



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

**Beziehungen zwischen romanischer und
mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung
der Metrik und Musik**

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

Die mittellateinischen Quellen.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73614)

sich. Der r y t h m i s c h e Bau läuft bei der uns hier beschäftigten 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 m e l o d i s c h e Gesamtbau einer Strophe, d. h. die melodische Korrespondenz der einzelnen Verse und Versgruppen untereinander, nur z u w e i l e n 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.

V o r 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 v o r 1100 reich betätigte: die Sequenzen, Tropen und Reimoffizien, — aber immer abseits vom S t r o p h e n l i e d e.

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 nach ¹⁾, 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 „*Rythmen- und Sequenzenstudien*“. 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 *Conductusdichtung 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 unedierte, 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 Rythmik. 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. Martialiedkunst. 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 Kreuzzugslied 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 Gepflogenheit, 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.