

529
12. 11. 1930

WMA

NEUPHILOLOGISCHE MITTEILUNGEN

EINUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

1930

HERAUSGEBER

ARTHUR LÅNGFORS

ORD. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOGIE

UND

HUGO SUOLAHTI

ORD. PROFESSOR DER GERMANISCHEN PHILOGIE

DER NEUPHILOLOGISCHE VEREIN
IN HELSINGFORS

1930

constater que les trois miracles qui nous intéressent ici figurent dans le manuscrit de Soissons dans un ordre correspondant, c'est-à-dire que les deux premiers se suivent immédiatement et que le troisième vient après un certain intervalle:

N° 25 (fol. 55 v°) *Des cinc roses . . .*

26 (fol. 56) *D'un moine resuscité . . .*

34 (fol. 67 v°) *Le miracle du Sarrazin . . .*

On voit qu'il y a, dans le manuscrit de Soissons, un intervalle de douze feuillets entre le deuxième et le troisième miracle. Si l'hypothèse émise ci-dessus, selon laquelle les deux feuillets conservés seraient le premier et le dernier d'un cahier, est exacte, cela supposerait des cahiers de douze feuillets. Mais le manuscrit perdu a pu représenter une rédaction abrégée ne donnant qu'un choix de miracles.

Arthur Långfors.

Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters.

In einem Aufsätze *Das lateinische Rondeau* (*Zts. für frz. Sprache und Lit.* LIII, 113) habe ich eine mit der Rondeauform des französischen Tanzliedes in ihrem metrischen und musikalischen Aufbau identische Art des mittellateinischen Liedes auf ihre formalen Elemente und deren Vorgeschichte hin untersucht, um eine Unterlage für die Eingliederung der Gattung in die Geschichte der Metrik und Musik des Mittelalters herzustellen. Bei dieser erstmaligen Behandlung des Stoffes konnten viele wichtige Fragen nur gestellt oder berührt werden.

Eine der einschneidendsten dieser Fragen war die nach der Verwendung der lateinischen Rondeaux, für die man nur auf Vermutungen angewiesen sein konnte. Ein bedeutsames Licht in dieses Dunkel warf eine Notiz H. Villetard's, die ich (dank einem Hinweise von Fr. Ludwig) im Nachtrage

des genannten Aufsatzes (S. 147) zum Abdruck bringen konnte, — eine Verspätung übrigens, die der Objektivität der vorher gemachten Feststellungen vielleicht eher genützt als geschadet hat.

Darf man es wagen, die Angabe Villetard's, man habe Anfangs des 18. Jahrhunderts zu dem Rondeau *In hac die Dei* in der Kirche feierlich, offiziell einen Tanz ausgeführt, auf die Frühzeit des lateinischen Rondeaus, das 12. und 13. Jahrhundert, auszudehnen? Vielleicht sogar auf die musikalischen Vorstufen des Rondeaus, in erster Linie auf die lyrischen Einlagen in Dramen? Und: wie gelangte das Rondeau in die Kirche? Bestand es schon vorher in der volkssprachlichen Dichtung? Anders ausgedrückt: Wurde die Tanzform des Rondeaus von draussen in die Kirche getragen, oder hat sie sich innerhalb der Geschichte der musikalischen Formen der Kirchenmusik entwickelt, um dann draussen, im profanen Tanze, eine äusserst reiche, zeitlich und örtlich weit verzweigte Entwicklung anzutreten? Hat man überhaupt in der Kirche im Mittelalter getanzt? — Die nachfolgenden Ausführungen versuchen, auf einen Teil dieser Fragen Antwort zu geben.

I

Die von Villetard 1910 aufgestellte Forderung:¹ «Uno studio metodico sulla danza liturgica riuscirebbe utile...» wurde schon 1914 in mustergültiger Weise erfüllt: in dem Aufsatze *La Danse dans les Églises* von dem Benediktiner Dom L. Gougaud in der *Revue d'Histoire ecclésiastique* XV (1914). Das dort beigebrachte Material ist sehr reichhaltig und gut kritisch gesichtet, so dass ich in den zunächst folgenden Ausführungen seine vorsichtig formulierten Resultate unverändert übernehmen konnte.

[Die Fälle, in denen nach alten Zeugnissen in christlichen Kirchen getanzt wurde, sind nach Art und Ursprung in drei Gruppen zu gliedern: Im Heidentum spielte der Tanz eine

¹ *Rassegna Gregoriana* IX (1910), col. 533.

bedeutende Rolle im Kulte; man denke nur an die uralte Genossenschaft der römischen Salier. In der Zeit der frühen Christen scheint der Brauch des kultischen Tanzes, besonders im Oriente, ebenfalls geübt worden zu sein. Zu den Belegen Gougaud's lässt sich ein von P. Wagner (*Einführung in die greg. Melodien* Bd. I³ (1911), S. 16) mitgeteiltes Zitat hinzufügen, nach dem man zur Zeit des Athanasius in Milet Hymnengesang mit Tanzbewegungen begleitete. Die Kirche verhielt sich dem kultischen Tanz gegenüber stark ablehnend. Einige Zeugnisse deuten auf häretisches Milieu; nicht ganz unverdächtig ist ferner eine von P. Alfarc (Hoepffner-Alfarc, *La Chanson de Sainte Foy*, Bd. II (1926), S. 75) zitierte Stelle aus apokryphen *Acta Johannis*, nach der schon Christus selbst beim letzten Abendmahle mit seinen Jüngern einen Reigentanz aufgeführt habe.¹ — Aber nicht nur im Kulte, sondern auch im Volksleben des Heidentums war der Tanz sehr lebendig gewesen, natürlich in den Provinzen des Westens ebenso wie in Rom und im Orient. Diese Volkstänze, die anscheinend von jeher mit bestimmten Zeiten (Kalenden des Januar, Frühlingsanfang) eng zusammenhingen, hätten nun von der Kirche, die so manchen alten Bräuchen gegenüber kluge Duldung beobachtete, kaum eine (sicher aussichtslose) Bekämpfung erfahren, wenn man sie nicht oftmals ärgerlicherweise in die Kirche verlegt hätte. Die Gründe für diese viele Jahrhunderte lang (vom 6. bis ins 17.) fortgesetzte Übung darf man (wenigstens für die früheren Zeiten) in ganz einfachen Tatsachen: dem Fehlen geeigneter Räumlichkeiten bei Nacht oder schlechter Witterung u. ä. erblicken. Jedenfalls wird nirgends überliefert, dass die *chori secularium* und ihre *cantica*

¹ Der von Alfarc hier nicht angeführte interessante Kontext, ein längerer hochrhetorischer «Hymnus» Christi, macht es sehr zweifelhaft, ob überhaupt der Text wörtlich aufgefasst werden darf; vgl. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Tomus XIII, col. 169 (Florenz 1767). Auf das apokryphe Entstehen deutet u. a. die Erwähnung des Flötenspiels; Flötenmusik war im frühen Christentum als spezifisch heidnisch verpönt.

turpia irgend etwas mit religiösen Dingen zu tun hatten. Übrigens waren die Schuldigen meistens Frauen (*mulieres, puellae*); wenn öfters von Vigilien der grossen Feste die Rede ist, so dürften auch hier wohl praktische Gründe, z. B. die Arbeitsruhe am folgenden Tage, eine gewichtige Rolle gespielt haben. Durchweg werden in den verbietenden Konzilienbeschlüssen Tanz und Gesang zusammen genannt. Jedenfalls diente der Gesang als Begleitmusik; Instrumente werden nicht genannt. Die Art des Tanzes war wohl, wie in der Regel im Mittelalter beim Massentanz, der Reigen. Der Inhalt der Begleitlieder ist uns unbekannt; es dürfte nicht angebracht sein, die oft zitierte Nachricht über das Farolied: «Ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora ita canentium, feminaeque choros inde plaudendo componebant...» auf die primäre Bestimmung des Faroliedes auszu dehnen. Vermutlich haben die Frauen die oft gehörte Melodie erst nachträglich, unverändert oder rhythmisch zugestutzt, für ihre Tänze verwertet.

