



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

I. Marcabru als Formkünstler.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73595](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73595)

I. Marcabru als Formkünstler.

A. Allgemeines.

Man würde der Bedeutung und Eigenart eines Troubadours nicht gerecht werden, ließe man diejenigen Elemente beiseite, die seine Schöpfungen erst zu Liedern machen, Strophenkunst und Melodie.

Seit einiger Zeit hat die früher rätselhaft-spontan erscheinende Formenkunst der Troubadours nichts Rätselhaftes mehr. Sowohl in ihren Formprinzipien, besonders in dem der Neuerfindung, als in den Formelementen (Versarten, mus. Rhythmus, Strophentypen) geht die Technik der Troubadours eng mit der ihrer gleichzeitigen lateinisch dichtenden Fachgenossen, der Conductusdichter, zusammen. Dieser Tatbestand wird durch genaue Übereinstimmung von Strophenformen der beiden Gebiete, öfters bestätigt durch Gleichheit der Melodien, jeder Skepsis entrückt; er war auch den Alten bekannt, denn der Theoretiker Johannes de Grocheo setzt in seiner Gliederung der musikalischen Arten den *Cantus coronatus*¹⁾, das höfische Lied hohen Stiles, mit dem Conductus gleich, wobei er richtig präzisiert „*conductus simplex* (= einstimmig)“; denn es gab wohl mehrstimmige Conductus, aber nicht mehrstimmige höfische Lieder. Wenn eine der zahlreichen Melodien, die sowohl lateinisch als auch romanisch textiert waren, rein instrumental erklang — was bezeugtermaßen oft vorkam, — konnte man beide Bezeichnungen auf sie anwenden.

Als um 1100 soziale und kulturelle Momente (von Seiten des Publikums) das Entstehen der höfischen Lyrik veranlaßten, traf es sich glücklich, daß gerade jetzt mehrere ältere Gattungen des lat. Kunstliedes sich zu einer metrisch hochentwickelten Art, eben dem Conductus, vereinigt hatten. So fanden die Wandersänger, die an Ritterhöfen ihre „neuen Lieder“ in der Volkssprache vortrugen, was das Metrisch-Musikalische angeht, gleichsam den Weg gebahnt und die Pferde gesattelt. Sie machten, wie bekannt, von dieser Erleichterung reichlich Gebrauch. Es wäre durchaus unangebracht, wollte man für die provenzalische Formenkunst eine eigene ältere Entwicklung vom Einfachen zum Vollkommenen annehmen, und ebenso aussichtslos, nach Spuren dafür zu suchen. —

1) Vgl. E. Röhloff, Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig 1930, S. 77.

Diese Auffassung, die von der Tatsache ausgeht, daß das Troubadourlied ein Kunstlied war, soll nicht die Möglichkeit verneinen, daß vor 1100 in Frankreich eine Gebrauchsmusik für breite Massen, die Arbeits- oder Tanzlieder begleitete, existiert hat; es gibt Melodien, allerdings aus weit späterer Zeit, deren Einfachheit in die primitivsten Perioden hineinpassen würde. Aber die etwaigen (volkssprachlichen) Texte zu diesen Liedern müssen so beschaffen gewesen sein, daß die Troubadours nichts von ihnen lernen konnten; und wenn Wilhelm IX. von den metrischen Schwierigkeiten spricht, auf deren Überwindung er stolz ist, so deutet das auf einen frühzeitigen Versuch, sinnvollen Text in strenge Form zu gießen.

Wenn wir der Versuchung folgen wollen, auf der formlichen Seite zu den „Müttern herabzusteigen“, so kann das also nur mittels der lateinischen Vorstufen geschehen. Vor 1100 betätigte sich die Kunst der frei schaffenden Komponisten hauptsächlich auf zwei Gebieten, in der Sequenz und im Tropus; Zweck beider Gattungen war die Bereicherung und Verschönerung der Kirchenmusik, ihre Pflegestätte dementsprechend die Hauptkirchen der Bistümer und die bedeutenden Klöster, unter denen St. Martial in Limoges besonders hervortritt; ihr Hauptkennzeichen, das sie von der andern, traditionellen (liturgischen) Kirchenmusik unterscheidet, ist das Prinzip der Neuerfindung. Neben dem Namen *Tropus* findet sich in Hss. „*Tropum*“, woraus im Romanischen *troba* und *trova* wurde; die Wahl dieser Bezeichnung, nach dem griechischen *τρόπος* (= Melodie) zeigt, daß schon im 9. Jh. die Musiker gern ihre Kunst mit einem aparten Namen belegten; die Hss. trieben die Gelahrtheit noch weiter und schrieben in Rubriken „*Tropos alios*“, danach sogar „*Versos alios*“. Man hat sich heute daran gewöhnt, als Tropen im weitesten Sinne alles zu bezeichnen, was sachlich unter den Begriff „zusätzlich ausschmückende Kirchenmusik“ gehört, — im Gegensatz zu der exklusiveren Praxis der Hss.-Rubriken und ohne Rücksicht auf die formlichen Dinge; ihrem Ursprunge nach gehören so auch die Sequenzen zur Tropengattung. Der starke Einfluß der Tropen auf die mal. Formenkunst ist schon von W. Meyer¹⁾ kräftig betont worden, allerdings ohne Einzelnachweise und, was das Romanische angeht, etwas einseitig, nämlich ohne die Erwähnung, daß neben dem Tropus auch die alte Gattung des Versus dem höfischen Liede manches mitgab. Nicht alle Arten Tropen, insbesondere nicht die Tropen der Messe, haben die

1) W. Meyer, Gesammelte Abhandlungen zur mal. Rythmik, Bd. I u. II, Bd. III (besorgt von W. Bulst), 1936.

Entstehung und Entwicklung einer neuen, freien Strophenkunst befruchtet; desto mehr aber die Tropen des Offiziums, besonders die Benedicamus- und Lektionstropen, — deren Geschichte noch zu schreiben ist (denn die *Analecta hymnica* gaben bisher, in den Bänden 47 und 49, nur die Messtropen heraus). Hier sei nur gesagt, daß sich um 1100 die genannten Arten zu einer formlich hochstehenden Gattung, dem *Conductus*, emporentwickelt hatten, den wir in den Sammlungen des Klosters St. Martial in voller Blüte finden¹⁾.

Der Name *Conductus* findet sich in seiner primitiven Bedeutung (= Marschgesang, der eine Pause im Gottesdienst ausfüllt) erst gegen 1140 im liturgischen Drama, — obwohl die Gattung viel älter war; als Gattungsname erst ca 50 Jahre später, in Verbindung mit Stücken der Notre Dame-Schule, noch später (ganz isoliert) der Ausdruck *conductor* (= Conductussänger); vgl. *Anal. hymn.* XX, Nr. 23.

Von *Prosa* bildete man *Prosator*; ebenso konnte man von *Tropus* „*Tropator*“ ableiten, welcher Ausdruck jedoch im Lateinischen m. W. nicht belegt ist. Aber die romanischen Fachmusiker nannten sich so: *Trobaire*, *Trobador*, ein neuartig-aparter, aber präziser Ausdruck, der die Tätigkeit dieser Sänger, das Komponieren neuer Melodien und das Dichten neuer Texte, gut wiedergibt; und wenn sie im ersten Stadium der höfischen Lyrik gelegentlich bei lateinischer Liedkunst Anleihen machten, statt selbst neue Formen zu schaffen, paßte auch in diesem Falle der Ausdruck *Tropator* trefflich. Durch die neue Standesbezeichnung unterschieden sich die *Trobadors* bewußt von den Musikern minderen Ranges, den *Jongleurs*, die nur sangen, nicht komponierten und dichteten, daneben (hier Nachfolger der alten *mimi*) als Tänzer, Tanzmusiker, Tanzmeister und Akrobaten umherziehend ihr Brot verdienten. Im Übrigen brauchte der neue Titel Zeit, um sich einzubürgern; *Cercamon* und *Marcabru* reden über die *Trobadors* in einer abfälligen Weise, die andeutet, daß sie sich nicht zu dieser Klasse rechnen. Bei *Marcabru* sind sie aufgeblasene, glattzüngige Lohndichter, die sich durch geschneigelttes Wesen in den Schlössern lieb Kind zu machen wissen. *Cercamon* wird in der Biographie²⁾ schlechthin als *Joglar* bezeichnet, allerdings mit dem Zusatze „*e trobet vers e pastoretas*“; *Marcabru* nennt die eine Biographie (Hs. K) einen

1) Vgl. Spanke, *St. Martial-Studien*, in *Zs. f. franz. Sprache u. Lit.* LIV und LVI.

2) Vgl. Jeanroy, *Les Poésies de Cercamon*, Paris 1922, S. 29.

„*trobaire, dels premiers c'om se recort*“, während die andere (Hs. A) berichtet, er habe sein *trobar* bei dem „*trobador que avia nom Cercamon*“ gelernt. Ähnlich gehen auch in andern späten Quellen die Ausdrücke *Joglar* und *Trobador* bei nachlässiger Rede durcheinander, während man dort, wo die beiden Ausdrücke definiert werden, einen ähnlichen Unterschied macht, wie Guido von Arezzo¹⁾ zwischen *musici* und *cantores*:

Musicorum et cantorum magna est distancia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica;
Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia.

Ähnlich sagt der Scholaster Aribon²⁾ im 11. Jh. über die Jongleurs aus: *Histriones totius artis musice expertes quaslibet laicas irreprehensibiliter iubilant odas*, während später (11./12. Jh.) der Engländer Johann Cotton²⁾ von der kompositorischen Tüchtigkeit dieser Klasse ein besseres Urteil abgibt: *Ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas*. Die beiden Zeugnisse, mit einander verglichen, illustrieren hübsch das Hineinwachsen der reinen Praktiker in die Sphäre künstlerischen Schaffens, ähnlich wie sich der Marcabru-Biograph das Verhältnis zwischen Cercamon und Marcabru vorstellt. Die „*cantilena*“ Cottons könnten schon (falls der Verf. eher dem 12. Jh. angehört) Lieder in der Volkssprache sein, während die „*odae laicae*“ Aribos wahrscheinlich lateinisch abgefaßte Lieder sind; sollte der Ausdruck „*iubilant*“ auf Sequenzenartiges deuten? —

Die Frage, warum Marcabru kein *Trobador* sein will, läßt sich nur durch Vermutungen beantworten. Vielleicht behandelten die Leute, die sich zuerst so nannten, Stoffe, die dem Vertreter der guten alten Schule verhaßt waren; vielleicht war ihr allzu enger Konnex mit der „höfischen“ Gesellschaft, der mit diesen Stoffen zusammenhängen mochte, dem unabhängigen Künstler ein Dorn im Auge. Jedenfalls dürfen wir die Folgerung ziehen, daß die allerersten provenzalischen Sänger sich diese Bezeichnung noch nicht zulegten; die unten folgende Interpretation des Inhalts der einzelnen Lieder Marcabrus wird Einiges zur Lösung der Frage beitragen.

Über die Schule, in der Marcabru seine musikalischen und metrischen Kenntnisse erlernte, wissen wir wenig; die schon erwähnte Stelle der Biographie lautet: *Après estet tant ab un trobador que avia nom Cercamon, qu'el comensset a trobar*. Das soll wohl

1) Vgl. E. du Méril, *Poésies populaires latines* (1843), S. 73, Anm. 2.

2) Zitiert von H. Anglès in seiner *Musica a Catalunya*, S. 327, Anm. 1.

heißen, daß er die Sängerefahrten Cercamons in dessen Dienste, als sein musikalischer Gehülfe („Jongleur“ im engeren Sinne) mitgemacht und das Dichterhandwerk von ihm erlernt hat. Über Cercamon berichtet die Biographie nichts Brauchbares; aus seinen Liedern ist ersichtlich, daß er ungefähr 1135—45 wirkte, also gleichzeitig mit Marcabru. Interessant ist eine Stelle aus seiner Tenzzone mit Guilhalmi (1137), wo er sich über die mangelnde Unterstützung durch den Klerus beklagt (*e no'm socor la clerzia*), mit dem er also zu tun hatte. Diese Klage tritt sonst m. W. bei Troubadours nicht auf, und der Klerus mochte als Publikum für provenzalische Lyrik 1137 kaum eine Rolle spielen; denkbar wäre, daß Cercamon auch lateinisch dichtete oder gelegentlich als Musiker in Kirchen auftrat. Sein Planctus ist genau nach dem Muster der lateinischen Gattung gedichtet, und sein „Schüler“ Marcabru kannte, wie sich unten zeigen wird, lateinische Lieder seiner Zeit. Aus inneren Gründen möchten die besten Kenner (Franz, Appel, Jeanroy) Cercamon eher für den Imitator als den Lehrer Marcabrus halten; ob jedoch mit Recht, scheint mir fraglich; sollte tatsächlich einmal (mit dem Lavador-Motiv) Marcabru der ursprüngliche sein, so braucht man daraus keine allgemeinen Schlüsse zu ziehen. Denn in der Trouvère-Literatur zeigt ein Beispiel, daß gelegentlich der Lehrer (Hue d'Oisy) den Schüler (Conon de Béthune) imitierte¹⁾. An sich ist die Notiz der Biographie nicht verdächtig, da sie zu denen gehört, die sich aus dem Inhalt der Lieder beider Trobadours nicht herauslesen ließen²⁾.

