

3497



Lieder und Sprüche

aus der letzten Zeit des Adinnesanges
übersetzt,

für gemischten und Männerchor

vierstimmig bearbeitet
von

R. von Liliencron

und

LISZT MÚZEUM

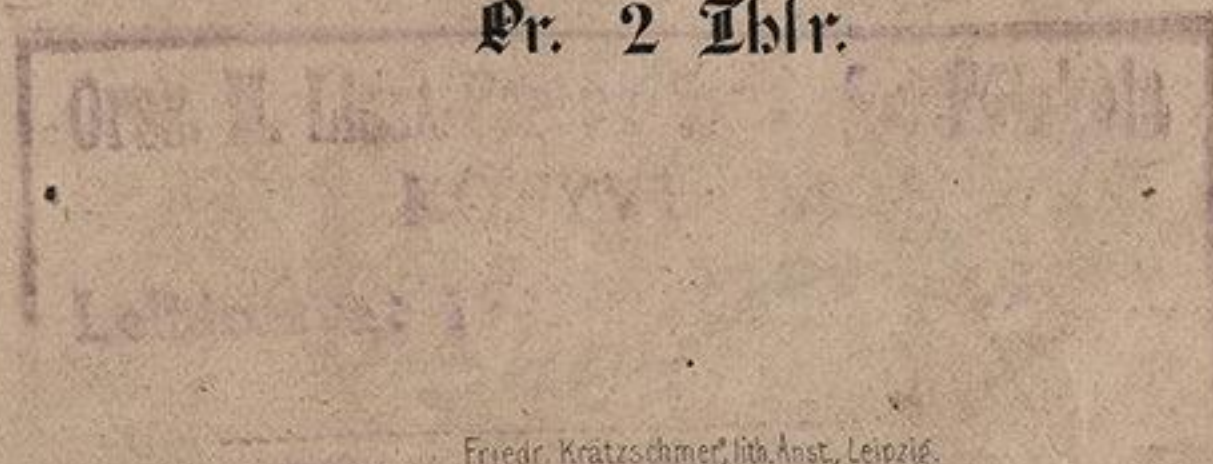
Wilh. Stadel.



Eigenthum des Verlegers.

Weimar, bei Hermann Böhlau.

Pr. 2 Thlr.



Friedr. Kratzschmer, lith. Anst., Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3497



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3497

3727



Lieder und Sprüche

aus der letzten Zeit des Minnesanges

übersetzt,

für gemischten und Männerchor

vierstimmig bearbeitet

von

ZENEAKADÉMIA
R. von Liliencron

und

Wilh. Stade.

Eigentum des Verlegers.

Weimar, bei Hermann Böhlau.

Pr. 2 Thlr.

7648

757



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3497 1.



Seiner Königlichen Hoheit

dem Großherzog

Carl Alexander



ZENEAKADÉMIA
LISZT MUZEUM

*in tiefster Ehrfurcht
gewidmet.*

7848



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3497



V O R W O R T.

Die Lieder, welche wir hier in einer Bearbeitung dem Publicum vorlegen, sind der prachtvollen Liederhandschrift der Jenenser Bibliothek entnommen, welche Herr v. d. Hagen in seinen Minnesingern Thl. I. (pag. XVII.) III. und IV. aufführt und mittheilt. Die Handschrift ist in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geschrieben, vielleicht für einen der thüringischen Landgrafen*). Sie enthält — mit Ausnahme eines einzigen älteren Gesanges — Lieder aus der zweiten Hälfte des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts; also aus der letzten Periode der verblühenden „höfischen“ Dichtkunst.

Die sogenannte höfische Dichtung bildet einen der glänzendsten Höhepunkte Deutschen Gesanges. Im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts sehen wir sie aus verschiedenen Quellen hervorfliessen und das ihr eigenthümliche Kunstgesetz entwickeln; ihre schönste Blüthe fällt in den ersten Theil des 13. Jahrhunderts; ihr völliges Erlöschen nach längerem Hinsiechen in den Anfang des 14. Der für die lyrischen Dichter dieser Richtung üblich gewordene Name der Minnesinger mag immerhin bestehen, obgleich die Minne keineswegs den einzigen Stoff ihrer Lieder bildet; denn gleich bedeutend tritt neben den „Frauendienst“ der „Gottes- und Herrendienst“ (um die geläufig gewordenen treffenden Bezeichnungen auch hier beizubehalten) d. h. Gedichte religiösen, moralisirenden und politischen Inhaltes. Den Namen der „höfischen“ Poesie hat man dieser Kunst gegeben, weil ihre ganze Auffassungs- und Empfindungsweise den Character des ritterlichen Standes an sich trägt, weil sie in der eigentlichen Blüthezeit hauptsächlich von den Fürsten und ritterlichen Herren selbst geübt ward und ihre Hörer zunächst eben in diesen höfischen Kreisen suchte. Unter denjenigen Höfen, welche sich in der besten Zeit dieser Kunst besonders günstig zeigten, steht neben dem österreichischen der thüringische obenan.

*) In Gotha und anderwärts finden sich Fragmente von Wolframs Parzival und Türlains Krone, welche in Schrift und Ausstattung so sehr mit unserm Codex übereinstimmen, dass sie wol aus derselben Schreiberei hervorgegangen sind. Wenn dies aber der Fall ist, so kann der Liedercodex kaum, wie gewöhnlich angenommen wird, für eine der Meistersängerschulen jener Zeit geschrieben sein.

Sänger wie Kaiser Heinrich VI. und manche andere Fürsten und Herren übten die Kunst natürlich nur zu ihrem Vergnügen. Andere aber, wie z. B. Walther von der Vogelweide, der grösste und genialste von Allen, waren Sänger von Fach und Gewerbe, die an den Höfen singend und durch Deutschland wandernd ihren Unterhalt suchten. Es bildete für sie der Vortrag der Lieder — häufig zur Begleitung des Tanzes — eben so sehr eine Seite des Berufes als das dichterische Schaffen selbst. Letzteres aber war nicht nach heutiger Weise allein auf die Dichtung beschränkt, sondern umfasste zugleich die Erfindung der Melodie. Text und Melodie, oder nach der Kunstsprache der Zeit Wort und Weise wurden als untrennbare Seiten ein und derselben Kunstschöpfung betrachtet; den Strophenbau zu formen und die Musik dazu zu gestalten erschien als ein und dieselbe Thätigkeit. Wo einmal anders verfahren ward, etwa ein Text zu einer bereits vorhandenen Melodie gedichtet, hob man es als Ausnahme hervor, oder rügte es als Plagiat*). Dasjenige, was an einer Strophe gleichmässig den Character des Textes wie der Melodie bildete, nannte man den „Ton“ des Liedes, d. h. also am Texte Strophenbau, Länge und Zahl der Zeilen, Stellung und Beschaffenheit der Reime u. s. w.; an der Musik aber die dem Strophenbau völlig parallele rhythmische und melodische Gestaltung des Liedes.

Die Dichtungen der Minnesinger zerfallen der Form nach hauptsächlich in drei Gattungen: Lied, Leich und Spruch. Der Leich, der seine Entstehung theils ältester Tanzmusik theils der Sequenz verdankt, einer Art des Kirchengesangs, unterscheidet sich vom Liede der Hauptsache nach dadurch, dass er aus Strophen von verschiedenem Bau und aus mehreren Melodien zusammengesetzt ist; auch sind die Strophen selbst meistens von anderem Bau wie die der Lieder, diese der Regel nach 3theilig, jene 2theilig; daneben sind die Leiche äusserlich immer von viel grösserem Umfang; man möchte sie unseren Cantaten vergleichen. Ursprünglich scheint auch in Beziehung auf die musicalische Begleitung ein Unterschied stattgefunden zu haben: der Leich scheint in ältester Zeit zu einer reicheren Instrumentalbegleitung gesungen worden zu sein, während dem Liede nach dem Kunststyl der höfischen Zeit durchaus und immer nur die einfache Begleitung einer Geige zukam, welche die Sänger in der Regel selbst spielten, wie jener Volker von Alzei im Nibelungenlied.

Der Spruch sodann (zu dieser jetzt üblichen Benennung gab Walther v. d. Vogelweide den Anlass) unterscheidet sich vom Liede im Bau der Strophe nur insofern, dass meistens die Spruchstrophe von grösserem Umfang ist. Das charakteristische Wesen aber des Spruchs besteht darin, dass er immer ein einstrophiges Ganze bildet, während das Lied aus mehreren Strophen besteht. Der Sänger aber konnte in dem von ihm selbst erfundenen Spruchton nach Belieben eine Menge von Sprüchen dichten, die dann alle zur selben Melodie gesungen wurden, während jedes Lied seine eigene Melodie hat**). — Auch dem Inhalte nach unterscheiden sich die Sprüche von den Liedern durch ihren wesentlich reflectirenden Character. Dass sie in Be-

*) Unter den Dichtern unserer Sammlung z. B. dichtet Fürst Wizlav einmal einen Text zu der Melodie eines anderen Sängers (v. d. Hagen III 81a.)

