

(1823—32). Für den Sprachforscher bieten sie aber sehr wenig Interessantes. Sie wurden so unselbständig redigiert, dass eigentlich nur die wenigen Annoncen von der Redaktion herrühren.<sup>1</sup>

PEKKA KATARA

## Zu den musikalischen Einlagen im Fauvelroman

### I

Einen eigenartigen Reiz bietet dem Literaturhistoriker die Beobachtung, dass nicht nur geistige Strömungen, sondern auch literarische Gattungen in den verschiedenen Epochen der

<sup>1</sup> Bei der Aufzählung deutscher Schriftstücke in Finnland dürften vielleicht auch die unserer Bibliothek gehörigen Handschriften und Buchraritäten erwähnt werden. Sie sind schnell erledigt, denn unsere Universitätsbibliothek hat unter zahlreichen mittelalterlichen Pergament- und Papierhandschriften nur drei bis vier deutsche: Bruchstücke einer mhd. Paraphrase von Ave præclara maris stella und eines mhd. Evangelientextes (hg. von Suolahti), eine etwas längere mnd. Plenarienhandschrift, wie auch ein mnd. Bruchstück des Altväterbuches, die ich herausgegeben habe. Es sind unveröffentlicht drei Urkunden betreffend das Kloster Woltingerode im Harz, eine vom Jahre 1342, die übrigen vom Ende des 15. Jhs. Ich habe meine Schüler alle alten deutschen Drucke des 15., 16. und 17. Jhs aus dem Hauptkatalog der Universitätsbibliothek ausschreiben lassen. Zu meiner Enttäuschung zeigt das Zettelverzeichnis keine Seltenheiten. Ältere Bücher gehören in der Regel zu der reformatorischen Literatur, daneben einige Reisebeschreibungen. Vor etwa zwanzig Jahren wurde für die Universitätsbibliothek ein Teil der grossen Korffschen Bibliothek aus Petersburg erworben. Johann Albrekt Korff (1697—1766) war s. Z. russischer Minister in Dänemark und wohnte den grössten Teil seines Lebens in diesem Lande. Er war ein leidenschaftlicher Bibliophil und verschaffte sich eine grosse Büchersammlung. Ein ganz besonderes Interesse hatte er für allerlei Flugschriften, die er dann zusammenbinden liess. Vielleicht finden sich in seiner Sammlung Flugschriften z. B. aus Schleswig-Holstein, die sprachlich interessant wären. Die Bibliothek ist aber erst teilweise katalogisiert.

Weltliteratur einen in Jugend, Blütezeit und Absterben zu gliedernden Ablauf nehmen, der lebhaft an gleiches Geschehen bei organischen Gebilden erinnert. Man könnte, etwa auf den Pfaden Spenglers, durch Anwendung dieser Betrachtungsweise in die historische Darstellung der Literatur eine anziehende Dramatik hineinbringen; und umgekehrt wäre ein Nihilismus, wie ihn Theobald Lessing («Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen») in der Auffassung der realhistorischen Fakta durchzuführen suchte, auf dem Gebiete der Geistesgeschichte eine glatte Unmöglichkeit. — Auch könnte man, die Ziele weiter steckend, den Ablauf der Literaturgeschichte zu historischen Nachbargebieten parallel stellen oder gar ihnen unterordnen: ein Versuch, der schon mehrfach unternommen wurde, aber noch nie voll gelungen ist. Man hat dabei vielleicht nicht genügend berücksichtigt, dass die »Literaten«, wenn auch *Objekte* ihrer Zeit und ihres Milieus, so doch als Schöpfer ihrer Produkte entschieden als *Subjekte* tätig waren. Freilich nicht unbedingt, sondern unterworfen dem Geschmack ihres Publikums und (im engen Zusammenhang damit) dem Gradus, den die technischen und stofflichen Entwicklungsmöglichkeiten des betreffenden literarischen Genus im gegebenen Zeitpunkt erreicht hatten.

Diese Betrachtungsweise, zwar anspruchslos, aber nicht ohne Erträge, wird also hauptsächlich mit der »inneren Geschichte« der literarischen Gattungen sich zu befassen haben. Sie wird in erster Linie dort auf Erfolg rechnen dürfen, wo ein genügender zeitlicher Abstand dem Betrachter das Erkennen der grossen Umrisse und Gliederungen eines umfangreicheren Komplexes erleichtert.

Um 1280 war das *altfranzösische Epos* als Gattung ein greisenhaftes Gebilde. Das richtige Heldengedicht vermochte nur noch kleine Kreise, alte Leute mit simpler Geisteshaltung zu fesseln.<sup>1</sup> Die Literaten, die sich bemüssigt fühlten, die

---

<sup>1</sup> Der Musiktheoretiker Johannes de Grocheo schreibt: Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, dum requiescunt ab opere consueto . . . -- Et ideo

Wünsche eines anspruchsvolleren Publikums nach erzählender Literatur zu befriedigen, wählten in ersterer Linie belehrende und moralische Stoffe. Auch die Form hatte sich seit langem gewandelt: durch verschiedenartige Versuche, die einförmige Vortragsart der Laisse zu modernisieren. Schon seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts hatte man sich bemüht, einem Publikum, das weniger stofflich als ästhetisch interessiert war, durch Einstreuung gesungener Strophenlyrik etwas Besonderes zu bieten. Das war in der ersten Zeit, wie eine oft herangezogene Stelle im Guillaume de Dole erhärtet, nur vor einem besonders feinen Publikum möglich. Allerdings waren hier die Einschiebsel keineswegs schwer verständlich: ältere volkstümliche Weisen und moderne hochberühmte Liebeslieder, vorgetragen von einem Jongleur, begleitet von der Vièle. Ähnlich steht es mit den Einschiebseln des um 1225 entstandenen Roman de la Violete. Anders jedoch verfuhr etwas später Gautier de Coinci, der seinem aus Klerikern und gebildeten Laien bestehenden Publikum neben einstimmigen Kontrafakten weltlicher Lieder auch mehrstimmige Werke zur Würzung seiner Mirakeldichtungen darbot. Andere Dichter hätten dieses Verfahren vielleicht gern imitiert, wenn ihnen der nötige geschulte Chor zur Verfügung gestanden hätte; so konnte sich Richart de Fournival, der als Schöpfer mehrstimmiger Kompositionen bekannt ist, nicht enthalten, in seinen *Commencement d'Amours* einen Motettenteil (hier natürlich einstimmig gesungen) einzuschieben. Gautier und Richart waren geistliche Würdenträger, ebenso Adan de la Bassée, dessen *Ludus super Anticlaudianum* neben zahlreichen einstimmigen Einsatzstücken eine Motette, ein zweistimmiges Agnus und einen sonst unbekanntem Motettenteil (*Homo, cur extolleris*) enthält.

---

iste cantus (= c. gestualis) valet ad conservationem totius civitatis. Vgl. die Ausgabe von Joh. Wolf in Bd. I der *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, S. 90; dazu die Korrekturen von H. Müller (ibidem Bd. IV) und E. Rohloff, *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1930 (eine ausgezeichnete Arbeit!).

Am weitesten geht in der Verzierung eines epischen Textes durch gesungene Einschiebsel der Mesire CHAILLOU DE PESTAIN, der 1316 den zwei Jahre vorher vollendeten Roman de Fauvel in der Fassung der berühmten Handschrift Paris BN fr. 146 mit 145 Musikstücken durchwob. Der Interpolator war kein Kleriker (Maistre), sondern Ritter (Mesire); sein Auftraggeber war jedenfalls ein fürstlicher Herr, der sich für Musik interessierte und an seinem Hofe die für den Vortrag der mehrstimmigen, teils recht schwierigen Stücke erforderlichen geschulten Sänger unterhielt.

Für die Auswahl der Einlagen war hier, wie auch in den anderen Fällen in erster Linie der musikalische Geschmack des Interpolators bzw. seines Auftraggebers massgebend. Dass derselbe Lieder satirischen Inhaltes bevorzugte, ist bei dem gleichfalls satirischen Inhalt des Fauvelromanes kein Wunder; aber es blieb ihm, wenn wir der Sache auf den Grund gehen, auch nicht viel Anderes übrig. Denn die Masse der lateinischen Motetten oder Conductus hohen Stiles waren, wie schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis der Bände XX und XXI der *Analecta hymnica* zeigt, 1) rein geistlich, d. h. für kirchliche Festzyklen oder Heiligenfeste bestimmt, und 2) *Cantiones morales* (meist *satiricae*) und *variae* (Gelegenheitsdichtungen). Für den Fauvelroman kam die erste Gattung aus Stilgründen kaum in Betracht; es blieb also nur die zweite. Bei der unten folgenden Besprechung des Einzelnen wird sich zeigen, dass Chaillou nicht nur rein satirische, sondern auch Stücke allgemeinen Charakters auswählte. Aber fast immer versuchte er, hier einem gesunden Stilgefühl folgend, vom Text des Romans zu dem der Einlagen eine Brücke zu schlagen, sei es durch Anbringung des Wortes *Fauvellus* oder durch kleine textliche Umbiegungen. Die musikalische Einstellung des Arrangeurs tritt auch darin hervor, dass er von Conductus, deren Originale mehrere Strophen mit gleicher Melodie hatten, meist nur die erste Strophe aufnahm; Motetten verkürzte er oft durch Weglassung einer Stimme, sequenzenartig gebaute Stücke dagegen gab er vollständig oder mindestens die a)-Versikel;

Melodien, die dem Zeitgeschmack nicht mehr entsprachen, wurden durch neue ersetzt. Dass diese freie Behandlung des Umfanges jene Änderungen des Wortlautes nicht nur ermöglichte, sondern äusserst begünstigte, liegt auf der Hand.

Nach Lage der Verhältnisse müssen wir die an den lateinischen Zusätzen vorgenommenen Änderungen wohl Chaillou de Pestain zuschreiben; ihre Ausführung wirft kein günstiges Licht auf die Lateinkenntnisse des Verfassers. Schon aus diesem Grunde ist es recht unwahrscheinlich, dass irgend eines derjenigen lat. Einschiebsel, die aus keiner anderen Quelle bekannt sind, von Chaillou herrührt.

Anders steht es mit den französischen Zusatzstücken. Nicht nur die wenigen, die eigens für den Fauvel gedichtet sind, sondern auch manche der übrigen (allerdings wohl kaum die unflätigen Sottes Chansons) könnten recht gut von Chaillou verfasst sein; eine genauere Untersuchung der entscheidenden sprachlichen und stilistischen Momente dürfte sich lohnen. — Was im allgemeinen auffällt, ist die Tatsache, dass anscheinend am Anfang des 14. Jahrhunderts die *ältere* Vokalmusik in französischer Sprache nicht mehr geschätzt wurde. Man war der kunstvollen Vielfältigkeit der Trouvère-Strophen so überdrüssig geworden, dass man nicht nur keine neuen dichtete, sondern nicht einmal alte Prachtstücke, die Adan de la Bassée noch zur Nachbildung reizten, textlich oder musikalisch verwertete. Vielleicht lag der Geschmackswandel mehr noch auf dem textlichen als auf dem musikalischen Gebiete; denn musikalisch war die Trouvèrechanson dasselbe wie der Conductus (Johannes de Grocheo: »Cantus coronatus = simplex conductus«). Und die im Fauvel benutzten Conductus sind teilweise gegen 100 Jahre vor dem Roman gedichtet und komponiert worden; einer, »Redit etas aurea«, war schon 1169 entstanden, die sequenzenförmige Melodie (der Text hat *gleiche* Strophen) ist wohl jünger, vielleicht sekundär. Modern waren nach 1300 die Lais und die Tanzliederformen: und sie beherrschen den (verhältnismässig kleinen) Bestand der französischen Fauvel-Einschiebsel. Die drei *Lais* stehen formlich auf der

gleichen Stufe wie die Lais Guillaumes de Machaut, sind teilweise in der Einförmigkeit ihrer Metrik über ihn sogar hinausgegangen. Auch hier wird im Fauvel die *alte* Stufe der Gattung (wie in dem alten »Lai Markiol«) nur in *lateinischen* Einsatzstücken verkörpert. Die Rondeaux und Balladen sind wieder *neu*; nur einige der isoliert auftretenden Refrains lassen sich in älteren Quellen nachweisen. Inhaltlich schliessen sich die französischen Interpolationen viel weniger der satirischen Tendenz des Fauvel an als die lateinischen; mit geringen Ausnahmen sind sie Liebespoesien. Das ist wieder kein Wunder: die satirische Gattung nahm quantitativ und qualitativ in dem französischen Kunstliede des 13. Jahrhunderts bei weitem nicht den gleichen Rang ein wie im lateinischen; insbesondere fehlte es an Liedern, deren Tendenz gegen öffentliche Zustände gerichtet war.