B. Die Formen der einzelnen Lieder Marcabrus.

Die folgende Untersuchung der Strophenkunst Marcabrus ist schon deshalb gerechtfertigt, weil Dejeane in seiner Ausgabe die Metrik nicht geschlossen behandelt hat. Sie lohnt sich, da sie den Dichter einerseits als kühnen Wegweiser, andererseits als geschmackvollen Verwerter alten Gutes zeigt, das er offenbar genau kannte. Aufgebaut ist sie auf den in meinen „Beziehungen zw. rom. u. mlat. Lyrik“ gefundenen Strophentypen; sie bemüht sich, in dieses dem Nichtspezialisten etwas trockene Gebiet durch Heranziehung der Chronologie und des Inhalts (soweit er mit der Form zu tun hat) einige Farbe zu bringen. Mehrfach bietet sich Gelegenheit zu wichtigen Ergänzungen jener Arbeit.

1) In Rayn. 1030 (gleiche Strophenform wie Conons Lied 1125); beide in Bédiers *Chansons de Croisade*; Hue bekämpft seinen Schüler.

2) Richtlinien über die Auswertung der Biographien hat Jeanroy in seiner *Poésies des Troubadours* gegeben.

1. Die Strophe aus zwei gleichen Teilen.

Diese Strophe gehört zu den alten Gebilden, welche um 1100 Conductusdichter und Troubadours fertig vorfanden und durch Reimkünste und Variation verfeinerten; ähnlich wie die gleichzeitigen Sequenzendichter den Gleichklang ihrer Halbversikel durch rhythmische und reimliche Erfindung vervollkommneten. Bei Marcabru tritt sie auf

a) in reiner Form:

XVI: a₄ a₄ b₈ c₄ c₄ b₈; a und c wechseln, b bleibt;

XX und XX^a: wie XVI;

XXII: 8 aab aab; a wechselt, b bleibt;

XV: wie XXII; a und b bleiben;

XLI: 8 aab ccb, durchgereimt;

b) in Ableitungen:

XXX: 7 a' a' a' B' a' a' b' (Refrainwort „vilana“); b bleibt, a wechselt alle zwei Strophen; mel. Bau: ABAB CCD;

I: 8 aaab aac; a wechselt, b und c bleiben;

XXV u. XXVI: a₇' a' a' b₇' c₃ ccccb₃'; a und b bleiben, c wechselt;

XXIV: a₁₁ a₁₁ a₁₄; Vorbild zweiteilig + Refrain;

XIX: a₈ a₈ b₈ c₄ c₄ d₈ d₈ b₈; zweiteilig mit Einschiesel.

Das älteste datierbare Lied der Reihe ist **XXII**, das Marcabru am Hofe des Kaisers Alfons (nach Appel¹) 1137) dichtete. Aus der ersten Strophe

Emperaire, per mi mezeis
Sai quant vostra proeza creis;
No'm sui jes tardatz del venir ...

scheint hervorzugehen, daß der Sänger, der gerade am Hofe eingetroffen ist, von Alfons schon Gutes erfahren hat. Das Lied dürfte älter sein als die andern spanischen (35, 23, 36). Auf die Jahreszeit deutet Str. 9:

Si non fosson tant gran li riu,
Als Amoravis for' esquiü;
E pogram lor o ben plevir,
E s'atendon lo recaliü
E de Castella'l seignoriü,
Cordia'il farem magrezir.

„Die Frühjahrsüberschwemmung hindert den Beginn der Offensive gegen die Mauren; wehe den Almoraviden, wenn erst die warme Jahreszeit kommt und der Herr von Kastilien angreift!“ Das im Stile einfache und klare Lied ist auf einen hohen Ton gestimmt;

1) Wenn Appel ohne weitere Angabe zitiert wird, handelt es sich immer um seine oben S. 3 genannte Marcabru-Studie.

es mahnt, hier der Gattung des Kreuzliedes verwandt, Staaten und Fürsten zur Hilfeleistung.

Elf Jahre jünger ist das zweite Lied, in dem Marcabru diese edel-einfache Strophenform benutzte, Nr. **XV**; er sendet diesen *son e vers* an seinen Kollegen Jaufré Rudel *ultra mar*, um ihm und den andern französischen Kreuzfahrern eine Freude zu machen:

E vuoill que l'aujon li Francés
Per lor coratges alegrar.

Der ernste und feine Inhalt, Lob der *Cortesia*, paßt gut zu dieser Art der zweiteiligen Strophe, die durch die herrlichen Schöpfungen Adams von St. Victor geadelt war.

Rhythmisch identisch mit diesen beiden Liedern ist **XLI** (8 aab ccb), ein Rügelied der Spätzeit; denn das Wetter gegen *cogos* und *segleiadors* trägt den Stempel der Resignation: „Zum Teufel mit den Hahnreien und ihrem Gezänk! Ich bin des Scheltens müde“.

Ein richtiges Jongleurlied ist **XVI** (*D'aisso laus Dieu*); der Dichter prahlt seine diversen Tüchtigkeiten, marktschreierisch im Ton, aber bitter ernst und kämpferisch im Sinn.

In **XX** (*Tot a estru*) nimmt Aldric Gelegenheit, einige Blößen, die sich M. in XVI gegeben, in gleichem Versmaß zu verspotten, ebenso seine Bekehrung zur Mesura (in XV), mit deutlicher Beziehung auf einige Stellen dieser Lieder; XX und die matte Entgegnung M.s (**XX^a**) gehören also in die allerletzte Periode.

Das Prinzip der Neuschaffung betätigte sich in der prov. Strophenkunst teils durch Variierung (wie im bisher Behandelten), teils durch freie Änderung des Typs, die sich bis zur Umkehrung steigern kann; so wurde im zweiteiligen Typ mehrfach die Gleichheit der beiden Strophenhälften zerstört. Die der Reifezeit angehörende Pastorelle **XXX** hat den Bau 7 a'a'a'b' a'a'b'. Eine ähnliche Verkürzung findet sich gelegentlich auch in Sequenzen Adams, z. B. ein Ganzversikel von der Form 7 aaab ccb; hier bewahrt jedoch die Melodie deutlich den Sequenzencharakter: ABCD ABD, während M.s Pastorelle kanzonenförmig gebaut ist: ABAB CCD¹⁾. Noch ausgeprägter ist die Differenzierung der Halbteile in der ebenfalls anscheinend späten Romanze **I**: 8 aaab aac; eine solche Form ist als Sequenzenversikel unmöglich.

Andern Charakters als die gesetzt und edel dahinschreitende Strophe der beiden letzten Lieder ist die der beiden vielumstrittenen

1) In der Sequenz Mundi renovatio, Nr. 16 der Ausgabe Misset-Aubry, Les Proses d'Adam de St. Victor, Paris 1900.

Starenlieder, **XXV** und **XXVI**, deren Inhalt ja auch alles andere als feierlich ist: $a7'a'a'b7' c3ccccb5'$. Wäre c weiblich statt männlich, so läge eine Zerlegung der a' -Verse der ersten Hälfte vor, ähnlich wie (umgekehrt) in dem Adamschen Versikel $as'a'bs'b'c7 d7'd'c$; aber hinzu kommt die Verschiebung von $b7'$ zu $b5'$, eine Technik, deren Witz zum Inhalt paßt. Man hat mehrfach auf die Ähnlichkeit der beiden Starenlieder mit dem Nachtigallenlied des Peire d'Alvernha¹⁾ hingewiesen; Appel hält Marcabru für den Imitator. In diesem Falle hätte Marcabru dann auch seine Strophenform von Peire entlehnt; tatsächlich zeigen die Formen ähnliche Züge, denn die Peire's lautet $a7'b7a'b c3cd5'ced'$. Aber ein Vergleich der beiden Strophen spricht deutlich für Marcabrus Priorität; seine zweiteilige Strophe ist altertümlich und offenbar eigene Erfindung. Peire hat die von M. benutzten Versarten dazu verwandt, eine Kanzone zu schmieden, die weder originell noch geschmackvoll ist.

Ein echter Marcabru ist **XIX** (*Doas cuidas ai, compaignier*), gerichtet an die Dichtergenossen, bei denen eine Art philosophisches Interesse vorausgesetzt wird; denn M. behandelt hier, einen Montaigne oder Herrn Bergeret vorwegnehmend, das Thema „alle irren“. Zu dem Wagnis, den Bau $asabs c3d4d c3cbs$ als Ableitung einer 2teiligen Strophe aufzufassen, dessen Teile (aab, ccb) durch ein Einschiebsel (cdd) getrennt sind, schöpfe ich den Mut 1) aus dem b -Reime, der die beiden Hälften in Beziehung bringt, 2) aus der Tatsache, daß einmal ein Conductusdichter, der älter als M. ist, durch eine ähnliche Technik eine kunstvolle Strophe geschaffen hat. Es ist der Conductus *Ex Ade vitio* (Anal. hymn. XX, Nr. 33), mit dem Bau $asabs c3cb d3d7e4 e7e4f3' g7g4f3'$, den man im Großen ausdrücken kann: AA B CC, — also zwei Ganzversikel (AA, CC), getrennt durch das Einschiebsel B. Vielleicht kannte M. den Conductus, denn er brachte, wie der Conductusdichter, das Einschiebsel zum Schlußteil durch einen Reim in Beziehung.

Noch näher an den Conductus führt uns **XXIV**, ein klotziges Schimpflied auf *Amor* und eine fiktive *amia*, die der Dichter wohl möchte, die aber auf ihn als *castiador* nicht hört und nur ihrer Lust lebt. Die Strophe ist nur deshalb als zweiteilige anzusprechen, weil ihr Vorbild, ein St. Martial-Conductus (Anal. hymn. 45^b, Nr. 14), aus zwei Teilen und einem Refrain bestand, der beim Troubadour zum Textvers wurde; benutzt wurde sie schon durch Wilhelm IX., in den Liedern I—III der Ausgabe von Jeanroy. Zur Veranschau-

1) Nr. 9 der Ausgabe von Zenker, Peire von Auvergne (Roman. Forschungen XII), 1900.

lichung folgen hier 1) die erste Strophe des Conductus, 2) Nr. 1, Str. 9 von Guillem, 3) die erste Str. von XXIV.

1. Promat chorus hodie, o contio,
Canticum letitie, o contio!
Psallite, o contio, psallat cum tripudio!
2. De Gimel ai lo chastel el mandamen,
E per Niol faue ergueil a tota gen,
C'ambedui me son jurat a plevit per sagramen.
3. En abriu s'esclairo'il riu contra'l Pascor,
E per lo bruoill naisso'il fuoill sobre la flor;
Bellamen, ab solatz gen, e'm conort de fin'Amor.

Das rythmische Gerippe ist überall 7 4 7 4 7 7, daneben in 2) und 3) 7'3 7'3 7'7; rythmisch am festesten ist der zweite Teil des Schlußverses; er wird auch nie durch Binnenreim geteilt. Der Conductus hat die Reime a7B4a7B4B7B7, darüber hinaus keine Binnenreime. Bei Wilhelm ist das Bild: nb nb nb; in der letzten Zeile wird nie n zu b, dagegen reimen öfters die n der beiden ersten Zeilen miteinander, wodurch das Bild ab ab nb entsteht. Ein einziges mal, in der oben gedruckten Strophe, teilte er seinen 7Si durch Binnenreim; darauf griff Marcabru zurück und versah alle n-Teile mit Binnenreimen, merkwürdigerweise ohne konstante Zäsur (neben 3a 4a auch 4a 3a); das erinnert an die Zäsurbehandlung der leoninischen Hexameter. — Eine weitere Geschichte hatte diese Strophe nicht, da sie sich kaum noch variieren ließ; Verfasser apokrypher Teile von XXIV (Dejanne S. 117) versuchten weitere Reimkniffe, aber mit wenig Glück.

