

**Benedict von
Watt, ein
beitrag zur
kenntnis des
bürgerlichen ...**

Robert Staiger



BENEDICT VON WATT

EIN BEITRAG ZUR KENNNTNIS DES BÜRGERLICHEN
MEISTERGESANGS UM DIE WENDE
DES XVI. JAHRHUNDERTS.

(KAPITEL IV und V.)

INAUGURAL-DISSERTATION

VON

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GELEBNET

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

VON

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON

ROBERT STAIGER

AUS LEIPZIG

TAG DER PROMOTION: 4. August 1898

☞

Staiger

ML183
S781
MASC

Referenzen:

Professor Dr. KANTOROWICZ
Professor Dr. FURUSAWA

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur
Kapitel IV der ganzen Arbeit zum Abdruck. Die ganze
Arbeit wird in den «Beiträgen der Internationalen Handel-
gesellschaft» Leipzig, Breitkopf & Härtel, erscheinen.

116458

YRARELI
ROBUL. GICIMATE GALELI
YTI2XEVMU

MEINER MUTTER MATHILDE
UND DEM
ANDENKEN MEINER ELTERN
GEWIDMET

Bericht über Inhalt und Ergebnisse der der hohen Fakultät nicht vorgelegten Teile der Arbeit.

Die Reduktion verknüpft die Wahl des Themas im allgemeinen und gibt zugleich den Ziel der Arbeit, die weiter unten im Angriff genommenen wissenschaftlichen Untersuchungen zur Geschichte des körperlichen Meisterzwangs im XVI. Jhd. auf eine bereits, philologisch gestützte Deute zu stellen. Es ist hier nur das, daß nicht Adam Puschmann, der seinen Bearbeiter schon gefunden hat, Benedikt v. Weik nach Bild und Umfang seiner Idee der Würdige ist, an den sich die oben bezeichneten Untersuchungen anknüpfen lassen.

Das erste Kapitel gibt ein ausführliches und kritisch gehaltenes Verzeichnis der Literatur, die sich mit dem Meisterzwang von wissenschaftlicher Seite her befaßt, und kommt zu dem (schlechten) Ergebnis, daß bis auf die vorliegende Arbeit nichts recht Brauchbares vorhanden ist, wenn die dem hier Berücksichtigung zählwert.

Im zweiten Kapitel wird kurz die biographische Darschloß vork. Als Quellen dienen ein postiches Nachruf in einer Kölner Hdt (K 1889), unrichtige Erwähnungen in Nürnberger Meisterzunftprotokollen und weiteren Teilen von den Hdt.

Das dritte Kapitel berichtet über die literarischen Quellen durch eine genaue Beschreibung von vier Hdt und Mitunterstützung einiger selbständiger, die ebenfalls mit dem Kunst der Buchhändlerischen Überlieferung in Beziehung stehen.

Kapitel IV legt vor

Kapitel V behandelt die Darschloß vork. Meisterzwang und Kirchenhof und konstatiert die vielfache Verwendung von Meisterzunft als Schlüssel zu Kirchenhöfen.

Die Schlußkapitel enthalten Untersuchungen über den Wert von Darschloß Aufstellungen gegenüber dem von A. Puschmann und gegenüber der Hdt Überlieferung.

Abschließend wird über die Stellung der Meisterzwang zur weltlichen Musik geredet. Daß sie der weltlichen Kunst der Zeit, wird gezeigt an der Überlieferung, Namen von Meistern unter den Meisterzwang anzuweisen, auch wenigstens über in Hinsicht von weltlichen Dichtungen.

In der Anlage wird in Form eines Zusammenfassenden Inhaltsverzeichnis über den Bestand an Materialien von st. Hdt berichtet. Wapen-Verzeichnis ist mit Meisterzunft.

Untersuchung über die Notation des Mentzergeleges als Grundlegung einer Vortragelehre.

Die vorliegende Untersuchung¹⁾ ist, trotz im Denkmal der Zeit von 1820 bis etwa 1825 an. Dem nicht staatsrechtlichen Charakter dieser Stelle zufolge muß sie mehr eine Erläuterung der in dem staatsrechtlichen Denkmalen angegebenen Notationsarten, als die Begründung eines so allgemeinen über die Notation im Allgemeinen Urteils von Interesse sein. Sie wird sich daher eher einer von der weiteren Entwicklung hergeleiteten Einleitungsart, der Erklärung in mensurierter und unmensurierter Aufstellungen mit Vorteil bedienen können.

Da es sich aber im folgenden hauptwiegend nur um die beschreibende Aufzählung verschiedener Notationsarten handelt, wozu vermehrt die Übersicht dieser Abschnitte wichtiger als jeder Inhalt einer Interpretation oder Vortrag von Mitteilungsweisen genannter Abhandlung zu erachten hätte, so muß zuerst darzulegen von dem Wesen der Notationen im Grunde liegenden Texte kurz dargestellt werden, was für die Einleitung jener dieser Frage Bedeutung gewinnen kann.

Berücksichtigt man den gleichlichen Ergebnisse der Interpretationsuntersuchungen, die den Notationen der Colmarer und Jauer Landeshand-
schriften den lange bekannten Sinn und Leben wiedergaben, wird man auch für die Deutung unserer Notationen der Hölzer zu gewöhnen trachten, die dort so wirksam war. Hülfe und Beugung des mittelhoch-
deutschen Vortrags als Worte für die Setzung schwerer und Nichter-
tlichkeit, der Hölzer als Glieder der so genannten Takte, Stellen und
Abgrenzung als Teile größer Gruppen, die sind die Elemente, aus denen
sich eine musikalische Rhythmus jeder Art von Mitteilungsart

1) Der Inhalt des folgenden Abschnittes ist in wesentlicher Hinsicht auf die des
Vortrag bestimmten Form von mir auf dem II. Kongress der DMS in Basel publiziert
worden; der Bericht enthält nur die gedrängtesten Resultate davon. Zu Änderungen im-
hinsicht der Abhandlung über denselben Gegenstand verlesenen Arbeiten ist ich mich nicht
verpflichtet, zum Teil aus Gründen übereinstimmender Meinung. Besonders in der Aufklärung
Kongress, die man Ergebnisse sehen zur Erweiterung des Kongressberichts in der
«Zeitschrift für Musikwissenschaft» hat, steht die vorliegende im Vordergrund. Eine mehr weite-
rige Festlegung konnte ich der durch gewisse Anordnungen der bei Münster abge-
schlossenen ersten Fortsetzungsbände Textes geben.

ausdruckslos heißt. Von diesem aber fällt für unsere Frage gerade das Wichtigste, das dort die kleinste Teils, die Silben, in Beziehung setzt, fort. Denn die poetische Technik der Münsteraner bezieht sich in der oben angegebenen Zeit bei dem Bau der Verse der Silbenbildung.

Müller¹⁾ hat einige Zeugnisse dafür beigebracht, vor allem das wichtige Adm. Paschmann's. Bei diesem findet sich die ausdrückliche Trennung zwischen «klausurlos», «nicht-klausurlos» und «Münsterklausurlos», der Unterschied zwischen den beiden letztgenannten Arten auch ausgedrückt durch die Bezeichnung «Deutsche Verse oder Mittel-» und «Münsterlieder.»

Für jede dieser Gattungen gebe ich ein Beispiel die beiden ersten belege ich mit Zitaten aus Paschmann's Traktat selbst²⁾.

I. Standard Verse

«4 Klugende Standard Verse oder Reime.»

Die Deutschen recht Verse Standard
Das wil man so loben und ehren
Auf die Man Acrostich recht lobt
Da Wiler in Verse recht spilt

II. Nicht-klausurierte Verse, «deutsche» versus oder «mittel-»

«Bericht der Sonette in Stumper's Deutschen Versen.»

«14 gleiche Verse.»

