

Hue de Saint-Quentin: ein Trouvère in Besançon¹

1

Ein heterogenes Opus

Der Dichter Hue de Saint-Quentin begegnete mir vor über 25 Jahren als Autor einer Pastourelle², deren Strophenform und Melodie einem Liede des Troubadours Peirol³ nachgebildet sind. Da dieses Lied des Peirol auch noch einen lateinischen Dichter angeregt hat, welcher dieselbe Form und Melodie für einen zweistimmigen Conductus⁴ benutzte, lassen sich an dieser kleinen Gruppe von zwei Kontrafakten und ihrem Vorbild wertvolle Beobachtungen zur Melodieüberlieferung der Troubadour- und Trouvèrelieder im 12. und 13. Jahrhundert anstellen, die in meine *Trouvèrepoesie* (1977, 71ss. und 304) eingegangen sind.

Einem Hue de Saint-Quentin⁵ läßt sich außer jener Pastourelle noch ein nach dem Fall von Damiette (im September 1221) datierbares Kreuzlied über den 5. Kreuzzug (RS 1576, Linker 113.2 *Jerusalem se plaint et li päis*) zuschreiben, welches, wie Gaston Paris (1890) nachgewiesen hat, gewiß vom selben Autor stammt wie das längere satirische Gedicht mit dem Titel *La Complainte de Jérusalem contre*

¹ Für großzügige Unterstützung bin ich dem kanadischen *Conseil de recherche en sciences humaines* verpflichtet.

² RS 41, Linker 113.1 *A l'entrant du tens salvage*. Die Lieder der Trouvères werden mit ihrer Nummer nach Hans Spanke: *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes* (= RS) und nach der Autorenbibliographie von Robert White Linker: *A Bibliography of old French lyrics* (=Linker) identifiziert. Dort findet man auch die Siglen der Trouvèrehandschriften.

³ PC 366.26 *Per dan que d'amor m'aveigna*. Troubadourlieder und die Siglen der Troubadourhandschriften gebe ich nach Alfred Pillet und Henry Carstens: *Bibliographie der Troubadours* (=PC).

⁴ AH 21.166 *Vite perdit me legi*. Für das lateinische Lied benutze ich die Angabe aus AH = *Analecta hymnica*. Die Zahlen bedeuten Bandzahl und Gedichtnummer.

⁵ 'Hues de Saint-Quentin' ist die Namensform der beiden Handschriften M₁ (Paris, Nationalbibliothek, fr. 844) und T (Paris, Nationalbibliothek, fr. 12615). Spanke führt ihn als 'Hue de Saint-Quentin', ebenso Linker (aber ohne Bindestrich), wo er die Nummer 113 trägt; Serper nennt ihn im Obliquus 'Huon'. Ich schließe mich dem bibliographischen Gebrauch an und verzichte darauf, den Namen zu deklinieren.

Rome. Eine weitere Pastourelle (RS 1830 *Par desous l'ombre d'un bois*), die man ebenfalls unter dem Namen unseres Dichters findet, weil sie in der Handschrift T auf RS 41 folgt, gehört nach der Handschrift M dem Jehan de Braine.

Allerdings hatte bereits Petersen Dyggve (1942) bemerkt, daß die Pastourelle RS 41 burgundische Dialektmerkmale enthält⁶. Daß sie nicht vom selben Autor wie das pikardische Kreuzlied und die *Klage* sein konnte, war also nicht zweifelhaft, zumal Hue de Saint-Quentin seine pikardische Herkunft im Namen zu tragen schien. Aber gerade dieser Hinweis ist irreführend: Saint-Quentin ist nicht nur die Stadt an der Somme im Département Aisne, sondern auch der Name einer bedeutenden (Dienst-)Adelsfamilie in Besançon, welche reichserzbischöfliche Hofämter bekleidete und viele urkundliche Spuren hinterlassen hat. Ihre Genealogie hatte ich am Ort in ihren wichtigsten Zügen rekonstruiert, so daß ich sicher sein durfte, den Dichter der 'burgundischen' Pastourelle Hue de Saint-Quentin mit einem Vertreter dieser freigrafschaftlichen Familie identifizieren zu können (1977, 72). Anzumerken ist hier noch, daß ich damals leider nicht bemerkt habe, daß Roland Fiétier, der bereits an der Geschichte Besançons⁷ von Claude Fohlen beteiligt war, gerade zu jener Zeit die Bibliotheken und Archive nach Material für seine genealogischen Skizzen (1970) sowie für seine große stadtgeschichtliche Untersuchung (1978) durchgearbeitet haben muß. Roland Fiétier ist 1980 kurz nach dem Erscheinen seines Werkes gestorben.

2

Zuschreibungen

Die genannten heterogenen Werke des Hue de Saint-Quentin, auch die Pastourelle RS 1830 des Grafen von Braine, sind von Arié Serper (1983) neu herausgegeben worden⁸. Deborah H. Nelson (1990) hat diese Arbeit mäkelnd rezensiert, aber ebensowenig wie Serper auf die Problematik der Zuschreibung der Pastourelle und des Kreuzliedes an denselben Autor aufmerksam gemacht. Ich werde mich im folgenden auf den von mir identifizierten freigrafschaftlichen Hue de Saint-Quentin, Autor der Pastourelle RS 41, konzentrieren. Ob der pikardische Autor des Kreuzliedes und der *Klage*, der nach seinen eigenen

⁶ RS 41 (kritischer Text mit Anmerkungen) 81–84, burgundische Merkmale vgl. 83 f.

⁷ Maurice Rey und Roland Fiétier haben das dritte Buch «Le moyen âge du XII^e au XV^e siècle» verfaßt (*Histoire de Besançon*, ed. Claude Fohlen).

⁸ Die beiden Pastourelle (RS 41: S. 115–120, RS 1830: S. 121–124) bilden einen kurzen Anhang zu den umfangreich kommentierten Kreuzzugsdichtungen.

Worten in Saint-Quentin an der Somme schreibt, ebenfalls den Namen Hugo trug, ist zwar nicht gewiß, aber immerhin möglich. Das würde erklären, warum die beiden Texte in den Handschriften auf ganz natürliche Weise unter einen einzigen Namen geraten konnten. Der Pikarde bleibt also für uns bis auf weiteres auch mit seinem Namen der ansonsten unbekannte Autor der beiden Werke, die Gaston Paris ihm zugeschrieben hat.

Holger Petersen Dyggve hat die Zuschreibungen der Pastourelle RS 41 anlässlich seiner Studie über Gilles de Vieux-Maisons untersucht, denn sie trägt in der Handschrift M (fol. 81 v) die Bezeichnung *De vies maisons* (1942, 53–55). Ihr geht in M auf fol. 81 r das Kreuzlied RS 1576 voraus, dessen Rubrik mit der Miniatur des Autors herausgeschnitten worden ist. Daß es sich hier um Hue de Saint-Quentin gehandelt haben muß, geht aus dem Inhaltsverzeichnis der Handschrift hervor, wo unter diesem Namen die beiden genannten Lieder aufgeführt werden (fol. C):

<u>hues de saint quentin</u>	
+ Jherusalem se plaint.	[RS 1576]
+ A l' entrant dou tans sauu ^s .	[RS 41]

Da auf fol. 80 r und v sowie auf fol. 81 ra Lieder des Gilles de Vieux-Maisons stehen, schließt Petersen Dyggve, daß dessen Name nach der Verstümmelung des Mansukripts an den Rand von RS 41 geschrieben worden ist, denn durch die Verstümmelung fehlte nun jeder Hinweis auf Hue de Saint-Quentin als Autor. Das scheint auch die Schrift dieses Zusatzes zu bestätigen, welche, wie Petersen Dyggve anmerkt, schon von J. und L. Beck bei der Herausgabe des Faksimiles (Band 2, p. 48, Angabe nach Petersen Dyggve) als abweichend erkannt worden war. Petersen Dyggve druckt das Lied erneut ab und macht bei dieser Gelegenheit, wie erwähnt, an zwei Stellen auf burgundische Dialektformen aufmerksam, ohne jedoch die sprachliche Diskrepanz mit RS 1576 zu erwähnen (81–84).

Das Lied RS 1830, das in T auf RS 41 folgt und deswegen auch noch, zuletzt von Serper, dem Hue de Saint-Quentin zugeschrieben worden ist, steht in M etwas früher, vor den erwähnten Liedern des Gilles de Vieux-Maison, auf fol. 79 v, und zwar nur zwei Strophen, weil nach fol. 79 ein Blatt fehlt. Das Lied ist hier mit der Rubrik: *Li Quens Jehans de braine*. überschrieben. Es handelt sich um den 1239/1240 gestorbenen Grafen Jean de Braine, Bruder des Grafen von Bretagne Pierre Mauclerc und des Grafen von Dreux Robert Gasteblié. Einige wenige pikardische Anklänge⁹ bestätigen diese Zuschreibung oder

⁹ IV,4–5 „vien *cha*“; *vo sele doree*; VIII,6 *si n'ait on cure de mi*; vgl. den Text bei Bartsch (1870, 225s.).

sprechen doch wenigstens deutlich gegen den freigrafschaftlichen Hue de Saint-Quentin. Ob man diese dann als einzige jenem pikardischen Satiriker zuschreiben soll, ist mehr als fraglich, da die Gruppe der drei Lieder des Jehan de Braine in M konsistent ist, wenn er im Inhaltsverzeichnis auch irrtümlich als *Li rois jehans* erscheint¹⁰. In Handschrift T steht:

+*Jerusalem se plaint & li pais* [RS 1576, fol. 42 v, mit Rubrik: hues de saint quentin]

A l'entrant del tans salvage [RS 41, fol. 43 r, ohne Rubrik]

Par desous lombre dun bois [RS 1830, fol. 43 r(!), ohne Rubrik]

Flours ki sespant & foille ki verdoie [RS 1766, fol. 43 v, Rubrik: oudars de laceni]

Das Inhaltsverzeichnis Mi (fol. Ba) der Handschrift M bringt die drei Lieder RS 733 *Je n'os chanter trop tart ne trop souvent*, RS 1345 *Pennis d'amours, joians et corociés*, RS 1830 *Par desous l'ombre d'un bois* unter seinem Namen; bei den Texten fehlt dieser nur für das erste Lied wegen der Verstümmelung. Die Zuschreibung von RS 733 in KPX an den König von Navarra ist aus sprachlichen Gründen von Wallensköld (1925, lxxij) verworfen worden. Es besteht also kein Grund, für RS 1830 an der Zuschreibung von M an Jehan de Braine zu zweifeln.

3

Zum Text der Pastourelle RS 41¹¹

RS 41 *A l'entrant du tens salvage* ist also das einzige Lied, das wir unserem neuen Autor mit einiger Sicherheit zuschreiben können, und sein pikardischer Namensvetter muß sich mit RS 1576 und der *Klage* bescheiden. Die beiden Fassungen von RS 41 sind in den verwandten Handschriften M und T allerdings an vielen Stellen uneinig und bieten manchmal auch da Probleme, wo sie übereinstimmen. Petersen Dyggve bemerkt, daß *amiote* für *amiete* (1942, 83s.) und der Reim *droite : note* (v. 38/40) burgundisch seien. Daß solche Formen den Schreibern nicht geläufig waren, mag ein Grund dafür sein, daß sie zu normalisieren und zu bessern versuchten.

Nicht alle Ungereimtheiten gehen aber auf das Konto der Schreiber: Hue de Saint-Quentin erleichtert sich die Mühe des Dichtens – nicht unbedingt zum Schaden seines Liedchens. Eine solche Erleichterung ist natürlich schon damit gegeben, daß Hue ein bekanntes Lied des

¹⁰ Vgl. auch 'Jean de Braine' im *Dictionnaire des lettres françaises*, 753.