Zu den obigen Feststellungen (wie zu diesem ganzen Artikel) veranlasst mich die Neuausgabe der Fauvel-Interpolationen von EMILIE DAHNK (*L'Hérésie de Fauvel*, Leipzig—Paris, 1935). Die Einleitung beginnt: Parmi les différents genres poétiques, il y en a un qui est très en vogue au Moyen-Age, et en particulier aux 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles: c'est celui qu'on a appelé »Malcontentendichtung«, poésie des malcontents (Sp.: soll wohl heissen »mécontents«). C'est là une manière poétique qu'il est difficile de définir exactement, bien que nous possédions un assez grand nombre de poèmes et que nous en connaissions parfois les auteurs. Ces pièces sont en général groupées, elles forment des ensembles comme p. e. celui des Carmina Burana. Ainsi les additions du ms. 146. . . forment un de ces ensembles.» Die Schule der Malcontentendichter charakterisiert sich durch den satirischen Inhalt ihrer Poesien, besonders aber durch eine dunkle, mehr verschleiernde als enthüllende Sprache, die nur dem Eingeweihten voll verständlich ist, ein Jargon, der sich in manichäischen (= albigensischen) Kreisen herausbildete. Am Schluss der Einleitung heisst es klipp und klar: Il est certain que nous possédons dans Fauvel une manifestation excellente de la façon de parler alors en vogue dans les cercles hérétiques.

Der einzige Beweis für diese ebenso neue wie kühne Theorie ist die oft betonte »obscurité du texte«, ein Beweis, der allerdings nicht jeden überzeugt (die Interpunktion der Ausgabe deutet an, dass der Verfasserin freilich sehr Vieles dunkel geblieben ist). Ferner wird angeführt eine gewisse Doppelsinnigkeit, die manche Einschiebsel, insbesondere die liturgischen, durch ihre Verwendung im Zusammenhang des Romans und durch kleine mit ihnen vorgenommene Veränderungen erhalten. — Die ersten Zeilen meines Aufsatzes geben Antwort auf die Frage nach dem Warum und Wie dieser Einschiebsel; ihre Umbiegung entspricht ausserdem ganz der Vorliebe des Mittelalters für parodistische Verwendung liturgischer Texte. Weder die Tatsache noch die Art der Interpolation hat irgend etwas Geheimnisvolles und Dunkles: der Fauvel ist eben eins der vielen Epen mit lyrischen Einlagen; massgebend für die Wahl der Einlagen waren musikalische Interessen. Merkwürdig könnte vielleicht die Benutzung rein liturgischer (gregorianischer) Musik erscheinen. Aber ähnliches findet sich auch sonst: der Ludus de Anticlaudio hat neben manchen weltlichen Melodien auch eine Antiphon, ein Responsorium und ein Alleluia interpoliert, und im Renart le Nouvel singt einer der Insassen eines in Seenot befindlichen Schiffes, sicher zur Belustigung der Hörer des Romans: »Asperges me hysopo« etc. Man könnte schliesslich annehmen, der Kompilator habe das Prinzip befolgt, *sämtliche* musikalische Gattungen zu Worte kommen zu lassen: am äussersten rechten Flügel ständen die liturgischen Sachen, am äussersten linken die Sottes Chansons.

Über die Gattungsgeschichte sowohl des Fauvelromanes als auch seiner satirischen lateinischen Einschiebsel wäre noch manches zu sagen. Zunächst aber ist die oben zitierte Charakterisierung der Carmina Burana als einer Sammlung von »Malcontentendichtungen« zu berichtigen: die genannte Sammlung ist literarisch-musikalischen Interessen ihres Veranstalters entsprungen; dass die satirischen Stücke zusammenstehen, entspricht dem im ganzen Codex durchgeführten Prinzip der Anordnung nach dem Inhalt. Im Übrigen ist

durchaus zu unterschreiben, was O. Schumann über diesen Punkt in seiner Ausgabe (Bd. II, S. 90) sagt: » . . . im Buranus überwiegt die Diesseitsstimmung durchaus . . . Wenn sich die Satiren zum grossen Teil auch gegen die Geistlichkeit richten, so darf man daraus nicht etwa, wie einst Bale und Flacius (Sp.: und jetzt E. Dahnk) so etwas wie vorreformatorische Klänge vernehmen oder irgend welche Zusammenhänge mit den Häresien jener Zeit, etwa mit der der Albigenser herauslesen wollen.»

Die Gattung des Rügeliedes ist alt und hat ihre eigene vielleicht noch nicht voll geklärte Geschichte. Aber die Verwendung satirischer Tendenzen im *Kunstliede* hohen Stiles lässt sich in den Grundzügen geschichtlich verfolgen. Der Ursprung *dieses* Ablegers liegt keineswegs in einem Ressentiment Unterdrückter, sondern in einer im 12. und 13. Jahrhundert deutlich erkennbaren Gepflogenheit klerikaler Kreise. An den *Bakelfesten* bot sich eine organisierte, aus den Wesen dieser Feste hervorgehende Gelegenheit zu satirischen Ausfällen der Niederen gegen die Hohen: die Spitzen der geistlichen Behörden wurden hier nicht nur in ihren liturgischen Funktionen durch junge Studenten abgelöst, sondern mussten sich, im Zwang der *lascivia festi*, allerlei unangenehme, in literarisches Gewand gekleidete Wahrheiten sagen lassen. Da zudem durch den von seinen Studiengenossen gewählten *Episcopus asinorum* (»Studentenbischof«) eine reiche Gastlichkeit geübt wurde, fanden sich zu einer Art von poetischem Wettstreit bei diesen Festen auch auswärtige Gelegenheits- und Berufspoeten ein. Ihre Produkte entsprachen dem Charakter des Festes, waren teils ernster Art (*Admonitiones*, Symbolik des *Baculus*), vorwiegend aber satirisch, zuweilen gegen einzelne Personen, meist gegen ganze Stände gerichtet. Auf dieser Stufe, die in der handschriftlichen Überlieferung noch deutlich den engen Zusammenhang mit dem Bakelfest (durch eine oft an den Schluss gehängte Bitte an die *largitas* des Festgebers) erkennen lässt, stehen die von Strecker klassisch edierten Lieder des frühesten grossen Vertreters des Rüge-

liedes, Walthers von Châtillon, der 1170—80 blühte. Seine Produkte gingen teilweise in das musikalische Repertoire des Notre-Dame-Conductus über. Ein Menschenalter später hob der zweite grosse Vertreter des sangbaren Rügeliedes, der berühmte Kanzler von Paris, die Gattung aus der Sphäre des Gelegenheits- und Bettelliedes in die höchste Dichtkunst; mit ähnlichen, weniger streitbaren Poemen war ihm Peter von Blois, ebenfalls als Klassiker zu bezeichnen, schon vorausgegangen. Im Laufe des 13. Jahrhunderts schlossen sich diesen Klassikern in der Pflege einer (oft übertrieben) scharfen, aber im Grunde ernsten Rügelyrik manche anonyme Nachfolger an, die Vorzüge der Vorbilder, wie es so oft geschieht, in Fehler verwandelnd. Philipps Diktion ist in ihrer Gedrängtheit und ihrem Streben nach Eigenart und Tiefe und ihrer reichen Verwendung der theologischen Symbolik zwar anspruchsvoll, aber durchaus nicht dunkel. Die Nachfolger, die vielleicht manches nicht verstanden, suchten der Seichtigkeit ihrer Gedankengänge durch Unklarheit und Verschwommenheit der Diktion den Anschein von Tiefe zu verleihen.

Eine weitere Quelle der »obscurité« der Rügelieder liegt auf anderem Gebiet. Philipps Lyrik wurde, anscheinend ausnahmslos, vertont; wohl nicht von ihm selbst, sondern von Komponisten der Schola Cantorum der Notre Dame-Kathedrale, teilweise von dem Klassiker Perotinus Magnus, über dessen Wirken kürzlich Jacques Handschin wertvolle Nova veröffentlicht hat.<sup>1</sup> Das Rügelied *vor* Philipp wurde (vgl. Walther von Châtillon) wohl nur dann gesungen, wenn es die metrischen Formen des Conductus (Strophenlied, Lai, Sequenz jüngeren Stiles) benutzte; ob die *anders* geformten Stücke (meist Vagantenzeilen) gesprochen oder (wie im Epos) mit einer für alle Zeilen gleichen Melodie vorgetragen wurden, ist noch unsicher (ich möchte Letzteres annehmen). Wenn man nun ganz allgemein die in Conductusformen geschriebenen Stücke mit der *anders* geformten Lyrik (hierher gehört

<sup>1</sup> Acta Musicologica IV, S. 10 ff.

etwa der Archipoeta und der Primas von Orléans) vergleicht, lässt sich nicht verkennen, dass die gesprochene (bzw. musikalisch *rezitierte*) Gattung durchweg in der sprachlichen Formulierung viel durchsichtiger ist als die gesungene. Dafür gibt es mehrere Gründe. Im Mittelalter war Dichten und Komponieren weit öfter als später durch Personalunion verbunden; dort wo die Musik, bzw. die musikalische Erfindung im Vordergrund stand, wurde das Textliche vielfach (krass zeigt sich das z. B. in Lais und Motetten) vernachlässigt. So kommt es, dass in Motetten lateinischer und französischer Sprache der Text nicht nur unbedeutend, sondern auch unkorrekt und damit unklar wird; in der Praxis war das kein sehr störender Fehler, da beim gleichzeitigen Erklingen der verschieden textierten Stimmen das akustische Verständnis der einzelnen Motettenteile notwendig leiden musste. Anders beim Conductus, wo bei einer in allen Strophen sich wiederholenden, wenn auch zuweilen mehrstimmigen Melodie dem Texte eine ganz andere Aufmerksamkeit gewidmet werden konnte. Wieder anders beim Lai: hier erklang zwar nur *eine* Stimme, aber die Melodie, welche von Punctus zu Punctus wechselte, verlangte eine Aufmerksamkeit, die sich notwendigerweise dem Texte nicht in gleichem Masse zuwenden konnte.

Diese Tatsache der *obscurité* mancher poetischen Erzeugnisse des Mittelalters (in der Fauvelhs. 146 noch verschlimmert durch die *stultitia scribae*) gibt zu der Frage Anlass, ob der »dunkle Stil« gewisser Troubadours ähnlich erklärt werden könnte. Die Frage ist schwer zu beantworten. Man könnte sich mit der Erklärung zufriedengeben, dass Marcabru, nach dem Stande der Überlieferung der Erfinder dieses Stiles, auf eine ganze Generation provenzalischer Lyriker einen wegweisenden Einfluss ausgeübt habe. Aber schon vor ihm gab es im Lateinischen ein Gebiet, auf dem das Streben nach eigenartigem, pathetischem Ausdruck zuweilen eine (vielleicht gewollte) Dunkelheit herbeiführte: die Dichtung der Sequenzen und Tropen, nicht derjenigen, die man zur Zeit Marcabrus schrieb, sondern der des 10. und 11. Jahrhunderts, die sich

dann im kirchenmusikalischen Gebrauche noch Jahrhunderte lang erhielten. Ein hübsches Beispiel von ihrem Stile bietet das Einschiebsel Nr. 50 des Fauvel, »Inter amenitatis tripudia» mit seinem schwülstigen Ausdruck und den a-Assonanzen, die noch an das (mir unbekannt) Vorbild erinnern.