Ein Stumper Standard Von ihm
Man mit vier Silben Standard von,
Die erste Silbe vater Landt,
Die ander Silb man Hanzel recht,
Silbe durch den ganz versen geordnet,
Oder man suchen man beudet,
Den ersten Silben lobt Hanzel,
Den andern wil hanzel demuf,
In einem Verse Hanzel was,
Stink was man recht lobet Hanzel,
Der Orthographie recht noch,
Im vierter haben deutsche sprich,
Das selb Von hat der Silben wil
So Er aber recht wil gemacht

1) Vgl. den 4. Traktat Müller's, S. 10; «dieser vierde traktat, selbe heisset er dem vorgehenden heissen von der alten rege kenne ganz II. ein geordnet warden, man es was recht (?) beudet worden. Man es gleich es wil stumper red gut dazuber in deutschen versus ab es münsterlied heissen gebel».

2) u. s. G. S. 7 Sp. 2.

3) Müller, S. 55.

III Meisterlied. Meisterverv¹⁾.

In Sinesen Ton. Wälfers.

Johannes Demantophilt	er d. g. g. d. u. u. d.
scheint ein schriftlich historis	d. u. d. g. g. d. u. d.
in einer weiten man die	u. d. u. d. u. d. d.
hatt er durch erfaren —	u. d. u. d. u. d. u.
wie in Buchen von Jüngling was	d. u. d. g. g. d. u. d.
Das an. Juchten über die man	d. u. d. u. d. g. g. d.
bestalt führt an weiter	d. u. d. g. g. d. u. d.
alt lag wälfers jara —	d. u. d. g. g. d. u.
Doch in vil mer	g. u. d. u. d.
in kint er	g. u. d. u. d.
Kint er sich begibt	d. u. d. g. g. d. u.
Das die juchten ein stene got	d. u. d. g. g. d. u. d.
In got wälfers wälfers man hat	u. d. u. d. d. g. g. d.
geligt in rufe der stit	u. d. g. g. d. d. u. d.
in ein stene stene got	u. d. u. d. u. d. u.

Ein Meisterlied ist also nicht skandiert, (solcher Schein ist nur hypothetisch, vgl unten) irgendwo in der Lebensgeschichte eines solchen muß also von Silbenbildung die Rede sein.

Der ganze 4. Teil ist aber noch des weitern für eine genauere Stellung der Frage entscheidend. Man konnte nämlich argumen, daß der Meisterungsverv bei seiner Entstehung allerdings nach Silben berechnet worden sei, daß aber der Vortrag diese Silben nach Hebung und Senkung gegliedert habe. Man würde dabei an eine Art von Knüttelvers zu denken haben oder besser noch an den aus mittelhochdeutscher Zeit stehenden Reimquatern der vollständigen Erhebung. Dessen mit seiner bestimmten Zahl von 3 Hebungen bei klingenden²⁾, von 4 Hebungen bei stumpfen Ausgang, mit der freien Möglichkeit die Senkung durch mehr als eine (bis drei) Silben zu stellen, würde nach der metrischen Vorchrift, daß ein Vers höchstens zwölf Silben haben sollte³⁾, vollkom gelügen. Vgl die Beispiele:

Mittelhochdeutscher Reimquatern

In was er kint gemessen
 ein dages al vermesset
 der was gemessen Diestich
 stender vast man die gelich
 in demselben alen.
 in stenen vil in stenen.

Wente er merken kint
 er was ein wunderlicke man
 er kint in die stene
 die stene in dem heide
 die was an die wälfers,
 er was ein stene kint

Leuwin. Anfang XIII. Jhdts. 7

1) Also noch im XIII. Jhd. konnten Klügeln Verse mit 4 Hebungen bei allen Dichtern, siehe bei Kurend v. Wartburg und Gotthard u. Stralburg vor Vgl. Leuwinen, Wälfers v. Eckentich. 156. S. XIV.

2) Vgl. den 1. Teil des Meister, S. 66. wälfers ist ... vor kint, der Man nicht nur die 12 Silben von darüber nicht hatte.

3) Gyn. 506, 2. H. u. Wälf. III, 28, 2. 508 v.

3) cf. Müllerhoff 1866. Vers 1—10.

Requisiten der XVI. Jahrbildis

Den kuen bek ich veygenen	Kan ich noch dreyssigen byn.
Wie vil ich bek yn schillich freuen.	Do noch man wiler schickl ni schuen.
Den kach ich mit weidneren guete	Do leut ich für standern loben
Vnd kan noch yn künischen denit	In dem vailtzen, veygen biß.
Per im grünen ich lereyn	Si lereyn der meyl stück

Meyer, Schilchenoff, 1617.

Nach dem Muster der vorstehenden Verse, deren keiner über 12 Silben hat, wollte sich von jedem Meisterliede ein Vers von 3 oder 4 Hebungen zustande bringen lassen. An dem Beispiele im letzten Verse Walther's ist dies einmal durchgeführt, übrigens mit verschiedenen glücklichen Ergebnissen.

Selbst die Freige, die man stellen könnte, wie man aus der »Pauze« und dem »Schlagreim«, d. h. Versen (=Reimen) von nur ein oder zwei Silben, einem Vers von drei oder vier Hebungen herstellen wollte, wäre nicht imstande diese Annahme zu stützen, denn nach der Vorschrift der Tabulatur müssen diese Pausen und Schlagreime an dem folgenden oder vorhergehenden Vers geschlagen werden.¹⁾

Verse von der obengedachten Art kennt man Putschmann nach und schildet sie unter dem Namen »Deutsche Versen oder Rithel« oder »ganzne Versen« ausdrücklich von den Meisterversen.²⁾ Das Zweite der Beispiele, die »14 ganzne Versen« (S. 3) könnte dem nach seiner persönlichen Technik nach durchaus aus der Hans Sachs'schen Sprachschöpfung genommen sein, die dieser selbst streng von seiner meisterlichen Kunstleistung scheidet.³⁾

Die »deutschen oder ganznen Versen« sind aber wieder etwas anderes als die »deutschen skanderischen Versen oder Rithen«⁴⁾; sie scheinen

1) cf. Maximilian Hallwieser's Handbuch, Nr. 55. 1880. (VII), Vers (=12).

2) Putschmann's Tabulatur (Meyer), S. 38.

3) Freige mit noch einem oder versen.

Müssen nur 2 silben haben, werden überall versen oder kuenen an einem versen geschick, solte ganzne versen oder ganzne silben! dem nachfolgenden oder vorhergehenden versen einen tyllen.

4) Rith.

Klingende schlagreime oder versen.

Die ganzne nicht mehr als 2 silben haben, und man sich überall auf dem vorhergehenden versen halten, dem versen aber vorher dem nachfolgend, versen oder ganzne er jeder ein silben silben, der vers sey gleich versen oder klingend, then nach art der ganzne.

4) Vgl. die Überschrift des 4. Traktates von art und appertentheit der deutschen versen, reimen oder rithen, wie man die recht componiren oder schickern soll. »Putsch« S. 35, Anm. u. den Anfang des Traktates »Wider Übermaß der den Versen begehren S. 8. 16.« ebenfalls der versen in deutschen klingende versen, 12 ganzne versen.

5) Handelt wohl bekanntlich er versen als Meisterlied und die Sprache. Das Meisterverschen dachte er nach dem Muster der Tabulatur nicht denken lassen.

6) Meyer, S. 31. v. 1 und drei versenichte versen, solte rechte sei, man und ganzne versen haben, war ganz deutsche versen, und nicht skanderisch nennen.

nach den Beispielen (s. auch Zwerg I S. 9) und der Quellenregeln?) P's der gelehrten lateinischen Poetik nachgebildet zu sein.

Somit wird die Frage nach der Interpretation der Meisterlingsregeln nicht eigentlich durch die Gegenüberstellung von skandierten und nicht-skandierten Versen bei P. entschieden, wie noch dies Müller, S. 7, und ich im Exordium meines Vortrages behauptet haben, sondern lediglich erst durch die Unterscheidung von „deutschen oder gemeinen Versen“ und „Meisterliedversen“. Wie nach dieser Entscheidung die Interpretation zu verstehen habe, wird nach Aufstellung der weiteren Argumente für die Silbensilbung dargestellt werden.