**) Das italienische Sonnett ist ein solcher Spruchton, und beruht auf deutscher Kunst. Dies aber ist eine allgemeingültige lyrische Form geworden, in der ein Jeder dichten mag, während, wie gesagt, in Deutschland ein jeder Sänger nur in solchen Tönen dichten durfte, die er selbst erfunden hatte.

ziehung auf den Vortrag von ihnen abgestanden hätten, dass sie mehr gesprochen als gesungen seien, ist behauptet worden, wir können dem aber durchaus nicht beistimmen. Haltbare äussere Beweise dafür sind nicht vorhanden; und unsere Lieder ergeben das Gegentheil. Denn es sind grade die uns vorliegenden Melodien der Sprüche durchschnittlich die bedeutenderen; und dass dies nicht etwa auf einer Eigenthümlichkeit nur der späteren Zeit beruht, beweist der alte Spruch Spervogels (No. 12 unserer Ausgabe), dessen Melodie von den späteren wol durch ihre alterthümliche Einfachheit, nicht aber in ihrem Wesen absteht. —

Wir möchten hiermit ein Weiteres in Verbindung setzen. So lange irgend ein bestimmtes Kunstgesetz lebt, findet sich bei den Künstlern das Streben innerhalb seiner Grenzen der Kunst in Gehalt oder Form immer neue steigernde Wendungen zu geben, sie in irgend einer Richtung über das bisher Erreichte hinauszuführen. Wir sagen dies nicht nur — was sich von selbst verstehen würde — von derjenigen Epoche, die von den Anfängen eines neuen Elementes in der Kunstgeschichte bis zu seinem eigentlichen Höhepunkt führt, sondern auch von der weiteren vom Gipfel wieder herabsteigenden Periode, von den Zeiten der Nachblüthe. Sobald eine Kunst wirklich auf demselben Punkte stille steht, stirbt sie rasch ab, wo aber einer grossen Blüthe noch Zeiten der Nachblüthe folgen, da sind sie nur unter jener Voraussetzung möglich. Bei ihren Werken hat darum die Kunstgeschichte immer auf solche neue Wendungen zu achten und zu untersuchen, in welcher Hinsicht dieselben dem Geschmack ihrer Zeit als eine Steigerung des ihm überlieferten Kunststils erscheinen konnten. Vergleichen wir nun mit den Dichtungen aus der Blüthezeit der höfischen Lyrik diejenigen des nächstfolgenden Abschnittes, der Zeit etwa von 1220 bis über 1250 hinaus, so geben Vers- und Strophenbau der Lieder genügende Antwort auf eine solche Frage. Der schwerer gebaute Spruch tritt in dieser Zeit gegen das leichter und anmuthiger hinfließende Lied fast ganz zurück. Dem kunstvoll bedeutenden Versbau der früheren Zeit folgt ein flaches Streben nach äusserer Glätte. Vor Allem aber — und darauf kommt es uns hier zunächst an — wird es ein Hauptaugenmerk der Dichter, ihren Strophen durch die Häufung kurzer leichtfüssiger Verse einen flüchtig und tändelnd forteilenden Gang zu geben, während eine spielende oft Staunen erregende Reimkunst über diese kurzen Zeilen überall brillirende Lichterchen hinglitzern lässt. Was ein solcher Strophenbau musicalisch zu bedeuten hat, lässt sich aus unseren Melodien deutlich genug erkennen: den kurzen Zeilen entsprechen ebenso kurze musicalische Perioden; es mussten nothwendig eben auch die Melodien einen immer leichter und unruhiger hinhüpfenden Character annehmen. Also in dem glatten Fluss der Verse, in dem Glanz der Reime, in dem graciös spielenden Klang, in dem immer rascheren Tempo des Gesanges sah diese Zeit ihren Fortschritt in der Kunst. — Dann aber in der letzten Periode des Minnesangs, welcher die Sänger des Jenenser Codex angehören, kehrt sich die Sache plötzlich um. Das Lied tritt gegen den Spruch zurück, die kurzen Zeilen machen einer Vorliebe für lange und längste Platz, und aus solchen schwerfälligen Zeilen werden breite weiträumige, von Reimen nur spärlich erleuchtete Strophengebäude aufgethürmt. Wo ist denn hier jene Steigerung der Kunst, nach der wir fragen? in der sich meistens schläfrig hindehnenden Sprache dieser langen Verse kann sie nicht liegen; noch weniger in der ganz vernachlässigten Kunst des Reimes. Bei Betrachtung aber unserer Melodien drängt sich unabweisbar die Ver-

muthung auf, dass diesmal die Weiterbildung der Kunst wesentlich auf Seite der Musik gesucht werden muss. Was hier von Seiten der Poetik eher als Kunstarmuth erscheinen könnte, zeigt sich musicalisch betrachtet in einem ganz andern Lichte: die langen Verszeilen und Strophenbauten bedingen Melodien, welche in entsprechend langen Perioden mit Ernst und würdiger Kraft hinschreiten; dem gedehnten Bau der Strophe entspricht eine sich reich entfaltende musicalische Gliederung. Es musste nun aber eben die Musik, wenn sie sich überhaupt zu höherer Kunst entwickeln wollte, nach einem breiteren Boden streben, und den konnte sie bei der damaligen Art zu singen*) durchaus nur in einem solchen Strophenbau finden, wie ihn uns diese letzte Zeit des Minnesangs zeigt. — Wir denken uns die musicalische Entwicklung nach dieser Seite hin im Grossen und Ganzen so: ursprünglich hatten die Melodien der Sprüche und der Lieder einen wesentlich gleichen Character; wie Spervogels Spruch, so würden auch Lieder jener Zeit klingen. Bei der Entwicklung der Kunst prägte sich dann das abweichende Wesen der beiden Dichtungsarten mehr und mehr auch in den Melodien aus: in den Liedertönen trat ein leichter rascherer melodischer Fluss heraus, in den Spruchtönen umgekehrt entfaltete sich eine ernste gravitatisch fortschreitende Art des Gesanges und der Melodien, in jenen wogen leicht fassliche durchsichtige, in diesen künstlichere und musicalisch bedeutendere melodische Perioden vor. Das Lied ward mehr und mehr tanz-, der Spruch choralartig.

Das Lied nun erreichte auf diesem Wege, ja überstieg sehr bald seinen Höhepunkt, es ward einer weiteren Entwicklung erst dann fähig, als später das enggebundene Verhältniss zwischen Wort und Ton aufgelöst, und damit ein neues Kunstgesetz gefunden ward, in welchem die Musik eine mehr unabhängige Stellung einnahm. Anders aber war es mit dem Spruch: während die Musik im Lied auf die angedeutete Weise an tändelnder Kurzathmigkeit zu Grunde gehen musste, fand sie im Spruch den Boden, auf dem sie sich innerlich entfalten konnte, auf dem sie dann auch in der That einer grossen Zukunft entgegenreifen sollte. Denn von den letzten Minnesängern ging solche Art des Gesanges in die Schulen der Meistersänger über**); und den frisch anschwellenden Strom eben dieser Kunst lenkten dann die Musiker des 15. und 16. Jahrhunderts in ein neues würdigeres Bett. Er ward die Hauptquelle des kirchlichen Choralgesanges, und somit der ganzen neuen Musik, welche sich von hier aus zu einer selbständigen Kunst entfaltete.

Nachdem wir so den Weg angedeutet haben, den die im Minnesang lebende Kunst gegen unsere Zeit herab eingeschlagen hat, wenden wir den Blick noch einmal nach der entgegengesetzten Seite hin, um auch über die dem Minnesang selbst voraufgehende Geschichte dieses Gesangs wenigstens eine Vermuthung zu wagen. — Der Quellen, welche zur Gestaltung der höfischen Kunst zusammenflossen, sind, wie schon angedeutet, verschiedene, und es ist oft schwer zu sagen, was man im Einzelnen aus der einen oder der anderen abzuleiten hat. Die eine derselben ist eine ausserdeutsche: es ist die ganz analoge Kunst der provençalischen Troubadours

*) Die hierfür entscheidenden Momente werden sich hernach ergeben.

**) Allerdings gaben die Meistersänger die alte Spruchform auf, sie behielten aber grade die Spruchtöne, und damit die Beschaffenheit der Spruchmelodien in ihren Liedern bei.

und der nordfranzösischen Trouveres, welche im 12. Jahrhundert bereits in höchster Blüthe stand. Auf ihrem Einfluss beruht nicht nur der specifisch ritterliche Character, der auch in die deutsche Kunst einging, sondern ebensowol ein Theil der Kunstgesetze mit ihrer Technik. Gleichwol ist aber grade in der letzteren Beziehung die eigentliche Grundlage Deutsch geblieben. Die Gesetze einer älteren Deutschen Kunst sind in die neuere übergegangen, nur modificirt durch den aus der Fremde herüberwirkenden Einfluss. Aber nicht sowol unter den uns vorliegenden älteren Kunstdichtungen des 12. Jahrhunderts, welche meistens aus geistlichen Händen hervorgingen, sind die Vorläufer der höfischen Lyrik zu finden, sondern es fließt die Quelle, der wir nachfragen, unferrm Auge verborgen fast bis zu dem Zeitpunkt hin, wo sie sich schon in den Strom der neugebildeten Minnesängerkunst verliert. Epischer und episch-lyrischer Gesang nämlich war in Deutschland zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert nichts weniger als stumm geblieben, wie das den Anschein haben könnte, wenn wir nur auf die uns erhaltenen Dichtungen blicken. Vielmehr sind diese Zeiten ohne Frage reich an Gesang gewesen, und die Träger der Kunst waren in diesen Jahrhunderten die sogenannten Fahrenden, d. h. Sänger die aus dem Volk hervorgegangen, bald mehr bald minder begabt und gebildet, je nach Umständen und Gaben bald verachtete Bänkelsänger bald geachtete Besucher der Fürstenhöfe waren. Wir sind diesen Fahrenden zu dem allerhöchsten Dank verpflichtet: denn nur sie haben uns den Schatz unserer heimischen Heldensage zugetragen; durch sie sind ferner auch die uralten Grundgesetze der Deutschen Verskunst, wie sie uns auf Deutschem Boden bereits im 8. und 9. Jahrhundert begegnen, in fortbildender Uebung erhalten worden, sie haben dieselben der weiter durchbildenden Hand der im 12. Jahrhundert anhebenden Kunstdichtung überliefert. So ist nun offenbar die Möglichkeit wie die Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass ebensowol auch die musikalische Kunst zum Theil wenigstens von ihnen herkommen möchte, dass also in der Art unserer Lieder ein Nachklang ältester Deutscher Musik, so wie die Schule*) der Volkssänger sie in ihren Vorträgen übte, zu suchen ist. Unterstützt wird diese Annahme durch die bereits in andern Zusammenhänge erwähnte Melodie Spervogels. Dieser nämlich, dessen sängerische Thätigkeit in und vor die 70er Jahre des 12. Jahrhunderts fällt, ist selbst eines der wenigen uns erhaltenen Beispiele jener noch nicht dem eigentlichen Minnesang, sondern der älteren Classe der Fahrenden angehörigen Sänger.

