

Michael Krüger

„Verklingende Weisen“

Untersuchungen an Lothringer Volksliedern

Vortrag - 1971<sup>1</sup>

# Verklingende Weisen

Lothringer Volkslieder

gesammelt und  
herausgegeben von

Louis Pinck



Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel  

---

Lothringer Verlags- u. Hilfsverein, Metz

*Abb. 1 Verklingende Weisen - Titelblatt*

---

<sup>1</sup> Lediglich die Darstellung wurde 2020 modernisiert, der Text unverändert gelassen. Zur Aktualität s. [https://de.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Pinck](https://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Pinck) [Abruf 8.5.20]

## Inhaltsverzeichnis

1. Statistik .....	3
2. Texte .....	6
3. Schlußbildungen.....	7
4. Formen .....	8
4.1. Zwei Liedanalysen .....	8
4.2. ABCD-Verläufe .....	9
5. Spezielle Wendungen.....	12
6. Rhythmus.....	13
7. Vergleiche .....	14

Vor einiger Zeit entdeckte ich im Bücherschrank meines Vaters in der hintersten Ecke ein Buch mit dem Titel 'Verklingende Weisen' und dem Untertitel „Lothringer Volkslieder“. Die erste Reaktion war negativ: noch so 'ne alte Schwarte mit verstaubten Liedern. Dann fing ich an zu blättern und mußte mich bald eines besseren belehren lassen. Es schien lohnend, sich mit ihnen eingehender zu beschäftigen. Im Folgenden also möchte ich Ihnen die Ergebnisse dieser Beschäftigung vortragen, einer Beschäftigung allerdings, die am Schreibtisch stattfand und folglich theoretisch orientiert ist, wo vielleicht der praktische Weg der angemesseneren gewesen wäre.

Bevor ich Ihnen eine Übersicht gebe, möchte ich noch ein wenig über das Buch selbst sprechen. Erschienen ist es 1926 zugleich im "Lothringer Verlags- und Hilfsverein" zu Metz und im Kasseler „Bärenreiter-Verlag“. Der Herausgeber Louis Pinck legt in einer manchmal rührend um ein bibliophiles Äußeres bemühten Art 100 Lieder vor, denen später vier weitere Bände gefolgt sind (1928, 1932, 1936, 1939) Gesammelt wurden sie von Helfern zwischen 1913 und 1925 südlich von Saarbrücken in den Kreisen Saargemünd, Forbach und Bolchen – (Dörfer wie Hambach, Güderkirch, Farschweiler und Téterchen liegen hier) - also in einer Gegend des heutigen französisch-deutschen Grenzgebietes. In einem Anhang sind die "Gewährsleute". genannt, die den Helfern ihre Lieder vorgesungen haben, Greise zwischen 70 und 90 Jahren, angegeben mit ihren Dorfnamen: der wichtigste von ihnen ist Papa Guerné (1831-1923), von ihm sind auch die meisten Lieder wiedergegeben. Weiter werden genannt: Molters Peter, Adels-Kättel und s'Bickel-Kättel. Sehr privat wird im Anhang über sie berichtet, ein Zitat mag dies verdeutlichen:

„Es war oft spaßig, wenn sie (s-Bickel-Kättel) beim Vorsingen zur genaueren Aufnahme eine Stelle wiederholen sollte und dann von denen, die die Noten, niederschrieben, verlangte, sie sollen's jetzt mal singen, damit sie höre, ob er's bald kann. Man merkte, sie hatte in ihrer Jugend gewiß viele singen gelehrt, und sie erzählte mit Stolz, wie sie als junges Mädchen mit Andacht stundenlang am Abend vor der Türe saß, und gesungen hat, wie aber der alte Herr Tilly (ihr früherer alter Herr Pastor) sie auch oft deshalb gescholten habe.“ (284)

Überhaupt wird in diesem Buch viel Wert auf das Volkhafte gelegt, auf die Einheit, der das Volksgut erwächst. Auch der Bildschmuck ist so entstanden, Motive und Vignetten stammen aus der gleichen Gegend wie die Lieder, sollen ebenso wie sie dokumentieren. Zwar wird im Nachwort gesagt: "dann waren wir aber auch bestrebt, der Volksliedforschung in einer wertvollen Materialsammlung eine brauchbare Unterlage für wissenschaftliche

Zwecke zu bieten" - vorher aber eingeräumt: "Eine kritische Bearbeitung der Texte und Melodien war unmöglich, da für unsere Lieder meist nur eine Überlieferung erreichbar war." Auch die Angaben zu den einzelnen Liedern sind in quellenkundlicher Hinsicht nicht verwertbar. Sie beschränken sich auf Nennung des Sängers und des Aufnehmenden, das Datum und gelegentliche Hinweise auf Zusammenhänge von Texten und Melodien, sowie Histörchen und Vermutungen, das betreffende Lied sei wohl auch schon in früheren Jahrhunderten bekannt gewesen.

So fällt es schwer, diese Quelle als einziges Material für eine wissenschaftliche Arbeit zu benutzen. Trotzdem habe ich dieses Risiko in Kauf genommen, bitte aber darum, die weiteren Ausführungen nicht als absolut richtig zu nehmen, sondern sich der Gefahr einer Fehlinterpretation bewußt zu bleiben.

