wendenverschiebung XXIV, 11, 6 : 7: *daz máchet din scálkheytt ist vorbólghēn.* || 7. *Nū hábe dir, biderbe ghút* $- \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow \cup$ || $\cup \cup \cup - \cup \cup - \cup \uparrow$ |.

Lankenverschiebung dieser art ist mit dehnung verbunden XXIV, 22, 3a a': *Dem valschen rate du untwíchē. | dē hēylige untphan dich al ghelíchē, | dīnē scone sele in ghotēs hohez ríche* $- \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow \cup$ | $\cup \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow \cup$ | $\cup \cup \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow \cup$. Vgl. die anm. zur stelle.

c) Einschnittverdeckung und brechung

III, 63, 1a : b (tendenz zur brechung).

d) Abstufung und zusammenziehung

Diese combination sei hier erwähnt, obwohl sie in den liedern der handschrift keine rolle spielt. Grosse bedeutung hatte sie im altritterlichen liebeslied (z. b. Kürenberg) und der alten spruchdichtung (Anonymus Spervogel). Auch in der sprechpoesie Otfrieds.

Werden in formen wie $- \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow - \uparrow$ (typus A) I. hebung und II. senkung, entsprechend III. hebung und IV. senkung zusammengezogen, so entsteht eine reihe, in der die A-abstufung ausserordentlich scharf hervortritt: $- \cup \uparrow - \cup \uparrow$. Durch die überdehnung der haupthebungen werden diese noch schwerer, als sie schon von natur sind; die daranstossenden nebenhebungen aber müssen etwas zurücktreten. Dasselbe in typus C $- \uparrow - \cup \uparrow - \uparrow$. Bei doppelter zusammenziehung $- \uparrow - \cup \cup \uparrow$ tritt auch die III. hebung mehr hervor. II und III stossen auf einander und man spürt eine eigentümliche wirkung.

§ 32. Die entsprechung in den strophen desselben tones

Nach melodie und rhythmus der ersten strophe eines tones pflegen noch mehrere, oft sehr viele andere zu gehen. In allem wesentlichen stimmen sie natürlich überein. Aber nicht bis ins einzelne. So genaue entsprechung wie im antiken chor giebt es in der mhd. liedkunst nicht.

Einem verdeckten einschnitt entspricht ein völlig deutlicher: III, 1 (5a' b) *se- : gent : 2 of in | mit : 3 diet, | ir 43, (1a b) mangeln, ob : ich : 46 manigem man | den er : 47 wol | und. 54 (2a b) vu- : zen : 56 selicheit | vil. IV, 10 (2a b) von : den : 13 vil, | vurkoufere.*

Einem verschobenem einer an ursprünglicher stelle: VI, 1 (2a' : b) *künne* | *dēn* : 2 *iungelinge* | *lób*; 1 (3a : a') *mére*, | *dās got* : 2 *stritēn*, | *dēr wérde*. VI, 28, 2 : 3 : 4 und 29.

Zwei auflösungssilben der einfache silbenwert: II, 1 (2b) *lóbe* : 3 *wól* (6b) *-sē dās* : 2 *vūr-* und so sehr oft.

Der zusammenziehung die zwei schläge: II, 1 (2a) *lób mit* : 8 *-scrac*. VI, 4 (1a) *wúnder* : 8 *wint*; XV, 1 (3a) *trágen* : 2 *gut*. XIX, 1 (2a) *nýe myn hértze enránc* : 3 *bár-mé-ré*.

II, 20 (4a) *hérre* $\omega \perp$: 1 *wér die gebürt*. Vgl. auch VI, 4 (1b 2b), *sín gelúst, vóxxes brúst* : 6 *tzúngén, -drúngén*. Ebenso in str. 7, 8, 9 u. ö. XVI, 1, (5b 6b) ($\omega \perp$) : 2 ($\perp - \perp$). XXIV, 26 (4) : 27. Vgl. auch XXIV, 29 (3b) : 30.

Einer rhythmischen pause der tönende wert, besonders im reihenanfang: VI, 4 (2a) *wan éz* : 11 $\neg$ *dās*; 1 (1a) *eyn wúnder* : 13 $-$ *érne kan*. So sehr oft. Am ende: XXIII, 48, 2b 4b : 54 ($\omega \perp$: $\omega \neg$). XXV, 71 (1b $\omega \neg$) : 72 ($\omega \perp$).

Bei umlegung im text die verschiedenen typen: vgl. oben § 29. VI, 30 ff.

Der zusammenschliessung die brechung: III, 43 (2a : b) : 44; ebd. (1b : 2a) : 44.

Binnenreim und reimloses bund: XXVII, 2 (9a') : 3 und oft. Vgl. auch str. 38, 7b und 9a'.

Akatalektischer und hyperkatalektischer schluss: XXV, 66 (1b 2b 5b $- \perp$) : 68 und 70 (. . . . $- \perp \cup$).

Lied. Leich

§ 33

Rhythmus, melodie und reimgebäude zusammen hiess im mhd. *dôn*. Nach einem solchen tone gehen in der handschrift bald viel, bald wenig strophen.

Manchmal schliessen sich die strophen durchaus an einander an. Von einer zur andern schreitet der gedanke, die handlung, die stimmung fort. Das ganze ist eins. So z. b. macht VI (Alexander), 30—36 ein lied von 7 strophen aus. VI, 37—41 eins von 5, XXIV, 41—43 eins von 3.

Aber nicht immer liegen die dinge so einfach. Oft ist der umfang eines liedes, die anzahl der strophen eines tones, die zu einem ganzen zusammengehören, schwer zu bestimmen. Ja ein ton kann mehrere „lieder“ enthalten, die zeitlich auseinander fallen.

Wir verlangen heutzutage von einem liede, dass der gedanken-, anschauungs- oder stimmungsinhalt von strophe zu strophe fortschreite, dass also die strophen eine kette bilden. In der älteren zeit war es offenbar anders. Neben strophenketten giebt es zweifellos lieder, deren teile man selbst durch gedanken-ergänzung nicht zu einer folge verbinden kann. Ihre strophen stehen unabhängig von einander da, nur durch beziehung auf ein gemeinsames thema zusammengehalten. Ich nenne sie darum strophenkreise.

Auch beispiele giebt es, wo die principien der kette und des kreises sich vereinigen: einige strophen hängen deutlich an einander, eine (oder zwei?) stehen lose dahinter.

Dazu kommt, dass auch das einstrophige lied beliebt ist. Mhd. *liet* bedeutet dasselbe, wie nhd. „strophe“.

Ein ton kann nun sehr wohl mehrere solcher strophenkettten, -kreise, mischformen oder einzelstrophen enthalten.

Da die reihenfolge der strophen in den handschriften keine gewähr der ursprünglichkeit für sich hat, da ferner die zusammengehörigkeit der strophen innerhalb des tones nicht äusserlich angedeutet ist, so steht der rhythmiker und herausgeber hier vor einem sehr schwierigen problem. Es muss für jeden einzelnen sänger allein untersucht werden. Vorläufig fehlen darüber noch befriedigende resultate. Über umfang und inneren bau des mhd. liedes wissen wir noch sehr wenig. Vgl. meine bemerkungen beitr. 23, s. 1—29 und die dort citierte litteratur.

Im allgemeinen darf man wohl sagen: im minnelied werden „lieder“ bevorzugt, die aus 3, 5, 7 strophen bestehen. Nach Wackernagel soll diese regel oder neigung aus der französischen kunstlyrik (richtiger wohl: romanischen) stammen. V. d. Hagen, minnes. 1, einl. s. 33 weist darauf hin, dass meister Konrad fast lauter gedritte, Nifen und Wintersteten fast ebensoviel gefünfte, Lichtenstein meist gefünfte und gesiebente lieder hätten. „Manchmal vervollständigen sich die zahlen durch vergleichung der handschriften und die Manessische lässt häufig gerade so viel raum für das fehlende.“ Bei Hartmann von Aue überwiegen die gedritten und gefünften lieder durchaus¹⁾. Bei Walther²⁾ sind sie sehr häufig.

In der didaktischen lyrik (spruch) dürfte es auch nicht anders sein. Die meistersinger bevorzugen lieder von 3 und 5 strophen, gewis alter überlieferung folgend³⁾.

Hiernach hat man die oft sehr strophenreichen töne der Jenaer handschrift zu beurteilen.

Die strophen eines liedes werden manchmal auch äusserlich durch kunstvollen reim zusammengehalten, durch sog. körner, d. h. reime, die nicht innerhalb der strophen, sondern von strophe zu strophe ihre bindung finden. In der Jenaer handschrift habe ich keine bemerkt. Vgl. meine bemerkungen beitr. 23, 6 ff.

Vom lied grundsätzlich verschieden ist der leich. Er zerfällt nicht in strophen, sondern in teile (gesätze, gebinde) von sehr wechselndem bau, die sich eng aneinander anschliessen. Die handschrift bietet nur zwei solcher compositionen: Alexander, s. 47—51; Hermann der Damen, s. 198—204. Man beachte die wiederholung mancher gesätze bzw. gebinde. Leich ist ursprünglich wohl eine tanzform. Man statuiert auch einen zusammenhang mit den alten sequenzen. Doch fehlen hier noch zureichende untersuchungen.

Zum verständnis der übertragungen

§ 34

Der zweck der übertragung, rhythmisierung und der darunter stehenden texte ist lediglich der, dem leser das verständnis und die benutzung der handschrift zu erleichtern, soweit es sich um musikalische und rhythmische dinge handelt. Es soll in keiner weise etwas abschliessendes geboten werden.

¹⁾ Saran, a. a. o., s. 27.

²⁾ Ebd., s. 7.

³⁾ J. Grimm, meisterges. 46 f.

Deshalb ist weder am dialekt noch an der orthographie geändert worden. Der text selbst wurde — ausgenommen die interpunktion — von mir gelassen, wie er sich vorstellt, mit sämtlichen unebenheiten, die sich fühlbar machen. Nur offenbare fehler, die sinn, grammatik und metrum kund tun, sind¹⁾ verbessert. Dazu kleine anstösse, die durch änderungen leichtester art (*und* für *unde*, *als* für *also*, streichung schwacher *e*, umstellung u. s. w.) unbedenklich beseitigt werden konnten. Dabei wurde ohne festes princip, lediglich von fall zu fall verfahren.

Der text ist also nicht kritisch durch vergleichung der übrigen handschriften gewonnen. Es bedeutet: () ergänzt, [] zu streichen.

Schwierig zu entscheiden ist, ob im einzelnen fall ein *e* bzw. *i* beizubehalten oder zu tilgen sei.

e vor vocal wird meist elidiert; seltener verlangt das metrum sein bleiben. Im ersten fälle ist stets ein tilgungspunkt darunter gesetzt.

e, *i* zwischen consonanten könnte dem schema nach fast überall bleiben. Selten stört es das metrum geradezu. Wenn man auflösung der hebung oder senkung oder beides annimmt, kommt man i. a. durch. Aber nicht immer lässt sich seine erhaltung mit dem rhythmischen wohlklang vereinigen. Ausserdem scheint die handschrift selbst in vielen fällen stillschweigend vorauszusetzen, dass es fortfalle, nämlich dann, wenn seiner silbe keine note zugeteilt ist. Zudem beweisen die reime, dass es bei manchen dichtern in weiterem umfange wegfällt, als bei den dichtern um 1200. So steht häufig nichts im wege, es beim singen einfach wegzulassen.

Andererseits giebt es fälle, wo es bleiben muss, obwohl die handschrift ihm keine note zuweist. Dann muss die melodie ergänzt werden.

Ohne genaue kritische untersuchung lässt sich über diese sache gar nichts sicheres aussagen. Wir haben daher folgenden weg eingeschlagen. Wo *e*, *i* in der handschrift eine besondere note bekommt, bleibt es unangetastet. Wo es nicht mit einer note versehen ist, erhält es den tilgungspunkt. Es bekommt ihn nicht, wenn die notation paralleler stellen die erhaltung wahrscheinlich macht. Auch diese mechanische und willkürliche praxis ist nur ein vorläufiges auskunftsmittel, was nichts vorausnehmen soll.

Schlüsse der form $\psi \times$ (z. b. *dīsen*) haben bald nur eine note, bald ligatur über der ersten silbe. Oft wird die letzte note der ligatur über der zweiten silbe wiederholt. Wir fassen diese schreibung lediglich als eine äusserlichkeit der notation auf. Gemeint ist in diesen fällen nichts anderes, als bei der zweiten schreibart. Demnach streichen wir die wiederholte note. Die *e* werden behandelt wie oben gesagt.

Ligatur wird man im reiheninnern zuweilen auflösen müssen. Ich habe auch hier von fall zu fall entschieden, ohne den anspruch zu erheben, immer das richtige getroffen zu haben.

Die rhythmisierung¹⁾ soll nur die hauptsache erledigen. Sie lässt späterer, genauerer forschung noch manches über. Es kommt mir nur darauf an, durch sie das wichtigste der rhythmischen gliederung, vor allem die beschaffenheit und verbindung der reihen und ketten, in nicht missverständlicher form darzustellen. Nicht aber ist beabsichtigt, die lieder bis ins einzelne so zu rhythmisieren, wie sie wirklich, mit allen feinheiten des tempos, der verbindung u. s. w., gesungen sind.

¹⁾ Unter benutzung der einschlägigen litteratur.

Manches in der rhythmischen übertragung ist überdies rein schematisch.

So die einteilung der melismen in den tact, die Bernoulli vorgenommen hat. So oft die behandlung der reihenschlüsse, wo man bei ligatur wohl viel öfter dehnen muss, als ich es bezeichne, und anderes, was an seinem ort oben, besonders § 26 erörtert ist. Der benutzer kann sich das nötige leicht dazu denken. Er wird in folge dieser zurückhaltung nicht durch willkürliche ansätze gestört und die reihenformen treten klar hervor.

Für aufstellung des schemas sind natürlich alle strophen des tones durchgearbeitet. Die änderungen, die in folgestrophen nötig sind, konnten freilich nicht alle mitgeteilt werden, um nicht noch mehr platz zu verbrauchen. Sie ergeben sich meist leicht, da die überlieferung der handschrift im allgemeinen sehr gut ist.

Die bünde und füsse sind in der übertragung nicht bezeichnet worden, um nicht zu viel rhythmische zeichen anbringen zu müssen. Der tactstrich steht immer nur vor hebungen. Über den punctierten tactstrich vgl. § 26.

Es folgt eine auswahl von schematen, damit der metriker einige lieder auch in dem ihm vertrauten rhythmischen schematismus sehe. In denselben ist die wirkliche, genaue hebungsabstufung nicht angegeben. Nur die hebungen überhaupt werden durch den acut bezeichnet. Ebenso sind in den schematen der übersichtlichkeit wegen die ligaturen unberücksichtigt geblieben; bloss die auflösungen sind bezeichnet.

Schemata

III (Werner), 17

I,	1.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—a
	2.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—a
	3.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—b.
	4.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—c
	5.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—c
	6.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—b.
II,	7.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	d—e
	8.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—d—e.
	9.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—f
	10.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	w—f.

VI (Alexander), 28

I,	1.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	α α a—b
	2.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	ζ ζ c—b.
	3.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	d—e e—f
	4.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	d—γ g—f.
II,	5.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	i—κ k
	6.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	l—λ k
	7.	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	μ m—ν n.

Ders., 30

1.	— — — — —	— — — — —	a—a
2.	— — — — —	— — — — —	b—b
3.	— — — — —	— — — — —	c—c—b.

Ders., 37

I,	{	1.	— — — — —	— — — — —	a—b
	{	2.	— — — — —	— — — — —	a—b.
II,	{	3.	— — — — —	— — — — —	c—d
	{	4.	— — — — —	— — — — —	d—c.

XVIII (Singof), 1

I,	1.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	a—a—b
	2.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	a—a—b.
II,	3.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	c—c
	4.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	d—e
	5.	— — — — —	— — — — —	— — — — —	d—e—w.

MELODIK

Von

EDUARD BERNOULLI

Die choralnotation bei mittelhochdeutschen texten

Litteratur

Ausser den zu §§ 1—3 der Saranschen abhandlung genannten werken und zeitschriften kommen für das folgende zunächst in betracht: M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I—III. St. Blasien 1784. — Ed. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi* (nova series a Gerbertina altera) I—IV. Paris 1864—1876. — F. Chrysander, *Jahrbücher für musikalische wissenschaft*, I, Leipzig 1863. s. 115—146: *Deutscher volksgesang im 14. jhdt.* (auch s. 55—114: H. Bellmann, *Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium*). — J. E. Weis, *Julian von Speyer* († 1285): *forschungen zur Franziskus- und Antoniuskritik, zur gesch. der reimoffizien und des chorals*. München 1900 in: *Veröffentlichungen aus dem kirchenhistor. seminar München*, no. 3. — *Germania*, 25. jahrg. (neue reihe 13. jahrg.), Wien 1880. Dasselbst s. 72 ff. von L. Sieber und K. Bartsch.

Die choralnotenschrift, als die spätere entwicklungsform der neumen, beginnt neuerdings das interesse mehr und mehr auf sich zu ziehen, weil allmählig die tatsache bekannt wird, dass auch andere als altkirchliche, rein liturgische melodien in ihren zeichen festgebannt liegen.

Einen starken anstoss zur erweckung dieser erkenntnis hat ausser Müllers reproduction der Jenaer handschrift Paul Runges publikation „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“ gegeben. Sie ist, trotz ihrer mängel, sachlich zweifellos für die literatur- und musikgeschichte des ausgehenden mittelalters eine bedeutungsvolle leistung. Aber auch für die entstehungszeit der Jenaerhsr. (J) kommt sie in betracht; denn unter den tönen der Colmarerhsr. (K) werden mehrere einigen meistern zugeschrieben, welche bereits in J vertreten sind.

Besitzen wir nun weltliche und ausserkirchliche, einstimmige lieder des mittelalters, so werden ähnliche normen, wie für die hymnen und metrisch gebauten sequenzen, auch für sie gelten.

In bezug auf die choralnotenschrift sollte sich daher eine annähernd richtige deutung hier erzielen lassen, weil unter allen umständen das versmass, der geregelte rhythmus, den weichteilen der tongestalten einen festen rückgrat verleiht.

Diese erkenntnis ist zwar freilich nicht neu, aber sie systematisch auszuheben, versucht die paläographie doch erst seit kurzer zeit. Deshalb kann sich auch niemand darüber wundern, wenn die interpretation der choralnotenschrift in einzelheiten noch lange, vielleicht immer streitig bleiben wird.

§ 1. Die römische choralnotenschrift im Jenaer codex

Im ganzen genommen können wir uns kein klarer geschriebenes dokument vorstellen, das die formen der *nota quadrata*, der römischen choralnote benützt, als gerade die Jenaer liederhandschrift. Fehlerfrei ist sie natürlich nicht, trotz ihrer prachtvollen ausstattung, und mehr als einmal verlangen die textcorrecturen auch notencorrecturen, so dass einzelne noten oder notengruppen über andere silben und worte geschoben werden müssen. Allein dem stehen folgende beobachtungen gegenüber:

1. finden sich nicht nur an schlüssen von langzeilen senkrechte striche, sondern auch bei kleineren abschnitten der melodischen phrasen (vgl. im original den abgang von VI 1 und X 1).

2. sind zweimal notengruppen, die vom schreiber nicht genau über die betreffenden silben oder worte gesetzt sind, nachträglich durch einen schrägstrich an ihren richtigen platz verwiesen (im original bei Sunnenburg — vgl. bd. I s. 122 oberste zeile; und bei Poppe — s. 193 oberste zeile links). Das heisst m. e., auch wenn die striche von späterer hand herrühren sollten, unzweideutig: die noten und notengruppen dürfen nicht ohne zwingenden grund da und dorthin verteilt werden, wie es gerade besser, für unser ohr selbstverständlicher klänge. Hat der notenschreiber in parallelen melodieteiln einzelnoten oder ligaturen nicht an die gleiche stelle gesetzt, so ist das so wenig ein fehler als reine willkür, sondern eine gesangsvariation. Gerade hierin sehen wir eine art des freien improvisierens, wie sie streng mensurierte musik unmöglich macht¹⁾.

Sagt doch schon Guido von Arezzo: *Oportet ergo, ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eadem repetitae, aut aliqua vel parva mutatione variatae et cum plures fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas . . .*²⁾.

Die choralnotation von J scheint trotz allem verhältnismässig sorgfältig und mancherorts ist sie sogar sehr genau, indem sie zwei- oder dreisilbig geschriebene wörter nur mit einem resp. zwei notenzeichen versieht (hier auch die ligaturen mit inbegriffen), weil diese wörter ein- resp. zweisilbig gesungen, oft auch gesprochen wurden.

Absolute consequenz darf man allerdings bei J eben so wenig suchen, als bei andern handschriften. *Kuninc* wird beispielsweise bald mit einer, bald mit zwei virgen ■ bedacht, und doch haben unter umständen im letztern fall die zwei noten nur den rhythmischen wert einer einzigen für *kunc* (vgl. bd. I s. 201 sechste und siebente zeile v. u. rechts); *hagel* und *tzagel* kommen, das eine mit, das andere ohne nachschlagende note bei der zweiten wortsilbe vor (vgl. bd. I s. 41 erste und vierte zeile v. u. rechts). Rhythmisch ergibt sich für die gleiche notengruppe über beiden reimwörtern im ganzen kein unterschied.

Etwas umständlicher wird aber die interpretationsweise, wo über einem aus langer und kurzer silbe bestehenden wort nur eine note steht. Saran neigt der

¹⁾ Vgl. des verf. abhandlung: Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen (künftig hin citiert mit: CN). Abgesehen von den zahlreichen parallelstellen in den notenbeilagen daselbst vgl. s. 215: Auch der spätere italienische *bel canto* mit seinen figurationen wurzelt vermutlich zum teil in der monodie des mittelalters und liebt eine ähnliche abwechslung. Damit soll der einfluss der instrumentalmusik nicht etwa geleugnet werden. Aber wo finden wir schon im mittelalter handschriftliche belege für diese behauptung, als bei der vocalmusik?

²⁾ G. II 16 a.

ansicht zu, die zweite kurze silbe dürfe in vielen fällen aus sprachlichen gründen nicht einfach unterdrückt werden. Ob nun eingriffe in den überlieferten notentext erforderlich sind oder nicht, darüber enthalte ich mich zwar eines urteils um so lieber, als die melodien an sich kein wesentlich anderes gepräge erhielten, wenn man bestimmte noten auch glaubte spalten zu müssen. Mir kommt es allerdings einleuchtender vor, so viel als möglich von conjecturen abzusehen und die vorhin genannte verdoppelung von noten (mit Holz) nur als connivenz des notenschreibers gegenüber seiner textvorlage zu betrachten. So gut wie ein wort orthographisch bald so, bald anders geschrieben wurde, muss man auch in der mittelalterlichen schreibung der choralnotenzeichen entsprechende freiheiten voraussetzen¹⁾. In handschriften und drucken des 16. und 17. jahrhunderts finden wir, beiläufig bemerkt, ähnlicherweise schreibvarianten bei der mensuralmusik. In der einen handschrift oder druckausgabe steht eine ligatur, in der andern ist sie aufgelöst, hier sehen wir geschwärzte noten, dort schon die ungefüllten notenköpfe unserer modernen typographie.

Eine handhabe bietet sich meiner anschauung in einem mit deutschen choralnoten geschriebenen fragment, das stücke von Kelin und Vegeviur enthält²⁾. Runge hat dasselbe zwar für seine ausgabe der Colmarer handschrift benützt, indessen nichts näheres darüber als eben den aufbewahrungsort bemerkt³⁾; der text ist diplomatisch genau abgedruckt in der ztschr. „Germania“ und auch die notenzeilen sind beigefügt, dagegen nicht das für uns ebenso wichtige, die noten selbst. Die schrift, sehr sauber und zierlich, ist leider stark lädiert und nur wenige zusammenhängende bruchstücke ermöglichen einen genaueren einblick in das, was wir vor uns haben.

