

ABHANDLUNGEN
DER GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN
PHILOLOGISCH-HISTORISCHE KLASSE

Dritte Folge
Nr. 18

BEZIEHUNGEN
ZWISCHEN
ROMANISCHER
UND
MITTELLATEINISCHER LYRIK
MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
DER METRIK UND MUSIK

VON

DR. HANS SPANKE

STUDIENRAT IN DUISBURG



BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1936



Eingereicht zum 1. Februar 1935
für das Preisausschreiben der Philologisch-Historischen Klasse.

Mit dem vollen Preis gekrönt
in der Öffentlichen Sitzung am 11. Mai 1935.

Higini Anglés

gewidmet.

Vorwort.

Daß die mittellateinische und die frühromanische Lyrik Gemeinsamkeiten auf dem Gebiete der Metrik und Musik aufweisen, ist seit langem bekannt. Bartsch kannte den Zusammenhang zwischen Sequenz und Lai; W. Meyer, wenngleich auf der romanischen Seite weniger versiert, verlangte mehrfach genauere Untersuchungen; wenn Friedrich Ludwig gelegentlich auf Einzelheiten des Gebietes zu sprechen kam, gab er, wie immer, Gründliches und Erschöpfendes.

Damit die Arbeit in Fluß kam, waren zwei (bisher vernachlässigte) Dinge in den Vordergrund zu stellen: 1) als Forschungsziel die Aufhellung des allgemeinen Verhältnisses zwischen mittellateinischer und romanischer Formkunst, und dementsprechend 2) als Methode die Einteilung des Materials in Formgruppen, deren Ursprung, Alter und Geschichte zu untersuchen war. Vorliegende Arbeit ist nach diesen Gesichtspunkten orientiert. Sie gibt, über ihren Titel hinausgehend, zugleich ein System der lateinisch-romanischen Strophenkunst, in manchen Punkten abweichend von dem System, das Fr. Gennrich in seiner „Formenlehre des mittelalterlichen Liedes“ aufstellte. Die Begründung dieser Abweichungen wird der Leser an manchen Stellen vorliegender Arbeit finden; man vgl. im übrigen meine Besprechung des Gennrich'schen Werkes in dem Literaturblatt für germ. und rom. Philologie 1934, Sp. 104 ff., ferner die ausgezeichnete Rezension des gleichen Werkes von Appel, in Zts. für rom. Phil. LIII, sowie die ebenso ausführliche wie objektive Gegenüberstellung meiner (früher geäußerten) Ansichten mit denen Gennrichs in dem prachtvollen neuen Buche von Higiní Anglés „La Música a Catalunya fins al segle XIII“, S. 339—347.

Es ist mir nicht unklar, daß die vorliegende Studie nichts Vollkommenes darstellt. Mancher wird die Aufzählungen von Strophenformen langweilig, vielleicht sogar überflüssig finden. Aber sie bilden doch das Rückgrat meiner Theorie, und sie sind, darf ich versichern, nicht durch Unterschlagungen zurechtgemacht, etwa zu Gunsten der Schönheit eines geschlossenen Systems. Jeder modernen Systematisierung eines alten Bestandes haftet ja der

Nachteil an, daß sie, ähnlich wie die Platonischen Ideen, subjektiv ist. Ich habe mich, im Bewußtsein dieser Tatsache, nach Kräften bemüht, durch historische Anordnung des Materials das System zu objektivieren. Wenn also gelegentlich eine Form aus einer anderen „entwickelt“ wird, so soll das heißen: ein Dichter wurde durch eine ihm bekannte ältere Form veranlaßt, durch Änderung, Erweiterung, in ganz seltenen Fällen vielleicht sogar durch Umkehrung etwas Neues zu finden. Reine Typen setzen eine mehr oder weniger straffe Tradition voraus, die weniger im Kunstliede als im volkstümlichen Liede zu Hause ist, bzw. in Perioden unentwickelter oder versagender Erfindungskunst. Dementsprechend werden wir beobachten, daß gerade bei großen Dichtern Fälle abgeleiteter Formen, teilweise mehrdeutig zwischen zwei Typen stehend, sich beobachten lassen: sie sind als „Grenzfälle“ charakterisiert worden und hätten ebenso gut teilweise unter den „freien Formen“ (Abschnitt VIII) untergebracht werden können.

Aus verschiedenen Gründen mußte das Thema beschränkt und die Ausführung kurz gehalten werden; es wird dem aufmerksamen Leser sicher reizvoll sein, selbst manche hier nicht ausgesprochene Folgerungen zu ziehen, die sich für die über dem Thema schwebende Frage nach den Ursprüngen des Minnesangs aus meinen Resultaten ergeben. Einiges darüber sagte ich in der 1936 in den „*Studi medievali*“ erscheinenden ausführlichen Besprechung von Jeanroy's „*Poésie lyrique des Troubadours*“; anderes hoffe ich noch auszuarbeiten.

Meinen Dank möchte ich hier der Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen aussprechen, die durch die 1930 gestellte Preisaufgabe diese Arbeit ermutigte und jetzt die Drucklegung übernahm.

Indem ich das Werkchen Higiní Anglés widme, möchte ich meine Hochschätzung seiner Arbeiten, welche Ludwig'sche Solidität mit katalonischer Großzügigkeit verbinden, zum Ausdruck bringen, und dadurch zugleich das Andenken unseres gemeinsamen, leider uns so früh entrissenen Meisters ehren.

Duisburg, Dezember 1935.

Hans Spanke.

Die Neugier, welche epochale Ereignisse der Welt- und Geistesgeschichte in dem Geiste des zurückschauenden Forschers erregen, ist seit jeher der Antrieb zu weit ausgreifenden Arbeiten gewesen. Je rätselhafter die Spontaneität des Komplexes war, desto eifriger waren die Bemühungen und desto wertvoller der Ertrag, wenn kundige Meister das Werk unternahmen; auch dann, wenn der Forscher selbst ans Ende seiner Untersuchungen ein „non liquet“ setzen mußte.

Das Problem der Ursprünge des romanischen Minnegesanges ist, was den Inhalt der Poesien angeht, anscheinend dazu verurteilt, vorläufig ein Problem zu bleiben, wie jetzt wieder das jugendfrische Alterswerk von Alfred Jeanroy¹⁾ erhärtet. Man kann wohl erkennen, welche sozialen und geistigen Gegebenheiten das Entstehen einer anspruchsvollen, von Fachleuten für Kenner verfaßten Liedkunst begünstigten und ermöglichten, keineswegs aber, warum die den Inhalt der Troubadourpoesien charakterisierenden Motive gerade so ausfallen mußten, wie wir sie vor uns sehen. Die Unklarheit bleibt, ja wird sogar eher vergrößert, wenn gewissenhafte Detailforschung aufdeckte, was an älteren Motiven abendländischer und fremder Herkunft in der Ideenwelt der Troubadours sich nachweisen läßt.

Günstigere Vorbedingungen trifft derjenige Teil der Forschung, der sich mit den Fragen der Form beschäftigt. Erstens, weil sich bei vernünftiger Fragestellung präzise und eindeutige Ergebnisse über den Formenschatz der galloromanischen Minnelyrik erzielen lassen. Zweitens, weil diese Ergebnisse wegen ihrer scharfen Umrisse vorzüglich für einen Vergleich mit älteren und gleichzeitigen Nachbargebieten geeignet sind. Wenn es uns gelingt, auf dem Gebiete der Strophenkunst der galloromanischen Minnesänger enge Beziehungen zu anderen Gebieten festzustellen, wird dadurch nicht nur ein umfangreicherer Rahmen für die Gruppierung von Einzelercheinungen geschaffen, sondern auch

1) Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, 2 Bde., Paris 1934.

das Rätsel vom Ursprung des Minnesangs wenigstens für ein Teilgebiet, das der Strophenformen, der Lösung näher gebracht.

Zwei Gebiete der mittelalterlichen Lyrik kommen einzig für eine Befruchtung des Formenschatzes der Troubadours und Trouvères in Betracht: die arabische und die mittellateinische Strophenkunst. Erstere scheidet aus, nachdem der großartig angelegte Versuch Riberas mißlungen ist¹⁾, auch die weniger überzeugenden als anspruchsvollen kürzlichen Bücher des Semi-*tisten* Nykl²⁾ vermögen diesen Fehlschlag nicht zu vertuschen. — Dagegen bestehen reiche, bisher nur zu einem kleinen Teile ausgenutzte Möglichkeiten, die Strophentypen der mittellateinischen Poesie mit denen der Minnesänger unter einen Hut zu bringen.

Letztere Aufgabe hat der Verfasser dieser Zeilen als erster 1928 klar formuliert, auch den Weg der Forschung angegeben und seither in einer Reihe von Arbeiten, die im Folgenden vielfach zu zitieren sind, der Lösung zuzuführen versucht. Ich schrieb damals³⁾: Für eine vergleichende Formengeschichte der mittellateinischen und der provenzalisch-altfranzösischen Lyrik erhebt sich als erste und wichtigste Aufgabe: die Festlegung der in den einzelnen Literaturen vorhandenen formalen Grundtypen, sowie die Behandlung ihres Entstehens und ihrer Geschichte. — Da sich heraus stellt, daß die drei Literaturen diese Grundtypen gemeinsam haben, ergibt sich die Disposition der folgenden Arbeit, die den Abschluß meiner Untersuchungen bilden soll, durch diese Typen selbst. Dies ist, sei zwischenher bemerkt, nicht der einzige Weg, der zum Ziele führen kann: es ist ebenso gut möglich, und vielleicht für den Leser interessanter und weniger anstrengend, wenn man aus irgend einer der drei Literaturen ein besonders wichtiges und ergiebiges Einzelgebiet herausnimmt und mit Benachbartem vergleicht. So fand sich bei einer Untersuchung der Strophenformen der von Karl Strecker 1925 herausgegebenen und mit Recht dem Dichter *Walther von Châtillon* zugeschriebenen Sammlung von St. Omer, daß dieser Dichter nicht nur Strophenformen, sondern sogar Melo-

1) Siehe meine Kritik der Theorie Riberas über Zusammenhänge zwischen frühromanischen Strophenformen und andalusisch-arabischer Lyrik des Mittelalters, in „Volkstum und Kultur der Romanen“, III. Jahrg., S. 258.

2) Vgl. insbesondere A. R. Nykl, *El Cancionero de Aben Guzman*, Madrid 1933, besprochen von mir im Jahrg. 1935 der Zts. f. frz. Spr. u. Lit.

3) Vgl. Bd. LI der ebengenannten Zts., S. 112.

dien den Schöpfungen zeitgenössischer Trouvères entlehnt hat¹⁾. Weittragender sind die Resultate einer Untersuchung über die Herkunft der wenigen, aber interessanten Strophenformen des ältesten Troubadours, die 1935 in den *Studi medievali* erscheinen wird: hier ergab sich, daß mit einer Ausnahme sämtliche von Guillelm IX. benutzte Strophenformen sich in der ältesten, gegen 1100 in Limoges niedergeschriebenen Quelle des St. Martialeconductus nachweisen lassen, bezw. von Wilhelm durch leichte Variation von dort übernommener Typen neu geschaffen wurden; Melodien dieser Quelle lassen sich mit Leichtigkeit, ja Wahrscheinlichkeit den ohne Noten erhaltenen Wilhelmschen Liedern unterlegen.

Zur Grundlegung der Typen.

Die formlichen Eigenschaften einer Strophe werden, was das Textliche angeht, restlos erfaßt durch Angabe des Rythmus und des Reimes. Haben verschiedene Lieder gleichen Rythmus, d. h. gleiche Silbenzahl der korrespondierenden Verse, und gleiche Reimverteilung, so läßt sich eine Beziehung zwischen ihnen herstellen: bei originellen Strophenformen darf man Imitation annehmen, bei landläufigeren zum mindesten die Zugehörigkeit zum gleichen Typ. Haben zudem die verglichenen Lieder gleiche oder ähnliche Melodien, so ist das eine willkommene Bestätigung der vom Textlichen aus gemachten Beobachtungen. Notwendig ist diese Bestätigung nicht, denn die Melodie gehört nicht zum streng gefaßten Wesen der Strophe als Form; oft läßt sich feststellen, daß ein Lied in handschriftlich oder zeitlich verschiedenen Teilen der Ueberlieferung verschiedene Melodien aufweist, — ohne daß seine Strophenform dadurch ihren eigenen Charakter verliere.

Dementsprechend wäre es verfehlt, wollte man die Melodie eines Liedes als notwendigen Bestandteil seiner Formeigenschaften betrachten. Auch als „Ausdruck des Formwillens seines Schöpfers“ ist sie nur in beschränktem Umfange anzusprechen; denn die Melodie, als Aufeinanderfolge verschiedener Töne (melodische Linie), sowie ihre dementsprechenden Qualitäten (Stimmungsgehalt, Ambitus etc.) bilden keine Eigenschaften der Form, sondern solche des Inhalts. Was sich auf der musikalischen Seite des Strophenliedes als Formeigenschaft ansprechen läßt, sind: 1. der rythmische Aufbau, und 2. das in Gleichheit oder Verschiedenheit sich äußernde Verhältnis der melodisch-rythmischen Glieder unter

1) Spanke, Zu den Gedichten Walthers von Châtillon, in „Volkstum und Kultur der Romanen“, Jahrg. IV, S. 197.

sich. Der *rythmische* Bau läuft bei der uns hier beschäftigenden Art von Liedern Hand in Hand mit der textlichen *Rythmik*, besser gesagt: er ist von ihr abhängig; er wird also durch die Angabe der Silbenzahl der einzelnen Strophenverse mit erfaßt. Demgegenüber ist der *melodische* Gesamtbau einer Strophe, d. h. die melodische Korrespondenz der einzelnen Verse und Versgruppen untereinander, nur zuweilen identisch mit dem in der Silbenzahl und der Taktverteilung hervortretenden *rythmischen* Bau. Eine Kanzone z. B., deren metrisch-musikalische *Rythmik* durch die Formel 8 abab baab genau angegeben wird, kann melodisch ganz verschieden gebaut sein: etwa ABAB CDEF, oder ABCD EFGH oder noch anders. In gewissen Fällen allerdings, wo von vorneherein die Melodie gegenüber dem Text das Primäre ist, besteht bekanntlich zwischen metrischem und melodischem Bau eine strenge Uebereinstimmung, z. B. bei allen Gattungen, die genetisch mit der Sequenz zusammenhängen. Aber auch hier gibt in vielen Fällen die metrische Gestalt des Textes volle Auskunft über die formale Eigenart des Stückes.

Es ist also nicht nur zweckmäßiger, sondern auch im Prinzip richtiger, wenn man eine zusammenfassende Betrachtung, die Typen ermitteln und mit Nachbargebieten vergleichen soll, nicht auf die musikalische, sondern in erster Linie auf die metrische Struktur aufbaut.

Die mittellateinischen Quellen.

Vor 1100 war der Formenschatz der weltlichen und geistlichen mittellateinischen Strophenlyrik ziemlich arm; man benutzte immer wieder die gleichen uralten Typen, und von einem Streben nach Abwechslung und Neuerfindung ist nur an wenigen Stellen etwas zu bemerken. Eine Ausnahme bilden die meist auf Antikes zurückgreifenden Dichter der karolingischen Renaissance und einzelne Formgenies, wie Gottschalk von Orbais und Petrus Damiani. Freilich gab es einzelne Gebiete, auf denen sich die Erfindungsgabe der Dichterkomponisten auch vor 1100 reich betätigte: die Sequenzen, Tropen und Reimoffizien, — aber immer abseits vom Strophenliede.

Es besteht Grund zu der Annahme, dass bei der Verfertigung und dem Vortrag der Sequenzen und Tropen teilweise auch weltliche, literarisch wenig gebildete Künstler (Berufsmusiker) am Werke waren. Kürzlich wies ich nach¹⁾, daß als musikalische Vor-

1) Zts. für deutsches Altertum, Bd. 71 (1934), S. 4.

bilder gewisser Sequenzen der ältesten Schicht verschollene Stücke in Betracht kommen, deren klagender Inhalt durch die Bezeichnung *Planctus* gekennzeichnet wird; man möchte vermuten, daß auch diese Stücke in das leider nur in Spuren erkennbare Milieu von freieren Berufsmusikern hineingehören. — Es gab auch *Planctus* in *Strophiform*; einige stehen in der wegen ihrer Melodien einzig kostbaren Handschrift *Paris BN lat. 1154*, die noch aus dem 9. Jahrhundert stammt und wahrscheinlich in *St. Martial* in *Limoges* niedergeschrieben worden ist. Da auch ihr sonstiger Inhalt ein ziemlich reichhaltiges Bild der vor 1100 in der außerliturgischen lateinischen Lyrik benutzten Formen liefert, behandelte ich ihn in einer 1932 in den *Studi medievali* publizierten Abhandlung „*Rhythmen- und Sequenzstudien*“. Wir werden sehen, daß die hier benutzten Strophentypen teilweise in den Formenschatz der romanischen Lyriker übergegangen sind. In derselben Studie verwendete ich zur Erweiterung des Materials den Inhalt des aus dem 10. Jahrhundert stammenden, von *Dreves* als Bd. II der *Analecta hymnica* veröffentlichten *Hymnars von Moissac*; hier finden sich bemerkenswerter Weise neben reinen Hymnen auch Stücke der freieren Gattung: ein Krönungslied „*ad Odonem regem*“, ein *Planctus* eines von seinem Bischofssitz vertriebenen *Petrus* und einige teilweise mit musikalischen Ausdrücken durchsetzte Lieder, die ein sehr altes exemplum der freien Gemeinschaftslyrik der Kleriker darstellen. Reiche Auskunft über die Strophen der Frühzeit bieten ferner die Angaben *W. Meyers* in seinen gesammelten Abhandlungen.

W. Meyer hat des öfteren betont, daß um 1100 in der Formenkunst der mlat. Lyrik ein Neuschaffen großen Umfangs und stürmischen Tempos beginnt¹⁾. Näher ist er jedoch auf die Hauptstätte dieses Neuschaffens, die *Conductus*-Dichtung des Klosters *St. Martial* in *Limoges*, nirgends eingegangen. Den Inhalt der vier in Betracht kommenden Handschriften, *BN lat. 1139*, *3549* und *3719*, und *Lond. Brit. Mus. Add. 36881*, bisher noch nie im Zusammenhange gewürdigt und teilweise unediert, teilte ich 1930 im ersten Teile der „*St. Martialstudien*“ mit; s. *Zts. f. frz. Spr. u. Lit.* LIV, S. 282ff. Zur dritten der Handschriften vgl. den Nachtrag *ib.* LVI, S. 450. — Die Londoner Handschrift, am

1) Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, Bd. I, S. 243.

wenigsten umfangreich, aber an besonderen Aufschlüssen nicht unergiebig, die bei der ersten Behandlung etwas zu kurz gekommen war, da mir nur der Londoner Katalog zur Verfügung stand, bespreche ich ausführlicher, mit Herausgabe der unedierte Texte in der katalanischen Publikation *Butletí de la Bibl. de Catalunya* 1935.

Der Inhalt dieser Sammlungen bildet, wie sich ergab, deutlich eine Einheit; um diese Einheit zu betonen, gebrauchten wir durchweg die Bezeichnung „*St. Martial repertoire*“. Daß alle diese Stücke in dem Kloster St. Martial selbst entstanden sind, ist nicht erweislich; wer daran zweifelt, möge den Ausdruck als Sammelnamen für eine von 1100 bis 1150 im südlichen Mittelfrankreich blühende, ebenso neuartige wie anspruchsvolle geistliche Liedkunst betrachten. Rahmen und Anlass für die neue Kunst bot die alte, bisher freilich nur in recht primitiven Formen auftretende Gattung des *Tropus*; zu dieser Gattung kann man, wegen ihres pausenausfüllenden Charakters auch die *Conductus* (ursprünglich: „Umzugsgesänge“) hinzurechnen, — die freilich zu allen Zeiten ihrer Geschichte metrisch streng gebunden, meist als Strophenlieder erscheinen.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Bestimmung des Alters der St. Martialliedkunst. Den terminus post quem haben wir für die früheste Quelle, Hs. 1139, in dem auf das Jahr 1096 bezüglichen Kreuzliede „*Jerusalem mirabilis*“. Die Schrift- und Neumengestaltung dieser Handschrift ist so altertümlich, daß man ihrer Entstehung früher teilweise ein weit früheres Datum beigemessen hat; sie dürfte auch kaum später als 1120 niedergeschrieben sein. Das soeben genannte Kreuzzuglied ist textlich einwandfrei; aber verschiedene andere Stücke der Handschrift haben einen ziemlich verwilderten, man möchte sagen zersungenen Text, wie sich aus dem Vergleiche mit späteren, teils ganz entlegenen Quellen ergibt. In der eben zitierten Abhandlung über die Londoner Handschrift wies ich darauf hin, daß die Handschrift Paris 1139 verschiedene Melodien zweistimmig hat, die man bisher für einstimmig hielt; der Sachverhalt wurde dadurch verschleiert, daß die beiden Melodien nicht übereinander stehen wie sonst gewöhnlich, sondern auf die beiden ersten Strophen verteilt sind. Diese Geflogenheit, deren sonstiges Auftreten noch zu untersuchen ist, deutet wohl ebenfalls auf ein höheres Alter. Besonders dringlich ist die Frage, ob der Inhalt der Handschrift 1139 zu Lebzeiten des ältesten Troubadours schon gesungen wurde; die oben genannte Studie „Ueber die

Strophenformen des ältesten Troubadours“ gibt auf diese Frage durch ihre Resultate eine deutlich bejahende Antwort.

Die dritte Periode des mlat. Liedes, die für unsere Aufgabe Vergleichsmaterial liefert, läßt sich unter der Rahmenbezeichnung „Notre Dame-Repertoire“ unterbringen. Man ist in der Musikgeschichte gewohnt, mit diesem Ausdruck den Inhalt verschiedener Handschriften zu bezeichnen, die auf die etwa 1150 bis 1230 an der Notre Dame-Kathedrale in Paris unter großen Meistern blühende Vokalmusik zurückgehen. Eine dieser Handschriften, die ältere Wolfenbütteler, ist jetzt in einem Faksimile bequem benutzbar¹⁾. Wie sich erwarten läßt, führen von dieser Liedkunst Beziehungen hauptsächlich zu den romanischen Sängern des Nordens.

Natürlich wurde in einer literarisch so fruchtbaren Zeit wie die Epoche nach 1100 auch außerhalb und unabhängig von den beiden eben skizzierten Gebieten sowohl in als außerhalb Frankreichs Vieles gedichtet und gesungen, was sich formlich mit der weltlichen Lyrik der Volkssprachen in Verbindung bringen läßt; aber die Nebengebiete sind, verglichen mit den beiden Hauptkomplexen, für unsere Fragen nur von untergeordneter Bedeutung. Das Wichtigste wurde im Teil I der St. Martialstudien behandelt, anderes wird von Fall zu Fall im Folgenden zur Sprache kommen.

Form und Inhalt.

Zu diesem reichen, bisher wenig behandelten Thema nur ein Wort. Sowohl im Conductus als im volkssprachlichen Liede lassen sich, mehr oder minder deutlich geschieden, zwei Hauptrichtungen beobachten: 1. Stücke hohen, ernsten Stiles, minderen Instinkten keineswegs entgegenkommend, für ein anspruchsvolles, verwöhntes Publikum verfertigt; 2. einfachere Sachen, auf den Geschmack eines weiten, gemischten Publikums zugeschnitten, teils als volksliedhaft, teils als volkstümlich anzusprechen, beim Hörer (der in den Refrains oft zum Mitsänger wurde) keine besondere Kunstbildung voraussetzend. Die zweite Strömung ist wie wir sehen werden, in St. Martial verhältnismäßig stark vertreten. — War die

1) J. H. Baxter, *An old St. Andrews Music Book* (Cod. Helmst. 628), London 1931 (= St. Andrews University Publications Nr. XXX). Über die andern Hss. orientiert jetzt vorzüglich mit Facsimilia und Übertragungen H. Anglés, in seiner Ausgabe des Huelgas-Codex (Barcelona 1932); die wichtigsten sind: Florenz, Laurenziana Plut. XXIX, 1, Wolfenbüttel Helmst. 1099, Madrid, Bibl. Nac. Tol. 930 und Oxford, Rawl. C 510.

Einfachheit echt, nicht etwa affektiert-parodistisch, so entsprach dem Inhalt meist eine metrische Form, die auf bekannte, oft uralte Typen zurückgriff. Es wird sich lohnen, im Folgenden darauf zu achten, daß gerade diejenigen Typen, die lateinisch in der ersten der drei oben aufgeteilten Zeitgruppen (der Periode vor 1100) auftreten, verhältnismäßig viele Stücke der „einfachen“ Gattung in sich bergen.

Die Typen der Strophenformen.

Vorbemerkung: Unsere Darlegung der Strophenformen soll historisch orientiert sein: jedoch nicht in dem Sinne, daß aus einer Hauptform sich die andere entwickelt habe, oder gar alle aus einer imaginären „Urform“; denn die bisher leider vielfach übersehenen chronologischen Verhältnisse sprechen deutlich gegen eine solche Ableitung. In der Gruppenbezeichnung habe ich also begriffliche Prinzipien bevorzugt und bewußt die bisher oft benutzten, teils auf mittelalterliche Nomenklatur zurückgehenden Namen vermieden; letztere klingen zwar immer hübsch, bringen aber oft wegen ihrer Unschärfe und Unkonsequenz die Gefahr einer Verfälschung des Tatbestandes, eine Gefahr, der Fr. Gennrich in seiner „Formenlehre“ mehrfach erlegen ist. Richtungsgebend war mir das Bestreben, das aufschlußbringende Material, ohne Rücksicht auf die Schönheit eines „geschlossenen Systems“ deskriptiv, im Sinne der Gröberschen Methode, zu erfassen.

I. Strophen aus zwei gleichen Teilen.

1. Ohne Refrain. Man könnte die Nebeneinanderstellung zweier metrisch gleicher Teile, die zusammen eine Strophe bilden, ohne weiteres von der Sequenz ableiten: zwei einander genau gleiche Halbversikel bilden zusammen einen Ganzversikel, eine Erklärung, die dadurch an Bedeutung gewinnt, daß in der jüngeren Sequenz die Versikel nicht mehr prosaischen Charakter tragen, wie in der früheren Periode, sondern aus regelrechten Versen zusammengeschmiedet sind und so äußerlich einer richtigen Strophe aufs Haar gleichen. Doch diese Erklärung ist zurückzuweisen. Erstens weil der musikalische Befund dagegen spricht; denn die beiden metrisch gleichen Strophenhälften der uns hier beschäftigenden Stücke sind, soweit die Noten Auskunft geben, melodisch meistens voneinander verschieden, während sie bei der Sequenz natürlich gleich sind. Zweitens hat es schon 200 Jahre vor der jüngeren Sequenz lateinische Strophenlieder gegeben, die aus zwei gleichen Teilen bestanden. — Richtiger wäre es also vielleicht, umgekehrt die Halbversikel der auf dem Wege zum Strophenliede befindlichen Sequenz, falls dieselben diesen alten Strophen ähneln, als von letzteren beeinflusst zu betrachten.

Das älteste ¹⁾ mir bekannte hierher gehörende Beispiel ist der Karolingerrhythmus „Tristis venit ad Pilatum“, mit Strophen aus je zwei Fünfzehnsilbner (7777), erhalten in der schon genannten Handschrift Paris BN lat. 1154, leider ohne Melodie. Dieses primitive Gebilde wurde durch die Conductusdichter weiter gepflegt, aber durch Reime verschönert. Man vergleiche den Tropus aus B ²⁾ (fol. 166):

Cedit tempus hiemale	versa solis orbita,
Et suboriens vernale	vice subit debita.

Nach der Ueberlieferung älter, aber metrisch vollkommener ist ein anderer Tropus (A fol. 41), den wir ganz drucken, da er in den *Analecta hymnica* fehlt.

Iubilemus,	exultemus,	intonemus canticum
Redemptori,	plasmatori,	salvatori omnium!
Hoc nathali	salutari	omnis nostra turmula
Deum laudet,	sibi plaudat	per eterna secula,
Qui hodie	de Marie	utero progrediens
Homo verus	rex atque herus	in terris apparuit.
Tam beatum	ergo natum	cum ingenti gaudio
Conlaudantes	exultantes	<i>Benedicamus domino!</i>

Die Freude an der Beschwingtheit dieses Rythmus brachte Erweiterungen, wie

Vallis montem,	lapis fontem,	spina rosam	speciosam	edidit,
Virga nucem,	virgo ducem	mater facta	sed intacta,	reddidit (A 42').

Eine andere, sehr bekannte Erweiterung ist die „Stabat mater-Strophe“, mit dem Bau 7 a' a' b c' c' b. Auf die gleiche Stufe gehören weiterhin Strophen wie 775' 775' und 886' 886'; erstere

1) Unbestimmten Alters ist der von W. Meyer (GGN, 1908, S. 47) nach der Handschrift Brüssel 8860/67 gedruckte Abecedarius „Audi me, Deus piissime“, dessen Strophe aus zwei gleichen Teilen besteht; jeder Teil setzt sich zusammen aus zwei Versen mit je vier Hebungen und einem ganz kurzen Verse.

2) Für die St. Martialhandschriften benutze ich im Folgenden (wie in früheren Arbeiten) die Abkürzungen: A = Paris BN lat. 1139; B = Paris BN lat. 3549; C = Paris BN lat. 3719. Falls nur das Folio der Handschriften angegeben wird, ist alles Nähere (Druckort, Nebenüberlieferung etc.) im Abschnitt I meiner St. Martialstudien (Zts. f. frz. Spr. u. Lit. LIV) ersichtlich. Der zweite Teil erschien ebendort, Bd. LVI.

auch in dem schönen St. Martialconductus „Flore vernans gratie“ vertreten (C fol. 78)¹⁾.

Bei den *Troubadours* war die zweiteilige Strophe nicht unbekannt. Daß man sie als uralt empfand, zeigt ein interessantes Beispiel. Der katalanische Sänger Guillem de Berguedan (gegen 1200) ließ ein Lied folgendermaßen beginnen:

Chanson ai comensada	Que fetz n'Ot de Moncada,
Que sera loing cantada,	Anz que peira posada
En est son vieil antie,	Fos al cloquer de Vic.

Von einem Sänger Ot de Moncada ist sonst nichts bekannt; die Kathedrale von Vic wurde 1038 eingeweiht, also war oder wurde um diese Zeit wohl auch der Turm dieser Kirche gebaut. Die Altersangabe der Melodie des Vorbildes ist, mag sie auch übertrieben sein, immerhin bemerkenswert²⁾. Mehrfach hat Marcabru diesen Typ benutzt, in den Formen 8 aab aab und 4a 4a 8b 4c 4c 8b. Weitere Beispiele aus der provenzalischen Lyrik siehe bei *Maus*, *Peire Cardenals Strophenbau*, S. 99.

In der nordfranzösischen Lyrik tritt die Form nur ganz selten, und bezeichnender Weise nur in ausgesprochen volkstümlichen Stücken auf. Der geistliche Dichter Gautier de Coinci benutzte sie dreimal (immer 8a 8a 6b' 8c 8c 6b'), in den Liedern Rayn. 851, 1644 und 1831³⁾. — Genau so gebaut ist ein viel später, gegen 1260 entstandenes anglonormannisches Lied, das sich auf eine Revolte englischer Barone bezieht und offenbar auf weite Verbreitung hienzielte; gedruckt wurde es von *Leroux de Lincy*, *Chansons hist. I*, S. 198. Als Variante sei noch Rayn. 318 genannt, ein seltsam mit provenzalischen Brocken durchsetztes Jongleurliedchen (metr. 7a 7a 5b' 7c 7c 6b'; mus. ABC DD'E)⁴⁾.

Es wurde schon erwähnt, daß die Melodie bei unserm Typ die metrische Parallelität nicht mitmacht; schon deshalb, weil sonst,

1) In *Abaelards* Hymnen finden sich Strophen wie 3a'3a'6b' 3c'3c'6b', und 3a'3a'3b'3c'3c'3b'; sein Schüler Hilarius haute die Strophe 7aab ccb.

2) Ich entnehme die Stelle dem schönen Werke von *J. Massó Torrents*: *Repertori de l'antiga Literatura catalana*, Bd. I, Barcelona 1932.

3) Nummern der altfranzösischen Lieder nach *G. Raynaud*, *Bibliographie des Chansonniers français*, Bd. II, Paris 1884.

4) Angaben der metrischen Formen erfolgen durch kleine lateinische Buchstaben, welche die Reime, und Zahlen, welche die Silbenzahl mitteilen; wenn in einem metrischen Schema (am Ende) große lateinische Buchstaben vorkommen, handelt es sich um einen Refrain. Die musikalische Struktur wird durch große lateinische Buchstaben angegeben, wobei der Refrain

bei einer Folge von Gebilden AA AA AA etc., der Umfang der Strophe hätte verkannt werden können. Eigenartigerweise gibt es nun doch Strophen, die musikalisch in zwei gleiche Hälften zerfallen; aber hier führt wieder die Metrik ihr eigenes, diesem Bau fremdes Dasein. So hat Bernart von Ventadorn in einem Liede (Nr. 16 der Liste im Grundriß von Bartsch) dem metrischen Baue 7 abba cdce' den musikalischen ABA'B' ABA'B' entsprechen lassen. Ähnlich Peirol in Nr. 21: metr. 10 abb cdd. mus. ABC ABC' Ähnlich verfuhr der Trouvère Hugues de Brégy, in seinem berühmten Kreuzliede: „S'onkes nus hom por dure departie“ (R. 1126) metr. 10 a' bba' cca'a', mus. ABCD EBCD, — man möchte vermuten, nach einem provenzalischen Vorbilde. In diesen Fällen dürfte bei der Konzeption der Melodie (keineswegs des Textes) Sequenzenmusik hineingespielt haben, weniger im Sinne einer allgemeinen Beeinflussung als durch die direkte Entlehnung berühmter Melodien¹⁾. Gennrich (Formenlehre S. 204) spricht hier von Doppelversikeln, ohne auf die Diskrepanz zwischen Melodie und Text hinzuweisen; der Metriker wird höchstens bei dem Peirolschen Liede von Doppelversikeln sprechen können, denn die Sequenz (jüngerer Stiles) verlangte, was das Textliche angeht, strenge Korrespondenz des Rythmus und der Reime in den Parallelgliedern. Das Kennzeichen unseres Typs war Volkstümlichkeit; auch in dieser Hinsicht entfernen sich die zuletzt genannten Stücke aus dem Rahmen; denn sie sind anspruchsvolle Kunstpoesie.

Als Beispiel sei hier noch, da in den *Analecta* fehlend, ein kindliches Weihnachtslied aus der ältesten St. Martialquelle (1139, fol. 46') mitgeteilt.

Auscultet,	exultet	fidelis contio,
Cantica	ritmica	resonans gaudio!
Hec dies	est, qui est	cunctis celebrior,
In qua dux	stella, lux	micat splendidior.
Festa sunt,	sancta sunt	hec nathalitia
Quibus rex,	lux et lex,	novantur omnia. (Hs. novatur)

durch ein / kenntlich gemacht wird. Weiblicher Reim wird durch ' angesetzt; das gleiche Zeichen, bei Melodieangaben benutzt, deuten kleine Variation der Melodie an.

1) Wer diese (nicht erweisliche) Annahme ablehnt, wird vielleicht lieber so argumentieren: experimentierende Formenkünstler versuchten hier eine Strophe zu schaffen, die musikalisch so aussah wie ein Sequenzen — Ganzversikel. Um die Unzuträglichkeit einer Verwischung der Strophen-

In solo	de polo	stirps nova mittitur;
Avarus	tartharus	inde competitur.
Capitur,	clauditur	ventris sub clausula
Qui solum	et polum	ambit in secula.
Humilis	ac vilis	iacet in stabulo.
Pascitur,	alitur	lacteo pabulo. (Hs. nascitur)
Fit homo	de domo	procedens regia;
Nova res,	mira res,	nova sunt gaudia.
Natus est,	Deus est	et sugit ubera;
Parvus est,	tantus est,	qui regit sidera.
Nascitur,	[pascitur]	puer a pueris,
Dicitur,	creditor	rex arcis, sideris.

Wie mehrere andere volkstümliche St. Martialstücke drang auch dieses weit über seine engere Heimat hinaus, bis ins Ausland. Die eigenartig wuchtige Rythmik der Dreisilbner (*auscultet, exultet*) hat Abaelard in Versen seiner *Planctus* geschickt nachgeahmt. Die Melodie der beiden Strophenverse ist verschieden.

2. Mit Refrain. Die Vorgeschichte dieses interessanten Typs reicht bis ins 6. Jahrhundert hinauf. Das Prozessionslied des Venantius Fortunatus „*Salve, festa dies*“ ging frühzeitig in die liturgische Gebrauchsmusik zahlloser Kirchen des Abendlandes über; es besteht aus Distichen, nach denen abwechselnd der erste und der zweite Vers des Eingangsdistichons wiederholt wurde. Eine weitere Stufe verkörpert der Karolingerversus „*Beatus homo qui pauper est spiritu*“, bestehend aus Strophen von je zwei Zwölfsilbnern und den abwechselnd gesetzten Kurzrefrains „*Beatus homo*“ und „*Est maledictus*“, überliefert auch in Paris 1154. — Ein in Spanien und Frankreich verbreiteter Hymnus, ein Abschied an das zeitweise aus der Liturgie verschwindende „*Alleluia*“, trug vielleicht noch zur Propagierung dieser Form bei. Hier ist die erste Strophe:

*Alleluia piis edite laudibus,
Cives aetherei, psallite naviter:
Alleluia perenne!*

Zwei Asklepiadeer, gefolgt von einem den Refrain bildenden Pherekrateer; bemerkenswert ist hier, ebenso wie im vorigen Beispiel, die hübsch zu den beiden Langversen kontrastierende Kürze des

grenzen zu vermeiden, mußten sie wenigstens metrisch die Halbversikel differenzieren: ein Ausweg, der recht gezwungen war und wenig Nachahmung fand.

Refrains. In St. Martial benutzte man die gleiche Struktur, ins Rythmische umgesetzt und mit Reimen versehen, in dem schönen *Benedicamus tropus* (A, 59):

Omnis curet homo promere cantica!
Sunt completa modo dicta prophetica:
Est verbum caro factum.

Ein anderer Tropus, der auch in Deutschland und Schweden noch nach Jahrhunderten bekannt war, — seine Melodie gab 1928 Handschin in der gründlichen Studie „*Angelomontana polyphonica*“ (Schweiz. Jahrb. für Musikwissenschaft, Anhang 7) heraus — steht ebenfalls in der Handschrift A (fol. 61):

Congraudeat turba fidelium:
Natus est rex, salvator omnium
In Bethlehem. (Mel.: AB/C.)

Die letzten Strophen dieses Liedes haben in der ältesten Quelle statt des Refrains eine Zeile mit wechselndem Text: ähnlich ein weiterer Tropus der Handschrift A (fol. 58), der wegen seiner interessanten Textgestalt hier folgen möge:

Prima mundi seducta subole
Turbati sunt paradisi cole
Fraude nota.
Fraude nota Adam condoluit,
Eva quoque, que scelus monuit,
Fit commota.
Fit commota planxitque nimium,
Que seduxit et se et socium
Adam Eva.
Adam Eva mali convivio
Imposuit longo exilio
Uxor seva.
Uxor seva decepit hominem
Fraude, sed fraus per sanctam virginem
Est adempta.
Est adempta, plebs diabolica,
Ergo plaudat voce magnifica
Plebs redempta!
Plebs redempta plaudat magnifice,
Benedicat nato deifico
Ex Maria!

Ex Maria natus est Dominus,
Cuius regni non erit terminus!

Et gratias!

(Mel.: AA/B.)

Von diesem Stück führen bemerkenswerte Beziehungen zur volkssprachlichen romanischen Lyrik. Seine Strophenform findet sich genau wieder in der bekannten altfranzösischen *Hoheliedparaphrase*. Noch interessanter ist die textliche Verflechtung der Strophen durch die Wiederholung des Strophenendes im Anfang der nachfolgenden Strophen, sowie in Strophe VII die Wiederholung des zweiten Verses der Vorstrophe im ersten Strophenverse. Letztere Erscheinung, im frühportugiesischen Frauenliede bekanntlich als „leixa-pren“ zu großer Beliebtheit gelangt, findet sich noch im mlat. Rondeau, fehlt bei den Troubadours und Trouvères, wird dann aber im Volksliede des späteren Mittelalters in Frankreich wieder sehr beliebt. Die erste Art der Strophenverkettung (die zwischen Strophenende und -anfang) ist auch dem Minnesange nicht fremd; man vergleiche z. B. das 1925 von mir edierte Liedchen Rayn. 1967 (Altfranzösische Liedersammlung, S. 33). Zum „leixa-pren“ in Frankreich vgl. meine Studie „Volkstümliches in der altfranzösischen Lyrik“, Zts. für rom. Phil. LIII, S. 263 ff. — Strophenverkettung, offenbar eine Hilfe für das Gedächtnis der Sänger, ist etwas ausgesprochen „Volkstümliches“ und tritt auch nur in Liedern einfachen Charakters auf, — zu denen entschieden das oben abgedruckte Weihnachtsliedchen gehört.

In den bisher besprochenen Beispielen hebt sich der Refrain von den beiden Strophenzeilen durch seine Kürze ab. Es gibt aber auch Zweizeiler mit Langversen als Refrain. Sehr einfach ist die Melodie eines Tropus aus A (fol. 42); er sei mitgeteilt, da die Fassung von derjenigen der Anal.¹⁾ abweicht.

Castitatis lilium effloruit,
Quia Dei filius apparuit.
Fulget dies ista celebris!
Regi nato exultat in laudibus
Multitudo celestis exercitus.
Fulget dies ista celebris!
Virgo natum sacro lactat ubere,
Quem concepit sine viri semine.
Fulget dies ista celebris!

1) Anal. XX, S. 223, nach dem Eselsoffizium von Sens.

Ad videndum monet ire protinus
 Stella Magos et pastores angelus,
Fulget dies ista celebris!

Salvatorem pastores annuntiant,
 Regem natum magi donis predicant. (Hs. magis)
Fulget dies ista celebris!

Virgo mater servat hec in animo
 Et per cuncta *Benedicit Domino.* (Hs. benedicat)
*Fulget dies ista celebris!*¹⁾

Incorrupta virgo et puerpera
 Via vite, pietatis ianua, (Hs. tua vite)
Munda pie nostra pectora!

Tu fecunda ficus es ex tribulis (Hs. tribulibus)
 Curans vulnus humane propaginis,
Munda pie nostra pectora!

Tu de spinis uvas decens pullulas,
 Benedicta super omnes feminas,
Munda pie nostra pectora!

Odor tuus sicut odor balsami,
 Que utantur te potentes languidi. (Hs. languidis)
Munda pie nostra pectora!

Lumen vite, sensibus irradiat
 Digna Deo, stella maris fulgida!
Munda pie nostra crimina!

Nostras preces, o sancta, exaudias,
 Ut dicamus per te *Deo gratias.*
Munda pie nostra crimina! (Mel.: AB/C.)

Zu diesem Typ gehört auch ein bisher unedierte, in einer jüngeren St. Martialquelle (C, fol. 41) erhaltenes weltliches Lied,

1) Der Wortlaut des Refrains in gekürzter Form („Die ista“) klingt nach einem ähnlich gebauten (8a a R) mehrstimmigen Benedicamus tropus der Hs. von Compostela: „Congaudet catholici“; vgl. Zts. f. frz. Spr. u. Lit. LIV, S. 404. Zur Verfasserangabe ist nachzutragen, daß der damals noch unbekannte „Magister Albertus Parisiensis“ inzwischen von J. Handschin in seiner inhaltsreichen Studie „Zur Geschichte von Notre Dame“ (Acta Musicologica IV, S. 5) in Urkunden zwischen 1147 und 1180 (Todesjahr) als Kantor in Notre Dame-Urkunden festgestellt worden ist.

von dem Gennrich (Formenlehre S. 227) eine Strophe und die Melodie druckte ¹⁾).

Nisi fallor, nil repertum, o,
Est in terris et adeptum, o.
Fila sui mi lo dan jo.

Unam novi sine fraude, o,
Claram fama, dignam laude, o.
Fila sui mi lo dan jo.

Est in parte sui tota, o,
Quod sunt sui bona nota, o.
Fila sui mi lo dan jo.

Amor, ergo hoc adeptus, o,
Iam non queror ut deceptus, o.
Fila sui mi lo dan jo.

Iuxta illa que videntur, o,
Iam non visa comprobentur, o.
Fila sui mi lo dan jo.

Fronsque, labra, pectus, venter, o,
Sunt formata tam decenter, o.
Fila sui mi lo dan jo:

Ut nil visum emendandum, o,
Set sit omne collaudandum, o.
Fila sui mi lo dan jo.

Der zweite Vers wiederholt die Melodie des ersten in höherer Tonlage; musikalischer Bau also A A'/B. Bemerkenswert ist die Beziehung der sechsten Strophe zu einem Liebesliede der Handschrift Ripoll 74, worauf ich 1932 hinwies („Zum Thema Mittelalterliche Tanzlieder“, Neuphil. Mitteilungen XXXIII, S. 12), ferner

1) Das Lied ist mit seinem echt scholastischen Inhalt und seinem Stil gleich mittelmäßig; Besserungsversuche lohnen sich kaum. Zwischen der ersten und der zweiten Strophe klafft eine Sinneslücke; man muß entweder den Verlust einer Strophe annehmen oder in Vers 1 „perfectum“ (statt des übrigens undeutlich abbrevilierten „repertum“) lesen. Dann wäre der Sinn: „Wenn ich nicht irre, ist etwas Vollkommenes nicht auf der Erde und auch noch nie in den Besitz von jemandem gelangt“. Im Refrain könnte auch „milo...“ gelesen werden: „Mädchen, folge Milo von Anjou“ (?). — Vor Jahren schenkte mir O. Schumann eine Abschrift dieses Liedes, die mir zur Textherstellung sehr nützlich war. Eine kritische Ausgabe wird an anderer Stelle gedruckt werden.

der provenzalische Refrain, offenbar ein Spielmannsruf, dessen Sinn rätselhaft ist. Man könnte versucht sein, anzunehmen, daß der Refrain in einem provenzalischen Tanzliede gestanden habe, und daß der Kleriker dieses in seinem unbeholfenen Poem nachgebildet habe. Aber Letzteres wäre ein Irrtum. Man vergleiche folgenden unedierten Benedicamustropus aus A (fol. 41', direkt vor „Castitatis lilium“).

Regi nato domino
Utero virgineo
Gaudeat omnis homo!

Angeli de puero
Nuntiant cum gaudio:
Gaudeat omnis homo!

Gaudium pastoribus
Nuntiavit angelus,
Gaudeat omnis homo!

Qui sine principio,
Est in matris gremio,
Gaudeat omnis homo!

De celi sidereo
Ad nos venit solio,
Gaudeat omnis homo!

Ut iam pene perduto
Ferret opem seculo,
Gaudeat omnis homo!

Huic deservit puero (Hs. deserviat)
Angelorum contio,
Gaudeat omnis homo!

Huius incarnatio
Nostra fit redemptio,
Gaudeat omnis homo!

Huius incarnatio
Nostra fit remissio,
Gaudeat omnis homo!

Huic corde et animo (Hs. huius)
BENEDICAMUS DOMINO!
Gaudeat omnis homo!

Die Verwandtschaft der beiden Stücke ergibt sich aus dem Strophenbau, der Verslänge (beidemale Sieben-Silbner) und besonders aus den Melodien. Dieselben sind auf den ersten Anblick unähnlich, bei näherem Zusehen jedoch läßt sich die jüngere, melodisch mehr gebogene, mit der äußerst primitiven älteren recht wohl vergleichen. Letztere endet in den beiden Textversen auf ein Melisma, das im ersten Vers länger ist als im zweiten; und sie wiederholt (wie bei *Nisi fallor*) im zweiten Vers die Weise des ersten in höherer Tonlage. Um die o-Reime des Originals wiederzugeben, hat der Imitator (ein primitiver Ausweg!) den Ruf o hinter die Textverse gesetzt. Die Melodie des Refrains ist in der alten Fassung melismiert, im Gegensatz zu der syllabischen der jüngeren Fassung. Ich möchte fast vermuten, daß in jener eine liturgische „Benedicamus Domino“-Melodie verkappt sei¹⁾. — Unter die Zweizeiler mit Refrain gehört auch folgender „Versus“ der Handschrift A (fol. 51):

Promat chorus hodie, o contio,
Canticum letitie, o contio,
Psallite, o contio, psallat cum tripudio!

In diesem Weihnachtsliede haben wir das metrische Vorbild zu mehreren Liedern des ältesten Troubadours; man vergleiche Strophe 1 des ersten Liedes der Ausgabe von Jeanroy:

Companho, farai un vers tot covinen,
Et aura'i mais de foudatz no'y a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

Dieses Lied Wilhelms IX. wurde bisher (mit Recht) als Dreizeiler betrachtet und gedruckt. Doch seiner metrischen Form nach war es absolut rätselhaft und typenlos, — mochte es auch von Marcabru gelegentlich nachgebildet werden; die obige Gegenüberstellung löst das Rätsel. Hier darf nicht übersehen werden, daß Wilhelm, indem er der naheliegenden Versuchung folgte, eine Conductusmelodie zu übernehmen, zu einem Typ griff, der seiner Art und Geschichte nach in den Bezirk der populären, d. h. hier, der für weiteste Kreise bestimmten Poesie hineingehört; ähnlich wie er einer anderen Gruppe seiner Lieder das ebenfalls „volks-

1) Bei dieser Auslegung wird freilich der provenzalische Refrain des weltlichen Liedes doppelt rätselhaft. Man könnte schließlich annehmen, daß der Verfasser von *Nisi fallor* sowohl den alten Benedicamustropos als ein mit diesem formal verwandtes romanisches Lied gekannt habe.

tümliche" musikalische Rondeau¹⁾ formlich zu Grunde legte. Die Melodie des Weihnachtsliedes, nach den Neumen der Handschrift übertragbar, hat den Bau AB/C, mit der Einschränkung, daß die beiden „o contio“-Rufe der beiden ersten Zeilen melodisch gleich sind. Die Reime hat Wilhelm selbständig behandelt; doch schimmern die Binnenreime des Vorbildes auch bei ihm in einigen Strophen noch durch²⁾.

Das zuletzt angeführte Beispiel fiel durch die Länge des (eigentlich zweiteiligen) Refrains auf; hierher gehört auch ein unedierter Benedicamusstropus der Handschrift A (fol. 42'), dessen primitive Reimtechnik auf hohes Alter schließen läßt. Die erste Strophe lautet:

Prophetatus a prophetis,	sine patre genitus
Homo factus est pro nobis	Dei patris filius,
Regi nato psallite,	Ierusalem filie! ³⁾

Die Melodie ist sehr reich melismiert und ohne Repetitionen; das Lied hat acht Strophen und am Ende der letzten das bezeichnende DOMINO⁴⁾.

Wir erwähnten vorhin das portugiesische Frauenlied, in dem der Zweizeiler mit Refrain ein reiches Dasein führte. Es soll nicht verschwiegen werden, daß hier noch eine abseits vom Conductus liegende, speziell iberische Gattung der frommen Liedkunst bei der Formbildung mitgeholfen haben kann. Die *Preces* verschwanden mit der mozarabischen Liturgie aus dem Kirchengesange, in dem sie viele Jahrhunderte geblüht hatten; die ältesten stehen in einer Handschrift des 8. Jahrhunderts. Ihr Formenreichtum ist noch zu untersuchen, wofür W. Meyer wertvolle Vorarbeit geleistet hat; hier interessiert uns, daß in den *Preces* Strophen vorkommen wie

1) Unter dem „musikalischen Rondeau“ verstehe ich das Rondeau im weitesten Sinne (Gegensatz: das Rondeau mit Binnenrefrains).

2) Darin hat sich der Troubadour an sein Vorbild eng angelehnt, daß er alle Strophen mit demselben gleichen Reime versah; auch hierin fällt die Formbehandlung dieser Lieder (Jeanroy 1–3) ganz aus dem Rahmen der Troubadour-Reimkunst heraus, die durchgereimte Lieder sonst nur dort kennt, wo die Strophen mehrere verschiedene Reime haben. Es ist nunmehr überflüssig, zur Erklärung die Technik der Epos-Laissen heranzuziehen.

3) Man beachte den Rythmus des Refrains, der genau mit dem des dritten Verses der Wilhelmschen Strophe übereinstimmt.

4) Auf derselben formlichen Stufe stehen „Mira lege“ (A 78) und „Ad infantum“ (C 43).

Nos tibi soli peccavimus
Et malum coram te fecimus.
Miserere et parce populo tuo!

Das zusammentreffende Auftreten der Zweizeiler mit Kehrreim beim echten romanischen Volksliede¹⁾ und bei lateinischen Conductus einfachsten Stiles könnte zu der Frage veranlassen, ob nicht schon um 1100, als diese Kirchenlieder aufgeschrieben wurden, romanische Volkslieder ähnlicher Art bestanden hätten, die den Conductusdichtern bekannt gewesen wären. Diese Frage, die mich vor einiger Zeit lebhaft beschäftigte, hat, seitdem mir die noch viel älteren Preces, ebenfalls eine „volkstümlich-einfache“ Gattung, näher bekannt wurden, mir an Interesse erheblich eingebüßt. Es dürfte eine Aussage über diesen Punkt vom Standpunkte des Formenhistorikers aus nicht möglich sein.

1) Vgl. Zts. f. rom. Phil. LIII, 8. 263.

II. Das Fortleben alter isometrischer Vierzeiler ¹⁾.

1. Ohne Refrain. Die „ambrosianische Hymnenstrophe“, bestehend aus vier männlichen Achtsilbner, war um 1100 so alt und bekannt, daß auch die Conductusdichter ihre Benutzung nicht verschmähten. Bezeichnender Weise verwandten sie dieselbe dort, wo es galt, auf breite Massen in verständlichen Klängen zu wirken, z. B. in dem Kreuzzugsliede „Ierusalem mirabilis“ (A fol. 50); die recht einfache Melodie hat den gewohnten Bau ABCD, die Folge der zweisilbigen Reime ist aaaa. Reich melismiert dagegen ist die Weise des ebenso gebauten Tropus „Deus in adiutorium“ (A fol. 32); über die eigenartige melodische Gliederung vgl. Zts. f. frz. Spr. u. Lit. LIV, S. 290.

Alt ist auch der Vierzeiler aus weiblichen Fünfsilbner, propagiert durch das weit verbreitete schöne Lied „Ave maris stella“, das auch in Handschrift A durch die bekannte provenzalische Version (fol. 49) vertreten ist, allerdings mit der rythmischen Verschiebung von 5' zu 6 oder 6'; mel. Bau: ABCD; Reimfolge aabb. Gleichen melodisch-metrischen Bau, aber eine viel einfachere Melodie hat (A fol. 47) das hübsche Liedchen „Pater tui sumus“. Bekanntlich benutzte auch Abaelard diese Form in einem Zyklus von Hymnen auf die Gottesmutter ²⁾.

Strophen aus vier männlichen Siebensilbner hat: „Primus homo corrui“ (B fol. 152), mit der Reimfolge abab und cecd; die Melodie ist sequenzenartig, über das ganze Lied verteilt. Ferner aus weiblichen Siebensilbner, mit der Reimfolge aabb der Tropus „Dulcis sapor novi mellis“, A fol. 44 (mus. Bau: AABB; Gennrich, Formenlehre S. 209, zwängt das Lied wegen dieser Form in die Gruppe seiner „Laiasschnitte“ ein) und der Magdalenenconductus „Novum festum celebremus“ (B fol. 165), mus. ABCD.

Eine freie Neuschöpfung St. Martials ist der Vierzeiler aus weiblichen Zehnsilbner, in dem Stephanstropus (A fol. 41'), der hier folgen möge, da er größtenteils ungedruckt ist:

1) Einschränkend sei bemerkt, daß es sich hier nur um Strophen aus akzentuierten Versen handelt, mit einer Länge von höchstens 10 Silben.

2) Außer der Strophe 5 a' a' s' a' benutzte Abaelard die Strophen 9 aaaa, 10 aabb und 7 abab; sein Schüler Hilarius bildete 7 a' a' s' a' und 10 aaaa.

Letamini, plebs, hodie, fidelis,
 Quo Stephanus locatus est in celis;
 Fulget martir sanctissimus ut rosa
 Inter sanctorum agmina formosa.
 Illius nos compassio preclara
 Ab omni peste liberet amara,
 Ut nos salvati munere felici (Hs. feliciter)
 BENEDICAMUS DOMINO perhenni. (Hs. perhenniter)
 O (DEO) Stephane (GRATIAS) dux martirum preclare,
 Martirii cunctis prestans honore, (Hs. honorem)
 Nobis culpis innumeris gravatis
 Succurre, magne pater pietatis!
 Succurre nobis clementer et pie, (Hs. clemens)
 Sancte martir pretiose Stephane,
 Ut, cum arces viderimus supernas,
 DEO reddamus GRATIAS eternas.

Nach den Reimen, und auch nach den Majuskeln der Handschrift, könnte das Lied auch in zweizeilige Strophen abgeteilt werden; aber die Melodie, nur zu den ersten vier Zeilen aufgezeichnet, und die Syntax sprechen für den Vierzeiler. Der melodische Bau ist ABCD, wobei jedoch zwischen AB einer- und CD anderseits Beziehungen bestehen, über deren Charakter man verschiedener Ansicht sein kann. Bei der Seltenheit dieses Schemas dürfte es mehr als ein Zufall sein, daß es sich bei dem frühen Troubadour Marcabru wiederfindet, der es 1135 in dem Liede „Anjatz de chan“ (Ausg. Dejeanne Nr. 9) verwandte; die Melodie fehlt leider, doch geht die Vierzeiligkeit aus den Reimen hervor (10 a'a' b'b'), die in allen Strophen gleich sind. Für ein hohes Alter des Stephanusliedes sprechen die teils nur einsilbigen weiblichen Reime, eine große Ausnahme in der St. Martiallyrik. Wie in der dritten Strophe die als Fremdkörper in den Text eingefügten liturgischen Worte DEO GRATIAS gesungen wurden, läßt sich nicht feststellen, da nur die erste Strophe neumierte ist.

In die altfranzösische Lyrik fand der Vierzeiler ohne Refrain keine Aufnahme. Bei der „Passion“ handelt es sich um eine ungeschickte Adaptation der ambrosianischen Strophe, mit deren in der Frühzeit üblichen Reim- (bzw. Assonanz-)folge abcd oder aaaa oder aabb. Rythmisch sind hier die romanischen Achtsilbner von den lateinischen durch ihre Zäsur nach der vierten Silbe verschieden; doch es gibt auch Ausnahmen, ebenso bei den Acht-

silbneru Guillaumes IX. und der späteren Provenzalen, in noch stärkerem Maße bei denen der Trouvères. — Die Verwendung des isometrischen Vierzeilers hat schon beim Passionsliede in ihrer Tendenz, durch Zurückgreifen auf Allbekanntes und Einfaches weite Verbreitung zu fördern, etwas „Volkstümliches“. Bekanntlich leben nun diese Vierzeiler, von den Trouvères verschmätzt, im späteren französischen Volksliede wieder auf. Aber vielleicht war es eher ein Fortleben als ein Wiederaufleben, denn aus dem 13. Jahrhundert ist uns ein kostbares Zeugnis überliefert, aus dem hervorzugehen scheint, daß damals Volkslieder dieser Bauart existierten. Der geistliche Dichter Gautier de Coincy, der aus praktischen Gründen gern volkstümliche Motive und Formen in den Dienst seiner Dichtkunst stellte, schrieb eine zuletzt von Långfors (*Romania* LVI, S. 40) gedruckte Volksliedparodie, mit der Strophe:

La fontenele i sort clere,
 Bone aventure ait ma mere
 Qui si bien me maria,
 Dire puet bien tele i a.

Die Reimverteilung ist a'a'bb, gelegentlich auch a'a'a'b; die Melodie ist leider von den Schreibern nicht aufgezeichnet, vielleicht weil sie allzubekannt war. Denn man darf wohl annehmen, daß das verschollene Original die gleiche Form und Melodie hatte. Interessant ist auch hier die schon oben in Verbindung mit einfachsten Liedern beobachtete textliche Verflechtung der Strophen untereinander. — Bemerkenswert ist ferner, daß ein Teil der weit verzweigten Ueberlieferung das Lied nicht in Sieben-, sondern in Achtsilbneru darbietet.

