

# Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana

von

WALTHER LIPPHARDT

Seit die beiden ersten Bände der neuen Textausgabe des Codex Buranus (CIm 4660) von Alfons Hilka und Otto Schumann erschienen sind<sup>1</sup>, ist auch das Interesse der Musikforschung an diesen wertvollen Zeugnissen weltlicher Musikübung des Mittelalters neu wach geworden<sup>2</sup>. Leider haben bisher alle Versuche, die linienlosen Neumen der Hs. zu entziffern, zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt<sup>3</sup>. Auch in diesem Aufsatz können noch keine Ergebnisse in dieser Richtung vorgelegt werden. Vordringlicher scheint die Aufgabe, erst einmal die Parallelüberlieferung zu erschließen, um dadurch sichere Anhaltspunkte, wenigstens für einige der neumierten Stücke, zu bekommen. Das ist heute nicht mehr so schwer, denn der besondere Wert der Schumannschen Ausgabe liegt gerade in der gewissenhaften Aufzählung aller, auch der entlegensten Konkordanzen mit genauen Angaben über Notenaufzeichnungen. Dazu kommt, daß sich im Nachlaß des leider zu früh (1950) verstorbenen Forschers fast sämtliche Photographien der für die Musiküberlieferung der Carmina Burana wichtigen Hss. fanden, auch solcher, die inzwischen – wie Chartres, Stadtbibl. 223<sup>4</sup> – für immer verloren sind. Erst dadurch wird es möglich, etwa vierzig Stücke der Sammlung mit gesicherten Melodien zu versehen (die Zahl wird sich vielleicht durch neuentdeckte Kontrafacta noch steigern lassen). Nur wenige dieser Quellen sind bisher veröffentlicht worden<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> A. HILKA und O. SCHUMANN, *Carmina Burana*, I. Band (Text): I. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg 1930, II. *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941 (Abkürzung für diese Ausgabe: CB).

<sup>2</sup> Vgl. H. SPANKE, *Der Cod. Buranus als Liederbuch*, ZfMw XIII (1931), S. 241 ff., und W. LIPPHARDT in MGG II, Sp. 853 ff., mit Literaturangaben.

<sup>3</sup> Vgl. H. SANDEN, *Die Entzifferung der lateinischen Neumen*, Kassel 1939, S. 79 ff., dazu W. LIPPHARDT, AfMf VI (1941), S. 185 ff.

<sup>4</sup> Vgl. MGG II, Sp. 1129 (Unser Faksimile 3 aus Chartres 223 verdanken wir der freundlichen Vermittlung von DOM MICHEL HUGLO, OSB, Solesmes).

<sup>5</sup> So in F. GENNRICHS *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 180, 176 u. 210 = CB Nr. 47, 52 u. 31; H. ANGLÈS, *La Musica a Catalunya*, Barcelona 1935, S. 141 ff., 180 ff. = CB 37, 85; derselbe, *El Codex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, fol. 161 v u. 167 r = CB 26, fol. 157 r/v = CB 27, fol. 97 r/v = CB 47, fol. 93 r/v = Kontrafactum zu CB 90; H. HUSMANN in Mf V (1952), S. 124 = CB 12; W. LIPPHARDT in MGG II, Sp. 854 = CB 19.

Als zweiten Band seiner Ausgabe veröffentlichte O. Schumann im Jahre 1930 den Kommentar zu den moralisch-satirischen Dichtungen der CB, der uns in den Stand setzt, wenigstens für diesen Teil der Hs. eine genaue Aufstellung über Chronologie, Herkunft und Verfasser einzelner Stücke zu machen. Danach reichen ins 12. Jahrhundert zurück: CB 1, 3, 4, 5 (zw. 1148 u. 1153), 8, 12, 19, 24, 29–31, 37 (1187), 39, 41, 49, 50 (1188), 51a (1168), 52 (kurz nach 1100), 53a (1177), während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören: CB 14, 15, 21, 22, 23, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 131, 131a (1222). Für den zweiten Teil, die Liebeslieder, hat H. Spanke wertvolle Anmerkungen zur Chronologie und Kontractur der einzelnen Gesänge gegeben<sup>1</sup>. Auch hier überwiegt das Repertoire des 12. Jahrhunderts. Die ganze Sammlung, die noch nicht in Neuausgabe vorliegenden Teile<sup>2</sup> mitgerechnet, umfaßt Stücke aus sechs verschiedenen Bereichen: 1. St. Martiallyrik, d. h. Lieder südfranz. Herkunft, die in den Zusammenhang der vier bedeutenden St. Martialhss. des 12. Jahrhunderts gehören<sup>3</sup> und unter der Einwirkung der Verskunst Abälards (1079–1142) und seines Schülers Hilarius (1120 bis um 1150 nachweisbar) stehen; 2. Lyrik aus der eigentlichen Blütezeit der mlat. Dichtung des 12. Jahrhunderts mit den Dichtern Hugo Primas von Orleans (1093–1170)<sup>4</sup>, dem Archipoeta (1140–1165 nachweisbar)<sup>5</sup>, Walther von Chatillon (1135–1182 nachweisbar)<sup>6</sup>, Peter von Blois (1135 bis 1207)<sup>7</sup>; 3. Notre Dame-Lyrik mit Motetten- und Conductustexten aus den großen Notre Dame-Hss. F, W<sub>1</sub>, W<sub>2</sub> und Ma<sup>8</sup>, mit Dichtern wie Philipp de Grève (gest. 1236)<sup>9</sup> und Stephan Langton, Erzbischof von Canterbury (gest.

<sup>1</sup> In einer Besprechung Lbl. 1943, S. 35 ff., und in seinen Abhandlungen (abgek. Abh. I u. II): *Untersuchungen über die Ursprünge des rom. Minnesangs*, I. *Beziehungen zwischen romanischer und mlat. Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*; II. *Marcabrustudien*, beide in Abhandlungen der Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. III, 18 (Berlin 1936) und III, 24 (Göttingen 1940).

<sup>2</sup> Die übrigen Teile findet man in der Ausgabe von J. A. SCHMELLER, *Carmina Burana*, Bibl. des Lit. Vereins zu Stuttgart, Bd. 16, Stuttgart 1847. Wir zählen jedoch nach der Konkordanztafel SCHUMANNS in CB I, 1, S. V–VIII (dahinter in Klammern die Nrn. SCHMELLERS).

<sup>3</sup> H. SPANKE, *St. Martialstudien* in *Zs. für frz. Spr. u. Lit.* 54 (1931), S. 282 ff., 385 ff.; 56 (1932), S. 450 ff., und H. SPANKE, *Die Londoner St. Martial-Conductushs.* – H. ANGLÈS, *La Musica del Ms de Londres*, *Brit. Mus. add. 36 881* in *Butlleti de la Bibl. de Catalunya*, Vol. VIII, 1928–32, Barcelona 1935, S. 280–314.

<sup>4</sup> CB 194 (173a).

<sup>5</sup> CB 191, 191a (172), 220 (194), vgl. *Die Gedichte des Archipoeta* hg. von M. MANI-TIUS, München 1929.

<sup>6</sup> CB 3, 8, 19, 41, 42, 123; in den Kreis W. v. Ch.s gehören außerdem: CB 1, 4; zu W. v. CHATILLON vgl. K. STRECKER, *Die Lieder Walters v. Chatillon in der Hs. 351 von St. Omer*, Berlin 1925, und ders., *Moralisch-satirische Gedichte Walters von Chatillon*, Heidelberg 1929, ferner H. SPANKE, *Zu den Gedichten W. v. Ch.* in *Volkstum und Kultur der Romanen IV* (1931), S. 197–220.

<sup>7</sup> Nach SCHUMANN, *Kommentar CB*, S. 47 ff., sind diesem Dichter zuzurechnen CB 29–31.

<sup>8</sup> Vgl. F. LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Halle 1910.

<sup>9</sup> Über ihn vgl. LUDWIG, *Repert.* I, S. 243–267, SCHUMANN, *Komm.*, S. 35, 53,

1228)<sup>1</sup>; 4. Liebeslyrik deutscher Herkunft<sup>2</sup> – hierzu liegen kaum melodische Konkordanzen, aber viel Neumierungen vor; 5. Vagantenpoesie mit Trink- und Spielliedern – für diese war vermutlich keine Neumierung vorgesehen<sup>3</sup>; 6. ein größeres Repertoire von geistlichen Spielen mit Neumierung.<sup>4</sup>

Wohl das größte Interesse beansprucht die erste Gruppe. Ist doch unsere Kenntnis des weltlichen Liedes im frühen 12. Jahrhundert bisher nur auf ganz wenig Beispiele gestellt, wie sie durch Schreiberlaune und Zufall in die eine oder andere der klösterlichen liturgischen Hss. gekommen sind. Unter den vier St. Martialhss. weist eigentlich nur die mittlere (C)<sup>5</sup> zwischen Weihnachtsgesängen elf weltliche Stücke auf, von denen bisher vier mit ihrer Melodie veröffentlicht wurden<sup>6</sup>. Von dem reichen Liedschaffen Abälards und seines Schülers Hilarius ist nichts Weltliches namentlich auf uns gekommen, erst die Hs. Omer 351, die den größten Teil der Gedichte W. v. Chatillons enthält, besitzt neben fünfzehn geistlichen Liedern des Weihnachtsfestkreises achtzehn Gesänge weltlichen Inhalts (Rügelieder, politische Gesänge und Pastorellen)<sup>7</sup>, aber leider ohne Melodien. Auch die Liebesliedersammlung, die der Mönch Arnau de Mont um 1173 im Kloster Ripoll<sup>8</sup> niederschrieb, besitzt keinerlei Melodieaufzeichnung. Erst mit der in Bruchstücken erhaltenen „jüngeren Cambridger

41; in CB sind ihm zuzuschreiben Nr. 21, 22, 26, 27, 34, 131, 131a, 189 (170).

<sup>1</sup> STEPHAN LANGTON schreibt SCHUMANN im Komm. CB, S. 56–59, die Gedichte CB 14, 15, 35 u. 36 zu.

