

Anfang der „Melismen-Sammlung“
der Hs. Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. lat. 1871 fol. 76v.
(Siehe Seite 121, Anm. 3.)

Grundriß einer
**Formenlehre des
mittelalterlichen Liedes**

als Grundlage einer
musikalischen Formenlehre des Liedes

Von

Friedrich Gennrich



Max Niemeyer Verlag

Halle (Saale)

1932

Alle Rechte,
auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten
Copyright by Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1932

Printed in Germany

ALFRED JEANROY

GEWIDMET

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

Vorwort.

Was kann uns heute noch das Mittelalter lehren? Diese Frage steigt vielleicht manchem auf, der dies Buch zur Hand nimmt. Leben wir doch im Zeitalter der „neuen Sachlichkeit“, das in schroffstem Gegensatz steht zu der „Ritterromantik“ des Mittelalters.

Ritterromantik! Es wäre allerdings ein sonderbares Bemühen, die Ritterromantik des vergangenen Jahrhunderts wieder zu neuem Leben erwecken, die Sehnsucht nach jener Zeit des Glanzes und der Pracht von neuem beleben zu wollen, hat man doch inzwischen zu sehr erkannt, daß jenes in rosige Töne getauchte Bild der Wirklichkeit recht wenig entsprach.

Die heutige Wissenschaft sieht das Mittelalter nicht mehr durch die Brille der Romantik, sie ist vielmehr bemüht, sich aus den Quellen eine Vorstellung jener Zeit aus ihr selbst heraus zu bilden.

In den Dienst dieser Bestrebungen will dies Buch treten. Es will zeigen, daß man schon im Mittelalter das Streben nach „Sachlichkeit“ kannte, daß schon früher der Wille zur Form Ausdruck eines Lebensgefühls geworden ist. Es will zeigen, daß die oft belächelte „Primitivität“ und Willkür in der Liedkunst des Mittelalters durchaus keine solche war, sondern ein höchst kunst- und sinnvolles System, vor dessen Trümmern wir heute oft rat- und verständnislos dastehen.

1918 habe ich in meiner durch den Krieg leider verzögerten Schrift: 'Musikwissenschaft und romanische Philologie' einen Weg angegeben, der zu neuen, sicheren Erkenntnissen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Lyrik führen kann. Ich wies auf die Bedeutung hin, die der Musik im Rahmen der Philologie zukommt und machte auf das Wesen der Kontrafaktur aufmerksam, die wohl bekannt war, aber keineswegs in dem Maße gewürdigt wurde, wie sie es unbedingt verdient; ich deutete auf interessante, aufschlußreiche Fälle auf dem Gebiete dieser Erscheinung hin, berührte Erkenntnisse, die aus der Musik für die innere Struktur des Verses

gewonnen werden können, streifte die Frage des Refrain und machte auf die Rolle der Musik bei der Erkenntnis der Struktur dichterischer, liedhafter Gebilde aufmerksam. Als Erläuterung diente die Darstellung von Zusammenhängen, die zwischen den „Rondeaux, Virelais und Balladen“ bestehen. Ich wies damals schon auf die Verwirrung hin, die eine wahllose Benennung metrischer Gebilde hervorgerufen hat, und betonte, daß durchaus ein Unterschied zu machen sei zwischen Bezeichnungen für tatsächliche Liedformen und solchen, die lediglich bequeme Namen für literarische Liedgattungen sind.

Inzwischen ist die Sichtung und Bearbeitung des weitverstreuten Materials soweit gediehen, daß an eine übersichtliche Darstellung der vielverzweigten Formverhältnisse herangegangen werden kann.

Eine erste kurze Übersicht, kurz, weil im Zusammenhang mit einer andern wichtigeren Frage stehend, gab ich in meinem Aufsatz: 'Zur Ursprungsfrage des Minnesangs' in der 'Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' Bd. VII (1929) S. 205 ff. In größerem Rahmen stellte ich die Ergebnisse meiner Forschung in der Abhandlung: 'Das Formproblem des Minnesangs' im 9. Bd. (1931) S. 285 ff. derselben Zeitschrift dar. Doch auch hier war der Raum für eine Gesamtübersicht zu eng, so daß ich mich entschloß, unterstützt durch das Entgegenkommen meines weitblickenden und verständnisvollen Verlegers, den letztgenannten Aufsatz erheblich zu erweitern und so das Formproblem in einer kurzen Gesamtdarstellung zu geben.

In dieser, der ersten Gesamtdarstellung der mittelalterlichen Formenwelt mußte ganz unvermeidlich mit mancher alten, immer wieder übernommenen, doch unhaltbar gewordenen Theorie aufgeräumt werden. Um so erfreulicher ist, daß es gleichzeitig möglich war, die Quellen aufzudecken, aus denen das mittelalterliche europäische Kulturzentrum seine formalen Kräfte geschöpft hat, und zu beweisen, daß das westliche Europa weder arabischen (vgl. meine Abhandlung: 'Zur Ursprungsfrage des Minnesangs') noch byzantinischen Vorbildes bedurfte, um seinem musikalischen und literarischen Gestaltungsdrang künstlerischen Ausdruck verleihen zu können.

Eine Darstellung der mittelalterlichen Strophik wird auf typische Beispiele nicht verzichten können, wenn sie nicht Gefahr laufen will, sich in einer unverständlichen Formelsammlung zu verlieren. Deshalb

sind in der folgenden Darstellung für jede Strophenform Musterbeispiele aufgenommen worden. Zugleich hoffe ich aber auch, durch die Mitteilung der unentbehrlichen Melodien, von denen viele wahre Perlen mittelalterlicher Lyrik sind, weiteren Kreisen einen Einblick in die eigenartige aber gesunde musikalische Welt des Mittelalters geben zu können.

Es war mein Bestreben, die zur Illustration unumgänglich notwendigen Beispiele möglichst vielen Gebieten zu entnehmen, um die Verbundenheit der Lyrik aller mittelalterlichen Kulturen darzutun. Wenn neben dem deutschen, englischen, spanisch-portugiesischen, italienischen Kulturkreis der französische, zum Teil auch der provenzalische im Vordergrund steht, so erklärt sich das einerseits aus der Fülle der altfranzösischen Denkmäler und der Vormachtstellung der Nordfranzosen in der Musik während des Mittelalters, und aus dem Alter der provenzalischen Liedkunst andererseits.

Wilhelm Meyer¹⁾ schrieb 1885: „Wie die jetzigen Romanisten und Germanisten es allmählich gelernt haben, für den Inhalt ihrer Sprachdenkmäler die lateinischen Vorlagen zu suchen, so werden die künftigen die Formen der verschiedenen Dichtungen im Spiegel der lateinischen Vorbilder betrachten.“ Meyers Voraussage ist in Erfüllung gegangen: zahlreiche Beispiele aus der mittellateinischen Liedliteratur erleichtern uns die Aufgabe und ermöglichen einen vertiefteren Einblick in die Formenwelt des Mittelalters.

Gelegentlich sind auch neuere Lieder herangezogen worden; dies mehr zu tun, verbot der begrenzte Umfang des Buches. Alle angeführten Melodien sind — wo nicht anders angegeben — den handschriftlichen Quellen unmittelbar entnommen.

Bei der Setzung der Akzidentien habe ich mich an die Handschriften gehalten und nur gelegentlich Versetzungszeichen über den Systemen hinzugefügt; ist doch einerseits die Frage der Akzidentien in der mittelalterlichen Monodie noch keineswegs geklärt, und andererseits wird es jedem ein Leichtes sein, gegebenenfalls die eventuelle Erhöhung des Leittons selbst vorzunehmen.

So ist das Buch ein Querschnitt durch die Liedschöpfung einiger Jahrhunderte geworden, zugleich aber bis heute die umfangreichste Gesamtschau mittelalterlichen Liedschaffens, die Text und

¹⁾ Wilh. Meyer, Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik, Bd. I, Berlin (1905) 340.

Weise gemeinsam berücksichtigt, eine Sammlung, die auch dem Laien einen ungefärbten Einblick in die Liedkunst des Mittelalters gewähren wird.

Die wenigen mitgeteilten mehrstimmigen Stücke dürften genügen darzutun, daß dem Mittelalter das Harmonieideal des 19. Jahrhunderts vollkommen fremd war und daß deshalb gut gemeinte aber durchaus verfehlte, oft angepriesene, moderne, „künstlerische“ Vertonungen à la Brahms oder Gounod der Sache mehr schaden als nützen können¹⁾.

Daß in den dargestellten Liedformen der Ausgangspunkt für alle späteren Liedformen zu suchen ist, daß der Formenschatz von Volks- und Kirchenliedern im Formbewußtsein des Mittelalters seine Quelle hat, bedarf keines weiteren Hinweises.

Der Umfang des Buches verbot es, bei manchen Beispielen die oft weitschweifige Literatur anzuführen; ich mußte mich deshalb auf eine Auswahl beschränken, die so getroffen wurde, daß mit ihrer Hilfe ein weiteres Studium der betreffenden Fragen möglich ist. Die Daten der angeführten Literatur sind mit peinlicher Genauigkeit gegeben worden, da das Buch auch als bibliographisches Nachschlagewerk auf seinem Gebiet dienen soll.

Ich bin mir wohl bewußt, daß diese erste Gesamtdarstellung an manchen Punkten noch ergänzungsbedürftig sein wird; aber die Fülle des zugrunde gelegten Materials, von dem hier nur ein winziger Teil zum Abdruck gelangen kann, dürfte doch die Gewähr dafür bieten, daß eine zuverlässige Arbeitsbasis gewonnen ist. Möge dann auch der Kompetenzstreit zwischen Philologie und Musikwissenschaft ein Ende haben! oder welche von beiden vermöchte weiterhin mit gutem Gewissen der Formensprache des Mittelalters ihr Interesse zu entziehen?

Es ist mir eine besondere Freude, Herrn Dr. O. Schumann, dem erfahrenen Kenner des mittellateinischen Schrifttums, für die bereitwilligen Anskünfte im Gebiet der mittellateinischen Literatur, sowie Herrn Prof. Dr. Burkhardt, dem immer Hilfsbereiten, für das Mitlesen der Korrektur meinen herzlichen Dank auszusprechen.

So möge denn das Buch anregend wirken und dem Manne, dem es gewidmet ist, zeigen, wie fruchtbar die Anregungen geworden sind, die er mir in seinem Meisterwerk: 'Les Origines de la Poésie lyrique en France' in so reicher Zahl gegeben hat.

¹⁾ Z. B.: H. J. Moser, *Minnesang und Volkslied*, Leipzig (1925) oder Yvette Guilbert, *Chanteries du Moyen Age*, 2 vol., Paris (1926).

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	V
Inhaltsübersicht	IX
Theoretischer Teil.	
I. Stand der Forschung, einschlägige Literatur	2
Der Strophenbau der altfranzösischen Lyrik 2, des altprovenzalischen Liedes 8, des mittelhochdeutschen Minnesangs 10, des mittellateinischen Liedes 12, der Strophenbau als musikalisches Problem 12, bibliographische Hilfsmittel 14.	
II. Vom Wesen der Form	15
Die Strophe ist keine Anhäufung von Verszeilen 15, Additions- und Subtraktionsmethode 15, die Strophe ist ein Organismus 18, Formwille 18.	
III. Die Gliederung der Strophe	18
Erkenntnis der formalen Absicht des Autors 18, das bisherige Strophenbild 19, Einteilungsprinzip 19, die Schweifreimstrophe 19, die Reimordnung braucht nicht mit dem formalen Aufbau der Strophe identisch zu sein 21, Gliederung durch Cäsar 22, Sinnesgliederung 22, Symmetrie 22, isometrische und metabolische Strophen 23, Verkennen der Form 25, Verwechslung von Strophenlied und mehrstimmigem Gesang 26, der musikalische Aufbau gibt Aufschluß über die Strophenform und den Formwillen des Autors 26, über den Takt 27, über Melodie 27, über Wiederholung 27.	
IV. Der Formwille muß auch in der Aufbauformel zum Ausdruck kommen	28
Strukturanalysen 28, räumliche Darstellung von Strophenformen 29, graphische Darstellung des Formwillens 30, Benennung der Lieder nach Stropheform und nach Inhalt 30, Elemente der graphischen Darstellung der Melodie 31, Halb- und Ganzschluß 31, Sequenzbildung 31, melodische Variation 32, rhythmische Verschiebung 32, Elemente der graphischen Darstellung des Textes 33, die ungliederte, durchkomponierte Strophe 33, die Wiederholung im Innern der Strophe 33, die Kadenzdifferenzierung 34, Reihenwiederholung 34, Strophen-schema 34, Gruppenwiederholungen 35.	
V. Musikalische Grundlagen des mittelalterlichen Liedes	35
Beschaffenheit der in der Kirche gepflegten Musik 36, Wilhelm IX. von Aquitanien und Peter Abaelard 38.	

Praktischer Teil.

	Seite
Der Litaneitypus	40
I. Die Chanson de Geste	40
Eigenart des Baues der Chanson de Geste 40, die Laisse oder Tirade 40, über die Kadenz am Ende der Laisse 40, zwei Laisens der 'Chanson d'Andigier' 41, Abschlußformeln 42, Laisse aus dem 'Aucassin et Nicolette' 43.	
II. Die Laisensstrophe	45
Was versteht man unter Laisensstrophe? 45, Beispiele von Laisensstrophen 45, über den Laisensabschluß der 'Chanson de Wilhelme' 49, über Gemeinschaftsdichtung 49, die literarischen Kreise des Mittelalters 50, das älteste französische Kreuzzugslied 51.	
III. Die Rotrouenge	52
Bau der Rotrouenge 53, Beispiele 54, die Rotrouenge im Mittelhochdeutschen 54.	
IV. Die Rotrouenge avec des Refrains	54
Zur Charakteristik der Pastourellen 55, Beispiele 55, der Vorbildungsverser 59, über den Refrain 60.	
Der Rondeltypus	61
Allgemeine Charakteristik des Rondeltypus 61.	
I. Das Rondeau	61
Das primitive Rondeau 61, formelhafter Charakter der Zusätze 62, über den Ursprung des Rondeau 62, die Rondeau-Formen 64, deutsche Rondeaux 66, das virelai-artige Rondeau 66, die Cantigas Alfons des Weisen 67, lat. Rondeaux 68, die Formen des virelai-artigen Rondeau und des rondeau-artigen Virelai 69.	
II. Das Virelai	70
Das primitive Virelai 70, die Formen des Virelai 71, Beispiele 72, die italienischen Landi 73, die italienische Ballata 74, das Virelai in Deutschland 75, Verfall des Strophenabschlusses 76.	
III. Die Ballade	78
Die Ballade bei Adam de la Halle 78, die Ballade bei Jehannot de L'Escurel und im 'Roman de Fauvel' 79.	
IV. Der Kanon	80
Definition des Rondellus von Walter Odington 80, der englische Sommerkanon 81, über Mehrstimmigkeit im Mittelalter 84, Stimmtausch in Frankreich 85, in Katalonien 88, in den Organen 91 und Motetten 92, Imitation längerer Abschnitte 94, die Chace und Caccia 94.	
Der Sequenztypus	96
I. Sequenz, Lai und Leich	96
Definition der klassischen Sequenz 96, die älteste Sequenz 97, Ursprung der nicht wiederholten Versikel 101, zum Ursprung der Sequenz, bisherige Forschungsergebnisse 101, die ältesten Pflegestätten der Sequenz 102, Frankreich das Ursprungsland der Sequenz 102, die	

fortschreitende Repetition 103, Ursprung der Sequenzmelodien 103, byzantinischer Ursprung der Gattung 104, Kritik an den bisherigen Forschungsergebnissen 106.	
Die Versus alleluatiaci.	
Das Wesen der Versus alleluatiaci 107, Beispiele 108, der musikalische Aufbau der Versus alleluatiaci 112, die fortschreitende Repetition innerhalb der Versus 115, der virtuose Charakter der Versus alleluatiaci 117, die Sequenz, ein in Gebrauchsmusik umgewandelter Versus alleluatiaci 117.	
Die Namen der ältesten Sequenzen weisen auf ihren Ursprung hin 118, die Sequenz-Technik zeigt alle Eigenarten der Versus-Technik 120, Verselbständigung der Gattung 120, Berührung zwischen Sequenz, Organum und Motette 120, die Melismensammlungen 121, die älteren Sequenzen 123, Sequenzen des Übergangsstils 126, zweistimmige Sequenz 128, Sequenzen der zweiten Periode, Adam de St. Victor 130, der Lai und Leich 132, Unterschied zwischen Lai und Sequenz: 1. horizontale und vertikale Symmetrie 133, Beispiel eines Lai 133, 2. Sequenzbildung und melodische Variationen 137, 3. rhythmische Verschiebungen 138.	
II. Die Sequenz mit doppeltem Cursus	140
Wesen der Sequenz mit doppeltem Cursus 140, über das Alter der Art 141, der Planctus ante nescia 143.	
III. Der potenzierte Lai	148
Wesen des potenzierten Lai 148, der Sponsus 148, ein Planctus Abaelards 157, der 'Lai de l'ancien et du nouveau Testament' 158.	
IV. Die Estampie	159
Wesen der Estampie 159, eine instrumentale Estampie 160, vokale Beispiele 162, der Theoretiker Grocheo über die Estampie 166.	
V. Die Note	167
Die ältesten Notae 167, ein Beispiel aus dem 'Ludus super Anticlaudianum' 168, La Note Martinet 169, Johannes de Grocheo über die Nota 174.	
VI. Der Strophenlai	174
Aurea personet lyra 174, eine provenzalische Tenzone 175, Beispiel von Strophenlais: lat. 176, afrz. 177, engl. 179, afrz. Beispiel mit instrumentalem Charakter 181, Verkürzungen der Form 182.	
VII. Der reduzierte Strophenlai	188
Entstehung des reduzierten Strophenlai 188, die Form des reduzierten Strophenlai 191, Beispiele: frz. 191, mhd. 192, Varianten des reduzierten Strophenlai im Deutschen 194, desgl. im Französischen 197, ausländische Kontrafakta sind im Deutschen unverändert übernommen worden 199.	
VIII. Die Laiausschnitte	199
Definition der Laiausschnitte 199.	
I. Gruppe. Anfang eines Lai: provenzalisches Beispiel 200, deutsche Beispiele 201, Erkennung des instrumentalen Vorspiels durch die	

	Seite
Form 202, Lied Gautier d'Espinals 203, weitere Varianten im Provenzalischen 204, im Mittellenglischen 205, im Deutschen 206.	
II. Gruppe. Mitte eines Lai: Strophe aus zwei Doppelsekeln: Beispiele im Altfranzösischen 208, im Lateinischen 209, im Provenzalischen 210, im Deutschen 211, Raoul de Soissons Lied: Quant voi la glaie müre . . . 212, ein deutsches Falkenlied 214, ein 'Reutterliedlin' 214, die 'gespaltene Weise' im Altfranzösischen 215, im Mittelhochdeutschen 216; Strophen aus zwei Tripelsekeln 217; Strophen aus drei Doppelsekeln: lat. Beispiel 218, französische 219, deutsches Kontrafaktum eines altfranzösischen Liedes 221.	
III. Gruppe. Ende eines Lai: Lieder von Bernart von Ventadorn 223, von Auboin de Sezane 224, aus dem Neidhart-Kreis 225, von Blondel de Nesle 226, ein lat. Lied 227, ein portugiesisches 228, Lied von Guiraut Riquier 228, Winterlied Neidharts 229, Lied Jaufré Rudels 231.	
Der Hymnentypus	232
I. Die kirchliche Hymne	232
Bischof Ambrosius als Hymnedichter 232, Hymne des Prudentius 233, über die volkstümlichen Quellen der Hymnen des Ambrosius 234, Hymne des Venantius Fortunatus 234, lat. Kreuzzugslied 235, das älteste provenzalische Lied 236.	
II. Der Vers	237
Das durchkomponierte Lied 237, das Lerchenlied Bernarts von Ventadorn 237, ein Lied des Moniot d'Arras 238, Mailied Neidharts 239, Tagelied Wizlavs von Rügen 239.	
III. Die Kanzone	240
Ursprung der Kanzonenform 240, Verdopplung der ersten Tonreihe einer durchkomponierten Strophe bei Guiraut Riquier 241, im französischen Volkslied 242, Kanzone Jaufré Rudels 243, lat. Kanzone 244.	
IV. Die Rundkanzone	245
Was versteht man unter 'Rundkanzone'? 245, die letzte Tonreihe der Stollenmelodie beschließt die Strophe: provenzalisches Beispiel von Bernart von Ventadorn 246, das Kreuzlied Walthers von der Vogelweide 247, ein Lied Friedrichs von Hügen 247; die erste Tonreihe der Stollenmelodie beschließt die Strophe: ein Liebeslied Gautier d'Espinals 248, deutsches Beispiel aus dem 'Locheimer Liederbuch' 249.	
Rückblick	250
Erkennen des Gestaltungswillens auch ohne Zuhilfenahme der Musik 250, das scheinbare Chaos von Formen läßt sich in drei Haupttypen einordnen 251, die mittelalterlichen Strophenformen sind Emanationen des musikalisch-rhythmischen Lebensgefühls des abendländischen Menschen 251, die melodisch-rhythmische Gesamtkonzeption ist das Primäre 251, Ursprung des Sieben-, Acht- und Zehnsilbners 252, zum Stil der mittelalterlichen Lyrik 252, zur Wahl der Strophenform 253, Kräfte des dichterischen Gestaltungswillens 254, Ursprungsland der Strophenformen 25.	

	Seite
Nachwort	255
Die Freude am Gestalten ist uns heute verloren gegangen 255, die Individualität des mittelalterlichen Menschen lebt sich in der Form aus 255, die Reimkunst ersetzt den Gestaltungswillen 255, ursprüngliche Tanzweisen ergeben Kompositionsformen 256, Formenarmut des 19. Jahrhunderts 257, schon das Mittelalter kannte durchkomponierte Lieder 257, die Liedformen sind die Keimzellen für die Formen der Instrumentalmusik 263, die Form kann befruchtend auf die Komposition einwirken 264.	
Nachträge und Berichtigungen	266
Nach Strophen geordnete alphabetische Übersicht der mitgeteilten Lieder	272
Alphabetisches Namenregister	276
Alphabetisches Wort- und Sachregister	280
Berichtigungen (Fortsetzung)	287
Anhang: Übersicht über die hauptsächlichsten Formen, die für eine zehnzeilige Textfolge zur Verfügung standen.	

Il n'y a pas de détail inutile en philologie. Un texte médiocre apprend souvent autant qu'un chef-d'œuvre. Toute particularité, qui semble d'abord insignifiante, peut devenir plus tard un élément fondamental pour la solution de problèmes importants.

Ernest Renan.

Theoretischer Teil.

Als die gegen das Ende des 11. Jahrhunderts zum erstenmal ins Leben getretene weltliche Liedkunst, deren Träger das in vollster Lebenskraft stehende Rittertum war, im Verlauf des 12. und 13. Jahrhunderts zu ungeahnter Blüte sich entfaltete, sah sie sich vor eine äußerst dankbare Aufgabe gestellt, galt es doch, dem hervorsprudelnden poetischen Drang eine würdige Form zu schaffen.

Man war sich wohl darüber klar, daß eine Dichtung von lyrischem Schwung nicht im Gewand des Alltags einherschreiten konnte, wollte man sich doch über den Alltag erheben. Ein Irrtum wäre es, zu glauben, daß man nur etwa von Zeit zu Zeit einen Reim in den Ablauf einer Prosa einspringen zu lassen brauchte, um Poesie, Lyrik, etwa den *Vers libres* La Fontainescher Fabeln vergleichbar, zu erhalten¹⁾.

Es hieße die eminente Kunst eines La Fontaine vollkommen unterschätzen, wollte man seine Fabeln als gereimte Prosa ansehen; es hieße auch den fraglos vorhandenen Einfluß und das Vermögen des Reimes überschätzen, wollte man ihm allein die Vervollkommnung der lateinischen Sequenz vom Stadium einer Prosa der ersten derartigen Dichtungen bis zur Vollendung, die sie beispielsweise bei Adam de St. Victor erreichte, zuschreiben. Es müssen andere Kräfte am Werk gewesen sein!

Wäre es nicht sonderbar, wenn die formbildenden Kräfte des 12. und 13. Jahrhunderts, denen die architektonischen Wunder der Kathedralen gelungen sind, die den toten Stein zu plastischem Leben zu erwecken wußten, die der Farbenpracht der Kirchenfenster jene unwiderstehliche Mystik zu entlocken verstanden, wenn jener Formwille und jener Lebensrhythmus sich nicht auch in der Lyrik kundgetan hätte?

¹⁾ Der *Vers libre* hat bekanntlich in den altfranzösischen Motettentexten seine genaue Entsprechung.

Wohl hat man oft mit Bewunderung zu der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen dichterischen Formenwelt emporgeschaut, wohl hat man erkannt, daß keiner Epoche der Lyrik auch nur annähernd jene Fruchtbarkeit wieder zuteil geworden; doch fehlt es bislang an Versuchen, in jene scheinbar chaotische Überfülle einzudringen und sie zu sichten, Ursache, Sinn und Zweck jenes überwältigenden Reichtums zu erforschen.

I. Stand der Forschung, einschlägige Literatur.

Man kann ruhig behaupten, daß wir noch heute über primitivste Kenntnisse der mittelalterlichen Vers- und Strophenkunst nicht weit hinausgekommen sind. Das hat seinen offensichtlichen Grund in dem Zurücktreten des Formgedankens in der modernen Lyrik: die übermäßige Betonung des Inhaltes ließ die Form zur Bedeutungslosigkeit herabsinken.

Es ist deshalb auch nicht sonderlich befremdlich, wenn man, unter diesem Eindruck stehend, dem Formwillen des Mittelalters einerseits nicht das nötige Interesse entgegengebracht, andererseits ihn oft gar nicht erkannt hat.

Zwar betrat in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ferdinand Wolf einen Weg, der zur Erkenntnis der mittelalterlichen Formwelt hätte führen müssen, wenn nur der einmal eingeschlagene Weg auch konsequent verfolgt worden wäre. Wolfs epochemachendes Buch: 'Über die Lais, Sequenzen und Leiche', ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäßigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter¹⁾, ist von eigenartiger, leider unübersichtlicher Anlage; Jeanroy nennt es: „un livre le plus touffu et le plus confus peut-être qui ait jamais été écrit“²⁾.

Wolfs Erkenntnis von der nutzbringenden Wertung der Musik zur Erforschung des mittelalterlichen Formwillens war wertvoll und bleibt sein Verdienst, wenn auch seine Methode zunächst leider keine Anhänger gefunden hat.

¹⁾ Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg (1841).

²⁾ Jeanroy, Les Origines de la Poésie lyrique en France, Paris² (1904) 367.

Die nachfolgende Forschung verlegte, am Äußerlichen haften bleibend, ihr Hauptaugenmerk auf die Reimtechnik. Bartsch geht in seinem höchst interessanten Aufsatz: 'Die Reimkunst der Troubadours'¹⁾ auf den Reim ein und berücksichtigt die „Stellung des Reimes, insofern sie die Gesetze der provenzalischen Strophenbildung erläutert“, nicht, da er dies kurz zuvor in seiner Abhandlung 'Der Strophenbau in der deutschen Lyrik'²⁾ bereits getan hatte. Obwohl es in diesem Beitrag an trefflichen Beobachtungen des für rhythmische Dinge sehr feinfühligem Altmeisters der Erforschung mittelalterlicher Lyrik nicht fehlt, und die Übereinstimmung zwischen dem deutschen und dem romanischen — besonders provenzalischen — Minnesang klar erkannt ist, bleibt Bartsch doch ein tieferes Eindringen in die Materie versagt, da er dem Reim eine überragende Bedeutung beimißt, die dieser für die eigentliche Strophenstruktur gar nicht hat³⁾. Beim Strophenbau kommt es einzig auf den metrisch-rhythmischen Aufbau an; der Reim schließt sich dem metrisch-rhythmischen Bau wohl an, drückt ihn aber nicht immer unzweideutig aus⁴⁾.

Eine Generation später stand die Frage nach der Gestaltung der formalen Seite der romanischen Lyrik, besonders der des Mittelalters, wieder im Brennpunkt des Interesses; es waren Orth, Jeanroy und Stengel, die sich für die Klärung des Problems besonders einsetzten.

Orth beschränkte sich in seiner Arbeit: 'Über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik'⁵⁾ auf einen begrenzten Teil der Aufgabe. Der größte Teil seiner Untersuchung ist den Strophenformen gewidmet, die er in Anlehnung an ten Brinks Vorlesung über französische Metrik in isometrische und metabolsche

¹⁾ Gedruckt im 'Jahrbuch für romanische und englische Literatur' Bd. 1 (1859) 171—197.

²⁾ Gedruckt in 'Germania' Bd. 2 (1857) 257—298.

³⁾ Ähnliche Untersuchungen über die Strophenformen der ältesten Troubadours stellte H. Suchier im 'Jahrbuch für romanische und englische Literatur' Bd. 14 (1875) 294 ff. an. Die Reimfolge in den Strophen führte ihn auf 12 Strophen-typen, die sich seiner Meinung nach auf zwei Grundtypen, aus denen alle abzuleiten wären, zurückführen ließen.

⁴⁾ Dieselbe Beobachtung wird von Appel in der Einleitung zu seiner Bernart von Ventadorn-Ausgabe S. CIV gemacht.

⁵⁾ F. Orth, Über Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik, Diss. Straßburg, Cassel (1882).

(gleich- und verschiedenversige) Strophen einteilt. Dann versucht er, von der einfachsten Gestaltung ausgehend, den Strophenbau bis zu seinen kompliziertesten Formen zu verfolgen.

Es liegt zwar auf der Hand, daß diese rein äußerliche Einteilung mit dem Ursprung der Strophenformen so gut wie nichts zu tun hat, aber in dem Gedanken, neben dem Reim auch die jeweilige Verslänge in Betracht zu ziehen, der wir heute mehr Gewicht als dem Reim beilegen, ist doch ein Keim von Richtigem enthalten, und wenn weiterhin die Sequenz als Vorbild für die metabolische Strophe, deren Heimat der Verfasser in Nordfrankreich erblickt, angegeben wird, so ist Orth auf dem richtigen Wege zur Beantwortung der Frage. Allerdings bleibt diese Angabe nur Vermutung, sie ist mehr Ahnung als Erkenntnis, denn es wird nirgends der Versuch unternommen, an irgend einem Beispiel den Beweis für die Behauptung anzutreten, so daß ungewiß bleibt, was Orth eigentlich mit seiner Behauptung des Näheren gemeint hat.

Die Metrik kümmerte sich früher bei der Erfassung der Strophenformen nur um das Reimgebäude, weil dieses bequem zu erfassen war. Es kann demgegenüber nicht oft genug betont werden, daß die Strophe im ästhetischen Empfinden des Dichters wie des Komponisten ein künstlerisches Ganzes, eine metrisch-rhythmische Einheit bildet, und daß sie deshalb auch von uns als Ganzes betrachtet werden muß. „Das Dichten eines Volkes beginnt nicht mit der Zeile, sondern mit der Strophe, nicht mit der Metrik, sondern mit Musik“¹⁾. Der Fehlschlag von Jeanroys Strophenuntersuchung kann wohl zum großen Teil in dem Verstoß gegen diese elementare Forderung erblickt werden. So verdienstvoll und epochemachend Jeanroys 'Origines de la Poésie lyrique en France'²⁾ für die Zeit um die Wende des Jahrhunderts war, heute ist man in vielem anderer Meinung. Zwar hat Jeanroy die oft vorliegende Zerteilung von Langversen richtig erkannt, er versäumt aber, den nun einmal eingeschlagenen Weg konsequent weiterzugehen. Jeanroy nimmt vier Strophenotypen an, aus denen er — nach der bekannten Additions- bzw. Subtraktionsmethode oder auch durch Reimvertauschungen — andere Strophengebilde erschließt.

¹⁾ Wilhelm Meyer, Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik Berlin, Bd. I (1905) 51.

²⁾ A. Jeanroy, Les Origines de la Poésie lyrique en France, Paris³ (1925).

Darin liegt ein Verkennen der wirklich formschaffenden Kräfte des Mittelalters, und um dieses Verkennens willen mußte Jeanroy der tatsächliche Ursprung der Strophenformen verschlossen bleiben. Wesentlich Neues bieten in dieser Hinsicht auch seine höchst interessanten 'Etudes sur l'ancienne poésie provençale'¹⁾ nicht.

Annähernd um dieselbe Zeit befaßte sich ein deutscher Romanist mit denselben Fragen: Stengel, dessen metrische Untersuchungen als 'Romanische Verslehre' Aufnahme in Gröbers 'Grundriß der romanischen Philologie' fanden. Sie sind seitdem Gemeingut aller Romanisten geworden.

Ausführlich hat Stengel im Abschnitt 'Strophenbildung'²⁾ seiner Verslehre sich über die romanische Formkunst verbreitet. Man ist jedoch enttäuscht zu sehen, wie wenig tief Stengel in dieses „schwierigste aber auch interessanteste Kapitel der romanischen Metrik“ eingedrungen ist.

Geht Stengel überhaupt von richtigen Voraussetzungen aus? Man begreift nicht recht, was er sagen will, wenn er z. B. von einem Strophenbau spricht, der, „soweit er volkstümlichen Charakter trägt, als eigenste Schöpfung der Romanen anzusehen“ sei.

Niemals haben die Romanen eine kulturelle Einheit dargestellt; wie konnte da ein einheitlicher Formsinn und Formwille hervorzunehmen? Niemals wird man annehmen können, daß die verschiedenen romanischen Völker, deren Sprache wohl Sprößlinge des Vulgärlatein sind aber auf ganz verschiedenen Unterlagen wuchsen, gleiche Formbegabung besessen hätten, ist doch die Form nicht absolut an die Sprache gebunden.

Und wenn Stengel weiterhin glaubt, Volkstümliches im Charakter der Strophenformen der Romanen erkennen zu können, so steht dem gegenüber, daß die älteste Zeit kein einziges Lied volkstümlicher Prägung kennt, wenigstens lassen uns in dieser Hinsicht alle Quellen im Stich, und was später als volkstümlich anzusprechen ist, zeigt deutlich Spuren „gesunkenen Kulturgutes“.

Wenn schließlich Stengel der Ansicht ist, eine „Herleitung aus antiken oder kirchlich-lateinischen Strophengebilden“³⁾ kategorisch ablehnen zu können, so läßt — wenigstens was die kirchlich-

¹⁾ Gedruckt in den 'Neuphilologischen Mitteilungen' Bd. 27 (1926) 129 ff.

²⁾ Stengel, Romanische Verslehre, in Gröbers 'Grundriß der romanischen Philologie' Bd. 2/1, Straßburg (1902) 75 ff.

lateinischen Strophengebilde anbetrifft — sich auch diese Ansicht durch die Musik leicht widerlegen.

Recht muß man Stengel wieder geben, wenn er die mittel-lateinische Poesie „oft genug als Reflex volkstümlicher — (besser: volkssprachlicher) — Formen“, der aber nicht auf einem Gegensatz, sondern auf einer Gemeinsamkeit der Interessen beruht, betrachtet und den „engen Zusammenhang, welcher zwischen Strophe und musikalischem Vortrag — (besser: musikalischem Aufbau) — besteht, im Auge behalten“ zu müssen glaubt.

Leider berücksichtigt Stengel seine eigene Mahnung nicht, denn er nimmt auf die musikalische Seite der Frage keinerlei Rücksicht und kommt deshalb in seinen Ausführungen über stark hypothetische Anfänge nicht hinaus. Er läßt die Strophen durch Ein- und Zufügen neuer Zeilen beliebige Ausdehnungen annehmen und schreibt der „Mischung der Versarten“, sowie der „Anzahl und Stellung der Reime“ in der Strophe eine Bedeutung zu, die ihnen in keiner Weise zukommt.

Eine neue Ära in der Forschung beginnt sich um die Jahrhundertwende vorzubereiten. Schon in der Abhandlung über das Tagelied¹⁾ zieht G. Schläger gelegentlich die Musik zu Rate, und in seiner bald darauf folgenden Abhandlung über die Romanzenstrophe²⁾ tritt zum erstenmal die Musik ebenbürtig neben die Textforschung. Wenn auch Schläger sich vergeblich bemüht, die Romanze als Formtypus nachzuweisen, wenn auch seine Übertragungsmethode, in der zum erstenmal 20 verschiedene altfranzösische Melodien als Forschungsmaterial mitgeteilt werden, heute als mißglückt angesehen werden muß, so bleibt ihm doch das große Verdienst, den Wert der musikalischen Überlieferung richtig erkannt zu haben.

Um so bedauerlicher ist es, daß auf dem nun einmal beschrittenen Weg nicht weitergegangen wurde. Wer nämlich in der vor 13 Jahren erschienenen Arbeit von Maria Jessel über 'Strophenbau und Liedbildung in der altfranzösischen Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts'³⁾ nach Formprinzipien mittelalterlicher Lyrik Ausschau

¹⁾ G. Schläger, Studien über das Tagelied, Jenaer Diss., Jena (1895).

²⁾ G. Schläger, Über Musik und Strophenbau der altfranzösischen Romanzen, Sonderabdruck aus: 'Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Hermann Suchier', Halle (1900).

³⁾ M. Jessel, Strophenbau und Liedbildung in der altfranzösischen Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Diss. Greifswald (1917).

hält, findet wohl eine brave Aufzählung, — die sicher keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt — ein reiches Neben- und Durcheinander von Ballete-, Jeu parti-, Lai-, Kreuzzugliedstrophen u. a. m. vor, aber von Aufbauprinzipien ist nichts zu entdecken. Und doch hätte die Mannigfaltigkeit der Formen, z. B. der Kreuzzuglieder, deren Ausgabe mit Melodien 1910 erschien, die Verfasserin auf die Spur bringen müssen.

Außerordentlich bedauerlich ist, daß in dem groß angelegten Werk über die französische Strophe von Phil. Martinon¹⁾, die über Strophenformen angestellten Betrachtungen erst mit Clément Marot beginnen. Die strophischen Gebilde des Mittelalters „dues simplement au pur hasard“, deren Musik den Zweck hatte: „compenser l'insuffisance de la forme“, blieben nach Martinon ohne Einfluß auf die Entwicklung der Form. So kommt es, daß dem Verfasser die Strophenformen rein äußerlich als verschieden lange, symmetrische oder asymmetrische Gebilde erscheinen, nicht als Organismen.

Während man bis gegen Ende des Krieges das Formproblem ohne Zuhilfenahme der Musik zu meistern hoffte, trat, angeregt durch meine Schrift: 'Musikwissenschaft und romanische Philologie'²⁾, insofern ein Wandel ein, als danach in ernsthaften Arbeiten der musikalische Bau immer berücksichtigt wurde.

In der allerneuesten Zeit verdanken wir in dieser Hinsicht den gründlichen Arbeiten von H. Spanke eine wesentliche Klärung vieler Teilprobleme: unter Herbeibringen vielen neuen Materials verbreitete sich Spanke über die Rotrouenge, die Kehrreimlieder und die Lieder mit Wanderrefrains³⁾, über das Wesen des Lai und des Strophenlai⁴⁾ sowie über das „lateinische Rondeau“⁵⁾. Von der Strophenstruktur der Lieder ausgehend, hat Spanke eine ganze

¹⁾ Phil. Martinon, Les Strophes, Paris (1912).

²⁾ F. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918).

³⁾ Eine altfranzösische Liedersammlung, in 'Romanische Bibliothek' Bd. 22, Halle (1925) 291 ff.

⁴⁾ Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes, in 'Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen' Bd. 156, Braunschweig (1929) 73 ff., 219 ff.

⁵⁾ Das lateinische Rondeau, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 53, Jena (1929) 113 ff. und Tausmusik in der Kirche des Mittelalters, in 'Neuphilologische Mitteilungen' Bd. 31, Helsingfors (1930) 143 ff.

Reihe neuer Kontrafakturen¹⁾ angegeben und damit wertvollste weitere Zusammenhänge nicht nur unter den altfranzösischen, sondern vor allem zwischen den altfranzösischen²⁾, z. T. auch altprovenzalischen Liedern und der mittellateinischen Lyrik nachgewiesen³⁾.

Im Gegensatz hierzu erscheint die nicht ausgereifte Arbeit von Storost über die „Romanzenstrophe“⁴⁾, die keinerlei neues Material bringt, im wesentlichen als Second-hand Arbeit, die, wiewohl sie im Interesse einer Klärung der Formverhältnisse abgefaßt ist, doch Verwirrung anrichten wird, nicht nur durch die unglückliche Wahl des Titels, sondern auch durch die Auseinandersetzung mit der Rotrouenge, der Storost die „Romanzenstrophe“ überordnen will, indem er von der musikalischen Struktur absieht und das einfache Reimschema: a a a . . . b ohne musikalische Bindung als Formprinzip hinstellt. Storost verfällt hier in den alten Fehler, der Reimordnung eine Rolle zuzusprechen, die sie niemals gehabt hat. Das letzte Kriterium ist und bleibt der musikalische Aufbau, nicht die Reimfolge. Die Arbeit soll, wie es scheint, eine Art Ehrenrettung der von G. Schläger in 'Musik und Strophenbau der altfranzösischen Romanze' vertretenen Ansicht gelten, die Schläger selbst, wie er mir persönlich kurz vor seinem Tode mitteilte, gar nicht mehr vertreten hat.

Auch der Strophenbau der altprovenzalischen Lyrik hat Interesse zu erwecken vermocht: es waren in erster Linie Schüler Stengels, die sich der Aufgabe mit mehr oder weniger großem Geschick unterzogen haben. Ein Gegenstück zu der Untersuchung von Jessel bildet gewissermaßen die Arbeit von Römer für die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik⁵⁾.

¹⁾ Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 51, Jena (1927) 73 ff.

²⁾ Kritik von J. Beck, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères Bd. I und II, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 52, Jena (1929) 165 ff. und Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-parti, ebenda Bd. 52 (1929) 39 ff.

³⁾ Vgl. meine Ausführungen: Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 50, Halle (1930) 187 ff.

⁴⁾ W. Storost, Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe, in 'Romanistische Arbeiten' Heft 16, Halle (1930).

⁵⁾ L. Römer, Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik, in 'Ausgaben und Abhandlungen', Marburg (1884).

Eine Förderung des Problems war auch dieser Arbeit nicht beschieden, ebensowenig wie der Arbeit von Maus, der aber immerhin ein alphabetisches Verzeichnis der provenzalischen Strophenformen beigegeben ist, das schon wertvolle Dienste zu leisten vermocht hat¹⁾.

Es ist hier noch eines Forschers zu gedenken, den die provenzalische Metrik als solche nur mittelbar interessierte²⁾, der sich aber bei Gelegenheit seiner meisterhaften Ausgaben provenzalischer Lyrik immer wieder veranlaßt sah, sich auch mit metrischen Fragen auseinander zu setzen. C. Appel hatte bald erkannt, daß die Musik bei der Aufklärung der metrischen Struktur gute Dienste³⁾ zu leisten vermochte⁴⁾; er war von den Romanisten bisher wohl der einzige, der die Musik in weiterem Umfang zu Rate zog.

An allen Stellen, an denen Appel Gelegenheit hatte, sich über metrische Fragen, vor allem über den Strophenbau auszulassen⁵⁾, findet man treffliche Beobachtungen und feinste Bemerkungen. Allerdings ist das Gebiet der Troubadour-Lyrik mit den verhältnismäßig nur wenigen erhaltenen Melodien einerseits viel zu eng, als daß sie einen Überblick über die Formkunst des Mittelalters geben könnte, andererseits haben sich die Untersuchungen Appels nie zu einer prinzipiellen Fragestellung verdichtet, so daß seine Forschungen eigentlich nur Stoffsammlungen — allerdings äußerst wertvolle — geblieben sind.

So gilt auch heute noch, was Stengel dem Abschnitt 'Strophenbildung' seiner romanischen Verslehre vorangestellt hat: „Das schwierigste aber auch interessanteste Kapitel der romanischen Metrik ist entschieden das, welches von der Bildung der Strophen

¹⁾ F. W. Maus, Peire Cardinals Strophenbau in seinem Verhältnis zu dem anderer Troubadours nebst einem Anhang enthaltend: Alphabetisches Verzeichnis sämtlicher in der prov. Lyrik nachweisbaren Strophenformen, in 'Ausgaben und Abhandlungen' Marburg (1884).

²⁾ Wenn von Appels grundlegender Abhandlung: Vom Descort, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 9 (1887) 212 ff., abgesehen wird.

³⁾ Vielleicht angeregt durch die sonst nicht sonderlich hervorragende Dissertation von Galino, Musique et versification française au moyen âge, Leipzig (1891).

⁴⁾ Besonders in der Ausgabe des Uc Brunec, in 'Abhandlungen Herrn Professor Dr. Tobler dargebracht', Halle (1895) 54—60.

⁵⁾ Ich denke vor allem an das Kapitel 'Metrik' in der Einleitung der Ausgabe des Bernart von Ventadorn, Halle (1915) S. LXXXIX ff. und in der Ausgabe des Raimbaut d'Aurenga, in 'Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen', Phil. hist. Klasse XXI, 2, Berlin (1928) 67 ff.

handelt. Hier war man freilich bislang über rein äußerliche Beobachtungen noch nicht viel hinausgekommen, indem man lediglich das Vorkommen der 3-, 4- usw. Zeilen in den verschiedenen romanischen Dichtungen konstatierte¹⁾.

Nicht viel besser liegen die Verhältnisse für das Studium der Strophik des Mittelhochdeutschen: wohl findet man in allen älteren Verslehren Kapitel über den Strophenbau, doch gleichen diese mit ihren wenig sagenden Allgemeinheiten einander wie ein Ei dem anderen, und von Verständnis für den Formsinn des Mittelalters ist wenig zu verspüren.

Weit davon entfernt, die wirklichen Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaues zu erkennen, ist die Arbeit von Richard Meyer²⁾; eine wesentliche Förderung erhielt das Problem erst durch F. Saran³⁾, der den von R. Westphal⁴⁾ betretenen Weg konsequent weiterging, und vor allem durch die Arbeiten von Plenio. Nachdem Plenio sich zuerst an der Strophik von Frauenlobs Marienleich⁵⁾ versucht hatte, setzte er sich geistreich mit der Liedstrophik Wolframs⁶⁾ auseinander, räumte mit vollem Recht mit der alt-eingebürgerten, den metrischen Tatsachen nicht gerecht werdenden Drei- und Zweiteiligkeit⁷⁾ der Strophe auf, um in einem ebenso eigenartigen wie aufschlußreichen Aufsatz: 'Bausteine zur alt-hochdeutschen Strophik'⁸⁾ seine bisherigen Forschungsergebnisse zusammenzufassen. Hier werden, wenn auch etwas kunderbunt, alle möglichen Probleme erörtert und gestreift; der Beitrag ist

¹⁾ Stengel, *Romanische Verslehre*, Kap. XV Strophenbildung, im 'Grundriß der romanischen Philologie' Bd. 2/1, Straßburg (1902) 75.

²⁾ Richard Meyer, *Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaues*, in 'Quellen und Forschungen' Nr. 58, Straßburg (1886).

³⁾ F. Saran, *Deutsche Verslehre*, München (1907).

⁴⁾ R. Westphal, *Theorie der neuhochdeutschen Metrik*, Jena² (1877).

⁵⁾ K. Plenio, *Die Strophik von Frauenlobs Marienleich*, in 'Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur' Bd. 39 (1914) 290 ff.

⁶⁾ K. Plenio, *Betrachtungen zu Wolframs Liedstrophik*, in 'Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur' Bd. 41 (1916) 47 ff.

⁷⁾ K. Plenio, *Über die sogenannte Dreiteiligkeit und Zweiteiligkeit in der mittelhochdeutschen Lyrik*, in 'Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen', Bd. 136 (1917) 16 ff.

⁸⁾ K. Plenio, *Bausteine zur altdeutschen Strophik*, in 'Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur' Bd. 42 (1917) 413 ff. und Bd. 43 (1918) 56 ff. Über deutsche Strophik, ebenda Bd. 42, 280 ff.

eine Fundgrube für jeden, der über den Strophenbau arbeiten will. Die Betonung der rhythmisch-melodischen Form als organische Einheit, der Hinweis auf die Bedeutung der Form „als Erfüllung des ästhetischen Ideals der mhd. Lyrik“, die Erkenntnis, daß „dem Formsinn des mhd. Lyrikers die Kunstleistung, die wir Virtuosität zu schelten pflegen, offenbar keine Verirrung, vielmehr die organische Blüte der poetischen Kultur war“, ist ein bleibendes Verdienst des so früh Dahingegangenen, auch wenn er letzten Endes zu einer wirklichen Erkenntnis der Strophenformen nicht vorzudringen vermochte.

Förderung verdanken wir auch Günther Müllers: 'Studien zum Formproblem des Minnesangs'¹⁾. Was dort als „da capo-Form“ — diese in Anlehnung an Bernoulli gewählte Bezeichnung ist nicht besonders glücklich — erkannt ist, stellt in der Tat eine besondere Strophenform dar.

Auch F. Koßmann²⁾ bringt in seiner Schrift: 'Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Literatur' unter Berücksichtigung der überlieferten Notation einen höchst interessanten Querschnitt durch das deutsche Liedschaffen, der zeigt, daß die Zeilenzahl keineswegs für die Einheit der Form bürgt. Den drei Typen³⁾, die Koßmann aus der Darstellung des musikalischen Baues gewinnt und die ihn veranlassen, den „beliebten Ausdruck Dreiteilung, Tripartition durchaus zu vermeiden“, dürften wohl noch weitere zur Seite gestellt werden. Vorzügliche Dienste werden auch Koßmanns 'Übersichten der siebenzeiligen Strophen' leisten.

Sehr zu bedauern bleibt, daß Heusler in seinem Meisterwerk: 'Deutsche Versgeschichte', im Abschnitt über den Strophenbau⁴⁾ eigentlich nicht über Äußerlichkeiten hinweggekommen ist. Wir erfahren wohl etwas über „Töne aus gepaarten Viertaktern“, „Viertaktöne mit unpaarigen Gliedern“, „Reimstellung, Dreiteiligkeit, Formspiel und Leich“, ein System aber läßt sich nirgends erkennen.

¹⁾ Günther Müller, *Studien zum Formproblem des Minnesangs*, in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' Bd. 1 (1923) 61 ff.

²⁾ F. Koßmann, *Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Literatur*, Haag (1923).

³⁾ Ebenda S. 11 f.

⁴⁾ A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte*, im 'Grundriß der germanischen Philologie' Bd. 8/2, Berlin (1927) 242 ff.

Nachdem ich auf die Wichtigkeit der uns erhaltenen romanischen Melodien¹⁾ für die Erkenntnis mittelhochdeutscher Kontrafakta romanischer Vorbilder hingewiesen habe, hat Spanke²⁾ sämtliche Lieder aus Minnesangs Frühling auf ihre eventuelle Abhängigkeit von romanischen Vorbildern nachgeprüft und ist zu schönen Resultaten gelangt, wie sie einer Arbeit von Bücheler³⁾ leider versagt blieben.

Im Gebiet der mittellateinischen Philologie beschränkt sich das Verdienst Wilhelm Meyers nicht auf eine Neuorientierung über die mittellateinische Rhythmik, wir verdanken dem Gelehrten auch eine Klärung unserer Gesamtauffassung der mittelalterlichen Strophik, bei der die Musik zu Rate zu ziehen, so weit es ihm nur möglich war, er nicht müde wurde⁴⁾.

Eine aufschlußreiche Untersuchung widmete J. Schreiber der Vagantenstrophe⁵⁾; und auch Paul von Winterfelds sei hier als eines Wegbereiters metrischer Erkenntnisse gedacht⁶⁾.

Von seiten der Musikwissenschaft ist auf dem Gebiet der Formenlehre des Liedes nicht viel gearbeitet worden. Man hat wohl das Wesen der Sequenz, der Hymne, des Liedes im Allgemeinen geklärt, aber viel weiter ist man nicht in dieses Gebiet eingedrungen. Noch immer findet man sinnlose Begriffe wie „zwei- und dreiteilige Liedform“, ohne daß diesen Begriffen eine konkrete Vorstellung zugrunde läge, und damit umgeht man das eigentliche Formproblem

¹⁾ F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 7 (1924) 65 ff. und: Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, in 'Zeitschrift für deutsche Bildung' Bd. 2 (1926) 536 ff. und 622 ff.

²⁾ H. Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 49 (1929) 191 ff.

³⁾ W. Bücheler, Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbindung bei den deutschen Minnesängern, Bonner Diss., Dillingen (1930); vgl. meine Besprechung in 'Literaturblatt für germanische und romanische Philologie' Bd. 52 (1931) 250 ff.

⁴⁾ Wilhelm Meyer, Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik, Berlin, 2 Bde. (1905); vgl. die zahlreichen Hinweise unter „Strophik“ und „Rhythmik“ des Registers.

⁵⁾ J. Schreiber, Die Vagantenstrophe der mittellateinischen Dichtung, Straßburg i. Els. (1894).

⁶⁾ Paul von Winterfeld, Rhythmen- und Sequenzenstudien I. Die lateinische Euliassequenz und ihre Sippe, in 'Zeitschrift für deutsches Altertum' Bd. 45 (1901) 133 ff.

des Liedes. Selbst Arbeiten, die speziell diesem Thema gewidmet sind, wie die von Noatzsch¹⁾, kommen über längst bekannte Gemeinplätze nicht hinaus und berühren das Problem überhaupt nicht.

Wenn schon die Arbeiten über die Struktur des neueren Liedes spärlich und unzureichend sind, so fehlt es gänzlich an solchen über das mittelalterliche. Was Galino in seiner 'Musique et versification française au moyen âge'²⁾, desgleichen was Bernoulli in der Einleitung zur Ausgabe der 'Jenaer Liederhandschrift' zur Form der Strophen beibringt, ist ohne Belang³⁾.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat man Interesse an einem verhältnismäßig kleinen Teil des hier interessierenden Fragenkomplexes gezeigt: wenig Beachtung fand Aubrys verfehlter Beitrag zur Musik der Lais⁴⁾, dagegen eröffnete seine Abhandlung über die 'Estampies et Danses royales'⁵⁾ eine ganze Reihe von Arbeiten über denselben Gegenstand. Zunächst trat Joh. Wolf⁶⁾ mit einem Aufsatz über die Tänze des Mittelalters hervor, und C. Sachs⁷⁾ teilte im Anhang zu dieser Veröffentlichung die bis dahin bekannten Denkmäler mit. H. Moser⁸⁾, setzte dann die Klärung der Frage fort, die Handschin⁹⁾ mit gewohnter Gründlichkeit kürzlich wieder erneut aufgegriffen hat.

Nimmt man noch meine Arbeiten über die 'Rondeaux, Virelais und Balladen'¹⁰⁾ die Chansons de geste¹¹⁾ und die altfranzösische

¹⁾ Noatzsch, Die musikalische Form unserer Choräle, in 'Pädagogisches Magazin' Heft 289, Langensalza (1907) und Die musikalische Form der deutschen Volkslieder, in 'Musikalisches Magazin' Heft 33, Langensalza (1910).

²⁾ Galino, Musique et versification française au moyen âge, Diss. Leipzig (1891).

³⁾ Holz, Saran und Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift, Bd. 2 (1902) 193 ff.

⁴⁾ Jeanroy, Brandin, Aubry, Lais et Descorts français du XIII^e siècle, in 'Mélange de Musicologie critique' Bd. IV, Paris (1901).

⁵⁾ P. Aubry, Estampies et Danses royales, Paris (1907).

⁶⁾ Joh. Wolf, Die Tänze des Mittelalters, in 'Archiv für Musikwissenschaft' Bd. 1, Leipzig (1918) 10 ff.

⁷⁾ C. Sachs, Ausgabe der Denkmäler, ebenda S. 19 ff.

⁸⁾ H. Moser, Stantipes und Ductia, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 2 (1920) 194 ff.

⁹⁾ J. Handschin, Über Estampie und Sequenz I. und II., in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 12 (1929) 1 ff. und Bd. 13 (1930) 113 ff.

¹⁰⁾ F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, in 'Gesellschaft für romanische Literatur' Bd. 43 (1921) und Bd. 47 (1927).

¹¹⁾ F. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste, Halle (1923).

Rotrouenge¹⁾ hinzu, so ist die hier in Betracht kommende Literatur bereits erschöpft.

So hervorragend aber alle diese Teilergebnisse auch sein mögen, zu einem System, zu einer klaren Erkenntnis des mittelalterlichen Formwillens haben sie noch nicht geführt.

* * *

Es sei noch kurz auf die rein bibliographischen Hilfsmittel hingewiesen, deren Kenntnis für das Studium des mittelalterlichen Liedes unentbehrlich erscheint.

Für das altfranzösische Lied kommt in erster Linie die zwei-bändige Bibliographie von Raynaud²⁾ in Betracht, die im 2. Band eine Liederliste enthält, nach der die altfranzösischen Lieder angeführt zu werden pflegen. Wertvolle Ergänzungen zu dieser Bibliographie gab Jeanroy³⁾ 1918, die ich 1921 unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Seite ergänzt habe⁴⁾. Sechs Jahre später veröffentlichte Spanke noch weitere Nachträge⁵⁾.

Für das provenzalische Lied ist die 1872 gedruckte Bibliographie in Bartschs 'Grundriß der provenzalischen Literatur'⁶⁾ noch immer nicht überholt, wiewohl sie deutlich einen nur provisorischen Charakter trägt; nach ihr werden die provenzalischen Lieder zitiert. Die seit längerer Zeit in Aussicht gestellte Neubearbeitung der Bibliographie wird leider, da der Tod Pillet mitten aus der Arbeit riß⁷⁾, wieder eine recht unliebsame Verzögerung erfahren. Bis zum Erscheinen einer neuen Bibliographie werden

¹⁾ F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, Halle (1925).

²⁾ G. Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français des XII^e et XIII^e siècles, Paris (1884) 2 Bde.

³⁾ A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des Chansonniers français du Moyen Age, in 'Les Classiques français du Moyen Age' Nr. 18, Paris (1918).

⁴⁾ F. Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 41 (1921) 293–346.

⁵⁾ H. Spanke, Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 51 (1927) 73 ff.

⁶⁾ K. Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur, Elberfeld (1872).

⁷⁾ A. Pillet, Grundlagen, Aufgaben und Leistungen der Troubadours-Forschung, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 47 (1927) 316–348.

Jeanroys Berichtigungen und Nachträge¹⁾ zu Bartschs Werk von außerordentlichem Wert bleiben.

Der gesamte musikalische Nachlaß der Troubadours²⁾ wird jetzt in meiner Ausgabe leicht zugänglich sein.

Auf dem Gebiete des mittellateinischen Liedes wird man über die geistlichen Lieder in dem umfangreichen Repertorium von Ul. Chevalier³⁾ Auskunft erhalten, die allerdings mitunter lücken- und fehlerhaft ist.

Auch das mittelenglische geistliche Lied hat in C. Brown⁴⁾ einen bibliographischen Bearbeiter gefunden.

Im folgenden werden die Lieder gewöhnlich nach diesen Bibliographien angeführt werden.

II. Vom Wesen der Form.

Welches ist das Wesen der Form, wodurch tritt die Strophe ins Dasein? das ist eine Frage, die schon viele beschäftigt hat, hängt doch das Verständnis für die Formgebung wesentlich von ihrer Beantwortung ab.

Bisher sah man die Strophe der Lieder und Gedichte als eine Anhäufung von Verszeilen an, die gewöhnlich am Ende in einen Reim auslaufen, und dementsprechend spricht man z. B. von einer zehnzeiligen Strophe, die je nach der Länge der einzelnen Verse als isometrische oder metabolische, je nach der Anordnung der Reime als symmetrische oder asymmetrische Form bezeichnet wird. Alles was nicht in diese Kategorie passen will, wird unter der Rubrik „andere Formen“ aufgeführt. So verfährt z. B. Ph. Martinon in seinem Werk über die französischen Strophen⁵⁾.

¹⁾ A. Jeanroy, Bibliographie sommaire des Chansonniers provençaux, in 'Les Classiques français du Moyen Age' Nr. 16, Paris (1916).

²⁾ F. Gennrich, Der musikalische Nachlaß der Troubadours, in 'Publikationen älterer Musik', sechster Jahrgang, erster Teil, Leipzig (1931).

³⁾ Ul. Chevalier, Repertorium hymnologicum, Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours, 5 Bde., Louvain (1892/1912).

⁴⁾ C. Brown, A Register of Middle English religious and didactic verse; Part I. List of Manuscripts Oxford (1916); Part II. Index of first lines and Index of subjects and titles. Oxford (1920).

⁵⁾ Ph. Martinon, Les Strophen, Paris (1912).

Wer in der Strophe nur eine Ansammlung von Versen erblickt, wird leicht dazu neigen, durch Addition oder Subtraktion von Silben oder ganzen Versen neue Strophenformen zu bilden, d. h. er wird die Entstehung einer Form aus einer andern Form zu erklären suchen. Als Beispiel führe ich Jeanroy an: aus einer Strophenform 8a 8a 8a 8b 8C 4B „pour qu'il y eût concordance parfaite entre la dimension des derniers vers aussi bien que dans leurs rimes, on raccourcit le quatrième vers et l'on eut: 8a 8a 8a 4b 8C 4B ou 8a 8a 8a 4b 8A 4B ou enfin en remplaçant par des vers ordinaires les vers-refrains: 8a 8a 8a 4b 8a 4b“¹⁾.

Oder Stengel: „Wege, auf denen man zu einer Erweiterung der Strophen gelangen konnte, waren für die Kunstdichter verschiedene vorhanden. Relativ der bequemste und auch natürlichste bot sich in der Zerlegung der Verszeile dar. Weiter griff man oft zur Verdoppelung einzelner Strophenglieder, endlich scheute man sich aber auch nicht, einzelne Zeilen am Schluß oder im Innern der Strophe an- oder einzufügen. Später mochte dann auch eine entgegengesetzte Tendenz, die auf Verkürzung der Strophen durch Ab- und Ausstoßen einzelner Zeilen abzielte, hervortreten. Ein Beispiel deutlicher Strophenerweiterung durch Einfügung einer Pluszeile bietet die Strophe: a₃ a₃ a₃ a₃ b₄ a₃ b₄ wie sich aus der Vergleichung mit: a₃ a₃ a₃ b₄ a₃ b₄ ergibt“²⁾. Welches die „Pluszeile“ ist, verrät Stengel nicht.

Dies Verfahren ist bekannt; es hat zur Konstruktion der mannigfaltigsten Strophengebilde geführt und die Additions- und Subtraktionsmethode geschaffen, vermittels deren man den Ursprung jeder Strophenform erklären zu können glaubte.

Stellen wie die von Jeanroy und Stengel mitgeteilten könnte man um viele vermehren, alle zeigen, daß den Vertretern dieser Ansichten die Strophenformen nur zufällige Zusammenstellungen von Verszeilen sind. Man verkennt dabei, daß die Strophe ein Organismus ist, der derartige Eingriffe in den meisten Fällen nicht duldet, wenn nicht die Gefahr bestehen soll, ihn zu zerstören. Die mittelalterliche Lyrik war bis auf ganz verschwindend wenig Ausnahmen gesungene, liedhafte Dichtung, der eine unverkennbare,

¹⁾ Jeanroy, *Les Origines de la Poésie lyrique en France*, Paris² (1904) 400.

²⁾ Stengel, *Romanische Verslehre*, in Gröbers 'Grundriß der romanischen Philologie' Bd. II/1 84.

feinempfundene, in innerer Beziehung stehende musikalische Struktur zugrunde lag. Wie sollte man da im Text auch nur eine Silbe ändern können, ohne dadurch die inneren gegenseitigen Beziehungen und damit den musikalischen Aufbau zu erschüttern, ja in Frage zu stellen? Veränderungen im Aufbau einer Liedstrophe sind wohl möglich, aber nur dann, wenn sie die einer Strophenform inwohnende Gesetzmäßigkeit berücksichtigen.

Ebenso wie ein Würfel eben nur Würfel bleibt, wenn man ihn in den drei Dimensionen um ein gleiches Maß verlängert oder verkürzt, wie ein Prisma dagegen immer noch Prisma bleibt, selbst wenn es nur in einer Dimension eine Veränderung erleidet, so bleibt auch die Liedform nur unter der Bedingung erhalten, daß die in dem Organismus der Strophe wirkenden formalen Kräfte der Eigenart der Strophe gemäß bei eventuellen Veränderungen berücksichtigt werden. Das gilt nicht nur von den sog. „Formen mit festem Bau“, bei denen man diese Eigenart zuerst erkannt hat, das gilt auch von den andern Strophenformen, jeweils ihrem Charakter entsprechend.

Die Additions- und Subtraktionsmethode, die auf bequemste Art jedwede Strophenform „errechnen“ kann, konnte nur unter Außerachtlassen der musikalischen Verhältnisse entstehen. Aber auch moderne Forscher, die sich der Bedeutung der Musik für das Erkennen des Strophenbaues wohl bewußt sind, haben sich von dieser älteren Ansicht nicht ganz loslösen können.

Wenn z. B. Spanke eine Form: a₇ B₇ a₇ c₅ a₇ c₅ in Hymnen findet und schreibt: „Der Unterschied zwischen dieser Form und der oben bei Hilarius und in (Hs. Paris, Bibl. Nat. lat.) 1139 festgestellten: a₆ a₆ a₆ B₄ A₆ B₄ fällt in die Augen: aber eben so klar ist ihre nahe Verwandtschaft und die Tatsache, daß das Rondeau, formal betrachtet, nichts Anderes ist als eine *Kreuzung*¹⁾ dieser beiden Formen“²⁾, so ist auch diese Feststellung nur auf dem Papier errechnet. Die tatsächlichen Verhältnisse können andere gewesen sein, ja sie waren sicherlich andere, denn der musikalische Aufbau braucht — wie z. B. bei den Hymnen — durchaus nicht mit der Reimordnung parallel zu laufen. Auch bei sechszeiligen Strophen sind mehrere Möglichkeiten eines musikalischen Aufbaues vorhanden³⁾.

¹⁾ Nur hier kursiv gedruckt.

²⁾ H. Spanke, *Das lateinische Rondeau*, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 53 (1929) 39.

³⁾ Vgl. unten S. 22 ff.

Im Gegensatz zu dieser Additions- bzw. Subtraktionsmethode bin ich der Ansicht, daß die Strophe einen Organismus darstellt, der aus dem auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Formwillen seines Schöpfers geboren ist.

Es handelt sich deshalb in erster Linie darum, den Formwillen zu erkennen. Er geht am eindeutigsten aus der Verbindung der musikalischen Struktur mit dem Bau des Textes hervor. Beide Komponenten müssen zusammen wirken, soll eine richtige Charakteristik der Strophe möglich werden.

Ich kann mich deshalb auch nicht einer weiteren Ansicht Spankes anschließen, die in der Virelaiform: $\alpha \alpha \beta \beta$ einen „Sequenzenausschnitt“¹⁾ ($\alpha \alpha \beta \beta$) sehen will, steht doch dieser Annahme der Refrain des Virelai im Wege, den der Sequenzenausschnitt in dieser Art natürlich nicht kennt.

Jedem Philologen ist bekannt, daß vollkommen gleichlautende Wortformen verschiedene Etymologien haben können; genau so können zwei musikalische Strukturen äußerlich übereinstimmen, ohne demselben Prinzip zu entstammen. Das Virelai zeigt deutlich seine Abhängigkeit vom Rondel, und dieses hat mit der Sequenz nichts zu tun. Ähnlich ist das Verhältnis bei Virelai und Rotrouenge²⁾: die musikalischen Strukturen beider können übereinstimmen, ohne daß man die eine Form aus der anderen ableiten könnte, ebenso wie das Prisma in einem Spezialfall auch die äußere Gestalt eines Würfels annehmen kann, ohne dabei die Funktionen eines solchen zu haben; oder wie die Formel: C_2H_6O zwei chemisch ganz verschiedene Verbindungen, nämlich Äthylalkohol oder Methyläther darstellen kann.

III. Die Gliederung der Strophe.

Wer den Aufbau einer Strophe verstehen, wer den Formwillen des Autors erkennen will, muß die Gliederung der Strophe klar zu legen suchen. Ja, mehr noch, man wird auch danach streben müssen, die Funktion der einzelnen Glieder zu erkennen, erst dann wird man der formalen Absicht des Dichters gerecht werden können.

¹⁾ H. Spanke, a. a. O. 145.

²⁾ F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, Halle (1925) 62f.

Bisher hat man diese Aufgabe auf leichte Art zu lösen gesucht: man hat die Verszeilen und die Silben oder die Versfüße gezählt, die Reime festgestellt und aus der Reimanordnung ein Strophenbild erhalten, mit dem man sich begnügte; denn weiter gehen in der Regel die Angaben nicht, die man in den Ausgaben lyrischer Dichtungen findet — wenn dieser Frage überhaupt ein Platz eingeräumt wird.

Wer jedoch tiefer in das Wesen der Strophen eindringen will, wird bald gewahr werden, daß es mit diesen Angaben nicht getan ist. Zunächst muß betont werden, daß die Zeilenzahl der Strophe keineswegs als Merkmal eindeutig bestimmter Strophen typen betrachtet werden kann; das Zählen der Verszeilen ist nur ein bequemes, recht äußerliches Einteilungsprinzip. Die Untersuchung von Koßmann über 'Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Literatur'¹⁾ hat mit Evidenz bewiesen, daß die siebenzeilige Strophe verschiedene Aufbautypen umfaßt.

Nicht anders liegen die Verhältnisse bei der in der Liedliteratur nicht sehr häufigen sechszeiligen Strophe, die mit der Reimordnung: $a a b c c b$ bzw. $a a b a a b$ als *rythmus tripartitus caudatus* — 'strophe couée' — 'Schweifreimstrophe' bekannt ist. Ferd. Wolf, Bartsch, Jeanroy u. a. m. haben dieser Strophe eine bevorzugte Stellung gegenüber den andern Strophen eingeräumt, ohne daß ein Grund dafür ersichtlich wäre, denn die oben genannte Strophe stellt keineswegs einen Typus dar.

Ist sie zufällig ein Teil einer Sequenz, dann tritt deutlich das Prinzip der Wiederholung in die Erscheinung, wie z. B. aus dem zweiten Versikel der bekannten Sequenz: *Letabundus* hervorgeht:

α

 An - ge - lus con - si - li - - i Na - tus est de

 Sol oc - ca - sum nes - ci - ens, Stel - la sem - per

β

 vir - gi - - ne, Sol de stel - - - la.

 ru - ti - - lans, Sem - per cla - - - ra.

γ

¹⁾ F. Koßmann, Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Literatur, Haag (1923).