2. Vierzeiler mit Refrain. Wenn man für diesen sehr alten Typ einen „Ausgangspunkt“ suchen will, so könnte er bei Zweizeilern mit Refrain liegen, die aus Langversen mit regelmäßiger Zäsur bestanden. So kann man ein Gebilde wie 15 15 R auch als 7 7 7 7 R auffassen. Der Weg von hier zu einer Strophe wie 7 7 7 7 R war nicht weit, und tatsächlich sind ähnliche Strophen schon in der Karolingerzeit geschaffen worden; man vergleiche den Band IV, 2 der *Poetae aevi Carolingii*, wo Strecker derartige Gebilde neben solchen aus zwei Langzeilen + Refrain veröffentlicht hat ¹⁾. — Aus der St. Martialepoche sei erwähnt „In hoc

¹⁾ Älter als 1100 ist auch das in der Limoger Sequenzenhandschrift Paris NB lat. 1120 nachgetragene Lied „In terra omni populo“, 8a 8a 8b 8b 7C; gedruckt *Anal.* 45b, 97.

festo breviter“, auf St. Nikolaus (A fol. 33^v) mit dem Bau 7aa bb und einem dreizeiligen Refrain; ferner das in seinem Text einfache Neujahrslied „Annus novus in gaudio“ (A 36^v), mit einem Strophenkörper aus vier Achtsilbnern und einem langen, zweistimmigen Refrain, und schließlich die Form 8abab + Refrain, die Abaelard in einem Hymnenzyklus benutzte. — Falls man Strophe + Refrain als rythmisches Ganzes betrachtet, ließe sich hier auch das weit verbreitete Weihnachtslied „In hoc anni circulo“ (A fol. 48) anführen, allerdings nur, wenn man den Refrain „De virgine Maria“ als männlichen Siebensilbner auffaßt (7aaaB); in jüngeren, vielleicht besseren Quellen freilich, wo der Refrain dreizeilig ist, gehört das Lied zu einer ganz anderen Formgruppe, dem Rondeautyp. — Aus der späteren Zeit verdient hier noch Erwähnung das Marienlied „Ave mater stella maris“ von Walther von Chatillon (Strecker I, Nr. 10), das seine Form (7 a' a' a' a' R) wahrscheinlich einem Carmen Buranum (Nr. 51 der Ausgabe Hilka-Schumann) entlehnt hat; denn der Refrain hat die auffallende Rythmik 37777 (so „Debacchatur“; „Ave mater“ hat einen Siebensilbner weniger), und beide Male ist der Dreisilbner eine Art Ausruf: „Eya“ und „Proh dolor“.

In der romanischen Lyrik half der Vierzeiler mit Refrain, in der Spezialform mit g l e i c h e n Reimen, vielleicht mit zur Bildung der Romanzenstrophe, die wir unten behandeln werden.

Eine bestimmte musikalische Bauart ist mit dem Vierzeiler nicht verbunden; wenn in den mit Melodie erhaltenen Stücken die „succession simple“ (ABCD) vorwiegt, so hat das mit dem Wesen der metrischen Bauart nichts zu tun. Höchstens ließe sich sagen, daß der kurze Umfang dieser Strophen für alle anderen musikalischen Bauarten weniger günstig war. Dasselbe gilt, sei hier nachgetragen, vom Zweizeiler; der Tropus „Prima mundi“ (oben S. 13), mit dem musikalischen Bau AA/B, bildet eine auffallende Ausnahme.

III. Die Reihenstrophe.

Als metrische Reihe bezeichne ich die Aufeinanderfolge von Verspaaren mit alternierenden Reimen: ab ab ab . . . und konstanter Länge der gleichgereimten Verse, z. B. 88 88 88 . . . oder 75 75 75 . . .

Abstrakt gesehen steht die Reihenstrophe zu den in den beiden vorigen Abschnitten behandelten refrainlosen Gebilden insofern in einem gewissen Zusammenhange, als auch eine Folge von zwei Großgliedern mit der Reimfolge ab ab, den wir bei gleicher Länge von a und b als Vierzeiler behandelt haben, als Reihenstrophe (kleinsten Umfanges) betrachtet werden könnte; doch die Formen-geschichte spricht gegen eine solche Auffassung, da vor 1100, als die echte Reihenstrophe blühte, solche Formen nicht existiert haben. Strophen wie 7 abab (vgl. oben S. 22, Anm. 2) und 8 abab (Thomas von Aquin), übrigens äußerst selten benutzt, sind echte Vierzeiler.

Mindestens drei Großglieder sind also erforderlich, um eine Reihenstrophe zu bilden. Die folgende Behandlung baut sich auf die Gestalt der Großglieder auf. Es wird sich zeigen, daß die einzelnen Arten verschieden alt sind; das Prinzip jedoch der Reihenstrophe, ebenso wie das der Zweizeiler- und Vierzeilerstrophen, geht auf die Zeit vor 1100 zurück.

1. Reihen aus Fünfzehnsilbner n (77). Dieser uralte Vers, der wegen seiner ständigen Zäsur (7 + 7) auch in der reimlosen Zeit deutlich als Großglied (Doppelvers) erkennbar ist, lieferte schon sehr früh Strophen aus drei Zeilen. Berühmt und weit verbreitet ist der Hymnus „Pange lingua“ von Venantius Fortunatus. In der Handschrift 1154 finden sich vier Beispiele, eins davon mit Melodie, deren Bau ABC ist. Abaelard versah die Strophe mit Endreimen (7 n'a n'a n'a); vgl. Nr. 13 meiner Formenliste der Hymnen des Dichters, Zts. f. fr. Spr. u. Lit. LIV, S. 408. Fortschrittlicher war der etwas ältere Reginald von Canterbury († 1109), der die n'-Glieder mit Binnenreimen versah (3 a'a'): „Pater Deus, factor meus, regum rex et domine“ (Anal. L, 294). Auf derselben Stufe wie Abaelards Hymnus steht der Nikolausconductus „Sancto Dei Nicolao“, Hs. C, fol. 23, dessen Melodie den Bau AAB hat. — Die romanischen Dichter haben diese Strophe nicht benutzt.

Einen viel größeren Erfolg hatte nach 1100 die vorher nicht so beliebte Reihenstrophe aus vier Fünfzehnsilbner n. Die Handschrift 1154 hat nur ein Beispiel, den „Versus Paulini de Lazaro“,

mit dem musikalischen Bau AB CD CE CF (jeder Buchstabe bedeutet einen Siebensilbner). Mit Endreimen (7 n'a n'a n'a n'a) benutzte die Strophe der Dichter des Osterconductus „Sion, gaude, due choreas“ (C fol. 44'), mit feinen Binnenreimen (a'a'b c'c'b d'd'b e'e'b) der Tropus „Gratuletur et letetur“ (A fol. 43'). Abaelard verschmähte die Form, dagegen bevorzugte sie auffallend sein Schüler Hilarius, mit den Reimstellungen: n'a n'a n'a n'a, n'a n'a n'b n'b, a'b a'b a'b a'b und a'b a'b c'd c'd. Den Provenzalen war sie anscheinend zu unmodern, aber im Norden blühte sie weiter. Dichter des Notre Dame-Kreises gebrauchten sie z. B. in den schönen Conductus „Fraude ceca desolato“ (Anal. XX, Nr. 52) und „Hee est dies triumphalis“ (Anal. XXI, Nr. 33), beide mit Melodien erhalten, die voneinander abweichen und den Bau AB CD EF GH aufweisen. Die nordfranzösischen Dichter, die sie verwandten, gehören, soweit sie bekannt sind, in die früheste Periode:

Gautier d'Espinaus, Rayn. 501, ohne Melodie erhalten;

Gace Brûlé, Rayn. 2000, gerichtet an Monnet (wohl Moniot von Arras), mus. AA' AA' BCDE;

Blondel, Rayn. 1618, mus. AB AB CD CD';

ferner einige Anonymi: Rayn. 1149, alt, da im ersten Teil der Handschrift U, mus. AB ABCDCD; Rayn. 1632, vor 1230 entstanden, da in der Handschrift H, ohne Melodie; Rayn. 2094, jüngeren Datums, mus. AB AB CDEF; Rayn. 1327, rel. Lied ohne Noten, wahrscheinlich Kontrafactum eines der vorigen.

Fünfzehnsilbner-Strophen mit Refrain. Die Anfügung eines Refrains an eine Reihenstrophe bot den Vorteil, daß dadurch die Einzelstrophen textlich, meist auch rythmisch besser voneinander sich abhoben. Nur selten setzte der Refrain den Rythmus des Strophenkörpers fort. So z. B. in einem im Guillaume de Dole-Roman erhaltenen „bons vers“ des frühen burgundischen Sängers Gontier de Soignies, Rayn. 1322a, mit zwei Fünfzehnsilbnern als Refrain; ebenso in Rayn. 21, dem schönen bekannten Frauen-Kreuzungslied, dessen erste Strophe lautet:

Chanterai por mon corage	Que je vueil reconforter;
Car avec mon grant damage	Ne vueil morir n'afoler,
Quant de la terre sauvage	Ne voi mes nul retorner,
Ou cil est qui rasoage	Mes max, quant g'en oi parler.
Dez, quant crieront outree,	Sire, aidiez au pelerin
Por qui sui espoantee,	Car felon sont sarrazin.

Ganz im Stile Gontiers ist ein ebenso gebautes anonymes Lied der Berner Handschrift, Rayn. 1621.

Von schöner Abgewogenheit (mit betontem Schluss) ist das Gebilde 7 a' b a' b a' b a' b CC, das sowohl bei Conductusdichtern als Minnesängern Anklang fand. Der Uebersichtlichkeit halber zähle ich die Stücke nacheinander auf ¹⁾:

„Exceptivam actionem“, Anal. XX 9, Refrain 7 CC, mel. ABCD etc., verfaßt von Alanus von Lille († 1202), sehr weit verbreitet;

„Er quan renovella e gensa“, von dem Troubadour Sordel (ca. 1225—70), genau so gebaut, ohne Melodie;

L'an ke la saisons s'agence“, Rayn. 619, Refrain 8 CC, ohne Melodie, von Gontier de Soignies;

„Doleureusement comence“, R. 622, Refrain 8 CC, mel. ABAB CDEF/GH, Verfasser Gontier;

„Quant li tens tourne a verdure“, R. 2115, Refrain 8 CC, mel. ABCD etc., Verfasser Gontier;

„Afublee ne vestue“, zweite Strophe eines am Anfang verstümmelten Liedes einer Oxforder Handschrift, Rayn. 2063b, vgl. Zts. f. frz. Spr. u. Lit. LI, S. 107;

„L'autre jour me departoie“, Rayn. 1713, Pastorelle ohne Noten, Wechselrefrains, die auf b reimen;

„Compaignon, je sai tel chose“, Rayn. 1939, wohl weder von Gace noch von Moniot (so die Handschriften) verfaßt, aber anscheinend alt, Refrain 7 CCC, mel. ABABCD'CD'EFG;

„Templum veri Salomonis“, Bakellied der Sammlung von St. Omer, die Walter von Châtillon verfaßte (Nr. 9 der Streckersehen Ausgabe). Da dieser Dichter auch sonst nachweislich Trouvères imitierte, wird er auch hier eine Anleihe gemacht haben, nämlich bei dem genau so gebauten zuletzt genannten Liede. Zur Illustration der Verwandtschaft, und gleichzeitig des Typs, drucke ich die beiden ersten Strophen der Lieder.

Rayn. 1939, nach der Berner Hs.:

Das Bakellied:

Compaignon, je sai teil chose
Ke chanteir me fait sovent;
Dame plux belle ke rose,
Ke maintient joie et jovent;

Templum veri Salomonis
Dedicatur hodie,
Deus trinus in personis
Unus essentie

¹⁾ Über die provenzalische Dichtung vgl. Maus, Nr. 88 der Formenliste.

Ades truis sa chambre enclose
De tous biens entierement,
Gueris est ke servir l'ose
Et ke son merite atent.
Tout ades m'en resovient;
Droit ait ki amors maintient,
Pues c'onours et pris en vient,

Mundum ditat tribus donis
Ad augmentum gratie,
Fidei, dilectionis
Et spei constantie.
Summi patris osculo
Datur vita seculo
Mediante baculo.

Wir können, denke ich, mit Fug dem Conductus die fehlende Melodie nach der des Trouvères unterlegen. — Zum Abschluß dieser Gruppe sei noch

„Douce amours qui m'atalente“ angeführt, Rayn. 745, wieder von Gontier, diesmal mit acht statt vier Verspaaren; Refrain 7C 8C; die Melodie zeigt ein in allen Verspaaren sehr ähnliches oder gleiches Thema, im Refrain ein eigenes, neues. Die Strophen 2ff. haben nur 7, bzw. 6 Verspaare. Man wird dadurch, aber auch durch die übergroße Strophenlänge, an Eposlaissen erinnert. Die Melodie verdiente, einmal von diesem Gesichtspunkte aus untersucht zu werden.

Einige Dichter haben, um etwas Neues zu bieten, den Typ der Fünfzehnsilbner-Reihenstrophe durch kleine Textanhängsel (statt Refrains) erweitert. Von Pierre de Molaines oder Vidame de Chartres stammt das berühmte Liebeslied Rayn. 14 (Quant foillissent li boscage), mit der Erweiterung 7ba' (nach vierfachem 7a'b) und dem musikalischen Bau ABAB CDEFGH¹⁾. — Etwas älter ist Rayn. 633, von Gace Brûlé, mit der Erweiterung 7bb und musikalisch gebaut ABAB CDC'D'A'B'. Genau denselben metrischen Bau hat ungefähr 50 Jahre später Pierre de Corbie seinem eigenartigen Streitliede R. 29 (Limounier, du mariage) gegeben, aber eine andere Melodie, mit dem Bau ABAB CDEFGH. — Schließlich ist hier noch Rayn. 982 zu nennen, ein primitiv anmutender Damendialog, mit der Erweiterung 7c'e'b und dem musikalischen Bau ABAC ABAC DEC, sowie R. 2090, religiöses Lied von Gautier de Coinci: fünf Fünfzehnsilbner + 7bba'; Melodie fehlt.

Vergleicht man die Bauarten der Melodien aller bisher besprochenen Reihenstrophen, so fällt in die Augen, daß mit diesem metrischen Typ keine bestimmte musikalische Bauart verbunden

1) Vielleicht wurde die Form angeregt durch ein Lied des Troubadours Bernart de Ventadorn, „Amours e queus es veialre“, metrisch 7a'b a'ba'bba'; die Melodie s. bei Appel, Die Singweisen Bernarts von Ventadorn S. 33.

war. Von der absoluten Freiheit, die hier herrschte, zeugen hübsch die Überlieferungsverhältnisse des Kreuzzugsliedes Rayn. 21, von dem wir oben eine Strophe abdruckten: in einer Quelle beginnt die Melodie: ABAB, in einer anderen ABCD. Ähnliches wird sich, sei schon hier bemerkt, bei den aus andern Elementen aufgebauten Reihenliedern herausstellen, die noch zu behandeln sind. Bemerkenswert ist übrigens, daß man es anscheinend als geschmacklos empfand, dem metrischen Bau einer Reihenstrophe den musikalischen genau anzupassen. Aus der Conductuslyrik ist mir nur ein Beispiel solchen Vorgehens bekannt, das hier nachgetragen sei: der St. Martialconductus „Novus annus, dies magnus assit in letitia“ (A fol. 40'), bestehend aus drei Fünfzehnsilbnern mit Binnenreimen (3a' 3a' 7b) und einem Refrain aus drei Alexandrinern; melodischer Bau: ABABAB/CCC, also genau dem metrischen entsprechend; die recht einfache Melodie druckte Gennrich S. 217 seiner Formenlehre. Ferner gehört hierher das vor. Seite, Anm. 1), erwähnte Lied Bernarts de Ventadorn, mit dem musikalischen Bau AB AB A'B'CD.

2. Andere Reihen aus kombinierten Siebensilbner. Die unter diesen Begriff fallenden Gebilde gehen, wie auch wohl die meisten übrigen Reihenstrophen, auf Anregung durch die alten Fünfzehnsilbner-Reihen zurück.

Das Großglied 7ab (zwei männliche Siebensilbner) begegnet uns in der Form dreimal ab in dem Conductus „Veri solis radius“ in Hs. B fol. 149, (musikalische Form: Strophensequenz); dieselbe Strophe, erweitert durch den Refrain 7CC in einem weltlichen Liede Walthers von Châtillon (Strecker Nr. 18); mit dem Refrain 7CCC in dem St. Martialconductus „Una trium deitas“ (C fol. 26'); auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen den ersten Refrainversen der beiden letztgenannten Stücke: „Amor est in pectore“ bei Walther, und „Fides est in opere“ in dem Trinitätsconductus. Wahrscheinlich hat Walther auch hier imitiert.

Erweiterungen von 7ababab durch Textzusätze:

„Dei sapientia“, Conductus der Florentiner Notre Dame-Handschrift (Anal. XX 71), + 7c; da der Reim c in den drei Strophen verschieden ist und die Strophen verschiedene Melodien haben, dürfte es sich um eine Strophensequenz mit verlorenen zweiten Halbversikeln handeln;

„Immarcescens flosculus“, Conductus der Arundelsammlung (W. Meyer 19): drei 7ab und lange Erweiterung;

- „Lux optata claruit“, Conductus aus dem Eselofficium von Sens (Anal. XX, S. 225), drei Fünfzehnsilbner und lange Erweiterung, die in allen Strophen durch den Binnenrefrain *Cum gloria* eingeleitet wird; musikalisch sind die beiden ersten Fünfzehnsilbner identisch; die letzten drei Verse der Erweiterung bilden einen Schlußrefrain;
- Coins de Galles, amenés“, R. 907, + 4a 7a, ohne Melodie;
- „A l'entree de pascur“, R. 2002, anon. Pastorelle, + Erweiterung + Refrain¹⁾;
- „Ne me done pas talent“, Rayn. 739, von Moniot d'Arras, mehrfach imitiert, + 7 ac', mel. ABAB CDEF.

Recht beliebt war im Notre Dame-Conductus die Reihe aus viermal 7 a b; ohne Zusatz in:

- „Centrum capit circulus“, Anal. XX 89, von Philippe de Grève, durchkomponiert;
- „Hac in anni ianua“, Anal. XX 168, Anfang der Melodie im Facsimile ib. S. 260 (lies im Text der *Analecta*: 3, 2 *nativitas*, 5, 2 *mysterii*); Bau der Melodie ABCDEFGH; Beachtung verdient, daß der letzte Vers des Liedes gleich dem Initium ist;
- „Omni pene curie“, Anal. XXI 215 (lies 1, 2 *incurii*); mindestens vier Quellen fehlen bei Dreves (Wolfenb. 1099, Cambr. Un. Hh. VI, Paris BN nouv. acq. 1544 — hier zwei Strophen mehr —, und der Fauvelroman); mel. ABAB CDEF; Inhalt: Satire auf Käuflichkeit der Richter;
- „O felix Bitaria“, Anal. XXI 240 (Str. 3, 5 hat auch der Laurentianus *regreditur*); der Inhalt bezieht sich auf Erzbischof Wilhelm von Bourges, nach dessen Tode (1209); musikalisch eine Strophensequenz.

Auftreten der Form 7 abababab bei Trouvères:

- „Uns maus k'aïnc mes ne senti“, Rayn. 1079, von dem frühen Sänger Guiot de Dijon, mel. ABAB CDEF; die Melodie ist noch mit den beiden letztgenannten Conductus zu vergleichen;
- „Chanter et renvoisier seul“, Rayn. 1001, von Thibaut de Blason († 1229), mel. ABAB CDCD, gleiche Singweise wie „Sol sub nube latuit“ (unter Weglassung des Refrains)²⁾.

1) Die Melodie (ABAB CDCD'E/EGF) s. bei Spanke, Altfr. Liedersammlung S. 433.

2) Die Priorität von „Sol sub nube“ ist hier nicht strikte nachzuweisen; doch dafür spricht die Tatsache, daß Rayn. 885 (s.u.) sicher den Con-

Auch die Reihe 7 abababab hat Erweiterungen durch Refrains oder durch Textzeilen:

„Prima nostri generis“, Nr. 3 der Streckerschen Ausgabe der Lieder von St. Omer; + 7 CDC; ohne Melodie;

„Sol sub nube latuit“, Nr. 33 der gleichen Sammlung; + 5C 7D 7D 5C; mel. ABAB CDCD + Refrain. — Die Melodie und den Bau übernahm (außer Rayn. 1001) auch:

„Pour mon chief reconforter“, Rayn. 885, rel. Lied von Gautier de Coincy; die weiblichen Fünfsilbner des Refrains des Vorbildes sind hier männliche Sechssilbner;

„A la douceur des oiseaus“, Rayn. 480, von Gontier de Soignies; + 7 CC; die Handschriften haben mehrere Melodien, eine verläuft AABC . ., eine andere ABAB . .;

„Au partir du tans felon“, Rayn. 1866, ein nachlässig gereimtes Spottlied, Form des Refrains wie das vorige Lied; ohne Noten;

„Pour autrui movrai mon chant“, Rayn. 313, von Maihieu le Juif; Refrain 4 CC; mel. ABAB CDEF/GH;

„En aventure ai chanté“, R. 408, von P. de Corbie, + 4a 7b; mel. ABABCDEDFB;

„En cel tens que voi frimer“, Rayn. 857, von Gace Brûlé; + 7 c'; mel. ABAB CDEFG;

„Chanter vueil un nouvel son“, R. 1900, anonym; + 4c 7n 4c; mel. ABABCDEF GFG;

„Cuvelier, un jugement“, Rayn. 692, spätes Arraser Jeu-parti; + 7 b; mel. ABAB CDEFG;

Ferner Rayn. 881, anonym ohne Melodie, + 7 a;

Rayn. 1295, von Geoffroi de Barale, + 7c' 7b 7c' 4b, ohne Noten;

Rayn. 1647, von Jacques de Cysoing, + 7ac' c'b; mel. ABAB CDEF GHIK, metrisch und melodisch nachgebildet in dem rel. Liede Rayn. 1581;

ductus kopierte. In zwei anderen Fällen freilich regte Thibaut seinerseits Nachahmungen an: in Rayn. 1402 ein rel. Lied des Königs von Navarra (Rayn. 1475) und in Rayn. 738 (freilich Thibaut nur in einem Teile der Überlieferung zugeschrieben) das anonyme rel. Lied Rayn. 1247a (vgl. Neuph. Mitt. 1933, S. 166). Sehr zu denken gibt anderseits die Tatsache, daß Walther von Châtillon, der Verfasser von „Sol sub nube“, in einem andern Falle eine Strophe und Melodie des Trouvères Blondel übernommen hat. Ob aber Thibaut de Blason, der 1229 starb und 1212 als Kämpfer gegen die Mauren genannt wird, schon so früh gedichtet hat, daß ihn Walther hätte imitieren können?

Nicht mit voller Sicherheit gehört hierher der sonderbare St. Martialconductus „Nomen a sollemnibus“ (B fol. 164), dessen Strophenkörper nach vierfachem 7 na durch drei Fünfzehsilbner abgeschlossen wird, worauf noch ein längerer Refrain folgt; mus. Bau im Großen: AAAA BBB/R, ein Typ, der an „Novus annus“ (oben S. 30) erinnert.

Eine Strophe aus fünfmal 7 ab benutzte Philippe de Grève in „Nitimur in vetitum“, mel. ABAC DEFGHI; Anal. XXI 106.

Ziemlich monoton wirken rhythmisch die Reihen aus 7 a' b', die einigemale von Trouvères verwandt wurden:

„L'an que la froidors s'esloigne“, Rayn. 1777, von Gontier de Soignies, ein eigenartiger Monolog über die Frage, ob die Liebe zu einer *pucele* oder zu einer *dame* besser sei; 7 a' b' a' b' a' b' a' b' CC; Melodie fehlt;

„Qui bien veut amors descrire“, Rayn. 1655, didaktisches Lied von Robert li Chièvre, Bau genau wie das vorige (wohl ihm nachgebildet), mel. ABAB CDCD/EB';

„Or sui liés del dous termine“, Rayn. 1386, anonym ohne Melodie; viermal 7 a' b' + 8 CC;

„Pensis d'amors vuel retraire“, Rayn. 187, von Gace Brûlé; 7 a' b' a' b' a' b' c' c', mel. ABAB CDEF.

Schließlich gehört hierher die Reihe aus 7 ab', die auftritt in: „J'aim par costume et par us“, Rayn. 2124, von Blondel; 7 ab' ab' ab' ab' c, mel. ABAB CA'DEC (eigenartig!);

„L'autrier par un matinot“, Rayn. 965, von dem volkstümlichen Sänger Moniot de Paris; 7 ab' ab' ab' ab' ab' ab' b' b' C' C' C', mus. ABABABAB ACAC BB/DD'E; auch in ihrer Linie ist diese Melodie sehr einfach, wohl echte Volksmusik.

3. Reihen aus Achtsilbner. Schon in sehr früher Zeit gab es, besonders in Irland, Gedichte aus Achtsilbner, bei denen jedesmal zwei Doppelzeilen durch Reim oder Assonanz gebunden wurden; vgl. darüber die Übersicht in W. Meyers Ges. Abhandlungen I, S. 220 und 221. Das waren Vorläufer der späteren Reihen aus 8 ab. In Hs. 1154 und dem Martialconductus fehlen solche Strophen.

Die Reihenstrophe aus drei doppelten Achtsilbner findet sich bei den Troubadours in drei Fällen, die aus dem Register von Maus (unter Nr. 244) ersichtlich sind. Unter den darauf folgenden

Nummern verzeichnet Maus Mehreres, was man als Erweiterung dieser Strophe betrachten kann; erwähnt sei Nr. 256: 8 abababCC, von Gaucelm Faidit. An späteren Liedern sind zu nennen:

„Verna redit temperies“, W. von Châtillon Nr. 20, 8 ababab, weltlich, ohne Melodie;

„Trine vocis tripudio“, Anal. XXI 212, für dreistimmigen Vortrag geschriebener ND-Conductus (worauf Vers 1 Bezug nimmt); mus. Form: Strophensequenz; metr. 8 ababab + Langrefrain;

„Oëz com je sui bestornez“, Rayn. 919, älteres anonymes Scherzlied ohne Melodie, 8 ababab; das Lied nennt sich selbst „rotruenge“;

„Gente m'est la saisons d'esté“, Rayn. 443, von Richart de Fournival, 8 ababab, mel. ABA'CDE;

„Merci, amour, or ai mestier“, Rayn. 1289, von Gontier de Soignies (nach den Hss., dem Stile nach gehört es kaum Gontier), 8 ababab 3c 8CC, mel. AA'AA'BCD/EF;

„Puis que d'amours m'estuet chanter“, Rayn. 806, von Raoul de Beauvais, mit Wechselrefrains: 8 ababab v R (v bezeichnet den Vorbildungsvers¹⁾), mus. ABABCD E/A+E; eigenartig ist die Verwendung der Refrainmelodie im ersten Textverse, nur möglich natürlich in der ersten Strophe.

Recht beliebt war in Nordfrankreich, wie die folgende Übersicht zeigt, die Reihenstrophe aus vier Achtsilbnerpaaren. Ohne Zusatz dreimal in Conductus:

„Excuset que vim intalit“, Anal. XXI 196 (nur nach dem Laurentianus, steht auch im Bodl. Add. A 44, fol. 130'; lies 4,5 *red-ditibus*); musikalisch eine Strophensequenz, in der jede Strophe einen Halbversikel bildet;

„Vide quo fastu rumperis“, Anal. XXI 227 (lies 2,4 *Heredes*, 2,6 *Naturales*, 3,6 *Hinc*), Melodie im Laurentianus nur zur ersten Strophe: ABAB' CDEF;

„Quisquis cordis et oculi“, das bekannte Zwiegespräch zwischen Herz und Auge, vom Kanzler von Paris, Anal. XXI 168 (lies 4,2 *quereris*), Mel. ibidem, S. 216²⁾, mel. ABCDEFGH;

1) Über den Begriff „Vorbildungsvers“ vgl. Spanke, Altfr. Liedersammlung, S. 317.

2) Dies berühmte Lied war weit verbreiteter als sich aus den Varianten der *Analecta* ergibt; vgl. Fr. Ludwig, Repertorium, S. 248.

„Li cuers se vait de l'oil plaignant“, Rayn. 349, frz. Bearbeitung des vorigen, ebenfalls von Philippe de Grève, Melodie identisch;

„Las, pour quoi m'entremis d'amer“, Rayn. 762, mel. ABAB CDEF;

„Dame, j'atent en bone espoir“, Rayn. 1797, mel. ABAB CDC'E;

„Quant ces floretes florir voi“, Rayn. 1677, rel. Lied von Gautier de Coincy, mel. identisch mit dem Refrainliede R. 2030, Bau AA'AA'BCDE;

„L'autrier matin el mois de mai“, Rayn. 1368, rel. Lied, Imitation der lat.-französischen Pastorelle Rayn. 2081a, mel. ABCD EFGH;

Ferner die ohne Melodie erhaltenen Liebeslieder Rayn. 76, 312 und 455.

Durch Refrain erweitert sind:

„Chevallier, mult estes guariz“, Rayn. 1548a, das älteste altfr. Lied (Kreuzlied), 8 abababab CDCD, mel. ABABABCD/CEC [D] (zum letzten Vers fehlt die Melodie);

„Biau m'est quant voi verdir les chans“, Rayn. 265, metrisch identisch mit dem vorigen, mel. aber: ABCD ABCD/ EFC'D';

Rhythmisch hübscher und deshalb beliebter war die Form 8 ababababCC, die in folgenden Stücken auftritt:

„Dum medium silentium — tenerent“, sehr verbreiteter Conductus, den wir nach Strecker Walther von Châtillon zuschreiben dürfen; da dieser Dichter mehrfach romanische Strophen nachbildete, besteht auch hier der Verdacht einer Kontrafaktur; mel. ABABCDCE/FG; Anal. XX 4, besser bei Strecker, Walther von Châtillon II, S. 3;

„Li xours comence xordement“, Rayn. 723, von Gontier, ohne Melodie;

„Se li oisel baissent lor chant“, Rayn. 309, von Gontier, mel. ABAB CDEF/GH;

„Tant ai mon chant entrelaissié“, Rayn. 1089, von Gontier, mel. (im Großen) AAA'B/C;

„Chanter m'estuet, si crien morir“, Rayn. 1430, von Thibaut de Blason, mel. ABAB CDEF/ C'D';

„De chanter me semont amors“, Rayn. 2030, von Vielart de Corbie, mel. ABAB CDEF; der Refrain fehlt in den Hss. mit Noten, und das ist vielleicht die ursprüngliche Fassung, da sie Gautier de Coincy (s. oben) in Rayn. 1677 imitierte;

„Pour le pueple reconforter“, Ray. 886, Kreuzlied eines Renaut, geschrieben um 1190; der Refrain ist hier 7 C' C'; ohne Melodie;

„Quant mars commence et fevrier faut“, Rayn. 391, anon. Liebeslied, 8 a b a b a b v R (Wechselrefrains), mel. ABABCBC' B D/ E + D.

„Bel m'est quant je voi repairier“, Rayn. 1304, von Gace; + 8 CC6D; ohne Melodie.

Andere Erweiterung dieser Strophe:

„Onques mais nus hons ne chanta“, Rayn. 3, von Blondel; + 8 bb; mel. ABAB CDC' DEF; melodisch ähnlich Rayn. 2030.

Selten ist die Reihe aus 8 a' b:

„On dit qu'amours est douce chose“, Rayn. 1937, altes Frauenlied; 8 a' b a' b a' b a' b C' C', mel. ABAB CDEF/GH;

„Quant li biaux tens a nous repaire“, Rayn. 175; + 7 CC; von Gontier; Melodie fehlt;

„J'ai la meilleur qui soit en vie“, Rayn. 1219, von Pierekin de la Coupele, 8 a' b a' b a' b, ohne Melodie; die gleiche Form hat „L'autre jour mon chemin erroie“, Rayn. 1717, hübscher Dialog, ohne Melodie.

Die Gruppe 8 a b' kommt in Reihenstrophen nicht vor; einmal dagegen eine Reihe aus viermal 8 a 7 b, in Rayn. 421 (= 422), vom Vidame de Chartres; mus. ABAB CDEB'.

4. Reihen aus Sechssilbnuern. Die Vorgeschichte dieses Typs reicht besonders hoch hinauf, nämlich in die heidnische Antike. Daß sich der asklepiadeische Vers bei seinem Übertritt ins Rhythmische in den Zwölfsilbner mit starker Zäsur nach der sechsten Silbe (Alexandrin) verwandelte, ist lange bekannt. Auch die sog. erste asklepiadeische Strophe behielt man im Mittelalter bei; in dem von Dreves in Bd. XXVII der *Analecta* herausgegebenen Hymnenrepertoire der mozarabischen Liturgie findet sich mehrfach die Strophe 12 nnnn. Die im früheren Mittelalter in zwei Beispielen, „O admirabile Veneris idolum“ und „O Roma nobilis orbis et domina“, vertretene Strophe aus sechs derartigen Langversen war zu schwerfällig, um Erfolg zu finden; die Melodie¹⁾ ist gebaut: AAAABC.

1) Übertragen in Fr. Ludwigs „Musik des Mittelalters“ (Adlers Handbuch der Musikgeschichte²⁾), S. 161.

Die Strophe aus vier Alexandrinern wurde in Frankreich von Abaelard zu neuem Leben erweckt. Er verwandte sie in drei Reimstellungen: 6na nana na (vgl. Nr. 6 meiner Liste der Abaelard'schen Hymnenformen, Zts. ffrSpL. LIV, S. 408 ff.), 6na nana nb (ib. Nr. 2) und 6ab abcd ed (ib. Nr. 23). Nur die erste dieser Formen gehört unter unsern Begriff des Reihenliedes; die beiden andern hatten wenig Erfolg¹⁾; von der dritten ist mir, sei hier eingeschoben, nur ein sonstiges Beispiel bekannt, der Notre Dame-Conductus „*iam vetus litera*“, Anal. XX 85 (lies 1,5 *Patet*). — Die gleiche primitive Stufe wie Abaelard (nur Endreime) vertritt auch das Rügelied

„*O mores perditos*“, Hs. B (fol. 168), ohne Melodie; 6na nana na.

Später tritt die Form nur noch mit Binnenreimen (6ab) auf und wird recht beliebt im jüngeren Conductus und bei den Trouvères.

„*In te concipitur*“, Anal. XX 182 (nach einer Oxforder Hs.; dazu noch: München lat. 14343, fol. 159, und Cambr. Dd. XI 78, fol. 188b²⁾);

„*Heu, quo progreditur*“, Anal. XXI 209, nach 2 Notre Dame-Hss., auch noch in Bodl. Add. A 44, fol. 126 (lies bei Dreyes 1,5 *trahitur*, 2,1 *locis*, 2,4 *usurpant*); mel. ABCDEFGH;

„*Suspirat spiritus*“, Anal. XXI 163, von Philippe de Grève; Noten nur zur ersten Strophe;

„*Fontis in rivulum*“, Anal. XXI 208, vom gleichen Verfasser; Strophensequenz³⁾;

„*Beate virginis*“, An. XX 67, (lies 1,5 *originis*), ND-Conductus, mel. ABCDEFGH⁴⁾;

1) Erwähnt sei „*Quam velim virginam*“, Nr. 28 der Arundelsammlung; zwei Zeilen stehen (undeutlich geschrieben) auch in C fol. 23; 6na nana nb + Refrain; ohne Melodie.

2) Eine stark divergierende Fassung steht auch in Paris BN lat. 11867, gedruckt Anal. 48, 283, wo sie Dreyes dem Engländer Alexander Neckam († 1217) zuschreibt und wie eine Sequenz druckt; auch die Majuskeln der Münchener Hs. (hier drei Zusatzstrophen) sprechen für eine Sequenz.

3) Zur sonstigen Überlieferung vgl. Ludwig, Repertorium 8, 264. Flacius, Darmstadt und Zürich haben nur die Strophen 1, 4, 7, 8, 9, 10. Dazu kommt, wie W. Meyer in seinem Handexemplar notierte, noch Bodl. Add. A 44: fol. 62 Strophenbestand wie Flacius, fol. 123 die Strophen 1–6 der *Analecta*. Man beobachtet hier, wie so oft, den Einfluß der melodischen Gestalt auf die Überlieferung: Str. 1–3 haben gleiche Melodie, 4–6 eine neue, ebenfalls gleiche, 7–10 (metrisch anders als 1–6, nämlich 7aabb5c') haben jede eine neue, eigene Melodie. Lies im Text der *Analecta*: 6,1 *assurunt*, 6,3 *emolliunt*, 10,6 *requiritur*.

4) Auch Anal. X 149 (nach Oxf. Mss. Lit. 357), als Sequenz mit drei Doppel-

- „Dei prudentia“, Weihnachtslied von Walther von Châtillon (Strecker Nr. 7); Unikum von St. Omer, also ohne Melodie;
- „Ver pacis aperit“, politisches Lied vom gleichen Verfasser (Strecker Nr. 30), auch in Notre Dame-Hss.; mel. ABAB CDEF; dieselbe Melodie hat
- „Ma joie me semont“, Rayn. 1924, von Blondel; bei dem oftmaligen Auftreten der metrischen Form wäre die Abhängigkeit Walthers von Blondel nicht erweislich, wenn sie nicht durch die Melodie bestätigt würde;
- „Hareu ne fin de proier“, Rayn. 1294, unbedeutend und ohne Noten;
- Erweiterungen von 6abababab:
- „Eclipsim patitur“, Anal. XXI 252, Mel. ib. S. 210; nach Dreves auf Tod Gottfrieds von der Bretagne († 1186); + 6 C 10 C; mel. ABCDEFGH/R;
- „Partus semiferus“, Anal. XXI 185, Rätelied, + 7 CDCD, mel. ABCDEFGH/R;
- „A patre genitus“, Weihnachtslied Walthers (Strecker Nr. 1), + 6 CDCD; ohne Mel.;
- „Beata viscera“, Anal. XX 190; + 6 CDCD; von Philippe de Grève, Melodie, von dem berühmten Notre Dame-Komponisten Perotinus verfertigt; ABAB CDC' E/FGHI; da Walther ein Menschenalter vor Philipp dichtete, hat er (vgl. das vorige Lied) diese Strophe entweder selbst geschaffen oder einen noch Älteren, vielleicht einem frühen Trouvère (Blondel?) nachgebildet. Jedenfalls ist Philipp hier Imitator. Zum Auftreten der Perotin'schen Melodie im Altfranzösischen vgl. den Schluß dieses Abschnittes.
- „Pois pregatz me segnor“, von Bernart de Ventadorn (Ausg. Appel Nr. 28); Zusatz: 6b; mel. ABAB CDCD D' ganz ähnlich ist der wohl jüngere Conductus;
- „Si mundus viveret“, Anal. XXI 214; nur sind hier die a-Reime vernachlässigt, also 6nb nb nb nb b; lies 3,5 *dicitur omnibus, qui carent*, 5,1 *degener*; mel. ABAB CDCD' E, also auch in diesem Punkte dem Troubadourlied ähnlich; die Melodien selbst haben nur entfernte Ähnlichkeit;

versikeln. Nach W. Meyers Handexemplar auch als Teil einer Motette in der Motettenhs. von Montpellier, fol. 376b; in der Wolfenbütteler Handschrift (Faksim. ed. Baxter, St. Andrews University Publications XXX) jedoch zweistimmiger Conductus.

„A poinnes puis trouver“, Reyn. 898, genau „Pois pregat“ entsprechend, ohne Melodie erhalten.

Bekanntlich wurde die Form auch von dem Minnesinger Wilhelm von Husen benutzt, in seinem Liede „Deich von der guoten schiet“, wie Bartsch zuerst feststellte¹⁾.

„Qui cuncta condidit“, Anal. L 344, von Guido von Bazoches (dichtete ca. 1160—1200); 6 ab ab ab bc, die Form, obwohl mit nur drei Langversen, wird hier eingereiht, weil das Anhängsel dem der folgenden Lieder ähnlich ist:

„Purgator criminum“, Anal. XX 16, ND-Conductus auf Weihnachten; 6 ab ab ab ab bab; mel. ABAB CDEF CDG;

„Procurans odium“, Anal. XXI 176; ebenfalls ND-Conductus, nach Form und Melodie gleich dem vorigen;

„Amour dont sui espris — M'efforce“, Rayn. 1545, Liebeslied von Blondel; in Form und Melodie identisch mit den beiden vorigen Stücken;

„Amors dont sui espris — De chanter“, Rayn. 1546, religiöser Serventois von Gautier de Coincy; die Abhängigkeit von dem Blondel'schen Liede geht aus der Gleichheit der Form, der Melodie und des ersten Verses hervor; doch zum mindesten einer der Schreiber der Gautier-Hss. hat auch die zweistimmige Fassung von „Purgator“ gekannt, wie Gennrich (Zts. f. Musikw. XI, S. 336) festgestellt hat. Das ist bei den engen Verflechtungen, die bekanntlich zwischen den Gautier-Handschriften und der Conductusmusik bestehen, kein Wunder, und ich kann Gennrich nicht beistimmen, wenn er nunmehr eine Abhängigkeit Blondels von „Purgator“ annehmen zu dürfen glaubt; meine Gegengründe s. Archiv f. n. Sprachen 156, S. 216.

Der Alexandriner mit weiblicher Zäsur (6 n' b, oder mit Binnenreim 6 a' b) den Verrier, durch den literarischen Tatbestand wenig unterstützt, als eine ursprüngliche Form des galloromanischen 12 Silbners betrachtet, findet sich in der Reihenstrophe frühestens bei

„Quan la douss' aura venta“, von Bernart de Ventadorn (Appel Nr. 37), mit Erweiterung: 6 a' b a' b a' b a' b ba'; Melodie nicht erhalten;

1) Mit der Melodie des Vorbilds gedruckt von Gennrich, Zts. f. deutsche Bildung II, S. 628.

- „Quant li tans reverdoie“, Rayn. 1757, von Gace Brûlé; +8CC;
 „Entendez tuit ensemble, et li clerc et li lai“, Rayn. 83, Marien-
 lied von Gautier de Coincy; 6n'a n'a n'b n'b CD CD; mel.
 gleich „Beata viscera“ (s. oben S. 38);
 „A sainte Leochade“, Rayn. 12, Heiligenlied von Gautier de
 Coincy, melodisch ebenfalls gleich „Beata viscera“. 6a'b'
 a'b' c'd' c'd' EFEF. Die beiden Lieder fallen, trotz der mu-
 sikalischen Gleichheit mit dem Conductus, aus dem Schema
 desselben heraus 1) durch ihre Reimstellung, die schon bei
 Abaelard vorliegt (Nr. 2 und 23 meiner Liste: 6nananb und
 6abab cded), 2) durch die weiblichen Verschlüsse, in R. 83
 nur in der Zäsur, in R. 12 in der Zäsur und am Ende des
 12 Silbners vorhanden. Doch bei näherem Zusehen entdeckt
 man, daß in R. 12 a' und b' mit c' und d' durch Reim
 (bzw. Assonanz) in zwei Strophen, b' mit d' in zwei Strophen,
 und a' mit c' in drei Strophen verbunden sind, daß also die
 Reimstellung des Vorbildes doch noch durchschimmert. In
 Rayn. 83 finden sich zwischen den n'-Reimen ebenfalls
 (seltene) Assonanzen. Die Refrains jedoch behalten in beiden
 Liedern genau die Reimstellung des Conductus bei. Was
 Gautier zu seinen Änderungen bewog, läßt sich nur ver-
 muten; wahrscheinlich waren es popularisierende Tendenzen.
 Paul Verrier hat das Verdienst, den musikalischen Sach-
 verhalt der drei Stücke aufgedeckt zu haben, nachdem ich
 1929 auf die metrischen Beziehungen hingewiesen hatte; er
 druckt Romania LIX (1933) die Versionen im Faksimile,
 darunter eine zweite, in einer sehr guten Quelle (Ars. 3517
 u. 3518) erhaltene Melodie, die ein einfacheres Gepräge
 zeigt. Seinen daran geknüpften Hypothesen kann ich mich
 nicht anschließen; die Fehler seiner mehr belletristischen
 als wissenschaftlichen Arbeitsweise zeigen sich hier wieder
 recht deutlich.

Man könnte hier die in Reihen von 6na' geschriebenen Stücke
 des Romanzendichters Audefroi le Bastart vermissen; wir werden
 sie an späterer Stelle behandeln. Hier sei nur bemerkt, daß das
 Element 6na' (weibl. 12 Silbner mit männlicher Zäsur) sonst in
 Reihen nicht auftritt.

5. Reihenstrophen aus Vagantenzeilen. Was in der Früh-
 zeit nach Häufigkeit und Verwendungsart der 15 Silbner gewesen
 war, wurde ungefähr von 1150 an die sog. Vagantenzeile, beste-

hend aus einem männlichen 7 Silbner und einem weiblichen 5 Silbner, zunächst nur mit Endreim (7 n 5 b'), dann auch mit Binnenreim (7 a 5 b'). Vom Standpunkt der musikalischen Rythmik aus ist der Vagantenvers trotz seiner geringeren Silbenzahl mit dem 15 Silbner identisch: beide umfassen ein Gebilde von zweimal vier Takten, denn bei dem Vagantenvers füllen die beiden letzten Silben je einen Takt aus. Die Rythmik des jüngeren Verses ist hübscher und läßt besser das Versende hervortreten. Neben 7 5' tritt lateinisch und französisch auch 7' 5' und 7 5 auf, beides offenbar Ableitungen, ferner die seltenere Zeile 7 6', die rythmisch mit 7' 5' genau übereinstimmt. Populär wurde die Vagantenzeile besonders durch ihre Verwendung in isometrischen episch-lyrischen Strophengedichten, die von Liebeserlebnissen oder sonstigen persönlichen Dingen beichteten. Ein Beispiel dieser Art ist zufällig in eine der St. Martialhandschriften hineingeraten,

Jove cum Mercurio geminos tenente
Et a libra Venere Martem expellente
Virgo nostra nascitur tauro tunc latente. (C fol. 28').

Es sind die Strophen 9, 10, 13 und 14 der längeren Fassung, die in den Carmina Burana (Schmeller, 61 Str. 9—16 überliefert ist.

Im ältesten St. Martialconductus fehlen Reihenstrophen aus Vagantenzeilen, ebenso bei Abaelard und seinem Schüler Hilarius; letzteres ist bezeichnend dafür, daß um 1130 diese Versart ihren Siegeszug in der Scholarenlyrik noch nicht angetreten hatte, — es herrscht noch der 15 Silbner. —

Marcabru, dessen auf den ersten Blick als überaus kühne Neuschöpfungen erscheinende Strophenformen sich bei näherem Zusehen vielfach als Umgestaltungen von Vorhandenem entpuppen, benutzte die Vagantenstrophe aus drei Zeilen in der Variante 7a' 5b', in Nr. 21 der Ausgabe Dejeanne, um 1147 geschrieben. Vielleicht kannte er schon einen im gleichen Rythmus geschriebenen Kirchweihconductus der Handschrift C (fol. 22'), „Omnis saltus Libani“ (allerdings mit 5 Langzeilen und der Variante 7n 6b')¹⁾.

Bernart de Ventadorn schuf eine sehr schöne Strophe, bestehend aus vierfachem 7a' 5b', erweitert durch 6c 6c 7c 5b':

Tant ai mon cor plen de joya. Tot me desnatura;
Flors blanca, vermelh' e bloya'm Sembla la freidura,

1) Das Element 7a 6b', viermal gesetzt, + b', verwendet auch der Provenzale Peirol, in dem Liede „Canjat m'a mon corsier“, mel. ABAB'CDEFG.

Qu'ab lo vent et ab la ploya Me creis l'aventura,
 Per que mos chans mont' e poya E mos pretz melhura.
 Tant ai al cor d'amor
 De joi e de doussor,

Que l'iverns me sembla flor E la neus verdura.

Den Erfolg des Liedes verbürgen zwei Nachbildungen: eine lateinische, von W. Meyer in seinen Arundelliedern (Nr 17) gedruckt:

Flos preclusus sub torpore	Pagine legalis
Se fatetur in tepore	Gracie vitalis.
Flos conceptus solo rore	Verbi spiritalis
Fructum spondet in timore	Partus virginalis
In puerperio,	
Cuius probacio	

Fides est, non racio	Cause naturalis.
----------------------	------------------

Ferner eine altfranzösische, in dem anonymen Regret eines alten Sünders, Rayn. 390:

Povre veillee m'asaut,	Si m'estroint fortune;
Mes cuers cui proee fait	Descroit comme lune.
Se j'ai fait bonté que vaut,	Je n'en trais nes une.
Nul de ma vie ne chaut	Q'est obscure et brune.
Doux Dex, mon grant pechié	
Dont je me sai chargié	

Lave de ta grant pitié	Qu'est a touz commune!
------------------------	------------------------

Die Melodie, nur zu der dritten Fassung erhalten, zeigt den Bau ABCD ABCD EFGD. Die echte Vagantenzeile (75'), in dem Original nur im letzten Langvers vorhanden, hat der Trouvère auch in den ersten Versen benutzt; wohl nicht ganz zufällig, denn dadurch wurde der angestrebte „volkstümliche“ Charakter seines Stückes verstärkt.

Weitere Reihenlieder aus Vagantenzeilen:

„Estivali clarius“, Nr. 5 der Meyer'schen Ausgabe der Arundellsammlung; ab' ab' ab' ab' + 7 CDCD; ein schönes Liebeslied, ohne Melodie; auffallend ähnlich ist

„Obtinente monarchiam“, von Walther von Châtillon (Strecker Nr. 5), gleichgebauter Refrain, aber a' b' statt ab'; die den beiden Liedern fehlende Melodie könnte man dem später zu nennenden afr. Liede Rayn. 1171 entlehnen;

„Vagit in presepio“, Arundellsammlung Nr. 22: ab' nb' nb' b' nb'; rhythmisch identisch mit

„Ecce torpet probitas“, von Walther von Châtillon (Nr. 29 bei

Strecker): auf drei Vagz. ab' folgt ein Refrain 5C'7A5C'; die Melodie in der Cambridger Handschrift (vgl. Hilka-Schumann, *Carmina Burana* Nr. 3) hat den Bau ABCD etc.; eine starke Ähnlichkeit mit dieser Strophe hat

„Fas et nefas ambulat“, Anal. XXI 229, auch in den *Carmina Burana* (Hilka Nr. 19); die im Laurentianus erhaltene Melodie hat den Bau ABABCDEFG; die drei Erweiterungszeilen sind hier 5c 7c 5b'. Vielleicht war der Schöpfer dieser Form der provenzalische Jongleur Peire Raimon de Tolosa (ung. 1180—1225; vgl. Maus Nr. 258); das betr. Lied ist ohne Noten erhalten. — Wieder ähnlich dieser Form ist ein weiterer Notre Dame-Conductus:

„Redit etas aurea“, Anal. XXI 249 (lies 1, 9 *Scandala fugantur*, 2, 3 *protulit*), mit dem Bau nb'nb'nb' + 7c 7c 5b'; melodisch Strophensequenz, Bau der ersten Strophe: ABABCDEFG; geschrieben auf den Regierungsantritt von Richard Löwenherz.

„Sonet vox letitie“, Anal. XX 73; ab'ab'ab' 7c (ebenso XX 25)¹⁾; Bakellied der Chorknaben von Notre Dame; durchkomponiert. — Hübsch einfach ist die Form eines weiteren Bakelliedes:

„Dies ista colitur“, Anal. XX 128 (ohne Berücksichtigung der wichtigsten Quelle, des Eselsoffiziums von Sens); ab'ab'ab' 7CC; mel. ABCD etc.

„Apris ai qu'en chantant plor“, Rayn. 2010, einfaches Jongleurlied: ab'ab'ab'ab' 7CC; mel. (auffallend!): ABABCBCB/CD.

„Ma chanson n'est pas jolie“, Rayn. 1171, Spottlied auf eine akrostichisch genannte *Margos*; viermal a'b' + A'B'A'B'; mel. ABAC ABAC/DBDC; gleiche Melodie hat das noch primitive R. 1108; hier sind die a-Reime meist männlich, oft vernachlässigt (nb');

„Hui matin a l'enjournee“, Rayn. 256, von Gautier de Coincy; Nachbildung einer in zwei lateinischen und einer französischen Fassung erhaltenen Motette; viermal a'b' und lange Erweiterung; ich drucke hintereinander: die beiden lateinischen Fassungen, die französische Motette und Str. 1 von R. 526.

1) „Sonet vox“ dürfte, da die Melodien der drei Strophen verschieden sind und der c-Reim in allen Strophen verschieden ist, eine Sequenz sein, deren zweite Halbversikel verloren sind. — In „Sol de sole prodiens“ (Anal. XX 25), ohne Mel. erhalten, ist der c-Reim in den Strophengruppen gleich.

Alpha bovi et leoni
 Aquile volanti,
 Ovi vermi et drachoni,
 Anguem conculcanti,
 Isaac Ioseph Sansoni
 Portas asportanti,
 Davit vero Salomoni
 Pacem restauranti,
 Masculo
 Agniculo,
 Virge matris flosculo,
 Giganti gemineo,
 O o o o o
 Igne nuphe grano,
 Tramiti plano
 O o o o
 O unico
 Et trino
 Benedicamus Domino.

Larga manu seminatum
 Granum hoc frumenti
 Terre bone commendatum
 Hora competenti,
 Nisi morte sit mundatum
 Vitam conferenti,
 Non resurget duplicatum
 Sibi vel serenti.
 Igitur
 Premoritur,
 Sic ad vitam reducitur
 Iustum [et] deificum
 O o o o o
 Tropicum celicum
 Granum et triticum,
 O o o o
 O glorificum
 Sed ex uno reliquum.

Hier matin a l'enjornee
 Toute m'enbleüre
 Chevauchai aval la pree
 Querant aventure;
 Une pucele ai trovee,
 Gente de faiture,
 Mes de tant me desagree
 Qe de moi n'ot cure.
 Douz ot ris
 Et simple vis,
 Vers les euz et bien assis.
 Seule estoit et si notoit,
 O o o o o o,
 Dorenlot si chantot,
 Molt li avenoit,
 O o o o,
 Et a chascun mot
 Souvent regretot
 Sa conpaignete Marot.

Hui matin a l'ajournee
 Toute m'ambleüre
 Chevauchai par une pree
 Par bone aventure.
 Une florete ai trouvee
 Gente de faiture;
 En la fleur qui tant m'agree
 Tournai lués ma cure.
 Adonc fis
 Vers dusqu'a sis
 De la fleur de paradis,
 Chascun lo qu'il l'aint et lot,
 O o o o o,
 N'i a tel dorenlot,
 Pour tout a un mot.
 O o o o
 Sache qui m'ot:
 Mar voit et mar ot
 Qui laist Marie pour Marot.

Wie man sieht, stimmen die vier Fassungen am Schluß nicht genau zu einander¹⁾. Ebenso interessant ist ein anderes Beispiel aus der Motettenliteratur:

- „Crescens incredulitas“, metrisch-musikalisch identisch mit der Pastorelle
- „Pour conforter mon courage“, Rayn. 19, von Ernoul le Vieux; auch hier an der Spitze vier Vagantenzeilen, im Lateinischen a b, im Französischen a' b', danach eine lange Erweiterung; die beiden Texte druckte ich in Zts. ffrz. SpLit. LI, S. 113.
- „Un petit devant le jour“, Rayn. 1995, eine schöne alte Aube; hier viermal a b am Anfang, dann Erweiterung durch Textverse und Wechselrefrains; melodisch ABABACAC etc.; die Melodie s. bei Spanke, Altfr. Liedersammlung S. 444.
- „Contre le dous tens novel“, Rayn. 578, eine Refrainpastorelle, beginnt mit fünfmaligem ab'; der Binnenrefrain lautet „Dorenlot, aé“; mel. ABA'BCDE etc.;
- „Ier matin ge m'en aloie“, Rayn. 1681, Pastorelle von Jacques d'Amiens, der das vorige Lied (um 1210 geschrieben) anscheinend kannte; auch er verwendet fünf Vagantenzeilen, allerdings in der Abart 7a' 6b, und einen Binnenrefrain: „Dorenlot vadi vadoie“; Melodie fehlt;
- „Nostre quod providerat“, Conductus aus dem Eselsoffizium von Sens, Anal. XX, S. 224; dreimal 7a 6b' + Erweiterung;
- „Quant voi la flor botoner“, Rayn. 772, von Gace Brûlé, viermal 7a 6b' + 4c 5c/7C 4C; die Melodie, auffallend einfach in der Linie und im Bau: ABABABABCD/EF (in anderer Quelle ABABCB'CB'DE/FG)²⁾.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem schon besprochenen Regret R. 390 hat

- „Par mainte fois ai chanté“, Rayn. 409, ebenfalls ein Bußlied; aber hier statt 75' die Gruppe 76': ab'ab'ab'8ccc 4d 12DDD, mus. ABABABCC¹C²D/EEE; bei solchen Stücken denkt man unwillkürlich an die Vagantenverse der lateinischen Dichterbeichte. Trübseligen Charakter hat auch

1) Entscheidend über die Priorität zwischen den Fassungen wird in letzter Hinsicht die Melodie sein. Das musikalische Material druckte kürzlich H. Anglés in seiner Ausgabe des Huelgas-Codex, B4. III, S. 124.

2) Die hier und in andern Reihenliedern, besonders solchen aus Vagantenzeilen zu beobachtende mehr als zweifache Setzung eines gleichen oder ähnlichen musikalischen Themas hat etwas entschieden Volkstümliches; auch der Inhalt weist in diesen Fällen volkstümliches Gepräge auf.

„Scribere proposui“, Anal. XXI 150: vier Zeilen zu 7a 6b', von denen die letzte den Refrain bildet („Surge, surge, vigila, — Semper esto paratus“).

Eine nahe Verwandtschaft mit der Vagantenzeile hat das Gebilde 86', dessen Reihenstrophen deshalb hier angeschlossen werden:

„Lumen patris resplenduit“, Anal. 45b, Nr. 7, nach Hs. A (fol. 40, unmittelbar vor der Reihenstrophe „Novus annus, dies magnus“); nb'nb'ab'nb' + 8CCC, mel. ABABABAB (Mel. zum Refrain fehlt); wir dürfen annehmen, daß die drei Refrainzeilen ebenfalls eine gleiche, von der ersten verschiedene Melodie hatten, ähnlich wie bei „Novus annus“ (s. oben S. 30);

„El mois de mai par un matin“, Rayn. 1375, Pastorelle mit Wechselrefrains; ab'ab'ab'ab' 8cc v R, mus. Ab ABCD CD' EFGHG; der Bau zeigt eine unleugbare Ähnlichkeit mit „Lumen patris“, ebenso der des Liedes

„Quant j'oi el breuil“, Rayn. 992, ein ausnahmsweise fröhliches Lied des sonst so schwermütigen Gontier de Soignies; viermal 86' + Refrain 88; doch hier tragen im Gegensatz zu „Lumen“ und R. 1375, die Achtsilbner eine strenge Zäsur nach der vierten Silbe, die sogar durch Binnenreime betont wird, also 446' 446' 446' 446' 88 (aab'eeb'ddb'eeb'CC; mus. A A B C/DE; ähnlich, doch noch einfacher gebaut ist

„L'autrier en mai“, Rayn. 94, Pastorelle von Moniot d'Arras; vier gleiche Zeilen wie im vorigen Liede (Binnenreime), aber ohne Refrain: mel. A A' B B' ¹⁾).

Ganz vereinzelt tritt die Reihe 7a' 5b auf, in R. 530, einer hübschen anonymen Pastorelle: a'b a'b a'b a'b b 5a'ba'b: mus. ABCD ABCD EFB'C'D'.

6. Reihenstrophen aus gepaarten Zehnsilbner. Während bei den bisher behandelten Gebilden sich die Herkunft aus dem Lateinischen, und zwar aus Strophen mit drei oder vier Langversen mehr oder weniger deutlich verfolgen ließ, ist das nicht der Fall bei den romanischen Reihenliedern aus Zehnsilbner. Kein Wunder, denn Langverse aus 20 Silben hat es nie gegeben. Der romanische Charakter dieser Neubildung zeigt sich in der Bevorzugung der Abwechslung zwischen weiblicher und männlicher Vers-Endung.

1) Daß man in der Spätzeit diese Versgruppe als populär empfand, zeigt ihre Verwendung in der Chanson historique „Chantier m'estoit“, Rayn. 1843a, gedruckt von Leroux de Lincy, Chs. historiques I, S. 204; die Strophe besteht aus sechsmal 446', wobei die beiden letzten Gruppen den Refrain bilden.

- „Bele dame me prie de chanter. — Si est bien droiz que je face chançon“, Rayn. 790 (Fassung KNPXVL¹); die Hss. CMTa haben mit ähnlichem Initium ein anderes Lied); 10 abababab, mel. ABAB CDEF; Verfasser der Châtelain von Coucy;
 „En toute gent ne trais tant de savoir“, Rayn. 1816, von Jehan de Nueville, Melodie fehlt; metrisch gleich dem vorigen;
 „Trop est destroiz qui est desconforté“, Rayn. 423, vom Grafen von Anjou; metrisch wie die vorigen, mus. ABAB CDEF; die Melodie etwas verwandt mit Rayn. 790;
 „Tant ai d'amours qu'en chantant m'estuet plaindre“, Rayn. 130, vom Vidame de Chartres; 10 a'b'a'b'a'b'a'b' 4c 10D' 4C, mus. ABABCBCB D/ED;
 „J'oi tout avant blasmé, puis voil blasmer“, Rayn. 769, von Gille de Maisons, 10 ababab b, mus. ABCDEF G;
 „Li miens chanters ne puet mais remanoir“, Rayn. 1813, von Thibaut de Blason, 10 ababab 4C 10C, mel. ABABA'B'/CD;
 „Jamais pour tout con l'ame el cors me bate“, Rayn. 383, von Chievre de Reims; 10 a'b'a'b'a'b'a';
 „Biaus m'est estés quant retentist la breuille“, Rayn. 1006, von Gace Brûlé, 10 a'b'a'b'a'b'b'a', mel. ABABCBCB DE.