¹¹ Für Rat und Hilfe in diesem und dem folgenden Kapitel danke ich Elisabeth Schulze-Busacker und Max Pfister.

Peirol als Vorbild benutzt (vgl. Aston 1953, Nr. 16, 97–100). Es zeigt jene formale Perfektion, hinter die ein Troubadour am Ende des 12. Jahrhunderts nicht zurückfallen kann: drei Strophenpaare (*coblas doblas*), von denen die letzte Strophe das Lied selber als Boten anspricht, mit einem an die Dame gerichteten Geleit von 4 Versen, tadellos gereimt mit nur zwei Reimklängen pro Strophe und einer formal scharf umrissenen musikalischen Form nach dem Typ des Gennrichschen 'Laiausschnitts'¹².

A	B	A	B'	C	D	C	D'
7	4	7	4	7	5	7	5
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

Petersen Dyggve hat dagegen bereits auf die Inkonsistenz der Strophenform des Hue de Saint-Quentin hingewiesen und eine Übersicht wie die folgende gegeben (1942, 81):

I	age	ot	age	oc		ot	elle	oit	elle
				ot				ot	
II	elle	ol	ete	ot		ot	elle	ot	elle
		ot	?elle						
III	ete	ois	ete	ois		ois	ote	ois	ote
	?ote		?ote						
IV	ole	ies	ote	ies		ier	ote	ier	ote
	ote								
V	ote	ois	ie	ois		ois	oite	is	ote
			ote				ote		
VI	–	–	–	–		eaus	aire	eaus	aire

Zu den Lesarten der Handschrift T habe ich jeweils in einer zweiten Zeile die wahrscheinlichen Korrekturen eingefügt. Bei den etwas gewagteren Vorschlägen steht ein Fragezeichen.

Petersen Dyggve hält die Strophen für *singulars*, obwohl starke Reimbindungen zwischen I und II sowie zwischen III, IV und V zu beobachten sind. Besondere Zweifel wecken die Formen auf *-ete* (II,3; III, 1,3), denn diese Endung ist im Text als *-ote* vertreten wie in *amiote* (IV,3) und im Namen *Çabrote* (III,8 und IV,1). Selbst wenn man Textverderbnis und Mißverständnisse der dialektalen Formen durch spätere Schreiber voraussetzt, bleibt festzuhalten, daß die Pastourelle

¹² Vgl. Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Nr. 130; *Kommentar* 73s. (mit Abdruck von Übertragungen der beiden Kontrafakta); *Prolegomena*, 55s. Der Begriff 'Laiausschnitt' bei Gennrich, *Grundriß*, 199ss. Obwohl der 'Laiausschnitt' als allgemeiner Formtyp nicht zu halten ist, lassen sich doch gerade in diesem Falle ungleichversigige Stollen und Abgesänge, die noch dazu je einen Block bilden, zerlegte Langverse aus 11 (7+4) und 12 (7+5) Silben und melodische Endendifferenzierung in den Melodieverse 4 und 8 mit der Laitechnik in Verbindung bringen, die dem Tanzlied nahesteht (vgl. Ranawake 1976, 93s.).

amateurhaft gereimt ist. Von Reimkorrekturen im Text sehe ich darum ab.

Die *coblas doblas* seines Vorbilds (I, II: *-eigna, -ai*; III, IV: *-ia, atz*; V, VI, VII: *-atge, -es*) hat Hue de Saint-Quentin wohl beim Dichten im Ohr gehabt, aber nicht systematisch imitiert. Sein erstes Reimwort *saluage* (I,1) kann er aus der sechsten Strophe von Peirol haben. Der Sänger will natürlich von der freundlichen Jahreszeit sprechen, wenn der Winter vergeht und die Vögel singen: das Adjektiv *saluage* ist in diesem Zusammenhang ungewöhnlich; es paßt besser zu den Vögeln im dritten Vers, die man dann etymologisch als „Waldvögelein“ verstehen könnte (vgl. RS 40 *La douce vois du rossignol salvage* des Chastelain de Couci). Petersen Dyggve traut dem Dichter wohl zu Recht die Wiederholung des Reimwortes nicht zu und konjiziert *volage* für die Vögel, die dann also frivol mit gutem Beispiel vorangehen würden. Dieses Wort hat für sich die Tatsache, daß es auch in Strophe V,3 bei Peirol steht.

Petersen Dyggve stellt ferner zu Recht fest, daß Vers V,7 eine Weise darstellt. Ich glaube nicht, daß man eine Reimbesserung suchen sollte, denn die gewählte Formel erinnert stark an einen Refrain. Wenn es sich auch nicht um einen solchen handelt, mag eine Formel dieser Art dem Dichter doch vollkommen genügt haben. Auch das Geleit VI,1–4 ist eine Pseudoforn, da es keineswegs die Reime der letzten Strophe aufnimmt und auch in seinem Inhalt den Schluß des Abenteuers und nicht einen Kommentar zum Lied oder eben ein wirkliches Geleit ausspricht.

Im Vergleich zu seinem Vorbild erlaubt sich Hue de Saint-Quentin zweimal einen zusätzlichen Reimklang, einmal einen weiblichen (I: *a' -age + c' -elle*) und einmal einen männlichen (IV: *b -ies + c -ier*).

Wenn in II *corne(i)lle* richtig sein sollte und *blanchete* die korrigierende Erfindung eines Schreibers, dann wäre die Strophe nach dem Reimsystem des Peirol korrekt. *blanchete* paßt sowieso nicht besonders gut: Schöne Mädchen haben keine weißen Haare, sondern blonde oder goldene¹³, und da der Widerschein der Sonne hier be-

¹³ *Blanc* ist die Körper- und Gesichtsfarbe, allerdings durch Kolorierung (*vermeil*) belebt. Nur das Pferd der Camille im Eneas-Roman scheint sich weißer Stirnhaare zu erfreuen (4050). Die Porträts der Schönheitengalerie der altfranzösischen Literatur im 12. und 13. Jahrhundert haben eine Haarfarbe, die *sor, blond, luisant, doré* genannt wird, so bei Enide (425), Soredamors (770ss.), Fenyce (2720), Laudine (1467), Blancheflor (1805ss.), Nicolette (V,4 und öfter) sowie den Kunstfiguren Oiseuse (525), Deduiz (807), Leece (831ss.), Beauté (992ss.) und Franchise (1191ss.) im Rosenroman. Fenyce und Cligés strahlen vor Schönheit wie die Sonne *clers et molt vermauz* (2720) und Oiseuse hat Haare *blons come bacins* (525): man muß sich also wohl eher den Farbton des „roten“ Goldes vorstellen.

schrieben wird, wäre auch *vermeille* nicht auszuschließen. Ebenso wäre III nach Peirols Vorbild korrekt, wenn *-ete* eigentlich *-ote* lauten sollte; Strophe V wäre korrekt, wenn *foillie* zu *foillote* korrigiert werden muß – und man bei *amis* aus den bereits genannten Gründen des Refrainanklangs ein Auge zudrückt. So sehen die Strophen des Hue wie *coblas doblas + coblas ternas* aus. Ich halte diese Rekonstruktion für wahrscheinlich.

Die Verbformen *s'esclot* (M) oder *s'enclot* (T) in Vers 2 sind mindestens in ihrer Wurzel (← lat. *claudit*) durch andere Reimwörter gesichert, wenn es mit der Bedeutung auch etwas zu hapern scheint. Petersen Dyggve versteht einfach «*esclore*, v.réfl. *disparaître*», was zwar gut paßt, aber nicht leicht mit *esclore* = „auf-schließen“, „sprießen“, „schlüpfen“ (M) / *enclore* = „ein-schließen“ (T) zu vereinbaren ist. Vielleicht stellte sich der Dichter vor, daß der Winter sich einschließt und die Welt nicht mehr belästigt – Reimzwang beflügelt ja die dichterische Vorstellungskraft. Bei *s'esclore* = „aufbrechen“ könnte man sich den Winter wie eine Eierschale denken, in der die Welt bis zum Frühling gefangen bleibt.

Aber auch grammatisch stellt unser Autor gewisse Anforderungen an die Gutwilligkeit seiner Hörer, wenn er die poetische Lizenz als legalisierte Nachlässigkeit nutzt: *chantent et iot* (I,4) bindet Plural und Singular, aber nur der Plural ist berechtigt, wie Petersen Dyggve bemerkt (auslautendes *-c* bei *ioc* T ist als *-t* zu lesen, vgl. *cwic* II,7; die Stellung im Reim bestätigt die Lautung *-ot*). Die Imperfektformen: *gardot* I,7; *reflambiot* II,4; *flambiot* II,5 reimen zu diesem *iot* ← lat. *gaudit* (I,4); ebenso *-clot* ← lat. *claudit* (I,2); *ot* ← lat. *habuit* (II,7); *soubre-cot* ← germ. **kotta* (II,2). Was diese letzte Form betrifft, so nehme ich mit Petersen Dyggve an, daß der Schreiber von T sie zu *soubre col* verbessern wollte, was dann in M noch weiter sprachlich korrigiert als *soubre lou col* erscheint, aber in Wirklichkeit das als *sourcot* bekannte Kleidungsstück darstellt.

Die Formen *trelle* (I,6 MT und V,3 T), *broustelle*¹⁴ (I,8 MT), *cornelle* (II,1 T [M: *corneille*]), *sorelle* (II,6 T [M: *soreille*]), *parelle* (II,8 T [M: *pareille*]) müssen vielleicht nicht zu *-elle* korrigiert werden, wie das der Schreiber von M mindestens versucht, wenn auch nicht ganz durchführt. Ob sie dialektal sind, sei dahingestellt. *cornelle* (II,1) weckt Zweifel an der Richtigkeit des Reims (: *blanchete*). Ob aber Petersen Dyggve mit seiner Konjektur *corneillete* das Richtige trifft, bleibt fraglich. Mir scheint umgekehrt *blanchete* korrekturbedürftig (vgl. n. 13). Da in M nach *bele* (I,7) ein Reimpunkt steht, ist wohl anzunehmen, daß der Schreiber oder einer seiner Vorgänger hier ei-

¹⁴ Für *brousteller* weist FEW 15/1, 314b unsere Stelle nach, mit der von Petersen Dyggve gegebenen Erläuterung 'brouter'.

nen Reim zu *trelle* (I,6) und *broustelle* (I,8) vermutet hat – ein weiterer Grund, die Schreibung *-eille* in M für sekundär zu halten.

Cabriaus (T, *cabriauz* M), *cabrois* (III,7), *cabreaus* (VI,3) und natürlich auch *Cabrote* (III,8 und IV,1) zeigen das unfranzösische k- vor a, das man (außer in den pikardischen Dialekten) im Okzitanischen findet. In den von prov. *cabra* abgeleiteten Formen ist diese Lautung früh ins Französische entlehnt worden (vgl. FEW 2, 296b). Natürlich wählt der Dichter diese Wörter wegen ihrer 'pastoralen' Konnotationen und pocht geradezu plump auf den sprechenden Namen:

pour itant que gart cabrois
m'apele on Cabrote.
III,7–8

Es handelt sich also nicht um dialektalen Gebrauch, wie Petersen Dyggve (S. 83) vermutet, sondern um literarischen.