## II

Die in der Handschrift 146 vorliegende Bearbeitung (auf eine andere, jetzt verlorene, wiesen schon Bessler und Gennrich hin) gibt in ihren Einschiebseln ein wertvolles Bild von dem musikalischen Geschmack der damaligen Zeit (1316). Das Inhaltsverzeichnis auf der Rückseite des ersten Blattes unterrichtet über den Bestand. Es sind 1) 24 dreistimmige Motetten (darunter eine, Nr. 21, vierstimmig), 2) 10 zweistimmige Motetten, 3) 30 »Proses et Lays» (von ihnen fehlen im Verzeichnis 6, 26 und 64; 69 ist ausradiert und nachher unter den Balladen aufgeführt, aber zu Unrecht), 4) 14 »Rondeaux, Balades et Refrez de Chançons» (unter ihnen ist 69 zu streichen; die Refrains fehlen im Verzeichnis), 5) 54 »Alleluyes, Antenes, Respons, Ygnes et Verssez» (darunter fehlen im Verzeichnis 114 und 121).<sup>1</sup>

Die mittelalterliche Nomenklatur ist hier, wie so oft, unzuverlässig und nötigt zu einer Nachprüfung. Zu den Gruppen 1) und 2) ist nichts zu bemerken. In 3) bezieht sich der Ausdruck *Lays* sicher auf die *französischen* Stücke des Abschnitts (44, 46, 64 und 90); dieselben haben tatsächlich die Laiform, in der strengen, architektonischen Fassung, die gegen 1300 die Freiheiten des alten Lais verdrängt hatte. Der Ausdruck *Proses*, der für die lateinischen Stücke des Abschnittes übrigbleibt, müsste, wenn er korrekt gebraucht wäre, eigentlich nur Stücke in Sequenzenform enthalten, in der strengen (»Sequenz jüngeren Stiles») oder der aufgelockerten (»Lai»). In Wirklichkeit aber stehen unter den *Proses* auch Lieder

<sup>1</sup> Die hier und später benutzten Bezeichnungen der Nummern richten sich nach der Ausgabe von Dahnk.

aus gleichen Strophen, die der Metriker als *Strophenconductus* bezeichnen wird. Besser hätte das Verzeichnis also »Conduits» statt »Proses» geschrieben; denn der Ausdruck *Conductus* bezeichnet in den Handschriften sowohl sequenzenartige Stücke (incl. *Lais*) als auch solche aus gleichen Strophen, wengleich der Theoretiker Johannes de Grocheo den *Conductus* (*simplex*, = einstimmig) präziser fasst und mit dem *Cantus coronatus*, also dem Liede aus gleichen Strophen gleichsetzt. Bevor wir den Inhalt der Abteilung *Proses* näher ins Auge fassen, sind einige Stücke vorwegzunehmen, die nicht dem strengen Begriff *Conductus* entsprechen: Nr. 28 ist ein hier einstimmiger Motettentext, mit gleicher Melodie wie in den anderen Quellen; Nr. 36 ist, wie E. Dahnk fand, die Bearbeitung eines jüngeren Motettentriplums, dessen Anfang, »*Floret cum vana gloria*», sei nebenher bemerkt, vielleicht den Anstoss zur Erfindung der Dame »*Vaine Gloire*» im Fauvelromane gab; die Melodie stimmt auch hier mit dem Original überein. Nr. 72 ist, wengleich eine Quelle mir nicht bekannt ist, anscheinend die Umarbeitung eines liturgischen Textes, vielleicht, wie der Schluss nahelegt, eines Tropus »*ante Gloria*»; auf die kirchliche Herkunft deuten Ausdrücke wie »*gaudet nimium*», »*gracia*», »*spiritus repletus*«. Nr. 72 ist die drittletzte der eingelegten *Proses*; die beiden letzten, 85 und 93, sind Teile aus regelrechten (liturgischen) Sequenzen, so dass allerdings hier der Ausdruck *Prosa* genau zutreffen würde (aber nicht der Begriff *Conductus*).

Als *Conductus aus gleichen Strophen* sind zu bezeichnen die Vorbilder von Nr. 6, 10, 14, 16 (die zweite Strophe ist im *Laurentianus* bei sonst gleichem Bau um drei Verse kürzer als die erste), 23 und 69. In 11 hat die Quelle nur eine Strophe, von aussergewöhnlicher Länge und einer Reimverteilung, wie sie sonst in Strophenliedern kaum sich findet; man könnte denken, es handle sich um einen Motettenteil, aber das Original steht in einem *Conductus*fascikel des *Laurentianus*, zwischen anderen teilweise einstrophigen Liedern ähnlicher Gestaltung. Auch 19 hat im *Laurentianus* nur eine Strophe, aber im Fauvel

vier Strophen, die sicher echt sind; ähnlich hat das im Laur. vorhergehende Lied »Non te luisse pudeat« (fol. 435) dort nur die erste Strophe, weitere 6 in den Carmina Burana (Nr. 33 der Hilka'schen Ausgabe). Übrigens ist Fauv. 19 dem letztgenannten Liede stilistisch so ähnlich, dass es recht wohl vom gleichen Verfasser stammen könnte, nicht von Philippe de Grève (wie Dreves meint), sondern von einem Homo mitioris ingenii. Ohne bekannte andere Überlieferung ist Nr. 18 (Presum, prees, verbum dignum), ebenfalls aus gleichgesungenen Strophen bestehend, in seiner wohl lautenden Diktion und im Strophenbau beeinflusst von der schönen Sequenz »Verbum bonum et suave«.

Eine weitere Gruppe von Conductus lässt sich *metrisch* von der vorigen nicht unterscheiden, aber *musikalisch*: diese Lieder bestehen aus gleichen Strophen, aber dieselben haben nur in Str. 1 und 2 die gleiche Melodie, in 3 (= 4, eine neue, ebenso in 5 (= 6) etc. Man bezeichnet diese Gattung, sachlich eine Kreuzung zwischen Strophenlied und Sequenz, formenhistorisch die jüngste Art der Sequenz, als »Sequenz jüngsten Stiles«. Zu ihr gehören Nr. 13 (das Original entstand i. J. 1169), 15 (im Laurentianus stehen nur Strn. 1, 3, 5), Nr. 25 (im Laur. drei Strn. mit verschiedenen Melodien, im Fauvel die erste Strophe des Laur. und zwei andere; Näheres s. unten), Nr. 34 (Strn. 3 und 5 haben einen Vers mehr als Str. 1). — Eng verwandt mit dieser Stufe der Sequenz, historisch ihr vorausgehend, ist die »S. jüngeren Stiles«; ihr gehören an: Nr. 20, 24, 26, 40, 65 (im Fauvel nur Str. 4a des Originalen): hier wird der Sequenzencharakter auch in der Metrik ersichtlich, wenngleich die einzelnen Abschnitte wie regelrechte Strophen aussehen. — Als Lais sind schliesslich zu bezeichnen Nr. 52 (Veritas equitas) und 66 (Fauvel cogita). — Die bisher angeführten Lieder haben im Fauvel dieselbe Melodie wie in der älteren Überlieferung, mit Ausnahme von Nr. 34, 65 und 69; bei Nr. 18 und 72 ist nichts zu ermitteln, da keine andere Fassung überliefert ist; für 85 und 93 fehlt mir augenblicklich die Möglichkeit einer Kontrolle.

Die vierte Gruppe des Inhaltsverzeichnisses umfasst vier Rondeaux, nämlich 30, 45, 47 (Mel. = 45) und 62, und 9 Balladen, nämlich 42, 43, 55, 56, 57, 58; 59, 60, 61. Vorherrschend ist in den letzteren der um diese Zeit typische Bau: zwei gleiche Stollen, eine Cauda, ein Refrain, der sich dem letzten Teil der Cauda anpasst. 55 und 59 haben den Refrain, der sich der *ganzen* Cauda angleicht, auch *vor* dem Liede (»Chanson baladée«). 58 muss verstümmelt sein, obwohl der Sinn keine Lücke zeigt; weder der metrische Bau (7 abac CC) noch der musikalische (ABCD/EF) gehört irgend einer bekannten Gattung zu. Mit dem Tanz haben diese »Tanzlieder« nichts zu tun, da die Melodien sehr reich melismiert sind; mit alleiniger Ausnahme der ersten Ballade (Nr. 42), die durch ihre streng syllabische Melodie und durch den dialogischen Text ganz aus dem Rahmen fällt. — Die Refrains fehlen, wie schon bemerkt, im Inhaltsverzeichnis; so sind wir nicht sicher, welche Einschiebsel der Arrangeur zu dieser Gattung zählte; wahrscheinlich sind es nur diejenigen, die von E. Dahnk mit den Nummern 1—15 versehen sind, und nicht alle, die Fr. Gennrich (Rondeaux und Virelais, II, S. 234 ff. unter 1) bis 32) anführte. Näheres s. unten.

Über den reichen Inhalt der letzten Gruppe vergleiche man die Ausgabe S. XLII und S. 3. In der Identifizierung der einzelnen Stücke steckt ein wertvolles Stück Arbeit. Eine allgemeine Bemerkung verdient nur der Ausdruck »Versez«, den der Schreiber offenbar in mehrfachem Sinne gebraucht. Nur ganz wenige dieser Einschiebsel stammen aus der Liturgie (Teil des Tractus), die meisten sind Bibelzitate, wörtlich übernommen oder zurechtgemacht; die textlichen Quellen hat E. Dahnk (mit Ausnahme von Nr. 113) gefunden. Woher stammen die Melodien dieser vielen Stücke? Es ist anzunehmen, dass Chaillou dieselben selbst verfertigt hat, in enger Anlehnung an den liturgischen Stil. Eins der als »Vers« bezeichneten Stücke, Nr. 121, stammt wegen seiner metrischen Form (6-Silbner mit Reimen) anscheinend aus einem Conductus oder einer Sequenz. Gebundene Form haben ausserdem noch

zwei Kompositionen dieser Gruppe: Nr. 111 besteht aus einem Hexameter und zwei Pentametern; was aus dem bescheidenen, noch dazu verderbten Gereimel herauszuholen war, hat Edv. Rein (s. diese Zts. XXXVII, S. 64, in der Besprechung der Dahnk'schen Ausgabe durch A. Långfors) geschickt besorgt. Man fühlt sich hier erinnert an die metrischen »Versus«, die in den Carmina Burana einzelne Abschnitte der Sammlung abschliessen und tendenzenartig deren Sinn zusammenfassen. Aus drei Hexametern besteht der Versus Nr. 126, mit einem »Alleluia« am Schluss; er enthält ein Gebet an Christus, ohne direkte Beziehung zum Fauvel-Inhalt, dürfte aber (mit Ausnahme vielleicht des ersten Verses) neu gedichtet sein. — Leider unterrichtet uns E. Dahnk bei den Antiphonen und Responsus, deren Quelle sie mitteilt, nicht über das musikalische Verhältnis zwischen Entlehnung und Quelle; nur in drei Fällen wird mitgeteilt, dass die Melodien verschieden sind. Die Offizien, aus denen die Stücke entlehnt sind, gehören grösstenteils zur Liturgie des Weihnachtsfestes oder eines Marien- oder Jungfrauenfestes; das hängt mit ihrem Inhalt zusammen und berechtigt nicht zu irgend welchen besonderen Folgerungen.

### III

Die lateinischen Einlagen stammen grossenteils aus der Blütezeit der lat. Liedkunst des Mittelalters und sind Perlen der mlat. Lyrik; die französischen sind weniger wertvoll: teils eigens für den Fauvel angefertigt, teils sonstige Erzeugnisse des Zeitgeschmackes, flach im Inhalt, ohne Farbe und Kraft. Die letzteren waren zum grössten Teil unediert, lohnten also immerhin eine Edition. Auch die ersteren verdienten eine Neuausgabe; denn die bisherigen Ausgaben, mit Ausnahme der Stücke, die Hilka-Schumann und Strecker edierten, hatten nur einen Teil der Handschriften benutzt und waren auch textkritisch unzulänglich.