Leider schweigen die von Gougaud (*l. c.*, 11–14) zitierten Quellen über die für uns interessanteste Zeit, das 11. u. 12. Jahrhundert.¹ Dafür ist die erste Nachricht der folgenden Periode, ein Verbot des Konzils von Avignon vom Jahre 1209, besonders wertvoll, da sie mehrere Gattungen der verbotenen Genüsse unterscheidet: «Statuimus, ut in sanctorum vigiliis in ecclesiis historicae (*histrionae*) saltationes, obsceni motus seu choreae non fiant, nec dicantur amatoria carmina vel can-

¹ Die Lücke lässt sich vielleicht ausfüllen. Nach Alfarc *l. c.* S. 70 schreibt kurz nach 1010 Bernard von Angers über einen Brauch in der Kirche zu Conques: Nach alter Sitte machen die Pilger dauernd in der Fides-Kirche ihre Vigilien, mit Kerzen und Lampen. Da sie die lateinischen Gesänge des Officiums nicht verstehen, helfen sie sich über die Langeweile der Nacht durch ungebildete Lieder und anderes dumme Zeug (Tänze?) hinweg. — In dem nach dem letzten Herausgeber (Alphonse Bayot, *Le Poème moral*, Brüssel 1929) am Ende des 12. Jhs. verfassten *Poème moral* heisst es am Ende einer auf die Vigilien bezüglichen Strophe (Vers 5200):

Mais encor i at teils qui dancent el moustier.

tilenae ibidem». Die hier genannten *thoreae* sind uns in ihrer Ausführung und Begleitmusik kein Geheimnis mehr: es handelt sich jedenfalls um die *danses de carole*, die im 13. Jahrhundert von gesungenen Rondeaux und Virelais begleitet wurden, deren Texte und Melodien, soweit sie erhalten, uns in der schönen Ausgabe von Fr. Genrich (*Rondeaux und Virelais*, Bd. I 1921, u. II 1928) bequem zugänglich sind.]

II

Die beiden bisher besprochenen Arten von Tänzen in der Kirche waren darin grundverschieden, dass bei der ersten der Tanz einen unverkennbaren, wenn auch von der Behörde verpönten Teil der religiösen Betätigung bildete und sich wohl auch in seiner Musik irgendwie den jeweilig üblichen Gepflogenheiten einfügte, während die zweite Art, von draussen in den heiligen Bezirk einbrechend, in demselben durchaus ein fremdes, unerwünschtes Element bildete.

Eine jetzt zu besprechende dritte Art hat mit jeder der beiden vorigen etwas gemeinsam und ist doch von beiden stark verschieden. Es handelt sich um Tänze, die im Mittelalter von Klerikern, oder von Laien auf Veranlassung von Klerikern in Kirchen aufgeführt werden. Zwei wichtige Quellen aus weit voneinander entfernten Gebieten geben ausser Kompositionen für den kirchlichen Tanz auch eine Art/Begründung bzw. Entschuldigung dieser Schöpfungen. In dem berühmten, vielbesuchten katalanischen Wallfahrtsort Montserrat wurden im 14., wahrscheinlich schon im 13. Jahrhundert lateinische Lieder/von den Pilgern nachts in der Kirche und tagsüber auf Plätzen als Tanzbegleitung gesungen. Diese Lieder waren von Mönchen des Klosters verfasst worden, um die unerwünschten, sonst üblichen Tanzlieder zu ersetzen.¹ Ebenfalls im 14. Jh. dichtete in Deutschland ein sangeskundiger Klosterschulmeister für seine *Clericuli* eine Reihe von Kantio-

¹ Vgl. Dom Gr. Sunyol, *Els Cants dels Romeus...* in *Analecta Montserratensia* I, (1917).

nen, die sie an ihrem Spezialfeste, dem Wahltage des Kinderbischofs, zum Tanze (Ausdrücke *chorea, tripudiare*) singen sollen — «ne secularia parlamenta nec non strepitus clamorque et cachitus mundanarum cantionum in nostro choro invalescant».

Der Verfasser, Johannes decanus, der, wie er ausdrücklich betont, auch älteres Gut mit in seine kleine Sammlung aufnimmt, bezieht sich dabei auf ein (von Gougaud nicht angeführtes) *concilium Lugudunense*.¹ Hier wird also nicht, wie in Montserrat, der Tanz von draussen durch Laien in die Kirche hineingetragen, sondern nach altem Brauche von Klerikern ausgeübt. Im zweiten Teile seiner genannten Abhandlung führt Gougaud eine Anzahl anderer Quellen ähnlichen Inhaltes an (S. 229 ff.). Wir erfahren hier, dass die kirchlichen Tänze an bestimmte Feste gebunden waren: Ostern, Nikolaus (*Protector clericorum*), Weihnachten und die darauf unmittelbar folgenden Feste. Im 12. Jh. erwähnt der Liturgist Jean Belet vier bestimmte Anlässe für Klerikertänze: die Diakonen tanzten am Stephanstage, die Priester am Feste Johannis Evangelistae, die *pueri* (*clericuli*) auf Innocentes, die Subdiakonen auf Beschneidung oder Epiphanie; das Volk tanzte auch an andern Tagen in der Kirche. Anscheinend führten die Subdiakonen den Spitznamen *Stulti*; sollte daher der Ausdruck *missa stultorum* (Narrenmesse) stammen? Dann wäre der dabei auftretende *Asinus*² nicht nur eine Figur aus der Weihnachtslegende, sondern auch eine Art Repräsentant der Subdiakonen.³ Aus den zahlreichen weiteren Zeugnissen, die

¹ Vgl. Dreves, *Analecta hymnica* 20 (1895), S. 22.

² Zum Ausdruck *Asinus* vgl. die Bezeichnung *Mulus*, die in Deutschland noch heute dem Abiturienten, der noch nicht die Universität bezogen hat, scherzhaft beigelegt wird.

³ Eine grosse Rolle spielt bei diesen Klerikerfesten und den damit zusammenhängenden Texten der *Baculus*. Es ist dies der zeremonielle Hirtenstab, den bei feierlichen Anlässen nicht nur der Bischof (bzw. Abt), sondern auch der Cantor trug. Nun gab nach einem alten Rituale von Tours dort an der ersten Vesper des Stephanusfestes der richtige Cantor bei der Magnificat-Stelle: «deposuit potentes de sede» seinen *Baculus* und damit seine Funktionen an einen Diakonen

Dom Gougaud beibringt, geht hervor, dass der Klerikertanz weit verbreitet war und bis ins 18. Jh. hinein zu verfolgen ist.

III

Hinsichtlich des Entstehens dieser stark ins Weltliche hinüberspielenden Festesfreuden des mittelalterlichen Klerus (an die sich auch gelegentlich eine *collatio cum vino rubro et claro* anschloss), wäre es wohl unrichtig, wenn man auf die im frühen Christentum anscheinend sporadisch auftretenden gottesdienstlichen Tänze zurückgreifen wollte. Ich denke, die Erklärung des Tanzes als Ausdruck erhöhter Festesfreude (auch heute noch wird in Frankreich in Internaten unter geistlicher Leitung bei der Réveillon-Feier gelegentlich von den jungen Leuten getanzt) dürfte völlig genügen.

Nicht ohne grösseres Interesse ist die Frage nach der Musik, die diese Tänze begleitete. — Vor 1100 gab es kaum eine von der Liturgie völlig losgelöste Kirchenmusik.¹ Die Form des Reigentanzes ist so locker, dass sie die Anwendung aller möglichen Melodien zulässt: man nahm die Musik, die man hatte und kannte. So hören wir (Gougaud, 235), dass man auf Ostern in Auxerre feierlich, — auch die Kanoniker tanzten mit, — mit Orgelbegleitung zur Melodie der Sequenz *Victimae paschales* tanzte,² wobei sich die Tänzer einen Ball zuwarfen. Für unser musikalisches Empfinden ist es sehr auffallend, dass man zu einer Melodie tanzte, die einer festen Rhythmik entbehrte; aber ausschlaggebend war wohl die Be-

ab; ebenso gelangte der Hirtenstab bei der Einleitung des Johannes-Officiums an einen *Cantor presbyterorum* und auf Innocentes an den *Cantor Puerorum*; auf *Circumcisio* wurde dann anscheinend der *Baculus* vom *Cantor Subdiaconorum* an seinen richtigen Inhaber zurückgegeben. Vgl. hierüber E. Martène, *De antiquis ecclesiae ritibus*, Antwerpen 1757, Bd. III, col. 108 ff.

