



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

VI. Das Rondeau und seine Nebenformen.

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

VI. Das Rondeau und seine Nebenformen.

1. Das Rondeau im engeren Sinne.

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

La jus desouz l'olive,	Luto carens et latere
Ne vos repentez mie,	Transit Hebreus libere,
Fontaine i sourt serie.	Novo novus caractere.
<i>Puceles, carolez!</i>	<i>In sicco mente munda</i>
Ne vos repentez mie	Transit Hebreus libere
De loiaument amer.	Baptismi mundus unda.

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

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

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

Und aus dem Guillaume de Dole:

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

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

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

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

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

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

In laudes Innocentium,
Qui passi sunt martirium,
Psallat chorus infantium:

Alleluia!

Sit decus regi martirum

Et gloria!

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

Abaelards *Ut leonis catulus*
 Resurrexit dominus,
 Quem rugitus patrius
 Die tertia
 Suscitat vivificus
 Teste physica.

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

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

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

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

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

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

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

erste Zusatzzeile nach der Melodie der ersten Refraintendes etc.⁴. Als man das erste Rondeau schuf, gab es keinen Refrain zu wählen, denn all diese Refrains (auch die Wechselrefrains der höfischen Lieder) verdanken ja der Improvisation beim Branle-Tanzen ihre Entstehung. Die Erfindungsgabe der Dichter (Jongleurs), die hier am Werke waren, betätigte sich nicht in den ausdruckslosen, typischen Additamenta, die immer wieder die Geschichte von der schönen Aelis sangen, sondern gerade in den Refrains. Solche, die gefielen, hatten den Vorzug, immer wieder und an den verschiedensten Stellen benutzt zu werden; manche dagegen und gerade die interessantesten, blieben isoliert in der Tradition, wie ein Blick in das Refrainverzeichnis am Schlusse des 2. Bandes von Gennrichs Rondeaux lehrt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*C'est tot là gieus el glaioloi,
Tenez moi, dame, tenez moi!*

*Une fontaine i sordoit, aé,
Tenez moi, dame, por les maus d'amer!*

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

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

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

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

Wer die Verwendung der Binnenrefrains vom Begriff des Rondeaus im weitesten Sinne trennt, wird für diese Erscheinung nach Anregungspunkten auf andern Gebieten suchen dürfen. In der romanischen Literatur fehlt es an Entsprechendem; anders im Lateinischen: *ZtschrSpL*, LIII, S. 134 ff. wies ich das Auftreten von Binnenrefrains außerhalb des Rondeaus nach in Hymnen Abaelards, in Drameneinlagen und im *St. Martialconductus*¹⁾. Hinzuzufügen ist

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

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

Laur.: Iam lucis orto sidere,	Comp.: Exsultet celi curia,
<i>Fulget dies,</i>	<i>Fulget dies,</i>
Deum precemur supplices,	Plaudat mater ecclesia,
<i>Fulget dies ista,</i>	<i>Fulget dies,</i>
Ut in diurnis actibus	In Iacobi victoria,
<i>Fulget dies</i>	<i>Fulget dies ista.</i>

(et sic de aliis versibus).

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

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

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

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

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

Ebendort auf St. Wulstan:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Cambr. Ff I 17, ohne Mel.)

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

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

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

Si nerveis funibus
 Vinciar aut restibus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Metrisch unserm Typ zugehörig, aber musikalisch etwas abweichend sind:

- „Et que me demandez vos, amis mignos?“, Rayn. 2076 (besser 1936 a), rel. Imitation einer Chanson de femme; 11 11 11 6/11 6, mel. AABC/DC' 1).
- „Robert, veez de Pieron“, Rayn. 1878, gedichtet 1236 vom König von Navarra, politischen Inhaltes; 7 aaabab, mel. AABCDC'.
- „Huimain par un ajournant“, Rayn. 292; 7 7 11 11 (aa aa), mel. AB CC'. Melodisch identisch mit „In hoc statu gratie“ (s. oben S. 113). Anonyme Pastorelle.
- „Bele et blonde a cui je sui toz“, Rayn. 2047, altertümlich-steifes Liebeslied eines unbekanntenen Verfassers. 8 8 12 12 (aa bb), mel. AA'BC.

Musikalisch ganz abweichenden Charakter haben:

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

1) Metrisch, aber nicht melodisch, identisch mit Rayn. 1362; s. oben. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Rayn. 2076 hat Rayn. 11, religiöse Nachbildung eines Frauenliedes; 11 a'a'a'a' 3 b A'B, mel. AAA BC/BC; gedruckt mit Melodie in Gennrichs Rotruenge, S. 65.

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

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

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

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

„De moi dolereus vos chant“, Rayn. 317, Klagelied; 7 7 7 3/8 (aa ab/B); Melodie (Gennrich, Rotruenge, S. 49): AA B/B'.

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

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

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

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

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

- „Quant voi les prés flourir et blanchoir“, Rayn. 1259 (= 1318), anonymes Lied über die Liebe, 10 aaab'B', mel. AABC/D.
- „Chanter me fait amours et esjöir“, Rayn. 1406, anonym, mit zwei Envois, an Esmarit de Craon (wohl Amauri II., gest. 1270) und den Grafen von Anjou, also vor 1265 (wo Graf Karl von Anjou König von Neapel wurde) geschrieben; metrischer und musikalischer Bau gleich dem des vorigen Liedes, aber Melodie anders; auch der B-Reim ähnlich: -oie, -aie.
- „Chanter me fait bons vins et esjöir“, Rayn. 1447, anonyme Parodie des vorigen Liedes, Melodie aber nur ähnlich.
- „En ma forest entrai l'autrier“, Rayn. 1257, anonyme Pastorelle, 886'86' (aab'ab'), mel. AABCD.
- „Pour mal tans ne pour gelee“, Rayn. 523, Liebeslied des Königs von Navarra, sehr einfachen Stiles; 7'7'7'7'4 5'4 R (R = „Valara“), aaaababR, mel. AAABCDE/F.
- „Chanter m'estuet de la virge pucele“, Rayn. 611 a, 11 a'a'a'b/C'B, mel. AABC/DD'.

