



DIE
ALTFRANZÖSISCHE
ROUENGE



LITERARHISTORISCH-
MUSIKWISSENSCHAFTLICHE STUDIE II
VON FRIEDR. GENNRICH



MAX NIEMEYER VERLAG, HALLE A. S. 1925

VIA E LETTERE

169
I MILANO

Die altfranzösische Rotrouenge

Literarhistorisch - musikwissenschaftliche Studie II

von

c'è solo questo

Friedrich Gennrich



Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1925.

Frau Adele Eckelt
geb. Bürckel

in Dankbarkeit gewidmet

Vorwort.

Den Freunden des altfranzösischen Liedes lege ich mit dieser Studie eine weitere Reihe von Liedern vor, die sich durch gemeinsamen Bau von der Zahl der übrigen abheben.

Im Vordergrund des Interesses stand mir die Form der besprochenen Lieder, die musikalische wie die entsprechende textlich-metrische; es war deshalb zunächst nicht meine Absicht, die vollständigen Liedertexte, da sie ja zum größten Teil schon veröffentlicht sind, abzudrucken, sondern nur jeweils die erste Strophe. Wenn ich es nun trotzdem tue, so war mir nicht nur der Gesichtspunkt maßgebend, dem Leser die Mühe des Zusammensuchens der Texte zu ersparen, sondern es lag mir noch mehr daran, ihn davon zu überzeugen, daß der innere Wert der Rotrouengen, jener typisch nordfranzösischen Lyrik, durchaus nicht hinter dem der in den Bahnen der provenzalischen Canzone wandelnden Chançons zurücksteht.

Die Melodien sind — soweit es möglich war — Hss. entnommen, die im Faksimile veröffentlicht worden sind. Man wird also leicht Original und Übertragung vergleichen können.

Es werden kritische Texte geboten, ohne jedoch den kritischen Apparat, die verschiedenen Lesarten der Handschriften anzugeben; diese wird man leicht in den angegebenen Ausgaben finden können. Die Texte werden jedoch nicht in der bisher üblichen Weise — Abteilung in Reimzeilen — zum Abdruck gebracht, sondern sollen — soweit es satztechnisch durchführbar ist — schon äußerlich am Druck die ihnen jeweils innewohnende Form des Liedes andeuten.

Herrn Arthur Långfors, Paris, spreche ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank für die Mitteilung der Notation von Rayn. 636, 1405 sowie der drei prov. Retroensas aus. Ebenso schulde ich Herrn Prof. Dr. Ludwig, Göttingen, der mich noch auf verschiedene Ungenauigkeiten aufmerksam machte und mich beim Lesen der Korrektur unterstützte, herzlichen Dank.

Frankfurt a. M.

Friedrich Gennrich.

Alphabetische Liste der vorkommenden Lieder.

Rayn.	° bedeutet ohne Notation überliefert.	Seite
11	Agniaus dous, agniaus gentis, agniaus sans tache	65
492	A une ajournée	52
593	A la fontenele	60
1352	Bele Doette, as fenestres se siet	18
1411	° Bels m'est l'ans en mai, quant voi le tens florir	17
—	C'est la fins, koi que nus die	62
538	Chançon ferai plain d'ire et de pensée	58
21	Chanterai pour mon corage	44
636	Chanter m'estuet de recomens	15
1182	Chanter vos vueil de la virge Marie	60
1548a	Chevalier, mout estes guaris	38
835	De la très douce Marie vueill chanter	57
317	De moi dolereus vos chant	49
—	Dirai vos senes doptansa	15
577	En mai au dous tans novel, que reverdissent prael	47
1405	En tous tans se doit fins cuers esjoïr	63
594	En un vergier lez une fontenele	22
533	J'aim la plus sade riens qui soit de mere née	51
1891	Ja nus hons pris ne dira sa raison	20
527	Je chevauchai l'autr'ier la matinée	54
1255	Je chevauchoie l'autr'ier	67
768	° Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire	24
354	° La flors nouvelle qui resplant	26
1583	L'autr'ier chevauchoie delez Paris	35
1680	L'autr'ier m'en aloie chevauchant	45
1362	L'autr'ier tout seus chevauchoie mon chemin	56
475	Lonc tens ai mon tans usé	41
1171	Ma chançon n'est pas jolie	28
—	Non cugey mais d'esta rason chantar	80
919	° Oez com je sui bestournés	33
401	Parti de mal et a bien atourné	71
1299	Pour mon cuer releecier	40
—	Pus astres no m'es donatz	77
1227	Quant je plus sui en paor de ma vie	32
396	Quant oi tentir, et bas et haut	30
1297	Quant voi le tens felon rassoagier	69
602	° Retrowange novele	43
—	Si chans me pogues valensa	79
1914	° Yvers aproisme et la saisons	27

Um die Wende des XX. Jahrhunderts hat die Erforschung der Troubadour- und Trouvèrekunst von Seiten der Musikwissenschaft einen neuen, unerwarteten Aufschwung genommen, der zu den besten Hoffnungen berechtigte. Durch die Veröffentlichungen P. Aubrys¹⁾, der unermüdlich neues Material, sowohl im Druck als auch in Faksimile aus den überreichen französischen Bibliotheken der Allgemeinheit zugänglich machte, kam zunächst die Frage der Übertragung der Quadratnotation, in der die Mehrzahl der Lieder überliefert sind, und für die bis dahin noch keine brauchbare Lösung gefunden worden war, in Fluß. Die von Aubry veröffentlichten Faksimile: „Les plus anciens monuments de la musique française“ gaben dann H. Riemann²⁾ Anlaß, seine Übertragungsmethode gegenüber der verfehlten Aubrys zu fixieren. Bald darauf erschien — im Gegensatz zu Riemann — Beck's „modale Interpretation“³⁾, der allerdings Aubry mit seiner nicht ganz auf selbständiger⁴⁾ Forschung beruhenden Schrift: „La Rythmique musicale des Troubadours et des Trouvères“⁵⁾ zuvorgekommen war.

Aber sowohl Beck als auch Aubry gingen hierbei von Anregungen aus, die sie von Ludwig — sei es in Vorlesungen und Übungen oder durch briefliche Mitteilung — erhalten hatten.⁶⁾

1) erschienen als Band III der „Mélanges de musicologie critique“, Paris (1905).

2) Riemann, Die Melodik der Minnesänger, gedruckt im Musikalischen Wochenblatt, Leipzig, Bd. 36 (1905).

3) Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908).

4) Beck, Die modale Interpretation der mittelalterlichen Melodien besonders der Troubadours und Trouvères, gedr. in Caecilia, Straßburg, Jahrgang XXIV (1907), S. 97—105.

5) gedr. bei Champion, Paris (1907), auch in der Revue musicale de Paris, Jahrgang XII (1907), S. 317 ff. unter dem Titel: „L'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères“ erschienen.

6) Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle I,1 (1910), S. 55f.

So ist das Jahr 1908—09 ein Jahr des heftigsten Streites, der sich einerseits darum dreht, welche Übertragungsmethode die beste und richtige und wem andererseits die Priorität der modalen Übertragungsmethode zuzuerkennen sei. Schließlich geht die modale Übertragungsmethode als Siegerin aus dem Streit hervor. Hiermit verehbt aber die Flut, wenngleich Aubry¹⁾ sowohl als auch Beck²⁾ seine Ansichten über die Troubadour- und Trouvère-kunst noch einmal zusammengefaßt hat, ohne wichtige — vielleicht die wichtigsten — Fragen ihrer Lösung entgegengeführt, ja sie überhaupt angeschnitten zu haben. Es sind dies Fragen von zum Teil allgemeiner Natur, die von den Übertragungsmethoden vollkommen unabhängig sind und nur die Kunst als solche berühren.

Hier soll uns zunächst die Formenlehre der Trouvèrelieder interessieren, die bisher nur recht kümmerliche Ansätze aufzuweisen hat. Zwar hatte sich P. Aubry an der Herausgabe der altfranzösischen Lais et Descorts³⁾ beteiligt, er ist aber der Autorität der beiden anderen Herausgeber unterlegen, so daß seine Forschungsergebnisse als recht dürftig bezeichnet werden müssen. Auch Schläger ist bei seiner Untersuchung „Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen⁴⁾“ zu keinem Erkennen musikalischer Formen durchgedrungen. Ich habe die Rondeauform⁵⁾ in ihrer Weiterentwicklung zum Virelai und zur Ballade kurz skizziert, damit sind, abgesehen von der Untersuchung über die musikalische Form der altfranzösischen Chanson de Geste⁶⁾, die Arbeiten über die musikalische Formenlehre der frz. mittelalterlichen Monodie erschöpft, ohne natürlich alle musikalischen Formen der Trouvères berührt zu haben.

1) Aubry, Trouvères et Troubadours in „Les Maîtres de la Musique“, Paris (1909).

2) Beck, La Musique des Troubadours in „Les Musiciens Célèbres“, Paris (1910).

3) Jeanroy-Brandin-Aubry, Lais et Descorts français du XIII^e siècle, in „Mélanges de musicologie critique“ Bd. IV, Paris (1901).

4) gedr. Halle (1900), auch in „Forschungen zur romanischen Philologie“, Festgabe für Hermann Suchier, Halle (1900).

5) F. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918), S. 27 ff.

6) F. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste, Halle (1923).

Jede Untersuchung über das Lied wird in gleichem Maße Wort und Weise zu berücksichtigen haben, und so können Untersuchungen über die musikalischen Liedformen auch der Hilfe der Philologie nicht entraten. Mit der philologischen Durchforschung der Liedtexte, die sich seit geraumer Zeit besonderen Interesses der Wissenschaft erfreuen, ist es bedeutend besser bestellt als mit der musikalischen Erschließung. Da fehlt es an Untersuchungen¹⁾ auch über die Form der Lieder nicht, Untersuchungen, die sich freilich mehr auf den Inhalt als auf die eigentliche Form erstrecken. Natürlich braucht nicht unbedingt jede Liedgattung eine ihr eigene musikalische Form zu haben. Ein Blick auf die Melodien der Pastourelles z. B. genügt, um sich davon zu überzeugen, daß hier die verschiedensten musikalischen Formen vertreten sind. Es wird also zu unterscheiden sein zwischen musikalischen Formen, wie sie z. B. das Rondeau und die von ihm abgeleiteten Formen darstellen, und solchen Formen, die nur infolge gemeinsamer Merkmale ihres Inhaltes einen gemeinsamen Namen erhalten haben. Diese sind von den Sprachwissenschaften leicht festzustellen, jene verursachen ihnen nicht selten große, oft unüberwindbare Schwierigkeiten. Man kennt häufig Bezeichnungen, aber nicht die Gegenstände, die damit in Verbindung gebracht werden müssen. Da ist es nun Aufgabe der Etymologie, helfend einzugreifen; aber in vielen Fällen wird auch sie nicht ohne Zuhilfenahme anderer Wissenschaften ans Ziel gelangen können.

Bei der Erklärung von Ausdrücken und Bezeichnungen, die in Verbindung mit der Musik stehen, sollte natürlich die Musikwissenschaft zu Rate gezogen werden. Bekanntlich hat die Musik im mittelalterlichen literarischen Leben eine weit größere Rolle gespielt, als es sonst je der Fall gewesen ist. Was wurde nicht alles gesungen! Doch hat man bei der Herleitung dieser Etymologien lange versäumt, sich von musikalischen Gesichtspunkten leiten zu lassen. Liest man doch z. B. heute noch als Etymon von afrz. estampie das deutsche „stampon“ stampfen, und bezeichnet die „estampie“ demgemäß als ein Tanzlied, während

1) Eine Reihe von Arbeiten über dieses Gebiet findet man bei Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg (1895), angegeben.

sie in Wirklichkeit ein Instrumentalsatz für Geige war. Moser¹⁾ hält die Formen *stampie*, *istampeta*, *stampenei* für Ableitungen aus der mittellateinischen Urform *stantipes* und nicht umgekehrt *stantipes* für die gelehrte Latinisierung eines Volksbegriffs. Noch dunkler aber ist das, was man unter „rotrouenge“ zu verstehen pflegt.

Zur Orientierung über die nun zu besprechende Rotrouenge sei eine kurze Darstellung dessen gegeben, was über diese Frage an den verschiedenen Stellen ausgeführt worden ist.

Als Wackernagel²⁾ seine Sammlung altfranzösischer Lieder und Leiche aus der Berner Liederhandschrift 389 herausgab, stieß er auf den Begriff „rotrowange“, der ihm in dem Lied Rayn. 602 von Jacques de Cambrai:

Rotrowange novele
dirai, et bone et bele,
de la virge pucele³⁾

entgegengetreten war. Er wies auf den volkstümlichen Ursprung dieser Dichtart hin, die auch in Deutschland unter anderen welschen Tänzen als „ridewanz“ bekannt war, und sagt dann weiter: „Der Name würde dafür wohl passen, falls nämlich die prov. *retroensa* die eigentlich richtige Form und dies aus lat. *retroientia* entstanden ist. Die altfranz. Nebenformen mit *o* *rotrouenge* und so fort in allerlei Entstellungen, enthalten bloß eine Verdampfung des unbetonten Vokals und brauchen nicht gerade auf das Spiel der „rote“ hinzuweisen.“⁴⁾

Ob Wackernagel bekannt war, daß schon vor ihm Galvani⁵⁾ *retroientia* als Etymon aufgestellt hatte, läßt sich nicht feststellen, jedenfalls aber wurde durch Wackernagels altfranz. Lieder die Frage in Fluß gebracht.

Wohl hatte bereits F. Wolf⁶⁾ in seinen „Lais“ die Rotrouenge, die er unter der Form *rotouenge*, *rothuenge*, *rotwange*, mhd.

1) Moser, *Stantipes und Ductia*, gedr. in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. II, Leipzig (1920), S. 194 ff.

2) Wackernagel, *Altfranzösische Lieder und Leiche*, Basel (1839).

3) gedr. Wackernagel, a. a. O. S. 66.

4) Wackernagel, a. a. O. S. 183.

5) Galvani, *Osservazioni sull' poesia de Trovatori*, S. 160.

6) F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg (1841), S. 248.

rotrowange (Tristan V. 8077)¹⁾, engl. *rotewange* kennt, gestreift. Er läßt die Frage offen, ob diese Singgedichte von der „rote“ abgeleitet sind oder ob sie, wie die prov. *retroensa*, Lieder mit Refrain bedeuten und etwa daher den Namen erhielten, „da man bisher eben nicht mehr als den Namen davon kennt.“ Doch scheint ihm das erstere, die Ableitung von „rote“, wahrscheinlicher, eine Ansicht, die schon vor Wolf verschiedentlich von französischer Seite, so z. B. von Roquefort²⁾, geäußert worden war.

Diez nimmt den Vorschlag Wackernagels wieder auf und gibt *retroientia* in seinem Wörterbuch³⁾ als Ableitungsform für *retroenge* an, das zunächst prov. *retroensa* ergeben habe, und das dann dialektisch in *retroencha* hätte ausarten können, wovon wieder das altfrz. *retroenche*, *retroenge* etc. abhängen.

Man war also der Ansicht, daß die altfrz. Wortform sich aus der prov. entwickelt hätte, und nahm wohl auch stillschweigend an, daß mit dem Namen auch die Dichtungsart aus der Provence stamme.

P. Meyer⁴⁾ war es, der den Nordfranzosen in literarischen Dingen zu ihrem Recht verhalf, der bei der Erörterung des Einflusses der nordfrz. Poesie auf die provenzalische die Rotrouenge als nordfranzösische Dichtungsart erklärte. Er weist die Bezeichnung *rotrouenge* — die Form mit *o* ist nach ihm die älteste, ursprünglichere und auch korrektere; nur die Berner Hs. weise die Form *retrowange* auf — aus altfrz. Denkmälern, aus Wace's Roman de Rou aus den Jahren 1160—1167, nach, während der älteste prov. Beleg erst aus dem Jahre 1220 stamme. Die Ansicht Wackernagel-Diez, wonach aus lat. *retroientia* über prov. *retroensa* das altfrz. *retroenge* sich ergeben habe, müsse zurückgewiesen werden, ja die Etymologie „ne se discute même pas“, da sie

1) Die Stelle aus dem Tristan lautet:

la duze Isot, la bele,
si sang ir pasturele
ir rotrowange und ir rundate,
schanzune, refloit und folate,
wol unde wol unde al ze wol.

2) Roquefort, *De l'Etat de la Poesie française dans les XII^e et XIII^e siècles*, Paris (1815), S. 223.

3) Diez, *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen*, Bonn³ (1887), S. 668 f.

4) P. Meyer, *Des rapports de la Poésie des trouvères avec celle des troubadours*, gedr. in *Romania* XIX (1890), S. 1—62.

weder Sinn hätte, noch den Lautgesetzen entspräche, denn diese verlangten aus einem lat. *retro* ein prov. *reire* und ein altfrz. *riere*. Freilich ist es P. Meyer nicht möglich, selbst eine annehmbare Etymologie anzugeben; er weist nur auf die etymologischen Schwierigkeiten der „groupe ru“ hin, sieht ferner in der Endung -enge das Suffix, das auch in *blastenge*, *laidenge*, *losenge* auftritt, und greift die alte Deutung als Ableitung von der „rote wieder auf. „Ainsi la rotouenge serait analogue à roterie“ meint er, fügt aber den neuen Gesichtspunkt hinzu, daß nämlich die *rotouenge*, die vorzugsweise ein Refrainlied war, vielleicht auch als Tanzlied diente, mehr noch die Melodie eines Liedes bezeichnete als den Text desselben. Im übrigen scheinen nach ihm die Provenzalen nur das Wort *rotouenge* den Nordfranzosen entlehnt zu haben, denn es sei kein Unterschied zwischen den prov. Refrainliedern und den nordfranzösischen *rotouenges* in der Form festzustellen.

G. Paris¹⁾ scheint allerdings der Ansicht von P. Meyer nicht beizustimmen, wenn er sagt: „il est impossible de rattacher «rotouenge» à rote, comme on l'a souvent tenté. On peut songer à voir dans la première partie un dérivé de *ruptura*, qui aurait signifié refrain, mais que faire de la terminaison?“ Nach G. Paris gehören zu den *rotouenges* „presque toutes les pièces lyriques destinées au chant qui n'appartiennent pas à l'école provençalisante.“

Auch mit dieser Definition läßt sich so gut wie nichts anfangen, und so versuchte dann Suchier²⁾ die Lösung des Rätsels. Er greift P. Meyers Ansicht, daß die „rotouenge s'appliquait plutôt à la mélodie qu'aux paroles“ als wohl das richtige treffend auf. Das Wort *rotouenge* enthält offenbar dasselbe Suffix, das aus einigen Überschriften mittellateinischer Lieder³⁾ des 10. Jahrhunderts bekannt geworden ist. Wir lesen da von einem *Modus qui et Carelmanninc*, von einem *Modus Liebinc* und von einem *Modus Ottinc*. Das Altfrz. kennt dieses Suffix in Flamenc (heute Flämisch) und Loherenc (heute Lorraine); und wenn dieses Suffix

1) G. Paris, *Les origines de la Poésie lyrique en France*, gedr. in *Mélanges de Littérature française au moyen âge* Bd. II Paris (1912), S. 545 Anm.

2) Suchier, *Französische Etymologien*, gedr. in *Zs. f. rom. Phil.* XVIII (1894), S. 283 ff.

3) Müllenhoff und Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa*, 3. Aufl., besorgt von Steinmeyer, Berlin (1892), S. 40 ff., 44 f., 46 f.

n *rotouenge* in weiblicher Form auftritt, so kann diese Endung wohl durch eine Verbindung mit dem weibl. Substantiv *chançon* hervorgerufen worden sein. „Der erste Teil des Wortes ist aber gewiß nichts anderes als der bekannte Mannsname *Rotrou*. Es fragt sich nur, in welcher Beziehung dieser *Rotrou* zu der Entstehung der *rotouenge* zu denken ist.“ Suchier nimmt nun nach dem Vorbild Scherer's an, daß ein *Rotrou* der Held der ältesten *rotouenge* gewesen sei. Es gelingt ihm auch, bei einer Reihe von Mitgliedern der Familie der Grafen von Perche seit 1040 den Namen nachzuweisen. Auch waren Träger dieses Namens in der Geschichte nicht unbekannt: nach ihnen sind *Nogent-le-Rotrou* und *Montfort-le-Rotrou* genannt, ferner nahm ein *Rotrou* am 1. Kreuzzug teil.

Daraus ergibt sich also, daß die *Rotouenge* ein Lied ist, dessen Held ursprünglich einer jener Grafen von Perche gewesen war. Suchier sagt weiter hierüber in seiner Literaturgeschichte¹⁾ folgendes: „Eine im Norden einheimische Gattung ist die *Rotouenge*. Sie ist ein Gedicht ernststen Inhalts mit mehrzeiligem Refrain hinter jeder Strophe und von unbestimmter Strophenzahl, ihr Begriff ist also wenig fest; auch kann der Refrain fehlen. Die Benennung ist offenbar von dem Namen *Rotrou* herzuleiten, der seit dem 10. Jahrhundert in der Familie der Grafen von Perche vorkam. Auf einen Grafen *Rotrou* dürfte sich das älteste Gedicht dieser Art bezogen haben. Der Name tritt schon in *Waces* „Brut“ (1155) auf.“

Auch diese Hypothese Suchier's ist mehr als unwahrscheinlich, selbst bei der Annahme, daß der *Terminus* den Erfinder der Melodie oder den, in dessen Dienst sie erfunden wurde, bezeichnet haben könnte. Weder der Literatur- noch Musikgeschichte ist ein ähnlicher Fall bekannt. Mag auch die Erklärung Scherer's richtig sein, so fehlt es doch vollkommen an Belegen dafür, daß dieser *Modus Liebinc* bzw. *Ottinc* als Dichtungsart je existiert hat. Ebenso wenig wahrscheinlich ist die Benennung einer Dichtungsart, wie sie die *Rotouenge* nun doch einmal ist, nach dem Helden der ältesten Vertreterin dieser Dichtungsart, ganz abgesehen davon, daß weder eine Dichtung noch Spuren einer solchen über einen *Rotrou* bisher aufgefunden worden sind.

1) Suchier u. Birch-Hirschfeld, *Französische Literaturgeschichte*. Leipzig (1900), S. 174.

Eckert¹⁾ hat dann die verschiedenen Meinungen registriert, ohne im geringsten die Frage weiter gefördert zu haben.

Und nun von der Etymologie ganz abgesehen, was ist denn eine Rotrouenge? Auf diese Frage erhalten wir die verschiedensten, ganz voneinander abweichenden Antworten. Hören wir, was z. B. H. Lavoix (fils)²⁾ über die Rotrouenge sagt: „Elles [la rotruange (retroanze en provençal) et la dulciane] sont peu connues sous le rapport musical; mais la première surtout est souvent nommée et employée par les poètes. Ici la poésie vient au secours de la musique. L'inspection des textes nous prouve que la rotruange était une chanson à refrain et que le compositeur devait l'écrire à une ou plusieurs voix dans un système analogue à celui du rondeau. Pour l'étymologie du nom il suffit de rappeler que les théoriciens aimaient volontiers à comparer les évolutions des parties d'un chant au mouvement d'une roue en mouvement.“ Einige Seiten weiter erfahren wir dann: „La rotruange désignait sans doute la viole, lorsqu'elle servait à accompagner les compositions de ce nom, dont nous avons parlé plus haut.“ Diese Ausführungen sind natürlich nicht ernst zu nehmen.

Weiter hat die Rotrouenge das Interesse der Musikwissenschaft nur wenig in Anspruch genommen. Aubry³⁾ erwähnt sie nicht, Beck⁴⁾ nennt wenigstens ihren Namen, nur Riemann⁵⁾ spricht sich über sie aus, vertritt aber auch die vollkommen unhaltbare Ansicht, wahrscheinlich von Lavoix inspiriert — man vergleiche die beiderseitigen Ausführungen —, daß „die Rondeaux wohl ursprünglich ebenfalls nicht eigentlich mehrstimmige, sondern einstimmige Tanzlieder mit Instrumenten und identisch mit den Retroensa genannten der provenzalischen Troubadours sind, d. h. Tanzlieder mit Refrain des Chors. Der Name (Retroensa, Rotrouenge, Rotunga, Rotruel, sogar Rotwange) deutet wohl auf die Rotta als Begleitinstrument hin, vielleicht sogar auf die Drehleier, die ja auch

1) Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten. Diss. Heidelberg (1895) S. 67—69.

2) H. Lavoix (fils), La musique au siècle de Saint-Louis, in Bibliothèque française du moyen âge Bd. II. Recueil de motets français, Paris (1883), S. 301 und 324.

3) Aubry, Trouvères et troubadours, Paris * (1910).

4) Beck, La Musique des Troubadours, Paris (1910), S. 119.

5) Riemann, Handbuch d. Musikgeschichte. Bd. I, 2^e. Leipzig (1920), S. 257.

