



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

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

**Spanke, Hans**

**Nendeln/Liechtenstein, 1972**

Nachträge.

---

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

### Nachträge.

Zum Abschnitt I (Strophen aus zwei gleichen Teilen). — Als wichtige Quelle für die einfachen, alten Arten der lateinischen Strophenkunst des 12. Jahrhunderts kommen ferner die lyrischen Formen der Mysterienspiele in Betracht, doppelt wertvoll dann, wenn sie mit Noten versehen sind. Angaben über die Quellen siehe St. Martialstudien I (Zts. frz. SpLit. LIV, S. 413 ff.). — Die Strophe aus zwei 15 Si mit Binnenreimen findet sich im Prophetenspiel, dann im Beauvais-Daniel in einem mehrstrophigen „*Conductus*“ (regine venientis ad regem; mus. AB); ebendort steht in einem weiteren, neunstrophigen „*Conductus*“ (regine discedentis; mus. AB) das Gebilde 9 a' a', sowie in einem sechsstrophigen Liede der legati die Form 10 aa (mus. AB). Interessante Strophen aus zwei Langversen + Refrain (bezw. Kurzvers mit neuem Reim) bieten einige Stücke der berühmten Fleury-Handschrift, heute Orléans 201 (olim 178). Im Iconia-Spiel singt St. Nicolaus (ad fures furtum dividentes) acht Strophen von der Form aab (Mel. AAB): a hat entweder 10 oder 11 Silben, b ist ein Adonius (4'). Ebendort singt der bekehrte Jude vier Strophen, deren erste lautet:

Congaudete michi, carissimi,  
Restitutis cunctis que peridi,  
*Gaudeamus!* (Mel. AB/C).

Dieses „*Gaudeamus*“, als Refrain auch im Beauvais-Daniel auftretend, erinnert, sei bemerkt, lebhaft an romanische Refrains wie „*Por joie avoir*“ oder „*Joy e solatz*“. — Komplizierter ist eine von den filie im Spiel von den ausgestatteten drei Töchtern dreimal gesungene Strophe: 15 a a / 7 A N' A, mel. AB /  $\frac{B}{2}$  C  $\frac{B}{2}$ . Kompositorisch von großer Einfachheit ist das (wohl jüngere) Lazarus-Spiel der gleichen Handschrift; es ist ganz aus gleichen Strophen gebaut, die alle dieselbe Melodie haben. Die Strophe besteht aus zweimal gesetztem 10 10 4 (aab ccb).

Zum Abschnitt II (Alte Vierzeiler). — Die anscheinend von Abaelard erfundene, auch von seinem Schüler Hilarius benutzte

Strophe aus vier Zehnsilbner (Reime aabb oder aaaa) wurde recht beliebt im liturgischen Drama. Sporadisch tritt sie im Beauvais-Daniel auf, mit dem melodischen Bau ABCB und ABCD. In Fleury schmiedete man aus ihr ganze Dramen, die Spiele von den „Drei Klerikern“, von den „Söhnen Getrons“ und von der „Bekehrung Pauli“, ersteres mit nur einer Melodie (AABC), die beiden letzteren mit mehreren Melodien, die im Getron-Spiele auf die einzelnen Personen verteilt sind (AABC und ABCD). Weitere Vierzeiler in Dramen: a) ohne Refrain: 8 aabb (mus. ABCD) und 7 nana (mus. AA'AA') im Beauvais-Daniel; 7 aabb im Dreikönigspiel von Fleury; b) mit Refrain: 7 aaaa 8BBCC im Hilarius-Daniel, und 8 aabb R (mus. AA'AB/R) im Beauvais-Daniel.