Die Form *sorelle* (II,6; M: *soreille*) zum Infinitiv *soleiller*, *soreiller* erklärt Petersen Dyggve als „dorer“, „colorer“ mit Hinweis auf Godefroy, wo unsere Stelle für die Bedeutung „éclairer“ zitiert wird (allerdings mit der alten Zuschreibung von Bartsch an Gilles de Vieux-Maisons). Das *Altfranzösische Wörterbuch* von Tobler und Lommatzsch (9, 795s.) gibt für die Bedeutung „trans. erhellen“ nur unsere Stelle, auf die sich wohl auch die Datierung 1210 im FEW 12,28a beziehen dürfte.

Im Vers III,6 *Di le moi u note* hat auch T diesen Wortlaut und nicht *a note*, wie Bartsch (und nach ihm Petersen Dyggve) vermerkt. *note* ist also Verb („sag oder sing mir deinen Namen“, nicht „sag ihn mir mit Melodie“).

Das reimlose *fole* (IV,1) würde Petersen Dyggve gern durch *sote* ersetzen. Daß alle weiblichen Reime von Strophe IV und V (vielleicht sogar auch noch von Strophe III) auf *-ote* ausgehen sollen, ist nicht zweifelhaft; demselben poetischen Zweck dient auch der Vorschlag Petersen Dyggves, *foillie* (V,3 – das als 3.Sg. ja auch nicht von dem geläufigen *foillir* abgeleitet werden kann) durch *foillote* („begrünt sich“, „treibt Blätter“) zu ersetzen.

Die Form *amiote* (IV,3) soll offensichtlich mit *cote* (IV,6; ← germ. *kotta) und mit *Cabrote* (III,8) reimen. FEW 24, 448a bezieht sich mit der Angabe *abourg*. „petite amie“, „maîtresse“ direkt auf Petersen Dyggves Kommentar (1942, 83f.) zu unserer Stelle. Godefroy hat außer diesem („petite amie, particulièrement dans le sens d'amante“) noch einen späten Beleg aus dem (pikardischen) *Pastoralet*¹⁵, Vers

¹⁵ Entstanden 1422/1425, vgl. Joël Blanchard. Dieses kleine historische Epos im Hirtengewand scheint dem Klang *-ote* in ganz anderer sprachlicher Umwelt ebenfalls pastorale Konnotationen zuzutrauen:

... *Maret, la touse mignote.*

465: *De gaignier la belle chainture / Pour en s'amiote doër*. Da das Verb *note* vorher (III,6) und das gleichlautende Substantiv *note* nachher (V,8) erscheinen, ist Petersen Dyggves Konjekture *rote* für *note* (IV,8) vollauf zuzustimmen. In der Tat sind „Harfe und Rotte“ gemeinsam geradezu redensartlich, und es ist erstaunlich, daß die Handschriften hier banalisiert haben. Marie de France schließt den Lai *Guigemar* (in der Ausgabe von Rychner):

*De cest cunte k'oï avez
Fu Guigemar li lais trovez,
Que hum fait en harpe e en rote;
Bone en est a oïr la note. 883–886*

Chrétien de Troyes scheint das Wort im *Erec* dreimal benutzt zu haben, einmal bei der Hochzeit von Erec und Enide (Ausgabe Foerster, Vers 2043s.):

*Li uns sifle, li autre note,
Cil sert de harpe, cil de rote ...*

dann nach dem Sieg über Mabonagrain in der Freudenhof-Szene (Ausgabe Foerster, Vers 6382):

*Rotes, harpes, vièles sonent ...*¹⁶

und am Schluß beim Porträt der ‚Musik‘ auf Erecs Gewand (Ausgabe Roques, Vers 6711, zitiert nach der Ausgabe Foerster, Vers 6773):

De harpe, de rote et vièle.

In der Strophe V ist von besonderem Interesse das Vorkommen des Reimworts *droite* (V,6), das also sowohl zu den Formen des Suffixes *-itta* → *-ote* (*Cabrote*, *amiote*) als auch zu den Lautungen auf *-ote*

*Tristifer mie ne s'assote
De seule amie ...* (389 s.)

Über Venus heißt es:

*Elle fait mariages rompre
Et les pucelotes corrompre* (1089 s.).

Reime auf *-ote* gibt es noch einige: *cote* : *escarbote* (3698 s.), *note* [sbst.] : *note* [vb.] (6941 s.) *mignotes* : *notes* (5027 s.), mit ursprünglichem *-o*. Die Endung *-itta* hat durchweg die form *-ete*. Vgl. auch n. 16.

¹⁶ In beiden Fällen ist die *rote* allerdings kurioserweise in der sogenannten „Copie de Guiot“ (B. N. fr. 794), welche der Ausgabe von Mario Roques zugrunde liegt, weggredigiert worden, vgl. die entsprechenden Verse:

*li uns sifle, li autres chante
cil flaiüte, cil chalemele ...* 1990 s.
Harpes, vieles, i resonent ... 6330

Im *Altfranzösischen Wörterbuch* von Tobler und Lommatzsch (Band VIII, 1971, 1503–1505) findet man diese und weitere Belege. Erwähnt sei noch *notoie* : *rotoie* (5821 s.) im *Pastoralet*, vgl. n. 15.

anderer Herkunft stimmt (*note*, *rote, *cote*, *riote* vielleicht auch *sote und *foillote) und ohne Zweifel als *drote* zu lesen ist.

Bei den folgenden Formen ist überall die erste Person Sg. zu verstehen: *n'oi* (V,1: Petersen Dyggves Konjektur *n'oi je* ist nicht erforderlich), *fu* (V,2), *ai(t) fait* (V,5: Bartsch hatte schon *ait* zu *ai* korrigiert), *lieue* (V. 6). Erst in Vers 7 ist wieder das Mädchen Subjekt.

Le gu (V,5) ist zweifelsfrei als „jeu“ zu verstehen. Godefroy (4, 277a zum Lemma GIEU) zitiert unter den zahlreichen orthographischen Varianten auch diese. Zur Bedeutung heißt es: «s'employait souvent pour désigner l'acte amoureux», mit unserer Stelle als Beleg.

Die Formulierung *Puis la lieue droite* bedeutet „ich richte sie auf“, „helfe ihr auf die Füße“. Eine Parallele bietet das unzweideutige *Quant l'oi despucelee / si s'est en piez levee* des etwas weniger galanten Dichters der Pastourelle RS 599.

4

Zur Mundart

Was an der Pastourelle RS 41 A *l'entrant du tens salvage* des Hue de Saint-Quentin sofort ins Ohr fällt, sind die zahlreichen Reime auf *-ote*, die in den beiden ersten Strophen noch dazu im Wechsel mit dem männlichen Reim gleichen Vokalklangs *-ot* stehen. Man kann sie in zwei Gruppen einteilen, eine erste, die lautlich auf Formen mit einem *o* zurückzuführen ist (*note* III,6; *sote IV,1; *cote* IV,6; *rote IV,8; *riote* V,1), das sich auch als französisches *o* erhalten hat, und eine zweite Gruppe, die auf das lateinische Suffix *-itta* zurückgeht, dem französischen femininen Suffix *-ette* entspricht und Diminutiv-Funktion besitzt (*Cabrote* III,8 und IV,1; *amiote* IV,3). Zu dieser letzten Gruppe kann man auch noch das Verb *foillote (V,3) rechnen, wenn es so richtig konjiziert ist; ebenso würden in diese Gruppe noch jene Wörter gehören, die im Text das Suffix *-ete* haben und möglicherweise ursprünglich genau wie die anderen die typische dialektale Form gehabt haben könnten (*tousete* III,1; *bergerete* III,3). Ein besonderer Fall ist das Reimwort *droite* (V,6): es geht auf lat. *direct-a* zurück und hat also ein aus *-ect-* hervorgegangenes *i*. Es reimt aber in seiner Strophe mit *riote* (V,1) und *note* (V,8), so daß an seiner hier gemeinten Lautung als *drote* kein Zweifel besteht.

Daß es sich bei diesen lautlichen Eigenschaften des Textes um Dialekteigenheiten jener Gegend handelt, aus der unser Autor stammt, also Besançon und seine nähere Umgebung im frühen 13. Jahrhundert, erscheint plausibel.

Die heutige geographische Verteilung der aus der lateinischen Diminutivendung *-ittus*, *-itta* hervorgegangenen Formen ist von Bengt Haselrot untersucht worden: seine Karte zeigt unsere Gegend eindeutig

im Bereich der Geltung von *-ote*. Hasselrot hat auch gezeigt, daß dieses *o* als das letzte Stadium eines Wandels $i \rightarrow e \rightarrow a \rightarrow o$ zu betrachten ist (52). Dasselbe *o* ist nun aber auch Ergebnis eines anderen Wandels, nämlich der Diphthongierung des freien $e \rightarrow ei \rightarrow oi \rightarrow o$, dessen Maximalverbreitung mit der Karte 1 (92) von M. Pfister (in W. Kleiber und M. Pfister 1992) dokumentiert wird und den Raum von Besançon umfaßt. Zu den Diphthongen *ei* aus dem freien langen *e* kommen jene hinzu, die bereits ein palatales Element besaßen, in Pfisters Reihe fr. *froid, moi, poire, pois, toit, trois* also die beiden Beispiele *froid* ← *frigidum* und *toit* ← *tectum*. Diesen beiden letzteren ließe sich also unser *drote* ← *directa* anschließen. Die Tatsache, daß unser Text dieses heterogene *o* mit ursprünglichem *o* reimt, würde also zu dieser dialektgeographischen Beschreibung stimmen. Stimmt aber auch die chronologische Abfolge dieser Lauterscheinungen mit dem Zeugnis des Hue de Saint-Quentin überein?

Anthonij Dees (1980 und 1987) hat in zwei großen wissenschaftlichen Unternehmungen in jüngerer Zeit die Basis für eine dialektgeographische Erforschung der Schreibdialekte sowohl der Urkunden als auch literarischer Texte gelegt und sich vehement für den methodologischen Wert der von ihm so benannten „primären Quellen“ ausgesprochen (1987, XIII s.). Da die Freigrafschaft im Mittelalter nicht zu jenen Regionen gehört, die eine reiche Literatur hervorgebracht haben, gründen sich seine Statistiken für diese Landschaft auf nur fünf sehr heterogene Texte (vgl. Dees 1987, 531), die üblicherweise als Kronzeugen für 'das Burgundische' benutzt worden sind. Leider gehört das auffällige Dialektmerkmal unserer Pastourelle, die *-ote* – Endung, weder in den Urkunden noch in den Texten zu den von ihm statistisch dokumentierten Lauterscheinungen.

Colette Dondaine, Verfasserin des *Atlas linguistique de Franche-Comté*, steht den schriftlichen Quellen der Urkunden und literarischen Zeugnisse zwar sehr mißtrauisch gegenüber (Dondaine 1972, 14 s.), hat aber in ihrer Studie der Phonetik der freigrafschaftlichen Dialekte historische Zeugnisse regelmäßig mit einbezogen und viele diachronische Fragen auf diese Weise zu lösen versucht. Ich finde unter den wenigen Beispielen, die sie für jede Lauterscheinung gibt, einige Hinweise, doch nicht genug, um meine besondere Frage nach der Lokalisierung der Diminutiv-Endung *-ote* beantworten zu können. Ich greife deswegen auf die Vorarbeiten von E. Philippon zurück, der in drei Aufsätzen der Romania (1910, 1912 und 1914) die burgundischen Dialekte auf der Basis von genau lokalisierten und datierten Originalurkunden untersucht hat. Der dritte 1914 erschienene Aufsatz ist der Freigrafschaft gewidmet.

