



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

IV. Die Romanzenstrophe.

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

IV. Die Romanzenstrophe.

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

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

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

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

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

I.

De supernis affero nuntium:
Natum esse consiliarium
Deum fortem, principem gentium
Dantem reis vite remedium.

Tam festa dies!

II.

O tu cantor, qui debes canere,
Aut incipe vel fac incipere!
Iam tempus est psallendi vespere.

Tam festa dies!

III.

Rumpe moras, rumpe silentium,
Nullum, frater, sit tibi tedium,
Sursum leva iam supercilium
Et dic: *Deus in adiutorium.*

Tam festa dies!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Biaus filz, ce fu ça en arriers,
 Que les dames et les rôines
 Soloient fere lor cortines
 Et chanter les chansons d'histoire.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine stilistische Untersuchung der ältesten Romanzen, die bisher noch nicht angestellt wurde, läßt erkennen, daß ihre Topologie traditionelle Züge trägt; manches, aber nicht alles, stammt aus dem Epos. Wir haben in den wenigen, durch zwei Quellen uns zufällig erhaltenen Stücken also wahrscheinlich Beispiele einer reichen, sonst verschollenen Literatur der Frühzeit, die gegen 1200 schon altmodisch war, vor uns. Umsomehr ist es angebracht, aus diesen Stücken die formalen Eigenschaften der in jener Literatur vorherrschenden Strophen festzustellen. Ich könnte auf die vorhandenen Untersuchungen, insbesondere auf *Schlägers*¹⁾ verdienstvolle Arbeit verweisen, halte aber, um dies besonders interessante Gebiet nicht zu kurz kommen zu lassen, eine knappe Mitteilung des Materials für nützlich.

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

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

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

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

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

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

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

- douz li nons d'amors! — Ja n'en cuidai sentir dolors.* Ba I 7. Melodie (gedr. Aubry, Trouvères et Troubadours, S. 38): AABC/B'D,
- 2) Nr. 126. „Oriolanz en haut solier“. Rayn. 1312. 8aaaaaB' B'. Refrain; *Deus, tant par vient sa joie lente — A celui cui ele atalente!* Ba I 10. Melodie (gedr. Schläger, Musik und Strophenbau der altfr. Romanzen, Anhang S. IV): ABABC/DA.
- 3) Nr. 127. Erste Strophe auch in dem epischen Lai d'Aristote erhalten. „En un vergier lez une fontenele“. Rayn. 594. 10 a' a' a' a' a' 6 B 10 B. Refrain: *Aé, cuens Guis amis, — La vostre amor me tout solaz et ris.* (In der epischen Quelle fehlt „amis“; so wohl richtiger). Ba I 9. Melodie (gedr. von Fr. Ludwig in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, S. 195): AAAB/CD.
- 4) Nr. 128. „Bele Doette as fenestres se siet“. Rayn. 1352. 10aaaa 5 B. Refrain: *E, or en ai dol!* (Von Str. 6 an: *E, or en ai dol!* — *Por vos devenrai nonne en l'eglyse Saint Pol.* Der Zusatz ist wegen seiner Silbenzahl verdächtig und dürfte wohl von einem Schreiber herrühren). Ba I 3. Melodie, (gedruckt bei Fr. Gennrich, Rotruenge, S. 18): ABAB/C.
- 5) Nr. 129. Auch in den Hss. C und M erhalten, beidemale mit der Autorangabe *Audefroi le Bastart*. „Au novel tens pascor quant florist l'aubespine“. Rayn. 1378. In CU nur 9, in M 18 Strophen. 12 a' a' a' a' a' 8 BB. Refrain: *Qui covent a a mal mari, — Sovent en a le cuer marri.* Ba I 59. Melodie (nach M und U gedruckt von Schläger, S. X): AABCC'/DE.

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

- 6) Nr. 134. „Quant vient en mai que l'on dit as lons jors“. Rayn. 2037. 10aaaaa 5 B. Refrain: *E Raynaut amis!* Ba I 1. Viel Assonanzen; die letzte Strophe hat nur vier a. Melodie fehlt.
- 7) Nr. 135. „Bele Yolanz en chambre coie“. Ray. 1710. 8 a' a' a' a' B (von Str. 2 an männliches a). Refrain: *Chastoi vos en, bele Yolanz.* Ba I 6. Melodie fehlt.

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

- 8) Nr. 255. „En halte tour se siet belle Yzabel“. Rayn. 586. 10 aaa 3 B 10 B. Refrain: *E amis! — Por medissans seus fors de mon päis*. Ba. I 4. Assonanzen. Melodie fehlt.
- 9) Nr. 256. „Lou samedi a soir fat la semaine“. Rayn. 143. 10 a' a' a' 7 B' B'; in einer Strophe a statt a'; Zäsur in a' nach der sechsten Silbe. Refrain: *Vante l'ore et li raim crollent, — Ki s'antraiment soweif dormant*. Ba. I 5. Melodie fehlt.
- 10) Nr. 257. „En chambre a or se siet la belle Beatris“. Rayn. 1525. Auch in den Hss. CMT erhalten, mit Autorangabe: „Audefroi le Bastart“. 12 aaaaa 8 BB. Refrain: *Bien sont asavoreit li mal — C'on trait par bone amor loial*. Ba I 58. Mehrfach Strophen mit sechs statt fünf a. Melodie, gedruckt von Schläger, Anhang S. IX, nach M und T: AABCD/EF. 16 Strophen.
- 11) Nr. 258. „Belle Amelot soule an chanbre feloit“. Rayn. 1844. 10 aaaa 8 B4B. Refrain: *Deus, doneis m'a marit Garin, — Mon dous amin!* Ba I 8. Zwölf Strophen. Melodie fehlt.