¹ Auch die Tropik, trotz ihres nur ausschmückenden Charakters, hat enge Beziehung zur Liturgie.

² Nach Quelle: «*prosam antiphonabant*», d. h. man sang in zwei Chören.

liebtheit des höchste Begeisterung ausdrückenden Textes und der herrlichen Melodie; und bei genauerem Zusehen lässt sich nicht verkennen, dass dieser Sequenz eine Rhythmik innewohnt, die recht wohl einem taktmässigen, feierlichen Dahinschreiten zu Grunde gelegt werden konnte.

Noch eine andere Art der liturgischen Musik wird ausdrücklich als Begleitmusik für Tänze erwähnt: die Antiphonen. In einer frühen *Passio Leodegarii* (*Mon. Germ. hist., Scr. rerum Merov. V, 299*) heisst es nach Gougaud: «... clerici tripudeant cum antiphonis.» Genaueres besagt eine Notiz des Liturgikers Durand, nach der an der Vigil des Stephansfestes die Diakonen zu Ehren ihres Schutzpatrones «. . in tripudio convenientes cantant antiphonam de Sancto Stephano.» Beachtung verdient auch die Mitteilung (Gougaud, 256), man habe in Limoges am Festtage des Schutzpatrons Martial in der Kirche zu Psalmen getanzt, die von den Sängern vorgetragen und von den Tänzern durch den Refrain abgeschlossen wurden:

Sen Marsau, pregat per nous,
Et nous epingarem per bous.¹

Der Brauch hielt sich bis ins 17. Jahrhundert. Gemeinsam ist den letztgenannten Fällen, dass es sich um Texte handelt, deren Vortrag zwischen mehrere Chöre bzw. zwischen Vorsänger und Chor geteilt war. Alle diese Gebiete der kirchlichen Poesie sind, was den Text angeht, reich an hochpoetischen Ausdrücken, die teilweise geradezu zum Tanzen auffordern.

Die bisher genannten zu Tänzen gesungenen Stücke waren nicht eigens für den Tanz verfasst. Vielleicht handelt es sich um solche auch in dem nach einem Rituale der Kollegialkirche von Besançon von Dom Gougaud (S. 255) angeführten Zitat: «... fiunt choreae... cantando aliqua carmina, ut in processionariis continetur.» Es ist nicht unwahrscheinlich, dass man auch richtige Prozessionslieder, wie *Salve festa dies* oder Litaneien gelegentlich zum kirchlichen Tanze sang. Eine be-

¹ Bous ist wohl dialektal für vous (so immer im Gaskognischen).

stimmte Art Kompositionen, die Conductus, waren ebenfalls ursprünglich dazu bestimmt, Marschbewegungen zu begleiten. Man vergleiche z. B. den Conductus *Sollemni gaudio* (Dreves, *Analecta hymnica* 45 b, 78), Str. II:

Precedant clerici,
Succedant laici
Tripudio.

Ob hier *tripudium* in dem eigentlichen Sinne (Tanz) oder, wie sonst öfters, in übertragener Bedeutung (höchster Jubel) gebraucht ist, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden; ich möchte ersteres für wahrscheinlicher halten. Eine gewisse Beziehung zwischen den Conductus und dem kirchlichen Tanz wird ferner dadurch hergestellt, dass auch erstere in der Regel gerade für die Feste bestimmt sind, an denen Tänze aufgeführt wurden; der eben genannte bezieht sich z. B. auf Nikolaus, den Schutzpatron aller Kleriker.

IV

Innerhalb des für die Entwicklung kirchlicher und weltlicher Lyrik und Musik so ungemein schöpferischen 12. Jahrhunderts ging man dazu über, für den Tanz der Kleriker eigene Melodien zu schreiben. Eine nähere Betrachtung der hier vertretenen metrischen und musikalischen Formen, die vielleicht zu literaturgeschichtlichen Folgerungen führt, bringt uns in den Mittelpunkt dieser Untersuchung.

Dafür, dass vor 1100 besondere, für den Tanz bestimmte Lieder in der mittellateinischen Literatur bestanden haben, liegen keine Anzeichen vor; es ist auch kaum wahrscheinlich. In meiner obengenannten Untersuchung über das lateinische Rondeau wurde gezeigt, dass alle lateinischen Rondeaux eine metrisch-musikalische Form aufweisen, die im Grossen und Ganzen der schon bekannten des französischen Rondeaux entspricht; nur ist dort die Formel freier, allgemeiner. Der klassische Bau des französischen Rondeaux ist bekanntlich: Zweiteiliger Refrain, Textzeile, formal entsprechend dem ersten

Refrainteile, erster Refrainteil, zwei Textzeilen, formal entsprechend dem Vollrefrain, Vollrefrain. (A B a A a b A B.) Der *vorgesetzte* Vollrefrain gehört nicht wesentlich zum Schema, besonders nicht bei mehrstrophigen Stücken; es handelt sich also um sechszeilige Strophen, wie sie auch im lateinischen Rondeau stark vertreten sind. Aber daneben existiert hier eine im Französischen in der Überlieferung fehlende vierzeilige Form, die sich zusammensetzt aus: Textzeile, Refrain (metr. musikalisch identisch damit), längere Textzeile, Langrefrain (der vorigen Zeile entsprechend); Kurz- und Langrefrain waren textlich und musikalisch ohne Beziehung zueinander. (a A b B.) Bemerkenswert ist dabei, dass im *musikalischen* Teil das zweite Prinzip, d. h. die Unabhängigkeit des Langrefrains vom Kurzrefrain, auch im sechszeiligen Rondeau nicht selten war: a A a b A B.

mel.: a a β β

Da das vierzeilige Rondeau sachlich und auch historisch (vgl. den Abschnitt: «Nebenformen» der Rondeau-Abhandlung) als primär erscheint, glaubte ich in ihm den Ausgangspunkt der Form erblicken zu müssen. Ein strikter Beweis hierfür lässt sich allerdings nicht erbringen. Etwas kompliziert wird die Frage dadurch, dass die Form des sechszeiligen Rondeaus eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Bau von antiphonalen Gesängen der Liturgie aufweist.¹ Es lohnt sich vielleicht, etwas näher auf die Sache einzugehen. Am anschaulichsten und bequemsten zugänglich ist das Material, das P.

¹ Ich wies darauf, l. c., S. 133, hin, ohne zu wissen, dass 1928 Scheludko im *Archivum Romanicum*, S. 118 ff., die Vermutung vertreten hatte, das französische Rondeau sei aus den kirchlichen Responsorien gesängen abzuleiten. Dieser Teil des sonst recht verdienstlichen Aufsatzes ist leider ganz verfehlt. Ich setze zur Kennzeichnung nur den Passus her: «Wenn wir nun schliesslich noch bedenken, dass die meisten alten Rondeaux in der Hs. der Bibl. von Montpellier erhalten sind, derselben Hs., der wir auch die Motette verdanken, jene andere Gattung afrz. lyrischer Gedichte kirchlicher Herkunft, so wird meine Vermutung, dass das Rondeau wie die Ballade aus Kirchengesängen entstanden sind...»

Wagner in der ersten Auflage seiner *Einführung in die gregorianischen Melodien* veröffentlichte. Nicht selten ist anscheinend in Alleluia-Versikeln der Bau, der uns in dem S. 222 publizierten *Alleluia in Communi Confessoris pontificis* entgegentritt:

Alleluia, alleluia, tu es sacerdos..... Melchisedech. Alleluia.
Mel.: A B X A B

Noch überraschender ist der Bau eines *Alleluia in festo S. Agnetis*:

Alleluia, alleluia. Quinque prudentes. Christo Domino. Alleluia.
A B A B X A B

(S. 223).

