Französische Lieder aus der florentiner Handschrift Strozzi-Magliabecchiana CL.VII. 1040 : Inauguraldissertation... / [...]

BEIHEFTE
ZUR
ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON DR. GUSTAV GRÖBER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG
8. HEFT

FRANZÖSISCHE LIEDER

AUS DER

FLORENTINER HANDSCHRIFT STROZZI-MAGLIABECCHIANA CL. VII. 1040

VERSUCH EINER KRITISCHEN AUSGABE

VON
RUDOLF ADELBERT MEYER
LEKTOR AN DER UNIVERSITÄT PARIS

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1907

Die Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie erscheinen nach Bedarf in zwanglosen Heften.

Abonnementspreis M. 3,20; Einzelpreis M. 4,—.

BEIHEFTE

ZUR

ZEITSCHRIFT

FÜR

ROMANISCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. GUSTAV GRÖBER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG I. E.

VIII. HEFT

R. A. MEYER, FRANZÖSISCHE LIEDER AUS DER FLORENTINER HANDSCHRIFT STROZZI-MAGLIABECCHIANA CL. VII. 1040

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1907

FRANZÖSISCHE LIEDER

AUS DER

FLORENTINER HANDSCHRIFT
STROZZI-MAGLIABECCHIANA CL. VII. 1040

VERSUCH EINER KRITISCHEN AUSGABE

VON

RUDOLF ADELBERT MEYER
LEKTOR AN DER UNIVERSITÄT PARIS

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1907

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn Prof. Dr. Gustav Gröber

und

dem Meister,

der mir die Mittellateinische Philologie erschloss,

ist

dies Buch zugeeignet.

Vorwort.

Eine kritische Ausgabe ist niemals fertig zu nennen, die vorliegende mufs jedoch aus besonders triftigen Gründen ein Versuch genannt werden; da die Vers- und Sprachformen der ursprünglichen Texte in der vorhandenen Handschrift durch den Schleier einer ungenauen Überlieferung undeutlich geworden sind.

Es war mir nicht möglich die Hs. selber einzusehen, ich bin vielmehr Herrn Prof. Ramorino in Florenz, Frl. Dr. Bice Agnoletti ebendaselbst sowie meinem Vater zu grofsem Danke verpflichtet, die die Güte hatten mir durch Kollationen und Einzelauskünfte die nötigen Aufschlüsse über das Ms. zu geben. Herr Dr. Petzet in München war so liebenswürdig, mir das im Anhange rekonstruierte Gedicht aus den in der k. b. Hof- und Staatsbibliothek aufbewahrten *canzoni francesi* von Scotto (1535) mitzuteilen.

Ganz besonderen Dank schulde ich meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. G. Gröber in Strafsburg, von dessen freundlicher Förderung jede Seite der Arbeit zeugt, sowie den Professoren Joseph Bédier und Antoine Thomas in Paris, deren Ratschläge mir vielfache Anregung gegeben haben.

Inhalt.

Literatur.

Chansons françaises tirées d'un ms. de Florence p. p. Austin Stikney. Romania VIII, p. 73—92.

Zeitschrift für romanische Philologie (= Zeitschr.) III, 304—5. Besprechung der obigen Arbeit durch G. Gröber).

Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII et XIV a cura di Giosuè Carducci. Pisa 1871.

Chansons du XVme siècle ed. G. Paris. Paris 1875. S. d. a. t. f.

G. Gröber, Die Liederhss. in Cortona und Utrecht, Ztschr. XI, p. 371 ff.

Dreves, Analecta hymnica Bd. XX. XXI.

Steffens, Die altfranzösische Liederhs. der Bodleiana zu Oxford. Douce 308. Abdruck aus Herrigs Archiv Bd. 97—99.

Raynaud, Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles. 2. vols. Paris 1881. 1884.

Eitner (R.), Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. u. XVIII. Jhrh.s Berlin 1877.

Friedrich Ludwig, Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im M. A. I. Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXIX. 1905.

Derselbe, Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im M. A. II. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. V. 1904.

W. Meyer aus Speyer, Der Ursprung des Motetts in den Nachrichten d. Gött. Ges. d. Wiss. Phil. hist. Klasse. 1898.

A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France. 2me édition.

E. Stengel, Der Strophenausgang in den ältesten frz. Balladen und sein Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock. Ztschr. f. frz. Spr. u. Lit. XVIII, p. 85—114.

F. Noack, Der Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain und Strophengrundstock in der refrainhaltigen afrz. Lyrik. Marburg 1899. (A. u. A.)

G. Thurau, Der Refrain in der frz. Chanson. Berlin 1901. (= Lit. hist. Forschungen edd. Schick und v. Waldberg Bd. XXIII.)

E. Goerlich, Der burgundische Dialekt im XIII. und XIV. Jhdt. Heilbronn 1889.
Der Lyoner Yzopet hrsg. von W. Foerster. Heilbronn 1882.
W. Apfelstedt, Lothringer Psalter. Heilbronn 1881.
D. Behrens-Rabiet, Bibliographie des patois Gallo-Romans. Berlin 1893.
Gilliéron, Atlas linguistique de la France. Paris 1902 ff.
N. du Puitspelu, Dictionnaire étymologique du Patois Lyonnais. Lyon 1887—90.
F. Brachet, Dictionnaire du Patois Savoysien. Albertville 1883.
L. P. Gras, Dictionnaire du patois forézien. Lyon 1863.
A. Sütterlin, Die heutige Mundart von Nizza. Romanische Forschungen IX. 1896.
Marguerite d'Oyngt, Oeuvres ed. E. Philippon. Lyon 1887.

Die Handschrift.

Die Lieder, deren kritische Ausgabe wir hier versuchen, wurden zum ersten Male von Austin Stikney 1879 im achten Bande der Romania S. 73—92 abgedruckt.

Sie sind in der Handschrift Strozzi-Magliabecch. CL. VII. no. 1040 erhalten. Es ist dies eine Sammelhandschrift, die unter anderem eine italienische Übersetzung von Petrarcas Dialog *de vera sapientia* enthält. Am Ende derselben findet sich ein Heft von zehn Blättern, die die Nummern 48—57 tragen. Sie enthalten gröfstenteils volkstümlich klingende, italienische und französische Lieder, die ohne Ordnung aneinandergereiht und schlecht, unter häufiger Verkennung der metrischen Struktur, niedergeschrieben sind. Auf Blatt 49 stehen die englischen Worte *lorde god help*. Auf Blatt 54[b] *parole di Santo Bernardo* in lateinischer Sprache. An der Spitze derselben Seite sind dreimal die Worte *god help* zu lesen. Die Handschrift scheint dem Anfang des XV. Jahrhunderts anzugehören. Ihre Blätter sind 21 cm breit, 29 cm hoch, aus Papier. Die Seiten sind in der Regel in zwei Spalten beschrieben; die Zeilen sind in vielen Fällen nicht den Verszeilen entsprechend abgeteilt. Zwischen den Spalten sind mit der Feder von oben nach unten grobe und selten genau die Mitte der Seite einhaltende Trennungsstriche gezogen. Die Schlüsse der Gedichte sind häufig durch einen querlaufenden Federstrich gekennzeichnet.

Die Lieder stehen in der Handschrift in anderer Reihenfolge, als bei Stikney. Wir haben trotzdem die Stikneysche Anordnung beibehalten, um keine Verwirrung hervorzurufen. Die Lieder tragen in der Handschrift eine Numerierung aus dem Anfange des XIX. Jahrhunderts, die wir nachstehend in Klammern hinter den römischen Ziffern angeben. Bei der nachstehenden Übersicht über den Inhalt der in Frage kommenden Blätter waren uns die Mitteilungen von Herrn Prof. Ramorino in Florenz von grofsem Nutzen.

fol. 48[a] links:

No. 1. (Zählung der Hs.) Ballata: *Dolorosa piena di martiri*
Ne te ne altra voglio amar giamai . . .

No. 2. *Falsa po che tradito mai . . .*

fol. 48ª rechts:

Ohne No. *Amor perche me fai morir amando.*
ed. Carducci Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei secoli XIII e. XIV. Pisa 1871.

fol. 48ᵇ links:

No. 3. *Che farai giovinetta,*
ed. Carducci pag. 121. No. XCIV.

fol. 48ᵇ rechts:

No. 4. *Di sospirar sovente.*
ed. Carducci pag. 132. No. CIII.

fol. 49ª links:

No. 5. *Non per ben ch' i ti voglia.*
ed. Carducci pag. 127. No. XCIX.

No. 6. *De se pietà negli occhi suoi dimora . . .*
Schlufs: *ove amor con sua furor mi tira.*

fol. 49ª rechts:

No. 7. Sonetto: *Quando madonna.*
No. 8. *Sedi ove il gran podere.*
No. 9. *Ecclesia facto . . .*

fol. 49ᵇ links:

No. 10. *I son, donna diletta.*
ed. Carducci pag. 126. No. XCVIII.

No. 11. *Da poi ch' i fui lontan di tua bellezza*
ed. Carducci pag. 128. No. C.

fol. 49ᵇ rechts:

No. 12 = XXV bei St.: *Je ne vos am, ne croy, ne dutte fort.*
No. 13. *O donna sanz' amor fatti con Dio.*
ed. Carducci pag. 146. No. CVII.

fol. 50ª quer über die ganze Seite geschrieben zunächst zwei durchstrichene und nicht ganz klare Zeilen:

Car es la repentier quant l' arma e da cuor **petra**
car se repent le rat quant **p** *la cuo*ᔕ *le tien le* **ciat**

Das fett gesetzte ist nicht recht leserlich. *cuo*ᔕ ist vielleicht *coue.* Der Sinn der zweiten Zeile würde sein: Denn die Ratte reut es, wenn die Katze sie am Schwanze hält. Dann folgen, ebenfalls quer über die ganze Seite geschrieben:

No. 14 = XXVI bei St.: *Jusques a tant que ma pas soyt fineya.*
No. 15 = XXVII bei St.: *Ne te dotter, mon dous amis.*
No. 16 = XXX bei St.: *Si vuos playsoyt que je fusse en lyesse.*

Darauf mit Spaltenabteilung:

links: No. 17 = XXXI bei St.: *Se vos saves chomant amour me mayne.*
rechts: ohne No. = XIX bei St.: *Bien la pert qui la done.*

fol. 50b links:

No. 18. *Con pietà merzè addimando.*
ed. Carducci pag. 124. No. XCVI.

fol. 50b rechts:

No. 19. *Pulzella gran villania.*
ed. Carducci pag. 147. No. CVIII.

No. 20. *D' un piacente soridere amor pur mi balestra.*

fol. 51a links:

No. 21. *Più bella donna non vidi già mai.*
ed. Carducci pag. 118. No. XCI.

No. 22 = I bei St.: *De quant bone ore fu nés.*

fol. 51a rechts:

No. 23. *E lo mio chor s' inchina, o bella, vo dichando.*
ed. Carducci pag. 72. No. XLV.

No. 24. *Ello mio chor s' inchina oi merzè v' addimando.*
ed. Carducci pag. 70. No. XLIV.

No. 25. *Lo giorno che no vi veggio m' amietta.*
ed. Carducci pag. 73. No. XLVI.

fol. 51b links:

No. 26. *Entrai allo giardino delle rose.*
ed. Carducci pag. 54. No. XXIX.

No. 27 = II bei St.: *Bergereita ciaschun vos pria.*
No. 28 = III bei St.: *D' amor non partiray mays.*
No. 29 = IV bei St.: *Elas pour quoy, mestre de Rodes.*

fol. 51b rechts:

No. 30 = V bei St.: *Per ont m' en iroye.*
No. 31 = VI bei St.: *En paradis va.*
No. 32 = VII bei St.: *Varlet qu' a moy parles non osas.*

fol. 52a links:

No. 33 = VIII bei St.: *Mes solars usés les ay.*
No. 34 = IX bei St.: *En l'erbetta verdoyant.*

fol. 52a rechts:

Ohne No. = X bei St.: *Gi ay l' alo, l' alo, l' aloetta.*
No. 35 = XI bei St.: *Ansi la doy om mener s' amietta.*
No. 36 = XII bei St.: *Ge le doy, doy bien porter.*

fol. 52[b] links:

No. 37 = XIII bei St.: *Gioyna filhetta, fay ton ami de moy.*
No. 38 = XIV bei St.: *Giamays non iray al boy.*
No. 39 = XV bei St.: *Bella triés vostre avoyr.*

fol. 52[b] rechts:

Ohne No. = XVI bei St.: *Gi ay le cuer gay e gioliet.*
No. 40 = XVII bei St.: *Marcies la roseya.*
No. 41 = XVIII bei St.: *Mirfaloridayna.*

fol. 53[a] links:

No. 41[bis] = XIX bei St.: *Bien la pert qui la done.*
No. 42 = XX bei St.: *Ay, lorin, lorin.*
No. 43 = XXI bei St.: *Est il ore du venir.*

fol. 53[a] rechts:

No. 44. *Che c' a me facci donna, i' son contento.*
ed. Carducci pag. 120. No. XCIII.
No. 45 = XXIV bei St.: *En despit du mal dizant.*

fol. 53[b] links:

No. 45[bis] = XXII bei St.: *Robin turulura.*
No. 46 = XXIII bei St.: *Elas, je more pour amors.*

fol. 53[b] rechts:

No. 47. *Il giorno che vuol trovar onore.*
No. 48 = XXVIII bei St.: *Si j'ay rien fait qui sôyt vous desplasanse.*
No. 49 = XXIX bei St.: *Mout chonvient de poyna endurer.*

fol. 54[a] links:

No. 50. *A voler ch' un chaval sia bon perfetto.*
No. 51 = XXXII bei St.: *A Dieu, àmoretes, a Dieu vos chomant.*
No. 52 = XXXIII bei St.: *A Dieu, fines amoretes, vous chomant.*

fol. 54[a] rechts:

No. 53. *Da poi ch' altra allegrezza aver d' amore.*
ed. Carducci pag. 125. No. XCVII.
No. 54. *Donna l' animo tuo pur fugge amore.*
ed. Carducci pag. 119. No. XCII.

fol. 54[b] ungeteilt:

No. 55. *Parole di Santo Bernardo,* lateinisch, nicht übs. wie Stikney sagt.
No. 56. *Trop male vie git en envie fortuna.*
No. 57. *Sio piacci a me . . .*
No. 58. *Tu che le pene altrui vuoi giudichar*
No. 59. *Amor me tien è moy chonforta.*

fol. 55ª links:

No. 60. *Gentil madona sanza alcun tintume.*
ed. Carducci pag. 74. No. XLVII.

No. 61. *Parchè la vita mia | omai debbia finire.*
ed. Carducci pag. 129. No. CI.

fol. 55ª rechts:

No. 62. *Ceciliana: Sonno fu chè me ruppe, donna mia.*
ed. Carducci pag. 56. No. XXXI.

weiter geteilt, links: Nr. 63. *Lèvati dalla porta.*
ed. Carducci pag. 52. No. XXVIII.

rechts: No. 64. *Amante sono, vaghiccia, di voi.*
ed. Carducci pag. 75. No. XLVIII.

fol. 55ᵇ links:

Nr. 65. *Valletto, se m' amate, siate saggio.*
ed. Carducci pag. 58. No. XXXIV.

Ohne No. *Non mi mandar messaggi, chè son falsi.*
ed. Carducci pag. 59. No. XXXVI.

Ohne No. *Brunetta, ch' ai le ruose alle mascelle.*
ed. Carducci pag. 59. No. XXXV.

Ohne No. *Alegreze se ne andò alle damigelle.*
ed. Carducci pag. 58. No. XXXIII.

Ohne No. *Più che lo mele ài dolce la parola.*
ed. Carducci pag. 59. No. XXXVII.

fol. 55ᵇ rechts:

No. 66. *La mente mi riprende.*
ed. Carducci pag. 155. No. CXIV.

fol. 56ª links:

No. 67. *Guido Cavalcanti a Dante.* No. 68. 69.

fol. 56ª rechts:

No. 70. *Messer Palani.*
No. 71. Antwort.

fol. 56ᵇ links:

No. 72. *Tre giovan sono piacenti ciaghi . . .*
rechts: No. 73. 74. 75. (Guido Cavalcanti.)

fol. 57ª links:

No. 76. (*Sonetto di Dante.*) No. 77 Antwort.
No. 78. rechts: No. 79. 80.

fol. 57ᵇ links:

No. 81. *Lasso d' ogni baldanza.*
ed. Carducci fol. 153. No. CXIII.
rechts: No. 82. 83.

Die Blätter 48—57 bilden den letzten Fascikel der Hs., einen quinio, dessen Schrift von der der vorhergehenden Fascikel abweicht. Auch ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob alle Gedichte desselben von der nämlichen Hand geschrieben sind. Es ist also nicht ausgeschlossen, dafs derselbe anderer Provenienz als der Rest der Handschrift ist.

Alphabetisches Verzeichnis der Carm. Magl.

Die Sprachformen.

Bei der sprachlichen Untersuchung der nichtitalienischen Texte der Carmina Magliabecchiana mufs man nach zwei Dingen fragen: 1. was läfst sich aus der Schrift über den Schreiber ermitteln?

2. was kann man an der Hand von Schreibungen, von Reimen und anderen metrischen Indizien über die Herkunft der Gedichte feststellen.

Die Schreibung.

Die vorliegende Handschrift ist aus einer anderen ziemlich verständnislos abgeschrieben, das geht aus Verderbnissen hervor, die, wie die vorgenommenen Emendationen beweisen, auf Lesefehlern beruhen (vgl. No. XXV, 3). Auf den ersten Blick ist wahrzunehmen, dafs der Schreiber der Handschrift ein Italiener war, der seine Vorlage in einer stark italienisch gefärbten Orthographie wiedergab. Der Schreiber, der toskanische und norditalienische Schreibungen mischt, mufs jedoch auch mit dem provenzalischen vertraut gewesen sein, wie dies aus der Schreibung einzelner Worte, als auch aus einigen graphischen Eigentümlichkeiten der Liedertexte hervorgeht. Auch spezifisch ostfranzösische Formen sind in einzelnen Fällen zu beobachten. Die Mehrzahl der graphischen wie der sprachlichen Erscheinungen weist uns jedoch auf das Frankoprovenzalische. Fast alle lautlichen Eigentümlichkeiten unserer Texte lassen sich im lyonesischen Dialekt nachweisen, für den uns durch Puitspelus umfangreiche Untersuchungen ein reiches Material vorliegt, in selteneren Fällen scheinen Anklänge an die Sprache der Franche Comté und an das Savoyische bemerkbar zu sein. Wenn so auch für die Mehrzahl der Gedichte frankoprovenzalicher, vielleicht lyonesischer Ursprung anzunehmen ist, so dürfen wir diese Annahme nicht ohne weiteres auf alle Gedichte ausdehnen, da dieselben offenbar nicht einheitlicher Provenienz sind: neben rein volkstümlichen Gedichten stehen andere die den Ton der höfischen Kunstpoesie zu treffen suchen. Auch werden die Untersuchungen dadurch erschwert, dafs das wahre Antlitz der Texte durch den Schleier der italienischen Orthographie oftmals kaum zu erkennen ist.

Vokalismus.[1]

Einfache Vokale.

Frz. *e*.

1. Die frz. Femininendung *e* tritt sehr oft in der Form *a* auf, eine Form, die dem Lyonesischen geläufig ist. Vgl. Puitspelu, Dictionnaire du patois Lyonnais in der Lautlehre No. 53. Dort ist belegt *-ata* > *-eya*, *fata* > *feya* (Fee, No. 54), *foeta* > *feya* (Schaf. No. 54). So auch in den Carm. Magl. *avisía* (1); *ora* (< *ore* oder *or* 1); *espeia* (1); *vostra* (1); *amia* (2); *giolia* (2); *ella* (2); *onòreta* (3); *soya* (7); *rosetas* (15); *una* (18); *dama* (22); *levía* (23); *revenua* (23).

[1] Die phonetischen Schreibungen stets in [. .]. Der Einfachheit halber sind in den folgenden Zusammenstellungen die Carm. Magl. stets mit arabischen Ziffern zitiert. Die Nummern bei den Zitaten aus Puitspelu bedeuten die Paragraphen seiner Lautlehre.

2. Auch sonstiges ausl. frz. *e* > *a*: *pria* (2); *lia* (25); *mena* (Imperativ, 27) in *coma* nur graphisch (= *comme*, 28); *guigna* (Imperativ v. *guigner*, 7); *osas* (7).

Anm. Auch für *amaris* dürfte die Erhaltung des zweiten *a* im Lyonesischen möglich sein. Vgl. Puitspelu No. 76.

3. Bemerkenswert ist der häufige Wechsel zwischen frz. *e* und *i*. a) haupttonig: *amaris* (= *aimerez*, 1); *tenis* (28) und durch Reim gesichert: *sogit* (28); b) vortonig, hinter Zischlauten, aber auch sonst: *cival* (1); *si* neben *se* (5); *gi* (= *je*, 8. 16. 24); *qui* neben *que* (24); *civalier* (22); *gités* (= *jetés*, 31); *li* (= *le*, 14). Alle diese Formen tragen ostfranzösischen Charakter. Vgl. Gilliéron Atlas linguistique Karte 269 (*cheval, chevaux*), wo die Formen *tšivŏ* für Teile der Departements Rhône und Loire belegt werden. Karte 718 (*jeler*) belegt Formen auf *i* für Rhône, Loire, Isère und fast den ganzen Südosten. Andrerseits sind diese Formen dem Lothringischen und Wallonischen geläufig.

4. Haupttoniges frz. *e* > *ei, ey*. a) in offener Tonsilbe: *espeia* (1); *roseya* (17); *aleya* (23); *fineya* (26); *dureya* (26); *livreya* (26); *desireya* (26). Dies ist eine speziell für das Altlyonesische charakteristische Erscheinung. Vgl. Puitspelu No. 1_4.: *armeya, espeya, livreya*. Auch Gilliéron, Atlas linguistique weist auf Karte 654 (*gonflée*) Formen auf *eie* für den Jura und Teile des Schweizer Gebietes nach. Die Hautes Alpes haben *-aya*.

5. Dasselbe in gedeckter Tonsilbe: *bergereita* (= *bergerette*, 2).

6. Dieselbe Entwicklung zu *ei, ey* auch bei vortonigem frz. *e*: *soveyrayne* (31); *leyray* (= *lerrai*, 25). Altlyonesisch sind ähnliche Erscheinungen vor Palatalen und Gutturalen zu beobachten. (Vgl. Puitspelu, No. 63, Anm 2.)

Anm. In *seiure* (25), ebenso in *gioier* (*jouer, joer*, 9) kann *i* als Hiatus tilgend aufgefafst werden. Diese Erscheinung ist im Osten Frankreichs, speziell im Frankoprovenzalischen nicht selten zu beobachten, vgl. Foerster, Yzopet p. XXXIII, Apfelstedt, Lothr. Psalter (1881) p. XXXVI, Puitspelu (No. 128) und No. 17 (*meya* < *meta, feya* < *feta*, letzteres auch fürs XIII. Jahrhundert belegt).

7. Afrz. *e* (= lat. *a, e*) tritt als *ie* auf: a) haupttonig: *tiel* (12. 29); *clier* (< *clericum*, 18). Diese Darstellung ist ostfranzösisch nicht selten. b) in *obbiesanse* (28) statt *obeissance* dürfte wohl nur ein Schreibfehler vorliegen; *cestie* statt *ceste* (31) ist wohl den obenstehenden Fällen angeglichen.

Frz. *a*.

8. Betontes offenes *a* vor sekundärem *s* + Nasal tritt als *ai* auf: *blaime* (*blasme*, 12); *espaime* (= *espasme*, 12).

9. Auch gedecktes betontes *a* vor Nasal > *ai, ay*: *pain* (> *pannum*, 33), *taint* (= *tant*, 33); *ayn* (< *annum*, 33). In beiden Fällen gedenkt man des bekannten lothringischen und wallonischen Lautwandels von *a* > *ai*. Die östliche Schreibung ist nach Gilliéron, Karte 7 und 39 lautlich im Lyonesischen kaum zu begründen,

konnte aber um so eher von Norden eindringen, als das lyonesische zwischen *an* und *ain* nicht unterscheidet, die beide im Altlyonesischen *an* lauten. Vgl. No. 13.

Frz. *o, ou.*

10. Afrz. *o, ou* tritt nicht selten in der Schreibung *u* auf. a) betont: *trestut* (= *tout*, 4); *dutte* (= *doute*, 25); *sufre* (= *souffre*, 31); b) vortonig: *durmant* (= *dormant*, 9); *sufrir* (11); *giuster* (= *gioster*, 22). Diese Schreibung ist häufig für das Altlyonesische zu belegen. Vgl. Puitspelu No. 34 Anm. 1. Dort wird auf einen Text von 1314—44, *Le livre de raison d'un bourgeois de Lyon* verwiesen, wo *ou* konsequent durch *u* wiedergegeben wird. Vortonig vgl. Puitspelu No. 70 Anm. 5, wo *uvrir, sufrir, cuvers* für das Altlyonesische belegt werden.

11. Statt afrz. und nfrz. *ou* tritt häufig *o* auf: *o* (< lat. *aut*, 1, 18), *sospirant* (1); *solars* (= *souliers*, 8); *aloetta* (10); *doblis* (20); *bocietta* (20); *trové* (24); *sovenir* (25). Dieselbe Erscheinung findet sich im Lyonesischen und Altlyonesischen. Vgl. Puitspelu No. 69. 70.

Frz. *u.*

12. Frz. *u* tritt in den Worten *piuseles* (9); *piusella* (14) und *piuselletta* (11) als *iu* auf. Anlehnung an prov. *piucella.*

Diphthonge.

Frz. *ai.*

13. Frz. *ai* vor Nasal, erscheint als *a*, wie im Frankoprovenzalischen, Provenzalischen und Italienischen. Im Lyonesischen ist diese Erscheinung ebenfalls nachzuweisen. Vgl. Puitspelu No. 8 auch Anm. 2 wo für das Altlyonesische *pans* (< *panem*, XIII. Jhrh.), *man* (< *manus*), *man*, *deman* (< *mane*, *de* + *mane*) nachgewiesen werden. In den Carm. Magl. liegen vor: *ama* (22), *fontana* (22); *am* (25. 25. 27); *ans* (= afrz. *ains*, 27); *plandre* (29); *mante* (= afrz. *mainte*, 31). Auch bei Gilliéron wird auf Karte 592 *fontana* für den ganzen Südosten, insbesondere das Departement Rhône belegt.

Frz. *au.*

14. Frz. *au* (< *a* + *l*) wird wiedergegeben 1. durch *au*: *au* (Artikel, 1) *autre* (6); *sauge* (12); *aubeta* (23); 2. durch italianisierendes oder provenzalisches *al*: *al* (Artikel, 4); *albetta* (11); *al boy* (14); *altre* (10, 12); 3. durch die phonetische Schreibung *o* in *esmeroda* (7). Im Lyonesischen wird *l* + kons. in der Regel vokalisiert, doch belegt Puitspelu No. 77 Anm. 2 daneben auch Formen wie *alcons* aus Marguerite d'Oyngt (1286—1310).

Frz. *eau.*

15. Auch frz. *eau* tritt mit Erhaltung des *l* auf in *ciapel* (7).

Frz. *eu, ue.*

16. Statt frz. *eu, ue* tritt nicht selten *o* ein: *ore* (19, 21); *more* (= *muers*, 22). Diese Erscheinung, die im ganzen Osten zu beobachten ist, wird auch für das Lyonesische von Puitspelu (No. 34) nachgewiesen.

17. Aufserdem wird dieser Laut als *u* wiedergegeben in *dus* (= *deus*, 19); *put* (= *puet*, 26); *vut* (= *veut*, 27, 29) vgl. damit No. 10.

18. Eine weitere Darstellung des frz. Lautes *eu, ue* ist die altfrz. und provenzalische Schreibung *vuelha* (= *vueille*, 26).

19. Endlich tritt *eu* (*ue*) auf als *oy* in *gioyna* (= *jeune*, 13). Hier liegt wohl eine südfranzösische Form vor. Vgl. *Las joyas del gay saber* (Toulouse), p. p. Gatien-Arnould, Monuments de la litt. romane II, Toulouse 1849, auch Bartsch, Chrest. p. 408: *joynes e vielhs.* Gilliéron belegt für den heutigen Sprachgebrauch die Form *jwèn* für das Departement Rhône.

Frz. *ie.*

20. Der Wortausgang *iée* kann im Lyonesischen als *ia* auftreten. Vgl. Puitspelu No. 1, 3, wo *cruezia* für *cruciata* belegt wird. Vgl. dort auch S. 68. Diese Erscheinung kommt wohl bei Erklärung der Form *aviséa* in Betracht, die wohl auf eine Verbalform *avisier* (s. Godefroy VIII, pg. 258) zurückzuführen ist. S. auch *lie* (= *liée*, 32, 1). Apfelstedt, Lothr. Psalter p. XI, Foerster, Lyoner Yzopet p. XXVII. Goerlich, Burg. Dial. p. 16.

Frz. *oi.*

21. *oi* findet sich zu *o* vereinfacht. Lyonesisch steht in der Regel *oi* (vgl. Puitspelu No. 42. 43) doch findet sich daneben auch eine Reduktion zu *o* (vgl. Puitspelu No. 42, 3. Anm. 2: *coctos* > *coz*). In den Carm. Magl.: *cros* (4), vgl. dazu prov. *croiz*, it. *croce.* *poyor* (24. 33) in 33 in Assonanz auf *oi.*

22. Als eine umgekehrte Schreibung wird *ay* für *oy* aufzufassen sein, in *ay* (< *audio*, 8. 10). Im Altlyonesischen ist diese Schreibung zu beobachten (vgl. Puitspelu No. 16 Anm. 2. Aus dem XVIII. Jhrh. belegt Puitspelu die Form *rai* für *roi.* In den östlichen Dialekten tritt vl. *ę* in den Formen *ai* und *oi* gemischt auf: vgl. Goerlich pgg. 60. 61. 63. 64—70. Apfelstedt, Psalter pg. XXI, No. 33. Foerster, Lyoner Yzopet pg. XXXI, No. 33. Auch in anderen Fällen finden sich die Schreibungen *ei, ai, oi* gemischt. Vgl. Apfelstedt, Psalter pg. XXXII No. 66. Goerlich, pg. 11 unten. So ist es nicht auffallend, wenn auch in den Carm. Magl. diese umgekehrte Schreibung auftritt.

23. *oi* vor Nasal tritt als *u* auf in *dunt* (< *doint*, 26). Auch hier dürften östliche Einflüsse vorliegen, da Goerlich pag. 94 die Reduzierung von *ǫ* + *i* zu *o* beobachtet und S. 93—94 den Wechsel von *on* und *un* feststellt.

Frz. *uei*.

24. Dieselbe Erscheinung wie in No. 16 liegt vor in der Wiedergabe von *uei* durch *oi* in *noyre* (25). Auch für das Altlyonesische belegt Puitspelu (No. 42, 3) *noyt* für afrz. *nueit*.

25. Wie *eu* > *u* (No. 17) und wie *ui* > *u* (No. 26) findet sich auch *ue* vor mouill. *l* zu *u* vereinfacht: *culhay* (8); *culhir* (14); *culhoy* (15. 20); *culhant* (32). Vgl. die prov. Form *culhir*.

Frz. *ui*.

26. Der Diphthong *ui* wird zu *u* vereinfacht in *nut* (8), *cudoit* (24).

Konsonantismus.

Frz. *c. q*.

27. Der Laut [*k*] wird vor *i* wie im Italienischen mit *ch* wiedergegeben: *chi* (*qui*, 1), durch *chu* in *chui* (= *qui* 3).

Dieselbe Schreibung ist jedoch besonders vor *a*, *o*, *u* beliebt: *ciaschun* (2); *chuende* (= *cointe*, 2); *chortoisia* (2); *chomandement* (3); *char* (4); *deschonforte* (4); *chocier* (19); *anchor* (23); *chonvient* (29); *chulhoy* (*cueillois*, 3, 13).

Auch im Auslaut: *duch* (3, 13); *gioch* (11); *sinch* (14, 22); *louch* (18). In den beiden letzten Fällen ist diese Schreibung besonders auffallend. Vielleicht liegen provenzalische Einflüsse vor.

Frz. *ch*.

28. Der Laut [*tš*] frz. *ch* vor *i* wird wie im Italienischen durch blofses *c* wiedergegeben in *cival* (1). Durch *ci* vor *e* in: *blancietta* (11); *blancie* (17); *bocietta* (20). Zweifelhaft ob frz. *e* oder *ie* anzusetzen bleibt es in den Fällen: *cier* (< *carum*, 4); *marcier* (< *marcher*, *marchier*, 8); *chocier* (*coucher*, *couchier*, 19).

29. Die italienisch häufig vorkommende Schreibung *cch* für den Laut [*k*] finden wir für den Laut [*tš*] verwandt in *sacches* (22, 31).

Frz. *g. j*.

30. Der Laut [*dž*] frz. *gi*, *ge*, *j* wird vor *a*, *o*, *u* durch ital. *gi* wiedergegeben: *giort* (1); *giolis* (1); *giolia* (2); *sergiant* (2); *giardin* (8); *gioier* (9); *giovinetta* (11); *degios* (13); *giarghonet* (16); *giuster* (22).

31. Dieselbe Schreibung ist zu beobachten vor *e* in *gientis* (*gentil*, 18). *giona* (19) ist italianisierte Form von *jeune* unter Einflufs von it. *giovine* vgl. auch *gioyna* (13).

32. Der Laut [*g*] vor *e*, *i* (frz. *gu*) wird auf italienische Weise durch *gh* wiedergegeben: *ghinha* (= *guigne*, 7).

33. Dieselbe Schreibung ist auch vor *a*, *o*, *u* zu beobachten: *gharray* (3); *ghay* (14, 22); *giarghonet* (16).

Frz. *gn.*

34. Eine provenzalische Schreibung für den Laut [ñ] liegt vor in *nh* für frz. *gn*: *monsenhor* (3); *ghinha* (= *guigne*, 7); *sinhe* (= *signe*. 7); *vienha* (= *viegne*, 7); *rosinholet* (8, 26); *companhonet* (16).

Frz. *ll.*

35. Ähnlichen Ursprungs ist die Schreibung *lh* für den Laut [l̃] frz. *ll, ill*: *culhay* (= *cueillois*, 8); *filhes* (13); *culhir* (14); *filhetta* (20); *vuelha* (26); *vuelhas* (27); *culhant* (32); *chulhoy* (32).

Frz. *s, ss, c* (vor *e, i*).

