



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

**Beziehungen zwischen romanischer und
mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung
der Metrik und Musik**

Spanke, Hans

Nendeln/Liechtenstein, 1972

VII. Die Kanzone.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-73614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-73614)

VII. Die Kanzone.

Die Kanzonenform ist nicht nur die verbreitetste, sondern auch, nach der bisherigen Auffassung, die unproblematischste aller lyrischen Strophenformen des Mittelalters. Unter einer Kanzone versteht der Metriker seit langem eine Strophe, die sich aus zwei gleichen Anfangsgliedern und einem einmal gesetzten, formlich selbständigen Schlußgliede besteht. Die alten Theoretiker kennen den Begriff nicht. Wo Johannes de Grocheo vom „cantus coronatus“ und dessen minderer Abart, der „cantilena“ spricht, denkt er nicht an formale Merkmale, sondern an allgemein stilistische, — wenngleich bei näherem Zusehen die meisten französischen Kanzonen unter die beiden Begriffe Jehans fallen würden.

Gerade bei der Kanzonenform ist vor einer Untersuchung die genaue Abgrenzung der begriffbildenden Prinzipien erforderlich. Die soeben gegebene Definition ist keineswegs ausreichend und eindeutig. Zunächst die Frage: soll für die Abgrenzung der Teile das Metrische oder das Musikalische maßgebend sein? Falls man sich für das Musikalische entschiede, würde z. B. ein Reihenlied von der Form 8 abababab zur Kanzone, wenn der mus. Bau ABAB CDEF dazu käme. Des weiteren: hört ein Lied, das sich metrisch als Kanzone charakterisiert, auf, eine K. zu sein, wenn der musikalische Bau von dem metrischen abweicht? So würde nach Gennrich'scher Betrachtungsweise eine metrisch klare Kanzone in den „Hymnentyp“ übertreten, wenn sie musikalisch ABCD etc. gebaut wäre. Die grundsätzliche Einstellung meiner Untersuchung kennt nur die Antwort: das Wesen der Form ist überall dort, wo sich mit einem metrischen Typ mehrere verschiedene musikalische Formen verbinden können, im Metrischen zu suchen. Das Musikalische tritt nur dann an die erste Stelle, wenn es die metrische Form bestimmt.

Aber auch die rein metrisch orientierte Auffassung des Kanzonenbegriffes wird durch Einschränkungen und Vorbehalte zu schärfen sein. Ein Gebilde z. B., das aus zwei Stollen aus je einem Verse und einem Abgesange besteht (aa + x), werden wir nicht als Kanzone zu betrachten haben; denn es stellt einen andern Typ dar als die richtige Kanzone mit gegliederten Stollen

(abab + x, oder abba + x). Wenn Gennrich in seiner Formenlehre den äußerst seltenen Typ aa + x unter den (mus.) Kanzonen behandelte, geschah es wohl nur, um seiner abwegigen Theorie vom Entstehen der Kanzone aus der repetitionslosen Form (ABCD) durch doppelte Setzung des ersten Gliedes (A + ABCD) Nachdruck zu verleihen. Die beiden von Gennrich S. 241 angeführten Beispiele, aus Guiraut Riquier und Peire Vidal, sind zwar Kanzonen, aber nicht wegen, sondern eher trotz ihres musikalischen Baues: eben nur wegen ihres metrischen Baues. Wenn Guiraut und Peire hier dem metrischen Bau abba + cdcd (bezw. + ccdd) den musikalischen AABC + DEFG (statt ABAB CDEF) entsprechen ließen, so handelt es sich um eine der typischen Launenhaftigkeiten der Troubadours, die es schon in der Frühzeit liebten, den metrischen Bau der Lieder durch den musikalischen nicht zu bestätigen, sondern zu durchkreuzen. Ein weiteres von Gennrich (l. c. 244) gedrucktes Beispiel, der St. Martialconductus „Uterus hodie“, von mir schon 1930 (*Speculum* V, S. 432) als musikalische Kanzone bezeichnet, gehört textlich wieder nicht zur metrischen Kanzone, — sondern zum Reihenlied oder zur Romanzenstrophe; vgl. oben S. 56. Wollten wir wirklich das Musikalische in den Vordergrund stellen, so wäre darauf hinzuweisen, daß die Anwendung des Bauprinzipes AA + X bedeutend älter ist als 1100: es findet sich in Hymnen aus ambrosianischen und sapphischen Strophen, auch in Rythmen ähnlichen Baues wie „Uterus hodie“. Quellen sind alte neumierte Hymnensammlungen, insbesondere das Hymnar von Moissac und die Karolingerhandschrift Paris BN lat. 1154; Näheres s. in meinem öfters zitierten Artikel in *Studi medievali* 1932. In all diesen Stücken, ist von einem metrischen Kanzonenbau keine Rede. Um noch einen Augenblick auf dem Gebiete der Unkongruenz zu verweilen, sei erwähnt, daß in einigen Fällen Komponisten metrische Nichtkanzonen zu musikalischen Kanzonen umschufen. Ein Beispiel von der Dichterin Beatritz de Dia wurde schon oben (S. 114) genannt (aaaabab : ABABCDB); noch kühner ist der Trouvère Richart de Fournival, der in Rayn. 1278 die Form 10 abc'c'ac'b musikalisch also umbaut: ABAB CDE.