Auch war ich nicht bestrebt, eine vollständige theoretische Durchdringung dieses Stoffes zu liefern, sondern bin von verschiedenen Ansatzpunkten ausgegangen, die zusammengekommen vielleicht in der Lage sind, eine Vorstellung von diesen Liedern zu ermöglichen. Querverbindungen der Teile untereinander wurden nicht gesucht, jeder Abschnitt umfaßt einen anderen Bereich, liefert einen anderen Index. Unvollständig ist dieses Referat auch darum, weil die Ergebnisse der Lothringer Lieder nicht verglichen wurden mit ähnlichen Indices von Liedern anderer Kulturkreise.

In Teil 1 habe ich mit statistischen Methoden gearbeitet, also vorwiegend gezählt und zwar in den Bereichen Takt- und Tonarten, sowie der Intervalle. Teil 2 bringt eine kurze Zusammenfassung der Textbereiche, 3 untersucht die melodischen Schlußbildungen. Der Teil 4 wendet sich den Formen zu, zuerst bezogen auf die Gesamtzahl mit zwei Analysen besonderer Fälle, dann auf die ABCD-Form, hier vorwiegend mit statistischen Methoden. Teil 5 untersucht melodische Besonderheiten, 6 einige rhythmische Möglichkeiten. Zum Schluß soll noch der Ansatz zu Vergleichen der Lothringer Lieder mit Versionen anderer Provenienz unternommen werden.

Lassen Sie mich also beginnen mit etwas staubigem Zahlenmaterial.

## **1. Statistik**

Es folgt jetzt eine Reihe von Feststellungen, die vorwiegend aus einfachen Zahlen besteht. Folgerungen daraus werden nicht gezogen, einmal, weil mir Vergleichsmaterial fehlte, zum anderen, weil ich das Umrechnen von Liedern in Zahlen zwar nicht für eine adäquate, aber für eine legitime und brauchbare Darstellungsmethode halte, gerade, wenn es nicht um den Einzelfall geht, sondern um das Gesamt, in diesem Fall um 97 Lieder. Berücksichtigt werden muß auch, daß die Aufzeichnung solcher Lieder ja selten absolut richtig ist, dass sich nicht entscheiden lässt, ob ein Lied im 3/8-oder 3/4-Takt steht, in G-Dur oder F-Dur. Solche Ergebnisse können erst umfangreiche Vergleiche ergeben, zu denen das folgende Material nur ein Baustein sein kann.

Zunächst zu den Taktarten, Das Verhältnis von geraden und ungeraden Takten ist nahezu ausgewogen: 44 zu 47. Der Rest ist freitaktig notiert und wechselt ständig. Im einzelnen sind die Zahlen: 2/4-Takt: 20; 4/4-Takt: 19; 3/4-Takt: 17; 3/8-Takt: 16; 6/8-Takt: 14; 4/2-Takt: 4.

Ein Charakteristikum, das sich zwar auch bei anderen Volksliedern wiederfindet, aber wohl selten so stark ausgeprägt ist, ist der Auftakt zu Beginn; nur 13 Lieder haben einen anderen Beginn. Und von den 84 auftaktig beginnenden Liedern haben mehr als die Hälfte – 46 – eine Quarte als erstes Intervall. Auf die Quarte komme ich später noch zu sprechen.

Ein abwechslungsreicheres Bild ergibt sich bei den Tonarten. 69 stehen in Dur, 20 in Moll, bei 8 Liedern läßt sich eine Tonart nicht eindeutig feststellen, davon gleich. Bevorzugte Tonarten sind G-Dur mit 31 und F-Dur mit 21 Liedern. Die anderen verteilen sich wie folgt: D:12; e: 7; g: 6; A:3; f: 3; a: 2; dor: 2; C: 1; B: 1.

Bei den Liedern mit nicht genau bestimmbarer Tonart lassen sich unterscheiden: 1. solche, in denen Dur und Moll vermischt auftreten. 2. Rundgesänge, die auf der Dominante schließen und 3. verschiedene Arten von kirchentonartlich gebundenen oder beeinflussten Liedern. Schließlich bleiben ein paar übrig, die sich keinem Schema fügen wollen. Zu diesen Möglichkeiten ein paar Beispiele.

Lied 96 Der Lindenschmied - Dur-Moll

Lied 122 Es stehen drei Sterne am Himmel

Lied 197 Ich ging des Nachts

Lied 217 In meinen schönen jungen Jahren

Lied 41 O Königin, mildreiche Frau

Lied 264 Gib mir die Blume

Ma - ri - a, Ma - - ri - a

Abb. 2 Tonarten

Eine weitere Möglichkeit zu statistischen Vergleichen bietet die Untersuchung des Ambitus, des Tonumfangs. Bezieht man ihn dann noch auf den Grundton, zeigt sich eine überraschende Fülle von Möglichkeiten, Abwechslung allein durch die Wahl der Lage zu erreichen.

Häufigster Ambitus ist der der Oktave mit 38 Liedern, fast ebenso viele - 36 - gehen darüber hinaus – allerdings nie weiter als bis zur Undecime -, 23 bleiben darunter. Kleiner als eine Quinte wird der Ambitus jedoch nicht. Dazwischen sind alle Intervalle vertreten,„

Nach Zahlen aufgeschlüsselt: 5: 2x; 6: 13x; 7: 10x; 8: 38x; 9: 28x; 10: 2x; 11: 5x