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

- „En mars quant la violete“, Rayn. 988 (= 990), Nr. 133 der Balletes, außerdem in einer anonymen Sammlung mit Melodie erhalten, 7 a'a'a'a'b'b'B'B'; Melodie, gedruckt von Gennrich, Rondeaux I, S. 213, ABAB'CD/ED'.
- „Amours a cui je me rent pris“, Rayn. 1602, Ballete 66, außerdem in der großen Berner Handschrift ohne Noten und der Lieder-

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

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

3. Wanderung der Rondeauform aus Frankreich in andere Länder.

A. Zur *Scholarenpoesie Frankreichs*.

Im 14. Jahrhundert beherrschten bekanntlich die nunmehr fixierten, vielleicht besser gesagt erstarrten Formen des Rondeaus¹⁾ das Schaffen der Lyriker Frankreichs. Zugleich aber trat die Rondeauform im alten Sinne, die flüssige, vielgestaltige, einen Siegeszug in verschiedene andere Länder Europas an.

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

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

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

Patrem parit filia
Patrem, ex quo omnia,
Partus hic est gratia.

Per gratiam

Traditus est reditus

Ad patriam.

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

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

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

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

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

Gregis pastor Tytirus,
Asinorum dominus,
Pastor est et asinus.

*Eya eya eya,
Vocat nos ad varia
Tytirus cibaria.*

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

Auf die Beziehungen der St. Omer-Sammlung (Walther von Châtillon) zur Rondeauform einerseits und zur Bakelfestpoesie andererseits habe ich früher hingewiesen¹⁾. Aus früherer Zeit ist noch der vielseitige Guido von Bazoches zu nennen, dessen Lieder, in nur einer, wahrscheinlich vom Dichter selbst geschriebenen, bzw. korrigierten Handschrift vorliegend, durch Widmungen, teils auch durch Textstellen ihre Beziehung zu Bakelfesten kundgeben. Eins dieser Lieder, „Adest dies optata socii“, Anal. L 346, hat die interessante Form aaa BB (10 10 10/4 12; die Melodie ist nicht überliefert. Der Dichter sandte es seinen socii zum Bakelfeste, an dem er selbst durch vincula scolaria verhindert war teilzunehmen.

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

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

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

„*Ecce nobilis*“, gedr. von Gennrich, Zs. f. rom. Phil. L, S. 203.
— 6aabcb7ddb/DDB. Das Vorbild ist eine Oxforder ballete.

Die Refrains lauten:

<i>Marie preconio</i>	<i>Par faute de leautei</i>
<i>Serviat cum gaudio</i>	<i>Ke j'ai an amours trovei</i>
<i>Militans ecclesia.</i>	<i>Me partirai dou päis.</i>

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

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

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

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

<i>Gallia cum letitia</i>	<i>E jolis cuers, se tu t'en vas,</i>
<i>Eximia</i>	<i>S'onques m'amas,</i>
<i>'Avè pangat Alleluia!</i>	<i>Pour Dieu ne m'antroblié pas.</i>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<i>Militans ecclesia</i>	<i>Unques mes ne fu seurpris</i>
<i>Beate Katharine</i>	<i>Du jolif mal d'amoureites,</i>
<i>Gaudeat solemnio!</i>	<i>Més or le sui orandroit.</i>

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

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

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

<i>Pange cum letitia,</i>	<i>Honniz soit qui mes ouan</i>
<i>Jerusalem incola.</i>	<i>Beguineite devendra.</i>

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

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

„Ecce virginis Marie“, Anal. XX 257. 7'7' 99/99 (aa bbBB). In den Refrains eine kleine Differenz: weibliche Zäsur in den französischen 9 Silbbern.

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

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

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

Eigenartig sind die mehrfach auftretenden Vorderteile aus nur einem Gliede (wie a abAB); die Variante ist alt, schon bei Marcabru vertreten. Es ist nicht anzunehmen, daß diese Schulmeisterprodukte zu Tänzen gesungen worden sind. Gegen 1300 waren die Tanzliederformen in Nordfrankreich Modesache und hatten die bunten und reichen Bilder der Trouvèrestrophen fast völlig verdrängt.

Jedoch die Wanderung der Rondeauform ins Ausland, mit der wir uns nunmehr beschäftigen werden, muß erheblich früher als 1300 begonnen haben. Ob sie sich mit lateinischen oder mit französischen Texten oder nur mit Melodien vollzog, ist unsicher. Es gibt jedoch zu denken, daß einige Länder die Rondeauform nur in lateinischen, nicht in volkssprachlichen Texten kennen und daß dort, wo beide Arten zu beobachten sind, die lateinischen Quellen teilweise ein höheres Alter haben als die volkssprachlichen.

B. Die iberische Halbinsel.

Hier, wie anderswo, ist in der Übertragung musikalischen Gutes aus Frankreich eine zweifache Linie zu unterscheiden. Die eine kommt von der hohen, durch Kirchenmusiker oder Troubadours vertretenen Kunst, die andere, schwerer zu verfolgen, von der uns

hier beschäftigenden Tanzliederkunst, vertreten durch niedere Spielleute oder musikfreudige Laien¹⁾).

Feststellungen über die katalanische Lyrik werden jetzt sehr erleichtert durch das großzügige *Repertori de l'antiga literatura Catalana* von J. Massó Torrents. Die Formengeschichte dieser Lyrik beginnt, da bekanntlich die erste Epoche provenzalisch schrieb, erst dort eigenes Interesse zu gewinnen, wo die katalanische Volkssprache („vulgar catalan“) allmählich das fremde Idiom verdrängt; für die Frühzeit ist sie mit der der Troubadourstrophen identisch. Nun ist, mit geringen Ausnahmen, in der provenzalischen Literatur von der im Französischen und Lateinischen so schön zu verfolgenden rondeauartigen Strophe nur unprimitives, zurechtgemachtes Material überliefert. Der früheste unter den Katalanen, die provenzalische Tanzliederformen benutzten, ist Cerveri de Girona, dessen Wirken in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt. Torrents zählt seine sämtlichen, größtenteils unedierten Schöpfungen säuberlich auf und macht auch Angaben über den strophischen Bau; leider sind dieselben meist so unpräzise, daß sie für unsere Zwecke kaum zu benutzen sind. Interessant sind die Gattungsbezeichnungen, die in der Hauptquelle als Überschriften fungieren: *Retronxa* (Refrainlied), *Estampida* (anscheinend immer Strophenestampien), *Descort* (6 ungleiche Strophen), *Alba* (Reimanordnung nach Torrents: abcdde), *Dança balada*, *Balada*, *Sirventés-dança*; ferner Überschriften, die sich auf den Inhalt beziehen.