Das gedicht, dem das eine grössere fragment entstammt, ist Kelins *Ez ist vil maniger herre* (vgl. bd. I s. 34, 35); und zusammenhängend sind der text, sowie die noten gut leserlich von . . *das tzusamne brynghen* an bis zum schluss. Orthographisch lassen sich nun einige charakteristische varianten zur Jenaer handschrift feststellen gerade in den zeilen:

Die varnden smeichen und machen manghen man tzu dunkel gut |
Swer syme dynghe in dirre werlde rechte tut.

Nehmen wir das letzte in sperrschrift gedruckte wort *dynghe* vorweg, so bemerken wir im fragment zwei virgen (für den ton *g*), statt einer virga in J. Demgemäss möchte Saran vorziehen, die erste virga *g* als halbnote, die zweite als viertel wiederzugeben und das auf *in* folgende *a* gleichfalls zum viertel zu verkürzen. Freilich, diesmal giebt J den unverkennbaren beweis für die möglichkeit einer elision; diese ist sicher anzuwenden und die notation lehnt sich genau an den sprachlichen vorgang an. Dass im fragment zwei virgen über *dynghe* stehen, wiegt wohl nicht schwerer, als die eingeschobenen vokale im text von J, während das fragment dieselben z. b. in den übrigen mit sperrschrift gedruckten worten gar nicht einmal schreibt. Und doch ist es ungefähr gleichzeitig mit J d. h. ein schriftstück des 14. jahrhunderts. Beiderseits fasse ich also die varianten als orthographische auf und empfinde auch nur geringe schwierigkeit dabei, das wort *smeichen* wie ein einsilbiges mir gesprochen und namentlich gesungen vorzustellen.

¹⁾ Vgl. die beispiele CN s. 132.

²⁾ Im besitz der Baseler univ. bibl. Fragmentenband III, s. 145 ein dem einband der dompropstei corpus von 1577 entnommenes doppelblatt.

³⁾ R. s. 80. — Vgl. s. 174, wo bd. 25 der „Germania“ bei anderer gelegenheit genannt ist.

Das zeichen der plica, welches durch die ausgabe der Colmarer sangesweisen gewissermassen aktuelle bedeutung erlangt hat, kommt in J als cephalicus (plica descendens) und als epiphonus (plica ascendens) vor. Ein schräg gerichteter notenkopf mit zwei abwärts gezogenen haarstrichen = ⏏ oder eine quadratische note mit einem häkchen an der rechten untern ecke (XXIV 23; 38) bedeuten die plica descendens. Eine quadratische note mit einem aufwärts gerichteten haarstrich bemerken wir nur in stücken, die von späterer hand notiert sind: die plica ascendens.

Gerade aus diesem zeichen geht hervor, dass die plica eine note mit kurz nachschlagendem glissandoton bedeutet und nicht einen pralltriller, wie Runge, gestützt auf die Riemannschen studien zur geschichte der notenschrift als Möglichkeit angiebt. Es kommen nämlich stellen vor, wo der hauptton der plica *g* das *b* quadratum, ⏏ , vor sich hat; da nun die alterationszeichen (s. u.) durchaus nicht stets direkt vor ihrer note stehen, spähen wir im weiteren verlauf der notenreihe nach dem ton eines *b* quadratum, allein vergebens. Er steckt im nachschlagton der plica selbst und bildet mit deren hauptton die grosse terz. Was Riemann als möglichkeit angenommen hat¹⁾, wird bestätigt, dass eben die plica einen nachschlageton enthalte, der mit dem hauptton verschiedene intervalle bilden könne. Vom „pralltriller“ wird aber gerade bei intervallen, die grösser sind als eine sekunde (der ganzton), abzusehen sein.

Vollends ist es reine, durch nichts begründete hypothese, dass Runge rhombisch geschriebene noten als pliken wiedergiebt; sie sind es tatsächlich so wenig, wie die punktnoten von handschriften mit deutschen choralnotentypen. Runge hat seiner in der ausgabe von K vertretenen meinung gemäss das oben schon verwertete fragment mit collationiert und überall pliken angenommen, wo in J rhombische noten, im Baseler fragment puncta stehen²⁾.

Übrigens verwendet J die fraglichen zeichen nur unter dem liniensystem (vgl. Runge s. 137 mit bd. I s. 193: die note über *missetreten* und ferner die ligatur über *gebeten*). Die graphische eigentümlichkeit steht daher offenbar mit dieser zufälligen lage des tonzeichens zwischen notensystem und text in verbindung. Wäre ⏏ die plica ascendens, als welche Runge sie stets wiedergiebt, so würde ein strich rechts aufwärts trotz allem deutlich sichtbar gewesen sein und hätte nicht vermieden werden zu brauchen, ebensowenig als die plica nur in tieferen tonlagen vorkommen kann! Runges textabdruck von Poppes hofton ist überhaupt durchaus unzuverlässig. Man sehe auf s. 137 (Runge) und s. 193 (bd. I) z. b. im abgesang die gruppierung der noten über *tugentlichen*: die letzte silbe hat in J einen climacus, bei Runge nur *f*; *von der helle*: J hat eine clavis $\text{c} \widehat{g}$, Runge druckt $\text{b} \widehat{g}$; *tau hymele nachtes*, *durch das* u. s. w. erkennt man kaum mehr in Runges wiedergabe mit: *tau hymel vachts*, *durch das*. Die in seiner ausgabe über *durch* stehende note hat Runge vermutlich zu *b* gestempelt, weil er die verschiebung des c-schlüssels übersah und die note $\text{a} \widehat{}$ über *nachtes* doch irgendwie unterbringen wollte. Dagegen hat er dann ein $\text{c} \widehat{}$ einklammern zu sollen geglaubt. Schliesslich sei hier noch aufmerksam gemacht, wie Runge die fünftönige ligatur über *gebeten* behandelt. Sie besteht aus podatus und drei rhombischen gleich geschriebenen

¹⁾ Riemanns studien s. 129ff und bes. 135 mit berufung auf des Marchettus' *Pomerium musicae mensuratae* (G. III, 181): die plica ist „als eine art portament“ dargestellt. Vgl. auch CN 11–13; 24; 108; 109. — Vgl. für die spätere erklärung des hakenförmigen plicazeichens: Riemann, notenschrift und notendruck, s. 23 in: Röders festschrift.

²⁾ Vgl. s. 80 der Runge'schen ausgabe.

nötchen (dem podatus subtripunctis). Runge löst die letzte note für die letzte wortsilbe ab und will sie allein zur plica kürzen.

Von anderen versehen ist bei besprechung der alterationszeichen die rede.

Immerhin steht neuerdings die wiedergabe von geisslermelodien aus dem 14. jahrhundert durch Runge wesentlich im einklang mit der früher schon von mir vertretenen auffassung, da jetzt die punktnoten der deutschen choralnotenschrift nicht mehr mit plicazeichen in die römische nota quadrata übertragen sind¹⁾.

§ 2. Die choralnotenschrift bei liturgischen melodien als indirektes hilfsmittel zur deutung der notation in J

Der herausgeber der so überaus seltenen geisslermelodien scheint indessen laut seinem vorwort s. VI und VII nicht nur nichts von schreiberlaunen in mittelalterlichen handschriften wissen zu wollen, sondern rechnet es offenbar auch mit zu den „ungeheuerlichkeiten“, dass ich hin und wieder „mitten unter den choralnoten die an mensuralnoten erinnernden und vermutlich zu solchen verbesserten²⁾ zeichen ♫“ gefunden habe.

Die erste skeptische bemerkung Runges verlangt schon nach dem gesagten eigentlich keine erwidern mehr. Wer mehrere handschriften desselben inhalts vergleicht, wird einfach durch tatsachen gezwungen, von schreiberlaunen zu reden.

Dagegen darf nicht wunder nehmen, dass ausdrücke, wie: „mensuralverhältnisse, semibrevis, minima, prolatio“ u. s. f., in beziehung zur choralnotation gebracht, verdächtig klingen. Dass also zugleich mit anderen definitionen auch die meine unter ein einziges gericht fiel, überraschte mich nicht sonderlich. Nur hätte ich gern einen gegenbeweis erhalten. Clm. mon. 14872, dem das beispiel für mehr oder minder auch äusserlich erkennbare mensur einiger noten von mir entnommen war, ist jüngerem datums, als die handschrift der geisslermelodien, als J und als K. Doch das ist für die principielle frage ganz nebensächlich: ob nämlich choralnoten jemals als irgendwie mensuriert betrachtet worden seien.

Der phrygischen melodie zu dem hymnus *Ut quæcant laxis resonare fibris* (Das hell aufklymmen deiner dyenner stymmen) ist späterhin, in cod. 14872, der text unterlegt worden: *Christe cui justos hominum favore*³⁾.

Die dritte note (e) von *Ut quæcant* = *Das hell aufklymmen* steht über *cui* zweimal und hat dann, als punktnote, jedesmal einen strich nach oben erhalten. Was lag also näher, als eine spaltung des ursprünglich einfachen tones anzunehmen? Und daher von einer art mensurierung zu reden? Wer alles, was an die mensuralnoten in der terminologie von fern erinnert, verbannen will, der nehme in solchem fall an, es handle sich um rhythmisch präcisierte choralnoten. Sicher sind derartige noten eher „mensural“-noten als „pliquen“.

¹⁾ Man vergleiche hierzu das phototypierte lied: „Nu hebent uf die uweren hend“ zwischen s. 38 und 39 der letzten publication Runges und CN s. 199.

²⁾ Runge setzt hier ein ausrufzeichen als indicium seiner abweichenden anschauung in sein citat.

³⁾ Mein citat CN s. 213 war insofern irreführend, als ich die worte bis „hominum“ gab und dadurch den anschein erwecken konnte, als handle es sich um eine regelmässige jambische dipodie. Die annahme Riemanns, beim gesang sei das sapphische versmass als in lauter vierhebige zeilen zerlegt zu denken, leuchtet ein; vgl. mus. wochenbl. 1900, no. 22 ff. (Die rhythmik der geistl. und weltl. lieder des m.-a.); bes. no. 25, s. 334.

Eine einzelne stelle oder auch einige stellen in nur einer handschrift würden freilich nicht genügen, eine derartige vermutung über die grenze der blossen annahme zu erheben. Da mir aber auch noch andere handschriften mit gleichartigen zeichen vorgelegen haben, so will ich nicht unterlassen, auf zwei im vorübergehen aufmerksam zu machen.

a) Ein der Nürnberger Lorenzenkirche gehöriger prachtcodex (geschrieben am anfang des 16. jahrhunderts) bringt ein reich melismatisches *amen* in deutscher choralnotation, hat aber darin die mehrzahl der rhombischen noten mit aufwärts gerichteten haarstrichen versehen; ebenso in andern liturgischen phrasen, wie „*per quem omnia facta sunt*“; „*et invisibilium*“. Im letztern fall hat nur die schlussnote punktform mit angehängtem Kommahaken; alle anderen noten, sogar eine virga, sind in der bezeichneten weise nach oben gestrich. Auf der zweitletzten und drittletzten silbe sind ausserdem je zwei rhombische noten eng aneinander gerückt (*a g f e*).

Soll man nun überall plicierung, also entweder kürzere nachschlagtöne oder pralltriller heraushören? Ich kann es nicht glauben und halte es für viel wahrscheinlicher, dass durch diese striche auch dem auge sichtbar werden sollte der verhältnismässig kleine rhythmische wort: einerseits die rascher gesungenen figuren innerhalb des reichen melismas beim *amen*; andererseits zudem der raschere sprechgesang (bei den stücken aus dem *credo*).

b) In **Cgm. 716** habe ich bereits in CN s. 229 den hymnus *Jesu dulcis memoria* als beispiel für gelegentliche vermischung von eigentlichen mensuralnoten und choralnoten in anspruch genommen¹⁾.

Ein weiterer beleg für schlichte mensurierung oder für: rhythmische präcisierung ist, soviel ich sehen kann, die sequenz: *Nunc assit nobis spiritus* auf fol. 119 (b). Hier wechseln fortwährend bis auf einige ligaturen, die den reinen charakter der choralnoten tragen, punctum und mit aufwärts gerichtetem haarstrich versehenes punctum. Zum dreiteiligen tact (etwa $\frac{3}{4}$) lässt man sich um so leichter verlocken, als die zweite strophe anklingt an: *Joseph, lieber Joseph mein*, das wir von alters her in diesem rhythmus zu hören gewohnt sind.



Merkwürdig ist auch auf fol. 115 (b) in: *O maria mater dei* die dritte zeile: *virtus salus omnis rei*. Das in sperrschrift gedruckte wort trägt auf beiden silben die verdoppelte punktnote, an dem zweiten bestandteil der ersten aber noch den strich ♣. Die melodisch entsprechende zeile lautet textlich: *salus mundi tu vocaris* und hier ist die erste doppelnote zerlegt in die einfache punktnote *f* und in die

¹⁾ R. darf ich wol meine anm. zu diesem hymnus in erinnerung rufen: „ersichtlicher-weise soll der einstimmig aufgezeichnete gesang mensuriert sein, freilich ganz einfach. S. facsimile.“

²⁾ c und f sind hier als ♣ notiert.

gestrichte punktnote *d.* — Absolute folgerichtigkeit treffen wir auch bei den genannten gesängen in bezug auf notation nicht. Zudem entstammen der Nürnberger codex sowol als Cgm. 716 dem ende des mittelalters und ob keine späteren correctionen bei derartigen in der choralnotation auffälligen zeichen vorliegen, mag hier dahingestellt bleiben.

Zweierlei wird immerhin zur genüge deutlich. 1. $\downarrow$ ist nicht unbestreitbar die plica der deutschen choralnote. 2. Die choralnote, an sich von unbestimmtem rhythmischen wert, vertritt öfters in einfacher weise mensurierte noten und soll sogar unter umständen das tempus andeuten helfen durch ihre gestalt.

Bei einzelnen liedern der Jenaer handschrift läge es nahe, an das tempus perfectum zu denken (Wizlav 15 abges. — Vgl. bd. I 128). Die notation bietet aber keinerlei sicheren anhaltspunkt hiefür und so war es am besten, die rhythmische gleichheit von hebung und senkung auch durch die gerade, freilich nicht straff durchzuführende tactart auszudrücken.

Ist doch bei Tinctoris (dem bekannten theoretiker des 15. jahrh.) sogar von der freien wahl des tempus perfectum oder imperfectum für den hymnengesang die rede¹⁾; und ist doch letzteres das weniger zusammengesetzte.

Dass die unbestimmtheit der notenwerte vielfach trotz dieser unsicherheit, welches tempus am ehesten entspräche, nicht grenzenlos ist, dafür bürgen uns die fast überall rhythmisch fest geregelten textunterlagen. Die choralnotation bildet also auch im vorliegenden fall ein mittelglied zwischen der notation des reinen liturgischen c. pl. und derjenigen der mehrstimmigen mensuralmusik.

Als mittel, um mir über die bedeutung speciell der sog. ligaturen (notenverbindungen und -gruppen) über den einzelnen wortsilben in hymnen- und sequenztexten rechenschaft zu geben, dienten mir vor allem:

1. der vergleich derselben melodie in verschiedenen handschriften und
2. der vergleich derselben melodie über dem lateinischen originaltext und über dem entsprechenden verdeutschungsversuch des mönchs von Salzburg.

Immer stand hiebei der gedanke im vordergrund, das im mittelhochdeutschen möglichst gewahrte versmass, ob auch oft durch die unbeholfenheit des übersetzers gestört, sei doch überall bei hymnen und sequenzen ausschlaggebend.

Sofern ich mich verleiten liess, den ligaturen als solchen allzuschematisch bestimmte rhythmische werte zuzuschreiben und meine thesen und übertragungen demgemäss formulierte, gebe ich gern, und zwar gerade auch im hinblick auf J gewisse änderungen meiner früher geäusserten ansichten als notwendige zu²⁾.

¹⁾ C. IV 45a: (De notis incerti valoris) . . . et hujusmodi 4 notae nunc . . . sub una quantitate perfecta nunc sub alia imperfecta canuntur secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium. — Neuerdings tritt Weis für den tripeltakt ein in „Julian von Speyer“ s. 136 ff. — s. 138 anm. 2. „Im ganzen 13. jhdts. herrschte ausschliesslich der dreiteilige takt, zu anfang des 14. jhdts. bürgern sich zwar die geraden taktarten wieder ein, dass sie aber auf den skandierenden hymnengesang angewendet wurden, ist wenig wahrscheinlich.“ Vgl. auch seine hymnenübertragung. Theoretische, zwingende beweis für diese vorherrschaft des tripeltaktes im 13. jhd. bereits ist uns leider W. vorläufig schuldig geblieben. 136 und 138 besagen weniger, als Tinctoris' angaben.

²⁾ Immerhin sei auch auf einige stellen in CN verwiesen, aus denen hervorgeht, dass bes. die mittelhochdeutschen übersetzungen mich zum tatsächlichen gebrauch der überdehnung da und dort führten: s. 146, 147, 152, 193. An verdeckung allenfalls fehlender, durch den gesang zu ergänzender versfüsse dachte ich, ohne freilich alle möglichen consequenzen daraus praktisch zu verwerten: s. auch 214, 215.

Sobald indessen nicht von liturgisch freien melismen (jubilationen), oder von völlig freien schlusscadenzen die rede sein muss, darf man, vorausgesetzt einen normalen versbau, ziemlich unbedenklich eine im ganzen gleichmässige teilung der einzelnote bei kleinen und nur mittelgrossen (etwa viertönigen) ligaturen annehmen¹⁾.

Die ligaturzeichen sind aber ausserdem öfters lediglich zusammengeschriebene noten, die über zwei wortsilben verteilt werden müssen.

Man sehe z. b. Conrad von Würzburgs: *Der nyt syn vaz is tunkel verwet sam cyn bleych gehylewe* (s. 168) und vergleiche damit im zweiten stollen; *upphlichen trureit* oder in der wiederholung des stollens nach dem eigentlichen abgesang *unde mydet* (s. 169: — der f-schlüssel sollte hier im zweiten liniensystem vor der obersten notenzeile stehen). Obschon der erste stollen einen podatus schreibt, kann diese ligatur doch nicht die gewöhnlich bei ihr angenommenen notenwerte von zwei vierteln oder — bei überdehnung — zwei halben haben. Er muss vielmehr analog, wie an den entsprechenden citierten stellen die getrennt geschriebenen virgen auf zwei silben stehen, zerlegt und seine note *f* als *♩*, seine note *g* aber als *♭* übertragen werden.

Umgekehrt können zwei virgen über zwei geschriebenen silben dennoch mit dem gewöhnlich für podatus oder clivis angenommenen wert zusammengezogen werden — sobald die zahl der hebungen einer reihe an sich darauf führt. In diesem sinn fasse ich beim Hynnenberger (s. 63) die beiden virgen *g f* über *vur das* und verweise auch hier auf den zweiten stollen: *So wirt ym lob und daby steter eren vil*. Diese reihe ist unbestreitbar 6-hebig und zeigt auf der mit sperrschrift gedruckten silbe eine clivis mit den tönen *g f*. Also wird man im ersten stollen accentuieren müssen: *Der lége die túgent an sich furdas állerhóeste kleit* und v. d. Hagen (III, 740) demnach im recht bleiben mit seiner annahme, *fur das* sei tatsächlich einsilbig zu lesen; möglich ist das wenigstens. Unrichtig aber ist seine behauptung, die wiederholung einer note (eben des *f* über *das*) sei irrig und beim abbrechen der zeile durch *vur das* veranlasst.

Jedenfalls ist dieses beispiel geeignet, klar zu machen, wie nahe die interessengebiete des metrikers und musikpaläographen an einander grenzen.

Ein zwang, absolute rhythmische gleichheit der einzelnen ligaturtöne unter sich anzunehmen, herrscht freilich um so weniger, als sie nicht selten an stelle von zwei notengruppen bzw. einer einzelnote und einer gruppe treten, wenn nämlich bei zeilenschlüssen oder unregelmässigerweise eine senkung ausgefallen ist und daher durch die melodie ihr fehlen gedeckt wird²⁾.

Ausserdem spricht z. b. beim climacus *♩♩* nicht etwa dessen Aussehen, sondern die musikalische diction dafür, dass je nach der stellung der ligatur im melodischen gefüge, sei es die erste, sei es die letzte note stärker hervorgehoben, daher auch etwas länger ausgehalten wird, als ihre nebennoten. Wählt man *♩* als den wert der virga (*♩*) resp. des punctums (*■*) über einer hebung im vers, so sind also die drei übertragungen des climacus annehmbar: *♩♩♩* *♩♩♩* und *♩♩♩*. Gerade darin unterscheiden sich die ligaturen der choralnoten von denjenigen der mensuralnoten, dass dogmatisch festgesetzte rhythmische werte für ihre bestandteile so wenig existieren, wie von longa, brevis und semibrevis gesprochen werden darf.

¹⁾ Vgl. CN 180, 131.

²⁾ Vgl. CN 195 und die notenbeilage s. 87; andere stellen sind entsprechend zu verbessern.

Und doch ist es durchaus nicht von der hand zu weisen, dass sie im rhythmisch festbegrenzten satzgefüge als hilfsmittel dienen, die melodische phrase abzurunden und im gleichgewicht zu halten, wo die sprachliche diction eine hilfe heischt oder wo sie sich zwanglos musikalisch vervollständigen lässt¹⁾.

Von öfters fehlenden senkungen war bereits die rede. Es fehlen aber auch dann und wann ganze versfüsse, die, nach den parallelstellen in lateinischen originaltexten und in stollenwiederholungen zu schliessen, metrisch ergänzt werden müssen²⁾.

Dass speciell die vierhebigkeit eine hauptrolle spielt im mittelhoch-deutschen versbau, ja überhaupt im versbau des mittelalters ist auch für die übertragung von choraliter notierten melodien eine keineswegs zu unterschätzende tatsache. Bei glatter vierzahl der hebungen und senkungen lassen sich ligaturen bis zu vier tönen, wie ich schon andeutete, aufs ungezwungenste mit unsern modernen notenwerten wiedergeben. (Diese beobachtung bei trochäischen sequenzen und jambischen hymnen veranlasste auch meine irrthümer in bezug auf andere versmasse.)

Bei mehr als vierhebigen versen wird man doch, wie Saran es tut, die vierzahl als massstab zu grunde legen können und z. b. wo der worttext nur 5 hebungen ergibt, durch überdehnung der einzeltöne oder ligaturen 6 hebungen (4 + 2) erzielen; ähnlich wird man verfahren dürfen bei 7-hebigen versen (4 + 3), um einen doppelt vierhebigen vers zu vollenden.

Eine abhängigkeit der rhythmischen interpretation der choralnotenschrift von sprachlich metrischen grundgesetzen steht unter allen Umständen fest.

Die in der Jenaer handschrift vertretenen tonarten

Litteratur

O. Fleischer, Neumenstudien. Leipzig, I 1894; II 1897, bes. s. 74—99. — G. Jacobsthal, Die chromatische alteration im liturgischen gesang der abendländischen kirche. Berlin 1897. — H. Riemann, Geschichte der musiktheorie vom IX.—XIX. jhdt. Leipzig 1898. — P. Wagner, Einführung in die gregorianischen melodien; ein handbuch der choralkunde. Freiburg 1895. — Ders., Über die handschriftliche überlieferung des dialogus de musica domni Oddonis in: Vschr. f. m.-w., VII 262. — Fr. X. Haberl, Magister choralis, theoretisch-praktische anweisung zum gregorianischen kirchengesang. Regensburg 1893. — U. Kornmüller, Die choralcompositionslehre vom 10.—13. jhdt. in: Monatshefte für musikgeschichte IV. — J. Wolf, Ein anonymer musiktraktat des XI.—XII. jhdts. in: Vschr. f. m.-w., IX 186. — Ders., Anonymi cujusdam codex Basiliensis, a. a. o. 408. — Ders., Die musiklehre des Johannes de Grocheo in: Sammelbände der internationalen musikgesellschaft. Leipzig 1899. I, heft 1, s. 65. — Ders., Musica practica Bartolomei Rami de Pareia in: Publikationen der J. M. G., beiheft II. Leipzig 1901. — K. Mey, Der meistergesang in geschichte und kunst. Leipzig 1901. — Für die nomenclatur der neumenzeichen s. Paléographie musicale, bes. I 52 f. und in Wagners handbuch die tabellen I—III. — Zu Jacobsthals werk vgl. abdruck der Plainsong and mediaeval society. London 1894. — Weitere litteratur auch in des verfassers CN.