Sambuca rotata hieß und mit ihrem die Saiten streichenden Rade wohl einigen Anspruch hat, für die Etymologie des Wortes *Retroensa* mit in Frage gezogen zu werden.“

Unter den Philologen tritt neben Suchier Gröber¹⁾ mit einer selbständigen Meinung hervor. Nach ihm „geben sich die *retroenges* bei den Dichtern des 13. Jahrhunderts als Lieder subjektiven Stils von gewöhnlich mehr als 5 Strophen zu erkennen; sie werden aber an einen Adressaten nicht gerichtet, sondern waren für die Öffentlichkeit bestimmt und wurden zum Tanz gesungen. Sie sprechen aus, was Liebende in einer bestimmten Situation einander gegenüber empfinden oder gehen ein auf Fragen der Liebe oder stellen Stimmungen der Liebenden scheinbar in der Ichform dar. Seltener berühren sie Zeitverhältnisse, in welchem Falle man von *Sirventes-Rotrouenges* sprechen könnte.“

Wenig Kopfzerbrechen hat sich Noack²⁾ über die Frage gemacht; für ihn ist „in der Tat auch kein genereller Unterschied zwischen *Chanson* und *Rotrouenge* zu konstatieren, weder in inhaltlicher noch in formeller Beziehung. Man kann in die *Rotrouenge*-Gattung tatsächlich alles, was sich „*chanson*“ nennt und nicht der provenzalischen Schule angehört, setzen.“ Noack schließt sich hier in der Bezeichnung der Lieder kritiklos Raynaud³⁾ an, wie dieser sie im zweiten Band seiner Bibliographie gegeben hat; sonst könnte er nicht behaupten, daß von den Gedichten, die nach Raynards Angabe mit Refrains versehen sind, die große Mehrzahl fast ebenso häufig den Namen „*Rotrouenge*“ wie die ganz allgemeine Bezeichnung „*Chanson*“ trage.

Nach Voretzsch⁴⁾ „wird mit dem Namen *Rotrouenge* eine Gattung bezeichnet, die wie das Tanzlied einen Refrain besaß, auch zum Tanze gesungen werden konnte und ihrem Inhalt nach im wesentlichen Liebeslied war, hie und da auch auf das politische Gebiet übergreif.“

1) Gröber, Geschichte der französischen Literatur im Grundriß der romanischen Philologie, Bd. II, Abt. 1. Straßburg (1902), S. 662.

2) Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen altfranzösischen Lyrik, in „Ausgaben und Abhandlungen“ Nr. 98, Marburg (1899), S. 93

3) Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XII^e et XIII^e siècles, Paris (1883), Bd. II.

4) Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur, Halle² (1913), S. 164.

Jeanroy schließt sich in seiner Bibliographie¹⁾ nicht der Ansicht Raynauds über die Bezeichnung Rotrouenge an: «Raynaud a souvent confondu les «chansons à refrain» ou rotrouanges avec les «chansons avec des refrains.» Andererseits betrachten Jeanroy und Långfors in ihren „Chansons satyriques et bachiques“²⁾ Rayn. 2085 als Rotrouenge, während Wallensköld³⁾ dem widerspricht und seinerseits Rayn. 723, 146, 1171 und 1866 aus derselben Sammlung als Rotrouengen ansieht.

Soweit die Meinungen — die sich im übrigen auf nur einige wenige selbständige verdichten — der Fachleute über den Gegenstand, aus denen so viel hervorgeht, daß darüber, was eine Rotrouenge ist, doch recht verworrene Ansichten herrschen.

Es ist natürlich nicht so einfach, Licht in dieses fast undurchdringliche Dunkel zu bringen. Ich möchte deshalb zunächst die Richtung festlegen, in der sich eine ersprießliche Untersuchung bewegen muß, und beginne deshalb damit, in Umrissen das Bild der Rotrouenge zu fixieren, wie es uns aus altfranzösischen Literaturdenkmälern entgegentritt. Die Belegstellen sind von F. Wolf, P. Meyer und Eckert zusammengestellt worden und sind an den angeführten Orten leicht zugänglich, weshalb ich hier auf die Anführung der ganzen Belegstellen verzichten kann.

Zunächst fällt der Zusammenhang auf, in dem die Rotrouenge mit anderen Dichtgattungen genannt wird.

Molt poëssies oïr chansons,
rotruenges e noviax sons

Wace, Brut.

retruenges ne sons

Wace, Roman de Rou, V. 2350.

suns e rotruenges

Jordan Fantomes, V. 1306.

rotruenges e sons

Du Cange, Suppl. unter rocta.

1) Jeanroy, Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge in „Classiques français du moyen âge“ Nr. 18. Paris (1918), Einl. S. VII Anm.

2) Jeanroy et Långfors „Chansons satyriques et bachiques du XIII^e siècle in „Classiques français du moyen âge“ Nr. 23, Paris (1921), S. 103.

3) Wallensköld, Besprechung der „Chansons satyriques et bachiques“ in „Neuphilologische Mitteilungen“, Bd. XXII (1921), S. 104.



sons rotruenges et vers de chansons

Horn, V. 1248.

lais e nouveaux sons
et rotruenges et chansons

Lai de l'oiselet, V. 91—92.

rotrouange, conduis et sons
bien set faire les lays bretons.

Méon, Nouv. Rec. I, S. 63.

Ge sai conter beax diz nouveaux
rotruenges viez et noveles
et sirventois et pastoreles.

Des deux bordëors ribauz.

notes et estampiez belles
de ces rotelenges nouvelles.

Renart le contrefait.

Es muß auffallen, wie oft die Rotrouenge im Verein mit dem „son“ genannt wird, wie selten dagegen in Verbindung mit der „chançon“, wobei aber noch offen bleibt, ob mit „chansons“ in den oben genannten Stellen „Chansons de geste“ — die Stelle im Horn „vers de chansons“ legt die Vermutung nahe¹⁾ — oder Trouvère-Lieder gemeint sind. Die Rotrouengen werden ferner zusammen genannt mit „conduis“ oder mit „notes“ und „estampiez“, zuweilen auch mit „lais“, „sirventois“ und „pastoreles“. Es mag noch gleich erwähnt werden, daß die Rotrouenge und der „Son“ auf der „vielle“ vorgetragen wurden; gewöhnlich aber — wie aus vielen Stellen hervorgeht — wurde die Rotrouenge gesungen.

Die oben genannten Dichtungen ergeben ein ganzes Repertoire, und es erhebt sich die Frage, ob es ein Zufall ist, daß die Rotrouenge in dieser Umgebung erscheint? Wohl kaum, wenn wir uns die Leute betrachten, die als die eigentlichen Verbreiter der Rotrouengen in Betracht kommen. Da heißt es:

La vëissies flëutëors,
menesterez et jonglëor,
si chantent li uns rotruenges,
li autres notes loherenges.

Roman de la Rose I, S. 25.

oder:

Viellent menestrel rot[r]uenges et sons
Du Cange, Suppl. unter rocta.

1) Vgl. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste, Halle (1923), S. 6 u. 7.

Die beste Beleuchtung erhält die *Rotrouenge* aber aus der Stelle des *Poème moral*, in dem es in Str. 517 heißt:

Ceaz qui sevent les jambes encontremont jeter
qui sevent tote nuit *rotruenges* cantoir
ki la mainie funt et sallir et danceir
doit hom a iteil gent lo bien deu aloweir?¹⁾

Deutlicher kann das Milieu, in dem die *Rotrouenge* zu Hause ist, nicht geschildert werden; Spielleute, Spaßmacher, *joculatores* waren ihre Verbreiter, vielleicht auch ihre Verfasser, und das zuhörende Publikum: das Volk.

Es kann deshalb nicht wundern, wenn die in scharfen Gegensatz zur Volkskunst tretende höfische Kunst der *Rotrouenge* nicht hold war, weiß man doch, in welchem Ansehen alles stand, was mit dem „vilain“ in Zusammenhang stand. Alle oben angeführten Belege stammen deshalb wohl auch aus der Volksliteratur, keines aus dem höfischen Roman oder der Abenteuerdichtung. Damit hängt es wohl auch zusammen, daß nur Reste der wohl einst reichen *Rotrouengenliteratur* in den, dem *Trouvère-Lied* eigentlich bestimmten altfranzösischen *Chansonniers* Aufnahme gefunden haben. Von etwa 2100 *Trouvère-Liedern*, die das *Raynaudsche Verzeichnis* aufzählt, von denen sich hunderte selbst als „*chançon*“ bezeichnen, nennen sich nur sieben selbst „*Rotrouenge*“. Es sind folgende:

- Rayn. 602 *Retrowange novele*
dirai et bone et bele
de la Virge pucele,
Rayn. 919 *La rotroange finera*
qui maintes foiz sera chantée.
Rayn. 768 *Rotrouenge, si t'envoi*
en Bourgoigne.
Rayn. 1411 *Trés or veuil ma retrouvange definir*
Gontier pri moult k'il la chant et face oïr.
Rayn. 354 *Sa rotruenge li envoi*
que par Dieu ait merchi de moi.
Rayn. 1914 *Ma rotroenge finera*,
chant i couvient doucet et gai.
Rayn. 636 *Ma rotruenge finera*
bien puet savoir ki amé a.

1) Vgl. Ausgabe von Cloetta in *Romanische Forschungen* III (1887), S. 231.

Es mögen sich wohl noch mehr *Rotrouengen* in den *Chansonniers* befinden, ohne daß sie sich äußerlich als solche zu erkennen geben. Man wird sie erst dann als solche erkennen, wenn feststeht, was man unter einer *Rotrouenge* zu verstehen hat.

Was nun die Verfasser der obigen sieben Stücke anbelangt, so ist Rayn. 919 und 768 anonym, Rayn. 602 von Jaikes de Cambrai, Rayn. 354, 1914 und 636 von Gontier de Soignies und Rayn. 1411 wohl an diesen Gontier gerichtet.

Über das Alter der *Rotrouengen* läßt sich soviel feststellen, daß zur Zeit von Wace, also in der Mitte des 12. Jahrhunderts, die *Rotrouengen* bekannt, beliebt und wohl recht verbreitet waren. Die *Rotrouenge* ist also älter als die *Chançon* der *Trouvères* insofern, als erstere in der Mitte des 12. Jahrhunderts bereits in voller Blüte stand, während letztere erst nach dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts ihre volle Blüte zu entfalten begann. Die *Rotrouenge* dürfte also mit der Blütezeit der „*Chansons de geste*“ zusammenfallen. An Beliebtheit kann es der *Rotrouenge* auch nicht gemangelt haben, denn wenn die Denkmäler immer wieder von neuen *Rotrouengen* sprechen, der Ausdruck „*rotrouenge novele*“ beinahe unzertrennlich geworden war (*Retrowange novele* Rayn. 602; *Qui que face rotrouange novele* Rayn. 603; *rotruenges viex et noveles*, *Les deux bordöors ribauz*; *rotelenges nouvelles*, *Renart le contrefait*; usw.), so muß doch diesem Angebot die entsprechende Nachfrage gegenübergestanden haben.

Es ist dann behauptet worden, daß die *Rotrouenge* ein Tanzlied sei, ohne daß allerdings triftige Gründe hierfür angeführt worden wären. Eckert¹⁾ versucht auch, diese Ansicht zu verteidigen, freilich mit recht wenig Geschick. Keine der bekannt gewordenen Stellen legt auch nur im entferntesten diese Annahme nahe, selbst die Stelle im „*Poème moral*“ nicht.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen sollen nun die als *Rotrouengen* bezeichneten sieben Lieder einer näheren Untersuchung unterzogen werden, einer Untersuchung, die leicht zu führen wäre, wenn von den sieben Liedern auch die Notation erhalten wäre, was leider bei sechs von ihnen nicht der Fall ist; nur

1) Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommenden Bezeichnungen der einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg (1895) S. 69.

Rayn. 636 hat Notation, doch dieses fällt durch seinen singulären Bau wieder etwas aus dem Rahmen der übrigen sechs heraus. Sehen wir uns zunächst die metrische Struktur der sieben Rotrouengen an.

- Rayn. 919 $a_8 b_8 a_8 b_8 a_8 b_8$ ¹⁾
 Rayn. 602 $a_6 a_6 a_6 a_6 a_6 b_5 a_6 b_5$ ²⁾
 Rayn. 354 $a_8 a_8 a_8 a_8 a_8 B_8 B_8$ ³⁾
 Rayn. 1914 $a_8 a_8 a_8 a_8 a_8 B_8 B_8$ ⁴⁾
 Rayn. 768 $a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} B_{11} B_9$ ⁵⁾
 Rayn. 1411 $a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} A_{11} B_4$ ⁶⁾
 Rayn. 636 $a_8 a_8 a_8 B_4 a_8 b_8$ ⁷⁾.

An Reichhaltigkeit der Formen fehlt es diesen Liedern nicht: vier (Rayn. 354, 1914, 768 und 1411) haben Refrains, zwei (Rayn. 919 und 602) haben keinen, und bei Rayn. 636 kann man bei dem vierten Vers, der in allen Strophen „Oies pour quoi!“ lautet und den Zweck hat, die gespannte Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die beiden Schlußverse der Strophe zu lenken, wohl kaum von einem Refrain sprechen, denn die Worte enthalten nicht nur keinen selbständigen Gedanken, wie das beim Refrain der Fall zu sein pflegt, sondern ihre unmotivierte Stellung inmitten der Strophe widerspricht dem eigentlichen Brauch des Refrain, am Anfang oder am Ende der Strophe zu stehen. Beim Rondel haben wir allerdings einen Innenrefrain, doch liegen dort die Verhältnisse vollkommen anders als hier. Immerhin erinnert Rayn. 636 sehr an das bekannte Lied Marcabrus (Bartsch, Grundriß: 293, 18) „Dirai vos senes doptansa“, in dem das „Escoutatz!“ in ähnlicher Funktion auftritt. Beide Gedichte sind in ihrem Bau, auch im Wechsel der Reime:

prov.: $a_7 a_7 a_7 b_3 a_7 b_7$ || a = -ans; b = -atz;
 afrz.: $a_8 a_8 a_8 b_4 a_8 b_8$ || a = -ens; b = -oi;

1) gedr. P. Meyer, Romania Bd. XIX (1890) S. 10; J. Camus, Notices et extraits des mss. fr. de Modène etc. in Revue des langues rom. Bd. XXXV (1891), S. 244; dipl. Abdruck in Archivum Romanicum Bd. I (1917) Faks. S. 345; dipl. Abdruck S. 404.
 2) gedr. Bartsch-Wiese, Chrestomathie de l'ancien français¹², Leipzig (1920), S. 223.

3) gedr. Scheler, Trouvères belges, nouv. sér. Brüssel (1879), S. 35.

4) gedr. Scheler, a. a. O. S. 69.

5) gedr. Scheler, a. a. O. S. 21.

6) gedr. Scheler, a. a. O. S. 6.

7) gedr. Scheler, a. a. O. S. 11.

einander so verblüffend ähnlich, daß man eine Beeinflussung des afrz. Gedichtes durch das berühmte prov. Vorbild wohl annehmen möchte. Doch fehlt bei dem völligen Abweichen der Melodien, auch in der Verwendung der einzelnen Melodieabschnitte innerhalb der Strophe, jeder unmittelbare musikalische Berührungspunkt in beiden Liedern. Man vergleiche selbst:

Das provenzalische Lied lautet:

Di - rai vos se - nes dop - tan - sa d'a-quest vers la
 co - men - san - sa; li mot fan de ver sem - blan - sa;
 es - cou - tatx! Qui ves Pro - e - za ba - lan - sa
 sem - blan - sa fai de mal - vatz.

Dirai vos senes doptansa
 d'aquest vers la comensansa;
 li mot fan de ver semblansa;
 escoutatz!
 Qui ves Proeza balansa
 semblansa fai de malvatz.¹⁾

Das französische Lied hat dagegen folgende Fassung:

Chan - ter m'es-tuet de re - co - mens, quant l'ore est
 doche et clers li vens; et non - pour - quant si

1) Vgl. Jeanroy, Déjeanne et Aubry, Quatre Poesies de Marcabru, Paris (1904) S. 2f.

sui do - lens, O - iés pour quoi! Quant cele a qui sui
a - ten-dans ne velt a - voir mer - chi de moi.

Chanter m'estuet de recomens,
quant l'ore est doche et clers li vens;
3. et nonpourquant si sui dolens,
Oiés pour quoi!
Quant cele a qui sui atendants
6. ne velt avoir merchi de moi.

Molt aim ma dame et voil et pri,
mais d'une cose m'a traï:
9. quant li paroil, si m'entr'obli;
Oiés pour quoi!
Tant par desir l'amor de li
12. ke tous sui fous quant je la voi.

Ne puis mon coraige covrir
de ço[u] ke plus voil et desir;
15. bien m'en devroie repentir,
Oiés pour quoi!
Car moult voi a noient venir
18. ço[u] dont on fait plus grant effroi.

Se ma dame s'eüst le voir
com je sui siens a mon pooir,
21. de moi aroit merchi espoir;
Oiés pour quoi!
Car ne me puis de li movoir;
24. son plaisir face, je l'otroi.

Iceste Amors me fait soulas
sol del penser, quant plus n'en fas;
27. et si resui dolens et mas,
Oiés pour quoi!
Quant je me gis, si m'en porchas;
30. por el nel di ne m'i anoi.

Ma rotruenge finera
bien puet savoir ki amé a

33. se bien ou malement m'esta;
Oiés pour quoi!
Car je sui chil qui l'amera,
36. si n'en fera plus grant effroi.¹⁾

Der Bau der Strophe weist also folgende Struktur auf:

musikalisch: $\alpha_1 \alpha_2 \alpha_3 \beta \gamma \delta$
textlich: a a a B a b

Sechs solche Strophen, von denen jede einen andern Reim aufweist, bilden das Lied.

Rayn. 636 bringt am Anfang der Strophe eine dreimal wiederholte Verszeile, der musikalisch eine dreimal wiederkehrende Tonreihe, die allerdings in Halb- (*vert*) und Ganzschluß (*clos*) variiert, entspricht. Diese Wiederholung von gleichreimenden, gleichlangen Verszeilen, denen ursprünglich sicher gleiche Tonreihen entsprachen, ist eines der Hauptmerkmale der oben angeführten Lieder, denen sonst eine straffe Gliederung, die auf einen „festen Strophenbau“, wie ihn die Rondeaux, Virelais und Balladen aufweisen, schließen ließe, fehlt. Wohl aber gleicht diese Strophenform sehr der Laisse einer „Chanson de geste“. Man lasse die ganz verschieden assonierenden oder reimenden Laises einer solchen „Chanson de geste“ gleich lang werden, so entsteht im Prinzip die Rotrouenge, wie sie in Rayn. 1411 vorliegt:

Bels m'est l'ans en mai, quant voi le tens florir;
Oisel chantent doucement a l'enserir.
3. Toute nuit veil et tressail, ne puis dormir,
car a ce m'estuet penser ke plus desir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
6. *ma douce amie.*

Las! por coi me fait la belle tel mal sentir,
quant del tout sui atornés a li servir?
9. Je ne veuil ne je ne puis de li partir,
car ne puis de mes dolors sans li garir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
12. *ma douce amie.*

1) Hs.: T 115r^o (Gont.) — gedr. Scheler II = [Trouvères belges, nouv. sér. Brüssel (1879)] S. 11.

Die hier angeführten Hss.-Sigel sind die von mir in Zeitschrift für romanische Philologie Bd. 41 (1921) S. 339ff. angegebenen.

- Nus ne sait a quel dolor je m'en consir
 ainc ne li osai mon cuer del tout gehir;
 15. siens sui et fui et serai sans repentir;
 tous jours veuil le sien servise maintenir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
 18. *ma douce amie.*

- Deus! com sont en grant doutance de faillir
 cil qui aiment de bon cuer et sans traïr;
 21. losengier, qui por noient suelent mentir,
 font bone amour remanoir et departir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
 24. *ma douce amie.*

- Nus ne puet de fausse amor a bien venir,
 car chascuns vuet pou amer et bien joïr;
 27. li malvais font les cortois avilenir;
 nus ne sait mais cui amer ne cui servir.
Moult hai ma vie s'a tel tort me fait morir
 30. *ma douce amie.*

- Trés or veuil ma retrouvence definir:
 Gontier pri moult k'il la chant et face oïr;
 33. ou pascor, quant on verra le bruel florir,
 chevalier la chanteront por esbaudir.
Or aim ma vie, car del tout m'a afié
 36. *ma douce amie.¹⁾*

Einige Langverse auf dieselbe Melodie gesungen²⁾ mit einem kadenzierenden kürzeren Abschluß — der infolge seiner Stellung einen refrainartigen Charakter erhielt — wie im Aucassin, machen die Strophe aus. Auf dieser Stufe steht Rayn. 1352 nach Hs. U. fol. 63 r^o, wie aus folgendem ersichtlich wird:

Be - le Do - ette as fe - nes - tres se
 de son a - mi Do - on li res - so -

1) Hs.: B 31 r^o — gedr. zuletzt von P. Meyer, Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français 2^e partie. Paris (1877) S. 376 u. Scheler II S. 6.

2) Ähnlich hat sich schon Wallensköld, a. a. O. S. 104 ausgesprochen: Dort ist zu lesen: „... je crois pouvoir dire que ce qui constitue la »rotation«²⁾, ce n'est pas en premier lieu l'existence d'un refrain, mais une construction strophique spéciale sans coda où la même phrase musicale (indiquée par la construction du couplet) revient plusieurs fois.“

siet, lit en un li - vre, mais au cuer ne l'en
 vient, q'en au-tres ter - res est a - lez tor-noi-
 tient: *E!* or en ai dol.
 er.

Bele Doette as fenestres se siet,
 lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient:
 de son ami Doon li ressovient,
 q'en autres terres est alez tornoier.
E! or en ai dol.

Uns escuiers as degrez de la sale
 est dessenduz, s'est destrosse sa male.
 Bele Doette les degrez en avale,
 ne cuide pas oïr novele male.
E! or en ai dol.

Bele Doette tantost li demanda:
 «Ou est mes sires que ne vi tel pieç'a?»
 Cil ot tel duel que de pitié plora.
 Bele Doette maintenant se pasma.
E! or en ai dol.

Bele Doette s'est en estant drecie,
 voit l'escuier, vers lui s'est adrecie;
 en son cuer est dolante et correcie
 por son seignor dont ele ne voit mie.
E! or en ai dol.

Bele Doette li prist a demander:
 «Ou est mes sires cui je doi tant amer?»
 «En non Deu, dame, nel vos quier mais celer:
 morz est mes sires, ocis fu au joster.»
E! or en ai dol.¹⁾

1) Hs.: U 63 r^o — Text gedr. zuletzt bei Bartsch, Rom. u. Past. S. 5 f.; Oulmont, La Poésie française du Moyen âge, Paris (1913) S. 258; vgl. auch Schläger, Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen, Halle (1900), S. 5 ff.

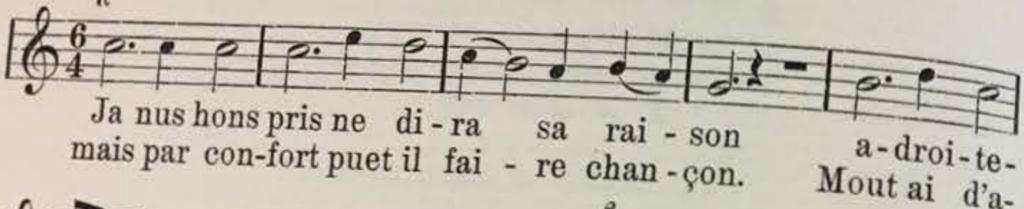
Der denkbar einfachste Bau liegt hier vor: jede Strophe mit anderem Reim versehen,

musikalisch: $\overbrace{\alpha} \quad \overbrace{\alpha} \quad \parallel \quad \beta$
 textlich: $a_{10} \quad a_{10} \quad a_{10} \quad a_{10} \quad \parallel \quad B_5$

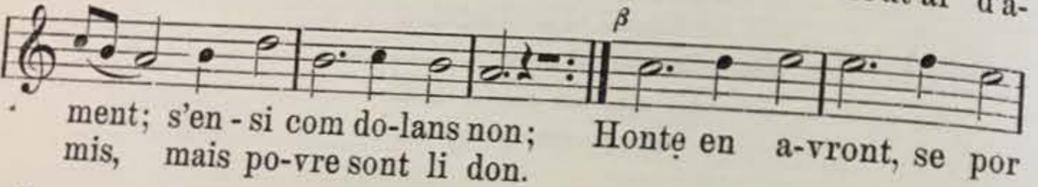
gebaut, läßt eine Achttaktperiode entstehen, der zweimal ein durch gleichen Binnenreim abgeteilter Text unterlegt ist, nebst dreitaktiger Kadenz, die durch Unterlegen ein und derselben Textworte zum ausgesprochenen Refrain wird.

Auf vielleicht noch einfacherer Stufe steht das bekannte Lied von Richard Löwenherz Rayn. 1891, das ich nach Hs. O. fol. 62c mitteile:

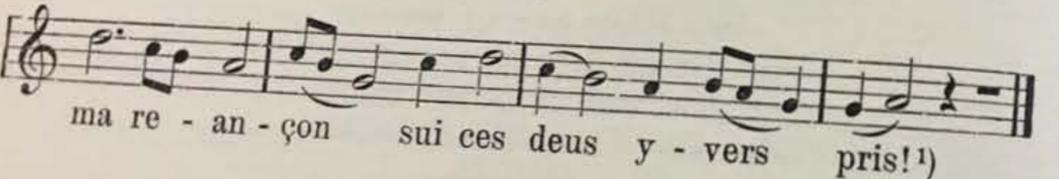
“



Ja nus hons pris ne di-ra sa rai-son a-droi-te-
 mais par con-fort puet il fai-re chan-çon. Mout ai d'a-



ment; s'en-si com do-lans non; Honte en a-vront, se por
 mis, mais po-vre sont li don.



ma re-an-çon sui ces deus y-vers pris! 1)

Ja nus hons pris ne dira sa raison
 adroitement; s'ensi com dolans non;
 mais par confort puet il faire chançon.
 Mout ai d'amis, mais povre sont li don.
 Honte en avront, se por ma réançon
 sui ces deus yvers pris!

Ce sevent bien mi homme et mi baron,
 Englois, Normant, Poitevin et Gascon,
 que je n'avoie si povre conpaignon,
 cui je laissasse por avoir en prixon.
 Je nel di pas por nule retraçon,
 mais encor sui ge pris.

