



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

8. Die freien Formen.

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

8. Die freien Formen.

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

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

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

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

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

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

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

Bernart Marti (Ausz. Hoepffner):

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

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

Peire d'Alvernha (Zenker):

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

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

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

Die Form von Marti III gefiel einem Conductusdichter; man vergleiche

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

Der Conductus, von Dreves (Anal. XX, Nr. 51) nach den Hss. Stuttgart I Asc. 95 und Engelberg 102 ediert, steht noch in dem Graduale von Beromünster (vgl. Handschin in der Nef-Festschrift, S. 29) und einer aus Marbach stammenden Colmarer Hs., nach der Mone (Hymnen I, 55) ihn druckte. Nach der Stuttgarter Hs. ist der melodische Bau ABCD etc.; der von Dreves (ob nach allen Quellen?) gedruckte Refrain ist offenbar unecht. Sein Verfasser könnte, trotz der deutschen Quellen (die übrigens alle viel Französisches enthalten) Walther von Châtillon sein, der Bernart Marti (neben andern romanischen Sängern) auch sonst imitiert hat (s. oben S. 18). Walther hat mehrere Lieder freier Bauart geschrieben (s. Volkstum u. Kultur der Romanen IV, S. 204); das eine davon, die Pastorelle „*Sole regente lora*“, dürfte mit seiner originellen Form $a6' a6' a6' b_4 b_6 c_4 c_4 b_6$ (Reimwechsel mit bleibendem b), ein provenzalisches Lied imitiert haben, das Maus unter Nr. 57 verzeichnet (Bartsch 461, 3): $a6' a6' a6' b_4 b_4 a6'$.

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

9. Der musikalische Bau.

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

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