Zum Abschnitt III (Reihenstrophe). In den Dramen war die Reihenstrophe unbeliebt, wohl wegen ihres großen Umfanges. Sporadisch finden sich im Beauvais-Daniel Strophen aus vier 15Si mit Binnenreimen, mus. AABC und ABAB; die gleiche Strophe im Hirtenspiel des Graduale von Rouen (mel. AABC), hier erweitert durch einen mit „Eya, eya“ eingeleiteten Refrain aus zwei 15Si. Es sei daran erinnert, daß dieses „eya“, das in der lateinischen Musik gern zwischen Tropus und liturgischem Text oder zwischen Strophengrundstock und Refrain steht, in letzterer Verwendung auch im Romanischen auftritt: im Provenzalischen als „eya“, im Französischen als „hé, hé, é, é, hez, hez oder aé; Näheres darüber siehe in meiner Studie „Zur Geschichte der spanischen Musik des Mittelalters“, Hist. Vierteljahrschrift 28, S. 752.

S. 27, Z. 16. In einer vor kurzem in den Neuphil. Mitt. (XXXV, 1935, S. 19 ff.) erschienenen gründlichen Studie über die Chronologie Gautiers von Epinal kommt H. Petersen Dyggve zu dem Ergebnis, daß dieser Dichter im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts gewirkt habe. Ich möchte mich, im Anschluß an die meisten Daten (Genaueres darüber später) doch lieber für die erste Hälfte dieses Jhs. entscheiden, denn die Auslegung, daß in dem Geleit von Rayn. 1208 Guy de Saily als *t o t* bezeichnet werde (er starb 1256), leuchtet mir nicht ein.

S. 41, Z. 33. Ebenso alt wie Bernart de Ventadorn ist der Kleriker-Jongleur Peire d'Auvergne, der ebenfalls eine Reihenstrophe aus Vagantenzeilen bildete, in Nr. 1 der Ausgabe Zenker: vier Vagz. + Erweiterung (8 ccdd).

Zum Abschnitt IV (Romanzenstrophe). Als richtiger Planctus

aus der Zeit nach 1100 ist die Totenklage „Iocus et letitia“ (Hs. C, fol. 87) nachzutragen; Näheres s. unten S. 188; die Strophenform der Halbversikel ist dem Romanzentyp eng verwandt.

S. 69, Z. 5 von unten. Die Angabe, die Melodie zu dem genannten Liede Bertrams de Born sei nicht erhalten, ist zu berichtigen; dem metrischen Bau 8 a' a' a' a' a' a' bbbbbb entspricht im Melodischen ABCDCD' EFGF'H. Auf die melodischen Beziehungen des Liedes zu einem Enueg des Mönches von Montaudon wies ich 1932 im Litbl. für germ. u. rom. Phil. (Sp. 336) hin. Die Melodie s. bei Anglés, *La Musica a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona 1935), S. 399.

S. 70, Z. 21. Das Bakellied „Veri floris sub figura“ wurde nach vier Musikhandschriften herausgegeben von H. Anglés, in dem eben zitierten Werke, S. 262.

Zum Abschnitt V (Sequenzenformen). Zur Schärfung des früher über die „byzantinische Frage“ Gesagten noch Folgendes: die byzantinischen Hymnen bestehen in der Regel aus einem einmal an der Spitze gesungenen *προόμιον* und zahlreichen darauf folgenden, unter sich gleichen Strophen. Die fortschreitende Repetition (AA BB CC etc.) findet sich nur ganz ausnahmsweise in dem Bau der Strophen, weit öfter dagegen in den Prooemien. Das ist, vom Standpunkt des Formenhistorikers aus gesehen, ganz erklärlich: die Forderung einer architektonischen Gliederung (irgendwelcher Art) erhebt sich bei einem nur einmal gesetzten musikalischen Abschnitt weit gebieterischer als bei Abschnitten, die vielfach auftreten. Denn für den aus gleichen Strophen bestehenden Hauptteil der Hymnen ergibt sich eine Architektonik eben aus dieser Gleichheit der Strophen. Wenn also ein Kontakion, als Ganzes genommen, die Form A BBBBBB etc. aufweist, so ist eine Innenarchitektonik für den A-Abschnitt weit nötiger als für die B-Abschnitte. Dieses Fehlen einer strengen Struktur in den Einzelstrophen eines Strophenliedes ist kein Zeichen von Primitivität, sondern eher das Gegenteil. So darf man das Vorwiegen der „freien“ Strophenformen bei den provenzalischen Dichtern (gegenüber den Trouvères) ruhig als Anzeichen höheren artistischen Ehrgeizes werten.

