



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs

Marcabrustudien

Spanke, Hans

Berlin, 1940

10. Imitation bei den ältesten Troubadours. Tabelle der Verwendung der Strophenformen bei den frühen Troubadours.

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

Troubadours (im Gegensatz zu den gleichzeitigen Conductusdichtern) nicht gepflegt. Andererseits würde ein Versuch, bei diesen wenigen Melodien irgend einen Zusammenhang zwischen metrischem und melodischem Bau festzustellen, durchaus scheitern; dasselbe gilt von den Melodien des frühen Conductus. Eine Ausnahme bildet Rudel, der den metrischen (im Wesen musikalisch indifferenten) Kanzonenbau immer musikalisch unterstrich. In seiner klassischen Ausgabe Bernarts von Ventadorn (1915) hat K. Appel, der dies Problem mit gewohnter Klarheit erfaßte, das gesamte Material übersichtlich mitgeteilt und exakte Schlüsse daraus gezogen.

Die Melodie der einzigen mit Noten erhaltenen Kanzone Marcabrus, Nr. XIII, hat den Bau ABCD EFGH, ist also keine musikalische Kanzone; das Lied stammt, da positiv zu Amor eingestellt, vielleicht aus der Spätzeit. In einem andern Falle, bei der Pastorelle XXX, verfuhr der Komponist umgekehrt, indem er eine metrisch zweiteilige Form (7 a'a'a'b a'a'b) zu einer musikalischen Kanzone (ABAB CCD) machte. Auch in Nr. XVIII, dem frischen Schimpflied auf Amor, entspricht der metrischen Form a7'a'a'B3 a'b7 (Rondeauableitung) keineswegs die musikalische, ABA'CDE. Ähnlich hat er in seiner letzten Melodie, der von XXXV, dem berühmten Lavadorliede, dem metrisch „freien“ Bau durch Repetition einiger melodischen Zeilen gleichsam widersprochen: as bs a4 cs ds cs ds es fs: ABCDDAEFG. Da Marcabru mit dieser Praxis keineswegs allein steht, so hängt dieselbe nicht mit eigensinniger Willkür, sondern einfach mit der Tatsache zusammen, daß der Ursprung und das Wesen der meisten Strophenformen nicht im Musikalischen, sondern im Metrischen liegt; zum mus. Bau des Rondeaus vgl. oben Abschnitt 5.

10. Imitation bei den älteren Troubadours.

Unter Kontrafaktur versteht man in der Formengeschichte die genaue Übernahme einer älteren Strophenform oder Melodie. Mit dem Ausdruck Imitation bezeichne ich, jenen Begriff erweiternd, außerdem die Fälle, in denen ein Dichter durch ein älteres Schema deutlich angeregt ist.

Soweit sich von Wilhelm IX. aus Schlüsse ziehen lassen, strebte die erste Generation der Troubadours zwar nach Neuheit und Mannigfaltigkeit der Formen, war aber nicht immer imstande, etwas wirklich Neues zu bieten, da sie noch hart mit den ersten Schwierigkeiten einer neuen Dichtkunst zu kämpfen hatte (was die Dichter selbst öfters betonen). Man half sich durch Entlehnung

von Formen aus Nachbargebieten, dem Conductus und der Tanzmusik. Ein Typ, die Kanzone, tritt in der jungen Kunst zum ersten mal auf. Weil er neu war, wurde er beliebt: Cercamon und Rudel schrieben fast nur Kanzonen; unbelastet durch Tradition, bot die Form die beste Gelegenheit, immer wieder neue Strophenbilder zu erfinden.

Sicherlich war der Umkreis, der örtliche und der persönliche, in dem die provenzalische Sangkunst aus der Taufe gehoben wurde, kleinen Umfangs. Früh wies man schon auf das Limousin hin, die Heimat der Mundart, deren sich Wilhelm bediente, obwohl sie nicht seine Muttersprache war¹⁾. Es ist gewiß kein Zufall, daß im Kloster St. Martial in Limoges, der Heimat des Conductus und uralten Pflegstätte bester Kirchenmusik, zur Zeit Wilhelms die Lieder gesungen wurden, denen er die Formen, vielleicht auch die Melodien der meisten seiner Lieder entlehnt hat²⁾.