Es sei gestattet, bei diesem Anlass gleich auch über die anderen Sänger unserer Sammlung ein Wort hinzuzufügen. Bald ein Jahrhundert war seit Spervogels Zeit verstrichen. Während der trostlos wüsten Jahre des Interregnums, der darauf folgenden freudlos strengen Zeiten Rudolfs von Habsburg verliess die heitere Kunst des Minnesangs ihre alten Stätten. Den Herren und Rittern schwand mit der feineren Bildung und edleren Sitte das Interesse daran; sie waren unmännlich und unhöfisch geworden. So kam die Uebung der Kunst grösstentheils wieder an fahrende Meister bürgerlichen Standes zurück; und während der Anstoss der ganzen Kunst vom

*) Bei dem Ausdruck Schule darf freilich nicht an ein zunftmässig normirtes Wesen, wie bei den späteren Meistersängern, gedacht werden (ein solches fand auch unter den Minnesängern nicht statt), sondern es herrschte eine in aller Freiheit geübte Fortpflanzung der Stoffe, Kunstgesetze und Kunstfertigkeiten von Meister auf Schüler, von Generation auf Generation. Nur dass die Ausübung der so erlernten Kunst immer ein eigentliches Gewerbe bildete.

mittleren Deutschland ausgehet, ihre Blüthe dem Süden zufällt, wendet sie sich nun aussterbend wieder gegen den Norden. Solche meistens den nördlichen und mittleren Gegenden entsprossene nicht adlige fahrende Sänger sind in unserer Sammlung der Meissner, Frauenlob (zum Unterschied von jenem, seinem Landsmann, auch wol der junge Meissner genannt), Raumlant, Herman der Damen, Höllefeuer, Alexander und Zilies von Sayn. Sie sangen und dichteten etwa von der Zeit des Interregnums an bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts hinein. Frauenlob, welcher 1317 oder 18 starb, kann als der letzte überlebende dieser Richtung angesehen werden. Ritterlichen Standes dagegen sind noch die etwas früheren Rubin und der durch die spätere Volkssage berühmt gewordene Tanhäuser, wahrscheinlich aus dem österreichisch-bairischen Geschlechte der Herren von Tanhausen. Ein Sänger von Gewerbe war auch er. Wir finden ihn zuerst bei Friedrich dem Streitbaren von Oestreich (1230—46), an dessen gesangliebendem Hof auch andere Meister der Zeit versammelt waren. Nach dem Tode dieses Fürsten fand er bei Herzog Otto II. von Baiern (1231—53) gastliche Aufnahme; noch lange hernach rühmt er die in Nürnberg froh verlebten Tage. Während dieser letzten Zeit der Hohenstauffen tritt er als deren eifriger Anhänger und unumwundener Feind der päpstlichen Gegenparthei auf. Nach Herzog Ottos Tod scheint er sich wieder auf die Wanderung begeben zu haben, wie denn überhaupt sein ganzes Leben vielbewegt war. Als Kreuzfahrer zog er ins gelobte Land, besuchte die Höfe von Böhmen, Breslau, Brandenburg, ja den Dänischen zur Zeit Erich Plogpenning's (1241—50). Die Wahl des Habsburgers scheint er nicht erlebt, also vor 1273 sein Leben beschlossen zu haben.

Während nun aber, wie vorhin erwähnt, in dieser letzten Periode Deutsche Fürsten am Minnesange nicht mehr theilnahmen, warb sich die Deutsche Kunst an den grenznachbarlichen Höfen noch einige Anhänger, Höfe allerdings, an denen überhaupt Deutsche Erziehung und Bildung schon das vollständigste Uebergewicht gewonnen hatte. Bezeichnet sind sie durch Tanhäusers eben angegebene Reiseroute durch den Nordosten Deutschlands: es waren die Höfe von Böhmen, Breslau, Brandenburg und Rügen, an denen die durch Familien- und politische Bande nahe verknüpften Fürsten Wenzel II. (1278—1305), Heinrich IV. (1266—1290), Otto (IV.) mit dem Pfeile (1266—1308) und Wizlav (III. † 1302 oder wahrscheinlicher der seit 1284 urkundlich neben ihm erscheinende IV. † 1325) als Minnesänger auftreten. Fehlt ihnen freilich viel an Correctheit des Styls und an Feinheit der Kunst, so bringen sie dafür ein frisches unbefangenes Gemüth herzu, und ihre Lieder sind nicht ohne Reiz. Es ist eine hübsche Gunst des Glückes, dass der Jenenser Codex einige der Wizlavschen oft schon an den Volkston anklingenden Lieder erhalten hat. Sie bilden nicht den schlechtesten Theil unserer Sammlung).

Wir haben uns schliesslich über die musicalische Behandlung der Lieder auszusprechen. Herr Kugler kommt in einer Abhandlung über die Musik der Minnesinger, welche bei v. d. Hagen l. c. IV. 853. steht, zu dem Schluss, dass diese alten Melodien ins Leben treten nicht

*) Zu der Wizlavschen Melodie No. 19 fand sich leider nur ein so sehr verstümmelter Text vor, dass er nicht zu gebrauchen war. Um die Melodie nicht übergehen zu müssen, haben wir uns daher die Freiheit genommen, ihr ein Lied des Herrn Heinrich von Morungen, eines ebenfalls norddeutschen Sängers aus der ersten Blüthezeit anzupassen.

mehr können noch werden; und einige als Beilage hinzugefügte Bearbeitungen scheinen diesen Schluss allerdings zu bestätigen. Schon vor ihm theilte Herr Kretschmar in der Berlin. Musical. Zeitung 4. Jahrgang Nr. 18. ein paar nicht minder abschreckende Proben mit.

Der Kuglerschen Schlussfolgerung aber widerstrebte die Ueberzeugung, dass die letzten Gesetze einer jeden Kunst einfach und allgemeingültig sind, dass also nicht eine Norm, welche innerhalb der Grenzen unserer eigenen Kunstgeschichte Jahrhunderte hindurch gegolten hat, einer andern Zeit durchweg als Abnormität erscheinen könne. In der Voraussetzung daher, dass nicht die alten Melodien des Lebens für unser Ohr entbehren, sondern nur die bisherigen Versuche, sie aus ihrem Schlaf erstehen zu machen, fehlerhaft seien, versuchten wir einen neuen Weg, nicht sowol nur experimentirend, als vielmehr auf geschichtliche Betrachtung gestützt.

Das Lesen der Noten an sich bietet geringe Schwierigkeiten und lässt in den wesentlichen Punkten keine Zweifel. Nur die Ligaturen lassen vielleicht hin und wieder verschiedene Auflösungen zu. Mit diesen Verzierungen des Vortrags dürfte man ohnehin gerne etwas freier schalten, da sie als ein von augenblicklicher Mode abhängendes Beiwerk das Wesen der Melodie nicht berühren. — Die Noten sind, wie in allen Handschriften dieser Zeit, auf 4 Linien geschrieben, theils im C-, theils im F-Schlüssel. Von Vorzeichen wird das B, und als Auflösung desselben das Quadrat geschrieben, letzteres jedoch nur selten, indem das B in der Regel nur der einzelnen melodischen Phrase, für die es gelten soll, vorgezeichnet wird. Das Kreuz wird noch nicht geschrieben, ist aber an Einer Stelle immer zu ergänzen: wenn nämlich in dem Schluss einer melodischen Phrase die Melodie von der Terz der Dominante in die Tonica heraufsteigt, ward nach feststehender Gewohnheit der älteren Zeit ohne Ausnahme die grosse Terz gesungen, und wo dies nöthig war, die Note um einen halben Ton (in das subsemitonium) erhöht.

Schwieriger ist die Feststellung der musicalischen Perioden und Rhythmen; hier am leichtesten könnte sich das Ohr durch heutige Gewöhnung stören lassen. Die Grundsätze, welche uns geleitet haben, sind theils aus dem Choralgesang, theils aus der Poetik der mittelhochdeutschen Zeit gewonnen.

Jede Strophe nämlich besteht aus einigen wenigen musicalischen Perioden, welche sich bald unverändert, bald unter zum Theil kunstvollen Modificationen wiederholen und so zu einem Bau ordnen, der in der Regel höchst durchsichtig und wohlgerundet ist. In den Texten stellt sich dies ganz genau im Strophenbau dar, d. h. nach der bereits angegebenen Terminologie der Zeit im Ton des Liedes; die wahre Bedeutung dieser Gliederung tritt erst vermöge der Melodie ganz ans Licht. Der einzelnen musicalischen Periode entspricht jedesmal und ohne Ausnahme eine Verszeile; von hier ausgehend, kann man sich nicht weiter irren, darf sich aber nur durch das hin und wieder Ungewohnte des Klangs nicht verlocken lassen, durch Verlängerungen, Kürzungen oder Pausen innerhalb der Vers- und melodischen Zeilen den Bau des Liedes zu zerstören. Diese Zeilenschlüsse, wie sie auch jedesmal im Codex durch einen senkrechten Strich durch das Notensystem angezeigt sind, haben wir bald — nach Art der Choräle — durch Fermaten breit heraustreten lassen, bald ihre leichtere Andeutung — in den leichteren Liedern — der Discretion der Sänger anheimgegeben; je nach Umständen war dann auch an dieser Stelle,

aber auch nur hier, das Taktsystem durch Pausen zu ergänzen. — Diese musicalischen Perioden sind sodann wieder so zusammengeschlossen, dass das Ganze — auch hierin genau dem Strophenbau entsprechend — in drei Theile zerfällt, ein erster, der sich im zweiten wiederholt (die „Stollen“) und ein dritter (Abgesang), der mit einer neuen melodischen Wendung einsetzt, und sich dann zum Schluss in die Melodie oder doch in Tonart und Character des ersten Satzes zurückwendet *).