Vollständig ist die Übereinstimmung, wie man sieht, allerdings nicht. Am auffallendsten ist die Aufnahme der ersten Alleluia-Melodie im textlichen Teil, das eine mal am Schluss, das zweite mal am Anfang und am Schluss. Bei dem grossen Abstand, der die Form immerhin noch vom Rondeau trennt, scheint es mir unwahrscheinlich, dass sich aus ihr das Rondeau entwickelt hat. Vielleicht hat sie jedoch bei seiner Ausgestaltung zu einem sechs- bzw. achtteiligen Gebilde mitgeholfen. P. Wagner kennzeichnet das Bauprinzip der Alleluias mit Versikel als A B A, ein Prinzip, das auch anderswo in der religiösen Musik, z. B. bei Agnus-Tropen, auftritt und von der Grundform des Rondeaus (A A B B) nicht unerheblich abweicht. — Erst eine eingehende Vergleichung der in französischen Kirchen im 12. Jh. nachweislich gesungenen Melodien der Messantiphonen mit den erhaltenen Notre Dame-Rondeaux wird im Falle eines positiven Ergebnisses Schlüsse ermöglichen.¹

¹ In diesem Zusammenhang verdient Erwähnung der Refrain des rondeauartig gebauten, in meinem Rondeauaufsatz (S. 137) besprochenen Martialconductus *In laudes innocentium*, mit dem Wortlaut: *Alleluia Sit decus regi martyrum Et gloria*. Der Jubelruf *Alleluia* ist sonst dem Weihnachtsconductus in der Regel fremd und wird dort durch *Eia* ersetzt. Sollte er hier auf einen Zusammenhang mit dem Alleluia des Graduale hindeuten?

Der musikalische Aufbau A A B B kam (vgl. die «Nebenformen») auch in Stücken vor, die zwar einen Schlussrefrain, aber keinen Binnenrefrain besaßen und wahrscheinlich älter waren als die lateinischen Rondeaux. Darum ist es jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass das richtige Rondeau in Wirklichkeit eben so alt oder sogar älter ist als die Nebenformen, zumal da der Binnenrefrain (ohne Schlussrefrain) schon in Hymnen Abälards auftrat, die auch sonst wie Rondeaux gebaut waren.

Ob man zu den frühen Nebenformen des lat. Rondeaus getanzt hat, lässt sich nicht entscheiden. Immerhin verdient Beachtung, dass das eine der betr. Stücke (*In laudes innocentium Anal.* 45 b, 81) mit einem der obengenannten Klerikerfeste, dem der *clericuli*, zusammenhing; es heisst in Str. 1 ausdrücklich: «Psallat chorus infantium». Ein anderes der Stücke, eine lyrische Einlage in dem Danielspiel von Beauvais (Spanke, *Rondeau*, 135) wird in der Handschrift als *Conductus* bezeichnet, als Marschgesang; vielleicht war es ein feierlich tanzartiges Dahinschreiten. Ferner ist nicht zu vergessen, dass von späteren lateinischen Liedern mit nur musikalischem Rondeaubau (ohne Binnenrefrain) ihre Benutzung als Tanzmusik feststeht; näheres s. unten.

Als sicher dürfte es gelten, dass die regelrechten Rondeaux des Notre Dame-Repertoires von vornherein für den Tanz bestimmt waren. Zu der Angabe Villetard's über *In hac die Dei* (Spanke, *Rondeau*, 147) ist nach Gougaud (S. 235) hinzuzufügen: In Besançon tanzte der Klerus, wie eine Handschrift vom Anfang des 15. Jahrhunderts meldet, auf Ostern einen Tanz namens *bergerette*, nach der Melodie von *Fidelium sonet vox sobria*.¹ Wir erkennen darin sogleich das so beginnende Rondeau *Anal.* 21. 57, mit dem Bau: 10 a A

¹ Die Quelle Gougaud's (Leber, *Collection des meilleures dissertations* IX, 428) weiss von vier *cancelinae* (lies wohl *cantilenae*) *de resurrectione Domini* zu berichten, nennt aber leider nur *Fidelium sonet*. Die Handschrift war noch im 18. Jahrhundert in Besançon; die Melodie von *Fidelium* s. Leber *ib.*

a a A A¹ — a a a β a β. Eine weitere Nachricht überliefert (nach Gougaud, 236) ein Jesuit des 17. Jhs.: auf Ostern tanzte man, wie er selbst beobachtete, in Auxerre in mehreren Kirchen zu einer Melodie, «dont la mesure ternaire et le rythme sautillant rentrent bien dans le caractère des airs populaires appelés rondes.» Der Anfang des Begleitliedes lautete: *Filii et filie*. Ein Rondeau dieses Anfangs ist mir nicht bekannt; man könnte wohl denken an *Anal.* 21. 45: *Filii Calvarie*, oder 21. 67: *Transite, Sion filie*, — beides Osterrondeaux. Ferner tanzten in Châlons-sur-Saône am Pfingstnachmittage die Kanoniker auf der Wiese zu verschiedenen Liedern, u. a. auch nach der Melodie *Veni sancte Spiritus*. Es handelt sich natürlich nicht um die berühmte Sequenz, sondern das von Dreves (21. 80) fehlerhaft gedruckte Pfingstrondeau der Egerton-Handschrift.¹

Alle diese Zeugnisse für die Verwendung lateinischer Rondeaux zum kirchlichen Tanz sind jungen Datums. Aber es unterliegt kaum einem Zweifel, dass alle Rondeaux von vorneherein für den Tanz bestimmt waren, lateinische wie französische. Hier wirft sich die Frage auf: welche der beiden Arten ist die ältere? Die Überlieferungsgeschichte der Notre Dame-Rondeaux ergab keine Antwort auf diese Frage: anscheinend ist der rein musikalische Rondeaubau in den lateinischen «Frühformen» älter als die überlieferten lat. und franz. Rondeaux, — woraus, wie wir schon gesagt, nicht notwendig zu schliessen ist, dass es nicht ebenso früh richtige Rondeaux gegeben habe.

Als ich den Rondeau-Aufsatz schrieb und die reiche und alte Geschichte des Tanzes in der Kirche noch nicht kannte, schloss ich: der Tanz ausserhalb der Kirche ist älter als innerhalb, also ist das weltliche Rondeau (das französische) älter als das lateinische. Heute bin ich anderer Ansicht. Das musikalische Rondeau ist eine von den vielen grossen Schöpfungen des frühen 12. Jahrhunderts. Ob die Texte zuerst fran-

¹ Als der (fehlende) zweitletzte Vers dürfte *Da gaudium* zu ergänzen sein.

zösisch oder lateinisch waren, lässt sich mit Sicherheit nicht feststellen; vielleicht sind beide Arten gleich alt. Wahrscheinlich wird dieses sogar, wenn wir uns dazu entschliessen, mit der frühesten Geschichte des Rondeaus Abälard (Spanke, *Rondeau*, S. 138) in Verbindung zu bringen.

V

Wie wir sahen, tanzten die Kleriker, als das Rondeau noch nicht erfunden war, zu musikalischen Texten verschiedener Bauart. Das ausschlaggebende Moment für die Wahl war jedenfalls die Beliebtheit der Melodie. Wie lag die Sache beim Tanze der Laien? Wahrscheinlich war man auch hier nicht allzu wählerisch: ausser primitivsten, uns verschollenen Melodien wählte man solche, die möglichst weiten Kreisen bekannt waren; vgl. das oben zum Farolied Gesagte.

Von grosser Bedeutung für diesen Komplex ist eine Stelle der *Chanson de sainte Foy* (Hoepffner-Alfaric, Bd. I 225, und II 74), die von den Herausgebern in ihrer Bedeutung richtig erkannt, aber von Alfaric als Grundlage für doch wohl zu weit gehende Hypothesen benutzt worden ist. Die zweite Laisse beginnt:

Canczon audi q'es bella'n tresca,
 Que fo de razon espanesca;
 Non fo de paraulla grezesca
 Ne de lengua serrazinesca...
 Qui ben la diz a lei francesca,
 Cuig me qe sos granz pros l'en cresca...