Leider erfüllt die neue Ausgabe nicht die Wünsche, die sie erwecken musste. Die Verfasserin hat den Text an ver-

schiedenen Stellen falsch gelesen, an anderen nicht verstanden (wie die Interpunktion beweist). So war es im Prinzip richtig, dass sie auf eine kritische Herausgabe verzichtete und lieber den Text der Handschrift druckte, um die Lesarten anderer Quellen und die Varianten der bisherigen Editionen als Fussnoten zu geben. In den Fällen, wo Fauvel nur einen Teil des Originals enthielt, druckte sie das vollständige Stück nach der besten vorliegenden Ausgabe und setzte die Lesarten nach unten, meist auch hier die alten Editionen (und vielfach deren Fehler) kopierend. Im Apparat werden gewissenhaft auch die falschen Lesungen bisheriger Editoren verewigt. Man mag das hingehen lassen, als Zeichen einer angestrebten Akribie, wie sie freilich nur in einer édition définitive, die mit altem Wust endgültig aufräumt, einen gewissen Sinn hat. Aber als groben Unfug und arge Taktlosigkeit muss ich brandmarken, dass E. Dahnk irrige Lesarten, die sich in dem handschriftlichen Nachlass von Friedrich Ludwig finden, in ihrem kritischen Apparat ausgräbt und an den Pranger stellt. Das hätte der Grossmeister der mittelalterlichen Musikwissenschaft, in dessen Publikationen sich (auch in philologischen Belangen) nicht ein Tüpfelchen bemäkeln lässt <sup>1</sup>, um so weniger verdient, als D. die musikhistorischen und bibliographischen Daten zu den betr. Stücken in ihrer Ausgabe von Fr. Ludwig und seinem Schüler Bessler, deren Arbeiten sie (wie nur wenige Zeitgenossen) durchhackert hat, fast restlos abgeschrieben hat. Es sei zugegeben, dass die Bemerkung auf S. XXXVI »Ce qui sera dit de la musique («und von vielen andern Dingen», muss man hinzufügen) dans le cours de l'ouvrage, n'est pas le fruit des recherches personnelles de l'auteur etc.» auf diesen Sachverhalt hinweist. Aber auch der *Kommentar* zu den einzelnen Gedichten, in der Regel nur dort aufschlussreich, wo sich bisherige Arbeiten verwerten liessen, ist in der Quellenangabe nicht immer deutlich genug.

<sup>1</sup> Im Gegensatz zu den gedruckten Werken anderer Musikhistoriker, die in der Fassung ihrer Melodien t e x t e teilweise geradezu jämmerlich sind.

Damit soll nicht verkannt werden, dass sich die Verfasserin der Lösung ihrer Aufgabe (der sie nicht gewachsen war) mit hingebendem Eifer und deutlichem Geschick gewidmet hat. Die Hinweise des Kommentars auf Bibelstellen und andere Gebiete als Quellen einzelner Stellen zeigen eine grosse Vertrautheit mit der mittelalterlichen Literatur; die (fast zu grosse) Ausführlichkeit des Schumann'schen Kommentars zu den Carmina Burana hat hier offenbar vorbildlich gewirkt. Die Vollständigkeit und die Anordnung des bibliographischen Teiles ist musterhaft und für die Forschung ungemein fördernd. Doppelt schade, dass sonst so Vieles zu beanstanden ist! In seiner erwähnten Besprechung hat sich A. Långfors auf die französischen Teile beschränkt. Die nun folgenden Angaben holen einiges dort übergangene nach und ziehen die lateinischen Texte hinzu.

Nr. 1. Die Lesart V. 8 *prestat iudicium* ist zu halten; *iudicium* bedeutet »Willkür«. Die Anmerkung *ancien motet* könnte irreführen; Ludwig spricht nur von »älterem Stile«. Zwecklos schlagen die Varr. *obtinent* (statt *optinent*) und *exsilium* (statt *exilium*) vor; die verworfenen Lesarten sind in den Hss. fast gebräuchlicher als die korrekten und werden heute von keinem Editor mehr emendiert. (Auf Ähnliches in den weiteren Stücken wird nicht mehr hingewiesen).

Nr. 2. Wieder ein irreführendes Zitat nach Ludwig: »Cette version de la pièce ne se trouve pas ailleurs»: L. meint das Musikalische: »eine nur hier vorkommende zweistimmige Mittelform zwischen Conductus und Motette«. Das Singuläre ist lediglich die *Form*. Die Schreibweise ist unkonsequent: Str. II, 1 steht *immunditiae* (mit Dreves gegen die Hss.), ähnlich weiter *praesulum*, *aequitas* etc.; IX, 1 aber *Simonie* (mit Hss. gegen Dreves). Nach III, 2 erfordert der Sinn ein Komma. Man hätte erwähnen können, dass die Hs. BN Paris, lat. 8207 das Lied als *Prosa* bezeichnet; es ist streng gefasst ein Conductus. Nach VIII, 4 setze einen Strichpunkt; zu VIII, 6 fehlt die Variante *ponderat* Dreves (statt *praeparat*: woher stammt das richtige *praeparat*? Anscheinend von Flacius).

Nr. 3. Zu der Anmerkung »Version sous cette forme unique« gilt das oben zu Nr. 2 Gesagte. Der Inhalt hat eine deutliche Beziehung zu Nr. 2: *non viderunt > cecitas*.

Nr. 4. Lies Mot. Vers 5 *ymnos, arma* (ohne das Komma wird das syntaktische Verhältnis zerstört; *arma* ist Akkusativ). — Die Verwechslung von *c* und *t* ist in den Codices so häufig, dass es keinen Sinn hat, im Text *laticat* zu schreiben, um in den Varr. *latitat* zu verbessern. Lies im Triplum, Vers 4 *quis* statt *quid* (Druckfehler?). Interessant ist die gleichzeitige Beschimpfung der Prelati (Pontifices) und der Regulares; doch der Verfasser sagt, das er mehr Wert auf die Kritik der Praelaten legt, denn er bezeichnet das auf die Ordensmitglieder gemünzte Bibelzitat (*Veniunt falsi prophete etc.*) als *verbum deterius*, gegenüber dem ersten Zitat, das sich gegen die Praelaten richtet (*Quod dicunt, facite, quod faciunt, nolite*).

Nr. 5. Mot. 7 fehlt ein Komma nach *potatur* oder (8) nach *Henricus*. Zur Bibliographie des Tenors fehlt die Ausgabe der Werke Adams von St. Victor von Aubry-Misset. Tr. 5 setze ein Komma nach *mitem*; tilge das Komma nach 7; in 13 ist die Korrektur *heu* (statt *heis*) nicht unbedingt nötig, denn *heis* kommt als Ausruf in Hss. öfters vor. Der Sinn der letzten Verse ist durch kleine Änderungen und andere Interpunktion herzustellen:

Quot (statt Tot) sunt gentes,  
[Con]sentiunt tamen studentes

Lucano: »Servat multos fortuna nocentes.«

Auf die betr. Lucan-Stelle hat D. selbst hingewiesen. — Inhaltlich und im Ausdruck zeigt das Stück eine so enge Verwandtschaft mit dem vorhergehenden, dass man einen gemeinsamen Verfasser annehmen möchte. — Das Rufzeichen nach 11 ist unsinnig und zu streichen; *delire* gehört zu dem folgenden *Dies*.

Nr. 6. Zur Bibliographie ist hinzuzufügen: C. L. Kingsford, in Engl. Hist. Rev. V (1890), S. 323. Zu den Varr. ergänze: 5 *trahitur* haben auch Bodl. und Rawl. — II, 1 ist mit allen Hss. *locis* (statt *loco*) zu schreiben: Dreyes irrte hier. Ebenso

II, 4 Usurpant. Der Punkt nach III, 4 zerstört den Sinn: »Zu den Scharfrichtern gesellen sich die Pontifices, die den Sacerdotes die Haare vom Scheitel rupfen.«

Nr. 8. Setze einen Punkt nach 9, ein Komma nach 14. Der nach Aubry gedruckte Text des Triplums aus Bamberg ist mir in der vorliegenden Fassung unverständlich; einiges wäre durch andere Interpunktion zu bessern, jedenfalls aber ist im letzten Vers *Deo te soli da* (statt *solida*) zu setzen.

Nr. 9. Der Mot. ist ein umgekehrter Planctus, nicht auf den Tod, sondern das Leben eines Herrschers (Fauvels). Lies Mot. 5 *rectum* u. setze Punkt am Ende; ebenso Kommata nach 6 und 7 und einen Punkt nach 9, tilge das Komma nach 11 und setze einen Strichpunkt nach 12; nach 16 würde ich ein Komma setzen und 20 *cuius* (statt *eius*) schreiben, bezüglich auf *regimine*. Der Schluss instat *translatio repentina* könnte einem richtigen Planctus entnommen sein: *translatio* = Bestattung (im Fauvel jedoch »Übertragung«); zum mindesten aber beabsichtigte der Verfasser hier (parodistisch) einen Doppelsinn. Das Triplum hat D. durch gute Korrekturen lesbar gemacht, nur bleibt ihr Vers 21 unklar; es ist jedoch zu lesen *efficitur ingloria* (statt *in gloria*). Zu dem Wortspiel *Francia: terra franca* vgl. die Trouvèrestelle

Douce France n'apiaut l'en plus ensi,  
Ançois ait non: le païs assougiez . . . (Rayn. 1147).

Die Korrektur *abscindantur* (V. 22, statt *abscidentur*) ist nur teilweise nötig: *abscidantur* genügt. — Die Inhaltsangabe geht am Wesentlichen vorbei; ob jeder die Übersetzung von *hostis familiaris: ennemi familier* billigen wird? Die aus dem Lai *Expirante primitivo* zitierte Stelle übernimmt die Emendationen Schmellers (Carm. Bur. S. 48), die aus metrischen Gründen unhaltbar sind.

Nr. 10. Zu der (von Schumann entnommenen) Aufzählung der Gedichte, in denen der Anfang gleich dem Schluss ist, lassen sich hinzufügen: *Analecta hymn.* XX, Nr. 168, XXI,

Nr. 1 und 159 (Dreves hat im letzten Vers irrig *leviter* statt *leniter*).

Nr. 11. Setze ein Komma nach 6, tilge den Punkt nach 7.

Nr. 12. Setze einen Doppelpunkt nach Mot. 4 und 8, einen Punkt nach 9 und ein Komma nach 10. Im Triplum ist am Ende von 8, 12 und 18 -é zu schreiben; lies 14 *pitiez, s'en sont pluseurs marri*. Die beiden Verse 7/8 sind unverständlich:

Detrahere ulli vel audire  
Ont medisant de vouloir desiré.

Doch das Folgende, das D. als unverständlich bezeichnet, lässt sich erklären:

Huiusmodi quid dampnabilis,  
Jugier ce doit reison et non li ius,  
De Picquegni o vicedomine.

Die Frage bezieht sich auf die beiden im Vorigen verurteilten Gattungen: Verläumder und Schmeichler (*medisans* und *lecheours*); der angeredete Vidame heisst *de Picquigny*, er muss ein Bekannter, vielleicht Schützer des Dichters sein. Ist es Renault de P. (1304—15 Vidame von Amiens), wie A. Långfors, l. c., S. 60 vorschlägt, oder sein Vorgänger im gleichen Amte, Enguerrand de Picquigny (1197—1225), dem Moniot d'Arras das Lied Rayn. 242 widmete (vgl. H. P. Dyggve, *Onomastique des Trouvères*, S. 32)? Långfors zieht noch die Erwähnungen des Ortes Picquigny in zwei Sottes Chansons des Fauvel heran und knüpft daran den Schluss, dass ein Teil der Fauvel-Einlagen in Amiens entstanden sein könnte; man könnte die Sachlage vielleicht dahin präzisieren, dass der Verfasser unseres Motetts, der dasselbe dem Herrn von P. widmete, irgendwie an der Zusammenstellung der Fauvel-Einlagen beteiligt war und auch für die Aufnahme der beiden Sottes Chansons verantwortlich wäre. Dann käme natürlich nur der spätere der beiden Genannten Vidames in Betracht. Oder, wenn man angesichts der bezeugten literarischen Beziehung zwischen dem alten Vidame und Moniot

sich für Enguerrand entschiede, wäre die Frage zu beantworten, ob vielleicht Moniot der Verfasser von Nr. 12 sein könnte. Da Nr. 12 auch in einer anderen Quelle überliefert, also wahrscheinlich nicht eigens für den Fauvel gedichtet ist, ferner die Mischung von lateinischen und französischen Versen schon im 12. Jahrhundert (in Bakelliedern, später auch bei Gautier de Coinci) auftritt, ist diese Frage immerhin diskutabel. Aber der geringe poetische Wert sowohl der lateinischen als der französischen Teile dieses Mischgedichtes spricht durchaus gegen diese Hypothese.