Die Enge des Kreises und der Mangel an Kunsterfahrung hatte zur Folge, daß die ersten Vertreter der neuen Kunst sich gegenseitig anregen mußten. Die Übernahme fremder Strophenformen und Melodien wurde ein Brauch, der sich bis in späte Zeiten fortsetzte und in gewissen Gattungen fast obligatorisch wurde; der Grund mag darin liegen, daß die Verfasser oft Joglars waren, die zwar singen und dichten, aber nicht komponieren konnten (*artis musicae expertes*), ferner in der Absicht einer leichten und weiten Verbreitung³⁾.

Die folgende Liste soll ein Bild von dem Umfange geben, in dem in den zwei ersten Dritteln des 12. Jh.s die Imitation geübt wurde.

- | | |
|---|---|
| 1) Conductus <i>Promat chorus</i> ⁴⁾ | |
| a11 a11 a14 | Wilhelm IX., Nr. I—III,
Marcabru XXIV (m. Binnenreimen); |
| 2) Conductus <i>In laudes Innocentium</i> ⁵⁾ | |
| a8 a a B4 N8 B4 | Wilhelm, Nr. IV, V, VII; |
| 3) <i>Ecce letantur omnia</i> ⁶⁾ | |
| 8 a a a b a b | Marcabru XXIX; |

1) Jeanroy hat in seiner klassischen Poesie des Troubadours (I S. 44 ff.) dieser Frage ein aufschlußreiches Kapitel gewidmet.

2) Vgl. die oben S. 1, Anm. 2 genannte Studie.

3) Vgl. meine Studie „Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfr. Lyrik“, Zts. für frz. Spr. u. Lit. LI (1928) S. 95 ff.

4) Vgl. oben S. 15.

5) Anal. hymn. 45b, Nr. 81.

6) S. oben S. 21.

- 4) *De ramis cadunt folia*¹⁾
 as bs as b₄ as b₄ Marcabru XXXIII;
- 5) Wilhelm Nr. XI
 8 aaab Marcabru VI und XXIII;
- 6) Wilhelm Nr. X
 8 abba ab Rudel VI; vgl. B. Marti VI: 7 ab'b'a ab';
- 7) *Letamini plebs hodie*²⁾
 10 a'a'b'b' Marcabru IX;
- 8) Cercamon I
 8 abab cd Peire d'Alvernha, Ba. 323, 5 (unecht?);
 vgl. Marcabru XXXVI: 7 a'b a'b c'd';
- 9) Cercamon IV
 8 abab ccd Rudel V; vgl. Marcabru XXVIII: 7 a'b'a'b'
 c'e'd', und XLII: 7 a'b' a'b' ccd'; B. von
 Ventadorn XXX: 7 a'b a'b c'e'd' (= B.
 Marti VIII);
- 10) Marcabru XV und XXII
 8 aab aab Peire d'Alvernha XII, Mönch von Montau-
 don I; vgl. Marcabru XLI: 8 aab ccb;
- 11) Marcabru XVI, XX, XX^a
 a₄abs c₄cb Peire d'Alvernha XIV;
- 12) Marcabru XXX
 7 a'a'a'b'a'a'b' vgl. Raimbaut von Orange I: 8 aaab aab;
- 13) Marcabru VIII
 8 aabab vgl. Mönch von Montaudon IV: asab₄ab;
- 14) Marcabru XXXVIII
 7 a'b a'b cde' vgl. Bernart Marti VII^a (8 Si);
- 15) Marcabru XXXVII
 7 a'b'b'c' a'd' vgl. P. d'Alvernha 323, 6 (unecht?):
 7 a'bbc a'de
- 16) Marcabru XXXIV u. XXXIX
 8 ababedc vgl. P. d'Alvernha VI: as bs ab c₁₀ d₁₀ c;
- 17) Marcabru XVIII
 a₇'a'a'B₃ a'b₇ vgl. *Mundus a munditia*; a₇a a b₃ a b₇;
- 18) Rudel IV
 8 abba ccd Raimbaut von Orange XXIV, B. von Ven-
 tadorn V, Peire Rogier VIII, Walther
 von Châtillon II (Ausg. Strecker I);

1) S. oben S. 23.