Artistischer Ehrgeiz leitete offenbar das Schaffen der weltlichen katalanischen Strophenkunst. Anders lagen die Verhältnisse bei der religiösen, auf ein weites Publikum rechnenden Lyrik. An erster Stelle teilt Torrents eine Cantilena de Sta. Magdalena mit, die nach Chabaneau später als 1279 entstanden ist, also nach Alfons dem Gelehrten. Die erste Strophe lautet:

Allegron-si los peccadors,

Lauzan Santa Maria

Magdalena devotament.

Ela conec lo sieu error,

Lo mal que fach avia,

Et ac del fuec d'enfern paor.

E mes-si en la via

Per que venguet a salvament.

Allegron-si etc.

1) Unter Laien verstehe ich „Nichtfachleute“, auch Kleriker und Scholaren, die sich mit einfachen, einstimmigen Liedern ergötzen.

Also ein Virelai mit nur einem Stollen¹⁾. Das Lied ist u. a. in Marseille auf Ostermontag in der Magdalenenkapelle gesungen worden, wohin sich das Domkapitel „en procession“ begab. Das erinnert an die Nachricht, daß in Marseille in früherer Zeit „les grans branles“ zu Ehren von Heiligen gesungen wurden²⁾.

Bekannter sind die Tanzlieder, die im 13. Jahrhundert im Kloster Montserrat von Mönchen der Wallfahrtskirche für die Pilger gedichtet wurden, „qui, quando vigilant in ecclesia, volunt cantare et trepidare, et etiam in platea de die“. Weiter heißt es in der Quelle, dem berühmten, heute noch in Montserrat aufbewahrten „Llibre vermell“: „Et ibi non debent nisi honestas et devotas cantilenas cantare; idcirco superius et inferius alique sunt scripte“. Folgende Angaben stützen sich auf die Ausgabe von Dom Gregor Sunyol, in den *Analecta Montserratensia*, Bd. I; die Texte von Dreves in den *Analecta XX* sind vielfach zu korrigieren.

1. Eine „cantilena omni dulcedine plena ... ad trepidum rotundum (= carole)“: *Stella splendens in monte*; Anal. XX 202, Melodie ibidem S. 256. 6 a'b a'b a'b a'b C'D C'D, mel. ABAB CDCD'/CDCD'; der Refrain steht auch vor dem Liede.
2. Eine „ballada dels goytz Nostre Dona en vulgar cathallan a ball redon“: *Los set goyts recomptarem*. Die erste, mit Noten versehene Strophe ist gebaut: 7 ab ab C'C', mel. A A/B. Die folgenden Strophen, ohne Noten, haben 7 ab ab ab, wiederholen dann textlich den dritten Langvers und schließen mit dem Refrain. Sunyol verteilt darauf die Melodie also: AAAA/B.
3. „A ball redon“: *Cuncti simus concanentes*; Anal. XX 204. Da die Struktur der Strophe von Dreves verkannt ist und eigenartige Züge aufweist, sei der Anfang hier abgedruckt. Die Buchstaben neben dem Text zeigen die Melodieverteilung, eingeklammerte bei in der Handschrift fehlender Melodie.

I. A { *Cuncti simus concanentes:*
 Ave Maria!

 (A) { *Cuncti simus concanentes:*
 Ave Maria!

1) Denn es ist zu teilen: 86'8/86' 86'8/86'8.

2) Über den Tanz in der Kirche siehe die äußerst gediegene Studie des Benediktiners Dom L. Gougaud „La danse dans les églises“, in der *Revue d'histoire ecclésiastique* 1914. Die musikalische Seite dieser Tänze behandelte ich 1930 in den *Neuphil. Mitteilungen* (Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters).

- B Virgo sola existente
 C En affuit angelus,
 B Gabriel est appellatus
 C Atque missus celitus,
 A { Clara facieque dixit:
 Ave Maria!
 (A) { Clara facieque dixit:
 Ave Maria!
 (A) { *Cuncti simus concanentes:*
 Ave Maria!
- II. (B) Clara facieque dixit,
 (C) Audite, carissimi,
 (B) Clara facieque dixit,
 (C) Audite carissimi,
 (A) { En concipies, Maria,
 Ave Maria,
 (A) { En concipies, Maria,
 Ave Maria,
 (A) { *Cuncti simus concanentes:*
 Ave Maria!

Die folgenden Strophen bieten das gleiche Bild wie Str. II. Wegen der Menge der Wiederholungen zeigt der Gesamtbau ein vom Rondeau etwas abweichendes Bild; man möchte vermuten, daß die Wiederholungen weniger einem Formprinzip als dem Bestreben der Mönche zu verdanken sind, ihr Publikum zu lebhafter Teilnahme am Gesange zu veranlassen.

4. „A ball redon“: *Polorum regina omnium nostra*; Anal. XX 203, mit der Angabe „ohne Melodie“. Sollte Dreves eine andere Quelle benutzt haben? Der *Llibre vermell* hat Noten. Auch hier kann nur durch den Abdruck einer Strophe Klarheit über die von Dreves ganz anders mitgeteilte Formgebung erzielt werden.
- I. Mel.: A *Polorum regina, omnium nostra,*
 B *Stella matutina, dele scelera!*
 (A + B) „iterum“
 B Ante partum virgo, Deo gravida,
 B Ante partum virgo, Deo gravida,
 A Semper permansisti inviolata,
 B *Stella matutina, dele scelera!*

- Mel.: (A) *Semper permanisti inviolata,*
 (B) *Stella matutina, dele scelera!*
 (A) *Polorum regina, omnium nostra,*
 (B) *Stella matutina, dele scelera!*

- II. Et in partu virgo Deo fecunda
 Et in
 Semper permansisti
Stella
 Semper
Stella
Polorum
Stella

- III. Et post partum virgo mater enixa
 Et post etc.