Er behandelt im § 21 (538ss.) die Entwicklung des geschlossenen *e* (← lat. *e, oe, i*). Philippon findet für den Fall der Endung *-itta*, die als

Voraussetzung des französischen *-ette* und unseres *-ote* zu gelten hat, die Diphthonge *ei*, *ai*, *oi*, z.B. in den Wörtern *leitres*, *laitres*, *loitres* (539). Die häufigen Fälle ohne Diphthong finden sich als *letres*, *latres*, *lotres* (auch *lautres* geschrieben). Wörter mit der Diminutiv-Endung *-itta* → *-ete*, *-ate*, *-ote* gibt er allerdings keine an, was natürlich nicht heißt, daß es keine gegeben habe. Nur die männliche Form *-itto* → *-et*, *-at*, *-ot* kann er in einem Lexem wie *bichet*, *bichat*, *bichot* (ein Getreidemaß, zu vlt. *bicarium*, das auch *Becher* zugrundeliegt) nachweisen. Für die weibliche Form, die uns hier besonders interessiert, hat er immerhin die Personennamen *Guiote* (in einer Urkunde von 1284) und *Mariote* (1295) neben Formen auf *-ate* und *-ete*.

Colette Dondaine hat dem Suffix *-ITTA* ebenfalls Beachtung geschenkt (1972, 293 ss. und 301 ss.). Über das gedeckte geschlossene *e*, das im Französischen *è* geworden ist, dokumentiert sie den Übergang zu *a* und zu *o* in den heutigen Dialekten, z.B. im Wort *dette* (Schulden), das auch als *[dat]* und *[dot]* erscheint. Ihre Karte von *miette* zeigt die Form mit *o* ganz zentral in dem um Besançon herum liegenden Gebiet; auch in Ortsnamen ist die Entwicklung bis *-ot(t)e* häufig festzustellen. Auf Grund von Urkunden nimmt C. Dondaine allerdings an, daß diese Entwicklung erst sehr spät, teilweise wohl erst im 15. Jahrhundert vollzogen worden sei (die Stadtviertel von Besançon *Velotte* und *Viotte* erscheinen noch 1426 als *Velate* (1471 aber auch modernisiert als *Villette*) und 1505 als *Viatte*. Formen mit *a* findet man auch in freigrafschaftlichen frühen Dokumenten häufig, z.B. in den genannten Urkunden bei Philipon oder in den französischen Urkunden des Urkundenbuchs¹⁷ des Erzbistums Besançon, in welchem auch die wichtigsten Zeugnisse über die Familie Saint-Quentin erhalten sind (*matre* = *mettre* 1257, p. 81; *promat* = *promet* 1260, p. 116). Hasselrot hat dieses Problem berührt, um die Abfolge der von ihm behaupteten Reihe *e* → *a* → *o* zu belegen: Urkunden und literarische Texte der Freigrafschaft kennen aber fast ausschließlich das Stadium *-at(te)*. Damit wird gewiß die Richtigkeit der behaupteten Entwicklung gestützt, die Geltung der Lautung *-ot(te)* aber auch für eine spätere Zeit als den Anfang des 13. Jahrhunderts reserviert. Die Belege der Lautung auf *a* sind zudem besonders glaubwürdig in ihrer Zeit, wenn man Hasselrots Überlegung folgt (1957, 51): «une graphie *-atte* donne presque à coup sûr une image exacte de la réalité phonétique».

¹⁷ Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 716. Es handelt sich um die Handschrift, welche am Schluß als Nachträge die *sotte chanson* „ohne Struktur“ RS 1475a und das Inhaltsverzeichnis eines verlorenen Motettenkodex enthält; vgl. Friedrich Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, vgl. auch Linker 42.

Der männliche Reim *-ot* in den ersten beiden Strophen scheint von Hue de Saint-Quentin geradezu als Verweis auf diesen weiblichen der Strophen III bis V gewählt worden zu sein. Die Imperfekte *chantot* I,5; *gardot* I,7; *flambiot* (II,4 und II,5) sind vielleicht auch dialektal zu verstehen. Sie stehen ebenfalls nicht nur im Zusammenklang untereinander, sondern auch mit Formen ganz anderer Herkunft: *s'enclot* (I,2) ← *-claudit*; *iot* (I,4) ← *gaudit*; *soubrecot* (II,2) ← **kotta*; *ot* (II,7) ← *habuit*. Diese Reime zeigen, daß es sich bei den Imperfekten tatsächlich um die *ot*-Lautung handelt. Als Imperfektendung wäre sie eine Reduktion der verallgemeinerten Imperfektendung *-eit* → *-oit*. Für eine Reduktion von *oi* zu *o* hat Philipon Beispiele für vergleichbare Fälle des freien langen *e* wie **sapere* → *savor*, *habere* → *avor* (p. 541). Imperfektendungen ohne *i* weist er reichlich nach für die 1. Person des Singular *havoe*, *tenoe*, *davoe* und die 3. Person des Plural *voloent*; die 3. Person des Singular findet sich in einem einsamen Beispiel *pouot* aus einer Urkunde von 1295. Für den Wechsel von Formen mit oder ohne *i*-Element in der 3. Person des Imperfekts der Verben auf *-er* gibt A. Dees (1987) eine Karte (Nr. 442), aus der hervorgeht, daß die Formen ohne *i*-Element in den literarischen Texten des ganzen östlichen Sprachgebiets fehlen, auch im Herzogtum Burgund, aber in der Freigrafschaft mit 20% vertreten sind¹⁸. Es ist nicht meine Absicht, aus dem Vorkommen der Imperfekte auf *-ot* ein Argument für die Lokalisierung abzuleiten. Dazu ist diese Erscheinung zu wenig greifbar¹⁹. Daß aber Hue de Saint-Quentin seiner ganzen Pastourelle mit diesem Reimklang *-ot*, *-ote* eine charakteristische Atmosphäre verleiht, ist gewiß. Unsere *amiote Cabrote* wäre also im Vergleich zu den bisher herangezogenen Zeugnissen für diese Lautung ein sehr frühes Beispiel. Für das benachbarte herzogliche Burgund wird eine Vertretung der *-itta*-Endung durch *-ot(t)e* übrigens früher angenommen (Dondaine 1972, 303s. und Philipon 1912, 582).

Die Hauptschwierigkeit der Mundartbestimmung des auffälligsten Elements unserer Pastourelle ist also eine chronologische: Daß solche Töne nach Besançon gehören, läßt sich nachweisen, aber anscheinend nicht für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Allerdings dürfen wir hierin auch nicht nur den Niederschlag der Mundart ihres Autors sehen, wie ich bis jetzt stillschweigend angenommen habe. Wenn man bedenkt, daß in anderen Liedern von Dichtern burgundischer Herkunft wie Guiot de Dijon²⁰ im 13. Jahrhundert

¹⁸ D. h. also in einem von fünf Texten, vgl. p. 11.

¹⁹ Philipon scheint in den drei burgundischen Regionen, die er untersucht hat, so gut wie ausschließlich Formen auf *-oit* gefunden zu haben (vgl. 1912, 591).

²⁰ Vgl. die Ausgabe von Élisabeth Nissen. Daß *touse* im FEW (13, 2, 32b) nur für Guiot gebucht wird, ist für die Lokalisierung dieses Wortes ohne Relevanz, denn es ist neben dem doppelt so häufigen *touse* ein typisches Pastourel-

kaum noch Dialektmerkmale zu finden sind, muß man die Wahl der *-ote*-Reime ebenso wie die Imperfekte auf *-ot* wohl als Absicht verstehen: Sie sind nicht in erster Linie unkontrollierter Ausdruck des natürlichen Sprachgebrauchs unseres Dichters, sondern ein ironisches Zeichen der literarischen Ländlichkeit des Themas. Der männliche Reim auf *-ot* ist seinerseits gewiß kein typisches, parodierfähiges Dialektmerkmal. Seine stilistische Wirkung dürfte weniger daher rühren, daß er selbst dialektal markiert wäre, als daß er die in viel höherem Maße dialektale Form des gleichen weiblichen Reimklangs auf *-ote* vorausnimmt und damit den poetischen Charakter der Parodie verstärkt. Vielleicht hat es ja schon so früh diese Endungen im täglichen Umgang in Besançon gegeben, aber es ist auch möglich, daß der Dichter sie als typisch ländliche Signale einsetzt und damit also den dörflichen Gebrauch der Umgebung Besançons signalisieren will. Ich möchte annehmen, daß die in Urkunden und literarischen Texten nur vereinzelt und verhältnismäßig spät auftretenden Formen auf *-ote* im ländlichen Dialekt bereits zur Zeit unseres Gedichts herrschten. Wenn es allerdings stimmte, daß die Endung auf *-ote* im Raume von Besançon im frühen 13. Jahrhundert noch gar nicht existierte oder allenfalls *-ate* lautete, dann müßte man auch noch erwägen, ob der freigrafenschaftliche Dichter mit dieser Redeweise der Cabrote nicht die des benachbarten Herzogtums persiflieren wollte. Mir scheint diese Alternative wenig wahrscheinlich. Die parodistische Wirkung, welche die Reime unzweifelhaft haben sollen, würde sich leichter und natürlicher einstellen, wenn man sich die Cabrote auf einer Wiese, sagen wir in Velotte, vorstellt und unserem Zeugnis entnimmt, daß sie im frühen 13. Jahrhundert dort schon so redete. Jedenfalls fasse ich die Endung auf *-ote* als eine Art folkloristisches Signal auf. Der Dialektgebrauch in diesem literarischen Dokument ist also positiv motiviert, während in den meisten schriftlichen Dokumenten des 13. und 14. Jahrhunderts immer die Möglichkeit besteht, daß sie überregionalen Forderungen zu entsprechen versuchen, besonders dialektal markierte Elemente vermeiden oder, soweit es sich um Abschriften handelt, nicht im originalen Zustand bewahren. Beim satirisch-ironischen Gebrauch wie hier ist eher das Gegenteil möglich: es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß ein Dichter in parodistischer Absicht übertreibt und auch Formen benutzt, die weniger geläufig oder nicht ganz zutreffend sind – die erheiternde Wirkung wird ja dadurch nicht beeinträchtigt, sondern eher noch erhöht²¹.

lenwort, in Bartschs Sammlung mehr als ein dutzendmal belegt. Es reimt hier auf eine Reihe anderer Wörter auf *-ete*, u. a. auch *amiète* (RS 968, Strophe II, Verse 3 und 9).

²¹ Es kann sich also um eine besondere Art von literarisch begründetem 'dialektalen Polymorphismus' handeln, für den man aber immer doch mindestens

In den Jahrhunderten nach dem Zeitalter des Hue de Saint-Quentin ist der Sprachgebrauch seines Gedichts, jedenfalls was die Suffixe auf *-ote* betrifft, allgemein geworden. Philipon vermerkt (1914, 542) dies ebenfalls, und die Dialektaufnahmen von C. Dondaine belegen es noch für die jüngste Vergangenheit.

Bei der Ersetzung der Dialekte durch eine französische Gemeinsprache, besonders seit dem 18. Jahrhundert, sind darum alle Wörter auf *-ot(t)e* durch ihre Dubletten auf *-ette* ersetzt worden, und im regionalen Umgang blieben nur jene erhalten, die durch eine regional begrenzte Sache gestützt waren. Solche findet man in den neueren Wörterbüchern des freigrafschaftlichen Regionaldialekts, z. B. in den *Trésors des parlers comtois*, liebevoll gesammelt: Speisen (*trempotte*, *poirotte*, *cancoillotte*), Gegenstände (*moulotte*, *échilotte*), Pflanzen (*campenotte*, *fainosotte*) und dergleichen. In dieser Sprach-Nische²² sind auch Neubildungen möglich und geläufig. Die historische Toponymie und der neue Regionalismus sorgen dafür, daß einem dieses Mundartsignal in Besançon auf Schritt und Tritt begegnet, sobald man die verschönerte Stadt, z. B. durch die *Porte Rivotte*, betreten hat, obwohl oder vielleicht gerade weil Colette Dondaine (1973, 376) die letzte «patoisante» hat sterben lassen, ohne sie zu befragen ...