Die dritte Laisse fügt hinzu, dass dieses Lied in weiten Gebieten, bei Basken, Aragoniern und Gaskognern bekannt ist, von Jungklerikern und Gelehrten (*gramadis*) vorgetragen wird und in seinem Inhalt mit den Passionslektionen (der hl. Fides) übereinstimmt. Die Laisse schliesst:

E si vos plaz est nostre sons,
 Aisi con'l guida'l primers tons,
 Eu la vos cantarei en dons.

Alfaric (II 31) will in der vom Dichter hier gepriesenen *canczon* eine lateinische Quelle erblicken und zwar eine erhaltene, von ihm im Anhang abgedruckte (II 189) *Passio metrica Sanctorum Fidis et Caprasii* in leoninischen Hexametern. Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschliessen. Von der lateinischen Quelle, die der Dichter benutzte, war schon in der ersten Laisse die Rede:

Legir audi sutz eiss un pin
Del vell temps un libre latin.

In der zweiten Laisse redet er, wie A. Thomas¹ richtig bemerkte, jongleurhaft anpreisend von seinem eigenen Werke. Von Wichtigkeit ist nun die Angabe: «*canczon q'es bella'n tresca*» = «*chant qui est beau en danse*», d. h. «zum Tanze gesungen» oder besser, «um danach zu tanzen.» Es verhält sich hier genau wie beim kirchlichen Tanz etwa zur Melodie der Ostersequenz: eine Melodie ertönt, die an sich nichts mit dem Tanze zu tun hat; das tanzlustige Publikum, hier wohl nur hörend, nicht mitsingend, benutzt die Gelegenheit, nach guter Musik (der Vortrag fand (vgl. Laisse I) im Freien statt) zu tanzen. Die an sich recht interessante Vermutung Alfaric's, es handle sich um dramatischen Tanz («... des acteurs bénévoles») entspricht kaum den sonstigen Nachrichten über den Vortrag von epischen Dichtungen. Noch weniger halte ich ein Absingen in Wechselchören (*chœurs alternés*) für wahrscheinlich, da hier gleichfalls alle sonstigen Unterlagen fehlen. — Von grösserer Wichtigkeit dagegen ist Alfaric's

¹ In der Einleitung seiner Ausgabe des gleichen Werkes: *Les Classiques français du Moyen Age* fasc. 45, 1925. — Alfaric meint demgegenüber, die Basken etc. würden ein provenzalisches Lied nicht verstanden haben, doch die Angabe des Dichters soll wohl nur die weite, internationale Verbreitung kennzeichnen. Auch die andere Einwendung gegen Thomas, ein Gedicht in der Volkssprache stimme nicht zu dem Vortrag durch *clerczons* und *gramadis*, leuchtet mir nicht ein: in der Frühzeit der romanischen Dichtung (wie auch später) hielten die Dichter mehrfach ähnliche Angaben für angebracht, um ihren *Romanz* als gleichwertig mit lateinischen Werken erscheinen zu lassen.

Auslegung von Vers 32, wonach der *primers tons* identisch mit dem ersten der acht liturgischen Toni ist. Wenn die Musikwissenschaft diese Erklärung akzeptiert, wirft sie vielleicht ein bedeutsames Licht auf den musikalischen Vortrag der romanischen Epen. — Die Bedeutung des Tatbestandes liegt darin, dass wir hier (abgesehen vom Farolied) die einzige Nachricht über die Benutzung eines romanischen musikalischen Textes als Begleitmusik zu Tänzen der Zeit vor 1100 haben.

VI

An sich war, gemessen an späteren Verhältnissen, ein Epos (wie auch eine Sequenz) recht ungeeignet als Tanzbegleitmusik. Vielleicht ist es freilich unrichtig, unsere musikalischen Anschauungen auf das Mittelalter zu übertragen. Und wenn wir bedenken, dass selbst zu einer so kunstvollen Form wie der *Estampie*¹ im 13. Jh. getanzt wurde (wie aus der *Pastorelle Rayn. 2005*, von Jehan Erart, Str. V, doch wohl hervorgeht), so erscheint der Kreis der möglichen Tanzmusik sehr umfangreich. Andererseits dürfen wir hieraus für die Tänze selbst den Schluss ziehen, dass ihre Rhythmik nicht entfernt so ausgeprägt war wie die der modernen Tänze.

Der Tanz war auch nach Einführung des *Rondeaus* nicht immer ein ausgesprochener Rundtanz, bei dem die Teilnehmer, sich an den Händen haltend, einen Ring bildeten. Anscheinend wurde zuweilen der Kreis unterbrochen, und die Bewegung setzte sich in gerader Linie fort. Ein auf die Oster Tänze bezügliches Schriftstück des 17. Jahrhunderts. (Leber, *Collection des meilleures dissertations*, 9, 433) sagt: «On dit nones; après quoi tous vont au cloître, et se tiennent l'un l'autre, le petit chorial marchant le premier... et ainsi consécutivement tournent trois tours à l'entour du cloître». Ähnlich war es bei der Ausführung der von französischen *Rondeaux* begleiteten *Carole*; von dem Führer des Reigens hiess es: «il

¹ Für spätere Zeiten allerdings ist die *Estampie* als Tanzmusik reich bezeugt.

mène la carole.» Wahrscheinlich war es dieser Führer, der die Textzeilen sang, auf die der ganze Chor mit den Refrainzeilen antwortete. Auf Ähnliches deutet wohl beim lateinischen Rondeau die schon oben (S. 10) erwähnte Notiz betr. *Veni sancte spiritus*, die genauer heisst (Leber 430): «Post completorium fit chorus in prato. Decanus [cantat] primam cansionem: Veni sancte spiritus; ceteri suas dicant, qui voluerint, latine tamen.»

Die Vorzüge des Rondeaubaus: seine einfache Form, die einem sang- und tanzlustigen Publikum aktive Teilnahme abnötigte, aber auch sehr erleichterte, — verhalfen bekanntlich der Gattung zu einer langdauernden, über viele Literaturen verzweigten Beliebtheit. Für Frankreich mögen die beigebrachten Zeugnisse genügen; auch auf die starke Verwendung der Form und des eng verwandten Virelais in der weltlichen volkssprachlichen Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts braucht hier nur verwiesen zu werden.¹

In Deutschland scheint die eigentliche Rondeauform (mit Binnenrefrains) nicht recht in Aufnahme gekommen zu sein. Über das Vorkommen von *Qui passus est pridie* in einem 1524 in Norddeutschland geschriebenen Nonnengebetbuche vgl. Spanke, *Rondeau*, 125. Der Codex, heute Stuttgart brev. 22, eine Papierhandschrift kleinen Formats, enthält an lyrischen Stücken fol. 229 ff nur Folgendes: 1. (fol. 229). *Qui passus est pridie*; die Schreiberin verkannte die Form, da sie in Str. I nach dem kurzen Binnenrefrain auch den längeren Schlussrefrain setzte. — 2. (229') ein fünfstrophiges Lied mit Refrain, dessen erste Strophe lautet:

O sepulcrum nobile
Rutilans decore,
Gemmam tenens celitam
Vernans in amore.

Refr.: Gaudeat, jubilet rex eterne glorie.

¹ Erwähnung verdienen hier die Lieder aus Cod. Paris. B. N. lat. 15131, die Ende des 13. Jahrhunderts nach Melodien französischer Virelais geschrieben wurden, wahrscheinlich für Tanz in der Kirche. Näheres s. *Zeitschr. für rom. Phil.* 49,308.

3. (230): ein regelrechtes Rondeau aus 5 Strophen: *Anastasis peragitur*. Nach der 5. (u. 6.) Str. ist es (ein singulärer Fall in der Rondeau-Literatur) ein *Benedicamus-Tropus*; Str. 5 lautet:

In hoc paschali gaudio
Alle alleluia
Benedicamus domino
Alle alle alleluia.

4. (230) der sechsstrophige Hymnus: *Chorus nove Jerusalem* (auf Ostern bezüglich, mit Doxologie). — Die Noten fehlen überall.