Das Element 10 a'b bildet folgende Reihenstrophen:

- „Contre le tans que je voi qui repaire“, Rayn. 178, anonymes Liebeslied, sechsmal a'b, mel. AA'AA' BC DC BC DC (auffallend!);
 „Chanter m'estuet, car joie ai reconvree“, Rayn. 551, von Blondel, fünfmal a'b, mel. ABAB CDEFGB; ein Lied der Oxforder Hs., R. 181, hat den gleichen Bau;
 Viermal 10 a'b haben die Strophen von Rayn. 245 (Gilles de Beaumont) und Rayn. 1127, kaum vom König von Navarra, wie die (einzige) Berner Handschrift behauptet; ferner mit Erweiterung;
 „Joliveté et bone amor m'enseigne“, Rayn. 560, Liebeslied von Jehan d'Esquiri, a'b a'b a'b a'b 4c 4c 4c 6a' 10b; mel. AA'AA' BB'BB' CCC DE;
 Dreimal 10 a'b tritt nur mit Erweiterungen auf:
 „Lá plus se plaint d'amors, mais je n'os dire“, Rayn. 1495 (= 1497), von Blondel, a'b a'b a'b a', mel. ABAB CDB'; der fünfte Vers ist durch Binnenreim in 4b 6a' geteilt.

¹) Die Bezeichnungen der Hss. nach Schwan, *Altfr. Liederhandschriften*.

Das Lied hatte großen Erfolg; es wurde metrisch und musikalisch mehrfach nachgebildet (in Rayn. 520 und 1491) und berühmte Dichter wie der Châtelain de Couci (Rayn. 127) und der Vidame de Chartres (Rayn. 502) übernahmen sein Metrum, ebenso einige unbekannte, aber teils recht bedeutende Dichter (Rayn. 167, 224, 627); die letztgenannten Lieder haben, soweit mit Noten versehen, eigene Melodien.

Mehrfach wurde auch die Reihe 10 ab' benutzt:

„Fueilles ne flours ne mi font pas chanter“, Rayn. 825, von Henri Amion, einem späten Arraser; 10ab'ab'ab'ab';

„Au renouveau de la douçour d'esté“, Rayn. 437, von Gace Brûlé, 10ab'ab'ab'cc, mel. ABAB CDC'D'; das Lied wurde nachgebildet in Rayn. 425 und 466a;

„Tout autresi com fraint nois et ivers“, Rayn. 906, vom Roi de Navarre, und

„Chanter me fet ce dont je crien morir“, Rayn. 1429, von Pierre de Molaines; beide Lieder sind gebaut: 10ab'ab'ab'b'a, mus. ABABCDEF (doch verschiedene Melodien), das letztere wurde musikalisch in R. 1932 und 1930 nachgebildet¹⁾;

„Quant voi le tans felon rassoagier“, Rayn. 1297, von Hugues de Berzé; ab'ab'ab'4c B'C, mus. ABABCDE/FG; ähnlich ist gebaut

„Dites, seignor, que devroit on jugier“, Rayn. 1283, ab'ab'ab'4c 6b'4c, mel. ABABCDEF G; anonymes Débat zwischen Dame und Ritter, in heftigem Tone; die Melodie ist von der des vorigen Liedes verschieden.

7. Reihenstrophen aus sonstigen Elementen.

Über die Geschichte der erst nach 1100 nachweisbaren Gruppe 74 vgl. W. Meyers Ges. Abh. I, S. 306; als Reihenlied ist unter dem Angegebenen bemerkenswert ein Stück der Carmina Burana (Schmeller Nr. 139): „Volo virum vivere viriliter“, das mit vier derartigen Versen beginnt. — Guido von Bazoches schrieb vor 1180 ein seiner Mutter gewidmetes Marienlied, das er als „clausule rythmice“ bezeichnet:

„Dei matris cantibus“, Anal. L 349, 7a 4b ab ab ab 8CCC. — Zu nennen ist auch

„Homo mundi paleas“, ND-Conductus aus einer verlorenen Handschrift, gedruckt von Flacius Illyricus (Ausg. 1754, S. 46), mit vier solchen Versen und langer Erweiterung.

1) Vgl. Neuph. Mitt. 1933, S. 167.

Die Gruppe 74 entstand wahrscheinlich aus dem älteren Elfsilbner 47 durch Zäsurverschiebung; deshalb seien hier auch angeführt:

„Sponsa Christi tam virgo quam martyr est“, von Abaelard, Anal. 48, Nr. 230 (ebenso 231—239): 11 11 11 11 9 9 (11 = 3' + 7), ohne Binnenreime; und

„Gratulemur, dies est letitie“, Anal. XXI 27 (lies 3, 3 *condiderat*): 11 aaar, der Refrain besteht aus zwei 15 Silbnern mit Binnenreimen; die Melodie fehlt in der einzigen Handschrift. Nach Ausweis des letzten Verses ist das Lied ein Benedicamus tropus.

Aus dem Liederschatz der Trouvères sind mit Reihen aus 74 anzuführen:

„Bien me cuidai de chanter“, Rayn. 795, von Gautier de Dargies, viermal 7a4b + Erweiterung, mel. ABCD etc.;

„Chascuns qui de bien amer“, Rayn. 759, Motettentext von Richard de Fournival; viermal 7a4b + Erweiterung und Refrain; mel. ABCD etc.;

„Quant je voi et fueille et flor“, Rayn. 1978, von Raoul de Soissons, abababab 3c5c3d5d 7e4e3e7e, mus. ABA¹B¹ ABA¹B¹ CDCD¹ A²B² EF (F ähnlich C + D);

„Quant voi le tans refroidier“, Rayn. 1298, von Colin Muset; viermal 7a4b + 5c5c5c7c, Mel. fehlt.

Auch ein Troubadour ist hier zu nennen: Uc. de St. Circ mit seiner „danseta“, die Jeanroy und Salverdas de Grave als Nr. 24 ihrer Ausgabe gedruckt haben: ababab r R; die Melodie fehlt.

Ganz vereinzelt, aber in einem weit verbreiteten Liede, das teils Gace Brûlé, teils (mit mehr Recht) Morice de Craon zugeschrieben wird, findet sich eine Reihe aus Elfsilbnern mit weiblicher Zäsur nach der 7. Silbe (7a'4b):

„A l'entrant du dous termine“, Rayn. 1387, a'ba'ba'ba'b 7ba', mel. ABAB CDEF GC'.

Hier läßt sich am besten auch die Reihe 64 unterbringen, die Bertran de Born einmal verwandte, in dem Sirventés Nr. 10 der Ausgabe Stimming:

„Ges no mi desconort“, 6a4 bababab 6cccccc; Melodie fehlt.

Ähnlich die Reihe 6'4, in

„Post hiemis rigorem“, nach einer Basler Hs. ed. von Werner, GGN 1908, S. 467; viermal 6a'4b + Erweiterung und Refrain;

„Mes cuers loians ne fine“, Rayn. 1384, anonymes altes Liebeslied; a'b a'b a'b 6b a' 10b; Melodie fehlt;

„Pour le tans qui verdoie“, Rayn. 1768, von Jehan d'Auxerre,
a'ba'ba'ba'b 6b a' 4b a', mel. ABCD ABCD EFGH.

Der männliche Fünfsilbner, entstanden durch Zerlegung des etwas älteren Zehnsilbners mit Zäsur nach der fünften Silbe, hat ebenfalls in paarweiser Setzung zur Bildung von Reihenstrophen gedient. Die Abaelard'sche Strophe 10aaa („apostólici / cúlmen ordinis“) ist, wenn man sie 5 na na na schreibt, nach unserm Begriff eine Reihenstrophe. — Hierher gehören

„Partis de douleur“, Rayn. 1971, von Gautier d'Espinaus, viermal ab + Erweiterung; Mel. fehlt;

„Par un ajournant“, Rayn. 291, von Pierre de Corbie (mehrfach imitiert), 5 abababab c'c'b c'c'b, mel. (im Großen) A A A A B C;

„Lors quant voi venir“, Rayn. 1489, primitives Jongleurliedchen ohne Noten, 5 abababab CD'CD' (a und b teils weiblich);

„L'an que li buisson“, Rayn. 1853, von Gontier de Soignies, 5ababab 6a6a 6b, Melodie fehlt. — Freiere Reihenverwendung des 5 Silbners zeigt

„J'ai un cuer mult lait“, Rayn. 695, religiöses Lied von Thibaut d'Amiens, 5 aab'aab'ccb'ccb', mus. ABC ABC DEF DEC.

Selten ist die Reihe 5a'5b; bei den Trouvères kommt sie vor in „Quant estés repaire“, Rayn. 173, anonym und ohne Melodie; die erste Strophe hat fünfmal a'b, die folgenden sind anders (vielleicht ein Lai?);

„A une ajournee“, Rayn. 492, von Moniot de Paris, 5 a'b a'b a'b a'b A'A'A'B'; mel. ABAB ACDE/ACDE.

Einer andern Art Zerlegung von 10 Silbneren verdankt ihr Entstehen die Reihe 4'6, die einmal Marcabru benutzte, in

„Lo vers comensa“, Nr. 32 der Ausgabe Dejeanne; a'b a'b a'b 4b 6a' 4c.

Damit verwandt ist ein Lied Bernarts de Ventadorn (Nr. 25): „Lanquan vei la foilla“, sechsmal 5a'6b', mel. ABCD ABCD EB'CD'.

Die Reihe 5a'5b' findet sich, vielleicht hervorgerufen durch die alte Strophe „Ave maris stella“, ganz vereinzelt in späteren Conductus: Anal. XX 185, 188 und 234, alles Marienlieder.

Rythmisch identisch mit 5'5' ist die Gruppe 5'6', die in dem Refrainliede Rayn. 1301 begegnet: na'na'na'na' 5b 5b 6a'/v R, mus. AB AB' AB AB' C DB/AB'E.

Ganz isoliert, in Rayn. 607, findet sich die Reihe 5a'4b' (s. unten S. 92); und die Reihe 5a5b' (s. unten S. 100, Rayn. 433).

Interessant ist ein Vergleich der musikalischen Bauarten, die sich in Reihenliedern finden. Es springt zunächst ins Auge, daß mit dem Reihenliede keine bestimmte mus. Bauart verbunden war. Wenn man eine Reihe von etwa vier Großgliedern (ab ab ab ab) musikalisch gliedern wollte, so boten sich in der Hauptsache folgende Möglichkeiten: 1) die *succession simple* AB CD EF GH, 2) die *répétition* (AB AB AB AB, oder — abgeschwächt — AB AB AB CD, oder ABCD ABCD), 3) die *répétition par succession* (AB AB CD CD), 4) die *construction épodique* (AB AB CDEF). Von all diesen Möglichkeiten haben die mittelalterlichen Musiker Gebrauch gemacht, aber durchaus nicht in gleichem Umfange. Die erste Art, eigentlich dem frei-künstlerisch schaffenden Musikertum am besten angepaßt, ist vorwiegend in Conductus vertreten und umfaßt ca. 20% der mit Melodie erhaltenen Reihenlieder; ungefähr ebenso stark ist der Prozentsatz der dritten Gruppe, fast nur in Trouvèreliedern, selten in Conductus auftretend. Am beliebtesten war der Kanzonenbau (die vierte Art), dem ungefähr 45% angehören, wovon $\frac{2}{3}$ Trouvèrelieder sind. Der Rest, ca. 15%, beginnt mit drei- oder mehrfach gesetztem mus. Gliede (AB AB AB etc.). Ganz wenige Stücke haben eine fortschreitende *répétition*, die mehr als zwei Glieder umfaßt (ABAB CDCD EF EF etc.), den musikalischen Typ also der Sequenzenform annähert.

Die Realität des Typs der Reihenstrophe dürfte durch die obigen Zusammenstellungen wohl hinreichend dargetan sein. Nicht minder klar ergibt sich die nicht uninteressante Tatsache, daß die Trouvères dort wo sie Reihenstrophen benutzten, nicht an Provenzalisches, sondern an Lateinisches anknüpften. Man empfand vielleicht die Form als alt, erprobt und verständlich; denn auch der Inhalt der Reihenlieder zeigt, verglichen mit den Kanzonen, eine deutliche Bevorzugung einfacher Stoffe und faßlicher Darstellung.

Schließlich muß noch erwähnt werden, daß einige der von uns unter dieser Gruppe aufgezählten Stücke vom metrischen Standpunkt aus auch anderswo hätten untergebracht werden können; insbesondere solche, die mit einer nur dreifachen Reihe begannen, um mit einer Erweiterung zu schließen. So läßt sich eine Strophe abababba, wenn man die Trennung hinter dem zweiten (statt hinter dem dritten) Gliede bevorzugt (abab abba statt ababab ba), auch als Kanzone betrachten, besonders wenn die melodische Einteilung

(ABAB CDEF) diese Auffassung unterstreicht. Wir haben solche Fälle hier angeführt, 1) weil die musikalische Kanzonenform auch in unzweideutigen Reihenliedern (abababab) sehr oft auftritt, 2) weil es aus praktischen Gründen in jedem Fall tunlich erschien, solche Stücke aus der Masse der Kanzonen als Sonderfälle herauszuheben. — Weitere „Grenzfälle“, die zu der nun zu behandelnden „Romanzenstrophe“ hinführen, werden im folgenden Abschnitt beobachtet werden können.

IV. Die Romanzenstrophe.

Die Vorgeschichte dieses Typs, mit dem man bisher nichts Besseres anzufangen wußte als ihn auf die Laissen des Epos zurückzuführen, geht in Wirklichkeit auf eine ältere, vorromanische Literaturperiode zurück.

Unter Romanzenstrophe verstehe ich ein Gebilde, das sich durch die Aufeinanderfolge von mindestens drei einfachen Gliedern von gleichem Rythmus und gleichem Reim kennzeichnet, an die sich ein vom Strophengrundstock durch den Reim, meist auch durch die Länge sich abhebender Refrain anschließt.

Für die Geschichte der Romanzenstrophe läßt sich ein „Stammbaum“ nur in dem Sinne aufstellen, als der Nachweis geführt wird, daß sie keine romanische Neuschöpfung darstellt, vielmehr in ihr verschiedene alte lateinische Formen des Strophenedes zusammengefloßen, bzw. deutlich wiederzuerkennen sind. Schon oben wurde der Vierzeiler mit Refrain behandelt, der in einer Spezialform, wenn nämlich die vier Verse gleichen Reim aufweisen, mit der Romanzenstrophe wenigstens im Prinzip übereinstimmt; doch die a. a. O. angeführten Stücke sind, wenn man sie näher ins Auge faßt, deutlich als (fast mechanische) Zusammensetzungen eines richtigen alten Vierzeilers und eines meist langen Refrains zu erkennen. Mit größerer Berechtigung können wir jedoch aus der reimlosen Frühzeit gewisse bei den mozarabischen *Preces* vorhandene Strophengformen heranziehen, wie 8 8 8 8 R (Refrain: „Et miserere!“) oder 12 12 12 R („Quia peccavimus tibi“). Die erste dieser beiden Formen hat auch ein Versus de poenitentia der St. Martialhandschrift Paris BN lat. 1154 („Anima nimis misera“), mit zwei alternierenden Refrains; der *Planctus Caroli* „A solis ortu usque ad occidua“, in derselben Handschrift, gehört ebenfalls hierher: 12 12 12 12 R („Heu me dolens plango“ bzw. „Heu mihi misero!“); auch hier die trübe Stimmung, wie in den *Preces*. Aus andern karolingischen Quellen seien noch die Formen verzeichnet 7 7 7 7 R und 6 6 6 6 R¹⁾.

1) Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei betont, daß die bisher genannten Formen mit der romanischen Romanzenstrophe nur eine allgemeine Beziehung metrischer Art haben. Sie wären nicht angeführt worden, wenn nicht zu dieser Beziehung („Strophen aus gleichen Gliedern + Refrain“) noch die traurige Gefühlslage hinzukäme, die sich besonders auch in den (teils an Romanzenrefrains

Aus der sapphischen Strophe, die wir silbenzählend mit 10' 10' 10' 4' wiedergeben können, bildete man schon in der Procecdichtung (7.—9. Jh.) eine Strophe, die den abschließenden Kurzvers zum Refrain umschuf: drei Verse wie „Dextera patris lapis angularis“ und der Refrain „Et miserere!“. Eine Variante dieses Schemas bildete Eugenius von Toledo, indem er die sapphischen Verse durch 12 Silbner ersetzte, den Refrain jedoch beließ („Parce redemptor“; Anal. L 75). Eine andere Variante haben wir in folgendem St. Martialconductus (Hs. A fol. 32):

I.

De supernis affero nuntium:

Natum esse consiliarium

Deum fortem, principem gentium

Dantem reis vite remedium.

Tam festa dies!

II.

O tu cantor, qui debes canere,

Aut incipe vel fac incipere!

Iam tempus est psallendi vespere.

Tam festa dies!

III.

Rumpe moras, rumpe silentium,

Nullum, frater, sit tibi tedium,

Sursum leva iam supercilium

Et dic: *Deus in adiutorium.**Tam festa dies!*

Auffallend ist die Unkonstanz der Zeilenzahl, leicht zu beheben, wenn wir nach einer anderen Quelle die Verse I 4 und III 3 streichen: anscheinend fand der Kopist der Hs. A die Vierzahl der Langverse schöner. Die Melodie in A spricht nicht gegen die Dreizahl: sie ist in den Strophen I und III AAAB/C gebaut, in II dagegen AAB/C. Für die Dreizahl spricht noch die Herkunft dieses Stückes, das offenbar eine Nachbildung der sapphischen Strophe ist: man beachte den Rythmus und den Wortlaut des ersten Verses, der sich eng an den Anfang eines sehr beliebten sapphischen Hymnus des berühmten Fulbert von Chartres („Nuntium vobis fero de supernis“, Anal. I, S. 283) anlehnt. Hier haben wir schon den deutlichen Typ unserer Romanzenstrophe; die Zahl der Strophenverse der Romanzen ist allerdings nur ganz ausnahmsweise 3, meistens 4 oder noch mehr¹⁾.

wie „E or en ai dol“ anklingenden) Kehrreimen widerspiegelt. — Ganz andere Bedeutung haben jedoch für die Formengeschichte die in Folgenden zu behandelnden Strophenbilder.

1) Von dem, was m. E. aus der sapphischen Strophe in die Romanzenstrophe übergegangen ist bzw. in ihr nachklingt, dürfte am beachtenswertesten sein: 1) die

Der nächste Fundort ist das Sponsusdrama¹⁾, mit seinen zahlreichen Strophen 10 aaaR oder 10 aaaaR. Auch hier beginnt die Melodie stets AA . . , nie ABAB . . ; ähnlich hatte schon der oben genannte Karlsplanctus den Bau AABC/D. Soweit bisher meine Beobachtungen reichen, scheint musikalische Gleichheit der beiden ersten Glieder bei den sapphischen Hymnen des Mittelalters überwogen zu haben. — Die meisten Sponsusstrophen tragen trauriges Gepräge; einmal heißt der Refrain: „Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit!“ — Ins 12. Jahrhundert gehört auch das Osterspiel von Tours, mit der Strophe 10 aaar (Refrain: *Heu, quantus est noster dolor*!); melodisch AAB/C. Viel jünger ist das strophische Nikolausspiel von den drei ausgestatteten Töchtern, aus der Handschrift von Fleury; hier wieder die Klagestrophe „Cara michi pignora filie“: 10 aaaaR, mit dem Refrain „Me miserum!“, und dem mus. Bau ABAB/C, der hier in der betr. lateinischen Literatur zum ersten mal auftritt. — Als eine Art Planctus läßt sich auch das Beschwichtigungslied auffassen, das 1125 der junge Hilarius an den zürnenden Abaelard richtete: „Lingua servi, lingua perfidie“, mit dem Bau 10 aaaa/R. Das Lied fand anscheinend Anklang in der Studentenschaft; Hilarius selbst benutzte die Form, und wohl auch die nicht erhaltene Melodie noch einmal, in dem unflätigen Cantus des „Papa scolasticus“, mit dem Refrain „Tort a qui ne li dune“, der deutlich an den des Originals („Tort a vers nos li mestres“) anklingt. Ein deutscher Studiosus sang im 13. Jahrhundert in gleicher Form und mit ähnlichem Refrain („Tort a vers mei ma dame“) ein unbeholfenes Rechtfertigungslied an seine Dame, bei der man ihn der Päderastie bezichtigt hatte (Carm. Bur. Schmeller Nr. 80; der Refrain steht in der Hs. nach je zwei Versen, was zu den Reimen im Widerspruch steht). In den Hymnen Abaelards fehlt Entsprechendes; doch klingt ein Versikel seines Planctus Dinae (Anal. 48, Nr. 244) entfernt an die Form an:

Abrahe proles, Israel nata,
Patriacharum sanguine clara,
Incircumcisi viri rapina,

Verlänge, Zehnsilbner, die wenigleich männlich, das Vorbild in ihrer Rhythmik gerade in der frühesten Stufe des 12. Jahrhunderts (besonders bei Hilarius und in Dramen) widerspiegeln, 2) die von Strophenkörper abweichende Kürze des Refrains.

1) Zur Metrik der im Folgenden angeführten Dramen vgl. den ersten Teil meiner St. Martialstudien (ZfrSpl. LIV). — Die neueste Übertragung der Melodien des Sponsus-Dramas findet sich in Genrichs Formenlehre, S. 148 ff.

Hominis spurci facta sum preda,
 Generis sancti macula summa,
 Plebis adverse ludis illusa.
Ve mihi misere, per memet prodite!

Das ist eine recht freie Umgestaltung der Romanzenstrophe (geteilte Langverse statt ungeteilter); auch die Melodie geht ihre eigenen Wege: ABABAB/C.

Aus geteilten Langversen, die hier einen Grenzfall zum Reihenliede hin schaffen, besteht auch die Strophe des St. Martial-conductus „Uterus hodie virginis floruit“ (C fol. 38^v): drei Alexandriner mit gleichem Endreim und der Refrain „O partus mirabilis!“, mel. AAB/C. Übrigens geht dies Gebilde auf eine alte metrische Strophe zurück, die aus drei Asklepiadeern und einem Glykoneus bestand (vgl. Nr. 69 der Anal. II, aus dem Moissac-Hymnar). Die in den bisher behandelten Stücken vorhandene traurige Gefühlslage hat hier, in dem Weihnachtslied, freilich keinen Platz. Ebenso wenig in einem andern, älteren Weihnachtsconductus (Hs. A, fol. 52^v): „Exultantes in partu virginis“: 10 aaa/R („Gandeamus!“); leider fehlt die Melodie¹⁾.

Als Gemeinsames der bisher besprochenen Lieder ist ersichtlich: 1) ein Strophenkörper aus gleichen Versen, meist Zehnsilbner, mit gleichem Reim (aaa . .), 2) der Abschluß durch einen Refrain mit neuem Reim, 3) die traurig-klagende Gefühlslage. Diese Erscheinungen finden sich nun in der volkssprachlichen Lyrik vereinigt in mehreren Alben und der Masse der Romanzen.

Wie Jeanroy schön nachgewiesen hat, deuten die zahlreich erhaltenen isolierten Alba-Refrains auf eine Verbreitung dieser Gattung, von der die Überlieferung sonst keine Vorstellung gibt. Am bekanntesten von allen Alben ist die vielbehandelte Alba bilinguis „Phebi claro nondum orto iurare“, bestehend aus drei Elfsilbner gleichen Reims und dem rätselhaften romanischen Refrain. Da die Handschrift wahrscheinlich im Friaulischen geschrieben ist und das richtige Alba-Motiv („die Morgenröte zwingt die Liebenden zur Trennung“) im Refrain selbst mit der lebhaftesten Phantasie kaum zu entdecken ist (hier nur: „die Morgenröte vertreibt die

1) Als weitere Weihnachtslieder, die zu dieser Formgruppe gehören, seien angeführt: „Parentis primi novum facinus“, Ben.-Tropus aus dem Sene-Offizium (Anal. XX, S. 223): 10 aaaaR, mus. AAAAB/C, und das Bakellied „Gregis pastor Tityrus“, Anal. XX 133, Mel. ib. S. 254, nach einer deutschen Handschrift. Die Originalmelodie bringt Besseler in seiner Musik des Mittelalters und der Renaissance (in Böckers Handbuch der Musikwissenschaft), S. 104.

Finsternis⁶), hätten wir dies Stück nicht angeführt, wäre nicht seine Form und seine Melodie für unsere „Romanzenstrophe“ von klarer Bedeutung: 11 a a a R, mus. AAA/B; außerdem ist dieses Lied, mag auch sein Alter bisher überschätzt sein, immerhin älter als alle erhaltenen romanischen Alben: die Handschrift bzw. dieser Nachtrag gehört dem 11. Jahrhundert an, und die Reime deuten eher auf die zweite als auf die erste Hälfte dieses Jahrhunderts. — Von den wenigen (4) erhaltenen provenzalischen Alben hat eine anonyme, leider ohne Melodie erhaltene, den reinen Romanzentyp:

En un vergier s'atz folha d'albespi
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gaita crida que l'alba vi.
Oi deus, oi deus, de l'alba! tan tost ve.

Die drei letzten Worte des Refrains, überflüssig und fast geschmacklos, dürften dem Eifer eines um Deutlichkeit besorgten Schreibers ihre Existenz verdanken; bei ihrer Streichung verbleibt ein textlich und metrisch wirkungsvoll abschließender weiblicher Sechsilbner, wie wir ihn bei Hilarius hatten und im folgenden Liede Guiraut's Bornelh vorfinden:

Reis glorios, verais lums e clartatz,
Dens poderos, senher, si a vos platz,
Al meu companh sias fizels ajuda,
Qu'ieu non lo vi pos la noitz fon venguda!
Et ades sera l'alba!

In den Reimen hat der Troubadour das Schema kühn umgestaltet; dagegen schließt er sich im Refrain und auch im musikalischen Bau (AABC/D) an Altes an.

Im Altfranzösischen ist uns von den echten Auben, d. h. von denen, in welchen die uns isoliert erhaltenen Refrains ursprünglich standen, keine erhalten; die vier von Jeanroy (Origines, S. 77) zitierten Beispiele, Rayn. 1029, 1481, 1995 und 2015, sind Imitationen oder Abarten. Am urwüchsigsten ist das zweite dieser Stücke, ein Frauenlied mit volksliedmäßigem Schluß:

Or pri a tous les vrais amans:
Ceste chançon voient chantant
Ens en despit des medisans
Et des mavaïs maris jalos.
*Or ne hais rien tant com lou jour,
Amis, ke me depaïrt de vos.*

Das Lied hat keine Noten und ist in der einzigen Handschrift, wohl mit Unrecht, Gace Brûlé zugeschrieben worden. Seine Form, 8aaab/BB, entspricht fast genau der des im Anhang des Rondeaux-Faszikels der Florentiner Notre Dame-Handschrift erhaltenen Weihnachtliedchens „Ecce mundi gaudium (7aaab/BB); der musikalische Bau dürfte dem dieses Liedes ähnlich sein (AAA'B/CD).

Die regelrechten altfranzösischen Romanzen sahen gegen 1200, als man sie als würzende Leckerbissen in den Roman Guillaume de Dole einschob, schon auf eine längere Entwicklung zurück; denn die Mutter des Helden, von diesem aufgefordert, etwas zu singen, sagt zunächst ausweichend:

Biaus filz, ce fu ça en arriers,

Que les dames et les rüines

Soloient fere lor cortines

Et chanter les chansons d'histoire.

Diese „Chansons d'histoire“ sind auch aus ihrem Inhalt und ihrer Psychologie als echte Frauenlieder erkennbar und schon deshalb als genre populaire anzusprechen. Daß sie in einer Form erklingen, die nicht nur einen strengen Typ, sondern einen, wie wir sahen, uralten Typ darstellte, paßt gut zu dieser „Volkstümlichkeit“.

Obgleich es also schon früh Romanzen gab, ist nicht sicher, daß die uns erhaltenen Stücke und Melodien in allen Punkten Altes widerspiegeln. Mehrfach treten Züge auf, die man, im Hinblick auf das oben Dargelegte, als „modern“ bezeichnen möchte. Die Refrains sind des öftern zweizeilig, und die Melodien haben mehrfach den Bau ABAB . . . statt des alten AA . . .; dagegen ist zu betonen, daß ein anderer, in späteren Refrainliedern oft auftretender Zug, die Vorbildung des Refrains durch einen ihm entlehnten Reim am Ende des Strophengrundstocks, den Romanzen fehlt.

Bisher hat man die Romanzenstrophe mit dem Bau der Laissen des Epos zusammengebracht (AAAAAA etc.). Die kräftigsten Stützen dieser Auffassung sehe ich in dem epischen Inhalt der Romanzen, der teilweise schwankenden Verszahl der einzelnen Strophen und der nicht unübelen Erklärung, daß die Ependichter ohne besonders große Erfindungsgabe von ihrer Technik aus zu der dieser Miniaturepen hätten gelangen können. Es ist tatsächlich nicht ausgeschlossen, daß einzelne Romanzendichter dort, wo sie überlange Strophen mit unkonstanter Verszahl schufen, etwas wie eine Laisse im Auge hatten. Aber das beweist nichts für die Entstehung der Romanzenstrophe aus dem Laissenprinzip: weder

läßt sich beweisen, daß die *laisse*artige Romanzenstrophe die älteste und so die Stammutter der andern ist, noch werden dadurch die gewichtigen Argumente, die für die eigene Geschichte und Vorgeschichte der R-Strophe sprechen, aus der Welt geschafft. Richtiger ist folgende Auffassung: als die alte R-Strophe in den Dienst einer halb-epischen Dichtungsart trat, wurde sie zuweilen von Dichtern, die ihr Wesen mißverstanden, vielleicht selbst Epiker waren, wie eine epische *Laisse* behandelt. Für diese Auffassung spricht deutlich der musikalische Befund: bei den mit Melodie erhaltenen Romanzen findet sich niemals ein Bau, der auf die *Laisse* hinweist, etwa AAAAAAA/R (R würde der Schlußkadenz der *Laisse* entsprechen), sondern immer wird, genau wie bei den oben aufgezeigten Romanzenstrophen der Frühzeit (incl. sapphische Strophe) das gleiche melodische Motiv der beiden ersten Zeilen schon im Strophenkörper selbst, oft schon in der dritten Zeile, mit einem andern vertauscht. Das Vorwiegen des 10 Silbners läßt sich ebenfalls nicht für die *Laisse*theorie ins Feld führen; denn die Strophen, die wir oben an die Spitze der Entwicklung stellten, bestehen ebenfalls aus Langversen, und zwar vorwiegend aus 10 Silbnern.

Man könnte nun mit dem Einwande kommen, das *Laisse*-prinzip habe schon im 11. Jahrhundert oder früher lyrische Formen, wie sie in unseren „Vorstufen“ vorliegen, hervorgerufen bzw. beeinflusst. Etwas Derartiges läßt sich weder beweisen noch widerlegen; für den allerdings, der als erstes Forschungsziel Erweisliches betrachtet, lohnt sich hier nicht einmal der Versuch einer Widerlegung.

Der Romanzenkomplex birgt, trotz mehrfacher Behandlung, immer noch ungelöste Probleme verschiedener Art. Eins derselben sei, da es unsern Forschungsgegenstand berührt, wenigstens genannt: warum wählten die Dichter, wenn sie die Liebesleiden und -freuden typischer Paare einem anspruchslosen Publikum im Liede darstellen wollten, gerade und konsequent nur die Romanzenstrophe als Form? Antwort: die Unkompliziertheit und die Bestimmung dieser Dichtungsart, als Hausmusik zu dienen, erheischten eine zugleich altbekannte und einfache Form, — und beides war die R-Strophe. Man wählte nun gerade sie und nicht etwa die ebenso alte Reihunstrophe, da sie mit ihrer recht eintönigen Folge von gleichen Versen und Reimen den beabsichtigten Zweck, ohne künstlerische Prätentionen zu unterhalten und zu rühren, aufs trefflichste entsprach. Im Einklange dazu steht die köstliche Naivität

und der archaische Ton der Texte. In dieser Absicht und Wirkung ein bewußt parodistisches Raffinement zu erblicken, wäre allzu geistreich. Außerdem eröffnete sich dann die neue Frage, wo denn die alten Stücke waren, die hier parodiert werden sollten; — und wir gerieten hier wieder in das leidige Gebiet der hypothetischen „Vorstufenlyrik“. Allerdings war die erstmalige Verwendung der R-Strophe für diesen Inhalt eine künstlerische Tat ersten Ranges. Eine Strophe, die letzte des Liedes von Helier und der schönen Oriolant, gibt zu denken:

Ne sai que plus vos en devis:
 Easi avengne a toz amis!
 Et jé qui ceste chanson fis,
 Sor la rive de mer pensis,
 Comanz a Deu bele Aelis.
Deus! Tant par vient sa joie lente
A celui cui ele atalente!

Wie kommt die schöne Aelis in den Sang von Helier und Oriolant? — Der Dichter singt seine Weise am Ufer des Meeres und schickt seiner Geliebten Aelis, deren er traurig gedenkt, in die Ferne einen schwermütigen Gruß. Sollte die Gleichung Aelis = Heloissa¹⁾, die ich angesichts der Beziehungen Abaelards zur Form des Rondeaux (mit dem Aelis-Motiv) und der Überlieferung über die Volkstümlichkeit der Abaelard'schen Lyrik einmal äußerte, hier eine neue Beleuchtung finden? Als der Dichter nach der Katastrophe als Abt von St. Gildas in der Bretagne weilte, mochte er noch oft der Liebsten, mit der er brieflich in enger Verbindung blieb, sehnsüchtig gedenken, vielleicht auch dichtend und am Meeresufer. Diese Romanze ist der allerschönsten eine und paßt mit ihrer „nimia suavitas dictaminis“, die ganz besonders geeignet war, „animos feminarum allicere“, trefflich zu diesen Zitaten aus den Briefen Heloisens. Trotz ihrer hohen künstlerischen Vollendung, die es, sei bemerkt, als ausgeschlossen erscheinen läßt, daß etwa „Aelis“ ein Verlegenheitsreim wäre, dürfte es aus verschiedenen Gründen unmöglich sein, Abaelard mit der uns vorliegenden Textfassung dieser Romanze in Verbindung zu bringen. Aber es könnte sich um eine Reminiscenz handeln, vielleicht sogar um eine ge-

1) Vgl. Zts. für frz. Sprache u. Lit. LIII, S. 141. Allerdings ist etymologisch Aelis (Adelheid) nicht = Heloise; aber es würde sich, im Sinne meiner Auffassung, nur um einen Anklang handeln. Eine direkte Nennung der Geliebten (Heloise, lat. Heloissa) wäre weniger zart gewesen.

schickte Modernisierung. Klagelieder lateinischer Sprache hat Abaelard bekanntlich geschrieben, nicht weich und melancholisch wie die Romanzen, sondern wuchtig, voll zerrissener Tragik, wie es seinem Gemütszustande, als er sie schrieb, — kurz nach der Katastrophe —, entsprechen mochte; auch ihre Form ist anders: eine kühne Neuformung des alten Sequenzenprinzips, die eine ganze Dichtungsart, den *Lai*, ins Leben rief. Oben wurde ein *Passus* aus einem dieser *Planctus*, der eine gewisse Ähnlichkeit mit der Romanzenstrophe hat, abgedruckt; die melodische Anordnung war ABAB etc.; dieselbe findet sich auch in der *Oriolant-Romanze*. Man könnte auch schließlich, mit vielleicht allzu kühner Phantasie, die Namen *Oriolant* und *Helier* klanglich und etymologisch mit *Heloïssa* zusammenbringen. — All das sind nur Spuren, die skeptischer Kritik keinen Widerstand bieten werden; aber sie führen wenigstens in ein erfaßbares Gebiet, zu greifbaren Persönlichkeiten und Zeiten.

Eine stilistische Untersuchung der ältesten Romanzen, die bisher noch nicht angestellt wurde, läßt erkennen, daß ihre Topologie traditionelle Züge trägt; manches, aber nicht alles, stammt aus dem Epos. Wir haben in den wenigen, durch zwei Quellen uns zufällig erhaltenen Stücken also wahrscheinlich Beispiele einer reichen, sonst verschollenen Literatur der Frühzeit, die gegen 1200 schon altmodisch war, vor uns. Umsomehr ist es angebracht, aus diesen Stücken die formalen Eigenschaften der in jener Literatur vorherrschenden Strophen festzustellen. Ich könnte auf die vorhandenen Untersuchungen, insbesondere auf Schlägers¹⁾ verdienstvolle Arbeit verweisen, halte aber, um dies besonders interessante Gebiet nicht zu kurz kommen zu lassen, eine knappe Mitteilung des Materials für nützlich.

Leider bieten die erhaltenen Romanzen inhaltlich und sprachlich kaum Handhaben zu einer Datierung; nur das Alter der Quellen gibt einen terminus ante quem ab. Die beiden Hauptfundorte sind der gegen 1200 geschriebene Roman *Guillaume de Dole* und die Liederhandschrift Paris BN fr. 20050 (U nach Schwan).

1. Die Zitate im *Guillaume de Dole*; nach der Ausgabe von Servois.

1) G. Schläger, Über Musik und Strophenbau der altfranzösischen Romanzen, Sonderabdruck aus „Forschungen zur romanischen Philologie, Festgabe für Hermann Suchier“, Halle 1900.

- 1) Vers 1147 holt die Mutter des Helden, nach der oben gedruckten Äußerung, aus dem alten Schatze die „chanson d'histoire“ hervor: „Fille et la mere se sient a l'orfrois“. Rayn. 1834. 10 aaaB. Refrain: Tant bone amor fist bele Ande en Doon. — Ba(rtsch, Romanzen u. Pastorellen) I 14.
- 2) Vers 1182 singt die Schwester Guillaumes: „Siet soi bele Aye as piez sa male maistre“. Rayn. 202. 10 a'a'a' 8B 10B. Refrain: Hé hé, amors d'autre pāis. — Mon cuer avez et lié et souspris. Ba I 12.
- 3) Vers 1202 singt dieselbe Dame: „La bele Dōe siet au vent“. Rayn. 744. 8aaaaBBB. Refrain: Diex, quel vassal a en Doon. — Diex, que vassal, Dex, quel baron! — Ja n'amerai se Doon non. Ba I 15. Die zweite Strophe hat nur drei a.
- 4) Vers 2226 singt auf einem Ritt ein bachelier de Normandie, von Jouglet auf der viele begleitet: „Bele Aigentine en roial chamberine“. Rayn. 1379. 10 a'a'a' 4B 10B. Refrain: Or orrez ja. — Comment la bele Aigentine exploita. Ba I 2. Andere Strophen haben vier bzw. sechs a.
- 5) Vers 5174 singt bei einem Ritt der Herren der Neffe des Bischofs von Lüttich: „Or vient pasques les beles en avril“. Rayn. 1032. 10 aaaaaaB. Refrain: Guis aime Aigline, Aigline aime Guion. Ba I 13. Die zweite Strophe hat neun a.

Auffallend ist Schwankung der Anzahl der Verse in den Strophen von 4) und 5); eine Strophe von neunfachem a ist tatsächlich kaum noch eine Strophe zu nennen, ist vielmehr eher eine Laisse, zumal wenn, wie in 5) der Fall ist, die Reime teilweise durch Assonanzen ersetzt sind: das ist Epik, keine Lyrik. — Melodien zu all diesen Stücken sind nicht erhalten.

2. Die Romanzen der Liederhandschrift U. — Der Inhalt dieser wichtigen Handschrift ist nicht nach ersichtlichen Prinzipien angeordnet, doch stehen öfters Lieder desselben Autors oder anonyme Stücke ähnlichen Inhalts zusammen. Sie enthält an zwei Stellen Romanzen. Die erste Gruppe steht in dem ersten, ältesten Teile der Handschrift, der fast nur Stücke aus dem 12. Jahrhundert und dem ersten Viertel des 13. Jhs. enthält und, was bisher noch nicht bemerkt wurde, in der Schreibersprache keine östlichen Züge aufweist.

- 1) Nr. 125 (der Handschrift U): „Bele Yolanz en ses chambres seoit“. Rayn. 1847. 10 aaaa 8BB. Refrain: Dex, tant est

dout li nous d'amors! — Ja n'en cuidai sentir dolors. Ba I 7. Melodie (gedr. Aubry, Trouvères et Troubadours, S. 38): AABC/B'D.

- 2) Nr. 126. „Oriolanz en haut solier“. Rayn. 1312. 8aaaaaB'B'. Refrain: *Deus, tant par vient sa joie lente — A celui cui ele atalente!* Ba I 10. Melodie (gedr. Schläger, Musik und Strophenbau der altfr. Romanzen, Anhang S. IV): ABABC/DA.

- 3) Nr. 127. Erste Strophe auch in dem epischen Lai d'Aristote erhalten. „En un vergier lez une fontenele“. Rayn. 594. 10 a' a' a' a' a' 6 B 10 B. Refrain: *Ac, cuens Guis amis, — La vostre amor me tout solaz et ris.* (In der epischen Quelle fehlt „amis“; so wohl richtiger). Ba I 9. Melodie (gedr. von Fr. Ludwig in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, S. 195): AAAB/CD.

- 4) Nr. 128. „Bele Doette as fenestres se siet“. Rayn. 1352. 10aaaa 5 B. Refrain: *E, or en ai dol! (Von Str. 6 an: E, or en ai dol! — Por vos devenrai nonne en l'eglyse Saint Pol.* Der Zusatz ist wegen seiner Silbenzahl verdächtig und dürfte wohl von einem Schreiber herrühren). Ba I 3. Melodie, (gedruckt bei Fr. Gennrich, Rotruenge, S. 18): ABAB/C.

- 5) Nr. 129. Auch in den Hss. C und M erhalten, beidemale mit der Autorangabe *Audefrois le Bastart*. „Au novel tens pascor quant florist l'aubespine“. Rayn. 1378. In CU nur 9, in M 18 Strophen. 12 a' a' a' a' a' a' 8 BB. Refrain: *Qui covent a a mal mari, — Sovent en a le cuer marri.* Ba I 59. Melodie (nach M und U gedruckt von Schläger, S. X): AABCC'/DE.

Nun folgt in U ein Lied des 1212 urkundlich belegten Hue Chastelain d'Arras (Nr. 130, Rayn. 308), dann zwei Stücke des genre objectif, mit viel Dialog, Verfasser unsicher: Nr. 131 und 132, Rayn. 1995 und 95, dann ein berühmtes Liebeslied, Rayn. 1559, entweder vom Chastelain de Couci oder von dem 1209 urkundlich erwähnten Raoul de Ferrières (Nr. 133). Darauf

- 6) Nr. 134. „Quant vient en mai que l'on dit as lons jors“. Rayn. 2037. 10aaaaa 5 B. Refrain: *E Raymant amis!* Ba I 1. Viel Assonanzen; die letzte Strophe hat nur vier a. Melodie fehlt.

- 7) Nr. 135. „Bele Yolanz en chambre coie“. Ray. 1710. 8 a' a' a' a' a' B (von Str. 2 an männliches a). Refrain: *Chastoi vos en, bele Yolanz.* Ba I 6. Melodie fehlt.

Eine zweite, kleinere Romanzengruppe steht in dem jüngeren Teile der Handschrift, der von einem östlichen Kopisten geschrieben wurde. Kurz vor ihr stehen zwei historische Lieder, Rayn. 1522 und 267, die in den fünfziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden sind (Nr. 252 und 254 der Hs.).

- 8) Nr. 255. „En halte tour se siet belle Yzabel“. Rayn. 586. 10 aaa 3 B 10 B. Refrain: *E amis! — Por medissans sens fors de mon país*. Ba. I 4. Assonanzen. Melodie fehlt.
- 9) Nr. 256. „Leu samedi a soir fat la semaine“. Rayn. 143. 10 a' a' a' 7 B' B'; in einer Strophe a statt a'; Zäsur in a' nach der sechsten Silbe. Refrain: *Vante l'ore et li raim crollent, — Ki s'antraiment soueif dormant*. Ba. I 5. Melodie fehlt.
- 10) Nr. 257. „En chambre a or se siet la belle Beatris“. Rayn. 1525. Auch in den Hss. CMT erhalten, mit Autorangabe: „Audefroï le Bastart“. 12 aaaaa 8 BB. Refrain: *Bien sont asoreit li mal — C'on trait par bone amor loial*. Ba I 58. Mehrfach Strophen mit sechs statt fünf a. Melodie, gedruckt von Schläger, Anhang S. IX, nach M und T: AABCD/EF. 16 Strophen.
- 11) Nr. 258. „Belle Amelot soule an chanbre feloit“. Rayn. 1844. 10 aaaa 8 B 4 B. Refrain: *Deus, doncis m'a marit Garin, — Mon dous amin!* Ba I 8. Zwölf Strophen. Melodie fehlt.

Dann folgt als Nr. 259 der phantastische „Son d'amour“ En avril au tens pascour, Rayn. 2006/7, in seiner Melodie (erhalten in K) laiartig gebaut.

Wie man sieht, befindet sich in beiden Gruppen je ein Lied des schon 1225 berühmten¹⁾ Dichters Audefroï le Bastart, der um 1250 in Arras starb. Außerlich fallen die beiden Lieder durch ihre große Strophenzahl auf, ferner Nr. 5 durch seine Alexandriner und Nr. 10 durch die Unkonstanz der Verszahl in den Strophen. Von den anonymen Romanzen könnte am ersten noch Nr. 11 von Audefroï stammen. Dieser Dichter, der einzige bekannte Romanzendichter, schuf noch weitere Romanzen, die in andern Handschriften erhalten sind. Ich zähle sie nach ihrer Stellung in der vollständigsten Quelle (M) auf, wo sie auf 10 Liebeslieder Audefroïs folgen.

1) Ein Lied des Dichters wurde in dem gegen 1225 geschriebenen Veilchenroman zitiert.

- 12) „Bele Ysabiaus, pucelle bien aprise“. Rayn. 1616. 10 a' a' a' 8 b 8 b 6 C. Refrain: *Et joie atent Gerars*. Ba I 56. Melodie (Schläger, Anhang S. VI): AABCD/E. Form sorgfältig, durchgereimt. Melodie verwandt mit 14).
- 13) „Bele Ydoine se siet desous la verde olive“. Rayn. 1654. 12 a' a' a' a' a' 10 B' 8 B'. Refrain: *Hé Dex, qui d'amors sent dolor et paine, — Bien doit avoir joie prochaine*. Ba. I 57. Teils vier und sechs a'. Melodie (Schläger, Anhang S. VII): AABCD/EF.

Dann folgen Nr. 5 und 10 unserer Liste, und ein Dialog in Kanzenform (Rayn. 1320). Den Abschluß seiner Lieder bildet

- 14) „Belle Emmelos es près desous l'arbroie“. Rayn. 1688. 10 a' a' a' 8 a 8 a 8 A. (a' = -oie, a = -oi). Refrain: *Et Guis aime Emelot de foi*. Ba. I 60. Form sorgfältig, durchgereimt. Melodie (Schläger, Anhang S. V): AABCD/E.

Auch in der reinen Lyrik wurde die Romanzenstrophe gelegentlich benutzt. Eine auffallende Vorliebe für sie hatte der burgundische ritterliche Sänger Gontier de Soignies, der sicher dem 12. Jahrhundert angehört und vielleicht der älteste mit Namen bekannte Trouvère ist. Seine Lyrik hat primitive Züge und eine eigenartig schwermütige Stimmung, der sich die R-Strophe trefflich anpaßt. Wir teilen die betreffenden Stücke nach Raynaud-Nummern geordnet mit und fügen auch hier die Refrains bei, da sie eine Vorstellung von dem Inhalt und der originellen Diktion geben.

- 1) R 34. „El mois d'esté que li tens rassorage“. 10 a' a' a' a' a' 8 BB. Refrain: *De nul grant bien ne m'assür — En bian servise sans eür*. Melodie: ABABC/DE.
- 2) R 354. „La flos nouvelle ki respant“. 8 aaaaa BB. Refrain: *Trop lous services sans exploit — Me fait sovent estre en destroit*. Melodie nicht erhalten. Das Lied nennt sich selbst *Rotruenge*.
- 3) R 395 (= 396). „Quant oi tentir et bas et haut“. 8 aaaaa 6 B' B'. Refrain: *Grant dolor et grief paine — trait l'en d'amour loigaine*. Melodie, nach der einfachsten Fassung (Hs. 0): ABABCB¹/DB².
- 4) R 768 (besser 1506 a). „Je n'en puis mon cuer blasmer, quant il sospire“. (Erfüllner mit Zäsur nach der 7. Silbe) 11 a, a' a' a' a' a' 11 B' 9 B'. Refrain: *Car miez aim de li songier belle mençoigne — K'avec une autre couchier sans songe*. Melodie fehlt. Das Lied nennt sich *Rotruenge*.

- 5) R 1411. „Bel m'est l'ans en mai, quant voi lou tiens florir“. 11aaaa4B'11B'. Refrain: *Moult hei ma vie, — S'a teil tort me fait morir ma douce amie*. Melodie fehlt. Das Lied nennt sich *Rotruenge*.
- 6) R 1650. „L'an ke li dous chans retentist“. 8aaaaaaBB. Refrain: *Esperance ai qui me sostient, — De joie avoir, mais tart me vient*. Melodie AABCDE/FG.
- 7) R 1914. „Yvers aproisme et la saisons“. 8aaaaaaBB (= Nr. 2). Refrain: *Longe pramesse en long respit — Me tant grant part de mon delit*. Ohne Melodie. Letzte Strophe: „Ma rotruenge finera!“.
- 8) R 2031. „Li tans nouveaux et la douçors“. 8aaaaBB. Refrain: *Ce dont me plaig sor tote rien — Tenroit uns autres a grant bien*. Melodie: ABAB/CD.
- 9) R 2081. „Li tans qui foille et flor destruit“. 8aaaaaaBB (= Nr. 2 und 7). Refrain: *Por Dieu li pri, se j'ai meffait, Selonc l'ueere merché en ait!* Melodie fehlt.
- 10) R 2082. „Bel m'est quant voi naistre le fruit“. 8aaaaaa8B7B. Refrain: *Pens et sospir et voil et di: — Hé, avrai jou ja merci?* Melodie fehlt. Refrain wohl zu korrigieren: *Hé Dex avrai . . .*; dann wäre die Form = Nr. 5.

Es läßt sich nicht übersehen, daß dem so typischen textlichen Bau der Romanzenstrophe auch bei Gontier kein bestimmter musikalischer Bau entspricht. Die R-Strophe bildet, wie sie im 12. Jh. gesungen wurde, nicht eine musikalische Form; denn das eine, öfters zudem durchbrochene musikalische Kriterium, die Gleichheit der beiden ersten Glieder genügt nicht zur Begründung eines Typs.

Den mit Namen bekannten Trouvères nach 1200 war die Romanzenstrophe wohl zu uninteressant oder zu altmodisch, denn sie verschmähten sie. Wo sich in der anonymen Literatur noch ähnliche Formen finden, ziehe ich es vor, sie als Ableitungen der Rondeauform zu betrachten, auf die wir später zu sprechen kommen, charakterisiert durch metrisch-musikalische Anpassung des Strophenendes an den Refrain. Als anonyme Lieder mit R-Strophe seien noch angeführt:

- R 747. „L'ame qui quiert Dieu de toute s'entente“. Religiöse Nachbildung eines Frauenliedes. 10a'a'a'a'a'4B10B (= oben Nr. 3 der Romanzen). Melodie: AABC/DE.
- R 1387 a. „Mult s'aproisme li termines“. (Näheres s. Zts. frsSpl. 51, S. 104). 7a'a'a'a'a'a'8BB. Stil sehr ähnlich Gontier. Melodie: ABA'CDE/FG.

Was war die Rotruenge? Als Material zur Beantwortung dieser Frage stehen uns zur Verfügung 1) die Aussagen der alten Theoretiker, und 2) die Lieder, die sich selbst als Rotruengen bezeichnen. Nach den ersteren ist die Rotruenge ein Refrainlied schlechthin; und mit dieser Definition gaben sich moderne Forscher bis vor kurzem zufrieden. Auf den Gedanken, der zweitgenannten Quelle näher nachzugehen, bzw. in den betreffenden Liedern nach irgend welchen besonderen Kriterien zu suchen, kamen gleichzeitig Fr. Gennrich¹⁾ und der Verfasser dieser Zeilen²⁾. Wir unterließen damals freilich beide, eine wichtige Vorfrage zu erledigen: Ist es wahrscheinlich, daß man im Mittelalter diesen Gattungsbegriff nach formalen, d. h. metrisch-musikalischen Merkmalen bildete? Bei andern Formarten der Lyrik, der Note, der Estampie, dem Lai und dem Descort, ist die Frage zu bejahen: sie charakterisieren sich als Ausläufer einer freien Abart der Sequenz und haben demgemäß tatsächlich ihr Kriterium im Formlichen. Für die Rotruenge wird die Frage dadurch aktualisiert, daß die alten Quellen, die von Rotruengen reden, dicht daneben die Lais, Notes und Estampies erwähnen; — aber freilich auch „conduits“, „sons“, „sirventes“, „pastoreles“, „chançons“ und „dits“: Arten, deren Wesen sicher nicht im Formtypischen begründet liegt. Gehört nun die Rotruenge zur ersten oder zweiten Gruppe der zitierten Arten? Bei näherem Zusehen zeigt sich, daß die Kriterien der ersten Gruppe weniger (bzw. nur sekundär) im Metrischen liegen: sie betrafen in erster Linie das Melodische, denn jene Arten wurden nachweislich auch rein instrumental vorgetragen. Vielleicht dachte Gennrich hieran, als er (Rotrouenge S. 40) zu gewissen metrischen Merkmalen noch solche rein musikalischer Art hinzufügte: doppelt oder mehrfach gesetztes Thema + Kadenz, die einfach, oder (bei einem dem Strophenschluß angeglichenen Refrain) doppelt auftreten kann: AA . . B, oder AA . . B/B. In meiner Behandlung des Gegenstandes (Liedersammlung, S. 294 ff.) beschränkte ich mich, mit Rücksicht auf das geringe musikalische Material (nur zwei Melodien) auf das Metrische: Strophenbeginn mit mehreren gleichlangen, gleichgereimten Versen, und ließ für die musikalische Bauart mehrere Möglichkeiten offen.

Da die beiden erhaltenen Melodien authentischer Rotruengen (Rayn. 636 und 599) nichts Gemeinsames haben, ja sogar stark

1) Fr. Gennrich, Die Altfr. Rotruenge. Halle 1925.

2) Spaske, Eine altfranzösische Liedersammlung, Halle 1925, S. 294 ff.

im Bau voneinander abweichen, wird es geboten erscheinen, auch die Melodien der andern Lieder zum Vergleich heranzuziehen, die metrisch unserer Charakterisierung der Rotruenge entsprechen, d. h. die oben aufgezählten Romanzen und Gontier-Lieder. Es ergibt sich, daß sämtliche möglichen musikalischen Bauarten auftreten, außer der reinen *succession*. Noch verstärkt wird dieser Eindruck, wenn wir, Gennrich folgend, auch die metrischen Reihenlieder in die Untersuchung einbeziehen; man vgl. dazu das Material des Abschnittes III oben.

Es bleibt also nur das Metrische. Damit möchte ich mich nun heute nicht mehr begnügen, da ich es für unwahrscheinlich halte, daß man im Mittelalter einen Gattungsnamen auf Grund metrischer Merkmale aufstellte. Wie kommt es aber, daß die authentischen Rotruengen sich metrisch so ähnlich sehen? Folgende Erklärung möchte ich vorschlagen: Man nannte schon früh, in der ältesten Periode des nordfranzösischen Minnesangs, Rotruengen alle Refrainlieder. Wir haben außer Gontiers Liedern, den Romanzen und einigen Kreuzzugsliedern, kaum Refrainlieder, die älter als 1200 sind, dürfen also aus ihren metrischen Merkmalen allgemeine Schlüsse ziehen. Es ergibt sich, daß man in der Frühzeit anscheinend nur Reihenlieder und romanzenartig gebaute Lieder als Refrainlieder kannte. Diese hoben sich von „Chansons“ der gleichen Zeit nicht nur durch das Vorhandensein eines Refrains ab, sondern auch durch ihren einfachen, altertümlichen Stil (ausgedrückt auch durch die metrische Form). Später hörte, wie sich deutlich beobachten läßt, dieses primitive und zugleich einheitliche Aussehen des Refrainliedes auf; man verband Strophen sämtlicher Bauarten mit Refrains, teils unvermittelt, teils durch eine dem Refrain gleichgebante Cauda, die man dem Rondeau ab sah. Solche modernen Refrainlieder waren, müssen wir annehmen, für die Theorie keine Rotruengen mehr, sondern „chansonetes“ (*cantilena*). Das alte Refrainlied, die echte Rotruenge, starb auch nach 1200 nicht völlig aus, — wie ein Blick in unsere Listen oben lehrt; aber es blühte, wie alles Altmodische, hauptsächlich in einfachen Kreisen, hatte anspruchsloseren Inhalt als die „grant chanson“. Außerdem wurde der reine Rotruengentyp nun vielfach wie *SaaabBB* den musikalischen Bau *AAAB/AB*, bzw. *AABC/BC* erhielt. Diese Auffassung von der Rotruenge ist, sei zugegeben, weniger präzise und originell als die 1925 von Gennrich und mir geäußerten; aber sie wird dem Sachverhalte und auch der Defi-

nition des provenzalischen Theoretikers („Rotruenge = Refrainlied“) besser gerecht. Für den modernen Metriker ist der Begriff, zumal da eine befriedigende Etymologie des Wortes immer noch fehlt, nicht eindeutig genug; er wurde deshalb in unserm Schema nicht benutzt. — Was Gennrichs Abhandlung ihren bleibenden Wert verleiht, sind die zahlreichen musterhaft übertragenen, teils recht ansprechenden Melodien; nach unserer Auffassung freilich gehört eine große Zahl dieser Lieder in andere Formgruppen.

(Anhang). Aus praktischen Gründen füge ich hier eine schwach vertretene, aber alte und interessante Formgruppe an, die bisher in der Literatur nicht behandelt worden ist. Sie hat mit der Romanzenstrophe eine gewisse, aber nur äußerliche Ähnlichkeit und hätte auch anderswo untergebracht werden können: es ist die aus zwei einreimigen Abschnitten zusammengesetzte Strophe. Das älteste Beispiel ist ein Benedicamustropus der Handschrift A (fol. 59):

Patris ingeniti filius
 Venit ethereis sedibus;
 Secrete fit rei nuncius
 Puella Gabriel angelus
 Dicens: „O domina,
 Aveto, Maria,
 Cuius sum vernula,
 Defero nuncia.

Die Melodie, gedruckt (ob ganz richtig?) von Gennrich, S. 210 seiner Formenlehre, hat den Bau ABAB CDCD. — Fast noch einfacher sind zwei Lieder des originellen Jongleurs Colin Muset, beide gebaut: 8aaaa bbbb, melodisch das erste, Rayn. 967: AA' AA' BB' BB' (ähnlich wie der Tropus), das zweite, Rayn. 893: ABAB CCAB. Ähnlich einfach ist der „Son“ Rayn. 1901, mit Rythmus 9999 8888, melodisch AA' AA' BCBC (Reime 5a4bababab Sbbbb). — Colin Muset, der Künstler im Einfachen, hat in einem andern Liede, Rayn. 476, durch einen Kurzvers die Trennung der beiden Hälften unterstrichen 7aaaa 4b' 7b' 7b' 7b' 7b', mel. ABAB C B'DEF. — Auch bei den Troubadours war der Typ nicht unbekannt; vgl. Bertran de Born 37 (Bartsch): 8 a' a' a' a' a' a' bbbbb; Melodie nicht erhalten.

Andere Dichter wieder legten Wert darauf, zwei solche nebeneinandergesetzte Gruppen nicht zu trennen, sondern zu verbinden, was durch Anhängung eines a-Verses an die b-Gruppe geschah. Erfinder der Form dürfte Walther von Châtillon sein, dessen so

gebantes Rügelied, von dem die erste Strophe folgt, internationale Verbreitung erlangte:

Licet eger cum egrotis
Et ignotus cum ignotis,
Fungar tamen vice cotis,
Ius usurpans sacerdotis.
Flete, Syon filie,
Presides ecclesie
Imitantur hodie
Christum a remotis.

Imitationen dieses Schemas, teils genau, teils mit kleinen Änderungen, sind

- 1) Arundelsammlung Nr. 26 (nach 1309 gedichtet), genau wie „Licet eger“.
- 2) Anal. XXI 236, Kreuzlied v. J. 1187, Form ebenso.
- 3) Anal. 45b, 90, Rügelied, Form ebenso.
- 4) Ein weiteres Kreuzlied v. J. 1187; s. Meyer, Arundelsammlung, S. 42; hier in beiden Abschnitten ein 78i weniger.
- 5) Anal. XX 18, ND-Conductus auf Weihnachten: 7' 7' 7' 7'/7 7 7 7 5'.
- 6) Anal. XX 19 („Veri floris sub figura“), sehr verbreitetes ND-Bakellied; hier 7' 7' 7' 7/7 7 7 5'; die gleiche Form hat
- 6) Anal. XXI 195 (paränetisch), ND-Conductus; lies 1, 3 *precedunt*, 4, 6 *quod*.
- 8) Anal. XX 129 (lies 2, 1 *luctu*), ND-Conductus: hier am Schluß auch ein 7 Silbner: 7 a' a' a' a'/bbbba'.