Die melodischen Perioden selbst tragen, wenn auch öfters ein ungewohntes, so doch nirgends ein unserem Ohr abnormes Gepräge. Richtig zu beachten war dabei das Gesetz der klingenden Reime. Hebung und Senkung eines solchen gelten nämlich der Metrik dieser Zeit, nach einem ihrer ältesten Gesetze, gleich zwei Hebungen, zwischen denen die Senkung fehlt, das heisst in Noten ausgedrückt: sie betragen nicht zwei Viertelnoten, denen innerhalb der Zeile ein solches Wort entsprechen würde, sondern eine halbe und eine Viertelnote. Ungewöhnlich ist für unser Ohr der Umstand, dass oft in Einem Liede Perioden von verschiedenen Taktarten mit einander wechseln. Wir überlassen es aber getrost den Liedern selbst, diese Eigenthümlichkeit zu rechtfertigen.


Was den Rhythmus betrifft, so ist der grade Takt, in dem sich die halbe Note in zwei Viertel zerlegt, das tempus imperfectum der alten Kunstsprache, bei weitem überwiegend. Einzelnen wird er vom ungraden (3 Viertel) Takt, tempus perfectum, unterbrochen, und zwar da, wo im Text Dactylen eintreten. Jeder Hebung und jeder Senkung des Verses entspricht nun eine solche Viertelnote (wir bedienen uns lieber des modernen Ausdrucks, um leichter verständlich zu sein.) Nie kann eine Sylbe (Hebung oder Senkung) über das Maass einer solchen Viertelnote ausgedehnt werden, mit Ausnahme des oben erwähnten klingenden Reimes, dessen erste Sylbe der Länge zweier Viertel entspricht**), und ebensowenig können die Viertelnoten in der Art weiter aufgelöst werden, dass Einem Viertel mehrere Sylben des Textes entsprechen. Aufgelöst in kürzere Noten und in melodische Figuren können sie nach Belieben sein, aber dann immer nur so,



*) Der Spervogelsche Spruch gehört zu den ausnahmsweise 2theiligen Strophengattungen; man kann aber kaum sagen, dass er melodisch wesentlich von den 3theiligen abweicht. Auch hier folgt dem ersten Theil „Tritt ein reines — Sittsamkeit“ zunächst ein zweiter („dass ihr — Sonne gleicht“), der zwar dem ersten nicht gleich ist, aber sich an ihn durch Wiederholungen aus seiner Melodie auf das engste anschliesst. Dann folgt mit einer auch harmonisch neuen Wendung der dritte Theil, der endlich von „kein Aug' erfreut“ an wieder in die Periode des ersten Theils zurückkehrt.


Es springt aber viel mehr als diese äussere Verschiedenheit die wesentliche innere Gleichheit beider Strophenarten in dem Umstand hervor: dass beide (die sogenannte 2theilige, wie die sogenannte 3theilige Strophe im innersten Grunde viertheilig sind, mithin auch die 3theilige Strophe am Ende nur als eine künstlichere Normirung der alten 4zeiligen Strophe erscheint; das abstracte Maass beider Arten wäre also: 1) der erste Satz; 2) seine vollständige oder verkürzte Wiederholung; 3) die Ausweichung in eine neue metrische und melodische Wendung; 4) der in das erste Motiv zurückkehrende Schluss.

**) Noch eine interessante, aber nur scheinbare Ausnahme ist zu erwähnen. In dem Wizlavschen Lied No. 16 fallen auf die Sylben „weit“ „wohl“ etc. zwei Viertel, worüber die Noten keinen Zweifel lassen. Diese im Auftakt stehenden Wörter bilden mit den Schlusswörtern der vorhergehenden Zeilen übergehenden Reim. Die Melodie zeigt nun eben, dass sie hier nicht wirklich als Auftakt, sondern als Hebung mit fehlender Senkung betrachtet sind, was die Wirkung des Reims bedeutend stärkt.

dass der ganzen Figur doch nur eine Sylbe des Textes entspricht*). Dieses Verhältniss zwischen Wortmaass und Tonmaass, zwischen Versmessung und Takt, bildet eines der Grundgesetze dieser ganzen Kunst; in ihm liegt die oben erwähnte Gebundenheit und Unselbständigkeit der Musik. Der Leser sieht übrigens leicht, dass wir damit nur diejenige Art des Gesanges beschrieben haben, welche noch heute im kirchlichen Choralgesang geübt wird.

Hebung und Senkung des Deutschen Verses verhalten sich also, wie in der Musik auf das Schärfste und Klarste hervortritt, anders zu einander, als die Längen und Kürzen der antiken Versmaasse. Im antiken Verse unterscheidet sich die Kürze von der Länge durch eine geringere Zeitdauer, im Deutschen Verse dagegen bei gleicher Zeitdauer nur durch die Abwesenheit des Accents, oder in Noten ausgedrückt: ein trochäischer Dimeter lautet , zwei Deutsche Hebungen

mit ihren Senkungen bilden dagegen einen Vierviertel-Takt:  in dem — denn dies macht nun das Gesetz erst vollständig — die Hebung immer guten, die Senkung immer schlechten Takttheil ausmacht. Ebenso lautet der antike Dactylus , seine Nachbil-

dung in Deutscher Metrik dagegen ergab den Dreivierteltakt:  Weil es nun musicalisch eben nur diese zwei Rhythmen giebt, den graden und ungraden, tempus imperfectum und perfectum, so konnte, so lange dies Gesetz herrschte, dass jeder Versstelle das gleiche Maass einer Viertelnote entsprechen musste, auch die Metrik neben der Deutschen Hebung und Senkung keine anderen Arten der antiken Versfüsse verwenden, als die Nachahmung des dactylischen und anapästischen Maasses, und dieser Umstand allein reicht zur Erklärung aus dafür, dass wir in den Deutschen Versen dieser Zeit keine Versuche künstlicherer Versmaasse finden. Es wird auf diesem Verhältniss der antiken Metrik zur Deutschen bereits der Gegensatz zwischen dem Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesang beruhen.

Wir haben endlich noch unsere harmonische Behandlung der Lieder zu rechtfertigen. Grade in diesem Punkte haben die bisherigen Versuche hauptsächlich fehlgegriffen. Man glaubte sich darauf beschränken zu müssen, die Melodien mit einigen ganz einfachen Harmonieen, Dreiklängen, Septimenaccorden u. s. w. zu begleiten; offenbar in der Meinung, das aller einfachste und bescheidenste Maass der Harmonie müsse der Kunstbildung jener alten Zeit am Nächsten kommen. Darin aber steckt ein Trugschluss. Diese für uns dürftigste Art der Harmonisierung liegt grade jener Zeit am Fernsten oder vielmehr sie ist für Melodien wie die vorliegenden ganz und gar unangemessen.

Was würde man sagen, wenn jemand sich begeben liesse, eine Choralmelodie, um sie recht einfach und alterthümlich zu machen, mit solchen ärmlichen Harmonieen und kleinen Harpeggien zu begleiten? Jeder Choral würde dabei wie ein Gassenhauer klingen! Eben so widersinnig

*) Ob das niedliche Wizlavsche Lied No. 19 bereits eine wirkliche Ausnahme hiervon bildet, etwa unter engerem Anschluss an volkstümliche Weise, oder ob 2sybliger Auftakt auch sonst kürzere Noten ertrug, müssen wir unentschieden lassen. Dass wirklich so zu lesen ist, wie wir es gethan, geht aus Melodie und Text mit gleicher Bestimmtheit hervor: die Zeilen 1, 2, 4, 5, 8, 9 haben nur 2 Hebungen mit zum Theil anapästischem Vorschlag.

aber ist es, unsere Lieder auf solche Art harmonisiren zu wollen. Dass solche Behandlung diese Melodien zerstört und für sie unerträglich ist, liegt nicht etwa in unserer Gewöhnung, sondern im Wesen der Melodien selbst, nämlich in dem Umstande, dass in ihren Tonfolgen latente Harmonieen von solcher Bedeutung und zugleich von so leichter Beweglichkeit liegen, dass sie unendlich weit über jene trivialen Begleitungsaccorde hinausgehen. Diese Beschaffenheit der Melodien gehört eben zu ihrem innersten Wesen, und hängt mit dem Umstande zusammen, dass sie ursprünglich ohne alle ausgeführte harmonische Begleitung vorge tragen wurden. Es liegen in ihnen selbst reiche Harmonieen, deren leichte Auffassung eben Sache damaliger Kunstgewöhnung war, während sie uns heute schwerer fällt, weil unser Ohr durch breite harmonische Massen verwöhnt ist. Wer daher dem Kunststyl jener Zeit selbst am nächsten kommen will, der orientire sich an den Melodien nur erst richtig über ihren inneren harmonischen Gehalt, und dann singe er sie getrost ohne alle Begleitung. Dies natürlich einem Jeden selbst überlassend, haben wir nun aber die Lieder dem Ohr heutiger Hörer mit seinen Bedürfnissen und Gewöhnungen zubringen wollen, und dafür gab es nur Einen Weg: den der mehrstimmigen (vocalen oder instrumentalen) Behandlung; diese allein kann eben jener Beschaffenheit der Melodien nachkommen, indem sie das latente harmonische Element in Accorden heraustreten lässt, die von Ton zu Ton mit der Melodie fortzuschreiten im Stande sind. So allein blieben wir wirklich innerhalb des Styles dieser Kunst; es kam nun nur darauf an, gewissenhaft und treu zu verfahren, d. h. die durch die begleitenden Stimmen zu bildenden Harmonieen nur aus den Melodien selbst herauszuheben, und im Wesentlichen nicht über das Maass dessen hinauszugehen, was durch die Wendungen der Melodien selbst vorgezeichnet war. Aber auch nur bis soweit durften wir in dem Streben nach historischer Treue gehen, ohne unseren nächsten Zweck, eine singbare Bearbeitung zu geben, aus den Augen zu verlieren. Es ist dann weiter die Führung der Stimmen im Einzelnen nach heutiger Kunstübung gemacht. In dieser Beziehung halten wir das von Kretschmar l. c. p. 139 geäußerte Wort für vollkommen wahr: „die Melodie ist der Körper, die Harmonie die Bekleidung, die mit der Mode wechselt.“ Ein historisches Kunststück liesse sich allerdings machen, wenn man die Stimmen nach der ältesten historisch nachweisbaren Art führen wollte. Aber an den Kunststyl des 13. Jahrhunderts selbst würde man damit immer noch nicht reichen, und jedenfalls würde man auf diesem Gebiet dem Ohre des heutigen Hörers so ungewohnte Wunderlichkeiten in dem harmonischen Beiwerk zumuthen, dass die melodische Hauptsache darüber den Meisten verloren gehen würde.