Nr. 13. Hinter V. 6 fehlt ein Satzzeichen; korrigiere 8 *Christi qui dampnatur*. In den Varr. zu dem Vorbilde füge hinzu: I, 9 *fuga* W<sub>1</sub>; II, 3 *potulit* (irrig) Anal.; II, 9 *osculamur* (nicht *osculatur*) W<sub>1</sub>; die Angabe, W<sub>1</sub> habe nur Str. 1 u. 2, ist irrig; die Hs. hat alle vier Strophen; III, 1 hat W<sub>1</sub> *Qui* (statt *Pius*); III, 9 lies in den Varr. *veritatis* F, Del.; IV, 7 hat W<sub>1</sub> *Scambria*. In der Bibliographie fehlt die Faksimile-Ausgabe der Wolfenbütteler Handschrift von J. H. Baxter (An old St. Andrews Music Book, London 1931).

Nr. 14. Zu den Varr. ergänze: II, 12 *Curarum* Oxf., III, 8 *tandem* Oxf., 9 *paupertate* Oxf., 17 *Curat procul abiecta* Oxf. — Zum Musikalischen ergänze, dass die Strophen von *Vanitas* gleiche Melodie haben, und dass *Veritas* (musikalisch von *Vanitas* verschieden) auch in Oxf. auf *Vanitas* folgt. Setze ein Komma nach II, 16.

Nr. 15. Zur Bibliographie ist die Ausgabe von Flacius zu ergänzen, der die drei a)-Strophen dieser Strophensequenz als selbständige Stücke an verschiedenen Stellen druckt. Die b)-Strophen stehen nur im Fauvel. Eigenartig ist die nachlässige, an frühe Tropen erinnernde Reimtechnik. Alle Strophen bestehen aus acht 8-Silbern; der Bau der einzelnen Strophen ist folgender:

- |               |               |
|---------------|---------------|
| 1a) abab aaab | 1b) abba baab |
| 2a) aabb abab | 2b) aaba abab |
| 3) abab abab; |               |

also nicht einmal in den Parallelversikeln gleiche Reimordnung. Setze ein Komma nach III, 3 und tilge das Komma nach III, 4. In IV, 1 ist die vorgeschlagene Korrektur *Clavis* statt *Clavi* zu verwerfen; *clavi* bezieht sich auf den verlorenen Kreuzesnagel. Die Verse IV, 4—5 sind schwer verständlich: *Clavis quid est confixio, — Que clavo fit contrario*; auch wenn man (mit D.) in beiden Versen *clavi* liest, kommt nichts Befriedigendes heraus. Übrigens möchte man nach *Clavi* in Vers 1 als Gegensatz dazu in 5 *Clavis* (wie Fauv. hat) erwarten. Dagegen ist V, 4 *claves* (mit beiden Hss.) zu halten: es sind die Himmelsschlüssel, während V, 2 die Schlüssel als Insignien der geistlichen Gewalt gemeint sind. — Zu denken gibt, dass auch in einem zweiten Conductus, der den Verlust des Kreuzesnagels besingt, »*Clavus clavo retunditur*« (im Laur. mit drei Strophen verschiedener Melodien, nur die a)-Strophen (?), Verfasser Ph. de Grève), in den ebenfalls aus acht 8-Silbthern bestehenden Strophen wieder die unregelmässige Reimung auftritt: abab bbba, abba bbba, aaba aaab. Von den 8 nach Delisle mitgeteilten Varianten zum Text der *Analecta* entsprechen die ersten 6 dem Text der Handschrift.<sup>1</sup> In II, 6 möchte ich *signat* (statt *signans*) vorschlagen, da ein Verbum fehlt; aber vielleicht war ein Verbum aus der verlorenen Str. 1b) zu ergänzen.

Nr. 16. Nach meinen Notizen hat in F die zweite Strophe dieselbe Melodie wie die erste; das ist auffallend, da die erste Str. bei sonst gleichem Reimschema (7 aaabbccddaeaa) drei Verse mehr hat (-eea). In I, 4 sucht D. mit Recht *amicitias* gegen *amicitia* (F Dreves Strecker) zu halten; aber dann gehört ein Komma nach *Laudes!* Nach Ludwig (Archiv f. Musikw. V, S. 279) ist die Melodie des Fauvel »die Unterstimme des 3st. Conductus Codex F«. D. schreibt anders; wer hat Recht?

Nr. 17. Korrigiere Triplum 18 *Postponunt* (statt *pre-*

<sup>1</sup> Ich entnehme diese Angabe dem in der Göttinger Bibliothek aufbewahrten *Analecta*-Handexemplar aus dem Nachlass von W. Meyer.

ponunt). In Vers 4 der zugesetzten Str. aus *Vide quo fastu* lies *Heredes* (statt *Haeredes*).

Nr. 18. Hier werden (anders als in bisherigen Stücken) die richtigen Lesarten teilweise im Text gedruckt und das Falsche (der Hs.) unterm Strich; warum nicht immer? Lies II, 9 *Minotaurum*, V, 3 *jellius*, V, 4 *prodesse*, V, 6 *potius* und 10 *altius*; ein Komma nach V, 8 würde den Sinn verdeutlichen. Das Lied ist so formgewandt geschrieben, dass ich es nicht für eine Parodie halten möchte. Zu *tantillus* (im Kommentar) gibt es ein älteres Zeugnis: den Vers, mit dem Alcuin Karl dem Grossen eine Sequenz widmete: *Tantillus tanto prompsit parasitus alumno*.

Nr. 19. Der Sinn ist keinesfalls »obscur«, auch sind die nur im Fauvel erhaltenen Strophen 2—4 keine »*addition postérieure*«. Dieser schöne *Conductus* ist gedichtet zur Begrüssung eines hohen geistlichen Würdenträgers in Paris, aber nicht unmittelbar nach dessen Amtsantritt, sondern etwas später, als er sich schon durch treffliche Anordnungen bewährt hatte. Der Adressat ist schon in Str. I als »*unicus (praeffectus pontificum)*« genannt, und schon hier werden seine Vorzüge (*virtutum normula, vivendi regula*) genannt, die sich bereits gezeigt haben (*satis inspecta*); des weiteren wird gerühmt: seine Unabhängigkeit gegenüber der Curie und dem Königshofe (Str. II), seine Fürsorge für die Hilfsbedürftigen innerhalb der *urbs scolarium* (III). In Str. IV stand ursprünglich anscheinend der frühere Wirkungsort des Neuberufenen: nach *processit de* steht in der Hs. ein freier Raum, ähnlich wie oft in Sequenzhss. ein Eigenname, der für den betr. Sammler nicht von Interesse war, durch *NN* oder einen freien Raum ersetzt wurde. Verf. schlägt *synodio* vor, sicher beachtenswert; aber die Begründung »*la lacune exige quatre syllabes rimant en -odio*« ist nicht stichhaltig, denn der Reim verlangt nur *-io*. In IV wird nochmals auf die Doppelstellung hingewiesen, die der Adressat gegenüber dem weltlichen und dem religiösen Prinzip innehat. Vielleicht liesse sich aus den vorstehenden Daten eine historische Persönlichkeit ermitteln. Leider wird

der Text wieder durch eine Anzahl Schnitzer verdunkelt: setze nach I, 4 Komma oder Strichpunkt; tilge das Komma nach II; 3; setze Strichpunkt nach II, 7; lies IV, 6 *affectu*, IV, 8 *censu*; der Hinweis des Kommentars zu diesem Verse auf Nr. 16, 2 ist zwecklos, da das Wort *census* in den beiden Fällen ganz verschiedenen Sinn hat. Ob der Verfasser wirklich Philippe de Grève ist, darf man bezweifeln; das Zeugnis der Darmstädter Hs. hat an Wert verloren, seitdem eins der Stücke dieser Hs. durch Strecker als Eigentum Walthers von Châtillon erkannt wurde.

Nr. 20. Verteilung der Melodie in F: 1a = Anal. I; 1b = II; 2a = III; 2b = IV; 3a = V, 1—4; 3b = V, 5—8; 4a = VI, 1—4; 4b = VI, 5—8. — II, 8 genügt die Korr. *questus cura*. Im Abdruck der Reststrophen nach den *Analecta* setze nach II, 2 einen Strichpunkt; V, 4 hat auch F *ereptus* (Dreves irrt); VI, 8 lies *tollit* (*tollat* bei Dahnk wohl Druckfehler).

Nr. 21. Tr. 3 ist *decent* (Fauv.) ganz unmöglich (D.: »n'est pas impossible«); setze Komma nach 12. Mot. 4 korr. *dapulo*. Im Quadr. setze Komma nach 2 und 14, Strichpunkt nach 15. — Zum Abdruck von »*Trinae vocis*«: Flacius hat auch den Refrain gedruckt (S. 62). — Zu »*Quid ultra*«: in der Aufzählung der Hss. setze Vat. Ott. (statt V) und Madrid Reg. 2 H 6 (statt Ma, das nach S. XVIII eine ganz andere Hs. bedeutet). II, 8 hat auch F *quem* (Dreves irrt), ebenso hat F III, 2 *ista* und III, 10 *nudus ad hostia* (in den *Text* gehört natürlich *ostia*); IV, 5 lies (mit F) *allia*; in den Varr. zu IV, 10 lies *fugerat* (*fugeret* Druckfehler); VII, 6 lies *quia*; setze einen Punkt nach VIII, 7 und ein Rufzeichen nach VIII, 10.

Nr. 22. Tr. I, 7 ist *verbo* zu belassen: »den nach dem Worte hungernden Völkern«; ebenso liesse sich I, 2 *die* vielleicht halten: »blind am hellen Tage«; III, 5 würde ich lieber *pasti* lesen »vollgefressen vom Fleische derselben (der Herde)«.

Nr. 23 ist die erste Strophe eines Notre-Dame-Conductus, der in den vollständigsten Quellen fünf Strophen hat. In mehreren Quellen folgt der Conductus auf das Gedicht *Captivata largitas*, das sich durch sein Thema (»Schwund der

largitas»), seine Form (Str. aus vier Vagantenzeilen + Refrain) und besonders die letzte, allerdings nur in *einer* Hs. erhaltene und von Strecker als unecht betrachtete Strophe (»Einer wird von dem Tadel gegen alle ausgenommen«: wohl der Spender des Festes) als Bakellied kennzeichnet. Strecker (W. von Châtillon II) möchte die beiden Gedichte als ein Ganzes auffassen, wogegen ich einige Bedenken habe: 1) ist die Strophenform von »Omni pene curie« eine andere (7 abab abab, ohne Refrain), und 2) ist auch das Thema verschieden: Tadel gegen die Schlechtigkeit der Rechtspflege.<sup>1</sup> — Zu 9,3 vermisst man unter den Varr. die gute Lesart *perficitur* Anal. (oder ist *preficitur* im Text Druckfehler?).

Nr. 24. Die enge Anlehnung an Schumanns Kommentar (CBur. Nr. 36), ohne ein Wort der Erwähnung, wirkt auf mich etwas peinlich. — In der Aufzählung der Ausgaben lies Anal. XXI (statt XX).