Zu mehreren dieser Lieder sind Noten erhalten; die Melodien sind ohne Architektonik, meist kunstvoll melismiert.

Schon früh versah man auch diese Strophe mit einem Refrain:

L'an quant voi esclarcir
Le tans et raverdir,
Ne me puis esbandir,
Car d'un grant duel m'air:
Hé, Amer!
Assai fas de chanter
Pour moi reconforter,
Car là m'estuet penser
Ou ne puis recouvrer.
D'amors chascun jour
Croist et doble ma dolor.

Das ist die erste Strophe eines Liebesliedes (Rayn. 1404) unseres Gontier de Soignies; man beachte die Zweiteilung durch den Kurzvers, der zugleich Binnenrefrain ist. Die Melodie fehlt; auch dieses Lied werden wir als Rotruenge zu betrachten haben. Die Anwendung des Binnenrefrains teilt es mit der „Rotruenge“ Rayn. 636 desselben Verfassers: hier „Oïés pour quoi!“, — was wieder an den Binnenrefrain bei Marcabru „Escoutatz!“ erinnert, in seinem Liede „Dirai vos senes doptansa“, auf dessen Ähnlichkeit mit Rayn. 636 schon Gennrich (Rotr. S. 15) hingewiesen hat.

Aus St. Martial sind hier noch zu nennen:

„Congaudeat ecclesia“, Versus aus A (fol. 51): 8aaaa 7 bbbb b 2 c 7 b 2 c R;

„Natus est rex de virgine Maria“ (C fol. 43'): 10 a' a' a' 6 bbbb + Refrain; gedr. Anal. 45 b, 6. Lies 2,5 fecerat (statt fregerat).

An die Verswahl dieses Liedes erinnert

„Quant bone dame et fine amour me prie“, Rayn. 1198, von Gace Brûlé: 10 a' a' a' 6 bbb 6 a' 10 a'; auch die Reime (-ie, -ai) klingen an die von „Natus est“ (-ia, -iā) etwas an. — Aus der Trouvèreliteratur sind noch zu nennen:

„Ma douce dame cui j'ai m'amor donée“, Rayn. 507: 10 10 10 10 13 13 13 13 10 10, mel. AA' AA' BB' BB' CC' (B ähnl. C); auffallend ist die Architektur der Melodie, welche in den vorher genannten drei Liedern fehlte; der Ton und Stil ist primitiv, der Reim in der ganzen Strophe gleich¹⁾.

„Or veul chanter et soulacier“, Rayn. 1313, von Colin Muset: 8888 5555 5555 8888 (aaaa b'b'b'a b'b'b'a cccc). Leider fehlt die Melodie; wir dürfen vermuten, daß sie irgendwie der schönen Architektur des Textes entsprochen hat.

Schließlich seien hier noch einige Lieder angeführt, die auf mehrere gleichgereimte Verse einen anders geformten Schluß folgen lassen, ohne zu einer bestimmten anderen der von uns behandelten Formgruppen zu gehören.

Ein Marienlied aus St. Martial (B fol. 167'):

1) Diese Gleichheit des Reimes erinnert an gewisse Estampien; da das Lied auch die musikalische Gliederung mit dieser Gattung teilt, ist es vielleicht als Estampie anzusprechen.

Plebs domini, hac die
 Letamini, sed pie!
 Laus virgini Marie
 Et actibus et cordibus
 Et vocibus promatur.
Mariam vox, Mariam cor,
Mariam sensus, meus, vigor,
Proclament in hac die
Et filium Marie! (Melodie: AABCD/R).

Eine Erweiterung dieser Strophe liegt vor in dem ND-Conductus:

„Puer est nobis natus“, Anal. XX 44: 6' 6' 6' 6' 86' 86' 86' 86';
 mel. ABCD etc. Auch hier teils Binnenreime. — Mit diesem Schema hinwieder hat eine auffallende Ähnlichkeit ein Liebeslied der Arundelsammlung (W. Meyer Nr. 2): 6' 6' 6' 6' 86' 86'/8888 (a' a' a' a' ba' ca'/DDEE; in b und c Binnenreim). — Noch ähnlicher dem St. Martial-Conductus ist ein Lied der Carmina Burana:

„Ob amoris pressuram“, Schmeller Nr. 126: 6' 6' 6' 86' 86', mel. ABBCBDB.

Etwas weiter entfernt sich von diesem Typ:

„Rimatus omnes curias“, Anal. XXI 192, formvollendetes Rüge-
 lied; 88888 444 888 (aaaaa bbb bba).

Wenn wir unsern Typ auch auf Zusammensetzungen von Körpern aus Langversen ausdehnen wollen, ist hier der oben schon einmal angeführte St. Martialconductus

„Nomen a sollemnibus“ (B 164) zu nennen: fünfmal 77 + dreimal 77' + Refrain; Melodie: AAAAA BBB/R, genau dem Textbau entsprechend.

Eine Folge von vier gleichgereimten 7 Silbnern steht am Strophenanfang von

„Chevauchois lés un bruel“, Rayn. 994 (altes Unicum von U); dazu eine lange Erweiterung; die sehr hübsche Melodie verläuft AABC DE etc. — Ähnlich ist:

„L'autrier estoie en un vergier“, Rayn. 1321; 8888 87' 87' 3 87' (aaaa ab' ab' a ab'), mel. ABAB CDC'D' E CD². Vielleicht stammt das Lied von Gace Brûlé, da in der letzten Strophe als Schiedsrichter zwischen zwei klämpfenden Rittern ein Gace genannt wird. Das Lied ist in den Handschriften anonym; vielleicht hielten es die ältesten Trouvères für un-

würdig, als Dichter einer niederen Gattung, wie der Frauen-tenzone, literarisch bekannt zu werden. Es ist auffallend, daß von den frühesten Trouvères kaum Stücke des genre objectif bekannt, vielmehr alle erhaltenen frühen Lieder dieses genre (vgl. die Romanzen) anonym sind. Die Anspielung „Gaces“ ist eben nicht mehr als eine Anspielung¹⁾.

„Dame, li vestres fins amis“, Rayn. 1516, von den Hss. teils Gace, teils dem König von Navarra zugeschrieben; 8 aaaa bba, mel. ABAC DEF.

1) Wir befinden uns hier auf einem noch unsicheren Gebiet; denn die Frage, wann und von wem die in den erhaltenen Liedersammlungen vorhandenen Stücke mit Autornamen versehen worden sind, ist noch wenig geklärt.

V. Sequenzenformen.

1. Allgemeines. In diesem Kapitel, dem interessantesten der mittelalterlichen Formengeschichte, steht eine Vergleichung zwischen Lateinischem und Volkssprachlichem vor andern Vorbedingungen als in allen andern Kapiteln. Es sind nämlich keineswegs alle lateinischen Arten der Sequenzenform in die romanische Lyrik übergegangen. Deshalb ist eine skizzenhafte Darstellung der Geschichte der **lateinischen** Sequenzenformen am Platze, bevor wir an eine Vergleichung der beiden Komplexe herangehen.

Über die Früh- und Vorgeschichte der Sequenz habe ich in den letzten Jahren mehrfach geschrieben, zuletzt in der Zeitschrift für Deutsches Altertum Bd. 71 (1934) („Aus der Vorgeschichte und Frühgeschichte der Sequenz“), im Folgenden mit ZfA zitiert. Dort wurde auch die „byzantinische Frage“ behandelt; es stellte sich heraus, daß man in der Frühzeit im Abendlande zwar griechische Kontakien kannte, ja sogar einzelne nachbildete, daß andererseits aber die Übernahme des metrischen Schemas der Sequenz (Aufeinanderfolge unter sich verschiedener Versikel, deren jeder in zwei metrisch-musikalisch gleiche Halbversikel zerfällt: AA BB CC etc.) aus dem byzantinischen Hymnus nicht erfolgt ist¹⁾. Vielmehr entbehren solche Nachbildungen, wie „Grates nunc omnes“, dieser Bauart und erscheinen im Corpus der abendländischen Sequenzen, in das sie Aufnahme fanden, gleichsam als Fremdkörper („repetitionslose Ss.“). Oder, ganz vorsichtig ausgedrückt: Wenn auch die Repetitionssequenzen aus dem Byzantinischen stammen sollten, so fehlt vorläufig auf der byzantinischen Seite eine Grundlage für solchen Sachverhalt; im Gegenteil, das vorhandene Material, soweit es sich bei Pitra (*Spicilegium Solesmense* I) übersehen läßt, hat mit geringen Ausnahmen nicht das Repetitionsprinzip.

Im gleichen Artikel wies ich nach, daß an mehreren Stellen in Frankreich der Brauch bestand, nach Abschnitten der Sequenzen (meist nach Halbversikeln, oft aber auch nach noch kleineren Abschnitten) die Melodie dieser Abschnitte nochmals textlos, sei es instrumental, sei es durch Singen der Melodie auf einen Vokal, zum

1) In der Hist. Vierteljahrsschrift Bd. 27, S. 376 wies ich darauf hin, daß die syrischen Hymnen, die für die byzantinische Hymnik in mehreren Punkten vielleicht richtunggebend waren, nach der Melodienausgabe von Jeannis das Repetitionsprinzip gleichfalls enthalten, aber nur gelegentlich und meist modifiziert.

Gehör zu bringen¹⁾. So mußte auch eine repetitionslose Sequenz, etwa von dem Bau ABCD, durch diesen Vortrag zu einer repetierenden S. werden: Aa Bb Cc Dd. Von diesem Schema zur regelrechten Sequenz (AA BB CC DD) war nur ein kleiner Schritt; man brauchte nur die rein melodischen Zusätze zu textieren.

Es ist immer noch nicht ausgemacht, ob überhaupt die Sequenzenmelodien im ersten Stadium der Entwicklung ohne oder mit Texten erklingen sind. Der „Notkerbericht“ und das Vorkommen textloser Fassungen in einigen Hss. neben textierten (besonders in den Winchesterprosarien) spricht für das Erstere, anderes wieder dagegen. Entscheiden wir uns für Ersteres, so brauchen wir uns mit der Repetitionsfrage überhaupt nicht aufzuhalten; denn in der Instrumentalmusik aller Zeiten und Völker hat das Repetitionsprinzip, hervorgerufen durch den Wunsch, eine schöne Melodie dem Hörer durch zweimaligen Vortrag eindrucksvoller und einprägsamer zu machen, ein reiches Leben geführt.

Interessant ist die frühe Verwendung des Sequenzenprinzips in der weltlichen Lyrik. Diesem Thema widmete ich eine Studie im *Speculum* 1932, „Zur lateinischen nichtliturgischen Sequenz“, — woraus ich das zur byz. Frage Gesagte durch den Artikel ZfA als überholt zu betrachten bitte. — Vielleicht reicht diese Verwendung bis in Zeiten hinauf, die vor dem literarisch erfaßbaren Stadium der S.-Geschichte liegen; man vgl. meine Behandlung der Planetus-Titel ZfA S. 4 ff. — Anscheinend bestand im 9. Jahrhundert oder gar früher eine ganze Literatur von Stücken, die sich mit tragischen Stoffen historischer (vgl. den „Modus Carrelmanninc“) oder fingierter Natur befaßte und in S.-Form geschrieben war.

Eine fesselnde Erweiterung erfuhr die S.-Frage durch die Paul von Winterfeld zu verdankende Entdeckung der „Sequenzen mit doppeltem Cursus“, die von Handschin („Estampie und Sequenz“, Zts. für Musikwissenschaft XII und XIII) mächtig gefördert und von mir („Rhythmen- und Sequenzenstudien“, in *Studi medievali* 1932) weiter bearbeitet wurde. Es handelt sich um Gedichte, in

1) Ich benutze diese Gelegenheit, ein Versäumnis wieder gut zu machen. Als ich den Artikel schrieb, war mir nicht im Gedächtnis, daß J. Handschin diesen Sachverhalt in einem Briefe an mich erwähnt hatte; er schrieb am 27. 3. 33: „Inzwischen begegnete ich (für Cluny und Nevers, 11. Jh.) der Tatsache, daß Sequenzen mit Parallelgliedern auch mit den Melismen gesungen wurden (was wiederum durch Hinweise in S.-Texten selbst gestützt wird).“ — Ich hatte den Sachverhalt bemerkt, als ich 1932 in Paris den Codex von Nevers (BN lat. 9449) studierte; über Cluny weiß ich noch nichts, dagegen fand ich kürzlich, daß man auch in Rom diese Vortragsart kannte.

denen ein s-artiges Gebäude zweimal gesetzt wurde (AA BB CC . . + AA BB CC . .), wodurch es sich dem Strophenliede einigermaßen annäherte. Eins der wenigen Stücke dieser Gattung, die mit liturgischer Verwendung von Hause aus nichts zu tun hatte, wurde ins Französische übersetzt, das berühmte Eulalialied. Nach den Quellen ist diese Art ebenso alt wie die liturgische, von der sie sich jedoch durch die Verwendung stabiler Verse und Versgruppen auch sonst unterscheidet; auffallend (griechisch oder irisch?) sind die Reime der archaischen Sequenzen.

Im 11. Jahrhundert vollzog sich eine Abkehr von der alten Form der liturgischen Sequenz, deren Halbversikel Prosa waren; man setzte sie nunmehr aus Versen zusammen, die man dem Formenschatze der gleichzeitigen Strophenlyrik entnahm, und verband, bzw. gliederte die Halbversikel durch Reime. So entstand zunächst die Sequenz des Übergangsstiles, wie sie Dreves nannte, ein Übungsfeld der formsuchenden Erfindungskunst. Ein schönes Beispiel ist die oft gedruckte Sequenz „Letabundus“, die auch ins Französische übertragen wurde. Ein weiterer Schritt führte dahin, daß die Halbversikel das Aussehen regelrechter Strophen erhielten, ein Schritt, der sich erst vollzog, als die Dichter in der neuerblühten Gattung des Conductus Geschmack am Reize neugeschaffener Strophen erhalten hatten, innerhalb des 12. Jahrhunderts. Zunächst waren die Bilder der strophentartigen Halbversikel von Versikel zu Versikel verschieden (S. jüngeren Stiles), sodaß das metrische Gesamtbild einer Sequenz über ihren eigentlichen Charakter keinen Zweifel ließ. Im letzten Stadium aber (S. jüngsten Stiles) waren die Halbversikel aller Abschnitte einander gleich, und eine solche Sequenz unterschied sich textlich in nichts von einem Strophenlied; nur die Melodien, die nach je zwei Strophen (Halbversikeln) wechselten, manchmal auch einzelne Reime (Körner), die je zwei Strophen zueinander in Beziehung setzten, gaben noch über den Sequenzencharakter Auskunft. In der Überlieferung enthalten oft Handschriften, die den Hauptwert auf das Musikalische legten, wie z. B. die Notre Dame-Handschriften, nur die erste, dritte, fünfte etc. Strophe solcher Stücke, die dadurch das Aussehen durchkomponierter Strophenlieder erhielten und vielfach nur in dieser verstümmelten Fassung erhalten sind. — Für den Metriker sind die Sequenzen jüngsten Stiles natürlich nichts anderes als Strophenlieder; in den oben behandelten Gattungen wurden schon mehrfach derartige Stücke besprochen und nebenbei durch die Angabe „Strophensequenz“ gekennzeichnet. Auch in ihrem innern musika-

lischen Bau unterscheiden sich derartige Stücke kaum von richtigen Strophenliedern; oft haben sie Kanzonenbau, gern auch den Anfang ABACDE etc.

Die bisher skizzierte Entwicklungsreihe betrifft nur die Hauptlinie der Gattungsgeschichte. Außer den von ihr erfaßten Stücken gibt es noch andere, meist weltlichen Inhalts, die zwar durch ihren Gesamtbau als Sequenzen erkennbar sind, aber durch mannigfache, teils auch in den S. mit doppeltem Kursus vorhandene Sonderzüge als „freie Ss.“ sich kennzeichnen. Die Hauptquelle ist die von Strecker meisterhaft edierte Cambridger Liedersammlung; hier weisen wieder Melodientitel („modi“) auf die Präexistenz rein instrumentaler Fassungen¹⁾. Abaelard hat in seinem Planctus die Gattung zu neuem Leben erweckt und seinerseits den späteren romanischen Lai-Dichtern die Wege gewiesen. Fast hat es, sei nebenbei bemerkt, den Anschein, als ob Abaelard von den uralten, uns als Vorbilder von Sequenzen der frühesten Schicht nur durch Melodientitel bekannten Planctus eine Kunde oder gar nähere Kenntnis gehabt habe.

Die Verwendung der S.-Form, auch der strengen, beschränkte sich nicht auf das liturgische Gebiet, am Ende des Alleluiaversus im Graduale der Messe. Manche Tropen der Messe und der Offizien haben Sequenzenform, insbesondere aber die sich von der Liturgie noch weiter entfernenden Conductus. Es ist verständlich, daß eine Bauart, die ihrem Ursprung und ihrem Wesen nach so eng zur Musik gehörte, gern auch in Stücken benutzt wurde, welche die jungen und älteren Mitglieder der Kirchenschöre zu ihrer eigenen Übung und Belustigung verfaßten und sangen. In dem schon erwähnten Hymnar von Moissac stehen fol. 84' und 85 einige Lieder dieser Art, die hier kurze Besprechung verdienen.

1. Ein sonderbares, auf alle Feste des Kirchenjahres sich beziehendes Lied mit dem Anfange „Manus o docta variis“ (besser docte), dessen verwilderter Text teilweise aller Erklärungs- und Besserungsversuche spottet. Es besteht aus zwei metrisch und musikalisch gleichen Hauptteilen, die Dreves irrig trennte und mit falschen Überschriften versah (Nr. 137 und 138 der Anal. II). Wir drucken statt der ersten Abteilung, in der Dreves nach Vers 4 den Nachtrag „Nostras Deo cum canticis“ anließ, die besser verständliche zweite:

1) Über die Geschichte der freien Sequenz vgl. den zitierten Artikel im *Speculum* 1932 und meinen Aufsatz „Über das Fortleben der S.-Form in den romanischen Sprachen“, *Zs. für rom. Phil.* LI, S. 309.

- Ob adventum carissimi
 Nunc Spiritus paracliti
 Letemur simul, socii,
 Et carmen cordis intimi
 5 Promamus voce gracili
 In conspectu altissimi,
 Ut nostra tergat scelera,
 Qui fidelium pectora
 Sua replendo gratia (Hs. sui)
 10 Sacra sibi fecit templa,
 Et qui linguarum varia
 Consendit modulamina.
 Celitus missa gratia,
 Quae turris Babilonica
 15 Disperserat circum circa,
 Nos foveat per tempora,
 Cuius fides et gloria
 Per cuncta semper secula.

Diese 18 Verse, die Dreves mißverständlich in drei Strophen einteilt, sind nach den ziemlich sorgfältig geschriebenen Neumen der Handschrift, von der ich eine Photographie der Liebenswürdigkeit des Herrn Luigi Suttina verdanke, wie folgt musikalisch gegliedert: AAA BBB C DEF DEF GG DEF, genau wie der erste Abschnitt, der in allen Versen gleichen Reim hat. Das ist ein Gebilde der freiesten Sequenzenform, das in dieser frühen Zeit (10. Jh.) ohne Parallelen dasteht und in seiner Struktur Ähnlichkeit mit späteren Benedicamustrophen aufweist. Durch die doppelte Setzung des gleichen Gebildes entsteht eine Art doppelter Cursus.

2. „Psallere quod docuit cytara“ (*Cytara* von der gleichen Hand wie der Nachtrag im vorigen Liede verbessert für *musica*). Lies 2, 4 *sacra*, 4, 4 *Vota decota (per)solveat carmina*. Auf die vier gedruckten Strophen folgt nicht ein Fragment, wie Dreves angibt, sondern folgende ganze Strophe:

Nostra cleri resultent organa,
 Rustica quod monuit musica;
 Dulcia potus beant pocula; (*beant* undeutlich, erster
 Bis bina bis luce revoluta [Buchstabe eher *d*)
 Dicemus: Salve, dies festiva!

Das Lied bezieht sich auf Weihnachten, nach der letzten Strophe jedoch eher auf den Sonntag vor dem Feste; die Strophen 2–5 enden auf Liedanfänge: „Adest precelsa“, „Alleluia“, „Nato canant

omnia², „Salve“ (wohl festa dies). 13 Verse sind neuemiert; die Strophen haben gleiche Melodie, gebaut ABCDE. Von Essen und Trinken ist auch in den Strophen 3 und 4 die Rede, jedoch nicht von freigebigem Spenden etc.; es ist also ein Festlied, aber nicht sicher ein Bakellied.

3. „O Muse Cicilides.“ Anal. II 140, kürzlich von Ph. A. Becker (ZfSSpL. LVI, S. 315), abgedruckt; da beide Ausgaben Fehler¹) enthalten, sei das Lied nach der Handschrift hier nochmals abgedruckt.

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| 1. a) O Muse Cicilides, | b) Nunc ad vota faciles |
| Seu prestat, Pierides, | Advenite celeres! |
| 2. a) Si remissa displicet, | b) Que ne vos exasperet, |
| Vox acuta concrepet; | Ymma rursus insonet. |
| 3. a) Vos alternis congaudetis: | b) Si mavultis et iubetis, |
| Fidibus canat lira dulcisonis; | Modis cytara strepat ymnidicis. |
| 4. a) Nutu vestro veniat, | b) Quicque claros excolat, |
| Se coreis barbiton interserat; | Grave sonum timpanus obiciat! |
| 5. a) Age, nunc sonorus cornicen, | b) E, inflatus tibicen! |
| 6. a) Apparatis | b) Armamentis |
| 7. a) His sororibus iocosis | b) Alludat nunc corus omnis! |
| 8. a) Assolescat modis ridmulus | b) Pedibusque vox armonica |
| Britanicis, | dactilicis! |

Die Handschrift hat 4b) timpanis, 8a) modus, die bisherigen Editoren korrigierten ridmulis; aber unter rythmuli Britannici kann man sich nichts vorstellen, geschweige denn sie mit den pedes dactylici identifizieren, wie bisher geschah. Modi Britannici sind bretonische Weisen, rythmulus nennt sich das Gedicht selbst; 8b) sagt etwas Neues: „die Melodie soll sich den Daktylen anschmiegen“, in denen der 8. Versikel zu lesen ist. Der Ausdruck modi Britannici muß sich auf die melodische Art des ganzen Liedes beziehen. In dieser Hinsicht verdient die Melodie, die sehr einfach gehalten ist und von der Musik der Sequenzen in mehreren Punkten artlich abweicht, das Interesse der Musikgeschichte. Auch die Kürze der Halbversikel hat in der Sequenzliteratur kaum Parallelen²). Bisher hat man sich über die Rolle der Musen, die

1) Ph. A. Becker fügt zu denen der *Analecta* noch eigene hinzu.

2) Auch in den Reimen, die sowohl die Halbversikelenden als auch einzelne Teile derselben verbinden, nimmt das Lied eine Sonderstellung ein. Das Einzige, was sich zum Vergleich heranziehen läßt, sind die „archaischen Sequenzen“.

in Versikel 1 herbeigerufen werden, noch nicht den Kopf zerbrochen. 7a) gibt den Schlüssel: „His sororibus iocosus“. Die neun Musen personifizieren die neun musikalischen Vortragsarten, die nacheinander angegeben werden: vox acuta (hoch), vox ima (Baß), lyra, cithara, barbiton, tympanus, cornicen, tibicen, und schließlich, als neunte der sorores iocosae, der ganze Chor. Der oben (S. 74) erwähnte Vortrag von Sequenzen (Wiederholung der Melodie nach den Halbversikeln) wird hier hübsch illustriert: nach den Halbversikeln 1a) und 1b) wurde die Melodie durch den oder die Sänger (aber es war nicht der ganze Chor) in gleicher Tonhöhe jubilierend wiederholt, wahrscheinlich auf den Reimvokal *e*; schon in der Antike hat cantum „remittere“ die Bedeutung „widerhallen lassen“. Nach 2a) jubilierten Knabenstimmen, nach 2b) der Baß; nach 3a) ertönte die lyra, nach 3b) die cithara, nach 4a) das barbiton, nach 4b) der tympanus, nach 5a) das Horn, nach 5b) die Flöte, nach 6a) und 6b) anscheinend alle vorher aufgezählten Instrumente, nach 7a) nochmals alle Instrumente und nach 7b) der ganze Chor der anwesenden Sänger, begleitet von allen Instrumenten, ebenso nach 8a) und 8b). Also ein richtiges Musikantenlied, wie sie uns aus späterer Zeit noch mehrfach überliefert sind, und zwar bezeichnenderweise wieder in Sequenzenform¹⁾. Ist diese ziemlich reich ausgestattete Instrumentalmusik die „musica rustica“ (= weltliche Musik), von der in der oben gedruckten Strophe die Rede war? — Das Ganze ist eine Art Prunken mit musikalischer Tüchtigkeit, und in diesem Sinne ist wohl auch der Schlußversikel zu verstehen, — nur daß hier, nachdem das Technische abgehandelt war, von allgemeineren Dingen die Rede ist: man will sich Dinge zu eigen machen, die damals imponierten: bretonische Weisen und daktylischer Rythmus. Man fühlt sich erinnert an die „lais bretons“, die im 12. Jahrhundert neben der Rotruenge als eine populäre Musikart genannt werden, ohne daß wir von ihrem Wesen nähere Kunde hätten. Vielleicht waren das ähnlich einfache, leicht verständliche und spielbare Kleinsequenzen.

Oben sahen wir, daß die Sequenz in ihrer textlichen Entwicklung einen Weg einschlug, der sich immer mehr dem Strophenedlied näherte und schließlich in dasselbe mündete. Umgekehrt aber

(Enlaliaded etc.): wieder ein Beweis dafür: daß wir eine richtige „freie Sequenz“ hier vor uns haben.

1) Noch im heutigen deutschen Volkslied sind Spuren bzw. Parallelen vorhanden, die an diese Folge von Instrumenten-Anführungen erinnern.

ist zu beobachten, daß auch das Strophenlied in einem Teil seiner Varietäten einen Weg nahm, der zur Sequenz führte: in den von uns als Strophenlais bzw. Strophenestampien bezeichneten Stücken. Man wiederholte ein Sequenzgebilde mäßigen Umfanges, bei gleichbleibender Melodie, mit neuem Text mehrere male, wodurch ein Lied entstand, das sich nur bei näherer Untersuchung der Melodie als zur Sequenz gehörig entpuppt. Meist ist auch im Textbau der Einzelstrophe eines solchen Liedes sein Charakter ersichtlich (durch paarweise Anordnung verschiedener Versgruppen), aber nicht immer. Es gibt ganz vereinzelt auch andere Strophenformen, z. B. Reihenstrophen, die nur durch die Melodie als Strophenlais erkennbar sind; wir erwähnen solche Zwittergebilde sowohl bei der entsprechenden textlichen Gattung als bei der nun folgenden Aufzählung der Sequenzgebilde.

2. Freie Sequenzen und Strophenlais im St. Martial-repertoire. — Wir können uns nach den obigen Ausführungen jetzt auf eine kurze Angabe der betr. Stücke, angeordnet nach den Quellen, beschränken; alles Nähere s. in meinen St. Martialstudien I. Teil.

„Corde patris genitus“, A fol. 38, Benedicamustropus, recht frei gebaut, teils mit Tripelversikeln, metrisch ohne Charakter. Da auf den ersten Teil (Tropus zum *Benedicamus*) ein gleich gebauter zum *Deo gratias* folgt, liegt hier eine Vorstufe des Strophenlais vor¹⁾.

„Alto consilio“, in A auf das vorige Stück folgend, anderswo als Conductus bezeichnet. Ziemlich streng gebaute Sequenz des Übergangsstiles, aber eigene Art zeigend durch die reiche Melismierung und die Innengliederung der Halbversikel; durch Letzteres stark sich dem romanischen Lai annähernd.

„Radix Iesse castitatis“, A 46 („Versus optimus“). Melodie an mehreren Versikelenden reich verziert. Die Versikelteile (meist drei) sind auffallend kleinen Umfangs und durch Reime gebunden (vgl. „O Muse“).

„Clausio Chronos“, A 47' nachgetragen. Weltliche Sequenz. Melodie fehlt.

„Congaudeat ecclesia“, A 51, schon oben S. 71 angeführt, mel. ABAB' CDC'C' EFEF' G. — In einer andern Quelle zwei Strophen, also Strophenlai. Das letzte Glied (G) ist Refrain: dreimal „Gaudeat homo!“²⁾, vielleicht zweistimmig, denn die

1) Die durchgehenden Reime -o und -as unterstreichen den Tropencharakter.

- Melodie des ersten und dritten „Gaudet homo“ ist gleich, die des zweiten verschieden davon.
- „Eva virum dedit in mortem“, A 52, sehr freie Bauart, Glieder einmal vierfach und kleinsten Umfanges. Melodie syllabisch. In anderer Quelle mehrstrophig.
- „Omnis curet homo“, A 59, oben S. 14 angeführt; die sequenzenartige Melodie ist über alle Strophen verteilt¹⁾.
- „Noster cetus psallet letus“, A 61. Metrisch eine Zweizeilerstrophe aus 15 Silbner, melodisch eine zweistimmige Sequenz mit Halbversikeln aus je einem Langverse. In A stehen die beiden Stimmen getrennt zu den beiden Halbversikeln, in London Brit. Mus. Add. 36881 übereinander, nur zu den ersten Halbversikeln.
- „Veri solis radius“, C 16, oben S. 30 angeführt als Reibenlied; melodisch Sequenz jüngsten Stiles: je zwei Strophen bilden einen Versikel.
- „Ex ungue primo teneram“, C 23 und 37. Text s. Speculum V, S. 433. Feingebaute Sequenz des Übergangsstiles, Inhalt weltlich. Melodie reich melismiert.
- „Cantu miro, summa laude“, C 24. Anal. XXI 125 (ohne die Londoner Hs.; lies 5, 1 *Ille parens* mit allen Hss.). Metrisch 7773' 7773' (aab ccb), melodisch Sequenz jüngsten Stiles: jede Strophenhälfte bildet einen Halbversikel.
- „Virginis filium“, C 26, in der Handschrift als *Prosula* bezeichnet: acht 12 Silbner und ein 5' Silbner, mel. AA BB CC DD E.
- „Fulget dies celebris“, C 27, Strophenlai, Anal. XX 50; lies 1, 12 *gentium*; 2, 9 *refecerat*.
- „Virginis in gremio“, C 35', Anal. XXI, S. 187, nur nach B. Varianten aus C: Vers 5 *Cuius*, 8 *Mire*, 16 *Polii*, 27 *Invisibilis*, 44 *Sanctus*; der Schlußvers steht zweimal, mit gleicher Melodie. Form: Lai in recht freiem Bau.
- „De terre gremio“, C 36, auf das vorige folgend. Liebeslied in strenger Sequenzenform, Melodie reich verziert.
- „Vetus error abiit“, C 83. Conductus aus drei Tripelversikeln, Melodie einfach.
- „Impleta sunt omnia“, C 83', Laiform. Inhalt auf Weihnachten bezüglich.

1) Das Zusammentreffen der musikalischen Sequenzenform mit einem antiken Versmaße ist nicht ganz isoliert. Es gibt eine alte, sehr verbreitete liturgische Sequenz aus lauter Hexametern: „Alma chorus Domini nunc pangat nomina summi“, Anal. LIII, 87.

- „Per letalis pomi pastum“, D 1. Reich melismierte Sequenz auf Weihnachten. Im letzten Versikel werden *timpanus* und *organum* erwähnt.
- „O primus homo corrui“, D 7'. Oben unter den Vierzeilern angeführt (S. 22). Auch in B vorhanden, aber erst in D als Strophensequenz richtig erkennbar: die ersten 6 Strophen bilden zusammen drei Doppelversikel, die siebte Strophe einen.
- „Lux refulget de supernis“, D 8'. Kleinsequenz, mit dem Bau AA BB C.
- „Dulci dignum melodia“, D 11. *Benedicamus* tropus in Sequenzenform.
- „Clangat hodie vox“, D 15, centoartiges Weihnachtslied, sequenzenartig.

Die obige Übersicht gibt ein Bild von der reichen Anwendung, die das Sequenzenprinzip in der Werkstatt der St. Martialkünstler fand. Nicht alle diese Formen lassen sich später weiterverfolgen: die spätere, von nordfranzösischer Geisteshaltung ihre Gesetze empfangende Formkunst des *Conductus* sah mehr auf ein logisch-eindeutiges Verhältnis zwischen Melodie und Text, besonders dort, wo die Texte, von großen Dichtern geschaffen, Ansprüche auf eigene Geltung machten.

Die freie Anwendung des S-Prinzips ist in mehreren Zeiträumen, da sie sich hauptsächlich auf dem Gebiete der Musik abspielte, und da uns von der reichen Instrumentalmusik des Mittelalters nur späte und spärliche Bruchstücke vorliegen, nur in geringen Spuren noch erkennbar, denen ich in den letzten Jahren in oben erwähnten Arbeiten nachgegangen bin. Als Kennzeichen der freien Sequenz seien hier nochmals angeführt:

a) der mehrfache *Cursus*, vor 1100 zu beobachten in den uralten „archaischen Sequenzen“, im 10. Jh. in dem in St. Martial bekannten Liede „*Aurea personet lira*“, im 11. Jh. in „*Eia liricis personet*“, erhalten in Hs. Paris BN lat. 909 fol. 5 unter der Überschrift „*Versus de S. Martirio*“ (Text Anal. IX Einl.) mit einer Melodie, deren zwischen die Zeilen gequetschte Neumen leider die Tonhöhe nicht erkennen lassen; später bei Abaelard, in afr. *Lais* und mhd. *Leichs*.

b) das Auftreten von Drei- oder Vierteilung (statt Halbierung) der Vollversikel: in der archaischen Sequenz, vereinzelt auch in liturgischen Sequenzen, in s-artigen Liedern verschiedener Sammlungen, in Abaelards Klage Liedern, vielfach in der volkssprachlichen ma. Lyrik.

c) Kleingliederung der Teilversikel, in gleiche oder verschiedene musikalische Abschnitte, mit scharfer, auch durch den Text betonter Zäsur: in „Aurea personet“ (hier gegeben durch die Strophenverse), in Stücken der Cambridger Sammlung (aus dem Text zu erschließen), reichlich bei Abaelard und Lais und Leichs. Die Erscheinung hat etwas entschieden Volkstümliches.

d) die Differenzierung an den Enden der Versikelteile¹⁾, zu beobachten in einigen liturgischen Sequenzen, in „Aurea personet“, in Cambridger Stücken (nur textlich), bei Abaelard und später vielfach, besonders in Estampien.

e) das Auftreten von repetitionslosen Gliedern, vielfach auch in liturgischen Sequenzen, aber in starkem Maße bei den freieren Sequenzen zu beobachten.

Eine Aufzählung der romanischen s-artig gebauten unstrophischen Lieder (Lais, Estampien und Descorts) erübrigt sich hier, da sie aus der Literatur bekannt sind. Ihre Gliederung ist allerdings teilweise noch zu erledigen und muß einer Spezialstudie vorbehalten werden.

Wenig bekannt sind bisher die musikalischen Verhältnisse der zu unserm Gebiete gehörenden Notre Dame-Conductus; vielleicht sind einige Angaben darüber erwünscht, zumal da sich hier musikalische Beziehungen zur romanischen Lyrik ergeben.

3. Strenge und freie Sequenzen im Notre Dame-Conductus. Leider sind die Hersteller gerade der besten Quellen des Notre Dame-Conductus nicht, wie etwa die der altfranzösischen Liederbücher, literarisch, sondern hauptsächlich musikalisch interessiert gewesen. Manchmal schrieben sie, wie schon erwähnt wurde, bei strengen Sequenzen (Übergangsstil und Strophensequenzen) nur die ersten Halbversikel mit den entsprechenden Melodien auf, sodaß ein derartig überliefertes Lied uns als Sequenz gar nicht kenntlich wird. Deshalb wird dort wo uns keine anderen Quellen zu Hilfe kommen, — wie z. B. die treffliche Bodl. Add. A 44 —, oft hinter einem etwa dreistrophigen durchkomponierten Liede des

1) Die Differenzierung geschieht in der Regel durch Verlängerung des zweiten Halbversikels: AA + x BB + x etc. — Eine Art Umkehrung dieser Technik ist die Angleichung verschieden gebauter Versikel (also von AA an BB) durch ein rhythmisch-melodisch gleiches Ende, das man als musikalischen Refrain, besser vielleicht noch musikalischen Reim (wie mir brieflich J. Handschin vorschlägt) bezeichnen möchte: A'A' B'B' etc.

Laurentianus in Wirklichkeit eine Sequenz aus 6 Strophen stecken, die wir also hier textlich nicht erfassen können.

Der bedeutendste für die Pariser Schule tätige Textdichter, der Kanzler Philippe de Grève, schuf sowohl in strenger als in freier S-Form wertvolle Stücke. Zur ersteren Art gehören mehrere seiner Rügelieder:

„Quo me vertam nescio“, Anal. XXI 204; lies 5, 4 *Ereptus*. (Weitere Quellen: Flacius, Darmstädter Hs., Fauvelroman.)

Melodieverteilung: $1a + b = \text{Dreves 1. u. 2. Strophe}$, $2a + b = \text{Dr. 3 + 4}$, $3a + b = \text{Dr. 5}$, $4a + b = \text{Dr. 6}$. — Gegen schlechte Prälaten.

„Fontis in rivulum“, Anal. XXI 208: (vgl. oben S. 37).

„Ve mundo a scandalis“, Anal. XXI 211. Jede Strophe ein Halbversikel.

„Aristippe quamvis sero“, Anal. XXI 219 (ohne Flacius, Darmstadt, Bodl.), lies (mit Florenz) 1a), 9 *nunquam carus*, 2a), 9 *impingo*, 3b), 6 *convictu*. Bau aus Dreves' Druck ersichtlich.

„In hoc ortus occidente“, Anal. XX 23 (Weihnachtslied); Strophensequenz, je zwei Strophen der *Analecta* bilden einen Doppelversikel. Die Str. selbst ist metrisch (nicht mus.) zweiteilig.

„Crux de te volo conqueri“, Anal. XXI 14 (Dialogus virginis cum cruce); je zwei der metrisch unter sich gleichen, in je drei metrisch gleiche Teile zerfallenden Strophen bilden einen Ganzversikel; lies 1, 7 *Intacti*.

„Homo natus ad laborem“, Anal. XXI 169 (Altercatio Animae et Corporis); lies 1, 7 *Questus* (statt *quaestus*). Vier gleiche Strophen, die zwei Ganzversikel bilden.

„Inter membra singula“, Anal. XXI 170 (Disputatio membrorum), strenge Sequenz, doch zweimal ein Tripelversikel; weitere Quellen s. bei Ludwig, Repertorium S. 251.

„O labilis sortis humane status“, Anal. XXI 145, die 5 Strophen bilden zwei Doppelversikel und einen repetitionslosen; auffallenderweise mit Refrain nach jeder Strophe. Wenn man die kunstvollen Binnenreime der ersten beiden HV entfernt, ergibt sich die Strophe $10 a'b a'b bbb$ (+ Refrain), identisch mit Rayn. 1189 (ohne Refrain), eine Form, die auch der mhd. Sänger Otto von Botenloben imitierte. Die Strophen 3—5 haben im Abgesang *bbbb*. Der Verfasser, den die Berner Hs. für R 1189 nennt, ist sonst unbekannt (Gautier de Bregy), vielleicht identisch mit dem alten Hugues de Bregy; das Lied muß alt sein, da es im ersten Teil der Hs. U steht.

- „O Maria virginei“, Anal. XX 184, mus. Bau: AA BBBB CC DDD EEEE (jeder Buchstabe bezeichnet eine der 15 Strophen der *Analecta*).
- „Ave gloriosa virginum regina“, Anal. X, S. 89. Äußerlich eine strenge Sequenz, aber durch ihre Kleingliederung deutlich als Lai zu erkennen; wie seit langem bekannt, mehrfach in altfr. Lais imitiert. Zur Überlieferung vgl. Fr. Ludwig, *Repertorium* S. 258.
- „Veritas equitas“, Anal. XXI 184, Vorbild des provenzalischen Lai Markiol, der wieder in Rayn. 192 imitiert wurde. Sehr freie Sequenz, mit viel Tripelversikeln. Lies I, 2 *claruit, Rusticitas prevaluit*. Zur Überlieferung vgl. Ludwig, *Repertorium* S. 257.
- „O mens cogita“, Anal. XXI 144 (lies 2, 6 *cito*), Gliederung laiartig, von mir besprochen Archiv fñSpr. 156, S. 75; vgl. ebendort S. 226 über „Veritas“.
- „O amor Dei deitas“, Anal. XXI, 1, nur in deutschen Quellen erhalten, aber in einer derselben, wie kürzlich J. Handschin (Nef-Festschrift, S. 25) festgestellt hat, Philipp zugeschrieben. Bau laiartig, sehr frei.
- „Venite exultemus, regnanti iubilemus“, bisher unbekannter Lai, von Handschin an gleicher Stelle gefunden (Basel B XI 8: „Cancellarius Parisiensis“).

Alle diese Lieder waren nach dem Begriff der Sammler, wie aus der Stellung in den Handschriften, teils auch aus den Überschriften hervorgeht, *Conductus*. Die Notre Dame-Handschriften enthalten nun neben den Schöpfungen Philipps in ihren *Conductus*-Abschnitten noch eine Anzahl anonymer Lieder, die formal auf derselben Stufe stehen. Als Dreves in den Bänden XX und XXI der *Analecta* diese Lieder sammelte, berücksichtigte er mit Recht auch einige andere, englische und deutsche Quellen. Es folgt eine kurze Übersicht über all diese Stücke, der Einfachheit halber geordnet nach ihrer (den Inhalt berücksichtigenden) Stellung in den *Analecta*.

Sequenzen jüngeren Stiles:

- „In terram Christus expuit“, Anal. XX 162 (nach 2a, 4 fehlt, wie das Handexemplar W. Meyers notiert, *Assignans misterium*, ebenso nach 2b, 4 *Quis audit talia?*).
- „Flete fideles anime“, Anal. XX 198, nach einer deutschen Quelle; vielleicht ist das Lied jedoch in Frankreich entstanden, da eine französische Übersetzung davon existiert; vgl. Spanke, Das lat. Rondeau, in *ZtschrSpL*, LIII, S. 113.

- „Flere libet et flere debeo“, Anal. XXI 118, Planctus der Magdalena zu Füßen des Kreuzes; erhalten in London Br. Mus. Add. 15722¹⁾; die Hs. stammt aus Cîteaux und steht dem Inhalte nach zu ND-Hss. in Beziehung. Melodie fehlt. Lies 9a), 2 *prophetam*.
- „Fulget Nicholas“, Anal. XXI 127 (lies 2, 1 *Nicholao*). Das Stück hat zwar nur drei Strophen, mit verschiedener Form und Melodie, aber vom Ausfall von Strophen nach 1, 2 und 3 zeugen die an den Strophenanfängen fehlenden Kasus *Nicholai*, *Nicholaum* und *Nicholao*.
- „Non carnis est, sed spiritus“, Anal. XXI 165, Lied des verlorenen Sohns, drei Doppelversikel mit Refrain nach den Halbversikeln. Quelle wie „Flere libet“, ohne Melodie.
- „Nulli beneficium“, Anal. XXI 199, besser bei Hilka-Schumann, Carmina Burana Nr. 36. Ermahnungen an einen Kirchenfürsten.
- „Olim sudor Herculis“, Anal. XXI 221 (lies 2a, 9 *captivum*, 2b, 3 *orei*, Refrain 5 *temere*. Auch in den Carmina Burana und weiteren Handschriften. Mit Refrain nach jedem HV. Absage an die Liebe, in feiner, beschwingter Verskunst.
- „Divina providentia“, Anal. XXI 244; lies 1b, 7 *In quem*, 2a, 4 hat die Hs. *baptismi duplicis*, 2a, 5 lies *Renovatus*, 3b, 7 *Partitus*. Preislied auf Wilhelm von Longchamp. — Wahrscheinlich sind Sequenzen (mit verlorenen zweiten Halbversikeln) auch Anal. XXI 243, 246, 247, 251 und 257, alle politischen Inhaltes.
- „Omnis in lacrimas“, Anal. XXI 253 (ohne Bodl. Add. A 44), auf Tod Heinrichs des Freigebigen von der Champagne († 1181). — Keine Sequenzen, wenigstens nicht solche, wie Dreves sie druckt, sind XXI 255 (lies 2a, 3 *rotunditas*, 5b, 4 *Cum vitibus*) und 256²⁾.

Strophensequenzen:

- „Veni creator spiritus, — Spiritus recreator“, Anal. XXI 73. Die Strophe, 8a 6b' 8a 6b 6ccb', ist bei den Trouvères nicht vertreten; im ersten HV ist die Melodie kanzonenförmig ge-

1) Eine Photographie der Lieder dieser Hs. befindet sich im Nachlaß W. Meyer's in der Göttinger Universitätsbibliothek.

2) Hier sind auch die weltlichen Sequenzen der Arundelsammlung zu nennen, Meyer Nr. 4, 10 und 14, von denen die erste in einem geistlichen Liede der gleichen Sammlung (Nr. 20) initiiert wurde, — was dem Herausgeber entgangen zu sein scheint.

baut: ABAB CDEF. — Gesamtbau der fünf Strophen: AA BB C.

„Excuset que vim intulit“, Anal. XXI 196, oben (S. 34) als Reihenlied angeführt. Lob auf einen Prälaten. Mus. Gesamtbau: AA BB CC.

„Trine vocis tripudio“, Anal. XXI 212, oben (S. 34) als Reihenlied mit Refrain angeführt. Mus. Gesamtbau: AA BB C.

„Sede Sion in pulvere“, Anal. XXI 234, auf die Zerstörung von Jerusalem. Jede Strophe bildet einen Halbversikel; Bau der Strophe: Saabccb; die Melodie macht diese Zweiteiligkeit nicht mit. Mus. Gesamtbau: AA BB CC.

„O felix Bituria“, Anal. XXI 240, oben S. 31 als Reihenstrophe angeführt. Zwei Ganzversikel und ein repetitionsloser dritter, der metrisch etwas verlängert ist; melodischer Bau der ersten Strophe: ABAB CDEF. Auffallend ist, daß in Strophe 3 und 4 weibliche 5 Si mit männlichen 7 Si musikalisch identisch sind.

„Redit etas aurea“, Anal. XXI 249, oben S. 43 als erweitertes Reihenlied erwähnt; erster HV wieder in Kanzonenform: ABAB CDEFG.

Lais:

„Missus de celis“, Anal. XX 109. Über die Quelle (Mü 5539) vgl. ZfdA 69, S. 49 ff.

„De supernis sedibus“, Anal. XX 119, nach dem Moosburger Graduale. Repetierende Kleingliederung in den HV; über die Gesamtgliederung vgl. ZfrP. L, S. 590.

„In conflictu nobili“, Anal. XX 160, nach zwei deutschen Handschriften. Gliederung: AAA BBB CCC DDD EEE FG GG HHHI (jede Gruppe entspricht einem Großabschnitt bei Dreves). Nach der dritten Gruppe steht „hei hei hei“ bzw. „hez hez hez“; die Fassung *hez* deutet auf frz. Ursprung.

„Planctus ante nescia“, Anal. XX 199, von Gottfried von Breteuil, Subprior von St. Victor († 1196). Die Melodie gab kürzlich Gennrich (Formenlehre, S. 143) heraus (lies 35 *zelus* statt *relus*); sie zeigt Kleingliederung der HV und sonstige Lai-Eigenarten. Marienklage.

„O quam formosa“, Anal. XX 200, nach der Stuttgarter Handschrift¹⁾. Gliederung wie bei Dreves, nur zweimal Viertelung: 2a = 2b = 3a = 3b; 8a = 8b = 9a = 9b.

1) Über diese reichhaltige Handschrift (H. B. I Asc. 95) vgl. ZfdA 1930, S. 79 ff.

Lies 3a, 1 macra, 3b, 4 in frigidaret, 5a, 6 mentem, 6a, 4 amate, 6b, 1 a vate, 9a, 2 agilis.

„O mira caritas“, Anal. XX 201, nach München lat. 5539; vgl. ZfdA LXIX, S. 57. Gliederung wie bei Dreves; genauer: 1a = 2a, 5a = 8a.

„Psallat concors symphonia“, Anal. XXI 105, über den Hl. Johannes den Täufer. Über den Bau vgl. Hist. Vierteljahrsschrift 27, S. 380.

„Samson dux fortissime“, Anal. XXI 239, ohne die beste Quelle London Harl. 978. Bau sehr frei, den französischen *Lais* ganz ähnlich; einmal folgen acht gleiche Kleinglieder aufeinander.

„Nicholai presulis“, Anal. XXI 126; ergänze nach Vers 5: Diem decoremus. Der Druck Dreves' gibt vom Bau eine falsche Vorstellung; mus. Gesamtbau, nach Versen: ABCD ABCD E FEF GH IKIKIL.

4. Der Strophenlai der jüngeren Periode.

Die Strophenlais der St. Martialperiode wurden oben (S. 81) mit andern Sequenzen aufgezählt. Dabei war zu bemerken, daß einige Stücke, die in der ältesten Quelle (A) nur einstrophig auftreten, in späteren Hss. mehrstrophig sind, also hier erst als Strophenlais erkennbar werden: „Congaudeat ecclesia“ und „Eva virum“. Interessant ist der Schluß der dritten Strophe des letzteren Liedes im Prosarium von Le Pays: Plebs, . . . fer gaudium, hec cantans neupmata! Das deutet, mag auch die Lesart verdächtig sein (das Beauvais-Officium hat etwas anderes), zum mindesten auf die im Bewußtsein der Schreiber vorhandene Verwandtschaft dieser Gattung mit der regelrechten Sequenz, bei der die „neupmata“ ja eine so große Rolle spielten.

Als zweiter, nächstjüngerer Fundort für Conductus in Form von Strophenlais wurde von mir schon (Archiv 156, S. 221) das Eselsoffizium von Sens angegeben, mit Nennung des Refrainliedes „Novus annus hodie“ (Anal. XX, S. 228). Aus derselben Quelle sind weiterhin anzuführen (außer einigen schon bei St. Martial genannten):

„Lux omni festa populi“, Anal. XX, S. 222 (es fehlt in Str. 2 nach Vers 10: Celestia terrestria). Benedicamus tropus. Zwanzig 8 Si mit o-Reim (bzw. Assonanz) und der mel. Gliederung: AABCBC AABCBC AABCBCBC; eine zweite ebensolche Strophe, mit a-Assonanz, zum Deo gratias.

„Quanto decet honore“, als „Conductus ad Evangelium“, Anal. XX, S. 226: zwölf Verse verschiedener Länge; mel. ABCD EE FF'GF'G H; zwei Ganzstrophen.

„Super omnes alias“, Ben.-Tropus, Anal. XX, S. 227. Von den 10 vierzeiligen Strophen Dreves' bilden 9 drei Großstrophen, die 10. nimmt die Melodie der dritten Kleinstrophe wieder auf; also Gesamtbau: AAB AAB AAB B. Bau der Großstrophe (= Dreves V 1—12): ABCD ABCD.EECD. Reim -o nach je 2 Versen.

„Benedictus sit hodie“, Versiculi ad Benedictus, Anal. XX, S. 222, zwar nur eine Strophe, aber doch wohl hierher gehörig: 11 Verse verschiedener Länge, alle reimend auf -e; mel. AA BCBC DD EE F. — Schließlich sei aus der gleichen Quelle hier noch als Lai nachgetragen: der Conductus ad laudes „Natus est, natus est, natus est hodie Dominus“; die Teilung in drei Strophen bei Dreves entbehrt der Begründung, die Melodie ist durchkomponiert, mit durchgehender, teils vierfacher Repetition. Der Schluß hat, ähnlich wie mehrere Strophenlais, die mehrfache textliche Setzung des gleichen Verses („Et moritur mors“) ¹⁾.

Bemerkenswert sind die durchgeführten Reime in einigen Stücken; hier hängen sie mit der liturgischen Bestimmung, Tropierung des *Benedicamus domino*, zusammen; richtunggebend war vielleicht die gleiche Gepflogenheit der regelrechten Sequenzen ²⁾. — Hierher stammt auch der Brauch der volkssprachlichen Dichter, ihre Strophenlais mit einem (mehr oder weniger streng durchgeführten) Leitreim zu versehen.

Die Beispiele von Strophenlais aus der Notre Dame-Periode sind nicht sehr zahlreich, aber teils interessant wegen der Melodiegemeinschaft mit französischen Liedern. Sie seien kurz angeführt:

„Ortum floris“, Anal. XX 20 (lies 1, 19 *Datur gratis Ecce natus*, 2, 7 *Pseustis* statt *sensus*, 3, 6 *implevit*, 4, 10 *Est cum suis*). Vorbild der altfranzösischen Pastorelle „Quant voi nee“, alles Nähere s. ZffrSpL. LI, S. 114, auch das Faksimile des Conductus. Der Leitreim (in Str. 1 -oris) ist klar durchgeführt.

1) Zur Überlieferung vgl. Fr. Ludwig, Archiv für Musikwissenschaft V, S. 264.

2) Ich meine die vom „Alleluia“ herrührenden gehäuftten a-Reime. — Scharf von diesen durchgeführten Reimen zu trennen sind die oben bei „O Muse“ und in andern Kleinesequenzen beobachteten paarweisen, aber nicht durchgeführten Reime.

- „Quid tu vides Jeremia“, Anal. XX 22 (Str. 1 auch im Laurentianus). Die Repetitionen beginnen erst mit Vers 5; Bau der Melodie: ABAC DEDE' FGHF GH'. Der metrische Bau zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Rayn. 1268 (vom König von Navarra; auch Strophenlai), aber die Melodien sind verschieden.
- „Isaias cecinit“, Anal. XX 24, Bakellied; der Spender des Festes wird Tityrus genannt, wie auch sonst gelegentlich. Mus. Bau: AB CC DD EE FG HH I.
- „Parit preter morem“, Anal. XX 39, Weihnachtslied. Vorbild der französischen Strophenestampie „Pièç'a que savoie“ (Rayn. 1760); Näheres s. Arch. 156, S. 224 ff., auch die Übertragung einer Melodie von „Parit“. Das gesamte Material brachte H. Anglès in *El Codex de las Huélgas*, Bd. I, S. 266 und III, S. 193. Der Hauptreim ist -orem, ziemlich regelmäßig am Ende der größeren metrisch-musikalischen Glieder gesetzt, während die Nachbildung den Reim -oie weniger konsequent verwendet.
- „Ave nobilis venerabilis“, Anal. XX 226, Marienlied. Über den Bau vgl. Neuphilologische Mitteilungen XXXIV, S. 163.
- „Latex silice“, Anal. XXI 9; Teil einer 4stimmigen Motette, aber aus drei gleichen Strophen bestehend; in einer Quelle als „Prosa de passione“ bezeichnet. Wahrscheinlich ist das Lied nicht eigens für die Motette verfaßt, sondern hat vorher selbständig existiert. Sehr freie Anwendung des Repetitionsprinzips, Kurzglieder, mehrfach drei gleiche. — Lies 1, 6 *destruid*.
- „Crucifigat omnes“, Anal. XXI 231; exhortatio ad bellum sacrum. Die musikalischen Repetitionen beginnen erst mit Vers 7, werden dann bis zum Ende durchgeführt. Melodie s. bei Genrich, Formenlehre S. 180¹⁾.

In den oben behandelten Stücken ist das in der Melodie herrschende Prinzip mehr oder minder stark auch in der metrischen Form ausgeprägt; das ist nicht immer der Fall bei den nunmehr zu behandelnden französischen Strophenlais. Sie gehören textlich teilweise andern metrischen Formgruppen an, unter denen sie an anderen Stellen dieser Abhandlung aufgeführt werden.

1) Dem Textbau nach gehört hierher noch der Conductus „Ortus munde solen iustitie“, Anal. XX 152: 10 10 15 15 7 7 7 7. Ob eine Melodie erhalten ist, verschweigt Dreves.

- „Quant voi nee“, Rayn. 534, oben als Imitation von „Ortum floris“ genannt; anonyme Pastorelle: die Laistrophe ist auch textlich deutlich erkennbar.
- „Joliveté et bone amour m'enseigne“, Rayn. 560, Liebeslied des sonst unbekannten Jehan d'Esquiri; metrisch Reihenlied, vgl. oben S. 47; die Melodie s. bei Gennrich, Formenlehre, S. 181. Das Lied steht in der Quelle KNPX zwischen zwei andern Laistropheliedern, Rayn. 607 und 960.
- „En une praele“, Rayn. 607, anonyme Pastorelle mit Wechselrefrains, metrisch ein Reihenlied, beginnend mit vierfachem 5a'4b, mel. ABABABAB CD EE FF.
- „Quant la sesons renouveau“, Rayn. 613, Refrainpastorelle des primitiven Sängers Raoul de Beauvais; metrisch 7a'b a'b cc 5d'd' 5e7e7 FF, mus. ABAB CC' DD' EF/GH.
- „N'est pas a soi qui aime coraument“, Rayn. 653, Liebeslied von Gace Brulé, metrisch 10ab' ab' c'e' d'd', mel. AA'AA'BB'CC'.
- „L'autrier par un matinet“, Rayn. 965, Refrainpastorelle des Mönchleins von Paris; metrisch Reihenlied, Bau s. oben S. 33.
- „Volez oir muse Muset“, Rayn. 966, ein lustiges Spielmannslied des naiv-eleganten Colin Muset. Metrisch 88848484844'5'4'5'4'5'4'5'5; a a ab ab ab ab ccd ccd d, melodisch (jeder Buchstabe bezieht sich auf eine Gruppe des Vorigen): AA BBBB CC D. Man kann D auch als differenzierenden Zusatz zum zweiten C betrachten, dann: CC'. Die Melodie ist sehr einfach, ihr Bau spiegelt sich recht getreu in der Metrik.
- „En mai quant li rossignolet“, Rayn. 967, ebenfalls von Colin Muset, vgl. oben S. 69. Dort auch Angaben über das textlich ebenso gebaute Colin'sche Lied Rayn. 893, das melodisch jedoch anderswohin gehört.
- „Quant je oi chanter l'alouete“, Rayn. 969, von Moniot de Paris. Da das Lied in seiner Refrainbehandlung einen sonst unbekannten Typ verkörpert, sei es hier abgedruckt

1. Quant je oi chanter l'alöete	Mel.: A
Pour la venue du tens cler,	A'
Lors mi semont une amorete	A
De chançon fere et de chanter.	A'
D'une pucelete	B
Ferai chançonete,	
Qui mult est sadete;	
Je l'aim sanz fausser.	

Bele a la bouchete,	} Mel.:
Color vermeillete;	
Tant la voi sadete	
Que n'i puis durer.	
Or voi je bien que sanz morir	C
Ne porrai ces maus endurer;	D
S'ele mi let ensi fenir,	C
Tout li mons l'en devroit blasmer.	D
D'une pucelete	[B oder BB]

2. A dolor userai ma vie,
 Se cele n'a merci de mi,
 Que je ai si long tens servie,
 Qu'ele mi tiengne pour ami.
 Je ne vivrai mie
 S'ele n'est m'amie,
 Mes a grant haschie
 Me morrai ensi.
 Se muir por s'aie,
 Jamès n'iert qui die
 Chançon renvoisie
 Pour l'amor de li.
 Or voi bien que mar acointai
 Son cors, s'el n'a merci de mi;
 Sa grant biauté mar remirai:
 Je m'en tieng bien a maubailli.
 Je ne vivrai mie

3. Oncor tenir ne mi porroie
 De chanter comme loiaus amis;
 Je chant, et plorer deveroie
 Comme dolenz et esbahiz.
 Se cele n'est moie
 La ou mes cuers s'otroie,
 Faillie est ma joie
 Et touz mes deliz;
 Et Dex qui g'en proie
 Dont qu'ele soit moie
 Si c'oncore en soie
 Joianz et jolis.

Jehan Moniot dit ensi,
 Qu'il a en tel lieu son cuer mis
 La ou il a bien du tout failli:
 Gardez que ne faciez ausi!
 Se cele n'est moie
 La ou

Die beiden Mittelteile aus Kurzversen sind melodisch gleich; Gesamtbau: AA'AA'BB CDCD. Ob die am Schluß der Strophen angedeutete Wiederholung nur einen oder beide Mittelteile umfaßt, ist unsicher; man möchte Letzteres vermuten; bisher beobachtete ich diese sonderbare Art einer Repetition nur in Deutschland und Böhmen im Conductus; vgl. Bd. I der *Analecta* mit vielen böhmischen Liedern, ferner ZfrP. L, S. 592 (das Moosburger Graduale) und ZfdA LXIX, S. 57 (München lat. 5539). Mag auch, wie ich vermute, die Erscheinung sich östlich Frankreichs noch öfter nachweisen lassen, muß ihr Ursprung, trotz der Isolierung unseres Falles, in Frankreich gesucht werden. Vielleicht geht diese Repetition auf Bräuche des liturgischen Gesanges zurück.