In den Gesprächsregeln Harsdörffers²⁾ findet man (§ 13) ausdrücklich der Satz: „Die bezeichnen allein die Anzahl der Sylben und den Reimen; daß aber eine Sylben lang- die andere kurzlewend sey, das gilt ihnen gleichviel.“ Unter diesem aus der antiken Verslehre stammenden Begriffen „lang- und kurzlewend-“ haben wir „betont und unbetont“ zu verstehen und somit den Wechsel von Hebung und Senkung als rhythmisches Prinzip abzulesen.

Bemerkenswert ist auch das, was Wagenseil von der Stellungnahme des Nürnberger Meisteringers zu der 1660 erschienenen Meininger³⁾ Tabulatur berichtet, nämlich daß

„unsere Nürnbergische Meister-Singer mit denen letzten unterrichtet / wollen er die alte Kunst nach der gewöhnlichen Poeterey anfragen, bevorst auf zu vor nicht übliche Weise die Bezeichnung der Lang- und Kurze der Sylben einführen will, nicht spezifisch einführen / und kurzere haben wollen, man solle es bey dem, was viel hundert Jahr im gehrauch gewesen, berucken lassen: es müsse auch / über das / stete ein unterschied zwischen dem Meistergesang und der gemeinen Poeterey seyn und bleiben.“)

Diese drei Zeugnisse stellen ausdrücklich den Gegensatz von skandierenden und Meisterlingsversen auf, eine Beweiskraft durch Exempel zu ihrer Sachverständigkeit in Frage zu stellen, gibt auch nicht an, Faschmans und die Meininger sind selbst Meisteringer, der letzteren Tabulatur ist in einem so platten Stil geschrieben, daß man auf einen gelehrten Autor schließen muß, dem also der Unterschied in aller Deut-

²⁾ Interessant ist wie sich die Meininger, im Gegensatz wohl bereits ihrer einschlägigen, daß ihre Art nur eine vollkommenere Form derselben Kunst sei, wie je jede Kunst mit allmählich zur Vollkommenheit gelangt (S. 14).

1, 2 u. D. S. 26. „Die deutsche nicht so hohes waren, wie ich von gelehrten verständigen könen empfinden.“

3) Vgl. oben S. 3.

5. Kurze / entwerffung / der Verses / Meister-Gesang / Alle / dessen Liebhaber zu geben / wolkomment hervorzuheben / und zum Trost / verfertigt. / Druck / von geschickte geschickte / der / Meisteringer / zu / Meininger / Gedruckt zu Strungen / bey Johana Weyrauch Buchh. Anno MDCLX. — Exemplar in Dresden. Est. 101. 100²

Somit steht also fest, daß die Melismenfolge in der Konzeption, wie auch im Vortrag nur nach der Anzahl der Silben geregelt haben; das heißt aber, daß für den Vortrag nur der Akzent der gewöhnlichen Sprache, der Promanenz, Bedeutung genügt; daß somit allerdings von betonten und unbetonten Silben die Rede sein muß, aber ohne daß ihre Reihenfolge zu irgend welchem System geordnet wird.

Ein solches System hätte die Interpretation der Choralisten der Jenseit und Colmarer Hds in zweifelhafte Teile ermöglicht; da es in unserem Falle fehlt, so hat sich die Untersuchung von der Notation auszuwenden auf der Frage, ob von diesen Zeichen sich irgend eine Ordnung erweisen läßt, die für die Melodie einen strengeren musikalischen Rhythmus bedeuten könnte.

Nach dem oben über die Beschaffenheit der Texte Gesagten ist dies schwer denkbar und meines Erachtens auch nicht der Fall. Von den unzusammenhängenden Beispielen wird man es von vornherein nicht erwarten dürfen und von den zusammenhängenden wird sich zeigen, daß sie sich wohl bemühen, den Zeitwert der Noten untereinander näher zu bestimmen, daß dagegen der Versuch zu größeren Gruppen mit bestimmten Taktwerten zu gelangen, nach zu Widersprüchen mit der oben geschilderten Natur des Rhythmusgesetzes führt.

Die Verhältnisse liegen hier ähnlich wie in der unvollständigen Merz. Auch dort sagt sich der Text mit seinen Akzenten nicht immer in die vorgeschickte Falschheit, so etwa, daß im Beginn einer jeden Stanze nach einer letzten Silbe stand, sondern bei der Interpretation dieser Musik können wir uns von unserer heutigen Auffassung emancipieren, die in jeder Taktumteilung auch eine rhythmische Falschheit erblickt, — soweit es nur ein orthographisches Mittel gelten zu lassen, und den Akzent, die rhythmischen Werte¹⁾ aus dem Text zu erschließen. Vollständiger hätte am Besten auf diese Verhältnisse²⁾ der Kern gewisser Monodie gegen die Verteilung mehrerer Aufzählung von weiblichen Monodie die Hs. gemindert. In unserem Falle möchte bei der Besprechung Merz nicht einmal die Bedeutung einer streng zu befolgenden Falschheit bezüglich der Schläger, die nur in der unvollständigen Falschheit mittelbar ankommt, bedingen, sondern nur die Versuch erblicken, die Töne, besonders die Kolonaden, für den Sänger ungefähr zu gruppieren.

An einigen Stellen wird sich zeigen lassen, daß auch eine Art von Einheit dabei eine Rolle spielt, daß nämlich der Notator versucht, seine Aufzeichnung in einer Anzahl von Schreibzeilen und noch kleineren Werten

1) Welche nämlic unter Ausschaltung der weiblichen Elemente nur der Gewicht der Silben dem Begriff „Rhythmus“ gehören soll.

2) Dem Frage hat Hugo Leichtschmidt in der Z. f. M. G. VI, 1, S. 187 1908 angegeben. Eine vollständige Untersuchung würde unserer Auffassung der Merz Musik wichtige Dienste leisten, indem sie den Vortragenden für die drei Gruppen — eine Vokalweise, Übertragung von Vokalnoten auf Instrumente, reine Instrumentalmusik — näher lehrte.



Die folgenden Denkmäler enthalten mehr als nur eine Melodie. Davon gehört nämlich vor die besprochene Hila, eben 1897 nur die Zeichnung Hans Sachs-Handschrift, die man um 1830!) zu setzen hat.



Auch hier ist der Kernsatz für die einfache Höhe der Kantaten, der klingende Wortausgang an der Kernstelle¹⁾ überaus gut durch Bevis mit Bezeichnung dargestellt, nur zweimal der Schluß des Liedes durch Lange²⁾. Die Beine sind, nach Münter's Abdruck zu urteilen, nur im Überlingen Ton, und auch da nicht konsequent, durch eine Frensch bewahrt. Koloraturen finden durch die Minnen und ihre Uebersetze Darstellung. Hierbei allein ist von Meuser die Rede, und zwar fordert dies der lang verweilte Punkt, der als Frensch schließlich nur zwischen Minnen und Bezeichnungen vorkommt. In den meisten meisten Fällen gehen die Uebersetze gerade in lauter zweistimmigen Minnen auf, so daß der Gehörte nicht laßt, da, wo es nicht der Fall ist, Schreibfehler anzunehmen. Einige Beispiele, wo auch lauter und komplizierter Figuren zu gemessen werden können, mögen dies nachschonend machen:



1. Vgl. Münter II, Sp. 4.
 2. E. E. im Rodunge Ton II S. Münter, S. 10 ist jeder klingende Kern durch \bar{z} oder \bar{z} von Beine: A. 2 = \bar{z} , wo statt dessen eine Koloratur geben ist. \bar{z} Uebersetzungen und Minnen Münter II u. S.
 3. Wie sich diese Worte untereinander verhalten, ist schätzbar, so geben Text. anderen schließen sie sich nicht zusammen.



In den sechs aus dem Zweiklang Bb4 E4 5 stehenden Melodien sind es nur zwei Stellen, wo sich das Verfahren nicht durchführen läßt. Bei dem von Minor herrührenden stiebigen Charakter der Aufzeichnung unterliegt eine Kopfhör-, die meist nur den Punkt zu streichen oder zu setzen braucht, keinem geübtesten Bedenken.

