



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

I. Strophen aus zwei gleichen Teilen.

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

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. Richtunggebend 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 zusammengeschiedet 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 Karolingerrythmus „Tristis venit ad Pilatum“, mit Strophen aus je zwei Fünfzehnsilbner (7'7'7'), 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 7 7 5' 7 7 5' und 8 8 6' 8 8 6'; 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 antic,	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 hinielt; 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 baute die Strophe 7aabccb.

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 cdee' den musikalischen ABA'B' ABA'B' entsprechen lassen. Aehnlich Peirol in Nr. 21: metr. 10 abb cdd. mus. ABC ABC' Aehnlich 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 ' angezeigt; 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,	creditur	rex arci, 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 (aúscultét, éxultét) 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 *Benedicamustropus* (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):

Congaudeat 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 paradisicole
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 deifice
Ex Maria!

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

Et gratias!

(Mel.: AA/B.)

Von diesem Stück führen bemerkenswerte Beziehungen zur volks-sprachlichen 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. 1367 (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 irradia
 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 unediertes, 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 (8 a a R) mehrstimmigen Benedicamustropus der Hs. von Compostela: „Congaudeant 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 abgevierten „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 perditio
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 Benedicamustropus 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 Benedicamustropus 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 *P r e c e s* 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-Laiissen 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, S. 265.