36. Die Wiedergabe der *s*-Laute ist oft vom französischen Gebrauch abweichend. Zunächst wird der stimmlose Laut [*s*] häufig durch *s* wiedergegeben, wo frz. *c* oder *ss* üblich sind: *douse* (1); *sendre* (1); *ses* (= *cels*, 4); *set* (= *cet*, 4); *sesi* (= *ceci*, 4); *ciauses* (= *chausses*, 5); *layse* (= *laisse*, 14); *se* (= *ce*, 19); *Fransa* (22); *sens* (= *cent*, 22); *mersy* (24); *obeisant* (25); *sertes* (25); *plesanse* (28); *demoranse* (28); *perdonanse* (28); *grases* (= *graces*, 29).

37. Der stimmhafte Laut [*z*] wird statt durch frz. *s* durch *z* wiedergegeben in *dizoit* (16); *rozetas* (21); *maldizant* (24). (Provenzalische Orthographie).

38. Diese Schreibung tritt vereinzelt auch für [*s*] ein: *esperanze* (25); *merzy* (29).

Phonetische Schreibungen.

Hie und da begegnen in den Carm. Magl. phonetische Schreibungen:

39. Der Nasal [ã] wird häufig durch *an* statt durch das im französischen übliche *en* wiedergegeben: *chomandement* (3), *an* (< lat. *in*, 8), *pansé* (12), *anchor* (24), *andure* (25), *san* (< lat. *sine* + *s*, 26).

40. Statt *ai* tritt verschiedenlich die phonetische Schreibung *e* ein: *mestre* (4), *fet* (4), *fetes* (7), *vilen* (10), *men* (*manum*, 11), *mès* (*mais*, 18), *vet* (*vait*, 22), *james* (27), *plesanse* (28); auch *plen* (= *plein*, 33) gehört hierher.

41. *ei* für *ai* findet sich in: *feire* (3), *feyt* (28). Umgekehrte Schreibung hierzu ist: *leyray* (27).

Die Schreibung der Konsonanten wird vielfach durch Fortlassen nicht mehr gesprochener Laute vereinfacht:

42. *s* : *etes* (daneben *estes*, beides in 1), *vi* (1) daneben *dis* (1); *fil* (2, 24), *vis* (3), *et* (= *est*, 3), *sui* (3), *suy* (11, 24), *fay* (= *fais!* imp. 13), *boy* (*bois* [*trank*] 14), *ver* (*vers*, *versus*, 19), *vené* (imperat. 23), *vien* (23), *for* (26), *departie* (27), *faite* (= *faites* 28), sogar *me* (< *mais*, 30), *moy* (*mensem*, *mois*, 32).

43. *l*: *nani* (— *nenil*, 1), *mot* (*molt*, 1).

44. *c*: *blans* (1), *lontens* (25).

45. *t*: *doi* (= *digitum*, 4), *oi* (= *oït*, 2), aber auch *porten* (4), *fay* (= *fet*, 6), *play* (*plait*, 6), *soy* (*soit*, 13), *croy* (*croit*, wächst, 13), *ces* (= *cest*, 32). Ein unorganisch angehängtes *t* dagegen in *giort* (1, 19, 23, 27, 30).

46. Vereinfachung von Doppelkonsonanten in *bergereita* (2). *onbreta* (3), *mesagier* (3).

Es bleiben noch eine Anzahl einzelner Wörter übrig, in denen eine rein äufserliche Angleichung an provenzalische oder italienische Wortformen besteht. Wir lassen sie hier folgen, ohne die Frage zu entscheiden, ob sie sich etwa zum Teil als mundartliche Formen nachweisen lassen:

Provenzalische und italienische Anklänge.

gioch (11)	prov. *joc*	frz. *jeu*
miey (20)	„ *miei*	„ *mi*
maldizant (24)	„ *maldizant*	„ *maudisant*
desplasir (28)	„ *desplazer*	„ *desplaisir*
amaris (1)	prov. *amarem*	frz. *aimerés*
giovinetta (11)	it. *giovinetta* u. *giovanetta*	„ *jeunette*
daroy (15)	„ *darò*	„ *derray*
intray (16)	„ *intrai*	„ *entray*
desot (20)	„ *sotto*	„ *desoz*
ciamin (20)	„ *cammino*	„ *chemin*
lo (21)	„ *lo*	„ *le*
alla (22, 26)	„ *alla*	„ *a la*
claretta (22)	„ *chiaro*	„ *clerete*
gelos (24)	„ *geloso*	„ *jalos*
esperanze (25)	„ *speranza*	„ *esperence*
pas (26)[1]	„ *pace*	„ *pais*
fara (26)	„ *farà*	„ *fera*
fa (26)	„ u. prov. *fa*	„ *fait*
perdonanse (28)	„ *perdonanza* auch prov. *perdonansa*	„ *pardon*
ma (28)	„ u. prov. *ma*	„ *mais*
plandre (29)	„ *piangere* auch prov. *plandre*	„ *plaindre*
per (5)	„ *per*	„ *par*
espinetta (32)	„ *spinetta*	„ *espinete*

[1] Im Beaujolais finden sich nach P. (No. 11 Anm. 6) Ortsnamen, in denen der Suffix *-acum* als *-as* auftritt.

Die Reime.

Die Untersuchung der Reime zeigt uns, dafs wir die vorliegende Sammlung als eine Sammlung verschiedenartiger Elemente anzusehen haben; diese Auffassung wird dadurch gestützt, dafs die Lieder inhaltlich verschieden sind; neben Liedern die den höfischen Stil ungeschickt imitieren stehen durchaus volkstümliche; und eine Reihe metrischer und sprachlicher Eigentümlichkeiten lassen sogar die Annahme zu, dafs eine Anzahl Gedichte unserer Sammlung vielleicht von einem Italiener herrühren. Die Mischung erklärt sich daraus, dafs die musikalische Seite die Hauptsache an der Originalhs. gewesen war.

Zur leichteren Übersicht folgt zunächst ein

Rimarium.

a.

1. *ant, ans.*

chomant, lielmant (1).
demant, amant, sergiant, riant (2).
chomandemant, giostant (3).
cians (*champs*), *grans* (5).
verdoyant, desportant, portant, durmant, riant, plenamant, gioyant (9).
puymant (?), *jolietemant, ciantant* (17).
maldizant talant (24).
chomant, prenant, culhant, gans, mayn (manum), *an, ciant* (32).
chomant, joyant, pensant, pain (pannum), *taint* (tantum), *dedans, ayn* (annum), *chant* (33).

2. *an* + kons. + *-e*, *a* + nas. + *e*.

am[*e*], *fame, sottilemant* (24) unsicher.
ama, fontana, dama, Franza, lanse (22).

3. *a* + nas. + *-e*.

maine, soveyrayne, semayne, payne (poena), *sertayne* (31).

4. *a* + nas. + *-e*, a + kons. + *-e*.

sauge, altre, blaime, espaime (12).

5. *an* + kons. + *-e*.

desplasanse, plesanse, obbiesanse, demoranse, perdonanse (28).

ẹ.

1. *ẹ.*

nés, pré (1).
pré, semelé (5).
avisé, trové (24).

2. *er* (*ier*).

monter, enformer (1).
grcver, pardoner (26).

proyer, reconforter (27).
endurer, sospirer, tirer, garder, conquister (29).

3. *e, ier, er, ai.*

porter, doné, forfet, reclamer, trover (12) (unsicher).
olivier, gioster (durch *civalier* zu ersetzen), *chier* (3).
olivier, amer, volentier, corsier (9).
destorner, chocié, esciapé (24).

é -e.

roseya, bella (unsicher).
fineya, dureya, desireya, livreya (26).

[ę] = *ai, oi.*

1. männlich:

boys, estroys (5).
va (= *vait*), *moy, fay* (= *fait*), *pendray, play, iray, doit* (st. *aler* emendiert) (6).
ay, levay, giay, gay, mangiay, feray, deray (8).
cortoys, troys (14).
levoy, introy, culhoy, feroy, daroy, avoyr (oder *avoi*!).
moy, roy, tornoy, soy, croy (13).
moy (*moi* < *me* oder *mois* < *mensem*?) (15).
troys, moy (19).
levay, vay, culhay, intray, ferai, derai, trametrai, gai (21).
soy, foy (25).
esmay, ay (27).

2. weiblich:

iroye, voldroie, ponheroie, mangeroye, banheroye (5).

3. *-et:*

gioliet, matinet, giardinet, rosinholet, verset, clergionet, companhonet (16).

4. *-ette:*

amietta, albetta, piuselletta, giovinetta, amoretas, blancietta, freschetta (11).
violeta, filhetta, amietta, bocietta lorinetta (20).

5. *-esse:*

lyesse, tristesse, corrose (= *correce*) 30.

i.

1. *i, is, ir.*

amis, pris, giolis, dis (1).
ami, jolis, oblis, sartir, revenir (4).
culhir, pris, pri (bitte), *ami, dis* (14).
venir, amis (21).

aÿr, languir, servir, grepir, vestir (26).
amis, ty, my, party, (27).
marsy, sogit, desplasir (28).
amy, emy!, outry (*otroi*), *merzy, deservi* (29).

2. weiblich:

amie, avisie (statt *aviséa*), *mie, servie, jolie* (1).
pria, amia, giolia, chortoisia (2).
amie, mie, jolie (6).
lia, servia (25).
departie, vie (27).
unsicher: *surzia* (= *sargie*), *giolie, vienha* (?) (< *veniam*) (?) (7).

3. *i* + nas.

matin, lorin, giardin, ciamin, Martin, albespin (20).
engin, y (oder *ici*) (24) sehr unsicher.
ghinha, sinhe (= *guigne, signe,* 7).

ǫ.

1. männlich:

giort, non (1).
?*ore, une* (19) (wohl als [*u*]?).
?*turelure, ore cure, ordure* (19) (wohl als [*u*]?).
amors, giort, dous, vos, tos (23).
poyor, gelos (24).
amour, doulour, dousour, giort (30).

2. nasal:

done, home (19).

ǫ + nas. mit *ũ*.

pont, mayson, lonch nesun, hom mirfalorion (18).

ǫ.

1. männlich:

fort, acort, resort, mort (25).

2. weiblich:

Rodes, porten, morte, porte, deschonforte (4).
osas, soya, esmeroda, enclose (7).

u.

fuy, nuyt (24).
suy, mersy (24).
noyre (= *nuire*), *seiure, andure* (25).

eu.

dus (= *deus*), *diex* (19).

Aus dem Reimverzeichnis können wir entnehmen, dafs die Reimverhältnisse in unserer Sammlung im allgemeinen dieselben

sind, wie in den Chansons du XVme siècle *en* reimt mit *an* als [*ãn*]; als *ę* reimen die Participia auf *é* und die Infinitive auf *er*, sowie der Suffix *ier*. Auf *ę* reimen die ersten Personen sg. des Impf. p. d., fut. und cond. Dieses *ę* reimt ferner mit *oi*, für das der Lautwert [*oę́*] und vielleicht schon teilweise [*ę*] anzusetzen ist. Letzteres wird durch die umgekehrte Schreibung *ay* für *oy* wahrscheinlich gemacht. *ui* reimt in No. XXIV mit *i*, eine bekannte, u. a. auch in dem Chanson du XVe siècle häufig beobachtete Erscheinung.

Eine Anzahl Reime und Assonanzen werden jedoch vielleicht dazu beitragen, die Annahme, dafs der Grundstock der Gedichte dem Frankoprovenzalischen vielleicht dem lyonesischen Gebiet angehört, noch wahrscheinlicher zu machen, nachdem sich bei Betrachtung des Schriftbildes schon viele Gründe dafür geltend machen liefsen.

1. Die Assonanz: *ama, fontana, dama, Franza, lansa* (22).

Eine Assonanz zwischen *á^i* und *a* ist in jener Zeit für das französische Gebiet nicht mehr möglich. Im lyonesischen Dialekt behalten *ama* und *fontana* das reine *a* (vgl. No. 13). Derselbe lyonesische Reim zwischen frz. *an* und *ain* liegt vor in No. XXXIII, wo *main* (< *manum*) mit *culhant* u. a. assoniert. Hier steht allerdings der Text nicht ganz sicher, da No. XXXII, das sonst fast identisch ist, diesen Reim nicht aufweist.

2. Von gröfster Wichtigkeit ist der in das franko-provenzalische und speziell lyonesische Gebiet weisende Reim: *pont, mayson, louch, nesun, hom* (18).

Puitspelu stellt in No. 47 fest, dafs frz. *un* im Lyonesischen den Lautwert [õ] hat, vgl. *unum* > *yon*, *Lugdunum* > *Lyon*. Die gleiche Beobachtung auch für das Altlyonesische: *alumen* > *alon* (tarif du péage de Lyon, recueil formé au XIVe siècle), *alcons* (= *aucun*, Marguerite d'Oyngt und Syndicat ou procès verbal d'élection des conseillers de la ville pour l'année 1355. Cartulaire municipal du XIVe siècle) *on* (< *unum*, Marg. d'Oyngt); *nigon* (< *necunum*, li contios de allar abatre Peyraut de 1350) auch *nion* „*item se nion citiens* . . ." um 1340, droit de Pesage vgl. Puitspelu pg. 274). Diese Erscheinung wird ferner belegt in den heutigen Dialekten auf Karte 119 in Gilliérons Atlas linguistique für den Norden des Dept. Isère, für Ain, Savoie, Haute-Savoie und den nördlichen Teil des Dept. Rhône. Die Ähnlichkeit zwischen *un* und *on* wird ferner erwiesen durch die Tatsache, dafs für *on* in vielen östlichen Dialekten der Lautwert [ũ] angesetzt wird, vgl. Gilliéron Karte 166. Karte 15 wo für Isère, Loire und Ardèche aiguillon mit der Endung [ũ] auftritt, während Rhône ein anderes Wort aufweist. Vgl. endlich zu der ganzen Frage Goerlich, Burg. Dial. pg. 100.

3. *noyre* (= *nuire*) *seiure andure* (25).

oy nur graphisch für *ui*. Während hier *u* als Tonvokal mit *u* assoniert, ist in Nr. 24 die Assonanz *uí* : *i* zu beobachten, eine Tatsache, die gegen den einheitlichen Ursprung der Sammlung angeführt werden kann.

4. Sehr bemerkenswert sind die Assonanzen:
ore, une (19).
turelure, ore, cure, ordure (19).

Sie sind ein wichtiges Kriterium für den lyonesischen Ursprung unserer Sammlung. Im Lyonesischen gehen die Laute *u*, *ou* und *o* vielfach durcheinander. Puitspelu belegt im Altlyonesischen die Schreibungen *ou* und *u* für vl. *ǫ* (vgl. pg. XXXVII ff.). Dies läſst darauf schlieſsen daſs die Aussprache von *u* und *ǫ* nicht sehr verschieden war. Für das heutige Lyonesische belegt Puitspelu *uro* < *hora* (No. 34). Ebenso geht sogar vl. *au* vereinzelt in *u* über vgl. *ura* < *aura* (Puitspelu pg. 420) auch vortonig: (Puitspelu No. 75, 2) *San-Muri* < *Sanctum Mauritium*. Die Verwandtschaft zwischen *un* und *on* wurde bereits erwähnt.

5. Die Assonanz *osas, soya, esmeroda, enclose* (7) erregt ebenfalls in einem frankoprovenzalischen Texte keinen Anstoſs. Im Osten ist die Form *sǫ́e* für *soie* möglich (vgl. Belege bei Goerlich, Burg. Dial. pg. 59, wo sich *oe* für *oie* für Côte d'Or, Nivernais, Bourbonnais und Franche Comté belegt findet. Für das heutige Lyonesische ist bei Puitspelu (No. 17) allerdings die Form *seya* belegt.

6. *poyor* in Assonanz mit *gelos* (24) ist ebenso auf frankoprovenzalischem Boden ohne Anstoſs.

Eine Reihe durch Reim und Assonanz gesicherter sprachlicher Erscheinungen geben also eine weitere Stütze für die Vermutung, daſs der Grundstock der Carm. Magl. auf frankoprovenzalischem, speziell lyonesischem Gebiete zu Hause ist.

Es sind noch einige metrische und sprachliche Erscheinungen zu erwähnen die vielleicht für die Lokalisierung der Gedichte von Bedeutung sind.

1. Die Negation tritt als *ne* und *non* auf. In einer Reihe Fälle muſs die Negation *non* vor Vokal im Interesse der Silbenzahl beibehalten werden:

7. *Varlet qu'a moy parler non osas.*
14. *giamays non iray al boy la flor culhir.*
19. *Non feray, turelure, non feray, non est ore,*
non feray, turelure, non feray, non ay chure.
30. *si non avray giamays tout me bon giost.*
(Doch ist daneben auch „*e si n'avray*" überliefert.)

Nach Gilliérons Atlas linguistique tritt heutzutage *non* in dieser Verwendung nur in den Alpes maritimes auf, doch erweist ein Blick in die Werke der Marguerite d'Oyngt (ed. Philipon, Lyon 1887), daſs im Altlyonesischen die Negation in den Formen *ne, no, non* auftritt: *non trovavet* (p. 38), *en cet mundo non eret* (p. 39), *or no ha pas grant teins* (p. 40); *no hy aveit fors* . . . (p. 40), *jo ne vo conteray pas* (p. 40), *jo no hay* (p. 40), *no sont* (p. 41), *no se pont tenir* (p. 41), *ciz chanz no est* (p. 41), *oy non est cors d'ome* (p. 42), *oy*

no ha pas . . . (p. 43), *bochi d'home non ho porroyt reconiar* (p. 43), *non se puyant solar* (p. 44), *no pot aveyr nulla infirmita* (p. 45), *il non ant en Deu* (p. 47). Diese Beispiele erweisen, dafs *non* als Negation besonders vor Vokalen im Altlyonesischen zulässig ist, vgl. auch *se ge non ai* in No. III, wo das *non* allerdings leicht beseitigt werden kann.

2. Bemerkenswert ist das häufige Vorkommen des inklinierenden *n* (< *inde*).

3. *mon ami'n et le miens giostant.*
4. *quar 'n a pris un autre.*
22. *si 'n enchontroi une dama.*

Diese Erscheinung, die zunächst an das Provenzalische gemahnt, ist bei Gilliéron auf Karte 83[b] auch für Rhône und Isère nachgewiesen.

3. An das Provenzalische erinnern:

5. *per ont m'en iroye*, doch ist die Form *ont* auch dem Lyonesischen geläufig, vgl. Puitspelu p. 278.
22. *oy na dama, douse dama* (siehe den Kommentar zu 22).

4. In das frankoprovenzalische Gebiet sind wahrscheinlich die folgenden Refrains zu verweisen:

18. *mirfaloridayna, mirfalorion.*
20. *ay lorin, lorin, ay lorinetta.*

5. Einige auffallende sprachliche Erscheinungen:

5. *mes ciauses sont semelés,*

man erwartete *ées*, da afrz. *chaux*, masc. (cfr. Littré, Dict.) die Silbenzahl stören würde. Doch könnte hier auch eine Freiheit der Volksdichtung vorliegen, die sich erlaubt, weibliche und männliche Reime zu vermischen. Auch in den Chansons du XVe siècle beobachten wir nachlässige Schreibung des *e muet* cf. dort S. 156 No. XL. Dieselbe Erklärung dürfte anzugeben sein für:

25. *ne me lerra e de ce sui seure* (masc. im Reim auf *-ure*).

In 28: *nolle tenis an nulle desplasir* ist ebenfalls kaum ein sprachlicher Fehler anzunehmen. Wir haben es vielmehr mit einer Freiheit der Volksdichtung zu tun, die sich hin und wieder die Einführung solcher Stütz-*e* zur Regulierung der Silbenzahl eines gesungenen Textes gestattet. Ein neueres Beispiel in Remy de Gourmont, Esthétique de la langue française, Paris 1903 p. 286.

6. Ein für kunstgemäfse Gedichte fehlerhafter Hiat, der aber in der Volksdichtung keinen Anstofs erregt, liegt vor in No. 25 (dreimal), 27, 28, vgl. S. 29.

Unser Gesamturteil über den Ursprung der Carmina Magliabecchiana wird hiernach folgendermafsen zu formulieren sein:

Die Carmina Magliabecchiana sind eine von einem Italiener abgeschriebene Sammlung ostfranzösischer Lieder. Dieselbe enthält

vorwiegend frankoprovenzalische, höchstwahrscheinlich lyonesische Elemente, doch sind ihr auch einige lothringische Stücke beigemengt, wie das aus einer Anzahl ostfranzösischer Schreibungen hervorgeht. Ebenso ist der Reim von *oi* (< vl. *ę*) mit *oi* (< vl. *ǫ*, *ǫ* + *i*) auf dem Gebiete von Lyon nicht gut möglich, während er für das Gebiet der Franche Comté zulässig ist, vgl. Foerster, Lyoner Yzopet. No. 31 ff. Diese letztere Erscheinung ist zu beobachten in den Gedichten V. VII, XXIV, für die also lyonesischer Ursprung abzulehnen wäre. Das Auftreten solcher, wahrscheinlich aus der Franche Comté stammender Gedichte in einer mutmaſslich in Lyon redigierten Sammlung bietet jedoch nichts Auffallendes.

Auf den ersten Blick scheint das Vorhandensein einer solchen aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzten Handschrift äuſserst überraschend. Wir müssen also versuchen nachzuweisen, daſs die Carm. Magl. hierin nicht alleinstehen. Es wäre zuerst festzustellen, ob aus dem XV. Jahrhundert noch andere Hss. überliefert sind, die Liedertexte in verschiedenen Sprachen und von verschiedener Provenienz enthalten, zweitens aber ob uns andere Hss. überkommen sind, deren Französisch durch italienische Schreiber italianisiert wurde.

Was die erste Frage anbetrifft, so lassen sich aus dem XV. Jahrhundert eine ganze Reihe Liederhss. teils mit, teils ohne Noten anführen, die verschiedensprachige Texte enthalten. Die in Betracht kommende Handschriftengruppe ist von Groeber in seiner Arbeit über die Liederbücher von Cortona (Z. f. r. Ph. XI, 371—404) zusammengestellt. Die bekannteste dieser Hss. Paris B. N. fr. 12744, in den Chansons du XVe siècle von G. Paris ediert, enthält neben den französischen Stücken ein spanisches (No. CXXXVII) und mehrere Dialektstücke, ein savoyisches Lied (No. XCVI) ein provenzalisch gefärbtes (No. CIV) und ein gasconisches (No. CXIX). Die Hss. fr. 2245 und fr. 1597 der B. N. zu Paris enthalten nur französische Stücke. Dagegen enthält die Hs. B. N. fr. 1596 neben den französischen zahlreiche lateinische und ein italienisches Stück. Sehr interessant ist die zierliche Hs. B. N. fr. 15123. Sie bietet eine Musterkarte verschiedener Sprachen: Von den ersten 100 Nummern der Hs. sind französisch die No. 5. 6. 7. 10. 11. 12. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32 (?). 33. 34 (auch lat.). 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45 (auch vlämisch). 46. 47. 48. 49. 50. 53. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 84. 85. 86. 87. 88. 93. 96. 97. Italienisch sind die No. 4. 8. 9. 13. 14. 36. 54. 64. 65. 89. 90. 91. 92. 94. 95. 98. Spanisch sind No. 99 und 100. In einer eigenartigen Mischsprache zwischen Französisch und Italienisch sind No. 51. 52. 62. 63. geschrieben. Lateinisch sind No. 1. 2. 3. Holländisch No. 25. Die von Gröber veröffentlichten Cortoneser Lieder sind, wie Gröber auf S. 379 l. c. feststellt, teils französisch, teils italienisch, teils lateinisch. Eine zweite den Hss. an Wert gleichstehende Quellengruppe sind die

von R. Eitner in seiner grundlegenden Bibliographie zusammengestellten Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jhdts. Nach Eitners Angaben enthalten unter den Werken von 1500—1530 verschiedensprachige Texte die No. (zitiert nach Eitner) 1501. (Petrucci Odhecaton): lat. frz. it., 1501[a] (Petrucci canti 50): lat. frz. it. niederdtsch., No. 1503[a] (Petrucci canti 150): lat. frz. it. dtsch. ([No. 1512 (Öglin): dtsch. lat.]), No. 1530[c] (Attaignant): frz. it. Nach diesen weiteren Beispielen dürfte das Auftreten einer Handschrift mit verschiedensprachigen Liedtexten kaum noch auffallend sein.

Zweitens gilt es zu entscheiden, ob sich andere Fälle italianisierter französischer Liedtexte nachweisen lassen. Ohne auf die lange Reihe franko-italienischer Epen und Romantexte einzugehen, werden wir einen Blick auf die oben erwähnte Hss.-Gruppe werfen. Die Hss. B. N. fr. 2245. 1596. 1597. 12744 (Ch. d. XV. s.) sowie die von Gröber (Z. f. r. Ph. XI, pg. 394 ff.) veröffentlichte Utrechter Hs. Varia 202 enthalten keine italienischen Beimischungen. Zahlreich sind dieselben jedoch in den Cortoneser Liedern. Die bei Besprechung der Carm. Magl. erwähnten (und nummerierten) Lauterscheinungen finden sich z. T. in den Cortoneser Liedern wieder, vgl. No. 1 (*e* > *a*): *Fransa* (C. L. 10), *guerra* (C. L. 10), *villeina* (C. L. 4). No. 11 (nfrz. *ou* als *o*): *corte* (C. L. 3), *jor* (C. L. 8), *sodea* (C. L. 10, *soudée*), *cops* (C. L. 17). No. 14 (*au* als *al*), *altrier* (C. L. 1). No. 16 (*eu* > *o*): *jone* (C. L. 6), *malhor* (C. L. 22), *more* (C. L. 22), *demore* (C. L. 22). No. 27 ([*k*] als *ch*): *jusch'a* (C. L. 5); *eschu* (C. L. 5), *che* (C. L. 11), *chon* (C. L. 11). No. 28 ([*tš*] als *c*, *ci*): *ciemisette* (C. L. 3, 8), *coucié* (C. L. 7), *cianson* (C. L. 14), *flecie* (= *flèche* C. L. 14), *cievaucioie* (C. L. 15), *cevaucoie* (C. L. 27), *blance* (C. L. 27). No. 36 (*ss*, *c* als *s*): *pellison* (C. L. 8), *casés* (C. L. 10), *seans* (C. L. 33). Mouill. *l* tritt auf als it. *gl* in: *Guiglemette* (C. L. 8), *figle* (C. L. 18), *s* tritt auf als *ch* in *chi* (11), *ch' i* (10). Phonetische Schreibungen liegen vor in *hote* (< *haute*, C. L. 3), *Sene* (= *Seine*, C. L. 4), *fet* (*fait*, C. L. 11), *ut* (*eut*, C. L. 15). Auch Italianismen finden sich: *basé* (*baisiés*, C. L. 2), *tasés* (*taisés*, C. L. 3), *ame* (*aime*, C. L. 3), *moglie* (C. L. 11), *fabors* (*faubourgs*, C. L. 13), *svergogné* (C. L. 19), *vostro* (C. L. 19), *da* (= *de*, C. L. 23), *cangier* (C. L. 35), *agnellons* (*aigneaux*, C. L. 48), *cincque* (C. L. 48).

Auch die Hs. B. N. fr. 15123 enthält zahlreiche Italianismen. Auf fo. 1—100 waren die folgenden zu beobachten: *la plus bella* (fo. 12[a]), *secretament* (fo. 16[b]), *joiesuté* (fo. 21[b]), *valdra* (fo. 24[b]), *voglie* (fo. 26[b]), *dulcia mie* (= *douce amie*, fo. 27[b]), *malvais* (fo. 32[b]), *signor* (fo. 49[b]), *millor* (fo. 53[b]), *carparella* neben *carparelle* (fo. 56[b], 57[a]). „*Aye sur moy rien que vous fassi che my* . . ." (fo. 59[b]), *desplasance* (fo. 68[b]), *sciaroye* (fo. 69[b]), *alcun* (fo. 74[b]), *chiangement* (fo. 78[b]), *chi* (fo. 86[b]).

Ein Blick in Eitners Bibliographie erweist das Vorkommen von Italianisierungen auch in den ältesten Notendrucken. Aus Zitaten von Initieu bei Eitner heben wir einige Italianismen hervor: Druck 1530[c] (Attaignaut) Eitner pg. 21: *La scarpa my faict mal.*

Eitner pg. 312: *Dieu vous gardina* (*garde ma?*) *belle* (Attaignant 1530[b]); pg. 314: *D'un bel matin che* . . . (Petrucci 1505[c]); pg. 321: *gentil galant de gerra* (Petrucci 1503[a]); pg. 324: *hor* (st. *or* f. it. *hora*) *oires une chanson* (Petrucci, 1501, vgl. auch Petrucci 1505[d]: *hor passata è*); pg. 339: *Nastu pas veu la mistondina* (Petrucci 1503[a]); pg. 340: *Nostre cambriere si malade* (Petrucci 1501). Die Sprachform der Carm. Magl. verliert also durch ähnliche Fälle in anderen Hss. ihr Auffallendes.

Das Vorhandensein solcher gemischtsprachigen und in ihren französischen Teilen italianisierten Hss. läſst sich durch einen kurzen Blick auf die Geschichte der Musik des ausgehenden Mittelalters leicht erklären: Im 12. und 13. Jahrhundert hatte die Kunst mehrstimmig zu komponieren in Paris sich zu glänzender Blüte entfaltet, vgl. W. Meyer, Ursprung des Motetts u. a. p. 131. W. Meyer, Fragmenta Burana p. 178 ff. Bald sollte diese neue Kunst sich weit verbreiten und besonders in den nordöstlichen Provinzen Frankreichs festen Fuſs fassen. So beobachten wir bereits im 13. Jahrhundert in diesen Provinzen feststehende Sängertage in Valenciennes, Arras, Douay, Lille, Tournay (vgl. Gröber, Grdr. Afz. Lit. Gesch. pg. 948). Und nachdem im Anfange des 16. Jahrhunderts die Pariser Schule immer mehr in einem „hohlen Schematismus und geistig inhaltslosem Virtuosentum" erstarrte, sollten gerade in diesen Ostseeprovinzen, in Hennegau und Flandern die Prinzipien der Pariser Schule, Kontrapunkt und Mensuralnotensystem glänzend weiterentwickelt werden, (vgl. Naumann, Musikgeschichte I, pg. 287, 297). Die Meister dieser teils aus romanischen, teils aus germanischen Elementen zusammengesetzten Schule — es genügt Dufay, Antoine Busnois und Gilles Binchois zu nennen —, legten ihren Kompositionen nun z. T. Texte unter, die dem Gebiete der höfischen Lyrik im Stile des Charles d'Orléans angehören. Zum andern Teil griffen sie volkstümliche Texte auf, die sie mehr oder weniger den musikalischen Bedürfnissen entsprechend umformten. Neben französischen Texten, die in der älteren Zeit vorherrschend sind, begegnen in späterer Zeit auch niederländische, lateinische, italienische und spanische Texte. Der Grund hierfür ist in der Ausbreitung der niederländischen Komponisten über fast ganz Europa zu suchen. Naumann gibt auf S. 337—371 seiner Musikgeschichte Bd. I eine umfangreiche Darstellung, wie die niederländischen Komponisten im 15. Jhdt. die Musikschulen an fast allen Höfen Europas leiten. Wir begegnen ihnen an der päpstlichen Kapelle in Rom, in Mailand, in Padua, in Paris, in Ferrara, in Madrid, in Neapel, in Venedig, in Wien, in Prag und in München. Für eine neu entdeckte Turiner Handschrift (vgl. F. Ludwig, Geschichte d. Mensuralnotation p. 640), die Kompositionen niederländischer Meister mit französischen Rondeau- und Balladentexten enthält, scheint sich sogar Cypern als Ursprungsland nachweisen zu lassen. Für das Studium der altfranzösischen Lyrik sind diese Kompositionen der niederländischen Schule von allergröſster Wichtigkeit, da sie uns

eine Fülle populärer Lyrik des XV. Jhrhdts. überliefern, die sich metrisch und inhaltlich eng an die populäre und die nicht unter provenzalischem Einflufs stehende afrz. Kunstlyrik des XIII. Jhrhdts. anschliefsen, wie wir sie in den Pastorellen, den Balletten und Rondeaux der Bartsch'schen und Raynaud'schen Sammlungen studieren können. Leider sind diese Texte in vielen Fällen verstümmelt oder vollkommen umgemodelt, da die Komponisten mit denselben häufig vollkommen frei schalteten und walteten, je nachdem die musikalische Form es verlangte. Vielleicht war es eben diese Gleichgültigkeit den Texten gegenüber, die die Komponisten oft zu volkstümlichen Texten greifen liefs. Diese französischen Volksliedertexte, die sonst wohl niemand der Aufzeichnung für wert gehalten haben würde, wanderten nun mit den Kompositionen durch ganz Europa, vornehmlich nach Italien, wo sie dann auch in von Italienern geschriebene oder gedruckte Sammlungen übergingen. Auf solche Weise lassen sich die italianisierten Texte erklären. Andrerseits war es natürlich, dafs ein in Italien ansässiger niederländischer Komponist seinen Texten nicht ausschliefslich französische, sondern auch italienische Texte unterlegte. Dies ist der Grund für die Vielsprachigkeit der in manchen Sammlungen erhaltenen Texte. Schliefslich ist die Möglichkeit vorhanden, dafs sich ein Komponist zu Kompositionszwecken Texte aus anderen Sammlungen ausschreiben liefs, so dafs uns auch Hss. mit oft stark verstümmelten Liedtexten ohne Komposition begegnen. So können wir vier Gruppen von Hss. populärer Texte im XV. Jhrhdt. unterscheiden:

1⁰ Handschriften, welche Texte mit einstimmigen Kompositionen mit Noten bieten: Beispiel: B. N. fr. 12477 (Ch. du XVme s.).

2⁰. Handschriften, welche mehrstimmige Kompositionen enthalten; die Stimmen sind meist auf zwei gegenüberstehende Seiten verteilt und die Texte sind oft sehr stark gekürzt und deformiert. Man könnte diese Hss. „Partiturhandschriften" nennen. Dahin gehört B. N. fr. 15123.

3⁰. Handschriften, welche nur Text und Melodie einer Stimme enthalten. In manchen Fällen ergänzen sich die Stimmen, so hat z. B. Gröber in der Hs. B. N. fr. nouv. acq. 1819 den Tenor zu zwei in Cortona befindlichen Hss. entdeckt, die ihrerseits den Sopran und Alt enthalten (cf. Ztschr. f. r. Ph. XI, S. 371).

4⁰. Handschriften, welche Liedtexte ohne Noten bieten. Diese Texte sind, wenn sie aus Hss. der Gruppe 3 oder 4 abgeschrieben sind, meist stark verderbt. In diese Gruppe gehören die Carm. Magl.

