

64 9397

# **DER REFRAIN IN DER ELISABETHANISCHEN LYRIK**

## **Studien zur Entwicklungsgeschichte eines literarischen Formelements**

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Ludwig-Maximilians-Universität  
zu München

vorgelegt von  
Wolfgang Weiß  
in München

1964

416 129 228 500 19



Referent: Professor Dr. W. Clemen

Korreferent: Professor Dr. F. Wölcken

Tag der mündlichen Prüfung: 27. II. 1964.



carae uxori

### Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde von Herrn Professor Dr. W. Clemen angeregt, dem ich für seine vielfältige Hilfe und das freundliche und geduldige Interesse, mit dem er die Entstehung dieser Dissertation begleitete, herzlich danke. Ferner bin ich den Bibliothekaren der Universität Glasgow für bibliographische Ratschläge zu Dank verpflichtet. Fräulein I. Ohlemacher danke ich für die Anfertigung des Manuskripts.

München, im März 1964

Wolfgang Weiß

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINLEITUNG . . . . .	3
Stand der Forschung - Thema und Zielsetzung der Arbeit - Methode der Untersuchung.	
BALLADENREFRAIN UND CAROLBURDEN . . . . .	10
Die Refraintypen der Volksdichtung - Ihr Einfluß auf die Refraingestaltung der Kunstdichtung.	
DIE REFRAINS WYATTS . . . . .	18
Die Refrainformen des höfischen Lieds - Der Einfluß der Vortragsweise auf den Refrain.	
DIE WICHTIGSTEN REFRAINTYPEN DER 2. HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS . . . . .	29
Sentenzen und Sprichwörter als Refraininhalte - Die Refrains der Straßenballaden.	
DIE REFRAINS SIDNEYS . . . . .	41
Der Refrain als Mittel zur Gestaltung der Strophe - Beginn der Integration des Refrains in den lyrischen Vorgang.	
DIE REFRAINS SPENSERS . . . . .	50
Die Erfindung des entwickelnden Refrains - Der Refrain als Strukturelement des Gedichts.	

	Seite
DIE REFRAINS SHAKESPEARES . . . . .	83
Die Refrainverwendung auf der Bühne - Dramatische Funktionen des Refrains.	
DIE REFRAINS DONNES . . . . .	73
Neue Formen des entwickelnden Refrains - Grenzen der Variationsmöglichkeit.	
DIE REFRAINS DER AIRS . . . . .	81
Der Refrain unter dem Einfluß der Kompositionsweise - Der Refrain und die Form der Airstrophe - Degeneration des Refrains zum Tonkehrreim durch den Einfluß der Musik.	
ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG . . . . .	100
Überblick über die einzelnen Entwicklungslinien - Über den Unterschied der Refrainformen in der 'Lyrik für den Leser' und in der 'Lyrik für den Hörer' - Erlöschen des dichterischen Interesses an der Refraingestaltung nach 1620.	
LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	105



## E I N L E I T U N G

Bericht über den Stand der Forschung.

Der Refrain fand bisher in der Literaturwissenschaft nur geringe Aufmerksamkeit. Nur wenige Monographien wurden diesem wohl ältesten und verbreitetsten Formelement gewidmet, eine umfassende Darstellung liegt noch nicht vor; zumeist wurden nur einzelne Aspekte des Refrains im Zusammenhang mit anderen Problemen aufgegriffen und behandelt. Unter den einschlägigen Arbeiten ist daher eine gewisse Einseitigkeit in der Problemstellung nicht zu verkennen.

Die historischen Untersuchungen wurden fast ausschließlich von der Volkslied- und Balladenforschung vorgelegt, die sich vor allem mit der Erhellung der Ursprünge und der Bedeutung des Kehrreims für die Ballade befaßte. In den letzten Jahrzehnten wurden verschiedene Theorien<sup>1)</sup> über seine Entstehung vorgetragen, die zum Teil stark voneinander abweichen. Während F. B. Gummere<sup>2)</sup> u. a. seinen Ursprung in einer tanzenden und singenden Gemeinschaft suchten, die ihre Tätigkeit mit einem wiederholbaren, prägnanten Ausruf begleitete, und im Kehrreim ein konstitutives Element der Ballade sahen, beurteilten ihn andere Forscher wie L. Pound<sup>3)</sup> nur als Ornament, das bei der Tradierung eines Liedes beliebig anwuchern oder wegfallen konnte und erhobenen Bedenken gegen die Theorie des Gemeinschaftsursprungs.

- 1) Eine gute Darstellung der Diskussion über die Entstehung des Refrains findet sich in G. H. Gerould, *The Ballad of Tradition* (New York,<sup>2</sup> 1957), S. 117 ff.
- 2) F. B. Gummere, *The Beginnings of Poetry* (New York, 1901).
- 3) L. Pound, *Poetic Origins and the Ballad* (New York, 1921).

L. Pound vermutete im Refrain nicht eine spontane Kollektiväußerung, sondern den Ort innerhalb der Ballade, in dem der Vortragende selbst den Stimmungsgehalt interpretiert. Die Diskussion um seine Entstehung ist heute abgeklungen, ohne eine befriedigende Lösung erbracht zu haben. Die Geschichte des Refrains, nach einem Wort von Kittredge<sup>4)</sup> "one of the obscurest chapters in literature and art" ist über weite Strecken hin immer noch nicht aufgeheilt.

Außerhalb der Balladenforschung widmete man sich fast nur der Sichtung und Klassifizierung der Formen des Refrains, die sich im Lauf der Zeit herausgebildet hatten. Unter den Arbeiten auf diesem Gebiet sind die Aufsätze R. M. Meyers<sup>5)</sup> die wichtigsten, da seine Typenlehre und Terminologie allgemein anerkannt und übernommen wurden.<sup>6)</sup> An historischen Arbeiten, die sich nicht nur auf die Refrains der volkstümlichen Liedgattungen beschränken, sondern auch die englische Kunstlyrik in die Untersuchung miteinbeziehen, wurde bisher nur die Monographie von F. G. Ruhrmann<sup>7)</sup> vorgelegt, die aber wegen ihres weit gesteckten Untersuchungsfeldes - sie umspannt die gesamte englische Lyrik - nur skizzenhafte Überblicke zu geben vermag. Die Entwicklungsgeschichte dieses Formelements findet dabei so gut wie keine Beachtung.

Nur geringe Aufmerksamkeit fand bisher auch die Ästhetik des Refrains und aller Formen von Wiederholungen gleicher sprachlicher Einheiten. Auf die Bedeutung dieses Phänomens, der Wiederkehr eines Gleichen, das durch die Wiederholung in einer ständig wechselnden Textumgebung einem Prozeß der Nuancierung, der Variation und Vertiefung durchläuft, wurde von E. Staiger

- 4) H. C. Sargent and G. L. Kittredge, eds., English and Scottish Popular Ballads (Boston, 1932), p. XX.
- 5) R. M. Meyer, Über den Refrain, Z.f.vgl.L.G. 1887, I 34. ders., Die Formen des Refrains, Euphorion V, (1898)
- 6) W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk (Bern, 1956)  
J. Wiegand, Abriß der lyrischen Technik (Fulda, 1951)
- 7) F. G. Ruhrmann, Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur (Heidelberg, 1927).

hingewiesen, der es als dem Wesen des Lyrischen zutiefst entsprechend beurteilt: "Der Dichter schlägt die Saite, die unwillkürlich in seinem Herzen erklang, mit Wissen und Willen abermals an und lauscht dem Ton zum zweiten, dritten, vierten und fünften Male nach. Was sich als Sprache von ihm gelöst hat, erzeugt dieselbe Stimmung wieder, ermöglicht eine Rückkehr in den Moment der lyrischen Eingebung. Dazwischen mag er erzählen, oder über die Stimmung reflektieren. Das Ganze bleibt doch lyrisch gebunden."<sup>8)</sup>

Die bisherige Diskussion über den Refrain, die sich vorwiegend in Erörterungen über Ursprungsfragen und der schematischen Registrierung seiner Formen erschöpfte, könnte durch eine Untersuchung seines ästhetischen Ausdruckswerts und dessen Wandlungen in der Entwicklungsgeschichte der Lyrik neu belebt werden und damit einen Beitrag zum Verständnis des lyrischen Sprachkunstwerks leisten.

#### Thema und Zielsetzung der Arbeit.

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der Entwicklung, die das literarische Formelement des Refrains in der elisabethanischen Lyrik durchläuft. Der Untersuchung wurde ein möglichst weit gefaßter Refrainbegriff zugrundegelegt. Reine Singsilben, wie z. B. fa la la usw., Wörter, Satzteile, aber auch Begriffe und Bilder, die sprachlich in verschiedenen Formulierungen auftreten, waren Gegenstand der Betrachtung, wenn sie nur - gleichgültig an welcher Stelle innerhalb der Strophe stehend - mehrmals mit solcher Regelmäßigkeit auftreten, daß dadurch im Leser oder Hörer der Effekt der Vorauserwartung erzeugt wird. Der weitgefäßte Refrainbegriff sollte gewährleisten, daß die verschiedenen Entwicklungslinien in ihrer Gesamtheit überschaut werden können. Die Arbeit zielte dabei

8) E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik (Zürich,<sup>2</sup> 1951), S. 33.

nicht auf eine möglichst umfassende rein deskriptive Bestandsaufnahme der elisabethanischen Refrainformen ab; es wurde vielmehr versucht, zum Verständnis der Wandlungen dieses Formelements zu gelangen, indem jeweils die verschiedenen Formkräfte aufgezeigt werden, die Funktion und Gestalt eines vorgegebenen Formelements wie des Refrains bedingen und prägen. Dabei wurde der Grundansatz dieser Studie bewußt von der Kunstwissenschaft entlehnt, in der die Beobachtung eines Motivs oder Formelements, wie es sich durch verschiedene Epochen hindurchbewegt, eine fruchtbare Methode geworden ist. Von diesem Ansatz ausgehend wurde versucht, zum Verständnis der Formsprache und ihrer Entwicklung beizutragen.

#### Zur Methode der Untersuchung.

Die für die Untersuchung gewählte Methode ergab sich aus den besonderen Bedingungen, unter denen die Lyrik des XVI. Jahrhunderts verfaßt wurde und aus der Zielsetzung der Arbeit.

Der größere Teil der refrainhaltigen Lyrik dieser Zeit war zum gesungenen oder gesprochenen Vortrag bestimmt und war vielfach zweckgebundene Ausdrucksform. Dadurch wirken von außen Formkräfte auf das Gedicht ein, die in eine Interpretation einbezogen werden müssen. Der Refrain ist dabei diesen äußeren prägenden Kräften in stärkerem Maße ausgesetzt als andere Formelemente, da er aufgrund seiner einfachen Struktur außerordentlich wandlungsfähig und vielseitig verwendbar ist. Dadurch, daß er leicht aus dem Gedicht herausgelöst werden kann, ist er in seiner formalen Gestaltung in besonderem Maß von der Vortragsweise abhängig. So wird die Form des Refrains sich wandeln, je nachdem, ob das Gedicht für den Vortrag im Wechselgesang konzipiert war, wie z. B. das Carol, oder ob der Solist Text und Refrain selbst vortrug, wie es bei der Lyrik Wyatts der Fall war. Es muß deshalb geprüft werden, welchen Einfluß die Vortragsbedingungen auf die individuelle Refraingestaltung eines Autors genommen haben.

Die eindringliche psychologische Wirkung des Refrains, die durch die Wiederholung kurzer sprachlicher Einheiten erzeugt wird, wurde von den Autoren lehrhafter Dichtung häufig benützt. Bei einer Untersuchung der gattungsgebundenen Refraintypen ist deshalb die Zweckhaftigkeit eines großen Teils dieser Lyrik in Betracht zu ziehen. Die voneinander stark abweichenden Refraintypen des lehrhaften kirchlichen Carols, der Volksballade und der Straßenballade, die im wesentlichen zur Nachrichtenverbreitung und der Polemik diente, wurden in ihren Inhalten von diesen außerkünstlerischen Zwecken entscheidend geprägt.

Große Bedeutung unter den Kräften, die auf den Refrain einwirken, kommt der Musik zu. Wie die Degenerationsformen des Kehrreims, die bedeutungslosen Singsilben und die Tonkehrreime zeigen, besitzt der Refrain eine spezifische Affinität zur Musik, in der die Wiederholung einer Einheit ein häufiges Formelement ist. Die enge Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker, die nicht selten anzutreffende Personalunion von Dichter und Komponist, wie z. B. bei Heinrich VIII. oder Thomas Campion, und die Diskussion um das richtige Verhältnis von Wort und Musik, die die verschiedenen Vertontechniken im XVI. Jahrhundert begleitete, erfordern eine genaue Prüfung, inwieweit die Form des Gedichts und der Refrain für die Bedürfnisse des Komponisten eingerichtet wurde. Vor allem das Air und die Dichtung, die für die Vertonung im Airstil verfaßt wurde, bieten ein interessantes Feld zur Untersuchung, da hier im Gegensatz zu anderen Vertonungsweisen eine innige Verbindung von Wort und Musik bewußt angestrebt wurde. Die Einwirkung zweier Interessen auf den Refrain, das des Dichters, der ihn nach literarischen Gesichtspunkten einzusetzen versucht, und das des Komponisten, der eine Ausgestaltung seiner musikalischen Ideen beabsichtigt, und die daraus resultierenden Refrainformen wurden bisher noch nicht untersucht. Auch ein Kenner des Gebiets wie B. Pattison beurteilt den Refrain zu einseitig: 'Nevertheless, in the simplest song, the composer may fairly seek some

freedom from a too nice declamation of the words and an opportunity for some slight development of his musical ideas. The refrain is one of the oldest and most universal concessions of the poet to the composer ...; for repetition is an element of musical rather than of literary form."<sup>9)</sup>

Die Analyse der Wirkungsweise von äußeren Formkräften vermag zwar Refraintypen aus ihren jeweiligen Bedingungen abzuleiten, würde aber nicht ausreichend begründen, wie neue Refrainformen entstehen und wodurch es zu Wandlungen in der ästhetischen Funktion des Refrains kommt. Der Untersuchung der äußeren Formkräfte muß deshalb eine Darstellung seiner ästhetischen Verwendung durch den einzelnen Dichter folgen. Als methodischer Zugang wurde hier die Bestimmung des Funktionswertes des Refrains für das Gedicht gewählt. Die für einen Autor typische Refrainverwendung wurde im Hinblick darauf geprüft, in welcher Beziehung er zur Thematik des Gedichts steht, welchen Anteil er an der Formung der Strophe hat, zu der der Refrain in besonders enger Verbindung steht, und was er für die Struktur und Aussagebewegung des Gedichts leistet. Aus dem Ausdruckswert, den der Refrain von verschiedenen Autoren zugewiesen erhält, wurde dann der Stilwille, der sich in ihm manifestiert, erschlossen.

Um die äußeren Formkräfte und ihren Einfluß auf den Refrain und die Entwicklungen im Refraingebruch, die durch den Stilwillen eines Autors erzeugt werden, gegeneinander abwägen und abgrenzen zu können, wurde grundsätzlich in der Weise verfahren, daß ein Refraingedicht jeweils von zwei Aspekten her untersucht wurde. Zunächst wurden die äußeren Bedingungen festzustellen versucht, die auf eine Refrainform oder deren Inhalt einen Einfluß ausgeübt haben, dann wurde der Refrain auf seine Funktion für das Gedicht hin unter-

9) B. Pattison, Music and Poetry of the English Renaissance (London, 1948), S. 155.

sucht. Dabei wurde nicht immer die Terminologie R. M. Meyers benutzt, da sie sich für die Erfassung historischer Vorgänge als zu schematisch erwies.

## BALLADENREFRAIN UND CAROLBURDEN

Bevor mit der Darstellung des Refrains in der Kunstdichtung begonnen werden kann, ist es notwendig, einen Überblick über die gattungsgebundenen Refraintypen der zeitgenössischen Volksdichtung zu gewinnen. Diese Refraintypen, die keine Entwicklung durchmachen, bilden den größten Teil der Refrains im XVI. Jahrhundert. Um die Möglichkeit des Vergleichs und der Abgrenzung von neuer und traditioneller, gattungsgebundener Refraintechnik zu erhalten und zur Feststellung von Einflüssen der Formensprache des Volksliedes auf die Kunstdichtung, ist eine kurze Skizzierung dieser Refraintypen erforderlich. Unter dem Begriff Volksdichtung werden dabei solche Liedtypen zusammengefaßt und gegen die Kunstlyrik abgegrenzt, die entweder anonym entstanden sind und den Prozeß der Variantenbildung durchliefen, oder diejenigen, deren Autoren bekannt sind, sich aber in Form und Inhalt einer volkstümlichen Tradition vollkommen einordnen lassen. Hierher gehören neben den vielen Formen von populären Tanzliedern die Volksballade, wie sie in den Sammlungen Childs auftritt, und das religiöse Carol des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Die Refrainform der Ballade scheint nur geringen Einfluß auf die Refrains der Kunstlyrik des XVI. Jahrhunderts genommen zu haben, obwohl diese Gattung damals noch durchaus lebendig war: viele Balladen entstanden erst im XVI. Jahrhundert<sup>1)</sup> und in zeitgenössischen Berichten wird das Singen von Balladen beschrieben.<sup>2)</sup>

- 1) E. Flügel, Zur Chronologie der englischen Balladen Anglia XXI (1899).  
L. Pound, Dating of the English and Scottish Ballads, PMLA XL VII (1932).
- 2) F.O.Mann, ed., The Works of Thomas Deloney (Oxford, 1912) S. 33.  
Sir Philip Sidney, The Defence of Poesie, ed. by Albert Feuillerat (Cambridge, 1962), S. 24.

In der englisch-schottischen Volksballade kann der Refrain an drei Stellen auftreten: zwischen den Strophen, am Ende einer Strophe und als zweite und vierte Zeile der vierzeiligen Balladenstrophe. Letztere ist dabei die häufigste und für die Ballade typische Position: a R<sub>1</sub> a R<sub>1</sub>(2)

1. Strophe:

R <sub>1</sub>	She sat down below a thorn, <u>Fine flowers in the valley</u>
R <sub>2</sub>	And there she has her sweet babe born. <sup>3)</sup> <u>And the green leaves they grow rarely.</u>

Obwohl der Refrain innerhalb der Strophe steht und diese mitformt, ist er in der Regel nicht in das syntaktische Gefüge der jeweiligen Balladenstrophe einbezogen. Die Erzählung greift über den Refrain von der ersten zur dritten Zeile hinüber, eine Entfernung des Kehrreims stört weder die Syntax des vorgetragenen Berichts noch seinen gesamten Ablauf. Die Inhalte dieser Balladenrefrains reichen von bedeutungslosen Singsilben bis zu den verschiedensten in die Erzählung eingesetzten Dingsymbolen. Liebermann<sup>4)</sup> hat beobachtet, daß in den Refraininhalten der englisch-schottischen Balladen eine Tendenz vorherrscht, die sie aus dem europäischen Balladengebiet ausgliedert und insbesondere gegenüber den skandinavischen Refrains abgrenzt. So fehlt in der Regel in jenen Refrains jede Beschreibung oder Darstellung einer Bewegung, wie z. B. Tanz oder Rudern, die gerade in skandinavischen Balladenrefrains überaus häufig ist. Der Refrain der englisch-schottischen Ballade bildet dagegen einen Ruhepunkt im Fortgang der Erzählung, der zur Dramatik des Berichts einen wirkungsvollen Kontrast bildet. Durch Städte- oder Blumennamen, Zeitangaben oder Landschaftsstimmungen wird die objektiv vorgetragene Erzählung unterbrochen

3) 'The Cruel Mother', Child, 20 B.

4) F. Liebermann, Zu Liedrefrain und Tanz im englischen Mittelalter. Archiv CXL, (1920), S. 261.

und Stimmungszentren eingefügt. In der Ballade 'The Twa Sisters' bilden schottische Städtenamen den Refrain:

1. Strophe:

There was twa sisters in a bowr,  
Edinburgh, Edinburgh  
There was twa sisters in a bowr,  
Stirling for ay  
There was twa sisters in a bowr,  
There came a knight to be their wooer: 5)  
Bonny Saint Johnston stands upon Tay

In 'Lady Isabel and the Elf-Knight' wird durch Blumennamen und die Zeitangabe 'Maimorgen' eine blühende Landschaft skizziert, die den kontrastierenden Hintergrund zum unheimlichen Vorgang in der Erzählung bildet:

1. Strophe:

Fair lady Isabel sits in her bower sewing,  
Aye as the gowans grow gay  
There she heard an elf-knight blawing his horn. 6)  
The first Morning in May

Die Ballade 'The Cruel Brother' erzählt die Ermordung der Braut an ihrem Hochzeitstag durch ihren Bruder. Die beiden Refrains dieser Ballade erwecken durch ihren Hinweis auf blühende Blumen eine Stimmung, die im Gegensatz zur Düsterei des Mordberichts steht:

1. Strophe:

There was three ladies playd at the ba,  
With a hey ho and a lillie gay  
There came a knight and played oer them a'. 7)  
As the primrose spreads so sweetly.

Wie sehr Refrain und Ballade kontrastieren, wird besonders deutlich in der 17. Strophe:

- 5) Child, 10 B.
- 6) Child, 4 A.
- 7) Child, 11 A.

He has taen a knife, baith lang and sharp,  
With a hey ho and a lillie gay,  
And stabbd that bonny bride to the heart.  
As the primrose spreads so sweetly.