Nr. 25. Ist es möglich, die Fassungen des Laurentianus und des Fauvel zu einem Gedicht zu vereinigen? Folgendes ist zu berücksichtigen: Keinesfalls gehört das Gedicht, auch nicht teilweise (trotz Darmstadt), Ph. de Grève an; es ist eine ungeschickte, wenig originale Reimerei, und man wird auch auf kunstvollen Gedankenaufbau hier wenig hoffen dürfen. Die Melodien der drei Florentiner Strophen sind verschieden, aber (nach Ludwig, Archiv V, S. 279) anscheinend denen der Fauvelfassung gleich; man könnte die in beiden Fassungen erfolgte Kürzung durch die Weglassung von b)-Gliedern einer Strophensequenz erklären. Den ersten Ganzversikel würden die beiden Fassungen gemeinsame erste Strophe (*Rex et*) und die zweite des Fauvel (*Horum*), die im Laur. fehlt, bilden; die beiden Strophen passen im Sinn (»Christus ist König und Priester«) gut zusammen, haben ausserdem gleiche Reime (-uit, -io). Die dritte Str. des Fauvel (*Quod ad*) wendet sich

<sup>1</sup> Das Zusammenstehen der beiden Lieder hat m. E. den Grund, dass man gewohnt war, dieselben bei gewissen Gelegenheiten (eben an den Bakelfesten) nacheinander zum Vortrag zu bringen; warum, wissen wir nicht.

abrupt vom Thema ab und tadelt die dama'igen Seelsorger. Daran schlosse sich die zweite Str. des Laurentianus, gegen den Kaiser Otto IV. gerichtet (*Otho quid*), mit gleichen Reimen wie Fauvel III (-et, -io). Den Abschluss bildet, im Sinne sich eng an die vorige anschliessend, die dritte Str. des Laurentianus (*Exclamat Innocentius*), mit neuen Reimen: -ius, -ulo. In höherem Sinne wäre eine Einheit des Gedankenganges wohl erkennbar: Christus war pontifex und rex in einer Person, und jetzt bekriegen sich Papst und Kaiser. Für wirklich verdächtig halte ich allerdings die Verse 1—4 der Strophe »*Quod ad*»; sie dürften dem Bestreben des Fauvelarrangeurs ihren Ursprung verdanken, das Lied in Beziehung zu seinem Thema zu bringen. Im Original dürfte der Übergang vom Allgemeinen zum Besonderen, der in den letzten 3 Versen dieser Strophe recht deutlich ist (*Ve tali qui sic preminet — Non previdens quod imminet — Rote Fortune lesio!*), sich schon in Vers 1—4 vollzogen haben. Die Verteilung der drei vorhandenen Melodien auf das Ganze wäre dementsprechend: 1a): *Rex et*, 1b): *Horum*; 2a): *Quod ad*, 2b): *Otho*; 3: *Exclamat*.

Zum Textlichen: die Überlieferung (auch der Sinn) rechtfertigt I, 4 *convinctum*, 1, 7 *vinciture*, II, 1 *vincituram*.

Nr. 26. Die b)-Strophen dieses Sequenz-Conductus werden hier zum ersten Mal gedruckt; denn der Laur., den Dreves benutzte, hatte nur die a)-Strophen. Die fehlenden Teile stehen allerdings auch in Bodl. Add. 44; die Anmerkungen Dahnks (»ne se trouve que dans Fauvel») sind irrig. — Lies IIb, 6 *aule*; IIIa, 1 hat F *explorat*; IIIa, 9 hat Anal. nicht, wie D. angibt, *laborat*, sondern das richtige *laborent*.

Nr. 27. Als Subjekt im Motetus ist *ecclesia* zu ergänzen. Den Schluss des Triplums bildet ein Hexameter.

28. In der Anm. zu 3 lies *cinq syllabes* (statt *quatre s.*). Die Bemerkung (S. 61) *Cette prose sert de motet etc.* ist nicht zutreffend; es ist keine Prose, sondern der hier isoliert (d. h. einstimmig) auftretende Motetus der ib. nachgewiesenen Notre-Dame-Motette. Die Melodie ist, sei hinzugefügt, gleich der im Laurentianus.

Nr. 29. Die vorgeschlagene Korrektur im Tenor »*poïnse*» (statt *poïse*) ist unnötig, hat auch keinen Sinn. — Interessant ist die Form im Motetus und Triplum: ein Rondeau, in dem der Binnenrefrain fehlt, AB aabAB (statt AB aAabAB). Diese Form ist in der frühesten Periode des Rondeaus nicht bezeugt, muss aber existiert haben, da sie schon von dem frühen Troubadour Marcabru nachgebildet wurde; andere Beispiele s. bei Spanke, Beziehungen zw. romanischer u. mlat. Lyrik, S. 125. S. 64. In der Textstelle Vers 15 schlägt D. (nach G. Paris) vor *Regnant li Lyons debonaires* statt *Regnaut* etc.; die Wortstellung spricht eher für einen Eigennamen (RENAUT). 25/26 lies *Loÿs, assoÿs*.

Nr. 32. Tr. 19 lies *d'iteus* (statt *di teus*), 23 *joïr*.

Nr. 33. Mot. 1 lies *Francorum*. In den Varr. zu Tr. lies *Tr. 2 et unitas*. Der Vers 7 muss verderbt sein; man möchte lesen *impietate* (statt *impietas*), aber dann wäre eine Silbe zuviel da.

Nr. 34. Interessant ist, dass die (nach Ludwig) in Fauvel neue Melodie Sequenzencharakter hat, genau wie die des Originals in F. — 1, 2 ist nach *egreditur* ein Komma zu setzen, denn *ut flos* gehört auch zu dem nachfolgenden *conteritur* etc.; setze ein Komma nach II, 4; III, 8 hat Dreves nicht *nil* (wie der krit. Apparat angibt), sondern *vel*; die Textlücke im gleichen Vers hat vielleicht den Grund, dass der Schreiber von Fauv. nichts mit *autumans* anzufangen wusste; lieber sähe man dafür *poterit*; III, 7 hat die Lesart *amens* (Fauv.) viel für sich. Setze ein Komma in IV, 6 nach *detrahis*; lies unter den Varr. (S. 71) zu Da: Str. I, III, 1—6 (statt 12).

Nr. 35. Lies Triplum, 6 *actio*; setze ein Komma nach 7, ebenso nach 19. Die Anmerkung »Ces poésies» etc. (S. 74) verwässert den Tatbestand: In Wirklichkeit wuchs aus gelegentlichen Anspielungen liturgischer Stücke im Laufe der Zeit eine (im Umfang beschränkte) antijüdische Literatur heraus, die Villetard in seinem (von D. zitierten) Aufsatz »I Giudei nella Liturgia» (*Rassegna Gregoriana* IX, 1910) hübsch umrissen hat; als frühes Beispiel aus der Sequenzenliteratur sei

zitiert: *Iudea incredula, cur manes adhuc inverecunda?* (Versikel 12a der uralten Ostersequenz *Fulgens preclara*).

Nr. 36. Lies 5 *Otia* (denn *Odia* steht 9). Interessant ist 6 *Passio* = Leidenschaft. 11 ist *iniuria* klein zu schreiben (»der Jubel über das Unrecht des Nächsten«). 22 ist *Fallacio* sprachlich so unwahrscheinlich, dass ich trotz der Bestätigung durch die Brüsseler Hs. lieber *Fallacia* lesen möchte. 25 macht die vorgeschlagene Korrektur *ex gulae* nicht besser; sie hat nur Sinn, wenn man die Verse 25/26 mit Benutzung von Brü. liest: *Ex gule immunditia — Sensus hebes ingenio*. Möglich wäre auch: *Post Gula, Immunditia, — Sensus hebes ingenio*. 32 bin ich mit der Tilgung von *quod* einverstanden, aber da *cui* einsilbig ist, kann *cum* erhalten bleiben. 39 hat das von D. bevorzugte *Pertinacie Captio* keinen Sinn; lies mit Brü. *pertinentie*. Im Abdruck der Brüsseler Fassung setze ein Komma nach 35.

Nr. 40, der schöne Sequenz-Conductus über den Streit der Glieder mit dem Magen. Setze entweder ein Komma nach 1a, 3 und einen Doppelpunkt nach 1b, 2, oder mindestens ein Komma nach 1b, 2. 3a, 3 lies *sator*. 4a, 2 ist *cibi* die richtige Lesart. Ein Satzzeichen fehlt nach 4b, 7. Das Fragezeichen nach 5a, 4 ist in ein Komma zu verwandeln, da der Satz noch nicht zu Ende ist. 5b, 1 hat auch Dreves *pascas* (die richtige Lesart). 7b, 2 ist die Lesart des Fauvel *ficus* (gestützt durch *futus* in StV) nicht übel. Komma fehlt nach 9a, 1, ebenso nach 10b, 1. 11b, 1 wird in den Varr. *inquit* (mit Fauv.) übernommen und *inquit* (Dreves) als Lesart verzeichnet! Interessant ist, dass in Fauv. der den musikalischen Aufbau störende, aber in allen andern Quellen erhaltene Vers »*Quam ceca conspiratio*« nach 11a, 5 fehlt.

Nr. 44 ist von den französischen Lais des Fauvel der am freiesten gebaute, vielleicht also, falls nicht original, der älteste; die grosse Anzahl der *Puncti* (14) ist etwas auffallend. 1b, 3 gibt *venir* keinen Sinn; vl. *merir*? Tilge 1b, 5 das Komma nach *poair*. VI, die drei letzten Verse sind zu drucken:

de ce ne ment,  
 decevement  
 ne pens, se Damedieu m'ament.

VIIIa, 1 lies *en irour*. Tilge das Komma nach IXa, 4. IXd, 4 hat eine Silbe zuviel, *m'esleesce* dürfte also dreisilbig sein. X, 7 ist *quart* schon von Långfors *qu'art* verbessert worden (tilge das Komma): »denn ich finde weder Kunst noch *engins*«. In XIa, 2 fehlt nach *li* ein Komma (me seigne korrigierte Långfors). Lies XIVa, 1 *joïr*, 7 *griés*.

Nr. 46. IIa, 3 lies *envaïe*, ebenso IIIb, 2 *n'emperere*. Nach IIIb, 3 schlägt Långfors ein Fragezeichen vor; wenn man *compere* als Substantiv auffasst, ist das unnötig. VIId, 2 könnte man zur Herstellung der Silbenzahl statt *qui en* auch *qu'en* lesen; Långfors schlägt eine Umstellung vor.

Nr. 47 tilge den Punkt nach 7.

Nr. 50. Der Text ist zwar schwierig, aber nicht so unverständlich wie D. durch Verzicht auf jede Interpunktion anzudeuten scheint. Er zerfällt in zwei Hauptteile: der erste (1—14) stellt die himmlische Freude der heiligen Heerscharen dar und ist einer Sequenz frühesten Stiles entnommen oder nachgebildet (a-Assonanzen, Ausdrücke wie *amenitatis tripudia*, *zabuli seva machina*, *innumera agmina*, *policlimata serena*); der zweite, sprachlich viel durchsichtiger, ist neuer Zusatz und beschreibt die Wirren irdischer Eifersucht, auch in seinen u-Assonanzen deutlich in Gegensatz zum ersten Teile tretend. Zur Herstellung des Sinnes schlage ich vor: 2 *aule* (mit Trt.), 10 *milites* (ist Subjekt des ersten Satzes, der 1—11 umfasst), Strichpunkt nach 11, Punkt nach 14; Strichpunkt nach 16; im letzten Satze (15—22) fehlt das Verbum zu *extraneo: parens* (gehorchend). Zur Erklärung: *nuncii* gehört zu *zabuli*, *mutua* zu *gloria*, *innumera* zu *agmina*. Die Handschrift »Trem.« hätte in der Hss.-Übersicht (S. XVIII) genauer gekennzeichnet werden müssen als durch »Fragment Trémoille (f. XIV<sup>e</sup> s.)«; es handelt sich um die 1926 von E. Droz und G. Thibault (*Revue de Musicologie*, Februarheft) zur Kenntnis gebrachte, leider nur frag-

mentarisch erhaltene Motettenhs. im Besitz der Familie de la Trémoille (Schloss Serrant).

Nr. 51. Tr. 6 würde ich die Ludwig'sche Korrektur *fratre* vorziehen; gut ist die zu 16 vorgeschlagene Korr. *imitari*.

Nr. 52. Wir wollen der Verfasserin nicht verübeln, dass sie diese schöne Gelegenheit, von dem berühmten Lai *Veritas equitas* eine (sehr wünschenswerte) kritische Neuausgabe herzustellen, nicht wahrgenommen hat; aber hätte sie wenigstens die (für manche Fälle sicher entscheidenden) Lesarten der bisher noch nicht ausgenutzten Hs. Paris BN, lat. 1251 mitgeteilt! — IIc würde ich anders als D. und die Anal. interpungieren:

Fraus, fictio, seductio  
Iustitie, sub pallio  
Ambitio, proditio  
Sub cinere, cilicio:  
Virtutis gaudent pretio.