Diese zerstückelten Liedtexte stellen uns jedoch vor eine grofse Frage. In vielen Fällen ist es zweifellos, dafs diese zerstückelten Texte mehrstrophige Rondels waren; diese mehrstrophigen Rondels folgten im XII. u. XIII. Jahrhundert einem festen metrischen Schema und einer meist straff gegliederten Melodie, wie sich aus lateinischen

und französischen Rondels des ausgehenden XII. und des XIII. Jhrh.s nachweisen läſst (vgl. die Melodieen der in der Hs. Florenz. Laur. Plut. XIX erhaltenen lat. Rondels, sowie Jeanroys glänzende Rekonstruktionen. Origines p. 423). Um diese Melodieen kümmerten sich die komponierten des XV. Jahrhunderts jedoch nicht, sondern benutzten nur die Texte, indem sie sie den neuen kontrapunktischen und mehrstimmigen Kompositionen unterlegten. Dabei zerissen, zerstückten und erweiterten sie diese Texte oft in der willkürlichsten Weise, indem sie dieselben dem System des Fugenbaus angeglichen. Im Anhange haben wir es versucht, aus dem Texte einer in einem alten Druck zu München überlieferten Komposition, das alte festgefügte mehrstrophige Rondel wieder herauszuschälen. Auf diese Methode werden aus den Kompositionssammlungen des XV. Jahrhunderts, noch fast unübersehbare Schätze volkstümlicher Lyrik auszugraben sein.

Dieselbe Rekonstruktionsarbeit, wie wir sie für das Gedicht „A Paris sus Petit Pont“ versucht haben, muſste schon derjenige machen, der aus Liebhaberei oder zu praktischen Zwecken aus Kompositionssammlungen Texte ausschreiben wollte, wie z. B. der Schreiber der Camina Magliabecchiana. So erklären sich die zahlreichen Ungenauigkeiten und Fehler dieser Hs. — Ehe man aber an die Förderung dieser reichen Schätze populärer Lyrik gehen kann, muſs ein umfassender Überblick über die in Hss. und alten Drucken überlieferten Liedtexte gewonnen werden, als dies bisher durch die Eitnersche, das XV. Jahrhundert unberücksichtigt lassende Bibliographie möglich war.

Metrik.

Die Verse.

In den Carmina Magliabecchiana sind folgende Zeilenarten vertreten:

[Ein isolierter Zweisilbner in No. XXIII: der den Refrain einleitende Ausruf: Helas!]

Männliche Dreisilbner in No. XIX. XXIV.

Weibliche Dreisilbner in No. XIX. XXI. [XXII.].

Männliche Viersilbner in No. IX. XIV. XV.

Weibliche Viersilbner in No. V. VII. [XX].

Männliche Fünfsilbner in No. VI. XVII. [XVII]. XVIII. [XX]. XXIII. XXIV.

Weibliche Fünfsilber in No. I. V. VI. [X]. XII. [XVII]. XVIII. XXII.

Männliche Sechssilbner in No. I. [XVII]. [XXIV = 3 + 3].

Weibliche Sechssilbner in No. I.

Männliche Siebensilbner in No. I. V. VIII. IX. X. XII. XIV. XV. XVIII. XIX. XX. XXI. XXIV.

Weibliche Siebensilbner in No. XXII. XXVII.

Die Verse von acht und mehr Silben bilden Komplexe, die zu lang sind, um nur eine Wortgruppe umfassen zu können, die Achtsilbner sind in der Regel, die Verse von höherer Silbenzahl stets mit einer Cäsur versehen, die in einem regelmäfsig wiederkehrenden festen Einschnitt in Sinn und Wortgruppe besteht. Man mufs demnach unterscheiden.

Männliche Achtsilbner ohne Cäsur in No. II (eine Cäsur 4 + 4 wäre hier nicht ganz ausgeschlossen) VIII. [X.] XXVII. (Spuren von Cäsur 4 + 4 bemerkbar).

Weibliche Achtsilbner ohne Cäsur in No. II. [X], XXIX.

Männliche Achtsilber mit Cäsur 4 + 4: III (Cäsur nicht überall sicher durchzuführen) IV. VII. XVI.

Männliche Neunsilbner: [X].

Weibliche Neunsilbner: [X].

Zehnsilbner mit Cäsur 4 + 6: XXV. XXVI. XXVIII. XXX. XXXI.

Männliche Zehnsilbner mit Cäsur 4⌣ + 6: XIII.

Männliche Zehnsilbner mit Cäsur 5⏑ + 5: XXII.
Weibliche Zehnsilbner mit Cäsur 5 + 5⏑: XI.
Incommensurable weibl. Zehnsilbner: [XV] s. u.
Variabler Zehn- oder Elfsilbner 7(⏑) + 3 oder 4: XXII. XXXIII.

Bei den in [ ] stehenden Angaben handelt es sich um Verse, die weiter unten als incommensurabel behandelt sind. — Schon diese Aufzählung der Zeilenarten läſst die verschiedene Provenienz der Gedichte erkennen, neben den altertümlichen 5 + 5 cäsurierten Zehnsilbnern beobachtet man den höfischen Zehnsilbner Frankreichs mit der Cäsur 4 + 6.

Cäsur.

Für die Cäsur gilt im allgemeinen die Regel, daſs sie durch eine festliegende betonte Silbe und durch eine leichte Sinnespause gebildet wird. Einige geringere Abweichungen von dieser Regel sind in den Carmina Magliabecchiana zu beobachten.

Es gibt zunächst Fälle in denen die Cäsur nach der vierten Silbe im Zehnsilbner nicht durch eine betonte Silbe, sondern nur durch Wortende und Sinnespause gekennzeichnet ist. (Diese Cäsur ist mittelalterlich häufig. Vgl. E. Deschamps; auch Villon.)

Achtsilbner:

A l'onbreta || *d'un olivier* . . . III, 3.
Que ciantava || *son ghiargonet* XVI, 2. 2.
que me semble || *li plus jolis* IV, 3.

Zehnsilbner:

ver ma dame || *que nul me puisse noyre* . . . XXV, 2.
non me vuelha || *si sodemant grepir* . . . XXVI, 10.
chiera dame || *je soy en vos marsy* . . . XXVIII, 2.
pour vous sufre || *mante dure semayne* . . . XXXI, 5

Ferner läſst sich mangelnde oder schwache Sinnespause beobachten:

Achtsilbner:

ye sui a mon || *senhor le duch*
por feire son || *chomandemant* . . . III, 8. 9 (Überlieferung unsicher).
Varlet qu'a moy || *parler non osas* . . . VII. R. (schw. Cäs.).
m'en intray en || *un giardinet* . . . XVI, 2. 1.
ge aroye plus || *ciere estre morte* . . . IV, 5.

Zehnsilbner:

ni par congié || *feyre de noir vestir* . . . XXVI, 11 (schw. Cäs.).
Über Hiat in der Cäsur vgl. S. 28.

Incommensurable Zeilen.

Neben den regelmäſsig gebauten in der Literatur des XV. Jhdt.s überall begegnenden Zeilen, sind eine Anzahl Zeilen zu beobachten, die einer Einfügung in regelmäſsigen Schemen widerstehen. Es

ist zunächst auffällig, dafs es sich lediglich um Refrainzeilen handelt. Nicht uninteressant ist, dafs in der Lyrik des XIII. Jhrh.s ebenfalls in den Refrains solche incommensurablen Zeilen zu beobachten sind. Ferner begegnen dieselben in den Refrains der mehrstrophigen lateinischen Rondels. Diese Tatsache hat ihre Gründe in der Musik. Die Versform ist im M. A. nichts an sich existierendes, sie ist nichts als das Spiegelbild einer musikalischen Gestaltung. Bei ruhigem Fortgange der Musik weist auch das Spiegelbild ruhige, leicht verständliche Linien auf. Bietet aber die Musik jubelnde, reichkolorierte Ausrufe, wie sie beim Tanze oder zum Ausdruck der Freude erschallen, so ist das gedankentragende Wort, oft nicht im Stande diese gefühlstragenden Laute wiederzugeben, eine Interjektion ist ein schwaches Abbild, eine Abbreviatur einer langen Koloratur.

Die erste Gruppe incommensurabler Zeilen wird also aus Interjektionen gebildet. Wir beobachten solche schon in dem von Dreves Analecta XXI, No. 45 veröffentlichten Osterliede: *Nostra est redemptio.* | *O, o,* | *cujus resurrectio* | *omni plena gaudio* |. Oder in dem Liede auf fol. 73[b] der Hs. Stuttgarter Handbibl. I, Ascib. 95: *Pur natus hodic* | *o concio* | *cantus est leticie* | *o · concio, psallite, o concio* | *O, eo* | *psallat cum tripudio.* | Es sind ferner Fälle zu beobachten, wo wie in den Chansons du XVme siècle ein Text unter den Noten, einer neben den Noten steht; hier bietet der unter den Noten stehende Text verschiedentlich incommensurable Erweiterungen, die in dem zweiten Texte fehlen. Vgl. Chansons du XVme No. L Text unter den Noten: *Point ne changeroye* | *mes loyalles amours* | *Allez hauvay* | *mes loyalles amours* |. In dem zweiten Texte ist die Strophe mit dem ersten *amours* beendet.

In der uns beschäftigenden Sammlung begegnet ein solches aus dem metrischen Schema herausfallender Ausruf in No. XXIII: *Helas* | *je more pour amors!*

Ein klassisches Beispiel für die Art und Weise, wie die Komponisten einen Text dem musikalischen Bedürfnis zu Liebe umformen, aufteilen, repetieren und mit sinnlosen Floskeln verzieren, bietet das im Anhange behandelte Lied, wo aus der Überlieferung der alte Kern herauszuschälen versucht wurde.

Aufser Ausrufen können Tanzmelodieen, deren Charakteristikum vielfach in Wiederholung, Differenzierung und endlicher Auflösung eines Motivs liegt, incommensurable Wiederholungen oder Differenzierungen einer Refrainzeile hervorrufen. Wiederholungen liegen vor in den Refrains:

gi ay l' alo l' alo . l' aloetta! No. X.
bergeyron . bergeyron . bergeyroneta! No. XV.
or la dobles joli . jolietemant! No. XVIII.
viron, viron, viron voy! No. XXI.

Eine Differenzierung liegt vor in No. XX:

Ay lorin, lorin | *ay lorinetta!*

Schliefslich können incommensurable Zeilen dadurch entstehen, dafs der Musiker eine Zeile wiederaufnehmen will und diese Wiederaufnahme durch ein auf eine lange Note gesungenes *et* oder ähnliches einleitet. Vgl. Chansons du XVme siècle No. XXI. Text unter den Noten: *Faisons la faisons* | *faisons bonne chere, faisons la, faisons* | *Et* | *faisons bonne chere, faisons la, faisons*!

Ein ähnlicher Fall ist Carm. Magl. No. X zu beobachten, wo der Refrain *gi ay l' alo, l' alo, l' aloetta* || *gi ay l' aloetta que s' en vay!* in der Mittenrepetition *e gi ay l' aloetta!* wie auch in dem Liedanfang gleichen Wiederaufnahme am Ende jeder Strophe durch ein *e* um je eine Silbe vermehrt ist. Gewöhnlich wird eine Reduktion dieser incommensurablen Zeilen möglich sein, indem man sie als musikalisch bedingte Erweiterungen geläufiger Zeilenarten ansieht.

Hiatus.

Eine weitere Schwierigkeit für die Silbenzählung eines Verses kann sich aus dem Hiatus ergeben. Für das altfranzösische ist im allgemeinen der Hiat betonter Silben zulässig. Cf. Tobler, frz. Versbau (4 ed p. 123ff.). Wenn der auslautende Vokal jedoch ein stummes *e* ist, mufs Elision desselben stattfinden. Der Hiat zwischen betonten Vokalen ist in den Carm. Magl. nicht selten zu beobachten:

Le parti: en est tout pris I, 1, 6.
vos etes gay: e giolis I, 2, 6.
ye sui: a monsenhor le duch III, 8.
qui: a belle amie IV, R. 3.
a: un vilen doné m'a X, 1, 3.
introy: en un pré XI, 1, 2.
las ge ne li: avoy forfet . . . XII, 2, 1.
giamays non iray: al boy XIV, R. 1.
e moy: a laysié XIV, 2, 5.
m'en intray: en un giardinet XVI, 1, 2.
ge me levay: un matin XX, 1, 1, XXXII, 2, XXXIII, 2.
trovay: une filhetta . . . XX, 2, 4.
si m'en fuy: aleya . . . XXIII, 1, 2.
e ge mi sui: avisé . . . XXIV, 3, 1.
o retorner par li: en gré servir XXVI, 8.
vous en deusiés au cuer pitié: avoyr XXXI, 3.
de tout mon cuer qui: est a vos voloyr XXXI, 12.

Auch in der Cäsur ist Hiat zu beobachten:

je vos merrai: || *en l' erba jolie* II, 7.
ge vos deray: || *une esmeroda* VII, 2, 5.
quant me levey: || *un matinet* XVII, 1, 1.
tout di devray: || *esperanze en soy* XXV, 5.
ne me leyray: | *e de se suy seiure* XXV, 11.
pour se li pri: || *alla tres desireya* XXVI, 9.

Stummes *e* wird in der Regel elidiert, auch einmal in Cäsur:

E sy volli estre: || *a vostre obbiesanse.* XXVIII.

Im Einklang mit dem populären Ursprung der Gedichte steht die Tatsache, dafs wir stummes *e* nicht selten im Hiatus als zählende Silbe finden:

[*que me cudoyt pendrey* (vielleicht = *pendre y*?) XXIV, 2, 2.]
tout di devray esperanze: en soy XXV, 5 (ev. korrupt.).
l'ay je lontens améa: et servia XXV, 8.
pour endurer poyna: a fin de mort XXV, 12.
quar je te: ane, trop plus que mi XXVIII, 9.

Nicht selten sind Fälle in denen der Hiatus lediglich im Schriftbild besteht. Z. B.:

ansi là doy: om mener s' amietta XI. R.

Auch andere Fälle in denen das Schriftbild die elidierte Silbe konserviert:

gi ay l'aloetta que s'en vay X, R. 2.

Schliefslich sind auch durch die Schreibung verhüllte durch Elision zu beseitigende Hiate vorhanden z. B.:

Je vien du mostier, les autres i vont tos XXIII, 4, 2.

Zu beachten sind die Fälle in denen durch Einführung der schriftfranzösischen Form statt der überlieferten Hiat und Ausfall einer unentbehrlichen Silbe erfolgen würde.

Enjambement.

In der Regel bildet jeder Vers ein für sich abgeschlossenes Ganzes, auch dem Sinne nach. In Gedichten volkstümlichen Tones, wie die Mehrzahl der Carm. Magl. es sind, ist das Enjambement um so leichter vermieden, als die volkstümliche Sprache syntaktisch sehr einfach ist und daher keine Möglichkeit zu komplizierter Gliederung der Satzgefüge gibt. Ein solcher Zusammenhang tritt jedoch dann leicht ein, wenn eine Kurzzeile von einer Langzeile abhängig gemacht wird, wenn sie z. B. drei parallele Langzeilen abschliefst. Dieser Fall findet sich in den Carm. Magl. recht häufig da die Mehrzahl der mehrstrophigen Rondels derartige angehängte Kurzzeilen aufweist.

Die eigenartige Struktur der mehrstrophigen Rondels, die wie ein Gewebe aus Text und Refrainzeilen erscheinen, bringt es ferner mit sich, dafs Textzeilen die in einem regelmäfsig fortlaufendem Gedicht den Faden des Gedankens glatt und ungehindert sich abwickeln lassen würden, durch den Einschlag der Refrainzeilen in einzelne inkohärente Teile zerrissen zu sein scheinen. So begegnen uns Strophen die mit einem Relativsatze beginnen, dessen Bezugswort in der vorhergehenden Strophe steht. Man mufs diese Gedichte aber als Einheiten nicht als eine Reihe von Strophen auffassen, dann wird die Kette der Textzeilen ein festes, zusammenhängendes Ganzes ergeben.

Abgesehen von diesen beiden Fällen ist eigentliches Enjambement zwischen Langzeilen nur zu beobachten in VI, 2, 2—3. XXV, 9—10. XXVI, 1—2, 7—8. Die beiden letzten Gedichte gehören zu der Gruppe im höfischen Stile gehaltener Dichtungen.

Reim und Assonanz.

Ein weiteres Mittel die Zeilen zur Einheit zusammenzufassen sind Reim und Assonanz. In den Carm. Magl. treten beide Formen des Gleichklangs auf: ein Beweis, dafs unsere Sammlung sich aus verschiedenartigen Elementen zusammensetzt.

Gereimt sind die Gedichte: II. III. V. VI. VIII. IX. X. XI. XIII. XV (?). XVI. XVIII. XX. XXV. XXVI. XXVII. XXIX. XXX. XXXI. XXXII. XXXIII.

Assonierende Gedichte sind: I. IV. VII. XII. XIV. XV (?). XVII. XIX. XXI. XXII. XXIII. XXIV. XXVIII.

Die vorhandenen Assonanzenreihen sind die folgenden:

I. *jour non.*
IV. *Rodes, porten, morte, porte, deschonforte.*
VII. *osas, soya, esmeroda, enclose.*
XII. *doné, forfet, reclamer, trover, áltre, bláime, espáime, sáuge.*
XIV. *culhir, pris.*
XV ?. *avoyr* (viell. *avoy*?), *levoy.*
XVII. (*bella*), *blancie, mande, atande.*
XIX. (?) *une, ore, done, home.*
XXI. *venir, amis* (Text gereimt).
XXII. *fontana, dama, ama, Franza, lanses.*
XXIII. *giort, dous, vos, tos* (oder *tost*).
XXIV. *ame, fame, sotilemant.*
destorner, chocié, esciapé.
gelos, poyor.
XXVIII. *marsy, sogit, desplasir.*

Ungereimte Zeilen, Waise, sind in den Carm. Magl. recht selten. Es sind nur zu beobachten die Zeilen: III, 1. III, 8 (?). V, R 2. VIII, R 2. X, R 1 [XIV, 1, 5]. XV, R 2 [XIX, 1, 1. 3. XXI, 1, 4. XXI, R 1].

Die eingeklammerten Fälle können statt als Kurzzeilen auch als Teile von Langzeilen aufgefafst werden.

Durch den eigenartigen Bau der mehrstrophigen Rondels ergibt sich die sogenannte Durchreimung, d. h. die korrespondierenden Verse der verschiedenen Strophen tragen den gleichen Reim. Die Durchreimung, die bei der Besprechung der einzelnen Liedformen zu betrachten sein wird, ist in der Mehrzahl der Gedichte der Carm. Magl. zu beobachten. Gedichte mit wechselndem Reim sind nur: No. I. V. XIV. XIX. XXIV. Doch finden sich auch in diesen Gedichten (Balletten und Chanson) durchgereimte Stücke.

Auch in den Cäsuren ist ab und an Reim zu beobachten. Doch braucht er, wenn er in einem Gedichte auftritt, nicht konsequent durchgeführt zu werden. Solcher Binnenreim ist zu beobachten in folgenden Stücken:

VII. *moy, deray, deray, seray.*
XI. *levé, pré, demandoy, respondu, sufrir, pris, ruay.*
(XIII. *filhetta, Paris, filhes, dames, est, rame*)?
XVI. *gay, levey, (introy en), trovoy, ciantava, dizoyt, point, gentil.*
XXIII. *levéa, aleya, revenua, demande, mostier, froyt.*
XXXII.} *matin giardin, violetas, espineta, moy* (?), *ami.*
XXXIII.} *matin giardin, violetas, ami, spinetta, moys, sely.*

Der Binnenreim ist teils paarweise, teils sind Ansätze zur Durchreimung vorhanden.

Elemente der Strophenbildung.

Es ist notwendig eine Verszeile nicht als etwas isoliertes zu betrachten, man mufs sie vielmehr auch als Glied der Strophe studieren. Die primitivste Form der Strophenbildung ist die Aneinanderreihung gleicher Zeilen, die durch gemeinsamen Reim verbunden sind. Diese primitive Form ist in den Romanzen der Carm. Magl. noch vertreten.

Aber auch in anderer Weise treten Zeilen gleicher Silbenzahl als Strophenteile auf. So finden sich paarweise gereimte Zeilen in in: No. IV (4⏑, 4⏑), in No. XIX (6⏑, 6⏑), in No. V (7, 7), in No. XXI (7, 7), in No VIII (8, 8).

Zeilen gleicher Silbenzahl (meist Acht- und Zehnsilbner) werden ferner in den höfischen Rondels und Bergeretten verwandt, unter Beobachtung der für diese Formen feststehenden Reimschemen. Verschiedenartige Zeilenarten werden in diesen Dichtungsarten verhältnismäfsig selten gemischt. In den Carm. Magl. ist No. XXVII das einzige Beispiel der sog. Bergerette layée.

In No. III endlich finden sich gleichsilbige Zeilen, die jedoch durch den Reim a a b verbunden sind.

Nicht selten zu beobachten ist die Zusammenstellung von männlichen und weiblichen Versen gleicher Silbenzahl: 3 und 3⏑ in No. XIX. 5, 5⏑, in No. VI, XVII und XVIII R., dreigliedrig 5, 5⏑, 5 in No. VI, zweigliedrig in XVII und XVIII, 6⏑, 6 in No. I, wo dieser Komplex doppelt gesetzt und durch Kreuzreim zusammengehalten wird. 8, 8⏑ in No. II.

Dann sind die Fälle zu beachten, in denen an eine Langzeile eine Kurzzeile angehängt wird. 7 + 3⏑ in No. XIX, XXI. 7 + 4 in No. IX, XIV, XV. 8⏑ + 4 in No. VII. 8 + 5⏑ in No. XII. Diese Kombinationen sind in erster Linie in den mehrstrophigen Rondels zu beobachten.

Endlich sind die Fälle zu erwähnen in denen Langzeilen kombiniert werden. 7, 6⏑ in No. I, XX. 7, 5, 3 in No. XXIV. 7, 8 in No. VIII. 8, 7⏑ in No. XXVII. Eine gleiche Kombination von

Kurzzeilen: 5⏑, 4⏑ in No. V. Diese Art der Zeilenkombination ist charakteristisch für die Ballette und die oben als layé charakterisierten Kunstformen.

Die Art der Reimzusammenstellung ist — abgesehen von den Gattungen mit vorgeschriebenen Bau — folgende: paarweiser Reim zu beobachten in No. IV, V, VIII, XIX, XXI, wechselnde Reime a b in No. II, Kreuzreim ab ab in No. I, XIV, XIX, a, a, b, das Stabat mater-Schema, in No. I, III (?), XIV, XXIV, dreigliedrige Komplexe a, x, a in No. V, VI.

Aus dieser Betrachtung geht hervor, dafs gewisse Arten der Zeilenkombination für gewisse Arten typisch sind, nicht anders gewisse Reimkombinationen. Wir haben hier also ein Kriterium das, mit Vorsicht angewandt, dazu dienen kann, Fetzen von Liedern, wie sie uns so häufig unter den komponierten Liedern des XV. Jahrhunderts überliefert werden, dem einen oder andern Typus zuzuschreiben.

Die Refrains.

Alle Stücke der Carm. Magl., mit Ausnahme von No. II, III und XXIV haben einen Refrain. Die Bedeutung dieses Refrains geht über die Bedeutung eines allen Strophen in gleicher Weise angehängten Textstückes hinaus, da er sich aufser am Strophenende auch am Eingang des ganzen Liedes und häufig aufserdem noch im Stropheninnern vorfindet. Gerade durch die verschiedene Art und Weise mit der der Refrain den Strophenkörper gliedert, charakterisieren sich die einzelnen Gedichtarten, und der Refrain ist nicht ein angehängtes Schmuckstück, sondern das Gerippe des ganzen Liedes. Wie der Refrain zu dieser wichtigen Funktion gekommen ist, wie diese Erscheinung auf mittellateinischem Gebiet früher zu beobachten ist, als auf altfranzösischem, mag einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

Es ist natürlich, dafs die Schreiber ein Textglied das sich häufig wiederholte, abzukürzen sich gewöhnten: die Aufgabe eines Herausgebers mufs es sein, die Refrains der metrischen Struktur entsprechend zu rekonstruieren, zuvor aber sich der etwaigen Fehler der Überlieferung zu vergewissern.

Bei der Betrachtung der Überlieferung der Refrains unserer Lieder sind zunächst die mehrstrophigen von den einstrophigen, unter diesen letzteren wiederum die Rondels und Bergeretten zu unterscheiden.

In der ersten Gruppe sind eine Anzahl Fälle, in denen die Refrains vom Liedanfang, vom Strophenende und die Refrainteile im Innern der Strophe stets regelmäfsig angegeben sind: No. V. VII. X. XIII. XV. XVI. XVIII. XXII. XXIII. Dann eine Reihe Fälle in denen der Refrain am Liedanfang und am Liedende, jedoch nicht nach den einzelnen Strophen angegeben ist: No. IX. XI. XII. XX. XXXII. XXXIII. Ferner einige bei denen der Refrain sich nur am Liedanfang und unvollständig am Liedende findet:

I. VI. VIII. XVII. XIX. Dafs der Schreiber sich bei dieser Schreibweise seiner Abkürzung klar bewufst gewesen ist, geht daraus hervor, dafs sich in No. IX. XVII und XX sporadische Refrainrepetition nach einzelnen Strophen findet.

Vollständige Refrainrepetition am Liedanfang und Liedende, unvollständige nach den einzelnen Strophen findet sich in No. XXI. Vollständiger Refrain am Anfang, unvollständiger an den Strophenenden ist in No. XIV zu beobachten.

In den einstrophigen kunstgemäfsen Rondels ist in einem Fall die Refrainrepetition in der Mitte und am Ende vollständig angegeben: in No. XXX; einmal ist in der Mitte der Refrain angedeutet, während er am Ende fehlt: in No. IV; ein andermal ist er am Ende angedeutet, fehlt aber in der Mitte: in No. XXVIII. In No. XXIX und XXXI fehlen alle Andeutungen in der Mitte und am Strophenende.

In den drei Bergeretten unserer Sammlung No. XXV. XXVI. XXVII ist der Endrefrain angedeutet.

Aus diesem Sachverhalt geht hervor, dafs die Überlieferung der Refrains durchaus auf schwankenden Prinzipien beruht. Eine einheitliche Konstruktion bei den Refraingedichten ist jedoch anzunehmen, da es unmöglich scheint, dafs ganz kongruent gebaute Gedichte wie z. B. No. XI und XIII, XII und XV, XVIII u. a. m. den Refrain auf verschiedene Art angewendet haben sollten, ganz abgesehen davon, dafs ältere Refrainliedersammlungen wie die Hs. Douce 308 in Oxford die Refrains meist vollständig geben. Wir dürfen uns also als berechtigt betrachten, an Stelle einer inkonsequenten Überlieferung (cf. No. IX. XVII. XX!) den Refrain überall dem richtig erkannten metrischen Schema entsprechend zu gestalten. Für die diesbezüglichen Unregelmäfsigkeiten der Carm. Magl. sind die Bequemlichkeit früherer französischer Kopisten, die die Ergänzung dem kundigen Leser überlassen konnten, und die Unkenntnis des italienischen Abschreibers des uns vorliegenden Ms. verantwortlich zu machen, der die meisten der französischen Refraingedichte den auf denselben Blättern stehenden italienischen Balladen im äufseren Gewande angleichen wollte. Diese Absicht geht daraus deutlich hervor, dafs er den Refrain am Ende nicht als Stück der letzten Strophe sondern (analog dem Bau der Ballata) als ein das Gedicht einleitendes und schliefsendes von den Strophen unabhängiges Stück betrachtet, wie dies aus den im kritischen Apparat gegebenen Bildern der Überlieferung zu ersehen ist. Neben Verkürzungen des Refrains sind auch Erweiterungen verschiedener Art aus verschiedenen Ursachen zu beobachten. Eine jedenfalls aus musikalischen Gründen zu erklärende Verdoppelung einer Refrainzeile ist in No. VIII zu beobachten (s. w. unten), desgleichen die Verdoppelung eines Einschaltrefrains in No. XVII. Solche Verdoppelungen sind u. a. auch in dem Rondel Adam de la Hale *„Or est Baiars en la pasture“* Raynaud, *Motets* II, p. 111 zu beobachten. In No. XXIII ist das letzte Stück der Schlufs-

strophe mit dem Refrain wohl nur durch Nachlässigkeit des Schreibers verdoppelt. Die Verdoppelungen in No. V und X sind anders zu erklären.

Während im allgemeinen der Refrain ein fester, unveränderlicher Komplex ist, sind doch ab und zu Abweichungen von dieser Regel zu beobachten: vgl. No. V und XIV, No. X und XV. In No. XV ist der Einleitungsrefrain vierzeilig, die Strophenendrefrains sind dreizeilig (vgl. den Abdruck), ohne dafs wir eine Erklärung für diese Erscheinung anzugeben vermöchten. In No. X unterscheidet sich der Strophenendrefrain vom Einleitungsrefrain durch ein beiden Zeilen vorgesetztes „*E*". (Gründe: vgl. S. 27). In No. V und XIV endlich ist in einem Falle der erste Teil eines Refrains, im andern der eines Einschaltrefrains variabel, um ihn dem Sinne nach mit dem vorhergehenden Texte zu verknüpfen. Es ist diese Variabilität des Refrains eine interessante Erscheinung, die in No. V und X von dem italienischen Kopisten nicht verstanden worden zu sein scheint. Für ihn waren die Variationsformen des Refrains neue Glieder, er fühlte sich also verpflichtet, dem Balladenschema gemäfs den Einleitungsrefrain am Liedende zu wiederholen. So beobachten wir in No. V und X am Liedende zuerst die Variationsform des Refrains dem Körper der Schlufsstrophe angehängt, dann dem Ballatenschema entsprechend die Urform selbständig das Lied abschliefsend.

Der das Lied einleitende Refrain kann aufser am Strophenende auch im Textinnern eines Rondels teilweise wiederholt werden, in diesem Falle sprechen wir von Refraineinschaltung. Wenn statt eines Teiles des Hauptrefrains im Textinnern andere Teile repetiert werden, so sprechen wir von Einschaltrefrain. Vgl. hierüber die Besprechung des mehrstrophigen Rondels.

Der Umfang der Refrains ist verschieden: er ist
einzeilig in No. VII. XI. XIII. XVI. XXIII. XXXII. XXXIII.
zweizeilig in No. VIII. IX. X. XII. XIV. XVII. XVIII. XIX. XX. XXI. XXII.
dreizeilig in No. I. V. VI. XV. XXVIII. XXX.
vierzeilig in No. IV. XXV. XXVI. XXVII. XXIX. XXXI.
Die zu beobachtenden Einschaltrefrains sind
einzeilig in No. XIV. XVII (verdoppelt). XIX. XXI.
zweizeilig in No. VII. VIII.
dreizeilig in No. [XIX].

Textrepetition.

Zu erwähnen ist noch die für die Romanzen und mehrstrophigen Rondels wichtige Erscheinung der Textrepetition. Wir verstehen darunter die Erscheinung, dafs fast alle Teile des Textes doppelt auftreten. Wenn bei dieser Verdoppelung der Text jeder Strophe verdoppelt wird wie in No. XII, so sprechen wir von stehender Textrepetition. Um überspringende Textrepetition handelt es sich, wenn die Textrepetition in der auf das erste Auftreten des betr. Textes folgenden Strophe stattfindet, wenn also jede Strophe

sich aus einem repetierten und einem neuen Teil zusammensetzt. Von dreigliedriger Textrepetition sprechen wir, wenn dieser Prozefs dahin erweitert wird, dafs jede Strophe drei Glieder enthält, ein zum zweiten Male repetiertes, ein zum ersten Male repetiertes und ein neues. Diese Erscheinung liegt in einem der im Anhange mitgeteilten Gedichte vor.

Die einzelnen Liedformen.

Nachdem die für alle Gedichttypen gemeinsamen Faktoren wie Silbenzählung, Cäsur, Hiatus, Enjambement, Reim, Refrain und Textrepetition betrachtet worden sind, können wir zur Definition und Erläuterung der einzelnen Liedformen übergehen.

Wir werden uns hier jedoch, wo es gilt die Carm. Magl. in ihrer Struktur und ihrem alten Texte vor Augen zu führen, mit einer Zusammenstellung und Erläuterung derselben begnügen müssen und die historische Entwicklung derselben nur flüchtig streifen dürfen, wobei wir die Resultate einer umfangreichen Arbeit über die Entwicklung des Rondeaus heranziehen, die wir später zu veröffentlichen gedenken.

Die Frage nach der Entstehung der Dichtungsformen des Rondels und der Ballette ist eng verknüpft mit der Frage der Entstehung des Refrains. Jeanroy suchte in seinem bekannten Buche Rondel und Ballette auf einen urromanischen Typus des Refrainliedes zurückzuführen. Über diese urromanische Poesie wissen wir nichts. Noch viel weniger wissen wir, ob in dieser urromanischen Poesie der Refrain eine wichtige Stelle einnahm. In der altklassischen Literatur ist er höchst selten; bei einigen griechischen Dichtern lassen sich Spuren davon nachweisen; die bei römischen Dichtern vorkommenden Refrains sind sehr spärlich und lassen sich zum gröfsten Teile auf griechische Quellen zurückweisen, vgl. die bukolischen Refrains bei Virgil. Wir haben jedenfalls den Refrain als ein der römischen Kunstpoesie unbekanntes Stilmittel zu bezeichnen. Ob der Refrain in der römischen Volkspoesie vorhanden war, darüber wissen wir nichts. Wenn wir nun nachweisen können, dafs die Formen der Refraingedichte, wie sie uns in französischer Sprache zuerst um 1200 (Guillaume de Dôle) überliefert werden, mit älter überlieferten Formen der lateinischen Kirchenpoesie in allerengster Verbindung stehen, wie ja eine absolute Zusammengehörigkeit der Melodieen die über diesen französischen und lateinischen Texten stehen, nicht geleugnet wird, wenn wir ferner glauben dürfen, nachweisen zu können, dafs die erwähnten lateinischen Gedichte ihre Formen nicht von hypothetischen „urromanischen Refraingedichten“ sondern aus anderer Quelle erhalten haben, so wird sich die Theorie, welche die Formen der seit 1200 überlieferten Refraingedichte auf eine urromanische Grundlage zurückführt, als anfechtbar erweisen. Dabei bleibt natürlich unbestreitbar, dafs in früherer Zeit vielleicht einmal französische volkstümliche Gedichte existiert haben, die formal mit

vulgärlateinischen Liedern in Zusammenhang standen, doch wir wissen nichts von solchen Gedichten.