Dieser Refraintyp fand in der Kunstdichtung des XVI. Jahrhunderts kaum Nachahmung. Er kann seine ästhetische Wirkung nur in Verbindung mit einer Erzählung entfalten, in der er die Funktion des kontrastbildenden Ruhepunkts übernimmt. Diese vermag er aber nur innerhalb einer dramatisch vorgetragenen Ballade zu erfüllen, zu der er in einen Gegensatz treten kann. Nur der regelmäßige Wechsel von rasch vorwärts schreitender Handlung und verweilender Reflexion bewahrt diesen Refraintyp vor dem Abgleiten in Monotonie. Da seine Wirkung weitgehend in der Kontrastbildung besteht, kann er nicht die Funktion eines zusammenfügenden Strukturelements in einem Gedicht übernehmen. Diese gewinnt aber in der Kunstdichtung große Bedeutung. Da die allgemeine Tendenz der Refrainverwendung im XVI. Jahrhundert dahingeht, diesem Formelement immer mehr Funktionen für den Aufbau und den lyrischen Vorgang des jeweiligen Gedichts zu übertragen, findet der Balladenrefrain in der Kunstdichtung nur wenig Nachahmung und wird nur dort eingesetzt, wo er seine Wirkung als Symbol entfalten kann, wie z. B. in den dramatisch bedeutsamen Liedeinlagen Shakespeares.

Neben den Dingsymbolen in den Balladenrefrains findet sich noch eine Vielzahl von Tonkehrreimen, d. h. Lautfolgen, die entweder von Anfang an nur reine Singsilben für den vortragenden Sänger sein sollten, wie z. B. fa la la usw., oder auch solche, die durch den Prozeß des Zersingens ihre Bedeutung verloren hatten. Während viele dieser Tonkehrreime nur in einigen Balladen auftreten, bildeten sich daneben auch einige fixierte Lautfolgen heraus, die für ganze Balladengruppen und -zyklen typisch sind, und wegen ihres Stimmungsgehalts auch in der Kunstdichtung verwendet wurden. Diese fixierten Tonkehrreime unterscheiden sich von allen übrigen Lautfolgen dadurch, daß durch sie ein Stimmungsgehalt ver-

mittelt werden kann. Die beiden wichtigsten dieser Lautfolgen sind

'Down a down, derrie down' usw.

und 'Hey nonny, nonny, no'.

'Hey down a down' tritt außerordentlich häufig in Robin Hood-Balladen auf, seltener außerhalb dieses Zyklus', wie z. B. in 'The Three Ravens'<sup>8)</sup>. A. Kahlert<sup>9)</sup> leitet diesen Tonkehrreim von dem alten Jagdruf 'down the brown deer' her und interpretiert ihn angesichts seiner Häufigkeit innerhalb des Robin Hood-Zyklus' als den 'Inbegriff des freien Lebens der Yeomanry'. Diese Bedeutung scheint aber sehr bald verloren gegangen zu sein und wie seine Verwendung in der Ballade 'The Three Ravens' zeigt, ist er schon früh zum Träger einer melancholischen Stimmung geworden. Als solcher wird er in der Kunstdichtung des XVI. Jahrhunderts ausschließlich verwendet. In der pastoralen Dichtung wurde dieser Tonkehrreim häufig dazu verwendet, die burdens der Liebesklagen in Carolform einzuleiten und zu schließen. Der burden von 'Phaebes Sonnet' von Th. Lodge<sup>10)</sup>:

Downe a downe,  
Thus Phillis sung,  
By fancie once distressed:  
Who so by foolish loue are stung  
are worthily oppressed.  
And so sing I, with downe a downe, etc.

Der burden eines anonymen Gedichts in England's Helicon:

Hey downe a downe did Dian sing,  
Amongst ner Virgins sitting:  
Then love there is no vainer thing,  
For Maydens most vnfitting,  
And so think I, with a downe downe derrie. <sup>11)</sup>

8) Child, 26.

9) A. Kahlert, Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade (Diss. Marburg, 1935).

10) England's Helicon (1600, 1614), ed. by H. E. Rollins, (Camb., Mass., 1935), Nr. 39.

11) England's Helicon, Nr. 89.

Der Tonkehrreim 'hey nonny nonny no' drückt eine freudige Grundstimmung aus. Auch er wird häufig in die burdens fröhlicher Liebeslieder eingestreut, wie z. B. in dem Lied 'Love for such a cherry lip'<sup>12)</sup>:

But they shall not so;  
Hey nonny, nonny, no!  
None but I this lip must owe,  
Hey nonny, nonny, no!

(Middleton, Blurt, Master-Constable, 1602)

Shakespeare verwendet diesen Tonkehrreim in einem seiner Lieder geradezu als Synonym für Freude:

Then sigh not so, but let them go,  
And be you blithe and bonny;  
Converting all your sounds of woe  
Into hey nonny nonny.

(Much Ado, II, 3)

Im Gegensatz zum Refrain der Ballade, der kein konstitutives Formelement dieser Gattung darstellt, ist der burden des Carols ein integraler Bestandteil dieser Gedichtform. R. L. Greene definiert ein Carol als 'a song on any subject, composed of uniform stanzas and provided with a burden'<sup>13)</sup>. Dieser burden, ein Refrain, der zwischen den Strophen steht, erscheint im Schriftbild der ersten Strophe vorangestellt. Das häufigste Strophenschema ist 4a 4a 4a 4a oder 4a 4a 4a 4b, der burden B B ist nur manchmal durch den Reim mit den Strophen verknüpft. Diese zweiteilige Form des Carols, in der sich eine veränderliche und eine unveränderliche Texteinheit einander gegenüberstehen, hat ihren Ursprung im Reigentanz, zu dem im Wechselgesang gesungen wurde. Ursprünglich trug ein Vorsänger den variablen Text vor und die tanzende Gemeinschaft antwortete mit dem burden.

12) Ault, S. 338.

13) R. L. Greene, ed., The Early English Carols (Oxford, 1935), S. XXIII.

Um das Jahr 1400<sup>14)</sup> hörte das Carol auf, ein reines Tanzlied zu sein und entwickelte sich zu einer weitverbreiteten musikalischen Form. Die Kirche, in deren Liturgie der Wechselgesang zwischen Solist und Chor oder zwischen Chorgruppen in den Litaneien und Antiphonen von jeher einen breiten Raum einnahm, bemächtigte sich dieser populären Form. Vor allem die Franziskaner griffen diese Form auf und benutzten sie, um religiöses Gedankengut in der Bevölkerung zu verbreiten. Texte zur Feier des Kirchenjahres und solche, die der religiösen Belehrung dienen, bilden deshalb den größten Teil der Carolliteratur. Die Verfasser waren meistens gelehrte Dichter, die aber bewußt volkstümlich schrieben. Das Carol des XV. Jahrhunderts war also eher 'popular by destination' als 'popular by origin'<sup>15)</sup>. Diese Unterscheidung wird bestätigt durch einen Blick auf die burden und ihre Beziehung zum Strophentext. Strophe und burden stehen trotz ihrer formalen Trennung in sinnvoller Beziehung zueinander und lateinische burden sind häufig. Die Inhalte der Carolrefrains tragen, insofern sie nicht einfach aus einem Anruf an einen Heiligen bestehen, wie z. B. 'amice Cristi Johannes', 'O martir Thoma', 'Salve sancta parens', einen sententiösen, lehrhaften Charakter. Bibelzitate, Psalmverse und kirchliche Lehrsätze werden als Refrains verwendet.

Z. B.       'Quod deus coniunxit homo non separet.'  
              'Wher god in form of bred his body doth present.'  
              'Man meve thy mynd and Joy this fest verytas  
              De terra orta est!'  
              'Ffortis ut mors dileccio.'  
              'Be merry all yat be present,  
              'Omnes de saba venient.'  
              'In what state yat euer I be, 16)  
              timor mortis conturbat me.'

14) G. Reese, Music in the Renaissance (London, 1954).

15) Greene, a.a.O., S. XCIII.

16) E. Flügel, ed., Liedersammlungen des XVI. Jahrhunderts, besonders aus der Zeit Heinrichs VIII. III. Anglia XXVI, (1903), NNr. XV, XLIX, CX, XXXIII, XXX, XXXVIII.

Durch die ständige Wiederholung empfiehlt sich der Refrain als der wirksamste Ort innerhalb des Gedichts, um dessen Lehrgehalt oder Moral eindrucksvoll darzustellen.

Wie M. Bukofzer<sup>17)</sup> in seinen Untersuchungen der Carolkompositionen des XV. Jahrhunderts gezeigt hat, ist die musikalische Struktur des Carols zweigliedrig. Zwei in sich geschlossene musikalische Einheiten werden von zwei verschiedenen Sängerguppen abwechselnd vorgetragen. Der *burden* ist dabei polyphon reicher gestaltet als der *variable* Text, der manchmal homophon komponiert war oder auch nur zu einer populären *Melodie* vorgetragen wurde. Den Vortrag des *burden* übernahm häufig ein geschultes Solistenensemble. Diese außerordentliche populäre musikalische Form des Chorlieds trug die Refrainvariante des *burden* in die Lyrik des XVI. Jahrhunderts hinein. Sie wird allerdings nicht weiter entwickelt und individuell ausgestaltet, da durch ihre Länge und Isoliertheit eine Nuancierung durch die Textumgebung und eine Übernahme von Strukturfunktionen nicht möglich war. Die Brauchbarkeit des *burden* und der Carolform überhaupt lag auf musikalischem Gebiet. Das Auftreten eines Carols im XVI. Jahrhundert kann deshalb als Indiz gewertet werden für eine vom Dichter intendierte wechselhörige Vertonung. Inhaltlich durchläuft der *burden* im XVI. Jahrhundert die gleichen Stadien, die die Refrains aller für eine Vertonung geschriebenen Gedichte aufweisen: sie verlieren immer mehr an Aussage, Wortreihungen, Wiederholungen einzelner Wörter und reine Tonkehrreime nehmen immer mehr zu und sind am Anfang des XVII. Jahrhunderts nahezu obligatorisch. Als Textgrundlage für binäre Vertonungen wird das Carol gegen Ende des XVI. Jahrhunderts vom *ballet* verdrängt, in dem ein meist homophon gestalteter variabler Text mit einem *burden* auf *fa la la* versehen ist, der eine reich entwickelte polyphone Struktur zeigt.<sup>18)</sup>

17) M.F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music* (London, 1951).

18) B. Pattison, a.a.O., S. 192.

## DIE REFRAINS WYATTS

Wyatt hat von allen Autoren des XVI. Jahrhunderts den Refrain am häufigsten verwendet. Trotz der verschiedenen Gedicht- und Strophenformen, die Wyatt übernimmt oder neu erfindet, sind seine Refrains so einheitlich gestaltet, daß hier zum ersten Mal in der Geschichte der englischen Lyrik nicht mehr von einem gattungsgebundenen Refraintyp gesprochen werden kann, sondern von einer Refraintchnik, die durch den Stilwillen eines einzelnen Autors ihre charakteristische Ausprägung erhält. Die Refrains Wyatts dürfen aber in ihrer Form nicht nur als originale Schöpfungen dieses Autors verstanden werden; seine strophische Lyrik war für den Vortrag bestimmt und diente als Ausdrucksform einer gesellschaftlichen Konvention, die J. Stevens<sup>1)</sup> treffend 'Game of Love' nennt. Inwieweit diese Zweckgebundenheit der Gedichte und andere äußeren Formkräfte Wyatt eine bestimmte Refrainform empfahlen, und in welcher Weise er die vorhandenen Mittel der traditionellen Formsprache innerhalb der ihm gezogenen Grenzen umgestaltet hat, muß sorgfältig gegeneinander abgewogen werden, um zu Wyatts persönlicher Leistung und damit zum Verständnis seines Stilwillens, wie er sich in der Gestaltung dieses Formelements äußert, durchzudringen.

Die über fünfzig Refrainbeispiele, die Wyatt zugeschrieben werden können, zeigen mit wenigen untypischen Ausnahmen ein einheitliches Bild: ein syntaktisch eng in die Strophe eingeflochtener Refrain, der allenfalls eine Zeile umfaßt, und eine deutliche Tendenz zur Verkürzung auf zwei Hebungen aufweist.

1) J. Stevens, Music and Poetry in the Early Tudor Court (London, 1961).

Z. B.           Syns ye delite to knowe  
                  That my torment and woo  
                  Should still encrease  
                  Withoute release,  
                  I shall enforce me so  
                  That liff and all shall goo,  
R:               For to content your cruelnes. 2)

                  In eternum I was ons determed  
                  For to have lovid and my minde affermed,  
                  That with my herte it shuld be confermed

R:               In eternum. 3)

Wie das zweite Beispiel zeigt, kann der zweihebige Refrain als Kurzvers die Strophe beschließen, er kann aber auch die erste oder zweite Halbzeile der letzten Strophenzeile umfassen:

Z. B.           I am as I am and so wil I be,  
                  But how that I am none knoith trulie,  
                  Be yt evill, be yt well, be I bonde, be I fre, 4)  
R:               I am as I am and so will I be.

                  After great stormes the cawme retornes,  
                  And plesanter it is thereby;  
                  Fortune likewise that often tornis

R:               Hath made me now the moost happy. 5)

Diese Tendenz, den Refrain möglichst kurz zu gestalten, spiegeln auch die Rondeaux Wyatts in ihrer festgelegten Refrainposition wider, da Wyatt von den beiden Typen, dem offenen und geschlossenen, nur den letzteren pflegt, dessen Refrain ebenfalls nur eine Halbzeile umfassen darf. 6)

2) K. Muir, ed., Collected Poems of Sir Thomas Wyatt (London, 1949), Nr. 72.

3) Muir, Nr. 71.

4) Muir, Nr. 167.

5) Muir, Nr. 83.

6) J. M. Berdan, Early Tudor Poetry (New York, 1920), S. 440.

Z. B. Behold, love, thy power how she dispiseth!  
My great payne how litle she regardeth!  
The holy oth, wherof she taketz no cure,  
Broken she hath; and yet she bideth sure  
Right at her ease and litle she dredeth.  
Wepened thou art, and she vnarmed sitteth;  
To the disdaynfull her liff she ledeth,  
To me spitefull withoute cause or mesure,  
R: Behold, love.

I ame in hold: if pitie the meveth,  
Goo bend thy bowe, that stony hertes breketh,  
And with some stroke revenge the displeasure  
Of the and him, that sorrowe doeth endure,  
And, as his lorde, the lowly entreateth. 7)  
Behold, love.

Die syntaktische Einflechtung des Refrains in die Strophe ist enger als in den bisher behandelten gattungsgebundenen Refraintypen. Die im Durchschnitt drei- bis fünfzeiligen Strophen Wyatts sind meist ein syntaktisches Satzgefüge. Der Refrain ist darin als Haupt- oder Nebensatz einbezogen. Wenn der Refrain ein Hauptsatz ist, werden die verschiedenen gleichgeschalteten oder voneinander abhängigen Nebensätze des Strophentextes gebunden und die Spannung, die durch die langen und ineinander verschränkten Satzglieder entsteht, am Ende der Strophen einheitlich aufgelöst.

Z. B. If willingly I suffre woo,  
If from the fyre me list not goo,  
If then I burne, to plaine me so  
R: What may it avaiill me? 8)

Im folgenden Beispiel ist der variable Strophentext jeweils als Subjektsatz in den Fragesatz eingefügt:

Ys yt possyble  
That so hye debate,  
So sharpe, só sore, and off such rate,  
Shuld end so sone and was begone so late? 9)  
Is it possyble?

7) Muir, Nr. 1.

8) Muir, Nr. 58, 3. Strophe.

9) Muir, Nr. 111.

Ein extremes Beispiel für die Syntax der strophischen Lyrik Wyatts ist:

The restfull place, Revyver of my smarte,  
The labors salve, inccessyng my sorow,  
The bodys ese and trobler off my hart,  
Quieter of mynd and my vnquyet foo,  
Fforgetter of payn, Remembryng my woo,  
The place of slepe, wherein I do but wake  
Be sprent with teres, my bed I the forsake. 10)

G. Puttenham führt dieses Beispiel zur Illustration der Figur des 'irmus or the Long loose' an und beschreibt diese in folgender Weise: 'Ye haue another maner of speach drawn out at length and going all after one tenure and with an imperfit sence till you come to the last word or verse which cōcludes the whole premisses with a perfit sence & full periode, the Greeks call it Irmus, I call him the (long loose) thus appearing in a dittie of Sir Thomas Wyat where he describes the diuers distempers of his bed . . . Ye see here how ye can gather no perfection of sence in all this/dittie till ye come to the last verse in these wordes my bed I thee forsake.' 11) Die häufigsten Konjunktionen, mit denen die Refrains an den Strophentext angeschlossen werden, sind 'for, yet, if'. Die Konditional-, Final- und Kausalsätze, die die Strophen einheitlich beschließen, geben dem Gedicht eine stark argumentierende Färbung, die die Vorwürfe und Klagen des Liebhabers, der als Sprecher auftritt, wirksam unterstreicht.

Z. B.            My yeris be yong even as ye see,  
                 All thinges thereto doth well agre,  
                 Yn faithe, in face, in eche degre  
                 No thing doth wante, as semith me,    12)  
                 If yt ware not.

10) Muir, Nr. 115.

11) G. Puttenham, The Arte of English Poesie, ed. by G. D. Willcock and A. Walker (Cambridge, 1936), S. 176.

12) Muir, Nr. 148.

Yf it be so that I forsake the,  
As banysshed from thy company,  
Yet my hert, my mynde and myn affection  
Shall still remain in thy perfection;  
And right as thou lyst so order me.  
But some would saye in their opinion  
Revoultid is thy good intention;  
Then may I well blame thy cruelte, 13)  
Yf it be so.

Take hede be tyme ye be spyede,  
Your lovyng Iyes can not hide,  
At last the trowthe will sure be tryde, 14)  
Therefore take hede!

Tho I cannot your crueltie constrain  
For my good will to faver me again,  
Tho my true and faithfull love  
Have no power your hert to move, 15)  
Yet rew vpon my pain.

Syns ye delite to knowe  
That my torment and woo  
Should still encrese  
Withoute relese,  
I shall enforce me so  
That liff and all shall goo, 16)  
For to content your cruelnes.

Charakteristisch für die Refrainttechnik Wyatts ist auch die Einheitlichkeit, mit der der Refraininhalt gestaltet wird. Für die Balladenrefrains war zumeist ein Substantiv das wichtigste Refrainwort, das häufig ein Dingsymbol war, und als solches eine Stimmung evozierte. Der Inhalt des Carolburden war gekennzeichnet durch einen Zug ins Sententiöse, Belehrende. Die Refrains Wyatts sind dagegen farblos und enthalten nur selten eine in sich geschlossene Aussage. Der Gebrauch von Substantiven ist selten, meist handelt es sich um Abstracta, wie 'while, cruelness, liberty, promise, change';

13) Muir, Nr. 18.

14) Muir, Nr. 102.

15) Muir, Nr. 57.

16) Muir, Nr. 72.

Adjektive sind selten. Nur manchmal findet sich im Refrain eine sententiöse Formulierung, wie

'For the Iye is traitor of the herte'.

Typisch dagegen sind unvollständige Sätze, deren Aussage erst im Zusammenhang mit dem ganzen syntaktischen Gefüge erkennbar ist:

'Yf it be so' (Nr. 18)

'Ffor to love her' (Nr. 15)

'To love so well . . .' (Nr. 106)

'If yt ware not' (Nr. 148)

'So often warnd' (Nr. 216)

'It is impossible' (Nr. 77)

Der von Wyatt verwendete Refrain wird durch folgende Kennzeichen charakterisiert: er umfaßt allenfalls eine Zeile, wird aber häufig auf zwei jambische Versfüße reduziert.

Er ist eng in das syntaktische Gefüge der Strophe einbezogen, weist aber nur geringen Aussagegehalt auf. Dieser einheitliche Typus stellt die Frage nach den Formkräften, die bei seiner Gestaltung zusammengewirkt haben.

Die Einflechtung in den Strophentext deutet zunächst auf eine Vortragsweise hin, bei der der variable Teil des Gedichts und der Refrain von einem Sprecher oder Sänger dargeboten wurde. Der wechselhörige Vortrag des Carols scheidet aus.

Die auffallende Häufigkeit, mit der Wyatt den Refrain verwendet, wurde von manchen Forschern als Beweis dafür gewertet, daß die Musik an der Formung der Songs Wyatts einen entscheidenden Anteil hatte.<sup>17)</sup> Das Auftreten eines Refrains

17) A. K. Foxwell, A Study of Sir Thomas Wyatt's Poems (London, 1911), S. 105: 'a large proportion of Wyatt's songs have refrains. His musical ear and his skill on the lute account for this partiality'.  
B. Pattison, a.a.O., S. 34: 'the incentive to lyrical composition (am Hof Heinrich VIII.) was primarily the prospect of musical performance'.

darf jedoch im XVI. Jahrhundert nicht mehr zum Beweis für eine Vertonung herangezogen werden, weil dieses Formelement damals bereits nach rein literarischen Gesichtspunkten eingesetzt werden konnte. Vielmehr muß angesichts der spärlichen Musikzeugnisse aus dieser Zeit von der Form des Refrains auf die jeweils geeignete Vertonungsweise geschlossen werden. Die wenigen Refrainlieder, bei denen sich mit Sicherheit nachweisen läßt, daß Wyatt sie zur Vertonung einrichtete, sind in ihrer Refraingestaltung untypisch für diesen Autor. So wurde der *burden* in dem Lied 'A, Robyn' von Wyatt wahrscheinlich aus einem Volkslied übernommen, wie das Wort 'leman' zeigt, das für Wyatt nur ein einziges Mal nachgewiesen ist. Dieses Lied wurde von Cornish vertont.