¹⁾ Vgl. IV 1; 10; XXII schluss; XXIV 13; 14 u. oft.

²⁾ Vgl. XXV 94 und die sequenz: „Ave grüest pist magtleich forme“ in CN s. 193 (*sol lucens in gloria* = sighaftige sun).

Vorbemerkung zur ganzen weiteren abhandlung

R. von Liliencron, ein kenner des altliturgischen gesangs, hat unter 78 melodien, deren tonart, wenn er richtig sehe, zu bestimmen sei als dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch und jonisch nebst ihren plagaltonarten, folgendes zahlenverhältnis gefunden: dorisch 26, phrygisch 8, lydisch 28, mixolydisch 4 und jonisch 12¹⁾.

Obschon dabei auch die transponierten tonarten eingerechnet sein müssen, so hat doch meine analyse, das gestehe ich von vornherein, nicht dasselbe resultat gehabt. Die stärksten differenzen — bei dorisch und phrygisch — verschwinden aber ziemlich, sobald zu dorisch z. b. noch die von mir als transponiert aeolische betrachteten melodien kommen. Ferner hat vermutlich R. v. Liliencron einige lieder, die auf *b $\bar{b}$ a* schliessen, als lydische aufgefasst (dann mit terzschluss), während ich sie als transponiert phrygische bezeichnete.

Fehler sind leider von mir kaum überall vermieden worden und so liegt mir daran, noch ausdrücklich zu bemerken, dass die namen der tonarten am kopf der übertragungen, ebenso auch diese selbst, keine absolut bindende geltung für sich beanspruchen. Sie sollen vor allem zeigen helfen, welche gesichtspunkte für das verständnis der vorliegenden compositionen geltend gemacht werden müssen und die hauptsächlichsten gesichtspunkte an hand theoretischer äusserungen und der überlieferten melodien darzustellen, ist zweck der folgenden abhandlung²⁾.

a) Die tonarten in ursprünglicher lage

§ 3. Authentische und plagale tonarten

Die finales derselben

Wenn es sich darum handelt, von der form der melodien ein möglichst anschauliches bild zu geben, so liegt nichts näher, als sie mit den rein gregorianischen zu vergleichen und die ähnlichkeiten oder charakteristischen unterschiede tunlichst festzulegen. Obschon auch hier die quellenforschung von grundlegender bedeutung ist, so dürfen wir doch den mittelalterlichen theoretikern für manche ihrer aussagen dankbar sein, selbst vorausgesetzt, dass dieselben zunächst nur kirchliche, liturgische melodien betreffen.

Allein, eine literargeschichtlich erschöpfende übersicht, ein compendium der verschiedenen theoretischen definitionen hier zu geben, ist aus mannigfachen gründen unmöglich. Es genüge deshalb, dass je nach umständen bald der eine, bald der andere theoretiker zur erklärung herangezogen wird. Um so besser und unverfänglicher, wenn seine schriftstellerische tätigkeit ungefähr mit der entstehungszeit der Jenaer handschrift zusammenfällt oder doch nicht zu weit von derselben abliegt.

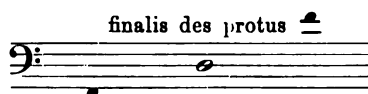
Manche aufschlüsse bietet uns nun mit unmissverständlichen worten Marchettus von Padua, dessen „lucidarium in arte musicae planae“ laut Gerbert, scri-

¹⁾ Vgl. ztschr. für vergl. lit.-gesch. neue folge 7 (1894) s. 259.

²⁾ Jacobsthal 89: „Eine menge von antiphonen . . . erscheinen je nach dem standpunkt der zeit und der persönlichen anschauung dem 4. oder dem 7. modus, auch unter beide verteilt, und auch dem 2. modus zugeordnet.“

ptores ecclesiastici de musica III, St. Blasien 1784, s. 64 im letzten viertel des 13. jahrhunderts (1274) vollendet worden ist. Was die uns interessierende frage betrifft, so kennt auch er eigentlich nur 4 haupttonarten (*modi authentici*) und deren nebentonarten (*modi plagales sive subjugales*), mit *D, E, F, G* als den grundtönen und zu diesen grundtönen zurückkehrend, auf ihnen schliessend. Und zwar, fügen wir gleich bei, sowohl die haupt- als auch die nebentonarten müssen beide auf je einem der genannten töne schliessen; es sind die finaltöne (*litterae finales*), das deutlichste kennzeichen der tonarten.

Die authentischen und plagalen tonarten sind also nicht etwas z. b. den modernen unter sich nächst verwandten dur- und moll-tonarten ähnliches (*c*-dur; *a*-moll u. s. w.); denn sie besitzen ja keinen ungleichen finalton — ganz abgesehen vom verschiedenen klangcharakter. Sie entsprechen auch nicht den gleichnamigen dur- und molltonarten; denn sie zeigen ausser dem gleichen finalton auch das gleiche grössenverhältnis der einzelnen intervale innerhalb ihrer leiter. Man denke dagegen nur an die grosse und die kleine terz bei modernen dur- und molltonarten. Vielmehr handelt es sich um den tonumfang, der bei der authentischen und plagalen melodie derselben tonart ein verschiedener ist oder sein kann. Ja, der umfang der menschlichen singstimme führte gerade zur teilung in authentische und plagale tonarten. Laut Marchettus erlauben zwar die vier ursprünglichen tonarten ein hinaufsteigen bis zur decime des grundtones und ein hinabsteigen bis zur sexte unter demselben, also von *d* aus gerechnet bis *f* und andererseits bis zum *F*:



Aber da dieser starke ambitus für die menschliche stimme mühsam zu bewältigen sei, seien die nebentonarten (hypodorisch u. s. w.) geschaffen¹⁾, d. h. es sind verschiedene gesetze für die compositionen regelrechter, guter melodien sowohl in authentischer, als auch in plagaler tonlage fixiert worden: in erster linie zeigen, allgemein gesprochen, die authentischen melodien einen zug nach oben, die plagalen dagegen nach unten. (Man hat stets den grundton als ausgangspunkt im Auge zu behalten.)

Aber unter allen umständen gelten die final- (grund- und schluss-)töne als das erste merkmal für die tonarten²⁾:

¹⁾ G. scr. III 101 a und b. (Caput II De tonis, quot sint, et qui:) modi, tropi, sive toni fuerunt quatuor primitus adinventi, scilicet protus, deuterus, tritus et tetrardus: sed propter inconvenientem uniuscujusque ascensum et descensum, quia quilibet poterat ascendere ad decimam a fine suo, et descendere ad sextam, quod erat laboriosum humanae voci proferre, in alios quatuor sunt divisi: et sic sunt octo scilicet primus, secundus u. s. w. Ut enim inconueniens ascensus et descensus, ut praedicatur, vitaretur, quatuor imparibus (d. h. den tonarten mit unter sich ungleichem grundton) attributus est ascensus: et ideo praedicti quatuor impares sunt authentici nominati. Reliquis vero quatuor paribus (d. h. mit dem den authentischen gleichen grundton) est attributus descensus, et ideo plagales sive subjugales sunt a doctoribus musicae nuncupati: a quibus etiam ordinatum est, ut omnes octo deberent bini associati in quatuor dissimilibus litteris terminare, quae ab ipsis vocatae sunt finales, et sunt istae D E F et G graves.

²⁾ S. schon Joannis Cottonis musica (s. XII) G. II 242 b 243 a: sunt autem proprie tonorum quatuor finales istae D E F G et D quidem finalis est primi et secundi u. s. w. Sp. 243 b Sciendum autem quod tota vis cantus ad finales respicit. Nam ubicunque cantus

- (Protus =) I. *D* für die dorische, sowie die hypodorische,
 (Deuterus =) II. *E* für die phrygische, sowie die hypophrygische,
 (Tritus =) III. *F* für die lydische, sowie die hypolydische, und
 (Tetrardus =) IV. *G* für die mixolydische, sowie die hypomixolydische.

Die finalen der vier tonarten (hier authentische und plagale als je eine verstanden: = *maneriae* nach dem „tonale s. Bernardi“¹⁾) haben deshalb leicht als ausgangspunkt für alle möglichen theoretischen berechnungen dienen können, weil sich zunächst auf ihrer basis die tonleitern des protus u. s. w. ohne irgend welches vorzeichen (*p* oder gar *♯*) darstellen liessen. Wichtig ist nämlich für das eigentliche verständnis noch folgendes:

Jede 8-tönige leiter besteht nach der theorie des mittelalters aus einer ganz bestimmten quinten- und quartenspecies, deren bestandteile, die intervale zwischen den einzelnen tönen, je nach der lage des halbtönen zu den unterabteilungen (*species*) anlass gegeben haben²⁾. Ausserdem ist ja ein hauptunterschied zwischen authentisch und plagal gerade der, dass bei der erstern tonart die quinte unten, die quarte oben liegt, während es sich bei der letztern umgekehrt verhält³⁾.

Zur illustration diene nur ein schema des dorischen und phrygischen.

- $$\begin{array}{l} 1. \quad \widehat{d} \widehat{e} \widehat{f} \quad g \quad a \quad | \quad a \quad \widehat{h} \widehat{c} \quad \bar{d} \\ 2. \quad \widehat{e} \widehat{f} \quad g \quad a \quad h \quad | \quad \widehat{h} \widehat{c} \quad \bar{d} \quad \bar{e} \end{array}$$

Näher auf dieses von den theoretikern, auch von Marchettus umständlich erörterte thema hier einzutreten, verbietet der raum und auch der zweck der abhandlung.

incipiatur et quomodocunque varietur, semper ei modo adjudicandum est, in cujus finali cessaverit. Cotto erklärt auch, s. 242, wieso nur 4 finales existieren, weil nämlich urspr. nur 4 modi (tonarten) vorhanden gewesen seien — qui primitus de musica scripserunt . . . omnem modulandi varietatem in quatuor distinxerunt modos, unde et quatuor tantum finales habentur.

Die neuern aber änderten und teilten genauer ein: videbant namque cantum ejusdem modi nunc in gravibus principium habere et circa ipsas vagari, nunc in acutis inchoari, et ibidem maxime commorari. Hanc igitur dissonantiam volentes avertere, unumquemque modum in duos partiti sunt, ut videlicet illo canendi modus, qui in acutos versaretur, autentus, id est, auctoralis sive principalis vocaretur, qui vero magis in gravibus moram faceret, plagis vel plagalis, id est collateralis, seu subjugalis diceretur.

Cotto teilt überdies tabellarisch die namen der tonarten mit (s. 242 u. 243).

¹⁾ II 266a: Quatuor sunt maneriae, sed octo sunt toni . . .

²⁾ Vgl. für die 3 quartenspecies III 95: prima ergo species diatessaron constat ex tono, semitonio et tono . . . secunda species . . . ex duobus tonis et semitonio (!) similiter per ascensum tertia ex semitonio et duobus tonis u. s. w.

Für die 4 quintenspecies vgl. 97 ff: supra vero hanc speciem primam diatessaron si tonus addatur, mox prima species diapente consurgit, constans ex tono, semitonio et duobus tonis

Si autem supra secundam speciem diatessaron tonus addatur, secunda species diapente consurgit, constans ex semitonio et tribus tonis

Schon daraus ergibt sich ein schreib- oder druckfehler entweder an der eben citierten stelle oder bei der definition der quarten; dass er in dieser letztern zu suchen ist, beweisen die notenbeispiele, die beiderseits übereinstimmen; abgesehen noch von der definition des tertius tonus (phrygisch) s. 109b: tertius tonus formatur ex secunda specie diapente, et secunda specie diatessaron. Für die dritte und vierte species der quinten stellt M. dem Bernardus und vielen andern musiktheoretikern gegenüber eigene thesen auf.

Die einzelnen tonarten werden als aus der zusammensetzung der quinten- und quartenspecies entstanden erklärt in caput IV De formatione tonorum per species vgl. s. 103 ff.

³⁾ Die lage der quarte in plagaler tonart unter der quinte wird bezeichnet durch das adverb *inferius* (in authentischer durch *superius*).

Soviel wird aus dem gesagten bereits erhellen, dass: 1. gewisse tonfolgen gerade wegen des halbtonschrittes z. b. ein kennzeichen für die eine oder die andere tonart ergeben: und dass 2. dieselbe tonart, mit ihrem grundton auf eine andere stufe verlegt, die ihr eigenen intervallverhältnisse bewahren musste, sollte sie nicht zugleich in eine andere tonart übergehen.

Beispiele

- Ia (dorisch): III 63; V 1; VI, 4; XI 15; XVII 1; XXI 81;
 b (hypodorisch): VI 30; XVIII 1.
 IIa (phrygisch): XIX 1; XXIV 13 (abgesang);
 b (hypophrygisch): XXII 1; XXIV 13 (stollen); XXIV 14.
 IIIa (lydisch): II 1; VII 1 (n. b.); XV 9;
 b (hypolydisch): III 1; 17 (n. b.); XIII 1; XV 14; XXIII 56.
 IVa (mixolydisch): IV 10 (stollenanfang);
 b (hypomixolydisch): XXIV 46; XXVI 1 (?).

Die confinales der tonarten

Die einzigen characteristic sind die vier genannten töne jedoch nicht und auch die höheren quinten (was wir dominanten zu nennen gewohnt sind) der vier eigentlichen grundtöne werden je nach umständen als *finales* betrachtet. Sie heißen dann *confinales* und es kann auch ein schluss auf *a* $\sharp$ *c* *d* das dorische, phrygische, lydische und mixolydische markieren; in solchem fall wird also die analyse ausdrücklich auf den ganzen verlauf der melodie hingewiesen¹⁾.

Beispiele

XXIII 48 hat freilich keine der von den theoretikern ausdrücklich genannten confinales; allein, vorausgesetzt, dass die melodie in jonischer tonart sich bewegt, ist doch *g*, als quinte des grundtons *c*, als solche zu betrachten.

XXVII 66 zeigt so viele dem dorischen eigentümliche wendungen, dass der schlusston *a* die confinalis dieser tonart sein muss. Ebenso verhält es sich mit XXIX 7, wo sogar der erste teil des abgesangs unverblümt dorisch ausklingt.

XXIX 1 wird am besten als lydisch mit confinalschluss auf $\bar{c}$ zu definieren sein (in der übertragung ist es nur als „jonisch tr.“ bezeichnet); vermutlich auch XXV 36; 71.

Sicher haben wir es dann wieder beim selben Meisner mit diesem schlussfall zu tun in seinem ersten lied: XXV 1; selbst der sich wiederholende teil des abgesangs bringt die confinalis. Als beispiel dafür können ferner dienen XXV 15 und 86, welche sich ähnliche melodische wendungen und fortschreitungen zeigen²⁾.

¹⁾ G. III 101b. Et quia propter accidentia quam plura inconvenientia cadentia in ipsis tonis vel ipsorum aliquibus . . . non possunt . . . semper in praedictis litteris terminare, ideo a doctoribus musicis aliae quatuor sunt repertae, quae confinales dicuntur, in quibus interdum toni praedicti, vel ipsorum aliqui necessario finiuntur, et sunt istae *a* $\sharp$ *c* *d* acutum, quae singulariter correspondent finalibus supradictis superius per diapente.

S. auch tonale S. Bernardi G. II 266a, wo aber dem 4. ton nur eine finalis zugeteilt wird.

²⁾ Jacobsthal 183 anm. citiert auch die erwähnte stelle des Marchettus und zwar nur in dem sinn, dass sie für eine vollständige quintentransposition der betr. tonart spreche „Ein anderer, der die transposition des tetrardus (= mixolyd.) auf die höhere quinte mit den übrigen

Eine ausserordentlich seltsame melodie hat Wizlav mit XXIV 38 jedenfalls geschaffen, wie man sie auch theoretisch zu erläutern versuchen mag. Sie beginnt in stollen und abgesang mit a und schliesst auf h ($b\sharp$)! Nun ist, wie wir bereits wissen, $b\sharp$ confinalis des phrygischen grundtons e . Dieser tritt aber in unserm liedchen nirgends auf oder vielmehr nur als höchster gipfelpunkt — in der octave $\bar{e}$; der tiefste ton ist g . Halten wir uns indessen den ganzen moll-ähnlichen klangcharakter — besonders im abgesang — gegenwärtig, so suchen wir, vorausgesetzt $b\sharp$ als confinalis, dennoch nach weiteren eigentümlichkeiten der phrygischen tonart. Marchettus zählt freilich unter den anfangstönen, die für sie in betracht kommen, a nicht auf, wol aber tut dies Oddo¹⁾. Dominante, repercussionston ist c , die sexte, statt wie sonst die quinte²⁾; auch a ist beliebt als ton einer *distinctio*³⁾. Und endlich weisen die theoretiker ausdrücklich darauf hin, dass der regel nach das phrygische $b\sharp$ haben müsse: dadurch werde die reine quinte zum grundton und die reine quarte zur octave desselben gesichert⁴⁾. $\bar{c}$ finden wir als entschiedenen cadenzton des ersten abschnittes der stollenmelodie, den schritt von $\bar{e}$ zu h ($b\sharp$) am schluss des abgesangs, und überdies den unter allen umständen eindringlichen halbtonschritt $\bar{c} h$.

Das alles reizt zu der hypothese, die fragliche melodie sei eine phrygische unter weglassung von grundton und secunde und mit confinalem schluss.

§ 4. Die grenzen der melodie innerhalb einer tonart (einleitung)

Die tonarten zu bestimmen, ist freilich, auch abgesehen von solchen beispielen wie das eben genannte, nicht immer leicht, und über die eigentümlichkeiten authentischer und plagaler tonarten herrscht unter den theoretikern keine absolute einigkeit⁵⁾.

versetzungen dieser art erwähnt, ist M.⁴⁾ — Das wäre m. e. im hinblick gerade auf den Meisner nicht ganz zutreffend. Vgl. XXV 1, 15 und 86: drei der grundstimmung nach dorische melodien, welche sämtlich auf $b\sharp$ a schliessen, hätten, — als ganzes nach a transponiert —, den halbtonschritt von der ersten zur zweiten Stufe (= $es d$ in urspr. lage). D. h. aber: sie wären tatsächlich phrygische melodien in der lage des protus. Ein beweis für die unmöglichkeit dieser annahme sind mir vorliegenden falles die gänge und sprünge von a nach d und zwar auch an cäsurstellen. Handelte es sich um lydisch mit gelegentlichen modulationen ins dorische, so vgl. noch XXV 71, wo ein quintschluss sich überhaupt allein der erklärung bietet.

¹⁾ G. III 109a: tertius tonus habet principia quatuor, scilicet E, F et G grave, et c acutum. — G. I 260a (D. Oddonis dialog. de musica): usitata autem ejus principia sunt haec: E F G a c.

²⁾ G. III 109b. Possunt ejus species terminare in omnibus suis principiis, ut in D gravi, atque in a, $\sharp$ secundo (= $b\sharp$), et c acuto [G. druckt falsch e acuto]. Sed posset aliquis dicere: quare versus responsoriorum tertii et secundorum (seu plagalium) a fine hujus incipiunt sursum in sexta, cum aliorum responsoriorum authen(t)icorum incipiantur versus in diapente? u. s. w.

G. II 133a (Hermann contracti opuscula musica): $\sharp$ vero media (sc. litera) *sacculorum amen* propter imperfectionem semitonii transfert in c Hier muss natürlich der über der eigentlichen dominante $b\sharp$ stehende halbtone c gemeint sein; er bewirkt die verschiebung nach oben.

³⁾ G. II 70b (Bernonis Augiensis prologus in tonarium): Habet principalis cantus distinctiones nervis sex, D, E, F, G, a $\sharp$.

⁴⁾ G. II 133a (Hermann contractus): Habet diapente E $\sharp$, diatessaron $\sharp$ e in superioribus.

⁵⁾ Vgl. schon Beiheft II der J. M. G. 55, die auch gegen Marchettus gerichtete bemerkung.

Die angaben über den tonumfang der einzelnen tonarten schwanken: die sog. ambituslehre ist nicht dogmatisch fixiert. P. Wagner urteilt deshalb (Einf. 175): „trotzdem diese ambitustheorie fast sämtliche schriftsteller beschäftigte, hat dennoch die mittelalterliche gregorianische form des liturgischen gesangs unter ihr nichts gelitten und noch heute weist jede chorallhandschrift bis 1600 sie energisch zurück.“ — Schon hier stellt sich eine entgegnung eigentlich von selbst ein:

wenn fast alle theoretiker sich mit der ambitustheorie beschäftigten, so ist es merkwürdig, dass die betreffenden fragen ohne realen hintergrund durchaus nicht zur ruhe kamen.

Allein, Wagner geht noch weiter und schreibt (178): „am meisten hat die systemwut den sich ganz in scholastischen formen bewegendenden Marchettus von Padua ergriffen.“ „Für das verständnis der gregorianischen choralmelodien ist die sache ohne jede bedeutung und man sollte sie über bord werfen.“ Und in anmerkung spricht W. dann von dem unding, die werke eines Bach und Mozart etc. in gleicher weise einschätzen zu wollen u. s. w.

Abgesehen von dem vollen halben jahrtausend, welches in der kunst der reinen vocalmusik die gewaltigste entwicklung brachte, steht auch noch die reine instrumentalmusik mit ihrem überall fühl- und hörbar werdenden einfluss einem derartigen vergleich entgegen. Bach gerade wird nicht ohne grund in erster linie als instrumentalcomponist genannt und viele seiner motetten oder cantaten sind in ihren kunstvoll gebauten sätzen eigentlich „instrumental gedacht“. Der umfang einer singstimme bleibt aber, ob sie geschult ist oder nicht, doch stets ein geringerer, als der eines instrumentes.

Also: möglicherweise hat die ambitustheorie für mittelalterliche monodie einen gewissen wert, eine gewisse ästhetische und musikgeschichtliche bedeutung. Nehmen wir indessen den vergleich Wagners hin, so können wir uns auf den boden der ambitustheorie stellen und darnach schon begreifen lernen, was in Bachs hoher messe der schluss des *crucifixus* (*passus et sepultus est*) und das plötzlich sich aufschwingende thema (*et resurrexit*) symbolisiert¹⁾. Vgl. ähnlich z. b. in Mozarts neuerdings ans licht gezogener c-mollmesse.

Indessen teilt Wagner auch die systemwütigen definitionen wortgetreu mit und sie gerade sind geeignet, zu beweisen, dass Marchettus gar kein nur rückwärts schauender scholastiker ist. Riemann stellt ihn sogar aus einem andern grunde, als dem hier erwähnten, hoch. Um die theoretische begründung chromatisch alterierter töne hat er sich verdient gemacht und beweist sich selbst „als kühner neuerer“²⁾.

§ 5. Verschieden grosser umfang der authentischen und plagalen tonart

Eine authentische und eine plagale melodie können sich in sehr verschiedenem umfang (ambitus) bewegen und weichen bisweilen nicht einmal augenfällig von einander ab; wenn nämlich das intervall zwischen dem tiefsten und höchsten ton einer melodie nur etwa eine quinte beträgt. Gerade hiebei ist es wichtig, den finalton stets im gedächtnis zu behalten und nicht zu vergessen, dass der ihm zunächstliegende, tiefere ton — ob ganzton oder halbtone, bleibt sich gleich — noch als bestandteil der authentischen tonart gilt, resp. gelten kann.

