

Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder.

Die Erforschung der mittelalterlichen Lyrik hat in den letzten Jahren erfreuliche Fortschritte zu verzeichnen. Lange Zeit standen sich die einzelnen Disziplinen indifferent gegenüber. Auf der einen Seite befanden sich die Romanisten, auf der andern die Germanisten, und dazwischen, weder den einen noch den andern zugehörig, der bei uns recht seltene Mittellateiner. Keiner kümmerte sich viel um den andern, und doch arbeiteten sie alle auf demselben Boden.

Es soll nicht geleugnet werden, daß jeder in seinem Bereich seine volle Kraft in den Dienst seiner Wissenschaft gestellt hat. Es sind in allen in Betracht kommenden Disziplinen interessante und wichtige Arbeiten erschienen, und die Romanisten z. B. brauchen mit ihren prächtigen Ausgaben mittelalterlicher Lyrik auf provenzalischen und französischem Gebiet, von denen nur die vorzügliche Ausgabe der Lieder des Raimbaut von Orange von dem an der Spitze der provenzalischen Liedforschung stehenden Meister, Carl Appel, die der Lieder des Thibaut de Champagne, Roi de Navarre, durch einen der Senioren der Disziplin, A. Wallensköld, die des *Recueil général des Jeux partis* durch Långfors und Jeanroy, und die der „altfranzösischen Liedersammlung“ von Spanke genannt seien, keinen Vergleich mit ähnlichen Ausgaben auf germanischem Gebiet zu scheuen.

Wenn aber diese Ausgaben ihrem Wesen nach mehr in die Breite gehen, so fehlt es — von schwachen Versuchen abgesehen — leider noch an Arbeiten, die mehr in die Tiefe dringen, die den Fäden, die zwischen den Einzelercheinungen sich spannen, nachspüren und bestrebt sind, die Phänomene in einen inneren Zusammenhang einzugliedern.

Daß die Musik, die unzertrennliche Begleiterin mittelalterlicher Lyrik, in dieser Hinsicht manches zu leisten vermag, habe ich schon mehrfach betont.¹ In der Tat kann es uns mit ihrer Hilfe gelingen,

¹ Vgl. mein Büchlein „Musikwissenschaft und romanische Philologie“, Halle (1918). Spanke bemerkt in der Zeitschrift für frz. Spr. u. Lit., Band 51 (1928), 94 f., zu einer Stelle meiner Abhandlung „Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie“ (Bd. 38 [1918], 338 dieser Zeitschrift), aus der das Büchlein „Musikwissenschaft etc.“ hervorgegangen ist, daß ich von einem „vollkommenen Versagen der rein philologischen Methode“ gesprochen hätte, woraus hervorgehe, daß ich etwas Gegensätzliches in den „zwei Wissenschaften“ gesehen hätte. Ich glaube nicht, daß man aus den angeführten

den Blick frei zu bekommen, Gemeinsames zu erkennen und so die bestehenden Klüfte zu überbrücken.¹ Und da hilft uns in erster Linie die eigenartige Erscheinung der Kontrafaktur, die eindeutig eine bestehende Abhängigkeit klarzulegen vermag;² dann eine Untersuchung der den Liedern tatsächlich zugrundeliegenden Form, die sich natürlich einwandfrei nur aus dem musikalischen Aufbau erkennen läßt.³

In letzter Hinsicht liegen die Dinge noch sehr im Argen. Noch in den neuesten Ausgaben wird unter der Rubrik „Versification“ z. B. folgendes Strophenbild: 10a 10a 10b 10b 5c 6d 10d, cinq coblas unissonans aufgeführt, trotzdem diese Angaben über den

Worten, zumal wenn man den Zusammenhang berücksichtigt, in dem sie stehen, etwas anderes herauslesen kann, als lediglich dies: dafs vor Einseitigkeit der Methode gewarnt werden soll.

Solche Einseitigkeit sieht Spanke an der angeführten Stelle darin, dafs ich in Bd. 41 (1921), 336 dieser Zeitschrift schrieb: Rayn. „1495 kein Vorbild für 1497, denn die Melodien sind verschieden“. Mir war längst, bevor ich jene Worte schrieb, bekannt, dafs Wiese in seiner Ausgabe des *Blondel de Nesle* Rayn. 1495 mit 1497 als identisch betrachtete. Diese Tatsache habe ich nicht ignoriert: ich stehe vielmehr auch heute noch auf dem Standpunkt, dafs in 1495 und 1497 zwei verschiedene Lieder vorliegen. Was Spanke zu der Frage vorbringt, ist mir nicht neu; es überzeugt mich heute auch noch nicht. Wenn die Hs. Egerton 274 sowohl wie auch die Hss. C und U Teile von 1495 und 1497 in einem Lied vereinigt haben, so ist damit doch längst nicht bewiesen, dafs diese Stücke ursprünglich nicht getrennt gewesen wären. Die Vereinigung von Strophen aus verschiedenen Liedern mit gleichem Aufbau ist nichts Singuläres. Ich verweise in dieser Hinsicht auf meine Ausführungen zu Rayn. 1325 in Bd. 42 (1922), 239 dieser Zeitschrift.

Es ist auch längst bekannt, dafs ein und derselbe Dichter verschiedene Lieder mit demselben Aufbau gedichtet hat, die sogar auf dieselbe Melodie gesungen wurden (vgl. z. B. Rayn. 12 und Rayn. 83 oder Rayn. 527 und Rayn. 538), ohne dafs man bisher auf den Gedanken gekommen wäre, diese Lieder als Stücke ein und desselben Liedes zu betrachten, wo doch die gleichen Melodien geradezu dazu auffordern könnten.

Wie hätte eine musikalisch zuverlässige Hs. wie K. in den beiden hintereinander folgenden Liedern verschiedene Melodien mitteilen können, wenn die Lieder nicht als verschieden angesehen worden wären? In dem ganzen Repertorium der mittelalterlichen Musik kenne ich nicht einen Fall, in dem der Notenschreiber oder Kopist einer Hs. ein und dasselbe Lied auseinandergerissen und den Anfang und die Mitte mit verschiedenen Melodien versehen hätte, vorausgesetzt, dafs es sich nicht um einen sequenzartigen Gesamtaufbau handelt, der hier aber gar nicht vorliegen kann.

¹ Ich verweise in dieser Hinsicht auf meinen Beitrag: „Internationale mittelalterliche Melodien“ gedr. in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. 11 (1929), 259 ff., 311 ff.

² Ich verweise auf meine Abhandlung „Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern“ gedr. in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. 7 (1923), 65 ff., und „Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst“, gedr. in der Zeitschrift für deutsche Bildung, Bd. 2 (1926), 536 ff.