Man könnte noch einen Schritt weiter gehen. Die Verwendung der „fortschreitenden Repetition“ (AA BB CC etc.) ist nicht auf das Mittelalter beschränkt, sondern zu Hause in allen übersehbaren Perioden der Instrumentalmusik. Für einzelne Gebiete der mittel-

alterlichen Liedkunst, die durch jenes Formprinzip charakterisiert werden, ist ausdrücklich bezeugt, daß rein instrumentale Fassungen hier primär waren. Wäre es zu kühn, zu vermuten, daß die Prooemien der byzantinischen Hymnen ursprünglich ein instrumentales (d. h. textloses) Vorspiel zu strophischen Liedern waren? Vielleicht wird einmal, wenn Melodien byzantinischer Kontakien bekannt werden sollten, die melodische Gestalt der Prooemien über diesen Punkt Auskunft geben. Hier ist daran zu erinnern, daß das aus zwei Doppelversikeln bestehende „Prohemium“ eines Liedes der Cambridger Sammlung (Nr. 6 der Ausgabe Streckers) sich inhaltlich mit musikalisch-technischen Dingen befaßt.

S. 78, Z. 1. Die Handschrift hat statt *Ob adventum* nur (mit fortgelassener Majuskel) . . . *b adventu*; in Vers 3 ist *simul* von alter Hand über *corde* gesetzt.

S. 83, zum zweitletzten Abschnitt: ein mehrfacher Cursus findet sich noch in einem Liede des großen Lyrikers Petrus Damiani (gest. 1072), „Caelum, terra, pontus, aethra“, Anal. 48, Nr. 73. Dreves hält die Autorangabe für unsicher, da der Aufbau zu kunstvoll sei. Doch Petrus hat hier nichts Neues geschaffen, sondern eine der wenigen erhaltenen archaischen Sequenzen des 9. Jahrhunderts, „Dulce carmen et melodum“ (Text s. Studi medievali 1932, S. 310), frei umgebildet. Das Lied steht, wie in Bd. 51 der *Analecta* nachgeholt wird, mit Melodie und der Überschrift „Ritmus“ auch in dem Cod. Vat. 3797 (11. Jh.): die Melodie verdient das Interesse der Musikhistoriker.

S. 89. Als lateinische lai-artige Kompositionen sind nachzutragen: „Amor patris et filii“, Mone, Lat. Hymnen I, S. 237. Vgl. Spanke, „Eine mittelalterliche Musikhandschrift (München lat. 5539)“ in *ZfdA* 69, S. 56. „Syon egredere nunc de cubilibus“, Nachbildung eines Leiches des mhd. Sängers Tanhuser; gedruckt *ZfdA* 69, S. 64; die Melodie s. *Zts. für Musikw.* 1932, S. 391; vgl. ferner Johannes Siebert, *Der Dichter Tannhäuser* (Halle 1934), S. 58 ff. „O si michi rethorica“, aus der gleichen Handschrift wie die vorigen, Anal. IX, 67.

S. 91 ergänze vor dem letzten Abschnitt: Das schon erwähnte neue Werk von H. Anglés über die katalonische Musik enthält unter den ca. 50 Troubadourliedern, deren Melodien es muster-gültig herausgibt, auch zweie, die sich als Strophenlais auffassen lassen: „Baros de mon dan covit“, von Peire Vidal, abab c'c'dde (ab = 7, cde = 10), mel. ABAB CC'DD'E (Anglés S. 389); „Ara pot ma dona saber“, vom Mönch von Montaudon: abbcddde (a = 8.

bede = 10), mel. ABB'CDEFEF' (das Thema A ist mit B, C, E verwandt).

