

Ueber die Musik der Minnesinger.

Unter der großen Anzahl, der in diesem Werke gegebenen alten Lieder werden nicht wenige sein, welche auch selbst denjenigen, der der Sprache jener Zeit nicht vollkommen mächtig ist, durchaus befriedigen und durch Inhalt und Form auf gleiche Weise anziehen. Man wird ein Gleiches nicht von den Melodien dieser Lieder sagen können; es werden im Ganzen nicht viele sein, welche, selbst durch eine passende Begleitung ausgeschmückt und gut vorgetragen, dem jetzigen Ohre und Geschmacke zusagen. Es ist der Zweck dieses Aufsatzes, hievon die Hauptgründe aufzufuchen. Um den Standpunkt, den diese alten Melodien musikalisch einnehmen, genauer zu bestimmen, wird es nöthig sein, etwas allgemeines über Gesangscomposition überhaupt voranzuschicken.

Wir können zwei Hauptarten der Composition eines Gedichtes (vorzüglich eines strophischen) unterscheiden.

Die Musik könnte unmittelbar die metrischen Verhältnisse des Gedichtes wiedergeben, so daß metrische Länge und Kürze nach bestimmten Gesetzen durch Länge und Kürze der Noten im Gesang ausgedrückt würden, und der ganze Rhythmus, wie wir ihn beim Sprechen wahrnehmen, sich nur mit größerer Bestimmtheit in der Musik wieder zeigte. Eine solche Art der Composition wird natürlich nur in denjenigen Sprachen, welche eine wirkliche Sylbenmessung haben, also in den beiden alten Sprachen, wesentlich und unentbehrlich sein. Denn da schon durch das Sprechen einer solchen Sprache das Gefühl der Zeitbestimmung in einem weit höheren Maasse, als bei uns, angeregt wird, so erscheint hernach eine künstliche rhythmische Periode in der Musik durch den ersten Ausdruck des Gedankens durch das Wort vorbereitet und bedingt. In dieser Art, müssen wir uns denken, daß z. B. die Chöre der alten Tragödien componirt waren, wo dann Sprache, Musik und Tanz sich vereinigten, dem Ohr und selbst dem Auge einen verwickelten Rhythmus in Zeit und Raum darzustellen. Wenn man den Rhythmus also hiebei als etwas durch die Worte gegebenes sich vorstellt, so blieb der Musik nur noch übrig, durch Melodie und Modulation ein neues Element in das Kunstwerk zu bringen. Auch ist klar, daß in Compositionen dieser Art die Musik nicht selbständig gedacht werden kann (im modernen Sinne), weil eben erst die Worte die Nothwendigkeit des Rhythmus bedingen und erklären.

In Sprachen, die nur eine Sylbenzählung haben und durch regelmäßig vertheilte Accente den Vers binden, kann eine solche Art der Composition zum wenigsten nie als nothwendig erscheinen, weil überhaupt die Zeitmessung, gesetzt sie ließe sich anwenden, nie nothwendig ist. Doch werden wir weiter unten zeigen, wie eine ähnliche Art der Composition, nur mit gewissen Modificationen, welche aus dem Wesen der Sprache hervorgehen, auch hier anwendbar wäre. Es tritt nun bei solchen Sprachen auf das natürlichste die zweite Art der Composition ein, indem nämlich durch die Musik erst eine bestimmte rhythmische Periode eingeführt wird, welche zwar den durch das Versmaaß gegebenen Accenten nicht widersprechen darf, sonst aber nicht lange und kurze Sylben durch

festgesetzte Länge und Kürze der Noten wiederzugeben braucht. Hievon wird man sich überzeugen, wenn man sieht, mit welcher Freiheit auch ein das Wort achtender Componist ein daktylisches Versmaaß in $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{3}{2}$ u. s. w. Takt, oder ein trochäisches und jambisches in jeder nur erdenkbaren Taktart componirt, und dies selbst im Deutschen, welches doch den Vers nicht bloß durch den Accent bildet. Unser moderner Takt theilt zwar jedes Tonstück in eine Menge kleiner unter sich gleicher Abtheilungen, eben Takte genannt: man muß sich aber nicht (vorzüglich durch den Anblick der Taktstriche) verleiten lassen zu glauben, daß nun bei uns eine gegen die längere rhythmische Periode der Alten zurückstehende Einformigkeit einträte; denn in einem wohlgeordneten musikalischen Stücke werden die Accente, welche den Anfang der Takte bezeichnen, durchaus nicht von gleicher Art und Bedeutsamkeit sein, sondern eine größere Anzahl von Taktten wird wiederum durch ein ganz bestimmtes Gesetz vereinigt, so daß in einem guten Stücke die Befriedigung des Ohres (was das Taktgefühl angeht) eben erst nach einer bestimmten Anzahl Takte eintritt; nicht zu gedenken, daß oft zwei und mehr Takte durch Bindungen und neben einander hergehende Melodien, in einen vereinigt werden. Es wird ein künstliches Bach'sches oder Händel'sches Tonstück auch in rhythmischer Zusammensetzung schwerlich einem antiken Chore etwas nachgeben.