³ Vgl. meine Abhandlung „Musikwissenschaft und romanische Philologie“. Halle (1918), 27 ff. Ferner „Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste“, Halle (1923); Die altfranzösische Rotrouenge, Halle (1925); Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, gedr. in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Geistesgeschichte und Literaturwissenschaft, Bd. 7 (1929), 187 ff.

wirklichen Bau der betreffenden Liedstrophe gar nichts aussagen. Für den mittelalterlichen Dichter war der Reim wohl ein unentbehrlicher Schmuck des Verses, aber der Wechsel des Reimgeschlechts, die Folge der einzelnen Reime traten im Strophenaufbau weit hinter den Formgeist, hinter die sinnvolle Gruppierung der einzelnen Verse zu einem Ganzen, zurück. Für diesen Aufbauwillen sagen die nüchternen Zahlenangaben recht wenig, und fast belanglos ist die Angabe, ob alle Strophen gleichgereimt sind oder nicht.

Ja noch mehr, das starre, gewissermaßen schon zum Gesetz erhobene Festhalten an einer bestimmten Silbenzahl, das durch die sogenannte Binnenreim-Elision¹ längst widerlegt ist, verliert im Spiegel der musikalischen Überlieferung manches von seiner Starrheit.

Immerhin haben die bisherigen Strophenbilder — allerdings in Verbindung mit dem musikalischen Aufbau — dazu gedient, Spanke auf höchst interessante Zusammenhänge zwischen der mittellateinischen und der altfranzösischen Lyrik zu führen.²

Es ist schon lange bekannt, daß Beziehungen zwischen der lat. und der vulgärsprachlichen Lyrik bestanden.³ Schon Ferd. Wolf druckte 1841 in seinem berühmt gewordenen Buch „Über die Lais, Sequenzen und Leiche“ den *Cantus de domina post cantum Aaliz*, d. h. die Sequenz *Flos pudicitie* und die unter den lat. Text untergelegte frz. Fassung, Rayn. 476a, *Flur de virginité* ab.⁴

Hier wird auch eines weiteren Paares lat.-frz. Nachahmungen gedacht: der berühmten lat. Weihnachtsequenz *Letabundus*, die in dem anglonorm. Trinklied, Rayn. 7a, *Or i parra* und in Gautier de Coincis Weihnachtlied, Rayn. 924a, *Hui enfantés* einen vulgärsprachlichen Widerhall fand.⁵

Längst weiß man, daß auch andere Lais und lat. Dichtungen sehr enge Beziehungen zueinander haben. Der prov. Lai *Markiol*, der afrz. *Lai*, Rayn. 192, *Flour ne glais* von Gautier de Coinci und *Phil. de Grèves* lat. Sequenz *Veritas, equitas, largitas* folgen derselben Melodie,⁶ und auch auf eine weitere Gruppe, zu der der *Lai* des *Hermins*, Rayn. 2060, *Lonc tens m'ai tēu*, der geistliche *Lai*, Rayn. 1020, *Virge glorieuse*, der *Lai* de la *pastourelle*, Rayn. 1695, *L'autrier chevauchois*, ferner das Bruchstück eines *Lai* . . . *Amors m'a de laz pris* und die lat. Sequenz *Ave gloriosa, Virginum regina* von *Phil. de Grève* gehören, ist seit langem aufmerksam gemacht worden.⁷

¹ Vgl. Musikwissenschaft etc. S. 64 ff.

² Spanke, Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik, gedr. in der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 51 (1928), 73 ff.

³ Die zahllosen frz. und lat. Kontrafakta im Bereich der Motettenliteratur bleiben hier außer Betracht.

⁴ Wolf, Über die Lais etc. S. 475 f.

⁵ Vgl. meine Abhandlung Intern. Melodien etc. 273 ff.

⁶ Vgl. unter anderem Musikwissenschaft etc. 12 ff.

⁷ Vgl. unter anderem Musikwissenschaft etc. 14 ff. Über das Auseinanderstreben der schweren Takteile der einzelnen Stücke der Gruppe sagt Spanke, a. a. O. „Eine solche Änderung des melodisch-rhythmischen Charakters ist musikalisch genommen, etwas Ungeheuerliches. Solche Fälle, die vielleicht

Eine ähnlich beginnende anonyme lat. Dichtung *Ave gloriosa Mater salvatoris* mit sequenzartigem Textbau aber durchkomponierter Melodie, der in der Hs. London, Brit. Mus. Harl. 978, fol. 9v° ein afrz. Text *Douce creature* untergelegt ist, ein Text, der auch noch allein in der Hs. London, Lambeth Palace 522 begegnet,¹ gehört als Motettentext [806] nicht unter die Lieder; Spanke, a. a. O. 108, vermerkt ihn unter 2089a.²

Wohl aber ist hier Rayn. 19 *Por conforter mon corage*, ein wahrscheinlich schon ursprünglich mehrstrophischer Motettentext, der als Lied in die Chansonniers übergegangen ist, zu erwähnen.³ Auf die Melodie dieses Liedes ist auch der lat. Motettentext *Crescens incredulitas* gesungen worden. Beide Texte sind von Spanke, der meine Ausgabe nicht kannte, nebeneinander gesetzt worden.⁴

Wenn bei dem letzten der angeführten Stücke eine Aufnahme in das Liederrepertoire angebracht erscheint, so bedarf der leider nur als Anfang bekannte Lai, Rayn. 767a, *De jouer et de baler Ne quic mais avoir talent*, unbedingt der Erwähnung. Wir kennen ihn nur aus dem lat. Kontrafaktum *Olim in armonica . . .*, den Adam de la Bassée in seinem *Ludus super Anticlaudianum*⁵ auf die Melodie des weltlichen Lai gedichtet hat.

Seit Carnels Veröffentlichung kennt man in weiteren Kreisen noch die anderen lat. Kontrafakta Adams, sein *O quam fallax est mundi gloria — supra cantilenam quae incipit* (Rayn. 550) *Quant voi la flor paroir sor le ramel*; sein *Ave, gemma, que lucis copia — super* (Rayn. 711) *Tant ai Amors siervie longement*; sein *O constantie dignitas — super* (Rayn. 2107) *Quant voi la glaie mēure*; sein *Ave rosa rubens et tenera — super* (Rayn. 2054) *Tant ai d'Amours*

mit der freieren Rhythmik der mehrstimmigen Musik zusammenhängen, sind innerhalb der Troubadourlyrik wohl ganz vereinzelt“. Diese Divergenz der betonten Silben in den verschiedenen Lais ist wohl beachtenswert, aber keineswegs ungeheuerlich, sie hängt auch nicht mit einer freieren Rhythmik der mehrstimmigen Musik, die im Gegenteil sehr straff rhythmisiert, zusammen, sondern ist das Hauptmerkmal dessen, was man unter *Discordantia* verstand. Ich kann hier auf diese höchst interessanten Zusammenhänge nicht eingehen, sondern verweise auf meine demnächst erscheinende 3. literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie: Die altfranzösischen Lais und ihre Nebenformen.

¹ Vgl. Paul Meyer, *Romania* IV (1875), 373 und Långfors, *Les Incipit . . .*, Bd. I (1917), 101.