Wenn wir der Pastourelle des Hue de Saint-Quentin eine gewisse literarische Qualität zugestehen wollen, dann ist sie wohl im lockeren Erzählton, im pittoresken Gebrauch von Dialektelelementen sowie in der zwar oft schiefen, aber trotzdem ironisch wirkenden Benutzung von Topoi der Pastourellengattung zu finden: die gereimte *racontotte* eines Gelegenheitsdichters. Die Silbenzahl seiner (in der Melodie von Peirol gesungenen!) Verse beachtet er streng, aber im Aufbau von Strophengruppen und in der Reimordnung innerhalb jeder Strophe läßt er eine sonst kaum zu beobachtende souveräne Nonchalance walten, und auch mit dem Pseudo-Refrain und dem Geleit verfährt er sorglos. Seine Pastourelle hat auch kein einziges dramatisches Element, sondern gefällt sich in ihrer Unkompliziertheit, wobei der Rit-

eine rein dialektale Grundlage voraussetzen muß. Polymorphismus auf Grund der Interferenz verschiedener Dialekte hat Kawaguchi (1994, 420) für die Resultate der Entwicklung von lat. *-ITTA* für Champagne und Brie geltend gemacht. Obwohl es sich bei den dialektal getönten Formen unseres Stücks um ein literarisches Phänomen handelt, sagt es freilich nur *ex negativo* etwas zum Problem einer ostfranzösischen «*scripta littéraire*» im Sinne von Max Pfister aus (1993): Das *-ote*-Suffix des Hue de Saint-Quentin gehört jedenfalls gerade, weil es parodiert, nicht zu einer literarischen *Scripta* der Freigrafschaft am Anfang des 13. Jahrhunderts.

²² Yuji Kawaguchi macht für die von ihm untersuchte Region (Champagne, Brie) eine durchaus vergleichbare Beobachtung (1994, 414).

ter, die Cabrote und die Hörer gleicherweise auf ihre Kosten kommen sollen.

5

Zur Datierung des Vorbilds PC 366.26 und seiner Kontrafakta

Daß die Pastourelle des Hue de Saint-Quentin ein Kontrafakt eines Liedes von Peirol ist, habe ich eingangs vermerkt. Könnte man also PC 366.26 *Per dan que d'amor m'aveigna* innerhalb der Schaffenszeit von Peirol näher datieren, so würde sich ein *terminus a quo* für die Pastourelle ergeben. Leider sind wir dazu aber auf sehr unsichere Hypothesen angewiesen. S. C. Aston ordnet die Lieder Peirols, der etwa seit 1185 und bis nach dem fünften Kreuzzug 1221 gedichtet hat, nach thematischen Gesichtspunkten, die aber auch den chronologischen Ablauf des Lebens von Peirol widerspiegeln sollen. An Chronologien auf der Basis von rekonstruierten 'Liebesromanen' mittelalterlicher Dichter glaubt zwar niemand mehr, aber die Versuchung ist groß, eine als Nummernfolge konkretisierte Ordnung von Gedichten, wie Aston sie nach vorsichtigen Vermutungen darbietet, für chronologisch zu halten. Das hier interessierende Lied würde danach nicht zu den frühesten des Dichters zählen; es wird von Aston etwa zwischen 1194 und 1202 angesetzt (1953, 12ss.).

Mit dieser Datierung steht ein zweites Kontrafakt zwar nicht ausdrücklich im Widerspruch, aber doch in einer gewissen Spannung: AH 21.166 *Vite perditte me legi* ist im 7. Faszikel der Handschrift Pluteo 29,1 der Laurentiana (F) nur mit der ersten Strophe und einer zweistimmigen Melodie überliefert; alle neun Strophen stehen in der Münchner Handschrift (Cod. mon. lat. 4660) der *Carmina burana* (CB 31). Die letztere wird nicht vor 1220 angesetzt, aber ein *terminus ad quem* ist sehr schwer zu bestimmen: «vor 1250, vielleicht sogar vor 1230» (Bernt 1991, 841). Der siebte Faszikel der Handschrift F scheint unter den datierbaren Texten keine zu enthalten, die über 1209 hinausreichen (vgl. Chailley 1959, 53 n. 1). Solche vagen Anhaltspunkte widersprechen nicht dem Vorschlag Astons, Peirols Lied gegen 1200 anzusetzen. Diese Hypothese ist aber nur schwer damit zu vereinbaren, daß jenes anonym überlieferte lateinische Lied AH 21.166 = CB 31 von Otto Schumann (Hilka/Schumann 1961, II, 49) mit großer Wahrscheinlichkeit dem Peter von Blois (etwa 1135 bis gegen 1212) zugeschrieben worden ist, eine Ansicht, die Peter Dronke nach sorgfältiger Überprüfung und auf der Basis von Vergleichen mit den Briefen dieses Autors übernommen hat. Schumann wollte das Stück nach 1170 datieren, eine Zeit, die für Peirol ausgeschlossen werden muß. Lipphardt (1962, 102) setzt es um 1180 an. Weder Gennrich

(1956, Nr. XV) noch Husmann (1953, 17) noch Spanke (1936, 96 und 149) erwägen, daß Peirol die Melodie aus dem Conductus entlehnt haben könnte, sie erwähnen allerdings auch nicht seinen wahrscheinlichen Autor. Lipphardt (1962, 107) zieht diese Konsequenz aus seinen chronologischen Daten und interpretiert dann auch den Conductus als metrisch-musikalische und besonders auch als rhythmische Grundlage für die beiden anderen Lieder. Mir scheint die Priorität des Conductus aus ebendenselben Gründen nicht zutreffend (vgl. 21 ss.). Alsdann müßte man aber wohl annehmen, daß Peter von Blois dieses Kontrafakt in fortgeschrittenem Alter, also tatsächlich «ad vitae vesperam» (I,5) komponiert hat und daß Peirol sein Lied trotz Astons Reihenfolge ziemlich früh dichtete, vielleicht in der Zeit, als er sich genau wie Peter von Blois für den dritten Kreuzzug begeisterte, an dem dieser mit seinem unglücklicheren Erzbischof von Canterbury 1190 ja auch teilgenommen hat²³.

6

Der Dichter Hue de Saint-Quentin

Hue de Saint-Quentin hat die Melodie des Peirol sicher gewählt, weil sie berühmt und sozusagen in aller Munde war. Die Familie der Saint-Quentin, welcher er angehören dürfte, ist eine der bedeutendsten im mittelalterlichen Besançon. Roland Fiétier hat 1970 eine Zusammenfassung seiner Forschungen zur Genealogie der Saint-Quentin gegeben, er behandelt sie etwas ausführlicher in seiner stadtgeschichtlichen Arbeit von 1978, und auch in dem Sammelwerk zur Geschichte Besançons unter der Leitung von Claude Fohlen (*Histoire de Besançon*) erwähnt er sie mehrfach, ohne auf einzelne Vertreter der Familie genauer einzugehen.

Ich lege meiner Übersicht die genealogische Tafel (Fiétier 1978, 770 bis) und die Liste (Fiétier 1970, 73 ss.) zugrunde, ergänze sie aber durch einige Ereignisse, die in den Urkunden genannt werden oder aus ihrer Umwelt bekannt sind. Die persönliche Seite der Genealogie war natürlich für Fiétier weniger wichtig, weil er den soziologischen Gesichtspunkt der Stadtgeschichte in den Vordergrund stellte.

Der Name der Familie Saint-Quentin ist von einer Kapelle dieses Heiligen abgeleitet, die ein reicher Laie *Bisonticus* gegen 1040 an der nord-östlichen Ecke jenes Platzes im Zentrum von Besançon erbauen ließ, der dann jahrhundertlang eben diesen Namen tragen sollte (*Histoire de Besançon*, 254, 257). Es ist wahrscheinlich, daß dieser *Bi-*

²³ Vgl. die Übersicht von Gillette Tyl-Labory zu Leben und Werk dieses bedeutenden mittellateinischen Dichters im *Dictionnaire des lettres françaises*.

sonticus der Ahnherr der Saint-Quentin ist. Häufig vorkommende Namen der Familie sind *Mainier*, *Hugues*, *Evrard*. Obwohl Dokumente über die frühen Generationen nicht erhalten zu sein scheinen, ist kaum daran zu zweifeln, daß der Erzbischof Hugo II. (1067–1085) der Familie Saint-Quentin angehörte (*Histoire de Besançon*, 285). Seit seinem Vorgänger Hugo I. von Salins (1031–1066)²⁴ hat der Erzbischof als Reichsfürst Hofämter, die er als Lehen vergibt: die Saint-Quentin scheinen schon früh das Amt des Schenken (*pincerna*, *buticularius*) innezuhaben, denn ein Mainier soll es bereits 1044 bekleidet haben. Eine ausdrücklich festgelegte Erblichkeit dieser Lehen ist nach Fiétier aber nicht anzunehmen. In der nächsten Generation findet sich wieder ein Mainier, dazu sein Bruder Hugues. Unter den Kindern dieses Mainier sind sein Nachfolger Mainier (1124 bis 1155 bezeugt), dessen Bruder Evrard (1134 bezeugt), der Archidiakon des St. Johannes-Doms Volbertus²⁵ (Goubert, 1131–1147) und der ebenfalls als Archidiakon von St. Johannes (1131), Kantor (1135–1162) und Kämmerer (1147–1155) bezeugte Hugues.

In der folgenden Generation liefern die Saint-Quentin den zweiten Erzbischof (1170/1172 bis 1179/1180): Evrard, der den schismatischen Herbert ablöst, welcher die Gegenpäpste Barbarossas unterstützt hatte. Einer seiner Brüder ergreift ebenfalls die geistliche Laufbahn und wird Archidiakon, zwei weitere Brüder sind Ritter: Henri (1146–1183) und Hugues (1152–1189). Dieser Hugues wird mit seinem Erzbischof Theoderich II. (1180–1190) an Barbarossas Kreuzzug teilnehmen und wie der Kaiser und der Erzbischof wohl dabei den Tod gefunden haben. Kurz vor dem Aufbruch hat er der Abtei Bullion eine Schenkung gemacht. Die kleine Originalurkunde, leider ohne das Siegel, ist noch erhalten. Seine Frau Damette, sein Sohn Ebrardus und seine Tochter Petronilla bestätigen die Schenkung. Vielleicht hatte er noch einen weiteren von Fiétier nachgewiesenen Sohn Hugo, dessen Beziehung zur Familie unklar ist. Er wird der „Ungar“ genannt, wohl weil er an einer ritterlichen Expedition in diesem fernen Lande teilgenommen hat. Anders als die Abschrift eines Urkundenbuchs oder eine genealogische Liste vermittelt jener Pergamentschnitzel des Hugo von Saint-Quentin einen Hauch der aufregenden Wirklichkeit dieses Zeitalters: «Cum domino archiepiscopo Ierosolimam profecturus, dedi in elemosinam Deo et ecclesiae Bullionis, pro remedio animae meae, quoddam casale ... perpetuo et libere possidendum. Quod, ut habeatur ratum et in pace a fratribus possidebitur, sigillo meo insigniri feci et uxor mea Dampnez et filius Ebrardus et filia Petronilla laudave-

²⁴ Vgl. Marie Luise Bulst-Thiele in: *Gebhardt – Handbuch der deutschen Geschichte*, 309.