IIIb, 2 lies *otia* (die Varr. haben keine Notiz), ebenso Vc, 1 *literati*. Vd, 4 hat *F intrati* (zu verwerfen). VIa, 1 hat *F imprudentie*. Setze ein Komma nach VIIc, 2. VIIIb, 3 passt besser *jit* (statt *sunt*), wie Dreves schreibt (Hss.?), wegen des folgenden Singulars *spernitur*. Nach Xa, 2 ist das Komma zu tilgen, denn *vota plura* etc. ist Subjekt zu *fiunt*. Tilge das Komma XIIb, 3 nach *hi*. XIII, 6 ist *que* (zudem in Hs. 2193) genau so gut wie *quod*. — Zur Bibliographie füge hinzu: Spanke, Studien zur Geschichte des altfr. Liedes (Archiv fdSt. d. n. Spr. 156, S. 226).

Nr. 55. Lies II, 2 *qu'envay*, 4 *chay*, III, 2 *qu'envayr*; setze ein Komma nach III, 5.

Nr. 56. Lies Vers 4 *ançois*.

S. 117. Korr. Vers 65 *sages soie ou*, 66 *loiauté*, 71 *marier*, 80 *de [tres] fin*; S. 120, korr. Vers 150 *mepris*, 169 *que je droit aie*; S. 121 korr. Refrain 3 *quant la voi* (statt *voie*); zur Bibl. dieses Refrains lies Rayn. 444 (statt 443). Vers 199 korr. *du desir* (?); S. 122, Vers 200 korr. *bouche et touchier*, korr. 209 *mal [je] m'ai*; S. 123, V. 246 korr. *Et biau* (statt *en b.*), 255 *seroie* (statt *seroi*); S. 131 gehört Vers 475 mit

zum Refrain; die Notation ist vom Schreiber vergessen worden. Demgemäss ist der Refrain nicht Nr. 282 des Gennrich'schen Verzeichnisses (diese Nr. ist aus demselben zu streichen), sondern die auch sonst belegte Nr. 285. S. 134 steht zum Refrain 12 in der Anm. die nötige Korrektur, mit dem Bemerkten »d'après FG»; ich habe die Korrektur bei Gennrich nicht gefunden, nur die falsche Fassung der Hs. (Rondeaux II, S. 286 und im Refrainverzeichnis).

Nr. 57 verwandle den Punkt nach I,4 in ein Komma.

S. 136 lies Vers 606 *qu'eür* (statt *que eur*); S. 138 lies V. 661 *veuille*, nach 678 fehlt ein Satzzeichen. S. 139 bezieht sich im Vers 704 der Ausdruck *motet* nur auf den Refrain; wenn Hoepffner im Anschluss daran den ganzen folgenden Passus des Gedichtes als »motet enté» bezeichnet hat, so ist das nur mit einem deutlichen »quasi» zu akzeptieren, denn die hier vorhandene Gattung steht mit einem musikalischen »motet enté» nur in ganz äusserlichem Zusammenhange. S. 140 ist Vers 712 zu drucken:

Le quoi trouver: »conseil, confort,  
N'alegement» -- si me confort etc.

Setze einen Strichpunkt nach 714 und ein Komma nach 715. S. 141 lies V. 730 *escient*; nach 736 ist ein Fragezeichen zu setzen; lies 742 *istré m'en*; tilge 747 *a*. S. 143 korr. Vers 792 *Vois a ma mort, je sui delivre* (nicht *delivré*). S. 144 lies V. 802 *Diés*. S. 145 tilge nach V. 860 den Strichpunkt und setze im folgenden Vers nach *tant* ein Komma. S. 146 fehlt nach V. 876 ein Fragezeichen; V. 887 korr. *Se ce qu'i pens [et] qui me nuit*; nach 888 fehlt ein Komma. S. 147 setze nach V. 916 ein Komma. S. 148 korr. V. 935 *ce qu'appartient*. S. 149 korr. V. 955 *meschief [me] tendra*.

Nr. 60. I,4 ist die vorgeschlagene Korrektur (*ai*) für das gute *art* unsinnig; III, 2 korr. *pareil*, 4 lies *griés*. Dass Gennrich die Identität des Refrains mit dem Lescurel-Refrain kannte, geht aus seinem Inhaltsverzeichnis hervor.

Nr. 61. Lies II, 3 *per* (statt *par*; Druckfehler?); nach diesem Verse setze einen Strichpunkt; nach III, 3 fehlt ein Satzzeichen.

Nr. 64. Dieser Lai, bedeutend glatter geschrieben als die vorigen Einschiebsel, rührt sicher von einem anderen Verfasser her. Lies Ib, 6 *desevrance*; VIIb, 8 sähe man nach *las* lieber ein Komma als ein Rufzeichen, da das Folgende noch zu dem vorigen Satze gehört. Nach XIb, 1 fehlt ein Punkt, nach 3 ist das Fragezeichen zu streichen, 5 lies *m'en envoiseüre*.

Refr. 14. Was heisst »Ed.FG etc. (mus.)»? Die Noten fehlen doch!

Nr. 65. In dem Zitat zu Vers 1 aus der Bibel lies *Vade retro me, Satana* etc. Ia, 9 hat auch F *nunquam carus* (Dreves irrt); nach Ib, 9 setze einen Punkt; IIa, 7 ist *dari* besser als *dare*, 9 hat auch F *impingo*; IIb, 1 ist *exsules* Koni. Praes.: die Anmerkung (*exul es?*) ist zwecklos; ein Komma nach IIb, 6 erleichtert das Verständnis; IIIa, 5 hat Schmeller nicht *potentum* (wie D. angibt), sondern das richtige *potentium*; D. hat diesen Irrtum aus dem Apparat der Analecta abgeschrieben. IIIb, 2 lies *Ne* (*Me* wohl Druckfehler), 6 hat auch F *convictu*, 8 ist das unsinnige, von Dreves eingefügte *In* zu streichen (Giëzi dreisilbig); IVb, 4 hatte Dreves lesen wollen *Simul esse* (statt *Si vis esse*), aber in der Fussnote irrig IVb, 3 (statt 4) geschrieben (D. übernimmt diesen Fehler). Dreves wollte offenbar die Verse 3 und 4 (*Nil est opus Cynico — Simul esse cynicus*) zusammenfassen: »Ein Kyniker hat es durchaus nicht nötig, zugleich hündisch zu sein«, — nicht übel, aber unnötig, denn Vers 3 heisst: »Ein Kyniker hat nichts nötig«, und der folgende Vers »*Si vis esse Cynicus* (auch hier gross zu schreiben!)« gehört syntaktisch zu 5ff.<sup>1</sup>

Nr. 66. Die Ausgabe in den Analecta hat die Nummer 144 (nicht 114). Über den musikalischen Bau dieses Lai vgl.

<sup>1</sup> Dreves gelangte zu seinem Vorschlage wohl durch die Annahme, *Cynicus* in V. 3 und *Cynico* in 4 müssten einen verschiedenen Sinn haben; aber das wäre nur nötig, wenn die beiden Wörter mit gleichem Reim am Versende ständen.

Spanke, in Archiv f. n. Spr. 156, S. 75. Zu I, 12 sagt die Fussnote »lire: *citro*, d'après AH»; das (auch im Laurentianus) überlieferte *cito* ist richtig, *citro* (ob Druckfehler bei Dreves?) sinnlos. IV, 3 haben (nach Dreves) anscheinend die anderen Hss. *mors et quam* (statt *est*); eine Angabe darüber fehlt bei Dahnk. IV, 6 möchte ich *moratura* vorschlagen; das (in allen Quellen?) überlieferte *moritura* gibt keinen Sinn, wie mir scheint. Lies VI, 3 *profutura* (statt *pro futura*).

S. 166 liest D. Vers 1008 (0 Di immortales!) *crëins*, um die Silbenzahl zu retten; setze etwa *Tu ne criens pas* etc.; 1010 hat eine Silbe zuviel, wohl durch Nachlässigkeit des Dichters.

Nr. 68. In Mot. 1 würde ich lieber ergänzen *just [ses] souhais* (statt *just [a] souhais*); 3 lies *ainçois*, 10 *crüelment*; im gleichen Vers druckt Gennrich *diz* (statt *dis*), ebenso im Triplum 2 (statt *n'i font*) *ne font* (wer hat Recht?). Tr. 11 lies (mit Gennrich) *ne feissent*; der Schreiber, der zwischen den beiden Wörtern *se* einschob, irrte.

Nr. 69 möchte D., mit einem Korrektor der Hs., als Ballade bezeichnen, m. E. ohne Grund; der metrische und musikalische Bau der Fauvel-Fassung (ABAB CDEF) entspricht der Kanzone und ist identisch mit dem eines Liedes von Gace Brulé (Rayn. 413); die Melodien habe ich noch nicht verglichen. Im Laur. haben nur die beiden ersten Strophen Noten (ob identische Melodie, geht aus meinen Notizen nicht hervor); die Melodie der ersten Str. hat den Bau ABCD EFGH und auf der ersten Silbe ein langes Melisma. Zu IV, 7 hat die Fussnote »lire: *fraudas*, comme AH»; aber oben im Text (nach Hs. F) steht a u c h *fraudas* (Druckfehler für *fraudat*; allerdings ist das *t* nachträgliche Korrektur des Laurentianus-Schreibers, für ursprüngliches *s*).

Nr. 71. Der Text ist wirklich dunkel und trotz allen Besserungsversuchen; aber klar ist ersichtlich, dass hier keine Absicht mystischer Verhüllung, sondern einfache Unzulänglichkeit oder Nachlässigkeit des Dichters, vielleicht verschlimmert durch Missverständnisse des Schreibers, die Schuld trägt. So sind natürlich auch die historischen Dinge, die hier ange-

deutet werden sollen, nur schwer erfassbar; die Gleichnisse »Icarus« und »Phaeton« werden auf einen Mann angewandt, der »evectus a pulvere, in loco Falcionis Montis collocatus erat«, um dann, tief gefallen, dem Regen und Wind eine Beute zu werden. Man könnte an Montfaucon denken, auch an den Herrschersitz der Templer auf dem Felsenberge; D. weist (S. 173) selbst auf die Templer hin. — Tr. 13 schlägt D. statt des überlieferten *uito* die Korr. *nito* vor, worunter ich mir nichts vorstellen kann; eher könnte man an *vite* denken.

Nr. 72 könnte, wie oben (S. 199) erwähnt wurde, auf einen älteren Gloria-Tropus zurückgehen; aber möglich wäre auch, dass der Verfasser sich rein fiktiv eine Art Gloria-Tropus im Aufbau und Stil seines Stückes parodistisch zum Leitpunkt genommen hätte. Denn die wirklichen Tropi ante Gloria, in spärlicher Anzahl erhalten, sehen (vgl. Bd. 47 der *Analecta hymnica*) formlich ganz anders aus. Die folgenden Einschiesel (Nr. 73—77) geben eine Vorstellung von der parodisierenden Technik des Interpolators.

Nr. 78. Der Inhalt dieses Conductus lässt sich mehrfach deuten. Dreves stellt ihn unter die Kreuzlieder (»De excidio Hierosolymae«), was einige Stellen der zweiten und dritten Str. rechtfertigen. Dann wären die Verse

Rex custodit atrium  
Ut fortis armatus

ironisch gemeint und auf Friedrich II. gemünzt, der lange Zeit durch das Aufschieben des von ihm erwarteten Kreuzzuges Ärgernis erregte. Die Fortsetzung

Tendit in exilium  
Sanctorum senatus

bezöge sich dann auf die aus Jerusalem (allerdings schon seit langem) vertriebenen Geistlichen und Ordensleute. Wer es dagegen vorzieht, die historische Grundlage in Europa zu suchen, wird nach einer Situation forschen müssen, in der eine

»Räuberbande« sich an Heiligem, speziell am Besitz eines Marienheiligums vergreift, ohne dass der König einschreitet. Ich möchte die erste Deutung vorziehen. Interessant ist, dass im Fauvel die mit gleicher Melodie versehenen zwei ersten Strophen des Notre Dame-Conductus gleichzeitig mit verschiedenen Melodien und einem textlosen Tenor (als Motette) erklingen. Im Übrigen deutet der Schluss der letzten Strophe vielleicht darauf hin, dass das Original als Tropus ante »Alma redemptoris« gedacht war; die sonst überlieferten Tropierungen dieses berühmten Antiphons sind, wenn ich nicht irre, alle erheblich jünger. — Die Inhaltsangabe sagt: *Le roi met en exil*; aber *tendit* heisst nicht »jagt«, sondern »geht«, ausserdem kann *senatus* kein Akkusativ sein.