Eine Streckung der Notizen der Zweiklang Melodie könnte aber auch den Versuch wagen, die Semibrevis als Einheit durchzuführen. In der Tat läßt dies Unternehmen wenigstens unter Zugrundelegung des Minor'schen Abstrahes an dem Ergebnis, daß der lange Ton (No. 274), der neue Ton (No. 275) und der kurze Ton (No. 284) ohne jegliche Änderung in Semibrevisnoten gemessen werden können, daß auf diese also das oben angeführte Lillienroth'sche Prinzip anwendbar scheint.

Ein einziges andere Bedenken einer Kopfhör-, um die Semibrevisnotation durchführen zu können. Bei der Silberwaage (No. 281. bitte man nur den Anfang von A.10, wie den ihm entsprechenden Bb = A.10) von Bb zu schreiben¹⁾, dann ginge die Notierung in Semibrevisnoten nicht auf.

In dem goldenen Ton (No. 278) würde es sich nur darum handeln, was der Kolossal A6



den Punkt bei ²⁾ zu streichen; es ist das einzige Mal, daß der Punkt hinter einer Semibrevis steht, man zieht auch wenigstens die Fusa, die ihn zu einer Semibrevis ergänzte. Mit dieser Verbesserung erhalten wir das gewünschte Resultat; allerdings müßten wir auch die Abweichung des A-Schlags von dem ihm sonstigen B-Schlag bei ²⁾



für beabsichtigt erklären, beabsichtigt aber um hinter Semibrevis nicht zu stellen.

Der hervorte Ton (No. 280) läßt sich die Semibrevisnotation, wenn man in A2 und dem ihm entsprechenden A4 (A2 = A4)



schreibt. (Darauf lautet die Form, in der die Figur $\frac{1}{2}$ in der Mergenwaage³⁾ (No. 273) vorkommt, und zwar in B1, B2, A1, A14, A16. Hier wären die Fälle, wo sie als $\frac{1}{2}$ auftritt, alle zu verbessern, und zwar B2 nach dem richtigen, dem identischen A16, A4 nach dem ebenfalls dem

¹⁾ Oder vielleicht Bb nach A.10 zu verbessern.

²⁾ Sollte die Mergenwaage in der Endphase nicht sein? Außer der dann steht

identischen (auch vollständigen) A 4, A 18 nach A 14 und ebenso der A-Schluss nach dem S-Schluss). Daß in S auch wirklich so gleiche Formen, wie A 5 nach A 4

Margarete II 2

auf er-ten zu gin - e - ren red pol-ter zu bot - e - ren

der Unterschied bei * beachtetigt sein sollte, ist schwer zu glauben. Vielmehr wird man daraus die Berechtigung schöpfen, zu konstatieren, so daß auch die Noten gleich werden. Hieran wird man auch bei Wiederholung der Stellen im Abgesang nachdrücklich Obachtet in der Notierung beachten können¹⁾, wenigstens da, wo es sich nicht nur um Wiederwendung desselben Melodie, sondern auch denselben (analogen) Verschemas handelt. Da in solchen Fällen in anderen Handschriften vielfach gezeichnete Abkürzung, daß unter der Überschrift oder Staff erscheint wie der Text gegeben wird, daß also die Melodie in getrennter Übersetzung der Notierung der Stellen zu entdecken ist, kommt in der Zweifelsur Handschrift nur einmal vor, obwohl in dem überlieferten Ton, im neuen Ton und im korean bei vollständiger Stellenrepetition die entsprechende Verfahren hätte angewendet werden können. Wollte man hier in der obengedachten Gerechtigkeit eine A-Schluss die Absicht auf Verfälschung erkennen, so wäre zu sagen, daß dies Bestreben in späterer Zeit einer vollständigen Schenkung weicht.

Passagen und Beseitigt schreiben die an A in vollständigen S-Melodie aus aus, auch wo diese Handschriften S- und A-Schluss in der Fassung nach oben unterscheiden. Es scheint als ob sie hiermit die schematische Prinzip aus der Form ihrer Zeit auf die Produkte einer früheren Epoche übertragen hätten.

Bei dem überlieferten Ton (211), der überlieferten Margarete (212) und der Margarete (213) stellen sich der Lösung in Schriftbewerten erhebliche Schwierigkeiten in den Weg, die nur durch willkürige Konjekturen zu überwinden waren, so daß das Ergebnis zweifelhaft zu sein würde.

Im Grunde hat diese Urteil von dem ganzen Versuch. Schriftbewerzung zu erweisen, zu gelte, auch in dem Falle, daß man sie nicht für die ganze Notenschrift eines Landes, sondern nur für jeden einzelnen Baum durchzuführen will. Die Zurechnung der Überlieferung ist zu gering dabei. Durch Konjekturen muß man ihr abschaffen werden. Dabei ist die Methode stets von dem Charakter dieses behält, das Prinzip der Schriftbewerzung, das letzten Boden mit hervorgehen soll, schon als Mittel der Beweiskraft anzuwenden. Als allgemeines sicher können die Konjekturen gelten, die aus Analogiegründen, wie bei S-Repetition

da $\overset{f}{g} \overset{f}{g} \overset{f}{g}$ in gelbesen Figur (s. S. 12) oder wie S 2 $\overset{f}{g} \overset{f}{g} \overset{f}{g}$ nach A 14

$\overset{f}{g} \overset{f}{g} \overset{f}{g}$ zu lesen.

¹⁾ S. hier oben S. 18, Beisp. S. 20 v. u.



jedezeit ohne Konsequenz, sogar an Stellen, die sich reinen),



oft stehen die beiden Zeichen aber auch in umgekehrter Reihenfolge. Bei S- und A-Schluss ist dies sichtbar durch das Bestehen, die nachdrückliche Nachbildung auch in der [letzten] Note darzustellen.



An anderen Stellen mag ein Verschieben vorliegen, besonders dort, wo, wie häufig der Fall, die unterste Silbe eines klingenden Wortes eine zweiteilige Ligatur erhält. Diese Annahme würde dazu berechtigen, die erste Note einer solchen Ligatur zur vorhergehenden letzten Silbe zu ziehen.



Die Brevis findet sich auch ausser am Anfang des Verses, immer auch im Versinnern, aber ohne daß sie immer auf die erste Silbe eines klingenden Wortes falle.

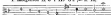


Die Brevisvervielfachung ist aber nicht nur das Kennzeichen für die einzelne Silbe, sondern auch der Kürzer, nach der Voigt seine Notierung gewählt hat. Es ist ein sehr gleichlicher Gedanke, so das Zeichen, welches das schon im Bereiche kommende, selbstständige Grundelement des Textes — die Silbe darstellt, auch zum Grundmaß der Notierung zu machen. Deshalb ist dem eigentlichen Wesen der Texten mehr gleichförmig entsprechen, wie dies mit der Brevis, deren Teilung in I-Schwerbrevis nicht nur Betonungsverschiedenheit unter

diesem Sinne könnte, nicht der Fall wäre. Abgesehen davon, daß im vorliegenden Falle eine solche Meinung sich gar nicht durchsetzen ließe.

Den Beweis für die behauptete Sachverhältnisse mögen folgende Beispiele erläutern, die aus dem von mir kopierten H. Melodien mit Rücksicht auf mögliche Komplexität ausgewählt sind. Es kann sich hierbei, wenn die Grundform für die einzelnen Sätze des Textes die Sachverhalte ist, naturgemäß nur um Nebensätze handeln.

1. Beispiel H. S. I 119 82 (= A. 14)



H. S. ich ko - ni - ge mit mir - - de
S. 7. A. 14.

Übertragung 1)



ich ko - ni - ge mit mir - - de

2. Beispiel H. S. = Beispiel (= A. 17)



H. S. noch von kling - li - chen die - - an (a)
S. 10 noch - lig so half er ka - - an (b)
A. 17 nicht so der he - he die - - an (c)

Übertragung (a)



nicht von kling - li - chen die - an

(b)



nicht so der he - he die - an

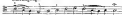
Beispiel 1 findet sich noch einmal ebenso als A. 14, Beispiel 2 als A. 17 wieder.