„Au nouvel tans que nest la violete“, Rayn. 987, Pastorelle mit Wechselrefrains, von Moniot de Paris. Gleiche Melodie haben Rayn. 980, ein nachlässig gereimter anonymes Damen-dialog und ein religiöses Lied, Rayn. 2111. Die Melodie von Rayn. 980 s. Spanke, *Altfr. Liedersammlung*, S. 420. Früher (ZsfrSpL. LI, S. 84) hielt ich Rayn. 980 für das Original, aber nachdem ich mich überzeugt habe, daß ein unvermutet großer Teil des Inhalts der betr. Quelle (anonymer Teil von KNPX) nach teilweise ziemlich jungen Liedern bekannter Autoren sich im Bau und der Melodie richtet, möchte ich in Moniot den Schöpfer dieser Form sehen, zumal da dieselbe deutliche Anklänge an bisher² besprochene Formen des gleichen Verfassers zeigt. Sie lautet: 10' 10' 76' 76' 776' 776' 76' 76' v R (aa caca cca cca caca v R). Die fast syllabische Melodie ist im Bau auffallend dem Text entsprechend; bezeichnet man die Melodie des ersten Verses, unter Berücksichtigung der Zäsur (4 + 6') mit AB, so ergibt sich: AB AB CB'CB' DDB DDB CB' CB/V R (R = X + V). Da sich zudem die Reime genau dem musikalischen Schema anpassen, haben wir hier ein Gebilde, das in seiner vollkommenen Harmonie zwischen Text und Melodie kaum seines Gleichen finden dürfte.

„En l'an que chevalier sont“, Rayn. 1024 (besser 1924 a), das bekannte Damentournier, von Hue d'Oisy, dem Lehrer Conons von Béthune: das klassische Beispiel der Laistrophe, welcher Gattung ich das Lied 1929 (Archiv 156, S. 225) zuwies, jetzt mit Melodie publiziert von Gennrich, Formenlehre, S. 178. Auch hier vielfach Korrespondenz der Reime mit der Melodie. Interessant ist, daß dieser älteste uns mit Namen bekannte Trouvère das Schema mit derartiger Vollkommenheit handhabte. Von den Provenzalen, die sein Schüler Conon mehrfach imitierte, dürfte Hue seine Fertigkeit kaum gelernt haben, eher von Conductusdichtern; es ist anzunehmen, daß vor den Notre Dame-Dichtern, die anscheinend von 1175 bis 1230 gewirkt haben, in Paris eine Generation von Dichter-Komponisten tätig war, von deren Schaffen uns nur Spuren bekannt sind. Musikalische Gliederung im Großen: AB AB AB AAA CCC DD'DD'DD'; also Dreiteilung!

„Souvent souspire“, Rayn. 1506, das französische Pendant zur „Estampida“ *Kalenda Maya*, von Raimbaut de Vaqueiras. Raimbaut dichtete, wie berichtet wird, sein Lied nach einer Melodie, die er von zwei „joglar de Fransa“ spielen hörte. Wenn man (in der klassischen Bearbeitung von Fr. Ludwig, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte², S. 190) die beiden Melodien vergleicht, erscheint die nordfranzösische einfacher; ebenso ist der melodische Bau strenger. So ist, mag auch die Quelle (KNPX) von vorneherein der Kontrafaktur verdächtig sein, die nordfranzösische Version als die ursprünglichere zu betrachten, zum Mindesten hinsichtlich der Melodie. Das besagt ja auch die provenzalische Überlieferung. Metr. Bau: 4'4'8' 4'4'8' 8'8' 2'2'8' 2'2'6' (alle Glieder haben gleichen Reim); mel. AA'B AA'B ACAC DDAC DDE. — Bau von *Kalenda Maya*: 4'4'44' 4'4'44' 44'44' 2'2'6' 2'2'6' (aaba aaba baba aaa aaa), mus. AA'B AA'B A'CA'C' DDE DDE.

„Pièç'a que savoie“, Rayn. 1760, die oben erwähnte Nachbildung von „Parit preter morem“; vgl. oben S. 91.

„Un petit devant le jour“, Rayn. 1995, schon oben unter den Reihenliedern angeführt (S. 45). 75 75 75 75 76 76 7 7 9 vR, abababababab aaa vR; mel.: ABAB ACAC DED'EFGH/VR (R = X + V). Auffallend ist die Wiederkehr der Reime, auch außerhalb der „Reihe“. Als Verfasser nennt eine Quelle den Chapelain de Laon, also einen Kleriker (wie Moniot).

„Au tans pascour“, Rayn. 2005, Refrainpastorelle von Jehan Erart, nachgebildet in dem religiösen Liede Rayn. 82. Bau: 446'446' 88 6'6' 88 6'/86', aabaab cc dd ee f/GH, mel. AA BB CC BB D/A'. Hier starker Wechsel der Reime; auffallend die Wiederkehr des Einleitungsmotivs am Schluß.

„An partir d'esté et de flos“, Rayn. 2033, anonymes Lied gegen die Liebe. Sabab aa b 6cc, mel. ABAB CC B DD'. Das musikalische Vorbild dieses Liedes, R. 430, von Moniot d'Arras, ist um zwei Verse kürzer und würde nicht in diese Gruppe gehören.

5. Repetition kleinsten Umfanges (AA BB) in Strophenliedern.

Man wird bemerkt haben, daß in den Formen der zuletzt behandelten Gruppe die Metrik teilweise nicht mit der Musik parallel ging. Verschiedene dieser Lieder gehörten metrisch anderswohin, meist unter die Reihenstrophen. Diese Inkongruenz ist die Regel bei solchen Liedern, die musikalisch nur eine zweifache Repetition aufweisen; metrisch gehören sie teils unter die Kanzone („Kanzone mit zwei Stollen auch im Abgesang“), teils unter die Reihenlieder. Wenn wir sie hier kurz anführen, geschieht es, weil sie formal der Laistrophe verwandt sind. Aber diese Verwandtschaft geht über das Formal-Schematische nicht hinaus, und deshalb vermeide ich den Ausdruck „Laiausschnitte“, den Fr. Gennrich hier anwendet (korrekter wäre übrigens „Sequenzenausschnitte“).

Tropenartige Stücke kleinsten Umfanges, wie „Viderunt Emmanuel“ (B 151', 7abab nene, mus. ABAB CDCD) und „Exsurge Domine nostra redemptio“ (Anal. XX, S. 223, 6nananana, mus. ABAB CDCD) mögen am frühesten nach diesem Prinzip gegliedert werden sein. An mehrstrophigen Conductus gehören hierher:

„Dulcis sapor novi mellis“, A 44, s. oben S. 22.

„Patris ingeniti filius“, A 59, s. oben S. 69.

„Gratuletur et letetur“, A 43' (s. oben S. 27), vier 15 Si mit Binnenreimen, mus. AA BB.

Auch die Notre Dame-Schule kannte das Prinzip; aber eins der betr. Stücke,

„Vite perditte me legi“, Anal. XXI 166, hat seine Form und Melodie einem Liede des Troubadours Peirol („Per dan que d'amor m'avegna“) entnommen, durch Binnenreime das Schema (7'4 7'4 75'75') verschönernd; mus. ABAB CDCD'.

Zweimal ist Walther von Châtillon anzuführen:

- „Sol sub nube latuit“, Anal. XX 7, s. oben S. 32, und
 „Dum medium silentium“, Anal. XX 4, s. oben S. 35; beides sind
 Reihenlieder. Da Walther als Imitator romanischer Formen
 bekannt ist, besteht die Möglichkeit, daß er auch hier einen
 Minnesänger kopiert hat; vgl. oben S. 32.

Aus der provenzalischen Literatur ist noch zu nennen

- „A penas sai don m'apreing“, von Raimon de Miraval: 7abba
 abaaba, mel. ABAB CDE C'D'E'.

Von den weit zahlreicheren Fällen aus der französischen
 Lyrik gab ich Arch. 156, S. 216 eine Aufzählung, die nahezu voll-
 ständig war; sie sei hier erweitert und mit kurzen Zusätzen wieder-
 holt. Die bunte Vielfältigkeit der metrischen Strophenbilder zeigt
 hier deutlich, daß es sich nicht um einen Formtyp handelt; aus
 irgendeiner Geschmackslause heraus haben die Komponisten Lieder
 mit dem mus. Bau AA BB versehen, die sie geradeso gut anders
 hätten bauen können. Im Gegensatz zu allen irgendwie mit der
 Sequenz versippten Formtypen liegt hier das Wesen der Gesamt-
 form nicht im Musikalischen, sondern im Metrischen.

- „L'autrier en mai“, Rayn. 94, Pastorelle des Moniot d'Arras,
 Reihenlied; s. oben S. 46.
 „Tant ai d'amours qu'en chantant m'estuet plaindre“, Rayn. 130,
 Liebeslied des Vidame von Chartres (viermal 10a'b' + Erw.;
 ABABCBCB + E); s. oben S. 47.
 „Contre le tens que je voi qui repaire“, Rayn. 178, anonymes
 Reihenlied aus 10 Si; s. oben S. 47.
 „Grant pièç'a que ne chantai mais“, Rayn. 194, metrisch Kan-
 zone aus 10 Achtsilbnern, mel. ABAB CDECDE.
 „Quant mars commence et fevrier faut“, Rayn. 391, anonymes
 Liebeslied in Reihenform, mit Wechselrefrains; s. oben S. 36.
 „Au renouveau de la douçour d'esté“, Rayn. 437, berühmtes,
 mehrfach imitiertes Liebeslied des Gace Brulé; s. oben S. 48.
 „Nouvele amour qui si m'agree“, Rayn. 489, metrisch Kanzone
 (8'8 8'8 4'4'8 4'4'8, abab aabaab), einziges Lied des Sängers
 Rogeret de Cambrai; mus. ABABCC'DCC'D: Melodie s. bei
 Gennrich, Formenlehre, S. 209.
 „A l'entrant du tans novel“, Rayn. 581, anonymes Liebeslied,
 abab baabb (77 77 77357), mel. ABAB CD E C'D.
 „Quant voi la flor novele — Paroir en la prêle“, Rayn. 599,
 Pastorelle von unbekanntem Verfasser, Vorbild von zwei rel.
 Liedern, Rayn. 598 (mit gleicher Melodie) und Rayn. 602 (von

Jaques de Cambrai). 6'6'6'6' 7'5 7'5, aaaa abab; mel. ABAB CDCE. Da Rayn. 602 sich „Rotrowange“ nennt und keins der drei Lieder einen Refrain hat, so liegt gegenüber unserer Definition der Rotruenge (Refrainlied alten Stils, d. h. in Reihen- oder Romanzenstrophe) eine Variante vor: der späte Jaques de Cambrai (imitierte u. a. Colart Le Boutellier) faßte bei seiner Benennung das ganze Strophenbild der Rotruenge (Grundstock + Refrain) ins Auge. Es ist nicht erforderlich, daß wir eine verschollene, noch ältere Refrainrotruenge als Vorbild dieser drei Lieder konstruieren. Ob wir nun freilich Rayn. 599 als echte Rotruenge anerkennen wollen, ist eine (unerhebliche) Frage, über deren Beantwortung man verschiedener Ansicht sein kann.

„Tant ai amours servies longuement“, Rayn. 711, berühmtes Liebeslied des Königs von Navarra; 10 ab'ab' b'aab', mel. ABAB CDC'D'.

„Chanter et renvoisier sueil“, Rayn. 1001, Reihenlied von Thibaut de Blason; vgl. oben S. 31; 7 abababab, mel. ABAB CDCD.

„L'an que rose ne fueille“, Rayn. 1009, Kanzzone des Châtelain de Coucy; 6'6'6'6' 10 10 6 10 10', abab cedda, mel. ABAB CD ECD'.

„Se par force de merci“, Rayn. 1059, von der unzuverlässigen Berner Handschrift Gautier d'Espinaus zugeschrieben, 7 abba bb cc dd, mus. AA'AA'BCBCBC'. Diese außergewöhnliche Form stellt keinen eigenen Typ dar, sondern verdankt ihr Entstehen einer Erweiterung: Original des Liedes war anscheinend Rayn. 1402, das unten noch zu besprechen ist.

„Ahi amours com dure departie“, Rayn. 1125, berühmtes Kreuzlied des Conon de Béthune; 10 a'b a'b ba'ba', mel. ABAB CDCD.

„Ja de chanter en ma vie“, Rayn. 1229, Liebeslied von Renaut de Sablé; 7 a'b'a'b' ca'ca', mel. ABAB CDC'D'.

„Quant li rossignols s'escrie“, Rayn. 1149, anonymes Reihenlied (s. oben S. 27); 7 a'b a'b a'b a'b, mel. ABAB CDCD.

„On soloit ça en arrier“, Rayn. 1253, volkstümliches Spottlied gegen die Frauen, 7 aab ccb d'd'b eeb (teils Assonanzen), mel. AAB AAB CDE FDE.

„Il me covient renvoisier“, Rayn. 1300, chanson de table, wahrscheinlich von Colin Muset; 7 4 7 4 3 11 3 11 (ababbbbb), mel. ABAB CDCD.

„Tant ai amé c'or me covient hâir“, Rayn. 1420, von Conon de Béthune; Form, entlehnt einem ohne Noten erhaltenen Liede

Aus dem St. Martialconductus ist anzuführen:

„Gaudeamus nova cum letitia“, A 37, Versus von Troters, wie die Hs. angibt; 7'7'11 11 7 7/11 (aa bb bb/B), mel. AA BB CD/E; der Refrain steht vor dem Liede.

Aus Notre Dame das einstrophige Lied

„O lilium convallium“, Laur. fol. 241, 8 abab bbaab, mel. ABAB CCDED. Ferner

„Pater sancte dictus Lotharius“, Anal. XXI 242 (Mel. S. 215, nach Egerton = Laurentianus), von Philippe de Grève an Innocenz III. 10 abab aba, mel. ABAB CCD (Mel. = Rayn. 719).

„Si mundus viveret“, Anal. XXI 214, oben S. 38 unter Reihenedern angeführt, in seinem metrischen (6 nb nb nb nb b) und musikalischen Bau (ABAB CDCD'E) abhängig von

„Pois pregatz me seignor“, von Bernart von Ventadorn (Appel, Nr. 28).

Noch älter ist

„L'autrier jost'una sebissa“, Pastorelle von Marcabru (Nr. 30 der Ausgabe Dejeanne); 7 a'a'a'b' a'a'b', mel. ABAB CCD; sonderbar ist hier das Mißverhältnis zwischen metrischem und musikalischem Bau, wohl weniger der noch unentwickelten Technik als einer eigenwilligen Laune des Komponisten entsprungen.

Eine ganze Reihe von Beispielen liefert die nordfranzösische Lyrik:

„Onques mais nus bons ne chanta“, Rayn. 3, Reihened von Blondel; s. oben S. 36; 8 abababab bb, mel. ABAB CDC'D EF.

„Tant ai d'amours qu'en chantant m'estuet plaindre“, Rayn. 130, Reihened des Vidame de Chartres; Näheres s. oben S. 47.

„En aventure ai chanté“, Rayn. 408, Reihened von Pierre de Corbie, s. oben S. 32.

„Lonc tens ai esté“, Rayn. 433, Reihened, 5 ab'ab'ab'ab'a, mel. ABAB CDCD E; Verfasser wahrscheinlich Aubin de Sézanne; Mel. s. bei Gennrich, Formenlehre, S. 224.

„A la douçour des oisiaus“, Rayn. 480, Reihened von Gontier de Seignies; vgl. oben S. 32; Mel. der Hs. O: ABAB CDC'E/FG.

„La douçours du tans novel“, Rayn. 580, anonyme Refrainpastorelle in Kanzonenform: 775'775' 777777/77 (aab aab bb aac/CC), mel. ABC ABC DD EFG/HI.

„Quant je voi l'erbe reprendre“, Rayn. 633, Reihened von Gace Brulé, s. oben S. 29.

- „Hé Diex, tant sunt maix de vilainnes genz“, Rayn. 684, eigenartig gebaute Kanzone des Gautier de Dargies: 10 6 6' 10 6 6' 10' 10 10' 10' (aab aab baabb), mel. ABC ABC DD' AED².
- „Douce dame, grés et graces vous rent“, Rayn. 719, Kanzone von Gace Brûlé: 10 abab bba, mel. ABAB CCD. Melodie gleich der von „Pater sancte dictus Lotharius“; s. vorige Seite.
- „Tout esforciés avrai chanté souvent“, Rayn. 728, Kanzone von Gautier d'Espinaus: 10 10' 10 10' 7 6' 7 6' 7 3 5' (abab acacaac), mel. ABAB CDCD EFG.
- „Quant voi la flor botoner — Qu'esclarcissent rivage“, Rayn. 772, Reihenlied von Gace Brûlé; s. oben S. 45.
- „Par Deu, sire de Champagne et de Brie“, Rayn. 1111, Jeu-parti zwischen Thibaut und Philippe de Nantueil, in Kanzonenform: 10 a'b a'b b a'bba', mel. ABAB CDCD E (E ähnlich C + D).
- „El mois de mai par un matin“, Rayn. 1375, Refrainpastorelle von Raoul de Beauvais, in Reihenform; s. oben S. 46.
- „Le brun tans voi resclarcir“, Rayn. 1445, anonyme Kanzone: 7777 74747 (abab abaab), mel. ABAB CDCD'E.
- „L'autrier chevachoie delés Paris“, Rayn. 1583, Pastorelle mit Refrains, von Richard de Semilli; mit Melodie ediert von Genrich, Rotruenge, S. 35. 10 aaaaaaa v R, mus. AA'AA' BCBC/VR; in den ersten 6 Versen mus. = Rayn. 1680 (anon. Pastorelle).
- „Quant la saisons s'est demise“, Rayn. 1622, Kanzone von Gautier de Dargies: 7'8 7'8 8 8'8 7'8 (abab babab), mel. ABAB CB'CB'D.
- „Qui bien veut amours descrire“, Rayn. 1655, Reihenlied über die Liebe, von Robert de Reims; s. oben S. 33.
- „Li tans qui reverdoie“, Rayn. 1756, Refrainlied in Kanzonenform von Moniot de Paris: 6'6'6'6' 7777777/7'7 (abab eded eef G'F), mel. ABAB CDCDE CD/CD. Der Refrain lautet: Li doriaus validorele, — Li doriaus validoré. Metrisch-musikalisch nachgebildet in dem religiösen Liede Rayn. 1159.
- „Bian m'est du tans de gäin qui verdoie“, Rayn. 1767, Kanzone von Perrin d'Angecourt: 10 a'b a'b ba'b, mel. ABAB CC'D. Identisch mit Rayn. 1155.
- „Quant je voi et fueille et flor“, Rayn. 1978, kunstvolles Reihenlied von Raoul de Soissons; s. oben S. 49.
- „Centre la freidour“, Rayn. 1987, Kanzone von Jaques de Cysoing: 557 557 77 737 (abc abc bbceb), mel. ABC ABC DD' EFG (G ähnlich C).

„A l'entree de pascour“, Rayn. 2002, anonyme Pastorelle mit Kehrreim: 7 abababa 5c'e' 5DDD, mel. ABAB CDCDE/FGF; Mel. s. Spanke, Altfr. Liedersammlung, S. 433.

Eine Sonderart des Typs AA BB + X charakterisiert sich dadurch, daß der Schluß auf ein Thema des Anfangs zurückgreift; sie ist recht selten:

„De joli cuer enamoré“, Rayn. 430, von Moniot d'Arras, Vorbild des oben genannten Liedes Rayn. 2033: 8 abab aab, mel. ABAB CCB.

„A l'entrant d'esté que li tans s'agence“, Rayn. 620, von Blondel: 10 a'b a'b a'a'b, mel. ABAB CC'B.

„Quant je voi iver retourner“, Rayn. 893, Schlaraffenlied: 8 aaaa bbbb, mel. ABAB CCAB. Über den metrischen Typ des Liedes s. oben S. 69.

Aufgabe dieses Kapitels (wie dieser ganzen Abhandlung) war es, die Geschichte des Typs, insbesondere die Zusammenhänge zwischen Lateinischem und Romanischem zu klären und wenigstens für ein Teilgebiet, die altfranzösische Lyrik, Abschließendes zu bieten. Dementsprechend wird der Kritiker Lücken finden, auf deren eine ich schon hinwies (Lais und Descorts). Zahlreiche Sequenzen jüngerer Stiles von bekannten und unbekannten Verfassern, zugänglich in mehreren Bänden der *Analecta* konnten ohne Schaden übergangen werden, da sie für die Entwicklung nichts bieten und ohne Noten erhalten sind. Interessanter sind verschiedene strenge und freie Sequenzen, die in den *Carmina Burana* erhalten sind und dem Scharfsinn ihres demnächstigen Herausgebers dankbare Aufgaben bieten werden (insoweit W. Meyer dieselben nicht schon in seinem Nachlaß gelöst hat). In ihrer Formkunst berühren sie sich teils mit der Notre Dame-Lyrik, entsprechend einer teilweisen Koinzidenz der Quellen, teils mit einer anscheinend etwas älteren, mehr im Musikalischen wurzelnden Lai-Produktion unbekannten Wohnsitzes. Vermutlich wird auch die großzügige, von Hilka geplante Ausgabe der mittellateinischen Lyrik weltlichen Inhaltes willkommenes neues Material für die Beurteilung der Sequenzenkunst bringen, insbesondere aus englischen Quellen.

Interessant ist, sei zum Schluß angemerkt, die Beobachtung, daß zwei Hauptgebiete der geistlichen Sequenzenkunst im Romanischen in keinen Spuren vertreten sind: die alte liturgische Sequenz mit Versikeln aus Prosa, und die späteste Abart, die Sequenz aus durchgehend gleichen Versikeln, die strophentartigen Charakter hatten.

Der Grund liegt auf mehreren Gebieten: zunächst in den zeitlichen Verhältnissen. Als die romanische Lyrik erblühte, zuerst im Süden, war eine Sequenz im alten Stile für den schaffenden Dichter etwas ganz Unmodernes. Andererseits bot in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, als die romanische Lyrik schon ihre eigene Entwicklung hinter sich hatte, die damals modernste Sequenzenart wenig Reiz zur Nachahmung, zumal da sie vom rein musikalischen Standpunkte aus etwas Zwitterhaftes hatte. Zweitens auch in sachlichen Verhältnissen: die alten Prosen hatten, mochten sie auch ihre melodische Substanz teilweise weltlichen Sphären entnehmen, durch ihre Verwendung in der Messe und ihren Kontakt mit der Alleluia-Musik allmählich eine Bindung mit der Liturgie erhalten, die zu eng war, um eine Verwendung der Form und des Stiles für weltliche Stoffe zu begünstigen. In der Tat haben im 11. Jahrhundert die weltlichen Sequenzen der von Strecker edierten *Cambridge* Sammlung, die äußerlich den alten prosaischen liturgischen Sequenzen ziemlich ähnlich sind, in Wirklichkeit ihre eigene Formenlehre, die uns in Ermangelung der Melodien leider nur teilweise zugänglich ist. Diese besonderen Züge wurden dann im 12. Jahrhundert in der außerliturgischen Literatur weiter gepflegt und ausgebildet; in die liturgische Sequenz sind sie kaum eingedrungen.

In der Geschichte der liturgischen Sequenz läßt sich deutlich beobachten, daß der Metriker vor dem Musiker immer mehr in den Vordergrund tritt; der Höhe- und Endpunkt dieser Entwicklung liegt in den herrlichen Schöpfungen Adams von St. Victor. Ähnliches ist bei der freien Sequenz vor 1250 in romanischer Sprache keineswegs der Fall; hier hatte immer der Musiker die Oberhand. Die Texte sind weder inhaltlich von Bedeutung, noch befriedigen sie das Formbedürfnis des metrisch eingestellten Betrachters. Man könnte fast behaupten, daß mit Gefflossenheit Bindungen formlicher Art, die dem logisch ordnenden Geist eines architektonisch arbeitenden Dichters entspringen konnten, beiseite gelassen werden. Später freilich änderte sich auch hier (bei den romanischen *Lais*) das Bild; man vergleiche, um das zu übersehen, einmal einen *Lai* von Gautier de Dargies mit einem solchen von Guillaume Machaut.

VI. Das Rondeau und seine Nebenformen.

1. Das Rondeau im engeren Sinne.

Zur Illustration drucke ich nebeneinander eine in den Roman Guillaume de Dole eingeschobenes Rondeau und ein lateinisches aus der ND-Tradition.

La jus desouz l'olive,
Ne vos repentez mie,
Fontaine i sourt serie.
Puceles, carolez!
Ne vos repentez mie
De loianment amer.

Luto carens et latere
Transit Hebreus libere,
Novo novus caractere.
In sicco mente munda
Transit Hebreus libere
Baptismi mundus unda.

Das Charakteristische des klassischen Rondeaux, welches durch die beiden obigen Beispiele verkörpert wird, steckt: 1) im rythmischen Gesamtbilde, 2) in dem damit teilweise zusammenhängenden musikalischen Bau, und 3) in den Refrains.

Das Rondeau ist, wie schon sein Name besagt, ein Tanzlied; die durch das Rondeau begleitete Tanzbewegung verlief, wie aus Nachrichten und Miniaturen hervorgeht, entweder in geschlossenem Kreise oder in gelöstem Reigen, jedenfalls aber in marschförmigem Rythmus. Da das Rondeau eine ganz bestimmte rythmische Gesamtform darstellt, ist diese in Beziehung zu dem Ablauf dieses Tanzes zu bringen. Kürzlich hat P. Verrier als den betr. Tanz nach Zeugnissen älterer Theoretiker den Branle double und den Branle simple mitgeteilt; vgl. meine ausführliche Besprechung des Verrier'schen Buches (*Le Vers français*) in Bd. LIII der Zts. für rom. Phil. — Für die beiden obigen Stücke ist der rythmische Rahmen: 6'6' 6'6 6'6, bzw. 8 8 86'86'; allgemein ausgedrückt: das Rondeau besteht aus zwei Abschnitten ungleicher Länge, die beide in zwei gleiche Hälften zerfallen (im zweiten Beispiel: erster Abschnitt: 8 8, zweiter: 86' 86'); der zweite Abschnitt ist länger als der erste, braucht aber nicht, wie oben (und überhaupt meistens) der Fall ist, im ersten Teil seiner Elemente (8 6') auf die Elemente des ersten Abschnitts (8) zurückzugreifen. Man vgl. das lateinische Rondeau

Felix dies et grata,
Hec est dies optata,
Dies, nostri doloris terminus,
Hec est dies, quam fecit dominus.

Und aus dem Guillaume de Dole:

Main se leva bele Aeliz,
Mignotement la voi venir,
 Bien se para, miex se vesti en mai,
Dormez, jalous, et je m'envoierai.

Allerdings ist auch in diesen beiden Fällen eine rythmische Verwandtschaft der beiden Hauptteile nicht zu verkennen; nur wird sie nicht durch Ganzverse, sondern nur durch Zäsurabschnitte des längeren Teiles ausgedrückt.

Parallel zu diesen rythmischen Verhältnissen des Rondeaux laufen die melodischen. Die beiden abgedruckten französischen Beispiele sind ohne Noten überliefert; für die lateinischen gilt das Schema AA BB, im Falle „Luto carens“ verfeinert zu AA ABAB. Die Unabhängigkeit des zweiten Abschnittes vom ersten ist in der musikalischen Tradition verhältnismäßig oft zu beobachten; vgl. darüber Spanke, „Das lat. Rondeau“, in ZtschrSpL. LIII, S. 129. Legen wir für das Rondeau die Grunddefinition „Begleitmusik zu einer bestimmten Tanzart“ fest, so erscheint die musikalische Verfeinerung AA ABAB als überflüssig. Sie ist, wie später zu zeigen ist, tatsächlich von allen Dichtern, die die Rondeauform wegen ihrer Beliebtheit für Nicht-Tanzlieder übernahmen, nicht imitiert worden, selbst dort, wo der Reim (aa abab) es eigentlich nahegelegt hätte.

Nun zu den Refrains, — die zum „Rondeau im engeren Sinne“ als notwendiger Bestandteil gehören. Der späte Theoretiker Johannes de Grocheo erwähnt an zwei Stellen das Verhältnis des Refrains („responsorium vel refractus“) zu den additamenta (= Textversen): 1) Ausg. Wolf (Sammelbände der internationalen Ges. für Musikgeschichte I), S. 92: Nos autem solum illam rotundam (cantilenam) vel rotundellum dicimus, cuius partes unum habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus. — 2) S. 95: Additamenta vero differunt rotundello, ductia et stantipede: in rotundello vero consonant et concordant in dictamine cum responsorio. Ich finde nur folgende Erklärung: 1) die Melodie des (von Johannes) eng gefaßten Rotundellus zeigt Verschiedenheit zwischen Textversen und Refrain, also AA BB, bzw. AA BCBC. — 2) die Textverse im Rondeau sind dem Reime nach sowohl unter sich (*consonant*) als auch mit dem Refrain (*concordant*) gleich. Befriedigend ist auch diese Interpretation nicht, und man würde gern *inter se* hinter *consonant* einfügen; aber es ist die einzige, die mir möglich erscheint, — wenn man nicht durch Korrektur die eine der beiden Stellen

dem Sinne nach ins Gegenteil verkehren wollte. Gennrich hat im ersten Band seiner „Rondeaux, Virelais und Balladen“, S. 79, das von Johannes zitierte Rondeau „Tote seule passerai le vert bosage“ in einer Bauart wiedergegeben, die der ersten Stelle Jehans entgegengesetzt ist (AA ABAB); aber diese Ausgabe ist, wie die meisten Gennrichs, eine Rekonstruktion, hier nach der in einer Motettenhandschrift überlieferten Melodie des Refrains allein. Sie ist, wenn unsere obige Interpretation zutrifft, bedenklich, denn Johannes wird, wenn wir auch seine Definition nicht als allgemein bindend anerkennen wollen, für dieses Beispiel jedenfalls richtig definiert haben. — Nach Untersuchung des lateinischen und französischen Materials läßt sich für das formliche Verhalten der Refrains die Regel aufstellen: der Endrefrain stimmt in seiner Melodie, seiner Länge, seinem Schlußreime und, wenn geteilt, meist auch in seinem ersten Reime, mit dem additamentum des zweiten Hauptabschnittes überein. Der Binnenrefrain stimmt in Länge und Reim fast immer, in der Melodie immer mit dem ersten additamentum überein. Es ist die Regel, aber Ausnahmen sind häufig, daß der Binnenrefrain textlich den ersten Teil des Schlußrefrains bildet, wie z. B. in den ersten beiden oben gedruckten Beispielen. — anders in den beiden weiteren Beispielen.

Wollen wir, nach dieser Festlegung des formlichen Tatbestandes, tiefer in die Geschichte dieser Gattung eindringen, so stoßen wir auf größere Schwierigkeiten. Wie ich in dem genannten Rondeau-Aufsatz nachwies, läßt sich die Rondeauform als rythmisches Gerippe schon in der Frühe des 12. Jahrhunderts nachweisen, und zwar im St. Martialconductus, bei Abaelard, im liturgischen Drama und bei den frühesten Provençalern, teilweise durch die Melodie bestätigt. Wenn das Rondeau mit Binnenrefrains schon um diese Zeit bestanden hat, so müssen wir annehmen, daß all diese Dichter um die echte Rondeau-Form gleichsam herumgegangen sind: denn der Conductus

In laudes Innocentium,
 Qui passi sunt martirium,
 Psallat chorus infantium:
Alleluia!
 Sit decus regi martirum
Et gloria!

hat zwar den Schluß-, aber nicht den Binnenrefrain, während der Hymnus

Abaelards
 Ut leonis catulus
Resurrexit dominus,
 Quem rugitus patris
 Die tertia
 Suscitavit vivificus
 Teste physica.

zwar einen Binnen-, aber keinen Schlußrefrain hat. Dagegen haben die Strophen

Guillems IX Ben vuelh que sapchon li pluzor
 D'est vers si's de bona color,
 Qu'ieu ai trag de mon obrador:
 Et es vertatz,
 E puese ne traire'l vers auctor
 Quant er lassatz.

und Marcabrus Dirai vos en mon lati
 De so qu'en vei e que vi:
 L segles non cuit dure gaire
 Segon qu'escriptura di;
 Qu'eras faill lo fills al paire
 El pair' al fill atressi.

überhaupt keinen Refrain, aber das typische Gerippe des Rondeaux. — bei Marcabru durch die Reimverschiebung aa baba (statt aa abab), die auch sonst später auftritt, geändert.

Wenn wir annehmen, daß dieses rhythmische Gerippe nicht nur das Wesentlichste, sondern auch das Älteste am Rondeau ist, und daß die Branles um 1100 von Vokalmusik irgendwelcher Refrainverteilung oder von Instrumentalmusik begleitet wurden, so liegt die Sache einfach: der Tanz schuf den Rythmus und der Rythmus das Lied — mit irgend welchen Refrainvarietäten. Dem gegenüber könnte man mit Recht auf die Spuren des Binnenrefrains bei Abaelard und das Vorhandensein von regelrechten Rondeaux in der Londoner St. Martialhandschrift¹⁾ hinweisen. Vielleicht kam schon sehr früh, kurz nach 1100, jemand auf den Gedanken, die Branle-Begleitung im Wechselgesange ertönen zu lassen.

Keinesfalls aber dürfen wir uns mit der primitiven, kürzlich von Gennrich wieder aufgewärmten Erklärung zufrieden geben: „man wählte einen der vielen Refrains, der Vorsänger sang die

1) Vgl. meinen Aufsatz „Volkstümliches in der altfr. Lyrik“, Zeitschrift für rom. Phil. LIII, S. 286

erste Zusatzzeile nach der Melodie der ersten Refraintteile etc.⁵. Als man das erste Rondeau schuf, gab es keinen Refrain zu wählen, denn all diese Refrains (auch die Wechselrefrains der höfischen Lieder) verdanken ja der Improvisation beim Branle-Tanzen ihre Entstehung. Die Erfindungsgabe der Dichter (*Jongleurs*), die hier am Werke waren, betätigte sich nicht in den ausdruckslosen, typischen Additamenta, die immer wieder die Geschichte von der schönen Aelis sangen, sondern gerade in den Refrains. Solche, die gefielen, hatten den Vorzug, immer wieder und an den verschiedensten Stellen benutzt zu werden; manche dagegen und gerade die interessantesten, blieben isoliert in der Tradition, wie ein Blick in das Refrainverzeichnis am Schlusse des 2. Bandes von Gennrichs *Rondeaux* lehrt.

Die Tradition des französischen Rondeaux leidet an einem schweren Mißstande, am Fehlen alter Melodien, und an der äußerst spärlichen, teilweise mangelhaften Fixierung alter Texte. Die einzigen Texte, die ins 12. Jahrhundert hinaufgehen, sind die des Guillaume de Dole (Nr. 1—18 in Gennrichs Ausgabe); sie zeigen zum Teil einen recht freien Bau, der jedoch auch in lateinischen Rondeaux zu beobachten und deshalb nicht zu ändern ist. Die Melodien, mit denen sie Gennrich versah, sind ausnahmslos Rekonstruktionen nach später Überlieferung der Refrains und als solche nicht nur hinsichtlich des musikalischen Baues, sondern auch der melodischen Linie nur mit Vorsicht zu genießen. Sie zeigen tatsächlich eine erheblich reichere Melismierung als alle in Notre Dame-Handschriften und die beiden in der Londoner St. Martialhandschrift erhaltenen lateinischen Rondeaux. Gennrich sagt darüber (Formenlehre, S. 62): „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, also eine Künstelei, die erst eintreten konnte, nachdem die Form schon feststand und bereits erweitert werden sollte.“ Genau das Gegenteil ist richtig: die „Künsteleien“ der lateinischen Rondeaux sind auch in der unkorrigierten Fassung der ältesten französischen Rondeaux festzustellen, ihre Texte bewegen sich in der Sprache des Hymnus und Conductus, sind aber keineswegs dekadent oder auch nur annähernd so geziert wie die späten, tatsächlich „literarischen“ französischen Rondeaux (mit Ausnahme des volkstümlichen *Adans de la Hale*), ihre musikalischen Freiheiten (Form AA BCBC statt AA ABAB) kehren gerade in der frühesten lateinischen Vorgeschichte

(„In laudes“, Abaelard-Planctus, Drameneinlagen) wieder, ihre Melodien sind hinsichtlich der Linie von großer Einfachheit. Sie bilden also keinen Gegensatz zum echten Rondeau, sondern unersetzliches Material zur Feststellung des richtigen frühen Rondeautyps. Der Weg vom Mannigfachen zum Uniformen ist in der romanischen Musikgeschichte des öfteren zu beobachten, recht deutlich z. B. auch beim Lai.

Damit soll nicht behauptet werden, daß der Ursprung der Gattung im Lateinischen liege. Im Gegenteil: die lateinischen Rondeaux verkörpern, reicher und sicherer als der gesamte musikalische Inhalt der Genrich'schen Rondeauausgabe, die melodische Gestalt des französischen Rondeaux des 12. Jahrhunderts. Sie waren keine papierene Musik, sondern wurden zur Begleitung von Tänzen in der Kirche von den Klerikern gesungen. In einigen Fällen ist nachzuweisen, daß sie ihre melodische Substanz mit französischen Rondeaux teilen. Der interessanteste Fall sei hier abgedruckt.

<i>Veni sancte spiritus,</i>	<i>En ma dame ai mis mon cuer</i>
<i>Spes omnium,</i>	<i>Et mon panser,</i>
<i>Et emitte celitus,</i>	<i>N'en partiroie a nul fuer,</i>
<i>Veni sancte spiritus,</i>	<i>En ma dame ai mis mon cuer,</i>
<i>Perscrutator inclitus</i>	<i>Si m'ont sorpris si vair oïl</i>
<i>Es cordium.</i>	<i>Riant et eler.</i>
<i>Veni sancte spiritus,</i>	<i>En ma dame ai mis mon cuer</i>
<i>Spes omnium!</i>	<i>Et mon panser.</i>

Beachtung verdient die Tatsache, daß es sich in diesen beiden Fällen um ein achtzeiliges Rondeau handelt, wie aus der Überlieferung und aus dem Satzbau des Textes hervorgeht; achtzeilige Rondeaux sind in der lateinischen Literatur höchst selten (vgl. noch „Salve nos stella maris“, s. Spanke, Lat. Rondeau, S. 121), in der französischen Überlieferung erst in jungen Schichten die Regel; sonst herrschte in der Frühzeit anscheinend das Rondeau ohne Einleitungsrefrain, also das sechszeilige vor (aA abAB statt ABaA abAB)¹⁾.

Eine Frage für sich ist wieder die Herkunft der Refrainmelodien; viele Rondeaux, besonders solche der Spätzeit, wurden offenbar in einem Guß neu gedichtet und komponiert. Andere da-

1) An meiner früheren (vgl. Zts. f. rom. Phil. LIII, S. 267), auf praktischen Erwägungen (Vortragsart) aufgebauten Annahme, daß vor allen Rondeaux, auch den nach der Überlieferung vier- und sechszeiligen, der Vollrefrain erklingen sei, möchte ich heute nicht mehr festhalten.

gegen, besonders diejenigen volkstümlicher Art, übernahmen, wie das Volkslied gerne tut, fremdes musikalisches Gut. Manche Refrains kehren in verschiedenen Stücken wieder, gelegentlich haben auch zwei Refrains dieselbe Melodie, oft hat derselbe Refrain dem wechselnden Geschmack der Zeiten verschiedene Melodien zu verdanken. Zu denken gibt der von Fr. Ludwig geführte Nachweis, daß zwei Refrains auf textlose Clausulae von Notre Dame-Melodien zurückgehen, besonders wenn wir die Verwendung von Refrainmelodien (mit Text natürlich) am Schluß höfischer Lieder (*chansons avec des refrains*) ins Auge fassen. Es ergibt sich dabei, daß jene Urfassungen (in den Clausulae) im Vergleich zu den späteren melodisch die einfachsten sind.

In den beiden an der Spitze dieses Abschnittes gedruckten Beispielen wurden die vierten Zeilen, obwohl nicht zum Refrain gehörig, ebenfalls durch den Druck hervorgehoben, da sie in allen Strophen wiederkehren. In dem lateinischen Stücke ergibt sich das aus dem Text der andern Strophen, in dem einstrophigen französischen aus dem Inhalt des Verses, der nicht zu der epischen Erzählung von Vers 1 und 3, sondern zum Tanze gehört; man vgl. dazu das mehrstrophige Stück Gennrich Nr. 40, wo der betr. Vers heißt: „*Por joie avoir*“. Es lohnt sich, die ältesten Stücke (Gennrich 1–18) einmal auf das Verhalten dieses Verses hin, den ich früher einmal als „Ankündigungs-kommando“ (für das Publikum, das dann den Schlußrefrain zu singen hatte) bezeichnete, näher anzusehen; sicher ist das Resultat allerdings nicht, da der Guillaume de Dole nur einstrophige Rondeaux enthält. Das Rondeau 1 ist mit der Handschrift zu lesen:

La jus desoz la raine
Einsi doit aler qui aime!
 Clere i sourt la fontaine, [haus] i a.
Einsi doit aler qui bele amie a!

Das Rondeau ist vierzeilig, kann also keinen Ankündigungsvers haben; höchstens ließe sich denken, daß alle dritten Verse auf „haus i a“ endeten. Nr. 2 ist sechszeilig; der vierte Vers „desoz le raim“ könnte syntaktisch zum vorigen Vers „bien se para, mieus se vesti“ gehören. Aber ist es nicht auffallend, daß auch in weiteren dieser Stücke im vierten Vers Ortsangaben auftreten? Vielleicht lag darin eine Angabe, wo der Tanz, zu dem der Spielmann die junge Schar herauslockte, stattfinden sollte. Z. B. in Nr. 6: „Desouz l'olivete“, Nr. 7: „Soz la roche Guion“, Nr. 9: „Desoz l'aunoi“.

Das sind freilich nur Spuren, und andere Erklärungen ebenso plausibel; und die Angabe „soz Polivete“ müßte, da in Nordfrankreich keine Olivenbäume wachsen, auf Anregungen aus dem Süden hinweisen. — In andern Fällen handelt es sich um Aufforderungen, die auf den Tanz bezüglich sind: in Nr. 5: „Remirez vos bras!“ und in Nr. 11: „Puceles, carolez!“, ähnlich in dem jüngeren Nr. 33: „Or charolés!“. In Nr. 4 spielte der Ruf *aé* vielleicht eine ähnliche Rolle:

C'est tot là gienz el glaioloi,
Tenez moi, dame, tenez moi!
 Une fontaine i sordoit, aé,
Tenez moi, dame, por les mans d'amer!

In andern Fällen, Nr. 10 („Bien doi joie avoir“), 12 („Or en ai dol“), 14 („Mignoz sui“), 15 („Mout ai le cuer gai“) bildet die vierte Zeile eine Art Übergang zwischen Textversen und Refrain.

Dieser Übergangsvers ist, darf hier bemerkt werden, keineswegs auf das Rondeau beschränkt; er findet sich auch in andern Refrainliedern verschiedener Länder und Zeiten. Ein interessantes Beispiel sei hier erwähnt. Unter den von W. Meyer in GGN 1914 herausgegebenen *Preces* sind die beiden Nummern 147 und 148 deshalb besonders wichtig, weil sie auch in einer gallikanischen liturgischen Handschrift vom Anfange des 8. Jahrhunderts erhalten sind. Die Einleitung von 148 lautet:

Insidiati sunt mihi adversarii mei: magis gratis
 Tu, pater sancte, miserere et libera me!

Nach jeder der folgenden Strophen wird als Refrain der *Passus* „Magis gratis etc.“ wiederholt, aber das Volk (Abbreviatur P) setzt erst mit „Tu pater etc.“ seinen Gesang ein; die beiden vorhergehenden Worte, vom Solisten gesungen, sind also eine Art Ankündigungsvers.

Wer die Verwendung der Binnenrefrains vom Begriff des Rondeaux im weitesten Sinne trennt, wird für diese Erscheinung nach Anregungspunkten auf andern Gebieten suchen dürfen. In der romanischen Literatur fehlt es an Entsprechendem; anders im Lateinischen: ZtschrSpL, LIII, S. 134 ff. wies ich das Auftreten von Binnenrefrains außerhalb des Rondeaux nach in Hymnen Abaelards, in Drameneinlagen und im St. Martialconductus¹⁾. Hinzuzufügen ist

1) Allerdings besteht die Möglichkeit, daß die Verfasser dieser Stücke das echte Rondeau bereits kannten.

eine Gruppe von Liedern, in denen als Binnenrefrains abwechselnd die Worte „Fulget dies“ und „Fulget dies ista“ nach Achtsilbnern auftreten. Als Fundorte derartiger Stücke gab ich (dieselbe Zts. LIV, S. 402) das bekannte Jakobsoffizium von Compostela und den Rondeaufaszikel des Laurentianus an.

Laur.: Iam lucis orto sidere,	Comp.: Exsultat celi curia,
<i>Fulget dies,</i>	<i>Fulget dies,</i>
Deum precemur supplices,	Plaudat mater ecclesia,
<i>Fulget dies ista,</i>	<i>Fulget dies,</i>
Ut in diurnis actibus	In Iacobi victoria,
<i>Fulget dies</i>	<i>Fulget dies ista.</i>
(et sic de aliis versibus).	

Nach der Chronologie der Quellen mußte das spanische Lied älter sein; doch vielleicht stammt die Fassung des Laurentianus nicht aus Paris, sondern aus Limoges, denn Chevalier nennt unter Nr. 9276 auch das Prosarium Aniciense als Quelle. Daß man tatsächlich in Limoges diese Interpolierung benutzte, geht aus folgendem (ungedruckten) Benedicamustropus der Londoner Handschrift (fol. 23) hervor.

Letetur orbis hodie,
Fulget dies,
 Sancto repletus flamine,
Fulget dies ista,
 Psallat omnis ecclesia,
Fulget dies,
 Pro tanti festi gaudia.
Fulget dies ista,
 Nos quoque cum tripudio,
Fulget dies,
 Benedicamus domino!
Fulget dies ista.

Der erste Vers erinnert an den dritten des spanischen Conductus; vielleicht hat der „Magister Anselmus“, den die spanische Quelle als Verfasser angibt, den Tropus gekannt. Ähnlich sang man in Worcester (Paléographie musicale XII, S. 49):

Nunc sancte nobis Spiritus,
Fulget dies,
 Unus patri cum filio,
Fulget dies ista,

Dignare promptus ingeri,
Fulget dies,
 Nostro refusus pectori.
Fulget dies ista.

Ebendort auf St. Wulstan:

Uulstane, presul inclite,
Fulget dies,
 Oves tuas nos protege,
Fulget dies ista,
 Tuisque pronus laudibus,
Fulget dies,
 Adiunge celi civibus!
Fulget dies ista¹⁾.

Die Anregung zu diesem Refrain, vielleicht überhaupt zu dieser Art der Textinterpolierung gab ein im ganzen Mittelalter sehr beliebter, oft imitierter Hymnus des 6. Jahrhunderts, verfaßt von Venantius Fortunatus. Seine ersten beiden Verse

Salve festa dies, toto venerabilis evo,
 Qua Deus infernum vicit et astra tenet.

wurden nach jedem der weiteren Verse (Distichen) abwechselnd wiederholt. Die Melodie der Distichen war gleich; dadurch entstand ein mus. Bau, der mit dem Rondeau ebenfalls eine entfernte Ähnlichkeit hat: AB aA bB aA bB etc. Der Hymnus war zur Begleitung von Prozessionen bestimmt; das Rondeau war ebenfalls ein Marschlied, vielleicht auch „*iam lucis orto*“ etc. und die rondeauartig gebauten Conductus (wie alle frühen Conductus, eingeschlossen die ähnlichen Drameneinlagen).

Von diesem Gesichtspunkte aus dürfen wir es als möglich, ja wahrscheinlich betrachten, daß insbesondere auch die von mir in dem Rondeau-Aufsatz unter „Nebenformen“ besprochenen Lieder des Rondeau-Faszikels des Laurentianus zur Begleitung von Tänzen, auf die ja die dem Abschnitt vorausgehende Miniatur (Kleriker einen Reigen tanzend) hindeutet, gedient haben. Aus dieser Feststellung ergibt sich, daß die Anzahl musikalischer Formen, die einen Tanz begleiten konnten, größer war als man bisher annahm. Da sind Formen wie 7 aa 11 aa (Anal. XX 106: *In hoc statu gratie*; die Melodie, gebaut ABCC', ist identisch mit der einer französischen

1) Auf diese englischen Beispiele wurde ich brieflich von Fr. Ludwig hingewiesen, später auch von J. Handschin.

Pastorelle, Rayn. 292), wenigstens im Gerippe noch ein Rondeau; aber auch 7 abab baab (Anal. XX 88, mel. ABABABAB), oder 10 aaabB (Anal. XXI 71, mel. AAAB/B), oder 7 aaabBB (Anal. XX 105, mel. AAA'B/CD). Der melodische Bau des letztgenannten Liedes ist besonders auffällig: es ist der typische Bau der Romanzenstrophe, die sonst, wie wir sahen, mit dem Tanze nichts zu tun hat. — Erwähnt sei noch Nr. 47 des Faszikels, dessen erste Strophe lautet:

Salve virgo virginum,
Salve sancta parens,
 Genuisti filium,
Salve virgo virginum,
 Creatorem omnium,
Salve virgo virginum,
 Qui regit imperium,
 Omni labe carens.
Salve virgo virginum,
Salve sancta parens.

Derartige Rondeaux, mit einer zweifachen (statt einfachen) Setzung des Binnenrefrains, existieren sonst m. W. nicht in Frankreich, wohl aber in Spanien, in lateinischer und romanischer Sprache; Näheres darüber s. unten.

Fast wichtiger als das Vorhandensein der „variierten Rondeauformen“¹⁾ in dem Faszikel des Laurentianus überhaupt ist die Tatsache, daß sie hier mit echten Rondeaux zusammenstehen, also an sich das gleiche Alter beanspruchen können. Das steht ja auch mit der noch viel früheren Bezeugung anderer freien Rondeauformen, in Zeiträumen, die dicht an 1100 heranreichen, im Einklange. Deshalb halte ich die alte Ableitung des „Virelai“ (mus. AB/CCAB/AB) und weiterhin der Ballade („Verfall des Strophenabschlusses“: AB/CCDB/AB) aus dem richtigen Rondeau (AB/AAAB/AB), wie sie sich jetzt wieder in der Formenlehre Gennrichs vorfindet, für eine unbeweisbare, zu den Quellentatsachen im Widerspruch stehende Theorie. Wenn wir das Wesen des Rondeaux in erster Linie im rythmischen, durch die Tanzform gegebenen Gerippe, und nicht im musikalischen Bau, oder gar in der Reimverteilung erblicken, erscheinen all jene Formen als Zeugnisse nicht nur für das Bestehen,

1) Darunter verstehe ich, sei zur Deutlichkeit bemerkt, nur **die** Formen des Faszikels, die ihrem rythmischen Gerippe nach zum Rondeau gehören, nicht etwa Formen wie 7 abab baab (s. oben).

sondern auch für die freie Formgebung dieser Tanzliedergattung in den ersten Zeiten romanischer Dichtung.

2. Das freiere Rondeau im jüngeren Conductus und der Trouvère-Lyrik.

Das *trobar* der romanischen Lyriker war, wie immer wieder im Laufe unserer Untersuchung sich herausstellt, vielfach weniger ein Erfinden als ein Finden, weniger ein Neuschaffen aus dem Nichts als ein freies Umgestalten alten Gutes. So wurde auch die Rondeauform früh von der höfischen Dichtung erobert und sowohl für den metrischen Bau als die Melodien ihrer Schöpfungen benutzt. Oben druckten wir je ein Lied des ältesten Troubadours und Marcabru's; von letzterem gehört außerdem noch „L'autrier a l'issida d'abriu“ (Dejeanne 29) hierher: 8 aaabab, ohne Melodie. Eine gewisse Ähnlichkeit damit haben Marcabru 8: 8 aaabab, und Beatritz de Dia „A chantar m'er“: 10 a'a'a'a'b'a'b; mus. ABABCDE, also ganz typfremd.

4. Bevor wir zu den Trouvères übergehen, seien noch einige Fälle aus der französischen Conductuslyrik genannt. Das hübsche Weihnachtsliedchen Walthers von Châtillon

Festa dies agitur.
Qua sol verus oritur.
Sucipit natura naturam,
Redimit factura facturam. (Strecker Nr. 4)

hätte schon oben als Zweizeiler mit Refrain aufgezählt werden können; aber als Ganzes betrachtet, hat es eine Verwandtschaft mit der Rondeauform, die mir bezeichnender erscheint. Leider fehlt die Melodie. Ähnlich ist Nr. 8 desselben Dichters gebaut: 11 11 15 15 (aa bb, mit Binnenreimen) mit 15 Si aus 5 + 4 + 6; so wie Nr. 19:

Imperio ego
Venerio ego
Cum gaudio cogor lascivire,
Dum audio volucres garrire.

Inhaltlich und durch den eia-Ruf erinnert das Lied an den Conductus „Veris ad imperia“, Anal. XXI 40, der hinwieder dem bekannten provenzalischen Liedchen von der Frühlingskönigin („A l'entrada del tens clar“) formlich und musikalisch nachgebildet ist¹⁾.

1) Die Melodien druckte Gessrich, S. 85 seiner Formenlehre.

Nur in der Reimverteilung nähert sich unserm Typ Nr. 23 Walthers, 7 aa baba. Ob die Melodie, wenn sie vorhanden wäre, die Zugehörigkeit bestätigen würde, ist ganz unsicher; z. B. hat das Liebeslied „Ecce letantur omnia“ (Hs. C fol. 40) zum metrischen Bau 8 aaabab den musikalischen Bau ABCDEF. Ähnlich hat ein weiteres St. Martial-Liebeslied, „De ramis cadunt folia“ (C fol. 42) zu dem metrischen Bau 888484 (ababab) nicht etwa den erwarteten AA BCBC, sondern einen ganz andern; vgl. Gennrich, Formenlehre, S. 23 u. 24, wo die beiden letztgenannten Lieder mit Melodien gedruckt sind. Als Erweiterung (vgl. das oben zitierte Lied der Dichterin Beatritz) könnte man Arundelsammlung Nr. 23 auffassen: 77773'73' (aaab'nb'); wieder fehlt die Melodie. — Klarer ist die Formgebung des Weihnachtsliedes Anal. XX 41:

Hee est dies salutaris,
In qua nobis stella maris
Dat gaudere nec habere terminum
Qui cantemus et laudemus Dominum.

(Cambr. Ff I 17, ohne Mel.)

Mehrfach lassen sich rondeauartige Abschnitte in der Lailiteratur beobachten, hier bestätigt durch die Melodie; letzteres ist ganz natürlich, denn die Hersteller der Lais waren Musiker, und diese interessierte am Rondeau seine musikalische Form mehr als der metrische Aufbau. Einen Halbversikel aus dem Abaelard-Planctus VI (Anal. 48, 249) zitierte ich Neuph. Mitteilungen XXXIII, S. 15 (7773'73', aa cb'cb', mel. AA BCBC). Noch markanter ist folgender Versikel des dritten Planctus (Anal. 48, 246):

Sitque legis sanctio
Mea maledictio,
Nisi sit remedio
Munde carnis hostia,
Quam nulla pollutio,
Nulla novit macula.

Hier greift die Melodie des zweiten Hauptteils auf den ersten zurück, aber mit der (selten auch im echten Rondeau beobachteten) Umkehrung AA BABA. In dem kunstvollen anonymen Planctus Sampsonis (Anal. XXI 239) heißt es:

Si nerveis funibus
Vinciar aut restibus

Circumplexis crinibus
 Cum linteo,
 Par ero mortalibus,
 Sic aio. (mel. AA BCBC)

Wenn dagegen Philippe de Grève gelegentlich eine Sequenz mit einem ähnlichen Gebilde beginnt, wie in „Quo me vertam nescio“ (Anal. XXI 204), so ist es kein Wunder, daß hier der mus. Bau ABCD etc. obwaltet; denn die Sequenz jüngeren Stiles hat, und das ist einer ihrer Unterschiede vom Lai, meist keine musikalische Architektonik im Innern der Versikel.

B. Die jetzt zu behandelnden Fälle von Rondeauimitation in der höfischen Lyrik weisen, wie sich im Folgenden ergibt, Unterschiede in der Nähe ihrer Beziehung zu der Ausgangsform auf. Das ist nicht verwunderlich, denn eine strenge Benutzung der Form lag weder im Wesen und der Bestimmung der höfischen Arten noch in irgend einer technischen Vorbedingung begründet. Warum die Dichter zur Rondeauform griffen, läßt sich zuweilen vermuten: der Wunsch, einem Liede durch ein dem Publikum vertrautes Schema raschere und weitere Verbreitung zu sichern.

Am reinsten zeigt sich die Rondeauform in folgenden höfischen, aber teils in ihrem Stil oder in ihrer Bestimmung stark ins „Volks-tümliche“ hinüberspielenden Liedern.

„Chanter me covient plain d'ire“, Rayn. 1499; 7'7'7'4 7'4 (aaabnb),
 mel. AABCBC'. Primitiver Dialog zwischen Mann und
 Freundin, Verfasser unbekannt. — Ferner das Bußlied
 „Lone tens ai usé ma vie“, Rayn. 1233; erste Strophe:

Lone tens ai usé ma vie
 En pechié et en folie.
 Las chaitis, coment ai je char si hardie
 De tant dormir en pechié? C'est musardie.

Mel. AA BB', offenbar nach einem weltlichen Original, aber vom vorigen Liede verschieden.

„Delés un pré verdoiant“, Rayn. 368, Pastorelle des urwüchsigen Raoul de Beauvais: 7 aa b'a b'a v R, mus. AA BB/V R. Melodie sehr einfach.

„Par desous l'ombre d'un bois“, Rayn. 1830, Pastorelle des Grafen Jehan de Braine, Bau sehr ähnlich dem vorigen Liede: 7 aa b'a b'a R (= „Aé“), Mel. AA' BB'/R, von Rayn. 368 verschieden.

- „Je chevauchai l'autrier la matinee“, Rayn. 527, Pastorelle des volkstümlichen Richart de Semilli; 10'10' 6676'/6676' (aa bbba CCA), mus. AA B/B (Mel. = Rayn. 538 und 1182).
- „En mai la rosee que nest la flor“, Rayn. 1984, anonyme Pastorelle. 10 10 5'6'6 5'6'6 (aa bba bba), mel. AA BCD BCE.
- „L'autrier tout sens chevauchois mon chemin“, Rayn. 1362, Pastorelle von Richart de Semilli; 11 11 11 6/11 6, mel. AAB/B.
- „En tous tans se doit fins cuers resjouir“, Rayn. 1405. Das Lied, verfaßt von Guillaume le Vinier, nennt sich selbst „balade“, 10 10 10 5'/10 5' (aa ab/CB), mel. AA BC/BC.
- „Il me covient renvoisier“, Rayn. 1300, anonymes Freilied im Stile des Colin Maset; 74 74 3 11 3 11 (ab ac bb cc), mel. AA BC BC.
- „Je me chevauchois“, Rayn. 1706, anonyme alte Pastorelle; 5 a'ba'b a'a'ba'b/C'C'DDC', mel. AAB/B.
- „Qui bone amour puet recouvrer“, Rayn. 887, anonymes Liebeslied ohne Melodie: 8 aaa 4 bab; im Stile primitiv.
- „Quant voi bois et prés reverdir“, Rayn. 1452, Unikum der Handschrift von Modena (ohne Noten): 88 7'77'7 (aa baba).

Metrisch unserm Typ zugehörig, aber musikalisch etwas abweichend sind:

- „Et que me demandez vos, amis mignos?“, Rayn. 2076 (besser 1936a), rel. Imitation einer Chanson „de femme“: 11 11 11 6/11 6, mel. AABC/DC¹⁾.
- „Robert, veez de Pieron“, Rayn. 1878, gedichtet 1236 vom König von Navarra, politischen Inhaltes; 7 aaabab, mel. AABCDC'.
- „Huimain par un ajournant“, Rayn. 292; 7 7 11 11 (aa aa), mel. AB CC'. Melodisch identisch mit „In hoc statu gratie“ (s. oben S. 113). Anonyme Pastorelle.
- „Bele et blonde a cui je sui toz“, Rayn. 2047, altertümlich-steifes Liebeslied eines unbekannten Verfassers. 8 8 12 12 (aa bb), mel. AA'BC.

Musikalisch ganz abweichenden Charakter haben:

- „L'autrier contre le tans pascour“, Rayn. 2009, anonyme Pastorelle der in musikalischen Dingen oft isolierten Handschrift V: 8886'/86' (aaab'CB'), mel. ABCD/EF. Die metrische Form

1) Metrisch, aber nicht melodisch, identisch mit Rayn. 1362; s. oben. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Rayn. 2076 hat Rayn. 11, religiöse Nachbildung eines Frauenliedes; 11 a'a'a'a' s b A'B, mel. AAA BC/BC; gedruckt mit Melodie in Genrichs Rotruenge, S. 65.

tritt auch in zwei Balletes der Oxforder Handschrift auf (Rayn. 386 und 1781).