<sup>2</sup> Hierzu vor allem H. SPANKE, *Der Codex Buranus als Liederbuch*, a. a. O., S. 245 ff., Lbl. 1943, S. 35 ff.; zu den mhd. Strophen der CB vgl. O. SCHUMANN, *Die deutschen Strophen der Carmina burana*, Germ. rom. Monatsschrift 14, 1926, S. 418 ff.

<sup>3</sup> Mit Ausnahme von CB 215, *Officium lusorum*.

<sup>4</sup> CB 227 (202) Weihnachtsspiel (neumierte), vgl. K. YOUNG, *The Drama of the medieval Church II*, Oxford 1933, S. 172–196; CB 228 (202) *Ludus de rege Aegypti*, vgl. YOUNG, II, S. 463–468; CB 13+ (W. MEYER, *Fragmenta burana*, Berlin 1901, S. 123–124) *Ludus breuiter de passione*; YOUNG, I, S. 513–518; CB 16+ (203) *Ludus de Passione*, vgl. YOUNG, I, S. 518–539 (neumierte); CB 15+ (W. MEYER, *Fragmenta burana* S. 126–130, neumierte) *Ludus Resurrectionis* (vgl. YOUNG, I, S. 432; W. LIPP-HARDT, *Die Weisen der lat. Osterspiele des 12. u. 13. Jhs.*, Kassel 1948); CB 26+ Emmausspiel (neumierte (W. MEYER, *Fragm. burana*, S. 136–138), vgl. YOUNG, I, S. 463 bis 465.

<sup>5</sup> H. SPANKE, *St. Martialstudien*, a. a. O., I, S. 308 ff. (in unserer Quellenübersicht = P<sub>2</sub>)

<sup>6</sup> 1. *Ex ungue primo teneram* (Sequenz), Text veröff. v. H. SPANKE, in *Speculum V* (1930), S. 433 und ebda., VII (1932), S. 377, Abh. II, S. 108. – 2. *De terre gremio* – (Sequenz), SPANKE, Abh. II, S. 109 f. – 3. *Jove cum Mercurio* (s. u. Beispiel Nr. 1). – 4. *Ecce letantur omnia* (Liebeslied), Mel. bei GENNRICH, *Formenlehre*, S. 23. – 5. *Nisi fallor* (Liebeslied), Mel. ebda., S. 227. – 6. *Nomen a sollempnibus*, ebda., S. 176. – 7. *De ramis cadunt*, ebda., S. 24. – 8. *Jocus et letitia* (Planctus) ohne Noten, Text: SPANKE, Abh. I, S. 188. – 9. *Plures vidi margaritas* (Rügelied) ohne Noten; - Text: SPANKE, Abh. II, S. 69. – 10. *Sic mea fata* (s. u. Beispiel Nr. 6). – 11. *Cytheree* . . . ohne Noten, unveröffentlicht.

<sup>7</sup> Ausgabe v. K. STRECKER, a. a. O.

<sup>8</sup> L. N. D'OLWER, *L'escola poetica de Ripoll en els segles X–XIII. Institut d'Estudis Catalans, Seccio hist.-arqueol., Anuari 1915–20*, Barcelona 1923, vgl. dazu H. SPANKE *Zum Thema „Mittelalterliche Tanzlieder“* in *Neuphilologische Mitteilungen* 33, 1932, S. 8–14.

Liedersammlung“ Ff I 17<sup>1</sup>, die J. Handschin zeitlich zwischen St. Martial und Notre Dame stellt<sup>2</sup>, treten wiederum fünf weltliche Stücke unter dreißig Weihnachtsgesängen auf, davon jedoch nur drei neumierte. Das scheint bis jetzt die ganze Ausbeute weltlicher lat. Musik aus Hss. des 12. Jahrhunderts zu sein. Um so wichtiger wird die Aufgabe, das reiche weltliche Repertoire der Hss. des 13. Jahrhunderts auf diese ältere Schicht hin zu überprüfen. Hier bietet nun die Sammlung der Carmina burana, obwohl erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zusammengestellt, einen sehr wichtigen Ausgangspunkt, da die chronologische Datierung ihrer ersten Gruppe und die stilistische Untersuchung der zweiten deutlich ein Übergewicht des älteren Repertoires aufweisen.

Hierdurch kann die Zahl der dem frühen 12. Jahrhundert angehörenden Stücke jetzt wesentlich erweitert werden.

Repertorium der St. Martial-Weisen in den CB (1100–1160)

CB	Titel	Quellen	Form	Datierung
88a	<i>Jove cum Mercurio</i>	P <sub>2</sub>	dreizeilige Vagantenstrophe	um 1130
85	<i>Veri dulcis</i>	B, Esc	Virelai in Achtsilblern	um 1150
90	<i>Exiit diluculo</i> = <i>Surrexit de tumulo</i>	Mü, H	Pastorelle (Virelai) in fünf Vagantenzeilen	um 1150
116	<i>Sic mea fata</i>	P <sub>2</sub>	Romanzenstrophe in metr. Zehnsilblern	nicht vor 1150
119	<i>Dulce solum</i>	B, L, C	Rondeau mit vier Zehnsilblern	nicht vor 1150
153	<i>Tempus transit</i> = <i>Fulget dies</i>	P <sub>2</sub> , B	Laiausschnitt	um 1130
52	<i>Nomen a solemnibus</i>	P <sub>2</sub> , P <sub>3</sub>	Strophenlai	um 1100
71	<i>Axe Phebus aureo</i>	Erf	Weltl. Sequenz mit Vagantenzeilen und metr. daktylischen Zeilen	um 1150
73	<i>Clauso Cronos</i>	P <sub>1</sub> , G	Weltl. Sequenz, teils rhythm., teils metr.	um 1150

Zu den Quellen:

- B = Codex Buranus (Cln 4660), 13. Jh., neumierte sind aus vorstehender Tabelle nur CB 85, 119 und 153. (Über die Neumierung siehe O. Schumann, Kommentar S. 63\*–66\*), CB 85 und 119 wurde von n<sub>4</sub> in allen Strophen neumierte, CB 153 von n<sub>1</sub> nur über der 1. Strophe. Zu CB 85 und 153 siehe unser Faksimile Nr. 5 und 6.
- P<sub>1</sub> = Paris, Bibl. nat. lat. 1139, älteste der St. Martialhss., von Spanke A genannt, geschrieben „kaum später als 1120“ (Spanke, *St. Martialstudien*). Die Sequenz „Clauso Cronos“ ist späterer Nachtrag von einer Hand des 12. Jhs. (ohne Neumen).

<sup>1</sup> So bezeichnet von O. SCHUMANN zum Unterschied von der „älteren Cambridger Liedersammlung“ des 11. Jhs.; Beschreibung der Hs. und kritische Ausgabe der Texte: O. SCHUMANN, *Die jüngere Cambridger Liedersammlung*, in *Estratto dagli Studi medievali*, Vol. XVI, 1943–1950, Rom 1951, S. 48–85.

<sup>2</sup> J. HANDSCHIN, *Conductus-Spicilegien*, AfMw IX, 1952, S. 114, Anm. 2.

- $P_2$  = Paris, Bibl. nat. lat. 3719, von Spanke C genannt, zweite der St. Martialhss., aus verschiedenen Teilen bestehend, die zu verschiedenen Zeiten des 12. Jhs. geschrieben sind, die ältesten Teile, Lage 1 und 2, zeigen in der diastematischen aquitanischen Neumierung ohne Linien und Schlüssel größte Ähnlichkeit mit  $P_1$ , sind also wohl vor 1120–30 entstanden, in diesen Teil gehört CB 88a und der 2stg. Conductus, der ein geistl. Contrafactum zu CB 153 darstellt (beide in der 2. Lage, fol. 27r und 28v; siehe Faksimile 4 und 1); wesentlich jünger sind in der Aufzeichnung CB 52 in  $P_2$ , fol. 41r (3. Lage), c—Schlüssel, drei geritzte Linien, und vor allem CB 116 in  $P_2$ , fol. 88 (vierte, vorletzte Lage), f—Schl. und drei nicht geritzte, sondern farbige Linien (siehe Faksimile 2).
- $P_3$  = Paris, Bibl. nat. lat. 3549, von Spanke B genannt, um 1150 entstanden, c und f—Schlüssel, keine geritzten, sondern gefärbte Notenlinien, z. T. unsichtbar (da verwischt).
- Esc = Escorial Z. II. 2, geschrieben im 11. Jh. in Barcelona, CB 85 = Esc fol. 287r, Nachtrag des 12. Jhs. als schwer lesbare Schreibkritzelei in aquitanischen diastematischen Neumen, Photo bei Anglès, *La Musica . . .*, S. 179, Übertragung S. 252.
- L = Linz, Studienbibl. C c III, 9; 12. Jh. aus Garsten; das Lied CB 119 als Nachtrag des 13. Jhs. auf der letzten Seite, Photo bei A. Salzer, *Illustr. Geschichte der dt. Lit.* I, <sup>1</sup>München o. J. (1912), S. 201.
- C = Chartres, Bibl. munic. 223, um 1300 geschrieben (durch Brand 1944 vernichtet. (Faksimile 3.)
- G = St. Gallen, Stiftsbibl. 383, 13. Jh. (über die Hs. ausführlich P. Wagner, *Revue d'hist. et de critique musical* II, 1902, S. 289 ff., F. Ludwig, *Repert.* I, 1, S. 325 f.). Während P. Wagner und F. Ludwig frz. Herkunft annehmen, lokalisiert sie Handschin (*Festschrift für K. Nef*, 1933, S. 133) in der frz. Schweiz. Die Hs. enthält außerdem zwei Lieder von W. v. Chatillon (0<sub>30</sub> und 0<sub>33</sub>). Alle in Quadratnotation.
- Erf = Erfurt, Stadtbibl. Amplon. Oct. 32, 13. Jh., frz. Herkunft (vgl. Schum, *Beschr. Verz. der Amplon. Hss. Sammlung zu Erfurt*, Berlin 1887, S. 696–698). Der Sequenz *Axe Phebus* geht auf fol. 88r/v das frz. Kreuzlied aus dem Jahre 1148 *Chevalier mult estes guariz* voraus (bei F. Gennrich, *Troubadours, Trowères, Minne- und Meistergesang* in Fellerers *Musikwerk*, Köln o. J. [1953], S. 25). Beide Gesänge in Quadratnotation.
- Mü = München, Staatsbibl. clm 5539, 14. Jh., aus Kloster Diessen, vgl. F. Ludwig, *AfMw* V, 1933, S. 304 u. 309; Spanke, *ZfdA* 69, 1932, S. 49–70; A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Hss. des dt. Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.*, Bern 1952, S. 12. Quadratnotation. (Die Hs. enthält außer CB 90 noch CB 12.)
- H = Las Huelgas, 14. Jh., Katalanien, Mensuralnotation der *Ars antiqua*, vgl. Anglès, a. a. O.