¹⁾ Vgl. Spitta, Bach II 538.

²⁾ Gesch. der musikth. 135 ff. und musiklexikon 693.

In katechetischer form gibt das tonale S. Bernardi darüber klipp und klar auskunft.

Der lehrer antwortet dem schüler auf dessen frage, wie sich die vier tonarten (*maneriae*) unterscheiden:

Die erste steigt von der finalis aus einen ton, dann einen halbtönen und fällt unter dieselbe einen ton ($\widehat{d\ e\ f}$; $\widehat{d\ c}$); die zweite steigt einen halbtönen und einen ton und fällt einen ton ($\widehat{e\ f\ g}$; $\widehat{e\ d}$); die dritte steigt um zwei töne und fällt um einen halbtönen ($\widehat{f\ g\ a}$; $\widehat{f\ e}$) und die vierte steigt um zwei töne und fällt um einen ton ($\widehat{g\ a\ b}$; $\widehat{g\ f}$)¹⁾. — Oder, negativ gefasst:

Die authentische tonart kann bis über die sexte vom grundton aus gerechnet steigen, die plagale nicht (also: dorisch bis über $\sharp$, phrygisch bis über c u. s. w.), die plagale dagegen kann unter den grundton mehr als um einen ton hinabsteigen, die authentische nicht²⁾.

Beispiele

III 63 geht im stollen bis zu $\bar{c}$ und benützt auch die untersecunde c .

VI 30 geht nur bis zur sexte $b\flat$, aber bis zur unterquarte.

III 1 ist als ganzes gefasst eine streng hypolydische melodie; das schliesst gelegentliche modulationen nach dem dorischen im abgesang — 5b bis 6 — natürlich nicht aus.

Auch III 17 kann als hypolydische melodie gelten, obschon man hier sehr geneigt sein wird, an eine transposition des hypojonischen zu denken, weil $b\flat$ auch in aufsteigenden tonreihen vorkommt. S. über transpositionen und alterationszeichen unten. Dasselbe gilt von III 54.

Der schüler will aber ganz genau wissen, ob melodien, die nicht über die sexte ansteigen und nicht die untersecunde der tonart überschreiten, authentisch oder plagal seien?

Auf diese kluge frage erhält er zuvörderst den bescheid: einige seien authentisch, andere plagal und näher erklärt sich der lehrer dann sofort:

Ein beliebiger gesang dieses beschränkten umfanges ist authentisch, wenn er auf der quinte begonnen hat oder sie häufig berührend auf ihr ruhen bleibt, oder von der finalis anfangend einen sprung zur quinte gemacht hat; auszunehmen ist nur der dritte ton, wo die sexte statt der quinte der wichtige (sogen. *repercussions-*) ton ist. Jeder gesang aber, der die quarte nicht überschreitet, ist ohne zweifel plagal. Wenn er sie auch irgend einmal überschritte, aber sich sofort zurückzieht, . . . ist er wiederum plagal³⁾. . . .

¹⁾ G. II 266 a. Prima est, quae a finali ascendit per tonum et semitonium, et descendit per tonum. Secunda, quae a finali ascendit per semitonium et tonum, et descendit per tonum u. s. w.

²⁾ 266 b. Authentus potest ascendere ultra litteram, quae sexta est a finali: plagalis non. Plagalis potest descendere plusquam una voce sub finali, authentus non.

³⁾ 267 a. Quilibet enim cantus hujus diminutae et contractae progressionis, si in quinta inceperit aut eam frequentans in ea pausaverit, vel incipiens in finali ad eam saltum fecerit, authentus est; excipe in tertio tono sextam pro quinta. Quicumque autem cantus quartam non excesserit, sine dubio plagalis est. Quodsi eam quandoque excesserit, sed se infra statim retraxerit . . . iterum plagalis est.

Beispiele

XI 15 ist authentisch; denn die melodie geht zwar weder im stollen, noch im abgesang über *b $\flat$* , sinkt aber auch nirgends unter *c*. Ausserdem beginnt sie mit der quinte.

XXI 32 berührt zwar im abgesang zweimal die quinte *c̄*, indessen nur vorübergehend und die ganze, litaneienhaft klingende melodie hat als obren grenzpunkt *b $\flat$* ; daher wird sie wol als plagale melodie aufzufassen sein.

XXIV 14 überschreitet die oberquarte niemals, trägt also deutlich einen hypophrygischen charakter.

§ 6. Nähere bestimmung des möglichen tonumfangs bei authentischer und plagaler tonart

Ausser dem authentischen und dem plagalen umfang einer melodie in dem besprochenen sinn giebt es nun aber noch andere unterscheidende merkmale.

Kornmüller hat sie in seiner sehr verdienstlichen Zusammenstellung und übersetzung von definitionen mittelalterlicher theoretiker nicht genannt und auch Haberl citiert keine quelle, aus der die betreffenden fachausdrücke geschöpft sind. Als bester gewährsmann dafür bot sich mir in der Gerbertschen sammlung der bereits erwähnte Marchettus von Padua¹⁾. Er classificiert sofort in dem kapitel über die tonarten, nachdem er von den *confinales* gesprochen hat, weiter ins einzelne gehend:

Von diesen tonarten aber heisst: eine perfect, eine andere imperfect, eine dritte plusquamperfect, eine vierte mixt und eine fünfte commixt.

§ 7. Der tonus perfectus

a) Der *tonus perfectus* füllt seinen umfang nach oben und unten aus, d. h. er steigt — als authentischer — von seinem finalton bis zur octave und nicht höher; und ebenso senkt er sich um einen ton unter den finalton. Ausgenommen ist hievon die dritte tonart (sc. lydisch), welche unter sich einen halbtone hat²⁾.

b) als plagaler steigt er bis zur sexte über und fällt bis zur quarte unter den finalton.

Die sofort folgenden notenbeispiele erläutern das gesagte³⁾.

Ich gebe, ohne hier irgendwie die tatsächliche, übrigens ganz freie, rhythmik der gesangssphrasen berücksichtigen zu wollen, alle töne der exempla in halbtönen wieder, da sie zugleich einzelne charakteristische intervallschritte enthalten.

¹⁾ Auch Hieronymus von Mähren, dessen tractate doch ebenfalls ins 13. jahrhundert gehören, schweigt sich über diesen punkt völlig aus.

²⁾ G. III 101 b. Tonus perfectus dicitur ille, qui implet modum suum supra et infra; implere enim modum suum in authenticis est, a suo fine ad diapason ascendere et non ultra, et ab eodem fine descendere unum tonum, excepto trito, qui semitonium habet a fine (de quo in speciali regulam ostendimus, s. u.).

102 a. Implere autem modum in plagalibus est, a fine suo ad sextam ascendere et ab eodem fine in quartam descendere, et non ultra.

³⁾ In römischen choralnoten gedruckt.

a. Authentischer tonus perfectus

1.
I. Dorisch

2.
II. Phrygisch

3.
III Mixolydisch. NB.

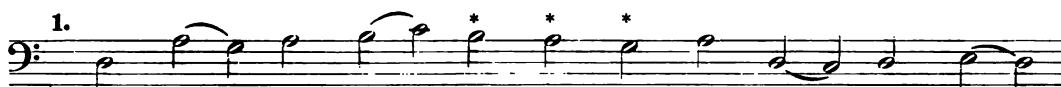
alterierten töne resp. den mehrmaligen, fast unmittelbaren wechsel von $b\flat$ und $b\sharp$ leicht irre, wird indessen wol hinsichtlich seiner schlussformel als hypojonisch bestimmt werden dürfen. In der mitte des abgesangs finden wir die für uns wichtige sexte $\bar{a}$; man muss sie allerdings zunächst als terz des lydischen (oder transponiert jonischen) grundtones $\bar{f}$ betrachten und also kann dieses stück nur in beschränkter weise als beleg für den tonus plagalis perfectus gelten.

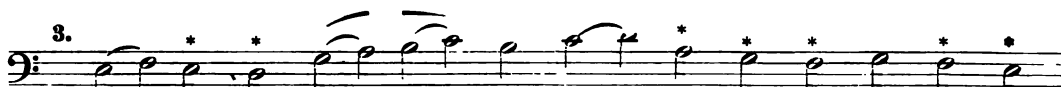
Unzweideutig dient dafür XXIII 1, sobald man den ersten teil des abgesangs mit einrechnet; und noch ausgesprochener XXIII 56 — man vergleiche, beiläufig bemerkt, die ähnliche faktur in XXIII 1, kette 7b, und 56 kette 5b resp. 7b. — XXIV 15 bewegt sich im stollen in dem plagal perfecten umfang: über den grossen tonumfang des abgesangs s. unten.

§ 8. Der tonus imperfectus

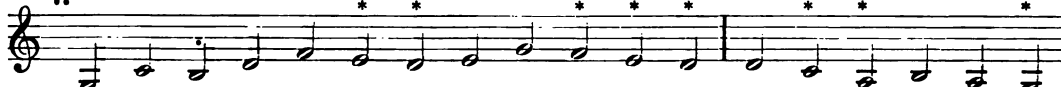
Der tonus imperfectus, ob authentisch oder ob plagal, füllt seinen umfang weder nach oben noch nach unten¹⁾:

a. Authent. tonus imperfectus

1. 
I. Dorisch

3. 
II. Phrygisch

5. 
III. Lydisch

7. 
IV. Mixolydisch

Hiezu sei ausdrücklich noch folgendes bemerkt:

a 1. ist im tonus imperfectus nur nach oben unvollständig, desgleichen a 3. a 7. scheint auf den ersten blick vollständig zu sein; allein es fehlt ihm die untersecunde f .

Und nun gar a 5 setzt in erstaunen durch seine (von mir durch punktierte linien markierte) cadenz auf $e d$! Marchettus macht sofort aufmerksam, dass der dritte (resp. fünfte) ton eine ausnahmestellung einnehme und zwar wegen der kleinen untersecunde (e).

Später, wo er die anfangstöne des fünften tones nennt, zählt er als „uneigentlichen“ anfangs- und schlusston für abschnitte der lydischen melodie auf:

¹⁾ 102. Tonus vero imperfectus, sive sit authenticus sive plagalis, dicitur ille, qui non implet modum suum aut supra aut infra, modo superius declarato, ut hic (beispiele).

das *D* grave, den uns heutigen menschen bekannten ton *d*: zu bemerken ist, dass der fünfte ton sehr selten unter seine finalis geht, weil ein halbtone unter ihr liegt; wenn er es aber tut, dann kann er bis zum *d* gelangen . . . Wenn ein gesang der neuzeit (*novus tempore*) auf *d* beginnt oder an einem abschnitt denselben berührt, und nicht über die octave des finaltons hinausgeht (sc. über *f*), dann wird ein solcher gesang perfect nach oben und unten heißen. Wenn er aber dazu noch über die octave hinausgeht, dann wird er plusquamperfectus nach oben, und mixtus nach unten heißen¹⁾.

Demnach gehört allerdings unser beispiel a 5 zum tonus imperfectus, weil die authentische melodie nur *e* erreicht; es gehört indessen ausserdem zum tonus mixtus, weil die melodie unter der finalis noch töne plagaler tonart benützt.

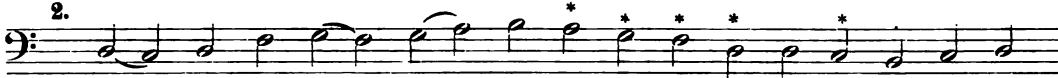
Beispiele

III 63 wenigstens in der stollenmelodie ist imperfect authentisch (s. o. über seine abgesangsmelodie). Auch XI 15 wird ein *cantus hujus diminutae et contractae progressionis* sein s. d.

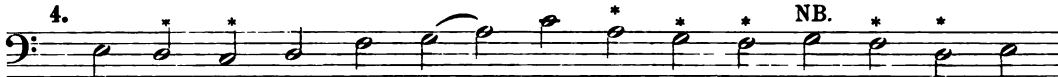
XXV 71 und 73 sind laut dem mixolydischen beispiel des Marchettus imperfect, einfach, weil ihnen die untersecunde fehlt.

XXIX 1 vereinigt den authentischen und den plagalen tonus imperfectus einerseits in der stollen-, andererseits in der abgesangsmelodie, d. h. in dem kurzen zwischensätzchen, welches der stollenwiederholung vorangeht.

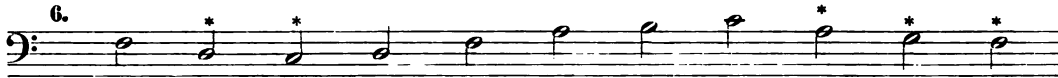
b. Plagaler tonus imperfectus

2. 

I. Hypodorisch

4. 

II. Hypophrygisch

6. 

III. Hypolydisch

8. 

IV. Hypomixolydisch

Ferner:

b 2, b 4 und b 8 sind nach unten unvollständig; denn sie erreichen nicht den grenzton der plagaltonart, die jeweilige unterquarte; b 6 dagegen berührt zwar seine unterquarte *c*, steigt aber nicht bis zur sexte *d*.

¹⁾ G. III 112b. Sed notandum est, quod quintus tonus rarissime descendit infra suum finem eo quod ab infra non habet tonum sed semitonium, sed si descendit, potest ad *D* grave, ut dictum est, attingere. Et hoc dupliciter intelligendum est: quia si aliquis cantus novus tempore incipiat in *D* grave, vel in aliqua parte sui ad ipsum attingat, et ultra diapason a fine non transeat, talis cantus dicetur perfectus supra et infra. Si vero ad ipsum *D* attingat, et ultra diapason a fine ascendat, dicetur plusquamperfectus supra, et mixtus infra.

Beispiele

Auf III 17 habe ich bereits hingewiesen und näher definiert, stellt sich nun der stollen als *tonus plagalis imperfectus* dar. Denn aus den bei Marchettus mitgeteilten beispielen erhellt, dass eine derartige melodie wol die sexte, aber nicht zugleich die unterquarte der tonart erreichen kann; umgekehrt, geht sie bis zur unterquarte, so bedeutet die quinte die obere grenze. III 1 illustriert den letzteren fall, ohne freilich bis zur quinte zu gehen. Auch III 57 wird als aeolische Melodie hierher gehören. XV 14 steigt sogar nur im abgesang zweimal bis $\bar{c}$ und hält im ganzen ostentativ an $b\flat$ als dem höchsten ton fest.

Die rein imperfect plagalen stollenmelodien von XXIV 13 und XXV 66 decken sich genau mit dem von Marchettus gegebenen beispiel in phrygischer tonart, was den umfang betrifft. Wizlavs folgende weise, XXIV 14, beschränkt sich dagegen in derselben tonart auf den umfang zwischen oberquarte und untersecunde. Fein abgerundet ist des rügenschen minnesingers Herbstlied: XXIV 44, ob man sie nun als imperfect authentisch oder plagal nimmt. Über die anwendung des $b\flat$ s. u. S. ferner XXV 98.

§ 9. Der *tonus plusquamperfectus*

Der authentische *tonus plusquamperfectus* steigt über die octave bis zur none oder decime; der plagale sinkt noch weiter als bis zur unterquarte.

Regel: jeder authentische ton heisst nur *plusquamperfectus* hinsichtlich des über der finalis liegenden teiles, jeder plagale aber hinsichtlich des unter derselben liegenden¹⁾. Noten illustrieren hier das gesagte nicht; dagegen bietet J folgende

Beispiele

a) Da in Marchettus' definition des *tonus plusquamperfectus* nichts ausdrückliches über die zum authentischen ton gehörige untersecunde bemerkt wird, vielmehr nur der umfang nach oben hin absolut massgebend ist, bietet gleich die erste melodie der Jenaer handschrift in der ersten periode des abgesangs einen beleg. Der grundton ist f , die none $\bar{g}$ finden wir aber zudem in einer rein lydischen tonfolge.

Rechnet man übrigens auch die zweite periode dazu, so bleibt sogar die ausdehnung bis zum d grave, der unterterz des finaltones, gewahrt.

IV 1 steigt bis zu $\bar{d}$, der none des jonischen finaltons c . Vgl. auch die vermutlich mixolydische, mit transponiert dorischen schlussfällen durchsetzte melodie von IV 10 für die none a . Eben solchen umfang zeigen VII 1 und IX 1, gehen aber nirgends unter die finalis f und c .

XI 1 erreicht die decime a ; denn trotz des schlusses auf a wird doch lydisch als tonart, daher terzschluss anzunehmen sein. Die notation scheint mir nicht unanfechtbar. S. dazu in dem abschnitt über die alterationszeichen.

XXI 81 gleitet in der ligatur des scandicus bis zum $\bar{e}$ und benützt auch die dorische untersecunde c . Die melodie darf also zu den *plusquamperfecten* ge-

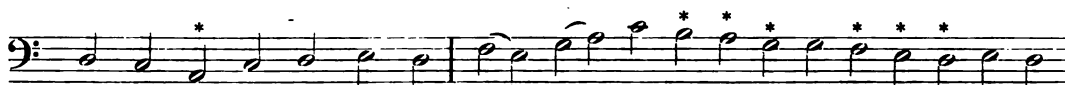
¹⁾ G. III 103a und b. *Tonus plusquamperf. auth. dicitur ille, qui ultra diapason a suo fine ascendit scil. ad nonam vel decimam. Plusquamperfectus vero plagalis dicitur ille, qui infra quartam a suo fine descendit. Regula: omnis auth. tonus dicitur plusquamperf. solum a parte supra, plagalis vero quilibet solum a parte infra.*

rechnet werden. Bei XXIII 48 erinnere man sich des über IX 1 gesagten. — XXV 1 hat an erster stelle des climacus die decime $\bar{f}$ (der dorischen tonart).

b) Plagal plusquamperfect sind die beiden (hypo)phrygischen melodien XVI 1 von und XXII 1. Erstere macht von der unterquinte (s. *infra quartam*) aus den merkwürdig freien septimenschritt nach *g*, und zwar in stollen und abgesang. An schreibversehen ist hier nicht zu denken¹⁾. Letztere bildet die schlusscadenz des abgesangs selbständig in melodisch sehr schönem gang von demselben ton *A* aus.

§ 10. Der tonus mixtus

geht in authentischer lage weiter als nur bis zur untersecunde hinab und gerät also in den bereich seiner plagalen tonlage³⁾):



In plagaler tonlage steigt er über die septe und berührt also die höheren stufen der authentischen tonart¹⁾):



Regel: jeder authentische tonus mixtus zielt nach unten, jeder plagale nach oben³⁾.

Beispiele

Die grenzlinie von authentischem und plagalem *tonus mixtus* ist offenbar nicht selten eine schwankende. Dürfte man aus den beiden beispielen des Marchettus einen schluss ziehen, so machte der charakter der plagalen tonart speciell am schluss der ganzen melodie seine rechte geltend. Demgemäss mag XXIV 23 als authentisch gefasst werden, wenn man sein augenmerk darauf richtet, dass eine ausgesprochen plagale cadenz nach dem grundton *a* hin gar nicht existiert, sondern nur einmal die unterterz sich hören lässt (im eigentlichen abgesang). Ähnlich XXV 66 in seinem abgesang, kette 3 und 4.

Andrerseits können in XXVIII 1, d. h. in dessen abgesang speciell die ketten 5—8 den tonus mixtus plagalis veranschaulichen und dazu diejenige form, welche Marchettus bezeichnet als *authentici tangens ascensum* (die gestalt des plagalis, die bis zur octave des grundtons geht).

¹⁾ P. Wagner belegt in G. II 173 b auch theoretisch — durch Wilhelm von Hirschau — die existenz der kleinen septime in gregorian. melodien.

²⁾ 103 b. T. m. dicitur ille si authent. est, qui plusquam unum tonum descendit a fine suo, tangens aliquid de sui plagalis descensu, ut hic (beispiel).

^a) 103. Mixtus vero plagalis dicitur ille, qui supra sextum [braucht kein fehler zu sein, sobald statt *vox, litera* — *tonus* hinzugedacht w.] a suo fine ascendit, sui authenticus tangens ascensum, vel aliquid de ascensu ut hic (beispiel). Regula: *omnis authenticus mixtus infra, plagalis vero supra.*

§ 11. Der tonus commixtus

bedeutet den übergang in eine andere tonart¹⁾.

Beispiel

Eine ausnahmestellung nimmt unter allen umständen XXIV 15 ein. Die haupttonart ist lydisch resp. hypolydisch und der melodiefumfang des stollens hält sich auch durchaus innerhalb der grenzen einer plagalen melodie. Im abgesang dagegen steigt die weise von $\bar{c}$ bis $\bar{g}$ und fällt bis zu c ! Zweimal erklingt das quintenintervall von $\bar{g}$ nach $\bar{c}$, sodass an eine modulation in die jonische tonart sehr wol gedacht werden kann. Ist diese auffassung richtig, dann fällt auf die worte des Marchettus erst ein volleres licht: Der *tonus commixtus* bedeutet eine scheinbare vermischung eines authentischen mit einem andern plagalen ton, als dem ihm zugehörigen; und eines plagalen mit einem andern authentischen als dem ihm entsprechenden.

Der ton $\bar{c}$ wäre zwar an sich ohne weiteres als unterquarte von $\bar{f}$ der markstein des hypolydischen. Allein, an den bezeichneten stellen, wo ihm $\bar{g}$ unmittelbar voraufgeht, ist er, wie gesagt, viel ungezwungener als tonica (= finalis) von jonisch zu erklären. Und beabsichtigt sind auch im innern von rein liturgisch gregorianischen melodien nicht selten modulationen von einer tonart in die andere. Dafür giebt Marchettus in dem abschnitt über die species der quinten und quarten 5 beispiele, und sagt ausdrücklich: „jenes zweite, was hinzugefügt wird, gehört eigentlich einer andern tonart an, als der, welcher es hinzugefügt wird“²⁾. Das zweite und vierte paradigma gebe ich der einfachheit wegen mit buchstabennotation wieder; die ligierten töne sind durch bindebogen kenntlich gemacht:

2. modulation des ersten in den vierten ton (hacc species primi commiscetur quarto):

$\bar{d} \ f \ g \ a \ g \ f \ e \ a \ g \ f \ g \ f \ e \ d$

4. modulation des ersten in den siebenten ton (. . . commiscetur septimo):

$\bar{d} \ \widehat{a \ g} \ \widehat{a \ g} \ b \sharp \ \bar{d} \ b \sharp \ g \ \bar{d} \ a \ g \ \widehat{g \ a} \ g \ f \ d \ e \ \bar{d}$

„Jeder beliebige ton“, fährt M. fort, „kann mit jedem andern vermischt werden und deshalb mit b quadratum, $b \sharp$, und b rotundum, $b \flat$, freilich dann transponiert (das bedeutet das *improprie*) gesungen werden, wie weiter oben gesagt worden ist“³⁾.

Hienach sind unter den alten tonarten nicht so ausschliesslich bestimmte verwandt und auf einander angewiesen, wie wir das von unsern modernen wissen; und keine ist auch einer andern so fremd, wie etwa g -dur und des -dur es sich sind. Allerdings werden wir nicht vergessen dürfen, dass oft an gemissermassen proteusartige wandlungen gedacht werden kann, wenn wir die mittelalterlich gregorianischen melodien begreifen wollen.

¹⁾ 103a. Tonus commixtus dicitur ille, qui cum alio quam cum suo plagali, si authenticus est, vel cum alio quam suo authentico, si est plagalis, misceri videtur. . . .

²⁾ G. III 115. Secundum illud, quod additur, competit proprie alteri tono, et non illi, cui additur: et tunc talis additio commixta dicitur, ut infrascriptis figuris patet (beispiele).