Wieder die eigenartigen Repetitionen; aber die Gesamtform ist übersichtlicher und dem richtigen Rondeau näher, allerdings mit der Umkehrung AABABA (statt AAABAB).

5. „*Mariam matrem virginem attollite*“ (ohne Überschrift), Anal. XX 205; die Quelle hat, im Gegensatz zu Dreves' Angabe, die Melodie aufgezeichnet.

- A *Mariam matrem virginem attollite,*
 B *Jhesum Christum extollite concorditer!*
 C *Maria, secli asilum, defende nos!*
 C *Jhesu, tutum refugium, exaudi nos!*
 A *Iam estis vos totaliter diffugium*
 B' *Totum mundi confugium realiter.*
 (A + B) *Mariam matrem*

Die Binnenreime sind überall gut durchgeführt; die musikalischen Glieder A und B sind sehr ähnlich.

6. „*Ad mortem festinamus*“ (ohne Überschrift), Anal. XXI 151, Mel. ibidem S.; 220. Bearbeitung eines älteren Textes, Anal. XXI 150 (ohne Benutzung von Brit. Mus. Add. 16559 und Paris BN lat. 25408). Die von Woodward in seiner Neuausgabe der *Piae Cantiones* S. 60 gedruckte Melodie der Normalfassung weicht ziemlich stark von Montserrat ab.

- A *Ad mortem festinamus,*
 B *Peccare desistamus,*
 B *Peccare desistamus!*
 C *Scribere proposui*

B'	De contemptu mundano.
C	Ut degentes seculi
B'	Non mulcentur in vano.
A	Iam est hora surgere
B	A mortis somno pravo
B	A mortis somno pravo.

Unter dem Liede hat die Handschrift eine Federzeichnung, die ein Totengerippe im Sarge darstellt.

Neben diesen Liedern enthält die Handschrift einige Stücke, die wegen ihrer fortgeschrittenen musikalischen Form kaum vor 1300 entstanden sein können; wir müssen deshalb annehmen, daß auch unsere Baladas nicht viel früher entstanden sein dürften. Älter als sie sind jedenfalls einige in dem literarisch noch bedeutungsvolleren Kloster Ripoll entstandene Lieder mit Rondeaucharakter, deren Melodien ich 1932 in *Neuphil. Mitteilungen* XXXIII¹⁾ herausgab. Die Quelle, ein alter Nachtrag der Hs. Paris BN lat. 5132, enthält auch ein weltliches Lied, „Mentem meam ledit dolor“, dessen Form, 7a'a'b'b', mit der des Tropus „Duleis sapor“ aus Hs A (s. oben S. 22) identisch ist; die Melodie, gebaut ABCD, ist reich melismiert. — Auf einige weitere Lieder in rondeauähnlicher Form, die in lateinischer Sprache im 13. Jh. in Spanien gedichtet wurden, verwies ich in Bd. III von „Volkstum und Kultur der Romanen“, S. 273²⁾.

Diese Zitate dienten damals dem Nachweise, daß Alfons X. von Kastilien, für dessen Cantigas man arabische Anregungen ins Feld geführt hatte, mit seiner Formenkunst durchaus nicht aus dem Rahmen der lateinisch-romanischen Strophentechnik seiner Zeit herausfällt: die meisten Cantigas sind regelrechte Virelais, zwei von ihnen sogar Rondeaux mit Binnenrefrains. Auch ihre Melodien, von Ribera, dem Vertreter jener Theorie, in ganz entstellter Form herausgegeben, haben nichts Arabisches, sondern sind echte Produkte abendländischer Kunst. Das wird sich zeigen, wenn die von H. Anglés zu erhoffende Gesamtausgabe dieser Melodien einmal eine volle Übersicht ermöglicht³⁾.

1) In einem Aufsatz „Zum Thema Mittelalterliche Tanzlieder“.

2) Das Initium des einen Liedes wurde dort durch Druckfehler entstellt; lies „Mundi huius creatura“.

3) Vorläufig vergleiche man die von Anglés in der katalanischen Zeitschrift *Vida Cristiana* XIV nach der Ludwig'schen Methode übertragenen Melodien. Deren Bau hat teilweise eigene, vom regelrechten Virelai abweichende Züge (vgl.

Übrigens brauchte Alfons, um zur Kenntnis der Rondeauform zu gelangen, nicht einmal bei der lateinischen Dichtung Anleihen zu machen. Schon vor ihm hatte Pero da Ponte, einer der fruchtbarsten und interessantesten galicisch-portugiesischen Dichter des Mittelalters, zwei Rondeaux (mit Binnenrefrains) in der Volkssprache gedichtet; die ersten Strophen s. Neuph. Mitt. XXXIII, S. 5. Derselbe Dichter schrieb auch Frauenlieder (Nr. 238—244 der schönen Ausgabe von Nunes); von einem, Nr. 240, lautet die erste Strophe:

Mia madre, pois se foi d'aqui
 O meu amig' e o non vi,
 Nunca fui leda, nen dormi,
 Ben vo-lo juro, des enton:
Madre, el por mi outro si;
Tan coitad' é seu coração! (aaabAB).

Der Binnenrefrain scheint dem portugiesischen Frauenliede fremd gewesen zu sein; die einzige Ausnahme bildet ein Tanzlied, das in zwei Bearbeitungen vorliegt: Nunes Nr. 258, dreistrophig, von Airas Nunes, einem etwas jüngeren Zeitgenossen Alfons', und Nr. 390, zwei Strophen, von dem etwas älteren Jograr Joam Zorro. Folgendes ist die erste Strophe von Nr. 258:

Bailemos nós já todas tres, ai amigas,
So aquestas avelaneiras froldas
 E quen fôr velida, como nós, velidas,
 Se amig' amar,
So aquestas avelaneiras froldas
verrá bailar.

Die erste Strophe der beiden Fassungen ist fast identisch; die späteren weichen ab. Man möchte annehmen, daß die erste Strophe ein echtes Volksliedchen ist; denn beide Dichter führen in den Folgestrophen neue Refrains ein, alle auf den Ort des Tanzes bezüglich, — was lebhaft an gewisse französische Rondeaux erinnert.