## 1. Jove cum Mercurio

Melodie nach dem aquit. diastematischen Neumen von  $P_2$ , fol. 28v (Faksimile<sup>1</sup>)

CB 88a

Jo - ve cum Mer - cu - ri - o Ge - mi - nos te - nen - te Et a Lib - ra  
 Ve - ne - re Mar - tem ex - pel - len - te Vir - go no - stra nas - ci - tur,  
 Tau - ro tunc la - ten - te.

Der Aufzeichnung nach ist dies das älteste Stück unserer Tabelle. Es wird an Alter höchstens übertroffen durch CB 52. Die Melodie ist wegen der schlüs-

sellosen Neumierung nicht voll gesichert (Faksimile 1). Es ist das zweite mit Noten versehene Beispiel der um 1130 noch fast unbekanntes Vagantenstrophe. Das älteste Beispiel der Vagantenzeile hat W. Meyer in Abälards Planctus *Jacob super filios suos* nachgewiesen<sup>1</sup>. Aber während sie dort innerhalb einer Sequenz mit verschieden gebauten Versikeln nur mit vier Zeilen auftritt, handelt es sich in P<sub>2</sub> um ein Strophenlied (vier Strophen mit je drei Vagantenzeilen). In B ist es an ein größeres Gedicht angeschlossen (CB 88)<sup>2</sup>, mit dem es zwar die drei Vagantenzeilen, nicht aber den Refrain gemeinsam hat. Die Melodie ist von der der ältesten Vagantenzeilen bei Abälard (nur in linienlosen Neumen) stark verschieden<sup>3</sup>. Abälard setzt viermal dieselbe Zeilenmelodie mit einer fünftönigen Ligatur in der Zäsur und einem Pes auf der betonten Paenultima der Langzeile (ein Hinweis auf die Entstehung der Vagantenzeile aus dem Fünfzehnsilbler). Unser Gedicht dagegen gibt jeder Zeile eine eigene Melodie, verwendet reichlich zwei- und dreitönige Ligaturen, hebt die Paenultima der zweiten und noch mehr die der dritten Langzeile durch ein größeres Melisma heraus. Nach Spanke (Abh. I, S. 41) wurde die Vagantenzeile im 12. Jahrhundert populär „durch ihre Verwendung in isometrischen epischlyrischen Strophengedichten, die von Liebeserlebnissen oder sonstigen persönlichen Dingen berichteten“. Hierfür ist *Jove cum Mercurio* das älteste Beispiel<sup>4</sup>. Daneben steht bei Marcabru um 1147 die Verwendung der dreizeiligen Vagantenstrophe als Rügelied, ein Brauch der von Walter von Chatillon in CB 3 und CB 8 (mit vier Vagantenzeilen zu Beginn der Strophe) wieder aufgenommen wird.

In nächster Nähe von CB 88 steht in B CB 90, nur getrennt davon durch die älteste lateinische Pastorelle: *Nos duo boni* (CB 89)<sup>5</sup>. Nr. 90 ist gleichsam eine „Randglosse“<sup>6</sup> dazu. Die Melodie zu CB 89, das Spanke in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückdatiert, ist uns leider nicht erhalten, dagegen ist uns die Melodie zu CB 90 in einer deutschen und einer spanischen Hs. des 14. Jahrhunderts (Mü u. H) überliefert, in letzterer als geistliches Kontrafactum in mensurierter Fassung: „Surrexit de tumulo“<sup>7</sup>. Beide Quellen geben einen zweistimmigen organalen Conductussatz, der der ältesten Technik der Kontrapunktik im St. Martialstil entspricht. All diese Merkmale lassen auf eine süd-

<sup>1</sup> W. MEYER, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellat. Rhythmik I*, Berlin 1905, S. 308 und 368.

<sup>2</sup> Es ist nicht sicher, ob der Schreiber von B dieselbe Weise im Sinne hatte, denn B läßt nicht nur die Neumen aus, sondern läßt auch keinen Zwischenraum bei den Silben, die größere Melismen tragen, ein Verfahren, das sonst bei der Niederschrift des Codex Buranus stets beachtet wurde.

<sup>3</sup> Über die Neumen der Hs. Vatic. Regin. 288 siehe W. MEYER, *Ges. Abh. I*, S. 364 f. und 368 und unser Beispiel 3.

<sup>4</sup> Zu der literarischen Stellung des Gedichtes innerhalb der Klerikerdichtung siehe SPANKE, *Abh. II*, S. 110 f.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu SPANKE, *Die älteste lateinische Pastourelle*, in *Romanische Forschungen* 56, 1942, S. 257 ff.

<sup>6</sup> SPANKE, *Lbl.* 1943, S. 40.

<sup>7</sup> SPANKE, in *Hist. Vjschr.* 28, 1933, S. 763 f.

französische Quelle um 1150 schließen. Dazu paßt die Form: drei bzw. fünf Vagantenzeilen und eine variierende Abschlußzeile<sup>1</sup>. In der Melodie erfassen wir den volkstümlichen Charakter der Pastorelle um 1150. Die Zeilen werden sequenzmäßig gereiht, die beiden Schlußzeilen in B und H sind wohl als Ankündigungsvers und Refrain zu verstehen. Schon Spanke hat auf Grund von H diese beiden Zeilen als musikalischen Abschluß gefordert und ihre Streichung

## 2 Exiit diluculo

nach MÜ fol 35f<sup>14</sup> und H fol 93<sup>1</sup>

CB 50

E - xi - it di - lu - cu - lo Ru - sti - ca pu - el - la  
Cum gre - ge cum ba - cu - lo Cum la - na no - vel - la

Sunt in gre - ge par - vu - lo  
Vi - tu - la cum vi - tu - lo,

O - vis et a - sel - la  
Ca - per et ca - pel - la

Das Folgende nach Las Huelgas mit dem Text von B

Con - spe - xit in ce - spi - te Sco - la - rem se - de -

re „Quid tu fa - cis, do - mi - ne?“ Ve - ni me - cum lu - de - re

durch Schumann nicht für richtig gehalten<sup>2</sup>. Da der weltliche Text dieser beiden Zeilen viel besser zu der Melodie in H paßt als der geistliche Alleluja-Refrain, so kann man darin einen Beweis für die Priorität der profanen Dichtung sehen. Daß auch dem Schreiber von B (das keine Neumen aufweist), die gleiche Melodie bekannt war, zeigen die ausgesparten Lücken für die Melismen hinter *diluculo*, *baculo*, *novella*, *parvulo*, *capella*, *cespite*, *sedere*, *domine*. Diese Melismen auf der letzten unbetonten Silbe müssen wohl als ein besonderes Merkmal dieser Tanzweise und als Zeugnis für die Einwirkung instrumentalen Vortrags an-

<sup>1</sup> Deshalb von H. ANGLÈS (I, S. 250) als Virelai bezeichnet.

<sup>2</sup> SPANKE, Hist. Vjschr. 1933, S. 763 f.

**I**oue cum mercurio gemitio's reiterni  
 ro 7 a lebia uenire' marrem epellat  
 ro. uirgo notha' nascetur tauru' nio  
 later  
**M**arus ego pariter sua' aisdem sig  
 nis par par conunctus legibus be sum  
 nig' nis. paribus est ignibus par  
 accensus et  
 Solus solam uirgo quia sola sola.  
 nec est qui licet uisitat' uelut non  
 ea uisitat' uisitat' uisitat' uisitat'  
 Quia ab aliquo forisq' amatur' qd  
 ut solus dicitur ita uisitat' qd  
 ut dicto uisitat' ut determinatur.

1 Paris, Bibl. nat. lat. 3719 f. 28v

85  
 ic mea fata canendo iolo'oz in nece  
 quina facit. olo' bland' erit meo  
 ande dolo' i' posous' effugit' or' color' lu  
 arescente merore uigore uigore la  
 bice miser' me'iq' tam male pectora  
 uitate am'p' a' mentis a' m' uol' a  
 sonor' dū qd amem egor' - nō amoz  
 p'lectant' uenē sup' sine d'uguetur  
 quā' desidero' - si sua labra sonet no  
 uig' - una cu' illa' si dormiret. Quam  
 habere placeret obire uirgam q' finire  
 in poto. tanta sigaudia non rupo  
 i' portio. a' p'oto. a' p'oto. prima h  
 gaudia t'epo-

2 Paris, Bibl. nat. lat. 3719 f. 88r





gesehen werden. Ähnliches finden wir in *Nisi fallor* aus  $P_2^1$ , in CB 131 a am Ende der Zeilen von *Bulla fulminante*, bei Witzlaw von Rügen<sup>2</sup>, also vor allem in Tanzliedern. So wirkt CB 90 wie eine musikalische Illustration zu den Eingangswersen von CB 89: „Nos duo boni sub aere tetro sint tibi toni sub celeri metro“ [Da stehen wir zwei Tüchtigen in der heißen Sonnenglut. Spiel du die Töne zu meinen hurtigen Versen!]<sup>3</sup>. Zu den Vagantenzeilen von CB 88a bestehen keinerlei musikalische Beziehungen, wohl aber zu den schon erwähnten Vagantenzeilen in Abälards *Planctus II*, dessen Übertragung sich aus Zeile 2 unseres Beispiels ableiten läßt:

3. nach Rom. Vat. Reg. 288<sup>1)</sup>

1. Pu - e - ri - les ne - ni - se su - per can - tus om - nes se - nis e - rant dul - ces,  
 2. Or - ba - ti mi - se - ri - se te - ne - ri ser - mo nes  
 3. In - for - mes in - fa - ci - e fa - vum trans - cen - den - tes.  
 4. Om - nem e - lo - quen - ti - se

Von hier bekommen auch jene Zäsurmelismen von CB 90 einen neuen Sinn. Ursprünglich Wesensmerkmal der Planctusmelodik, werden sie bei Übernahme des beliebten Versmaßes in die Tanzlyrik zu Instrumentalisen umgebildet.