3. Beispiel H. S. I 119 83



und die er grü - ge von die - - ge

Übertragung



und die er grü - ge von die - - ge

Beispiel 3 findet sich als A. 15 noch einmal ebenso wieder.

1) Die obigen Übertragungen gehen natürlich nur auf Schreibung von Haupt- und Nebensätzen und Schließen und schließender Sätze aus. Die weitere Übertragung ist nicht angegeben. Sie kann je nach Art des Textes weichen.

4. Beispiel A 10 30

A 10 werden durch ges

Übertragung

werden durch ges

5. Beispiel A 10 das er nicht hat - von g - vor ihm - er - ist

A 10 das er nicht hat - von g - vor ihm - er - ist

Übertragung

das er nicht hat - von g - vor ihm - er - ist

6. Ganzgesetz H 8 f 306: Beispiel

A 10 er - son - ge - tes - er - ist - der - ge - ge - der - er - ist - ges

Übertragung

er - son - ge - tes - er - ist - der - ge - ge - der - er - ist - ges

Synkopen wie im Beispiel 6 z. B. 6 und überaus häufig.

7. Galiläer H 8 f 176 A 10 = 1. Teil

A 10 Es - - - - - ist Ges

Übertragung

Es - - - - - ist Ges

nach mit Auflösung der Mäxime im 2. Romanzenbeispiel 7

Solche Synkopen, mit oder ohne Auflösung, kommen vor: Fiedlers Hens von Mäx 81; golden Caster A 6; Überlinger H Vogel 82, 816, 17; Kerner Vogel 81, 3, A 6; Hübner Lorenz 81, 4, 6; Hübner Lorenz 84, 10; Ganzgesetz H 8 84, A 7; Galiläer H 8 81, 6, 7, A 1, 8, 10; Fiedlers H 8 84, A 11; Korwenz des Mäxime 82, 15 und an anderen Stellen. Es ist dies eine charakteristische Figur, die im Volkslied der Zeit als Schlüsselformel fast die Regel bildet. Hier ist aber — wenn auch nur an einzelnen Stellen und nur die äußere Erscheinung betreffend — ein Element der Kunstmusik in den Melodienweg eingeführt: nämlich eine Vermeidung zweier fremder Dinge. —

Hilfungs Weis (Hilfungs) J. V. V. 1855 A. 4

Ihn an-der got noch im auf Koth

Übergang

Koth an-der got noch im auf wolt

Dies Beispiel entspricht nun in K zum beschriebenen Entlich in das Notationsverfahren des Schreibens. Es bemerkte die Varnalle durch und überah stark, daß bei «Koth» der Koth zu Koth war. Um nun keine Mißverständnisse bilden zu lassen, stach er die Note, ohne das dadurch entstehende Mißverständnis zu vermeiden.

Am 26. der betrachteten 31 Melodien ließ sich die Aufzeichnung in Semibrevis ohne jede Änderung glatt durchführen. Von dem verbleibenden besteht nur der Übergang von H. Varnalle durch die sehr große Zahl von Fehlern Mißverständnisse, die andere mal mit einer Änderung leicht zu beseitigen.

Einen ähnlichen Charakter wie die soeben beschriebene Notation des Valentin folgt weiter die 9 Melodien von 1855 auf, in der die letzten Eintragungen von 1855 datiert sind. Sie konnte nach der Unterschrift f. 12r «Peter Pfort, Diakon zu Strullburg zum jungen S. Peter-der-Strullburger Zunft angehören. Es ließe sich aber nach an Calmar denken.

Auch hier ist die Semibrevis zugleich Dauerstellungszeit für die meisten Silben und Gesandheit der Notierung. Hierin erscheint regelmäßig (mit einer Ausnahme¹⁾ nur ein Basso-Note, aus Koth des ganzen Liedes bestehen durch die Länge besteht. Von den 9 Melodien sind es allerdings zunächst nur 2²⁾, deren Keine glatte Semibrevisnoten haben. Dies würde aber viel günstiger ausgedrückt werden können, wenn es nach der Mitte verlehnte die meisten Semibrevis, weil die sich des Prinzip ja selbst entzieht, zu bilden und nun die nicht in Semibrevis melbaren übertragen.

Ich gebe zunächst einige Beispiele, die für die Semibrevisnoten der meisten Koth sprechen mögen:

1. H. T. Varnalle vom 1855 f. 12r A. 4

Ihn an-der got noch im auf Koth

Übergang

Koth an-der got noch im auf wolt

¹ Nach Valentin's Melodien New York, S. 1, wo die Note ein A4 statt G4.

² In Hilffungs Weis von Peter Pfort, lang Hilffungs Weis Langer Weis von Langburg, gefunden schrieben von P. Pfort.

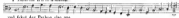
1. Beispiel: Das Rindvieh Wäl I 11 A 1



Übergang



2. Beispiel: Die - Se - Ballad.



Übergang



3. Beispiel: Schöne Fein Flut I 12 B 1



Übergang



Das folgende Hebe besteht aus einer Bewegung

4. Beispiel: Die - Se - Ballad von I 11 A 2



Bei Beispiel 4 ist der Mensuralfehler offenbar erst durch die nachfolgende Kadenzierung der beiden mit ² bezeichneten Sätzen zusammen entstanden, A², wo die Stelle mit einem weiteren Ausdrucksversuch erscheint, ist auch nicht entscheidend. Die Herstellung der Stelle wird $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{4}$ an beiden Stellen; letzteres möglich nach B 7 u. 9 von Joh. Volder, während von

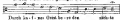


Beispiel: Die - Se - Ballad von I 11 A 15 B 1



Beispiel 1 (A 15 des Übergangs von Beispiel 2) wäre nach Beispiel 2 (B 7) zu bessern, wie bei Beispiel 3. Ist eine Note weiter durch den Punkt

3. Sek. Weib muss jünger f 3 v A 5



4. 3 2 = A 12



In denselben neuer Gesangsweise ist A 5 (Beisp. 3) nach 80 = A 11 (Beisp. 4) zu lesen. Ebendort A 9 (Beisp. 6) nach A 3 (Beisp. 8)

2. ebend. A 9



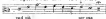
Übergang



3. A 5



3. Hauptst. Dulder neuer Ton f 3 v A 5



Übergang

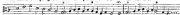


3. A 5



in Hauptst. Dulder's (Dulder, Dulder nach Dulder) neuen Ton ist A 5 = A-Schiff (Beisp. 7) mit $\frac{1}{2}$ bei $\frac{1}{2}$ zu lesen, wenn man nicht die Analoge zu A 5 (Beisp. 8) vorzieht.

3. Max. Gumpel gewöhnliche Gumpel's f 20 8 7 30 von 8 5



Der Hauptfehler in der gewöhnlichen Gumpel's M Gumpel's 8 2 (Beisp. 9) kann nach 8 5 (Beisp. 10) korrigiert werden. — 8 7 (s. S. 20) konnte

man mit zwei Änderungen nach A. 10 (Beisp. 2) herstellen wie A. 10 (S. 24, Beisp. 3).



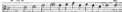
der - er - li - e - li - che Hei - lig - ste sei - der

Übersetzung



der - er - li - e - li - che Hei - lig - ste sei - der

2. A. 10



Der Heilige, Junges und alte

3. NT = A. 10



Denn! sind nun alle Fälle besprochen, in denen sich ein Kern als in sich selbst nicht möglich erweist. Die vorgeschlagenen Änderungen, soweit es sich auf Analogiegründe stützen, mögen als verbindlich gelten; bei den andern ist anzunehmen, mehr als eine Lösung möglich.

Die Textauslegung ist in der Handschrift dadurch gegeben, in vielen Fällen sogar so wenig nach den Noten gerichtet, daß man meinen könnte, sie verhielte sich nach irgend einem Prinzip von selbst? In dieser Frage bin ich zu keinem Resultate gekommen. Die Fülle der Beispielsätze entspricht nicht der Silbenzahl, auch gibt es nicht so, unter Nicht-Berücksichtigung der Beispielsätze, wach auf jede ganze Beispielsätze fünf Silben zu bringen. Dieser Versuch würde schon dadurch verhindert werden, daß, wie oben (S. 10 Beisp. 1, A. 10) bemerkt, Wiederholung derselben Note oft auch nur Verknüpfung, nicht aber wirklicher Wiederanschlag derselben bedeutet kann.