Die Uebersetzungen endlich der Texte machen keinen anderen Anspruch, als von demjenigen nichts aufgegeben oder verwischt zu haben, was das uns zunächst interessirende Verhältniss zwischen Wort und Weise betrifft. Den Ton der einzelnen Sprüche und Liedchen hoffen wir nicht verfehlt zu haben.

Damit aber sei es genug des Vorredens. Mögen die Meister des 13. Jahrhunderts ihren Weg selbst suchen! —

Jena den 24. Juni 1854.

3497



I.

Gottesdienst

und



Herrendienst.

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3497



I.

BUSSLIED DES TANNHÄUSER.



Choralartig, doch nicht zu langsam.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

Es leuchtet uns ein Freu - den - tag, mein wal - te der, der Al - les lenkt hier

nie - den, kein Segen mö - ge mit mir sein, er hel - fe mei - ne schwe - re Schuld mir

büß - fen. Denn er al - lein mir hel - fen mag, daß mei - ne See - le leb' in Stil - lem

p

Frie - den, daß ich von Sün-den wer - de rein und daß mich Got - tes

f

Gna-de mög' um-schließen, er stär-ke mir den schwachen Muth, daß ich auf mei - nem

Er-denpfad mir Got-tes Lohn er - wer - be, daß auch das En - de wer-de gut, wenn

Etwas langsamer. *Im vorigen Tempo.*

mir der Tag des Scheidens naht, daß ich mit Freu-den ster-be. Er schließe mir der

p



Höl - le Chor mit sei - nen rei - nen Hän - den, er lei - he gnä - dig



mir sein Ehr, der Freu - den be - stes Theil woll er mir spen - den, daß



wenn mich hier die Feind' um - stehn, mir dort die Freun - de le - ben, die meines Ein - gangs

mf *f* *ritenuto*



einkt sich freu'n und mich als treu - be - wahr - ten Knecht zu Got - tes Thron er - he - ben.

II.

DIE DREIEINIGKEIT.

Spruch des Meissners.

Nicht schleppend.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

f Mich wun - dert wie die Wol - ken zie - hen
wun - dert man - chen Wun - ders, das uns

rit. Tag und Nacht, mich wun - dert wo bei Tag die Nacht sich
Gott ge - macht, mich wun - dert wie die Son - ne raubt dem

birgt, wo Nachts der Tag ver - bor - gen sei mit sei - nem
Mon - de sei - nen Schein, der Na - men Drei schließt Gott in

p

sei - nem lich - ten
Gott in Ei - nem

rit.

1. *f* Schein. 2. *f* Mich ein.

lich - ten
Ei - nem

f
 Eh - ne Be - gin - nen, ohn' En - de ihn nur

p
 ihn, Ei - nen in Drei - en ihn ruf' ich auf den

f
 Anien! Der Drei - heit ho - hes Wun - der fest ge - schlof - sen ist, die

Drei ein ein' - ger Gott in ei - ner Gott - heit, heil' - ger

p *ritenuto*
 Geist, Gott Va - ter Christ, der du all - mäch - tig bist.
 der du, der du all - mäch - tig

III.

GOTTES ALLMACHT.

Spruch des Meissners.

Kräftig.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

f Gott ist ge - wal - tig viel - ge - stal - tig in Wer - ken oh - ne
Er herrscht al - lei - ne ist der Ei - ne, von des - sen Ga - ben

Bahl, ihm sind ge - ge - ben der Na - men drei, der erst' ist er, der
die Ge - schaff - nen le - ben. Er ist all - mäch - tig, wer ver - mag, was

let - ze: Got - tes Sein ist oh - ne En - de.
er ver - mag? uns schu - fen sei - ne Hän - de. Er

mei - nert Al - les, das da lebt, Er fürch - tet Fürst und Kai - ser nicht, die

Cre - a - tur muß ihm sich beu - gen was schwimmt, was in den Lüf - ten schwebt! Die

Er - de preist der Jungfrau Kind, die Wel - ten all sind sei - ner Ona - de

Beu - gen Mit sei - nen Hän - den al - ler En - den kann

wun - der - wir - kend Er die Welt be - zwin - gen. Ihn ruf' ich an, Er

trag uns hin, wo wir sein Lob mit al - len En - geln sin - gen

IV.

GOTTES GNADE.

Spruch des Meissners.

Langsam.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

First system of musical notation for Soprano/Alt and Tenor/Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Vor dir o Gott er - bar - mungs - voll will Mein Je - su der in Frie - den herrscht, du

Second system of musical notation. The lyrics are: ich mich beu - gen. Gott al - len Se - gens Ur - quell du, dein höch - ster Rich - ter! Mein Je - su al - ler Sün - der Trost, du

Third system of musical notation. The lyrics are: Lob will ich be - zeu - gen! Ge - recht bist du dein star - ker Tod - ver - rich - ter! Dir dient o Herr der

Fourth system of musical notation. It begins with the tempo marking 'rallent.' and the dynamic marking 'p'. The lyrics are: Wort bleibt e - wig wahr. Hilf Schö - pfer al - ler En - gel gan - ze Schaar. Ver - laß uns nicht im

crescendo



Din - ge! Du bist al - ler Gnad' ein ii - ber -
 E - lend! Dei - ne Gna - de leuch - tet hel - ler

p *f*



vol - ler Brun - nen. O Sün - der hör: aus
 als die Son - ne.

p



lei - nem Her - ein - Quell ent - sprin - get, wenn



des - sen nur ein Tro - pfe dir als Thrän' ins Au - ge drin - get, macht



Got - tes Guld dich al - ler Sün - den baar!

V.

AN DIE JUNGFRAU.

Vom Meissner.

Nicht zu langsam.

Sopran, Alt.

p

Ma - ri - a Jung-frau Chri - sti zar - te Am - me, Ge -
 Dir schuf, du Cu - gend-hort, du Him-mels - pfor - te, der

Tenor, Bass.

bor - ne du von Da - vids Kö-nigs - flam - me, du des-Drei - falt' - gen
 Va - ter dei - nes Sohns mit sei-nem Wor - te, daß den du trugst, der

rit.

Thron und Tem - pel wohl - um - hegt. Eh' Got - tes Sohn er -
 Him - mel selbst und Er - de trägt. Dann wollt' er Fleisch vom

sehn auf Er - den, war er ein Geist, kein ir - disch Au - ge
 Flei - sche wer - den, nahm Seel und Leib von ihr, vor der wir

ritenuto *mf*
 konnt' ihn seh'n. Sie hat - te Christ er - korn, um sich zu
 be - tend stehn.

p
 bet - ten, kam in die Welt der Sin - ne, uns zu ret - ten, er

cresc. *rall.*
 ward ein Mensch! solch Wun - der ist für uns ge - seh'n ———!

VI.

LOBLIED.

Von Hermann Damen.

Ernst und kräftig.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

f In die - sem Ton ich sin - gen will ein
Sein Him - mel hat der Freu - den viel, drum

Lob dem höch - sten Her - ren! An sei - ne Gü - te
sol - len wir ihn eh - ren! Er ist der Freu - den

reicht kein Wort, kein Lied aus Men - schen - brust. Ohn
höch - ster Gott, die Quel - le ew' - ger Luft. Wer

Maas ist sei - ner Gna - de Füll', wer sei - ne Guld er -
sei - ner Lie - be trach - tet nach, der ring und käm - pfe

f

käm-pfen will, der rin-ge los sich von der Er-de.
Nacht und Tag, auf daß er rein von Sün-den wer-de.

p

Neu' Beicht' und Buß-se ma-chen rein den Mensch von sei-nen

Sün-den, er-lö-sen mich nach Got-tes Rath! Es

crescendo

ist kein Weg als er al-lein, wer mag die Gnad er-

Langsamer und schwach.

p

grün-den! nur sie tilgt uns-re Mit-se-that.

VII.

GOTTES GÜTE.

Von Höllefeuer.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

f In die - sem Con das er ste Lied sing
Da er sich an die Mar ter gab, ward

ich dem höch - sten Her - ren, der uns von den groß - sen
er ge - stot - ten und ge - schla - gen, ward ge - fan - gen,

p Sor - gen schied, die in der Höl - le lau - ern, da er mit
dann in's Grab ward er ge - legt der sanf - te Gott mit

rit. *f* litt für uns den Tod. Nun dank ihm Mensch und
fei - nen Wun - den roth.