1) Der Text der Hs. O ist nach dem kritischen Text in Bartsch und Wiese, Chrestomathie de l'ancien français, Leipzig¹² (1920) S. 161 verbessert worden.

Or sai je bien de voir certainement
 que mors ne pris n'a ami ne parent,
 quant hon me lait por or ne por argent.
 Mout m'est de moi, mes plus m'est de ma gent,
 qu'après ma mort avront reprochier grant,
 se longuement sui pris.

N'est pas merveille, se j'ai le cuer dolent,
 quant mes sires tient ma terre en torment.
 S'or li menbroit de nostre serement,
 que nos feïsmes andui communament,
 bien sai de voir que ceans longuement
 ne seroie pas pris.

Ce sevent bien Angevin et Torain,
 cil bachelier qui or sont riche et sain,
 qu'encombrent sui loing d'aus en autrui main.
 Forment m'amoient, mais or ne m'aimment grain.
 De beles armes sont ores vuit li plain,
 por tant que je sui pris.

Mes conpaignons, cui j'amoie et cui j'ain,
 ceus de Cahen et ceus dou Percherain,
 me di, chançon, qu'il ne sont pas certain;
 qu'onques vers aus nen oi cuer faus ne vain.
 S'il me guerroient, il font mout que vilain,
 tant con je serai pris.

* * *
 Contesse suer, vostre pris souverain
 vos saut et gart cil a cui je me clain
 et par cui je sui pris.

* * *
 Je ne di pas de celi de Chartain,
 la mere Loöys.¹⁾

Auch hier ist der Bau der Strophe ganz durchsichtig und klar; je zwei Strophen, durch gleichen Reim verbunden, haben alle — abgesehen vom Geleit — den Bau:

musikalisch: $\overbrace{\alpha} \quad \overbrace{\alpha} \quad \parallel \quad \overbrace{\beta}$
 textlich: $a_{10} \quad a_{10} \quad a_{10} \quad a_{10} \quad \parallel \quad a_{10} \quad b_6$

1) Hss.: B 103 v° (R. Rich.); K 392; N 180a; O 62c; U 102 v°; X 252b — Lit. vgl. Bartsch-Wiese, Chrest.¹² S. 161. Es mag hier auch erwähnt werden, daß Viktor Scheffel das Lied übersetzt hat und zwar in seinem Buch „Frau Aventure“, Stuttgart (1863), S. 18ff.

Der zweimal wiederholten Achttaktperiode, der auch hier ein durch gleichen Binnenreim geteilter Text unterlegt ist, folgt diesmal ein längerer sechstaktiger musikalischer Abschluß, dessen erster Teil viel Ähnlichkeit mit der ersten Hälfte der Achttaktperiode hat. Zu einem Refrain hat sich der Text nicht verdichtet, wenn auch im letzten Vers aller Strophen immer der Gedanke des Gefangenseins durch das Reimwort „pris“ wiederkehrt.

Natürlich konnte der Textdichter noch ein Übriges tun und der recht einfachen Strophe durch Ausgestalten des Refrain, z. B. durch Ausdehnen desselben auf die beiden letzten Verse, etwas mehr Ansehen verschaffen. So liegen die Verhältnisse etwa in Rayn. 1411, das genau wie das vorhergehende Lied gebaut ist, also bei allerdings in allen Strophen gleichbleibendem Reim den Bau:

musikalisch: [α α α α] || β]
 textlich: a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} || A_{11} B_4

aufweisen dürfte.

Es konnte wohl auch — ohne am Textbau das geringste zu ändern — die letzte Wiederholung der Anfangstonreihe unmittelbar vor dem Refrain differenziert, also als *vert* und *clos* ausgebildet werden, wodurch dann der Refrain markanter hervortreten mußte. Das ist z. B. der Fall in der bekannten Romanze von der schönen Königstochter, Rayn. 594, die nach Hs. U. fol. 62 v^o wie folgt lautet:

En un ver-gier lez u - ne fon - te -
 dont clere est l'onde et blan - che la gra -
 siet fille a roi, sa main a sa ma -
 en sos - pi - rant

ne - le,
 ve - le,
 xe - le:

son douz a - mi ra - pe - le.

A - é, cuens Guis, a - mis! La vos - tre A -
 mors me tout so - las et ris.

En un vergier lez une fontenele,
 dont clere est l'onde et blanche la gravele,
 siet fille a roi, sa main a sa maxele:
 en sospirant son douz ami rapele.
 Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

«Cuens Guis, amis, com male destinée!
 Mes pere m'a a un viellart donée,
 qui en cest més m'a mis et enserrée:
 n'en puis eissir a soir n'a matinée.»
 Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

Li mals mariz en oï la deplante,
 entre el vergier, sa corroie a desceinte:
 tant la bati q'ele en fu perse et tainte.
 Entre ses piez por peu ne l'a estainte.
 Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

Li mals mariz quant il l'ot laidangie,
 il s'en repent, car il ot fait folie,
 car il fu de son pere la maisnie:
 bien set q'ele est fille a roi, koi qu'il die.
 Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

La bele s'est de pameson levée,
 Deu reclama par veraie pensée.
 «Bels sire douz, ja m'avez vos la formée,
 donez moi, sire, que ne soie obliée
 ke mes amis revengne ainz la vesprée.»
 Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.

Et nos sires l'a molt bien escoutée:
 ez son ami qui l'a reconfortée.
 Assis se sont voz une ante ramée:
 la ot d'Amors mainte larme plorée.
 Aé, cuens Guis, amis! La vostre Amors me tout solas et ris.¹⁾

1) Hs. U 62 v^o; δ; — gedr. zuletzt bei Bartsch, Rom. 13; Ludwig, in Guido Adler's Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. (1924), S. 163.

Der Bau des Liedes, in dem wohl keine Reimgleichheit in den verschiedenen Strophen angestrebt ist, hat den ganz einfachen Bau:

musikalisch: $\alpha_1 \alpha_1 \alpha_1 \alpha_2 \parallel \overbrace{B^1_6}^{\beta} \overbrace{B^2_{10}}$
 textlich: $a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} \parallel \overbrace{B^1_6}^{\beta} \overbrace{B^2_{10}}$

Interessant ist hier die Behandlung des männlichen Refrain-schlusses „ris“, der an den weiblichen Schluß von α_1 ange-glichen ist.

Während im vorhergehenden Lied, Rayn. 1891, der fünfte Vers der Strophe, also der Vers, der dem ersten Refrainvers entspricht, denselben Reim wie die vorhergehenden Verse trägt, zeigt Rayn. 594 im Reim des Refrain, daß die erste Refrainzeile den Reim der letzten Refrainzeile aufgenommen hat. Der Refrain ist auf diese Art und Weise selbständiger geworden, es entspricht gewissermaßen das Reimgebäude der musikalischen Struktur.

Wir sind damit zu einer Form gelangt, wie sie die „Rotrou-enge“ Rayn. 768 aufweist, deren Bau bei in allen Strophen wechselndem Reim etwa sein mochte:

musikalisch: $[\alpha_1 \alpha_1 \alpha_2 \parallel \overbrace{B^1_{11}}^{\beta} \overbrace{B^2_9}]$
 textlich: $a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} a_{11} \parallel \overbrace{B^1_{11}}^{\beta} \overbrace{B^2_9}$ ★

Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire,
 car je vif a grant dolor et a martire.
 Grans dolors est de penser ki n'ose dire,
 et plus grief est de proier por escondire.
 De legier me puet la belle desconfire,
 quant li pains de son pais me samble chire;
car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.

Je tenroie volentiers l'obedience,
 k'il n'a nule si vaillant dusk'en Provençe.
 Certes jou aim mieus assés qu'ele me mence,
 c'une autre me desist voir, ki mains m'agence;
 bien fust m'ame en paradis tot em presence,
 se je soffrisse por Deu tel penitence;
car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.

Je ne puis entr'oblier mon grant damage,
 dont je sospir nuit et jor en mon corage,
 mais tant ai de reconfort ki m'asouage,

ke ne li sui riens fourfais par mon folage;
 ses homs serai a tos jors, ja n'iert salvage;
 bien venroie d'outre mer par son message;
car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.

A mon cuer n'avoit pas fait si grant outrage,
 tant par est mieudre de moi sans signourage;
 ne por tant si humelie mon courage,
 k'ainc n'oï k'amors vausist gaigier parage.
 Bien sace, pour li irai en hermitage,
 et si li ferai conter par mon message.
Car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.

Se jou l'aim de tout mon cuer, drois est ke face,
 car moult doit grant joie avoir qui ele embrace.
 Ele me fist l'autre soir une menace,
 pour qui il m'estuet canter, si m'en solace.
 Las! se çou avient jamais k'ele me bache,
 pis arai que forsenés ki porte mache.
Car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.

Mes chanters n'est pas soshais, quoi que l'on die,
 mais si voil mon duel mener ke l'on en rie.
 Bien vous di et puis jurer tel cortoisie,
 k'Amors se velt bien garder sans villonie:
 En tel lieu velt asambler sa compaignie,
 ki ne li consent a faire villonie.
Car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.

Rotruenge, si t'envoi droit en Bourgoigne,
 au conte ke je moult aim, qu'il le despoigne,
 car ne sai trover son per dusqu'en Gascoigne.
 A lui voil plaindre mon duel et ma besoigne,
 par amor li voil proier c'un don me doigne:
 qu'en chantant le laist savoir et le tiesmoigne.
Car mieus aim de li songier belle mençoigne,
k'aveoc une autre couchier sans soigne.¹⁾

Der Angleichung im Reim innerhalb des Refrain pflegt bald eine Angleichung in der Silbenzahl zu folgen, die dann auch eine Änderung in der Melodie — oft ein Gleichmachen der

1) Hs.: T 116 r^o (Gont.) — gedr. Scheler II S. 21.;

Melodieabschnitte — mit sich führt, und damit wäre die Form, wie sie in Rayn. 354 und Rayn. 1914 vorkommt, erreicht.
Rayn. 354

La flors nouvelle ki resplant
me fait renoverer mon chant,
mais coment ferai bel samblant
poureuc, se je n'en ai talant?
Tel duel me font li mesdisant.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.*

Nus ne set mais coment il aint,
car s'il ne set celer son plaint
et s'il fait çou ke l'amour vaint,
li cris del siecle le destraint;
ensi voit on k'Amors remaint.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.*

Las! ne sai mais que devenir,
moi ne loist amer ne haïr,
k'a veüe ne l'os servir
et ne m'en puis del tot partir;
itel dolor m'estuet soffrir.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.*

Çou ke je fis por bien de li
et pour son blasma ke g'i vi,
m'est, las, a tel dolor verti
qu'el m'a del tot mis en oubli;
mieus m'en venist soffrir le cri.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.*

Molt a grant mescreance el mont,
nules Amors loiaus ne sont,
car tout destorbent et deffont
li malparlier ki entr'aus vont;
leur villonie me confont.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.*

S'ele onques debonaire fu,
fu, quant ele avra perchëu
que par son tort m'a confondu;

lors ne seront ja mais créu
cil par qui l'ai a tort perdu.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.*

Sa rotruenge li envoi
que par Dieu ait merchi de moi;
s'ele n'en prent autre conroi,
moult truis en li mauvaise foi;
las, che n'iert ja, ne sai pour quoi.
*Trop lons services sans exploit
me fait sovent estre en destroit.¹⁾*

Rayn. 1914

Yvers aproisme et la saisons
ke chiet la fueille des buissons,
et li oisiel laissent lor tons
por la froideur del tans felons;
las, trop m'est dure ma prisons!
*Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.*

D'une pramesse que li fis
me memberra mais a tos dis;
las, si lonc termine m'a mis
del bien ki la m'estoit promis,
c'est a grant tort, ainc nel forfis.
*Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.*

Cil ki bien aime et trop atent,
sachiés qu'il est destrois sovent;
mais, belle dame, a vous m'atent,
merchi vous proi tant durement
grant pechié fait qui se desment.
*Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.*

Ne sai coment li vait de moi,
mais por li sui en grant effroi,
et s'a autrui promet sa foi,
Dieus, com m'a mort ne sai por quoi!
Certes, je l'aim et voil et croi.
*Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.*

1) Hs.: T 110 r° (Gont.) — gedr. Scheler II S. 25.

Maint home voit on conforter
 par bel prametre sans doner,
 et s'or m'estuet mal endurer,
 bien puet li maus a bien torner;
 ensi doit on Amors finer.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

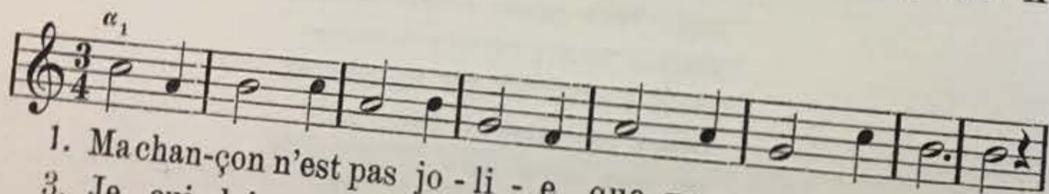
Belle, por la douçor de vous
 sui je destrois et angoissous,
 por Dieu, car me faites joious
 del couvent ki fu entre nous;
 por vous me muir tot a estrous.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.

Ma retroenge finerai,
 chant i couvient doucet et gai;
 a Gontier chanter le ferai
 et ma dame l'envoierai;
 sans li de moi conseil n'arai.
Longe pramesse en lonc respit
me taut grant part de mon delit.¹⁾

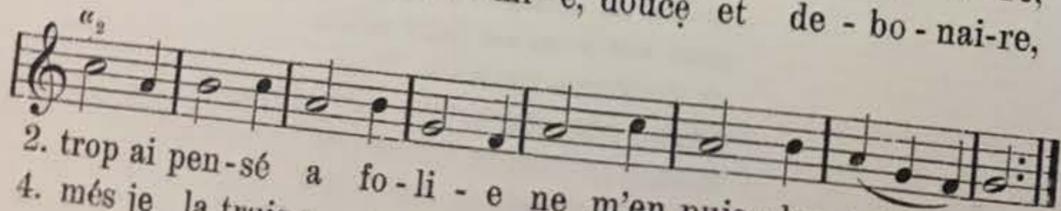
Also bei in allen Strophen wechselndem Reim folgender
 Strophenbau:

musikalisch: $[\alpha_1 \alpha_1 \alpha_1 \alpha_1 \alpha_2 \parallel \overbrace{B_8^1}^{\beta} \overbrace{B_8^2}^{\beta}]$
 textlich: $a_8 a_8 a_8 a_8 a_8 \parallel \overbrace{B_8^1}^{\beta} \overbrace{B_8^2}^{\beta}$

Als weiteres Beispiel möge Rayn. 1171 aus der Hs. K.
 pag. 364 folgen:

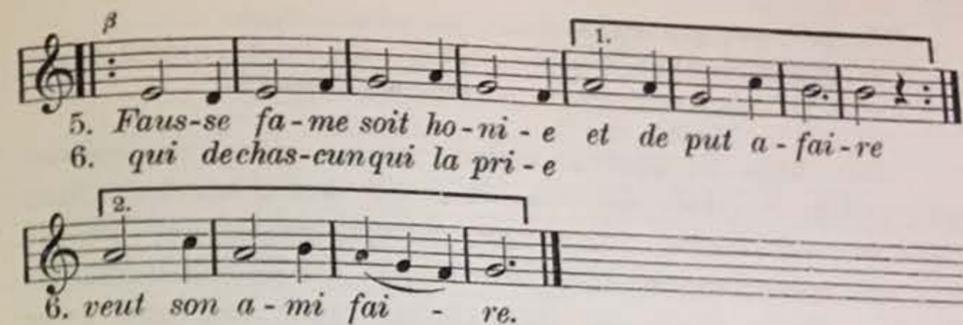


1. Machan-çon n'est pas jo - li - e que vous vueil re - tre - re,
 3. Je cui - doie a - voir a - mi - e, douce et de - bo - nai - re,



2. trop ai pen - sé a fo - li - e ne m'en puis plus tai - re.
 4. més je la truis a - ne - mi - e et vers moi con - trai - re.

1) Hs.: T 114 v^o (Gont.) — gedr. Scheler II S. 69.



Ma chançon n'est pas jolie que vous vueil retrere,
 trop ai pensé a folie ne m'en puis plus taire.
 Je cuidoie avoir amie, douce et debonaire,
 més je la truis anemie et vers moi contraire.
Fausse fame soit honie et de put afaire
qui de chascun qui la prie veut son ami faire.

Autant aime vilanie en tor li atraire
 conme ele fet cortoisie ce fet a desplaire
 puis qu'ele s'est otroiée du tout a mal faire
 guerpier doi sa compagnie et arriere traire.
Fausse fame soit honie et de put afaire
qui de chascun qui la prie veut son ami faire.

Retenir vueil de m'amie un tel essamplaire;
 chascuns qui a li s'otrie en fet tout son plaire.
 Tele amor ne pris je mie qui set a touz plaire;
 longuement ne la puet mie mener qu'il ne plaire.
Fausse fame soit honie et de put afaire
qui de chascun qui la prie veut son ami faire.

Grant riote a enchargie qui tel fame maire;
 car il est de jalousie et prevoz et maire.
 Icele ne pris je mie qui a tel afaire
 ne ja n'avra bone vie qu'il a trop grief haire.
Fausse fame soit honie et de put afaire
qui de chascun qui la prie veut son ami faire.

Or vous dirai qu'ele endure par son grant folage;
 ele a souvent batëure, c'est tout davantage.
 En vieté et en ordure a mis son usage,
 s'en li fet honte et ledure, c'est par son outrage.
Fausse fame soit honie et de put afaire
qui de chascun qui la prie veut son ami faire.

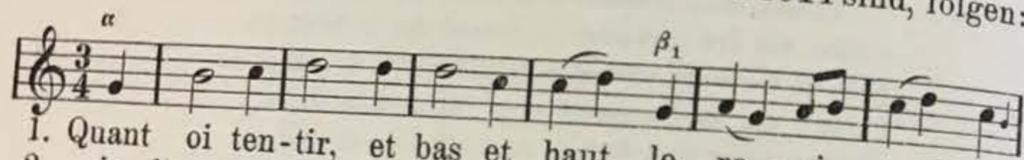
* * *
 Se jamais ai de li cure en tout mon eage,

Deus me doinst male aventure par mi mon visage,
Fausse femme soit honie ki ait cuer volage
ki a chascun ki la prie done son corage.¹⁾

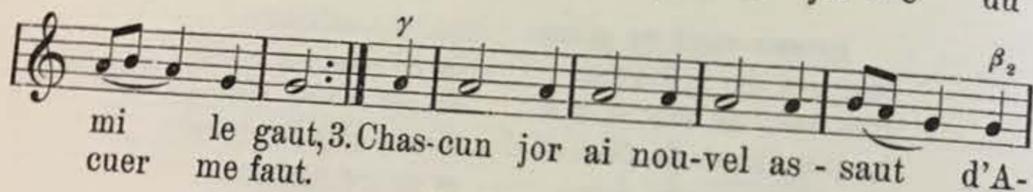
Das Stück ist denkbar einfach gebaut. Der musikalische Satz umfaßt 8 Takte, dem eigentlich ein weiblicher 13 Silbner unterlegt sein müßte. Auch hier wieder zerteilt der gleiche Binnenreim den Langvers in 7~+5~ Silben. Die Melodieabschnitte laufen in Halb- (*vert*) und Ganzschlüsse (*clos*) aus, und zwar stimmen alle Halb- bzw. Ganzschlüsse musikalisch vollkommen überein. Wir haben also den ganz einfachen Bau:

musikalisch: $\alpha_1 \alpha_2 \alpha_1 \alpha_2 \mid \beta_1 \beta_2$
textlich: $a_7 b_5 a_7 b_5 a_7 b_5 a_7 b_5 \mid A^1 B^1 A^2 B^2$

Es mag auch noch Rayn. 396 nach der Hs. K. pag. 383 von demselben Gontier, von dem auch Rayn. 354 und 1914 sind, folgen:



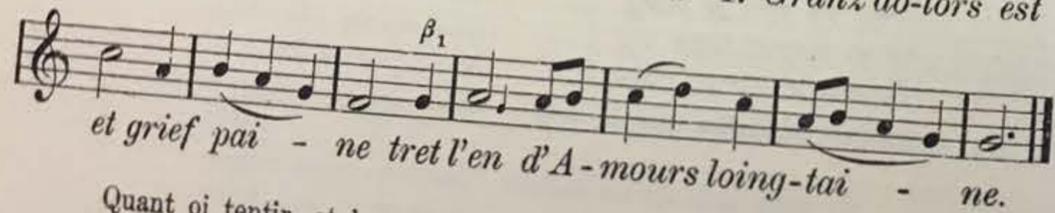
1. Quant oi ten-tir, et bas et haut, le ro-si-gnol par
2. je l'es-cout; las! mésmoin'en chaut, car la joi-e du



mi le gaut, 3. Chas-cun jor ai nou-vel as-saut d'A-
cuer me faut.



mours, ne sai se riens me vaut. 4. Granx do-lors est



et grief pai - ne tret l'en d'A-mours loing-tai - ne.
Quant oi tentir, et bas et haut, le rosignol par mi le gaut,
je l'escout; las! més moi n'en chaut, car la joie du cuer me faut.
Chascun jor ai nouvel assaut d'Amours, ne sai se riens me vaut.
Granx dolors est et grief paine tret l'en d'Amours loingtaine.

1) Hss.: B 151 v° (J. de la V.); K 364; X 238a; — gedr. Brankelmann, Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 43 (1868) S. 257.

Ja plaindroie mon grant ennui, dolenz! més je ne sai a cui.
Onques la bele ne conui, ne ses privés onques ne fui.
Ce que j'en sai, c'est par autrui, si m'a conquis que ses homs sui.
Granx dolors est et grief paine tret l'en d'Amours loingtaine.

Que foux ai dit, or m'en repent, trop en paroil certainement,
car ainc n'oi son acoitement, si vueil qu'ele m'aint loiaument,
més on devine plus souvent ce dont on a graignor talent.
Granx dolors est et grief paine tret l'en d'Amours loingtaine.

Ne quier pas desloial amour, més conpaignie sans folour,
son bien parler et sa doçour et l'un pour l'autre face honour;
qui d'Amours quiert plus grant laissour, touz jours enpire au chief de tour.
Granx dolors est et grief paine tret l'en d'Amours loingtaine.

Trop veut avoir d'Amors conquis qui plus en quiert d'honneur et pris,
més aint desduit et joie et ris et soit cortois et mieuz apris;
Assez conquiert, ce m'est avis, qui bons devient pour estre amis.
Granx dolors est et grief paine tret l'en d'Amours loingtaine.¹⁾

Auch hier ist die musikalische Achttaktperiode, der eigentlich ein Sechzehnsilbner entsprechen sollte, durch Binnenreim in zwei gleiche Teile, d. h. zwei Achtsilbner, zerteilt worden. Der Bau ist folgender:

musikalisch: $\alpha \beta_1 \alpha \beta_1 \gamma \beta_2 \mid \delta \beta_1$
textlich: $a_8 a_8 a_8 a_8 a_8 a_8 \mid B_7 B_6$

Merkwürdig ist die Tonreihe γ , von der man wohl behaupten kann, daß sie kaum richtig überliefert sein dürfte. Sie kadenziiert ähnlich wie δ . Sie dürfte entweder gleich α oder gleich δ angenommen werden. Auch δ hat Anklänge an β_2 . Oder sollte der Dichter versucht haben, die Form zu sprengen?

Natürlich halten diese sowohl textlich wie musikalisch höchst einfachen Strophen keinen Vergleich mit der höchst kunstvoll gebauten Kanzonenstrophe der Trouvères aus. Ich führe deshalb zum Vergleich eine der beliebtesten Melodien²⁾ der Trouvère-

1) Hss.: K 383; M 169c (G. de S.); N 176a; O 114a; T 111 r° (Gont.) X 247a; — gedr. Scheler II S. 53.

2) Ich habe bereits auf eine Reihe von beliebten Melodien [Rayn. 2107², 1216⁴, 1135³, 199², 221², 711², 936² und 2054², wobei der Exponent die Anzahl der bekannt gewordenen Contrafacta bezeichnet] in meiner Schrift „Musikwissenschaft und romanische Philologie“, Halle (1918) S. 11 und Zschr. r. Phil. Bd. 41 (1920) S. 330ff. aufmerksam gemacht. Zu diesen Melodien tritt auch Rayn. 1227, das nicht nur von Rayn. 1236, sondern auch noch von Rayn. 1147 und 1097 nachgebildet wurde (vgl. Julián Ribera, La Musica andaluza medieval en las canciones de trovadores y troveros. Fasc. 1° Madrid (1923) Einl. S. 24).

kunst an, nämlich Blondel de Nesle's Lied Rayn. 1227 nach der
Hs. K. pag. 109.

α
Quant je plus sui en po - or de ma vi - e,
lors mi se - mont ma vo - len - té et pri - e

β
et je doi par re - son es - tre li - ez,
et fine a - mour que je soie en - voi - siez.

γ
S'e - le m'o - cit, siens en ert li pe - chiez;

δ
trop a douz non pour fe - re vi - la - ni - e,

ε
et se je sui par mes euz tra - veil - liez, dont la vi,

ζ
qu'en doi j'a li de - man - der fors mer - ci?

θ
Puis que par mi sui de joie es - loig - niez,

η
je ne m'en doi plain - dre mi - e com - ment qu'aie

ι
es - té i - riez, dou - ce - ment sui en - gin - gniez.