Der *burden* und die erste Strophe lauten:

'A, Robyn,  
Joly Robyn,  
Tell me how thy leman doeth,  
And thou shall knowe of myn.'

'My lady is vnkynd, perde!'  
'Alack, whi is she so?'  
'She loveth an othre better then me, 18)  
And yet she will say no.'

Vergleicht man die Refraintechnik Wyatts mit der zeitgenössischer Autoren aus dem Kreise Heinrich VIII., von denen bekannt ist, daß sie beträchtliche musikalische Bildung hatten, wie z. B. Skelton<sup>19)</sup> oder Heinrich VIII. selbst, dessen kompositorische Fähigkeiten größer waren als seine dichterische Begabung, so zeigt sich folgender Unterschied: diese Autoren bevorzugten für ihre Gedichte nahezu ausschließlich die Carolform mit freistehendem *burden*, die eine binäre, polyphone Kompositionsweise gestattete. So versieht Skelton seine englische Fassung der alten lateinischen Hymne 'Vexilla regis' mit dem halb englischen, halb lateinischen *burden*:

18) Muir, Nr. 55.

19) J. Stevens, a.a.O., S. 121 u. S. 141, Anm. 20.

Now sing we, as we were wont,<sup>20)</sup>  
Vexilla regis prodeunt.

Der burden eines Carols über das Leiden Christi lautet:

Woefully arrayed,  
My blood, man,  
For thee ran,  
It may not be nay'd:  
My body blo and wan<sup>21)</sup>  
Woefully arrayed.

Auch weltliche Lieder werden von Skelton mit burdens versehen:

Z. B.           With lullay, lullay, like a child,  
                  Thou sleepest too long, thou art beguiled.<sup>22)</sup>

Hoyda, jolly rutterkin, hoy da!<sup>23)</sup>  
Like a rutterkin hoyda.

Heinrich VIII. versieht ein Gedicht, das in seinem variablen Strophentext ganz im Stile des höfischen Frauendienstes gehalten ist, mit einem burden, der aus der mittelalterlichen Tradition des Streites zwischen holly und ivy stammt. Der burden lautet:

Grene growith the holy,  
So doth the ive,  
Thow wynter blastys blow never so hye,  
Grene growth the holy.

Die 1. Strophe:

As the holy growth grene  
And never chaungyth hew,  
So I am, ever hath bene,<sup>24)</sup>  
Unto my lady trew.

20) Ph. Henderson, ed., The Complete Poems of John Skelton (London, 1948), S. 16.

21) Henderson, S. 11.

22) Henderson, S. 22.

23) Henderson, S. 25.

24) J. Stevens, a.a.O., S. 398 ff.

Daß Wyatt die Form des burden nur selten verwendet, dürfte dahingehend zu interpretieren sein, daß er seine Gedichte nicht im Hinblick auf die damals vorherrschende polyphone Kompositionsweise geschrieben hat. Wie aber aus den moralisierenden Fassungen von Gedichten Wyatts, die von John Hall für seine Sammlung 'Court of Virtue' vorgenommen wurden, hervorgeht, haben zu den Gedichten Wyatts Melodien existiert. Es dürfte sich bei diesen allerdings nur um einfache volkstümliche 'tunes' gehandelt haben, die das Verständnis des Texts im Gegensatz zum 'partsong' nicht beeinträchtigten. J. Stevens hat in seiner Untersuchung<sup>25)</sup> der laudationes, die im XVI. Jahrhundert auf Wyatt verfaßt wurden, gezeigt, daß seine musikalische Bildung nirgends erwähnt wird. Mit Recht darf daraus geschlossen werden, daß diese nur gering gewesen sein muß oder den Rahmen des Üblichen nicht überschritt. Man kann also annehmen, daß die Musik keine prägende Rolle bei der Abfassung der Gedichte Wyatts gespielt hat, sondern daß einfache, bereits existierende Melodien nur die Funktion eines Vortragsvehikels hatten.

Die Songs Wyatts hatten als Ausdrucksform des 'Game of Love' vor allem gesellschaftliche Funktion. C. S. Lewis weist mit Recht daraufhin, daß Verse wie

My days decaies, my grefe doeth gro 26)  
The cause thereof is in this place.

nur ihre Wirkung entfalten, wenn sie innerhalb einer Gesellschaft zum Vortrag gelangen. Die Lieder Wyatts haben innerhalb des 'Game of Love' eine dialogische Funktion. Sie sind die Ausdrucksform, in der sich der Dichter in der Rolle des 'Lover' nach den Regeln dieses Spiels zu äußern hat. Von dieser dialogischen Funktion der Gedichte empfängt der Re-

25) J. Stevens, a.a.O., S. 132 ff.

26) C. S. Lewis, English Literature in the Sixteenth Century excluding Drama (London, 1954), S. 230.

frain seine entscheidende Prägung. In den Kehrreimen Wyatts häufen sich in auffallender Weise Fragen, Bitten, Beschwörungen und Befehle, die alle an ein anonymes Gegenüber gerichtet sind. Dadurch, daß die Refrains eng mit dem Strophen-text verbunden sind, erhalten die konventionellen Schilderungen der seelischen Zustände des Liebhabers eine emotionale Dynamik, die die Lieder als persönliches Bekenntnis des 'Lover' für den Dialog zur Wirkung bringen.

Z. B. Lyke as the Swanne towardis her dethe  
Doeth strayn her voyse with dolefull note,  
Right so syng I with waste of breth, 27)  
I dy! I dy! and you regards yt note.

Thou hast no faith of him that hath none,  
But thou must love him nedes by reason,  
For as saieth a proverbe notable,  
Eche thing seketh his semblable,  
And thou hast thyn of thy condition.  
Yet is it not the thing I passe on;  
Nor hote nor cold is myn affection,  
For syns thyn hert is so mutable, 28)  
Thou hast no faith.

Ye old mule, that thinck yourself so fayre,  
Leve of with craft your beautie to repaire,  
For it is time withoute any fable:  
No man setteth now by riding in your saddell;  
To muche travaill so do your train apaire, 29)  
Ye old mule!

Vnto my self sometime alone  
I do lament my wofull case:  
But what auailleth me to mone,  
Since troth and pitie hath no place  
In them, to whom I sue and serue, 30)  
And other haue, that I deserue?

And wylt thou leve me thus?  
Say nay, say nay, ffor shame,  
To save the from the Blame  
Of all my greffe and grame;  
And wylt thou leve me thus? 31)  
Say nay, Say nay!

- 27) Muir, Nr. 70.  
28) Muir, Nr. 19.  
29) Muir, Nr. 35.  
30) Muir, Nr. 190.  
31) Muir, Nr. 113.

Dysdaine me not without desert  
Nor leaue me not so sodeynly,  
Sence wel ye wot that in my hart  
I meane nothing but honesty, 32)  
Dysdayne me not.

Der emotionale Impuls und das dialogische Moment sind die Neuerungen, die Wyatt in den Refrain einführt. Dadurch formt er den Refrain, der in seiner Gestalt als selbständige Kurzzeile am Ende der Strophe auf die mittellateinische cauda zurückgeht, entsprechend der Zweckbestimmung seiner Songs um. Die Refrains Wyatts stehen somit eher am Ende einer Entwicklungsreihe. Die Umwandlungen des Refrains bei der letzten Wiederholung sind noch nicht funktionell eingesetzt. Auch die variablen Kehrreime sind nicht auf die Entwicklung des lyrischen Vorgangs in den Gedichten bezogen, sondern werden wegen der engen syntaktischen Einflechtung in die Strophe vorgenommen. Wyatts Refrainkunst, die auf die Verwendung für eine höfische Konvention abgestimmt war, wurde in der Folgezeit kaum nachgeahmt. Die Refrains nach Wyatt sind im wesentlichen von einer veränderten Erzählhaltung der Dichter und den Bedürfnissen eines anderen Publikums bestimmt.

DIE WICHTIGSTEN REFRAINTYPEN DER ZWEITEN HÄLFTE DES  
XVI. JAHRHUNDERTS

Wyatts Refrains empfangen ihre entscheidende Ausprägung von der dialogischen Funktion seiner Songs. Gedichte, die nicht mehr als Ausdrucksform innerhalb des 'Game of Love' dienten, konnten diesen von Wyatt entwickelten Refraintyp nicht mehr funktionell verwerten. John Halls moralisierende Umdichtungen zweier Refraingedichte Wyatts zeigen dies:

1. Strophe:

My lute awake and prayse the lord,  
My heart and hādes therto accord:  
Agreing as we hāue begon,  
To syng out of gods holy worde. 1)  
And so procede tyll we hāue done.

1. Strophe:

My pen obey my wyll a whyle  
Till I see god to ende this stile:  
For if all men would sinne abhorre  
Such songs we nede not to compile, 2)  
Nor my pen should write so no more.

Obwohl die Refrainanschlüsse stark variiert werden, markieren sie nur das jeweilige Strophenende. Wyatts Refraintyp wird in der Folgezeit kaum nachgeahmt oder weiterentwickelt. Die 'Uncertain Authors' in Tottel's Miscellany verwenden nur selten den Refrain. Dabei zeigen sie schon bereits alle Züge der Refraingestaltung, die für die große Masse der Lyrik, wie sie in den populären Miscellanies der

1) John Hall, The Court of Virtue (1565), ed. by R. A. Fraser (London, 1961), S. 169.

2) John Hall, S. 191.



Die Refrains, die in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zahlenmäßig vorherrschend sind, stehen nicht mehr in der Nachfolge Wyatts und des höfischen Liedes, sondern führen Refraintypen des kirchlichen Carols in säkularisierter Form weiter. In metrischer Hinsicht zeigen sie einen einheitlichen Typus. Der Refrain umfaßt, soweit es sich nicht um zwei- bis vierzeilige burdens handelt, die letzte oder die letzten beiden Zeilen der Strophe und ist weder rhythmisch noch metrisch vom Strophenschema abgehoben. Der Refrain ist in die Strophe vollkommen integriert, in seinem Inhalt aber nicht mehr Teil eines größeren Satzgefüges, sondern eine in sich abgeschlossene Aussage. Gegenüber Wyatts Refrains setzt sich damit eine Tendenz zur Vergrößerung und Abrundung des Refrains durch. In diesen vergrößerten Raum strömen nun sentiöse Formeln ein, die dem Gedicht einen Zug ins Didaktische verleihen. Der Refrain wird zum Ort innerhalb des Gedichts, wo die Nutzanwendung und allgemeine Lehre, die aus der vorgetragenen Fabel zu ziehen ist, untergebracht werden. Sprachlich sind diese Refrains oft gekennzeichnet durch eine bewußte Anwendung rhetorischer Mittel. Antithetisch gegenübergestellte Halbzeilen oder Zeilen, Hendiadione, rhetorische Fragen sind häufig zu finden.

Z. B.

1. Strophe: How can the tree but waste and wither away  
That hath not sometime comfort of the sun?  
How can that flower but fade and soon decay  
That always is with dark clouds over-run?  
Is this a life? Nay, death you may it call, 5)  
That feels each pain and knows no joy at all.

(Vaux)

1. Strophe: In a herber green asleep whereas I lay,  
The birds sang sweet in the middes of the day;  
I dreamed fast of mirth and play:  
In youth is pleasure, in youth is pleasure. 6)

(Weever)

5) Elizabethan Lyrics, ed. by Norman Ault (London, 1949), S.30.

6) Ault, S. 24.

1. Strophe: Pluck the fruit and taste the pleasure,  
Youthful lordings, of delight;  
Whilst occasion gives you seizure,  
Fed your fancies and you sight:  
: After death, when you are gone, 7)  
Joy and pleasure is there none.

(Lodge)

Die Refrains lassen sich nicht nach formalen Gesichtspunkten ordnen, sondern nur nach wiederkehrenden typischen Themenkreisen. Außerhalb der Schäferdichtung werden als Refraininhalte die Vergänglichkeit alles Irdischen und der Gedanke an den Tod, das 'carpe diem'-Motiv und sprichwörtliche Weisheiten bevorzugt.

Z. B.

1. Strophe: If thou in surety safe wilt sit,  
If thou delight at rest to dwell,  
Spend no more words than shall seem fit,  
Let tongue in silence talk expel:  
In all things that thou seest men bent, 8)  
See all! say nought! hold thee content!

(J. Heywood)

burden: It hath been proued both euen and morrow, 9)  
That a little mirth is worth much sorrow.

burden: I Haue ere this time heard many one say,  
Take time while time is, for time will away. 10)

burden: Prefer not great beautie before vertue, 11)  
The much gazing theron many may rue.

1. Strophe: Before my face the picture hangs,  
That daily should put me in mind  
Of those cold qualms and bitter pangs  
That shortly I am like to find:  
But yet, alas, full little I  
Do think hereon that I must die. 12)

(Southwell)

7) Ault, S. 153.

8) Ault, S. 73.

9) Songs by Th. Whythorne (1571), Neudruck v. R. Imelmann  
ShJ XXXIX, (1903), Nr. 29.

10) Whythorne, Nr. 30.

11) Whythorne, Nr. 28.

12) Ault, S. 195.



## Die Refrains der broadside-ballads.

Die Tendenz, die Moral eines Gedichts in den Refrain zu verlegen, bestimmt ebenfalls die Refraingestaltung der Straßenballade im XVI. Jahrhundert. Die broadside-ballads waren eine Gattung der volkstümlichen Liedliteratur, die erst im XVI. Jahrhundert entstand. Von H. E. Rollins<sup>15)</sup> wird die erste erhaltene Straßenballade um das Jahr 1535 angesetzt. Sie weisen keine einheitliche Struktur oder Thematik auf, da sich der Begriff ausschließlich auf die Art ihrer Verbreitung bezieht. Sie wurden auf ein einzelnes Blatt Papier gedruckt, meist mit einem groben Holzschnitt geschmückt und trugen einen Vermerk, zu welcher Melodie der Text gesungen werden konnte. Für ihre Verbreitung sorgten Balladenhändler, die sie vortrugen und anschließend zum Verkauf feilboten. Dem Geschmack des Publikums entsprechend, für das sie verfaßt waren, sind ihre Themen sensationelle Ereignisse, wie Morde, Hinrichtungen, Feuersbrünste und alle Arten von merkwürdigen Erscheinungen. Die breite Wirkung, die der Druck auf einzelne Blätter gewährleistete, trug dazu bei, daß bald die politischen und religiösen Streitigkeiten in den broadside-ballads ausgetragen wurden. Einen breiten Raum nahmen auch Lieder ein, die der religiös-moralischen Erbauung dienten oder handfeste Lebensregeln enthielten. Daneben finden sich Trinklieder, die sich von den übrigen Balladen dadurch unterscheiden, daß sie häufig Carolstruktur aufweisen. Die Refrains, die in diesen Straßenballaden vorkommen, sind häufig durch die Melodie, der die Texte unterlegt wurden, bestimmt. Dieses Kontrafakturprinzip garantierte, daß die Melodie den Käufern einer neuen Ballade bereits bekannt war. Versform und Strophenbau waren durch die Melodie festgelegt. Die Einwirkung dieses Prinzips auf den Refrain war unterschiedlich. Manchmal wurde der Refrain des ursprünglichen Liedes, wenn er nicht allzu-

15) A Pepysian Garland 1595-1639. ed. by H. E. Rollins (Camb. Mass., 1922), Introduction.

sehr im Gegensatz zum Thema der Ballade stand, übernommen. Es fanden aber auch Umformungen statt, wobei versucht wurde, Rhythmus, Silbenzahl und manchmal auch die Lautstruktur des alten Refrains möglichst zu wahren. So trägt die broad-side-ballad "Christmas Lamentation"<sup>16)</sup> den Vermerk 'To the Tune of "Now the Spring is come"<sup>17)</sup>. Die Aufforderung des Liebeslieds 'Come away etc. and doe not stay' wird von dem Verfasser der Klage über den Niedergang der Weihnachtsbräuche in den Klageruf 'welladay etc. Where should I stay?' umgewandelt.

Die ersten Strophen der beiden Lieder lauten:

Now the spring is come, turne to thy Love,  
to thy Love, to thy Love, to thy Love, -  
Make no delay!  
While the flowers spring, & the birds do sing  
their sweet tunes, their sweet tunes,  
their sweet tunes; -  
and doe not stay!

Where I will fill thy lap full of flowers,  
And cover thee with shadie bowres.  
Come away! come away! come away.  
and doe not stay!

Christmas is my name, farre haue I gone,  
Haue I gone, haue I gone, haue I gone  
without regard,  
Whereas great men, by flockes, there be flowne,  
There be flown, there be flown, there be flowne,  
to London-ward.  
Where they in pomp and pleasure doe waste  
That which Christmas was wonted to feast,  
Welladay!  
Houses where musicke was wont for to ring,  
Nothing but Batts and Howlets doe sing;  
Welladay! welladay! welladay!  
Where should I stay?

16) The Roxburghe Ballads (London, 1873), vol. I. S. 208.

17) In der Roxburghe Collection, vol. II. S. 262 enthalten unter dem Titel 'A Louers desire for his best belaued'.

Soweit die Refrains der Straßenballaden nicht von den zugrunde gelegten Melodien vermittelt werden, sind zwei Refraintypen vorherrschend. Der verhältnismäßig häufig auftretende Namensrefrain, der eng in die Strophe eingeflochten ist, weist immer wieder von neuem auf die Hauptgestalt der vorgetragenen Geschichte hin und stellt im Gegensatz zur Volksballade nicht so sehr das dramatische Ereignis als vielmehr einen Helden oder eine Heldin in den Mittelpunkt. Dieser Refrain eignet sich in gleicher Weise für die Darstellung sensationeller Ereignisse, politische oder religiöse Satiren und Huldigungen. Er zieht sich durch die gesamte Balladenliteratur. Typische Beispiele aus dem XVI. Jahrhundert sind:

1. Strophe: It was a blind Beggar that long lost his sight,  
He had a fair Daughter, most pleasant and bright,  
And many a gallant brave suitor had she, 18)  
For none was so comely as pretty Bessee.

1. Strophe: Come, you lusty Northerne Lads,  
that are so blith and bonny,  
Prepare your hearts to be full sad, 19)  
to hear the end of Georgey.

1. Strophe: Of late it was my chance,  
a walking for to be,  
In summer time, where as I met,  
With mercy company,  
Which well contented me,  
Although there were not many:  
I heard one sing melodiously, 20)  
I think her name was Nanny.

Der weitaus größte Teil der Refrains der Straßenballaden enthält jedoch die Moral der vorgetragenen Erzählung. Im Unterschied zur gleichzeitigen, didaktischen Kunstdichtung ist die Einfügung der Nutzenanwendung oder Lehre in den Text kunstlos.

18) The Roxburghe Ballads, vol. I. S. 48.

19) The Roxburghe Ballads, vol. II. S. 212.

20) The Pepys Ballads, vol. I. S. 182.

So wird das oben zitierte Sprichwort 'The falling out of faithful friends, renewing is of love' in seiner lateinischen Form zweimal in broadside-ballads eingefügt. Der Refrain weist kaum eine Beziehung zum Text auf. Die beiden ersten Strophen lauten:

Come my best and deerest,  
Come sit thee downe by me;  
When thou and I am neerest  
breeds my felicitie;  
To verifie the Proverbe  
Would set my heart at rest,  
Amantium irae amoris redintegratio est.

Though falling out of faithfull friends  
renewing be of loue  
A change of time will make amends,  
a turtle I may proue:  
And till that change of time  
with patience be thou blest:  
Amantium irae amoris redintegratio est.<sup>21)</sup>

Die Belehrungen und Sprichwörter zeichnen sich meist durch Derbheit und Drastik aus und enthalten praktische Lebensregeln oder Warnungen vor einem unsittlichen Lebenswandel.  
Z. B.

Refrain: Then if you will wooe a wench with a blacke  
brow,  
Accept of my Counsell, and Ile tell you how:  
You must kisse her, and coll her, until she  
doth yield,-<sup>22)</sup>  
A faint hearted Souldier will never win field.

Refrain: Then wanton wives, in time amend,<sup>23)</sup>  
For love and beauty will have end.

Refrain: The proverb reporteth, no man can deny,<sup>24)</sup>  
For wedding and hanging is destiny.

Refrain: For need will make the old wife trot.<sup>25)</sup>

21) The Roxburghe Ballads, vol. I. S. 21.

22) The Roxburghe Ballads, vol. II. S. 40.

23) The Roxburghe Ballads, vol. II. S. 108.

24) Ault, S. 39.

25) A Pepysian Garland, S. 365.



4. Strophe: Like lovely Thetis on a calmed day,  
Whenas her brightness Neptune's fancy move, 28)  
Shines fair Samela;

Aus 'Rosalind' (1590) von Th. Lodge stammt ein zweites Beispiel:

1. Strophe: Like to the clear in highest sphere  
Where all imperial glory shines,  
Of selfsame colour is her hair  
Whether unfolded, or in twines:  
Heigh ho, fair Rosalind!  
Her eyes are sapphires set in snow,  
Resembling heaven by every wink;  
The gods do fear whenas they glow,  
And I do tremble when I think,  
Heigh ho, would she were mine!
2. Strophe: Her cheeks are like the blushing cloud  
That beautifies Aurora's face,  
Or like the silver crimson shroud  
That Phoebus' smiling looks doth grace;  
Heigh ho, fair Rosalind!  
Her lips are like two budded roses  
Whom ranks of lilies neighbour nigh,  
Within which bounds she balm encloses  
Apt to entice a deity: 29)  
Heigh ho, would she were mine!