Als Ersatz für den gesangerleichternden Binnenrefrain führte das portugiesische Frauenlied bekanntlich die Strophenverkettung (Leixa-pren) ein. Ob sie wirklich autochthon ist? In Frankreich fehlt sie zwar in dem frühen Rondeau, ist aber später im Volks-

die von Gennrich, Formenlehre S. 77 übernommene Melodie), aber die Grundform des Tanzliedes ist, falls im Texte vorhanden, immer deutlich in der Melodie zu erkennen.

lieder reich vertreten. Vielleicht hat sie aber auch vorher existiert: man vgl. das oben S. 14 gedruckte Weihnachtslied aus St. Martial.

Eine zusammenfassende Untersuchung über die metrischen Formen des portugiesischen Frauenliedes, die jetzt durch Nunes' Ausgabe sehr erleichtert wird, werde ich in kurzem an anderer Stelle veröffentlichen. Hier sei das Resultat kurz vorweggenommen: wieder läßt sich eine literarische und eine volkstümliche Richtung unterscheiden.

Geradezu typisch ist, wenn man der Gesamtstatistik folgt, die Form *abba CC* (mit der Variante *abab CC*). Der größte Teil dieser Stücke ist als Kunstpoesie anzusprechen. Leider ist zu keinem derartigen Liede die Melodie erhalten, sodaß wir nicht wissen, ob dieser Typik eine ähnliche in der Singweise entsprochen hat. Eine außerhalb Iberiens liegende Quelle der Form ist mir nicht bekannt, weder im *Conductus* noch in der französischen Lyrik des 13. Jahrhunderts, und auch die paar Beispiele, die Maus (Liste Nr. 334) aus dem Provenzalischen anführt, dürften, selbst wenn sie über die Pyrenäen gedrunge wären, kaum eine solche Fülle von Imitationen erzeugt haben¹⁾.

Anders steht es mit einem zahlenmäßig weniger starken, aber immerhin recht häufig vertretenen Typ, der sich durch die Formel *aaB* kennzeichnen läßt. Zweizeiler mit Refrain gab es in Frankreich (s. oben S. 14) Jahrhunderte früher als das erste portugiesische Frauenlied niedergeschrieben wurde. Aber ebenso früh existierten südlich der Pyrenäen die *Preces* (s. oben S. 19), eine außerliturgische Gattung des Kirchengesanges, bei der die Mitwirkung des Volkes (durch Singen des Refrains) von den Quellen ausdrücklich bestätigt wird; und hier gibt es ähnliche Zweizeiler, auch Spuren des „Parallelismus“, der im portugiesischen Frauenliede eine so große Rolle spielt. Mozarabisch ist ferner der schon einmal zitierte Hymnus

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

So finden sich verschiedene Ausgangspunkte für diese Form des portugiesischen Volksliedes. Ob sie auch zur Tanzbegleitung

1) Sollte vielleicht die oben (S. 127) angeführte katalonische Ballade über die sieben Freuden Mariae, mit der Form *abab CC*, richtunggebend gewesen sein? Die Melodie hat den Bau *AA/B*.

diente, ist unsicher. Die Melodien der Frauenlieder des Sängers Martim Codax deuten mit ihrer reichen Melismierung nicht darauf hin. Der bei ihnen auftretende musikalische Bau AA/B begegnete uns auch im St. Martialconductus¹⁾.

Eher möchte Tanzmusik in anderen Stücken der Ausgabe von Nunes stecken, die durch ihre Form (leider fehlen die Melodien) an das Rondeau erinnern. Als solche Formen seien angeführt: aaabAB, aaaBaB, aaabBB, aaaBAB, aaabaB, aaaBBB, aaaaBB, sowie Verkürzungen dieser Formen durch Fehlen eines a-Gliedes vorne. Man darf annehmen, daß diesen Textbildern eine irgendwie ähnliche Anordnung der Melodie entsprochen hat, ähnlich wie bei den zahlreichen ebenso gebauten und mit Noten versehenen Liedern des Königs Alfons.

Bei dem Reichtum der Formenwelt des portugiesischen Frauenliedes wäre es verfehlt, wenn man für alle einzelnen Strophenbilder Vorbilder aus dem Norden aufstöbern wollte. Zweifellos begann in Iberien, selbst wenn die Anfänge auf fremdes Gut zurückgriffen, schon sehr früh eine eigene Entwicklung, — wie u. a. die Form abbaCC andeutet. Eine Geschichte dieser Formen wird sich deshalb in der Hauptsache mit der Feststellung etwaiger Typen und deren Vorgeschichte südlich der Pyrenäen zu befassen haben. — Ein Einzelfall verdient hier noch hervorgehoben zu werden. Eine Cantiga de Amigo, Nunes Nr. 236, von Pedro Eanes Solaz verfaßt, hat folgenden singulären Bau:

Eu velida non dormia.

Lelia doura

E meu amigo venia

Edoi lelia doura.

Das erinnert lebhaft an die oben S. 112 besprochene internationale Interpolation von Hymnentexten mit abwechselndem „Fulget dies“ und „Fulget dies ista“. Die Compostelaner Conductus-Fassung hat außerdem noch den Reim -ia mit diesem Liedchen gemeinsam²⁾.

Als weitere Marksteine der Geschichte der Rondeauforn in Spanien sind zu nennen die mehrfach erwähnten Cantigas des Königs Alfons X. und die 1890 von Barbieri in seinem *Cancionero*

1) Die sechs Codax-Melodien gab kürzlich im *Speculum* (1934, Jahrg. IX) Isabel Pope heraus, leider nicht immer richtig transskribiert; vier Melodien im Faksimile. Der Kommentar enthält manche Schiefheiten.

2) Vgl. ferner Nunes Nr. 20 und 21, beide mit zwei Binnenrefrains ähnlicher Anordnung; in letzterem lautet der erste Refrain: „Valha Deus!“ — wieder ein Anklang an „Fulget dies“.

de Palacio edierten Volkslieder, beide Komplexe besonders wertvoll durch die vorhandenen Melodien. Die meisten Volkslieder des Cancioneiro haben den Bau: zwei gleiche Stollen, Coda, Refrain (im Bau und der Melodie der Coda gleich).