Bei Ausscheidung des Unbrauchbaren bleiben als früheste Beispiele der Kanzonenform nur die schon als solche bekannten Stücke der ältesten Troubadours übrig: als erstes „Mout jauzens me prenc en amar“, von Herzog Wilhelm IX: 8 abba ab. Es ist das einzige Lied Wilhelms, bei dem sich nicht die Benutzung älterer Formen (des lat. Liedes) nachweisen läßt. Entweder hat der Dichter diesen

Typ erfunden oder von seinen uns verschollenen, aber sicher bezeugten älteren provenzalischen Vorgängern entlehnt. Wer ihn als Erfinder betrachten will, wird folgende Formen als Varianten dieser ersten Fassung gern anerkennen:

Cercamon Nr. 3: 8 abba ac,

Jaufré Rudel Nr. 6: 8 abba ab (+ Refrain, der „a a“ lautet)
(Mel. ABAB CD),

Marcabru Nr. 3: 8 abba abba,

Jaufré Rudel Nr. 4: 8 abba ccd,

Marcabru Nr. 11: 7 a' b' b' a' c' d' e' d'.

Man könnte jedoch entgegen, daß die Reimstellung abba statt der gewohnten abab in den Stollen schon als etwas Sekundäres erscheint. Eine Kanzone aber, die abab begann, mußte, um nicht ein Reihelied zu werden, im Abgesang neue Reime bringen, — es sei denn, daß man die Form abab ba gewählt hätte, die Maus zweimal bei jüngeren Liedern feststellt. Der vorwilhelmische Troubadour hätte also etwa gereimt: abab cd. Diese Form ist tatsächlich vorhanden, und zwar bei Cercamon. Auch hier läßt sich eine anschauliche Reihe von Weiterbildungen aufstellen.

Cercamon Nr. 1: 8 abab cd,

Cercamon Nr. 4: 8 abab ccd (a durch Binnenreim = 4ae),

Jaufré Rudel Nr. 5: 8 abab ccd (ohne Binnenreime),
mel. ABAB CDB,

Cercamon Nr. 2: abab c'bc' (a und b = 8; c' = 7),

Marcabru Nr. 39: 8 abab cdc, (geschrieben gegen 1137),

Jaufré Rudel Nr. 3: 8 abab cede,

Marcabru Nr. 13: abab cd'cd' (abc = 8, d' = 7),
mel. ABCD EFGH,

Marcabru Nr. 36: 7 a' b a' b c' d',

Marcabru Nr. 28: 7 a' b' a' b' c' c' d',

Jaufré Rudel Nr. 1: abab bc'd (abd = 8, c' = 7),
mel. ABAB CDE.

Auffallend ist, daß in diesen Liedern der frühesten Schicht Kanzonen nur in Acht- oder weiblichen Siebensilbner geschrieben wurden. 10 Silbner führte in Kanzonen erst Bernart de Ventadorn ein. Dieser Meister der Formkunst gab der Kanzone ihren endgiltigen Schliff; von seinen 44 Liedern sind 24 Kanzonen, davon 12 mit Noten überliefert (jetzt bequem zugänglich in der hübschen Ausgabe von Appel¹⁾); eins seiner Lieder ist nur musikalisch

1) Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, Halle 1934.

eine Kanzone (Nr. 23). Sechsmal geht der mus. Bau mit dem metrischen zusammen, also ABAB etc., darunter zweimal mit Benutzung der Stollenmelodie am Schluß des Abgesangs (ABAB CDB). Viermal haben die Stollen die Melodie ABCD, dabei zweimal mit teilweisem Zurückgreifen auf die Stollenmelodie im Abgesang. Zwei Fälle sind besonders interessant: Nr. 16, metrisch 7 abba cdce', mus. ABA'B' ABA'B', und Nr. 39, metrisch abab cddd (ab = 8, cd = 10), mus. ABCA DDEF. Wie man sieht, empfand er ein Zusammengehen der Melodie mit der Strophenform wohl als erwünscht (und dieser Ansicht waren später die meisten Trouvères, weniger die Troubadours), aber keineswegs als nötig; letzteres illustrieren besonders die beiden oben S. 143 genannten Fälle, in denen der melodische Bau geradezu demonstrativ in Gegensatz zum metrischen tritt. Bei Nr. 16 könnte man noch an eine Anleihe aus der Sequenzenmusik (Benutzung einer dem Dichter gefallende Melodie) denken, aber das ist bei Nr. 39 ausgeschlossen. Das Zurückgreifen der Abgesang-Melodie auf die der Stollen hat Bernart nicht erfunden; schon Jaufré Rudel kennt es, in Nr. 2: 7 a'bc'd a'c'e (also metrisch keine Kanzone!), mel. ABAB CDB, ebenso Beatritz de Dia (vgl. oben S. 143). Als interessanter Fall einer nur musikalischen Kanzone sei hier noch Marcabru Nr. 30 nachgeholt: 7 a'a'a'ba'a'b, mus. ABAB CCD; die zweitletzte Silbe hat ein Melisma von 6 Tönen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Komponist in dieser Pastorelle eine Conductusmelodie benutzt hat.