³⁾ 116. Ex his colligere possumus, quod quilibet tonus potest cuicumque alteri commisceri, et hujus gratia cantari et per $\sharp$ quadrum et per $\flat$ rotundum, licet non proprie, ut supra dictum est. — Über den begriff des *commixte* s. auch G. III 108a (Incipitur primus tonus) in E gravi et hoc commixte et raro; commixte dicimus, quia tale principium principaliter tertio et quarto competit tonis.

b) Die tonarten in transponierter lage

§ 12. Übergang in eine andere tonart und transposition

Nach dem vorangehenden beziehen sich ausdrücke, wie: *commisceri*, *commixtus*, -e, zweifellos auf die modulation. Aber auch *proprius*, -e, und *improprius*, -e, oder *non proprius*, -e, haben diesen sinn. Dabei kann es sich um modulationen handeln, welche kein alterationszeichen erwarten lassen und auch um solche, die es erfordern. Marchettus vertritt nun unverkennbar die ansicht: auch die transposition an sich sei schon eine modulation¹⁾, ja sie ermöglicht unter umständen erst den gebrauch speciell eines alterationszeichens, welches officiell in den mittelalterlichen, wenigstens den liturgischen handschriften ungebräuchlich ist, des $\sharp$, in der form des $\natural$, des $b\sharp$. Denken wir uns nur 1. die mixolydische reihe

$$\begin{array}{cccccccc} G & A & H & c & d & e & f & g \\ \text{transponiert nach} & c & d & e & f & g & a & b \bar{c}. \end{array}$$

Dann ist folgerichtig $f = b\flat$ d. h. der halbtonschritt liegt, abgesehen von der dritten zur vierten, von der sechsten zur siebenten stufe. Streng genommen würde daher die chromatische erhöhung von $b\flat$ zu $b\sharp$ den übergang in eine andere tonart, das theoretisch lange zeit nicht voll anerkannte jonisch bedeuten. Auf der ursprünglichen tonhöhe des mixolydischen liess sich aber eben der halbtonschritt von der siebenten zur achten stufe nicht graphisch darstellen, *b quadrum* und *b rotundum* kommen stets nur vor den ton b zu stehen.

Hat 2. regelrechter weise das dorische die reihe

$$d \ e \ f \ g \ a \ b\sharp \ c \ \bar{d}$$

in aufsteigender richtung (in der *intensa species diapente et diatessaron*) und finden wir die reihe

$$d \ e \ f \ g \ a \ b\flat \ \bar{c} \ \bar{d},$$

so müssen wir entweder auf eine freiheit in der behandlung der dorischen tonart raten, oder, wie beim mixolydischen, die transposition einer andern tonart auf die stufe von d annehmen. War das mixolydische von G nach c , also nach der oberquarte, versetzt, so finden wir im zweiten fall als unterquarte von d den ton A . Die reihe, welche bis auf den ton $b\flat$ wie eine dorische aussieht, lautet nun:

$$A \ B\sharp \ c \ d \ e \ f \ g \ a.$$

Wir haben neuerdings eine tonart vor uns, deren existenz die kirchlichen gesänge beinahe noch weniger zu kennen scheinen, als die des jonischen, die aeolische.

Ist 3. a der finalton, es folgt ihm aber als zweite stufe nicht $b\sharp$ sondern $b\flat$, sodass die betreffende reihe lautet:

$$a \ b\flat \ \bar{c} \ \bar{d} \ \bar{e} \ f \ g \ \bar{a},$$

so kann ihr entsprechen $e \ f \ g \ a \ h \ c \ \bar{d} \ \bar{e}.$

Wir erhalten das ursprüngliche phrygisch, den deuterus. Die transposition in die höhere quarte war üblich, wie auch Marchettus' beispiel zeigt. Seiner bemerkung, die bereits citiert worden ist, „dass jede beliebige tonart mit $b\sharp$ oder $b\flat$ gesungen werden

¹⁾ S. III 116. . . . ex his colligere possumus, quod quilibet tonus u. s. w.

könne, freilich dann *non proprie*," hängt M. die clausel an, „wie oben gesagt worden ist“. Damit meint er aber keine andere stelle seines tractates, als diejenige im § über die anfangstöne der ersten (dorischen) tonart. Und zwar speciell seine entgegnung auf den einwurf, „warum der introitus *statuit ei dominus* nicht ebenso gut als auf *d* auf *g* begonnen werden könne. Im letzteren fall drücke man alle erforderlichen species der quinten und quarten durch das (am entsprechenden ort) angebrachte *b rotundum* aus, wie wenn der introitus wirklich auf *d* begänne.

„Wir antworten, weil ein solcher tonus hinsichtlich seiner composition (Zusammensetzung) ursprünglich — *proprius* — genannt werden wird, weil er aus den ihm eigenen (quinten- und quarten-)species gebildet ist; aber er wird transponiert — *improprius* — heissen hinsichtlich seiner stellung, weil er an eine andere stelle als die ihm eigene gesetzt wird¹⁾.

Die liturgische melodie in originaler und transponierter tonlage steht zwischen der frage und der antwort und ihre notierung zeigt die transposition, wie schon gesagt, in die oberquarte²⁾.

In der Jenaer handschrift begegnen uns öfters nach *g* transponierte, dorische und hypodorische melodien, oder melodieteile. Man sehe III 43; in 63: kette 6; in VI 41, meister Alexanders minneleich: den anfang, I, und dann wol auch VIII; XXI 101 (?); XXV 62 — in kette 2 moduliert der Meisner nach der originaltonart, d. h., er lässt die melodie bis zur unterquarte *d* sinken und dann bis zu deren quinte *a* wieder ansteigen.

Für die transposition des phrygischen und hypophrygischen nach *a*, welche oben erwähnt wurde, finden sich als passende belege: der weitaus grösste teil von Alexanders minneleich. Wer zweifeln möchte, was für eine tonart z. b. in X vorliegt, der sei auf XIX hingewiesen, wo viermal die litaneienhafte phrase ausdrücklich mit *ḃ ē* einsetzt. XV 1; hier weist die schlusscadenz z. b. in kette 1a, auf *ē*, in zusammenhang gebracht mit dem *a* und dessen stets wiederkehrenden halbtonschritt *ḃ* auf die transponierte tonart. Ähnlich kann man bei XXI 1 eigentlich, dem anfang der stollenmelodie nach zu urteilen, nur dort zwischen aeolisch und phrygisch schwanken. Aber auch hier sticht das halbtönenintervall *ḃ a*, wolgemerkt an stellen, wo kein in der nähe stehendes *f* den verpönten tritonus (dreiganztonschritt) fürchten liesse, — am schluss der stollenmelodie sofort in die augen. Etwas anders gekreuzt sind die gewebe von XXI 69; XXIV 23, wol auch von XXXa. Hier schimmern zuerst hypophrygische melodiefäden in der originaltonlage durch; im zweiten teil des stollens verschwinden die im geflechte der transponierten tonart. XXXa giebt allerdings zu bedenken anlass und auch Runge, der in seiner ausgabe der Colmarer handschrift anlässlich des in derselben überlieferten „gekauften oder fürstentons“ Heinrichs von Ofterdingen einige diesbezüg-

¹⁾ G. III 108. Sed potest aliquis dicere: quare non possumus incipere hunc introitum. . . . in G gravi nam ibi per dispositionem b rotundi inveniuntur omnes species diatessaron et diapente, quae eidem competunt, sicut si in D gravi incipiatur ut in praesentibus patet exemplis (folgen die zwei beispiele; dann:)

respondemus, quod talis tonus a parte compositionis dicetur proprius, eo quod ex speciebus suis propriis sit formatus: sed dicetur improprius a parte locationis, quia in loco alio quam in proprio collocatur.

²⁾ S. schon Joh. Cotto G. II 261 b: Nam „*miserere*“ quod proprius usus in lichano hypaton (*D*) incipit, in lichanos meson (*G*) incipiendum est. Vgl. für die alte, von ihm selbst nicht mehr benützte nomenclatur Marchettus III 120 b.

liche bemerkungen macht, weiss sich weder mit unserer melodie noch mit derjenigen der jüngeren Colmarer handschrift sicher abzufinden. Wie er aber gerade auf das lydische als eventuelle tonart verfällt, vermag ich nicht recht einzusehen. Es müsste der an sich durchaus nicht unmögliche schluss auf der terz angenommen werden; aber der einzige ton, der überhaupt zu der annahme verleiten konnte, f , kehrt nur in den schlusscadenzen als unterterz von a wieder. Repercussionston ist vor allem e ! Bleibt also die wahl zwischen phrygisch transponiert und — aeolisch.

Bei aeolisch ist f als leiter-ton so wenig auffallend, wie beim transponierten phrygisch (anstelle von c) und zwar auch als unterterz unter dem grundton ist er doch keineswegs selten. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass der von Ofterdingen den stollen bewussterweise aeolisch ausklingen liess, überhaupt als aeolisch verstanden wissen wollte, dagegen im abgesang und der variierten wiederholung der stollenmelodie durch das $b\flat$ an die transponierte phrygische tonart wenigstens streift. Ob das f (der cadenz) als triton zu $b\flat$ von einfluss gewesen sein müsste, wage ich nicht zu entscheiden. An absichtliche chromatik erinnert schon der unmittelbare wechsel von $b\flat$ zu $b\flat^1$. —

Eine melodie von geheimem und dann wieder vertraut uns anmutendem reiz lässt uns meister Alexander in seinem kleinen minneliedchen, VI 37 hören. Der ganze stollen kann unbedenklich als aeolisch gelten; im abgesang ferner der erste abschnitt. Daran schliessen sich nun in unaufhörlicher modulation drei melodische phrasen, von denen ich die erste als jonisch, die zweite als lydisch (oder transponiert jonisch) und die dritte, das schlusssätzchen, als hypophrygisch transponiert charakterisieren möchte. Man könnte allerdings auch einen terzschluss vermuten, das ganze lied also in lydischer tonart endigen lassen. Indessen legt schon der text es nahe, nach wehmütiger klingenden tönen zu horchen. Wieder ist es der schritt $b\flat a$, der dem ganzen den stempel aufdrückt. Denn nach dem gerade diesem intervall vorhergehenden melisma wäre es unmöglich, $b\flat a$ hier festhalten zu wollen.

Von der Hagen teilt in lithographiertem facsimile nach einer Wienerhandschrift meister Alexanders liedchen mit, dessen notation jedenfalls auf keine spätere zeit als diejenige der Jenaer handschrift hinweist.

In der stollenmelodie zeigt sich nun als die einzige bemerkenswerte abweichung: der auf-takt und zwar mit dem ton a („Ach | ówe“ u. s. w.) —, was daher wieder auf die aeolische tonart schliessen lässt. Im abgesang scheint zuerst lydisch vorzuherrschen, auch in dem abschnitt, der in der Jenaer fassung jonisches gepräge hat, und, beiläufig bemerkt, in biegsamerem melodiegang sich bewegt.

Kette 4 hebt mit dem triton $\bar{e} (= \bar{es}) \bar{a} \bar{b\flat} a g$ an, hat sonst nirgends mehr eine $\flat$ -vorzeichnung, und kann darum, mit a das ganze schliessend, wol wieder aeolisch sein. Oder gilt $b\flat$ für die ganze notenzeile? Nach den tonschritten in 4a ist es zu vermuten, namentlich, sobald man die parallele der Jenaer handschrift heranzieht. Hier stehen 4a und 4b je auf einer notenzeile. Vor der entsprechenden note in 4a steht in beiden handschriften $b\flat$, allein die Jenaer handschrift vermeidet den triton; vor der aufsteigenden tonreihe $a b \bar{c} (g f)$ hat sie dagegen das $b\flat$ nur am zeilenanfang und wiederholt es am schluss des ganzen, um nachdrücklich die phrygische cadenz zu betonen. Ob die wiedergabe bei v. d. Hagen in allen

¹⁾ Ein componist unserer zeit, E. Grieg, verwendet den triton, sowie den wechsel von $\bar{h}$ und $\bar{b}$ thematisch: $\bar{e}\bar{f}-\bar{h} | \bar{a}\bar{b}-e$ (clavierconcert in a-moll, op. 16, erster satz).

einzelheiten das original ersetzen kann, bleibe dahingestellt; soviel ist klar, dass die haupttonart des liedes nur aeolisch oder transponiertes phrygisch sein kann.

Ähnlich wechselt in Alexanders minneleich aeolisch mit transponiertem phrygisch resp. hypophrygisch. Vergl. VI 41: IV—VII; X bis schluss.

Auch XXIV 32 scheint elemente der transponierten phrygischen tonart zu enthalten, obschon es der darin vorkommenden chromatik wegen schwer zu bestimmen sein dürfte. Ferner wird als hypophrygisch zu gelten haben XXV 52, das mit seinem in stollen und abgesang entgegengesetzt gerichteten quartenschritt ($g \bar{c} \parallel \bar{c} g$) offenbar auch musikalisch den gegensatz der haupteinschnitte im versbau anschaulich machen will.

Vielfach treffen wir in der Jenaer handschrift melodien, deren grundton f ist, die wir also zunächst als lydische zu betrachten uns veranlasst sehen, die aber nicht streng nach den regeln gebaut sind. Denn das lydische kennt $b\flat$ eigentlich nur in der absteigenden tonreihe oder als höchsten ton der melodie, um den tritonius zu umgehen.

Marchettus drückt sich über diesen punkt folgendermassen aus: „Der fünfte ton wird — in aufsteigender richtung — gebildet aus der dritten quinten- und der dritten quartengattung darüber“¹⁾. — Das heisst nach seiner eigenen theorie nichts anderes, als:

1. „aus der quintengattung, die aus drei tönen und einem halbtone besteht, so von f aus nach c , indem man $b\sharp$ setzt“ ($f g a b\sharp \bar{c}$).

2. „aus der dritten quartengattung, die aus zwei tönen und einem halbtone besteht, so von $\bar{c}$ nach f “²⁾ ($\bar{c} \bar{d} e \bar{f}$).

„In absteigender richtung aus derselben quartengattung und der vierten quintengattung“³⁾. — Das heisst: „wenn über der dritten quartengattung ein ganzton zugefügt wird, dann wird nicht die dritte, sondern die vierte quintengattung entstehen“⁴⁾ ($c d e f + g = f g a b\flat + c$).

Weiter: „wenn um c herum die töne nicht unter a hinunter gehen, müssen wir mit $b\sharp$ singen“⁵⁾.

Einige ausnahmen erwähnt Marchettus sofort und polemisiert auch gegen das grund- und unterschiedslose verwenden des b quadratum. Hauptsache sei, dass in responsorien bei sich wiederholenden stücken der zwischen diesen liegende teil mit demselben b gesungen werde, je nachdem also mit b quadratum oder b rotundum. Den unmittelbaren wechsel von $b\flat$ und $b\sharp$ nennt Marchettus im zusammenhang mit diesen bemerkungen eine „beleidigende und unerfreuliche härte“⁶⁾.

¹⁾ III 110 b. Quintus tonus formatur in suo ascensu ex tertia specie diapente et tertia diatessaron superius.

²⁾ III 98. Ergo sic est, quod tertia species diapente surgat de seipsa, constans ex tribus tonis et semitonio, ut est ab F gravi ad c acutum per dispositionem secundi $\sharp$ acuti.

III 95. Tertia constat ex duobus tonis et semitonio similiter per ascensum.

³⁾ III 110. In descensu vero ex eadem specie diatessaron et ex quarta diapente.

⁴⁾ III 97. Si vero supra tertiam speciem diatessaron tonus addatur non consurget tertia species diapente: sed quarta.

⁵⁾ III 111 b. Ostendere namque volumus qualiter intelligatur eius ascensus, ut cantetur per secundum $\sharp$, et ejus descensus, ut cantetur per primum: ubi dicimus, quod quando circa c acutum ($\bar{c}$) sunt notulae quinti toni non descendentes infra a acutum (a), cantare debemus per $\sharp$ quadrum.

⁶⁾ A. a. o. Nam finis versus cum principio repetendae una et eadem consequentia debet esse. — 112a. Nam si finis cantaretur per $\sharp$ quadrum, non esset eadem consequentia cum r-petenda, quae per b rotundum necessario modulatur; sed duritia aspera et injocunda . . . ; ergo bene dictum est quod aliqui tales fines debent per primum b aliqui per secundum necessario modulari.

Was vom fünften ton, das gilt auch vom sechsten und zwei gründe für die tatsache, dass beide, in ansteigender melodieline etwas anders aussehen, als in absteigender, möchte ich auch noch Marchettus entnehmen, ehe ich die melodien der Jenaer handschrift zum vergleich der theorie heranziehe.

Marchettus meint¹⁾, von *f* nach *c* ergeben sich für das gehör angenehmere intervale bei anwendung des *ḅ*, und auch für den sänger sei diese tonreihe leichter. Und ferner, der harte tritonus werde so vermieden, nämlich: von *ḅ* nach dem ton *e* hin gerechnet: *ḥ c̣ ḍ ẹ*, statt: *ḅ ḅ c̣ ḍ ẹ*. In absteigender richtung müsse *ḅ* gesungen werden, diesmal gerade, um dem harten tritonus nach dem grundton *f* hin auszuweichen: *ḅ ḅ a g f*, statt: *ḅ ḥ a g f*.

Für unser modernes empfinden bleibt ein tritonus freilich auch dann vorhanden, wenn wir von *f* aus über *h* nach *c* eine melodische phrase fortschreiten lassen. Allein da Marchettus durchaus nicht den eindruck eines vertrockneten theoretikers macht, so ist uns seine auffassung ein indirekter beweis für den wandel auch der gehörsempfindungen.

§ 13. Die alterationszeichen. *ḅ* als organischer ton des transponierten jonisch

Der hauptstörfried war namentlich in der alten *f*-tonleiter der ton *b*. Er macht rückwärts und vorwärts seinen einfluss geltend. Direkte beweise für die richtigkeit dieser annahme bietet nun die Jenaer handschrift mehrfach, allerdings öfter in einem sinn, der gerade des Marchettus theorie gleichsam entkräftet.

Das *ḅ* taucht bei aufsteigender tonreihe angewendet auf in:

III 17, kette 1 und 2; *ḅ* darf hier auch unbedenklich an parallelstellen, wo es nicht steht, ergänzt werden; denn in der schreibung der alterationszeichen sind die mittelalterlichen Handschriften sehr unconsequent.

III 54, kette 1, 2, 8; den porrectus in 2: *ḅ ḅ a ḅ* betrachte ich trotz der verdeckten cäsur nicht als höchste melodietöne, sondern das folgende *c̣* ist der musikalische culminationspunkt in diesem abschnitt. Vgl. auch XXI 86, kette 6 b und 8 b; XXIV 11: den eigentlichen abgesang (5 und 6).

Nimmt man XXIV 29 nicht als transponiertes phrygisch, sondern als lydisch — und es sprechen verschiedene gründe dafür — so vergleiche man 1 und 4 der melodie. Unverkennbar bei lydischer haupttonart ist *ḅ* rotundum ein besonderes musikalisches reizmittelchen in XXIV 44, kette 3. Ja, es scheint fast, als ob der stollen und seine wiederholung sich gerade von der mittelpartie des liedes durch den strenger lydischen charakter abheben sollten und vielleicht sind die von mir übersetzten *ḅ* geeignet, einen melodischen zug dieses hübschen liedchens zu verwischen²⁾. Beim Meisner XXV 48, kette 5, wird aber kaum von willkür die rede sein müssen, wenn entgegen der strengen regel *ḅ* hinzugefügt ist.

Noch deutlicher, als in Wizlavs herbstlied (XXIV 44) tritt die freiheit in der benützung des *ḅ* rotundum zu tage beim Meisner: XXV 71. *f* ist hier trotz des schlusses auf der quinte ganz zweifellos grundton und wird auch mehrmals berührt; allein in dem augenblick, in welchem seine obere octave *ḟ* erklingt, wird diese auch schon zur oberquarte eines melodischen schlusses nach *c̣*, der in unserm ohr geradezu die erinnerung an *c*-dur oder dessen unterdominantart *f*-dur wach-

¹⁾ III 110 und 111a.

²⁾ Wenigstens könnte es auffallen, dass die *ḅ*-vorzeichnung am anfang und am schluss durchweg fehlt bei melodischen phrasen, die den im mittelstück verwendeten fast gleich lauten.

ruft. Ähnlich verhält es sich bei XXVIII 1, (nach der Colmarer handschrift: „Gesang in dez starcken boppen hofe done“)¹). — Die stollen und kette 5 des abgesangs intonieren zuerst die dreiklangtöne *f a c̃*; in den stollen ist aber daraufhin eine modulation nach *c̃*, als *tonica* gar nicht ausgeschlossen! *b* steht weder vor der clivis *b̃g*, noch vor dem einzelnen ton *b* über: *almechtiger got* resp. *klaren goteheyt*. Im übrigen finden wir wieder *b* in aufsteigender tonreihe: 1 *b*, 4 *b*, 8 *a* und 8 *c*, das wol abermals melodisch eng mit 8 *d* zusammenhängt. Gerade hieraus liegt der rückschluss nahe, dass *b* in 1 *a* vorgezeichnet worden wäre, hätte es Poppe dort beabsichtigt. Jedenfalls wäre Runge nicht gezwungen, es bei der leider sehr willkürlichen wiedergabe als scheinbar vorhandenen bestandteil des originals vor die clivis *■* der ersten notenzeile drucken zu lassen. Noch weniger verständlich ist es, wie er den passus: *durch dyne hoen würde dir wol tzungic* mit dem ton *b* (*¶*) und darüber gesetztem *b* rotundum — eigenster conjectur — hat ausschmücken mögen²), während J deutlich *g* schreibt.

Auch die in K aufbewahrte, dem Poppe durch die tradition zugeschriebene melodie zeigt im original nur vor der allerletzten clivis ein *b*, obschon in 1 *b* ein solches nach analogie der notation in J hinzugedacht werden mag.

Im text, wie bei Runge, steht aber das *b* so wenig, als am schluss z. b. *¶*. Und da Runge auf die ähnlichkeit von K mit J ausdrücklich aufmerksam macht, so ist auch seine hypothetische schlüsselcorrektur in K am Schluss des abgesangs überflüssig. An der betreffenden stelle lesen wir im original K:



melodisch zu vergleichen mit J:



Runge lässt allerdings die richtigen noten der Colmarer handschrift diesmal stehen, führt aber doch in klammern mit übergesetztem fragezeichen den *c*-schlüssel eine terz tiefer gerückt an, sodass die sämtlichen töne um eine terz hinaufgeschoben würden und der letzte ton der phrase *e* wäre. Damit hängt wol innerlich zusammen, dass Runge dem folgenden *b* das alterationszeichen *♯* beigiebt — zur vermeidung der verminderten quinte. Im original lesen wir dagegen als letzten ton, wie gesagt *c* und darauf *b* ohne nähere bestimmung der tonhöhe. Als lydisch wird man trotz alledem mit Runge die tonart aufzufassen haben.

¹) S. auch im anhang die notenbeil. 83a.

²) Überhaupt lässt die reproduction der sangesweisen der Colmarer handschrift vielfach gänzlich im unklaren, wo das original alterationszeichen schreibt und wo nicht. Man ist genötigt, in bezug auf orthographie des sprachlichen textes und der richtigkeit des notentextes sehr vieles nachzuprüfen. Die aufgabe des herausgebers war freilich eine schwere schon deshalb, weil K keineswegs ein muster der kalligraphie darstellt. Indessen enthebt diese negative eigenschaft doch nicht von der positiven pflicht, dem leser ein der hauptsache nach zuverlässiges bild zu vermitteln. Das ist aber gerade durch einfügung von alterationszeichen in die notation eben keineswegs geschehen, und ferner sogar an stellen versäumt worden, die in K absolut klar geschrieben sind.