² Ich verweise auf die — bei Spanke fehlenden — erschöpfenden Literaturangaben von Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle (1910), Bd. I, 1. Abt., S. 180 und im Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 5 (1923), 275 ff.

³ Ich verweise auf meine Ausführungen über dieses Lied in meiner Abhandlung: *Trouvère Lieder und Motettenrepertoire*, gedr. in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 9 (1926), 24 ff.

⁴ Vgl. Spanke, a. a. O. 113.

⁵ Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf den Aufsatz von Bossuat, *Une prétendue traduction de l'Anticlaudianus d'Alain de Lille*, gedr. in *Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris (1928), 265 hinweisen.

⁶ Carnel, *Chants liturgiques d'Adam de la Bassée, chanoine de la collégiale de St. Pierre de Lille au XIII^e siècle*. Gand (1858).

apris et entendu und sein *Felix qui humilium — super* (Rayn. 936) L'autr'ier estoie montés.¹

Wenn wir noch Phil. de Grèves *Quisquis cordis et oculi* nennen, das der Dichter selbst ins Französische übertragen hat, dessen Bedeutung damit aber längst nicht erschöpft ist,² so sind wir am Ende der bislang bekannten Beziehungen des lat. Liedrepertoire zum frz. angelangt.

Hierzu kommen nun die neu von Spanke gefundenen Verbindungen: der Conductus *Homo considera*³ und Rayn. 922 *Je chant comme desvés*, bzw. Rayn. 7 *De Yessé naistra*⁴; *Ortum floris*⁵ und Rayn. 534 *Quant voi née*⁶; *Purgator crimum*⁷, *Procurans odium*⁸ und Rayn. 1545 *Amours dont sui espris | m'efforce de chanter* von Blondel de Nesle bzw. Rayn. 1546 *Amours dont sui espris | de chanter me semont* von Gautier de Coinci⁹; *Ver pacis aperit*¹⁰ des Walter von Châtillon und Rayn. 1924 *La joie me semont* auch von Blondel de Nesle.¹¹

Vielleicht können auch *Dole Sichem impie*¹² und Rayn. 77 *Destrois, pensis en esmai*, oder Rayn. 1532 *Bien m'ont Amors entrepris*, genannt werden.¹³ Da Rayn. 1532 zweistimmig überliefert ist, wäre eine Beziehung zu dem lat. Lied — ähnlich wie Rayn. 1546 zu *Purdator crimum* — wohl denkbar. Leider ist *Dole Sichem impie* ohne Notation überliefert, so daß ein Nachprüfen nicht möglich ist.

Kürzlich hat Spanke zwei weitere Übereinstimmungen namhaft gemacht¹⁴ und zwar das *Jeu-parti* R. 1340 *Ferri, si vous bien amiés Dame et damoisele . . .*, das dieselbe Struktur wie das lat. Lied der *Carmina burana: Ab estatis foribus Amor nos salutat . . .* auf fol. 65^r und 105^r der berühmten Münchener Hs. lat. 4660¹⁵ aufweist.

¹ Vgl. meine Zusammenstellung in *Musikwissenschaft* etc. 4 und Spanke, a. a. O. 91.

² Vgl. meine Abhandlung „Internationale mittelalterliche Melodien“, gedr. in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 11 (1929).

³ Gedr. Dreves, *Anal. hymn. medii aevi XXI* (1895), 93.

⁴ Vgl. Spanke, a. a. O. 99.

⁵ Gedr. Dreves, a. a. O. XX, 51.

⁶ Vgl. Spanke, a. a. O. 110 u. 113 f.

⁷ Gedr. Dreves, a. a. O. XX, 48.

⁸ Gedr. Dreves, a. a. O. XXI, 123.

⁹ Vgl. Spanke, a. a. O. 105 und meine *Internat. Melodien* S. 336 ff.

¹⁰ Gedr. Dreves, a. a. O. XX, 86.

¹¹ Vgl. Spanke, a. a. O. 105 und meine *Internat. Melodien* S. 342 f.

¹² Gedr. Dreves, a. a. O. XX, 77.

¹³ Vgl. Spanke, a. a. O. 99.

¹⁴ Vgl. Spanke, *Zur Geschichte des altfranzösischen jeu-parti*, gedr. in der *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 52 (1929), S. 42 und ebenda S. 170.

¹⁵ Die zweite Fassung steht am Anfang des Osterspiels. Dieser Fassung geht voraus: *Rex Egipti cum comitatu suo in locum suum producat. cum conductu. Estivali gaudio etc.* (Die beiden Lieder haben verschiedenen Bau). Die Fassung fol. 65^r ist nur in der Mitte der ersten Strophe durch eine Initiale zu Beginn des 5. Verses geteilt, die Fassung fol. 105^r in beiden Strophen.

Es begegnet nun zwar häufig, daß Jeux-partis den Bau und auch die Melodie anderer Lieder übernehmen, doch kann in diesem Fall wohl nur von einer zufälligen Übereinstimmung die Rede sein; denn einerseits ist der Bau: 7a 5b ~ 7a 5b ~ 7c 7c 7d 7d keineswegs so eigenartig, daß man an gegenseitige Beziehungen glauben möchte, andererseits gehört das lat. Lied zu den lokalen Schöpfungen der Carmina burana, die kaum weitere Verbreitung gefunden haben, wie auch das altfranzösische Jeu-parti kaum über seinen Kreis hinausragt.

Das Lied der Carmina burana hat zwar Noten, doch sind es linienlose Neumen, so daß die Feststellung einer eventuellen Identität der Melodie des Buranus mit einer der Melodien des Jeu-parti nicht möglich ist.

Viel größere Wahrscheinlichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung besteht bei dem bekannten Lied Bernart's von Ventadorn, B. Gr. 70, 44 Tant ai mo cor ple de joya . . . und dem lateinischen geistlichen Lied der Hs. London, Brit. Mus. Arundel 384 fol. 235 v° *Flos preclusus sub torpore* . . .¹. Der kunstvolle zwölfzeilige Bau: || : 7a ~ 5b ~ 7a ~ 5b ~ : || 6c 6c 7c 5b ~ des prov. Liedes stimmt mit dem des lat. Liedes vollkommen überein.²

Da die Entstehung der Arundel-Lieder nach Schumann um 1200 anzusetzen ist, dürfte wohl Bernart als Urheber der Form, die im Prov. noch von Peire Cardenal (B. Gr. 335, 25) und — wieder von diesem abhängig — von Peire Bremon (B. Gr. 330, 9) nachgebildet wurde, anzusprechen sein.