2) Text s. in meinen „Beziehungen“ S. 23.

19) Rudel II

7 a' b c' d a' c' e vgl. Peire Rogier I: 7 abc' d ac' b' (b' weibliche Bildung von b);

20) Peire d'Alvernha XV

7 ab' b' a ccb' vgl. *Anni novi reditus* (Anal. L, Nr. 345), von Guido von Bazoches: 7 abab ccb;

21) Bernart Marti II

7 aaabab Abaelard, Versikel eines Planctus (s. „Beziehungen“ S. 116).

Diese Liste läßt sich leicht erweitern; man vgl. das Formenverzeichnis der Appelschen Abhandlung über Raimbaut von Orange, Abh. der Göttinger Ges. d. Wiss. 1928, S. 68 ff.

Bei dieser Gelegenheit seien einige Fälle von Konkordanz zwischen geistlicher und weltlicher Liedkunst nachgetragen.

„Vhe!“ proclamat clericorum	Faus est qui a esciënt
Pauperum elegia,	Velt sor gravele semer,
Cum omnino virtus morum	Et cil plus qui entreprent
Vilescat eximia.	Volaige feme a amer;
Pauperis prudentia	On n'i puet raison trover:
In conspectu prelatorum	Tost aime et tost s'en repent
Obmutescit, et eorum	Et tost fait celui dolent
Gaudent illi gratia,	Ki plus s'i quide fiër. [durer.
Qui preclara tribuunt exennia.	Li mals d'amors m'ocist, je ne puis

Der Conductus steht dreistimmig, mit einfacher Grundmelodie auf fol. 241 des Laurentianus Plut. XIX 1; die französische Strophe ist die erste von Rayn. 665, einem Rügelied des Arraser Kanonikus Simon d'Authie, der in den 20er Jahren des 13. Jh.s dokumentarisch belegt ist¹⁾. Die auffallende Länge des letzten Verses (11 Si) hat bei dem Trouvère-Lied ihren Grund darin, daß es sich um einen Kehrreim handelt, der, da hier parodistisch gebraucht, aus einer andern Quelle, wahrscheinlich einem Tanzliede stammt; es ist anzunehmen, daß die Form des Conductus dem Trouvèreliede entlehnt ist. Die Conductusmelodie ist kanzonenförmig gebaut; sie dürfte mit der mir vorläufig unbekanntem des Originals übereinstimmen, die in 2 Hss. erhalten ist.

Verschieden sind die Melodien folgender zwei Strophen:

Presul nostri temporis	Bois ne lis ne rose en mai
Patrie presidium,	Ne me fet mie chanter,
Emulandi decoris	Mes amors qui en esmai
Et virtutis premium,	Me tient sanz guerredoner;
Sanguinem patricium,	Veillier me fet et penser,
Actus augens Hectoris	N'autre guerredon n'en ai

1) Den Text s. bei Jeanroy-Långfors, Chansons satiriques et bacchiques, Nr. XXIV.

Vires frangit hostium,	Fors desir et esgarder;
Annis dignus Nestoris,	De tant mon cuer bon gré sai
Probis prestans premium.	Quant li plect a endurer.

Der im Laurentianus (fol. 211) erhaltene Conductus, feiner Lobpreis eines hohen Kirchenfürsten, lieferte offenbar dem unbedeutenden, anonymen Liebeslied (Rayn. 96)¹⁾, die metrische Form, — wofern nicht beide Lieder auf ein unbekanntes, bedeutenderes Trouvèrelied zurückgehen.

Gleiche Melodie dagegen haben folgende beiden Strophen:

Quid frustra consumeris,	Bien font Amors leur talent
Ypocrita,	Qui si m'ont mis
Quid laudari niteris	En destroit a esciënt,
Mente sollicita?	Dont je sui si surpris
Quid te rebus ingeris	Que riens ne m'enbelist tant,
Et vetita	Ce m'est avis,
Ardenter complecteris	Conme estre loig de la gent
Non curans licita?	A une part soutis.
Vide quia merita	Adonc remir son cler vis
Iam amiseris,	Mil foiz en pensant
Dum laudem consequeris	Maugré felon mesdisant
Et sic operis	Qui du douz päis
Perit merces debita!	M'ont fet lonc tens estre eschis.