„An tans d'aoust que fueille de bosquet“, Rayn. 960, anonyme Pastorelle 10 10 4'5'5 4'5'5 (aa bba bba), mel. A B C D. Die Singweise ist sehr einfach.

Schließlich sollen hier eine Anzahl Lieder erwähnt werden, die metrisch von der Rondeauform abweichen, dagegen ihr musikalisch mehr oder minder verwandt sind.

„En mai au douz tenz nouvel“, Rayn. 577, hübsches anonymes Spielmannsliedchen; 7 aaab/BB, mel. (nach Gennrichs Übertragung, Rotruenge, S. 47) AA BA/BA, mit der gleichen Umkehrung zur Reimstellung, wie wir sie oben (S. 116) bei einem Planctusversikel Abaelards beobachteten. Es sei daran erinnert, daß der Endreim BB statt AB auch in echten französischen und lateinischen Rondeaux vorkommt.

„De moi dolereus vos chant“, Rayn. 317, Klagelied; 7 7 73/8 (aa ab/B); Melodie (Gennrich, Rotruenge, S. 49): AA B/B'.

„Pour s'amour ai en douleur lonc tans esté“, Rayn. 458, Lied an Maria, 11 aa aa/AA, Mel. (Gennrich, Rondeaux I, S. 257): AA BB'/BB'.

„Un chant nouvel vaurai faire chanter“, Rayn. 811, von Guibert Kaukesel, der als scolasticus Atrebatensis noch 1250 lebte: 10 10 10 6'/12 6' (aaab'/CB'), mel. AA BC/DC. Der 12 Si des Refrains ist durch Binnenreim in 6 + 6 geteilt; Guibert ist hier offenbar von seinem älteren und berühmteren Landsmann Guillaume le Vinier inspiriert worden, dessen „balade“ Rayn. 1405 (s. vorige Seite) ebenfalls im C des Refrains einen Binnenreim hat, und zwar den gleichen wie 811, -ours. Guibert nennt seinen nouvel chant in der letzten Strophe eine „barade“, — gascognische Form für „balade“. Es ist unwahrscheinlich, daß die beiden Dichter mit dem Ausdruck einen Formbegriff verbanden; es ist dasselbe wie „ballette“, nur in provenzalischer Sprache: ein Lied zur Tanzbegleitung.

„Or laissons ester touz les chans du monde“, Rayn. 853 (besser 1902a), anonymes Marienlied; 10 a'a'a'b B (der Refrain hat 14 Silben), mel. AABC/C'.

In dem letztgenannten Falle war die Ähnlichkeit mit dem Rondeau auf eine Kleinigkeit beschränkt: die metrisch-musikalische Angleichung des Refrains an den Strophenabschluß, eine Technik, die sich allerdings sehr wahrscheinlich vom Rondeau aus auf andere

Lieder ausgedehnt hat. Die musikalische Gleichheit der beiden ersten Strophenglieder spricht in diesem Falle nicht für Verwandtschaft mit dem Rondeau: sie war auch in der Romanzenstrophe zu Hause, wie wir oben sahen. Nur mit Vorbehalt, und um nichts zu unterschlagen, füge ich hier noch einige Lieder an, bei denen nur im Reime, nicht in der Melodie der Strophengrundstock sich am Schluß dem Refrain angleicht und die mit gleichgereimten Versen beginnen; sie hätten teils ebenso gut bei der Romanzenstrophe angeführt werden können.

„Quant voi les prés flourir et blanchioier“, Rayn. 1259 (= 1318), anonymes Lied über die Liebe, 10 aaab'B', mel. AABC/D.

„Chanter me fait amours et esjoir“, Rayn. 1406, anonym, mit zwei Envois, an Esmarit de Craon (wohl Amauri II., gest. 1270) und den Grafen von Anjou, also vor 1265 (wo Graf Karl von Anjou König von Neapel wurde) geschrieben; metrischer und musikalischer Bau gleich dem des vorigen Liedes, aber Melodie anders; auch der B-Reim ähnlich: -oie, -aie.

„Chanter me fait bons vins et esjoir“, Rayn. 1447, anonyme Parodie des vorigen Liedes, Melodie aber nur ähnlich.

„En ma forest entrai l'autrier“, Rayn. 1257, anonyme Pastorelle, 886'86' (aab'ab'), mel. AABCD.

„Pour mal tans ne pour gelee“, Rayn. 523, Liebeslied des Königs von Navarra, sehr einfachen Stiles; 7'7'7'7'4 5'4 R (R = „Valara“), naaababR, mel. AAABCDE/F.

„Chanter m'estuet de la virge pacle“, Rayn. 611 a, 11 a'a'a'b/C'B, mel. AABC/DD'.

Man könnte in unseren Aufzählungen die zahlreichen Balletes der Oxforder Handschrift vermissen, die eine mehr oder weniger enge Verwandtschaft mit der Rondeauform aufweisen. Sie wurden fortgelassen, weil die Melodien fehlen und weil zu den typischen Formverhältnissen der Texte keine gleich typischen Verhältnisse der Melodien zu erwarten sind. Es ist durch zwei zufällig anderswo mit Singweisen überlieferte Balletes der Sammlung wahrscheinlich gemacht, daß alle möglichen musikalischen Bauformen hier verwendbar waren. Es handelt sich um folgende zwei Lieder:

„En mars quant la violete“, Rayn. 988 (= 990), Nr. 133 der Balletes, außerdem in einer anonymen Sammlung mit Melodie erhalten, 7 a'a'a'a'b'b'B'B'; Melodie, gedruckt von Gennrich, Rondeaux I, S. 213, ABAB'CD/ED'.

„Amours a cui je me rent pris“, Rayn. 1602, Ballette 66, außerdem in der großen Berner Handschrift ohne Noten und der Lieder-

handschrift R mit Melodie, gedruckt von Gennrich, ibidem S. 165. 8 aaabBB, mel. AABC/C'C. Eine religiöse Nachbildung, mit gleicher Melodie s. Gennrich, Rondeaux II, S. 125.

Vom Rondeau ist hier nur noch die Angleichung des Refrains an das Strophenende als gemeinsames Kennzeichen der beiden Lieder zu konstatieren.

3. Wanderung der Rondeauform aus Frankreich in andere Länder.

A. Zur Scholarenpoesie Frankreichs.

Im 14. Jahrhundert beherrschten bekanntlich die nunmehr fixierten, vielleicht besser gesagt erstarrten Formen des Rondeaux¹⁾ das Schaffen der Lyriker Frankreichs. Zugleich aber trat die Rondeauform im alten Sinne, die flüssige, vielgestaltige, einen Siegeszug in verschiedene andere Länder Europas an.

Träger dieser Formenwanderung waren Studenten (Scholaren), die bekanntlich im 12. und 13. Jahrhundert aus allen Ländern in Paris zusammenströmten und in ihre Heimat nach vollendetem Studium außer allerhand Weisheit und Wissen schöne Tänze und Liederweisen mitbrachten. Anlässe einer Art Gemeinschaftspoetik der Studenten boten sich verschiedene, vor allem die Bakelfeste, mit dem musikalisch reich ausgestatteten Studentenoftizium. So dürfte man verständlicher das „officium asinorum“ verdeutschen, denn „asini“ war der allgemein gebräuchliche Ausdruck für „subdiaconi“, und diese entsprachen nach ihrem Alter und ihrer wissenschaftlichen Vorgeschrittenheit ungefähr dem, was wir heute einen Theologiestudenten nennen.

Aus dem von Dreves, Anal. XX, S. 217 ff. im Auszuge wiedergegebenen Offizium von Sens sind hier zu nennen:

„Patrem parit filia“, Benedicamustropus, auch in Deutschland und Böhmen bekannt:

Patrem parit filia
Patrem, ex quo omnia,
Partus hic est gratia,
Per gratiam
Traditus est reditus
Ad patriam.

Dieser rondeauartigen Textform entspricht musikalisch der etwas abweichende Bau ABCD/CD'.

1) In den Hss. als *Rondeaux*, *Virelais* und *Ballades* bezeichnet.

„Parentis primi novum facinus“, 10 aaaaR (Refrain: *Ve miseris, quos tam dire legis trahit impetus*), mus. AAAB/C. Das ist allerdings kein Rondeau sondern eine Romanzenstrophe, als welche es hier nachgetragen sei.

„Orientis partibus“, der berühmte Conductus (asini) ad tabulam; 7 aaaaR (Refrain: *Hez, sire asne, hez!*). Der Textbau und der musikalische (ABCD/E) haben wieder mit dem Rondeau nur wenig zu schaffen.

Außerhalb des Offiziums, wahrscheinlich beim Festschmause, sang man das auch in Deutschland bekannte Lied auf den Episcopus asinorum, der am Bakelfeste die Ehre hatte, in Vertretung des richtigen Bischofs das Offizium zu leiten, aber auch die Verpflichtung, die Kosten des Schmauses zu tragen:

Gregis pastor Tytirus,
Asinorum dominus,
Pastor est et asinus.
Eya eya eya,
Vocat nos ad caria
Tytirus cibaria.

Das Lied stammt aus St. Martial (Lond. Hs.), der Name Tityrus für den Eselshirten, einer Ekloge Vergils entnommen, war auch in Paris bekannt; vgl. *Tityre, tu patule — Largitatis sedule* aus dem Notre Dame-Conductus Anal. XX 24, Str. 3. Der musikalische Bau ist AAB/CDE, also untypisch.

Auf die Beziehungen der St. Omer-Sammlung (Walther von Châtillon) zur Rondeauform einerseits und zur Bakelfestpoesie andererseits habe ich früher hingewiesen¹⁾. Aus früherer Zeit ist noch der vielseitige Guido von Bazoches zu nennen, dessen Lieder, in nur einer, wahrscheinlich vom Dichter selbst geschriebenen, bzw. korrigierten Handschrift vorliegend, durch Widmungen, teils auch durch Textstellen ihre Beziehung zu Bakelfesten kundgeben. Eins dieser Lieder, „Adest dies optata socii“, Anal. L 346, hat die interessante Form aaa BB (10 10 10 12; die Melodie ist nicht überliefert. Der Dichter sandte es seinen socii zum Bakelfeste, an dem er selbst durch vincula scolaria verhindert war teilzunehmen.

Aus viel späterer Zeit (Guido dichtete 1150–80) ist uns in der Hs., Paris BN lat. 15131 ein ganzes Corpus von frommen

¹⁾ Spanke, Zu den Gedichten Walthers von Châtillon, in *Volkstum und Kultur der Romanen* IV, S. 201. Vgl. auch oben S. 115.

Liedern überliefert, die von einem Schulmeister (vielleicht aus St. Denis) für seine Schüler geschrieben wurden (ca. 1300). Da er selbst kein Musiker war, übernahm er die Melodien seiner Lieder französischen Liedern der damaligen Zeit; die Originale werden in der Hs. angegeben und sind teilweise zu ermitteln. Da sich hier eine Gelegenheit bietet, die Vielgestaltigkeit des französischen Tanzliedes um 1300, ungefähr zwischen den Oxford Balletes und Guillaume Machaut, zu kontrollieren, seien diese Lieder hier angeführt.

„Ecce nobilis“, gedr. von Gennrich, Zs. f. rom. Phil. L. S. 203.
— 6aabccb 7ddb/DDB. Das Vorbild ist eine Oxford ballete.
Die Refrains lauten:

Marie preconio

Serviat cum gaudio

Militans ecclesia.

Par faute de leutei

Ke j'ai au amours trovei

Me partirai dou püis.

„Ecce sanctorum“, Anal. XXI 91; 5 abab abc/CDC. Als Original wird angegeben: *De tele heure vi — La biauté ma dame — Que ne puis sanz li.* Der lateinische Refrain, metrisch etwas von dem französischen abweichend, lautet *Sion concio — 'Avé inbilet — Cum tripudio.*

„Virgo gemma Greece“, Anal. XXI 108. Form: 7 aaabBB. Der lateinische Refrain *Ad sancte Catharine — Decus, Sion, concine!* entspricht dem französischen *La tres grant biauté de li — Ma le cuer du cors ravi.*

„Iste puerulus“, Anal. XXI 121, auf St. Nikolaus. — 66 6677/6677, ababcc/DBCC. Der Rhythmus des lateinischen Refrains (*Sancti Nicolai — Vacemus titulis, — Cum summa letitia — Pungentes Alleluia*) weicht von dem des französischen (*J'oi le rossignol — Chanter deus un rain, — U jardinet m'amic — Desus l'ante flourie*) etwas ab. Gennrich hat aus der anderswo erhaltenen Melodie des französischen Refrains die des ganzen Liedes rekonstruiert; das erscheint recht gewagt, da uns der musikalische Bau dieser Lieder unbekannt ist. Ob mit seiner Taktierung „létitia“ jeder einverstanden ist?

„Ecce festum egregii“, Anal. XXI 96, auf den Hl. Dionys; 88 848/848 (aaabb/ABB). Hier stimmt der französische Refrain genau mit dem lateinischen überein:

Gallia cum letitia

Eximia

'Avé pangat Alleluia!

E jolis cuers, se tu l'en vas,

S'ouques m'amas,

Pour Dieu ne m'antroblic pas.

„Ecce festum beate Katharine“, Anal. XXI 110; 11 11 9/9 (aab/B).
Dem lateinischen Refrain *Letare, mater ecclesia* entspricht der
französische *Ci avat querez amourecites*.

„Hic fulgens virtutibus“, Anal. XXI 124, auf St. Nikolaus; 7 7446'/
7446" (a abbcABBC). Die Refrains lauten:

<i>Nicolai laudibus</i>	<i>Je feré mentel taillier</i>
<i>Cum gaudio</i>	<i>Cousu de flours,</i>
<i>Eximio</i>	<i>Ourlé d'amours,</i>
<i>Nos decet convocare.</i>	<i>Fourré de violeite.</i>

„Ecce venit insigne“, Anal. XX 135, Weihnachtslied. 6'6'6'6'6'6
(aaabCB). Der französische Refrain entspricht dem lateini-
schen nur, wenn man ihn kürzt:

<i>Jerusalem letare,</i>	<i>(Amours amours) Amours ai qui m'ocient</i>
<i>Mater ecclesia!</i>	<i>Et la nuit et le jour.</i>

„Ecce festum nobile“, Anal. XXI 75, Pfingstlied. 7777 477/477
(abab edeCDC). Wieder eine kleine Differenz zwischen den
Refrains:

<i>Alleluia,</i>	<i>Au bois irai</i>
<i>Regi regum omnium</i>	<i>Pour cullir la violeite:</i>
<i>Concinat ecclesia!</i>	<i>Mon ami i troverai.</i>

„Ave plena gratia“, Anal. XX 229, Marienlied. 75'75' 7'8/7'8
(abab edCD). Der französische Refrain hat eine Silbe zuviel:

<i>Ave regina celorum,</i>	<i>Dez, quar aiez merci de m'ame, (Hs. haiez)</i>
<i>Regis regum trichinium.</i>	<i>Si com j'é cuers vous mespris.</i>

„Universorum orgio“, Anal. XXI 90, auf Allerheiligen. 8 aa bb
BB. Die Refrains lauten:

<i>Supernae matris gaudia</i>	<i>Amez moi, douce dame, amez,</i>
<i>Representet ecclesia.</i>	<i>Et je feré vos vouldentes.</i>

Die Melodie des französischen Refrains ist erhalten; Genn-
rich rekonstruiert daraus den Gesamtbau AAABAB; ob
mit Recht?

„Virgo Costi filia“, Anal. XXI 109, auf Katharina. 7 a abcABC.
Wieder eine kleine Divergenz:

<i>Militans ecclesia</i>	<i>Unques mees ne fu seurpris</i>
<i>Beate Katharine</i>	<i>Du jolif mal d'amourecites,</i>
<i>Gaudet solemaio!</i>	<i>Més or le sui orandroit.</i>

„Hic Dei plenus gratia“, Anal. XXI 122, auf St. Nicolaus. 8 aaabBB.

<i>Nicolai solemnio</i>	<i>Unques en amer leuement</i>
<i>Letetur cleri concio.</i>	<i>Ne conquis fors de maltalent.</i>

„Pulsa noxe scoria“, Anal. XXI 89, auf Dedicatio. 7 a abAB.

<i>Pange cum letitia,</i>	<i>Honniz soit qui mes ovan</i>
<i>Jerusalem incola.</i>	<i>Beguincite decendra.</i>

„Ecce orgium“, Anal. XXI 76, Pfingstlied. 55 66/66 (aa abAB).

<i>Mater ecclesia</i>	<i>Bonne amoureuse m'a</i>
<i>Cantet alleluia.</i>	<i>En sa prison pièç'a.</i>

„Ecce virginis Marie“, Anal. XX 257. 77' 99/99 (aa bbbb). In den Refrains eine kleine Differenz: weibliche Zäsur in den französischen 9 Silbner.

<i>Sion presenti solemnio</i>	<i>Dex, donnez me joie de ce que j'aiu,</i>
<i>Deo iubilet corde pio.</i>	<i>L'amour a la belle ne puis avoir.</i>

„Ille civis Patere“, Anal. XXI 123, auf Nicolaus. 777777/377 (ababbccc).

<i>Laudibus</i>	<i>Rois gentis,</i>
<i>Nicolai dulcibus</i>	<i>Faites ardoir ces Juifs,</i>
<i>Vacemus cum cantibus.</i>	<i>Pendre ou escorchier vis!</i>

Eigenartig sind die mehrfach auftretenden Vorderteile aus nur einem Gliede (wie a abAB); die Variante ist alt, schon bei Marcabru vertreten. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Schulmeisterprodukte zu Tänzen gesungen worden sind. Gegen 1300 waren die Tanzliederformen in Nordfrankreich Modesache und hatten die bunten und reichen Bilder der Trouvèrestrophen fast völlig verdrängt.

Jedoch die Wanderung der Rondeauform ins Ausland, mit der wir uns nunmehr beschäftigen werden, muß erheblich früher als 1300 begonnen haben. Ob sie sich mit lateinischen oder mit französischen Texten oder nur mit Melodien vollzog, ist unsicher. Es gibt jedoch zu denken, daß einige Länder die Rondeauform nur in lateinischen, nicht in volkssprachlichen Texten kennen und daß dort, wo beide Arten zu beobachten sind, die lateinischen Quellen teilweise ein höheres Alter haben als die volkssprachlichen.

B. Die iberische Halbinsel.

Hier, wie anderswo, ist in der Übertragung musikalischen Gutes aus Frankreich eine zweifache Linie zu unterscheiden. Die eine kommt von der hohen, durch Kirchenmusiker oder Troubadours vertretenen Kunst, die andere, schwerer zu verfolgen, von der uns

hier beschäftigenden Tanzliederkunst, vertreten durch niedere Spielleute oder musikfreundige Laien¹⁾.

Feststellungen über die katalanische Lyrik werden jetzt sehr erleichtert durch das großzügige *Repertori de l'antiga literatura Catalana* von J. Massó Torrents. Die Formengeschichte dieser Lyrik beginnt, da bekanntlich die erste Epoche provenzalisch schrieb, erst dort eigenes Interesse zu gewinnen, wo die katalanische Volkssprache („vulgar catalan“) allmählich das fremde Idiom verdrängt; für die Frühzeit ist sie mit der der Troubadourstrophen identisch. Nun ist, mit geringen Ausnahmen, in der provenzalischen Literatur von der im Französischen und Lateinischen so schön zu verfolgenden rondeauartigen Strophe nur unprimitives, zurechtgemachtes Material überliefert. Der früheste unter den Katalanen, die provenzalische Tanzliederformen benutzten, ist Cerveri de Girona, dessen Wirken in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt. Torrents zählt seine sämtlichen, größtenteils unedierte Schöpfungen säuberlich auf und macht auch Angaben über den strophischen Bau; leider sind dieselben meist so unpräzise, daß sie für unsere Zwecke kaum zu benutzen sind. Interessant sind die Gattungsbezeichnungen, die in der Hauptquelle als Überschriften fungieren: *Retronxa* (Refrainlied), *Estampida* (anscheinend immer Strophenestampien), *Descort* (6 ungleiche Strophen), *Alba* (Reimanordnung nach Torrents: abbedde), *Dança balada*, *Balada*, *Sirentès-dança*; ferner Überschriften, die sich auf den Inhalt beziehen.

Artistischer Ehrgeiz leitete offenbar das Schaffen der weltlichen katalanischen Strophenkunst. Anders lagen die Verhältnisse bei der religiösen, auf ein weites Publikum rechnenden Lyrik. An erster Stelle teilt Torrents eine Cantilena de Sta. Magdalena mit, die nach Chabaneau später als 1279 entstanden ist, also nach Alfons dem Gelehrten. Die erste Strophe lautet:

*Allegrou-si los peccadors,
Lauzan Santa Maria
Magdalena devotament.
Ela conec lo sien error,
Lo mal que fach avia,
Et ac del fuec d'enfern paor.
E mes-si en la via
Per que venguet a salvament.
Allegrou-si etc.*

1) Unter Laien verstehe ich „Nichtfachleute“, auch Kleriker und Scholaren, die sich mit einfachen, einstimmigen Liedern ergötzen.

Also ein Virelai mit nur einem Stollen¹⁾. Das Lied ist u. a. in Marseille auf Ostermontag in der Magdalenenkapelle gesungen worden, wohin sich das Domkapitel „en procession“ begab. Das erinnert an die Nachricht, daß in Marseille in früherer Zeit „les grans branles“ zu Ehren von Heiligen gesungen wurden²⁾.

Bekannter sind die Tanzlieder, die im 13. Jahrhundert im Kloster Montserrat von Mönchen der Wallfahrtskirche für die Pilger gedichtet wurden, „qui, quando vigilant in ecclesia, volunt cantare et trepidare, et etiam in platea de die“. Weiter heißt es in der Quelle, dem berühmten, heute noch in Montserrat aufbewahrten „Llibre vermell“: „Et ibi non debent nisi honestas et devotas cantilenas cantare; ideo superius et inferius aliquae sunt scriptae“. Folgende Angaben stützen sich auf die Ausgabe von Dom Gregor Sunyol, in den *Analecta Montserratensia*, Bd. I: die Texte von Dreves in den *Analecta XX* sind vielfach zu korrigieren.

1. Eine „cantilena omni dulcedine plena ... ad trepidum rotundum (= carole)“: *Stella splendens in monte*; Anal. XX 202, Melodie ibidem S. 256. 6 a'b a'b a'b a'b C'D C'D, mel. ABAB CDCD/CDCD'; der Refrain steht auch vor dem Liede.
2. Eine „ballada dels goytz Nostre Dona en vulgar cathallan a ball redon“: *Los set goytz recomptarem*. Die erste, mit Noten versehene Strophe ist gebaut: 7 ab ab C'C', mel. A A/B. Die folgenden Strophen, ohne Noten, haben 7 ab ab ab, wiederholen dann textlich den dritten Langvers und schließen mit dem Refrain. Sunyol verteilt darauf die Melodie also: AAAA/B.
3. „A ball redon“: *Cuncti simus concanentes*; Anal. XX 204. Da die Struktur der Strophe von Dreves verkannt ist und eigenartige Züge aufweist, sei der Anfang hier abgedruckt. Die Buchstaben neben dem Text zeigen die Melodieverteilung, eingeklammerte bei in der Handschrift fehlender Melodie.

I. A { *Cuncti simus concanentes:*
 Ave Maria!
(A) { *Cuncti simus concanentes:*
 Ave Maria!

1) Denn es ist zu teilen: 86'8/86' 86'8/86'8.

2) Über den Tanz in der Kirche siehe die äußerst gediegene Studie des Benediktiners Dom L. Gougaud „La danse dans les églises“, in der *Revue d'histoire ecclésiastique* 1914. Die musikalische Seite dieser Tänze behandelte ich 1939 in den *Neuphil. Mitteilungen* (Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters).

- B Virgo sola existente
 C En affuit angelus,
 B Gabriel est appellatus
 C Atque missus celitus,
 A { Clara facieque dixit:
 Ave Maria!
 (A) { Clara facieque dixit:
 Ave Maria!
 (A) { *Cuncti simul concanentes:*
 Ave Maria!

II.

- (B) Clara facieque dixit,
 (C) Audite, carissimi,
 (B) Clara facieque dixit,
 (C) Audite carissimi,
 (A) { En concipies, Maria,
 Ave Maria,
 (A) { En concipies, Maria,
 Ave Maria,
 (A) { *Cuncti simul concanentes:*
 Ave Maria!

Die folgenden Strophen bieten das gleiche Bild wie Str. II. Wegen der Menge der Wiederholungen zeigt der Gesamtbau ein vom Rondeau etwas abweichendes Bild; man möchte vermuten, daß die Wiederholungen weniger einem Formprinzip als dem Bestreben der Mönche zu verdanken sind, ihr Publikum zu lebhafter Teilnahme am Gesange zu veranlassen.

4. „A ball redon“: *Polorum regina omnium nostra*; Anal. XX 203, mit der Angabe „ohne Melodie“. Sollte Dreves eine andere Quelle benutzt haben? Der Llibre vermell hat Noten. Auch hier kann nur durch den Abdruck einer Strophe Klarheit über die von Dreves ganz anders mitgeteilte Formgebung erzielt werden.

- I. Mel.: A *Polorum regina, omnium nostra,*
 B *Stella matutina, dele scelera!*
 (A + B) „iterum“
 B Ante partum virgo, Deo gravida,
 B Ante partum virgo, Deo gravida,
 A Semper permansisti inviolata,
 B *Stella matutina, dele scelera!*

- Mel.: (A) *Semper permanisti inviolata,*
 (B) *Stella matutina, dele scelera!*
 (A) *Polorum regina, omnium nostra,*
 (B) *Stella matutina, dele scelera!*

- II. Et in partu virgo Deo fecunda
 Et in
 Semper permansisti
 Stella
 Semper
 Stella
 Polorum
 Stella

- III. Et post partum virgo mater enixa
 Et post etc.

Wieder die eigenartigen Repetitionen; aber die Gesamtform ist übersichtlicher und dem richtigen Rondeau näher, allerdings mit der Umkehrung AABABA (statt AAABAB).

5. „*Mariam matrem virginem attollite*“ (ohne Überschrift), Anal. XX 205; die Quelle hat, im Gegensatz zu Dreves' Angabe, die Melodie aufgezeichnet.

- A *Mariam matrem virginem attollite,*
 B *Jhesum Christum extollite concorditer!*
 C *Maria, seculi asilum, defende nos!*
 C *Jhesu, tutum refugium, exaudi nos!*
 A *Iam estis vos totaliter diffugium*
 B' *Totum mundi confugium realiter.*
 (A + B) *Mariam matrem*

Die Binnenreime sind überall gut durchgeführt; die musikalischen Glieder A und B sind sehr ähnlich.

6. „*Ad mortem festinamus*“ (ohne Überschrift), Anal. XXI 151, Mel. ibidem S. 220. Bearbeitung eines älteren Textes, Anal. XXI 150 (ohne Benutzung von Brit. Mus. Add. 16559 und Paris BN lat. 25408). Die von Woodward in seiner Neuauflage der *Piae Cantiones* S. 60 gedruckte Melodie der Normalfassung weicht ziemlich stark von Montserrat ab.

- A *Ad mortem festinamus,*
 B *Peccare desistamus,*
 B *Peccare desistamus!*
 C *Scribere proposui*

B'	De contemptu mundano.
C	Ut degentes seculi
B'	Non mulcentur in vano.
A	Iam est hora surgere
B	A mortis somno pravo
B	A mortis somno pravo.

Unter dem Liede hat die Handschrift eine Federzeichnung, die ein Totengerippe im Sarge darstellt.

Neben diesen Liedern enthält die Handschrift einige Stücke, die wegen ihrer fortgeschrittenen musikalischen Form kaum vor 1300 entstanden sein können; wir müssen deshalb annehmen, daß auch unsere Baladas nicht viel früher entstanden sein dürften. Älter als sie sind jedenfalls einige in dem literarisch noch bedeutungsvolleren Kloster Ripoll entstandene Lieder mit Rondeaucharakter, deren Melodien ich 1932 in *Neuphil. Mitteilungen* XXXIII¹⁾ herausgab. Die Quelle, ein alter Nachtrag der Hs. Paris BN lat. 5132, enthält auch ein weltliches Lied, „Mentem meam ledit dolor“, dessen Form, 7a'a'b'b', mit der des Tropus „Duleis sapor“ aus Hs A (s. oben S. 22) identisch ist; die Melodie, gebaut ABCD, ist reich melismiert. — Auf einige weitere Lieder in rondeauähnlicher Form, die in lateinischer Sprache im 13. Jh. in Spanien gedichtet wurden, verwies ich in Bd. III von „Volkstum und Kultur der Romanen“, S. 273²⁾.

Diese Zitate dienten damals dem Nachweise, daß Alfons X. von Kastilien, für dessen Cantigas man arabische Anregungen ins Feld geführt hatte, mit seiner Formenkunst durchaus nicht aus dem Rahmen der lateinisch-romanischen Strophentechnik seiner Zeit herausfällt: die meisten Cantigas sind regelrechte Virelais, zwei von ihnen sogar Rondeaux mit Binnenrefrains. Auch ihre Melodien, von Ribera, dem Vertreter jener Theorie, in ganz entstellter Form herausgegeben, haben nichts Arabisches, sondern sind echte Produkte abendländischer Kunst. Das wird sich zeigen, wenn die von H. Anglès zu erhoffende Gesamtausgabe dieser Melodien einmal eine volle Übersicht ermöglicht³⁾.

1) In einem Aufsatz „Zum Thema Mittelalterliche Tanzlieder“.

2) Das Initium des einen Liedes wurde dort durch Druckfehler entstellt; lies „Mundi huius creatura“.

3) Vorläufig vergleiche man die von Anglès in der katalanischen Zeitschrift *Vida Cristiana* XIV nach der Ludwig'schen Methode übertragenen Melodien. Deren Bau hat teilweise eigene, vom regelrechten Virelai abweichende Züge (vgl.

Übrigens brauchte Alfons, um zur Kenntnis der Rondeauform zu gelangen, nicht einmal bei der lateinischen Dichtung Anleihen zu machen. Schon vor ihm hatte Pero da Ponte, einer der fruchtbarsten und interessantesten galicisch-portugiesischen Dichter des Mittelalters, zwei Rondeaux (mit Binnenrefrains) in der Volkssprache gedichtet; die ersten Strophen s. Neuph. Mitt. XXXIII, S. 5. Derselbe Dichter schrieb auch Frauenlieder (Nr. 238—244 der schönen Ausgabe von Nunes); von einem, Nr. 240, lautet die erste Strophe:

Mia madre, pois se foi d'aqui
O meu amig' e o non vi,
Nunca fui leda, nen dormi,
Ben vo-lo juro, des enton:
Madre, el por mi outro si;
Tan coitad' é seu coração! (aaabAB).

Der Binnenrefrain scheint dem portugiesischen Frauenliede fremd gewesen zu sein; die einzige Ausnahme bildet ein Tanzlied, das in zwei Bearbeitungen vorliegt: Nunes Nr. 258, dreistrophig, von Airas Nunes, einem etwas jüngeren Zeitgenossen Alfons', und Nr. 390, zwei Strophen, von dem etwas älteren Jograr Joam Zorro. Folgendes ist die erste Strophe von Nr. 258:

Bailemos nós já todas tres, ai amigas,
So aquestas avelanciras frolidas
E quen for velida, como nós, velidas,
Se amig' amar,
So aquestas avelanciras frolidas
cerrá bailar.

Die erste Strophe der beiden Fassungen ist fast identisch; die späteren weichen ab. Man möchte annehmen, daß die erste Strophe ein echtes Volksliedchen ist; denn beide Dichter führen in den Folgestrophen neue Refrains ein, alle auf den Ort des Tanzes bezüglich, — was lebhaft an gewisse französische Rondeaux erinnert.

Als Ersatz für den gesangerleichternden Binnenrefrain führte das portugiesische Frauenlied bekanntlich die Strophenverkettung (Leixa-pren) ein. Ob sie wirklich autochthon ist? In Frankreich fehlt sie zwar in dem frühen Rondeau, ist aber später im Volks-

die von Gennrich, Formenlehre S. 77 übernommene Melodie), aber die Grundform des Tanzliedes ist, falls im Texte vorhanden, immer deutlich in der Melodie zu erkennen.

lieder reich vertreten. Vielleicht hat sie aber auch vorher existiert; man vgl. das oben S. 14 gedruckte Weihnachtslied aus St. Martial.

Eine zusammenfassende Untersuchung über die metrischen Formen des portugiesischen Frauenliedes, die jetzt durch Nunes' Ausgabe sehr erleichtert wird, werde ich in kurzem an anderer Stelle veröffentlichen. Hier sei das Resultat kurz vorweggenommen: wieder läßt sich eine literarische und eine volkstümliche Richtung unterscheiden.

Geradezu typisch ist, wenn man der Gesamtstatistik folgt, die Form *abbaCC* (mit der Variante *ababCC*). Der größte Teil dieser Stücke ist als Kunstpoesie anzusprechen. Leider ist zu keinem derartigen Liede die Melodie erhalten, sodaß wir nicht wissen, ob dieser Typik eine ähnliche in der Singweise entsprochen hat. Eine außerhalb Iberiens liegende Quelle der Form ist mir nicht bekannt, weder im Conductus noch in der französischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, und auch die paar Beispiele, die Maas (Liste Nr. 334) aus dem Provenzalischen anführt, dürften, selbst wenn sie über die Pyrenäen gedrungen wären, kaum eine solche Fülle von Imitationen erzeugt haben¹⁾.

Anders steht es mit einem zahlenmäßig weniger starken, aber immerhin recht häufig vertretenen Typ, der sich durch die Formel *aaB* kennzeichnen läßt. Zweizeiler mit Refrain gab es in Frankreich (s. oben S. 14) Jahrhunderte früher als das erste portugiesische Frauenlied niedergeschrieben wurde. Aber ebenso früh existierten südlich der Pyrenäen die *Preces* (s. oben S. 19), eine außerliturgische Gattung des Kirchengesanges, bei der die Mitwirkung des Volkes (durch Singen des Refrains) von den Quellen ausdrücklich bestätigt wird; und hier gibt es ähnliche Zweizeiler, auch Spuren des „Parallelismus“, der im portugiesischen Frauenliede eine so große Rolle spielt. Mozarabisch ist ferner der schon einmal zitierte Hymnus

Alleluia, piis edite laudibus,
Cives aetherei, psallite naviter:
Alleluia perenne!

So finden sich verschiedene Ausgangspunkte für diese Form des portugiesischen Volksliedes. Ob sie auch zur Tanzbegleitung

¹⁾ Sollte vielleicht die oben (S. 127) angeführte katalonische Ballade über die sieben Freuden Marias, mit der Form *ababCC*, richtunggebend gewesen sein? Die Melodie hat den Bau *AA/B*.

diente, ist unsicher. Die Melodien der Frauenlieder des Sängers Martim Codax deuten mit ihrer reichen Melismierung nicht darauf hin. Der bei ihnen auftretende musikalische Bau AA/B begegnete uns auch im St. Martialconductus¹⁾.

Eher möchte Tanzmusik in anderen Stücken der Ausgabe von Nunes stecken, die durch ihre Form (leider fehlen die Melodien) an das Rondeau erinnern. Als solche Formen seien angeführt: aabAB, aaBaB, aaabBB, aaBAB, aaabaB, aaBBBB, aaaABB, sowie Verkürzungen dieser Formen durch Fehlen eines a-Gliedes vorne. Man darf annehmen, daß diesen Textbildern eine irgendwie ähnliche Anordnung der Melodie entsprochen hat, ähnlich wie bei den zahlreichen ebenso gebauten und mit Noten versehenen Liedern des Königs Alfons.

Bei dem Reichtum der Formenwelt des portugiesischen Frauenliedes wäre es verfehlt, wenn man für alle einzelnen Strophenbilder Vorbilder aus dem Norden aufstöbern wollte. Zweifellos begann in Iberien, selbst wenn die Anfänge auf fremdes Gut zurückgriffen, schon sehr früh eine eigene Entwicklung, — wie u. a. die Form abbaCC andeutet. Eine Geschichte dieser Formen wird sich deshalb in der Hauptsache mit der Feststellung etwaiger Typen und deren Vorgeschichte südlich der Pyrenäen zu befassen haben. — Ein Einzelfall verdient hier noch hervorgehoben zu werden. Eine Cantiga de Amigo, Nunes Nr. 236, von Pedro Eanes Solaz verfaßt, hat folgenden singulären Bau:

Eu velida non dormia,

Lelia doura

E meu amigo venia

Edoi lelia doura.

Das erinnert lebhaft an die oben S. 112 besprochene internationale Interpolation von Hymmentexten mit abwechselndem „Fulget dies“ und „Fulget dies ista“. Die Compostelaner Conductus-Fassung hat außerdem noch den Reim -ia mit diesem Liedchen gemeinsam²⁾.

Als weitere Marksteine der Geschichte der Rondeauform in Spanien sind zu nennen die mehrfach erwähnten Cantigas des Königs Alfons X. und die 1890 von Barbieri in seinem *Cancionero*

1) Die sechs Codax-Melodien gab kürzlich im *Speculum* (1934, Jahrg. IX) Isabel Pope heraus, leider nicht immer richtig transkribiert; vier Melodien im Faksimile. Der Kommentar enthält manche Schiefheiten.

2) Vgl. ferner Nunes Nr. 20 und 21, beide mit zwei Binnenrefrains ähnlicher Anordnung; in letzterem lautet der erste Refrain: „Valha Deus!“ — wieder ein Anklang an „Fulget dies“.

de Palacio edierten Volkslieder, beide Komplexe besonders wertvoll durch die vorhandenen Melodien. Die meisten Volkslieder des Cancioneiro haben den Bau: zwei gleiche Stollen, Coda, Refrain (im Bau und der Melodie der Coda gleich).

C. Italien.

Die Rondeauform hat in Italien, ähnlich wie in Spanien, eine Beliebtheit genossen, die zu einer Massenproduktion führte. Die Laudi sind hinsichtlich der Texte keine terra incognita. Aber ihre Melodien bieten für die Übertragung in ein modernes Taktsystem so große Schwierigkeiten, daß selbst Forscher, die sich jahrelang intensiv mit ihnen befaßten, sich vor Publikationen größeren Umfanges scheuten. Über das Wesen der Gattung gibt Fr. Ludwig in seiner Geschichte der Musik des Mittelalters (Adlers Handbuch²), S. 207 ff. kurze, aber erschöpfende Angaben, ebenso über die Überlieferung, die er, wie sein in der Göttinger Bibliothek aufbewahrter Nachlaß zeigt, äußerst gründlich durchgearbeitet hat. Ebendort publizierte er zu drei Liedern die Melodien, von denen Gennrich, Formenlehre S. 74, zwei abdruckt; da die dritte unserm Typ am nächsten steht, sei sie hier angeführt.

Sancto Lorenzo, martyr d'amore,

A Christo fosti grande serridore.

Con humiltade al sancto padre fosti ubidente;

Per cio laudare sempre de' fare tutta l'umana gente

Per te, martir valente et di valore;

Al 'nipotente se' valente fiore.

Sancto lorenzo, martyr d'amore,

A christo fosti grande serridore.

Das Lied setzt sich zusammen aus: der Ripresa (= Refrain), zwei Piedi (Stollen), der Volta (Coda) und der wiederkehrenden Ripresa. Die Reimverteilung ist NCNC aabaab bebe NCNC (die Verslänge ist aus dem Text ersichtlich). Dem entspricht der melodische Bau: ABCD/EFGEFG' ABCD'/ABCD oder, kurz ausgedrückt A/BB' A'/A. Die Gleichheit der beiden Piedi war nicht obligatorisch; nicht selten ist die Form A/BC A/A. Oft steht die Melodie der Stollen zur Refrainmelodie in Beziehung, woraus sich Formen wie AB/CBAB/AB oder gar AB/ABAB/AB ergeben. Aber die Angleichung der Volta an die Ripresa scheint doch fast ständig beobachtet worden zu sein, besonders in der Handschrift von Cortona, die übrigens zur anderen Überlieferung oft im Gegensatz steht.

Die *Laudi* sind, hauptsächlich wegen ihrer musikalischen Sonderart, mit Sicherheit als eigenes Gewächs Italiens zu betrachten. Aber dort, wo sie mit der *Rondeau*-form zusammengehen, sind Einflüsse aus dem Norden nicht unwahrscheinlich. Da es sich um geistliche Dichtungen handelt, können solche Einflüsse sich auch auf dem Wege über lateinische Lieder abgespielt haben. Fast ist es ein Zufall, daß uns in einer italienischen Handschrift (Turin F 1 4) des 13. Jahrhunderts eine Reihe lateinischer Lieder erhalten sind, die eine solche Brücke darstellen können. Nicht alle sind in Italien neugedichtet, aber auch die älteren sind, dem Zeit- oder Landesgeschmack entsprechend, neu zurechtgemacht worden. Der Entstehungsort, das uralte Kloster Bobbio, hatte schon vor vielen Jahrhunderten eine vermittelnde Rolle zwischen Norden und Süden gespielt. 1930 teilte ich in einem Aufsätze über „Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters“ (*Neophil. Mitt.* XXXI, S. 163) die größtenteils von Drevés in den *Analecta* gedruckten Lieder und ihre metrisch-musikalischen Bauformen mit. Von einem derselben, Anal. XX 228 gedruckt, dem Marienliede „*Nos dignare te laudare*“, ist die Form besonders interessant: mus. ABAB' CC' CC' ABAB, ABAB', nach den Reimen: A' B A' B cd' cd' d' b d' b A' B A' B (7676 7575 7676 7676). Auffallend ähnlich der vorhin abgedruckten Landestrophe ist das Lied durch die Benutzung des zweiten Stollenreimes (d') als erster Caudareim: ein Fall, der in der *Virelai*-Literatur recht selten ist; man müßte die Melodien einmal vergleichen, — ebenso wie im allgemeinen eine Vergleichung der *Laudi*-Melodien mit den Turiner Singweisen geboten erscheint.

Es sei daran erinnert, daß auf dem iberischen Gebiete ein Vergleich zwischen den *Cantigas* des gelehrten Königs und der lateinischen *Ripoll*-Lyrik Positives ergab: die metrische Gleichheit und die melodische Ähnlichkeit zweier auch textlich ähnlicher Marienlieder.

Vielleicht wird schließlich auch ein Vergleich zwischen den *Laudi* und den Alfonsischen *Cantigas* nicht ganz zwecklos sein; textliche Anklänge sind massenweise festzustellen. Es ist nicht zu vergessen, daß sich unter den in Iberien tätigen Dichtern auch geborene Italiener befanden.

D. Deutschland.

Auch nach Deutschland hat die *Rondeau*-form ihren Weg gefunden. Sie tritt ohne Binnenrefrain bei dem fürstlichen Sänger Johann von Brabant in deutschen Liebesliedern auf; der 1294 ge-

storbene Verfasser war Sohn des Herzogs Heinrich von Brabant, der einige französische Lieder geschrieben hat. Seine Bekanntschaft mit dem Rondeau ist also leicht erklärlich. Sonst haben Minnesänger die Form nicht kultiviert, und die deutschen Weisen, die zum Tanze gesungen wurden, haben ihrer Form nach andern Charakter.

Dagegen läßt sich an verschiedenen Stellen klar nachweisen, daß durch lateinische Dichter oder Musikliebhaber die im Westen zu ihrer Kenntnis gelangte Tanzliederform in Deutschland eingebürgert wurde. Die älteste Quelle sind die bekannten Carmina Burana. Hier treten neben die anderswo zu beobachtenden geistlichen Tanzlieder lateinischer Sprache die weltlichen, gesungen von einem jugendlichen Publikum zu Tänzen, an denen auch Mädchen beteiligt waren. Um letzteren, die der Fremdsprache unkundig waren, das Interesse an dieser Tanzmusik zu erhöhen, fügte man den Liedern deutsche Zusatzstrophen bei, meist im Rythmus der Originale, öfters mit eigener Melodie, teilweise älter als das lateinische Pendant und diesem die Form borgend¹⁾. Von diesen Tanzliedern tragen nur wenige die Form des Rondeaux. Es ist nicht einmal sicher, daß alle so gebauten Lieder der Carmina Burana zum Tanze gesungen wurden; ebenso wie ja auch in Frankreich jene Form weit über den Kreis der eigentlichen Tanzmusik hinausgriff. In meiner Besprechung der neuen Ausgabe von Hilka-Schumann im Literaturblatt f. germ. u. roman. Phil. 1931, Sp. 114, gab ich eine Übersicht über die entsprechenden Stücke, und ausführlichere Angaben mit Berücksichtigung der Melodien im gleichen Jahr in der Zts. für Musikw., S. 245 ff. — Daß die Form aus dem Westen importiert wurde, illustrieren hübsch die romanischen Brocken in Nr. 81 (der Ausgabe Schmeller); sie sind offenbar von jemand geschrieben, der weder Französisch noch Provenzalisch, aber von beiden etwas konnte. Die zweite Strophe lautet:

Proh dolor, quid faciam?
 Utquid novi Franciam?
 Perdo amicitiam
 De la gentil,
 Miser corde fugiam
 De cest pays.

Refrains fehlen hier, sind aber vorhanden in Nr. 121, beginnend:

1) Bezeichnenderweise sind mehrere dieser Texte Frauenstrophen.

Veris duleis in tempore
 Florenti stat sub arbore
 Juliana cum sorore.
Dulcis amor!
Qui te caret hoc tempore,
Fit cilior.

Die Handschrift hat, ganz richtig, die Anweisung „Refl.“ (= Refrain) erst vor dem fünften Verse¹⁾. Der Bau der Melodie, AA BC/B'D, hat wenigstens Ähnlichkeit mit dem Rondeau. Ohne Refrain ist auch Nr. 129, 7aa abab, auch in der Melodie (AA BA' CA) etwas rondeauartig; die Verwendung zum Tanze jedoch sichert die zugesetzte bekannte deutsche Frauenstrophe „Swaz hie gat umbe etc.“ ohne Melodie. Interessant ist Nr. 119, eins von den aus Frankreich importierten Stücken; es beginnt:

Lucis orto sidere
 Exit virgo propere
 Facie vernali
 Oves iussa regere
 Baculo pastorali.

Es ist eine sorgfältig geschriebene Pastorelle, die nicht nur durch ihren Gesamtinhalt, sondern auch in Einzelzügen an Französisches intensiv erinnert: 1) durch das Motiv mit dem vom Erzähler vor dem Wolf zu rettenden Schafe (vgl. Rayn. 1702), 2) durch den parodisierenden Anfang (vgl. Rayn. 2081a), 3) den Textanklang „Si quis ovem redderet, me gaudeat uxore“ an den Refrain „Qui me rendroit mon aigniel, a lui me rent“, und 4) die Form, die der einer afr. Pastorelle ganz ähnlich sieht:

Rayn. 1257: Ea ma forest entrai l'autrier
 Pour moi deduire et solacier;
 S'i truis pastore gente,
 Aigniax gardoit en un vergier
 Desouz l'ombre d'une ente.

Die hier vorliegende, in Frankreich zwar nicht neue (vgl. Marca-bru), aber höchst seltene Kürzung der Rondeauform durch Fortlassung des ersten Gliedes tritt dort nur dieses eine mal in einer Pastorelle auf. Allerdings ist nun in dem Carmen Baranum der fünfte Vers im Verhältnis zum dritten konstant eine Silbe länger;

1) Der vierte Vers, ebenfalls in allen Strophen wiederkehrend, ist der Ankündigungsvers.

aber auch diese Variante ist uralt und schon beim ersten Troubadour vertreten. Die Strophe scheint den Dichtern, die den fremden Bestand der Carmina durch eigene Zusätze vermehrten, gefallen zu haben; denn sie verwandten sie zweimal. In Nr. 137, einem 5strophigem Liebesliede, aus dessen Strophenanfängen man das Akrostichon *P. A. Ave* herauslesen könnte. Nur einmal ist hier der letzte Vers um eine Silbe verlängert; die deutsche Zusatzstrophe hat in der unkorrigierten Fassung (*wizen* statt *verwizen*) ebenfalls Gleichheit zwischen Vers 3. und 5. Zweitens in Nr. 108, einem Chorliede („*cantemus*“), das vielleicht zur Tanzbegleitung diente („*in quo fit chorea*“); von den 6 Strophen haben drei den 6 Si am Ende, die andern 5 Silben. Die deutsche Zusatzstrophe

Were diu werlt alle min
 Von deme mere unze an den Rin,
 Des wolt ih mih darben,
 Daz [der] chunich von Engellant
 Lege an minen armen

hat schon eine ganze Literatur von Deutungsversuchen hervorge-rufen; vgl. zuletzt O. Schumann, in *Hist. Vierteljschr.* 29, S. 297 ff. — Bei der fast epischen Breite der Darlegungen Schumanns muß auffallen, daß er meine Deutung (*Litbl.* 114): „einer singenden Tänzerin werden Worte an den um 1195 durch seine Gefangenschaft in Deutschland bekannten, vielleicht populären König Richard Löwenherz in den Mund gelegt“ so ganz stillschweigend übergangen hat. Der von ihm bevorzugten Deutung, daß die Verse einem Epos entstammen können, ist die Tatsache entgegenzuhalten, daß diejenigen Abschnitte der CB, in denen die Zusatzstrophe Sinn und Bedeutung hat, keine Strophen aus Epen enthalten. [Warum der Schreiber zu dem Trinkliede eines späteren Abschnittes, der sonst keine Zusatzstrophen enthält, eine Strophe aus dem Eckeliiede hinzugesetzt hat, ist nicht geklärt. Nahmen außer den clerici noch andere junge oder alte *hibuli*, die des Lateins unkundig waren, am Gelage teil, oder geschah die Angabe nur, um dem Leser die Melodie des Liedes mitzuteilen?

In andern Fällen haben die durch den Inhalt oder die Zusatzstrophen als Tanzmusik kenntlichen Carmina Burana sich der damals in Deutschland als Tanzbegleitung üblichen Strophenarten bedient, wie ja auch natürlich ist. Meist dürfte hier die Zusatzstrophe das Original des Strophenchemas darstellen.

Gleichfalls in Bayern, in dem Kloster Moosburg, schrieb 1360 ein musikkundiger Mönch als Anhang zu einem riesigen Graduale (heute München Un. Bibl. 156) eine Anzahl von Liedern, „alte, moderne und eigene“, die er dazu bestimmte, die an fröhlichen Kirchenfesten immer mehr einreißenden *cantiones mundane* und *secularia parlamenta* zu ersetzen; wir fühlen uns da lebhaft an die ähnliche Notiz im Codex von Montserrat erinnert. Eine Übersicht über den Inhalt der Sammlung, verbunden mit einer Charakteristik der vorhandenen Formen, gab ich Zts. f. rom. Phil. L. S. 582 ff. Es stellte sich heraus, daß mehrere Lieder, und am consequentesten gerade die neugeschaffenen, metrisch-musikalisch den Rondeaubau (ohne Binnenrefrains) zeigen. Einige Lieder, ohne Schlußrefrain, werden durch Wiederholung des Abgesanges zu Refrainliedern; vgl. das oben (S. 92) gedruckte Lied des Moniot de Paris. Die Lieder sind teils mit Überschriften versehen; zweimal „cum itur extra ecclesiam ad choream“, wobei man darüber zweifeln kann, ob das Lied auf dem Wege zum Tanz oder zum Tanze selbst gesungen wurde. Ersteres möchte ich von dem einen Liede, dem schon erwähnten „Gregis pastor Tytirus“ annehmen; es ist ein richtiger „Conductus“ (Geleitgesang) und hat keine Rondeauform. In dem andern dagegen, „Mos florentis“ (Anal. XX 178, Mel. ib. S. 253) deutet außer der Form auch der Inhalt auf Tanzmusik. Die 2. Str. heißt:

Purpuranti sub candore	} Mel. A
Puellarum vultui	
Presentetur in honore	} A
Presul vacans cultui.	
Tangat, angat in chorea	} B
Manuum congeries,	
Lata grata nam platea	
Ludi patet series.	
Ergo tergo retrodata	} B
Quavis iam mestitia,	
Plebs Mosburge doctrinata	
Gaude sub peritia!	

Fast möchte man annehmen, daß die hold errötenden *puellae* nicht nur als Zuschauerinnen, sondern auch als Mittänzerinnen fungierten, alles unter den Augen der *peritia magistrorum*. Das gäbe ein hübsch erklärendes Pendant zu den Tanzgepflogenheiten der Benediktbeurener Scholaren.

Die bis vor kurzem unbekannte Tatsache, daß auch das Rondeau mit Binnenreimen in Deutschland vor 1400 nicht gänzlich unbekannt war, hat Handschin in einem 1933 in der Karl Nef-Festschrift erschienenen Artikel („Die Schweiz, welche sang“) nachgewiesen. Die Handschrift Engelberg 314, aus dem 14. Jh. stammend, enthält acht lateinische Rondeaux, die bisher aus keiner andern Quelle bekannt sind und nach Form und Melodien späte Züge tragen. Interessant ist jedoch, daß am Rande der Handschrift neben jedem Liede die (leider verstümmelten) Initien deutscher Lieder stehen, die offenbar mit den lateinischen die Melodien teilten. Auch von diesen Stücken ist keins anderswoher bekannt, sie waren anscheinend weltlich, aber trotzdem kaum Vorbilder, sondern eher Imitationen. In demselben Artikel weist Handschin (S. 14 des Separatums) noch das Vorkommen von Rondeaux in zwei andern Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts nach. All das war keine Volksmusik, wie das französische Rondeau der Frühzeit, sondern experimentierender Import.

E. Böhmen.

Der Band I der *Analecta hymnica* gibt mit seinem Inhalt eine Vorstellung von der Pflege einer kunstvoll-mehrstimmigen, aber in manchen Punkten doch volkstümlichen Vokalmusik im Böhmen des 14. und 15. Jahrhunderts. In führenden kirchlichen Kreisen war man mit dieser Musik, soweit sie in der Kirche erklang, nicht immer einverstanden. Ein von Dreves (S. 7) zitierter Text der Prager Synode vom Jahre 1366 rügt: „... item quod runteli vel cantilenae dissolutae in missis et trophi in iubilis per clericos in organis minime vel etiam in aliis instrumentis decantentur“. Dieselbe Verfügung wendet sich gegen das Auftreten von „ludi theatrales, fistulatores, ioculatores“ bei kirchlichen Veranstaltungen. Die „runteli“ sind wegen des Zusammenhanges wohl kaum als „Rondelli“ (kanonartige Mehrstimmigkeit), sondern als „Rotundelli“ (= Rondeaux) zu interpretieren. Manches aus Anal. I könnte seiner Gesamtform nach als Rondeau angesprochen werden: einmal, in Nr. 149, finden sich Binnenrefrains. Auch in Böhmen gab es anscheinend direkte Beziehungen zwischen volkssprachlicher (tschechischer) und lateinischer Lyrik: denn Dreves erklärt zu einer Prager Handschrift, daß ursprünglich vor den Anfängen lateinischer Lieder Initien tschechischer Lieder gestanden haben. Mehrfach wird auch hier ein auf den ersten Anblick kanzonenhaft anmutendes Gebilde durch Repetition des Abgesangs in ein musikalisches

Rondeau verwandelt. Bekanntlich brachte das 14./15. Jahrhundert die Blüte der religiösen tschechischen Lyrik; ihren Höhepunkt erreichte sie in den Liedern des genialen Johannes Hus. Manche Sondererscheinungen, die sich in der lateinischen Lyrik Böhmens beobachten lassen, dürften aus Einflüssen der dortigen volkssprachlichen Lyrik herrühren.

VII. Die Kanzone.

Die Kanzonenform ist nicht nur die verbreitetste, sondern auch, nach der bisherigen Auffassung, die unproblematischste aller lyrischen Strophenformen des Mittelalters. Unter einer Kanzone versteht der Metriker seit langem eine Strophe, die sich aus zwei gleichen Anfangsgliedern und einem einmal gesetzten, formlich selbständigen Schlußgliede besteht. Die alten Theoretiker kennen den Begriff nicht. Wo Johannes de Grocheo vom „cantus coronatus“ und dessen minderer Abart, der „cantilena“ spricht, denkt er nicht an formale Merkmale, sondern an allgemein stilistische, — wenigstens bei näherem Zusehen die meisten französischen Kanzonen unter die beiden Begriffe Jehans fallen würden.

Gerade bei der Kanzonenform ist vor einer Untersuchung die genaue Abgrenzung der begriffbildenden Prinzipien erforderlich. Die soeben gegebene Definition ist keineswegs ausreichend und eindeutig. Zunächst die Frage: soll für die Abgrenzung der Teile das Metrische oder das Musikalische maßgebend sein? Falls man sich für das Musikalische entschiede, würde z. B. ein Reihenlied von der Form 8 abababab zur Kanzone, wenn der mus. Bau ABAB CDEF dazu käme. Des weiteren: hört ein Lied, das sich metrisch als Kanzone charakterisiert, auf, eine K. zu sein, wenn der musikalische Bau von dem metrischen abweicht? So würde nach Gennrich'scher Betrachtungsweise eine metrisch klare Kanzone in den „Hymnentyp“ übertreten, wenn sie musikalisch ABCD etc. gebaut wäre. Die grundsätzliche Einstellung meiner Untersuchung kennt nur die Antwort: das Wesen der Form ist überall dort, wo sich mit einem metrischen Typ mehrere verschiedene musikalische Formen verbinden können, im Metrischen zu suchen. Das Musikalische tritt nur dann an die erste Stelle, wenn es die metrische Form bestimmt.

Aber auch die rein metrisch orientierte Auffassung des Kanzonenbegriffes wird durch Einschränkungen und Vorbehalte zu schärfen sein. Ein Gebilde z. B., das aus zwei Stollen aus je einem Verse und einem Abgesange besteht ($aa + x$), werden wir nicht als Kanzone zu betrachten haben; denn es stellt einen andern Typ dar als die richtige Kanzone mit gegliederten Stollen

(abab + x, oder abba + x). Wenn Gennrich in seiner Formenlehre den äußerst seltenen Typ aa + x unter den (mus.) Kanzonen behandelte, geschah es wohl nur, um seiner abwegigen Theorie vom Entstehen der Kanzone aus der repetitionslosen Form (ABCD) durch doppelte Setzung des ersten Gliedes (A + ABCD) Nachdruck zu verleihen. Die beiden von Gennrich S. 241 angeführten Beispiele, aus Guiraut Riquier und Peire Vidal, sind zwar Kanzonen, aber nicht wegen, sondern eher trotz ihres musikalischen Baues: eben nur wegen ihres metrischen Baues. Wenn Guiraut und Peire hier dem metrischen Bau abba + cded (bezw. + codd) den musikalischen AABC + DEFG (statt ABAB CDEF) entsprechen ließen, so handelt es sich um eine der typischen Launenhaftigkeiten der Troubadours, die es schon in der Frühzeit liebten, den metrischen Bau der Lieder durch den musikalischen nicht zu bestätigen, sondern zu durchkreuzen. Ein weiteres von Gennrich (l. c. 244) gedrucktes Beispiel, der St. Martialconductus „Uterus hodie“, von mir schon 1930 (*Speculum* V, S. 432) als musikalische Kanzone bezeichnet, gehört textlich wieder nicht zur metrischen Kanzone, — sondern zum Reihenlied oder zur Romanzenstrophe; vgl. oben S. 56. Wollten wir wirklich das Musikalische in den Vordergrund stellen, so wäre darauf hinzuweisen, daß die Anwendung des Bauprinzipes AA + X bedeutend älter ist als 1100: es findet sich in Hymnen aus ambrosianischen und sapphischen Strophen, auch in Rythmen ähnlichen Baues wie „Uterus hodie“. Quellen sind alte neumierte Hymnensammlungen, insbesondere das Hymnar von Moissac und die Karolingerhandschrift Paris BN lat. 1154; Näheres s. in meinem öfters zitierten Artikel in *Studi medievali* 1932. In all diesen Stücken ist von einem metrischen Kanzonenbau keine Rede. Um noch einen Augenblick auf dem Gebiete der Unkongruenz zu verweilen, sei erwähnt, daß in einigen Fällen Komponisten metrische Nichtkanzonen zu musikalischen Kanzonen umschufen. Ein Beispiel von der Dichterin Beatritz de Dia wurde schon oben (S. 114) genannt (aaaabab : ABABCDB); noch kühner ist der Trouvère Richart de Fournival, der in Rayn. 1278 die Form 10 abc'c'ac'b musikalisch also umbaut: ABAB CDE.

Bei Ausscheidung des Unbrauchbaren bleiben als früheste Beispiele der Kanzonenform nur die schon als solche bekannten Stücke der ältesten Troubadours übrig: als erstes „Mout jauzens me prenc en amar“, von Herzog Wilhelm IX: 8 abba ab. Es ist das einzige Lied Wilhelms, bei dem sich nicht die Benutzung älterer Formen (des lat. Liedes) nachweisen läßt. Entweder hat der Dichter diesen

Typ erfunden oder von seinen uns verschollenen, aber sicher bezeugten älteren provenzalischen Vorgängern entlehnt. Wer ihn als Erfinder betrachten will, wird folgende Formen als Varianten dieser ersten Fassung gern anerkennen:

Cercamon Nr. 3: 8 abba ac,

Jaufré Rudel Nr. 6: 8 abba ab (+ Refrain, der „a a“ lautet)
(Mel. ABAB CD),

Marcabru Nr. 3: 8 abba abba,

Jaufré Rudel Nr. 4: 8 abba ccd,

Marcabru Nr. 11: 7 a' b' b' a' c' d' e d'.