Nun finden sich in der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 846 auch frz. Lieder, die auf prov. Melodien gesungen wurden. Direkt nachweisbar ist dies für die Melodie von Bernart's berühmtem Lerchenlied, B. Gr. 70, 43, Quan vei la lauzeta mover . . ., die im Jeu parti, Rayn. 365, Amis, quelx est li mieux vaillanz . . . auf fol. 13c der Hs. wiederkehrt, und für die des Liedes des Pistoleta, B. Gr. 372, 3, Ar ugues eu mil marcs de fin argen, wofür die Melodie der frz. Übersetzung dieses Liedes, Rayn. 641, auf fol. 125a der Hs. bürgt, so daß die Wahrscheinlichkeit sehr groß ist, daß in der Melodie des Unicums der Hs., Rayn. 390, Povre veillece m'asaut . . . auf fol. 106a, das denselben Bau wie Bernarts Lied — allerdings mit der geringfügigen Abweichung von männlichen statt weiblichen a-Reimen — aufweist, noch eine Bernart'sche Weise sich erhalten zu haben scheint.

Diese Melodie zeigt, wie Bernarts Lied, B. Gr. 70, 12, Be m'an perdut lai enves Ventadorn . . . jene bekannte Abart der Kanzonensrophe: $\alpha \beta \alpha \beta \gamma \delta \beta$.³ Die interessanten Lieder lauten:

¹ Gedr. Wilhelm Meyer, Arundel-Sammlung mittellateinischer Lieder, in den Abh. der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin (1908), S. 33.

² Spanke, Z. frz. Spr. u. Lit., Bd. 52 (1929), S. 170.

³ Über die musikalischen Strophenformen vgl. meine Abhandlung: Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, gedr. in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 7 (1929), 205 ff.

Rayn. 390
Hs. Paris,
Bibl. nat.
fr. 846
fol. 106 a.

α β

Po - vre veil - le - ce m'a - saut, Si m'es-

Bartsch, Gr.
70, 44

Tant ai mo cor ple de jo - ya, Tot me

Hs. London,
Brit. Mus.,
Arundel 384
fol. 235 v⁰

Flos pre-clu - sus sub tor - po - re Pa - gi-

γ

troint for - tu - ne. Mes cuers qui pro - e - ce faut

des - na - tu - ra. Flor blan-cha, ver-melh' e gro - ya'

ne le - ga - lis Se fa - te - tur in te - po - re

δ α

Des-croit co - me lu - ne. Se j'ai fait bon - té que

Me par la fre ju - ra C'ab lo ven et ab la

Gra - ti - e vi - ta - lis. Flos con-cep - tus so - lo

β γ

vaut Je n'en truis nes u - ne Nul de ma vi-

plo - ya Me creis l'a-ven - tu - ra, Per que mos pretz

ro - re Ver - bi spi - ri - ta - lis Fructum spondet

δ ϵ

e ne chaut Qu'est obs-cureç et bru - ne. Douz Dex, mon

mont'e po - ya E mos chans me - lhu - ra. Tant ai al

in tu - mo - re Par - tus vir - gi - na - lis. In pu - er-

ζ η

grant pe - chié Dont je me sai char - gié La - ve

cor d'a - mor, De joi e de dous - sor. Per que'l

pe - ri - o, cu - ius pro - ba - ti - o Fi-des

δ

de ta grant pi - tié Qu'est a touz com - mu - ne.¹

gels me sem - bla flor E la neus ver - du - ra.

est, non ra - ti - o Cau - se na - tu - ra - lis.

¹ Vgl. die Faksimile-Ausgabe von Beck, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, *Reproduction phototypique du Chansonnier Cangé*, Paris, Bibl. nat. fr. 846, Paris (1927), Bd. I. Die Übertragungen im 2. Band sind zum großen Teil reine Phantasie von Beck, die aufs deutlichste erkennen lassen, wie wenig Beck in das Wesen der „modalen Interpretation“ eingedrungen ist und wie wenig er daher der Urheber dieser Theorie sein kann.

Trotzdem tüscht Beck von neuem das Märchen von seiner Priorität auf. Dazu ist festzustellen, daß Beck mir Anfang 1906 persönlich in Paris mitgeteilt hat, daß er seine ursprüngliche Auffassung der Übertragung der Troubadour-Melodien auf die Anregungen von Herrn Prof. Dr. Ludwig hin vollständig umarbeite. Das hat Beck früher nicht gelehnet, denn er schreibt in der *Caecilia*, 24. Jahrgang (1907), S. 98: . . . Anregung und Belehrung, die ich von meinen Lehrern, Herrn Prof. Dr. G. Gröber, Professor der romanischen Philologie an der Kaiser Wilhelms Universität zu Straßburg, und Herrn Dr. Friedrich Ludwig, Dozent der Musikgeschichte daselbst, erhielt, der meine Aufmerksamkeit auf die Modi lenkte . . .

Damit vergleiche man nun die Anmerkung auf S. 52, Bd. II! Doch die Frage hat ja kürzlich durch Anglès, *Les Melodies del Trobador Guiraut Riquier*, *Extret dels Estudis Universitaris Catalans*, vol. XI, Barcelona (1927), p. 12 eine Beleuchtung erfahren.

Ebenso wie diese Widersprüche gibt zu denken, was Beck in der Anm. 17 auf S. [45] von Bd. II sagt. Er behauptet dort: *En 1910 le Chapitre de Burgos envoya à P. Aubry une copie photographique de ce Troupaire (gemeint ist die Hs. aus Las Huelgas, die H. Anglès herausgeben wird) pour en faire identifier le contenu. Aubry me la communiqua et j'en pris une copie complète.*

Man vergegenwärtige sich dazu, daß seit Juli 1907 bis zum Tode Aubry's am 30. Aug. 1910 ein erbitterter literarischer und ehrengerichtlicher Streit zwischen Aubry und Beck tobte, daß Aubry gezwungen wurde, die erste Auflage seines Buches „*Trouvères et Troubadours*“ einstampfen zu lassen und in der zweiten Auflage, die 1910 erschienen ist, auf S. I folgende Anmerkung aufzunehmen: NB. La seconde édition de ce livre me permet, en corrigeant quelques erreurs préjudiciables à M. Jean Beck, de modifier certains passages de la première édition, qui pouvaient paraître ne pas rendre une justice suffisante aux travaux de mon confrère.

In diese Zeit fällt nun die Ankunft der Photographien aus Las Huelgas. Wie käme Aubry, der eben gezwungen wurde, die oben zitierte Anmerkung zu schreiben, dazu, kurz darauf ausgerechnet Beck — mit dem er sich übrigens nicht wieder ausgesöhnt hat — dieses wertvolle neue Material zur Abschrift zu überlassen ???

Interessant ist ein weiteres Paar: das anonyme afrz. Lied, Rayn. 1760, Pieç' a que savoie . . . aus der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 20050 fol. 45 v° und der lat. Conductus *Parit preter morem* . . .¹, der aus 4 Hss. bekannt ist: Florenz, Bibl. Laurenziana, Plut. 29, cod. 1, fol. 232 r° in dreistimmiger Fassung; ohne Triplum in den beiden Hss. Madrid, Bibl. nac. 20486, fol. 123 r° und La Huelgas bei Burgos ohne Signatur fol. 103 v°, beide Male zweistimmig (in der letztgen. Hs. mensural aufgezeichnet) und ohne Notation in Oxford, Bodleiana, Rawlinson C 510, fol. 245 r°.