Quant je plus sui en poor de ma vie,
et je doi par reson estre liez,
lors mi semont ma volenté et prie
et fine amour que je soie envoisiez.
S'ele m'ocit, siens en ert li pechiez;
trop a douz non pour fere vilanie,
et se je sui par mes euz traveilliez,
dont la vi,
qu'en doi j'a li
demander fors merci?
Puis que par mi sui de joie esloigniez,
je ne m'en doi plaindre mie
comment qu'aie esté iriez,
doucelement sui engingniez.

Zum leichteren Vergleich der beiden Strophenformen sei
auch der Bau von Rayn. 1227, dessen Strophen paarweise gleichen
Reim haben, hier angegeben:

musikalisch: $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \delta \eta \theta \iota$
textlich: $a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} b_{10} a_{10} b_{10} a_3 a_4 a_6 b_{10} a_7 b_7 b_7$

Vergleichen wir z. B. Rayn. 1171 mit Rayn. 1227, so begegnen
uns zwei Kunstrichtungen, wie sie nicht verschiedener gedacht
werden können: auf der einen Seite endloses Wiederholen ein
und desselben musikalischen Gedankens, der dann in einer breiter
angelegten Kadenz seinen Gipfel erreicht, auf der anderen Seite
ein förmliches Schwelgen in neuen musikalischen Eingebungen
denen ein Wiederholen anscheinend verpönt ist. Natürlich
setzen die beiden Liedmelodien auch verschieden vorgebildete Zu-
hörer voraus. Dem einfachen Mann wird die Melodie Rayn. 1227
wohl weniger haben sagen können als Rayn. 1171, dessen Auf-
bau er bedeutend leichter verstehen konnte, als den von Rayn. 1227.
Wenn wir also in Rayn. 1171 die volkstümliche Kunst erblicken
dürfen, so tritt uns in Rayn. 1227 ein Vertreter des Kunstliedes
entgegen.

Noch schlichter ist Rayn. 919 gebaut, wenn aus dem Geleit
nicht ein weiterer wichtiger Schluß gezogen werden kann. Das
Lied lautet:

Oez com je sui bestournez por joie d'Amors que je n'ai:
3. Entre sages sui fous clamez et entre les fous assez sai.
Onques ne fis que faire dui; quant plus m'a iré, plus m'apai.

7. Je sui mananz et riens avoir ne puis, mauvés sui et cortois;
je sui muez por bien parler, et sorz por clerement oïr,
11. contraiz en lit por tost aler et coliers por tos tens ges...

- Je muir de faim quant sui saous, et de noient faire sui las;
15. de ma prode feme sui cous et en gastant le mien amas.
Quant je cheval lez mon cheval, de mon aler faz mon venir.

19. Aigue m'enivre plus que vins, miel me fait boivre plus que seus:
prod om sui et lechierres fins, et si vos dirai briement queus:
23. Alemans sui et Poitevins, ne l'un ne l'autre, ce set Dieus.

- * * *
La retroange finera qui maintes foiz sera chantée.
27. A la pucele s'en ira por cui Amors m'ont bestorné.

- * * *
Se li plaist, si la chantera por moi qui la fis en esté;
31. et Dieus! se ja se sentira mes cors de la soe bonté!¹⁾

Bekanntlich war der Refrain ursprünglich zum Mitsingen im Chor bestimmt, wie das ja ganz deutlich in den eigentlichen Refrainliedern, den Rondeaux, zum Ausdruck kommt. Wenn eine Rotrouenge wie z. B. Rayn. 768 vorgesungen wurde, so konnte der Zuhörer gar nicht wissen, wann er — bei den vielen Wiederholungen ein und derselben Melodie α — mitsingen sollte und wie die Refrainmelodie der ersten Strophe überhaupt lautete. Er konnte wohl jeweils nach der sechsten Wiederholung von α einsetzen, aber das erforderte eine Aufmerksamkeit, die man sich beim Vergnügen — und das war doch schließlich das Anhören und Mitsingen solcher Lieder — gern erspart. Da half man sich mit einem ganz einfachen Mittel: man sang die ganze Melodie der Strophe zuerst vollständig durch und hängte dann erst den Refrain an unter Beibehaltung der Melodie, die den Strophenabschluß bildete. Es ergab sich also folgender Bau:

	Strophenkörper				Strophenabschluß		Refrain	
musikalisch:	α	α	α	α	α	β	α	β
textlich:	a	a	a	a	a	b	B^1	B^2

Dieses Verfahren vereinigte alle Vorzüge in sich: einmal wußte jeder, wann der Refrain zu beginnen hatte; dann wurde

1) Hs.: H 229d — Lit. siehe Seite 14 Anm. 1.

die Refrainmelodie unmittelbar vor dem Refrain von dem Sänger gesungen, so daß die Mitsingenden dieselbe leicht im Ohr behalten konnten.

Ein gewisses Durchgangsstadium bildet etwa Rayn. 1583, in dem nur ein Teil der Refrainmelodie am Ende des Strophenabschlusses erscheint. Ich gebe das Lied nach der Hs. K. pag. 170 bis:¹⁾

α_1 α_2

1. L'au-tr'ier che-vau-choi-e de-lez Pa-ris, trou-vai pas-to-
2. Des-cen-di a ter-re, lez li m'as-sis, et ses a-mo-

α_3

re-le gar-dant ber-biz. 3. El me dist: «Biau
re-tes je li re-quis. 4. Ja tant commē il

α_4

sire, par Saint De-nis, j'aim plus biau de
soit ne sainz ne vis, au-tre n'a-me-

β_2

vos et moult meuz a-pris. 5. car il est et
rai je, le vos ple-vis,

β_1

biaus et cor-tois et se-nez: Deus, je sui jo-nete et sa-dete,

β_2

et s'aim tex qui jo-ne est et sa-des et sa-ges as-sex.

1) Die Notation von Hs. N. ist bei Schläger, Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen, gedr. in Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Hermann Suchier, Halle (1900), Anhang S. XXI f. mitgeteilt; dort wird auch bemerkt, daß die Notation von Hs. P. fast genau so lautet wie die von Hs. N.

L'autrier chevauchois delez Paris, trouvai pastorele gardant berbiz.
 Descendi a terre, lez li m'assis, et ses amorettes je li requis.
 El me dist: «Biau sire, par Saint Denis, j'aim plus biau de vos et moult
 Ja tant comme il soit ne sainz ne vis, autre n'amerai je, le vos plevis,
 car il est et biau et cortois et senez:» meuz apris.
 Deus, je sui jonete et sadete, et s'aim tex
 qui jone est et sades et sages assex.

Robin l'atendoit en un valet, par ennui s'assist lez un buissonet,
 qu'il s'estoit levez trop matinet pour coillir la rose et le musguet.
 S'ot ja a s'amie fet chapelet et a soi un autre tout nouvelet,
 et dist: «Je me muir, bele,» en son sonet. «Se plus demorez un seul petitet,
 jamés vif ne mi trouverez.»
 Très douce damoisele,
 vos m'ocirrez se vous voulex.

Quant el l'oï si desconforter, tantost vint a li sanz demorer.
 Qui lors les veïst joie demener, Robin debruissier et Marot baler!
 Lez un buissonet s'alèrent joer, ne sai qu'il i firent, n'en quier
 parler;
 més n'i vouldrent pas granment demorer, ainz se releverent por melz noter
 ceste pastorele:
 Va li doriaus
 li doriaus lairele.

Je m'arestai donc iluec en droit, et vi la grant joie que cil fesoit,
 et le grant solaz que il demenoit, qui onques Amors servies n'avoit,
 et dis: «Je maudi Amors orendroit, qui tant m'ont tenu lonc tens a
 destroit,
 ges ai plus servies qu'oume qui soit, n'onques n'en oi bien, si n'est ce
 pour ce les maudi.» pas droit
 Male honte ait il qui Amors parti,
 quant g'i ai failli.

De si loing con li bergiers me vit, s'escria moult haut et si me dist:
 «Alez vostre voie, por Jesu Christ! ne nos tolez pas nostre deduit.
 J'ai moult plus de joie et de delit que li rois de France n'en a, ce cuit.
 S'il a sa richece, je la li cuit, et j'ai m'amiete et jor et nuit,
 ne ja ne departiron.»
 Dancex, bele Marion,
 ja n'aim je riens se vous non.¹⁾

1) Hss.: K 170 (Rich. de S.); N 84 (id.); P 185; V 45; X 122 (Rich. de S.) — gedr. zuletzt: Bartsch, Rom. 242; Steffens, Der kritische Text der Gedichte von Richart de Semilli, Halle (1902), S. 24.

Die Strophe hat folgenden Bau:

musikalisch: $\alpha_1 \alpha_2 \alpha_1 \alpha_2 \alpha_3 \alpha_4 \alpha_3 \alpha_4 \beta_2 \parallel \beta_1 \beta_2$
 textlich: $a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} b_{11} \parallel B^1_{11} B^2_{11}$

Allerdings hat das Lied für jede Strophe einen andern Refrain, und mit diesem ändert sich auch jedesmal der letzte Vers des Strophenabschlusses, aber dieser letzte Vers des Strophenabschlusses nimmt die Melodie des Refrainschlusses vorweg. Der Zuhörer weiß, daß mit dem Erscheinen der Tonreihe β die achtfache Wiederholung von α zu Ende ist und daß nach der Kadenz der Tonreihe β der Refrain beginnt. Es wird weiter unten bei Rayn. 1680 auf die Melodie zurückzukommen sein.

Wieder einen Schritt weiter macht das älteste altfrz. Kreuzzugslied, das erhalten ist, Rayn. 1548a; es lautet nach der einzigen Hs. Erfurt, Amploniana 32 wie folgt¹⁾:

1) Facs. bei Schum, Exempla codicum Amplonianorum Erfurtensium saeculi IX.—XV., Berlin (1882) Taf. XII; Aubry, Les plus anciens monuments de la musique française, Paris (1905), pl. III. Letzte Ausgabe von Bédier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909) S. 3ff. und 303.

Aubry verzichtet in den „Monuments“ auf eine Übertragung des Liedes in moderne Notation, während Riemann es in der Besprechung der Aubry'schen Veröffentlichung in seiner Weise überträgt [vgl. Musikalisches Wochenblatt, Jahrgang 36, Leipzig (1905), S. 838bf.]. Kritiklos übernimmt dann Aubry die Übertragung Riemanns und bringt sie in modaler Lesart in den Chansons de Croisade S. 7 und 303, ohne zu bemerken, daß auch Riemanns Übertragung dem Original nicht vollkommen gerecht wird.

Das Lied ist in Neumen auf vier, drei und zwei Linien recht nachlässig aufgezeichnet. Die Neumen der ersten beiden Verszeilen sind schlecht lesbar, doch stimmen die Intervalle — soweit man die Neumen entziffern kann — genau mit denen der Verszeilen 3 bis 6 überein, woraus Riemann mit Recht die Gleichheit der Melodie der ersten drei Langzeilen ableitete. Ferner fehlt der Schlüssel am Anfang der Systeme, doch kann aus den Vorzeichen \natural bzw. \flat der c-Schlüssel auf der dritten bzw. vierten Linie mit ziemlicher Sicherheit geschlossen werden. In Vers 8 fehlen Neumen über *pur*; ich ergänze durch Ausfüllen des Raumes zwischen „u“ von „reconuu“ und „pur“. Schließlich ist die Notation des letzten Verses leider abgeschnitten worden, so daß sie ergänzt werden muß. Es kann kein Zweifel sein, daß die Notation des Verses 8 hier zu ergänzen ist, wie schon Riemann richtig erkannt hat.

α

1. Che - va - lier, mult es - tes gua - riz, quant Deu a
 2. des Turs e des A - mo - ra - viz, ki li unt
 3. Cher a tort unt ses fieuz sai - ziz; bien en de -

β₂

vus fait sa cla - mur 4. cher la fud Deu pri -
 fait tels des - he - nors.
 vums a - veir do - lur,

mes ser - vi e re - co - nu - u pur se -

β₁

gnuur. 5. Ki ore i - rat od Lo - o - vis ja

β₂

mar d'en - fern a - vrat po - uur, 6. char s'alme en iert en

pa - re - is od les an - gles nos - tre Se - gnor.

Chevalier, mult estes guariz,
 des Turs e des Amoraviz,
 Cher a tort unt ses fieuz saiziz;
 cher la fud Deu primes servi
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Pris est Rohais, ben le savez,
 les mustiers ars e desertez:
 Chivalers, cher vus purpensez,
 a celui vos cors presentez
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Pernez essample a Lodevis,
 riches est e poesteiz,

quant Deu a vus fait sa clamur
 ki li unt fait tels deshenors.
 bien en devums avoir dolur,
 e reconuu pur segnuur.
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.

dunt crestiens sunt esmaiez,
 Deus n'i est mais sacrifiez.
 vus ki d'armes estes preisez;
 ki pur vus fut en cruiz drecez.
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.

ki plus ad que vus n'en avez:
 sur tuz autres reis curunez:

deguerpit ad e vair e gris,
 il est turnez a icelui
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Deus livrat sun cor sa Judeus
 plaies li firent en cinc lieus,
 Or vus mande que Chaneleus
 mult li unt fait des vilains jeus:
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Deus ad un turnei en[tre]pris
 si mande trestuz ses amis
 qu'il ne li seient [] failliz
 — — — — —
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Char le fiz Deu al Creatur
 la serunt salif li peccëur
 ki bien ferrunt e pur s'amur
 — — — — —
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Alum conquere Moisés,
 a Saragins nel laisum mais,
 la Roge Mer tut ad un fais,
 e Pharaon revint après:
 Ki ore irat od Loovis
 char s'alme en iert en parëis

Das Kreuzzugslied hat also den Bau:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta_2 \quad \parallel \quad \beta_1 \quad \beta_2$
 textlich: $\overbrace{a_s b_s} \quad \overbrace{a_s b_s} \quad \overbrace{a_s b_s} \quad \overbrace{a_s b_s} \quad \parallel \quad \overbrace{A^1_s B^1_s} \quad \overbrace{A^2_s B^2_s}$

Der in allen Strophen wiederkehrende Refrain übernimmt die als Halb- und Ganzschluß ausgebildete Melodie β_1 und β_2 , die bereits zum Teil (β_2) am Ende des Strophenkörpers erscheint. So lernt der Zuhörer zwar nur den letzten Teil der Refrainmelodie kennen, doch, da der Refrain selbst als *vert* und *clos*

1) Hs. Erf. — Lit. vgl. Bedier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909), S. 8 ff.

chastels e viles e citez:
 ki pur nus fut en croiz penez.
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.

pur metre nus fors de prisun;
 que mort souffrit e passiu.
 e la gent Sanguin le felun
 or lur rendez lur guerredun!
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.

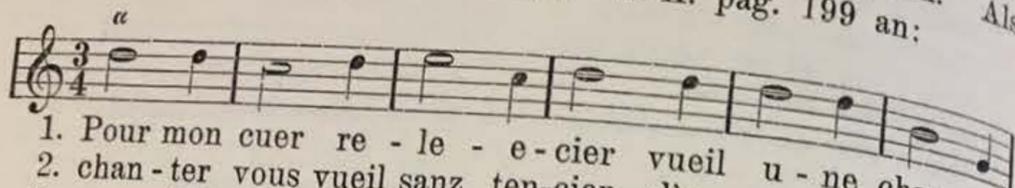
entre Enfern e Parëis,
 ki lui volent [] garantir
 — — — — —
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.

ad Rohais estre ad un jorn mis:
 — — — — —
 irunt en cel besoin servir
 pur la vengeance Deu furnir.
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.

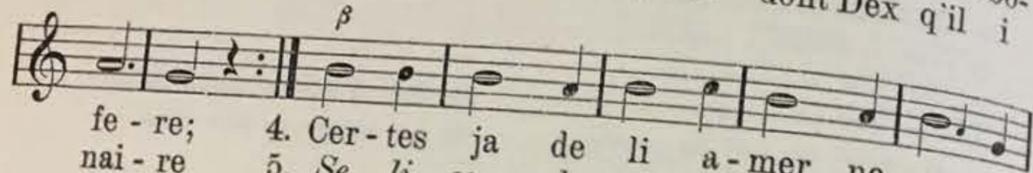
ki gist el munt de Sinai;
 ne la verge dunt il partid
 quant le grant pople le seguit;
 il e li suon furent perit.
 ja mar d'enfern avrat pour,
 od les angles nostre Segnor.¹⁾

gebaut ist, steht er dem ganzen Refrain trotzdem nicht vollkommen fremd gegenüber.

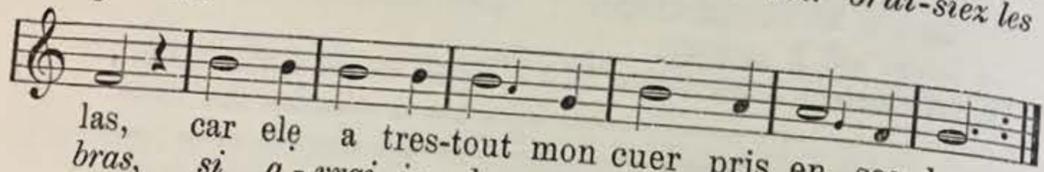
Besteht der Refrain nicht aus zwei, bis auf den Halb- und Ganzschluß gleichen Teilen, so wird es sich empfehlen, die ganze Refrainmelodie im Strophenabschluß bekannt zu geben. Als Beispiel führe ich Rayn. 1299 nach Hs. K. pag. 199 an:



1. Pour mon cuer re - le - e - cier vueil u - ne chan-çon
2. chan - ter vous vueil sanz ten-cier d'u - ne mult de - bo-
3. que j'ai-me de cuer en-tier, or dont Dex q'il i



fe - re; 4. Cer - tes ja de li a - mer ne se - rai
nai - re 5. Se li cous de-voit a - voir brui-siex les
pai - re.



las, car ele a tres-tout mon cuer pris en ses laz.
bras, si a - vrai je de sa fa - me mes de-grax.

Pour mon cuer relëecier
chanter vous vueil sanz tencier
que j'aime de cuer entier,
Certes ja de li amer ne serai las,

vueil une chançon fere;
d'une mult debonaire
or dont Deus qu'il i paire.
car ele a trestout mon cuer pris
en ses laz.

Se li cous devoit avoir bruisiex les bras, si avrai je de sa fame mes degrax.

Certes se li cous savoit
je croi bien qu'il s'ocirroit
Puis que sa fame mescroit,
honte et mal et vilanie a grans plentés!
Se li cous devoit avoir les eux crevex,

ce que je li porchace,
de coutel ou de mace.
bien est droiz qu'en li face

si avrai je de sa fametoux mes grex.

Dame, qui je n'os nommer,
Lessiez le vilain border;

De ce soit li vostre cors certains et fis:
Se li cous devoit estre morx et honix,

ne vos esmoiez mie!
ne soiez corrocie!

ja por li ne lerai estre vostre amis.
si avrai ge de sa fame mes delix.

Je lo dame ou qu'ele soit,
se son mari la mescroit

cointe et jolie et gente;
et il la fet dolente,

face tant que ele ait droit
Lors a la dame acheson por aler fors;

et que il s'en repente.
se jalos a honte assez, ce n'est
pas tors.

Se li cous devoit estre tuex et morx,

si avrai je de sa fame cuers et cors.¹⁾

Der Bau des Stückes ist folgender:

musikalisch:

textlich: $\overbrace{a_7 b_6 a_7 b_6 a_7 b_6}^{\alpha} \mid \overbrace{b_{11} b_{11}}^{\beta} \parallel \overbrace{B_{11} B_{11}}^{\beta}$

Auch hier ist der genau wörtlich übereinstimmende Refrain noch nicht vorhanden — vielleicht hat ihn der Dichter aus künstlerischen Absichten heraus auch gar nicht angestrebt —, aber die diesen Refrain begleitende Melodie ist in den Strophenabschluß herübergenommen worden und beschließt nun die eigentliche Strophe.

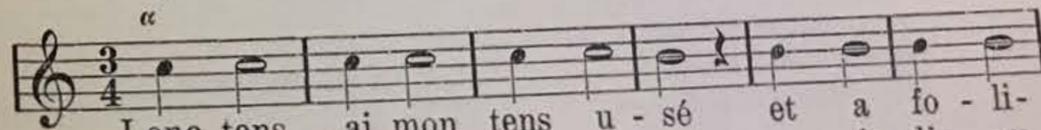
Kehren wir nach diesem Exkurs wieder zu Rayn. 919 zurück, so entspricht das vierzeilige Geleit — gegenüber einer sechszeiligen Strophe — wohl dem Strophenabschluß nebst dem ursprünglichen Refrain. Ich halte es nämlich nicht für unmöglich, daß dem Lied Rayn. 919, das ganz den Charakter eines *Contrafactum* trägt, ein Vorbild mit Refrain vorausgegangen ist. Bei Rayn. 602 ist die Vermutung, daß es ein geistliches *Contrafactum* ist, vielleicht noch begründeter, weil von Jacques de Cambrai eine ganze Reihe von *Contrafacta*²⁾ bekannt sind. Wir dürften also für Rayn. 919, dessen Strophen alle andere Reime aufweisen, einen Bau ansetzen von:

musikalisch: $\left[\overbrace{a_1}^{\alpha_1} \mid \overbrace{a_2}^{\alpha_2} \parallel \overbrace{a_2}^{\alpha_2} \right]$

textlich: $\overbrace{a_8 b_8}^{\alpha_1} \mid \overbrace{a_8 b_8}^{\alpha_2} \parallel \overbrace{a_8 b_8}^{\alpha_2}$

[Vorbild: $\overbrace{a_8 b_8}^{\alpha_1} \mid \overbrace{a_8 b_8}^{\alpha_2} \parallel \overbrace{A_8 B_8}^{\alpha_2}$]

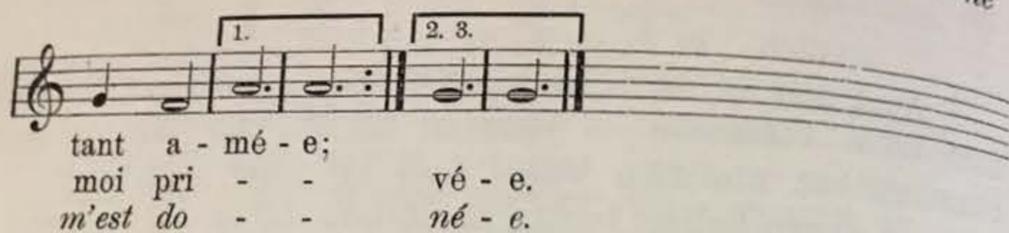
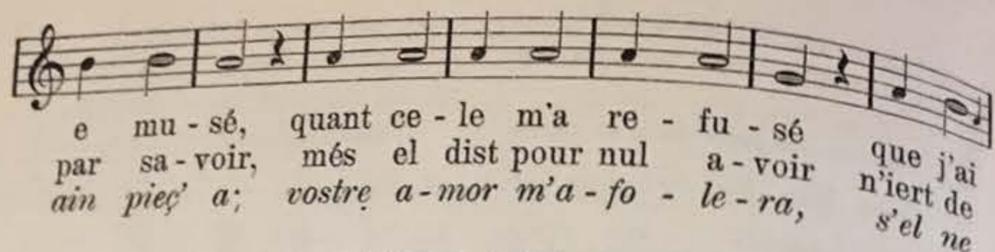
Diese Strophenform ist im Altfranzösischen nicht unbekannt; ich führe als Beispiel die bekannte „Vadurie“ von Moniot de Paris Rayn. 475 nach der Hs. O. an:



Lonc tens ai mon tens u - sé et a fo - li-
bien cui - dai s'a - mor a - voir, par fo - lië ou
Va - du, va - du, va - du, va! Be - le, je vos

1) Hss.: K 199 (M. de P.); N 95 b (id.) — gedr. O. Raynaud, *Mélanges de philologie romane*, Paris (1913), S. 341.

2) Vgl. Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle (1918), S. 5.



Lonc tens ai mon tens usé et a folie musé,
quant cele m'a refusé que j'ai tant amée;
bien cuidai s'amor avoir, par folie ou par savoir,
més el dist por nul avoir, n'iert de moi privée.
Vadu, vadu, vadu, va! *Bele, je vos ain pieç'a;*
vostre amor m'afolera, *s'el ne m'est donée.*

Je ne sai que devenir, quant je ne puis avenir
a cele que tant desir, tant mes cuers i bée!
Languir m'estuet, ce m'est vis: sa bochete, ses clers vis,
si douz regart, si douz ris, m'ont la mort donée.
Vadu, vadu, vadu, va! *Bele, je vos ain pieç'a;*
vostre amor m'afolera, *s'el ne m'est donée.*

Bele, que je n'os nomer, se g'estoie outre la mer,
si voudroie je amer, vos et vo faiture:
je sui vostres sanz mentir, je ne m'en puis departir,
et si m'avez fet sentir, mainte paine dure.
Vadu, vadu, vadu, va! *Bele, je vos ain pieç'a;*
vostre amor m'afolera, *s'el ne m'est donée.*

Douce amie, je requier vostre amor, plus ne vos quier:
mon cuer avez tout entier, douce criature,
cors et avoir ensemment. Ci a bel eschangement:
bien doit aler malement qui de tel n'a cure.
Vadu, vadu, vadu, va! *Bele, je vos ain pieç'a;*
vostre amor m'afolera, *s'el ne m'est donée.*

Douce amiete plesant, je ne puis estre teisant;
ainz sui je por vos fesant, ceste vadurie.
Je sui mout por vos blechiez: se vos morir mi lessiez,

vostre ame, bien le sachiez, seroit mal baillie.
Vadu, vadu, vadu, va! *Bele, je vos ain pieç'a;*
vostre amor m'afolera, *s'el ne m'est donée.¹⁾*

Der Bau der Vadurie, die in jeder der fünf Strophen den Reim wechselt, stellt sich dar als:

musikalisch: $\overbrace{a_6 a_6 a_6 b_5}^{\alpha_1} \mid \overbrace{c_6 c_6 c_6 b_5}^{\alpha_2} \parallel \overbrace{d_6 d_6 d_6 b_5}^{\alpha_2}$
textlich: $\overbrace{a_6 a_6 a_6 b_5}^{\alpha_1} \mid \overbrace{c_6 c_6 c_6 b_5}^{\alpha_2} \parallel \overbrace{d_6 d_6 d_6 b_5}^{\alpha_2}$

Wenn in Rayn. 919 ein gleichgebauter Strophenabschluß und Refrain mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden durfte, so läßt sich dieser Bau in Rayn. 602, ★

Retrowange nouvelle dirai et bone et belle
de la Virge pucelle, ke meire est et ancelle
celui ki de sa chair belle nos ait raicheteit
et ki trestous nos apelle a sa grant clairteit.