Man könnte jedoch entgegnen, daß die Reimstellung abba statt der gewohnten abab in den Stollen schon als etwas Sekundäres erscheint. Eine Kanzone aber, die abab begann, mußte, um nicht ein Reihenlied zu werden, im Abgesang neue Reime bringen, — es sei denn, daß man die Form abab ba gewählt hätte, die Maus zweimal bei jüngeren Liedern feststellt. Der vorwilhelmische Troubadour hätte also etwa gereimt: abab cd. Diese Form ist tatsächlich vorhanden, und zwar bei Cercamon. Auch hier läßt sich eine anschauliche Reihe von Weiterbildungen aufstellen.

Cercamon Nr. 1: 8 abab cd,

Cercamon Nr. 4: 8 abab ccd (a durch Binnenreim = 4 ac),

Jaufré Rudel Nr. 5: 8 abab ccd (ohne Binnenreime),
mel. ABAB CDB,

Cercamon Nr. 2: abab c' bc' (a und b = 8; c' = 7),

Marcabru Nr. 39: 8 abab cdc, (geschrieben gegen 1137),

Jaufré Rudel Nr. 3: 8 abab ccde,

Marcabru Nr. 13: abab cd' ed' (abc = 8, d' = 7),
mel. ABCD EFGH,

Marcabru Nr. 36: 7 a' b a' b c' d',

Marcabru Nr. 28: 7 a' b' a' b' c' c' d',

Jaufré Rudel Nr. 1: abab bc' d (abd = 8, c' = 7),
mel. ABAB CDE.

Auffallend ist, daß in diesen Liedern der frühesten Schicht Kanzonen nur in Acht- oder weiblichen Siebensilbner geschrieben wurden. 10 Silbner führte in Kanzonen erst Bernart de Ventadorn ein. Dieser Meister der Formkunst gab der Kanzone ihren endgültigen Schliff; von seinen 44 Liedern sind 24 Kanzonen, davon 12 mit Noten überliefert (jetzt bequem zugänglich in der hübschen Ausgabe von Appel¹⁾); eins seiner Lieder ist nur musikalisch

1) Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, Halle 1934.

eine Kanzzone (Nr. 23). Sechsmal geht der mus. Bau mit dem metrischen zusammen, also ABAB etc., darunter zweimal mit Benutzung der Stollenmelodie am Schluß des Abgesangs (ABAB CDB). Viermal haben die Stollen die Melodie ABCD, dabei zweimal mit teilweisem Zurückgreifen auf die Stollenmelodie im Abgesang. Zwei Fälle sind besonders interessant: Nr. 16, metrisch 7 abba cdce', mus. ABA'B'ABA'B', und Nr. 39, metrisch abab codd (ab = 8, cd = 10), mus. ABCA DDEF. Wie man sieht, empfand er ein Zusammengehen der Melodie mit der Strophenform wohl als erwünscht (und dieser Ansicht waren später die meisten Trouvères, weniger die Troubadours), aber keineswegs als nötig; letzteres illustrieren besonders die beiden oben S. 143 genannten Fälle, in denen der melodische Bau geradezu demonstrativ in Gegensatz zum metrischen tritt. Bei Nr. 16 könnte man noch an eine Anleihe aus der Sequenzenmusik (Benutzung einer dem Dichter gefallende Melodie) denken, aber das ist bei Nr. 39 ausgeschlossen. Das Zurückgreifen der Abgesang-Melodie auf die der Stollen hat Bernart nicht erfunden; schon Jaufré Rudel kennt es, in Nr. 2: 7 a'bo'd a'c'e (also metrisch keine Kanzzone!), mel. ABAB CDB, ebenso Beatritz de Dia (vgl. oben S. 143). Als interessanter Fall einer nur musikalischen Kanzzone sei hier noch Marcabru Nr. 30 nachgeholt: 7 a'a'a'ba'a'b, mus. ABAB CCD; die zweitletzte Silbe hat ein Melisma von 6 Tönen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Komponist in dieser Pastorelle eine Conductusmelodie benutzt hat.

Das noch andere Troubadours berücksichtigende Formenverzeichnis, das Appel, Zts. f. rom. Phil. LIII, S. 159, in seiner vorzüglichen Rezension von Gennrichs Formenlehre gab, bestätigt die im Obigen angeführten Verhältnisse. Vielleicht hätte der verehrte, uns leider nun entrissene Meister noch die Lieder des Katalanen Berenguier de Palazol in seine Liste aufnehmen können, der schon kurz nach 1160 tätig war. Unter seinen 1908 von Jeanroy und Aubry in *Annuaire de l'Institut d'Etudes catalanes* publizierten acht mit Noten versehenen Liedern befinden sich sieben mit metrischem Kanzonenbau; doch nur in zwei Fällen geht der melodische Bau mit. Von keiner Form gilt mehr als von der Kanzzone die feine Bemerkung Appels (aaO. S. 170): „Die Musik hat, unter Umständen, dem Lied die Form bestimmt; aber sie ist nicht seine Form. Die Melodie gehört zum Inhalt des gesungenen Liedes wie das Wort“.

Läge das Wesen der Kanzzone im Musikalischen, so ergäben sich verschiedene Ableitungsmöglichkeiten dieser Form, von rein musikalischen Formen aus, z. B. von der Laistrophe aus (Setzung

eines Doppelversikels und eines einfachen Schlußversikels) oder vom Rondeau aus (Abkürzung der Form AA BCBC durch Weglassung des letzten BC); aber das wären pure Konstruktionen, die vor allem durch die Gestalt der ältesten Troubadourkanzonen nicht gestützt würden. Dagegen hat sich anderswo, im St. Martialconductus tatsächlich einmal durch Anregung seitens der Sequenz des Übergangstiles, eine richtige Kanzonenstrophe entwickelt, in „Ex Ade vitio“; vgl. ZsffrSpL. LVI, S. 472. — Es bleibt dabei: die provenzalische Kanzone ist eine Neuerfindung.

Damit steht im Zusammenhange, daß sie um 1120—45 auf der lateinischen Seite in mehreren für Anderes nicht unergiebigem Gebieten völlig fehlt: bei Abaelard, Hilarius und in den Dramen. Erst im Offizium von Beauvais steht ein Conductus, „Gratulemur in hac die“ (Anal. XX, S. 229), der klare K-Form hat: 7 a' b a' b cccb (das erste c durch Binnenrefrain = 3c4c); man könnte damit Rayn. 649 vergleichen: 7 abba ccca, verfaßt von dem Trouvère Gautier d'Espinaus (mus. ABCD EFGH). Neun von den 28 Liedern der Arundelsammlung sind Kanzonen; die meisten tragen durch das Vorhandensein eines Refrains schon recht fortgeschrittene Züge. Eins von ihnen, W. Meyer Nr. 11, mit der Form 7 a' bba' cca' c, ließe sich recht gut nach der Weise des altfr. Liedes Rayn. 1005 singen, das die sehr ähnliche Form 7 a' bba' bba' b hat. Das Arundellied, mit seinen Klagen über unerwiederte Liebe an Romanisches lebhaft erinnernd, ist seinem französischen Doppelgänger an dichterischer Schönheit weit überlegen.

Auch der etwas ältere Guido von Bazoches hat Kanzonen, von bemerkenswerter Einfachheit, aber wieder mit Refrains. Die eine, das Marienlied „Laudes canamus virginis“, widmet Guido seiner Schwester, mit der (bei einem Refrainliede auffallenden) Charakteristik „Laudes rythmice compositae . . . dicendae seu cantande“; die Form 8 abba ab CDDC, ist, was den Grundstock angeht, identisch mit der ältesten provenzalischen Kanzone. Das andere, ein „carmen in choro decantandum“, hat die ähnlich einfache Form 7 abab ccb; es beginnt „Anni novi reditus“. Die Texte s. Anal. L, 345 und 348.

Im Lateinischen treten also bei der Kanzone schon früh Refrains auf, jedenfalls eher als sich im Romanischen beobachten läßt. Der Grund mag darin liegen, daß im Romanischen die Kanzone lange die Spezialform des „grant chant“ blieb und als solche dem solistischen Vortrag vorbehalten war. Die Conductusdichter dagegen konnten bei allen ihren Schöpfungen auf ein zwar be-

grenztes, aber verständnisvolles und mitsanglustiges Publikum rechnen; sogar Sequenzen haben hier Refrains.

Die Kanzonen des Notre Dame-Repertoires stehen mit ihren formlichen Eigenschaften auf derselben Stufe wie die Masse der Trouvèrelieder: hier ist der Typ ins Bewußtsein der Dichter übergetreten und wird vielseitig, nach all seinen Gegebenheiten, abgewandelt. Das Streben nach der novitas betätigte sich in erster Linie im Abgesang, der nie mehr, wie in der Frühzeit, aus nur zwei Gliedern besteht, zuweilen auch in den Stollen, die dann eine in der Frühzeit ungewohnte Länge annehmen.

Kontrafaktur bei Kanzonenformen.

Die Literatur aus Stücken in Kanzonenform ist zu umfangreich, als daß hier, wie in andern unserer Abschnitte, eine für die Trouvèreliryk abschließende Aufzählung geboten werden könnte. Statt dessen soll eine Anzahl Fälle behandelt werden, in denen Conductusdichter die gleichen Schemata benutzt haben wie volkssprachliche Dichter. Ob eine direkte Entlehnung stattgefunden hat, ist nicht in allen Fällen gleich wahrscheinlich. Bei vielbenutzten, wenig originellen Formen kann nur die Melodie eine klare Antwort geben. Andererseits wird bei singulären, originellen Formen selbst Ungleichheit der Melodien nicht gegen eine Entlehnung sprechen. Denn, wie lange bekannt, war mit einem Liedertexte eine feste Melodie keineswegs verbunden. Der Kontrafaktor hat vielleicht eine melodische Fassung des Originals benutzt, die in Verbindung mit dem Original selbst heute nicht mehr vorhanden ist. Vielleicht schuf er, wenn er Musiker war, zu dem metrischen Kontrafaktum eine neue Melodie, da die alte seinem Geschmack nicht entsprach. Und schließlich konnte auch das Kontrafaktum im Laufe der Überlieferung seine ursprünglich dem Original gleiche Melodie mit einer neuen vertauschen¹⁾.

Von Guido von Bazoches und der Arundelsammlung sprachen wir schon (oben S. 146). Weitere Kanzonen der letzteren zeichnen sich durch äußerst kunstvollen Bau aus; eine derselben, Nr. 1, „Dionei sideris“, könnte ein Akrostichon enthalten: wenn man die Anfangsbuchstaben der Strophen von hinten nach vorn liest, kommt *Ilberd* heraus, und wenn am Schluß eine G-Strophe verloren gegangen wäre, hätten wir *Gilberd*; auch das wäre noch bedenklich,

1) Näheres darüber s. in meinem Aufsatz „Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfr. Lyrik“, in der Zts. fr. SpLit. LI, S. 95.

wegen des d statt t am Ende, aber von der Existenz eines Lyrikers Gilbert sind wir unterrichtet. Auf das Akrostich einer andern Arundelkanzone, Nr. 7, *Petri*, hab ich früher schon einmal hingewiesen.

Walther von Châtillon baute recht einfache Kanzonen. Nr. 2 der Strecker'schen Ausgabe hat den gleichen Bau wie Jaufré Rudel 4: 8 abba ced (ebenso gebaut Bernart de Ventadorn 5, das wohl eher als direktes Vorbild Walthers in Betracht kommt); beide Troubadourlieder sind ohne Melodie erhalten. Für Nr. 6 Walthers, 7' 7' 7' 65' 65' (ababeded) ist weder im Provenzalischen noch im Nordfranzösischen ein Vorbild bekannt. Nr. 16 dagegen, auf die Ermordung Thomas Becket's bezüglich, ist anscheinend dem altfranzösischen Congé Rayn. 310 nachgebildet worden. Die ersten Strophen lauten:

Orba suo pontifice
Tristatur Cantuaria.
O monstrum gentis Anglice,
Scribendum in hystoria,
Quod stantem pro iustitia,
Quod viventem canonice
Martyrizavit publice
Tyranni violentia.

O regio

Digna res epitaphio!

Partis d'amors et de mon chant
Faz un vers qui a non congié.
S'estre pooit a mon vivant,
Dame, pregne vos en pitiez
De moi qui sui vostre sogiez,
Ou vos m'ociez maintenant:
Morir me faites en chantant.
Si vos en affiert granz pechiez.

Et neporant

Fine amors, a Dieu vos comant.

Der Verfasser von Rayn. 310 ist ein Andrien, der mit einem König von Aragonien, wohl Alfons II., dem Troubadour, bekannt war, vielleicht auch mit dem Troubadour Pons de Capdual; Näheres s. ZsfrSpL. LII, S. 46. Ein weiteres Lied Walthers mit Kanzonengrundstock, Nr. 12, war nach Ausweis der Überlieferung besonders beliebt. Von ihm bestehen zwei Bearbeitungen, die nach Strecker beide auf den Dichter zurückgehen. Die eine, nur in der Handschrift St. Omer erhalten, hat die Form 7 a' b a' b a' b a' b + Refrain; letzterer deutet durch seinen Inhalt an, daß diese Bearbeitung für ein Bakelfest bestimmt war. Die andere Form, in allen andern Quellen vorhanden, ist 7 a' b a' b b a' b (ohne Refrain). Ein genau für die Refrainfassung passendes Vorbild ist mir nicht bekannt. Der andern Fassung ließe sich gut die Melodie der eigenartig primitiven Pastorelle Rayn. 1708 (Melodie Spanke, Lieder-sammlung, S. 427) unterlegen, in der die weiblichen Reime teils vernachlässigt sind (also 7 x' b x' b b x' b), oder auch die des Liebes-

liedes Rayn. 616, gleichfalls unregelmäßig in den Reimen, oder schließlich die von Rayn. 1232, einem schon 1200 berühmten Liebesliede des Gace Brulé.

Die Formprinzipien des Notre Dame-Conductus, ganz allgemein ausgedrückt, waren denen der Trouvèrelyrik identisch: Neu-erfindung, gemäßigt durch Neigung zur Typik und zur Architektur. Dementsprechend sind die Beziehungen zwischen Notre Dame und dem volkssprachlich dichtenden Norden viel reicher als die zum Süden.

Beliebt war in Musikerkreisen anscheinend der Troubadour Peirol, der 1180—1220 blühte. Ein zweistimmiger Conductus der Florentiner Handschrift, der mit vollem Texte nur in den Carmina Burana erhalten ist, hat dieselbe, allerdings verfeinerte Form wie ein Lied Peirols.

Vite perdit me legi	Per dan que d'amor m'avegna
Subdideram,	No lazerai,
Minus licite dum fregi	Que joi e chan no mantegna
Quod voveram.	Tant com vivrai.
Sed ad vite vesperam	E si'n sui en tal esmai.
Corrigendum legi,	No sai que devegna,
Quicquid ante perperam	Car cil o mon cuer estai
Puerilis egi.	Vei c'amar no'm degna.

Die beiden Liedern gemeinsame Melodie (Bau: ABAB CDCD') war auch den Trouvères nicht unbekannt; Hue de St. Quentin, der sonst noch ein Kreuzlied (gegen 1220) schrieb, verwandte dieselbe in seiner Pastorelle Rayn. 41, mit etwas anderer Metrik. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein anderer Conductus, „Fulget in propatulo“, Anal. XX 49, ebenfalls seine Form (7777 7575, abab abba) einem Liede Peirols (Ba. Nr. 11) entliehen hat; die in Verbindung mit dieser Reimverteilung originelle Rythmik ist die gleiche, nur der Reim b in dem Conductus männlich statt weiblich. Wiederum hat auch ein Trouvère sich hier Peirol angeschlossen (auch mit b'), in dem gegen 1206 geschriebenen historischen Liede Rayn. 646, in der einzigen Handschrift leider ohne Melodie erhalten. Der Conductus hat seine eigene Melodie, weit kunstvoller als die einfache Peirol'sche, und zwar verschieden in allen drei Strophen. —

In späte Zeiten führt uns ein weiterer Fall: der Conductus „Ave virgo regia“ (Anal. XX 238), in der Münchener Handschrift

27088 (Dreves: „14. saec.“) erhalten, hat den immerhin nicht alltäglichen Bau 7777 7735'5' (abab coddee) mit dem Liede Nr. 28 des späten Troubadours Guiraut Riquier gemeinsam; letzteres ist ohne Melodie erhalten. Daraus dürfte sich ergeben 1) daß der Conductus französischer Herkunft ist, 2) daß Guiraut hier, wie sonst öfters, einen älteren berühmteren Dichter nachgeahmt hat.

Bedeutend reicher ist die Liste der lateinischen Lieder, die mit Trouvère-Strophen zusammengehen. Leider fehlt fast immer die Bestätigung der Kontrafaktur durch die Melodie; aber meist ergibt sich die Wahrscheinlichkeit einer Entlehnung durch die Originalität der Form.

- 1) „Dole Sichem impie“, Anal. XX 64 nach der einzigen Handschrift, Stuttgart HB I Asc. 95; ohne Melodie. Die gleiche Form, 7777 7737 (abab baab) haben Rayn. 1532, anonym, und Rayn. 77, von Audefroy le Bastart, melodisch von 1532 verschieden. Das anonyme Lied könnte am ersten zu „Dole Sichem“ auch melodische Beziehungen gehabt haben, denn es ist — der einzige Fall in der Überlieferung — in dem Chansonier 0 mit einer zweistimmigen Melodie versehen.
- 2) „Austro terris influente“, Anal. XX. 68. Notre Dame-Conductus. Bau: 7 a' b a' b c' c' d; da in den drei Strophen d ohne Korrespondenz ist und die Strophen verschiedene Melodien haben, könnte es sich um eine Sequenz mit verlorenen zweiten Halbversikeln handeln. Die Form hat große Ähnlichkeit mit Rayn. 1011, von Gace Brûlé (nur b statt d), melodisch ohne Beziehung zu „Austro“. In der Reimfolge dem Gace'schen Liede gleich, aber mit 8c (statt 7c'): „Ortu regis evanescit“, Anal. XX 56, durchkomponierter ND-Conductus.
- 3) „Veri vitis germine“, Anal. XX 82. 7 abab aaab, mit drei Strophen verschiedener Singweise. Fast identisch (nur b' statt b): Rayn. 1407/8, von Gace Brûlé, ohne Melodie.
- 4) „Vetus abit litera“, Anal. XX 84. (Str. 3, 6 hat die Hs. *Lax* statt *Et*). 7 abab bbaab. ND-Conductus; die Melodie nach dem Laurentianus s. Oxford History of Music I 305. Da hier die Strophen die gleiche Melodie (Bau: ABAB CDEFG) haben, besteht die Möglichkeit einer Beziehung zur weltlichen Musik. Allerdings ist die Melodie der gleich gebauten

- Pastorelle Rayn. 293, von Thibaut de Blason, eine andere, mit dem Bau ABAB CDABE.
- 5) „Eva cunctos perdidit“, Anal. XX 192, vielleicht von Karl von Anjou, dem Trouvère, stammend. Genau denselben Bau, 7 abab ccd DD, hat die späte Pastorelle Rayn. 639, anonym, ohne Melodie, mit Erwähnung von Tournay: Dialog zwischen Damen.
 - 6) „Dolens auctor omnium“, Anal. XX 193, nach einem Vaticanus-Codex. Bau: 75' 75' 775' (abab ccb). Ebenso Rayn. 9, spätes anonymes Liebeslied ohne Melodie; ähnlich Rayn. 2046 (nur a statt c), Pastorelle des Comte de la Marche (gestorben 1249), mel. ABAB ACB.
 - 7) „In rerum principio“, Anal. XXI 88, aus dem Rondeau-Faszikel des Laurentianus. 7 abab baab. Acht Trouvèrelieder haben den Bau, aber nur eins, Rayn. 1942, anonymes Liebeslied, mel. ABAB CDEF), könnte alt genug sein, um als Vorbild gedient zu haben; doch der mus. Bau des Conductus, AB ABABAB, spricht gegen eine Entlehnung.
 - 8) „Ave purum vas argenti“, Anal. XXI 113, auf Sta. Magdalena, Unikum der Hs. Oxf. Digby 2, nach Dreves mit Melodie. a' b a' b ba' a' bbb (alles 7Si, mit Ausnahme des letzten Verses, der 5Si ist). Genau so ist die Form bei den Trouvères nicht vorhanden, wohl aber ohne den letzten Vers: in Rayn. 13 (höfische Pastorelle, mus. ABAB CADEF+R; 219 (Colart le Boutellier); 558 (Jehan Erart); 1626 (Gautier de Dargies, mus. ABCD EFGHI); 1712 (Jehan Erart); 1722 (Robert du Chastel, mus. ABAB CDDEF); 1732 (Andrien Contredit). Die Melodien von 219 und 558 sind verwandt.
 - 9) „Die quid gaudes prosperis“, Anal. XXI 140, nach Evreux 2 („mit Melodie“). 7777 577777 (abab bbabab). Ebenso, nur a' (weiblich) Rayn. 490, ein in dem Jeu-parti R. 1191 imitiertes, auch in der Motettenliteratur benutztes Liebeslied des Mönches von Arras. Kontrafaktur wahrscheinlich.
 - 10) „Luxuriant animi“, Anal. XXI 153; nur im Laurentianus erhalten. 7 abab cedde, Melodie kanzenenformig. Ebenso, nur c' statt c, Rayn. 2080, ein unbedeutendes anonymes Liebeslied, mit Melodie.
 - 11) „Adulari nesciens“, Anal. XXI 180 (lies 3,6 *adulantium*, 3,9 *ceridati* statt *triturota*, 3,10 *adulantibus*); Quellen außer dem Laurentianus: Bodl. Add. A 44, fol. 63 b, und Cambr. Un. Ff I 17. Die Form 7 abab bbaba macht den Eindruck der

Imitation, wenngleich sie mir im Romanischen noch nicht begegnet ist.

- 12) „Cortex occidit litere“, Anal. XX 8, ND-Conductus fürs Weihnachtsfest (lies 1,6 *cicere*, 2,5 *Quo*). Bau 8 abab baab; Melodie, in allen Strophen gleich: ABAB CDEF, in einfacher Linie verlaufend. Beziehungen könnten von diesem Liede zu folgenden, musikalisch mir z. T. unbekannten Trouvère-Liedern führen: Rayn. 948, von Gace zwischen 1171 und 1186 gedichtet, leider ohne Melodie erhalten; Rayn. 1082, von Gautier d'Espinans, ohne Mel.; Rayn. 389, von Gace oder Andrieu de Paris, Mel. ABAB CDA'D', verschieden von „Cortex“; Rayn. 1463, vielleicht von Gace; Rayn. 1956, von Richart de Fournival, eigene Melodie (ABAB' CDEF); Rayn. 579, anonym, eigene Melodie (ABAB CB'DB); Rayn. 1403, anonym, Melodie noch zu vergleichen; drei späte Arraser Lieder, deren Melodien ebenfalls noch zu vergleichen sind: Rayn. 1306, von Andrieu Contredit, Rayn. 1610, von Colart le Boutellier und Rayn. 1806, von Gaidifer; schließlich Rayn. 314, Fassung der Hs. U, die von der der andern Quellen textlich verschieden ist, ohne Noten.
- 13) „Verbum pater exhibuit“, Anal. XX 15, (der Laur. hat 6,6 *overis* statt *hominis*, 6,7 *astrectis* statt *undatis*), Weihnachtslied aus ND, gleicher Form wie das vorige Lied, aber mit viel kunstvollerer Melodie (ABCD EFGH); ein Vergleich mit den zu 12) genannten Parallelstücken blieb erfolglos.
- 14) „O nobilis virginitas“, Anal. XX 213, nach St. Gallen 551; weitere Quellen gibt Handschin, Nef-Festschrift S. 26, dazu ergänze, daß das Lied in Vat. 9991 einen sonst nicht vorhandenen Refrain hat: „Revertere, revertere, — Ut nos intueamur te.“ Form: 86' 86' 6' 8 86' (abab beeb). Ebenso, nur mit a statt c, Rayn. 1400, anonymes Liebeslied, mel. ABAB CDEF.
- 15) „Corusca Sion inclitis“, Anal. XXI 25, nach einer Clairvanxhandschrift des 12./13. Jahrhunderts. Der ziemlich ordinäre Bau, 8 abab bab, ist in mehreren afr. Liedern vertreten: Rayn. 954, von Gautier d'Espinans (mel. ABAB CDE), Rayn. 824, von Pierre le Borgne (+ Refrain, mel. ABAB CDE/R), Rayn. 911, rel. Nachbildung von R. 824, Rayn. 150, an. Liebeslied mit Refrains, Rayn. 1448, an. Liebeslied, Rayn. 1863, rel. Lied, Rayn. 1981, an. Liebeslied.

- 16) „Homo qui semper moreris“, Anal. XXI 146 (lies 2,7 *delectat*), von Philippe de Grève verfaßter Notre Dame-Conductus, hat die gleiche Form (8 abab aaab) wie ein berühmtes Liebeslied Gaces, Rayn. 413 (mel. ABAB CDEF). Die Melodie des letzteren ist mit denen des Conductus (Laurentianus: ABCD EFGH, und Fauvelroman: ABAB CDEF) noch zu vergleichen.
- 17) „Quid ultra tibi facere“, Anal. XXI 201, berühmter Conductus des Kanzlers Philipp, außer im Laurentianus (einzige Quelle Dreves¹⁾) in noch mindestens 8 Handschriften überliefert. Lies (mit Laur.): 2,8 *quem*, 3,2 *ista*, 3,10 *nudus ad ostia*, 4,5 *allia*. — Rügelied gegen schlechte Würdenträger. Den gleichen Bau (8 abab baabab) haben folgende französische Lieder: Rayn. 194, anonymes Lied gegen die Liebe, das mit dem Conductus mus. wenigstens in den ersten 6 Takten (mehr notierte ich nicht aus dem Laur.) übereinstimmt (mel. ABAB CDE CDE); Rayn. 1412, von Raoul de Ferrières, Melodie anders; Rayn. 1967, bedeutendes anonymes Kreuzlied, vielleicht 1189 geschrieben, ohne Melodie.
- 18) „Vehemens indignatio“, Anal. XXI 210, Rügelied in Sequenzenform; der Bodleianus hat die drei im Laur., den Dreves allein benutzte, fehlenden Parallelstrophen. Bau von Str. I: 8888 86'86' (abab cded). Ebenso gebaut Rayn. 314a (Colart le Boutellier), Rayn. 361, von Gace Brulé. Die Melodien verglich ich noch nicht.
- 19) „Rex et sacerdos prefuit“, Anal. XXI 243, „de Ottone imperatore“, verfaßt vom Kanzler Philipp. Im Laur. drei Strophen mit verschiedenen Melodien; Bau des Textes 8 abab aab. Gleichen Bau haben Rayn. 1897a (Fassung MT), von Blondel an Gace gerichtet, Rayn. 1465, von Gace (mel. ABAB CDE), Rayn. 430, mehrfach imitiertes Lied von Moniot d'Arras (mel. ABAB CCB), Rayn. 477, anonym, ohne Noten.
- 20) „O labilis sortis humane status“, Anal. XXI 145, von Philipp dem Kanzler, über die Eitelkeit des Irdischen. Melodisch eine Sequenz jüngsten Stiles; Bau der Strophen: 10 a'b a'b bbb C'D (Str. 2—5 im Abgesang bbbb). Die Form ist entlehnt einem in Frankreich mehrfach und sogar in Deutschland imitierten Liede Blondels, Rayn. 482: 10 a'b a'b bbba'b, mel. ABAB CDEFG¹⁾ Philipp verdeckte die

1) Vgl. Zts. für rom. Phil. 49, S. 216.

Entlehnung durch den eingeführten Refrain und gehäufte, aber nicht konsequent durchgeführte Binnenreime; der Refrain des Conductus ist in allen Strophen melodisch gleich ¹⁾).

- 21) „Ego mundi timens naufragium“, Anal. XXI 190, nach Evreux 2 (13. Jh.). Das Schema 10 abab baab ist von den Trouvères sehr oft angewendet worden; nur eine Vergleichung der (mir unbekannten) Melodie kann Aufschluß bringen.
- 22) „Vitam duxi iocundam sub amore“, Anal. XXI 222, nach dem Laurentianus, der nur zur ersten Strophe Noten hat. Die metrische Grundform, vom Dichter durch kunstvolle Binnenreime versteckt, ist offenbar: 10 a' b' a' b' ca' c. Sie dürfte einem verschollenen romanischen Liede entnommen sein; in der überlieferten Literatur findet nichts genau Passendes.
- 23) „Pater sancte dictas Lotharius“, Anal. XXI 242, (Mel. ib. S. 215), von Philippe de Grève an Papst Innocenz gerichtet, metr. 10 abab aba, mel. ABAB CCD. Nur zwei metrisch so gebaute Trouvèrelieder sind mir bekannt: Rayn. 268, anonymes Lied auf die Vorzüge der Liebe, mit anderer Melodie, und Rayn. 318a, spätes satirisches Lied ohne Noten. — Da nun für „Pater sancte“ die besonders große Wahrscheinlichkeit einer Imitation vorlag, gebot es sich, alle übrigen kanzonenartig gebauten französischen Lieder aus sieben 10 Silbneern zu untersuchen, und die Mühe war nicht vergeblich: Vorbild ist ein Lied des Sängers Gace Brulé, Rayn. 719, melodisch dem Conductus gleich, metrisch mit der kleinen Abweichung abab bba (die gleiche Form benutzte Gace nochmals, in Rayn. 686 ²⁾), mit anderer Melodie). Bedeutung gewinnt die Koinzidenz durch die Feststellung, daß neben Blondel auch Gace von einem bedeutenden Conductusdichter metrisch und melodisch nachgeahmt wurde; die Beziehung oben Nr. 16 gewinnt dadurch an Interesse. Daß der Pariser Kanzler Gace und daß Walther von Châtillon Blondel vorzog, liegt an den geographischen Verhältnissen: Blondel war Pikarde und Gace Kind der Champagne.

1) Auch für den Strophengrundstock (ohne Refrain), 10 a' b' a' b' bbb, findet sich im altfr. Liede etwas Entsprechendes: Rayn. 1189, von Gautier de Brégy.

2) In der Hs. R wird das Lied (gegen Hs. M) Blondel zugewiesen; Huot erklärt es in seiner Gace-Ausgabe für „zweifelhaft“, da es mit einem andern, sicher echten Liede Gace's die Form teile: ein Grund, den ich nicht für stichhaltig halte.

Entstanden ist „Pater sancte“ nach dem Regierungsantritt des Papstes (1198). Kanzler wurde Philipp erst 1217, ein Jahr vor dem Tode des Papstes; seine dichterische Tätigkeit fällt aber wahrscheinlich zum großen Teil in frühere Zeiten¹⁾.

Die Geschichte der Kanzonenform außerhalb Frankreichs fällt zusammen mit der Geschichte der hohen Minnepoesie in den verschiedenen Literaturen des mittelalterlichen Europas. Am reichsten entfaltete sich der metrisch-musikalische Typ „zwei Stollen + Abgesang“ im deutschen Minne- und Meistersang. Charakteristische Züge der deutschen Kanzone sind: Anwendung überlanger Verse (von mehr als 5 Hebungen), und Stollen, die in jedem der beiden Glieder nicht zwei Verse (ab ab), sondern drei, vier oder mehr Verse haben (etwa abcd abcd). Diese Kennzeichen finden sich, wenigstens in den Grundzügen, schon im frühen deutschen Minnesang. Beliebt sind sie auch in lateinischen Kanzonen, die im deutschen Sprachgebiet gedichtet wurden²⁾.

1) In der letzten Strophe (die drei ersten enthalten eine Lobpreisung des Papstes) erbittet Philipp „a prudente verum consilium“, vielleicht ein Anzeichen dafür, daß er gerade ein wichtiges Amt angetreten hat; dann fiel das Lied ins Jahr 1217.

2) Über ein derartiges Lied „Sacerdotes Dei, Deum benedicite“, Anal. XXI 194, vgl. ZfdA. 69, S. 57.

VIII. Strophen freier Bauart.

Als Strophen freien Baues sind solche zu bezeichnen, die zwar einen architektonischen Willen erkennen lassen, aber kein architektonisches Prinzip, das zur Bildung eines Typs führen konnte. Die Gliederung, die sie aufweisen, ist singulär und entspricht einem freien (d. h. traditionslosen) Schöpfungsakt des Künstlers. Freilich wird auch hier das Lied als Ganzes dadurch, daß die einzelnen Strophen unter sich gleich sind, ein harmonisches Kunstwerk.

Der Hintergrund des Schöpfungsaktes war bei solchen Strophen nicht in allen Zeiten derselbe. Im Anfang von Perioden mag Experimentierfreude und das Fehlen einer Tradition eine Rolle gespielt haben. Später vielleicht das Bedürfnis, einmal die Pfade des Herkommens zu verlassen und eigene Erfindung zu betätigen.

Aus dem St. Martialconductus sei als Beispiel ein unedierter Versus gedruckt, den der Schreiber der Hs. A (fol. 36) mit der Verfasserangabe Bernart Errisa (oder Cirisa?) versah.

I. Lux rediit,
Qua exiit,
Et adiit
Defunctum Eliseus,
Qua de morte resurgit homo reus,
Qua fit homo verus de Deo Deus.
Lumen de lumine
Homo pro homine
Fit absque semine
De matre virgine:
Quem tremunt supera
Quem infera,
Intra mera
Virgo vera
Fert viscera
Puerpera,
Ruit fera
Gens misera
Letifera,
Et onera
Iam vetera
Cadunt sub gratia
Et aspera
Legis iudicia.

II.

Novus est rex
 Et nova lex,
 Et novus grex
 Novo gaudet pastore.
 Nova mater novo fecunda rore
 Novam prolem novo concepit more.
 Gens honorifera,
 Legis adultera,
 Quem docet litera
 Natum considera:
 Qualis nativitas,
 Que novitas,
 Que bonitas,
 Que caritas
 Et castitas,
 Fecunditas,
 Humanitas
 Et deitas!
 O cecitas,
 Quid dubitas?
 Est veritas
 Carnis in lumine,
 Est dignitas
 Matris in virgine.

Fast möchte man, beim Anblicke dieses Strophenliedes, vermuten, der Dichter habe so etwas wie ein Kreuz oder einen Kelch im Schriftbilde hinsetzen wollen; in der Handschrift ist davon freilich nichts zu bemerken.

In bedeutendem Umfange und anscheinend mit besonderer Liebe wurde diese Form der Formlosigkeit bei den provenzalischen Lyrikern gepflegt. Schon bei Cercamon findet sich ein Bild wie a'bbe' dda', und bei Marcabru, der immer originell sein wollte,

7 8 7 8 a b a a c b
 in Nr. 4 (ohne Melodie) 8 8 4 8 8 8' Meister dieser Kunstrichtung

waren Guiraut de Borneilh und Arnaut Daniel.

Im nordfranzösischen Conductus wurde das typlose Strophenbild durch die mehrstimmige Vokalmusik besonders gefördert. Manchmal wurde dem Dichter durch das musikalische Gerippe der Komposition ein in sich unarchitektonisches Gebilde geradezu auf-

gezwungen. Solche Motettentexte sind zwar meist unstrophig, aber man merkt doch den Einfluß ihrer Technik gelegentlich auch in der Strophenlyrik. Von einem weltlichen Liede des Laurentianus (Anal. XXI 225) sei als Beispiel die erste Strophe mitgeteilt:

Veneris
Prosperis
Usa successibus,
Turba, nascentibus
Floribus teneris
Exequaris
Priscum morem,
Ad amorem
Accingaris
Sceleris
Pretermittis ceteris.

Dieser kunstvolle Bau ist durch vier Strophen konsequent durchgeführt. Da die letzte Strophe von Dreves falsch und sinnlos gedruckt wurde, sei auch sie hier angeführt.

Vivere
Temere
Satagam igitur:
Qui Iovem sequitur,
Non agit temere.
Voluptatis (Hs.: Fixus telo voluptatis)
Fixus telo
Utar velo
Voluptatis,
Sidere
Navigans sub Venere.

Das ist leichtes Spiel mit Versen und Reimen, anmutiger und natürlicher als die manchmal gequält-künstlich wirkenden freien Strophen der großen Troubadours.

In Nordfrankreich fand der freie Typ wenig Anklang bei den Dichtern volkssprachlicher Zunge: Sinn für logische Ordnung und Rücksicht auf ein breiteres Publikum ließ die Dichter die architektonischen Arten bevorzugen. Nur auf einem Teilgebiet, im Abgesang der Kanzonen, tummelte sich der Sinn für voraussetzungslose Formerfindung. Unter den wenigen Trouvères, die an freien Formen besondere Freude hatten, seien Robert de Reins, Richart

de Fournival, Moniot d'Arras und Gautier de Dargies genannt. Die ersteren drei stehen in Beziehung zur mehrstimmigen Musik, der letztere ist als Dichter von *Lais* bekannt; auch im *Lai*, wie in allen mit der Sequenz zusammenhängenden Arten waren natürliche Voraussetzungen für unsymmetrischen Strophenbau (in den Einzelgliedern) vorhanden. Von Robert de Reins sei hier eine hübsche Pastorellenstrophe (Rayn. 957) mit Echoreimen gedruckt:

Touse de ville champestre pestre
 Ses aigniaux menot et n'ot
 Fors un sien chienet en destre: estre
 Vousist par senblant en enblant
 La ou Robins flaiolot, et ot
 La voiz qui respont et espont
 La note du dorenlot.

Wann Robert de Reins lebte, ist noch umstritten. Deshalb ist unsicher, ob er diese Strophe erfand, oder Gile le Vinier (gest. 1252), der sie in dem Liebesliede Rayn. 2101 benutzte, dessen erste Strophe lautet:

Au partir de la froidure dure
 Ke voi apresté esté,
 Lors plaig ma mesaventure. Cure
 N'ai eü d'amer, car amer
 Ai sovent son gieu trové, prové
 Ai soventes fois: male fois
 Fait on par tot a blasmer.

Das Kunststück reizte noch weitere Dichter zur Nachahmung: Gautier de Coiney dichtete so das rel. Lied Rayn. 556 (mit geringen Abweichungen in der Silbenzahl). — Ein Basler Kleriker nahm in seine gegen Ende des 13. Jhs. veranstaltete Sammlung lateinischer Lieder eines auf, dessen erste Strophe hier folge:

Senescentis et delire lire
 Cordas renovo, novo
 Cantu volens expedire dire
 Mentis socia: ocia
 Circa Syon presides, si des,
 Adde propera opera:
 Bene tibi provides.

Die Sammlung (ediert von Werner GGN 1908, S. 449 ff.) weist in ihrem Inhalt Beziehungen zu französischen Quellen, u. a. auch zum St. Martial-Repertoire auf. — Die Hs. hat keine Noten; die

Melodien von Rayn. 957 u. 556 sind verschieden, die von Rayn. 2101 ist mit den beiden letzteren noch zu vergleichen.

In den Fällen, wo früheste Trouvères, wie Canon de Béthune, Lieder in freien Strophen schufen, ist provenzalischer Einfluß anzunehmen¹⁾. Nur 2% (ziemlich genau) aller erhaltenen Trouvèrelieder gehören dieser Gattung an.

Die musikalische Bauform dieser metrisch „regellosen“ Gebilde ist im allgemeinen natürlicherweise die ebenso ungebundene Satzfolge ABCD etc. Allerdings haben gelegentlich einzelne Sänger, wie Marcabru, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn, Beatritz de Dia und Guiraut Bornelh, gleichsam um zu erhärten, daß der musikalische Bau sein eigenes Leben führt, einem unregelmäßigen metrischen Bau einen irgendwie typenhaften musikalischen Bau zugesellt. Das umgekehrte Verfahren, mit festen metrischen Typen eine freie mus. Bauart zu verbinden, wurde oben in mannigfachen Beispielen auf den verschiedensten Gebieten beobachtet.

Hier ist zu erwähnen, daß Fr. Gennrich in seiner Formenlehre alle Lieder mit freier musikalischer Bauart unter dem Titel „Hymnenstrophe“ zusammenfaßt. Höchst unglücklich, denn 1) gibt es auch Hymnen mit andern Bauformen als ABCD etc., — und 2) kann die mus. Bauweise ABCD . . . mit sämtlichen metrisch auf deutlichste als Typen erkennbaren Strophenformen eine Verbindung eingehen. Das Wesen der Strophenform liegt, so hoffe ich in dieser Studie endgültig klargestellt zu haben, in erster Linie nicht in der Melodie, sondern im textlichen Bau.

Zusammenfassung.

Unsere Ausführungen dürften von der Vielseitigkeit der Formenkunst der mittelalterlichen Lyrik lateinischer und romanischer Sprache für die entscheidende Entwicklungsepoche einen deutlichen Begriff gegeben haben. Wenngleich wir uns bestrebten, unsere Typen nicht schematisch-schachtelnd, sondern historisch entwickelnd zu finden und zu belegen, so dürften doch die gefundenen Typen

1) Die Hälfte der von Axel Wallensköld (in seiner Ausgabe der Sammlung „Classiques frs. du Moyen-âge“) diesem Dichter zugeschriebenen Lieder teilt ihren Bau mit provenzalischen Liedern: Nr. 1 (Rayn. 629) mit Peïrol 12, Nr. 2 (Rayn. 903) mit Bartsch 461, 81; Nr. 3 (Rayn. 1837) mit Bertran de Born 1; Nr. 7 (Rayn. 1131, 1137 und 1325) mit Bertran de Born 9; Nr. 8 (Rayn. 1420) mit Bertran de Born 19.

auch für den schematisch orientierten Standpunkt ihre Brauchbarkeit dadurch erweisen, daß sie den gesamten vorhandenen Liederbestand zu erfassen in der Lage sind.

Werfen wir einen Blick zurück auf das weite durchwanderte Feld! Es hat sich herausgestellt, daß die Strophenkunst nach 1100 trotz ihrer Reichhaltigkeit und Neuheit in mehreren, teils sehr stark vertretenen Typen älteres Gut teilweise schlechthin übernimmt, teils durch geschickte Umformung weiterbildet und ausgestaltet. Einige dieser Typen fanden freilich wegen ihrer allzu großen Einfachheit nicht den Beifall der esoterischen Kunst des *Conductus* hohen Stils und der volkssprachlichen Minnesänger, wie die Strophe aus zwei gleichen Teilen und die alten Vierzeiler; aber sie wurden gepflegt in einfach-kindlichen Weihnachtsliedern lateinischer Sprache und im romanischen Volksliede, literarisch bei dem letzteren teilweise erst in späteren Epochen erfaßbar.

Ebenso alt ist die Vorgeschichte der Reihenstrophe, die wegen ihrer größeren Vielseitigkeit und ihres wuchtigeren Charakters auch bei der hohen Kunst nach 1100 sehr beliebt war, weniger bei den Provenzalen, wo Bernart de Ventadorn, mit seinem ebenso feinen wie gesund-vielseitigen Kunstgeschmack ihre Vorzüge zur vollen Entfaltung brachte, als beim *Conductus* und in der *Trouvère*poesie, wo sie besonders von den Meistern der Frühzeit, Blondel und Gontier de Soignies gepflegt wurde.

Weit seltener als die Reihenstrophe und exklusiver in ihrer Verwendung ist die Romanzenstrophe, ebenfalls keine absolute Neubildung des 12. Jahrhunderts, sondern von alten Formen inspiriert. Dort wo sie in 10 Silbnern auftritt, darf man sie mit antiken, bezw. antikisierenden Strophen zusammenbringen. Die Klarheit dieser Form wird im Laufe ihrer späteren Entwicklung dadurch getrübt, daß sie eine Art Kreuzung mit Nebenformen des *Rondeaus* eingeht.

Weit verzweigt, aber interessant und übersichtlich ist die Geschichte der Formen, die mit der musikalischen Sequenzengattung zusammenhängen. Hier ist die musikalische Gliederung nicht nur neben, sondern vor der metrischen zu berücksichtigen. Die Priorität der Melodie spiegelt sich in romanischen Texten, weniger in den lateinischen, in einer gewissen Anspruchslosigkeit, teils sogar Minderwertigkeit des Inhaltes wider. Die Fachmusiker der romanischen Lyrik verfügten manchmal, wie sich hier zeigt, über

keine besondere literarische Bildung, während die geistlichen Musiker nach 1100 auch als Textdichter hohe Ansprüche zu befriedigen wußten; das gebot ihnen schon die Rücksicht auf ihr Publikum. Wenn z. B. Philippe de Grève eine Melodie wie den Lai Markiol textierte, war sein (gedachtes) Publikum unter allen ein, wenn nicht verwöhntes, so doch literarisch gebildetes, — ganz anders als das Publikum, dem die romanische Fassung dieses Lai vorgetragen wurde¹⁾.

Das Alter des Rondeaux ist, wie die Überlieferung der Nebenformen dartut, jedenfalls bedeutend höher als sich aus den Quellen des „reinen Rondeaux“ erschließen läßt. Sein Wesen liegt, wie das der Sequenz, im Musikalischen, aber weniger in Beziehungen der melodischen Linie als in solchen des Rythmus. Seine Form geht auf den Tanz zurück, genauer gesagt, auf Bewegung und Gegenbewegung bei einem bestimmten Tanze, den späte Quellen als Branle bezeichnen und der vielleicht mit der alten Carole (wenn das nicht ein vieldeutiger Begriff ist) identisch ist. Dieser Tanz hat allem Anscheine nach schon gegen 1100 bestanden; er war so beliebt, daß seine rythmische Form nicht nur in eigentlichen romanischen und lateinischen Tanzliedern, sondern auch in andern poetischen genres verwandt wurde, meist in Stücken volkstümlichen Einschlags und einfacher Ausdrucksweise.

Unter allen Strophengattungen ist die Kanzone am stärksten in der nordfranzösischen Lyrik vertreten, meist in Verbindung mit einem entsprechenden dreiteiligen musikalischen Bau. Auch in der Conductuslyrik umfaßt sie ca. 50% des Gesamtbestandes, hier allerdings weit seltener in Verbindung mit musikalischer Dreiteiligkeit. Bedeutend geringer ist ihre Verwendung bei den Provenzalen, die sie nur selten, am häufigsten eigenartigerweise in der ältesten Periode, musikalisch unterstrichen. Die Geschichte der Textkanzone geht, wie wir sahen, bis auf Wilhelm IX. zurück, während das musikalische Kanzonenprinzip sich schon bedeutend früher nachweisen läßt. Über die Entstehung der Textkan-

1) Die Lais wurden einstimmig mit Musikbegleitung vorgetragen. In der Kirche vielleicht mit Orgelbegleitung, die dem Verständnis der menschlichen Stimme nicht sehr hinderlich war. — Anders lag die Sache bei den Motetten, wo es ganz unmöglich war, dem textlich verschiedenen Wortlaut der verschiedenen zugleich gesungenen Stimmen zu folgen. Das nutzten die Textdichter aus, indem sie mit hochernsten lateinischen Texten zuweilen äußerst weltliche in französischer Sprache verweben.

zone Hypothesen anzustellen, dürfte zwecklos sein, obwohl sie sich recht wohl durch Anregung aus andern alten Formen würde „entwickeln“ lassen.

Da eine umfassende Darstellung des Auftretens und der gesamten Geschichte der Kanzone einen unverhältnismäßig großen Raum beansprucht haben würde, mußten wir uns hier auf wesentliche Einzelpunkte beschränken: Auftreten bei den frühen Provenzalen, gemeinsame Benutzung metrisch-musikalischer Einzelformen bei Trouvères und Conductusdichtern.

In den übrigen Abschnitten hingegen wurde eine Vollständigkeit angestrebt, die dort, wo mein Material ausreichte, wohl erreicht sein dürfte (Trouvèrelieder und Conductus). Leider ist die von Gennrich (Formenlehre S. 15) als 1931 erschienen vermeldete Ausgabe seiner Troubadourmelodien immer noch nicht vorhanden. Vielleicht hätte sich sonst das Bild durch interessante Einzelheiten erweitern lassen. Aber das Hauptsächliche, die Typen und ihre Geschichte, wird sicher unverändert bleiben.

In wesentlichsten Punkten bedeutet obige Studie eine Verneinung und Ersetzung der Ansichten, die Fr. Gennrich in seiner öfters zitierten Formenlehre entwickelt hat. Die Gegensätzlichkeit unserer Anschauungen wurde, aus verschiedenen Gründen, nur dort hervorgehoben, wo es unbedingt nötig war. Wenn der Leser in weiteren Fällen eine Divergenz findet, die nicht diskutiert ist, so mag er in meinem Schweigen keine Unterlassung, sondern die Andeutung finden, daß ich in diesem Punkte die Ansicht Gennrichs nicht teile. In weiteren (zahlreichen) Fällen, in denen Gennrich und ich gleicher Ansicht sind, bzw. das gleiche Material in gleichem Sinne verwerten, ohne daß oben darauf von mir hingewiesen wurde, liegt letzteres daran, daß ich in früheren Arbeiten als Erster dieses Material aufgedeckt und benutzt habe; das gilt besonders von lateinischen Stücken.

Mit dieser Studie ist meine Mitwirkung an der Lösung einer Aufgabe in der Hauptsache abgeschlossen, die ich vor Jahren gestellt und seit Jahren intensiv bearbeitet habe: Die Frage nach den Beziehungen zwischen den Formelementen der mittellateinischen und der frühen romanischen Lyrik. Das Resultat war, wie es mir immer vorschwebte: Gemeinsamkeit gewisser Strophen-typen (über Verse und rythmische Prinzipien vgl. Teil II meiner St. Martialstudien) und gemeinsame Benutzung gewisser

Melodien und Strophenschemata. Wer Schlagworte liebt, könnte weiter fragen: Gibt es nun, im Sinne von Stengel, wirklich eine „romanische Metrik?“ Denn wir sahen, daß nicht nur die Gallo-romanen, sondern auch andere romanische Völker bei älterer lateinischer Liedkunst Anleihen machten. Um irrtümliche Auslegungen zu verhindern, möchte ich hier klipp und klar erklären: darüber habe ich keine anderen Ansichten (bezw. keine allgemeine Ansichten) als sich deutlich aus den im Obigen gemachten Einzelergebnissen erschließen läßt¹⁾. Jedes romanische Volk hatte um 1100 seine eigene, voll ausgebildete Sprache. Als die Dichtung lyrischer Texte in den einzelnen romanischen Literaturen anfang, literarisch zu werden, d. h. (hier im Sinne des Buchstabens) für wert gehalten wurde, aufgezeichnet zu werden, waren in jeder Literatur Einflüsse verschiedener Art tätig gewesen: 1) die primitive Gemeinschaftspoese, die sich nur noch in einzelnen Punkten und schwer deutbar nachweisen läßt. — 2) die durch die kirchliche und kirchensprachliche Gemeinschaft an vielen Stellen in gleicher Weise wirkende lateinisch-religiöse Lyrik. Auch hier ist scharf zu unterscheiden zwischen Formen, die schon vor 1100 vorhanden waren, und solchen, die erst später im lateinischen Liede nachweisbar sind. Bei den letzteren liegt, mehr oder weniger deutlich, die Möglichkeit vor, daß sie nicht vom lateinischen Liede aus, sondern von dessen galloromanischen Parallelformen angeregt worden sind. — Als drittes kommt noch der im Mittelalter mehr noch als heute internationale Wirkungsbereich der Musik hinzu²⁾.

Die metrische Formkunst ist etwas Technisches, etwas ganz Realistisches. Sie ist erlernbar und kann von dem, der sie in der einen Sprache beherrscht, in einer zweiten, mit dieser verwandten

1) Durch diese Bemerkung möchte ich verhindern, daß meine Ansichten in Sammelwerken unter irgend einem schiefen Schlagworte fungieren; wie z. B. in dem sonst so ordentlichen Buche von R. Lapa unter dem Titel „Tese liturgica“ (*Lições de Literatura Portuguesa, Época medieval*, Lisboa 1934). Gerade mit der Liturgie haben die von mir behandelten Komplexe wenig zu tun; anerkennenswerter Weise hat Lapa allerdings im Einzelnen meine Arbeiten richtig aufgefaßt und ausgewertet.

2) Obiges bezieht sich, im Sinne meines Themas, nur auf die formale Seite der Frage. Wer das Gemeinromanische des Inhaltes behandeln will (eine interessante, aber nicht sehr dankbare Aufgabe), wird sich mit den kulturellen und sozialen Verhältnissen zu befassen haben. — Der Vollständigkeit halber sei hinzugefügt, daß ich die P. Verrier vorschwebende Idee einer vulgärlateinischen, in späteren Phänomenen fortlebenden Lyrik für ein Hirngespinnst halte.

Sprache ohne weiteres angewandt werden. Auch auf dem Gebiete des Inhalts (einschließlich der mit dem Inhalt näher oder ferner zusammengehörenden ästhetischen Elemente) lassen sich in vielen Komplexen der Weltliteratur weit- und tiefgreifende „Beziehungen“ zweier Sphären aufdecken, meist deutlich erkennbar als Abhängigkeiten jüngerer oder schwächerer von alten und starken. Aber diese Beziehungen haben mit solchen der äußeren Form im Prinzip keinen notwendigen Zusammenhang; man würde arg fehlgreifen wenn man aus dem oben dargetanen Vorhandensein metrischer Beziehungen zwischen lateinischer und romanischer Lyrik auf die Existenz von Beziehungen der Inhalte einen allgemeinen Schluß zöge. Brinkmann hat versucht, solche Beziehungen durch literarhistorische Erörterungen und Einzelvergleiche aufzudecken. Sein Versuch ist durchaus mißlungen; wenn man, wie der Verfasser dieser Zeilen, viele Hunderte von Gedichten beider Sphären genau verglichen hat, kommt man zur festen Überzeugung, daß die vorhandenen Unterschiede hundertmal greifbarer sind als die Ähnlichkeiten. Wo letztere vorzuliegen scheinen, wie an einigen Stellen der Scholarenpoesie, handelt es sich um Entlehnungen der lateinischen Dichter bei der Volkslyrik und den Minnesängern.

Methodisch trug unsere Untersuchung, der Formulierung des Themas entsprechend, den Charakter einer Vergleichung, geordnet nach Gruppen, die sich aus dem Stoff ergaben. Hinter dem Thema jedoch lag als Zweck und Sinn die Aufgabe, auf diesem Wege das Problem von dem Ursprung des romanischen Minnesangs wenigstens auf einem Teilgebiet seiner Lösung näher zu führen; ob das gelungen, glaube ich dem Urteil der Forschung überlassen zu dürfen.

Jenes Problem hat, wenn man es scharf ins Auge faßt, seinen Schwerpunkt in der Frage nach der Spontaneität, nach dem „was“ und „warum“ jenes gewaltigen Schöpfungsaktes. Wir kommen hier, wenn ich mir eine kurze Äußerung darüber gestatten darf, am besten zunächst durch Erwägungen allgemeiner Art weiter. Um 1100, als die erblühte Kultur im südlichen Frankreich ein verständnis- und anspruchsvolles Publikum geschaffen hatte und als die romanische Sprache eine Festigkeit erlangt hatte, die den geeigneten Baustoff abgab, entstand das Bedürfnis nach ästhetisch hochstehenden **volkssprachlichen** Literaturwerken aller Arten. Diejenigen Künstler, die dieses Bedürfnis auf dem Gebiete der gesungenen Strophenlyrik befriedigten, hatten den interessanten Namen „Trobadors“. Es gibt bekanntlich zwei Deutungen dieses

Wortes; 1) „Finder“ oder besser „Erfinder“, abgeleitet von einem schon existierenden Verbum „trobar“, 2) „Tropatores“: Verfertiger von Tropen. Ohne mich in den alten Streit der Etymologiker einmischen zu wollen, muß ich sagen, daß die zweite Auslegung mit den uns hier interessierenden Verhältnissen jenes Schöpfungsaktes, soweit sie die dabei tätigen Personen betreffen, ganz vorzüglich übereinstimmt. Die Musikgeschichte lehrt, daß um 1100 (und weit früher) die freischaffenden Musiker sich fast ausschließlich, aber reichlich auf zwei Gebieten betätigten, in den Sequenzen und den Tropen. Schon vor 1100 waren die Bearbeiter der zweiten, bisher noch nicht völlig erforschten Gattung (die „Tropatores“) eifrig bemüht gewesen, die zunächst formlosen, dann durch gleiche Reime und korrespondierende Verslängen wenigstens in etwa gebundenen Tropengebilde in die Form regelrechter Strophenlieder überzuführen: ein Bemühen, das in den Benedicamus-tropen unserer Handschrift A schon reife, auf eine längere Entwicklung hindeutende Früchte gezeitigt hat. Der Urzweck der ganzen Tropendichtung lag darin, in das durch liturgische Bindung für Jahrhunderte festliegende Einerlei der festen Teile der Offizien durch Neugeschaffenes eine gewisse Würze und Abwechslung hineinzubringen: das Erfinden gehört also hier entschieden zum Handwerk, und auch die andere Ausdeutung des Wortes „Trobador“ würde trefflich die Tätigkeit dieser lateinisch dichtenden Musiker bezeichnen.

Wer war nun, als um 1100 das Bedürfnis nach einer Vokalmusik in volkssprachlichen Strophenliedern nach Erfüllung schrie, besser geeignet, dieses Bedürfnis zu befriedigen als diese nach Aussage alter Nachrichten durchaus nicht „offiziellen“, sondern manchmal von den kirchlichen Behörden geradezu bekämpften Dichtermusiker? Ihre musikalische Tüchtigkeit ist außer Zweifel, ebenso ihre Beherrschung der metrischen Technik, wenngleich das Latein und der Inhalt ihrer Poeme teilweise wenig befriedigen. Vielleicht hatten sie, da sie von den Behörden nicht unterstützt wurden, kein regelmäßiges Einkommen und wohl auch keinen festen Wirkungssitz, dafür aber einen Künstlerstolz, der in ihren Leistungen als Sänger und Instrumentalmusiker wurzelte.

In dem Zeitpunkt, als sie sich durch gegebene Bedingungen veranlaßt fühlten, ihre Tüchtigkeit in den Dienst eines neuen, zugleich urteils- und zahlungsfähigen Publikums zu stellen, standen sie vor der Aufgabe, für diese neue Tätigkeit einen neuen Inhalt zu finden. Die Art dieses neuen Inhaltes mußte sich zum großen

Teil aus den vorliegenden sozialen Verhältnissen ergeben. Die hohen ritterlichen Herren waren vielfach durch Standesinteressen und Standesplichten daran verhindert, sich intensiv mit der Pflege einer neuen Kunst zu befassen; Frauen waren in der für die Typenbildung entscheidenden Zeit die Schützerinnen der Sänger, ein Verhältnis, das zwanglos zur Topik der „Dienstmotive“ führte, und zu manchen Einzelzügen, die damit zusammenhängen. — Für die andern Motive, die sich auf diesem Wege nicht erklären lassen, mag folgende Erwägung weiter führen: Bei der Neuheit des Versuches und der sicher geringen Anzahl der frühesten Troubadours mußte im ersten Stadium auch auf dem Gebiete des Inhaltes die Imitation eine starke Rolle spielen. Züge, welche Pfadfinder subjektiv-launisch einführten, wurden von den Nachfolgern begierig aufgegriffen, generalisiert und gar bald ins Typische übergeführt, vielleicht in einer absichtlich oder unabsichtlich umgebogenen Fassung. Ihre Verständlichkeit und Frische mußte darunter leiden. Unter allen Motiven des Minnesangs mußten sie (die „subjektiven Motive“) am ersten verflachen und versanden. Demselben Geschick verfielen in einem späteren Zeitraume, als sich die sozialen Grundlagen änderten, auch die „sozialen Motive“.

Daß unter diesen Umständen das hohe Minnelied in Frankreich eine quantitativ und zeitlich so umfangreiche Blüte erlebte, ist eigentlich erstaunlich. Zur Erklärung könnte man heranziehen: die starke Wirkung der großen Vorbilder, das im Mittelalter besonders stark ausgeprägte Beharrungsvermögen im literarischen Schaffen und schließlich der unverwüstliche Reiz, der im spielerisch-ehrgeizigen Erzeugen immer wieder neuer Strophenformen und Melodien lag. Als schließlich auch auf dem Gebiete der Form die (im Rahmen der oben behandelten Typen) gegebenen Möglichkeiten bis zum Überdruß abgewandelt waren, gelangte man (zuerst in Nordfrankreich) zur Erkenntnis, daß etwas „Überlebtes“ zu beseitigen war. Der *bon sens* der Nordfranzosen hütete sich davor, dem Kadaver durch mumifizierenden Meistergesang ein scheinbares Fortleben zu verschaffen, bereitete ihm vielmehr durch ulkige Parodisierung ein lustiges Begräbnis.