Die rhythmische Gestalt der Melismen in Mü ist durch die mensurale Aufzeichnung in H sichergestellt, wenn auch gerade die melodischen Abweichungen Mü und H in den Melismen am weitesten gehen (offensichtlich waren diese Teile eher der freien Improvisation überlassen und mußten sich nur den rhythmischen Proportionen des Tanzes anpassen). In H ist darüber hinaus auch noch eine Verschiedenheit der Zeile 1 b festzustellen:

4.

Ful - gens plus quam stel - la

– auch diese offensichtlich jüngeren Datums, denn sie paßt nicht in jenes strenge System der Zeilenwiederholung, das in Mü die ältere Form widerspiegelt. Eigenartig ist in Mü die Aufzeichnung der Melodie bei *capella*, da die Doppelpnoten hier nicht nur die Länge, sondern mit ihren Pliken anscheinend eine besondere Lautmalerei (gleich dem Meckern eines Ziegenbocks) andeuten.

Aufbau der Melodie:

$$\begin{array}{c|c|c}
 a_7 + b_{6\sim} & a_7 + b_{6\sim} & \\
 \alpha & \beta & \gamma \quad \delta \\
 \hline
 a_7 + b_{6\sim} & a_7 + b_{6\sim} & c_7 + d_{6\sim} \quad C_7 + D_{7\sim} \\
 \alpha & \beta & \varepsilon \quad \zeta, \quad \zeta_2 \quad \eta
 \end{array}$$

<sup>1</sup> GENNRICH, *Formenlehre*, a. a. O., S. 227.

<sup>2</sup> GENNRICH, *Troubadours* . . . , S. 62.

<sup>3</sup> Übersetzt von SPANKE, *Roman*, Roman. Forsch., 56, 1942, S. 262.

<sup>1)</sup> W. MEYER, *Ges. Abh. I*, S. 368. [Die mit Klammer versehenen Anmerkungs-zahlen beziehen sich auf die Überschriften der Notenbeispiele].

Dieses Virelai mit der Form<sup>1</sup>:

$$\begin{array}{cccc|cc} a_8 & a_8 & a_8 & B_4 & A_8 & B_4 \\ \alpha & \alpha & \beta_1 & \gamma & \beta_2 & \delta \end{array}$$

gehört nach seiner Umgebung in B<sup>2</sup>, seiner archaischen Rhythmik und Reimtechnik<sup>3</sup> ebenfalls in den Umkreis der St. Martiallyrik. Auf südfranzösische

(CB 85)  
Übertragung der linielosen Neumen von B<sup>1</sup> mit  
Hilfe der diastematischen Fassung von Esc<sup>2)</sup>

5. Veri dulcis in tempore

1 Ve - ris dul - cis in tem - po - re  
2 Flo - ren - ti stat sub ar - bo - re  
3 Ju - li - a - na cum so - ro - re Dul - cis a - mor  
Refr. 4 Qui te ca - ret hoc tem - po - re. Eit vi - li - or

<sup>1)</sup> Die kleinen Noten geben jeweils die Abweichungen des Parallelvirelais.

Herkunft weist das gleichzeitige Auftreten in einer deutschen und einer nordspanischen Hs. (Esc). Die Neumenaufzeichnung in B ist zwar an manchen Stellen von der Neumierung in Esc abweichend, doch ergibt sie ein klareres Bild der Form als Esc, vor allem die Gleichheit der dritten und fünften Zeile. Im übrigen macht unsere mit Hilfe von Esc bewerkstelligte Übertragung von B deutlich, daß es sich wirklich um dieselbe Melodie handelt. Abweichend von Anglès mußte wegen der Ligaturen und wegen der primitiven Rhythmik der fünfte Modus, also das „Prinzip der Silbenzählung“ (Husmann)<sup>4</sup> gewählt werden.

Nach seiner Stellung in B ist das kunstvolle St. Martialied CB 116 einer Reihe von Studentenliedern einzuordnen, die etwa um 1125 an der hohen Schule in Paris unter dem Einfluß des Hilarius entstanden sein mögen. In P<sub>2</sub> kann es allerdings – der Lage und der entwickelten Form der Neumenschrift nach zu

<sup>1)</sup> Sämtliche vier Str. sind von n<sub>4</sub> neu miert (vgl. unser Faksimile 5a). Der Refrain jedoch nur einmal. Die Noten in unserm Beispiel geben die Normalform. Davon weichen ab in Str. 2 u. 3, 3. Zeile, 6. Silbe: Flexa subpuncta statt Climacus, in der Str. 4 an der gleichen Stelle: nur Flexa; in Str. 3, 2. Zeile, 6. Silbe: Flexa; in Str. 3 u. 4, 3. Zeile, 1. Silbe: Epiphonus, ebda. 5. Silbe: Virga.

<sup>2)</sup> H. ANGLÈS, *La Musica* . . . S. 179 (Faksimile), S. 252 (Übertragung).

<sup>3)</sup> Zur Form: SPANKE, Abh. I, S. 137. „Der vierte Vers, ebenfalls in allen Strophen wiederkehrend, ist der Ankündigungsvers.“ Er spricht von einer Ähnlichkeit mit dem Rondeau.

<sup>4)</sup> Vgl. hierzu die Untersuchung der Herkunft von CB 83–95, die SPANKE in Rom. Forschungen 56, 1942, S. 260 f., vorgenommen hat. All diese Stücke sind westlicher Herkunft und im 12. Jh. entstanden.

<sup>5)</sup> Vgl. W. MEYER, Ges. Abh. I, S. 278.

<sup>6)</sup> H. HUSMANN, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, Mf VI, 1953, S. 8 ff.

urteilen – nicht vor 1150 eingetragen sein, doch besagt das nichts über sein wirkliches Alter. Auf jeden Fall zeigt das Gedicht trotz der entwickelten Strophenform eine Reihe archaischer Züge, so die Reihung von vier quantifizierenden daktylischen Zehnsilblern; das ist der alte Versus Alcmanicus, wie ihn der spanische Dichter Aurelius Prudentius um 400 geschaffen hat, wie er um 1000 in Moissac und später bei Ademar von Chabannes gepflegt wurde<sup>1</sup>. Spanke

6. Sic mea fata (CB 116)  
nach P<sub>2</sub> fol 88<sup>r</sup> (Faks. 2)<sup>1</sup>

- (1) Sic me - a fa - ta ca - men - do so - lor,  
 (2) Ut ne - ce pro - xi - ma fa - cit o - lor.  
 (3) Blan - dus he - ret me - o cor - de do - lor,  
 (4) Ro - se - us ef - fu - git o - re co - lor.

- (6) - go - re la - ben - te Mi - ser mo - ri - or  
 (7) Tam ma - le pec - to - ra mul - tat a - mor.

- (8) Dum, quod a - mem, co - gor et non a - mor!

bringt diesen Vers mit Recht in Verbindung mit der Entstehung und Beliebtheit des dritten Modus, und wir möchten gerade für dieses Beispiel trotz seiner frühen Entstehung diesen Modus postulieren. Die Rhythmik des Hochmittelalters ist nicht – wie das verschiedene Gelehrte, in letzter Zeit vor allem Husmann<sup>2</sup>, ausgesprochen haben – ohne Vorstufen um 1200 plötzlich da. Ihre Wurzeln reichen weit ins 11. und 12. Jahrhundert zurück. Die daktylischen Zehnsilbler sind hier nun in kunstvoller Weise durch je drei Adonier und noch kürzere Viersilbler (ursprünglich wohl Refrain<sup>3</sup>) erweitert worden. Ähnliches findet sich in der Planctus-Literatur des 12. Jahrhunderts und in der von dieser abgeleiteten Romanzenstrophe, so zuerst im Planctus des Sponsusspiels in P<sub>1</sub> (Gennrich, Formenlehre, S. 150), in der Zehnsilblerstrophe des Osterspiels von Tours<sup>4</sup>, vor allem bei dem als Planctus gestalteten Lied des jungen Hilarius an Abälard vom Jahre 1125: *Lingua servi, lingua perfidie* mit dem Strophenbau: a<sub>10</sub> a<sub>10</sub> a<sub>10</sub> a<sub>10</sub> R<sup>5</sup>. – Es scheint wohl kein Zufall, daß in CB 117 ein Stück folgt, das schon in der Anfangszeile an dieses Hilariuslied anklingt: *Lingua mendax*

<sup>1</sup> An Neumenformen findet man außer dem Punctum die Flexa: so-lor, dolor und die Plica liquescens (Cephalicus) bei canendo, facit, corde, ore, miser, multat, a morior, et non.

<sup>2</sup> Beispiele bei SPANKE, Zs. f. frz. Spr. u. Lit. 56 (1932), S. 465.

<sup>3</sup> Vor allem in Mf VI, 1953, S. 14.

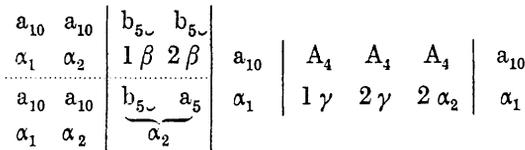
<sup>4</sup> Vgl. hierzu W. MEYER, Ges. Abh. I, S. 288, 324.