Es scheint vielmehr, als ob die ausgedehnte Verwendung des Refrainsingens eine Eigenheit der christlichen Kirchenpoesie gewesen sei. Wir treffen den Refrain zuerst gegen Ende des vierten Jahrhunderts in dem Augustinischen „Psalmus contra Donatistas" an. Der Refrain lautet hier: „omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicate"; das zeigt an, dafs er am Strophenschlufs von einer Mehrzahl von Leuten, der Gemeinde, zu singen war. Aufserdem wissen wir, dafs der Gesang von Responsorien von jeher eine Eigenheit des christlichen Kultus gewesen ist. Es sind hier also, ohne die Zuhülfenahme einer urromanischen Volkspoesie bereits sämtliche Elemente der späteren Refrainpoesie nachzuweisen. Wenn das erste erwähnte Beispiel nach Nordafrika führt, so führt das weitere Studium der Entwicklung des Refrains nach Sankt Gallen in Notkers Schule. Uns sind in den Monumenta Germaniae, Poet. lat. med. aevi tom. IV, p. 316—349 eine Reihe von Liedern überliefert, die eine neue Stufe des kirchlichen Refraingesanges darstellen. Es wird dort ein Gesang dadurch ausgeschmückt, dafs man die ersten beiden Zeilen desselben nach Zeile 3 + 4, 5 + 6, 7 + 8 etc. wieder einschaltete. Neben solchen Gedichten finden sich Gedichte, die statt der Anfangszeilen, beliebige anderswoher genommene, allgemein bekannte Verszeilen einfügen. So sind u. a. rhytmische Stücke in metrische Gedichte eingeschaltet. Ein dritter Typus wird durch solche Gedichte repräsentiert, die zwei verschiedene Elemente abwechselnd einschalten, so dafs sich folgendes Gebilde ergibt:

Text 1, R 1, Text 2, R 2, Text 3, R 1, Text 4, R 2 . . .

In diesem Typus ist das spätere mehrstrophige Rondel mit Einschaltrefrain schon vollkommen vorgebildet. Gedichte ganz ähnlicher Struktur bietet in grofser Anzahl das Rituale von Sankt Florian (Östreich), das in den Beginn des 12. Jahrhunderts gesetzt wird (ed. A. Franz, Das Rituale von Sankt Florian, Freiburg i. B. 1904).

Die in den drei Handschriften: Florenz Laur. Plut. XXIX (Ende XIII. Jhdt.); London, Brit. Mus. Egerton, 247 (2. Hälfte des XIII. Jhrhdts.) und Stuttgart, Handbibl. I Ascib. 95 (XIII. Jhdt.) überlieferten lateinischen Refraingedichte stehen schon ganz auf der Stufe der Entwicklung der (ungefähr gleichzeitigen) französischen Lyrik. Zahlreiche Lieder aus diesen Hss. sind veröffentlicht bei Dreves, Analecta hymnica XX. XXI. Die wichtigste dieser drei Handschriften, die Florentiner, läfst uns folgende Gedichttypen unterscheiden:

1. Typus: = der afrz. Ballette und Romanze (nach Bartsch) entsprechend; Strophenkörper + angehängtem Refrain (Beispiel: Dreves A. H. XXI, No. 40).

2. Typus: = dem mehrstrophigen Rondel entsprechend: zweizeiliger Refrain, erste Textzeile, erste Refrainzeile repetiert, zweiter

Textkomplex, ganzer Refrain repetiert, z. B. AB, a, A, ab, AB, z. B. Dreves A. H. XXI, No. 46.

3. Typus: = dem mehrstrophigen Rondel mit Einschaltrefrain entsprechend: z. B. Dreves A. H. XXI, No. 49. Zweizeiliger Refrain, erste Textzeile, neuer einzeiliger Refrain, zweiter Textkomplex, ganzer Eingangsrefrain repetiert, z. B.: AB aC ab AB.

Die Gedichte der Florentiner Handschrift sind in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, vgl. W. Meyer, Fragmenta Burana p. 179, sind also älter als die ältesten der uns überlieferten französischen Gedichte gleichen Baues. Sie lassen sich metrisch vollkommen ohne Zuhülfenahme französischer oder urromanischer Poesie erklären. Dadurch wird die Schlufsfolgerung nahegelegt, dafs die altfranzösische Refrainlyrik sich in ihrer metrischen Form in den ältesten erhaltenen Denkmälern an die formengewandtere mittellateinische Schwester anlehnt, wie dies W. Meyer u. a., Fragmenta Burana p. 184 ausgesprochen hat. Wann die französische populäre Poesie angefangen hat, ihre Gedanken in das Gewand der der mittellateinischen Poesie nachgebildeten metrischen Technik zu kleiden, dürfte kaum zu entscheiden sein.

Die Carmina Magliabecchiana zerfallen in zwei Gruppen: solche, die volkstümlichen Formen folgen, und solche die der Kunstpoesie des XIV. und XV. Jahrhunderts zugehören. Die Typen beider Gattungen — es handelt sich fast ausschliefslich um Refraingedichte — lassen sich auf die Typen der Refraingedichte des XIII. Jahrhunderts zurückführen, diese decken sich wiederum mit den genannten mittellateinischen Typen. Dies darzutun müssen wir uns für die gegenwärtige Untersuchung versagen, eine spätere in Vorbereitung befindliche Veröffentlichung wird dies in den Einzelheiten zu erweisen haben. Hier begnügen wir uns, die Typen zu definieren und festzustellen, denen die einzelnen Gedichte zuzuweisen sind.

Populäre Formen.

1. Die Ballette.

Unter Ballette ist ein meist drei- oder fünfstrophiges Gedicht zu verstehen, dem in allen Strophen ein Refrain angehängt ist. Dieser Refrain steht meist auch an der Spitze des ganzen Gedichts vgl. z. B. die Balletten der Hs. Douce 308. Die Zeilen des Strophenkörpers sind meist Kurzzeilen mit gekreuzten Reimen.

E. Stengel hat Zschr. für nfranz. Sprache und Literatur XVIII, p. 86 nachgewiesen, dafs die Bezeichnung „Ballette“ auf recht schwachen Füfsen steht, indem die Wortform „ballette“ nur einmal in der Hs. Douce 308 in Oxford als Überschrift vorkommt. Daneben ist einmal in derselben Hs. die Form „balaide“ belegt. Sonst heifst es immer „balade“. Es ist also mehr als zweifelhaft ob die Form „ballete“ ein altfranzösisches Wort ist, welches die

Lieder der „ältesten nordfranzösischen Balladenform“ im Gegensatz zu den provenzalisierenden „Baladen“ bezeichnet. Da das Wort jedoch in diesem Sinne in der heutigen Forschung sich Bürgerrecht erworben hat (cf. Stengel a. a. O. p. 86), so stehen auch wir nicht an, diese Bezeichnung aus praktischen Gründen beizubehalten.

Wir möchten diese Bezeichnung aus praktischen Gründen auch auf die in gleicher Form und gleichem Geiste gehaltenen populären Gedichte des XV. Jahrhunderts anwenden, da dieselben die organische Fortbildung des alten Ballettentypus zu sein scheinen, der auf höfischem Gebiet in der Ballade im Stile des Charles d'Orléans und anderer weitergelebt hat. Wir beobachten hier genau dasselbe Verhältnis wie zwischen dem mehrstrophigen Rondel vom Anfang des XIII. Jahrhunderts (vgl. Jeanroy, Origines p. 423), dem mehrstrophigen volkstümlichen Rondel des XV., und dem einstrophigen kunstmäſsigen Rondel des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Die Ballette unterscheidet sich von der Romanze dadurch, daſs sie meist Kurzzeilen und keine Langzeilen verwendet. Die bei der Romanze oft zu beobachtende Textrepetition ist der Ballette unbekannt. Der gekreuzte Reim der Ballette ist der Romanze fremd. Der Refrain der Ballette ist meist mehrzeilig, der der Romanze in der Regel einzeilig. Die Strophenzahl der Ballette ist meist auf drei oder fünf beschränkt, die der Romanze ist unbeschränkt. Alles in allem steht die Ballette zu der Romanze in demselben Verhältnis, wie die „Romanze“ des XIII. Jahrhunderts (vgl. die chansons de toile bei Bartsch, Rom. u. Past. I No. 1—16) zu den „Balletten“ des XIII. Jahrhunderts (vgl. die Hs. Oxford Douce 308).

Von dem mehrstrophigen Rondel unterscheidet sich die Ballette durch die begrenzte Strophenzahl, die Abwesenheit von Textrepetiton und den Mangel des Refrains im Innern des Textkörpers.

Von der „Chanson“ (vgl. No. XXIV) unterscheidet sich die „Ballette“ durch das Vorhandensein eines Refrains.

Von der kunstmäſsigen Ballade unterscheidet sich die Ballette des XV. Jhrhs. durch den volkstümlichen Ton, die Mehrzeiligkeit des Refrains und die syntaktische Selbstständigkeit desselben.

Damit berühren wir eine von Stengel a. a. O. ausführlich behandelte Frage: inwiefern der Refrain in der Ballette ein selbstständiges Glied ist und welche Rolle der Strophenausgang dem Strophengrundstock und dem Refrain gegenüber bildet.

Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daſs die Balletten der Carm. Mgl. dem Strophenausgang z. T. noch kennen. In No. I zeichnet er sich deutlich ab, indem auf die Textzeilen 6⏑c 6d 6⏑c 6d, die den Strophengrundstock bilden, drei dem Refrain fast identisch gebaute Zeilen 7c 7c 6⏑c folgen (Bau des Refrains: 7A 7A 5⏑B). Auch in No. XIV scheint der vor dem Refrain stehende halbvariable Einschaltrefrain den Strophenausgang zu repräsentieren. In No. V und VI bestehen die Textkörper dagegen aus nur einem einheitlichen Komplex, der in No. VI allerdings metrisch mit dem Refrain zusammenfällt.

Gerade bei No. XIV war die Frage aufzuwerfen, ob man berechtigt ist, im Gegensatz zu Stikney, die im Stengelschen Sinne nach Strophengrundstock, Strophenausgang und Refrain gegliederte Fassung durchzuführen:

Stengel nimmt an, dafs in ältester Zeit Strophenausgang und Refrain ganz gleich gebaut worden seien und nur in vereinzelten Fällen die Gleichheit beider dadurch hergestellt worden sei, dafs man die Summen der Silben der Refrainzeilen der Silbenzahl der Zeilen des Strophenausgangs gleichsetzte. Erst in späterer Zeit habe sich dieses Prinzip dadurch verwischt, dafs man dem Strophenausgang dem Strophenkörper anglich. Diese Hypothese scheint zu weit zu gehen: es ist unbestreitbar, dafs eine Gruppe von Balletten einem dem Refrain durchaus gleichgebauten Strophenausgang besitzen, in zahlreichen andern Fällen ist dies jedoch u. E· nicht der Fall. Auch ein Blick auf die erwähnten lateinischen Refraingedichte wie sie u. a. in Dreves Analecta Hymnica XX, XXI überliefert sind, spricht dafür, dafs die Gleichheit zwischen Strophenausgang und Refrain durchaus nicht obligatorisch war. Wir hoffen diese Dinge in der späteren Arbeit genau nachweisen zu können.

Im XV. Jahrhundert sind die beiden Typen der Ballette, der mit dem Refrain gleichgebautem Strophenausgang und der mit unabhängigem Refrain nebeneinander vertreten. Der erste Typus ist in den Carm. Magl. vertreten durch No. I und XIV, der zweite durch No. V und VI.

2. Die Romanze.

Unter Romanze verstehen wir ein mehrstrophiges volkstümliches Gedicht in Langzeilen[1] mit Textrepetition, dessen Stropben durch einen Refrain abgeschlossen werden, der durch den Reim mit dem Text verbunden sein kann und der meist ebenfalls aus einer Langzeile besteht.

Der Name „Romanze" ist ebenso wie der Name „Ballette" aus praktischen Gründen beibehalten, nachdem ihm Bartsch durch seine „Romanzen und Pastourellen" für einen Gedichttypus des XIII. Jahrhunderts eingeführt hatte, als dessen Fortsetzung die in Carm. Mag. als Romanzen bezeichneten Gedichte erscheinen. Dieser Typus scheint in der populären Lyrik des XV. Jhrhs. weit verbreitet gewesen zu sein: vgl. Chansons du XVme siècle; No. 71, 81, 88, 97, 142, 143. Die Gedichte dieser Gattung sind in verschiedener Weise überliefert: 1. Der Refrain findet sich nur am Anfang und Ende des Liedes, der Text ist einreimig und steht in der Mitte, er macht den Eindruck einer epischen Tirade. Der Reim des Textes stimmt häufig mit dem des Refrains überein. 2. Der Refrain wird nach jeder Strophe wiederholt. Textrepetition findet fast immer statt. Bei beiden Typen wird der Refrain nach jeder Strophe zu

[1] Doch kommen im Refrain auch kürzere Zeilen vor, vgl. N. XXIII.

wiederholen sein und es ergeben sich demgemäfs folgende vier Typen.

1. A, aA, a^1A, a^2A, ... a^nA.
2. A, bA. b^1A, b^2A, ... b^nA.
3. A, aa^1A, a^1a^2A, a^2a^3A ... $a^{n-1}a^n$A.
4. A, bb^1A, b^1b^2A, b^2b^3A ... $b^{n-1}b^n$A.[1]

Dabei wäre noch möglich, dafs die Typen 1 und 2 auch nur reduzierte Schreibungen mit unterdrückter Textrepetition statt der Typen 3 und 4 sind. No. XXI der Chansons du XVme siècle scheint eine unregelmäfsige Form zu bieten. Wir haben die Rekonstruktion im Anhange versucht. Die Romanze unterscheidet sich von dem mehrstrophigen Rondel durch das Fehlen des Einschaltrefrains, durch die Einzeiligkeit des Refrains und durch die Verwendung von Langzeilen. Ihr Verhältnis zur Ballette betr. vgl. S. 38.

Vertreten ist dieser Typus in den Carm. Magl. durch No. IX. XIII. XVI. XXIII. XXXII. XXXIII. Die beiden letzteren sind in verkürzter Form ohne Text- und Refrainrepetition geschrieben. Die Gedichte sind teils dialogisiert, teils episch-erzählend. Die Strophenzahl ist unbeschränkt.

3. Das mehrstrophige Rondel.

Das mehrstrophige Rondel ist ein populäres Refraingedicht von unbegrenzter Strophenzahl, dessen Eigentümlichkeit darin besteht, dafs der Refrain nicht nur zu Anfang des ganzen Stückes und nach jeder einzelnen Strophe auftritt, sondern dafs sich Refrainteile auch in das Innere des Textkörpers eingeschaltet finden. Je nachdem dies in den Textkörper eingeschaltete Refrainstück dem Endrefrain angehört oder ein selbständiges Stück ist, unterscheiden wir zwischen dem einfachen „mehrstrophigen Rondel" und dem Rondel mit Einschaltrefrain. Einschaltrefrains können jedoch aufser in der Mitte des Textes auch am Ende des Textes vor dem Hauptrefrain eingefügt werden.

Das mehrstrophige Rondel hat eine besonders interessante Entwicklungsgeschichte, da es im XIII. Jahrhundert in der französischen Literatur nur sporadisch überliefert ist, während wir Gedichte genau gleicher Struktur in der mittellateinischen Dichtung in grofser Anzahl und sogar mit Noten überliefert haben. Vgl. Dreves Analecta hymnica XX, No. 91—93, 93^a^, 94—104, 204, 292, 298. XXI, No. 31, 41—64, 66—70, 79, 80, 141. Jeanroy hat in genialer Weise die Existenz des französischen mehrstrophigen Rondels auch für das XIII. Jhrhdt. nachgewiesen (vgl. Origines pg. 422, 423). Auf seinen Untersuchungen fufsend hoffen wir bald eine Studie über die Bedeutung des mehrstrophigen Rondels für die Geschichte der altfranzösischen Metrik veröffentlichen zu können.

---

[1] Die mit gleichem Index bezeichneten Zeilen sind identisch.

In den Carm. Magl. präsentiert sich dasselbe teils in dem strengen Bau des „Rondel sangle“ mit der Reimstellung A B a A a b A B, teils in freieren Strukturen. Das gewöhnliche mehrstrophige Rondel ist in den Carm. Magl. vertreten durch die folgenden Nummern:

VIII. Bau: 7A, 8B; 7a, 7A, 7a, 8A¹, 8A²; 7A 8B.
IX. „ 7A, 4B; 7a, 7A, 7a, 4b, 7A, 4B (Rondel sangle).
X. „ 8⌣A, 7B; 7b, 6⌣A, 7b; 8⌣A, 7B.
XII. „ 7A, 5⌣B; 7a, 7A, 7a, 5⌣b; 7A, 5⌣B (Rond. sangle).
XV. „ 7A, 10⌣B, 7A¹, 5A²; 7a, 7A¹, 7a; 10⌣B, 7A¹, 5A².
XVIII. „ 5⌣A, 5B; 7b, 5⌣A, 7b, 5⌣a; 5⌣A, 5B.
XX. „ 5A 4⌣B, 7a 5A 7a 6⌣b, 5A 4⌣B.
XXII. „ 5⌣A, 3⌣B; 7⌣b, 3⌣B, 7⌣b; 5⌣A, 3⌣B.

Das mehrstrophige Rondel mit Einschaltrefrain durch die Nummern:

VII. Bau: 8⌣A; 8⌣a, 4⌣b; 4⌣C, 4⌣C; 8⌣a; 8⌣A.
XVII. „ wahrscheinlich: 5⌣A, 5B; 5⌣a, 4b; 10B¹, 10B¹; [5⌣a; 5⌣A, 5B.
XIX. „ 6⌣D, 6⌣D; 7 + 3⌣a, 7*X* + 3⌣a, 3b + 3⌣c, [3b + 3⌣c; 6⌣D, 6⌣D.
XXI. „ 7A, 7A; 7b, 7B, 7b, 3⌣C; 7A, 7A.

4. Eine chanson in zweizeiligen Strophen

liegt vor in No. II. Eine gewöhnliche refrainlose Chanson findet sich in No. XXIV. No. III endlich scheint Fragment eines gröfseren strophisch gegliederten Gedichtes zu sein.

Die Formen der kunstmäfsigen Lyrik

sind durch einige Rondels und Bergeretten vertreten, die sich unschwer den bekannten Formeln einordnen lassen. Es sind dies die Rondels:

IV. Bau: 8⌣A, 7B, 7B, 8⌣A; 8⌣a, 7b, 8⌣A, 7B, abba, [ABBA.
XXVIII. „ 10⌣A, 10B, 10⌣A; 10⌣a, 10b; 10⌣A, 10B, aba, ABA.
XXIX. „ 8A, 8B, 8B, 8A; 8a, 8b; 8A, 8B; abba ABBA.
XXX. „ 10⌣A, 10B, 10B; 10⌣a; 10⌣A; abb, ABB.
XXXI. „ 10⌣A, 10⌣A, 10B, 10B; 10⌣a, 10⌣a; 10⌣A, [10⌣A; a, a, b, b; AABB.

und die Bergeretten:

XXV. Bau: 10A, 10⌣B, 10⌣B, 10A; 10c, 10⌣d, 10⌣d, 10c, [10a, 10⌣b, b, a, ABBA.
XXVI. „ 10⌣A, 10B, 10B, 10⌣A; 10c, 10b, 10c, 10b, [10⌣a, 10b, b, a, ABBA.
XXVII. „ 8A, 7⌣B, 7⌣B, 8A; 8c, 8d, 8c, 8d, 8a, [7⌣b, b, a, ABBA.

Die Liedtexte

No. 1.

Ballette. fol. 51ª (22).

De quant bone ore fu nés
chi s'amie tient au pré
en l'erba giolie!

I.

„Or ma trés douse amie,
dieus vous dont le bon giort;
vos estes aviséa,
se m'amaris o non?"
„Nani voyr, mon dous amis,
le parti en est tout pris:
ne vos amerai mie."
De quant bone ore fu nés
chi s'amie tient au pré
en l'erba giolie!

II.

„Or ma trés douse amie,
ora a dieu vos chomant,
ge vos ai . . . servie
e amé mot lielmant."
„Il est voir, mon dous amis,
vos etes gay e giolis,
e ge sui plus jolie."
De quant bone ore fu nés
chi s'amie tient au pré
en l'erba giolie!

III.

Quant ge le vi . . .
sus son cival monter,
e sendre s'espeiá,
ses gans blans enformer:

En sospirant ge li dis:
„revenés, mon dous amis,
ge serai vostre amie."
De quant bone ore fu nés
chi s'amie tient au pré
en l'erba giolie!

Anmerkungen.

1. Überlieferung. Str. 1, v. 1: *ma tres douse.* — Refr. 1 fehlt im Ms. — $2,_3$ vielleicht: *ge vos ai bien servie,* oder nach Gröber:[1] *car je vos ai servie.* — Refr. 2 fehlt im Ms. — Str. 3 von Stickney falsch reproduziert; cfr. Gröber, Zschr. III, 304. — $3,_3$ ist nach Gröber vielleicht als *e sendre son espeia* zu bessern.

In der Handschrift steht zunächst der Refrain, zweizeilig wie Prosa geschrieben. Z. 1 *-amie.* Dann mit grofser Initiale Str. 1 in Prosaform Z. 1 *ma — vous.* Z. 2. *dont — aviséa.* Z. 3. *se — mon.* Z. 4. *dous — pris.* Z. 5. *ne — mie.* In gleicher Form Str. 2 mit grofser Initiale in 5 Zeilen. Ebenso Str. 3. Am Ende der Refrain; neuer Absatz und eingerückt.

2. Metrisches. Das vorliegende Stück ist eine Ballette von drei Strophen mit einem dreizeiligen Refrain, der allerdings nur zu Beginn und am Ende des Stückes angegeben ist. Wir ergänzen ihn nach allen Strophen (vgl. S. 33). Er hat die Struktur: 7 A, 7 A, 5 ⏑ B. Die ihm vorausgehende Strophenmasse ist gegliedert: 6 ⏑ c, 6 d, 6 ⏑ c, 6 d, 7 e, 7 e, 6 ⏑ c. Diese Form läfst den Text in zwei Teile zerfallen, einen vierzeiligen und einen dreizeiligen, welch letzterer in seinem Bau mit dem Refrain fast ganz genau übereinstimmt. Auch dem Sinne nach zerfallen die Strophenkörper in diese Teile. In seinem zweiten Teile ist der Textkörper durchgereimt, in den ersten Vierzeilern jedoch nicht.

Das aufgestellte metrische Schema läfst sich genau durchführen. In $1,_1$ stimmt die Silbenzahl nicht, ist jedoch durch einfache Konjektur herzustellen. $2,_3$ hat ebenfalls eine Silbe zu wenig. Schlimmer sind die Schäden der dritten Strophe, die wir nach Gröbers Vorgang bessern, vgl. Zschr. f. r. Ph. III, 304. Alle Fehler des Gedichts liegen in den weiblichen Versen; das könnte zu der Vermutung führen, dafs diese 5 ⏑ zu messen seien, wie der weibliche Refrainvers. Dem widerspricht jedoch der Umstand, dafs eine Verkürzung der zu langen Verse (wie $1,_3$) unmöglich wäre. Man wird es also bewenden lassen müssen bei dem Schema:

7 A, 7 A, 5 ⏑ B; 6 ⏑ c, 6 d, 6 ⏑ c, 6 d; 7 e, 7 e, 6 ⏑ c; R.

3. Zum Texte. Die vorgenommene Einteilung des Gedichtes wird durch die Handschrift bestätigt, die für den Anfang des Anfangrefrains und der drei von uns angenommenen Strophen

[1] Die mit Gröber ohne nähere Quellenangabe bezeichneten Emendationen beruhen auf persönlicher Mitteilung.

grofse Initialen verwendet. Die Strophen selber sind fortlaufend, wie Prosa, geschrieben. Der Text bietet mancherlei Schwierigkeiten. Zunächst ist unerfindlich, warum Stickney die Lesart *de quant bone ore* in *dé! qu'en bone ore* verändert hat. Sprachlich läfst sich die Stelle rechtfertigen durch eine Stelle aus *Girart de Viane* (p. 93 Tarbé, cf. Godefroy IV, p. 471): *de bone ore fu nés*, und durch eine in Godefroys Lexique tome VI, p. 478 zitierte Stelle, die die hier vorliegende adverbiale Verwendung von *quant* belegt: *quand grande chose est ce, sire, se je vous sers.* — Eine Reimschwierigkeit bietet Strophe 1 *amie* : *aviséa. s'aviser* in der Bedeutung *se décider* ist bei Godefroy belegt. Die Form *avisier* neben *aviser* ist bei Godefroy (tome VIII, p. 258) aus *Froissart* nachgewiesen. Im Altlyonesischen tritt der Suffix *-iata* als *ia* und *ie* auf, vgl. Puitspelu 1, 3: *cruciata* = *cruezia*, vgl. auch a. a. O. aus dem XIII. Jahrhdt. *pidia, pidie* < *pietatem, meytia* < *medietatem.* — Es wäre die Frage aufzuwerfen, ob das Gedicht ursprünglich in allen weiblichen Reimen auf *ie* reimte. In Strophe 2 ist dies der Fall, vielleicht auch in Strophe 1. In Strophe 3 sind die Reime jedoch nicht in Ordnung. Man möchte also die vollständige Durchreimung bezweifeln. Überdies herrscht in dieser Beziehung im XV. Jahrhundert grofse Freiheit: oft werden Gedichte zuerst durchreimend begonnen und entfernen sich schon in der Mitte vom System.

4. Inhalt. Dem Liede liegt das alte Pastorellenmotiv zu Grunde; doch können wir auch einen Zug aus dem alten Frauenliede in Strophe 3 beobachten: der Ritter erklärt dem Mädchen seine Liebe, sie weist ihn spröde zurück. Daraufhin stellt er sich spröde; da wird sie schon weich. Als er gar hinwegreitet, gibt sie ihre Zurückhaltung auf und ruft den *dous amis* zurück. Der den graziösen Dialog umrankende Refrain preist das Glück der Liebe auf grüner Haide.

No. II.

Chanson in zweizeiligen Strophen. fol. 51[b] (No. 27).

1.

Bergereita, ciaschun vos pria
e ge pour amor vos demant:

2.

Se vos volés estre m'amia,
ge vous serai loial amant.

3.

Je vos tendrai chuende e giolia,
e vos serai loial amant.

4.

Je vos merrai en l'erba jolie
e vos serai loial sergiant.

5·
Quant ella oi la chortoisia,
ella· fit un saut en riant.

1. Überlieferung. In der Handschrift sind die ersten beiden Zeilen von dem Rest getrennt. Str. 2—5 folgen unmittelbar aufeinander, alle auf *ie* reimenden Zeilen sind mit grofsen Initialen versehen. — Str. 4, 1 druckt Stickney irrtümlich *ge* statt *je*.

2. Metrisches. Der Schreiber hat offenbar die beiden ersten Zeilen des Gedichts als Refrain aufgefafst und vom „Textkörper" getrennt, wie er auch bei echten Refrainliedern den Refrain vom Texte abhebt. Seine Auffassung ist jedoch nicht richtig, da die ersten Zeilen dem Sinne nach unmöglich ein Refrain sein können. Die nächstliegende Vermutung wäre ein Lied mit Quatrainstrophen anzunehmen, auch dies ist unwahrscheinlich, da nicht abzusehen ist, wo die zwei fehlenden Verse ausgefallen sein sollen. Die grofsen Initialen weisen vielmehr darauf hin, dafs wir es mit einer Chanson in zweizeiligen Strophen zu tun haben. Scheinbar gestört, aber in Wahrheit gestützt wird diese Annahme durch den syntaktischen Zusammenhang von Strophe 1 und 2. Das Lied CXXX der *Chansons du XVe Siècle* zeigte überspringende Textrepetition und veranlafste uns zu der Vermutung, dafs diese Erscheinung für den ganzen Typus anzunehmen sei. In diesem Falle würde in dem vorliegenden Liede Strophe 1 + 2, 2 + 3, 3 + 4, 4 + 5 die neue Gliederung darstellen, ein syntaktischer Zusammenhang zwischen Strophe 1 und 2 ist durchaus zulässig. Wir können das Gedicht also auf folgende Formel reduzieren:

$$8 \smile a^1,\ 8\,b^1;\ 8 \smile a^2,\ 8\,b^2 \parallel 8 \smile a^2,\ 8\,b^2;\ 8 \smile a^3,\ 8\,b^3 \parallel$$
$$8 \smile a^3,\ 8\,b^3;\ 8 \smile a^4,\ 8\,b^4 \parallel 8 \smile a^4,\ 8\,b^4;\ 8 \smile a^5,\ 8\,b^5 \parallel .$$

3. Zum Texte. Zeile 4, 1 ist um eine Silbe zu lang. Das Wort *jolie* ist verdächtig, da es sich bereits früher im Reime findet. Gröber fragt deshalb, Zschr. III, 305, ob man etwa *erba jolie* durch *erberie* ersetzen könnte. *erberie* ist bisher allerdings nur in der Bedeutung „Kräuterkunde" und „Gemüsemarkt" belegt, es könnte aber mundartlich den Sinn von afz. *erbiere, erboie* = „Wiese, Rasen" angenommen haben. Zu denken wäre vielleicht auch an bereits dreisilbig gewordenes *praerie*.

No. III.

Fragment. (fol. 51^b. No. 28).

D'amor non partiray mays
si ge non ai chomandemant.

A l'onbreta d'un olivier
je vis gioster trois civaliers,
5 mon ami'n et le mieus giostant.
de la venoit un mesagier:

„chui estes vos, mon amis cier?“ —
„Je sui a monsenhor le duch,
9 por feire son chomandemant.“

1. Überlieferung. Das Gedicht ist in der Handschrift ebenso abgeteilt wie in unserem Texte. Zeile 3 und 8 sind mit grofsen Initialen versehen. — Z. 1: fehlt eine Silbe. — Z. 3 Ms.: *je vis trois civaliers gioster.*

2. Metrisches. Der Kopist hat augenscheinlich die beiden ersten Zeilen als Refrain abheben wollen, wie in No. II. Dafs wirklich ein Refrain vorliegt ist nicht ausgeschlossen, da die durch eine grofse Initiale hervorgehobenen Zeilen 8 + 9 ebenfalls mit *chomandemant* schliefsen und daher eine abgeänderte Form des Refrains darstellen könnten. Die übrigen fünf Zeilen in der Mitte scheinen ursprünglich „a a b a a“ gereimt zu haben. In Zeile 4 ist der richtige Reim leicht herzustellen, wenn man mit Gröber das im Reim stehende *gioster* durch *civalier* ersetzt. Es wäre möglich, dafs dieser Komplex von fünf Zeilen zu ergänzen ist: a a b a a [b]. Dann würden wir ein in den *Chansons du XVe Siècle* verschiedentlich nachweisbares Strophengebilde gewinnen, dem der zweizeilige Refrain (Zeile 8/9) nachfolgt. Man könnte auch annehmen, dafs nach Zeile 5 bereits eine Strophe zu Ende ist und der Refrain einzuschalten ist, alle diese Vermutungen jedoch lassen sich nicht beweisen. Das einzige Feststehende ist, dafs Zeile 3 der Anfang einer Strophe sein mufs, für den sich zahlreiche Parallelen aus der Pastorellenliteratur nachweisen lassen. — Der einleitende Refrain ist in seiner ersten Zeile um eine Silbe zu kurz, man kann diesen Fehler heben, indem man liest: *d'amor ne m'en partiray mays* oder nach Gröber: *d'amor non partiray je mays* oder *ja mays.* So ergiebt sich die Struktur:

8 A 8 B; 8 c 8 c 8 d 8 c 8 c; 8 c 8 B.

Gröber bemerkt a. a. O., dafs zwischen Zeile 1 und 8 vielleicht gleicher Reim herzustellen ist: die Worte *amor* (v. 1) und *monsenhor* (v. 8) bieten den gesuchten Gleichklang. Er erwähnt auch die Möglichkeit eines Reimes zwischen *mays* und einem statt *duch* einzusetzenden *reys.*

3. Zum Texte. Sprachlich bietet das Gedicht sehr viel Auffälliges. Zunächst die vom gemeinfranzösischen abweichende Verwendung von *non* in v. 1 und 2. Man könnte abändern: *d'amors ne me partiray mays, si ge n'ai pas chomandemant,* die Änderung empfiehlt sich jedoch nicht, da die Handschrift *non* sehr häufig, auch im Hiat verwendet, und die Erscheinung als lyonesisch erklärt werden kann (vgl. die Ausführungen S. 18). Afrz. *nen* ist ebenfalls von der Hand zu weisen, da dies im XV. Jahrhundert kaum noch vorkommen dürfte. Ebenfalls Südfranzösisch, auch im Lyonesischen belegt ist das enklitische *'n* in v. 5 (vgl. p. 19). Die Erscheinung, dafs *chomandemant* (> *entum*) mit *giostant* (— *antem*)

reimt, ist im Lyoner Yzopet (Franche Comté) zu belegen, (Foerster l. c. No. 27) Marguerite d'Oyngt, sowie der heutige Lyoner Dialekt trennen die Laute dagegen.

4. Inhaltlich läſst sich nur ein Zusammenhang mit Liedern wie No. XIII und XXII unserer Sammlung feststellen. Das Fragment spricht von einem Turnier.

No. IV.

Rondel. fol. 51[b] (No. 29).

Lasse! pour quoy, mestre de Rodes,
en menés vous mon dous amis,
qui me semble li plus jolis
4 *de trestut ses qui la cros porten?*
ge aroye plus ciere estre morte,
char il m'a mis . . . en oblis.
Lasse, pour quoy, mestre de Rodes,
8 *en menés vous mon dous amis?*
set anelet qu'al doy ge porte,
me fet le cuer par mi partir;
quar ge ne sai le revenir,
12 e sesi moy trop deschonforte.
Lasse, pour quoy, mestre de Rodes,
en menés vous mon dous amis,
qui me semble li plus jolis
16 *de trestut ses qui la cros porten?*

1. Überlieferung. v. 1 *Elasse pour quoy* Ms.; *Elas(se) pour...* St. Das *E* von *elasse* ist mit anderer Tinte später vorgesetzt. — v. 3 *qui ma semble* Ms., vielleicht auch: *m'a semblé.* — v. 6 unvollständig; vielleicht: *mis tote en oblis.* — v. 7. 8. *Elasse pour quoy...* Ms. Wir ergänzen den Refrain, wie es die Theorie des Rondels erfordert. — v. 10 *pour mi partir* Ms. — v. 13—16 der Refrain fehlt im Ms.

Die Handschrift schreibt das Rondel in richtiger Zeilenabteilung. Die Worte: *Elasse* v. 1; *ge* v. 5; *set* v. 9 sind aus der Zeile herausgerückt, während die Andeutung des Refrains in der Mitte eingerückt ist. Durch diese Zeichen wird die von uns vor Einblick in die Hs. angenommene Gliederung bestätigt.

2. Metrisches. Der Typus dieses Rondels ist:

8 ⏑ A, 7 B B A, a b, A B, a b b a, A B B A.