Bei der Jener Handschrift des Val Vogt liegt der Fall ähnlich, weil dort kaum je ein Beispiel statthat, zu welchen Silben die einzelnen Noten gehören sollen. Leider ist gerade Jener die in Op. 499 Beispielsätze fast auch in J. V. V. erhalten; doch kann man zwischen von dort entnehmen, wie die Textauslegung zu geschehen hätte. Denn! wären in der Regel alle Silben bis auf eine bei strophem, bis auf 1 bei Hingehen Verwendung mit je einer Note untereinander gebracht werden, auf die zwölftste dreizehnte Seite folgt die Kolonier, deren beide im Name fast immer hier ist (vgl. auch das Beispiel auf S. 10); dann der Schlußnoten, deren letzte stets als Brevis mit Fermata dargestellt wird. Ob der ersten Seite eines Hingehens Ausgange, wie — in seiner Erkenntnis der rhythmischen Natur dieser Verhältnisse — in J. V. V. oft geschickt, der Wert einer Brevis anzusetzen ist, bleibt ungenügend der Überlieferung vorbehalten.

Nach dieser allgemeinen Gesichtspunkte, die zu einzelnen Fällen, wo schon die nächsten Beispiele gezeigt haben werden, stark modifiziert werden müssen, will ich eine Herangehensweise der Melodien aus Op. 499 zu verfahren.

1) Vgl. die Beispiele von S. 10 an

Die Textunterlegung zu analogen Versen, die auf dieselbe Silbe gehen, weicht oft ohne ersichtlichen Grund von einander ab¹⁾, so daß die nicht als Silbenanhebungen gelten kann. Eine besondere Lesart herzustellen, ist indes meist nicht notwendig, da an den zweifelhaftesten Stellen die Analyse mit der Mehrheit der entsprechenden anderen Verse einer Ansicht gilt und die Zahl der Silben der drei Silben mindestens gleich ist.

Dunkel ist der Reize der Deklamation, die als markiert gelten müssen, erschöpft. In keinem Falle konnte man der Messur eine andere Bedeutung beizulegen, als die eines Versmaßes, in die Notation eine Art von Gesammelmessung zu bringen. Dies geschieht, indem der einzelne Vers weißer gestaltet wird, durch die Einheit der Senkstriche, die zugleich der Normalwert für die einzelne Silbe wird. Durch die Wahl des Normalstrichmaßes zur obersten Einheit der Notation, die sich so keiner höheren zusammenschließt, ist die ökonomische Gleichwertigkeit der Silben ausgedrückt. Für den Vortrag gewinnt die Messurierung nur in der Darstellung der Kolonierten Bedeutung, wo die eine ungeführte Gruppierung der oft sehr ungedruckten Notenschriften herbeiführen mag.

Im ganzen aber ist über die Messurierung von Mitternachtszeiten zu sagen, daß sie ein fremdes Element in dem so strenger Gestaltung gar nicht zugänglichen Stoff hindrängt. Der durchaus freien Natur dieser Texte, die eine nach Silbermaßen geregelte Prosa darstellen, entspricht eine unmarkierte Notierung viel besser. Die weicht sich die Darstellung jetzt zu. Hier kann sie wesentlich zusammenfassender gehalten werden.

Als Hauptrepräsentant dieser Richtung ist nur bis jetzt Adam Paschmann bekannt. Dazu muß man noch Henschel von Wall gerechnet werden, der sich selbst unmittelbar an P anschloß. Wie dieser wird er von späteren Händ., wie W₁ 616 u. Nig. Wil III 702—96 oft als Gewährsmann genannt. In seiner Notierungsart weist er über Unterschiede von Paschmann auf, die als Vereinfachungen zu betrachten sind. Von dieser Seite der früheren Gestaltung betrachtet, ist der Kreis der Händ., die wie er verfahren, größer als der Paschmanns. Außer den eben genannten Nürnberg- und Weimarer Händ. gehört hierher auch die Händ. Nig. Pom. V 162, deren inhaltlich enge Verwandtschaft mit Paschmann oben nachgewiesen wurde. Über die Notation P's hat Münster S 817 gehandelt.

Ist würde dem Punkte auch bei P jede verhängende Wirkung absprechen und ihn überhaupt nur als orthographisches Mittel zur Hervorhebung einer Note, auf die eine Silbe gegangen werden soll, als Schlüsselwort einer Kolonier und gewissermaßen einer größeren Kolonier als Zeichen der Gruppierung gelten lassen.

¹⁾ d. h., die sich entsprechenden Silben der Zeilen kommen unter ihnen nicht entsprechende Noten

4. ma nicht all wasser der thal stehen 4 in flache und in dem
 na 4 in Th-mas am be-er al
 7. dem al wasser in: ra: all oben 8 der th von wache in
 dem in: ten

Benachb. Notierung nannte ich oben eine Vereinfachung von Pachelmann's Art; sie ist bei den, insofern er den Punkt nur am Anfang und Ende der Koloraturen leitet und die sie dadurch unterbricht. Auch Hildagen wie in dem ersten Beispiel bei Mönzer, S. 8,

konnten bei ihm nicht vor.

Er verwendet nur drei Arten von Noten: die Semibreve für die einzelnen Miße, die Minima für die Koloraturen und die Longa für B- und A-Schluß; Vorschläß bildet viele Semibreve mit Ferma. Den Beginn einer mehr als einstimmigen Verzierung bezeichnet er dadurch, daß er die letzte Hauptnote dieser zur Minima macht und mit dem Punkt verzieht. Den Schluß der Koloratur zeigt regelmäßig ein Punkt an. (Bsp. 1.)

1. Bsp. W.B. III. 164 f. S. 22 1. 164, f. S. 29

der thal ab-sten wenn gott

Übergang Übergang

der thal ab-sten wenn gott

Eine ähnliche Verzierungsnote tritt als Minima ohne Punkt an die Hauptnote heran. (Bsp. 2.)

2. Bsp. I. 24. f. 122 2. Bsp. I. 24. v.

(ohne Text) (ohne Text)

Übersetzung

Über die Bedeutung einer Figur $\overset{\circ}{\underset{\circ}{\downarrow}} \downarrow \downarrow$ (wie ich zu keiner sicheren Ausdeutung gekommen). Sie ist durchaus nicht häufig vorzutreffen, und die meisten Stellen geben, ohne den Bogen gelesen, einen brauchbaren Sinn. So setzt denn auch Hild Wg 376 in der Hirschen von Eder's, wo sie von Bsp. II abhängig ist (vgl. oben), Bogen über die Noten, wo die Vorlage keine bei Teilsoloes, bei komplizierteren Aufeinanderfolgen von Koloraturen und Hauptnoten scheint er der Verdeutlichung der Silbengruppen zu dienen.

1. Kreis Tapesia Bsp. II. f. 60 v. A. 1.

(ohne Text) 1 2 3 4 5

Übersetzung

2. Bsp. A. 2. b)

(ohne Text) 1 2 3 4

Übersetzung

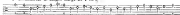
In Bsp. I u. 2 sollen an den mit Kreis bezeichneten Stellen die einzelnen Silben einsetzen, wie an der linken Stelle aber auch ohne dem Bogen deutlich gewesen wäre. Überhaupt entsteht in dem gut? notierten Liedern ohne Text kein Zweifel, welche Noten als Hauptnoten zu betrachten sind; zum Überflus setzt B. v. Wall das (Merke) noch Punkte darunter (Bsp. 3).

a) Daß diese $\overset{\circ}{\underset{\circ}{\downarrow}} \downarrow \downarrow$ durch $\downarrow \downarrow$ ersetzt werden, ist nicht wahrscheinlich, wenn auch der Text noch möglich.

b) Hierin der Bsp. im Original ein Punkt.

c) In einem eigenen Meßbuch Bsp. 24, f. 122f. (ähnlicheres ten, zusammen, mehrere gezeichnet), kommt mit willkürlicher Unklarheit, wie aus den vielen Verbeugungen hervorgeht.