Eine solche Art der Composition wird zwar auch bei den alten Sprachen sich denken lassen, nämlich zuvörderst bei sehr einfachen metrischen Verhältnissen, wie z. B. bei den Anakreontischen Versen, welche ganz in unserer modernen Art componirt werden könnten; aber auch bei zusammengesetzten Metren ist es denkbar, und, um nur etwas neueres anzuführen, list z. B. in der Zelter'schen Composition der Horazischen Ode: *Quis desiderio* etc. das Metrum in unserm Takte dargestellt, aber freilich nur dadurch, daß der Componist eine Kürze, zwar nicht willkürlich, bald durch $\frac{1}{2}$ bald durch $\frac{1}{4}$ Note wiedergibt; eine Freiheit, die einem modernen Ohre zum wenigsten nicht auffällt.

Was nun besonders die Compositionen der zweiten Art bei längeren strophisch abgetheilten Gedichten betrifft, so kann die metrische Form so einfach sein, daß der musikalische Takt (so wollen wir ihn benennen) mit dem metrischen genau zusammenfällt, also eigentlich nicht als Zuthat der Musik, sondern durch die Worte bedingt erscheint; alsdann wird es das Geschäft des Melodienganges sein, noch die eigenthümliche und musikalische Bindung dem Ganzen zu geben. In dieser einfachen Art werden alle längeren strophischen Gedichte, besonders Lieder und Romanzen, componirt sein, wo überdem auch der Gang der Melodie sich, wie das Metrum, einfach und allgemein halten muß, und der Fortschritt, der in jedem Gedichte sein soll, nur durch die Worte gebracht wird, und durch den Ausdruck mit welchem es der Sänger vorträgt. Um ein recht passendes Beispiel dieser Art zu geben, führe ich die Zelter'schen Compositionen des Tauchers, der Braut von Korinth, der Bajadere u. a. m. an, in welchen die Musik sich eben in den Gränzen hält, welche nothwendig sind, um das Wort als Hauptsache erscheinen zu lassen, und gleichsam nur eine erhöhte Recitation bewirken.

Es kann aber auch, besonders bei einfachen metrischen Verhältnissen, die Musik dem Gedicht eine weit größere Ausführung geben und eine neue Taktform (die nur nicht der durch das Metrum gegebenen widersprechen darf), einführen. Von dieser Art sind die meisten kurzen metrischen und anderen Gedichte, welche wir schlechtthin Lieder zu nennen pflegen, wovon wir ja von so vielen Componisten so schöne Beispiele haben. Hier ist die Musik selbständig, wie die Worte, und beide bestimmen sich nur gegenseitig.

Die Musik kann ferner noch einen bedeutenden Fortschritt in ein Gedicht (immer doch mit Beibehaltung des strophischen Gesetzes) bringen, indem sie zwar die zuerst für die Strophe einge-

fürte musikalische Taktform beibehält, aber durch Modulation und Begleitung variiert, wie z. B. das Berglied von Schiller in der Zelter'schen Composition; da nämlich in dem Gedichte selbst, als in einem Gemälde, nicht ein so bedeutender Fortschritt und Entwicklung ist, so hatte die Musik das Recht, eine solche durch Veränderung der Tonart und Begleitung einzuführen.

Ein strophisches Gedicht, ohne Achtung der Strophe in der Musik, durchzucomponiren, kann auf keine Weise gutgeheißen werden, weil eben dadurch die Eigenthümlichkeit des Gedichtes zerstört wird. Hoffentlich sind wir ganz über die Periode hinweg, wo dergleichen (immerhin einmal geistreiche) Ausgeburten der Kunst ihr Stück machen konnten. Wohl aber wird die Durchcomposition in zwei Fällen eintreten: nämlich, ist das Gedicht überhaupt (wie z. B. der Handschuh von Schiller) in einem ganz freien Metrum geschrieben, dann kann es zwar durchcomponirt werden, aber die Musik muß (wie in der Zelter'schen Composition) die strophische Eintheilung ersetzen. Eben so kann die Durchcomposition erlaubt sein, wenn in einem langen Gedichte die Strophen zu kurz sind, wenn sich z. B. immer nur zwei metrische Reihen wiederholen, alsdann kann die Musik verändern, muß aber durch die Melodie eine neue größere Eintheilung, welche jedoch die kleinere nicht aufhebt, hineinbringen.

Nach diesen ganz allgemeinen Grundzügen, kommen wir zu den Melodien der Minnelieder zurück. Ueber das Aeußere derselben einige Worte.

Sie sind in zwei verschiedenen Notenschriften geschrieben. Nitharts Lieder in derjenigen, in welcher die Alten den Choralgesang schrieben (wie in alten Agenden zu sehen). Von diesen Noten, welche vorzüglich zwei verschiedene Formen \blacksquare , \blacktriangledown , haben, wird in den älteren Anleitungen behauptet, sie hätten keine verschiedene Taktbedeutung oder Zeitbestimmung; so heißt es z. B. in dem Buche von Agricola (*Duo libri musices continentes compendium artis et illustria exempla scripti a Martino Agricola, Witebergae 1561*) gleich im Anfang de divisione Musicae: *Musica activa est triplex, videlicet Plana, Figurata et Instrumentalis. Plana sive Choralis est quae planum vel choralem cantum tradit. Cujus singulae notulae perpetuo aequalem retinent quantitatem, in hunc modum:*

Paradigma.