Er entspricht der im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert am häufigsten vorkommenden Form (vgl. weiter unten). Der Refrain ist in der Mitte unvollständig gegeben, am Ende fehlt er ganz. Es ist dies eine Gewohnheit unseres Schreibers, deren Korrektur sich aus den zahlreichen Parallelen ergiebt. Das Gedicht ist stellenweise nur assonierend.

3. Zum Texte. Der Text bietet einige Verderbnisse. Die weibliche Form *lasse* ist im Text überall durchzuführen. St. verfährt inkonsequent. Zur sprachlichen Fixierung bieten die Reime keinen Anhalt, der

4. Inhalt weist auf die Insel Rhodus, auf der die Johanniterritter von 1310—1522 saſsen. Das Rondel ist die Klage eines Mädchens, dessen Geliebter, dem Rufe eines *mestre de Rodes* folgend, das Kreuz genommen hat.

No. V.

Ballette. fol. 51[b] (No. 30).

Per ont m'en iroye,
ma douse dame,
se aler m'en voldroie?

I.

Se je m'en voy par les cians,
les ciardons i sont trop grans:
Je me ponheroie,
ma douse dame,
se aler m'en voldroye!

II.

Si je m'en voy par les boys,
les boysons i sont estroys:
Je me mangeroye,
ma douse dame,
se aler m'en voldroye!

III.

Se je m'en voy par le pré
mes ciauses sont semelés:
Je me banheroye,
ma douse dame,
s'aler m'en voldroie!

Anmerkungen.

1. Überlieferung. St. zieht v. 1 und 2 des Refrains zusammen, wodurch der Reim *-oie* nicht zur Geltung kommt. Ebenso halten wir die Zusammenfassung von Zeile 2 und 3 für verkehrt, weil sie den durchaus ungewöhnlichen Zehnsilbner mit Cäsur nach der 5. Silbe einführen würde. Das Auftreten einer reimlosen Zeile kann zu keinerlei Bedenken Anlaſs geben.

Str. 1, Refr. Ms.: *ma ciere dame.* Nach Analogie geändert. — 2, 1 Ms.: *pour les boys*; von St. geändert. — 2, Refr. Ms.: *E me mang . . .*; nach Analogie geändert. — 3, 1 Ms.: *pour le pré*; von

St. geändert. Nach Strophe 3 fügt die Hs. noch einmal irrtümlich an: *per ont m'en iroye.* — Die Handschrift gibt das Gedicht in der von St. reproduzierten Zeilenabteilung. Die Strophen sind durch grofse Anfangsbuchstaben gekennzeichnet. Der Endrefrain ist eingerückt.

2. Metrisches. Das Gedicht wird durch einen dreizeiligen Refrain eingeleitet. Er kehrt nach jeder Zeile wieder, wobei seine erste Zeile verändert wird. Am Schlusse fügt der Kopist den Refrain doppelt an, er liefs sich wohl durch die verschiedenen Anfänge der Refrains in die Irre führen; dafs der Refrain nach jeder Strophe doppelt zu wiederholen sei, dürfte ausgeschlossen sein (vgl. S. 50). Der Text besteht aus zwei paarweise gereimten Zeilen. Also:

5 ⌣ a, 4 ⌣ B, 5 ⌣ A; 7 c, 7 c; 5 ⌣ a, 4 ⌣ B, 5 ⌣ A.

3. Zum Texte. Das Liedchen bietet dem Verständnis einige Schwierigkeiten. In Str. 1, 3 dürfte mit Gröber (Ztschr. III, 305) besser *poindroie* geschrieben werden: „Wenn ich durch die Felder hinweggehe, so sind dort die Disteln zu hoch, und ich würde mich stechen ...“ — Für das rätselhafte *mangeroye* in Str. 2 schlägt Gröber a. a. O. vor: *m'esgareroie*: „Wenn ich durch die Wälder gehe, so sind dort die Büsche zu dicht, und ich würde mich verirren ...“ Das in Str. 3 an entsprechender Stelle stehende Wort *banheroye* ist wegen Orthographie und Sinn weniger leicht als *banniroye* denn als *baigneroie* zu fassen, vgl. dazu die Form *banier* in dem im Exkurs gegebenen Gedichte. Wahrscheinlich ist in Str. 3 der Singular *le pré* durch den Plural zu ersetzen, analog den entsprechenden Pluralen in Str. 1 u. 2. Weitere Bedenken erregt die Form *semelés* statt *semelées*; vgl. S. 19. Der Sinn der Strophe ist vielleicht: Wenn ich durch die Wiesen gehe, so würde ich mich doch [mit Tau] benetzen, wenn meine Schuhe auch frisch besohlt sind. Einen ähnlichen Gedanken vermögen wir nicht nachzuweisen. Schuhe werden auch in No. VIII erwähnt.

4. Inhalt. Der Geliebte führt in einer Reihe graziöser Bilder der Geliebten die Unmöglickkeit einer Trennung vor Augen. Eine ähnliche Aneinanderreihung, wie in dem vorliegenden Liede, ist in No. 8 der von Gröber *Ztschr.* XI, p. 397 veröffentlichten Utrechter Lieder zu beobachten.

No. VI.

Ballette. fol. 51[b] (31).

En paradis va
qui a belle amie;
nul autre n'i va!

I.

Ne le di pour moy,
quar je ne l'ay mie:
bon aler y fay.
En paradis va
qui a belle amie;
nul autre n'i va!

II.

Mès je la pendrai,
chuende e bien jolie,
belle, se Diex play.
En paradis va
qui a belle amie;
nul autre n'i va!

III.

Nul aler n'i doyt,
si n'a belle amie:
ellas, je n'iray!
En paradis va
qui a belle amie;
nul autre n'i va!

Anmerkungen.

1. Überlieferung. Refrain Str. 1 und 2 fehlen in der Hs. Refrain Str. 3 *en paradis va* . . . Hs. Ebenfalls ergänzt.

Str. 3, 1 *nul n'i doyt aler* ms. von Gröber gebessert (a. a. O. pag. 305).

Die Strophenanfänge sind in der Hs. durch grofse Anfangsbuchstaben gekennzeichnet. Zeile 1 und 2 des Refrains und die ersten beiden Zeilen von Strophe 1 u. 2 sind in der Hs. zu einer Langzeile zusammengezogen. Der Schlufsrefrain ist stark eingerückt.

2. Metrisches. Der dreizeilige Refrain der Ballette steht nur am Anfang und am Ende des Gedichts, ist aber nach allen Strophen anzusetzen. Er ist gebaut 5 A 5 ⏑ B 5 A'. Die Textstrophen sind dreizeilig durchgereimt. Der gemeinsame Reimvokal ist [ę], der in Strophe 3 durch Gröbers Emendation eingeführt wird. Die Endung der 1. p. sg. fut., für die im XVI. Jahrhdt. wie die

Endung der 1. p. sg. p. d. schon geschlossenes [ę] anzusetzen ist, hat wie aus vielen Beispielen unserer Sammlung, sowie des chansons du XVme siècle hervorgeht, im fünfzehnten Jahrhundert noch den Lautwert [ę]. Das *va* des Refrains ist natürlich als afrz. *vait* aufzufassen. Die Erscheinung, dafs *ai* im Reime mit *oi* zusammentrifft, wird häufig beobachtet. Neben dem hier anzusetzenden *vait* findet sich in No. X, im Reime auf *a* die Form *vait*, die dort als *va* aufgefafst werden mufs. Auch das Nebeneinander dieser beiden Formen spricht dafür, dafs unsere Sammlung Gedichte von verschiedener Herkunft enthält. Die Struktur des Liedes ist die folgende:

5 A, 5 ⌣ B, 5 A; 5 a, 5 ⌣ b, 5 a; 5 A, 5 ⌣ B, 5 A.

3. **Sprachliches.** *pendrai* ist ebensowenig wie in No. XXIV in *prendrai* zu ändern. *pendre* ist eine für den Osten häufig belegte dialektische Nebenform zu *prendre* vgl. Raynaud, *Motets* II, p. 9. Noch heute hatten wir die Gelegenheit sie im Dorfe *Vendlincourt* (*Jura bernois*) zu beobachten, wo die Form für *prendre* [*pār*] lautet.

No. VII.

Mehrstrophiges Rondel mit Einschaltrefrain. fol. 51^b (32).

I.

Varlet, qu'a moy parler non osas
[. . . . . .ie]
Ghinha moy, ghinha;
fetes moy sinhe!
Ge vos deray ciapel de soya,
Varlet, ch'a moy parler non osas.

II.

Ge vos deray ciapel de soya,
o de surzia,
Ghinha moy, ghinha,
fetes moy sinhe!
Ge vos deray une esmeroda,
Varlet, qu'a moy parler non osas!

III.

Ge vos daray una esmeroda,
chuenda e giolie,
Ghinha moy, ghinha,
fetes moy sinhe!
Ge ne seray si fort enclose —
Varlet, qu'a moy parler non osas!

IV.

Ge ne serai si fort enclose
que ge ne vienha,
Ghinha moy, ghinha,
fetes moy sinhe!
[. . . . . e]
Varlet, qu'a moy parler non osas!

Anmerkungen.

1. Überlieferung. Str. 3, 5. 6 fehlen in der Hs.; schon von St. ergänzt.

In der Hs. ist das Gedicht in Zeilen abgesetzt; doch sind Str. 1 (3 + 4); 2 (1 + 2); 3 (2 + 3) in je eine Zeile zusammengezogen.

Str. 4 (3 + 4) ist vor *moy* geteilt.

2. Metrisches. Dies Gedicht wird von einem zu Beginn stehenden und nach jeder Strophe wiederkehrenden Refrain umrahmt. Auf denselben folgt, abgesehen von der ersten Strophe, eine Gruppe von zwei Textzeilen 8 ⏑ a, 4 ⏑ b. Es mufs unentschieden bleiben, ob in der ersten Strophe aufser der Zeile 4 ⏑ b auch eine 8 ⏑ a-Zeile ausgefallen ist. In No. XVII fehlt in genau der gleichen Weise die erste Textzeile. Dieselbe Erscheinung ist in einigen lateinischen Gedichten zu beobachten, die metrisch mit den vorliegenden Liedern zusammengehören: vgl. *Dreves, Analecta hymnica* XX, p. 209 No. 292. Das legt die Vermutung nahe, dafs der einleitende Refrain, wenn er einzeilig war, gelegentlich im Strophengebäude die Funktion der ersten Textzeile übernehmen konnte. Auf die einleitenden Textzeilen folgt der zweizeilige Einschaltrefrain 4 ⏑ C, 4 ⏑ C, dem wieder eine Textzeile 8 ⏑ a folgt. Den Beschlufs bildet der Refrain. — Es findet überspringende Textrepetition statt. Auffallend ist die Anfügung der Kurzzeile nach der ersten Textzeile, bei dem vorliegenden Typus von Gedichten, den wir unter dem Begriff „mehrstrophiges Rondel" zusammengefafst haben, wird die Kurzzeile sonst fast ausschliefslich nach der zweiten Textzeile angehängt. Dies Bedenken liefse vielleicht folgende Struktur des Gedichtes vermuten: (Str. 1)

Ge vos deray ciapel de soya
Varlet, qu'a moy parler non osas!
Ge vos deray ciapel de soya
o de surzia.
Ghinha moy, ghinha,
Fetes moy sinhe!

Doch läfst sich eine derartige Konstruktion wohl kaum rechtfertigen, wenn auch die stehende Textrepetition, gleich der von Strophe zu Strophe überspringenden Textrepetition, häufig zu beobachten ist, und wenn auch die Ähnlichkeit des so gewonnenen Typus:

8 ⌣ a, 8 ⌣ A, 8 ⌣ a, 4 ⌣ b; 4 ⌣ C 4 ⌣ C mit dem Rondeltypus: 8 ⌣ a, 8 ⌣ A, 8 ⌣ a, 4 ⌣ b; 8 ⌣ A 4 ⌣ B bestechend ist. Vgl. auch den Bau von No. XVII. Wahrscheinlich bleibt also die Struktur:

8 ⌣ A; 8 ⌣ a, 4 ⌣ b; 4 ⌣ C, 4 ⌣ C; 8 ⌣ a; 8 ⌣ A.

3. Zum Texte. In Strophe 1 ist die Kurzzeile ausgefallen. In Strophe 2 steht *surzia* im Reim, dies scheint das bei Godefroy VII, 318[b] belegte *sargie* wiederzugeben. *vienha* stellt afz. *viene* dar. Die Langzeilen assonieren: neben den Reimen auf [ǫ] *osas, esmeroda, enclose* steht jedoch *soya* d. i. *soie*, Seide. Gewöhnlich ist *oi* in den Liedern des 15. Jhdts. [oẹ́] und reimt mit [ẹ́]. Die hier vorliegende Betonung findet sich jedoch auch noch sonst in unserer Sammlung. In No. XXIV im Reime auf [ǫ] *poyor* (= pouvoir) : *gelos*. Doch bleibt die Stelle verdächtig und man könnte *sauge* statt *soye* vermuten, dessen symbolische' Bedeutung bekannt ist (vgl. No. XII). Für *soye* war eine ähnliche symbolische Bedeutung nicht nachzuweisen. In Strophe 4 ist die zweite Langzeile verloren gegangen, wie das Gedicht überhaupt in ziemlich zertrümmerter Form überliefert ist. Der Sinn des Einschaltrefrains ist: blinzle mir zu, blinzle, gib mir ein Zeichen! Ganz ähnlich findet sich in den *chansons du XVe siècle* (No. VI):

Ung riz gecta tout de gingois
fist un signe que j'entendy . . .

4. Inhalt. In dem Gedicht wendet sich ein Mädchen an einen schüchternen Knaben, der das Mädchen aus einengenden Mauern nicht zu befreien wagt. Sie sagt zu ihm: Wenn Du Dich nicht getraust mich zu befreien, so dring' ich selbst zu Dir! Sie bittet ihn, ihr zuzuwinken und zuzublinzeln, bietet ihm ironisch Geschenke an und läfst es an Beweisen ihrer Gunst nicht fehlen. Das Liedchen gefällt durch seine graziöse Anmut und den feinen Spott, der in der Vertauschung der Rollen liegt.

No. VIII.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 52[a] (33).

Mes solars usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

1.

Un bien matin me levay —
Mes solers usés les ay —
[En un giardin m'en intray —
Gi ay lo ciant d'un merle e d'un giay
e d'un rosinholet plus gay!
Mes solers usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

2.

En un giardin m'en intray —
Mes solers usés les ay —]
Tres rosetas la culhay —
Gi ay lo ciant d'un merle et d'un giay
e d'un rosinholet plus gay!
Mes solers usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

3.

Tres rosetas la culhay —
Mes solers usés les ay —
L'una boy, l'altre mangiay —
Gi ay lo ciant d'un merle et d'un giay
E d'un rosinholet plus gay!
Mes solers usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

4.

L'una boy, l'altre mangiay —
Mes solers usés les ay —
de l'altre ciapel feray —
Gi ay lo ciant d'un merle et d'un giay
e d'un rosinholet plus gay!
Mes solers usés les ay
an marcier sus l'erba la nut!

5.

De l'altre ciapel feray —
Mes solers usés les ay —
A mon ami lo deray —
Gi ay lo ciant d'un merle et d'un giay,
e d'un rosinholet plus gay!
Mes solers usés les ay
au marcier sus l'erba la nut!

Anmerkungen.

1. Überlieferung. Schon Stikney tilgt die Verdoppelung des einleitenden Refrains: *an marcier — nut.*

Str. 1, 3. 2, 1 sind von uns eingefügt; sie müssen ausgefallen sein (vgl. dazu No. XV und XXI. Daraus ergibt sich eine neue Strophe: 1, 3—7. 2, 1. 2, die nicht in der Hs. steht.

Str. 1, 4 ms.: *gay ay* statt *gi ay* schon von St. korrigiert..

Die Handschrift schreibt den einleitenden Refrain wie Prosa,

die durch Initialen gekennzeichneten Strophen sind wie im Abdruck abgeteilt. Der Schlufsrefrain ist eingerückt.

R 2, R 3, R 4, R 5 v. 2 fehlen und sind ergänzt.

2. Metrisches. Eingeleitet wird das Lied durch einen zweizeiligen Refrain 7 A 8 B. Verdoppelungen einzelner Zeilen, wie die der Zeile *an marcier* . . . sind in der afrz. Lyrik nicht selten zu beobachten (vgl. p. 33). Der zweizeilige Refrain ist nach allen Strophen zu wiederholen. Dem Refrain folgt eine Textzeile 7 a, die Repetition der ersten Refrainzeile 7 A, dann wieder eine Textzeile 7 a, darauf ein zweiter, nach jeder Strophe wiederholter Refrain 8 A' 8 A." Zum Schlufs der Hauptrefrain. Es ergibt sich also folgender Bau:

7 A, 8 B; 7 a, 7 A, 7 a; 8 A', 7 A"; 7 A, 8 B.

Es mag auffällig erscheinen, dafs in diesem Gedichte nach jeder Strophe nach dem Einschaltrefrain 8 A' 8 A" noch der allgemeine Refrain 7 A 8 B angefügt wird. Wenn jedoch das allgemein beobachtete Gesetz, dafs der Eingangsrefrain nach jeder Strophe anzufügen ist, noch nicht zwingend wäre, so müfste No. XXI zu unserer Auffassung bekehren. Die handschriftliche Überlieferung gibt hier nach jeder Strophe zuerst den Einschaltrefrain, dann den allgemeinen. — Wir sind ferner berechtigt, den Text um eine Strophe zu vermehren. In unserm Stücke herrscht überspringende Textrepetition, nur im Anfange besteht sie nicht. Vermehrt wird die Wahrscheinlichkeit für den Ausfall einer Strophe durch die Unklarheit des Sinns von *un bien matin me levay, tres rosetas la culhay*. Durch Herbeiziehung von No. XV und XXI ist jedoch alles leicht zu ordnen, indem hier der *giardin* als Ort des Blumenpflückens genannt wird. Diese Stücke haben ebenfalls die Textrepetition, sowie einen mit dem von No. VIII fast identischen Text; Anklänge an denselben finden sich übrigens auch in den von G. Paris in den *Mélanges Wahlund* veröffentlichten Aelisliedern sowie in den *chansons du XVme siècle* finden. So lesen wir z. B. in dem Liede No. VIII der *chansons du XVe siècle*.

Ie me suis advanturé . . .
En noz jardrins suis entré . . .
Trois fleurs d'amours y trouvay . . .
Une en prins, deus en laissay . . .
Ung chapellet fait en ay . . .
De troys rens le commençay . . .
Et a quatre l'achevay . . .
A m'amye le donray . . .

3. Zum Text. Der Ausdruck *un bien matin* ist auch in den *chansons du XVme siècle* LXXXII belegt. Die Form *culhay* kann zu Bedenken keinen Anlafs geben, sie gehört zu dem afrz. reichlich belegten Verbum *cueillier* (cf. Godefroy; II, 392). Für die

eigentümliche Ausdrucksweise *l'una boy, l'altre mangiay* konnten keine Parallelen gefunden werden. Reimlose Refrainzeilen, wie die vorliegende: *an marcier* . . . sind keine Seltenheit (vgl. S. 30).

No. IX.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 52ª (34).

En l'erbetta verdoyant
fet bon gioier!

I.

L'altrier m'aloy desportant —
En l'erbetta verdoyant —
Sus mon palefroy portant
[. . . . . er —]
En l'erbetta verdoyant
fet bon gioier!

II.

Sus mon palefroy portant —
En l'erbetta verdoiant —
trovoy piusele durmant
gius l'olivier.
En l'erbetta verdoyant
fet bon gioier!

III.

Trovoy piusele dormant —
En l'erbetta verdoyant —
ge lui dis tot an riant:
„volés m'amer?"
En l'erbetta verdoyant
fet bon gioier!

IV.

Ge lui dis tot au riant —
En l'erbetta verdoyant —
ilh moy respont plesamant:
„oy, volontier!"
En l'erbetta verdoyant
fet bon gioier!

V.

Ilh moy respont plesamant
En l'erbetta verdoyant —
lor ge m'en tornoy gioyant
sus mon corsier.
En l'erbetta verdoyant
fet bon gioier!

1. Überlieferung. Die Refrains von Str. 1. 2. 3 sind ergänzt.

Str. 1, 4. Die Hs. hat an Stelle der hier ausgefallenen Zeile stehen: fet bon gioier.

Str. 2, 3. 3, 1. *piuseles.* ms.

Str. 3, 3. 4, 1. *ge lur dis.* ms.

Str. 3, 4. *voles moy amer.* ms.

Str. 4, 3. *plenament.* Hs. von Herrn Joseph Bédier emendiert.

Die Zeilenabteilung ist in der Hs. die gleiche wie oben, nur sind die Kurzzeilen überall — mit Ausnahme von Strophe 2 — mit der vorhergehenden längeren Zeile zusammengezogen.

2. Metrisches. Das Lied beginnt mit einem zweizeiligen Refrain: 7 A, 4 B, der nach allen andern Strophen anzufügen ist, obwohl er im Ms., nur an Anfang, Ende und nach Strophe 4 steht. Es folgt dann der so oft vorkommende Complex 7 a, 7 A, 7 a, dann eine — in Strophe 1 allerdings vertauschte — Kurzzeile 4 b. Den Beschluſs bildet der Refrain. So ergibt sich folgender Bau:

7 A, 4 B; 7 a, 7 A, 7 a, 4 b; 7 A, 4 B;

d. h. der Typus des gewöhnlichen Rondels mit zweizeiligem Refrain.

3. Zum Text. Die Verderbnisse des Textes sind bereits durch Gröber, Ztschr. III, p. 305 gebessert worden: an mehreren Stellen spricht das Gedicht von Mädchen in der Mehrzahl, die Einzahl herzustellen, fordert das „*respont*“ in Str. 4.

No. X.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 52ª (ohne No.).

Gi ay l'alo, l'alo, l'aloetta,
gi ay l'aloetta que s'en vay!

I.

Mon pere marié m'a —
E gi ay l'aloetta!
a un vilen doné m'a.
E gi ay l'alo, l'alo, l'aloetta,
e gi ay l'aloetta que s'en vay!

II.

A un vilen doné m'a —
E gi ay l'aloetta!
il dit qui me battera —
E gi ay l'alo; l'alo, l'aloetta,
e gi ay l'aloetta que s'en vay!

III.

Il dit que me battera —
E gi ay l'aloetta!
e ge dis que non fera.
E gi ay l'alo, l'alo, l'aloetta,
e gi ay l'aloetta que s'en vay!

IV.

E ge dis que non fera —
E gi ay l'aloetta!
mon ami m'en gardera!
E gi ay l'alo, l'alo, l'aloetta,
e gi ay l'aloetta que s'en vay!

V.

Mon ami m'en gardera —
E gi ay l'aloetta!
Altre foys gardé m'en a.
E gi ay l'alo, l'alo, l'aloetta,
e gi ay l'aloetta que s'en vay!

1. Überlieferung. Str. 1, 1. *mon pere m'a marié.* ms.

Str. 1, 3. 2, 1. *a un vilen m'a doné.* ms. In beiden Fällen wurde nach Gröbers, Ztschr. III, 305 Vorgang aus Reimgründen umgestellt.

Str. 2, 3. *et dit qui* ... ms. Von St. geändert, unzulässig, cf. 3, 1.

Str. 4, 5. *que s'e vay* ms. Schon von St. geändert.

Str. 5, 5. Nach Strophe 5 wird der Refrain noch einmal in der Fassung, wie am Anfang, ohne einleitendes „*e, e*" wiederholt. Diese Repetition wird auf falscher Analogie z. B. zu No. XXI beruhen, auch in No. V war dieselbe Erscheinung zu beobachten.

Der Text ist in der Handschrift verschiedentlich anders abgeteilt. Der Refrain ist in eine Zeile zusammengefafst. I, 1, 2 bilden eine Zeile. Die Verse 3, 4, 5 zwei Zeilen; in ähnlicher Weise sind die übrigen Strophen abgeteilt.

2. Metrisches. Der zweizeilige Refrain 8⏑A, 8B findet sich nach jeder Zeile wiederholt, dann folgen Textzeile 7b, Einschaltrefrain 6⏑A, Textzeile 7b, zum Beschlusse wieder der Refrain, also:

8⏑A, 7B; 7b, 6⏑A, 7b; 8⏑A, 7B.

Es findet überspringende Textrepetition statt, infolgedessen auch Durchreimung der Textzeilen.

3. Zum Texte. Dem Prinzip der Durchreimung widerstreben die von der Hs. gegebenen Reime von Str. 1: *marié: doné: battera.* Die an sich zulässige Änderung: *me maria, me dona* ist hier nicht angezeigt, da sowohl die Lieder des XV. Jahrhunderts wie die heutigen Volkslieder, in denen die fraglichen Verse oder Seitenstücke dazu nicht selten vorkommen, diese stets im perfekt, nie im p. d. geben. Die von Gröber vorgeschlagene Änderung ist also die einzig annehmbare. Sie wird aufserdem durch Strophe 5, 3: *altre foys gardé m'en a* gestützt. Derartige Umstellungen sind verschiedentlich in unserer Gedichtssammlung zu belegen. — Zu bemerken sind noch die Schreibungen *ay* für *oy* < *audio* und *vay* für *va* < *vadit.* Die Schreibung *ay* ist eine umgekehrte. Man beobachtet bei unserem Schreiber eine häufige Verwechslung von *oi* [*oẹ́*] und *ai* [*ẹ*]. Besonders grofs ist die Verwirrung in den Formen des p. d. und des Futurs; wo *oi* für *ai* häufig eintritt (vgl. No. XI. XV. XVI. XX). So führt der Schreiber im ersten Falle *ay* für *oi* ein. *vay* mufs jedoch im Reime zum Textkörper stehend durch *va* ersetzt werden. Neben dieser Form *va* kommt in No. VI die Form *vait* im Reime auf [*ẹ*] vor, ein weiterer Beweis des mundartlich verschiedenen Charakters unserer Lieder. Das *non fera* in in Str. III ist dem altfranzösischen durchaus geläufig, ist also als dialektisches Kriterium ohne Wert.

4. Inhaltlich. Das Gedicht behandelt das Thema der *maumariée*, das uns in der populären französischen Lyrik, wie in der von provenzalischen Einflüssen nicht berührten altfranzösischen Kunstlyrik häufig begegnet, dafs sich noch bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Auch die italienischen Dichterschulen in Sizilien und in Toskana haben dasselbe gepflegt. Das Mädchen ist an den *vilain* verheiratet, über den sie am Ende mit ihrem *ami* doch triumphieren will. Die Nuance des frivol trotzigen Tones ist ebenso gut getroffen, wie in *Rom. u. Past.* I, 22. *Raynaud*, *Motets* II, pp. 96. 101. 111.

No. XI.

Romanze. fol. 52ª (No. 35).

Ansi la doy om mener s'amietta!

I.

Quant ge fuy levé — matin sus l'albetta,
introy en un pré — trovoy piuselletta.
Ansi la doy om mener s'amietta!

II.

Introy en un pré — trovoy piuselletta,
ge li demandoy: — „sarés m'amietta?"
Ansi la doy om *mener s'amietta!*

III.

Ge li demandoy: — „sarés m'amietta?"
Il m'a respondu: — „trop sui giovinetta!"
Ansi la doy om *mener s'amietta!*

IV.

Il m'a respondu: — „trop sui giovinetta!"
ne poroy sufrir — le gioch d'amoretas."
Ansi la doy om *mener s'amietta!*

V.

Ne poroy sufrir — le gioch d'amoretas."
alors ge la pris — par sa men blancietta.
Ansi la doy om *mener s'amietta!*

VI.

Alors ge la pris — par sa men blancietta.
e si la ruay — sus l'erba freschetta.
Ansi la doy om *mener s'amietta!*

1. Überlieferung. Str. 1, 1. Hs.: *fui.* St. hat *sui* verlesen. ms.: *levée* schon von Gröber gebessert.

Str. 5, 2. 6, 1. ms.: *lors ge la.* St.'s Besserung ist nicht sehr ansprechend, doch ist sie nötig um die erforderliche Silbenzahl zu gewinnen. Ebenda ms.: *pour* statt *par.* corr. Stikney.

Die Refrains von Str. 2. 3. 4. 5 sind von uns angefügt. Die Zeilenabteilung fällt mit der oben gegebenen zusammen. Das Stück ist durchgängig ohne grofse Buchstaben an den Zeilenanfängen geschrieben.

2. Metrisches. Das Lied ist dem auf S. 39 besprochenen Typus der Romanze zuzurechnen. Es setzt sich aus Zehnsilblern mit konsequent durchgeführter Cäsur nach der fünften Silbe zusammen. Es folgt dem in der Einleitung aufgestellten Typus 3:

$$10A;\ 10a^1,\ 10a^2,\ 10A;\ 10a^2,\ 10a^3,\ 10A\ \ldots$$

3. Zum Texte. Zu Zeile 2 lassen sich an Parallelen anführen:

No. XXIV: *Quant je fuy levéa a l'aubeta du giort.*
Ch. du XVe s. No. V: *Quant avient le jour que je suis levee.*

Auch andere Anklänge finden sich. Str. 3 entspricht No. L der Chansons du XVe s.:

Je lui prins a dire:
serez vous m'amye?
elle m'y respont . . .

Dies letztere Gedicht bietet überhaupt die auffallendste Ähnlichkeit mit dem unsrigen, es sei daher gestattet, dasselbe im Anhange mitzuteilen, zumal es in Ch. du XVe s. stark entstellt ist.

Il in Str. 3, 2. 4, 1 ist als eine italianisierte Form des Femininums *el* aufzufassen. Vgl. No. IX, 4, 3. — Zu Str. 6, 1 wäre zu vergleichen:

Ch. d. XVe s. No. CXVII: *Et je la prins par sa main blanche.*
Ch. d. XVe s. No. L: *je la prins par sa main qui blanchoie.*

No. XII.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 52^a (No. 36).

Ge le doy, doy bien porter,
le ciapelet du sauge!

I.

M'amie m'a congié doné —
Ge le doy, doy bien porter —
M'amie m'a congié doné,
quar 'n a pris un altre.
Ge le doy, doy bien porter,
le ciapelet du sauge!

II.

Las ge ne li avoy forfet —
Ge le doy, doy bien porter —
Las ge ne li avoy forfet
ni pansé nul blaime.
Ge le doy, doy bien porter,
le ciapelet du sauge!

III.

A Diex m'en vuel reclamer —
Ge le doy, doy bien porter —
Qu'i lui dont un tiel trover
qu'il more d'espaime!
Ge le doy, doy bien porter,
le ciapelet du sauge!

1. Überlieferung. Die Refrains von Str. 1. 2 fehlen im ms. Str. 2 ms.:

Lās ge ne li auoy forfet
ni panse nul blaime las ge ge le doy doy bien portes
ni panse nul blaime.

Die gesperrt gedruckten Worte sind in der Hs. durchstrichen. Die Besserung ist von St.

Str. 3, 3. ms.: *bien poter* korr. St.

S. 3, 13. Da in den andern Strophen Textrepetition stattfindet, ist das Fehlen derselben in Str. 3 auffallend. Dieselbe scheint aus zwei Strophen zusammengeschmolzen zu sein:

III.

A Diex m'en vuel reclamer —
Ge le doy, doy bien porter —
A Diex m'en vuel reclamer
[. . . . . ame]
Ge le doy, doy bien porter,
le ciapelet du sauge!

IV.

Qu'i lui dont un tiel trover —
Ge le doy, doy bien porter —
Qu'i lui dont un tiel trover
qu'il more d'espaime.
Ge le doy, doy bien porter,
le ciapelet du sauge!

Zu Str. 5, 3 vgl. No. X, 2, 3. In der Handschrift fehlen zunächst die ergänzten Refrains. Dann sind die beiden Refrainzeilen und von Str. 1 Z. 1+2 und 3+4 in je eine Langzeile zusammengezogen; Str. 2 in der oben angegebensn Gestalt. In 3 sind weder 1+2, 3+4 u. 5+6 zu Langzeilen zusammengezogen.

2. Metrisches. Das Gedicht beginnt mit einem zweizeiligen Refrain 7 A 5 ⌣ B. Dann folgt die Gruppe 7 a, 7 A, 7 a, 5 ⌣ b, genau wie beim gewöhnlichen Rondel. Der Reim der Zeile 5 ⌣ b bietet jedoch viele Schwierigkeiten. Den Beschluſs der Strophe bildet der Refrain, der nach jeder Strophe zu ergänzen ist; also:

7 A, 5 ⌣ B; 7 a, 7 A, 7 a, 5 ⌣ b; 7 A 5 ⌣ B.

Zu beachten ist die stehende Textrepetition.

3. Sprachliches. Es fragt sich ob *ciapelet* in der zweiten Refrainzeile zweisilbig mit Synkope gelesen werden darf, um die nötige Silbenzahl zu gewinnen. Man wird wohl besser das naheliegende Synonym *chapel* einzuführen haben. Die Reime *sauge, altre, blaime, espaime* sind durch die Assonanz *a* verbunden.

4. Inhaltlich. Das Motiv des Gedichtes ist der populären Lyrik des XV. Jahrhunderts geläufig. Der *chapel de sauge* als Zeichen der Zurückweisung begegnet nicht selten: vgl. Ch. d. XVe s. No. XVII.

No. XIII.

Romanze. fol. 52[b] (No. 37).

Gioyna filhetta, *fay ton ami de moy!*

I.

C'est a Paris — en la ciambre du roy,
il y a troys filhes — qui font crier tornoy.
Gioyna filhetta, *fay ton ami de moy!*

II.

Il y a troys filhes — qui font crier tornoy.
filhes de dames — e de duch e de roy.
Gioyna filhetta, *fay ton ami de moy!*

III.

Filhes de dames — e de duch e de roy,
m'amie 'n est — la plus belle qui soy.
Gioyna filhetta, *fay ton ami de moy!*

IV.

M'amie 'n est — la plus belle qui soy:
degios la rame — la violetta croy!
Gioyna filhetta, *fay ton ami de moy!*

1. Überlieferung. Die Zeilenabteilung in der Handschrift ist die gleiche. Auffallend ist der Übergang von 4, 1 zu 4, 2. Die letzte Zeile klingt sehr volkstümlich. Der raffiniert einfache Vergleich des Mädchens mit einem Veilchen scheint für ein volkstümliches Lied des XV. Jahrhunderts nicht recht möglich, es kann also eine Lücke vorhanden sein.

2. Metrisches. In dem vorliegenden Gedicht ist der Refrain auch im Ms. nach jeder Strophe wiederholt. Das Gedicht folgt dem Romanzentypus 3. Die 10 silbigen Zeilen haben Cäsur nach der vierten Silbe. Der Bau ist also:

$$4\,(\smile) + 6 = 10\,A;\ 10\,a^1,\ 10\,a^2,\ 10\,A;\ 10\,a^2,\ 10\,a^3,\ 10\,A;\ \ldots$$

3. Zum Texte. Die Silbenzahl läfst sich überall durchführen. In 1, 2 vertritt *il y a* das alte *il a* in gleichem Sinne. Zu *degios la rame* vgl. *Raynaud Motets* I, S. 79 v. 26 auch II, S. 45, S. 130.