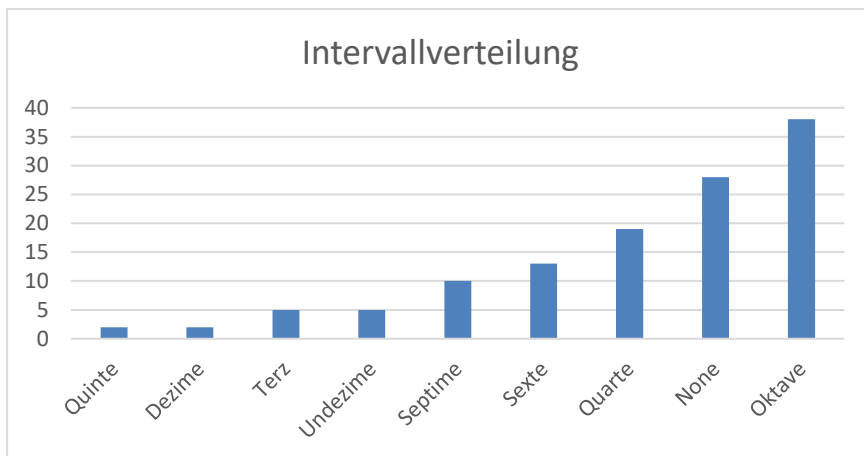


Abb. 3 Ambitusverteilung

Untersucht man nun den Tonumfang ober- und unterhalb des Grundtons, kommt man auf 20 Möglichkeiten, 13 davon jedoch nur mit 1, 2 oder 3 Beispielen vertreten. Häufiger begegnen uns 4x: 6/2; je 5x: 6/1; 8/4; 3/4; 6x: 8/1. Die anderen Zahlen sind: 3x: 4/4; je 2x: 8/2 und 5/2; je 1x: 5/1; 10/2; 5/3; 6/3; 7/4; 5/5; 6/5; 3/6; 4/6; 8/2.

Mehr als die Hälfte aller Lieder nehmen aber die mit einer Quarte nach unten und einer Quinte oder Sexte nach oben ein. Und unterscheiden sich damit, glaube ich, nicht von den uns bekannten Volksliedern. (22x: 6/4; 28x: 5/4; in 6 Fällen lässt sich diese Betrachtung mangels festen Grundtons nicht durchführen.)

Was an den Liedern auf den ersten Blick auffällt, ist die Vorliebe für Melodiebildungen aus Sekundreihen. Tonwiederholungen sind meist textlich bedingt, variieren auch von Strophe zu Strophe. Während in unseren gängigen Liedern – aber das kann auch ein Vorurteil sein – eine Vorliebe für Terzen vorzuherrschen scheint und die Quarte im Melodiebau seltener vorkommt, ergibt sich bei den Lothringer Liedern ein etwas anderes Bild. Terzen nehmen zwar noch 16 % aller Intervalle ein, aber die Quartan sind mit 7 % außergewöhnlich stark vertreten. Kaum ins Gewicht fallen Quinten mit 2 % und Sexten mit 1 %. Septimen und Oktaven sind zwar fürs einzelne Lied sehr charakteristisch, rein rechnerisch aber sind sie mit zusammen 2,5 % nicht mehr vergleichbar. Den zweitstärksten Anteil stellen mit 22 % die Tonwiederholungen, werden aber durch die 52 % der Sekunden stark in den Schatten gestellt.

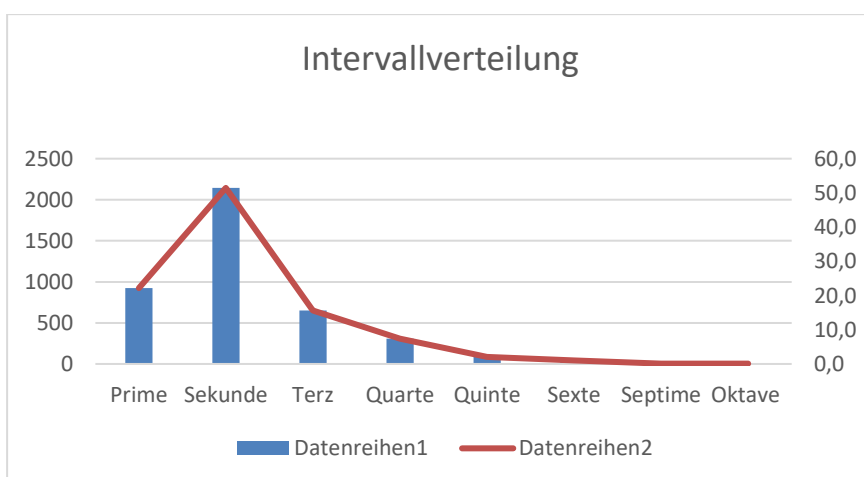


Abb. 4 Intervallverteilung

## 2. Texte

Die Texte behandeln die gleichen Themen wie andere Volkslieder auch. Der Bogen spannt sich von christlichen Liedern über Balladen bis zu Liebes- und Tanzliedern. Jagd- und Ständelieder fehlen ebenso wenig wie solche betrachtenden Inhalts. Da der Herausgeber die Texte der Umgangssprache weitgehend angepaßt hat, läßt sich schlüssig nichts über die Lothringer Texte sagen. Was jedoch sicher charakteristisch ist, ist die Freizügigkeit des Versmaßes, speziell bei den weiteren Strophen zu einer Melodie. Diese hat sich hier sehr weitgehend den veränderten Sprachrhythmen anzupassen. Die Wortwahl gebraucht die gleichen Stereotypen wie anderswo. Kein Liebeslied ohne den "Herzallerliebsten", wenige der 27 Balladen ohne den fürstlichen Reiter, der ein Mädchen „mit einer schneeweißen Hand“ trifft.