Der eigenartige Bau der beiden Stücke läßt sich wie folgt darstellen:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
lat.	$\alpha \beta$ $a_5 \sim a_6$	$\gamma \delta \varepsilon$ $b_4 b_4 a_5$	$\zeta_1 \zeta_2$ $m_4 \sim a_4$	$\eta \vartheta$ $b_6 b_4$	κ a_6	$\lambda \mu \nu$ $e_6 \sim e_6 \sim a_6$	$\xi \omicron \pi \rho$ $e_2 \sim b_4 b_5 a_5$
frz.	$\alpha \beta$ $a_5 \sim a_6$	$\gamma \delta \varepsilon$ $b_4 b_4 a_5$	$\zeta_1 \zeta_2$ $a_5 \sim c_5$	ι $d_5 d_3$	κ e_6	$\lambda \mu \nu$ $a_6 \sim a_6 \sim e_6$	$\pi \rho \sigma$ $f_6 f_5 e_6$
lat.	$\alpha \beta$ $a_5 \sim a_6$	$\gamma \delta \varepsilon$ $b_4 b_4 a_5$	$\zeta_3 \zeta_2$ $n_5 \sim a_4$	ι b_8	κ a_6	$\lambda \mu \nu$ $e_6 \sim e_6 \sim a_6$	
frz.	$\alpha \beta$ $a_5 \sim a_6$	$\gamma \delta \varepsilon$ $b_4 b_4 a_6$	$\zeta_1 \zeta_3$ $a_5 \sim c_4$	ι d_8	κ e_6	$\lambda \mu \nu$ $a_6 \sim a_6 \sim e_6$	

Die beiden Stücke, von denen das afrz. wohl der ursprünglich instrumentalen „Estampie“² am nächsten kommt,³ — die Text-

Die Wirklichkeit ist eine andere. Wie ich aus zuverlässiger Quelle weifs, fand Beck die Photos der Hs. in der Bibliothèque Aubry, die der Sorbonne vermacht worden war, während seines letzten Aufenthaltes in Paris vor.

In dasselbe Gebiet gehört auch die Unterstellung, die Beck in der Anmerkung 31 auf S. [52] macht, in der zu lesen ist: Remarquons à ce sujet (d. h. la musique des Chansons de geste) que les articles de Mr. F. Gennrich ne figureront point dans notre bibliographie. Un certain nombre de ses transcriptions étant identiques à celles, publiées par moi de 8 à 16 ans avant les siennes, les convenances littéraires demandaient qu'il relevât en notes ces identités.

Beck war zu gleicher Zeit wie ich Schüler von Prof. Ludwig, wir wurden gemeinsam in Vorlesungen und Übungen in die Geheimnisse der „Modi“ und deren Übertragung eingeweiht. Gern sei Beck die Prägung des Ausdruckes „modale Interpretation“ zugestanden; meine Übertragungen jedoch, die samt und sonders auf Photographien der Hss. selbst beruhen, deren ich etliche Tausend besitze, stehen in keinerlei Zusammenhang mit den Übertragungen Becks, die für mich keinen weiteren als bibliographischen Wert haben können.

Ich werde das Setzen meiner „articles“ auf den Beck'schen Index zu ertragen wissen!

¹ Text gedr. bei Dreves, Anal. hymn., Bd. 20 (1895), S. 64.

² Vgl. auch Handschin, Über Estampie und Sequenz I., gedr. in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, Bd. 12 (1929), I ff.

³ Näheres darüber in meinen „Lais und ihre Nebenformen“.

verderbnis dürfte auf die Rechnung des Schreibers der Hs. U zu setzen sein — mögen hier folgen und zwar das lat. Lied nach der mensuralen Aufzeichnung der Hs. Las Huelgas:

I.

Bibl. Las
Huelgas
fol. 103 v^o

{ Pa - rit pre - ter mo - rem Cre - a - ta cre - a -
 { Re - ti - nent¹ pu - do - rem Vir - gi - ne - um - que²

[Rayn. 1760]
Bibl. nat.
fr. 20050
fol. 45 v^o

{ Pieç' a que sa - voi - e Que por ce la per -
 { Que trop la ser - voi - e Et cre - moiç et a -
 { En nu - le ma - nie - re Ne mi valt rien pro -
 { Ma - le m'est et fie - re, Si me jogle et fait
 { Ne sai mais que di - e Quant ma - da - me m'o -
 { Cui j'ai tant ser - vi - e Et a - meiç et loi -

II.

to - rem, Sic³ flo - ru - it Que res - pu - it⁴
 flo - rem Sic³ pa - tu - it Quod la - tu - it

dro - ie } { Por ce per - drai Que trop l'a - mai
 moi - e. } { Et a - me - rai Et ser - vi - rai En
 ie - re, } { Et jug - le - ra Et ga - be - ra
 chie - re. } { Si m'a - me - ra, Quant ce - se - ra Ce
 bli - e } { Suis ses a - clins⁵ Com fins a - mis
 i - e. } { Ceu m'a tra - i C'ainz n'en jo - i

¹ Hs. hat et retinens.

² Hs. hat quem florem.

³ Hs. hat Si.

⁴ Hs. hat quem genuit.

⁵ Hs. hat et suis ses acilins.

III.

Om-nem vir-ga¹ ro-rem, Re-ti-nens ve-rum
A-de per u-xo-rem.

Et aim to - te voi - e;	} Je la ser - vi - roi - e,
quel leu que je soi - e.	
Pour tant que l'ai chie-re	} Je ne sai que fai - re,
k'est de - vant d'a - ie - re.	
Doit estre a s'a - mi - e;	} Je ne sai que di - e
A jor de m'a vi - e.	

De - i de - co - rem De - i ta - tis su - e

Mais el ² nel dai - gne;	Nes que se j'es - toi - e
S'e - le m'o - bli - e;	Se fust de - bo - nai-re,
Con ceu puet es - tre.	Ci en-droit n'a mi - e

IV.

De - us ho - no-rem³ To - ga car-nis in-du - it In-

Uns hom d'Es - pa - gne.	Ainz me dit, quant sui	De -
Ne sof - frist mi - e	Que j'a-lasse a - mant	Et
A - mours boen mes - tre,	Qu'el des-truit lo sien ⁴	Et

¹ Hs. hat virgam.

² Hs. hat onorem.

³ Hs. hat ele.

⁴ Hs. hat destruie lo sien.

⁵ Die lat. Fassung hat in III. lauter longae; zu rhythmisieren wäre wie in der frz. Fassung.