²⁵ Sein Epitaph ist wiedergegeben *Histoire de Besançon* p. 315.

runt»²⁶. Der Erzbischof Theoderich war nicht nur ein treuer Gefolgsmann des Kaisers, sondern auch ein Dichter: Er hat eine Sequenz komponiert, die allgemeinen Beifall fand. Überdies muß er technisch begabt gewesen sein, denn der Mönch Haymar berichtet in lateinischen Versen, daß er einen besonderen eisengeschützten Widder konstruiert habe – der aber leider den Steinwürfen und vor allem dem teuflischen Feuer nicht standhielt (Strophen CVIII–CXII und CLVII seines *Liber tetrastichus*). Wahrscheinlich ist dort auch sein Ritter Hugo von Saint-Quentin an der Pest verstorben, die den Erzbischof und den Herzog von Schwaben dahinraffte. Sein Sohn Evrard setzt das Geschlecht fort: Von 1227 bis 1258 ist sein Sohn Hugo bezeugt, der nun zwei Lehen kumuliert, das des Schenken und das des Panetarius. Das geht jedenfalls aus einer im Urkundenbuch²⁷ des Erzbistums aufgezeichneten Aufzählung der erzbischöflichen Lehen um 1240/50 hervor: «Dominus hugo de sancto quintino homo ligius est archiepiscopi de duobus feodis. De sa bothallerie. et de la peneterie» – es folgen die Lehen des Dapifer, Marascallus (p. 89s.). Die *paneterie* scheint er aber schon vorher abgelöst zu haben (vgl. unten). Dieser Hugo hat neben anderen Geschwistern auch einen Bruder Evrard, der sehr wahrscheinlich identisch ist mit jenem Evrard de Besançon, welcher schon seit 1229 und bis 1246 im Dienst des Grafen von Champagne steht und bei ihm die wichtige Stelle des Kämmerers innehat. Fiétier (1978, vgl. 774 bis) hat sorgfältig die Eigentumsverhältnisse der Familie Saint-Quentin untersucht, neben dem Familienbesitz an der Place Saint-Quentin auch außerhalb von Besançon. Als Heinrich VII. am 17. März 1230 (in Ulm) dem Erzbischof Nikolaus von Flavigny die Hofämter bestätigt, da führt er nur Dapifer, Pincerna, Marscalcus und Camerarius auf. Der Panetarius scheint also weniger bedeutend zu sein, und es ist wahrscheinlich, daß Hugues de Saint-Quentin aus Gründen des Prestiges das Amt des Pincerna, d. h. des Schenken (*la bothallerie*) verliehen bekommen hat. Daß die Familie im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts so bedeutend und unabhängig geworden sei, um auf ein Hofamt wie das des Panetarius schließlich verzichten zu können, vermutet Fiétier wohl zu Recht. In einer nicht genauer datierten Urkunde von 1230 wird in der Tat eine Art „Pferdehandel“ vereinbart: Hugo zahlt für ein vom Vorgänger des Bischofs erhaltenes Pferd, braucht den mit der *paneterie* verbundenen Dienst nicht mehr zu leisten und verzichtet auch auf die aus diesem Amt anfallenden Ein-

²⁶ Die Urkunde ist nachgewiesen: *Archives départementales du Doubs, Répertoire de la Série H, première partie, Ordres et Communautés d'hommes* (57 H 6 Donations); bei Auguste Castan, *Origines de la Commune de Besançon*, p. 165, ist sie abgedruckt.

²⁷ Bibliothèque Municipale de Besançon, ms. 716, vgl. n. 17.

künfte, ein „Kleierecht“! Das Urkundenbuch zeigt ihn auch bei anderen Vereinbarungen des Bischofs sowie bei Schiedsprüchen als Zeugen. Unter der zahlreichen Nachkommenschaft dieses Hugo und seiner Frau Beatrix scheint niemand den Namen des Vaters zu tragen. 1274 findet eine Teilung des Familiengutes zwischen zwei Söhnen des wohl 1259 gestorbenen Hugo statt, der Name Saint-Quentin verschwindet gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Der Platz, um den herum der Stadtadel seine Häuser hatte, allen voran die Saint-Quentin, hieß später 'Rondot-Saint-Quentin', auch eine 'rue du Rondot-Saint-Quentin' gab es (die alte Rue Saint-Quentin), bis sie, im März 1879, zu Ehren eines im Vergleich zu Hue de Saint-Quentin mehr zufällig in Besançon geborenen Dichters in 'Rue Victor Hugo' und das Rondot (nachdem es noch Place du Capitole geheißen hatte) erst 1896 in 'Place Victor Hugo' umbenannt wurden²⁸.

Überblicken wir jene Vertreter der Familie Saint-Quentin, die den Namen Hugo führten und als Autoren unserer Pastourelle in Frage kommen, so scheint mir der wohlhabende Schenk des Erzbischofs Nikolaus um 1230 der einzige geeignete Kandidat zu sein. Daß solche literarische Vergnügungen wie diese Pastourelle im Umkreis des erzbischöflichen Hofes in Besançon geschätzt worden sind, darf man aus ihrer Existenz wenigstens schließen. Obwohl wir nicht wissen können, welche Beziehungen zwischen Hugo und seinem Bruder Evrard bestanden haben, so ist doch nicht ohne Bedeutung, daß dieser am Hofe des größten Trouvères dieses Zeitalters, des Grafen von Champagne Thibaut IV., der 1234 König von Navarra werden sollte, fast zwei Jahrzehnte gelebt hat. Daß Dichten eine standesgemäße ritterliche Tätigkeit sei, war in diesem Kreis selbstverständlich. Ich stelle mir vor, daß auch unser Amateur Hue de Saint-Quentin genau diese Rolle des dichtenden Dilettanten gesucht und nicht ohne Erfolg gespielt hat. In Thibauts Kreis gab es neben bedeutenden Dichtern auch ganz ähnliche Dilettanten, wie den anonymen Autor des Kreuzliedes RS 1020a *Oiés, seigneur, pereceus, par oiseuse*, der seine rauhe Kunst allerdings in den Dienst des todernsten Kreuzzugs von 1239 stellte, während wir bei Hue de Saint-Quentin nur zu einem unverbindlichen Spiel geladen sind. Ende der zwanziger oder in den dreißiger Jahren mag es entstanden sein.

Wenn es auch prinzipiell ausgeschlossen ist, die Autorschaft dieses Ritters für RS 41 zu beweisen, so scheint mir doch der frühere Ritter und Großvater des hier vorgeschlagenen als Anwärter ausgeschlossen, da Peirols Lied vielleicht gerade erst entstand, als jener Hugo auf dem Kreuzzug umkam. Freilich käme auch noch der 'Hugues dit de Hongrie' in Frage, den Fiétier aufführt und den er nicht in die Genea-

²⁸ Vgl. Eveline Toillon: *Les rues de Besançon*.

logie integrieren kann (als Onkel des Schenken scheint er zu jung, als sein Sohn wäre er ziemlich alt, um ihn zu einem Vetter zu machen, fehlt uns ein Bruder von Evrard und Petronille ...). Was die Frage nach seiner Autorschaft betrifft, scheint es mir wahrscheinlich, daß der Schenk dagegen gerade wegen seiner vielseitigen gesellschaftlichen Beziehungen zum übrigen Stadtadel und zum mächtigeren Landadel der Umgebung Geschmack an literarischer Beschäftigung und in seinen Kreisen auch offene Ohren für seine dilettantische Kunst gefunden hat.

7

Die Melodien des Vorbilds und seiner Kontrafakta

Die Melodien des Vorbilds in der provenzalischen Handschrift G und der Tenor des lateinischen Conductus sowie die Melodie des Hue de Saint-Quentin in der Handschrift T stimmen bis auf charakteristische Einzelheiten überein. Die Melodie der Handschrift M weicht dagegen ab. Sie enthält keine Melodiewiederholungen, so daß man sie eine *oda continua* nennen müßte, wenn der Vergleich mit den anderen Fassungen nicht nahelegen würde, daß es sich hier nur um ergänzte Noten handelt, die der Schreiber eintrug, weil er die Melodie nicht besaß oder sich doch nur an den Anfang erinnerte, denn erstaunlicherweise ist die erste Melodiezeile in beiden Handschriften fast gleich:

g	g	g	a	a	ah	c'	h	M
g	g	a	h	a	h	c'	h	T
A	l'en-	trant	del	tans	sal-	ua-	ge	

Man kann allerdings in M beobachten, daß der Schreiber den bereits eingetragenen Text mit Noten versehen hat: In Vers 5 liest er *oi* einsilbig, es ist aber zweisilbig und soll in einen Siebensilbler passen. Den umgekehrten Fehler begeht er im achten Vers: *cabriauz* liest er dreisilbig und erfindet deswegen auch drei Noten für das Wort, es ist aber zweisilbig (auch in VI,3). M. C. Steel (1989, 110ss.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Melodie von M sich mehrfach punktuell mit dem Duplum des Conductus berührt. Sie spiegelt jedoch nicht die Vergliederung des lateinischen Stücks, und die Melodieverse als ganze ähneln sich wenig. Ich zweifle darum, ob hier wirklich ein Reflex des Duplums vorliegt.

Diese Melodie ist bei ihrem Erfinder Peirol²⁹ an der Lai-Form orientiert, nach Gennrichs Kategorien ein 'Laiausschnitt' (vgl. Anm. 12). Die

²⁹ Peirols Melodie nach der Handschrift G (Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.), fol 46 r, ist in neutraler Umschrift (samt allen anderen Fassungen) zu finden bei

Melodie B ist darin allerdings nur eine Art Anhängsel an A, und D ähnelt sehr C. Dies verstärkt noch den Eindruck der Lai-Form. Überdies ist die Melodie fast durchgehend syllabisch, und ihre durch die Metrik bedingte rhythmische Unterbrechung nach jedem Vers gibt ihr einen etwas kurzatmigen instrumentalen Charakter. Die Vortragsvariationen im Ablauf der Melodie sind darum auch nicht melismatisch oder ausmalend, sondern kontrastierend: Der initiale Quintsprung c-g wird bei der Wiederholung weniger auffällig zu e-g reduziert, die ganz und gar unscheinbare Distinktion B des zweiten Melodieverses (a-g-a-g) bekommt bei ihrer Wiederholung in Melodievers 4 ein kleines Melisma, das den Schluß der ersten Strophenhälfte signalisiert (a-g-aha-g). Ein ähnliches Verhältnis läßt sich zwischen den beiden Formen der Distinktion D in Melodievers 6 und 8 beobachten: Der Strophen-schluß ist durch drei Zweiermelismen hervorgehoben und der Schlußton ist wie in Melodievers 2 und 4 das g und nicht das tief ausweichende c von Melodievers 6.

Diese Variationen lassen sich also als funktionale Vortragsvarianten erklären. Hier in dieser Abschrift sind sie dagegen zum kritischen Notentext erhoben worden, wie man an der Tatsache sehen kann, daß der Schreiber die Melodie ganz genau zur zweiten Strophe wiederholt hat.

Die Bearbeitung der Melodie im zweistimmigen lateinischen Kontrakt ist eine gelehrte und schriftliche Arbeit. Der Autor hat die Melodie für seine Zwecke insofern redigiert, als er in Melodievers 2 und 4 eine identische Fassung benutzt – aber das durchkomponierte Duplum ändert hier ohnehin den ästhetischen Eindruck, insofern eine wirkliche Wiederholung für den Hörer ja nirgends eintritt. Die Wiederholung der Distinktion D in Melodievers 8 ist auch im lateinischen Gedicht eine Variation D' (Endendifferenz), aber die Lesart mv 8.4 de (im Zusammenklang mit ah) würde auch in mv 6.4 entschieden besser harmonieren: Dort steht dc im Zusammenklang mit d'h.