S. 96. Die in der Überschrift zu Abschnitt 5 angegebene Formel AA BB ist nicht zu verwechseln mit der gleichlautenden unten S. 104ff. zur Charakterisierung des Rondeaux benutzten. Der Leser wird bemerken, daß sie im letzteren Falle viel engere Grenzen hat: A ist stets einzeilig, und B ist immer länger als A, meist zweizeilig. Im ersteren Falle dagegen läßt sie viele Varianten zu: das Verhältnis von A zu B ist gleichgültig; A und B können beliebig viele Glieder haben (z. B. ABC ABC DEF DEF). Grenzfälle sind dann vorhanden, wenn man darüber zweifeln kann, ob A ein- oder zweizeilig ist.

S. 97, Z. 8. Die Melodie dieses Troubadourliedes s. Anglés S. 402.

S. 121. Wie heute der junge Mann, der zwischen Abitur und Universität steht, in Deutschland als „mulus“ bezeichnet wird, nannte man im Mittelalter die Theologiestudenten, die vor den unteren Weihen standen, „asini“. Den urkundlichen Beweis dafür s. in meiner Besprechung des Buches *Les Poésies des Goliards* von O. Dobiache-Roidestvensky, in *Studi Medievali* 1935, S. 120. Eben dort versuchte ich, sei hier bemerkt, eine neue Deutung des bisher rätselhaften Begriffes „Goliath“: „Träger einer Goliathmaske am Narrenfest, wo bekanntlich allerlei Maskenscherze getrieben wurden“.

S. 126. Zur Gattung der provenzalischen Dansa bringt Anglés (l. c. S. 353—57) willkommenes Material, nämlich die Faksimilia und Übertragungen von „Dona, pos vos ai chausida“, Bartsch 461, 92: A'B A'B ca' ca' a'b a'b A'B A'B, mus. ABAB'/CDCD ABAB'/

5 7 7 7 3

ABAB'; „Pos qu'ieu vey la fualla“, Bartsch 461, 196: A'BB c c

7 5 7 7

d' c c d' a'bb A'BB, mus. ABC/ DEF DEF' ABC/ ABC; „Tant es gay' et avinentz“, Bartsch 461, 230. 7 AB'AB' c'd'c'd' ab'ab' AB'AB', mus. ABAB'/ CDCD ABAB'/ ABAB'. Der den drei Dansas (und vielen andern romanischen Tanzliedern dieser Zeit) gemeinsame Bau ist: Refrain, zwei gleiche Stollen, eine dem Refrain formlich gleiche Cauda, Refrain; vom alten Rondeau verschieden durch das Voranstellen des Refrains und durch die Gliederung der beiden A-Glieder, genau das, was man um 1300 in Nordfrankreich als Virelai bezeichnete.

S. 130, Z. 16. Die Melodie des Planctus „Mentem meam ledit dolor“ veröffentlichte Anglés l. c. S. 254; das Faksimile der Hand-

schrift s. ibidem S. 253. Das Klage lied bezieht sich auf den Tod des Grafen Raimon Berenguer IV. von Aragonien, des Sohnes der Gräfin Dolça (s. unten S. 188); Raimon starb 1162.

S. 137. Das Liedchen „Veris dulcis in tempore“ steht auch in einer spanischen Handschrift, Escorial, Bibl. del Monestir Z II 2, fol. 287. Anglés gibt (l. c. S. 179 und 251) das Faksimile und die Melodieübertragung; der Text ist besser als in der Münchener Handschrift.