V.

di - gu - it Et in - ter ser - vos vi - lu - it } *Nec*
*Dat*¹

vant li, Que j'aim ma da - me [en] ce - li. } *Si*
Si
plo - rant Et a - prés li a gré mu - sant. } *E-*
Un
fa - ce bien Ce - lui qui de li ne tient rien. } *Et*
Ja

VI.

i - de - o² mi - no - rem. } *Set qui lux est et fu - it Per*
de - i - tas splen - do - rem. } *Qui men - tes nos tras bu - it*³ *Te-*

me met ta - che seu - re, } *Cer - tes je n'a - me - roi - e To-*
m'o - cit et a - que - re. } *Ne fai - re nel por - roi - e, Se*
le ne don - roit mi - e } *Cer - tes je tro - ve - roi - e Be-*
bo - ton de ma vi - e. } *Se por ces - ti mo - roi - e, Ja -*
je qui tant l'a - mas - se, } *Fors seul a son ser - vi - se, Si*
ail - lors ne pen - sas - se } *Or voi que - le me tri - che, Et*

¹ In Hs. fehlt dat, Note dafür ist jedoch vorhanden.

² Hs. hat video.

³ Hs. hat huic, Hs. Rawl. hat hūit, alle anderen Hss. haben huit. Die Stelle ist in der gesamten Überlieferung verderbt. Mein Freund, Herr Dr. Otto Schumann, dessen reicher paläographischer Erfahrung ich so manche wertvolle Auskunft verdanke, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte, bemerkt zu dieser Stelle:

„In dem vorstehenden Gedicht heißt v. 23 der 1. Strophe bei Dreves (*rorem*) *Qui mentes nostras habuit*. Das ist erstens ein recht unglücklicher Ausdruck, und zweitens hat der Vers eine Silbe zuviel, wie der Vergleich mit 2, 23 *Ut populo gentili* zeigt; auch der Ausgang von 1, 23 stimmt nicht zu 2, 23, hier ist er fallend, dort steigend. Von den Hss. hat nur eine, Rawlinson C 510, wie H. Walther so freundlich war nach der in W. Meyers Nachlaß in Göttingen liegenden Photographie mitzuteilen, in der Tat *hūit* = *habuit*, Florenz und Madrid dagegen deutlich *huic*. Las Huelgas *huic*. Letzteres gibt noch weniger einen Sinn als *habuit*, auch der unreine Reim ist in diesem ganz besonders kunstvollen Gedicht unmöglich. Bleibt *huic*; aber ein Verbum *huere* oder *huire* gibt es nicht. Ich schlage vor, *buic* einzusetzen = *imbuic* „benetzt“. Das paßt in den Zusammenhang so gut wie man es nur wünschen

nu-bem car-nis plu-it Ro-ris su-i dul-co-rem
ne-bras quo-que lu-it De-i fun-dens a-mo-rem,

tes ce-les que voi-e, S'or me co-ro-i-ent seu-re, }
je bien lo vo-loi-e, Gar-dez! por coi de-meu-re? }
le cui a-me-ro-i-e, Si ne m'o-ci-roit mi-e; }
mais ne l'en ver-ro-i-e Sam-blant fairę en ma-ti-e. }
con son ho-me-li-ge, Se li ple-ust, es-tas-se. }
je sui en la bri-che, Quant e-le ne se las-se }

VII.

Qui stru-it, Non de-stru-it¹ Im-mo² res-

La granz joi-e a do-ner Qui me
Si fe-ra: Quant me ver-ra Mo-rir, si
De moi gre-ver Si du-re-ment. Dex, si

kann: *per nubem carnis pluit roris sui dulcorem, qui mentes nostras buit tenebras quoque luit Dei fundens amorem*; es ist ein ganz einheitliches Bild. Nun gibt es freilich auch kein Verbum *buere*. Wohl aber findet sich mehrfach in Glossaren die Glosse *Butum imbutum, ab imbuendo*; die Belege sind zusammengestellt Corp. Gloss. lat. 6, 158. Aber unseren Dichter wird weniger diese Glosse, wenn er sie überhaupt gekannt hat, dazu bewegen haben, jene kühne Form zu bilden, als vielmehr die Reimnot. In der Strophe wechseln — eine besondere Feinheit, die sich auch sonst findet — steigende und fallende Reime auf *-uit* (ebenso in Str. 2 auf *-ili*). Reime auf *-ult* zu finden ist nicht schwer; aber mit denen auf *-uit* kam der Dichter ins Gedränge. Er brauchte ihrer 5; *fuit*, *pluit*, *luit*, *struit* sind in den anderen Versen verwendet, *ruit* hätte in den Zusammenhang schlecht gepaßt, anderes kam kaum in Frage. Da half er sich mit diesem Neologismus. Für die souveräne Art, wie diese Dichter der Blütezeit der mittellateinischen Dichtung mit der Sprache schalteten (vgl. darüber Strecker, Einführung in das Mittellatein² S. 21 f.), ist diese Form ein neues und sehr bezeichnendes Beispiel. Daß die Abschreiber sie nicht verstanden und bald so, bald so entstellt haben, ist leicht zu begreifen. Ob aus *buit* zuerst *havit* (*hūit*) und daraus *huit* wurde oder umgekehrt, ist schwer zu sagen; *huic* ist wohl erst aus *huit* entstanden, was vielleicht für die Beurteilung des Verhältnisses der Hs. von Las Huelgas zu den anderen von Bedeutung sein könnte.“

¹ Hs. hat *destituit*.

² Hs. hat *Ymmo*.

ti - tu - it Sta - tum an - ti - qui - o - rem²

fait trem - bler Et plo - rer per mainte eu - re.
 plo - re - ra Que ne s'en ten - roit mi - e.
 le - al - ment, S'e - le vol - sist, l'a - mas - se.

Neben dem Chansonrepertoire ging das der Rondeaux einher. Auch da sind Berührungspunkte bekannt geworden. Adam de la Bassée dichtet auf ein bisher nicht wieder aufgefundenes Rondel *Qui grieve ma cointise, se jou l'ai?* seine *cantilena de chorea: Nobilitas ornata moribus*.³ Ebenso enthält die Hs. London, Brit. Mus. Egerton 274 den lat. Pfingstrondellus: *Veni, sancte spiritus spes omnium*, der auf die Melodie des frz. Rondel: *En ma dame ai mis mon cuer et mon penser* gesungen wurde.⁴

Wenn man bei den Liedern oft im Zweifel sein kann, ob dem lat. oder dem vulgärsprachlichen Denkmal die Priorität zuzusprechen ist — Spanke neigt scheinbar dazu, den lat. Stücken den Vorrang zuzuerkennen — unterliegt es keinem Zweifel, daß bei den Rondelli die volkssprachliche Fassung die ursprünglichere ist.

Zu diesen Stücken möchte ich noch vier weitere hinzufügen. In die Refrainsammlung im zweiten Band meiner Rondeaux, Virelais und Balladen habe ich alle soweit mir bekannt gewordenen Refrains, die in Literaturdenkmäler eingestreut wurden, zusammengetragen. Hier erscheinen auf S. 291 auch die altfrz. Refrains, die einzelnen der lat. Lieder der Hs. Paris, Bibl. nat. lat. 15131 fol. 177 ff. vorausgestellt sind.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Aufnahme der afz. Refrains nur den Zweck hatte, in der notenlosen Hs. anzugeben, auf welche bekannte Melodie das lat. Lied zu singen ist. Diese Praxis hat sich ja z. B. bis in die heutigen Kirchengesangbücher, die ohne Notendruck auskommen wollen, erhalten.