Das noch andere Troubadours berücksichtigende Formenverzeichnis, das Appel, Zts. f. rom. Phil. LIII, S. 159, in seiner vorzüglichen Rezension von Gennrichs Formenlehre gab, bestätigt die im Obigen angeführten Verhältnisse. Vielleicht hätte der verehrte, uns leider nun entrissene Meister noch die Lieder des Katalanen Berenguier de Palazol in seine Liste aufnehmen können, der schon kurz nach 1160 tätig war. Unter seinen 1908 von Jeanroy und Aubry in *Anuari de l'Institut d'Estudis catalans* publizierten acht mit Noten versehenen Liedern befinden sich sieben mit metrischem Kanzonenbau; doch nur in zwei Fällen geht der melodische Bau mit. Von keiner Form gilt mehr als von der Kanzone die feine Bemerkung Appels (aaO. S. 170): „Die Musik hat, unter Umständen, dem Lied die Form bestimmt; aber sie ist nicht seine Form. Die Melodie gehört zum Inhalt des gesungenen Liedes wie das Wort“.

Läge das Wesen der Kanzone im Musikalischen, so ergäben sich verschiedene Ableitungsmöglichkeiten dieser Form, von rein musikalischen Formen aus, z. B. von der Laistrophe aus (Setzung

eines Doppelversikels und eines einfachen Schlußversikels) oder vom Rondeau aus (Abkürzung der Form AA BCBC durch Weglassung des letzten BC); aber das wären pure Konstruktionen, die vor allem durch die Gestalt der ältesten Troubadourkanzonen nicht gestützt würden. Dagegen hat sich anderswo, im St. Martialconductus tatsächlich einmal durch Anregung seitens der Sequenz des Übergangsstiles, eine richtige Kanzonenstrophe entwickelt, in „Ex Ade vitio“; vgl. ZsfrSpL. LVI, S. 472. — Es bleibt dabei: die provenzalische Kanzone ist eine Neuerfindung.

Damit steht im Zusammenhange, daß sie um 1120—45 auf der lateinischen Seite in mehreren für Anderes nicht unergiebigem Gebieten völlig fehlt: bei Abaelard, Hilarius und in den Dramen. Erst im Offizium von Beauvais steht ein Conductus, „Gratulemur in hac die“ (Anal. XX, S. 229), der klare K-Form hat: 7 a' b a' b cccb (das erste c durch Binnenrefrain = 3c4c); man könnte damit Rayn. 649 vergleichen: 7 abba ccca, verfaßt von dem Trouvère Gautier d'Espinaus (mus. ABCD EFGH). Neun von den 28 Liedern der Arundelsammlung sind Kanzonen; die meisten tragen durch das Vorhandensein eines Refrains schon recht fortgeschrittene Züge. Eins von ihnen, W. Meyer Nr. 11, mit der Form 7 a' bba' cca' c, ließe sich recht gut nach der Weise des altfr. Liedes Rayn. 1005 singen, das die sehr ähnliche Form 7 a' bba' bba' b hat. Das Arundellied, mit seinen Klagen über unerwiederte Liebe an Romanisches lebhaft erinnernd, ist seinem französischen Doppelgänger an dichterischer Schönheit weit überlegen.

Auch der etwas ältere Guido von Bazoches hat Kanzonen, von bemerkenswerter Einfachheit, aber wieder mit Refrains. Die eine, das Marienlied „Laudes canamus virginis“, widmet Guido seiner Schwester, mit der (bei einem Refrainliede auffallenden) Charakteristik „Laudes rythmice composite . . . dicendae seu cantande“; die Form 8 abba ab CDDC, ist, was den Grundstock angeht, identisch mit der ältesten provenzalischen Kanzone. Das andere, ein „carmen in choro decantandum“, hat die ähnlich einfache Form 7 abab ccb; es beginnt „Anni novi reditus“. Die Texte s. Anal. L, 345 und 348.

Im Lateinischen treten also bei der Kanzone schon früh Refrains auf, jedenfalls eher als sich im Romanischen beobachten läßt. Der Grund mag darin liegen, daß im Romanischen die Kanzone lange die Spezialform des „grant chant“ blieb und als solche dem solistischen Vortrag vorbehalten war. Die Conductusdichter dagegen konnten bei allen ihren Schöpfungen auf ein zwar be-

grenztes, aber verständnisvolles und mitsanglustiges Publikum rechnen: sogar Sequenzen haben hier Refrains.