Sunt $\left. \begin{array}{l} \blacksquare \\ \blacktriangledown \end{array} \right\}$ quantitate aequales.

Und dies hat seine Richtigkeit, was ihren Gebrauch für den Kirchengesang betrifft¹⁾. Bei vielen von Nitharts Liedern aber überzeugt man sich schwer, daß nicht eine bestimmte verschiedene Zeillänge den beiden vorkommenden Zeichen zu geben sei. Denn wenn man den beiden angeführten Zeichen, nämlich der Note \blacktriangledown den Werth 1, und \blacksquare den Werth $\frac{1}{2}$ beilegt, so lassen sich viele der Lieder (freilich nicht ohne einige Willkürlichkeiten) in einen gedrittelten Takt bringen; und es wird dann (z. B. in den Liedern Nr. 1, 4, 6, 8) auch die lange Sylbe immer auf das Zeichen \blacktriangledown zu bringen sein, nicht aber z. B. bei Nr. 12 und 15, in welchen man umgekehrt das Zeichen \blacksquare für die lange Sylbe findet; ebenso Nr. 28, welches in Noten geschrieben ist, die fast schon die neuere Viertel-Note nachahmen, und in welchem ungezweifelt die geschwänzte Note für die kurze Sylbe ge-

1) Agricola selbst gibt auf derselben Seite des Buches unmittelbar ein Beispiel in diesen Noten, in welchen, wenn auch beide Zeichen dasselbe bedeuten, sie doch eine bestimmte Zeillänge haben müssen; nämlich, er gibt eine *Fuga in subdiapente post 2 Tactus*, die denn doch nicht ohne genau gehaltene Zeillänge ausgeführt werden kann. In den Sectionen der Kirche hingegen werden diese Noten wohl wie die eines Recitativs ohne Taktbestimmung gebraucht.

hört. Das Lied 104: Das gudein hün ward von dem Herausgeber noch in den Bruchstücken einer andern Hdsf. aufgefunden; die Notenzeichen in dieser kommen dem Uefern nach nicht ganz überein (sie sind noch körperloser); der Gang der Melodie stimmt im Ganzen, jedoch nicht ohne sehr beträchtliche Abweichungen (z. B. hat sie gleich eine andere Anfangsnote). Außerdem, daß die Frankfurter Pergamentblätter augenscheinlich, vielleicht zwei Jahrhunderte älter sind, als die Hagensche Papierhandschrift des 15ten Jahrhunderts (man vergleiche die Schriftproben), spricht auch Folgendes für den Vorzug der ersten: 1) sie hat in dem Liede auf jedem System den Schlüssel (f und c) angegeben, welcher in der Hagenschen Hdsf. ganz fehlt. 2) die Wiederholung des Stollen ist ausgeschrieben: diese fehlt fast ohne Ausnahme bei allen Liedern der Hagenschen Hdsf. und ist kaum einmal angedeutet.

Der fehlende Schlüssel zumal verräth die Nachlässigkeit des späteren Abschreibers; und wollte man sagen, daß er fehle, weil überall derselbe zu ergänzen sei, so könnte dies bei den meisten Stücken nur der Tenorschlüssel sein: welches wieder doch nicht auf Nr. 101 paßte; denn sollte auch dort der Tenorschlüssel gelten, so käme gleich in der ersten Zeile auf eine für alle Composition unerhörte Art h vor; also müßte dann häufig ein b vergessen sein. Es wird schwer sein, hier auf einen sichern Grund zu kommen.

Die Notenzeichen in der Zenaer Hdsf. sind von der in Nitharts Liedern gänzlich unterschieden, außer in Ligaturen findet man (auf kurze und lange Sylben) nur das Zeichen \blacksquare . Ein Lied Alexanders, \odot tu daz nach liebe gat ¹⁾ (welches auch in der Berl. musik. Zeit. 1827, St. 17. 18 in einer Beilage (von Fr. Kugler in neuere Notenschrift übertragen ist), findet sich in einer Wiener Hdsf. mit Noten, welche denen in beiden vorhin angeführten Hdsf. von Nitharts Liedern ziemlich gleich sind, nur daß die Zeichen (außer den Ligaturen) meist gleich, nämlich so: \blacksquare sind, und selten geschwänzt. Fast sollte man hieraus vermuthen, daß beide Hdsf., die Zenaer und Hagensche, nur verschiedene Abschriften (in verschiedenen Zeiten) derselben älteren Notirungsart wären.

Uebrigens stimmen die beiden, wohl ziemlich gleichzeitigen Pergament-Hdsf. des Liedes von Alexander weit genauer überein, als jene beiden des Nithartischen Liedes; denn der Gang der Melodie ist im Ganzen durchaus derselbe; und sie unterscheiden sich besonders nur darin, daß die erste und zweite Zeile in der Wiener Hdsf. in Text und Noten einen Auftakt hat, welcher in der Zenaer fehlt ²⁾. Durch diesen Auftakt wird der Anfang der Melodie mit der Note a gemacht, welches mit der Schlussnote übereinstimmt: indeß ist die Gleichheit des Anfangs- und Schlusstonns durchaus kein fest beobachtetes Gesetz in diesen Liedern, und überhaupt nicht immer in jenen alten Compositionen. Auch findet man in anderen Liedern nicht immer Genauigkeit in Beobachtung des Auftaktes, in der Musik, wie im Versmaasse.