C. Italien.

Die Rondeauform hat in Italien, ähnlich wie in Spanien, eine Beliebtheit genossen, die zu einer Massenproduktion führte. Die *Laudi* sind hinsichtlich der Texte keine terra incognita. Aber ihre Melodien bieten für die Übertragung in ein modernes Taktsystem so große Schwierigkeiten, daß selbst Forscher, die sich jahrelang intensiv mit ihnen befaßten, sich vor Publikationen größeren Umfangs scheuten. Über das Wesen der Gattung gibt Fr. Ludwig in seiner Geschichte der Musik des Mittelalters (Adlers Handbuch²), S. 207 ff. kurze, aber erschöpfende Angaben, ebenso über die Überlieferung, die er, wie sein in der Göttinger Bibliothek aufbewahrter Nachlaß zeigt, äußerst gründlich durchgearbeitet hat. Ebendort publizierte er zu drei Liedern die Melodien, von denen Gennrich, Formenlehre S. 74, zwei abdruckt; da die dritte unserm Typ am nächsten steht, sei sie hier angeführt.

Sancto Lorenzo, martyr d'amore,

A Christo fosti grande servidore.

Con humiltade al sancto padre fosti ubidente;

Per cio laudare sempre de' fare tutta l'umana giente

Per te, martir valente et di valore;

Al 'nipotente se' aulente flore.

Sancto lorenzo, martyr d'amore,

A christo fosti grande servidore.

Das Lied setzt sich zusammen aus: der Ripresa (= Refrain), zwei Piedi (Stollen), der Volta (Cauda) und der wiederkehrenden Ripresa. Die Reimverteilung ist NCNC aabaab bcbc NCNC (die Verslänge ist aus dem Text ersichtlich). Dem entspricht der melodische Bau: ABCD/EFGFEFG' ABCD'/ABCD oder, kurz ausgedrückt A/BB' A'/A. Die Gleichheit der beiden Piedi war nicht obligatorisch; nicht selten ist die Form A/BC A/A. Oft steht die Melodie der Stollen zur Refrainmelodie in Beziehung, woraus sich Formen wie AB/CBAB/AB oder gar AB/ABAB/AB ergeben. Aber die Angleichung der Volta an die Ripresa scheint doch fast ständig beobachtet worden zu sein, besonders in der Handschrift von Cortona, die übrigens zur anderen Überlieferung oft im Gegensatz steht.

Die Laudi sind, hauptsächlich wegen ihrer musikalischen Sonderart, mit Sicherheit als eigenes Gewächs Italiens zu betrachten. Aber dort, wo sie mit der Rondeauforn zusammengehen, sind Einflüsse aus dem Norden nicht unwahrscheinlich. Da es sich um geistliche Dichtungen handelt, können solche Einflüsse sich auch auf dem Wege über lateinische Lieder abgespielt haben. Fast ist es ein Zufall, daß uns in einer italienischen Handschrift (Turin F I 4) des 13. Jahrhunderts eine Reihe lateinischer Lieder erhalten sind, die eine solche Brücke darstellen können. Nicht alle sind in Italien neugedichtet, aber auch die älteren sind, dem Zeit- oder Landesgeschmack entsprechend, neu zurechtgemacht worden. Der Entstehungsort, das uralte Kloster Bobbio, hatte schon vor vielen Jahrhunderten eine vermittelnde Rolle zwischen Norden und Süden gespielt. 1930 teilte ich in einem Aufsätze über „Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters“ (Neuphil. Mitt. XXXI, S. 163) die größtenteils von Dreyes in den *Analecta* gedruckten Lieder und ihre metrisch-musikalischen Bauformen mit. Von einem derselben, Anal. XX 228 gedruckt, dem Marienliede „Nos dignare te laudare“, ist die Form besonders interessant: mus. ABAB' CC' CC' ABAB, ABAB', nach den Reimen: A' B A' B cd' cd' d' b d' b A' B A' B (7676 7575 7676 7676). Auffallend ähnlich der vorhin abgedruckten Laude-Strophe ist das Lied durch die Benutzung des zweiten Stollenreimes (d') als erster Caudareim: ein Fall, der in der Virelai-Literatur recht selten ist; man müßte die Melodien einmal vergleichen, — ebenso wie im allgemeinen eine Vergleichung der Laudi-Melodien mit den Turiner Singweisen geboten erscheint.

Es sei daran erinnert, daß auf dem iberischen Gebiete ein Vergleich zwischen den Cantigas des gelehrten Königs und der lateinischen Ripoll-Lyrik Positives ergab: die metrische Gleichheit und die melodische Ähnlichkeit zweier auch textlich ähnlicher Marienlieder.

Vielleicht wird schließlich auch ein Vergleich zwischen den Laudi und den Alfonsischen Cantigas nicht ganz zwecklos sein; textliche Anklänge sind massenweise festzustellen. Es ist nicht zu vergessen, daß sich unter den in Iberien tätigen Dichtern auch geborene Italiener befanden.

D. Deutschland.

Auch nach Deutschland hat die Rondeauforn ihren Weg gefunden. Sie tritt ohne Binnenrefrain bei dem fürstlichen Sänger Johann von Brabant in deutschen Liebesliedern auf; der 1294 ge-

storbene Verfasser war Sohn des Herzogs Heinrich von Brabant, der einige französische Lieder geschrieben hat. Seine Bekanntschaft mit dem Rondeau ist also leicht erklärlich. Sonst haben Minnesänger die Form nicht kultiviert, und die deutschen Weisen, die zum Tanze gesungen wurden, haben ihrer Form nach andern Charakter.