Zum Abschnitt VII (Kanzone). Von den (nicht zahlreichen) Problemen der Kanzonenform sei wenigstens eines nachträglich kurz behandelt; die Herkunft der Stollen mit Gliedern aus mehr als zwei Versen. Zwei Ausgangspunkte lassen sich hervorheben: 1) die Verszerlegung: etwa aus dem Gebilde 88 (ab) entwickelte sich 448, meist mit der Reimanordnung aab, aber schon Cercamon, auf der Suche nach Neuem variierte (in Ed. Jeanroy 4) die Grundform 8 abab ccd (so Jaufré Rudel 5) zu 4a 4b 8c 4a 4b 8c 8dde. Der Versus tripartitus caudatus, mit der Reimfolge aab blühte in der Sequenz des Übergangstiles, und es ist kein Wunder, daß die älteste lateinische Kanzone, „Ex Ade vitio“ (A fol. 35) mit den Stollen 6aab beginnt. Aber diese Gestaltung wurde von den Troubadours nicht geschätzt; Maus hat nur wenige und späte Beispiele. Auffallender Weise ist dieselbe auch im späteren Strophenconductus unbeliebt. Von den ca. 20 Trouvère-Liedern, die hierher gehören, sind die Mehrzahl Pastorellen; hier ist vielfach die Länge der drei Glieder (aab) differenziert. — 2) Mehrere Wege führten, wie aus dem Material unseres Abschnittes III hervorgeht, von der Reihenstrophe aus zur Kanzone. Zunächst zur normalen Kanzone aus zweigliedrigen Stollen: schon Abaelard suchte das alte Gebilde 6 abababab durch die neue Reimform abab cdcd, die der Metriker unter die Kanzonen stellen wird, zu variieren. Musikalisch betrachtet, lassen sich als Kanzonen auffassen a) Reihenlieder von der Form abababab, mel. ABAB CDEF, b) Reihenlieder mit dem musikalischen Bau ABCD ABCD (metr. abababab), falls sie durch Fortsetzung der Reihe oder eine andere Erweiterung verlängert werden. Als hübsches Beispiel, das oben S. 50 (im zweit-letzten Abschnitt) hätte angeführt werden können, sei nachgetragen: „En joi qi'm demora“ von Peirol (Bartsch 15), mit dem Bau 5 a' b' a' b' a' b' a' b' ccb' c, mel. ABCD ABCD EFGH; die Melodie druckte Restori in der Rivista musicale III, S. 421; hierher gehört auch die oben S. 42 besprochene Melodie eines Liedes von Bernart

de Ventadorn. Ein nordfranzösischer Pastorellendichter (Jocelin de Bruges) kam auf die Idee, die beiden ersten Großabschnitte des letztgenannten Liedes dadurch auch metrisch zu differenzieren, daß er die rythmische Folge 7'5'7'5'7'5'7'5' (abababab) zu 7476 7476 (abab abab) umformte; den Abgesang, ccbb, änderte er ebenfalls leicht (7776 statt 6675'). Ein solches Gebilde wird auch der Metriker, trotz der Reimfolge abababab, als Kanzone ansprechen. Die Pastorelle (Rayn. 1848) hatte Erfolg: sie wurde mehrfach imitiert, in Rayn. 342 (Pastorelle des Königs von Navarra), in Rayn. 1845 (rel. Lied von Gautier de Coincy) und dem Conductus „Ave virgo sapiens“ (Anal. 45 b, 60). Die Gestalt der Stollen übernahm der Trouvère Gautier de Dargies, in Rayn. 738, nachgebildet in dem rel. Liede Ray. 1247 a (Jarnström-Langfors II, S. 95).

Eine gesonderte Behandlung verlangt das Auftreten langer Stollenglieder in der sizilischen und der mittelhochdeutschen Lyrik. Es ist nicht ausgeschlossen, daß in Sizilien (etwa unter Heinrich VI.) deutsche Minnelieder als Vorbilder gewirkt haben. Ebenso halte ich es heute, sei nebenbei bemerkt, für wahrscheinlich, daß in der von mir Zts. f. rom. Phil. XLIX, S. 210 aufgedeckten Formenkoinzidenz zwischen einem Liede des Minnesängers Friedrich von Husen und des Trouvère Guiot de Provins (ein Lied mit dreiteiligen Stollengliedern) nicht der Romane, sondern der Deutsche der Gebende war.