Der Überblick über die Refraininhalte und -formen in der Dichtung der Zeit nach Wyatt zeigt, daß ein didaktischer Grundzug und eine subjektiv wertende Erzählhaltung den Refrain in dieser Epoche, soweit es sich nicht um Schäferdichtung handelt, bestimmen. Die Funktionen, die diese Refraintypen für das Gedicht übernehmen können, sind äußerst begrenzt, da im wesentlichen nur thematische Beziehungen zwischen dem lyrischen Vorgang und dem Refrain möglich sind. Die künstlerische Verwendung des didaktischen Refrains beschränkt sich nur auf die geschickte Einflechtung der Sen-

28) Ault, S. 129.

29) Ault, S. 144.

tenz in die Strophe und die Vorbereitung auf diese allgemeine Formulierung durch den Strophentext. Der Prozeß der Integration des Refrains in das Gedicht und damit seine Funktionserweiterung wird durch die Verlagerung von Lehrsätzen in den Refrain behindert. Erst durch die Verwendung neuer Refraininhalte und die damit verbundene Neugestaltung der Beziehung von Strophe und Refrain wird es Sidney, Spenser und Donne möglich, neue Refrainformen auszubilden.

## DIE REFRAINS SIDNEYS

Die strophische Lyrik zwischen dem Tod Wyatts und der Schaffensperiode Sidneys ist formal gekennzeichnet durch die obligatorische Verwendung des Jambus und der stereotypen Wiederholung einiger weniger Strophenformen, die aus paar- oder kreuzweise gereimten Pentametern oder Kombinationen von Sechs- und Achtsilblern gebildet werden. In dieser Periode wurden kaum Versuche unternommen, die Aussageeinheit der Strophe rhythmisch zu beleben, sondern das vorgegebene metrische Gerüst wurde unter dem Gesichtspunkt der Übereinstimmung von Wortakzent und metrischem Schema aufgefüllt. Erst Sidney beginnt, die künstlerischen Möglichkeiten, die in der Beziehung von Wortposition, Rhythmus und Metrum liegen, auszuschöpfen. Darin liegt die wichtige Stellung Sidneys für die englische Versgeschichte begründet. Sidneys Lyrik ist gekennzeichnet durch einen Reichtum an Vers- und Strophenformen, der deutlich die Neigung zum formalen Experiment verrät.

Schon ein erster Überblick über die in Sidneys Lyrik vorkommenden Refrains bestätigt, daß Sidney auch dieses traditionelle Formelement in seine Bestrebungen, neue formale Ausdrucksmittel in der Lyrik zu erschließen, miteinbezogen hat. Seine Refrains zeigen ein uneinheitliches Bild. Traditionelle Refrainformen, Tonkehrreime und die im XVI. Jahrhundert seltenen Gegenrefrains stehen neben Beispielen einer völlig neuen Refraintechnik. Dieser Befund zeigt, daß Sidney am Anfang einer neuen Epoche in der Behandlung der lyrischen Formsprache steht.

Für eine Darstellung der Entwicklung der Refrainkunst im XVI. Jahrhundert sind vor allem diejenigen Refrains Sidneys

von Interesse, in denen sich eine bisher noch nicht aufgetretene Verwendung dieses Formelements dokumentiert. Die folgende Interpretation konzentriert sich deshalb darauf, aufzuzeigen, worin dieses Neue besteht und welche ästhetischen Ausdruckswerte von Sidney durch diese neue Refrainverwendung erreicht wurden.

Wie ein kurzes Gedicht aus der 'Arcadia' zeigt, greift Sidney auf den bei Wyatt so häufigen Kurzrefrain zurück.

1. Strophe:     A hateful cure with hate to heale:  
                  A bloody helpe with blood to save:  
                  A foolish thing with fooles to deale:  
                  Let him be bob'd that bobs will have.  
                  But who by meanes of wisdome hie  
R:                Hath say'd his charge? it is even I.<sup>1)</sup>

Wie bei Wyatt besteht der Refrain aus einer festen Halbzeile, während die andere Halbzeile veränderlich ist und die Verbindung zum Strophentext herstellt.

Eine Reihe von zwei- und einzeiligen Refrains, die mit der Strophe nicht verbunden sind, und auch in ihrer oft sententiösen Formulierung an die burdens der Carols erinnern, bilden die größte Gruppe unter den Refrains Sidneys.

Beispiele sind:

R:                And wnesse am, how ill agree in one,  
                  A woman's hand with constant marble stone.<sup>2)</sup>

R:                Your dolefull tunes sweet Muses now applie.<sup>3)</sup>

R:                Joyne hearts and hands, so let it be, 4)  
                  Make but one Minde in Bodies three.

1) The Poems of Sir Philip Sidney, ed. W.A. Ringler jr. (Oxford, 1962), S. 44.

2) Poems, S. 40.

3) Poems, S. 125.

4) Poems, S. 260.

Bei einer Reihe von Kontrafakturen zu italienischen und spanischen Melodien führt Sidney den Gegenrefrain ein, dessen letzte Zeile als Refrain wiederholt wird. Dabei sind Gegenrefrain und Strophentext durch verschiedene Zeilenlängen voneinander abgesetzt und ergeben ein rhythmisch bewegtes Gebilde.

Beispiele:

R<sub>1</sub>: O Faire, ō sweet, when I do looke on thee,  
In whom all joyes so well agree,  
Heart and soule do sing in me.

This you heare is not my tongue,  
Which once said what I conceaved,  
For it was of use bereaved,  
With a crell answer stong.  
No, though tongue to roofe be cleaved,  
Fearing least he chastisde be,<sup>5)</sup>  
Heart and soule do sing in me.

R<sub>2</sub>:

R<sub>1</sub>: No, no, no, no, I cannot hate my foe,  
Although with cruell fire,  
First throwne on my desire,  
She sakes my rendred sprite.

For so faire a flame embraces  
All the places,  
Where that heat of all heates springeth,  
That it bringeth  
To my dying heart some pleasure,  
Since his treasure

R<sub>2</sub>:

Burneth bright in fairest light.  
No, no, no, no.<sup>6)</sup>

Es ist möglich, daß Sidney diese Gegenrefrains als die für die Refrains in der klassischen Lyrik gebräuchliche Norm angesehen hat, und in Nachahmung dieses Vorbilds sich der Gegenrefrains bediente. Bei George Puttenham, der ein Gedicht von Sidney mit Gegenrefrain in seinem Abschnitt über den Refrain anführt, findet sich diese Auffassung vertreten. Zugleich ist es die einzige dichtungstheoretische Äußerung über den Refrain

5) Poems, S. 139.

6) Poems, S. 155.

im XVI. Jahrhundert: "The Greeke Poets who made musicall ditties to be song to the lute or harpe, did vse to linke their staues together with one verse running throughout the whole song by equall distance, and was, for the most part, the first verse of the staffe, which kept so good sence and conformitie with the whole, as his often repetition did geue it greater grace. They called such linking verse Epimone, the Latines versus intercalaris, and we may terme him the Loueburden, following the originall, or if it please you, the long repeate: in one respect because that one verse alone beareth the whole burden of the song according to the originall: in another respect, for that it comes by large distance to be often repeated, as in this ditty made by the noble knight Sir Philip Sidney, 'My true loue hath my heart and I Haue his', . . . 7)

Der Refrain des First Song in Astrophel und Stella.

Wie Sidney den Refrain verwendet, um die metrische Einheit der Strophe rhythmisch dynamischer zu gestalten, wird in diesem Gedicht besonders deutlich.

Doubt you to whom my Muse these notes entendeth,  
Which now my breast orecharg'd to Musicke lendeth:  
To you, to you, all song of praise is due, 8)  
Only in you my song begins and endeth.

Frage und Antwort stehen sich in allen Strophen gegenüber. Die Fragen enthalten einen Schönheitskatalog, der antwortende Refrain ist das Preislied. Diese beiden Teile, aus denen jede Strophe besteht, sind rhythmisch und in ihrer Klang- und Reimstruktur deutlich voneinander geschieden. Das getragene

7) G. Puttenham, a.a.O., S. 225.

8) Poems, S. 196.

langsame Zeitmaß der Frage wird bereits zu Beginn jeder Strophe durch die Taktumstellung (xxx) und durch den weiblichen Reim des variablen Textes erzeugt. Die Sprache der Fragen ist angereichert mit conceits, Metaphern und Vergleichen. Demgegenüber wirkt der Refrain beschleunigt durch ein regelmäßiges Metrum, durch die ausschließliche Verwendung von Einsilblern und durch die Wiederholung des 'to you', das als Zäsurenreim mit dem männlichen Endreim verbunden ist, der seinerseits wieder vom Mittenreim in der letzten Zeile aufgenommen wird. Der zweite, nicht zum Refrain gehörige Teil der letzten Zeile schwingt durch die Aufnahme des weiblichen Reims wieder zurück in das Zeitmaß des ersten Strophenteils. Der Rhythmus der gesamten Strophe ist also langsam - schnell - langsam. Dieser Refrain Sidneys wurde von Nicholas Breton nachgeahmt in seinem Gedicht 'Phyllis'.

Wie sehr die Wirkung des Refrains in Sidneys Gedicht auf dem Wechselspiel zweier Tempi beruht, zeigt die Gegenüberstellung mit Bretons Gedicht. Die letzte Strophe von 'Phyllis':

And not forget his faith that lived forever loved  
Yet never made his fancy known, nor ever favour moved;  
And ever let you ground of all your grace be this:  
"To you, to you, to you, the due of love and Honour is,  
On you, on you, on you our music all attendeth,  
For as on you our Muse begun, in you all music endeth." 9)

Durch zu häufige Wiederholung ist hier die rhythmische Spannung zusammengebrochen, der Eindruck des Leierns ist das Resultat.

9) The Oxford Book of Sixteenth Century Verse (1961), S. 411.

Die Refrains des 'Dirge' in Certain Sonnets.

In dem 'Dirge' übernehmen zwei Refrains dieselbe Aufgabe wie der Refrain des vorhergehenden Gedichts: die Strophe rhythmisch durch Tempowechsel aufzulockern.

Die erste Strophe:

- R<sub>1</sub>:            Ring out your belles, let mourning shewes be spread  
                 For love is dead:  
                 All Love is dead, infected  
                 With plague of deepe disdaine:  
                 Worth as nought worth rejected,  
                 And Faith faire scorne doth gaine.
- R<sub>2</sub>:            From so ungratefull fancie,  
                 From such a femall franzie,  
                 From them that use men thus, 10)  
                 Good Lord deliver us.

Von den beiden Refrains ist der erste als kurzer zweihebiger Vers nach dem fünfhebigen Anfangsvers in eine Position gesetzt, in der sich das Zeitmaß des vorausgehenden Fünfhebers diesem Kurzvers aufprägt. Dadurch wird ein ähnlicher rhythmischer Effekt der Verlangsamung erzielt wie in Spencers Dirge der Novemberekloge. An diesen ersten Refrain, der das Thema des Gedichts nennt, schließt sich der variable Strophentext an, der durchgehend dreihebiger und a b a b gereimt ist. Diesem folgt dann der vierzeilige zweite Refrain. Die Reimverbindung ist a a b b, wobei a weiblicher und b männlicher Reim ist. Seine sprachliche Form ist gekennzeichnet durch Alliteration (From, fancie, femall, franzie, From, From) und monotone syntaktische Reihung. Sprachliche und metrische Struktur und der Wechsel vom weiblichen zum männlichen Reim erzeugen den Effekt der Beschleunigung, der in der Schlußzeile wieder aufgefangen wird.

10) Poems, S. 159.

Die erste Neuerung, die Sidney in der Refraintechnik einführt, besteht darin, daß er den Refrain aus der bisherigen Isolierung herauslöst, indem er ihn in die Strophe und teilweise zwischen den variablen Text einfügt. Dadurch formt er den Refrain zu einem Mittel um, durch das ein steter Tempowechsel in die bis dahin rhythmisch monoton behandelte Strophe eingeführt werden kann.

Sidney verwendet den Refrain aber nicht nur zur Gestaltung der Strophe, sondern zieht ihn auch in neuartiger Weise zur Gestaltung des lyrischen Vorgangs des ganzen Gedichts heran. Der Refrain des 'Dirge' wird in der letzten Strophe abgewandelt:

Alas, I lie: rage hath this errour bred,  
Love is not dead.  
Love is not dead, but sleepeth  
In her unmatched mind:  
Where she his counsell keepeth,  
Till due desert she find.  
Therefore from so vile fancie,  
To call such wit a franzie,  
Who love can temper thus,  
Good Lord deliver us.

Durch diese Abwandlung des Refrains wird eine Gegenbewegung gegen den gesamten bisherigen Aussageverlauf des Gedichts eingeführt. Dabei zielt die Änderung auf die Überraschung, ja auf die Pointe ab. Der ernste Ton, der durch die litaneyartige Refraingestaltung in das Gedicht eingedrungen war, wird aufgehoben, das 'Dirge' wird zum 'mock-Dirge', die Absage an die Liebe zum Preislied auf die Geliebte. Diese Umwandlung ist kein Einzelfall, sondern wie eine Reihe von Beispielen zeigt, wird hier ein Stilprinzip Sidneys sichtbar, das eine schon vorher gebräuchliche Umwandlung des letzten Refrainzitats in der Weise weiterentwickelt, daß damit die Aussage des ganzen Gedichts umgeformt wird, während die bisherigen Abwandlungen des Refrains in der letzten Strophe nur

dazu dienten, das Ende eines Gedichts zu markieren.<sup>11)</sup> Ein weiteres Beispiel für die Abwandlung des Refrains in der letzten Strophe liegt im Fourth song aus 'Astrophel and Stella' vor.

Die erste Strophe:

Onely joy, now here you are,  
Fit to heare and ease my care:  
Let my whispering voyce obtaine,  
Sweete reward for sharpest paine:  
R<sub>1</sub>: Take me to thee, and thee to me.  
R<sub>2</sub>: 'No, no, no, no, my Deare, let be.'<sup>12)</sup>

Das Gedicht hat zwei Refrains, die unmittelbar aufeinander folgen. Der erste Refrain ist die Bitte des Liebhabers um Erhörung, der zweite ist die abwehrende Antwort der Geliebten. In der letzten Strophe wird der erste Refrain, die Bitte um Erhörung, umgewandelt in eine Drohung des Liebhabers, sich den Tod zu geben. Durch diesen Wechsel wird der zweite Refrain, der bisher eine Abweisung war, ohne daß er verändert wird, zur Bitte, von diesem Vorhaben abzusehen:

Wo to me, and do you sweare  
Me to hate? But I forbear,  
Cursed be my destines all,  
That brought me so high to fall:  
Soone with my death I will please thee.  
'No, no, no, no, my Deare, let be.'

Der zweite Refrain bietet ein gutes Beispiel für die Sinnänderung, die ein Refrain durch einen Wechsel der unmittelbaren Textumgebung erfahren kann, ohne daß er selbst verändert wird.<sup>13)</sup>

11) Typische Abwandlungen des Refrains bei Wyatt: "Ys yt possyble" - "All ys possyble" und "Fforget not yet" - "Fforget not thys".

12) Poems, S. 210.

13) Weitere Beispiele für ähnliche Umwandlungen:

R: "Say then Reason, I say what is thy counsell?" -  
"Reason looke to thy selfe, I serve a goddesse."

(Poems, S. 67.) und das Epithalamium, das im nächsten Kapitel behandelt wird.

Zwei Neuerungen führt Sidney in die Refraintechnik des XVI. Jahrhunderts ein: die Verwendung des Refrains zur Auflockerung des rhythmisch monotonen Strophengefüges und die pointierte Umwandlung des letzten Refrainzitats. Beide Neuerungen werden von Spenser und Donne aufgenommen und weiterentwickelt. Mit der Abwandlung, die Sidney am Refrain bei dessen letzter Wiederkehr vornimmt; tritt die Entwicklung des Refrains in der Kunstlyrik in ein neues Stadium. Bisher wurde der Refrain verflüssigt, um einen nahtlosen Übergang der Strophe in den Refrain zu erzielen. Sidney dagegen verflüssigt den Refrain mit der Absicht, ihn für die Gestaltung des lyrischen Vorgangs wirksam zu machen. Von Spenser wird dieser erste Versuch, die ästhetischen Funktionen des Refrains nach der strukturellen Seite hin zu erweitern, aufgenommen und weiterentwickelt.

## DIE REFRAINKUNST SPENSERS

Sidneys Refraintechnik zeigt durch die Verwendung von Tonkehrreimen, durch die Reihung von Einsilblern (no, no, no, no), und den noch weitgehend unveränderten sprachlichen Ausdruck auch bei häufigen Refrainzitataten noch deutlich die Rücksichtnahme auf eine eventuelle Vertonung seiner Gedichte. Untersucht man hingegen Spensers Gedichte, die dem Leser als 'Songs' vorgestellt werden, wie z. B. 'Hobbinol's Lay of Fayre Eliza' (Aprilekloge), das 'Dirge' (Novemberekloge), das Epithalamion und Prothalamion, so zeigen sie schon durch ihre Länge, daß Spenser nicht mehr an eine Vertonung dachte. Besonders das Epithalamion weist neben lyrischen auch epische Elemente auf, die es für eine Vertonung ungeeignet machen.<sup>1)</sup> Spensers Lyrik ist bewußt für den Leser geschaffen, jede Rücksichtnahme auf einen gesungenen oder gesprochenen Vortrag ist fallengelassen. Aus den starren Formen des Refrains, wie sie im XVI. Jahrhundert vor Spenser ausgebildet wurden, ließen sich für Spensers lange Gedichte mit komplizierten Strophenformen kaum künstlerische Ausdruckswerte gewinnen. Andererseits schrieb Spenser Gedichtgattungen, wie das Epithalamion und das Dirge, die traditionsgemäß mit einem Refrain versehen werden mußten. Zugleich bot der Refrain, wie Sidney zeigte, spezifische Möglichkeiten zur subtilen rhythmischen Durchformung der Strophe, wie sie kein anderes Formelement bot. Dadurch, daß Spenser keine Rücksicht auf eine Vertonung zu nehmen brauchte, konnte er sprachliche Feinheiten in den Refrain einführen, die bei einem liedhaften Vortrag nicht zur Wirkung gekommen wären. In dieser Situation schuf Spenser

1) Nur einzelne Strophen der "Faerie Queene" und die ersten beiden Strophen des Dirge wurden von den Madrigalisten Carlton, Gibbons, Kirby vertont, aber niemals ein ganzes Gedicht Spensers.

einen neuen Refraintyp, der sich nicht nur seiner Lyrik vollkommen einfügte, sondern auch neue ästhetische Funktionen übernehmen konnte.

Das Roundelay der Augustekloge nimmt insofern eine Sonderstellung unter den übrigen Refraingedichten Spensers ein, als es zu einer bereits existierenden Melodie geschrieben worden ist. Daraus resultiert der bei Spenser sonst nicht zu findende holprige Rhythmus, der mit den komplizierten Sestinen Colin Clouts kontrastiert und zur Charakterisierung der rustikalen Sänger Perigot und Willy dient. Die ursprüngliche Form des Roundelays war ein Reigenlied, das Zeile für Zeile im Duett vorgetragen wurde, wobei jede zweite Zeile aus der Interjektion 'hey ho' und dem letzten Wort der vorhergehenden Zeile bestand. Der Ausruf und der etwas monotone Echoeffekt zeigen deutlich seine Herkunft als einfaches Tanzlied. Wie B. Pattison<sup>2)</sup> an den Spuren im Text gezeigt hat, geht dieses Lied auf vorreformatorische Zeiten zurück:

It fell vpon a holly eue, ...  
When holly fathers wont to shrieue: 3)

Spenser hat am traditionellen Refrain dieses Roundelays Änderungen vorgenommen, die schon in die Richtung seiner spezifischen Refrainverwendung weisen. So wiederholt er nicht das letzte Wort der vorhergehenden Zeile, sondern entweder das wichtigste, oder er führt Wortumstellungen ein, oder verwendet Synonyma.

2) The Roundelay in the August Eclogue of The Shepheardes Calender. RES IX (1933), S. 54.

3) Wie eine Reihe von Kontrafakturen (z. B. von Deloney und Th. Lodge) zeigen, war die Melodie 'hey ho holiday' gegen Ende des XVI. Jahrhunderts sehr populär.

Beispiele:

Zeilen 69/70: A chapelet on her head she wore,  
hey ho chapelet.

Zeilen 61/62: I saw the bouncing Bellibone,  
Hey ho Bonibell.

Zeilen 89/90: Or as Dame Cynthias siluer raye 4)  
hey ho the Moonelight,

Hier wird Spensers Interesse an der sprachlichen Ausgestaltung und Ausschmückung deutlich und der Verzicht auf Wirkungen, die erst durch die Melodie zur Entfaltung kommen, wie der ursprünglich vorhandene Echoeffekt.

Der Refrain der sieben Totenklagen der 'Daphnaida' zeigt noch stärker die Tendenz Spensers dieses bis dahin so eng der Musik verbundene Formelement nach rein sprachlichen und strukturellen Gesichtspunkten einzusetzen. Der Refrain 'Weepe Shepheard weepe to make my vndersong'. 5)

wird nur nach jeder siebten Strophe wiederholt und beschließt jede der sieben Totenklagen. Spenser gebraucht hier den Kehrreim, um den Klagen einen einheitlichen Abschluß zu geben, er verwendet ihn also als Strukturelement, das die einzelnen Teile der Daphnaida fester miteinander verknüpft. Der Inhalt dieses Refrains zeigt das typische Merkmal, das alle übrigen Refrains Spensers ebenfalls auszeichnet, nämlich eine Anspielung auf Gesang oder ein Echo, wobei aber auf jede Lautmalerei oder Tonkehrreime verzichtet wird. Auch die anderen Refrains Spensers enthalten einen Hinweis oder eine Anspielung auf Melodien:

Der Refrain des Dirge:

O heauiē herse, 6)  
· · ·  
O carefull verse.