Bisher ist es mir gelungen, vier dieser Refrains zu identifizieren. Um den Umfang des zweiten Bandes der Rondeaux nicht ins Uferlose anwachsen zu lassen, habe ich auf die Mitteilung alles

¹ Die Hs. vertauscht in π die Notation von Ober- und Unterstimme.

² Hs. hat *statū antiqre*.

³ Gedr. im ersten Band meiner Rondeaux, Virelais und Balladen, Dresden (1921), 280.

⁴ Gedr. Ludwig, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. (1924), 153 und im ersten Band meiner Rondeaux etc. 280.

nicht streng Dazugehörenden verzichten müssen. Hier möchte ich nun einiges nachholen.¹

Der Zufall wollte, daß Antoine Thomas fast zu gleicher Zeit die französischen Refrains der Hs. veröffentlicht hat.² Dort wird als Probe auch das erste der lat. Lieder, fol. 177 b, das auf die Melodie eines altfrz. Refrains gesungen wurde, mitgeteilt.

Leider hat Thomas die Virelaimform des lat. Liedes nicht erkannt. Ein Blick auf das afrz. Lied, Rayn. 906 a = 464,³ von dem leider keine Notation erhalten ist, zeigt, daß das lat. Lied das frz. vollkommen nachahmt. Ich führe die erste Strophe des afrz. Liedes zum besseren Vergleichen an:

Par faute de leautei
ke j'ai an Amours trovei
me partirai dou päis.

On dist an apert
ke sa saison pert
folz est qui foloie.
Je lou di por moi,
car an grant effroi
por ma dame estoie.

An li servir et ameir
avoie mis mon panceir
por estre loialulz amis.
Par faute de leautei
ke j'ai an Amors trovei
me partirai dou päis.

Das lat. Lied, von dem es in bezug auf den afr. Refrain: „Par defaus de leauté que j'ai en amour trové me partiré du päis“ heißt, daß es ein „contra in latino“ sei, ist in der Ausgabe von Thomas — wohl durch Umbrechen der Seiten — vollkommen aus

¹ Ein kleiner Überblick über die Literatur zu den Refrains der Hs. lat. 15131 mag hier gegeben werden, da er bisher im Zusammenhang fehlte.

Zunächst hat Hauréau auf die Hs. lat. 15131, die früher als Nr. 915 zu dem fonds St. Victor gehörte, in den „Notices et extraits des manuscrits de la Bibl. nat. et autres bibliothèques“, Bd. 38 (1890), 127 ff. aufmerksam gemacht. Durch diese Abhandlung wurde Paul Meyer auf die Hs. aufmerksam und veröffentlichte ganz nebenbei den 1. und 3. der Refrains in der Romania XIX (1890), 307. 1895 veröffentlichte dann Drevés in seinen *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. XX. und XXI, nicht nur ein Verzeichnis der lat. Lieder (XX, 14), sondern gab von den zu den frz. Refrains gehörigen 17 lat. Liedern 13 heraus. Es sind in Anal. hymn. XXI das lat. Lied zu Refrain 3 auf S. 74; 4—82; 5—66; 6—75; 7—84; 9—54; 11—63; 12—73; 13—83; 14—60; 15—54 und 17—83; in Anal. hymn. XX das lat. Lied zu 10 auf S. 176. Dann griff Paul Meyer die Frage wieder auf und veröffentlichte die frz. Refrains im Bulletin de la société des anciens textes français, Bd. 37 (1911), 96 ff.

² Antoine Thomas, Refrains français de la fin du XIII^e siècle, tirés des poésies latines d'un maître d'école de St. Denis, gedr. in den Mélanges de Linguistique et de Littérature offerts à M. Alfred Jeanroy, Paris (1928), 497 ff.

³ Gedr. als Nr. 182 im ersten Band der Rondeaux etc. S. 133 ff.

der Ordnung geraten. Es mag deshalb in der richtigen Form mitgeteilt werden:

*Marie preconio
serviat cum gaudio
militans Ecclesia.*

I. Ecce nobilis
et amabilis
lux sanctissima
digna decore,
qua in corpore
et in anima
etheris palacio
locata cum filio
fuit virgo Maria.
[*Marie preconio
serviat cum gaudio
militans Ecclesia.*]

II. Lingua pandere
vel cor sapere
nequit hominis,
quam glorifica
et catholica
constet virginis
Marie assumpcio,
de cujus sollempnio
celi gaudet regia.
[*Marie preconio
serviat cum gaudio
militans Ecclesia.*]

V. O mater Ely,
que super celi
sedes augmina,
a mortifera
nos exhonera
noxe sarcina,
ut tuo propitio
possimus suffragio
esse poli curia.
[*Marie preconio
serviat cum gaudio
militans Ecclesia.*]

III. Mater gracie,
vena venie,
fons nectareus,
Yesse virgula,
veris rosula,
chete (?) puteus
ab hoc pleno tedio
migravit exillio
abs mortis angustia.
[*Marie preconio
serviat cum gaudio
militans Ecclesia.*]

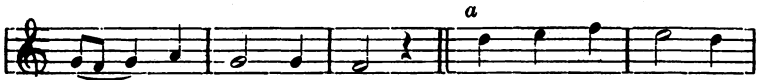
IV. Virgo virginum,
decus luminum
non promeruit
morte deprimi
nec interimi,
que mater fuit,
absque maris vicio,
regis qui dominio
suo tenet omnia.
[*Marie preconio
serviat cum gaudio
militans Ecclesia.*]

Ein weiteres lat. Gedicht auf fol. 186 c bezeichnet sich als *contra in latino* von Unques en amer leaument ne conquis fors que maltalent. Es stellt sich auch als Kontrafaktum einer der sogen. Oxfordder Balletten heraus, nämlich von Rayn. 2043 b = 702. Wir

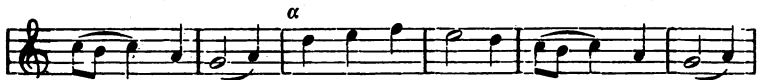
sind hier in der Lage, sogar die Melodie des lat. Liedes zu rekonstruieren.¹ Es lautet:



On-ques an a-meir loi - au - ment Ne conquis
Ni - cho - la - i sol - lemp - ni - o Le - te - tur



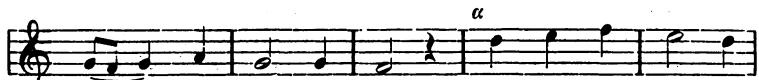
fors que mal - ta - lent. Je ne fu on - kes
cle - ri con - ci - o.² Hic De - i ple - nus



e - u - rous, Ainz ai tous jors a - meit tous sous,
gra - ti - a Ce - pit³ a pu - e - ri - ti - a



Se li dous malz ne me se cort Que moi fai
Quar - ta sex - ta - que fe - ri - a Se do - ma -



vivre a grant tor - ment. On-ques an a - meir
re je - ju - ni - o. Ni - cho - la - i sol -



loi - al - ment Ne conquis fors ke mal - ta - lent.
lemp - ni - o Le - te - tur cle - ri con - ci - o.