Die 16 christlichen Lieder handeln vom Jesuskind und den Umständen seiner Geburt, von Neujahr und drei Königen, sowie von Maria und der Erlösung. Drei Lieder behandeln den Tod, fünf die Jagd, weitere fünf sind Tanzlieder. Sieben sind meist klagende Soldatenlieder, sechs berichten von verschiedenen Berufen. Interessant sind die Themen der zehn betrachtenden Lieder. In einem streiten sich der Wein und das Wasser, wer nützlicher sei, ein weiteres beginnt mit der Erschaffung der Welt und endet nach sechs Strophen mit dem Gehorsam der Ehefrau. Ein drittes warnt vor der Ehe:

Kommt, ihr Bürschchen, kommt und seht,  
Wie's uns armen Männern jetzt geht!  
Die Weiber sind zwar ohne Zweifel  
Ja viel ärger als die Teufel,  
Die das Gift und Feuer speien  
Und nicht zu vertreiben sein.

Die schönsten Texte finden sich natürlich bei den Liebesliedern:

Wenn alle Wässerlein Wein sollten sein,  
Und jeder Berg ein Karfunkelstein,  
Und ich sollt Herr darüber sein,  
Sollst du, mein Schatz, noch viel lieber sein.  
Und wenn der Himmel Papier wär,  
Und jeder Stern ein Schreiber wär,  
Und jeder Schreiber hätt sieben Händ,  
So schreiben sie doch meiner Lieb kein End.

Eine eigene längere Untersuchung wäre erforderlich, um die Zusammenhänge der Lothringer Texte mit denen aus "Des Knaben Wunderhorn" aufzudecken. Ganze Lieder werden selten übernommen, weichen auch von der Wunderhornfassung an vielen Stellen ab. Häufiger ist die Übernahme einiger Strophen, oft finden sich Zeilen und charakteristische Wendungen wieder.

[nicht ausgearbeitet

Da unser Herr Jesus am Tische saß (26)

Wer hat denn das neue, frisch Liedchen erdacht? / Wer hat dies Liedlein erdacht? Es hat sich's dem Bauer sein Sohn gemacht, / In seiniger Ruh. / Gottes Vater vom Himmel, der schaut ihm selber zu. (156)

Nachtigall, ich hör dich singen (220)

Es wohnt ein Pfalzgraf (124): Wer ist da draußen vor der Tür,/Ja, ja wer klopft an,/ der mich so leis erwecken kann?

Ich hab ein Schatz (135): Da komm ich auf Straßburg, wohl auf die Schanz]

### 3. Schlußbildungen

Von den 98 untersuchten Liedern enden 91 auf dem Grundton, 7 auf der Terz. 69 Lieder erreichen den Schlußton von oben und bestätigen den Eindruck, daß die Lieder eher die Tendenz nach oben als nach unten haben. Nur 29 Lieder kommen von unten zum Schluß. Rund die Hälfte der in Moll stehenden Lieder gehört dazu.

91 Lieder haben als letztes Intervall eine Sekunde, 4 fallen aus der Terz in den Schlußton, 1 aus der Quinte. Nur 2 springen aus der Unterquart in den Grundton.

Untersucht man die melodischen Schlußbildungen, ordnen sie sich in sechs größere Gruppen, von denen zwei mit 22 bzw. 21 Beispielen dominieren, zwei mit 15 bzw. 11 ein Mittelfeld bilden und zwei mit 6 bzw. 7 Beispielen kaum ins Gewicht fallen. Zusammen mit den Terzschlüssen lassen sich nur 16 Lieder hier nicht einordnen.

Zu den einzelnen Gruppen:

- Die erste enthält vier und mehr Sekundschritte in gleicher Richtung,
- die zweite bildet eine Girlande mit Terzumfang,
- die dritte geht wie die erste in Sekundschritten, führt jedoch vor dem letzten Ton noch eine Sekunde darüber bzw. darunter,
- die vierte steigt aus der Quinte abwärts, und zwar mit den Intervallen: Sek-Terz-Sek bzw. Terz-Sek-Sek,
- die fünfte umschreibt den Grundton mit je einem Ton darüber und darunter,
- die sechste gebraucht eine Wechselnote auf dem Schlußton.
- Zum Schluß sind noch die wenigen Einzelfälle notiert.

The image displays six groups of melodic endings, labeled I through VI, and two additional examples marked '2x'. Each group is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are half notes with stems pointing up. Group I is labeled 'Anlage 4' and has 22 examples. Group II has 21 examples. Group III has 15 examples. Group IV has 11 examples. Group V has 7 examples. Group VI has 6 examples. The two '2x' examples have 7 examples each, with the second one specifically labeled '7x Terzschluss'.

Abb. 5 Schlußbildungen

## 4. Formen

Ähnlich mannigfaltig wie die Möglichkeiten, durch den Ambitus Abwechslung zu erzielen, sind die der Formen. Der Formenreichtum dieser Lothringer Lieder ist frappierend. Auf nicht ganz 100 Lieder kommen 25 Formen. Ich möchte Sie jetzt nicht langweilen mit der Wiederholung der Buchstaben a,b,c,d,e in immer neuen Kombinationen; eine genaue Aufstellung finden Sie in der folgenden Tabelle.