Ce nos dist Isaie en une profesie:
d'une verge delgie, de Yessé espanie.
istroit fiors per signorie de très grant bialteit.
Or est bien la profesie torneie a verteit.

Celle verge delgie est la Virge Marie:
la flors nos senefie, de ceu ne doutes mie,
Jhesu Crist, ki la haichie en la croix souffri:
tout por randre ceaus en vie ki ierent peri.²⁾

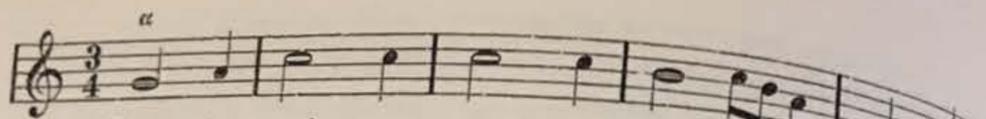
das in seinen drei Strophen keine beabsichtigte Reimgleichheit erkennen läßt, mit Sicherheit erkennen.

musikalisch: $[\overbrace{a_6 a_6 a_6 a_6}^{\alpha} \mid \overbrace{a_7 b_5}^{\beta} \parallel \overbrace{a_7 b_5}^{\beta}]$
textlich: $[\overbrace{a_6 a_6 a_6 a_6}^{\alpha} \mid \overbrace{a_7 b_5}^{\beta} \parallel \overbrace{a_7 b_5}^{\beta}]$
[Vorbild: $\overbrace{a_6 a_6 a_6 a_6}^{\alpha} \mid \overbrace{a_7 b_5}^{\beta} \parallel \overbrace{A_7 B_5}^{\beta}$]

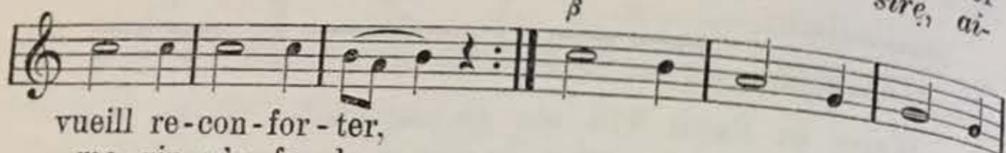
Als weiteres Beispiel führe ich das Kreuzzugslied zum dritten Kreuzzug von Guios de Dijon Rayn. 21 nach Hs. M. an:

1) Hss.: K 191 (M. de P.); N 91 (id.); O 80; P 60 (M. de P.); — gedr. G. Raynaud, Jean Moniot de Paris, Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris t. IX (1882) S. 135; Noack-Stengel, Strophenausgang . . . Marburg (1899), S. 113.

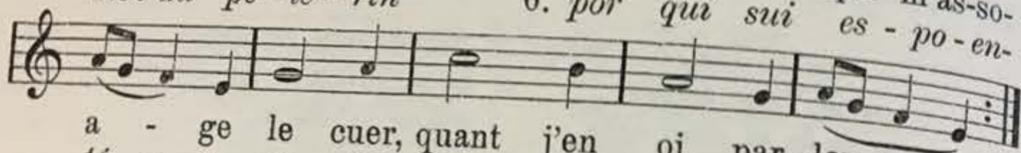
2) Hs. B 209 r° (J. de Camb.) — gedr. zuletzt: Bartsch-Wiese, Chrest.¹² (1920), S. 223.



1. Chan - te - rai por mon co - ra - ge
 2. car a - vec mon grant da - ma - ge
 3. quant de la ter - re sau - va - ge
 5. *Deus, quant crieront Outrée,* que je ne quier ne voi sire, ai-



vueill re-con-for-ter,
 mo-rir n'a-fo-ler,
 nu-lui re-tor-ner
 diex au pe-le-rin
 4. ou cil est qui m'as-so-
 6. por qui sui es-po-en-



a - ge le cuer, quant j'en oi par-ler.
 té - e, car fe - lon sunt Sar - ra - zin.

Chanterai por mon corage que je vueill reconforter,
 car avec mon grant damage ne quier morir n'afoler,
 quant de la terre sauvage ne voi nului retourner
 ou cil est qui m'assoage le cuer, quant j'en oi parler.
Deus, quant crieront Outrée, sire, aidiex au pelerin
por qui sui espoentée. car felon sunt Sarraxin.

Soferrai en tel estage tant quel voie rapasser.
 Il est en pelerinage, dont Deus le lait retourner!
 Et maugré tot mon lignage ne quier ochoison trover
 d'autre face mariage; folz est qui j'en oi parler!
Deus, quant crieront Outrée, sire, aidiex au pelerin
por qui sui espoentée. car felon sunt Sarraxin.

De ce sui au cuer dolente que cil n'est en Biauvoisis
 qui si sovent me tormente: or n'en ai ne gieu ne ris.
 S'il est biaux, et je sui gente. Sire Deus, por quel fëis?
 Quant l'uns a l'autre atalente, por coi nos as departis?
Deus, quant crieront Outrée, sire, aidiex au pelerin
por qui sui espoentée. car felon sunt Sarraxin.

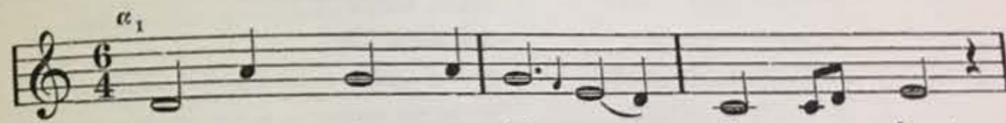
De ce sui en bone atente que je son homage pris,
 et quant la douce ore vente qui vient de cel douz pais
 ou cil est qui m'atalente, volentiers i tor mon vis:
 adont m'est vis que jel sente par desoz mon mantel gris.
Deus, quant crieront Outrée, sire, aidiex au pelerin
por qui sui espoentée. car felon sunt Sarraxin.

De ce sui mout decêne que ne fui au convoier;
 sa chemise qu'ot vestue m'envoia por embracier:
 la nuit, quant s'amor m'argue, la met delez moi couchier
 mout estroit a ma char nue por mes malz assoagier.
Deus, quant crieront Outrée, sire, aidiex au pelerin
por qui sui espoentée, car felon sunt Sarraxin.¹⁾

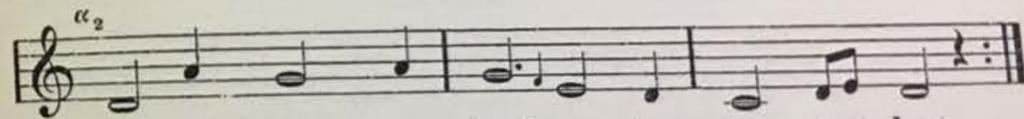
Das Lied zeigt also bei einem für je zwei Strophen gleichbleibenden Reim den Bau:

musikalisch: $\overline{a} \quad \overline{a} \quad | \quad \overline{a} \quad \overline{\beta} \quad || \quad \overline{a} \quad \overline{\beta}$
 textlich: $\overline{a_7 b_7} \quad \overline{a_7 b_7} \quad | \quad \overline{a_7 b_7} \quad \overline{a_7 b_7} \quad || \quad \overline{C^1_7 D^1_7} \quad \overline{C^2_7 D^2_7}$

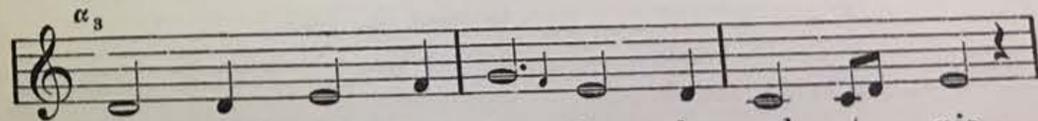
Der Refrain kann nun auch irgendwelche lautnachahmenden Silben enthalten, die im Rhythmus der Melodie des Strophenabschlusses zu singen sind. Ich führe in dieser Hinsicht als Beispiel Rayn. 1680 an. Es lautet nach den Hss. K. pag. 342 und P. fol. 176 v^o2) wie folgt:



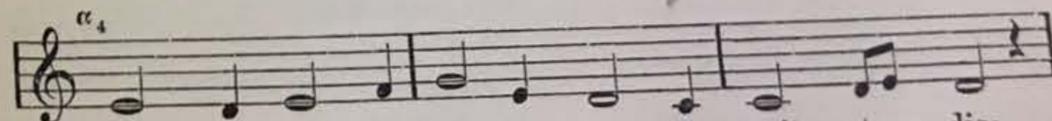
L'au-tr'ier m'en a - loi - e che - vau - chant;
 trou - vai pas - to - re - le qui en chan - tant



par mi une ar - broi - e lez un pen-dant
 de - me - noit grant joi - e pour son a - mant.



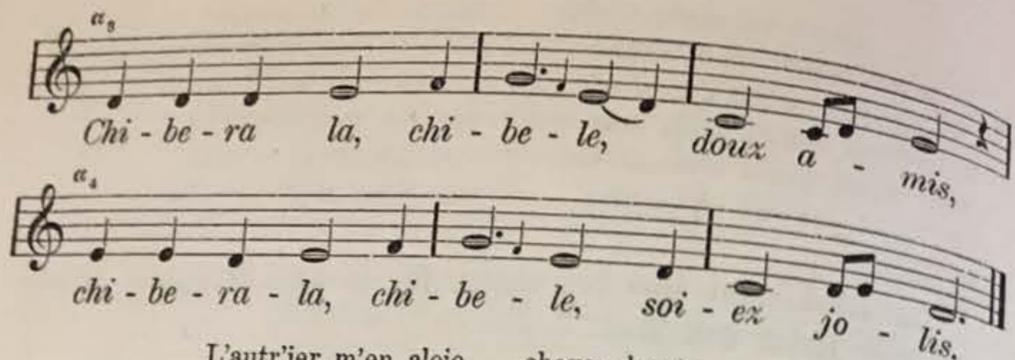
En son chief la be - le cha - pel ot mis



de ro - ses no - vel - les, si di - soit touz dis:

1) Hss.: B 86 v^o (D. du F.); K 385; M 174 c (G. de Dij.); O 28a; T 128 v^o; X 248a; — gedr. zuletzt: Bédier-Aubry, *Les Chansons de Croisade*, Paris (1909), S. 112.

2) Faks. von Hs. P. bei Aubry, *Monuments pl. XII*.



L'autrier m'en aloie
par mi une arbroie
trouvai pastorele
demenoit grant joie
En son chief la bele
de roses nouvelles,
Chiberala, chibele,
chiberala, chibele,

chevauchant;
lez un pendant
qui en chantant
pour son amant.
chapel ot mis
si disoit touz dis:
doux amis,
soiex jolis.

Je me très arriere,
en sa simple chiere
en nule maniere
ne pout metre arriere
Li cuers li sautele,
son ami apele,
Chiberala, chibele,
chiberala, chibele,

si descendi,
grant biauté vi;
son douz ami
ne en oubli.
ce m'est avis,
si disoit toz dis:
doux amis,
soiex jolis.

Quant oi son regret
vers li me sui tret,
son vis vermeillet,
et son piz blanchet
Envers sa mamele
pas ne s'apareille,
Chiberala, chibele,
chiberala, chibele,

assez escouté,
si la regardé,
ou a grant biauté,
plus que flor d'esté.
fleur de lis
si disoit toz dis:
doux amis,
soiex jolis.

Quant la pastorele
el s'en retorna
d'iluec s'en ala
en haut s'escria
Tout errant la bele
si chante et frestele
Chiberala, chibele,
chiberala, chibele,

me vit venant,
tout maintenant;
joie menant,
jolivement.
son frestel a pris,
et disoit toz dis:
doux amis,
soiex jolis.

N'ert guere esloignée
en une valée

quant je la vi
o son ami

gente et acesmée,
mil foiz l'a besiee
Pas ne renovele
son chant, ainz frestele,
Chiberala, chibele,
chiberala, chibele,

et cil ausi;
et ele lui.
cele au cler vis
si disoit toz dis:
doux amis,
*soiex jolis.*¹⁾

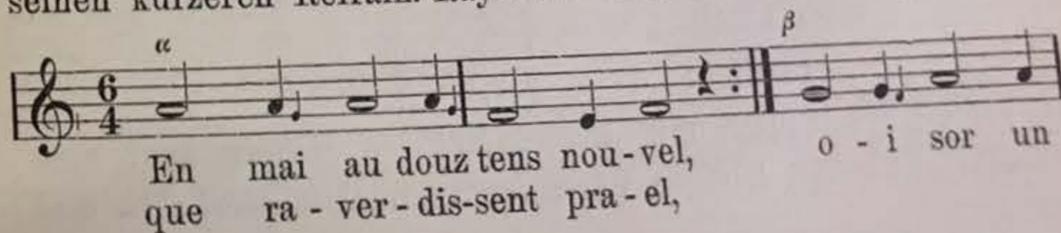
Die ganze Strophe besteht musikalisch nur aus einem kleinen Thema, das sich mit geringen Varianten durch die ganze Strophe hindurchzieht. Es sind nämlich die Anfänge von α_1 und α_2 sowie die von α_3 und α_4 gleich, ebenso die Kadenzen von α_1 und α_3 sowie die von α_2 und α_4 . Interessant ist die freie Behandlung des Textes, bei dem die Silbenzahl der einzelnen Verse kein Hindernis für den Dichter gewesen ist. Der Bau des Liedes, das in jeder Strophe mit dem Reim wechselt, ist folgender:

musikalisch: $\frac{\alpha_1}{\alpha_2} \frac{\alpha_1}{\alpha_2} \frac{\alpha_3}{\alpha_4} \frac{\alpha_3}{\alpha_4} \parallel \frac{\alpha_3}{\alpha_4} \frac{\alpha_3}{\alpha_4}$
textlich: $a_5 \cdot b_3 \ a_5 \cdot b_4 \ c_5 \cdot b_4 \ a_5 \cdot b_4 \mid c_5 \cdot d_4 \ c_5 \cdot d_5 \parallel C_6 \cdot D^1_3 \ C_6 \cdot D^2_4$

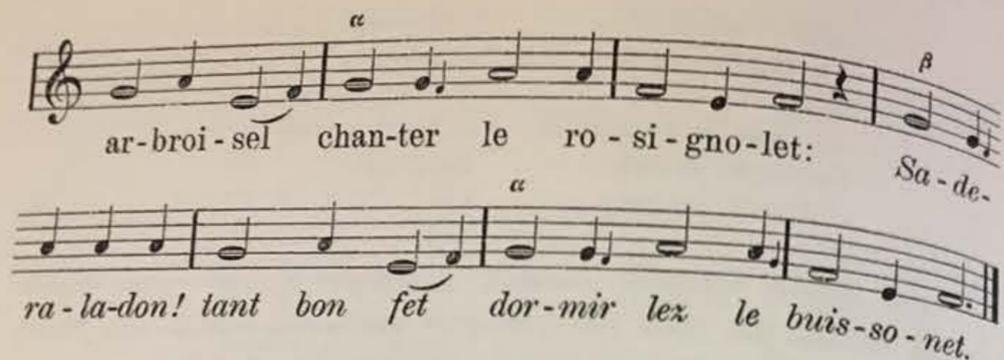
Ein Vergleich dieses Liedes mit dem oben auf Seite 33 mitgeteilten Rayn. 1583 läßt die Gleichheit beider Liedmelodien erkennen. Allerdings ist Rayn. 1583 länger als Rayn. 1680: es fügt noch einen Refrain — der für jede Strophe wechselt — hinzu und verbindet diesen Refrain mit der übrigen Strophe durch den zweiten Teil der Refrainmelodie, weiter weist es anstelle des sich immer gleichbleibenden Refrain von Rayn. 1680 zwei gewöhnliche Verszeilen auf. Nichtsdestoweniger wird man Rayn. 1680 als Kontrafaktum von Rayn. 1583 betrachten müssen.

In Rayn. 1680 stimmen Strophenabschluß und Refrain vollkommen überein, wenn auch textlich der Silbenzahl nach eine Übereinstimmung nicht erkannt werden kann.

Interessant sind in dieser Hinsicht Rayn. 577 und 317. Das erste, weil der Refrain scheinbar länger ist, das letzte durch seinen kürzeren Refrain. Rayn. 577 lautet nach Hs. K. pag. 366a:



1) Hss.: K 342; N 166 a; X 223 d; — gedr. Bartsch, Rom. S. 185.



En mai au douz tens nouvel,
que raverdissent prael,
oï sor un arbroisel chanter le rosignolet:
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Si com g'estoie pensis,
lez le buissonet m'assis:
un petit m'i endormi au douz chant de l'oiselet.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Au resveillier que je fis
a l'oiselet criai merci
qu'il me doint joie de li: s'en serai plus jolivet.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Et quant je fui sus levez,
si conmenz a citoler
et fis l'oiselet chanter devant moi el praelet.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.

Li rosignolez disoit:
par un pou qu'il n'enrajoit
du grant duel que il avoit, que vilains l'avoit oï.
Saderaladon! tant bon fet dormir lex le buissonet.¹⁾

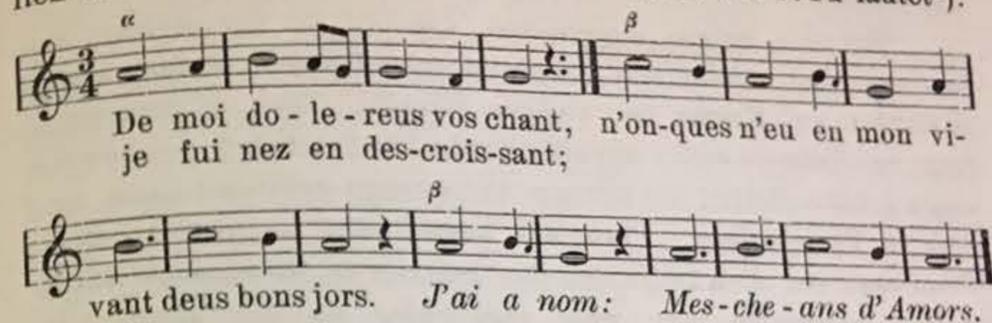
Dieses Lied, dessen Strophen im Reim wechseln und dessen Bau:

musikalisch: $\alpha \alpha \mid \beta \alpha \parallel \beta \alpha$
textlich: $a_7 a_7 \mid a_7 b_7 \parallel B_8 B_7$

ist, kommt musikalisch mit den einfachsten Mitteln aus: eine Tonreihe α , die mit leichten Varianten viermal wiederkehrt, und

1) Hss.: K 366; X 239 a; — gedr. Bartsch, Rom. S. 22.

eine sehr ähnlich gebaute β genügten dem Komponisten. Ähnlich einfach ist Rayn. 317, welches nach Hs. M. fol. 174d lautet¹⁾:



De moi dolereus vos chant,
je fui nez en descroissant;
n'onques n'eu en mon vivant deus bons jors.
J'ai a nom: Meschëans d'Amors.

Adès vois merci criant:
«Amors, aidiés vo servant!»
N'ainc n'i peuc trover noient de secours;
J'ai a non: Meschëans d'Amors.

Hé, traïtour mesdisant,
vos estes si mal parlant,
tolu aves maint amant leur honours,
J'ai a non: Meschëans d'Amors.

Certes, pierre d'aimant
ne desirre le fer tant
con je sui d'un douc samblant couvoitous;
J'ai a non: Meschëans d'Amors.²⁾

Das bekannte Lied, das schon von P. Meyer als „rotrouenge“ bezeichnet wurde, hat den Bau:

musikalisch: $\alpha \alpha \mid \beta \alpha \parallel \beta$
textlich: $a_7 a_7 \mid a_7 b_3 \parallel B_8$

Der Refrain hat acht Silben, während der Strophenabschluß zehn Silben zählt. Trotzdem wird die Melodie des Strophen-

1) Faks. bei Aubry, Monuments pl. IX.

2) Hss.: M 174d (G. de Dij.); T 35r^o und 84v^o (G. de Bern.); — gedr. Scheler I S. 74; P. Meyer, Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français, Paris (1877), Bd. II S. 377. H. Waitz, Der kritische Text der Gedichte von Gillebert de Berneville, Halle (1899), S. 44.

abschlusses im Refrain verwandt, und zwar einfach dadurch, daß die beiden ersten Noten in Fortfall kamen.

Bei den zuletzt angeführten Liedern ist der Refrain mit den von ihm abhängigen Strophenabschluß immer umfangreicher geworden auf Kosten der übrigen Strophe. Diese Rotrouengenform hat dann zu einer eigentümlichen Form geführt, die beweist, welch großen Beifall die Refrain-Rotrouenge gefunden hatte, und zwar in Paris selber. Paris war immer eine sangesfrohe Stadt. Wenn man vor etwa 20 Jahren das Quartier de Montmartre durchstreifte, begegnete man wohl regelmäßig an der einen oder anderen Straßenecke den „Chanteurs ambulants“, die zu zweit oder dritt den neuesten Schlager vortrugen. Der eine von ihnen, der Sänger, pflegte vor dem Vortrag des Liedes dasselbe für einen oder zwei Sous zu verkaufen, während der andere den Gesang auf der Violine, der dritte auf einer Gitarre oder Laute begleitete. Die Hauptsache an diesen Liedern war der Refrain, den alle Umstehenden kräftig mitsangen. Natürlich ließen die Sänger es vor ihrem Vortrag nicht an Anpreisungen des Liedes und seiner Neuheit fehlen. Erinnert uns das nicht an die mittelalterliche „Rotrouenge nouvelle“? Diese Pariser Straßensänger sind nicht etwa eine Erscheinung von gestern; sie haben Vorläufer, und warum sollten sie ihre Ahnen nicht schon unter den jongleurs des XII. und XIII. Jahrhunderts gehabt haben? Da treten uns zwei solcher Volksdichter in der Person des Moniot de Paris und des Maistre Richard de Semilli entgegen. Wenn der erstere, Moniot de Paris¹⁾, schon seinen Namen von Paris hat, so besingt der letztere, Richard de Semilli²⁾, eine Reihe von Örtlichkeiten in und um Paris in seinen Liedern, an denen die

1) Auch in seinem Lied, Rayn. 1255, begegnen uns eine Reihe von Pariser Reminiszenzen: Je chevauchois l'autrier sur la rive de Saine; Dames estes vous de Paris, seur Grant Pont maint mes maris; de ci jusqu'a Vincestre; Dame de Paris.

2) In Rayn. 1583 je chevauchois delez Paris; par Saint Denis! le roi de France; — ein Pariser hatte von dem „roi de France“ eine viel prägnantere Vorstellung als ein Mann der Provinz; oder Rayn. 1362, chevauchois mon chemin a l'issue de Paris; je n'iroie pas hors de Paris, oder in Rayn. 868 De Paris encontresmes, ce cuit, le greigneur bruit des dames qui vont en deduit au pardon outre Sainne; oder in Rayn. 614 meuz porroit l'on toute Saine lancier en un pot dedenz . . .

Pariser das größte Interesse haben mußten, während sie einen anderen Zuhörerkreis weniger anziehen konnten. Bekannt ist ja, daß in einer ganzen Reihe von Pastourellen der Schauplatz nach Arras und Umgebung verlegt wird, sicher nicht um für Zuhörer in Reims bestimmt zu sein.

In manchen Liedern dieser Sänger nimmt der Refrain mit seiner Melodie, die dann auch dem Strophenabschluß gegeben wird, einen solchen Umfang an, daß der andere Teil der Strophe dem Refrain gegenüber gewissermaßen verkümmerte.

In dieser Hinsicht kann zunächst auf das Lied Rayn. 533 hingewiesen werden, das mit einem einfachen in *vert* und *clos* differenzierten Thema auskommt. Das Lied lautet nach Hs. K. pag. 177a wie folgt:

The musical score consists of four staves of music in 3/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff is marked with a '1' above the first measure. The second staff is marked with a '2' above the first measure. The third staff is marked with a '2' above the first measure. The fourth staff is marked with a '2' above the first measure.

J'aim la plus sa - de riens qui soit de me - re né - e,
en qui j'ai tres-tout mis cuer et cors et pen - sé - e:
Li doux Deus que fe-rai de s'a-mor qui me tu - e? Da-
me qui veut a-mer, doit es - tre simple en ru - e, en
cham-bre o son a - mi soit ren-voi - sie et dru - e!

J'aim la plus sade riens qui soit de mere née,
en qui j'ai trestout mis cuer et cors et pensée:
Li doux Deux que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

N'est riens qui ne l'amast, cortoise est a merveille
plus est blanche que flor, eoume rose vermeille:
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Ele a un chief blondet, euz verz, boche sadete,
un cors pour embracier, une gorge blanchete.
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Ele a un petit pié, si est si bien chaucie,
puis va si doucement desus cele chaucie.
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

Qu'iraie je disant? N'est nule qui la vaille!
Se plaine est de pitié, il n'est riens qui i faille!
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue!