Was nun das allgemeine der Notirungsart der Zenaer Hdsf. betrifft, so werden also kurze und lange Sylben mit demselben Zeichen notirt (\blacksquare), welches in viele Lieder eine sehr große Einförmigkeit des Takts (fast Taktlosigkeit) bringen würde; wir behalten uns aber hierüber im Folgenden einige erklärende Vermuthungen vor.

Die Ligaturen anbetreffend, so findet man sie in älteren Anweisungen z. B. in Agricola's oben angeführtem Buche, auch in Walthers diplomatischem Lexikon, zum größern Theil aufgelöst, immer freilich schon in Bezug auf Figural-Musik und eine ganz bestimmte Zeitdauer der Note. Es werden auch hier einige Zeichen zweifelhaft bleiben, besonders in dem Zusammenhange wie sie in unseren

1) Bd. II, S. 365.

2) Man vergleiche die Schriftproben.

Liedern vorkommen. Am häufigsten kommen sie am Schlusse der Reimzeilen vor, da sie denn ungewiß mehr das Ansehen einer Kadenz oder Verzierung, als einer taktmäßig ausgeführten Coloratur haben; doch sind auch nicht wenig Lieder, wo man sie sehr wohl (wenn sie in der Mitte einer Zeile vorkommen) als im Takte gehend betrachten kann, z. B. in dem Liede *Ob aller minne minnenkræft von Meijster Kummelant*¹⁾.

Nimmt man nun an, daß in diesen Liedern gleiche Zeichen auch gleichzeitig sind, so wird es schwer sein, viele Melodien auf unsern heutigen Takt zu bringen (eine Bemerkung, die in Krehfchmars' gehaltreichem Aufsatze, in der Berliner musikal. Zeitung 1827, St. 17. 18, aufgestellt ist): und gelänge es auch wirklich, so wird nun das Stück doch nicht als musikalisches Ganzes erscheinen; man wird nicht, wie in unsern Tonstücken, bemerken, daß eine gewisse Anzahl Takte eine größere rhythmische, oft wiederkehrende Periode bilden, auch nicht, daß die Accente durch den Anfang der Takte gehörig ausgedrückt wären. Aber vieles leitet dahin, ein solches Taktiren unstatthaft zu machen. Hieher gehören: die eben erwähnten, so häufig vorkommenden Verzierungen der Schlußnoten einer Reimzeile, die durchaus mehr etwas Kadenz-ähnliches haben, als das Ansehen einer im Takte ausgeführten Coloratur; ferner, der Mangel aller Pausen, weil es nämlich sich von selbst verstand, daß nach jeder Reimzeile ein Ruhepunkt eintrat, den auch ein Vorlesender von selbst macht; endlich, auch die ganze Art der Melodien, welche nicht selten (wie in den Lectioenen der katholischen Kirche) lange auf demselben Tone verweilt, und nur zum Schluß in einen andern Ton kadenzirt.

Man wird, wenn man die Melodien einer wiederholten Prüfung unterwirft, wohl zuletzt darauf hinkommen, daß eine solche Takteintheilung nicht immer anwendbar sei, und man wird glauben müssen, daß ein Theil der Compositionen in jener zuerst angegebenen Art componirt wäre, da also die Musik unmittelbar das Metrum wiedergäbe. Wir haben oben erwähnt, daß Compositionen dieser Art in einer Sprache, die bloße Sylbenzählung hat, zum wenigsten gar nicht durch die Sprache bedingt erscheinen; das Deutsche nun hält das Mittel zwischen den antiken und den übrigen andern Sprachen, und näherte sich zu jener Zeit, noch mehr als heut zu Tage, in seiner Sylbenmessung den alten Sprachen: da es bestimmt lange Vokale, und die in der mechanischen Zusammensetzung des Wortes begründeten antiken Regeln der Länge und Kürze anerkannte. Demnach wäre eine solche Composition denkbar. Nur muß man nicht erwarten, einen solchen Strom des Rhythmus zu hören, wie in antiken Gedichten; denn eine wie bestimmte oder unbestimmte Zeitmessung wir auch haben mögen, so hat und hatte der Accent auf jeden Fall bei uns unbestrittene Rechte, und es wirkt bei uns so viel Geistiges, daß wir unsre Längen und Kürzen nie unmittelbar werden vertauschen können mit den rein durch die Zeit bestimmten musikalischen Längen und Kürzen. Es tritt hierzu noch ein anderes. Die Mannigfaltigkeit der Versmaße in diesen alten Liedern ist groß, aber eigentlich doch keine große Verschiedenheit des Rhythmus, da selten andere Füße als Trochäen und Jamben (mitunter Daktylen) gebraucht werden, und die Verschiedenheit meist nur besteht in der verschiedenen Anzahl dieser Füße und der Verkettung durch den Reim.