Und weiter: man wird auch für Poppes melodie in J zunächst das lydische als massgebend gelten lassen. Allein in der ältern handschrift scheint sie mehr durchsetzt mit keimen zu einer andern tonart, ebenso, um von Herman Damen nur ein lied zu nennen: XXIX 1. Und dieser trieb zur neubildung innerhalb des lydischen macht sich geltend gerade auch in dem $b\flat$ als dem nicht höchsten ton einer ansteigenden reihe. Wüssten wir nicht bereits, dass jonisch in seiner natürlichen lage vorkommt, so hätten wir in den vorliegenden fällen einfach und kurzweg von transponiertem jonisch reden können. Allein mir kam darauf an, auf einen möglichen werdeprocess der jonischen tonart etwas einzugehen. Und es ladet förmlich dazu ein, die bewusst freie behandlung des tones b mit in den kreis der diesbezüglichen reflexionen zu ziehen, statt nur damit sich zu begnügen, dass für die bildung der jonischen leiter unter d noch ein ton angefügt worden sei. Man vergleiche den unmittelbaren oder fast unmittelbaren wechsel von $b\flat$ und $b\sharp$ in III 54; VII 1; XXIV 1 (!); auch 32; 35 (!) und wird sich folgender eindrücke nicht zu erwehren vermögen:

1. die strengen regeln des kirchlich gregorianischen gesangs sind absichtlich, aus freien künstlerischen neigungen heraus, etwas vernachlässigt. Was Marchettus eine *duritia aspera et injocunda* nennt, wird als effektmittel verwertet.
2. auch melodien, denen die f -leiter zu grunde liegt, streben auf die volkstümliche jonische tonart hin; wir vernehmen klänge ausserkirchlicher kunst: der leitton wird ausschlaggebend.

§ 14. $b\flat$ als unorganischer ton im mixolydischen

B (b) ist überhaupt derjenige ton, der im mittelalter sozusagen den festen angelpunkt der modulation bildet. Das bemerken wir auch bei der mixolydischen tonart.

Marchettus sagt kurz und bündig sowol vom siebenten, als vom achten ton:

a) Der siebente ton muss immer mit b quadrum gesungen; denn' wenn er mit b rotundum gesungen würde, bestünde kein wesentlicher unterschied mehr zwischen ihm und dem ersten (dorischen) ton¹⁾.

b) Der achte ton muss mit b quadrum gesungen werden, denn ebenso gut wie der siebente ton dem ersten ähnlich wäre, wenn er mit b rotundum gesungen würde, müsste der achte hiedurch dem zweiten ton ähnlich werden¹⁾.

Ausnahmen, wie beim lydischen, fasst hier Marchettus gar nicht erst ins auge. In praxi kam freilich ein tatsächliches übergehen aus dem mixo- (oder hypomixo-) lydischen in das — transponierte — dorisch oft genug vor.

In gleicher weise, wie Marchettus, äussert sich hinsichtlich des siebenten und ersten tones z. b. der Oddonische dialogus de musica, dessen moduslehre (lehre von den tonarten) Peter Wagner, gestützt auf eine wichtige parallelhandschrift, beleuchtet hat. Es möge mir nun gestattet sein, hier die betr. worte nochmals anzuführen, die vom ton $b\flat$ handeln und die unter allen umständen beides beweisen: 1. die *prima nona b* als characteristicum des dorischen und 2. die existenz des es als chromatischen tones in derselben tonreihe.

¹⁾ III 113a. Debet namque cantari septimus tonus semper per $\flat$ quadrum, cujus ratio est, quia si per b rotundum cantaretur, tunc nulla essentialis differentia inter ipsum et primum esset. — Vgl. 114a für das hypomixolydische.

Wagner¹⁾ citiert sie nach Gerbert: notandum est autem, quod si ei (d. h. dem mixolyd.) prima nona *b* concedatur, nihil restat, nisi ut a sexta ad eam diatessaron fiat, eritque per omnia primus u. s. w.

Und nach cod. trev.: nihil restat, nisi ut duodecima *e* contrahatur semitonio, ut diatessaron fiat ad eam *b*, eritque per omnia primus.

Doch folgt daraus noch nicht, dass die Gerbertsche lesart hier unverständlich sein muss. Wagner ist der ansicht, sie gebe „keinen rechten sinn: wenigstens ist nicht einzusehen, warum die eventuell entstehende quarte *f—b* ein hindernis sein sollte, das $\sharp$ in $\flat$ zu vertiefen.“

Sobald man indessen auch noch andere töne ausser dem hiefür gebräuchlichen (und in der Trierer hs. gebrauchten) *A* zum ausgangspunkt einer zählung nehmen kann, verdient der Gerbertsche text an unserer stelle den ihm gemachten vorwurf nicht¹⁾. Freilich heisst es kurz vorher vom fünften modus: *in sextam F terminatur*. *F* ist also von *A* gezählt der sechste ton.

Allein hier steht doch bei *sexta* überhaupt kein tonname, wie sonst ringsum, wenn *A* der zählung zu grunde liegt! Ausserdem erinnere man sich an *quarta*, *quinta*, *sexta*, *nona* u. s. w. bei Marchettus nicht nur, sondern auch im tonale s. Bernardi. Marchettus würde also vielleicht die *sexta* noch näher bestimmt haben als: *a suo fine*. Denn der nachdruck liegt darauf, von der *sexta* (sc. der betreffenden tonart!) zum ton *b*, der prima nona, habe ein reiner quartenschritt statt²⁾, bestehend in 2 ganztönen und einem halbtönen. Abwärts gerechnet, käme man allerdings mit Wagner zu *f*; aufwärts kommt man aber eben zu *e*: der *sexta* des transponierten dorisch, die je nachdem *e* oder *es* sein kann (= $b\sharp$ resp. $b\flat$).

Gerberts text wendet also mit dem wort *sexta* bereits eine für die erste tonart, welche er hier anführt, brauchbare ausdrucksweise an.

Die Oddonische definition, der fünfte modus (lydisch) habe seinen finalton auf der *sexta F*, ist indessen noch in anderer hinsicht lehrreich und Wagner hebt mit gutem recht hervor, dass für ihn „der ton *b* als wesentlich erklärt“ werde³⁾. Darin erweist sich also der mutmasslich ältere tractat dem etwas jüngern des Marchettus gegenüber als der freiere⁴⁾. (Vgl. auch §§ 12, 13.)

Ein wesentlicher unterschied zwischen lydisch und transponiertem jonisch besteht dann um so weniger mehr, als ja das intervall von der siebenten stufe zur octave ein *semitonium* beträgt. Liliencron hat nun ausser dem lydischen als keimstätte für das jonische (= *C*-dur) auch noch das mixolydische genannt und dies damit begründet, dass im hypomixolydischen von der tonica *g* nach der dominante

¹⁾ Vierteljahrsschr. f. m.-w. VII (1891): „Über die handschriftl. überlieferung des dialogus domni Oddonis“ 264. — Jacobsthal pflichtet Wagner völlig bei, s. 30 seines werkes, anm. — Darf man nicht an spätere überarbeitung des Gerbert vorliegenden textes; oder doch an eine notiz späterer hand denken?

²⁾ Wo *prima* oder *secunda nona b* gebraucht wird, ist stets der ton $b\flat$ oder $b\sharp$ verstanden und in diesem fall *A* zu grunde gelegt als erster ton. Marchettus redet von: *primum b*, *secundum $\sharp$* (*acutum*), $\sharp\sharp$ *superacutum*: III 74; 99a und $b\sharp$ *quadruplum* und *b rotundum*: 91 u. s. w. auch von $\sharp$ allein: 109a. Die terminologie ist also schwankend.

³⁾ A. a. o. „habebit ergo — in suo fine. Ohne umschweife heisst es unmittelbar vorher auch bei Gerbert: *in quinto vel sexto prima nona b valebit*.

⁴⁾ Jacobsthal setzt Oddo's dialog vor Berno's tonar: a. a. o. auf s. 228 ff. spec. 230. Berno ist zeitgenosse Guido's von Arezzo vgl. Jacobsthal s. 79.

der plagaltonart nach *c*, moduliert werde¹⁾. Das leuchtet ein, darf indessen vielleicht noch weiter ergänzt werden durch die Vermutung, der siebente Ton *f* sei in authentischer Tonart bei Cadenzen tatsächlich oft zu *fis* erhöht worden, und habe sich derart im Gehör festgesetzt, dass eine Tonreihe mit dem *semitonium* von der siebenten zur achten Stufe auch von *g* aus gebildet worden sei. Das wäre die auf die dominante (quinte) versetzte *c*-Durtonleiter: *g*-Dur.

Nach all diesen theoretischen Erörterungen mögen als Belege ein paar Stücke der Jenaer Handschrift genannt werden, die ich mir wenigstens beinahe nur als aus der Sphäre des Mixolydischen stammend vorstellen kann.

IV 10 trägt in aufsteigender Reihe die Züge des Mixolydischen und des Jonischen (s. bes. Kette 2 resp. 17), in absteigender moduliert es nach dem transponierten Dorisch.

XXVI 1 klingt in den Stollen jonisch, und hat seinen Schluss auf *g*, der Quinte (*confinalis*) des Jonischen. Beiläufig bemerkt sind die Noten über *heiltes rîben* sehr wahrscheinlich nach dem Stollenschluss zu corrigieren und nicht umgekehrt (s. die Anm. auf Seite 67).

Dass aber nicht jonisch durchaus massgebend ist, sondern Mixolydisch, das anzunehmen legt mir der merkwürdige Abgesang, 7 und 8, nahe. Warum hier plötzlich die Modulation mit *b♭* auf *rouwe*? Entweder liegt *F* als Tonica zu Grunde und wir sehen, so gut als das Jonische mit Quintschluss im Stollen, hier in 7a einen Quintschluss zu dem — gar nicht einmal vorhandenen — *F*, anders gesagt: gar einen Schluss auf der unterdominante des Hypolydischen, sobald *f* als Tonica gälte! Unmögliche Analyse. Nein, *c* ist der wichtige Ton und zwar, wie 7b sofort erweist, als Unterquinte resp. Oberquarte von *g*, dem Finalton des Mixo- und Hypomixolydischen²⁾.

In 7a finden wir demgemäss hypomixolydisch transponiert; in 7b dieselbe Tonart zuerst in natürlicher Tonlage und dann nach dem transponierten Dorisch modulierend. Die Schlusscadenz der Stollen ist also nicht eine jonische in der Quintlage — auch die Tonfolge stimmte hiezu nicht, — sondern eine Mixolydische.

Ähnlich ist XIVa eine Melodie in durchweg transponierter hypomixolydischer Tonlage.

Das *b♭* vor der Schlusscadenz der Stollen (vgl. XXVI 1: Kette 7a) ist um so auffälliger, als *f* in dem ganzen Melodieabschnitt nirgends stört. Oder sollte die fast notengleiche Fassung desselben im Abgesang in Betracht gezogen werden müssen? Dann könnte das Vermeiden der verminderten Quinte beabsichtigt sein, würde indessen wol *♯* die eigentliche jonische Cadenz bezeichnen.

¹⁾ Ztschr. für vergl. lit.-gesch. VII 1894, S. 259 f: „die andere Gattung des Dur entsteht aber aus dem achten Modus, der, indem er von der Tonica *g* nach der dominante *c* moduliert, schon an sich einen überwiegenden *c*-Durklang annimmt. Auf diesem Grunde beruhen nun die Melodien in *c*-Dur (ut), in denen das Nachwirken des Mixolydischen Charakters noch viel stärker hervortritt, als in *f*-Dur das der Lydischen Tonart“ u. s. w.

²⁾ Vgl. Liliencron a. a. o. 260 im Anschluss an das bereits citierte: „die Melodien dieser Gattung beginnen nämlich mit Vorliebe in dem obern Tetrachord der *c*-Dur-Tonleiter: *G—c*, welches ja die Grundlage des achten Modus bildet und lassen dabei fast immer die dem achten Modus charakteristische Tonfolge *g—a—c* vernehmen.“

§ 15. $\flat$ als zufälliger ton. Weitere handschriftlich nicht nachweisbare accidenz-töne: Eigentliche alterationszeichen (accidentia).

Aus dem vorangehenden ergibt sich nun die weitere folgerung: $\flat$ und $\natural$ vor demselben ton b haben jedes eine doppelte bedeutung. Entweder

1) sie dienen als zeichen dafür, dass die betreffende tonartlich bestimmte tonreihe in transponierter lage gesungen wird und sind dann organischer bestandteil — „constitutive töne“¹⁾ —; oder

2) sie sind mehr ausschmückende beigabe, eine besondere würze der melodie.

Für 1) kommt auch noch, als übergangsstufe zu 2) in betracht $\flat$ als ton in absteigender reihe; er schützt den wolklang der melodischen phrase. So bekanntlich im dorischen und lydischen, ausserdem im hypophrygischen. Marchettus drückt sich hierüber unter beigabe eines beispieles, des responsoriums *Jerusalem quare maerore consumeris* folgendermassen aus: „Aber weil es einige gesänge dieser tonart giebt, die von ihrer finalis zur quinte (dominante) ansteigen und unterwegs f berühren, oder die von eben der quinte zur finalis sich senken, und wiederum f berühren, wodurch der harte tonschritt des tritonius entstünde: deshalb sagen wir, dass zur vermeidung der harte solche gesänge mit dem b rotundum gesungen werden müssen“²⁾.

Dann bringt er das responsorienstück, dessen tonfolge ich mit buchstaben wiedergebe:

$f \widehat{c} \widehat{d} \widehat{f} \widehat{d} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{f} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{e} \widehat{d} \widehat{e} \widehat{d} | \widehat{a} \widehat{g} \flat \widehat{a} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{f} \widehat{e} \widehat{f} \widehat{g} \widehat{a} \widehat{g} \widehat{a} (\flat) \widehat{a} \widehat{f} \widehat{f} \widehat{f} \widehat{e} (es?) \widehat{d} \widehat{e} (es?) \widehat{e} (es?) \widehat{d}$
Je-ru - sa-lem - - - - - qua-re - maero - - - re - con-su - me - ris

Wer nicht wüsste, dass Marchettus den *quartus tonus*, das hypophrygische hiemit schildern will, dächte allerdings zuerst, es sei eine melodie des *tonus primus*, auch den anfangstönen f und a nach zu schliessen, womit die distinctionen beginnen.

Tatsächlich gehen freilich dorisch und phrygisch vielfach ineinander über, wie Jacobsthal schlagend beweist³⁾.

Er bringt als beleg für seine wichtigen entdeckungen ein „alleluja“ und einen anschliessenden „versus“, welche beide in transponierter lage überliefert sind und zwar auf a .

Der schluss des alleluja zeigt, sobald der ton b vorkommt, stets $b \natural$, der versus dagegen stets $b \flat$, wol verstanden auch an cadenzstellen (s. 66).

Eine quinte tiefer gelegt, auf d , würde das alleluja nun eine reine dorische tonfolge mit $e \widehat{d} = b \natural a$ als schlusscadenz ausweisen, der versus dagegen die schlusscadenz $es \widehat{d}$. Da der halbtonschritt von der ersten zur zweiten stufe dem phrygischen eignet, so entstünde hier ein auf die „ursprüngliche lage des protus“ (dorisch und hypodorisch) gebrachtes phrygisch, eine „deuteruscadenz“ auf d . — Dies ist nach Jacobsthals mit triftigsten gründen gestützter annahme der grund der transposition auf a : das zeichen $\flat$ vor dem tonzeichen e kommt nicht vor.

¹⁾ Jacobsthal z. b. 246, zweiter absatz.

²⁾ G. III 110. Sed quia sunt aliqui cantus ipsius toni ascendentes a fine suo ad diapente supra tangentes in eorum ascensu F' grave, vel descendentes ab ipso diapente ad finem praedictum tangentes F in quibus duritia occurreret tritoni: ideo dicimus ad dictam duritiam evitandam, quod tales cantus cantari debeant per b rotundum ut est etc.

³⁾ Namentlich auf s. 64 ff.

Und das beispiel des Marchettus, welches uns der hauptsache nach dorisch anmutet? Fast möchte ich glauben, wir haben in der ersten distinction eine „protus-cadenz“ zu erblicken, in der zweiten aber eine „deuteruscadenz“ auf *d*.

Das einzig störende, der tritonus *a* zu *es* (*maerore* zu: *consumeris*), würde einerseits gemildert durch aushalten des doppelt gedruckten tones *f* über *consumeris*, und andererseits wäre er am ende gar als tonmalerei beabsichtigt¹⁾.

Wie dem aber auch sei, Marchettus lehrt die benutzung des *ḃ* im hypophrygischen so energisch wie nur denkbar. Andere theoretiker schweigen entweder über diese frage oder berühren sie eigentlich nur im vorübergehen. Im Oddonischen dialog heisst es wenigstens, einige schrieben dem hypophrygischen analog dem phrygischen *ḃ* zu, weil es die quinte zur finalis sei, umgekehrt *ḃ* zu dieser dissoniere: „aber wir sind lieber dem allgemeinen gebrauch gefolgt“²⁾.

Beispiele

Der *communis usus* scheint indessen für J sozusagen nicht in betracht zu kommen. Das einzige sichere beispiel bietet der Meisner mit XXV 66.

Die hypophrygische stollenmelodie Wizlavs XXIV 13 weicht dem tritonus dadurch aus, dass sie vorerst von *ċ* aus sich bis *g* senkend, dann wieder nach *a* umbiegt und *f* vom untern tonica-*c* aus erreicht. —

Wertvoll ist dagegen zur erklärang von unmittelbarem wechsel des *ḃ* und *ḡ* auch in unserm codex, was Jacobsthal für den liturgischen gesang bereits festgestellt hat.

Meister Alexanders minneliedchen nämlich, VI 37, das als „aolisch und hypophrygisch transponiert“ von mir auf s. 13 ist bezeichnet worden, wird wol, wie auch der tonalität nach entsprechende stücke des folgenden leichs, besser als „dorisch“ u. s. w. zu erklären sein.

Der hypophrygische charakter von 4 b ist meines erachtens unverkennbar. Während nun im stollen: 1 b das intervall der kleinen terz vom zweiten ton der leiter aus durch den halb- und darauf den ganztonschritt erreicht wird (*h ċ ḋ*), geschieht dies hier von der ersten stufe aus (*a ḃ ċ*). Mit einschluss der jonisch und transponiert jonisch klingenden episoden (3 b und 4 a), genauer: des lydischen zwischenstückes, kommt aber, sobald man das ganze in die protuslage zurückversetzt, als einziger absolut fremdartig aussehender ton *es* zum vorschein. Ich gebe die melodie in buchstabennotation und überlasse es dem leser, zu entscheiden, ob das, was Jacobsthal nachgewiesen, auch hier zu gelten hat: 1. *f g a a ḃ a g a | e f g d f e d : |* 3. *b a g f g f g a ḃ a | a ḃ ċ a b a g g f |* 4. *g f es ḋ ċ ḋ (es) f ċ Ḃ | ḋ es f ċ Ḃ ċ ḋ es ḋ ċ (es) ḋ.*

Selbstverständlich wäre es übereilt, bei jedem hypophrygisch transponierten lied anzunehmen, dasselbe habe ursprünglich als ganzes die protuslage eingenommen und deshalb allein sei die transposition erfolgt.

Manchmal, wie XXI 69 wechselt die tonart in ursprünglicher lage mit der transponierten, und es soll dadurch eine musikalische wirkung erzielt werden.

¹⁾ Vgl. Weis, Julian von Speyer († 1285), s. 123 u. öfters.

²⁾ G. I 261 a. Volunt autem quidam quarto modo ad similitudinem tertii secundam nonam *ḡ* tribuere, eoquod sit diapente ad finem ejus: prima vero nona *ḃ* ad finem ejus nulla consonantia sit. Sed nos magis communem usum secuti sumus.

Merkwürdig ist im eben genannten stück Rumelants der abgesang. Wer bd. I 97, die wiedergabe der originalhandschrift mit bd. II 35 vergleicht, bemerkt auf den beiden untersten notenzeilen nur ein $\flat$ vorgezeichnet und dieses gilt nicht ohne weiteres auch für kette 7b. Lässt man es weg, so entsteht folgende reihe: $a \sharp \bar{c} \bar{h} \bar{c} \bar{d} \sharp g a \sharp \bar{c} \bar{c}$ und zurück transponiert ist sie = $e \text{fis} g g \text{fis} g a \text{fis} d e \text{fis} g g$. Wir hätten also die e -lage des deuterus, aber keine deuterus-episode, sondern sofern das intervallverhältnis allein von $\bar{c} \text{fis} \bar{g}$ in betracht gezogen wird, eine des protus. Dass im dorischen oft c vorkommt, ist unschwer festzustellen; abermals transponiert, würde das sätzchen lauten: $d e f f e f g e c d e f f$. — Indessen, ich lasse die vorzeichnung wenigstens über den tönen stehen; denn der melodieabschnitt 8a, welcher den tönen nach genau 7a entspricht, zeichnet auch nirgends $\flat$ vor, immerhin vielleicht, weil der tongang des letzteren dem sänger eben bereits im ohre lag. Was hier mit $\flat$ beinahe zu viel des guten geschah, das ist dort wol zu wenig der fall. Und zwar auch in 8b: über *umbevanc* füge ich ohne starke bedenken das mehr accidentielle $\flat$ -zeichen hinzu, weil dadurch der tritonius zum folgenden $b\flat$ ausgeschlossen wird, und auch die vorangehenden zwei porrectustöne $\bar{e}$ nicht davon abzuhalten brauchen. Nicht bloss ein Sonnenburg und vor allem Wizlav kennen und verwerten den unmittelbaren wechsel von $b\flat$ und $b\sharp$, sondern auch Rumelant selbst weiss darum. Vgl. XXI 61. Auf einer andern tonstufe als b selbst ist doch genau dasselbe möglich; ja es ist sicher geschehen und ich will nicht versäumen, auf den unzweideutigen text des von P. Wagner herangezogenen cod. trev. nochmals ausdrücklich zu verweisen¹⁾. Ähnlich mag in XXXa vielleicht $b\flat$ für es zu ergänzen sein: in kette 8b; doch zog ich $b\sharp$ deshalb vor, weil im stollen $\sharp$ und $\flat$ unmittelbar sich folgen, $\sharp$ aber wegen des tones $\bar{e}$ in 5a gesungen worden sein wird. Oder ob auch hier fis und f in der umkleidung stecken? Bei jedem der minnesinger die normen einer individuellen oder weniger eigenartigen melodik herauszufinden, müsste aufgabe von sorgfältigen einzeluntersuchungen sein und sie wird gerade auch dadurch erschwert, dass die chromatik zweifellos mancherorts in praxi mitspielt, wo wir nichts von ihr erblicken. — So kann es auffallen, dass in den ähnlich lautenden hypomixolydischen cadenzen von XIVa und XXVI vor dem c keine nähere bestimmung des tones b sich findet. Sollte damit nicht dem sänger die freiheit zu einer rein jonischen cadenz gelassen, oder: nicht geradezu verwehrt worden sein? Auf den schluss des ganzen hin betrachtet, würde man sofort XIVa jonisch nennen. Was ich in der anmerkung s. 24 sagte, wird hierdurch allerdings nicht hinfällig, indessen jetzt handelt es sich darum, die von orthodoxen theoretikern oft bekämpfte tatsache der *musica falsa* ins auge zu fassen. Und dies zusammengehalten mit den weiteren durch J bekräftigten tatsachen:

1. des unmittelbarsten alternierens achromatischer töne mit chromatischen.
2. der art wie b *rotundum* vorgeschrieben wird.