Eine grosse Beliebtheit genossen im 14. Jh. auch in Böhmen die *Runteli*; ein Beschluss der Prager Synode vom Jahre 1366 verfügt: «... item quod runteli vel cantilene dissolute in missis et trophi in jubilis (*jubilus* ansch. = *Benedicamus*) per clericos in organis minime vel etiam in aliis instrumentis decantentur» (*Anal. hymn.* I. S. 7). Dieselbe Verordnung wendet sich, wie oft ähnliche in Frankreich, auch gegen das Auftreten von *ludi teatrales, fistulatores, jocolatores* an kirchlichen Veranstaltungen. Der Ausdruck *Runteli* (*Rotundelli*) bezog sich wohl nur auf den musikalischen Bau: zwei gleiche Stollen und ein aus zwei gleichen Teilen bestehender Abgesang; zuweilen wird im Abgesang, ähnlich wie auch bei einigen Mosburger Stücken, die Repetition durch zweimalige Setzung des (an sich repetitionslosen) Abgesanges hergestellt. Erwähnung verdient, dass von den Hss., die solche Stücke enthalten (*Anal.* I), auch *Conductus* französischer Herkunft, wie *Patrem parit filia, Stirps Jesse florigeram* überliefert werden (I. 176 und 182).

Wahrscheinlich waren diese Beziehungen zwischen Frankreich und Böhmen indirekt und wurden durch süddeutsche Klöster vermittelt. Eine ausgesprochene Vorliebe für den musikalischen Rondeaubau hatte im 14. Jh. der Mosburger Dekan Johann von Perchhausen. Die schon oben erwähnte Bedeutung des Mosburger Graduale (München Univ. Bibl. 156) liegt in der deutlichen, auch durch eine handschriftliche Notiz des Verfassers bestätigten Bestimmung etlicher *Cantiones*, zum Tanze der Clerie

culi gesungen zu werden. Näheres über die grösstenteils von Dreves in Bd. 20 u. 21 der *Analecta* (nicht immer richtig) veröffentlichten Mosburger Tanzlieder s. in meinem demnächst in der Zts. f. rom. Ph. erscheinenden Aufsätze: *Das Mosburger Graduale*. Eine Beeinflussung der geistlichen Musik durch gleichzeitige *deutsche* weltliche Liedkunst ist nicht anzunehmen. Der einzige Minnesänger, der die (abgeleitete) Rondeauforn in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte, Johann von Brabant, hatte mit dieser Einführung anscheinend wenig Erfolg. Freilich war am Ende des 13. Jhs. der deutsche Minnegesang in der bewussten Pflege nationaler Eigenart so erstarkt, dass er fremden Einflüssen nicht entfernt so zugänglich war wie etwa 120 Jahre früher.

Der für das Prinzip des Rondeaux bei der französischen Lyrik des 14/15. Jahrhunderts charakteristische Zug, eine Massenproduktion zu erzeugen, zeigt sich merkwürdigerweise etwas früher schon in Spanien; — allerdings beschränkt auf eine Dichtungsart und sogar eine Persönlichkeit. Die *Cantigas des Königs Alfons des Weisen* von Kastilien sind, vom musikalischen Gesichtspunkt aus beurteilt, zum grössten Teil nichts anderes als *Rotundelli*. Vgl. dazu meine Ausführungen über die Theorie Riberas in der Zeitschr. *Volkstum und Kultur der Romanen* (1930). Ebendort habe ich auf die Übergangspunkte hingewiesen, die von Frankreich nach Kastilien führen konnten.

Hierher gehört, wenn auch zeitlich später, der schon erwähnte Komplex der geistlichen Tanzlieder von Montserrat. Besondere Beachtung verdienen die Überschriften *Balada, a bal redon (ad tripudium rotundum), Birolay*, sowie die Bemerkung der Handschrift, dass die Lieder des *Libre vermell* die ärgerlichen, sonst von Pilgern in der Wallfahrtskirche gesungenen Lieder ersetzen sollten. Wahrscheinlich waren diese weltlichen Lieder, ebenso wie die mit Noten erhaltenen geistlichen Stücke, *Rondeaux*. Interessant ist die hier sichtbare Beziehung zwischen den beiden letzten der drei oben für den Tanz in der Kirche aufgestellten Arten: zwischen dem von

aussen in die Kirche hineingetragenen Lamentanz und dem von Klerikern (hier freilich nicht für Kleriker), geschaffenen lateinischen Tanzlied, eine Beziehung freilich, die keinen typischen Charakter hat und nicht zu falschen Schlüssen benutzt werden darf. Dass die Tanzliederform auch ins spanische Volkslied übergegangen ist, ergibt sich aus dem von Barbiero veröffentlichten *Cancionero de Palacio*, der zahlreiche so gebaute Stücke aus dem 14/16. Jahrhundert enthält. Interessant, aber auch nicht mehr, ist die Tatsache, dass zwischen allen diesen spanischen Stücken (bzw. der französischen Rondeauforn) und der von J. Ribera in der arabisch-andalusischen Volkslyrik des 12. Jahrhunderts nachgewiesenen Form des Zejel eine unleugbare Ähnlichkeit besteht. Sie reicht jedoch nicht hin, um Schlüsse auf vorhandene literarische Beziehungen zu ermöglichen: Näheres s. in meiner ebengenannten Abhandlung.

Dass die französische Tanzliederform ihren Siegeszug auch auf Italien ausgedehnt hat, war für die weltliche Lyrik schon bekannt. Für die religiöse lateinische Lyrik soll es hier nachgewiesen werden. — Die einzige mir zur Verfügung stehende, aber völlig ausreichende Quelle ist ein Antiphonale von Bobbio aus dem 13. Jh., jetzt Turin F. I 4. Bemerkungen, die, wie in anderen besprochenen Fällen, auf die besondere Bestimmung der Lieder für den Tanz hinweisen, fehlen hier. Doch es ist wohl nicht zu kühn, wenn wir aus der ganzen charakteristischen Form des musikalischen Baues auf eine wenigstens ursprünglich vorgesehene Benutzung zu kirchlichen Tänzen schliessen.

Ein Verzeichnis der in dieser Hs. enthaltenen Cantionen hat schon Dreves in Bd. 20 der *Analecta* (S. 22) gegeben; auch einige Melodien im Anhang dieses Bandes abgedruckt. Dank einer freundlichen Mitteilung von Fr. Ludwig — auch hier meinen herzlichen Dank — kann ich hier den melodischen Bau aller einzelnen Stücke mitteilen. Wie beim echten Virelai beginnen die Lieder mit dem Refrain; aus praktischen Gründen wird im Folgenden als Incipit die erste Textzeile angegeben.

1. (fol. 334). *Puer natus in Betlehem.* Anal. 20. 111. Mel. (nicht ganz genau) Anhang XI. (lies Str. 2,3 *cognoscimus*). Bau nach der Hs. 8 a a b b b b. B B.

A A B C D D' D D'

Refrain: *Natus est nobis parvulus — Jesus, Marie filius.* Mit dem in französischen und vielen deutschen Quellen erhaltenen Liede gleichen Anfangs hat das Stück nur die ersten drei Zeilen gemeinsam. Es ist (wie auch die deutsche *cantio*) ein *Benedicamus-Tropus*. Ob es zum Tanze benutzt wurde, ist nicht sicher.

2. (334). *In hoc anni circulo.* Bearbeitung eines *Martialconductus* (Paris BN lat. 1139, fol. 48; Mel. anders). Refrain: *Verbum caro factum est — De virgine Maria* (auch die letzte Strophenzeile lautet immer: *De virgine Maria*). Bau: a a a B C B.

A A B B

Die hier vorliegende Fassung war sehr verbreitet; auch in volkssprachlichen Bearbeitungen; vgl. Mone, *Lat. Hymnen des Mittelalters* II, Nr. 387.

3. (fol. 334'). *Partus per quem oritur.* Anal. 20. 151. Refrain: *Hodie lux orta est — Et nostra redemptio.* — Bau: 7 a b a b b c D C.

A A B B

c bleibt in allen Strophen gleich, b wechselt von Strophe zu Strophe, a nach je zwei Strophen.