1. Gedächtnis G. Hagen Regl 24 f 189



2. ibid



Als Schlüssel verwendet er den c-Schlüssel auf allen fünf Linien, einigemal den Mensural Schlüssel, und einmal auch, Nig Will III 791 f 619^v einen g-Schlüssel auf der 4. Linie. Außerdem aber findet sich bei dem sehr häufig (auch bei dem späteren Nürnbergens) ein Schlüsselzeichen von folgender Form \int , das Puschmann nicht kennt. Wie aus einem Vergleich der Aufzeichnung der niedrigen Baltharweis Josab. Schulters aus Regl 24 f. 189^v und Will III 794 f. 877^v hervorgeht, scheint es als Tenorschlüssel zu stehen. Beide Notierungen beginnen mit \int auf der 4. Linie, Regl 24 f. 189^v fährt auf der sechsten Seite mit \int fort. In ähnlicher Weise beginnt ein Lied Regl 24 f. 243 mit \int und fährt dann mit \int fort. Das Zeichen \int kann aber auch andere Schlüssel vertreten. Bei dem großen Ten Mägling's Will III 794 f. 846^v wählte man ihm die Bedeutung des Alt-Schlüssels beizulegen, denn die Melodie bei Puschmann (Münch 86), mit der er die Endnoten der Reine auf denselben Notastufen und Zeichenstellungen geschrieben hat und auch sonst viel Übereinstimmung zeigt, äußert im Alt-Schlüssel. Genau so liegt der Fall beim Overtur Weiffraun's Will III 794 f. 880 u. Puschmann (Münch 89). Wieder einen andern, nämlich den g-Schlüssel auf der vierten Linie verleiht es in Wj 574, wo diese Hds. den neuen Ten Marnthier's in notengetreuer Übersetzung mit Will III und Puschmann (Münch 83) vgl. Ann. I, S. 75, aber eben mit \int als Schlüsselzeichnung bringt. (In zwei weiteren Fällen, im hohen Ten Scalle's Will III 799, 899^v — Puschmann (M. 66) und jungen Ten Mayenacker's (Will III 794 f. 877 — P. [M. 62]) ergibt sich, \int als Tenorschlüssel geltend, daß B. die beiden Melodien konsequent eines Ten. sehr verfertigt hat).

Eine weitere Vergleichung der von B. in seinen Hds. gleichartig überlieferten Töne lehrt, daß auch in seinen eigenen Notierungen \int gleichsam wie für Alt- und Tenorschlüssel steht¹⁾.

¹⁾ Dabei müßte man im hohen Ten Scalle's die bei Puschmann ob. erwähnte des Schlüssels gegen Münch's Versicherung ausdrücklich bemerken.

²⁾ Der gewisse gemeinsame Charakter zeigt Mittel-Schlüssel \int als Schlüsselzeichen.

³⁾ Vgl. zur Regl VIII 4, S. 225, no. Nr. 53, wo sich in dieser unzulässigen Verbindung eine vollständige Übereinstimmung mit Puschmann ergibt.

Außer dem bisweilen an den Zahlenreihen gerietenen) kennt Benedict's Notation keine Akkordzeichen. Seine Taktzeichen C, die sich auch mehrere Male findet, vermögen ich keine Bedeutung beizulegen. Die Voraussetzung, daß es lebhaften Tactus bedeutet, läßt sich bei seiner spärlichen Verwendung aus Mangel an Beispielen nicht recht erhellen. Es muß noch bemerkt werden, daß Regel 24 u. 25 in solchen, Wolf III 184 in runden Formen aufgeschrieben sind.

Mit diesem System der Notation, das der freien Fügung des Stoffes, den es darstellt, entgegensteht und auch dem Vortrag volle Freiheit läßt, gibt B. v. Wolf genügend zu Werke. Auch bei einer vielfach wechselnden Aufeinanderfolge von Kalostaren und Hauptnoten wird man selten ein Versehen im Bezug auf den Punkt entdecken und man wird, bei Aufzeichnungen ohne Text, mit leichter Sicherheit auf ihn als Schreiber oder wenigstens als Quelle schließen können, wo sich das System mit einiger Strenge durchgesetzt findet.

Die einschneidende Bemerkung „einige Strenge“ erhält zugleich ihre Berechtigung, wenn man die Hds. Wg 570, deren direkte Abhängigkeit von Regel 24 oben) zweifelsfrei dargestellt wurde, als zu diesem System gehörig charakterisieren will. Denn hier wird, bei Übernimmungen im Gebrauch der Semibreve und Maxima als Hauptnoten, Kalostarenote, der Gebrauch des Punktes schwankend, überhings wohl von Flechtigkeit getrieben.

Die weitere Entwicklung der Notation von Minorenagoreizen wird aber überhaupt durch die Verschwunden des Punktes charakterisiert.

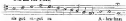
Dabei tritt ferner, dem analogen Bestreben in der Konstantak entsprechend, die Abgesehen von den letzten Notationsformen der Semibreve und Maxima ein, die jetzt, wenn auch nicht immer beide zugleich, verkleinert werden. Es zeigt sich dies an den Nürnberg. Hds. Wolf III 182—86, Opn 620, 633 und der vermutlich zu diesem Kreise gehörigen Weimarer Hds. 431 (s. oben). Das Wesen des Textes verlangt je nach im Grunde nichts weiter, als daß die einzelne Note, zu der eine Silbe erklungen soll, von denen, zu die sich eine Kalostare schließt, mit genügender Deutlichkeit geschieden werde.

Nur solche Notierung ist der des gregorischen Choral sehr eng verwandt, nur mit dem Unterschied, daß in den nebststänglerischen Aufzeichnungen betonte und unbetonte Silben nicht geschieden werden. Wohl aber läßt sich ungeachtet bei Übertragungen die oberste Notierung zur vollständigen Darstellung nebststänglerischer Melodien benutzen, z. B.:

Beispiel 1, S. 50 — 

a) Kallivach war für den F. 25 sehr beschränkt Exemplar.

W. 2 III 794 f. 212.



de got in got in A. leu han



de got in got in A. leu han.

W. 2 III 794 f. 212 v.



wold anbrög B. les noch



wold anbrög B. les noch

W. 2 III 794 f. 241.



in wolden han in wolden ge. - wold.



in wolden han in wolden ge. - wold.

Wo diese letztere Fall durch die Wahl einer andern, niederen Notengattung bezeichnet wird, ist der Punkt überflüssig. Nach dieser Einsicht hat in Hds. 792 eine spätere Hand, die nach einer durch Überleitung und andern Eingriffe der Überleitung zu bessern (?) suchte, den Punkt, der allerdings schon ursprünglich einer Konsequenz gewidmet war, mit vielem Eifer durch Ruchern zu tilgen gesucht, was bei den ca. 200 Melodien, die dieser selbst Paraphrasen mittelalterster aller Codices enthält, nicht ganz gelingen konnte.

Die Hds. des, wie 792 u. 794, ganz überwiegend nur Notes, kann einmal Textvorlage enthält, stellt die Hauptstave als Maxima, die Kaloraten in Bezeichnungen dar. Als Schlüssel kommt nur nur das Zeichen [] dagegen steht die ziemlich regelmäßig im Beginn des Stollen und des Abgangs (♯).¹⁾

Hds. 794, die sich wie 792 durch Ungültigkeit vorteilhaft von 792 unterscheidet, bedient sich genau denselben Darstellungsmittel wie 792, woch hier ist, ebenso in 793, der Punkt der Hand des Korrektors zum Opfer gefallen.

¹⁾ Das Zeichen verwendet B. v. W. am Ende eines Textes als Hinweisung auf die Hand.