Zur weiteren Geschichte der zweiteiligen Strophe sei nachgetragen: Peire d'Alvernha benutzte sie in dem Sirventés, Zenker Nr. 11 (v. J. 1159): 7 aab' ccb'; ferner in seinem berühmten Spottliede auf andere Troubadours (vor 1173), das später der Mönch von Montaudon mit gleichem Bau (8 aab aab) imitierte, und in dem undatierbaren Sirventés, Zenker 14: a4abs c4cb; Raimbaut von Orange die reine Form in dem Sirventés Nr. 9 (7 aab aab), Ableitungen in Nr. 1 (8 aaab aab), Nr. 10 (7 a'a'b a'bb) und Nr. 24 (7 as a7b7' as as b7'); Bertran de Born im Sirventés Nr. 14 (as ab7' aab') und im Liebeslied Nr. 31 (10 aab aab). Der Mönch von Montaudon noch in Nr. 5 (Lavaud), dem Dialog zwischen dem Armen und dem Reichen (a10 a a b5' aaab')¹⁾.

1) Die Nummern der Lieder sind, wenn nichts anderes angegeben, die des Grundrisses von Bartsch; hinsichtlich der Ausgaben verweise ich auf die Bibliographie von Pillet-Carstens.

2. Vierzeiler.

Es wäre wirklich sonderbar, wenn die vor 1100 meistverbreitete Strophe, die vierzeilige aus 8Silblern (ambrosianische Str.), in der freien Formenkunst nach 1100 nicht anregend gewirkt hätte. Im Lateinischen setzte sich die Umbildung dieser Strophe, die schon früh begann (Eusebius Bruno, gest. 1081: 7 a'a'b'b'), über Marbod von Rennes (7 a'a'a'a') und Abaelard (10 aabb) bis Walther von Châtillon, ja Thomas von Aquin fort; im Provenzalischen versiegte die Entwicklung früh wegen der sparsamen Möglichkeiten. Letztere lagen 1) in der reimlichen Variierung, 2) der Ersetzung des ursprünglichen 8Si durch andere Versarten. Beide Wege beschritt Marcabru.

Die im 10. und 11. Jh. bei Vierzeilern fast obligatorische Reimfolge aabb hatte den Nachteil, daß sie die Vierzeiligkeit verdunkelte; sie wurde von den Troubadours in 8Si nicht benutzt. Die praktischere Reimfolge aaab wandte Wilhelm (um 1117) in seinem ersten Abschiedsliede (Jeanroy XI) an; auf sie griff Marcabru in **XXIII** zurück, das er an Kaiser Alfons richtete, als er seine hochgespannten Erwartungen nicht erfüllt sah (*Empereire, par vostre prez*; vor 1138 geschrieben). Ungewiß, aber eher spät als früh, ist die Abfassungszeit der Tenzone **VI**, für deren Form (ebenfalls 8 aaab) allerdings der Partner M.s, Catola, verantwortlich ist, der die Diskussion eröffnete (*Amics Marchabrun, car digam*). Die Wahl der einfachen Form entsprach den praktischen Erfordernissen der Tenzone.

Eins der frühesten datierbaren ist das im Ton wuchtige, aber inhaltlich schwache Lied **IX** (*Aujatz de chan com enans e meillura*); mit dem Abschied von alten Gönnern verbindet sich der Gruß an Alfons von Leon, der damals noch nicht Kaiser war. Formenvorbild ist ein Tropus aus St. Martial (*Letamini, plebs hodie fidelis*); neuerdings fand ich noch ein anderes Beispiel aus der lat. Literatur: Hildebert de Lavardin, Erzbischof von Tours (gest. 1133) gab seinem Planctus animae „*Heu, quam turpe nefas, quam reprehendum*“ (Anal. hymn. L, Nr. 322) ebenfalls die Form 10 a'a'b'b'; aber der 10Si ist hier ein auch sonst in Südfrankreich bekannter gekürzter Asklepiadeus. Wer es für ersprießlich hält, im Liede M.s nach einem dem Dichter im Ohr liegenden rythmischen Schema zu suchen, wird sich für eine rein daktylische Akzentuierung entschließen, die besonders durch die vielen Eigennamen gestützt wird. Der Conductus *Letamini* hinwieder ist rein jambisch.

3. Die Reihenstrophe.

Dieser alte, äußerst lebenskräftige Typ, dessen Wesen in der Nacheinandersetzung von mindestens drei rythmisch gleichen, zäsurgetheilten Großzeilen besteht, wurde durch Marcabru in die prov. Lyrik eingeführt, nicht mit alten Großzeilen, etwa 15Si oder Alexandrinern, sondern mit ganz ungewohnten.

Die in der lateinischen Lyrik seit etwa 1150 so beliebte Strophe aus drei Vagantenzeilen ($n_7 b_5' n b' n b'$) scheint Marcabru schon gekannt zu haben, als er um 1147 das Lied Nr. **XXI** schrieb, ein schwächliches und schwieriges Rügepoem mit Erwähnung des Kreuzzugs und Khorassans; er variierte die Normalform durch Binnenreim und weibliche Zäsur ($a_7' b_5' a' b' a' b'$).

Ob man in der Form von **XXXII**, $a_4' b_6 a' b a' b b_4 a_6' c_4$, eine (erweiterte) Reihenstrophe sehen darf, ist zweifelhaft; es kommt darauf an, ob man die Zeile 4 a' 6 b als Doppelvers oder als 10Si mit weiblicher Zäsur auffassen will. Im letzteren Falle läge eine Romanzenstrophe vor: $a_{10} a a b_{10}' c_4$; ein Gebilde, das freilich unter den bekannten Romanzenstrophen isoliert dastände. Die nicht erhaltene Melodie ließe sich vielleicht aus der eines anonymen Trouvèreliedes, Rayn. 2123, wiedergewinnen, das formlich offenbar auf **XXXII** zurückgeht, mit geringer Änderung des Reims und mit männlicher Zäsur: $a_4 b_6 a b a b a_4 a_6 b_4$ ¹⁾. — Zu beachten ist der Anfang „*Lo vers comenssa — A son veil, sen antic*“. Der Ausdruck „alte Melodie“ deutet kaum auf die Verwendung eines älteren Strophenschemas, sondern ist entweder allgemein zu verstehen („altertümlich“ ähnlich wie „*sen antic*“) oder bezieht sich auf die motivische Verwendung einer alten Melodie; interessant ist die Bezeugung, daß die frühen Troubadours mit alter Musik operieren. Wenn einmal die Troubadourmelodien der Forschung zugänglich gemacht sind, wird sich zeigen, daß das motivische Gut recht spärlich ist; die wenigen Themen stammen entweder aus der religiösen Musik oder der Volksmusik oder dem Neuschaffen der wenigen „Erfinder“ — ein Verhältnis, das mit der Spärlichkeit der Inhaltsmotive parallel geht²⁾.

Über die nächste Entwicklung des Typs sei nachgetragen: Eine Kombination aus Reihenstrophe und Vierzeiler schuf Peire d'Alvernha in dem schönen Liede „*L'airs clars e'l chans dels*

1) Text und Melodie s. bei Beck, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères Bd. II, S. 68.

2) Ich entnehme diese Angabe einer mündlichen Mitteilung meines lieben Freundes Higini Anglès.

auzelhs“ (Zenker Nr. 1): *a7b5'ab'ab'ab' escdsd*. Die hübsch gegensätzliche Rythmik der beiden Teile veranlaßte wohl Bernart de Ventadorn zu der Strophe *a7'b5'a'b'a'b'a'b' c6c6c7b5'*, die lateinisch und französisch imitiert wurde; dem früher (Beziehungen S. 42 u. 185) Mitgeteilten sei hinzugefügt, daß Rayn. 738, von Gautier de Dargies, seine Form und Melodie mit dem Conductus *Quid frustra consumeris* teilt (vgl. Abschn. 10 dieses Kapitels).

Zwischen Marcabru und Peire d'Alvernha steht zeitlich der Jongleur Bernart Marti; er führte den 8Si in die Reihenstrophe ein, in einem Liede, das sich als „*Vers*“ mit neuer Melodie kennzeichnet: *Farai un vers ab so novelh* (8 ababab). Walther von Châtillon übernahm die Form in *Verna redit temperies* (Strecker I, Nr. 20), worin er melancholisch die Geburt einer Tochter glossiert. Die gleiche Form hat das einzige Reihenedes Raimbaut von Orange, Appel¹⁾ Nr. 28, vom Dichter mit dem merkwürdigen Titel *No sai que's es* versehen. Das Lied ist tatsächlich merkwürdig, denn es hat nach jeder Strophe ein kurzes Anhängsel in prosaischer Form. Appel faßt dies als artistischen Scherz auf; aber es gibt etwas Ähnliches im Lateinischen: Lieder, die mit Prosa vermischt sind, und solche, die nach jeder Strophe einen Hexameter als Anhängsel haben. Diese *auctoritas*, jedenfalls gesprochen, nicht gesungen, hatte den Zweck, den Inhalt der vorhergehenden Strophe zu erklären und zu bekräftigen.

Die Technik entwickelte sich in der Lyrik der Bakelfeste, gewisser oft mit Sänger- und Dichtewettstreiten verbundener Spezialfeste der Kleriker, zu denen Teilnehmer von weit und breit zusammenströmten. Ähnliche Veranstaltungen gab es auch für die romanische Sangeskunst. Raimbaut selbst singt ein Lied, „*Ben s'eschai qu'en bona cort*“, in einem Zelt bei einem Wettstreit mit 20 Teilnehmern, deren bester mit einer Tuchkrone belohnt, also „König“ wird. Appel erinnert daran, daß Richaut de Berbezilh von der *Cort del puey* spricht und daß Bernart von Ventadorn ein Lied (*Ges de chantar*) im *Poi* hören lassen will. Auch der König von Navarra hofft auf Erfolg auf einem *Pui*, der übrigens durchaus nicht der berühmte *Pui* von Arras zu sein braucht. Der Mönch von Montaudon war längere Zeit Leiter einer ähnlichen, anscheinend ständigen Veranstaltung: *E fo faitz senher de la cort del Puoi Santa Maria, e de dar l'espervier. Lonc tens ac la seignoria del Puoi, troque la cort se perdet, e pois s'en anet en Espaigna*. Also in dem Orte

1) Appels grundlegende Studie über Raimbaut von Orange in Abh. der Gött. GdW. 1923.

Le Puy Notre Dame bestand die Entlohnung des Siegers in einem Falken, — was auf ritterliches Milieu schließen läßt. In Le Puy gab es seit 1183 (nach Chabaneau-Anglade, *Revue des Langues romanes* 60, S. 234) auch eine religiöse 'Confrérie du Puy', die wohl lateinische Poesie pflegte; bezeichnenderweise stammt eine Quellenhs. des St. Martialconductus, der vorzügliche Codex Aniciensis¹⁾, aus Le Puy. — All diese Daten sind wohl mehr als zufällige Parallelen; zu beachten ist jedenfalls, daß Raimbaut, der Teilnehmer an einem Wettsingen, seiner Reihenstrophe eine Form gab, die eng mit der typischen Form der Bakelfest-Rügelieder der Vaganten, drei Vagantenzeilen (75'75'75') + Auctoritas, verwandt ist.

4. Die Romanzenstrophe.

Das einzige Lied Marcabrus, das man inhaltlich als Romanze bezeichnen könnte, hat eine zweiteilige Strophe. Die „Romanzenstrophe“, bestehend aus mehreren gleichlangen und gleichgereimten Versen, denen ein Refrain mit anderm Reim folgt, kommt weder bei Marcabru noch den andern ältesten Troubadours vor. Eine Alba, mit welcher Gattung diese Strophenform sonst eng liiert erscheint, ist aus der Frühzeit romanisch nicht erhalten.