4. (334'). *Dies ista colitur.* Anal. 20. 128. Mel. *ib.* XXVIII. Refrain: *Felix est egressio, — Per quam fit salvatio.* Die ältesten Quellen, die Offizien von Sens und Bauvais (s. Fr. Ludwig, *Repertorium Organorum...* 1910, S. 320) hat Dreves nicht berücksichtigt. Die Melodie hat in der ältesten Quelle keine Repetitionen; das Stück wird dort als *Conductus* bezeichnet. 7 5 7

a b'a b'a b' /C C.

5. (334'). *Hodie splendor et lux.* Anal. 20. 158. Refrain: *Hodie fit regressus — Ad patriam;* der letzte Strophenvers (vor Refrain) lautet in allen Strophen: *Per gratiam.*

7 4 7 4
a a a B /A B. Mel.: A A B C/B C.

Beachte in Str. VII: *Ergo, nostra contio — Psallat cum tripudio*. Der Bau und der Refrain tritt noch auf in *Anal. 20. 244* (nach letzter Str. ein Conductus) und dem schon erwähnten *Benedicamus-Tropus Patrem parit filia'* (Sens und Böhmen); die Melodien sind verschieden, der melodische Bau des *Sens-Conductus* (*Anal. 20. S. 221*) ist: A B C D C D'.

6. (335). *Virgo Galilea. Anal. 20. 259*. Mel. XXIII (ungegenau). Auch hier ist der letzte Vers des Strophengrundstocks in allen Strophen gleich.

5 6 5 6 6 6 6 6 8 6 6
n a' n a' b' b' C' /C' C' D E' C'
A A B C B B' C

Die Form ist vom *Virelai* abgeleitet.

7. (335). *Ave, inquit angelus. Anal. 20. 222*. In einigen Strophen textliche Angleichung des Strophenschlusses an den Refrainschluss.

7 5 8 4 8 4 8 4' 8 4'
a b' a b' n c' n c' /N C' N C'
A A B B' B B'

8. (335'). *Miro modo concepisti. Anal. 20. 286*. Der Aufbau ist: a' b a' b c' d' c' d' /E' D' E' D'
A A B B'

Der Reim d ist in allen Str. gleich.

9. (335') *Ave virgo stella maris. Anal. 20. 284*.

7 7 7 7
a' a' a' b/ A' B.

Melodie: A A B C /B' C. Der Reim b ist in allen Str. gleich.

10. (336). *Ave plena gratia. Anal. 20. 228*. Das Lied ist entweder unvollständig erhalten oder nicht zu Ende geführt; es sollte anscheinend ein *Abecedarium* werden.

a b' a b' b' d b' d/ N' D N' D
7 5 7 6 7 6 7 6 7 6

Mel.: A A' A A' C D C D' / C D C D'.

11. (336'). *In hac die gloriosa*. Anal. 20. 254; tilge in Refrain Vers 1 *Hodie*; Str. 11,5 hat Hs. *chorus*. Das Lied ist nach Str. 4 ein Conductus. Bau: 7 a' a' a' / B B. Mel.: A A' B / C D. Keine Tanzliederform.

12. (336'). *Ave maris stella*. Anal. 20. 186; lies 2,1 *Ade* (statt *Ave*), 3,1 *Ante* (statt *Ave*).

a' a' a' b/ B B. Mel.: A A B C / B' D.
10 9 9 10 10 10

13. (336'). *Vernans rosa spes humilium*. Nur eine, von Dreves nicht veröffentlichte Strophe:

Vernans rosa, spes humilium propitia,
Speciosa, sume cordium preconia.
Jugi voce cum júbilo clangat cetus,
Hic modulo cum organo semper letus;
Nunc laudum melos almi sonando tripudiando symphonia
Conscendat celos matris laudando ac venerando melodia.

Dreves fasst (nach dem Verzeichnis) die beiden ersten Verse als Refrain auf, was nach dem Text vielleicht berechtigt ist. Melodischer Bau: A A B B C C.

Alle Lieder passen in den Weihnachtsfestkreis. Die letzten, offenbar an Ort und Stelle geschriebenen, gehen, wie manchmal die Weihnachtslieder späteren Datums, in die Gattung des Marienliedes über.

Wie man sieht, sind zwar nicht alle, aber doch die meisten dieser Lieder wegen ihres Baues als Tanzlieder anzusprechen;¹ bekanntlich hat auch die volkssprachliche Dichtung in Italien die Form des französischen Virelais als Balada übernommen. Der Bestand der kleinen Sammlung gibt, ähnlich

¹ Das Festum asinorum, mit dem der kirchl. Tanz oft zusammenhängt, existierte in Italien und zwar in Verona im 18. Jh.; vgl. Leber l.c. 391.

wie übrigens die Códices Montserrat und Mosburg ein Bild von dem Hergang der Überpflanzung. Man entlehnte beliebte Stücke und formte neues nach ihrem Muster. Die Qualität des Neugeschaffenen ist in Bobbio, ganz anders als in Mosburg, recht bescheiden. Eine interessante Parallele zu Montserrat ergibt sich daraus, dass man das alte, in Südfrankreich entstandene Weihnachtslied *In hoc anni circulo* durch Änderung des musikalischen Baues zu einem Tanzliede umformte, ähnlich wie es bei *Scribere proposui* in Montserrat geschah. Überhaupt scheint es, dass man im Mittelalter bei der Übernahme ausländischer Texte, die der freien Richtung der religiösen Musik angehörten, nicht entfernt die Pietät gegenüber der Tradition anwandte, die man doch eigentlich von der rein liturgischen Musik her gewohnt war. Dies hängt wohl mit dem nur auf praktische Zwecke gerichteten Charakter dieser freieren Kirchenmusik zusammen; Bindungen sakraler Tradition fehlten hier eben durchaus. Wenn wir einmal eine umfassende Bearbeitung der Conductusmelodien erhalten, ähnlich wie sie für die Motette Friedrich Ludwig so klassisch durchgeführt hat, wird sich zeigen, in welchem Umfange die nationalen Richtungen der mittelalterlichen Musik, die Peter Wagner schon auf anderen Gebieten aufgedeckt hat, sich dort auswirken, wo alle Hemmungen fehlen.

VII

Fassen wir die Ergebnisse unserer Untersuchung kurz zusammen. Es steht fest, dass während des ganzen Mittelalters in verschiedenen Ländern Europas in Kirchen gelegentlich, besonders im Zusammenhang mit bestimmten Festen getanzt wurde: zunächst anscheinend nur (verbotenerweise) vom Laienpublikum, dann aber auch vom Klerus. Vom 13. Jahrhundert an ergeben sich, von der musikalischen Überlieferung aus, deutliche Beziehungen zwischen weltlich-volkssprachlichen und geistlich-lateinischen Texten: auf der Pyrenäenhalbinsel durch die Montserratüberlieferung, in Frankreich durch die

Identität französischer und lateinischer Tanzmelodien¹ und durch die Nachbildung französischer Tanzlieder in lateinischen Texten;² hierher gehört ferner die interessante Notiz aus dem Tagebuch eines Erzbischofs des 13. Jahrhunderts, der auf einer Visitationsreise in der Kirche St.-Yldevert in Gournay (Seine-Inférieure) die Feststellung machte: «Clerici, vicarii ac etiam capellani in festivitatibus quibusdam, precipue in festo S. Nicolai dissoluti et scurriliter se habebant, ducendo choreas per vicos et faciendo *le vireli*».³

Die verführerisch naheliegende Versuchung, die hier offenkundige Priorität der weltlichen Tanzmusik auch auf das 12. Jahrhundert und damit auf die Entstehungsperiode der romanischen Lyrik auszudehnen, findet leider in der Überlieferung keine Stütze. Über das Wenige, das innerhalb der frühromanischen Lyrik sich vielleicht mit der verhältnismässig reich belegten Tanzliederform in der lateinischen Musik des 12. Jhs. zusammenbringen liesse, vgl. meine bald erscheinenden «Martialstudien». Um deutlich zu sein, nenne ich hier die zwei diametral entgegengesetzten Standpunkte, die man hinsichtlich der Bedeutung des französisch-lateinischen Rondeau-Komplexes für die Ursprungsfrage des Minnegesanges einnehmen könnte. — 1. Die musikalische Rondeauform, innerhalb, bzw. als Teil der gleichfalls (tanzartige?) Marschbewegungen begleitenden Conductusmusik entstanden, ist eine Schöpfung der freien lateinischen Klerikermusik des frühen 12. Jahrhunderts. Sie wurde dann, im 12. u. 13. Jh., in der volkssprachlichen Tanzpoesie so beliebt, dass man gelegentlich später (umgekehrt) lateinische Stücke romanischen nachformte.