4) Works (Var. Ed.), M.P. vol. I, S. 78 f.

5) Works, S. 132.

6) Works, S. 106., 'herse' ist nach der Glosse zu Zeile 60: "the solemne obsequie in funeralles" d.h. die Gesamtheit der Gesänge und Gebete, die ein Begräbnis begleiten.

Der Refrain des Epithalamion (2. Strophe):

That all the woods may answer and your  
eccho ring. 7)

Der Refrain des Prothalamion (1. Strophe):

Sweete Themmes runne softly, till I end  
my Song. 8)

Durch diese Refrains verweist Spenser den Leser auf eine Musik, die den Text begleitet. Dieser Hinweis ersetzt die musikalische Interpretation durch den Komponisten. Spensers Refrains sind die Stellen im Gedicht, durch die die fehlende Melodie im Leser evoziert wird. Auch in anderen Gedichten, die keinen Refrain haben, streut Spenser Hinweise auf ein Echo oder eine Begleitmelodie ein, um dem Leser das Bild einer klangerfüllten Landschaft ins Bewußtsein zu rufen.

Die Refrains des Dirge und des Epithalamion.

Totenklagen wurden stets mit einem Refrain versehen. Der Kehrreim drang wohl dadurch in diese Gattung ein, daß es ursprünglich üblich war, diese Lieder im Wechselgesang vorzutragen.

Die erste Strophe des Dirge der Novemberekloge:

Vp then Melpomene thou mournefulst Muse of nyne,  
Such cause of mourning neuer hadst afore:  
Vp grieslie ghostes and vp my ruffull ryme,  
Matter of myrth now shalt thou haue no more.  
For dead shee is, that myrth thee made of yore.  
Dido my deare alas is dead,  
Dead, and lyeth wrapt in lead:  
R: O heauie herse,  
Let streaming teares be poured out in store: 9)  
O carefull verse.

7) Works, S. 241.

8) Works, S. 257.

9) Works, S. 106.

'herse', das wichtigste Wort des Refrains, zeigt wieder den schon erwähnten Stilzug Spensers, im Refrain den Leser an die Melodie zu erinnern. Darüber hinaus hat aber der Keihrreim für die Strophe und die Aussagebewegung des Gedichts Funktionen, wie sie bis dahin noch von keinem Dichter aus dem Refrain gewonnen wurden. In die metrische Anlage der Strophe ist der Refrain so eingearbeitet, daß er in seiner rhythmischen Wirkung sowohl die melancholische Grundstimmung des ersten Teils (Strophen 1 bis 11) als auch die gemessen freudige des zweiten Teils (Strophen 12 bis 15) auszudrücken vermag. Das Strophenschema bringt den zweihebigen Refrain zur vollen Wirkung:

6 5 5 5 5 4 4 2 5 2  
a b a b b c c R b R 10)

Diese schrittweise Verkürzung der Zeilen, die in dem wuchtigen, zweihebigen, durch Alliteration akzentuierten Rhythmus des ersten Refraintteils kulminiert, wird von einer fünfhebigen variablen Zeile unterbrochen, um durch den zweiten Refraintteil, der wieder zweihebig ist, abgeschlossen zu werden. Der Rhythmus des Refrains evoziert "the heavy beat of the funeral procession".<sup>11)</sup> Diese eigentümliche Wirkung beruht auf dem unmittelbaren Nacheinander von langen und kurzen Verszeilen und findet sich mehrmals bei Spenser (z. B. Lied der Aprilekloge, Epithalamion). Die Dimeter oder Trimeter werden durch Hiatus oder besonders lange Silben so gedehnt, daß ihr Zeitmaß dem der umgebenden fünf- oder sechshebigen Zeilen angenähert wird. Durch diese Dehnungen markiert Spenser Ruhepunkte innerhalb der Strophe oder erzielt, wie im Dirge, einen schweren, schreitenden Rhythmus. Diese spezifische Wirkung der gedehnten Dimeter tritt aber nur dann ein, wenn sie zwischen längeren Zeilen stehen, da durch eine Reihung kurzer Verszeilen eine Beschleunigung eintreten würde.

10) Mit der Variation a b a b a c c R a R in Strophe 5.

11) B.E.C.Davis, Edmund Spenser, A critical study (Cambridge, 1933), S. 198.

Durch den zwischen den Refrain gesetzten fünfhebigen Vers wird eine Beschleunigung, wie sie bei Sidney auftrat, verhindert. Unter Beibehaltung dieser metrischen Struktur wird der Refrain in Strophe 12 abgewandelt:

But maugre death, and dreaded sisters deadly spight  
And gates of hel, and fyrie furies forse:  
She hath the bonds broke of eternall night,  
Her soule vnbodyed of the burdenous corpse.  
Why then weepes Lobbin so without remorse?  
O Lobb, thy losse no longer lament,  
Dido nis dead, but into heauen hent.  
O happy herse,  
Cease now my Muse, now cease thy sorrowes sourse, 12)  
O ioyfull verse.

Der Refrain spiegelt durch seine Wandlung die Entwicklung des Dirge von der Klage um die tote Dido zur Tröstung durch die Schilderung ihrer paradiesischen Freuden. Diese Wandlung des Refrains, die nicht wegen der syntaktischen Einfügung des jeweiligen Refrainzitats in seine Strophe vorgenommen wird, sondern vom lyrischen Vorgang her bestimmt ist, stellt eine bedeutende Weiterentwicklung gegenüber der Abwandlung des letzten Refrainzitats, wie sie Sidney vornahm, dar. Die Refrainabwandlungen Sidneys waren zwar auch so strukturiert, daß sie zum Aussageverlauf des Gedichts in Beziehung treten konnten; aber Spensers Kehrreimtechnik ist enger und sinnvoller der Aussagebewegung des Gedichts zugeordnet als die Überraschungseffekte Sidneys und kann deshalb noch andere Funktionen für die Gedichtsstruktur übernehmen. Im Epithalamion gelangen alle bisher behandelten Merkmale der Refrainkunst Spensers zu ihrer vollen Entfaltung.

Das Epithalamion, ursprünglich ein Teil antiker Hochzeitzereemonien, war ein Lied, das von einem Chor vor dem geschlossenen Thalamus, dem Brautgemach, gesungen wurde. Vorher, während die Braut dem Bräutigam zugeführt wurde, wurde der

12) Works, S. 109.

Hochzeitgott Hymen in dem Hymenaiosruf angerufen, der sich seit Homer<sup>13)</sup> in der Literatur nachweisen läßt. In Catulls Epithalamion wird der Hymenaiosruf bereits refrainartig in das Gedicht einbezogen:

Carmen 61, 4/5:     ... o Hymenae Hymen.  
                          o Hymen Hymenaeae,  
          124/5:     io Hymen Hymenaeae io,  
                          io Hymen Hymenaeae.

Catulls Vorbild hat auf die englische Epithalamiendichtung der Renaissance starken Einfluß genommen. So zeigt das erste Epithalamion in englischer Sprache, verfaßt von Sidney zwischen 1579 und 1586, die Anrufung Hymens bereits als regelmäßigen Refrain:

'O Hymen, long their coupled joys maintain'.<sup>14)</sup>

Dieser Refrain zeigt wieder die typische Abwandlung in der letzten Strophe, die Sidneys Refrainttechnik charakterisiert: Der Wunsch für das Brautpaar wird in einen Kausalsatz umgewandelt:

'For Hymen will their coupled joys maintain.'

In der Folgezeit wurde der Hymenaiosruf noch öfters als Refrain in den englischen Epithalamien verwendet.<sup>15)</sup> Diesem Vorbild wurde aber nicht durchweg gefolgt, schon im zweiten englischen Epithalamion, B. Young Übersetzung eines Epithalamions aus Gil Portos Fortsetzung zu Montemayors "Diana", wird der Refrain verwendet:

Ring forth faire Nimphs your ioyfull Songs  
  for gladnes,

und bald erscheinen neben der Anrufung Hymens eine Fülle von anderen Refrains.<sup>16)</sup> Youngs Refrain mag Spenser wohl als An-

13) Ilias XVIII; 493.

14) Poems, S. 91.

15) z.B. Christopher Brooke (England's Helicon, 1600): Chorus: Io to Hymen Paeans sing, To Hymen, and my Muses King. Th. Dekker, A Bridal Song (Patient Grissil, 1603): Io to Hymen, Io, Io, sing! of wedlock, love and youth is Hymen king.

16) z.B. Chapman's Parcarum Epithalamion (1614): Haste ye that guide the web, haste, spindles haste. Chapman's Epithalamium Teratos, und J. Donnes Refrain: To-day put on perfection and a woman's name.

regung gedient haben, da er mehr seinem Stilwillen entsprach. Der Hymenaiosruf wurde von Spenser deshalb nicht als Refrain gewählt, weil er ein liedhafter Refrain war, der auch häufig wie ein Tonkehrreim behandelt wurde. Spenser zitiert die Anrufung an Hymen in seinem Epithalamion nur einmal (Zeile 140) und wählt stattdessen einen Refrain, der aus dem Leitwort 'sing' in der vorletzten Zeile jeder Strophe und einem Alexandriner als letzte Zeile besteht, dessen stets wiederkehrende Wörter 'woods, answer, eccho, ring' sind, sonst aber variiert wird. Der Refraininhalt gibt jeweils den Gedanken wieder, daß der Wald dem vielfältigen Gesang während des Hochzeitstages antwortet und ihn als Echo zurückwirft:

That all the woods may answer and your  
eccho ring. (4. Strophe)

Der Eindruck einer klangerfüllten Landschaft kehrt in jeder Strophe aufs Neue in das Bewußtsein des Lesers zurück, um ab Strophe 16 von einer schweigenden nächtlichen Landschaft abgelöst zu werden. Durch den Inhalt dieses Refrains erhalten die vielen Bilder und Szenen, die im Epithalamion aufeinander folgen, aber auch die Polyphonie der verschiedensten Chöre, die den Brautzug begleiten, einen einheitlichen szenischen (woods) und akustischen (eccho) Rahmen, der die verwirrende Vielfalt der Bilder, der Anspielungen und des Vorgangs für den Leser ordnet.

Das Bild der Landschaft, die am Jubel des Brautzugs teilnimmt, der sich durch sie bewegt, und die auf die Lieder mit ihrem Echo antwortet, wird bereits in antiken Epithalamien eingefügt. Bei Claudian finden sich in der praefatio zum Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti, 21-22, die Verse:

frondoso strepuit felix Hymenaeus Olympo;  
reginam resonant Othrys et Ossa Thetim.

Im Epithalamium für Palladius findet sich ebenfalls in der praefatio die Stelle (23-25):



siebzehn Zeilen. Jede dieser überlangen Strophen ist in vier Gruppen gegliedert, von denen die ersten drei je fünf bzw. vier Verszeilen aufweisen. Die Einschnitte sind markiert durch kurze meist dreihebige Zeilen, die jeweils mit der vorhergehenden Zeile reimen. Ganz ähnlich wie bei dem Dirge in der Novemberekloge überträgt sich das Zeitmaß der fünfhebigen auf die dreihebigen Verse und erzeugt dadurch eine Verlangsamung. Auf dieses Wechselspiel innerhalb der Strophe zwischen Fortschreiten und Verweilen folgt als Abschluß der gesamten Strophe der sechshebige Refrain. Dieser Alexandriner hat eine epische Zäsur, die im Gegensatz zu Spensers sonstiger Gepflogenheit<sup>18)</sup> stets regelmäßig nach der siebten Silbe gesetzt ist. Durch diese metrische Regelmäßigkeit wird das rhythmische Spiel von Fließen und Stauung innerhalb der Strophe zur Ruhe gebracht.

Die Variationen des Refrains in den einzelnen Strophen stehen zum Vorgang der Strophe in enger Beziehung. Durch den Wechsel des Personal- und Possessivpronomens wird das antwortende Echo des Waldes jeweils zum Gesang des Dichters oder des Chores in der betreffenden Strophe in Bezug gesetzt. Die einzelnen Varianten sind in der

1. Strophe: The woods shall to me answer and my Eccho ring.
3. Strophe: The woods shall to you answer and your Eccho ring.
16. Strophe: That all the woods them answer and their eccho  
ring.
21. Strophe: Ne let the woods vs answere, nor our Eccho ring.

Der Tempuswechsel im Refrain ist ebenfalls sinnvoll auf den Vorgang in der Strophe abgestimmt. In Strophe 10 zwingt die äußere Schönheit der Braut den Chor der "merchant daughters" zur stummen Bewunderung:

18) Davis, a.a.O., S. 205.

Whiles ye forget your former lay to sing  
To which the woods did answer and your eccho ring?

Sinnentsprechend wechselt der Refrain ins Präteritum und spiegelt so die 'stumme' Bewunderung. In Strophe 11 folgt der Katalog der Tugenden der Braut. Hier wird der Refrain in ein hypothetisches Bedingungssatzgefüge einbezogen, entsprechend der Verborgenheit der inneren Tugenden, und die Verben des Refrains erscheinen im Konjunktiv:

Had ye once seene these her celestial threasures,  
And vnreuealed pleasures,  
Then would ye wonder and her prayses sing,  
That all the woods should answer and your echo ring.

Der Refrain des Epithalamions erfüllt nicht nur für die einzelnen Strophen wichtige ästhetische Funktionen, sondern auch für die epische Struktur des gesamten Gedichts. Ganz ähnlich wie in der Novemberekloge ändert sich der Refrain von der Darstellung der klangerfüllten Landschaft zur Beschreibung einer stillen Umgebung des hochzeitlichen Geschehens, wenn in Strophe 17 der Einbruch der Nacht erfolgt. Das Epithalamion schildert den Ablauf eines ganzen Tages. Nimmt man an, daß jede Strophe einer Stunde dieses Tages, von Sonnenaufgang an gezählt, zugeordnet ist, so wird hier für den Leser der Übergang vom Tag zur Nacht markiert, da der längste Tag des Jahres, Spensers Hochzeitstag, an dem irischen Ort, in dem die Hochzeit stattfand, etwas über sechzehn Stunden dauerte.<sup>19)</sup> Ab Strophe 17 zeigt der Refrain eine negative Prägung:

The woods no more shal answere, nor your echo ring.  
17. Strophe

Ne let the woods them answer, nor theyr eccho ring.  
18. Strophe

19) A. K. Hiatt, Short Time's Endless Monument. The symbolism of the numbers in E. Spenser's Epithalamion (New York, 1960).

Die dem Leser bis dahin bereits vertraute regelmäßige metrische Struktur des Alexandriners mit epischer Zäsur wird durch diese Wandlung nicht angefasst. Diese Abwandlung des Refrains geleitet den Leser durch den epischen Vorgang des Gedichts, dessen epische Grundstruktur der Ablauf eines Tages ist. Die einzelnen Strophen sind durch den wechselnden Refrain fest im Ablauf des Gedichts verankert. Der Wechsel im Refrain steht auch in sinnvoller Beziehung zu den verschiedensten Solisten und Chören, die während des Tages die Hochzeit mit ihrem Gesang begleiten. Der Gesang beginnt durch den Dichter selbst in der ersten Strophe, auf ihn folgen die Chöre der mythologischen Figuren (Musen, Nymphen, Grazien und Horen), die von den Vögeln abgelöst werden. (2. bis 6. Strophe) Der Chor der Hochzeitsgäste wird wieder vom Dichter selbst in der 7. Strophe angeführt und erstreckt sich über die Strophen 8 bis 18. In Strophe 13 stimmen die Engel mit ein. Die Negation, die im Refrain der 17. Strophe beginnt, dient nicht nur zur Kennzeichnung des Einbruchs der Nacht, sondern zeigt auch zugleich das Zurücktreten der Hochzeitsgesellschaft an. In den Strophen 19 und 20 werden noch einmal mythologische Chöre erwähnt (übelgesinnte Geister und Cupidos) und in den letzten drei Strophen singt das Brautpaar allein. Die Wandlung des Refrains von der Aufforderung zum Gesang zur Bitte um Stille steht also auch zur szenischen Regie des Hochzeitstages in sinnvoller Beziehung.

Durch zwei Merkmale ist Spensers Refrainkunst gekennzeichnet: der Refrain ist der Ort innerhalb des Gedichts, in dem Klang, Echo und Melodie immer wieder aufs Neue dem Leser ins Bewusstsein gehoben werden. Auf diese Weise beläßt Spenser dem Refrain eine seinem musikalischen Wesen entsprechende Funktion, und überträgt ihm zugleich neue Funktionen für die Struktur des Gedichts. Für die Strophe verwendet Spenser den Refrain in ähnlicher Weise wie Sidney. Beide setzen ihn zur rhythmischen Gestaltung des Strophengefüges ein. Während es Sidney aber nur um einen Tempowechsel innerhalb der Strophe und um ein rhythmisches Wechselspiel an sich ging, setzt Spen-

ser, wie das Dirge zeigt, diese Technik in sinnvoll bezogener Weise ein. Im lyrischen Ablauf des Gedichts übernimmt Spensers Refrain mehrere Funktionen zugleich: Er gibt, wie im Epithalamion den verschiedenen Szenen und akustischen Eindrücken einen einheitlichen zusammenfügenden Hintergrund und zeichnet zugleich in seinen Abwandlungen die verschiedenen Stadien des lyrischen Vorgangs und des epischen Ablaufs nach.

Durch Verwendung einiger sorgfältig gewählter, unveränderlicher Grundwörter und ständiger Variation des Tempus, des Modus und des syntaktischen Bezugssystems schafft Spenser einen völlig neuen Refraintyp, den entwickelnden, flüssigen Kehrreim, der seine Wirkung auch bei häufiger Wiederholung nicht verliert und in seinem Ausdruckswert zu feinsten Nuancierungen fähig ist. Von Donne wird Spensers Refrainkunst übernommen und in charakteristischer Weise fortgeführt.

## DIE REFRAINS IN SHAKESPEARES DRAMEN

Liedeinlagen in den Dramen des XVI. Jahrhunderts sind in ihrer Form stark von den Anforderungen der Bühne geprägt. Der Vorrang des Textverständnisses schloß gewisse Vertonungsweisen, wie z. B. das Madrigal, vom Gebrauch auf der Bühne aus. Das solistische, strophisch komponierte Lied mit Lautenbegleitung, das Duett zweier Solisten oder ein Wechselgesang zwischen Solist und Chor erwiesen sich für die Bühne geeigneter als ein kompliziertes polyphones Gebilde, das ein Verständnis des Texts erschwerte, wenn nicht verhinderte. Überdies setzte die Aufführung eines Madrigals oder eines polyphonen Chorsatzes mindestens vier geschulte Sänger voraus, die einer Schauspieltruppe der damaligen Zeit wohl nur selten zur Verfügung standen.

Die Refrains dieser Liedeinlagen sind nahezu ausschließlich von der Rücksichtnahme auf die Vortragsweise geprägt: bei Chor- und Tanzliedern dominiert der zwischen den Strophen stehende burden, bei solistisch gesungenen Liedern der am Ende der Strophe eingefügte Kehrreim. Tonkehrreime sind bei diesen Liedern häufiger als in der übrigen Literatur.

Auch Shakespeare richtet den Refrain genau für die jeweilige Vortragsweise ein. Während bei den übrigen Dramatikern Lieder zumeist mehr oder weniger beziehungslos eingefügte lyrische Einlagen im Drama sind, die in den dramatischen Vorgang kaum verwoben sind, benützt Shakespeare seine Songs vielfach zur Verdeutlichung des Bühnengeschehens. Zu dieser Aufgabe werden auch die Refrains herangezogen.

Ein Vergleich der Refrains zweier Lieder Shakespeares vermittelt einen Einblick, wie Shakespeare die Vortragsweise

bei der Einrichtung des Refraintextes berücksichtigt hat. Das Lied 'It was a lover and his lass' (As You Like It, V, 3) wird, wie die Ankündigung zeigt, von zwei Pagen gemeinsam gesungen. Es handelt sich um eine Einlage, die die fröhliche Grundstimmung der Komödie zum Ausdruck bringt. Die Beziehungslosigkeit der Szene, in der das Lied zur Aufführung gelangt, zum dramatischen Ablauf gestattet die Annahme, daß Shakespeare diese Einlage nur eingefügt hat, um dem Wunsch des Publikums, das durch die vielen Liedeinlagen der Chorknaben in den Aufführungen des Blackfriars-Theaters verwöhnt war, entgegenzukommen.<sup>1)</sup> Die Einführung der beiden Pagen deutet darauf hin, daß zu dieser Aufführung geschulte Sänger in die Truppe aufgenommen wurden. Der Umstand, daß dieses Lied eine Konzession an den Publikumsgeschmack war und das Textverständnis wegen seiner geringen dramatischen Bedeutung nicht im Vordergrund stand, führte wohl dazu, daß Shakespeare den Text so einrichtete, daß der Komponist seine musikalischen Ideen ungehindert entfalten konnte. Den beiden Refrains, die zusammen vier Zeilen der sechszeiligen Strophe einnehmen, stehen nur zwei Zeilen veränderlicher Text gegenüber:

It was a lover and his lass,  
R<sub>1</sub>: With a hey, and a ho, and a hey nonino:  
That o'er the green corn-field did pass,  
R<sub>2</sub>: In spring time, the only pretty ring time,  
When birds do sing, hey ding a ding, ding,  
Sweet lovers love the spring.

Der erste Refrain besteht aus dem populären Tonkehrreim, der eine freudige Grundstimmung ausdrückt, der zweite enthält eine Zeitangabe, deren Klangbild zum Tonkehrreim weiter entwickelt wird. 'Spring-time' wird klanglich von 'ring time' aufgenommen, das durch Binnenreim verknüpft ist. Das Klangbild wird in der nächsten Zeile von 'sing' fortgeführt und in der folgenden Halbzeile zum reinen Tonkehrreim entwickelt.