Heinrich Husmann hat angenommen, daß das Lied von Peirol zwar das Vorbild der französischen Pastourelle sei, daß diese aber ihrerseits das Vorbild für den lateinischen Conductus geworden wäre (1953, 17). Er schließt das unter anderem aus dem Reimpunkt nach *bele*. in Handschrift M (I,7), ein Binnenreim zu *trelle* (I,6), der dem lateinischen Dichter den Gedanken an Binnenreime eingegeben hätte. Das ist sehr unwahrscheinlich, weil dieser Binnenreim wohl nur einem Schreiber erschienen ist. Husmann beobachtet sehr genau, daß die vorletzte Note dicker gezogen ist und damit eine Längung ausdrückt. Auch setzt der Notenschreiber seine Abteilungsstriche der

Hendrik van der Werf: *The Extant Troubadour Melodies*, 269*-272*. Dort sind auch die früheren Ausgaben nachgewiesen.

Melodieverse nicht an den erwarteten Stellen, sondern nach 1,5 (und 2,4). Er liest die beiden Melodieverse des Eingangs also nicht

A	B	sondern:	A	B
5+2'	4		5	3+4
Vite perditte me legi			Vite perditte	
subdideram			me legi subdideram	

Das zeigt auch die Harmonie: Die 5. Silbe (*Vite perdi-te*) schließt mit dem Gleichklang *g*; ebenso die letzte Silbe von *subdide-ram*, aber nicht die Kadenz auf *me le-gi*.

Wie Husmann und vor ihm Gennrich (1956, Nr. XV und *Grundriß* p. 210) ist Lipphardt vor allem an der rhythmischen Interpretation der Melodie interessiert. Für den Conductus zieht er auch die bis dahin vernachlässigten Neumen der Münchner Handschrift heran (wiedergegeben p. 106) und kritisiert die bisher veröffentlichten rhythmischen Übertragungen, weil sie von den «weltlichen Varianten» des Liedes ausgehen, wohingegen er den Conductus für deren Vorbild hält. Er macht dabei aber genau wie seine Vorgänger eine unhaltbare Voraussetzung: Die Kontrafakta seien rhythmisch wie ihr Vorbild auszuführen. Wenn es sich um die mündliche Kontrafakturpraxis der Troubadours und Trouvères im Bereiche ihrer monodischen Liedgattungen handelt, ist das Verhältnis der Vorbildmelodien und der Kontrafakta gewiß sehr eng; eine Melodie in zwei ganz verschiedenen Repertoires, also dem lateinischen oder dem polyphonen und dem monodischen gehorcht dagegen ganz verschiedenen Bedingungen. Daß hier die Neumen die metrisch-rhythmische Gestalt des Conductus, wie er zweistimmig in F steht, genau wiedergeben, ist gewiß eine wertvolle Bestätigung dieser Fassung mit lateinischem Text, es sagt aber nichts über die rhythmische Gestalt des provenzalischen und des französischen Liedes aus. Lipphardt fordert in der Tat wegen eines Zäsurstrichs (= Pause) in der Fassung F und einer Bistropa (= Längung) in der Neumenfassung des lateinischen Gedichts, daß auch das provenzalische eine Zäsur bei 'd'amor' (*Per dan que d'amor | m'aveigna*) haben müsse; und weil die Fassung F einen Übergang zwischen *me legi* zu *subdideram* verlangt, fordert er auch für das provenzalische Stück hier ein rhythmisches Enjambement von Vers 1 zu Vers 2 bei *m'aveigna / non laissarai*. Das sind, was den Conductus betrifft, lauter richtige Beobachtungen, die man aber dahingehend interpretieren muß, daß die rhythmische Gestaltung genau wie die metrische im Conductus eine andere ist als in Peirols Lied.

Vergleicht man die Melodie bei Peirol und bei dem (mündlichen) Kontrafakt von Hue de Saint-Quentin, so wird deutlich, daß bei der 5. Silbe keine Zäsurkadenz eingeplant war: Im ersten Vers ließe sie sich nach *amor* noch denken, im dritten nach der Negationspartikel *no*

schon nicht mehr, an anderen Stellen ist keine Wortgrenze (II,1 *Neguna bon' entres/seigna*, IV,3 *si m'angoissa.l cor/tesia*), an mehreren anderen Stellen gibt es Partikeln, die eine Zäsur unmöglich machen. Die melodische Geste ist also das Erheben der Stimme (erster Melodiers über einem 7'-Silbler), dem eine abschließende Antwort (4-Silbler) folgt. Bei Peirol sind die Verse 1 und 3 jeder Strophe auch syntaktisch abgeschlossene Einheiten, und ein Enjambement wie bei *me legi* → *subdideram* kommt in keiner Strophe vor. Im Kontrafakt RS 41 ist dieses Modell noch deutlicher in der etwas banaleren Lesart des reinen Aufstiegs, wo das Vorbild eine zögernde Ausweichung nach unten beim f der vierten Silbe zeigt. Die lateinische Bearbeitung scheint mir eine typisch gelehrte Redaktion zu sein, welche die Kunstmittel dieser Sprache (Reime) artistisch nutzt. Auch die Melodie ist hier nicht nur ein Medium des Vortrags, sondern ein interpretierbares, zu bearbeitendes Material³⁰. Dies zeigt sich natürlich in erster Linie an der Erfindung eines Duplums, ist aber auch an der beobachteten raffinierten rhythmischen Neugruppierung auf Grund des neuen Reims greifbar. Diese Neugruppierung nimmt aber auf die melodische Gestalt und die monodische Vortragsfunktion des Eingangsverses keine Rücksicht³¹.

Peirol hat auch noch andere Lieder in der Form und im Stil von Lai-Melodien komponiert, z. B. das durchaus vergleichbare PC 366.15 *En joi que.m demora*, das auch in der Melodiebildung Anklänge an unser Lied zeigt. Da auch die Datierung des Conductus bei der Zuschreibung an Peter von Blois kein unüberwindliches Hindernis bildet, ist also an Peirols Autorschaft der Melodie festzuhalten.

³⁰ Bei meinen Übertragungen lege ich die metrische Aufteilung nach Peirol zugrunde, zum Zwecke des Vergleichs auch im Conductus. Von einer rhythmischen Umschrift sehe ich ab. Bei den romanischen Stücken ergibt sich aus der metrischen und melodischen Organisation sowie der stilistischen Anlehnung an die orchestrische Lai-Melodik beim Vortrag fast zwangsläufig ein ziemlich regelmäßiger, alternierender Rhythmus, der also 'metrisch' und nicht 'mensural' begründet ist („klingende Kadenzen“ mit einem Nebenakzent auf weiblichen Endungen in den Versen 6 und 8 auf *-éi - gnà*, vielleicht auch in den Versen 1 und 2, halte ich für wahrscheinlich). Die mensurale Ausführung des zweistimmigen Conductus ist dagegen anzunehmen; Gennrichs, Husmanns und Lipphardt's Übertragungen sind Hypothesen in dieser Richtung.

³¹ Vgl. meine Analyse der mensuralen rhythmischen Bearbeitungen von Adam de la Bassée (*Trouvèrepoesie* 142ss.).

HUE DE SAINT-QUENTIN

RS 41 „A l'entrant du tens sauvage“

T (fol. 43 r, M fol. 81 vb (unvollständig).

I	A l'entrant del tans saluage, K'iuers s'enclot, Que cist oisellon saluage	
4	<i>Chantent</i> et ioc, Oï touse ki chantot Dales vne trelle.	4
8	Mout ert bele, si gardoit Cabriaus ki broustelle.	8
II	Dras ot noirs conme cornelle Et soubre col. La crine ki fu blanchete	
4	Reflambiot, Quant li solaus flambiot, Ki le mont sorelle.	12
8	Ie cuic bien que il n'en ot El mont sa parelle.	16
III	Qant fui pres de la touseste, Dis li manois: «Diex ti ait, bergerete	
4	Ci en l'erbois. Comment as non? Sans gabois Di le moi u note.	20
8	– Pour itant que gart cabrois C'apele on Cabrote.	24
IV	– Cabrote, ne soies fole, Ne vos iries, Mais deuenes m'amiote,	
4	Si me baisies. Ie vos donrai gent loier, Aumosniere v cote.	28
8	Asses aim miex dosnoier Coir harpe ne note.»	32
V	Ainc mais n'oï tel riote, Mult fu courtois. Sour sa trelle ki foillie	
4	Desour l'erbois Le gu li ait fait -iij- fois, Puis la lieue droite.	36
8	Puis me dist: «Amis, amis, Ci a plaisant note.»	40

VI Quant iou en oi mes aueaus
Tant con moi vaut plaïre,
Si retourne ses cabreaus,
4 Riant s'en repaïre.

44

Der Text wird genau nach T wiedergegeben; Ergänzungen aus M sind kursiv gesetzt. Langes und rundes s sind nicht berücksichtigt; Großbuchstaben und Interpunktion habe ich eingeführt, die handschriftlichen Reimpunkte (mit einer Ausnahme I,7) nicht berücksichtigt. Lesarten aus M, denen ich den Vorzug geben würde, sind im Apparat fett gedruckt, ebenso Konjekturen und Korrekturen, die ich für berechtigt halte.

I 1,5 tanz M. 2,1–4 quïuer sesclot M. 3,3–5 oiseillon M. 3,6–8 saluage MT: **volage** konj. P[etersen]. 4,1–2 fehlt T, aber Noten für zwei Silben sind eingetragen. **chantent** M. 4,4 **iot** M. 5,5 **qui** M. 6,1–2 **delez** M. 7,3–4 **bele**. (mit Reimpunkt) M. 7,6–7 **gardott** M. 8,1–3 **cabriaus qui** M.

II 1,3 **ners** M. 1,6–8 **corneille** M, *con corneillete* korr. P. 2,4 **lou col** M, **soubrecot** korr. P. 3,2–4 **crigne qui** M. 4 fehlt M. 5,2–4 **lou soleill** M. 6,1–2 **qui lou** M. 6,4–6 **soreille** M. 7,1–3 **eu crei ben** M. 8,4–6 **pareille** M.

III 1,1 **Qvant** M. 2,1–4 **si li dis manoiz** M. 3,1 **dex** M. 3,5–8 **bregerete** M. 4,1 **ici** M. 5,4–5 **nom sanz** M. 6,4 **v** M. 7,5 **guart** M. 8,1–3 **capelon T, mapele on** M.

IV 1,5–6 **soiez** M. 1,7–8 **sote** konj. P. 2,1 **si ne** M. 2,2–4 **vous iriez** M. 3,1–4 **maiz deuenez** M. 4,1–4 **et si me baisiez** M. 5,2 **vous** M. 6,4 **ou** M. 7,1–4 **assez aim mieuz** M. 7,1 **coir T. que** M. 7,5–6 **note** MT, **rote** korr. B[artsch].

V Diese Strophe fehlt M, aber es ist für etwa eine Strophe Platz gelassen. 2,2 **fui**. 3,3–8 **foillie T: foillote** korr. P. 5,4 **ait T, ai** korr. B.

VI Das Geleit fehlt M.

