

and textual references show that one of each kind of instrument was normal in a consort<sup>15</sup>, though there were sometimes two or even three trumpets. Certain instruments, like the rebec, rote and hurdy-gurdy were considered to be only fit for beggars and the like. The most popular were evidently the small organ, shawm, bagpipe, bombard, trumpet, lute and harp.

Two works of Machaut stand apart from the rest: the Mass<sup>16</sup> and the Hoquetus<sup>17</sup>. How these were originally performed remains a matter for conjecture. The Mass has text in all voices, though this is sometimes omitted in the lowest voice. The most reasonable suggestion is to perform the work with four solo voices, male voices of course, and instrumental accompaniment in tenor and contra. The Hoquetus, which has no text apart from the incipit *David*, may be vocal but an instrumental performance seems more likely, perhaps on the characteristic fourteenth century group, shawm, bagpipe and trumpet.

KURT GUDEWILL / KIEL

### Vokale und instrumentale Stilmomente in textlosen Kompositionen des Glogauer Liederbuches

Das Glogauer Liederbuch<sup>1</sup> enthält bekanntlich eine größere Anzahl von textlosen Kompositionen, die, sofern ihnen nicht jede Überschrift fehlt, mit besonderen Namen oder Textmarken versehen sind. Wenn die Textmarken auch bei vokalem Vortrag der meist im Tenor liegenden Liedweise als Gedächtnishilfe gedient haben mögen, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, daß die so bezeichneten, ebenso wie die anderen textlosen Sätze in erster Linie für die Wiedergabe durch mehrere Instrumente bestimmt waren.

Bei den „Spielstücken“ der 4. Gruppe<sup>2</sup> kann darüber kein Zweifel bestehen, da hier der instrumentale Charakter zudem durch das Auftreten von typischen Spielfiguren, von Sprüngen, Skalen und Sequenzen in kleineren Notenwerten betont wird. Diese Stücke sollen jedoch nicht Gegenstand der Betrachtung sein, ebensowenig wie die bereits in der Quelle zusammengefaßten Sätze der Abt. III, Gruppe 1–3, von denen eine Anzahl als textlose Chansons identifiziert werden konnten. Es sollen vielmehr die Ergebnisse einer Untersuchung vorgelegt werden, deren Ziel es war, zu entscheiden, welche der mit deutschen, bzw. fremdsprachigen Textmarken versehenen

<sup>15</sup> See the miniature in *La musique des origines à nos jours*, ed. by N. Dufourq, Paris 1946, 163.

<sup>16</sup> *Messe Notre Dame*, transcribed by J. Chailley, 1948; also by A. Machabey, 1948, and G. de Van, 1949.

<sup>17</sup> *Double Hoquet*, ed. by G. de Van, 1938.

<sup>1</sup> Ausg. v. H. Ringmann in RD 4 u. 8.

<sup>2</sup> Bd. 4, Abt. III.

und im Original verstreut stehenden Stücke (Abt. II) lediglich als textlose Fassungen von Liedsätzen oder als mehr und weniger freie instrumentale Bearbeitungen einer Liedweise anzusehen sind. Die vom Herausgeber nachträglich auf Grund von Konkordanzvergleichen textierten Sätze wurden nicht berücksichtigt; desgleichen nicht der Satz Nr. 61 „*Trag frischen muth*“, da es sich bei diesem Stück ebenso wie bei den mit „*Groß senen*“ überschriebenen Sätzen (Abt. III, Gruppe 2 und 3) nach dem Nachweis von O. Gombosi<sup>3</sup> um textlose Chansons mit deutschen Textmarken handelt. Damit blieben für die Untersuchung insgesamt 45 Stücke, einschließlich einer Doppelbearbeitung (Abt. II, Nr. 51 und 52).

Für den vorwiegend dreistimmigen deutschen Liedsatz der Zeit um 1480, wie ihn die mit Text versehenen Fassungen des Glogauer Liederbuches repräsentieren, gilt die Feststellung, daß sich das vokale, bzw. liedhafte Moment am stärksten in der Kernweise, d. h. im Tenor oder Diskant ausprägt. Dagegen zeigen die Nebenstimmen, vor allem der Contratenor, mehr instrumentale Merkmale. Sie wurden in der Regel auch instrumental ausgeführt. Gelegentlich ist jedoch das vokale Moment im Tenor und Diskant gleich stark ausgebildet, so daß es bei textlosen Sätzen oft nicht leicht zu entscheiden ist, welche von beiden Stimmen als Kernweise, d. h. als c. f. anzusehen ist. Um die Bestimmung, bzw. um die Rekonstruktion der musikalisch-textlichen Struktur geht es hier in erster Linie.

Die Sätze mit Textmarken wurden daher nach folgenden Gesichtspunkten in drei Gruppen eingeteilt: 1. Ein Lied-c. f. läßt sich eindeutig rekonstruieren. 2. Ein Lied-c. f. liegt vor; eine eindeutige Rekonstruktion ist jedoch nicht möglich. 3 a. Ein Lied-c. f. liegt vermutlich vor; stärkere instrumentale Ausformung des vermutlichen Liedgrundrisses erschwert aber die Rekonstruktion noch mehr. 3 b. Eine vermutliche Liedweise liefert das Material für eine freie instrumentale Bearbeitung.