Das genaue Anschließen aber der Composition an das Metrum zeigt sich erstlich im Allgemeinen auf folgende Weise. Es ist in allen Liedern die metrische große Eintheilung in zwei gleiche Stollen und Abgesang auch in der Musik wiedergegeben. Denn es wiederholt sich die erste Melodie allemal genau im zweiten Stollen. (Ganz in der Form, wie wir sie, nur nicht mit solcher Genauig-

1) Nr. XX, Str. 61.

keit, noch in vielen Liedern beobachten). Dies muß so sehr Gesetz gewesen sein, daß (wie wir oben erwähnten) die Wiederholung in Nitharts Liedern weder ausgeschrieben, noch einmal angedeutet ist. Wenn die letzten Reihen des Abgesangs, wie zuweilen, dem Anfange des Stollen gleichen, so findet man auch die Melodie (nur mit nöthigen Abänderungen) wiederholt. Auf diese Weise schließt sich also die Melodie der größern metrischen Eintheilung vollkommen an. Daher kommt es auch, daß das Wort „Weise“ nicht bloß in seiner jetzigen Bedeutung die Melodie, sondern auch zugleich das Versmaß, die Strophenart, bezeichnet, weil eben das Metrum, als ein wesentlicher Bestandtheil der Melodie gedacht wurde. Auf gleiche Art ist das Wort „Ton“ gebraucht; nicht, wie man erwarten sollte, für die Melodie allein, sondern zugleich für das Versmaß. Sehr deutlich ersieht man dies aus zwei Nürnberger Meistergesangbüchern des 17ten Jahrhunderts, welche sich handschriftlich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden, und in welchen der Herausgeber mehrere Lieder mit Melodien aufgefunden hat, welche nach Versmaßen der Minnelieder gemacht sind, und dies auch gleich in der Aufschrift zeigen, z. B. „im grünen Ton Frauenlobs“ u. s. w. Die Vergleichung dieser, wie der sämtlichen gemeinsamen Melodien in den Nürnberger Gesangbüchern und in der Zenaer Handschrift, zeigt aber nicht die geringste Ähnlichkeit, weder in Tonart noch Melodiegang; so daß hier das Wort Ton sich in Wahrheit lediglich auf das Metrum bezieht.

Uebrigens finden wir in diesen Nürnberger Meistergesangbüchern noch dieselbe regelmäßige, dem Versmaß entsprechende Eintheilung der Melodie, die wir vorhin erwähnten. Jede Reimzeile schließt mit einer Fermate, der auch nicht selten, wie in jenen alten Liedern, eine Kadenz vorhergeht; die Fermate scheint aber (wie wir es auch für die alten Lieder vermuten) mehr eine Pause nach der Reimzeile, als ein Aushalten des Tones anzudeuten. Wir schließen es auch daraus, daß, wiewohl nirgend Pausen bemerkt sind, doch zuweilen die Worte: „pauke nit“ sich finden, so daß man die Pausen als etwas ansah, daß jeder Sänger nothwendig selbst ergänzte, und daher auch nie bezeichnete, wenn sie fehlten. Sonst sind die Melodien jener Meistergesangbücher in Noten geschrieben, die den unsern fast völlig gleichkommen, und haben auch überhaupt wohl mit jenen älteren Melodien nichts gemein, als eben das genaue Anschließen an das Metrum.

Gehen wir nun, nach dieser Betrachtung der Strophe im Ganzen, auf die einzelnen Theile. Die Mehrzahl der Sylben ist, wie wir schon vorher bemerkten, durch ganz gleiche Notenzeichen ausgedrückt: soll nur, wie wir es glauben, ein recht bestimmtes Anschließen der Melodie statt finden, so muß man annehmen (zum wenigsten scheint es uns denkbar, und man darf hier nur an den Gebrauch unsrer heutigen Noten im Recitativ denken), daß ein ähnlicher Unterschied, wie wir beim Sprechen der langen und kurzen Sylben, nämlich in metrischen Stücken, machen, im Gesang ausgeführt sei; dann würden also die Notenzeichen in diesen Liedern nicht ganz den Sinn haben, wie bei uns, sondern dem Sänger würde überlassen sein, die ihm bekannte Länge und Kürze der Sylben zu bezeichnen, mag nun ein solcher Unterschied bestehen und ausgedrückt worden sein durch Accentuation, Hebung und Senkung, oder durch wirklich verlängerte und verkürzte Dauer. Noch ein Umstand kann hier dienen, den Zusammenhang des Tons und der Sylbenlänge bemerkbar zu machen. Es kommen nicht selten auf einen Schlußton einer Reimzeile zwei Sylben, aber nur dann, wenn der vorletzte Vokal kurz ist, also für den Schluß $\cup \cup$; bei dem Schluß \cup aber sind allemal zwei Noten; nämlich, weil auch prosodisch jene beiden Kürzen, nicht aber die Kürze mit der Länge in eine lange Sylbe zusammengezogen werden.

Als Beispiel für einen Theil der bisher gemachten Bemerkungen, haben wir das Lied *Lohjere*

N^o 1. (Zu Th. IV, S. 859.)

Loy-be-re ri sen von den boymen hin tzu tal des stan blot ir
Blömen sich wi sen daz se sint vür tor ben al sco-ne was ir

es-te glete. Sus twinghet de ri-phe manigher hande würtzel

sal des bin ich ghar se-re be trü bet Nu ich tzu gri-phe

sint der winder ist so kal des wirt-nuwe vroyde ghe-ü bet.

Let sich dicke in hoer eren scouwen ich gan ym wol daz ym nach syner

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are written below it. The middle and bottom staves form a piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music is in a simple, homophonic style.

mitte heil ge-sicht: der meyster syngen gigen sagen daz

The second system continues the piece with three staves. The vocal line (top) includes a flat sign under the note 'g' in 'gigen'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) provides harmonic support. The notation is consistent with the first system.

hort her gerne unde git yn dar-umme nicht.