<sup>5</sup> K. YOUNG, a. a. O., I, S. 439, Strophenform: a<sub>10</sub> a<sub>10</sub> a<sub>10</sub> R (Refrain: *Heu quantus est noster dolor!*).

<sup>6</sup> Zur Romanzenstrophe: SPANKE, Abh. I, S. 53 f.

*et dolosa* und auch sonst vielfach Anklänge an die Lyrik der mittleren St. Martialzeit zeigt<sup>1</sup>. Auch CB 118 weist Beziehungen zu Hilarius auf. Es ist ein freies Rondeau mit frz. Refrain. Dergleichen finden wir zuerst in den geistlichen Spielen des Hilarius<sup>2</sup>, auch in CB 95, dessen Kehrreim dem Cantus des *Papa scholasticus* nachgebildet ist<sup>3</sup>. Die Hilariusbeziehungen setzen sich auch in den Stücken CB 119–121 fort<sup>4</sup>. All dies sind Studentenlieder, die mit großer Wahrscheinlichkeit unter dem Einfluß der Dichterpersönlichkeit des Hilarius um 1150 in Paris entstanden sind. Bei unserm Stück *Sic mea fata* ist die Melodik noch äußerst primitiv. Das Prinzip der Reihung (Laiassenstrophe) überwiegt noch das der Entwicklung:

Aufbau:



(CB 119)  
Übertragung nach den linienlosen Neumen in B (fol. 50<sup>r</sup> 11  
und L<sup>2</sup>) sowie den Neumen auf Linien in C (Faksimile)<sup>12</sup>)

7. Dulce solum

C  
B  
L

1. Dul - ce so - lum na - ta - lis pa - tri - ce,  
2. De - mus to - ci, tha - la - mus gra - ti - ce,  
4. Pe - ri - tu - rus a - mo - ris ra - bi - ce

<sup>1</sup> Man vergleiche CB 117, Str. 8/9:

*Inter quas appares ita  
ut in auro margarita.  
humeri, pectus et venter  
sunt formata tam decenter;  
Frons et gula, labra, mentum . . .*

mit folgenden Versen aus *Nisi fallor* (P<sub>2</sub> fol. 41, SPANKE, Abh. I, S. 17), einem Lied, das durch seinen frz. Refrain ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört:

*Fronsque labra, pectus, venter  
sunt formata tam decenter.*

(Einige andere Parallelen erwähnt SPANKE, Neophil. Mitt. 33. 1932, S. 12.)

<sup>2</sup> Z. B. in der *Suscitatio Lazari* (YOUNG, II, S. 213 ff.) und im *Nikolausspiel* (YOUNG, II, S. 338 f.). SPANKE bezeichnet im Lbl. 1943, S. 43, Hilarius als den ersten, der das freie Rondeau mit frz. Refrain in das geistliche Drama eingeführt hat.

<sup>3</sup> Aus *Tort a vers no li mestres* wird hier *Tort a vers mei ma dama!*

<sup>4</sup> Vgl. SPANKE, Lbl. 1943, S. 43.

<sup>12</sup> Vgl. das Faksimile in MGG II, Tafel 29. Die Neumen geschrieben vom ersten Schreiber ( $h_1 = n_1$ ) stehen über allen fünf Strophen, mit Ausnahme der am Ende jeder Strophe stehenden Einzelwörter, die in B nicht neu miert sind. Die Beschreibung der Neumen durch TH. KROYER, Neophilologus IX (1923/24), S. 125 ff., ist leider unzulänglich. An Neumenzeichen werden verwendet: Die einfache Virga und die Virga mit Kopf (Dehnungsepisem?), letztere auf Z. 4, 1 in Str. II und V, ferner auf

C  
3. Vos re - lin - quam aut cras aut ho - di - e,  
B  
L

Refr. (nur in C)

E . . . . xul

Dieses Lied der Heimatsehnsucht und Liebesklage, das Paul Lehmann zu den schönsten Liedern der CB rechnet<sup>1</sup>, gehört ebenfalls dem schon gekennzeichneten Hilariuszyklus der CB an<sup>2</sup>. Auch das Auftreten in einer frz. Hs. spricht gegen die mehrfach behauptete Herkunft aus Deutschland (so Lehmann)<sup>3</sup>. Der Dichter war, wie die vielen Ovidzitate<sup>4</sup> beweisen, stark von antiken Vorbildern abhängig, das Vorbild für seine Strophenform bildet ebenfalls ein antikes Maß in rhythmischen Versen nach, nämlich die sapphische Strophe. Das älteste Beispiel einer ähnlichen Zehnsilblerstrophe bietet ein St. Martial-Conductus aus P<sub>1</sub>, *De supernis / affero nuntium* (vier Zehnsilbler mit gleichem Reim, danach

I, Z. 2, 5 und II, Z. 4, 5, das Punctum (Wechsel zwischen Punctum und Virga in den einzelnen Strophen ist möglich, z. B. I, Z. 2/4, 3 hat Virga, desgl. III, 4, 3; II, Z. 3, 1 und 2: Punctum; Z. 3, 6 Punctum; III, 3, 3: Virga; 4, 3 Virga), der Cephalicus als liqueszierende Neume (auf den Silben *dül-, lin-, aut-, nig-, dül-, -dün-*), der Epiphonus (auf *ubi*), die Flexa (in Z. 3, 6 ist über *cras, expertem, vera* die Flexa durchstrichen, während auf unbetonter Silbe an gleicher Stelle (*natant, Venus*) eine Flexa strophica (?) oder ein Porrectus steht); an mehrtönigen Neumen kommen vor: die Flexa praebipuncta (mit *Quilisma*?), der Climacus und der Porrectus.

<sup>2</sup>) Vgl. das Photo bei A. SALZER, *Gesch. der dt. Lit.*,<sup>1</sup> München 1912, S. 201. Hier stehen die linienlosen Neumen nur über der ersten Strophe. Für die nahe Verwandtschaft dieser Mel. mit der von B spricht die Wiederkehr der mehrtönigen Neumen an den gleichen Stellen des Textes, wenn diese auch meist um ein oder zwei Noten erweitert sind. Das alleinstehende Punctum wird in L nur noch an einer Stelle, nämlich Z. 3, 2, verwendet, Liqueszenz wird nirgends gekennzeichnet.

<sup>3</sup>) Wenn KROYER diese Neumenschrift als „METZER Akzentneumen“ bezeichnet, so ist das irreführend, es handelt sich vielmehr um eine Weiterbildung der Neumenschrift von Chartres, wie sie das *Antiphonale missarum* aus Chartres (11. Jh.) in der Pal. mus. Bd. XI zeigt. Die im ersten System unter die Neumen gemischten Quadratnoten haben nichts mit unserm Lied zu tun. Sämtliche Strophen sind neuemiert, hier jedoch auch die refrainartigen Schlußwörter. Die normale Form der Virga ist links mit einer Cauda versehen, hiervon weichen die 3. und 4. Note der 1. Zeile (Str. I) ab, sowie die 1. Note in Str. II, die Flexa erscheint in eckiger (*Dul-ce*) und runder (*thalamus*) Gestalt. (Mit einer Ausnahme zu Beginn der Str. II ist dieser Unterschied durch alle Strophen streng eingehalten und scheint einen rhythmischen Unterschied zu bekräftigen.) Das Punctum als Einzelneume finden wir innerhalb der Strophe nur zweimal an der Stelle des Tones C in der 3. Zeile.

<sup>1</sup> P. LEHMANN, *Beiträge zur Vagantenpoesie*, Neophilologus IX, 1923/24, S. 123.

<sup>2</sup> Vgl. SPANKE, Lbl. 1943, S. 43.

<sup>3</sup> A. a. O., S. 125.

<sup>4</sup> Z. B. I, 1 bei OVID, *Ex Ponto* 1, 3, 35 f.; 4, 1 bei OVID, *Ars amat.* 2, 517, 519.

ein fünfsilbiger Refrain)<sup>1</sup>. Akzentstellung der Zehnsilbler: / . / . ' / . . / . / , des Fünfsilblers: / . . / . Wie in CB 119 findet sich also regelmäßig Zäsur nach den ersten vier Silben des Zehnsilblers. Nur die Melodie jenes Conductus ist anders geformt, als die in CB 119, sie reiht noch die Repetitionen:  $\alpha \alpha \beta / \gamma$ <sup>2</sup>. Spanke ist es nun gelungen, nachzuweisen, daß der Conductus „De supernis“ in rhythmischer Umformung einen echten metrischen Sapphicus des Bischofs Fulbert von Chartres (975–1025) parodiert<sup>3</sup>. Die Umformung geschah in derselben Weise, wie das seit dem 7. bis 9. Jahrhundert schon die Preces der mozarabischen Liturgie zu tun pflegten, wenn sie das sapphische Maß rhythmisch umgestalteten<sup>4</sup>. Kennzeichnend für alle diese Zehnsilblerverse, wenn auch nicht regelmäßig eingehalten, ist jene oben angegebene Akzentfolge. Sie findet sich auch in den meisten Versen von CB 119 (nicht ganz ein Drittel [fünf Verse] hat allerdings den Schluß: . / . / . /).

Zehnsilbler in dieser Form sind natürlich etwas anderes als die aus dem Versus Alcanicus (s. o.) entwickelten daktylischen Reihen. Sie finden sich mehrfach im St. Martialrepertoire und im liturgischen Drama, vor allem bei Hilarius, der diese Strophenform wohl zuerst in die Lyrik eingeführt hat<sup>5</sup>. Typisch ist überall der kurze Refrain in dem der Adonius des sapphischen Versmaßes weiterlebt. Dadurch werden aber auch diese Zehnsilbler der schon erwähnten Romanzenstrophe angenähert, wozu der Planctuscharakter der meisten dieser Gesänge auf das beste übereinstimmt. Schumann druckt in seiner Ausgabe CB 119 ohne jene refrainartigen Schlußwörter in B und C. Mögen nun diese Wörter selbst eine Art Refrain sein oder der Anfang refrainartiger Zeilen, Spanke hat recht, wenn er fordert, daß sie wieder in den Text aufgenommen werden<sup>6</sup>, zumal dadurch erst die metrische und musikalische Struktur des Stückes klargestellt wird<sup>7</sup>. Stärker noch als in den zehnsilbigen Wörtern lebt in dem Melisma, das als einzige Hs. C dazu gibt, die Erinnerung an den Adonius der sapphischen Strophe.