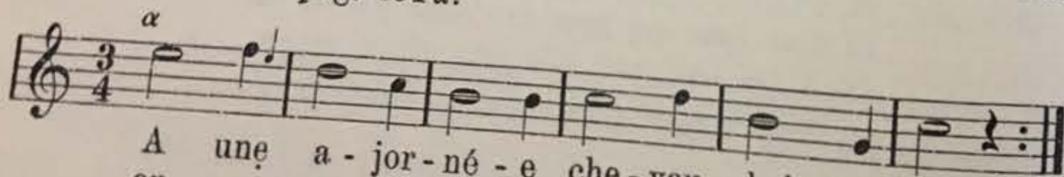
Chançon va tost, si di la douce debounere
qu'el te chant sanz merci; el le saura bien faire!
Li doux Deus que ferai de s'amor qui me tue?
Dame qui veut amer, doit estre simple en rue,
en chambre o son ami soit renvoisie et drue! 1)

Auffällig ist der Bau der Strophe:

musikalisch: α_1 : $\alpha_1 \alpha_2$:: $\alpha_1 \alpha_2$
textlich: a_{12} : $a_{12} B_{12}$:: $B_{12} B_{12}$

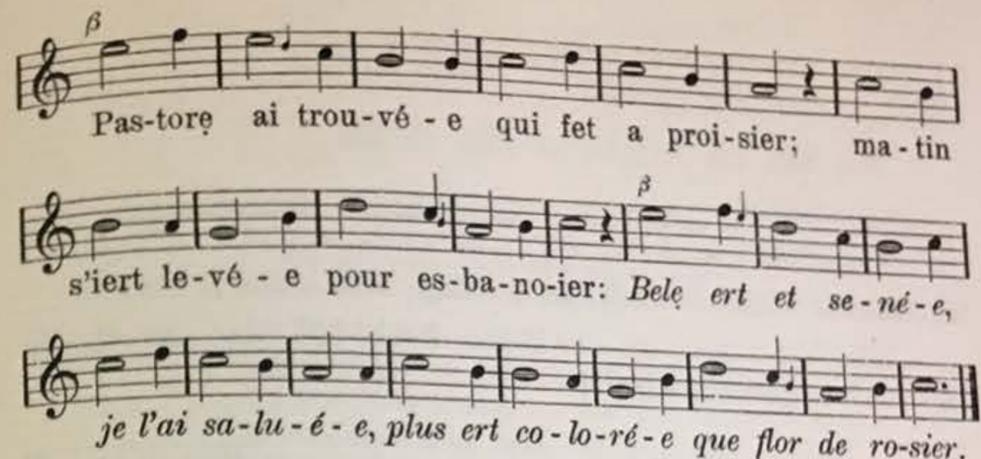
ungewöhnlich die Verteilung des Refrain auf $\alpha_2 \alpha_1 \alpha_2$, wobei vielleicht angenommen werden kann, daß der letzte Vers des ursprünglichen Strophenabschlusses zum Refrain herübergewonnen wurde; es würde dem auch die gewisse Zerrissenheit im Refrain selbst entsprechen, denn der erste Vers des Refrain paßt inhaltlich nicht recht zu den beiden folgenden. So wäre die Form am einfachsten zu erklären.

Es mag Rayn. 492 hier angeschlossen werden und zwar nach der Hs. K. pag. 191a:



A une a - jor - né - e che - vau - chai l'au - tr'ier,
en u - ne va - lé - e près de mon sen - tier.

1) Hss.: K 177 (Rich. de S.); P 99 (id.); — gedr. zuletzt von Steffens, Gedichte von Richard de Semilli, Halle (1902), S. 10.



A une ajornée
en une valée
Pastore ai trouvée
matin s'iert levée
Bele ert et senée,
plus ert colorée

chevauchai l'autr'ier,
près de mon sentier.
qui fet a proisier;
pour s'esbanoier:
je l'ai saluée,
que flor de rosier.

Toute desfublée
crine avoit dorée,
Bien estoit mollée,
sus l'erbe en la prée
Bele ert et senée
plus ert colorée

s'assist seur l'erbier;
cors por embracier.
n'i out qu'enseingnier;
lessai mon destrier.
je l'ai saluée,
que flor de rosier.

Quant la pastorele
Robinet apele:
Je li dis: «Suer bele,
m'amor, damoisele,
Bele out la maissele,
je li dis: «Dancele,

me vit la venant,
«Amis, vien avant!»
tesies vos atant;
vos doing maintenant.»
la color nouvele;
m'amor vos present.»

«Robin qui frestele
povre est vo cotele
Cheval ai et sele
se vos, damoisele,
Bele out la maissele,
je li dis: «Dancele,

est povre d'argent;
et vo garnement.
tout a vo conmant,
fetes mon talent.»
la color nouvele;
m'amor vos present.»

La pastore ert sage,
«Sire, en mon aage
ce seroit folage

si me respondi:
tel folor n'oi;
se perdoie ensi

le mien pucelage
Par cest mien visage
qu'a bon mariage

por autrui ami.
ce seroit damage,
avroie failli.»¹⁾

Der Bau der Strophe ist ganz einfach:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \beta$
textlich: $a_5 \sim b_5 \quad a_5 \sim b_5 \quad a_5 \sim b_5 \quad a_5 \sim b_5 \quad A^1_5 \sim A^2_5 \sim A^3_5 \sim B_5$

Musikalisch stimmen auch die Anfänge von α und β überein.
Hier ist ferner zu erwähnen Rayn. 527, das aus Hs. K. pag. 174b angeführt wird:²⁾

α

Je che - vau - chai l'au - tr'ier la ma - ti - né - e,
de - lez un bois, as - sez prés de l'en - tré - e,

β

gen - til pas - to - re truis; més ne vi on - ques puis si
plai - ne de de - dui ne qui si bien m'a - gré - e.

β

e. Ma très dou - ce - te suer, vos a - vez tout mon cuer, ne
vous le - roie a nul fuer, m'a - mor vous ai do - né - e.

Je chevauchai l'autr'ier la matinée,
delez un bois, assez prés de l'entrée,
gentil pastore truis; més ne vi onques puis
si plaine de deduis ne qui si bien m'agrée.
Ma très doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

1) Hss.: K 191 (M. de P.); N 91c (id.); P 58c (id.); X 135c (id.); —
gedr. zuletzt von Bartsch, Rom. S. 297.

2) Schläger, Romanzen, Anhang S. XXIII, veröffentlicht die musikalische
Fassung der Hss. N. u. P.

Vers li mi très, si descendi a terre
por li voer et por s'amor requerre.

Tout maintenant li dis: «Mon cuer ai en vos mis,
vostre amor m'a surpris, plus vos aim que riens née.
Ma très doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

Ele me dist: «Sire, alés vostre voie,
ves ci venir Robin qui j'atendoie,
qui est et bel et gens. S'il venoit, sans contens
n'en iriés pas, ce pens, tost avriés mellée.»
Ma très doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

«Il ne vendra, bele suer, encor mie,
il est dela le bois ou il chevie.»
Dejoste li m'assis, mes bras au col li mis.
El m'a geté un ris et dit qu'ele ert tuée.
Ma très doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.

Quant j'oi tot fet de li quanqu'il m'agrée,
je la besai, a Deu l'ai comandée;
puisdit, qu'on l'otmulhaut, Robin qui l'en assaut:
«Dahes ait qui en chaut: c'a fet ta demorée.»
Ma très doucete suer, vos avez tout mon cuer,
ne vous leroie a nul fuer, m'amor vous ai donée.¹⁾

Der Bau des Liedes, dessen Strophen alle den Reim wechseln,
ist einfach:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \beta$
textlich: $a_{10} \sim a_{10} \sim b_6 \sim b_6 \sim b_6 \sim a_6 \sim C^1_6 \sim C^2_6 \sim C^3_7 \sim A_6$

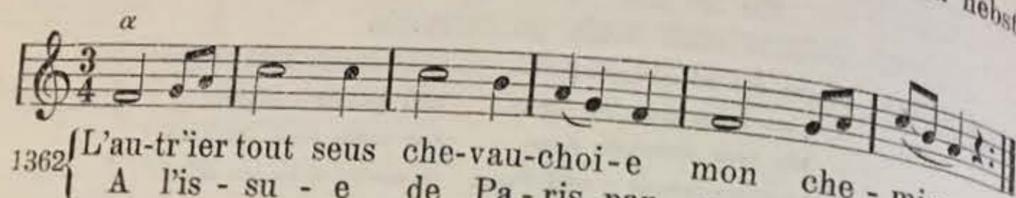
Das interessante Liedchen mit seinem frischen Refrain muß
wohl Anklang gefunden haben, denn der Dichter, Richard de
Semilli, sah sich veranlaßt, auf dieselbe Melodie ein weiteres
Lied, Rayn. 538, zu dichten, wie auch diese Melodie einem ano-
nymen geistlichen Kontrafaktum, Rayn. 1182, zum Vorbild diente.

Diese Lieder, bei denen der Refrain mit seiner Melodie
einen so großen Raum einnimmt, waren zum „Mitsingen“ wie

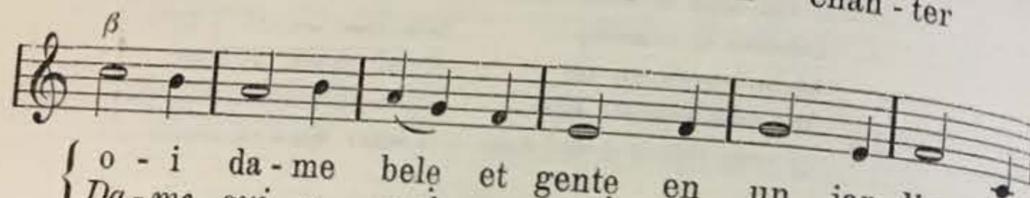
1) Hss.: K 174 (Rich. de S.); N 83c (id.); P 97b (id.); V 47b; X 124c
(Rich. de S.); — gedr. Bartsch, Rom. S. 243; Steffens, Gedichte von Richard
de Semilli, Halle (1902), S. 7.

geschaffen, wahre Lieder fürs Volk, der höfischen Kunst dagegen umso verpönter.

Natürlich finden sich unter den Liedern von Richard de Semilli auch solche, bei denen der Refrain kürzer gehalten ist. Ich führe als Beispiele Rayn. 1362 nach Hs. K. pag. 176a nebst seinem Kontrafaktum, Rayn. 835, an:



1362 { L'au-trïer tout seus che-vau-choi-e mon che-min.
A l'is-su-e de Pa-ri-par un ma-tin
835 { De la très dou-ce Ma-ri-e vueill chan-ter,
qui por-ta le sau-ve-or por en-chan-ter



{ o-i da-me bele et gente en un jar-din ces-
{ Da-me qui a mal ma-ri, s'el fet a-mi, n'en
{ ce-lui, qui et nuit et jor nos veut ten-ter por
{ Cil doit bien estre es-bau-dis, qui sert touz dis la



{ te chan-çon no-ter:
{ fet pas a blas-mer
{ fai-re son de-vis.
{ fleur de pa-ra-dis.

Zum leichteren Vergleichen habe ich die erste Strophe beider Lieder untereinander gesetzt. Der Text von Rayn. 1362 lautet:

L'autrier tout seus chevauchoié mon chemin.
A l'issue de Paris par un matin
oï dame bele et gente en un jardin ceste chançon noter:
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

Vers li me très, si li dis: «Suer, dites moi,
pourquoi parlez vos d'ami? Est ce desroi?»
«Sire, je le vous dirai mult bien pourquoi, ja nel vous quier celer:
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.»

«A un vilain m'ont donée mi parent,
qui ne fet auner fors et or et argent,
et me fet d'ennui morir assez sovent, qu'il ne me let joer.»
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

Je li dis: «Ma douce suer, se Deus me saut,
vez ci vostre douz ami que ne vos faut;
venez vous en avec moi, si ne vos chaut, si le lessiez ester.»
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

«Sire, je n'iroie pas hors de Paris,
j'avroie perdu honeur més a touz dis,
més ici l'acoupirai, se trouver puis nus qui me vueille amer.»
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.

Quant je vi qu'avecques moi ne vout venir,
je li fis le gieu d'amour au departir,
puis me pria et requist qu'au revenir alasse a li parler.
Dame qui a mal mari, s'el fet ami, n'en fet pas a blasmer.¹⁾

Auch dieses Lied, das in jeder Strophe wechselnden Reim und den einfachen Bau hat:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad | \quad \beta \quad \beta \quad || \quad \beta$
textlich: $a_{11} \quad a_{11} \quad | \quad a_{11} \quad b_6 \quad || \quad A_{11} \quad B_6$
oder: $a_{11} \quad a_{11} \quad | \quad a_{11} \quad b_6 \quad || \quad A^1_7 \quad A^2_4 \quad B_6$

hat in Rayn. 835 eine Nachahmung gefunden.

Das geistliche Kontrafaktum Rayn. 835 lautet: *

De la très douce Marie vueill chanter,
qui porta le sauveor por enchanter
celui, qui et nuit et jor nos veut tenter
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert touz dis
por faire son devis.
la fleur de paradis.

Qui la très douce Marie servira
et qui de bon cuer merci li proiera,
ja li anemis seur li pooir n'avra;
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert touz dis
de ce sui je touz fiz.
la fleur de paradis.

Rose, violete, plaine de deport,
a vos sont tuit mi solas et mi confort.

1) Hss.: K 176 (Rich. de S.); N 84c (id.); P 172b; V 48a; X 125e (Rich. de S.); — gedr. Bartsch, Rom. S. 80; Steffens, Gedichte des Rich. de Semilli S. 22.

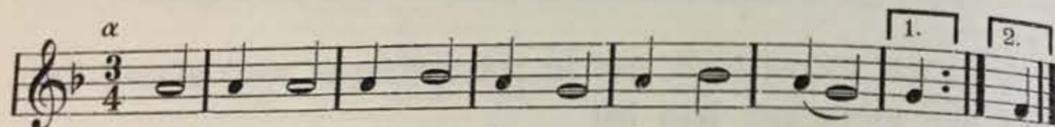
La rive es aus pecheors et le droit port, roïne flor de lis.
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert touz dis la fleur de paradis.

La char, Dieu, qui fu enclose en vos sains flans
 et qui en la crois soufri si grans ahans,
 si fu feru el costé, que li clers sans
Cil doit bien estre esbaudis, qui sert touz dis la fleur de paradis. corut aval son piz.

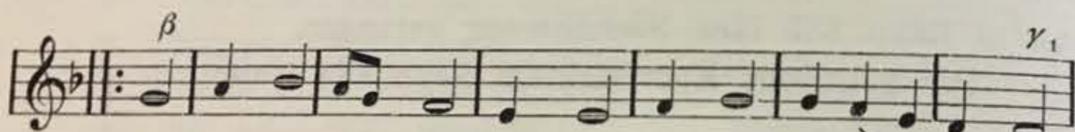
Or prions la mere Dieu tuit hautement,
 qu'ele deprit son chier fiz, prochainement
 qu'ailons tuit en paradis comunaument
*Cil doit bien estre esbaudis, qui sert touz dis la fleur de paradis.*¹⁾ au grant jor dou juis.

Damit ist eine Form erreicht, die oft Anwendung gefunden hat. Ich führe noch zwei weitere Beispiele an und zwar Rayn. 538 (mit seinem Kontrafaktum Rayn. 1182) und Rayn. 593.

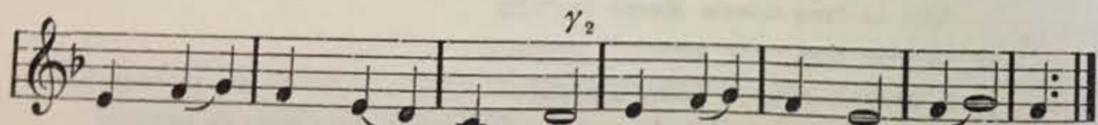
Rayn. 538 lautet nach der Hs. K. pag. 174:



538 { Chan-çon fe-rai plain d'ire et de pen-sé - e
 pour ce - le riens el mont, qui plus m'a - gré - e.
 1182 { Chan-ter vos vueil de la vir-ge Ma - ri - e,
 qui mainte ame a et sau-vée et ga - ri - e.



{ He-las, on - ques n'a-ma de cuer qui l'i blas-ma. Deus,
 { Dou-ce da-me de pris, qui je lo tant et pris, si
 { Li doit on re - cla-mer et che-rir et a - mer, touz
 { Da-me ne de - mo-rés; més por Dieu se-co - rés moi,



{ por quoi es-con - dit m'a? El m'a la mort do - né - e.
 { m'avostrea-mor sor-pris: plus vous aim que riens né - e.
 { nous ge - ta d'a - mer et de grant vi - lai - ni - e.
 { qui sui de - vo - rés, se je n'ai vostre a - i - e!

1) Hss.: P 197 a; X 258 d; — gedr. Stengel-Noack, Der Strophen-
 ausgang . . . S. 121.

Wie beim vorhergehenden Lied ist die erste Strophe beider Lieder untereinander gesetzt. Der Text von Rayn. 538 lautet:

Chançon ferai plain d'ire et de pensée
 pour cele riens el mont, qui plus m'agrée.
 Helas, onques n'ama de cuer qui l'i blasma.
 Deus, pourquoi escondit m'a? El m'a la mort donée.
 Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
 si m'a vostre amor surpris: plus vous aim que riens née.

La fine amor, qui m'est el cuer entrée
 n'en puet partir, c'est dont chose passée.
 Bien voi: tuer me puis ou noier en un puis;
 car ja n'avrai joie, puis qu'a m'amor refusée.
 Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
 si m'a vostre amor surpris: plus vous aim que riens née.

Ele est et bele et blonde et acesmée,
 plus blanche assez, que la flor en la prée;
 ne sai de son ator n'en chastiau ne en tour
 nule, s'en sui au tor de morir, s'il li grée.
 Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
 si m'a vostre amor surpris: plus vous aim que riens née.

Douce dame, qui j'ai tant desirée,
 ou j'ai tout mis cuer et cors et pensée,
 jamés nul mal n'eüst, ne morir ne deüst,
 qui entre voz braz geüst jusques a l'ainz-jornée.
 Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
 si m'a vostre amor surpris: plus vous aim que riens née.

Chançon, que j'ai par fine amor trouvée,
 va devant l'uis, si seras acolée,
 ou la très bele maint, qui m'a fait ennui maint;
 prie li, que ele m'aint, ou ma joie est finée.
 Douce dame de pris, qui je lo tant et pris,
 si m'a vostre amor surpris: plus vous aim que riens née.¹⁾

Das Lied zeigt bei zum Teil in den Strophen wechselndem Reim einen Bau:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad | \quad \beta \quad \gamma_1 \quad \gamma_2 \quad || \quad \beta \quad \gamma_1 \quad \gamma_2$
 textlich: $a_{10} \sim a_{10} \quad | \quad b_6 \quad b_6 \quad b_6 \quad a_6 \quad || \quad c_6 \quad c_6 \quad c_6 \quad a_6$

1) Hss.: K 174 (Rich. de S.); N 83a (id.); P 97d (id.); V 47a; X 124a
 (Rich. de S.); — gedr. Stengel-Noack, Der Strophenausgang . . . S. 114; Steffens,
 Gedichte von Richard de Semilli S. 13.

Sein geistliches Kontrafaktum, Rayn. 1182, lautet:

Chanter vos vueil de la virge Marie,
 qui mainte ame a et sauvée et garie.
 Li doit on reclaimer et cherir et amer,
 touz nous geta d'amer et de grant vilainie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

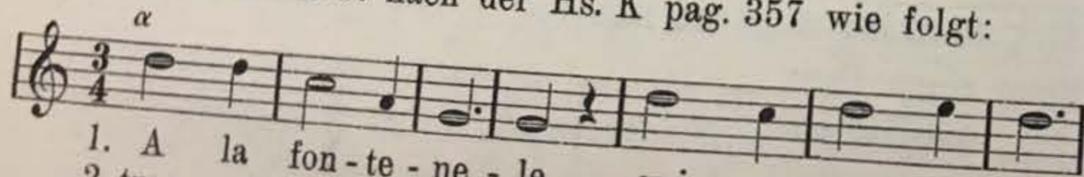
Dame, de qui Jesu-Christ fist sa vie,
 si m'aït Dieus, il ne vos gaba mie.
 De bon cuer vos ama, quant mere vos clama.
 En vos bone dame a cil, qui vos a chierie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

Douce dame, de touz biens raemplie,
 qui bien vos sert, molt bien son tens enplie.
 Cele fait bon servir, qui bien set deservir,
 de chacun le servir; bien doit estre servie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

Douce dame, mere Dieu eschevie,
 par vos ravons joie, solas et vie,
 qui estions despris et tuit mort et tuit pris
 par vos somes en pris et en grant seignorie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!

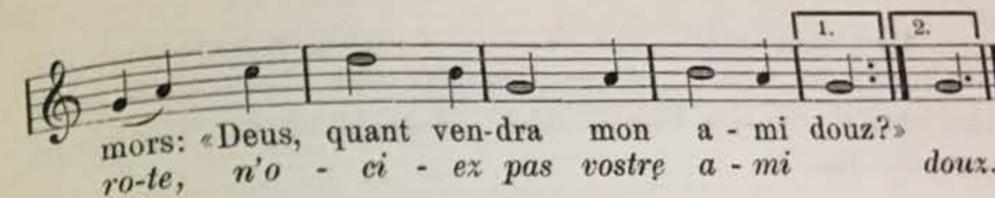
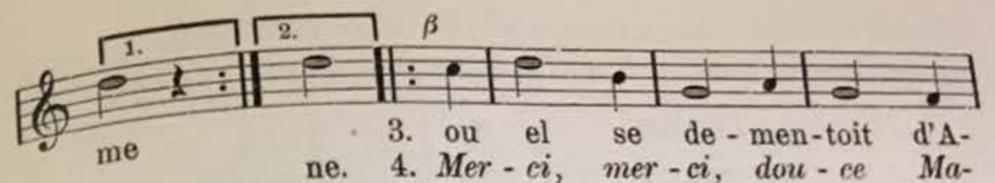
Douce dame, plaine de vaillandie,
 par vos ravons la riche manandie,
 dont Adam nos osta, durement nous cousta.
 Certes molt bon oste a en ceste ostelerie.
Dame ne demorés; més por Dieu secorrés,
moi, qui sui devorés, se je n'ai vostre aïe!¹⁾

Rayn. 593 lautet nach der Hs. K pag. 357 wie folgt:



1. A la fon-te-ne-le, qui sourt soz la rai-
 2. trou-vai pas-to-re-le qui n'ert pas vi-lai-

1) Hss.: P 196c; X 260b; — gedr. Stengel-Noack, Der Strophenausgang . . . S. 130.



me ne. 3. ou el se de-men-toit d'A-
 4. Mer-ci, mer-ci, dou-ce Ma-
 mors: «Deus, quant ven-dra mon a-mi douz?»
 ro-te, n'o-ci-ex pas vostre a-mi doux.

A la fontenele, qui sourt soz la rai-me
 trouvai pastorele qui n'ert pas vilaine,
 ou el se dementoit d'Amors: «Deus, quant vendra mon ami douz?»
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.

«Demagrantbiauté, que ferai je, lasse!
 Se j'osasse amer, volentiers amasse.
 A tart me chastoient d'Amors, que j'amerai mon ami doz.»
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.

Et li chevaliers qui l'a escotée
 mist pié hors d'estrief, descent en la prée:
 devant li se mist a genoz: «Bele, vez ci vostre ami doz!
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.

«Dites moi, Marote, seroiz vos m'amie?
 A bele cotele ne faudroiz vos mie.
 Et chainse et ride et peliçon avrez, se je ai vostre amor.»
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.

«Sire chevalier, ce ne di ge mie
 c'onques a nul jor, fusse vostre amie;
 ainz ai a tel doné m'amor dont mi parent avront anor.»
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.

Quant li chevaliers s'oï escondire,
 bien sot, sa parole et mal emploie.
 «Je me rendrai a Roiaumont, mes cuers remandra avec vos.»
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.

«Sire chevalier, vos devendroiz moines,
 mais ja, se Deu plaist, ne serez chanoines.
 Je vos amasse par Amors, mais je n'os por les traïtors.»
 Merci, merci, douce Marote, n'ociex pas vostre ami doux.¹⁾

1) Hs.: K 357; N 174a; X 232d; — gedr. Bartsch, Rom. S. 188.

Wie das vorhergehende Lied, so zeigt auch dieses in jeder Strophe einen anderen Reim und hat den Bau:

musikalisch: $\alpha \alpha \mid \alpha \alpha \mid \beta \beta \parallel \beta \beta$
 textlich: $\overbrace{a b}^{\alpha} \overbrace{a b}^{\alpha} \mid \overbrace{c d}^{\beta} \parallel \overbrace{C D}^{\beta}$

Hier ist musikalisch mit den einfachsten Mitteln ein Strophenlied entstanden, das in seinem Bau eine zum Verwechseln große Ähnlichkeit mit dem Virelai zeigt. Bekanntlich hat das Virelai folgenden Bau:

musikalisch: $\alpha \beta \mid \gamma \gamma \mid \alpha \beta \parallel \alpha \beta$
 textlich: $A B \mid c c \mid a b \parallel A B$

Zum bequemen Vergleich sei das bekannte Virelai von Guillaume d'Amiens nach Hs. D. fol. 136 v° angeführt:¹⁾

*C'est la fins, koi que nus di-e, j'a-me-
 rai. C'est la jus en mi les prés, Jus et
 c'est la fins, je veul a-mer. C'est la
 baus i a le-vés, bele a-mie ai;
 fins, koi que nus di-e, j'a-me-rai.*

*C'est la fins, koi que nus die,
 j'amerai.
 C'est la jus en mi les prés,
 c'est la fins, je veul amer.
 Jus et baus i a levés,
 bele amie ai;
 C'est la fins, koi que nus die,
 j'amerai.²⁾*

1) Faks. Bannister, Codices e Vaticanis selecti, vol. XII. Mon. Vaticani di paleografia musicale latina, Leipzig (1913), Tafel 100.
 2) Ausgabe: Gennrich, Rondeaux etc. S. 37.