S. 147, letzter Abschnitt. Zu den genannten Akrosticha läßt sich eins hinzufügen. Aus den Anfangsbuchstaben der Strophen des Liebesliedes „Autumnali frigore“ von Walther von Châtillon (Strecker Nr. 21) ergibt sich *Ajuda*. Das könnte ein Zufall sein, doch es gibt zu denken, daß in der prov. Literatur ein Jongleur „M'ajuda“ erwähnt wird.

S. 150, zweiter Abschnitt. In den angeführten Beispielen zeigt sich öfters, daß die französischen Lieder von den lateinischen Parallelstücken dadurch abweichen, daß sie in Versgruppen statt der männlichen die weibliche Zäsur einführen, also a'b statt ab: eine seit langem bekannte Eigenart der französischen Verstechnik.

Zum Abschnitt VIII (Strophen freier Bauart). Ein Lied des Troubadours Arnaut Daniel, das zu dieser Formgruppe gehört, verdient besondere Erwähnung, da es im Lateinischen mehrfach nachgebildet wurde. Die erste Strophe lautet:



Chanson doill mot son plan e prim  
 Farai puois que botonoill vim  
     E l'aussor cim  
     Son de color  
     De mainta flor  
 E verdeia la fuoilla,  
     Eil chant eil brail  
     Son a l'ombraill  
 Dels auzels per la bruoilla<sup>1)</sup>.

Auf diese Form geht ein Liebeslied der Arundelsammlung (W. Meyer Nr. 12) zurück, allerdings in den beiden Endgliedern 446' zu 3'3'7 verschiebend; ein Bakellied, das fünfte der von B. Bischoff (Zts. f. r. Phil. L, S. 83) gedruckten kleinen Sammlung des Cod. Vat. lat. 4389, verkürzt die Gruppe zu 76'.

Unter den altfr. Liedern mit freier Bauart ist Rayn. 1855 beachtenswert, eine Pastorelle des späten Sängers Jaques de Cambrai, der in seinen religiösen Liedern, wie die Theorie es gestattete, konsequent ältere Strophenformen imitierte. Die Berner Handschrift gibt die Originale an; es handelt sich um bekannte, teilweise auch sonst imitierte Liebeslieder. Nur die Überschrift zur Pastorelle 1855 führt nicht zu einem bekannten Original; sie lautet *li chans sire hereticanba*. Darin muß das Initium des Vorbildes stecken, und der Wortlaut deutet, wenngleich verderbt, am ersten auf ein lateinisches Lied, etwa „Si re heretica“. Da hierdurch die Strophenform ein besonderes Interesse gewinnt, sei die erste Strophe hier abgedruckt.

Hier matinet delés un vert boisson  
 Trovai touse soule sens compaignon.  
 Jone la vi, de m'amor li fis don;  
     Si li ai dit: „Damoiselle,  
     Simple et sage, bone et belle.  
     Dous cuers plains d'envoiseüre.  
 Per vostre bone aventure  
     Et per bone estraine  
     Je vos presente  
     M'amor et m'entente

1) Die Form würde metrisch, wenn der dritte Vers fehlte, unter das „freie Rondeau“ fallen; sie verkörpert eine Spielart, der auch „Ex Ade vitio“ (s. oben S. 146) angegliedert werden könnte.

Debonaire  
Sens retraire.  
Belle bouche  
Douce  
Por baisier,  
Je vos servirai tous tans,  
Cuers debonaires et frans  
Et plaisans!“

Leider fehlt die Melodie; es ist nicht ausgeschlossen, daß dieselbe einige Repetitionen enthielt. In der Conductuslyrik fand ich keine Parallele; am ersten läßt sich mit dem Strophenbild der Conductus „Argumenta falluntur physice“ (Anal. XX 124) zum Vergleiche heranziehen: hier folgt auf 4 Zehnsilbner mit gleichen Reimen ein Refrain aus 11 Kurzversen.