The third system concludes the piece with three staves. The vocal line (top) ends with a double bar line. The piano accompaniment (middle and bottom staves) also concludes with a double bar line. The overall structure is a simple three-part setting.

riten von Witzlab¹⁾ in neuerer Notenschrift beigefügt. Was wir hinzugesetzt haben, sind: 1) einige wenige Accorde zur Begleitung; 2) die Pausen; 3) die Noten sind zwar ungeändert geblieben (bis auf 2 halbe Noten, für welche man auch eine Viertelnote setzen kann, und dann hinter der folgenden, welche die Reimzeile schließt, eine Viertelpause), doch ist einigemal ein *h* hinzugesetzt, wo es in der Urschrift nicht steht; es läßt sich aber in anderen Liedern zeigen, daß dieses Zeichen nicht selten vergessen ist. Dann ist auch in der Urschrift eine Note bei der Wiederholung des Stollen anders, was man leicht aus der Vergleichung erschen wird.

Man wird zuvörderst die Bemerkung über die dem Metrum entsprechende (und nur in Kleinigkeiten, wie die oben gedachten, abweichende) Eintheilung der Melodie bestätigt finden; zu dem Ende haben wir, nach der Schreibweise der Nürnberger Meistersangbücher, die beiden Stollen unter einander gesetzt; der Abgesang schließt sich auf die obenerwähnte Art mit seinen Schlussreihen wieder dem Anfange an, was auch eine gute musikalische Bindung gibt.

Was nun aber den Takt betrifft, so haben wir, um der neuern Notirungsart zu genügen, Taktvorzeichnung und Taktstriche hinzugesetzt; wir mußten aber den Takt zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ wegen der Daktylen und Trochäen wechseln lassen. Gibt man sich indessen die Mühe, durch wiederholte Ausführung sich in diese Art von Musik hinein zu denken, so wird man bemerken, daß in der That im Ganzen eine Bewegung sei, die doch nicht durchaus mit unserm heutigen Takt vergleichbar ist. Wenn man freilich in denjenigen Stellen (und so haben es zuweilen diejenigen gemacht, die alte Melodien in neue Notenschrift übertragen), welche im $\frac{2}{4}$ Takt gehen, die lange Sylbe auf eine halbe Note nimmt, so läßt nun das ganze Stück sich wie ein modernes im $\frac{2}{4}$ Takt absingen: aber wir glauben, daß es alsdann völlig seinen Charakter verliert.

Bei anderen Melodien wird es noch schwerer werden, sich eine bestimmte Vorstellung zu machen, wie sie ausgeführt worden, denn der $\frac{3}{4}$ Takt, der in unserem Liede vorherrscht, gibt schon einen bestimmteren Gang an, als diejenigen, in welchen durchweg eine trochäische oder jambische Bewegung ist.

Das bis jetzt Erwähnte ist ein Hauptgrund, warum diese Melodien uns nicht so zusagen, wie neuere. Denn um diese Art der Composition zu verstehen, müßten uns jene Verhältnisse noch völlig geläufig, und überhaupt unser Ohr mehr daran gewöhnt sein, dergleichen Verhältnisse aufzufassen. Denn selbst diejenigen Verhältnisse, welche durch Kirchenlieder auf uns gekommen, sind uns in dieser Hinsicht nicht so geläufig, indem bei der Art, wie wir unsere Kirchenlieder singen, das Metrum mehr durch die Harmonie als durch Zeitbestimmung angedeutet wird. Demnach werden nur noch die einfachsten Maaße, wie sie noch in unseren Volksliedern leben, oder wie sie neuere Dichter nachgeahmt, für uns wirkliches Leben haben. Es wäre aber wünschenswerth, jenen Sinn wieder in uns aufzufrischen, wäre es auch nur, um so manches Schöne unserer Vorfahren in seinem ganzem Umfange, und in allen Einzelheiten verstehen und genießen zu können.

Es kann gefragt werden, ob wir in neueren Compositionen nicht etwas Aehnliches haben. Es ist uns eigentlich nur ein recht passendes Beispiel bekannt, nämlich die Zeltersche Composition achtzeiliger Stanzas aus Epimenides Erwachen: „In tiefe Claverei lag ich gebunden,“ welche wir nachzusehen bitten, weil sie uns ein recht anschauliches Bild jener Art von Composition vorführt, zumal da nun alles übrige, Melodie und Begleitung, nicht, wie bei jenen alten Liedern, uns fremd ist oder fehlt. Es hat dieses Lied zwar Takteintheilung, aber jeder Takt wird durch eine Verszeile ausgefüllt, so daß of-

1) Nr. XXIII, Str. 44.

senbar hier der musikalische Takt völlig dem Metrum untergeordnet erscheint, und es schwer, ja unmöglich sein würde, die Ausführung mit dem neuern Taktstock zu dirigiren. Die Länge und Kürze der Sylben wird zwar durch Hebung und Senkung ausgedrückt, aber ein geschickter Sänger wird, wie wir oben erwähnten, das in der Natur unsrer Sprache begründete Verhältnis der Länge und Kürze hinein zu bringen wissen. Hinter jeder Zeile ist ein Ruhepunkt, wie bei jenen alten Melodien, der in einem ganz andern Verhältnisse gegen das Ganze steht, als Pausen bei andern Liedercömpositionen, wo sie gleichsam ein integrierender Theil des Ganzen sind; denn hier gibt die Pause nur den Abschnitt an, dort macht sie einen Fortschritt. In den Zeilen selbst ist kein wesentlicher Wechsel der Harmonie, wie bei vielen jener alten Lieder; das Ganze nähert sich dem recitirenden Vortrage, und ist nur durch das Metrum verbunden. Ganz ähnlich stellen wir uns jene alten Melodien ausgeführt vor.