Mehrfach haben die Troubadours in andern Fällen Strophenformen, die von Hause aus einen Schlußrefrain hatten, dieses volkstümlichen Elements dadurch entkleidet, daß sie aus dem Refrain Textverse machten. So könnte in der Strophe des Peire d'Alvernia 7 aaaabb (Zenker Nr. 7) eine alte Romanzenstrophe (aaaaBB) durchschimmern; in diesem Zusammenhang sei auch die Form von Raimbaut von Orange Nr. 3, a₁₁aaa₉bs, erwähnt. Ob Cercamon, als er die Strophe 8 aaaaab (Jeanroy 3) schuf, eine Romanzenstrophe oder ein Sequenzenhalbversikel vorschwebte, ist ungewiß. In einem ähnlich gebauten Liede des Peire Rogier, Appel Nr. 9 (7 aaaaab), haben 2 von den 6 Strophen ein weibliches statt des männlichen *a*, eine Technik, die sowohl an die Romanze als an die Sequenz heranführt. Als lateinische Romanzenstrophe sei schließlich noch die Form eines Liedes des Guido von Bazoches (Anal. 50, Nr. 346) nachgetragen: a₁₀aaB₄B₁₂.

In einem Anhang zum Abschnitt „Romanzenstrophe“ habe ich früher eine Form behandelt, die mit jener nur eine entfernte Ähnlichkeit hat, aber anderswo schlecht unterzubringen war: ein zweiteiliges Gebilde mit der Grundform aaa a...bbbb... Die dort

1) Ediert von Chevalier als Bd. V seiner Bibliothèque liturgique.

angeführten Beispiele, die hauptsächlich dem Conductus und der Trouvèrepoesie entnommen waren, lassen sich durch Einiges aus der Troubadourichtung vermehren. Der Mönch von Montaudon schrieb einen Enueg *Fort m'enoia, si l'auzes dire* in der Form 8 a'a'a'a' bbbbb, die er (wie auch die Melodie) einem Liede des Bertran de Born (Bartsch 37) nachformte. Hierher gehört ferner Sordel Nr. 18 (Di Lollis), 8 aaa bbb, sowie vielleicht ein anderes Lied Bertrams, „*Ges no mi desconort*“: a₆ b₄ ababab ccccccc.

Woher die ersten Benutzer dieses Typs, die Conductusdichter, ihre Anregung schöpften, läßt sich schwer sagen. Vielleicht schwebten ihnen zwei einreimige Vierzeiler vor (vgl. die ältesten Beispiele), vielleicht aber auch einreimige isometrische Strophen, die in der prov. Lyrik ebenfalls auftreten.

Letztere Form hab ich in den „Beziehungen“ nicht behandelt, da sie sich nur durch die Melodie als strophisch kennzeichnet, und sie stillschweigend zu den „freien Formen“ gerechnet. Der Vollständigkeit halber sei hier über ihre Geschichte Einiges nachgetragen.

Der im Lateinischen uralte Tiradenreim ist für das Strophenlied aus technischen Gründen, für das Kunstlied zudem aus Geschmacksgründen denkbar ungeeignet; auch durch den Reimwechsel von Strophe zu Strophe wurden diese Nachteile kaum ausgeglichen, und man weiß nicht recht, warum ihn die Troubadours trotzdem pflegten. Wenn man jedoch die ältesten Beispiele, Marcabru VII, 7 aaaaaaaaa, und B. de Ventadorn XXVIII, 6 aaaaaaaaa, beides Achtzeiler, ins Auge faßt, ergibt sich die Möglichkeit, daß die Erfinder (nicht ganz so primitiv) an die Doppelsetzung einer gleichreimigen Vierzeilerstrophe dachten; dann würde dies Gebilde aufs Engste mit dem soeben besprochenen (etwa 7 aaaabbbb) zusammenhängen. Der Mönch von Montaudon tat einen Schritt weiter, indem er gleichreimige Strophen aus 6 (statt 8) Zeilen schuf (Lavaud Nr. 7, 8 und 10). Weitere Beispiele siehe in der Liste von Maus¹⁾ Nr. 1—12, — worunter natürlich die Strophen aus ungleich langen Versen auszuschließen sind. Wenn die Conductusdichter auf den Tiradenreim zurückgriffen, verbanden sie gern mit dem allzu Alten durch grammatische Künsteleien oder Abwandlung der verschiedenen Vokale als Endreime den Reiz des Neuen.

Das Lied Nr. VII, in dem Marcabru diese Form benutzt

1) F. W. Maus, *Peire Cardenals Strophenbau*, Marburg 1884.

(7 aaaaaaaaa), ist kaum datierbar; da es zu den schwächsten des Dichters gehört, könnte es aus seiner frühesten Periode stammen.

5. Das Rondeau.

Das Rondeau im engsten Sinne, mit Binnen- und Schlußrefrain, ist dem provenzalischen Kunstgesange fremd; aber auf das rythmische Gerippe der Form griff man in der ersten Periode gern zurück: Wilhelm (genau oder in Ableitungen) in 6 seiner 11 Lieder, Marcabru viermal; Cercamon, Rudel und Bernart von Ventadorn dagegen verschmähten es.

Von den betreffenden Liedern Wilhelms mag Nr. V¹⁾ (das Katzenabenteuer) das älteste sein; denn es kopiert in der Reimfolge (a₈aab₄nsb₄) noch genau den Conductus, der als Vorbild diente (a₈aaB₄N₈B₄)²⁾. Von den beiden Liedern, die durch reimliche Festigung das n beseitigten (aaabab), könnte VII älter als IV sein, wegen des Selbstlobs in Str. 7: „*Que'l mot son fag tug per egau*“, was, gleichgültig wie man es interpretiert, am besten auf einen früheren Versuch paßt. In IV und VII wird der b-Reim, bei wechselndem a, in allen Strophen durchgeführt, — was wieder näher an den Conductus führt, — während in V auch b überall wechselt.

Gab es zu Wilhelms Zeiten schon isometrische Rondeaux? Wir werden die Frage bejahen, wenn wir die Form seines Liebesliedes Nr. X, 8 aabcbc, für eine Rondeau-Ableitung halten; auch ein anderes Liebeslied, Nr. VIII, deutet mit seiner Form a7'a'a'b7 a'bs darauf hin. Die dritte Ableitung, der Gap Nr. VI, führt mit ihrer Rythmik (a₈aaab₄ab) wieder näher an den ersten Typ heran. In VI und VIII bleibt der b-Reim, bei wechselndem a; X nimmt durch seine Reimvertauschung eine besondere Stelle ein.

Die isometrische Rondeauform hat die Pastorelle Marcabrus, Nr. XXIX: 8 aaabab, genau gebaut wie ein weltlicher St. Martialconductus; folgendes sind die ersten Strophen der beiden Stücke.

L'autrier, a l'issida d'abriu,	Ecce letantur omnia,
En uns pastoraus lone un riu,	Queque dant sua gaudia
Et ab lo comens d'un chantiu	Excepto me qui gracia
Que fant l'auzeill per alegrar	Amice mee careo;
Auzi la votz d'un pastoriu	Quod corumdum invidia
Ab una mancipa chantar.	Evenit, unde doleo.

Ob die (undatierbare) Pastorelle oder der Conductus älter ist, läßt sich nicht entscheiden; letzterer stammt aus der ersten Hälfte des

1) Nummern nach der Ausg. Jeanroy, Paris 1927.

2) Vgl. Studi med. VII, S. 76.

12. Jahrhunderts¹⁾ und hat in einer Strophe den alten Schluß *nb* statt *ab*.

In mehreren Fällen hat Marcabru den Rondeautyp umgeformt. In Nr. VIII, einem vielstrophigen Rügeliede, das dem Poitevinischen Zyklus²⁾ angehört, also vor 1135 entstanden ist, hat er den ersten Teil verkürzt (8 aabab), umgekehrt wie Wilhelm IX., der ihn, in VI, verlängerte. Ausgeschlossen ist jedoch nicht, daß in der Tanzmusik, auf welche die Gattung zurückgeht, neben der Normalform, „zwei gleiche Glieder (aa) + zwei längere Glieder (abab)“, eine Kurzform bestanden hat, die das erste Glied nur einmal setzte. Diese Kurzform tritt noch auf beim Mönch von Montaudon, in der altfr. Pastorelle Rayn. 1257, in einer Pastorelle der Carmina Burana (Schmeller Nr. 119), in lateinischen, aber nach franz. Tanzmelodien gesungenen Scholarenliedern um 1300 (Anal. XXI, Nr. 89, 109, 124), ferner in den italienischen Laudi, in den Cantigas des Königs Alfons X. und im spanischen Volkslied des 15/16. Jahrhunderts; in Spanien kannte man übrigens auch die verlängerte Form.

Das Lied hat eine Tornada, die in ihrem Wortlaut auf den der vorhergehenden Strophe zurückgreift, eine Technik, die besonders in der ältesten Periode der Provenzalen zu beobachten ist und offenbar mit dem musikalischen Ursprung der Tornada eng zusammenhängt. Strophenlieder wurden bekanntlich oft auch rein instrumental vorgetragen, und zwar, wie wir annehmen müssen, durch wiederholtes Spielen der Strophenmelodie. Wenn der Vortrag zu Ende war, wurde dies den Hörern dadurch kenntlich gemacht, daß man die letzten Takte der Strophenmelodie zweimal oder dreimal spielte, — wie umgekehrt der Schluß eines Lais durch Wiederholung des ersten Versikels angezeigt wurde. Dieses eigentlich rein musikalische Finale drückt sich im Textlichen durch eine ursprünglich wörtliche Wiederholung der letzten Verse der letzten Strophe aus, meist mit leichter Variation, die (wegen der Kürzung) der Sinn erforderte. So verfuhr Wilhelm IX. in Nr. II, V und VII, Rudel in Nr. V (Ausg. Jeanroy). Man empfand früh die Ärmlichkeit dieser Technik und unterlegte den Schlußzeilen einen eigenen Text (Wilhelm VI, VIII und XI, Cercamon I und IV, Rudel VI); wenn in diesem Anhängsel die Widmung an eine (meist entfernte) Person ausgedrückt wurde, war die Tornada ein

1) Quelle: Paris BN lat. 3719, fol. 40 (aus St. Martial), Ausg. Du Méril, Poésies lat. 1847, S. 234.

2) Nach der Gruppierung Appels in seiner Marcabru-Studie.

Envoi. (Solche Widmungen füllten sonst gelegentlich eine ganze Schlußstrophe aus.) Marcabru benutzte beide Arten der Tornada; die erste in Nr. 1, 8, 17, 18 (so nur Hs. a), 20 (nur Hs. a), 30 (nur Hs. T), 20^a (nur Hs. a), die zweite in 3, 5, 11 (zwei Tornaden, die zweite Verkürzung der ersten), 12 (2 Tornaden), 14 (wie in 11), 23—26, 28, 36, 37, 38 (Hs. R) und 40. Als klare Tornadenfälle aus der Conductusliteratur seien angeführt Anal. XX, Nr. 42, 86 (aus St. Martial; der ersten Art sich nähernd), 159 (St. Martial) und XXI, Nr. 159 (lies letzte Zeile *leniter* statt *leviter*).

Durch Umkehrung hat Marcabru die Rondeauform variiert in dem Rügelied **XVII**: 7 a a b'a b'a. Eine ähnliche Umkehrung findet sich (bei normaler Textform) zuweilen in Melodien von Notre Dame-Rondeaus und von Cantigas des Königs Alfons X.

Eine recht raffinierte Umformung der R-Form liegt in dem „Vers“ **XXXIII** vor: die Rythmik 888484, deutlich diesem Typ zugehörig, steht zur Reimordnung, ababab, in krassem Widerspruch. Vielleicht ist jedoch Marcabru nicht der Erfinder des Schemas; denn es findet sich auch in einem weltlichen St. Martial-conductus. Man vergleiche die beiden Anfänge:

Lo vers comens quan vei del fau	De ramis cadunt folia,
Ses foilla lo cim e'l branquill,	Nam viror totus periit,
C'om d'auzel ni raina non au	Iam calor liquit omnia
Chan ni grondill,	Et abiit;
Ni fara jusqu'al temps soau	Nam signa celi ultima
Qu'el nais brondill.	Sol petiit.

Neben der Strophenform ist die Ähnlichkeit der Reime und des Inhalts zu beachten. Die Fortsetzungen dagegen sind verschiedenen Inhalts: der Conductus besingt nach zwei weiteren Winterstrophen den Gemütszustand des Dichters, während Marcabru grimmig mit feindlichen Menschen und Dingen abrechnet. Welches der beiden Lieder ist älter? Das provenzalische entstand, da dem Poitevinischen Kreise angehörig, vor 1135, und seine Reimtechnik ist echter Marcabru; aber auch das lateinische zeigt, trotz einiger Unebenheiten, eine sichere Hand, und die Quelle, Paris BN lat. 3719, ist weit älter als alle Troubadourhss. (vor 1150). Die weiteren Strophen mögen hier folgen.