Zur Zusammenfassung.

S. 166. Über das früheste Stadium der Benedicamustropen machte ich einige kurze Angaben in der Hist. Vierteljahrschrift 27, S. 756, mit Heranziehung der Limoger Handschrift Paris BN lat. 887 (11. Jh.).

S. 167. Man könnte hier die Frage aufwerfen, ob die Tropatores-Troubadours um 1100 und später in den Dienst der neuen Zeitdichtung (Huldigungslied an eine Dame) auch lateinisch abgefaßte Strophenlieder gestellt haben. Diese Frage ist auf Grund des überlieferten Materials mit einem entschiedenen nein zu beantworten. Die lateinischen (von H. Brinkmann in seinen Arbeiten verwerteten) Dichtungen, die sich an hohe Damen richteten, stammen nicht von Tropatores und wurden nie gesungen; ihre Verfasser waren Literaten, aber keine Musiker, ihr Stil und ihr Inhalt hat nichts mit der Troubadourpoesie gemeinsam. Genauer gesagt: nichts mit der subjektiven Troubadourpoesie. Denn einige der objektiven Gattungen des romanischen Liedes offenbaren durch ihren Inhalt und ihren Stil, wie auch ihre Form (in letzterem Punkte mit der subjektiven Gattung übereinstimmend) nicht nur eine Verwandtschaft, sondern auch ihre Herkunft aus dem lateinischen Gebiete. Hierher gehört u. a. der Planctus, die für weite Verbreitung bestimmte Totenklage auf eine hohe Persönlichkeit. Das Verzeichnis der provenzalischen Planhs auf den Tod historischer Persönlichkeiten, das Jeanroy im Anhang seiner Poésies lyr. des Tr. (Bd. II, S. 333) gibt, umfaßt 34 Nummern, eine Zahl, die durch die lateinischen Planctus des entsprechenden Zeitalters

nicht erreicht werden dürfte. Zwei von ihnen, Nr. 17 u. 17 a, beziehen sich auf den Tod des 1245 gestorbenen Grafen Raimon-Berenger IV. von der Provence. Wir sahen oben (S. 184), daß ein lateinischer Planctus („Meam mentem ledit dolor“) dem Urgroßvater dieses Fürsten, Raimon-Berenger IV. von Barcelona, gewidmet war. Ein bisher unedierter Planctus bezieht sich auf den Tod der Mutter des letzteren, der Gräfin Dolça von der Provence. Bei meiner ersten Erwähnung dieses Planctus (St. Martialstudien I, Inhalt der Hs. C) nahm ich an, es handele sich um eine in einem Obituarium einer Limoger Hs. genannte *Dulcia Relieira*; aber das war ein Irrtum, wie sich aus dem Inhalt des Gedichtes ergibt. Es lautet:

- |  |  |
|--|--|
| <p>I a) Iocus et leticia.<br/>Fides, amicitia.<br/>Largitas et gracia.<br/>Curarum solacia<br/>Et amoris gaudia:<br/>Omnia cum <i>Dulcia</i><br/>Sunt sepulta.</p>                             | <p>b) Fata nostre patrie<br/>Perierunt hodie<br/>In occasu <i>Dulcie</i>,<br/>Non quod restant alie<br/>Causa et leticie,<br/>Scelerum sunt conscie [Hs. sint]<br/>Et amoris dubie<br/>Dicunt multa.</p> |
| <p>II a) Nobilis et umilis,<br/>Amans et amabilis,<br/>In promissis stabilis.<br/>Facies mirabilis<br/>Et factis laudabilis,<br/>Rudibus difficilis<br/>Et facetis facilis<br/>Tamen erat.</p> | <p>b) Pauperum et divitum.<br/>Clericorum, militum<br/>Gaudium est perditum.<br/>Corpus terre redditum<br/>Solum sibi debitum;<br/>Que fors eius spiritum<br/>Habeat post obitum.<br/>Nemo querat.</p>   |
| <p>III a) Pro illius requie<br/>Clerici cotidie.<br/>Quorum erat proprie.<br/>Dicant: Rex propicie.<br/>Miserere!</p>  | <p>b) Deus, dator venie,<br/>Consolator domine.<br/>Fac consortem graciae<br/><i>Dulciam</i>, et <i>Dulcie</i><br/>Miserere!</p>   |