Vollkommen abweichend ist dagegen der Aufbau in dem lat. Lied: *Auscultet, Exultet* ... der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 fol. 46^v°:



1. Aus-cul-tet, Ex-ul-tet Fi-de-lis — con-ci-o;

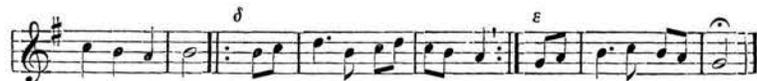


4. Can-ti-ca — Rit-mi-ca — Fi-de-lis gau-di-o!

das eine ungegliederte, durchkomponierte Melodie, wie sie in den älteren Hymnen gebräuchlich ist, aufweist, in der allerdings bei Vers 4 und 5 eine kleine Sequenzenbildung vorliegt, sodaß ein Grundriß von: $\alpha \beta \gamma 1. \delta 2. \delta \epsilon$ entsteht, der vielleicht im 18. Jahrhundert seine Lebenskraft noch nicht eingebüßt hatte. In einem lothringischen katholischen Gesangbuch¹⁾ aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts verbinden nämlich die beiden Lieder: *Das wahre Licht der ganzen Welt* ... auf S. 248 und: *Laßt fröhlich uns singen* ... auf S. 369 mit der Schweifreimstrophe einen Aufbau von: $\alpha \beta \gamma \delta \delta \epsilon$. Als Beispiel diene das letztgenannte Lied:



1. Laßt fröh-lich uns sin-gen Und lieb-lich er-kin-gen So



gut es kann sein. 4. Laßt Pauk und Trom-pe-ten
5. Laßt Gei-gen und Flö-ten Auch stimmen dar-ein.

Die einzelnen durch gleiche Reime gekennzeichneten Verse nehmen im Gesamtaufbau keinerlei Sonderstellung ein, der Reim

¹⁾ Ich spreche auch an dieser Stelle dem unermüdlichen Erforscher des lothringischen Volksliedes, Herrn Pfarrer Dr. Louis Pinck, für die Mitteilung dieser sowie der weiter unten zitierten Melodien meinen herzlichen Dank aus.

grenzt zwar die einzelnen Abschnitte eines im Laufe der Zeit als zu lang empfundenen Verses ab, ändert aber, gleich der Verszäsur, nichts an dem ursprünglichen Aufbauwillen. Ein interessantes Beispiel mag den Vorgang beleuchten: Die bekannte Hymne des Paulus Diaconus (geb. 740) auf Johannes den Täufer:

*Ut queunt laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii reatum,
Sancte Johannes.*

war als vierzeilige sapphische Strophe gedacht. Als Guido von Arezzo (um 1040) diese erste Strophe der Hymne, deren Melodie von Halbzeile zu Halbzeile je eine Stufe emporsteigt, zur Bezeichnung der Töne der Tonleiter benutzte, war für ihn die Langzeile schon in zwei Kurzzeilen zerfallen, und damit die vierzeilige Strophe in eine siebenzeilige übergegangen, deren einzelne Verszeilen in der deutschen Übersetzung des Mönchs von Salzburg durch paarweise Reime (a a b b c c d) noch besonders unterstrichen wurden, ohne daß sich an dem ursprünglichen melodischen Aufbau auch nur das geringste verändert hätte.



1. *Ut que-unt la-xis Re-so-na-re fi-bris Mi-ra ges-to-rum*
Das hell auf-klym-men Dei-ner die-ner stymmen, Czer-klengken sun-der



4. *Fa-mu-li tu-o-rum, Sol-ve pol-lu-ti*
Dei-ne werch, deine wun-der Ver-mai-let leb-sen



6. *La-bi-i re-a-tum, Sanc-ti Jo-han-nes.*
Salb aus gena-den keb-sen, Sanc-de Jo-han-nes.

Aus den Beispielen, die sich leicht vermehren ließen, geht hervor, daß die Reime sich wohl als Schmuck dem metrischen Bau anschließen, ihn aber nicht eindeutig auszudrücken vermögen, und

daß die musikalische Gliederung viel eher den ursprünglichen Sachverhalt darzustellen imstande ist.

Ferner wird man einsehen, daß es unmöglich so viele verschiedene Arten von Strophen geben kann, als Variationen in der Reimanordnung möglich sind. Es ergibt sich also die Notwendigkeit, ein Kriterium zu finden, das es möglich macht, eine gewisse Ordnung in die Überfülle zu bringen, die große Zahl der Strophenbilder auf einige Grundtypen zurückzuführen.

Ein solches Kriterium ist in den 'Cäsuren', den 'Einschnitten', die eine Gliederung im Innern der Strophe herbeiführen, gefunden worden. Wo aber sind die „Einschnitte“ zu suchen?

Ein Hauptmerkmal der Lyrik ist das Vorhandensein von metrischen Gebilden, die eine in sich abgeschlossene Einheit darstellen und sich in derselben Form ein oder mehrere Male wiederholen. Diese Strophen dienen nicht nur dem Bedürfnis nach einer Gliederung des Gedankengehaltes der ganzen Dichtung, sondern nicht selten ist auch im Innern der einzelnen Strophen selbst, besonders wenn sie eine größere Anzahl von Versen umfassen, eine gewisse Gliederung, die mit einer solchen des Sinnes parallel läuft, angestrebt¹⁾.

Man wird also auch umgekehrt aus dieser Sinnesgliederung, die auch in der Interpunktion zum Ausdruck kommen muß, also aus dem Satzbau, einen Schluß auf die Strophengliederung ziehen können, besonders dann, wenn diese Sinnesgliederung in allen Strophen an denselben Stellen erscheint. In der Tat wäre das ein Weg, hinter das Geheimnis des Formwillens des Dichters zu kommen; aber in vielen Fällen ist diese Sinnesgliederung nicht so eindeutig, daß berechnete Zweifel ausgeschlossen wären.

Man hat deshalb noch ein weiteres Kriterium herangezogen: die 'Symmetrie'. Es kann gelingen, aus der Anzahl der Verszeilen einer Strophe mit Hilfe der Symmetrie, die oft schon durch die Verteilung der Reime auf die Strophe nahegelegt wird, eine Ordnung aufzustellen. Aber schon der Versuch, z. B. die Aufbaufrage der Strophe: $a_3 a_3 a_3 b_3 a_3 b_3$ mit Hilfe der Symmetrie zu lösen, stößt auf Schwierigkeiten, denn der Möglichkeiten gibt es mehrere. So ist die Frage, ob der eben genannten Strophe eine Gliederung von:

¹⁾ Vgl. Wilh. Meyer, Gesammelte Abhandlungen, Bd. II, 67f.

$$\begin{array}{l} a_3 a_3 a_3 + b_3 a_3 b_3 \text{ oder } a_3 a_3 + a_3 b_3 + a_3 b_3 \\ \text{oder } a_3 a_3 + a_3 b_3 a_3 b_3 \text{ oder } a_3 a_3 a_3 b_3 + a_3 b_3 \end{array}$$

zugrunde liegt — denn die vier Möglichkeiten sind wohl denkbar — durch die Symmetrie allein nicht eindeutig zu entscheiden. Wenn man aber sieht, daß es Dichter gibt, die diese Strophe sogar als ungliedertes Ganzes betrachtet wissen wollen, wie etwa der Dichter des lateinischen Liebesliedes: *Ecce letantur omnia . . .*¹⁾ der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 3719 fol. 40r^o, welches lautet:

1. Ec - ce le - tan - tur om - - ni - a —, Que-
 que dant su - a gau - di - a, 3. Ex - cep - to me qui
 gra - ci - a — A - mi - ce me - e ca - re - o —; 5. Quod
 co - rum - dam in - vi - di - a E - ve - nit, un - de do - le - o.

dann verliert die sich nur auf den Reim stützende Symmetrie erst recht an Wert.

Es zeigt sich also, daß in isometrischen Strophen, bei denen sich die Symmetrie gewöhnlich nur mit Hilfe des Reimes herstellen läßt, keine Sicherheit für das richtige Erkennen der Gliederung gegeben ist.

Erleichtert wird die Entscheidung in metabolischen Strophen, in denen kürzere oder längere Verszeilen zuweilen in Verbindung mit dem Reim einen besseren Anhalt für die Gliederung geben können. Die Strophe: $a_3 a_3 a_3 b_4 a_3 b_4$ z. B. legt eine Gliederung von:

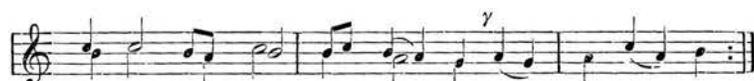
$$a_3 a_3 a_3 + b_4 a_3 b_4 \text{ oder } a_3 a_3 + a_3 b_4 a_3 b_4$$

¹⁾ Text gedr. bei Du Méril, Poésies populaires latines du moyen âge, Paris (1847) 234.

nahe; und in der Tat ist die zuletzt angeführte Form recht häufig anzutreffen. Als Beispiel diene das lat. Lied: *In laudes innocentium* . . .¹⁾ der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 fol. 40r°:



1. In lau - des in - no - cen - ti - um, 3. Psal-
2. Qui pas - si sunt mar - ty - ri - um, 5. Sit



lat cho - rus in - fan - ti - um: Al - le - lu - ia
de - cus re - gi mar - ty - rum Et glo - ri - a.

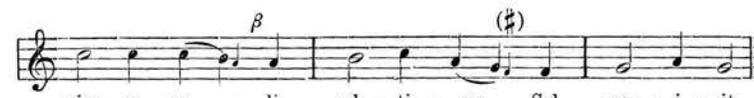
Und doch beweist das lateinische Liebeslied: *De ramis cadunt folia* . . .²⁾ der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 3719 fol. 42r°, welches lautet:



1. De ra - mis ca - dunt fo - li - a, Nam vi - ror to - tus



per - i - it; 3. Jam ca - lor li - quit om - ni - a Et ab - i - it; 5. Nam



sig - na ce - - li ul - ti - ma Sol per - i - it.

daß auch in metabolischen Strophen ein vollkommen anders gegliederter Bau in der Absicht des Autors liegen kann: interessant ist in diesem Lied das Zurückgreifen der Melodie der 5. und 6. Verszeile auf den Anfang der Strophe unter Auslassung der zweiten Hälfte der Tonreihe α . Keine Symmetrie hätte jemals diesen beabsichtigten zyklischen Aufbau des Liedes dartun können, obwohl

¹⁾ Text gedr. bei Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 45b (1904) 65.

²⁾ Text gedr. bei Du Ménil, *Poésies populaires latines du moyen âge*, Paris (1847) 234.

zugegeben werden muß, daß ein kombiniertes Verfahren, das in erster Linie die Verslänge, daneben die Reimverteilung und die textlichen Sinneseinschnitte berücksichtigt, schon zu recht brauchbaren Resultaten gelangen kann.

Wenn aber die Gliederung kleinerer Strophen schon Schwierigkeiten bereitet, so wachsen diese natürlich mit der Länge der Strophe, d. h. mit der Zahl der möglichen Variationen. F. Michel¹⁾, Dinaux²⁾ und Brakelmann³⁾ haben ohne Erfolg versucht, das angeblich rhythmische Durcheinander des bekannten 'Tournois des Dames' von Huon d'Oisi (Rayn. 1924a) zu entwirren. Brakelmann gesteht: „Je n'ai pas réussi à dégager la construction rythmique de cette pièce. Cependant je ne crois pas que le trouvère ait pu se dispenser, dans une pièce de ce genre et dont la disposition par strophes est évidente, de suivre un système régulier“⁴⁾.

Jeanroy⁵⁾, dem vierten Herausgeber der Dichtung, ist die Lösung des Rätsels, die vorher schon G. Paris in einer Vorlesung an der 'Ecole des Hautes Etudes' versucht hatte, gelungen; aber in Hinsicht auf die Form schreibt er: „Il est certain tout d'abord que la pièce n'affecte pas la forme libre du lai ou du descort: en effet, les lais (quand la musique s'en est conservée) sont toujours notées d'un bout à l'autre; et ici le premier couplet seul est surmonté de notes“⁶⁾.

Die Form hat Jeanroy, ganz abgesehen davon, daß es eine ganze Reihe von Lais gibt, die nicht durchnotiert sind, nicht erkannt, und auch Schläger, der die Melodie des Liedes abdruckt⁷⁾, weiß mit der Strophenform nichts anzufangen⁸⁾.

Wenn schon bei den ersten Herausgebern des 'Tournois des Dames' die Ausgabe des Liedes direkt in Frage gestellt war, so ist dies bei den 'Lais et Descorts'⁹⁾ von Jeanroy, Brandin und

¹⁾ F. Michel, *La chanson des Saxons*, tome 2, 194ff.

²⁾ A. Dinaux, *Les Trouvères cambrésiens* (1836) S. 129 ff.

³⁾ Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, Paris (1891) 57 ff.

⁴⁾ Brakelmann, a. a. O. 64.

⁵⁾ Jeanroy, *Notes sur le Tournoiement des Dames*, in 'Romania' Bd. 28 (1899) 240 ff.

⁶⁾ Jeanroy, a. a. O. 238, Anmerkung 3.

⁷⁾ G. Schläger, *Über Musik und Strophenbau der französischen Romanzen*, Halle (1900) Anhang XX.

⁸⁾ Schläger, a. a. O. 40.

⁹⁾ Jeanroy, Brandin, Aubry, *Lais et Descorts français*, in 'Mélanges de Musicologie critique' Bd. IV. Paris (1901).

Aubry ganz besonders der Fall: diese Ausgabe ist an der Unkenntnis der Form gescheitert¹⁾.

Es könnten hier noch manche ähnlich gelagerten Fälle angeführt werden, alle würden dasselbe ergeben: aus der Textgestaltung allein ist in vielen Fällen keine eindeutige Lösung der Frage möglich, wenigstens solange nicht, als über die Aufbauprinzipien keine Klarheit herrscht.

Seltener sind die Fälle, in denen die Texte der verschiedenen Stimmen einer Motette für Strophen eines Liedes gehalten worden sind, also gewissermaßen an die Stelle des Gleichzeitigen das Nacheinander getreten ist. Aber zwei Motetten haben sich bisher immer diese Vergewaltigung gefallen lassen müssen: die bekannte vierstimmige Motette der drei Schwestern: *Trois sœurs seure rive mer . . .*, aus der Hs. Montpellier, Bibl. de l'École de Médecine, H. 196 fol. 40 v^o, die bei Bartsch²⁾ und Oulmont³⁾ als dreistrophiges Lied abgedruckt ist, während Bücheler⁴⁾ die Dichtung für ein rondelähnliches Gebilde hält, und die dreistimmige Motette: *Bon vin doit on a lui tirer . . .*⁵⁾, aus dem Roman de Fauvel, Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 146 fol. 45 r^o, die Gaston Paris⁶⁾ und Jeanroy-Långfors⁷⁾ für ein dreistrophiges Lied ansehen.

Es erhebt sich deshalb die Frage, ob es überhaupt möglich ist, die Triebkräfte für den formalen Aufbau der mittelalterlichen Lyrik aufzudecken. Glücklicherweise sind wir hierzu in der Lage.

Die mittelalterliche Lyrik ist fast ausnahmslos zum gesanglichen Vortrag bestimmt gewesen, so daß wir als Hilfsmittel die musikalische Gestaltung, den musikalischen Aufbau heranziehen können, ja müssen.

¹⁾ Wir können uns deshalb der Meinung Wallenskölds in seiner großartigen Ausgabe der „Chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre“, in 'Société des anciens Textes français', Paris (1925) XCV, wo es von der Ausgabe der „Lais et Descorts“ heißt: „les exigences de la philologie moderne ont été remplies.“ nicht anschließen.

²⁾ Bartsch, Romanzen und Pastouellen, Leipzig (1870) 19.

³⁾ Oulmont, La poésie du Moyen âge, Paris (1913) 265.

⁴⁾ W. Bücheler, Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbindung bei den deutschen Minnesängern, Bonner Diss. (1930) 47.

⁵⁾ F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd. II, Göttingen (1928) 240.

⁶⁾ Gaston Paris in 'Histoire littéraire', Tome XXXII, (1898) 145.

⁷⁾ Jeanroy-Långfors, Chansons satiriques et bachiques du XIII^e siècle, in 'Les classiques français du Moyen âge' Nr. 23, Paris (1921) 82.

Schon Dante hat ausgesprochen, daß die Musik für den Bau der Strophe maßgebend sei: *Dicimus ergo, quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est; sed in modis diversificari videntur; quia, quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi; et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam . . . Quedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique¹⁾.*

Es ist eine Eigenart des westeuropäischen Musikempfindens, daß aus einer Reihe von in gleichen Abständen aufeinanderfolgenden Tonimpulsen Gruppen von je zwei oder drei Tönen, Takte genannt, ausgesondert und diese einzelnen Takte wieder durch Akzentuation der jeweils ersten Note kenntlich gemacht werden. Vier, seltener drei dieser geraden oder ungeraden Takte — je nachdem sich zwei oder drei Töne zu einer Gruppe vereinigt haben — schließen sich in der mittelalterlichen Musik wieder zu größeren Einheiten zusammen.

Das Steigen und Fallen der aufeinander folgenden Töne, das Unterbrechen des gleichmäßig fortgleitenden Tonflusses durch längeres oder kürzeres Aushalten einiger Töne, durch kürzeres oder längeres Innehalten (Pausen), diese Abwechslung ist imstande, der Tonlinie Leben einzufloßen, eine Melodie zu erzeugen, die unser Gemüt in starkem Maße zu beeindrucken vermag. Diese Mittel gehören in das Gebiet der Rhythmik.

Es gibt Mittel und Wege, den musikalischen Wert einer Melodie zu steigern: sie können rhythmischer, aber auch metrischer Art sein, und da steht die Wiederholung für die mittelalterliche Liedmelodie an erster Stelle. Durch diese Mittel wird der Dichterkomponist in der Form des Melodieaufbaues seinen Gestaltungswillen zur Geltung zu bringen versuchen.

Verbindet sich nun mit der Melodie ein Text, d. h. werden den einzelnen Tönen oder Tongruppen Textsilben, Worte unterlegt, deren natürlicher Wortakzent selbstverständlich in weitgehendstem Maße mit dem musikalischen Akzent zusammenzufallen hat, so tritt der Vers ins Dasein und mit ihm als Aufbauelement die größere Einheit, die Strophe, der unsere Betrachtung gelten soll.

¹⁾ Vgl. De vulgari eloquentia 2, X, 2—3.

IV. Der Formwille muß auch in der Aufbauformel zum Ausdruck kommen.

Man mag Ausgaben mittelalterlicher Lyrik aufschlagen, wo man will, ob es Lieder der Troubadours, der Trouvères, der Minnesänger oder lateinische Conductus sind, nirgends geht das Kapitel 'Verslehre' über die Angabe von gelegentlichen Unstimmigkeiten oder Eigenarten im Versbau, im Reim, in der Silbenzählung hinaus; vielleicht müht man sich noch, zum Zweck der „Übersichtlichkeit“, den Strophenbau durch eine Formel auszudrücken, in der die Verslänge in Silbenzahl oder in Versfüßen, die Reimordnung und das Reimgeschlecht bzw. der steigende oder fallende Versschluß zur Darstellung kommen. Man gibt wohl auch an, ob dieselben Reime in den folgenden Strophen wiederkehren oder nicht und gegebenenfalls noch, wie viele Strophen gleiche Reime aufweisen.

Es erscheint z. B. die Formel:

a b a b a a b b a a b a a b a a b b
8 6~ 8 6~ 8 8 6~ 6~ 8 8 6~ 8 8 6~ 8 8 6~ 6~

für die Strophe und hinzugefügt wird, daß von den beiden vorhandenen Strophen eine jede andere Reime aufweist.

Zur Illustration greife ich die Auslassungen bei Kl. Faßbinder¹⁾ heraus. Hier erscheinen — man könnte fast sagen — hilflose Strukturanalysen. In Bezug auf die bekannte estampida: *Kalenda maya*, ... wird dort z. B. gesagt: „Wenn man die Einteilung der Strophen in musikalische Einheiten ins Auge faßt, ergibt sich, daß die 14-zeilige Strophe von *Kalenda maya* ... sicher ungeteilt ist.“ Es wird deshalb folgende Aufbauformel mitgeteilt:

a₁ a₁ ba₁, a₁ a₁ ba₁, ba₁, ba₁, a₂ a₂ ca₂, a₂ a₂ ca₂,

Die Wirklichkeit zeigt einen schön gegliederten dreiteiligen Aufbau²⁾, den schon Römer³⁾ richtig erkannt hatte.

Dem anspruchsvolleren Betrachter wird diese Aufbauformel wenig sagen können, sie wird ihm eher als Willkür erscheinen,

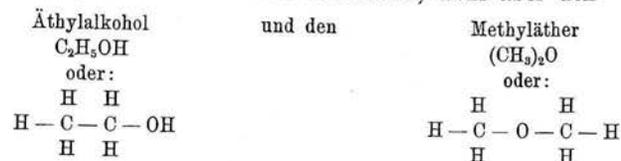
¹⁾ Kl. Faßbinder, Der Troubadour Raïmbaut von Vaqueiras, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 49 (1929) 437 ff.

²⁾ Vgl. die Melodie bei Ludwig, in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte' 2. Aufl., Leipzig (1930) 190 und unten unter „Estampie“.

³⁾ Römer, Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik, Marburg (1884) 49.

als Konglomerat von reimenden Versen, denn als der Ausdruck eines bewußten Formwillens.

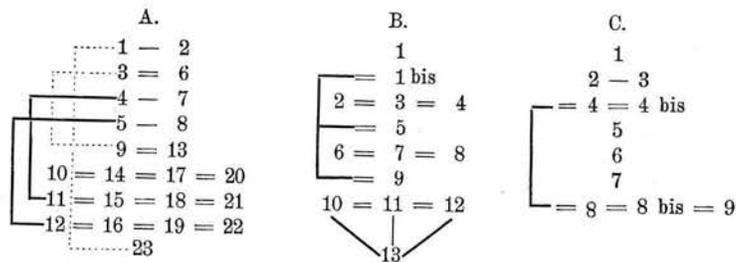
Ebensowenig wie der Chemiker sich heute mit einer Formel begnügt, die ihm nicht den Aufbau der von ihr dargestellten Substanz vor Augen führt, wie er also z. B. die oben S. 18 genannte Formel C₂H₆O als unzureichend betrachtet, wohl aber den



graphisch darstellt, ebensowenig sollte, wer immer in den Formgeist der Lyrik des Mittelalters eindringen will — und aus ihm hat sich konsequent die Formenwelt späterer Lyrik weiterentwickelt — mit der bis jetzt gebräuchlichen Art der Bezeichnung sich zufrieden geben. Man sollte vielmehr bemüht sein, den Aufbau der Lieder auch wirklich in der Aufbauformel zum Ausdruck zu bringen. Das wird um so notwendiger sein, je umfangreicher und eigenartiger der Strophenbau ist.

Schon Restori hatte diese Notwendigkeit empfunden, schritt er doch für den außerordentlich verwickelten Bau der altfranzösischen 'Lais' und 'Descorts' zu räumlichen Darstellungen des Aufbaues.

Er schlägt z. B. folgende Aufbauschemata vor¹⁾:



¹⁾ Restori, Rezension von Jeanroy, Brandin, Aubry, Lais et Descorts français du XIII^e siècle, in 'Rivista musicale italiana' Bd. 8 (1901) 1032 ff. Die Zahlen bedeuten die Strophen in der Ausgabe von Jeanroy usw.

A. = Lai de l'ancien et du nouveau testament, Rayn. 1642, in der Ausgabe S. 37 ff. bzw. S. 113 ff. Vgl. dazu auch unten unter „potenzierter Lai“.

B. = Lai des Amants, Rayn. 635, in der Ausgabe S. 46 ff. bzw. 123 f. Restori zerlegt die erste Strophe von Jeanroy in zwei Strophen, nämlich: 1 = Vers 1—9, 1 bis = Vers 10—17.

C. = Lai d'Aëlis, Rayn. 1921, in der Ausgabe S. 62 ff. bzw. S. 142 ff.

Restoris Darstellungen lassen aber die Einheitlichkeit vermissen, die innerhalb der Gattung doch immerhin gewahrt bleiben müßte.

Die schon erwähnten verwickelten textlichen wie melodischen Verhältnisse bei den Lais haben wohl auch Spanke veranlaßt, eine räumliche Darstellung für den Lai: 'Li viés Testamens et li nouveaus' zu wählen. Er stellt den Lai wie folgt dar¹⁾:

1 a	1b + 2a											
	2b											
		3	4	5								
		6	7	8	9	10	11	12				
					13	14	15	16				
					17	18	19					
					20	21	22					
23 a												23 b.

Die Zahlen beziehen sich — wie bei Restori — auf die Abschnitte bei Jeanroy-Aubry; die untereinander gesetzten Abschnitte sind melodisch gleich oder verwandt. Da aus dieser räumlichen Anordnung nicht hervorgeht, daß die Abschnitte 4—5 melodisch ähnlich den Abschnitten 11—12 sind, scheint diese Tabelle Spanke selbst nicht ganz befriedigt zu haben. Immerhin bedeutet sie einen gewaltigen Fortschritt gegenüber der im wahrsten Sinn des Wortes verwirrenden Darstellung bei Jeanroy-Aubry.

Wenn deshalb hier der Formwille des Dichters in einem Gesamtbild zum Ausdruck gebracht werden soll durch eine einheitliche, eindeutige, graphische Darstellung, aus der bei den einzelnen Dichtungsformen durch Abteilen und räumliche Anordnung der einzelnen Teile die Funktion dieser Teile ersichtlich wird, so wird damit einem längst empfundenen Bedürfnis entsprochen.

Vorausgeschickt muß noch werden, daß — wie ich das schon oft betont habe — sehr wohl zwischen Bezeichnungen für Strophenformen und solchen, die einem praktischen Bedürfnis nach Benennung eines Liedes seinem Inhalt nach entsprungen sind, zu unterscheiden ist. Die Bezeichnung 'Pastourelle' z. B. bezieht sich nur auf den Inhalt eines Liedes, nie auf seine Form, während die Bezeichnung 'Romanze' vollkommen das Produkt einer romantischen Phantasie des vorigen Jahrhunderts ist, denn der mittelalterlichen Lyrik ist dieser Name vollkommen fremd. Die Bezeichnung 'Balette', die schon so viel Verwirrung angerichtet hat, ist ein Sammelbegriff für

¹⁾ H. Spanke, Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes I, in 'Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen' Bd. 156 (1929) 79.

Tanzlieder, keineswegs aber eine Benennung für einen bestimmten Strophenaufbau. Es ist deshalb Vorsicht beim Gebrauch von Bezeichnungen¹⁾, die eine Strophenform kennzeichnen sollen, geboten. Soweit alte Bezeichnungen für Strophenformen bestehen, wird natürlich hier von dieser Benennung Gebrauch gemacht werden; wo eine solche Bezeichnung nicht vorliegt, wird für typische Strophenstrukturen eine eindeutige Bezeichnung gewählt werden müssen.

Als Elemente der graphischen Darstellung sind folgende Zeichen gewählt worden:

Die Tonreihen werden durch kleine griechische Buchstaben bezeichnet; gleiche Tonreihen durch gleiche Buchstaben.

Stimmen zwei Tonreihen nicht genau überein, so deutet eine kleine als Index, d. h. rechts unterhalb des griechischen Buchstabens gesetzte Ziffer die Abweichung an; z. B. α_1 α_2 .

Diese Differenzierung erscheint oft im Abschluß der Tonreihen; z. B.:

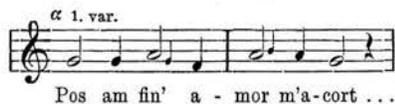
Die Tonreihe β_1 wird als vert (*apertum*), d. h. als Halbschluß, als clos (*clausum*), d. h. als Ganzschluß bezeichnet.

Unterscheiden sich zwei Tonreihen nur durch ihre Stellung auf dem Liniensystem:

¹⁾ Für das französische Sprachgebiet sind die Bezeichnungen zusammengestellt von Eckert, Über die bei altfranzösischen Dichtern vorkommende Bezeichnung der einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg (1895).

handelt es sich also um eine sog. Sequenzbildung, so werden die einzelnen Abschnitte durch griechische Buchstaben mit einer vorangestellten Ziffer als 1α , 2α ... kenntlich gemacht. Natürlich kann hier auch eine Schlußdifferenzierung, die dann durch Indices vermerkt wird, stattfinden, z. B. $2\alpha_1$, $3\alpha_2$.

Tonreihen, die als Variationen eines Themas angesprochen werden können, also:



werden mit α 1. var., α 2. var. ... bezeichnet.

Wenn zwei Tonreihen sich durch eine rhythmische Verschiebung unterscheiden, z. B.:



d. h. wenn z. B. ein weiblicher Siebensilbner derselben Tonreihe unterlegt wird, die vorher einem Achtsilbner als Vorlage gedient

hat, so bezeichnen wir diese rhythmische Verschiebung durch Hinzusetzen eines kleinen liegenden Kreuzes oberhalb vor dem griechischen Buchstaben, also $\times\alpha$, $\times\times\alpha$.

Die Bezeichnung der Verszeilen wird jeweils unter die der entsprechenden Tonreihen gesetzt.

Den Verszeilen entsprechen kleine lateinische Buchstaben, die gleichzeitig den mit der Verszeile verbundenen Reim ausdrücken; gleichreimende Verse erhalten die gleichen Buchstaben, z. B. a b a b c c.

Die Silbenzahl der Verszeilen wird als Index rechts unterhalb des Buchstabens gesetzt; bei weiblichem (klingendem) Reim erhält diese Ziffer einen kleinen Bogen, z. B. a_{10} .

In den germanischen Sprachen wird die Anzahl der Versfüße durch eine Zahl angedeutet, die vor die lateinischen Buchstaben gesetzt wird: 5a 6b.

Große lateinische Buchstaben bezeichnen wörtlich in allen Strophen wiederkehrende Verszeilen, den sog. Refrain. Besteht der Refrain aus mehreren Zeilen, die gleiche Reime haben, so erhält der große lateinische Buchstabe eine kleine Ziffer als Exponent, d. h. rechts oben: A^1 , A^2 .

Gleiche Verszeilen, die nur innerhalb einer Strophe wiederkehren, sog. Strophenrefrains, werden durch große Buchstaben in Fraktur kenntlich gemacht.

Abschnitte innerhalb der Strophe werden durch eine ausgezogene Linie abgegrenzt, Wiederholungen durch eine punktierte Linie, z. B. a b | a b | c d | c d. Starke Einschnitte werden durch eine doppelte Linie markiert.

Die räumliche Anordnung der Zeichen dient der plastischen Darstellung des Aufbaues.

Die ungegliederte, durchkomponierte Strophe wird durch Nebeneinanderstellen der Aufbauelemente dargestellt:

$$\begin{array}{cccccc} \alpha & \beta & \gamma & \delta & \epsilon & \\ a_7 & b_7 & b_7 & a_7 & c_8 & \end{array}$$

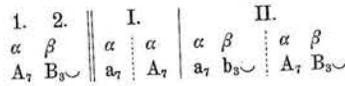
Die Wiederholung bedingt eine innere Gliederung der Strophe.

$$\begin{array}{cccccc|ccc} \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & \beta & \beta & \text{oder} & (\alpha)^5 & \beta_1 & \beta_2 \\ a_8 & a_8 & a_8 & a_8 & a_8 & b_{10} & B_{10} & & (a_8)^5 & b_{10} & B_{10} \end{array}$$

bedeutet also: auf 5 gleichreimende, auf dieselbe Melodie gesungene männliche Achtsilbner folgt ein Einschnitt mit nachfolgendem weib-

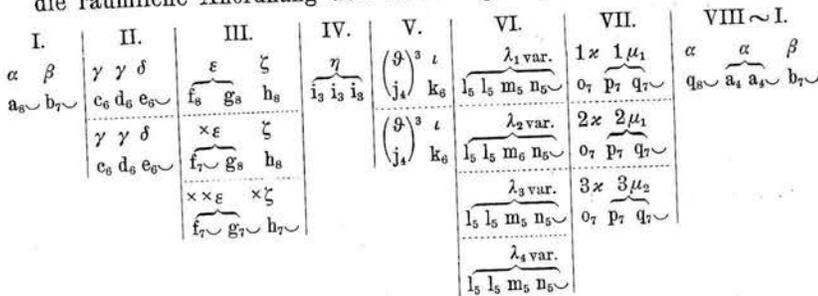
lichem anders gereimtem Zehnsilbner und neuer Tonreihe. Der letzte weibliche Zehnsilbner stellt sich als Refrain dar, der Bau, Reim und Melodie bis auf die Kadenzdifferenzierung des vorhergehenden Verses wiederholt.

Der Kürze halber kann eine Reihenwiederholung, d. h. die Zahl — im obigen Fall 5 — der ohne Unterbrechung aufeinander folgenden Wiederholungen eines Aufbauelementes — hier α_{a_8} — durch diese als Exponent an das in Klammern gesetzte Element ausgedrückt werden, also: $(\alpha_{a_8})^5$.



bedeutet: ein zweizeiliger Refrain, bestehend aus einem männlichen Siebensilbner (1.) und einem weiblichen Dreisilbner (2.) mit verschiedenem Reim und verschiedener Melodie, ist einem sechszeiligen Strophenkorpus vorangestellt. Das Korpus selbst besteht aus zwei Teilen: einem Teil I., der auf den mit einem männlichen Siebensilbner unterlegten ersten Teil der Refrainmelodie den ersten Teil des Refrain (1.) folgen läßt, und einem Teil II., der nach einer in Melodie, Versbau und Reim genau dem Refrain (1. 2.) nachgebildeten Partie den ganzen Refrain (1. 2.) wiederholt.

Häufen sich die Wiederholungen größerer Abschnitte, so wird die räumliche Anordnung dem Rechnung tragen müssen:



Die Zeiten, in denen in diesem Teil Europas die Musikkultur auf der Stufe der Halbkulturvölker stand, die Zeiten, in denen der musikalische Horizont sich nicht über die endlosen Wiederholungen einer wenige Töne umfassenden Tonreihe weitete, war längst vorüber, allerdings nicht ohne daß diese primitive Formgebung, die man gewöhnlich als 'Litaneiprinzip' zu bezeichnen pflegt, in bestimmten Grenzen auch in den Gesang der Kirche Eingang gefunden hätte.

Die Kirche als Trägerin der Kultur im Verein mit den Klöstern hatte sich auch die Verbreitung einer Musik, die weit über den Zustand der Primitivität hinaus war, angelegen sein lassen. Eine Reihe von Gesangsschulen der Kirche befaßte sich mit der Musikpflege: intensivstes Studium der kirchlichen Gesänge, Festigung einer Tradition und Heranbilden eines Stammes geübter Sänger waren ihre vornehmsten Aufgaben. Ein Blick in die Musikhandschriften der Zeit — etwa in die St. Martial-Handschriften — genügt, um uns von dem außerordentlich hohen Stand der Musikpflege zu überzeugen, ja, uns die Gewißheit zu geben, daß das Können der Musiker nicht zuletzt in formaler Hinsicht das der Dichter weit übertraf.

Wer in die Kirche ging — und wer wäre damals nicht dazu verpflichtet gewesen? — kam hier mit einer musikalischen Kunstübung in Berührung, die nicht ohne nachhaltigen Einfluß bleiben konnte.

Der einstimmige Gesang, wie er uns im Kirchengesang entgegentritt, charakterisiert sich einerseits als ein Psalmieren, d. h. als eine Vortragsart, bei der sich der Ablauf der musikalischen Ausgestaltung eines Textabschnittes mit Ausnahme einer einfachen melodischen Eingangs- und Abschlußbewegung auf ein und derselben Tonstufe vollzieht, andererseits als ein Jubilieren, d. h. als eine Vortragsart, bei der eine Textsilbe mit einer längeren Reihe mehr oder weniger lebhaft bewegter, mannigfaltig steigender und fallender Töne, sogenannter Melismen, versehen wird.

Beide Arten eignen sich aber für die liedhafte Dichtung nicht: ertötet das Psalmieren gewissermaßen das Interesse durch das Fehlen der melodischen Linie, so bieten die Melismen wohl reiche Gelegenheit, durch Entfaltung einer interessanten musikalischen Gestaltungskunst zu glänzen, doch vermag der endlos über den Zuhörer sich ergießende Melodiestrom ebensowenig, einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen.

Da das gesungene Lied nicht musikalischer Selbstzweck ist, sondern letzten Endes für eine interessierte Zuhörerschaft bestimmt war, konnte für den Liederkomponisten nur eine syllabisch-melodische Kompositionsart in Betracht kommen, bei der auf jede Textsilbe nur ein Ton oder doch nur wenige Töne entfallen, die also den Textrhythmus zur Geltung kommen lassen und deren Melodie so beschaffen sein muß, daß der Hörer Zeit und Muße hat, sich das Gehörte zum Bewußtsein zu bringen. Diesen Anforderungen entsprachen die 'Antiphonen' der Kirche, deren Text allerdings Prosaform hatte.

Das Lied mußte aber noch andere Eigenschaften aufweisen. Der Zuhörer soll Gefallen an ihm finden, soll zum Miterleben, zum Mitempfinden, zum Mitsingen veranlaßt werden. Das Geheimnis liegt in dieser Beziehung nicht nur in der Erfindung einer einschmeichelnden Melodie, es liegt ebensowenig in der Gliederung, im Aufbau dieser Melodie, mit der der Aufbau des Textes parallel geht und von der die Faßlichkeit im wesentlichen abhängt. Diesen Erfordernissen entsprach die ambrosianische Hymne, die sich von der Antiphone durch die Versform des Textes unterscheidet, und wenn dieser zunächst auch noch auf dem Prinzip der Silbenlänge aufgebaut ist, so tritt doch bald das rhythmisch akzentuierende Prinzip an seine Stelle, sehr wahrscheinlich unter dem Druck der (romanischen) Vulgärsprachen, bei deren Entwicklung bekanntlich der Wortakzent eine überaus wichtige Rolle spielt.

Schon frühzeitig hatte sich in der katholischen Kirche das Bestreben nach einer einheitlichen Zusammenfassung aller Kirchen unter der Führung Roms durchgesetzt. Erste Voraussetzung hierfür war die einheitliche Ausgestaltung des Gottesdienstes, zu dessen Hauptträgern auch die Musik gehörte.

Die Regelung der kirchlichen Gesänge erstreckte sich in erster Linie auf die beiden Teile der Liturgie, die Messe und die Offizien (Stundenandachten), so daß eine freie Entfaltung kompositorischer Betätigung nur in den Teilen der Liturgie möglich war, die wohl textlich mit ihr in enger Verbindung standen, trotzdem aber nicht zu dem integrierenden Bestand derselben gehörten: in den Tropen und Sequenzen, die auswechselbar waren.

Innerhalb dieser Gattung entfaltet sich ein außerordentlich reiches musikalisches Leben; wir sehen eine Phantasie am Werk, die zu manchen Neuerungen, nicht nur auf dem Gebiet der Formgebung, sondern auch auf dem der musikalischen Substanz, führen

sollte. Die Benedicamus-Tropen und die Sequenzen sind die Keimzellen für die musikalische Gestaltung, für den Formwillen des Mittelalters geworden.

Das war die Lage, als im Süden der Graf Wilhelm IX. von Aquitanien (ca. 1087—1137) und im Norden der gefeierte Scholastiker und Theologe Peter Abälard¹⁾ (1079—1142) mit ihren Liedern hervortraten.

Von den provenzalischen Liedern Wilhelms sind uns elf erhalten²⁾, Abälards feurige Liebeslieder hingegen sind leider verloren gegangen³⁾, aber seine 133 auf drei Bücher verteilten Hymnen⁴⁾, die seiner früheren Geliebten, der späteren Äbtissin Héloïse des von Abälard gegründeten Klosters Paraclet bei Nogent gewidmet sind, dürften die Strophenformen widerspiegeln, die Abälard in seinen vielleicht in der Volkssprache abgefaßten Liebesliedern angewandt hatte, denn die Formen dieser für den Gottesdienst bestimmten Hymnen weichen in ihrem vielgestaltigen Bau⁵⁾ stark von der durch alte Tradition geheiligten Hymnenstrophe ab.

Außer den Hymnen sind uns von Abälard noch sechs Planctus⁶⁾ über biblische Stoffe in der Hs. Rom, Vaticana, Regina Christ. 288 mit linienlosen Neumen erhalten. Wenn auch die Notation dieser Planctus nicht in moderne Notation übertragen werden kann, so gibt sie dennoch Auskunft über den Bau der Stücke, die sich als Vertreter der ältesten lateinischen Lais ausweisen.

Leider ist aber bisher weder von den Liedern Wilhelms noch von Hymnen Abälards irgendwelche musikalische Überlieferung aufgefunden worden, so daß ein einwandfreies Erkennen der Formen nicht immer möglich ist. Vielleicht bringen neue Funde, seien es bisher unbekannt gebliebene Hss., seien es Kontra-

¹⁾ Vgl. A. Gastoné, *Les Primitifs de la Musique française*, in 'Les Musiciens célèbres', Paris (1922) 25. Über das Leben Abälards vgl. Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 48 (1905) 140f.

²⁾ A. Jeanroy, *Les Chansons de Guillaume IX., Duc d'Aquitaine*, in 'Les Classiques français du Moyen Age', Nr. 9, Paris (1913).

³⁾ Vgl. Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 48 (1905) 142.

⁴⁾ Die Hymnen sind gedruckt bei Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 48 (1905) 144ff.

⁵⁾ Eine Übersicht der Strophenformen ist jetzt leicht zugänglich bei Spanke, *St. Martial-Studien*, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 54 (1931) 407ff.

⁶⁾ Vgl. die Ausgabe der Planctus mit Angaben über die Notation bei Wilh. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, Bd. I, 340—374.

fakta¹⁾, Aufklärung. Immerhin läßt sich doch erkennen, daß Abälard aus anderen Quellen geschöpft hat als Wilhelm, und daß den beiden auch musikalisch verschiedene Aufbauprinzipien vorgelegen haben müssen.

Bei Wilhelm erscheint ein Typus: $a_n a_n a_m$, bzw. ein solcher, der sich auf die Formel: $(a_x) a_x a_x a_x b_y a_x b_y$ bringen läßt. Abälards Formenreichtum ist größer, entsprechend der größeren Zahl der von ihm noch erhaltenen Gedichte. Neben der vierzeiligen Strophe aus Achtsilbbern erscheinen Vierzeiler in 5-, 6-, 7-, 9-, 10- und 12-silbigen Versen, die z. T. durch Binnenreim noch untergeteilt sind. Weiter finden wir den alten Dreizeiler aus 10- und 15-silbigen Versen, z. T. auch durch Binnenreim neu gegliedert. Einmal erscheint die von Wilhelm mit Vorliebe gebrauchte sechszeilige Strophe, in der die zweite Verszeile durch einen Refrain ersetzt ist: $a_7 B_7 a_7 c_5 a_7 c_5$. Eine andere Gruppe von Strophen zeigt eine Anordnung von Parallelgliedern, z. T. mit Refrain.

Leider können wir über die Formen dieser Lieder nur Vermutungen anstellen; eines aber ist sicher: sie bewegen sich in dem Rahmen dessen, was uns die gleichzeitigen Musikhandschriften der Kirche zeigen, war doch die Liedkunst, die wir aus dem Mittelalter kennen, ausschließlich Angelegenheit der gebildeten Stände, die Kunst einer Oberschicht, der die Gesänge der Kirche nicht fremd sein konnten.

Längst ehe man anfang in der Volkssprache zu dichten und zu singen, ist in der Kirche ein naturgemäß rein geistlicher Gesang gepflegt worden, der zur Erbauung diente und sich scharf von dem andern, rein liturgischen Teil des Gottesdienstes abhob. Er wurde in solchem Umfang gepflegt, daß die Melodien und ihr Aufbau keinem Gläubigen unbekannt geblieben sein können, wenn auch die Masse der Laien den mit den Gesängen verbundenen lateinischen Text nicht verstand.

Was hätte da näher gelegen, als daß die vulgärsprachlichen Sänger an den Kirchengesang anknüpften, was war natürlicher, als Melodien, die sich eingebürgert und als brauchbar erwiesen hatten, unter Vornahme von Veränderungen weltlichen Zwecken dienstbar zu machen? Besteht im Mittelalter überhaupt hinsichtlich der musikalischen Substanz ein Unterschied zwischen einem weltlichen und einem geistlichen Lied?

¹⁾ Wilhelms Lied: *Pos de chantar m'es pres talenz*¹⁾ ... ist bekanntlich in einem geistlichen Kontrafaktum des Mysteriums der Sancta Agnes benützt worden, doch ist die Notation dieses Kontrafaktums nur zum geringsten Teil erhalten.

Praktischer Teil.

Der Litaneitypus.

I. Die Chanson de Geste¹⁾.

Man hatte in dem 'Litaneiprinzip'²⁾ Anregung gefunden für den Aufbau der Epen, der Chansons de Geste. In gleich langen, gleich assonierenden Versen, der Wiederholung ein und derselben für diesen Zweck eingerichteten Tonreihe entsprechend, zog der erzählende Inhalt unaufhörlich so lange am Ohr des Zuhörers vorüber, bis das Ende eines in sich abgeschlossenen Gedankenkomplexes erreicht war.

Daß diese Gedankenkomplexe nicht gleich lang sein konnten, ergab sich aus dem Wesen der Sache, und so sind die einzelnen Abschnitte der Chanson de Geste, die Laissen oder Tiraden, dementsprechend ungleich lang. Es ist ja auch ohne weiteres einleuchtend, daß die so oft wiederholte Tonreihe nicht den Eindruck eines in sich abgeschlossenen Ganzen auslösen durfte, wenn nicht die häufige Wiederholung einen auf die Dauer unerträglichen Eindruck hinterlassen sollte. Die Tonreihe ging deshalb in einen Halbschluß aus, und man war genötigt, entweder die letzte Wiederholung mit einem Ganzschluß zu versehen oder aber — was bedeutend wirkungsvoller war — eine besondere, kadenzierende Tonreihe anzufügen.

Diese Forderung ist vom musikalischen Standpunkt aus so elementar, daß die Spielleute als erfahrene Musiker schwerlich auf dieses äußerst einfache Mittel eines wirkungsvollen Laissenabschlusses, eines entspannenden Ausklingsens verzichtet haben werden. Es kann wohl angenommen werden, daß diese Kadenz in vielen Fällen ein instrumentales Nachspiel gewesen ist, und als solches fand es in den nur Text überliefernden Handschriften natürlich keine Erwähnung. Deshalb lassen viele ältere wie jüngere Chanson de Geste-Laissen keinerlei Abschlußkadenz erkennen.

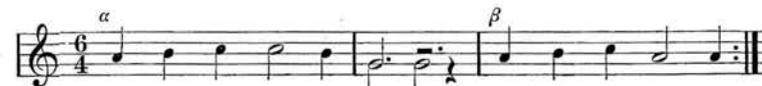
¹⁾ F. Gennrich, Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste. Eine literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie. Halle (1923).

²⁾ Vgl. oben S. 36.

Als Beispiel sollen die beiden ersten Laissen der im Mittelalter als Gipfel des Zotenhaften¹⁾ bekannten 'Chanson d'Audigier'²⁾ dienen, deren Melodie als einzig authentische Melodie einer Chanson de Geste in V. 823 von Adam de la Halles Singspiel 'Jeu de Robin et Marion' überliefert ist:



Tel con - te d'Au - di - gi - er qui en set pou,
Mais je vos en di - rai trus - qu'a ha - rou.
Ses pe - res tint Co - cu - ce un pa - is mou,
Ou les gens sont en mer - de jus - ques au cou:
Par un ruis - sel de foi - re m'en ving a nou,
On - ques n'en poi is - sir par au - tre trou.



Li pe - res Au - di - gi - er fu de Co - cu - ce,
Si fu filz Tur - gi - bus le filz Poi - tru - ce;
Quant li vas - sax s'es - tent et il s'es - bru - ce,
Si li en - fle le cu - er com u - ne pu - ce,
Il ot grai - le le col, lonc com os - tru - ce,
Et quant il a chi - é plai - ne s'au - mu - ce,
Ses doit boutē en la mer - de, puis si les su - ce;
Puis ne lui fait mal ri - ens que il men - ju - ce;
Et quant l'en criē as ar - mes, il se se mu - ce.



Der Aufbau sieht wie folgt aus:

$\alpha\beta$	$[\beta\gamma]$									
a_{10}	kadenzierende Instrumentalcanda.									

¹⁾ Die Dichtung wird z. B. von Rustebeuf im 'Diz dou pet au vilain' und im 'Roman d'Aiol et de Mirabel sa femme' zitiert.

²⁾ Text gedr. bei Barbazan et Méon, Fabliaux et Contes, Bd. 4, Paris (1808) 217—233.

Die instrumentale kadenzierende Cauda ist leider nicht erhalten, da Adam de la Halle nur V. 521 des Audigier mitteilt; sie ist aber leicht zu rekonstruieren.

Es gab noch eine andere Möglichkeit eines Abschlusses. Sowohl französische Lieder der Handschrift Bayeux¹⁾, das mittelhochdeutsche Lied, Berlin, Preuß. Staatsbibl. Ms. germ. quart. 983²⁾ wie auch Frauenlobs 'Unserer Frouwenleich'³⁾, — hier finden wir es siebenmal, hinter jedem Abschnitt — zeigen als Strophen- bzw. Abschnittsabschluß die Formel: *euouae*, die aus den Vokalen der Abschlußformel: *seculorum amen* besteht. Dieses *seculorum amen* entstammt der sogenannten kleinen Doxologie, wurde aber auch sonst als Abschlußformel außerordentlich häufig gebraucht. Schon in den ältesten provenzalischen Predigten findet sich der Abschluß: *in fine secula, seculorum amen*⁴⁾. Warum sollte man sich dieser Abschlußformel nicht auch als Laisseabschluß bedient haben? Das AOI, das hinter den Laisse des Rolandsliedes in der ältesten, der Oxfordter Handschrift, erscheint, verdankt jedenfalls dieser Praxis seine Existenz⁵⁾.

In diesem Fall ergibt sich die Laissestruktur wie folgt:

$$\begin{array}{cccccccccccc|c} \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & \alpha & & & & & & & & \alpha & \alpha & \beta \\ a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & \dots & a_{10} & a_{10} & \text{AOI} \end{array}$$

Es ist einleuchtend, daß diese formelhaften Abschlüsse den Eindruck eines primitiven Refrains hervorrufen mußten. Nichts lag daher näher, als diese Vokale zunächst durch einen primitiven

¹⁾ Vgl. Gennrich, Der musikalische Vortrag ... 28 ff.

²⁾ Vgl. das Faksimile dieses Liedes bei Johannes Wolf, Musikalische Schrifttafeln, Leipzig (1923) Tafel 21.

³⁾ Rietsch, Gesänge von Frauenlob, Reimar von Zweter und Alexander, in 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich' Bd. 41, Wien (1918) 8.

⁴⁾ Vgl. K. Bartsch, Chrestomathie provençale, Marburg (1904) 27 ff.

⁵⁾ Es ist längst bekannt, daß das anon. provenzalische Lied, B. Gr. 461, 206 *Quan vei los praz verdesir* ... (gedr. Bartsch, Chr. prov. 249f.), das den Bau:

$$\begin{array}{cc|cc|c} \text{I.} & & \text{II.} & & \\ a_7 & b_7 \sim & b_7 \sim & a_5 & \\ \hline a_7 & b_7 \sim & b_7 \sim & a_6 & + \text{AEI} \end{array}$$

aufweist, seine Strophen mit der Abschlußformel AEI, die an die eigentliche Strophe angehängt wird, also ähnlich wie das oben zitierte mhd. Lied, beschließt. Leider ist die Melodie des Liedes nicht erhalten, so daß wir über den musikalischen Charakter des AEI keine Auskunft erhalten.

Refraintext zu ersetzen, um dann in einen regelrechten Kehrreim überzugehen, wie er noch in der 'Chanson de Gormont et Isebart' erscheint.

Wenn man nun schon der Kadenzmelodie mehr oder weniger gleichgültige Refrainworte unterlegte, so konnten diese mehr oder weniger belanglosen Worte auch durch einen andern, in engster Anlehnung an den Gedankengang der vorausgegangenen Laisse gewählten Text ersetzt werden. Die 'Caudae' der Laisse des 'Aucassin et Nicolette' lassen in dieser Hinsicht einen Blick in die eben skizzierte Entwicklung tun: drei Laisse haben den Refrainabschluß: *suer, douce amie*; bei weiteren drei ist das Reimwort: *amie* noch vorhanden; bei vier Laisse wird das Reimwort *amie* durch das Reimwort *mie* ersetzt; bei den übrigen elf Laisse ist ein freier Text, der auf den Gedankengehalt der vorangegangenen Laisse Bezug nimmt, getreten.

Zur Illustration möge die reizende — allerdings unvollständig überlieferte — Laisse an den Abendstern dienen:

Es - toi - le - te, je te voi, que la lu - ne
Ni - co - lete est a - veuc toi, m'a - mi - ete o
Je quid, Dius le veut a - voir por la lu - [mie-
Que par li plus be - le soit. Dou - ce suer, com
Se mon - ter po - oi - e droit,] que que fust du
Que fuis - se las - sus o toi! Ja te bais - se
Se j'es - toi - e fuis de roi, s'af - fer - ri - es

1. trait a soi.
le blond poil.
r]e de [soir,
me plai - roit
re - ca - oir,
roie es - troit!
vos bien a moi, suer, douce a - - mi - - e!')

¹⁾ Text gedr. bei Suchier, Aucassin et Nicolette, Paderborn (1909) 30.

Der Aufbau stellt sich hier wie folgt dar:

$\alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \alpha \beta \quad | \quad \gamma$
 $a_7 a_7 \quad | \quad b_5$

Wie sehr die Aucassin-Melodie bekannte Motive der Zeit benutzte, hat schon Schläger¹⁾ nachgewiesen: der erste Teil α kommt genau eine Quart höher in dem Lai von Thomas Herier, Rayn. 186, V. 44, vor:



Der zweite Teil β lautet ebenfalls eine Quart höher in dem anonymen 'Lai des Amants', Rayn. 635, V. 3:



und selbst die Schlußkadenz²⁾ ist noch nicht ausgestorben, wie das katholische Kirchenlied: *Alle Glieder, Bringt euch nieder...* aus dem schon oben (S. 24) erwähnten katholischen Gesangbuch aus Lothringen zeigt. Dort lautet der abschließende Vers der ersten Strophe:



Allerdings gehören die Laiszen der Chansons de Geste nicht zur Lyrik, aber ihr Aufbau hat dennoch deutliche Spuren im Aufbauplan der Lyrik hinterlassen. Das konnte ja auch nicht anders sein, tönnten doch — wenigstens in Nordfrankreich — allenthalben den Liederdichtern die Laiszen dieser Epen entgegen. War es da nicht natürlich, wenn sie die Aufbauelemente der Laisse zu

¹⁾ G. Schläger, Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, Bd. 24 (1903) 288.

²⁾ Vgl. auch unten die Kadenz zu II des „Sponsus“: „Gaire noi dormet.“

ihren Zwecken, so weit es eben ging, zu verwenden strebten? Man beschränkte die Zahl der Wiederholungen auf eine den Bedürfnissen des Liedes angemessene Zahl, fügte eine abschließende Kadenz hinzu, und die einfachste Strophenform, die Laiszenstrophe, trat ins Dasein.

II. Die Laiszenstrophe.

Bei dem episch-lyrischen Charakter der 'Chansons de Toile' ist es sehr wahrscheinlich, daß die älteren Lieder dieser Gattung, von denen allerdings nur drei mit Notation überliefert sind, diesen Aufbau hatten. Jedenfalls zeigt das primitivste, Rayn. 1352, *Belle Doctte as fenestres se siet...*



den Bau:

Strophenkörper		Strophenabschluß
α	α	β
$a_{10} a_{10}$	$a_{10} a_{10}$	B_5

Dieser Aufbau: zwei Langverse, die durch Binnenreim zerteilt werden, dazu ein primitiver Abschlußrefrain, erinnert lebhaft an den Aufbau der Laisse des 'Rolandsliedes' oder den des 'Aucassin et Nicolette'.

Das geistliche Lied, Rayn. 1970 a, *Veine pleine de duçur* ... der Hs. London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 155r^o:

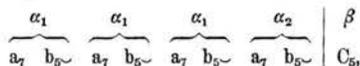


1. Vei - ne plei - ne de du - çur, veir es - peir de vi - e
 3. Che - re mere al cre - a - tur, de tuz biens gar - ni - e
 5. Duz con - fort en doel e plur, al besoigne a - y - e
 7. Veir su - cur al pe - che - ur ki laist sa fo - - -



li - - e 9. A - ve - Ma - ri - - - - a¹).

mit dem Bau:



das an die Vagantenstrophe anklingt, sei hier noch genannt.

Es ist aber nicht unbedingt nötig, daß der Strophenabschluß ein Refrain sei, wie das sechsstrophige lateinische, mensural aufgezeichnete Lied der Handschrift Las Huelgas fol. 20v^o, von dem hier die beiden ersten Strophen mitgeteilt werden, zeigt:



Chris - ti pa - ti - en - ti - a, Mor - tem mor - te
 Sur - gens di - e ter - ti - a, Mun - di a mi -



pro - pri - a Su - pe - - - ra - vit.
 se - ri - a Li - be - - - ra - vit²).

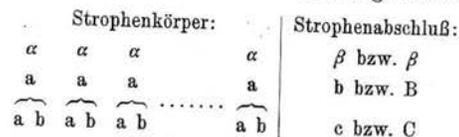
¹) Das im Original dreistimmig gesetzte Lied, von dem hier nur die unterste, die Melodiestimme mitgeteilt wird, ist abgedruckt in meinem Aufsatz: Internationale mittelalterliche Melodien, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 11 (1929) 263.

²) Die unterste Stimme des dreistimmigen Liedes. Die Handschrift des Klosters Las Huelgas (bei Burgos) wird als Faksimile und in Übertragung von Mn. Higini Anglès herausgegeben werden.

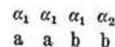
Das Lied hat den Bau:



Die Laissenstrophe läßt sich also wie folgt darstellen:



Es dürfte wohl der Nibelungen- und der Gudrunstrophe musikalisch auch eine Laissenstrophe zugrunde gelegen haben, bei der die Kadenz infolge der nur dreimaligen Wiederholung ein und derselben Tonreihe sich auf einen bzw. zwei Takte, die der letzten Wiederholung angefügt wurden, beschränken konnte. Der Aufbau wäre demnach:



Bis heute noch ist diese Laissenstrophe bei uns bekannt, wenn auch nicht häufig im Gebrauch. Sie findet sich in dem aus dem Jahre 1430 stammenden, noch in den neueren Gesangbüchern aufgenommenen Choral Heinrich von Lauffenbergs: *Ich wollt', daß ich daheime wär ...*¹), und auch das Stapellauflied aus Danzig: *Behaune Reis', Schipper Hartwig! ...*²), gehört seiner Form nach hierher.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß auch Bestrebungen vorhanden waren, die darauf hinausgingen, den Grundriß der Laissenstrophe abzuändern, vielleicht zu modernisieren. Ich führe als Beispiel das anonyme Lied, Rayn. 1301, *Pour moi renvoisier ferai chanson nouvelle* ... nach der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 303 an:



1. Pour moi ren - voi - sier fe - rai chan - çon nou - ve - le,
 2. Si sui ren - voi - siez pour l'a - mour
 3. Ne me puis te - nir, tel joi - e - m'es - tan - ce - le,
 4. Plus me plect au cuer que no - te

¹) Frankfurter evangelisches Gesangbuch (1928) 575.

²) Rabsch-Burkhardt, Musik, Teil I, Frankfurt a. M. (1928) 135.



2. de la be - - le,
4. de vi - e - - le.

5. Qui la voit dan - cier,

6. Il n'est
8. Qui ne
9. Ore a



6. cor - de - lier, 7. Tant çai - gne la cor - de - le,
8. la vou - sist a son gré te - nir
9. la bonç eu - re, ce sont a - mou - re - tes



8. seu - - - le.
10. Qui me cor - rent seu - - - - re.

Der Bau ist folgender:

$$\begin{array}{cccccccc|c} \alpha_1 & \alpha_2 & \alpha_1 & \alpha_2 & \beta & \alpha_3 & \alpha_2 & \alpha_1 & \gamma \\ a_{11} \sim & a_{11} \sim & a_{11} \sim & a_{11} \sim & b_5 & b_5 & a_6 \sim & c_{11} \sim & A_{11} \sim & C_5 \sim \end{array}$$

die Melodie von V. 6 und teilweise von V. 7 ist eine Quart höher als α_1 .

Die 'Chanson de Toile', Rayn. 594, *En un vergier, lez une fontenelle...*



1. En un — ver - gier, lez u - ne fon - te - ne - - - -
2. Dont clerc — est l'ondç et blan - che la - gra - ve - - - -
3. Siet fil - le a roi, sa main a sa - ma - xe - - - -
4. En sos - - - pi - rant son



le,
le,
le:

douz a - mi ra - pe - - le. 5. A - é, cuens Guis a -



mis 6. La vostre A - mors me tout so - las et ris —

hat denselben Bau wie ihre oben erwähnte Schwester:

$$\begin{array}{cccc|cc} \alpha_1 & \alpha_1 & \alpha_1 & \alpha_2 & \beta & \gamma \\ a_{10} \sim & a_{10} \sim & a_{10} \sim & a_{10} \sim & B_8 & B_{10}, \end{array}$$

doch ist an die kurze ursprüngliche Schlußkadenz β noch eine Tonreihe γ angehängt worden, indem man, wohl dem Geschmack der Zuhörer Rechnung tragend, den Refrain textlich wie musikalisch erweiterte und dadurch wirkungsvoller gestaltete.

Dieser erweiterte Refrain scheint besonderen Beifall gefunden zu haben, denn unter den wenigen erhaltenen älteren 'Chansons de Toile' haben Rayn. 1379, *Bele Aiglentine en royal chamberine...*¹⁾, das noch wie die 'Chansons de Geste' je nach der Länge des in der Strophe darzustellenden Gedankenkomplexes im Strophenkörper 3, 4 oder 6 Verse besitzt, Rayn. 586, *Au halte tour se siet belle Ysabel...*²⁾ und Rayn. 143, *Lou samedi a soir, fat la semaine...*³⁾ dieselbe Struktur.

Wenn die Lyrik von der 'Chanson de Geste' Aufbauelemente entlehnt hat, so mögen auch umgekehrt diese 'Chansons de Toile' mit ihrer breiten Kadenz die infolge ihrer häufigen, leitmotivartig verwendeten Wiederholungen von Versen und ihres episch-lyrischen Charakters ganz aus dem Rahmen der übrigen Epen herausfallende 'Chançon de Wilhelme' in ihrem Bau beeinflusst haben. Hier sind nicht nur die Laissen durchschnittlich kürzer als in den übrigen Epen, sondern es tritt auch am Schluß einer ganzen Anzahl der aus zehnsilbigen assonierenden Versen bestehenden Laissen ein kadenzierender, refrainartiger weiblicher Viersilbner auf, dem ein mit ihm assonierender Zehnsilbner folgt, welcher allerdings keinen Refraincharakter trägt. Dieser Laissenabschluß ist, soweit bisher bekannt ist, eine singuläre Erscheinung geblieben.

Das Anwachsen der Refrains — nicht nur in bezug auf ihre Ausdehnung, sondern auch auf ihre Zahl — ist ein sicherer Hinweis auf die Art der Dichtung: sie war Gemeinschaftsdichtung, die aller-

¹⁾ Bartsch, Romanzen und Pastourellen, Leipzig (1870) 4 ff.

²⁾ Ebenda 7 ff.

³⁾ Ebenda 8.

dings nicht für die Gemeinschaft des Volkes, sondern für seine literarisch interessierten Kreise bestimmt war.

Es muß immer wieder betont werden, daß selbst die literarischen Erzeugnisse, die wir heute noch vielfach unter den Begriffen „Volksepos und Volksdichtung“ zusammenzufassen gewohnt sind, Gesellschaftsliteratur im engsten Sinne des Wortes waren, keine „Volkskunst“. Sie waren weder im Volk entstanden, noch waren sie bestimmt für das Volk, d. h. die breite Masse, denn damals wie heute bildeten die ‚vilains‘, die Klasse, die wir heute als Proletariat zu bezeichnen pflegen, den größten Bestandteil des Volkes.

War etwa das Rolandslied, durch dessen Gesang der Sängers Taillefer helle Begeisterung im Heere der Normannen vor der Schlacht von Hastings hervorrief — wie uns Wace in seinem ‚Roman de Rou‘ berichtet — für alle Schichten des Volkes bestimmt? Keineswegs! Hat man je im 13. Jahrhundert das Nibelungenlied im Dorf unter der Linde vorgetragen? Wohl kaum! Die breite Masse hatte im Mittelalter ebensowenig wie heute — wo doch alles Mögliche versucht wird, die unteren Kreise für Literatur zu interessieren — ein Verlangen nach literarischen Stoffen, deren Verständnis, Würdigung und ästhetischer Genuß an bestimmte Voraussetzungen geknüpft sind, die bei dem Fehlen jeglicher Bildungsmöglichkeit für die Masse nicht vorhanden sein konnten.

Marie de France wendet sich in ihrem Fabelbuch, dem ‚Ysopet‘, an *cil qui sevent de lectrëure*, daß sie *devreient bien metre lur cure es bons livres e es escriz e es essamples e es diz . . .* und Jehan de le Mote umschreibt noch 1340 am Anfang seines ‚Parfait du Paon‘ diesen literarischen Kreis, der sich im Laufe des 13. Jahrhunderts wesentlich erweitert haben dürfte, wie folgt:

*Seignour roy, prinche et conte, chevalier et baron,
Bourgois, canoine et prestre, gent de religion,
Dames et demisielles et petit enfanchon,
Vous avés bien oy*

Unzählige Dichtungen beginnen¹⁾ mit Wendungen wie:

*Seignor baron, or entendez,
Faites pais et si escoutez . . .* [Floire et Blancheflor]

oder:

Seignour et dames, entendés un sermon . . .
[Vie de St. Alexis]

¹⁾ Vgl. A. Långfors, Les Incipit des poèmes français antérieurs au XVI^e siècle, Paris (1917) 365 ff.

Niemals wendet sich eine Dichtung an die *Vilains*, auf die man mit Verachtung herabblickte. Bezeugen doch viele Dichtungen, daß man sich über die geringe Bildung dieses Standes lustig machte. Das war allerdings ein billiges Unterfangen; doch fehlt es auch nicht an Stimmen, die, wie Gautier de Coinci, die Not dieses Standes wohl erkannten. Ich brauche nur an Gautiers bekannte Verse zu erinnern:

*Li riches chante richement
Et li povres si povrement
C'on ne puet nés oïr sa voiz;
Povre fontaine a povre doiz.*

Die sangbare Lyrik des Mittelalters ist wohl die großartigste Ausprägung einer geschlossenen, ständisch-konventionellen Gesellschaftskunst, und nur deshalb, weil diese Kunst Standessache war konnte sie den Umfang annehmen, den wir heute noch bewundern müssen.

Im engsten Zusammenhang mit diesem Gesellschaftslied stehen sowohl das Rondel und seine Ableitungsformen, wie die ‚Rotrouenge‘. Während ersteres das Tanzlied der Gesellschaft darstellt, liegt in letzterer das Lied vor, an dessen Refrain sich die Gesellschaft mit gemeinsamem Gesang beteiligte.

Das älteste, datierbare französische Lied, das Kreuzzuglied, Rayn. 1548a, *Chevalier, mult estes guariz . . .*, das im Jahre 1146 — also zum zweiten Kreuzzug — gedichtet wurde, zeigt deutlich das Anwachsen des Refrains¹⁾. Sein Bau ist:

$$\begin{array}{cccc|cc} \alpha & \alpha & \alpha & \beta_2 & \beta_1 & \beta_2 \\ \hline a_s & b_s & a_s & b_s & A^1_s & B^1_s & A^2_s & B^2_s \end{array}$$

Der Refrain übernimmt die mit Halb- und Ganzschluß versehene Melodie β , die bereits am Ende des Strophenkörpers als β erscheint. So lernt der Zuhörer zwar nur den letzten Teil der Refrainmelodie kennen, da jedoch die Refrainmelodie nur aus dieser mit Halb- und Ganzschluß versehenen Tonreihe besteht, steht der Zuhörer der Refrainmelodie trotzdem nicht ganz fremd gegenüber; wengleich die Schwierigkeiten des Mitsingens naturgemäß größer waren, als wenn die Refrainmelodie jedesmal genau von dem Sänger vorgesungen wurde.

¹⁾ F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge, Halle (1925) 37 ff.

Der gemeinsame Gesang verlangt als technische Voraussetzung die Bekanntgabe der gemeinsam zu singenden Melodieteile. Die Lösung war höchst einfach: man brauchte nur das mit einem Refraintext versehene Ende einer Laissenstrophe zu wiederholen und erhielt so eine Strophenform, die unter dem Namen Rotrouenge bekannt war.

III. Die Rotrouenge¹⁾.

Die Handschrift Las Huelgas bringt auf fol. 20r^o das lateinische Lied *Christi miseracio* ..., das die Melodie des schon auf S. 46 mitgeteilten lateinischen Liedes benützt. Die beiden ersten Strophen lauten:

Chris-ti mi-se-ra-ci-o San-gui-ne nos
In-su-per-no
Mun-di la-vans cri-mi-na Dan-do me-di-
Ad-ce-lo-rum

pro-pri-o Des-cen-dit.
so-li-o As-cen-dit.
ca-mi-na Des-cen-dit.
cul-mi-na As-cen-dit.

Der Aufbau:

$$\alpha \mid \alpha \beta \mid \alpha \beta$$

$$a_7 \mid a_7 B^1_{12} \mid a_7 B^2_{12}$$

läßt ein Anwachsen der Strophe erkennen, das lediglich darin besteht, daß die Tonreihen der beiden letzten Verse wiederholt und mit neuem Text versehen werden. Es blieb nur noch ein Schritt zu tun, um die technischen Voraussetzungen zu schaffen, die das Wesen der Rotrouenge kennzeichnen: Verwandlung der

¹⁾ F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge. Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie II, Halle (1925).

beiden letzten Verszeilen in einen Refrain. Auch dieser letzte Schritt wird in der Handschrift Las Huelgas vollzogen in dem lateinischen Refrainlied *Exultet hec concio* ... auf fol. 21r^o. Die beiden ersten Strophen des dreistrophigen Liedes lauten:

Ex-ul-tet hec con-ci-o Ma-gno cum tri-pu-di-o
Ex-ul-te-mus pa-ri-ter Mo-du-lan-do dul-ci-ter

Hac di-e Na-to no-bis fi-li-o Ma-ri-e.
Hac di-e Na-to no-bis fi-li-o Ma-ri-e.