1) R. Noble, Shakespeare's Use of Song (London, 1923), S. 76.

Die letzte Refrainzeile führt diesen Tonkehrreim wieder zum bedeutungstragenden Wort 'spring' zurück, von dem aus sich das einheitliche Lautbild des Refrains in Halbzeilen entwickelt hat. Die Vertonung durch Th. Morley verlängert diesen Refrain durch zweifache Wiederholung der Halbzeile 'in spring time' und des Tonkehrreims 'hey ding a ding, ding'. Der gesamte zweite Refrain wird einmal wiederholt. Den variablen Text beschränkt Shakespeare auf kurze Hinweise und sprichwortähnliche Ratschläge:

And therefore take the present time,  
For love is crownéd with the prime.

Das Dirge in Cymbeline mußte wegen der Tradition, die diese Gattung im XVI. Jahrhundert hatte, mit einem Refrain versehen werden. Vermutlich wurde es von Schauspielern vorgetragen, die im Gegensatz zu den beiden Pagen keine geschulten Sänger waren. Dem Dirge geht deshalb ein kurzer Dialog zwischen Guiderius und Arviragus voraus, in dem begründet wird, warum es gesprochen und nicht gesungen wird.

- Arv.       And let us, Polydore, though now our voices  
          Have got the mannish crack, sing him to th'ground,  
          As once to our mother; use like note and words,  
          Save that Euriphile must be Fidele.
- Gui.       Cadwal,  
          I cannot sing. I'll weep, and word it with thee;  
          For notes of sorrow out of tune are worse  
          Than priests and fanes that lie.
- Arv.       We'll speak it, then.

(IV, 2, 236-244)

Der Refrain, der hier nicht mehr von der Melodie getragen wird, wird von Shakespeare in ähnlicher Weise wie bei Wyatt zur Halbzeile verkürzt und in die Strophe eingefügt:

1. Strophe:      Fear no more the heat o' th' sun  
                    Nor the furious winter's rages;  
                    Thou thy worldly task hast done,  
                    Home art gone, and ta'en thy wages.  
                    Golden lads and girls all must,  
                    As chimney-sweepers, come to dust.
2. Strophe:      Fear no more the frown o' th' great;  
                    Thou art past the tyrant's stroke.  
                    Care no more to clothe and eat;  
                    To thee the reed is as the oak.  
                    The sceptre, learning, physic, must  
                    All follow this and come to dust.

(IV, 2, 259-270)

Dadurch, daß dieser Kurzrefrain jeweils an einen anderen Sinnzusammenhang angeschlossen wird, ist er modulationsfähig und das Abgleiten in Monotonie, das sich beim gesprochenen Vortrag von Refraingedichten leicht einzustellen pflegt, ist verhindert.

Der Cuckoo- und Owl-Song (Love's Labour's Lost, Epilog).

Dieses Lied, das als Epilog des Stückes dient, ist seiner Anlage nach ein Streitgedicht der Jahreszeiten, das seit dem Mittelalter in der europäischen Literatur eine lyrische Gattung mit fester Tradition bildete. In diesen Streitgedichten werden die Vorzüge der einzelnen Jahreszeiten, insbesondere die sublimeren Freuden des Frühlings oder Sommers den gröbereren Genüssen des Winters gegenübergestellt. Als Sprecher der Jahreszeiten fungieren dabei Vögel (Nachtigall, Kuckuck oder Eule).

In Shakespeares Streitgedicht zwischen Frühling und Winter ist die Beziehung der nacheinander vorgetragenen Argumente in parodistischer Absicht geändert. Im Preislied auf den Frühling wird eine ideale Schäferlandschaft entworfen:

Spring.

When daisies pied and violets blue  
And lady-smocks all silver-white  
And cuckoo-buds of yellow hue  
Do paint the meadows with delight,  
The cuckoo then on every tree  
Mocks married men, for thus sings he:

R: 'Cuckoo;  
Cuckoo, cuckoo' - O word of fear,  
Unpleasing to a married ear!

When shepherds pipe on oaten straws,  
And merry larks are ploughmen's clocks;  
When turtles tread, and rooks and dows,  
And maidens bleach their summer smocks;  
The cuckoo then on every tree  
Mocks married men, for thus sings he:

R: 'Cuckoo;  
Cuckoo, cuckoo' - O word of fear,  
Unpleasing to a married ear!

Das darauffolgende Winterlied zieht diese ideale Darstellung pastoralen Lebens ins Lächerliche, indem es eine derb-realistische Skizze des Landlebens gibt, wobei die Details in beiden Liedern miteinander korrespondieren:

Winter.

When icicles hang by the wall,  
And Dick the shepherd blows his nail,  
And Tom bears logs into the hall,  
And milk comes frozen home in pail,  
When blood is nipp'd, and ways be foul,  
Then nightly sings the staring owl:

R: 'Tu-who;  
Tu-whit, Tu-who' - A merry note,  
While greasy Joan doth keel the pot.

When all aloud the wind doth blow,  
And coughing drowns the parson's saw,  
And birds sit brooding in the snow,  
And Marian's nose looks red and raw,  
When roasted crabs hiss in the bowl,  
Then nightly sings the staring owl:

R: 'Tu-who;  
Tu-whit, Tu-who' - A merry note,  
While greasy Joan doth keel the pot.

An dem ironischen Gegensatz der beiden Lieder sind ihre Refrains durch ihre unerwartete Kommentierung beteiligt.

An die Darstellung der idealen Schäferlandschaft schließt sich nicht etwa ein Refrain an, der die Stimmung der Strophen weiterführt (z. B. Hey nonny, no), wie das in den Liedtexten der damaligen Zeit durchweg der Fall ist und vom Publikum auch sicherlich erwartet wurde, vielmehr erklingt in diese pastorale Landschaft der Kuckucksruf, der in den Ohren von Ehemännern unangenehme Assoziationen erweckt. Das Winterlied wird hingegen von einem Refrain beschlossen, der in die Kälte und die Not des dargestellten Lebens eine ironisch-tröstliche Note bringt: die Befürchtungen, die im Frühling von den Ehemännern gehegt werden, sind angesichts der Realität (greasy Joan) gegenstandslos.

Feste's Song (Twelfth Night, Epilog).

1. Strophe:      When that I was and a little tiny boy,  
R<sub>1</sub>:              With hey, ho, the wind and the rain,  
                    A foolish thing was but a toy.  
R<sub>2</sub>:              For the rain it raineth every day.
  
2. Strophe:      But when I came to man's estate,  
                    With hey, ho, the wind and the rain,  
                    'Gainst knaves and thieves men shut their gate,  
                    For the rain it raineth every day.

Bei diesem Lied handelt es sich offensichtlich um eine Kontraktur, bei der nicht nur die Melodie, sondern auch der Refrain des ursprünglichen Liedes von Shakespeare übernommen wurde. Diese Annahme wird gerechtfertigt durch die Syntax des Textes, die Shakespeare der Melodie anpassen mußte (durch Einfügung eines überflüssigen 'and' in der ersten Zeile der ersten Strophe) und durch die unklare syntaktische Beziehung 'For', mit dem der zweite Teil des Refrains jeweils beginnt.

Auch zeigt eine Strophe dieses Liedes in King Lear (III, 2), daß dieses Lied nicht eigens für Twelfth Night geschrieben wurde. Der Sinnzusammenhang zwischen diesem Epilog und dem Stück ist häufig übersehen worden.<sup>2)</sup> Dagegen zeigte J. Weiss<sup>3)</sup>, daß dieses Lied in enger Beziehung zur Komödie steht: "When the play is over, the Duke plighted to his page, Olivia rightly married to the wrong man and the whole ravel of sentiment begins to be attached to the serious conditions of life, Feste is left alone upon the stage. Then he sings a song which conveys to us his feelings of the world's impartiality; all things proceed according to law; nobody is humoured, people must abide the consequences of their actions, "for the rain it raineth every day". A little boy may have his toy, but a man must guard against knavery and thieving; marriage itself cannot be sweetened by swaggering; who so drinks with "tossspots" will get a "drunken head"; it is a very old world and began so long ago that no change in its habits can be looked for."

An diesem fatalistischen Ausklang haben die beiden Refrains gewichtigen Anteil. Ihre Beziehung zum Text ist symbolisch. Wind und Regen sind in diesem Lied Symbole für die Kälte und Farblosigkeit der Welt, in der sich das im Text kurz skizzierte Leben des Menschen - boy - man - wife - abspielt. Unterstützt vom einförmigen Klangbild des zweiten Refrains bringen beide Refrains die Monotonie der Welt zum Ausdruck:

'For the rain it raineth every day'.

Shakespeare verwendet hier den Balladenrefrain, überträgt ihm jedoch neue Funktionen, indem er ihn in den größeren Sinnzusammenhang des dramatischen Vorgangs stellt.

2) R. Noble, a.a.O., S. 85.

3) J. Weiss, Wit, Humour and Shakespeare (Boston, 1876).

Der Willow-Song (Othello, IV, 3).

Wie R. Noble<sup>4)</sup> gezeigt hat, ändert sich Shakespeares Verwendung von Liedern in seinen Dramen um 1600. Lieder werden wesentlich sparsamer eingefügt als früher und nur dann, wenn sie notwendig sind, um dem Zuschauer das Verständnis für eine Situation oder einen dramatischen Vorgang zu erschließen. Der Willow-Song verdient deshalb besonders aufmerksamer Prüfung, in welchem Maße und durch welche Mittel er den dramatischen Vorgang zu interpretieren imstande ist. Wie in Festes Epilog verwendet Shakespeare in Othello die Adaption eines alten Liedes, das im XVI. Jahrhundert sehr volkstümlich und daher seinem Publikum vertraut war. Der Strophentext ist abgeleitet von 'A Lover's Complaint, being forsaken of his Love'<sup>5)</sup>. Die Änderungen, die Shakespeare am Text vornahm, geschahen im Hinblick darauf, das Lied für den weiblichen Vortragenden, Desdemona, zu adaptieren, denn das Lied schildert ursprünglich das Los eines unglücklichen Liebhabers. Damit schafft Shakespeare eine engere Verbindung zwischen dem Liedtext und der Figur Desdemonas und ermöglicht so dessen dramatische Verwendung. Auch der Willow-Refrain war dem Publikum vertraut. Er läßt sich zum ersten Mal in einem Lied von J. Heywood<sup>6)</sup> nachweisen, das ca. 1530 verfaßt wurde. Die erste Form, in der dieser Refrain auftritt ist:

All a grene wyllow, wyllow, wyllow,  
All a grene wyllow is my garland.

In 'A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions' (1578) kommt ebenfalls ein Willow-Refrain vor, der wie der burden eines Carols zwischen die einzelnen Strophen gesetzt ist. Auch

4) R. Noble, a.a.O., S. 113.

5) Pepys' Collection (vollständiger Text in Percy, Reliques 1765)

6) Im selben MS. wie Redford's Interlude, Wit and Science (ca. 1541).

Th. Howell hatte in seiner Sammlung 'His Devises' (1581) ein Willow-Lied aufgenommen.<sup>7)</sup> Das Manuskript, das auch die Melodie des Liedes enthält, verzeichnet drei Refrains:

1. Singe willo willo willo
2. O willo willo willo willo  
O willo willo willo willo  
shalbe my garland.
3. Sing all a greene willo  
willo willo willo  
Aye me the green willo must be my garland.

Diese von der Musik beeinflusste breite Ausgestaltung des Refrains hätte in der dramatischen Situation seine Wirkung eher verringert, da die ständige Wiederholung des Wortes 'willow' ihm die Qualität eines Tonkehrreims gab. Deshalb übernimmt Shakespeare nur den ersten Teil des Refrains und einmal die erste und dritte Zeile des dritten. Dies zeigt, daß es ihm nicht auf die Entfaltung der Melodie ankam, der ein leicht zu singendes Wort unterlegt werden mußte, sondern auf die emblematische Bedeutung des Wortes 'willow'. Die Weide war das Emblem für Unglück in der Liebe. Diese Bedeutung war dem damaligen Zuschauer vertraut und konnte von Shakespeare dazu verwendet werden, kurz vor der Katastrophe Desdemonas Schicksal in einem Emblem aufzuzeigen. Der Refrain erhält damit eine wichtige dramatische Funktion: Emblematische Spiegelung eines Schicksals, das auf der Bühne entfaltet wird.

Shakespeare übernimmt bei seiner Refrainverwendung nicht die neuen, von Sidney und Spenser ausgebildeten Refrainformen, da sie auf der Bühne in den kurzen Liedern nicht wirksam geworden wären. Stattdessen greift er auf die Refrainformen der volkstümlichen Liedgattungen zurück. Seine Refrains zeigen

7) Weitere Zeugnisse für seine Popularität siehe:  
P. J. Seng, The Earliest Known Music For Desdemona's Willow-Song, ShQ IX (1958), S. 419.

ein genaues Eingehen auf die Aufführungsweise und die Kompositionstechnik. Je nachdem ob geschulte Sänger das Lied vortrugen oder Schauspieler es sprachen, wählt er die technisch wirksamste Form. Die neuartige Verwendung des Refrains bei Shakespeare liegt nicht in der Beziehung des Refrains zum Gedicht, sondern in der dramatischen Auswertung. Durch Refrains, deren Stimmungsgehalt, symbolische Bedeutung oder emblematischer Gehalt dem Publikum vertraut oder unmittelbar faßbar war, gelingt es Shakespeare, Vorgänge auf der Bühne zu verdeutlichen. Dadurch werden dem Refrain Funktionen übertragen, die ihn nicht nur auf eine neue Weise in das Gedicht einfügen, sondern ihn in das größere Gefüge des Dramas eingliedern, ohne sein Wesen als lyrisches Formelement zu zerstören.

## DIE REFRAINS DONNES

Spenser schuf für seine Lyrik, die nicht mehr nach den Erfordernissen der Vertonung, sondern für den Leser gestaltet war, den entwickelnden Kehrreim. Die Abwandlungen, die an diesem Refrain vorgenommen werden, sind vom lyrischen Vorgang des Gedichts bestimmt und verlaufen zu diesem parallel. Damit kann der Refrain die neue Funktion, die Ablaufbewegung des Gedichts mitzutragen, übernehmen.

Donnes Refrains zeigen wesentliche Züge der von Spenser entwickelten Refraintechnik. In Donnes 'Epithalamion made at Lincolnes Inne'<sup>1)</sup> lautet der Refrain in den ersten vier Strophen

To day put(s) on perfection, and a womans name.

In der fünften bis achten Strophe wird dieser Refrain nach dem Vorbild von Spensers Epithalamion abgewandelt zu:

To night put(s) on perfection, and a womans name.

Aber schon in dem Epithalamion 'Thou art repriv'd old yeare, thou shalt not die' wird deutlich, daß Donne, obwohl er zum Teil dieselben Mittel wie Spenser in seinen Refrains verwendet, den Kehrreim anders einsetzt. Auch Donne verwendet hier als Refrain einen längeren Vers als innerhalb der Strophe. Wie in Spensers Epithalamion ist die Zäsur des Refrains weitgehend regelmäßig gesetzt und der Refrain selbst besteht aus einigen gleichbleibenden Wörtern und das Satzgefüge wird

1) H.J.C.Grierson, ed., The Poems of John Donne (London, 1958) S. 141.



6. Strophe:

Then, reverend Priest, who Gods Recorder art,  
Doe, from his Dictates, to these two impart  
R: All blessings, which are seene, or thought, by  
Angels eye or heart.

7. Strophe:

May never age, or error overthwart  
R: With any West, these radiant eyes, with any  
North, this heart.

8. Strophe:

Though six houres since, the Sunne to bed did part,  
The masks and banquets will not yet impart  
R: A sunset to these weary eyes, A Center to this  
heart.

9. Strophe:

Therefore thou maist, faire Bride, to bed depart,  
Thou art not gone, being gone; where e'r thou art,  
R: Thou leav'st in him thy watchfull eyes, in him  
thy loving heart.

10. Strophe:

Therefore at first shee modestly might start,  
But must forthwith surrender every part,  
R: As freely, as each to each before, gave either  
eye or heart.

11. Strophe:

This is joyes bonfire, then, where loves strong  
Arts  
Make of so noble individuall parts  
R: One fire of foure inflaming eyes, and of two 2)  
loving hearts.

Der in der Liebesdichtung traditionelle Gedanke, daß die Liebe durch die Augen ins Herz dringe, wird hier in vielfältiger Variation angedeutet. Die gleichbleibenden Wörter 'eye' und 'heart' werden dadurch in stets neue Beziehung zueinander gesetzt, daß sie ständig auf verschiedene Personen bezogen wer-

2) Grierson, S. 135 ff.



Erst durch diese sprunghaften Variationen ist es Donne möglich, das Formelement des Refrains vollständig in die Struktur seiner Gedichte einzubeziehen und funktionell zu verwenden. Spensers Refrains standen in sinnvoller Beziehung zur Aussagebewegung seiner Gedichte. Durch die Wiederkehr des Gleichen wurde das Geschehen szenisch und akustisch von einem klangerfüllten gleichbleibenden Hintergrund zusammengehalten, die Varianten des Refrains banden die einzelnen Vorgänge in den Strophen fester an dieses gleichbleibende Strukturelement. Spensers entwickelnder Refraintyp stand in sinnvoller Beziehung zur lyrisch-epischen Grundstruktur seines Epithalamions. In Donnes Gedichten wird dagegen die Aussagebewegung durch dialektische Gedankensprünge, Assoziationsreihungen und Wechsel der Aspekte vorangetrieben. Von dieser Grundstruktur her erhält der Refraintyp Donnes seine Funktion: aus dem neuen Sinn, der aus den gleichbleibenden Refrainwörtern von Strophe zu Strophe gewonnen wird, ist die Phase abzulesen, in der sich die Argumentation befindet.

Das Bestreben Donnes, durch weitgehende Variation des Refrains, diesen in den lyrischen Vorgang seiner Gedichte einzufügen, bestimmt auch seine Wahl kurzer Refrains, die meist nur aus einem einsilbigen Wort bestehen. Durch die ständig wechselnde Umgebung ergibt sich für diesen Refrain eine zusätzliche Möglichkeit der Variation, die von Donne voll ausgenutzt wird.

Schon in der Verwendung des Namenrefrains, der vor Donne vor allem in der Straßenballade gepflegt wurde, zeigt sich dieser Stilwille. Während in der broadside-ballad der Name, der als Refrain wiederkehrt, nur dazu dient, auf die Hauptperson der vorgetragenen Fabel immer wieder zu verweisen, erweitert Donne die Funktion durch Assoziationen, die sich mit dem von ihm gewählten Namen verknüpfen. In 'An Epithalamion, Or marriage Song on the Lady Elizabeth, and Count Palatine being married

on St. Valentines day'<sup>4)</sup> verschmelzen in dem Refrainwort 'Valentine' der Bischof der Legende und das Symbol der 'true-love'. In verschiedenen Wiederholungen treten durch den Text-zusammenhang die beiden Bedeutungen abwechselnd in den Vordergrund. Ganz ähnlich ist der Refrain in 'A hymne to God the Father' angelegt, der ein pun auf Donnes Namen enthält:

When thou hast done, thou hast not done, 5)  
For, I have more.

Alle Möglichkeiten der Variierung, die sich dann bieten, wenn nur ein Wort als Refrain verwendet wird, hat Donne ausgeschöpft in 'The Canonization' und 'Lovers infinitenesse'. Im ersten Gedicht tritt das Refrainwort 'love' abwechselnd als Verb oder als Substantiv innerhalb des syntaktischen Gefüges auf, durch das es wiederum variiert wird.

1. Strophe:           Observe his honour, or his grace,  
                          Or the Kings reall, or his stamped face  
                          Contemplate, what you will, approve,  
                          So you will let me love.

2. Strophe:           Soldiers finde warres, and Lawyers finde out still  
                          Litigious men, which quarrels move,  
                          Though she and I do love.

3. Strophe:           So to one neutrall thing both sexes fit,  
                          Wee dye and rise the same, and prove  
                          Mysterious by this love.

4. Strophe:           As well a well wrought urne becomes  
                          The greatest ashes, as halfe-acre tombes,  
                          And by these hymnes, alls shall approve  
                          Us Canoniz'd for Love:

5. Strophe:           A patterne of your love!           . . . Beg from above 6)

4) Grierson, S. 127.

5) Grierson, S. 369.

6) Grierson, S. 14.

In ähnlicher Weise wie das Wort 'love' im vorausgehenden Gedicht wird das Wort 'all' in 'Lovers infiniteness' als Refrain eingesetzt. Die Variationen sind:

1. Strophe:            Yet no more can be due to mee,  
                         Then at the bargaine made was ment,  
                         If then thy gift of love were partiall,  
                         That some to mee, some should to others fall,  
                         Deare, I shall never have Thee All.
  
2. Strophe:            And yet it was, thy gift being generall,  
                         The ground, thy heart is mine, what ever shall  
                         Grow there, deare, I should have it all.
  
3. Strophe:            But wee will have a way more liberall,  
                         Then changing hearts, to joyne them, so wee shall,  
                         Be one, and one anothers All.

'All' bezieht sich in der ersten Strophe auf den vollständigen Besitz der Geliebten; in der zweiten wird dieser Gedanke erweitert und in der dritten Strophe drückt der Refrain den neuen Gedanken aus, daß die Liebenden sich nicht nur ganz besitzen sollen, sondern auch einander alles sein müssen.