Der Unterschied zwischen der Rotrouenge und dem Virelai ist auf den ersten Blick kein großer, man vergleiche folgende Typen:

Rotrouenge: $\alpha \alpha \mid \beta \beta \parallel \beta \beta$
 $a a \mid c d \parallel C D$
 Virelai: $\alpha \beta \mid \gamma \gamma \mid \alpha \beta \parallel \alpha \beta$
 $A B \mid c c \mid c b \parallel A B$

Das Virelai hat also den Refrain am Anfang und am Ende der Strophe, während die Rotrouenge nur einen Endrefrain kennt. Natürlich findet das seine Erklärung in der Ableitung der beiden Liedarten: einerseits — beim Virelai — als natürliche Weiterentwicklung des Rondeau, andererseits — bei der Rotrouenge — als Wiederholung ein und derselben Tonreihe mit abschließendem, gewöhnlich anders gearteten Refrain, der seine Melodie auch dem Strophenabschluß aufgedrängt hat. Wenn beim Virelai aus irgendeinem Grund der Anfangsrefrain fehlt, so kann oft eine Entscheidung darüber, ob das Lied ein Virelai oder eine Rotrouenge ist, nicht gefällt werden. Auch die größere Selbständigkeit des Refrain im Virelai ist kein untrügliches Merkmal.

Noch schwieriger ist es, das balladenartige Virelai von der Rotrouenge zu unterscheiden. Das balladenartige Virelai stellt eine Übergangsform vom Virelai zur Ballade dar, d. h. es weist sowohl Merkmale der Ballade: Fehlen des Eingangrefrain, als auch des Virelai: Gleichheit von Strophenausgang und Refrain, auf. Wir haben also eine Form vor uns, die den Bau:

musikalisch: $\gamma \gamma \mid \alpha \beta \parallel \alpha \beta$
 textlich: $c c \mid c b \parallel A B$

hat.

Als Beispiel führe ich Rayn. 1405 nach der Hs. D fol. 36b an:

*En tous tans se doit fins cuers es-jo-ir
 et joi-e me-ner et son cors coin-tir*

α

car on voit che-lui de s'a-mour jo-ir
Boine est la do-lours dont il naist dou-chours

β

qui loi-au-ment proi - e
et sou-las et joi - e.

En tous tans se doit fins cuers esjoir
et joie mener et son cuer cointir,
car on voit chelui de s'amour joir
qui loiaument proie:
*Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.*

Pour che ne se doit fins cuers esbahir,
ains doit tout en gré bien et mal souffrir,
puis c'on puet del mal le bien radoucir;
fous est qui s'esfroie.
*Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.*

Pour che ne me puis de cheli partir
ki a essient mi fait mal sentir,
mais s'un seul travaill mi voloit merir,
tout li pardonroie.
*Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.*

D'un tout seul baisier de cuer a loisir
porroit mon voloir grant pieche acomplir,
mais de desirier m'estouvroit morir,
se plus n'en avoie.
*Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.*

Quant a reché son gent cors remir,
n'estuet demander se de cuer soupir,
car chose n'i voi ne sait a plaisir,
mais que pas n'est moie.
*Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.*

Balade, a cheli te vs faire oïr
qui pour chou me het que j'aim sans traïr,
de par moi li di c'on voist tost kaïr
l'abre qui ne ploie.
*Boine est la dolours dont il naist douchours
et soulas et joie.¹⁾*

Der Bau des Liedes ist folgender:

musikalisch: $\gamma \gamma \mid \alpha \beta \parallel \overbrace{\alpha}^{\alpha} \beta$
textlich: $c_{10} c_{10} \mid e_{10} b_{5\cup} \parallel A^1_{5\cup} A^2_{5\cup} B_{5\cup}$

Die nach der fünften Silbe auftretende Zäsur im Zehnsilbner verleiht dem Lied einen recht altertümlichen Charakter. Im Refrain hat sich der Dichter diese Zäsur insofern zunutze gemacht, als er sie mit Binnenreim versieht. So erhält gewissermaßen die Strophe durch den reich gereimten Refrain einen feierlichen Abschluß.

Raynaud bezeichnet das Lied als „Rotrouenge“²⁾ — und man würde daran kaum zweifeln, wenn in der letzten Strophe das Lied — allerdings nur in Hs. T, die aber sonst sehr zuverlässig ist — nicht als „Balade“ bezeichnet wäre.

Immerhin besteht aber ein fundamentaler Unterschied in beiden Liedarten darin, daß bei der „Rotrouenge“ die Anzahl der vor dem Strophenabschluß stehenden Verse keiner Beschränkung unterworfen ist, also ein, zwei, drei, vier, fünf usw. Verse betragen kann, während das „Virelai“ oder das „balladenartige Virelai“ nur gleichgebauete Stollen und Gegenstollen, also Verspaare kennt.

Als Beispiel führe ich Rayn. 11 nach Hs q fol. 25c an,³⁾ und unterlege den Text der dritten Strophe der Notation, da die erste Strophe nur unvollständig⁴⁾ erhalten ist.

α

Hon-ni soi-ent lou pri-vé et lou sau-va-che!
Je ne vi on-ques bon leu en mon a-a-ge,
lou sont cru-el par na-ture et plain de ra-ge.

1) Hss.: A 129 a (Guill. le Vin.); B 71 r° (id.); D 36 b (id.); M 108 b (id.); T 28 v° (id.); t No. 325 (Gill le Vin.); — gedr. Brakelmann, Archiv für das Studium der neueren Sprachen Bd. 42, S. 294.

2) Raynaud, Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, Paris (1884), Bd. II, S. 148.

3) Faks. Aubry, Monuments, pl. XVIII.

4) Vgl. meine Ausführungen in „Musikwissenschaft und rom. Philologie“, Halle (1918), S. 52.

Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge.

Que que li au-tre ont fait, cil m'a
Qui me ren-droit mon ai-gniel et mon da-
ma-che fet trop grant.
mache a li me rent.

Der Bau des in jeder Strophe mit dem Reim wechselnden Liedes ist:

musikalisch: $\alpha \alpha \alpha \mid \overset{\beta}{a_{11} \sim b_4} \parallel \overset{\beta}{A_{10} \sim B_5}$
textlich: $a_{11} a_{11} a_{11} \mid a_{11} \sim b_4 \parallel A_{10} \sim B_5$

Agniaus dous, agnias gentis, agniaus sans tache,
agniaus qui pour nous gēutes en la creche,
agniaus — — — — —
agniaus pour vous hoy tant duel c'onques je sache ne n'oy tant.
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Li lous prist pēs a l'agniel dous debonnaire,
ce fu Judas, li trahitres deputaire,
qui aus Juīs le bailla pour tel affaire.
Honni soient tuit li lou de tel repaire outrēement!
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Honni soient lou privé et lou sauvache!
Je ne vi onques bon leu en mon äage,
lou sent cruēl par nature et plain de rage.
Que que li autre ont fait, cil m'a damache fet trop grant.
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Il est plus de lous u siecle que d'agniaus,
la char menjuent et boivent sor les piaus,
li riche les povres metent aus fuisiaus.
Helas! de ce qu'a a faire li miens diaus? Le cuer me fent.
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, a lui me rent.

Agniaus dous, plus dous, trēs dous, douce covrée,
agniaus, comment remaing seule et esgarée?

Agniaus, comment seray mēs reconfortée?
Mors, quar vien et si m'oci gueule bâée!
Qui me rendroit mon aigniel et mon damache, Plus n'atent!
a lui me rent.¹⁾

Dem Strophenabschluß gehen in allen Strophen drei Verse voraus, während das Virelai zwei oder vier Verse, niemals drei, verlangt, abgesehen vom Refrain, der bei Rayn. 11 dem Lied nicht vorausgeht.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei Rayn. 1255, das ich nach Hs. R. pag. 192b mitteile:

Je che-vau-choi-e l'au-tr'ier seur la ri-ve de Sain-gne:
da-me de joste un ver-gier vi plus blan-che que lai-ne.
Chan-çon prist a con-men-cier sou-ef a douce a-lai-ne.

Mult dou-ce-ment li o-i dire et no-ter: «Ho-niz
J'aim mult melx un pou de joie a de-me-ner que mil

soit qui a vi-lain me fist do-ner!» puis plo-rer.
mars d'ar-gent a-voir et

Je chevauchois l'autrier
seur la rive de Saingne:
dame de joste un vergier
vi plus blanche que laine.
Chançon prist a commencer
souef a douce alaine.
Mult doucement li oï dire et noter:
«Honiz soit qui a vilain me fist doner!»
J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

1) Hs.: ϱ 25c — gedr. zuletzt Gennrich, Rondeaux, Virelais u. Balladen, Dresden (1920), Bd. I, S. 254f.

Hautement la saluai
de Deu le fil Marie.
El respondi sans delai:
«Jhesus vous beneïe!»
Mult doucement li priaï
qu'el devenist m'amie.
Tot errant me commençoit a raconter
comment ses maris la bat por bien amer.
*J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.*

«Dame, estes vos de Paris?» —
«Oil, certes, biau sire,
seur Grant-Pont maint mes maris,
des mauvés tout li pire.
Or puet il estre „marris“,
jamés de moi n'iert „sire“.
Trop est fel et rioteus, trop puet parler,
car je m'en vueil avec vos aler joer.»
*J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.*

«Mal ait qui me maria,
tant en ait or li prestre:
a un vilain me dona,
felon et de put estre.
Je croi bien que poior n'a
de ci jusc'a Vincestre.
Je ne pris tout son avoir pas mon sollar,
quant il me bat et ledenge por amor.»
*J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.*

«E non Deu, je l'amerai
et si serai amée
et mon mari maudirai
et soir et matinée,
et si me renvoiserai
el bois sos la ramée.
Dames de Paris, amés, lessiés ester
vos maris et si venés o moi joer.»
*J'aim mult melx un pou de joie a demener
que mil mars d'argent avoir et puis plorer.¹⁾*

1) Hss.: K 192 (M. de P.); N 92 b (id.); P 171 d; — gedr. Bartsch,
Rom. S. 87.

Der Bau des in jeder Strophe den Reim wechselnden
Liedes ist:

musikalisch: $\frac{\alpha}{a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_7} \mid \frac{\beta_1}{c_{11} c_{11}} \parallel \frac{\beta_2}{C_{11} C_{11}}$
textlich: $\frac{\alpha}{a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_7} \mid \frac{\beta_1}{c_{11} c_{11}} \parallel \frac{\beta_2}{C_{11} C_{11}}$

Hier nimmt der Refrain wohl eine recht selbständige
Stellung ein, man könnte ihn also gut an den Anfang der ersten
Strophe setzen, doch würde aus dieser Rotrouenge trotzdem nie-
mals ein Virelai werden, denn die vor dem Strophenabschluß
stehenden Verse lassen sich weder musikalisch noch textlich in
die Form von Stollen und Gegenstollen hineinzwängen.

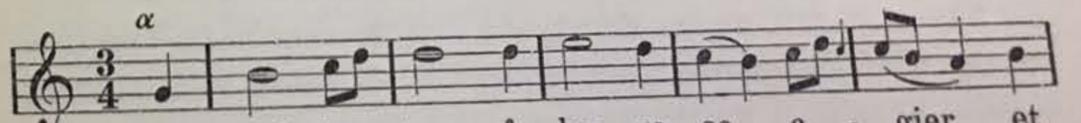
Das führt uns zu der Frage: woran erkennt man nun eine
Rotrouenge? Zunächst zeigen alle oben angeführten Beispiele,
was den Text angeht, übereinstimmend folgende Merkmale: be-
liebige Anzahl von Versen im Strophenkörper und gleiche Silben-
zahl sowie gleichen Reim in den sich entsprechenden Versen
desselben; meistens einen Refrain, der sich entweder unmittelbar
an den Strophenkörper anschließt oder durch einen gleichgebauten
Strophenabschluß mit diesem verbunden wird. In seltneren Fällen
kann an Stelle des Refrain ein gewöhnlicher Text treten. Alle
folgenden Strophen haben einen anderen Reim, höchstens sind
zwei Strophen durch gleichen Reim verbunden.

Wenn wir unter diesen Gesichtspunkten Raynaud's Biblio-
graphie aufschlagen, so finden wir Rayn. 1297 als „Rotrouenge“
bezeichnet und Noack¹⁾ gibt den Strophenbau wie folgt an:

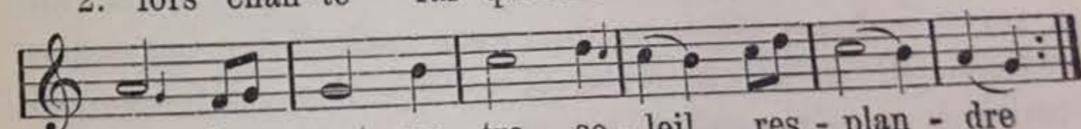
$a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} c_4 B_{10} C_4$

Man würde also kaum zögern, das Lied als Rotrouenge an-
zuerkennen. Es lautet nach Hs. O. fol. 115a wie folgt:

α



1. Quant voi le tens fe-lon ra-so-a-gier et
2. lors chan-te-rai qu'il me se-roit mes-tiers que



l'er-be vert con-tre so-leil res-plan-dre
ma da-me vau-sist son ho-me pren-dre

1) Noack, Strophenausgang S. 11.

3. qu'en tot le mont plus de ri-chour ne quier; car
tuit li bon qui sont se-roi-ent moin-dre 4. que
li mien voir. 5. Ne je ne puis s'el ne me
vuet a-ten-dre, 6. grant joie a-voir.

Quant voi le tens felon rasoagier
et l'erbe vert contre soleil resplandre,
lors chanterai qu'il me serait mestiers
que ma dame vausist son home prendre,
qu'en tot le mont plus de richour ne quier;
car tuit li bon qui sont seroient moindre
que li mien voir.
Ne je ne puis, s'el ne me vuet atendre,
grant joie avoir.¹⁾

Führen wir uns noch einmal den Bau:

musikalisch: α α β γ_1 δ γ_2
textlich: a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} c_4 B_{10} C_4

vor Augen, so geht daraus eine große Verschiedenheit im Vergleich mit den oben angeführten Stücken hervor: es haben wohl 1. und 2. dieselbe Melodie, 3. weicht dagegen vollkommen ab; es könnte allerdings mit 4. den Strophenabschluß bilden, doch hat 5. wieder mit 3. musikalisch gar nichts zu tun, wenn auch 6. der Ganzschluß zu 4. ist. Musikalisch kann also Rayn. 1297 nicht als Rotrouenge bezeichnet werden, sondern nur als Canzone.

1) Text gedr. bei Tarbé, Les Chansonniers de Champagne aux XII^e et XIII^e siècles, Reims (1850), S. 16.

Die oben angeführten, sich aus dem Text allein ergebenden Merkmale genügen also nicht, eine Rotrouenge als solche zu kennzeichnen; es müssen vielmehr folgende musikalische Merkmale hinzutreten: der Strophenkörper zeigt ein einziges Thema, das ein- oder mehrmal wiederholt wird und das dabei in Halb- und Ganzschluß auslaufen kann; abschließend tritt eine kürzere oder längere Kadenz hinzu, die entweder unmittelbar an die Wiederholungen des Themas des Strophenkörpers sich reihen kann oder doppelt auftritt, wenn textlich ein Refrain nebst gleichgebautem Strophenabschluß vorhanden ist.

Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet sind z. B.

Rayn. 480 $a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_7 C^1_7 C^2_7$.

Rayn. 265 $a_8 b_8 a_8 b_8 a_8 b_8 a_8 b_8 C_8 D_8$.

Rayn. 1006 $a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} a_{10} b_{10} B_{10} A_{10}$.

Rayn. 1154 $a_{10} a_{10} a_{10} b_{10} B^1_{10} B^2_{10}$.

keine Rotrouengen, obwohl sich in ihrem metrischen Gepräge solche vermuten ließen; die musikalische Form dieser Lieder ist die Canzone.

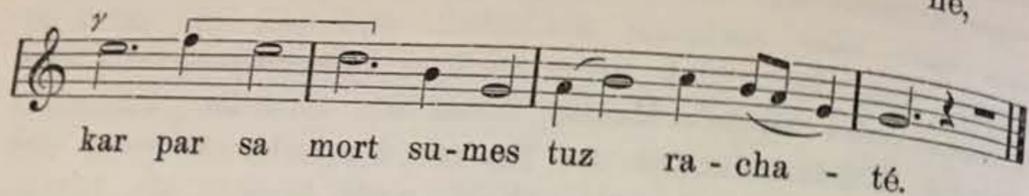
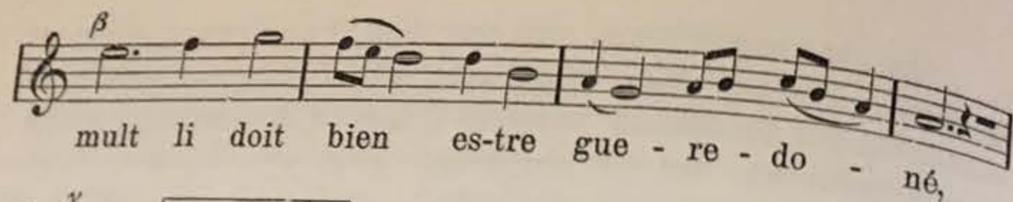
Es mag hier noch ein Lied Erwähnung finden, in dem vielleicht die Wirkung der Canzone auf die Rotrouenge beobachtet werden kann; es ist das Kreuzzuglied Rayn. 401, das nach der einzigen Hs. London, Brit. Mus. Harl. 1717 fol. 251 v^o lautet¹⁾:

Par-ti de mal e a bien a-tur-né,
k'a sun be-suing nus ad Deus a-pe-lé,

voil ma chan-çun a la gent fere o-ir,
si ne li deit nul pros-do-me fail-lir,

kar en la cruiz dei-gnat pur nus mu-rir:

1) Faks. bei Aubry, Mon. pl. IV. und Wooldridge, Early English Harmony, London (1897) Bd. I pl. 8.



Parti de mal e a bien aturné, voil ma chançon a la gent fere oïr,
 k'a sun besuing nus ad Deus apelé, si ne li deit nul prosdome faillir,
 kar en la cruiz deignat pur nus murir:
 mult li doit bien estre gueredoné,
 kar par sa mort sumes tuz rachaté.

Cunte, ne duc, ne li roi coruné, ne se poent de la mort destolir,
 kar, quant li unt grant tresor amassé, plus lur covient a grant dolur guerpier.
 Mielz lur venist en bon ius departir,
 kar, quant il sunt en la terre buté,
 ne lur valt puis ne chastel ne cité.

Allas! cheitif, tant nus sumes pené pur les deliz de nos cors acumplir,
 ki mult sunt tost failli e trespasé, kar adés voi le plus joefne enviellir!
 Pour ço fet bon paraïs deservir,
 kar la sunt tuit li gueredon dublé;
 mult en fet mal estre desherité.

Mult ad le quoe de bien enluminé ki la cruiz prent pur aler Deu servir,
 k'al jugement ki tant iert reduté, u Deus vendrat les bons des mals partir,
 dunt tut le mund deit trembler e fremir,
 mult iert huni ki serat rebuté,
 k'il ne verad Deu en sa maesté.

Si m'aït Deus, trop avons demuré d'aler a Deu pur la terre seisir
 dunt li Turc l'unt eissiellé e geté pur noz pechiez ke trop devons haïr.
 La doit chascun avoir tut sun desir,
 kar ki pur lui lerad sa richeté
 pur voir avrad paraïs conquesté.

Mult iert celui en cest siecle honoré ki Deus donrat k'il puisse revenir.
 Ki bien avrat en sun país amé par tut l'en deit membrer e souvenir;
 e Deus me doinst de la meillur joïr,
 que jo la truisse en vie e en santé,
 quant Deus avrad sun afaire achevé!

* * *
 E il otroit a sa merci venir
 mes bons seignurs que jo tant ai amé.
 k'a bien petit n'en oi Deu oblié! 1)

Vielleicht zeigt sich hier der Einfluß der prov. Canzone, der im gleichen Reim für alle Strophen und im Strophenbau — Vertauschen des Reimes in Vers 5 und 6, wodurch die Strophe nach prov. Vorbild $ab + ab + baa$ dreiteilig wird — sich kundtut, allerdings ohne die musikalische Form ganz abstreifen zu können. Der Bau ist nämlich folgender:

musikalisch: $\alpha_1 \alpha_2 | \alpha_1 \alpha_2 | \alpha_1 \beta \gamma$
 textlich: $a_{10} b_{10} | a_{10} b_{10} | b_{10} a_{10} a_{10}$

Der dreiteilige Strophenbau würde etwa einen musikalischen Bau:

$\alpha \beta_1 \alpha \beta_2 \gamma \delta \varepsilon$

erwarten lassen; statt dessen hat Vers 5 genau wie bei der Rotrouenge die Tonreihe von Vers 1 und 3. Ein Refrain ist in der Rotrouenge nicht absolut erforderlich, aber die Melodie des 7. Verses kadenziert genau wie α_2 , während sie am Anfang — vielleicht infolge eines Schlüsselversehens, vielleicht auch infolge Verwechslung mit dem Anfang von β — abweicht, jedoch eine gewisse Verwandtschaft mit α_1 in den Intervallen (□) bekundet. Am stärksten weicht die Melodie β von Vers 6 ab; doch auch hier läßt sich eine gewisse Verwandtschaft mit α_2 schwer leugnen.

So hinterläßt das Stück den Eindruck eines Strebens nach Neuem, dem ein vielleicht zu geringes Können zur Seite steht.

Wenn wir nun die angeführten Rotrouengen zurückschauend überblicken, so muß uns zunächst das Alter derselben auffallen. Glücklicherweise lassen sich einige der Lieder mit ziemlicher Genauigkeit datieren, so daß wir einen sichern Anhalt über das Alter der literarischen Rotrouenge gewinnen. Bekanntlich nennt sie Wace in seinen Dichtungen aus dem Jahre 1150, und aus dieser Zeit stammt auch Rayn. 1550a, Chevalier mult estes guariz, das älteste uns erhaltene frz. Kreuzzuglied, das auf den 2. Kreuzzug Bezug nimmt und aus dem Jahre 1146 stammt.

1) Hs.: Lo Harl — gedr. zuletzt Bédier-Aubry, Les Chansons de Croisade, Paris (1909) S. 70.

Die Lieder Rayn. 21 und 317 sind von Guiot de Dijon, der Rayn. 21, Chanterai por mon corage, zum 3. Kreuzzug 1189 dichtete. Richard Löwenherz' Lied Rayn. 1891, Ja nus hons pris ne dira sa raison, das auf Richards Gefangenschaft Bezug nimmt, stammt wohl aus dem Jahre 1194.

Gontier de Soignies, dessen Gönner der 1200 gestorbene Otto II. von Burgund war, ist einer der fünf Dichter, die im Roman de Guillaume de Dole bei ihren Liedern¹⁾ mit Namen genannt sind. Der Dichter muß also vor 1200 — dem Todesjahr seines Gönners und dem Entstehungsjahr des Roman de Guillaume de Dole — gedichtet, ja schon einen gewissen Ruf als Dichter genossen haben.

Die Lieder des Maistre Richard de Semilli, der wahrscheinlich mit Gautier de Dargies zwei Jeux partis geteilt hat, sind um die Wende des 12. Jahrhunderts anzusetzen.

Etwa derselben Zeit gehören die Lieder des Jehan Moniot de Paris an.

Das zu den ältesten Romanzen gehörige Rayn. 1352, Bele Doette as fenestres se siet, dürfte wahrscheinlich auch ins 12. Jahrhundert zurückreichen.

Die Denkmäler führen uns in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück, in die Zeit der Spielmannsdichtung, in die Zeit, in der man sich an der nationalen Epik ergötzte, in der die Taten der Volkshelden die Herzen höher schlagen ließen; als man auf Straßen, Plätzen und Brücken, in Garten und Hain, ja sogar im Kloster Rondeaux und Virelais tanzte, als die Muse der Sänger noch nicht von der konventionellen Liebeslyrik der Provenzalen angekränkt war, sondern noch individuelle Züge

1) Im Roman heißt es:

Quant ces .ij. furent bien fenies,
5215 Des bons vers Gautier de Sagnies
Resovint .j. bon bachelier.

Si les comença a chanter:

worauf die beiden ersten Strophen des Liedes Rayn. 1322 a Lors que florist la bruiere, von Gontier de Soignies mitgeteilt werden. Diese Attribution stimmt, denn auch die Hs. M. führt dieses Lied im alten Index unter den Liedern Gontier's auf; leider ist aber das Blatt, auf dem das Lied stand, — zwischen fol. 169 und 170 — herausgerissen worden.

zutage treten läßt, die dann leider später völlig verwelken und absterben.

Wenn uns heute der Text der Rotrouengen mehr im Vordergrund des Interesses zu stehen scheint als die durch ihre häufige Wiederholung monoton wirkende Musik, so trifft das vielleicht nicht das Richtige; denn der musikalische Ausdruck jener Zeit bestand eben, wenn man von der prov. Canzone absieht, in der Wiederholung, die in der Art, in der sie durchgeführt wurde, die verschiedenen musikalischen Formen — Chanson de Geste, Rotrouenge, Lai, Descort oder schließlich das Rondeau oder Virelai — ergaben.