Die Strophe der 'Rotrouenge' läßt sich unter die allgemeine Formel bringen:

Strophenkörper:				Strophenabschluß:	Refrain:
α	α	α	α	β	β
abc...	abc...	abc...	abc...	...xyz	...XYZ

Das Typische der 'Rotrouenge' ist also die Melodiegleichheit von Strophenabschluß und Refrain und die Wiederholung der gleichen Melodie für die einzelnen Verse des Strophenkörpers. Der Text entspricht diesen Verhältnissen, d. h. die Verse des Strophenkörpers sind gleich lang und zeigen dieselben Reime, die des Strophenabschlusses und Refrains sind gleich an Länge und Reim.

Der Beifall, den der Refrain gefunden haben mag, kann sehr wohl die Ursache dafür sein, daß der Strophenkörper der 'Rotrouenge' im Verhältnis zum Refrain bzw. Strophenabschluß an Umfang einbüßte. In dem Lied, Rayn. 533, *J'aime la plus sade riens qui soit de mere née* ...¹⁾ z. B. erscheint der Strophenkörper zunächst auf eine Tonreihe reduziert, und der ursprünglich zweizeilige Strophenabschluß mußte die letzte Zeile an den Refraintext abtreten, der dann dreizeilig wurde. Das Lied hat den interessanten Bau:

Strophenkörper:	Strophenabschluß:	Refrain:
α_1	$\alpha_1 \alpha_2$	$\alpha_1 \alpha_2$
a_{12}	$a_{12} \mid B^1_{12}$	$B^1_{12} B^2_{12}$

¹⁾ F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge 51 ff.

Schließlich ward eine Normalform gefunden, indem man sich auf einen zweizeiligen Strophenkörper und einen zweizeiligen Strophenabschluß mit ebenso gebautem Refrain einigte. Diese Form, als deren Typus etwa das Lied, Rayn. 1362, *L'autr'ier tout seus chevauchioie mon chemin ...*

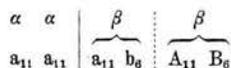


1. L'au-tr'ier tout seus chevau-choi - e mon che - min. 3. O - i da-me
2. A l'is - su - e de Pa - ris par un ma - tin 5. Dame qui a



be - le et gentę en un jar - din ces - te chan - çon no - ter:
mal ma - ri, s'el fet a - mi, n'en fet pas a blas - mer.

mit dem Bau:



gelten kann, ist häufig anzutreffen.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß der deutsche Minnesang die 'Rotrouenge' ebenfalls kannte¹⁾.

Nicht selten kann man in den einzelnen Strophen der Rotrouenge eine pointenhafte Zuspitzung durch den Refrain feststellen. Besonders im Norden Frankreichs, in der Trouvère-Kunst, ist eine Vorliebe für diese geistreiche Art zu beobachten, die sich ganz besonders dazu eignete, den mehr oder weniger galanten Stoff der Pastourellen noch interessanter zu gestalten.

IV. Die Chanson avec des Refrains.

Ein ausgeprägter Sinn für das Erotische, ein unleugbares Gefallen am Sexuellen erklärt das Interesse, das große Kreise der wohlhabenden nordfranzösischen Bürgerschaft nicht nur heiklen Liebesfragen, deren Erörterung die 'Jeux-partis' sich angelegen sein ließen, sondern auch verfänglichen Situationen, in die ein

¹⁾ Vgl. Zeitschrift für Deutsche Bildung, Bd. 2 (1926) 546 f.

fahrender Ritter gelegentlich eines Liebesabenteuers mit einer Schäferin geraten konnte, entgegenbrachten. Dieser Hang hat eine Fülle von Pastourellen entstehen lassen, deren Verfasser zum großen Teil nordfranzösische bürgerliche, nicht dem Ritterstand angehörende Dichter waren, Lieder, in denen ein Liebesabenteurer als persönliches Erlebnis hingestellt wird. Doch kommt es in einigen Pastourellen vor, daß der Erzähler in der Darstellung von der ersten Person in die dritte übergeht, was beweist, daß diese galanten Abenteuer bewußte Fiktion waren, Geschichten, von deren Irrealität jeder überzeugt war, ebenso wie heute niemand daran denkt, etwa die Realität von Zoten, wie sie beispielsweise aus den 'Wirtinversen' oder den 'Mikoschwitzen' bekannt sind, in Erwägung zu ziehen.

Der Erfolg der Pastourellen war um so sicherer, je besser der Autor es verstand, die einzelnen Strophen jeweils in einen neuen, der Situation entsprechenden, bekannten Refrain ausklingen zu lassen. Dieser geistreichen Spielerei verdankt wohl die 'Chanson avec des Refrains', das — etwa dem modernen Kabarettlied vergleichbare — Lied fröhlicher, ausgelassener Geselligkeit, seine Entstehung.

Die 'Chanson avec des Refrains' ist zwar an keine besondere Strophenform gebunden; wenn hier trotzdem zwei Beispiele angeführt werden, so sollen sie zeigen, wie in formaler Hinsicht der fremde Refrain mit der übrigen Strophe verknüpft wurde. Als erstes Beispiel diene das Lied, Rayn. 145, *Chançon fas non pas vilaine ...* des Pierekin de la Coupele nach der Hs. T, Paris, Bibl. Nat. fr. 12615 fol. 126r^o:



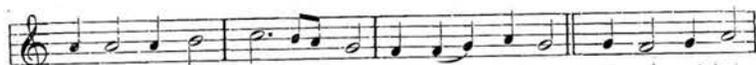
- | | | | | |
|------|---|-----------------|-----------------------------|--------------------|
| I. | { | 1. Chan - çon | fas non pas vil - lai - ne | D'A-mors et de |
| | | 3. Ki ces | oi-seaux met em pai - ne, | Pour quer-re lour |
| II. | { | 12. Bien est | drois ki joi - e mai - ne, | Ke pour joie ait |
| | | 14. D'A - mors | ki ne soit pas vai - ne, | Mais loi-aus et |
| III. | { | 20. A - mors | tres - to - te ma vi - e | Ser - vi - rai jou |
| | | 23. Et ma | da - me kist gar - ni - e | Est de beau-té |
| IV. | { | 30. Belle et | mieu-dre ke ne di - e | Pour ce - lui ki |
| | | 32. Des maus | dont je quier a - i - e | Fai - tes moi a- |
| V. | { | 39. Dou - ce | da - me de - bo - nai - re, | Au - tre-ment ne |
| | | 41. Ne ne | sai a quel chief trai - re, | Si ne mi vo- |
| VI. | { | 49. Pier - re - | kin, por la gent plai - re, | Sa chan-çon velt |
| | | 51. A la | belle au cler vi - ai - re, | Ma da - me de |



- I. { la sai - son 5. A moi ne fait se mal non
ga - ri - son.
- II. { guer - re - don 16. Tele aim jou sans tra - i - son
de rai - son.
- III. { bo - ne - ment, 25. Et de tos biens en - se - ment;
plus ke cent.
- IV. { pas ne ment, 34. Car chil suef-fre grief tour-ment
le - ge - ment;
- V. { sai proi - er, 43. De çou dont je vous re - quier,
lés ai - dier;
- VI. { en - voi - - er 53. En qui il n'a k'en - sai-gnier
Don - ri - - ier,



- I. Y - vers, mais ce - - le ki j'ai - me
II. Et sui siens li - - ge de - mai - ne:
III. Faus est ki d'A - mors li pri - e
IV. Ki aime et a - - més n'est mi - e,
V. Cer - tes bien le po - és fai - re
VI. Ke boi - ne da - - me doit fai - re;



I. 7. De chan-ter me prię, Et k'en-voi - siés soi - e. 9. Ce se--roit fo-



II. 18. Ne ja ne m'en par - ti - rai, 19. A - dés, a - dés



III. 27. S'il ne veut a - men - der: 28. On doit bien miex va - loir De be - le



IV. 36. Ki tost se - roit ga - ris se sa da - me vo - loit; 37. Pour Dieu car m'a-

¹⁾ Irrtümlicher Weise ist in Hs. T die Melodie von V. 4 einen Ton zu tief aufgezeichnet.



V. 45. Se j'a - voi - e mer - chi, Liés et - - joi - ans se - roi - e:



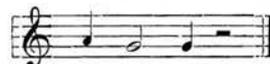
VI. 55. De par moi li di - ra Ces - te chan - çon - cor - nus:



I. li - e, Se je n'a - moi - e, Car de bien a - mer me vient ma grant joi - e.



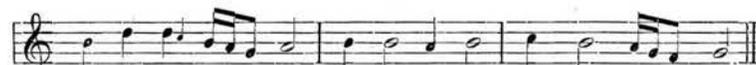
II. ser - vi - rai Bone A - mor, tant com vi - vrai.



III. dame a - mer.



IV. mé[s], bel - le très douce a - mi - - e, 38. Ja vous aim je



V. 47. Chançon, ma da - me di, Sans a - mor n'a nus joi - e.



VI. 57. Quant boine A - mors faur - ra, Li sie - cles iert per - dus.



IV. plus ke nu - le riens ki soit.

In dem vorliegenden Fall ist ein in allen Strophen gleich wiederkehrender Aufbau:

$$\begin{array}{c} \alpha \quad \beta \quad | \quad \alpha \quad \beta \quad | \quad \gamma \quad \delta \\ a_7 \sim b_7 \quad | \quad a_7 \sim b_7 \quad | \quad b_7 \quad a_7 \end{array}$$

vorhanden, an den sich in jeder Strophe ein verschieden gestalteter Abschluß anschließt, der textlich auf den kommenden Refrain vorbereitet, seine Reime aufnimmt, aber an keine bestimmte Vers- und Silbenzahl gebunden ist und daher musikalisch wohl eine in ihrem Habitus gleich verlaufende Melodiekurve benutzt, sie jedoch der Länge des Textes entsprechend verschieden umgestaltet.

Ein zweites Beispiel, die erste, zweite und letzte (Envoi-) Strophe des Liedes, Rayn. 548, *Quant florist la préee* ... nach Hs. Paris, Bibl. de l' Arsenal 5198 (K) pag. 331:



- I. { 1. Quant flo - rist la pré - e, Que li douz tens doit ve - nir,
3. Qu'oi - s'iax par ra - mé - e Font es - cou - ter leur douz cris:
II. { 9. Ja de ma pen - sé e Ne me quier jor de - par - tir;
11. Tant ai de - sir - ré - e Joi - e que n'i doi fail - lir;
E.



- I. 5. A - douc chant sor - pris De fine a - mor ou j'ai mis ma pen - sé - -
II. 13. En chan - tant sous - pir Et vueil pro - ier a ma dame ho - no - ré - -
E. 33. En fe - sant un ris, O - i chan - ter, qui j'ai m'a - mor do - né - -



- I. e, 7. Dont ja ne me quier de - se - vrer: 8. Li



- II. e: 15. En - si di - re le doi: 16. A ma da -



- III. e, 35. Ces - te chan - çon - ne - te: 36. Nus ne doit lez le



- I. très douz chant des oi - seil - lons Mi fet a bonę a -



- II. me ser - vir Ai mis mon cuer et moi.



- III. bois a - ler sanz sa con - pai - gne - te!



- I. mor pen - ser!

soll die zweite Art der Verknüpfung des Refrain mit dem Strophenkörper dartun, eine Art, die vielleicht als zweckentsprechender bezeichnet werden kann, weil sie den Hörer schon vor dem Erklängen des Refrain mit einem Teil von dessen Melodie bekannt macht. Spanke¹⁾ hat diesen Vers, der in den meisten Fällen den letzten Teil des Refrain — mitunter auch den ganzen Refrain — in Bau und Reim vorwegnimmt, treffend als „Vorbildungsvers“ bezeichnet.

Der Aufbau des Liedes ist also folgender:

Strophenkörper:				Vorbildungsvers:	Refrain:
α	β	α	β	ε₂	ε₂ ε₂
a₅	b₇	a₅	b₇	c₉	D₃ C₈
		γ	δ		
		b₃	a₁₀		

Es würde zu weit führen, wenn im Einzelnen auf die Refrains, von denen die aus den VV. 16 und 36 auch noch in anderen Dichtungen verwandt wurden, näher eingegangen würde. So

¹⁾ H. Spanke, Eine altfranzösische Liedersammlung, in 'Romanische Bibliothek' Nr. 22, Halle (1925) 316ff.



4. Faus — vi — lains trai — — — és en la;
6. Ki — mon cuer et mon cors a.

mit dem Bau:

Vorsänger:	Chor:	Vorsänger:	Chor:
α	α	$\alpha \beta$	$\alpha \beta$
a	A	a b	A B
Zusatz.	Refrain.	Zusatz.	Refrain.

Die formelhaften Zusätze waren Allgemeingut, kehrten mit kleineren oder größerem Varianten immer wieder. Als Beispiel mögen zwei 'Rondeaux' dienen, bei denen infolge der verschieden langen Melodieteile des Refrains die gleichen Zusatzzeilen sich entsprechende Abänderungen gefallen lassen mußten:

<i>J'ai mon cuer del tout abandouné a vous, ma douce amie; c'est la jus c'on dist ens mi le pré, — J'ai mon cuer del tout abandouné gieus et baus i avoît assemblé, quant rose est espanie. J'ai mon cuer dei tout abandouné a vous, ma douce amie.</i>	<i>Ja n'iert nus bien assenés, s'Amours ne li font aie; c'est la jus ens mi les prés, — ja n'iert nus bien assenés — gieus et baus i a levés, quant la rose est espanie ja n'iert nus bien assenés, s'Amours ne li font aie.</i>
---	--

Dieser ganz einzigartigen Wiederholung, die darin besteht, daß die Melodie α des ersten Refrainteiles wiederholt wird, woran sich die Wiederholung $\alpha \beta$ der ganzen Refrainmelodie anschließt, also $\alpha \alpha + \alpha \beta \alpha \beta$, verdankt das 'Rondeau' seine Entstehung. Es ist die einzige Liedgattung, der bis jetzt kein kirchliches Vorbild hat nachgewiesen werden können.

Wohl gibt es auch lateinische 'Rondeaux', und Spanke¹⁾ sucht hier den Ursprung der Gattung, doch kann seine Beweisführung nicht überzeugen. Nicht nur stellen die lateinischen Stücke bereits die literarische Gattung dar, sind also den primitiven französischen Stücken an Alter nicht gewachsen, sondern sie erweisen sich als eine Art von Experimentieren mit der Form, als eine Künstelei, die

Melodien, in 'Gesellschaft für romanische Literatur' Bd. 1 Dresden (1921), Texte; Bd. 2, Göttingen (1927), Materialien, Literaturnachweise, Refrainverzeichnis; Bd. 3 Geschichte des Rondeltypus (im Druck).

¹⁾ H. Spanke, Das lateinische Rondeau, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 53 (1929) 113 ff.

erst eintreten konnte, nachdem die Form schon feststand und bereits erweitert werden sollte. Man wird Spanke auch nicht beipflichten¹⁾ können, wenn er die musikalische Gliederung: $\alpha \alpha \beta \gamma \beta \gamma$ als die des Rondeau anspricht; wohl aber ist bekannt, daß dies die musikalische Struktur des 'Virelai' oder aber der 'Rotrouenge'²⁾ ist. Daher gehören die Lieder aus dem 'Danielspiel von Beauvais' musikalisch zu den Rotrouengen, nicht zu den Rondeaux. Das St. Martial-Repertoire bringt auch nichts, was als Rondeau oder als dessen Vorläufer angesprochen werden könnte, und das Hymnar Abälards enthält wohl Stücke mit einem Refrain im Stropheninnern — was auch sonst begegnet³⁾ — aber keine Rondeaux.

Nach Spanke soll durch Kreuzung der Form: $a_7 B_7 a_7 c_5 a_7 c_5$ mit $a_7 a_7 a_7 B_7 A_5 B_7$ das Tanzlied der Gesellschaft hervorgegangen sein. Es wird also ähnlich wie bei der Additions- und Subtraktionsmethode hier durch „Kreuzung“ die Entstehung einer in ihrer Art einfachsten Form aus an sich viel komplizierteren Formen zu erklären gesucht, wo es viel natürlicher wäre, umgekehrt zu verfahren. Leider sagt Spanke nicht, wie dieser Vorgang zu denken ist, vor allem nicht, wie die einzigartige musikalische Struktur: $\alpha \alpha \alpha \beta \alpha \beta$ aus dieser Kreuzung hervorgehen konnte oder vielmehr mußte. Ebenso wenig ist ersichtlich, wie diese Rondeau-Struktur: $a A a b A B$ sachlich als „Sequenzenausschnitt“ betrachtet werden kann, wo doch das Wiederholungsprinzip in der Sequenz ein anderes ist, ja selbst die Einschränkung der musikalischen Form: $\alpha \alpha \beta \beta$ bei der „ β stets länger als α sein muß“⁴⁾, der Sequenz fremd ist. Gerade der letzte Punkt hätte Spanke zu der Lösung führen können: α ist immer kürzer als β , weil α ein Teil von β sein muß und der Teil nie länger sein kann als das Ganze! Das trifft bei der Rondeau-Struktur: $\alpha \alpha \alpha \beta \alpha \beta$ immer zu, und wenn die Virelai-Struktur: $\alpha \alpha \beta \beta$ zunächst dasselbe Verhalten — nämlich α kürzer als β — zeigt, so beweist das seine Abhängigkeit vom 'Rondeau' und nicht von der Sequenz.

Solange sich das Rondel in den Bahnen einer spontanen Improvisation, wie sie die 'caroles', die Tanzvergnügen der Gesellschaft

¹⁾ Vgl. Spanke, a. a. O. 129, 135.

²⁾ Vgl. F. Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge 63 ff.

³⁾ Vgl. ebenda 14 ff.

⁴⁾ Vgl. Spanke, a. a. O. 131.

verlangten, bewegte, es auch auf einen inneren, logischen Zusammenhang zwischen den formelhaften, stereotypen Zusätzen und dem jeweils neugewählten Refrain nicht ankam, lag kein Grund zu einem Eingriff in die recht primitiven Verhältnisse vor. Das wurde aber anders, als das Rondel Eingang in die Literatur fand, als namhafte Dichter, wie z. B. Adam de la Halle, sich der äußerst beliebten Form zuwandten.

Eine erstaunliche dichterische Betätigung setzt bald ein, die der ein für allemal feststehenden musikalischen Form: $\alpha \alpha \alpha \beta \alpha \beta$ durch mannigfaltige textliche Erweiterungen, wie die Zusammenstellung der verschiedenen Möglichkeiten zeigt, eigenartige Reize abzugewinnen versteht.

Rondel-Formen	Chor		Vor- sänger Zusatz	Chor 1. Teil des Refrains		Vorsänger Zusatz	Chor Ganzer Refrain	
	Ganzer Refrain							
Musikalische Struktur	α	β	α	α	α	β	α	β
6 zeiliges Rondel			a	A	a	b	A	B
8 zeiliges Rondel	A	B	a	A	a	b	A	B
11 zeiliges Rondel	A	BC	a	A	a	bc	A	BC
13 zeiliges Rondel	AB	C	ab	AB	ab	c	AB	C
14 zeiliges Rondel	A	BCD	a	A	a	bcd	A	BCD
16 zeiliges Rondel	AB	CD	ab	AB	ab	cd	AB	CD
18 zeiliges Rondel	ABC	D	abc	ABC	abc	d	ABC	D

Als Beispiel eines achtzeiligen Rondeau diene das bekannte, noch die primitiven Zusätze aufweisende „Rondel“ des Willamme d'Amiens¹⁾ aus der Hs. Rom, Vaticana, Regina Christ. 1490 fol. 136c, dessen frischer Zug uns wohl eine Vorstellung vom Wesen des alten Tanzliedes zu vermitteln vermag. Es lautet:

1. Pren - dés i gar - de, s'on mi re - gar - de!
 3. C'est tout la jus en cel bos - chai - ge;
 4. pren - dés i gar - de, s'on mi re - gar - de.
 5. La pas - tou - reļe i gar - de va - ches:
 7. Pren - dés i gar - de, s'on mi re - gar - de!

¹⁾ Vgl. F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd. I, 38 und Bd. II, 35.

2. S'on mi re - gar - de, di - tes le moi.
 5. „Plai - sans bru - nete a vous m'o - troi!“
 8. S'on mi re - gar - de, di - tes le moi.

Der Grundriß stellt sich wie folgt dar:

$$\alpha \quad \beta \quad \parallel \quad \alpha \quad \alpha \quad \mid \quad \alpha \quad \beta \quad \alpha \quad \beta$$

$$A_9 \quad B_9 \quad \parallel \quad a_9 \quad A_9 \quad \mid \quad a_9 \quad b_9 \quad A_9 \quad B_9$$

er zeigt, welche Freiheiten bezüglich der Silbenzahl dem Dichter erlaubt waren.

Auf eine andere Freiheit, wie sie das sechszeilige Rondeau Adam de la Halles: *Je muir, je muir d'amourette* ...¹⁾ in V. 10 zeigt:

1. Je muir, je muir d'a - mou - re - te, las! ai - mi!
 5. A premiers le vi dou - che - te;
 7. je muir, je muir d'a - mou - re - te, las! ai - mi!
 9. d'une a - trai - ant ma - nie - reļe 10. a - dont le vi,
 13. Je muir, je muir d'a - mou - re - te, las! ai - mi!

3. Par de - fau - te d'a - mi - e - te, de mer - chi.
 11. Et puis le truis si fie - re - te, quant li pri.
 15. Par de - fau - te d'a - mi - e - te, de mer - chi.

mit dem Bau:

$$\overbrace{A^1_7 \quad B^1_3}^{\alpha_1} \quad \overbrace{A^2_7 \quad B^2_3}^{\alpha_2} \quad \parallel \quad \overbrace{a_7 \quad [b_3]}^{\alpha_1} \quad \overbrace{A^1_7 \quad B^1_3}^{\alpha_1} \quad \overbrace{a_7 \quad b_4 \quad a_7 \quad b_3}^{\alpha_1 \quad \alpha_2} \quad \overbrace{A^1_7 \quad B^1_3}^{\alpha_1} \quad \overbrace{A^2_7 \quad B^2_3}^{\alpha_2}$$

auf die „Binnenreim Elision“, die nur innerhalb des melodischen Satzes auftreten kann, habe ich schon früher hingewiesen²⁾.

¹⁾ Vgl. F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd. I, 54 und Bd. II, 75.

²⁾ Vgl. F. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918) 47 ff.

Im Mittelhochdeutschen scheint sich das Rondel keiner Beliebtheit erfreut zu haben. Die ältesten deutschen Lieder dieser Art finden sich erst in der um 1372 geschriebenen Handschrift 314 (olim I 425) des Benediktinerklosters Engelberg in der Schweiz, wie mir Herr Dr. Handschin freundlichst mitteilte. Der Grund für diese Zurückhaltung mag wohl in der Schwierigkeit der dichterischen Textgestaltung zu suchen sein; denn man vergegenwärtige sich die großen Schwierigkeiten, die sich dem Dichter beim Erfinden der Zusätze entgegenstellen mußten, wenn er etwa in einem Rondel wie in dem von Adam de la Halle¹⁾:

1. Trop de - sir a ve - oir che que j'aim;
 3. ne m'en puis re - mou - voir:
 4. trop de - sir a ve - oir. me com - plain;
 5. Et au main et au soir che que j'aim.
 7. trop de - sir a ve - oir

vom Bau:

$$\alpha \beta \parallel \alpha \mid \alpha \mid \alpha \beta \mid \alpha \beta \\ A_5 B_3 \parallel a_5 \mid A_5 \mid a_5 b_3 \mid A_5 B_3$$

einen gegebenen Refrain mit Zusätzen zu einem sinnvollen Ganzen fügen sollte. Es wird ohne weiteres klar, daß der vereinzelte Refrainteil A zwischen den kurzen Zusatzzeilen recht störend wirken mußte. Deshalb finden sich schon früh Versuche, diese Bindung zu umgehen; der Wortlaut dieses Refrainteiles wird kleineren und größeren Änderungen unterworfen, bis schließlich eine Mischform entsteht, deren Melodie zwar noch die des Rondel ist, deren Textbau aber den isolierten Refrainteil durch eine Zusatzzeile mit gleichem Reim ersetzt.

In dieser so modifizierten Form ist dann weiterhin noch ein Angleichen des Reimes der ersten Refrainzeile des Endrefrains festzustellen, so daß das Gedicht aus zweimal drei gleichreimenden Zeilen besteht. Man wird diese Formen als virelai-artige Rondeaux bezeichnen müssen.

¹⁾ Die dreistimmige Fassung vgl. F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd. I, 67 und Bd. II, 76.

Als Beispiel mag die erste Strophe des Liedes Rayn. 702 dienen:

1. On - ques an a - meir loi - al - - - ment
 3. Je ne fu on - kes e - u - - - rous,
 4. Ains ai tous jors a - meit - tous sous,
 5. Se li dous malz ne me - se - - cort
 7. On - ques an a - meir loi - al - - - ment

2. Ne con - quis fors ke mal - ta - lent.
 6. Que moi fait vi - vre a grant tor - ment.
 8. Ne con - quis fors ke mal - ta - lent.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$$\alpha \beta \parallel \alpha \mid \alpha \mid \alpha \beta \mid \alpha \beta \\ A^1_5 A^2_3 \parallel b_5 \mid b_3 \mid b_5 a_3 \mid A^1_5 A^2_3$$

Interessant ist, daß diese beiden Gruppen von gleichreimenden Versen auch eine kleine Modifikation der Rondeaustruktur herbeigeführt haben: man vertauschte die Tonreihen $\alpha \alpha$ mit $\beta \beta$, sodaß eine abgeänderte Rondeauform: $\alpha \beta \beta \alpha \beta \alpha \beta$ entstand, die z. B. häufig in den 'Cantigas' Alfons' des Weisen auftritt. Als Beispiel diene das Lied: *Quen entender quisier, entendedor* ... nach der Hs. Escorial T. j. fol. 130¹⁾:

1. Quen en - ten - - der qui - ser, en - ten - de - -
 5. Nos - tro Sen - nor et o seu - ben a - -
 7. Quen en - ten - - der qui - ser, en - ten - de - -

¹⁾ Faksimile und Abdruck des Textes bei Marqués de Valmar, Las Cántigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio, in 'Publ. de la Real Academia Española', Madrid (1889) 195.



dor, Sei - a da Ma-dre de nos - tro Sen - nor.
 3. Ca e - la faz to - do ben en - ten - der,
 4. Et en - ten - den - do nos faz co - no - cer
 ver Et que per - ça - mos do de - mo pau - or.
 dor, Sei - a de Ma-dre de nos - tro Sen - nor.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$\alpha \beta \parallel \beta \beta \mid \alpha \beta \mid \alpha \beta$
 $A^1 A^2 \parallel b \mid b \mid b a \mid A^1 A^2$

Der tiefere Grund für diese Vertauschung ist schwer einzusehen; es sei nur darauf hingewiesen, daß sich unter den Formspielereien der lat. Rondeaux der Hs. Rom, Bibl. Laurenziana, Plut. 29,1 fol. 466r^o ein Lied findet, das diesen musikalischen Bau aufweist, trotzdem in der Reimfolge der Rondeaubau unangetastet bleibt¹⁾:



1. Pro - cej -
 2. Om - nes
 3. Pro - cej - fit in ca - pi - te, ——— Nos - tra
 5. Om - nes gen - tes, plau - di - te ———, Ma - ni-



1. fit in ca - pi - te ———,
 2. gen - tes, plau - di - te ———,
 3. re - sur - rec - ti - o ———,
 5. bus pre gau - di - o ———.

Der Aufbau ist folgender:

$\beta \beta \mid \alpha \beta \mid \alpha \beta$
 $\mathfrak{A} \mid A \mid \mathfrak{A} b \mid A B$

Während sich die Musik bisher als das konservativere Element erwiesen hat, das Neuerungen weniger zugänglich ist als der Text,

¹⁾ Zeile 1 und 3 sind in Fraktur gesetzt, da es sich um einen 'Strophen-refrain' handelt, d. h. einen Refrain, der nur in je einer Strophe vorkommt.

fehlt es dennoch nicht an vereinzelt Denkmalern, in denen ein Nachgeben der Musik zu beobachten ist.

Das halb provenzalische, halb französische Rondel: *Tuit cil qui sunt enamorat...*¹⁾ zeigt im ersten Teil ein eigentümliches Schwanken in der Melodie, das die Empfindung auslöst, als wolle der Komponist etwas Neues bringen, aber den entscheidenden Schritt noch nicht wage, der in dem Rondel: *Or entre mais et la saisons...* zur Neugestaltung der Melodie dieses Teiles geführt hat.



1. Or en - tre mais et la sai - sons, 3. Que
 2. A - lons, a - lons, si pas - tur - rons! 5. A-



les fleurs nais - sent et buis - sons En bon gain.
 lons, a - lons, si pas - tur - rons En do - tain!

Hier entspricht einem Rondel-Text keine Rondel-Melodie mehr:

$\alpha \mid \alpha \parallel \beta \gamma \mid \beta \gamma$
 $a_s \mid A_s \parallel a_s b_s \mid A_s B_s$

Diese Übergangsformen stellen sich wie folgt dar:

Bezeichnung:	Refrain			Strophen- abschluß	Refrain
Virelai-artiges Rondeau					
Musikalische Struktur	$\alpha \beta$	$\alpha \alpha$	$\alpha \alpha$	$\alpha \beta$	$\alpha \beta$
a) Ersatz des Innenrefrains durch eine Textzeile mit gleichem Reim	$\left\{ \begin{array}{l} A B \\ A B \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a a \\ a a \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a a \\ a a \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a b \\ a b \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} A B \\ A B \end{array} \right.$
b) Angleichen des Reimes des 1. Refrainteiles an den Reim der umgebenden Verse	$\left\{ \begin{array}{l} B B \\ B B \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a a \\ a a \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a a \\ a a \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a b \\ a b \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} B B \\ B B \end{array} \right.$
Rondeau-artiges Virelai					
Musikalische Struktur	$\alpha \beta$	$\gamma \gamma$	$\alpha \beta$	$\alpha \beta$	$\alpha \beta$
	$\left\{ \begin{array}{l} A B \\ A B \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a A \\ a A \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a b \\ a b \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} a b \\ a b \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} A B \\ A B \end{array} \right.$

¹⁾ Vgl. F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. I, Dresden (1921) 43; Bd. II, Göttingen (1927) 43f.

II. Das Virelai.

Die eben besprochenen Mischformen führen uns zum Virelai hin, das die erwähnten textlichen und musikalischen Sonderheiten in sich vereinigt. Vielleicht hat auch Analogie zum Kanzonenbau das ihrige zur Umgestaltung der Tonreihen des ersten Teiles beigetragen.

Als ältestes der Stücke, die noch jenen primitiven und formelhaften Charakter tragen, soll das Virelai Guillaume d'Amiens: *C'est la fins, koique nus die, j'amerai* ... angeführt werden. Es weist den Bau auf:

$$\begin{array}{c} \alpha \quad \beta \quad \parallel \quad \gamma \quad \gamma \quad | \quad \alpha \quad \beta \quad | \quad \alpha \quad \beta \\ A_7 \sim B_3 \quad c_7 \quad c_7 \quad | \quad c_7 \quad b_4 \quad | \quad A_7 \sim B_3 \end{array}$$

und lautet:



1. *C'est la fins, koique nus die, j'amerai.*



3. *C'est la jus en mi les prés;* 5. *Jus et baus i*
4. *C'est la fins, je veul a - mer.* 7. *C'est la fins, koi-*



5. *a le - vés* 6. *Bele a - - mię ai.*
7. *que nus die - e,* 8. *J'a - - me - - rai.*

Bei diesem primitiven Virelai läßt sich der Refrain als einer kirchlichen Komposition¹⁾ entlehnt nachweisen: als Quelle kommt der Duplumschluß der 'Notre Dame Clausula' *Flos filius e(ius)* in Betracht. Zwar ist die Zahl der Refrainmelodien, bei denen es gelungen ist, eine kirchliche Quelle nachzuweisen, an der großen Zahl der uns bekannten Refrains²⁾ gemessen, verschwindend gering;

¹⁾ Vgl. F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. II, 32 ff.

²⁾ Einen Nachweis über 1276 altfranzösische Refrains findet man im zweiten Band der 'Rondeaux, Virelais und Balladen', 809 ff.

aber trotzdem haben wir auch hier einen schlagenden Beweis dafür, daß Melodiegut aus der Kirche in die weltliche Musik übergegangen ist, und zwar an einer Stelle, an der wir es infolge der Volkstümlichkeit des Refrains am wenigsten vermuten würden.

Der Grundriß der Virelais stellt sich wie folgt dar:

Entsprechend dem	Refrain	Stollen	Gegenstollen	Strophenabschluß	Refrain
Musikalische Struktur	$\alpha \quad \beta$	γ	γ	$\alpha \quad \beta$	$\alpha \quad \beta$
6zeiliges Rondel	A B	e	e*	a b	A B
8zeiliges Rondel	A B	e	e*	a b	A B
	A B	(ef)	(ef)**	a b	A B
	A B	(efg)	(efg)***	a b	A B
11zeiliges Rondel	A (BC)	(ef)	(ef)†	a (bc)	A (BC)
13zeiliges Rondel	(AB) C	(ef)	(ef)	(ab) c	(AB) C
14zeiliges Rondel	A (BCD)	(ef)	(ef)	a (bcd)	A (BCD)
16zeiliges Rondel	(AB) (CD)	(ef)	(ef)	(ab) (cd)	(AB) (CD)
18zeiliges Rondel	(ABC) D	(ef)	(ef)	(abc) d	(ABC) D

* Bei einzeiligem Stollen und Gegenstollen.

** Bei zweizeiligem Stollen und Gegenstollen.

*** Bei dreizeiligem Stollen und Gegenstollen.

† Der Kürze halber wird in den folgenden Aufbauformeln nur ein zweizeiliger Stollen und Gegenstollen — der Normalfall — berücksichtigt, obwohl ein- und dreizeilige Stollen und Gegenstollen auch vorkommen können.

Zahlreich sind die Lieder, die in der Form des Virelai auf uns gekommen sind. Wenn auch leider zu den meisten die Musik verloren gegangen ist, so sind uns dafür einige in einwandfreier Notation als 'Tenores' in Motettenhandschriften erhalten geblieben¹⁾. Wohl zu den interessantesten dieser Stücke gehört das Virelai: *Or la truix trop durete* ...²⁾, dessen Notation uns die bekannte Motettenhandschrift Montpellier, Bibl. de l'Ecole de Médecine H. 196 fol. 338 und dessen Text die Hs. Oxford, Bodleiana, Douce 308 fol. 226 und 237 überliefert. Es lautet:

¹⁾ Vgl. P. Aubry, *Recherches sur les „Tenors“ français dans les motets du XIII^e siècle*, Paris (1907).

²⁾ Vgl. F. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. I, 137 und Bd. II, 119.



1. Or la truíx trop du - re - - - te, voir, voir! 3. A



ceu k'ellé est sim - ple - - - te. 4. Trop por ou - tre - cui -
5. cant je cu - doïe es -

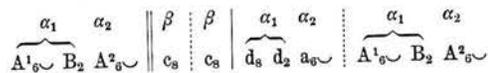


4. diés me t'aius, 6. de ceu ke n'a - - ve - rai des
5. tre cer - - - tains 9. Or la truíx trop - du - re - - -



6. mois, oix, oix! C'est ceu ke plus me ble - - - ce.
9. te, voir, voir! A ceu k'ellé est sim - ple - - - te.

Der Grundriß des Virelai stellt sich wie folgt dar:



Interessant ist die Angleichung der Silbenzahl des ersten Verses des Strophenabschlusses an die Silbenzahl der Stollen, wodurch eine geschickte Verknüpfung dieser beiden Strophenteile herbeigeführt wird, die durch einen dem Refrain entsprechenden weiblichen Sechsilbner in dem Maße nicht erreicht worden wäre.

Als provenzalische Beispiel möge eines der — allerdings späteren — Stücke, ein niedliches Liebeslied: *Pos qu'ieu vey la fualla* . . . dienen; es soll gleichzeitig die fünfzeilige Form repräsentieren. Die Sprache ist leider etwas verderbt, da das Lied von einem Nordfranzosen in der bekannten altfranzösischen Liederhandschrift, Paris, Bibl. Nat. fr. 844 fol. 1c, nachgetragen wurde. Es lautet:



1. Pos qu'ieu vey la fual - la Ver - de - ar en - tre la flor,



Chan - tar vual per fin a - mor. 4. Quar fin' A - mors mi ten gay
7. Per qu'ieu d'a - mar no'n par - tray



E mi fay 6. Viu - re tot jorn sens con - si - - - -
Leys que'm play 9. Tant qu'ieu mays ren non de - si - - - -

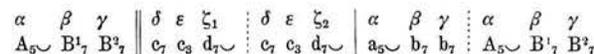


re, 10. Mas sol qu'el - la vual - la Que de sa va -
re. 13. Pos qu'ieu vey la fual - la Ver - de - ar en -



lent va - lor 12. Puas - cha chan - tar a ss'o - nor.
tre la flor, 15. Chan - tar vual per fin a - mor.

Der Grundriß ist folgender:

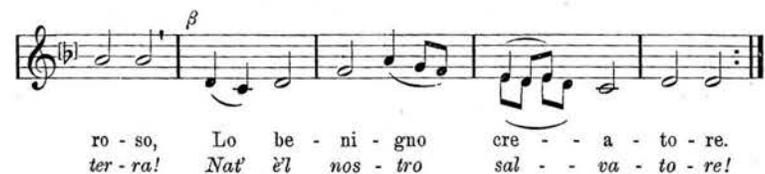


Die Form ist auch insofern von Interesse, als sie jene älteste Art verkörpert, die das Bestreben — das vielleicht von der sechzehnzeitigen Form ausging — zeigt, die einzelnen Teile der Strophe auf die gleiche Verszahl zu bringen.

Italien war im 11.—13. Jahrhundert hinter dem geistigen Aufschwung der nördlichen Länder zurückgeblieben, und als es gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit eigenen Lieddichtungen, den 'Laudi',

hervortrat, schloß es sich in bezug auf die Form an das seit Mitte des 13. Jahrhunderts schon stark verbreitete französische Virelai — vielleicht ist auch der Grundriß der *Versus alleluistici* nicht ohne Einfluß auf die Form gewesen (vgl. später) — an, jedoch nicht, ohne eine besondere Eigenart zu pflegen: Stollen und Gegenstollen erhielten im Gegensatz zum französischen Virelai eine durchkomponierte Tonreihe. In dieser Gestalt nannte man die Form in Italien — zum Unterschied von Frankreich — 'Ballata'.

Als Beispiel führe ich das Lied: *Gloria in cielo e pace in terra...*¹⁾ nach der Laudi-Handschrift Florenz, Bibl. Naz. II. I. 122 an:



¹⁾ Vgl. F. Ludwig, Musik des Mittelalters, in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte', Berlin (1930) 211.

Der Aufbau ist folgender:

Ripresa:	Piede I.	Piede II.	Volta:	Ripresa:
α_1 β_2	$\gamma = \alpha_2$	δ	α_3 β	α^1 β
A_{11} B_7	c_7	c_7	c_8 b_7	A_{11} B_7

Der Stollen — Piede I. — hat in dem Beispiel ausnahmsweise eine mit dem ersten Refrainteil fast ganz übereinstimmende Tonreihe. In der älteren der beiden Laudi-Handschriften, die Melodien überliefern, in der Hs. Cortona, ist der Aufbau mancher Stücke noch dadurch vereinfacht, daß Stollen und Gegenstollen auch auf die Tonreihen des Refrains gesungen werden, wie z. B. in dem Lied: *Stella nuova 'nfra la gente...*¹⁾ aus der Hs. Cortona:



3. Stel - la k'ap - pa - - rist' al mun - - - do,
4. Stet - te mez - zo a tut - to'l mon - - - do
7. Stel - la nuo - va'n - - fra la gen - - - te



4. Quan - do naq - que'l re — jo - con - - - do,
6. Per a - - lu - mi - nar — la gen - - - te.
8. K'a - par - vis - ti no - - va - men - - - te!

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

α β	α β	α β	α β
A_7 A_7	b_7 b_7	b_8 a_7	A_7 A_7

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß das Virelai auch in Deutschland bekannt war²⁾.

Während das Virelai sich durch die Loslösung des ersten Teiles der Strophe aus den Fesseln des Rondeau kennzeichnet, führt die Differenzierung von Strophenabschluß und Endrefrain zur 'Ballade' hinüber.

¹⁾ Vgl. F. Ludwig, a. a. O. 211.

²⁾ Vgl. Zeitschrift für Deutsche Bildung, Bd. 2 (1926) 547.

Bei dem Lied, Rayn. 2076, *Et que me demandez vous amis mignos* ... stimmt der erste Vers des Strophenabschlusses nur noch zur Hälfte — von der zweiten Hälfte des dritten Taktes ab — musikalisch mit dem entsprechenden ersten Teil des Endrefrains überein, während der zweite Vers des Strophenabschlusses mit dem zweiten Teil des Endrefrains identisch ist. Strophenabschluß und Refrain des Liedes lauten wie folgt:



5. Et que vous demandez vous de moy? Vous demandez ma
7. *Là* so - laus qui en moi luist est mes de-



mort, Sa - - - vous - - reus Jhé - su Christ?
duis, Et — Dix est mes con - - duis.

Dasselbe Verhalten zeigt das Lied, Rayn. 1602, *Amors a cui je me rent pris* ..., während bei dem Lied, Rayn. 993, *Au dous tens ke violette* ... z. B. die Divergenz noch weiter geht. In den angeführten Beispielen entspricht dem musikalischen Bau:

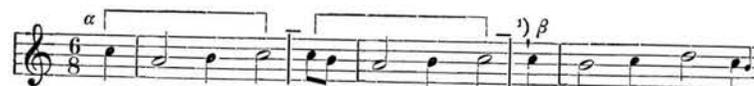
der textliche Bau: $\alpha \beta \parallel \gamma \gamma \mid \delta \beta \mid \alpha \beta$
A B || c c | c b | A B

oder mit anderen Worten: dem textlichen Virelai entspricht musikalisch die Form des Virelai nicht mehr.

Interessant ist, daß dieser Verfall des Strophenabschlusses im Gebiete des Virelai sich auch auf außerfranzösischem Boden in den 'Cantigas' del rei N'Anfos el Savi, also in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und zwar in einer Zeit, in der auch in Frankreich dieselben Kräfte am Werk sind, nachweisen läßt. Das Pfingstlied des Königs lautet nach der Hs. Toledo fol. 147 r^o):

¹⁾ Die nach oben gestrichelten Noten gelten für V. 5 und 6.

²⁾ Vgl. Higiní Anglès, Les 'Cantigas' del rei N'Anfos el Savi, *Extret de 'Vita Cristiana'* Vol. XIV. Barcelona (1927) S. 28.



1. To - do - los be - nes que nos Deus 2. Quis fa - zer po - lo
8. Et de - máis dá
11. To - do - los be - nes que nos Deus Quis fa - zer po - lo



Fil - lo seu, 3. Nos con - priu quan - do a - os seus. 4. O
de pren - der 9. Mor - te por él, nen - bran - do nos
Fil - lo seu, Nos con - priu quan - do a - os seus O



seu Sant' Es - pi - ri - to deu 5. Que pro - me - teu. 6. Ca
10. De cóm' él por nós mor - reu. 7. Et
seu Sant' Es - pi - ri - to deu Que pro - me - teu.



per él o sa - be - mos con - no - çer,
con - no - çen - do, a - mar et te - mer,

Der Bau des Liedes stellt sich wie folgt dar:

$\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \parallel \zeta \zeta \mid \alpha_{2+\beta} \gamma_{2+\delta} \delta_{2+\varepsilon} \mid \alpha \beta \gamma \delta \varepsilon$
A¹₈ B¹₈ A²₈ B²₈ B³₄ || c₁₀ c₁₀ | c₁₂ x₈ b₇ | A¹₈ B¹₈ A²₈ B²₈ B³₄

Hier ist die Differenzierung von Strophenabschluß und Refrain schon so weit vorgeschritten, daß ohne die Musik ein Zusammenhang zwischen beiden gar nicht mehr erkannt werden kann. Eigenartig ist die Zusammenziehung der Melodieteile im Strophenabschluß.

Es ist nur noch ein Schritt nötig, um die Fesseln der Refrainmelodie vollkommen abzuschütteln. Er besteht darin, auch den zweiten Vers des Strophenabschlusses musikalisch selbständig zu machen. Damit ist die Form der 'Ballade' erreicht.

¹⁾ Die []-Melodieteile sind im Strophenabschluß abgefallen.

III. Die Ballade.

Als Typus der Ballade sei das niedliche Weihnachtsliedchen von Adam de la Halle mit dem Bau:

$\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma \delta \mid \varepsilon \alpha \mid \alpha \beta$
 $A_7^1 A_7^2 \parallel b_5 c_7 \mid b_5 c_7 \mid c_7 a_5 \mid A_7 A_7$

genannt:

α β

Dieus soit en ches-te mai-son, Et biens et goië a - fui-son!

γ δ

No si - res Nou - eus Nous en - voie a ses - a - mis,
 Ch'est as - a-mou-reus Et as courtois bien a - pris

ε

Pour a - voir des pai - re - sis A no - he - li - son.

α β

Dieus soit en ches-te mai-son, Et biens et goië a - fui-son!

Nach und nach verringert sich der Umfang des Refrains, vielleicht als Anzeichen einer einsetzenden Gleichgültigkeit diesem gegenüber; es mag hierfür auf das Lied Rayn. 894, *En chantant weil saluer* ... mit dem Aufbau:

$\alpha \beta \parallel \gamma \delta \mid \gamma \delta \mid \varepsilon \alpha \beta \mid \alpha \beta$
 $A_7 [B]_7 \parallel a_7 b_7 \mid a_7 b_7 \mid a_7 \sim a_7 b_7 \mid A_7 [B]_7$

verwiesen werden:

α β

1. Nous de - vons de cuer lo - er [

γ δ

1) 3. En chan-tant weil sa - lu - er La dou-
 5. Je ne puis mon chant mu - er Que de

ε

ce vir - ge Ma - ri - - - e; 7. Et de li la
 la da - me ne di - - - e;

α

me - lo - di - - - e 8. Et le sa - vou - reus pen-
 10. Nous de - vons de cuer lo-

β

ser Con - for - te no po - - - vre vi - - - e!
 er []¹⁾

Wohl umrahmt der Refrain anfänglich noch die Balladenstrophe, aber die Bedeutung, die er im Rondeau und Virelai hatte, hat er eingebüßt. Deshalb kann es nicht verwundern, wenn er am Anfang der Balladenstrophe fortfällt, da er ja mit seiner Melodie für die Strophe an und für sich belanglos geworden ist.

Auch die Mehrzeiligkeit des Refrains verliert sich immer mehr, und die Ballade erhält ihre typische siebenzeilige Form, wie sie bei dem um 1300 schaffenden Pariser Jehannot de L'Escurel oder in den Einlagen des 'Roman de Fauvel' uns entgegentritt. Als Beispiel diene die Ballade L'Escurels, *Amours, cent mille fois* ...

α β

1. A-mours, cent mil - - - le mer - ciz De l'o -
 3. Quar j'aim et sui - - - vrais a - mis, Et sui

¹⁾ Infolge Verstümmung der Hs. fehlt die zweite Refrainhälfte.



neur que par vous ai; le sai, 5. De belle
a - mé, bien

et bonne au cuer vrai Et tel - le, qu'a droit ju -

gier, 7. Je ne puis mieux sou - - hai - dier.

Wir begegnen also dem Aufbau:

$$\begin{array}{c|c|c|c} \alpha & \beta_1 & \alpha & \beta_2 \\ \hline a_7 & b_7 & a_7 & b_7 \end{array} \quad \begin{array}{c|c} \gamma & \delta \\ \hline b_7 & c_7 \end{array} \quad \begin{array}{c} \varepsilon \\ \hline C_7 \end{array}$$

IV. Der Kanon.

Abschließend ist zu dem Kapitel 'Rondeltypus' noch zu erwähnen, daß der englische Musiktheoretiker Walter Odington in seinem Traktat 'De Speculatione Musice' eine von der der festländischen Theoretiker vollkommen abweichende Definition des Rondeau gibt. Die in Betracht kommenden Stellen lauten: *Et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus; et hoc vel cum littera vel sine littera sit¹⁾ und Rondelli sic sunt componendi: excogitetur cantus pulchrior qui possit, et disponatur secundum aliquem modorum predictorum, cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur; tamen aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendit, vel tertius ita non simul descendat, vel ascendat, nisi forte tamen majoris pulchritudinis, et a singulis singulorum cantus recitentur²⁾.* Dann folgt das Beispiel.

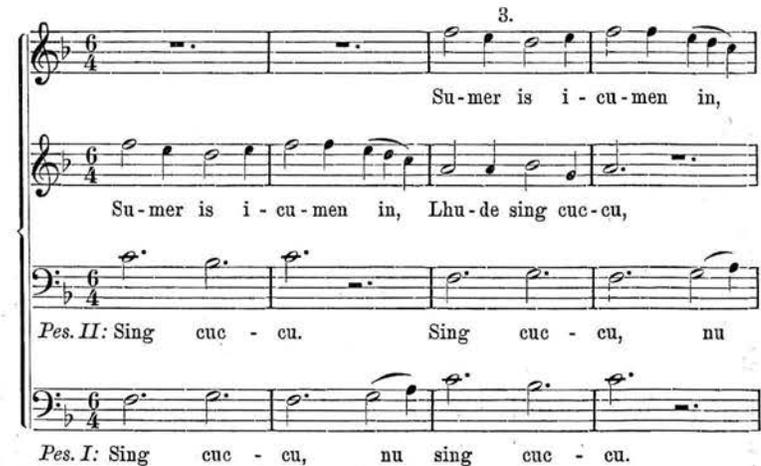
¹⁾ E. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram* Bd. I, Paris (1864) 245.

²⁾ A. a. O. De Rondellis 246.

Nach Walter Odington ist das Rondeau eine Art Discantus, in dem die gleiche Melodie in den einzelnen Stimmen nacheinander wiederholt wurde, also ein mit unserem Kanon identisches Gebilde. Odingtons Definition stimmt zwar nicht genau mit der Art der Aufzeichnung des von ihm angeführten Beispiels überein, doch unterliegt es keinem Zweifel, daß nur dem Schreiber der Vorwurf der Inkorrektheit gemacht werden darf¹⁾.

Als einziges, allerdings klassisches Beispiel dieser Kompositionsart wird der um 1240 entstandene englische 'Sommerkanon'²⁾ angeführt, dessen modern anmutender Satz mit seinen beabsichtigten Terz- und Sext-Zusammenklängen ganz aus dem Rahmen der mittelalterlichen Musikpraxis herauszufallen scheint; denn die große Masse der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit zeigt ein durchaus anderes Gepräge.

Über einem getragenen, durch Stimmtausch ins Leben gerufenen zweistimmigen, tenorartigen Unterbau, dessen zwei je zweitaktige Glieder sich ständig wiederholen, ertönt in bewegterer, 24taktiger Durmelodie in zwei- bis vierstimmigem Kanon der freudige Gruß an den Sommer:



Su-mer is i - cu - men in,

Su-mer is i - cu - men in, Lhu - de sing cuc - cu,

Pes. II: Sing cuc - cu. Sing cuc - cu, nu

Pes. I: Sing cuc - cu, nu sing cuc - cu.

¹⁾ Vgl. auch F. Ludwig, in 'Kirchenmusikalisches Jahrbuch', Bd. 21 (1908) 50 und P. Wagner, ebenda Bd. 26 (1931) 8.

²⁾ Der Sommerkanon steht in der Hs. London, Brit. Mus. Harl. 978 fol. 11 v^o, er ist als Faksimile veröffentlicht von Wooldridge, *Early English Harmony*, in 'Publications of the Plain Song and Mediaeval Music Society', Bd. 2, London (1897) pl. 22.

5. 7.

Lhu-de sing cu - cu, Gro-wep sed and blo-wep med and
Gro-wep sed and blo-wep med and springp pe ow - de nu.
sing euc - cu. Sing euc - cu, nu
Sing euc - cu, nu sing euc - cu.

9. 11.

springp pe ow - de nu. Sing euc - cu!
Sing euc - cu! A - we ble - tep af - ter lomb lhoup
sing euc - cu. Sing euc - cu, nu
Sing euc - cu, nu sing euc - cu.

13. 15.

A - we ble - tep af - ter lomb lhoup af - ter cal - ve cu.
af - ter cal - ve cu. Bul-luc ster - tep, bu - cke ver - tep,
sing euc - cu. Sing euc - cu, nu
Sing euc - cu, nu sing euc - cu.

17. 19.

Bul-luc ster - tep bu - cke vertep, mur - je sing euc - cu! euc - cu,
mur - je sing euc - cu! euc - cu, euc - cu! Wel singes pu
sing euc - cu. Sing euc - cu, nu sing euc - cu.
Sing euc - cu, nu sing euc - cu. Sing euc - cu.

23. 25.



cuc - cu! Wel sin-ges þu cuc-cu ne swilz þu na-ver nu.
 cuc-cu ne swilz þu na-ver nu! ne swilz þu na-ver nu.
 cu. Sing cuc - cu, nu sing cuc - cu.
 cu, nu sing cuc - cu. Sing cuc - cu.

Aber selbst wenn wir von der spezifisch englischen Sonderart, die sich in der Vorliebe für Terzen und Sexten kundgibt und die — wie mir scheint — ganz allgemein für die germanische Mehrstimmigkeit Geltung hat, absehen, so stellt das englische Denkmal doch ein so außerordentlich wertvolles Dokument in der Geschichte der Musik dar, daß es unser volles Interesse beanspruchen kann.

Man hat bisher vergeblich auf dem Festland nach Denkmälern kanonischer Kunst Ausschau gehalten. Johannes Wolf¹⁾ erblickte zwar — wohl in Anlehnung an den Sommerkanon — in dem Refrain des 'Roman de Renart le Nouvel' V. 2533:



Hé, Dieus! chele m'a tra - hi qui m'a to-lu mon a-mi.

in dem er nach je einem Takt eine zweite und eine dritte Stimme mit derselben Melodie einsetzen läßt, einen Vertreter des 'Rondeaukanons'. Diese Ansicht könnte insofern gestützt erscheinen, als der Refrain in dem Romantext selbst als 'rondet' bezeichnet wird.

¹⁾ Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, in 'Kleine Handbücher der Musikgeschichte' Bd. VIII, 1, Bd. I, Leipzig (1913) 255; für weitere Literatur: F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd. II (1927) 180 f.

Ich kann mich jedoch der Ansicht Wolfs nicht anschließen, denn nirgends in der ziemlich umfangreichen Rondeauliteratur wird von einer derartigen Verwendung der Refrains gesprochen, und nirgends ist ein Beispiel dieser Art überliefert; ausschlaggebend aber ist die Art der Zusammenklänge, die bei Wolfs Vorschlag entstehen: diese Terz- und Sextparallelen waren dem mittelalterlichen Frankreich vollkommen unbekannt und widersprechen den französischen Anschauungen von der Mehrstimmigkeit. In den Terzen und Sexten einen volkstümlichen Einschlag erblicken zu wollen, geht auch nicht an, denn dieser merkwürdigen Diskrepanz zwischen Volks- und Kunstmehrstimmigkeit wäre unbedingt in den Theoretikerschriften Erwähnung getan worden.

Aber trotzdem war England nicht das einzige Land, das den Kanon kannte, und, wie es scheint, sind die Denkmäler des Festlandes sogar älter als das englische.

Zunächst zeigt das bisher unbekannt gebliebene dreistimmige lateinische Kontrafaktum zu dem berühmten provenzalischen Tanzlied: *A l'entrada del tens clar* ...¹⁾, der lat. Conductus: *Veris ad imperia* ...²⁾ der Hs. Florenz, Laurenziana Plut. 29, 1 fol. 228 v^o in den beiden Begleitstimmen zum ersten Teil des Liedes jenen merkwürdigen Stimmaustausch, den das Beispiel verdeutlichen soll:



A l'en - tra - da del tens clar, E - y - a,
 Ve - ris ad im - pe - ri - a, E - y - a,

¹⁾ Text gedr. bei K. Bartsch, *Chrestomathie provençale*, Marburg^s (1904) Sp. 122.

²⁾ Text nicht korrekt gedr. bei Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 21 (1895) 36.

α $2. \beta$ α

Per joi - a re - co - men - çar, E - y - a, E per je - los

a b a

a b a

α β α

Re - nas - cun - tur om - ni - a, E - y - a, A - mo - ris pro -

$1. \beta$ α γ

ir - ri - tar, E - y - a, Vol la re - gi - na mos - trar Qu'el'

b a c

b a c

β α γ

e - mi - a E - y - a Cor - da pre - munt sau - ci - a Que -

$1. \delta$

es si a - mo - ro - - - sa. A la vi',

$1. \vartheta$

d

$1. \delta$

ru - la me - - lo - - di - - a Gra - ti - a

$2. \delta$ $3. \delta$ ϵ

A la vi - - - a, Je - los, Lais - saz nos,

$1. \vartheta$ $2. \vartheta$ e

d e

$2. \delta$ $3. \delta$ ϵ

Pre - vi - - a, Cor - da mar - - cen - ti - a

Lais - sez nos Bal - lar — en - tre nos, En - tre nos.
Me - di - a. Vi - ta — ver - nat flos In - tra nos.

In diesem durch seine Ursprünglichkeit auffallenden Lied tritt — ähnlich wie bei dem englischen Sommerkanon — zu einer viermal hintereinander ertönenden gleichen Melodie eine Begleitung, in der die beiden begleitenden Stimmen jeweils ihre Tonreihen gegenseitig austauschen. Das Lied zeigt also folgenden Grundriß:

lat. Kontra- faktum:	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha \beta \\ a_7 A^1_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha \beta \\ a_7 A^1_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha \beta \\ a_7 A^1_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \alpha \\ a_7 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \gamma \\ a_5 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1\delta \\ A^2_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2\delta \\ A^2_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 3\delta \\ a_5 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \varepsilon \\ a_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \varepsilon \\ a_3 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \zeta \\ B^1_5 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \eta \\ B^2_3 \end{array} \right.$	
													$\left\{ \begin{array}{l} \alpha \\ a_7 \end{array} \right.$

Ein noch interessanteres Denkmal 'sine littera' dieser Kunst-übung stellt ein 'Benidicamus Domino' der Hs. Las Huelgas fol. 25 v^o dar, das hier zum erstenmal mitgeteilt werden soll:

Be - ne

di

ca

mus

Do

mi

no

Es liegt also ein regelrechter dreistimmiger Kanon vor, dessen Aufbau sich wie folgt darstellt:

Obere Stimme:	γ	α	β	γ	α	β	γ
Mittlere Stimme:	β	γ	α	β	γ	α	β
Untere Stimme:	α	β	γ	α	β	γ	α

Auf französischem Boden ist Stimmtausch und Nachahmung recht früh zu beobachten: schon Perotins Organalkunst kannte sie als Mittel der Stimmführung in einem solchen Umfang, daß sie schon zum Bestande der mittelalterlichen Satztechnik gerechnet werden müssen. Perotins 'Quadruplum' (*Viderunt*¹⁾), das gewaltige Weihnachtsgradual, das den *Magnus Liber Organi de Gradale et Antiphonario* der Pariser Notre-Dame-Schule eröffnet, zeigt gleich am Anfang des 'Triplums' eine viertaktige Periode Γ , die als Nachahmung zwei Takte später im 'Duplum' einsetzt:

Quadruplum: γ

Triplum: 2. α β

Duplum: 1. α 2. α

Tenor:

VI[DERUNT]

¹⁾ Vgl. F. Ludwig, Musik des Mittelalters, in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte' Berlin (1930) 226 ff.

3. α_2

2. α β

β 2. α

Von hier aus drangen diese formalen Elemente der Mehrstimmigkeit in die französische Motettenkunst ein: in geschickter Weise hat man es verstanden, den Text von 'Triplum' und 'Motetus' in einigen Motetten so abzufassen, daß Stellen in den sonst verschiedenen Texten der einzelnen Stimmen wörtlich in der Nachahmung — wiederkehren. Als Beispiel folge der Anfang der französischen Motette [560—561]:

[561] *Triplum*: 3.

Riens ne puet ma grant fo - li - e des - tor - ner, Ne

[560] *Motetus*:

Riens ne puet plus dou - ma - gier Qu'en pri - vé lar-

Tenor:

APERIS.

riens ne puet plus dou - ma - gier Qu[en] pri - vé lar-

ron fi - er, Ne riens ne puet tant gre-ver

7. 9.

ron fi - er; Ce sont si oil et son vis ...

Qu'a - - voir voi - sin a guer - rier. A moi ...

Während am Anfang der Motette die Nachahmung im *Triplum* nach dem dritten Takt einsetzt, tritt die Nachahmung im 11. bis 15. Takt über den Worten: „J'aim la riens du mont qui mains m'a chier; Més n'en puis mes ieuz blasmer“ nur mit einem halben Takt Verschiebung im *Motetus* ein, und schließt ebenso in Takt 20—30 über dem Refrain: „Car trop sont doz li maus d'amer Au comencier“ die Motette ab¹⁾.

¹⁾ Text gedr. bei G. Raynaud, *Recueil de Motets français des XII^e et XIII^e siècles*, in 'Bibliothèque française du Moyen Age', Bd. I, Paris (1881) 84. Musik ediert bei: Müller-Blattau, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, in 'Königsberger Studien zur Musikwissenschaft' Bd. 1 (1923) Anhang III.

Interessant ist auch, wie die Refrainmelodie des Rondeau: „Prenés i garde, s'on mi regarde, s'on mi regarde, dites le moi!“ (vgl. oben S. 64) durch Stimmtausch und Nachahmung fast den ganzen Satz der dreistimmigen Motette [908—909] abgegeben hat¹⁾.

In den angeführten Beispielen erstreckt sich die Nachahmung nur auf Teile der Komposition. Die Kanonkunst hat aber auf französischem Boden auch zur Imitation längerer Abschnitte, zu einer fortlaufenden, vollständigen Nachahmung geführt. In dem Handschriftenfragment der „Collection de Picardie“ 67 fol. 67v der Bibl. Nat. tritt uns zum erstenmal die zweistimmige Komposition einer Falkenbeize²⁾ entgegen, in der die Oberstimme in einem Abstand von fünf Takten der Unterstimme mit gleicher Melodie und gleichem Text durch die ganze Komposition hindurch folgt.

In reizvollster Weise kontrastieren die Stimmen, treffen sich im ruhigen Fluß der Melodien, unterbrechen einander durch lebhafteste Zwischenrufe; der Aufgeregtheit der einen Stimme folgt etwas später die der zweiten, wodurch eine merkliche Spannung hervorgerufen wird, ein Höhepunkt entsteht in der Anlage der ganzen Komposition, die eine wohlgelungene Darstellung des wechselvollen Verlaufes einer Jagd ist. So stempelt das Hineintragen naturalistischer Ausdrucksmittel in die Musik diese 'Chace', wie die Form in Anlehnung an ihre erste Verwendung zur Darstellung von Jagdszenen genannt wurde, zu der Programmusik des Mittelalters.

Was in Frankreich zuerst gewagt wurde, fand bald als 'Caccia' zur Schilderung belebter Szenen in Italien Anklang, weite Verbreitung und reiche Entfaltung³⁾. Auch das bis ins 14. Jahrhundert zurückreichende 'Libre vermeill' des Klosters vom Montserrat zeigt, daß die Bezeichnung 'Caça' auf katalanischem Gebiet bereits zur Benennung einer Form mit kanonischer Imitation geworden ist⁴⁾,

¹⁾ Vgl. darüber: F. Ludwig, Die 50 Beispiele aus der Hs. von Montpellier, in 'Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft' Bd. V (1904) 222. Ausgabe der Motette: F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd. II (1927) 64 ff.

²⁾ Vgl. die Ausgabe der 'Chace' bei: H. Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters, in 'Archiv für Musikwissenschaft' Bd. 4 VII (1925) 197 und 251 f.

³⁾ Beispiel bei Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460, Bd. II (1904) 100 f. und Bd. III (1904) 135 f.

⁴⁾ Vgl. O. Ursprung, Spanisch-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 4 (1921) 137 und 151 ff.

deren Text mit Jagdszenen nichts mehr zu tun hat; wohl aber sind Imitationen dieser Art als Vorläuferinnen der Fuge zu bewerten, jener Form, die als Charakteristikum polyphoner Kunst gilt.

* * *

Wenn für die Lieder des Rondeltypus kein lateinisch-kirchliches Vorbild in Frage kommt, das 'Rondeau' selbst sich wohl als die einzige Liedgattung erweist, in der volkstümliche Elemente entdeckt werden können, so ist für zwei weitere, große Gruppen von Liedern direkte Anlehnung an den Kirchengesang sicher; einerseits bildete die Sequenz eine willkommene Vorlage für den 'Lai' und seine zahllosen Nachkommen, andererseits stand die kirchliche 'Hymne' als Patin an der Wiege der durchkomponierten Liedstrophe und der 'Kanzone' mit ihrer Familie.

Als Beispiel einer der wohl ältesten Sequenzen sei die kürzlich von Handschin¹⁾ veröffentlichte, schon in der aus dem 9. Jahrhundert stammenden Limoger St. Martial-Hs. (Paris, Bibl. nat. lat. 1154 fol. 142v^o) vorkommende Sequenz: *Alleluia Concelebremus sacram* ... mitgeteilt:

Der Sequenztypus¹⁾.

I. Sequenz, Lai und Leich.

Von allen Liedtypen ist der Sequenztypus wohl die musikalisch-dichterische Gestaltung, mit deren „Schöpfung“ — wie Wilh. Meyer schreibt — „die Dichtkunst den größten und wichtigsten Schritt getan hatte, den sie überhaupt im Mittelalter getan hat“²⁾.

Was versteht man unter einer Sequenz, was ist das Charakteristische ihres Aufbaues?

In der Sequenz liegt eine Komposition mit fortschreitender Repetition vor, d. h. eine Komposition, in der eine Aneinanderreihung von Wiederholungen kürzerer oder längerer Tonreihen in unbegrenzter Anzahl zu beobachten ist. Den einzelnen Tönen oder kleineren Tongruppen (2—4 Töne) ist ein syllabisch deklamierter Text untergelegt. Oft findet keine Wiederholung der ersten oder letzten Tonreihe statt, wie auch im Innern der Komposition die Wiederholung mitunter aussetzen, mitunter auch zwei- oder mehrfach statthaben kann. Auf diese Weise entstehen kleinere Abschnitte mit jeweils demselben musikalischen wie textlichen Aufbau, die man Versikel, Doppel-, Tripel- usw. Versikel, zu nennen pflegt.

Der schematische Grundriß einer Sequenz stellt sich deshalb wie folgt dar:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	N-III.	N-II.	N-I.	N
α	$\beta \gamma$	δ	ϵ	$\zeta \gamma$	η	$\beta \epsilon$	φ	χ	ψ	ω
abc	cde	ffg	hi	jde	klm	nop	rst	u	vw	xyzz
	$\beta \gamma$	δ	ϵ	$\zeta \gamma$		$\beta \epsilon$	φ	χ	ψ	
	cde	ffg	hi	jde		nop	rst	u	vw	
		δ									
		ffg									
Ein-	Dopp-	Tripel-	Dopp-	Dopp-	Ver-	Dopp-		Dopp-	Dopp-	Dopp-	Ab-
gangs-	versik.	versik.	versik.	versik.	sikel	versik.		versik.	versik.	versik.	schluß-
versik.											versik.

¹⁾ Ich verweise für die Lieder des Sequenztypus auf meine demnächst erscheinende ausführliche Untersuchung: Die altfranzösischen Lais und ihre Nebenformen, Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie III.

²⁾ Wilh. Meyer, Gesammelte Abhandlungen, Bd. I, 39.

Versus alleluia-ticus:

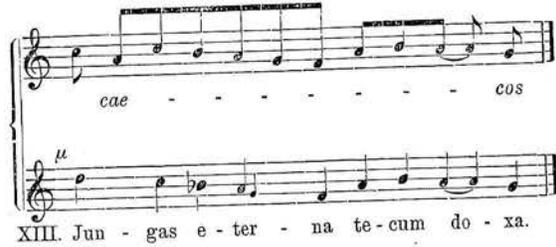
Sequenz:

¹⁾ Vgl. Handschin, Über Estampie und Sequenz, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 13 (1930) 123f. Text gedr. bei Dreves, Analecta hymnica VII (1890) 183.

̣. Le - vi - - - ta Lau-ren - -
 rant su - a si - mi - li - a nam-que si - bi a - ri - da.
 bis ce - sa stel - li - ge - ra se - de ac flo - ri - ge - ra.
 ti - us
 V. Hinc cla - ret ce - lo a - ni - mam es - se pe - ti - tam, ter - ris et
 Sic u - na co - e - un - ti - a di - ca - ve - runt e - le - gans De -
 bo - num o - - -
 tu - ni - cam. VI. Er - go hu - ius cla - ra sanc - ti sol - lem -
 o dog - ma. Quip - pe ter - res - tri - a at - que ni - hi -
 pus o - pe - -
 nr - a fit, ut ul - tra ag - mi - na VII. Il - la me - ri - ta
 lo - mi - nus co - lant ce - le - sti - a, Ci - ves ce - li - co -

1) Fortsetzung auf S. 99 Zeile 3.