Wenn wir solche Compositionen zur ersten von uns aufgestellten Art der Composition rechnen, so müssen wir immer bitten, zu bedenken, daß wir es mit einer Sprache zu thun haben, die keine feste Sylbenmessung hat, so daß also, wiewohl man sagen kann: die Musik folgt genau dem Metrum, darum keineswegs jene strenge Zeitabtheilung nothwendig ist, die wir bei ähnlicher Art der Composition eines antiken Gedichts uns vorstellen müssen. Nämlich, um uns noch bestimmter, als im Anfange, darüber zu erklären, setzen wir das Wesen jener ersten Art der Composition darin: mit der Musik sich möglichst genau dem durch die Natur der Sprache begründeten Verhältnisse der langen und kurzen Sylben anzuschließen; hieraus folgt für eine Sprache, die einer Sylbenmessung im strengen Sinne des Wortes fähig ist, ein eben so strenges Anschließen der Musik: in einer Sprache hingegen, welche, wie die unsere, einen Mittelweg geht, wird auch die Musik, wenn sie die eigenthümliche Bewegung eines Verses wiedergeben will, nicht so streng bloß der Zeit folgen können; daher auch ein solches Stück unmöglich genau durch Noten vorgestellt werden kann, welchen wir nun einmal (außer im Recitativ) ganz bestimmte Zeitverhältnisse beilegen. In einer Sprache aber, die bloße Accente und Sylbenzählung hat, z. B. im Französischen, würde diese Art der Composition, als ein bloßes Recitiren erscheinen.

Bei sehr einfachen Versmaassen, wie wir schon oben erwähnten, kann das Metrische unmittelbar durch unsern musikalischen Takt ersetzt werden, und solches ist bei einigen der alten Melodien der Fall. Diese sind unserm Ohre also weit zugänglicher. Zu solchen gehört z. B. das Lied: Die erbe itt entlozen, welches, was den Takt anlangt, sich von keinem modernen Liede unterscheidet. Wir fügen es ebenfalls in neuerer Notenschrift bei. Wenn nun auch in diesem Liede die Bewegung uns nicht fremd ist, so bleibt es dennoch der Gang der Melodie; und dieses ist bei vielen Liedern ein Grund ihres schweren Verständnisses. Denn die wenigsten sind in denjenigen Tonarten geschrieben, die wir heut zu Tage mit den Ausdrücken Dur oder Moll bezeichnen. Selbst diejenigen, welche mit unserm Dur die meiste Aehnlichkeit haben, und also in der Tonart geschrieben sind, die man die Ionische nennt, unterscheiden sich von den unsern noch gar sehr dadurch, daß sie z. B. aus c gehend, und in die Dominante g modulirend, sich nicht immer des Subsemitoniums fis dabei bedienen, sondern f behalten. Dieß gibt ihnen für solche, deren Ohr nicht durch Hören oder Partiturlesen alter Musik an diese Abweichung von heutiger gewöhnt sind, einen so eigenthümlichen Charakter, daß man sagen kann, sie seien in einer andern musikalischen Sprache geschrieben, die man erlernen muß, wie eine andere Sprache. Ueberdem sind selbst die in diesem Gegenstand Unterrichteten und Geübten nur gewohnt, diese Melodiengänge bei geistlicher Musik zu hören, und nehmen alle solche durch die alten Tonarten

hervorgebrachten Gänge für den Ausdruck religiöser Gefühle, so daß sie in Liedern weltlichen Inhalts uns als doppelt fremd erscheinen.

Wenn man durch häufiges Spielen und Anhören solcher Melodien das Ohr an diese Gänge gewöhnt hat, so findet man manches Schöne, nur mit anderen Mitteln als jetzt ausgeführt; in welcher Hinsicht wir auf das Lied von Freinolt von der Tüpe: *Adijn mentheit teyder itt so iranc*¹⁾ aufmerksam machen, in welchem ein tiefes Gefühl nicht zu verkennen ist.

In dem dritten beigegebenen Liede: der *Runne Kodoip*²⁾ wird aber auch selbst der Melodiegang nichts oder wenig uns Fremdes enthalten, und nur eine gewisse Einförmigkeit werden wir finden, welche aber durch die ganze Anlage des Textes gerechtfertigt wird. Hauptsächlich werden uns nur die Schlüsse der zweiten, vierten u. s. w. Zeilen seltsam erscheinen, in welchen hinter e noch die Note c auf eine für uns unangenehme Weise nachschlägt.