Sollte es überall für eine ganze notenzeile oder eine bestimmte tonformel zu gelten haben, ähnlich wie hier für die hypomixolydische cadenz, dann versteht man z. b. in XXV 36 auf der zweituntersten notenzeile nicht, was es dort soll. Im selben fragmentarischen stück fehlt es in den schlusszeilen, und ist natürlich des tritonius wegen zu ergänzen. Vgl. zudem XXV 48 für das eben gesagte. Mit einem wort, folgerichtigkeit in der setzung der alterationszeichen ist nirgends vor-

¹⁾ Vschr. f. m.-w. VII.

handen. Und doch darf man nicht schlechtweg von flüchtigkeit des notenschreibers zumal in einer solchen prachthandschrift sprechen. Vorausgesetzt wurde gewiss oft die kenntnis der grundregeln seitens des sängers und dieselben sind manchmal, wenn sogar im liturgischen gesang, dann im ausserkirchlichen erst recht, mit clauseln behängt worden. Wurden diese ausnahmen selbst gewissermassen regel, so war sofort nicht nur die voraussetzung zu eigentlichen neubildungen gegeben, sondern es waren solche (theoretisch ungetauft) einfach vorhanden. Um diesen letzteren gesichtspunkt für den augenschein offen zu lassen, empfiehlt es sich daher, so heikel in einzelnen fällen die wiedergabe sein mag, das $\flat$ nur da bei neudrucken und sogar bei übertragungen in den text hinein zu setzen, wo es im original wirklich steht oder gebieterisch gefordert wird. Poppes lied habe ich deshalb oben schon besprochen.

Schliesslich sei auf einige gesänge verwiesen, die mir die kurzen auseinanderetzungen zu bestätigen scheinen und seien auch zur weiteren illustration noch ein paar theoretische äusserungen wiedergegeben.

XXI 27 ist offenbar eine dorische melodie, zeigt aber in der notation des ersten stollens $\flat$ bei einer tonreihe, die in der octave des grundtons gipfelt. Da wird also wol $b\flat$ als zufällig vorhandener, streng genommen leiterfremder ton zu fassen sein¹⁾. Anders möglicherweise in XXV 15 und 86. Sobald man als ursprünglichen grundton d annimmt, sind beide lieder des Meisners dorisch mit quintschluss, indessen haben sie dann ebenfalls $b\flat$ als leiterfremden ton im abgesang und zwar viel nachdrücklicher hervorgehoben als sexte zu d , — als kleine sexte, füge ich gleich bei. Denn diese ist ein unter allen umständen wichtiger bestandteil nur für das officiell anerkannte phrygisch ($e-\bar{c}$). An das transponierte (hypo)phrygisch erinnert der schluss auf $b\flat a$: als kleiner secundschrift von der ersten zur zweiten stufe. Allein bereits im stollen beider lieder ist die cadenz nach dem dorischen d , eine ausbiegung der melodie nach unten, wesentlich. Will man also nicht d selbst als ursprünglichen grundton annehmen, so bleibt der Mittelweg, ihn als tonica einer transponierten tonart zu betrachten, die quarte unter d resp. die quinte darüber ist A resp. a mit der reihe:

$$a \ h \ \bar{c} \ \bar{d} \ \bar{e} \ \bar{f} \ \bar{g} \ \bar{a} = d \ e \ f \ g \ a \ b \ \bar{c} \ \bar{d}$$

Wir finden, wie schon in § 12 als möglich gezeigt wurde, die leiter des im spätern mittelalterlichen tonsystem officiell mit aufgenommenen aeolischen, das wie das phrygische als merkmal die kleine sexte besitzt. $b\flat$ vertritt dann ohne weiteres $\bar{f}$ ($a-\bar{f}$)¹⁾.

VII 1 ist vielleicht von Goedeke an sich etwas zu gering eingeschätzt worden. Jedenfalls bietet es einen der belege für die musikgeschichtlich hochinteressante tatsache, dass eine wurzel des jonischen (= c -dur) in den boden des lydischen sich senkt. Mag man $b\flat$ oder $b\sharp$ als nicht absolut in die tonreihe gehörend betrachten²⁾, durch eine cadenz $\bar{c}\sharp \bar{c}$ erweist sich unbestreitbar der neue freiere geist als schaffend wirksam in der musik der minnesinger. Freilich: „nieman tzu

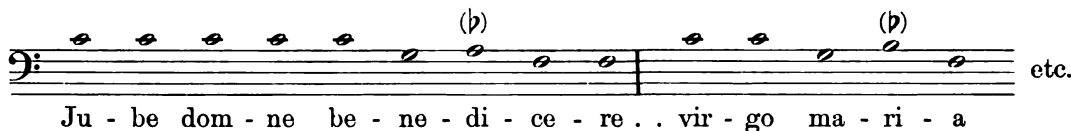
¹⁾ Vgl. auch Bäumker, Ein deutsches geistl. liederbuch, s. XVIII mit dem ersten lied daselbst.

²⁾ Vgl. in des vfs. CN den dorischen hymnus *Almi prophetae* auf s. 74 der notenbeilagen. Es darf wol hier abgesehen werden von Oddos dialog, der — vgl. J 238 — in 5 tonarten $\flat$ „als constitutives element“ betrachtet, nämlich im: dorischen, hypodorischen, hypophrygischen, lydischen und hypolydischen. Denn: „man sieht also an allem, Oddo vertritt . . . in seinen tonarten, wie in der kritik der melodien als regulärer und irregulärer, seine besonderen subjectiven ansichten“ u. s. w. (244). — Vgl. dazu XXV 71.

vro sol prysen mit lobe den liechten tac“ — es dauerte noch volle drei jahrhunderte, bis das moderne tonartensystem endgiltig das alte, übrigens keineswegs tonarme, aus seiner vorherrschaft verdrängt hatte. Die kirchliche doctrin vermochte die beweglichere kunst zwar, dafür ist die Jenaer handschrift ein zeugnis, nicht in fesseln zu schlagen. Allein, vieles, was ihr nicht zusagte, verstand sie zu verschleiern, bekämpfte sie mit allen ihr theoretisch zu gebote stehenden Mitteln.

Nicht blos ein Joh. Cotto, sondern z. b. auch ein Elias Salomonis ist als theoretiker streng kirchlich gesinnt. Letzterer hat seine *scientia artis musicae* genau gleichzeitig, wie Marchettus sein *lucidarium*, verfasst und Gregor X gewidmet¹⁾.

In dem abschnitt über die ausführung von liturgischen gesängen des fünften (lydischen) tones lesen wir worte, deren strafender zorn an den propheten Elias und die baalspriester gemahnt. Sie gelten den mönchen, welche mit ihrem psalmengesang der „schlimmen, falschen musik“ anheimgefallen seien. Das beispiel, welches er im auge hat, lautet noten- aber eben nicht tongetreu:



Und er glossiert scharf, wenn auch nicht ohne satirische beimischung, die art, wie die mönche diese tonreihe tatsächlich oft sängen, nämlich: zuerst lassen sie die stimme eine quarte (*quartum*) von $\bar{c}$ nach g sinken, nachher nach a oder b steigen, indem sie beide töne „erweichen“ (*mollificando*); dann wieder nach f sinken „und indem sie a und b erweichen, verfallen sie in den groben fehler der falschen musik“ (des den intervallschritten nach unrichtigen gesangs) . . . „Und vielleicht kümmert sich Gott nicht mehr um sie, als um jenen, zu dem er sprach: ‚du hast die wissenschaft verworfen, ich werde dich verwerfen, damit du mein priesteramt nicht verwaltest‘; denn es ist gut, dass ein mühlstein an deinen hals gehängt werde, und du in das tiefe meer versenkt werdest“²⁾.

Was *mollificare* bedeutet, ist sofort klar: a und b wurden wirklich als moll-töne um einen halbtone erniedrigt, als as und b in unserm sinn gesungen, die melodie erhielt durchaus f -moll-charakter. Man halte übrigens die tonphrase 4a in meisters Alexanders liedchen gegen diese scharf kritisierten rein liturgischen stückchen, so ergiebt sich, vom ersten tone $\bar{d}$ und den verbindenden teilweise „erweichten“ tönen abgesehen, eine ganz ähnliche, ja, beinahe gleichgeartete zickzacklinie. Was sich ein minnesinger unter umständen noch mit anderen tönen als dem vorschriftsmässig alterierbaren b gelegentlich erlaubt haben mag, darüber ist natürlich nur bei tritonusschritten gewissheit zu erhalten. Indessen ist auch der leitton im modernen

¹⁾ Vgl. G. III 16, Scripsit E. S. libellum hunc an. 1274 ad Gregorium X in curia Romana etc.

²⁾ 50 a und b. Primo descendunt quartum de c in G et postea ascendunt in a vel in b utrumque mollificando et postea descendunt in F et mollificando a et b in vitium falsae musicae labuntur . . . et fortassis Deus non curat de ipsis plusquam de illo, cui dixit: tu repulisti scientiam, ego repellam te, ne sacerdotio fungaris mihi, expedit enim, ut suspendatur mola asinaria in collum tuum, et demergaris in profundum. S. auch 61 a. (De doctrina falsae musicae, qualiter debeat evitari). Falsa musica nihil aliud est, quam falsus musicus falsa mugiens etc. 61 b, wo die *viella* neben dem hilfsmittel der Guidonischen hand (*palma*) als begleitinstrument für einen sänger genannt ist: Et hoc contingit in pluribus, quia ignorans cantor ignorat scientiae naturam, quam potest videre in palma, et habilitare vocem suam ad cantandum cantum, qui cum instrumento ligneo, cum viella optime cantaretur etc. Vgl. auch Riemann a. a. o. 212 und 223.

sinn wol öfter angewendet worden; vgl. VII 1 und XXIV 1. Ferner die tabelle, die Jacobsthal zu s. 55 giebt. Dort ist in tonbuchstaben 1. eine auf *c* transponierte tetrardusmelodie, die einem graduale aus dem anfang des 13. jahrhunderts entstammt, wiedergegeben: 2. dieselbe melodie in ursprünglicher lage. *c* ♯ für *G Fis*; *a* ♯ für *E Fis* erscheint hiebei mehrfach.

Lesen wir ferner, dass Cotto gerade auch in gedanken an tetrardusmelodien gegen die anwendung von alterierten tönen polemisiert, so bleibt ausser dem organischen ton der dritten stufe *b* (♯), der, alteriert einfach zur terz des transponierten dorisch würde, nur der ton der septime (der dritte ton der über der quintengattung liegenden quartengattung) von *g* aus also *f*. Denn das reine mixolydisch hat ja die kleine septime, wie, ausser dem lydischen, die andern tonarten auch. Die alteration des *f* kann nur *fis* bedeuten¹⁾.

Cotto scheint überhaupt eine abneigung gegen die künstlicheren improvisationen beim gesang zu hegen; denn er sagt geradezu: „die, welche biegsame stimmen besitzen, freuen sich höchlich, halbtöne anzuwenden, sodass sie manchmal auch da halbtöne hören lassen, wo solche nicht vorkommen sollen“²⁾ (vgl. auch Jacobsthal 91 f.).

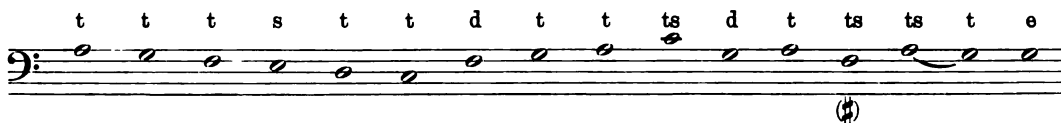
Speciell nennt er daraufhin als beispiele antiphonen hypophrygischer tonart; einer tonart, die bei ihren auffälligen intervallverhältnissen schon an sich den stempel des besonders fremdartigen trägt und eine eigenartige behandlung erforderte. Auch hier wird Cotto *fis* meinen, das vor allem nicht angehe.

Ausser diesen von Jacobsthal bereits verwerteten stellen sind im Gerbertschen text merkwürdig die *versus Hermanni* (sc. *contracti*) *ad discernendum cantum*. Sie scheinen fehlerfrei wiedergegeben und schliessen mit³⁾:

t, t, t, s, t, t, d, t, t, ts, d, t, ts, ts, t, e,
Discernendo thesin sine praecentore vel arsin

Zum verständnis aller leser diene, dass die übersetzten buchstaben die intervalle folgendermassen bezeichnen: t = tonus; s = semitonus, ts = semiditonus — die kleine terz; tt wäre die grosse terz, kommt aber hier nicht vor; d = diatessaron; δ wäre = diapente, fehlt aber hier auch; e = „equalis“ besagt, dass der so bezeichnete ton auf gleicher höhe steht, wie der unmittelbar vorangehende. Der tonbuchstabe über dem betreffenden drückt also stets das intervall zum vorhergehenden aus.

Mit einer einzigen ausnahme schliessen sämtliche 13 hexameter, nach der wiedergabe in noten bei Gerbert, auf *g*; der letzte, citierte lautet demnach unrythmisch wiedergegeben:



Auch Marchettus kennt gerade ♯ als zeichen der musica falsa, zunächst freilich nur, wie Jacobsthal sagt, als dem *cantus mensuratus* der mehrstimmigen

¹⁾ Vgl. Jacobsthal 82 ff.—89: „für den tetrardus entscheidet er (Cotto) sich nicht, weil er dann das chromatisch alterierte *Fis* als berechtigt sanctionieren müsste“. — Andere theoretiker, welche ausdrücklich von der musica falsa reden, nennt J. spec. 61 und 375.

²⁾ G. II 258 b. Qui autem flexibiles habent voces, semitoniis plurimum gaudent etc.

³⁾ Vgl. II 149—152.

musik zugehörig. Indessen fühlt man sich versucht, noch mehr hinter Marchettus' Worten zu sehen, als Jacobsthal: geradezu eine anspielung auf die ausserkirchliche monodie.

Nachdem von den *prima duo signa* $\sharp$ und $\flat$ die rede gewesen, äussert Marchettus: „Das dritte zeichen aber wird nur im c. m. gebraucht, oder im *cantus planus*, der entweder mit dem color gesungen wird, oder in den c. m. (nämlich als melodie des tenor, als *cantus firmus*) übergeht“¹⁾.

§ 16. Über stimmung und symbolik der tonarten

Auf den eigenartigen charakter des phrygischen resp. hypophrygischen, ist bereits im zusammenhang mit der besprechung der alterationszeichen hingedeutet worden.

Es ist nun bekannt, dass überhaupt den verschiedenen tonarten von den theoretikern ein gewisser stimmungsgehalt zugeschrieben wurde. Aber übereinstimmung herrscht hier so wenig, wie in andern fragen.

Nach der tabelle, die J. Wolf aufgestellt hat²⁾, verglichen auch mit der durch einen theoretiker des 15. jahrhunderts mitgeteilten bestimmung³⁾ galten durchweg nur das mixolydische und das lydische als heiter, ja übermütig; das hypomixolydische aber eher als ernsthaft, das hypolydische als gefühlvoll und sentimental, sogar als fromm (Rami de Pareia). Die züge der beiden authentischen so definierten tonarten haben sich ersichtlich auf das jonische vererbt und wenn Joh. Cotto (12. jahrhundert) an die tanzbewegungen der fahrenden leute erinnert und ganz ähnlich Joh. de Muris (14. jahrhundert) von lustigen sprüngen redet⁴⁾, so fallen uns unwillkürlich aus der Jenaer handschrift ein cadenzformen wie in IV 1 der schluss von stollen und abgesang; in V 3 das ausklingen von 1 a und 2 a (auch 5 a). Wie man XXIII 48 überdies rhythmisch aufzufassen geneigt sein mag, immer hört man etwas einem tanzschritt ähnliches, vgl. den stollenanfang, ferner 6 a und 8 a! Abgesehen hiervon ertönt der unverhüllte c-dur dreiklang (6) und den g-dur dreiklang bemerken wir in der gegenbewegung von $\bar{d}$ aus herunter steigen. Streichinstrumente haben wol gerade bei derartigen gesängen den ausführenden unterstützt⁵⁾.

XXV 73, das mit seinen anfangstönen noch den phrasenstoff des mixolydischen benutzt, zeigt gegen den schluss von stollen und abgesang hin die wirklich kecken sprünge $g \bar{e} f e g$ (und gar: $g \bar{e} f d g$)⁶⁾.

Das hypolydische bei einem frommen bittgesang verwendet finden wir im leich Herman Damens, und nach der neuesten wertvollen publication Runges ist eines ziemlich wahrscheinlich: Herman hat wol in erster linie processionsgesänge

¹⁾ III 89 a, Tertium vero signum solum in cantu ponitur mensurato, vel in plano, qui aut colorate cantatur, aut in mensuratum transit, puta in tenoribus motetorum seu aliorum cantuum mensuratorum. — Riemann übersetzt: ... „oder auch im c. pl., wenn er coloriert gesungen und im mensurierten verwendet wird.“ (Gesch. der musiktheorie 136.)

²⁾ Vierteljahrsschr. IX 1893, s. 409 (Anonymi cujusdam codex Basiliensis).

³⁾ Musica practica Bartolomei Rami de Pareia, s. 57.

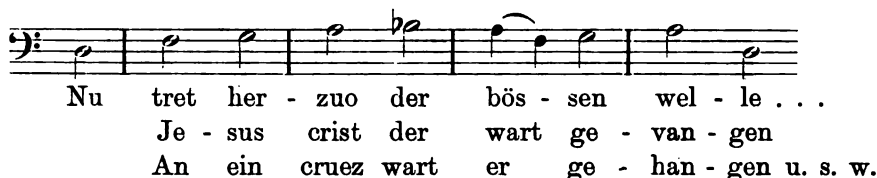
⁴⁾ Mimicos saltus — liberos saltus jocundi faciens.

⁵⁾ Vgl. anm. 2 auf s. 188 und in Runges ausgabe von K das taghorn und das nachthorn des mönchs von Salzburg (no. 94 und 95).

⁶⁾ Vgl. Weis 124; er citiert hier die „Choralschule“ von Kienle, s. 132, und redet von „rascher, leichter bewegung“ des mixolydischen in einer antiphone des Julian von Speyer. — Vgl. auch in CN die sequenz: Affluens deliciis = Sälig sey der sälden czeit (925 ff.).

nachbilden wollen, als er seinen leich verfasste. Wir bemerken in den sieben geisslermelodien, die Runge kürzlich veröffentlicht hat, vornan bei den 2 ersten die lydische tonart (ebensogut darf sie hypolydische nach ihrem umfang genannt werden). Dann folgen 2 dorische melodien¹⁾ und am allermerkwürdigsten berührt die grosse ähnlichkeit einer dorischen melodiephrase des vierten „eigentlichen“ geissliedes mit einem teil von Hermans leich.

Erstere lautet bei Runge s. 15 vgl. mit s. 36:



Unter letzterem verstehe ich XXIII auf s. 76 unserer ausgabe: *die toden irstunden, do er myt wunden*²⁾.

Vom hypomixolydischen spricht Joh. de Muris als von einer ernsthaften tonart (*seriosus*). Lieder wie: *Hievur cyn werder ritter lac* (XIV a) und: *Der nyt syn vas in tunkel verwet* (XXVI) geben ihm recht, wenn man wirklich ihre haupttonart so wie oben erklären darf.

Als feierlich und als leidenschaftlich galten im ganzen aber vorwiegend: dorisch und phrygisch; hypophrygisch galt als beschwichtigend und schmeichlerisch; hypodorisch unterscheidet sich nicht wesentlich von seiner authentischen tonart. Zu letzterer giebt Guido sogar eine art „tempovorschrift“: *in modo historiae recto et tranquillo feratur cursu!*

Und auch diese scheint kein müssiges spiel der gelehrten phantasie. Meister Alexander wird wol mit einiger absicht seinen minneleich mit der dorischen tonart haben beginnen lassen, und das zwischenstück VIII *Uns salten die alten*, so wie auch noch IX (vgl. 22 *Dem laz ich hic wizzen* u. s. w.)? Ich empfinde diese, auch in ihrem motivischen stoff zusammengehörigen teile des leichs als graveeinleitung und als ruhепunkt mitten in einem etwas erregteren hauptsatz. Dass Alexander bewusster weise die tonarten verwendete, zeigt sich auch in dem hymnenartigen kinderlied VI 30, das kirchliche bildersprache nicht blos gelegentlich, zufällig, gebraucht, sondern seine hauptspitze in dem gleichnis von den klugen und thörichten jungfrauen findet.

Melodien phrygischen stimmungsscharakters, scheint Wizlav sehr zu lieben. Nennen wir nur die unzweifelhaft phrygischen und hypophrygischen weisen von XXIV 13 und 14 (letztere nennt dazu die „senende wise“ des ungelarten).

Neuerdings ist besonders das hypophrygische zutreffend als „in sich selbst versunken“ bezeichnet worden³⁾ und der Bachbiograph betont, wie eine zunächst als jonisch betrachtete choralweise zum text: „wenn ich einmal soll scheiden“, von Bach in der Matthäuspassion sicherlich mit vollem bedacht, in der ernsten ver-

¹⁾ Auch mixolydische partien erscheinen.

²⁾ Pfannenschmid weist in Runge's werk (Zur gesch. der deutschen und niederländischen geissler, s. 93) nach, dass die geissler 1261 in Niederbayern auftraten; das stimmt gut zur zeitangabe, die Holz über Frauenlob und indirekt also über Damen macht. I 240 und 237.

³⁾ Weis 123: Die in sich versunkene hypophrygische weise eignet sich wie keine andere, den durst „in klängen der sehnsucht auszudrücken“.

dämmernden phrygischen tonart behandelt worden sei¹⁾. Gerade der unbestimmt klingende schluss mit dem tonschritt *f e* (oder *d e*) verleiht dem ganzen melodiegebilde den character beinahe des ängstlichen tastens, des unbefriedigten. Vgl. auch XXII 1; XXI 69.

Doch es würde zu lange aufhalten, wollte ich hier im einzelnen nachzuweisen suchen, was für psychologische voraussetzungen möglicherweise, ja wahrscheinlich öfter mitgespielt haben, beim schaffen des musikalischen ausdrucksmitteis.

Nur eine andere art der tonmalerei, die gewiss auch nicht selten sich entdecken lässt, sei noch kurz erwähnt: die tonlage einer melodie.

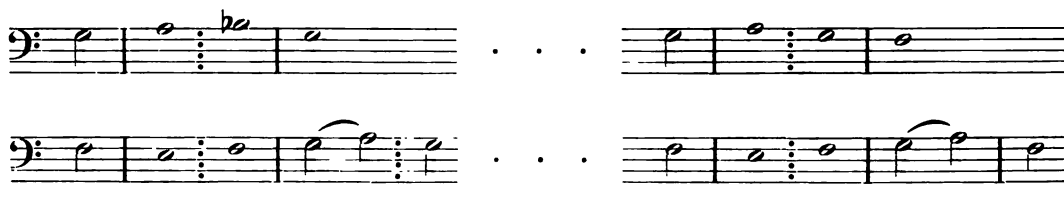
Cotto meint, der musiker solle den gesang so gestalten, dass er „im unglück heruntersinke, im glück sich erhebe,“ will indessen keine pedantische regel daraus gemacht wissen²⁾ und dem Aribo sind die *graves*, *finales*, *superiores* und *excellentes* bilder für die menschwerdung und erhöhung christi³⁾.

Auch zur hervorhebung einzelner worte mag ein einzelner besonders hoher ton da und dort gewählt worden sein, vgl. II 1: das lob der Maria beginnt eigentlich in jonischer, hell klingender lage; der abgesang wählt zum beginn das etwas gedämpftere lydische, steigt aber in 8 b (*reyne maget*) wieder auf dem grund der C-durtonleiter bis $\bar{g}$ empor.

Eine andere tonlage, die mittlere der *finales* und *superiores*, nimmt durchweg Kelins sentenzgedicht mit durchaus jonischer melodie ein IV 14, vgl. hiefür auch Spervoghel.

Die loblieder von Helleviur und meister Gervelyn wären dagegen besser im g-schlüssel notiert worden, in so hohe tonregionen schwingen sie sich hinauf⁴⁾.

Umgekehrt klingt etwas gedrückt XIX 1 und pathetisch stets in mittlerer tonlage recitierend XXI 32. Hier werden sogar die reime, welche zweimal durch je eine sich wiederholende litaneienhafte phrase von einander fern gehalten scheinen, auch musikalisch eng zusammengekettet:



¹⁾ Spitta, J. S. Bach II 380.