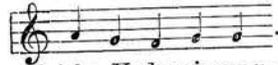
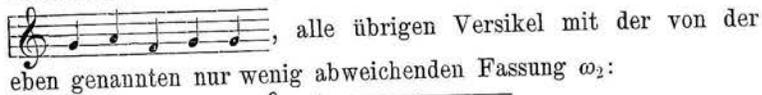
de - cen - ter al - ma, hec ob dog - ma - ta in - cli - ta et sanc - ta mi -
 le ut col - le - gam om - nes, u - ti a - pos - sto - lum su - um A - qui -
 ra - cu - la, VIII. E - ja i - gi - tur, e - gre - gi - a IX. Al - mas dic -
 ta - ni - a. Re - gi - a tol - lens in ex - cel - sa,
 pe - ra - - - - -
 o - das. X. Quo ex - stat ba - si - le - us hic - ce ti - bi pri - mas
 Cos - mum salvans om - ni - que pres - su - ra li - be - rans
 tus est, qui per
 XI. Ut no - bi - lis pars a - po - sto - li - ca. XII. Un -
 Ad -
 sig - - num cru - - - - - cis
 de ro - gamus te - met, no - stri pa - tri - ar - cham,
 ep - tam quo no - bis tu de - fe - ras ve - ni - am,



Der Aufbau stellt sich wie folgt dar¹⁾:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.
β	γ	δ	ε	ζ	η	θ	ω_1	ι	κ	λ	μ	
a	b	d	f	h	j	l	n	p	q	s	t	v
4	17	13	19	19	19	25	9	5	13	10	12	9
	β	γ	δ	ε	ζ	η	θ		ι		λ	
	c	e	g	i	k	m	o		r		u	
	17	13	19	19	19	25	9		13		12	

Die Deklamation der Sequenz ist syllabisch, nur der erste, nicht wiederholte Versikel zeigt über den Silben „le“ und „lu“ des Wortes „Alleluia“ je ein siebentöniges Melisma. Handschin hat die Melodie dieses Alleluia als gregorianisch nachgewiesen. Der Abschlußversikel XIII ist nicht wiederholt, und auch die Versikel IX und XI zeigen dasselbe Verhalten. Die übrigen Versikel haben einfache Wiederholung. Interessant ist die Behandlung der Kadenz in den einzelnen Versikeln: während I, VIII und XIII verschieden kadenzieren, schließen II und IX mit ω_1 :



Wenn auch diese gleiche Kadenzierung nicht als ein unerlässliches Charakteristikum der Sequenz betrachtet werden kann, so fehlt es dennoch nicht an manchen anderen Beispielen, die beweisen, daß diese Art der Kadenzierung der Sequenz durchaus nicht fremd ist, wie das etwa die weitverbreitete 'Letabundus-Sequenz' zeigt,

¹⁾ Die unter den Zeilenbuchstaben untergesetzten Ziffern beziehen sich auf die Silbenzahl der lateinischen Verse.

die zum ältesten Teil des Repertoires der St. Martialhandschrift, Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 fol. 80 gehört.

Doch die Kadenzierungen lehren uns noch mehr: sie gestatten einen Einblick in das Wesen der nicht wiederholten Versikel. Die vor den einfachen Versikeln stehenden Doppelversikel VIII und X zeigen keine Kadenzierung, sie erhalten ihren musikalischen Abschluß erst durch die auf sie folgenden nicht wiederholten Tonreihen, und zwar ist IX nur die Kadenz ω_1 , während XI eine erweiterte Form von ω_2 darstellt. Diese einfachen Versikel, die sich ihrem Wesen nach vollkommen mit dem Brauch bei den Estampien decken¹⁾, können ihres kadenzierenden Charakters wegen auch nicht als eine Durchbrechung des Prinzips der fortschreitenden Repetition betrachtet werden.

Da der Abschlußversikel der Sequenz in der Regel nicht wiederholt wird, auch keine Kadenzfloskel im Sinne der eben genannten Versikel ist, die oben geschilderte Voraussetzung also für den Doppelversikel XII nicht zutrifft, geht der Doppelversikel XII wie alle übrigen Abschnitte in die Kadenz ω_2 aus.

Damit ist der Ursprung der nicht wiederholten Versikel geklärt: sie sind aus Kadenz hervorgegangen, bei denen eine Wiederholung der abschließenden Tonreihe eine vollkommene Preisgabe des Kadenzprinzips bedeuten würde.

Woher aber stammt diese eigenartige Sequenzenform? Der Stand der bisherigen Forschung stellt sich wie folgt dar²⁾:

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die textliche Ausgestaltung des sich an das letzte längere „Alleluia“ des Graduale anschließenden Melismas den Anstoß zur Entstehung der Sequenz gegeben hat, was auch das eben zitierte Beispiel aus St. Martial beweist. In der syllabischen Textunterlage unter die einzelnen Töne des Melismas wurde ein brauchbarer Weg gefunden, auch den weniger musikalischen Sängern den Vortrag tonreicher Melismen zu ermöglichen.

¹⁾ Vgl. unten im Abschnitt 'Estampie'.

²⁾ Zur Ursprungsfrage vgl. u. a.: Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg (1841) 91 ff.; K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters, in musikalischer und rhythmischer Beziehung, Rostock (1868) 1 ff.; Wilh. Meyer, Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Berlin (1905) II, 94 ff.; Peter Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, Freiburg in der Schweiz (1901) 256 ff.; Clemens Blume, Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes, in 'Analecta hymnica medii aevi', Bd. 53, XXI ff.; C. A. Moberg, Über die schwedischen Sequenzen, 2 Bde., Uppsala (1927).

So teilt uns Notker Balbulus (ca. 840—912) in dem Proömium¹⁾ seiner in St. Gallen entstandenen Sequenzen²⁾ mit. Weiter erfahren wir dort, daß Notker im Antiphonar eines Flüchtlings aus dem — 862 zerstörten — normannischen Benediktinerkloster Jumièges bei Rouen (Dep. Seine inférieure) Sequenzen mit Textunterlagen vorgefunden habe, deren sprachliche Gestalt ihn nicht vollauf zu befriedigen vermochte.

In der Tat bedeuten die von Notker zu ursprünglich textlos gesungenen Melismen gedichteten Sequenztexte den Höhepunkt des literarischen Sequenzschaffens seiner Zeit. Dagegen dürfte ebenso sicher sein, daß Notker keine der Melodien, die uns zu seinen Texten überliefert sind, komponiert hat.

Eigentümlich berührt fernerhin, daß kein einziges der Melismen, zu denen Notker einen Text hinzugehängt hat, in seiner ursprünglichen, textlosen Gestalt in den zahlreichen älteren St. Galler Handschriften aufzufinden ist, wie überhaupt von keinem der erhaltenen Alleluia-Jubili, d. h. von keinem der Melismen über dem Endvokal des Alleluia, sich der Beweis erbringen läßt, daß er älter sei als der entsprechende Sequenztext³⁾.

Aber nicht nur St. Gallen und Jumièges, sondern auch Fleury-sur-Loire, St. Pierre de Moissac und St. Martial in Limoges kommen als Zentren des emporkeimenden Sequenzschaffens in Betracht; letzteres ist besonders wichtig infolge seiner vorzüglich erhaltenen Handschriften, die sich heute auf der Pariser Nationalbibliothek befinden.

Wenn schon das Zeugnis Notkers auf Frankreich als das Ursprungsland der Gattung hinweist, deren Benennung „sequentia“ zunächst ein musikalischer Terminus für die Tonfolge des über dem letzten „a“ von Alleluia gesungenen Melismas ist, der gleichbedeutend mit „jubilus“, „jubilatio“ oder „melodia“ ist, so treten dazu noch andere Anzeichen, die uns in dieser Ansicht bestärken können.

Die Notenfolge mit ihrem unterlegten — ursprünglich weder metrisch noch rhythmisch gebundenen — Text wurde in Frankreich zuerst zweckentsprechend *sequentia cum prosa*, und mit stärkerer

¹⁾ Text bei J. Werner, Notkers Sequenzen, Aarau (1901) 97f. Vgl. die Erklärung des Proömiums Notkers bei P. von Winterfeld, in 'Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde', Bd. 25 (1900) 386f.

²⁾ Ausgaben bei J. Werner, a. a. O. und im Bd. 53 der 'Analecta hymnica'.

³⁾ Vgl. Cl. Blume in 'Analecta hymnica' Bd. 53 (1911) XXIII.

Betonung des Textes im Gegensatz zur Melodie einfach *prosa* genannt. In Deutschland dagegen erscheint schon frühzeitig die Bezeichnung *sequentia* sowohl für den Text allein — was auf jeden Fall die Sache weniger genau bezeichnet — wie auch für Text und Melodie¹⁾.

Auch sonst noch sind Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Auffassung vorhanden, aus denen auf eine Priorität Frankreichs geschlossen werden kann. Während nämlich die älteren französischen Sequenzen mit dem Alleluia beginnen (vgl. oben S. 97), kennen schon die Sequenzen Notkers diesen Brauch nicht mehr, wie auch erstere noch jeden Versikel auf den Vokal „a“, den Endvokal des Alleluia, ausgehen lassen (vgl. oben S. 97ff.), letztere diese Eigenart kaum schätzen, dafür aber eine starke Neigung für Assonanz, den Vorböten des Reims, an den Tag legen²⁾.

Welches war aber die Beschaffenheit der ursprünglich textlosen Melismen? kannten sie schon die für die werdende Sequenz so typische Wiederholung? wenn nicht, woher stammt diese fortschreitende Repetition?

Es fällt auf, daß das Melisma über dem Schluß „a“ des gradual Alleluia in den uns erhaltenen liturgischen Büchern — und darin stimmen alle Quellen überein — verhältnismäßig kurz ist, und so drängt sich die Frage auf: wie konnte sich dieses so kurze Alleluia zu den langen 'Jubili' entwickeln, die wir in den Sequenzmelodien wiederfinden, oder mit anderen Worten, woher stammen die Sequenzweisen?

Man hat beobachtet, daß die meisten alten Sequenzen am Anfang wohl getreulich der Melodie des Alleluia folgen, dann auch noch die ersten Noten des Melismas übernehmen, darauf aber die ursprüngliche Weise vollkommen verlassen, um nicht wieder darauf zurückzukommen. Da die Annahme nachträglicher, musikalischer Interpolationen daran zu scheitern droht, daß die Melodien von Sequenz und Alleluia verschiedenen Charakter tragen, sind namhafte Forscher wie P. Wagner³⁾ dazu übergegangen, die Melodien der ältesten Sequenzen, jene *longissimae melodiae*, griechisch-byzantinischem Einfluß zuzuschreiben.

¹⁾ Vgl. Cl. Blume in 'Analecta hymnica', Bd. 53 (1911) XVII.

²⁾ Vgl. Cl. Blume, ebenda XVIII.

³⁾ P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, I. Teil. Freiburg (Schweiz) (1901) 257ff.

Dagegen wandte Cl. Blume¹⁾ — und das zu recht — ein, warum man nicht einfach für die ganze Sequenz byzantinische Melodien übernommen, sondern diese erst an das gewissenhaft als Eingang übernommene Gregorianische Alleluia angehängt habe, und, daß man, falls ein solches Verfahren, nämlich ein Verknüpfen von heimisch Bodenständigem mit aus der Fremde Entlehntem, in dieser Art möglich sei, mit mindestens demselben Recht annehmen könne, daß die auf die Alleluia-Melodie folgende Melodie der Sequenzen selbständig erfundene Improvisationen zu der ursprünglichen Alleluia-Weise seien.

Mit dieser Frage ist eine zweite verquickt, die des Ursprungs der fortschreitenden Repetition. Man war der Ansicht, daß die textlosen Melismen des Alleluia keine fortschreitende Repetition kannten, wenigstens zeigten die Melismen im allgemeinen keine derartige Form, wengleich oft Einschnitte und Gliederungen im Innern dieser tonreichen Gebilde zu erkennen waren. Deshalb hat man jene eigenartige Wiederholungstechnik verschieden zu erklären gesucht.

K. Bartsch²⁾ erblickt in dem Vortrag der einzelnen Versikel durch zwei Chöre, einen Männer- und einen Knabenchor, den Ursprung der Wiederholungen. Cl. Blume³⁾ schließt sich dem an. Doch ist weder da noch dort bewiesen, daß nicht auch das Umgekehrte der Fall gewesen sein könnte, daß nämlich die Repetition der Sequenzenversikel die Ursache des Singens mit zwei getrennten Chören gewesen ist.

Es ist deshalb nicht erstaunlich, daß die „fertig“ in Erscheinung tretende Form der Sequenz als Entlehnung aus der griechisch-byzantinischen Hymne (*Kontakion*), die aus einer Einleitung (*Prooemium*) und einer von ihr formal abweichenden Reihe von 20—30 gleichgebauten Strophen (*Troparia*) besteht, angesehen wurde. Alle Strophen der Hymne haben einen gleichen, kurzen Refrain, also dieselbe Kadenz; vor allem aber sind die Proömien so gebaut, „daß eine Langzeile wiederholt wird, wobei die Wiederholung einer anderen Langzeile hinzutritt, und dann ein kurzer Anfangs- und Schlußsatz das Ganze der Strophe vollendet“⁴⁾.

¹⁾ Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 53, Einl. XXVI f.

²⁾ R. Bartsch, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*, Rostock (1868) 18 ff.

³⁾ Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 53 (1911) XXIV.

⁴⁾ Wilhelm Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, Bd. II, 296.

Als Beispiel druckt Wilh. Meyer einen Ton: *Τὴν Ἐδέμ* ab; dessen textlicher Bau sich wie folgt darstellt¹⁾:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
a	b	c d e	h	k	l m	n o
a	b	c d f g	h	k		Refrain

Die Strophe baut sich aus Langzeilen auf, die teils aus kleinen Kurzzeilen bestehen, teils unter sich gleich sind. Die fünf ersten Abschnitte werden wiederholt, die beiden letzten nicht. Interessant ist der III. Abschnitt: ein verschieden gestalteter Abschluß „e“ bzw. „fg“ liegt hier vor, der an eine verschieden ausgebildete Kadenz, wie sie eben bei der Sequenz: *Concelebremus* ... begegnete und wie sie in den Estampien bekannt ist, erinnert.

Weiter finden wir bei Wilh. Meyer²⁾ den berühmten Ton: *Ἄγγελος πρωτοστάτης* mit der Form:

α	β	γ	δ	ε	ς	ζ	η	θ	ι	κ	λ	μ	ν	ξ	ο	π
																(Refr.)

der einem Sequenzenbau mit nicht wiederholtem Eingang und Abschluß vollkommen ähnlich ist.

Zweifelloos liegt hier fortschreitende Repetition vor, die, „nebst anderen Ähnlichkeiten der Sequenz mit den byzantinischen Hymnen, Wilh. Meyer³⁾ bewogen hat, in der lateinischen Sequenz eine Nachahmung der griechisch-byzantinischen Strophik zu sehen. Auch P. Wagner schloß sich noch kürzlich dieser Ansicht an⁴⁾. Das Mißliche an der ganzen Theorie aber ist der Umstand, daß von den angegebenen Liedern keine Melodien bekannt sind, so daß eine Nachprüfung dessen, ob den gleichgebauten Textpaaren auch wirklich eine musikalische Wiederholung entsprach, nicht möglich ist. Aber auch sonst sind bisher keinerlei byzantinische Melodien, die nachweislich zu lateinischen Sequenzen benützt worden wären, bekannt gegeben worden. Was sonst noch zu der Frage vorgebracht worden ist, ist so allgemeiner Art, daß es vielleicht einer immer mehr auf Tatsachenmaterial verzichtenden modernen Richtung zu genügen

¹⁾ Wilh. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, Bd. II, 76. ¹⁾

²⁾ Ebenda II, 78.

³⁾ Ebenda II, 94 ff.

⁴⁾ P. Wagner, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 12 (1930) 317 f.

vermag¹⁾, wissenschaftlicher Forschung aber vollkommen unzulänglich ist. Deshalb wird man Cl. Blumes Ansicht: „So lange keine wirklichen positiven Beweise und historischen Dokumente dazu zwingen, dunkle Punkte im Werdegang *echt abendländischer* Produkte durch *fremdländischen byzantinischen* Einfluß zu erklären, so lange sollte man auch dieser fast zur Mode²⁾ werdenden Neigung widerstehen“³⁾.

Soweit die Ergebnisse der bisherigen Forschung.

Schon 1904 hat Wilh. Meyer seine Hypothese widerrufen, weil ihm einmal das Zeugnis Notkers zu schwerwiegend erschien, und weil er weiterhin erkannte, daß „die Sequenz, deren Form jahrhundertlang die herrschende bleibt, stets aus Paaren von gleichen Strophen besteht, daß aber dieser Aufbau der Gedichte sich nie und nirgends bei den Griechen findet“⁴⁾.

Gewiß, es ist richtig, daß die Sequenzform bei Notker „fertig“ vorliegt, doch spricht das nicht unbedingt für eine Entlehnung; denn die fortschreitende Repetition ist kein Phänomen, zu dem man nicht intuitiv hätte gelangen können, wo doch die Wiederholung als solche längst aus dem „Litaneiprinzip“ bekannt gewesen sein mußte.

Natürlich ist auch denkbar, daß die Sequenzform bereits eine — uns unbekannt — Entwicklung durchgemacht hatte, als Notker sie aus dem Antiphonar von Jumièges kennen lernte. Im Bereich der Formenwelt des Mittelalters ist ohne Zweifel eine Entwicklung vom Einfacheren zum Verwickelteren zu beobachten; es wäre aber kurzichtig, wollte man nun um jeden Preis eine Entwicklung auch dort suchen, wo es letzten Endes nur der Tat eines erfindenden Genies bedurfte, um ein neuartiges Aufbauprinzip wie das der fortschreitenden Repetition zu schaffen.

Eine andere Frage aber ist: Sind die Quellen der Sequenzen, die Alleluia-Melismen, denn auch eingehend erforscht worden, oder

¹⁾ Vgl. C. Allan Moberg, Über die schwedischen Sequenzen, in 'Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz' Bd. XIII. Uppsala (1927) Bd. I, Einl. 2 ff.

²⁾ Vgl. das ähnliche Bestreben, den Minnesang auf arabische Nachahmung zurückzuführen. F. Gennrich, Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, in 'Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte' Bd. 7 (1929) 187 ff.

³⁾ Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 53 (1911) XXVI.

⁴⁾ Wilh. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen*, Bd. II, 99.

hat man auch hier — wie das so leicht geschieht — von Dingen gesprochen, die man gar nicht genau kannte¹⁾? Diese Frage zu klären, müssen wir einen Exkurs über die „*Versus alleluatici*“ vorausschicken.

Die Versus alleluatici.

Unter *Versus alleluaticus*²⁾ versteht man den Gesangsteil der Liturgie, der sich gewöhnlich an das Graduale anschließt und — die Advents-³⁾ und Fastenzeit ausgenommen — der Lesung des Evangeliums vorausgeht. Die Anordnung dieses responsorialen Gesanges ist folgende: der Solist beginnt mit dem Alleluia, das der Chor wiederholt, dann fährt der Solist mit dem Versus fort, worauf der Chor mit der Wiederholung des Anfangsalleluia den Gesang beschließt. Also:

Solist:	Chor:	Solist:	Chor:
Alleluia	Alleluia	Versus	Alleluia.

Während die Repetition des Alleluia durch den Chor am Anfang immer ausgeführt wird, kann das zum Abschluß gesungene Alleluia bei bestimmten Gelegenheiten fortfallen.

¹⁾ Auf musikalischem Gebiet ist in dieser Hinsicht noch alles zu tun: Den etwa 4500 Sequenztexten, die im Laufe der Jahre in den 'Analecta hymnica' veröffentlicht worden sind, steht eine beschämend kleine Zahl von Melodieveröffentlichungen gegenüber, die sich in der Hauptsache auf folgende Werke verteilen: A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert, Einsiedeln (1858) mit 60 oft korrekturbedürftigen Melodien; E. Misset et P. Aubry, Les Proses d'Adam de Saint Victor, in 'Mélanges de Musicologie critique' Bd. II, Paris (1900) mit 45 Melodien, und C. A. Moberg, Über die schwedischen Sequenzen, Bd. II, Uppsala (1927) mit 68 Melodien nebst Angabe von Varianten. Wenn auch zu vielen Sequenzmelodien mehrere, von einander verschiedene Texte vorhanden sind, die Kontrafaktur also eine große Rolle spielt, so bedeutet diese Zahl doch verschwindend wenig, gemessen an der Menge der erhaltenen Denkmäler. Der 1911 von Cl. Blume herausgegebene Band 53 der 'Analecta hymnica' ist wohl eine Fundgrube ersten Ranges für die Texte der ältesten Sequenzen, er enthält auch zahlreiche Hinweise auf die Melodien; an Arbeiten aber über diese ältesten Melodien fehlt es gänzlich.

²⁾ P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, I. Teil: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters, Freiburg i. d. Schweiz (1901) 94 ff.

³⁾ In Frankreich werden die *Versus alleluatici* auch in der Adventszeit gesungen.

Obwohl die *Versus alleluatici* durch Gregor († 604) eingeführt worden sind und einen integrierenden Bestandteil der Liturgie des Gottesdienstes bilden, variieren in allen Ländern römischer Liturgie die Handschriften auffällig in Text und Melodie in bezug auf die Wahl der Verse zum Alleluia; und doch bildet in musikalischer Hinsicht das Alleluia mit dem darauffolgenden Versus eine Aufbaueinheit.

Mit wenigen Ausnahmen erscheint am Ende des Versus die ganze Melodie des Alleluia z. T. mit den letzten Textworten des Versus versehen, ja, die Bindung geht teilweise noch weiter: der Versus übernimmt die Melodie des Alleluia. Als Beispiel diene der Versus alleluaticus: *Surrexit...¹⁾* pro Feria IV. post Pascha:



Solist: Al - le - - - lu - - - ia _____
 Chor: Al - le - - - lu - - - ia _____
 Solist: ♪. Sur - re - - - xit Do - - mi - nus _____
 et ap - pa - - ru - it Pe - tro _____
 Chor: Al - le - - - lu - - - ia _____



Solist: _____,
 Chor: _____.
 Solist: _____ ve - - re,
 Chor: _____

Die Tonreihen dieses Alleluia ertönen mit kleinen, unbedeutenden Abweichungen fünfmal. Wenn auch hier ein einzelner Fall vorliegen mag, der z. T. durch den kurzen Versustext bedingt ist, so zeigt doch das folgende Beispiel, der Versus: *Christus resurgens...³⁾* für den vierten Sonntag nach Ostern:

¹⁾ Vgl. Liber gradualis, Solesmis (1895) 226.

²⁾ Die nach unten gestrichenen Noten fehlen in der Melodie des Alleluia; es sind Zusätze des Versus.

³⁾ Liber gradualis, Solesmis (1895) 243.

Al - le - - - lu - - - ia,
 Al - le - - - lu - - - ia _____

♪.) Chris - tus _____ re - sur - - - -

mors _____

non do - - - mi - na - bi - tur _____

gens¹⁾ ex mor - - - -

¹⁾ Der Versus all. ist die Quelle der Tenores der Motetten 254—261 nach dem Verzeichnis von Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili Bd. II, 37.

Fine

tu - is jam non mo - ri - tur:
il - - - - li ultra

D. C.

wie ein längerer Versustext aus der Alleluia-Melodie seine musikalische Substanz schöpfen kann, indem er, dem Charakter des Stückes entsprechend, Erweiterungen anbringt. Die gleichen Noten sind untereinander gesetzt worden, so daß die Erweiterungen unmittelbar erkannt werden können.

Der Versus: *Exivi a Patre*... für den fünften Sonntag nach Ostern:

Al - le - - - - lu - ia
Al - le - - - - lu - ia

v. Ex - i - - - vi a - - - Pa - -

i - te - - - rum re - - - - lin - quo

ad

tre, et ve - -

mun - - - - dum, et va - -

Pa - - -

ni in man - dum:

do

trem

Fine.

D. C. 1)

möge zeigen, wie sehr diese Erweiterungen musikalisch dem Charakter der Alleluia-Melodie angeglichen werden können.

In diesem Beispiel schimmert ebenfalls die dreifache Wiederholung der Alleluia-Melodie durch, deren Habitus: vereinzelte, syllabische deklamierte Teile, die durch reiche Melismatik unterbrochen werden, auch dem Versus eigen ist.

Mitunter wird auch die eine der Wiederholungen des Versus durch eine neue Tonreihe ersetzt, wie z. B. in dem Versus: *Ego sum pastor ... 2)*:

α_1 β

Al - - le - - lu - - - - ia

Al - - le - - lu - - - - ia

γ_2 *Fine.* δ

γ E - go

1) Liber gradualis 246.

2) Ebenda 45 u. 239.

x ϵ x

sum - - - pas - - - tor

α_2

bo - - nus: et cog - - nos - - - co

et cog - - nos - - - cunt me

β γ

o - - - - -

me - - - - -

1. 2. *D. C.*

ves me - - - as,

-ae - - - - -

so daß ein Grundriß von:

Solist:	Chor:	Solist:	Chor:
Alleluia	Alleluia	Versus	Alleluia
$\alpha_1 \beta \gamma_2$	$\alpha_1 \beta \gamma_2$	$\delta \epsilon \alpha_2 \beta \gamma_1 \alpha_2 \beta \gamma_2$	$\alpha_1 \beta \gamma_2$

entsteht, der Ähnlichkeit mit der italienischen Ballata (vgl. oben S. 74) hat.

Der Anfang des Versus weicht hier von der Alleluia-Weise ab, kommt dann aber wieder auf dieselbe zurück. Der umgekehrte Fall, in welchem der Versus mit dem Alleluia beginnt, bald aber von dieser Richtung abweicht und unter Anlehnung an die Alleluia-Weise eine neue melodische Linie gewinnt, ist noch häufiger. Als Beispiel diene der Versus: *Defecit caro mea ... 1)*:

1) Liber gradualis 470.

1. 2. 2. 6.

Al - le - lu - - ia
Al - le - lu - - ia

6.

Fine. 4. 6.

1. 3. 3.

me - um: De - us cor - - dis me - - i -, et pars

6. 2. 1.

me - a De - us in æ - ter - - - - - num

2.

D. C.

Recht interessant ist an diesem Versus das Ineinandergreifen der Motive und Themen. Das Alleluia-Melisma bringt eine Wiederholung [2]; der Versus beginnt wohl mit dem Anfang der Alleluia-Weise [1], fährt dann aber selbständig fort. Eine besondere

Bedeutung hat das Motiv: , das nicht weniger als

dreimal im Alleluia-Melisma erscheint, auch am Anfang des Versus auftritt, um dann in einer etwas weiter gespannten Gestalt:

 zum Träger der Melodie zu werden. Die Tonfolge [4] kehrt in zusammengedrückter Form in [5] wieder während [6] als Kadenz häufiger Verwendung findet.

Die Melodie des Versus verhält sich zu der des Alleluia, wie sich die Variationen zum Thema verhalten.

Wiederholungen im Innern des Alleluia-Melismas, wie eine solche in [2] vorliegt, gehören keineswegs zu Seltenheiten, ja, selbst zwei aufeinanderfolgende Wiederholungen sind in den immerhin nicht langen Alleluia-Melismen keine Einzelercheinung. Als Beispiel gebe ich das Alleluia-Melisma zum dritten Sonntag nach Ostern¹⁾,

α β

Al - le - - - - lu - ia.

γ δ

Hier liegt *in nuce* eine Sequenz vor: ein nicht wiederholter Eingang und ein Abschluß umrahmen zwei Doppelversikel.

Besonders bedeutungsvolle Worte des Versus pflegen durch Melismatik unterstrichen zu werden. Wenn diese Melismen tonreicher werden, ist nicht selten eine Wiederholung im Innern derselben festzustellen. Ich verweise als Beispiel auf die Behandlung des Wortes „terra“ im Versus: *Concussus est...*²⁾:

¹⁾ Liber gradualis 241.

²⁾ Ebenda 555.



Doch auch der Versus kennt fortschreitende Repetition, z. B. der Versus: *Justus ut palma florebit ...*¹⁾, wo es heißt:



oder auf dieselbe Melodie das „in odorem“²⁾ des Versus: *Dilexit Andream ...*³⁾ auf den Apostel Andreas:



oder das „gloria“ in dem Versus: *Paratum cor meum ...*⁴⁾ für den zwanzigsten Sonntag nach Pfingsten mit:

¹⁾ Liber gradualis [47].

²⁾ Das Melisma ist die Quelle für die Tenores der Motetten [495]—[500] nach dem Verzeichnis von F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* Bd. II, 67.

³⁾ Vgl. Liber gradualis 364.

⁴⁾ Liber gradualis 351.



Ohne Zweifel stellen die 'Versus alleluatici' mit ihrer un-
leugbaren Vorliebe für Protus- und Tetrardus-Melodik¹⁾, den sich
unseren heutigen Tongeschlechtern Dur und Moll nähernden
Kirchentonarten, den Gipfel musikalischer Schöpfung innerhalb der
Gregorianischen Liturgie dar: äußerstes Feingefühl für die Erfindung
der zierlichen Tongirlanden, die, in Bewegung gesetzt, im richtigen
Verhältnis zu ihrer Länge allmählich auspendeln, größte Geschick-
lichkeit in der Zusammenziehung und Erweiterung der einmal
angeschlagenen Themen, meisterhafte Beherrschung der — uns
allerdings formelhaft und schematisch anmutenden — Auszierungs-
und Kadenztechnik stempeln diese Kompositionen zu kleinen Kunst-
werken, an deren Ausführung sich unbedingt nur geschulte Kräfte
wagen konnten.

Es ist deshalb wohl verständlich, daß ein Ausweg gesucht
und gefunden wurde, diese schwierigen Gesangskünste in leichter
zu bewältigende Gebrauchsmusik zu verwandeln. Diese Umwandlung
vollzog sich — und damit kehren wir auf das vorhin verlassene
Gebiet zurück — in der Sequenz, die ursprünglich nichts weiter
ist als ein mit neuem Text versehener, erweiterter und in sylla-
bischer Deklamation vorgetragener 'Versus alleluaticus'.

* * *

¹⁾ Protus = erste Kirchentonart, Dorisch genannt, mit der Finalis d;
Tetrardus = siebente oder vierte authentische Kirchentonart, Mixolydisch genannt,
mit der Finalis g.

Den engen Zusammenhang der 'Versus alleluaticus' mit der Sequenz beweisen die Namen der Melodien¹⁾, die den ältesten Sequenzen beigegeben sind. Wie die Bezeichnungen der Tenores der Motetten, so weisen auch die Titel der Sequenzmelodien auf ihren Ursprung hin. Wenn uns auch manche Melodienamen, wie Frigidola, Puella turbata usw. noch unerklärbar sind, andere wie Romana, Metensis, Graeca, Occidenta usw. auf lokalen (wirklichen oder vermeintlichen) Ursprung oder Gebrauch einer Melodie hinweisen, so tragen doch viele Sequenzmelodien den Namen ihres 'Versus alleluaticus', wie z. B. 'Confitebor', die Bezeichnung für die Melodie der Sequenz: *Festiva adest nobis . . .*, eine Benennung, die dem jetzt nicht mehr gebräuchlichen Versus: *Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo et in conspectu angelorum psallam coram te*²⁾, oder 'Eduxit Dominus', die Bezeichnung der Sequenzmelodie: *Promecastra . . .*, die dem früher gebräuchlichen Versus: *Eduxit Dominus populum suum in exsultatione . . .*³⁾ entstammt. Den Beweis, daß diese Bezeichnungen tatsächlich den 'Versus alleluaticus' entnommen sind, erbringt die Oxforder Hs. Bodleiana, Douce 222, die den bekannten Melodietitel: 'Exsultate Deo' der Notker zugeschriebenen Sequenz: *Laeta mente canamus Deo nostro . . .*⁴⁾ wie folgt kommentiert: »*Verba ad Alleluaticum Versiculum Exsultate Deo cum cithara.*« Gemeint ist der für den elften Sonntag nach Pfingsten bestimmte Versus alleluaticus: *Exsultate Deo adiutori nostro, iubilate Deo Jacob, sumite psalmum iucundum cum cithara*⁵⁾.

Aus dieser Stelle geht deutlich hervor, daß die Sequenzmelodie sich nicht auf die Übernahme der Tonreihe des Alleluia-Melismas beschränkte, sondern daß sie auch die Versus-Melodie mit einverleibte. Bisher hat man dieser Tatsache nicht Rechnung getragen. Handschin teilt wohl den Versus alleluaticus: *Alleluia, Levita Laurentius . . .* mit und bemerkt hinsichtlich dieses Versus und der Sequenz: *Alleluia, Concelebremus sacram . . .* (vgl. oben S. 97 ff.): „daß die Sequenz wohl schon von Anfang an mit demselben (Versus

¹⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 53 (1911) XVI f. Cl. Blume gibt im selben Band S. 409 eine Liste solcher „Melodietitel“, die zwar nicht groß ist, doch immerhin 122 Melodietitel nachweist. Blume hat 1911 ein vollständiges Verzeichnis in Aussicht gestellt, das bisher leider noch nicht erschienen ist.

²⁾ Vgl. *Analecta hymnica*, Bd. 53 (1911) 80.

³⁾ Ebenda 89.

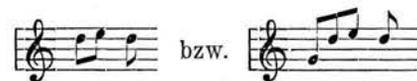
⁴⁾ Ebenda 103.

⁵⁾ Vgl. *Liber gradualis* 322.

alleluaticus) verbunden war, wird durch gewisse Anklänge wahrscheinlich (man vgl. *Hinc . . . meta* mit *Alleluia, similia namque sibi arida* mit *Levita, Illa merita decenter alma* mit *bonum opus, Quo . . . primas* mit dem zweimal wiederholten ersten Teil des Melismas von *operatus, Unde . . . patriarcham* mit *Laurentius*)¹⁾.

Tatsächlich steckt — wie aus der Zusammenstellung oben auf S. 97 ff. ersichtlich ist — die Melodie des ganzen 'Versus alleluaticus' in der Sequenzweise, und zwar bis zum Beginn der üblichen Wiederholung des Alleluia-Melismas am Ende des Versus, so daß der Versus direkt als Quelle der Sequenz in Betracht kommt.

Die beiden melodischen Fassungen weisen zwar einige Abweichungen auf, doch dürften hierfür z. T. die in den verschiedenen Handschriften auftretenden Varianten (vgl. oben S. 108), z. T. auch die konsequente Durchführung einer einheitlichen Kadenzierung verantwortlich gemacht werden. Die Erweiterungen entsprechen ganz der Art, wie die Versus-Melodie die Alleluia-Melodie erweiternd variiert, der Doppelversikel X. liegt in derselben Wiederholung schon im 'Versus alleluaticus' vor. Interessant ist ebenfalls, wie in VII. das Motiv des Versus:



aus VI. und IX. den Anlaß zu einer ganzen Wellenbewegung:



in der Sequenz gibt.

Ohne Zweifel ist bei der Übernahme der Melismenöne für die Textsilben der Sequenz eine Verlangsamung des Tempo eingetreten, die hier durch Achtelnoten im 'Versus alleluaticus' und durch Viertelnoten in der Sequenz ausgedrückt sei, wobei natürlich nicht an ein Zeitverhältnis von 2:1 zwischen Melisma und Sequenz gedacht ist.

Die Art, wie die Sequenz *Alleluia, Concelebremus . . .* aus ihrem zugehörigen 'Versus alleluaticus' herausgewachsen ist, entspricht

¹⁾ Vgl. J. Handschin, Über Estampie und Sequenz II., in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 13 (1930) 125.

vollkommen dem oben dargelegten Verhältnis der Alleluia- zur Versus-Melodie; ebenso wie in den oben zitierten 'Versus alleluaticus' charakterisieren sich hier die musikalischen Erweiterungen als Paraphrasen und Variationen der Versus-Melodik.

Weder die musikalische Substanz also, noch der formale Bau der Sequenz stammt aus Byzanz; Berechtigung findet nicht einmal die Annahme von Cl. Blume, wonach in den Sequenz-Melodien die ursprünglich „sehr melodioreichen, langen Alleluia-Jubili“, die von der Gregorianischen Reform verkürzt wurden, wiedererscheinen¹⁾. Die Sequenz stellt vielmehr eine vollkommen auf heimischem Boden gewachsene Kunstgattung dar, deren musikalische Substanz und Technik, d. h. die Art der Verarbeitung präexistierender Melodie-gutes sowie die fortschreitende Repetition, aus dem 'Versus alleluaticus' stammen. Ja, man wird noch weiter gehen und ein paralleles Verhalten zwischen Sequenz und Versus alleluaticus einerseits und Versus und Alleluia andererseits feststellen können.

Natürlich blieb die Sequenz nicht zeitlebens so eng mit dem 'Versus alleluaticus' verknüpft; auch hier wird die fortschreitende Entwicklung eine immer größere Verselbständigung der Gattung gebracht haben. Darauf deuten auch zahlreiche Melodietitel von Sequenzen hin, die offensichtlich keine Beziehungen mehr zum 'Versus alleluaticus' haben.

Bei der musikalischen Bedeutung der 'Versus alleluaticus' ist es nicht verwunderlich, daß die beiden musikalisch bedeutsamsten Schöpfungen des Mittelalters, die Sequenz und das Organum mit der aus ihm hervorgehenden Motette, in ihren musikalischen Quellen sich hier treffen: viele 'Tenores' der Organa und Motetten entstammen den Versus alleluaticis²⁾, die ihrerseits schon den musikalischen Fonds für die Sequenzen abgegeben hatten. Es ist deshalb kein Zufall, daß die Motette ebenso wie ihre ältere Schwester, die Sequenz, ihre Existenz der Textunterlage unter eine bereits vorhandene Melodie verdankt³⁾.

¹⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 53 (1911) XXVII.

²⁾ Vgl. die erschöpfenden Angaben bei F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. II.

³⁾ Vgl. Wilh. Meyer, *Der Ursprung des Motetts*, in 'Gesammelte Abhandlungen' Bd. II, 303 ff. und F. Ludwig, *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter*, in 'Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft' Bd. 7 (1906) 515 ff.

Große Ähnlichkeit besteht auch zwischen den längst bekannten Sammlungen textloser, mit einem Kennwort versehenen Notenreihen der 'Clausule-Sammlungen'¹⁾ als Quellen der Motetten²⁾ und den um vieles älteren textlosen, mit einem Namen versehenen Tonreihen der 'Melismen-Sammlung' (vgl. Faksimile)³⁾, die in einer ganzen Reihe von z. T. ins 10. Jahrhundert zurückreichenden Handschriften vorhanden sind⁴⁾.

Diese Melismen erwecken so sehr den Eindruck von Notkers *longissime melodiae*, daß man dazu neigen kann, in ihnen die Quellen der Sequenzen zu erblicken: die Tonreihen beginnen ausnahmslos mit den den Silben des Alleluia übergeschriebenen Noten, an die sich dann die textlosen Notenketten anschließen. Von Zeit zu Zeit sind auf die die Notenreihen trennenden wagerechten Striche die Buchstaben *d* = *denuo* oder *duplex* und *s* = *simplex* — manchmal fehlt auch der Buchstabe — aufgeschrieben, wodurch kenntlich gemacht wird, ob eine Wiederholung der zwischen den einzelnen Buchstaben stehenden Noten erfolgen soll oder nicht. Schließlich ist jedem Melisma ein Kennwort oder ein Titel beigegeben.

Es braucht also nur noch jedem dieser Töne der Melismen eine Textsilbe untergelegt zu werden, um die Sequenz entstehen zu lassen. Daß diese Texte verschieden sein konnten, ja, infolge der Verschiedenheit der Dichter verschieden sein mußten, liegt auf der Hand. So gibt es denn zu den meisten der in der 'Melismen-Sammlung' stehenden Melodien mehrere Sequenzentexte, von denen die älteste, ursprüngliche als 'Stammsequenz' bezeichnet zu werden pflegt.

Wenn auch die textlosen Melodien der 'Melismen-Sammlung' einwandfrei als Weisen von Sequenzen erkannt sind — das Alleluia-

¹⁾ Z. B. in der Handschrift Florenz. Bibl. Laur. Plut. 29, 1 fol. 137 ff.

²⁾ Vgl. F. Ludwig, *Musik des Mittelalters* in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte', Berlin² (1930) 232.

³⁾ Das Faksimile ist der Anfang der Melismen-Sammlung, nämlich fol. 76 v^o der Hs. Paris, Bibl. nat. nouv. acq. lat. 1871. Die Melismen sind die Quellen folgender Sequenzen: *Precamur [nostras]* ... vgl. An. hymn. VII, 27 und An. hymn. 53, 5; *Salus eterna* ... vgl. An. hymn. VII, 28; *Regnantem [sempiterna]* ... vgl. An. hymn. VII, 30; *Excita* = Melodietitel der Sequenz *Qui regis sceptris* ... vgl. An. hymn. VII, 31 und An. hymn. 53, 8 und *Veni Domine* = Melodietitel der Sequenz *Jubilemus omnes una* ... vgl. An. hymn. VII, 33 und An. hymn. 53, 9.

⁴⁾ Z. B. sind solche Sammlungen vorhanden in den Hss. der Pariser Bibliothèque Nationale lat. 887, 909, 1084, 1087, 1113, 1118, 1121, 1133, 1134, 1136, nouv. acq. lat. 1871.

Melisma zu der oben mitgeteilten Sequenz: *Alleluia, Concelebremus* ... steht unter anderem in den Hss. Bibl. nat. lat. 887 fol. 93r^o und 909 fol. 119v^o —, so harren doch noch eine ganze Reihe der interessantesten Fragen der Lösung:

Welches ist der Ursprung der Melismen, welches ihr Verhältnis zu den Versus alleluistici? welches ihre Anordnung und Reihenfolge in den einzelnen Sammlungen und in den Sammlungen untereinander? Läßt sich eine bestimmte Reihenfolge —, etwa der liturgischen Folge des Kirchenjahrs¹⁾ ähnlich — wie bei den Clausule, den Motettenquellen, feststellen? Rühren die Melismen von einem Autor her oder von mehreren, und läßt sich vielleicht doch die Präexistenz eines Textes nachweisen? Welches ist die Bedeutung der zwischen die textlosen Melismen eingeschobenen, von Cl. Blume als 'Versus ad sequentias' bezeichneten²⁾, z. T. mit Text versehenen Stücke und warum erscheinen sie — nach Cl. Blume³⁾ — nicht in deutschen Handschriften?

Zu klären wäre auch noch der Ursprung der Titel der einzelnen Melismen, d. h. bestanden die Titel schon vor der Entstehung des Sequenzentextes oder sind sie erst nach der Entstehung der Stammsequenz nachträglich zu den Melismen hinzugefügt worden? Weshalb stimmen die Titel für gleiche Melodien in den verschiedenen Handschriften nicht immer überein?

Die Entstehung der Sequenz aus dem 'Versus alleluisticus', der wohl vereinzelt Wiederholungen aber keine fortschreitende Repetition als System kennt, legt zunächst eine Sequenzform ohne Parallelismus oder eine solche mit nur vereinzelt Wiederholungen nahe. In der Tat begegnen unter den älteren Sequenzen einige dieser nicht wiederholenden Stücke⁴⁾, die man als die ältesten Vertreter der Gattung anzusehen pflegt, wiewohl ein Beweis für diese Ansicht nicht erbracht ist.

Die Klärung dieser Frage ist um so schwieriger, als auch einige der nicht wiederholenden Sequenzen mit fortschreitender Repetition auftreten. Etliche der wiederholenden Sequenzen sind

¹⁾ Vgl. F. Ludwig, Musik des Mittelalters 219.

²⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica* Bd. 49 (1906) 270 ff.

³⁾ Ebenda Bd. 53 (1911) XIX.

⁴⁾ Unter mehr als 425 älteren Sequenzentexten, die in den beiden Hauptbänden — 7 und 53 — der 'Analecta hymnica' veröffentlicht worden sind, befinden sich nur 20 Sequenzen ohne fortschreitende Repetition.

als später entstanden nachzuweisen, wie auch in unserem Beispiel die Sequenz ohne Parallelversikel: *Age nunc, die, camena* ... (nach der Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 1138 fol. 43v^o) älter ist als die Sequenz: *Age nunc, mitis caterva* ... (nach der Hs. Paris. Bibl. nat. lat. 778 fol. 43v^o), die den Parallelismus durchführt:



I. A - ge nunc, di - ae, ca - me - na,¹⁾ II. In hac pre - cel - sa an -

I. { Al - le - lu - - - - - ia, II. { Et dic ver - ba nec - ta -
A - ge nunc, mi - tis ca - ter - va, { Ve - ra in - stat so - lem -



nu - a | pro - me car - men le - ta, III. Lux ve - ra | per - lus - trat ho - di - re - a | vo - ce cum tin - nu - la, III. { Ig - na - ris | an - ge - lus pas - to - ni - tas | qui - a pre - ful - gi - da. III. { Ma - ri - a | ex al - ma, u - ti



e qui - a ter - ras | ge - ne - si su - a | i - tem red - di - ta pa - ce ri - bus nun - ti - at | pre - ma - xi - a | gau - di - a, De - um na - tum in in - fit pro - phe - ta: | vir - go pa - ri - et | fe - ta, sem - per de - gens in -



sum - ma. IV. Re - se - rat vi - te por - tam, | cu - ius fes - cen - ni - na | ter - ra IV. { In se - de po - li - ti - ca | promunt pre - co - ni - a | tac - ta. IV. { In ar - vis que lin - quentes | pa - cem fi - de - li - bus, |



ju - bi - lat u - na | u - ra - ni - ca tur - ba in ar - va. V. Ve - nus - De - o an - ge - li | he - ri - les nam fan - tes glo - ri - am; V. { Spi - ri - tur - me ce - li - ce | tra - nant ce - lo - rum fas - ti - gi - a. V. { De - vo -

¹⁾ Alle Verse enden auf „a“, das aus diesem Grunde kursiv gedruckt wurde.

²⁾ Die nach unten gestrichelten Noten geben die Abweichungen der jüngeren von der älteren, nicht wiederholenden Fassung an.

ta nos-que can-ti-ca | Jhe-su cre-puu-di - a | lan-dan-tes pi - a |
 ta - li - a ag - ni - ta | ve-ren-ter fa - mi - na | o - pi - li - o - nes |
 ti - o - ne a - do-rant | Do-mi-num cer-nu - a, | con-tec-tum car - ne, |

pro-ma-nus cas - ta, VI. Nec - ta - re - a | qui - a re-
 Christum re - qui-runt in ar - va. VI. { Fi - di - bus eunc - tis | rit-
 po - si - tum cu - na in ar - ta. { Sal - va - tor nos - ter | di-

bo - ant | ho - di - er - na ni - mis cla - ra | di - e pneu-ma-ta. VII. Proles
 mi - ca | ar - mo - ni - a co - ri - tu | con - ci - nat can - ti - ca | Na - ta -
 e hac | vir - gi - ne - a pro - di - ens | de au - la e - mi - cat. | Su - os

di - vi - na est na - ta, | per - pes - cui do - xa | per se - cu - la.
 li - ti - o in Chris - ti | lin - gua cla - ra | mensque pro - - ba.
 a - lum - nos cle - men - ter | tu - e - a - tur | at - que re - - gat.

Der Bau ist folgender:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
ältere Sequenz:	α 8	β 14	γ 27	δ 27	ϵ 24	ζ 22	η 17
jüngere Sequenz:	α 9	β 14	γ 27	δ 27	ϵ 27	ζ 21	η 16
	α 8	β 14	γ 27	δ 27	ϵ 27	ζ 21	η 16

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der nicht wiederholenden Sequenz: *Grates nunc omnes* . . . , zu der später erweiternde Parallel-

versikel hinzugedichtet worden sind¹⁾. Schwieriger wird die Entscheidung bei der einfachen Sequenz: *Qui regis sceptris* . . .²⁾, deren Melodie unter dem Titel: *Excita* bekannt ist, der die ebenso beginnende Sequenz mit Parallelversikel gegenübersteht³⁾. Denn während z. B. in der aus dem 11. Jahrhundert stammenden Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 887 fol. 96 v^o der erweiterte Text, d. h. die vier symmetrisch gleichgebauten Parallelversikel erst später interlinear nachgetragen wurden, zeigt das Alleluia-Melisma (vgl. Faksimile) fortschreitende Wiederholung.

Zu denken gibt ferner, daß der Versus ad sequentias: *Jam nunc intonat preconia* . . . , der im Text keinen Parallelismus hat, und nach Cl. Blume „ein Beispiel der ältesten und ursprünglichsten Textunterlegung unter die Alleluia-Melodie ist, dem dann die Textunterlegung mit Parallelgliedern . . . nachfolgte“⁴⁾, in den Alleluia-Melismen mit musikalischer Repetition auftritt.

Sollten beide Sequenzenarten nicht doch gleichaltrig sein, wobei jedoch der Art mit Wiederholung aus irgend einem Grunde der Vorzug gegeben worden ist, demzufolge die nicht wiederholende Art verkümmerte?

Während in der älteren Sequenz lediglich die Silben der Dichtung mit der Anzahl der zugehörigen Töne der Melodie übereinstimmen mußten, ja, sogar kleine Differenzen zwischen der Silbenzahl der beiden Parallelversikel erlaubt waren, beginnt um die Wende des 10. Jahrhunderts zum 11. ein technischer Fortschritt sich kund zu tun: aus den Melodieketten der einzelnen Versikel sondern sich kleinere Gruppen ab, deren Begrenzung auch im Text durch Assonanz und später durch Reim zutage tritt.

Innerhalb dieser Gruppen beginnt sodann ein reges Leben sich zu entfalten: man schenkt dem natürlichen Wortakzent des Textes erhöhte Aufmerksamkeit und unterwirft ihn einem bestimmten Wechsel, aus dem sich dann der Versakzent herausbildet. Die Ursache dieser Erscheinung ist zweifellos im Erstarken des metrischen und rhythmischen Gefühls zu suchen.

Schon bei Notker sind Vorzeichen für diese Entwicklung zu erkennen, die allmählich einen Stilumschwung herbeigeführt hat,

¹⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 53 (1911) 15 f.

²⁾ Text gedr. bei Cl. Blume, ebenda 8.

³⁾ Text gedr. bei Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 7 (1895) 31.

⁴⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 49 (1906) 277.

eine Umorientierung, die allerdings nicht plötzlich und radikal in Erscheinung treten konnte, die aber gegen das 12. Jahrhundert hin sich immer mehr geltend machte. Man hat nun die Sequenzen, in denen die erwähnten Merkmale verspürbar sind, als „Sequenzen des Übergangsstiles“¹⁾ bezeichnet. Als Beispiel kann Wipos († ca. 1050) bekannte Ostersequenz: *Victimae paschali laudes . . .*²⁾ gelten, eine der fünf Sequenzen, die der Tridentinischen Reform des Kirchengesanges nicht zum Opfer gefallen ist:

I. Vic - ti - me pas - cha - li lau - des Im - mo - lent chris - ti - a - ni.

II. { Ag - nus re - de - mit o - ves, Chris - tus in - no - cens pa - tri Re - con - ci -
Mors et vi - ta du - el - lo Con - fli - xe - re mi - ran - do; Dux vi - te

III. { Dic no - bis, Ma - ri - a, Quid vi -
mor - tu - us Reg - nat vi - vus. An - ge - li - cos tes - tes, Su - da -

dis - ti in vi - a? „Se - pulcrum Chris - ti vi - ven - tis Et glo - ri -
ri - um et ves - tes. Sur - re - xit Christus, spes me - a; Pre - ce - det

IV. { Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma -
su - os in Ga - li - le - a. Sci - mus Christum sur - re - xis - se Ex

¹⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 54 (1915) III f. Texte gedr. ebenda S. 3—140.

²⁾ *Liber gradualis* 217; Text gedr. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 54 (1915) 12 ff.

ri - e ve - ra - ci, Quam Ju - de - o - rum Tur - be fal - la - ci.³⁾
mor - tu - is ve - re; Tu no - bis, vic - tor Rex, mi - se . re - re.

Der Bau stellt sich wie folgt dar²⁾:

I.	II.	III.	VI.
	γ δ ε ω	ζ η θ ι ω	γ x λ ω
	b a a b	e e f f	i j k j
α ω β ω	7 7 6 4	6 7 8 10	8 6 5 5
a b	γ δ ε ω	ζ η θ ι ω	γ x λ ω
8 7	c c b b	g g h h	l m n m
	7 7 6 4	6 7 8 10	8 6 5 5

Wohl klingt der symmetrische Rhythmus in der ganzen Sequenz an, aber zum Durchbruch gelangt er noch nicht, wohl dringt der Reim durch, aber rein erscheint er nur im vorletzten, teilweise auch im letzten Doppelversikel, während der Anfang noch ganz das Gepräge der älteren Stilrichtung trägt, aber doch wieder seine Verse durch Assonanz verbindet.

Die Verwandtschaft der Teilmelodien unter sich — γ wird im VI. Doppelversikel wiederholt, ι und λ unterscheiden sich nur durch die drei Töne des Anfangs, α steckt in ζ, δ ähnelt x, dazu die häufig wiederkehrende Kadenz ω — verleiht der edlen Protosmelodie einen eigenartigen Reiz.

Einen weiteren technischen Fortschritt bedeutet die noch zu den Sequenzen des „Übergangsstiles“ gerechnete anonyme französische Weihnachtssequenz: *Letabundus exultet fidelis chorus . . .*³⁾. Noch im 11. Jahrhundert entstanden, erlangte sie eine Verbreitung und Nachahmung durch Kontrafaktur wie keine andere vor oder nach ihr. Durch die weite Verbreitung trug sie sicher nicht wenig zum

¹⁾ Dieser Versikel wird heute nicht mehr gesungen.

²⁾ Die kleinen Buchstaben in Fraktur bezeichnen assonierende, die in Antiqua reimende Verse.

³⁾ Ausgabe der Musik: F. Gennrich, *Internationale mittelalterliche Melodien*, in 'Zeitschrift f. Musikwissenschaft', Bd. 11 (1929) 274 f. Textausgabe: Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 54 (1915) 5 ff. und Drees-Blume, *Ein Jahrtausend latein. Hymnendichtung*, Leipzig (1909) Bd. II, 17 f.

Sieg der neuen Richtung, der Stilrichtung der späteren Sequenzen bei. Ein merklicher Fortschritt im Reim — allerdings ohne daß alle Möglichkeiten erfaßt würden — ein noch bedeutsamerer in der symmetrisch rhythmischen Anlage, die sich in der Melodie offenbart und die dieser als einer der ältesten glücklichen Melodiekonzeptionen jene beispiellose Verbreitung eintrug, sind Charakteristika der Sequenzweise.

In dieser Hinsicht kann mit dieser Weihnachtssequenz nur noch die auf französischem Boden entstandene anonyme Mariensequenz: *Verbum bonum et suave* ... einen Vergleich auszuhalten. Die Sequenz wird als Beispiel in zweistimmigem Satz nach der Hs. Limoges, Bibl. de la Ville 2 (olim 17) fol. 234 v^o geboten ¹⁾:

I. { 1. Ver-bum bo-num et su-a-ve Per-so-ne-mus,
5. Per quod A-ve sa-lu-ta-ta Mox con-ce-pit

il-lud A-ve, Per quod Chris-ti
fe-cun-da-ta Vir-go, Da-vid

fit con-cla-ve Vir-go ma-ter fi-li-a;
stir-pe na-ta, In-ter spi-nas li-li-a.

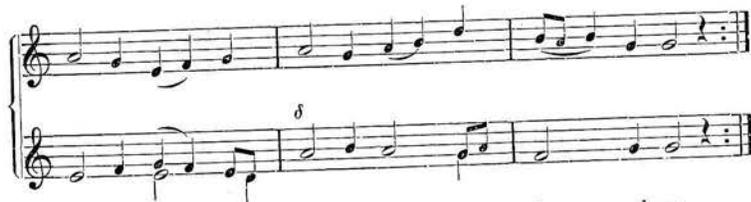
¹⁾ E. de Coussemaker, *Histoire de l'art de l'harmonie au moyen age*, Paris (1852) pl. XXIV u. XXV gibt die zweistimmige Fassung der Sequenz nach der Hs. Douai, Bibl. communale 90 (olim 124) fol. 178^o u. ^o im Faksimile wieder. Textausgabe: Dreyes-Blume, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig (1909) Bd. II, 269 und Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 54 (1915) 343 ff.

II. { 9. A-ve, ve-ri Sa-lo-mo-nis Ma-ter, vel-lus
13. A-ve, so-lem ge-nu-is-ti, A-ve, pro-lem

Ge-de-o-nis, Cu-ius ma-gi tri-bus do-nis
pro-tu-lis-ti, Mun-do lap-so con-tu-lis-ti

Lau-dant pu-er-ri-um; III. 17. A-ve, ma-ter
Vi-tam et im-pe-ri-um. 21. Sup-pli-ca-mus,

ver-bi sum-mi, Ma-ris por-tus, sig-num du-mi, A-ro-ma-tum
nos e-men-da, E-men-da-tos nos com-men-da Tu-o na-to



vir-ga fu - mi An-ge-lo - rum do - - mi-na;
ad ha-ben - da Sem - pi-ter - na gau - - di - a.

Die Sequenz hat folgenden Grundriß:

I.				II.				III.			
α	β	γ	δ	ε	ε	ζ_1	η_1	θ	θ	ι	δ
a	a	a	b	d	d	d	e	g	g	g	h
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
α	β	γ	δ	ε	ε	ζ_2	η_2	θ	θ	ι	δ
c	c	c	b	f	f	f	e	i	i	i	h
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7

Am Ende des 11. Jahrhunderts erscheint somit ein weiteres richtungweisendes Werk, das den Ruhm eines Adam von St. Victor vorwegnimmt¹⁾. Alle Merkmale der Sequenzkunst der späteren Epoche finden sich hier vereinigt: volle Harmonie zwischen Wort- und Versakzent, symmetrische Anlage der einzelnen Versikel, die durchaus den Eindruck von liedmäßigen Hymnenstrophen erwecken, einen Eindruck, der noch durch die Wiederholung der ersten Tonreihe in den beiden letzten Doppelversikeln verstärkt wird, weiter: Vollkommenheit im Reim, der immer zwei Silben umfaßt, und taktmäßige Aufteilung des Textes²⁾, d. h. Vorkommen einer mit dem Wortschluß zusammenfallenden Zäsur nach jedem zweiten Trochäus. Eine Einwirkung der Hymne auf die Sequenz ist hier nicht von der Hand zu weisen. Die späten Sequenzen bauen ihre Versikel jedoch — im Gegensatz zu den Hymnen, die Verse aus vier Jamben bevorzugen — gewöhnlich aus Versen von vier Trochäen auf.

In welcher Richtung der Geschmack um die Wende des 11. Jahrhunderts zum 12. sich bewegt hat, geht aus der weiten

¹⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica* Bd. 54 (1915) XIII.

²⁾ Auch in lat. Motettentexten ist diese taktmäßige Aufteilung zu beobachten; vgl. die weitverbreitete Marien-Motette: *O Maria, maris stella* ... in 'Internationale mittelalterliche Melodien' in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft', Bd. XI (1929) 269 ff.

Verbreitung der eben zitierten Sequenzen hervor. Zu ihnen gesellt sich im Anfang des 12. Jahrhunderts nach Form und Inhalt ebenbürtig eine weitere Mariensequenz: *Hodierna lux diei Celebris* ...¹⁾ und die Kreuzsequenz: *Laudes crucis attollamus* ...²⁾ letztere vielleicht das älteste Sequenzendenkmal, das völlig durchgereimt ist.

Es nimmt nicht Wunder, daß die in diesen weit verbreiteten Sequenzen eingeschlagene Richtung sich durchsetzte und in den sprachgewandten und formvollendeten Werken Adams von St. Victor († 1192)³⁾ einen Höhepunkt erreicht, ähnlich wie er Notkers Schaffen im 9. Jahrhundert schon beschieden war.

In dieser zweiten Blüteperiode⁴⁾ der Sequenzdichtung setzt nun ein üppiges Wachstum ein, zugleich aber auch ein merklicher Hang zur Verweltlichung der Gattung, die entschieden als das populärste Element des liturgischen Gesanges zu gelten hat. Nicht wenig mögen die in jener Zeit zur Blüte gelangenden, in der Volkssprache abgefaßten Lais zu dieser Verweltlichung beigetragen haben.

Infolge der eingänglichen Melodien war die Zahl der Sequenzen, die im Gottesdienst gesungen wurden, — sie wurden im Anschluß an den 'Versus alleluaticus' und zwar unmittelbar nach dem Versus unter Fortlassung des abschließenden Alleluia-Jubilus gesungen — in den Chorbüchern der einzelnen Kirchen immer mehr angestiegen, bis die Tridentiner Reform des Kirchengesanges (1562)⁵⁾ dieser Fülle ein jähes Ende bereitete, indem sie nur fünf Sequenzen für den Gottesdienst freigab.

Wie groß auch die Veränderungen sein mögen, die die Sequenzen im Laufe der Jahrhunderte erlitten haben, der im wesentlichen syllabischen Melodik, die ursprünglich die Gattung ins Leben gerufen hat, sind sie treu geblieben. Dies ist ihre Stärke, dies macht

¹⁾ Text gedr. bei Cl. Blume, *Analecta hymnica* Bd. 54 (1915) XIV u. 346 ff.

²⁾ Text gedr. bei Cl. Blume, ebenda XIV und 188 ff.

³⁾ Ausgabe der Sequenzen: E. Misset et P. Aubry, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor* in 'Mélanges de musicologie critique' Bd. II, Paris (1900). Über die strittige Frage bezüglich der Adam zuzuschreibenden Sequenzen vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 54 (1915) VIII ff.

⁴⁾ Vgl. Cl. Blume, *Analecta hymnica*, Bd. 54 (1915) VI f., Texte gedr. ebenda S. 143—437.

⁵⁾ K. Weinmann, *Das Konzil von Trient u. die Kirchenmusik*, Leipzig (1919).

sie zu einer der volkstümlichsten liturgischen Gesangsformen und war auch der Grund, weshalb die Form in den Vulgärsprachen ungeteilten Beifall fand.

Die Wirkung der lateinischen Sequenzen-Dichtung war eine derart starke, daß das Aufkommen dieser Liedmusik die ganze mittelalterliche Dichtung umgestaltet hat. „Den Dichtern wurde der Mund geöffnet; sie wurden dazu gebracht, sich selbst ihre Singweisen und damit ihre Strophen zu finden. Die nur nach musikalischem Wohlklang erfundenen Koloraturen des Gesanges wurden in Kurzzeilen, Langzeilen und Strophen zu Strophenkörpern von nie geahnter Art; so hatte man eine völlig neue Art des Dichtens gefunden. Dieser Sieg der rhythmischen Dichtung eröffnete tausend neue Wege, welche die Sänger-Dichter in lateinischer, dann deutscher, provenzalischer, französischer und englischer Sprache mit Eifer verfolgten¹⁾.“

Dieser in der lateinischen Dichtung sich außerordentlicher Beliebtheit erfreuenden Liedstruktur hat sich die volkssprachliche Liedkunst nicht verschließen können. 'Lai' oder 'Leich' war der volkssprachliche Name für eine Dichtung, die den Aufbau der lateinischen Sequenz übernommen hatte.

Wohl werden die Lais zunächst der kirchlichen Sequenz getreu nachgebildet, aber bald gewinnt der weniger an Vorschrift und Tradition gebundene Spielmann aus dieser Form selbst neue Anregungen, die ihm für seine weltlichen Zwecke gut verwendbar erscheinen. Denn „empfindet ein Volk erst den inneren Drang, seinen Gefühlen musikalischen und dichterischen Ausdruck zu geben, so muß jenes Bewußtsein es zu dichterischem Schaffen führen²⁾.“ Die neue Form sollte sich denn auch in der Tat vorzüglich dazu eignen, der dichterischen wie musikalischen Erfindungsgabe ein reiches Feld der Betätigung zu eröffnen.

Schon bald hat man den Lai-Abschluß seinem Eingangsversikel gleich gemacht, eine häufig zu beobachtende Tendenz, die wohl dem Gefühl der durch diese Gleichheit hervorgerufenen Abrundung und Geschlossenheit entsprungen sein mag. Derartige Tendenzen sind im ganzen Gebiet der musikalischen Formen zu beobachten.

¹⁾ Wilhelm Meyer, Gesammelte Abhandlungen, Bd. II, 372.

²⁾ Ebenda Bd. I, 51.

Hier gewinnt aber diese Tatsache noch einen besonderen Wert dadurch, daß sie zu den Quellen der Sequenz, zu den 'Versus alleluatici', zurückführt, wo das gleiche Verhalten zu beobachten war (vgl. oben S. 107 ff.).

Als Beispiel eines solchen Lai soll der Aufbau des 'Lai du Chievrefeuil', Rayn. 995, mitgeteilt werden:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
A)	$1\alpha \beta \begin{pmatrix} \gamma \\ a_7 \end{pmatrix}^2 \delta_1 \varepsilon_1$	$\begin{pmatrix} \eta \vartheta \\ b_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \iota \kappa \\ d_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \lambda \mu \\ f_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \nu \xi \\ h_8 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \omicron \pi \\ j_7 \end{pmatrix}^2$
B)	$1\alpha \beta \begin{pmatrix} \gamma \\ a_7 \end{pmatrix}^2 \delta_1 \varepsilon_1$	$\begin{pmatrix} \eta \vartheta \\ b_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \iota \kappa \\ d_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \lambda \mu \\ f_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \nu \xi \\ h_8 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \omicron \pi \\ j_7 \end{pmatrix}^2$
	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	
	$\begin{pmatrix} \rho \sigma \\ l_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \tau \upsilon \\ h_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \varphi \chi \\ c_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \psi \omega \\ i_7 \end{pmatrix}^2$	$2\alpha \beta \begin{pmatrix} \gamma \\ q_7 \end{pmatrix}^2$	$\delta_1 \varepsilon_1$ $r_5 \ r_5$
	$\begin{pmatrix} \rho \sigma \\ l_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \tau \upsilon \\ h_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \varphi \chi \\ c_7 \end{pmatrix}^2$	$\begin{pmatrix} \psi \omega \\ i_7 \end{pmatrix}^2$	$3\alpha \beta \gamma \zeta$	$\delta_2 \varepsilon_2$ $q_7 \ r_5 \ r_5$

Der Aufbau ist der denkbar durchsichtigste: die Melodie des ersten Versikels ist identisch mit der des letzten, jeder Doppelversikel zerfällt in zwei symmetrische Teile A und B, die jeweils dieselbe Melodie haben, und jeder Versikel mit Ausnahme von I und XI zerfällt seinerseits wieder in zwei gleiche Abschnitte von je zwei Melodieteilen: $\begin{matrix} \eta \vartheta \\ b_7 \end{matrix} : \begin{matrix} \eta \vartheta \\ b_7 \end{matrix}$ usw.

Der Aufbau des Lai stimmt also genau mit dem der Sequenz überein; aber, wie das Beispiel zeigt, führte man:

1. neben der in kirchlichen Sequenzen vorhandenen horizontalen — im Beispiel mit A und B bezeichneten — Symmetrie eine vertikale ein, indem man nicht nur die ganzen Tonreihen wiederholte, sondern auch im Innern der einzelnen Tonreihen Wiederholungen anbrachte — worin sich sehr wahrscheinlich ein Einfluß der 'Chanson-de-Geste'-Gepflogenheit erblicken läßt.

Der anonyme Lai, Rayn. 1931, *Puis qu'en chantant covient que me deport* . . . aus der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 846 fol. 103^{ro} soll diese vertikale Symmetrie veranschaulichen:



1. Puis qu'en chan - tant co-vient que me de - port
3. D'A-mors qui m'a na-vré a son grant tort,



De la do - - lor et dou mal que je port,
Mais pro - mis m'a que tost a - vrai con - fort:



5. Si sof - fre - rai, Se - rai en a - ten - dan - - - ce;
10. L'a - mor a - vrai, Se Deu plait, a la blan - - - che,



Se g'i mor - rai Ou a - vrai A - le - jan - ce.
Car de cuer vrai Ser - vi - rai Sanz fail - lan - ce.



15. Mais mes - di - sant se sont en - tr'a - ha - - sti
16. De moi gre - ver se sont bien as - sen - ti;
17. Mais, se Deu plait, il se-



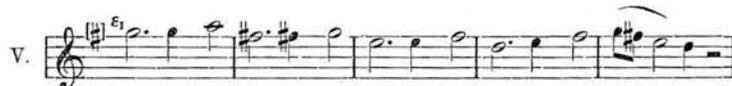
ront des - men - ti.



18. Car A - mors voit et set mon fin co - ra - ge;
20. Mont a lonc temps que je li fis ho - ma - ge,



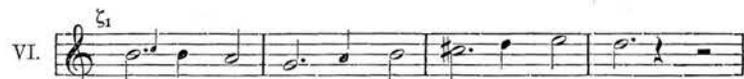
De li tieng je tout mon droit he - ri - ta - ge.
N'en par - ti - rai nul jour de mon a - a - ge.



22. Si sui so - pris Et es - pris Dou gent cors a la be - le,
28. Quant la res - gart, A - donc m'art D'Amors une es - tan - ce - le,



Car, ce m'est vis, De son vis La dou - çors mi ra - pe - - le.
Moi fiert d'un dart D'autre part Par de - soz la me - me - - le.



34. Pour li me dueil Quant ne l'en prent pi - tiez,
38. Di - re vos vail Que bien vos en guei - tiez:



Par son or - gueil Sui en - - si tra - vail - liez.
Plus prent a l'ueil Que li fau - cons as piez.



42. Par son res - gart fui je la mis,
44. Por ce qu'ele est de si haut pris



Quant je de - ving li siens a - - - mis.
Fui je plus tost de s'a - - mour pris.



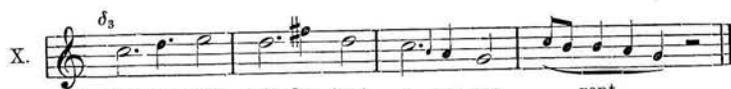
46. Dame, or vos pri en la fin de mon lay, S'en ai - -
48. Que ne fa - ciez ne a clerc ne a lay, Fors qu'a



ez so - ve - nan - ce:
moi, a - coin - tan - ce.



IX. 50. Se - cor - rez moi, da - me, pru - chei - ne - ment,
51. Carvostrę A - mors m'a mis en grief tor - ment:



X. 52. Co - ment qu'il soit, dou tout a vos me rent.

Der Aufbau ist folgender:

	I.	II.	III.	IV.	V.
A)	α_1 α_{10}	β_1 $b_4 c_6$	γ d_{10}	δ_1 e_{10}	ε_1 $f_4 f_3 g_6$
B)	α_2 α_{10}	β_2 $b_4 b_3 c_3$	γ d_{10}	δ_2 e_{10}	ε_2 $f_4 f_3 g_6$
	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.
	ζ_1 $h_4 i_6$	η_1 f_8	ϑ $j_{10} c_6$	α_1 k_{10}	δ_3 k_{10}
	ζ_2 $h_4 i_6$	η_2 f_8	ϑ $j_{10} c_6$	α_2 k_{10}	

Die vertikale Symmetrie besteht darin, daß die beiden Teile der Doppelpersikel (A und B) soweit sie durch Binnenreim wieder in zwei Teile zerfallen — also z. B. V. 1 und 3, 2 und 4 — derselben Tonreihe, die auch durch Halb- und Ganzschluß differenziert sein kann, unterlegt sind.

Als musikalische Besonderheiten fallen weiter auf: das stufenweise Absteigen vom g zum G in α_1 , α_2 und β_2 , interessante Motivgestaltungen in β , δ , ϑ , Sequenzbildungen in ε .