Wie die Chansons de Geste, als deren Nährboden — vielleicht auch als deren eigentliche Heimat — der Norden Frankreichs angesehen werden darf, so scheint auch die Rotrouenge ein Kind jener Gegenden zu sein, das zum Sterben verurteilt war, als die heitere Kunst des Südens, die Muse der Troubadours, entscheidenden Einfluß auf die nordfranzösischen Trouvères gewann. Ein Gace Brulé, ein Chastelain de Couci, ein Blondel de Nesle, ein Conon de Béthune, ein Thibaut de Navarre kennen die Rotrouenge nicht mehr, d. h. sie wollen sie nicht kennen: keine einzige Rotrouenge findet sich unter ihren zahlreichen Liedern. War ihnen die alte Kunst der Jongleurs schon als solche verpönt, so war es vielleicht noch mehr die Eintönigkeit und Eintönigkeit der musikalischen Form.

Es ist allerdings recht zu bedauern, daß die nur zu bald in die ausgefahrenen Geleise eines seelenkalten Konventionalismus geratene Trouvèrekunst die auf heimischem Boden gewachsenen Ansätze einer gesunden Volkskunst nicht zur vollen Blüte gebracht hat.

Man spricht in der französischen Literaturgeschichte von der „école provençalisante“, der die oben angeführten Dichter zugezählt werden, und hat nun in dem Fehlen der Rotrouenge ein allerdings negatives Merkmal jener Schule, deren Hauptbetätigungsgebiet die Canzone war.

Wenn auch die ältesten Gedichte der Troubadours noch an den Ursprung aus einreimigen, jedoch am Schluß durch einen refrainartigen Vers von abweichendem Bau variierten Strophen erinnern — z. B. gehören die meisten Lieder Guilhem's IX.,

vor allem aber sein „Pos de cantar m'espres talenz“¹⁾ [*a a a b*] (Bartsch, Gr. 183₁₀) oder Cercamon's „Lo plaing comanz iradamen“ [*a a a a b*] (Bartsch, Gr. 112) hierher, bei denen bei wechselnden Reimen *a* der in allen Strophen gleich wiederkehrende Reim *b* wohl als letztes Überbleibsel eines ursprünglichen Refrain angesehen werden kann — so hat sich die prov. Dichtung sehr bald von dieser Form freigemacht und bunte Mischungen sehr Verse und Reime in der Strophe zugelassen, denen die Musik auf Schritt und Tritt folgte, so daß die Form der Canzone entstand. Auf jeden Fall hat die Rotrouenge sich in der provenzalischen Literatur nicht der literarischen Beliebtheit erfreut, mit der man ihr in Nordfrankreich begegnet ist, wenn auch Bartsch²⁾ die Meinung vertritt, daß die *rotroensa* „eine populäre Gattung, die sehr verbreitet gewesen zu sein scheint“, war. Der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts schreibende Raimon Vidal sagt in seinen *Rasos de Trobar*³⁾ noch: «La parladura francesca val mais et es plus avinez a far romanz, retransas et pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansons et serventes». Der Sinn dieser Worte ist natürlich der, daß die Nordfranzosen in den Romanzen, Rotrouengen und Pastourellen den Provenzalen überlegen waren. Erst 1262 führte der letzte der

1) Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld (1872), S. 35.

2) Bartsch, Ebendort, S. 35. Auch von Stimming erfahren wir nichts wesentlich Anderes; er schreibt in seiner Geschichte der provenzalischen Literatur im Grundriß der rom. Philologie Bd. 2, II S. 27: „Über das Wesen der *Rotroensa* sind wir ebensowenig unterrichtet, wie über die Herkunft des Wortes. Es sind uns nur etwa sechs Lieder dieser Gattung von vier Dichtern aus später Zeit erhalten, die sich inhaltlich nicht von den Canzonen unterscheiden und die am Schlusse jeder Strophe Refrainzeilen aufweisen (in einem Falle je eine am Schluß und im Innern); in früherer Zeit sind deren viele verfaßt worden.“ Allerdings bleibt auch Stimming den Beweis für das zahlreiche Vorkommen von Rotrouengen in früherer Zeit schuldig. Einige Belegstellen führt L. Römer an, der aber schließlich zu der Ansicht kommt, daß „die vier erhaltenen Gedichte dieser Art als höfische Nachbildungen anzusehen sind, die den wirklichen Charakter der »*rotroensa*« nicht mehr erkennen lassen.“ L. Römer, Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprov. Lyrik, in Ausg. und Abh. Bd. 26, Marburg (1884), S. 45 ff.

3) Siehe Appel, Provenzalische Chrestomathie, Leipzig⁴ (1912), S. 196.

bedeutenden Troubadours, Guiraut Riquier, die *Rotroensa* wieder ein, allerdings ohne der Form weitere Verbreitung schaffen zu können.

Wie sehen nun Guiraut Riquier's *Rotroensas* aus? Da sie mit Notation in der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 110 v^oa erhalten sind, sollen sie zum Vergleich mitgeteilt werden.

La primieyra retrohencha que fes Gr. Riquier l'an ·M·CC·LXII.

α

Pus as - tres no m'es do - natz que de mi dons
ni nulhs mos pla-zers no-l platz, ni ai po - der

β

bes m'es - cha - ya, ops m'es qu'ieu si - a fon - datz
que m'n'es - tra - ya,

γ₁ *β*

en vi - a d'a-mor ve - ra - ya; e puese n'a-pen-

δ *γ₂*

re as-satz en Ca - tha-lu - en - ha la gua-ya en - tre - ls

γ₃

Ca-ta-las va - lens e las do-nas a - vi - nens.

Pus astres no m'es donatz que de mi dons bes m'eschaya,
ni nulhs mos plazers no-l platz, ni ai poder que m'n'estraya,
ops m'es qu'ieu sia fondatz en via d'amor veraya;

e puese n'apenre assatz
en Cataluenha la gaya
entre-ls Catalas valens
e las donas avinens.

Quar dompneys, pretz e valors, joys e gratz e cortezia,
sens e sabers et honors, belhs parlars, bella paria
e largueza et Amors, conoyssensa e cundia

troban mantenh e socors
en Cataluenha a tria
entre-ls Catalas valens
e las donas avinens.

Per qu'ieu ai tot mon acort que d'elhs lurs costums aprenda,
per tal qu'a mon Belh Deport done razon que m'entenda,
que non ai autre conort que de murir me defenda.

Et ai cor, per penre port,
qu'en Cataluenha atenda
entre-ls Catalas valens
e las donas avinens.

E s'ieu entr'elhs non aprenc so per qu'Amors guarzardona
servir als sieus, don dan prenc, no-y a mas qu'om me rebona;
quar tant d'afan ne sostenc, que m'a gitat de Narbona.

E per gandar via tenc
en Cataluenha la bona
entre-ls Catalas valens
e las donas avinens.

Tan suy d'apenre raissos so que d'amar ai fallensa,
que nulhs pessars no m'es bos may selh qu'als verays agensa;
e quar no-l say ad estros, vau per bona entendensa

querre e trobar cochos
en Cataluenha valensa
entre-ls Catalas valens
e las donas avinens.¹⁾

Das Lied hat den Bau:

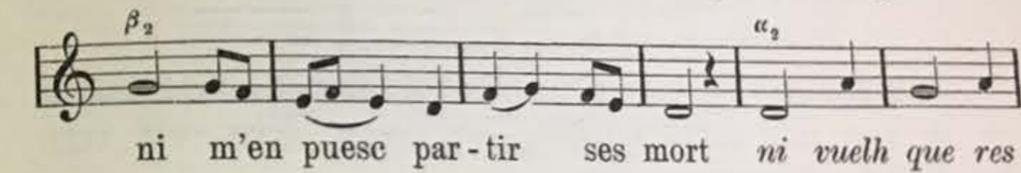
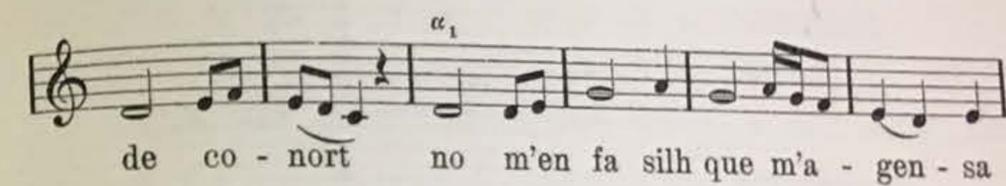
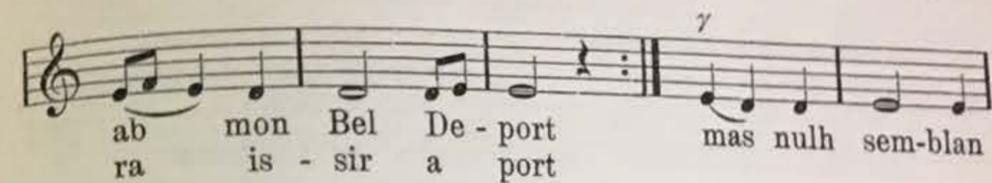
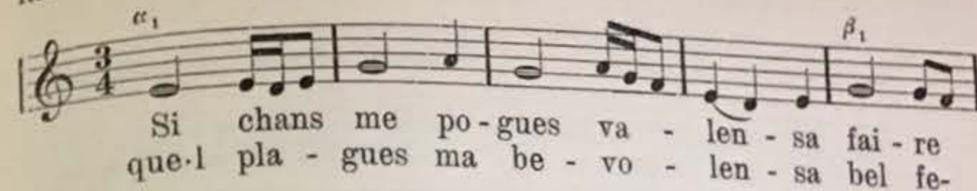
musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma_1 \quad \beta \quad \parallel \quad \delta \quad \gamma_2 \quad \gamma_3$
textlich: $\overbrace{a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_7 a_7} \parallel B^1_8 \cup B^2_7 B^3_7$

oder falls man die in jeder Strophe etwas veränderte erste Refrainzeile noch zum Strophenkörper und nicht zum Refrain rechnen und die Melodieabschnitte $\beta \gamma_1 = \beta_1$ und $\beta \delta = \beta_2$ bezeichnen will, so hat die prov. Retroensa die Form:

musikalisch: $\alpha \quad \alpha \quad \beta_1 \quad \beta_2 \quad \parallel \quad \gamma_1 \quad \gamma_2$
textlich: $\overbrace{a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_7 a_7 b_8} \parallel B^1_7 B^2_7$

1) Kritischer Text von Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg⁶ (1904), Sp. 307.

Le seco[n]da retrohencha de Gr. Riquier l'an .M.CC.LXV.
lautet nach Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 110 v^oa:



Si chans me pogues valensa	faire ab mon Belh Deport,
que-l plagues ma bevolensa,	bel fera yssir a port;
	mas nul semblan de conort
no m'en fa silh, que m'agensa	ni m'en puese partir ses mort
ni vuelh, que res li sovenha	endrech mi, que-l descovenha.

E pus que chans no m'ajuda	ni precx, quem vuelha tener
mi dons per sieu ses saubuda	e ses son pretz mens valer,
	veirai, si poirai aver
aman chaptensensa muda	non que no-m dey dechazer,
ni vuelh, que res li sovenha	endrech mi, que-l descovenha.

Be sai, que, s'ieu chan giquia,	que-l turmens greus e pezans,
que-m ven per lieys, doblaria,	tant qu'ieu murria enans,
	et a lieys seria dans
tals, que sos laus hi perdria,	e no-m plai sos desenans,
ni vuelh, que res li sovenha	endrech mi, que-l descovenha.

Ans m'es tan plazens s'onransa, que mai vuelh aman languir
e chantar ses alegransa per sa lauzor enantir
que de-l mal, qu'en trac, guerir;
quar de ren, que-l fos mermansa, no-m poyria esjausir,
ni vuelh, que res li sovenha endrech mi, que-l descovenha.

Donc pus chant, vuelh, ab maltraire aia de me chاوزimen
mos Belhs Deportz de bon aire, que-m tenha per sien breumen;
quar nulh autre jauzimen
no vuelh de lieys, que retraire li-n pogues hom falhimen,
ni vuelh, que res li sovenha endreg mi, que-l descovenha.¹⁾

Der Bau der zweiten „Retrohencha“ ist folgender:

musikalisch: $\alpha_1 \beta_1 \alpha_1 \beta_1 \gamma \alpha_1 \beta_2 \parallel \alpha_2 \delta$

textlich: $a_7 b_7 a_7 b_7 b_7 a_7 b_7 \parallel A^1 A^2$

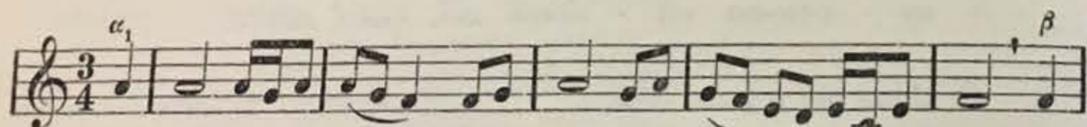
oder wenn man α_1 und β zusammenfaßt zu α_1 bzw. α_2 :

musikalisch: $\alpha_1 \alpha_1 \beta \alpha_2 \parallel \gamma$

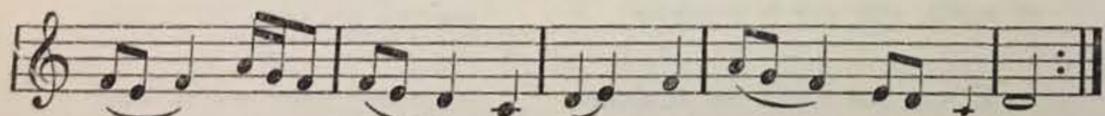
textlich: $a_7 b_7 a_7 b_7 b_7 a_7 b_7 \parallel A^1 A^2$

Wir kommen hiermit auf eine ähnliche musikalische Struktur wie sie auch die altfranzösische „Rotrouenge“ Rayn. 636 (vgl. oben S. 15f.) aufweist.

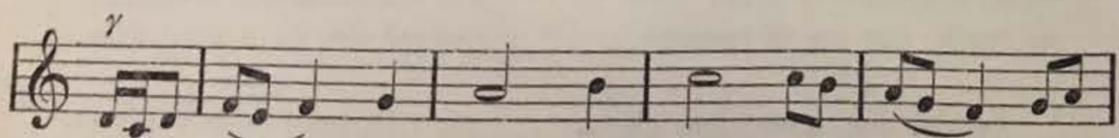
La tersa retrohencha d'en Gr. Riquier l'an .M.CC.LXXVIII. en setembre lautet nach Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 22543 fol. 110v^o a:



Non cu-gey mais d'es-ta ra-zon chan-tar, pus
del Bel De-port qu'abmo sa-ber es-tiers cui



no-m des-treys le nes-sis de-zi-riers
a-va pro pes-sius mon temps pas-sar;



quar mas chan-sos par ric sen-hor va-

1) Ausgabe: Mahn, Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, Berlin (1853), Bd. 4, S. 81.



len no s'en-ten-det, si que m'en fetz par-
ven; mas e-ras chant, que ben leu m'en-ten-
dra tals, qu'en-que-ras ben en ...

No cugey mais d'esta razon chantar
pus no-m destreys le nescis deziriers
del Bel Deport, qu'ab mo saber estiers
cui ava pro pessius mon temps passar;
quar ma chansos de ric senhor valen
no s'entendet, si que m'en fes parven;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.

Tans senhors ai, qu'en degra un trobar,
que-m capdelhes, si com fora mestiers,
que no-m calgues esser tan presentiers
de segre cortz, don me volgra cessar;
quar per saber no-y pren hom honramen
ni per trobar; tan son pauc l'entenden;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.

Pero no-m dey de tot lo mon clamar,
quar senhors ai, que trobi plazentiers,
mas enqueras negus nos met primiers
de mun dezir ses son dan acabar,
tant que semblan m'en fassa, si m'enten,
per qu'en perdrai, som pes, chantar soven;
mas eras chan, que ben leu m'entendra
tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.

En cort de-l comt' Enric a son lavar
en Cadeira de Rodes volentiers

1) Hiermit bricht die Hs. ab.
Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge.

retraissera, chan, qu'als bos qual escuzar;
 tant a elh fin e belh entendemen,
 et yeu no suy de-l tot ses pessamen;
 mas eras chan, que ben leu m'entendra
 tals, qu'enqueras ben entendut no m'a.¹⁾

Der Bau dieses Liedes ist der folgende:

musikalisch: $\alpha_1 \beta \alpha_1 \beta \gamma \delta \parallel \alpha_2 \epsilon$
 textlich: $a b b a c c \parallel A^1 A^2$.

Weder der musikalische Bau, noch die Reimordnung, noch die Gleichheit des Reimes in allen Strophen rechtfertigen die Bezeichnung „Retrouencha“; das Lied muß seinem Bau nach als Kanzone bezeichnet werden.

Während Guiraut Riquier in seinen beiden ersten Rotrouengen den Brauch der alten frz. Rotrouenge übernimmt, steht er in seiner letzten Rotrouensa wieder auf dem Boden der Kanzone. Es mag wohl das ausgehende 13. Jahrhundert keinen Geschmack mehr an den alten Rotrouengen haben finden können.

Wenn auch die Rotrouenge nicht als Begleitlied eines Reigentanzes, wie vielfach behauptet worden ist, angesehen werden darf, bei dem stete choreographische Figuren das strenge Einhalten einer unveränderlichen Form verlangen, wie das z. B. beim Rondeau und Virelai der Fall ist²⁾, so können wir bei ihr trotzdem von einer musikalischen Form reden — deren Verwandtschaft mit der musikalischen Form der Chansons de Geste nicht geleugnet werden kann —, die konsequent eingehalten und durchgeführt wird und die sich ganz allgemein in die Formel:

$\alpha \alpha \alpha \dots \alpha \mid \beta$
 bzw. $\alpha \alpha \alpha \dots \alpha \beta \parallel \beta$

bringen läßt, eine Form, deren Vorhandensein — im Gegensatz zur Romanze, deren musikalisch einheitliche Form Schläger vergebens nachzuweisen sich bemüht — als Liedtypus infolge der hier angeführten Lieder, die sich jedoch noch vermehren

1) Ausgabe, Mahn, Werke der Troubadours . . . S. 82.

2) Vgl. meine Ausführungen in „Musikwissenschaft und romanische Philologie“, Halle (1918), S. 44 ff. und im 2. Band der Rondeaux, Virelais und Balladen.

ließen, nicht in Abrede gestellt werden kann, selbst wenn der Begriff „Rotrouenge“ heute nicht mehr bekannt gewesen wäre.

Mit dieser musikalischen Form ist freilich, was den die Musik begleitenden Liedtext anbelangt, inhaltlich kein einheitliches Kunstwerk verbunden. Es ist sowohl das ernste Kreuzzugslied wie die schelmische Pastourelle, die schwermütige Romanze wie das heitere Liebeslied vertreten. So bezeichnet, wie schon P. Meyer zutreffend bemerkt hat¹⁾, die Rotrouenge weniger die literarische Gattung als vielmehr die eigentümliche musikalische Form.

Ist nun die Rotrouenge auch in der Tat die Bezeichnung, die jenen Liedern mit der oben beschriebenen musikalischen Form zukommt? Als diese Form entstand und man sich genötigt sah, dieselbe zu benennen, konnte man natürlich die verschiedensten Namen dafür ersinnen. Nahe aber lag auf jeden Fall, eine Bezeichnung zu wählen, die die Erscheinung nicht nur von andern, ähnlichen unterschied, sondern, wenn angängig, sie so zu wählen, daß sie gleichzeitig eine gewisse Erklärung einschloß, die sich am besten an das Hauptmerkmal der Erscheinung anlehnte. Der Name „rondel“ z. B. hängt aufs engste mit der Form desselben zusammen²⁾, ebenso ist der Name Pastourelle doch auch nicht so ganz willkürlich gewählt, und so liegt es nahe, auch in dem Wort „Rotrouenge“ zunächst nach einer Bedeutung zu fahnden, die mit der Sache, die es bezeichnen soll, in irgendeinem Zusammenhang steht.

Da das Hauptmerkmal der oben besprochenen musikalischen Form die Wiederholung ein und derselben Tonreihe ist, so sollte man zunächst in dem Wort Rotrouenge nach diesem Merkmal suchen. Und in der Tat scheint auch in dem Wort der Begriff eines Wiederholens zu stecken, denn sonst wäre nicht einzusehen, wie das provenzalische Verb *retronchar*, das von *retroncha* < re-

1) P. Meyer, Romania XIX (1890) S. 40.

2) Vgl. die Ausführungen von Joh. de Grocheo (Musiktheoretiker um 1300 in Paris): *Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem*. Gedr. Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, in Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Leipzig I (1899), S. 92.

troencha < retroensa abgeleitet ist und zweifellos „wiederholen“¹⁾ bedeutet, zu eben dieser Bedeutung kommen könnte. In den Leys d'Amors heißt es nämlich: «Cobla (= Vers) retronchata es dicha, can en la fi de cascun bordo (= Verszeile), o de dos en dos, o de tres en tres, o de mays, segon que's volra aquel que dictara, oz en la fi de cascuna cobla, hom retorna una meteysha dictio, o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo, o dos (pero de dos no es gayre acostumat)»²⁾. Deshalb heißt es in der Definition der retroncha, nachdem gesagt worden ist, wovon sie handelt: «Et aquest dictatz sec lo compas de vers cant al so e cant a las coblas, quar pot haver de 5 a 10 coblas. Et es dicha retroncha quar es de coblas retronchadas; no per altra cauza; e quar lassus havem mostrat qu'es cobla retronchada, per so no qual ques ayssi ne tractem.»³⁾ Deutlicher kann die Bedeutung des Wortes retroncha nicht ausgesprochen werden. Da retroncha = retroensa, so ist keine andere Möglichkeit als die, in dem ersten Bestandteil von retroncha das lat. *retro* zu sehen, das auch die Bedeutung von „wiederholen“ gehabt haben muß. Das provenzalische retroncha < retroensa und das frz. retro(w)ange sind aber dieselben Wörter. Wenn also von Wackernagel als Etymon von Rotrouenge lat. *retroientia angegeben wurde, so scheint diese Etymologie, trotz der Einwände P. Meyers⁴⁾, nicht so ganz verfehlt gewesen zu sein. Ich kehre damit an den Ausgangspunkt dieser Betrachtung zurück, und überlasse es den Etymologen, auf Grund der oben gegebenen Darstellung der Rotrouenge als einer musikalischen Form — und dieser Darstellung ist die Studie einzig und allein gewidmet — das letzte Wort über die Worterklärung zu sprechen.

1) Die Stellen, die hier in Betracht kommen, stehen in den Leys d'Amors, und zwar u. a. in der Definition der dansa, gedr. Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg⁶ (1904) S. 403; Appel gibt im Glossar seiner Chrestomathie für «retronchar» an diesen Stellen „abschneiden“ an, während Bartsch mit „wiederholen“ übersetzt.

2) Gatién-Arnould, Las Leys d'Amors . . . I S. 286.

3) Gatién-Arnould, Las Leys d'Amors . . . I S. 346.

4) Vgl. oben S. 6. Wie kommt es denn, daß im Altfrz. das Wort «retrograde» vorkommt, wenn lat. *retro* immer zu «riere» geworden sein soll?



MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE A. S.

- Abert, Hermann, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. 1905. 8. VI, 273 S. 18,—
- Niccolò Jommelli als Opernkomponist. Mit einer Biographie. Mit Porträt. 1908. gr. 8. VII, 461 S. und 64 S. Musikbeilagen. 20,—
- Andrade Caminha, P. de, Poesias ineditas publicadas pelo Dr. J. Priebisch. 1898. 8. XLIII, 562 S. 16,—
- Andresen, Hugo, Eine altfranzösische Bearbeitung biblischer Stoffe. Nach einer Pariser Handschrift zum ersten Male herausgegeben. 1916. gr. 8. IV, 85 S. 3,80
- Aeneas Sylvius, Eurialus und Lukrezia. Übersetzt von Octovien de Saint-Gelais nebst Bruchstücken der Anthitus-Übersetzung mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar herausgegeben von Elise Richter. 1914. gr. 8. LXIII, 189 S. 8,—
- Appel, Carl, Deutsche Geschichte in der provenzalischen Dichtung. 1907. 8. 16 S. 5,—
- Der Trobador Cadenet. 1920. gr. 8. 123 S. 9,—
- Arnaldo, Daniello. La vita e le opere del trovatore. Edizione critica, corredata delle varianti di tutti i manoscritti, d'un introduzione storico-letteraria e di versione, note, rimario e glossario a cura di U. A. Canello. 1833. 8. VI, 281 S. 4,—
- Audefroi le Bastard, des, Lieder und Romanzen. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften von Arthur Cullmann. 1914. gr. 8. VI, 149 S. 4,—
- Bernart von Ventadorn, Seine Lieder. Mit Einleitung und Glossar herausgegeben von Carl Appel. 1915. 8. CXLV, 404 S. mit Abbildungen auf 5 Tafeln und 23 weiteren Facs.-Tafeln. 26,—
- Dichtungen der Troubadors. Auf Grund altprovenzalischer Handschriften teils zum ersten Male kritisch herausgegeben, teils berichtigt und ergänzt von Adolf Kolsen. Heft 1—3. 1916—1919. gr. 8. Subskriptionspreis je 3,—; Einzelpreis je 3,60
1. Heft (Nr. 1—16). 1916. S. 1—80.
2. Heft (Nr. 17—34). 1917. S. 81—160.
3. Heft (Nr. 35—55). 1919. S. 161—240.
- Dichtungen, Zwei altfranzösische: La Chastelaine de Saint Gille. — Du Chevalier au Barisel. Neu herausgegeben mit Einleitungen, Anmerkungen und Glossar von O. Schultz-Gora. 4. Auflage. 1919. kl. 8. XVI, 226 S. 3,—
- Gennrich, Friedrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie. Ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie. 1918. 8. 53 S. 3,—