1. Kriterien für eindeutige Rekonstruktion der Liedstruktur sind die folgenden: Rhythmisch-metrische Übereinstimmung der Textmarke mit dem Anfang einer Stimme oder mit ihrer ersten Zeile, wenn die Textmarke eine ganze Verszeile umfaßt. Formale und melodische Entsprechungen der ersten Zeile mit den folgenden, wobei die Zeilenabgrenzung an Zäsuren, oder beim Fehlen von Zäsuren an charakteristischen melodischen Zeilenformeln erkennbar wird. Barförmige Anlage einer Stimme in Verbindung mit durchkomponierten Nebenstimmen (Nr. 44, 60).

Daraus ergibt sich die Möglichkeit, den rekonstruierten Kernweisen Texte von entsprechender Struktur aus anderen Quellen zu unterlegen. An dem Tenor von Nr. 28 „*Ich freu mich sere der widerfart*“<sup>4</sup> (Konkordanz: Schedel-Liederbuch fol. 133v, ohne Text) möge dies verdeutlicht werden. Er besteht aus sieben klar disponierten Zeilen, von denen die ersten sechs durch Zäsuren zu zwei Gruppen von je

<sup>3</sup> O. Gombosi, *Quellenmäßige Belege über den Einfluß der Chansonkunst auf die deutsche Liedmusik in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts* in Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß zur Beethoven-Zentenarfeier, Wien 1927, 152.

<sup>4</sup> Da eine rhythmisch-metrische Übereinstimmung von Textmarke und Anfang des c. f. nur durch Elimination des *e* von *sere* zu erreichen ist, läßt sich daraus schließen, daß das *e* stumm bleiben muß. Analoge Fälle liegen u. a. in folgenden Nrn. vor: 10. „*Die lib(e) ist schoen*“, 14. „*Eil(e) und betracht*“, 24. *sen(e)t*, 25. *Gedenk(e)*, (vgl. Notenbeispiel), 39. *nirn(e)* 42. *g(e)muth* (schon vom Hrsg. berücksichtigt), 49. *keiserinn(e)*.

drei Zeilen zusammengefaßt sind. Vermutlich besteht der zugrundeliegende Text aus sieben jambischen Achtsilblern, da der ebenso gebaute Text des Liedes „*Mein hercz hat lange zeyt gewellt*“ aus dem Lochamer Liederbuch sich dem Tenor überraschend gut anpaßt. Lediglich an zwei Stellen müssen Zusammenziehungen vorgenommen werden. Das Reimschema: aaa-bbb-c entspricht sogar der Zäsursetzung, wogegen im Lochamer Liederbuch die Zäsuren fehlen. Es wurde die 3. Strophe unterlegt, da sie die ausgeglichene Form aufweist:

Nr. 28, Text nach der Ausgabe Arnold-Bellermann, Nr. 25

Weszt du dy trew von mir so gar, als ich sy trag jn  
herczen zwar, jch hett kain sorg als umb ein har,  
das ich vor-ko-ret würd von dir, ob es ge-schede ge-  
walt an mir, als oft ge-schicht jm jar wol zwür,  
des ich, mein fraw, nit sor-ge han.

Doch auch für den vermutlichen Text des Tenors von Nr. 39 „*Mag libe nirne behalden mich*“ läßt sich ein Vorbild im Lochamer Liederbuch nachweisen. Es ist das sechszeilige Lied „*Ach meyden du vil sene pein*“, dessen fünfte, in zwei Kurzzeilen geteilte Vollzeile dort eine Behandlung in Zäsursetzung und Melodik erfährt, die nahezu mit der Behandlung der fünften Melodiezeile des Tenors von Nr. 39 übereinstimmt:

Nr. 39, T. 16 Schluß  
Text nach Arnold-Bellermann, Nr. 11

darumb ich sing mit lautter stymm, es kumpt mir gar un-e - - - - -  
ben.

Lochamer Ldbch. Nr. 11, 5. Zeile  
darumb ich sing mit lautter stymm

Die Dehnung der Schlußzeile dieses Tenors kann als Melisma aber auch als instrumentale Ausformung des melodischen Zeilengerüsts angesehen werden. Das gleiche gilt für die Schlußzeilendehnungen bei den 5 Tenores der Nrn. 35, 40, 43, 60 und 64. Insgesamt wurden in die erste Gruppe 21 Kernweisen eingeordnet, von denen 16 dem Tenor und 5 dem Diskant zugewiesen wurden. Es sind dies außer den bereits behandelten 7 Tenores die c. f. der folgenden Sätze: Nr. 2, 16, 44, 45, 49, 51, 52, 53, 59 (Tenor) und Nr. 6, 9, 11, 15, 23 (Diskant). Dem Tenor von Nr. 16 „*Ei schaffe ich nichts*“ läßt sich der Text von Nr. 27 „*Ich bins erfreut aus rotem mund*“ (nach der Konkordanz Schedel fol. 138v) unterlegen.