Der Conductus steht im Laurentianus in derselben Abteilung dreistimmiger Stücke (fol. 227') wie die beiden vorher gedruckten; der Abschnitt enthält noch weitere, früher von mir festgestellte Fälle von Übereinstimmung mit weltlichen Melodien. Der Verfasser des altfr. Liedes (Rayn. 738)²⁾ ist Thibaut de Blason (gest. 1229, Seneschal von Poitou), der, obwohl er Ritter war, auch sonst bei der Conductusmusik Anleihen machte; vgl. darüber meine „Beziehungen“ S. 32. Sein Lied fand Anklang und wurde in zwei andern Stücken imitiert, in dem religiösen Rayn. 1247^a (neue Melodie)³⁾ und dem primitiven Liebesliede Rayn. 1979 (Mel. mir noch unbekannt)⁴⁾; in den drei romanischen Stücken weichen die Reime am Strophenschluß leicht von denen des Conductus ab (bb statt ab).

Folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Verwendung der einzelnen Strophentypen bei den älteren Troubadours; in den Kolonnen werden auch die Ableitungen berücksichtigt.

-
- 1) Den Text s. bei Spanke, Altfr. Liedersammlung (1925), S. 231.
 - 2) Text u. Mel. s. bei Beck, Chansonier Cangé II, S. 40.
 - 3) Text s. bei Järnström-Långfors, Chansons religieuses II, S. 95.
 - 4) Text s. Spanke, Liedersammlung, S. 84; das Lied leitet in der Hs. eine Gruppe (XLIII—XLVI) von auffallend primitiven Liedern ein.

	Vierzeiler	2 teil. Str.	Rondeau	Reihenstrophe	Kanzone	freier Bau	Romanze	Summe
Wilhelm IX.	1	3	6		1			11
Cercamon					7	1		8
Marcabru	3	12	5	2	14	5		41
Rudel					6			6
B. Marti			1	1	7	2		11
P. d'Alvernha		4		1	7	6	1	19
B. de Ventadorn				5	29	10		44
R. d'Orange		4		1	8	26	1	40
Summe	4	23	12	10	79	50	2	180

II. Der Inhalt der Lieder Marcabrus.

A. Allgemeines.

Oben (S. 9) wurde schon angedeutet, daß von den Ausdrücken, mit denen man im Mittelalter die an Ritterhöfen auftretenden Vokalmusik-Solisten bezeichnete, „Troubadours“ der feinste und anspruchsvollste ist. Umfassender und eine tüchtige Stufe niedriger ist die Bezeichnung „Joglar“, mit der wir den Begriff „Vortragskünstler“ (Gegensatz: „Dichter-Komponist“) zu verbinden gewohnt sind.

Marcabru nennt sich nie „joglar“; und wenn ihm in einer Tenzzone der Partner diesen Titel zuwirft, geschieht es nur, um ihn zu ärgern. Zwei andere Ausdrücke gab es, die ohne Wertnuance die soziale Stellung des Lohnsängers bezeichnen: „sirven“ und „soudadier“. Den ersteren braucht einmal Cercamon (V, 25) mit Bezug auf die in der vorigen Strophe genannten Trobadors; aus der Stelle geht nicht klar hervor, daß „sirven“ ein präziser Gattungsname ist, aber es gibt zu denken, daß man von ihm das Wort *sirventés* (= Lohnsängerlied) abgeleitet hat. Gebräuchlicher war jedenfalls die Bezeichnung *soudadier* (= Soldempfänger), die sowohl Cercamon als Marcabru von ihrem eigenen Stande gebrauchen; mit „Soldat“ hat das nichts zu tun, ebensowenig wie die *soldatariae*, von denen behördliche Verfügungen reden²⁾.

1) Vgl. Anglès, *Musica a Catalunya*, S. 326, Anm. 2; andere Zeugnisse s. bei R. Lapa, *Origens de Poesia lirica em Portugal* (1929), S. 256.