Die beiden Refrainformen Donnes, die variierte Langzeile und der Einwortrefrain, sind von derselben stilistischen Intention geprägt: durch die Variation des Sinngehalts den Refrain der eigentümlichen Aussagebewegung seiner Gedichte einzugliedern und durch die Variation den Fortschritt der Gedankenentwicklung aufzuzeigen.

Donne setzt die beiden Wesensmerkmale des Refrains, die Wiederkehr des Gleichen und die Variation durch die wechselnde Umgebung, in der der Refrain auftritt, in manieristischer Weise in ein polares Spannungsverhältnis zueinander. Die Wieder-

7) Grierson, S. 17.

kehr des Gleichen wird nur noch oberflächlich durchgeführt. Der Wandel im Gebrauch des entwickelnden Kehrreims, wie er sich von Spenser zu Donne vollzieht, dokumentiert zugleich den Stilwandel von der Renaissance zum literarischen Vorbarock. Mit Donnes Refrainttechnik wird die Entwicklungsgeschichte dieses Formelements, die sich unter dem Einfluß des Stilwillens verschiedener Autoren vollzieht, vorläufig abgeschlossen. Eine Variation des Refrains, die über Donnes Refrainstil hinausführt, wäre nicht möglich, ohne das Wesen des Refrains zu zerstören. Zu gleicher Zeit degenerieren die Refrainformen, die sich unter dem Einfluß der Musik ausgebildet hatten, in den bedeutungslosen Tonkehrreim, der nur noch musikalisches Gewicht hat. Die Refrainttechnik des XVII. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch eine mechanische und unorganische Verwendung von Refrainformen, die bereits im XVI. Jahrhundert entwickelt worden sind.

## DIE REFRAINS DER AIRS

Wie im bisherigen Verlauf der Darstellung schon mehrfach deutlich wurde, zeigt der Refrain eine ausgeprägte Affinität zur Musik. Verschiedene Gründe sind hierfür bestimmend: die Wiederholung eines Gleichen, ein Wesenszug des Refrains, ist ein Formelement, das in der Musik noch häufiger als in der Literatur auftritt und der Komponist eines Textes ist durch diese Wiederholung nicht in dem Maße an eine verständliche Vertonung gehalten wie beim variablen Strophentext und wendet deshalb dem Refrain seine besondere Aufmerksamkeit zu. Die Form des Refrains ist deshalb stark beeinflusst von dem jeweiligen Verhältnis, in dem Musik und Wort zueinander stehen. Im XVI. Jahrhundert vollzieht sich in der Beziehung der beiden Künste im Lied ein mehrfacher Wandel. So war zu Anfang des Jahrhunderts die sinngerechte Vertonung des Worts weder gefordert noch vom Komponisten beabsichtigt. Der zugrundegelegte Text war nur Anlaß, um die Polyphonie zu entfalten. Das Wort hatte in dieser Zeit eher dienende Funktion. Nicht zuletzt durch die Reformation<sup>1)</sup> trat ein Umschwung in dieser Konstellation ein. Das Wort übernahm die dominierende Rolle und von der Musik wurde Einfachheit und dienende Funktion am Wort gefordert, um die Verständlichkeit der Texte nicht zu beeinträchtigen. Die Einführung des Madrigals nach England im Jahre 1588<sup>2)</sup> brachte eine neue Form der musikalischen Textinterpretation. Das einzelne Wort mußte mit musikalischen Mitteln möglichst genau wiedergegeben werden, während der Sinnzusammenhang oder die Stimmung einer Strophe oder

1) J. Stevens, a.a.O., S. 74 ff.

2) Das Erscheinungsjahr von N. Yonges 'Musica Transalpina', eine Sammlung italienischer Madrigale.

eines Gedichts gegenüber diesen 'Madrigalisten' zurücktrat. Der Madrigalist Th. Morley gibt in seiner 'Plaine and Easie Introduction to Practical Musicke' (1597) für die Textinterpretation im Madrigal genaue Anweisung:

'You must therefore, if you have a grave matter, apply a grave kinde of musicke to it; if a merry subject, you must make your musicke also merrie ... You must then when you would expresse any word signifying hardnesse, cruelty, bitterness, and other such like, make the harmonie like unto it, that is, somewhat harsh and hard, but yet so that it offend not. Likewise, when any of your words shall expresse complaint, dolor, repentance, sighs, tears, and such like, let your harmonie be sad and dolefull; so that if you would have your musicke to signifie hardnesse, cruelty, or other such affects, you must cause the parts to proceed in their motions without the half note, that is, you must cause them to proceede by whole notes, sharpe thirdes, sharpe sixes, and such like ... More over, you must have a care that when your matter signifieth ascending, high, heaven and such like, you make your musicke ascend; and by the contrarie where your dittie speaketh of descending, lowenes, depth, hell and others such, you must make your musicke descend. For, as it will bee thought a great absurditie to talke of heaven and point downward to the earth...'<sup>3)</sup>

Das Madrigal war eine Vertonungsweise für vier bis sechs Stimmen, die gleichberechtigte Melodien vortrugen und kontrapunktisch zusammengebunden waren. Durch die oft nacheinander einsetzenden Stimmen entstand ein dichtes Melodiengewebe, das ein Verständnis des gesamten Texts unmöglich machte und nur einzelne Wörter akzentuierte. Die Unwichtigkeit des Texts beim Madrigal resultierte in einem deutlichen Absinken der

3) Zitiert nach dem Abdruck in W. Bolle, die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600, Palaestra XXIX (1903), S. XXXVII f.

Qualität der vertonten Gedichte und in einem weitgehenden Desinteresse der zeitgenössischen Dichter, an dieser musikalischen Form mit Komponisten zusammenzuarbeiten. Wahllos herausgegriffene Strophen aus Gedichten und Epen kennzeichnen ebenfalls die geringe Bedeutung des zugrundegelegten Textmaterials für das Madrigal.

Die madrigalistische Vertonung war unstrophisch. Lag ein strophischer Text vor, so wurde häufig über die Strophen Grenzen hinweg komponiert. Der Refrain wird deshalb vom Madrigal nicht geprägt, da er vom Madrigalisten nicht verwertet werden konnte.

Die Verdrängung des Madrigals als populärste Form der Vertonung lyrischer Texte begann noch kurz vor der Jahrhundertwende. Wenn auch Madrigale noch bis etwa 1620 vergleichsweise häufig erschienen, so wurde es doch mehr und mehr durch das Air verdrängt. Das Air ging aus dem Madrigal hervor durch die Verselbständigung der Oberstimme. Die übrigen Stimmen erhielten begleitende Funktion, blieben aber kontrapunktisch durchgearbeitet. Beim Air wurde die Interpretation des aus seinem Zusammenhang gerissenen Wortes zugunsten einer genauen Wiedergabe der Aussage und Stimmung des Texts aufgegeben. Dieser Wandel vom Madrigalismus zum Airstil in der Textinterpretation wird deutlich in Campions Äußerung über seine Liedvertonungen:

'But there are some, who to appeare the more deepe and singular in their iudgment, will admit no Musicke but that which is long, intricate, bated with fuge, chain'd with sincoption, and where the nature of everie word is precisely exprest in the Note, like the old exploited action in Comedies, when if they did pronounce Memini, they would point to the hinder part of their heads, if Video, put their finger in their eye. But such childish observing of words is altogether ridiculous, and we ought to maintaine as well in notes, as in action a manly cariage, gracing no word, but that which is eminent,



Durch die strophische Struktur des Airs tritt auch das Formelement des Refrains wieder stärker in den Vordergrund und wird funktionell verwertet. Als Wiederholung eines Gleichen ist es im besonderen Maße geeignet, die Kongruenz von Text und Melodie in allen Strophen zu garantieren. Von dieser im Air geforderten Übereinstimmung von Aussage und musikalischer Phrase erhält der Refrain eine neue Funktion zugewiesen: er wird nicht mehr nur in der Endstellung verwendet, sondern in die Strophe einbezogen, um allen Strophen eines Gedichts eine einheitliche Anlage einzuformen. Die spezifische Funktion des Refrains besteht darin, die verschiedenen Teile der aufeinander folgenden Aussagen zu einheitlichen Schemata zusammenzukoppeln.

Z. B.

1. Strophe:   The Silent Shade had shadow'd every tree,  
                  And Phoebus in the West was shrouded low;  
                  Each hive had home her busy-labouring bee,  
                  Each bird the harbour of the night did know:  
                                  Even then,  
                                  When thus  
                  All things did from their weary labour lin,  
                  Menalcas sat and thought him of his sin:   6)  
                                  (R. Greene, From the Mourning-Garment)

Durch den Refrain, der selbst keinerlei Aussage vermittelt, werden in allen Strophen die Schilderung einer Abendstimmung und die Klage über eine verfehlte Jugend zusammengebunden.

1. Strophe:   Diaphenia, like the daffadowndilly,  
                  White as the sun, fair as the lily,  
                  Heigh ho, how I do love thee!  
                  I do love thee as my lambs  
                  Are beloved of their dams;  
                  How blest were I if thou wouldst prove me!<sup>7)</sup>  
                                  (Constable)

6) A. Dyce, ed., The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and G. Peele (London, 1847), S. 308.

7) Ault, S. 296.

In diesem Beispiel leitet der Namensrefrain einen Schönheitskatalog ein, der Refrain, der das Liebesbekenntnis enthält, leitet über zum zweiten Teil der Strophe, in dem Vergleiche für die Liebe zu Diaphenia gegeben werden. In diesem Refraintyp können auch einzelne Wörter, insbesondere Adjektive in den verschiedenen Strophen ausgetauscht werden, wenn die rhythmische Struktur gewahrt bleibt, wie z. B. in *The Shepherd's Wife's Song* von R. Greene.

1. Strophe: Ah! what is love? It is a pretty thing,  
As sweet unto a shepherd as a king  
R<sub>1</sub>: And sweeter too;  
For kings have cares that wait upon a crown,  
And cares can make the sweetest love to frown.  
R<sub>2</sub>: Ah then, ah then,  
If country lovers such sweet desires gain,  
What lady would not love a shepherd swain?

Ein flüssiger und ein fester Kehrreim gliedern hier die Strophen. Die ersten beiden Strophenzeilen schildern jeweils einen Ausschnitt aus dem Schäferdasein und stellen es dem Leben eines Königs gleich. Der erste Refrain stellt nun das pastorale Leben über das Hofleben, wobei das Adjektiv des Vergleichs jeweils im Komperativ in den flüssigen Kehrreim eingesetzt wird. Der zweite Strophenabschnitt schildert die Sorgenlast des Königs, der dritte Teil, ein fester Kehrreim, zieht die Schlußfolgerung aus den Vergleichen. Das einheitliche Schema in allen sechs Strophen, in dem nur die Adjektive ausgewechselt werden, wird vor allem durch die beiden Refrains gewährleistet.

2. Strophe: His flocks are folded, he comes home at night,  
As merry as a king in his delight;  
And merrier too ...
3. Strophe: He kisses first, then sits as blithe to eat  
His cream and curds as doth the king his meat;  
And blither too ...

4. Strophe: To bed he goes, as wanton then, I ween  
As is a king in dalliance with a queen;  
More wanton too ...
5. Strophe: Upon his couch of straw he sleeps as sound  
As doth a king upon his bed of down;  
More sounder too ...
6. Strophe: Thus with his wife he spends the year, as blithe  
As doth a king at every tide or sithe; 8)  
And blither too ...

Ein ganz ähnliches Beispiel liegt vor in:

1. Strophe: Jolly shepherd, shepherd on a hill,  
On a hill so merrily,  
On a hill so cheerily,  
Fear not, shepherd, there to pipe thy fill,  
Fill every dale, fill every plain:  
Both sing and say, 'Love feels no pain.' 9)

(J. Wotton)

In den übrigen Strophen wird 'On a hill' ausgewechselt durch  
'On a green', 'In the sun', 'In the shade', 'Here or there'  
und 'Daphnis' love'.

Weitere Beispiele sind:

1. Strophe: On a time the amourous Silvy  
Said to her shepherd, 'Sweet how do ye?  
Kiss me this once, and then God b' wi' ye,  
My sweetest dear!  
Kiss me this once, and then God b' wi' ye, 10)  
For now the morning draweth near'.

(anon.)

8) Ault, S. 139.

9) Ault, S. 308.

10) M.W.Black, ed., Elizabethan and Seventeenth-Century Lyrics  
(Chicago, 1938), S. 307 f.

1. Strophe: Once did my thoughts both ebb and flow,  
As passion did them move;  
Once did I hope, straight fear again, 11)  
And then I was in love.

(anon.)

1. Strophe: Harke, al you ladies that do sleep;  
The fayry queen Proserpina  
Bids you awake and pitie them that weep.  
You may doe in the darke  
What the day doth forbid;  
Feare not the dogs that barke, 12)  
Night will haue all hid.

1. Strophe: Now peep, bo-peep, thrice happy blest mine eyes,  
For I have found fair Phyllis where she lies  
Upon her bed  
With arms unspread,  
All fast asleep  
Unmasked her face  
Thrice happy grace.  
Farewell my sleep.  
Look to yourselves, new charge I must approve 13)  
Phyllis doth sleep, and I must guard my love.

(anon.)

Seltender sind Beispiele außerhalb der Schäferdichtung:

1. Strophe: Many desire, but few or none deserve  
To win the Fort of thy most constant will:  
Therefore take heed, let fancy never swerve  
But unto him that will defend thee still.  
For this be sure, the fort of fame once won, 14)  
Farewell the rest, thy happy dayes are done.

Neben diesen in die Strophe einbezogenen Refrains, denen in dieser Stellung neue Funktionen zugewiesen werden, gewinnt unter dem Einfluß des Airs der Refrain in seiner traditionellen Endstellung neue Inhalte und ein neues Verhältnis zur

11) Black, S. 300 f.

12) Campion, Works, S. 16.

13) Francis Pilkington, First Book of Songs or Airs (1605), in: E. H. Fellowes, ed., The English School of Lutenist Song Writers (London, 1920-23).

14) A.M.C.Latham, ed., The Poems of Sir Walter Raleigh (London,<sup>2</sup> 1962), S. 14.

Strophe. Unter den vertonten Gedichten der damaligen Zeit häufen sich solche Refrains, die auf das Wort 'die (dying)' enden.

Z. B.

(Campion): Yet embers live, when flames doe die.<sup>15)</sup>

(Campion): So eu'ry day we liue a day wee dye.<sup>16)</sup>

(Fletcher): All love's emblems, and all cry,  
'Ladies, if not plucked, we die.'<sup>17)</sup>

(Nashe): I am sick, I must die  
Lord have mercy on us!<sup>18)</sup>

(Southwell): Do think hereon that I must die.<sup>19)</sup>

(anon.): And yet I love her till I die.<sup>20)</sup>

(anon.): What remains but only dying?<sup>21)</sup>

(Brome): Philip, Philip, Philip it cries  
But he is fled, and my joy dies.<sup>22)</sup>

In Ben Jonsons 'Cynthia's Revels' (IV, 3) findet sich die Diskussion eines Liedes, in der die Vertonung erörtert wird. Das Lied, das von Hedon vorgetragen wird, endet:

It should bee my wishing  
That I might dye, kissing.

15) Works, S. 6.

16) Works, S. 125.

17) in Fletcher, The Tragedy of Valentinian (1610-14).

18) Summer's Last Will and Testament (1600). Ault, S. 166.

19) in Maeoniae (1595), Ault, S. 195.

20) in T. Ford's Musik of Sundry Kinds, 1607, ed. Fellowes.

21) in R. Jones, Ultimum Vale (1608), ed. Fellowes.

22) in R. Brome, Northern Lass (1623).

Amorphus, nach seinem Urteil über die Vertonung befragt, gibt zur Antwort:

"A pretty ayre! in generall, I like it well; but in particular, your long die - note did arride me most, but it was somewhat too long. I can shew one, almost of the same Nature, but much before it, and not so long, in a composition of mine owne. I think I have both the note, and dittie about me."

B. Pattison kommentiert diese Stelle: "A poet who was aware that musicians liked to treat the word 'die' with a long note probably accompanied with crescendo or diminuendo, would be quite capable of putting the word into a line deliberately to secure a climax."<sup>23)</sup>

Die häufige Refrainendung auf 'die' kann daraus erklärt werden, daß das langsame Verklingen als Melodienabschluß besonders geeignet empfunden wurde. Der Dichter schob also dieses Wort an das Ende jeder Strophe und erreichte so, daß der Komponist die Melodie ausklingen lassen konnte und zugleich die genaue Interpretation des Wortsinns in der Melodie gewahrt blieb. Ein weiterer Zug, der die Zusammenarbeit von Dichter und Komponist im Refrain dokumentiert, ist die Einheitlichkeit, mit der Strophentext und Refrain angelegt sind. Auf die Schilderung eines Zustands oder einer Situation im Strophentext folgt im Refrain häufig ein Ausruf oder ein Lied. Dabei wird zum Refrain öfters durch Leitwörter wie 'sing, cry, warble' übergeleitet.

(Campion?)        thus will I sing,  
(Rosseter?)        come away, come away, 'sweet darling.'<sup>24)</sup>

(Bartlet):        in short for to resound her praise, <sup>25)</sup>  
                    She is the fairest of her days.

23) B. Pattison, a.a.O., S. 158.

24) Campion, Works, S. 29.

25) I. Bartlet, A Book of Airs (1606), ed. Fellowes.

(Ford): My daily note shall be therefore:  
Heigho! heigho! chill love no more. 26)

Auch innerhalb des Refrains häufen sich Wörter, die auf Gesang anspielen.

Z. B.

(T. Heywood): Ye pretty wantons, warble! 27)

(T. Heywood): Sing my fair Love good-morrow!  
To give my Love good-morrow!  
Sing, birds, in every furrow! 28)

(anon.): Bright shines the sun; play, beggars, play! 29)  
Here's scraps enough to serve to-day.

(anon.): Rise, rise, rise!  
Daylight do not burn out!  
Bells do ring and birds do sing; 30)  
Only I that mourn out.

(Campion): Her when we court and kiss,  
She cries, forsooth, let go.  
But when we come where comfort is, 31)  
She never will say no.

Dieses Verhältnis von Strophe und Refrain gibt dem Komponisten die Möglichkeit, die Komposition des Refrains bewegter zu gestalten und ihn, insofern er ein Ausruf oder ein Liebesbekenntnis oder eine Aufforderung ist, öfters zu wiederholen, ohne dem Text Gewalt anzutun. Dadurch ergibt sich aber auch die Möglichkeit, den Refrain bei der Komposition aus der Melodie der Strophe herauszulösen und zu einer eigenen Melodie auszugestalten. Wie das Problem des Komponisten und

26) T. Ford, Music of Sundry Kinds (1607), ed. Fellowes.

27) Ault, S. 347.

28) Ault, S. 363.

29) Ault, S. 349.

30) Ault, S. 432.

31) Campion, Works, S. 7.

Dichters, im Air Strophe und Refrain sinnvoll aufeinander zu beziehen und gleichzeitig eine größere Freiheit zur Verwirklichung der musikalischen Ideen zu erhalten, unter Wahrung des Vertonungsideals des Airs gelöst wird, kann deutlich aus der Verwendung der 'streetcries' entnommen werden. Das Zusammenwirken zweier Interessen, das des Dichters und das des Komponisten, die in Campion in Personalunion vereinigt sind, beim Zustandekommen eines Airs, kann deutlich an Campions 'There is a garden in her face' abgelesen werden.

1. Strophe:    There is a garden in her face,  
                  Where Roses and white Lillies grow;  
                  A heau'nly paradise is that place,  
                  Wherein all pleasant fruits doe flow.  
                  There Cherries grow, which none may buy    32)  
                  Till Cherry ripe themselues doe cry.

Der Ruf 'cherry-ripe', ein Londoner 'streetcry', fügt sich in die Gartenmetapher, die sich durch das ganze Gedicht zieht, vollkommen ein. In der Vertonung wird der 'streetcry' mit seiner eigentümlichen Melodie in die Strophenmelodie eingefügt, von der er sich durch eine andere Begleitung - nur ein Akkord vor jeder Wiederholung - unterscheidet. Die Melodie dieses 'streetcry' lautet (nach Fellowes):

Till cher-ry ripe, till cher-ry ripe,  
till cher-ry ripe, cher-ry ripe ripe ripe cherry  
ripe cher-ry ripe them-selves do cry.

32) Campion, Works, S. 178.

'Streetcries' wurden häufig in Airs eingeflochten und sind im Druck nicht immer klar als solche zu identifizieren. Eine 'broadside-ballad' des XVI. Jahrhunderts, die ebenfalls einen 'streetcry' als Refrain verwendet, enthält eine umfangreiche Liste solcher 'cries'. Sie kann deshalb zur Identifizierung dieser Straßenrufe herangezogen werden. Die erste Strophe lautet:

In London lately as I went,  
Along the streetes to try,  
Many a pretty wench I saw,  
Along the streetes to cry:  
But none so sweet,  
Which I there could meete,  
As there was a handsome wench,  
That sang in Colman streete,  
I have fresh Cheese and Creame,  
I have fresh Cheese and Creame.

In der vierten Strophe beginnt die Aufzählung der Straßenrufe:

With all that I marked all the trades  
were round about the cittie,  
The cryes of young men, boyes, and maydes,  
And all their pleasant dittie:  
Ripe Cherrie, ripe ripe,  
Hotte Pippin-pies, they pipe:  
I have . . .

Fünfte Strophe:

Will you buy any Aqua-viti?  
Sweep Chimney sweepe;  
Buy any writing pennes, or Incke?  
Will you buy any Milke?  
Will you buy Pippins fine,  
Or Lemmons for your wine?  
Will you buy any Blacking,  
Twill make your shooes to shine?  
I have . . .