Dagegen läßt sich an verschiedenen Stellen klar nachweisen, daß durch lateinische Dichter oder Musikliebhaber die im Westen zu ihrer Kenntnis gelangte Tanzliederform in Deutschland eingebürgert wurde. Die älteste Quelle sind die bekannten Carmina Burana. Hier treten neben die anderswo zu beobachtenden geistlichen Tanzlieder lateinischer Sprache die weltlichen, gesungen von einem jugendlichen Publikum zu Tänzchen, an denen auch Mädchen beteiligt waren. Um letzteren, die der Fremdsprache unkundig waren, das Interesse an dieser Tanzmusik zu erhöhen, fügte man den Liedern deutsche Zusatzstrophen bei, meist im Rythmus der Originale, öfters mit eigener Melodie, teilweise älter als das lateinische Pendant und diesem die Form borgend¹⁾. Von diesen Tanzliedern tragen nur wenige die Form des Rondeaus. Es ist nicht einmal sicher, daß alle so gebauten Lieder der Carmina Burana zum Tanze gesungen wurden; ebenso wie ja auch in Frankreich jene Form weit über den Kreis der eigentlichen Tanzmusik hinausgriff. In meiner Besprechung der neuen Ausgabe von Hilka-Schumann im Literaturblatt f. germ. u. roman. Phil. 1931, Sp. 114, gab ich eine Übersicht über die entsprechenden Stücke, und ausführlichere Angaben mit Berücksichtigung der Melodien im gleichen Jahr in der Zts. für Musikw., S. 245 ff. — Daß die Form aus dem Westen importiert wurde, illustrieren hübsch die romanischen Brocken in Nr. 81 (der Ausgabe Schmeller): sie sind offenbar von jemand geschrieben, der weder Französisch noch Provenzalisch, aber von beiden etwas konnte. Die zweite Strophe lautet:

Proh dolor, quid faciam?

Utquid novi Franciam?

Perdo amicitiam

De la gentil.

Miser corde fugiam

De cest pays.

Refrains fehlen hier, sind aber vorhanden in Nr. 121, beginnend:

1) Bezeichnenderweise sind mehrere dieser Texte Frauenstrophen.

Veris dulcis in tempore
 Florenti stat sub arbore
 Juliana cum sorore.
Dulcis amor!
Qui te caret hoc tempore,
Fit vilior.

Die Handschrift hat, ganz richtig, die Anweisung „Refl.“ (= Refrain) erst vor dem fünften Verse¹⁾. Der Bau der Melodie, AA BC/B'D, hat wenigstens Ähnlichkeit mit dem Rondeau. Ohne Refrain ist auch Nr. 129, 7aa abab, auch in der Melodie (AA BA' CA) etwas rondeauartig; die Verwendung zum Tanze jedoch sichert die zugesetzte bekannte deutsche Frauenstrophe „Swaz hie gat umbe etc.“ ohne Melodie. Interessant ist Nr. 119, eins von den aus Frankreich importierten Stücken; es beginnt:

Lucis orto sidere
 Exit virgo propere
 Facie vernali
 Oves iussa regere
 Baculo pastorali.

Es ist eine sorgfältig geschriebene Pastorelle, die nicht nur durch ihren Gesamthalt, sondern auch in Einzelzügen an Französisches intensiv erinnert: 1) durch das Motiv mit dem vom Erzähler vor dem Wolf zu rettenden Schafe (vgl. Rayn. 1702), 2) durch den parodisierenden Anfang (vgl. Rayn. 2081a), 3) den Textklang „Si quis ovem redderet, me gaudeat uxore“ an den Refrain „Qui me rendroit mon aigniel, a lui me rent“, und 4) die Form, die der einer afr. Pastorelle ganz ähnlich sieht:

Rayn. 1257: En ma forest entrai l'autrier
 Pour moi deduire et solacier:
 S'i truis pastore gente,
 Aigniax gardoit en un vergier
 Desouz l'onbre d'une ente.

Die hier vorliegende, in Frankreich zwar nicht neue (vgl. Marcarbru), aber höchst seltene Kürzung der Rondeauform durch Fortlassung des ersten Gliedes tritt dort nur dieses eine mal in einer Pastorelle auf. Allerdings ist nun in dem Carmen Buranum der fünfte Vers im Verhältnis zum dritten konstant eine Silbe länger:

1) Der vierte Vers, ebenfalls in allen Strophen wiederkehrend, ist der Ankündigungsvers.

aber auch diese Variante ist uralt und schon beim ersten Troubadour vertreten. Die Strophe scheint den Dichtern, die den fremden Bestand der Carmina durch eigene Zusätze vermehrten, gefallen zu haben; denn sie verwandten sie zweimal. In Nr. 137, einem 5strophigem Liebesliede, aus dessen Strophenanfängen man das Akrostichon *P. A. Ave* herauslesen könnte. Nur einmal ist hier der letzte Vers um eine Silbe verlängert; die deutsche Zusatzstrophe hat in der unkorrigierten Fassung (*wizen* statt *verwizen*) ebenfalls Gleichheit zwischen Vers 3. und 5. Zweitens in Nr. 108, einem Chorliede („*cantemus*“), das vielleicht zur Tanzbegleitung diente („*in quo fit chorea*“); von den 6 Strophen haben drei den 6Si am Ende, die andern 5 Silben. Die deutsche Zusatzstrophe

Were diu werlt alle min
 Von deme mere unze an den Rin,
 Des wolt ih mih darben,
 Daz [der] chunich von Engellant
 Lege an minen armen

hat schon eine ganze Literatur von Deutungsversuchen hervorge-rufen; vgl. zuletzt O. Schumann, in *Hist. Vierteljschr.* 29, S. 297 ff. — Bei der fast epischen Breite der Darlegungen Schumanns muß auffallen, daß er meine Deutung (*Litbl.* 114): „einer singenden Tänzerin werden Worte an den um 1195 durch seine Gefangenschaft in Deutschland bekannten, vielleicht populären König Richard Löwenherz in den Mund gelegt“ so ganz stillschweigend über-gangen hat. Der von ihm bevorzugten Deutung, daß die Verse einem Epos entstammen können, ist die Tatsache entgegenzuhalten, daß diejenigen Abschnitte der CB, in denen die Zusatzstrophe Sinn und Bedeutung hat, keine Strophen aus Epen enthalten. Warum der Schreiber zu dem Trinkliede eines späteren Abschnittes, der sonst keine Zusatzstrophen enthält, eine Strophe aus dem Eckerliede hinzugesetzt hat, ist nicht geklärt. Nahmen außer den *clerici* noch andere junge oder alte *bibuli*, die des Lateins unkundig waren, am Gelage teil, oder geschah die Angabe nur, um dem Leser die Melodie des Liedes mitzuteilen?