No. XIV.

Ballette. fol. 52[b] (No. 38).

Giamays non iray al boy
la flor culhir
quar le forestier du boy
mon ghage en a pris.

I.

Forestier, ghay forestier
pren sinch sous de mes deniers,
pren .V. sous de mes deniers,
quar je t'en pri;
E moy layse aler piusella
a mon ami.
Giamays non iray al boy
la flor culhir
quar le forestier du boy
mon ghage en a pris.

II.

Le forestier fut cortoys,
de .V. sous n'a pris que troys,
quant je li dis.
E moy a laysié piusella
a mon ami.
Giamays non iray al boy
la flor culhir
quar le forestier du boy
mon ghage en a pris.

1. Überlieferung. Stikney scheint sich über den Bau des Gedichtes nicht ganz klare Rechenschaft abgelegt zu haben. In der Handschrift steht das Gedicht in folgender Form, indem Refrain wie Strophenausgang zu Langzeilen zusammengezogen sind:

giamays nō iray al boy la flor culhir
quar le forestier du boy mon ghage en a pris
forestier ghay forestier
pren sinch sous de mes deniers
pren .V. sous de mes deniers
quar je t'en pri
e moy layse aler piusella a mon ami
giamays nō iray . . .
Le forestier fut cortoys

de .V, sous n'a pris que troys
de .V. sous n'a pris que troys
quant je li dis
e moy a laysié piusella a mon ami
giamays nō iray ...

2. Metrisches. Das Gedicht hält sich genau im Rahmen der Ballettenform 3, deren System wir auf Seite 37 dargelegt haben. Der Aufbau ist aufserordentlich harmonisch. Der Strophengrundstock wird durch drei Textzeilen (von denen eine doppelt auftritt) sowie eine vierte abschliefsende Kurzzeile gebildet: 7 b, 7 b, 7 b, 4 a. Daran schliefst sich ein Strophenausgang an, der in seinem ersten Teil variabel, im zweiten feststehend, den Übergang von Strophengrundstock zum Refrain bildet: 7 x, 4 a. Der Refrain endlich setzt sich aus zwei dem Strophenausgang gleichen Stücken zusammen: 7 X, 4 A. So ergibt sich:

7 X, 4 A; 7 X, 4 A; 7 b, 7 b, 7 b, 4 a; 7 x, 4 a; 7 X, 4 A; 7 X, 4 A.

Diese Zeilenabteilung die der Stikneyschen gegenüber den Vorzug gröfserer Klarheit hat, bietet zwei Schwierigkeiten: der weibliche Ausgang *piusella* vor Vokal der nächsten Zeile ist zulässig wie S. 29 gezeigt worden ist. Der Schlufs des Refrains zeigt eine Silbe zu viel, die man durch Tilgung von *mon* oder *en* ausmerzen kann.

3. Zum Text. *li* ist als Umformung von *le* aufzufassen, wie *gi* = *je* (No. VIII. XVI, XXIV) *qui* = *que* (XXIV).

4. Inhalt. Das Gedicht hält sich im Rahmen der volkstümlichen, pastorellenartigen Gedichte der *Chansons du quinzième siècle:* Ein Mädchen pflückt Blumen im Walde für ihren Liebsten und wird dabei vom Förster ertappt. Sie freut sich, dafs er sie mit nur geringer Strafe und sonst unbehelligt zu ihrem Geliebten entschlüpfen läfst. Das Gedicht hat nur zwei Strophen, während die Ballette in der Regel drei oder fünf hat. Der Gedanke an eine ausgefallene dritte ist daher naheliegend.

No. XV.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 52[b] (No. 39).

Bella, triés vostre avovr,
bergeyron, bergeyron, bergeyroneta!
bella, tries vostre avoyr,
aveche le moy!

I.

Un bien matin me levoy —
Bella, triés vostre avoyr —
En un giardin m'en introy —
Bergeyron, bergeyron, bergeyronetta!
bella, triés vostre avoyr
aveche le moy!

II.

[En un giardin m'en introy —
Bella, triés vostre avoyr —
Tres rosetas la culhoy —
Bergeyron, bergeyron, bergeyronetta!
bella, triés vostre avoyr
aveche le moy!]

III.

Tres rosetas la culhoy —
Bella triés vostre avoyr! —
Un ciapelet en feroy —
Bergeyron bergeyron, bergeyronetta!
bella, triés vostre avoyr
aveche le moy!

IV.

Un ciapelet en feroy —
Bella, triés vostre avoyr! —
A mon ami le daroy. —
Bergeyron, bergeyron, bergeyronetta!
bella, triés vostre avoyr
aveche le moy!

1. Überlieferung. R. Die Unregelmäſsigkeiten des Refrains sind weiter unten besprochen.

2. Da das Gedicht überspringende Textrepetition durchführt, ist mit Sicherheit anzunehmen, das zwischen Str. 1 u. 3 eine Strophe ausgefallen ist. Wir haben dieselbe rekonstruiert. Im Ms fehlt sie. Vgl. auch No. VIII.

R 3. An dieser Stelle schreibt das Ms.: *areche moy*, nicht *aveche le moy*, wie St. ohne weitere Bemerkung druckt.

3, 6 gibt St. St. als Lesart der Hs. *auech*; es steht da: *avech*. Dies ist nicht unwichtig, da wohl *avech*; nicht aber *auech* aus *areche* verschrieben sein könnte. Die letzte Zeile des Gedichts ist beschnitten, so daſs man nicht feststellen kann, ob *aveche* oder *areche* dastand.

3, 6 ms.: *avech le moy*. corr. Str.

4, 5 an Stelle dieses Verses hat die Hs.: *a mon ami le daroy*. corr. St.

4, 6 fehlt: *aveche* corr. St.
Die Zeilenabteilung der Hs. weicht verschiedentlich von der Stickneyschen ab. Der Eingangsrefrain ist in der Hs.: *bella, tries vostre avoyr bergeyron bergeyron* || *bergeyroneta bella tries vostre avoyr* || *areche moy* ||. Der Schlufs ist abgeteilt: *amō amj ledaroy bergeyrō bergeyrō* || *bergeyroneta* | *amō amj ledaroy* || *aveche le moy* ||.

2. Metrisches. Der Refrain am Anfang des Gedichts differiert dadurch von denen der einzelnen Strophen, dafs er die Zeile *bella tries* ... noch einmal ganz zu Anfang stellt; er lautet also: A′ B A′ A². An den Strophenenden dagegen: B A′ A². A′ am Anfange zu tilgen ist unzulässig, da A′ die Refrainrepetition im Stropheninnern bildet. Da die Refrainrepetition im Innern in der Regel die erste Refrainzeile reproduziert, dürfen wir A′ am Anfange nicht streichen. Die Zeile bei ihrem zweiten Auftreten zu streichen, scheint ebensowenig zuläfsig, wie die Hinzufügung derselben in allen Strophenrefrains. Beide Änderungen wären gewaltsame. Wir müssen also den Text einstweilen hinnehmen, wie er ist. Zur Vorsicht mahnt auch die Tatsache, dafs sein Sinn dunkel ist. Der Strophenkörper beginnt mit der bekannten Gruppe 7 a 7 A¹ 7 a, der sich der Refrain anschliefst: (3 + 3 + 4 ⏑) B 7 A′ 5 A². Die Gesamtformel lautet also:

7 A′, 10 ⏑ B, 7 A′, 5 A²; 7 a, 7 A′, 7 a; 10 ⏑ B, 7 A′ 5 A².

Es findet überspringende Textrepetion statt.

3. Zum Texte. Der Sinn des Refrains ist unverständlich. *trier* heifst „sondern, auslesen“. Falls eine Korruptel vorliegt, könnte man an *crier* und *tirer* denken. Bei *aveche* kann man nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob *aveche* oder *areche* (von *arecier*, Godefroy I, 391) zu lesen ist. Ebenso fehlt das diesem Worte folgende *le* einmal unter dreimal. *moy* endlich kann *moi* „ich“ oder *mois* „Monat“ sein. Man könnte versucht werden, so zu emendieren: *tries* ist aus *cries* verschrieben. *c* und *τ* werden erfahrungsgemäfs häufig verwechselt. Das *r* von *avoir* wird getilgt. (Der Schreiber suchte sich ein ihm unverständliches *avoy* zu erklären, oder eine Interpunktion.) Ebenso *le* vor *moy*, das auch durch falsche Emendation zu erklären wäre.

bella, criés vostre: „avoy“!
bergeyron, bergeyron, bergeyroneta!
bella criés vostre „avoy!“
aveche moy.

Avoy, hauvoy, hauvay ist eine häufig begegnende Interjektion. Cf. u. a. *Chansons du XVe s.* No. I:

Elle est gente et godinette,
Marionette,
plus que n'est femme pour vray.
hauvay!

4. Inhaltlich. Deckt sich der Text mit dem fast gleichlautenden von No. VIII.

No. XVI.

Romanze. fol. 53[b] (ohne No.).

Gi ay le cuer gay *e gioliet!*

I.

Quant me levey un matinet,
m'en intray en un giardinet.
Gi ay le cuer gay *e gioliet!*

II.

M'en introy en un giardinet,
si la trovoy rosinholet.
Gi ay le cuer gay *e gioliet!*

III.

Si la trovoy rosinholet
que ciantava son giarghonet.
Gi ay le cuer gay *e giolet!*

IV.

Que ciantava son giarghonet,
e si'n dizoyt en son verset:
Gi ay le cuer gay *e gioliet!*

V.

E si'n dizoyt en son verset:
„or n'ames poynt sel clergionet!"
Gi ay le cuer gay *e gioliet!*

VI.

„Or n'ames poynt sel clergionet,
mès sel gentil companhonet!"
Gi ay le cuer gay *e gioliet!*

1. Überlieferung. 1, 2. 2, 1 ms.: *ge m'en intray.* Man möchte weiter ändern: *introy m'en en un giardinet.* Cf. No. XX: *introy m'en en un giardin.*

6, 1 fehlt *poynt* im ms.

Die Zeilenabteilung ist in der Hs. die gleiche.

2. Metrisches. Der Refrain dieses Gedichtes steht auch im Ms. nach allen Strophen. Er ist: 4 + 4) A. Es ist zu lesen: *j'ai le cuer gai* || *e jolïet.* Es findet Cäsur nach der vierten Silbe der achtsilbigen Verse statt. Man beobachtet überspringende Textrepetition. Es liegt also der Typus 3 der Romanze vor:

$$(4 + 4 =)\ 8\,A;\ 8a^1,\ 8a^2,\ 8\,A;\ 8a^2\ 8a^3\ 8\,A\ \ldots$$

4. Inhaltlich. Es liegt ein in der volkstümlichen Lyrik des 15. Jahrhunderts sehr häufiges Motiv vor: ein Mädchen geht morgens im Garten spazieren. Die Nachtigall singt ihr zu: Lafs den *clergionet* fahren und nimm den hübschen Knaben, der um Dich wirbt. Zu diesem Motiv vgl. No. XVIII v. 16.

No. XVII.

Mehrstrophiges Rondel .(wahrscheinlich mit Einschaltrefrain. fol. 52[b] (No. 40).

Da dies Gedicht metrisch grofse Schwierigkeiten bietet, lassen wir zunächst die in der Handschrift stehende Form folgen:

Marcies la roseya degios le puymant or la dobles
jolj jolietemant or la dobles gioli giolietemant
Mamie est plus bella / Marcies la roseya.

Mamie est plus bella la miex ciantant or la
dobles gioli giolietemant or la dobles gioli giolietemant
Mamie est plus blancie / la miex balant or la
dobles gioli giolietemant
or la dobles gioli gioliete
mant.

Mamie me mande qual vert boy l'atande or la
dobles gioli giolietemant or la dobles gioli
giolietemant
Marcies . . .

1. Rekonstruktionsversuch.

I.

Marcies la roseya
degios le puymant!
Or la doblés joli — jolietemant!
or la doblés joli — giolietemant!
M'amie est plus bella —
Marciés la roseya
[*degios le puymant!*]

II.

M'amie est plus bella,
la miex ciantant.
Or la doblés gioli — giolietemant!
or la doblés gioli — giolietemant!
[M'amie est plus blancie —]
[*Marciés la roseya*
degios le puymant!].

III.

M'amie est plus blancie,
la miex balant.
Or la doblés gioli — giolietement!
Or la doblés gioli — giolietemant!
[M'amie me mande —]
[*Marcies la roseya*
degiòs le puymant!]

IV.

M'amie me mande
[. . . . . ant]
Or la doblés gioli — giolietemant!
Or la doblés gioli — giolietemant!
Qu'al vert boy l'atande!
Marcies [*la roseya*
degios le paymant!

2. Rekonstruktionsversuch.

Marciés la roseya
degios le puymant!

I.

M'amie est plus bella —
Marciés la roseya —
M'amie est plus bella,
la miex ciantant.
Or la doblés joli — jolietemant!
or la doblés joli — giolietemant!
[*Marciés la roseya*
degiòs le puymant!]

II.

[M'amie est plus blancie —]
[*Marciés la roseya*]
M'amie est plus blancie,
la miex balant.
Or la doblés gioli — giolietemant!
or la doblés gioli — giolietemant!
[*Marciés la roseya*
degios le puymant!]

III.

[M'amie me mande —]
[*Marcies la roseya* —]
M'amie me mande
qu'al vert boy l'atande.
Or la doblés gioli — giolietemant!
or la doblés gioli — giolietemant!
Marciés [*la roseya*
degios le puymant!]

1. Kritischer Apparat. a) zum ersten Versuch. Str. 1, 7 ist ergänzt, ebenso Str. 2, 5—7. Str. 3, 5—7. In Str. 4 ist die Zeile *Qu'al vert* . . . den beiden Zeilen *Or la* . . . nachgestellt. Eine Lücke wurde vor *or la* . . . angesetzt. Der Schlufsrefrain ist ergänzt.

2. Begründung. Es wurde angenommen, dafs *marciés la roseya* | *degios le puymant* der Refrain des Stückes ist, da er sich zu Anfang, Ende und einmal im Innern des Stückes vorfindet. Es wurde ferner angenommen, dafs dieser Hauptrefrain am Anfang der ersten Strophe die Rolle der ersten Textzeilen übernimmt, wie in No. VII. In dem Textkörper ist der Refrain *or la* . . . als Einschaltrefrain doppelt eingefügt Nach dem Einschaltrefrain wieder eine Textzeile und der Schlufsrefrain. Die erste Strophe stellt sich ohne geringste Änderung am Texte dar. Die zweite Strophe nimmt (mit überspringender Texrepetition) die zweite Textzeile 5 ⏑ a von Str. 1. wieder auf, der eine Kurzzeile 4 b angehängt wird. Dann der Einschaltrefrain (6 + 4) B′ (6 + 4) B′. Dann ist aus der nächsten Strophe die Zeile *amie* — *blancie* heraufzuziehen, der der Refrain angefügt wird. Die nächste Strophe beginnt mit *M'amie* — *blancie* 5 ⏑ a, dann *la* — *balant* 4 b, Einschaltrefrain 10 B′ 10 B′. Darauf wird ebenso wie in der vorhergehenden Strophe die Zeile *amie* — *mande* heraufgezogen und der Refrain angehängt. In der letzten Strophe mufs die der ersten Textzeile folgende Kurzzeile ausgefallen sein, und die hinter den Einschaltrefrain gehörende Textzeile an die Stelle dieser Kurzzeile gerückt sein. Es ist unmöglich, dafs die Zeile *qu'al* — *atande* diese Kurzzeile selber ist, da sie erstens um zwei Silben zu lang ist), die man allerdings streichen könnte) und da sie zweitens nicht auf *ant* sondern auf *ande* reimt. In *atant* umzuändern ist unmöglich, da nach *mander* der Konjunktiv stehen mufs. Es ergibt sich also folgender Bau (mit überspringender Textrepetition):

5 ⏑ A, 5 B; 5 ⏑ a, 4 b; 10 B′, 10 B′; 5 ⏑ A, 5 B.

Bedenken erregend bei dieser Fassung ist die Tatsache, dafs fast alle Lieder vor dem Einschaltrefrain den kleineren Textteil, nach dem Einschaltrefrain den gröfseren stehen haben. Den umgekehrten, hier vorliegenden Bau weist nur No. VII auf.

b) zum zweiten Versuch. R. Nach dem ersten *marciés — puymant* ist das doppelte *or la . . . jolietemant* getilgt.
Str. 1 R. fehlt im Ms.
Str. 2, 1. 2 u. R. fehlen im Ms.
Str. 3, 1. 2 fehlen im Ms.
Str. 3 R. ist ergänzt.

Auch bei diesem Versuch wird *marciés — puymant* als Hauptrefrain angesetzt, dessen erste Zeile auch in der Mitte repetiert wird. Dann wurde angenommen dafs *or la — jolietemant* ein dem Hauptrefrain vorangehender Einschaltrefrain ist, wie wir solche in den Stücken VIII, XIV in einer Version von XIX und XXI unserer Sammlung beobachten. Vgl. auch *Jacob*, *Vaux de Vire.* 1878. p. 260. Durch das Bild der andern Strophen verführt, konnte der Schreiber diesen Einschaltrefrain fälschlich auch an den ersten Refrain anhängen. Strophe 1 wäre nach dieser Auffassung vollkommen erhalten. In Str. 2 hätte der Schreiber sich die Arbeit stark vereinfacht, indem er die Textzeile bei ihrem ersten Auftreten sowie die erste Refrainzeile unterdrückte. Das nun folgende mufs als Torso zweier Strophen aufgefafst werden, schon in No. XII war das gleiche zu beobachten. Es würde zu lesen sein, um die sonst beobachtete stehende Textrepetition nicht zu verletzen:

III.

M'amie me mande
[*Marciés la roseya*]
[M'amie me mande
. . . . . ant]
[Or la doblés gioli — giolietemant!
Or la doblés gioli — giolietemant]
[*Marcies la roseya*
degios le puymant!]

IV.

Qu'al vert boy l'atande
[*Marciés la roseya*]
[Qu'al vert boy l'atande
. . . . . ant]
Or la doblés gioli — giolietemant!
or la doblés gioli — giolietemant!
Marciés [*la roseya,*
degios le puymant!]

Unter Annahme stehender Textrepetition, würde sich also folgende Formel ergeben.

5⌣X, 5B, 5⌣B; 5⌣a 5⌣X 5⌣a 4 (od. 5)b; 10B′ 10B′; 5⌣X, 5B,

eine Formel, die mit der des gewöhnlichen Trioletts eine grofse Ähnlichkeit hat.

Bei dem stark korrumpierten Zustande des Gedichtes dürfte eine Entscheidung für den einen oder andern Versuch kaum zu treffen sein.

3. Zum Texte. Sind die in dem Stück enthaltenen Kurzzeilen 4- oder 5-silbig? *giolietemant* und *degios le puymant* sprechen für 5, *la miex balant, la miex ciantant* für 4. Diese letzteren Zeilen auszudehnen scheint nicht recht möglich. *Jolietement* liefse sich zu *joliement* verkürzen. Bei der unverständlichen Zeile *degios le puymant* mufs man sich jedes Urteils enthalten. Eine Entscheidung ist also nicht möglich.

4. Inhalt. Das Gedicht behandelt ein aus der älteren Tanzlyrik bekanntes Motiv: Der Preis der Geliebten, die den Sänger zum Stelldichein erwartet.

No. XVIII.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 52[b] (No. 41).

Mirfaloridayna,
mirfalorion.

I.

A Paris sus Petit-pont,
Mirfaloridayna —
Fi jo feyre una mayson.
Mirfaloridayna,
mirfalorion.

II.

Fi jo feyre una mayson,
Mirfaloridayna —
An XIIII piés de lonch.
Mirfaloridayna,
mirfalorion.

III.

An XIIII piés de lonch,
Mirfaloridayna —
Mès il n'intrara nesun,
Mirfaloridayna,
mirfalorion.

IV.

Mès il n'intrara nesun,
Mirfaloridayna —
Si n'est clier o gientis homs.
Mirfaloridayna,
mirfalorion.

1. Überlieferung. In der Hs ist die Zeilenabteilung verschiedentlich abweichend, doch ist die Konstruktion des Gedichtes so klar, dafs es unnötig ist, hierauf einzugehen.

2. Metrisches. Ähnliche kleine Liedchen sind zahlreich aus dem XV. Jahrhundert überliefert. Der Bau ist äufserst einfach. Der Refrain des Stückes 5 ⏑ A 5 B steht zu Anfang des ganzen Stückes und wird nach jeder Strophe wiederholt. Der Text wird durch zwei parallele Textzeilen gebildet, die die Refrainrepetition umrahmen. Es findet überspringende Textrepetition statt. Es ergibt sich also:

5 ⏑ A, 5 B; 7 b, 5 ⏑ A, 7 b; 5 ⏑ A 5 B.

3. Zum Texte. Das vorliegende Gedicht enthält eines der wichtigsten Dialektkriterien unserer Sammlung: den Reim: *dont* : *mayson* : *lonch* : *nesun* : *homs*. Ein solcher Reim ist nur auf dem Gebiete der Franche Comté und des Frankoprovenzalischen möglich, vgl. S. 17. Der Refrain ist nicht belegt. In G. Thuraus Schrift, „der Refrain in der französischen Chanson. Berlin 1901. (No. XXIII. Lit. hist. Forschgen. edd. Schick u. v. Waldberg) ist derselbe nicht nachzuweisen. Str. IV, 3. *clier* ist gleich *clerc* cf. No. XVI, Str. 5.

4. Inhalt. Das Motiv des Gedichtes ist ein Scherz: *Petit Pont* erfreute sich im ausgehenden Mittelalter eines ähnlichen Rufes, wie *Pont Neuf* im siebzehnten Jahrhundert, das *Palais Royal* um 1800. Vgl. den Anhang. Der Anfang des Gedichtes findet sich wieder, vgl. das im Anhang mitgeteilte Gedicht.

No. XIX.

Mehrstrophiges Rondel mit Einschaltrefrain. fol. 50ᵃ und und 53ᵃ (ohne No. bzw. No. 41 bis).

Bien la pert qui la done,
giona fame a viel home!

I.

E quant ce fut au chocier,
Ce fut une.
Mari, virés vous ver moy,
en bone ore!
Non feray,
turelure,
non feray,
non est ore!
Bien la pert qui la done,
giona fame a viel home!

II.

E quant ce fut a mie nut,
ce fut dus.
Mari, virés vous ver moy,
de par diex!
Non feray,
turelure,
non feray,
non ay chure!
Bien la pert, qui la done,
giona fame a viel home!

III.

E quant se fut au prin giort,
se fut troys.
Mari, virés vous ver moy,
baysiés moy!
Non feray,
turelure,
non feray,
tel ordure!
Bien la pert, qui la done,
giona fame a viel home!

1. Überlieferung. Das vorliegende Gedicht ist uns in der Handschrift doppelt erhalten: auf fol. 50ª und fol. 53ª. Von Stikney ist in seinem Texte die Fassung B (fol. 53ª), in der die Zeile 8 jeder Strophe gleichlautet, zu Grunde gelegt. Die Fassung A (fol. 50ª) scheint vorzuziehen zu sein; sie weist die Zeilen 8 in verschiedenem Texte auf.

R.: ms. B.: „*bien la pert bien la pert qui la done*" *qui la pert* ist mit Recht von St. getilgt.

Wir wählen eine von der Stikneys etwas abweichende Zeilenabteilung, die den komplizierten Bau des Gedichtes klarer hervorhebt.

Str. 1, 2: B: *se fut.*

Str. 1, 6 mss.: *turulura*, wurde französiert um den Reim besser hervorzuheben.

Str. 1, 8. B: *non ay chure.* Es scheint nicht recht erklärlich, wie in einem Gedicht ein vorhandener Refrain vom Kopisten zerstört werden sollte, dagegen ist es eher möglich, dafs er eine Stelle, hier *non ay chure*, fälschlich verallgemeinert. Darum wurde die Version A zu Grunde gelegt.

Str. 2, 1 ms. B *se fut*, so auch 2, 2.

Str. 2, 4 ms. A: *de part diex.*

Str. 2, 6 ms.: *turulura* so auch 3, 6.

Str. 3, 1 ms. A: *tr||||s.*

Str. 3, 4 ms. A: *baysies.*
Str. 3, 8 ms. B: *non ʿn ay chure.*
Str. 3, 8 ms. A: *tel|||||rdure* gröſsere Lücke.
R 1 R 2 fehlen im ms.

R 3 ist in den mss. nur durch die Worte *bien la pert* angedeutet und wurde ergänzt.

Die Zeilenabteilung der Fassung A ist wie der Stikneysche Abdruck. *Bien* am Anfang und die drei *E quant* sind durch gröſsere Initialen herausgehoben. Auch die Fassung B stimmt in der Abteilung der Zeilen mit dem Stikneyschen Texte überein; die beiden letzten *E quant* sind herausgerückt.

2. Metrisches. Die Struktur dieses Gedichtes hält sich ungefähr in den Formen der Ballette, wie sie auf S. 37 aufgestellt wurden, und zwar darf es nicht überraschen, daſs Strophenausgang und Refrain parallel gebaut sind, da wir ein Gedicht aus später Zeit vor uns haben. Das Gedicht beginnt mit einem Strophengrundstock, der aus zwei paarweise gereimten Langzeilen besteht: diese zerfallen in Kurzzeilen von je 7 + 3 (⏑) Silben. Dann folgt der Strophenausgang: 3b + 3⏑c, 3b + 3⏑c, den man als 6⏑c, 6⏑c zusammenfassen und dem Refrain 6⏑D 6⏑D parallel stellen kann. Es ergibt sich also die Formel:
6⏑D, 6⏑D; 7 + 3⏑a, 7 + 3(⏑)a; 3b + 3⏑c, 3b + 3⏑c; 6⏑D, 6⏑D.

3. Zum Texte. Zweimal reimt afrz. [*ü*] < vl. *u* mit afrz. *ou*, *eu* < vl. *ǫ*: Str. 1, 1, 4 *une* : *ore* Str. 1, 5, 8 *turelure* : *ore* eine Erscheinung, die auf Lyon verweist. Mit ihr zu vergleichen wäre der Reim *hom* : *nessun* in No. XVIII. Ferner deutet die Zeile *non est ore* auf lyonesischen Ursprung; *turelure* ist als onomatopoetischer Refrain im Französischen sehr häufig. Das Wort ahmt den Ton der Flöte nach. Vgl. No. XXII, wo er sich ebenfalls findet. Weitere Nachweise bei Thurau, Refrains, p. 361 ff., wo ausführlich über *Robin turelure* gehandelt ist.

In 2, 1 wird *a mie nut* durch *a minuit* zu ersetzen sein, um die Silbenzahl herzustellen.

4. Inhaltlich behandelt das Lied in naivem Tone das in allen romanischen Literaturen beliebte Thema von der jungen Frau, die von ihrem alten Manne vergeblich die Befriedigung ihres Liebesverlangens erwartet.

No. XX.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 53ª (No. 42).

Ay lorin, lorin,
ay lorinetta!

I.

Ge me levoy un matin,
Ay, lorin, lorin,
Introy m'en en un giardin
culhir la violeta.
Ay lorin, lorin,
ay lorinetta!

II.

Introy m'en en un giardin,
Ay lorin, lorin,
E al myey de mon ciamin
trovay une filhetta.
Ay lorin, lorin,
ay lorinetta!

III.

E al miey de mon ciamin.
Ay lorin, lorin,
Ge li dis par Sant Martin
que sera m'amietta.
Ay lorin, lorin.
ay lorinetta!

IV.

Ge li dis par Sant Martin
Ay lorin, lorin,
E desot un albespin
li baisoy la bocietta.
Ay lorin, lorin,
ay lorinetta!

1. Überlieferung. R. ms.: *ay ay lorin lorin* von St. mit Recht gebessert.

R 1, R 2, wurden hinzugefügt.

Str. 1, 4 ist nach Gröbers Vorschlag (Ztsch. III, 305) das *pour* im ms. vor *culhir* getilgt, um die Silbenzahl in Ordnung zu bringen. Dafs es fehlen kann, beweist XIV, R, 2: *Giamays non iray al boy | la flor culhir.*

Str. 3, 3. 4, 1 ms.: *pour.*

In der Hs. ist der Text etwas anders abgeteilt: *ay ay lorin lorin ay lorinetta* | *ge me levoy un matin ay lorin lorin* | *intray m'en en un giardin pour culhir la violeta* | 2, 1 + 2 | 2, 3 + 4 | 3, 1 + 2 | *ge li dis pour sant Martin que sera* | *m'amietta* [Spatium] *ay lorin lorin ay lorinetta.* | 4, 1 | 4, 2 | 4, 3 + 4 | R.

2. Metrisches. Der Refrain dieses Gedichts findet sich am Anfang, Ende und nach Strophe 3. Es ist überall zu ergänzen. Es lautet 5⌣A 4⌣B. Ihm folgt die Gruppe zweier den ersten Teil des Refrains einrahmender Textverse: 7a 5A 7a, denen noch eine Textzeile 6⌣b folgt (*vïoleleta, amïeta* sind viersilbig. Zum Schlusse der Refrain; also:

5A, 4⌣B; 7a, 5A, 7a, 6⌣b; 5A 4⌣B.

Es liegt der Typus des Trioletts vor. Die Textrepetition ist überspringend.

3. Zum Texte. Der Refrain ist kaum französisch. Man wird an die von Thurau p. 386 ff. besprochenen Blumenrefrains erinnert, p. 395 wird dort der Lorbeer aus einigen neueren Gedichten zitiert. — *Pour* ist in *par* zu ändern. Es ist dies ein häufig wiederkehrender Italianismus unseres Schreibers.

4. Inhaltlich bewegt sich das Gedicht im Gedankenkreise der Pastorelle: bei einem Morgenspaziergang begegnet der Dichter einem Mädchen, das er unter Anrufung des heiligen Martinus, des mildtätigen, mantelteilenden Ritters, um ihre Liebe bittet.

No. XXI.

Mehrstrophiges Rondel mit Einschaltrefrain.

fol. 53ª (No. 43).

Est il ore du venir,
est il ore, dous amis?

I.

Un bien matin me levay,
viron, viron, viron, vai!
En un giardin m'en intray
en bone ore.
Est il ore du venir,
est il ore, dous amis?

II.

En un giardin m'en intray,
Viron, viron, viron, vai!
Tres rozetas la culhai.
en bone ore.
Est il ore du venir,
est il ore, dous amis?

III.

Tres rosetas la culhai,
Viron, viron, viron, vai!
Un ciapelet en feray
en bone ore.
Est il ore du venir,
est il ore dous amis?

IV.

Un ciapelet en ferai,
Viron, viron, viron, vai!
A mon ami lo deray
en bone ore.
Est il ore du venir,
est il ore dous amis?

V.

A mon ami lo derai,
Viron, viron, viron, vai!
Par chui lo li trametrai
en bone ore?
Est il ore du venir,
est il ore dous amis?

VI.

Par chui lo li trametrai?
Viron, viron, viron, vai!
Par lo rosinholet gai,
en bone ore!
Est il ore du venir,
est il ore dous amis?

1. Überlieferung. R. 1. 2. 3. 4. 5. Diese Refrains sind in der Hs. nur durch *est il ore* angedeutet.

Str. 4, 3 *derai* im ms. nicht *deray* wie bei St.

Str. 6, 4 steht doppelt im ms. corr. St.

In der Hs. ist das Gedicht wie Prosa geschrieben, doch sind durch Trennungsstriche die einzelnen Verszeilen markiert. Die Struktur des Gedichts ist völlig klar.

2. Metrisches. Das Stück beginnt mit einem Refrain 7 A 7 A, dann folgt eine Textzeile 7 b, ein Einschaltrefrain 7 B eine Textzeile 7 b und ein zweiter Einschaltrefrain 3⏑C statt einer zweiten Textzeile, dann der in diesem Stücke regelmäſsig angedeutete Refrain. Es findet überspringende Textrepetition statt.

3. Zum Texte. Der Einschaltrefrain scheint aus alten Tanzliedern übernommen zu sein. Man darf ihn wohl als *virons! virons! virons! va!* interpretieren. Vgl. Thurau, Refrains, p. 191.

4. Inhaltlich fällt der Text des Gedichts fast wörtlich mit denen von No. VIII und XV zusammen.

No. XXII.

Mehrstrophiges Rondel. fol. 53[b] (No 45bis).

Robin, turulura,
Robin m'ama!

I.

Alla claretta fontana,
Robin m'ama!
Si ʿn enchontroi une dama.
Robin, turulura,
Robin m'ama!

II.

Si ʿn enchontroi une dama:
Robin m'ama!
„Oy na dame, douse dame,
Robin, turulura,
Robin m'ama!

III.

„Oy na dame, douse dama,
Robin m'ama!
„Li ghay chivalier vos ama.
Robin, turulura,
Robin m'ama!

IV.

„Li ghai civalier vos ama."
Robin m'ama!
„Mon ami s'en vet en Franza.
Robin, turulura,
Robin m'ama!

V.

„Mon ami s'en vet en Franza.
Robin m'ama!
„E sen' vet a sinch sens lanses.
Robin, turulura,
Robin m'ama!

VI.

„E s'en vet a sinch sens lanses,
Robin m'ama!
„Pour giuster au roy de Franze!"
Robin turulura,
Robin m'ama!

1. Überlieferung. Str. 1, 3 ms. nicht *enchöntroi* sondern *enchortroi.*

Str. 4, 3—5 fehlen im ms. und sind von St. mit Recht ergänzt.
Str. 5, 1 ms.: *mon ami si s'en vet.* korr. St.
Str. 5, 3 *an sinch.* Analog 6, 1 in *a* zu korrigieren. Die Zeilenabteilung weicht im ms. ab.

2. Metrisches. In diesem Stück gibt die Handschrift den Refrain am Anfang und nach allen Strophen 5 ⌣ A 3 ⌣ B. Dann folgen zwei Textzeilen, die die Repetition des zweiten Teils des Refrains einrahmen. Zum Beschlufs der Refrain. Also ergibt sich

5 ⌣ A, 3 ⌣ B; 7 ⌣ b, 3 ⌣ B, 7 ⌣ b; 5 ⌣ A, 3 ⌣ B.

Es findet überspringende Textrepetition statt.