17

Es

sieh dich vor, daß er dich treu in sei - nem Dienst er - fin - de, es thut ein

thut ein Kind

Kind, ein Kind dem Va - ter nicht, was er uns thut, noch Va - ter sei - nem

f

Kind - de. Ihn lo - bet, des - sen groß - te Gü - te noch kein Lob er

p

3

mes - sen hat, kein mensch - lich Wort er - grün - det.

rit.

Wer den Herrn lobt, der ist auf dem rech - ten Pfad.

VIII.

GEBET.

Von Fürst Wizlav.

Innig.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

p

Har - ren will ich dei - ner Zeit, daß mir sei o
Weiß ich doch daß mir kein Tag oh - ne dich ge -

Herr be - reit ———— dei - ner groß - sen Gnad' ein Theil, o
dei - hen mag ————, wenn nicht dei - ne Guld mir hilft, o

f *rall. 1.* *2.* *f* *p*

Je - sus Won - der - thä - ter!
Herr er - hör mein Be - ten. Ver - dirb, o Christ des

cresc. *f* *p*



Teu-fels List, daß er mich nicht be - stri - che! der uns be - droht mit

cresc. *f*



ew'-gem Tod durch sei - ne grof - se Tü - che. Mich auch stürzt er

p



in die Pein, du wollst denn mein Ret-ter sein ———! Herr er - fül - le

Langsamer. *p*



mei - nen Geist, o Herr! er - hör mein Be - ten.

IX.

SPRUCH.

Von Fürst Wizlav.

Etwas bewegt und leicht.

Sopran, Alt.

mf

Man-cher Chor, der Chor-heit nicht be-wußt, trifft mit Spott die
Wer die Schalk-heit trägt im eig-nen Herz, der lacht Schal-ke

Tenor, Bass.

1.

eig-ne Brust, weil er sein selbst nicht ach-tet.
al-ler wärts. Mir sei er tief ver-

2. p

ach-tet! Von Ort zu Ort fliegt spöt-tisch Wort, aus



fei - nem Mund er - gan - gen: ihm wird zum Dank für



Spott und Bank das Lob der gift - gen Schlan - gen! Al - ler



Män - ner Bann, der Frau - en Fluch lohn', Herr Gott! ihm



Lug und Trug, der nur nach Schalk - heit trach - tet.

X.

SÄNGERSEGEN.

Von Meister Zilies von Sayn.

Nicht langsam.

Sopran, Alt.

O Heil dem Hau - se, da man Treu in ho - hen Eh - ren
 O Heil dem Hau - se, da man Eh - re liebt und Eh - ren

Tenor, Bass.

hat. Doch weh dem Haus, in des - sen Mau - ern nur Un - treu - e
 Rath. Doch weh dem Hau - se, da mit Falschheit man der Lie - be

wohnt. O Heil dem Hau - se, da der Wirth den Gast mit Freu - den
 lohnt.

p
grüßt, doch weh dem Hau - se, da ein kar - ger

f
Wirth die Thür ver - schließt! O Heil dem Haus, das

p
gast - lich ehrt des Sän - ges rech - te Art: Da ruht der Sän - ger

ger - ne aus von mü - he - vol - ler Pil - ger - fahrt ..

XI.

FÜRSTENPREIS.

Von Rubin.

Bewegt.

Sopran, Alt.

f

Bu früh soll Nie-mand prei-sen mit Lob den lich-ten
Und wenn ob al-lem Vol-ke er Mor-gens glän-zen

Tenor, Bass.

Tag, das ha-ben uns die Wei-
mag, am A-bend kommt die Wol-
sen seit
ke, sein

1. 2. *mf*

al-ter Zeit ge-
Lob ist schnell zer-lehrt.
stört. So soll So
der

cresc.



Soll der Mann die Wei - - se der Für - sten prü - fen

f



frei ———, eh' er mit sei - nem Prei - se im

LISZT MŰZEUM



Lied ihr Sän - ger sei ———. Ein Lob in fal - schem

Schwächer und langsam.
rit.



Glei - se das sind der Schä - den ——— zwei.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

II.

Frauendienst.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

XII. FRAUENSCHÖNE.

Spruch von Spervogel.

Etwas bewegt und leicht.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

p *ritard.*

Triff ein rei-nes Weib da-her im schlich-ten Kleid, so klei-det doch so

lieb-lich sie die Sitt-sam-keit, daß ihr an Glanz die Blume weicht, daß sie der gold-nen

p

Son-ne gleicht, die an dem frü-hen Mai-en-tag hin - strah-let auf die Lan-de, - kein

al f

Aug' er - freut das fal - sche Weib im stol - zen Prunk - ge - wan - de.

XIII. JUGENDZEIT.

Herbstlied von Meister Alexander.

In mässigem Tempo.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

die schö - nen Ju - gend - zei - ten, da wir
Wohl ge - denk' ich wie wir sa - hen, Blu - me

mit dem Mai uns freu - ten, Zu - bel scholl durchs Wald re - -
wi - der Blu - me ma - hen, um die schön - ste hob sich

vier. So wie wir schwärm - ten dort und hier, wo wir Veil - chen
Streit. Wir strahl - ten selbst vor Fröh - lich - keit un - term neu - en

fan - den, Krän - ze wan - den, stampft den Bo - den nun der Stier.
Kran - ze bei dem Can - ze so ver - geht die Ho - fen - zeit!

XIV.

LIEBESNOTH.

Vom Meister Alexander.

Sopran, Alt.

Tenor, Bass.

Weich.

p

1. Ach daß Lie - bes - lust dem Herz so viel Leid muß
 2. Wohl vom Lieb - chen und von mir mag solch Leid ich
 3. War - um gab nicht dein Ge - bot Min - ne, un - fern
 4. Sie ver - seho - ne töd - te mich! „Nicht al - so“ sprach

rit.

brin - gen! Min - ne schuf uns sol - chen Schmerz, Min - ne heißt mich's
 kla - - gen: Sie lebt mir, so leb' ich ihr: doch mit Noth und
 Her - zen in dem Raufch des Glücks den Tod, töd - test uns mit
 Min - - ne, „treu - en Die - nern loh - ne ich lieb - lich mit Ge -

rit. *mf*



fin - - gen : Sin - ge sprach sie mei - ne Lehr' — ,
 Ba - - gen flicht uns hin die trü - be Zeit — ,
 Schmer - - zen ? Was er zür - net Min - ne dich — ?
 win - - ne . Ob das Leid auch bit - ter brennt — !

p



ling das Leid vor al - len Frei - den daß sich Lieb von
 Min - ne hat es so ge - wen - det, daß sich Tag auf
 Stren - ge Kön' - ginn, schon o scho - ne ! haß du Qua - len
 daß ich Min - ne doch nicht hie - ße , wenn ich frei von

ritard.



Lieb muß schei - den , ach so trau - rig ach — so — schwer !
 Tag uns en - det karg an Lust und reich — an — Leid .
 nur zum Koh - ne , ret - te sie und töd - te — mich .
 Sehn - sucht lie - ße Her - zen , die die Fer - ne — trennt .“

XV.

LIEBCHEN BEIM TANZ.

Von Fürst Wizlav.

Mit Grazie.

Sopran, Alt.

p

Wohl - an Herr Mai, euch sei mein Dank ge -
 Sie weiß, wie lieb mir ist des Mai - en

Tenor, Bass.

ritard. *à tempo.*

fun - - gen, mein Lieb - chen tritt da - her im Fest - ge -
 Blü - - the, doch lie - ber ist mir, wenn von ihr ich

ritard.

wan - - de. Ge - schmeid und Leid, sie sel - ber lag be -
 hö - - re. So ü - ber - reich ist ih - res Her - zens



ritard.



zwun - gen, sie schlu - gen Schnee und Eis und Sturm in
Gü - te, daß ich aus tau - send Frau - en sie er -

ritard.



Ban - de. Er - schloß - fen steht der Schrein, mein Lieb - chen macht sich
hö - re! Mein Lieb - chen ist so schön, daß un - ter Him - mels -



fein, sie tritt her - an, als ob sie sprä - che :
höhn nie zar - ter Schrein noch grö - ßer Gut um -

f *rit.*



Seht mich an, ihr Mägd - lein, Weib und Mann - !
schloß! Nimmt ein, Weib Mann und Mäg - de - lein - !



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

XVI.

LIEB IM MAI.

Von Fürst Witzlav.

Lebhaft und leicht.

Sopran, Alt.



Tenor, Bass.

1. { Der Wald und An - ger liegt ge - breit't im won - ne - vol - len
 Sie sin - gen ih - ren sü - ßen Schall fröh - li - chen Her - zen
 2. { Daß uns der Mai er freu - en sollt hat Gott der Herr ja
 Sind sie doch Trost in al - ler Noth, die Weib - lein mein ich

1. { Far - ben - kleid — weit — schal - len fü - her Vög - lein Cö - - ne .
 ü - ber - all — wohl — merk' ich's an den Blüm - lein schö - - ne .
 2. { selbst ge - wollt — hold — winkt manch' zärt - lich Aug' ver - bor - - gen .
 weiß und roth — todt — läg' ich an - ders längst vor Sor - - gen !

So froh lacht uns die Mai - en -
 Ruh du in mei - nem Arm du

f

So froh, so froh
 Ruh du, ruh du

son - ne, Won - ne, spür' ich heu - te Last in Wald und
 rei - ne, schei - ne, bei - ne, Guld mir, o Ge lieb - te

p piu lento.

An - ger, wie ich schau - e weit ins Blau - e.
 laß mich nicht ver - der - ben - ich müßt' ster - ben.

mf

XVII. MAIENGRUSS.

Von Fürst Wizlaw.

In leichter Bewegung. *ritard.* *à tempo.*

p

Sopran, Alt.