- II. Iam nocet frigus teneris,
Et avis bruma leditur,
Et Filomena ceteris
 Conqueritur,
Quod illis ignis eteris
 Adimitur.
- III. Nec limpha caret alveus
Nec prata virent herbida,
Sol nostra fugit aureus
 Confinia;

- Est inde dies niveus,
 Nox frigida.
 IV. Modo frigescit quiquid est,
 Sed solus ego caleo;
 Immo sic michi cordi est,
 Quod ardeo;
 Hic ignis tamen virgo est,
 Qua lugeo.
 V. Nutritur ignis osculo
 Et leni tactu virginis;
 In suo lucet oculo
 Lux luminis,
 Nec est in toto seculo
 Plus numinis.
 VI. Ignis Grecus extinguitur
 Cum vino iam acerrimo,
 Sed iste non extinguitur
 Miserrimo;
 Immo fomento alitur
 Uberrimo.

Nach Marcabru verschwand die Rondeauform bald aus dem Repertoire der Troubadours. Bernart Marti und der Mönch von Montaudon benutzten sie gelegentlich; jener in einem Sirventés (Hoepfner 2): 7 aaabab¹⁾, — dieser mit gekürzter Fassung in drei Liedern (Lavaud 4, 4a und 4b), in denen der liebe Gott als Schiedsrichter über aktuelle Fragen (Largeza, Schminken der Damen) bemüht wird: asab₄ab.

Für weite Kreise ist das Amor-Schimpflied **XVIII** bestimmt, dessen Strophe, a7'a'a'B₃a'b₇, am ersten als Rondeauableitung zu erklären ist. Der wuchtige Binnenreim „Escoutatz“ erinnert an alte lateinische Liedanfänge und erhöht die Volkstümlichkeit; das Lied war beliebt und wurde durch Zudichtung bis auf 25 Strophen vergrößert. Die Form wurde, leicht geändert, von dem Kanzler von Paris in einem Rügelied (Anal. XXI, Nr. 206) übernommen.

Dirai vos senes duptansa	Mundus a munditia
D'aquest vers la comensansa;	Dictus per contraria
Li mot fan de ver semblansa.	Sordet immunditia
Escoutatz!	Criminum,
Qui ves Proeza balansa	Crescit in malitia:
Semblansa fai da malvatz.	Culpa nescit terminum.

Die Melodien sind verschieden und beide nicht rondeauförmig gebaut, ebenso wie die Weisen von *De ramis* und *Ecce letantur*.

6. Die Sequenz.

Die romanischen Ausläufer der Sequenz: Lai, Descort und Laistrophe, fehlen bei den frühen Provenzalen; aber ihre direkten lat. Ausgangsformen („freie Sequenz“) blühten schon vor 1150 reich

1) Den gleichen Bau hat ein Versikel eines Abaelard-Planctus (mit der mel. Umkehrung AABABA); vgl. Spanke, Beziehungen S. 116.

im Schaffen der Conductuskünstler (auch mit weltlichen Texten) und Abaelards. Die Lücke im Romanischen ist eigentlich auffallend, angesichts der sonstigen Fortschrittlichkeit der Troubadourkunst. Vielleicht trug man solche Weisen an Ritterhöfen zunächst nur instrumental vor; und die Äußerung Bernarts von Ventadorn, im Lai sei der Anfang gleich dem Schlusse, könnte sich auf solche Lieder ohne Worte beziehen.

Und doch fehlen nicht Anzeichen dafür, daß schon die frühen Troubadours mit der lat. Sequenz wohl vertraut waren und von ihr lernten. — Zur Zeit Marcabrus hatte die strenge Sequenz (nur um diese handelt es sich jetzt) sich längst von der prosaischen Form der alten Periode gelöst; ihre Versikel bestanden aus festen Versen und waren durch Reime kunstvoll gegliedert. Von der hier entwickelten Technik leitete man früher, als der Conductus noch unbekannt war, übertrieben die gesamte Strophenkunst der Troubadours her.

Ein plastisches Bild von der Formkunst der Sequenz um 1140 bieten die Werke des berühmten Adam von St. Victor. Während seine melodischen Themen die Musikforscher wegen ihrer „volkstümlichen Färbung“ interessieren, ist die Metrik seiner Versikel von kunstvoller Mannigfaltigkeit, — die sich allerdings bei näherem Zusehen auf wenige Grundtypen zurückführen läßt. Zur Illustrierung folgen einige Versikelbilder, die sich aus dem paarweise gesetzten 15Si entwickelt haben:

- 1) 7 a' b a' b;
- 2) a s' a' b 7 c s' c' b;
- 3) 7 a' a' b c' c' b;
- 4) a s' a' b s' b' c 7 d s' d' e s' e' c;
- 5) a s' b s' a' b' c 7 d s' e s' d' e' c;
- 6) 7 a' a' a' b c' c' c' b;
- 7) a s' a' b s' b' c s' c' d 7 e s' e' f s' f' g s' g' d;
- 8) a 7 a' b 7 c s' c' d s' d' b.

Die fast langweilige Mathematik dieser Art Formentwicklung, der allerdings Gedichte von herrlicher Schönheit erwachsen, haben nun die Troubadours nicht mitgemacht; daß sie jedoch von ihr beeinflusst wurden, zeigte sich oben in den zweiteiligen Strophen und deren versus caudati.

Auch einteilige Gebilde gibt es, deren Reime den Einfluß der Sequenzentechnik verraten. Zu erinnern ist an die oben unter den Vierzeilern behandelte Strophe 8 aaab, die Wilhelm und Marcabru benutzten; ferner an Cercamon VI, 8 aaaaaab, und

Peire Rogier IX, 7 aaaaab. Raimbaut von Orange, eigenwillig wie oft, durchbrach die Harmonie des Typs in Nr. XXX: a₆ a₁₀ a₆ a₆ a₆ b₆. Älter als die Letztgenannten ist der Joglar Marcoat, ein Zeitgenosse Marcabrus; er verwandte die Formen 7 aab' und 7 a'a'b, die nur von der Sequenz her zu erklären sind und in Doppelversikeln bei Adam vorkommen. Schließlich sei hier die „Vadurie“ des Trouvères Moniot von Paris, Rayn. 475, nachgetragen, mit Strophen aus Tripelversikeln, deren letzter den Refrain bildet: a₇aab₅' c₇ccb' D₇DDB₅'; die Ähnlichkeit mit der Sequenz wird dadurch verstärkt, daß (ausnahmsweise) die Melodien der drei Abschnitte gleich sind.

Der Schematiker wird in all diesen Formen keinen eigenen Typ erblicken, sondern sie zu den „freien Strophen“ zählen. Innerhalb dieser Gattung, sowie im Abgesang von Kanzonen, könnte man in einer weiteren Einzelheit, die wieder die Reime betrifft, eine Anregung durch die Sequenz erblicken, nämlich in der progressiven Repetition: aa bb cc dd etc. — Da diese Reimung der eigentlichen Sequenz fremd ist (ausgenommen die Ss. der Cambridge Sammlung, wo sie sich oft in Halbversikeln findet) und nur gelegentlich in Kurzsequenzen und Verbeten auftritt, möchte ich hier keine direkte Imitation, sondern eine allgemeine Beeinflussung sehen, die das Prinzip der fortschreitenden Wiederholung, das in der Sequenz im Großen den musikalischen Bau bestimmt, auf die Reimordnung in andern Gruppen überträgt. Einige Beispiele seien (mit absichtlicher Weglassung der Silbenzahl) hier angeführt:

Cercamon 4: abc abc d d e;

Marcabru 5: a'a'b'b'c'a';

14: ab ab c c;

28 u. 42: ab ab c c d;

Bernart Marti 3: a'a'b b b c c d' d';

Bernart de Ventadorn (mehrfach): ab ab c c d d;

45: a b b c'c'd'd';

Peire Rogier 2: ab ab cd cd e;

3: a bb ccd eed ff;

Mönch von Montaudon 14: a b b c c d d e e;

Folquet de Marseille 5: a a b b c c c c d d (imitiert von Fr. von Hausen);

Bertran de Born 12: a b b c c d d e e;

32: a b b c'd d e e ff'.

Diese Beispiele lassen sich in der Troubadourlyrik beliebig ver-

mehren; in Nordfrankreich ist solche Reimtechnik seltener und meist (logischerweise) mit musikalischer Repetition (Laistrophe) verbunden; vgl. meine „Beziehungen“, S. 91 ff.

Eins der schönsten Gedichte M.s ist Nr. **XL**, ein feierlich gehaltener Lobpreis der Fina Amor, der im Stil und im Wortschatz lebhaft an lat. Hymnik erinnert und insofern im Schaffen des Dichters isoliert dasteht. Noch auffallender ist, bei einem Formkünstler wie M., die reimliche Diskrepanz zwischen der ersten Strophe und den übrigen, — besonders da das Stück aus der reifsten Periode stammt. Man ist versucht, an ein Vorbild aus der lat. Liedkunst zu denken; und das könnte am ersten eine Sequenz sein, von der damals modernsten Art, die ins Strophenlied hinüberglitt. Vielleicht ist es die mehrfach imitierte, auch im Ausland (Deutschland) bekannte Ostersequenz *Mundi renovatio* (Anal. hymn. 54, Nr. 148), vf. von Adam von St. Victor; sie war geeignet, durch ihre lange Natureinleitung (14 Verse) und ihre merkwürdige melodische Form die Lyriker der Zeit zu interessieren. Die folgende Übersicht enthält 1) den Reimbau der Sequenz (5 Str. aus 7Si), 2) ihre mus. Gliederung, 3) den Bau von Marcabru XL (7 Str. aus 8Si + Tornada).

1: abab ccb 2: ddde ffe 3: gggh eeh 4: iiih kkh 5: iiil bbl
 ABAB CDE CDFE CDE GHJK GHK GHJK CLK' CLMB CLK'
 1: abab cca 3: ddee ffg 5: hhii kkh 6: hhii kkh 7: llcc aac
 Str. 2 = 1 4 = 3 Tornada: aac

Die metrische Struktur der Sequenz wird, wie man sieht, durch den musikalischen Bau sonderbar durchkreuzt; mehrfach versuchte man durch Änderungen und Zusätze die Form zu regularisieren (vgl. Blume). So dürfte auch Marcabru diese Form durch Erweiterung vereinfacht haben, — falls unsere Annahme einer Imitation richtig ist. Es sei zugegeben, daß diese Annahme sehr gewagt ist und durch keine Parallele in der romanischen Lyrik gestützt wird; zu denken gibt: 1) die allgemeine, durch obiges Schema dargestellte Beziehung, 2) der geistliche Stil des Marcabru-Liedes (singulär!), 3) die Reimgestalt der beiden Anfangsstrophen und das (beiden Stücken gemeinsame) Zurückgreifen auf Reime der ersten Strophe in der Schlußstrophe. Wenn Marcabru tatsächlich die Sequenz imitierte, tat er es, um die Melodie zu benutzen; er ersetzte dann den Bau des Vorbildes, der, grob ausgedrückt, A B CC' D lautet, durch AA BB CC' D + Tornada. Sein Lied ist leider ohne Noten erhalten.

Vielleicht hat Marcabru einmal schon in seiner Frühzeit den Versuch gemacht, Formprinzipien der Sequenz in die prov. Formenkunst einzuführen. Der Versuch ist mißlungen und ohne Nachfolge geblieben; wegen seiner Mängel deutet er auf unsicheres Tasten des Anfängers. — Das Lied Nr. II ist auch inhaltlich (vgl. unten den zweiten Hauptteil) das rätselhafteste Marcabrus; aus dem Umstande, daß es nur in einer Handschrift schlecht überliefert ist, schöpften Lewent und Vossler den Mut, die ganz unübersichtliche Reimfolge durch eingreifende Textkorrekturen zu bessern. Es ergab sich so das Bild:

Str. I, IV, VII: -a -on -on -or -oc

Str. II und V: -on -or -or -a -oc

Str. III und VI: -or -a -a -on -oc.