3. Zum Texte. Das Stück scheint nach Lyon zu gehören. Zu bemerken ist der Provenzalismus: „*oy na dame*" vgl. prov. „*na femna*" z. B. in der Pastorelle „*A Sant Pos de Tomeiras*" von Guiraut Riquier (in Appels Chrestomathie ed. 1. no. 65. p. 103). Ob *oy* Interjektion ist, oder mit *oïr* zusammenzubringen ist, dürfte kaum zu entscheiden sein. Man erwartete im letzteren Falle allerdings *oïés.* Auf Lyon weist die Assonanz: *fontana* : *ama* : *dama* : *Franza.*

4. Inhalt. Das Stück behandelt ein Romanzenmotiv, ähnlich wie No. XVIII. An der Quelle begegnet der Dichter der *douse dame*, der er seine Liebe gesteht. Sie aber weist ihn zurück und bleibt ihrem nach Frankreich gezogenen Geliebten treu.

No. XXIII.

Romanze. fol. 53[b] (No. 46).

Elas!
je more pour amors!

I.

Quant je fuy levéa a l'aube du giort,
si m'en fuy aleya ver mon amy dous.
Ellas!
je more pour amor!

II.

Si m'en fuy aleya ver mon amy dous,
quant fuy revenua il estoit gran giort.
Ellas!
je mori pour amors!

III.

Quant fuy revenua il estoit grant giort,
mon mari demande: „é, dont vené vos?"
Ellas!
je more pour amor!

IV.

Mon mari demande: „é, dont venés vos?
„Je vien du mostier, les autres i vont tos."
Ellas!
je more pour amor!

V.

„Je vien du mostier les autres i vont tos,
il fet si grant froyt, anchor gelés vos?
Ellas!
je more pour amor!

1. Überlieferung. Str. 1, 1 ms.: *a l'aubeta du giort.*
Str. 3, 2, 4, 1 ms.: *mon mari me demande.*
Str. 5, 2 ms.: *i vont tost* korr. St.
Str. 5, 4 ms.: *e anchor geles vos.*
Nach 5, 5 wiederholt die Hs.: *il fet si grant froyt e anchor geles vos ellas je more pour amor*, was St. mit Recht getilgt hat. Die Handschrift gibt das Gedicht teils in Lang-, teils in Kurzzeilen wieder. Da der Binnenreim nur ungenau und nicht regelmäfsig beobachtet ist, scheint uns die Fassung in Langzeilen die angemessene zu sein, wie auch schon Gröber empfahl. (Ztschr. III, 305).

2. Metrisches. Für die Fassung in Langzeilen spricht auch die Tatsache, dafs wir in den Zäsuren bald männlichen, bald weiblichen Ausgang beobachten. Bei den Gedichten in kurzen Zeilen pflegen diese Reime fest und fast stets gleichen Geschlechts zu sein. Metrisch gehört das Gedicht also mit No. XI und XIII zusammen. Die Erscheinung, dafs der Refrain kürzer als die Textzeilen ist, ändert daran nichts. Ein weiterer Grund für die Annahme von Langzeilen ist die überspringende Textrepetition, die im Ballettentypus kaum zu beobachten ist. Es ist also folgendes Schema aufzustellen.

$(2 + 5)$ A; $5(\smile) + 5\,a^1$. $5(\smile) + 5\,a^2$, $(2 + 5)$ A; $10a^2$, $10a^3$, 7 A, . . .

3. Zum Texte. Der Fünfsilber läfst sich ohne Schwierigkeit durchführen. Es sind lediglich einige entbehrliche Silben zu streichen. Der Refrain ist als $2 + 5$ aufzufassen. *Ellas*! ist isolierter Ausruf. *More* ist eine durchaus unfranzösische Form und durch *muir* oder *meurs* zu ersetzen; wodurch die Silbenzahl in Ordnung kommt. 1, 1 und 3, 2 wurden nach Gröbers Vorgang (Ztschr. III, 305) geändert. In 5, 2 ist *e* wohl als Fragepartikel, wie in 4, 1 aufzufassen und zu streichen. In 4, 2 kann man statt *autres* die ältere Form *autre* des Nom. Plur. einsetzen; *e* wird im Hiat elidirt und die gewünschte Silbenzahl tritt ein. Zu erwähnen ist, dafs in den *chansons du XVe siècle* (No. CXXXI) ein ähnlicher Refrain vorkommt:

Par ung matin m' y levoye,
plus matin que ne souloye
ung petit devant le jour.
Helas, je pers mes amours!

4. Inhalt. Die junge Frau täuscht den alten Mann. Sie kommt morgens nach Hause und erklärt dem mifstrauischen Alten, dafs sie aus der Frühmette kommt. Der Schlufs ist nicht durchsichtig: der Gedanke ist entweder: Der Mann sagt: „Es ist heute früh so kalt, Du frierst doch nicht?“ ein bitterer Hohn auf den betrogenen, und doch um seine Frau besorgten Mann. Oder: die Frau setzt höhnisch ihre Rede fort: Ich komme aus dem Münster, hu, wie ist's heute morgen so kalt, Du hast's wohl noch immer kalt?“ Die Ironie dieser letzten Zeile wird durch den Refrain noch gehoben.

No. XXIV.

Chanson. fol. 53^a (No. 45).

Da die Struktur dieses Stückes von Stikney verkannt wurde, möge zunächst der in der Handschrift vorliegende Text folgen:

Das fettgedruckte ist im Ms. gänzlich ausgestrichen, das gesperrte nur durchgestrichen.

En despit du maldizant feray je
tout mon talant de sely qui jam
li gelos li gelos nont poyor de moy
destorner li gelo li gelos nont p̄oyor
de moy destorner.

Li gelos fit un engin q7 me cudoyt
pendrey
quant je fuy la nuyt chocie aveque
ſ7a fame.

E ge mi fuy avisé / gi aỳ un autre tort
trové / fi si sottilemant
si sottilemant Las ge me suy je
me suy dieu mersy mot bien
esciape.

Rekonstruktion.

I.

En despit du maldizans
feray je tout mon talant
de sely qui j'am.
Li gelos — li gelos
n'ont poyor
de moy destorner!

II.

Li gelos fit un engin,
que me cudoyt pendre y,
aveque sa fame,
quant je fuy — quant je fuy
[. . .] la nuyt
[. . . . . .] chocié.

III.

E ge mi suy avisé,
gi ay un autre tort trové
si sottilemant.
ge me suy — ge me suy
— Dieu mersy —
mot bien esciapé.

1. Überlieferung (ohne Rücksicht auf Sts. metrische Auffassung).

Str. 1, 1 ms.: *maldizans* (nicht *maldizant* wie St. druckt).

1, 3—6 St. bemerkt nicht, daſs dies Stück im ms. doppelt steht.

2, 1 ms.: *pendrey*, vielleicht als *pendre y* aufzulösen, obwohl die Stellung auffällig und Hiat besteht. *pendre* ist nicht zu ändern.

3, 4 ms.: *las ge me suy*. *las* aus metrischen Gründen getilgt; auch in den Sinn pafst es nicht.

2. Metrisches. Die erste Strophe scheint in der Handschrift ganz richtig überliefert zu sein, sie gibt das Modell für die folgenden ab. Sie zerfällt in zwei Teile, die durch eine Sinnespause getrennt sind. Sie beginnt mit zwei parallelen Zeilen 7a, 7a, denen der Abgesang 5b folgt. Der zweite Teil hat zunächst die doppelt gesetzte Kurzzeile $3c' + 3c'$ dann folgt $3c^2$, ihm wird als Abschlufs angereiht die in allen Strophen durchreimende Zeile 5d. Also ergibt sich folgender Bau:

$$7a, 7a, 5b;\ 3c' + 3c',\ 3c^2,\ 5d.$$

Die im Ms. vorhandene Verdoppelung der zweiten Hälfte der ersten Strophe ist zu tilgen.

Die dritte Strophe läfst sich nach demselben Schema aufbauen: sie beginnt mit den Zeilen *E ge* . . . und *gi ay* . . . 7a, 7a; dann folgt die Zeile 5b. Diese 5b Zeilen scheinen auf *a* zu assonieren, wie die Schlufszeilen der Strophen auf *e* assonieren, wobei allerdings zweifelhaft ist, ob wir die Assonanz *fame*, *am* (ev. *ame*) *sotilemant* als männlich oder weiblich anzusetzen haben. Das die folgende Zeile einleitende *las* ist zu tilgen, es bleibt dann *ge ge me suy ge me suy* $3c' + 3c'$, dem sich die Zeile *Dieu mersy* reimend als $3c^2$ anschliefst. Endlich die Zeile *mot bien* . . . = 5d.

Strophe 2 bietet gröfsere Schwierigkeiten: sie beginnt mit der Zeile *li gelos* . . . = 7a. Dann folgt die Zeile *que me* . . . die mit *pendrey* schliefst. *pendrey* ist vielleicht als *pendre y* zu erklären. Sehr hart ist hier allerdings der Hiatus und die auffällige Stellung *y* zu *pendre* vgl. VI, 2. Der Vers heifst also: „Denn er dachte, mich dort zu ertappen.“ In der zweiten Hälfte der Strophe hat der Schreiber vielleicht anstöfsiges unterdrückt. Nötig ist zunächst eine Assonanz auf *a*, die allerdings erst die folgende Zeile *aveque sa fame* bietet. Sie ist heraufzuziehen und hier anzufügen. Der erste Teil der über ihr stehenden Zeile bietet das Material zur Rekonstruktion der Zeilen $3c' + 3c'$, $3c^2$. Durch Verdoppelung wird gewonnen *quant je fuy, quant je fuy*. Unvollständig bleibt die Zeile . . . *la nuyt*. Von der Schlufszeile ist endlich nur das Wort *chocié* übrig geblieben, das mit *destorner* und *esciapé* assoniert.

Eine Bestätigung dieser Rekonstruktion wird durch zwei Stücke der *Chansons du XVe siècle* gegeben, die ähnliche Verse bieten. Vgl. No. CXI:

quant je suis la nuyt couchée
entre les braz mon ami.

und No. CXVIII:

Et quant j'ay mon ami
couché auprès de mi,

il me tient embrasseé . . .
Sy je fais mon deduit
soit de jour et de nuit.

3. Zum Texte. Die Assonanz *fame, am, sottilemant* weist auf ein Gebiet, indem einerseits gedecktes *e* vor Nasal zu *ã* wurde (*fame*), andrerseits aber haupttoniges *a* vor einfachem Nasal nicht verändert wurde (*am*). Diese beiden Erscheinungen finden sich in manchen mittelrhonischen Dialekten vereinigt. Für populären Ursprung sprechen die Assonanzen. Für die Assonanz *jalos* : *pooir*. Vgl. S. 28.

4. Inhalt. Ein ausgelassenes Schelmenlied; 1. Den *jelos* will ich betrügen, 2. mag er es auch noch so schlau anfangen, mich auf frischer Tat zu ertappen, mich fängt er doch nicht; denn (nun kommt vielleicht eine ausgefallene Strophe: wie er nämlich dies und das versuchte,) habe ich einen Ausweg gefunden und ich habe mich listig aus der Affäre zu ziehen gewufst.

No. XXV.

Bergerette. fol. 49[b] (No. 12).

Je ne vos am, ne croy, ne dutte fort
ver ma dame que nul me puisse noyre,
quar joye sent en tout fait si seiure
4 *ch'obeisant a son voloyr m'acort.*
Tout di devrai esperanze en soy,
pour sovenir que si formant me lia;
hé, loyalment, sertes en bone foy
8 l'ay je lontens améa e servia.

E serviray, car trestot mon resort
ay je la mis; e pour mal que je andure,
ne me leyray, e de se suy seiure,
12 pour endurer poyne a fin de mort.
Je ne vos am, ne croy, ne dutte fort
ver ma dame que nul me puisse noyre,
quar joye sent en tout fet si seiure
16 *ch'obeisant a son voloyr m'acort.*

1. Überlieferung. 3 ms.: *quar je ye le sent* (*seiure* dreisilbig).
5 scheint stark verdorben. St. schlägt *avray* st. *devray* vor.
7 wahrscheinlich *et loyalment* zu lesen.
13 Der Schlufsrefrain ist im ms. nur durch die Worte *je ne vos am* angedeutet.

In der Handschrift fällt die Zeilenabteilung fast ganz mit der oben gegebenen zusammen. Bemerkenswert ist, dafs *tout* (5) und

E (9) durch grössere Initialen hervorgehoben sind, das beweist, dafs hier metrische Einschnitte vorliegen.

2. Metrisches. Es liegt eine Bergerette vor, die sich den im XIV. und XV. Jahrhundert zahlreich verbreiteten Typen ohne Schwierigkeit einordnet. Wir beobachten folgenden Bau:

10 A, 10 ⌣ B, 10 ⌣ B, 10 A;
10 c, 10 ⌣ d, 10 ⌣ d, 10 c;
10 a, 10 ⌣ b, 10 ⌣ b, 10 a;
10 A, 10 ⌣ B, 10 ⌣ B, 10 A.

3. Zum Texte. Zu *nuire* : *sëure* vgl. S. 27. Die Wiederkehr von *sëure* als Reimwort v. 11 ist ein Beweis der geringen Ausdrucksfähigkeit des Dichters. Auffallend ist auch der dreimalige Hiatus.

1. Z. 5: *Tout di devray* : *esperanze* : *en soy.*

Hier könnte man allerdings den zweiten Hiat durch ein *esperanzar* zu tilgen suchen.

2. Z. 8: *l'ay je lontens amëa*: *et servia.*
3. Z. 12: *pour endurer poyne*: *a fin de mort.*

Schliefslich noch: *esperanze en soy*, das nur fälschlich für *elle* stehen kann.

Das Gedicht ist sprachlich äufserst unbeholfen, es ist daher nicht ganz ausgeschlossen, dafs es von einem Italiener gedichtet wurde, der das Französische unvollkommen beherrschte.

4. Inhaltlich scheint das Gedicht eine Versicherung treuer Liebe im Stile des 14. Jahrhunderts zu sein. Von der Geliebten wird stets in dritter Person gesprochen, also mufs mit dem *vos* in S. 1 jemand anders gemeint sein, wahrscheinlich jemand, der den Glauben des Liebenden an die Geliebte zu erschüttern suchte: Ich liebe Euch nicht, [weil Ihr zwischen mir und meiner Geliebten Unfrieden stiften wollt], auch glaube ich nicht, noch lasse ich einen wesentlichen Zweifel aufkommen, dafs mir irgend jemand bei meiner Dame schaden kann, denn das Bewufstsein, gehorchend mich ihrem Willen zu fügen, erfüllt mir das Herz mit freudiger Zuversicht.

Allezeit mufs ich auf sie (s. o.) hoffen und mir immer bewufst bleiben, wie fest uns das Schicksal miteinander verkettet hat. Ja, treu gewifslich und in redlichem Glauben habe ich sie seit lange geliebt und ihr gedient.

Und ich werde ihr treu weiter dienen, denn all mein Lebensglück beruht auf ihr, und was ich auch schlimmes erdulden mag, sie wird mich nicht im Stiche lassen, dessen bin ich gewifs, dafs ich darum leiden würde bis in den Tod.

No. XXVI.

Bergerette. fol. 50ᵃ (No. 14).

Jusques a tant que ma pas soyt fineya,
apres seli que m'a pris en ayr
mon las de cuer ne fara que languir,
4 *dont longemant ne puis avoyr dureye.*
Quar nul for Diex ne me put tant grever,
quant ella fa si fort m'en dunt ayr,
ni tant valoyr se me vut pardoner
8 o retorner pour ly en gré servir.

Pour se li pri alla tres desireya,
non me vuelha si sodemant grepir,
ni par congié feyre de noyr vestir,
12 quar san rayson mort ne me soyt livreya.
Jusques a tant que ma pas soyt fineya,
apres seli que m'a pris en ayr
mon las de cuer ne fara que languir,
16 *dont longemant ne puis avoyr dureye.*

1. Überlieferung. 1, 13 ms.: *jusque a tant* corr. St.
2 aus unverständlichen Gründen ändert St. *apres* in *avec.*
4 St. druckt irrtümlich *dureya.*
6. 8 St. corr. *se* ms. *si.* Statt *par* ist mit St. *pour* zu lesen, cf. No. IV. XX.

13 vom Refrain gibt die Hs. nur die erste Zeile. Der Rest ist zu ergänzen.

In der Hs. ist zunächst der Refrain fortlaufend wie Prosa geschrieben, dann ist ein Raum von ca. 5 cm. unbeschrieben, und es folgt, wieder fortlaufend das erste Textstück. Nun sind 4 cm. wieder unbeschrieben, und dann folgt der Rest des Textes. Der Schlufsrefrain ist stark eingerückt.

2. Metrisches. Es liegt eine Bergerette vor; vgl. Stengel, Grundrifs d. rom. Phil. II, 1, 95. Ihr Bau ist:

10⏑A, 10B, 10B, 10⏑A;
10c, 10b, 10c, 10b;
10⏑a, 10b, 10b, 10⏑a;
10⏑A, 10B, 10B, 10⏑A.

3. Zum Texte. Das Gedicht stammt augenscheinlich aus derselben Quelle wie No. XXV. Wenn auch in diesem Stücke keine offenbaren Sprachfehler und Korruptelen vorliegen, so ist das Gedicht vielleicht noch ungelenker und schwer verständlicher als das vorige. *Non me vuelha* ist ein Italianismus, der nur dem Kopisten zur Last fällt, ebenso *quant ella fa.*

4. Inhalt. Es läfst sich nicht ganz von der Hand weisen, dafs das Gedicht religiös ist und Maria mit der *tres desireya* gemeint ist, doch ist viel wahrscheinlicher, dafs ein Liebesgedicht vorliegt, in dem der Dichter die Geliebte bittet, sich wieder mit ihm zu versöhnen, da er durch die plötzliche Trennung von ihr (*sodemant grepir*) in unsägliches Leid versenkt sei.

Zu Zeile 11 vgl. *Chansons du XVe siècle* No. CXX:

de gris je vestiré mon cueur,
et de noir feray ma livrée:
c'est pour monstrer la grant douleur
ou mon ami m'a cy laissée.

No. XXVII.

Bergerette. fol. 50[a] (No. 15).

Ne te dotter, mon dous amis,
que je fasse departie,
quar jamès giort de ma vie
4 *je ne leyray l'amor de ty:*
E pour se ge te vuel proyer
que tu ne te dones esmay,
ans te vuelhas reconforter,
8 sacches que grant mestier en ay.

Quar je te am trop plus que my,
e sans feyre despartie
or mena joyose vie,
12 puisqu'ilh en vient an tel party!
Ne te dotter, mon dous amis,
que je fasse departie,
quar jamès giort de ma vie
16 *je ne leyray l'amor de ty!*

1. Überlieferung. 8 ms.: *quar sacches que grant* St. liest *quar sacches grant.* Man kann aber annehmen, dafs *quar* aus der folgenden Zeile eingedrungen ist, und der Vers dadurch zu lang geworden ist.

13 Die Hs. gibt nur die erste Zeile des Refrains.

Das vorliegende Stück ist ebenso wie das vorhergehende mit grofsen leeren Stücken (5 cm., 3 cm.) zwischen den einzelnen Gliedern geschrieben. Die einzelnen Glieder sind in fortlaufender Schrift gegeben. Der Refrain am Ende ist stark eingerückt.

2. Metrisches. Man unterscheidet in der Lyrik des XIV. und XV. Jahrhunderts von den gewöhnlichen Rondeaux und

Bergeretten die layé benannten Stücke, in denen die Silbenzahl der einzelnen Zeilen wechselt. Eine solche Bergerette layée liegt hier vor:

8A, 7⌣B, 7⌣B, 8A;
8c, 8d, 8c, 8d;
8a, 7⌣b, 7⌣b, 8a;
8A, 7⌣B, 7⌣B, 8A.

3. Zum Texte. Auch dies Gedicht gehört mit No. XXV und XXVI zusammen. Ein in der Kunstdichtung unzulässiger Hiatus liegt vor in Z. 9: *quar je te: am | trop plus que mi.* Die Formen *mi* und *ti* als satzbetonte Formen, durch den Reim gesichert sind entweder als östliche Formen (cf. die Hs. Douce 308 in Oxford ed. Steffens, Archiv f. Stud. d. N. Spr., Bd. 97. 98. 99. 104 u. a. Ballette 41, St. 1, 2) oder als Italianismen aufzufassen.

4. Inhalt. Die Geliebte versichert den Geliebten ihrer Treue: Ängstige Dich nicht, sagt sie, dafs ich Dich verlassen werde; ich liebe Dich mehr als mich selbst, darum sei fröhlich und guter Dinge.

No. XXVIII.

Rondeau. fol. 53[b] (No. 48).

Si j'ay rien fait qui soyt vous desplasanse,
chiera dame, je soi en vos marsy:
faite de moy vostre bone plesanse.
E sy volli estre a vostre obbiesanse,
5 coma sely que e vostre sogit.
Si j' ay rien fait qui soyt vous desplasanse,
chiera dame, je soi en vos marsy.
Mes se j'ay feyt tro longue demoranse,
nolle tenis an nulle desplasir,
10 ma moy donés de tout ma perdonanse.
Si g'ay rien fet qui soyt vous desplasanse,
chiera dame, je soi en vos marsy:
faite de moy vostre bone plesanse.

1. Überlieferung. 3 ms.: *faide.*

6. 7 fehlen im ms.

11—13 nur der Anfang *si g'ay ryen fayt* . . . ist im ms. angedeutet.

Die Zeilenabteilung in der Hs. ist die gleiche, wie oben. Der Schlufsrefrain ist weit eingerückt.

2. Metrisches. Der Refrain dieses Rondels ist wie bei den andern in der Sammlung vorkommenden Rondels recht kurz vom

Kopisten mitgeteilt. In der Mitte fehlt er ganz, am Ende ist er nur angedeutet. Nach gehöriger Ergänzung ergibt sich folgender Bau:

10 ⌣ A, 10 B, 10 ⌣ A;
10 ⌣ a, 10 b;
10 ⌣ A, 10 B;
10 ⌣ a, 10 b, 10 ⌣ a;
10 ⌣ A, 10 B, 10 ⌣ A.

Dies ist ein im XIV. und XV. Jahrhundert ziemlich häufig vorkommender Typus des Rondels (vgl. z. B. *Christine de Pisan, Rondels* 26. 27. 28. 31. 32. 34. 35. 36).

3. Zum Texte. Dies mit No. XXV—XXVII zusammengehörende Gedicht bietet wieder verschiedene Eigenheiten. In Zeile 4 kann man lesen: *et si vuel estre | a vostre obeïssance.* Doch bringt schon die folgende Zeile den Hiat: *coma sely | que: e vostre sogit.* In Zeile 9 ein graphischer Italianismus: *nolle* (= non le). zu *en nulle desplazir* vgl. S. 28. v. 10: *ma* = mais.

4. Inhalt. Der Inhalt ist leicht verständlich: Wenn ich Euch, Geliebte, verletzt habe, so zürnt mir nicht länger, sondern verzeihet mir; wenn ich Euch zu lange ferne blieb, so nehmt mich jetzt wieder in Gnaden an.

No. XXIX.

Rondel. fol. 53[b] (No. 49).

Mout chonvient de poyna endurer,
qui vut avoyr le nom d'amy,
il ne l'a pas pour dire: emy!
4 *pour plandre ne pour sospirer!*
Je ne finay puis de tirer,
et si ne puys avoyr l'outry,
Mout chonvient de poyna endurer,
8 *qui vut avoyr le nom d'amy* —
Sely qui l'a le doy garder
e rendre grases e merzy,
quar il l'a mot bien deservi,
12 tiel noble nom a conquister.
Mout chonvient de poyna endurer;
qui vut avoyr le nom d'amy,
il ne l'a pas pour dire: emy!
16 *pour plandre ne pour sospirer!*

1. Überlieferung. 7—8, 13—16 fehlen vollständig im Ms., obwohl der Refrain in der Mitte vom Sinne verlangt wird. Die Zeilenabteilung in der Hs. ist die gleiche wie die oben gegebene.

2. Metrisches. Es ergibt sich nach Einreihung des Refrains folgender Typus:

8 A, 8 B, 8 B, 8 A;
8 a, 8 b;
8 A, 8 B,
8 a, 8 b, 8 b, 8 a;
8 A, 8 B, 8 B, 8 A.

Eine dem XIV. und XV. Jahrhundert sehr geläufige Form. Bei Charles d'Orleans ist dieser Typus nicht weniger als 371 mal vertreten.

3. Zum Texte. Wahrscheinlich gehört auch dies Gedicht zu der Gruppe XXV—XXVIII, wennschon sich sprachliche Besonderheiten nicht aufweisen lassen. *outry* steht neben *otroi*, wie das analogisch aus *nous otrions* gebildete *otrier* neben *otroier*. Zeile 5 scheint *tirer* unverständlich; an *crier* wird kaum zu denken sein. Zu Zeile 9 vgl. Raynand, *Motets* I, p. 52:

haute chose a en amour
bien la doit garder qui l'a.

4. Inhalt. Wer liebt, muſs viele Qualen erdulden, auch ich, obwohl ich Erhörung doch wirklich verdient hätte. Der Gedanke des letzten Textsatzes paſst nicht recht zum übrigen.

No. XXX.

Rondel. fol. 50ª (No. 16).

Si vuos playsoyt que je fusse en lyesse,
sy me donés l'autroy de vostre amour,
e sy n'avray jamès nulle dolour!
4 Ilh n'est dolour ni corrous ne tristesse,
Si vous playsoyt que je fusse en lyesse —
I'ay grant pauor que je ne vous corresse,
de requerir an vous si grant dousor,
8 si non avray jamès tout mes bon giort.
Si vuos playsoyt que je fusse en lyesse,
si me donés l'autroy de vostre amor,
e si n'avray james nulle dolour!

1. Überlieferung. 4 *tristese* ms. korr. St.
6 ms.: *corrose.*
8 *tout me bon im* ms., vgl. v. 11.
11 ms.: *e si n'avray james tot mes bon giort.*
In der Hs. sind Z. 1—3 als Prosa geschrieben, dann eine neue Zeile bis *tristese*, eine weitere bis *lyesse*, dann sind *j'ai grant* —

giort in Prosaform geschrieben. Vier cm. Zwischenraum und am Schlufs der prosaartig geschriebene Refrain.

2. Metrisches. Stikney hat den Bau des Gedichtes verkannt. Wie die — hier ausnahmsweise unverkürzte — Überlieferung beweist, haben wir es mit einem Rondel mit dreizeiligem Refrain zu tun. Dieser Typus ist z. B. bei Eustache Deschamps 5 mal zu belegen (No. 625. 641. 644. 658. 1328). Sein Bau ist:

10 ⏑ A, 10 B, 10 B;
10 ⏑ a;
10 ⏑ A;
10 ⏑ a, 10 b, 10 b;
10 ⏑ A, 10 b, 10 b.

3. Zum Texte. Wir möchten auch dies Gedicht der Gruppe XXV etc. einreihen.

4. Inhalt. Ihr, Liebste, könnt mich glücklich machen, darum seid nicht länger spröde, doch ach, ich fürchte, Euch zu erzürnen, wenn ich Euch mit so grofser Bitte nahe.

Das Lied erinnert im Ton an den Stil *Charles' d'Orleans.*

No. XXXI.

Rondel? fol. 50ᵃ (No. 17).

Das Gedicht steht mit folgender Zeilenabteilung in der Hs.:

Se vos saves chomant amour me mayne
pour vous amer, ma dame soveyrayne,
vous en deusiés au cuer pitié avoyr,
quar par vous n'ay ni matin bon ni soir.
pour vous sufre mante dure semayne
e sufreray si vous n'i metés payne!
or me gités de cestie dure payne,
e si sacches e sy soyés sertayne:
vous serviray de tout a mon poyor,
de tout mon cuer qui est a vous voloyr.

1. Überlieferung. 4 ms.: *qua par.* von St. gebessert; vielleicht auch *que par* zu lesen.

5 ms.: *mantes dures semayne*, von St. gebessert. Überflüssiges *s* ist auch IX, 9, 11 gesetzt.

St. druckt das Gedicht nach der Hs. ab. Nahe läge die Vermutung, dafs eine höfische Chansonstrophe vorliegt. Doch hiergegen spricht zunächst, dafs das Stück der einzige Vertreter seiner Gattung in unserer Sammlung sein würde. Die Handschrift kenn-

zeichnet die Zeilen 5 und 7 durch herausrücken, dadurch entsteht eine Gliederung, die genau der der Rondels entspricht, mit dem einzigen Unterschiede zu den vorangehenden, daſs die Refrainrepetitionen überhaupt nicht angedeutet sind. Als Rondel würde das Gedicht so zu schreiben sein:

Se vos savés chomant amour me mayne
pour vous amer, ma dame soveyrayne,
vous en deusiés au cuer pitié avoyr,
quar par vous n'ay ni matin bon, ni soyr:
Pour vous sufre mante dure semayne,
e sufreray si vous n'i metés payne.
Se vos savés chomant amour me mayne
pour vous amer ma dame soveyrayne,
Or me gités de cestie dure payne,
e si sacchés e sy soyes sertayne
vous serviray de tout a mon poyor
de tout mon cuer qui est a vous voloyr.
Se vos saves chomant amour me mayne
pour vous amer ma dame soveyrayne,
vous en deusiés au cuer pitié avoyr,
quar par voùs n'ay ni matin bon ni soyr.

2. Metrisches. Es liegt also folgender Typus vor:

10 ⏑ A, 10 ⏑ A, 10 B, 10 B;
10 ⏑ a, 10 ⏑ a;
10 ⏑ A, 10 ⏑ A;
10 ⏑ a, 10 ⏑ a, 10 b, 10 b;
10 ⏑ A, 10 ⏑ A, 10 B, 10 B.

Dies ist ein Typus der unter den von uns untersuchten (über 2000) altfranzösischen Rondels nicht erhalten ist, doch ist das Rondel No. 609 von Eustache Deschamps (ed. *Queux de St. Hilaire S. d. a. t. f.* 1878 ss.) auf demselben Refrain aufgebaut:

AABB aA aabb AABB.

Immerhin muſs der wohl nur zufällige Mangel eines genau gleichgebauten Rondels einige Bedenken erregen.

3. Zum Texte. Auch dies Gedicht wird der Gruppe No. XXV etc. beizuzählen sein, mit der es die spröde Form gemeinsam hat. Das zweisilbig gebrauchte *dusies* (neben *sëure* dreisilbig in No. XXV) ist ein Zeichen jüngeren Ursprungs. *poyor* steht im Reim auf *oi* (vgl. dazu *poyor* : *gelos* in No. XXIV). Der Sinn ist klar, nur ist in v. 6 der Sinn etwas dunkel, vielleicht: wenn ihr Euch darum nicht kümmert? wie Gröber bemerkt.

4. Inhalt. Wenn Ihr, Dame, wüſstet, was ich leide, so würdet Ihr mich erhören, darum laſst mich nicht länger schmachten, werd' ich Euch doch ein treuer Diener sein.

No. XXXI und XXXII.

Romanzen? fol. 54ª (No. 51 u. 52).

No. XXXII. Überlieferung.

A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant.

Je me levoy un matin au jort prenant,
entroy m'en en un giardin la flor culhant,
si chulhoy de violetas mes pleyn gans,
e plantoy m'un'espineta par le mayn,
je ne gharray de ces moy ne de cest an,
si je ne ghar pour mon ami per qui ciant.

No. XXXII. Überlieferung.

A Dieu, fines amoretes, vous chomant!

Je me levoy un matin lie et joyant,
intray m'en en un giardin d'amour pensant,
si chulhoy de violetas mon plen pain,
pour donner a mon ami que je am taint,
qui m'a fichié la spinetta au cuer dedans,
dont ne gharray de cest moys ne ancor de l'ayn,
si je ne ghar pour sely de qui je chant.

A Dieu fines amoretes, vos comant!

7 ms.: *de cest ne ancor.* korr. St.

No. XXXII. Rekonstruktion.

A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant.

I.

Je me levoy un matin au jort prenant,
entroy m'en en un giardin la flor culhant.
A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant,

II.

Entroy m'en en un giardin la flor culhant,
si chulhoy de violetas mes pleyn gans.
A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant.

III.

Si chulhoy de violetas mes pleyn gans,
E plantoy m'un'espineta par le mayn:
A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant!

IV.

E plantoy m'un'espineta par le mayn:
je ne gharray de ces moy ne de cest an,
A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant!

V.

Je ne gharray de ces moy ne de cest an,
se je ne ghar pour mon ami per qui ciant.
A Dieu, amoretes, a Dieu vos chomant!

No. XXXII. Rekonstruktion.

A Dieu, fines amoretes, vous chomant.

I.

Je me levoy un matin lie et joyant,
intray m'en en un giardin d'amour pensant.
A Dieu, fines amoretes, vous chomant!

II.

Intray m'en en un giardin d'amour pensant,
si chulhoy de violetas mon plen pain.
A Dieu, fines amoretes, vous chomant!

III.

Si chulhoy de violetas mon plen pain,
pour donner a mon amy que je am taint.
A Dieu, fines amoretes, vous chomant!

IV.

Pour donner a mon amy que je am taint,
qui m'a fichié la spinetta au cuer dedans.
A Dieu, fines amoretes, vous chomant!

V.

Qui m'a fichié la spinetta au cuer dedans,
dont ne gharray de cest moy ne ancor de l'ayn.
A Dieu, fines amoretes, vous chomant!

VI.

Dont ne gharray de cest moy ne ancor de l'ayn
si je ne ghar pour sely de qui je chant.
A Dieu, fines amoretes, vos comant!

2. Metrisches. Die Texte beider Lieder sind fast identisch, wir geben deshalb eine Zusammenstellung:

XXXII, 1	=	XXXIII, 1 u. 9	
„ 2	=	„ 2	
„ 3	=	„ 3	
„ 4	=	„ 4	
„ 5	=	„ 5	
„ —	=	„ 6	
„ 6	=	„ 7	
„ 7	=	„ 8	
		[9 = 1]	

Beide Lieder gehören metrisch mit den Nummern XI. XIII. und XXIII unserer Sammlung und zahlreichen anderen in den *Chansons du XVe siècle* zusammen. Auch dort ist ein Teil der Lieder in der ausführlichen Form wie No. XI. XII. XXIII erhalten, ein anderer Teil nur in der uns in XXXII und XXXIII vorliegenden zusammengezogenen Form.

Gegen die Fassung des Refrains von XXXIII ist nichts einzuwenden, da er der Struktur der Textzeilen folgt. Der von XXXII dagegen fügt sich dieser nicht. Man hat die Wahl entweder umzustellen: *A Dieu, a Dieu amoretes — vos chomant*, oder einfach den Refrain von No. XXXIII einzuschieben. Die längeren Zeilen des Textkörpers sind leidlich in Ordnung, sie haben alle 7 ⌣ Silben und reimen meist auf *i*. In der Zeile *je ne gharray* ... die in XXXIII unvollständig ist, liefse sich die *i*-Assonanz durch Einführung von *di* durchführen. In XXXII ist die letzte Zeile zu lang, was man durch Annahme der Version von XXXIII oder durch Streichung von *je* bessern kann.