Viele Melodien uns unzugänglich zu machen, tritt noch ein Grund hinzu. Nämlich, viele Texte sind von solcher Art, daß wir sie jezo nicht componiren würden. Wir halten nämlich jetzt ein Gedicht um so mehr der Composition fähig, je mehr es das Gefühl anregt: eine eigentlich didaktische Dichtung wird für ganz unmusikalisch gehalten. Jene Minnesinger aber, scheint es, componirten jedes Gedicht ohne Ausnahme, oder vielmehr, sie dichteten und sangen in der einmal selbsterfundnen oder überlieferten Strophenart und damit nothwendig verbundenen Melodie Lieder des mannigfaltigsten Inhalts; und die Art, wie wir uns den ganzen Vortrag ihrer Lieder denken, ließ dieses auch eher zu. Man wird sich von dem Gesagten bald überzeugen, wenn man nur flüchtig die Texte durchläuft; so würde man z. B. das Lied: *Eijn kuper so bürguldet was ic.*³⁾ in unseren Tagen schwerlich der Composition fähig oder bedürftig halten.

Noch finden sich in der Jenaer Sammlung ein Paar längere Gedichte von Alexander und Herman Damen, welche zu denen gehören, die Leich genannt wurden. Es ist in ihnen keine eigentliche strophische Form in der obigen dreitheiligen Art, sondern sie bestehen aus mancherlei kürzeren und längeren, meist zweitheiligen, den beiden Stollen ähnlichen Reimsätzen. Ein solches Gedicht verlangt eine Durchcomposition, und so finden wir auch diese Lieder durchcomponirt. Doch ist dabei, die von uns oben angegebene Weise beobachtet, daß durch die Musik nun eine gewisse größere Abtheilung in das Ganze gebracht ist. In dem Gedichte von XXVIII Herman Damen: *Ar iristenen alle sehtriet wechselt* zwei Melodien für die entsprechenden zwei sich reimenden Reihen, gewöhnlich im halben Dominanten-Schluß (c) und in der Tonica (f), eine Weise mit kleinen Veränderungen in der Schlußabenz ab. Alsdann tritt, da nun die Reimsätze anders werden, auch eine Melodie mit veränderter Modulation ein; bei den Worten des sollen wir se immer eren, wo immer drei Reihen sich reimen, modulirt die Melodie völlig nach c; man wird leicht selbst verfolgen, wie allmählich eine Modulation sogar nach g und d erfolgt, und endlich bei den Worten *Ob wir hatten tijn gebot* (der Hbf. S. 225) die ersten Melodien wieder eintreten, so daß das Ganze sich recht wohl abrundet und zuletzt mit einem etwas verzerrten Schluß in f endigt. Laktiren läßt sich das Ganze sehr leicht, das Metrum ist auch sehr einfach, schwerlich aber wird das Ganze ohne bedeutende Ruhepunkte sich ausführen lassen. Wenn sich irgend ein geschichtlicher Grund anführen ließe, der uns aber nicht bekannt ist, so würden wir ver-

1) Nr. XVIII, Str. 1.

2) Nr. XIV, Str. 14.

3) Nr. IV, Str. 3.

muthen, daß ein Gesang der Art von zwei Sängern, (wie von zwei Chören), abwechselnd ausgeführt sei, weil es in der That auch die physische Kraft eines Menschen übersteigen würde, selbst mit den nothwendig ergänzten Pausen, es auszuführen, und auch in den Melodien, die zu zwei Reihen gehören, etwas liegt, was diese Ansicht vertheidigen könnte.

Man mag übrigens ein Urtheil, welches man will, über diese Melodie fällen, so wird man der ganzen Anlage eines durch so einfache Mittel durchgeführten langen Stückes seinen Beifall nicht versagen können.

Ganz in ähnlicher Art ist der Reich von Alexander¹⁾, nur mit etwas mehr Wechsel, ausgeführt. Wollten wir, der musikalischen Anlage nach, diese Gedichte mit etwas noch jetzt unter uns Lebenden vergleichen, so wäre es die Composition des „Herr Gott, dich loben wir.“

Der Schluß führt uns noch zu folgender allgemeinen Bemerkung.

In das Leben treten können und werden diese alten Melodien nicht, aber gleichwohl sind sie der Beachtung werth, die ihre Kunst gründlich betreiben, nicht unwerth. Die Musik hat durch die drei vergangenen Jahrhunderte bewundernswürdige Fortschritte gemacht, und ist auch gegenwärtig, zum wenigsten in Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten, in der Virtuosität, im Fortschreiten: aber nur einzelne Componisten haben in neuerer Zeit versucht, auch den künstlicheren Formen der Dichtkunst mit der Musik zu folgen; der Mehrzahl sind die einfachsten und formlosesten Werke der Dichter die willkommensten gewesen. Wenn nun auch jene alten Sänger nicht ein Vorbild sein können, bei so großer Verschiedenheit der Kunstmittel, so sollen sie uns doch aufmerksam machen, daß hier noch ein großes Feld unangebaut liege, und daß ein Gesangcomponist, wenn er auch nicht Dichter ist, zum wenigsten des wissenschaftlichen Theils der Dichtkunst mächtig sein solle, wenn nämlich Wort und Ton wirklich zu einem Ganzen werden sollen, so daß er nicht etwa das Wort nur gebrauche, um für eine räthselhafte Composition Auflösung und Verständnis zu geben.

1) Nr. V, Str. 42.