Die Melodie von CB 119 gaben wir nach den drei Quellen in modaler Übertragung. (Kroyer hatte eine Übertragung im geraden Takt vorgeschlagen.) Zu entscheiden war die Frage, ob der 3. oder 5. Modus angemessen sei. Der 5. Modus hätte sicher die reichere Verzierungskunst in L besser untergebracht und wäre auch den Akzentverschiebungen in der zweiten Vershälfte entgegengekommen. Wenn trotzdem der 3. Modus vorgezogen wurde, dann deshalb, weil –

<sup>1</sup> SPANKE, Abh. I, S. 54.

<sup>2</sup> Ebda., S. 54.

<sup>3</sup> *Nuntium vobis fero de supernis* (An. Hymn. L, S. 283).

<sup>4</sup> Vgl. SPANKE, Abh. I, S. 54.

<sup>5</sup> So SPANKE, Lbl. 1943, S. 43. In seinen *St. Martialstudien*, Zs. f. frz. Spr. u. Lit. 56, S. 463, gibt SPANKE eine ausgezeichnete Entwicklungsgeschichte dieser Zehnsilblerverse.

<sup>6</sup> Lbl. 1943, S. 43.

<sup>7</sup> Das gleiche hatten schon KROYER und GENNRICH aus rein musikalischen Gründen gefordert, vgl. SCHUMANN CB I, 2, S. 199.

ausgehend vom Versus alcmánicus – der 3. Modus eine ausgedehnte Verwendung bei fast allen Zehnsilblern fand, „auch in solchen Fällen, in denen im Text daktylischer Text nicht hervortritt“<sup>1</sup>. Außerdem wird nur im 3. Modus die Zäsur nach der 4. Silbe, die für diese Zehnsilbler charakteristisch ist, deutlich hervorgehoben. Wie die Melodie in C zeigt, hat der Refrain melodische Beziehung zum Liedkorpus, so daß die Form entsteht:

$$\begin{array}{cccc|c} a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & R \\ \alpha & \alpha & \beta & \alpha & \gamma + \alpha' \end{array}$$

Das ist aber, wie schon Spanke 1940<sup>2</sup> erkannt hat, eine Kurzform des Rondeaux, wie sie sich ähnlich bei Marcabru vor 1135, ferner beim Mönch von Montaudon und in der altfranzösischen Pastorelle Rayn. 1257 findet, später in lateinischen, aber nach frz. Tanzmelodien gesungenen Scholarenliedern um 1300<sup>3</sup>, in italienischen Laudi und in Cantigas Alfons' X.

(CB 153)

Übertragen mit Hilfe von P<sub>2</sub> fol. 27<sup>r</sup> (Faksimile 4) <sup>1)</sup> und den  
linienlosen Neumen in B fol. 81<sup>v</sup>/82<sup>r</sup> (Faksimile 2bP)

8. Tempus transit gelidum

a b c d e f g h i k l m n o p q

<sup>1</sup> SPANKE, Zs f. frz. Spr. u. Lit. 56, S. 465.

<sup>2</sup> Abh. II, S. 22.

<sup>3</sup> An. Hymn. XXI, Nr. 89, 109, 124.

<sup>1)</sup> Neumenformen: (Die Buchstaben beziehen sich auf die Spalten in Beispiel 8) Punctum, Virga (in der Hauptstimme: bei 1/2, 5 e, i; 6 k; in der Oberstimme: 1/2 g, 3 l, 5 e, g, i; 6 g, k, p); Pes: 6 e, n; Flexa (Hauptstimme: 3/4 c, m; 5 m; 6 c, l); Doppelnote mit Plica: (zugleich in Haupt- und Oberstimme: auf den Silben: -can-, -ran-, -tan-, -ran-, -rit, -dit, -ran-. In der Oberstimme außerdem noch bei vitanda) wobei die Doppelnote die Dehnung der Zäsuren, die Plica die Liqueszenz anzugeben scheint.

<sup>2)</sup> Die Neumen in B stehen nur über Str. 1 von n<sup>3</sup>. Zur Verwendung kommen Virga, Punctum, Flexa (1/2 c, l), Cephalicus (?): 1/2 n, 3/4 e, 5/6 a, e, i, die Virga strata,

1 Tem - pus tran - sit ge - li - dum,      Mun - dus re - no - va - - -tur,  
 2 Ver - que re - dit flo - ri - dum,      For - ma re - bus da - - -tur.  
 Vrowe ih pin dir un - der - tan,      des la mih ge - nie - - zen, ih  
 diene dir so ih be - ste chan;      des wil dih ver - drie - - zen      nu

3 A - vis mo - du - la - - -tur,      mo - du - lans lae - ta - - -tur      5 Lu -  
 4 fehlt.      vil du mi - ne sin - ne mit dime ge - wal - te slie - - - zen, vil  
 wold ih di - ner min - ne vil sü - ze wun - ne nie - - - zen.      uz

5 ci - di - or et le - ni - or a - er jam se - re - na - - - tur.  
 6 flo - re - s, iam fron - de - a sil - va co - mis den - sa - - - tur.  
 rei - ne wip, din scho - ner lip wil mih ze se - re schie - - - zen!  
 dime ge - bot ich ni - mer chume, obz al - le wi be hic - - - zen!

Auch dieses formvollendete Liebeslied in den CB geht wenigstens in seiner Strophenform auf eine St. Martialquelle zurück, auf den Weihnachts-Conductus *Fulget dies celebris*<sup>1</sup>. Dieser steht in der 2. Lage von  $P_2$  und ist in seiner linienlosen diastematischen Neumierung ähnlich wie *Jove cum Mercurio* etwa um 1130 anzusetzen. Darüber steht, von Spanke in seinen St. Martialstudien nicht bemerkt, eine textlose Neumicrung, die aber, wie das *Fulget dies* zu Beginn deutlich macht, als Begleitstimme zur Hauptmelodie aufzufassen ist. Diese ist von späterer Hand mit einer durch Schlüssel gekennzeichneten C-Linie geschrieben und gestattet so eine einwandfreie Lokalisierung auch der Hauptmelodie im Tonraum. Das Ganze steht im Prot. auth. Die Neumen in B stimmen zu der so gewonnenen Weise – was bisher noch nicht beachtet wurde – auf das beste überein. Zwar fehlt in der 1. Strophe von B eine Zeile, dafür aber hat B den besseren Schluß, der erst die intendierte Form des Strophenlai deutlich macht. Da auch die deutsche Strophe 153a zur gleichen Melodie gesungen wurde, so ist nach dem Lied *chramer gip diu varwe mir*<sup>2</sup> dies die zweite gesicherte Übertragung eines deutschen Stückes der CB. Alter und Herkunft der Melodie lassen sich demnach fixieren; es bleibt die Frage, welcher Text älter ist, der weltliche oder der geistliche? Für das höhere Alter des weltlichen Textes spricht die Tatsache, daß B die originale Form der Melodie besitzt und daß es sich um einen Strophenlai handelt. Dagegen scheint die primitivere Art der Versbildung in  $P_2$  zu sprechen, wo die Akzente bald auf den guten, bald auf den schlechten Taktteilen sitzen (bei den Philologen häufig in Verkennung des eigentlichen Tatbestandes „Taktwechsel“ [Tw] genannt). Nun wäre es aber falsch, solch geglättete Versformen, wie sie CB 153 in allen Strophen aufweist<sup>3</sup>, nur im 13. Jahrhundert für

(1/2 e, 5/6 l), das Zeichen für das Semitonium (vgl. P. WAGNER *Einführung in die greg. Melodien* II<sup>2</sup>, 1912, S. 156 ff.) und die Bivirga (3 g), das Zeichen für die subsemitonalen Schlüsselneumen c (b) oder F (vgl. WAGNER, ebda., S. 125 f.), Torculus liqueszens (5 g) über -or.

<sup>1</sup> SPANKE in *ZfMw* XIII, (1931), S. 249.

<sup>2</sup> *AfMf* VI, 1941, S. 187.

<sup>3</sup> Tw findet sich nur in 1, 14 und 4, 14.

möglich zu halten. Dichter wie Abälard und Hilarius wußten sehr wohl auch schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts damit umzugehen<sup>1</sup>, und es ist deshalb vielleicht richtiger in *Fulget dies* ein etwas ungeschicktes geistliches Kontrafactum zu einem bekannten Liebeslied des Hilariuskreises zu sehen. Abälard scheidet als Dichter wegen seiner archaischen Reimtechnik<sup>2</sup> aus, obwohl das Versmaß der vier ersten Zeilen (Vagantenzeilen) wiederum an seinen Planctus *Jacob super filios* erinnert. Um so eher möchten wir bei diesem schönen Stück auf Hilarius als Dichter schließen, zumal die Aufteilung der Zeile in a a b nachweislich auf ihn zurückgeht<sup>3</sup>.