Die gleiche Handschrift, in der uns eine Sammlung solcher Parodien bewahrt ist (Hs. I, jetzt in Oxford), zeigt in ihren sonstigen Abteilungen, daß um 1290 im Nordosten recht lebendig eine andere Art der Lyrik blühte: in den Pastorellen und den „balletes“ dieser Handschrift sind, was den Inhalt angeht, die alten Motive unverkennbar aus dem „Höfischen“ ins Menschliche umge-

bogen; vielleicht sagt man besser „herabgestiegen“, denn es handelt sich hier deutlich um den bekannten Vorgang, der vom höheren Liede zum Volksliede oder zum volkstümlichen Liede führt.

Immerhin, hier ist eine Lyrik, die Leben hat und sich selbst ernst nimmt; es ist eigenartig, vielleicht aber bezeichnend, daß im 14. Jahrhundert der Wegweiser Guillaume Machaut in den metrisch-musikalischen Formen seiner Minnelieder auf das Formenrepertoire dieser volkstümlichen Poesie zurückgreift.

ANHANG.

Bibliographie der angeführten altfr. Lieder.

Die Raynaud'sche Bibliographie, vorzüglich in ihrer Anlage und Ausführung, ist seit langem ergänzungsbedürftig. Zum Band I (Handschriften) gab 1918 Jeanroy eine Ergänzung (Bibl. sommaire des Chansonniers frs. du Moyen-âge), in der er auch die neuen Ausgaben berücksichtigte. Nachträge dazu s. Zts. f. rom. Phil. 41 S. 330 ff. (Gennrich) und Zts. fr.SpL. LI, S. 99 ff. (Spanke).

Folgende Angaben umfassen die in obiger Abhandlung benutzten Lieder und teilen nur bibliographische Zusätze zu Raynaud Bd. II mit, insbesondere die neueren Ausgaben. Alles andere ist bei Raynaud und in der obigen Abhandlung ersichtlich.

Über die Personen des Trouvères und die in afrz. Liedern auftretenden sonstigen Persönlichkeiten unterrichtet vorzüglich die Onomastique des Trouvères von H. Petersen Dyggve, Helsingfors 1935.

11. gedr. Zts. f. r. Ph. VIII, S. 572 (Bartsch); Noack, Strophenanfang S. 98; Gennrich, Rotruche S. 65 (Melodie).
12. gedr. Romania LIII, S. 500 (Långfors).
13. diplom. Abdruck der Hs. Modena in Archivum Romanicum I.
14. Mel. der Hs. 0 a. bei Beck, Chansonnier Cangé Bd. I und II; Text in Mémoires de la Société néophilologique de Helsingfors VI, 1917, S. 74; Hs. II in Arch. Rom. I.
19. Mel. s. Zeitschrift f. Musikw. IX, S. 25 (Gennrich).
21. geschr. 1189; Text bei Bédier, Chansons de Croisade, S. 112; Spanke, Altfr. Liedersammlung, S. 188; El. Nissen, Chs. de Guiot de Dijon (Class. frs. du Moyen-âge 59), S. 1; Mel. bei Bédier l. c. und Beck (Hs. 0).
29. Text gedr. von Ullrich, Chs. inédites du Ms. 844 (Leuvenische Bijdragen XIII, 1921), S. 69. — Beide Hss. haben Noten.
34. Alle Hss. mit Noten.
77. Text bei Cullmann, Lieder des Audefrois le Bastart, 1914, S. 77; Melodie der Hs. T im Faksimile bei Aubry, Les plus anciens Monuments de la Mus. fr., Pl. XIII.
83. Text Romania LIII, S. 535 (Långfors).
94. Melodie (u. a.) Gennrich, Formenlehre, S. 208. Modena-Text in Arch. Rom. I.
95. Über die Verfasserschaft vgl. ZfrSpL. LIII, S. 358.
107. Text bei Jeanroy-Brandin-Långfors, Recueil des Jeux-partis II, S. 286.
127. (= 125). Text bei Fath, die Lieder des Kastellans von Coucy, 1883, S. 69.
130. Text bei Brakelmann, Les plus anciens Chansonniers frs. II, 1896, S. 33; Mel. der Hs. 0 bei Beck.
143. Hs. ohne Noten.
150. Hss. ohne Noten.
173. Text Romania LVI, S. 51 (Långfors).

175. Hs. ohne Noten.
178. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 55.
181. Text Romania LVII, S. 358 (Långfors).
194. Text bei Jeanroy-Långfors, Chansons satiriques et burlesques, 1921, S. 34.
202. Servois, Roman de la Rose, S. 36.
224. —
265. Text bei Spanke, Altfr. Liedersammlung, S. 178. Mel. bei Beck (Hs. 0).
267. Text auch bei Dinaux, Trouvères brahançons, 1863, S. 27.
268. Text bei Spanke, Altfr. Liedersammlung, S. 237.
291. Vgl. ZfrSpL. I, S. 78.
292. Text bei Spanke, Lieders. S. 12, Mel. ib. S. 416.
293. —
303. Text der Hs. H im Arch. Rom. I; ferner in der neuen Handschrift von Zagreb (Mélanges Jeanroy, 1928: Faksimile). Krit. Text (ohne Zagreb) bei Wallensköld, Chs. de Conon de Béthune, S. 3. — U ohne Melodie.
308. Text bei Wallensköld, Chs. de Thibaut de Champagne, 1925, S. 225 (unter den „chansons douteuses“).
309. —
310. Verfasser ein Andrien; vgl. ZfrSpL. LII, S. 46.
313. H. Wolff, Dichtungen von Matthaens dem Juden, Diss. Greifswald 1914. Noack, Strophenausgang, S. 109. T ohne Noten.
314. Zwei Fassungen, die von MT (Colart le Boutellier) gedr. Neuph. Mitt. XXX, S. 203; die von U Neuph. Mitt. XXXI, S. 42.
317. Text u. Mel. bei Gennrich, Rotruenge, S. 49. Faksimile bei Aubry, Les plus anciens Monuments de la Musique frse. Pl. IX; Text bei E. Nissen, Guiot de Dijon, S. 14.
318. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 26; Mel. ib. S. 419.
- 318a. (Ma douleur veill alegier en chantant), Text Jeanroy-Långfors, Chs. sat., S. 91.
349. Mel. Zts. für Musikw. XI, S. 322 (Gennrich); hier sei nachgetragen, daß die Melodie auch in einem Planctus des Agnes-Spieles benutzt wurde (vgl. Faral in Ro. 26, S. 237).
354. Text auch Gennrich Rotruenge, S. 26 (unkorrekt u. ohne Envoi).
361. Text bei Huot, Chs. de Gace Brûlé, S. 101 (Ch. „douteuse“, aber sicher echt).
368. Über den Verfasser, Raoul de Beauvais, hat auch die neue Onomastique des Trouvères von H. Petersen Dyggve (Helsingfors 1935) nichts mitzuteilen.
383. Text bei Mann, Lieder Roberts de Reins, 1898, Sonderdruck S. 101. (ZfrPh. XXIII).
389. Text bei Brakelmann II, S. 50, und Trébutien, Chs. de Raoul de Ferrières, 1847, Nr. VIII.
390. Text bei Jeanroy, Origines S. 512. Mel. auch bei Beck (Hs. 0).
391. Lies bei Raynaud P66, 182 (statt 122); Text bei Spanke Liedersammlung, S. 96, Mel. ib. S. 449.
- 396 (= 396). Text Spanke, Liedersammlung S. 183, Mel. ib. S. 438 und Gennrich, Rotruenge S. 90.
408. Str. 2 auch im Text von Rayn. 739; s. die Varianten zu letzterem Liede in Spanke, Lieders. S. 221. In der Melodie gehen die Hs. auseinander.
409. Die Fassung KN gedr. Spanke Lieders. S. 28; die davon verschiedene Fassung von V in Romania 45, S. 377.

413. Text bei Huet, Gace, S. 43; eine Str. auch im Méliacin, ZtschrPh. X, S. 469.
 421 (= 422). Kritische Ausgabe fehlt, da die Editoren nur einen Teil der Hss. benutzten. Text auch bei Brakelmann II, S. 26.
 423. —
 425. Text bei Huet, Gace, S. CVII, und Järnström-Långfors, Chansons pieuses II, S. 151.
 430. Verfasserangabe in CT: Cuens de Couci (statt „Chât. de Couci“); der Verfasser ist sicher Moniot d'Arras.
 433 (= 1741). Mel. bei Beck (Hs. O), und Gennrich, Formenlehre, S. 224.
 437. Text bei Huet, Gace S. I. Melodie von O bei Beck.
 443. Text bei Zarifopel, Lieder Richarts de Fournival, S. 15.
 458. Text ZtschrPh. VIII, S. 577; Noack, Strophenausgang, S. 112; Gennrich, Rondeaux I, S. 257 (mit Melodie).
 466a. Strophe, eingeschoben in den Ovide moralisé; Text (Anfang: „Par Dieu, Guiot, assés a fol pensé“) in Hist. litt. 29, S. 481.
 476. Lies Pa 237 (statt 236); gedruckt bei Bédier, De Nicolao Museto, S. 130.
 477. Text bei Beck (Hs. O).
 480 (= 1014). Text bei Spanke, Lieders. S. 186 (ohne U), Mel. ib. S. 439. Die Hss. gehen in der Melodie auseinander; die von O auch bei Beck.
 482. Text bei Wiese, Blondel, S. 121.
 489. Text Romania 58, S. 351 (Långfors). Mel. Gennrich, Formenlehre, S. 209.
 490. Text von H im Arch. Rom. I. Anfang und Schluß der ersten Strophe auch als Anfang eines Motetts; vgl. Fr. Ludwig, Repertorium S. 288.
 492. Mel. bei Gennrich, Retruenge, S. 52.
 501. Text bei Brakelmann I, S. 29. Nach dem Inhaltsverzeichnis von M ist der Verfasser Jehan de Nucvile. Text auch bei Lindelöf-Wallensköld, Gautier d'Épinal, S. 305 (= Mém. de la Soc. néophil. de Helsingfors, III, 1901).
 502. Text bei Brakelmann II, S. 34. Die musikalische Überlieferung divergiert.
 504. Text bei Lindelöf-Wallensköld, Gautier d'Épinal, S. 270, und Brakelmann I, S. 17.
 520. Text Romania LIII, S. 521 (Långfors).
 523. Text bei Wallensköld, Thibaut de Ch., S. 25.
 526. Text Romania LIII, S. 512. Melodie auch bei Beck, Musique des Troubadours, S. 111.
 527. Text bei Steffens, Richart de Semilli (Förster-Festschrift, 1902), S. 337. Mel. bei Schläger, Romanzenstrophe, Anh. XIII, und Gennrich, Retruenge, S. 54.
 534. Text bei Spanke, Lieders., S. 9; Mel. ib. S. 414.
 551. Text bei Brakelmann I, S. 148 und Wiese, Blondel, S. 149.
 556. Text Romania LIII, S. 504. Faksimile bei P. Aubry, Monuments, Planche VIII.
 558. Melodien (ziemlich verschieden) bei Gennrich, Zts. für Musikw., IX, S. 38.
 560. Melodie bei Gennrich, Formenlehre, S. 181. Text bei Spanke, Lieders. 105.
 577. Gennrich, Retruenge, S. 47 (Mel.) und Spanke, Liedersammlung, S. 157 (Text) und 436 (Mel.).
 578. Nach M¹ von Guiot de Dijon.
 579. Mel. bei Beck (Hs. O).
 580. Die Melodie, in Hs. U gut aufgezeichnet, verdiente eine Edition.
 581. Melodie bei Beck (Hs. O).

586. Ohne Melodie.
594. Melodie bei Fr. Ludwig, Musik des Mittelalters (in Adlers Handbuch der Musikg. 2. Aufl.), S. 195. Erste Strophe auch im Lai d'Aristote.
599. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 14, Mel. ib., S. 416.
607. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 100, Mel. ib., S. 451.
- 611 a. „Chauter m'estuet de la virge pucele“, Text Järnström-Långfors, Ch. piennes II, S. 86.
619. Hs. ohne Melodie.
620. Text bei Wiese, Blondel, S. 117. Mel. von 0 bei Beck.
622. Melodie nur in T.
629. Text bei Wallensköld, Conon, S. 1.
633. Text bei Huet, Gace, S. 57. Mel. bei Beck (Hs. 0).
636. Text u. Melodie bei Gennrich, Rotruenge, S. 15.
639. Text auch Archiv fuSpr. 99, S. 88.
653. Text bei Huet, Gace, S. 48 (ohne die Hs. von Zagreb; diese s. in Mcl. Jeanroy).
684. Lies Pa 128. Text bei Huet, Gantier de Dargies, 1912, S. 10.
686. Text bei Huet, Gace, S. 99.
692. Text im Recueil des Jeux-partis II, S. 2.
695. Text in ZtschrSpLit. XIV, S. 138; zur Überlieferung vgl. Ludwig, Repert. S. 342.
711. Text bei Wallensköld, Thibaut de Ch. S. 26. Mel. von 0 bei Beck; Mel. der Egertonhs. in Zts. f. rom. Ph. 45, S. 429 (Gennrich).
719. Text bei Huet, Gace, S. 21. Mel. von 0 bei Beck.
723. Text bei Jeanroy-Långfors, Ch. satiriques, S. 3.
728. Text bei Lindelöf-Wallensköld, Gantier d'Épinal, S. 276. Mel. von 0 bei Beck.
739. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 220. Mel. von 0 bei Beck.
744. S. Servois, Roman de la Rose, S. 37.
745. —
747. Text am besten bei Järnström-Långfors II, S. 196.
- 759 (= 1281). Text bei Zarifopol, Rich. de Fournival, S. 19. Mel. von 0 bei Beck; über die Beziehung zur Motettengattung vgl. Gennrich in Zts. f. Musw. IX, S. 14.
762. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 16.
768. Text (nicht korrekt) bei Gennrich, Rotruenge, S. 24.
769. Über den Verfasser, Gille de Maisons, vgl. die Onomastique des Trouvères.
772. Text bei Huet, Gace, S. 66. Mel. von 0 bei Beck.
- 790 a (Fassung KLNFXV, vom Chastelain de Coucy); Text bei Fath, S. 39, und Brakelmann I, S. 105.
795. Text bei Huet, Gantier de Dargies, S. 29.
806. Vgl. oben 368.
811. Vgl. Hist. lit. XXIII, S. 616.
824. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 98, Mel. ib. S. 450.
825. Über den Verfasser vgl. Angelika Hoffmann, Robert de le Piere, Halle 1917, Diss.
851. Text Romania LIII, S. 481. Mel. bei Beck, Troubadours, S. 117 und bei P. Aubry, Rythmique nns. des Troubadours et Trouvères, S. 26.
853. Text zuletzt bei Järnström-Långfors II, S. 130.

- 857 (= 2027). Text bei Huet, Gace, S. 11. Mel. von 0 bei Beck.
881. —
885. Text Romania LIH, S. 528 (Långfors).
886. Text bei Bédier, Cha. de Croisade, S. 77. Verfasser vielleicht Renaut de Beauvais, der Freund Jehan Bodel's; vgl. Guesnon in *Le Moyen-Age* 1902, S. 140.
887. —
893. Melodie zuletzt bei Gennrich, Formenlehre, S. 188.
898. Text Romania 56, S. 62 (Långfors).
- 902a. (La fontenele i sort clere), gedr. Romania 56, S. 40 (Långfors).
906. Text bei Wallensköld, Thibaut, S. 45. Mel. von 0 bei Beck.
907. Débat, eher als jeu-parti. Text bei Jeanroy, Origines, S. 463.
911. Text bei Järnström-Långfors II, S. 192; vorher Noack, Strophenausgang, S. 125.
919. Text bei Gennrich, Rotruenge, S. 33, leider so entstellt, daß man unbedingt die diplomatische Ausgabe der Hs. H (Arch. Rom. I, S. 345) vorziehen muß.
954. Text bei Lindelöf-Wallensköld, Gautier von Épinal, S. 279. — Über den Adressaten vgl. Neuph. Mitt. 1935, S. 26 (Holger Peterson Dyggve).
957. Das Faksimile der Hs. X s. bei Aubry, Monuments Pl. XIV.
960. Melodie bei Beck (Hs. 0).
963. Diplom. Ausgabe der Hs. I: Herrigs Archiv 99, S. 95.
965. Auf die Einfachheit auch der melodischen Linie sei noch besonders hingewiesen.
966. Text bei Bédier, De Nicolao Museto, S. 85.
967. Text bei Bédier, ibidem S. 98; Mel. bei Beck (Hs. 0).
969. Das Lied ist in P16 anonym.
980. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 107; Mel. ib. S. 420.
981. Text bei Järnström-Långfors, Cha. pieuses II, S. 157.
982. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 7.
987. Die Melodie (ohne Refrain) = Rayn. 980; s. dort oben.
- 988 (= 990). Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 242; Mel. bei Gennrich, Rondeaux I, S. 213.
992. —
994. —
1001. Text bei Brakelmann II, S. 76; Mel. von 0 bei Beck.
1006. Text bei Huet, Gace, S. 4; Mel. von 0 bei Beck.
1009. Text bei Brakelmann I, S. 117, und bei Fath, Kastellan von Coucy, S. 52. Mel. von 0 bei Beck.
1011. Text bei Huet, Gace, S. 24; Mel. von 0 bei Beck.
1024. Über den Inhalt vgl. Romania 28, S. 238 (Jeanroy). Melodie bei Schläger, Romanze, Anhang S. XX und Gennrich, Formenlehre, S. 177. Zum Inhalt vgl. ferner Neuph. Mitt. 1935, S. 65 (Holger Peterson Dyggve).
1029. Diplomatische Ausgabe: Archiv f. d. Stud. der neueren Sprachen 99, S. 95.
1032. Text auch bei Servois, Roman de la Rose, S. 155.
1039. Text bei Brakelmann I, S. 35 und Lindelöf-Wallensköld, Gautier d'Épinal, S. 281. Mel. von 0 bei Beck. — Gautier gehört, trotz der Ursprünglichkeit seines Stils, nicht in die erste Periode, sondern; wird urkundlich erst später nachgewiesen (Neuph. Mitt. 1935, S. 19 ff.).
1079. Text bei Nissen, Guiot de Dijon, S. 12.

1089. Noten nur in M (außer Vers 1, der verstümmelt ist). Schellers Ausgabe berücksichtigt die Hs. C nicht.
1111. Text zuletzt bei Wallensköld, Thibaut, S. 169; Mel. von O bei Beck.
1125. Auch in der Hs. von Zagreb. Text zuletzt bei Wallensköld, Conon, S. 6. Melodie der Hs. a in ZfrP 42, S. 238 (Gennrich).
1126. Text bei Bédier, Chs. de Croisade, S. 126, und Fath, Kastellan, S. 91. Hier sei nachgetragen, daß die Form (10a'bba'cca'a') auch in einem Liede des Troubadours Sordel (Ausg. C. di Lollis Nr. 22) auftritt.
- 1131 (= 1137 = 1325). Text bei Wallensköld, Conon, S. 12. Melodie von O bei Beck.
1149. Text Romania 56, S. 53 (Långfors); Melodie in Tribune de St. Gervais IV (Aubry) und bei Emmanuel, Hist. de la Langue musicale, S. 260.
1171. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 154; Mel. ib. S. 435.
1191. Text in Recueil des Jeux-partis II, S. 149.
1198. Text bei Huot, Gace, S. 123.
1219. —
1229. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 2; Mel. von O bei Beck.
1233. Text bei Järnström-Långfors II, S. 128.
1253. Text bei Jeanroy-Långfors, Chs. sat., S. 57.
1257. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 239.
- 1259 (= 1318). Text bei Neack, Strophenausgang, S. 132; gleiche Melodie in allen 3 Hss.
1283. Text bei Jeanroy, Origines, S. 464. Melodie bei Beck (Hs. O).
1289. Anscheinend unvollständig erhalten.
1294. Der erste Vers hat eine Silbe zuviel, ist also zu ändern (etwa *Dens* statt *Hareu*).
1295. Text bei Ulrix, Inedita du Ms. M. (Leuvense Bijdragen XII), S. 79. Melodie fehlt in M.
1297. Text bei Wiese, Blondel, S. 166. Melodie bei Gennrich, Rotruenge, S. 69. Das Lied stand ursprünglich auch in M, wo das Inhaltsverzeichnis es Hugue de Berzé zuschreibt.
1298. Text bei Jeanroy-Långfors, Chs. sat., S. 74.
1300. Mel. bei Beck (Hs. O), Text bei Jeanroy-Långfors, Chs. sat., S. 76.
1304. Text bei Huot, Gace, S. 89.
1306. Text bei Schmidt, Andrien Contredit (Diss. Halle 1903), S. 57.
1312. Melodie bei Schlager, Romanze, Anhang S. IV.
1313. Text bei Bédier, De Nicolao Museto, S. 102.
1321. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 178.
- 1322a. „Lors que florist la bruiere“. Text bei Servois, Roman de la Rose, S. 157.
1327. Text bei Järnström I, S. 73.
1352. Melodie zuletzt bei Gennrich, Rotruenge, S. 18.
1362. Melodie bei Gennrich, Rotruenge, S. 56.
1367. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 33; Mel. ib. S. 443.
1368. Text zuletzt bei Järnström-Långfors II, S. 169.
1375. Der Verfasser ist sicher Jehan Erart; vgl. Rayn. Bibl. I, S. 63.
1378. Melodie bei Schlager, Romanze, Anhang S. X.
1379. Text bei Servois, Roman de la Rose, S. 68.
1384. U ohne Noten.
1386. —

1387. Text in Mém. de la Soc. Néophil. de Helsingfors, Band VI, S. 39.
 1387 a. Mult s'aproisme li termines, gedr. von J. Stainer, Early Bodleian Music I (Faks. 2); Hs. Oxford, Bodl. Rawlinson G 22.
 1400. Melodie bei Beck (Hs. 0).
 1402. Text bei Brakelmann II, S. 73; Mel. von 0 bei Beck.
 1403. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 247.
 1404. T ist ohne Noten.
 1405. Melodie bei Gennrich, Rotruenge, S. 63 und Rondeaux II, S. 229. Fernere Hs.: St. Ló Nr. 325. Eine Strophe im Veilchenroman zitiert (Ausg. Boffum, S. 147).
 1406. Text zuletzt bei Spanke, Lieders. S. 235; Mel. in ZtsfremPh. 46, S. 339 (Gennrich).
 1407 (= 1408). Text bei Huet, Gace S. 103 (ohne Hs. C); Mel. fehlt in allen Hs.
 1410. Text bei Wallensköld, Thibaut, S. 204, und Järnström-Långfors II, S. 45.
 1411. Text bei Gennrich, Rotruenge, S. 17.
 1412. Text bei Brakelmann II, S. 52.
 1420 (= 895). Text bei Wallensköld, Canon S. 13; Melodie (895) bei Beck (Hs. 0).
 1429. Auch im Ms. von Zagreb. Text bei Huet, Gace, S. 94 (ohne Zagreb).
 1430. Text bei Brakelmann II, S. 77.
 1445. Mel. bei Beck (Hs. 0).
 1447. Text bei Jeanroy-Långfors, Cha. sat. S. 77. Melodie ZtsfremPh. 46, S. 340 (Gennrich).
 1448. U ohne Noten.
 1452. Text in Arch. Rom. I.
 1463. Von Huet (Gace) verworfen; gedr. von Brandin, Inedita der Hs. 0, in Zts. frSpLit. XXII, S. 265; Hs. 0 hat keine Melodie.
 1465. Text bei Huet, Gace, S. 50. Mel. von 0 bei Beck.
 1481. Von Huet (Gace) verworfen.
 1489. —
 1491. Text zuletzt bei Järnström-Långfors II, S. 102.
 1495 (= 1950). Text bei L. Wiese, Lieder des Blondel de Nesles, 1904, S. 132.
 1496. —
 1499. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 87.
 1506. Text ibidem, S. 58; Mel. S. 417.
 1522. Vgl. Wallensköld, Thibaut, S. 244, und Onomastique des Tr. S. 239.
 1525. Melodie bei Schläger, Romanze, Anhang S. IX.
 1532. Melodie (zweistimmig!) siehe bei Beck (Hs. 0).
 1545. Text bei Wiese, Blondel, S. 130. } Mel. Zts. f. Musikw. XI, S. 336
 1546. Text Romania LIII, S. 508 (Långfors). } (Gennrich).
 1548 a. Text u. Melodie bei Gennrich, Rotruenge, S. 38.
 1550. Text bei Brakelmann II, 53, und bei Fath, Kastellan, S. 89; die Hs. 0 (Faks. Beck) hat zwei Melodien, von denen die zweite (fol. 117) mit K übereinstimmt.
 1583. Text bei Steffens, Richart de Semilli (Förster-Festschrift, 1902), S. 354; Mel. bei Gennrich, Rotruenge, S. 35.
 1602. Melodie bei Gennrich, Rondeaux I, S. 165.
 1610. Text Neuph. Mitt. XXX, S. 199 (Dyggve).
 1616. Melodie bei Schläger, Romanze, Anhang S. VI. Faks. bei Aubry, Monuments, Pl. XIII.

1618. Text bei Wiese, Blondel, S. 153, und Brakelmann II, S. 159.
 1621. Gerichtet an Ysabillon Constance.
 1626. Text bei Huet, Gautier de Dargies, S. 12.
 1632. Auch in Hs. Zagreb. Kritischer Text in *Revue des Langues romanes* 39, S. 253 (Jeanroy).
 1644. Text Romania LIII, S. 495 (Långfors).
 1647. Besser 1643 a, denn das Reimwort heißt florist.
 1650. Auch hier ist der Reim -ist, also besser 1643 b.
 1654. Melodie bei Schlager, Romanze, Anhang S. VII.
 1655. Text bei Jeanroy-Långfors, Chs. sat., S. 29.
 1677. Text Romania LIII, S. 491; Mel. von Vers 1 u. 2 bei Beck, Mel. der Tr. S. 117.
 1681. Text auch bei Ph. Simon, Jacques d'Amiens, 1895, S. 49.
 1688. Melodie bei Schlager, Romanze, Anhang S. V.
 1700. Refrainpastorelle.
 1708. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 174; Melodie ibidem S. 427.
 1710. Hs. U ohne Melodie.
 1712. Text bei Ulrix, Inédita von M, S. 76.
 1713. Text zuletzt Neuph. Mitt. XXX, S. 216 (Långfors-Solente).
 1717. Text Arch. I n. Spr. 99, S. 84 (dipl. Abdruck von Steffens).
 1722. Melodie von O bei Beck; dipl. Abdruck der Hs. von Siena Arch. in Spr. 88, S. 331.
 1732. Text bei Schmidt, Andrieu Contredit, S. 64.
 1756. Text bei Raynaud, Mélanges, S. 337.
 1757. Text bei Huet, Gace, S. 62; Melodie nur in M.
 1760. Text Romania 56, S. 57 (Långfors).
 1767 (= 1755). Melodie von O (1755) in Beck's Ausgabe. Text bei Steffens, Perrin von Angecourt, S. 258.
 1777. Die Angabe Pb¹ ist zu streichen; sie gehört zu 1779.
 1797. Text Romania 57, S. 324 (Långfors).
 1799. Alle Fassungen der Melodie jetzt bei Appel, Singweisen Bernarts von Ventadorn, S. 8. Erste Strophe auch als Zitat im Roman de la Violette (Vers 4193 ff.).
 1806. Text Neuph. Mitt. XXXI, S. 8 (Dyggve).
 1813. Text bei Brakelmann II, S. 78.
 1830. In T anonym, allerdings hinter Liedern des Hue de St. Quentin.
 1831. Text Romania LIII, S. 498 (Långfors). Melodie von Vers 1—2 bei Beck, Melodien der Troubadours, S. 117.
 1834. Text bei Servois S. 36.
 1837. Text bei Wallensköld, Conos, S. 5.
 1844. Text auch bei Paget Teynbee, Specimens of old French, Oxford 1892, S. 144.
 1847. Melodie bei P. Aubry, Trouvères et Troubadours, S. 38.
 1853. Hs. ohne Noten.
 1866. Text bei Jeanroy-Långfors, Chs. sat., S. 59. U hier ohne Noten.
 1878. Melodie bei Aubry, Trouvères et Troubadours, S. 104. Text bei Wallensköld, Thibaut, S. 173. Vgl. zum Inhalt Modern Lang. Notes XLVIII (1935).
 1880. Text bei Wallensköld, Thibaut, S. 173.
 1882. Dipl. Abdruck der einzigen Hs.: Arch. in Spr. 99, S. 387.

- 1897 a. Text bei Wiese, Blondel, S. 119; die andere Fassung (1897) ebendort S. 171.
1900. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 69.
1901. Mel. bei Beck (Hs. 0).
1914. Text (ungenau) bei Gennrich, Rotruenge, S. 27.
1924. Text zuletzt bei Wiese, Blondel, S. 155.
1930. Text Romania LIII, S. 502 (Långfors).
1932. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 238.
1937. Ist chanson à refrain; als solche auch bei Jeanroy, Origines S. 97 verkannt, der hier die 2. Strophe druckt.
1939. Von Huet (Gace) verworfen; kritische Ausgabe fehlt.
1942. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 25.
1956. Text bei Brakelmann II, S. 56.
1967. Text bei Bédier, Chs. de Croisade, S. 20.
1971. Text zuletzt bei Lindelöf-Wallensköld, Gautier d'Épinal, S. 296.
1978. Text zuletzt bei Winkler, Raoul von Soissons, 1914, S. 55.
1984. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 32.
1987. Text bei Steffens, Perrin, S. 275.
1995. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 35; Melodie nach zwei Hss. *ibidem* S. 444 und 445.
2002. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 130; Mel. *ibidem* S. 433.
2005. Imitiert von Rayn. 82; vgl. Zts. f. fr. Spr. u. Lit. 51, S. 74.
- 2006 (= 2007). Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 241.
2009. Wohl in Paris entstanden.
2010. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 65; Mel. von 0 bei Beck.
2015. Melodie bei Aubry, Trouvères et Troubadours, S. 89.
2030. Zur Melodie (= 1677) vgl. oben 1677.
2031. T mit Noten.
2033. Text zuletzt bei Spanke, Liedersammlung, S. 92.
2037. Hs. U hier ohne Noten.
2046. Faksimile bei Aubry, Monuments, Pl. X.
2047. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 141; Mel. *ibidem* S. 422.
- 2063 a. Vgl. Zts. frSpLit. LI, S. 107.
2076. Melodie bei Gennrich, Rondeaux I, S. 259.
2080. Text Romania 44, S. 485.
- 2081 a. Text bei Järnström-Långfors II, S. 33.
2081. T ohne Noten.
2082. T ohne Noten.
2090. Text bei Järnström-Långfors II, S. 163.
2094. Melodie bei Beck (Hs. 0).
2099. Text bei Huet, Gace, S. 64; Mel. der Hs. 0 bei Beck.
- 2101 a. Fassung MT gedruckt von Metcke, Gille le Vinier, Diss. Halle 1906, S. 43.
2107. Text zuletzt bei Steffens, Perrin, S. 287. Melodie der Egertonhs. Zts. für rom. Phil. 45, S. 417 (Gennrich).
2111. Text bei Järnström-Långfors II, S. 119.
2115. Text bei Spanke, Liedersammlung, S. 181; Mel. *ibidem* S. 437.
2124. Text zuletzt bei Wiese, Blondel, S. 127.

Im allgemeinen ist noch darauf hinzuweisen, daß die Handschriften K, U und A in den bekannten Faksimile-Ausgaben allgemein zugänglich sind. Manche Melodien gab auch Ribera heraus, im Anschluß an seine Theorie von der arabischen Entstehung des europäischen Minnesangs; es lohnt sich nicht, sie anzuführen, da sie rythmisch ganz unsinnig übertragen sind. Aus ähnlichem Grunde wurden die von Yvette Guilbert gezeichneten Übertragungsversuche übergangen.

Nachträge.

Zum Abschnitt I (Strophen aus zwei gleichen Teilen). — Als wichtige Quelle für die einfachen, alten Arten der lateinischen Strophenkunst des 12. Jahrhunderts kommen ferner die lyrischen Formen der Mysterienspiele in Betracht, doppelt wertvoll dann, wenn sie mit Noten versehen sind. Angaben über die Quellen siehe St. Martialstudien I (Zts. frz. SpLät. LIV, S. 413 ff.). — Die Strophe aus zwei 15 Si mit Binnenreimen findet sich im Prophetenspiel, dann im Beauvais-Daniel in einem mehrstrophigen „Conductus“ (regine venientis ad regem; mus. AB); ebendort steht in einem weiteren, neunstrophigen „Conductus“ (regine discedentis; mus. AB) das Gebilde 9 a' a', sowie in einem sechsstrophigen Liede der legati die Form 10 aa (mus. AB). Interessante Strophen aus zwei Langversen + Refrain (bezw. Kurzvers mit neuem Reim) bieten einige Stücke der berühmten Fleury-Handschrift, heute Orléans 201 (olim 178). Im Iconia-Spiel singt St. Nicolans (ad fures furtum dividentes) acht Strophen von der Form aab (Mel. AAB); a hat entweder 10 oder 11 Silben, b ist ein Adonius (4'). Eben dort singt der bekehrte Jude vier Strophen, deren erste lautet:

Congaudete michi, carissimi,
Restitutis cunctis que perldidi,
Gaudemus! (Mel. AB/C).

Dieses „Gaudemus“, als Refrain auch im Beauvais-Daniel auftretend, erinnert, sei bemerkt, lebhaft an romanische Refrains wie „Per joie avoir“ oder „Joy e solatz“. — Komplizierter ist eine von den filie im Spiel von den ausgestatteten drei Töchtern dreimal gesungene Strophe: 15 aa/7 A N' A, mel. AB/ $\frac{B}{2}$ C $\frac{B}{2}$. Kompositorisch von großer Einfachheit ist das (wohl jüngere) Lazarus-Spiel der gleichen Handschrift; es ist ganz aus gleichen Strophen gebaut, die alle dieselbe Melodie haben. Die Strophe besteht aus zweimal gesetztem 10 10 4 (aab ccb).

Zum Abschnitt II (Alte Vierzeiler). — Die anscheinend von Abaelard erfundene, auch von seinem Schüler Hilarius benutzte

Strophe aus vier Zehnsilbner (Reime aabb oder aaaa) wurde recht beliebt im liturgischen Drama. Sporadisch tritt sie im Beauvais-Daniel auf, mit dem melodischen Bau ABCB und ABCD. In Fleury schmiedete man aus ihr ganze Dramen, die Spiele von den „Drei Klerikern“, von den „Söhnen Getrons“ und von der „Bekehrung Pauli“, ersteres mit nur einer Melodie (AABC), die beiden letzteren mit mehreren Melodien, die im Getron-Spiele auf die einzelnen Personen verteilt sind (AABC und ABCD). Weitere Vierzeiler in Dramen: a) ohne Refrain: 8 aabb (mus. ABCD) und 7 nana (mus. AA'AA') im Beauvais-Daniel; 7 aabb im Dreikönigspiel von Fleury; b) mit Refrain: 7 aaaa 8BBCC im Hilarius-Daniel, und 8 aabb R (mus. AA'AB/R) im Beauvais-Daniel.

Zum Abschnitt III (Reihenstrophe). In den Dramen war die Reihenstrophe unbeliebt, wohl wegen ihres großen Umfangs. Sporadisch finden sich im Beauvais-Daniel Strophen aus vier 15Si mit Binnenreimen, mus. AABC und ABAB; die gleiche Strophe im Hirtenspiel des Graduale von Ronen (mel. AABC), hier erweitert durch einen mit „Eya, eya“ eingeleiteten Refrain aus zwei 15Si. Es sei daran erinnert, daß dieses „eya“, das in der lateinischen Musik gern zwischen Tropus und liturgischem Text oder zwischen Strophengrundstock und Refrain steht, in letzterer Verwendung auch im Romanischen auftritt: im Provenzalischen als „eya“, im Französischen als „bé, bé, é, é, hez, hez oder aé; Näheres darüber siehe in meiner Studie „Zur Geschichte der spanischen Musik des Mittelalters“, Hist. Vierteljahrschrift 28, S. 752.

S. 27, Z. 16. In einer vor kurzem in den Neuphil. Mitt. (XXXV, 1935, S. 19 ff.) erschienenen gründlichen Studie über die Chronologie Gautiers von Epinal kommt H. Petersen Dyggve zu dem Ergebnis, daß dieser Dichter im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts gewirkt habe. Ich möchte mich, im Anschluß an die meisten Daten (Genaueres darüber später) doch lieber für die erste Hälfte dieses Jhs. entscheiden, denn die Auslegung, daß in dem Geleit von Rayn. 1208 Guy de Saily als tot bezeichnet werde (er starb 1256), leuchtet mir nicht ein.

S. 41, Z. 33. Ebenso alt wie Bernart de Ventadorn ist der Kleriker-Jongleur Peire d'Auvergne, der ebenfalls eine Reihenstrophe aus Vagantenzeilen bildete, in Nr. 1 der Ausgabe Zenker: vier Vagz. + Erweiterung (8 codd).

Zum Abschnitt IV (Romanzenstrophe). Als richtiger Planctus

aus der Zeit nach 1100 ist die Totenklage „Iocus et letitia“ (Hs. C, fol. 87) nachzutragen; Näheres s. unten S. 188; die Strophiform der Halbversikel ist dem Romanzentyp eng verwandt.

S. 69, Z. 5 von unten. Die Angabe, die Melodie zu dem genannten Liede Bertrams de Born sei nicht erhalten, ist zu berichtigen; dem metrischen Bau 8 a' a' a' a' a' a' bbbbbb entspricht im Melodischen ABCDCD' EFGF'H. Auf die melodischen Beziehungen des Liedes zu einem Enueg des Mönches von Montaudon wies ich 1932 im Litbl. für germ. u. rom. Phil. (Sp. 336) hin. Die Melodie s. bei Anglés, *La Musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), S. 399.

S. 70, Z. 21. Das Bakellied „Veri floris sub figura“ wurde nach vier Musikhandschriften herausgegeben von H. Anglés, in dem eben zitierten Werke, S. 262.

Zum Abschnitt V (Sequenzenformen). Zur Schärfung des früher über die „byzantinische Frage“ Gesagten noch Folgendes: die byzantinischen Hymnen bestehen in der Regel aus einem einmal an der Spitze gesungenen *προόμιον* und zahlreichen darauf folgenden, unter sich gleichen Strophen. Die fortschreitende Repetition (AA BB CC etc.) findet sich nur ganz ausnahmsweise in dem Bau der Strophen, weit öfter dagegen in den Prooemien. Das ist, vom Standpunkt des Formenhistorikers aus gesehen, ganz erklärlich: die Forderung einer architektonischen Gliederung (irgendwelcher Art) erhebt sich bei einem nur einmal gesetzten musikalischen Abschnitt weit gebieterischer als bei Abschnitten, die vielfach auftreten. Denn für den aus gleichen Strophen bestehenden Hauptteil der Hymnen ergibt sich eine Architektonik eben aus dieser Gleichheit der Strophen. Wenn also ein Kontakion, als Ganzes genommen, die Form A BBBBBB etc. aufweist, so ist eine Innenarchitektonik für den A-Abschnitt weit nötiger als für die B-Abschnitte. Dieses Fehlen einer strengen Struktur in den Einzelstrophen eines Strophenedes ist kein Zeichen von Primitivität, sondern eher das Gegenteil. So darf man das Vorwiegen der „freien“ Strophenformen bei den provenzalischen Dichtern (gegenüber den Trouvères) ruhig als Anzeichen höheren artistischen Ehrgeizes werten.

Man könnte noch einen Schritt weiter gehen. Die Verwendung der „fortschreitenden Repetition“ (AA BB CC etc.) ist nicht auf das Mittelalter beschränkt, sondern zu Hause in allen überschaubaren Perioden der Instrumentalmusik. Für einzelne Gebiete der mittel-

alterlichen Liedkunst, die durch jenes Formprinzip charakterisiert werden, ist ausdrücklich bezeugt, daß rein instrumentale Fassungen hier primär waren. Wäre es zu kühn, zu vermuten, daß die Prooemien der byzantinischen Hymnen ursprünglich ein instrumentales (d. h. textloses) Vorspiel zu strophischen Liedern waren? Vielleicht wird einmal, wenn Melodien byzantinischer Kontakien bekannt werden sollten, die melodische Gestalt der Prooemien über diesen Punkt Auskunft geben. Hier ist daran zu erinnern, daß das aus zwei Doppelversikeln bestehende „Prohemium“ eines Liedes der Cambridger Sammlung (Nr. 6 der Ausgabe Streckers) sich inhaltlich mit musikalisch-technischen Dingen befaßt.

S. 78, Z. 1. Die Handschrift hat statt *Ob aduentum* nur (mit fortgelassener Majuskel) *. . b aduentu*; in Vers 3 ist *simul* von alter Hand über *corde* gesetzt.

S. 83, zum zweitletzten Abschnitt: ein mehrfacher Cursus findet sich noch in einem Liede des großen Lyrikers Petrus Damiani (gest. 1072), „Caelum, terra, pontus, aethra“, Anal. 48, Nr. 73. Dreves hält die Autorangabe für unsicher, da der Aufbau zu kunstvoll sei. Doch Petrus hat hier nichts Neues geschaffen, sondern eine der wenigen erhaltenen archaischen Sequenzen des 9. Jahrhunderts, „Dulce carmen et melodum“ (Text s. Studi medievali 1932, S. 310), frei umgebildet. Das Lied steht, wie in Bd. 51 der Analecta nachgeholt wird, mit Melodie und der Überschrift „Ritmus“ auch in dem Cod. Vat. 3797 (11. Jh.); die Melodie verdient das Interesse der Musikhistoriker.

S. 89. Als lateinische lai-artige Kompositionen sind nachzutragen: „Amor patris et filii“, Mone, Lat. Hymnen I, S. 237. Vgl. Spanke, „Eine mittelalterliche Musikhandschrift (München lat. 5539)“ in ZfA 69, S. 56. „Syon egredere nunc de cubilibus“, Nachbildung eines Leiches des mhd. Sängers Tannhäuser; gedruckt ZfA 69, S. 64; die Melodie s. Zts. für Musikw. 1932, S. 391; vgl. ferner Johannes Siebert, *Der Dichter Tannhäuser* (Halle 1934), S. 58 ff. „O si michi rethorica“, aus der gleichen Handschrift wie die vorigen, Anal. IX, 67.

S. 91 ergänze vor dem letzten Abschnitt: Das schon erwähnte neue Werk von H. Anglés über die katalonische Musik enthält unter den ca. 50 Troubadourliedern, deren Melodien es musterhaft herausgibt, auch zweie, die sich als Strophenlais auffassen lassen: „Baros de mon dan covit“, von Peire Vidal, abab c'e'dde (ab = 7, cde = 10), mel. ABAB CC'DD'E (Anglés S. 389); „Ars pot ma dona saber“, vom Mönch von Montaudon: abbeccdde (a = 8,

bode = 10), mel. ABB'CDEFEF' (das Thema A ist mit B, C, E verwandt).

S. 96. Die in der Überschrift zu Abschnitt 5 angegebene Formel AA BB ist nicht zu verwechseln mit der gleichlautenden unten S. 104ff. zur Charakterisierung des Rondeaux benutzten. Der Leser wird bemerken, daß sie im letzteren Falle viel engere Grenzen hat: A ist stets einzeilig, und B ist immer länger als A, meist zweizeilig. Im ersteren Falle dagegen läßt sie viele Varianten zu: das Verhältnis von A zu B ist gleichgültig; A und B können beliebig viele Glieder haben (z. B. ABC ABC DEF DEF). Grenzfälle sind dann vorhanden, wenn man darüber zweifeln kann, ob A ein- oder zweizeilig ist.

S. 97, Z. 8. Die Melodie dieses Troubadourliedes s. Anglés S. 402.

S. 121. Wie heute der junge Mann, der zwischen Abitur und Universität steht, in Deutschland als „mulus“ bezeichnet wird, nannte man im Mittelalter die Theologiestudenten, die vor den unteren Weihen standen, „asini“. Den urkundlichen Beweis dafür s. in meiner Besprechung des Buches *Les Poésies des Goliards* von O. Dobiasche-Roidestvensky, in *Studi Medievali* 1935, S. 120. Eben dort versuchte ich, sei hier bemerkt, eine neue Deutung des bisher rätselhaften Begriffes „Goliard“: „Träger einer Goliathmaske am Narrenfest, wo bekanntlich allerlei Maskenscherze getrieben wurden“.

S. 126. Zur Gattung der provenzalischen Dansa bringt Anglés (l. c. S. 353—57) willkommenes Material, nämlich die Faksimilia und Übertragungen von „Dona, pos vos ai chausida“, Bartsch 461, 92: A'B A'B ca' ca' a'b a'b A'B A'B, mus. ABAB'/CDCD ABAB'/
5 7 7 7 3

ABAB': „Pos qu'ien vey la fualla“, Bartsch 461, 196: A'BB c c
7 5 7 7

d' c c d' a'bb A'BB, mus. ABC/ DEF DEF' ABC/ ABC; „Tant es gay' et avinentz“, Bartsch 461, 230. 7 AB'AB' c'd'c'd' ab'ab' AB'AB', mus. ABAB'/ CDCD ABAB'/ ABAB'. Der den drei Dansas (und vielen andern romanischen Tanzliedern dieser Zeit) gemeinsame Bau ist: Refrain, zwei gleiche Stollen, eine dem Refrain formlich gleiche Cauda, Refrain; vom alten Rondeau verschieden durch das Voranstehen des Refrains und durch die Gliederung der beiden A-Glieder, genau das, was man um 1300 in Nordfrankreich als Virelai bezeichnete.

S. 130, Z. 16. Die Melodie des Planctus „Mentem meam ledit dolor“ veröffentlichte Anglés l. c. S. 254; das Faksimile der Hand-

schrift s. ibidem S. 253. Das Klagelied bezieht sich auf den Tod des Grafen Raimon Berenguer IV. von Aragonien, des Sohnes der Gräfin Dolça (s. unten S. 188); Raimon starb 1162.

S. 137. Das Liedchen „*Veris dulcis in tempore*“ steht auch in einer spanischen Handschrift, Escorial, Bibl. del Monestir Z II 2, fol. 287. Anglés gibt (l. c. S. 179 und 251) das Faksimile und die Melodieübertragung; der Text ist besser als in der Münchener Handschrift.

Zum Abschnitt VII (Kanzone). Von den (nicht zahlreichen) Problemen der Kanzonenform sei wenigstens eines nachträglich kurz behandelt; die Herkunft der Stollen mit Gliedern aus mehr als zwei Versen. Zwei Ausgangspunkte lassen sich hervorheben: 1) die Verszerlegung: etwa aus dem Gebilde 88 (ab) entwickelte sich 448, meist mit der Reimanordnung aab, aber schon Cercamon, auf der Suche nach Neuem variierte (in Ed. Jeanroy 4) die Grundform 8 abab ccd (so Jaufre Rudel 5) zu 4a 4b 8c 4a 4b 8c 8dde. Der Versus tripartitus caudatus, mit der Reimfolge aab blühte in der Sequenz des Übergangstiles, und es ist kein Wunder, daß die älteste lateinische Kanzone, „*Ex Ade vitio*“ (A fol. 35) mit den Stollen 6aab beginnt. Aber diese Gestaltung wurde von den Troubadours nicht geschätzt; Maus hat nur wenige und späte Beispiele. Auffallender Weise ist dieselbe auch im späteren Strophenconductus unbeliebt. Von den ca. 20 Trouvère-Liedern, die hierher gehören, sind die Mehrzahl Pastorellen; hier ist vielfach die Länge der drei Glieder (aab) differenziert. — 2) Mehrere Wege führten, wie aus dem Material unseres Abschnittes III hervorgeht, von der Reihenstrophe aus zur Kanzone. Zunächst zur normalen Kanzone aus zweigliedrigen Stollen: schon Abaelard suchte das alte Gebilde 6 abababab durch die neue Reimform abab ccd, die der Metriker unter die Kanzonen stellen wird, zu variieren. Musikalisch betrachtet, lassen sich als Kanzonen auffassen a) Reihenlieder von der Form abababab, mel. ABAB CDEF, b) Reihenlieder mit dem musikalischen Bau ABCD ABCD (metr. abababab), falls sie durch Fortsetzung der Reihe oder eine andere Erweiterung verlängert werden. Als hübsches Beispiel, das oben S. 50 (im zweit-letzten Abschnitt) hätte angeführt werden können, sei nachgetragen: „*En joi q'm demora*“ von Peirol (Bartsch 15), mit dem Bau 5 a'b'a'b'a'b'a'b' ccb'c, mel. ABCD ABCD EFGH; die Melodie druckte Restori in der *Rivista musicale* III, S. 421; hierher gehört auch die oben S. 42 besprochene Melodie eines Liedes von Bernart

de Ventadorn. Ein nordfranzösischer Pastorellendichter (Jocelin de Bruges) kam auf die Idee, die beiden ersten Großabschnitte des letztgenannten Liedes dadurch auch metrisch zu differenzieren, daß er die rythmische Folge 7'5'7'5'7'5'7'5' (abababab) zu 7476 7476 (abab abab) umformte; den Abgesang, cccb, änderte er ebenfalls leicht (7776 statt 6675'). Ein solches Gebilde wird auch der Metriker, trotz der Reimfolge abababab, als Kanzone ansprechen. Die Pastorelle (Rayn. 1848) hatte Erfolg: sie wurde mehrfach imitiert, in Rayn. 342 (Pastorelle des Königs von Navarra), in Rayn. 1845 (rel. Lied von Gautier de Coincy) und dem *Coductus* „Ave virgo sapiens“ (Anal. 45 b, 60). Die Gestalt der Stollen übernahm der Trouvère Gautier de Dargies, in Rayn. 738, nachgebildet in dem rel. Liede Ray. 1247 a (Jarnström-Langfors II, S. 95).

Eine gesonderte Behandlung verlangt das Auftreten langer Stollenglieder in der sizilischen und der mittelhochdeutschen Lyrik. Es ist nicht ausgeschlossen, daß in Sizilien (etwa unter Heinrich VI.) deutsche Minnelieder als Vorbilder gewirkt haben. Ebenso halte ich es heute, sei nebenbei bemerkt, für wahrscheinlich, daß in der von mir Zts. f. rom. Phil. XLIX, S. 210 aufgedeckten Formen-koïnzidenz zwischen einem Liede des Minnesängers Friedrich von Husen und des Trouvère Guiot de Provins (ein Lied mit dreiteiligen Stollengliedern) nicht der Romane, sondern der Deutsche der Gebende war.

S. 147, letzter Abschnitt. Zu den genannten Akrosticha läßt sich eins hinzufügen. Aus den Anfangsbuchstaben der Strophen des Liebesliedes „Autumnali frigore“ von Walther von Châtillon (Strecker Nr. 21) ergibt sich *Ajuda*. Das könnte ein Zufall sein, doch es gibt zu denken, daß in der prov. Literatur ein Jongleur „M'ajuda“ erwähnt wird.

S. 150, zweiter Abschnitt. In den angeführten Beispielen zeigt sich öfters, daß die französischen Lieder von den lateinischen Parallelstücken dadurch abweichen, daß sie in Versgruppen statt der männlichen die weibliche Zäsur einführen, also a'b statt ab: eine seit langem bekannte Eigenart der französischen Verstechnik.

Zum Abschnitt VIII (Strophen freier Bauart). Ein Lied des Troubadours Arnaut Daniel, das zu dieser Formgruppe gehört, verdient besondere Erwähnung, da es im Lateinischen mehrfach nachgebildet wurde. Die erste Strophe lautet:

Chanson doill mot son plan e prim
 Farai puous que botonoill vim
 E l'aussor eim
 Son de color
 De mainta flor
 E verdeia la fuoilla,
 Eil chant eil braill
 Son a l'ombraill
 Dels auzels per la bruoilla¹⁾.

Auf diese Form geht ein Liebeslied der Arundelsammlung (W. Meyer Nr. 12) zurück, allerdings in den beiden Endgliedern 446' zu 3'37 verschiebend; ein Bakellied, das fünfte der von B. Bischoff (Zts. f. r. Phil. L, S. 83) gedruckten kleinen Sammlung des Cod. Vat. lat. 4389, verkürzt die Gruppe zu 76'.

Unter den altfr. Liedern mit freier Bauart ist Rayn. 1855 beachtenswert, eine Pastorelle des späten Sängers Jaques de Cambrai, der in seinen religiösen Liedern, wie die Theorie es gestattete, konsequent ältere Strophenformen imitierte. Die Berner Handschrift gibt die Originale an; es handelt sich um bekannte, teilweise auch sonst imitierte Liebeslieder. Nur die Überschrift zur Pastorelle 1855 führt nicht zu einem bekannten Original; sie lautet *li chans sire hereticumba*. Darin muß das Initium des Vorbildes stecken, und der Wortlaut deutet, wenngleich verderbt, am ersten auf ein lateinisches Lied, etwa „Si re heretica“. Da hierdurch die Strophenform ein besonderes Interesse gewinnt, sei die erste Strophe hier abgedruckt.

Hier matinet delés un vert boisson
 Trovai touse soule sens compaignon.
 Jone la vi, de m'amor li fis don;
 Si li ai dit: „Damoiselle,
 Simple et sage, bone et belle,
 Dous cuers plains d'envoieslire,
 Per vostre bone aventure
 Et per bone estraine
 Je vos presente
 M'amor et m'entente

1) Die Form würde metrisch, wenn der dritte Vers fehlte, unter das „freie Rondeau“ fallen; sie verkörpert eine Spielart, der auch „Ex Ade vitio“ (s. oben S. 146) angegliedert werden könnte.

Debonaire
 Sens retraire.
 Belle bouche
 Douce
 Por baisier,
 Je vos servirai tous tans,
 Cuers debonaires et frans
 Et plaisans!"

Leider fehlt die Melodie; es ist nicht ausgeschlossen, daß dieselbe einige Repetitionen enthielt. In der Conductuslyrik fand ich keine Parallele; am ersten läßt sich mit dem Strophenbild der Conductus „Argumenta falluntur physice“ (Anal. XX 124) zum Vergleiche heranziehen: hier folgt auf 4 Zehnsilbner mit gleichen Reimen ein Refrain aus 11 Kurzversen.

Zur Zusammenfassung.

S. 166. Über das früheste Stadium der Benedicamusstrophen machte ich einige kurze Angaben in der Hist. Vierteljahrsschrift 27, S. 756, mit Heranziehung der Limoger Handschrift Paris BN lat. 887 (11. Jh.).

S. 167. Man könnte hier die Frage aufwerfen, ob die Tropatores-Troubadours um 1100 und später in den Dienst der neuen Zeitdichtung (Huldigungslied an eine Dame) auch lateinisch abgefaßte Strophenlieder gestellt haben. Diese Frage ist auf Grund des überlieferten Materials mit einem entschiedenen nein zu beantworten. Die lateinischen (von H. Brinkmann in seinen Arbeiten verwerteten) Dichtungen, die sich an hohe Damen richteten, stammen nicht von Tropatores und wurden nie gesungen; ihre Verfasser waren Literaten, aber keine Musiker, ihr Stil und ihr Inhalt hat nichts mit der Troubadourpoesie gemeinsam. Genauer gesagt: nichts mit der subjektiven Troubadourpoesie. Denn einige der objektiven Gattungen des romanischen Liedes offenbaren durch ihren Inhalt und ihren Stil, wie auch ihre Form (in letzterem Punkte mit der subjektiven Gattung übereinstimmend) nicht nur eine Verwandtschaft, sondern auch ihre Herkunft aus dem lateinischen Gebiete. Hierher gehört u. a. der Planctus, die für weite Verbreitung bestimmte Totenklage auf eine hohe Persönlichkeit. Das Verzeichnis der provenzalischen Planhs auf den Tod historischer Persönlichkeiten, das Jeanroy im Anhang seiner Poésies lyr. des Tr. (Bd. II, S. 333) gibt, umfaßt 34 Nummern, eine Zahl, die durch die lateinischen Planctus des entsprechenden Zeitalters

nicht erreicht werden dürfte. Zwei von ihnen, Nr. 17 u. 17 a, beziehen sich auf den Tod des 1245 gestorbenen Grafen Raimon-Berenger IV. von der Provence. Wir sahen oben (S. 184), daß ein lateinischer Planctus („Meum mentem ledit dolor“) dem Urgroßvater dieses Fürsten, Raimon-Berenger IV. von Barcelona, gewidmet war. Ein bisher unedierter Planctus bezieht sich auf den Tod der Mutter des letzteren, der Gräfin Dolça von der Provence. Bei meiner ersten Erwähnung dieses Planctus (St. Martialstudien I, Inhalt der Hs. C) nahm ich an, es handele sich um eine in einem Obituarium einer Lämoger Hs. genannte Dulcia Relieira; aber das war ein Irrtum, wie sich aus dem Inhalt des Gedichtes ergibt. Es lautet:

- | | |
|---|--|
| <p>I a) Iocus et leticia,
Fides, amicitia,
Largitas et gracia,
Curarum solacia
Et amoris gaudia:
Omnia cum <i>Dulcia</i>
Sunt sepulta.</p> | <p>b) Fata nostre patrie
Perierunt hodie
In occasu <i>Dulcie</i>,
Non quod restant alie
Causa et leticie,
Scelerum sunt conscie [Hs. sint]
Et amoris dubie
Dicunt multa.</p> |
| <p>II a) Nobilis et umilis,
Amans et amabilis,
In promissis stabilis,
Facie mirabilis
Et factis laudabilis,
Rudibus difficilis
Et facetis facilis
Tamen erat.</p> | <p>b) Pauperum et divitum,
Clericorum, militum
Gaudium est perditum,
Corpus terre redditum
Solum sibi debitum;
Que fors eius spiritum
Habeat post obitum,
Nemo querat.</p> |
| <p>III a) Pro illius requie
Clerici cotidie,
Quorum erat proprie,
Dicant: Rex propicie,
Miserere!</p> | <p>b) Deus, dator venie,
Consolator domine,
Fac consortem gracia
<i>Dulciam</i>, et <i>Dulcie</i>
Miserere!</p> |

Das Lied ist formal eine Sequenz, wie (trotz der Inkongruenz der beiden ersten Strophen) aus den isolierten Reimen und besonders der Länge der beiden letzten Strophen hervorgeht.

Dolça starb zwischen 1127 und 1130; diese frühe Abfassungszeit macht das einfache, von einem Kleriker für Kleriker geschriebene Liedchen doppelt interessant. Daß es sich wirklich um Dolça von der Provence handelt, ist vorläufig, sei zugegeben, nur

eine Vermutung; dagegen spricht sogar der Umstand, daß Limoges, wo die Handschrift C entstanden ist, nicht zu den Gebieten gehörte, die dieser Gräfin untertan waren. Aber die St. Martial-Herkunft, wie der Fall „Nomen a sollemnibus“ (B fol. 164, bezügl. auf das Kloster Solignac) beweist. Solange nicht eine andere hochstehende Dame Dolça ermittelt ist, die für Limoges besser passen würde, möchte ich daran festhalten, daß es sich um die genannte Gräfin von der Provence handelt, deren Nachkommen in der Geschichte der Troubadourlyrik eine so große Rolle spielen. Die literaturgeschichtlichen, insbesondere die motivgeschichtlichen Folgerungen, die sich klar aus dem Texte ergeben, möchte ich vorläufig dem Urteil des Lesers überlassen. Auch die Textgestalt und Interpretation bleibt noch zu bearbeiten; meine augenblickliche Unterlage ist eine Kopie, die ich vor Jahren in Paris anfertigte; zur Kontrolle durch Photo blieb mir jetzt keine Zeit, da der Entschluß zur Herausgabe sich (im Anschluß an die Gleichung Dulcia = Gräfin Dolça) erst vor einigen Tagen entwickelte.

Zum bibliographischen Anhang.

142. Melodie s. Zts. f. r. Phil. 49, S. 235 (Anglés).
342. Text bei Wallensköld, Thibaut, S. 177.
738. Text bei Brakelmann II, S. 74; von Huet (Gautier de Dargies) verworfen, da einige Hss. andere Verfasser angeben.
- 1247 a. (Puis que de canter me tient). Text bei Järnström-Långfors II, S. 96.
1702. Nach M^s anscheinend von Bodel.
1845. Text Romania 53, S. 486 (Långfors). Auf die Verwandtschaft mit dem Liede Bernarts de Ventadorn wies schon P. Meyer, Ro. 19, S. 151 hin.
1899. Die Melodie ist zu vergleichen mit der des ND-Conductus „O Maria, o felix puerpera“ (Anal. 45 b, 65), der seine Form mit Rayn. 1899 (das hier wieder formlich die ohne Melodie erhaltene Pastorelle Rayn. 605 initiiert) teilt.
2054. Gedruckt von H. P. Dyggve in Neph. Mitt. 31, S. 11. Über die Imitation dieses Liedes durch Adam de la Bassée in „Ave rosa rubens“ vgl. Zts. f. fr. Spr. u. Lit. 11, S. 91. Zu den dort angeführten Fällen ist hinzuzufügen: „Ave princeps celestis curie“ (Anal. 48, 316) übernahm Form u. Mel. von Rayn. 1172.

Berichtigung: S. 57, Zeile 8 tilge (4).