AA'	1	
AB	3	
		4
AA'B	2	
ABB	10	
ABC	2	
ABA	3	
		17
AA'AA'	1	
AA'A'A''	1	
AABA'	3	
AA'BB'	2	

ABA'B'	7	
		14
ABA'C	2	
AA'BC	8	
ABB'C	1	
ABCA'	2	
		13
ABCD	33	
		33
ABABA'	1	
ABA'B'C	1	
AA'BCC'	1	

		3
ABCD A	1	
ABCDC	1	
ABCAE	5	
		7
AA'BCBC	1	
ABCABC	2	
		3
AA'BCDEF	1	
		1

Abb. 6 Liedformen

### 4.1. Zwei Liedanalysen

Zwei Lieder möchte ich jetzt unterm formalen Aspekt etwas genauer betrachten. Das erste – Die Flucht nach Ägypten – ist freitaktig in a-Moll notiert und besteht aus acht Phrasen und drei Melodiebildungen, die alle variiert werden.

Ma-ri - a und Sankt Jo-seph, Die rei-sen nach Ä-gyp-ten-land. Was fand sie an dem We-ge stehn? Ein Fei-gen-baum  
 hat wohl-ge-tan in Got-tes Eh - - re, Und der Ma-ri - a die-nen will, sie hat sie ge - - re.

Abb. 7 Maria und St. Joseph

Es beginnt Motiv a mit einem Quartauftakt und Anstieg zum c". Sogleich wird Motiv a wiederholt, statt des e' jedoch das als Anschluß ans c" geschmeidigere h'. Motiv b ergänzt den a-Moll-Dreiklang bis zum e'', führt aber wieder zurück zum c''. Der sich anschließenden Wiederholung von Motiv b fehlt der Abgang zum c", Die Spannung der Quinte als Abschluß des zweiten Teils wird noch erhöht durch die längeren Notenwerte. Der dritte Teil bringt das Motiv c, eine absteigende Sekundkette, in der Wiederholung um den Leitton gis' erweitert, und führt zur Entspannung zurück zum Grundton. Eigentlich könnte das Lied in formaler Hinsicht hier zu Ende sein. Aber es schließt sich noch ein letzter Teil an, den man nicht anders als Zusammenfassung bezeichnen kann. Quasi gerafft treten die Motive a, b und c noch einmal auf. Der Verlauf von Spannung und Lösung wird noch einmal vollzogen, nicht mehr neu, sondern in der Rückschau, klarer, gefasster.

Im nächsten Lied möchte ich die formstiftenden Kräfte nicht wie eben im Ablauf aufsuchen, sondern in den Motivzellen, die meist nicht mehr als zwei oder drei Töne umfassen, Ich

habe Ihnen das Lied – es ist das Stationen- oder Passionslied, und etwas kirchenliedhaftes klingt auch durch – zuerst im Zusammenhang notiert, dann – mit Farben und Klammern markiert – die zusammengehörenden Teile.

Abb. 8 Stationenlied

Form meint ja in erster Linie Zusammenhang. In dieser Beziehung steht dieses Lied einer Zwölftonkomposition um nichts nach. Es gibt keinen Ton, der nicht mit mindestens einem anderen in Beziehung stünde, Viele sind auch mehrfach gebunden, so daß dieses scheinbar schlichte Lied ein dichtes Netz von Beziehungen herstellt. Betrachten Sie sich allein die in der letzten Zeile notierten Schlußtöne der Phrasen. Bis auf die zwei 'd' am Schluß kommt jeder Ton nur einmal vor und zwar in einer Reihenfolge, die als Musterbeispiel für jede Linie im Tonsatzunterricht gelten könnte. Auch die Reihenfolge der punktierten Viertel ist sorgsam abgewogen, Vergleicht man dann noch die melodischen Bildungen mit dem Text, kann man dieses Volkslied getrost eine gelungene Vertonung nennen, Ich glaube, wir brauchen die Zusammenhänge nicht im einzelnen zu besprechen, zumal sich solches Unterfangen gar nicht vollständig durchführen ließe, einfach weil es zu viele sind. Man käme hier zu dem Ergebnis, da Identisches, Form und Variation eine Einheit bilden, dass eine Form möglich ist auf der Basis von Wiederholung und Entwicklung; eine Erkenntnis, die ein Schönberg produktiv genutzt hat, denn dessen Zwölfton-Theorie ist ja nichts anderes, als eine Möglichkeit, Verschiedenes auf der Basis der Einheit, der identischen Reihe zu komponieren. Hier wie dort werden die Möglichkeiten der Variation des Identischen auf den Ebenen der Rhythmik, der Melodik und Harmonik (im Volkslied naturgemäß nur latent) zur Durchformung genutzt.

#### 4.2. ABCD-Verläufe

Um genauere Aussagen über den Verlauf eines, bzw. mehrerer Lieder machen zu können, habe ich die Gruppe der ABCD - Verläufe einer eingehenderen Untersuchung unterzogen. Einmal ist diese Gruppe genügend umfangreich, um statistisch haltbares Zahlenmaterial

zu liefern, zum anderen garantiert die Gleichheit der Form vergleichbare Werte. Wenden wir uns zunächst dem Tonhöhenverlauf der 128 Phrasen zu.

Es gibt vier Möglichkeiten, einen kurzen Melodieverlauf zu gestalten:

1. Von einem Anfangston bis zu einem Hochtone und wieder zurück,
2. von einem Anfangston bis zu einem Tieftone und wieder zurück,
3. Verläufe mit Hoch- und Tieftone,
4. lineare Verläufe.

Den Löwenanteil nimmt mit 78 Beispielen - das sind fast 70 % - Möglichkeit 1 ein. Nur 17 Phrasen laufen einen Tiefpunkt an, 20 haben Hoch- und Tieftone, 13 verlaufen linear.