²⁾ G. II 253 b (Praecepta de cantus componendo) ... ut in adversis deprimatur et in prosperis exaltetur. S. schon vorher; und nachher sagt Cotto, um dies nicht zu übergehen: sed in auctoribus quaerimoniae per hypolydium, quia is miserabilem sonum habet, frequentissime decantantur. — Wo daher in der bestimmung der tonarten statt transponiertem phrygisch besser eine andere tonart angenommen würde, könnte es sich (man denke an die schlusscadenz *b $\flat$ a*) um hypolydisch handeln.

³⁾ Die 4 tetrachorde der graves u. s. w. reihen sich von Γ (= G) aus gerechnet aneinander. Vgl. G. I 152 und dazu Spitta in: Vschr. f. m.-w., V 446 ff., sowie Jacobsthal a. a. o. 269 ff. — G. II 206a. Quorum tetrachordorum duo id est gravium et finalium sicut sunt humilia, ita humilitatem christi quae fuit in humanitate et passione designant: duo excelsa, id est superiorum et excellentium etc.

⁴⁾ Bei Gervelyns erstem lied kommt auch eine andere verbesserung noch in betracht: die notwendigkeit des *b* rotundum zur vermeidung des tritonius (s. 21 zweitunterste zeile und unterste zeile) — falls man nicht *f-c b $\flat$* , wie im abgesang lesen will.

Doch das führt bereits in das gebiet der eigentlichen formenlehre, das ich zum schluss noch mit einigen wenigen bemerkungen streifen möchte, indem ich alle näheren erörterungen der zukunft überlassen muss.

§ 17. Ueber die beziehungen der melodietelle zu einander

Im ganzen und grossen geben hoffentlich schon die übertragungen, insbesondere durch die gruppierung der melodietelle: cola, distinctionen u. s. f. über dem text, ein bild von der struktur der in der Jenaer handschrift aufbewahrten lieder. Oft ist augenscheinlich durch die von Saran angenommen cäsuren eine tatsache in helleres licht gerückt, die auch von mittelalterlichen theoretikern für die liturgische musik geltend gemacht wird. Schon Joh. Cotto sagt diesbezüglich in übereinstimmung mit Hieronymus von Mähren: „was die grammatiker in gesprochenen rede als colon, comma, periode bezeichnen, das nennen einige musiker diastema, systema, teleusis.“ Und vorher: „ähnlich, wenn der gesang auf der oberquarte oder -quinte ruht, ist das ein colon; wenn er in der mitte zum grundton zurückgeführt wird, ein comma; wenn er am schluss zum grundton gelangt, eine periode“¹⁾.

Auch musikalisch betrachtet füllt demnach meistens eine periode die stollenmelodie einer-, die abgesangsmelodie andererseits. Die innencäsuren entsprechen den kleineren distinctionen, abschnitten. Allein erweiterungen der regel und varianten zu derselben scheinen zahlreich vorhanden zu sein. Wir finden genau das grundschema befolgt in VI 4; XXX b mit je einem colon, comma bis zum abschluss der periode. Dann mehrere cola, wol auch commata, z. b. in VII 1, wo statt der tonica (finalis) zum schluss die terz eintritt; XXV 1; 48; 94.

Wir bemerken indessen bereits bei den zwei letztgenannten beispielen, dass
1. die distinction (des comma) durchaus nicht stets auf die finalis ausgeht und dass
2. ein stollen aus zwei perioden bestehen kann.

Überhaupt kommen für die cäsurabschnitte noch andere töne als quinte, quarte und finalton in frage. In erster linie ist für die plagaltonarten auch in dieser beziehung das schwergewicht vielfach nach unten verlegt: tonica, unterdominante sind hier charakteristische cäsurtöne: man vgl. III 43; VI 30; XIII 1 — dagegen freilich XXIII 1 (?)

Von anderen tönen, als den genannten, ist in reizvoller weise verwendet die terz des *c*-durdreiklangs: *c*: IX 1. — Doch soll die frage als eine der vielen wichtigen, welche sich erst erheben, mit diesen paar beispielen keineswegs als beantwortet, sondern als noch zu lösende berührt werden. Sie hängt wol musikalisch zusammen mit der genauen berücksichtigung derjenigen töne, welche für die einzelnen tonarten als *principia* (anfangstöne) besonders gebräuchlich waren, öfters auch mit der mutationslehre (übergang aus dem systema naturale in das system durum oder molle), lauter theoretischen voraussetzungen, welche in dieser abhandlung nicht mehr besprochen werden können, nichtsdestoweniger aber vollgültige untersuchungen noch erfordern.

¹⁾ G. II 241 b und 242 a cf. mit Hieronymus de Moravia Coussem I s. 74 b und 75 a: quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant. — Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finalem reducitur, comma est; cum in fine ad finalem pervenit periodus est. Vgl. auch: Vschr. f. m.-w., 13 IX 206 und so dann 230.

Was am zweifellosesten durch die Übertragungen, auch abgesehen von einer richtigen oder nicht richtigen deutung der tonarten bestätigt wird, das ist die häufige wiederholung von grossen stücken der stollenmelodie, ja der ganzen stollenmelodie nach dem eigentlichen abgesang. Auch die motivische verwertung einzelner kleinerer melodischer teile sei im ganzen hier übergangen, obschon ich mir nicht versagen kann, auf XXIV 1, d. h. den unmittelbaren wechsel von $b\flat$ und $b\sharp$ in den climaci des abgesangs, ebenso denjenigen im climacus und scandicus des stollens von 35 hinzuweisen. Hervorgehoben sei zudem in 32 die cadenz: $\bar{c} \ a \ \widehat{b\flat} \ a$ am schluss des stollens und die entsprechende cadenz am schluss des ganzen verses: $\bar{c} \ a \ \widehat{b\flat} \ a$. Wizlav verbindet dadurch, wie sprachlich durch den reim, so auch musikalisch aufs engste je einen vers mit dem folgenden.

XXIV 1 wiederholt den stollen vollständig, ferner: 14; 18; XXV 1; 15; 52; 62; 71; 86; 94; 98. — Beim Meisner macht sich dieses formprincip überhaupt sehr stark geltend, und absichtlich sind hier nur stücke herausgegriffen, deren eigentliche abgesangsmelodie wiederholt wird. Andere, wo sie nur einmal erscheint, finden wir so oft, dass sie nicht ausdrücklich genannt zu werden brauchen, da sie überdies jeweilen angemerkt sind. Nach den beim Meisner hauptsächlich vertretenen formen ist nun der abgesang musikalisch zwar wichtig, allein die wiederholte stollenmelodie erweist sich als durchaus selbständige reprise, die form der da capo-arie ist miniaturartig schon in J deutlich ausgeprägt, also bereits im mittelalter vorhanden! Lässt die italienische arie später dur und moll in ihren beiden teilen wechseln, so wechselt hier die authentische und die plagale tonart, oder wenn das nicht, so doch höhere und tiefere Tonlage¹).

Der minnegesang seinerseits kann aber sogar als weltlicherer sprosse des gregorianischen kirchengesangs vielleicht nicht bloß in bezug auf tonalität seine abkunft verleugnen; auch die vielfach respondierende (da capo-) form der in J enthaltenen gesänge weist vermutlich auf die responsorien hin und zugleich mögen kunstgebilde der mensurierten musik da und dort ihren einfluss geltend gemacht haben²).

Wer nun auch die Colmarer handschrift in Runges ausgabe daraufhin durchblättert, wird in diesem jüngern document dieselbe form noch deutlich finden in no. 24; 80³); 105; 109; 112; 116 (s. auch: anhang, die notenbeilagen).

Endlich weist Mey nach⁴), dass unter 13 meisterweisen des Hans Sachs nur eine einzige, die *hohe bergweise*, keine stollenwiederholung als teil des abgesangs enthält, und nur eine einzige, der *guldene ton*, bei der wiederholung die erste zeile des stollens weglässt. Andere meistersinger verwenden diese form auch und Mey nennt ausserdem zwei weisen mit stollenwiederholung, die dem Frauenlob zugeschrieben wurden (no. 20 des anhangs giebt nach K dessen „langen ton“).

Das alles drängt neuerdings die ansicht in den vordergrund, dass der meistergesang auch musikgeschichtlich betrachtet mit dem sog. minnegesang zusammenhängt. Spricht doch meister Rumelant (strophe 87) selbst von meistersingern.

¹) R. v. Liliencron a. a. o. 260: „während natürlich jedes lied nur eine tonart zeigt, wenn es auch etwa im abges. eine andere berührt, namentlich die seitentonart“ u. s. w.

²) Wolf, die musiklehre des Joh. de Grocheo, bes. 89—95.

³) R. liest (s. 134) „aber 1 stollen als vor“, obschon deutlich eine römische II zu sehen und der text: „wer ist der in den garten trat“ u. s. w. ausgeschrieben ist.

⁴) Der meistergesang in geschichte und kunst, 119—135 (schemata), zu vergleichen mit 208—267 (wiedergabe der weisen und besprechung derselben). — A. a. o. 146, 152.

ANHANG

Melodien aus der Colmarer handschrift

in übertragung

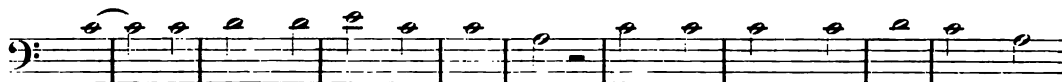
No. 20

2.¹⁾

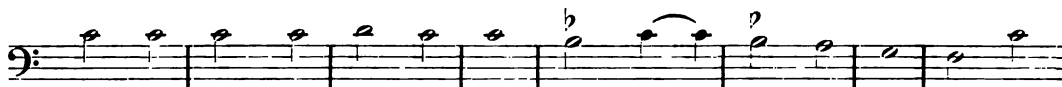
GESANG IM LANGEN TON FRAUWENLOBES



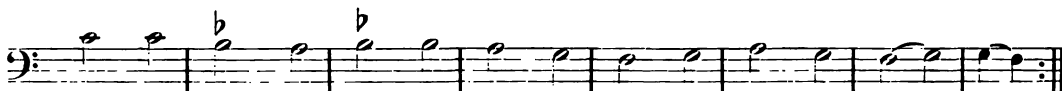
1. Do ku - ninc a - le - xan - der myt vul - kom - ner macht die lant ir -
2. San wart ge - leyt der steyn of ey - ner wa - ge symz, mit las - tes



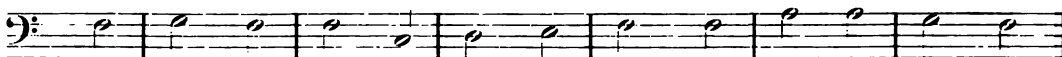
vacht biz tzu dem pa - ra - dy - se; in so ho - er wi - se war
pymz solde man in v - ber - man - gen; swaz man muchte ir - lan - gen, daz



ym ge - geben eyn e - del steyn kleyne vnde ouch tzu bry - se man
lest - lich was daz was eyn nicht kegen des stey - nes span - gen. Eyn



heiz den kuninc daz er den steyn myt las - te wi - der vu - ge
wi - ser warf eyn dach von er - den of den steyn ge - vu - ge



3. Tzu hant was al sin last ge - legen Diz mer - ke hoch ge -

¹⁾ Der text der ersten vollständig in der Jenaer handschrift erhaltenen strophe frauenlobs (2) ist der melodie untergelegt. Vgl. die bemerkung v. d. Hagen's III 747.

hege-ter d'hegen Kein wi - der-wegen din mac ge-phlegen der wile daz

leben hat hei - les segen wirt a - ber diu erde ein dach dir stegen so

wirt din mast in ho - her last ein pil - lich v - ber - tru - ge.

No. 29

IN DER HUNTWYSE FR(AUWENLOBS)

Ma - ri - a, ku - nin - gyn - ne, der dry - er nam ein schryn,
But mir din mil - ten hen - de, du ma - get sun - den on,

ver - lyh mir rech - te syn - ne, daz ich ge - buss der sun - de
zu jungst an my - nem en - de, daz ich ge - na - d(e) mog en-

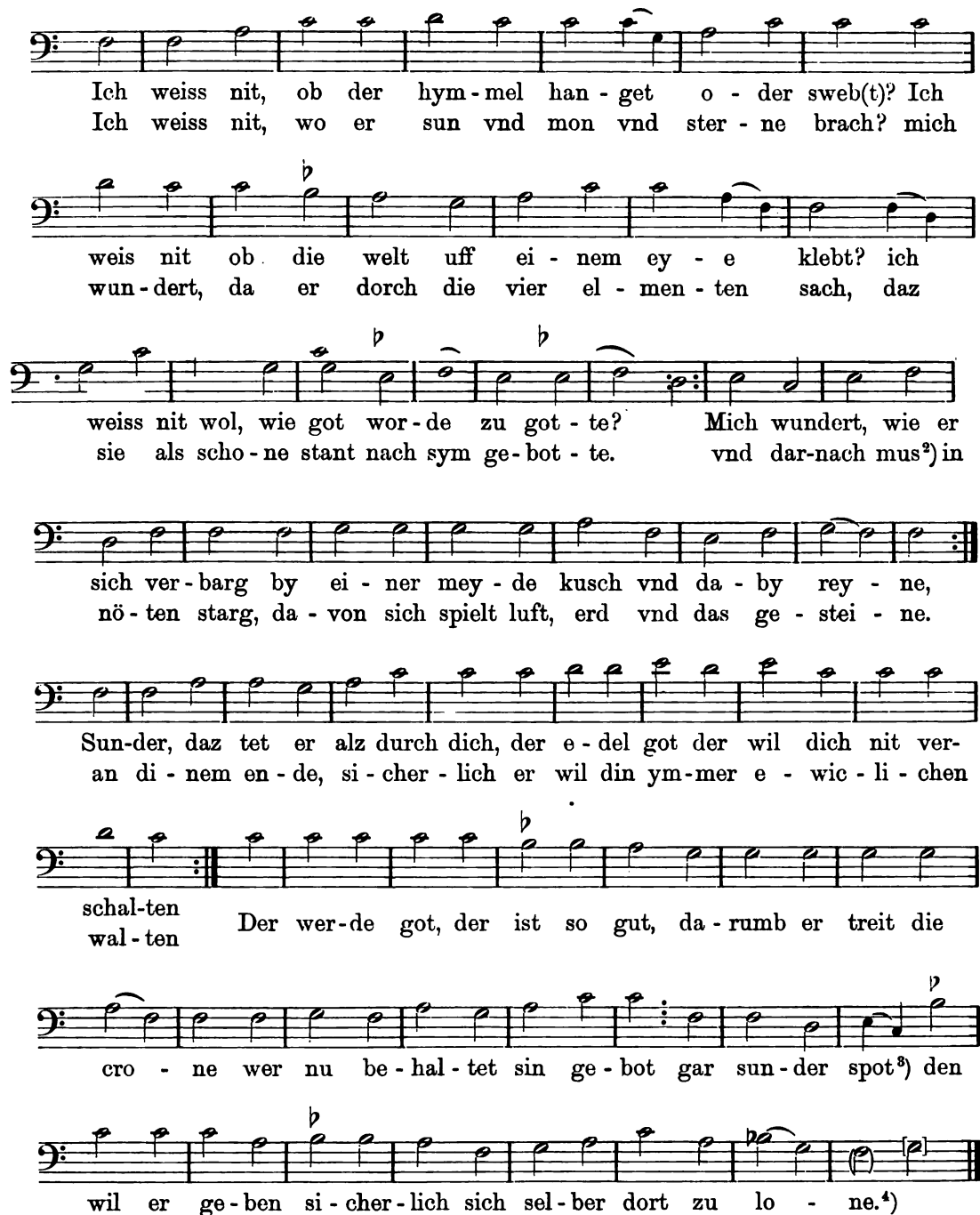
myn; die gna - de din mir nym - mer tag ent - wi - che
pfan, wyt vff - ge - tan has - tu daz hym - mel - ri - che

Daz zei - get vns sin hoch - ge - burt, der si - ne kint her - lo - set
Ma - ri - a, sus - se try - ni - tat, syt got vil wun - der - werk an

von der hel - le hort vnd vn - ser er - be - sun - de hat zu
dir ge - wur - cket hat, vnd daz der hym - mel der ge - tauff - ten

tod her - mort, als hör ich vns die wy - sen meis - ter le - ren.
of - fen stat so lass vns, frau, vn - der die man - tel ke - ren.

No. 83a

GESANG IN DES STARCKEN BOPPEN HOFE DONE¹⁾


Ich weiss nit, ob der hym-mel han-get o-der sweb(t)? Ich
 Ich weiss nit, wo er sun vnd mon vnd ster-ne brach? mich

weis nit ob die welt uff ei-nem ey-e klebt? ich
 wun-dert, da er dorch die vier el-men-ten sach, daz

weiss nit wol, wie got wor-de zu got-te? Mich wundert, wie er
 sie als scho-ne stant nach sym ge-bot-te. vnd dar-nach mus²⁾ in

sich ver-barg by ei-ner mey-de kusch vnd da-by rey-ne,
 nö-ten starg, da-von sich spielt luft, erd vnd das ge-stei-ne.

Sun-der, daz tet er alz durch dich, der e-del got der wil dich nit ver-
 an di-nem en-de, si-cher-lich er wil din ym-mer e-wic-li-chen

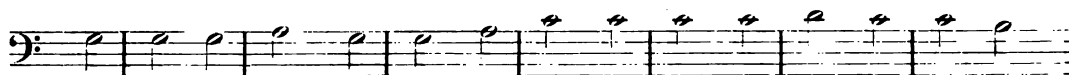
schal-ten Der wer-de got, der ist so gut, da-rumb er treit die
 wal-ten

cro-ne wer nu be-hal-tet sin ge-bot gar sun-der spot³⁾ den

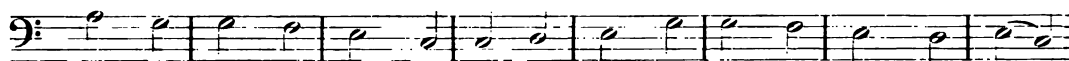
wil er ge-ben si-cher-lich sich sel-ber dort zu lo-ne.⁴⁾

¹⁾ Vgl. Jenaer hsr.: Meister Poppe und die melodik des vf. § 13.²⁾ So R. — Im original ist wol was deutlich.³⁾ Überdehnung zu 4-hebigem vers wäre hier und in J. das natürlichere. — 173 anm. 1!⁴⁾ Die in [] note ist bereits von R. als unrichtig gekennzeichnet.

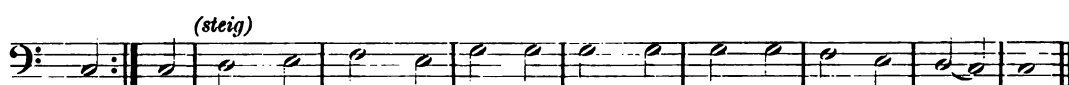
No. 102

IN CLINGESORES SWARCZEN TON¹⁾

Ein e - del - baum ge - wach - sen ist in ei - nem gar - ten, so mit
sin dol - den rei - chent in den tron, da got er - zeu - gen wil sin



wun - nic - li - cher list, sin wur - zeln hant der hel - le grunt dorch - gan -
lie - ben fru - w - de lon, der es - te hant den gar - ten schon vmb - fan -

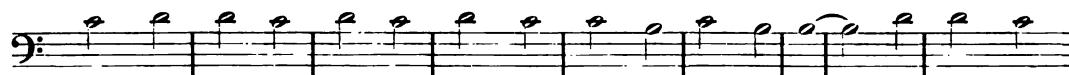


gen } Est vmb den baum al - so ge - tan, daz ym die en - gel ny - gen.
gen } *Der dryt stoll*

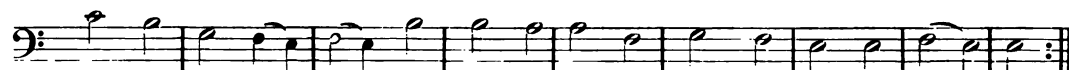
No. 103

IN DER ALMENT DES ALTEN STOLLEN²⁾

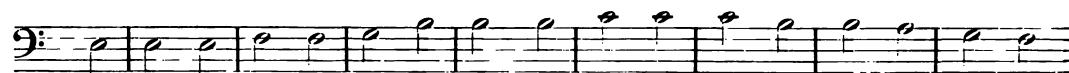
Ich wil dich bit - ten, mil - ter got, wan du durch vns den tot an
bis ich ge - bu - ze, waz (ich) han ge - sun - det wy - der dich! dez



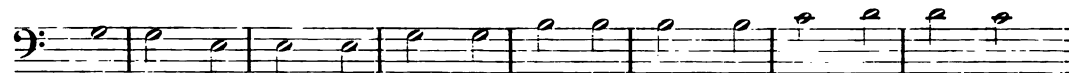
dem vil her - ten cruc - ze litt, daz du vss al - ler not mir helf - fest
hilff mir vet - ter - li - cher got, ge - ruch zu fes - ten mich vnd lass mich



durch die mu - ter din, die dich on al - len wan - del meit ge - be - re
dir be - fol - hen sin! durch di - ne tu - gent nymm mir my - ne swe - re!



Ma - ri - a mu - ter vn - de magt gar wan - dels fry vnd al - ler mis - se -



te - te, min leyt sy dir al - so ge - chagt: hilff an der se - le

¹⁾ Vgl. *Jenaer handschrift: Wolframs Do man dem edelen syn getzelt und Runge S. 159.*

²⁾ Vgl. *Runge S. 160.*

mir, vnd daz myn le - ben wer - de ste - te! vnd bit auch di - nen

lie - ben son, daz er die cris - ten - heit be - ke - re nach dem

wil - len sin, wan er die cron ob al - len kun - gen treit.

No. 112

IN DEM GEKAUFTEN ODER IN DEM FURSTEN TON HEINRICHS VON OFFTERDINGEN¹⁾

Daz ers - te sin - gen daz hie tut hein - rich von of - ter - din - gen
Ein meinster stat in kreys - ses zil - gein al - len sen - gern, die da

in dez e - deln furs - ten ton er tei - let wil - lic - lich mit vns sin
leb[n] er (uff) - ge - worf - fen hat; ir sint ge - nen - net we - nig o - der

gut wir gen im got - tes lon } { Nu ho - rent wie er kam - pfes
vil recht alz ein kem - pfer sta[t] } { des furs - ten tugend uss os - ter -

kan gein al - len sen - gern pflie - gen
rich da wil er pflich - ten an. Vnd wil daz y - mant wy - der

wegen mit dry - en bes - ten furs - ten milt, als er sie vin - den kan die

ha - bent al - le nit so ho - hem pryss, in tu - gend le - ben in die - bes

wyss: wil ich mich hut dar - fur ge - fan - gen ge - ben.

¹⁾ Vgl. Runge S. 166 und die melodik des vf. § 12.

No. 116

IN TANHUSERS HEUPPTON ODER GULDIN TONE

Ge - lu - eke, wer mir not, wo ich der land hin-
 Wer gyt mir wy - sen rat, dar - zu die eld - gen

ker mit man - ger mas - se - ny - e ist mir
 ler, daz ich der hell werd fry - e dez en - de-

wor - den kunt: dez han ich mich gar sen - den tieff ver-
 lo - sen grunt? Het ich mich uff die rech - ten fart be-

ley - tet mit bicht macht mich mang pries - ter matt, daz ich bin
 rey - tet gein dem es mir un - e - ben gat: dem man mich

gar vor - ir - ret Zwar des hat mich der zwy - fel
 hat em - pfir - ret daz ich bin vss dem rech - ten

starek be - zwun - gen *alz der stoll*
 wog ge - sprun - gen Es wart kein mis - se - tat so



831.2
J51

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

--	--	--