Die Kanzonen des Notre Dame-Repertoires stehen mit ihren formlichen Eigenschaften auf derselben Stufe wie die Masse der Trouvèrelieder: hier ist der Typ ins Bewußtsein der Dichter übergetreten und wird vielseitig, nach all seinen Gegebenheiten, abgewandelt. Das Streben nach der novitas betätigte sich in erster Linie im Abgesang, der nie mehr, wie in der Frühzeit, aus nur zwei Gliedern besteht, zuweilen auch in den Stollen, die dann eine in der Frühzeit ungewohnte Länge annehmen.

Kontrafaktur bei Kanzonenformen.

Die Literatur aus Stücken in Kanzonenform ist zu umfangreich, als daß hier, wie in andern unserer Abschnitte, eine für die Trouvèreliryk abschließende Aufzählung geboten werden könnte. Statt dessen soll eine Anzahl Fälle behandelt werden, in denen Conductusdichter die gleichen Schemata benutzt haben wie volkssprachliche Dichter. Ob eine direkte Entlehnung stattgefunden hat, ist nicht in allen Fällen gleich wahrscheinlich. Bei vielbenutzten, wenig originellen Formen kann nur die Melodie eine klare Antwort geben. Andererseits wird bei singulären, originellen Formen selbst Ungleichheit der Melodien nicht gegen eine Entlehnung sprechen. Denn, wie lange bekannt, war mit einem Liedertexte eine feste Melodie keineswegs verbunden. Der Kontrafaktor hat vielleicht eine melodische Fassung des Originals benutzt, die in Verbindung mit dem Original selbst heute nicht mehr vorhanden ist. Vielleicht schuf er, wenn er Musiker war, zu dem metrischen Kontrafaktum eine neue Melodie, da die alte seinem Geschmack nicht entsprach. Und schließlich konnte auch das Kontrafaktum im Laufe der Überlieferung seine ursprünglich dem Original gleiche Melodie mit einer neuen vertauschen¹⁾.

Von Guido von Bazoches und der Arundelsammlung sprachen wir schon (oben S. 146). Weitere Kanzonen der letzteren zeichnen sich durch äußerst kunstvollen Bau aus; eine derselben, Nr. 1. „Dionei sideris“, könnte ein Akrostichon enthalten: wenn man die Anfangsbuchstaben der Strophen von hinten nach vorn liest, kommt *Iiberd* heraus, und wenn am Schluß eine G-Strophe verloren gegangen wäre, hätten wir *Gilberd*; auch das wäre noch bedenklich,

1) Näheres darüber s. in meinem Aufsätze „Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfr. Lyrik“, in der Zts. fr. SpLit. LI, S. 95.

wegen des d statt t am Ende, aber von der Existenz eines Lyrikers Gilbert sind wir unterrichtet. Auf das Akrostich einer andern Arundelkanzone, Nr. 7, *Petri*, hab ich früher schon einmal hingewiesen.

Walther von Châtillon baute recht einfache Kanzenen. Nr. 2 der Strecker'schen Ausgabe hat den gleichen Bau wie Jaufré Rudel 4 : 8 abba ccd (ebenso gebaut Bernart de Ventadorn 5, das wohl eher als direktes Vorbild Walthers in Betracht kommt); beide Troubadourlieder sind ohne Melodie erhalten. Für Nr. 6 Walthers, 7'77'7 65'65' (ababced) ist weder im Provenzalischen noch im Nordfranzösischen ein Vorbild bekannt. Nr. 16 dagegen, auf die Ermordung Thomas Becket's bezüglich, ist anscheinend dem altfranzösischen Congé Rayn. 310 nachgebildet worden. Die ersten Strophen lauten:

Orba suo pontifice	Partis d'amors et de mon chant
Tristatur Cantuaria.	Faz un vers qui a non congié.
O monstrum gentis Anglice,	S'estre pooit a mon vivant,
Scribendum in hystoria,	Dame, pregne vos en pitiez
Quod stantem pro iustitia,	De moi qui sui vostre sogiez,
Quod viventem canonice	Ou vos m'ociez maintenant:
Martyrizavit publice	Morir me faites en chantant.
Tyranni violentia.	Si vos en affiert granz pechiez.
<i>O regio</i>	<i>Et neporcant</i>
<i>Digna res epitaphio!</i>	<i>Fine amors, a Dieu vos comant.</i>