Diese vier Gruppen können noch unter Beachtung der Anfangs- und Endtöne weiter differenziert werden. Ich habe Ihnen die so entstehenden Untergruppen mit je einem Beispiel und der Zahl der Häufigkeit aufgeschrieben.

Abb. 9 Phrasenverläufe

Vergleicht man nur Anfangs- und Endton, bestätigt sich auch hier die steigende Tendenz der Lieder. Bei 27 Fällen bleibt der Ton gleich, bei 45 fällt er, bei 56 steigt er.

War es bei der Betrachtung des Ambitus der ganzen Liedverläufe die Oktave, die dominierte, ist es bei den Phrasen die Quinte, die rund 1/3 aller Verläufe ausmacht. Dann folgt in weitem Abstand die Sexte – entsprechend der None der Ganzverläufe. Die Ambitus-Intervalle verteilen sich wie folgt: 5: 46, 6: 26, 8: 21, 4: 19, 7: 11, 3: 5.

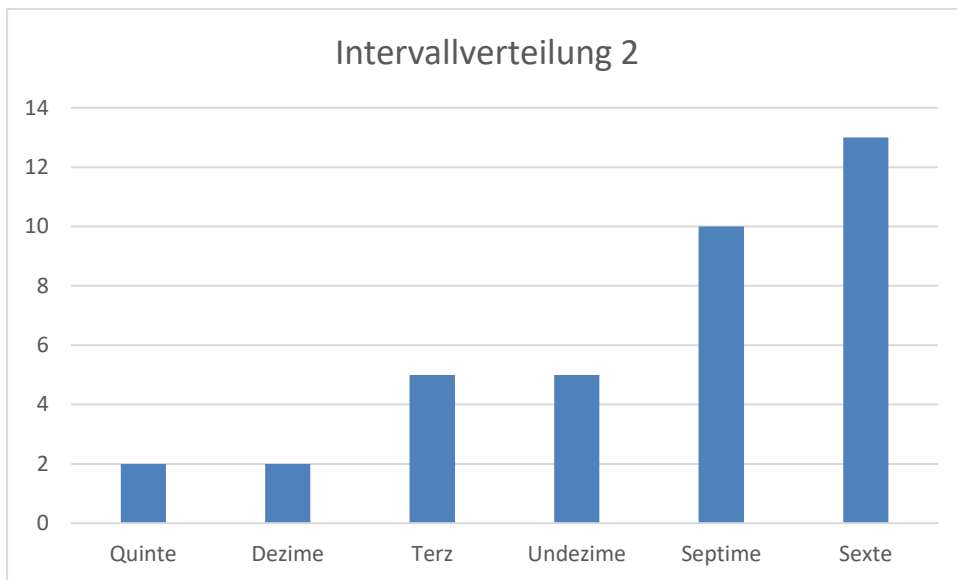


Abb. 10 Intervallverteilung 2

Verteilt man den Gesamtambitus auf die jeweils ersten bis vierten Phrasen unserer ABCD-Verläufe, stellt man eine geringe, aber gleichmäßige Abnahme gegen den Schluß hin fest: 1. – 183; 2. – 183; 3. – 180; 4. – 170. [Absolute Häufigkeitsverteilung der Intervalle auf die Phrasen 1. 6 (5,8); 2. 5 (6); 3. (5,-); 4. 5(6)]

Mit der Abnahme des Gesamtambitus fast konform geht die Verteilung der Intervalle (relativ zu ihrer Gesamthäufigkeit gesehen). In der ersten Phrase dominiert die Sexte, gefolgt von der Oktave, in der zweiten die Quarte. In der dritten regiert vornehmlich die Quinte, assistiert von der Septime. Der Schwerpunkt der Terzen liegt in der vierten Phrase.

Auf Abwechslung bedacht sind auch die Anfangs- und Schlußtöne der Phrasen: nur in 28 von 128 Fällen beginnt die neue mit dem Schlußton der vorhergehenden.

Natürlich findet sich kein Lied, daß diesen statistischen Normen genau entspricht. Aber eine ganze Reihe kommen in Bezug auf den Ambitus, die Intervallverteilung und die des Tonhöhenverlaufs diesen Normen recht nahe. Im folgenden Notenbeispiel stehen 2 Lieder. Im ersten sind alle vier Phrasen verschieden aufgebaut; im zweiten entsprechen sich je zwei. Auch an diesen Beispielen ließe sich das Verhältnis von Beharren und Verändern, von Identität und Variation studieren. Aber es würde jetzt zu weit führen, das, was bei den zwei Analysen des vorigen Teils gesagt wurde, hier zu wiederholen, wenn auch jetzt unter einem formal-statistischen Aspekt.

Ich ver - kauf mein Gut und Häus - chen wohl um ein ge - rin - ges Geld, Wir wol - len aus Frank - reich  
 rei - - sen In ein an - dem Teil der Welt.  
 Das Ja - gen, das - ist ja mein Le - - ben, Dem - - tu ich mich gänz - lich er - ge - ben in dem Wald. Und ich ging aus zu - -  
 schies - sen soll - nie - mand ver - dries - sen, All - - hier in die - sem Wald, wo das Hirsch - lein sich auf - halt.

Abb. 11 Zwei Liedverläufe

## 5. Spezielle Wendungen

Zwei melodische Besonderheiten sollen jetzt besprochen werden. Zunächst die erwähnte Quarte, und zwar in zwei Arten, dann ein paar charakteristische Dreiklangsbildungen.