Dieser letztgenannte Punkt führt uns zu einer weiteren Eigenart des Lai:

2. Man bediente sich in ausgiebigstem Maße der Sequenzbildung, d. h. der Weiterschlebung eines kürzeren oder längeren Motivs durch die Tonleiter, so daß dasselbe stufenweise emporsteigt oder fällt. Man wich von einer notengetreuen Wiederholung ab und führte Variationen ein, die sich wohl aus dem Sinn des jeweils zu vertonenden Wortes ergaben, wie in dem bekannten Lai Gautiers de Coinci, Rayn. 192, *Flours ne glais* . . ., dessen XII. Abschnitt, dem Hss.-Fragment von Joh. Wolf (Berlin) entnommen, zur Illustration dienen soll:



177. Ou si fiers A - ver-siers



179. True-ve qui n'est en-tiers



180. De vos ser - vir vo - len-tiers;



181. Trop est chiers I - teus lo - iers.



183. Dame, en - ten - dez mon de - sir, Très do - ce Ma -



187. Ne vos les - siez ci mo - rir En nos - tre fo -

γ 1. var.

ri - - - e, 185. Nu - le riens plus ne de - sir

γ 2. var.

li - - - e, 189. Se les bons vo - lez choi - sir,

γ 3. var.

191. Trop a - vrez au de - par - tir

186. Fors que vostre a - i - e;

190. Ma da - me choi - si - e,

192. Pau - vre com - pa - gni - e.

3. Man ging sogar so weit, nun umgekehrt den unter eine gleichbleibende Tonreihe untergelegten Text durch Einführung weiblicher an Stelle der vorher benutzten männlichen Reime an Silbenzahl zu verkürzen oder umgekehrt zu verlängern, d. h. an die Stelle eines männlichen Achtsilbners einen weiblichen Siebensilbner treten zu lassen, so daß in der Musik rhythmische Verschiebungen entstehen mußten, wie das im Kleinen schon in dem Lai, Rayn. 476 a, *Flur de virginité* ... beobachtet werden kann. Diese rhythmische Verschiebung führt zu den reizvollsten Abwandlungen eines Motivs. In großem Stil ist die rhythmische Verschiebung in einer Gruppe von vier Lais durchgeführt: hier sind vier verschiedene, längere Lais denselben Tonreihen unterlegt, doch hat jeder Lai seine besondere Rhythmik erhalten. Als Beispiel sei der Anfang der vier

Lais, Rayn. 2060, *Lonc tens m'ai teu* ..., Rayn. 1020, *Virge glorieuse* ..., Rayn. 1695, *L'autrier chevachoie* ... und Rayn. 1507 a, *Amors m'a au laz pris* ... angeführt:

α β_1

Lonc tens m'ai te - u Et on - cor me te - roi - e,

α β_1

Vir - ge glo - ri - eu - se, Pu - re nete et mon - de,

α $\times \beta_1$

L'an - tr'ier che - vau - choi - e Pen - sant par un ma - tin,

$\times \alpha$ $\times \beta_1$

A - mors m'a au laz pris Dont ne puis es - cha - per,

α β_2 β_3

Tant m'a des - ple - u Chanz et so - laz et joi - e, Ja -

α β_2 β_3

Me - re pre - ci - eu - se, Mon cuer purge et mon - de Des

α $\times \beta_2$ $\times \beta_3$

Si vi lez ma voi - e Un poi loing du che - min Un

$\times \alpha$ $\times \beta_2$ $\times \beta_3$

Au tor - noi a Pa - ris Jos - ta - mes per a per, Ainç

més ne chan - te - roi - e.
griés maus de cest mon - de.
trop de - li - tous jar - din.
ni poi vers li du - rer.

Natürlich bildeten diese erwähnten Abweichungen eine 'Discordantia' zu der 'Concordantia' der kirchlichen Sequenzen, in denen derartige Freiheiten nicht erlaubt waren, woraus sich dann die Bezeichnung 'Descort' für diese variationsbehafteten, volkssprachlichen Lais von selbst ergab. Deshalb ist auch an den Texten selbst kein Unterschied zwischen Lai und Descort festzustellen.

II. Die Sequenz mit doppeltem Cursus.

Nachdem Herm. Suchier festgestellt hatte, daß die lateinische Eulaliasequenz sich nicht damit begnüge, die einzelnen Versikel zu wiederholen, sondern daß sie von der zweiten Hälfte ab das rhythmische Gefüge der ersten Hälfte wiederhole¹⁾, gelang es Paul von Winterfeld, diese Erscheinung noch an weiteren lat. Sequenzen als Aufbauprinzip nachzuweisen²⁾.

Die Eigenart des Aufbaues besteht darin, daß mehrere Doppelversikel zu einer Gruppe zusammengefaßt und genau wiederholt

¹⁾ H. Suchier, Zur Metrik der Eulalia-Sequenz, in 'Jahrbuch für romanische und englische Literatur' Bd. 13 (1874) 385 ff.

²⁾ Paul von Winterfeld, Rhythmen- und Sequenzstudien, I. Die lateinische Eulaliasequenz und ihre Sippe, in 'Zeitschrift für deutsches Altertum' Bd. 45 (1901) 133 ff.

werden. Dieser 'Gruppenwiederholung' kann auch ein gewöhnlicher Eingang und ein ebensolcher Abschluß folgen; also:

Eingang:	Gruppenwiederholung:	Abschluß + kadenzierende Cauda:
a a b b	C C D D E E F F G G	h h i
	C C D D E E F F G G	

oder auch:

	Gruppenwiederholung:	Abschluß:
a a b b c c	D D E E F F G G	l l m m
h h i i k k	D D E E F F G G	

wobei die Tonreihen der kleinen Buchstaben bei der Gruppenwiederholung nicht wiederholt wurden.

Paul von Winterfeld bezeichnete dieses Prinzip als „Sequenz mit doppeltem Cursus“ und verlegte seine Heimat an die deutsch-französische Grenze in der Zeit um 880. Handschin hat dieser Annahme Winterfelds widersprochen¹⁾. Er hat nachgewiesen, daß das als Musterbeispiel in dem Musiktraktat der 'Musica enchiriadis' angeführte *Rex celi, domine maris*... auch eine Sequenz mit doppeltem Cursus ist²⁾. Wir gehen den interessanten Ausführungen Handschins nach.

Den Traktat der 'Musica enchiriadis' und mit ihm auch die eben genannte Sequenz verlegt Handschin in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts³⁾ und kommt zu dem Schluß, daß „was das verhältnismäßige Alter der beiden Sequenztypen betrifft, jedenfalls bis auf Gegenbeweis der „klassische“ (vgl. oben S. 96 ff.) als der spätere, unserer als der „archaische“ anzusehen“ ist³⁾.

Handschin stützt seinen Beweis auf die Annahme, daß die 'Musica enchiriadis' schon Johannes Scotus (Erigena) vorgelegen haben müsse⁴⁾. Ich kann ihm in dieser Annahme nicht beipflichten, denn die — wie Handschin sich selbst ausdrückt — „leider nur flüchtige Erwähnung mehr als zweistimmiger Tonverbindungen“

¹⁾ J. Handschin, Über Estampie und Sequenz II., in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 13 (1930) 116.

²⁾ Ebenda I., Bd. 12 (1929) 19.

³⁾ Ebenda II., Bd. 13 (1930) 117.

⁴⁾ J. Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena), in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' Bd. 5 (1927) 339: „Wie ich glaube, müssen wir annehmen, daß Johannes Scotus die Musica enchiriadis gekannt habe.“

und die „Angabe, daß im Organum die Töne gemäß bestimmten und rationalen Kunstregeln nach den einzelnen Tonarten zusammengefügt werden¹⁾“, berechtigen keineswegs zu der so folgenschweren Annahme, daß die 'Musica enchiriadis' Scotus als Vorlage gedient habe. Wenn Scotus für seine musikalischen Kenntnisse eine bestimmte Quelle gehabt hat, kann ihm nicht auch ein anderer Traktat vorgelegen haben?

Ist die Basis, auf der Handschin seine Konstruktion aufrichtet, breit genug, daß sie einen Bau von solcher Bedeutung tragen kann? Mich dünkt der Grund, auf dem Handschin baut, zu schwankend; mir scheint, der Mangel an Tatsachen ist zu groß, als daß auf eine so unbestimmte Erwähnung Annahmen von so weittragenden Folgen begründet werden dürften.

Aber selbst angenommen, daß Scotus eine Urfassung der 'Musica enchiriadis' vorgelegen habe, von der die uns bekannte Fassung eine Bearbeitung sein soll, als deren Verfasser ein gewisser Abt (?) Hoger angenommen wird, wer kann dafür bürgen, daß die in der Bearbeitung angeführten Musikbeispiele — also auch das *Rez celi, domine maris* . . . — bereits als solche in der Urfassung standen?

Der Nachweis, daß die Sequenz *Rez celi, domine* . . . aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts stammt, ist damit nicht erbracht, und somit ist auch die Behauptung, daß der Sequenztypus mit doppeltem Cursus älter als der „klassische“ sei, nicht zu halten, ist doch die oben S. 97 ff. mitgeteilte Sequenz nach Handschins eigenen Feststellungen²⁾ noch im 9. Jahrhundert aufgezeichnet worden.

Was wir an Positivem feststellen können, ist lediglich dies: die Sequenz mit doppeltem Cursus war im ausgehenden 9. Jahrhundert in Valenciennes (St. Amand) bekannt.

Auch die Folgerungen, welche Handschin aus dem Vorkommen der Harfe als Instrument des „königlichen Joculars und Barden David“ zieht, daß man „versucht ist, an die 'grüne Insel' als Heimat dieser Sequenztexte oder ihrer Vorbilder zu denken“ oder gar in den Stücken „Bardenkunst und zwar solche instrumentaler Prägung, vielleicht auch spät-antike Ganklerkunst und eventuell orientalische Beeinflussung . . .“ zu verspüren, gehört vollkommen ins Reich des Unbeweisbaren.

¹⁾ J. Handschin, Musikanschauung, 338.

²⁾ J. Handschin, Über Estampie und Sequenz II., 122.

Unbestritten ist gerade in den Sequenzenmelodien — zum Teil aber auch in Hymnen! — ein dem gregorianischen Gesang fremdes Melodiematerial und wohl auch solches instrumentaler Prägung zu erkennen, das aus der weltlichen Musik der Spielleute stammen kann.

Als Beispiel einer Sequenz mit doppeltem Cursus mag die allbekannte Marienklage Gottfrieds von Breteuil, Subprior von Sankt Viktor († 1196), Chev. 14950, *Planctus ante nescia* . . .¹⁾ dienen, deren Ruhm weit über die Grenzen Frankreichs hinausdrang. Sie findet sich unter anderem mit Metzger Neumen in der Hs. Rouen, Bibliothèque de la Ville 666 (A 506) fol. 94 v^o ff.; hier wird sie nach der ebenfalls noch nicht benutzten Fassung der Hs. Evreux, Bibliothèque municipale 39 fol. 2 r^o mitgeteilt:

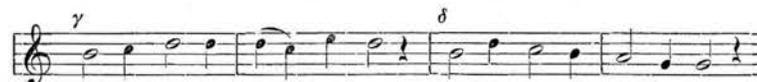
Planctus Marie Virginis.



- I. {
- 1. Planc-tus an - te nes - ci - - a
 - 2. Planc - tu las - sor an - xi - - - a,
 - 4. Or - bat or - bem ra - di - - o,
 - 5. Me Ju - de - a fi - li - - - o,



- 3. Cru - ci - or do - lo - re,
- 6. Gau - di - o, dul - co - re.



- II. {
- 7. Fi - li, dul - cor u - ni - ce, Sin - gu - la - re gau - di - um,
 - 11. Pectus, mentem, lu - mi - na Torquent tu - a vul - ne - ra;



- 9. Ma - trem flen - tem res - pi - ce Con - fe - rens so - la - ti - um.
- 13. Que ma - ter, que fe - mi - na Tam fe - lix, tam mi - se - ra?

¹⁾ Text gedr. bei Dreves, Blume, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnedichtung, Leipzig (1909) Bd. II, 283 f.



III. { 15. Flos flo-rum, Dux mo-rum, Ve-ni-e ve-na,
18. Quam gravis In cla-vis Est ti-bi pe-na!
21. Proh do-lor, Hinc co-lor Ef-fu-git o-ris,
24. Hinc ru-it, Hinc flu-it Un-da cru-o-ris!



IV. { 27. O quam se-ro de-di-tus, Quam ci-to me de-se-ris!
31. O quis a-mor cor-po-ris Ti-bi fe-cit spo-li-a?



29. O quam dig-ne ge-ni-tus, Quam ab-jec-te mo-re-ris!
33. O quam dul-cis pig-no-ris Quam a-ma-ra pre-mi-a!



V. { 35. O pi-a Gra-ti-a Sic mo-ri-en-tis!
38. O re-lus, O sce-lus In-vi-de gen-tis!
41. O fe-ra Dex-te-ra Cru-ci-fi-gen-tis!
44. O le-nis In pe-nis Mens pa-ti-en-tis!



VI. { 47. O ve-rum e-lo-qui-um Jus-ti Si-me-o-nis!
49. Quem promisit, gla-di-um
51. Gemi-tus, sus-pi-ri-a La-cri-me-que fo-ris
53. Vulne-ris in-di-ci-a



50. Sen-ti-o do-lo-ris.
54. Sunt in-te-ri-o-ris.



VII. { 55. Par-ci-to pro-li, Mors, mi-hi no-li,
59. Morte, be-a-te, Se-pa-rer a-te,



57. Tunc mi-hi so-li So-la me-de-ris.
61. Dum-mo-do, na-te, Non cru-ci-e-ris.



VIII. { 63. Quod crimen, que sce-le-ra
Gens com-mi-sit ef-fe-ra! Vincla, vir-gas, vul-ne-ra,
68. Na-to, que-so, par-ci-te, Ma-trem cru-ci-fi-gi-te
Aut in cru-cis sti-pi-te



66. Spu-ta, spi-nas, ce-te-ra Si-ne cul-pa pa-ti-tur.
71. Nos si-mul af-fi-gi-te, Ma-le so-lus mo-ri-tur.



XI. { 73. Red-di-te mes-tis-si-me
Corpus vel ex- a-ni-me, 75. Ut sic mi-'no-
78. U-tinam sic do-le-am, 76. Cres-cat cru-ci
Ut do-lo-re pe-re-am, 80. Nam plus est do-
81. Si-ne mor-te



ra-tus
lo-ri a-tus 77. Os-cu-lis, am-ple-xi-bus.
mo-ri 82. Quam pe-ri-re ci-ti-us.

σ ξ_1

X. 83. Quid stupes, gens mi - se - ra, Ter - ram se mo - ve - re,
87. So - lem pri - vas lu - mi - ne, Quo - mo - do lu - ce - ret?

ϵ v

85. Os - cu - ra - ri si - de - ra, Lan - gui - dos lu - ge - re?
89. E - grum me - di - ca - mi - ne, Un - de con - va - le - ret?

σ ξ_2

XI. 91. Homi - ci - dam li - be - ras, Je - sum das sup - pli - ci - o;
95. Famis, ce - dis, pes - ti - um Sci - es doc - ta pon - de - re

φ ζ

93. Ma - le pa - cem to - le - ras, Ve - ni - et se - di - ti - o.
97. Je - sum ti - bi mor - tu - um Bar - nabam - que vi - ve - re.

ψ ω

XII. 99. Gens ce - ca, gens fle - bi - lis, A - ge pe - ni - ten - ti - am,
104. Quos fe - cis - ti, ξ fon - ti - um Pro - sint ti - bi flu - mi - na,

A B

102. Dum ti - bi fle - xi - bi - lis Je - sus est ad ve - ni - am.
106. Si - tim se - dantom - ni - um, Cunc - ta la - vant cri - mi - na.

μ_2 ν_2

XIII. 108. Fle - te, Si - on, fi - li - e, Tan - te gra - te
110. Mu - ne - re, an - gus - ti - e Si - bi sunt de -
113. In am - ple - xus ru - i - te, Dum pen - det in
115. Mu - tu - is am - ple - xi - bus Pa - rat se a -

1. 2. ξ_2

gra - ti - e
li - ci - e 112. Pro ves - tris of - fen - sis.
sti - pi - te,
man - ti - bus 117. Ma - ni - bus ex - ten - sis.

f 1. 2.

XIV. 118. In hoc so - lo gau - de - o,
119. Quod pro vo - bis do - le - o;

A E

Vicem, que - so, red - di - te, 121. Ma - tris damp - num plan - gi - te.

Der Bau des Stückes stellt sich wie folgt dar¹⁾:

	II.	III.		VI.	VII.
	$\gamma \delta \epsilon \zeta$	$\eta_1 \eta_2$		$\vartheta_1 \vartheta_2$	$1.t_1 2.t_2 x$
	$a_7 b_7 a_7 b_7$	$e_3 e_3 f_4 g_3 g_3 f_4$		$a_7 b_5 a_7 b_5$	$d_4 d_4 d_4 e_4$
I.	$\gamma \delta \epsilon \zeta$	$\eta_1 \eta_2$		$\vartheta_1 \vartheta_2$	$1.t_1 2.t_2 x$
$\alpha_1 \alpha_2 \beta$	$c_7 d_7 c_7 d_7$	$h_3 h_3 i_4 j_3 j_3 i_4$		$c_7 b_5 c_7 b_5$	$f_4 f_4 f_4 e_4$
$a_7 a_7 b_5$					
	IV.	V.			
$\alpha_1 \alpha_2 \beta$	$\gamma \delta \epsilon \zeta$	$\eta_1 \eta_2$			
$c_7 c_7 b_5$	$k_7 l_7 k_7 l_7$	$o_3 o_3 p_4 q_3 q_3 p_4$			
	$\gamma \delta \epsilon \zeta$	$\eta_1 \eta_2$			
	$m_7 n_7 m_7 n_7$	$r_3 r_3 s_4 t_3 t_3 s_4$			
	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.
$(\lambda)^2$	$\mu \nu \xi_1$	$o_1 o_1 \pi_1 \pi_2 \rho$	$\sigma \varsigma_1 \tau \upsilon$	$\sigma \varsigma_2 \varphi \chi$	$\psi \omega A B$
(g_7)	$g_7 g_7 h_7$	$j_7 j_7 k_5 k_5 l_7$	$o_7 p_5 o_7 p_5$	$g_7 p_7 g_7 p_7$	$t_7 u_7 t_7 u_7$
$(\lambda)^2$	$\mu \nu \xi_1$	$o_1 o_2 \pi_1 \pi_2 \rho$	$\sigma \varsigma_1 \tau \upsilon$	$\sigma \varsigma_2 \varphi \chi$	$\psi \omega A B$
(i_7)	$i_7 i_7 h_7$	$m_7 m_7 n_5 n_5 l_7$	$q_7 r_5 q_7 r_5$	$s_7 p_7 s_7 p_7$	$a_7 v_7 a_7 v_7$

¹⁾ Sollte der eigenartige Aufbau, in dem vielleicht die Darstellung eines Kreuzes erkannt werden kann, symbolische Bedeutung haben?

XIII.					XIV.				
μ_2	ν_2	μ_2	ν_1	ξ_2		Γ_1	Γ_2	Δ	E
w_7	w_7	w_7	w_7	x_5		γ_7	γ_7	i_7	i_7
μ_2	ν_2	μ_2	ν_1	ξ_2		γ_7	γ_7	i_7	i_7
i_7	i_7	i_7	i_7	x_5					

Die Marienklage, die bekanntlich auch in dem in Deutschland entstandenen Codex der 'Carmina burana' Aufnahme gefunden hat, zeigt allerdings keine große „Gruppenwiederholung“, kennt aber die Sequenzbildung in III bzw. V und in VII.

III. Der potenzierte Lai.

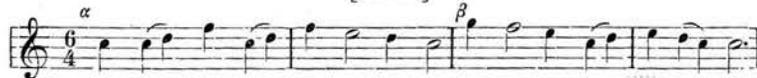
Der immer wieder auf neue Möglichkeiten bedachte Formsinn der mittelalterlichen Dichterkomponisten begnügte sich nicht mit dem noch verhältnismäßig einfachen Bau der 'Sequenzen mit doppeltem Cursus'; er schuf konsequenter Weise einen Großlai, der — wie die 'Sequenz mit doppeltem Cursus' — gewissermaßen aus kleinen Sequenzen aufgebaut wurde.

Als verhältnismäßig frühes Beispiel einer solchen Großform kommt das lateinisch-französische geistliche Schauspiel, der 'Sponsus') (Chev. 22530) aus der St. Martial-Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 1139 fol. 54 ff. in Betracht. Hier gewinnt die Erkenntnis des Formwillens die größte Bedeutung für die philologische Interpretation des Textes.

Sponsus.

I.

[Chor.]



1. Ad - est Spon - sus qui est Christus: Vi - gi - la - te, vir - gi - nes!
 5. Ve - nit e - nim li - be - ra - re Gen - ti - um o - ri - gi - nes,
 9. Hic est A - dam qui se - cun - dus Per pro - phe - tam di - ci - tur,
 13. Hic pe - pen - dit ut ce - les - ti Pa - tri - e nos red - de - ret
 17. Ve - nit Spon - sus qui nos - tro - rum Sce - le - rum pi - a - cu - la

¹⁾ Text gedr. von W. Cloetta, Le Mystère de l'Époux, in 'Romania', Bd. 22 (1893) 223 ff. Im Text sind die Besserungen, die L.-P. Thomas in seinen höchst verdienstvollen Aufsätzen: La versification et les leçons douteuses du Sponsus, in 'Romania' Bd. 47 (1927) 43 ff. (I.) und Les strophes et la composition du Sponsus, in 'Romania' Bd. 49 (1929) 3 ff. (II.) gegeben hat, berücksichtigt, die Übertragung folgt der Hs. in der Weise, wie sie F. Ludwig, Musik des Mittelalters, in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte', Berlin² (1930) 170f. angegeben hat.



3. Pro ad - ven - tu cu - jus gau - dent Et gau - de - bunt ho - mi - nes.
 7. Quas per pri - mam si - bi ma - trem Sub - ju - ga - runt de - mo - nes.
 11. Per quem sce - lus pri - mi A - de A no - bis di - lu - i - tur.
 15. Ac de par - te i - ni - mi - ci Li - be - ros nos tra - he - ret.
 19. Mor - te la - vit at - que cru - cis Sus - tu - lit pa - ti - bu - la.

II.

Gabriel.



21. Oi - et, vir - - gi - nes, ai - so que vos di -
 Ai - seet pre - - - sen que vos co - man - da -
 25. Ai - sel es - - - pos que vos or - a - ten -
 Ve - nit en - ter - ra per los vos - tres pe -
 29. Eu fo ba - - - tut, ga - blet e lai - den -
 Sus e la crot le - vet e clau - fi -
 33. E re - - sors es, la scrip - tu - ra o
 Ga - bri - - el, soi, eu tra - mes per ai -



- rom!
 rom!
 det,
 chet:
 jet,
 get,
 dii.
 ci:
23. A - ten - det sponsum! Jhesum sal - vaire a
 27. De la vir - gi - ne en Bet - le - em fo
 31. Eu mo - nu - men - de - so - en - tre pau -
 35. A - ten - det lo - , que ja ven - ra oi -



- nom.
 net¹⁾.
 set.
 di.
- Gai - re noi dor - met!

¹⁾ Die Hs. bringt nach V. 27 den Vers: Eu flum Jorda lavet et bateiet.

III.
Fatue.



37. Nos vir - gi - nes, que ad vos ve - ni -
 Ut ad il - las qui - bus nos cre - di -
 — Ne - gli - gen - ter, o - le - - um fu - di -
 42. Nos co - mi - tes hu - jus i - ti - - ne -
 Et so - ro - res e - jus - - dem ge - ne -
 Quam - vis ma - le con - ti - - git mi - se -
 47. Par - ti - mi - ni lu - men lam - pa - di -
 Pi - e si - - tis in - si - - pi - en - ti -
 Pul - se ne nos si - mus a fo - ri -



- mus,
 mus
 mus, — 40. Vos o - ra - re, so - ro - res, cu - pi -
 ris
 ris, 45. Po - tes - tis nos red - de - re su - pe -
 bus!
 bus,
 bus, 50. Cum vos Sponsus vo - cet in se - di -



- mus.
 ris!). } Do - - len - tas, chai - - ti - vas, trop
 bus! }



i a - - - vem dor - - - mit!

1) V. 42—45 ist vielleicht späterer Zusatz; vgl. P.-L. Thomas, l. c. II. 24.

IV.
Prudentes.



52. Nos pre - ca - ri, pre - ca - mur, am - pli - us
 57. At i - te nunc, i - te ce - le - ri - us,



53. De - si - ni - te, so - ro - res, o - ci -
 58. Ac ven - den - tes ro - ga - te dul - ci -



- us. Vo - bis e - nim nil e - rit me - li - us
 us, Ut o - le - um ves - tris lam - pa - di - bus,

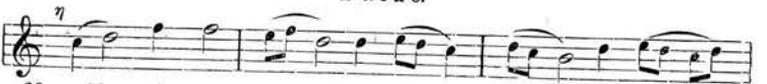


55. Da - re pre - ces pro hoc ul - te - ri - us. }
 60. Dent e - qui - dem vo - bis i - ner - ti bus! } Do - len - tas, chai -



ti - vas, trop i a - vet dor - - mit!

V.
Fatue.



62. A! mi - se - re, nos hic quid fa - ci -
 Vi - gi - la - re num - quid po - tu - i -
 Hunc la - bo - rem, quem nunc per - fe - ri -
 67. At det no - bis mer - ca - - tor o - ci -
 Quas ha - be - at mer - ces, quas so - ci -
 O - le - um nunc que - re - - re ve - ni -

9

mus?
mus?
mus, 65. No - - bis nos-met ip - se con-tu - li-
us,
us;
mus, 70. Ne - - gli-gen-ter quod nos-met fu - di-

¹

mus. } Do - - len - tas, chai - - ti - vas, trop
mus. }

i a - - vem dor - - mit!

VI.

Prudentes.

^x

72. De nostr' o - - - le - o que-ret nos a do -

^x

ner 73. No'n a - - vret pont, a - let

^λ

en a - chap - ter 74. Deus mer - cha - ans que lai

^μ

ve - et es - ter. [75.]

¹

.¹) } Do - len - [tas, chai - ti - vas, trop

i a - - vet dor - - - mit!]

VII.

Mercatores.

⁷

77. Dom - nas gen - tils, no vos co - ven es-
Ni lo - ja - men ai - ci a de - mo-
Co - sel que - ret, nou vos po - em do-
82. A - let a - reir a vos - - tras sine se-
E pre - iet las per Deu lo glo - ri-
De o - le - o fa - sen so - cors a

⁹

ter,
rer.
ner;
rors,
os
vos;

80. Que - ret lo Deu qui vos pot co - se-

85. Fai - tes o tost, que ja ven-ra l'es-

¹) In der Überlieferung ist hier eine Lücke; L.-P. Thomas l. c. II. 35 nimmt das Fehlen nur eines Verses an, der etwa war: Vos, merchaan, nos poet coseler? Es könnten aber auch fünf Verse + Refrain fehlen.

ler. pos. } [Do - - len - tas, chai - - - ti - vas, trop

i a - - - vet dor - - - - nit!

VIII.
Fatie.

87. A! mi - se - - re, nos ad quid ve - ni-
Nil est e - - nim quod il - - - luc que - ri-
Fa - ta - tum est, nec vos vi - de - bi-
92. Au - di, Spon - se, vo - ces plan - gen - ti-
A - pe - ri - - re fac no - - bis os - ti-
Cum so - ci - - is [.]

mus?
mus.
mus.: 90. Ad nup - ti - as num-quam in - tra - bi-
um!
um
. . . . [95.] 1)] pre - be re - me - di-

mus. } Do - - [len - tas, chai - - - ti - vas, trop
um.

1) Lücke in Hs.! G. Paris schlägt vor: *ad dulce* (L.-P. Thomas erwägt daneben: *duc nos ad prandium! Nostre culpe* zu ergänzen.)

i a - - - vem dor - - - - mit!

IX.
Christus.

97. A - men di - co, vos ig - no - ro, Nam ca - re - tis lu - mi - ne,

99. Quod qui per - dunt pro - cul per - gunt Hu - ius au - le li - mi - ne.

X.

101. A - let, chai - - ti - vas, a - let, mal - a - u-
A tot jors mais vos son pe - nas li-

re - jas!
vre - jas, 103. In in - fer - num o - ra se - - ret me-

ne - jas! [A men.

(*Modo accipiant eas demones et precipitentur in infernum.*)

Der Grundriß des Stückes stellt sich wie folgt dar:

I.	II.	III.	IV.	VII.
$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma \\ a_{15} & a_{15} & a_{15} & a_{15} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\delta)^2 & \varepsilon & \zeta \\ (e_{10}) & e_{11} & F_5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (h_{10}) & h_{10} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\kappa)^2 & \lambda & \mu & \iota_2 \\ (l_{10}) & l_{10} & l_{10} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (n_{10}) & n_{10} & J_{12} \end{matrix}$
$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma \\ a_{15} & a_{15} & a_{15} & a_{15} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\delta)^2 & \varepsilon & \zeta \\ (f_{10}) & f_{11} & F_5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} ((\eta)^3 & \vartheta & \iota_1) \\ (j_{10}) & j_{12} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\kappa)^2 & \lambda & \mu & \iota_2 \\ (l_{10}) & k_{10} & k_{10} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (o_{10}) & o_{10} & J_{12} \end{matrix}$
$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma \\ b_{15} & b_{15} & b_{15} & b_{15} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\delta)^2 & \varepsilon & \zeta \\ (f_{10}) & f_{11} & F_5 \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (k_{10}) & k_{12} & J_{12} \end{matrix}$		
$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma \\ c_{15} & c_{15} & c_{15} & c_{15} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\delta)^2 & \varepsilon & \zeta \\ (g_{10}) & g_{11} & F_5 \end{matrix}$	V.	VI.	VIII.
$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma \\ d_{15} & d_{15} & d_{15} & d_{15} \end{matrix}$		$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (h_{10}) & h_{10} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\kappa)^2 & \lambda & \mu & \iota_2 \\ (m_{10}) & m_{10} & [m_{10}] & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (h_{10}) & h_{10} & J_{12} \end{matrix}$
		$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (l_{10}) & l_{10} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\kappa)^2 & \lambda & \mu & \iota_2 \\ (n_{10}) & n_{10} & n_{10} & J_{12} \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\eta)^3 & \vartheta & \iota_1 \\ (p_{10}) & p_{10} & J_{12} \end{matrix}$
	IX.	X.		
	$\begin{matrix} \alpha & \beta & \alpha & \gamma \\ q_{15} & q_{15} & r_7 & s_{15} & s_{15} & r_7 \end{matrix}$	$\begin{matrix} (\delta)^2 & \varepsilon & \zeta \\ (t_{10}) & t_{10} & [Amen] \end{matrix}$		

Fassen wir die einzelnen Glieder zu einem Gesamtbild zusammen, so ergibt sich folgende leicht übersichtliche Form:

$$a^5 | b^4 \left\| \begin{matrix} c^3 & b^2 \\ c^2 & b \end{matrix} \right\| c^2 \left\| \begin{matrix} a & b \end{matrix} \right\|$$

Wir haben hier die konsequente Weiterbildung der Laiform mit melodisch gleichem Eingangs- und Schlußteil vor uns. In die einzelnen Abschnitte dieses Laibaues sind keine wesensfremden Elemente eingedrungen; weder ist Abschnitt I eine fünfstrophige Hymne, wofür Thomas sie hält²⁾, noch wird man dem naheliegenden Gedanken an eine Aneinanderreihung von Rotrouengen-Strophen stattgeben dürfen. Nichts was nicht auch in dem einfachsten Lai erlaubt wäre, kommt hier vor: es wirkt sich hier lediglich das Konstruktionsprinzip des Lai aus, allerdings in potenziertem Maße.

Wir werden darum hinter der Formgebung des 'Sponsus' keine irgendwie mysteriöse Angelegenheit suchen dürfen; wir werden in der Eigenart der sich wiederholenden Tonreihen nicht mehr mit

Schwan¹⁾ eine Anspielung auf die 'Echternacher Springprozession' erblicken; wir werden in der Zahl der Glieder des Baues keine Ausdeutung irgend einer Zahlensymbolik vermuten — eine Frage, die Thomas aufwirft²⁾ — sondern werden nichts weiter als den natürlichen Ausdruck eines Formwillens erkennen, der sich hier durchaus nicht anders manifestiert als in allen uns bekannten Denkmälern mittelalterlicher Lyrik auch.

Zu den Großlais gehört auch der noch im 12. Jahrhundert entstandene, nach der Ausgabe von Wilh. Meyer³⁾ 122 (bzw. unter Berücksichtigung der Binnenreime 160) Verse umfassende *Planctus virginum Israel super filie Jepte Galadite*, der umfangreichste der Planctus Abälards. Der Bau der Dichtung stellt sich wie folgt dar:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
Ⓐ	Ⓑ	Ⓒ Ⓓ Ⓔ [Ⓕ?] Ⓖ Ⓗ [Ⓖ?]	Ⓚ	Ⓛ	Ⓜ	Ⓨ	Ⓩ	ⓐ
		Ⓛ	Ⓛ	Ⓛ	Ⓛ	Ⓛ	Ⓛ	Ⓛ

Die einzelnen Abschnitte des Planctus haben eine recht durchsichtige Textgliederung, der eine ebenso einfache musikalische Gliederung entsprochen hat, jedenfalls soweit die linienlosen Neumen der einzigen, bisher bekanntgewordenen Handschrift⁴⁾ eine solche erkennen lassen. Es ist nämlich:

$$\begin{aligned} \mathfrak{A} &= \begin{pmatrix} \alpha^2 & \beta^2 & \gamma & \delta^3 \\ a & a & a & a \end{pmatrix}; \mathfrak{B} = \begin{pmatrix} \varepsilon^2 & \gamma & \delta^3 \\ b & c & c \end{pmatrix}; \mathfrak{C} = \begin{pmatrix} \zeta^2 & \eta^3 \\ d & e \end{pmatrix}; \mathfrak{D} = \begin{pmatrix} \vartheta^2 & \iota^2 \\ f & ef \end{pmatrix}; \\ \mathfrak{E} &= \begin{pmatrix} \zeta^2 & \iota & \zeta \\ g & g & g \end{pmatrix}; \mathfrak{F} = \begin{pmatrix} \kappa^3 \\ h & g \end{pmatrix}; \mathfrak{G} = \begin{pmatrix} \lambda^3 \\ x & m \end{pmatrix}; \mathfrak{H} = \begin{pmatrix} \mu^3 & \nu^3 \\ n & n \end{pmatrix}; \mathfrak{I} = \begin{pmatrix} \xi \\ o & o & o \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \rho \\ xp \end{pmatrix}; \\ \mathfrak{K} &= \begin{pmatrix} \pi^2 & \rho^2 \\ q & r \end{pmatrix}; \mathfrak{L} = \begin{pmatrix} \sigma^2 & \tau \\ s & t \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \upsilon^2 & \varphi \\ u & v \end{pmatrix} \begin{pmatrix} \omega^2 & \psi \\ w & x \end{pmatrix}; \end{aligned}$$

* Die unter [] stehenden Verse haben die gleiche Melodie;

† Das erste Ⓒ hat: $\begin{pmatrix} \zeta & \eta^3 \\ d & e \end{pmatrix}$.

¹⁾ Vgl. E. Schwan in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 11 (1887) 472.

²⁾ P.-L. Thomas, a. a. O. II. 67f.

³⁾ Wilh. Meyer, Gesammelte Abhandlungen, Bd. I, 347ff.

⁴⁾ Rom, Vaticana, Reg. Christ. 288 fol. 63 v^o—64 v^o; vgl. oben S. 38.

¹⁾ Vgl. oben S. 150, Anm. 1.

²⁾ L.-P. Thomas, a. a. O. II. 35ff.

Diese Großform hat Schule gemacht: eine ganze Reihe altfranzösischer Lais zeigt die Struktur des 'potenzierten Lai'. Hier sind es besonders die Lais des Ernoul le Vieux de Gastinois, die die Grenzen des Möglichen erreichen. Wenn man den Aufbau¹⁾ des *Lai de l'ancien et du nouveau Testament* des soeben erwähnten Dichters, dessen Dichtung wahrscheinlich 276 Verse umfaßte (die handschriftliche Überlieferung hat Lücken!), begreifen will, wird man ohne räumliche Anordnung des Aufbaues nicht auskommen. Der metrische Grundriß stellt sich nämlich wie folgt dar:

A.							
Ia.	II.	III.		IV.			
$(\alpha)^8$	$(\varepsilon \zeta)^4$	$(\eta \vartheta \eta \vartheta)^2$		$(\iota_1 \iota_2)^4$			
$(a_7 \sim)^2 b_7$	$(f_8 g_7 \sim)$	$(h_7 b_8 h_8 b_8)$		$(i_7 j_7)$			
$(\gamma_1)^8$							
$(b_3)^2 (b_7)^7$							
$[\gamma_2 \delta]$							
$[b_7 b_7]$							

I b.	V.	VI.		VII.			
$(\alpha)^8$	$(\varepsilon \zeta)^4$	$(\eta \vartheta \eta \vartheta)^2$		$(\iota_1 \iota_2)^4$			
$(c_7 \sim)^2 e_7$	$(k_8 l_8 \sim)$	$(k' m_8 k' m_8)$		$(n_7 f_7)$			
$(\gamma_1)^8$							
$(e^3)^2 (e_7)^7$							
$\gamma_2 \delta$							
$e_7 e_7$							

Eingangsversikel.							

A.				A.			
VIII.	IX.	X.	XI.	XVI.	XVII.	XVIII.	
$(\alpha \lambda)^4$	$(\mu \nu)^4$	$(\eta \vartheta)^4$	$(\iota_1 \iota_2)^8$	$(\mu \nu)^8$	$(\eta \vartheta)^4$	$(\iota_1 \iota_2)^8$	
$(j_7 \sim o_7 \sim)$	$(p_7 \sim k_7)$	$(l_7 \sim q_7)$	$(a_7 r_7)$	$(t_7 \sim u_7)$	$(l_7 \sim n_7)$	$(v_7 w_7)$	

XII.	XIII.	XIV.	XV.	XIX.	XX.	XXI.	
$(\alpha \lambda)^4$	$(\mu \nu)^4$	$(\eta \vartheta)^4$	$(\iota_1 \iota_2)^8$	$(\mu \nu)^8$	$(\eta \vartheta)^4$	$(\iota_1 \iota_2)^8$	
$(l_7 \sim d_7 \sim)$	$(m_7 \sim f_7)$	$(o_7 \sim s_7)$	$(f_7 e_7)$	$(x_7 \sim l_7)$	$(x_7 \sim y_7)$	$(z_7 e_7)$	
-----				-----			
B.				B.			

XXII. ²⁾							
$(\alpha)^8$	(β)	$(\gamma_1)^8$	$\gamma_2 \delta$				
$(e_7 \sim)$	$(p_7 \sim)^2 i_7$	$i_3 r_4 (i_8)^7$	i_7 Amen				

Abschlußversikel.							

Dem längsten altfranzösischen Lai liegt also der ganz durchsichtige Sequenzenaufbau:

A	B	C	D	E	C	C	C	C	A
A	B	C	D	E	C	C	C	C	A

zugrunde³⁾.

¹⁾ Vgl. oben S. 29f.

²⁾ Die als Exponenten hinzugesetzten Zahlen zeigen die Anzahl der gleichen Glieder an.

³⁾ Die Buchstaben in Fraktur bezeichnen Verskomplexe.

Wir stehen hier Gebilden gegenüber, die mit ihren schon eine gewisse Selbständigkeit verratenden Teilen, wie sie in dem provenzalischen Lai 'Markiol' und seiner Gruppe¹⁾ vorkommen, stark an die ältere, tonal einheitlich orientierte 'Suite' erinnern.

IV. Die Estampie.

Der oft recht bedeutende Umfang der einzelnen Tonreihen, die sich nach jeweiliger Wiederholung zur Sequenz zusammenschlossen, konnte leicht, trotz dieser Wiederholung, eher den Eindruck einer Vielheit als den einer geschlossenen Einheit aufkommen lassen, weil einmalige Wiederholung kaum genügte, um eine Vertrautheit mit längeren Melodieabschnitten herbeizuführen.

Deshalb kam man schon recht früh auf den Gedanken, die vermifste Geschlossenheit dadurch herbeizuführen, daß man allen, oder doch möglichst vielen aufeinanderfolgenden Versikeln einen melodisch gleichen Abschluß gab, ohne dadurch die Verschiedenheit des Wortlautes des Textes irgendwie in Mitleidenschaft zu ziehen. Als Beispiel verweise ich auf die oben S. 97 ff. angeführte älteste Sequenz *Concelebremus sacram...* oder auf die weitverbreitete Weihnachtssequenz: *Letabundus Exultet fidelis chorus...*, deren Melodie bekanntlich in der volkssprachlichen Liedkunst Eingang gefunden hat²⁾. Dort sehen wir die drei ersten Doppelversikel melodisch gleich, textlich verschieden ausgehen: die textlich verschiedenen, melodisch gleichen Abschlüsse des 4. und 5. Doppelversikels zeigen nur geringe Abweichungen gegenüber der Kadenz der drei ersten Doppelversikel, und der letzte Doppelversikel kadenziert abweichend.

Diese Eigenart der kirchlichen Sequenz hat auch der volkssprachliche Lai übernommen; vor allem aber hat der instrumentale Lai, den das Mittelalter als 'Lai de vièle', 'Lai de harpe' oder 'Lai de rote' in weitem Umfang gepflegt hat³⁾, ausgiebig davon

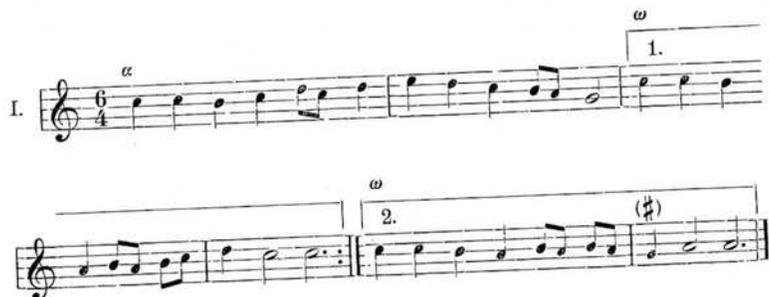
¹⁾ Vgl. F. Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle (1918) 12.

²⁾ Vgl. F. Gennrich, *Internationale mittelalterliche Melodien*, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 11 (1929) 274 ff.

³⁾ Vgl. Ferd. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg (1841) 3 ff.

Gebrauch gemacht. Er war, besonders wenn er auf der Geige gespielt wurde¹⁾, unter der Bezeichnung Estampie bekannt²⁾. Als instrumentale Komposition findet die Estampie noch um 1300 bei Johannes de Grocheo (vgl. unten) und um 1350 in der provenzalischen Poetik, den Leys d'amors³⁾, Erwähnung.

Die berühmte Liederhandschrift, Paris, Bibl. nat. franç. 844, überliefert uns die ältesten acht Beispiele solcher Instrumentalstücke⁴⁾. Der Aufbau dieser Stücke ist der einer Sequenz⁵⁾, d. h. vier bis sieben Doppelversikel, die alle in dieselben als Halb- (vert) und Ganzschluß (clos) ausgebildeten Tonreihen auslaufen, bilden den musikalischen Kern, wie es z. B. die 'Quinte estampie real' der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 844 fol. 104 v^o zeigt⁶⁾:



¹⁾ Vgl. z. B. Cil juglèor la ou il vunt, Tuit lor vièles traites unt, Lais et sonnez vunt vièlant... (Chronique de l'Abbaye du Mont St. Michel), oder: Quant les tables ostées furent, Cil jonglèour en piés s'esturent, S'ont vièles et harpes prises, Cançons, sons, lais, vers et reprises Et de gestes canté nous ont... (Tournoiement de l'Antichrist).

²⁾ Hans Joachim Moser, Stantipes und Ductia, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 2 (1920) 194 ff. und Johannes Wolf, Die Tänze des Mittelalters, in 'Archiv für Musikwissenschaft' Bd. 1 (1918) 10 ff.

³⁾ Die Stelle in den Leys d'Amors lautet nach der Ausgabe von J. Anglade, Las Leys d'Amors, in 'Bibliothèque méridionale', 1ère série, tome XVII-XX, Toulouse, Bd. 2 (1919) 185: Ostampida ha respieg alcunas vetz quant al so d'esturmens; et adonx d'aquesta no curam. Et alcunas vetz ha respieg no tant solamen al so, ans ho ha al dictat qu'om fa d'amors o de lauzors, a la maniera de vers o de chanso. Et adonx, segon aquesta sciensa, pot haver loc.

⁴⁾ Pierre Aubry, Estampies et Danses royales, Paris (1907).

⁵⁾ Jacques Handschin, Über Estampie und Sequenz I, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 12 (1929) 1 ff.

⁶⁾ Faksimile und Übertragung bei P. Aubry, Estampies et Danses royales, Paris (1907) 21.

Der Aufbau stellt sich also wie folgt dar:

I.	II.	III.	IV.
$\alpha \omega_1$	$\beta \omega_1$	$\gamma \omega_1$	$\delta \omega_1$
$\alpha \omega_2$	$\beta \omega_2$	$\gamma \omega_2$	$\delta \omega_2$

Halb- (ω_1) und Ganzschluß (ω_2) charakterisieren sich hier bei gleichbleibender metrischer Struktur nur als eine melodische Differenzierung der letzten fünf Töne, eine Eigenart, die auch in der Vokalmusik Eingang gefunden hat, wie das anonyme Lied, Rayn. 1108, *Amors qui m'a en sa baillie...* der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 365 zeigt:

1. A - mors qui m'a en bail - li - e, veut qu'envoi - sié soi - e,
2. Je fe - rai chançon jo - li - e, puis qu'e-

3. Puis que ma dame a mon cuer, droiz est
le l'o - troi - e. 4. S'el ne me veut re - ce - voir,

5. Bien est fox, qui
qu'a li soi - e; ja - més n'a - vrai joi - e. 6. A - mors n'ont point

contre a - mor par for - ce m'es-troi - e:
de sei - gneur, je le vous o - troi - e.

Der Aufbau stellt sich also wie folgt dar:

I.		II.		III.	
α_1	β_1	α_2	β_1	γ_1	β_1
a_7	b_5	d_7	b_5	f_7	b_5
α_1	β_2	α_3	β_2	γ_2	β_2
c_7	b_5	e_7	b_5	g_7	b_5

Zuweilen tritt zu der melodischen Differenzierung noch eine metrisch kürzere oder längere Ausgestaltung des Abschlusses hinzu, wie ihn z. B. die 'Seconde Estampie Royal' Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 844 fol. 103 v^o zeigt:

Nicht selten erhielten beifällig aufgenommene instrumentale Estampien nachträglich einen Text. So berichtet uns der 1310 in der Provence weilende Italiener Francesco da Barberino von einer sekundären Textunterlegung bei dem 'Caribus', der 'Nota' und der 'Stampita': *Consonium antiquitus dicebatur omnis inventio verborum que super aliquo caribo, nota, stampita, vel similibus componebantur, precompositis sonis. Hodie verba talia nomen soni vel sonum fabricantis secuntur*¹⁾.

Diese Gepflogenheit ist aber schon hundert Jahre früher bezeugt: der Troubadour Raïmbaut de Vaqueiras²⁾, der zwischen 1180 und 1207 dichtete, verfaßte die berühmte provenzalische Estampida: *Kalenda maja Ni fuelhs de faya*...³⁾ auf die Melodie einer altfranzösischen Estampie⁴⁾, die ihm am Hofe von Bonifacius II. von Montferrat von zwei nordfranzösischen Jongleurs auf der Fidel vorgespielt wurde. Ich teile die Melodie nach der einzigen Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 62 b mit:

¹⁾ Vgl. O. Antognoni, Le Glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino, in 'Giornale di filologia romanza' Bd. 4 (1883) 96.

²⁾ Vgl. P. Aubry, Trouvères et Troubadours, in 'Les Maîtres de la Musique', Paris (1910) 53 ff.

³⁾ Von der Estampida heißt es: *aquesta 'stampida fo facha a las notas de la 'stampida que'l joglar fasion en las violas.*

⁴⁾ H. Spanke hat Rayn. 1506, *Souvent souspire*..., dessen erste Strophe ich in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' Bd. 7 (1929) 218 veröffentlicht habe, als Vorlage der Estampida nachgewiesen. Vgl. 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 51 (1928) 105.



1. Ka-len-da ma-ya Ni fuelhs de fa-ya Ni chanz d'au-zelh Ni
5. Non es que'm pla-ya, Pros dom-na gua-va, Tro qu'un y - snelh Mes-



fors de gla-ya 9. Del vos-tre belh Cors que'm re-tra-ya
sat-gier a-ya 11. Pla-zer no-velh Qu'A-mors m'a



tra-ya, 13. E ja-ya E'm tra-ya Vas vos, Dom-
17. E cha-ya De pla-ya L ge-los, Ans



na ve-ra-ya;
que'm n'es - tra - - - ya.

Der interessante Bau gestaltet sich wie folgt¹⁾:

I.				II.		III.			
1α	2α	3α	β	γ	δ ₁	ε	ε	ζ	β ₁
a ₁	a ₁	b ₁	a ₁	c ₁	a ₁	a ₂	a ₂	d ₂	a ₁
1α	2α	3α	β	γ	δ ₂	ε	ε	ζ	β ₂
a ₁	a ₁	b ₁	a ₁	c ₁	a ₁	a ₂	a ₂	d ₂	a ₁

Man beachte das reizende Spiel der einzelnen Motive, die sich fast alle auf α zurückführen lassen: γ=Anfang von α, ε=der 2. Teil von α, ζ=der Terzsprung von α!

Auch die in der Handschrift Oxford, Bodleiana, Douce 308 fol. 179—185 zu einer Sammlung vereinigten, leider ohne Musik

¹⁾ Vgl. oben S. 28.

überlieferten Estampies¹⁾ dürften mit Texten versehene Instrumentalstücke sein, denn sie weisen mit geringen Ausnahmen den Bau der instrumentalen Estampies auf. Als Beispiel, das alle Sonderheiten der Gattung zeigt, möge Rayn. 1155 mit dem interessanten Thema von der Liebe, die nach Geld geht, dienen:

Ia.

- C'an feme ce fie
Bien est mescheans:
3. N'est pas boins marchans;
Bien pert son tens
Qui i met s'estudie.
6. Trop fait grant folie
Ki feme croit tant;
Kar tairt s'an repant:
9. Kant faut l'argent,
Lors est l'amor faillie.

II a.

21. Ains ne t'amai,
Ne ne ferai,
De voir lou sai.
24. Fu[i] de ci, ou je te ferrai!
Fi, grant despit ai
Et averai,
27. K'an me quier[s] vilonie."

III a.

- S'èuxe a despendre
36. Bien croi c'ancor m'èuxiez amei.
Sans pitei
Vos truiux, c'est veritei,
39. Dex soit en mon aye.

IV a.

- Dame ou on ce fie,
Qui ai point de savoir,
48. Por avoir
Son ami decevoir
Ne devroit, voir,
51. Car c'est ribauderie.

Ib.

- Trestoute ma vie
12. Cufidoie vraiment
C'on m'amest autant
Come devant;
15. Mais on ne m'aime mie.
Kant veux voir m'amie
Et je n'ai point d'argent,
18. Moul't iriement
Me dit: „Vai t'an!
Je ne te conois mie.

II b.

- Lors li dirai:
„Ai, ai, ai, ai!
30. De duel morrai.
Dame, que tant donei vos ai
Ke plus d'avoir n'ai,
Amors lairai,
Ke ma borce est veudie

III b.

- Bien [je] me remembre
De vostre grande deloialtei.
42. Acolei
M'avez par fauceitei
Tant ke donei
45. Vos ai tout, n'an dout mie."

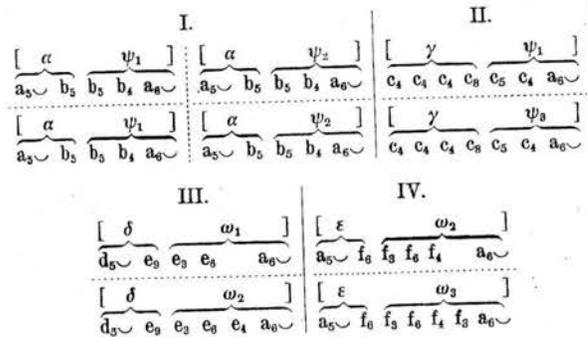
IV b.

- E! virge Marie,
Qui sor tous ait pooir,
54. Je di voir:
K'an vos met son espoir
Sans decevoir
57. Main et soir
Cil son tens ne pert mie*).

¹⁾ G. Steffens, Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, in 'Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen' Bd. 98 (1897) 343 ff. Neuerdings sind die Estampies kritisch herausgegeben worden von W. O. Streng-Renkonen, Les Estampies françaises, in 'Les Classiques français du Moyen Age' Nr. 65, Paris (1931).

²⁾ Nach dem diplomatischen Abdruck der Handschrift von G. Steffens a. a. O. 349. Ausgabe bei: Jeanroy-Långfors, Chansons satiriques et bachiques,

Der Aufbau der interessanten Estampie stellt sich wie folgt dar:



Interessant ist nun, was Johannes de Grocheo¹⁾ (um 1300) vom Standpunkt des Musiktheoretikers über die Estampie zu berichten weiß. Nach ihm besteht die Estampie aus Abschnitten: *Stantipes vero est sonus . . . per puncta determinatus*, die aus zwei Teilen bestehen, die gleichen Anfang aber verschiedenen — vert und clos benannten, d. h. Halb- und Ganzschluß — Abschluß haben: *Punctus autem . . . duas habet partes in principio similes, in fine differentes, qui clausum et apertum communiter appellantur*. Die Abschlußteile sind aber nicht nur melodisch verschieden gestaltet, sondern sie unterscheiden sich auch durch verschiedene Länge: *Dico autem: duas habet partes etc. ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est in fine differens a minore*.

Sonderbarerweise bleibt bei Grocheo ein weiteres Charakteristikum der Estampie unerwähnt, nämlich die refrainartige Wiederkehr der gleichen Abschlußdifferenzierungen in allen Abschnitten; und was die Zahl der sechs oder sieben Abschnitte angeht, die eine Estampie umfassen soll: *Numerum vero punctorum in stantipede quidam ad 6 posuerunt . . . alii tamen . . . numerum ad 7 augmentaverunt*, entsprechen nur wenige der Denkmäler den Forderungen Grocheos.

in 'Les Classiques français du Moyen Age', Paris (1921) 66 ff. und O. Streng-
Renkonen, Les Estampies françaises, in 'Les Classiques français du Moyen Age',
Paris (1931) 26 ff.

¹⁾ Ausgabe des Traktats von Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, in 'Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft', Bd. I (1899) 97 f.

Es zeigt sich also, daß der dokumentarische Befund nicht in allen Stücken mit der Theorie Grocheos übereinstimmt. Ob wohl seine Erwartung, daß nämlich durch die Schwierigkeiten, die die Ausführung der Estampien beim Singen bot, der Sinn der Jünglinge und Mädchen von schlechten Gedanken abgelenkt werde, und daß das Anhören von instrumentalen Estampien bei den Reichen die gleiche Wirkung hervorzubringen imstande sei, sich erfüllt hat?

V. Die Note.

Als der Erzbischof Odon Rigaud von Rouen 1261 auf seiner Visitationsreise das normannische Nonnenkloster Montivilliers seiner Diözese besuchte, sah er sich zu folgender Feststellung veranlaßt: *Item in festo S. Johannis, Stephani et Innocentium nimia jocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, notulis*¹⁾.

Es wird uns hier eine Liedart, die 'Notula', genannt, die keine allzugroße Verbreitung gefunden haben mag²⁾, denn bisher sind nur zwei sich als 'Notula' bzw. 'Note' bezeichnende Beispiele bekannt geworden, die allerdings ein besonderes Interesse beanspruchen können.

Das älteste Beispiel dürfte die *Notula super illam que incipit: De j[ou]er et de baler Ne quic mais avoir talent . . .* sein, die Adam de la Bassée (†1286) seinem 'Ludus super Anticlaudianum'³⁾

¹⁾ Vgl. P. Aubry, La Musique et les Musiciens d'Eglise en Normandie au XIII^e siècle, Paris (1906) 25. H. Spanke hat mit Recht darauf hingewiesen, daß nicht *notulis* sondern *notulis* zu lesen ist und daß es sich nicht um Motetten sondern um *notulae* handelt (vgl. Neuphilologische Mitteilungen, Bd. 31 (1930) 169 Anm.).

²⁾ Aus dem Zusammenhang, in dem die 'Note' in Literaturdenkmälern genannt wird, läßt sich für die Gattung selbst nicht viel entnehmen. Wir lesen z. B. in Waces 'Brut': *Mult poissies oir chansons, | Rotruenges et noviax sons, | Vièleures, lais et notes, | Lais de vielles, lais de rotes . . .* oder: *Et mult sot de lais et de note*. Im 'Roman de la Violette' finden wir V. 3089: *Cil jougleor viellent lais | Et sons et notes et conduis* oder V. 6584: *Et son et notes et conduit | I furent canté maintes fois*. In einer der Oxforder Estampien (Rayn. 38) lesen wir V. 46: *Et si troverai | Chansonettes, | Hokés et notes nouvelles | Et si dancierai*.

³⁾ Text der lat. Liedeinlagen gedr. von Dreves, Anal. hymn. Bd. 48 (1905) 299 ff.; zur Literatur vgl. F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, in 'Archiv für Musikwissenschaft', Bd. 5 (1923) 214 f. und R. Bossuat, Une prétendue traduction de l'Anticlaudianus d'Alain de Lille, in 'Mélanges offerts à M. Alfred Jeanroy' Paris (1928) 265 ff.

(Hs. Lille, Bibl. de l'Université 95, jetzt Bibl. de la Ville 397 fol. 29b) einverleibt hat:

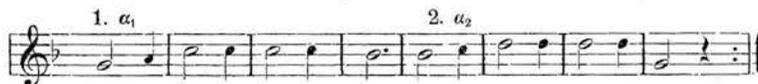


De ju - er et de ba - ler Ne quic mais a - voir ta - lent.

- I. { 1. O - lim in ar - mo - ni - a Mul - tis e - rat stu - di - um,
3. Pla - ce - bat me - lo - di - a So - no - rum con - cor - di - um,



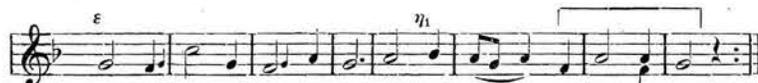
- II. { 5. Ra - di - a - bat ca - ri - tas, Pu - ri - tas Cor - di - um,
8. Vi - ge - bat hu - mi - li - tas, Sanc - ti - tas Men - ti - um.



- III. { 11. Mo - do dis - si - mi - li - a Cu - ra que - rit om - ni - um,
13. Om - nes que - runt pro - pri - a, Lu - cro ce - dit gau - di - um,



- IV. { 15. Hos in - flat su - per - bi - a, Ma - lum pa - ris nes - ci - um,
17. Hos tra - hit in - vi - di - a Su - i in ex - ci - ti - um,



- V. { 19. Il - los cum jac - tan - ti - a Y - po - cri - sis vi - ci - um
21. Le - dit et ac - ci - di - a, Tris - te bo - ni te - di - um;



- VI. 23. Ex his tym - pa - nis - tri - a, Vi - el - la, psal - te - ri - um



Vo - cum - que con - cor - di - a Sus - ti - nent e - xi - li - um.

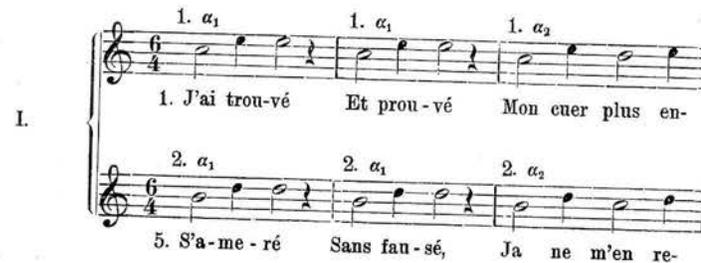
Der Grundriß ist folgender:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
$1\alpha_1 \beta$	$\gamma \beta$	$1\alpha_1 2\alpha_2$	$\delta \varepsilon$	$\zeta \eta_1$	$\theta \eta_2 \iota \eta_3$
$a_7 b_7$	$c_7 c_3 b_3$	$a_7 b_7$	$a_7 b_7$	$a_7 b_7$	$a_7 b_7 a_7 b_7$
$1\alpha_1 \beta$	$\gamma \beta$	$1\alpha_1 2\alpha_2$	$\delta \varepsilon$	$\zeta \eta_1$	
$a_7 b_7$	$c_7 c_3 b_3$	$a_7 b_7$	$a_7 b_7$	$a_7 b_7$	

Die Anlage des Liedes, das in I, II, IV., V. und VI. die gleiche Kadenz aufweist, das in III. die Tonreihe α auf einer anderen Stufe bringt, dessen eng miteinander verwandte Melodien durch ihre Frische auffallen, unterscheidet sich äußerlich nicht von der eines Lai.

Das zweite Beispiel, eines der in musikalischer Beziehung interessantesten Stücke der gesamten altfranzösischen Liedliteratur, Rayn. 474, die anonyme 'Note Martinet': *J'ai trouvé Et prouvé*... der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 845 fol. 187 v°, deren etwas abweichende textliche Fassung als Rayn. 431 auch in der Hs. Oxford, Bodleiana, Douce 308 fol. 207 v° erhalten ist¹⁾, zeichnet uns das mittelalterliche Idealbild weiblicher Schönheit:

La Note Martinet.



I.



¹⁾ H. Spanke hat auch auf dies Vorkommen aufmerksam gemacht in 'Neu-philologische Mitteilungen' Bd. 31 (1930) 169 Anm.

1. α_1 1) 1. β_1

titz a - voit; 54. i - e.

2. α_1 2. β_3 ω

che ro - se - te 58. Qu'en mai est flo - ri - e . . . i - e.

VII. 1. γ_1 γ_3

60. Vers euz qui for - mi - ent, Touz jorz semblent qu'il ri - ent.
68. [.]

1. γ_1 2. γ_1

62. Nes les chius a si blondes Qu'ils semblent a tout monde
70. Ses be - les es - pau - le - tes, Lons bras, les mains blan - chetes,

3. γ_1 ϵ_1

64. Que fins ors en sor - on - de, Cui par ses es - pau -
72. Doiz lon - gues et grel - le - tes Et le co - let a

2. γ_2 ω

les li vont, Jus - qu'as rains li ha - bon - dent Par un - des.
bien gros - set Et blan - che la gor - ge - te Blon - de - te.

VIII. 1. x

76. Cuis - set gros - se - te bien se - ant,
2. x

77. Et dés les ge - nouz en a - vant
3. x ν

78. Jam - be bien feté et le pié blanc, Un poi a - guet par de - vant,

1) In Hs. V. 51-53 irrätlich einen Ton zu tief notiert!

ϵ_2 2. γ_2 ω

80. S'a un cuer qui la pri - e Qu'el ne fa - ce fo - li - e, 82. Ce di - e.

Ich kann mich der Übertragung, die Handschin von der 'Note Martinet' gegeben hat¹⁾, nicht in allen Stücken anschließen, vermag auch nicht seine Auffassung von der Gliederung des Stückes zu teilen, das meiner Ansicht nach wie folgt zu gliedern ist:

I.	II.	III.
$(1\alpha_1)^2$ a_3	$1\gamma_1 \gamma_3$ $b_5 \ b_5$	$\zeta \ \eta \ \vartheta_1 \ \iota$ $e_5 \ e_5 \ e_5 \ f_5$
$(2\alpha_1)^2$ c_3	$1\gamma_1 \ 2\gamma_1 \ 3\gamma_1 \ \epsilon_1 \ 2\gamma_1 \ \omega$ $b_5 \ b_5 \ b_5 \ d_5 \ b_5 \ b_2$	$\zeta \ \eta \ \vartheta_1 \ \iota$ $e_5 \ e_5 \ e_5 \ f_5 \ f_2$
$1\alpha_2 \ 1\alpha_1$ a_7	$1\beta_1$ b_5	$\zeta \ \eta \ \vartheta_1 \ \iota$ $e_5 \ e_5 \ e_5 \ f_5$
$2\alpha_2 \ 2\alpha_1$ c_7	$2\beta_2$ $b_5 \ b_2$	$\zeta \ \eta \ \vartheta_1 \ \iota$ $e_5 \ e_5 \ e_5 \ f_5$
$(1\alpha_1)^2$ h^3	$1\gamma_1 \ \gamma_3$ $b_5 \ b_5$	$\zeta \ \eta \ \vartheta_1 \ \iota$ $e_5 \ e_5 \ e_5 \ f_5$
$1\alpha_1 \ 1\alpha_1$ h_7	$[1\beta_1]$ $[b_5]$	$\zeta \ \eta \ \vartheta_1 \ \iota$ $e_5 \ e_5 \ e_5 \ f_5$
$(2\alpha_1)^2$ e_3	$2\alpha_2 \ 2\alpha_1$ e_7	$2\beta_2$ $b_5 \ b_2$
	$1\gamma_1 \ \gamma_3$ $[b_5 \ b_5]$	$1\gamma_1 \ 2\gamma_1 \ 3\gamma_1 \ \epsilon_1 \ 2\gamma_2 \ \omega$ $j_5 \ j_5 \ j_5 \ j_5 \ j_5 \ j_2$
	$1\gamma_1 \ 2\gamma_1 \ 3\gamma_1 \ \epsilon_1 \ 2\gamma_2 \ \omega$ $j_5 \ j_5 \ j_5 \ j_5 \ j_5 \ j_2$	
	IV. $1x \ 2x \ 3x$ $c_3 \ c_3 \ c_3$	V. $\lambda \ \mu_1 \ (\mu_2)^2 \ \vartheta_2$ $i_3 \ i_3 \ (e_3) \ b_5$
	VIII. $1x \ 2x \ 3x$ $k_3 \ k_3 \ k_3$	$\nu \ \epsilon_2 \ 2\gamma_2 \ \omega$ $k_7 \ b_5 \ b_5 \ b_2$

¹⁾ Vgl. J. Handschin, Über Estampie und Sequenz II., in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 13 (1930) 127 ff.

oder kurz:

a	b	c ²	b	e
a	b ²		b	

d. h. es liegt eine Form vor, wie sie die 'Sequenz mit doppeltem Cursus' zeigt, mit der Einschränkung allerdings, daß die Wiederholung zwei Glieder überspringt. Ausgiebigster Gebrauch der musikalischen Variationstechnik in Verbindung mit einer gleichen Kadenzierung, bei der die Wiederholung einen größeren Umfang annimmt, mannigfaltige Beziehungen der einzelnen Motive untereinander stellen eine Verbindung dieser 'Note' mit der 'Estampie' her, die die 'Notula' des Adam de la Bassée nicht erkennen ließ.

Wie die Liller, so bezeichnet auch die Pariser Hs. die besprochenen Stücke als 'Notula' bzw. 'Note'. Diese Überschriften aber ermöglichen Theorie und Praxis einander gegenüber zu stellen; denn Johannes de Grocheo nennt die *nota* in seinem Traktat in Verbindung mit der *ductia* und dem *stantipes*.

Während nämlich die *ductia* drei *puncta* (= Abschnitte) habe, *sunt tamen aliquando notae vocatae quatuor punctorum, quae ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam aliquae ductiae quatuor puncta habentes puta ductia Pierron.* Die Zahl der Abschnitte des *stantipes* aber betrage sechs bei den einen, sieben bei den anderen Autoren.

Die von Grocheo angegebene Anzahl der Abschnitte stimmt mit der der Denkmäler nicht überein, ein Beweis mehr, wie unzuverlässig mitunter die Angaben Grocheos sind.

VI. Der Strophenlai.

Unter den z. T. bis ins 10. Jahrhundert hinaufreichenden 'Cambridger Liedern'¹⁾ befindet sich als 10. Stück ein Nachtigallenlied, das weitere Verbreitung gefunden hat; es ist das Lied: *Aurea personet lyra . . .*, dessen Melodie von Ludwig veröffentlicht worden ist²⁾. Das Lied ist nicht nur deshalb interessant, weil es schon

¹⁾ Ausgabe von K. Strecker, *Carmina Cantabrigiensia*, Berlin (1926).

²⁾ F. Ludwig, *Musik des Mittelalters*, in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte', Berlin² (1930) 162.

früh parodiert worden ist¹⁾ und seine Lebenskraft bis ins 15. Jahrhundert bewahren konnte, sondern auch seiner Form wegen: es besteht aus 16 dreiteiligen Strophen von Fünfzehsilbtern, die einem eigenartigen Turnus folgen, der sich wie folgt darstellen läßt:

ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ
ℳ	ℳ	ℳ	ℳ	ℳ

wobei:

$$\mathfrak{M} = \begin{matrix} \alpha & \alpha & \beta \\ a_{15} & a_{15} & a_{15} \end{matrix}; \mathfrak{B} = \begin{matrix} \gamma & \delta & \beta \\ a_{15} & a_{15} & a_{15} \end{matrix}; \mathfrak{C} = \begin{matrix} \varepsilon & \varepsilon & \delta \\ b_{15} & a_{15} & a_{15} \\ \varepsilon & \varepsilon & \delta \\ c_{15} & d_{15} & d_{15} \end{matrix}$$

In dem Nachtigallenlied liegt zwar eine 'Sequenz mit doppeltem Cursus' vor, aber sie weist im Gegensatz zu den oben besprochenen Stücken die Eigentümlichkeit auf, daß an Stelle eines abweichend gebauten Abschlusses ein dritter mit den beiden ersten sich deckender Duktus von zwei — statt drei — Doppelpersikeln vorhanden ist.

Es wird hier eine Gliederung nahegelegt und angebahnt, die zu einer strophenmäßigen Aufteilung der Sequenz führen muß. Das Prinzip der Gruppenwiederholung, wie es hier vorliegt, ist auch von der volkssprachlichen Liedkunst aufgenommen worden. Wir finden z. B. die 'Sequenz mit doppeltem Cursus' in der leider ohne Musik überlieferten provenzalischen Tenzone zwischen Raimon Guillem und Ferari, B. Gr. 402, 1. *Amics Ferari, de marques d'Est van man . . .*²⁾:

I.	II.	III.	} Raimon Guillem's Anfrage
[α_1 α_2] a ₅ b ₅ b ₁ a ₅ b ₅ b ₁	[β_1 β_2] c ₅ c ₁ d ₅ d ₁ c ₅ c ₁ d ₅	[γ δ_1] e ₃ e ₃ f ₅ f ₁	
[α_1 α_2] a ₅ b ₅ b ₁ a ₅ b ₅ b ₁	[β_1 β_2] c ₅ c ₁ d ₅ d ₁ c ₅ c ₁ d ₅	[γ δ_2] e ₃ e ₃ f ₅ f ₁	} Ferari's Antwort
[α_1 α_2] g ₅ h ₅ h ₁ g ₅ h ₅ h ₁	[β_1 β_2] i ₅ i ₁ j ₅ j ₁ i ₅ i ₁ j ₅	[γ δ_1] k ₃ k ₃ l ₅ l ₁	
[α_1 α_2] g ₅ h ₅ h ₁ g ₅ h ₅ h ₁	[β_1 β_2] i ₅ i ₁ j ₅ j ₁ i ₅ i ₁ j ₅	[γ δ_2] k ₃ k ₃ l ₅ l ₁	

¹⁾ Die Parodie beginnt: *Aurea frequenter lingua . . .* und steht in Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 1118.