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

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

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

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

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

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

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

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

- 5) R 1411. „Bel m'est l'ans en mai, quant voi lou tens florir“. 11aaaa4B'11B'. Refrain: *Moult hei ma vie, — S'a teil tort me fait morir ma douce amie*. Melodie fehlt. Das Lied nennt sich *Rotruenge*.
- 6) R 1650. „L'an ke li dous chans retentist“. 8aaaaaBB. Refrain: *Esperance ai qui me sostient, — De joie avoir, mais tart me vient*. Melodie AABCDE/FG.
- 7) R 1914. „Yvers aproisme et la saisons“. 8aaaaBB (= Nr. 2). Refrain: *Longe pramesse en lonc respit — Me taut grant part de mon delit*. Ohne Melodie. Letzte Strophe: „Ma rotruenge finera“.
- 8) R 2031. „Li tans nouveaux et la douçors“. 8aaaaBB. Refrain: *Ce dont me plaig sor tote rien — Tenroit uns autres a grant bien*. Melodie: ABAB/CD.
- 9) R 2081. „Li tans qui foille et flor destruit“. 8aaaaBB (= Nr. 2 und 7). Refrain: *Por Dieu li pri, se j'ai meffait, Selonc l'oeuvre merci en ait!* Melodie fehlt.
- 10) R 2082. „Bel m'est quant voi naistre le fruit“. 8aaaaa8B7B. Refrain: *Pens et sospir et voil et di: — Hé, avrai jou ja merci?* Melodie fehlt. Refrain wohl zu korrigieren: Hé Dex avrai . . .; dann wäre die Form = Nr. 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

Es bleibt also nur das Metrische. Damit möchte ich mich nun heute nicht mehr begnügen, da ich es für unwahrscheinlich halte, daß man im Mittelalter einen Gattungsnamen auf Grund metrischer Merkmale aufstellte. Wie kommt es aber, daß die authentischen Rotruengen sich metrisch so ähnlich sehen? Folgende Erklärung möchte ich vorschlagen: Man nannte schon früh, in der ältesten Periode des nordfranzösischen Minnesangs, Rotruengen alle Refrainlieder. Wir haben außer Gontiers Liedern, den Romanzen und einigen Kreuzzugsliedern, kaum Refrainlieder, die älter als 1200 sind, dürfen also aus ihren metrischen Merkmalen allgemeine Schlüsse ziehen. Es ergibt sich, daß man in der Frühzeit anscheinend nur Reihenlieder und romanzenartig gebaute Lieder als Refrainlieder kannte. Diese hoben sich von „Chansons“ der gleichen Zeit nicht nur durch das Vorhandensein eines Refrains ab, sondern auch durch ihren einfachen, altertümlichen Stil (ausgedrückt auch durch die metrische Form). Später hörte, wie sich deutlich beobachten läßt, dieses primitive und zugleich einheitliche Aussehen des Refrainliedes auf; man verband Strophen sämtlicher Bauarten mit Refrains, teils unvermittelt, teils durch eine dem Refrain gleichgebauete Cauda, die man dem Rondeau ab sah. Solche modernen Refrainlieder waren, müssen wir annehmen, für die Theorie keine Rotruengen mehr, sondern „chansonetes“ (cantilenae). Das alte Refrainlied, die echte Rotruenge, starb auch nach 1200 nicht völlig aus, — wie ein Blick in unsere Listen oben lehrt; aber es blühte, wie alles Altmodische, hauptsächlich in einfachen Kreisen, hatte anspruchsloseren Inhalt als die „grant chanson“. Außerdem wurde der reine Rotruengentyp nun vielfach offenbar mit dem Rondeautyp gekreuzt, wodurch z. B. eine Strophe wie 8aaabBB den musikalischen Bau AAAB/AB, bzw. AABC/BC erhielt. Diese Auffassung von der Rotruenge ist, sei zugegeben, weniger präzise und originell als die 1925 von Gennrich und mir geäußerten; aber sie wird dem Sachverhalte und auch der Defi-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schon früh versah man auch diese Strophe mit einem Refrain:

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

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

Aus St. Martial sind hier noch zu nennen:

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

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

An die Verswahl dieses Liedes erinnert

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Etwas weiter entfernt sich von diesem Typ:

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

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

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

Eine Folge von vier gleichgereimten 7 Silbner steht am Strophenanfang von

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

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

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

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

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