2. Zwischen den Sätzen der ersten und zweiten Gruppe besteht nur insofern ein Unterschied, als wegen des Auftretens von asymmetrischen Bildungen eine eindeutige Rekonstruktion der Kernweisen nicht möglich ist. So läßt sich zwar bei dem Tenor von Nr. 25 „Gedenke an mich“ an Hand der beiden in sich korrespondierenden Kurzzeilenpaare der Anfang des Strophengerüsts rekonstruieren. Es läßt sich aber nicht entscheiden, ob die folgenden Melodiezüge je aus einer Kurz- und Vollzeile bestehen, oder ob es sich um instrumentale Ausformungen handelt:

Nr. 25, T.1-13

Gedenk(e) an mich

Dagegen dürfte der instrumentale Charakter der Schlußwendungen bei dem Tenor von Nr. 29 und den 4 Tenores der Nrn. 7, 47, 69 und 70 eindeutig sein:

Nr. 29, T.10-Schluß

Da außerdem 6 weitere Tenores (Nr. 10, 24, 34, 36, 46, 58) und wahrscheinlich der Diskant von Nr. 56 als Kernweisen angesehen werden können, so ergibt sich für die zweite Gruppe die Gesamtzahl 13.

3 a. Von den 11 Sätzen der dritten Gruppe sind es 8, denen vermutlich ein Lied-c. f. im Tenor zugrundeliegt. Nur wird der vermutliche Liedgrundriß stärker als bei den bisher behandelten Kernstimmen durch längere, geschlossene Melodiezüge verschleiert. Sie weisen neben anderen Spielfiguren vor allem zweitönige Viertel-Sequenzen auf, wie z. B. Nr. 17 (T. 6/7) oder Nr. 48 (T. 6-17):

Nr. 48, T. 6-17  
(#)

Ferner gehören hierher die Tenores der Nrn. 14, 26, 38, 41, 50 und 62.

3 b. Ob Nr. 18 „Elende du hast“ einen Satz über einen besonderen Tenor oder eine freie Bearbeitung von einzelnen Melodiezeilen der Weisen aus dem Lochamer oder Schedel-Liederbuch darstellt, ist schwer zu entscheiden. Für die erste Möglichkeit spricht das Auftreten von drei in sich korrespondierenden Kurzzeilenpaaren; dagegen die Länge des Stücks. Vor die gleiche Frage sieht man sich gestellt bei der Einordnung des Satzes Nr. 57, der noch länger ist.

Das interessanteste, aber vielleicht einzige Beispiel für eine freie Komposition über eine vermutliche Liedweise ist der Satz Nr. 37 „Koente ich mein lib erweichen“. Der Diskant steht dem Tenor nahezu gleichberechtigt gegenüber, da die beiden Stimmen über längere Strecken kanonisch geführt werden. Der Grundriß der drei in sich geschlossenen Melodiezüge sowohl im Tenor als auch im Diskant ist zwar charakteristisch für die älteren deutschen Lieder im d-Modus. Doch wird das vokale Moment durch das instrumentale ganz zurückgedrängt. So kann dieses Stück wohl als echt instrumentales Carmen<sup>5</sup> angesehen werden:

<sup>5</sup> Vgl. hierzu den Artikel *Carmen* des Verf. in MGG 2, 846 ff.

Nr. 37, Tenor

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line. The second staff ends with a first ending bracket and a repeat sign. The third staff begins with a second ending bracket and a repeat sign. The fourth, fifth, and sixth staves continue the melodic line. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

Es hat sich gezeigt, daß die durch die Vorherrschaft des vokalen Moments in den Kernweisen gekennzeichneten textlosen Liedsätze im Glogauer Liederbuch den weitest- aus größten Teil ausmachen. Als stärker mit Instrumentalisten durchsetzt erwiesen sich vor allem die Schlußzeilen der Kernweisen. Allerdings würde sich das Bild verändern, wenn außerdem die Nebenstimmen zu den liedhaften c. f. hätten berücksichtigt werden können, da sich das instrumentale Moment hier, wie gesagt, stärker bemerkbar macht. Zum anderen sei darauf hingewiesen, daß auch mehreren der übrigen textlosen Kompositionen Liedweisen zugrundeliegen.

## HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF / LEIPZIG

### Die Gesangs improvisationen der Barockzeit

Die europäische Musik des 16.—18. Jahrhunderts wurde oft nicht so ausgeführt, wie sie notiert ist, sondern durch improvisierte Verzierungen, Diminutionen und Passagen verändert. Dabei waren Instrumente und Singstimmen in gleicher Weise beteiligt. Es liegt nahe, in den verfeinerten Gesangs improvisationen, die sich bis zur Virtuosität steigerten, Einflüsse der gleichzeitig entstehenden selbständigen Instrumentalmusik zu suchen. In Wirklichkeit waren diese instrumentalen Anregungen jedoch sehr gering, oft bildete der Gesang sogar das Vorbild für die instrumentale Entwicklung.