1. Hol - der Mai, komm wied'r und blüh! nim - mer kön - nen
 2. Mil - der fäng' ich gern von dir, doch dein Frost ver -
 3. Lan - ge müßt mir's Haar er - grau'n, hät - ten nicht die

Tenor, Bass.

ritard. *à tempo.*

p

wir zu früh dich grü - ßen. Die Mägd - lein ber - gen
 treibt es mir, laß es! Ist's doch ein - mal die
 hol den Frau'n mein Le - ben er - quickt mit war - mem

ritard. *à tempo.*

Kranz und Kleid, mir ist's recht im Her - zen leid! ver -
 al - te Sach': müß - sen un - ter Dach und Fach, ich
 Son - nen - schein; wol - le Gott den Se - gen sein, drum

ritard. *à tempo.*

schlie - - gen all die schön - sten Röck - lein, die sie
 haß - es! haß - se dich mit al - len dei - nen
 ge - - ben! Wenn mein Ehr der Bau - ber - stim - me

rit. *più* *f*

tru - - gen. Bring's Mai, uns Al - les wie - der in die
 Pla - - gen; nur Ei - nes, Win - ter, mil - dert mei - ne
 lau - - schet bis Won - ne mir durch al - le A - dern

rit. *ritard.* *à tempo.* *p*

Fu - - gen! Schau nur wie's Völk - chen schleicht im Pelz, ei
 Ala - - gen: Dich hat die trau - lich stil - le Nacht schon
 rau - - schet, dann jubl' ich laut: o ro - ther Mund, dich

ritard.

ja, Herr Win - ter dir ge - fällts, du wil - - der!
 oft - mals wied'r in Ona - de bracht, die lan - - ge.
 schü - tze heut und al - le Stund der Him - - mel!

XVIII.

AN FRAU MINNE.

Von Fürst Witzlav.

Lebhaft.

Sopran, Alt.



1. Die Er - de ist er - schlof - fen, die Blu - men sind ent -
 Die Chä - ler all' er - - klin - - gen, der Sturm kann nicht mehr
 2. Nun wird gar man - ches Her - ze ent - flam - met gleich der
 Willst du uns nicht er - hö - ren, willst uns die Luft nur

Tenor, Bass.



1. sprof - - sen, rings um hat sich er - gos - sen won - ne - vol - ler Blü - then - duft.
 zwin - - gen die Vög - lein, die sich schwin - gen ju - belnd in die blau - e Luft.
 2. Her - ze von sü - ßem Lie - bes - schmer - ze leih uns Minn' ein gnä - dig Ohr!
 stö - - ren? wer wird zu dir noch schwö - ren, stol - ze Min - ne sieh dich vor!

f



Die Käl - te ist ge - - schwun - den, der Mai ist wie - der
 Laß den in Freu - den le - - ben, der dir sich ganz er -

p



fun - den, fröh - lich in Mai - en - - blü - - the; Win - ter kalt dich
 ge - ben, le - bet nur dir al - lei - ne! Lieb - chen süß, du

ritenuto



hü - - te vor lei - nem Son - nen - schei - - - ne.
 Ei - - ne, mit Treu - en ich dich mei - - - ne!

XIX.

LIEBESBITTE.

Von Fürst Wizlav.

Zart.
P

1. u. 2. Tenor.

1. Weh' ich hab' ge - dacht all die - se Nacht an
2. Du fü - ge Blum', wä - re das dein Ruhm, daß
3. Was ich je - mals sang - um - - sonst ich rang nach

1. u. 2. Bass.

rit.

mei - nes Her - zens Schwe - re, die ein Weib mir ge-bracht vor ih - rer Macht fleh'
du mich willst ver - der - ben? Wer früh und spät um Huld dich fleht, den
dei - ner ho - hen Min - ne, drum leid ich Noth, ach bitt - rer Tod ist

rit.

ich oh-ne Waff' und Weh - re! Wollt sie mir Ena-de sa - - gen! Ein
laf - se Enad er - - wer - ben! Ich rath's mit treu - em Mun - de: daß ein
all' was ich ge - - win - ne. Ich hör' nicht auf zu bit - - ten: gu - ter

rit.

Küß - se - lein von dem Mündchen fein das nähm' ich oh - ne Ala - gen.
Lie - bes - pfand in sei - ne Hand du gähst aus Her - zens - grun - de.
Rath kommt zu spät, da's ein - mal mir geht recht in das Her - ze mit - ten!

XX.

VERGEBNE TREU.

Nach Heinrich von Morungen
zu Wízlav's Melodie.

Mit innigem Ausdruck.

Sopran, Alt.

p *f*

1. Chö - richt Her - ze willst du nim - mer las - - sen von
2. Mei - ne Treu ist nicht wie Hauch des Win - des, lohnst
3. Ach ich hab' ge - - spro - chen und ge - - sun - gen, daß

Tenor, Bass.

p *ritard.* *f*

dei - - nem Wahn, der dir so oft ge - - gen?
du mir gleich mit im - mer neu - en Lei - - den!
ich bin müd' und heiß von mei - ner Ala - - ge!

p *f*

Freud - los schleich ich von ihr fort, ver - - las - - sen; um
dir ge - hör - te schon das Herz des Ein - - des, dir
ist doch Al - les mit dem Wind ver - - klun - - gen, sie

ritard.

Glück und Glau - ben hat sie mich be - - - tro - - - gen.
 bleib' ich treu, und müßt ich von dir schei - - - den!
 spot - tet mein, wenn ich von Treu ihr sa - - - ge!

p

Und doch war sie's die Fle - chen - lo - - se wie Li - lien
 Stets hab' ich mei - ne bit - tern Sor - gen im fest ver -
 Ob ihr mein gan - zes Herz ge - - hö - - ret, der Lohn bleibt

p

weiß roth wie die Ro - - se! vor mir stand sie bren-nend wie die
 schweignen Herz ver - - bor - - gen: wie mich dräng-te der Em - pin - dung
 den - noch mir ver - - weh - - ret! Wüßt ich halb so heiß nach Gott zu

f *ritard.*

Son - - ne - ach Her - zens-tod ist mei - ner Au - gen Won - - ne!
 Fül - le, doch litt ich schweigend stets vor dir und stil - - le.
 stre - - ben, er zög mich an sein Herz! o, e - lend Le - - ben!

Einige der vorhergehenden Lieder für vier Männerstimmen eingerichtet.

XXI.

BUSSLIED DES TANNHÄUSER.

Ernst, aber nicht zu langsam.

1. u. 2. Tenor.

rit. p

Es leuch - tet uns ein Freu - den - tag, mein wal - te der, der
Denn er al - lein mir hel - fen kann, daß mei - ne See - le

1. u. 2. Bass.

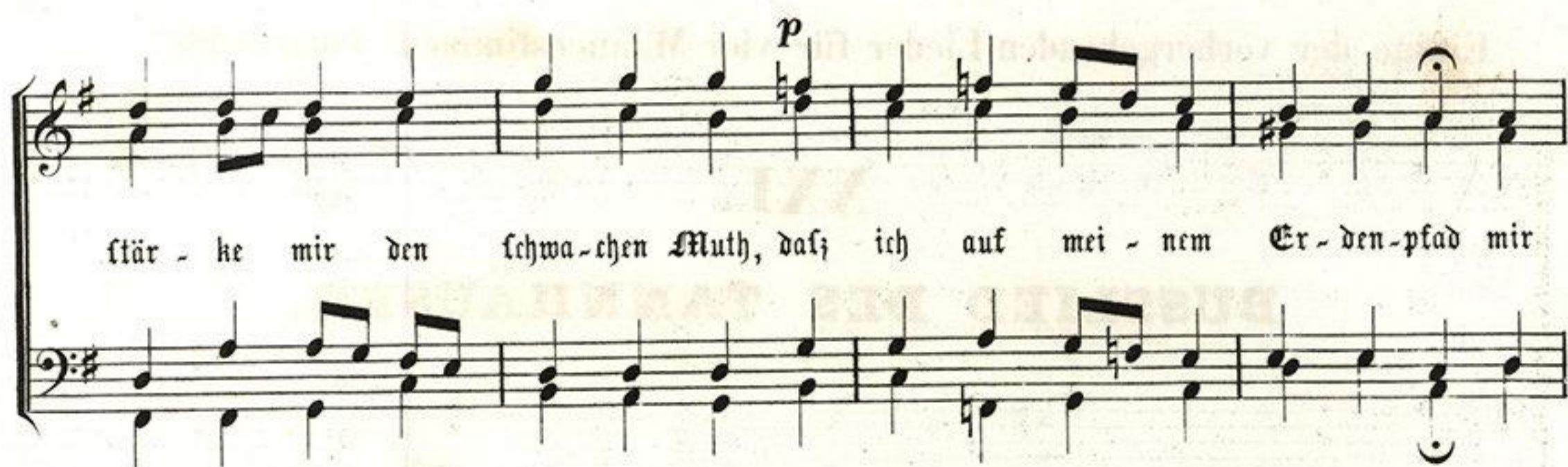
rit.

Al - les lenkt hie - nie - den. Sein Se - gen mö - ge mit mir
leb' in stil - lem Frie - den; daß ich von Sün - den wer - de

p *f*

lein, er hel - fe mei - ne schwe - re Schuld mir büß - sen. Er
rein, und daß mich Got - tes Gna - de mög' um - schließ - sen.

p



stär - ke mir den schwa - chen Muth, daß ich auf mei - nem Er - den - pfad mir

f



Got - tes Lohn er - wir - be, daß auch das En - de wer - de gut, wenn

p *piu f*



mir der Tag des Schei - dens naht, daß ich mit Freu - den ster - be. Er

p



schlie - ße mir der Höl - le Thor mit sei - nen rei - nen Hän - den, er



lei - he gnä - dig mir sein Ehr, der Freu - den be - stes



Theil woll' er mir spen - den. Daß, wenn mich hier die Feind' um - stehn, mir



dort die Freun - de le - ben, die mei - nes Ein - gangs einst sich freu'n und



mich als treu - be - währ - ten Knecht zu Got - tes Thron er - he - ben..