Die Tornada müßte, nach den Formgesetzen, sich wieder nach Str. I richten, hat aber die Reime -on -on -a -oc; die Textkritiker schweigen darüber, und es ist auch kaum eine Besserung möglich. — Eine Strophe aus nur 5 Zeilen ist in der Formenkunst der Troubadours, auch der frühen, eine solche Ausnahme, daß man annehmen möchte, dem Dichter habe als Richtpunkt etwas wie ein Sequenzenhalbversikel vorgeschwebt. Da die Reime im Inneren dieser Gebilde ohne bestimmte Gesetze waren und nur der Schlußreim eine Art Festigkeit hatte, sind vielleicht die Bemühungen der Korrektoren zwecklos, zumal da dieselben auch in den Sinn des Textes ändernd eingreifen. Warum Marcabru diesen sonderbaren Weg einschlug, läßt sich wieder am besten von der musikalischen Seite her erklären: Übernahme der Melodie eines Sequenzenfragmentes. Anzeichen, die auf eine bestimmte Spur führen, fehlen hier; auch dieses Lied ist ohne Noten überliefert.

7. Die Kanzone.

Diese Strophengattung ist die einzige, welche die Troubadours gleichsam aus dem Nichts geschaffen haben; denn sie läßt sich in der älteren mlat. Lyrik als Typ nicht nachweisen. In das Dunkel, das bisher über ihren Ursprung, ja über die Anregungen, denen ihre Schöpfer gefolgt sein konnten, gebreitet lag, möchte ich jetzt einiges Licht zu bringen suchen.

Beim Gebrauch des Ausdrucks „Kanzone“ denkt der Metriker, wie auch die ältere Theorie, an ein Gebilde aus zwei gleichen Stollen (pedes) und einem von ihnen verschiedenen Abgesang. Vielleicht wird es nützlich sein, diese Definition auf ihre historische Berechtigung hin zu revidieren, d. h. zu prüfen, ob sie auf die

Schöpfungen der frühesten Troubadours zutrifft, in denen die Anfangsstufe der Kanzone zu erblicken ist. Es ist bekannt, daß für die älteste Periode das Postulat, das man früher mit dem Begriff „Stollen“ verband, daß sie auch musikalisch gleich sein mußten, nicht zutrifft; die Frühkanzone ist musikalisch indifferent. — Was nun die Metrik angeht, so herrscht in der Formung des Abgesanges zu allen Zeiten volle Freiheit; wir werden uns also, um weiter zu kommen, lediglich an den ersten Teil der Kanzone halten müssen. Die Frage wird lauten: ist der „Aufgesang“ wirklich zweiteilig? Oder ist statt dieses Begriffes ein anderer, ihm übergeordneter einzusetzen? In letzterem Falle würde 1) das Ausgangsmaterial erweitert werden, 2) für die erste Periode eine neue Definition (Urkanzone) zu suchen sein, aber 3) vielleicht eine Basis für die historische Anknüpfung des Typs gewonnen werden.

Der Aufgesang besteht aus vier Versen, die in der Frühzeit meist 8Silbner sind, bildet hier also, rythmisch betrachtet, eine ambrosianische Strophe. Man könnte demnach, unter Vernachlässigung der Reime, die Kanzone aus 8Si als Erweiterung einer ambr. Strophe auffassen, oder allgemeiner: die Kanzone als Erweiterung eines isometrischen Vierzeilers. Daß die Reimfolge in diesem Vierzeiler abab oder abba ist, wäre dann keine primäre (typbildende), sondern eine sekundäre Erscheinung. Man könnte sie aus praktischen Dingen erklären: es war bei einer Strophen-technik, die mit wenigen Reimen arbeitete und diese als konstruktive Elemente (nicht als gelegentlichen Schmuck) verwertete, in einer „Vierzeilererweiterung“ die Aufgabe des Reimes, die Geschlossenheit des Vierzeilers gegenüber dem Zusatz klarzustellen. Das geschah am besten durch abwechselnde oder gekreuzte Reime (abab oder abba); im reinen Vierzeiler lag die Sache anders: hier war die langerprobte Form aabb die schönste, daneben aber auch aaaa oder aaab nicht übel; die Teilung abab wurde, vielleicht unter dem Einfluß der Kanzone, im Vierzeiler erst durch Abaelard, den großen Experimentator, eingeführt, drang aber nicht durch.

Wer sich diesem Gedankengang nicht anschließen will, wird in der Kanzone eher die Erweiterung eines Zweizeilers (aus Großgliedern) erblicken, muß aber dann die zahlreichen 8Si-Kanzonen ausschließen, denn Großverse aus 16 Silben gab es nicht. Er wird dagegen mit vollem Recht auf die Cercamon-Strophe 7 a'b' a'b ba'ba'b hinweisen können, deren Aufgesang aus dem tatsächlich nachweisbaren Zweizeiler aus 15Si besteht; auch Marcabru kennt

solche Kanzonen (s. u.). Aber die Verbreitung dieser Zweizeiler in der lat. Liedkunst vor 1100, verglichen mit der der ambrosianischen Strophe läßt sich etwa durch die Ziffern 1:300 kennzeichnen, dementsprechend auch die Wahrscheinlichkeit einer Anregung.

Zudem finden sich, und darauf ist Gewicht zu legen, in der mal. Lyrik Strophen, die als Erweiterungen von Vierzeilern mit anderer Reimordnung als abab oder abba aufzufassen sind. Einige Beispiele:

Marcabru V: 7 a'a'b'b' c'a';

XLIV: asaaa b₆'c₄ b'c;

Cercamon V: 10 abcb ca;

Peire d'Alvernha XVIII: a7ab7a bbcs;

VIII: a7ab7b c3d7'c7d7';

Bernart von Ventadorn III: 7 abcd e'e'fgh'gg;

XXII: asbscsb ds'd'eioe;

XXIII: 7 a'b'a'c d'd'cb'; Mel. ABAB CDEF;

XXVI: a7'b7'a'c7' dsde7';

Bertran de Born (Stimming) XXV: 10 aabb cac;

XXXVII: asabsb c7'bsc7';

Anhang III: asaaa bsc7'c'b;

Jaufré Rudel V: 7 a'b c'd a'c'e (Mel. ABAB CDB);

Mönch von Montaudon VI: 8 aabb aab;

Raimbaut von Orange V: asabsb c7'bc' (= B. de Born 37).

Aus der Conductuslyrik ist anzuführen:

Anal. XX, Nr. 72 (Str. 1): 8 aabb cbc;

XXI, Nr. 203 (Str. 1): 8 aabc bceddc, mel. ABAB CDEFGH;

Nr. 246^a (*Beata nobis gaudia*, vom Pariser Kanzler):

8 aabb aabaabab, mel. ABAB CD etc.

Aus der Trouvèrelyrik:

Rayn. 791 (Vielart de Corbie): 8 abaa bbaabAB, mel. ABAB BCDEF/GH;

Rayn. 1282 (Jeu-parti): a7ab7b a4a7c7cas, mel. ABAB CD etc.

Rayn. 1516 (Roi de Navarre): 8 aaaa bba, mel. ABAC DEF;

Rayn. 1321, 1478, 1702 und 2056 (Mel. = 2062) beginnen aaaa (mit verschiedener Erweiterung), mel. immer ABAB etc.

All diese Formen, deren Wesentliches in der (mehr oder minder deutlichen) Abgrenzung des einleitenden Vierzeilers von dem Rest der Strophe liegt, sind nur dann als Kanzonen aufzufassen, wenn

das Wesen dieser Form eben in der Vierzeiligkeit des Aufgesangs liegt, und nicht in dessen Reimstruktur.

Im Laufe der Zeit nahm der Kanzonentyp einen engeren Charakter an, indem das ursprüngliche Accidens, die Zweiteilung des Vierzeilers durch starre Reime (abab oder abba) zur Hauptsache wurde, ein Verhältnis, das zuweilen die Troubadours (immer Rudel), besonders gerne die Trouvères, durch musikalische Gleichheit der beiden Stollen unterstrichen. Die genannten Beispiele stammen teils aus einer Zeit, als sich diese Festigung längst vollzogen hatte; aber gerade sie beweisen, daß die Dichter das Wesen dieser Bauart, zum mindesten was das Metrische angeht, nicht in der Zweiteiligkeit des Aufgesanges erblickten. Wollte man, wie diese Trouvères vielleicht taten, ihr Wesen in der musikalischen Zweiteiligkeit suchen, so würden hinwieder die zahlreichen alten Troubadourkanzonen, die mit dem metrischen Bau abab cde etc. den musikalischen ABCD EFG etc. verbinden, nicht als Kanzonen zu betrachten sein.

Die typische musikalische Bauform der ambr. Strophe, deren Erweiterung zur Kanzone führte, war ABCD, nie AABB (was der herrschenden Reimform [aabb] entsprochen hätte), auch nicht ABAB, selten AABC. Die alte Bauart hat in den Troubadourkanzonen das Übergewicht; notwendig war sie in der Kanzone nicht mehr, da durch die Melodie des Abgesanges die notwendige Abgrenzung der Strophen voneinander gewährleistet wurde. So wurde dem Bau ABAB die Tür geöffnet, der in einem unerweiterten Vierzeiler unmöglich war (da sich dann das Gesamtbild ABAB ABAB etc. ergeben hätte). Auch Lieder mit dem Aufgesang abba wurden musikalisch (neben ABCD) nur ABAB, nie ABBA gebaut; die einzige Ausnahme ist ein Lied des späten Trouvères Adan de la Hale, Rayn. 1060: a₁₀b₇'b'₁a a₇c₃d₇d₃, mel. ABB'A CDEFG, eine kaum geschmackvolle Kuriosität.

Wäre die Kanzone die Erweiterung einer zweiteiligen Strophe, so hätten die Erfinder die in dieser Strophe so beliebte Reimform aab aab in den Stollengliedern gut benutzen können; doch nur in der Spätzeit (vgl. Maus Nr. 89 ff.) findet sich Derartiges. Freilich schmiedete schon Cercamon eine Kanzone mit dreiteiligen Stollengliedern (Nr. IV): a₄b₄c₈ abc dsdes; aber das ist eine deutliche Ableitung der von Rudel (Nr. IV) benutzten Form 8 abab ccd (mel. ABAB CDB). Die verlängerten Stollenglieder, die später in Deutschland und Italien so beliebt wurden, fanden bei den Troubadours wenig Anklang; eine Form wie asb₄c₈ abc

d₄e₆d_e (Grundform a_sb₁₀a_b c₁₀c, nicht belegt) bei Peire d'Alvernha ist eine große Ausnahme. Nebenbei bemerkt: eine Zeitlang zerbrach ich mir den Kopf über den Grund des ausgesprochenen Vorwiegens langer Stollenglieder bei den frühen Sizilianern; die Lösung dürfte sein (ich kann nicht feststellen, ob sie schon jemand fand): da bei ihren Übersetzungen von Troubadourkanzonen die frühesten Dichter textlich mit dem metrischen Raum der Vorbilder nicht auskamen, mußten sie die Stollen verlängern, — was nur durch Vermehrung der Verszahl möglich war.

Die Kanzone war im Liede hohen Stiles heimisch, das auch in seiner Vertonung gern auf ernste Kirchenmusik zurückgreift; der Zusammenhang zwischen Hymnenmelodien und Troubadourweisen ist unter diesem Gesichtspunkt noch zu untersuchen. Die oben behandelten Formen (Abschnitte I—VI) paaren sich öfter mit weniger ernsten Stoffen; sie sind teils einfacher teils älter als die Kanzone, teils wurzelt ihre Rythmik in der Tanzmusik. Dieser Sachverhalt ist auch bei Marcabru erkennbar; seine Kanzonen sind im Stil durchweg ernst gehalten, während er Anderes, insbesondere die Stücke des genre objectif, lieber in älteren, d. h. „populärerem“ Formen dichtete.

Folgendes sind die Kanzonen Marcabrus:

- III**: 8 abba abba; Rügelied v. J. 1137; durchgereimt mit schwierigen Reimen;
- XI**: 7 a'b'b'a' c'd'ed'; Rügelied nach 1137 (an „senhers“), Reimwechsel alle zwei Strophen;
- XIII**: a_sb_sa_b c_sd'_rc'd'; durchgereimt; über adelnde Liebe (Spättrichtung);
- XXVIII**: 7 a'b'a'b' c'e'd'; durchgereimt; Parodie auf höfisches Minnelied;
- XXXI**: 7 a'b a'b c c a'; durchgereimt mit Binnenrefrains „ai“ und „hoc“ nach Vers 4 u. 6; über Amor und Amar, Absage an die „troba n'Eblo“;
- XXXIV**: 8 abab cdc; durchgereimtes Rügelied um 1137;
- XXXVI**: 7 a'b a'b c'd'; durchgereimt; Rügelied an Kaiser Alfons;
- XXXVIII**: 7 a'b a'b c d e'; Rügelied mit Reimvertauschung;
- XXXIX**: 8 abab cdc; Form = XXXIV; durchgereimtes Rügelied;
- XL**: 8 abab ccd (so nur Str. 1); später Hymnus auf Fina Amor;

XLII: 7 a'b a'b ccd'; durchgereimt; nur a' wechselt; spätes Rügelied.