²⁾ Gedruckt bei: E. Monaci, *Testi antichi provenzali*, Roma (1889) Spalte 103f.

Die vermutliche Folge der Tonreihen ist in [] übersetzt worden. Die Dichtung besteht aus einer Gruppenwiederholung ohne Eingang und ohne Abschluß, die Gruppe besteht aus drei Doppelversikeln.

Die Wiederholung der Gruppe konnte leicht den Eindruck einer zweiten Strophe erwecken, der man nur weitere Strophen folgen zu lassen brauchte, um den 'Strophenlai' ins Dasein treten zu lassen.

Als Beispiel eines solchen 'Strophenlai' mag das alte mittellateinische Lied: *Nomen a solemnibus...*¹⁾ aus der Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 3719 fol. 41r^o dienen:



1. No-men a so - lem-ni - bus Tra - bit So - lem - ni - a - cum;
 3. So - lem-ni - zent i - gi - tur Om - nes pre - ter mo - nachum,
 5. Qui si - bi vi - ri - li - a Re - se - ca - vit, Ser - ra - cum;
 7. Il - lum hinc ex - ci - pi - mus Qua - si de - mo - ni - a - cum;
 9. Ip - se so - lus lu - ge - at Re - us a - pud E - a - cum!



11. Ex - sul - te - mus Et can - te - mus Can - ti - cum vie - to - ri - e,
 14. Et cla - me - mus Quas de - be - mus Lau - des re - gi glo - ri - e,
 17. Qui sal - va - vit Ur - bem Da - vid A pa - ga - nis ho - di - e!



20. Fes - tum a - gi - tur, 22. In qua Da - gon fran - gi - tur,
 Di - es re - co - li - tur, Et A - ma - lec vin - ci - tur,
 Na - tus A - gar pe - li - tur,



25. Je - ru - sa - lem e - ri - pi - tur
 Et Chris - ti - a - nis red - di - tur;
 27. Di - em co - la - mus i - gi - tur!

¹⁾ Text gedr. Hilka-Schumann, Carmina burana, Heidelberg Bd. I (1930) 104 ff.; Bd. II (1930) 113 ff.

Der Bau der Laistrophe ist also folgender:

I.	II.	III.	IV.	V.
α β	γ δ	ε ζ	η ₁	
d ₇ a ₇	i _s i _s b ₇	C ¹ ₅	C ² ₇	C ³ ₉
α β	γ δ	ε ζ	η ₁	
e ₇ a ₇	i _s i _s b ₇	C ² ₉	C ¹ ₇	C ³ ₉
α β	γ δ		ζ	η ₂
f ₇ a ₇	i _s i _s b ₇		C ³ ₇	C ³ ₉
α β		Refrain.		
g ₇ a ₇				
α β				
h ₇ a ₇				

Drei solcher Strophen wurden auf dieselbe Melodie gesungen, diese verrät in ihrer syllabischen Deklamation einen instrumentalen Charakter, der wohl noch dadurch unterstrichen wird, daß alle Tonreihen des Refrains dieselbe Kadenz haben, eine Eigenart, die wir schon bei der instrumentalen Estampie kennengelernt haben.

Das eben angeführte, aus dem etwa 8 km südlich von Limoges gelegenen Kloster Solignac stammende Lied zeigt, daß die Strophenform im 12. Jahrhundert im provenzalischen Sprachgebiet bekannt war.

Es ist weiter nicht erstaunlich, daß Nordfrankreich mit zahlreichen volkssprachlichen Beispielen aufwarten kann. Als Beispiel führe ich das eigenartige Lied von Huon d'Oisi, Rayn. 1924 a, *En l'an que chevaliers sont Abaubi...*, an, das unter dem Titel 'Tournoi des Dames' bekannt ist und über dessen Bau man sich lange nicht einig war (vgl. oben S. 25.). Das Lied, dessen erste Strophe ich nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 844 fol. 50r^o mitteile:



1. En l'an que che - va - lier sont A - bau - bi,
 2. Ke d'ar - mes noi - ent ne font Li bar - di,
 5. Lez da - mez tour - noi - er vont A Lai - gni.

F. Gennrich, Formenlehre d. ma. Liedes.

7. Le tour - noi - e - ment ple - vi 10. Di - ent que sa -
8. La con - tes - se de Cres - pi 14. Lez da - mez par
9. Et ma da - me de Cou - ci. 18. Quant ez prez ve -

voir voudront Quel li colp sont Que pour e - les font Lour a - mi.
tout le mont Pourcha - cier font Qu'e - lez menront Chas - cunę od li.
nu - ez sont, Ar - mer se font; As - sem - bler vont De - vant Tor - chi.

22. Y - o - lenz de Cail - li Vait pre - miers as - sem - bler;
24. Mar - ge - ri - te d'Oy - si Muet a li pour jous - ter;
26. A - misę au cors har - di Li vait son fraim ha - per.

und dessen Aufbau sich wie folgt darstellt:

I.	II.	III.	IV.
$\alpha \beta$	α	γ	$\delta_1 \delta_2$
$a_7 b_3$	c_7	$d_7 d_4 d_3 c_3$	$c_3 e_3$
$\alpha \beta$	α	γ	$\delta_1 \delta_2$
$a_7 b_3$	c_7	$d_7 d_4 d_4 c_4$	$c_3 e_3$
$\alpha \beta$	α	γ	$\delta_1 \delta_2$
$a_7 b_3$	c_7	$d_7 d_4 d_4 c_4$	$c_3 e_3$

vereinigt vier Tripelversikel zu einer Strophe von nicht weniger als 27 Versen. Die Melodie ist das Spiel einfachster Mittel: die Tonreihe α kehrt zweimal wieder, der α eröffnende Dreiklang ghd (\sqrt{x}) schließt sich als β an α an und eröffnet auch γ mit seinem dreimal erklingenden Motiv (\sqrt{y}) als charakteristischem Merkmal des Lai, und eine als 'vert' und 'clos' ausgebildete Tonreihe δ beschließt dann die Weise¹⁾.

¹⁾ Ich verweise als Beispiel noch auf das Lied, Rayn. 956, *Roine celestre*... von Gautier de Coinci, gedr. in meiner Abhandlung: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' Bd. 7 (1929) 214 ff.

Auch von dem britischen Inselreich steht uns ein interessantes lateinisch-mittelenglisches Lied zur Verfügung, das während des ganzen 13. Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreute, und das auch am Ende des 14. Jahrhunderts noch nicht vergessen war. Kein geringerer als Chaucer (ca. 1340—1400) legt das Lied seinem Oxfordder 'clerk', Nicholas, in der 'Miller's Tale'¹⁾ in den Mund: es ist das Lied, Brown 553, *Angelus ad virginem*...²⁾ der Hs. London Brit. Museum, Arundel 248 fol. 154 r°:

1. An - ge - lus ad vir - gi - nem Sub - in - trans in con - cla -
2. Vir - gi - nis for - mi - di - nem De - mul - cens in - quit ca -
1. Ga - bri - el fram evę - ne - king Sent to þe mai - de swe -
3. Brou - te þirę blis - ful ti - ding, And fairę þe gan hirę gre -

- ve, 5. A - ve, re - gi - na vir - gi - num!
- ve! 6. Ce - li ter - re - que do - mi - num
- te 5. „Heil be þu, ful of grace a - rith;
- ten: 6. For go - des sonę, þis evę - ne - lith,

7. Con - ci - pi - es 8. Et pa - ri - - es, In -
7. For man - nes lo - ven 11. Tu, por - ta ce - - li
8. Wilę man be - co - men And
11. Man - ken fre for to

- tac - ta, Sa - lu - tem ho - mi - num,
fac - ta, Me - de - la cri - mi - num.,
ta - ken Fles of þe, mai - den brith,
ma - ken, Of sennę and de - vles mith.“

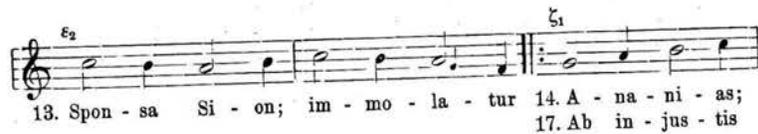
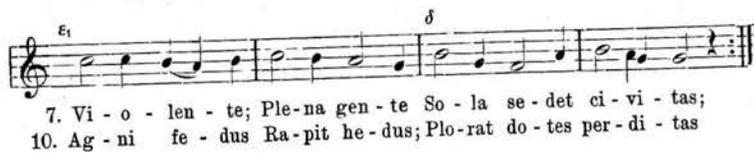
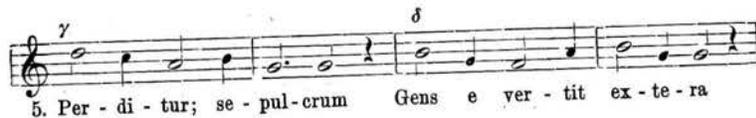
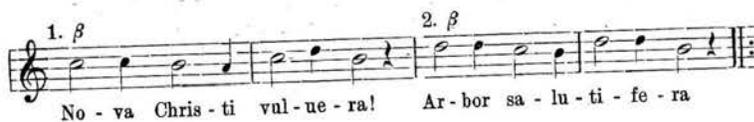
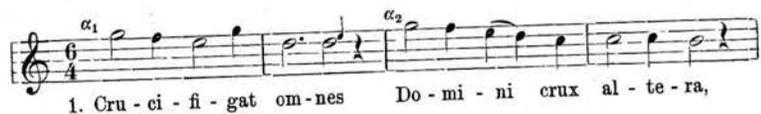
¹⁾ Vgl. The Works of Geoffrey Chaucer, Globe Edition, London (1906) S. 44 V. 3216.

²⁾ Faksimile-Ausgabe: Wooldridge, Early English Harmony, London (1897) pl. 34; vgl. auch den lat. Text bei: F. J. Mone, Lat. Hymnen des Mittelalters, Freiburg (1854) Bd. 2, 55 Nr. 362; den mittelenglischen Text bei: Martin Jacobi, Vier mittelenglische geistliche Gedichte aus dem 13. Jahrhundert, Diss. Berlin (1890) 35 f.

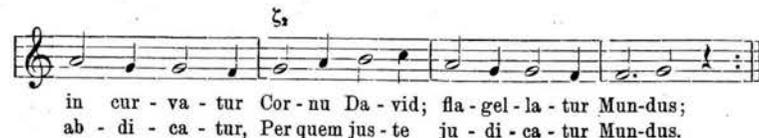
Dem Lied liegt folgender Aufbau zugrunde:

I.	II.	III.	IV.
α β	γ δ	ε ζ	ε ζ
a_7 b_6	c_8 d_4	d_4 l_9 c_8	
α β	γ	ε ζ	
a_7 b_6	c_8	e_6 c_8	

Ein recht interessantes Beispiel eines 'Strophenlai' ist auch die Exhortatio ad bellum sacrum, der lat. Conductus: *Crucifigat omnes...*¹⁾, dessen Melodie ich nach der dreistimmigen Fassung der Hs. Florenz, Bibl. Laur. Plut. 29, 1 fol. 231 v^o mitteile:



¹⁾ Text gedr. bei Hilka-Schumann, Carmina burana, Bd. I (1930) 92 ff. und Bd. II, 97 f.

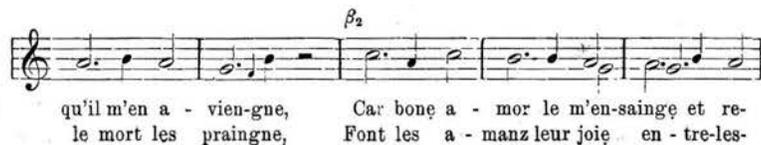
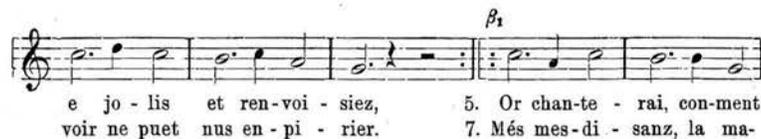
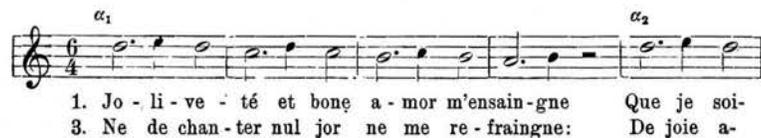


Der Aufbau des Liedes:

I.	II.	III.	IV.
α_1 α_2 1β 2β γ δ	ε_1 δ	ε_2	ζ_1 ζ_2
a_5 b_7 b_7 b_7 c_8 b_7	d_3 d_3 e_7	g_7	g_7 g_7 h_1
	ε_1 δ		ζ_1 ζ_2
	f_3 f_3 e_7		g_7 g_7 h_1

weist einen nicht wiederholten Eingang I. mit den aus dem Lai bekannten musikalischen Merkmalen — vert und clos in den Tonreihen α_1 und α_2 , Sequenzenbildung in $1.\beta$ und $2.\beta$ — auf, an den sich zwei durch einen kurzen Vers getrennte Doppelversikel anschließen.

Den instrumentalen Charakter der Gattung verrät auch das anmutige altfranzösische anonyme Lied, Rayn. 560 *Joliveté et bone amor m'ensaigne...* (nach der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 338), das in diesem Zusammenhang genannt sei:



quiert; 9. Jo - li - ve - ment 11. Les max qui
sier. 10. Me tient so - - - - - vent 13. Tous jors se

prent Les a-manz et en - sai-gne. fins cuers res-le - e - cier.
doit

dessen Sequenzbildung man mit der des V. Abschnitts von Rayn. 1931, S. 96 vergleiche.

Das Lied Rayn. 560 zeigt den Aufbau:

I.		II.		III.	IV.
α_1	α_2	β_1	β_2	γ_1	$\gamma \delta$
$a_{10} \sim b_{10}$		$a_{10} \sim b_{10}$		c_4	$c_4 a_3 \sim$
α_1	α_2	β_1	β_2	γ_2	$\gamma \epsilon = \alpha_3$
$a_{10} \sim b_{10}$		$a_{10} \sim b_{10}$		c_4	a_{10}

Der Strophenlai hat sich keiner geringen Beliebtheit erfreut, leugnen läßt sich jedoch nicht, daß er infolge seiner Länge für die gesungene Lyrik nicht gerade ideal war. Die Einsicht, daß die Wirkung eines Liedes unter dem allzu großen Umfang der Strophen leiden muß, hat die Dichterkomponisten auf Mittel und Wege sinnen lassen, den Strophenumfang zu verringern.

Es gab verschiedene Wege, die hier zum Ziele führen konnten; der einfachste war vielleicht der, daß man die Anzahl der Tonreihen der Sequenz verringerte und zu gleicher Zeit die Verse verkürzte, d. h. auch die Zahl der Töne der einzelnen Tonreihen verminderte.

Das Lied, Rayn. 566, *Amours est une merveille* ... von Cuvelier d'Arras nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 846 fol. 13b:

1. Amours est u - ne merveille 3. Nuns ne s'en set
2. Dont on se doit mer- voil-lier. 4. Et cil qui plus

con - soil-lier; 5. Moins en set, quant
s'en con-soil - le, 6. J'en cui - dai a -

si est pris. voir a - pris 7. Tant con nuns en

puet a - pren - dre, Et si ne m'en sai des - fen - dre.

mit dem Bau:

I.	II.	III.	IV.
α_1	β_1	γ_1	$\beta_3 \gamma_3$
$a_7 \sim$	b_7	c_7	$d_7 \sim d_7 \sim$
α_2	β_2	γ_2	
a_7	$b_7 \sim$	c_7	

repräsentiert etwa diese Stufe.

Diese Lösung scheint keinen sonderlichen Anklang gefunden zu haben; dagegen ist auf provenzalischem Gebiet eine andere mit mehr Glück gepflegt worden.

Der provenzalische Sänger Berenguier de Palazol hat in seinem Lied, B. Gr. 47. 6, *Dona la genser qu'om vey* ... in Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 37c gewissermaßen die Elemente des Sequenzenaufbaues verwandt; das Lied lautet:

1. Do - na, la gen - ser qu'om ve - ya, 2. Sai, de belh a -
5. Selhs que de - zi

cul - hi - men, A - gra - div' a to - ta gen,
ron jau - zir, Q'us non pot a - cos - se - guir

mas trop ten en gran en - - ve - - - ya
d'un an so que'n cuyd' a - - ver

8. Quo - ras que la torn ve - - zer.

Es liegt also der ganz durchsichtige Bau vor:

I.	II.	III.
α	$\beta \alpha \gamma$	δ
a_7	$b_7 b_7 a_7$	d_7
	$\beta \alpha \gamma$	
	$c_7 c_7 d_7$	

Hierher gehört weiter das Lied, B. Gr. 223. 3, *Enaissim pren cum fai al pescador*... von Guillem Magret, das doppelte Wiederholung des Mittelteiles aufweist:

I.	II.	III.
	$\beta \gamma$	
	$b_{10} a_{10}$	
α	$\beta \gamma$	$\delta \epsilon \zeta$
a_{10}	$b_{10} c_{10}$	$d_{10} e_8 e_8$
	$\beta \gamma$	
	$a_{10} d_{10}$	

Noch eines recht interessanten Falles soll hier gedacht werden: das 1257 entstandene Lied Guiraut Riquiers, B. Gr. 248. 10, *Amors, pus a vos falhs poders*... aus der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 105a mag zeigen, wie frei die Dichter mitunter im Rahmen einer bestimmten Form sich bewegen konnten:

1. A - mors, pus a vos falh po - ders,

Joys ab pretz, que us e - - - - ra'n cap - tenh,

3. Que co - bei - tatz vey que'ls des - trenh, 4. De mort pot es-

5. Yeu o planc, car es mos dans, 6. Mas lo vos - tre

ser mos es-pers.

planc dos tans, 7. Quar el mieu dan per - drai yeu so - la-

mens, Et el vos - tre to-tas ge - ne - - rals gens.

Der Aufbau:

I.	II.	III.
$\alpha \beta$	$\gamma \delta$	
$a_8 b_8$	$b_8 a_8$	$\epsilon \zeta$
	$x \gamma x \delta$	$d_{10} d_{10}$
	$c_7 c_7$	

veranschaulicht, daß im Mittelteil zwei siebensilbige Verse auf die Melodie von achtsilbigen gesungen wurden. Natürlich mußte eine melodische Verschiebung (vgl. oben S. 32 u. 139) stattfinden, die vielleicht gerade den Reiz des Liedes ausmachte.

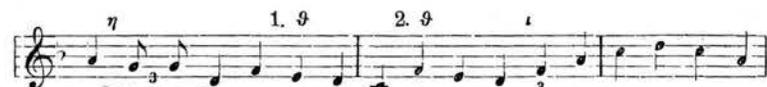
Diese Form begegnet nun auch auf deutschem Boden in einem Trinklied der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Wien, Staatsbibliothek 2856 (olim Lunaelac. Folio 119) fol. 246b:



1. Der herbſt mit süeſſen traw - ben Mir mein hawben Ma - chet ſtrauben,



So ich klaw - ben 5. Wirt als ain taw - ben Mir ezu ai - nem



koph Ma - ni - gen throph Aus dem koph, Meinen ſchoph 10. Machet waiben als ain



toph. Söleich ſaft Hat kraft Und ſchaft, Das haft 15. Mein czung, daz sy nicht klaft.



16. Ain weil pin ich ſang - wi - ne - us Und ſecz mein ſynn, Wie
26. Dann fray - dig als ain co - le - ri - cus: Ich ſchilt und ſwer, Mit



ich be - ginn, Das ich ge - wynn Dy lie - ben mynn 21. Dar -
ſtar - cker wer Ain gros - ſes her Ich ſpald ver - ker 31. Nu



nach ain träg ffleg - ma - ti - cus, Czam als ein ſchaf: Ich
traw - er ich me - lan - co - li - cus Schier in ain klaws Hin



ſlach noch rawf, Ich ſpring noch lawf, Ich ſiez und ſlaßf.
gein garthaus In go - tes haus; Ich leb in ſaws 36. Al - lain Und wain Vast



umb mein ſünd: Sö - lich fünd 40. Er - dengk ich, wann ich truncken pin.

Der Bau, der die Technik des 'Leich' gut erkennen läßt, ſtellt ſich folgendermaßen dar:

α	β	γ	δ	ϵ	ζ	η	1. θ	2. θ	ι	κ	1. λ	2. λ	3. λ	μ
3a	2a	2a	2a	2a	3b	2b	2b	2b	4b	1c	1c	1c	1c	3c
ν	ξ	\omicron	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ	ψ ω A B Γ				
4d	2e	2e	2e	2e	4d	2f	2f	2f	2f	1i	1i	2k	1k	4l
ν	ξ	\omicron	π	ρ	σ	τ	υ	φ	χ					
4d	2g	2g	2g	2g	4d	2h	2h	2h	2h					

Das Lied¹⁾ hat in der Handschrift allerdings nur eine Strophe; es hat vielleicht nie mehr gehabt und kann deshalb eher zu der Gattung der 'Leiche' gerechnet werden. Es wäre dann ein Beweis mehr dafür, daß das eben besprochene, von Guiraut Riquier verfaßte Lied als 'Strophenlai' zu betrachten ist.

Bei weitem den größten Erfolg hatte eine dritte Lösung aufzuweisen, eine Form, die nur die Hauptelemente des Lai enthält, d. h. einen Eingangsdoppelversikel, einen Doppelversikel aus dem Inneren und einen Abschlußversikel, der zumeist dem Eingangsversikel musikalisch gleich ist. Gace Brulés Lied, Rayn. 633, *Quant je voi l'erbe reprendre* ... oder das lustige Spielmannsliedchen Colin Musets, Rayn. 893, *Quant je voi yver retourner* ... nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 846 fol. 125c kann hier genannt werden.

¹⁾ Ausgabe: A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, in 'Acta germanica' Bd. 3 u. 4, Berlin (1894/96) 371.

1. Quant je voi y - ver re - tor - ner, Lors me vou - droi - e
3. Se je po - oie os - te tro - ver Lar - ge, qui ne vou -

se - jor - ner. 5. Qu'e - ust porc et buef et mou - ton,
sist con - ter, 6. Mas - lars, fai - sanz et ve - noi - son. 7. Gras -

ses ge - li - nes et cha - pons Et bons fro - ma - ges en gla - on.

Doch diese Form:

I.	II.	III.
$\alpha \alpha \beta$	γ	
$a_s a_s$	b_s	$\alpha \alpha \beta$
$\alpha \alpha \beta$	γ	$b_s b_s$
$a_s a_s$	b_s	

stellt nur einen Übergang zu dem weit verbreiteten 'reduzierten Strophenlai' dar.

VII. Der reduzierte Strophenlai.

Verkürzungen der unter zu großer Länge leidenden Laistrophe auf ein dem gesungenen Lied zuträgliches Maß ist eine immer wieder zu beobachtende Erscheinung, die noch bis ins 16. Jahrhundert hinein nachgewiesen werden kann.

In dieser Hinsicht verdient das weltliche Lied: *Mein frewd möcht sich wol meren* ...¹⁾ aus dem 'Locheimer Liederbuch', Hs. Zb. 14

¹⁾ Vgl. Faksimile-Ausgabe: K. Ameln, Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, Berlin (1925) S. 8; Text-Ausgabe: W. Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann, Leipzig (1926) S. 111 und 160.

pag. 8 der Fürstlich Stolberg'schen Bibliothek in Wernigerode unser Interesse. Seine erste Strophe lautet:

Weltl. Lied aus dem Locheimer Liederbuch:

1. Mein frewd möcht sich wol meren, Wollt glück mein helfer sein; 5. Ich
2. Ge - lück tat mich er - ne - ren, Verwunt mein sen - lich pein. 7. An

Ev. Choral aus dem Leipziger Enchiridion:

1. Herr Christ der ei - nig Gottes son, Vaters inn e - wig - keit 5. Er
3. Aus seim hert - zen entsprossen, Gleich wie geschrie - ben steht,

Weltl. Lied aus „Erische Teutsche Liedlein“ (1549):

1. Ich hört ein frewlein kla - gen, Fürwar ein weiblich bild, 5. Das
3. Ir herz wolt ir ver - za - gen Nach ei - nem rit - ter mild.

het mir auss - er - le - sen Ein myn - nig - li - ches weib, 8. Ich
der stet all mein we - sen

ist der mor - gen - ster - ne, 6. Sein

frewlein sprach mit lü - sten: 6. „Er

kan an sy nit gne-sen 9. Das macht ir stolc-zer leib.

glent-ze streckt er fer-ne 7. Für an-dern ster-nen klar

liegt an mei-nen brü-sten, 7. Der al-ler-lieb-ste mein.^a

Der Bau des Liedes stellt sich wie folgt dar:

I.		II.		III.	
α	β_1	γ_1	β_2	α	β_1
$3a \sim$	$3b$	$3c \sim$	$3d$	$3c \sim$	$3d$
-----		-----		-----	
α	β_1	γ_2			
$3a \sim$	$3b$	$3c \sim$			

Die gleiche Kadenz β am Ende jedes Versikels, die fortschreitende Repetition, die Gleichheit des nicht wiederholten letzten Versikels mit dem ersten sind untrügbare Merkmale des Strophenlai, wie er am Ende des vorhergehenden Abschnittes zur Darstellung gebracht wurde. Interessant ist jedoch, daß in der Wiederholung des II. Doppelversikels die Tonreihe β_2 mit dem zugehörigen Vers in Fortfall gekommen ist.

Wenn hier schon mit gutem Recht eine Verkürzung der Form um einen Vers vermutet werden kann, so wird die Reduktion dieser Form um weitere zwei Verse in dem von Elisabeth Creutzinger verfaßten evangelischen Choral: *Herr Christ der einig Gottes son* ... zur Gewißheit. Die bis zum heutigen Tage im Gemeindegesang erhaltene Melodie des Chorals, der zu den ältesten lutherischen Chorälen gehört und als solcher bereits in dem ersten Eiferter 'Enchiridion' vom Jahre 1524 erscheint, folgt der Weise des eben erwähnten weltlichen Liedes — vgl. die unter das weltliche Lied gesetzte Fassung des Chorals nach dem Leipziger 'Enchiridion'¹⁾

¹⁾ Vgl. Faksimile-Ausgabe: H. Hofmann, Das erste Leipziger Gesangbuch, Leipzig (1914) 33.

von Michael Blume aus dem Jahre 1530 — bis auf den II. Versikel, der auf einen Vers verkürzt erscheint.

Der Choral, dessen Reime oft recht dürftige Assonanzen darstellen, läßt folgenden Aufbau erkennen:

I.		II.		III.	
α	β_1	γ_2	α	β_1	
$3a \sim$	$3b$	$3c \sim$	$3c \sim$	$3d$	
-----		-----		-----	
α	β_1				
$3a \sim$	$3b$				

Durch die Verkürzung des mittleren Versikels auf einen Vers ist aus der größeren Form des weltlichen Liedes die kürzere, reduzierte Form des Chorals hervorgegangen; in dieser aber haben wir eine der beliebtesten Formen des Liedes überhaupt vor uns.

Der reduzierte Strophenlai läßt sich wie folgt darstellen:

I.		II.		III.	
α	β	γ	α	β	
a	b	b	a	b	
-----		-----		-----	
α	β				
a	b				

Als altfranzösisches Beispiel kann das Lied des um 1200 dichtenden Hugue de Berzé, Rayn. 1821, *Nus hons ne seit d'ami qu'il puet valoir* ... nach Hs. Paris, Bibl. nat. 846 fol. 87b dienen:

1. Nus hons ne seit d'a - mi qu'il puet va . - loir
3. Mais quant il voit le da - mage a - pa - - roir,

2. De ci a - donc qu'il l'a dou tout per - - du;
4. A - donc dit il „He - las! com mar i - fui!“

5. En - cor ne m'a ma da - me con - ne - - u:



dessen Aufbau sich wie folgt darstellt:

I.		II.	III.	
α	β	γ	α	β
a_{10}	b_{10}	b_{10}	a_{10}	b_{10}
α	β			
a_{10}	b_{10}			

Es wurde schon erwähnt, daß dieser reduzierte Strophenlai in Mittelhochdeutschen weite Verbreitung gefunden hatte. Als mhd. Beispiel soll das bekannte Lied des 'Unvürzaghet', *Junger man von tzwenzich jaren* ... nach der Jenaer Liederhandschrift fol. 39b wiedergegeben werden:



4. So mac dir nicht mis - se - lin - gen. Dy - ne

8. So mac sich dyn sel - de me - ren. Du solt



ju - gent sol - tu twin - gen, 6. Das sie

al - le vrou - wen e - - ren, 10. So wirt



vlie tzû al - ler stunt mis - se - tat.

dir der en - gel wat dort ge - geben.



Der Aufbau, der dem Lied zugrunde liegt, ist folgender:

I.			II.	III.		
α_1	α_2	β	γ	α_1	α_2	β
$4c$	$4c$	$6a$		$6b$	$4e$	$4e$
α_1	α_2	β	$6b$	α_1	α_2	β
$4d$	$4d$	$6a$		$4e$	$4e$	$6b$

Da die späteren mittelhochdeutschen Lieder — im Vergleich etwa mit den altfranzösischen — vielleicht dem Charakter der deutschen Sprache entsprechend deutlich das Bestreben aufweisen, die einzelnen Teile der Strophe in die Länge zu ziehen, so nimmt auch der reduzierte Strophenlai einen Strophenumfang an, der dem gesungenen Lied nicht mehr zuträglich sein konnte. Es setzen deshalb auch hier wieder Bestrebungen ein, den Strophenumfang zu verkleinern, wie wir das einwandfrei in Wizlavs Lied: *De erde ist untsozen* ... mit dem Aufbau:

I.				II.		III.		
α_1	α_2	β_1	γ	δ	ϵ	α_1	α_2	β_2
$3a$	$3a$	$3a$	$4b$			$3d$	$3d$	$3e$
α_1	α_2	β_1	γ	$3d$	$3d$	α_1	α_2	β_2
$3a$	$3a$	$3a$	$4b$			$3e$	$3e$	$3e$

erkennen können: in Abschnitt III. wird die Melodie auf die drei ersten Tonreihen von Abschnitt I. beschränkt.

Günther Müller hat gezeigt, daß der 'reduzierte Strophenlai' sich nicht nur auf die Jenaer Liederhandschrift beschränkt, „nicht ein Ergebnis meistersingerlicher Tüftelei, sondern ein wichtiges Formprinzip des ganzen Minnesangs ist“¹⁾.

Natürlich hat die 'reduzierte Laistrophe' sich auch weiterhin in Deutschland erhalten und eigenartige Varianten hervorgerufen. Zunächst wurden die Tonreihen des am Anfang stehenden Doppelpersikels mit Abschlußdifferenzierung ausgestattet, so daß:

¹⁾ G. Müller, Studien zum Formproblem des Minnesangs, in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte' Bd. I (1923) 102.

$\frac{\alpha \beta}{\alpha \beta} \gamma \mid \alpha \beta$ übergang in: $\frac{\alpha \beta_1}{\alpha \beta_2} \gamma \mid \alpha \beta_2$

Diese Abschlußdifferenzierung, die sich gewöhnlich als Halb- und Ganzschluß charakterisiert, bedingte als natürliche Folgerung ein Ausklingen der Strophe in den Ganzschluß.

Nicht selten erstreckte sich die Differenzierung aber über einen größeren Teil der Tonreihen des ersten Doppelversikels, so daß sich schließlich, wie z. B. in *des Münches cisiojanus*¹⁾, *die jarwyse* der bekannten Colmarer Meistersinger Handschrift München²⁾, Staatsbibliothek, Cod. germ. 4997 fol. 662r^o:

Be-schnyt-ten wir-dic-li - chen Wart die dry kung be-ta-
 get, Er-hart und pauls die ri - chen, Sant fe - lix und
 auch an-thon, pris-ca ma - get, Se - ba - sti - an, ag - nes, vin-
 tzentz be - ken - ner, Thy - mo - the, pauls be - kert be-
 sun - - der - li - chen: en-det sich der jen - ner.

¹⁾ Über die Literatur der *Cisiojani* (Merkprüche für die Aufeinanderfolge der kirchlichen Feiertage) vgl. Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. I, 2 S. 306.

²⁾ P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig (1896) 154.

eine Form:

I.	II.	III.
$\frac{\alpha \beta}{3a \sim 3b}$	δ	$\frac{\alpha \gamma_2}{5a \sim 3c}$
$\frac{\alpha \gamma_1}{3a \sim 5b}$	$5c$	

ergibt. Das ist aber nicht nur der Grundriß von Liedern des 15. Jahrhunderts, sondern auch der von Wolfram von Eschenbachs Titulrel-Strophe¹⁾.

Es wird aber noch ein weiterer Schritt gewagt, indem die Differenzierung über die ganzen Tonreihen des ersten Doppelversikels ausgedehnt wird. Hierbei kommen zwei verschiedene Lösungen für die Strophenform in Betracht.

Eine Reihe von Liedern, wie z. B. das Lied: *Es flog ein klein waldvögelein ...*²⁾ oder: *Ich stund an einem morgen ...*³⁾, das ich nach Heinrich Fink, *Schöne, außerlesene Lieder, Nürnberg (1536) Nr. 18* mitteile:

Ich stund an ei-nem mor-gen Heym-lich an ei-nem ort,
 Do het ich mich ver - por-gen, Ich hört kläg - li - che wort
 Von ei - nem freu - lein, was hübsch und fein,
 Sie sprach zu i - rem bu - len: „Es muss ge - schie - den sein!“

¹⁾ F. von der Hagen, *Minnesinger*, Leipzig (1838) Bd. IV 774.

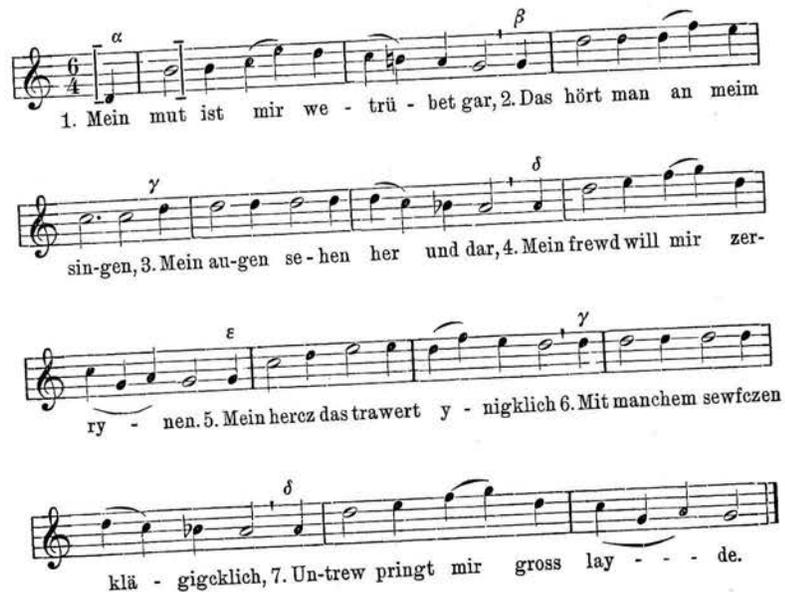
²⁾ Gedr. F. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig³ (1925) 214.

³⁾ Ebenda 364.

mit dem Bau:

I.	II.	III.
$\alpha_1 \beta$		
$3a \sim 3b$	ε	$\alpha_2 \delta_2$
$\gamma \delta_1$	$4c$	$3d \sim 3c$
$3a \sim 3b$		

übernimmt Anfang (α) und Ende (δ) des ursprünglichen Doppelversikels als Strophenabschluß, während andere Lieder, wie z. B. das Lied: *Es wonet lieb bei Liebe...*¹⁾ oder das des Locheimer Liederbuches pag. 1: *Mein mut ist mir wetrübet gar...*²⁾ nach der die erste Zeile an den übrigen Teil der Strophe angleichenden Rekonstruktion von Koßmann³⁾:



1. Mein mut ist mir we-trü-bet gar, 2. Das hört man an mein
sin-gen, 3. Mein an-gen se-hen her und dar, 4. Mein frewd will mir zer-
ry - nen. 5. Mein hercz das trawert y - nigklich 6. Mit manchem sewfzen
klä - gigklich, 7. Un-trew pringt mir gross lay - - - de.

¹⁾ Gedr. L. Erk und F. M. Böhme, Deutscher Liederhort, Leipzig (1893) Nr. 86.

²⁾ Faksimile-Ausgabe: K. Ameln, Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, Berlin (1925); Text-Ausgabe: W. Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann, Neudruck Leipzig (1926) 91.

³⁾ F. Koßmann, Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Literatur, Haag (1923) 37.

mit dem Grundriß:

I.	II.	III.
$\alpha \beta$		
$4a \sim 3b$	ε	$\gamma \delta$
$\gamma \delta$	$4c$	$4c \sim 3d$
$4a \sim 3b$		

die Tonreihen von V. 3 und 4 als Strophenabschluß verwenden.

Es mag sein, daß die ursprünglich nur durch eine Tonreihe (γ) unterbrochene Wiederholung der ersten Melodie ($\alpha\beta$) in der verhältnismäßig kurzen Strophe als zu monoton empfunden wurde und die Variationen veranlaßt hat.

Die aus dem 15. Jahrhundert belegte Form des Liedes: *Mein mut ist mir wetrübet gar...* scheint aber bedeutend älter zu sein, denn ein sehr interessantes Liedpaar läßt dieselbe Form schon im 12. Jahrhundert vermuten.

Es ist allgemein bekannt, daß der deutsche Ritter nicht nur für die Hebung seines Standes, sondern auch für seine Liedliteratur seinem westlichen Nachbarn viel verdankt. Man wird nicht fehlgehen, wenn man der Vermittlung der kunstliebenden Gemahlin Friedrich Barbarossas, Beatrix von Burgund, die erste nachhaltige Berührung deutscher Kunst mit romanischer zuschreibt¹⁾; gehörte ihrem Kreise doch auch der Sänger Guiot de Provins an, der uns von dem Maifest in Mainz (1184) berichtet und dessen Lied Rayn. 142, *Ma joie premeraine...* der deutsche Minnesänger Friedrich von Hûsen in: *Ich denke underwîlen...* nachahmte, wie es H. Spanke²⁾ und W. Bücheler³⁾ nachgewiesen haben. Die beiden Lieder lauten:



1. Ma joi - e pre - me - rai - ne M'est tor-neie en pe-
1. Ich den - ke un - der wi - len, Ob ich ir nâ - her

¹⁾ Vgl. zu der Frage meine Aufsätze: Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' Bd. 7 (1924) 65 ff. und: Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, in 'Zeitschrift für deutsche Bildung' Bd. 2 (1926) 536 ff. und 622 ff.

²⁾ H. Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 49 (1929) 210 und 235.

³⁾ W. Bücheler, Französische Einflüsse auf den Strophenbau und die Strophenbindung bei den deutschen Minnesängern, Diss. Bonn (1930) 23.

san - - - ce, 3. Las! je ne sai por coi; Mais en - si
wæ - - - re, 3. Waz ich ir wol - te sa-gen. Daz kür - zet

me de - mai - - - ne 5. La foi et l'es - pe - ran - - -
mir die mi - - - len, 5. Swenn ich ir mi - ne swæ - - -

ce K'A - mors a mis en moi. Se je par
re Sô mit ge - dan - ken kla-ge. Mich se - hent

bo - ne foi Doi a - voir pe - ni - tan - - - ce, De
ma - ni - ge ta - ge Die liute in der ge - bæ - - - re Als

moi ne sai nul roi 10. Fors que ma mort i voi.
ich niht sor - gen habe, 10. Wan ichs al - sô ver - tra-ge.

Der Grundriß der beiden Lieder stellt sich wie folgt dar:

I.			II.	III.		
α	β	γ	η	δ_2	ε_2	ϑ
a_5	b_5	c_5	c_5	b_5	c_5	c_5
$3a$	$3b$	$3c$	$3c$	$3b$	$3c$	$3c$
δ_1	ε_1	ϑ	$3c$	$3b$	$3c$	$3c$
a_5	b_5	c_5				
$3a$	$3b$	$3c$				

Die Gleichheit der zu V. 4—6 und 8—10 gehörenden Tonreihen ist von Guiot sicher beabsichtigt worden; leider ist die Melodie zu seinem Lied nur in der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 20050 fol. 14r^o

erhalten, so daß eine Nachprüfung der verdächtigen — hier in kleineren Noten gedruckten — Fassung der Tonreihe δ_2 , die der von δ_1 , um einen Ton vorausseilt, nicht möglich ist. Auch sonst sind gleiche Anklänge im Anfang von α und β , sowie gleiche Kadenzierung in β und ε vorhanden.

H. J. Moser vertritt die Ansicht, daß die von den Minnesängern übernommenen romanischen Melodien „eingedeutscht“ werden müßten¹⁾. Ich kann ihm darin nicht beipflichten. Warum hat denn beispielsweise Oswald von Wolkenstein nicht daran gedacht, seine aus dem Romanischen übernommenen Melodien, von denen sein Lied: *Der mai mit lieber zal* ... leicht zugänglich ist²⁾, „einzudeutschen“? Die deutsche Fassung, die vollkommen mit dem französischen Vorbild übereinstimmt, beweist, daß Wolkenstein nicht daran dachte, irgend etwas an seiner Vorlage zu ändern. Warum — um nur noch ein weiteres, neueres Beispiel zu nennen — wurde nicht einmal die Melodie des sizilianischen Volksliedes: *O sanctissima* ..., die in unserem Weihnachtslied: *O, du fröhliche* ... wiederkehrt, „eingedeutscht“?

Die fremden Liedmelodien sind doch nur übernommen worden, weil man an ihnen, so wie sie waren, Gefallen gefunden hatte; ob sie noch ebenso angesprochen hätten, wenn man bei der Übernahme rhythmische oder melodische Veränderungen an ihnen vorgenommen, ist zum mindesten fraglich.

VIII. Die Laiausschnitte.

Aber noch ein anderer Weg, zu kürzeren Strophenformen zu gelangen, hat sich im Rahmen der Sequenz bzw. des Lai finden lassen: man begnügte sich mit Ausschnitten aus dem Lai, die man entweder dem Anfang, der Mitte oder dem Ende des Lai entnahm. Dementsprechend kann man drei Gruppen unterscheiden. Also:

I.	II.	III.
$\alpha \beta \beta$	$\gamma \gamma \delta \delta \mid \varepsilon \varepsilon \zeta \zeta \eta \eta \mid \iota \iota \dots \dots \varphi \varphi$	$\chi \chi \psi \psi \omega$
oder		
$\alpha \alpha$	$\beta \beta \gamma \gamma \mid \delta \delta \varepsilon \varepsilon \zeta \zeta \mid \eta \eta \dots \dots \varphi \varphi \chi \chi \mid \psi \psi \omega$	

¹⁾ H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 4. Aufl. Stuttgart (1926) 155.

²⁾ Gedr. in 'Zeitschrift für deutsche Bildung' Bd. 2 (1926) 551ff.

I. Gruppe.

Verhältnismäßig selten ist der Anfang eines Lai als Strophenform benutzt worden. Als Beispiel sei auf das Lied Berengers de Palazol, B(artsch), Gr(undriß) 47. 7, *Dona, si totz temps vivia...* aus der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 37r^o:

1. Do - na, si totz temps vi - vi - a, 2. Totz temps vos se -
5. Des - ti - natz ni
8. Si'n val mais mos

rai a - - clis: Qu'es-tran-ha-men m'a - be - - lis
a ve - - nir; Si tot no m'en puese jau - - zir
pes - sa - - mens E me'n sap mel - hor jo - - vens

4. Qu'ie'us am, qual que dans me'n si - a,
7. Tan be cum mos cors vol - ri - a,
10. E de - portz o gual-lar- di - - - - a.)

mit der Form:

I.	II.		
β 1. var.	γ 1. var.	δ 1. var.	
b_7	b_7	a_7	\sim

α	β 2. var.	γ 2. var.	δ 1. var.
$a_7 \sim$	b_7	b_7	a_7

	β 2. var.	γ 3. var.	δ 2. var.
	b_7	b_7	$a_7 \sim$

hingewiesen. Über die melodischen Varianten als Kennzeichen des 'Lai' vgl. oben S. 137.

¹⁾ Die am Notenhals beigefügten Ziffern geben an, welche Variation zu der untergelegten Textzeile gehört.

Die Form beschränkt sich jedoch nicht auf romanisches Gebiet, auch auf deutschem Boden war sie heimisch. Als Beispiel diene ein interessantes Lied, dessen Reimordnung auf einen vollkommen anderen Strophenbau schließen ließe; es ist das Lied: *Mein hercz hat lange zeyt gewellt...* Seite 26 des 'Locheimer Liederbuches', welches lautet:

1. Mein hercz hat lan - ge zeyt ge - wellt,

2. Nu hat es sich noch wunsch gestellt 3. Zu ai - ner dy mir
5. Sollt ich nit pil - lich er - freu - en mich, 6. Zart lieb, ich will dir

wol - ge - felt Mit i - rer lieb für me - - nig - lich.
e - wig - lich [ge] - dien on al - les a - - - - be - lon.

In diesem Fall kann die Form:

	I.	II.		
α	β	γ_1	δ	ϵ
		4a	4a	4b

		γ_2	δ	ϵ
		4b	4b	4c

einen Anhalt für die Verbesserung der bisher falschen Textunterlegung dieses Liedes geben und damit ein Kriterium für die Behandlung ähnlich gelagerter Fälle werden.

Dem Brauch des 15. Jahrhunderts gemäß, die Melodie auf einen verhältnismäßig kleinen Raum zusammengedrängt vor der Aufzeichnung sämtlicher Strophen eines Liedes mitzuteilen, ist auch im 'Locheimer Liederbuch' die Textunterlegung unter die Notation nicht möglich; sie wird deshalb nur mangelhaft an-

gedeutet, wenn nicht ganz fortgelassen¹⁾. Wie aber ist der Text zu unterlegen?

In unserem Lied werden in jeder Strophe die drei letzten Zeilen — ohne etwa ein Refrain zu sein — als Reprise bezeichnet. In der Notation ist der Einsatz der Reprise ebenfalls vermerkt, und zwar ist das zuerst an falsche Stelle geschriebene rote Reprise-Zeichen durch ein zehn Noten weiter stehendes schwarzes Reprise-Zeichen ersetzt worden. Von hier ab stimmt nun auch die Notation des Liedschlusses mit der ihr vorhergehenden bis auf die ersten achtzehn Noten überein. Dieser Gleichheit der Melodie entspricht aber auch der Aufbau des Textes der Strophe von V. 2: *Nu hat es sich* ... ab. Es bleibt nur noch die erste Strophenzeile unter den übrigbleibenden Noten unterzubringen.

Wenn die Melodiekurve dieser Zeile nicht vollkommen aus dem Rahmen des übrigen Liedteiles herausfallen soll, so muß sie mit der achten Note von vorn beginnen, während die vorausgehende Tonreihe ein textloses, instrumentales Vorspiel darstellt.

Dieses instrumentale Vorspiel, das gewöhnlich volltaktig beginnt und bei vielen — nicht allen — Liedern des 'Locheimer Liederbuches' vorhanden ist, haben Arnold-Bellermann²⁾ nicht erkannt, und sie kommen daher zu oft ganz willkürlichen und ebenso sonderbaren Textunterlegungen.

Dieser Aufbau hat noch bis in unsere Tage hinein seine Lebenskraft bewiesen: in Deutsch-Lothringen wurde vor kurzem folgende Melodie des katholischen Kirchenliedes, dessen Text uns auch in einem vor der großen französischen Revolution in jenem Landesteil eingeführten Gesangbuch³⁾ überliefert ist, aufgenommen

1. Aus der Tie - fe schrei - en wir em - por, 2. Von den
5. Lieb - ster

¹⁾ Vgl. die Faksimile-Ausgabe des 'Locheimer Liederbuches' (siehe oben S. 196 Anm. 2); auch für die folgende Erörterung sei auf diese Ausgabe verwiesen.

²⁾ Da W. Arnold während der Drucklegung seiner Ausgabe (vgl. oben S. 196 Anm. 2) starb, wurde dieselbe von Bellermann zu Ende geführt.

³⁾ Katholisches Lehr-, Gebet-, Gesang- und Schulbuch gesammelt und verfasst von einem Pfarrherrn des Metzger Bistums, Straßburg (1789) 578.

Hö - hen Un - serm Fle - hen Nei - ge gnä - digst, Herr, dein Ohr.
Va - ter, Lieb - ster Va - ter, Schenke dei - nen Kindern Ruh.

Es liegt der Bau vor:

	I.	II.
	β	γ δ
α	2b	2b 4a
5a	β	γ δ
	2c	2c 4d

Das anonyme lat.-franz. Lied, Rayn. 462a, *Nicholaus hodie* ...¹⁾ und Gautier d'Epinal's Lied, Rayn. 1059, *Se par force de merci* ... haben denselben Bau, zeigen aber außerdem noch eine Wiederholung des einleitenden Verses. Gautiers Lied lautet nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 846 fol. 130b:

1. Se par for - ce de mer - ci Ne des - cent A -
3. En la moil - lour des loi - aus, Ja ne m'en ver -

mors co - raux 5. De bien qui ne me soit max;
rai sai - si 7. Par lor douz co - man - de - ment,
9. Me - is - sent en lor po - oir,

Mais se pi - tiez a - - vec aux,
Un pe - tit d'es - for - - ce - ment
Lors por - roi - e joie a - voir.

¹⁾ Faksimile-Ausgabe: P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, in 'Mélanges de musicologie critique' Bd. III, Paris (1905) pl. V. Text-Ausgabe: A. Jeanroy, *Une hymne bilingue à Saint Nicolas*, in 'Speculum' Bd. VI (1931) 107 ff. (Jeanroy kannte Aubry's Faksimile-Ausgabe nicht.)

Das Lied hat also die Form:

I.	II.
$\alpha_1 \alpha_2$	$\beta \gamma_1$
$a_7 b_7$	$b_7 b_7$
$\alpha_1 \alpha_2$	$\beta \gamma_1$
$b_7 a_7$	$c_7 c_7$
	$\beta \gamma_2$
	$d_7 d_7$

Häufiger begegnet ein Doppel- oder Tripelversikel ohne Einleitung. Einerseits sei hier auf Bernart von Ventadorns Lied, B. Gr. 70, 16, *Conorz, era sai eu ae ...* und Peirols Lied, B. Gr. 366, 21, *Molt m'entremis de chantar volunters ...* als Doppelversikel hingewiesen, andererseits auf Tripelversikel bei Bernart, B. Gr. 70, 25, *Lancan vei la folha ...* und, mit kleineren Varianten, auf Peirols Lied, B. Gr. 366, 15, *Ab joi quem demora ...*, sowie auf Raimbaut de Vaqueiras Lied, B. Gr. 392, 24, *No m'agrada iverns ni pascors ...*, in denen sehr wohl die aus den Lais bekannten melodischen Variationen erblickt werden können.

Das Lied Peirols nach der Überlieferung der Hs. Mailand, Bibliotheca Ambrosiana, R 71 superiore fol. 45a kann als provenzalisches Beispiel dienen:

1. Molt m'en-tre - mis de chan - tar vo - lun - ters, E d'a - le-
4. Ne mais se - cors de mi donz no a - ten, Tals des-co-

gran - - ze de joi man - te - - - ner,
norz e tal es - mais m'en ve

Men - tre q'eu fui d'a-mor en bon es -
Qe per un pauc de tot joi noz

per; re - - - - cre.

Der Grundriß des Liedes sieht also wie folgt aus:

α	β	γ_1
a_{10}	a_{10}	a_{10}
α	β	γ_2
b_{10}	b_{10}	b_{10}

Auch auf der britischen Insel ist dieser Typus anzutreffen, wie das geistliche Lied, Brown 2209, *pe milde lomb isprad o rode ...*¹⁾ der Hs. London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 154 r^o, das vielleicht ein Kontrafaktum des lat. Planctus: *Mater laeta concepisti ...*²⁾ aus der Prosa: *Moestae parentis* ist, zeigt:

1. pe mil - de lomb i - sprad o ro - - de Heng bi-
5. Fe - awę of hisę im warn bi - le - - ved: Dred hem

hor-nen al o blo - de For hu - re gelte, for hu - - re
hadę im al bi - re-ved, Wan pe sey - en he - - re

god - - - de; For pe ne gel - te ne - vre nout.
he - - - ved To so scan - ful deth i - brout.

Das Lied hat den Aufbau:

α	β	γ	δ
$4a$	$4a$	$4a$	$4b$
α	β	γ	δ
$4c$	$4c$	$4c$	$4b$

¹⁾ Faksimile-Ausgabe: E. Wooldridge, *Early English Harmony*, London (1897) fol. 34; Text-Ausgabe: M. Jacobi, *Vier mittelenglische geistliche Gedichte*. Diss. Berlin (1890) 37.

²⁾ H. A. Daniel, *Thesaurus hymnologicus, sive Hymnorum, canticorum sequentiarum circa annum MD usitatorum collectio amplissima ...* Hallis, Bd. V (1856) 187.

Es wäre eigenartig, wenn die auf französischem, provenzalischem, englischem Sprachgebiet verbreitete Form nicht auch im deutschen anzutreffen wäre. In der Tat lebt die Form wohl noch heute bei uns. Walthers Tagelied (L. 88, 9): *Friuntlichen lac ...* mit seinem Bau:

4a 4b 8c 8d

4d 4a 8c 8b

gehört in diese Gruppe, auch sein Lied (L. 62, 6): *Ob ich mich selben rüemen sol ...* mit dem Grundriß:

4a 4b
----- 1c 6c
4a 4b

4d 4e
----- 1f 6f
4d 4e

zeigt in der Wiederholung am Anfang des Doppelversikels ganz deutlich die Eigenart des Lai.

Auch das Lied: *Meine Seele Gott mit Ehren ...* aus dem oben erwähnten Lothringer Gesangbuch (S. 201) weist denselben Bau auf:



1. Mei - ne See - le Gott mit Eh - ren Ü - ber al - les
5. Gott, auf den hab ich ver - trau - et, Hat die De - mut



hoch er - hebt, Ju - bel läßt in mir sich
an - ge - schaut Sei - ner nie - de - rig - sten



hö - - - ren; Mei - nem Geist mein Heil be - lebt.
Magd - - - Mir ge - schah, wie er ge - sagt.

Eine ganze Reihe anderer, heute noch gesungener Kirchenlieder hat diesen Bau.

Dreimal ertönt in dem Lied des Lichtensteiners: *Wol her, alle, helfet singen ...* mit dem Aufbau:

4a ~ 6b

4a ~ 6b

4a ~ 6b

die gleiche Tonreihe, viermal ertönt sie mit kleiner Einschränkung in Wizlav von Rügens Lied: *De voghelin Untphat des lechten meyen scin ...* Es lautet nach der Jenaer Liederhandschrift fol. 79d:



1. De vo - ghe - lin Unt - phat des lech - ten mey - ien scin.
2. Der an - gher lyt [In] blo - men ghel rot un - de wyt;
3. Vol - ko - men ghüt Lyt der an - gher unde ir blüt, Daz
4. Was meye unt - luct, Ri - lich daz de sunne uph tzuct.



1. Mit irn sü - zen do - nen phin Sint se wol ir - ken - net.
2. Mangher han - de var - we syt Loypp sint uz ghe - ren - net.
3. iz den oughen senf - te tüt, Man - nen und den wi - ben.
4. Wol ym, wer bi lebe unt - nuct: Der mac vro be - li - ven.

Interessant ist, wie der Komponist aus dem Anfang der Tonreihe β die Melodie für δ gewinnt, indem er die drei ersten Noten von β zweimal aufsteigend und zweimal absteigend verwendet.

Der Grundriß des Liedes:

α β γ
c₄ c₅ c₇ a₅ ~

 α β γ
d₄ d₅ d₇ a₅ ~

 δ β γ
e₄ e₇ e₉ b₅ ~

 α β γ
f₄ f₇ f₇ b₅ ~

schlägt eine Brücke zu dem 'reduzierten Strophenlai', den Wizlav mit großer Vorliebe gepflegt hat.

¹⁾ Die nach unten gestrichenen Noten gelten nur für die 3. Zeile.

II. Gruppe.

Außerordentlicher Beliebtheit haben sich die aus zwei oder drei Doppelversikeln bestehenden Liausschnitte erfreut. Als Beispiel mag ein reizendes Frühlingslied von Moniot d'Arras, Rayn. 94, *Ce fut en mai*... nach der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 135 dienen:

α

1. Ce fut en mai Au douz tens gai Que
4. Main me le - vai, Jo - - er m'a - lai Lez

1 2 β

la se - sons est be - le, 7. En
u - ne fon - te - ne - le. 10. La

1

un ver - gier Clos d'es - glen - tier 9. O - i u - ne vi -
vi dan - cer Un che - va - lier

1 2

e - le, 12. Et u - ne de - moi - se - le.

Der Bau des Liedes, das neben Sequenzenbildung gleiche Kadenz der beiden Doppelversikel aufweist, ist folgender:

I.	II.
α_1	β_1
$a_4 a_4 b_8$	$c_4 c_4 b_8$
α_2	β_2
$a_4 a_4 b_8$	$c_4 c_4 b_8$

Nicht minder interessant ist das Lied des Rogier de Cambrai, Rayn. 489, *Nouvele amour qui si m'agrée*... aus der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 259, das mit ähnlichen Mitteln operiert:

α_1 α_2

1. Nou - vele a - mour qui si m'a - gré - e De
3. Et cele ou j'ai mis ma pen - sé - e Me

1. β 2. β

jo - li cuer mi fet chan - ter, 5. Sanz de - mo - ré - e Li
tient en bo - ne vo - len - té. 8. Ja n'iert faus - sé - e, Mes

γ

ai do - né - e M'a - mor, ja ne l'en quier os - ter.
melz a - mé - e, Se de cuer mi vo - loit a - mer.

mit dem Bau:

I.	II.
$\alpha_1 \alpha_2$	1. β 2. $\beta \gamma$
$a_8 b_8$	$a_8 a_8 b_8$
$\alpha_1 \alpha_2$	1. β 2. $\beta \gamma$
$a_8 b_8$	$a_8 a_8 b_8$

Die Lai-Technik mit ihrer horizontalen (Doppelversikel) und vertikalen Symmetrie (α_1 u. α_2) (vgl. oben S. 133) und ihrer Sequenzbildung (1. β u. 2. β) wird hier in einer vielleicht instrumental empfundenen Konzeption verkörpert.

Aber diese Strophenform ist bedeutend älter als die eben angeführten altfranzösischen Denkmäler, sie begegnet schon in dem älteren Teil des St. Martial-Codex, Paris, Bibl. nat. lat. 1139, der aus dem 12. Jahrhundert stammt. Das lateinische Lied: *Dulcis sapor novi mellis*... auf fol. 44r^o diene als Beleg:

α

1. Dul - cis sa - - - por no - vi mel - lis,
2. Le - ge(n)s di - - - ri fre - git fel - li[s]

β

3. Per quod dic - tus fu - it fa - vus
4. Stel - le ma - ris De - us al - mus.

Der Bau ist:

I.	II.
α	β
$a_7 \sim$	$b_7 \sim$

α	β
$a_7 \sim$	$b_7 \sim$

Oder das Lied derselben Hs. fol. 59r^o: *Patris ingeniti filius...* dessen erste Strophe lautet:

1. Pa - tris in - ge - ni - ti fi - li - us Ve - nit
2. Se - cre - te fit re - i nun - ti - us Pu - el-

e - the - re - is se - di - bus: 5. Di - cens: „O
le Ga - bri - el an - ge- lus, 7. Cu - ius sum

do - mi - na, A - ve tu, Ma - ri - a,
ver - nu - la De - fe - ro nun - ti - a.“

Auch in diesem Lied, dessen Bau sich wie folgt darstellt:

I.	II.
$\alpha \beta_1$	γ 1. var. δ 1. var.
$a_9 a_9$	$b_6 b_6$

$\alpha \beta_2$	γ 2. var. δ 2. var.
$a_9 a_9$	$b_6 b_6$

treten kleine melodische Varianten auf, wie sie bei den Stücken des Sequenztypus schon mehrfach begegnet sind.

Als provenzalische Beispiel sei das Lied von Peirol, B. Gr. 366, 26, *Per dan que d'amor m'avegna...* nach der Hs. Mailand, Bibliotheca Ambrosiana R 71 superiore fol. 46a angeführt:

1. Per dan que d'a-mor m'a-ve-gna No la-xe-rai 5. E si'n sui en
3. Que jois e chan no man-te-gna Tan com vivrai; 7. Car cil, o mon

tal es-mai No sai que'm de-ve-gna,
cor es-tai, Vei c'a- mar no'm dei-gna.

Der Grundriß der Strophe stellt sich wie folgt dar:

I.	II.
$\alpha \beta$	$\gamma \delta_1$
$a_7 \sim b_4$	$b_7 a_5 \sim$

$\alpha \beta$	$\gamma \delta_2$
$a_7 \sim b_4$	$b_7 a_5 \sim$

Daß dem Mittelhochdeutschen diese Form nicht unbekannt war, beweist eines der Lieder des Oswald von Wolkenstein¹⁾:

1. Der sei - nes laids er - getzt well sein Und un - ge - netzt be -
5. Da - rinn so wont mang freu - lin zart, Die kun - nen gra - sen

scho - ren vein, Der ziech gen Cost-nitz an den Rein, Ob im die rais wol
in dem part, Ob sich kain har da - rinn verschart, Das er nich ge - ren

füe - ge. 9. Mit ai - ner so traib ich den schimpf, Zwar des ge - wan ich
trüe - ge. 13. Ain hant si mir im part ver-gass, Die lan - gen har si

ungelimpf; Des lert si mich ain süessen rimpf, Als der mich wol er - slüe - ge.
darauss las, Dieweil der kurzen ai-nes was, Si daucht es wä - ren krie - ge.

¹⁾ J. Schatz und O. Koller, Oswald von Wolkenstein, Geistliche und weltliche Lieder, einstimmig und mehrstimmig, in 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich', Jahrg. 9, Teil 1, Wien (1902) 143.

Ein mhd. Beispiel, ein Falkenlied: *Ich het czu hant geloket mir...*¹⁾ der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Wien, Staatsbibliothek 2856 fol. 248b:

1. Ich het czu hant ge - lo - ket mir Ain fal - ken wei - den.
3. Das hat ver - lo - ren all sein gir Und tuet sich von mir

1. lei - chen, 5. Hiet ichs ge - paist noch mei - nem muet, Es strei - - chen.
2. ist mir wor - den un - ge - czäm, Das

wär als willd nye wor - den. 7. Dat tet ich nicht und tut mir we in her - czen. 11. Gar ü - bel ich im

lies durch guet, Da - rumb han ichs ver - lo - ren. 9. Es des gan: Es kund wol wenn den smer - - - - zen.

mit dem Aufbau:

I.		II.	
$\alpha_1 \beta_1$	$\gamma \delta$	$\alpha_2 \beta_2$	
4a 3b	4c 3d	4c 3d	
$\alpha_1 \beta_1$	$\gamma \delta$	$\alpha_2 \beta_2$	
4a 3b	4e 3f	4c 3f	

zeigt, daß die Form noch im 14. Jahrhundert lebendig war; ja, der Tenor: *Ein armer man wolt weiben...* eines etwas derben 'Reutterliedlin', das 1535 in Frankfurt a. M. gedruckt wurde:

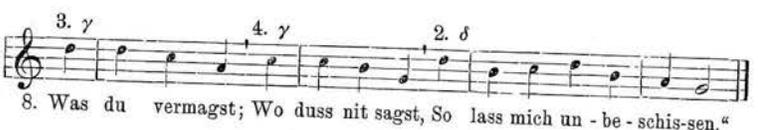
¹⁾ Ausgabe: A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, in 'Acta germanica' Bd. 3 u. 4, Berlin (1894/96) 374.



1. Ein ar - mer man wolt wei - ben, Zu ei - ner fra - wen redt:
3. 'Wolt gern mein kurtzweil trei - ben Bei euch an ew - rem bett.'



5. Die fraw die lacht: „Ja, morn zu nacht! Ich muss vor von dir wis - sen,



8. Was du vermagst; Wo duss nit sagst, So lass mich un - be - schis - sen."

mit dem Grundriß:

I.		II.	
$\alpha \beta$	$1\gamma 2\gamma 1\delta$		
3a 3b	2c 2c 3d		
$\alpha \beta$	$3\gamma 4\gamma 2\delta$		
3a 3b	2e 2e 3d		

beweist, daß die Sequenzenbildungen, wie sie im zweiten Doppelversikel zutage treten, noch durchaus in der Richtung der Lai-Technik liegen.

Eine interessante Variation dieser Form scheint in Colin de Musets Lied, Rayn. 1313, *Or veul chanter et soulacier...*¹⁾ mit dem Bau:

Ia.	II.	Ib.
$a_8 a_8 a_8 a_8$	$b_5 \sim b_5 \sim b_5 \sim c_5$	$a_8 a_8 a_8 a_8$
	$b_5 \sim b_5 \sim b_5 \sim c_5$	

vorzuliegen. Leider fehlt die Notation zu dem eigenartigen Stück, das die Wiederholung des ersten Versikels hinter den zweiten Doppelversikel stellt.

Besonderes Interesse gewinnt diese Variation aber noch dadurch, daß sie die Vorläuferin von „her Walthers von der Vogelweyde

¹⁾ Text gedr. bei J. Bédier, Les chansons de Colin Muset, in 'Les Classiques français du Moyen Age' Paris (1912) 8.

allerdings ist in diesem Lied der zweite Tripelversikel zum Refrain geworden.

Die aus drei Doppelversikeln bestehende Form ist auch nicht selten. Die beste Lai-Tradition ist in dem formal einwandfrei gebauten lateinischen Lied: *Investigans semitas* ... der Hs. Evreux Bibl. munic. 39 fol. 4r° vertreten:



1. In - ves - ti - gans se - mi - tas Nos - tre re - demp - ti - o - nis
5. Ar - gu - it an - ti - qui - tas Vi - con - se - cu - ti - o - nis,



3. De - fi - xit sub - ti - li - tas Hu - ma - ne ra - ti - o - nis.
7. Quod tu - lit fe - con - di - tas La - bem cor - rup - ti - o - nis.



9. Om - nis in hoc li - te - ra Ve - te - rum con - sen - sit:
13. Lo - gi - ca pro - po - su - it, Phi - si - ca con - ces - sit:



11. Si fu - it pu - er - pe - ra, Mas - cu - lum pre - sen - sit.
15. U - bi par - tus af - fu - it, Lu - bri - cum pre - ces - sit.



17. Set fe - cun - da Vir - go mun - da Sol - vit hanc ar - gu - ti - am
23. Rex na - tu - re Su - o ju - re Hanc mu - ta - re po - tu - it,



20. No - vo mo - re Cum pu - do - re Pa - ri - ens per gra - ti - am.
26. Que le - ta - ri Nec luc - ta - ri Sic mu - tan - da de - bu - it.

Der Aufbau:

I.		II.										
α	β_1	α	β_2	γ	δ_1	γ	δ_2	(ϵ) ²	ζ	η	θ	ι
a_7	b_6	a_7	b_6	c_7	d_5	c_7	d_5	(g_3)	h_7	i_3	i_3	h_7
α	β_1	α	β_2	γ	δ_1	γ	δ_2	(ϵ) ²	ζ	η	θ	ι
a_7	b_6	a_7	b_6	e_7	f_5	e_7	f_5	(k_3)	l_7	m_3	m_3	l_7

mit seiner horizontalen und vertikalen Symmetrie könnte ohne Bedenken ein Teil eines 'Lai' sein (vgl. z. B. den Aufbau auf S. 136).

Ebenso deutlich tritt uns der Lai-Charakter in dem anonymen altfranzösischen Lied Rayn. 507: *Ma douce dame qui j'ai m'amor donnée* ... der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 363 entgegen:



1. Ma dou - ce da - me qui j'ai m'a - mor don - né - e, Seur
2. La vo - strê a - mor que tant ai de - si - ré - e, Mi



tou - tes au - tres du mont la melz a - mé - e,
fet pen - ser li plus de la pen - sé - e.



5. Dieu proi qu'il m'en lest jo - ir, Dou - ce da - me ho - no - ré - e,
9. Onc si be - le riens ne vi, Qui soit de me - re né - e,



7. Si a - vrai a mon ple - sir La riens qui plus m'a - gré - e.
11. Comme est ma dame au cler vis Ne si très bien for - mé - e.



13. Pour rien né - e Ne le - rai ma pen - sé - e;
15. Trop m'a - gré - e, M'a - mor li ai do - - - né - e.

Der Grundriß der Strophe:

I.		II.		III.	
α_1	α_2	β	γ_1	β	γ_2
a_{10}	a_{10}	b_7	a_6	b_7	a_6
α_1	α_2	β	γ_1	β	γ_2
a_{10}	a_{10}	b_7	a_6	b_7	a_6

in dem sich die beiden epischen Cäsuren von V. 1 und 2 zwanglos in den Rhythmus einordnen, zeigt die bekannten Merkmale des 'Lai'.