Wie das oben genannte Virelai: *Ecce nobilis*, so stimmt auch dieses virelaiartige Rondeau mit dem vulgärsprachlichen Vorbild in der Reimanordnung überein.

¹ Gedr. als Nr. 251 im ersten Band der Rondeaux etc. S. 206; vgl. auch Bd. II, 138.

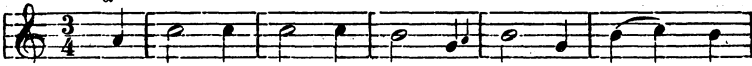
² Text gedr. bei Dreves, *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. XXI (1895), 83.

³ Hs. hat *cepit*, Dreves, l. c. druckt *Tempat*.

Bei den beiden folgenden lat. Liedern ist bis jetzt die vulgärsprachliche Vorlage noch nicht bekannt geworden. Da aber die Refrains bekannt sind, ist es wenigstens möglich, die Melodie der beiden lat. Lieder zu rekonstruieren.

Das eine: *Ille puerulus* auf fol. 178c wird in der Hs. als *contra in latino* von *J'oi le rossignol chanter desus i. rain u jardinet m'amie desus l'ante florie* bezeichnet.¹ Dieser Refrain begegnet bei Jehannot de L'Escurel,² so dafs das lat. Lied lautet:

α



J'oi le rou - si - gnol chan - ter des - sus le
Sanc - ti Ni - co - la - i va - ce - nus ti - tu -

β γ



rain U bois qui re - ver - di - e Souz
lis, Cum sum - ma le - ti - ti - a Pan -

α



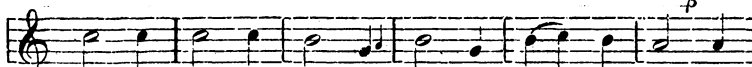
ne en - te flou - ri - e
gen - tes Al - . . le - lu - ja. Il -

α



le³ pu - e - ru - lus Ja - cens cu - na - bu - lis. J'oi -
Sanc - Jam
Sanc -

β



i le rou - si - gnol chan - ter des - sus le rain U
Chris - ti fa - mu - lus Ful - gens mi - ra - cu - lis, Quar -
ti Ni - co - la - i va - ce - mus ti - tu - lis, Cum

¹ Auch Dreves teilt den altfranzösischen Refrain, allerdings in einer vollständig verderbten Form, mit. Anal. hymn. XXI, 83.

² Gedr. Rondeaux etc., Bd. I, 361.

³ Hs. hat Ille, Dreves, l. c. druckt Iste.



bois qui re - ver - di - e Souz
 ta, sex - ta fe - ri - a Ser -
 sum - ma le - ti - ti - a Pan -



ne en - te flou - ri e
 va - bat je - ju - ni a.
 gen - tes Al - le - lu - ja.¹

Als letztes Lied kommt ein virelaiartiges Rondeau in Betracht, von dem es heisst, dafs sein Refrain: *Amez moi, douce dame, amez, e je feré voz vouleitez* dem lat. Lied *Universorum orgio* fol. 186a als Vorlage gedient hat. Auch dieser Refrain kommt bei Jehannot de L'Escurel² vor, so dafs das lat. Lied wie folgt gesungen wurde:



A - mes moi, dou - ce dame, a - mez,
 1. Su - per - ne ma - tris gau - di - a
 3. U - ni - ver - so - rum or - gi - o
 4. Sancto - rum et so - lem - ni - o
 5. Sit laus, de - cus et glo - ri - a
 7. Su - per - ne ma - tris gau - di - a



et je fe - rai voz vou - len - tés.
 2. Re - pre - sen - tat Ec - cle - si - a.
 6. Il - li, qui re - git om - ni - a.
 8. Re - pre - sen - tat Ec - cle - si - a,³

¹ Gedr. Dreves, Anal. hymn. XXI, 82.

² Gedr. Rondeaux etc., Bd. I, 366.

³ Gedr. Dreves, Anal. hymn. XXI, 63.

Ist es nun ein bloßes Spiel des Zufalls, daß sich unter den 17 Refrains der lat. Liedersammlung zwei befinden, die in den sogen. Oxforder Balletten und zwei, die bei Jehannot de L'Escurel wiederkehren, oder tut sich darin eine lokale Vorliebe für gewisse Refrains kund, so daß man vielleicht auf ein regionales Refrain-repertoire schließen dürfte? Sowohl Jehannot de L'Escurel, der aus Paris stammt,¹ wie der Verfasser der lat. Lieder, ein geistlicher Magister aus St. Denis,² waren nicht nur engere Landsleute, sondern auch Zeitgenossen.³

Mir ist bereits aufgefallen, daß manche Refrains sich nicht nur auf bestimmte Regionen, sondern auch auf bestimmte Zeitabschnitte beschränken. Untersuchungen in dieser Hinsicht wären höchst interessant und auf Grund der in Literaturdenkmälern eingestreuten und deshalb in gewissen Grenzen lokalisierbaren und zeitlich festlegbaren Refrains verhältnismäßig leicht durchzuführen.

Daß auf Grund solcher Feststellungen manche Möglichkeit einer Datierung und Lokalisierung der in dieser Hinsicht so schwer bestimmbar refrainhaltigen Lyrik gegeben wäre, leuchtet ein.

Mit den angeführten Stücken sind die Zusammenhänge zwischen lat. und afrz. Lyrik sicher noch nicht erschöpft; man freut sich, wenn es gelingt, Stein an Stein zu fügen zu dem Gebäude der so hochinteressanten mittelalterlichen Lyrik.

Es ist das Verdienst Spankes, nicht nur wieder auf die Zusammenhänge zwischen altfranzösischer und mittellateinischer Lyrik hingewiesen, sondern auch eine Reihe höchst interessanter frz.-lat. Kontrafakta nachgewiesen zu haben.

F. GENNRICH.

¹ Vgl. *Rondeaux etc.*, Bd. II, 246.

² Vgl. A. Thomas, a. a. O. 492.

³ Der Magister von St. Denis erwähnt die große Überschwemmung des Flüsßchens Crould, das durch St. Denis fließt, vom Jahre 1289. Jehannot de L'Escurel wurde 1303 zu Paris hingerichtet, was uns durch eine Urkunde vom 22. Juni 1304, auf die mich Herr Dr. Handschin in freundlicher Weise aufmerksam machte, wofür ich ihm auch an dieser Stelle danke, bestätigt wird.