Die Quarte im melodischen Verlauf begegnet uns in den Lothringer Liedern häufig, zumeist als Schlußintervall einer Phrase, die ansteigt und dann zurückfällt. Im folgenden Notenbeispiel habe ich Ihnen ein paar dieser Wendungen notiert. Immer klingen sie etwas fremd, überraschend, erst recht da, wo sie unvermittelt während des Verlaufs vorkommen.

Die zweite Quart-Besonderheit sind zwei aufeinandergestellte, durch eine große Sekunden verbundene Quarten; ein französischeres Element als diese herausklingende Wendung der französischen Nationalhymne im ehemals deutschen Lothringen läßt sich schwerlich finden. In fünf Liedern bin ich ihr begegnet, es ist aber durchaus möglich, dass ich einige übersehen habe.

Die zweite "Spezialität" sind ein paar Dreiklangsbildungen, die alle ihren "Stolperstein" - zumindest beim Singen - haben.

Als letztes sind noch drei Melodien notiert, die in Bezug auf die Aussagekraft des Melos aus allen anderen herausragen. An ihnen ließe sich das bisher Gesagte studieren, gerade was die statistisch nicht ins Gewicht fallenden Einzelheiten anbetrifft. Vielleicht kann es uns aber genügen, durchs Singen und Hören einen Eindruck von diesen Liedern zu bekommen. Der Text ist mit Absicht fort gelassen.

Quartbildungen

aufwärts

"Marseillaise"-Anklänge

Wie die Fran-zo-sen wohl in dem Feld

Dreiklangsbildungen

Drei Melodien (Lieder S. 15, 87 und 262)

1. | 2.

Abb. 12 Quarten und Dreiklänge

## 6. Rhythmus

Wie in vielen Analysen und Untersuchungen, so kommt auch in diesem Referat der Rhythmus zu kurz. Ich möchte mich lediglich auf ein paar Beispiele beschränken. Auf dem folgenden Notenblatt stehen 8 Rhythmen in vier Gruppen. Das erste Beispiel zuvor möchte ich als rhythmisches Schema bezeichnen. Vergleicht man mit dem Text, ergibt sich eine falsche Betonung auf „müs-sén“. Solche Beispiele sind nicht selten, beachtet man die Freizügigkeit mancher Texte, denen sich eine Melodie, ein Rhythmus nur schwer anpassen kann.

Eleganter sind schon in der zweiten Gruppe die allmählichen Verbreiterungen und Verkürzungen, wenn ihnen auch noch ein gewisser Schematismus anhaftet. In einem Lied ergibt der Gegensatz von langen und kurzen Noten sogar einen semantischen Sinn. Es wird ein Schäfer gegen einen Kaufmannssohn ausgespielt, wobei der Schäfer lang gedehnt wird, der Kaufmannssohn dagegen so kurz wie möglich abgetan wird.

Die dritte Gruppe hat bereits die negativen Erfahrungen der beiden vorhergehenden aufgesogen. Punktierungen sorgen für Anpassung und Flüssigkeit, In der vierten kommen noch Triolen hinzu und dokumentieren so eine Erfahrung der Kunstmusik, daß die Komposition desto besser ist, je ausgefeilter und reifer die Technik ist.

3/4 daß wir al-le jün-gen Bürsch-lein mtis-sen mar schie-ren

1. 3/4 Früh, damuß ich zu mei-ner Mut-ter Der Bür-ger-mei-ster nahm sie ge - fan-gen

2. 6/8 Blu-men und Rö - se - lein a - de-li-ges Haus, Ei be - hüt dich Gott

3. 3/8 Ich ste-he auf ho-hen Ber - gen, schau-e 'nun-ter ins tie - fe Tal. Es kom - men die vier schwar-zen Brü - der

4. 4/4 Schä - fer sag, wo hast du dei-ne Her - de Schä - fer, der an-de-re ein Kaufmanns - sohn

Abb. 13 Rhythmen

## 7. Vergleiche

Mit dem letzten Teil hätte dieses Referat eigentlich schließen können. Ich möchte aber doch nicht versäumen, zumindest die Ansatzmöglichkeit für ein paar Vergleiche zu bieten. Mir selbst fehlt es an Kenntnissen und auch an Möglichkeiten, dies systematisch durchzuführen, Es fielen mir nur einige Lieder auf, die mir bekannt vorkamen, einige vom Text, andere von der Melodie her. So finden Sie zum Schluß Melodien, die es wert wären, genauer untersucht zu werden.

Lied 255, aufgenommen 1917

Es steht ein Lind in je-nem Tal, Es steht ein Lind in je-nem Tal, Da-rauf da sass Frau Nach-ti - gall

Antwerpen 1540, nach Bruder Singer

juch im Tal, da - rauf da sass Frau Nach-ti - gall juch im Tal. Es steht ein Lind in je-nem Tal, ist o-ben breit und un - ten

schmal, dar - auf da sitzt Frau Nach - ti - gall und an - dre Vö - - - lein in - - dem Wald.

Lied 212, aufgenommen 1914 Bruder Singer, S. 148

un - ser Haus nicht an, daß un - ser Haus nicht an, daß

Lied 209

Der Nacht-wäch-ter auf dem Tur-me, Tur-me sass, Sei-ne Stim-me lässt er hö - ren: Steht nur auf, steht nur auf, denn -

es ist Zeit, Und wer noch bei sei-ner Herz - lieb-sten, Lieb sten leit! Der Tag fängt schon an zu grau-en, zu grau - en.