Aufbauformel:

$n_7 + a_{6\sim}$	$a_{6\sim}$	$a_{6\sim}$	$b_4$	$b_4$	$a_6$
$\alpha$	$\beta$	$\gamma$	$\delta$	$1 \varepsilon$	$2 \varepsilon \zeta$
$n_7 + a_6$	$a_{6\sim}$	$a_{6\sim}$	$c_4$	$c_4$	$a_6$
$\alpha$	$\beta$	$\gamma$	$\delta$	$1 \varepsilon$	$2 \varepsilon \zeta$

Die weltliche Sequenz CB 71 *Axe Phebus* steht mit ihrer Melodie in einer Hs. zusammen mit dem genau datierbaren ältesten frz. Kreuzlied aus dem Jahre 1147. Die CB enthalten ein noch älteres lat. Kreuzlied, das kurz nach der Eroberung Jerusalems 1099 zum Jahrestag in dem unweit von Limoges gelegenen Kloster Solemniacum entstanden ist und gegen 1150 in die Martialhss. P<sub>2</sub> und

#### 9. Axe Phebus aureo

(CB 71)  
nach Erf. (Quadratnoten des 13. Jahrh.)<sup>1)</sup>

1a) A - xe Phe-bus au - re-o Cel-si-o - ra lu-strat Et ni-to-re ro-se-o Ra-di-os il-lu-strat.  
b)Ve-nu-sta-ta Cy-be-le Fa-ci-e flo-ran-te Flo-rem-na-to Se-me-le Dat Pho-bo fa-ven-te.

2a) Au-ra-rum su-a-vi-um Gra-ti-a ju-van-te So-nat ne-mus a-vi-um Vo-ce mo-du-lan-te.  
b)Phi-lo-me-na que-ru-le Te-re-a re-trac-tat, Dum ca-nen-do me-ru-le Car-mi-na co-ap-tat.

3a)Iam Di-o-ne-a Le-ta cho-re-a Se-du-lo re-so-nat Can-ti-bus ho-rum,  
b)Iam-que Di-o-ne Jo-cis, a-go-ne Re-le-vat, cru-ci-at Cor-da su-o-rum

4a)Me quo-que sub-tra-hit Il-la so-po-ri In-vi-gi-la-re-que Co-git a-mo-ri.  
b)Te-la Cu-pi-di-nis Au-re-a ge-sto, Ig-ne cre-man-ti-a Cor-da mo-le-sto.

5a)Quod mi-chi da-tur, Ex-pa-ve-o; Quod-que ne-ga-tur Hoc a-ve-o Men-te se-ve-ra  
b)Que mi-chi ce-dit, hanc ca-ve-o; Que non o-be-dit, Huic fa-ve-o Sum-que i-re ve-ra.

<sup>1</sup> Vgl. z. B. die Verskunst in der *Suscitatio Lazari* (YOUNG II, 212) des HILARIUS, oder einzelne Hymnen des ABÄLARD in den Anal. Hymn. Bd. 48, z. B. Nr. 120, 121 u. a.

<sup>2</sup> Vgl. SPANKE, Zs f. frz. Spr. u. Lit. 56, S. 470.

<sup>3</sup> W. MEYER, Ges. Abh. I, S. 320.

<sup>1)</sup>Beschaffung einer Photographie war nicht möglich, zugrunde liegt die diplomatisch genaue Abschrift von O. SCHUMANN.

6 a) Fi - de - lis, seu per - e - am      Seu re - le - ver per e - am.  
 b) Que cu - pit, hanc fu - gi - o,      Que fu - git, hanc cu - pi - o;  
 c) Plus re - nu - o de - bi - tum,      Plus fe - ror in ve - ti - tum;  
 d) Plus li - cet il - li - bi - tum,      Plus li - cet il - li - ci - tum.

7 a) O me - tu en - da Di - o - ne de - cre - tat!  
 O fu - gi - en - da Ve - re - na se - cre - ta,  
 Frau - de ve - ren - da Do - lo - que      re - ple - ta,  
 b) Doc - ta fu - ro - ris In e - stu pu - ni - re,  
 Quos dat a - mo - ris A - ma - ra sub - i - re,  
 Ple - na li - vo - ris U - ren - tis      et i - re!

8 a) Hinc mi - chi me - tus Ab - un - dat,      Hinc o - ra fle - tus In - un - dat,  
 Hinc mi - chi pal - lor In o - re      Est, qui - a fal - lor A - mo - re

[Jedes nicht eingeklammerte b steht in der Hs.]

P<sub>2</sub> aufgenommen wurde. Alle drei Stücke, das älteste lat. Kreuzlied, das älteste frz. Kreuzlied und unsere Frühlingssequenz zeigen in ihrer Melodik so verwandte Züge, daß sie schon aus diesem Grunde stilistisch verwandt erscheinen. Melodie und Aufbau des ältesten lat. Kreuzliedes sind aus Gennrichs Formenlehre bekannt (S. 176 f.). Es wurde deshalb hier auf einen Abdruck verzichtet. Vom Aufbau einer Sequenz unterscheidet sich dies umfangreiche Gebilde eines Strophenlais dadurch, daß statt einfacher Repetition manche Melodieglieder drei- oder fünfmal gesetzt werden, auch im Refrain. Dadurch entsteht der Eindruck einer großen Primitivität. Auf die spielmännische Herkunft dieser Melodik deutet die Eigenart, daß alle Tonreihen des Refrains in Art einer instrumentalen Estampie die gleiche Kadenz haben (Gennrich). Vergleicht man damit das älteste frz. Kreuzlied von 1147 aus der Hs. Erf.<sup>1</sup>, so findet sich auch da noch diese merkwürdige, an die Laisstrophe erinnernde Reihung, wenn auch schon in melodisch entwickelterer Gestalt. Genau das gleiche Verfahren zeichnet die Schlußversikel unserer Frühlingssequenz aus. Deren Form läßt sich übrigens in einem auch textlich ähnlichen Frühlingslai der jüngeren Cambridger Hs.<sup>2</sup> nachweisen, die Handschin in seinen Conductus-Spicilegien<sup>3</sup> noch zu den letzten Ausläufern der St. Martialkunst rechnet: *Partu prodit arrida*. O. Schumann vertritt die Ansicht, daß beide Gedichte zusammen mit dem in unserer Studie als Nr. 8 folgenden *Clauso Cronos* „mindestens aus einer Schule, wenn nicht von einem Dichter stammen“. *Partu prodit* wiederum muß W. v. Chatillon als Vorbild für sein Gedicht *St. Omer* Nr. 31 gedient haben, vgl. C 7a, 3 und O 31, 2, 1 f.

Die beiden ersten Versikel der Sequenz CB 71 beginnen mit Vagantenzeilen (Binnen- und Endreim). Mit Vers. 3 schlägt der Rhythmus um in rhythmische

<sup>1</sup> GENNRICH, *Troubadours* usw. . . . , S. 42.

<sup>2</sup> SCHUMANN, *Die jüngere Cambridger Liedersammlung*, a. a. O., S. 65 ff.

<sup>3</sup> AfMw IX, S. 114, Anm. 2.

Daktylen, diese werden in Vers. 4 abgelöst durch rein metrische Daktylen; dann bringt die Fortsetzung bis zum Schluß wieder rhythmische Daktylen, die daktylischen Maße werden immer reicher. Am Schluß (Vers. 7) stehen rhythmische Tetrameter. Den Wechsel von rhythmischen und metrischen Teilen hat CB 71 mit CB 73 gemeinsam. Auch dieses ist ein Merkmal archaischen Stiles in der weltlichen Sequenz. Reimtechnik, Akzentsetzung und melodische Gestalt zeigen ein vorzügliches Können. In seiner frühlinghaften Frische ist dieses Stück des 12. Jahrhunderts eine der reizvollsten Blüten profaner Musik des Mittelalters.

Aufbau:

I.	II.	III.
$a_7 + b_{6\sim}$ $a_7 + b_{6\sim}$ $\alpha$ $\beta$ $\gamma$ $\delta$	$e_7 + f_{6\sim}$ $e_7 + f_{6\sim}$ $\varepsilon$ $\zeta_1$ $\varepsilon$ $\zeta_2$	$i_{4\sim} + i_{4\sim}$ $k_6 + l_{5\sim}$ $\eta$ $\eta$ $\iota$ $\kappa$
$a_7 + d_{6\sim}$ $c_7 + d_{6\sim}$ $\alpha$ $\beta$ $\gamma$ $\delta$	$g_7 + h_{6\sim}$ $g_7 + h_{6\sim}$ $\varepsilon$ $\zeta_1$ $\varepsilon$ $\zeta_2$	$m_4 + m_4$ $n_6 + o_{5\sim}$ $\eta$ $\eta$ $\iota$ $\kappa$
IV.	V.	VI.
$x_6 + q_{5\sim}$ $x_6 + q_{5\sim}$ $\lambda$ $\mu_1$ $\lambda$ $\mu_2$	$s_{5\sim} + t_4$ $s_{5\sim} + t_4$ $\nu$ $\xi$ $\nu$ $\xi$	$a_7 + a_7$ $o$ $\pi$ $b_7 + b_7$ $o$ $\pi$
$x_6 + q_{5\sim}$ $x_6 + v_{5\sim}$ $\lambda$ $\mu_1$ $\lambda$ $\mu_2$	$v_5 + w_4$ $v_5 + w_4$ $\nu$ $\xi$ $\nu$ $\xi$	$u_5$ $u_5$ $\mu_2$ $\mu_2$ $c_7 + c_7$ $o$ $\pi$ $d_7 + d_7$ $o$ $\pi$
VII.	VIII.	
$e_{5\sim} + f_{5\sim}$ $\varrho$ $\sigma_1$ $e_5 + f_5$ $e_{5\sim} + f_{5\sim}$ $\varrho$ $\sigma_2$ $\varrho$ $\sigma_1$	$i_{8\sim}$ $i_{8\sim}$ $\tau_1$ $\tau_2$	
$g_{5\sim} + h_{5\sim}$ $\varrho$ $\sigma_1$ $g_5 + h_5$ $g_{5\sim} + h_{5\sim}$ $\varrho$ $\sigma_2$ $\varrho$ $\sigma_{1\sim}$	$k_{8\sim}$ $k_{8\sim}$ $\tau_1$ $\tau_2$	

Auch die berühmte Sequenz *Cläuso Cronos* CB73 steht schon in B äußerlich (nur durch eine Nummer getrennt) in nächster Nachbarschaft zu *Axe Phebus Aureo*. Aus stilistischen Gründen möchte Schumann sie sogar dem gleichen Verfasser zusprechen<sup>1</sup>. Die St. Gallerer Hs., welche die Melodie enthält, stammt aus

<sup>1</sup> *Stud. med.* XVI (1951), S. 66.