In andern Fällen haben die durch den Inhalt oder die Zusatzstrophen als Tanzmusik kenntlichen Carmina Burana sich der damals in Deutschland als Tanzbegleitung üblichen Strophenarten bedient, wie ja auch natürlich ist. Meist dürfte hier die Zusatzstrophe das Original des Strophenschemas darstellen.

Gleichfalls in Bayern, in dem Kloster Moosburg, schrieb 1360 ein musikkundiger Mönch als Anhang zu einem riesigen Graduale (heute München Un. Bibl. 156) eine Anzahl von Liedern, „alte, moderne und eigene“, die er dazu bestimmte, die an fröhlichen Kirchenfesten immer mehr einreißenden *cantiones mundane* und *secularia parlamenta* zu ersetzen; wir fühlen uns da lebhaft an die ähnliche Notiz im Codex von Montserrat erinnert. Eine Übersicht über den Inhalt der Sammlung, verbunden mit einer Charakteristik der vorhandenen Formen, gab ich Zts. f. rom. Phil. L. S. 582 ff. Es stellte sich heraus, daß mehrere Lieder, und am konsequentesten gerade die neugeschaffenen, metrisch-musikalisch den Rondeaubau (ohne Binnenrefrains) zeigen. Einige Lieder, ohne Schlußrefrain, werden durch Wiederholung des Abgesanges zu Refrainliedern; vgl. das oben (S. 92) gedruckte Lied des Moniot de Paris. Die Lieder sind teils mit Überschriften versehen; zweimal „cum itur extra ecclesiam ad choream“, wobei man darüber zweifeln kann, ob das Lied auf dem Wege zum Tanz oder zum Tanze selbst gesungen wurde. Ersteres möchte ich von dem einen Liede, dem schon erwähnten „Gregis pastor Tytirus“ annehmen; es ist ein richtiger „Conductus“ (Geleitgesang) und hat keine Rondeauforn. In dem andern dagegen, „Mos florentis“ (Anal. XX 178, Mel. ib. S. 253) deutet außer der Form auch der Inhalt auf Tanzmusik. Die 2. Str. heißt:

Purpuranti sub candore	}	Mel. A
Puellarum vultui		
Presentetur in honore	}	A
Presul vacans cultui.		
Tangat, angat in chorea	}	B
Manuum congeries,		
Lata grata nam platea		
Ludi patet series.		
<i>Ergo tergo retrodata</i>	}	B
<i>Quavis iam mestitia,</i>		
<i>Plebs Mosburge doctrinata</i>		
<i>Gaude sub peritia!</i>		

Fast möchte man annehmen, daß die hold errötenden *puellae* nicht nur als Zuschauerinnen, sondern auch als Mittänzerinnen fungierten, alles unter den Augen der *peritia magistrorum*. Das gäbe ein hübsch erklärendes Pendant zu den Tanzgepflogenheiten der Benediktbeurener Scholaren.

Die bis vor kurzem unbekannte Tatsache, daß auch das Rondeau mit Binnenreimen in Deutschland vor 1400 nicht gänzlich unbekannt war, hat Handschin in einem 1933 in der Karl Neffschrift erschienenen Artikel („Die Schweiz, welche sang“) nachgewiesen. Die Handschrift Engelberg 314, aus dem 14. Jh. stammend, enthält acht lateinische Rondeaus, die bisher aus keiner andern Quelle bekannt sind und nach Form und Melodien späte Züge tragen. Interessant ist jedoch, daß am Rande der Handschrift neben jedem Liede die (leider verstümmelten) Initien deutscher Lieder stehen, die offenbar mit den lateinischen die Melodien teilten. Auch von diesen Stücken ist keins anderswoher bekannt, sie waren anscheinend weltlich, aber trotzdem kaum Vorbilder, sondern eher Imitationen. In demselben Artikel weist Handschin (S. 14 des Separatums) noch das Vorkommen von Rondeaus in zwei andern Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts nach. All das war keine Volksmusik, wie das französische Rondeau der Frühzeit, sondern experimentierender Import.

E. Böhmen.

Der Band I der *Analecta hymnica* gibt mit seinem Inhalt eine Vorstellung von der Pflege einer kunstvoll-mehrstimmigen, aber in manchen Punkten doch volkstümlichen Vokalmusik im Böhmen des 14. und 15. Jahrhunderts. In führenden kirchlichen Kreisen war man mit dieser Musik, soweit sie in der Kirche erklang, nicht immer einverstanden. Ein von Dreves (S. 7) zitierter Text der Prager Synode vom Jahre 1366 rügt: „... item quod runteli vel cantilenae dissolutae in missis et trophi in iubilis per clericos in organis minime vel etiam in aliis instrumentis decantentur“. Dieselbe Verfügung wendet sich gegen das Auftreten von „ludi theatrales, fistulatores, ioculatores“ bei kirchlichen Veranstaltungen. Die „runteli“ sind wegen des Zusammenhanges wohl kaum als „Rondelli“ (kanonartige Mehrstimmigkeit), sondern als „Rotundelli“ (= Rondeaus) zu interpretieren. Manches aus Anal. I könnte seiner Gesamtform nach als Rondeau angesprochen werden: einmal, in Nr. 149, finden sich Binnenrefrains. Auch in Böhmen gab es anscheinend direkte Beziehungen zwischen volkssprachlicher (tschechischer) und lateinischer Lyrik; denn Dreves erklärt zu einer Prager Handschrift, daß ursprünglich vor den Anfängen lateinischer Lieder Initien tschechischer Lieder gestanden haben. Mehrfach wird auch hier ein auf den ersten Anblick kanzonenhaft anmutendes Gebilde durch Repetition des Abgesangs in ein musikalisches

Rondeau verwandelt. Bekanntlich brachte das 14./15. Jahrhundert die Blüte der religiösen tschechischen Lyrik; ihren Höhepunkt erreichte sie in den Liedern des genialen Johannes Hus. Manche Sondererscheinungen, die sich in der lateinischen Lyrik Böhmens beobachten lassen, dürften aus Einflüssen der dortigen volkssprachlichen Lyrik herrühren.