XIV: 7 a'bab' cc'; Wechsel zwischen männl. u. weibl. Reimen; vgl. u. die Behandlung des Inhalts.

Erweitern wir die Liste um die Stücke, die an der Spitze vier gleichlange Verse mit anderer Reimordnung als abab und abba haben, so kommen hinzu:

V: 7 a'a'b'b' c'a'; durchgereimt; schönes, an „chantaire“ gerichtetes Rügelied;

XLIV: asaaa b₆'c₄b'c'; an Soudadiers;

XIX: asabscs d₄d₄cs cb; durchgereimt; über „falsches Denken“, an die compaigniers gerichtet;

XXXVII: 7 a'b'b'c' a'd'; durchgereimt; über Amor und Amar, anscheinend spät.

Es hat den Anschein, daß Marcabru in diesen vier Liedern den Typ der reimfreien Kanzone bewußt gepflegt hat; denn in allen hebt sich der Abgesang von dem einleitenden Vierzeiler deutlich ab, greift aber teilweise, wie sonst oft in Kanzonen, auf einen Reim des ersten Teiles zurück. Im Übrigen ist die Kanzonentechnik des Dichters (vgl. die Liste) ziemlich eintönig, sogar im Vergleich zu den andern frühesten Troubadours, deren Kanzonformen hier folgen mögen.

Wilhelm IX: IX: 8 abba ab; schönes Liebeslied, durchgereimt;

Cercamon: I: 8 abab cd; durchgereimtes Liebeslied;

II: as bs a b c₇'b'c'; durchgereimtes Liebeslied;

III: 8 abba ac; durchgereimtes Liebeslied;

IV: a₄b₄cs abc dsdes; durchgereimtes Rügelied mit Geleit an Dame;

VII: 7 a'ba'b ba'ba'b; wechselnde Reime;

Tenzone:

VIII: a₇'b₈bc₇' dsda'; durchgereimtes Liebeslied;

V: 10 abcb ca; durchgereimtes Rügelied.

Jaufré Rudel: I: as bs a b b c₇' d; durchgereimtes Liebeslied;

III: 8 abab ccde; durchgereimt; „ferne Liebe“;

IV: 8 abba ccd; durchgereimtes Liebeslied;

V: 8 abab ccd; mel. ABAB CDB; durchgereimtes Liebeslied mit b als Refrainwort;

VI: 8 abba ab + „a, a“; durchgereimt; „ferne Liebe“; mel. ABAB CD;

II: 7 a'b c'd a'c'e; mel. ABAB CDB; Reimvertauschung; „ferne Liebe“.

8. Die freien Formen.

Dieser Typ des Untypischen gelangte erst dann zur vollen Ausbildung, als die Troubadours und Conductusdichter ihre Technik innerhalb der festen Formen soweit vervollkommnet hatten, daß sie ihre Erfindungslust, die sich vorher in der Variation betätigt hatte, in ungebundenem Neuschaffen erproben durften. Die in den obigen Kapiteln ersichtliche Variation der Typen führte, wo sie am kühnsten war, teilweise zu Formen, in denen der Typ kaum noch erkannt werden konnte. Wer meiner Gruppierung nicht immer folgen mochte, wird Verschiedenes aus jenen Kapiteln in dieses transponieren; ein instruktiver Übergangsfall ist etwa Cercamon VIII.

Von der entfesselten Kunst des Strophenschmiedens, die bei Guiraut Bornelh und Raimbaut von Orange zur Akrobatik ausartete, ist bei Wilhelm IX., Cercamon und Rudel noch nichts zu bemerken. Erst bei Marcabru findet sich eine wirklich „freie“ Strophentechnik, freilich nur in bescheidenen Ansätzen: besonders in Strophen, die durch Verse abweichender Länge die Isometrie zerstören.

Marcabru IV: $as\ bs\ a_4\ as\ cs\ bs$; durchgereimt mit wechselndem a ; Rügelied um 1136;

XXXV: $as\ bs\ a_4\ cs\ ds\ cs\ ds\ es\ fs$; die Reime $b\ c\ d$ bleiben, ebenso (mit Vertauschung) e und f ; a ist in Str. 1, 2, 5, 6 gleich und wird in 3, 4, 7, 8 durch einen zweiten Reim ersetzt; Aufruf zum Kreuzzug wider die Mauren;

XII^a: $a_7' b_7\ bs\ a_7' c_7$; durchgereimtes Rügelied; anscheinend vor 1135;

II: 8 $abbed$; vgl. oben S. 28.

Eine ähnlich primitive Technik der freien Bauart zeigt sich bei zwei andern frühen Sängern:

Bernart Marti (Ausz. Hoepffner):

IV: $a_7' b_3\ b_7\ a_7' a_7' c_3\ c_7$; Liebeslied;

III: $a_7' a_7' b_3\ b_3\ b_7\ c_7\ c_7\ d_5' d_5'$; Liebeslied;

Peire d'Alvernha (Zenker):

III: $as\ bs\ c_{10}\ d_{10}\ d_{10}\ c_{10}$; durchgereimtes Liebeslied, c und d mit Binnenreim;

V: $as\ bs\ bs\ c_7' d_3\ es\ es$; Liebeslied;

X: $as\ b_7' c_7' b_7' d_7\ c_7' e_7$; Sirventés, abhängig von Marcabru.

Die Form von Marti III gefiel einem Conductusdichter; man vergleiche

Bel m'es lai latz la fontana	Fregit Adam interdictum
Erba vertz e chant de rana,	Et reliquit hoc relictum
Com s'obrei	Miseris
Pel sablei	Posteris
Tota nueit fors a l'aurei,	Penam culpe veteris.
E'l rossinhol mou son chant	Libera conditio
Sotz la fueilla el vergant;	Mergitur in vitio,
Sotz la flor m'agrada	Viget in natura
Dous' amor privada.	Gravis coniectura.

Der Conductus, von Dreves (Anal. XX, Nr. 51) nach den Hss. Stuttgart I Asc. 95 und Engelberg 102 ediert, steht noch in dem Graduale von Beromünster (vgl. Handschin in der Nef-Festschrift, S. 29) und einer aus Marbach stammenden Colmarer Hs., nach der Mone (Hymnen I, 55) ihn druckte. Nach der Stuttgarter Hs. ist der melodische Bau ABCD etc.; der von Dreves (ob nach allen Quellen?) gedruckte Refrain ist offenbar unecht. Sein Verfasser könnte, trotz der deutschen Quellen (die übrigens alle viel Französisches enthalten) Walther von Châtillon sein, der Bernart Marti (neben andern romanischen Sängern) auch sonst imitiert hat (s. oben S. 18). Walther hat mehrere Lieder freier Bauart geschrieben (s. Volkstum u. Kultur der Romanen IV, S. 204); das eine davon, die Pastorelle „*Sole regente lora*“, dürfte mit seiner originellen Form $a6' a6' a6' b4 b6 c4 c4 b6$ (Reimwechsel mit bleibendem b), ein provenzalische Lied imitiert haben, das Maus unter Nr. 57 verzeichnet (Bartsch 461, 3): $a6' a6' a6' b4 b4 a6'$.

Ihre Hochblüte erlebte die freie Form bei den Troubadours der mittleren Epoche. Im Norden war sie bei den Trouvères nie beliebt; mehr wurde sie dort im Conductus kultiviert, aber immer mit geschmackvoller Mäßigung, etwa in der allgemeinen Linie, die Bernart von Ventadorn eingeschlagen hatte.

9. Der musikalische Bau.

Wenn wir über die Frage der musikalischen Formen, der Fr. Gennrich ein schönes und inhaltreiches Buch gewidmet hat¹⁾, uns lediglich bei den frühen Troubadours orientieren wollten, würde die Antwort überaus spärlich ausfallen, — ganz im Gegensatz zur Frage der Metrik. Einerseits ist das musikalische Material gering, da die meisten frühen Lieder ohne Noten überliefert sind; und diejenigen Formen, bei denen nachweislich die Melodie und ihr Bau gegenüber dem Text und seinem Bau das Primäre war, nämlich die Sequenz und ihre Nebenarten, wurden von den frühen

1) Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mal. Liedes, 1932, rezensiert von Appel, Zts. f. rom. Phil. LIII, und von Spanke, Litbl. für germ. u. rom. Phil. 1934.

Troubadours (im Gegensatz zu den gleichzeitigen Conductusdichtern) nicht gepflegt. Andererseits würde ein Versuch, bei diesen wenigen Melodien irgend einen Zusammenhang zwischen metrischem und melodischem Bau festzustellen, durchaus scheitern; dasselbe gilt von den Melodien des frühen Conductus. Eine Ausnahme bildet Rudel, der den metrischen (im Wesen musikalisch indifferenten) Kanzonenbau immer musikalisch unterstrich. In seiner klassischen Ausgabe Bernarts von Ventadorn (1915) hat K. Appel, der dies Problem mit gewohnter Klarheit erfaßte, das gesamte Material übersichtlich mitgeteilt und exakte Schlüsse daraus gezogen.

Die Melodie der einzigen mit Noten erhaltenen Kanzone Marcabrus, Nr. XIII, hat den Bau ABCD EFGH, ist also keine musikalische Kanzone; das Lied stammt, da positiv zu Amor eingestellt, vielleicht aus der Spätzeit. In einem andern Falle, bei der Pastorelle XXX, verfuhr der Komponist umgekehrt, indem er eine metrisch zweiteilige Form (7 a'a'a'b a'a'b) zu einer musikalischen Kanzone (ABAB CCD) machte. Auch in Nr. XVIII, dem frischen Schimpflied auf Amor, entspricht der metrischen Form a7'a'a'B3 a'b7 (Rondeauableitung) keineswegs die musikalische, ABA'CDE. Ähnlich hat er in seiner letzten Melodie, der von XXXV, dem berühmten Lavadorliede, dem metrisch „freien“ Bau durch Repetition einiger melodischen Zeilen gleichsam widersprochen: as bs a4 cs ds cs ds es fs: ABCDDAEFG. Da Marcabru mit dieser Praxis keineswegs allein steht, so hängt dieselbe nicht mit eigensinniger Willkür, sondern einfach mit der Tatsache zusammen, daß der Ursprung und das Wesen der meisten Strophenformen nicht im Musikalischen, sondern im Metrischen liegt; zum mus. Bau des Rondeaus vgl. oben Abschnitt 5.

10. Imitation bei den älteren Troubadours.

Unter Kontrafaktur versteht man in der Formengeschichte die genaue Übernahme einer älteren Strophenform oder Melodie. Mit dem Ausdruck Imitation bezeichne ich, jenen Begriff erweiternd, außerdem die Fälle, in denen ein Dichter durch ein älteres Schema deutlich angeregt ist.

Soweit sich von Wilhelm IX. aus Schlüsse ziehen lassen, strebte die erste Generation der Troubadours zwar nach Neuheit und Mannigfaltigkeit der Formen, war aber nicht immer imstande, etwas wirklich Neues zu bieten, da sie noch hart mit den ersten Schwierigkeiten einer neuen Dichtkunst zu kämpfen hatte (was die Dichter selbst öfters betonten). Man half sich durch Entlehnung

von Formen aus Nachbargebieten, dem Conductus und der Tanzmusik. Ein Typ, die Kanzone, tritt in der jungen Kunst zum ersten mal auf. Weil er neu war, wurde er beliebt: Cercamon und Rudel schrieben fast nur Kanzonen; unbelastet durch Tradition, bot die Form die beste Gelegenheit, immer wieder neue Strophenbilder zu erfinden.