Frankreich oder bezieht, falls sie aus der frz. Schweiz stammt (Handschin), wenigstens ihr Repertoire von Frankreich. Wir finden die Sequenz außerdem

## 10. Clauso Cronos

(CB 72)  
St. Gallen, Stiftsbibl. 303, pp. 158-162 <sup>1)</sup>

1a) Clau-so Cro-nos et se-ra-to Car-ce-re ver-e-xit, Ri-su Jo-vis re-se-ra-to  
b) Co-ma ce-lum ru-ti-lan-te Cyn-thi-us e-mun-dat et ter-re-na se-cun-dan-te

Fa-ci-um de-te-xit. 2a) Pur-pu-ra-to flo-re pra-to Ver-te-net pri-ma-tum,  
A-e-re fe-cun-dat. b) lam-o-do-ra Rhe-am Flo-ra Chia-my-de ve-sti-vit,

Ex-ar-gen-ti re-ni-ten-ti Spe-ci-e re-na-tum. 3a) Ver-nant ve-ris ad-a-me-na,  
Que-ri-den-ti et flo-ren-ti Spe-ci-e las-ci-vit. b) His-si-lu-dit phi-lo-me-na,

Thy-ma, ro-se, li-li-a. 4a) Sa-ty-ros hoc ex-ci-tat Et Dry-a-dum cho-re-as,  
Me-rops et lus-ci-ni-a. b) Hoc Cu-pli-do con-ci-tus, Hoc a-mor in-no-va-tur

Re-di-vi-vis in-ci-tat Hoc ig-ni-bus Na-pe-as. 5 Ig-nem a-lo-ta-ci-tum,  
Hoc e-go sol-li-ci-tus, Hoc mi-hi me-fu-ra-tur. Ut qui con-tra li-bi-tum,

A-mo, nec ad-pla-ci-tum, Vo-tis Ve-nus me-ri-tum Ri-te fa-cit ir-ri-tum e-me-ri-tum.  
Cu-pi-o pro-hi-bi-tum. Tru-dit in in-te-ri-tum Quem re-bar

6a) Si quis a-mans per a-ma-re me-re-ri pos-set a-ma-ri, be-a-ri.  
Pos-set A-mor mi-chi vel-le me-de-ri dan-de-ri  
b) Quot fa-ci-les mi-chi cer-no me-de-las pos-se pa-ra-ri, le-va-ri.  
Tot ste-ri-les i-bi per-do que-re-las abs-que

7a) Im-mi-net e-xi-tus ig-ne vi-gen-te, os-sa te-nen-te.  
Mor-te me-dul-li-tus  
b) Quod ca-ro pre-di-cat hec ma-ci-len-ta, us-que pe-remp-ta.  
Hoc si-bi ven-di-cat

8a) Dum ma-la sen-ti-o, sum-ma ma-lo-rum, ple-na fu-ro-rum,  
Pec-to-ra sau-ci-a, ni-tor a-mo-rum.  
Pel-le-re se-mi-na  
b) Ast Ve-nus ar-ti-bus u-sa ne-fan-dis, as-pe-ra blan-dis,  
Dum be-ne psal-li-at om-ni-a pan-dis.  
Un-gui-bus at-tra-hit

9 Par-ce da-to pi-a Cyp-ris, a-go-ne, Et qui-a

vin-ci-mur, ar-ma re-po-ne, Et qui-bus es Ve-nus, e-sto Di-o-

-ne!

<sup>1)</sup> Quadratschrift auf vier Linien mit c-Schlüssel (alle Einzelnoten als kaudierte Virgen, keine Zierneumen). Varia lectio: 2a) 4. Takt, 1. Note: dde; 3b) 1. Takt, 1. Note: ha; 4b) 3. Takt, 2. Note: aG; 7b) fehlt, wurde nachträglich mit linienlosen deutschen Neumen an den Rand geschrieben; 8b) über der zweiten Silbe von omnia ein Pes: Ga.

in der ältesten St. Martialhs. P<sub>1</sub> als einen Nachtrag späterer Hand (spätes 12. Jahrhundert), aber ohne Noten. Dadurch ist auch dieses Stück als St. Martiallyrik erwiesen. Der rhythmische Bau ist hier noch kunstvoller als in CB 71, aber doch archaisch, da auch hier rhythmische und metrische Versikel einander ablösen. Im einzelnen vollzieht sich der Aufbau in folgender Weise: Am Anfang stehen vier Zeilen a<sub>8</sub> + b<sub>6</sub>, dann folgen noch vier Zeilen desselben Versmaßes, jetzt aber mit Binnenreim: a<sub>4</sub> + a<sub>4</sub> + b<sub>6</sub>. (Die Strophe taucht zuerst im I. Planctus Abälards auf und mit Binnenreim zuerst bei Hilarius<sup>1</sup>.) In Versikel 3 verwendet der Dichter rhythmische Fünfzehnsilbler (a<sub>8</sub> + b<sub>7</sub>), die dann in Versikel 4 in Vagantenzeilen (a<sub>7</sub> + b<sub>6</sub>) umgewandelt werden. Alle drei Versmaße sind Umwandlungen der gleichen rhythmischen Substanz. Dann folgt eine Reihentrophe aus Siebensilblern. Damit schließt der rhythmische Teil.

Der metrische Teil bringt zunächst in Versikel 6 sehr kunstvoll gebaute Hexameter, alle mit dem Spondeus im 4. Fuß, Zäsur und Diärese nach der 4., 8., 11. Silbe mit Endreim und Binnenreim, in 6 b sogar Verdoppelung des Binnenreims (entsprechend der Reimbildung in Versikel 2), dann folgen in Vers 7 und 8 daktylische Tetrameter catalectici in bisyllabum, wie sie auch schon in CB 71 begegneten, hier jedoch ohne Ersatz der Daktylen durch Spondeen, durchgängig mit Diärese nach dem 2. Daktylus. In 7 a und b reimt diese Diärese. Auch hier setzt sich jenes schon in Versikel 6 begonnene endlose Repetieren derselben Melodiezeilen fort, das uns nun schon aus vielen dieser St. Martialstücke bekannt ist. Aber was sonst als Zufall oder als ein Zeichen der Primitivität wirkt, das ist hier Ausdruck einer fast bis zur Raserei gesteigerten Bewegung, die dann schließlich in das große Schlußmelisma auf dem Namen der Göttin Dione, welche die Erfüllung der Liebessehnsucht gewährt, ausklingt. Die innere Entwicklung der rhythmischen Bewegung, die auch hier nur im I. Modus als einheitlicher Verlauf sichergestellt werden konnte, übertrifft so noch die von CB 71.

Aufbau:

A. Rhythmischer Teil (I-V)

I.	II.	III.	IV.
a <sub>8</sub> + b <sub>6</sub> α <sub>1</sub> 1 β	e <sub>4</sub> + e <sub>4</sub> + f <sub>6</sub> δ ε <sub>1</sub> 2 β	k <sub>8</sub> + l <sub>7</sub>	m <sub>7</sub> + n <sub>6</sub> ι κ <sub>1</sub>
a <sub>8</sub> + b <sub>6</sub> α <sub>2</sub> γ	g <sub>4</sub> + g <sub>4</sub> + f <sub>6</sub> δ ε <sub>2</sub> ζ	1 η + 2 η 3 η + θ	m <sub>7</sub> + n <sub>6</sub> ι κ <sub>2</sub>
c <sub>8</sub> + d <sub>6</sub> α <sub>1</sub> 1 β	h <sub>4</sub> + h <sub>4</sub> + i <sub>6</sub> δ ε <sub>1</sub> 2 β	k <sub>8</sub> + l <sub>7</sub> 1 η + 2 η 3 η + θ	o <sub>7</sub> + p <sub>6</sub> ι κ <sub>1</sub>
c <sub>8</sub> + d <sub>6</sub> α <sub>2</sub> γ	g <sub>4</sub> + g <sub>4</sub> + f <sub>6</sub> δ ε <sub>2</sub> ζ		o <sub>7</sub> + p <sub>6</sub> ι κ <sub>2</sub>

<sup>1</sup> W. MEYER, Ges. Abh. I, S. 320.

B. Metrischer Teil (VI-IX)

V.				VI.	VII.	VIII.
$q_7$	$q_7$	$q_7$	$q_7$	$r_{11\sim} + s_{5\sim}$	$v_6 + w_{5\sim}$	$a_6 + b_{5\sim}$
$\lambda_1$	$\lambda_2$	$\mu_1$	$\mu_2$	$\nu$ $\xi_1$	o $\pi_1$	o $\pi_1$
						-----
						$c_6 + b_{5\sim}$
						o $\pi_2$
						-----
				$r_{11\sim} + s_{5\sim}$	$v_6 + w_{5\sim}$	$d_6 + b_{5\sim}$
				$\nu$ $\xi_2$	o $\pi_2$	o $\pi_2$
						-----
$q_7$	$q_7$	$q_7$	$q_7$	$\underbrace{t_4 + u_{7\sim}} + s_5$	$x_6 + y_{5\sim}$	$e_6 + f_{5\sim}$
$\lambda_1$	$\lambda_2$	$\mu_1$	$\mu_3$	$\nu$ $\xi_2$	o $\pi_1$	o $\pi_1$
						-----
						$g_6 + f_{5\sim}$
						o $\pi_2$
						-----
				$\underbrace{t_4 + u_7} + s_5$	$x_6 + y_{5\sim}$	$h_6 + f_{5\sim}$
				$\nu$ $\xi_2$	o $\pi_2$	o $\pi_2$

IX.

$$\underbrace{i_6 + k_{5\sim}}_{\rho} \qquad \underbrace{l_6 + k_{5\sim}}_{\sigma} \qquad \underbrace{m_6 + k_{5\sim}}_{\tau}$$