(Unser Fröhlicher Gesell, S. 216)

Der Wäch-ter auf dem Türn-lein saß und rief mit hel-ler Stim-m- me: Ist noch ei-ner da, der im Schlum- mer leit, er

steh nur auf, es ist nun Zeit, der Tag hat sich ge - zei - get, ge - zei - get.

Abb. 14 Liedvergleiche 1

Das erste : "Es steht ein Lind" erhielt eine neue Melodie mit einer aparten Schleife übers „h“ in F-Dur. Dafür ist der Text verkürzt worden. Das zweite Lied entdeckte ich im "Bruder Singer" wieder, dessen Herausgeber als Quelle eben unsere "Verklingenden Weisen" nennt. Wie großzügig dabei mit dem Takt, bzw. der Notenlänge umgegangen wurde, macht das Beispiel deutlich. Auch unser bekanntes Wächter-Lied fand sich wieder, ziemlich umgesungen, aber doch deutlich das gleiche Lied.



## Ich fahr wohl über ein See

Abb. 15 Ich fahr wohl über ein See

Ähnlich geht es mit dem nächsten: "Ich fahr wohl über ein See", bzw. "Jetzt fahrn wir übern See". Wo die lothringische Variante mit der „Philome“ herkommt, kann ich leider nicht feststellen.

Ich fahr wohl ü-ber ein See, Phi-lo-me, ich fahr wohl ü-ber ein Ich fahr wohl ü-ber ein See, Phi-lo-me, ich  
 fahr wohl ü-ber ein See Mit ei-nem höl-zern Löff-fel-chen, Fla-der-di, juch - hei - ra - sa, Mit ei-nem höl-zern  
 Löff-fel-chen. Da war kein Stiel mehr Mit ei-nem höl-zern Löff-fel-chen, Fla-der-di, juch-heira-sa, Mit  
 ei - nem höl - zern Löff - fel - chen. Da war kein Stiel mehr dran.  
 nach Unser fröhlicher Gesell, S. 144  
 Jetzt fahrn wir ü-bern See, ü-bern See, jetzt fahrn wir ü-bern See mit ei-ner höl-zern Wur-zel.  
 Wur-zel, Wur-zel, Wur - zel, mit ei-ner höl-zern Wur-zel, ein Ru-der war nicht dran

Abb. 16 Liedvergleiche 2

Zum Sichellied (S. 195) habe ich mehrere Melodien gefunden, alle durchaus verschieden voneinander.



Abb. 17 Sichellied

Ich hör mir ein Si-che-lein rauschen, Es rauscht wohl durch das Korn, Ich seh ein feine Magd weinen, Die hat ihre Liebe ver-lorn.  
 Ich hört ein Si-che-lein rauschen, ja rauschen durch das Korn; ich hört mein Feins-lieb klagen, ihr Ehr hat sie ver-lorn.  
 Liebe

Bruder Singer S. 147, nach Zupfgeigenhansel

Abb. 18 Liedvergleiche 3

Es folgen noch vier Lieder, von denen mir die ersten drei bekannt vorkamen, ich sie aber nicht unterbringen kann. Das letzte schließlich scheint eine Urform des Brahms' schen Liedes "Guten Abend, gute Nacht" zu sein.

Lied S. 71  
 Nun ad-je jetzt muss-ich rei-ten fort. Ich muss rei-sen wohl un-ter die Frem-de, Und was gibst du mir-fürs al-ler-letz-te Mal-Dass ich an dich-ge-den-ke?

Lied S. 215  
 Ach, Schatz, wo fehlt es dir, Dass du nit redst mit mir? Du hast ein an-de-ren auf der Sei-te, Das dir sucht die-Zeit zu ver-trei-ben, Das-dir viel lie-ber ist.

Lied S. 232  
 Als Gott die Welt er-schaf-fen hat und al-ler-lei Ge-tier-Konnt er nit ru-hig schla-fen: es war ihm et-was für.

Lied S. 167  
 Es kommt mich bis-wei-len ganz wun-der-lich vor-Dass man dem We-ber sei-ne Ar-beit so ver-ach-tet. Es ist kein Mensch auf der Welt, Der oh-ne We-bers Ar-beit lebt. We-bers Ar-beit muss man ha-ben, Um am Leib zu trä-gen.

Abb. 19 4 Lieder

Abb. 1 Verklingende Weisen - Titelblatt.....	1
Abb. 2 Tonarten.....	4
Abb. 3 Ambitusverteilung.....	5
Abb. 4 Intervallverteilung.....	5
Abb. 5 Schlußbildungen.....	7
Abb. 6 Liedformen.....	8
Abb. 7 Maria und St. Joseph.....	8
Abb. 8 Stationenlied.....	9
Abb. 9 Phrasenverläufe .....	10
Abb. 10 Intervallverteilung 2 .....	11
Abb. 11 Zwei Liedverläufe .....	12
Abb. 12 Quarten und Dreiklänge.....	13
Abb. 13 Rhythmen.....	14
Abb. 14 Liedvergleiche 1 .....	14
Abb. 15 Ich fahr wohl über ein See.....	15
Abb. 16 Liedvergleiche 2 .....	15
Abb. 17 Sichelied .....	15
Abb. 18 Liedvergleiche 3 .....	16
Abb. 19 4 Lieder.....	16

#### Literatur:

Verklingende Weisen Bd. 1, Hg. Louis Pinck, Kassel, Metz, 1926

Unser fröhlicher Gesell, Hg. Heiner Wolf, Wolfenbüttel u.a., 1964

Bruder Singer, Hg. Hermann Peter Gericke u.a., Kassel, 1974