Dagegen bleibt 793 in der Darstellung der Hauptnoten der seit dem Beginn des XVI. Jhdts. durchgehende gebräuchliche *Sensitiva* trotz die Koloratur erscheint in *Sensitivum*, sehr vereinzelt auch in durch Balken verbundenen *Passagen*.

Die Notierung in 795, mit der zugleich man zweckmäßig die den Anfangstakt von Wq 678 betrachtet — in beiden Fällen handelt es sich um Aufzeichnungen von Metzger's Tönen¹⁾ — vereinigt die zuletzt beschriebenen Darstellungsweisen. Zwar sieht sie von der Verwendung der *Sensitiva* ab, dagegen zeigt sie die geringeren Formen bis zur *Puncta*, diese einzeln oder durch Balken gebunden. Im Gebrauch des *Puncta* abweicht sie oft in einer Melodie, wo er gesetzt ist, schließt er die in *Sensitivum* und *Puncta* dargestellten Koloraturen etc. Wq 678 hat über nur in den ersten drei Melodien Triolen wird die Triolenanfügung, die in den Hds. selbst oft nur andeutend verfließt, an der der Silbenschicht entsprechenden Zahl der Minimen diese weitere klar Hervorgehoben zu werden verliert neben der gewöhnlichen Schlußschweifung die vorzügliche Setzung der Akzentlinie. Letzteres mag sich daraus erklären, dass Metzger's eigenhändige Aufzeichnungen — als die vorliegenden solche sind, ist zweifelhaft — durch genau werden verfahren haben, wo es seiner Helligkeit als Konstanter entsprechen würde²⁾.

Die zwei in Wimmer 421 überlieferten Töne, von denen der erste von 1625 datiert ist, sind der in 772 und 794 vertretenen Art entsprechend in *Sensitivum* und *Minime* notiert, nur ist der *Puncta* von vornherein weggelassen.

Von den wohl demselben Kreise wie die vorhergehende Hds 7) angehörenden Hds. Cgm 6220 und 6223 läßt sich bezüglich der Notierung dasselbe sagen wie über die Notierungen Metzger'scher Töne aus 795 u. Wq 678. Auch hier ist einmal die Strichbezeichnung Metzger's mit *Puncta*, dagegen die Kapellweise (6220, No 15), kump 1626 ohne *Puncta* geteilt. Von der Notationsart dieser Lieder, so denen noch 6222,5, die Abenteurerin Feltraen's, geschwezt werden muß, unterscheidet sich eine Aufzeichnung von Benedict's Hand (6220,6) durch die Anweisung der höheren Notengattungen *Sensitiva* und *Minime*. Denselben Formen befolgt sich auch Georg Hager's³⁾ in dem sonst ganz von Puchmann geschriebenen Codex Dresden M.6 in den Liedern f. 499 u. 490. Doch in der bei Puchmann gebräuchlichen Weise, die sich durch die Auftreten

¹⁾ Als näher geht er heraus *Veranschaulichung*, 1. Teil, 4. u. 1821. 2. Teil, 4. u. 1822. *Uebersetzung*. Vgl. Hagen, *Quellenbuch*, u. ausführlicher Hartmann u. O. S. 22—23.

²⁾ In's Nachzügler im Gewerk. Vgl. oben.

³⁾ *NEW's*, S. 4.

⁴⁾ Vgl. oben.

des Punktes mitten in der Kolonstar, dass daß damit eine Hauptfibrille bezeichnet wurde, charakterisiert.

Damit ist die Reihe der unentwickelten Dendriten erschöpft. Die Geschichte dieser Art zu verfolgen, sehen wir zu die Namen Adam Puchmann's und Benedikt's von Watt geknüpft. Darn Hies haben mit den neuesten Notierungen nach die Verwendung der Benennung als Normalwert für die einzelne Silbe geben; die weitere Entwicklung strebt zur Vereinfachung in der Darstellung der Kolonstar, die Hand in Hand mit einer Verkleinerung der Notwerte geht.

Das allgemeine Prinzip der Monotoniehaft wird also von den beiden Hauptautoren, A Puchmann und B = Watt vertreten, somit unterliegen ihm die Mehrzahl aller Notierungen, dass kommen nach die aus der Zeit nach Benedikt stammenden Aufzeichnungen. Dieser Allgemeingültigkeit des Prinzipes entspricht auch seine historische Stellung: es ist im Grunde nichts anderes, als die legitime Fortsetzung des im früheren Meisterzeug, 4. 1. in der Jenae und Colnauer Liedertheil vertretenen Notationsprinzips, wenn sich nach die Wesen der dann dargestellten Rhythmusformen vollkommen geändert hat.

Dieser Wahn ist aber nach den Darlegungen von S. 82 Silberzählung, nachdem man nach nachgewiesen ist, daß sich aus der Notationschrift, selbst wenn sie unentwickelt erscheint, keine Bestimmungen über die Ordnung der Silben zu höherem Einheiten ableiten lassen, hat das schon früher (§ 18) über den Fortweg Angeordnete zufälliger so zu tun.

Die Meisternotierungen werden nach ihrem Pronanzwert in der Art des gegenseitigen Oberhalb beirathend vorgetragen; dabei erhalten die einzelnen Silben die gleiche Länge, nur die Worthetzung scheint sie unterscheiden.

In der Kolonstar hingegen wird man sich auf Grund einiger der abgeleiteten Beispiele die Gliederung bedeutend differenzierter denken können. Bei Benedikt fehlt allerdings jede Andeutung Meistern.

Der einzelne Vers ist in einem Akte zu singen, nach jedem Reim (= Vers) ist abzusetzen.

Das Tempo des Gesanges hat Mätrisch, mit dem ich in diesem Anschauungen über den Vortrag der Meisternotierung übereinstimme, nach dem längsten Theil des möglichen Verses (12 Silben + Kolonstar) auf ungefähr M. M. $a = 70 - 80$ für die einzelne Silbe berechnet.

Aus dem Gesagten geht hervor, wie sehr sich aus dem Texte nach die Wesen der Musik im Meisterzeug des ausgehenden XVI. Jhdts. geändert hat. An Stelle des unentwickelten, damit nach früher entwickelten

gehenden Gesanges der früheren Zeit sei die mehr periodische Benützung mit ihrem rein artonischen Rhythmus getreten. In dem Nachdruck und vor allem durch die Selbstbildung schwerfälligeren, antiken Charakters des späteren Meistergesangs dürfen wir eine Parallele zu der schon öfters betonten stark geistlichen Tendenz seiner erblicken. Und was vor allem dazu beiträgt, diese Schwerfälligkeit der späteren Melodien zu erklären, nämlich die immer zunehmende Überladung mit Koloraturen, das ist, wie sich genommen, das der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale des späteren Meistergesangs überhaupt.

Lebenslauf.

Ich, Robert Steiger, evangelischer Konfession, wurde am 22. August 1858 als ältester Sohn des als hessischer Oberprocurator 1893 verstorbenen August Steiger und seiner Gattin Anna, geb. Nagels in Leipzig geboren.

Das Vorbild besuchte ich in Dresden und Oppeln, wo ich nach 1882 in das Gymnasium trat. Von Ostern 1884 an war ich auf dem Gymnasium in Leipzig, das ich im Oktober 1888 das Abiturientenexamen ab.

An den Universitäten in Berlin, München und Leipzig studierte ich 12 Semester Naturwissenschaft und Germanistik, davon 10 in Berlin. Am 11. Juni 1897 bestand ich das Promotionsexamen.

Ich besuchte die Vorlesungen und Übungen folgender Herren Professoren und Dozenten:

In Berlin: Fuchs, Meuser, Starnitz, Harkus, Hermann, Neefger, Ruelle, E. Schmidt, Teller, Fleischer, Froeländer, Kretschmar, Schille, Wolf, Wulke.

In München: Hartmann, Paul, Sandberger.

In Leipzig: Rich, Kretschmar, Hermann, Herrig, Volkelt, Wulke.

Neben diesen meinen Lehrern übte ich mich vorzüglich in Deutscher Sprache, besonders den Herren Kretschmar, Fuchs, Ruelle und Wolf, von denen ich viel freundliche Förderung erholten habe.