Bei den Kurzzeilen ist die Einheitlichkeit kaum durchzuführen. Sie schwanken zwischen drei und vier Silben. Der Refrain scheint drei zu verlangen, doch bietet der Text überwiegend viersilbige Zeilen. Die Kurzzeilen der beiden Versionen decken sich in den wenigsten Fällen. Die Fassung von XXXIII scheint in der Regel besser. XXXIII, 2 *lie et joiant* (nicht *lié* wie St. druckt) daneben *au jort prenant.* v. 3 ist in beiden Versionen viersilbig, aber verschieden. *Mon plen pan* (die Schürze voll) in XXXIII scheint dem *mes pleyn gans* „meine Handschuhe voll" in XXXII bei weitem vorzuziehen. V. 5 fehlt in XXXII: auch ein Vorzug von XXXIII. V. 6 ist verschieden überliefert, ebenso v. 7, wo XXXII mit *ne de cest an*, die bessere Lesart zu bieten scheint. Vgl. *Chansons du XVe siècle*, No. XXVI: ... *n'y entrerai* | *de cest an ne de l'autre.* 8 bietet gleichgültige Varianten.

Als Struktur für XXXII ist also anzunehmen:

(5 ⌣ + 5 oder besser 7 ⌣ + 3) = 11 A, 7 + (3 oder 4) a, 7 + (3 oder 4) a', 11 A. 11 a', 11 a², 11 A; 11 a² 11 a³ 11 A ...

für XXXIII.

11 A; 7 + (3 oder 4) a, 7 + (3 oder 4) a′, 11 A; 11 a′ 11 a² 11 A . . .

3. Zum Texte. Sprachlich ist der allerdings nur in der einen Fassung belegte und daher nicht gesicherte Reim *prenant* : *main* zu bemerken.

4. Inhalt. Ein Pastorellenmotiv bildet den Inhalt der beiden Gedichte. Ein Mädchen singt: Morgens im Garten pflückte ich Veilchen für meinen Liebsten, dabei stach ich mich an einem Dorn, nie werde ich gesund, wenn mein Liebster mich nicht heilt!

Eine ganz ähnliche Symbolik finden wir bereits im XIII. Jahrhundert in Raynauds *Motets* II, p. 60, in den graziösen Verslein:

A vos vieg, chevalier sire,
del pié me traiés l'espine,
el sentier d'amors l'ai prise,
s'en sui malade!
s'on ne me la trait, je morrai, lasse!

Anhänge.

No. I.

Das bei Besprechung von No. VIII der Carmina Magliabecchiana erwähnte Lied No. VIII der *Chansons du XVe siècle* bietet einen Beweis, wie man durch systematische Textrepetition einen Text wieder vollkommen rekonstruieren kann. Es folge deshalb:

I.

Je me suis adventuré,
en noz jardrins suis entré,
[trois fleurs d'amours y trouvay.]
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!

II.

En noz jardrins suis entré,
trois fleurs d'amours y trouvay,
une en prins, deux en laissay
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!

III.

[Trois fleurs d'amours y trouvay,
une en prins, deus en laissay,
ung chapellet fait en ay
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!]

IV.

[Une en prins, deux en laissay,
ung chapellet fait en ay,
de troys rens le commançay.
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!]

V.

Ung chapellet fait en ay,
de troys rens le commançay
et a quatre l'achevay
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!

VI.

A troys rens le commançay
et a quatre l'achevay;
a m'amye le donray
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!

VII.

[E a quatre l'achevay,
a m'amye le donray
et scay bien que j'en auray
En ceste nouvelle saison.
Hellas comment passeray donc
ces mois de may, qui est si long!]

VIII.

A m'amye le donray,
et sçay bien que j'en auray
un bon baiser quant vouldray!
En ceste nouvelle saison.
Hellas, comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!

1. Überlieferung. Ms.: Paris B. N. fr. 12744 (anc. suppl. fr. No. 169) fol. 6vo.

ed. G. Paris, *Chansons du XVe siècle* p. 9.

Vor Strophe 1 steht folgende interpolierte von G. Paris bereits eliminierte Strophe:

Vray dieu d'amours, confortés moy
vous m'aves mys en grant esmoy
pour la belle que point ne voy
eu ceste nouvelle saison:
Helas! comment passeray donc
cest mois de may, qui est si long!

Str. 1, 2; 2, 2 ms.: *entre.*
Str. 1, 3 ms.: *pour cuillir rose ou bouton.*
Str. 3 ist ergänzt, ebenso Str. 4.

In Str. 5, 6; 6, 6; 8, 6 und in der nach 8 interpolierten sind die Refrains im ms. nur durch *cest moys* etc. angedeutet.

Str. 6, 2 *et* fehlt im ms.

Str. 8, 3 ms.: *quant je vouldray*. korr. G. Paris.

Nach Strophe 8 nicht 6 wie bei P. M. druckt fügt das ms. folgende schon von G. P. eliminierte Strophe ein:

Sy je la puis rencontrer,
d'amours je la vueil prier
aussi en est ce la saison
ou mois qui moys de may a nom
Hellas! comment passeray donc
cest moys de may, qui est si long!

2. Metrisches. Das Gedicht erhält sein eigentümliches Gepräge durch die dreigliedrige überspringende Textrepetition. Jede Strophe beginnt mit den drei dieser Textrepetition unterworfenen homogenen Zeilen $7a\ 7a^1\ 7a^2$, dann folgt ein durch den Sinn in der Regel mit dem Textkörper verbundener Einschaltrefrain 8B, zum Beschlufs der Refrain $8B'\ 8B^2$. Also ergibt sich

$7a, 7a^1, 7a^2$; 8B; $8B', 8B^2$. $7a^1\ 7a^2\ 7a^3$; 8B; $8B', 8B^2$.
$7a^2, 7a^3, 7a^4$; 8B; $8B', 8B^2$. . . .

Der Bau hat mit dem von No. XXI der Carm. Magl. grofse Ähnlichkeit.

Zu diesem Texte wurde nun eine Melodie komponiert, die in Str. 1: $7a = 7a^1$ und $7a^2 + 8B = 8B' + 8B^3$ setzte. Es mufste nun für den Komponisten dieser kunstgemäfsen Melodie das Bedürfuis entstehen, die Zeile $7a^2$ in $8a^2$ zu verwandeln, überhaupt dieselbe den drei folgenden Zeilen anzugleichen, da sie nach der neuen Melodie mit diesen, aber nicht mehr mit dem Textkörper zusammengehörte.

3. Zum Texte. Tatsächlich lassen sich denn auch alle Korruptelen auf dieses Motiv zurückführen. Die am Anfang interpolierte Strophe, die dem Gedicht ein höfisches Gepräge geben soll, ist ganz in Achtsilbnern gehalten. In Str. 1 wird die durch die Textrepetition nötige Zeile $7a^3$ durch eine Zeile 7B ersetzt. Die Strophen 3 und 4 werden unterdrückt, da dem Kunstdichter der Zweck der Textrepetition gleichgültig war. Str. 7 hängt syntaktisch in der Luft, eine Tatsache, an der sich der volkstümliche Gesang durchaus nicht stöfst, der Umarbeiter streicht sie. Am Schlusse hängt er eine höfische Strophe an, deren erste beiden Zeilen aus dem Reime fallen. Die dritte Zeile hat bezeichnenderweise acht Silben, die G. Paris in sieben abkorrigierte, sie reimt mit dem Refrain, so dafs hier dem Bedürfnis der neuen Melodie vollkommen entsprochen ist. $7a = 7a^1$; $8b + 8B = 8B' + 8B^2$.

Die Verschiedenheit von 5, 2 und 6, 3 wird auf die eine oder andere Weise auszugleichen sein.

4. **Inhaltlich** fällt das Stück mit Carmina Magliabecchiana No. VIII etc. zusammen.

No. II.

Bei der Untersuchung der Romanzenform schien das Lied XXI der *Chansons du XVe siècle* einen neuen Typus zu repräsentieren, bei dem die beiden Textzeilen (feststehende Textrepetition) den Refrain einnahmen. So wenigstens druckte G. Paris. Bei genauerer Prüfung scheint sich das Gedicht unschwer dem Typus 3 einzuordnen.

Chansons du XVe siècle No. XXI.

Hs.: B. N. fr. 12744 fol. 16vo.
Druck: G. Paris, *Chansons du XVe siècle* p. 24.

Fàisons bonne chere, faisons la, faisons!

I.

En m'en venant de Paris la Rochelle,
je rencontray troys jeunes demoiselles.
Faisons bonne chere, faisons la, faison!

II.

[Je rencontray troys jeunes demoiselles],
a mon advis je choisy la plus belle.
Faisons bonne chere, faisons la, faisons!

III.

A mon advis je choisy la plus belle,
et la monté sur l'arson de ma selle.
Faisons bonne chere, faisons la, faisons!

IV.

Et la monté sur l'arson de ma selle,
je mys la main soubz sa verte cottelle.
Faisons bonne chere, faisons la, faisons!

V.

Je mis la main soubz sa verte cottelle,
„Hellas" dist elle, „que me voullez vous faire?"
Faisons bonne chere, faisons la, faisons!

VI.

„Hellas", dist elle „que me voullez vous faire?"
„Je vieulx savoir, si vous estes pucelle!"
Faisons bonne chere, faisons la, faisons!

VII.

„Je vieulx savoyr si vous estes pucelle!"
„Pucelle ou non, qu'en avez vous affaire?"
Faisons bonne chere, faisons la, fāisons!

VIII.

„Pucelle, ou non, qu'en avez vous affaire?"
„Sy vous l'estiés, vous series m'amyete!"
Faisons bonne chere, faisons la, faisons!

.1. Überlieferung. Die Überlieferung des Gedichtes bietet Widersprüche. In der Hs. steht auf fol. 16vo oben der Text, unten die Noten mit dem Text der ersten Strophe. Diese erste Strophe lautet unter den Noten:

„*Faison bōe chere faison la faison en men venāt de paris la Rochelle Je Rēcontray | trous Jenes damoiseles faif3 la f7 faison bōe chere f7 la f7 et faif3 bōe chere f7 la f7.*"

das ist.

1 *Faisons bone chere, faison la, faison!*
En m'en venant de Paris la Rochelle
Je rencontray troys jenes damoiseles.
faisons la, faisons!
5 *faisons bone chere, faisons la, faisons!*
et
7 *faisons bone chere, faisons la, faisons!*

Die Melodieen von 1, 5 und 7 sind dieselben. Es liegt also, wie die Melodie beweist, eine Romanze vor, sie wird durch den Refrain eingeleitet wird, dann folgen zwei Textzeilen, dann die zweite Hälfte des Refrains mit einer Melodie, die der Melodie der ersten Refrainhälfte identisch ist, nur liegt sie zwei Töne tiefer, dann zweimal der Eingangsrefrain durch ein eingeschobenes *et* verbunden, alles in allem ist der Refrain am Strophenende nicht als eine verzierte Form des Eingangsrefrains. Wir haben also das feste Gebilde: Refr. a^1 a^2 Refr., das im Einklang zu der früher vorgetragenen Theorie über die Romanze steht. Der über den Noten stehende Gesamttext bietet nun eine von dem unter den Noten stehenden abweichende Form. Zuerst der Refrain, dann eine Zeile leer. Darauf die Zeile: *En — Rochelle*, die Zeile *Je — damoiseles* und der Refrain: *faison la faison.* Bis hierher also Einklang mit

dem Melodietext. Dann eine Zeile leer; die nächste Zeile beginnt mit *A* (grofses A) *mon advis — belle*, darauf *faison bone chere*, die nächste enthält: *a* (kleines a) *mon advis — belle.* Nach der Ansicht des Schreibers wurde die nächste Strophe aus Text a^3, Refr. Text a^3 gebildet. In derselben Gruppierung gehen alle folgenden Strophen weiter. Dafs ihm ein Irrtum untergelaufen sein mufs, geht hervor 1) aus der doppelten richtigen Fassung von Str. 1, 2) aus der Tatsache, dafs die Verwirrung von dem Punkte an beginnt, wo der Schreiber die Repetition von a^2 in die leere Zeile von *A mon advis* einzusetzen vergessen hat. Wir stehen also nicht an im Gegensatze zum Kopisten und dem Herausgeber, eine den übrigen Gedichten desselben Typus entsprechende Form für das ganze Gedicht konsequent durchzuführen.

Ref. ms.: *fasons la faizon.*

G. Paris schreibt im Apparat: 1 *interverti avec* 4 es ist zu lesen 3 *i. avec.* 4.

2, 1 fehlt im ms.

R 2 ms.; *faison bonne chere.*

3, 1 ms.: *a mon advis* etc.

3, 2 ms.: *monte* nicht *monté* ebenso 4, 1 R. ms.: *faisons* etc.

4, 1 ms. *Et la monte* etc.

4, 2 G. Paris liest *coctelle.* Palaeographisch scheint dazu kein Grund vorhanden, da die Hs. *tt* stets durch *tt* wiedergibt, vgl. fol. 17[r] *jannette feullette* etc. R 4: ms.: *faisons* etc.

5, 1 ms.: *je mis la main* etc. R 5 ms.: *faifs.*

6, 1 ms.: *hellas dist elle* etc. R 6 ms.: *faisons la* etc.

7, 1 ms.: nur *je vieulx servir.*

7 R ms.: *faifs la* etc.

8, 1 ms.: *pucelle ou non* etc.

8, 2 ms.: *servies* nicht *series* wie G. P. druckt.

R 8 ms.: *faifs la* etc.

Hiernach noch: *Sy vous* etc. von uns gestrichen.

2. Metrisches. Nach der obigen Erörterung ergibt sich eine Romanze vom Typus No. 3:

$(4+6) = 10A, 10a^1, 10a^2, 10A, 10a^2, 10a^3, 10A, 10a^3, 10a^4, 10A \ldots$

Es findet überspringende Textrepetition statt.

No. III.

Chanson.

Chansons du XV^c siècle No. L. (ed. G. Paris p. 51) ms.: B. N. f. 12744 fol. 34 vo.

Si je suis trouvée
au boys sous la ramée
avecques mes amours,
pour chose que voye,
point ne changeroye
mes loyalles amours.

L'aultrier, l'aultrier m'aloye esbaloyent,
trovai bergere ses aignelets gardant.

Je lui prins a dire:
„serez vous m'amye?"
elle m'y respond:
„vostre courtoisie
ne me desplaist mie,
mes loyalles amours!"

Lors je la prins par sa main qui blanchoye,
et la gecté sur l'erbe qui verdoye.

Je luy feiz courtine
d'une blanche espine
et d'une aultre flour
qu'on appelle rose:
c'est bien aultre chose
que d'aymer par amour!

1. Überlieferung. Str. 1, 2 ms.: *sur la ramée.*
1, 4 ms.: *que je voye.*
2, 1 ms. nur: *l'aultrier m'aloye*: vgl. d. Text unter d. Noten.
2, 2 ms.: *rencontrai bergere.*
2, 2 G. Paris will lesen: *ses aigneaulx.*
4, 1 ms. nur: *je la prins.*
5, 3 ms.: *fleur* korr. G. Paris.
5, 4 ms.: *que ou* korr. G. Paris.

Wo sich die vorliegende Orthographie von der G. Paris' unterscheidet, entspricht sie der Handschrift.

Die Zeilenabtellung in der Hs. ist die gleiche, nur sind 1, 1 + 2 zusammengezogen, wahrscheinlich wollte der Schreiber dadurch etwas den Langzeilen, mit denen er Str. 2 u. 3 einleitet, entsprechendes an den Anfang von Str. 1 setzen.

Der unter der Melodie stehende Text lautet etwas anders:

Sy je suis trouvée
au bois soulz la ramee |
avecques mes amours
pour chose que je voye ||
poynt ne changeroye
mais loyalles amors
allez hauvay!
mais loyales . . .

L'autrier l'autrier m'alois esbaloyent
rencontray bergere ses aignelets gardant.

2. Metrisches. Es liegt augenscheinlich ein Gedichttypus vor, der in den Chansons du XVe siècle in mehreren Exemplaren vertreten ist: Gedichte bei denen zwei verschieden gebaute Strophen regelmäſsig miteinander abwechseln. Vgl. No. XLI, in dem eine dreizeilige und eine vierzeilige Strophe miteinander abwechseln. Die Melodien sind im Ms. durch einen Strich getrennt. Vgl. No. LVI, mit gleicher Trennung: Wechsel einer drei- und einer vierzeiligen Strophe. Vgl. No. LXI, mit gleicher Trennung und Wechsel vier- und sechszeiliger Strophen. Vgl. No. LXVIII mit gleicher Trennung und (gestörtem) Wechsel zwischen sechs- und vierzeiligen Strophen. Vgl. No. LXX mit Trennung durch doppelten Strich und Wechsel vier- und fünfzeiliger Strophen. Vielleicht gehört hierher auch No. XXVI, wo jedoch nur eine Melodie angegeben ist, kaum No. LXVII. No. XLIII scheint eine Bergerette zu sein. Besondere Schwierigkeiten bietet in dem vorliegenden Gedichte die Frage der Silbenzahl. V. 1, 2. 1, 3. 1, 4. 1, 6. 2, 6. 3, 6 haben sechs Silben, der Rest der Verse ist fünfsilbig. In 1, 3 und 1, 4. 3, 6 ist leicht, in 1, 2 etwas gezwungen die Fünfsilbigkeit herzustellen. In 1, 6 2, 6 dagegen kann diese Silbenzahl nicht eingeführt werden, da *loyalles* dreisilbig zu zählen ist, wie aus *Chanson du XVe siècle* No. 52, 1, 1 hervorgeht: *Si congié prens de mes belles amours.* Wenig wahrscheinlich wäre es, für die sechsten Zeilen einer sonst fünfsilbig gegliederten Strophe sechssilbige Verse anzusetzen. Wir müssen uns prinzipiell die Frage vorlegen, ob wir überhaupt eine genaue Silbenzahl in einem populären, einer Melodie untergelegtem Texte verlangen können. Ein Blick auf die Melodie zeigt, wie dieselbe spielend einmal „fünfsilbig“ einmal „sechssilbig“ auftritt, ohne daſs die musikalische Figur dadurch in ihrer Klarheit beeinträchtigt wird. Warum nun eine solche für die Musik gestattete Lizenz für den Text verbieten? — Es scheint bedeutend einfacher hier das Prinzip des Silbenzusatzes zuzulassen. Eine ähnliche Erscheinung möchten wir in den deutschen rhythmischen Gedichten in lateinischer Sprache sehen, die — ebenfalls durch Silbenzählung gemessen — sich dennoch diese Lizenz gestatten. Wir lassen es also für dahin-

gestellt, ob eine genaue Silbenzählung durchzuführen ist. (In diesem Falle hätte man *la* in 1, 2 *je* in 1, 4 *d'* in 5, 6 zu tilgen und *aveques*, sowie *loyalles* zweisilbig zu lesen.) Wir begnügen uns vielmehr, wie in No. XXXII und XXXIII Carm. Magl., die Silbenzahl variabel zu lassen; so ergeben sich für die beiden Strophen die metrischen Schemata:

5(od. 6)a 5(6)a 5(6)b 5(6)c 5(6)c 5(6)b und (4 + 6 =) 10d, 10d.

3. Zum Texte. In 5, 5. 6. scheint eine Verderbnis vorzuliegen, der Sinn ist unklar und scheint lediglich durch *aultre* verdorben. Wenn wir dasselbe durch ein adj. wie *bonne* ersetzen, ist alles in Ordnung.

4. Inhalt. Der Text stellt ein Gewebe von Pastorellenmotiven dar, wie sie auch der populären Lyrik des XV. Jahrhunderts noch geläufig sind.

No. IV.

Die Nachtigall.

Das Motiv des Gedichtes No. XVI ist in der gesamten afz. Lyrik sehr beliebt. In der Lyrik des XIII. Jahrhunderts tritt die Nachtigall bald als Liebesbotin, bald als Vertraute des Liebenden auf. In anderen Fällen überredet sie das Mädchen zur Liebe, wie z. B. in dem Gedicht *Bele Aelis* von *Baude de la Quariere*, in das ein noch älteres Aelislied eingeschaltet ist. Vgl. die von uns gegebene metrische Rekonstruktion dieses Gedichts in *La Chanson de Bele Aelis*. Paris, Picard 1904, die Bédier seinem Erklärungsversuch in Revue des deux mondes 1. I. 1906 zu Grunde legte. Dies selbe Motiv der zur Liebe überredenden Nachtigall ist in einem wohl noch älteren Denkmal französischer Lyrik zu beobachten: es ist dies ein lateinisches Gedicht mit einem halbfranzösischen Abgesang, der in der Münchener Hs., deren Photographie wir W. Meyer aus Speyer verdanken, die das Lied enthält, allerdings stark verderbt ist. Die Schrift der Hs. weist auf die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts, jedenfalls ist das Gedicht nicht nach 1200 zu setzen; wie lange es vor der Niederschrift schon vorhanden war, wird kaum zu entscheiden sein, doch deutet die metrische Struktur:

8 a, 8 a, 8 a, 6 ⏑ b.

auf ein hohes Alter. Solche fz. Refrains, oder fz. Zeilen, wie wir sie in dem vorliegenden Gedicht beobachten, sind gerade im XII. und XIII. Jahrhundert nicht selten, vgl. die Gedichte des Abälardschülers Hilarius, vgl. auch Dreves, Analecta Hymn. XXI, p. 16, Carmina Burana No. 79. 81. 181 (Gedicht deutschen Ursprungs mit fz. Refrain).

I.

Iuuenilis lascivia
et amoris suspiria
tam sunt delectabilia
que rosseinos en cante.

II.

Hec est amoris nuncia
et hec inflammat basia
et accendit incendia
mei aestus que s'en vante.

III.

Audivi sepe merulam,
dum movet ignis stipulam
et hec pungit puellulam
† milfiz desoh quarante.

IV.

Que durior est marmore
et ęs habet in pectore;
ut hanc audit sub arbore,
tout est rendu e'n chante.

V.

Hec est avis cupidinis,
quę post ictum harundinis
movet ęstus libidinis,
oci oci dum cante.

Überlieferung. I, 4 Hs.: quen roſſeinoſ || encantē
II, 4 Hs.: mei || ⁊ uſq7 ſenuante
III, 4 Hs.: mılfz deſoh q̄rāte
IV, 1 Hs.: marmure
IV, 3 Hs.: ı̄ hāc auđ
IV, 4 Hs.: tut ⁊ rēdicendante
V, 4 Hs.: oxi oci dū cantıe.

3. Zum Texte. Zu III, 4: *mil fois de soi querant* dürfte kaum die richtige Lösung sein. Gröber dachte an: *nuls .. de so n[e]s guarante.* IV, 4 wird das von Gröber vorgeschlagene *e'n chante* anzunehmen sein.

Im XV. Jahrhundert hat das Motiv eine Wandlung erfahren. Szenen wie die in dem Liede *Baude de la Quarieres* sind kaum noch zu finden, höchstens die Bemerkung, dafs das Mädchen oder

der Geliebte den Gesang der Nachtigall hört, der das Herz der Liebenden erfreut. Wenn einer der Liebenden mit der Nachtigall ins Gespräch tritt, so geschieht es in der Regel nur, um ihr eine Botschaft an den Geliebten oder die Geliebte aufzutragen oder um ihr ein Brieflein mitzugeben. So unbedeutend und unwichtig die Beachtung solcher Wandlungen in den Motiven zu sein scheint, so vermag sie doch Nutzen zu gewähren. Interessant ist z. B. die fast wörtliche Forterhaltung von Stücken des um 1200 auftretenden Aelisliedes in den populären Gedichten des XV. Jahrhunderts.

No. V.

A Paris sur Petit Pont.

(Zu S. 113).

An der Hand von R. Eitners *Bibliographie der Musiksammelwerke* stellt Gröber (*Z. f. R. Ph.* XI, pg. 374) fest, dafs Carm. Magl. No. XVIII in den (als Unikum in München erhaltenen) *canzoni francesi des Scotto* von 1535 als No. 12 erhalten sei. Auf eine Anfrage bei der K. b. Hof- und Staatsbibliothek in M. teilte mir Herr Dr. Petzet gütigst mit, dafs der Text bei Scotto nur im Anfang mit Carm. Magl. XVIII übereinstimmt. Der Scottosche Text, den wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Petzet verdanken, ist aufserordentlich interessant, da er zeigt, wie ein mehrstrophiges Rondel von den Komponisten des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts den musikalischen Zwecken entsprechend deformiert wurde. Wir lassen zunächst den Text folgen, wie er unter den Noten steht mit allen durch die Komposition hervorgerufenen Fiorituren, Verdoppelungen und Erweiterungen und geben dann eine Rekonstruktion, wie das Gedicht, das zu Grunde liegt, gebaut gewesen sein mag. Ein Beweis, dafs ein solcher Rekonstruktionsversuch kein phantastisches Unternehmen ist, sind die Hss. BN. fr. 15123 fr. 1596 und die von Gröber *Zsch.* XI. a. a. o. veröffentlichte Utrechter Hs. In diesen Hss. finden sich deformierte Fragmente von Liedern die anderweitig vollständig erhalten sind.

Scotto's canzoni francesi aõ 1525. No. 12:

A Paris sur petit pont
quant tu t'en iras
quant tu t'en iras
quant tu ten iras ramaine
ramaine ieneton
a paris sur petit pont
quant tu t'en iras ramaine ieneton.
Trois dames banier i vont
et ian ian ian et mon doulx ian et plus

que ian et double ian et dix mille foys ian
et ian, ian, ian, quant tu t'en iras ramaine
ieneton ramaine, ieneton a noz maison.
La plus belle nous aurons
quant tu t'en iras ramaine
ieneton a noz maison
Pour donner aux compagnons
et ian, ian, ian
Jans a cheval, ian par les champs et partout
ian et ian, ian, ian
quant tu t'en iras ramaine
moy ramaine
et ian, ian, ian,
quant tu t'en iras ramaine
ieneton a noz maison
ramaine ieneton a noz maison.

Rekonstruktionsversuch.

Wir haben in dem oben stehenden Texte die Verse kursiv gedruckt, die uns das Gerippe der Vorlage zu sein scheinen und versuchen nun die Rekonstruktion des alten mehrstrophigen Rondels.

Elemente:

Rekonstruktion.

1. Text.

A Paris sur petit pont,
trois dames banier i vont,
la plus belle nous aurons,
pour donner aux compagnons.

2. Refrain.

et jan, jan, jan,
quant tu t'en iras, ramaine
jeneton a noz maison!

Quant tu t'en iras, ramaine
Jeneton a noz maison!

I.

A Paris sur Petit-pont —
Quant tu t'en iras, ramaine —
Trois dames banier i vont —
Et Jan, Jan, Jan,
Quant tu t'en iras ramaine
Jeneton a noz maison!

II.

Trois dames banier i vont —
Quant tu t'en iras, ramaine —
La plus belle nous aurons —
Et Jan, Jan, Jan,
Quant tu t'en iras, ramaine
Jeneton a noz maison!

III.

La plus belle nous aurons —
Quant tu t'en iras, ramaine —
Pour donner aux compagnons. —
Et Jan, Jan, Jan,
Quant tu t'en iras, ramaine
Jeneton a noz maison!

2. Metrisches. Wir haben ein mehrstrophiges Rondel vor uns, dessen Refrain 7 ⏑ A 7 B mit dem Strophenkörper durch den Reim verkettet ist. Die erste Zeile des Refrains wird nach der ersten Textzeile 7 b eingeschaltet, dann folgt die zweite Textzeile 7 b und ein Einschaltrefrain 4 c. Es ist überspringende Textrepetition anzunehmen. Als Gesamtbau ergibt sich:

7 ⏑ A 7 B, 7 b, 7 B, 7 b; 4 C; 7 ⏑ A 7 B.

Der Bau des Gedichtes hat grofse Ähnlichkeit mit dem von Carm. Magl. XXI.

Zum Texte.[1]

Dem Verständnis bietet der Text keine Schwierigkeiten. *banier* = baigner vgl. Carm. Magl. No. V, 3, 3. Auffallend ist die Tatsache, dafs die Zeile *A Paris sur Petit-Pont* zweimal als Liedanfang überliefert ist. Petit-Pont ist eine der beiden schon zu Römerzeiten existierenden Brücken in Paris, von denen die eine, Grand-Pont, heute Pont au Change, die Cité mit dem rechten Ufer, die andere Petit-Pont die Cité mit dem linken Ufer verbindet. Die Brücke war, wie aus alten Abbildungen hervorgeht, mit Häusern bebaut. Im XIII. Jahrhundert hausten nach Sauval grofse Kaufleute in diesen Häusern, im ausgehenden Mittelalter jedoch erfreut sich die Gegend um das alte (auf der Cité dem linken Seineufer gegenüber

[1] Vgl. hierzu Hoffbauer, *Paris à travers les âges* 1875. Dubreul, *Le théatre des antiquitez de Paris* 1612. H. Sauval, *Histoire et recherches de la Ville de Paris* 1724. Jaillot, *Recherches historiques etc. sur Paris* 1772. Delamare, *traité de la police.* Wichtig auch die Procès-verbaux *de la commission historique du vieux Paris* u. a. 1899, p. 167. Bei Untersuchungen über die Geschichte von Paris ist man vielfach auf ältere Geschichtswerke angewiesen, da reiche Schätze an Urkundenmaterial im Jahre 1871 beim Brande des alten Hotel de Ville, der *maison aux piliers* untergegangen sind,

gelegene) Hotel-Dieu, die rue des Sablons, der Marché-Palud, Petit-Pont und die gegenüberliegenden Teile wie rue de la Huchette, rue du Chat-qui-pelotte, rue Zacharie (früher Sac-à-lie) eines nicht besonderen Rufes. Auf der Brücke hausten die in vielen Flugschriften und Pamphleten genannten harangères du Petit-Pont, deren Grobheit sich mit der der tripières desselben Stadtviertels messen konnte. In den kleinen Gäſschen die früher von der rue de la Huchette an den Fluſs führten (der Quai St. Michel existiert erst seit dem XIX. Jahrhundert) hausten neben Fisch- und Kaldaunenhändlern die Venuspriesterinnen letzten Ranges, wie uns Rabelais berichtet, und unter den drei Bögen des Petit-Pont, trieb sich das ärgste Gesindel herum. Diese Bögen waren recht unsolide gebaut, wie die periodisch wiederkehrenden Nachrichten über die Zerstörung der Brücke durch Überschwemmungen beweisen, und waren mit Holzgebälk gestützt, auſserdem lagen Wassermühlen zwischen den Bögen: das alles gab treffliche Schlupfwinkel für das Gesindel ab, so daſs man sich nach Sauval I, 173, gezwungen sah, im Jahre 1511 nachts die rue des Sablons zu sperren, die die rue Neuve Notre Dame mit dem Marché Palud verband, um zu verhindern, daſs sich das Gesindel auf diesem Wege heimlich zu den *arcs* des Petit-Pont hinabschlich. Auch François Villon unterhielt Beziehungen zu den nächtlichen Bewohnern dieser Brückenbögen, wie aus der Ballade I der Jargon-Gedichte Villons hervorgeht, deren Envoy lautet:

Prince Froart, dis arques petits,
l'ung des sires si ne soit endormis,
levez au bec que ne soies greffiz,
et que vos emps n'en aient du pis
eschec eschec pour le fardis!

Schöne übersetzt die erste Zeile: *Prince Pervers, dit Petit-Pont* ... (cf. *le Jargon et Jobelin de F. Villon par Lucien Schöne, Paris* 1888 p. 71, 118). Dies alles erklärt, wie Petit-Pont, der Treffpunkt der Bohême und der niedrigen galanten Welt sich in die Überlieferungen des Volkes einnisten konnte.

No. VI.

Die italienischen Stücke der Carm. Magl. bieten bis auf einige Ausnahmen zu keinerlei Bemerkungen Anlaſs. Sie sind in korrektem Italienisch geschrieben und bewegen sich in den Formen der italienischen Poesie des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Auffallend in ihrer sprachlichen Form sind jedoch die Initien der von Carducci nicht mitgeteilten Gedichte No. 56 und 56 auf fol. 54[b]: *Trop male vie git en envie* (56) und *Amor me tien e moy chonforta.* Hierher gehört ferner das von Carducci auf S. 73 mitgeteilte Ge-

dicht No. XXV der Hs. (fol. 51ª rechts), dessen Sprache stark französisch gefärbt scheint. Wir lassen den Text desselben folgen:

Carm. Magl. fol. 51ª rechts No, 25 (i, d. Hs.)

Lo giorno ch'io non vi veggio, m'amietta,
lo giorno ch'io non vi veggio morto m'ai!

I.

L'altra sera mi dormia
e mi paria
ch'io vi sentia.
vous m'amietta!
Lo giorno ch'io non vi veggio, m'amiette,
Lo giorno ch'io non vi veggio, morto m'ai!

II.

L'altra sera ch'io songniava,
e mi paria
ch'i si basciava,
vos m'amietta!
Lo giorno ch'io non vi veggio, m'amietta,
lo giorno ch'io non vi veggio, morto m'ai!

III.

L'altra sera mi posava,
e mi paria
ch'io v'abracia[va]
vos m'amietta!
Lo giorno ch'io non vi veggio, m'amietta,
Lo giorno ch'io non vi veggio, morto m'ai!

1. Überlieferung. R. 1 Hs.: *chi nōvi*; sonst stets *chio.*
R 2 Hs.: *morto moy*; sonst stets *mai oder may,*
1, 4 Hs.; *or* (undeutlich) *vos m'amietta.*
2 Hs. *Laltra sera chio songniava tutta notte e mi paria.* Das gesperrt gedruckte ist in der Hs. durchstrichen.
2; 3 vielleicht *ch'; vi* . . .
2 R, 1 *no vi veg m'amietta* Hs.
2 R, 2 Hs.: *vegio.*
3, 3 Hs.: *abracia* | Zeilenende; nächste Zeile *vos* . . .

2. Metrisches. Das Gedicht hat die Form eines französischen mehrstrophigen Rondels. Die Form ist in Str. 1 unschwer durchzuführen:

7 ⌣ a 4 ⌣ A 4 ⌣ a 4 ⌣ B; 11 ⌣ B 11 C.

Der Text wird durch zwei Einschaltrefrains gegliedert, aufserdem wird ein zweizeiliger Refrain am Anfang des ganzen Liedes und an jedem Strophenende angefügt. In Strophe 2 und 3 dagegen tritt in Zeile 3 ein neuer Reim ein.

3. Zum Texte. Es wird schwer zu entscheiden sein, ob das Gedicht französischen oder italienischen Ursprungs ist. Die Reimunregelmäfsigkeit in Str. 2 und 3 wäre durch französische Imperfektformen zu vermeiden, dagegen widerstrebt die Silbenzahl von Str. 3, 3 einer Übertragung ins französische.

4. Inhaltlich hält sich das Gedicht im Rahmen der Motive der Chansons du XVme siècle.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.