

8 ich vollend den mynen mut | wie mir lam in-ge - flo-ßen (folgt 2. Stollen)
 daz myn en-be wer-de gut | So sing ich un-ver - drof-ßen (folgt Abgesang)
 uns zu freuden ym-mer me | mit di-ner gnaden | stu-re. (Ende)

8 Abgesang: Wann got hat dir ge - ge - ben zwen und sie - ben - zig na - men

8 her mit hilf und rat bei - li - gen ge - stes fü - re Weiter nach der Melodie
des Stollens (die sach
der gut theophile), von
Anfang.

Die Form ist unschwer zu erkennen: Der erste Stollen trägt die Melodie vor, der zweite wiederholt sie; der Abgesang bringt eine neue, um nach den ersten vier Versen in die Stollenweise zurückzumünden, bzw. sie ganz zu wiederholen. Es ist ein im Mittelalter bei Deutschen und Franzosen vielgebrauchtes und beliebtes Formschema, das man neuerdings mit Rundtanzzone bezeichnet hat, um die durch das Wiederaufnehmen melodischer Teile des Anfanges erfolgte Abrundung der Ranzonenstrophe (= Stollen + Stollen + Abgesang) zum Ausdruck zu bringen. Und zwar handelt es sich beim „Unerkannten Ton“ Nefflers um einen Spezialfall: Der Schluß des Abgesanges nimmt nicht etwa nur wie sonst den Anfang oder das Ende der Stollenmelodie als Abschluß der ganzen Strophe auf, sondern die Stollenmelodie in ihrer ganzen Ausdehnung. Das Schema hiefür: a, a, x + a. Es entsteht so ein Gebilde von drei Kleinstrophen mit einem Einschiesel vor der dritten, ein Gebilde, das nicht mehr den starken Formwillen des mittelalterlichen Schaffens verrät, trotzdem aber den Rahmen für reizvolle und fesselnde Melodien geben konnte, wenn geschickte Gruppierung und rondoartige Herstellung von Beziehungen der einzelnen Melodieteile aufeinander, gestützt auf eine gesunde melodische Erfindung, die gewisse Sterilität der Form vergessen machte. Von den 107 Melodien der Wolmarer Liederhandschrift folgen 16, also 15%, diesem Bau. Es sind die Nummern

- 35 (Frauenlob: Spiegelweise)
- 38 (" Grundweise)
- 52 (" Ritterweise)
- 54 (" Anckelweise)
- 55 (" und Regenbogen: Pruffweise)
- 68 (Neffler: Unerkannter Ton)

- 72 (Konrad von Würzburg: Nachtweise, bzw. Friedrich von Sune-
burg: Süßer Ton)
74 (Konrad von Würzburg: Hofston)
80 (Kanzler: Langer Ton)
81 („ Hofston)
90 (Mönch von Salzburg: Hofston)
113 (Rumsland, bzw. Wolfram: Geschwinder Ton)
115 (Mülich: Langer Ton)
117 (Lieb: Jahrweise)
121 (Meister Suchersins Ton)
124 (Lesch: Zirkelweise).

Es fällt auf, daß ein Drittel davon Töne Frauenlobs sind.