Die variierten Tonreihen (vgl. oben S. 137) als Kennzeichen des 'Lai' finden sich schließlich in dem anonymen Lied, Rayn. 37, *Je ne tieng mie a sage...*, das nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 846 fol. 68d lautet:

1. Je ne tieng mie a sa - ge, Au - si ne fait nuls
3. Ho - me de grant a - a - ge, Puis qu'il est che-

2

5. Qui vuet es - tre no - veaus druz,
nuz; 6. Et pu - ce - le rent sa - - - - - luz, 7. Il

3

en - tre - prent tel ra - ge Qui li torne a hon - ta - ge.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

I.	II.	III.
α 1. var.	β_1	γ
a_6	b_5	b_7
α 1. var.	β_2	γ
a_6	b_5	b_7

Ein Lied noch mag hier besprochen werden, das nicht nur durch seine eigenartige Form, sondern mehr noch infolge seiner internationalen Verbreitung unser Interesse beansprucht. Es ist

das altfranzösische Lied Rayn. 482, *Bien doit chanter qui fine Amours adrece...*, dessen Melodie in England eine anonyme geistliche Kontrafaktur, Rayn. 1102b, *Bien deust chanter qui eust leal amie...*, hervorgerufen hat¹⁾ und dessen Weise der mittelhochdeutsche Dichter Uolrich von Guotenburc seinem Lied: *Ich hörte wol ein merlikin singen...* zugrunde gelegt hat. Es ist dies einer der interessanten Fälle, in denen die mhd. Nachahmung teilweise sogar wörtlich — wie H. Spanke nachgewiesen hat²⁾ — mit dem romanischen Vorbild übereinstimmt. Der Schöpfer des altfranzösischen Liedes ist der durch die Sage von der Auffindung des in der Burg Trifels in der Rheinpfalz von Kaiser Heinrich VI. gefangen gehaltenen englischen Königs Richard Löwenherz bekannte Sänger Blondel de Nesle. Ich teile das afrz. Lied nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 844 fol. 139b mit:

1. Bien doit chan - ter qui fine A - mours a - dre - ce De joië a -
3. Qu'en moi ne truis ne joi - e ne le - e - ce Par quoi je

1. Ich hör - te wol ein mer - li - kin sin - gen, Daz mich
3. Ich waenë ez al der werlt fröi - de sol brin - gen, Wan mir

voir, maiz pas ne m'en se - mont;
chant, ne ne sau - roi - e dont. 5. Et non - pour -
duhtë der su - mer wol - te en - stân.
einen, mich en - trie - ge min wân. 5. Swie min

2. β

quant, se cist mauz ne des - pont, Qu'en-tre ma da - mę et fine
frowę wil, sô solz mir er - gân, Der ich zallen zi - ten

¹⁾ Faksimile-Ausgabe der Hs. London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 155v° bei: E. Wooldridge, *Early English Harmony*, London (1897) pl. 36.

²⁾ H. Spanke, *Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von „Minnesangs Frühling“*, in 'Zeitschrift für romanische Philologie', Bd. 49 (1929) 216f.

A - mour me font, 7. Bien puis mo - - - rir, que ja
bin un - der - tân. 7. Ich wân - de — ie - men sô

mot ne sau - ront, 8. Se par mon chant n'en se -
9. Ou par mon vis, dont la
hete mis - se - tân, 8. Sucht er ge - - nâ - de, er
9. Daz muoz lei - der an mir

vent la des - - - tre - ce,
cou - leur de - - - - - font.
sol - te si vin - den:
ei - nen zer - - - - - gân.

In dem Aufbau:

I.		II.		III.
α	$1.\beta$	γ	$2.\beta$	ϵ
a_{10}	b_{10}	b_{10}	b_{10}	a_{10}
α	$1.\beta$	δ		ϵ
a_{10}	b_{10}	b_{10}		b_{10}

glaube ich die Zertrümmerung des mittleren Doppelversikels (II.) zu erkennen: die Tonreihe γ ist frei gestaltet; wie so oft im 'Lai' übernimmt der zweite Teil von II. die Tonreihe β , die zweite Tonreihe von I., aber eine Quint höher transponiert; δ beginnt wie $2.\beta$ und endet melodisch wie α ; auf eine $2.\beta$ entsprechende Tonreihe ist in der Wiederholung — vielleicht der Kürze halber — verzichtet worden. Immerhin können in dem zertrümmerten Doppelversikel II. noch die Lai-Eigenarten erkannt werden.

III. Gruppe.

Auch das Ende eines Lai erfrente sich als Strophenform großer Beliebtheit und daher weiter Verbreitung. Man konnte in dieser

Hinsicht die beiden letzten Doppelversikel oder nur den letzten Doppelversikel nebst der abschließenden *Cauda* verwenden.

Schon der ältesten Pastourelle, Marcabrus: *L'altrier jost'una sebissa* ... liegt diese Form zugrunde. Desgleichen verwendet sie Bernart von Ventadorn in dem bekannten Lied, B. Gr. 70, 36, *Pois pregatz me, senhor* ... und in seinem Lied: B. Gr. 70, 6, *Era'm cosselhatz senhor* ..., das ich als provenzalische Beispiel nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 57c mitteile:

1. E-ra'm cos - sel-hatz, sen - hor, Vos, c'a-vetz sa - ber e
3. U - na dom-na'm det s'a-mor, C'ai a - ma - da lon - ja

sen : 5. Mas e - ras sai de ver -
men; 6. Qu'ilh a autr' a - - mic pri -

tat 7- Ni anc de nul com - pan - - - ho
vat,

8. Com - pan - ha tan greus no'm fo.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

I.	II.	III.
$\alpha_1 \beta$	γ	
$a_7 b_7$	c_7	$\alpha_2 \delta$
$\alpha_1 \beta$	γ	$d_7 d_7$
$a_7 b_7$	c_7	

Die vornehm ansprechende melodische Linie ist das Spiel einfachster dreitöniger Taktmotive: Sequenzenbildung in α und δ , Umkehrung in β , jede Abteilung beginnt mit demselben Motiv (—),

und schließlich übernimmt V. 7 die hier breiter abschließende Melodie von V. 1 bzw. 3.

Für das französische Sprachgebiet mag ein Lied von Auboin de Sezane, Rayn. 433, *Lonc temps ai esté . . .* nach Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 346 fol. 75b zur Illustration dienen:

1. Lonc temps ai es - té En i - - re sanz joi - e;
3. As - sez ai chan - tey, Mais je m'ef - for - çoi - e.

5. Or me vient a gré Que ren-
7. Qu'a - mours m'a mous - tré Que je

voi - siez soi - e,
la ser - voi - e 9. A sa vo - len - - té.

Der Aufbau des Liedes erweist sich als:

I.	II.	III.
$\alpha \beta$	$\gamma \delta$	ϵ
$a_5 b_5 \smile$	$a_5 b_5 \smile$	a_5
$\alpha \beta$	$\gamma \delta$	
$a_5 b_5 \smile$	$a_5 b_5 \smile$	

Die mittelhochdeutsche Lyrik hat in Wolfram von Eschenbachs Lied: *Von der zinnen wil ich gēn . . .*, mit dem Bau:

I.	II.	Canda:
$2a \ 4b \ 2c$	$3d \ 3d \ 2d \ 2e$	
$2a \ 4b \ 2c$	$3f \ 3f \ 2f \ 2e$	$4e$

dieselbe Form aufzuweisen.

Hier tritt uns schon die Ausweitung der Form im Vergleich mit den eben besprochenen französisch-provenzalischen Beispielen

entgegen. Während sich die mittelhochdeutschen Dichter von 'Minnesangs Frühling' im Umfang ihrer Strophen noch ganz an das französisch-provenzalische Vorbild anlehnen, nimmt mit fortschreitender Verselbständigung auch die Ausweitung der Strophe zu. Wir sehen das z. B. ganz deutlich an dem Lied aus dem Neithart-Kreis: *Mei hât wunnlich entsprossen . . .*, welches lautet:

1. Mei hât wun - nic - lich ent - spros - sen Berg und tal dar -
4. liegt das veld mit touw be - goz - zen; Al - ler cre - a -

zuo die grüe - ne hei - de, Da man brach der vi - ol un - ge -
tur ist nie - mer lei - de, Schön ge - zie - ret steht der grüe - ne

zalt. Dez 7. Man siht gein der sun - ne gle - sten
walt. 9. O - ben in des wal - des e - sten

Niu - we bluet uf drin - gen,
Hoert man vog - lin sin - gen. 11. Ein jeg - lich dier hât

vrü - den lank: Des hât der wün - ne - bern - de mei - e dank.

Es hat den Bau:

I.	II.	III.
$\alpha \beta \gamma$	$\delta \epsilon$	
$4a \ 5b \ 5c$	$4d \ 3e$	$\zeta \ \gamma$
$\alpha \beta \gamma$	$\delta \epsilon$	$4f \ 5f$
$4a \ 5b \ 5c$	$4d \ 3e$	

In der mittelhochdeutschen Strophe stehen 100 Silben den 49 Silben des Liedes *Lonc temps ai esté ...* bzw. 56 Silben des Liedes *Era'm cosselhatz, senhor ...* gegenüber.

Das mhd. Lied zeigt noch eine weitere Eigenart: die Strophe klingt mit derselben Tonreihe aus, mit der auch der I. Doppelversikel abschließt. Diese Eigenart beschränkt sich aber nicht auf deutsches Gebiet, sondern ist schon viel früher in Nordfrankreich anzutreffen, wie z. B. eines der Lieder Blondel de Nesles', Rayn. 620, *A l'entrant d'esté que li tens commence ...* beweist. Ich teile das Lied nach der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 120 mit:

1. A l'en-trant d'es-té que li tens con-men-ce,
3. Sor-pris sui d'A-mors dont mes cuers ba-lan-ce.

Que j'oi les oi-siax sor la flor ten-tir,
Dex m'en lest jo-ir tout a mon ple-sir!

5. Ou au-tre-ment criem mo-rir sans dou-tan-ce;
6. Car je n'ai el mont au-tre sous-te-

nan-ce. 7. A-mors c'est la riens que je plus de-sir.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

I.		II.	III.
α	β	γ_1	
$a_{10} \sim b_{10}$	b_{10}	$a_{10} \sim$	β
α	β	γ_2	b_{10}
$a_{10} \sim b_{10}$	$a_{10} \sim$		

Wie in dem Lied Rayn. 433, *Lonc temps ai esté ...* liegen auch in diesem Lied zehnsilbige Verse mit Zäsur nach der fünften betonten Silbe vor¹⁾.

Die zweite Form, nämlich ein Doppelversikel nebst abschließender 'Cauda', dürfte in dem lat. Lied: *Nisi fallor, nil repertum ...* mit dem wohl verderbten vulgärsprachlichen Refrain: *Fila sui mi lo dan jo* der Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 3719 fol. 41r^o vorliegen:

1. Ni-si fal-lor, nil re-per-tum, O, 3. Est in ter-ris

et ad-ep-tum, O, 5. Fi-la sui mi lo dan jo.

Der Aufbau des Liedes:

I.		II.
$1. \alpha$	ω_1	β
$a_7 \sim$	B^1_1	
$2. \alpha$	ω_2	B^2_7
$a_7 \sim$	B^1_1	

mit der Sequenzbildung $1. \alpha$ und $2. \alpha$ in I., einer Tonreihe ω_1 , die den Anfang von $2. \alpha$ mit dem Ende von $1. \alpha$ verbindet und die — ähnlich der 'Cauda' bei der Estampie (vgl. oben S. 163) — länger als die entsprechende Cauda ω_2 ist, schließlich ein refrainbehafteter Strophenabschluß β , der deutlich kadenzierenden Charakter trägt und an die refrainartigen Versikelabschlüsse z. B. der 'Letabundus-Sequenz'²⁾ erinnert, dieser Aufbau zeigt untrügbare Kennzeichen der Lai-Technik, Merkmale, die sonst kein anderer Liedtypus aufzuweisen hat.

¹⁾ Vgl. A. Tobler, Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit, Leipzig^s (1910) 103.

²⁾ Vgl. oben S. 19 den Vers *Sol de stella*.

Ob die portugiesischen *Cantigas d'amigo*, von denen J. Nunes¹⁾ kürzlich Proben mit Noten veröffentlicht hat, ob z. B. das Lied: *Mandad' ei comigo* ...

1. Man - dad' ei co - - - mi - go
2. Ca ven meu a-

2. (#) β (#)
mi - go. 3. E i - rei, madr', a Vi - go.²⁾

dem Bau nach:

I.	II.
α_1	
a_3	β
α_2	A_3
a_3	

hierher gehören, ist schwer zu entscheiden; dagegen dürften die leider ohne Musik überlieferten Lieder Wilhelm von Poitou: *Compaigno, tant ai...*, *Compaigno, faray un vers...* und *Compaigno, non puosc mudar...*, die einen Bau von zwei Elfsilbner mit abschließendem Vierzehnsilbner aufweisen, zu dieser Gruppe zu rechnen sein³⁾.

Recht schön tritt dieser Aufbau auch in dem Lied Guiraut Riquiers aus dem Jahre 1284, B. G. 248, 69, *Qui's tolgues E's tengues...* der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 107 d hervor:

1. Qui's tol - - - - gues E's ten-
7. Res non es, Que no-

¹⁾ J. Nunes, Un Ramo de Flores colhido na antiga Lirica galeco-portuguesa, in 'Mélanges offerts à M. Alfred Jeanroy' Paris (1928) 337 ff.

²⁾ Faksimile-Ausgabe: J. Nunes, a. a. O. pl. III. und IV.

³⁾ Text-Ausgabe: A. Jeanroy, Les Chansons de Guillaume IX, Duc d'Aquitaine, in 'Les Classiques français du Moyen Age' Nr. 9, Paris (1913) 5, 1 und 3.

gues Dels mals, en que cos - sen, 4. E fe - zes
gues D'a - nar a sal - va - men 10. Als re - pres,

ϵ (β) ζ
Totz los bes, Que co - noys
On la fes Es de Dieu,

1. 2. η
et en - ten,
que'ns a - - - ten 13. Qu'a bon port nos trais-

ϑ (β)
ses, Sa mer - - ce pro - me - ten.

Der Aufbau:

I.	II.
$\alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$	
$a_3 a_3 b_3 a_3 a_3 b_3$	$\eta \vartheta$
$\alpha \beta \gamma \delta \epsilon \zeta$	$a_3 b_3$
$a_3 a_3 b_3 a_3 a_3 b_3$	

zeigt deutlich das Übergewicht, das der I. Teil gegenüber dem II. hat.

Diese Form, bei der der Doppelversikel des Anfangs — im Gegensatz zu der später zu besprechenden Kanzenstrophe — an Ausdehnung dem Strophenabschluß nicht nachsteht, ihn sogar oft übertrifft, ist im Mittelhochdeutschen häufig anzutreffen. Ein Lied Neidhart von Reuenthals: *Owê dirre nô!* ... soll diesen Typus veranschaulichen:

1. O - wê dir - re nô! Wie hânt sich ver - wan - de - lôt Di - se
6. Deist ab el - liu jâr, Daz der win - der of - fen - bâr Uns be-

Der Hymnentypus.

I. Die kirchliche Hymne.

Die Kirche kennt von alters her eine musikalische Form, die als die eigentliche Form der kirchlichen Lyrik betrachtet werden muß: die 'Hymne'. Aus dem Orient — vielleicht aus Syrien — stammend, fand sie im 4. Jahrhundert im Abendland Aufnahme. Es ist das unbestrittene Verdienst des Bischofs Ambrosius (333 bis 397), durch eigene Dichtungen den Hymnengesang wesentlich gefördert zu haben. Sein klarer Blick für die Bedürfnisse seiner Kirche und für die Bedeutung der Musik im Gottesdienst hatte ihn für seine Lieder den dem abendländischen rhythmischen Empfinden am meisten zusagenden jambischen Dimeter wählen lassen, der zwar noch auf dem Boden der antiken Kunstübung stand, dessen Rhythmik er aber der musikalischen Metrik unterordnete. So entstanden seine — zumeist achtstrophigen — Hymnen wie z. B. das *Veni redemptor gentium* ...¹⁾, das *Eterne rerum conditor* ... oder das *Jam surgit hora tertia* ..., welch letztere hier nach dem Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß²⁾ — heute die zwischen 1140 und 1172 entstandene Handschrift 442 der Kolmarer Stadtbibliothek — das sich in Melodie und Text der Mailänder Tradition anschließt, mitgeteilt werden sollen:



¹⁾ Vgl. P. Wagner, *Der Gregorianische Gesang*, in 'Adlers Handbuch der Musikgeschichte', Frankfurt a. M. (1924) 94.

²⁾ K. Weinmann, *Das Hymnar der Zisterzienser Abtei Pairis im Elsaß*, in 'Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz)', Heft II, Regensburg (1905) 45.



Der Aufbau:

α	β	γ	δ
c_s	b_s	c_s	d_s

zeigt eine durchkomponierte Strophe, bei der jedoch in den Schlüssen von α , β und δ dieselbe Kadenz — erscheint. Die Hymne: *Jam surgit hora tertia* ...²⁾)



übernimmt für die letzte Verszeile sogar die Tonreihe des ersten Verses, und wenn wir die Hymne des Prudentius († um 450) *Ales diei nuntius* ...³⁾) nach der vatikanischen Tradition:



1. A-les di-e-i nun-ti-us
2. Lu-cem pro-pin-quam pre-ci-nit: 3. Nos ex-ci-ta-tor men-ti-um,
4. Jam Christus ad vi-tam vo-cat.

mit dem schon oben in Ambrosius' *Eterne rerum* ... angedeuteten Bau:

α	α	β	α
a_s	b_s	c_s	d_s

¹⁾ Vgl. Weinmann, a. a. O. 11, 31 und Faksimile S. 73.

²⁾ Vgl. Weinmann, a. a. O. S. 45.

³⁾ Vgl. Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, in 'Handbuch der Musikwissenschaft' Potsdam (1931) 52.

⁴⁾ Die nach unten gestrichenen Noten gelten nur für V. 2.

daneben halten, so führt uns diese Linie unmittelbar zu den syrischen Madhrāšē des Aphrem von Nisibis¹⁾ († 373) hin.

Mögen diese Weisen auch zu dem ältesten Melodiegut der Kirche gehören, so zeigen die meisten alten Hymnen doch eine durchkomponierte Strophenform.

Diese aus vier achtsilbigen, reimlosen Versen gebauten Strophen entsprechen so vollkommen den Anforderungen, die wir an eine natürliche Verwirklichung unseres rhythmischen Ebenmaßes, an die volksmäßige Durchdringung von Textmessung und Melodiegliederung stellen, daß dies zu der schwer nachweisbaren und recht fraglichen Annahme geführt hat, Ambrosius hätte seinen Hymnentexten damals sich im Umlauf befindliche beliebte Volksweisen unterlegt. Diese Annahme erscheint darum recht fraglich, weil die geistliche Kontraktur, so geläufig sie auch im 12. und 13. Jahrhundert war, im 4. Jahrhundert noch nicht nachgewiesen ist.

Hier ist nicht der Ort, auf die Geschichte der Hymnen weiter einzugehen; es muß genügen, wenn neben der ambrosianischen, altkirchlichen, jambischen Strophe auf die wohl zuerst von Venantius Fortunatus (535—600) gebrauchte trochäische drei- bzw. sechszeitige Strophe, wie er sie in seinem bekannten Karfreitagsgesang *Pange lingua* ... verwendet, hingewiesen wird:

1. Pan-ge lin - gua glo-ri-o - si Proe-li-um cer-ta-mi - nis,

3. Et su - per cru - cis tro-phae-o, Die tri-um-phum no - bi-lem,

5. Qua - li - ter re-demp-tor or - bis Im-mo-la - tus vi - ce - rit.

Der Aufbau ist folgender:

$\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta$
 $a_7 \quad b_7 \quad c_7 \quad d_7 \quad e_7 \quad f_7$

¹⁾ Vgl. Dom Jeannin, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes* publ. avec la collaboration de Dom J. Puyade et de Dom A. Chibas Lasalle, O. S. B. I. Introduction musicale, II. Introduction liturgique et Recueil de Mémoires, Paris (1924/25).

Auch in diesen drei Fünfehsilbigen oder sechs Siebensilbigen steht der Text noch unter dem Einfluß der antiken Verslehre, jedoch „mit merklicher Berücksichtigung der sprachlichen Betonung“.

Der Ersatz des quantifizierenden Prinzips durch das akzentuierende, d. h. die Substitution eines Systems, dem die Zeitdauer-messung von Silben zugrunde liegt durch ein solches, in dem sich die Silbenlänge, ja sogar der Wortakzent im Innern der Verszeile wahllos einem alternierenden Rhythmus unterordnen — verursacht vielleicht durch den immer stärker werdenden Einfluß der Volkssprachen — und die Einführung des Reimes sind weitere Schritte zur Vervollkommnung der Form kirchlicher Lyrik.

Dieser Form entspricht in den älteren Hymnen in musikalischer Hinsicht eine Aneinanderreihung einzelner Tonreihen ohne Wiederholung, die mitunter ein interessantes motivisches Leben erkennen lassen; die Strophen sind durchkomponiert.

Natürlich nahmen auch andere lateinische Lieder, die nicht unmittelbar zu gottesdienstlichem Gebrauch bestimmt waren, sich diese Strophenformen zum Vorbild. Als Beispiel sei die erste Strophe der vor 1099 gedichteten *Adhortatio ad bellum sacrum* aus der Saint Martial-Hs., Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 fol. 50 r^o angeführt¹⁾:

1. Je - ru - sa-lem mi - ra - bi-lis, Urbs be - a - ti - or a - li - is, Quam

per - ma - nens ob - ta - bi - lis 4. Gau - den - ti - bus te an - ge - lis!

Die schlichte Strophe mit dem Bau:

$\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta$
 $a_8 \quad a_8 \quad a_8 \quad a_8$

zeigt in der letzten Verszeile eine beachtenswerte motivische Verarbeitung. Die ersten vier Silben der letzten Verszeile haben die erste Hälfte der Tonreihe γ übernommen, wobei allerdings offen bleiben muß, ob die Tonreihe $\gamma/2$ nicht wie in V. 3 einen Ton höher

¹⁾ Text und Melodie gedr. Dreyes, *Analecta hymnica* Bd. 45 b (1904) 78. Melodie fehlerhaft gelesen!

zu lesen ist; über der vierten Silbe von V. 4 mündet diese Tonreihe in die Melodie von β ein, mit der die Strophe dann ausklingt.

Mitunter begegnet auch zu wirksamerem Abschluß der Strophe — als Parallelerscheinung zu der notwendigen musikalischen Kadenz — im letzten Vers der Strophe ein abweichender, zuweilen klingender Reim. Damit sind wir bei den ältesten provenzalischen Strophenformen angekommen, wie sie uns z. B. in dem provenzalischen geistlichen Lied:

1. Mei a - mic e mei fi - - el
 lai - sat es - tar lo ga - zel: A - pren - det u
 so no - el 4. De vir - gi - ne Ma - ri - - - a.

mit dem Bau:

$\alpha \beta \gamma \delta$
 $a_7 a_7 a_7 b_8$

entgegengetreten.

Auch der fragmentarisch erhaltenen musikalischen Überlieferung der Melodie zu Wilhelm von Poitou Lied, B. Gr. 183, 10, *Pos de chantar m'es pres talenz* ... dürfte ein Bau: $\alpha \beta \gamma \delta$ zugrunde gelegen haben. Derart ungegliederte, wenn auch umfangreichere, durchkomponierte Singweisen sind trotz der verhältnismäßig geringen Zahl der uns erhaltenen ältesten provenzalischen Melodien prozentual recht bedeutend.

Wir gehen vielleicht nicht fehl, wenn wir in dieser Liedart den provenzalischen 'Vers' wiedererkennen, über dessen Wesen und Form bisher trotz eingehender Studien unter den Philologen noch keine Einigkeit erzielt werden konnte¹⁾, und nennen die durchkomponierte Strophe 'Vers'.

¹⁾ Vgl. Jeanroy in 'Neuphilologische Mitteilungen' Bd. 27 (1926) 161.

II. Der Vers.

Als Beispiel eines durchkomponierten Liedes soll das bekannte Lerchenlied Bernarts von Ventadorn, B. Gr. 70, 43, *Can vei la lauzeta mover* ... aus Hs. Mailand, Bibl. Ambrosiana. R 71 superiore fol. 10a dienen:

1. Can vei la lau - ze - ta mo - - ver De joi sas
 a - las con - - tral rai, Que s'o - blid' e's lais - sa cha -
 zer Per la dous - sor c'al cor li vai, 5. Ai! tan grans
 en - vey - a m'en ve De cui qu'en vey - a jau - zi -
 on, Me - re - vi - lhas ai, car des - se 8. Lo cor de
 de - zi - rer no'm fon —

Der Aufbau ist wie folgt:

$\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$
 $a_8 b_8 a_8 b_8 c_8 d_8 c_8 d_8$

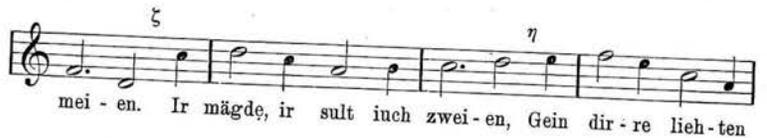
Als altfranzösisches Beispiel führe ich das Lied des Moniot d'Arras, Rayn. 1216, *Bone amour sanz tricherie...* nach der Pariser Arsenalhandschrift 5198 pag. 134 an:



Der Grundriß der Strophe stellt sich wie folgt dar:

α β γ δ ε ζ η θ
a₇ b₇ b₇ a₇ a₇ a₇ b₇ a₇

Auch im Mittelhochdeutschen war diese durchkomponierte Strophe eine alltägliche Erscheinung. Neidhart von Reuenthal singt z. B.



und baut wie folgt auf:

α β γ δ ε ζ η θ
3a 2b 3a 2b 5c 3c 4d 3c

Häufig zeichnet sich der 'Vers' durch wechselnde Länge der einzelnen Verszeilen aus, so daß bei fehlender Melodie die Symmetrielosigkeit der Verszeilen oft als Hinweis auf diese Strophenart angesprochen werden kann.

Aber auch Strophen, die leicht den Eindruck einer Gliederung erwecken können, treten als ungegliedert auf. Als Beispiel diene das Tagelied Wizlaws: *List du in der minne drô...* aus der Jenaer Liederhandschrift fol. 77r°, von dem die ersten beiden Strophen mitgeteilt werden:



γ δ
-] 7. Ich sê den lech - ten mor - gen, vrô, [O - - -
brût. 14. «Lep, morghen kom ich ech - ter!» «Jô, bist du leb, min

ε ζ
-] 5. De vo - ghe - lin sin - ghen den tac, Her ist
trût. Se want yn i - re ar - me blanc Den rit - ter, mit sor - gen se

η
hô! [O - - - - -]
ranc; Her tru - te se, des saght se ym dâ danc.

In der Hs. hat die erste Strophe weniger Text als die übrigen. Sehr wahrscheinlich sind die in dieser Strophe ohne Text überlieferten Teile der Melodie als ein den Hornruf des Wächters nachahmendes Vokalisieren auf dem vorhergehenden Reimvokal — also o — gedacht, weshalb die erste Strophe auch — im Gegensatz zu den beiden übrigen — vor den textlosen Stellen auf einen Vokal ausgeht und dementsprechend eine andere Silbenzahl aufweist.

Der Aufbau ist folgender:

	α	β	γ	δ	ε	ζ	η
1. Strophe:	4a	4a	4c	3a			
2. Strophe:	3a	3b	3a	3b	4c	3c	5c

Trotz der Verschiedenheit des Strophenbaues fügen sich die beiden Strophen zwanglos ein- und derselben Melodie.

III. Die Kanzone.

Aus dieser Hymnenform ist eine der bis auf den heutigen Tag beliebtesten Liedformen, die sogenannte Kanzonenstrophe, hervorgegangen, indem der erste Melodieabschnitt der Singweise dieser vorangestellt wurde und so eine Wiederholung dieses Melodieabschnittes entstand.

Wenn auch bisher kein Fall bekannt ist, aus dem ersichtlich wäre, wie durch dieses Voranstellen des ersten Melodieabschnittes aus einer durchkomponierten Hymnenmelodie eine Kanzonenstrophe hervorgewachsen ist, so zeigt dieses Verfahren als solches trotzdem nichts Auffälliges, ist doch nachweisbar, daß z. B. das sechszeilige Rondeau durch Voranstellen des Refrains zum achtzeiligen sich entwickelt hat. Die rotouengen-artigen provenzalischen Erläuterungen in der 'Épître farcie de la St. Etienne' zeigen dasselbe Verhalten: Anwachsen der Strophe durch Vorsetzen der Tonreihe der ersten Verszeile.

Auch die textliche und musikalische Struktur der altfranzösischen Pastourelle, Rayn. 935, *L'autrier m'iere levaz* ... ist durch Vorsetzen der Tonreihe der ersten Verszeile aus der melodischen Fassung des Liedes, Rayn. 922, *Je chant come desvés* ... hervorgegangen.

Das aus dem Jahre 1276 stammende Lied Guiraut Riquiers, B. Gr. 248. 60, *Ogan ne cugey chantar* ... zeigt dieselbe Erscheinung: Voranstellen einer kurzen Tonreihe vor eine durchkomponierte Strophe. Das Lied wird nach Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 107b mitgeteilt:

α β
1. O - gan no cu - - gey chan - tar
2. D'Amors, mas d'au - truy ra - zo 3. M'es ops

γ
a fai - re chan - so, Tals'm'o a vol - gut man - dar,

δ ε
5. Qu'ieu dey de grat o - be - zir. E pus chant per

ζ
son vo - ler, Si sol hi puesc a - ve - nir,

F. Genrich, Formenlehre d. ma. Liedes. 16



Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$$\begin{array}{c} \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad | \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \\ a_7 \quad b_7 \quad | \quad b_7 \quad a_7 \quad c_7 \quad d_7 \quad a_7 \quad d_7 \end{array}$$

Denselben Aufbau hat das Lied Peire Vidals, B. Gr. 364, 36, *Plus que'l paubres que jatz el ric ostal* ... nämlich:

$$\begin{array}{c} \alpha_1 \quad \alpha_2 \quad | \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \\ a_{10} \quad b_{10} \quad | \quad b_{10} \quad a_{10} \quad c_{10} \quad c_{10} \quad d_{10} \quad d_{10} \end{array}$$

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß dieses Verfahren keineswegs auf die mittelalterliche Monodie beschränkt geblieben ist, sondern daß es sich auch beim evangelischen Choral im 16. Jahrhundert wiederholt hat¹⁾.

Aber mehr noch, wir sind in der Lage, dieses Anwachsen zu verfolgen: dem französischen Volkslied nämlich ist das Voranstellen von Wort und Weise der ersten Verszeile vor das Lied durchaus nicht fremd. Bujeaud druckt im 2. Band seiner 'Chants et chansons populaires'²⁾ nicht weniger als zehn solcher Fälle ab. Als Beispiel führe ich nach Bujeaud die erste Strophe des Liedes von der 'Marquise empoisonnée' an. Ein Ereignis aus dem Jahre 1599 liegt dem Lied zugrunde³⁾, das daher kurze Zeit darauf auch entstanden sein muß:



¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, in 'Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte' Bd. 7 (1929) 222f.

²⁾ J. Bujeaud, Chants et chansons populaires de l'ouest, Niort (1866) Bd. II, SS. 170, 175, 180, 194, 197, 205, 211, 213, 216, 244.

³⁾ G. Doncieux, Romancero populaire de la France, Paris (1904) 295 ff.



Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$$\begin{array}{c} \alpha \quad \alpha \quad | \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \\ A_8 \quad A_8 \quad | \quad b_8 \quad c_8 \quad b_8 \end{array}$$

Diese Art der Wiederholung beschränkt sich nun keineswegs auf das Lied des 16. Jahrhunderts, sondern ist schon bedeutend früher festzustellen: sie begegnet in der anonymen Pastourelle¹⁾ Rayn. 1990, *L'autr'ier levai ains jour* ..., von der leider keine Notation überliefert ist. Der Ersatz der zweiten — ursprünglich ersten — Verszeile durch eine Zeile mit neuem Text führt unmittelbar zur Kanzonenstrophe.

Ob diese Erweiterung der Hymnenstrophe, die insofern Ähnlichkeit mit einem Laiausschnitt hat, als in der aus Doppel- und Abschlußversikel bestehenden Strophe der gleiche Aufbau vorliegt mit dem Unterschied, daß in der Kanzonenstrophe das Längenverhältnis zwischen Stollen und Abgesang das umgekehrte ist, ob diese Erweiterung eine Neuerung der Troubadours war, oder ob die lateinische Kirchenhymne sie schon früher kannte, was sehr leicht möglich ist, bedarf noch einer näheren Untersuchung. Schon Jaufré Rudel, einer der ältesten Troubadours, verwendet die Form in seinen beiden Liedern, B. Gr. 262, 6, *Quan lo rosinhols el folhos* ... und B. Gr. 262, 3, *No sap chantar qui so non die* ..., welches letzteres nach Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 22543 fol. 63b lautet:



¹⁾ Text-Ausgabe: K. Bartsch, Romanzen und Pastourelle, Leipzig (1870) 122.

vers tro - bar qui motz no fa,
ra - zo non en - ten en si. 5. Mas lo mieus chans co -
mens' ais - si Com plus l'au - zi - retz, mais val - ra, a, a.

Der Aufbau ist:

Stollen		Gegenstollen	Abgesang
α	β	α	β
a_8	b_8	b_8	a_8
			γ
			δ
			a_8
			b_{10}

Auch die Kirchenlieder der St. Martial-Handschriften kennen bereits diese Form; es mag als Beispiel das Lied: *Uterus hodie* ... nach Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 3719 fol. 38 v^o folgen:

1. U - te - rus ho - di - e Vir - gi - nis flo - ru -
3. Nec ma - trem, dum gi - gnit, Li - bi - do tor - ru -
it,
it, 5. Que vir - go per - ma - nens Vi - rum ab - hor - ru -
it. O par - - - - - tus mi - ra - bi - lis!

Der Grundriß stellt sich wie folgt dar:

α	β	α	β	γ	δ	ϵ
a_8	b_8	c_8	b_8	d_8	b_8	e_7

¹⁾ Text gedr. Dreves, *Analecta hymn ca.*, Bd. 20 (1895) 100.

Ist nun die Kanzonenstrophe als Aufbauform älter im kirchlichen oder im weltlichen Lied? Es muß betont werden, daß bei der verhältnismäßig spärlichen musikalischen Überlieferung von ältesten provenzalischen Melodien die Kanzonenstrophe zwölfmal anzutreffen ist¹⁾, daß ferner diese zweiteilige Liedform — es ist nicht ersichtlich, weshalb man gewöhnlich von einer dreiteiligen Form spricht, wo doch Stollen und Gegenstollen dieselbe Melodie haben, — neben dem 'Vers', den durchkomponierten, ohne planmäßige Wiederholung gebauten Liedern die Hauptform der Troubadours war, und daß weiter die Kanzonenstrophe durch den großen Einfluß, den die Troubadourkunst auszuüben vermochte, eine weite Verbreitung auch über die Provence hinaus gefunden hat.

Im Laufe der Zeit ist in der Troubadourlyrik ein Ausbau der Strophe feststellbar, der sich nicht nur auf die zunehmende Zahl der Tonreihen und Verszeilen in der Strophe beschränkt, sondern auch in die musikalische Gestaltung der Strophen eingreift, indem er unter anderem eine nicht an ein bestimmtes System geknüpfte Wiederholung der einen oder anderen Tonreihe, aus denen sich die Weise des 'Vers' oder der 'Kanzone' zusammensetzt, einführt, und so eine Art von Gliederung innerhalb der Strophe hervorruft.

IV. Die Rundkanzone.

Während diese Wiederholung an keinen bestimmten Platz im Bau der Strophe gebunden ist, soll noch einer Variation der Kanzonenstrophe gedacht werden, die durch eine feststehende Wiederholung herbeigeführt wird.

Es handelt sich um das Ausmünden der Melodie des Abgesangs entweder in dieselbe Tonreihe, mit der die Stollen schließen oder in die Tonreihe, mit der die Strophe beginnt. Ich bezeichne der Kürze halber diese Formen als 'Rundkanzone'.

Schon Jaufré Rudels berühmtes Lied, B. Gr. 262, 2, *Lanquan li jorn son lonc en may* ... zeigt als ältestes Beispiel den an erster Stelle genannten Aufbau, den wir aus Bernart von Ventadorns Lied, B. Gr. 70, 12, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* ... nach Hs. Mailand, Bibl. Ambrosiana, R 71 superiore fol. 14 a kennen lernen wollen:

¹⁾ Vgl. meine Zusammenstellung in 'Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte', Bd. 7 (1929) 226.

1. Be m'an per - dut lai en - ves Ven - ta - dorn Tuih mei a -
3. Et es be dreihz que ja mais lai no torn, C'a - des es -

mic, pois ma dom - na no m'a - ma;
tai vas me sal - vatj' e gra - ma. 5. Ve - us

per que m fai sem - blan i - rat e morn: Car

en s'a - mor me de - leih e m so - jorn! Ni

de ren als no's ran - cu - ra ni's cla - ma.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$$\begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ a_{10} \quad b_{10} \sim \end{array} \quad \begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ a_{10} \quad b_{10} \sim \end{array} \quad \begin{array}{c} \gamma \quad \delta \quad \beta \\ a_{10} \quad a_{10} \quad b_{10} \sim \end{array}$$

Ohne Zweifel liegt dieser Variante der Kanzonenstrophe, die in allen Melodieabschnitten in dieselbe Tonreihe einmündet, also dieselbe Kadenz aufweist, das künstlerische Empfinden zugrunde, der ganzen Weise eine möglichst große Geschlossenheit und Ab-
rundung zu verleihen.

Auch die deutschen Sänger haben diese Kanzonenform geschätzt, wie Walthers Kreuzlied: *Nu alrêrst lebe ich mir werde . . .*¹⁾ zeigt:

¹⁾ Vgl. Gennrich, Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, in 'Zeitschrift für Deutsche Bildung' Bd. 2 (1929) 630.

1. Nu alr - êrst le - bē ich mir wer - de,
3. Hie daz lant und ouch die er - de,

Sit min sün - die ou - - ge siht
Der man vil der ê - ren giht.

5. Mirst geschehen des ich ie bat: ich bin ko - men

an die stat 7. dā got men - nisch - li - chen trat.

Der Grundriß stellt sich wie folgt dar:

$$\begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ 4a \quad 4b \end{array} \quad \begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ 4a \quad 4b \end{array} \quad \begin{array}{c} \gamma \quad \delta \quad \beta \\ 4c \quad 4c \quad 4c \end{array}$$

Doch schon Friedrich von Hûsen kannte diese Form, die er in seinem Lied: *Mir ist das herze wunt . . .*¹⁾ benutzt:

1. Mir ist das her - ze wunt Und siech ge - we - sen nu vil
3. Deisreht: wan ez ist tump, Sitz ei - ne fro - wen êrst be -

lan - ge
kan - de, — 6. Der kei - ser ist in al - len lan - den,

¹⁾ Vgl. H. Spanke, Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 49 (1929) 209.

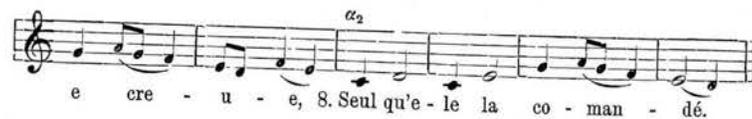


Textliche Parallelen und gleicher Bau lassen das anonyme altfranzösische Lied, Rayn. 420, *Mout m'a demoré* ..., das wert erachtet wurde, in den 'Roman de Guillaume de Dole' aufgenommen zu werden, als Vorbild für Hûsen erscheinen. Der Aufbau des Liedes stellt sich wie folgt dar:

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

$$3a \quad 4b \quad | \quad 3a \quad 4b \quad | \quad 4b \quad 3a \quad 3a \quad 4b$$

Doch auch die erste Tonreihe der Strophe konnte gelegentlich als Abschluß benutzt werden, wie das Lied des Gautier d'Espinal, Rayn. 2067, *Quant je voi l'erbe menue* ... nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 20050 fol. 51r° beweist:

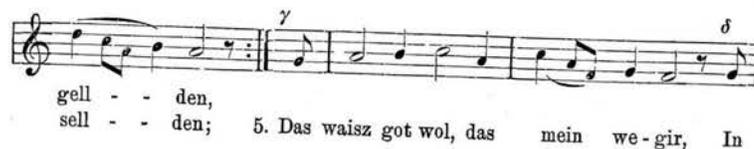


Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$$\alpha_1 \quad \beta \quad | \quad \alpha_1 \quad \beta \quad | \quad \gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \alpha_2$$

$$a_7 \quad b_5 \quad | \quad a_7 \quad b_5 \quad | \quad b_5 \quad b_7 \quad c_7 \quad b_7$$

Auch dem deutschen Sprachgebiet war diese Strophenform bekannt, tritt sie uns doch in dem Lied: *Von meyden pin ich dick werawbt* ... des Locheimer Liederbuches S. 13 entgegen:



Der Grundriß ist folgender:

$$\alpha \quad \beta \quad | \quad \alpha \quad \beta \quad | \quad \gamma \quad \delta \quad \alpha$$

$$4b \quad 3b \quad | \quad 4b \quad 3b \quad | \quad 4c \quad 4d \quad 3e$$

Rückblick.

Wenn es mit Hilfe der Musik möglich war, Zugang zu der Formenfreudigkeit des Minnesanges zu gewinnen, wenn die musikalischen Formen den Strophenaufbau des Textes erkennen ließen und zugleich ihn eindeutig zu bestimmen gestatteten, wenn hierdurch unser Empfinden für den poetischen Formensinn des Mittelalters geschärft wurde, so tritt nun die Aufgabe an uns heran, aus der Erkenntnis der Formenwelt heraus den Gestaltungswillen auch da festzulegen, wo die Musik uns nicht führen kann: in den vielen Fällen, in denen die musikalische Überlieferung leider fehlt. Daß dieses Bemühen erfolgreich sein wird, mag ein Beispiel zeigen. Der Text der ersten Strophe von Peire Cardenals Lied, B. Gr. 335, 10, von dem keine Melodie erhalten ist, lautet nach Bartsch¹⁾:

- Bel m'es qu'eu bastis
sirventes faitis
de faisso,
4 Bel es ses tot sis
e mout gent assis
en gai so,
7 Pois qui que l'aprenda,
enans quel reprene,
garde la razo,
10 Pois lo don ol venda
a tal quel revenda,
qu'an n'aura sazo,
13 Ol retraja
lai don traja
anel o cordo
16 O de saja,
s'o essaja,
rauba de gordo.

Die auf den ersten Blick bunt anmutende Versfolge des Liedes stellt einen wohlgeordneten Laiausschnitt von folgendem Aufbau dar:

¹⁾ Jahrbuch für romanische und englische Literatur Bd. 1 (1859) 172. (Von Bartsch falsch abgeteilt!)

I.	II.	III.
a ₅ a ₅ b ₃	c ₅ c ₅ d ₅	e ₃ e ₃ f ₅
a ₅ a ₅ b ₃	c ₅ c ₅ d ₅	e ₃ e ₃ f ₅

Werfen wir noch einmal einen Blick zurück auf die Fülle der Strophenformen, so zeigt sich, daß das scheinbare Chaos sich auf vier Grundtypen zurückführen läßt. Drei von ihnen, der Litanei-, der Sequenzen- und der Hymnentypus, entstammen der kirchlichen Praxis. Die Tabelle am Schlusse des Buches bietet eine bequeme Übersicht über die hauptsächlichsten Möglichkeiten, eine zehnzeilige Textfolge zu einer Einheit zu formen. Schon das genügt, um die enge Verwandtschaft, die zwischen dem Minnesang und der kirchlich-lateinischen Lyrik besteht, darzutun, und, da diese älter ist als jener, auch für seinen Ursprung zu zeugen¹⁾.

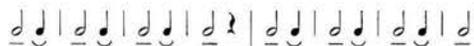
Wenn einerseits die Strophenformen des klassischen Altertums als Quellen für mittelalterliche Liedstrophen auszuschalten sind, so ist andererseits auch der Ursprung der mittelalterlichen Liedstrophen aus byzantinischen sowohl als auch arabischen Liedformen abzulehnen, da der Nachweis eines solchen Ursprungs einer sehr wohl berechtigten Kritik nicht stand zu halten vermag. Die mittelalterlichen Liedstrophen sind Emanationen des musikalisch-rhythmischen Lebensgefühls des abendländischen Menschen.

Wie der Maler sein Gemälde als Einheit konzipiert, nicht etwa einzelne, vorherbestimmte farbige Linien und Flächen zu einem Bilde vereinigt, so klebt auch der Liederdichter nicht vorherbestimmte Versarten und Tonreihen zu einer Strophe zusammen, sondern richtet seine Formgestaltung nach einem Gesamtplan. Der Formwille äußert sich in der Liedstrophe als Einheit; erst in diesem Gesamtbau erscheinen die einzelnen Verse und Tonreihen als Teile eines Ganzen, erst durch die Strophe treten sie sinn- und zweckvoll ins Dasein. Die melodisch-rhythmische Gesamtkonzeption ist das Primäre, der einzelne Vers, die einzelne Tonreihe das Sekundäre.

Eine Lehre vom Vers muß daher von der Strophe ausgehen, nicht umgekehrt die Formenlehre von der Verslehre. Wir können

¹⁾ Vgl. meine Abhandlung: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte' Bd. 7 (1929) 187 ff.

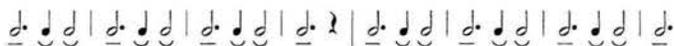
aber jetzt schon feststellen, daß z. B. die Sieben-, Acht- und Zehnsilbner ihren Ursprung der natürlichen Ausdeutung des abendländischen rhythmisch-metrischen Lebensgefühles verdanken: die einen als Repräsentanten der volltaktigen



bzw. auftaktigen



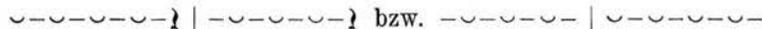
der andere als der der ungeraden



metrischen Einheit der Achttaktperiode. Daher erklärt sich die Häufigkeit der älteren Hymnenstrophe; daher der Fluß der Vagantenstrophe



daher taucht immer wieder aus einem vagen Gefühl heraus die Ansicht, für die keinerlei Begründung versucht wird, auf, daß der Fünfzehnsilbner



einen Urtypus des lyrischen Verses darstelle.

Es soll damit nicht behauptet werden, daß das Mittelalter nur die Achttaktperiode gekannt hätte, keineswegs; auch die Sechstaktperiode ist vorhanden und noch andere daneben; aber die Vorrangstellung der Achttaktperiode wird dadurch nicht erschüttert.

Mit der Erkenntnis der Formwelt der mittelalterlichen Lyrik werden sich eine ganze Reihe von Fragen von selbst aufdrängen; denn es ist doch leicht denkbar, ja sogar sehr wahrscheinlich, daß der Dichter den von ihm gewählten Strophenaufbau irgend wie auch im Inhalt des Textes zum Ausdruck brachte, sei es in Gedankenparallelen, in Kontrastierungen, in Zusammenziehung oder Erweiterung, kurz wir gelangen damit in ein Gebiet, das noch vollkommen Neuland ist: zur Frage des gegenseitigen Verhältnisses

von Strophenaufbau und Stil, d. h. zum Stil der mittelalterlichen Lyrik überhaupt.

Vielleicht gelingt es nun, von der Erkenntnis der Formenwelt aus, einen Zugang zum besseren Verständnis des Inhaltes, zur Würdigung der Gedankenwelt des mittelalterlichen Liedes zu gewinnen, die selbst Forschern von Rang sich nicht ganz erschließen wollte. Vielleicht verliert sich dann auch das harte Urteil: „Les mêmes platitudes se rencontrent partout“, mit dem vor allem die Trouvère-Kunst oft abgetan wird.

Eine Frage noch bleibt zu klären: nach welchen Gesichtspunkten wählten die Dichterkomponisten die Form für ihr Liedschaffen? warum wählte z. B. Walther von der Vogelweide für sein Kreuzlied (vgl. oben S. 247) die 'Rundkanzone' und nicht etwa den 'Vers' oder eine andere Form?

Mehr als eine mittelalterliche Poetik verbreitet sich wohl auch über die Verwendung der einzelnen Liedtypen, doch sind die Angaben zu allgemein, als daß genaue Abgrenzungen für die einzelnen Formen möglich wären. So lesen wir z. B. in den 'Leys d'Amors'¹⁾ über die 'Chanso': Chansos es us dictatz que conte de .v. a .vii. coblas. E deu tractar principalmen d'amors o de lauzors, am bels motz plazens et am graciosas razos, quar en chanso no deu hom pauzar deguna laia paraula ni degu vilanal mot ni mal pauzat, quar chansos, segon qu'es estat dig, deu tractar d'Amors principalmen, o de lauzors, et hom que's red enamoratz, no solamen en sos faytz se deu mostrar cortez, ans o deu far ysshemens en sos digz et en son parlar. Oder wir erfahren über das 'Descort': ... E deu tractar d'Amors o de lauzors o per maniera de rancura: »quar midons no mi ama ayssi cum sol«, o de tot ayssso essems, qui's vol ...; oder über die 'Retroncha': ... pot tractar de sen, de essenhamen, d'Amors, de lauzors o de repredemen per castiar los malvatz.

An und für sich wäre das oben zutagetretende Überschneiden der Zuständigkeiten und Zuweisungen für die einzelnen Liedformen nicht schlimm, wenn in den Quellen wenigstens eine Vollständigkeit der Formen angestrebt worden wäre. Wo aber neben diesem Mangel — wie in den 'Leys d'Amors' — kein Unterschied zwischen musikalischen Formen und rein literarischen Gattungsbezeichnungen

¹⁾ Vgl. die Zusammenstellung bei C. Appel, Provenzalische Chrestomathie, Leipzig⁴ (1912) 197 ff.

gemacht wird, steigt die Verwirrung, und damit verlieren die Angaben überhaupt an Wert.

Es bleibt uns also trotz jener interessanten Mitteilungen der tiefere Grund für die Wahl der Formen noch unbekannt. Hier findet künftige Forschung ein dankbares Arbeitsfeld, wenn sie uns die heute noch verborgenen Kräfte, die den Formwillen der Dichter bestimmt haben, aufweist, Kräfte, zu denen auch die Symbolik (vgl. oben S. 147 Anm.) gehört, deren Vorhandensein heute schon als sehr wahrscheinlich nachgewiesen worden ist¹⁾.

Ist aber dieser Formenreichtum, der Gemeingut der gesamten mittelalterlichen Lyrik geworden ist, auch gemeinsame Erfindung, oder zeichnet sich der eine oder andere Zweig des Minnesangs besonders aus? Mit anderen Worten: läßt sich eine geographische Abgrenzung vornehmen, in deren Raum die Evolution sich vollzogen hat?

Es scheint, daß der Ursprung der volkssprachlichen Lieder des Litanee-, Sequenz- und Rondeltypus in Nordfrankreich zu suchen ist und daß die volkssprachlichen Lieder des Hymnentypus in Südfrankreich ihre Heimat haben, was aber nicht verhinderte, daß alle Formen sich über das gesamte Gebiet der mittelalterlichen Lyrik verbreitet haben.

Diese Ansicht findet eine Stütze auch in Raimon Vidals 'Rasos de Trobar', in denen es heißt: *La parladura francesca val mais et es plus avinentz a far 'romanz'²⁾, 'retronsas' et 'pastourellas', mas cella de Limosin val mais per far 'vers' et 'cansons' et 'serventes'...*³⁾.

Ohne Zweifel war in Nordfrankreich die weitaus reichste Mannigfaltigkeit der Strophenformen vorhanden. Das ist kein Zufall, denn hier vor allem lebten die Musiker, die imstande waren, jene feinsinnigen Tongebäude zu ersinnen, deren Reflex wir in den literarischen Strophenformen wiederfinden, hier lebten die Künstler, deren Kunstschaffen sich ebenbürtig neben Architektur und Plastik stellen kann, als Emanation des 'Esprit gaulois', den wir auch in so vielen Literaturdenkmälern jenes Raumes bewundern.

¹⁾ Vgl. C. von Kraus, Über einige Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, in 'Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philol., philol. u. hist. Klasse', Jahrgang (1929).

²⁾ romanz=Literaturwerk in romanischer Sprache und in nichtlyrischer Form, nicht etwa „Romanze“.

³⁾ Vgl. C. Appel, Provenzalische Chrestomathie, Leipzig⁴ (1912) 196.

Nachwort.

Stauend bewundern wir den Geist, der solchen Formenreichtum schuf. Wem aber verdanken wir ihn zumeist, der Musik oder der Dichtkunst? Ich glaube, daß nur gegenseitige Anregung und Befruchtung dieses Werk vollbracht haben, vollbringen konnten. Es spricht aus ihm die Freude am Gestalten, tief inneres Erleben, eine Befriedigung am Konstruktiven, wie wir sie heute leider nicht mehr kennen: der Sinn für solch liebevolle Hingabe an die Form ist uns im Laufe der Zeit verloren gegangen.

Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen stand unverrückbar fest. Wie die Grundidee aller gotischen Kathedralen dieselbe ist, wie die Bibel und die Heiligenlegenden immer wieder den Vorwurf für die künstlerische Belebung der unvergleichlichen Kathedralfassaden abgeben, die Ausführung aber reich variiert, so erscheinen in der Liedkunst unaufhörlich dieselben Stoffe, dieselben Gedanken, doch in ein ständig wechselndes Gewand gehüllt: es ist eine Vielheit in der Einheit; die Individualität lebt sich in der Form aus, nicht im Inhalt.

Ein einheitlicher Formwille konnte aber nur solange verwirklicht werden, als Dichter und Musiker in einer Person vereinigt waren. Das änderte sich im Laufe des 14. Jahrhunderts; man kann wohl behaupten, daß in dem Maße, in dem die akustische Komponente des Formbewußtseins hinter die visuelle zurück gedrängt wurde, in dem das Lesen den lebendigen Eindruck des mündlichen Vortrags ablöste, auch eine Trennung eintrat zwischen Dichter und Komponist, zwischen Wort und Weise, und damit beginnt der Sinn für die Formgebung allmählich zu verkümmern. Dem Form-erlebnis war damit das Urteil gesprochen: die musikalische Form verknöcherte, die dichterische verlor das lebendige Gefühl für die Dynamik des Aufbaues und verfiel immer mehr den Äußerlichkeiten einer reinen Reimtechnik, in der der Reim ersetzen sollte, was ursprünglich das Lebenselement der Lyrik selbst war: an die Stelle der Formkunst trat die Reimkunst.

Gesang und Körperbewegung vereinigen sich ursprünglich im Tanz als dem Ausdruck einer Seite der nationalen Volkspsee. Diese Einheit von Tanzlied und Tanzbewegung wird dann durch die Übernahme des Tanzliedes als literarische Gattung gesprengt. Das läßt sich z. B. beim Rondeltypus leicht erkennen: am Ende des 14. Jahrhunderts stellt er eine feststehende Kompositions- bzw. Dichtungsform dar. Es mag noch Rondeltänze gegeben haben, — auf die Rondeaux, Virelais und Balladen Guillaume de Machauts wurde nicht mehr getanzt.

Als man im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Frankreich dazu überging, Weisen, die einstmals zu Tanzliedern erklangen, in instrumentalen 'Suiten' zu einem geschlossenen Ganzen zu vereinigen, konnte nicht die Rede davon sein, daß diese 'Suiten' nur Begleitmusik zum Tanzen bildeten. Zwar behielt man die Namen der einstmaligen Tänze auch zur Bezeichnung der einzelnen Teile der 'Suite' bei, diese Teile aber repräsentieren Sätze, die durch ihren Charakter, d. h. durch Aufbau, Rhythmik, Taktart, Tempo usw. rein musikalischen Zwecken dienen. Das war ganz besonders der Fall in den Ländern, in denen man die ursprünglichen choreographischen Formen der Suitensätze nicht kannte noch kennen konnte, waren doch die Tänze in Frankreich selbst — wo die meisten Suitensätze ihre Heimat haben — z. T. vollkommen in Vergessenheit geraten: die ursprünglichen Tänze sind zu rein musikalischen Kompositionsformen geworden, um deren Aufbau man sich bisher wenig gekümmert hat¹⁾.

Wie die alten literarischen Stoffe eine Wiedergeburt in der Volkskunst erlebten, so fand die Liedkunst des Mittelalters einen Widerhall im Volks-²⁾ und Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.

Aber schon im Laufe des 17. Jahrhunderts waren diese Formen nicht mehr klingendes Bewußtsein, sondern erstorbene Tradition,

¹⁾ Eine nicht sonderlich hervorragende Arbeit über das Rondeau liegt vor von: W. Chrzanowski, Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert, Diss. Leipzig (1911). Es sei auch verwiesen auf die Arbeit von W. Danckert, Geschichte der Gigue, Leipzig (1924).

²⁾ Die Arbeit von G. Pohl, Der Strophenbau im Deutschen Volkslied in 'Palaestra' Bd. 136, Berlin (1921) bewegt sich noch vollkommen in den bekannten alten Bahnen. In musikalischer Hinsicht verweise ich auf H. Meersmann, Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung, in 'Archiv für Musikwissenschaft' Bd. IV (1922) S. 141 ff., 289 ff., Bd. V (1923) 81 ff., Bd. VI (1924) 127 ff. Buchausgabe Leipzig (1930).

der im 18. Jahrhundert ein verknöchertes Schematismus den Stempel des ewigen Einerlei aufdrückte.

Musikalische Formenarmut ist die Losung des 19. Jahrhunderts, das in bezug auf die Instrumentalmusik die Erbschaft der Sonate antrat, die im Laufe des Jahrhunderts zu Tode gehetzt wurde. Mit dieser Form hatte sich bekanntlich jeder Komponist auseinander zu setzen. Große Einförmigkeit herrschte auf dem Gebiet der Liedkomposition; wir sehen einen Schubert nach formalen Möglichkeiten suchen, sehen, wie er sich im Interesse der musikalischen Form von den primitiv anmutenden Strophenformen zu größeren Gebilden durchringt, wie er das Bestreben hat, vom Strophenlied loszukommen, ohne allerdings seine letzten Ideen — Ansätze in den 'Schwanengesangliedern' lassen erkennen, daß ihm als Ideal eine organisch geschlossene Liedform vorschwebte — in einem vollkommenen neuen Formwillen verwirklichen zu können.

Aber schon das 13. Jahrhundert hat sich mit ähnlichen Problemen befaßt. Die zweistimmige Vertonung des dreistrophigen Liedes: *Rex et pater omnium* ...¹⁾ aus der Hs. Florenz. Bibl. Laurenziana, Plut. 29, 1 fol. 297 v^o mag einen Einblick in jene Bestrebungen gewähren:

1. Rex

et pa - ter om - ni - um

In jac - tu - ram hos - ti - um. 3. Fa - bre - fac - tum

¹⁾ Text gedr. bei Dreves, *Analecta hymnica*, Bd. 20 (1895) 82.

Sed non fac - tum 5. E - - va - gi - nans gla - di - um,

Qua - si per si - len - - ti - um. 7. In - car - na - tum

Ut lar - va - tum 9. Mi - sit ad nos fi - - - -

li - - - -

um. 10. Quem

- non clau - dit pa - tu - lus In se mun - di

cir - cu - lus, 12. Jus - - - su - - - pa - - - tris

Al - vo ma - tris 14. Sal - tum fe - cit hyn - nu - lus,

Sus - ci - ta - tur par - vu - lus, 16. Quod temp - ta - vit

Nec pa - tra - vit 18. He - li - se - i - ba - cu -

lus. 19. Ut

- per mor - tis ca - li - cem Ve - tus - ta - tem

dup - pli - cem 21. Am - mo - ve - ret

Et de - le - ret, U - nam tu - lit sim - pli - cem

24. Et e - mi - sit la - ti - cem

Per quem la - - - vit Et damp - na - vit

27. Pec - ca - to - rum o - - - bi

cem.

Die drei vollkommen gleich gebauten Strophentexte haben eine ganz individuelle Vertonung erfahren. Reizvoll gestaltet der Komponist seine melodischen Linien, geschickt weiß er seine Textworte in der Melodie auszudeuten, ein Quint- und Sept-Sprung findet z. B. in V. 14 seine Motivierung in den Textworten: *saltum fecit*. Lange Melismen auf dem letzten Reimwort jeder Strophe kadenzieren und leiten zur folgenden Conductusstrophe weiter, die ihrerseits wieder mit einem etwas kürzeren Melisma eröffnet wird. — Das durchkomponierte Strophenlied ist also keineswegs eine Schöpfung der neueren Zeit!

Welche Möglichkeiten hätten sich für Schuberts unendlich feines und reichhaltiges Differenzierungsvermögen aus der Kenntnis des mittelalterlichen Formenreichtums ergeben können! Und trotzdem hätte auch manch hervorragender Gestaltungswille an der Primitivität der dichterischen Strophenformen scheitern müssen: ist man sich bewußt, wie verhältnismäßig arm z. B. die Formenwelt der dichterischen Lyrik des 19. Jahrhunderts ist, an der des Mittelalters gemessen?

Es ist längst bekannt, daß in den Liedformen die Keimzellen für die Formen unserer Instrumentalmusik zu suchen sind. Das 'Rondo'¹⁾ trägt z. B. heute noch den Namen seines französischen Urahnen, im 'Menuet'²⁾ mit der Form:

$$\begin{array}{c|c|c|c|} \alpha & \beta & \gamma & \delta \\ \hline \alpha & \beta & \gamma & \delta \end{array} \alpha \beta$$

lebt die Form des mittelalterlichen 'Lai' weiter, die 'Da capo-Arie' mit dem Grundriß:

¹⁾ Vgl. auch W. Chrzanowski, Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrhundert. Diss. Leipzig (1911).

²⁾ Vgl. die Tabelle im Anhang.

$$\frac{A}{A} \mid A \mid B$$

geht auf den 'reduzierten Strophenlai' zurück, dessen Aufbau auch dem klassischen Sonatensatz zugrunde liegt.

Eigenartig ist, daß gerade der 'reduzierte Strophenlai' solchen Beifall gefunden hat und nicht etwa die 'Kanzonenform', eigenartig auch, wie wenige der Formen aus der Menge der andern herausgehoben wurden. Das liegt m. E. nicht an der Unbrauchbarkeit der anderen Grundrisse, sondern mehr wohl daran, daß einzelne Formen von hervorragenden Köpfen musikalisch gestaltet, dann aber von den vielen 'Nachbetern' und 'Mitläufern', denen der Sinn für formale Gestaltung fehlte, sklavisch übernommen worden sind.

Was ist der heutigen Musik noch an Formen übrig geblieben? — So viel wie nichts! Wohl ragt im Volks- und Kirchenlied manch mittelalterliche Liedform noch wie eine vereinsamte Insel in die Formenarmut unserer Tage hinein. Erlebnis sind sie nicht mehr; wie viele derer, die um die Weihnachtszeit z. B. das alte Lied: *Es ist ein Ros' entsprungen* ... singen, sind sich des Aufbaues:

$$\frac{\alpha \beta}{\alpha \beta} \mid \gamma \mid \alpha \beta$$

der Melodie bewußt, der Formen eine, die schon die Minnesänger mit Vorliebe gepflegt haben? Wie wenig bisher die Formen des Liedes zum Bewußtsein gekommen sind, beweist der Name 'zwei-' bzw. 'dreiteilige Liedform', der ein unausrottbarer Begriff für nichts und alles geworden ist. Was soll nicht alles 'dreiteilige Liedform' sein!

Die Musik unserer Tage steckt in einer Krise; es wird alles Mögliche versucht, ohne daß irgend welche Anzeichen vorhanden wären, die eine Überwindung dieses latenten Stadiums erhoffen ließen. Wäre es nicht ein gangbarer Weg, aus dem Chaos heraus zu finden, indem man sich zu einer Erneuerung des Formwillens entschliesse?

Die Musikgeschichte kennt Beispiele genug, die beweisen, daß die Form befruchtend auf die Komposition einwirken kann: die 'Da capo-Arie' z. B. ist aufs engste mit dem Aufschwung der italienischen Musik gegen Ende des 17. Jahrhunderts verknüpft, wie sie auch in der Geschichte der Oper und des Oratoriums einen Markstein bedeutet; die Entfaltung der Instrumentalmusik unserer

Klassiker wird von der Sonatenform begleitet¹⁾, und heute ist man mehr und mehr von der Bedeutung der Form in den Wagnerschen Musikdramen überzeugt²⁾.

Ich bin mir natürlich bewußt, daß Form und Formwillen allein nicht das Wesen der Musik ausmachen, daß noch andere Qualitäten vorhanden sein müssen, sollen überzeitliche Werke entstehen; wenn diese Darstellung aber vermöchte, Dichtern und Musikern den Weg zur Erneuerung des Formwillens zu ebnen, dann fände sie ihren schönsten Lohn.

¹⁾ Romain Rolland schreibt in bezug auf die Sonatenform bei den Mannheimern: „Je ne prétends donc point — (ce qui serait absurde) — que les nouveaux symphonistes aient brisé les cadres et délivré la pensée de l'esclavage des formes; ils ont au contraire établi des formes nouvelles; et c'est à cette époque que se sont décidément imposés les types classiques de la Sonate et de la Symphonie, tels qu'on les explique aujourd'hui dans les écoles de musique. Mais si ces types ont pu devenir pour nous surannés, si le sentiment d'aujourd'hui s'y trouve à la gêne et passablement étriqué, s'ils ont pris à la longue un air de convention scolastique, — il faut penser combien ils apparaissaient alors libres et vivants, par comparaison avec les formes et le style usités. Et d'ailleurs, on peut dire que pour les inventeurs de ces formes nouvelles, ou pour ceux qui, les premiers, en firent emploi, elles semblaient beaucoup plus libres que pour ceux qui suivirent. Elles n'étaient pas encore devenues des formes générales, elles étaient la forme personnelle de leurs créateurs, modelée suivant les lois de leur propre pensée, sur le rythme de leur respiration.“ (Les origines du «style classique» dans la musique du XVIII^e siècle, in 'Voyage musical au pays du passé', Paris [1919] 89).

²⁾ A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Berlin (1924).

Nachträge und Berichtigungen.

S. 7 Z. 6, Anm.: Vgl. J. Bédier-Aubry, *Les Chansons de Croisade*, Paris (1909).

S. 7 Z. 23ff.: Während der Drucklegung des Buches erschienen noch folgende Abhandlungen Spankes: Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen, in 'Zeitschrift für romanische Philologie', Bd. 51 (1931) 309ff., eine Zusammenfassung des bisher über diese Form bekannten. Das mit dem Komplex des Rondeltypus verknüpfte Tanzlied in der Kirche (vgl. Anm. 5) fand eine weitere Behandlung in: Zum Thema «Mittelalterliche Tanzlieder», in 'Neuphilologische Mitteilungen', Bd. 33 (1932) 1ff. Über Vokalisieren, wie sie häufig in Refrains begegnen, handelt: Klangspielereien im mittelalterlichen Liede, in 'Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters', in 'Schriftenreihe der Historischen Vierteljahrschrift', Heft 1, Dresden (1931) 171ff.

S. 11 Z. 20: Zahlreiche andere Aufbauformen der siebenzeiligen Strophe sind in den verschiedenen Kapiteln des Buches behandelt; sie sind leicht mit Hilfe der Zusammenstellung auf S. 273 zu finden.

S. 13 Anm. 3: Das Erscheinungsjahr der Publikation ist (1901). Eine Faksimile-Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift liegt bekanntlich vor von: K. Müller, *Die Jenaer Liederhandschrift*, Jena (1896).

S. 17 Anm. 1 lies: Von mir kursiv gedruckt.

S. 21 Z. 6 lies: Ut queant statt queunt; im Beispiel V. 1 desgleichen queant; V. 7 lies Sancte statt Sancti.

S. 31 Z. 8 von unten lies: β_2 als clos.

S. 41 Z. 4: Die in Adam de la Halles Singspiel eingestreuten Melodien sind von mir in den 'Rondeaux, Virelais und Balladen', Bd. II, S. 86ff. mitgeteilt worden.

S. 43 Z. 9 Anm.: Faksimile-Ausgabe der einzigen Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 2168 von: M. Bourdillon, *C'est d'Aucassin et de Nicolette*, Oxford (1896).

S. 45 Z. 10: Die Melodie von Rayn. 1352 wurde nach Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 20050 fol. 63r° mitgeteilt.

S. 47 Z. 16: Die Geißlerlieder des Jahres 1349, die Hugo von Reutlingen in seiner lateinischen Weltchronik der Hs. Petersburg, ehem. Kaiserliche Bibliothek, Cod. lat. membr. XIV, Nr. 6 mitteilt, sind in diesen einfachsten Strophen abgefaßt. Ich gebe als Beispiel das in Doppelzeilen überlieferte Lied: *Nu hebent uf die üwern hend...* nach der Ausgabe von P. Runge, *Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach den Aufzeichnungen Hugos von Reutlingen*, Leipzig (1900) 37 (Faksimile dieser Seite der Hs. ebenda zwischen S. 38 und 39); Text veröffentlicht von K. Bartsch, *Die Petersburger Handschrift der Geislerlieder*, in 'Germania' Bd. 25 (1880) 45.



Nu hebent uf die ü - wern hend, Daz got daz grosse ster-ben wend.

S. 48 Z. 19: Die 'Chanson de Toile', Rayn. 594, wurde nach der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 20050 fol. 62v° mitgeteilt.

S. 54 Z. 5: Das Lied, Rayn. 1362, wurde nach der Hs. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal 5198 pag. 176 mitgeteilt.

S. 54 Z. 14 von unten: Zu dem Kapitel 'Deutsche Rotrouenge' sei noch ein interessantes Beispiel aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, Wien, Nationalbibliothek 2856 fol. 206a¹⁾ mitgeteilt:



1. Trawt al-ler-lieb - stes frëwlein czart, Nach
3. Deiner frewntleichen gnaden ich alc-zeit wart Hinez



dir be - lan-gen tuet mir we; an mein end, ge, wie es ge. 5. Ich 9. Ich

¹⁾ A. Mayer und H. Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, in 'Acta germanica', Bd. 4 (1896) 353.



pitt dein güet, czart liebster hort, Dein genad tue mich be - den-cken; Mich tät
hab mich czu ge-fan-gen dir, Un-ge-pun-den frau, das ist mein klag: Pint mich



frë-wen ain frewtleich wort In trew-en, sun-der a - ne wenk-chen.
mit dei-nes herc-zen gier, Das ich von dir nicht wenken mag.

Der Aufbau:

$\alpha \beta_1 \gamma \mid \alpha \beta_2 \gamma \mid \delta \varepsilon \zeta \eta \vartheta \mid \delta \varepsilon \zeta \eta \vartheta$
4a 4b | 5a 4b | 4c 3d 4c 4d | 4E¹ 5F¹ 4E² 4F²

zeigt in V. 3 die typische Textausweitung, der sich die Melodie anpaßt; α und δ sind instrumentale Vorspiele.

S. 55 Z. 7: Auch die Estampida des Raïmbaut de Vaqueiras (siehe S. 164) geht in V. 37 von der ersten in die dritte Person über.

S. 61 Z. 4: Komma hinter (*additamenta*).

S. 62 Z. 14 lies: Entstehung. statt: ,

S. 65 Z. 10 lies: das sechzehnzeilige statt: sechszeilige.

S. 66 Z. 4: Über die deutschen Rondeaux vgl. auch J. Handschin, Mittelalterliche Kulturprobleme der Schweiz, in 'Neue Züricher Zeitung', Jahrg. (1931) Nr. 219.