¹ Vgl. Spanke, *Rondeau*, S. 114 u. 144.

² Vgl. oben S. 159, Anm. 1. — Hierher gehört ferner Adans de la Bassée *Cantilena de chorea: Nobilitas ornata*, dem Rondeau *Qui grieve ma cointise* nachgebildet; vgl. *Zts. f. fr. Spr. u. Lit.* 51 (1928), S. 85.

³ Der Ausdruck *Vireli* bezieht sich hier offenbar auf den Tanz selbst; ob man französische oder lateinische Texte dazu sang, bleibt ungewiss. Vgl. Bonin, *Registrum visitationum archiepiscopi Rothomagensis* (Oede Rigaud), Rouen 1852, S. 466.

— 2. Das volkssprachliche Rondeau, in seiner Urform ($\alpha \alpha \beta \beta$) anscheinend gekannt von Abälard und *Guillaume IX.* (Näheres hierüber später), existierte vor dem Minnegesang und dem Martialconductus und bildet die (einzige) formal erschliessbare Vorstufe der erhaltenen galloromanischen Lyrik. Gesungen wurde es auf Volksfesten (Maipoesie) und drang früh in die Poesie der kirchlichen populären Feste ein. Nur zufällig, infolge der Überlieferungsverhältnisse, sind uns aus dem frühen 12. Jahrhundert nur die *lateinischen* rondeauartig gebauten Stücke erhalten.

Auf Grund des vorhandenen Materials ist man natürlich versucht, sich für die erste Ansicht zu entscheiden. Dieses Material, von mir in dem Rondeau-Aufsatz und den Martialstudien niedergelegt, wird sich, durch Untersuchung noch unbenutzter Martialhandschriften, vielleicht noch vermehren lassen, eine Hoffnung, die wir für die zweite These kaum hegen dürfen. Das endgültige Wort wird hier, wie so oft, die Musikgeschichte sprechen, und zwar durch die Feststellung, ob die erhaltenen lateinischen rondeauartig gebauten Melodien des 12. Jhs. in ihrem musikalischen Charakter, speziell in ihrer melodischen Linienführung wesentlich aus der sonstigen freien Kirchenmusik der Zeit herausfallen und so auf abseits liegende Quellen deuten, — oder aber ob sie zur liturgischen Musik (Antiphonen, Sequenzen) nachweisbare Beziehungen haben.

Es darf in diesem Zusammenhange nicht verschwiegen werden, dass, soweit sich bis heute beurteilen lässt, innerhalb der freien Kirchenmusik das Rondeau nur durch seine Form und durch seine Verwendung als Tanzmusik eine Sonderstellung einnimmt. Eng mit dem Conductus verbunden ist es durch seine Überlieferung in den gleichen Handschriften und sein Auftreten an den gleichen Kirchenfesten. Verbote, wie gegen *choreae* und *cantilenaes* in der Kirche, richten sich auch gegen andere Arten des ausserliturgischen Gesangs. Der schon genannte Visitator (Bonnin, l. c. 384) macht 1261 in dem Nonnenkloster Montivilliers (Diöcese Rouen) betrübt die

Feststellung: «Item in festo S. Johannis, Stephani et Innocentium nimia jocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, notulis;¹ precepimus, quod honestius et cum majori devotione alias se haberent.»

Die vorstehenden Ausführungen verfolgten den Zweck, die literatur- und musikgeschichtlich wichtigen Punkte aus dem Komplex «der Tanz in der Kirche» herauszuschälen. Für die sehr interessante kulturhistorische Seite der Frage verweise ich nochmals auf die wertvolle Arbeit von Dom Gougaud und die dort angeführten reichen Quellen. — Einige andere Arten geistlicher Tänze seien hier, obgleich ohne Ertrag für unser Thema, noch kurz erwähnt, da sie sich bis in die neueste Zeit hineingerettet haben. Zunächst in Deutschland die bekannte Echternacher Springprozession, in der Überlieferung erwähnt erst seit dem 16. Jahrhundert. Auch in Spanien wird noch heute aus religiösen Anlässen an verschiedenen Orten getanzt; am bekanntesten sind die Tänze der *Seises* in Sevilla.

¹ So ist das überlieferte *notulis* zu verbessern. Keinesfalls handelt es sich um Motette, wie P. Aubry (*La Musique et les Musiciens d'Église en Normandie au XIII^e siècle*, Paris 1906, S. 31) annimmt. Ganz abgesehen von der textkritischen Schwierigkeit, ist es kaum anzunehmen; dass die sanglustigen Nönnchen in der Lage waren, ein musikalisch so schwieriges Gebilde wie die Motette zu bewältigen. Die *Notula* (meist *Nota*) ist eine der Arten der mittelalterlichen Liedkunst, die aus einer sehr alten Stufe der lateinischen Sequenz abgeleitet wurden, zunächst wohl nur als Instrumentalstücke, denen man später Texte ohne eigenen Wert unterlegte. Sie unterscheidet sich nach dem Theoretiker Johannes de Grocheo (ed. J. Wolf, in *Sammelb. der intern. Musikgesellschaft* I, S. 89) von den übrigen Arten: *Ductia* (Lai?) und *Stantipes* (Estampie) durch die Anzahl ihrer musikalischen Abschnitte (*Puncti*). Freilich hat die einzige mit Noten überlieferte *Nota*, die afrz. *Note Martinet* (in der Liederhs. Paris BN. franc. 845 fol. 187, am Ende der verstümmelt erhaltenen Lai-Sammlung) im Gegensatz zu den (oft unzuverlässigen) Angaben des Theoretikers mehr als 4 *Puncti* und nähert sich so der Estampie. Erwähnt sei, dass die *Note Martinet* auch in Oxf. Bodl. Douce 508 fol. 207' erhalten ist; hier ist sie durch Irrtum aus den Estampien des 2. Abschnitts zwischen die Pastorellen geraten.

Und in Barjols (Dép. du Var) tanzte man nach Gougaud (S. 239) noch im Jahre 1913 während des feierlichen Hochamts für einige Augenblicke zum *Chant deï tripettos de San Marcéou*. — Weiteres Material, teils unkritisch verwertet, bringt A. Bayot in seiner schon erwähnten Ausgabe des *Poème moral*, S. CXXIX ff.

Duisburg.

Hans Spanke.

Recherches sur les sources du Credo de Joinville.

Afin de faciliter la lecture de ce qui suit, nous reproduisons ci-dessous le texte des articles de la foi d'après le ms. de la B. Nat., nouv. acq. fr. 4509, en faisant suivre chaque phrase du Credo d'un résumé succinct du commentaire de Joinville, divisé en alinéas. Entre parenthèses, nous ajoutons les numéros des paragraphes de l'édition Natalis de Wailly, Paris, F. Didot, 1874.

Art. I. *Je croi en Dieu le Pere tout poissant, le creator dou ciel et de la terre.*

N:o 1. Explication de la miniature I. (778)

N:o 2. «Des prophécies n'a il nules...» (779)

Miniature I: Création du monde.

Art. II. *Et en Jhesu Crit son Fil, Nostre Seignor.*

N:o 1. Les trois anges chez Abraham. (*Gen.* XVIII, 1 sq.). (780)

Miniature II: le buisson ardent.

N:o 2. a) Le buisson ardent, (*Exode*, III, 2), et b) la rosée du ciel descendant sur la toison (*Juges*, VI, 36–40). (781)

Miniature III: Isaïe.

Art. III. *Qui est conceuz dou Saint Esperit.....*

N:o 1. Prophétie d'Isaïe (*Is.* VII, 14). (782)

Miniature IV: Nativité.

..... *Né de la Virge Marie.*

N:o 2. Prophétie de Daniel (*Dan.* IX, 24 sq. XII., 11). (783)