Die Stollenmelodie des „Unerkannten Tones“ zerfällt den neun Versen des Textes entsprechend in drei Teile, der jeder wieder dreimal unterteilt ist (von mir über der Melodie mit 1a, 1b, 1c—2a, 2b, 2c—3a, 3b, 3c bezeichnet). Die Tonart ist auf D. Auf deren Dominante a, sie mit einem kurzen Melisma umspielend und festigend, setzt das erste Motiv (1a) ein, um nach einer Ausbuchtung um eine Terz nach unten wieder zu ihr hinaufzusteigen, eine Aufwärtsbewegung, die die Melodie des zweiten Verses (1b) bis zum oberen Hauptton d organisch weiterführt. Von diesem erreichten Höhepunkt baut sich die Melodie allmählich und gleichmäßig wieder ab, zuerst bis zum Terzton F, dann im dritten Vers (1c) nach einer vorübergehenden Anspielung der Dominante zum tiefen Hauptton: bis hierher der Melodiebogen des ersten Teiles (1a, 1b, 1c). Mit einem Sprung in die höhere Oktave übernimmt der zweite Teil das Mittelstück der abgelaufenen Melodie (2a = 1b), steigert es durch Erhöhung um eine Stufe und bekräftigt es durch Wiederholung (2b = 2a), deren Intensivierung durch dreimaliges Anschlagen des höchsten Tones e den natürlichen Mittelpunkt der ganzen Stollenmelodie in Erscheinung treten läßt. Der Schluß des zweiten Teiles (2c) ist wie der des ersten Teiles; der Gefahr der Monotonie, die in ähnlichen Fällen durch Kadenzierung auf einen anderen Ton vermieden wird, glaubt der Komponist durch bescheidene Auszierung aus dem Wege gehen zu können. Die dreimalige Kadenzbildung auf D der drei Teile (1c, 2c und 3c) bleibt somit allerdings stehen. Der letzte Teil (3a, b, c) steigt zuerst zur Dominante und von hier aus weiter an, ebenso wie das Mittelstück des ersten Teiles; die Gleichheit der beiden Mittelstücke (1b = 3b) hält so die beiden Teile eins und drei in symmetrischem Gleichgewicht. Allerdings weist der abweichende Abstieg des letzteren bis zum Grundton D schon auf die Nähe des endgültigen Abschlusses des Stollens hin, den das letzte Stück (3c) mit einer nochmaligen Variation der schon die beiden vorausgehenden zwei Teile zu Ende führenden Versmelodie (1c und 2c) vollzieht.

Während für den Stollen eine in unserem Sinne taktliche Ausführung aus der Notation von Cgm 4997 nicht abgeleitet werden kann — sie bedient sich der in der damaligen Zeit für einstimmige lateinische und volkssprachige Gesänge allgemein gebrauchten Choralnotenschrift in ihrer auf deutschem Boden vollzogenen Abwandlung in die sogenannte Hufnagel-

schrift —, legt die Notation des Abgesanges eine dreiteilige Taktierung nahe; anders ist die „Cantus fractus“ genannte Schreibweise, eine Vermischung der an und für sich taktlosen Choralnotenschrift mit Elementen der Mensuralnotation, nicht zu deuten. Dementsprechend wird man kaum fehlgehen, wenn man in Anlehnung an den Versakzent den Stollen als im Zweiertakt gedacht annimmt, eine Meinung, die sich auch für lateinische und französische Melodien in letzter Zeit stärker bemerkbar gemacht hat (eine gesunde Reaktion auf das Bestreben, möglichst alle einstimmigen mittelalterlichen Melodien in das rhythmische Schema der sechs Modi, die auf bestimmte Gesänge einer bestimmten Epoche und Stilrichtung zweifellos zutreffen, zu zwingen). Ich habe meinen Vorschlag eines taktlichen Vortrages über die Noten gesetzt: die Stollenmelodie im Zweivierteltakt mit leichter Dehnung der Abschlüsse bei den Unterteilen (1a, 1b, 2a usw.) und längerer bei den auf D kadenzierenden Hauptteilen, den Abgesang im Tripeltakt. Die Liqueszenzen, in der Übertragung durch angebundene Vorschlagsnoten übersetzt, waren im frühen Mittelalter Verbindungstöne, die auf klingenden Konsonanten (in unserem Fall *n* bei „zwen“ und „namen“) gesungen wurden, aber schon im 11. Jahrhundert durch volle Töne ersetzt zu werden begannen.

Die Übertragung Runges (Die Sangesweisen der Kolmarer Handschrift usw.) wird der vom Original festgehaltenen Unterscheidung von Punctum und liquezierender Note nicht gerecht und überträgt nicht nur diese beiden, sondern auch noch die der Mensuralnotation entlehnte gestielte Rhombe des Cantus fractus mit der Type der Liqueszenz (Plica).