S. 180. Vers 1044 ist durch Långfors in die richtige Form und Länge gebracht worden. In den beiden vorhergehenden Versen ist der von D. vermisste Reim (lies *aïde*, dreisilbig) zwar vorhanden, aber die Länge des V. 1042 stimmt nicht; man könnte etwa korrigieren: *Après le secours et l'aïde*.

S. 181 lies Zeile 2 (von unten) *ex cuncta* (statt *et c.*); oder ist *ex* oben im Text Druckfehler?

S. 184ff. Falls die »sottes chansons chantées par mi les rues« nicht vom Interpolator selbst herrühren sollten (und mehreres spricht dafür), so hätten wir hier interessante Exempla einer richtigen Gassenpoesie vor uns, wohl zu unterscheiden von den Oxforder Sottes Chansons, deren inhaltliche Roheit und Obszönität sich aus der Tendenz erklären lässt, das hohe Minnelied in allen Beziehungen, nicht nur durch Umbiegung des Phrasenschatzes, sondern auch der ethischen Haltung zu parodieren und hinunterzuziehen. Die metrische Form der Oxforder Stücke ist die der *chanson courtoise*; über die Form der Fauvel-Narrenlieder lässt sich nichts Genaueres sagen, da nur die beiden ersten vollständig kopiert sind. SC 1 ist, textlich betrachtet, ein *motet enté* (Singstück, das durch den ersten und den zweiten Vers eines Refrains eingerahmt wird); da aber nur der Refrain selbst mit Noten versehen ist, ausserdem alle andern Merkmale der Motettengattung fehlen, dürfte die

Ähnlichkeit sich höchstens aus einer parodisierenden Tendenz erklären lassen. Ähnlich steht es mit SC 2, das, wenn man (mit Långfors) die beiden ersten, allein notierten Verse als Refrain betrachtet und am Schluss hinzufügt, zu einer Art *chanson baladée* wird, vielleicht besser gesagt zu einer Parodie dieser Gattung. Ob die fragmentarischen Anfänge der weiteren Stücke ebenfalls Refrains oder nur Initien sind, bleibt ungewiss. — Textbesserungen haben hier wenig Zweck; höchstens liessen sich in SC 2 die Verslängen richtigstellen, durch *la granche* [de] *Rumegni* (Vers 7) und *se* [je] *n'ai* (Vers 11).

Nr. 90. Der Lai des Herlequines hat mit dem viel älteren Lai des Hermins ausser dem Wortanklang nichts gemeinsam. Dass dies Stück einmal als *Lai* und einmal als *Descort* bezeichnet wird, hat nichts Auffälliges, denn die beiden Begriffe sind identisch. Långfors hat (l. c., S. 63) schon richtiggestellt, dass die Bezeichnungen der 12 Genossinnen der *Blanche Princesse*, die in dem Lai über den Wert oder Unwert der Liebe ihr Urteil abgeben, Eigennamen und dementsprechend gross zu schreiben sind. Beachtung verdient Vers 10: Quar selon *la matere* ce non (d. h. »descort») si li est vrai; der Verfasser kannte die alte Erklärung des Begriffes *Descort* (Lied mit Gegensätzen im Inhalt), vielleicht aber auch die richtige Erklärung (Lied aus Abschnitten mit verschiedener Melodie), denn er präzisiert »selon la matere«. In Vers 22 setze ein Komma nach *Belle*; ein Komma nach 26, einen Strichpunkt nach 30; lies 41 *j'ai d'en*, 42 *adés* (statt *a*)<sup>1</sup>, 43 *eschés*, 51 *a Pensive* (statt *appensive*), 56 *joir*, 65 *crüelment*, 71 *s'i*, nach diesem Verse ein Komma, 72 *avoir*, 77 *loër*, 82 *Bien Amée*, nach 83 Komma, 84 Komma nach *joy*, 85 *dëisse*, 90 *souverainne*: *Joie*, 96 *ont parlé*, 100 *Fate* (*Faée* gäbe eine Silbe zuviel), 105 *si jujon*; S. 191 Z. 9 lies IVb, 6 (statt VIb, 6).

Nr. 100. Setze ein Komma nach *patre*.

Nr. 111. Die hübsche Korrektur von Edv. Rein, die Lång-

<sup>1</sup> Die beiden Korr. zu 41 und 42 schlug mir brieflich A. Långfors vor, ebenso die zu 105.

fors (S. 64) abdruckt, erzielt bessere Verständlichkeit, ohne jedoch ganz zu befriedigen; anstössig bleibt das Verbum *luxabat* und besonders sein Tempus (man erwartet ein *Präsens*).

Nr. 120. Setze ein Komma nach Mot. 6; Tr. 14 hat Fauvel die richtige Lesart, *delabi sit* (verbinde: *quis fructus sit delabi in profundum*); das von D. bevorzugte *delabescit* gibt keinen Sinn, verstösst zudem gegen die Syntax, die den Konjunktiv erfordert. Die beiden Hexameter am Ende des Triplums sind mittelalterliches Erzeugnis. Lies unter »Mss«.: *Mü D IV*; Zeile 8 der Varianten: 5 *prefate* (statt 4).

Nr. 121. Im Original dieses Versus hiess es wohl: . . aqua regenerans, — Unda salvificans.

Nr. 122. Wie sehr in dieser Ausgabe alles in der Luft hängt (trotz der gelahrten Aufmachung), zeigt die Bemerkung zu diesem Stück auf S. XLVI der Einleitung: Nr. 122 occupe une place spéciale à cause de son curieux remaniement dans un sens favorable à Fauvel. In Wirklichkeit wird Maria gebeten, *ut nos glorificet virtutum presencia et Falvelli absencia* (am Schluss des Motetus); im Triplum heisst es: *Tuum roga filium, ut nobis tollat Falvium et nos absencia sequacium eius gaudere faciat*.

Nr. 123. Die Anmerkung über das Auftreten leoninischer Hexameter im Fauvel ist irrig; derartige Verse treten ferner auf in Nr. 27 (Ende des Triplums), sowie in Nr. 111. Die Korr. *pneumatis* (st. *neupmatis*) ist überflüssig.

Nr. 124. Eigenartig ist die Struktur der Triplum-Verse. Es sind Langverse mit regelmässiger Zäsur: 4 + 5', oder 3' + 5', oder 4 + 5', oder 4 + 6; also, allgemeiner ausgedrückt, männliche 10-Silbner neben weiblichen 9Silbnern. Ein ähnliches Nebeneinander von 8 und 7' findet sich auch in anderen unserer Texte; aber hier hat man den Eindruck, dass der Verfasser die beiden Arten als rythmisch identisch empfand. Die Grundlagen einer solchen Vermischung, die auch anderswo in mlat. Liedertexten, und zwar eindeutiger als hier, auftritt, sind vorläufig noch unklar. Wer sie einmal zusammenfassend untersuchen will, wird berücksichtigen müssen 1) die musikalisch-

rythmischen Verhältnisse, 2) die Frage, wie die einzelnen Nationen im Mittelalter lateinische Verse betonten.

Nr. 126 besteht *natürlich* aus Hexametern; D. versieht diese Tatsache mit einem Fragezeichen. Lies Vers 1 *Nos* (statt *Non*).

Nr. 128. Die Einteilung des Motetus in vier Strophen überzeugt nicht, da (zum mindesten metrisch) keine Gleichheit dieser Strophen ersichtlich ist. Die dritte Strophe ist keineswegs »corrompue»; setze einen Punkt nach Vers 12 und lies 13 *tu, tam* (statt *tutam*), sowie ein Komma nach diesem Verse. — Das Triplum besteht aus drei Strophen mit dem Bau 8 ababaaabb (in der Str. 2 fehlt das letzte b); I, 5 liegt wegen des Reimes für das unbrauchbare *imprime* die Korr. *impie* nahe (eher als *improbe*, was D. vorschlägt); III, 5 zerstört das überflüssige Komma am Versende den Sinn: »Jesu, du Zuflucht derer, die Gewalt leiden».

Nr. 129. Setze ein Komma nach Mot. 13; lies 15 *ve pullis, mox ve ceco leoni!* In Tr. 4 befriedigen die vorgeschlagenen Besserungen (*excubito*, *cedens*) nicht; das Überlieferte

Que satrape traditur dolose  
ex cubino sedens officio

muss heißen: (Die Hühnerschar), die sitzend aus ihrem (eier-)legenden Handwerk heraus dem Statthalter ausgeliefert wird. Ob das freilich die ursprüngliche Lesart ist, bleibt zweifelhaft; anscheinend hat der Redaktor des Verses »*ex cubino etc.*» die *concio gallorum* tatsächlich als »Hühnerschar» aufgefasst, wengleich *gallus* der Hahn heißt. Vielleicht ist zu lesen *Gallorum* (GALLIER), Wortspiel mit dem *gallus* (hier sicher = Hahn) des ersten Verses; dann ist freilich Vers 4 zu ändern; aber wie? In 12 würde ich *secutura* (für *subnitore*) vorschlagen (paläographisch läge *sub nitore* näher) und nach dem Vers einen Strichpunkt setzen. 17 hat (durch das Versmass gesichert) *miserum* statt *miserorum*; bei einem solchen Schnitzer könnte man dem Dichter wohl auch (s. oben) *gallorum* statt *gallarum* zutrauen. 20 ist mir nicht ersichtlich, weshalb D. *patet* (statt

paret) setzen will; der Sinn ist sonnenklar: »Die Blindheit des Löwen gehorcht dem Trug des verräterischen Fuchses«, ähnlich wie Mot. 10: »der Löwe gehorcht dem Schwanz des Fuchses«. Über die Verwendung von Motiven aus dem Roman de Renard hätte sich gelohnt, einiges zu sagen. — Das Nebeneinander von 9'- und 10-Silbthern im Mot. und Triplum erinnert an Nr. 124.

Nr. 130. Zu der Bezeichnung »explicit en musique«, die von P. Aubry geprägt, aber von Långfors abgelehnt wurde (l. c., S. 64), ist zu sagen, dass sie, im Sinne Aubry's *bildlich* aufgefasst, überaus treffend ist. Gar oft spricht in mittelalterlichen Handschriften der Schreiber nach Beendigung seiner langweiligen und ermüdenden Arbeit den Wunsch nach einem kräftigen Schluck Wein in einem Explicit aus. Natürlich geht dieses Explicit nicht auf einen Schreiber, sondern den Interpolator zurück; doch dieser versetzte sich, auch hier parodierend, in die Rolle des Schreibers.

H. SPANKE

## Colette et la langue française

(Conférence faite au Cercle franco-finlandais de Helsinki)

Le Dictionnaire de Littré donne du mot »écrivain« les définitions suivantes: Celui qui compose des livres . . . Il se dit aussi des femmes. Comparant le mot »écrivain« et le mot »auteur«, Littré écrit: »Auteur est plus général qu'écrivain; il se dit de toute composition littéraire ou scientifique, en prose ou en vers: un poète en composant une tragédie, et un mathématicien en composant un traité de géométrie sont des auteurs. Mais écrivain ne se dit que de ceux qui ont écrit en prose des ouvrages de belles-lettres ou d'histoire; ou du moins, si on le dit des autres, c'est qu'alors on a la pensée sur leur style: Descartes est un auteur de livres de philosophie et de mathématiques, mais c'est aussi un écrivain. Racine est un grand écrivain, pour la même raison, parce que son style est excellent, car eu