Sicherlich war der Umkreis, der örtliche und der persönliche, in dem die provenzalische Sangkunst aus der Taufe gehoben wurde, kleinen Umfangs. Früh wies man schon auf das Limousin hin, die Heimat der Mundart, deren sich Wilhelm bediente, obwohl sie nicht seine Muttersprache war¹⁾. Es ist gewiß kein Zufall, daß im Kloster St. Martial in Limoges, der Heimat des Conductus und uralten Pflegstätte bester Kirchenmusik, zur Zeit Wilhelms die Lieder gesungen wurden, denen er die Formen, vielleicht auch die Melodien der meisten seiner Lieder entlehnt hat²⁾.

Die Enge des Kreises und der Mangel an Kunsterfahrung hatte zur Folge, daß die ersten Vertreter der neuen Kunst sich gegenseitig anregen mußten. Die Übernahme fremder Strophenformen und Melodien wurde ein Brauch, der sich bis in späte Zeiten fortsetzte und in gewissen Gattungen fast obligatorisch wurde; der Grund mag darin liegen, daß die Verfasser oft Joglars waren, die zwar singen und dichten, aber nicht komponieren konnten (*artis musicae expertes*), ferner in der Absicht einer leichten und weiten Verbreitung³⁾.

Die folgende Liste soll ein Bild von dem Umfange geben, in dem in den zwei ersten Dritteln des 12. Jh.s die Imitation geübt wurde.

- | | |
|---|---|
| 1) Conductus <i>Promat chorus</i> ⁴⁾ | |
| a11 a11 a14 | Wilhelm IX., Nr. I—III,
Marcabru XXIV (m. Binnenreimen); |
| 2) Conductus <i>In laudes Innocentium</i> ⁵⁾ | |
| a8 a a B4 N8 B4 | Wilhelm, Nr. IV, V, VII; |
| 3) <i>Ecce letantur omnia</i> ⁶⁾ | |
| 8 a a a b a b | Marcabru XXIX; |

1) Jeanroy hat in seiner klassischen Poesie des Troubadours (I S. 44 ff.) dieser Frage ein aufschlußreiches Kapitel gewidmet.

2) Vgl. die oben S. 1, Anm. 2 genannte Studie.

3) Vgl. meine Studie „Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfr. Lyrik“, Zts. für frz. Spr. u. Lit. LI (1928) S. 95 ff.

4) Vgl. oben S. 15.

5) Anal. hymn. 45b, Nr. 81.

6) S. oben S. 21.

- 4) *De ramis cadunt folia*¹⁾
 as bs as b₄ as b₄ Marcabru XXXIII;
- 5) Wilhelm Nr. XI
 8 aaab Marcabru VI und XXIII;
- 6) Wilhelm Nr. X
 8 abba ab Rudel VI; vgl. B. Marti VI: 7 ab'b'a ab';
- 7) *Letamini plebs hodie*²⁾
 10 a'a'b'b' Marcabru IX;
- 8) Cercamon I
 8 abab cd Peire d'Alvernha, Ba. 323, 5 (unecht?);
 vgl. Marcabru XXXVI: 7 a'b a'b c'd';
- 9) Cercamon IV
 8 abab ccd Rudel V; vgl. Marcabru XXVIII: 7 a'b'a'b'
 c'e'd', und XLII: 7 a'b' a'b' ccd'; B. von
 Ventadorn XXX: 7 a'b a'b c'e'd' (= B.
 Marti VIII);
- 10) Marcabru XV und XXII
 8 aab aab Peire d'Alvernha XII, Mönch von Montau-
 don I; vgl. Marcabru XLI: 8 aab ccb;
- 11) Marcabru XVI, XX, XX^a
 a₄abs c₄cb Peire d'Alvernha XIV;
- 12) Marcabru XXX
 7 a'a'a'b'a'a'b' vgl. Raimbaut von Orange I: 8 aaab aab;
- 13) Marcabru VIII
 8 aabab vgl. Mönch von Montaudon IV: asab₄ab;
- 14) Marcabru XXXVIII
 7 a'b a'b cde' vgl. Bernart Marti VII^a (8 Si);
- 15) Marcabru XXXVII
 7 a'b'b'c' a'd' vgl. P. d'Alvernha 323, 6 (unecht?):
 7 a'bbc a'de
- 16) Marcabru XXXIV u. XXXIX
 8 ababedc vgl. P. d'Alvernha VI: as bs ab c₁₀ d₁₀ c;
- 17) Marcabru XVIII
 a₇'a'a'B₃ a'b₇ vgl. *Mundus a munditia*; a₇a a b₃ a b₇;
- 18) Rudel IV
 8 abba ccd Raimbaut von Orange XXIV, B. von Ven-
 tadorn V, Peire Rogier VIII, Walther
 von Châtillon II (Ausg. Strecker I);

1) S. oben S. 23.

2) Text s. in meinen „Beziehungen“ S. 23.

19) Rudel II

7 a' b c' d a' c' e vgl. Peire Rogier I: 7 abc'd ac'b' (b' weibliche Bildung von b);

20) Peire d'Alvernha XV

7 ab'b'a ccb' vgl. *Anni novi reditus* (Anal. L, Nr. 345), von Guido von Bazoches: 7 ababccb;

21) Bernart Marti II

7 aaabab Abaelard, Versikel eines Planctus (s. „Beziehungen“ S. 116).

Diese Liste läßt sich leicht erweitern; man vgl. das Formenverzeichnis der Appelschen Abhandlung über Raimbaut von Orange, Abh. der Göttinger Ges. d. Wiss. 1928, S. 68 ff.

Bei dieser Gelegenheit seien einige Fälle von Konkordanz zwischen geistlicher und weltlicher Liedkunst nachgetragen.

„Vhe!“ proclamet clericorum	Faus est qui a esciënt
Pauperum elegia,	Velt sor gravele semer,
Cum omnino virtus morum	Et cil plus qui entreprent
Vilescat eximia.	Volaige feme a amer;
Pauperis prudentia	On n'i puet raison trover:
In conspectu prelatorum	Tost aime et tost s'en repent
Obmutescit, et eorum	Et tost fait celui dolent
Gaudent illi gratia,	Ki plus s'i quide fiër. [durer.
Qui preclara tribuunt exennia.	Li mals d'amors m'ocist, je ne puis

Der Conductus steht dreistimmig, mit einfacher Grundmelodie auf fol. 241 des Laurentianus Plut. XIX 1; die französische Strophe ist die erste von Rayn. 665, einem Rügelied des Arraser Kanonikus Simon d'Authie, der in den 20er Jahren des 13. Jh.s dokumentarisch belegt ist¹⁾. Die auffallende Länge des letzten Verses (11 Si) hat bei dem Trouvère-Lied ihren Grund darin, daß es sich um einen Kehrreim handelt, der, da hier parodistisch gebraucht, aus einer andern Quelle, wahrscheinlich einem Tanzliede stammt; es ist anzunehmen, daß die Form des Conductus dem Trouvèreliede entlehnt ist. Die Conductusmelodie ist kanzonenförmig gebaut; sie dürfte mit der mir vorläufig unbekanntem des Originals übereinstimmen, die in 2 Hss. erhalten ist.

Verschieden sind die Melodien folgender zwei Strophen:

Presul nostri temporis	Bois ne lis ne rose en mai
Patrie presidium,	Ne me fet mie chanter,
Emulandi decoris	Mes amors qui en esmai
Et virtutis premium,	Me tient sanz guerredoner;
Sanguinem patricium,	Veillier me fet et penser,
Actus augens Hectoris	N'autre guerredon n'en ai

1) Den Text s. bei Jeanroy-Långfors, *Chansons satiriques et bacchiques*, Nr. XXIV.

Vires frangit hostium,	Fors desir et esgarder;
Annis dignus Nestoris,	De tant mon cuer bon gré sai
Probis prestans premium.	Quant li plect a endurer.

Der im Laurentianus (fol. 211) erhaltene Conductus, feiner Lobpreis eines hohen Kirchenfürsten, lieferte offenbar dem unbedeutenden, anonymen Liebeslied (Rayn. 96)¹⁾, die metrische Form, — wofern nicht beide Lieder auf ein unbekanntes, bedeutenderes Trouvèrelied zurückgehen.

Gleiche Melodie dagegen haben folgende beiden Strophen:

Quid frustra consumeris,	Bien font Amors leur talent
Ypocrita,	Qui si m'ont mis
Quid laudari niteris	En destroit a esciënt,
Mente sollicita?	Dont je sui si surpris
Quid te rebus ingeris	Que riens ne m'enbelist tant,
Et vetita	Ce m'est avis,
Ardenter complecteris	Conme estre loig de la gent
Non curans licita?	A une part soutis.
Vide quia merita	Adonc remir son cler vis
Iam amiseris,	Mil foiz en pensant
Dum laudem consequeris	Maugré felon mesdisant
Et sic operis	Qui du douz päis
Perit merces debita!	M'ont fet lonc tens estre eschis.

Der Conductus steht im Laurentianus in derselben Abteilung dreistimmiger Stücke (fol. 227') wie die beiden vorher gedruckten; der Abschnitt enthält noch weitere, früher von mir festgestellte Fälle von Übereinstimmung mit weltlichen Melodien. Der Verfasser des altfr. Liedes (Rayn. 738)²⁾ ist Thibaut de Blason (gest. 1229, Seneschal von Poitou), der, obwohl er Ritter war, auch sonst bei der Conductusmusik Anleihen machte; vgl. darüber meine „Beziehungen“ S. 32. Sein Lied fand Anklang und wurde in zwei andern Stücken imitiert, in dem religiösen Rayn. 1247^a (neue Melodie)³⁾ und dem primitiven Liebesliede Rayn. 1979 (Mel. mir noch unbekannt)⁴⁾; in den drei romanischen Stücken weichen die Reime am Strophenschluß leicht von denen des Conductus ab (bb statt ab).

Folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Verwendung der einzelnen Strophentypen bei den älteren Troubadours; in den Kolumnen werden auch die Ableitungen berücksichtigt.

-
- 1) Den Text s. bei Spanke, Altfr. Liedersammlung (1925), S. 231.
 - 2) Text u. Mel. s. bei Beck, Chansonier Cangé II, S. 40.
 - 3) Text s. bei Järnström-Långfors, Chansons religieuses II, S. 95.
 - 4) Text s. Spanke, Liedersammlung, S. 84; das Lied leitet in der Hs. eine Gruppe (XLIII—XLVI) von auffallend primitiven Liedern ein.

	Vierzeiler	2 teil. Str.	Rondeau	Reihenstrophe	Kanzone	freier Bau	Romanze	Summe
Wilhelm IX.	1	3	6		1			11
Cercamon					7	1		8
Marcabru	3	12	5	2	14	5		41
Rudel					6			6
B. Marti			1	1	7	2		11
P. d'Alvernha		4		1	7	6	1	19
B. de Ventadorn				5	29	10		44
R. d'Orange		4		1	8	26	1	40
Summe	4	23	12	10	79	50	2	180

II. Der Inhalt der Lieder Marcabrus.

A. Allgemeines.

Oben (S. 9) wurde schon angedeutet, daß von den Ausdrücken, mit denen man im Mittelalter die an Ritterhöfen auftretenden Vokalmusik-Solisten bezeichnete, „Troubadours“ der feinste und anspruchsvollste ist. Umfassender und eine tüchtige Stufe niedriger ist die Bezeichnung „Joglar“, mit der wir den Begriff „Vortragskünstler“ (Gegensatz: „Dichter-Komponist“) zu verbinden gewohnt sind.

Marcabru nennt sich nie „joglar“; und wenn ihm in einer Tenzzone der Partner diesen Titel zuwirft, geschieht es nur, um ihn zu ärgern. Zwei andere Ausdrücke gab es, die ohne Wertnuance die soziale Stellung des Lohnsängers bezeichnen: „sirven“ und „soudadier“. Den ersteren braucht einmal Cercamon (V, 25) mit Bezug auf die in der vorigen Strophe genannten Trobadors; aus der Stelle geht nicht klar hervor, daß „sirven“ ein präziser Gattungsname ist, aber es gibt zu denken, daß man von ihm das Wort *sirventés* (= Lohnsängerlied) abgeleitet hat. Gebräuchlicher war jedenfalls die Bezeichnung *soudadier* (= Soldempfänger), die sowohl Cercamon als Marcabru von ihrem eigenen Stande gebrauchen; mit „Soldat“ hat das nichts zu tun, ebensowenig wie die *soldatariae*, von denen behördliche Verfügungen reden²⁾.

1) Vgl. Anglès, *Musica a Catalunya*, S. 326, Anm. 2; andere Zeugnisse s. bei R. Lapa, *Origens de Poesia lirica em Portugal* (1929), S. 256.