Der Verfasser von Rayn. 310 ist ein Andrieu, der mit einem König von Aragonien, wohl Alfons II., dem Troubadour, bekannt war, vielleicht auch mit dem Troubadour Pons de Capduel; Näheres s. ZsffrSpL. LII, S. 46. Ein weiteres Lied Walthers mit Kanzenengrundstock, Nr. 12, war nach Ausweis der Überlieferung besonders beliebt. Von ihm bestehen zwei Bearbeitungen, die nach Strecker beide auf den Dichter zurückgehen. Die eine, nur in der Handschrift St. Omer erhalten, hat die Form 7 a' b a' b a' b a' b + Refrain; letzterer deutet durch seinen Inhalt an, daß diese Bearbeitung für ein Bakelfest bestimmt war. Die andere Form, in allen andern Quellen vorhanden, ist 7 a' b a' b b a' b (ohne Refrain). Ein genau für die Refrainfassung passendes Vorbild ist mir nicht bekannt. Der andern Fassung ließe sich gut die Melodie der eigenartig primitiven Pastorelle Rayn. 1708 (Melodie Spanke, Lieder-sammlung, S. 427) unterlegen, in der die weiblichen Reime teils vernachlässigt sind (also 7 x' b x' b bx' b), oder auch die des Liebes-

liedes Rayn. 616, gleichfalls unregelmäßig in den Reimen, oder schließlich die von Rayn. 1232, einem schon 1200 berühmten Liebesliede des Gace Brulé.

Die Formprinzipien des Notre Dame-Conductus, ganz allgemein ausgedrückt, waren denen der Trouvèrelyrik identisch: Neuerung, gemäßigt durch Neigung zur Typik und zur Architektonik. Dementsprechend sind die Beziehungen zwischen Notre Dame und dem volkssprachlich dichtenden Norden viel reicher als die zum Süden.

Beliebt war in Musikkreisen anscheinend der Troubadour Peirol, der 1180—1220 blühte. Ein zweistimmiger Conductus der Florentiner Handschrift, der mit vollem Texte nur in den Carmina Burana erhalten ist, hat dieselbe, allerdings verfeinerte Form wie ein Lied Peirols.

Vite perdit me legi	Per dan que d'amor m'avegna
Subdideram,	No lazerai,
Minus licite dum fregi	Que joi e chan no mantegna
Quod voveram.	Tant com vivrai.
Sed ad vite vesperam	E si'n sui en tal esmai.
Corrigendum legi,	No sai que devegna,
Quicquid ante perperam	Car cil o mon cuer estai
Puerilis egi.	Vei c'amar no'm degna.

Die beiden Liedern gemeinsame Melodie (Bau: ABAB CDCD') war auch den Trouvères nicht unbekannt; Hue de St. Quentin, der sonst noch ein Kreuzlied (gegen 1220) schrieb, verwandte dieselbe in seiner Pastorelle Rayn. 41, mit etwas anderer Metrik. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ein anderer Conductus, „Fulget in propatulo“, Anal. XX 49, ebenfalls seine Form (7777 7575, abab abba) einem Lied Peirols (Ba. Nr. 11) entliehen hat; die in Verbindung mit dieser Reimverteilung originelle Rythmik ist die gleiche, nur der Reim b in dem Conductus männlich statt weiblich. Wiederum hat auch ein Trouvère sich hier Peirol angeschlossen (auch mit b'), in dem gegen 1206 geschriebenen historischen Lied Rayn. 646, in der einzigen Handschrift leider ohne Melodie erhalten. Der Conductus hat seine eigene Melodie, weit kunstvoller als die einfache Peirol'sche, und zwar verschieden in allen drei Strophen. —

In späte Zeiten führt uns ein weiterer Fall: der Conductus „Ave virgo regia“ (Anal. XX 238), in der Münchener Handschrift

27088 (Dreves: „14. saec.“) erhalten, hat den immerhin nicht alltäglichen Bau 7777 7735'5' (abab ccddee) mit dem Liede Nr. 28 des späten Troubadours Guiraut Riquier gemeinsam; letzteres ist ohne Melodie erhalten. Daraus dürfte sich ergeben 1) daß der Conductus französischer Herkunft ist, 2) daß Guiraut hier, wie sonst öfters, einen älteren berühmteren Dichter nachgeahmt hat.

Bedeutend reicher ist die Liste der lateinischen Lieder, die mit Trouvère-Strophen zusammengehen. Leider fehlt fast immer die Bestätigung der Kontrafaktur durch die Melodie; aber meist ergibt sich die Wahrscheinlichkeit einer Entlehnung durch die Originalität der Form.