Sechste Strophe:

Old shoes; will you buy any Broomes?  
Will you buy a Sive?  
Hay'ny old Bellows to mende?  
Hay'ny wood to cleane?  
Will you buy any scurvy Grasse?  
Will you buy any Glasses?  
Ripe Saint Thomas Onions.  
But then began this Lasse,  
I have . . .

Sièbte Strophe:

Buy a Matte for a Bedde.  
New Mustles, Lilly white  
Buy a fine Tinder box.  
What Kitchinstuffe hay ye Maydes?  
I haue white young Leekes  
Hay'ny old Dublets?  
I haue ripe Cowcumpers ripe  
Hay'ny Cornes ay'r feete.  
I have . . .

Achte Strophe:

I haue fine Pomegranuts  
Hotte Codlings hotte.  
I haue ripe Strawberries.  
Dee lacke sir, what dee lacke,  
Bandes, Shirtes, or Ruffes,  
Handkerchers, or Cuffes,  
Garters, Kniues, or Purses,  
Or muscoua silken Muffes? 33)  
I have . . .

Die Tendenz, die in der Verwendung solcher 'streetcries' sichtbar wird, nämlich der Musik im Refrain, durch dessen sprachliche Gestaltung ein größeres Maß an Freiheit zur Ausgestaltung musikalischer Ideen zuzugestehen, tritt in der Airliteratur immer deutlicher hervor. Leicht vertonbare Silben werden immer häufiger in die Refrains aufgenommen, da ihre Wiederholung das Textverständnis nicht beeinträchtigte und der Komponist sie zu kleinen sequenzartigen Figuren ausbauen konnte. Die häufigsten Einsilbler sind das

33) The Pepys Ballads, vol. I., S. 47.

'hey ho' des Roundelays, die Silbe 'no' und 'so'.

Z. B.

(Lodge): Heigh ho, fair Rosalind!  
Heigh ho, would she were mine!

(Byrd): Hey ho! chill love no more. 34)

(Daniel): Why so?  
More we enjoy it, more it dies;  
If not enjoyed, it sighing cries, 35)  
Heigh ho!

(Lodge oder Greene):  
Heigh ho! I love, heigho! I love 36)  
Heigho! and yet she eyes me not.

(Davison): Heart let her go, for she'll not be converted.  
Say, shall she go? 37)  
Oh no no no no no!

(Weelkes): Welcome sweet pleasure  
My wealth and treasure  
To haste our playing  
There is no delaying  
No no. 38)

(Morley): Coll me and clip and kiss me too 39)  
So so so so so so true love should do.

Ausrufe, Straßenrufe und die oben angeführten Einsilbler waren die Mittel, mit denen der Refrain ausgestattet wurde, um dem Komponisten die Möglichkeit zu freizügigerer musikalischer Gestaltung zu geben, ohne den Zusammenhang zwischen

34) 'Though Amaryllis dance in green' W. Byrd, Psalms, Sonets and Songs (1587).

35) 'Loue is a sickness', Hymen's Triumph (1614).

36) 'Beauty, alas, where wast thou born', A. Looking Glass... (1594)

37) Ode II, A Poetical Rhapsody (1602).

38) Ballets and Madrigals to 5 Voices (1598).

39) 'Mistress mine', First Book of Airs (1600).

Strophe und Refrain zu zerstören. Diese Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist, in der die beiden Interessen in ausgewogenem Gleichgewicht vertreten sind, wird nur kurze Zeit aufrechterhalten. Der Komponist trachtet immer mehr, den behindernden Text zu ignorieren und möglichst viel Raum für eine rein musikalische Gestaltung zu gewinnen. Dieser Vorgang läßt sich am Wortlaut des Refrains in seinen verschiedenen Stufen verfolgen. Die Störung dieses labilen Gleichgewichts, das sich im Air gebildet hatte, beginnt damit, daß Refrains mit in sich geschlossenen Aussagen vom Komponisten durch Wiederholung einzelner Wörter oder Satzteile zu Wortfolgen aufgelöst werden, die die Aussage des Refrains für den Hörer unverständlich machen.

Z. B.

(Ford):           O tarry then and take me with you.

wird aufgelöst zu:

Tarry then, tarry then, O tarry, O tarry and 40)  
take me with you.

(Byrd):           Hey ho, chill love no more.

wird aufgelöst zu:

chill love no more, chill love no more, no more,  
hey more, no more, chill love no more.

(Daniel):        Only look but do not wound.

wird aufgelöst zu:

Only look, only look, only look, but do not wound,  
only look but do not wound. Only look, only look,  
only look, only look, but do not wound,  
only look, but do not wound.

40) 'Fair sweet cruel, why dost thou fly me?' Music of Sundry Kinds (1607).

Eine weitere Stufe in dieser Entwicklung sind die Tonkehrreime. Neben den festen aus der Volksdichtung übernommenen Tonsilben treten Tierstimmen- und Instrumentenimitationen immer häufiger auf.

Z. B.

Nachtigallenschlagen:

(Peerson) Jug, jug, tereu, tereu. und 'tis, tis'

Eulenrufe:

(Vantor) Te whit, te whoo! (elfmal wiederholt)

Mehrere Vogelstimmen:

(Nashe) Cuckoo, jug, jug, pu-we, to-witta-woo!

Hundegebell:

(Anon.) Yolp, yolp, yolp, yolp.

Glockengeläut:

(Anon.) ding dong, ding dong dong,  
ding dong dong, ding dong.

Reine Singsilben:

(Wither?) Falero, lero, loo!

(Anon.) Fara diddle dyno,  
This is idle fyno.

Betrachtet man diese verschiedenen Refraingestaltungen in ihrer zeitlichen Abfolge und hinsichtlich ihrer relativen Häufigkeit, in der sie auftreten, so ergibt sich vom literarischen Gesichtspunkt aus beurteilt, eine fortschreitende Degeneration des Refrains unter dem Einfluß des Airs. Zusammen mit dieser Entwicklung muß auch die zunehmende Häufigkeit der 'ballets' gesehen werden, deren polyphon reich gestaltete Refrains einheitlich auf Fa la la lauten, während der Strophentext zumeist mehr homophon gestaltet ist.

Im Lied des ausgehenden XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts erfährt der Refrain verschiedene Ausformungen, die sich jedoch einheitlich auf die Prinzipien der Vertonung im Airstil zurückführen lassen. Der Strukturrefrain innerhalb der Strophe, der ein gleichförmiges Ablaufschema in jeder Strophe garantiert, ist von der Forderung der genauen Interpretation des Inhalts und der Stimmung jeder Strophe durch eine Melodie ebenso geprägt wie der sprachlich impulsiver gehaltene Refrain, der sich als Ausruf an den Strophentext anschließt. Dieses gleichberechtigte Zusammenwirken von Dichter und Komponist ist nicht von langer Dauer. Der Komponist versucht, innerhalb des Airs immer mehr Raum zu gewinnen, seine musikalischen Ideen ungehindert vom Text zu entfalten. Diese Möglichkeit liegt zunächst in der freieren Gestaltung des Refrains. An seiner sprachlichen Gestaltung und an seiner Vertonung sind die verschiedenen Stufen abzulesen, in denen sich der Prozeß der Verselbständigung und Loslösung der Musik vom Text vollzieht. Durch Einfügung von Einsilblern wie 'heigh ho' usw. in den Refrain, durch Übernahme von street-cries wird zunächst im Refrain für den Komponisten eine sprachliche Basis geschaffen, den Refrain zu erweitern, ohne daß die Melodie störend in den Text eingreift. Eine weitere Stufe der musikalischen Refrainbehandlung, die allerdings bereits sinnstörend wirkt, ist die Zergliederung von in sich abgeschlossenen Aussagen durch Wiederholungen. Als letzte Stufe werden schließlich nur noch Tonkehrreime verwendet, oder reine Singsilben, bei denen auf jegliche Bedeutung und einen Sinnzusammenhang mit dem Strophentext verzichtet wird. Diese Entwicklung, die als Degeneration vom literarischen Standpunkt aus zu werten ist, dokumentiert sich als zeitlicher Prozeß und nicht als ein Nebeneinander verschiedener Vertonungsformen durch die relative Häufigkeit, mit der die bedeutungslosen Singsilben gegen Ende der Airepoche zunehmen. Die Gründe für diese Entwicklung sind schwer zu finden. Auf das gleichzeitige Aufkommen der Instrumentalmusik sei hier nur verwiesen. Es muß aber auch die Tatsache mit in Betracht gezogen werden, daß parallel mit der Degeneration des Refrains

unter dem Einfluß der Musik auch der nur literarisch verwendete Refrain eine Endstufe in seiner Entwicklung erreicht.

## ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Um die verschiedenen Entwicklungslinien in ihrer Abfolge und ihrem Gefälle besser überblicken zu können, wird hier ein Aufriß der vorausgehenden Kapitel gegeben. Die Refraintypen der Volksdichtung haben nur geringen Einfluß auf die Refraingestaltung der Kunstdichtung des XVI. Jahrhunderts genommen. Das Dingsymbol in der Ballade und der burden des Carols werden nur dann verwendet, wenn damit Wirkungen erzielt werden konnten - wie z. B. in den Dramen Shakespeares -, die die Vertrautheit des Publikums mit der Bedeutung dieser Refrains zur Voraussetzung hatten, oder wenn sie für eine bestimmte Form der Vertonung eine zweckmäßige sprachliche Grundlage boten. Der Grund für die geringe Wirkung dieser Typen lag in ihrer isolierten Stellung innerhalb des Gedichts, die eine Integrierung und Funktionserweiterung des Refrains nicht ermöglichte.

Der größte Teil der Refrainlyrik des XVI. Jahrhunderts ist formal gekennzeichnet durch eine nur unzureichende Überwindung dieser isolierten Position, die der Kehrreim in der Volksdichtung einnimmt. Die in sich geschlossene Aussage des Refrains wird fast durchweg beibehalten, um in ihn didaktische Inhalte verlagern zu können. Diese didaktischen Inhalte haben ihr Vorbild in der Gestaltung des burden im kirchlichen Carol des XV. Jahrhunderts. Das XVI. Jahrhundert führt diesen inhaltlichen Typus in säkularisierter Form weiter. Die Beziehung zum Gedicht bleibt im wesentlichen auf die thematische Übereinstimmung beschränkt.

Die erste künstlerische Verwertung des Refrains für die Struktur des Gedichts erscheint in der Refraingestaltung Wyatts. Von ihm wird der Refrain zur Straffung der Strophenaussage

und Hinordnung des Gedichts auf eine dialogische Funktion verwendet. Um diese Funktion des Refrains zu ermöglichen, wird auf die geschlossene Aussage im Refrain weitgehend verzichtet und eine enge syntaktische Bindung mit der Strophe angestrebt. Durch diese Umformung ist es möglich, den Refrain selbst zu variieren und ihn enger in die Struktur des Gedichts einzubeziehen.

Mit der Veränderung, die Sidney an seinen Refrains bei der letzten Wiederholung vornimmt, tritt zum erstenmal der Refrain in eine nicht nur thematische Beziehung zum lyrischen Vorgang des Gedichts. Gleichzeitig verwendet Sidney den Refrain zur rhythmischen Auflockerung der bis dahin monoton behandelten Strophe.

Die bedeutendste Umformung des Formelements führt Spenser in seinen wenigen Refrainbeispielen durch. Die rhythmische Funktion des Refrains für die Strophe, die von Sidney gepflegt wurde, wird aber beibehalten. Der entscheidende Schritt in der Refraingestaltung besteht darin, daß Spenser nur wichtige Wörter des Refrains unverändert läßt, diese aber in ein ständig wechselndes Satzgefüge stellt. Dadurch ist die Möglichkeit geschaffen, Tempus, Modus, negative und positive Aussagen zu variieren und aufeinander folgen zu lassen, ohne die Wiederkehr des Gleichen, den Wesenszug des Refrains, anzutasten. Die Veränderungen, die Spenser von Wiederholung zu Wiederholung am Refrain vornimmt, sind jedoch nicht willkürlich, sondern bestimmt vom lyrischen Vorgang des Gedichts. Damit wird der Refrain als entwickelnder Kehrreim zu einem in den lyrischen Vorgang vollkommen integrierten Formelement, das diesen Vorgang durch seine Veränderung mitvollzieht. Zugleich aber ist bei Spenser der Refrain der Ort innerhalb des Gedichts, in dem für den Leser durch sprachliche Mittel die Musik zurückgewonnen wird.

Donne greift den von Spenser entwickelten Typus des Refrains auf und formt ihn entsprechend dem Grundtypus des lyrischen Vorgangs in seinen Gedichten um. Während bei Spenser die wichtigsten Wörter des Refrains in stets gleicher Beziehung zueinander blieben, setzt Donne in seinen Refrains die gleichbleibenden Wörter von Wiederholung zu Wiederholung zu immer neuen Bedeutungen und Aussagen zusammen. Die beiden Charakteristika des Refrains, Wiederkehr des Gleichen und fortschreitende Variation, die bei Spenser harmonisch zusammenwirkten, treten bei Donne in ein polares Spannungsverhältnis. Die Wiederkehr des Gleichen ist nur noch scheinbar vorhanden, indem gewisse Wörter oder bei den einsilbigen Refrains der gleiche Lautbestand immer wiederkehren. Die Aussage des Refrains aber ist von Wiederholung zu Wiederholung einem meist sprunghaften Wandlungsprozeß unterworfen. Mit der Refraingestaltung bei Donne hat die Entwicklungslinie, deren Tendenz die Integration dieses Formelements in das Gedicht ist, ihre Endstufe erreicht.

Unter dem Einfluß der Musik erfährt der Refrain ebenfalls Umwandlungen, deren Gründe in den verschiedenen Funktionen liegen, die dem Refrain übertragen werden. Die entscheidenden Veränderungen erfährt der Refrain durch das Air. Die in ihm angestrebte innige Verbindung von Strophenaussage, -stimmung und musikalischem Ausdruck führt zum Strukturrefrain innerhalb der Strophe, der ein einheitliches Ablaufschema garantiert. In seiner traditionellen Endstellung gerät er jedoch rasch unter den Einfluß einer Vertonungsweise, die sich von der engen Bindung an das Wort zu befreien sucht. Dieses Streben nach einer selbständigen, nur der Musik verpflichteten Kompositionsweise dokumentiert sich im Refrain als ein Prozeß sprachlichen Substanzverlusts, der schließlich in den bedeutungslosen Stützsilben für den Sänger seine Endstufe erreicht.

Sowohl der Integrierungsprozeß des Refrains, der durch den Stilwillen einzelner Autoren und unter Ausschluß der Musik sich vollzieht, als auch die Degeneration des Refrains, die durch die Lockerung der Bindung der Musik an das Wort bei der Vertonung hervorgerufen wird, kommen etwa zur gleichen Zeit zu einem vorläufigen Abschluß. Die Refrainverwendung des XVII. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch mechanische Übernahme von bereits entwickelten Formen, die unorganisch in die Gedichte eingefügt werden. Der Abbruch der beiden Entwicklungslinien der Refrainbehandlung zeigt an, daß ein Formelement nach der vollständigen Ausschöpfung seiner künstlerischen Möglichkeiten während einer Epoche dem Künstler als nicht mehr weiter verwendbar erscheint. Der Refrain wird erst wieder von der Kunstlyrik des XIX. Jahrhunderts in grossem Umfang in den Bestand des Formenschatzes aufgenommen. Mit großer Virtuosität werden die verschiedensten Typen wieder verwendet, ein einheitlicher Stilwille, der die Refrains eines individuellen Autors prägt, ist jedoch nicht mehr zu erkennen.

Die Refrains Donnes und die gleichzeitigen Kehrreimtypen, die unter dem Einfluß des Airs sich ausbilden, zeigen die Divergenz an, die sich zwischen der für eine Vertonung bestimmten Lyrik und der für den Leser geschaffenen, gebildet hat. Beide Gattungen entwickeln aus dem gleichen Formelement verschiedene Typen, die nicht mehr übertragbar sind. Es ist bezeichnend, daß Donnes Gedicht 'Lovers infiniteness' nicht mehr in seiner originalen Form vertont werden konnte, sondern nur noch in Bearbeitung, die auf Glättung und Stimmungseinheit der einzelnen Strophen abzielt.

Dabei wird der Refrain Donnes ignoriert, da er wegen seiner Kürze und wechselnden Bedeutung für den Komponisten ungeeignet war. Die erste Strophe der Bearbeitung durch Dowland lautet:

To ask for all thy love and thy whole heart  
Twere madness.  
I do not sue  
Nor can admit  
Fairest from you  
To have all yet.  
Who giveth all hath nothing to impart 1)  
But sadness.

Deutlich wird die Divergenz zwischen Sing-Lyrik und Lese-Lyrik auch durch die Absage an eine Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist, die von Donne in 'I am two fools I know' so formuliert wird:

. . . Griefe brought to numbers cannot be so fierce,  
For, he tames it, that fetters it in verse.

But when I have done so,  
Some man, his art and voice to show,  
Doth Set and sing my paine,  
And, by delighting many, frees againe  
Griefe, which verse did restraine,. . . . 2)

Es war die Absicht dieser Studie, die Wandlungen darzustellen, die ein Formelement in verschiedenen Stilen, Epochen und unter dem Einfluß von prägenden Kräften durchläuft. Als wichtigste Formkräfte wurden der Stilwille des einzelnen Autors, die Zweckgebundenheit der Lyrik und die Musik erkannt. Zugleich wurde versucht, aus dem Gefälle der Entwicklungen Einblick in das Kunstwollen der einzelnen Autoren und Epochen zu gewinnen.

Mit dieser Untersuchung wurde zugleich der Versuch gemacht, die in der Kunstwissenschaft so fruchtbare Methode, Formelemente in ihrer Entwicklung zu beobachten, für die Literaturwissenschaft zu gewinnen und sie in den Dienst der historischen und ästhetischen Erschließung des sprachlichen Kunstwerks zu stellen.

1) zitiert nach Elizabethan Poetry, Stratford-upon-Avon Studies 2 (London, 1960), S. 147.

2) The triple Foole, Grierson, S. 16.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen:

- N. Ault, ed., Elizabethan Lyrics (London,<sup>3</sup> 1949).
- M. W. Black, ed., Elizabethan and Seventeenth-Century Lyrics (Chicago, 1938).
- W. Bolle, ed., Die gedruckten englischen Liederbücher bis 1600; Palaestra XXIX (1903).
- Th. Campion, Works, ed. by P. Vivian (Oxford, 1909).
- E. K. Chambers, ed., The Oxford Book of Sixteenth Century Verse (1961).
- Th. Deloney, The Works, ed. by F. O. Mann (Oxford, 1912).
- J. Donne, The Poems, ed. by H. I. C. Grierson (Oxford, 1912).
- Elizabethan Poetry, Stratford-upon-Avon Studies 2 (London, 1960).
- England's Helicon (1600, 1614), ed. by H. E. Rollins (Camb., Mass., 1935).
- English and Scottish Popular Ballads, ed. by H. C. Sargent and G. L. Kittredge (Boston, 1932).
- E. H. Fellowes, ed., The English School of Lutenist Song Writers (London, 1920-23).



- Tottel's Miscellany (1557). English Reprints, ed. by E. Arber (Birmingham, 1870).
- Th. Whythorne, Songs (1571). Neudruck v. R. Imelmann, ShJ XXXIX (1903).
- Sir Th. Wyatt, Collected Poems, ed. by K. Muir (London, 1949).

#### SEKUNDÄRLITERATUR

- J. M. Berdan, Early Tudor Poetry (New York, 1920).
- M. F. Bukofzer, Studies in Medieval and Renaissance Music (London, 1951).
- B. E. C. Davis, Edmund Spenser, a critical study (Cambridge, 1933).
- E. Flügel, Zur Chronologie der englischen Balladen, Anglia XXI (1899).
- A. K. Foxwell, A Study of Sir Th. Wyatt's Poems (London, 1911).
- G. H. Gerould, The Ballad of Tradition (New York,<sup>2</sup> 1957).
- F. B. Gummere, The Beginnings of Poetry (New York, 1901).
- A. K. Hieatt, Short Time's Endless Monument. The symbolism of the numbers in E. Spenser's Epithalamion (New York, 1960).
- A. Kahlert, Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade. (Diss. Marburg, 1935).

- W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk (Bern, 1956).
- C. S. Lewis, English Literature in the Sixteenth Century, excluding Drama (London, 1954).
- F. Liebermann, Zu Liedrefrain und Tanz im englischen Mittelalter, Archiv CXL (1920).
- R. M. Meyer, Über den Refrain, Z.f.vgl. L.G. (1887) I 34.
- ders., Die Formen des Refrains, Euphorion V, (1898).
- R. Noble, Shakespeare's Use of Song (London, 1923)
- B. Pattison, The Roundelay in the August Eclogue of The Shepheardes Calender, RES IX, (1933).
- ders., Music and Poetry in the English Renaissance (London, 1948).
- L. Pound, Poetic Origins and the Ballad (New York, 1921).
- dies., Dating of the English and Scottish Ballads, PMLA XLVII (1932).
- G. Reese, Music in the Renaissance (London, 1954).
- F. G. Ruhrmann, Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur (Heidelberg, 1927).
- P. I. Seng, The Earliest Known Music for Desdemona's Willow-Song, ShQ IX (1958).

- E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik (Zürich,<sup>2</sup> 1951).
- J. Stevens, Music and Poetry in the Early Tudor Court (London, 1961).
- J. Weiss, Wit, Humor and Shakespeare (Boston, 1876).
- J. Wiegand, Abriß der lyrischen Technik (Fulda, 1951).