S. 78 Z. 3: in der Aufbauformel, V. 8 lies: ζ_{a_5} , desgl. ergänze über der Melodie zu V. 8: ζ .

S. 78 Z. 7 von unten: Rayn. 894 wurde nach Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 12483 fol. 197d mitgeteilt.

S. 79 Z. 4 von unten: Das Lied L'Escurels steht in der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 146 fol. 57b.

S. 85 Z. 18: Die Melodie des provenzalischen Liedes: *A l'entrada del tens clar* ... steht in der Hs. Paris, Bibl. nat. franç. 20050 fol. 79v°.

S. 91: Im Duplum lies: $\overline{2.a}$ statt: $\overline{2.a}$

S. 96: Im Aufbauschema lies: $\left. \begin{array}{c} \text{VI.} \\ \eta \ \vartheta \\ \overline{\text{k l m}} \end{array} \right|$

S. 106 Z. 7: ergänze nach „widerstehen“: , beistimmen.

S. 107 Anm. 1 Z. 2: Für die Text-Erforschung der kirchlichen Sequenzen kommen die Ausgaben in folgenden Bänden der 'Analecta Hymnica Medii Aevi' in Betracht: VII (St. Martial zu Limoges), VIII, IX, X, XXXIV, XXXVII, XXXIX, XL (Winchester), XLII, XLIV, LIII (Notker und erste Epoche), LIV und LV (Übergangsstil und zweite Epoche).

S. 138: Vor allen Systemen ist ∇ vorzuzeichnen.

S. 143 Anm. 1 lies: Bd. I. statt: Bd. II.

S. 144 V. 38 lies: *O zelus* statt: *O relus*.

S. 157 Z. 10: Zu den Planctus Abälards vgl. jetzt auch: Spanke, Über das Fortleben der Sequenzenformen in den romanischen Sprachen, in 'Zeitschrift für romanische Philologie' Bd. 51 (1931) 320ff.

S. 165 Z. 6: Rayn. 1155 ist auch von Spanke am oben a. O. S. 332 herausgegeben worden.

S. 174 Z. 6 von unten: Zu *Aurea personet lyra* ... vgl. auch die Ausführungen von Spanke a. a. O. 318f.

S. 188 Z. 12 von unten: Im mittelhochdeutschen Schrifttum ist dieselbe Form vorhanden, doch ließ die hier auftretende Ausweitung der Form mitunter eine Verkürzung ratsam erscheinen. Als Beispiel führe ich das Lied des Meister Vriderich von Sunnenborc: *So wol dir werlt, so wol dir hiute* ... der Jenaer Liederhandschrift fol. 63c mit dem Bau:

I.				II.	III.
α_1	α_2	β	γ	δ	
7a	8a	4b	3c	7e	$\alpha_2 \beta \gamma$
α_1	α_2	β	γ	δ	8f 4g 3f
7a	8a	4b	3c	7e	

an, in dessen III. Abteilung der Anfang von I. fortgeblieben ist. Auch mit dieser Verkürzung umfaßt die Strophe immer noch 150 Silben.

S. 205 Anm. 1 lies: pl. 34 statt: fol. 34.

S. 215 Z. 12 von unten: lies Colin Muset statt: Colin de Muset.

S. 225 Z. 5 ergänze: aus Hs. Berlin, Staatsbibliothek Ms. germ. folio 779 fol. 136r° und Anm.: gedr. bei J. Wolf, Geschichte der Musik, in 'Wissenschaft und Bildung', Leipzig (1925) 49. Faksimile

und Ausgabe: W. Schmieder, Lieder von Neidhart von Reuental, in 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. 37, Teil 1, Wien (1930) 3, 31 und 45.

S. 227 Z. 5: Spanke veröffentlichte kürzlich die zweite Strophe des Liedes: *Nisi fallor, nil repertum ...* in: Klangspielereien im mittelalterlichen Liede usw. S. 176.

S. 229 Z. 5 von unten ergänze: aus der Hs. Berlin, Staatsbibl. Ms. germ. folio 779 fol. 220v° und Anm.: Ausgabe: K. Ameln, Tanzlieder Neidharts von Reuental, Jena (1927) 76. Faksimile und Ausgabe: W. Schmieder, Die Lieder von Neidhart usw. S. 14, 36 u. 51.

S. 232 Z. 2 Anm.: Für die Text-Erforschung der kirchlichen Hymnen kommen die Ausgaben in folgenden Bänden der 'Analecta Hymnica Medii Aevi' in Betracht; II (Hymnar von Moissac); IV, XI, XII, XIX, XXII, XXIII und XLIII (liturgische Hymnen); XVI (mozarabische Hymnen); XLVIII und L (lat. Hymnendichter des Mittelalters); LI und LII (die Hymnen des 'Thesaurus hymnologicus' H. A. Daniels). Für die Geschichte der Hymne verweise ich auf die Einleitungen zu den angegebenen Bänden und auf die außerordentlich klare Darstellung des etwas verworrenen Komplexes durch Phil. Aug. Becker, Vom christlichen Hymnus zum Minnegesang, in 'Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft', Bd. 52 (1932) 1ff.

S. 236 Z. 9: Das provenzalische Lied entstammt der Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 1139 fol. 48r°. Eine meiner Ansicht nach jüngere melodische Fassung der Hymne liegt in der Lesart mit Virelai-Aufbau der Hss. Trier, Stadtbibliothek 724 fol. 136v°¹⁾ und Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. oct. 190 fol. 7r° (Faksimile-Ausgabe: J. Wolf, Musikalische Schrifttafeln, Leipzig (1923) Tafel 57) vor. Sie lautet nach der letztgenannten Hs.:

1. Ver - bum ca - ro fac - - tum est Ex vir - gi - ne Ma-

¹⁾ Vgl. W. Bäumker, Das katholische Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. I, Freiburg i. Br. (1886) 360.

ri - a. 3. In hoc a - ni cir - cu - lo
4. Vi - ta da - tur se - cu - lo

5. Na - to no - bis par - vu - lo Ex vir - gi - ne Ma - ri - - a.
7. Ver - bum ca - ro fac - tum est Ex vir - gi - ne Ma - ri - - a.

Der Aufbau stellt sich wie folgt dar:

$$\begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ A_7 \quad B^2_{\text{a}} \end{array} \parallel \begin{array}{c} \gamma \quad \gamma \\ c_7 \quad c_7 \end{array} \mid \begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ c_7 \quad B^1_{\text{a}} \end{array} \mid \begin{array}{c} \alpha \quad \beta \\ A_7 \quad B^2_{\text{a}} \end{array}$$

S. 239 letzte Zeile ergänze: in seinem Lied: *Ine gesach die heide ...* aus Hs. Berlin, Staatsbibl. Ms. germ. folio 779 fol. 153v° und Anm.: Ausgabe: K. Ameln, Tanzlieder Neidharts von Reuental, Jena (1927) 6. Faksimile und Ausgabe: W. Schmieder, Die Lieder von Neidhart von Reuental usw. S. 7, 33 und 47.

S. 255 letzte Zeile ergänze: Anm.: Bekannt sind die häufigen Abweichungen der Reimordnung von der Anordnung der melodischen Teile einer Strophe, zu untersuchen bleibt, warum diese Diskrepanz zwischen Reimgebäude und musikalischer Struktur auch in solchen Liedern vorkommt, deren Autor, wie man annehmen möchte, die musikalische Struktur gekannt haben muß.

Nach Strophen geordnete alphabetische Übersicht der mitgeteilten Lieder.

	Seite
2-zeilige Strophe:	
Nu hebent uf die üwern hend	267
3-zeilige Strophen:	
Christi patientia	46
Mandad' ei comigo	228
4-zeilige Strophen:	
Ales diei nuntius	233
Dulcis sapor novi mellis	209
Eterne rerum conditor	232
Jam surgit hora tertia	233
Jerusalem mirabilis	235
Mei amic e mei fiel	236
Ut queant laxis	21
5-zeilige Strophen:	
Bele Doette as fenestres se siet	45
Christi miseracio	52
Exultet hec concio	53
Le roi a fait battre tambour	242
Nisi falor, nil repertum	227
6-zeilige Strophen:	
Auscultet	20
C'est la jus en la roi prée	61
De ramis cadunt folia	24
Ecce letantur omnia	23
En un vergier, lez une fontenele	48
In laudes innocentium	24
Laßt fröhlich uns singen	20
L'autrier tout seus chevauchioie mon chemin	54
Molt m'entremis de chantar volunters	204
No sap chantar qui so non di	243
Or entre mais et la saisons	69
Pange lingua gloriosi	234

	Seite
Processit in capite	68
Tel conte d'Audigier	41

7-zeilige Strophen:

A l'entrant d'esté que li tens commence	226
Amours, cent mille merciz	79
Aus der Tiefe schreien wir empor	202
Be m'an perdut lai enves Ventadorn	246
Beschnytten wirdiclichen	194
Das hell aufklymmen	21
Herr Christ der einig Gottes son	189
Ich hört ein frewlein klagen	189
Ich stund an einem morgen	195
List du in der minne drô?	239
Mein hercz hat lange zeyt gewellt	201
Mein mut ist mir wetrübet gar	196
Nu alrêrst lebe ich mir werde	247
Nus hons ne seit d'ami qu'il puet valoir	191
Quan lo rius de la fontana	231
Uterus hodie	214
Von meyden pin ich dick werawbt	249

8-zeilige Strophen:

Amours est une merveille	182
Amors, pus a vos falh poders	184
Bone amor sanz tricherie	238
C'est la fins, koique nus die	70
Dona, la genser qu'om vey a	183
Era m cosselhatz, senhor	223
Gloria in cielo e pace in terra	74
Ine gesach die heide	239
J'ai mon cuer del tout abandonné	62
Ja n'iert nus bien assenés	62
Je ne tieng mie a sage	220
Meine Seele Gott mit Ehren	206
Mir ist das herze wunt	247
Ogan no cuzey chantar	241
Onques an ameir loialment	67
Patris ingeniti filius	210
Per dan que d'amor m'avegna	210
Prendés i garde, s'on mi regarde	64
Quant je voi l'erbe menue	248
Quant je voi yver retourner	188
Quan vei la lauzeta mover	237
Quen entendre quiser, entendedor	67
Stella nuova 'nfra la gente	75
De milde lomb isprad o rode	205
Trop desir a veoir	66
Verbum caro factum est	270

9-zeilige Strophen:		Seite
Bien doit chanter qui fine Amours adrece		221
Ich hörte wol ein merlikin singen		221
Li peres Andigier		41
Lonc temps ai esté		224
Mein frewd möcht sich wol meren		189
Quant florist la préé		58
Rex et pater omnium		257
Veine pleine de duçur		46
10-zeilige Strophen:		
Dieus soit en cheste maison		78
Dona, si totz temps vivia		200
Ein armer man wolt weiben		215
Ich denke underwilen		197
Junger man von tzweuzich jaren		192
Ma joie premeraine		197
Nouvele amour qui si m'agrée		209
Pour moi renvoisier ferai chançon nouvele		47
Se par force de merci		203
11-zeilige Strophen:		
Chançon fas non pas villaine		55
Nous devons de cuer loer		78
Or la trui trop durete		72
12-zeilige Strophen:		
Amours qui m'a en baillie, vent qu'envoisié soie		162
Angelus ad virginem		179
Ce fut en mai		208
Gabriel fram eveneking		179
Ich het czu hant geloket mir		214
Mei hát wunnlich entsprossen		225
Trawt allerliebstes frëwlein czart		267
13-zeilige Strophe:		
Joliveté et bone amour m'ensaigne		181
Quant voi la glaie mëure		212
14-zeilige Strophen:		
Owè dirre nôt!		229
Qui's tolgues		228
15-zeilige Strophen:		
A l'entrada del tens clar		85
Estoilete, je te voi		43
Pos qu'ieu vey la fualla		73
Todolos benes que nos Deus		77

16-zeilige Strophen:		Seite
Der seines laids ergetzt well sein		211
De voghelin		207
Je muir, je muir d'amourete		65
Ma douce dame qui j'ai m'amor donnée		219
20-zeilige Strophe:		
Kalenda maya		164
27-zeilige Strophen:		
En l'an que chevalier sont Abaubi		177
Nomen a solemnibus		176
28-zeilige Strophe:		
Investigans semitas		218
Sequenzen, Lais, Leiche, Estampies und Notes:		
Adest Sponsus qui est Christus		148
Age nunc, diae, camena		123
Alleluia, Age nunc, mitis caterva		123
Alleluia, Concelebremus		97
Der herbst mit süessen trawben		186
J'ai trouvé		169
Olim in armonia		168
Planctus ante nescia		143
Puis qu'en chantant covient que me deport		133
Qu'an feme ce fie		165
Verbum bonum et suave		128
Victime paschali laudes		126
Kanones:		
Benedicamus domino		88
Sumer is icumen in		81
Veris ad imperia		85
Versus alleluatici:		
Christus resurgens		109
Defecit caro mea		114
Ego sum pastor		112
Exivi a Patre		110
Surrexit Dominus		108

Alphabetisches Namenregister.

[Die mit * versehenen Seitenzahlen beziehen sich auf Literaturangaben in den Fußnoten der betreffenden Seiten.]

- Abälard, P., 38, 63, 157, 269*.
Adam de la Bassée 167, 174.
Adam de la Halle 41, 64, 78, 266.
Adam de St. Victor 1, 107*, 130.
Adler, G., 28*.
Aëlis, Lai d', 29*.
Aiglentine 49.
Alain de Lille 167*.
Alexander 42*.
Alexis, Vie de St., 50.
Alfons der Weise 67, 76.
Amand, St., 142.
Ambrosius (Bischof) 232.
Ameln, K., 188*, 196*, 270*.
Anglade, J., 160*.
Anglès, H., 46*, 76*.
Anticlaudianum, Ludus super, 167.
Antognoni, O., 163*.
Aphrem von Nisibis 234.
Appel, K., 3*, 9, 253*, 254*.
Arnold, W., 188*, 196*, 202.
Auboin de Sezane 224.
Aubry, P., 13, 25*, 29*, 30, 71*, 107*,
131*, 160*, 163*, 167*, 203*, 266*.
Aucassin 43, 266*.
Audigier 41.
- Barbazan 41*.
Bartsch, K., 3, 14, 19, 26, 42*, 49*, 85*,
101*, 104*, 243*, 250, 267*.
Bäumker, W., 270*.
Bayeux 42.
Beck, J. B., 8*.
Becker, Phil. Aug., 270*.
Beatrix von Burgund 197.
Bédier, J., 215*, 266*.
Bellermann 202.
- Berenguier de Palazol 183, 200.
Bernart von Ventadorn 3*, 9*, 204, 223,
230, 237, 245.
Bernoulli, E., 11, 13.
Besseler, H., 94*, 233*.
Blancheflor 50.
Blondel de Nesle 221, 226.
Blume, Cl., 101*, 102*, 103*, 104, 118*,
120, 122, 126*, 127*, 131*, 143*.
Blume, Mich., 191.
Bonifacius II. von Montferrat 163.
Böhme, M., 195*, 196*.
Bossuat, R., 167*.
Bourdillon, M., 266*.
Brakelmann, J., 25.
Brandin, L., 13*, 25*, 29*.
Brink, ten, 3.
Brown, C., 15.
Brut 167*.
Bücheler, W., 12, 26, 197.
Bujeaud, J., 242.
Burgos 46*.
Burkhardt, H., 47*.
Byzanz 120.
- Chaucer, G., 179.
Chevalier, U., 15.
Chrzanowski, W., 256*, 263*.
Cloetta, W., 148*.
Colin Muset 187, 215.
Cousse-maker, E. de, 80*, 128*.
Creutzinger, Elisabeth, 190.
Cuvelier d'Arras 182.
- Daniel, A., 205*.
Danckert, W., 256*.
Dante, A., 27.
- Dinaux, A., 25.
Doette 45.
Doncieux, G., 242*.
Dreves, G., 23*, 38*, 85*, 125*, 127*,
143*, 167*, 235*, 244*, 257*.
Du Meril, E., 23*, 24*.
- Eckert, E., 31*.
Enchiridion, Erfurter, 190.
Erigina 141.
Erk, L., 196*.
Ernoul le Vieux 158.
Eulalia (Sequenz) 140.
- Faßbinder, Kl., 28.
Fauvel, Roman de, 26, 79.
Ferari 175.
Fink, H., 195.
Fleury-sur-Loire (Kloster) 102.
Floire 50.
Fortunatus, siehe Venantius F.
Friedrich Barbarossa 197.
Friedrich von Hünen 197, 247.
Francesco de Barberino 163.
Frauenlob 10, 42.
- Gace Brulé 187.
Galino 9*, 13.
Gallen, St., (Kloster) 102, 107*.
Gastinois, E., de, 158.
Gastoué, A., 38*.
Gautier de Coinci 51, 137, 178*.
Gautier d'Espinal 203, 248.
Gennrich, F., 7*, 8*, 12*, 13*, 14*, 15*,
26*, 40*, 46*, 52*, 60*, 75*, 96*, 106*,
127*, 159*, 178*, 197*, 212*, 242*.
Goedeke 194*.
Gormont 43.
Gottfried von Breteuil 143.
Gottfried von Neifen 217.
Gregor 108.
Gröber, G., 5.
Groches, siehe Johannes de Gr.
Guido von Arrezo 21.
Guillaume d'Amiens 64, 70.
Guillaume de Dole (Roman) 248.
Guillaume de Machaut 256.
Guillem Magret 184.
Guiot de Provins 197.
Guiraut Riquier 184, 228, 241.
- Hagen, F., von der, 195*.
Handschin, J., 13, 66, 97, 118, 141, 160*,
173, 268*.
Hastings 50.
Heinrich IV. (Kaiser) 221.
Heinrich von Lauffenberg 47.
Heldt, E., 287.
Héloïse 38.
Heusler, A., 11.
Hilarius 17.
Hilka, Al., 176*, 180*.
Hofmann, H., 190*.
Hoger (Abt) 142.
Holz, G., 13*.
Huelgas, Las, (Kloster) 46*, 52, 88.
Hugo von Reutlingen 267.
Hugue de Berzé 191.
Huon d'Oisi, 25, 177.
Hünen, siehe Friedrich von H.
- Isembart 43.
- Jacobi, M., 179*, 205*.
Jaufre Rudel 230, 243, 245.
Jean de le Mote 50.
Jeannin, Dom 234*.
Jeanroy, A., 2, 3, 4, 13, 14, 15, 16, 19,
25, 26, 29*, 30, 165*, 203*, 228*, 236*.
Jehannot de L'Escurel 79, 268.
Jessel, M., 6, 8.
Johannes de Groches 160, 166, 174.
Johannes der Täufer 21.
Johannes Scotus 141.
Jumièges (Kloster) 102, 106.
- Koller, B., 211*.
Kobmann, F. 11, 19, 196.
Kraus, C. von, 254*.
- La Fontaine 1.
Långfors, A., 26, 50*, 165*.
Lassalle, Dom A., 234*.
Lichtenstein 207.
Limoges, St. Martial de, 102.
Limoges 177.
Lorenz, A., 265*.
Ludwig, F., 28*, 74*, 75*, 81*, 91*, 94*,
116*, 120*, 122*, 148*, 167*, 174.
- Marcabru 223.
Marie de France 50.

Marion 41.
 Markiol 159.
 Marot 31.
 Marot, Cl., 7.
 Martinet, Note, 169.
 Martinon, Ph., 7, 15.
 Maus, W., 9.
 Mayer, A., 187*, 214*, 267*.
 Meersmann, H., 256*.
 Méon 41*.
 Meyer, R., 10.
 Meyer, W. 4*, 12, 22*, 38*, 96, 101*,
 105, 120*, 132*, 157.
 Michel, F., 25.
 Misset, E., 107*, 131*.
 Moberg, A., 101*, 106*, 107*.
 Moissac, St. Pierre de, 102.
 Molitor, R., 216*.
 Monaci, E., 175*.
 Mönch von Salzberg, 21, 194.
 Mone, J., 179*.
 Moniot d'Arras 208, 238.
 Montivilliers (Nonnenkloster) 167.
 Montserrat (Kloster) 94.
 Moser, H., 13, 160*, 199.
 Müller-Blattau 93*.
 Müller, G., 11, 193
 Müller, L., 287.

Neifen, siehe Gottfried von N.
 Neidhart von Reuenthal 225, 229, 238,
 269*.
 Nicolette 43, 266*.
 Noack, F., 287.
 Noatzsch 13.
 Nogent 38.
 Notker Balbulus 102, 106, 118, 121, 125.
 Nunes, J., 228.

Odington, Walter, 80.
 Odon Rigaud (Erzbischof) 167.
 Orth, F., 3, 4.
 Oswald von Wolkenstein 199, 211.
 Oulmont, Ch., 26.

Pairis (Abtei) 232.
 Paon, Parfait du, 50.
 Paraclet (Kloster) 38.
 Paris, G., 25, 26.
 Paulus Diaconus 21.

Paumann, Conrad, 188*.
 Peire Cardinal 9*, 250.
 Peire Vidal 242.
 Peirol 204, 210.
 Perotin 91.
 Pfuhl, H., 287.
 Pierekin de la Coupele 55.
 Pierron 174.
 Pillet, A., 14.
 Pinck, L., 20*.
 Plenio, K., 10, 216*, 217*.
 Pohl, G., 256*.
 Prudentius 233.
 Puyade, Dom J., 234*.

Raïmbaut d'Aurenga 9*.
 Raïmbaut de Vaqueiras, 28*, 163, 204,
 268.
 Raimon de Miraval 217*.
 Raimon Guillem 175.
 Raimon Vidal 254.
 Raoul de Soissons 212.
 Raynaud, G., 14, 93*.
 Reimar von Zweter 42*.
 Renan, E., 1.
 Renart le Nouvel, Roman de, 84.
 Restori, A., 29.
 Rietsch, H., 42*, 187*, 214*, 267*.
 Ritter, O., 287.
 Robin 31, 41.
 Rogier de Cambrai 208.
 Roland, Chanson de, 42, 45, 50.
 Rolland, R., 265*.
 Römer, L., 8, 28.
 Rou, Roman de, 50.
 Rouen 167.
 Runge, P., 194*, 267*.
 Rustebeuf 41*.

Sachs, C., 13.
 Saran, F., 10, 13*.
 Schatz, J., 211*.
 Schläger, G., 6, 8, 25, 44.
 Schmieder, W., 269*.
 Schreiber, J., 12.
 Schubert, Fr., 257.
 Schubiger, A., 107*.
 Schumann, O., 176*, 180*.
 Schwan, E., 157.

Scotus 142.
 Solignac (Kloster) 177.
 Spanke, H., 7, 12, 14, 17, 18, 30, 38*,
 59, 62, 163*, 167*, 169*, 197, 221*,
 247*, 266, 269*, 270*.
 Steffens, G., 165*.
 Stengel 3, 5, 16, 287.
 Storost, W., 8.
 Strecker, K., 174*.
 Streng-Renkonen 165*.
 Suchier, H., 3*, 6*, 43*, 140.

Taillefer, 50.
 Thibaut de Champagne 26*.
 Thomas Herier, 44.
 Thomas, L.-T., 148*, 156.
 Thurau, G., 60*.
 Tobler, Ad., 9*, 227*.
 Trifels 221.

Uc Brunec 9*.
 Unvürzaghet 192.
 Uolrich von Guotenbure 221.
 Ursprung, O., 94*.

Valenciennes 142.
 Valmar, Marqués de, 67*.
 Venantius Fortunatus 234.

Viktor, St., 143.
 Vriderich von Sunnenborc 269.

Wace 50, 167*.
 Wagner, P., 81*, 101*, 103, 105, 107*,
 232*.
 Wallensköld, A., 26*.
 Walter Odington 80.
 Walther von der Vogelweide 206, 212,
 215, 216, 246, 253.
 Weinmann, K., 131*, 232*.
 Werner, J., 102*.
 Westphal, R., 10.
 Wilhelm IX. von Aquitanien 38, 228, 236.
 Wilhelme, Chanson de, 49.
 Willamme d'Amiens 64, 70.
 Winterfeld, P. von, 12, 102*, 140.
 Wipo 126.
 Wizlav von Rügen 193, 207, 239.
 Wolf, F., 2, 19, 101*, 159*.
 Wolf, J., 13, 42*, 84, 94*, 137, 160*,
 166*, 269*, 270*.
 Wolfram von Eschenbach 10, 195, 217,
 224.
 Wolkenstein, siehe Oswald von W.
 Wooldrige, E., 81*, 179*, 205*, 221*.

Ysabel 49.
 Ysopet 50.

Alphabetisches Wort- und Sachregister.

[Die mit * versehenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Fußnoten der betreffenden Seiten.]

Abgesang 243.
 Abhängigkeit des deutschen vom romanischen Minnesang 197.
 Abrundung der Form 132.
 Abschluß: ~-Differenzierung 166; melodisch gleicher ~ 159; ~-Versikel 96, 132.
 Absicht, formale ~ der Dichter 18.
 Achttaktperiode 252.
addimenta 61.
 Additionsmethode 4, 6, 15, 17, 63.
 Adventszeit: Versus alleluaticus in der ~ 107.
 akzentuierendes Prinzip 235.
 Alleluia: gregorianisches ~ 100, 104; ~-Jubilus 102; ~-Melismen als Quellen der Sequenzen 106, 115; Repetition des ~ 107; Wiederholung im Innern des ~ 115.
 Altertum, klassisches ~ 251.
 Antiphonar 102.
 Antiphone 37.
apertum 31.
 Assonanz 40.
 asymmetrische Formen 7, 15.
 Aufbau: ~ formel 28; ~ kann eindeutig aus der musikalischen Gestaltung erkannt werden 26; metrisch-rhythmischer ~ 3; musikalischer ~ 26; ~ prinzip 7, 26, 106; ~ typen 19; zyklischer ~ 24.
 Aufteilung: taktmäßige ~ des Textes 130.
 Ausklingen: entspannendes ~ 40.
 Ausweitung: ~ der Form 193, 224, 269; ~ des Textes 268.
 Ballade 13, 78.
 Ballata 74, 113.
 Ballette 7, 30.

Bezeichnungen: ~ für die Sequenzbildung 32; ~ für die Tonreihen 31; ~ für die Variationen 32; ~ für die rhythmische Verschiebung 32.
 Bibliographie: ~ der altfranzösischen Lieder 14; ~ der altprovenzalischen Lieder 14; ~ der mittellenglischen geistl. Lieder 15; ~ der mittel-lateinischen geistl. Lieder 15.
 Binnenreim 45; ~-Elision 65.
 Buchstaben zur graphischen Darstellung der Formen 31.
 Caça 94.
 Caccia 94.
 Canterbury Tales 179.
 Cantigas 67, 76.
 carole 61, 63.
 Cäsur: ~ als Kriterium der Strophen-gliederung 22; epische ~ 220.
 Cauda: Bezeichnung der ~ mit ω 161; ~ (ω) in der Estampie 162, 213, 227; instrumentale ~ 41.
 Chace 94.
 Chanson: ~ avec des Refrains 54; ~ de Geste 13, 40, 49; ~ de Toile 45, 48, 49.
 Cisiojani 194.
 Clausula 70.
 Clausulae-Sammlungen 121.
clausum 31.
 clos 31.
 Concordantia 140.
 Conductus 257.
Confitebor 118.
 Contes 41*.
 Da-capo: ~ Arie 263; ~ Form 11.
 Danielspiel 63.
 Danse: ~ royale 13.

Deklamation der Sequenz 100.
denuo 121.
 Descort 9*, 25, 140; Aufbau des ~ 29.
 Dichtung: Gemeinschafts ~ 49; Volks ~ 50.
 Dichtungsarten: volkstümliche ~ 8.
 Differenzierung: ~ des Strophenabschlusses 77; melodische ~ 31; Kadenz ~ 34; Schluß ~ 31.
 Dimeter, jambischer ~ 232.
 Discantus 81.
 Discordantia 140.
 Doppelpersikel 96.
 Dorisch 117*.
 Doxologie: kleine ~ 42.
 Dreiteiligkeit der Form 9, 10, 11.
 Ductia 13*, 174.
duplex 121.
 Duplum 91; ~-Schluß 70.
 Durchkomponiert 19, 33, 233, 235.
 Ebenmaß: rhythmisches ~ 234.
Eduxit Dominus 118.
 Eindentschung romanischer Melodien 199.
 Einfluß: arabischer ~ auf den Minnesang 106*; byzantinischer ~ auf die Sequenzform 104; syrischer ~ auf die Hymne 234.
 Eingangsversikel 96, 132.
 Einheit: kulturelle ~ der Romanen 5; metrisch-rhythmische ~ 4; organische ~ der Strophe 11.
 Einschnitt im Text als Kriterium der Strophen-gliederung 22.
 Einteilungsprinzip der Strophen 19.
 Elemente: ~ der graphischen Darstellung der Strophenformen 31; volkstümliche ~ in der mittelalterlichen Lyrik 95.
 Elision 65.
 Empfinden: abendländisches, rhythmisches ~ 232.
 Enchiridion: erstes Erfurter ~ 190; Leipziger ~ 190.
 Endvokal der Sequenzversikel 103.
 Erotik 54.
 Erweiterung des Textes 252.
 Estampida 28.
 Estampie 13, 159; ~ mit sekundärem Text 163.

euouae 42.
Excita 125.
 Exponent 33.
Excultate Deo 118.
 Fablian 41*.
 Falkenbeize 94; ~ lied 214.
 Fastenzeit: Versus alleluaticus in der ~ 107.
 Finalis 117*.
 Form: da capo ~ 11; ~-gebung: primitive ~ 36; ~-gedanken 2; Individualität des Dichters lebt sich in der ~ aus 255; ~ kann befruchtend auf die Komposition einwirken 264; ~ kunst 9; metabolische ~ 3, 4, 15; ~ mit festem Bau 17; ~-problem 11, 12; ~-Sinn 10, 11; Sinn für die ~ ist verloren gegangen 255; ~-Spiel 11; symmetrische ~ 7, 15; ~ tritt in der neueren Lyrik zurück 2, 263; Verkennen der ~ 26; Wesen der ~ 15.
 Formwille 2, 3, 14, 18; ~ äußert sich als Einheit 251; Erneuerung des ~ 265; graphische Darstellung des ~ 30; ~ muß in der Aufbauformel eindeutig zum Ausdruck kommen 28; neuer ~ 257.
 Formen: ~-armut 257; ~-sinn 250; ~-welt 250; dichterische ~ 2.
 Fortschritt: technischer ~ bei den Sequenzen 125, 127.
Frigdola 118.
 Gattungsbezeichnung: literarische ~ 30, 253.
 Ganzschluß 31, 40, 51, 161.
 Gebrauchsmusik 117.
 Gedankenparallelen 252.
 Gegenstollen 71, 74.
 Geißlerlieder 267.
 Gemeinschaftsdichtung 49.
 Gesamtbild einer Form 156.
 Gesamtkonzeption: die melodische rhythmische ~ ist das Primäre 251.
 Gesang: geistlicher ~ 39; responsorialer ~ 107.
 Gesangbuch: Das erste Leipziger ~ 190*.

Gesellschaftskunst: ständisch-konventionelle ~ 51.
Gesetzmäßigkeit der Strophenform 17.
Gespaltene Weise 215.
Gestaltung: musikalische ~ 26.
Gestaltungswille 27; Erkennen des ~ 250.
Gliederung der Strophe 22, musikalische ~ 22.

Graeca 118.
Graduale 101.
Großform der Sequenz 148.
Grundlagen: musikalische ~ des mittelalterlichen Liedes 35.
Grundtypen 251.
Gruppenwiederholung 35, 141, 175.
Gudrunstrophe 47.

Halbschluß 31, 40, 51, 161.
Handschriften: Berlin, Staatsbibl. *Ms. germ. folio* 779, 225, 229, 239; *Ms. germ. oct.* 190, 270; *Ms. germ. quart.* 983, 42; Bibl. Joh. Wolf, 137; Colmar, Stadtbibl. 442, 232, 233; Cortona, Bibl. com. 75; Engelberg, Klosterbibl. 314 (*olim* 425), 66; Bibl. des Escorial *T. j.* 67; Douai, Bibl. communale 90, 128; Evreux, Bibl. munic. 39, 143, 218; Florenz, Bibl. Laurentiana, *Plut.* 29, 1, 68, 85, 257; Bibl. naz. *II. I.* 122, 74; Jena, *Liederhandschrift*, 192, 207, 239; Las Huelgas 46, 52, 53, 88; Lille, Bibl. de l'Université 95, 168; Limoges, Bibl. de la Ville 2, 128; London, British Museum, *Arundel* 248, 46, 179, 205; *Harlean* 978, 81; Mailand, Bibl. Ambrosiana *R. 71 superiore*, 204, 210, 237, 246; Montpellier, Bibl. de l'École de Médecine *H.* 196, 72, 92; München, Staatsbibl. *Cod. germ.* 4997, 194; Münster, Universitätsbibl. 247; Oxford, Bodleiana, *Douce* 308, 165, 169; Paris, Bibl. de l' Arsenal 5198, 47, 54, 58, 162, 181, 208, 209, 212, 219, 226, 238; Bibl. nat. *Coll. de Picardie* 67, 94; *franç.* 146, 26, 79; 844, 73, 160, 163, 177, 221; 845, 169; 846, 133, 182, 188, 191, 203, 220; 2168, 43; 12483, 78; 12615, 55, 61; 20050, 45, 48, 85, 197, 248; 22543, 164, 183, 184, 200,

223, 224, 228, 231, 241, 243; 25566, 41, 65, 66, 78, 84; *now. acq. franç.* 10036, 69; *lat.* 778, 123; 909, 122; 887, 125; 1138, 123; 1139, 20, 24, 148, 209, 210, 217, 235, 236; 1154, 97; 3719, 23, 24, 176, 227, 244; *now. acq. lat.* 1871, Faksimile, 121; Petersburg, ehem. Kaiserl. Bibl. *Cod. lat. membr. XIV. Nr. 6*, 267; Rom, Bibl. Vaticana, *Regina Christ.* 288, 38, 157; 1490, 64, 70; Ronen, Bibl. de la Ville 666 (*A* 506) 143; Toledo 76; Trier, Stadtbibl. 724, 270; Wernigerode, Fürstl. Stolbergische Bibl. (jetzt Berlin, Staatsbibl.) *Zb. 14*, 189, 196, 201, 249; Wien, Nationalbibl. 2777, 211; 2856, 186, 214, 267.

Horizontale Symmetrie 133, 219.

Hymnar: Zisterzienser ~ 232.

Hymne: 12, 19, 37, 38, 95, 130, 232; griechisch-byzantinische ~ 104, 105; Ursprung der ~ 232.

Hymnen: ~sammlungen 128*, ~strophe 38, 130; ältere ~ 252; Textausgabe von ~ 270; ~typus 232; Volkswesen in den ältesten ~ 234.

Imitation 94.

Improvisation: ~ im Rondel 61; ~ in der Sequenz 104.

Index 31, 33.

Interpolation: musikalische ~ 103.

Isometrische Formen 3, 15.

Jamben 130.

Jeu parti 7, 54.

Jubilieren 36.

Jubilatio 102.

Jubilus 102.

Kabarettlied 55.

Kadenz 40, 45, 47, 100; ~differenzierung 34; ~melodie 43; Schluß ~ 49.

Kadenzierung: gleiche ~ 100, 174, 233.

Kanon 80; Definition des ~ 80; ~ sine littera 88.

Kanzone 95, 240; Unterschied zwischen dem Bau einer ~ und dem eines Lai-ausschnittes 243; Ursprung der ~ 240.

Kehrreim: ~ in der Laise 43; ~-lied 7, 61.

Kennwort 121.

Kirche: ~ als Trägerin der Musikkultur des frühen Mittelalters 36.

Kirchen: ~ gesang 36, 95, 131; ~ tonarten 117*.

Knabenchor 104.

Kontaktion 104.

Kontrafaktur 8, 12, 127, 197, 212, 221, 234, 247.

Kontrastierung 252.

Kreuzsequenz 131.

Kreuzung 17, 63.

Kreuzzuglied: altfranzösische ~ er 7, 266; ältestes französisches ~ 51; lateinisches ~ 235.

Kulturgut: gesunkenes ~ 5.

Kunst: ~lyrik 6, ~übung: antike ~ 232.

Lai 7, 13, 25, 132, 133, 140; ~abschluß 132; ~ausschnitt: Definition des ~ 199; ~ausschnitte 199; Charakter des ~ 219; instrumentaler ~ 159; potenziertes ~ 148; Verringerung des Umfangs der ~ strophe 182, 190; ~technik 133, 209, 227; ~tradition 218.

Laise 40.

Laissen: ~abschluß 49; ~strophe 45.

Langvers 45.

Laudi 73.

Lebensgefühl: musikalisch-rhythmisches ~ 251.

Leich 11, 132, 187.

Letabundus-Sequenz 19, 100, 127, 159, 227.

Liber gradualis 108*, 112*, 115*, 116*, 118*.

Liber: magnus ~ organi de gradale 91. Libre vermeil 94.

Lied, geistliches ~ 39; ~form: dreiteilige ~ 12; zweiteilige ~ 12, 245; ~strophe: durchkomponierte ~ 95; ~strophik 10.

Lieder: ~buch: Locheimer ~ 188, 196, 201; ~handschrift: ~Donauessingen 194*; Jenaer ~ 13, 192, 266; Mondsee-Wiener ~ 185, 214; 267.

Litanei: ~prinzip 36, 40; ~typus 40.

Liturgie: römische ~ 108.

Lyrik: altfranzösische ~ 2, altprovenzalische ~ 8; kirchliche ~ 232; neuere ~ 263.

Madhräse 234.

Männerchor 104.

Marien: ~klage 143; ~leich 10; ~motette 130*; ~sequenz 128, 131.

Marquise empoisonnée 242.

Meistersingerhandschrift: Colmarer ~ 194, 216.

Mehrstimmigkeit: französische ~ 85; germanische ~ 84; Kunst ~ 85; Volks ~ 85.

metabolische Strophenformen 3, 15, 23.

Melisma 36.

Melismatik 115.

Melismensammlung 121.

melodiae: longissimae ~ 103, 121.

Melodie: 27; durchkomponierte ~ 19; Gliederung der ~ 37, 234; ~gut: ältestes ~ der Kirche 234; ~kurve 202; ~material: fremdes ~ 143; ungegliederte ~ 19.

Melodik: syllabische ~ der Sequenzen 131.

Menuet 263.

Messe 37.

Metensis 118.

Metrik: musikalische ~ 232.

Miller's Tale 179.

Minnesang: Übereinstimmung zwischen dem deutschen und dem romanischen ~ 3; ~Frühling 12; Verwandtschaft des ~ mit der kirchlich lateinischen Lyrik 251.

Mitsingen 37, 51.

Mixolydisch 117*.

Motette: 92, 120; nicht als ~ erkannt 26.

Motetten: ~ handschrift 71; ~texte sind vers libres 1*.

Motetus 93.

Motiv 223.

motivische Verarbeitung 235.

Musica enchiriadis 141.

Musik: ~empfinden: westeuropäisches ~ 27; ~pflege im Mittelalter 36; ~theoretiker 80, 166, 174.

- Nachahmung 91.
 Nachspiel: instrumentales ~ 40;
 Nachtigallenlied 175.
 Nibelungenstrophe 47.
 Note 167; Gliederung der ~ 173.
 Notationskunde 84*.
 Notula 167.
- Oberschicht:** ~ als Träger der mittelalterlichen Liedkunst 39.
Occidenta 118.
 Offizien 37.
 Organum 120.
 Ostersequenz 126.
- Paraphrase:** ~ der Versus-Melodik 120.
 Pastorelle 30, 55, 243.
 Pas 80.
 Piede 75.
 Planctus 38, 143, 157.
 Poetik, provenzalische ~ 160.
 Präexistenz des Sequenzentextes 122.
 Priorität Frankreichs im Sequenzschaffen 103.
 Primitivität der dichterischen Strophenformen 263.
 Prooemium 104.
 Programmusik 94.
 Proletariat 50.
 Prosa 103.
 Protus 117.
 Psalmodieren 36.
Puella turbata 118.
- Quadruplum** 91.
 quantifizierendes Prinzip 235.
 Quelle: musikalische ~ der Motette 120;
 ~ der Refrains 70; ~ der Sequenz 119.
- Reform:** tridentinische ~ des Kirchengesanges 126.
 Refrain: 33, 46, 51, 53, 59, 60, 78;
 Abschluß ~ 45; Quelle der ~ 70;
 ~sammlung 60*; Strophen ~ 33.
 Reihenwiederholung 34, 35.
 Reim: 3; ~ als Schmuck des metrischen Strophenbaues 21; ~anordnung 19, 22;
 Binnen ~ 45; ~ folge 8; ~ gebäude 4;
 ~ geschlecht: verschiedenes ~ ist kein Hindernis für die Textunter-

- legung 213; klingender ~ 33, 236;
 ~ kunst 3, ~ verdrängt die Formkunst 255; ~ lose Verse 234; männlicher ~ 33; ~ ordnung 8, ~ nicht parallel mit musikalischem Bau 17, 271; ~ stellung 11; ~ technik 3; ~ vertauschung 4; ~ verteilung 25.
 Reduktion der Form 193.
 Repertorium: ~ hymnologicum 15; ~ organorum et motetorum 109*, 116*, 120*.
 Repetition: fortschreitende ~ 96, 103, 106, ~ im Alleluia-Melisma 115, ~ im Versus 116, Ursprung der ~ 104.
 Reutterliedlin 214.
 Rhythmik: 232; mittellateinische ~ 12
 Rhythmus: alternierender ~ 235.
 Ripresa 75.
Romana 118.
 Romanen 5.
 Romanze 30.
 Romanzenstrophe 6, 8.
 Rondel 18, 51, 61.
 Rondellus 80.
 Rondeltypus 61.
 Rondeau: 13, 61; abgeänderte ~ form 67; formelhafter Charakter des ~ 61; französisches ~ 61; ~ kanon 84, lateinisches ~ 7, 13, 62, 68; mittelhochdeutsches ~ 66, 268; Übersicht über die ~ formen 64; Ursprung des ~ 62, virelaiartiges ~ 66.
 Rondo 263.
 Rotrouenge: 7, 8, 14, 51, 52, 63; Aufbau der ~ 53; mittelhochdeutsche ~ 54, 267; Unterschied zwischen dem Bau einer ~ und dem eines Virelai 18.
 Rundkanzone 245; Definition der ~ 240.
rhythmus tripartitus caudatus 19.
- Schluß:** Ganz- bzw. Halb ~ 31, 35, 40, 51; ~ kadenz 49.
 Schweifreimstrophe 19; ~ mit ungegliederter, durchkomponierter Melodie 20; Wiederholung in der ~ 19.
 Sechstaktperiode 252.
sequentia 102, ~ *cum prosa* 102.
 Sequenz: 4, 12, 37, 96, 130; ältere ~ 125; Aufbau der ~ 96; Charakteristik der französischen ~ 103; Definition

- der ~ 96; Deklamation der ~ 100;
 ~ ist ein in Gebrauchsmusik umgewandelter Versus alleluaticus 117; Erfolg der ~ dichtung 132; griechisch-byzantinischer Einfluß auf die ~ 103; Grundriß einer ~ 96; Heimat der ~ 141; jüngere Epoche der ~ dichtung 141; Kadenz in der ~ 100; Kontrafaktur der ~ 127; Literatur zur ~ 107*; ~ mit doppeltem Cursus 140; ~ ohne Parallelismus 122; Quelle der ~ 106, 119; Stamm ~ 121; technischer Fortschritt der ~ 125, 127; ~ des Übergangsstils 126; Ursprungsfrage der ~ 101; Ursprungsland der ~ 102; Titel der ~ melodien 118; Verlangsamung des Tempos der ~ 119; Verselbständigung der ~ gattung 120, ~ weise 103.
 Sequenzen: ~ bildung 19, 32, 136, 182, 215, 227; Textausgabe von ~ 269; ~ typus 96.
 Silben: ~ länge 235; ~ zählung 28.
simplex 121.
 Sinnesgliederung als Kriterium des Strophenbaues 22.
 Sommerkanon 81.
 Sonate 257, 264.
 Spielmannlied 187.
 Sponsus: lateinisch-französisches geistl. Schauspiel 148.
 Stammsequenz 121.
 Stantipes 13*, 174.
 Stil: ~ der mittelalterlichen Lyrik 253; ~ umschwung in der Sequenz 125.
 Stimmtausch 81, 85.
 Stollen 71, 74, 243.
 strophe couée 19.
 Strophe: ~ als Aufbaueinheit 27; ~ als Organismus 16, 18; asymmetrische ~ 7, 15; durchkomponierte ~ 19, 33, 233, 234, 235; Erweiterung der ~ 16, Gliederung der ~ 18; Gudrun ~ 47; Nibelungen ~ 47; sapphische ~ 21; symmetrische ~ 7, 15; Titulrel ~ 195; Vaganten ~ 12, 46, 252; Verkürzung der ~ 16; Wesen der ~ 19; zu großer Umfang der ~ beeinträchtigt die Wirkung des Liedes 182.

- Strophen: ~ abschnitte 33; ~ abschluß: 46, 53, Verfall des ~ 76; ~ bild 19, 22; ~ bildung 5; ~ bau: ~ der altfranzösischen Lyrik 2, ~ der altprovenzalischen Lyrik 8, ~ der mittelhochdeutschen Lyrik 10; ~ form: isometrische ~ 3, 15, 23, metabolische ~ 3, 15, 23, Errechnung der ~ 17; ~ gebilde: antike ~ 5, kirchlich-lateinische ~ 5; ~ körper 49, 53, 59; ~ korpus 34; ~ lai 7, 174; der reduzierte ~ lai: 188, 264, Varianten des ~ 193; ~ lied 257; ~ refrain 33, 68*; ~ typen: Anzahl der ~ ist beschränkt 22.
- Strophik: althochdeutsche ~ 10; ~ des Mittelhochdeutschen 10; griechisch-byzantinische ~ 105.
- Struktur; ~ analyse 28; musikalische ~ 17.
- Stundenandachten 37.
- Substanz: musikalische ~ 39.
- Subtraktionsmethode 4, 15, 17, 63.
- syllabische Deklamation 177; ~-melodische Kompositionsart 37.
- symbolische Bedeutung der Form 147*, 254.
- Symmetrie: ~ als Kriterium der Strophengliederung 22; horizontale ~ 133, 219; ~ in isometrischen Strophen 23; ~ in metabolischen Strophen 23; ~ losigkeit 239; vertikale ~ 133, 219.
- Tagelied 6, 239.
- Takt: 27; ~ motive: dreitönige ~ 223.
- Tanz: ~ lied 23*, 64, 266; ~ vergnügen der Ritter 63.
- Tänze: ursprüngliche ~ werden zu musikalischen Kompositionsformen 256.
- Ténor: ~ als unterste Stimme mehrstimmiger Kompositionen 71, 91, 92.
- Tenzone: provenzalische ~ 175.
- Testament: Lai de l'ancien et du nouveau ~ 29, 30, 158.
- Tetrardus 117.
- Textunterlegung: die Form als Kriterium der ~ 201.

Tirade 40.
 Titel von Sequenzmelodien 118, 121.
 Titulstrophe 195.
 Tonreihe: kadenzierende ~ 40.
 Tournoi des Dames 177.
 Tridentinische Reform des Kirchengesanges 126, 131.
 Tripartition 11.
 Tripelversikel 96, 178, 217, 231.
 Triplum 91, 92.
 Troparia 104.
 Tropus 37.
 Trochäen 130.

Übergangsstil: Sequenzen des ~ 126. ungliederte Strophen 19, 33.
 Ursprung: ~ der Alleluia-Melismen 122, ~ des Motetts 120*; ~ der Sequenz 101; ~ des Sequenztitels 122.
 Ursprungsland der Liedtypen 254.

Vagantenstrophe 12, 46, 252.
 Varianten: melodische ~ 200, 210; ~ unter den Versus alleluaticus 108, 119.
 Variationen 32, 120, 137.
 Variationstechnik 174.
 Verlangsamung im Tempo 119.
 Vers 237.
 Vers: ~ libres sind keine gereimte Prosa 1.
 Vers: ~ akzent 125, 130; ~ fuß 33; ~ geschichte 11; ~ länge 4, 25; ~ lehre muß von der Formenlehre ausgehen 251.
 Verse: assonierende ~ 40.
 Verschiebung: rhythmische ~ 32, 138, 185.
 Versikel: 96; Ursprung und Wesen der nicht wiederholten ~ 101.
 Versus ad sequentias 122.
 Versus alleluaticus: 74, 107; Alleluia und Versus bilden eine Aufbaueinheit 108; Alter des ~ 108; Aufbau des ~ 107; Charakteristik der Melodie des ~ 117; Definition des ~ 107; ~ nur von geschulten Kräften ausführbar 117; ~ zur Adventszeit 107; ~ zur Fastenzeit 107.

Versus-Melodie: ~ als Quelle von Motetten-Tenores 109*, 116*; Melismatik in der ~ 115; ~ mit fortschreitender Repetition 116; Verhältnis der ~ zur Melodie des Alleluia 115.
 vert 31.
 vertikale Symmetrie 133, 219.
 Verweltlichung der Sequenz 131.
 Verwendung der einzelnen Aufbautypen 253.
 Viertakter 11.
 Viertaktöne 11.
 Vilain 51.
 Virelai: 13, 18, 63, 70; mittelhochdeutsches ~ 75; rondeauartiges ~ 69; Übersicht über die ~ 71.
 Volks: ~ epos 50; ~ dichtung 50; ~ kunst; ~ lied: Formenreichtum des ~ 264; ~ tümlisches 5;
 Volta 75.
 Vokalise 266.
 Vokalisieren 240.
 Vorstellen der ersten Tonreihe vor eine durchkomponierte Strophe 241.
 Vorbildungsvers 59.
 Vorsänger: ~ beim Rondeau 62; ~ beim Versus alleluaticus 107.
 Vorspiel: instrumentales ~ 202.

Wahl der Form 253.
 Wanderrefrain 7.
 Weihnachts: ~ lied 78; ~ sequenz 127.
 Wiederholung: 40, 96, 103, 115; ~ im Melodieaufbau 27; unplanmäßige ~ 245.
 Wiederholungstechnik in der Sequenz 104.
 Wortakzent 27, 125, 130, 235.

Zahlensymbolik 157.
 Zählung von Verszeilen ist ein äußeres Einteilungsprinzip 19.
 Zeitdauermessung 235.
 Zertrümmerung der Form 190, 222.
 Zusammenziehung im Text 252.
 Zusatzzeile 61.
 Zweiteiligkeit 10.

Berichtigungen.

(Fortsetzung.)

S. 22 Z. 30 Anm. zu 'Symmetrie': Eine Gliederung der Strophe durch 'Symmetrie' ist Stengel infolge der Erkennung der Gleichheit von 'Strophenabschluß' und 'Refrain' geglückt; vgl. E. Stengel, Der Strophenausgang in den ältesten französischen Balladen und sein Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur', Bd. 18 (1896) 85 ff. Diese Methode wurde dann weiter ausgebaut von: F. Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen französischen Lyrik, in 'Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie' Nr. 98, Marburg (1899).

S. 60 Anm. zu 'Rondeau': Zur Literatur für das Rondeau sei noch verwiesen auf die älteren Arbeiten von: H. Pfuhl, Untersuchungen über die Rondeaux und Virelais, Diss. Königsberg (1887) und von: L. Müller, Das Rondeau in den französischen Mirakelspielen und Mysterien des 14. und 15. Jahrhunderts, in 'Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie' Nr. 25, Marburg (1884).

S. 70 Anm. zu 'Virelai': Vgl. auch: E. Heldt, Französische Virelais aus dem 15. Jahrhundert, Halle (1916). Für Beziehungen zwischen dem Virelai und der provenzalischen Dansa verweise ich auf: E. Stengel, Ableitung der provenzalisch-französischen Dansa und der französischen Virelay-Formen, in 'Zeitschrift für französische Sprache und Literatur' Bd. 16 (1894) 94 ff.

S. 78 Anm. zu 'Ballade': Es sei auch auf O. Ritter, Die Geschichte der französischen Balladenformen, Halle (1914) hingewiesen.

S. 224 Z. 5 lies: 846 statt: 346.

S. 225. Die Note über „der“ in V. 2 lies: b statt: a; die über „den“ von vröuden in V. 11 lies: f statt: e.

S. 234: Die Note über Qua- von Qualiter muß \downarrow sein.

S. 236 Z. 8 von unten lies: finden sich prozentual recht häufig.

S. 252 Z. 13: In der Formel muß der Schluß wie folgt heißen:

| ♩ ♩ ♩

S. 253 Z. 11 von unten lies: zurückgedrängt.

S. 257 Z. 3 lies besser: Musikalische Formenarmut kennzeichnet das 19. Jahrhundert, das in der Instrumentalmusik . . .

S. 257 Z. 9 lies besser: wie er im Interesse der musikalischen Form das Bestreben hat, einerseits von durchkomponierten Gesängen, andererseits vom Strophenlied loszukommen, ohne . . .

S. 263 Z. 22ff. setze besser; nach: „Urahn“ und „weiter“.

S. 264 oben: Die Formel muß natürlich lauten: $\frac{A}{A} | B | A$

Übersicht über die hauptsächlichsten Formen, die für eine zehnzeilige Textfolge zur Verfügung standen.

Litaneitypus.

Name	Aufbau
Laise	$\alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha \alpha$ $a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} a_{10}$ + kadenzierende Cauda β
Laisenstrophe	$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \alpha$ $a_4 \ b_2 \ a_7 \ b_5 \ a_7 \ b_5 \ a_7 \ b_5 \ a_7 \ b_5 \ a_7 \ b_5$ β $C_7 \ D_2$
Rotronenge	$\alpha \quad \alpha \quad \alpha \quad \beta \quad \beta$ $a_3 \ a_3 \ a_3 \ a_3 \ a_3$ $b_{10} \ b_{10}$ $B_{10} \ B_{10}$

Rondeltypus.

Name	Aufbau
Rondeau	nicht möglich! (vgl. S. 64)
Virelai	$\alpha \ \beta \quad \gamma_1 \quad \gamma_2 \quad \alpha \ \beta \quad \alpha \ \beta$ $A_7 \ B_3 \quad C_3 \ d_3 \quad c_3 \ d_3 \quad a_7 \ b_7 \quad A_3 \ B_3$
Ballade	$\alpha_1 \quad \alpha_2 \quad \beta \ \gamma \ \delta \quad \epsilon$ $a_3 \ b_3 \ c_3 \quad a_3 \ b_3 \ c_3 \quad d_7 \ d_7 \ e_7 \quad E_7$

Sequenztypus.

Name	Aufbau																																																																			
Lai	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 16.6%;">I.</td> <td style="width: 16.6%;">II.</td> <td style="width: 16.6%;">III.</td> <td style="width: 16.6%;">IV.</td> <td style="width: 16.6%;">V.</td> <td style="width: 16.6%;">VI.</td> </tr> <tr> <td>α</td> <td>β</td> <td>γ_1</td> <td>δ</td> <td>ϵ</td> <td>α</td> </tr> <tr> <td>a_{10}</td> <td>b_{12}</td> <td>c_3</td> <td>d_3</td> <td>e_3</td> <td>a_{10}</td> </tr> <tr> <td></td> <td>β</td> <td>γ_2</td> <td></td> <td>ϵ</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>b_{12}</td> <td>c_3</td> <td></td> <td>e_3</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>ϵ</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>c_2</td> <td></td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">oder:</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 16.6%;">I.</td> <td style="width: 16.6%;">II.</td> <td style="width: 16.6%;">III.</td> <td style="width: 16.6%;">IV.</td> <td style="width: 16.6%;">V.</td> </tr> <tr> <td>α</td> <td>β_1</td> <td>γ</td> <td>δ_1</td> <td>$\alpha \ \beta_2$</td> </tr> <tr> <td>a_{10}</td> <td>b_{10}</td> <td>c_7</td> <td>c_7</td> <td>$a_{10} \ b_{10}$</td> </tr> <tr> <td>α</td> <td>β_2</td> <td>γ</td> <td>δ_2</td> <td></td> </tr> <tr> <td>a_{10}</td> <td>b_{10}</td> <td>c_7</td> <td>c_7</td> <td></td> </tr> </table>	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	α	β	γ_1	δ	ϵ	α	a_{10}	b_{12}	c_3	d_3	e_3	a_{10}		β	γ_2		ϵ			b_{12}	c_3		e_3						ϵ						c_2		I.	II.	III.	IV.	V.	α	β_1	γ	δ_1	$\alpha \ \beta_2$	a_{10}	b_{10}	c_7	c_7	$a_{10} \ b_{10}$	α	β_2	γ	δ_2		a_{10}	b_{10}	c_7	c_7	
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.																																																														
α	β	γ_1	δ	ϵ	α																																																															
a_{10}	b_{12}	c_3	d_3	e_3	a_{10}																																																															
	β	γ_2		ϵ																																																																
	b_{12}	c_3		e_3																																																																
				ϵ																																																																
				c_2																																																																
I.	II.	III.	IV.	V.																																																																
α	β_1	γ	δ_1	$\alpha \ \beta_2$																																																																
a_{10}	b_{10}	c_7	c_7	$a_{10} \ b_{10}$																																																																
α	β_2	γ	δ_2																																																																	
a_{10}	b_{10}	c_7	c_7																																																																	
Estampie	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">I.</td> <td style="width: 50%;">II.</td> </tr> <tr> <td>$1\alpha + \beta$</td> <td>$3\alpha \ 1\alpha \ \beta$</td> </tr> <tr> <td>$a_3$</td> <td>$a_3 \ a_3 \ b_2$</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="border-top: 1px dashed black;"></td> </tr> <tr> <td>$2\alpha + \beta \ \omega$</td> <td>$3\alpha \ 1\alpha \ \beta \ \omega$</td> </tr> <tr> <td>$a_3 \ a_2$</td> <td>$a_3 \ a_3 \ b_2 \ b_2$</td> </tr> </table>	I.	II.	$1\alpha + \beta$	$3\alpha \ 1\alpha \ \beta$	a_3	$a_3 \ a_3 \ b_2$			$2\alpha + \beta \ \omega$	$3\alpha \ 1\alpha \ \beta \ \omega$	$a_3 \ a_2$	$a_3 \ a_3 \ b_2 \ b_2$																																																							
I.	II.																																																																			
$1\alpha + \beta$	$3\alpha \ 1\alpha \ \beta$																																																																			
a_3	$a_3 \ a_3 \ b_2$																																																																			
$2\alpha + \beta \ \omega$	$3\alpha \ 1\alpha \ \beta \ \omega$																																																																			
$a_3 \ a_2$	$a_3 \ a_3 \ b_2 \ b_2$																																																																			
Strophenlai	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 25%;">I.</td> <td style="width: 25%;">II.</td> <td style="width: 25%;">III.</td> <td style="width: 25%;">IV.</td> </tr> <tr> <td>α</td> <td>$\beta \ \gamma$</td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> <td>ζ</td> </tr> <tr> <td>a_8</td> <td>$b_4 \ c_7$</td> <td>$d_7 \ e_8$</td> <td>f_{10}</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$\beta \ \gamma$</td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>$b_4 \ c_7$</td> <td>$d_7 \ e_8$</td> <td></td> </tr> </table>	I.	II.	III.	IV.	α	$\beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	ζ	a_8	$b_4 \ c_7$	$d_7 \ e_8$	f_{10}		$\beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$			$b_4 \ c_7$	$d_7 \ e_8$																																																
I.	II.	III.	IV.																																																																	
α	$\beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	ζ																																																																	
a_8	$b_4 \ c_7$	$d_7 \ e_8$	f_{10}																																																																	
	$\beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$																																																																		
	$b_4 \ c_7$	$d_7 \ e_8$																																																																		
Reduzierter Strophenlai	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 10%;">Hauptform</td> <td style="width: 20%;">I.</td> <td style="width: 20%;">II.</td> <td style="width: 20%;">III.</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>δ</td> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$a_6 \ b_6 \ c_5$</td> <td>b_6</td> <td>$a_6 \ b_6 \ c_5$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>$a_6 \ b_6 \ c_5$</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	Hauptform	I.	II.	III.		$\alpha \ \beta \ \gamma$	δ	$\alpha \ \beta \ \gamma$		$a_6 \ b_6 \ c_5$	b_6	$a_6 \ b_6 \ c_5$		$\alpha \ \beta \ \gamma$				$a_6 \ b_6 \ c_5$																																																	
	Hauptform	I.	II.	III.																																																																
	$\alpha \ \beta \ \gamma$	δ	$\alpha \ \beta \ \gamma$																																																																	
	$a_6 \ b_6 \ c_5$	b_6	$a_6 \ b_6 \ c_5$																																																																	
	$\alpha \ \beta \ \gamma$																																																																			
	$a_6 \ b_6 \ c_5$																																																																			
Nebenform	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%;">I.</td> <td style="width: 20%;">II.</td> <td style="width: 20%;">III.</td> <td style="width: 20%;">IV.</td> <td style="width: 20%;">V.</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>η</td> <td>$\delta \ \epsilon \ \zeta$</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>$a_6 \ b_6 \ c_5$</td> <td>b_6</td> <td>$a_6 \ b_6 \ d_5$</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>$\delta \ \epsilon \ \zeta$</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>$a_6 \ b_6 \ c_5$</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	I.	II.	III.	IV.	V.	$\alpha \ \beta \ \gamma$	η	$\delta \ \epsilon \ \zeta$			$a_6 \ b_6 \ c_5$	b_6	$a_6 \ b_6 \ d_5$			$\delta \ \epsilon \ \zeta$					$a_6 \ b_6 \ c_5$																																														
I.	II.	III.	IV.	V.																																																																
$\alpha \ \beta \ \gamma$	η	$\delta \ \epsilon \ \zeta$																																																																		
$a_6 \ b_6 \ c_5$	b_6	$a_6 \ b_6 \ d_5$																																																																		
$\delta \ \epsilon \ \zeta$																																																																				
$a_6 \ b_6 \ c_5$																																																																				

Name	Aufbau															
Lai-ausschnitte	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">I.</td> <td style="width: 50%;">II.</td> </tr> <tr> <td>α</td> <td>$\beta \ \gamma \ \delta$</td> </tr> <tr> <td>a_7</td> <td>$b_7 \ b_7 \ c_7$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$\beta \ \gamma \ \delta$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$d_7 \ d_7 \ c_7$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$\beta \ \gamma \ \delta$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$e_7 \ e_7 \ c_7$</td> </tr> </table>	I.	II.	α	$\beta \ \gamma \ \delta$	a_7	$b_7 \ b_7 \ c_7$		$\beta \ \gamma \ \delta$		$d_7 \ d_7 \ c_7$		$\beta \ \gamma \ \delta$		$e_7 \ e_7 \ c_7$	
	I.	II.														
	α	$\beta \ \gamma \ \delta$														
a_7	$b_7 \ b_7 \ c_7$															
	$\beta \ \gamma \ \delta$															
	$d_7 \ d_7 \ c_7$															
	$\beta \ \gamma \ \delta$															
	$e_7 \ e_7 \ c_7$															
II.	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">I.</td> <td style="width: 50%;">II.</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> </tr> <tr> <td>$a_4 \ a_4 \ b_6$</td> <td>$c_7 \ d_8$</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> </tr> <tr> <td>$a_4 \ a_4 \ b_6$</td> <td>$c_7 \ d_8$</td> </tr> </table>	I.	II.	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	$a_4 \ a_4 \ b_6$	$c_7 \ d_8$	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	$a_4 \ a_4 \ b_6$	$c_7 \ d_8$					
	I.	II.														
$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$															
$a_4 \ a_4 \ b_6$	$c_7 \ d_8$															
$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$															
$a_4 \ a_4 \ b_6$	$c_7 \ d_8$															
III.	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">Ia.</td> <td style="width: 33%;">II.</td> <td style="width: 33%;">Ib.</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> </tr> <tr> <td>$a_3 \ a_3 \ a_3$</td> <td>$b_3 \ c_{10}$</td> <td>$d_3 \ d_3 \ d_3$</td> </tr> <tr> <td></td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td>$c_5 \ b_{10}$</td> <td></td> </tr> </table>	Ia.	II.	Ib.	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$a_3 \ a_3 \ a_3$	$b_3 \ c_{10}$	$d_3 \ d_3 \ d_3$		$\delta \ \epsilon$			$c_5 \ b_{10}$	
Ia.	II.	Ib.														
$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	$\alpha \ \beta \ \gamma$														
$a_3 \ a_3 \ a_3$	$b_3 \ c_{10}$	$d_3 \ d_3 \ d_3$														
	$\delta \ \epsilon$															
	$c_5 \ b_{10}$															
III.	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">I.</td> <td style="width: 33%;">II.</td> <td style="width: 33%;">III.</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>$\delta_1 \ \delta_2$</td> <td></td> </tr> <tr> <td>$a_3 \ b_3$</td> <td>$a_7 \ c_3 \ d_2$</td> <td></td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td>$\delta_1 \ \delta_2$</td> <td></td> </tr> <tr> <td>$a_3 \ b_3$</td> <td>$a_7 \ c_3 \ d_2$</td> <td></td> </tr> </table>	I.	II.	III.	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta_1 \ \delta_2$		$a_3 \ b_3$	$a_7 \ c_3 \ d_2$		$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta_1 \ \delta_2$		$a_3 \ b_3$	$a_7 \ c_3 \ d_2$	
	I.	II.	III.													
$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta_1 \ \delta_2$															
$a_3 \ b_3$	$a_7 \ c_3 \ d_2$															
$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta_1 \ \delta_2$															
$a_3 \ b_3$	$a_7 \ c_3 \ d_2$															
III.	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%;">I.</td> <td style="width: 33%;">II.</td> <td style="width: 33%;">III.</td> </tr> <tr> <td>$\alpha_1 \ \alpha_2$</td> <td>$\beta \ \gamma$</td> <td>$\delta \ \epsilon$</td> </tr> <tr> <td>$a_3 \ b_3$</td> <td>$c_7 \ d_7$</td> <td>$d_7 \ c_5$</td> </tr> <tr> <td>$\alpha_1 \ \alpha_2$</td> <td>$\beta \ \gamma$</td> <td></td> </tr> <tr> <td>$a_3 \ b_3$</td> <td>$c_7 \ d_7$</td> <td></td> </tr> </table>	I.	II.	III.	$\alpha_1 \ \alpha_2$	$\beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$	$a_3 \ b_3$	$c_7 \ d_7$	$d_7 \ c_5$	$\alpha_1 \ \alpha_2$	$\beta \ \gamma$		$a_3 \ b_3$	$c_7 \ d_7$	
	I.	II.	III.													
$\alpha_1 \ \alpha_2$	$\beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon$														
$a_3 \ b_3$	$c_7 \ d_7$	$d_7 \ c_5$														
$\alpha_1 \ \alpha_2$	$\beta \ \gamma$															
$a_3 \ b_3$	$c_7 \ d_7$															
III.	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">I.</td> <td style="width: 50%;">II.</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta$</td> <td>$\epsilon \ \zeta$</td> </tr> <tr> <td>$a_7 \ b_8 \ a_5 \ c_3$</td> <td>$d_{10} \ d_{10}$</td> </tr> <tr> <td>$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta$</td> <td></td> </tr> <tr> <td>$a_7 \ b_8 \ a_5 \ c_3$</td> <td></td> </tr> </table>	I.	II.	$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta$	$\epsilon \ \zeta$	$a_7 \ b_8 \ a_5 \ c_3$	$d_{10} \ d_{10}$	$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta$		$a_7 \ b_8 \ a_5 \ c_3$						
	I.	II.														
$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta$	$\epsilon \ \zeta$															
$a_7 \ b_8 \ a_5 \ c_3$	$d_{10} \ d_{10}$															
$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta$																
$a_7 \ b_8 \ a_5 \ c_3$																

Hymnentypus.

Name	Aufbau																		
Vers (durchkomponierte Strophe)	$\alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \ \epsilon \ \zeta \ \eta \ \theta \ \iota \ \kappa$ $a_{10} \ b_{10} \ a_{10} \ c_{10} \ c_{10} \ d_3 \ e_3 \ e_3 \ d_3 \ d_{10}$																		
Kanzone	$\alpha \ \beta \quad \alpha \ \beta \quad \gamma \ \delta \ \epsilon \ \zeta \ \eta \ \theta$ $a_8 \ b_8 \quad a_8 \ b_8 \quad b_8 \ c_{10} \ c_4 \ c_3 \ d_{13} \ d_{10}$																		
Rundkanzone	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%;">$\alpha_1 \ \alpha_2$</td> <td style="width: 20%;">β</td> <td style="width: 20%;">$\alpha_1 \ \alpha_2 \ \beta$</td> <td style="width: 20%;">$\gamma \ \delta \ \epsilon$</td> <td style="width: 20%;">β</td> </tr> <tr> <td>$a_{10} \ b_{10}$</td> <td>b_{10}</td> <td>$a_{10} \ b_{10} \ b_{10}$</td> <td>$c_6 \ c_6 \ d_4$</td> <td>b_{10}</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">oder:</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 20%;">$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td style="width: 20%;">$\alpha \ \beta \ \gamma$</td> <td style="width: 20%;">$\delta \ \epsilon \ \zeta$</td> <td style="width: 20%;">α</td> </tr> <tr> <td>$a_8 \ b_8 \ c_8$</td> <td>$a_8 \ b_8 \ c_8$</td> <td>$c_8 \ c_8 \ d$</td> <td>c_8</td> </tr> </table>	$\alpha_1 \ \alpha_2$	β	$\alpha_1 \ \alpha_2 \ \beta$	$\gamma \ \delta \ \epsilon$	β	$a_{10} \ b_{10}$	b_{10}	$a_{10} \ b_{10} \ b_{10}$	$c_6 \ c_6 \ d_4$	b_{10}	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon \ \zeta$	α	$a_8 \ b_8 \ c_8$	$a_8 \ b_8 \ c_8$	$c_8 \ c_8 \ d$	c_8
	$\alpha_1 \ \alpha_2$	β	$\alpha_1 \ \alpha_2 \ \beta$	$\gamma \ \delta \ \epsilon$	β														
$a_{10} \ b_{10}$	b_{10}	$a_{10} \ b_{10} \ b_{10}$	$c_6 \ c_6 \ d_4$	b_{10}															
$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\alpha \ \beta \ \gamma$	$\delta \ \epsilon \ \zeta$	α																
$a_8 \ b_8 \ c_8$	$a_8 \ b_8 \ c_8$	$c_8 \ c_8 \ d$	c_8																