- 1) „Dole Sichem impie“, Anal. XX 64 nach der einzigen Handschrift, Stuttgart HB I Asc. 95; ohne Melodie. Die gleiche Form, 7777 7737 (abab baab) haben Rayn. 1532, anonym, und Rayn. 77, von Audefroy le Bastart, melodisch von 1532 verschieden. Das anonyme Lied könnte am ersten zu „Dole Sichem“ auch melodische Beziehungen gehabt haben, denn es ist — der einzige Fall in der Überlieferung — in dem Chansonier 0 mit einer zweistimmigen Melodie versehen.
- 2) „Austro terris influente“, Anal. XX. 68. Notre Dame-Conductus. Bau: 7 a' b a' b c' c' d; da in den drei Strophen d ohne Korrespondenz ist und die Strophen verschiedene Melodien haben, könnte es sich um eine Sequenz mit verlorenen zweiten Halbversikeln handeln. Die Form hat große Ähnlichkeit mit Rayn. 1011, von Gace Brûlé (nur b statt d), melodisch ohne Beziehung zu „Austro“. In der Reimfolge dem Gace'schen Liede gleich, aber mit 8c (statt 7c'): „Ortu regis evanescit“, Anal. XX 56, durchkomponierter ND-Conductus.
- 3) „Veri vitis germine“, Anal. XX 82. 7 abab aaab, mit drei Strophen verschiedener Singweise. Fast identisch (nur b' statt b): Rayn. 1407/8, von Gace Brûlé, ohne Melodie.
- 4) „Vetus abit litera“, Anal. XX 84. (Str. 3, 6 hat die Hs. *Luz* statt *Et*). 7 abab bbaab. ND-Conductus; die Melodie nach dem Laurentianus s. Oxford History of Music I 305. Da hier die Strophen die gleiche Melodie (Bau: ABAB CDEFG) haben, besteht die Möglichkeit einer Beziehung zur weltlichen Musik. Allerdings ist die Melodie der gleich gebauten

- Pastorelle Rayn. 293, von Thibaut de Blason, eine andere, mit dem Bau ABAB CDABE.
- 5) „Eva cunctos perdidit“, Anal. XX 192, vielleicht von Karl von Anjou, dem Trouvère, stammend. Genau denselben Bau, 7 abab ccd DD, hat die späte Pastorelle Rayn. 639, anonym, ohne Melodie, mit Erwähnung von Tournay: Dialog zwischen Damen.
 - 6) „Dolens auctor omnium“, Anal. XX 193, nach einem Vaticanus-Codex. Bau: 75' 75' 775' (abab ccb). Ebenso Rayn. 9, spätes anonymes Liebeslied ohne Melodie; ähnlich Rayn. 2046 (nur a statt c), Pastorelle des Comte de la Marche (gestorben 1249), mel. ABAB ACB.
 - 7) „In rerum principio“, Anal. XXI 88, aus dem Rondeau-Faszikel des Laurentianus. 7 abab baab. Acht Trouvèrelieder haben den Bau, aber nur eins, Rayn. 1942, anonymes Liebeslied, mel. ABAB CDEF), könnte alt genug sein, um als Vorbild gedient zu haben; doch der mus. Bau des Conductus, AB ABABAB, spricht gegen eine Entlehnung.
 - 8) „Ave purum vas argenti“, Anal. XXI 113, auf Sta. Magdalena, Unikum der Hs. Oxf. Digby 2, nach Dreves mit Melodie. a' b a' b ba' a' bbb (alles 7Si, mit Ausnahme des letzten Verses, der 5Si ist). Genau so ist die Form bei den Trouvères nicht vorhanden, wohl aber ohne den letzten Vers: in Rayn. 13 (höfische Pastorelle, mus. ABAB CADEF + R; 219 (Colart le Boutellier); 558 (Jehan Erart); 1626 (Gautier de Dargies, mus. ABCD EFGHI); 1712 (Jehan Erart); 1722 (Robert du Chastel, mus. ABAB CDDEF); 1732 (Andrieu Contredit). Die Melodien von 219 und 558 sind verwandt.
 - 9) „Dic quid gaudes prosperis“, Anal. XXI 140, nach Evreux 2 („mit Melodie“). 7777 577777 (abab bbabab). Ebenso, nur a' (weiblich) Rayn. 490, ein in dem Jeu-parti R. 1191 imitiertes, auch in der Motettenliteratur benutztes Liebeslied des Mönches von Arras. Kontrafaktur wahrscheinlich.
 - 10) „Luxuriant animi“, Anal. XXI 153; nur im Laurentianus erhalten. 7 abab ccdde, Melodie kanzonenförmig. Ebenso, nur c' statt c, Rayn. 2080, ein unbedeutendes anonymes Liebeslied, mit Melodie.
 - 11) „Adulari nesciens“, Anal. XXI 180 (lies 3,6 *adulantium*, 3,9 *veritati* statt *triturala*, 3,10 *adulantibus*); Quellen außer dem Laurentianus: Bodl. Add. A 44, fol. 63 b, und Cambr. Un. Ff I 17. Die Form 7 abab bbaba macht den Eindruck der

- Imitation, wenngleich sie mir im Romanischen noch nicht begegnet ist.
- 12) „Cortex occidit litere“, Anal. XX 8, ND-Conductus fürs Weihnachtsfest (lies 1,6 *cicere*, 2,5 *Quo*). Bau 8 abab baab: Melodie, in allen Strophen gleich: ABAB CDEF, in einfacher Linie verlaufend. Beziehungen könnten von diesem Liede zu folgenden, musikalisch mir z. T. unbekanntem Trouvère-Liedern führen: Rayn. 948, von Gace zwischen 1171 und 1186 gedichtet, leider ohne Melodie erhalten: Rayn. 1082, von Gautier d'Espinaus, ohne Mel.: Rayn. 389, von Gace oder Andrieu de Paris, Mel. ABAB CDA'D', verschieden von „Cortex“: Rayn. 1463, vielleicht von Gace: Rayn. 1956, von Richart de Fournival, eigene Melodie (ABAB' CDEF); Rayn. 579, anonym, eigene Melodie (ABAB CB'DB); Rayn. 1403, anonym, Melodie noch zu vergleichen: drei späte Arraser Lieder, deren Melodien ebenfalls noch zu vergleichen sind: Rayn. 1306, von Andrieu Contredit. Rayn. 1610, von Colart le Boutellier und Rayn. 1806, von Gaidifer: schließlich Rayn. 314, Fassung der Hs. U, die von der der andern Quellen textlich verschieden ist, ohne Noten.
- 13) „Verbum pater exhibuit“, Anal. XX 15, (der Laur. hat 6,6 *oneris* statt *hominis*, 6,7 *astrictis* statt *nudatis*), Weihnachtslied aus ND, gleicher Form wie das vorige Lied, aber mit viel kunstvollerer Melodie (ABCD EFGH): ein Vergleich mit den zu 12) genannten Parallelstücken blieb erfolglos.
- 14) „O nobilis virginitas“, Anal. XX 213, nach St. Gallen 551: weitere Quellen gibt Handschin, Nef-Festschrift S. 26, dazu ergänze, daß das Lied in Vat. 9991 einen sonst nicht vorhandenen Refrain hat: „Revertere, revertere. — Ut nos intueamur te.“ Form: 86' 86' 6'8 86' (abab bccb). Ebenso, nur mit a statt c, Rayn. 1400, anonymes Liebeslied, mel. ABAB CDEF.
- 15) „Corusca Sion inclitis“, Anal. XXI 25, nach einer Clairvauxhandschrift des 12./13. Jahrhunderts. Der ziemlich ordinäre Bau, 8 abab bab, ist in mehreren afr. Liedern vertreten: Rayn. 954, von Gautier d'Espinaus (mel. ABAB CDE), Rayn. 824, von Pierre le Borgne (+ Refrain, mel. ABAB CDE/R), Rayn. 911, rel. Nachbildung von R. 824, Rayn. 150, an. Liebeslied mit Refrains, Rayn. 1448, an. Liebeslied, Rayn. 1863, rel. Lied, Rayn. 1981, an. Liebeslied.

- 16) „Homo qui semper moreris“, Anal. XXI 146 (lies 2,7 *delectat*), von Philippe de Grève verfaßter Notre Dame-Conductus, hat die gleiche Form (8 abab aaab) wie ein berühmtes Liebeslied Gaces, Rayn. 413 (mel. ABAB CDEF). Die Melodie des letzteren ist mit denen des Conductus (Laurentianus: ABCD EFGH. und Fauvelroman: ABAB CDEF) noch zu vergleichen.
- 17) „Quid ultra tibi facere“, Anal. XXI 201, berühmter Conductus des Kanzlers Philipp. außer im Laurentianus (einzige Quelle Dreves') in noch mindestens 8 Handschriften überliefert. Lies (mit Laur.): 2,8 *quem*, 3,2 *ista*, 3,10 *nudus ad ostia*, 4,5 *allia*. — Rügelied gegen schlechte Würdenträger. Den gleichen Bau (8 abab baabab) haben folgende französische Lieder: Rayn. 194, anonymes Lied gegen die Liebe, das mit dem Conductus mus. wenigstens in den ersten 6 Takten (mehr notierte ich nicht aus dem Laur.) übereinstimmt (mel. ABAB CDE CDE): Rayn. 1412, von Raoul de Ferrières, Melodie anders; Rayn. 1967, bedeutendes anonymes Kreuzlied, vielleicht 1189 geschrieben, ohne Melodie.
- 18) „Vehemens indignatio“, Anal. XXI 210. Rügelied in Sequenzenform; der Bodleianus hat die drei im Laur., den Dreves allein benutzte, fehlenden Parallelstrophen. Bau von Str. I: 8888 86'86' (abab cded). Ebenso gebaut Rayn. 314 a (Colart le Boutellier), Rayn. 361, von Gace Brûlé. Die Melodien verglich ich noch nicht.
- 19) „Rex et sacerdos pefuit“, Anal. XXI 243. „de Ottone imperatore“, verfaßt vom Kanzler Philipp. Im Laur. drei Strophen mit verschiedenen Melodien: Bau des Textes 8 abab aab. Gleichen Bau haben Rayn. 1897 a (Fassung MT), von Blondel an Gace gerichtet, Rayn. 1465, von Gace (mel. ABAB CDE), Rayn. 430, mehrfach imitiertes Lied von Moniot d'Arras (mel. ABAB CCB), Rayn. 477, anonym. ohne Noten.
- 20) „O labilis sortis humane status“, Anal. XXI 145, von Philipp dem Kanzler, über die Eitelkeit des Irdischen. Melodisch eine Sequenz jüngsten Stiles; Bau der Strophen: 10 a' b a' b bbb C' D (Str. 2—5 im Abgesang bbbb). Die Form ist entlehnt einem in Frankreich mehrfach und sogar in Deutschland imitierten Liede Blondels. Rayn. 482: 10 a' b a' b bbba' b. mel. ABAB CDEFG¹⁾ Philipp verdeckte die

1) Vgl. Zts. für rom. Phil. 49, S. 216.

- Entlehnung durch den eingeführten Refrain und gehäufte, aber nicht konsequent durchgeführte Binnenreime; der Refrain des Conductus ist in allen Strophen melodisch gleich¹⁾.
- 21) „Ego mundi timens naufragium“, Anal. XXI 190, nach Evreux 2 (13. Jh.). Das Schema 10 abab baab ist von den Trouvères sehr oft angewendet worden; nur eine Vergleichung der (mir unbekannt) Melodie kann Aufschluß bringen.
- 22) „Vitam duxi iocundam sub amore“, Anal. XXI 222, nach dem Laurentianus, der nur zur ersten Strophe Noten hat. Die metrische Grundform, vom Dichter durch kunstvolle Binnenreime versteckt, ist offenbar: 10 a' b' a' b' ca' c. Sie dürfte einem verschollenen romanischen Liede entnommen sein; in der überlieferten Literatur findet sichs genau Passendes.
- 23) „Pater sancte dictus Lotharius“, Anal. XXI 242, (Mel. ib. S. 215), von Philippe de Grève an Papst Innocenz gerichtet, metr. 10 abab aba, mel. ABAB CCD. Nur zwei metrisch so gebaute Trouvèrelieder sind mir bekannt: Rayn. 268, anonymes Lied auf die Vorzüge der Liebe, mit anderer Melodie, und Rayn. 318 a, spätes satirisches Lied ohne Noten. — Da nun für „Pater sancte“ die besonders große Wahrscheinlichkeit einer Imitation vorlag, gebot es sich, alle übrigen kanzonenartig gebauten französischen Lieder aus sieben 10 Silbner zu untersuchen, und die Mühe war nicht vergeblich: Vorbild ist ein Lied des Sängers Gace Brûlé, Rayn. 719, melodisch dem Conductus gleich, metrisch mit der kleinen Abweichung abab bba (die gleiche Form benutzte Gace nochmals, in Rayn. 686²⁾), mit anderer Melodie). Bedeutung gewinnt die Koinzidenz durch die Feststellung, daß neben Blondel auch Gace von einem bedeutenden Conductusdichter metrisch und melodisch nachgeahmt wurde; die Beziehung oben Nr. 16 gewinnt dadurch an Interesse. Daß der Pariser Kanzler Gace und daß Walther von Châtillon Blondel vorzog, liegt an den geographischen Verhältnissen: Blondel war Pikarde und Gace Kind der Champagne.

1) Auch für den Strophengrundstock (ohne Refrain), 10 a' b a' b bbb, findet sich im altfr. Liede etwas Entsprechendes: Rayn. 1189, von Gautier de Brégy.

2) In der Hs. R wird das Lied (gegen Hs. M) Blondel zugewiesen; Huet erklärt es in seiner Gace-Ausgabe für „zweifelhaft“, da es mit einem andern, sicher echten Liede Gace's die Form teile: ein Grund, den ich nicht für stichhaltig halte.

Entstanden ist „Pater sancte“ nach dem Regierungsantritt des Papstes (1198). Kanzler wurde Philipp erst 1217, ein Jahr vor dem Tode des Papstes; seine dichterische Tätigkeit fällt aber wahrscheinlich zum großen Teil in frühere Zeiten¹⁾.

Die Geschichte der Kanzonenform außerhalb Frankreichs fällt zusammen mit der Geschichte der hohen Minnepoesie in den verschiedenen Literaturen des mittelalterlichen Europas. Am reichsten entfaltete sich der metrisch-musikalische Typ „zwei Stollen + Abgesang“ im deutschen Minne- und Meistersang. Charakteristische Züge der deutschen Kanzone sind: Anwendung überlanger Verse (von mehr als 5 Hebungen), und Stollen, die in jedem der beiden Glieder nicht zwei Verse (ab ab), sondern drei, vier oder mehr Verse haben (etwa abcd abcd). Diese Kennzeichen finden sich, wenigstens in den Grundzügen, schon im frühen deutschen Minnesang. Beliebte sind sie auch in lateinischen Kanzonen, die im deutschen Sprachgebiet gedichtet wurden²⁾.

1) In der letzten Strophe (die drei ersten enthalten eine Lobpreisung des Papstes) erbittet Philipp „a prudente verum consilium“, vielleicht ein Anzeichen dafür, daß er gerade ein wichtiges Amt angetreten hat; dann fiel das Lied ins Jahr 1217.

2) Über ein derartiges Lied „Sacerdotes Dei, Deum benedicite“, Anal. XXI 194, vgl. ZfdA. 69, S. 57.