Das Lied ist formal eine Sequenz, wie (trotz der Inkongruenz der beiden ersten Strophen) aus den isolierten Reimen und besonders der Länge der beiden letzten Strophen hervorgeht.

Dolça starb zwischen 1127 und 1130; diese frühe Abfassungszeit macht das einfache, von einem Kleriker für Kleriker geschriebene Liedchen doppelt interessant. Daß es sich wirklich um Dolça von der Provence handelt, ist vorläufig, sei zugegeben, nur

eine Vermutung; dagegen spricht sogar der Umstand, daß Limoges, wo die Handschrift C entstanden ist, nicht zu den Gebieten gehörte, die dieser Gräfin untertan waren. Aber die St. Martialmönche interessierten sich gelegentlich auch für Conductus fremder Herkunft, wie der Fall „Nomen a sollemnibus“ (B fol. 164, bezüglich auf das Kloster Solignac) beweist. Solange nicht eine andere hochstehende Dame Dolça ermittelt ist, die für Limoges besser passen würde, möchte ich daran festhalten, daß es sich um die genannte Gräfin von der Provence handelt, deren Nachkommen in der Geschichte der Troubadourlyrik eine so große Rolle spielen. Die literaturgeschichtlichen, insbesondere die motivgeschichtlichen Folgerungen, die sich klar aus dem Texte ergeben, möchte ich vorläufig dem Urteil des Lesers überlassen. Auch die Textgestalt und Interpretation bleibt noch zu bearbeiten; meine augenblickliche Unterlage ist eine Kopie, die ich vor Jahren in Paris anfertigte; zur Kontrolle durch Photo blieb mir jetzt keine Zeit, da der Entschluß zur Herausgabe sich (im Anschluß an die Gleichung Dulcia = Grafın Dolça) erst vor einigen Tagen entwickelte.

#### Zum bibliographischen Anhang.

142. Melodie s. Zts. f. r. Phil. 49, S. 235 (Anglés).  
 342. Text bei Wallensköld, Thibaut, S. 177.  
 738. Text bei Brakelmann II, S. 74; von Huet (Gautier de Dargies) verworfen, da einige Hss. andere Verfasser angeben.  
 1247 a. (Puis que de canter me tient). Text bei Järnström-Långfors II, S. 96.  
 1702. Nach M<sup>i</sup> anscheinend von Bodel.  
 1845. Text Romania 53, S. 486 (Långfors). Auf die Verwandtschaft mit dem Liede Bernarts de Ventadorn wies schon P. Meyer, Ro. 19, S. 151 hin.  
 1899. Die Melodie ist zu vergleichen mit der des ND-Conductus „O Maria, o felix puerpera“ (Anal. 45 b, 65), der seine Form mit Rayn. 1899 (das hinwieder formlich die ohne Melodie erhaltene Pastorelle Rayn. 605 imitiert) teilt.  
 2054. Gedruckt von H. P. Dyggve in Neuph. Mitt. 31, S. 11. Über die Imitation dieses Liedes durch Adan de la Bassée in „Ave rosa rubens“ vgl. Zts. f. fr. Spr. u. Lt. LI, S. 91. Zu den dort angeführten Fällen ist hinzuzufügen: „Ave princeps celestis curie“ (Anal. 48, 316) übernahm Form u. Mel. von Rayn. 1172.

Berichtigung: S. 57, Zeile 8 tilge (4).