Bibliographie

- AH=*Analecta hymnica*: Blume, Clemens/Dreves, Guido Maria (edd.), *Analecta hymnica medii aevi*, 1886–1922.
- Archives départementales du Doubs*, Répertoire de la Série H, première partie, Ordres et Communautés d'hommes, rédigé par G. Duhem et J. Courtieu, Besançon 1962.
- Aston, S. C. (ed.), *Peirol, Troubadour of Auvergne*, Cambridge (University Press) 1953.
- Bartsch, Karl, *Romances et pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles – Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1967 (Leipzig 1870).
- Beck, Jean und Louise, *Le manuscrit du Roi, Fonds Français N° 844 de la Bibliothèque Nationale (Corpus cantilenarum medii aevi I,2)*, London und Philadelphia 1938.
- Bernt, Günter (ed.), *Carmina burana*, Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift, Zweisprachige Ausgabe, München (dtv) ⁵1991 (1979).
- Blanchard, Joël, *Le Pastoralet*, Paris (PUF) 1983.
- Castan, Auguste, *Origines de la Commune de Besançon*, Besançon 1858.
- Chailley, Jacques, *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris (Heugel) 1959.
- Dees, Anthonij, *Atlas des formes et constructions des chartes françaises du 13^e siècle* (Beihefte zur ZrP 178), Tübingen (Niemeyer) 1980.

- Dees, Anthonij, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français* (Beihefte zur ZrP 212), Tübingen (Niemeyer) 1987.
- Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Age* ("La Pochothèque,") Paris (Fayard) 1992.
- Dondaine, Colette, *Frontières et caractéristiques dialectales dans l'Atlas linguistique de la Franche-Comté*, in: *Les Dialectes romans de France à la lumière des atlas régionaux* (Colloques nationaux du CNRS, 930), Paris (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique) 1973, 343–377.
- Dondaine, Colette, *Les parlers comtois d'oïl* (Bibliothèque française et romane A, 24), Paris (Klincksieck) 1972.
- Dronke, Peter, *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, *Mediaeval Studies* 38, 1976, 185–235.
- FEW = von Wartburg, Walther, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), Bonn et al. 1922 ss.
- Fiétier, Roland, *La Cité de Besançon de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle, Étude d'une société urbaine*, Paris (Champion) 1978 (Thèse 1976).
- Fiétier, Roland, *Notes généalogiques sur quelques familles bisontines du XII^e au XIV^e siècle*, in: *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, Nouvelle série 12, 1970, 59–87.
- Foerster, Wendelin (ed.), *Kristian von Troyes, Erec und Enide* (Romanische Bibliothek XIII), Halle (Niemeyer) ³1934.
- Foerster, Wendelin, *Wörterbuch zu Kristian von Troyes' sämtlichen Werken* (Romanische Bibliothek XXI), Halle (Niemeyer) ²1964.
- Gebhardt – Handbuch der deutschen Geschichte*, ed. Herbert Grundmann, vol. 1, Stuttgart ⁹1970.
- Gennrich, Friedrich (ed.), *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Kritische Ausgabe der Melodien, Darmstadt 1958. Kommentar, Darmstadt 1960; Prolegomena, Langen bei Frankfurt 1965.
- Gennrich, Friedrich (ed.), *Lateinische Liedkontrafaktur, Eine Auswahl lateinischer Conductus mit ihren volkssprachlichen Vorbildern*, Darmstadt 1956.
- Gennrich, Friedrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle 1932, Nachdruck Tübingen (Niemeyer) 1970.
- Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française, nouveau tirage*, Paris (Librairie des sciences et des arts) 1937/38.
- Hasselrot, Bengt, *Études sur la formation diminutive dans les langues romanes*, Uppsala/Wiesbaden 1957.
- Haymari, Monachi, *De Expugnata A. D. MCXCI ACCONE Liber Tetrastichus*, ed. P. E. D. Riant, Paris 1865.
- Hilka, Alfons/Schumann, Otto (edd.), *Carmina Burana*, I. Band (in 3 Teilen), II. Band (Kommentar, Teil 1). Heidelberg (Winter) ²1961.
- Histoire de Besançon*, ed. Claude Fohlen, Besançon 1964.
- Husmann, Heinrich, *Die musikalische Behandlung der Versarten im Trobadourgesang der Notre Dame-Zeit*, *Acta Musicologica* 25, 1953, 1–20.
- Kawaguchi, Yuji, *Suffixe -ette* (<lat. -ITTA) *en Champagne et en Brie à la lumière des Atlas Linguistiques*, ZrP 110, 1994, 410–431.
- Kleiber, W./Pfister, M., *Aspekte und Probleme der römisch-germanischen Kontinuität an Mosel, Mittel- und Oberrhein sowie im Schwarzwald*, Stuttgart (Steiner) 1992.
- Linker, Robert White, *A Bibliography of old French lyrics*, University, Mississippi, 1979.
- Lipphardt, Walther, *Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1962, 101–125.

- Ludwig, Friedrich, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in: Archiv für Musikwissenschaft 5, 1923, 185–315; wieder abgedruckt von Gennrich in Band VII seiner Summa Musicae Medii Aevi (*Friedrich Ludwig, Repertorium ... Die Quellen ...*, Langen bei Frankfurt 1961).
- Nelson, Deborah H., Rez. Serper, *Romance Philology* 44, 1990, 230–232.
- Nissen, Élisabeth, *Les chansons attribuées à Guiot de Dijon et Jocelin* (Les Classiques français du moyen âge 59), Paris (Champion) 1929.
- Paris, Gaston, *L'auteur de la Complainte de Jérusalem*, Romania 19, 1890, 294–296. PC = Pillet.
- Petersen Dyggve, Holger, *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France*, in: *Annales Academiae Scientiarum Fennicae* B, t. L (Mélanges Långfors), Helsinki 1942, 39–247.
- Pfister, Max, *Scripta et koinè en ancien français aux XII^e et XIII^e siècles?* in: Knecht, Pierre/Marzys, Zygmunt (ed.), *Écriture, langues communes et normes*, Formation spontanée de koinès et standardisation dans la Galloromania et son voisinage (Université de Neuchâtel, Recueil de travaux publiés par la Faculté des lettres, fasc. 42), Genf (Droz) 1993, 17–41.
- Philipon, E., *Les Parlers de la Comté de Bourgogne aux XIII^e et XIV^e siècles*, Romania 43, 1914, 495–559.
- Philipon, E., *Les Parlers du Duché de Bourgogne au XIII^e et XIV^e siècles* (I und II), Romania 39, 1910, 476–531; Romania 41, 1912, 541–600.
- Pillet, Alfred/Carstens, Henry, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933, Nachdruck New York (Burt Franklin) 1968 (=PC).
- Räkel, Hans-Herbert S., *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie* (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, 27), Bern und Stuttgart (Paul Haupt) 1977.
- Ranawake, Silvia, *Höfische Strophenkunst*, Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelied an der Wende zum Spätmittelalter, München (C. H. Beck) 1976.
- Roques, Mario (ed.), *Les Romans de Chrétien de Troyes, I: Érec et Énide* (Les Classiques français du moyen âge 80), Paris (Champion) 1955. RS=Spanke 1955.
- Rychner, Jean (ed.), *Les Lais de Marie de France* (Les Classiques français du moyen âge 93), Paris (Champion) 1968.
- Serper, Arié, *Huon de Saint-Quentin, poète satirique et lyrique*, Étude historique et édition de textes (Studia Humanitatis), Madrid (J. Porrúa Turanzas) 1983.
- Spanke, Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden (E. J. Brill) 1955 (=RS).
- Spanke, Hans, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik* (Abh. der Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. III, 18), Berlin 1936.
- Steel, Matthew Clark, *Influences on the musical style of the troubadours of twelfth and thirteenth century southern France* (Diss.), The University of Michigan 1989.
- Tobler, Adolf/Lommatzsch, Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden 1955 ss.
- Toillon, Eveline, *Les rues de Besançon*, Besançon (Cêtre) 1989.
- Trésors des parlers comtois*, ed. Jean-Paul Colin, Besançon (Cêtre) 1992.
- van der Werf, Hendrik, *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester, NY, 1984.
- Wallensköld, Axel, *Les chansons de Thibaut de Champagne* (Société des anciens textes français), Paris (Champion) 1925.

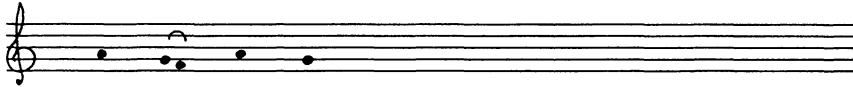
HUE DE SAINT-QUENTIN

A l'entrant du tens salvage (RS 41)

T (Bibliothèque Nationale, Paris fr. 12615) fol. 43r



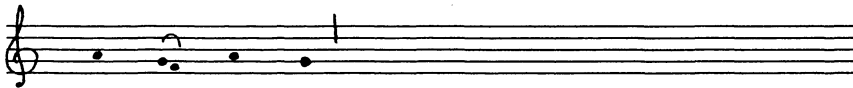
1. A l'en- trant del tans sal- ua- ge,



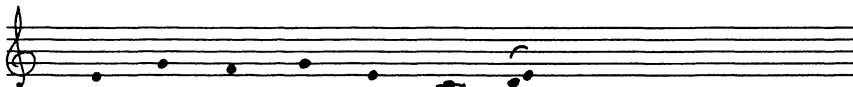
2. K'i- uers s'en- clot,



3. Que cist oi- sel- lon sal- ua- ge



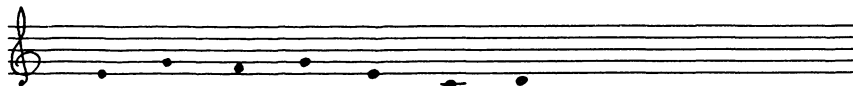
4. Chan- tent et ioc



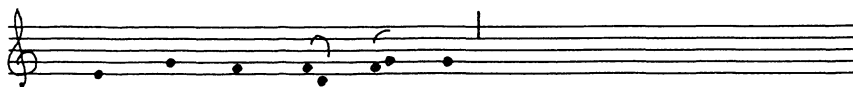
5. O- ï tou- se ki chan- tot



6. Da- les v- ne trel- le



7. Mout ert be- le, si gar- doit



8. Ca- briaus ki brous- tel- le.

PEIROL

Per dan que d'amor m'aveigna (PC 366.26)

G (Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.) fol. 46r

1. PEr dan qe da- mor ma- ue- gna

2. no la- re- rai.

3. qe iois e chan no man- te- gna.

4. tan con ui- urai.

5. e sin sui en tal es- mai.

6. no sai qem de- ue- gna.

7. car cil o mon cor es- tai.

8. uei ca- mar nom de- gna.

PETER VON BLOIS

Vite perditte me legi (AH 21.166)


F (Biblioteca Laurenziana Plut. 29,1) fol. 356r

1. Uj- te per- di- te me le- gi

2. sub- di- de- ram.

3. mu- nus li- ci- te dum fre- gi

4. quod uo- ue- ram.




5. sed ad ui- te ues- pe- ram

Musical notation for line 5, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody is written in a simple, diatonic style with quarter and eighth notes. The lyrics are: 5. sed ad ui- te ues- pe- ram




6. cor- ri- gen- dum le- gi.

Musical notation for line 6, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody is written in a simple, diatonic style with quarter and eighth notes. The lyrics are: 6. cor- ri- gen- dum le- gi.



7. quic- quid an- te per- pe- ram

Musical notation for line 7, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody is written in a simple, diatonic style with quarter and eighth notes. The lyrics are: 7. quic- quid an- te per- pe- ram



8. pu- e- ri- lis e- gi.

Musical notation for line 8, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody is written in a simple, diatonic style with quarter and eighth notes. The lyrics are: 8. pu- e- ri- lis e- gi.