XXII.

DIE DREIEINIGKEIT.

Von Meissner.

1. u. 2. Tenor.



Mich wun - dert, wie die Wol - ken flie - gen
 wun - dert man - chen Wun - ders, das uns

1. u. 2. Bass.



Tag und Nacht: Mich wun - dert, wo bei Tag die Nacht sich
 Gott ge - macht, mich wun - dert, wie die Son - ne raubt dem



birgt, wo Nachts der Tag ver - bor - gen lei mit lei - nem
 Mon - de lei - nen Schein, der Na - men drei schließt Gott in

schließt
mit

p

1. 2. *rit.*

lich - ten Schein
Ei - nem ein.

f

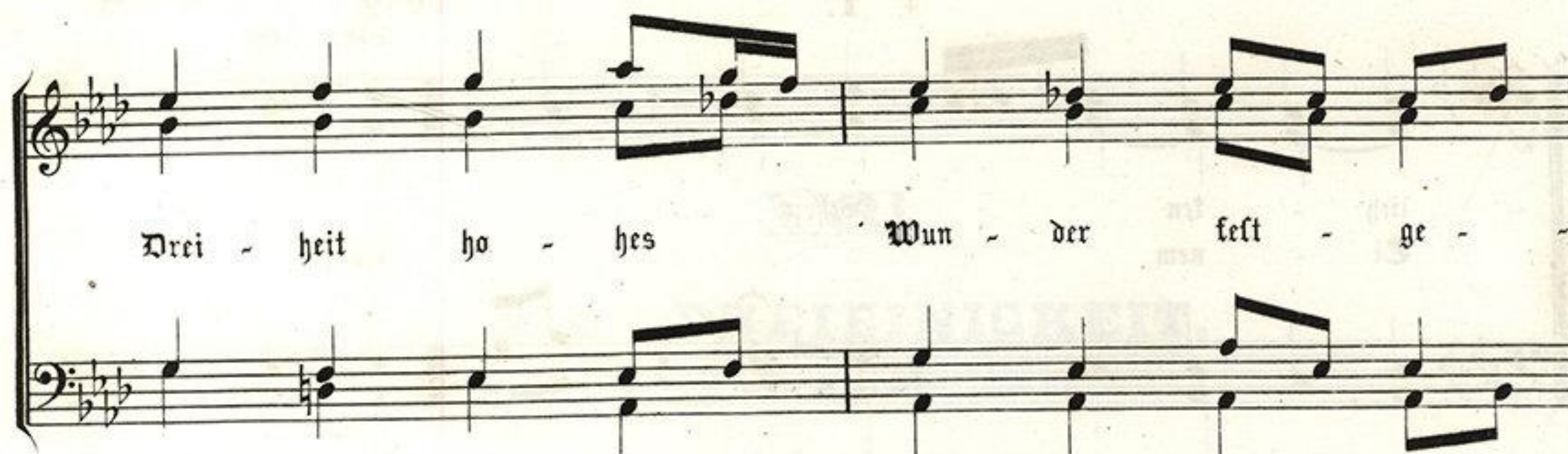
Oh - ne Be - gin - nen, ohn' En - de,

rit.

ihn nur ihn — Ei - ner in

rit. *f*

Drei - en, ihn ruf' ich auf den Anien. Der



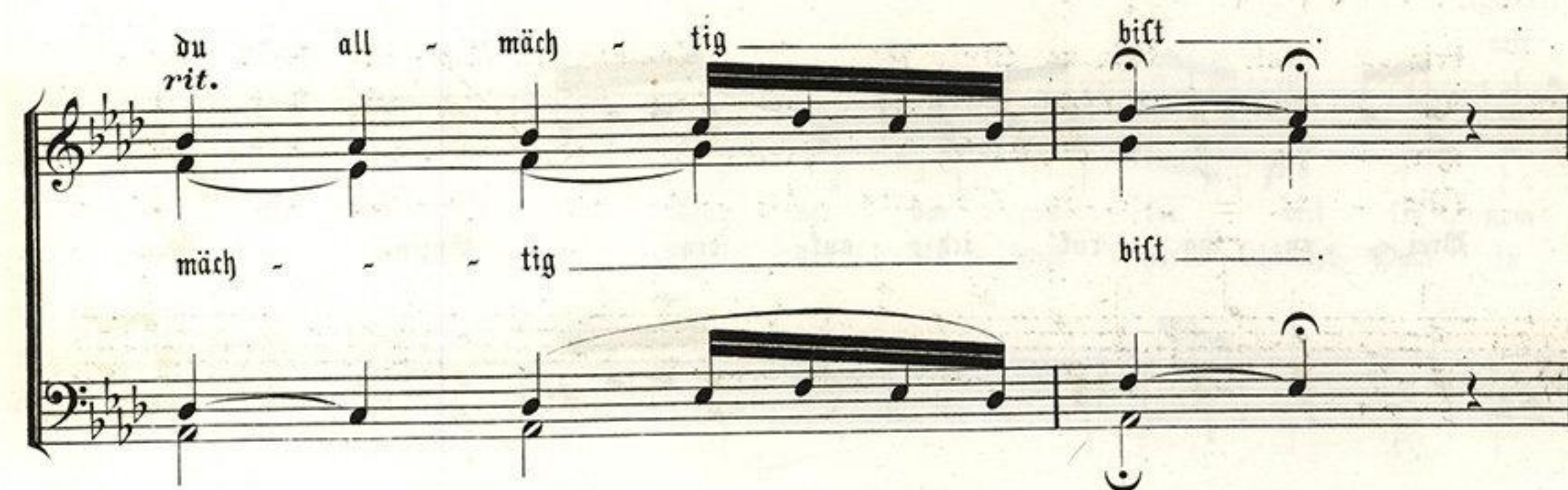
Drei - heit ho - hes Wun - der fest - ge -



schloß - sen ist, die Drei ein ein' - ger Gott in ei - ner



Gott - heit, heil' - ger Geist, Gott Va - ter, Christ, der du all -



du all - mäch - tig bist
mäch - - - - - tig bist

XXIII.

LIEBESKLAGE.

Von Meister Alexander.

Zart und innig.

1. u. 2. Tenor.



1. Ach daß Lie - bes - lust dem Herz so viel Leid muß
 2. Wohl vom Lieb - chen und von mir mag solch Leid ich
 3. Wa - rum gab nicht dein Ge - bot, Min - ne, un - fern
 4. Sie ver - seho - ne tö - te mich! Nicht al - so sprach

1. u. 2. Bass.



rit. p.

brin - gen! Min - ne schuf uns sol - chen Schmerz, Min - ne heißt mich's
 kla - gen: Sie lebt mir so leb' ich ihr; doch mit Noth und
 Her - zen in dem Raufch des Glücks den Tod, tö - test nur mit
 Min - ne, „treu - en Die - nern loh - ne ich lieb - lich mit Ge -

rit. p *cresc.*



fin - gen: Sin - ge, sprach sie, mei - ne Lehr'
 Ba - gen flieht uns hin die trü - be Zeit
 Schmer - zen? Was er - zür - net Min - ne dich?
 win - ne, ob das Leid auch bit - ter brennt!

p



ling' das Leid vor al - len Lei - den, daß sich Lieb von
 Min - ne hat es so ge - wen - det, daß sich Tag auf
 stren - ge Kön' - gin schon' o scho - ne! hast du Qua - len
 daß ich Min - ne doch nicht hiel - se, wenn ich frei von

pp *rit.*



Lieb muß schei - den ach so trau - rig ach so schwer!
 Tag uns en - det karg an Lust und reich an Leid.
 nur zum Loh - ne, ret - te sie und lö - te mich.
 Sehn - sucht lief - se Her - zen, die die Fer - ne trennt."

XXIV.

VERGEBNE TREU.

Von Fürst Wizlav.

Innig.

1. u. 2. Tenor.

p *f*

1. Chö - richt Her - ze willst du nim - mer las - sen von
 2. Mei - ne Treu ist nicht wie Rauch des Win - des, lohnst
 3. Ach ich hab ge - spro - chen und ge - sun - gen, daß

1. u. 2. Bass.

rit. p

dei - nem Wahn, der dir so oft ge - lo - gen.
 du mir gleich mit im - mer neu - en Lei - den.
 ich bin müd' und heiß von mei - ner Ala - ge.

f

Freud - los schleich' ich von ihn fort, ver - las - sen, um
 Dir ge - hör - te schon das Herz des Ain - des, dir
 Ist doch Al - les in den Wind ver - klun - gen, sie

Glück und Glau - ben hat sie mich be - tro - gen!
 bleib' ich treu und müßt ich von dir schei - den!
 spot - tet mein, wenn ich von Treu' ihr sa - ge!

Und doch war sie's die Fle - chen - lo - se wie Lili - en
 Stets hab' ich mei - ne bit - tern Sor - gen im fest ver -
 Ob ihr mein gan - zes Herz ge - hö - ret der Lohn bleibt

weiß, roth wie die Ro - se! vor mir stand sie bren - nend wie die
 schwie - gen Herz ver - bor - gen: wie mich dräng - te der Em - pfin - dung
 den - noch mir ver - weh - ret. Wüßt ich halb so heiß nach Gott zu

Son - ne - ach Her - zens - tod ist mei - ner Au - gen Won - ne -
 Lül - le, doch litt ich schweigend Stets vor dir und stil - le.
 stre - ben, er zög' mich an sein Herz! o e - lend Le - ben.

B33497

3127



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1996 JÚN - 4



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1987



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM