Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [2]

Artikel: Musik in Texten, Texte in Musik : der poetische Text als Herausforderung an die Interpreten der Musik des Mittelalters

Autor: Gossen, Nicoletta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868975

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

NICOLETTA GOSSEN



Musik in Texten · Texte in Musik

Der poetische Text als Herausforderung an die Interpreten der Musik des Mittelalters

AMADEUS



Nicoletta Gossen studierte Violine und Klavier an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und anschliessend Musikwissenschaft und Romanische Philologie an der Universität Basel. Seit 1987 ist sie Mitglied der Forschungsabteilung der Schola Cantorum Basiliensis und Dozentin für Musikgeschichte des Mittelalters. Aufgrund ihres Interesses für die romanischen Literaturen wandte sie sich schon während des Studiums der poetischen Komponente der Vokalmusik des Mittelalters zu. In Forschung und Unterricht wurde das Thema des Zusammenwirkens von Musik und Text zu einem ihrer Schwerpunkte. Eng damit verbunden sind die Bereiche Interpretation und Rezeptionsgeschichte der Mittelaltermusik. Neben ihrer Arbeit als Musikologin ist Nicoletta Gossen als Übersetzerin zeitgenössischer Lyrik tätig.

NICOLETTA GOSSEN

MUSIK IN TEXTEN · TEXTE IN MUSIK

SONDERBAND DER REIHE
BASLER JAHRBUCH FÜR HISTORISCHE MUSIKPRAXIS

Publikationen der Schola Cantorum Basiliensis
Hochschule für Alte Musik
an der Musik-Akademie der Stadt Basel

NICOLETTA GOSSEN

Musik in Texten · Texte in Musik

Der poetische Text als Herausforderung an die Interpreten der Musik des Mittelalters

AMADEUS

Titelbild:
Die Göttin Kybele auf ihrem Himmelswagen.
Miniatur aus: Evrard de Conty „Echecs amoureux“,
Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 143, f. 147.
Frankreich, 15. Jahrhundert

780/mwa 1107
SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA
BIBLIOTECA NAZIUNALA SVIZRA

Korrespondenzadresse
Schola Cantorum Basiliensis, Leonhardsstraße 6, CH 4051 Basel

(2006)
AMADEUS VERLAG · WINTERTHUR/SCHWEIZ
© COPYRIGHT 2006 BY AMADEUS VERLAG (BERNHARD PÄULER), WINTERTHUR/SCHWEIZ
ALLE RECHTE VORBEHALTEN. JEGLICHE WIEDERGABE VON TEXTEN, GRAFIKEN
UND NOTENBEISPIELEN NUR MIT ERLAUBNIS DES VERLAGS GESTATTET

SATZ UND NOTENGRAFIK: PRIMA NOTA, D 34497 KORBACH
DRUCK: ERNST BÜHLER, CH 9247 HENAU

BP 2178
ISBN 978-3-905786-00-2

INHALTSVERZEICHNIS

Dank VII

Vorwort IX

Liste der Abkürzungen XI

Liste der besprochenen Beispiele XII

Handschriftenverzeichnis XIII

I. PRAELIMINARIEN

I.1 Musik in Texten – Texte in Musik 19
I.2 L' excès joyeux 22
I.3 Das Zusammentreffen von Musik und Text im TEXT 24
I.4 Der Text als Paläogramm 27

II. LESEN – VERSTEHEN – INTERPRETIEREN

II.1 Lesen ohne Vor-Urteile 35
II.2 Die exakte Textlesung 54
II.3 Exakte Textlesung und mehrfacher Schriftsinn 78
II.4 Parodierender Doppelsinn oder der Zerfall des höfischen Ideals 124
II.5 Text als literarisches Phänomen und als Komponente eines TEXTES 134

III. TEXT UND KONTEXT

III.1 Interaktion von Text und Musik im Text 155
III.2 Die Ebenen der Wechselwirkung von Musik und Text 192
III.3 Text im Kontext seiner literarischen und musikalischen Tradition 201
III.4 Text im Kontext der überlieferten Quelle 245

IV. TEXT UND MUSIKER – DIE HERAUSFORDERUNG

IV.1 Die Bedeutung des Textes für die Beschäftigung mit der Musik 267
IV.2 Der Text – eine Herausforderung an die Musiker und wie sie ihr begegnen könnten 274
IV.3 Vom Schein zum Sein 290

Bibliographie 297

DANK

Ohne die inspirierende Arbeit an der **SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS** wäre dieses Buch nie entstanden. Daher gilt mein allererster Dank deren ehemaligem Direktor, Dr. Peter Reidemeister, der meine Arbeit mit seinem Wohlwollen und viel Vertrauen begleitete und mir die Publikation im Rahmen der Schule ermöglichte. Der neuen Direktorin, Dr. Regula Rapp, sowie dem stellvertretenden Direktor, Dr. Thomas Drescher, welche die Endphase meiner Arbeit begleiteten, gilt mein Dank ebenso wie der Maja-Sacher-Stiftung für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung. Ferner danke ich allen KollegInnen an der Schule, von denen ich über Gespräche und gemeinsamen Unterricht so viel lernen durfte. Herzlicher Dank richtet sich an meine akademischen Lehrer, allen voran Prof. Dr. Wulf Arlt am Institut für Musikwissenschaft der Universität Basel, auf dessen wertvollen Rat ich immer zählen durfte.

Die Liebe zu Sprache und Literatur verdanke ich zu einem bedeutenden Teil meinen lieben Eltern, Renata und Carl-Theodor Gossen, welche das Erscheinen des Buches nicht mehr erlebt haben. Ihnen sei mein posthumer Dank gesagt.

Die Studierenden,
die ich im Lauf meiner Tätigkeit an der SCHOLA unterrichten durfte,
haben durch ihre Fragen unendlich viel zu diesem Buch beigetragen.

Ihnen allen soll es gewidmet sein.

VORWORT

Dieses Buch ist aus der jahrelangen Beschäftigung mit Vokalwerken des Mittelalters im Rahmen meiner Tätigkeit an der SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS entstanden. In der Arbeit mit den Studenten der Mittelalterabteilung wurde ich mit vielfältigen Fragen zum Umgang mit musikalisch/poetischen Texten konfrontiert. Aus musikologisch-philologischer Sicht sollen im Folgenden einige der vielfältigen Fragen beleuchtet werden, welche solche Texte an den Forscher, aber auch ganz direkt an die ausführenden Musiker stellen. In der musikologischen Literatur finden sich viele Titel zum einen oder anderen Aspekt des Verhältnisses zwischen Musik und Text. Dieser Fülle von Material soll hier nicht einfach ein weiterer Beitrag hinzugefügt werden. Vielmehr wird der Versuch unternommen, Aspekte zu beleuchten, die bisher in der Wissenschaft weniger Beachtung fanden und von den Praktikern weitgehend vernachlässigt wurden. Der tägliche Umgang mit den Problemen der Studierenden, angefangen von den Schwierigkeiten der Übersetzung und der Aussprache der heute nicht mehr verwendeten älteren Formen der Sprachen bis hin zum Verständnis der Mehrschichtigkeit des mittelalterlichen Textes oder der subtilen Verbindung von Musik und Text, lenkte meine Aufmerksamkeit auf bestimmte Fragen dieser komplexen Materie.

Der Text unter den Noten ist nicht nur ein Vehikel zum Transport von Melodien und er ist auch nicht bloss Gedicht. Zwischen Musik und Text findet ein vielschichtiges Wechselspiel statt, daher ist das fundierte Verständnis des Worttextes eine unabdingbare Voraussetzung für ein umfassendes Verständnis der Ganzheit des jeweiligen Werkes. Dies scheint evident zu sein, dennoch zeigt die Praxis, dass sowohl bei Musikologen als auch bei Musikern die Textkomponente häufig zu kurz kommt. Die gründliche Auseinandersetzung mit dem lyrischen Text im Bereich der Vokalmusik des Mittelalters muss mehr sein als Aussprachеübung, Übersetzungsarbeit oder flüchtige Betrachtung des Verhältnisses zwischen Text und Musik.

Das vorliegende Buch möchte zunächst aufzeigen, welche grundlegenden Dinge beachtet werden sollten, damit die Annäherung an den Text überhaupt stattfinden kann. In einem zweiten Schritt geht es um die Darstellung des Zusammenwirkens von Musik und Text im TEXT (TEXT im Folgenden für ein textiertes Stück Musik) und den TEXT in seinem unverwechselbaren Kontext. Den Abschluss bilden einige Anregungen zum Umgang der Musiker mit den poetischen Texten. Da sich das Buch nicht ausschliesslich an Musikologen wendet, sondern den Praktikern ebenso nützlich sein möchte, basieren alle Ausführungen auf detailliert besprochenen Beispielen, womit der Gefahr begegnet werden soll, im Bereich der Gemeinplätze stecken zu bleiben. Wie schon Friedrich Nietzsche schrieb: „Der Leser und der Autor verstehen sich häufig deshalb nicht, weil der Autor sein Thema zu gut kennt und es beinahe langweilig findet, so dass er sich die Beispiele erlässt, die er

zu Hunderten weiss; der Leser aber ist der Sache fremd und findet sie leicht schlecht begründet, wenn ihm die Beispiele vorenthalten werden."[1]

In diesem Sinn sind nicht nur alle Kapitel auf konkrete musikalische Beispiele bezogen, im Rahmen der Ausführungen zum Umgang des Musikers mit dem Text wird zusätzlich an einem Trouvère-Lied gezeigt, wie die praktische Arbeit konkret aussehen könnte. Ziel all dessen ist es einerseits, den Praktikern die Scheu vor den Texten wenn nicht zu nehmen, so doch zu mildern, zu zeigen, dass es Hilfsmittel gibt, die den Zugang zum Text erleichtern, und anderseits darzulegen, dass das vertiefte Verständnis der poetischen Texte eine ganz direkte Auswirkung auf die Art der Interpretation hat. Sich zu bemühen den Text eines Werkes zu verstehen, ist daher nicht als fakultative Fleissübung zu betrachten, sondern wesentliche Voraussetzung für eine vertretbare musikalische Interpretation.

In allererster Linie aber möchte dieses Buch allen Interessierten und besonders den Mittelaltermusikern vermitteln, dass die intensive Beschäftigung mit dem Text ein grosses Vergnügen sein kann. In der Wissenschaft ist es nicht üblich von Vergnügen zu sprechen, dennoch bekenne ich, dass ich das Buch nicht nur für seine Leser, sondern auch zu meiner Freude geschrieben habe aus dem Bedürfnis heraus, das Entdeckte mit anderen zu teilen und zu zeigen, dass bei aller Ernsthaftigkeit die Arbeit an den TEXTEN des Mittelalters einer Entdeckungsreise gleicht, die mit vielen wunderbaren Überraschungen auf alle wartet, die sich auf sie einlassen.

Nicoletta Gossen

[1] Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Paragraph 202.

Abkürzungen:

TEXT	in Majuskeln geschrieben meint immer die Verbindung Musik/Text
L	Longa
B	Brevis
S	Semibrevis
M	Minima
m	mensura
ms	mensurae
C	Cantus
Ct	Contratenor
T	Tenor
Mot	Motetus
Tr	Triplum

Bibliographische Abkürzungen:

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMl	Acta Musicologica
BJbHM	Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
MD	Musica Disciplina
Mf	Die Musikforschung
MQ	Musical Quarterly
PMFC	Polyphonic Music of the Fourteenth Century

Liste der ausführlich besprochenen Beispiele:

Französisch:

Anonym	***Onques n'ama/Tant m'abelis/ Flos filius eius***	Motette
Châtelain de Coucy ?	***Quant li rossignol jolis***	Chanson
Philippe de Vitry	***Douce playsance/Garison selon nature/Neuma***	Motette
Jehannot de Lescurel	***Bontés, sen, valours***	Ballade
Guillaume de Machaut	***De toutes flours***	Ballade
Matteo da Perugia	***Pres du soleil deduisant***	Ballade
Gilles Binchois	***C'est assez pour morir de dueil***	Rondeau
Gilles Binchois	***Triste plaisir et douloureuse joye***	Rondeau
Gilles Binchois	***Seule esgarée de tout joyeulx plaisir***	Rondeau
Guillaume Dufay	***Je triomphe de crudel dueil***	Rondeau

Italienisch:

Anonym	***Lavandose le mane e'l volto bello***	Madrigal
Anonym	***Dal bel castel se parte da Peschiera***	Madrigal
Jacopo da Bologna	***Aquila altera***	Madrigal
Johannes Ciconia	***Per quella strada lactea del cielo***	Madrigal
Zacara da Teramo	***Un fior gentil m'apparse***	Ballata
Zacara da Teramo	***Deus deorum Pluto***	Ballata

Okzitanisch:

Bernart de Ventadorn	***Cant l'erba fresc' e.l fuelh apar***	Canso
Folquet de Marselha	***Tant m'abelis l'amoros pessamens***	Canso
Guiraut Riquier	***Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven***	Canso

Handschriftenverzeichnis

Die Handschriften werden in alphabetischer Ordnung der im Text verwendeten Abkürzungsigel angeführt. Für die Handschriften der Trobadors und der Trouvères werden seperate Listen gegeben, da gleiche Bezeichnungen in den beiden Repertoires nicht die gleiche Quelle meinen.

Trobadorhandschriften:

A	Rom, Bibl. Vat. 5232
C	Paris, BN, fr. 856
D	Modena, Bibl. Estense α. R. 4. 4
F	Rom, Bibl. Chigiana L. IV. 106
G	Mailand, Bibl. Ambros. S. P. 4 [früher R 71 sup.]
H	Rom, Bibl. Vat. 3207
I	Paris, BN, fr. 854
J	Florenz, Bibl. Naz., Conv. sopp. F. 4. 776
K	Paris, BN, fr. 12473
O	Rom, Bibl. Vat. 3208
P	Florenz, Bibl. Laurenz. Plut. XLI. 42
Q	Florenz, Bibl. Riccardiana 2909
R	Paris, BN, fr. 22543
T	Paris, BN, fr. 15211
W	Paris, BN, fr. 844
X	Paris, BN, fr. 20050

Trouvèrehandschriften:

A	Arras, Bibl. Munic. 657
C	Bern, Stadtbibl. 389
K	Paris, Arsenal 5198
M	Paris, BN, fr. 844
N	Paris, BN, fr. 845
O	Paris, BN, fr. 846
P	Paris, BN, fr. 847
T	Paris, BN, fr. 20050
U	Paris, BN, fr. 12615
V	Paris, BN, fr. 24406
X	Paris, nouv.acq. fr. 1050
a	Rom, Bibl. Vat. Reg. 1490

Übrige Handschriften

BQ 15	Bologna, Civico Museo Bibl. Mus., Q 15
Ch	Chantilly, Musée Condé 564
Cl	Paris, BN, n. acq. fr. 13521
EscA	Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, V. III. 24
EscB	Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, IV. a. 24
Fauv	Paris, BN, fr. 146
FP	Florenz, Bibl. Naz. Panciatichi 26
Iv	Ivrea, Bibl. Capit. 115
Lu	Lucca, Archivio di Stato 184
MachA	Paris, BN, fr. 1584
MachB	Paris, BN, fr. 1585
MachE	Paris, BN, fr. 9221
MachG	Paris, BN, fr. 22546
Mo	Montpellier, Faculté de Médecine 196
ModA	Modena, Bibl. Estense α M. 5. 24
Ox	Oxford, Bodeleian Lib. Canon. Misc. 213
Pit	Paris, BN, ital. 568
Por	Porto, Bibl. Munic. 714
PR	Paris, BN, n. acq. fr. 6771
Roh	Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78. B. 17
Rs	Roma, Bibl. Vat., Rossi 215
RU 1411	Rom, Bibl. Vat. Urb. Lat. 1411
Sq	Florenz, Bibl. Laur. Palat. 87
TuBov	Turin, Bibl. Naz. Univ. T. III. 2

Hinweis:

Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Musikbeispiele vollständiger Stücke aus den in der Bibliographie aufgeführten Editionen. Die von den Herausgebern über die Systeme geschriebenen Akzidentien, die nicht in den Handschriften stehen, wurden entfernt, um ein authentischeres Bild der originalen Aufzeichnungen zu vermitteln.

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar facìesi accesa.

Dante, „Divina Commedia“, III, 33, 97–99

I. PRAELIMINARIEN

I.1 Musik in Texten – Texte in Musik

Der gewählte Titel MUSIK IN TEXTEN – TEXTE IN MUSIK ist mit einem Hinweis auf den praktischen Nutzen seiner Unverbindlichkeit noch keineswegs gerechtfertigt. Das in Majuskeln geschriebene Wort „TEXT" an Stelle des gängigeren Terminus „Musik und Sprache" zu verwenden, ist insofern Programm, als damit von vornherein angedeutet werden soll, dass im textierten Musikwerk zwei Texte (der musikalische und der sprachliche) mit ihren je eigenen klanglichen, grammatikalischen, syntaktischen und semantischen Komponenten zusammenkommen. „Musik und Sprache" ist die unverfänglichere, aber auch die unpräzisere Formulierung. Die Verwendung des Begriffs Text verlangt nach einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Textes. „We should reconsider our notion of *text* and thus the phenomenological status of (poetic) discourse in writing and in vocality respectively."[1] Die in Schriften zur Texttheorie gemachte Unterscheidung zwischen *utterance* und *text*, zwischen Äusserung und Text, lässt sich relativ gut auf das Verhältnis von Musik und Text übertragen. Ein von Musik begleiteter Text ist niemals nur Text, sondern stets untrennbar verbunden mit einer Äusserung, einer Lautwerdung, das heisst mit einem Element der *vocalité* (Zumthor), dem Erklingenden. Das Lied kann zwar als Geschriebenes unabhängig von einer klanglichen Äusserung existieren, so wie das für das Gedicht der Fall ist, denn auch eine Melodie kann – zumindest von einem gewissen Teil der potentiellen Leser – rein optisch und gedanklich erfasst werden, jedoch ist der Mangel, der durch das Fehlen des klanglichen Elements entsteht, beim musikalischen bedeutend gravierender als beim rein poetischen Text.

Der erste Teil des Titels „Musik in Texten" bedeutet zum einen, dass Musik in einem wie immer gearteten Textzusammenhang erscheint, und zum anderen, dass Sprachtexte stets eine musikalische Komponente enthalten, zum Beispiel in ihrem phonetischen oder metrischen Aspekt. Der zweite Teil des Titels „Texte in Musik" besagt einerseits, dass Text in einem wie immer gearteten Musikzusammenhang erscheint, und anderseits, dass musikalische Gebilde, analog zu Sprachtexten, syntaktische und semantische Strukturen aufweisen. Das Wort Text, welches wörtlich „das Gewobene" bedeutet, scheint der Komplexität der Materie am ehesten gerecht zu werden. Zwar bedeutet vom 11. Jahrhundert an *textus* immer ausschliesslicher den *codex Evangeliorum*, (das entsprechende französische Wort ist *tiste*), also das unabänderliche Wort Gottes, das nicht mehr neu geschrieben wird.[2] In diesem Sinn würde sich das Wort durchaus nicht als Terminus für mittelalterliche Lyrik eignen,

[1] „Wir sollten unsern Begriff von *Text* neu erwägen und damit den phänomenologischen Status des (poetischen) Diskurses im schriftlichen und im mündlichen Ausdruck." Ursula Schaefer: „Hearing from books: the rise of fictionality in old english poetry", in: A.N. Doane and Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta*. Orality and Textuality in the Middle Ages, The University of Wisconsin Press 1991, 119.

[2] vgl. Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris 1989, 59.

die ihrem Wesen nach in ständiger Bewegung[3] begriffen ist: zum einen wegen der handschriftlichen instabilen Überlieferung, zum anderen weil die moderne Vorstellung vom autorisierten, ein für allemal festgeschriebenen Werk in jener Zeit fehlt. Dass ich das Wort Text dennoch wähle, geschieht in bewusstem Rückgriff auf die Etymologie des Wortes, wobei jedoch unterstrichen werden soll, dass es sich jeweils nicht um ein endgültig Gewobenes handelt, sondern dass vielmehr jedes Produkt der *variance* eines unter vielen Geweben darstellt.

Die etymologische Metapher vom Weben zur Charakterisierung der Verbindung von Musik und Text benutzt schon der Theoretiker Johannes Cotto im zweiten Kapitel seines Traktates um 1100. Er spricht von den *ioculatores* und *histriones*, die, wie er festhält, häufig *illiterati* seien, und braucht für ihr Komponieren das Wort *contexere* (wörtlich „zusammenweben").[4] Somit vertritt das Wort Text auch all das, was in der schriftlich aufgezeichneten Tradition möglicherweise auf mündliche Überlieferung zurückgeht. Es soll damit jedoch nicht gesagt werden, dass die Autoren der hier untersuchten Stücke „illiterati" gewesen seien.

Ich werde das Wort TEXT für die musikalisch-poetische Gesamtheit eines Werkes verwenden im Gegensatz zum Wort Text, das jeweils nur die eine oder andere Komponente meint. Da im Lied zwei je kunstvoll gewobene Elemente zusammen kommen und zu einem neuen Ganzen verarbeitet werden, reicht der zweidimensionale Begriff des Gewebes eigentlich bei weitem nicht aus. Es bedürfte eines Begriffs aus der Dreidimensionalität, wie ihn Dominique Billy treffend verwendet, wenn er von der Metrik als der „architecture lyrique" spricht, was ein Zusammenführen von Zwei- und Dreidimensionalität im Grund- und Aufriss erlaubt. Dagegen könnte man mit Rudolf Arnheim einwenden: „It is one of the functions of the third dimension to come to the rescue when things get uncomfortable in the second."[5] Dennoch lässt sich die architektonische Metapher insofern verteidigen, als sie sich schon bei den Trobadors, den frühesten Dichtern in nicht-lateinischer Sprache, findet, so zum Beispiel bei Raimbaut d'Aurenga:

En aital rimeta prima	In so einem qualitätsvollen kleinen Reim
M'agradon lieu mot e prim	bin ich erfreut von leichten und frischen Worten,
***Bastit** ses regl'e ses linha*	gebaut ohne Massstab und Senkblei,
Pus mos volers s'i apila.	da mein Wille sich ihm zuneigt.[6]

[3] Die Variabilität mittelalterlicher Texte wird von Paul Zumthor als *mouvance*, von Bernard Cerquiglini als *variance* bezeichnet.

[4] „Unde et ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas.", Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, Ed. J. Smits van Waesberghe, (Corpus Scriptorum de Musica 1), Rom, American Institute of Musicology 1950, 51.

[5] „Es ist eine der Funktionen der dritten Dimension dann zu Hilfe zu kommen, wenn die Dinge in der zweiten ungemütlich werden." Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles 1967, 239.

[6] Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952, Gedicht Nr. 2, Verse 1–4.

Bei Guilhem de Berguedà wird der Text gar zur Festung, die den Dichter vor dem Angriff seiner Feinde schützt.[7] Dennoch möge hier die zweidimensionale Bezeichnung TEXT genügen. Ich hoffe mit der offenen Formulierung des Titels genügend Spielraum für die Analyse zu lassen, denn „in contrast with the written and read text, vocalized discourse presents itself to the hearer as open".[8] Obwohl sich diese Feststellung auf den mündlichen Diskurs im Gegensatz zum schriftlichen bezieht, gilt sie genauso für den musikalisch geäusserten Diskurs.

Die musikologische Analyse wird im Bereich der Musik des Mittelalters in besonderer Weise herausgefordert, sich mit dem Text als Komponente der verschiedenen TEXTE zu beschäftigen, da beinahe die Gesamtheit der überlieferten Werke aus Vokalmusik besteht. Nun kann und muss die Auseinandersetzung mit solchen Texten auf verschiedenen Ebenen stattfinden, der musikalischen, der textlichen und letztlich der Kombination von beiden. Die Voraussetzung für die Analyse der poetischen Komponente bildet das Verständnis des Textes an sich. Daher wird sich das zweite Hauptkapitel dieses Buches mit drei Bereichen des Textverständnisses beschäftigen. In Kapitel **II.1** geht es um das Lesen der Texte, das heisst die sorgfältige Entzifferung des Aufgezeichneten, und zwar nicht im Sinne paläographischer Anleitung, sondern im Hinblick auf eine philologisch haltbare Erschliessung des Textmaterials. Anhand eines ausführlichen Beispiels wird gezeigt, dass schon die erste Annäherung an einen Text von ausschlaggebender Bedeutung ist. Kapitel **II.2** spricht das linguistische, metrische und inhaltliche Verständnis von Texten an. Ein zuverlässiges Wörterbuch oder der Kommentar versierter Fachpersonen reicht nicht aus für ein umfassendes Begreifen lyrischer Texte. Neben dem rein Sprachlichen, geht es auch darum, den metrischen Aufbau zu verstehen und mit metrischen Unregelmässigkeiten umgehen zu lernen. Schliesslich ist die Aussage, dass Texte des Mittelalters immer mehrere Sinnebenen enthalten, mittlerweile ein Gemeinplatz. Dass diese Mehrschichtigkeit einen Bezug zur Musik haben könnte, wird jedoch selten zur Kenntnis genommen. Anhand von Beispielen soll der mehrfache Schriftsinn des Textes dargelegt und gezeigt werden, dass dieses Phänomen durchaus Konsequenzen für die musikalische Interpretation haben kann. Im Kapitel **II.3** stellt sich dann die Frage: Gibt es einen Unterschied zwischen dem Text als rein literarischem Phänomen und dem mit Musik verbundenen Text? Fokussiert wird diese Frage anhand „gleicher" Texte, die sowohl in literarischen als auch in musikalischen Quellen überliefert sind. Handelt es sich in diesen Fällen tatsächlich um gleiche Texte, die aus verschiedenen Gründen mit so genannten Abweichungen im Musiktext aufgeschrieben wurden? Inwiefern könnten die Unterschiede aus der Verbindung des poetischen Textes mit der Musik resultieren?

[7] Martin Riquer, *Guillem de Berguedà*, Abadia de Poblet 1971, Gedicht Nr. 24, Versel–6; Vgl. dazu Amelia E. Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Oxford 1991, Abschnitt „Level, Plumb, and True: Songs as Buildings", 173 ff.

[8] „im Gegensatz zum geschriebenen und gelesenen Text, präsentiert sich der vokalisierte Diskurs dem Hörer als offen"; Ursula Schaefer, op. cit., 120.

Im dritten Hauptkapitel des Buches soll, gestützt auf verschiedene Beispiele, das musikalisch-poetische Ganze, der TEXT, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Wie präsentiert sich das Verhältnis von Musik und Text im Einzelfall und welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Wie sind Einzelphänomene zu bewerten und einzuordnen? Der poetische Text wird im musikalischen Kontext gelesen. (Kapitel **III. 1** und **III. 2**)

Um den Kontext geht es auch in den Kapiteln **III. 3** und **III. 4**. Zum einen wird der TEXT im Kontext seiner eigenen Tradition betrachtet, indem intertextuelle Bezüge zu präexistentem Material nachgezeichnet werden; zum anderen wird versucht, den TEXT als Teil einer bestimmten handschriftlichen Quelle zu situieren und somit zu zeigen, dass Einzelwerke im Zusammenhang des handschriftlichen Ganzen einer bestimmten Quelle eine spezielle Funktion erfüllen können, die vielleicht im Rahmen einer anderen Aufzeichnung irrelevant ist.

Das abschliessende Kapitel **IV** versucht die Verbindung herzustellen zwischen den Erkenntnissen, die aus der sorgfältigen Lesung poetischer Texte gewonnen werden können, und deren Implikationen auf die Interpretation der Musik. Die Beschäftigung mit dem poetischen Text ist für Musiker oft mit Schwierigkeiten verbunden, und zwar nicht nur deshalb, weil alle in Frage kommenden Texte in alten Sprachen abgefasst sind. Mit Hilfe eines in allen Einzelheiten dargestellten Fallbeispiels soll den Praktikern gezeigt werden, wie sie sich allenfalls einem poetischen Text nähern könnten, da eine überzeugende Interpretation von dem möglichst umfassenden Verständnis des ganzen TEXTES abhängt.

I. 2 L'excès joyeux

Die so genannten Vulgärsprachen, das heisst, die verschiedenen romanischen Sprachen, die sich aus dem Lateinischen entwickelt hatten, bemächtigten sich um das Jahr 1000 allmählich der Schrift. Dennoch blieben sie dem Sprechenden näher als dem Schreibenden, dem Alltag näher als dem Gericht oder dem Ritual. Amtliche, historische oder wissenschaftliche Texte wurden noch lange in lateinischer Sprache, der Schriftsprache par excellence, abgefasst. Bernard Cerquiglini spricht mit Vorliebe von der *langue maternelle*, wenn er Vulgärsprache meint.[9] Die Muttersprache ist das Eigene, das Gefühlte, das Alltägliche, die lateinische Sprache hingegen ist in der hier zur Diskussion stehenden Zeit ein Fremdes, nur dem höher Gebildeten Zugängliches, das der Liturgie und der Abfassung von Urkunden dient. „Au moyen âge ni le latin ni l'écriture ne sont maternels; pour personne."[10] Als Ausnahme sind vielleicht die Lieder der

[9] In seinen lobenden Worten über den Trobador Arnaut Daniel schreibt Dante, dieser sei der „miglior fabbro del parlar materno" gewesen, der beste Dichter in der Muttersprache, in diesem Fall des alten Okzitanisch. (Dante, „Divina Commedia", Purg. XXVI,117).

[10] „Im Mittelalter sind weder das Lateinische noch die Schrift mütterlich [im Sinn von Muttersprache und vertraut, Anm. NG], und zwar für niemanden"; Albert Haenens, „Le texte trace de l'antériorité scribale. De l'écrit comme document historique", in: Gilles Bernard / R.-Ferdinand Poswick (Hg.), *Les chemins du texte.* Symposium pluridisciplinaire Université de Paris VIII, 23–24 juin 1989, Paris / Genève 1990, 48.

goliardi zu bezeichnen, die das Lateinische im Sinne einer „Abweichung des sakralen Wortes im Dienste des profanen Diskurses" trivialisieren.[11]

Im „Roman de la Rose" fordert *Amant* seine Gesprächspartnerin *Raison* auf, ihre Erklärungen französisch und nicht lateinisch abzugeben: „Or me dites donques ainçois / Non en latin, mais en françois / De coi voulez que je vous serve" (Sagt mir nun, nicht in Latein, sondern in Französisch, wie ich euch dienen soll, Verse 5835 / 36). Französisch ist die Sprache, die Amant offenbar besser versteht. Wenn die Dichtkunst um 1100 mit den Werken der frühen Trobadors erstmals in Vulgärsprache auftritt, bedeutet das gleichsam einen Quantensprung im Verständnis dessen, was Dichtung ist und sein soll. Das von den Menschen im Alltag gesprochene Idiom wird für würdig gehalten, als Sprache der Lyrik zu dienen. Verstanden zu werden, ist offenbar wichtiger, als lateinische Bildung zu demonstrieren. Auch scheinen sich die Dichter im Lateinischen nicht mehr heimisch zu fühlen, daher wählen sie die in ihrem Umfeld gesprochene Sprache, allerdings in der vereinheitlichten Form einer dichterischen Hochsprache und nicht in Form von Dialekten.

Nicht zuletzt hatte die Vulgärsprache zu jener Zeit auch eine subversive Komponente. Sie entzog sich dadurch, dass offizielles Schreiben von Kirche und Staat weiterhin meist lateinisch stattfand, ein Stück weit der Obrigkeit. Ein Hauptanklagepunkt gegen Häretiker aller Art war, sie hätten die Bibel in die jeweilige Landessprache übersetzt. Am Ende des 12. Jahrhunderts erschienen die ersten vulgärsprachlichen Bibelübersetzungen, deren Zahl im 13. Jahrhundert sprunghaft anstieg. Die Kirche stand dieser Entwicklung mehr als skeptisch gegenüber, da sie ihr Auslegungs-Monopol nicht geschwächt sehen wollte. 1210 bestimmte die Universität Paris, alle theologischen Bücher in Vulgärsprache müssten verbrannt werden. Vulgärsprache konnte nicht nur Ausdruck von Häresie sein – wie im Fall der beiden okzitanischen Übersetzungen des Neuen Testaments aus dem 13. Jahrhundert –, sie wurde unter Umständen auch zum Ausdruck des Widerstandes gegen die Mächtigen. Differenzierung in der Wahl der Sprache ist daher immer auch als Hinweis auf weitere Zusammenhänge zu verstehen und nicht nur als Willkür der Autoren zu bewerten. Die gewählte Sprache kann auf soziokulturelle Gegebenheiten und Wandlungen hinweisen, Kritik elegant mildern oder satirisch akzentuieren.

Eine unfreiwillige Einschränkung erfährt das im vorliegenden Buch zu behandelnde Material nicht nur dadurch, dass ausschliesslich vulgärsprachlich textierte Stücke betrachtet werden, sondern auch dadurch, dass nicht alle in Frage kommenden Vulgärsprachen berücksichtigt werden können. Ich beschränke mich aufgrund meiner persönlichen Sprachkenntnisse auf Alt- und Mittelfranzösisch, Okzitanisch und Italienisch, welchen der Hauptbestand schriftlich überlieferter, nicht liturgischer Musik des Mittelalters zugeordnet werden kann. Die Vulgärsprache äussert sich dichterisch in der Mehrzahl der

[11] „déviation de la parole sacrée au service d'un discours profane"; Jean-Charles Payen, „Un moraliste qui se veut marginal: note sur la poétique du troubadour Marcabru", in: Roberto Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia III*, Modena 1989, 1002.

Fälle im Bereich dessen, was gemeinhin als „weltlich" bezeichnet wird. Somit grenzt sich die behandelte Materie aufgrund der sprachlichen Auswahl auf das weltliche Repertoire ein. Dabei muss im Blick behalten werden, dass die Grenze zwischen weltlich und sakral im Mittelalter sehr fliessend ist, da sich die Bereiche auf unendlich vielen Ebenen durchdringen, was sich unter anderem im mehrfachen Schriftsinn des mittelalterlichen Textes nachzeichnen lässt.

An der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert geschieht es im Bereich der Dichtung, dass die langue maternelle sich des Gestus der Verschriftlichung bemächtigt. Diese Bemächtigung dokumentiert sich in einer essentiellen Varianz, das heisst in einer Vielfalt von Versionen des „gleichen" Textes, mit der die Philologie ihre liebe Mühe hat, die man aber mit Cerquiglini auch als einen „freudigen Exzess", „un excès joyeux" verstehen kann.[12] In der Tat bildet die überschäumende Produktion der ersten vulgärsprachlichen Dichter, der okzitanischen Trobadors, die umfassende Grundlage für alles, was wir unter dem Begriff Chanson des Mittelalters subsumieren, auch wenn sich Formen und Inhalte im Laufe der Zeit verändern, verschieben und zum Teil auflösen. Lässt man sich von der Tatsache, dass das eigenständige Autorenwerk im modernen Sinn im Mittelalter nicht existiert und jedes poetische und musikalische Artefakt grundsätzlich variabel und mit zahlreichen anderen Werken inhaltlich oder formal verwandt ist, nicht irritieren, wandelt sich die Mühe des Philologen oder Musikologen in neugierige Entdeckerfreude, in Teilhabe am „excès joyeux". Den Interpreten mittelalterlicher Musik, seien es Instrumentalisten, Sänger, Musikologen oder sonst an der Materie Interessierte, diese Teilhabe zu erleichtern, ist letztlich das Ziel dieses Buches.

I. 3 Das Zusammentreffen von Musik und Text im TEXT

Es soll nicht bestritten werden, dass die musikalische Idee in erster Linie das materielle Zeichen einer musikalischen und nicht einer aussermusikalischen Intention ist.[13] Dennoch lassen sich in allen Epochen der Musikgeschichte Bezüge zwischen bestimmten Aspekten der musikalischen Gestaltung und Gegebenheiten des Sprachtextes feststellen. Bezeichnenderweise überspringen Autoren wie Peter Faltin, die sich um eine Darstellung der Beziehungen zwischen Musik und Text in einem grösseren historischen Zeitraum bemühen, das Mittelalter und gehen von der Antike direkt zu Zarlino über. Sowohl in der Antike als auch in der Renaissance ist der Bezug zwischen Musik und Text so augenfällig, dass er nicht übersehen werden kann. Dass auch die Vokalmusik des Mittelalters in diesem Bereich verblüffend subtile Formen gefunden hat, wurde in der Musikwissenschaft relativ spät zur Kenntnis genommen. Mittlerweile gibt es zahlreiche Untersuchungen zu Musik und Text, jedoch ist die Gefahr, nicht näher definierte oder aus der späteren Musikgeschichte zurückprojizierte Kriterien für die Analyse zu verwenden, noch nicht voll-

[12] Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris 1989, 42.

[13] vgl. Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1), Aachen 1985, 5.

kommen gebannt. Am unverfänglichsten ist die Beschreibung von TEXTEN dort, wo sie sich auf formale Phänomene beschränkt, zum Beispiel Vergleiche zwischen metrischer und musikalischer Form zieht. Doch auch dieser Bereich ist nicht problemlos, sobald bestimmte Schlüsse aus dem Entdeckten gezogen werden sollen. Der Mangel an verlässlichen Kriterien lässt de facto nur eine Methode zu, nämlich zu versuchen, die Kriterien aus möglichst breit angelegter und umfassender Analysearbeit zu destillieren. Dabei muss mit Verallgemeinerungen sehr vorsichtig umgegangen werden. Ein Beispiel: Wenn in einem Trouvère-Lied an der Stelle, an der vom extremen Niedergang der Welt die Rede ist, die Melodie auffallend in die Höhe steigt (vgl. Gautier Dargies, ***Chanson ferai mult marriz*** R 1565)[14], dann ist dieses melodische Phänomen zuerst im Kontext der gesamten Melodie zu werten, anschliessend im Kontext vergleichbarer Trouvère-Melodien und erst dann darf gefragt werden, ob eine Entsprechung zum Wortsinn erkannt werden kann. Selbstverständlich ist daraus niemals zu schliessen, dass „im Mittelalter" Worte des Niedergangs mit Hochtönen markiert worden sind.

Dieses vordergründig simple Beispiel lässt gewisse Gefahren der Musik-Text-Analyse deutlich werden und zeigt zugleich, dass die aus der späteren Musikgeschichte (z. B. italienisches Madrigal des 16. Jahrhunderts) eventuell zu erwartende Gleichung Niedergang im Text = Abstieg der Melodie im 13. Jahrhundert nicht aufgeht. Andererseits ist nicht auszuschliessen, dass auch in einem Werk des Mittelalters eine solche Entsprechung vorkommen kann und auch tatsächlich vorkommt. „Der Text (z. B. ein Gedicht) löst bei dem Komponisten auf Grund bestimmter Verstehensaspekte, die dieser infolge seiner individuellen Lebens- und Welterfahrung als wesentlich nimmt, eine bestimmte musikalische Vorstellung aus. In dem bewussten, rationalen Akt der kompositorischen Ausarbeitung dieser Vorstellung wird die spezifische Oberflächenstruktur geschaffen, deren allgemeine Form von ästhetischen Prinzipien, syntaktischen Regeln und stilistischen Normen sowie dem System historischer und kultureller Determinanten wesentlich bestimmt wird."[15] Bei der Analyse des Musik-Text-Bezuges in Werken des Mittelalters stehen die Kriterien für Prinzipien, Regeln oder Normen nur bedingt zur Verfügung und der Zugang zu den historischen oder kulturellen Determinanten ist häufig durch den Mangel an zuverlässigen Informationen erschwert.

In der ganzen Geschichte abendländischer Kunstmusik spielt die Verbindung von Musik und Text im TEXT eine hervorragende Rolle. In der Antike und im frühen christlichen Kultgesang ist *musiké* beziehungsweise *cantus* sowohl im Hinblick auf Tonhöhe, als auch im rhythmischen Verhältnis wortgezeugt. Arsis und Thesis der Sprache bestimmen den melodisch-rhythmischen Verlauf. Musik

[14] Trouvère-Lieder werden nach der üblichen Nummerierung folgender Bibliographie zitiert: *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet von Hans Spanke*, Leiden 1955.

[15] Wilfried Gruhn, „Die Bedeutungskonstitution in textgebundener Musik. Ansätze einer strukturellen Hermeneutik präsentativer Symbole", in: Hartmut Krones (Hg.), *Wort und Ton im europäischen Raum*, Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien/Köln 1989, 30.

entsteht aus dem Bedürfnis, Sprache emphatisch zu überhöhen. So bedeutet denn auch die früheste Aufzeichnungsweise des christlichen Kultgesanges, die Neumenschrift, lediglich den Versuch, dem Gedächtnis des Ausführenden Stütze zu sein, ohne dass sich das Schriftliche vom singenden Subjekt trennen liesse: Musik bleibt an die Körperlichkeit des Ausführenden gebunden.[16] Die Anwesenheit von zumindest einer Person, die den Gesang schon kennt, ist unabdingbar für die Entzifferung der Schrift. Ihrem Ursprung nach sind Neumen erweiterte Formen von Akzentzeichen (*virga* für Arsis, *punctum* für Thesis). Erst die durch Guido von Arezzo und sein neues System geschaffene Möglichkeit, Musik als vom Interpreten unabhängige Entität aufzuzeichnen, birgt die Ablösung der Musik vom Wort in sich, vorher war Melodie getrennt vom Wort nicht vorstellbar.[17]

Nun liesse sich einwenden, die hier zu erörternden TEXTE stammen alle aus der Zeit nach Guido, als sich die Musik bereits vom Wort getrennt hatte, jedoch vollzieht sich diese Ablösung nur schrittweise und nicht in allen musikalischen Gattungen gleichzeitig und gleichwertig. Während das einstimmige Lied des 12. Jahrhunderts die Vorstellung der überhöhten Sprache weiterentwickelt – was sich unter anderem darin äussert, dass in diesem Bereich die Textüberlieferung viel breiter und einheitlicher ist, als die Musiküberlieferung, die wohl in diesem Stadium noch nicht unbedingt auf schriftliche Fixierung angewiesen war – verlangt die Mehrstimmigkeit schon sehr bald nicht nur nach systematischer Aufzeichnung, sondern auch nach einer eindeutigen rhythmischen Ordnung. Diese wird im System der Modalnotation gefunden. Wenn dann zum Teil bedeutend ältere einstimmige Lieder um 1300 noch immer ohne rhythmische Präzisierung aufgezeichnet werden, obwohl entsprechende Notationstechniken zur Verfügung stünden, so ist anzunehmen, dass im Bewusstsein des frühen 14. Jahrhunderts offenbar immer noch die Vorstellung von zwei Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks weiterlebt: einerseits primär wortgezeugte Musik im Bereich der Einstimmigkeit und andererseits polyphone Musik (Notre Dame). Letzterer wird das Wort insofern untergeordnet, als die zeitliche Einteilung nicht allein vom Sprachfall, sondern vom rhythmischen Modus bestimmt wird, was nicht heissen soll, dass der Sprachfall vollkommen unberücksichtigt bleibt, jedoch hat sich die Gewichtung verändert. In der Motette des 13. Jahrhunderts wird erstmals der Versuch unternommen, beide Phänomene in eins zu fassen, was einen entscheidenden Moment dieser Entwicklung markiert. Die Tradition des einstimmigen Liedes wird in Form von Oberstimmen in die Motette eingebracht; das ursprünglich einstimmige, sprachgezeugte Lied ordnet sich somit durch Rhythmisierung und Einbindung ins Satzgefüge der neuen Form unter. Das Lied bringt bei diesem Vorgang in-

[16] Zur Körperlichkeit des frühen christlichen Kultgesangs vgl. auch Michael Walter, *Grundlagen der Musik im Mittelalter. Schrift, Zeit, Raum*, Stuttgart 1994.

[17] Vgl. dazu Michael Walter, „Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung", in: Michael Walter (Hg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992, 9–31.

haltlich die ganze Tradition höfischer Lyrik mit, wodurch die Textgrundlage unzähliger Werke bis hinauf ins 15. Jahrhundert vorprogrammiert wird. Diese „Lieder" der Oberstimmen stammen aus Traditionssträngen des höfischen und des Tanzliedes. Sie werden in der Motette mit einem liturgischen Tenor kombiniert, der seinerseits ebenfalls ursprünglich aus dem Repertoire der überhöhten Sprache stammt, jedoch im Dienste der neuen Form seine Textkomponente weitgehend verloren hat. In der Motette des 13. Jahrhunderts werden somit verschiedene Elemente der Tradition überhöhter Sprache neu funktionalisiert, wobei die liturgische Unterstimme diese Funktionalisierung durch die Entwicklung des Organums und des Diskants schon früher erfährt als das einstimmige Lied. Die liturgische Melodie des Tenors wird zum Tonmaterial umfunktioniert, und das Lied verliert seine genuin textgezeugte, nicht modal rhythmisierte Gestalt zugunsten der neuen Form. Es beginnt das Spiel mit dem TEXT, das Ausloten sämtlicher Möglichkeiten bis zum Extrem der Kombination verschiedener Sprachen und des weltlichen und sakralen Textes im gleichen Werk. Mehrstimmigkeit und Mensurierung bemächtigen sich, greifbar von Adam de la Halle an, nur allmählich des höfischen Liedes. Die Motette ihrerseits entwickelt sich mit Philippe de Vitry zum durchgeformten isorhythmischen Gebilde unter subtiler Berücksichtigung der Texte, während es in der Folge zu einem ausgereiften Gleichgewicht zwischen den sprachlichen und den musikalischen Erfordernissen des TEXTES in der Chanson des italienischen und französischen 14. Jahrhunderts kommt.

I.4 Der Text als Paläogramm

Jeder schriftlich fixierte Text ist eine Abstraktion seiner selbst, welche ein weites Feld von Kontext in sich schliesst, was Haenens mit den Worten „un implicite non verbal, une espèce de sens caché que l'historien entreprend d'expliciter en reconstituant son traçage et sa production" umschreibt.[18] Um zum Kontext vordringen zu können, muss der Historiker sich mit dem Text als Paläogramm, als physisch Aufgezeichnetes beschäftigen. Durch den graphischen Ausdruck manifestiert der Text denjenigen, der ihn geschrieben hat, sein Alter und das geographisch-kulturelle Umfeld, in welchem er entstanden ist. Durch seinen Einband spricht der Text von seiner Konservierung, seinem Gebrauch usw.[19]

Was physisch auf dem Papier oder dem Pergament in Schriftform erscheint, ist nur ein Teil der Gesamtinformation über einen poetischen Text, noch viel stärker gilt das für den musikalischen Text. „The musical notation metaphorizes the performative singing voice: the notation is like a sketch in this

[18] „ein nonverbales Impliziertes, eine Art verborgener Sinn, welchen der Historiker darzulegen versucht, indem er dessen geschrieben werden und seine Produktion wieder herstellt"; Haenens, op. cit., 27.

[19] vgl. Haenens, op. cit. , 65/66.

sense, visually marking the absent voice of the singer."[20] Notensysteme sind Abstraktionen der musikalischen Realität, die viele Aspekte unberücksichtigt lassen, so zum Beispiel Tonfall, Tempo, Gestik und anderes mehr. Ausgefüllt werden diese von der Schrift gelassenen Lücken durch die verschiedenen praktischen Konventionen der Ausführung und den Kontext-Hintergrund oder das „Schema"[21] der Rezipienten, das heisst durch alle Komponenten der Kenntnisse der jeweiligen Zuhörer oder Ausführenden.

Als Grundlage für die Forschung im Bereich der Musik des Mittelalters stehen ausschliesslich Manuskripte als Träger der verschiedenen TEXT-Abstraktionen zur Verfügung. In den letzten Jahren haben gründliche kodikologische Untersuchungen musikalischer Handschriften gezeigt, dass die Analyse solcher Textträger die musikhistorischen Forschungsergebnisse entscheidend beeinflussen kann. Ebenso ist viel zum Verständnisder Tatsache beigetragen worden, dass Handschriften nicht in erster Linie mehr oder weniger zufällige Kompilationen verschiedener Dinge sind, sondern dass in einem grossen Teil der überlieferten Manuskripte ein organisierter Plan erkennbar wird. Ein Paradebeispiel hierfür ist das Manuskript Paris BN f. fr. 146 (u.a. „Roman de Fauvel" und Werke von Jehannot de Lescurel). Wenn der Codex im Mittelalter immer eine über dem Einzelwerk stehende Einheit ist, ein offener Raum der Konfrontation, ein vereinender Gestus[22], dann müsste hinzugefügt werden, dass diese Konfrontation jeweils in einem organisierten Raum stattfindet. Der Codex ist ein geordnetes Ganzes, ein Text mit eigenen Regeln, in dem das Einzelwerk einen spezifischen Stellenwert erhält. So ist zum Beispiel eine Motette von Philippe de Vitry als Teil des „Roman de Fauvel" nicht unbedingt dasselbe wie als Teil der Handschrift Ivrea; und ein italienisches Madrigal bedeutet im Codex Rossi möglicherweise nicht das gleiche wie im Codex Squarcialupi. Die Werke erhalten in jeder Handschrift einen spezifischen Platz und damit eine je andere Funktion: So kann eine Chanson als eines unter mehreren Werken eines bestimmten Autors aufgezeichnet sein, als Beispiel einer bestimmten Gattung oder als über den Text mit den umgebenden Werken verbundenes Stück, um nur einige Möglichkeiten heraus zu greifen. Das Einzelwerk ist im Mittelalter nicht nur variabel, es verändert sich auch ständig in seiner Funktionalität, in seinem handschriftlichen Kontext oder in seiner nicht mehr nachvollziehbaren Mündlichkeit. Derrida bemerkt, dass geschriebene Signifikanten sich im Gegensatz zu tönenden (gesprochenen/gesungenen) Signifikanten in „Abenteuer" ausserhalb der Innerlichkeit des selbstpräsenten Lebens verlieren können, dass also Geschriebenes vom Moment seines Entstehens an beginnt, ein Eigenleben

[20] „Die musikalische Notation metaphorisiert die aufführend singende Stimme. Die Notation ist wie eine Skizze, welche visuell die abwesende Stimme des Sängers markiert"; Stephen Nichols, „Augustine and the Troubadour Lyric", in: A.N. Doane and Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press, 1991,141.

[21] Elena Semino, „Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry", *Language and Literature* 4 (1995), 79–108.

zu führen. Ebenso beginnt auch ein TEXT trotz oder gerade wegen seiner tönenden Komponente, sobald er aus der Hand seines Urhebers entlassen ist, ein Eigenleben zu entwickeln. Erschwerend für den Historiker ist dabei die Tatsache, dass sowohl der tönende als auch der geschriebene Signifikant des TEXTES von diesem „Abenteuer" betroffen sind, dass also unter Umständen Teile einer mündlichen Überlieferung in das Geschriebene eingeflossen sind, was sich unter anderem im Vorhandensein von Melodievarianten gleicher Lieder niederschlägt. Da der tönende Anteil der Produktion eines Liedes nicht mehr fassbar ist, kann sich die Analyse lediglich an das in der Schriftlichkeit Vorhandene halten. Die Person, die im Allgemeinen mit Schreiber bezeichnet wird, rückt somit ins Zentrum des Interesses, jedoch begegnet man hier der irritierenden Tatsache, dass sich diese Schlüsselfigur im Werk nur mittelbar manifestiert und in den allermeisten Fällen anonym geblieben ist.

Ist die Bedeutung der Handschrift als Textträger, der lediglich einen Teil der gewünschten Informationen enthält, erkannt, stellt sich die Frage nach der relativen Qualität der verschiedenen Quellen. In diesem Bereich ist nicht immer das schnell Erkennbare auch das Richtige. Der Schreiber / Redaktor eines bestimmten TEXTES ist nicht Überbringer eines festgelegten, starren, für alle Zeiten fixierten Textes, er ist lediglich einer der Weiterschreiber, Instrument im Dienst des beweglichen, nie zu Ende geschriebenen Kunstwerks, ein Glied in der Kette der Überlieferung. „... l'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance. La récriture incessante à la quelle est soumise la textualité médiévale, l'appropriation joyeuse dont elle est l'objet, nous invitent à faire une hypothèse forte: la variante n'est jamais ponctuelle. C'est l'énoncé lui-même qui travaille, comme une pâte, l'activité paraphrastique; ce n'est pas par le mot qu'il convient de saisir cette variance, mais pour le moins au niveau de la phrase, voire même au sein de l'énoncé complet, du segment du discours."[23] In jedem Fall setzt die Analyse eines TEXTES notgedrungen an einem bestimmten Punkt dieser Paraphrasenaktivität ein, was zur Folge hat, dass bei einem zugeschriebenen, mehrfach überlieferten Werk im Extremfall nicht das Werk eines bestimmten Autors analysiert wird, sondern eine Möglichkeit unter vielen, deren innere Gesetzmässigkeit unter Umständen stärker dem jeweiligen Umfeld verpflichtet ist, als dem Namen des Autors. Dies gilt besonders dann, wenn ein Werk sehr lange nach seiner Entstehungszeit oder in einem geographisch weit entfernten Gebiet aufgezeichnet worden ist. Freilich besteht das Repertoire nicht aus solchen Extremfällen. Es gibt die äusserst seltene Möglichkeit, dass eine einzige Version erhalten ist, die nachweislich

[22] B. Cerquiglini, op. cit., 50.

[23] = „Die mittelalterliche Literatur produziert keine Varianten, sie ist Varianz. Das unablässige Wieder-Schreiben, dem die mittelalterliche Textualität ausgesetzt ist, die freudige Aneignung deren Objekt sie ist, laden uns ein, eine starke Hypothese zu wagen: die Variante ist nie punktuell. Es ist der Wortlaut selbst, der die Paraphrasenaktivität wie einen Teig bearbeitet; diese Varianz kann nicht über das Wort erfasst werden, sondern mindestens auf der Ebene des Satzes, ja sogar demjenigen des ganzen Wortlauts, dem Ausschnitt aus der ganzen Rede." B. Cerquiglini, op. cit., 111.

unter der Aufsicht des Komponisten niedergeschrieben wurde. Weiter gibt es die Möglichkeit, dass die Versionen verschiedener Handschriften weitgehend übereinstimmen. Dann wird die Bedeutung der Unterschiede abzuwägen und einzuschätzen sein. Je nach Befund greifen solche Unterschiede nicht ins eigentliche Gewebe des Werkes ein und können vernachlässigt werden. Falls verschiedene Versionen stark voneinander abweichen, wird zu fragen sein, in welchem Kontext die einzelne Version steht und zu deuten ist.

Aufgrund der genannten Voraussetzungen ist es nicht ratsam, ein musikalisch/lyrisches Werk aus einer anderen Quelle als der mit Musik überlieferten zu untersuchen, denn nur diese Quelle enthält das ganze zur Diskussion stehende Gewebe. Der Usus, einer erhaltenen Melodie mit unvollständigem oder scheinbar unvollständigem Text den Text aus einer anderen musikalischen oder rein literarischen Quelle unterzuschieben, ist in den meisten Fällen zumindest als problematisch zu bezeichnen. Lösen wir den Text aus seinem Kontext (zum Beispiel einen Liedtext aus einer literarischen Sammlung) und fügen ihn in einen TEXT ein, so verdrängen wir unweigerlich die ursprüngliche Textkomponente dieses TEXTES aus ihrem Gewebe. Selbstverständlich gibt es Fälle, wo der Musik der poetische Text fehlt und man versucht ist, einen aus anderer Quelle erschlossenen Text beizufügen, ein Verfahren, das häufig angewandt wird und grundsätzlich nicht zu verurteilen ist. Aber wird man damit dem TEXT gerecht, dessen Aufzeichner offensichtlich mit dem „Schema" des Ausführenden/Lesers/Hörers rechnet, das heisst mit deren Textkenntnissen und Assoziationen? Muss man sich nicht zuerst die Frage stellen, warum der Schreiber den Text weggelassen hat und was er damit erreichen wollte beziehungsweise erreicht hat? Das Ergänzen des Textes kommt in gewisser Weise immer einer Verfälschung gleich, denn es lässt die Absicht des Aufzeichnenden ausser Acht.

Selbstverständlich stehen dem Gesagten die Bedürfnisse der ausführenden Musiker gegenüber. In vielen Fällen lässt sich ein Stück nur aufführen, wenn man den Text sinnvoll ergänzt. Hier gilt es von Fall zu Fall zu entscheiden und zu differenzieren. Es gibt keine allgemein gültigen Lösungen. Die gründliche Analyse der Musik und der in Frage kommenden Texte ist die beste Voraussetzung für eine sinnvolle Entscheidung im Einzelfall. Wichtig ist, dass mit den Texten genauso sorgfältig umgegangen wird wie mit der Musik.

Im Bereich der musikhistorischen Forschung kommt die Textkomponente bei der Analyse von Werken häufig zu kurz, wodurch die tragfähige Grundlage für ein umfassendes Verständnis nicht gegeben ist. Auch in der praktischen Arbeit wird häufig der Text auf die simple Gleichung Musik + Text = TEXT reduziert, indem der poetische Text lediglich als Vehikel zum Transport von Musik zur Kenntnis genommen und dementsprechend oberflächlich betrachtet wird. Vordergründige Fragen wie die nach der richtigen Aussprache ersetzen in der musikalischen Praxis häufig die eigentliche Beschäftigung mit dem Text. Aus diesem Grund soll im Folgenden aufgezeigt werden, welche fundamentale Bedeutung die eingehende Untersuchung des Sprachtextes für das Verständnis der einzelnen Werke auch für den praktischen Musiker haben kann. Der allererste Schritt muss darin bestehen, die Sprachtexte als Paläogramme und

als sprachliche Äusserungen möglichst vollständig zu erfassen, um in Verbindung mit der musikalischen Analyse zu einer gültigen Synthese zu gelangen. Jeder TEXT ist einmalig, und sei es nur, dass er sich in der orthographisch-notationstechnischen Ausführung und in der Einbindung im Kontext von Manuskript zu Manuskript nicht gleich präsentiert, was unter Umständen in einer modernen Edition nicht einmal mehr sichtbar wird. Daher ist jeder TEXT in seiner Eigenart als musikalisches und lyrisches Paläogramm neu zu betrachten, als Teil einer Handschrift, als Teil eines bestimmten Repertoires, eventuell als Teil eines bestimmten Oeuvres, als Teil einer musikhistorischen Situation, als Teil einer literarischen Tradition usw.

Dass sich bei der praktischen Arbeit am Text für den Musiker viele Schwierigkeiten ergeben können, ist mir bewusst, sonst wäre dieses Buch nie geschrieben worden. Der Zugang des Musikers zum Notentext ist viel direkter als derjenige zum poetischen Text, daher wird die Beschäftigung mit dem poetischen Text häufig als Last empfunden. Die Hindernisse sind aber nicht unüberwindbar und die Last lässt sich – zumindest teilweise – in Lust verwandeln, wenn man bereit ist, sich auf Dinge einzulassen, die zunächst fremd erscheinen. In diesem Sinn verstehen sich die folgenden Kapitel als Anregung und Hilfestellung bei der Überwindung verschiedener Hindernisse.

II. LESEN – VERSTEHEN – INTERPRETIEREN

II.1 Lesen ohne Vor-Urteile

Die von Elizabeth Aubrey im Zusammenhang mit der Untersuchung von Trobadormelodien gemachte Feststellung, dass die Gelehrten bei ihren Fragestellungen an gewissen Vorurteilen litten, trifft nicht nur auf die Forschung an den Melodien der Trobadors zu.[24] Auf die romanische Philologie bezogen, spricht Bernard Cerquiglini dieses Problem in polemischer Art an: „La philologie est ... redoutable: portant un masque candide, elle manipule les faits."[25] Die Manipulation der Fakten durch den Forscher lässt sich wohl nie ganz ausschalten. Jede Forschergeneration hinterlässt ihr eigenes Bild der Geschichte und Vorstellungen werden oft zu Unterstellungen. Doch sollte das Bemühen dahin zielen, Vorurteile abzubauen, was speziell für das Thema Musik und Text gilt, da in der Musikwissenschaft häufig mit literaturwissenschaftlichen Gemeinplätzen operiert wird, welche einer Zusammenschau von Musik und Text eher im Weg stehen, als dass sie sie fördern. An einem ausführlichen Beispiel soll gezeigt werden, wie Vorurteile Analyseergebnisse beeinflussen und einschränken können.

Die Canso ***Cant l'erba fresq'e.l fuelh apar*** (P-C 70.39[26])des Trobadors Bernart de Ventadorn kann, aus der ersten Hochblüte der Trobadorkunst stammend, als typisches Beispiel seiner Gattung gelten. Bernart de Ventadorn wirkte um ... 1147–1170 ... im Limousin. Es handelt sich bei ***Cant l'erba fresqu'e.l fuelh apar*** um eines jener Lieder Bernarts, die nur in einer einzigen Handschrift mit Melodie aufgezeichnet sind. Von den achtzehn mit Melodie erhaltenen Werken sind acht nur in einer Handschrift und davon vier (darunter P–C 70.39) ausschliesslich in der Handschrift **R** (Paris, BN, f. 22543) überliefert.[27] Während Texthandschriften dieses Liedes bis zu sieben Strophen plus Tornada[28]

[24] „Ces efforts pour définir les formes et les styles des mélodies des troubadours ne se sont pas adressés à toutes les questions pertinentes, et il nous faut pousser la recherche davantage ... presque tous les érudits dans ce domaine souffrent de certaines présuppositions pour lesquelles il n'y a que peu d'évidence." = „Diese Anstrengungen, um die Formen und die Stile der Trobadormelodien zu definieren, haben nicht alle wichtigen Fragen in Betracht gezogen, und wir müssen die Untersuchung weiterführen ... fast alle Gelehrten in diesem Gebiet leiden an gewissen Vorurteilen für die es nur wenig Beweise gibt." Elizabeth Aubrey, „Forme et formule dans les mélodies des troubadours", in: Peter T. Ricketts (Hg.), *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, London 1987, 70.

[25] „Die Philologie ist ... furchtbar: hinter sanfter Maske manipuliert sie die Fakten." Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989, 73.

[26] Alle Trobadorlieder werden nach Pillet-Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle 1933 (im folgenden P–C) zitiert.

[27] Melodieedition: Hendrik Van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester 1984, 57. Texte Bernarts in: Carl Appel (Hg.), *Bernart de Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle a. S. 1915; Moshé Lazar (Hg.), *Chansons d'Amour*, Paris 1966; Stephen G. Nichols, jr. (Hg.), *The Songs of Bernart de Ventadorn*, (University of North Carolina: Studies in the Romance Languages and Literatures, Nr. 39), Chapel Hill 1962.

[28] Die *Tornada* entspricht dem *Envoi* bei den Trouvères. Es handelt sich um eine abschliessende Halbstrophe.

überliefern, finden sich in der Handschrift **R** nur fünf Strophen ohne Tornada. Carl Appel hat in seiner immer noch massgeblichen Edition die Strophenfolge entgegen dem Befund sämtlicher Handschriften geändert, und nachfolgende Herausgeber haben das Gedicht in eben dieser Form ediert. Während ältere Herausgeber die Strophen von Trobadorgedichten, die in den verschiedenen Handschriften nicht immer die gleiche Reihenfolge aufweisen, in einer ihnen logisch erscheinenden Weise anordneten, sind in den letzten Jahren andere Editionsformen postuliert worden.[29] Je klarer sich zeigt, dass jede einzelne Handschrift in ihrer Eigenart ernst zu nehmen ist, desto weniger kann diese willkürliche Haltung dem überlieferten Material gegenüber eingenommen werden. „Sarà necessario analizzare comparativamente e valutare tutta la tradizione manoscritta di ogni canzone, prima di formulare qualsiasi ipotesi circa l'origine di ogni singola versione melodica."[30] Obwohl der Ursprung jeder einzelnen Version kaum jemals nachgewiesen werden kann, ist an Ziinos Aussage der Hinweis auf die Bewertung der Überlieferung in jeder einzelnen Quelle auch im Hinblick auf die Frage der Strophenfolge von grundlegender Bedeutung.

Studien zum Phänomen der Anthologien von *coblas esparsas* („verstreuten Strophen") haben gezeigt, dass für solche Sammlungen einzelner Trobadorstrophen von den Kompilatoren nach zeitgenössischer Aussage die „wichtigen" Strophen der „besten" Gedichte ausgewählt wurden, wobei sich die Strophe als die fundamentale funktionelle Einheit des lyrischen Organismus der Trobadordichtung erweist: „Celui qui le premier a eu l'idée de réaliser une anthologie de fragments poétiques significatifs ... a amorcé un processus de désagrégation textuelle qui ne s'est arrêté que devant l'entité représentée par chaque cobla, dont on a reconnu la valeur fonctionnelle fondamentale à l'intérieur de l'organisme lyrique troubadouresque."[31] Die *cobla* wird als untrennbare Einheit behandelt, jedoch scheint das, was wir heute unter einem Gedicht zu verste-

[29] Dennoch findet man auch in jüngeren Publikationen noch das Ideal der „logischen" Strophenfolge, so zum Beispiel in einer Arbeit zum okzitanischen *planh*: „Bien que l'ordre des strophes varie dans les différents manuscrits, la structure d'après le manuscrit **A** peut être considéré comme solide, puisque le texte suit un développement tout à fait logique." = "Obwohl die Strophenfolge in den verschiedenen Manuskripten variiert, kann man die Struktur des Ms. **A** ernst nehmen, da der Text einem völlig logischen Ablauf folgt." Gabrielle Oberhänsli-Widmer, *La complainte funèbre du haut moyen âge*, (Romanica Helvetica Vol. 106), Bern 1989, 82.

[30] = „Es wird nötig sein, die handschriftliche Überlieferung jedes Liedes vergleichend zu analysieren und zu werten, bevor man irgend eine Hypothese über den Ursprung jeder Melodieversion formuliert".Agostino Ziino, „La tradizione musicale trobadorica", in: Madeleine Tyssens (Hg.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège 1991, 161.

[31] = „Derjenige, der als erster die Idee hatte, eine Anthologie bedeutender poetischer Fragmente zu realisieren ..., hat einen Prozess textueller Auflösung eingeleitet, der erst vor der Einheit der *cobla* halt macht, deren fundamentaler funktioneller Wert innerhalb des Organismus der Trobadorlyrik erkannt wurde." Maria Luisa Meneghetti: „Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours", in: Madeleine Tyssen (Hg.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège 1991, 47.

hen pflegen – eine festgelegte Reihenfolge von Strophen –, in der Vorstellung der damaligen Dichter/Redaktoren nicht in dieser Form existiert zu haben. Was Carl Appel folgerichtig erschien, war dem Redaktor der Handschrift **R** möglicherweise kein Anliegen gewesen. „Die Angehörigen einer Kultur neigen dazu, in den Werken einer anderen Kultur vor allem das wahrzunehmen, was entweder ihnen vertraut ist, sich leicht verstehen lässt und auf eine bestimmte Art den Zielsetzungen ihrer Kultur entspricht."[32] Wir befragen Werke nach unseren Kriterien und erhalten entsprechende Antworten, zum Beispiel, dass Trobadorgedichte keine innere Logik in ihrer Strophenfolge aufweisen. Der Verdacht, dass eine solche Feststellung unhaltbar ist, verdichtet sich, je mehr die Wissenschaft auf kunstvolles formales Gestalten stösst: sei es im Aufbau einer Liedmelodie, einer Einzelstrophe oder eines ganzen Werk-Zyklus wie dem Liederbuch des Guiraut Riquier, das hier als ein Beispiel für andere stehen mag.[33]

Im Zusammenhang mit einer Analyse von Bernart de Ventadorns Lerchenlied bemerkt Erich Köhler, es sei „die traditionelle Auffassung nicht zu halten, derzufolge nicht von einer Einheit des Gedichts, sondern nur von einem Ensemble autonomer Strophen die Rede sein könne. Wenn hunderte von Kanzonen diesen Eindruck erwecken, dann sollte dabei nicht vergessen werden, dass die Trobadors bei ihrem höfischen Publikum eine Kenntnis voraussetzen durften, welche die dem neuen Lied fehlende Einheitlichkeit aus eigenem Vorwissen herzustellen erlaubte. Intertextualität privilegiert nicht nur den Dichter, sondern in hohem Masse auch die Rezipienten. Beide verfügen über den paradigmatischen Code, der sie ermächtigt, das einzelne Lied als Phänotext in eine Beziehung zu einem imaginierten, idealen Genotext zu bringen."[34] Zu dem von Köhler erwähnten paradigmatischen Code gehört auch, den Strophen eine bestimmte Position im Gedicht zuweisen zu können, sie in verschiedenen funktionellen Bezügen innerhalb des Werkes zu verstehen. Im Rahmen einer Analyse eines Blake-Gedichtes spricht der Textkritiker Jonathan Culler von der Rolle der letzten Strophe in einem Gedicht, die vom Rezipienten verschieden interpretiert werden kann. Zum Teil bestehe die Erwartung, dass eine letzte Strophe ein Gedicht schliessen müsse, dass sie Einheit herstellen soll, andererseits könne sie ebenso als Klimax, als intensivster und typischster Moment des Textes gelesen werden.[35]

Das Problem der Strophenfolge wurde von den mittelalterlichen Dichtern wohl anders gesehen, als wir es heute wahrnehmen. So erwähnt der Trobador Peire d'Alvernhe die *vers entiers*, die vollkommenen Gedichte, denen die schlechten

[32] Aaron Gurjewitsch, *Stimmen des Mittelalters-Fragen von heute*, Frankfurt a/M 1993, 15.
[33] Vgl. dazu Michel-André Bossy, „Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems", *Speculum*, 66 (1991), 277–293.
[34] Erich Köhler, op. cit. 341.
[35] Jonathan Culler, „Prolegomena to a theory of Reading", in: Susan R. Suleiman/Inge Crosman (Hg.), *The Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980, 62/63.
[36] Amelia Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991, 179/180.

Strassen ihrer mühsamen Überlieferungsreise nichts anhaben können, kümmert sich aber offenbar nicht um das Problem der Strophenfolge. Peire sieht die Stabilität für sein Werk in der Tatsache seiner Fülle gegeben, vergleichbar mit der Fülle an Korn, die aus dem Samen wächst. Das Korn wird wachsen, wenn es auf den guten Boden der Ausführenden oder Hörer fällt. Die Qualität des Gedichtes hängt von der Qualität seines Ursprungs und nicht von den Wechselfällen der Überlieferung ab. Der Reichtum der Produktion entspringt der kreativen Kraft des *joi*, was wörtlich Freude bedeutet und die künstlerische Inspiration, die Begeisterung durch die Kraft der höfischen Liebe meint.[36] Das will nun aber nicht heissen, dass im Umgang mit der uns zugänglichen Überlieferung, die zahlreicheren genetischen Schichten angehört, als das, was Peire d'Alvernhe gekannt hat, die Strophenfolge zu vernachlässigen sei. „The song is a passage by means of which constitutive elements are continuously seen in the same and also in different ways, altered and reshaped by the passage itself. Thus sequence must be considered of prime importance, and any inquiry into the nature of the song as a whole must investigate how the stanzas follow each other."[37] Von Raimon de Miravalhs Gedichten erscheinen in den Manuskripten lediglich die erste Strophe und die Tornada als stabile Elemente innerhalb des Strophenablaufs, dennoch wird die Strophenfolge nicht dem Zufall überlassen.[38] Die Prinzipien der jeweiligen Strophenanordnung offenbaren sich in der Analyse – wenn überhaupt – ausschliesslich über die Untersuchung des Einzelbeispiels.

Die erhaltenen Florilegien von Trobadorgedichten[39] sind nach dem Kriterium der *sentença*, das heisst der inhaltlichen Aussage des Gedichtes, aufgebaut.

[37] = „Das Lied ist eine Passage, durch welche konstitutive Elemente, verändert und neu geformt, ständig in gleicher und in verschiedener Weise gesehen werden. Daher kommt der Reihenfolge grosse Bedeutung zu, und jede Untersuchung des Liedes in seiner Gesamtheit muss diesem Aspekt Aufmerksamkeit schenken." Margaret Louise Switten, *The* Cansos *of Raimon de Miraval*, Cambridge, Mass., 1985, 121.

[38] „The evidence suggests that the stanza tends to function autonomously, as a unit in itself, separable from what surrounds it. The substantial concentration of variations toward the close of the song further suggests a strong impulse at the start, followed by nondirectional scattering. However, the variations in stanza order do not have the entirely haphazard character that would be the result of totally free permutations of equal units. It seems safe to propose that the manuscript tradition, despite its inconclusiveness, supports the strong probability that beyond error, mishap, and the mobility of the text, there are principles at work which permit variation but also limit the possible permutations in specific ways." = „Der Befund lässt vermuten, dass die Stanza dazu tendiert, als Einheit in sich selber, trennbar von ihrem Umfeld, autonom zu funktionieren. Die substantielle Konzentration von Varianten gegen das Ende des Liedes lässt im weiteren einen starken Impuls am Anfang vermuten, der gefolgt wird von ungerichtetem Verteilen (der weiteren Strophen). Dennoch weisen die Varianten in der Strophenanordnung keinen vollkommen zufälligen Charakter auf, der ein Resultat völlig freien Anordnens gleicher Einheiten wäre. Man kann mit einiger Sicherheit feststellen, dass die handschriftliche Überlieferung trotz ihrer Unstetigkeit, die grosse Wahrscheinlichkeit birgt, dass jenseits von Fehler, Missgeschick und der Mobilität des Textes Prinzipien funktionieren, die Variation erlauben, aber die möglichen Permutationen in bestimmter Weise begrenzen." ibid. 129.

[39] Vgl. dazu: Maria Luisa Meneghetti, „Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara", in: Roberto Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia* III, Modena 1989, 853–871.

Bei der Wahl der „wichtigen" Strophen fällt daher in vielen Fällen sogar die erste *cobla* weg, da diese ihrer relativ starken Stereotypisierung wegen nicht viel zum Inhalt beiträgt. Die Sammlung von Ferrarino da Ferrara ist im Manuskript Modena, Bibl. Naz. Estense α.R.4.4, ff. 243–260′ (Ms. **D**, bzw. **D**^{c}) erhalten. Sie enthält über 200 Gedichtfragmente, welche in den meisten Fällen aus einer oder zwei *coblas* bestehen, aber auch mehr Strophen umfassen können bis hin zum ganzen Gedicht. Ausser einem sind alle diese Zitate ihren Autoren zugeschrieben und davon nur ein kleiner Teil unkorrekt. Meneghetti ist der Ansicht, dass Ferrarino eine bereits bestehende Praxis weitergeführt hat, indem er wie der Kompilator der Anthologie im Manuskript **F** (Ms Chigi L.IV. 106) auf Vorlagen zurückgriff. Zwischen solchen Florilegien und den Sammlungen von *coblas esparsas* in den Mss. **G**, **H**, **J**, **P**, **Q**, **T**[40] gibt es keine grossen Unterschiede. Beide sind Zeugen einer im 13. und 14. Jahrhundert gängigen Editionspraxis. Die Sammlung Ferrarinos stammt ungefähr aus der gleichen Zeit wie die musikalische Trobadorhandschrift **R**. Obwohl das hinter den beiden Sammlungen stehende Programm wohl nicht das gleiche war – die Handschrift **R** gibt eine einigermassen chronologische Abfolge der Trobadorlyrik seit ihren Anfängen, während Ferrarinos Sammlung die frühen Trobadors nicht berücksichtigt –, darf man dennoch annehmen, dass in beiden Fällen ein formgebender Redaktor am Werk war. Ferrarino ist bekannt und seine Arbeit in einer *vida* charakterisiert, der Redaktor von **R** blieb anonym, was seiner Kompetenz jedoch keinen Abbruch tun dürfte. Auch er hat wohl unter einem ganz bestimmten Blickwinkel gesammelt und aufgezeichnet und bei dieser Aufzeichnung Strophen nach der *sentença*, das heisst nach ihrem inhaltlichen Zusammenhang, gewählt und zusammengestellt.

Die beiden Komponenten Strophe und Sentenz spielen unter anderem bei Dante in der Erklärung von *stanza* und *canzone* die grundlegende Rolle. Die *cantio*, das Lied, ist die *conjugatio stantiarum*, das heisst die Zusammenfügung der Strophen. Die *stantia* ihrerseits ist die *mansio capax* beziehungsweise das *receptaculum totius artis*. Die Strophe enthält die ganze Kunst. Die *cantio* hingegen ist das *gremium totius sententiae*, der Schoss der Gedanken, die im Gedicht verfolgt werden, des Inhalts.[41]

Einen interessanten Aspekt des Fragenkomplexes um Strophenfolge und Strophenauswahl in den verschiedenen Manuskripten beleuchtet Pierre Bec in seinem Artikel zu Jaufre Rudels Lied Nummer VI.[42] Er zeigt, dass das Lied offenbar einen allen Manuskripten gemeinsamen stabilen Grundstock von Strophen besitzt, dass aber einzelne Handschriften weitere Strophen tradieren, die Gedanken aus einem anderen Lied Jaufres übernehmen, sodass sich letztlich zwei verschiedene Dinge – in diesem Falle die *amor de lonh* (die

[40] für die Bezeichnungen aller Handschriften hier und im Folgenden vgl. das Handschriftenverzeichnis auf Seite XIII

[41] Dante, „De vulgari eloquentia", II, 9.

[42] Pierre Bec, „‚Amour de loin' et ‚dame jamais vue'. Pour une lecture plurielle de la chanson VI de Jaufre Rudel", in: Roberto Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore die Aurelio Roncaglia* I, Modena 1989, 101–118.

Liebe aus der Ferne) und die *dame jamais vue* (die nie gesehene Dame) – zu einem einzigen Problem vermischen. Bec spricht von genetischen Schichten, welche den Gesamttext aufbauen.[43]

Die Strophen der Trobadorgedichte sind inhaltlich relativ unabhängig voneinander, wobei einzelne Strophen aufgrund von gemeinsamem Vokabular oder gemeinsamen phonischen Erscheinungen in verschiedene Beziehungen zueinander gebracht werden können. (Diese Feststellung gilt selbstverständlich nicht nur für das Trobadorlied, sondern ebenso für das Repertoire der Trouvères, der Lauden und anderer Gattungen strophischer Lieder). Aufgrund dieser Unabhängigkeit der Strophen voneinander scheint in vielen Fällen ein narrativer Ablauf im Gedicht zu fehlen.[44] Jedoch dürften die Autoren *sentença* wohl nicht im Sinn einer konsekutiven Erzählung, sondern eher als inneren Zusammenhang durch den Grundgedanken des Gedichtes verstanden haben, wobei dieser Grundgedanke auch bei variierender Abfolge der Strophen präsent bleibt. Ein solches Verständnis von Text entspricht dem Gestalten im Melodischen, bei dem musikalische Phrasen in vielfältigster Weise zu einem durch innere Bezüge gebundenen Ganzen gefügt werden. Die Haltung, welche der Dichter / Komponist / Redaktor dem Organismus des Einzelwerkes gegenüber einzunehmen scheint, ist für den Text und für die Musik die gleiche: Eine einzelne Strophe oder eine melodische Phrase ist in gewisser Weise ein unabhängiges Element, das nach verschiedenen Kriterien mit anderen ebenso autonomen Elementen in eine mehr oder weniger enge beziehungsweise mehr oder weniger schnell erkennbare Beziehung gebracht werden kann.

Die Handschrift **R** überliefert für Bernarts Lied ***Cant l'erba fresq'e.l fuelh apar*** fünf Strophen, darin stimmt sie mit den Handschriften **D** und **N** überein. Weitere drei Handschriften überliefern sechs, vier Handschriften sieben Strophen. Die Tornada findet sich lediglich in zwei Handschriften. Die einzige Strophe, die in allen Fällen an der gleichen Stelle steht, ist die erste. Die Strophen zwei und drei der Version **R** stehen entsprechend in den sieben Handschriften **A**, **I**, **K**, **D**, **N**, **Ma**, **O;** die Strophe vier steht in folgenden Handschriften ebenfalls an vierter Stelle: **A**, **I**, **K**, **D**, **N**, **Ma, C** und die fünfte Strophe stimmt in ihrer Stellung mit **A**, **I**, **K**, **D**, **N**, **C** überein. **R** weist mit-

[43] „On s'aperçoit donc qu'on a, d'une part, un bloc thématique solide, actualisé pratiquement partout ... et, d'autre part, des variantes ‚marginales' par rapport à un éventuel *Urtext*. Disons plutôt qu'il s'agit, dans notre perspective, de *coblas* provenant d'un autre strate génétique dans la constitution du texte globalisant tel qu'il nous a été transmis et tel qu'il a sans doute circulé, a un moment ou un autre de son histoire." = „Man bemerkt daher einerseits einen soliden thematischen Block, der praktisch überall aktualisiert wird ... und andererseits ‚marginale' Varianten in Beziehung zu einem eventuellen *Urtext*. Sagen wir eher, dass es sich aus unserer Perspektive um *coblas* handelt, die aus einer anderen genetischen Schicht im Aufbau des Gesamttextes stammen, des globalen Textes, wie er uns überliefert wurde und wie er ohne Zweifel in einem bestimmten Moment der Geschichte im Umlauf war." ibid. 112.

[44] Zur „latenten" Narrativität lyrischer Texte bei den Trouvères siehe Eugene Vance, „The Châtelain de Coucy: Enunciation and Story in *Trouvère* Lyric", in: Eugene Vance (Hg.), *From topic to tale: logic and narrativity in the middle ages*, Minneapolis 1987, p. 86–110. Auf das Problem der Variabilität von Strophenfolgen geht dieser Text allerdings nicht ein.

hin eine Form auf, die einer breiten Überlieferung entspricht und nicht vom Hauptstrom der Tradition abweicht.

Für die Analyse dieses Liedes gehe ich mit Blick auf das im ersten Kapitel Gesagte für Text und Musik ausschliesslich von der Handschrift **R** aus, das heisst, Melodie, Strophenzahl, Strophenfolge und Wortlaut dieses Manuskriptes werden übernommen. Es wird also – konsequent formuliert – das Lied, welches in der Handschrift **R** als ***Cant l'erba fresq'*** von Bernart de Ventadorn überliefert ist, und nicht Bernarts Lied ***Cant l'erba fresq'*** untersucht, denn wir kennen kein „Original". Der Text in **R** unterscheidet sich an sechzehn Stellen vom Wortlaut aller anderen Handschriften, deshalb habe ich eine eigene Übersetzung des ganzen Textes nach **R** angefertigt. Die Übersetzung ist mit Absicht möglichst wörtlich, um die für den Stil charakteristischen Formulierungen zu erhalten. Schreibweise und Interpunktion entsprechen dem Original, zum leichteren Verständnis wurden lediglich die in der Schreibung des alten Okzitanisch üblichen Trennungspunkte (Beispiel: Die übliche Zusammenziehung der Konjunktion *e* mit dem Artikel *lo* wird nach heutiger Konvention *e.l* geschrieben) und Apostrophe eingefügt.

I

Cant l'erba fresq' e.l fuelh apar.
e.l fuelh s'espandis pel verian.
e.l rossinhol autet e clar.
aussa sa votz endreg son chan.
ioi ay de luy. e ioi ay de la flor.
ioi ai de mi. e de mi dons maior.
de totas partz soi de ioi claus e senh
mas ilh es iois que totz los autres vens.

Wenn das frische Gras und das Laub erscheint,
und das Laub sich verbreitet auf dem Zweig,
und die Nachtigall hell und klar
ihre Stimme erhebt zu ihrem Gesang,
freue ich mich über sie und freue mich über die Blume,
ich freue mich über mich und noch mehr über meine Dame;
von allen Seiten bin ich umschlossen und umgeben von Freude,
aber das ist eine Freude, welche alle anderen übertrifft.

II

Tant am mi dons e la tenc car.
e [tan] la dopt' e la reblan*
que de mieis non l'aus preiar.
ni res no.l dic ni res no.l man.
pero ilh sap mo mal e ma dolor.
e can li play fai mi ben et onor.
e can li plai yeu m'en suefre ab mens
per tal c'a lieis non paresca bistens.

Ich liebe meine Dame so sehr und wertschätze sie,
und fürchte sie und verehre sie,
dass ich es nicht wage, sie von mir aus zu bitten,
noch sage ich etwas, noch sende ich ihr etwas
aber sie kennt mein Leid und meinen Schmerz;
und wenn es ihr gefällt, tut sie mir Gutes und Ehre an,
und wenn es ihr gefällt, gebe ich mich mit weniger zufrieden,
damit ich ihr nicht lästig erscheine.

III

Ben la volgra soven trobar.
que dormis o.n fezes semblan.
qu'ieu li emblera. un baizar.
pus no valh tan que lo.i deman.
per dieu, domna, pauc esplecham d'amor.
va s'en lo temps e perdem lo melhor.
parlar degram ab cubertz entressenhs.
e pus no.ns val arditz valgues nos genhs.

Gerne möchte ich sie oft aufsuchen,
wenn sie schläft, oder so tut als ob,
dass ich ihr einen Kuss stehlen könnte,
denn ich bin nicht so viel wert, dass ich sie darum bitten könnte.
Bei Gott, Dame, wenig geniessen wir von der Liebe;
die Zeit vergeht und wir verlieren das Beste!
Wir sollten mit verborgenen Zeichen reden,
und wenn die Kühnheit nicht hilft, helfe die List.

IV

S'ieu saupes la gent encantar.
miei enemic foran enfan.
per so c'us no saupes triar.
ni dir res que.ns tornes a dan.
adoncx sai ieu que vira la melhor.
e sos bels huelhs e sa fresca color.
e baizera.l tan la boq en toz sens.
si que d'un mes i paregra lo sens.

Wenn ich die Leute verzaubern könnte,
wären meine Feinde wie Kinder,
so dass sie uns nicht trennen könnten,
noch etwas sagen, das uns zum Schaden gereicht.
Daher weiss ich, dass ich die Beste sähe,
und ihre schönen Augen und ihre frische Farbe;
und ich würde ihren Mund so sehr in alle Richtungen küssen,
dass der Abdruck nach einem Monat noch sichtbar wäre.

V

Ailas co muer de dezirar.
que motas vetz en cossir tan.
lairos me poirian emblar.
qu'ieu res no sabria que.s fan.
per dieu, amors, be.m trobas vensedor
ab pauc d'amicx. e ses aiudador.
car una vetz tan mi dons non destrens.
que sos cors fos ab paucx dezirs estenhs.

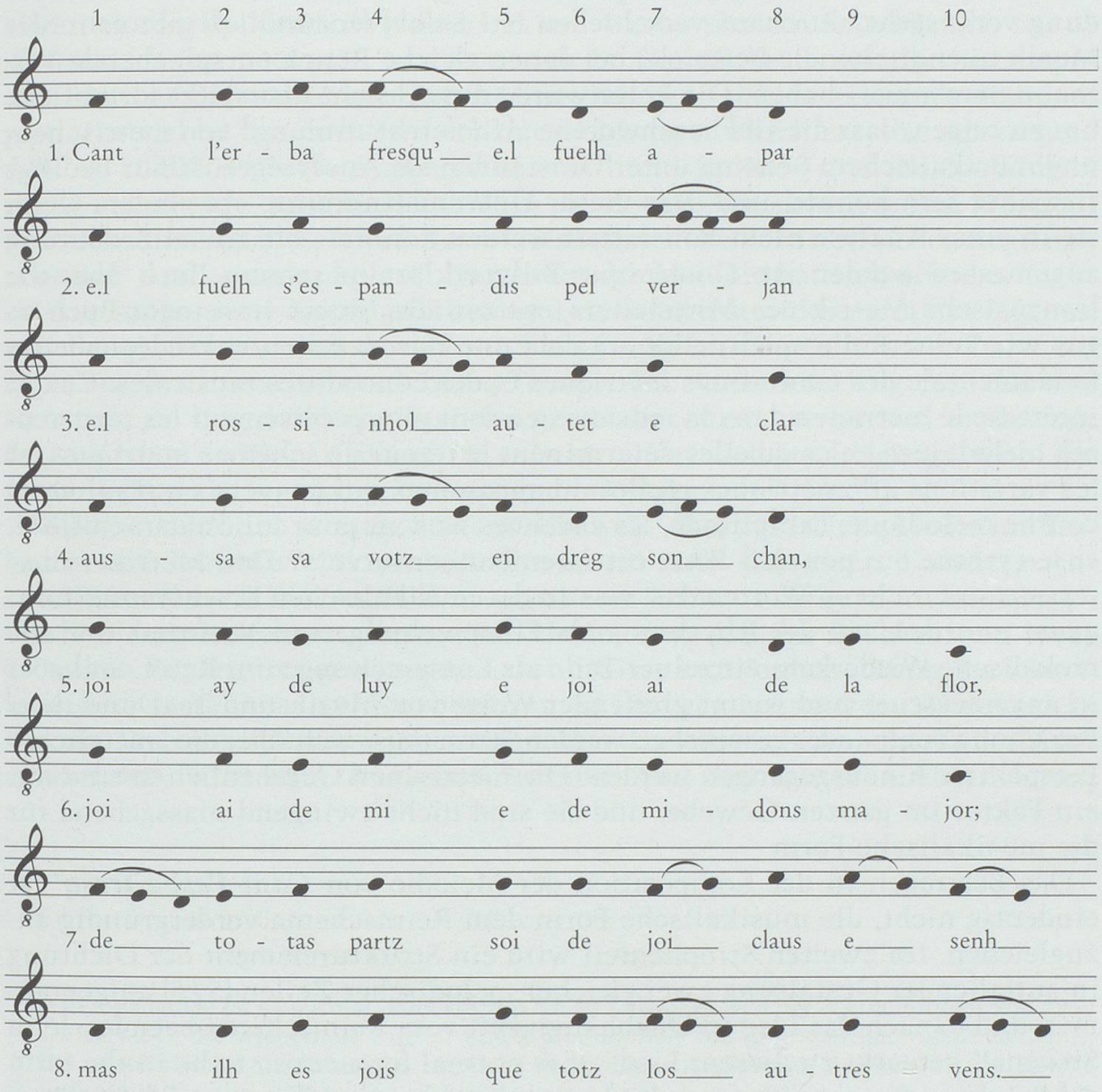
Ach weh, ich sterbe vor Sehnsucht
und bin oft so sehr in Kummer versunken,
dass Diebe mich wegtragen könnten
und ich nicht wüsste, was sie tun.
Bei Gott, Amor, wohl findest du mich als Sieger
mit wenigen Freunden und ohne Helfer.
Warum bedrängst du nicht einmal meine Dame sosehr,
dass ihr Herz von der geringen Sehnsucht verzehrt würde?

* Der Vers ist um eine Silbe zu kurz. In Übereinstimmung mit anderen Handschriften könnte das in eckigen Klammern angeführte *tan* eingefügt werden.

Zu meiner Textedition ist zu bemerken, dass ich leicht vom Text der Musikedition Van der Werf abweiche, indem ich das erste *fuelh* wie das zweite als maskulines Substantiv verstehe und das verbleibende *-a* dem Verb anfüge.

Die Strophen folgen dem metrischen Schema: a8, b8, a8, b8, c10, c10, d10, d10. Sie sind unissonans, alle Strophen weisen das gleiche Reimschema auf. Die

Notenbeispiel 1: Bernart de Ventadorn, ***Cant l'erba fresq'e.l fuelh apar***



musikalische Grossform könnte man wie folgt darstellen: A8, B8, C8, A'8, D10, D10, E10, F10, wobei die Zahlen die den Silben entsprechenden Einzelnoten oder Tongruppen meinen.

Vergleicht man nun Reimfolge und musikalische Struktur, zeigt sich, dass diese nur teilweise übereinstimmen. Die Melodie weist keine Wiederholungsform ABAB auf, wie sie ihr vom Reimschema „angeboten" wird und wie sie in einer bedeutenden Zahl von Trobadorliedern vorkommt, sondern sie fasst die ersten vier Verse in einen Bogen, indem der vierte den ersten Vers beinahe Note für Note wiederholt. Diese Bemerkung ist sogleich zu hinterfragen: Wie kann ein Reim mit einer Melodiezeile beziehungsweise einer Kadenz „übereinstimmen"? Warum sollte von einem Vers mit einer bestimmten Reimendung

erwartet werden, dass er melodisch gleich sei oder zumindest gleich ende wie ein anderer Vers mit der gleichen Reimendung, obwohl das, was der Reimendung vorausgeht, durchaus verschieden ist? Selbstverständlich gibt es in der Musik unendlich viele Beispiele, bei denen gleiche Reime entsprechende Vertonung provoziert haben. Die Frage wurde mit Absicht überspitzt formuliert, um zu zeigen, dass die viel beschworene „Übereinstimmung" von metrischem und musikalischem Schema unter Umständen als Analysegerüst nur bedingt tragfähig sein könnte, und dass dieser Übereinstimmung – besonders wenn sie in einer Analyse nicht konstatiert werden konnte – oft zuviel Bedeutung zugemessen worden ist. Dominique Billy erklärt in seinem Buch über die französische Metrik des Mittelalters, warum die Musik in seinem Buch so gut wie keine Rolle spielt: „Il y a à cela une raison majeure: l'indépendence fondamentale des contraintes métriques et des contraintes musicales. Ce qui intéresse le métricien dans la musique, ce sont plus précisément les récurrences mélodiques en ce qu'elles déterminent le retour de schèmes métriques, et les variations allométriques réelles ou apparentes qui peuvent en résulter; la courbe mélodique, l'amplitude, les cadences ne sont pour lui d'aucune utilité, et le rythme qui pourrait l'être est rarement conservé."[45] Den Metriker interessiert mit anderen Worten das, was an der musikalischen Erscheinungsform quasi metrisch ist: der Rhythmus als Entsprechung zum Versmass und die melodische Wiederkehr einzelner Teile als Entsprechung zum Reim. Soll aber in angemessener und weiter greifender Weise von Musik und Text und ihrer Beziehung zueinander gesprochen werden, dann muss weit über die „metrische" Perspektive hinausgegangen werden. Die metrischen Gegebenheiten sind nur *ein* Faktor im ganzen Gewebe, und sie sind nicht zwingend massgebend für die musikalische Form.

Das Bestreben in der Komposition der Melodie von ***Cant l'erba fresq'*** ist eindeutig nicht, die musikalische Form dem Reimschema vordergründig anzugleichen. Im zweiten Strophenteil wird ein Strukturelement der Dichtung in auffallender Gestaltung zwei gleicher melodischer Zeilen (5 / 6) aufgenommen und danach das Lied in Unabhängigkeit vom Reimschema beendet. John Stevens[46] bemerkt zu diesem Lied: „It is normal for a *canso* to be in the form AAB, where A is a unit of two lines ... repeated ... and B a unit of from three

[45] = „Es gibt dafür einen Hauptgrund: die fundamentale Unabhängigkeit der metrischen Gegebenheiten und der musikalischen Gegebenheiten. Was den Metriker interessiert in der Musik, das sind genauer gesagt die melodischen Wiederholungen, da sie das Wiederkehren metrischer Schemata anzeigen und die allometrischen Varianten, seien sie real oder scheinbar, die sich daraus ergeben können; die melodische Linie, der Ambitus, die Kadenzen haben für ihn keinen Nutzen, und der Rhythmus, der einen haben könnte, ist selten erhalten." Dominique Billy, *L'Architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989, 21*.

[46] John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages, Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge University Press, Cambridge etc. 1986, 32.

or four to about eight lines ... The musical structure normally follows this form AAB: that is to say, the two identical *pedes* (AA) of the first section are also melodically identical phrases, 3 and 4 echo phrases 1 and 2. The *cauda* (B) uses, for the most part, new material. In ‚Can l'erba', however, the composer, whether Bernart or another, has not followed this increasingly standard plan. Instead he has devised a scheme of his own which may be represented ABCA'/DDEF. Both the near-repetition of line 1 in line 4 and the doubling of the D melody are quite unusual."[47] In dieser mit Absicht im vollen Wortlaut zitierten Aussage äussert sich das wissenschaftliche Vorurteil in den Begriffen „normal" und „standard plan". Der Autor der Melodie hat sich offenbar nicht an eine supponierte Norm gehalten und verwendet stattdessen etwas Eigenes, was dann, gemessen an der „Norm", als unüblich beurteilt wird. Dazu ein Zitat aus der literarischen Schema-Theorie: "A reader's feeling that the text structure or linguistic choices of a given discourse are normal or deviant derives from a comparison of its text structure and its language with the reader's pre-existing text schemata and language schemata."[48]

Selbstverständlich stimmt Stevens' Hinweis, dass zahlreiche Lieder im Trobador- und Trouvèrerepertoire die Grossform AAB aufweisen. Daher spricht zum Beispiel auch Vincent Pollina von dieser Form als der „canso classique".[49] Das Problem besteht in diesem Fall darin, dass aus der Beobachtung eines grösseren Repertoires gewonnene Erkenntnisse zur Voraussetzung des künstlerischen Gestaltens in einem bestimmten Lied gemacht werden. Die Ansicht wie ein Trobadorlied auszusehen habe, also das vorgegebene Schema des Analysierenden, wird zum Analyse-Kriterium. Von den achtzehn überlieferten

[47] „Für eine *canso* ist es normal, eine Form AAB zu haben, in welcher A eine Einheit von zwei Zeilen ist ... die wiederholt wird ... und B eine Einheit von drei, vier oder mehr Zeilen ... Die musikalische Struktur folgt normalerweise dieser AAB Form, das heisst zwei gleiche *pedes* (AA) des ersten Teils sind auch melodisch identisch, 3 und 4 sind ein Echo von 1 und 2. Die *cauda* (B) verwendet zum grössten Teil neues Material. In ‚Can l'erba' hingegen folgt der Komponist, ob Bernart oder ein anderer, nicht diesem immer stärker zum Standard werdenden Plan. Statt dessen verwendet er ein eigenes Schema, dass man mit ABCA'DDEF bezeichnen kann. Beides: die Beinahe-Repetition von Zeile 1 in 4 und das Verdoppeln der Melodie D ist sehr ungewöhnlich."

[48] = „Das Gefühl eines Lesers, dass die Textstruktur oder die linguistischen Entscheidungen eines gegebenen Diskurses normal oder abweichend sind, kommt von einem Vergleich seiner Textstruktur und seiner Sprache mit des Lesers existierendem Text- bzw. Sprachschema." G. Cook, *A theory of discourse deviation: the application of schema theory to the analysis of literary discourse*, Unpubl. Diss. University of Leeds 1990, p. 235, zitiert nach: Elena Semino, „Schema theory and the analysis of text worlds in poetry", *Language and Literature* 4 (1995), 87.

[49] Vincent Pollina, „Structure verbale et expression mélodique dans *Mon cor e mi* du troubadour Gaucelm Faidit", in: Gérard Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, (IIIe Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, Montpellier 20–26 septembre 1990), Montpellier 1992, II, 670.

Melodien Bernarts entspricht lediglich die Hälfte der angenommenen Norm.[50] Der Analyse bleibt daher nur die Möglichkeit, vom tatsächlich vorliegenden Bestand auszugehen und diesen mit allfälligen vergleichbaren Beständen zu vergleichen.

In ***Cant l'erba fresq'*** von Bernart funktioniert offensichtlich im Musikalischen ein vom Reimschema unabhängiges Formprinzip, wobei sich nun die Frage stellt, wie die melodische Ordnung des Liedes tatsächlich auf den Text reagiert. Die Handschrift **R** gibt im Text dieses Liedes in vielen Punkten einzigartige Lesungen.[51] Die massgebliche und als Grundlage musikwissenschaftlicher Analysen immer wieder herangezogene Edition von Appel enthält eine aus mehreren Handschriften zusammengestellte (entstellte) Form, die in etwa dem Wortlaut im Grossteil der Handschriften entspricht:

Can l'erba fresch'e.lh folha par
e flors boton' el verjan,
e.l rossinhols autet e clar
leva sa votz e mou son chan,
joi ai de lui e joi ai de la flor
e joi de me e de midons major;
daus totas partz sui de joi claus e sens,
mas sel es jois que totz autres jois vens.

Wenn das frische Gras und das Blatt erscheint
und die Blumen erblühen und der Zweig,
und die Lerche hell und klar
ihre Stimme erhebt und ihren Gesang bewegt,
habe ich Freude von ihr und Freude von der Blume,
und Freude von mir und noch mehr von meiner Dame;
von allen Seiten bin ich von Freude umgeben,
aber das ist eine Freude, die alle anderen Freuden besiegt.

[50] Für die Gesamtheit der überlieferten Trobadormelodien gilt in etwa ein Verhältnis 1:1 zwischen Liedern mit AAB Form und Liedern in anderen Formen, wobei die Lieder ohne AAB Form leicht überwiegen. Grosses Gewicht kommt bei dieser Statistik den Liedern Guiraut Riquiers zu, dessen 48 Melodien fast alle in AAB Form tradiert sind. Ohne diese einmalig reiche Überlieferung eines einzigen Dichters sähe die Statistik anders aus.

[51] Die Handschrift **R** tradiert Texte oft in leicht von anderen Quellen abweichenden Formen. Vielleicht ist das der Grund, warum Michel-André Bossy dieses Manuskript als „notoriously eccentric and messy" bezeichnet in seinem Aufsatz „Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems", *Speculum*, 66 (1991), 279. Auch das ein Fall von wissenschaftlichem Vorurteil? Mit dem negativen Urteil über diese Handschrift steht er keineswegs allein. M. L. Switten spricht von einer „allgemeinen" Meinung, **R** sei unbefriedigender als andere Manuskripte. Vgl. M.L. Switten, *The* Cansos *of Raimon de Miraval*, Cambridge, Mass. 1985, 9. Es wäre zu fragen, welchen Anforderungen dieses Manuskript nicht gerecht wird.
Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass die vorliegenden Ausführungen zu ***Cant l'erba fresq'*** verfasst wurden bevor das Buch von Claudia Krülls-Hepermann „Trobador-Liedkunst" erschienen war, in welchem dieses Lied auf den Seiten 86–100 besprochen wird. Daraus erklären sich einige Parallelitäten zwischen den beiden Texten. Im Wesentlichen ergänzen sich die Analysen, indem sie nicht die gleichen Phänomene in den Vordergrund rücken.

Auch wenn die orthographischen Eigenheiten der verschiedenen Handschriften ausser Acht gelassen werden, zeigen sich schon in der ersten Strophe einige signifikante Unterschiede zwischen der Formulierung von **R** und Appels Editionstext. Der auffallendste findet sich in den ersten vier Versen: „Wenn das frische Gras und das Blatt erscheint, und die Blumen auf dem Zweig spriessen, und die Nachtigall hell und klar ihre Stimme erhebt und ihren Gesang erklingen lässt" ist zwar in etwa das selbe wie der Text in **R**. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass die Rhetorik der beiden Sätze nicht die gleiche ist. Im Text nach Appel bringen die ersten beiden Verse drei Dinge ins Spiel: das Gras, das Blatt und die Blumen, das heisst eine Aufzählung von drei Dingen, die als Symbole der Wiederkehr der schönen Jahreszeit stehen. Gras, Blätter und Blume erscheinen zwar in organischer Folge, aber dennoch als Reihung. Der Text der Handschrift **R** verwendet stattdessen zweimal das gleiche Substantiv *fuelh* (Laub), das heisst der zweite Vers nimmt das letzte Substantiv des ersten Verses unmittelbar auf und verdichtet den Begriff durch diese Repetition. Das Laub erscheint (Vers 1) und verbreitet sich dann über den Zweig (Vers 2). So wird eine enge und rhetorisch wirksame Verbindung zwischen erstem und zweitem Vers geschaffen. Der zweite Vers erweitert den ersten, was denn auch in dem Verb *espandir* seinen Ausdruck findet, welches sich inhaltlich und klanglich vom im anderen Text verwendeten *botonar* deutlich unterscheidet. Der Vokal *o*, wie er in der Wendung *flors boton* betont wird, bleibt in der Fassung **R** vorerst noch sekundär. Rhetorik und Klanglichkeit des Textes in **R** folgen mithin einer anderen Ästhetik als die Texte anderer Handschriften. Rhetorik und Klanglichkeit eines Textes sind jedoch in einer Lyrik, deren Grundbausteine *motz, so, razo* (Wort, Klang, Sinn) heissen, als Voraussetzungen für die musikalische Gestaltung von grundsätzlicher Bedeutung. Der in der Handschrift **R** angebotene Text lässt vermuten, dass er mit der nur in dieser Handschrift tradierten Melodie zusammengedacht worden ist, da gerade diese Handschrift auch in vielen anderen Liedern einzigartige Lesungen bietet. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Texten findet sich in den Versen 3/4. Die Version Appel liest: „Und die Nachtigall erhebt ihre Stimme hell und klar und bewegt ihren Gesang." Vers 3 stimmt in beiden Versionen überein, wogegen der vierte sich in **R** durch die Verwendung eines einzigen Verbes statt deren zwei unterscheidet: „sie erhebt ihre Stimme zum Gesang" statt „sie erhebt ihre Stimme und sie bewegt ihren Gesang."

Die Verse 1 und 2 werden durch den Gebrauch des gleichen Substantivs *fuelh* verhängt und die Melodie setzt die beiden Verse durch identischen Anfangsaufstieg f-g-a in Beziehung. Im ersten Fall bewegt sich die Melodie zum Grundton, im zweiten Fall zur Quinte a und öffnet sich (*espandis*) dann zur Fortsetzung, welche die schon zweimal erklungene Anfangswendung um eine Terz erhöht und zur Beschreibung des Vogels ansetzt, der eine höhere Stufe der Natur darstellt als die Pflanzen und so ein erweiterndes und bedeutendes Element des Natureingangs bringt. Über dem Wort *rossinhol* wird der Hochton c zum ersten und einzigen Mal erreicht, danach bewegt sich die Melodie über zwei Terzabstiege zur Wiederholung der ersten Zeile

hin. Diese spricht vom Erheben der Stimme zum Gesang. Es wäre jedoch meiner Meinung nach verfehlt, das Ansteigen der Melodie mit dem Erheben der Stimme in kausalen Zusammenhang bringen zu wollen, da sich dieser Anstieg aus dem Gesamtzusammenhang der Melodie und nicht aus dem Einzelwort erklären dürfte. Hingegen ist zum Textinhalt zu bemerken, dass die Nachtigall des Dichters Inspiration ist, dass der Hochton also auf jenem Wort erscheint, welches den Ursprung des Liedes symbolisiert. Die sprachlich zusammenhängenden Zeilen 3 und 4 weisen starke melodische Bezüge auf. Die Melodie liest den Text im Sinnzusammenhang statt ihn in einzelne metrische Einheiten zu zerteilen. Nicht das Reimschema der Strophe ist ausschlaggebend für die musikalische Form, sondern die sinnvolle Lesung des Textes.

Während die ersten vier Verse der Melodie von ***Cant l'erba fresq'*** einen grossen in sich gerundeten Bogen beschreiben, ändert sich die Formgebung im zweiten Teil der Strophe ganz entschieden. Sowohl der Text als auch die Melodie weisen eine auffallende Struktur auf. Zum einen heben sich die Zeilen 5/6 durch die rein syllabische Deklamation vom Kontext ab, zum anderen bestehen die beiden identischen Melodien aus zwei Gliedern von je 4 plus 6 Silben (entsprechend den Verszäsuren), wobei das zweite Melodieglied eine Erweiterung des ersten darstellt. Die Sekundgänge dieser beiden Verse führen im Gegensatz zu den anderen Versen abwärts und enden auf dem Tiefton c, danach pendelt sich die Melodie des siebten Verses in der Quinte d–a ein, beginnend mit der einzigen Mehrtongruppe am Anfang eines Verses. Die letzte Zeile betont die Finalis d durch Wiederholung des Tones am Anfang und durch zweimaliges Kadenzieren am Ende. Durch diese doppelte d-Kadenz wird der letzte Vers in Beziehung gesetzt zu den Versen 1 und 4, welche den A-Teil einrahmen. Über den Worten des siebten Verses *de totas partz* (von allen Seiten) werden die gleichen Noten verwendet, die in Vers 6 über den Worten *de midons* bzw. *de mi* stehen. Von allen Seiten ist der Liebende mit *joi* umgeben, von seiner Dame und von ihm selbst.

Innerhalb der Strophe handelt es sich bei den Zeilen 5 und 6 um die Kernsätze des Textes. *Joi* ist das vom Dichter angestrebte *summum bonum*, das alle Qualitäten in sich schliesst. Das Wort erscheint in den beiden Versen insgesamt dreimal. Das Gute kommt vom Vogel, von der Blume, vom Dichter selbst (!) und am meisten von *midons*, der Dame. Durch Text und Melodie parallelgesetzt sind der Vogel und der Dichter (Vogel als Inspiration des Dichters), beziehungsweise die Blume und *midons* (Topos der Dame als Blume). Die beiden Verse enthalten den inneren Reim *luy-mi*. Bemerkenswert ist, dass die Aufzeichnung der Handschrift **R** diese beiden Zeilen als vier Verse behandelt, das heisst nach jedem Halbvers nicht nur im Text einen Punkt setzt, was in der Regel das Versende bedeutet, sondern zusätzlich in der Notation die beiden Versteile durch einen senkrechten Strich trennt.

Der innere Reim des Verses wird graphisch wie ein Endreim behandelt. Zur Bedeutung des Reimes an der Zäsur und der dadurch entstehenden Teilung des Verses in Halbverse weist Dominique Billy auf die Schwierigkeit hin zu entscheiden, ob dabei eine Hierarchisierung oder eine Nebeneinanderstel-

lung von innerem und Endreim entsteht.[52] Der Redaktor der Handschrift scheint jedenfalls die inneren Reime als Struktur bildend wahrzunehmen.[53] Die Handschrift **R** weist generell im notierten und im lyrischen Text zahlreiche auffallende Interpunktionszeichen und Trennungsstriche auf, die für die musikalische Analyse relevant sind und nicht unbeachtet bleiben sollten.[54]

Zur besonderen Gestalt der Verse 5 und 6 von ***Cant l'erba fresq'*** äussert sich Hendrik van der Werf wie folgt: „The parallel in syntax, content and melody of verses 5 and 6 forms a remarkable and rare relation between text and melody. However, there is no textual parallel between verses 5 and 6 of any subsequent strophe."[55] Hier wird die wichtige Frage nach dem Verhältnis von Text und Musik im mehrstrophigen Lied angesprochen. Anzunehmen, dass sich die spezielle Gestaltung des fünften und sechsten Verses in jeder Strophe wiederholen sollte, würde einem Argumentieren aus präexistentem Schema entsprechen, gespeist aus einem Normierungsbedürfnis, das den Dichtern des Mittelalters möglicherweise fern lag. Ebenso wenig dürften alle Strophen auf völlig identische Melodien gesungen worden sein, wie das zum Beispiel Leo Treitler in seiner Besprechung von Jaufre Rudels ***Lanquan li jorn*** voraussetzt.[56] Obwohl wir also über die Details der einzelnen melodischen Strophen nicht informiert sind, da die Handschriften in den allermeisten Fällen nur die erste Strophe mit Notation überliefern, muss dieses Problem bei der Analyse berücksichtigt werden. Etwas Gültiges über das Text-Musik-Verhältnis eines Liedes

[52] „L'introduction de la rime à la césure, gagnant progressivement en régularité et tendant à créer des interférences avec le schéma rimique résiduel a progressivement libéré les hémistiches de certains types de vers césurés de leur dépendance structurelle, si bien qu'il n'est pas toujours aisé de savoir si l'on a réellement affaire à des éléments hiérarchisés ou à des unités juxtaposées." = „Die Einführung des Reimes an der Zäsur, die immer regulärer wird und eine Tendenz hat, Interferenzen zu schaffen mit dem übrigen Reimschema, hat die Versabschnitte gewisser unterteilter Reime nach und nach von ihrer strukturellen Abhängigkeit befreit, sodass man nicht immer weiss, ob man es tatsächlich mit hierarchisierten Elementen zu tun hat oder mit nebeneinander gestellten Einheiten." Dominique Billy, op. cit., 11.

[53] „L'utilisation de ponctuation entre certains vers, voire entre les segments constitutifs du décasyllabe, de barres sur les portées ou le regroupement de vers sur une même ligne par les copistes montrent que le moyen âge était conscient d'une telle hiérarchie." = „Die Verwendung von Interpunktion zwischen gewissen Versen, das heisst zwischen den konstituierenden Segmenten des Zehnsilblers, Striche im Notenliniensystem oder das Gruppieren von Versen auf einer Zeile durch die Kopisten zeigt, dass sich das Mittelalter dieser Hierarchisierung bewusst war." Dominique Billy, op. cit., 11 / 12.

[54] Vgl. zur Interpunktion in dieser und vergleichbaren Quellen: Maria Careri, „Interpunzione, manoscritti e testo", in: Roberto Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena 1989, I, 351–369.

[55] = „Die Parallele in Syntax, Inhalt und Melodie der Verse 5 und 6 bildet eine auffallende und seltene Beziehung zwischen Text und Melodie. Jedoch gibt es keine textliche Parallele zwischen den Versen 5 und 6 der folgenden Strophen." Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies*, Rochester 1984, 57.

[56] Leo Treitler, „Once More, Music and Language in Medieval Song", in: Graeme M. Boone (Hg.), *Essays on Medieval Music in honor of David G. Hughes*, Harvard University Department of Music, Harvard University Press 1995, 464.

nur aufgrund der Analyse einer ersten Strophe aussagen zu wollen, scheint gewagt, obwohl es sich in vielen Liedern klar zeigt, dass die erste Strophe für die musikalische Gestaltung eine entscheidende Rolle spielt.

Im Fall von ***Cant l'erba fresq'*** stimmt, dass die weiteren Strophen des Textes die jeweils 5. und 6. Verse etwas anders behandeln als das in der ersten Strophe der Fall ist. So enthalten sie zum Beispiel keine reimende Zäsur, jedoch lässt sich aus ihrer Anordnung eine bestimmte Reihung der Strophen ablesen, die wohl nicht zu emendieren ist, wie Appel und seine Nachfolger es getan haben.

I,5 *ioi ay de luy. / **e** ioi ai de la flor.*
6 *ioi ai de mi. / **e** de mi dons maior*

II,5 *pero ilh sap / mo mal **e** ma dolor.*
6 *e can li plai / fai mi ben **et** onor.*

III,5 *per deu – domna – pauc esplecham d'amor.*
6 *va s'en lo temps / **e** perdem lo melhor.*

IV,5 *adoncx sai ieu / que vira la melhor.*
6 *e sos bels huelhs / **e** sa fresca color.*

V,5 *per deu amors / be.m trobas vensedor.*
6 *ab pauc d'amicx. / **e** ses aiudador.*

Van der Werf ist insofern zuzustimmen, als die sprachliche Gestalt des ersten Verspaares sich in den weiteren Strophen nicht exakt wiederholt. Vergleicht man die fünf Verspaare, so lässt sich feststellen, dass alle eine klare Zäsur nach der vierten Silbe aufweisen. Eine Ausnahme bildet der Vers III,5, der an zentraler Lage im Gedicht steht: *per Deu – domna – pauc esplecham d'amor* mit der rhetorischen Hervorhebung der *domna*. In der II. und IV. Strophe wird die je zweite Zeile des Verspaares durch die Konjunktion *e* mit dem davor stehenden Vers verbunden. Diese beiden Verspaare weisen aber nicht nur diese eine Parallele auf. In II,5 steht: *pero ilh sap* (aber sie weiss) und in IV,5 an entsprechender Stelle: *adoncx sai ieu* (so weiss ich). In der zweiten Strophe wird die Konjunktion *e* in beiden Versen zur Verbindung zweier je verwandter Begriffe verwendet: *mo mal e ma dolor* beziehungsweise *ben et onor*. Der zweite Vers des Paares II gliedert sich ausserdem durch die phonische Symmetrie ***li play / fai mi*** in zwei Teile. Die Verspaare der Strophen III und V sind verwandt durch die Nennung der *domna* in III,5 einerseits und *amors* in V,4, andererseits jeweils mit vorangestelltem *per Deu* (bei Gott). Die in den Versen I,6, III,6, IV,6 und V,6 erscheinende Konjunktion *e* nach der Zäsur trägt ebenfalls zur klaren Gliederung dieser Verse bei.

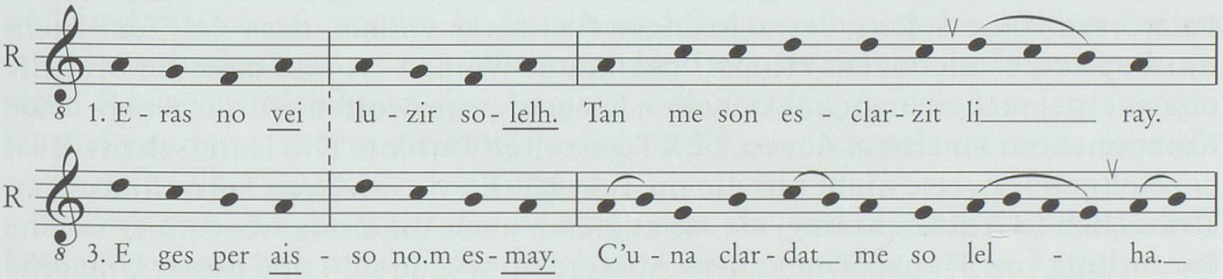
Die entsprechenden Verspaare weisen somit alle eine besondere Betonung der jeweiligen Zäsur nach der vierten Silbe auf, und insofern ist die in der ersten Strophe präsentierte melodische Gliederung in allen Strophen sinnvoll. Die Verspaare setzen darüber hinaus die Strophen II und IV beziehungsweise III und V in Beziehung. Solche Bezüge sprechen für eine bewusst gestaltete Stro-

phenfolge, welche auch eine rhetorisch wirksame Abfolge des Gedichtinhaltes ergibt: Er liebt seine Dame, wagt aber nicht, sie um etwas zu bitten. Sie jedoch kennt seinen Schmerz und hat es in der Hand ihm zu helfen. Er würde sie gerne im Schlaf überraschen, denn dann würde er sich trauen, seine Liebe zu gestehen. Und er wünscht, seine Nebenbuhler in harmlose Kinder verwandeln zu können. Dann, ja dann würde er sie so küssen, dass man den Abdruck einen Monat lang sehen könnte! Oh weh, er stirbt vor Sehnsucht und wendet sich deshalb zum Schluss in rhetorisch wirksamer Weise an Amor mit der Bitte, die Dame auch einmal entsprechend leiden zu lassen.

Aus dem Gesagten sollte zum einen deutlich geworden sein, dass die Lesung des vollständigen lyrischen Textes für die musikalische Analyse bedeutsam ist. Nur zu oft trifft das zu, was Albert d'Haenens in prägnanten Worten kritisiert: „Le texte, l'historien, tout simplement, ne le lit pas. Il le traite comme matière première et produit ainsi de l'histoire: traitement dont l'historien est le ‚traiteur'; la critique historique, le traité."[57] Zum andern zeigt sich auch nach sorgfältiger Lesung des Gesamttextes, dass die erste Strophe diejenige ist, welche die musikalische Gestaltung am stärksten geprägt hat, was insofern zu relativieren wäre, als wir nicht wissen, wie die Melodien der weiteren Strophen im Detail ausgesehen haben könnten.

Was nun die musikalische Gestaltung der Verse 5 und 6 betrifft, so stellen sie innerhalb der Bernart-Überlieferung der Handschrift **R** keinen Einzelfall dar. Ein vergleichbares Beispiel ist ***Eras no vei luzir solelh*** P-C 70.7, wo die Verse 1 und 3 ihrem inneren Reim entsprechend musikalisch in zwei identische Hälften zerfallen, wie ich an anderer Stelle schon gezeigt habe.[58]

Notenbeispiel 2: Bernart de Ventadorn, ***Eras no vei luzir solelh***, Verse1/2 und3/4



Im dritten Vers dieses Beispiels ist die Gestaltung besonders auffällig, weil sich der innere Reim im Wortinneren verbirgt. Der für die Melodien in **R** verantwortliche Redaktor oder derjenige seiner Vorlage schuf auf diese Weise enge formale Zusammenhänge zwischen Text und Melodie. In beiden Fällen (***Cant l'erba fresq'*** und ***Eras no vei***) werden die entsprechenden Zeilen syllabisch deklamiert, was beim Vortrag die auffallende Gestalt dieser Verse deutlich hervortreten lässt.

[57] = „Der Historiker liest den Text schlicht nicht. Er behandelt ihn als Rohstoff und produziert so Geschichte, eine Behandlung, deren ‚Traiteur' der Historiker ist und die historische Kritik der Traktat" Das Wortspiel ist unübersetzbar! D'Haenens, op. cit., 32.

[58] Nicoletta Gossen, „Musik und Text in Liedern des Trobadors Bernart de Ventadorn", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 4/5 (1984/85), 32ff.

Zusammenfassend kann in Bezug auf ***Cant l'erba fresq'*** gesagt werden, dass die musikalische Gestalt Merkmale aufweist, die sich in der Handschrift **R** auch an anderen Bernart zugeschriebenen Werken finden lassen. Vergleiche mit Versionen aus weiteren Handschriften sind in diesem Fall nicht möglich. Was diese Version aber liefern kann, sind wertvolle Aufschlüsse über das Musik-Text-Verhältnis in den Liedredaktionen der Handschrift **R** und über die Dichtkunst Bernarts, weil sich die Formulierung des poetischen Textes trotz aller Besonderheiten in den Hauptstrom der Bernartschen Textüberlieferung einfügt. Das Lied ist ein aufschlussreiches Zeugnis der Melodierezeption von Trobadorliedern im Languedoc des späten 13. oder frühen 14. Jahrhunderts, einer Zeit also, in der die Kunst des *trobar* bereits weitgehend der Geschichte angehört und symptomatisch für eine solche Situation in Florilegien anthologisch aufgezeichnet wird.[59] Weil die Handschriften vermutlich so gut wie nie den Urtext eines bestimmten Autors, sondern lediglich eine Momentaufnahme aus der Rezeptionsgeschichte wiedergeben, hat John Dagenais vorgeschlagen, statt des Einzelwerkes jeweils den individuellen, einzigartigen Kodex zu untersuchen, ein Verfahren, das sich gerade auch bei der Untersuchung musikalischer Handschriften als sehr brauchbar erwiesen hat.[60]

Bei der Analyse des besprochenen Beispiels stellt sich einmal mehr die fundamentale Frage, ob sich ein lyrischer Text in Verbindung mit einer Melodie grundsätzlich von einem rein literarischen Text unterscheidet. Es wäre denkbar, dass, wie oben bereits angedeutet, die eigene Rhetorik und Klanglichkeit des Textes, die sich vom Rest der Überlieferung klar abheben, durch den Umstand der beabsichtigten Melodieredaktion provoziert worden ist. Die Wahl des Verbes *espandir* statt des Verbes *botonar* zum Beispiel ist eindeutig als ästhetische Entscheidung und nicht als Fehlleistung des Aufzeichnenden zu werten. Eine solche Betrachtungsweise setzt voraus, dass der Text nicht nur kopiert, sondern redaktionell bearbeitet worden ist und dass die Melodie einem entsprechenden redaktionellen Eingriff unterworfen wurde, wobei beide Komponenten zu einem neuen TEXT gestaltet wurden. Die Handschrift **R** ist bezeichnenderweise nicht nur die im Text häufig von anderen Formulierungen abweichende Aufzeichnung, sie ist zugleich auch die umfassendste erhaltene Sammlung von Trobadormelodien. Ausserdem wurde sie – und dieser Umstand ist bei der Bewertung der lyrischen Texte nicht zu unterschätzen – im Ursprungsgebiet der Trobadordichtung kopiert, was eine fahrlässige Behandlung der Texte zumindest als unwahrscheinlich erscheinen lässt. Vorurteile der Handschrift **R** gegenüber, welche aus dem Vergleich mit supponierten „Nor-

[59] Elizabeth Aubrey erwägt als frühestes Entstehungsdatum der Handschrift 1286, als spätestes 1336. Elizabeth Aubrey, *A study of the origins, history, and notation of the troubadour chansonnier Paris, Bibliothèque Nationale f. fr. 22543*, Diss. University of Maryland 1982, 89–91.

[60] John Dagenais, „That bothersome residue: Toward a theory of the physical text", in: A.N. Doane/Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press 1991, 252.

men" entstanden sind, müssten daher möglicherweise revidiert werden. Die Analyseergebnisse beantworten letztlich nicht ausschliesslich Fragen nach dem TEXT bei Bernart de Ventadorn, sondern Fragen nach der Überlieferung einstimmigen weltlichen Gesangs um 1300. Da die Handschrift **R** die einzige musikalische Quelle für eine Anzahl Lieder des Dichters Bernart ist, werden wir letztlich nie wissen, was der „Komponist" Bernart schrieb. Aus diesem Unbehagen heraus argumentierte die Wissenschaft von der sicheren Plattform der angenommenen Norm aus und deklarierte das Lied als Ausnahme und die Handschrift als inkompetent.

Was sich aus der vorliegenden Analyse des Liedes ***Cant l'erba fresq'*** schliessen lässt, gilt weit über das Trobadorrepertoire hinaus. Die erste grundsätzliche Erkenntnis besteht darin, dass das metrische Muster und das Reimschema entgegen gewisser Erwartungen nicht mit der musikalischen Form übereinstimmen muss. So haben zum Beispiel in diesem ganz konkreten Fall – wie in vielen anderen Fällen auch – Reimzäsuren oft mehr Form bestimmendes Gewicht als die übereinstimmenden Versenden. Wohl beeinflusst die metrische Gestalt die Melodieführung und die Platzierung von Kadenzen, das geschieht aber nicht immer auf schnell erkennbare Weise. Daher muss bei der Analyse in eine tiefere Ebene der metrischen Gestalt vorgedrungen werden. Nicht nur Silbenzahl und Reim sind bestimmend, sondern, wie die melodische Gestaltung der ersten vier Verse gezeigt hat, der Sinnzusammenhang der Verse. Melodie kann trennen und zusammenfügen, kann Syntax nachzeichnen oder umdeuten, kurz sie kann eine eigene Syntax entwickeln. In ***Cant l'erba fresq'*** verändert sich die Ebene der Musik-Text-Beziehung nach den ersten vier Versen erheblich, nämlich dort wo die spezielle Gestalt des Textes durch die spezielle Gestalt der Melodie verstärkt wird und umgekehrt. Phonische, metrische, lexikalische und syntaktische Elemente in Musik und Text verleihen den beiden Zeilen eine ausserordentlich starke Wirkung. Und gerade solche auffallend gestalteten Passagen erleichtern der Analyse den Zugang zu weniger lautstarken Formulierungen, indem sie gewisse Schlüssel so offen präsentieren, dass sie nicht mehr übersehen werden können.

Im Weiteren demonstriert das Beispiel, dass die Melodieführung Worte hervorheben kann wie im Fall des Hochtons über *rossinhol*. Diese Tatsache ist jedoch nicht als vordergründige Wortausdeutung zu verstehen. Die Kunst besteht vielmehr darin, eine Melodieführung zu finden, die den modalen und melodischen Erfordernissen der Gesamtmelodie genügt, zugleich aber so angelegt ist, dass unter Umständen die Betonung eines wichtigen Wortes resultiert. Text und Musik werden zusammengeführt, die eine Komponente bezieht sich auf die andere, aber mit Ausnahme der Grossform in den sogenannten *formes fixes* stellt die eine nur wenig konkreten Forderungen an die andere. (Beibehaltung von Anzahl und Umfang der der Strophen und der Silbenzahl der Verse). Das Erscheinen des Wortes *rossinhol* an sich ist kein Signal für Hochton, Tiefton oder eine spezielle Verzierung. Es gibt meiner Erfahrung nach nur sehr wenige Stellen im Lied des Mittelalters, an denen eigentliche Wortausdeutung vorzuliegen scheint. Wenn Cerquiglini betont hat, dass die Varianz nicht im einzelnen Wort, sondern im Satz oder im ganzen Text erfasst

werden kann,[61] dann gilt das ebenso für das Text-Musik-Verhältnis. Einzelton und Einzelwort sind nur im Kontext und auf das Ganze bezogen interpretierbar. Jede gemachte Beobachtung der Analyse erhält ihren Stellenwert erst im Dialog mit der textuellen Umgebung, zu welcher nicht nur das betreffende Werk gehört, sondern grundsätzlich jeder sinnvoll vergleichbare TEXT.

Die Lösung von bestimmten Vorurteilen und Erwartungen erlaubt eine umfassendere Sicht auf den TEXT. Im vorliegenden Fall gilt das ganz besonders für die Haltung dem Problem der Strophenfolge und der Zuverlässigkeit der Handschrift **R** gegenüber, im Hinblick auf das vermeintliche Fehlen einer Korrespondenz von metrischer und musikalischer Form sowie dem Vorhandensein einer „unüblichen" musikalischen Gestalt. Eine ganze Reihe von Erwartungen werden in dieser Liedaufzeichnung nicht erfüllt, hingegen liefert sie eine grosse Menge wertvoller Informationen und Kriterien, die weitere Analysen voranbringen können.

II.2 Die exakte Textlesung

Wie oben gezeigt wurde, ist vorurteilsfreies Lesen erste Voraussetzung für Analyse und Beurteilung eines Werkes. Der zweite wichtige Punkt ist das exakte Lesen eines Textes, was durch die Tatsache, dass die Texte jener Zeit alle in heute schwer zugänglichen Sprachen abgefasst sind, erschwert wird. Musikwissenschaftler und Musiker werden wohl immer wieder auf die Hilfe von Spezialisten angewiesen sein, sofern sie nicht die Möglichkeit haben, sich alle in Frage kommenden Sprachen anzueignen. Die Beschäftigung mit dem Text ist nicht nur im Hinblick auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Musik und Text oder im Zusammenhang mit Phänomenen der Intertextualität von Bedeutung. Für die musikhistorische Einordnung eines TEXTES und damit einhergehend eine vertretbare Interpretation des Werkes durch die Praktiker kann das exakte sprachliche Verständnis des literarischen Textes von grundlegender Relevanz sein, was das folgende Beispiel zeigen möge.

Das Beispiel schwieriger Textlesung, das hier näher betrachtet werden soll, stammt von Magister Antonius dictus Zacharias da Teramo aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Mehrere seiner Texte geben der Interpretation Rätsel auf. Auch dort, wo das Einzelwort verständlich ist, was durchaus nicht immer der Fall ist, lässt sich oft ein zusammenhängender Sinn nur mühsam erschliessen. Zu diesen schwer interpretierbaren Texten gehört die Ballata ***Un fior gentil m'apparse***, welche – wenn auch fragmentarisch – im Codex **Lu**, f.LVIIIr[62] überliefert ist. Der C fehlt und vom T ist nur knapp derB-Teil vorhanden, da das entsprechende Folio des Codex verloren ist. Dem Text der Ballata scheint ausserdem ein *piede* zu fehlen. Aus der Instrumentalfassung des Codex Faenza (**Fa**) ff. 82 / 82'[63] und dem Gloria ***Un fior gentil***, einem Paro-

[61] B. Cerquiglini, op.cit., 111.

[62] Lucca, Archivio di Stato, MS 184; Faksimile-Edition von John Nadas und Agostino Ziino, *The Lucca Codex*, (Ars Nova 1), Lucca 1990.

[63] Faenza, Biblioteca Comunale, MS 117, f. 82–82'.

die-Messesatz von Zacara, der in Bologna **Q15**[64] überliefert ist, kann der C der Ballata rekonstruiert werden.[65] Die nachfolgenden Überlegungen zu Zacaras Ballata wurden von einer Studie Raymond Dittrichs[66] angeregt.

Den rätselhaften, von Federico Ghisi als *amoroso-popolaresco*[67] charakterisierten Text dieser Ballata gebe ich im Folgenden so wieder, wie er in der Handschrift unter der Ct Stimme steht, gefolgt von der *mutazione*, die als Textblock nach der Musik aufgezeichnet ist. Ich übernehme die Anordnung und die Interpunktion, beziehungsweise die Trennungsstriche der Handschrift:

Un fior gentil m'appar un fior gentil m'aparse //
O aspiratio prima bina /
ne va per rima poy duy cenquante prima e tosto sparse:

Angelicamente venne venne a repararse
Passiona passiona passiona passionato
stando a iudicar passionato stando a iudicarme.

Poy comença a donarme
de quel suo dolce fructo
ayme chel mundo tutto
tal fior non se trovera
a ben cercarse

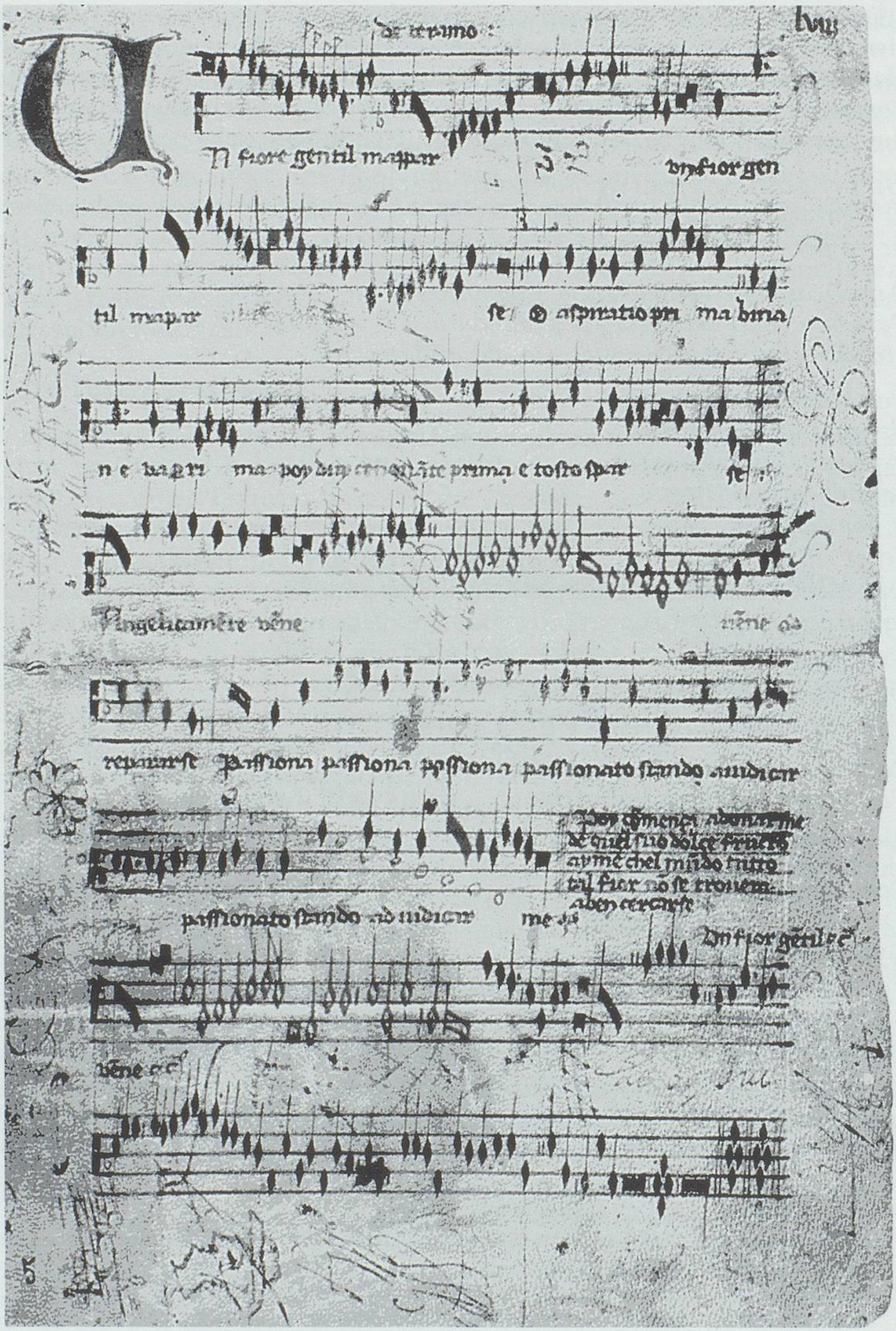
Als Ballata müsste man den Text wie folgt ordnen:

Un fior gentil m'aparse,	a 7
O aspiratio prima	b 7
Bina ne va per rima,	b 7
Poy duy cenquante prima e tosto sparse.	a11
Angelicamente venne a repararse	a12 (hypermetrisch)
Passionato stando a iudicarme	c10 (hypometrisch)
[zweiter *piede* fehlt]	
Poy comença a donarme	c 7
De quel suo dolce fructo;	d 7
Ayme che'l mundo tutto	d 7
Tal fior non se trovera a ben cercarse.	a11
Un fior gentil ...	

Die scheinbare Hypometrie des sechsten Verses lässt sich regulieren, wenn man zwischen den Silben 6 und 7 keine Elision annimmt. Im letzten Vers

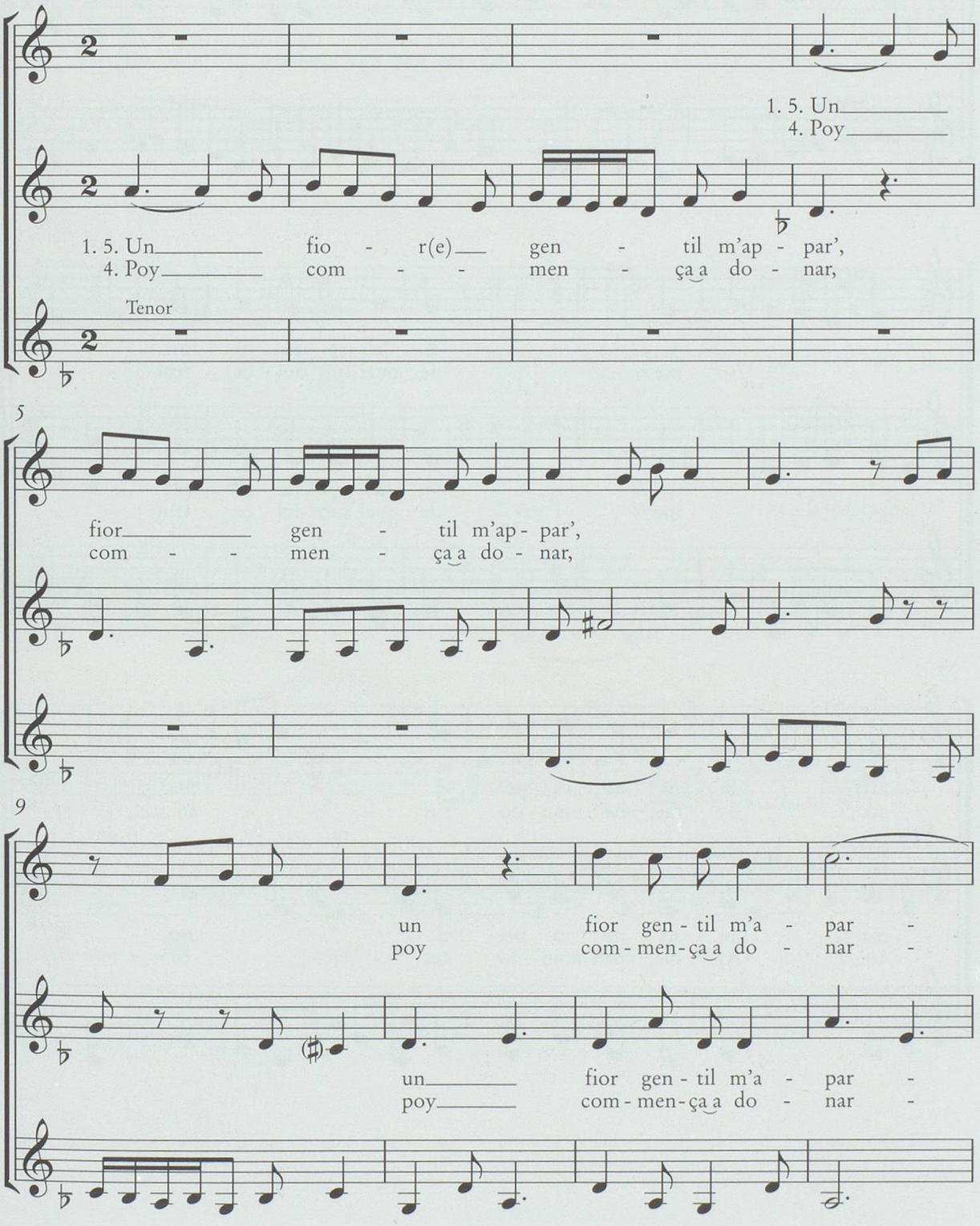
[64] Bologna, Civico Museo Bibliografico Comunale, Q 15, ff.71'-73.
[65] Edition der Ballata von G. Reaney, *CMM* 11.VI, 12–16.
[66] Raymond Dittrich, „Textbezüge in den Ballata-Vertonungen von Antonio Zachara da Teramo – Drei Beispiele", *Mf* 43(1990),15–30.
[67] Federico Ghisi, „L'ordinarium missae nel XV secolo ed i primordi della parodia", *Atti del congresso internazionale di musica sacra*, Roma 1952, 310.

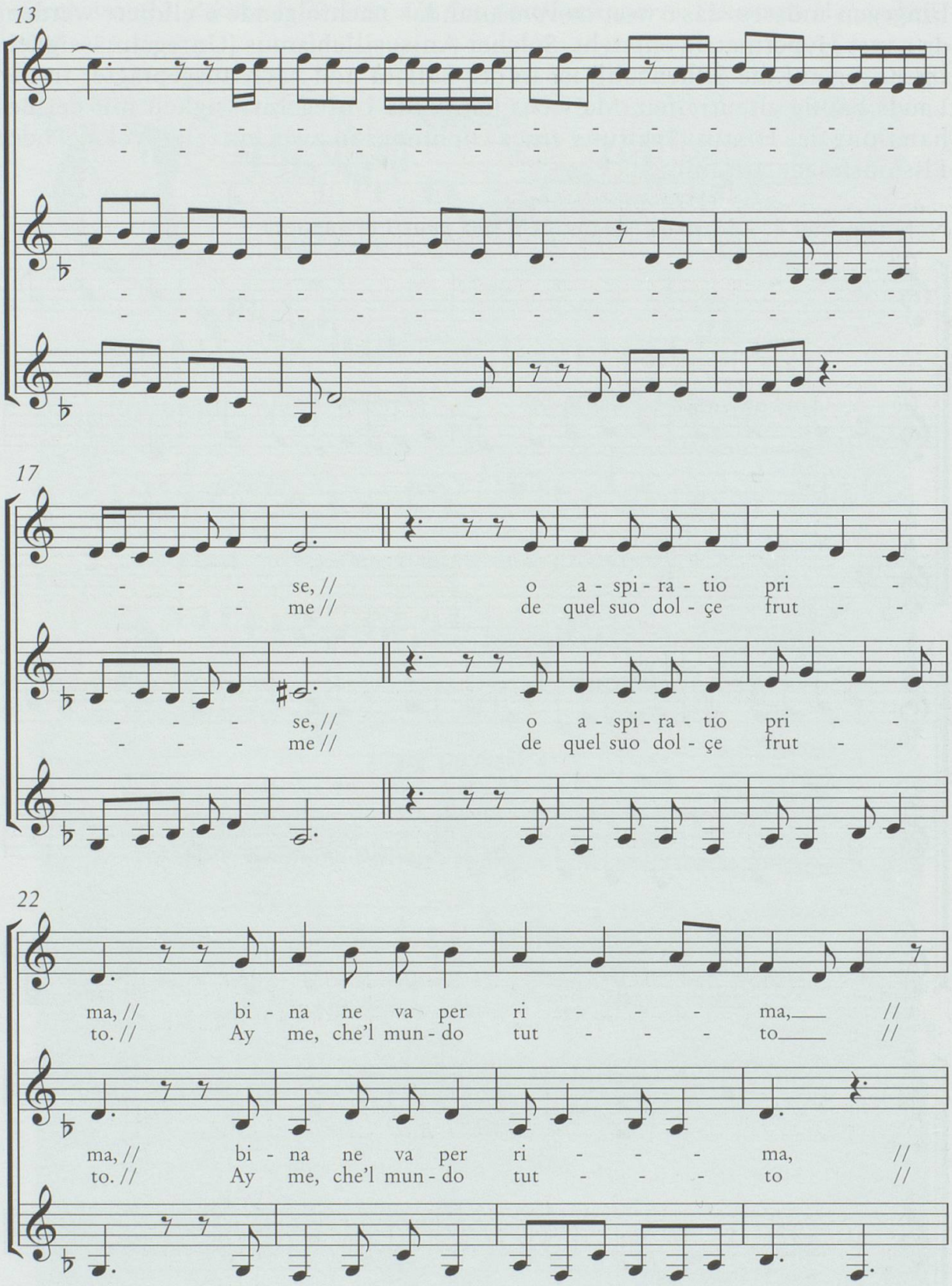
Notenbeispiel 3: Zacara da Teramo, ***Un fior gentil m'apparse***, Faksimile Handschrift Lucca

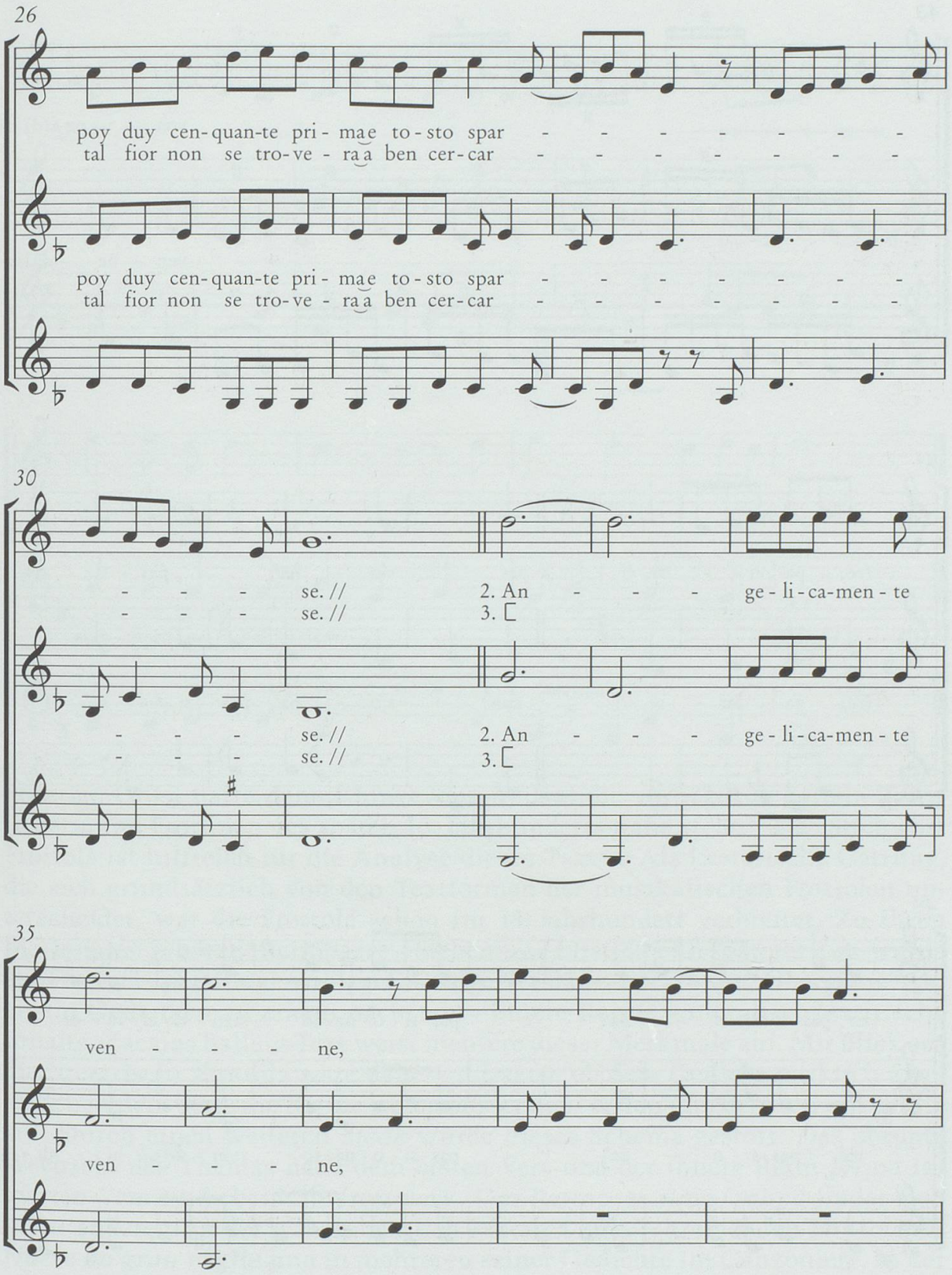


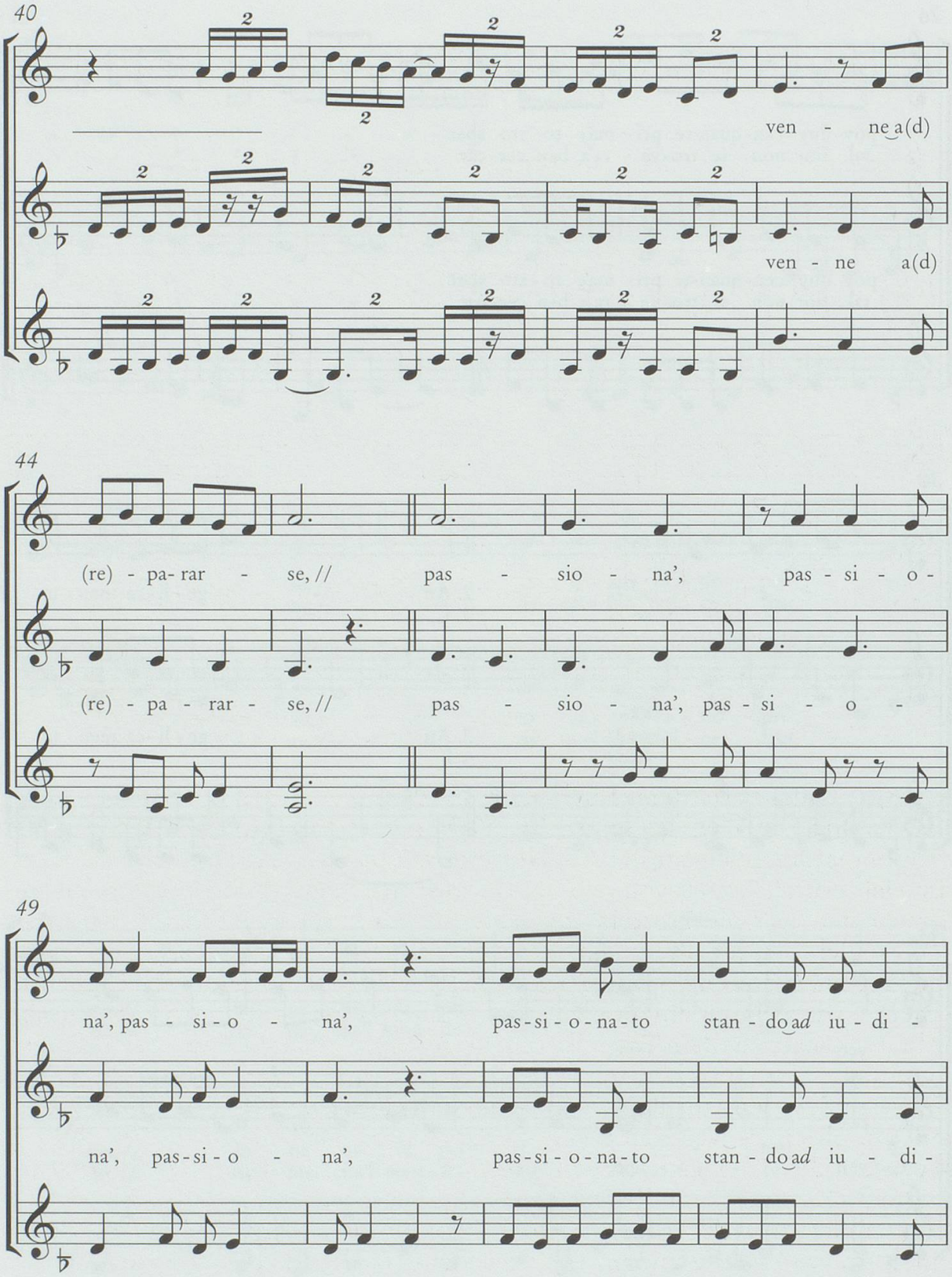
hingegen müssen das *a* von *trovera* und das nachfolgende *a* elidiert werden, da sonst Hypermetrie entsteht. Solcher Anisosillabismus (Unregelmässigkeit im Bezug auf die Silbenzahl) ist in der Ballata und noch ausgeprägter in der Lauda häufig anzutreffen. Meistens hängt die Unregelmässigkeit mit der Behandlung des Hiatus (Spaltung eines Diphtongs in zwei einzelne Vokale) oder Elisionsfragen zusammen.

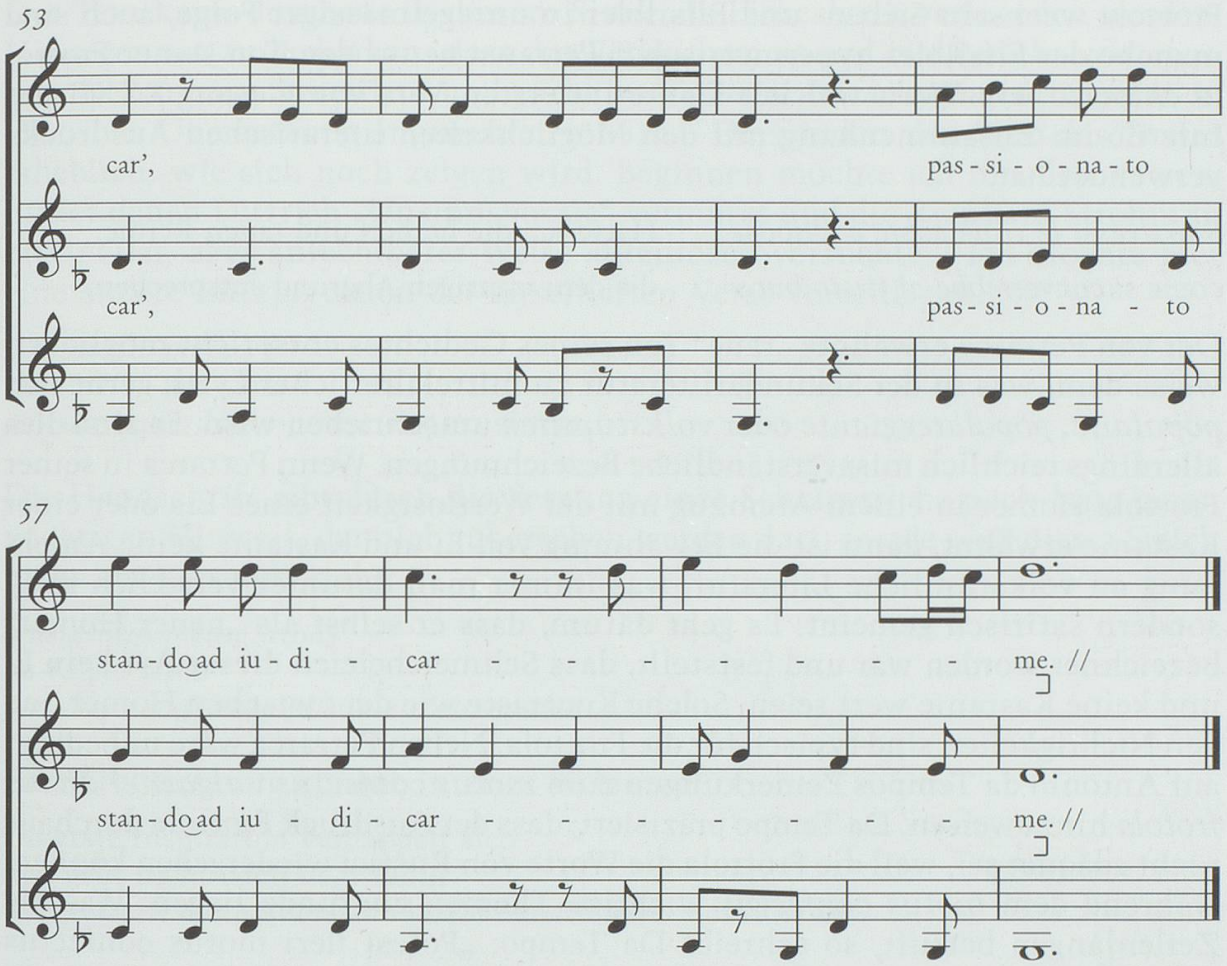
Notenbeispiel 4: Zacara da Teramo, ***Un fior gentil m'apparse***




13
17
se, // o a - spi - ra - tio pri - -
me // de quel suo dol - çe frut - -
se, // o a - spi - ra - tio pri - -
me // de quel suo dol - çe frut - -
22
ma, // bi - na ne va per ri - - - ma, //
to. // Ay me, che'l mun - do tut - - - to //
ma, // bi - na ne va per ri - - - ma, //
to. // Ay me, che'l mun - do tut - - - to //


26
poy duy cen-quan-te pri-mae to-sto spar - - - - - - -
tal fior non se tro-ve-raa ben cer-car - - - - - - -
poy duy cen-quan-te pri-mae to-sto spar - - - - - - -
tal fior non se tro-ve-raa ben cer-car - - - - - - -
30
- - - se. //
- - - se. //
2. An - - - ge-li-ca-men-te
3.
- - - se. //
- - - se. //
2. An - - - ge-li-ca-men-te
3.
35
ven - - - ne,
ven - - - ne,


40
ven - ne a(d)
ven - ne a(d)
44
(re) - pa- rar - se, // pas - sio - na', pas - si - o -
(re) - pa - rar - se, // pas - sio - na', pas - si - o -
49
na', pas - si - o - na', pas-si - o - na - to stan - do ad iu - di -
na', pas-si - o - na', pas-si - o - na - to stan - do ad iu - di -



Federico Ghisi hatte darauf hingewiesen, dass die vorliegende Ballata Tanzliedern und Frottolen des späten 15. Jahrhunderts nahe steht.[68] Das Stichwort Frottola ist hilfreich für die Analyse dieses Textes. Als literarische Gattung, die sich grundsätzlich von den Textformen der musikalischen Frottolen unterscheidet, war die Frottola schon im 14. Jahrhundert verbreitet. Zu ihren Merkmalen gehören: Reimpaare – Sieben-und Elfsilbler (in späterer Zeit wurde die Frottola achtsilbig) – unregelmässige Verslängen – abrupte Übergänge von einem Gedanken zu einem nächsten – innere Reime – moralisch / satirische Inhalte. Zacaras Ballata-Text weist mehrere dieser Merkmale auf. Mit Blick auf die literarische Frottola wäre daher zu fragen, ob dem Gedicht wirklich zwei Zeilen fehlen, denn die Reime treten ausser dem ersten und dem letzten paarig auf. Durch einen weiteren *piede* würde dieses Schema gestört. Das abrupte Wechseln des Themas nach dem ersten Vers und der innere Reim *prima* im vierten Vers sind ebenfalls frottolesk. Das Reimpaar *rima / prima* findet sich unter anderem in der wahrscheinlich Petrarca zuzuschreibenden Frottola ***Di ridere ho gran voglia*** und in mehreren seiner Gedichte im Canzoniere. In der

[68] Federico Ghisi, „Bruchstücke einer neuen Handschrift der italienischen Ars Nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts", *AfMw* 7 (1942), 23.

Frottola wechseln Sieben- und Elfsilbler in unregelmässiger Folge, auch sind manche der Elfsilbler hypermetrisch.[69] Petrarca nennt den Ton seiner Frottola *chioccio*, ein Wort, welches Dante im ersten Vers von Gesang XXXII des Inferno im Zusammenhang mit den Möglichkeiten literarischen Ausdrucks verwendet hat:

S'io avessi le rime aspre e chiocce	Hätte ich die herben und rauen Reime,
come si converrebbe al tristo buco	die dem traurigen Abgrund entsprechen.

Der von Petrarca erwähnte „raue" Ton seines Gedichtes entspricht möglicherweise dem, was in der Sekundärliteratur zu mittelalterlicher Lyrik gerne mit *populaire*, *popolareggiante* oder *volkstümlich* umschrieben wird. Es sind dies allerdings reichlich missverständliche Bezeichnungen. Wenn Petrarca in seiner Frottola Homer in einem Atemzug mit der Wertlosigkeit eines Eis oder einer Kastanie erwähnt, dann ist die Erwähnung von Ei und Kastanie keine Anlehnung an volkstümliche Literatur, was immer man darunter verstehen mag, sondern satirisch gemeint. Es geht darum, dass er selbst als „neuer Homer" bezeichnet worden war und feststellt, dass Schmeicheleien dieser Art kein Ei und keine Kastanie wert seien. Solche Kontraste wie der zwischen Homer und den Nichtigkeiten sind typisch für die Frottola. Neben Petrarca wäre unbedingt auf Antonio da Tempos Bemerkungen zum *motus confectus vulgariter dictus frotola* hinzuweisen. Da Tempo präzisiert, dass der Ausdruck Frottola durchaus nicht adäquat sei, weil die Frottola die Worte von Rustici wiedergeben können, während dem *motus confectus* wichtige Themen zugrunde liegen. Was die Zeilenlängen betrifft, so schreibt Da Tempo: „Potest fieri motus confectus undenarius et septenarius et duodenarius, et aliis multis modis." Es herrscht also eine weitgehende Freiheit in der Wahl des Versmasses.

Zacaras Texte enthalten häufig Elemente, die man als *chiocci* bezeichnen könnte, was ihre Übersetzung und Interpretation erschwert. Im Fall von ***Un fior gentil*** erinnern Zeilenlängen, Paarreime und das schroffe Abbrechen des Gedankenganges, sowie der innere Reim zwar an die Frottola, aber der Inhalt des Gedichtes und einige formale Aspekte lassen eher an Da Tempos *motus confectus* denken. Der Inhalt des Textes ist einiges ernster zu nehmen, als eine erste Lesung vermuten lässt. Raymond Dittrichs Übersetzung ist insofern korrekt, als er *eine* Sinnebene des Textes gelesen hat (allerdings unter Auslassung der schwierigen Verse 2–4):

Eine zärtliche Blume erschien mir, / oh erste Sehnsucht, / [...]und bald verschwand sie. // Wie ein Engel (Engelhaft) kam sie, um Schutz zu suchen, / leidenschaftlich mich richtend (mich betrachtend). / [...] / [...] // Dann fängt sie an, mir zu schenken / von (jener) ihrer süssen Frucht. / Weh mir, da die ganze Welt / solch eine Blume nicht finden wird und wenn sie noch so gut suchte.

[69] Zu Petrarcas Frottola: Alessandro Pancheri, „*Col suon chioccio*" *Per una frottola ‚dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*, (Ente Nazionale Francesco Petrarca, Studi sul Petrarca 23), Padova 1993.

Der Text kann durchaus in diesem Sinne als Liebeslyrik verstanden werden. Hingegen ist zu bedenken, dass die Verbalform *sparse* ein Perfekt von *spargere* (verstreuen, verteilen) und nicht von *sparire* (verschwinden) ist, wie in Dittrichs Übersetzung angenommen wird.[70] Dies ändert den Sinn des Textes erheblich, wie sich noch zeigen wird. Beginnen möchte ich mit den Versen, hinter denen Dittrich „Unsinnspoesie" vermutet und die Reinhard Strohm in origineller, aber anfechtbarer Weise aufzulösen versuchte.[71] Ich möchte hier eine andere Interpretation der rätselhaften Verse vorschlagen.

o aspiratio prima
bina ne va per rima
poy duy cenquante prima e tosto sparse

Die Handschrift gibt durch die Setzung eines Schrägstrichs nach *bina* einen wichtigen Hinweis, der nicht übersehen werden darf, gerade weil dieser Strich nicht am Versende steht:

o aspiratio prima bina /
ne va per rima
poy duy cenquante prima e tosto sparse

Eine Übersetzung könnte in etwa so lauten:

Oh erste Inspiration verdoppelt sich
und geht nicht nach dem Reim
und verteilt dann zuerst und bald danach zweimal fünfzig

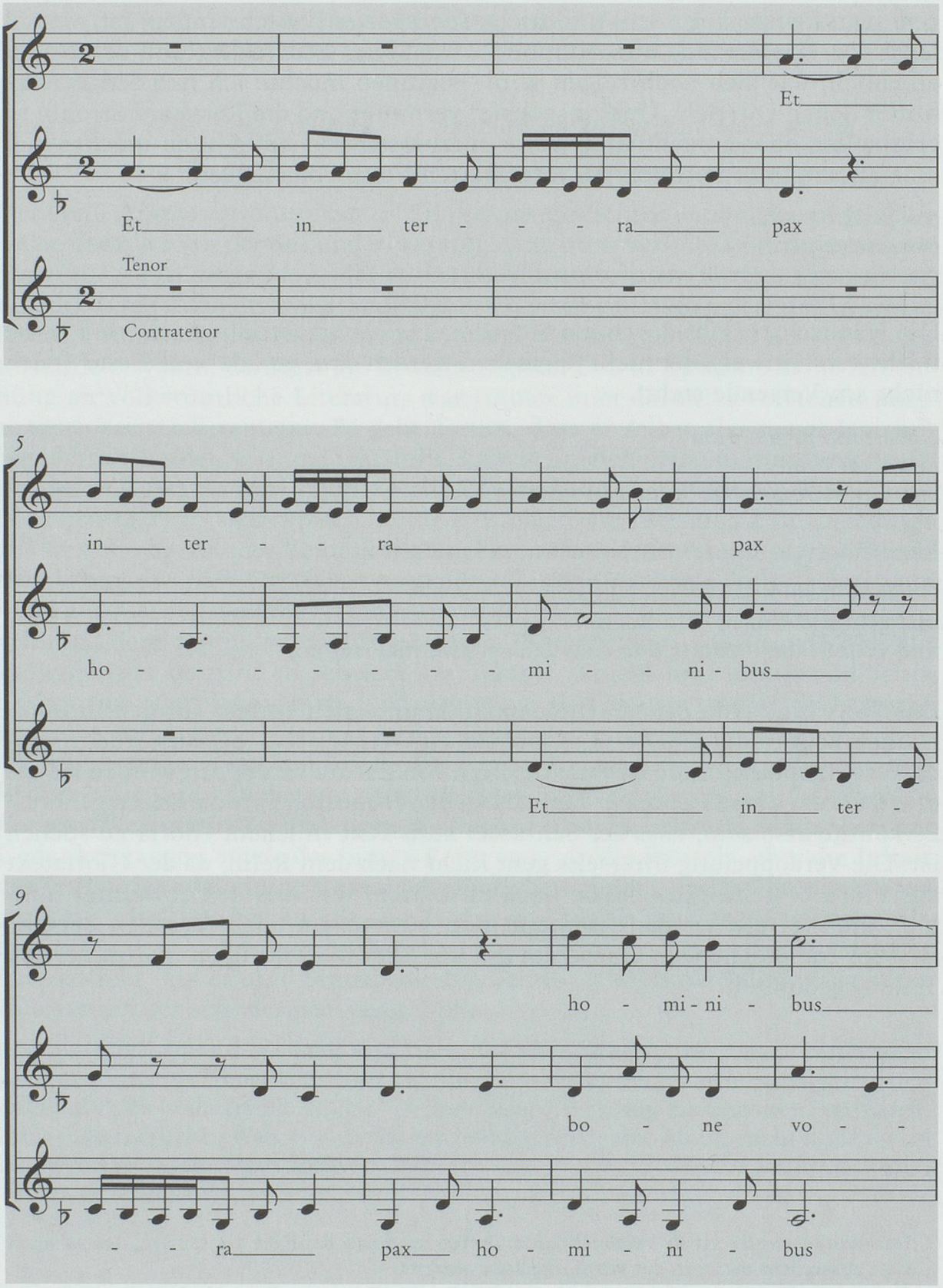
Das Wort *bina* (von *binare*=verdoppeln) könnte sich vorerst auf den imitatorischen Beginn der Oberstimmen beziehen. Wir wissen aber ausserdem, dass die erste Inspiration (die Ballata) insofern von Zacara verdoppelt worden ist, als er ein Gloria daraus gemacht hat, das zu den frühesten Parodiesätzen gehört.[72] Es könnte also sein, dass der Schlüssel zum Text in jenem Gloria zu suchen ist. Die Verdoppelung ihrerseits geht nicht nach dem Reim, da der Gloriatext aus Prosa besteht. Nun bliebe noch zu klären, was mit den „zweimal fünfzig", die „verteilt werden", gemeint sein könnte. Im nachfolgenden Beispiel sind im entsprechenden Gloria die mit der Ballata exakt übereinstimmenden Teile abgedunkelt:

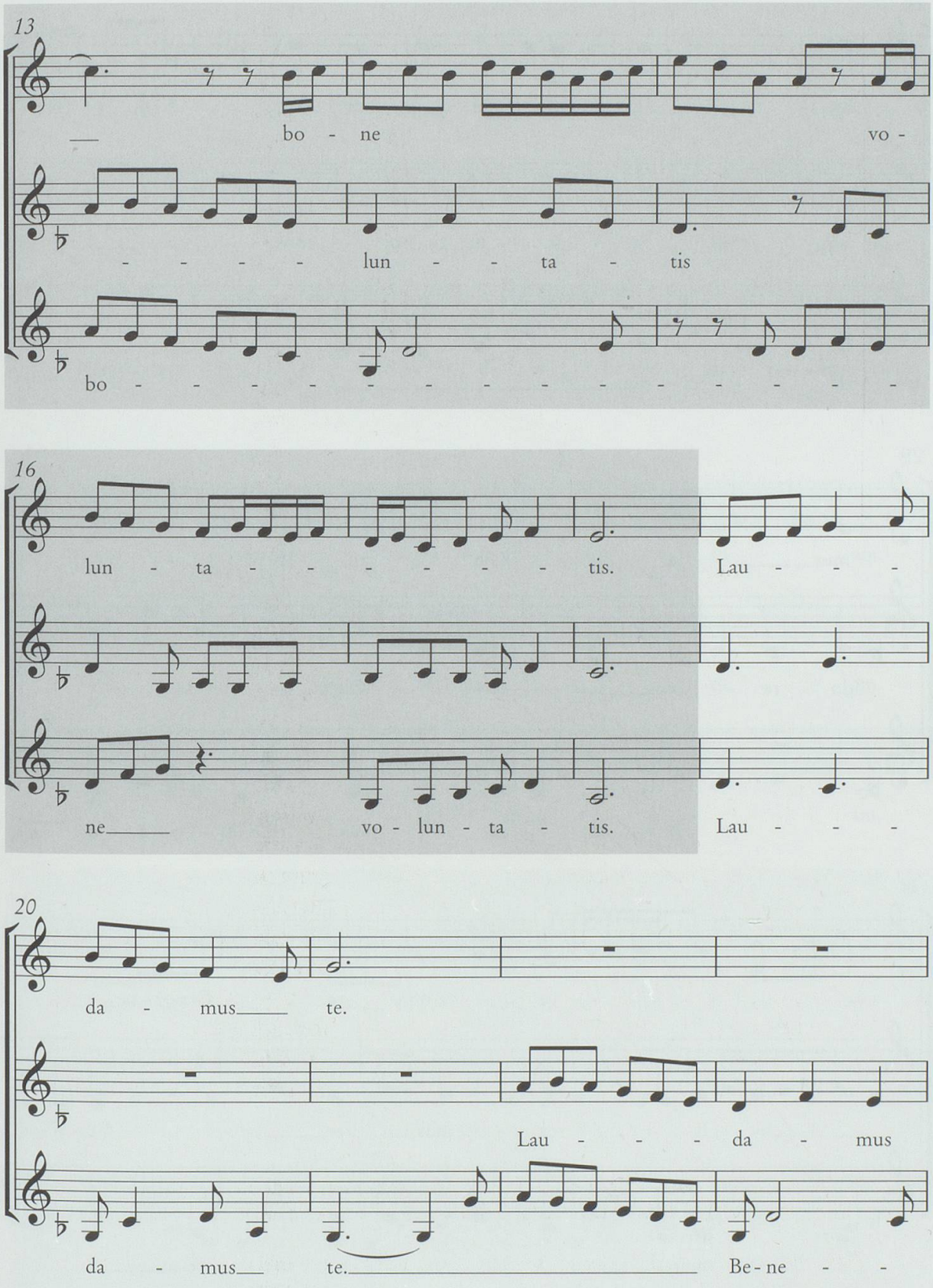
[70] Das Wort *spargere* ist in vergleichbaren Texten ungleich häufiger als *sparire*, das zu jener Zeit ausserdem meist in der Form *disparire* auftritt.

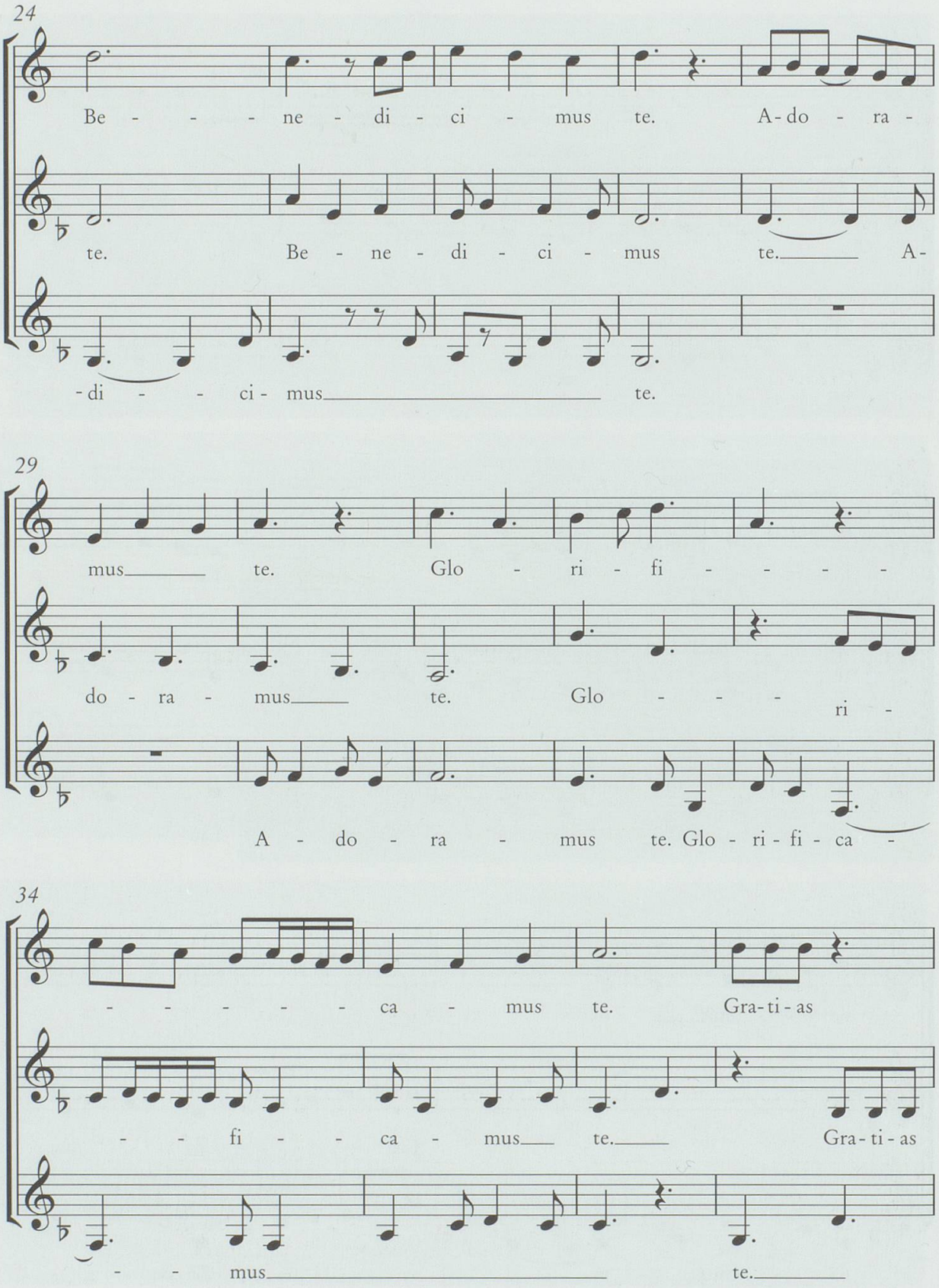
[71] R. Strohm, *The Rise of European Music*, Cambridge University Press, 1993, 102.

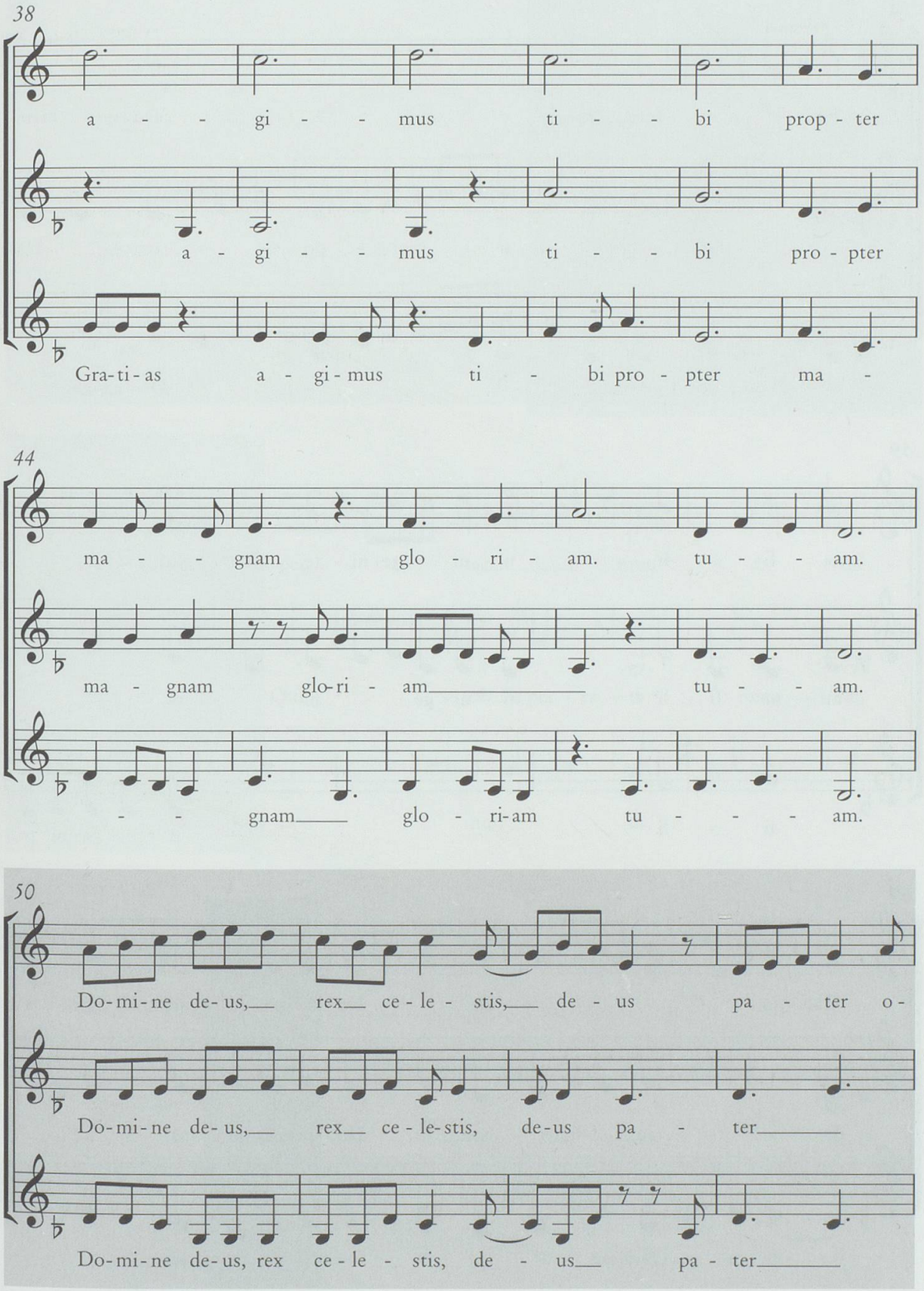
[72] Überliefert in Bologna **Q 15**, ff. 71'–73. Vgl. dazu: Wolfgang Nitschke, *Studien zu den Cantus-Firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968, 89–95.

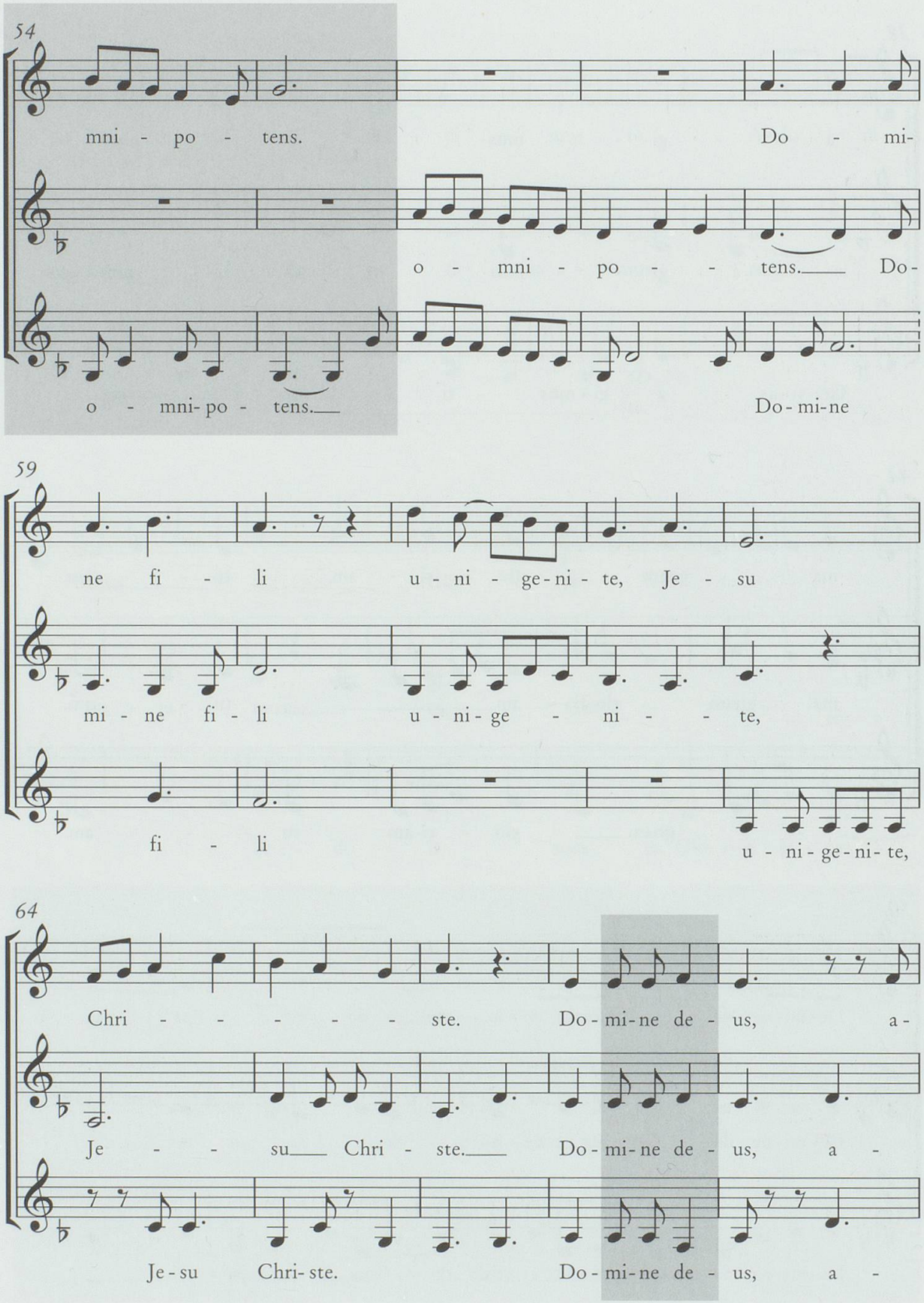
Notenbeispiel 5: Zacara da Teramo, Gloria ***Un fior gentil***

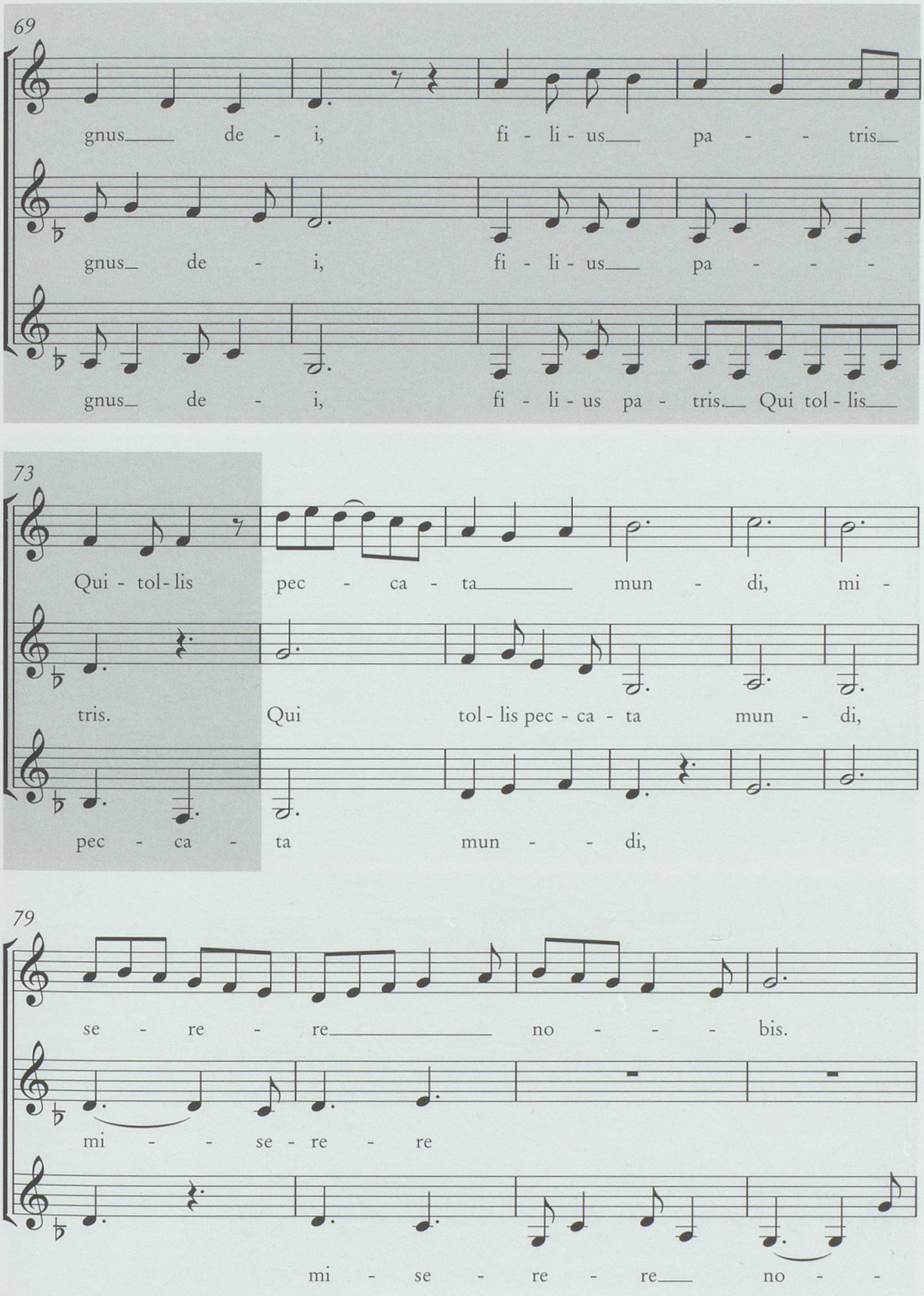


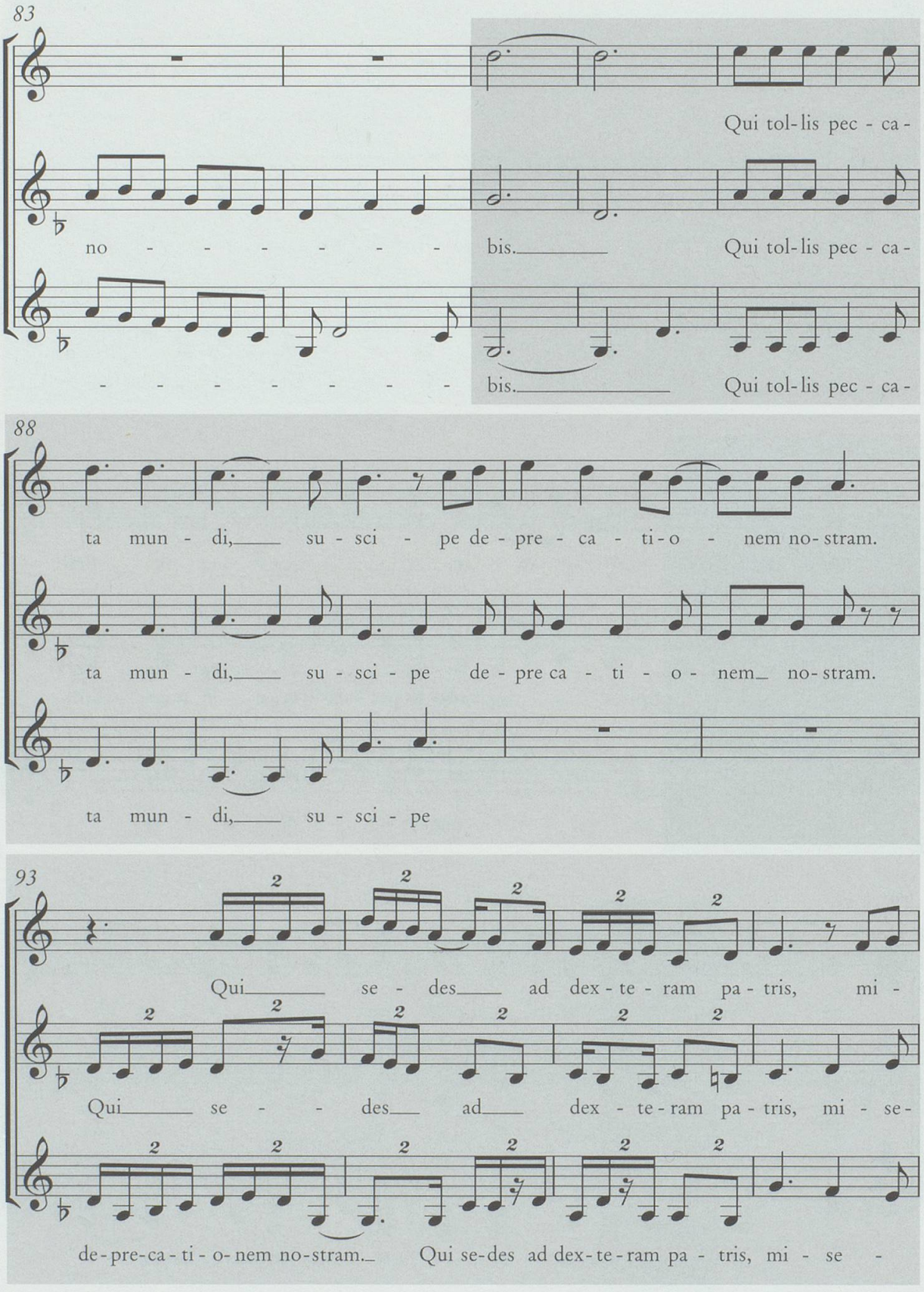

13
bo - ne vo -
- - - - lun - - ta - tis
bo - - - - - - - - - - - - - - -
16
lun - ta - - - - - - - tis. Lau - - -
ne vo - lun - ta - tis. Lau - - -
20
da - mus te.
Lau - - - da - mus
da - mus te. Be - ne - -

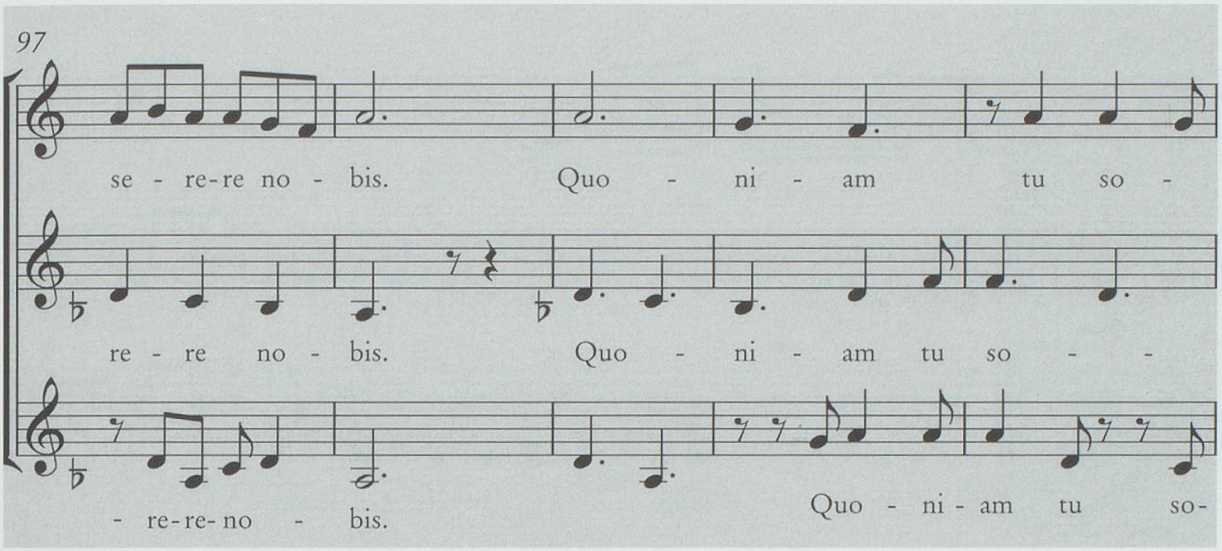

24
Be - - - - ne - di - ci - mus te. A - do - ra -
te. Be - ne - di - ci - mus te. A -
- di - - - ci - mus te.
29
mus te. Glo - ri - fi - - - - -
do - ra - mus te. Glo - - - - ri -
A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -
34
- - - - - - ca - mus te. Gra - ti - as
- - fi - - ca - mus te. Gra - ti - as
- - mus te.

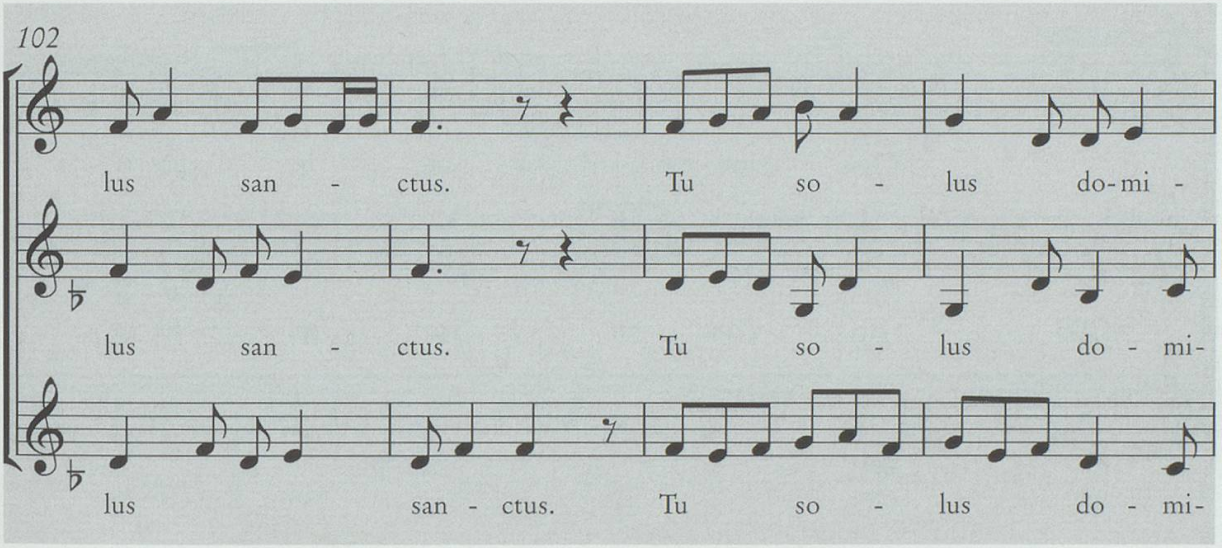

38
a - - gi - - mus ti - - bi prop - ter
a - gi - - mus ti - - bi pro - pter
Gra-ti-as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma -
44
ma - - gnam glo - ri - am. tu - - am.
ma - gnam glo-ri - am tu - - am.
- - gnam glo - ri-am tu - - - am.
50
Do-mi-ne de-us, rex ce - le - stis, de - us pa - ter o-
Do-mi-ne de-us, rex ce - le-stis, de-us pa - ter
Do-mi-ne de-us, rex ce - le - stis, de - us pa - ter

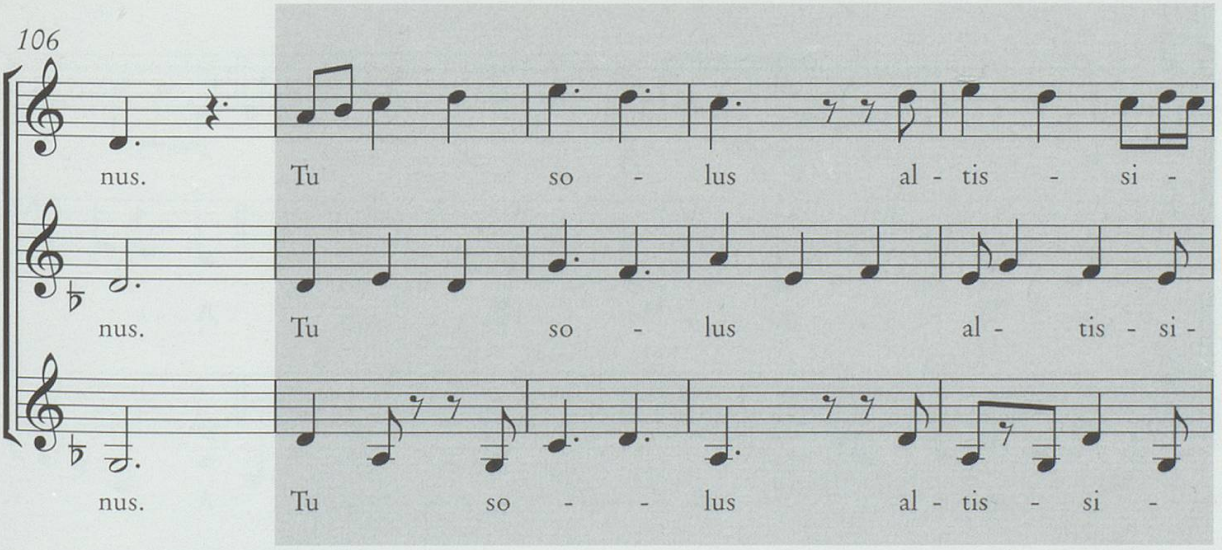

54
mni - po - tens.
Do - mi-
o - mni - po - - tens. Do-
o - mni-po - tens.
Do-mi-ne
59
ne fi - li u - ni - ge-ni - te, Je - su
mi - ne fi - li u - ni-ge - ni - - te,
fi - li
u - ni-ge-ni-te,
64
Chri - - - - - - ste. Do-mi-ne de - us, a-
Je - - - su Chri - ste. Do-mi-ne de - us, a -
Je-su Chri-ste. Do-mi-ne de - us, a -

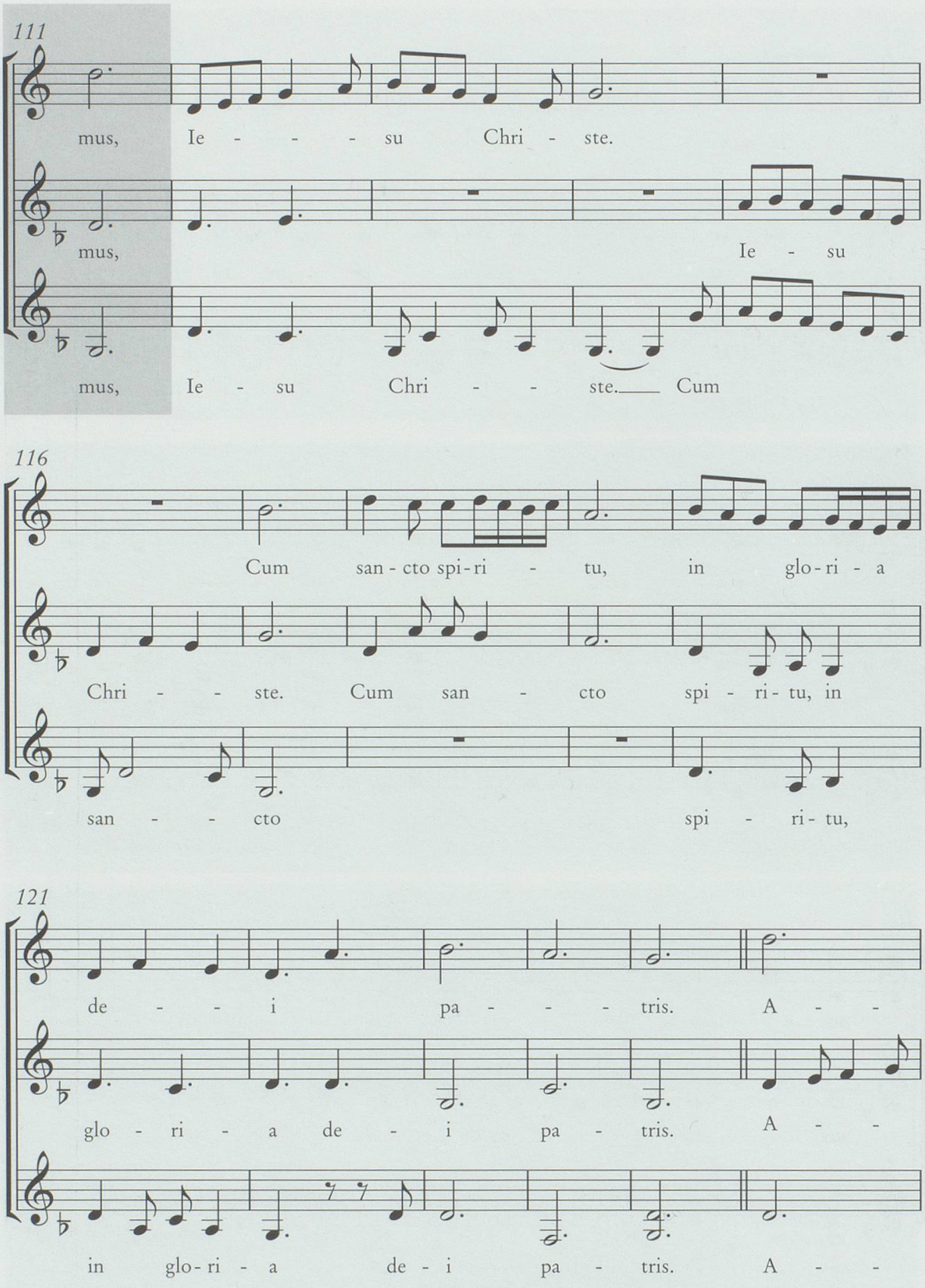

69
gnus de - i, fi - li - us pa - - tris
gnus de - i, fi - li - us pa - - -
gnus de - i, fi - li - us pa - tris. Qui tol - lis
73
Qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi -
tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
pec - ca - ta mun - - di,
79
se - re - re no - - - bis.
mi - - se - re - re
mi - se - re - re no - -

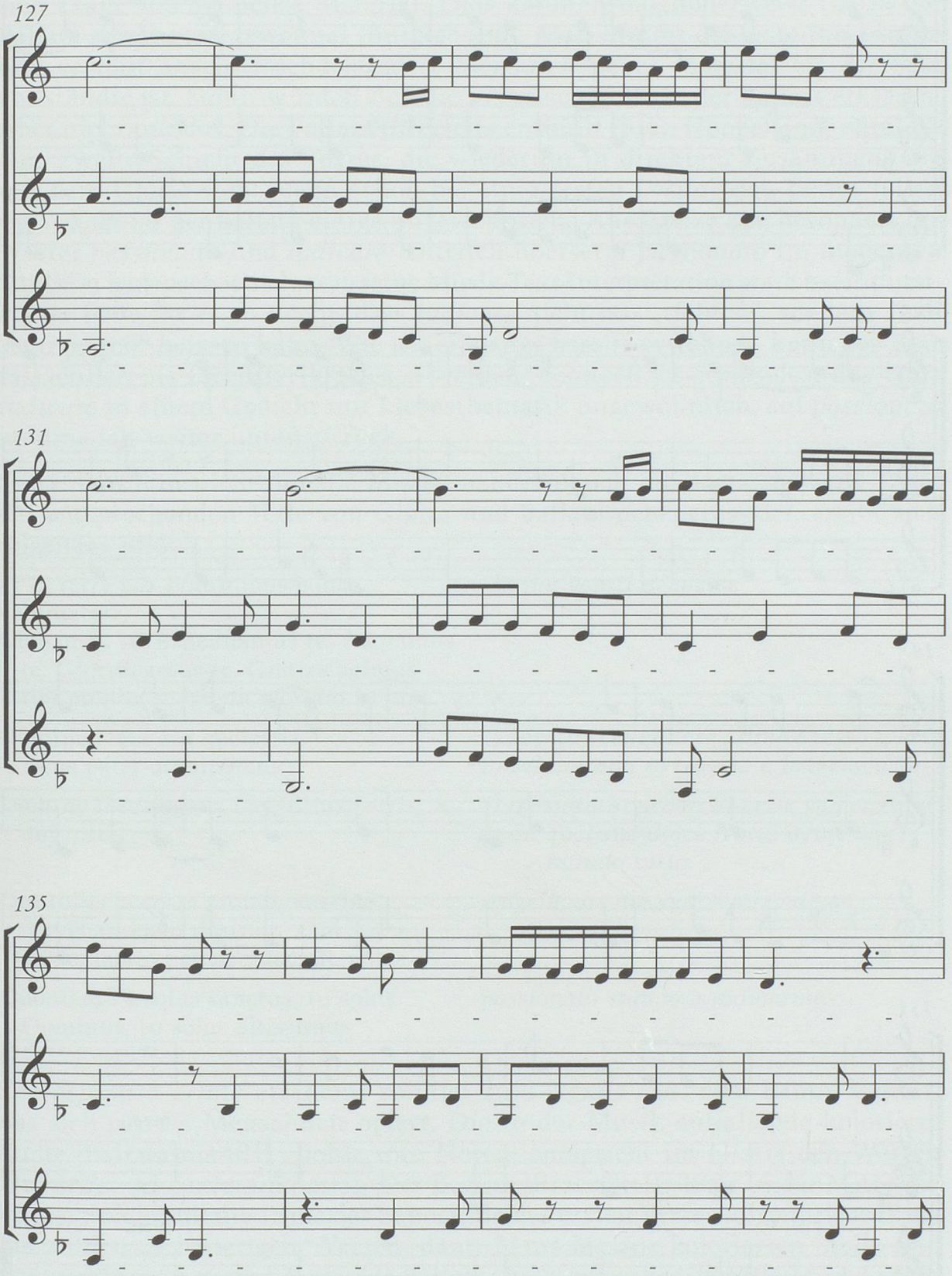

83
Qui tol-lis pec - ca-
no - - - - - - - - bis. Qui tol-lis pec - ca-
- - - - - - - - - bis. Qui tol-lis pec - ca-
88
ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.
ta mun - di, su - sci - pe de - pre ca - ti - o - nem no - stram.
ta mun - di, su - sci - pe
93
Qui se - des ad dex - te - ram pa - tris, mi -
Qui se - - des ad dex - te - ram pa - tris, mi - se -
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te - ram pa - tris, mi - se -

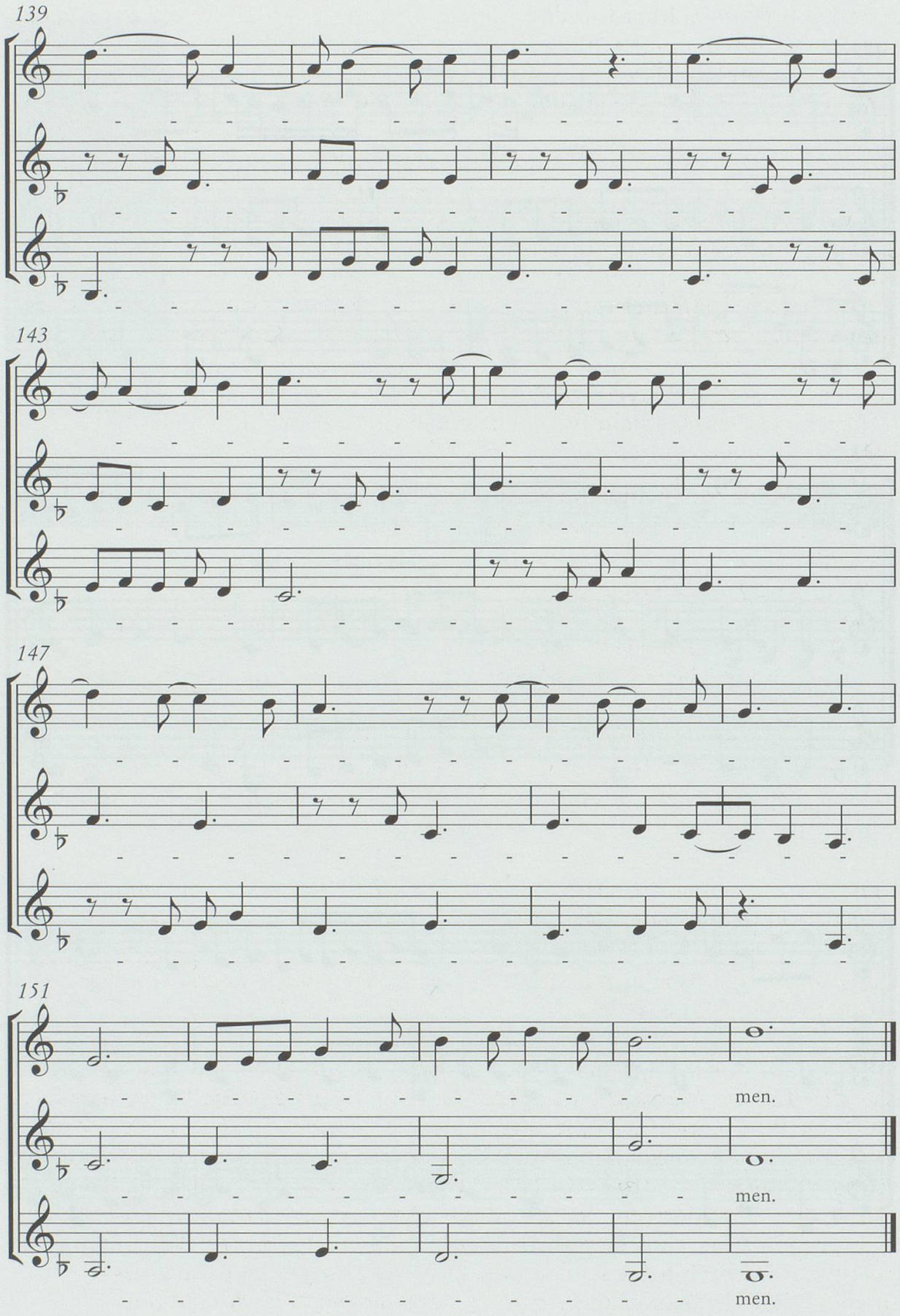

97
se - re-re no - bis. Quo - ni - am tu so -
re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - -
- re-re-no - bis. Quo - ni - am tu so-


102
lus san - ctus. Tu so - lus do-mi -
lus san - ctus. Tu so - lus do - mi-
lus san - ctus. Tu so - lus do - mi-


106
nus. Tu so - lus al - tis - si -
nus. Tu so - lus al - tis - si -
nus. Tu so - - lus al - tis - si -


111
mus, Ie - - - - su Chri - ste.
mus, Ie - su
mus, Ie - su Chri - - - ste. Cum
116
Cum san - cto spi - ri - - tu, in glo - ri - a
Chri - - - ste. Cum san - - cto spi - ri - tu, in
san - - - cto spi - ri - tu,
121
de - - - i pa - - - - tris. A - -
glo - ri - a de - i pa - tris. A - -
in glo - ri - a de - i pa - tris. A - -


127
131
135


139
143
147
151
men.
men.
men.

Nimmt man als Schlusston des Glorias eine zweiwertige Longa an, ergeben sich exakt 100 ms neues Material. Dies könnten möglicherweise die in der Ballata erwähnten „zweimal fünfzig" sein. Man nimmt die erste Inspiration und verteilt anschliessend hundert Mensuren neues Material bis der Satz vollständig ist. Somit würden sich die kryptischen Verse der Ballata erklären. Aber nicht nur das: Die Ballata ihrerseits enthüllt ihren Doppelsinn, nämlich eine zweite Schicht des Textes, die wiederum in direktem Zusammenhang mit dem Gloria steht, denn schon bei einer ersten Lesung des Textes fallen im Vokabular der Ballata einige ungewöhnliche Ausdrücke auf, besonders die Wörter *passionato* und *iudicare.* Dittrich übersetzt *passionato* im modernen Sinn von leidenschaftlich, was seine Musik-Text-Interpretation stark beeinflusst. Ferner bemerkt er zu Recht, dass *iudicare* nicht nur „richten", sondern auch „betrachten" heissen kann. Wie ich eingangs bereits erwähnte, kann der Text tatsächlich als Liebeslyrik gelesen werden, dennoch ist zumindest das Wort *iudicare* in einem Gedicht mit Liebesthematik ungewöhnlich, auf *passionato* komme ich weiter unten zurück.

Setzt man nun nicht nur die Musik, sondern auch die dazugehörigen Texte der entsprechenden Teile von Gloria und Ballata nebeneinander, ergibt sich folgendes Bild:

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis	*Un fior gentil m'aparse*
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	
Domine Deus rex coelestis, Deus pater omnipotens.	*1) poy duy cenquanta prima e tosto sparse* *2) tal fior non se trovera a ben cercarse*
Domine Deus agnus Dei, filius patris, qui tollis	*1) o aspiratio prima bina ne va per rima* *2) de quel suo dolce frutto ayme che'l mundo tutto*
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis	*Angelicamente venne a repararse*
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus	*passionato stando a iudicarme*

Die *aspiratio prima* erscheint parallel zum *Agnus Dei,* dem Lamm Gottes, das sich für die Menschheit opfert. Die in der Musik auffallende kolorierte Stelle (Ballata ms 40 ff., hohle rote Noten) entspricht im Gloria den Worten *Qui sedet ad dexteram patris.* Der Beginn dieser Stelle liegt in der Mitte der 42 ms, welche auf die 18 ms der Exposition des ersten Verses folgen, also: 18 ms bis zu den „schwierigen" Versen, dann 21 ms bis zur kolorierten Stelle und weitere 21 ms bis zum Ende der Ballata. Nun erwecken die Worte *qui sedet ad dexteram patris* bei jedem der Messetexte kundigen Hörer auch heute noch unverzüglich die Assoziation zum entsprechenden Teil des Credos:

et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine
et homo factus est
crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato **passus** et sepultus est,
et resurrexit tertia die secundum scripturas,
et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris,
et iterum venturus est cum gloria **iudicare** vivos et mortuos.

Das sind Worte, welche eindeutige Parallelen zum Ballatentext aufweisen. Und so heisst denn auch *passionato* in jener Zeit nicht „leidenschaftlich", sondern „gelitten habend" und damit dürfte sich eine tiefere Schicht des Ballatentextes enthüllen:

Eine edle Blüte ist erschienen –
oh ursprüngliche Inspiration –
wie ein Engel (oder durch den Engel angekündigt) hat sie Schutz gefunden,
nachdem sie gelitten hat, steht sie mich zu richten.
Dann beginnt sie mir von ihrer süssen Frucht zu schenken.
Weh, eine solche Blüte kann man auf der ganzen Welt nicht finden, auch wenn man noch sosehr danach sucht.

Mit anderen Worten: Christus als eine edle Blüte (aus dem königlichen Geschlecht Davids) ist durch die *aspiratio* (das Wirken des Hl. Geistes) erschienen wie ein Engel (oder angekündigt durch einen Engel) und fand Schutz im Schoss Mariens. Nachdem er gelitten hatte, weilt er jetzt zur Rechten des Vaters, von woher er mich richten wird. Er beginnt mir von seiner süssen Frucht (der Erlösung) zu schenken, das heisst, ich werde seiner Erlösung teilhaftig. Auf der Welt aber kann ich eine solche Blüte nicht finden, das heisst ich muss mich vorerst mit meiner *condition humaine* zufrieden geben.

So gelesen ist der Text der Ballata eine komprimierte Paraphrase der christlichen Heilsbotschaft, die unterbrochen wird durch den Hinweis auf deren Bearbeitung im Gloria, wobei das Wort *aspiratio* die Brücke bildet in seinem Doppelsinn von Inspiration des Dichters und Inspiration des Geistes, der Maria überschattet. Die Verse bekommen einen tiefen Sinn und enthalten zusätzlich einen Hinweis auf das Kompositionsverfahren eines frühen Parodiesatzes.

Die Vermutung, dass in der Ballata die Komposition des Glorias angesprochen wird, eröffnet neue Perspektiven für die Betrachtung früher Parodiesätze. Es lässt sich – zumindest in diesem speziellen Fall – vermuten, dass Ballata und Gloria nicht hintereinander, sondern in Beziehung zueinander konzipiert worden sind. Es geht also offenbar nicht darum, in einem liturgischen Satz aus einer Laune heraus ein irgendwann früher geschriebenes Lied, das an sich nichts mit dem Messesatz zu tun hat, zu verarbeiten Es geht um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem gleichen Thema in zwei sehr verschiedenen künstlerischen Formen. Der Autor fordert sich damit in höchstem Masse heraus. Die Tatsache, dass die Worte *aspiratio* und *iudicare* lateinisch im italienischen Text stehen, sind demnach wohl nicht als sprachlich-spielerische Inkonsistenz zu werten, sondern eher als Hinweis des Autors auf die tiefere Schicht des Textes. Nicht ein „makkaronischer" (Dittrich) Text liegt vor, sondern ein lyrisches Gedicht, das bewusst Hinweise auf seinen liturgischen

Kontext enthält. Die Komplexität dieser unscheinbaren Ballata (mit fehlendem *piede*?) ist erstaunlich, scheinen diese zehn Verse doch Liebeslyrik, Glaubensbekenntnis und Hinweis auf das Parodieverfahren in einem zu sein.

Das Phänomen der Mehrsprachigkeit innerhalb eines Textes ist in jedem Fall neu zu betrachten, da es offenbar verschiedene Gründe dafür geben kann. Im zuletzt besprochenen Fall dürften die lateinischen Worte auf die sakrale Schicht der Ballata verweisen. Andernorts wird die Mehrsprachigkeit etwas anderes bedeuten; auch in diesem Bereich ist Verallgemeinerung nicht angezeigt. Zum linguistischen Verständnis des Textes ist zu bemerken, dass einzelne Ausdrücke (in diesem Fall zum Beispiel das Wort *passionato*) immer auch auf ihre historische Bedeutung hin befragt werden müssen. Worte, die in der heutigen Sprache noch üblich sind, verleiten häufig zu einer vorschnellen Übersetzung, die in die Irre führen kann. So stützt sich denn Dittrichs Interpretation des Musik-Text-Verhältnisses in ***Un fior gentil*** auf die Vorstellung, dass die Musik die „Leidenschaft" der beschriebenen Liebe ausdrücke, dabei weist er unter anderem auf die Fragmentierung des Wortes *passionato* hin. Nach der oben gegebenen Interpretation des Textes könnte man versucht sein, diese Fragmentierung für die Illustration des Leidens in Anspruch zu nehmen, was genauso fragwürdig wäre. Das Zerstückeln einzelner Wörter ist ein weit verbreitetes Phänomen der italienischen Trecento-Musik, das schon im Codex Rossi anzutreffen ist. Zacara benutzt es als ein Stilmittel unter anderen, neben melismatischen und syllabischen Passagen, gedehnten emphatischen Noten, also der ganzen Palette des Trecentostils und der rhetorischen Ausdrucksmittel des frühen Quattrocento. Im Text vereint er ebenfalls verschiedene Stilelemente und kreiert dadurch ein eigenwilliges Gebilde, dessen gattungsmässige Einordnung schwer fällt.

Damit wird die dornige Frage nach den zahlreichen TEXTEN angeschnitten, deren Texte fehlende Zeilen aufzuweisen scheinen. Ich erinnere hier an eines der bekanntesten Beispiele: ***Hélas mon dueil*** von Guillaume Dufay. Vielleicht wäre ernsthaft danach zu fragen, ob diesen TEXTEN tatsächlich ein Teil fehlt. Hier und in anderen Fällen bilden die Texte ein sinnvolles Ganzes, soweit das überhaupt beurteilt werden kann. Denn gerade bei ***Un fior gentil*** könnte man wegen der abrupten Themenwechsel die Lakunen schon in der *ripresa* vermuten. Das Urteil, was „vollständig" ist, fällt deshalb äusserst schwer, und das nicht nur im vorliegenden Fall. Es muss die Frage erlaubt sein, wie verbindlich kodifizierte metrische Formen für damalige TEXTE waren. Es wäre durchaus denkbar, dass metrische Modelle in den Dienst des musikalischen Ausdrucks gestellt und dadurch verändert worden sind. Hier zwischen allfälligen Auslassungen der Schreiber und gewollter Modifizierung zu unterscheiden, ist ein schwieriges Unterfangen und wird wohl nie ganz eindeutig gelingen. Auffallend ist jedenfalls, dass solche scheinbaren Lakunen relativ häufig auftreten, so auch das Fehlen eines zweiten *piede* in der Ballata oder der zweiten *tierce* im Virelai. Die Frage sollte auf jeden Fall im Blick behalten werden.

II.3 Exakte Textlesung und mehrfacher Schriftsinn

Das Beispiel von Zacara da Teramo hat, obwohl es in erster Linie als Exempel für exakte Textlesung besprochen wurde, gezeigt, dass mittelalterliche Texte mehr als eine Sinnebene umfassen können. ***Un fior gentil*** scheint mindestens drei Schichten zu enthalten: Liebeslyrik, religiöse Aussage, Hinweis auf die Kompositionsarbeit. An einem weiteren Beispiel aus Zacaras Schaffen soll die Mehrschichtigkeit im Text ausführlicher thematisiert werden. Es handelt sich ebenfalls um ein gemischt sprachliches (lat.-ital.) Werk, dessen Text einige Interpretationsschwierigkeiten bietet, die Rede ist von der Ballata ***Deus deorum Pluto***, überliefert in den Handschriften **Lu**, f. 5′/6 und **TuBov**, f. 8.[73]

Federico Ghisi schrieb über den Text dieser Ballata er sei „bristling with those terrible and barbarous names of satanic and cabalistic inspiration, taken from the mythology and intended as an enthusiastic prayer to Pluto, king of the demons."[74] und W. Nitschke meint: „die Ballata ‚Deus deorum Pluto' stellt ein Beschwörungs- und Dankgebet an Pluto, den Gott der Unterwelt dar … Der exaltierte Tonfall ist … durch eine Reihe von Wortwiederholungen unterstrichen." Hier werden die Wortwiederholungen mit einer postulierten Exaltiertheit des Textes erklärt, während Dittrich bei ***Un fior gentil*** versuchte, diese Wiederholungen aus dem Stil einerseits und aus dem Wort *passionato* anderseits zu erklären. Alle diese Feststellungen haben zum Teil ihre Berechtigung, sie zeigen aber auch, wie unsicher der Boden ist, auf den man sich bei derartigen Interpretationen begibt. Im weiteren wundert sich Nitschke darüber, dass ausgerechnet dieses Lied in einem Credo verarbeitet worden ist und fährt dann fort: „Man geht wohl nicht fehl, wenn man darin Spuren einer gewissen Frivolität gegenüber christlich-kultischen Vorstellungen, einen gewissen Hang zur Parodierung von Sakramentalien, Sakramenten und selbst der Messe erblickt."[75]

Ich werde als ersten Interpretationsschritt versuchen, den auf den ersten Blick kryptischen Text möglichst sorgfältig zu lesen und den einzelnen Aussagen nachzugehen. Maria Caraci Vela hat in ihrer Deutung des Textes, die sich in manchen Punkten, mit der meinen deckt, eine Reihe von Fragen offen gelassen, die ich hier zu beantworten versuche.[76] Selbstverständlich ist auch diese Interpretation hypothetisch, da Zacaras Biographie nur sehr lückenhaft nachvollziehbar ist.

[73] Faksimile der Turiner Handschrift: Agostino Ziino (Hg.), *Il Codice T.III.2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, (Ars Nova 3), Lucca 1994. Edition der Ballata: Gilbert Reaney (Hg.), *CMM* 11:6, American Institute of Musicology 1977, 16–18.

[74] „… starrend von diesen schrecklichen, barbarischen Namen satanischer und kabbalistischer Inspiration, die aus der Mythologie stammen und als begeistertes Gebet an Pluto, den König der Dämonen, gerichtet waren." Federico Ghisi, „Italian Ars-Nova Music", *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), 185.

[75] Nitschke, op. cit. 100.

[76] Maria Caraci Vela, „Dall'arte allusiva all'intertestualità ‚fisiologica'", in: Francesco Zimei (Hg.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca 2004, 187–211.

Wortlaut der Handschrift Lucca:

Deus deorum Pluto or te rengratio	Gott der Götter, Pluto, nun danke ich dir,
Mille merçe Cebelles demorgon	tausend Dank, Demiurg von Cebelles!
Non dirro piu barban barban aaron	Ich werde nicht mehr sagen, „barban Aaron“
Poy che so reintegrato et de luy satio	denn ich bin wieder integriert und habe genug von ihm.
Sera in eternum el nostro laudatio	In Ewigkeit werden wir Lob sagen
De la vendetta e de tanta iusticia	für die Rache und so viel Gerechtigkeit!
Or superete l'auro el topazio	Jetzt werdet ihr Gold und Topas übertreffen,
Che per nessun commessa ce pigritia	denn für keine Kommission gibt es Trägheit.
Io so in possession a gran letitia	Ich bin im Besitz grosser Freude,
Servo sero de Cacus Radamanto	ich werde Diener sein von Cacus Radamantus,
Rengratiando ognun tanto per tanto	jedem sehr dankend für so schnelle
Presta iusticia in pocho tempo et spatio	Gerechtigkeit in wenig Zeit und Raum.

Die ersten beiden Zeilen enthalten den Dank an den Gott der Götter, der *Pluto* und *Cebelles demorgon* genannt wird. Am einfachsten entschlüsseln sich diese Verse über den Begriff des Demiurgen.[77] In der römischen Antike entspricht der Demiurg einer ultimativen Gottheit, deren Name unaussprechlich ist. Er ist der *deus deorum* (!) oder der *ordinator ceterorum numinum*. In manchen Texten wird er als der Schöpfergott bezeichnet, bei den Katharern entspricht er dem Schöpferwesen, das alles Irdische (also alles Unvollkommene und Schlechte) erschaffen hat, eine Art „Gegengott“ oder negativer Schöpfer. Im Wesentlichen ist er der Gott der Magier, ein Schöpfergott, den die *Lychnomantie* des Berliner Zauberpapyrus 5025 (4. Jhdt. n. Chr.) wie folgt anspricht: „Urvater, sei mir gnädig, vor allen geboren, von selber entstanden...ich beschwöre dich, der du (alles) bis in den Hades vernichtest“. In der *Genealogia deorum gentilium* (1350/65) beschreibt Boccaccio den „Demogorgon“[78]: Er ist schrecklich anzuschauen, feucht und bleich. Er hält sich in einer stinkenden Höhle auf und symbolisiert so die tiefste Tiefe menschlichen Bewusstseins. (Es darf hier an die aussergewöhnlich tiefe Lage von Zacaras Ballata erinnert werden.) Der Demiurg scheint auch zur Zeit Zacaras eine äusserst negative Figur gewesen zu sein. Sein Aufenthaltort, die Unterwelt, ist identisch mit demjenigen Plutos, dem er im Ballatentext gleichgesetzt wird.

Das Wort *Cebelles* (Schreibweise Lucca) könnte einerseits an die kaisertreue Partei der Ghibellinen, andererseits an Dantes *Mongibello* aus dem Inferno XIV, 56 erinnern. Es handelt sich um den 7. Höllenkreis, in welchem die Ge-

[77] Vgl. dazu: Wolfgang Fauth, *Demogorgon. Wanderungen und Wandlungen eines Deus Maximus Magorum in der abendländischen Literatur* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philol. hist. Klasse 1987, Nr. 5), Göttingen 1987.

[78] Es gab unter anderem auch die Vorstellung, dass die Parzen die Töchter von Demogorgon und Chaos gewesen seien, wie es im Äneis Kommentar von Giovanni Fabrini da Figline et alii, Venedig 1710, p.5 erwähnt wird.

walttätigen und Flucher dem Feuerregen ausgesetzt sind. Capaneo, einer der sieben Könige Thebens, steht im Feuer, als würde ihm das nichts ausmachen. Bei Lebzeiten hatte er sich für unbesiegbar gehalten, als Jupiter seinen Blitz auf ihn schleuderte. Vulkan und seine Helfer arbeiteten im Mongibello (Aetna) für Jupiter, aber Capaneo behauptete, er werde ihn nie besiegen können, auch wenn seine Diener noch so hart arbeiteten, Jupiter würde keine *vendetta allegra* haben. Capaneo sündigt also durch Nicht-Anerkennung der Gottheit.

Die Schreibweise in der Handschrift Torino ist *cibelles*, was an die Göttin Kybele (ital. Cibele) erinnert. Dass diese Interpretation nicht so weit hergeholt ist, wie es scheint, soll im Folgenden kurz ausgeführt werden. Die antiken Autoren, welche Kybele als die Mutter der Götter beschrieben, weil sie ein religiöses Interesse an ihrem Kult hatten, sind Ovid in seinen Fasten, Kaiser Julian und Sallust. Ferner sind Hymnenfragmente aus der „Refutatio omnium haeresium" des Hyppolytos (+235) erhalten. Profane und sogar blasphemische Ansätze finden wir bei Lukrez, Catull, Juvenal, Martial und Lukian.[79] Kaiser Julian, der 361 nach Konstantin Kaiser wurde, schrieb eine Abhandlung über Kybele als „die Mutter der Götter". Sein Zeitgenosse Gregor von Nazianz gab ihm den Beinamen „Apostata", denn Julian war Christ gewesen und hatte sich später wieder der alten Religion zugewandt. Im Mittelalter, als der Streit zwischen Kaiser und Papst immer virulenter wurde, wurde Julian häufig als schlechtes Beispiel zitiert. Diodorus von Sizilien (um 100 v. Chr.) beschreibt Kybele als die Tochter eines gewissen Königs Maion, dem Herrscher von Lydien und Phrygien. Da der grausame Vater keine Tochter wollte, setzte er sie aus. Leoparden fanden das Baby und fütterten das Kind, bis eine Schäferin sich seiner annahm. Kybele wuchs zu einer schönen und weisen Frau heran, welche die Musikinstrumente (!) erfand. Sie wird immer wieder als die grosse Mutter bezeichnet. Ihr Bild wurde zu Scipios Zeiten nach Rom gebracht. Julian beschreibt, wie sich alle Priester und Priesterinnen in Ostia versammelten, um die Mutter der Götter zu empfangen. Kybele wurden im dritten und vierten Jahrhundert viele Altäre in Rom errichtet – unter anderem an der Stelle des heutigen Petersplatzes. Julian sagt von ihr, sie sei die Quelle der Götter und deren Regentin, zugleich Mutter und Gattin des Zeus, die Herrscherin allen Lebens. Sie ist die mutterlose Jungfrau, die alles erschafft und über allen Göttern steht, eine *dea deorum*, das weibliche Gegenstück zum ursprünglichen Demiurgen (*cibelle demorgon*).

Die nächsten beiden Verse der Ballata enthalten die Versicherung „ich werde nie mehr sagen *barban Aaron*.[80] Im Zusammenhang mit Pluto und jemandem, der sinnlose Worte zu sprechen scheint, stellt sich eine weitere Assoziation

[79] Vgl. zu Kybele: Britt-Mari Näsström, „*O Mother of the Gods and Men*". *Some Aspects of the Religious thoughts in emperor Julian's Discourse on the Mother of the Gods*, Göteborg 1986.

[80] Maria Caraci Vela erklärt diese Worte mit dem 132. Psalm, in dem es heisst *sicut unguentum in capite quod descendit in barbam, barbam Aaron*. Das widerspricht meiner Erklärung insofern nicht, als der Text von ***Deus deorum*** in höchstem Masse mehrdeutig ist und auch an anderer Stelle eine Psalmstelle zitiert. Vgl. Fussnote 88.

zu Dantes Hölle ein. Im 7. Gesang, Vers 1 schreit Pluto *Papè Satàn aleppe!*, also Worte in einer unverständlichen (zumindest sicher nicht italienischen) Sprache. Die Dante-Interpreten meinen *Papè* stehe für den Papst, *Satàn* für Satan bzw. den Feind und *aleppe* für das hebräische *aleph* (eins). Zusammengenommen: „erster Feind des Papstes". Der Sprechende in der Ballata scheint ebenfalls unverständliche Worte zu sprechen, wenn er versichert, er werde nie mehr *barban Aaron* sagen. Das Wort *barban* kann als „barbarisch" verstanden werden, was aber wegen der Endung auf -n unwahrscheinlich ist. Es wären aber auch andere Erklärungen möglich, so bezeichneten die Norditaliener waldensische (der Lehre des Petrus Valdus, 1140–1206, folgende) Priester als *barban*, was einerseits mit „bärtig" erklärt worden ist (von *barba*), andererseits mit dem mittellateinischen Wort *barbanus* (Onkel). Jean Gerson warf den Waldensern unter anderem vor, sie würden jegliche hierarchische Ordnung korrumpieren, nicht nur die kirchliche. Daher hätten sie England geschwächt und in Frankreich die Rebellion gegen die konstituierte Macht geschürt. Mit dem Stichwort *barban* könnte der Text auf jemanden hinweisen, der sich der kirchlichen oder weltlichen Macht nicht beugen will und/oder Häretikern nahe steht.

Zur Nennung von Aaron ist auf die alchimistische Tradition hinzuweisen. Eine arabische Legende besagt, dass Moses und Aaron von Gott die Kunst des Goldmachens lernten, um die Arche der Thora mit Gold verkleiden zu können.[81] Die ältesten Schulen hellenistischer Alchimie waren jüdisch. Im 13. Jahrhundert behauptet Vincent von Beauvais, Adam sei der erste Alchimist gewesen und Noah habe das Lebenselixier besessen. Die berühmte Alchimistin Maria Hebraea dürfte im frühen 3. Jahrhundert gelebt haben. Arnaldus de Villanova (1235–1315) nennt sie „die Tochter Plutos", allerdings nicht in negativem Sinn. In späteren Schriften wird sie als Schwester von Moses und Aaron bezeichnet. Ein jüdischer Alchimist, Abraham ben Simeon rühmt sich, die Päpste Johannes XXIII. und Martin V. beraten zu haben. Im Zusammenhang mit *barban* scheint auch das Wort *Aaron* den Grenzbereich zu Magie, Häresie und Unbotmässigkeit bezeichnen zu sollen, da die blosse Nennung der biblischen Gestalt Aaron hier wohl keinen Sinn machen würde. Der Sprechende beteuert, dass er diese Worte nicht mehr aussprechen werde, da er „reintegriert" sei. Vorerst sei noch dahingestellt, was damit gemeint sein könnte.

Vers 7: „Jetzt werdet ihr Gold und Topas übertreffen." Das Gold ist ein alchimistisches und ein allgemeingültiges Symbol für das Reine, Strahlende, Göttliche Der Topas von goldener Farbe wird zum Beispiel im „Buch der Natur" von Konrad von Megenberg (Mitte 14. Jahrhundert) gleich vor dem Gold besprochen.[82] In der alchimistischen Lehrdichtung des Gratheus (zweite Hälfte 14. Jahrhundert) wird auf die *similitudo* (Ähnlichkeit) des Topas mit dem Gold

[81] Für die Ausführungen zur Alchimie vgl. Raphael Patai, *The Jewish Alchemists*. A History and Source Book, Princeton University Press 1994.

[82] Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Ed. Gerhard E. Sollbach, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1990.

hingewiesen.[83] Zur Befreiung der Auserwählten vom Antichristen sind Gold und Silber dem Alchimisten nützlich. In dem Buch „De consideratione quintae essentiae" weist der Franziskaner Johannes de Rupescissa (Mitte 14. Jahrhundert) auf ein Verfahren hin, welches die edlen Metalle unedel aussehen lässt, um sowohl die Tyrannen, als auch den Antichristen zu täuschen. Im Ballatentext ist davon die Rede, dass Topas und Gold übertroffen, das heisst wohl, dass eine aussergewöhnlich gute Arbeit geleistet wurde.

Für die Interpretation des Ballatentextes ist das Wort *commessa* (Kommission) von Bedeutung, ein Ausdruck, der in einem Liedtext ausgesprochen ungewöhnlich wenn nicht sogar unpassend ist. Bei der Besprechung von ***Un fior gentil*** hatte ich bereits auf „ungewöhnliche" Wörter aufmerksam gemacht, dass seltene Ausdrücke in den Liedtexten des Mittelalters besondere Aufmerksamkeit verlangen, da in vielen Fällen gerade diese Formulierungen Indizien für die verborgenen Schichten eines Textes sein können. Ich komme weiter unten auf das Wort *commessa* zurück.

Schliesslich bedürfen noch die beiden in der letzten Strophe vorkommenden Namen *Cacus* und *Radamanto* einer kurzen Erklärung. Vergil spricht von Caco in der „Aenäis" (VIII, 193 ff. und 303 ff.) als einem Feuer spuckenden *semihomo*. Ovid erwähnt ihn in den Fasten I, 571–574, der Beschreibung der römischen Feiertage, welche schon weiter oben bei der Besprechung der Kybele erwähnt wurden.[84] Wie bei Vergil spuckt Caco auch in Ovids Szene Feuer. In Dantes „Inferno" (XXV, 25–33) begegnen wir Caco im 8. Höllenkreis bei den Betrügern und Dieben. Er ist ein gewalttätiger und räuberischer Kentaur, mythischer Sohn des Vulkan. Sein schlimmstes Verbrechen war, dass er Herkules einen Teil seiner Herde stahl.[85] Der „Roman de la Rose" spricht in einer Szene des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern über Caco, der feige vor Herkules floh.[86]

Radamanto (Radamantos, Rhadamantus etc.) schliesslich war ein kretischer König, Sohn des Zeus und der Europa, der von seinen Untertanen wegen seiner grossen Gerechtigkeit geliebt wurde. Nach seinem Tod wurde er von Zeus als Richter der Unterwelt eingesetzt, wo er die Seelen nach strengen aber gerechten Kriterien in den Tartarus oder ins Elyseum schickte.

Bevor aus dem bisher Gesagten weitere Schlüsse gezogen werden können, ist es unumgänglich, den historischen Hintergrund Zacaras und seines Werkes kurz zu beleuchten. Zacara da Teramo wurde von Bonifaz IX. (1389–1404) zum päpstlichen Schreiber ernannt und diente danach den Päpsten Innozenz VII. (1404–1406) und Gregor XII. (1406–1415). 1407 reiste Gregor mit einem Gefolge von ca. 700 Mann, unter denen sich auch Zacara befunden haben

[83] Helmut Birkahn, *Die alchemistische Lehrdichtung des Gratheus filius philosophi in cod. Vind. 2372. Zugleich ein Beitrag zur okkulten Wissenschaft im Spätmittelalter* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch Historische Klasse, Sitzungsberichte, 591. Band), Wien 1992, 319.

[84] Franz Bömer (Hg.), Ovidius Naso, *Die Fasten*, Heidelberg 1957, 86/87.

[85] Cacus ist halb Pferd und halb Mensch, vergleichbar dem polymorphen Pferde-König Fauvel aus dem „Roman de Fauvel", der als Symbol für einen pervertierten Herrscher steht.

[86] „Roman de la Rose", vv. 15577–15587.

könnte, nach Cividale, 1408 weiter nach Lucca. Er war nicht willens, sich mit dem avignonesischen Gegenpapst Benedikt XIII. zu einigen, daher verliessen ihn in Lucca viele seiner Kardinäle. Gregor hatte die Absicht, ein Konzil zur Lösung dieser Frage einzuberufen, welches dann im März 1409 in Pisa abgehalten wurde. In der Folge des Konzils von Pisa wurde ein dritter Papst gewählt, Alexander V., dem ein Jahr später Johannes XXIII. folgen sollte. Vom Mai 1410 (Wahl von Johannes) bis zum September 1414 stand Zacara im Dienst von Johannes XXIII. Am 1. Oktober reiste Johannes zum Konzil von Konstanz. Wir wissen nicht, ob Zacara ihn dorthin begleitet hat. Am 28. Oktober 1414 traf Johannes mit dem eines Papstes würdigen Zeremoniell in Konstanz ein. Mit-Initiant des Konzils war der designierte römische König Sigismund, der am 8. November 1414 in Aachen gekrönt wurde und anschliessend, mit dieser neuen Macht ausgestattet, nach Konstanz kam. Das Konzil beschäftigte sich in erster Linie mit der Beseitigung des Schismas, in zweiter Linie mit der Häresie des Jan Hus. Es ging darum, Johannes XXIII. und Benedikt XIII. zu Verhandlungen zusammenzubringen. Dabei wurde viel intrigiert und die Situation von Johannes wurde immer ungemütlicher, obwohl er bereits eine Abdankungsrede gehalten und so seinen Willen zur Beendigung des Schismas (wenigstens zum Schein) demonstriert hatte. Mittlerweile ging in Konstanz das Gerücht um, Johannes wolle die Stadt heimlich verlassen. Dem Papst gelang die Flucht und er begab sich nach Schaffhausen, worauf Sigismund die Leitung des Konzils übernahm. Bis zum 29. Mai 1415 hielt man in Konstanz die Fiktion aufrecht, Johannes sei der rechtmässige Papst. In Wahrheit war der Prozess gegen ihn bereits beschlossene Sache. Der Text der Vorladung, welche Johannes erhielt, bezichtigte ihn der Häresie, der Begünstigung des Schismas, der Simonie und notorischen Verschleuderung von Kirchengut. Es wurden die Mitglieder der Kommission bestellt, welche die Untersuchung führen sollten. Die Anklageschrift wurde in einem Tag fertig gestellt. Wie Walter Brandmüller vermerkt, wurde in „fast unanständiger Eile" verfahren.[87] Am 16. Mai wurden 37 Zeugen vernommen, am 18. Mai sagten 11 Kardinäle aus. Am 24. Mai trat die Untersuchungskommission wieder zusammen. Es folgten scharfe Angriffe auf Johannes, unter anderem wurde er als Teufel in Menschengestalt bezeichnet. Schliesslich warf man ihm die Leugnung von Auferstehung und ewigem Leben vor, ein klarer Häresievorwurf, der zwar nicht bewiesen werden konnte, aber fundamental war, weil die anderen Anklagen nach und nach wegfielen und den Prozess nicht hätten rechtfertigen können. Johannes wurde unter Bewachung gesetzt, lieferte Bullensiegel, Ring und Register ab und man legte ihm nahe „in voller Freiheit" abzudanken. Die Urteilsverkündung fand am 29. Mai in Anwesenheit Sigismunds statt; die Absetzung wurde einstimmig angenommen. Damit war der Prozess gegen Johann beendet. In seinem ganzen Verlauf war kein einziger Entlastungszeuge zu Wort gekommen. Am 3. Juni wurde Johannes in die Burg Gottlieben am Bodensee gebracht und am 5. Juni entliess man sein Gefolge.

[87] Walter Brandmüller, *Das Konzil von Konstanz 1414–1418*, Band I, Paderborn 1991, Seite 288.

Die Vermutung liegt nahe, dass Zacaras Text sich auf den Prozess gegen seinen Herrn Johannes XXIII. bezieht. Der am Anfang der Ballata angesprochene *Deus deorum* wäre dann identisch mit Sigismund, welcher den Titel *Rex romanorum* trug. Zacara scheint sich in ironischer Weise an Sigismund zu wenden: „Römischer König, ich danke dir, vielen Dank Demiurg, ich werde nie mehr sagen *barban Aaron,* (das heisst ich werde mich keiner Häresie mehr schuldig machen), denn ich habe genug von ihm (genug von Johannes?). Ich bin „reintegriert." Ich lobe die Rache und grosse Gerechtigkeit, (das heisst den durchgeführten Prozess). Die eifrig tätige Kommission hat ihre Arbeit gut gemacht und somit Topas und Gold übertroffen. „Ich werde Diener sein von Caco Radamanto", das heisst Diener einer Person (hier wohl eines Papstes) sein, die wie Caco einen Teil der Herde (der christlichen Gläubigen) gestohlen hat und in den Augen des Autors zu Unrecht Papst sein wird und damit auch Diener des Richters der „Unterwelt", der in Konstanz die Sentenz sprach. Und zum Schluss die bissige Bemerkung: „Ich danke allen für so viel Gerechtigkeit in so wenig Zeit und Raum", wohl als Anspielung auf die aussergewöhnlich kurze Prozesszeit und den eingeschränkten Rahmen des Konzils, in dem das Verfahren stattgefunden hat.

Hier wäre vielleicht auch noch auf den 49. Psalm *Deus deorum, dominus* hinzuweisen[88]. „Unser Gott kommt und schweigt nicht, Feuer frisst vor ihm her, um ihn stürmt es gewaltig" lässt an den Feuertod von Jan Hus in Konstanz denken, oder: „Begreift es doch, ihr, die ihr Gott vergesst! Sonst zerreisse ich euch und niemand kann euch retten" an den Prozess gegen Johann. Und schliesslich könnte man im Satz „Wer Opfer des Lobes bringt, ehrt mich" die *aeterna laudatio* der Ballata erkennen.

Der folgende Exkurs soll Fakten in Verbindung mit dem Konstanzer Konzil beleuchten, welche meine Interpretation möglicherweise zu stützen vermögen:

In fassbarem Zusammenhang mit dem Konstanzer Konzil und Kaiser Sigismund (und damit, wie ich vermute, mit Zacaras Lied) steht die Entstehung des „Buch(es) der Heiligen Dreifaltigkeit", eines mystisch-alchimistischen Traktates, wahrscheinlich aus der Feder eines Franziskaners.[89] Der Autor, der sich offensichtlich auf einer Reise in der Gegend von Konstanz befand und seine Kapitel datierte, begann das Werk 1410 und beendete es 1419. Mehrmals ist Konstanz ausdrücklich als sein Aufenthaltsort genannt. Der Autor kam möglicherweise wie viele andere, welche Bücher verkaufen wollten, in der Hoffnung auf ein gutes Geschäft nach Konstanz.[90] Thomas Prischuch von Augsburg, ein Propagandist des Kaisers, widmet in seiner Lobrede auf Sigismund der Alchimie längere Passagen und versichert, es seien viele Meister nach Konstanz

[88] Kelly Landerkin, welche mich an den Psalm erinnerte, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

[89] frühestes Manuskript: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum Ms. 80061. Vgl. Barbara Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIVe-XVe siècles)*, Paris 1982.

[90] Paul Lehmann, „Konstanz und Basel als Büchermärkte während der grossen Kirchenversammlungen", in: Paul Lehmann, *Erforschung des Mittelalters* I, Stuttgart 1941 (Reprint: 1973), 253–279.

gekommen, jedoch würden sie ihre Bücher gut verbergen.[91] Das „Buch der Heiligen Dreifaltigkeit" soll 1415 oder 1416 zumindest in einer Zusammenfassung Sigismund überreicht worden sein. Auf f. 55 steht zu lesen: „Dieses buches ein uss geschrift hat der römisch künig von Ungern keysser Sygmundus enpfangen zu Constancia in dem heyligen concilio in seine hant von dem der von der iunckfrawn ort."[92] Das Buch enthält einen prophetischen Teil, in welchem Geburt, Untergang und Tod des Antichristen vorausgesagt werden. Um materiell gegen diesen Feind vorgehen zu können, enthüllt das Buch das Geheimnis der Gold- und Silberfabrikation. Der Antichrist hingegen kämpft mit falschem Gold und Silber. Für den Autor wird der Antichrist durch die am Konzil von Konstanz verurteilten Hussiten repräsentiert. Die Hussiten ihrerseits hatten Sigismund als Antichristen bezeichnet.

Was die bildliche Königsdarstellung im „Buch der Heiligen Dreifaltigkeit" angeht, so ist im Zusammenhang mit der Alchimie auf zwei Bilder von Hermaphroditen hinzuweisen. Der erste (f. 99) steht auf zwei Felsen, auf denen je ein Baum mit den Früchten des Goldes und des Silbers wachsen. Über dem doppelgesichtigen Haupt steht die Inschrift: *Rex noster dyademate coronatus*. Sein Gegenstück ist der diabolische Hermaphrodit (f. 100), sozusagen das Negativbild des Königs. Die linke, männliche Seite des Monsters trägt eine Silberrüstung, der rechte weibliche Teil ein goldenes Kleid. Der Mann hat ein wildes bärtiges Gesicht, er streckt die Hand aus, welche ein Schwert hält, dessen Spitze nach oben zeigt, während die Frau eine Goldkrone emporhebt. Über der Schwertspitze stehen die Worte *contra justiciam*. Der Autor sieht im Antichristen die Inkarnation von Luzifer.[93] Aus dem Gesagten lässt sich eine Gleichung Hermaphrodit = Luzifer oder Antichrist = Sigismund ableiten. Zacaras Ballatentext scheint aus diesem kulturellen Umfeld heraus entstanden zu sein, allerdings ist er so verschleiert formuliert, dass der Autor keine Konsequenzen zu befürchten braucht. Dem damaligen Leser/Hörer dürfte die Bedeutung aber klar gewesen sein.

Die oben dargelegte Textauslegung ist selbstverständlich erst diskutierbar, wenn sie mit der Überlieferungssituation des Stückes verglichen wird. Die Ballata ist in zwei Handschriften überliefert: **Lu**, f. LXII'–LIX und **TuBov,** f. 8. Die Herausgeber des Codex Lucca sind zum Schluss gekommen, dass die Handschrift in mehreren Etappen kopiert wurde, deren letzte in Florenz um 1410 anzusiedeln wäre. Falls die oben dargestellte Texterklärung stimmt, könnte der jüngste Teil der Handschrift, beziehungsweise die Ballata Zacaras, die darin enthalten ist, erst nach dem Prozess gegen Johannes XXIII. entstanden sein (Urteil: 29. Mai 1415). Da Zacara 1416 starb, wäre ***Deus deorum*** als Spätwerk zu verstehen.

Was die Handschrift Turin angeht, so schliesst Agostino Ziino aus den Texten der Stücke, dass das Manuskript im Umfeld von Papst Alexander V.

[91] „Darnach so wurd darauss der stain philosophorum, den ich main, der stain ist gut für pestelenz, man soll ihn finden ze Constenz" R. von Liliencron, *Die historischen Volkslieder der Deutschen*, Leipzig 1865–69, I: 238vv. 693ff.

[92] zitiert nach Obrist, op. cit., 121.

[93] Für die Darstellung des Luzifer als Hermaphrodit gibt es eine längere Tradition. In einem ca. 1419 geschriebenen Traktat findet sich eine Darstellung, welche jener im „Buch der heiligen Dreifaltigkeit" stark ähnelt. Der Traktat gegen die Missbräuche der Kirche (*Adamas colluctantium aquilarum*) wurde von Wynandus de Stega geschrieben, der von 1419 an Sekretär Sigismunds war.

oder Johannes XXIII. entstanden sei. Einige Texte beziehen sich direkt auf den Missstand des Schismas. In Filipoctus de Casertas Ballade ***Par les bons Gédéon et Sanson*** wird zum Beispiel Clemens VII. statt *bon pape* (wie im Manuskript Chantilly) *antipape* genannt. Das in der Handschrift enthaltene Gloria von Hubertus de Salinis feiert das Ende des Schismas (1418) durch die Wahl Martin V. zum Papst nach dem Konstanzer Konzil. Ziino nimmt daher an, dass die im Manuskript aufgezeichneten Stücke zwischen 1409 und 1418 entstanden sein müssten. Die im verwendeten Papier erkennbaren Wasserzeichen, gekreuzte Schlüssel und Stern über Ochsenkopf, sind ebenfalls aufschlussreich. Die Schlüssel sind 1406–1416 und der Ochsenkopf 1404–1417 nachgewiesen. Geographisch lassen sich die Wasserzeichen in der Schweiz, in Frankreich und Deutschland nachweisen, unter anderem auch in Schaffhausen. Am 20. 3. 1415 floh Johannes XXIII. von Konstanz nach Schaffhausen und reiste neun Tage später weiter nach Freiburg. Zwei Monate danach fand die Urteilsverkündigung statt.

Agostino Ziino nimmt an, dass die Handschrift **TuBov** in einem Ambiente zusammengestellt wurde, in dem Zacara gut bekannt und geschätzt war. Der wahrscheinlichste Entstehungsort wäre seiner Meinung nach der Kreis um Johannes XXIII. Als Entstehungsort nennt Ziino Städte wie Konstanz, Schaffhausen, Freiburg oder Heidelberg, wohin Johannes nach dem Prozess geflohen war.[94] Er stellt auch fest, dass ***Deus deorum*** auf der ersten Seite einer Lage und, da es nicht zum liturgischen Umfeld der Lage passt, vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt eingetragen wurde. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Überlieferungssituation der Ballata nicht gegen, der Befund in der Turiner Handschrift sogar eindeutig für die oben aufgestellte Hypothese spricht, dass ***Deus deorum*** sich auf das Konstanzer Konzil bezieht. Der jüngste Teil der Handschrift Lucca wäre dann allerdings von 1410 auf mindestens zweite Hälfte 1415 zu datieren.

Zu den im Kontext von Schisma und Konzil stehenden oder funktionalisierten Texten in der Turiner Handschrift seien noch einige Bemerkungen gestattet. Das erste Stück dieser fragmentarisch erhaltenen Handschrift ist die Motette ***Plorans ploravi*** von Zacara, ein Stück das auch in **Lu**, f. LXI'–LXII' überliefert ist. Es folgt die fragmentarische Ballata ***D'amor languire, suspirare e piangere***, ebenfalls von Zacara, welche das Material für seinen Parodiesatz ***Patrem Scabroso*** geliefert hat. Besonders interessant im Hinblick auf ***Deus deorum*** ist das nächste Stück, die Ballata ***Dime, fortuna, poy che tu parlasti,*** ein Unikum in der Turiner Handschrift. Der Text lautet wie folgt:

Dime, Fortuna, poi che tu parlasti,
ò dicto o facto nulla contra de te?
De', parla, dime el vero, per tua fè
perché surgendo la rota voltasti?

Sage mir Fortuna, nachdem du gesprochen hast,
habe ich etwas gegen dich gesagt oder getan?
Nun sprich, sag mir die Wahrheit, bei deinem Glauben,
warum hast du im Aufstieg das Rad gedreht?

[94] Agostino Ziino, „‚Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo': 1950–2000", in: Francesco Zimei (Hg.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca 2004, 22.

Di quel profundo dove me lasciasti	Von jener Tiefe, in der du mich verlassen hattest,
i' era quasi per uscirne fore;	war ich dabei aufzusteigen,
subito, falsa tu[c]te recordasti,	als du dich plötzlich (meiner) erinnertest,
videndome per trarme fuore,	sehend, wie ich mich durch das von Herzen gegebene
de la promissione facta de cuore.	Versprechen herausziehe.
Se Alessandro a Roma gito fosse,	Wenn Alexander nach Rom gegangen wäre,
Fortuna, al tuo despecto uscia de fosse:	wäre ich dir zum Trotz aus dem Graben gekommen.
or scia maledicta, tanto mal pensasti.	Nun sei verflucht, dass du so schlecht gedacht hast.

Diesen Text könnte man ohne weiteres Johannes XXIII. in den Mund legen. Schon im ersten Vers fällt auf, dass Fortuna offenbar gesprochen hat. In den lyrischen Fortuna-Texten jener Zeit spricht Fortuna nicht; sie begnügt sich damit, ihr Rad zu drehen. Lediglich in epischen Gedichten kommt sie persönlich zu Wort. Hier jedoch ist die Rede davon, dass sie gesprochen hat. Fortunas Rede könnte den Richterspruch meinen. Sie wird aufgefordert „bei ihrem Glauben" die Wahrheit zu sagen; offenbar vertritt sie die Seite des Glaubens. Der Angeklagte ist sich keiner Schuld bewusst. Schon war er dabei, aus dem Graben zu kriechen, aufzusteigen, als Fortuna sich seiner erinnert hat. Während des Konzils versuchte Johannes, sich durch die freiwillige Abdankung vor dem Prozess zu retten, durch das „von Herzen gegebene Versprechen", wie es in der Ballata heisst. Wenn Alexander V. nach Rom gegangen wäre, das heisst, wenn er rechtmässiger einziger römischer Papst geworden wäre, dann wäre sein Nachfolger Johannes trotz Fortuna (trotz Konstanzer Konzil?) an der Macht geblieben. Nun aber verflucht er Fortuna, da sie zu seinem Schaden an ihn gedacht hat. Agostino Ziino äussert in seiner Faksimile-Ausgabe des Turiner Manuskripts die Vermutung, ***Dime Fortuna*** könnte von Zacara stammen.[95] Diese Hypothese würde durch die obigen Ausführungen zu ***Deus deorum*** gestützt.

Als nächstes Stück folgt im Turiner Manuskript das Rondeau ***Si ie ne suy gay come soloie.*** Eine anonyme Ballade aus dem Codex Reina beginnt mit den gleichen Worten, ist aber musikalisch unabhängig von dieser Chanson. Es handelt sich um einen nicht besonders auffälligen Fortuna-Text. Interessanter scheint das Stück zu sein, das auf Folio 7′ steht, also unmittelbar vor ***Deus deorum.*** Es handelt sich um eine anonyme französische Ballade:

Wo ist Liebe? Wo ist Süsse? Wo ist Courtoisie und Güte? Wo ist Schmerz? Wo ist Wert? Wo ist perfekte Demut? Wo ist alles Gute? In Wahrheit werdet ihr es zweifellos in meiner vornehmen beständigen Dame finden. Wenn ich an sie denke, fühle ich keinen Schmerz im Herzen, noch irgendwelchen Widerwillen. Ihr guter Sinn flösst mir die Furcht ein, etwas falsch zu machen. In ihr findet man Güte. Edle Dame, ehrenvoll ergebe ich mich Euch in

[95] Agostino Ziino, op. cit., 80 und 103.

Freundschaft. Ich bin vorbehaltlos Euer Diener. Ich habe in Euch gefunden Liebe, Mitleid, und habe wahrlich mein Herz und meine Hoffnung auf meine vornehme beständige Dame gerichtet.

Der Text unterscheidet sich nur in einem auffallenden Punkt von vielen vergleichbaren Texten der Zeit, nämlich im Wortlaut des Refrains: *en ma noble dame constante*. Das Adjektiv *constant/e* gehört zu den selteneren Epitheta, mit denen eine Dame bezeichnet wird. Zwar ist *constantia* während des ganzen Mittelalters eine Tugend und sicher auch innerhalb des Liebescodex des *amour courtois* von Bedeutung, allerdings wird sie dort meist als *loyalté* bezeichnet. Dass just vor ***Deus deorum*** eine Ballade mit diesem Refrain steht, könnte ein subtiler Hinweis auf Konstanz sein.

Unbedingt hinzuweisen ist auf die anonyme zweistimmige Motette in der Turiner Handschrift ff. 24'/25 ***Le temps verra tantoust apres***.[96] Es geht um das ersehnte Ende des Schismas. Unter anderem finden wir den Satz: „Er ist in grossen Sorgen, nackt wie ein Baby, das im Winter geboren wird". Ein Hinweis auf den seiner Insignien beraubten Papst Johannes? Erwähnenswert ist das Wort *rentegrer* (wieder integrieren), das auch in ***Deus deorum*** vorkommt. Dass sich dieses äusserst seltene und lyrischen Texten fremde Wort gleich zweimal im gleichen fragmentarischen Codex findet, ist mehr als auffällig. Leider ist es in diesem Rahmen nicht möglich, den ganzen, viele Fragen aufwerfenden Text der Motette im Einzelnen zu besprechen. Der Exkurs über die Texte der Turiner Handschrift sollte lediglich den Kontext erhellen, in welchem ***Deus deorum*** entstand und überliefert wurde.

Auch anderswo von Zacara überlieferte Texte könnten Johannes XXIII. in den Mund gelegt werden, so zum Beispiel der unvollständige Text der Ballata ***Nuda non era*** aus der Handschrift Oxford, f. 100'.

Text:

Nuda non era, pres'altro vestito	Sie war nicht nackt, nahm ein anderes Kleid;
spogliato sum da lei, ch'era vestito.	Entkleidet bin ich von ihr, der ich bekleidet war.
Se per gran pianto voltasse la rota,	Wenn sich wegen des grossen Weinens das Rad
gyamay non finiria de lacrimare.	drehte, würde sie nie aufhören zu weinen.

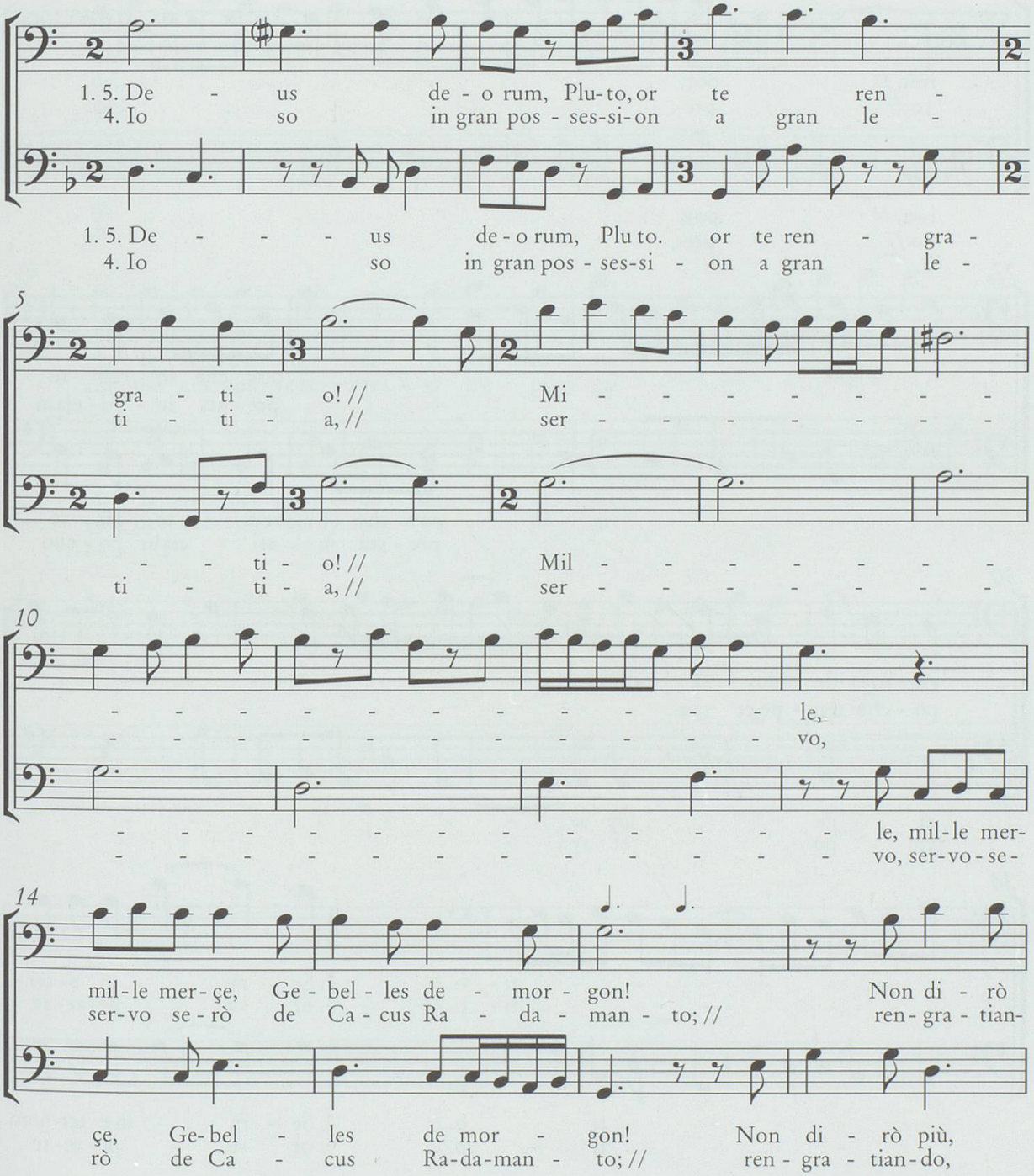
Sie (die Kirche) war nicht nackt, aber sie nahm ein anderes Kleid. Das könnte heissen, dass die Kirche einen Papst hatte, aber einen anderen einsetzte. Ich bin ihrer, der kirchlichen Würde entkleidet, das heisst ich trage das Papstgewand nicht mehr, obwohl ich vorher bekleidet war. Interessant ist, dass auch hier das gedrehte Rad der Fortuna erscheint wie in ***Dimmi Fortuna poiché tu parlasti.*** Auffallend ist auch das lateinische *sum*, das einmal mehr als Hinweis auf Kirchliches verstanden werden kann. Es könnte sich um das Entkleiden im Sinne einer Des-Investitur, eines rituellen Entkleidens von der Würde, handeln.

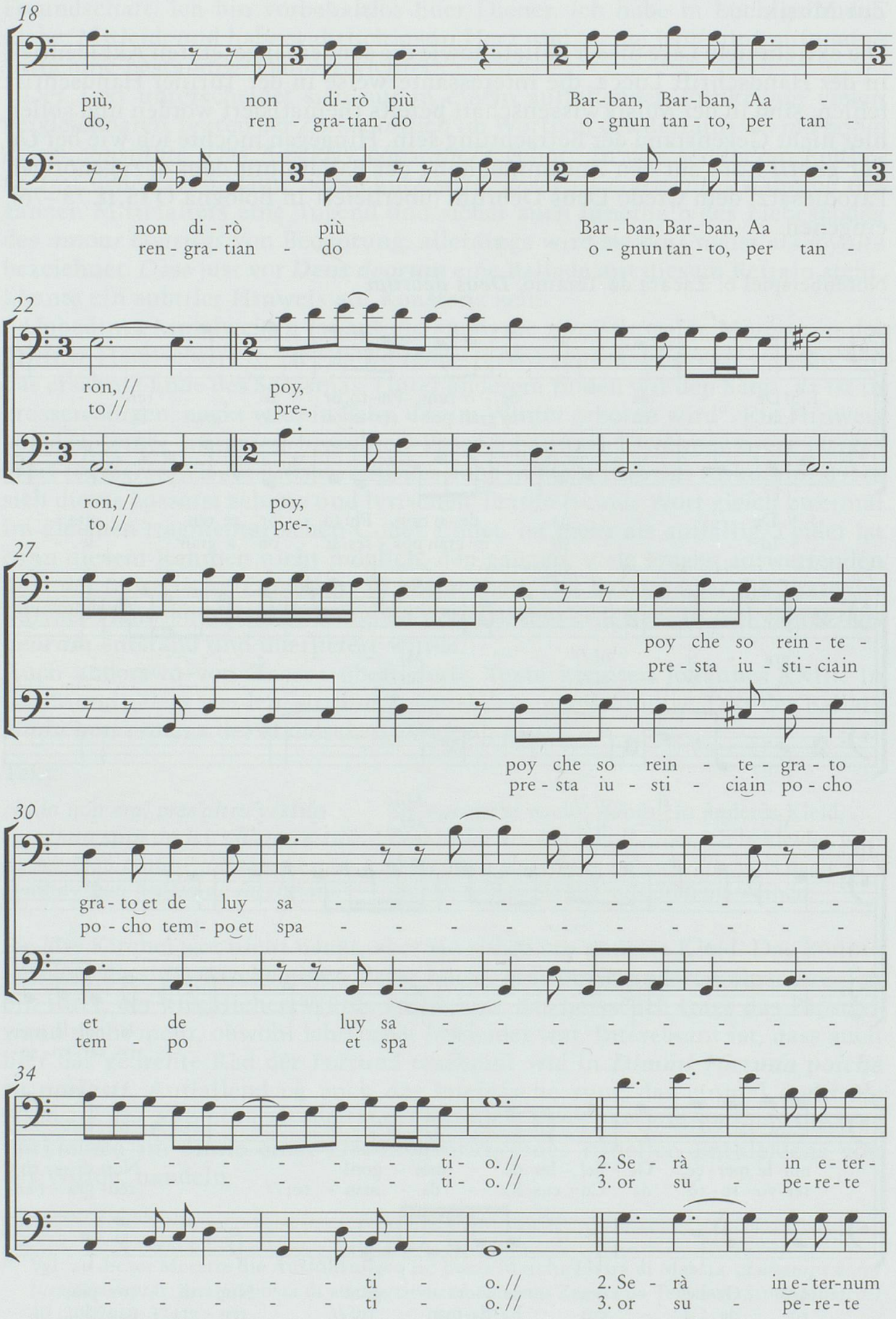
[96] Vgl. zu dieser Motette die Ausführungen in: Lucia Marchi/Elvira di Mascia, „*Le temps verrà tamtoust aprés:* una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo", *Studi Musicali* 30 (2002), 3–32.

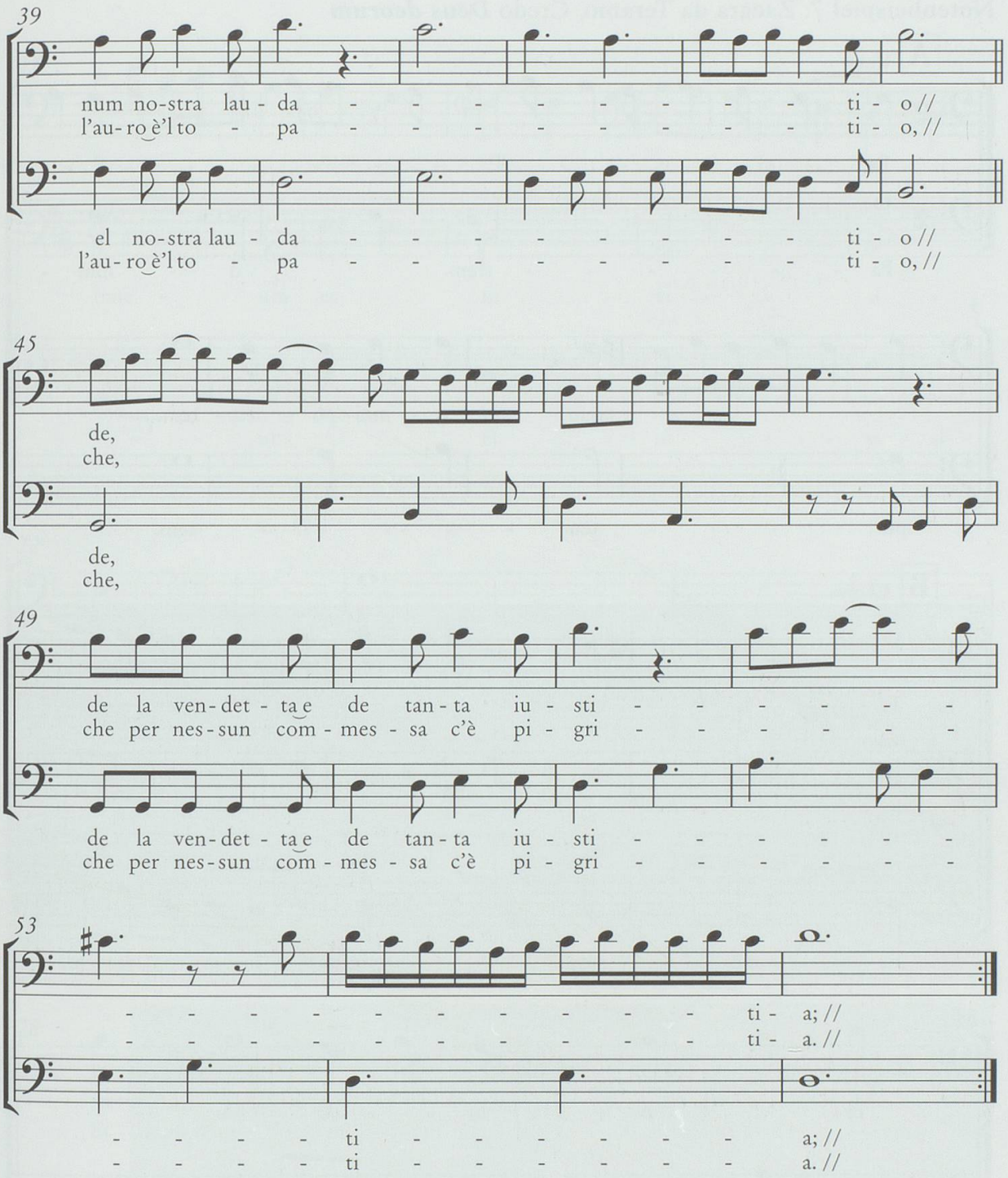
Zur Musik:

Die extrem tiefe Lage dieser Ballata sowie die sonderbar gesetzten Akzidentien in der Handschrift Lucca, die interessanterweise in der Turiner Handschrift fehlen, sind in der Musikwissenschaft bereits thematisiert worden und sollen hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Hingegen möchte ich wie bei ***Un fior gentil*** kurz auf den Zusammenhang der Ballata mit dem dazugehörigen Parodiesatz, dem Credo Deus Deorum (überliefert in Bologna **Q 15**, ff. 73'–76), eingehen.

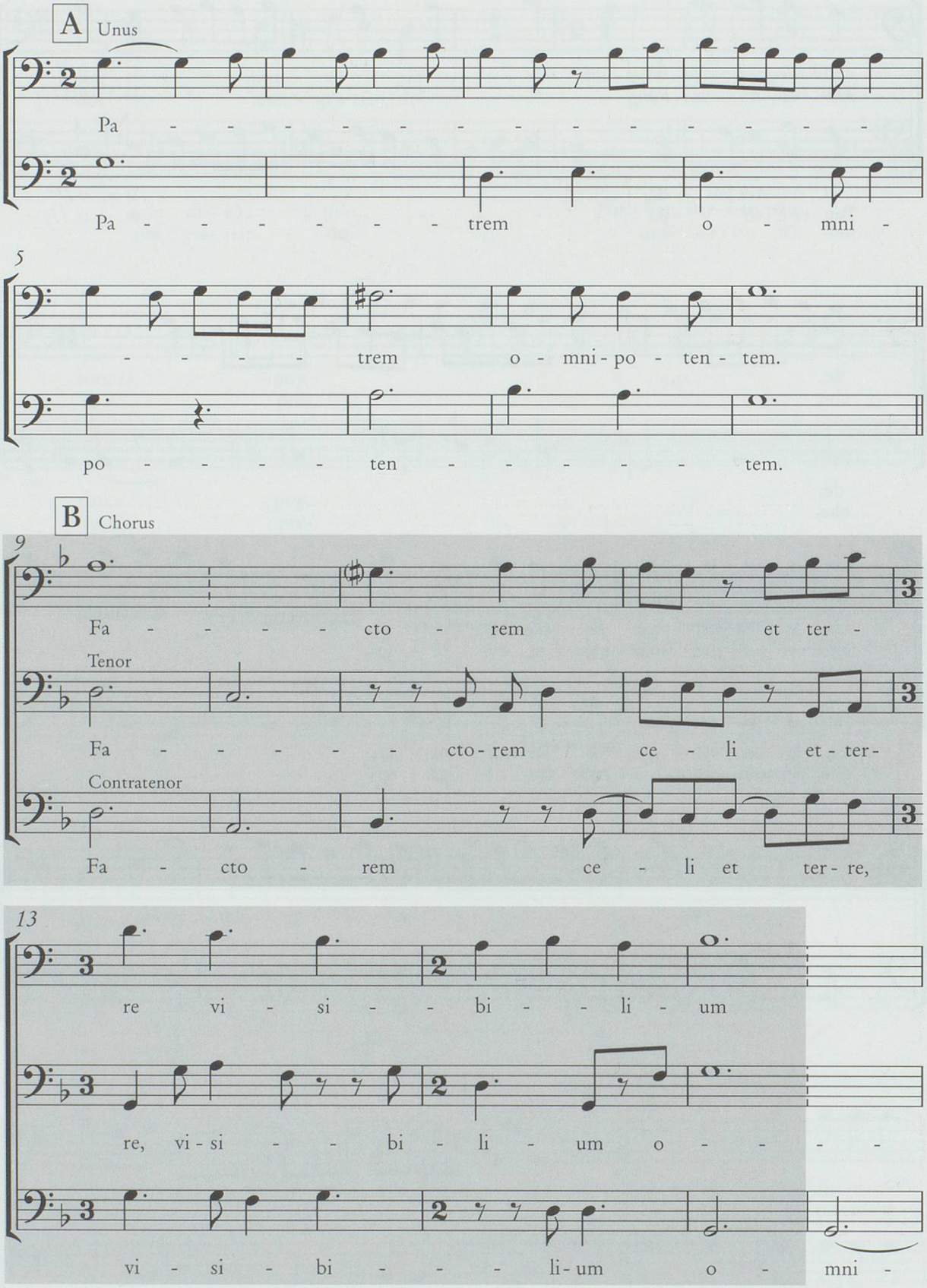
Notenbeispiel 6: Zacara da Teramo, ***Deus deorum***

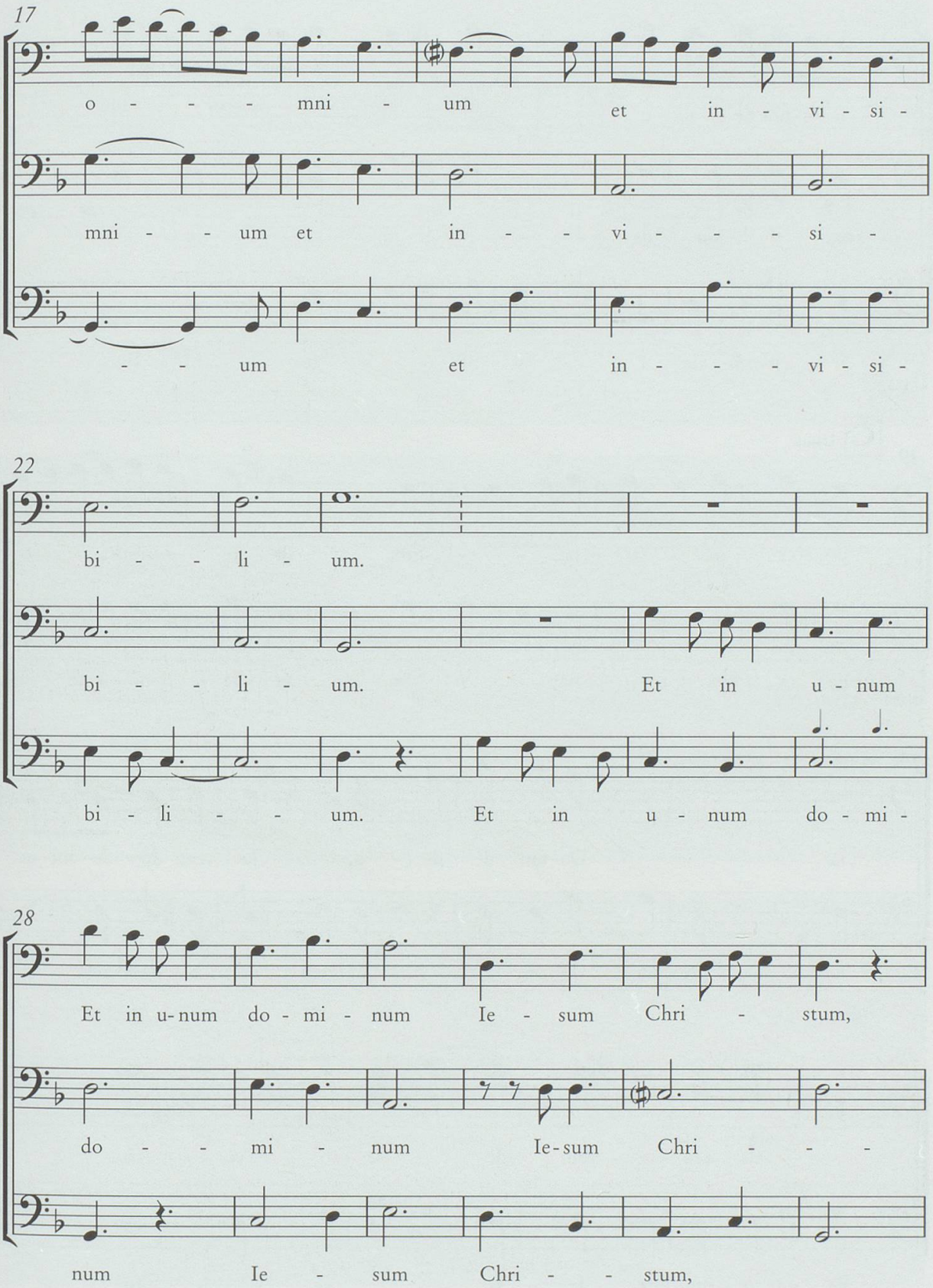


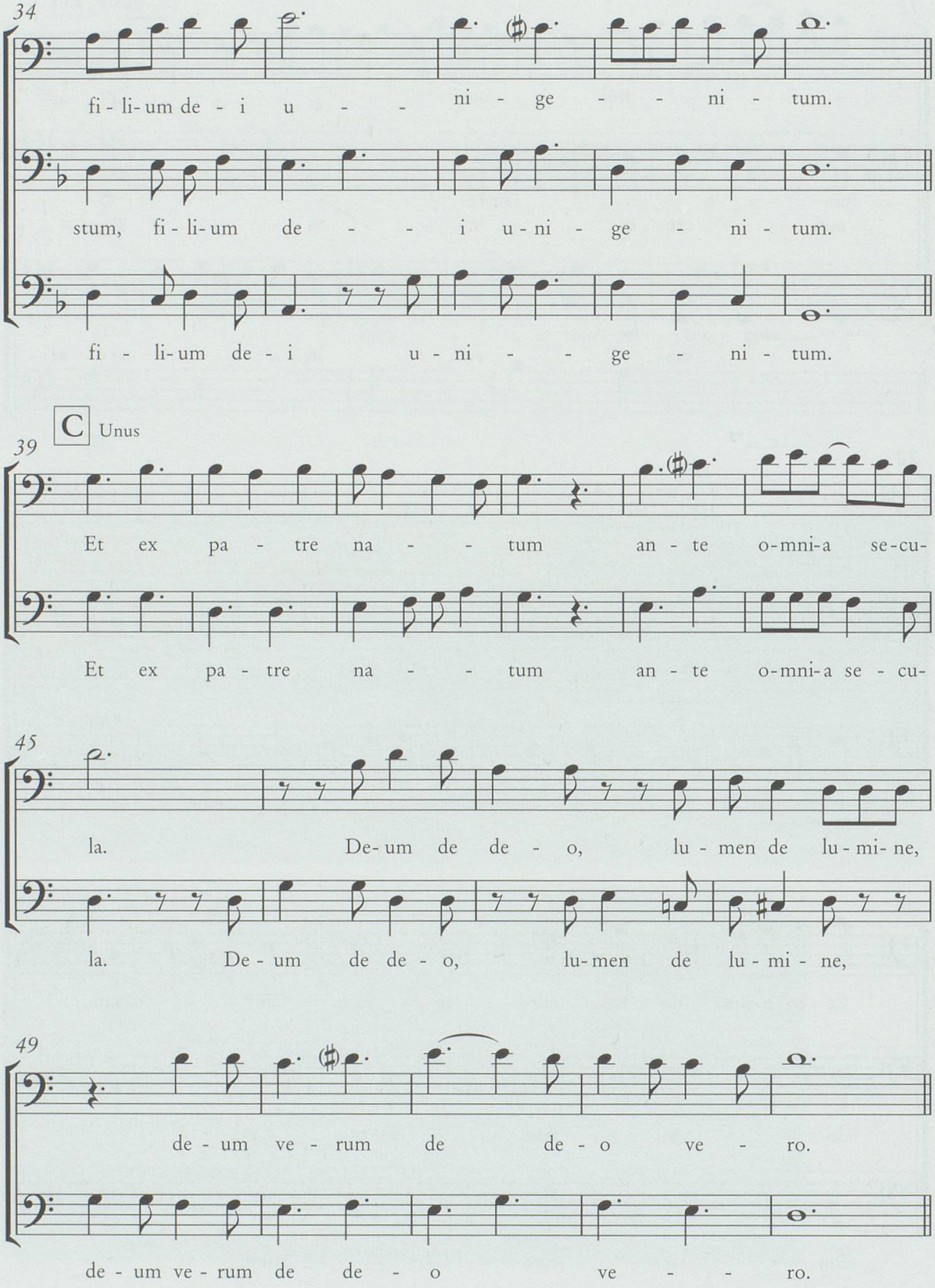

18
più, non di-rò più Bar-ban, Bar-ban, Aa -
do, ren - gra-tian-do o-gnun tan-to, per tan -
non di-rò più Bar-ban, Bar-ban, Aa -
ren-gra-tian - do o-gnun tan-to, per tan -
22
ron, // poy,
to // pre-,
ron, // poy,
to // pre-,
27
poy che so rein-te -
pre-sta iu-sti-cia-in
poy che so rein - te-gra-to
pre-sta iu-sti - cia-in po-cho
30
gra-to-et de luy sa - - - - - - - - - -
po-cho tem-po-et spa - - - - - - - - - -
et de luy sa - - - - - - - - -
tem - po et spa - - - - - - - - -
34
- - - - - - - ti- o. // 2. Se - rà in e-ter-
- - - - - - - ti- o. // 3. or su - pe-re-te
- - - - - - ti - o. // 2. Se - rà in-e-ter-num
- - - - - - ti - o. // 3. or su - pe-re-te

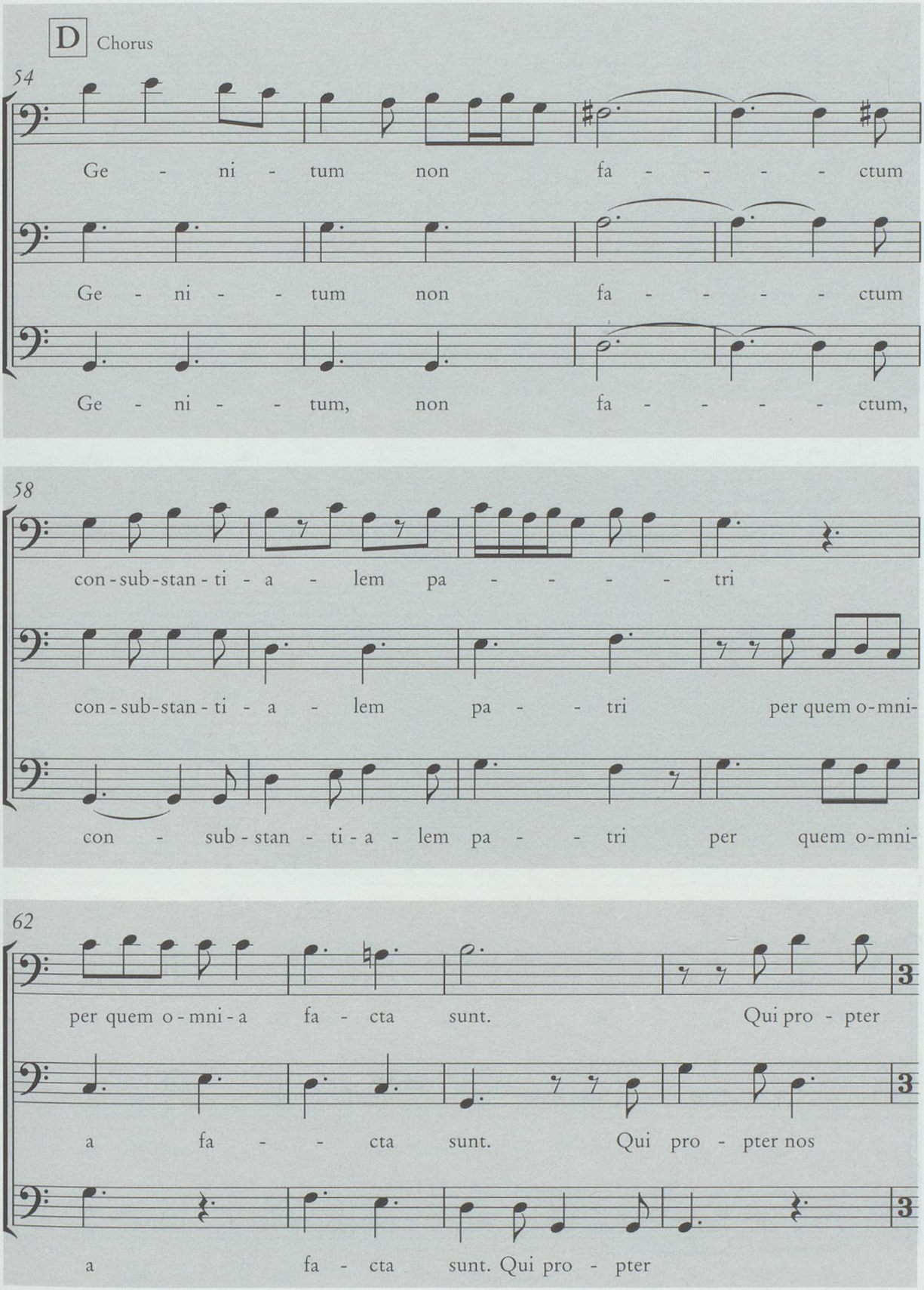

39
num no-stra lau - da - - - - - - - - ti - o //
l'au-ro è'l to - pa - - - - - - - - ti - o, //
el no-stra lau - da - - - - - - - - ti - o //
l'au-ro è'l to - pa - - - - - - - - ti - o, //
45
de,
che,
de,
che,
49
de la ven-det - ta e de tan - ta iu - sti - - - - - - -
che per nes-sun com - mes - sa c'è pi - gri - - - - - - -
de la ven-det - ta e de tan - ta iu - sti - - - - - - -
che per nes-sun com - mes - sa c'è pi - gri - - - - - - -
53
- - - - - - - - - - - ti - a; //
- - - - - - - - - - - ti - a. //
- - - - ti - - - - - - - a; //
- - - - ti - - - - - - - a. //

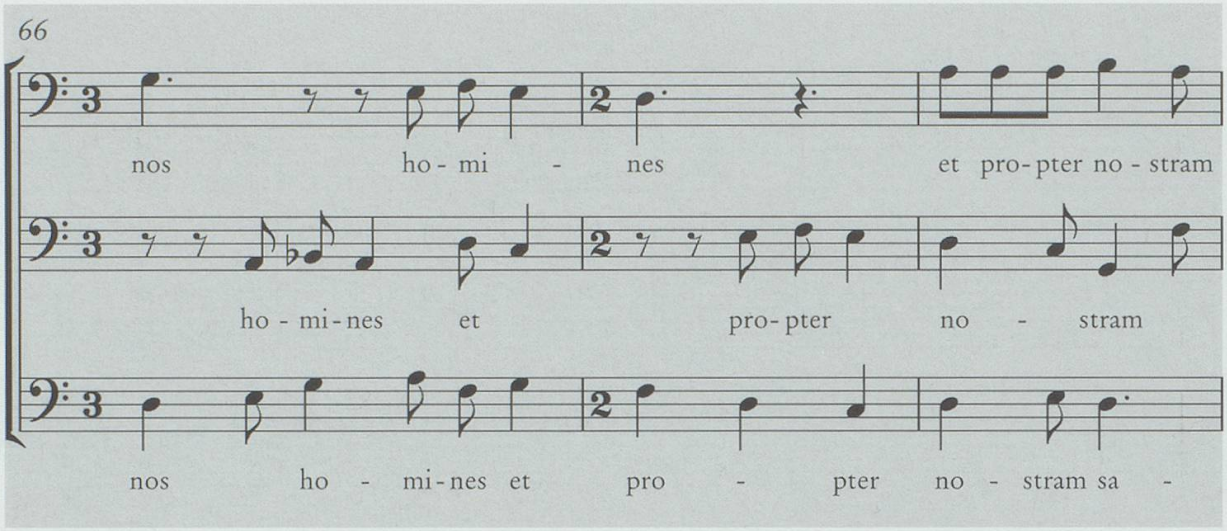
Notenbeispiel 7: Zacara da Teramo, Credo ***Deus deorum***

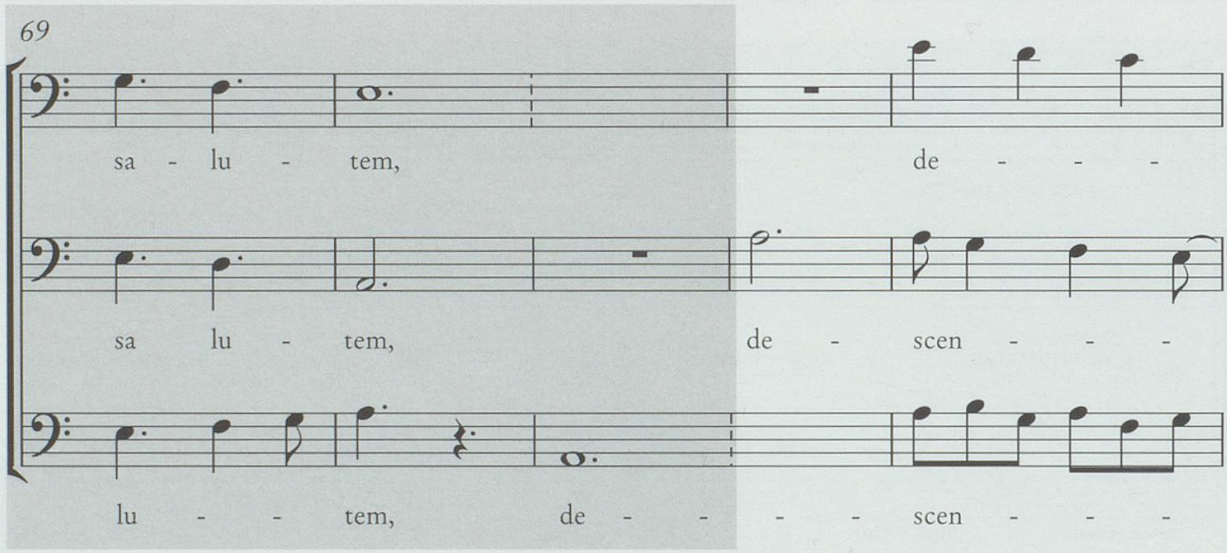


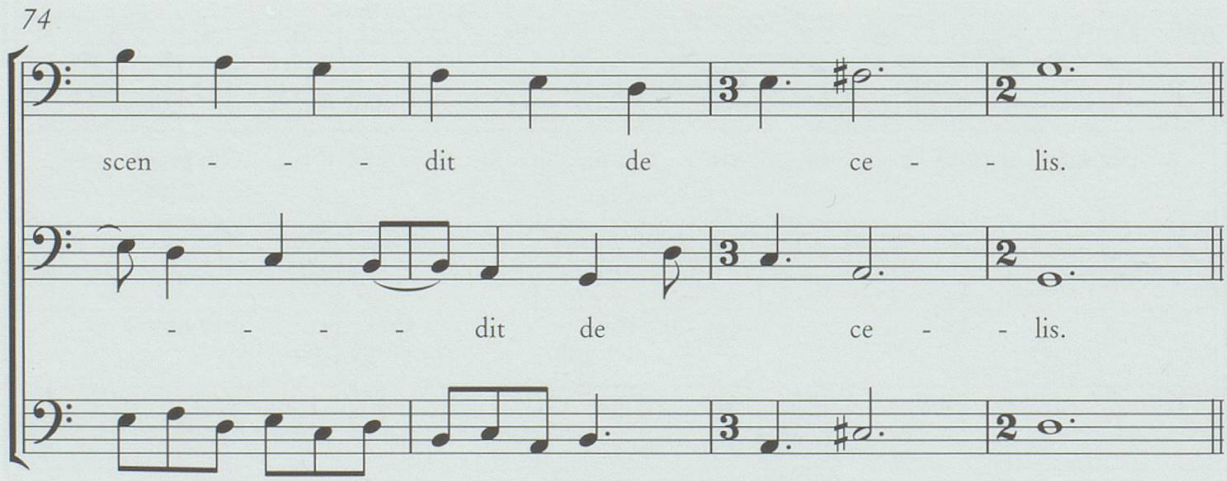

17
o - - - mni - um et in - vi - si -
mni - - um et in - - vi - - - si -
- - um et in - - - vi - si -
22
bi - - li - um.
bi - - li - um. Et in u - num
bi - li - - um. Et in u - num do - mi -
28
Et in u-num do - mi - num Ie - sum Chri - stum,
do - - mi - num Ie-sum Chri - - -
num Ie - sum Chri - - stum,

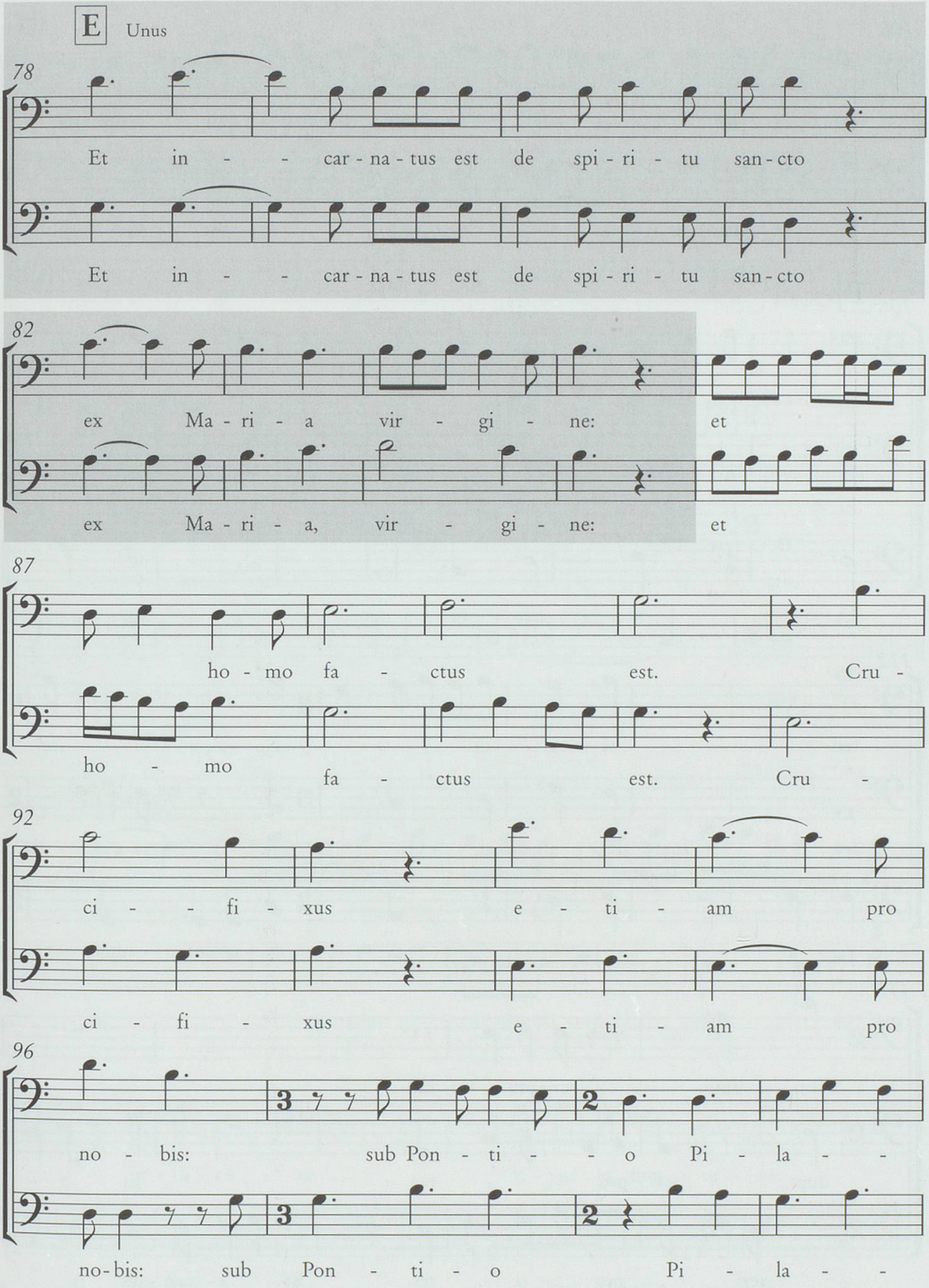

34
fi - li-um de - i u - - ni - ge - - ni - tum.
stum, fi - li-um de - - i u-ni - ge - ni - tum.
fi - li-um de - i u - ni - - ge - ni - tum.
C Unus
39
Et ex pa - tre na - - tum an - te o-mni-a se-cu-
Et ex pa - tre na - - tum an - te o-mni-a se - cu-
45
la. De-um de de - o, lu - men de lu - mi- ne,
la. De - um de de - o, lu-men de lu - mi - ne,
49
de - um ve - rum de de - o ve - ro.
de - um ve - rum de de - o ve - - ro.

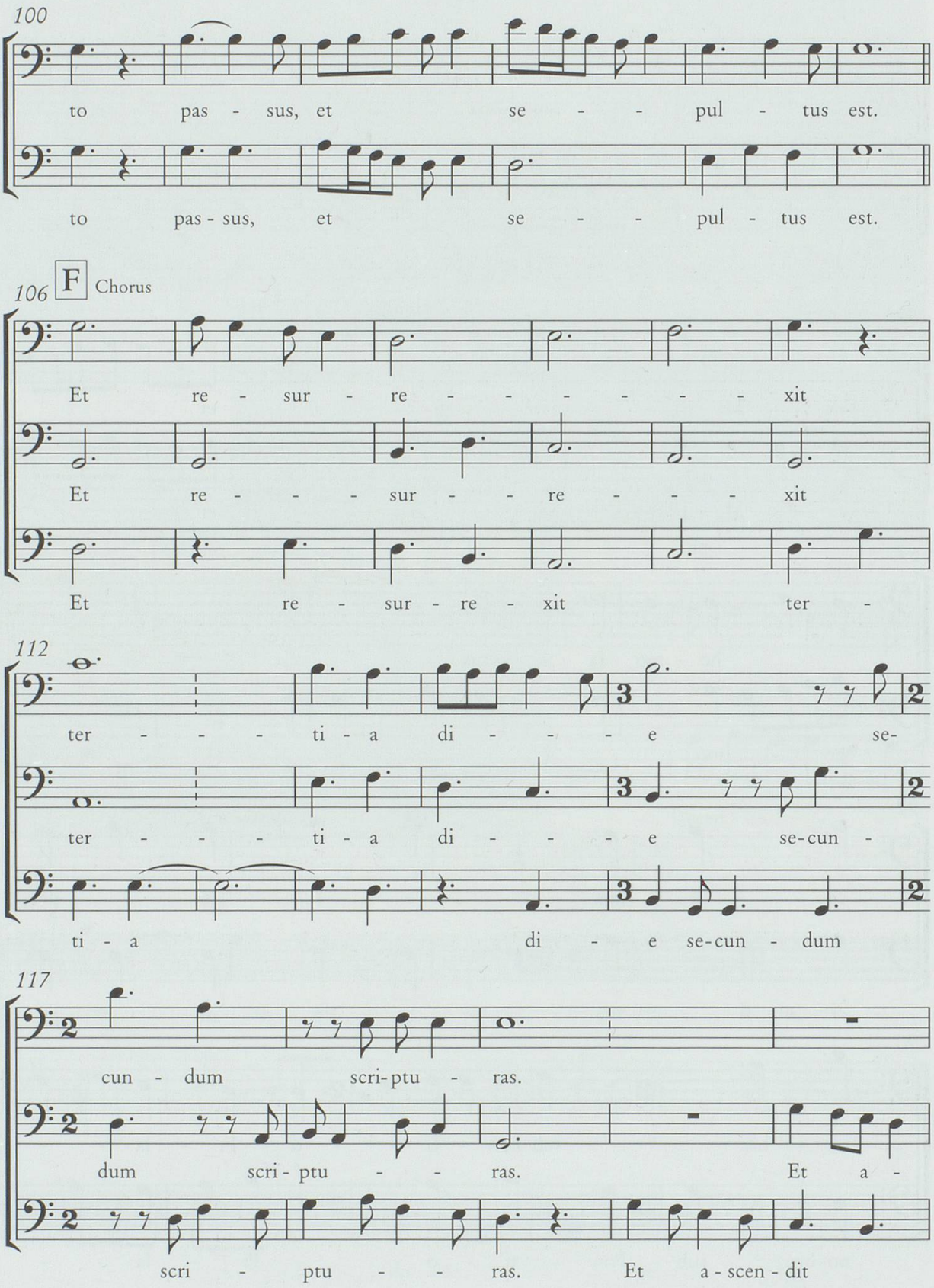

D Chorus
54
Ge - ni - tum non fa - - - - ctum
Ge - ni - - tum non fa - - - - ctum
Ge - ni - - tum, non fa - - - - ctum,
58
con-sub-stan-ti - a - lem pa - - - - tri
con-sub-stan-ti - a - lem pa - - tri per quem o-mni-
con - sub-stan - ti-a - lem pa - - tri per quem o-mni-
62
per quem o-mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter
a fa - - cta sunt. Qui pro - pter nos
a fa - cta sunt. Qui pro - pter

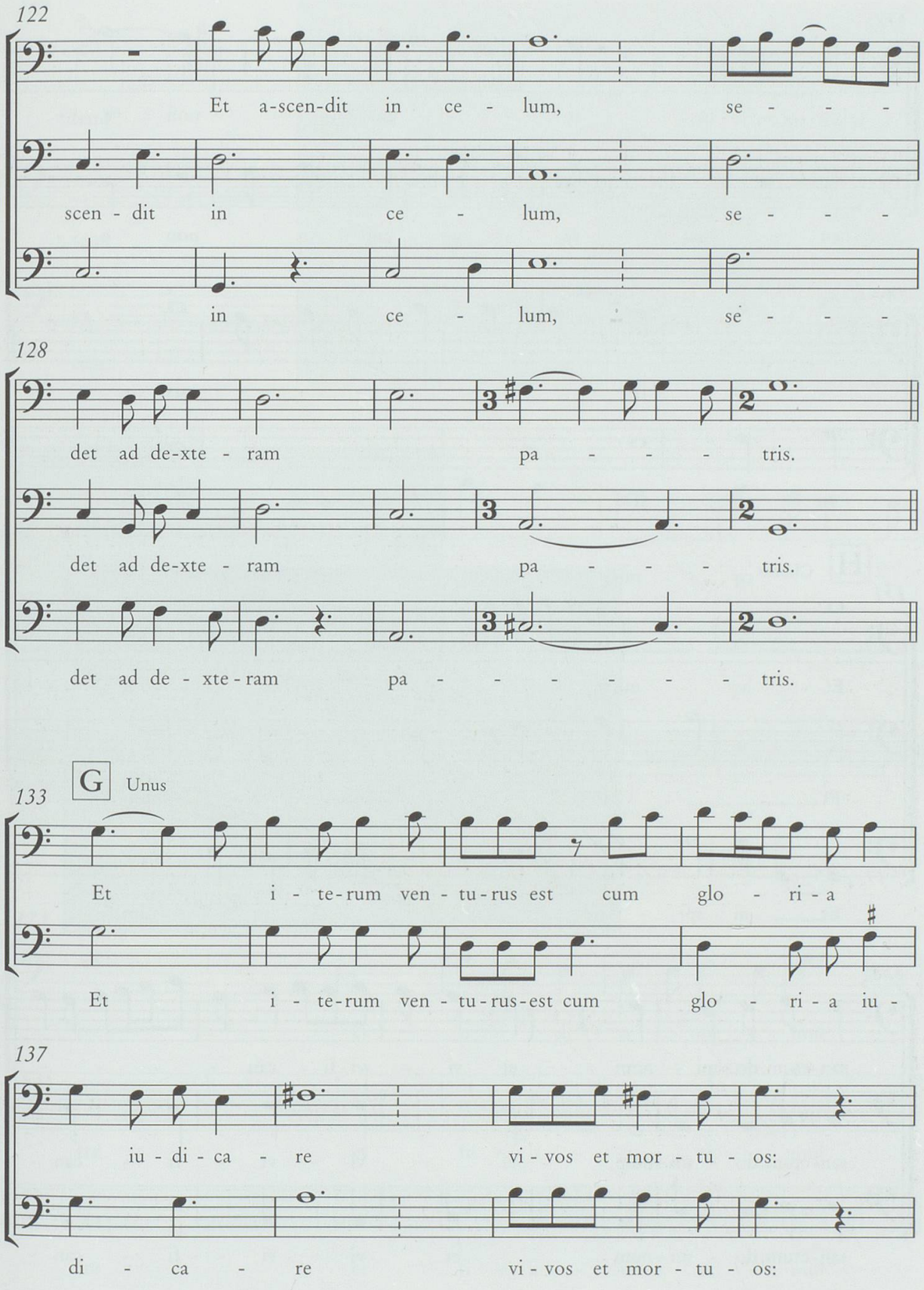

66
nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram
ho - mi - nes et pro - pter no - stram
nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa -

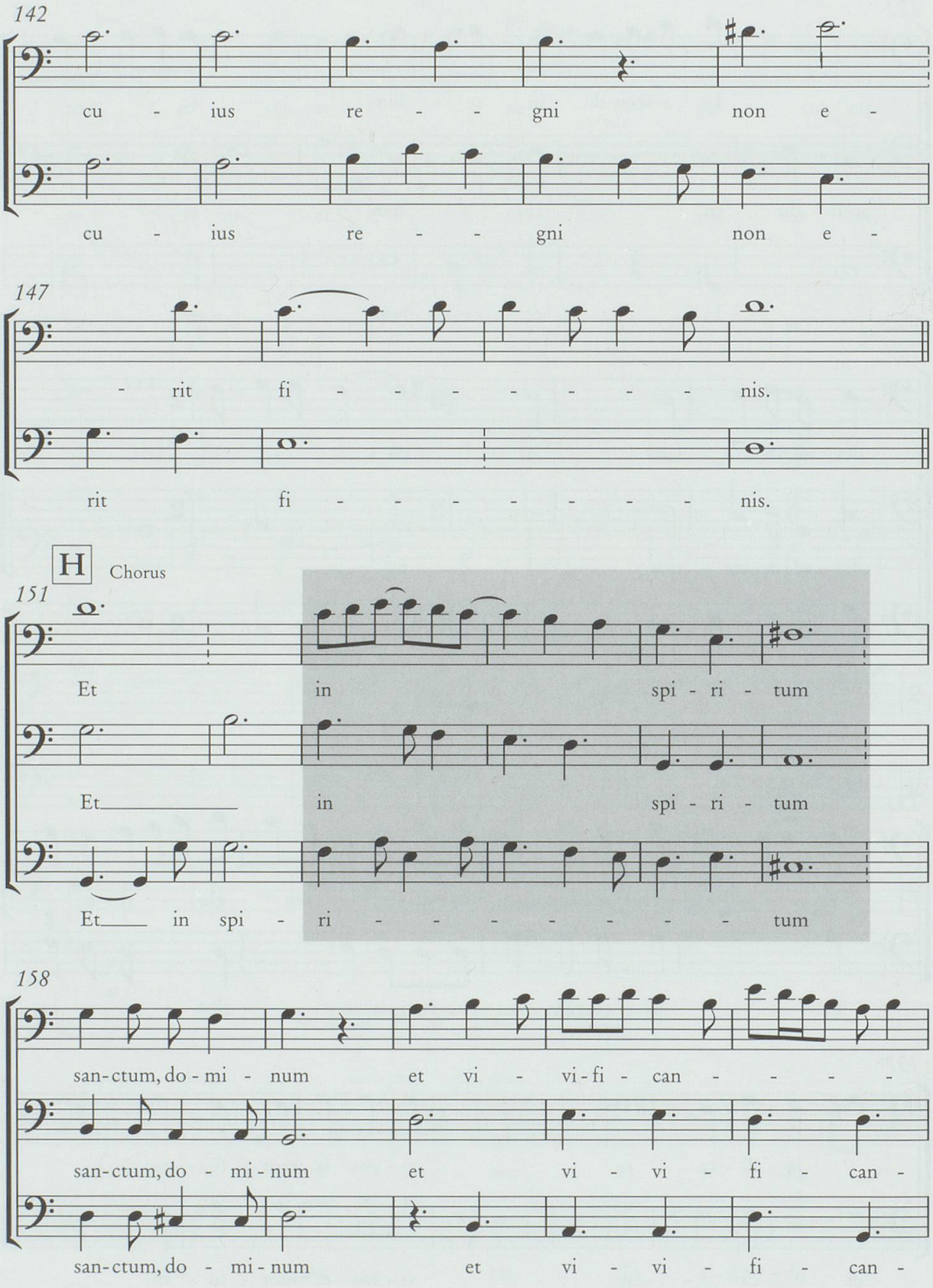

69
sa - lu - tem, de - - -
sa lu - tem, de - scen - - -
lu - - tem, de - - - - scen - - -

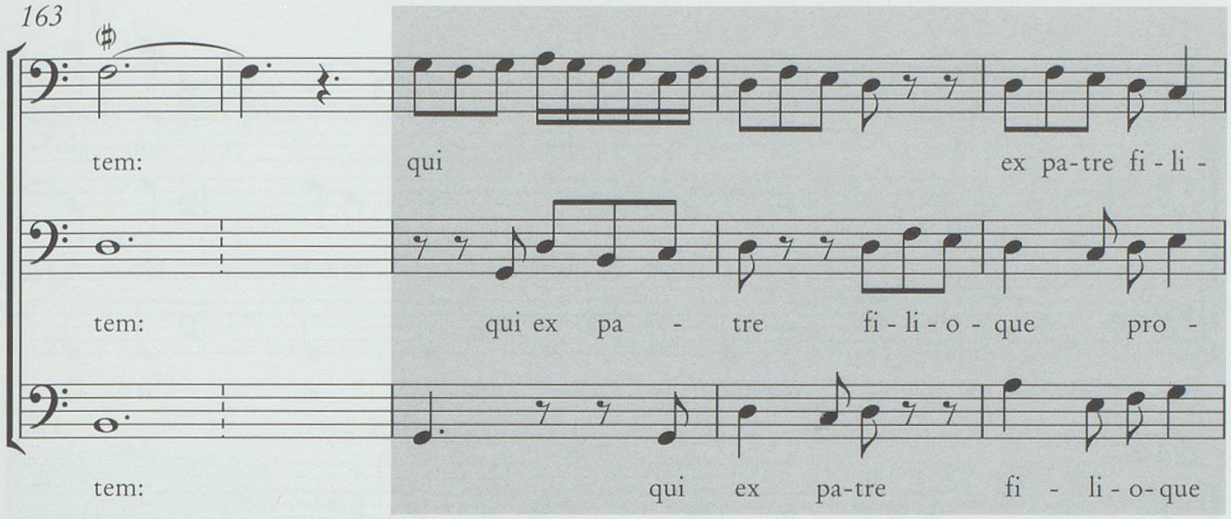

74
scen - - - dit de ce - - lis.
- - - - dit de ce - - lis.
- - - - - dit de ce - - lis.

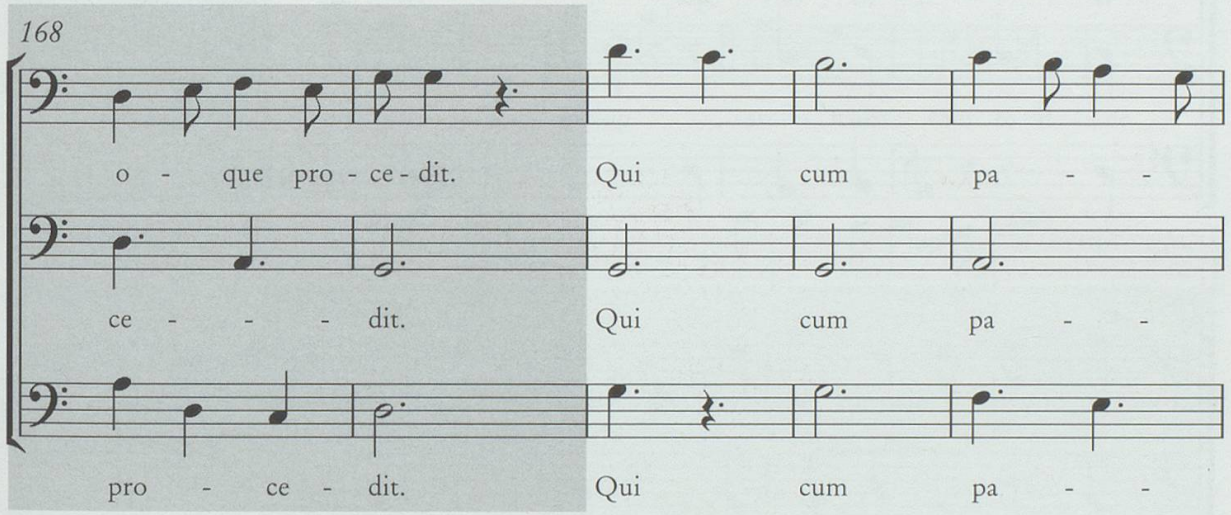

E Unus
78
Et in - - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto
Et in - - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto
82
ex Ma - ri - a vir - gi - ne: et
ex Ma - ri - a, vir - gi - ne: et
87
ho - mo fa - ctus est. Cru -
ho - mo fa - ctus est. Cru -
92
ci - - fi - xus e - ti - am pro
ci - fi - xus e - ti - am pro
96
no - bis: sub Pon - ti - - o Pi - la - -
no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - -

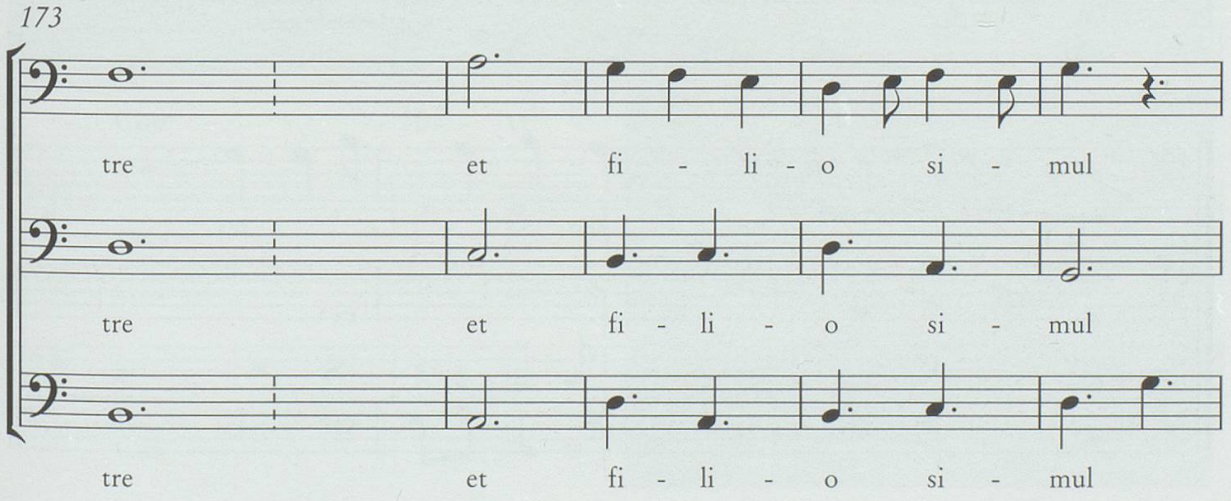

100
to pas - sus, et se - - pul - tus est.
to pas - sus, et se - - pul - tus est.
106 F Chorus
Et re - sur - re - - - - - - xit
Et re - - - - sur - - re - - - xit
Et re - sur - re - xit ter -
112
ter - - - - ti - a di - - - - e se-
ter - - - - ti - a di - - - - e se-cun -
ti - a di - e se-cun - dum
117
cun - dum scri-ptu - ras.
dum scri - ptu - - ras. Et a -
scri - ptu - - ras. Et a - scen - dit

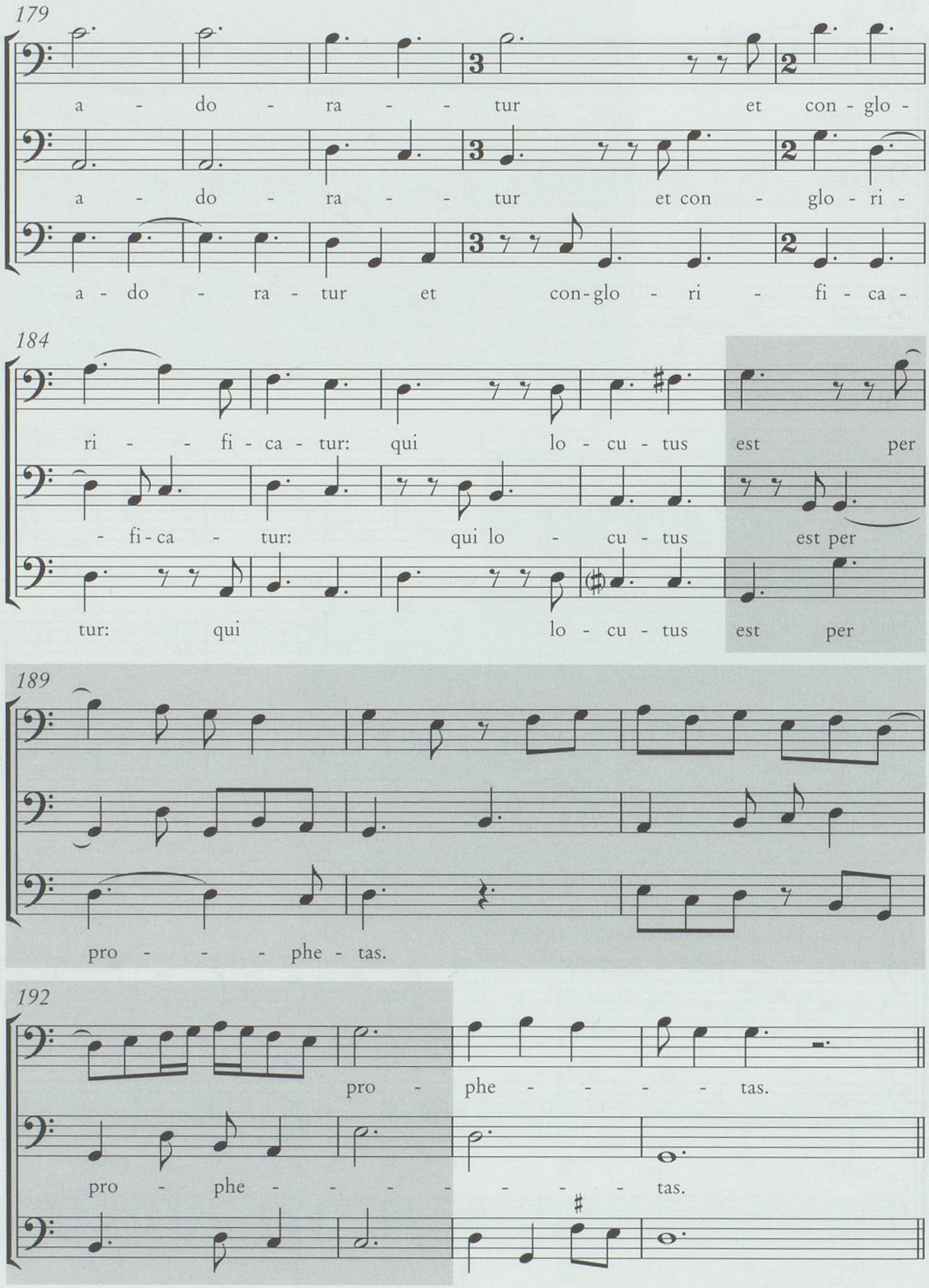

122
Et a-scen-dit in ce - lum, se - - -
scen - dit in ce - lum, se - - -
in ce - lum, se - - -
128
det ad de-xte - ram pa - - - tris.
det ad de-xte - ram pa - - - tris.
det ad de - xte - ram pa - - - - - - tris.
G Unus
133
Et i - te-rum ven - tu-rus est cum glo - ri - a
Et i - te-rum ven - tu-rus-est cum glo - ri - a iu -
137
iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:
di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

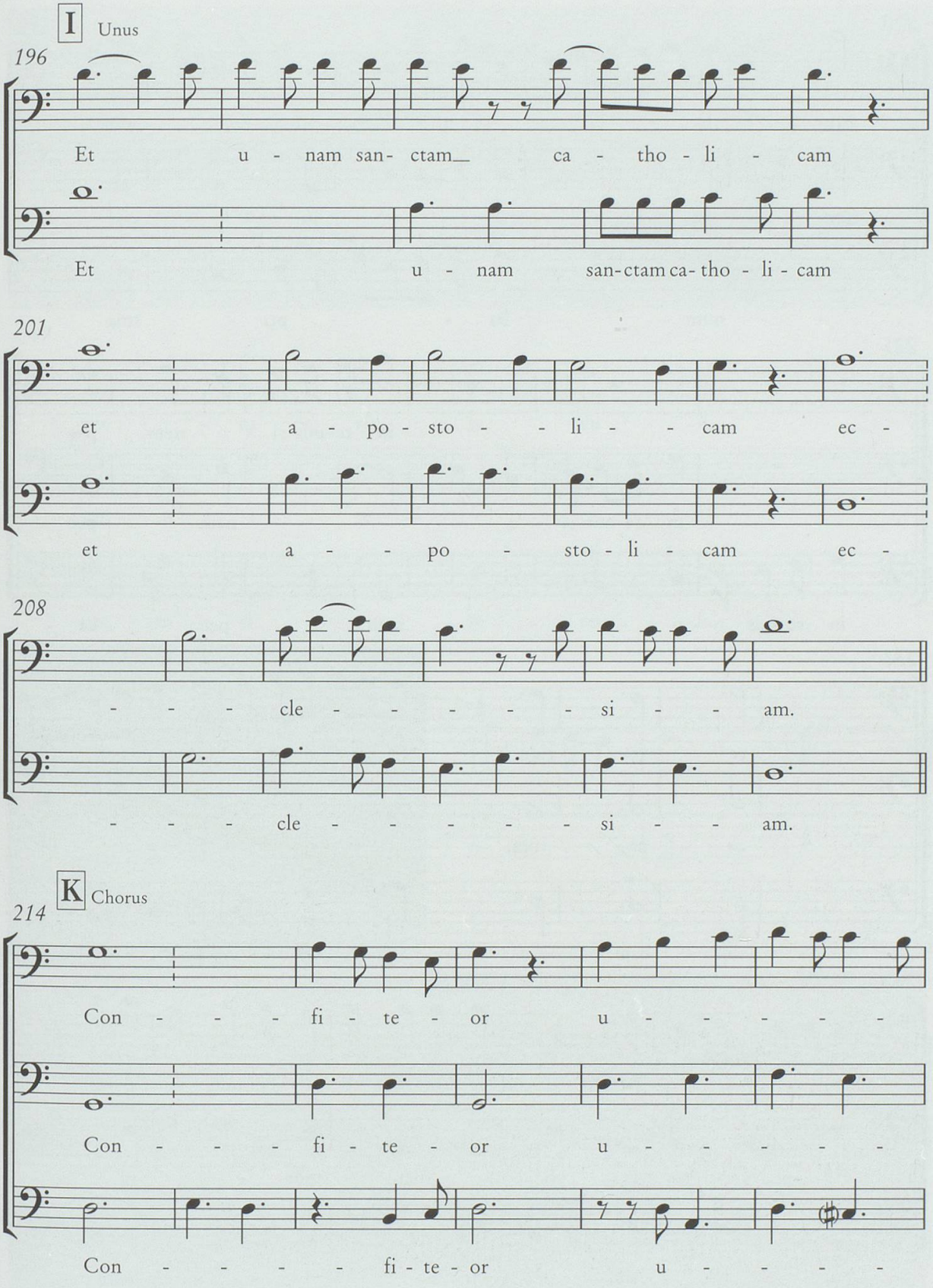

142
cu - ius re - - gni non e -
cu - ius re - - gni non e -
147
- rit fi - - - - - - - - nis.
rit fi - - - - - - - - nis.
H Chorus
151
Et in spi - ri - tum
Et in spi - ri - tum
Et in spi - ri - - - - - - - tum
158
san-ctum, do - mi - num et vi - vi - fi - can - - - -
san-ctum, do - mi - num et vi - vi - fi - can -
san-ctum, do - mi - num et vi - vi - fi - can -

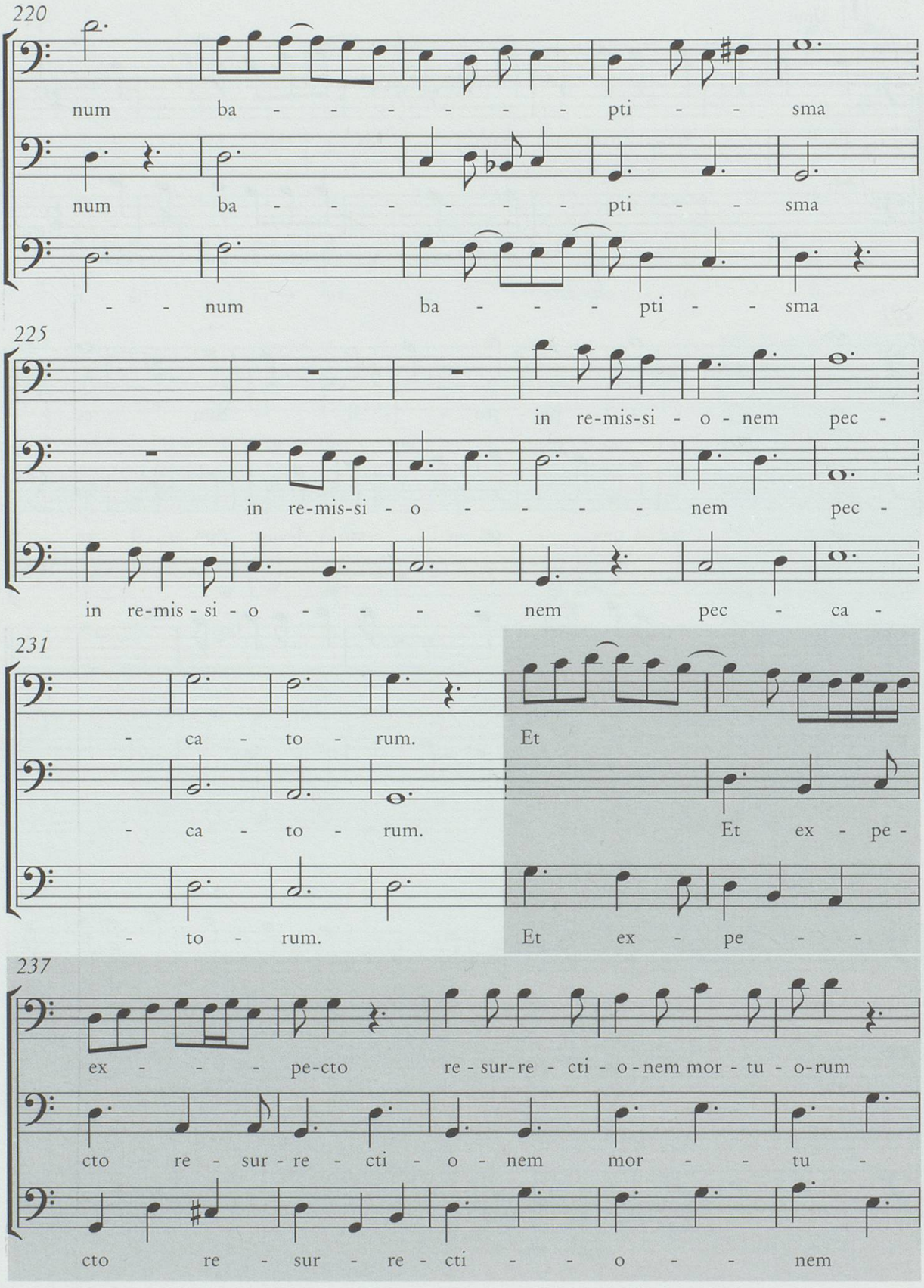

163
tem: qui ex pa-tre fi-li-
tem: qui ex pa - tre fi-li-o-que pro-
tem: qui ex pa-tre fi - li-o-que

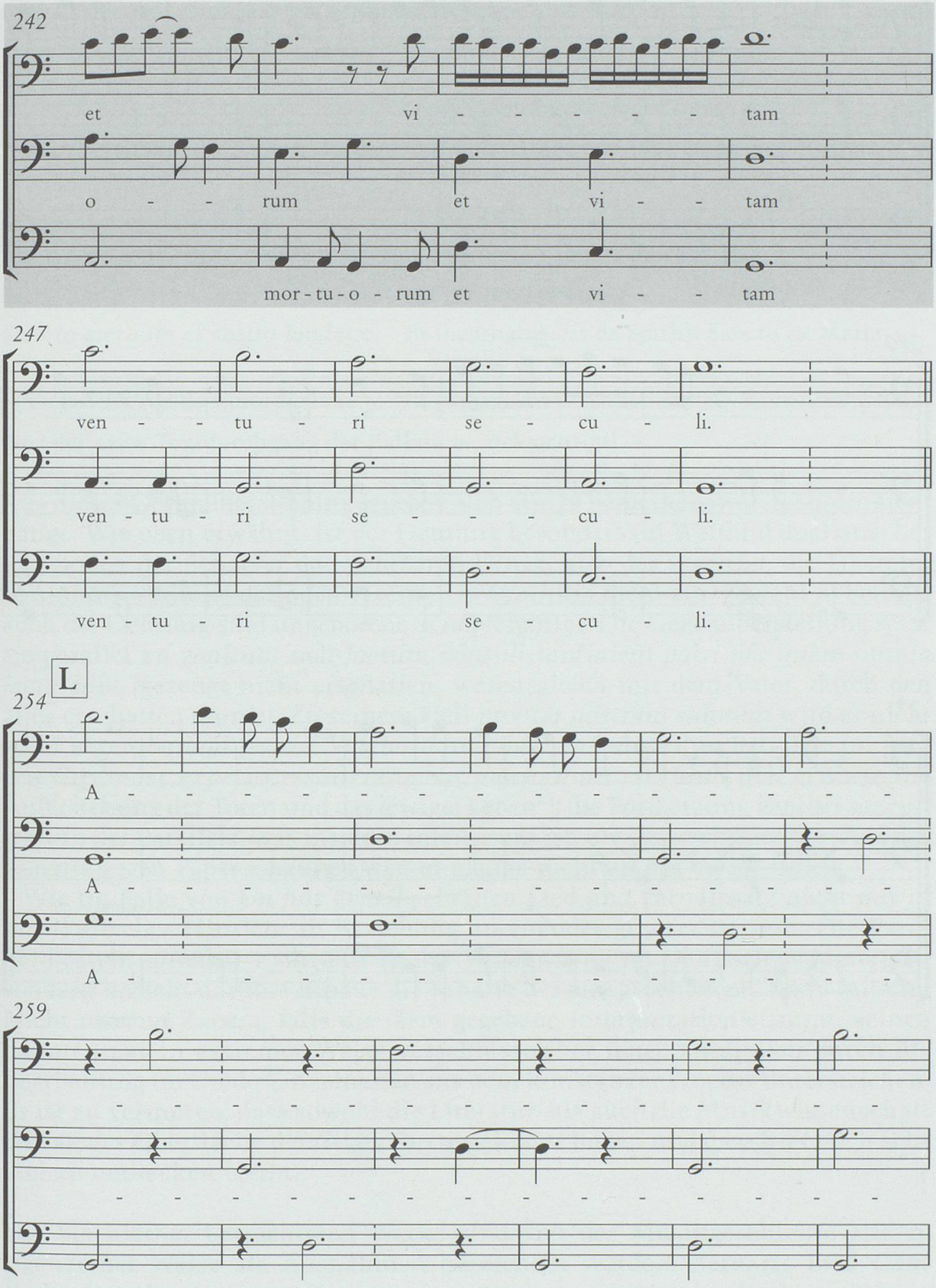

168
o - que pro-ce-dit. Qui cum pa - -
ce - - - dit. Qui cum pa - -
pro - ce - dit. Qui cum pa - -

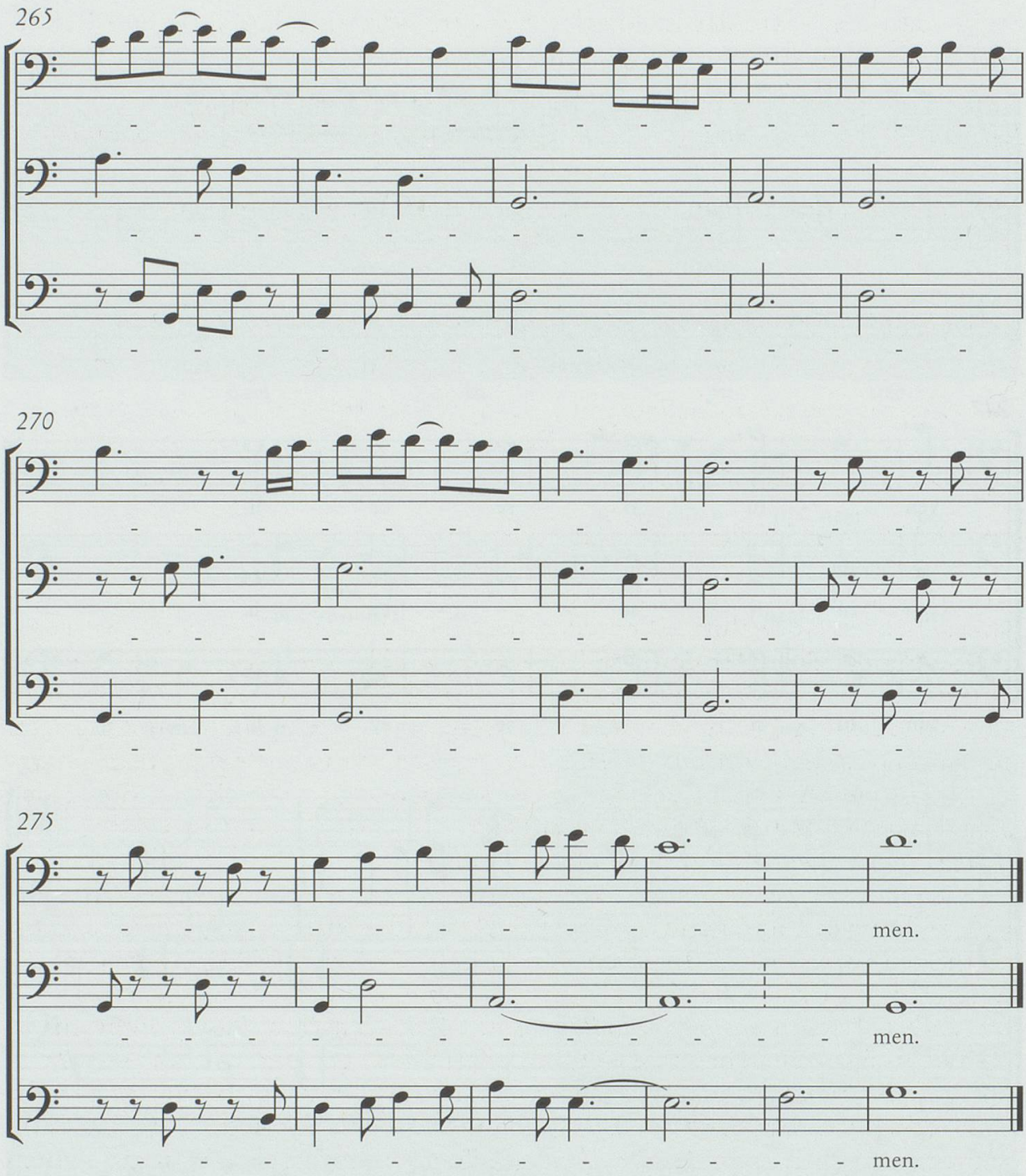

173
tre et fi - li - o si - mul
tre et fi - li - o si - mul
tre et fi - li - o si - mul


179
a - do - ra - - tur et con - glo -
a - do - ra - - tur et con - glo - ri -
a - do - ra - tur et con-glo - ri - fi - ca -
184
ri - - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per
- fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per
tur: qui lo - cu - tus est per
189
pro - - - phe - tas.
192
pro - phe - - - - - tas.
pro - phe - - - - - - - tas.


I Unus
196
Et u - nam san- ctam ca - tho - li - cam
Et u - nam san-ctam ca- tho - li - cam
201
et a - po - sto - - li - - cam ec -
et a - - po - sto - li - cam ec -
208
- - - cle - - - - - si - - am.
- - - cle - - - - - si - - am.
K Chorus
214
Con - - - fi - te - or u - - - - -
Con - - - fi - te - or u - - - - -
Con - - - - fi - te - or u - - - -


220
num ba - - - - - - - pti - - sma
num ba - - - - - - - pti - - sma
- - num ba - - - pti - - sma
225
in re-mis-si - o - nem pec -
in re-mis-si - o - - - - - nem pec -
in re-mis - si - o - - - - - nem pec - ca -
231
- ca - to - rum. Et
- ca - to - rum. Et ex - pe -
- to - rum. Et ex - pe - -
237
ex - - - - pe-cto re - sur-re - cti - o - nem mor - tu - o-rum
cto re - sur - re - cti - o - nem mor - - tu -
cto re - sur - re - cti - - - o - - nem


242
et vi - - - - - tam
o - - rum et vi - - tam
mor-tu-o - rum et vi - - tam
247
ven - - tu - ri se - cu - li.
ven - tu - ri se - - - cu - li.
ven - tu - ri se - cu - li.
L
254
A - - - - - - - - - - - - - - -
A - - - - - - - - - - - - - - -
A - - - - - - - - - - - - - - -
259
- - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - -


265
270
275
men.
men.
men.

Stellt man die Texte der musikalisch übereinstimmenden Teile von Ballata und Credo nebeneinander, ergibt sich folgendes Bild:

Deus deorum Pluto or te rengratio	Factorem coeli et terrae visibilium
Mille mercè Gebelles demorgon	Genitum non factum consubstantialem patri per quem omnia facta sunt
Non dirò più barban barban Aaron	Qui propter nos homines et propter nostram salutem
poy	in spiritum
poy che so reintegrato e de luy	qui ex patre filioque procedi
satio	est per pro (-phetas)
Sarà in eternum el nostro laudatio	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine
de la vendetta e de tanta iusticia	Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam

(nur der erste Textdurchgang der Ballata berücksichtigt)

Aus dieser Gegenüberstellung ergeben sich einige bemerkenswerte Zusammenhänge. Wie oben erwähnt, ist der Demiurg besonders im Weltbild dualistischer Religionen der Schöpfer der sichtbaren Dinge, also der *visibilia*, die Übereinstimmung schliesst das nachfolgende *invisibilium* nicht ein. Sowohl Kybele als auch der Demiurg sind ungeborene Schöpfergötter. Die Gegenüberstellung setzt sie parallel zu *genitum non factum consubstantialem patri per quem omnia facta sunt* (gezeugt nicht erschaffen, wesensgleich mit dem Vater, durch den alles erschaffen wurde). Zu seinem Heil *propter nostram salutem* wird er nicht mehr sagen *barban Aaron*. *Vendetta* und *iusticia* haben ihre Parallele im Satz des Credos *et expecto resurrectionem mortuorum et vitam* (Ich erwarte die Auferstehung der Toten und das [ewige] Leben"), die Fortsetzung *venturi saeculi* fehlt in der Parallele, was insofern interessant ist, als ein wichtiger Vorwurf des Konzils gegen Papst Johannes war, er glaube nicht an das ewige Leben.

Wie im Falle von ***Un fior gentil*** scheinen Lied und Parodiesatz nicht nur in musikalischer Hinsicht in Beziehung zueinander gesetzt zu sein. Die Parodie besteht offenbar nicht nur in der Verwendung musikalischen Materials, sondern bezieht darüber hinaus die Inhalte der entsprechenden Texte mit ein. Nicht nur hat Zacara, falls die oben gegebene Interpretation stimmt, seinen Ballatentext in extremer Weise verschlüsselt, er hätte zusätzlich durch die Bearbeitung im Credo Einzelheiten aus dem Konstanzer Prozess unterstrichen. Es ist zu vermuten, dass sowohl die Literatur- als auch die Musikwissenschaft erst an der Oberfläche derartiger Texte gekratzt haben und dass hier noch sehr viel zu entdecken bleibt.

Die bis hierher betrachteten Werke sind von der Musikgeschichte alle in irgendeiner Weise als Ausnahmen bezeichnet worden. Bernarts Lied ***Cant l'erba fresq'*** wurde von Stevens als untypisch, weil nicht der Normalform zugehörig, eingestuft. Zacaras ***Un fior gentil***, dem ein *piede* zu fehlen scheint, wurde wegen seiner zwei rätselhaften Zeilen nie vollständig übersetzt und in

der Folge fragwürdig interpretiert. ***Deus deorum*** galt wegen des Textes, der tiefen Lage und der skurrilen Akzidentien in der Handschrift Lucca immer als Sonderfall. Es ist nicht meine Absicht, in diesem Buch nur Ausnahmen von einer anfechtbaren Regel zu besprechen. Vielmehr drängt sich die Frage auf, wie sinnvoll es ist, jedes Lied gleich von Anfang an in ein Regelraster zwingen zu wollen. Je näher ein Stück betrachtet wird, desto mehr zeigt sich, dass das Raster nur für die Oberfläche taugt. Aber auch dieses wird immer wieder durchbrochen, wie zum Beispiel im Fall von ***Un fior gentil***. Wer sagt uns mit Gewissheit, dass das Lied jemals einen zweiten *piede* besass, nachdem der Text der literarischen Frottola nahe steht? Warum sollte es unmöglich sein, gleichsam eine Mischform, so etwas wie eine Frottolen-Ballata zu schreiben? Es wäre denkbar, dass gerade die musikalische Form hier grössere Freiheiten gewährt als die rein literarische. Selbstverständlich scheint Zacara – und das geht ganz deutlich aus all seinen Texten hervor – eine besondere Schwäche für ausgefallene Formulierungen gehabt zu haben. Andererseits verlangt vielleicht ein aussergewöhnlicher Text nach einer aussergewöhnlichen musikalischen Form. In diesem Sinne ist das nächste Beispiel zum Thema mehrfacher Schriftsinn zu verstehen, auch das wieder eine Ausnahme in mehrer Hinsicht.

Aquila altera von Jacopo da Bologna ist eines der seltenen dreitextigen Madrigale des Trecento. Vergleichbar einer französischen Motette trägt jede Stimme einen eigenen Text. Das Werk ist in vier Trecentohandschriften überliefert. **FP**, 91′/92; **Pit**, 2′73; **Sq**, 8′/9; **PR**, 2′/3[97]

Es folgen die drei Texte im Wortlaut der Handschrift Reina, welche Nino Pirrotta als Grundlage für seine Edition gedient hat,[98] und meine eigene Übersetzung (Apostrophe, Akzente und Interpunktion sind ergänzt):

I

Aquil'altera ferma en su la veta
De l'alta mente l'occhio valoroso,
dove toa vita prende so riposo.
R.: La è'l parere, la l'eser beato.

Stolzer Adler, hefte das tapfere Auge
auf den Gipfel des Geistes,
wo dein Leben Ruhe findet.
R.: Dort ist der Schein, dort die Seligkeit.

II

Creatura gentil, animal degno,
salire en alto e rimirar nel sole
sengularmente toa natura vole.
R.: La è l'immagine e la perfezione.

Edle Kreatur, würdiges Tier, deine Natur
will ausschliesslich in die Höhe steigen
und die Sonne wieder sehen.
R.: Dort ist das Abbild, dort die Vollendung

III

Ucel de Dio, insegna de iustizia,
tu ai principalmente chiara gloria
Perché ne el grand'opre tu a' vittoria.
R.: La vidi l'umbr'e la vera esenza.

Vogel Gottes, Symbol der Gerechtigkeit,
dir eignet besonders heller Ruhm, denn
in den grossen Werken siegst du.
R.: Dort sah ich den Schatten und die wahre
Essenz.

[97] Für die Handschriften siehe Handschriftenverzeichnis.
[98] *CMM* VIII/4, 1963, 1.

Das Madrigal gilt als Preislied auf einen Fürsten beziehungsweise auf ein Ereignis aus dessen Leben. Geneviève Thibault[99] hat vorgeschlagen, es in Zusammenhang mit der Hochzeit von Gian Galeazzo II. Visconti und Isabelle de France im Jahre 1360 zu lesen. Sie begründet das mit den Wappen der Viscontis, die den im Madrigaltext angesprochenen Adler und den *uccello di Dio*, die weisse Taube, enthalten. Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, daneben gibt es aber Indizien, die darauf hinweisen, dass der Text mindestens eine weitere Sinnebene enthält. Die drei Texte werden im Folgenden mit I (Cantus), II (Contratenor) und III (Tenor) bezeichnet. Der Gesamttext besteht aus dreimal vier elfsilbigen Versen im Reimschema abbc. Die gesamte Silbenzahl ist somit 132, die metrische Mitte liegt nach den Silben 65 / 66 entsprechend dem Wort *sole*, (die Sonne war ein Emblem der Viscontis), wenn man die drei Texte wie drei Strophen eines Gedichtes betrachtet. Alle drei Texte beginnen mit einer Anrede an den Adler, dem Symbol der Sonne, aber nicht nur die drei Anreden setzen die drei Texte in Parallele, auch weitere sprachliche Elemente tragen dazu bei. So findet sich in allen drei Texten jeweils ein Adverb, wobei es sich im ersten Text um ein „falsches" Adverb (bestehend aus Adjektiv und Substantiv) handelt:

I *del alta mente*
II *sengularmente*
II *principalmente*

Eine weitere Parallelisierung der Texte ergibt sich aus der Verwendung weiblicher Substantive in Kombination mit Possessivpronomina:

I *tua vita*
II *tua natura*
III *tu a' vittoria* (unechtes *tua* aus *tu + (h)a(i)*

Die erwähnte metrische Mitte *sole* könnte nicht nur als Hinweis auf das Haus Visconti, sondern auch als Schlüssel für eine tiefere Schicht der drei Madrigaltexte verstanden werden. Der Vers aus Text II *salire in alto e rimirare'l sole*, das wieder Aufsteigen ins Licht, weckt Assoziationen zu den berühmten letzten Versen des Inferno in Dantes „Divina Commedia", wo vom Aufstieg aus der Hölle und dem wieder erlangten Ausblick auf den Himmel die Rede ist. Die im Folgenden fettgedruckten Wörter heben lexikalische und sinngemässe Übereinstimmungen des Dante-Textes mit dem Madrigaltext Jacopos hervor:

Inf. XXXIV, 133–139

Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e senza cura aver d'alcun ***riposo*** Text I
salimmo su*, el primo e io secondo,* Text II *salire in alto*

[99] Geneviève Thibault, „Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento", in: *L'Ars Nova italiana del trecento*, Certaldo 1969, 131 ff.

*tanto ch'i' **vidi** delle cose belle* Text III
che porta'l ciel, per un pertugio tondo;
*e quindi uscimmo a **riveder le stelle.*** Text II *rimirare'l sole*

Der Führer (Vergil) und ich traten in jenen verborgenen Durchgang ein, um in die helle Welt zurückzukehren. Und ohne Verzug stiegen wir höher, er voraus und ich als zweiter, so weit, dass ich durch ein rundes Loch die schönen Dinge sah, die der Himmel trägt. Und dann traten wir hinaus, um die Sterne wieder zu sehen.

Der Madrigaltext II lässt ausserdem an den Beginn des Purgatorio denken: Purg. I, 4–6:

e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga Text I (*mente* statt *spirito*)
*e di **salire al ciel** diventa **degno*** Text II

Und ich werde singen von jenem zweiten Reich, wo der menschliche Geist sich reinigt und würdig wird, in den Himmel aufzusteigen.

Am Anfang von Jacopos Text steht die Aufforderung: Stolzer Adler, hefte Deinen Blick auf den Gipfel des hohen Geistes, das heisst auf das höchste Licht, die höchste Erkenntnis. Der Tradition nach ist der Adler das einzige Wesen, das in die Sonne blicken kann ohne zu erblinden. Fixiere deinen Blick in diesem Höchsten, denn dort kommst du zur Ruhe, zur *beatitudine*. Im 33. Gesang des „Paradiso" heisst es:

Par. XXXIII, 82–84:

O abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna
tanto che la veduta vi consunsi!

Oh wie überfliessend war die Gnade, dass ich es wagte, meinen Blick in das ewige Licht zu bohren, sodass sich mein Blick darin erschöpfte.

Der Dichter erreicht hier das, was nach der Tradition nur der Adler tun kann: Er blickt direkt und unverwandt in die ewige Sonne der Erkenntnis. Dieses Sich fixieren wird auch in den Versen 97–99 angesprochen, die als Motto für das vorliegende Buch gedient haben:

Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar facìesi accesa.

So betrachtete mein Geist, ganz gespannt, unbeweglich und aufmerksam, unverwandt, und wurde immer begieriger zu betrachten.

Im Madrigaltext II ist die Kreatur offenbar würdig aufzusteigen und die Sonne, von der sie einst ausging, wieder zu sehen. Das Initialwort *creatura* weist darauf hin, dass es hier wahrscheinlich nicht nur um den Adler, sondern auch um den Menschen und seine Bestimmung geht. Der Adler wird im 29. Gesang des „Paradiso" ausführlich beschrieben, vv. 1–21: Vor Dante erscheint ein Adler

mit ausgebreiteten Flügeln, der aus den Seelen der Seligen, die Gott schauen, besteht. Er spricht als einer für alle zu Dante. Die *creatura* könnte also durchaus alle jene meinen, die aufzusteigen würdig sind. In diesem Abschnitt wird der Adler ausserdem als *image* bezeichnet, was im Ritornello von Text II als *l'immagine* erscheint. Der Adler ist die Verkörperung der würdigen Kreatur, des erschaffenen Menschen, der zum Licht zurückkehrt.

Im Text III werden *eterna gloria* und *vittoria* errungen. Der 33. Gesang des „Paradiso" beginnt mit einem Gebet des Hl. Bernhard an Maria, in dem er sagt, dass der Mensch, der Gnade erlangen will und sich nicht an Maria wendet, gleichsam ohne Flügel fliegen will. Dante ist bei der *somma luce*, dem höchsten Licht angekommen. Der letzte Gesang schildert seine Vision der drei Lichtkreise, die Vater, Sohn und Hl. Geist symbolisieren. Die Verse 67 ff., die mit *o somma luce* beginnen, scheinen einen weiteren Schlüssel für den Madrigaltext zu bieten:

Par. XXXIII, 67–75:

O somma luce che tanto ti levi	
da' concetti mortali alla mia ***mente***	Text I
ripresta un poco di quel che ***parevi***,	Text I (*parere*)
e fa la lingua mia tanto possente,	
ch'una favilla sol della tua ***gloria***	Text III
possa lasciare alla futura gente;	
che, per tornare alquanto a mia memoria	
e per sonare un poco in questi versi,	
più si conceperà di tua ***vittoria***.	Text III

Oh höchstes Licht, das Du Dich so hoch erhebst über sterbliche Konzepte, gib meinem Geist etwas von dem zurück, das Du schienst, und mach meine Zunge so mächtig, dass ich einen einzigen Funken Deines Ruhmes den Zukünftigen hinterlassen kann, damit sie mehr von Deinem Sieg verstehen mögen, wenn ich aus dem Gedächtnis in diesen Versen klingen kann.

Die drei Ritornelli von Jacopos Madrigal enthalten je einen Begriff des Scheins und des Seins:

Là è'l ***parere****, là l'****esser*** *beato*
*Là è l'****immagine*** *e là la* ***perfezione***
Là vidi ***l'ombra****, là la vera* ***essenza***

Là ist ein Begriff, der sich schon in der Trobadorlyrik als Chiffre für das Jenseits, das Ideal und in greifbarerem Kontext auch für das Heilige Land oder die unerreichbare Dame findet (*lai*).[100] Dort auf dem Gipfel, der in Text I

[100] Zu *sai* und *lai* bei den Trobadors vgl. Michel Zink, „Ici et là", in: Luciano Rossi (Hg.), *Cantarem d'aquestz trobadors*. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani, Alessandria 1995, 235–241. Zum gleichen Thema im Ramen des altfranzösischen Romans: Georges M. Voisset, „Ici, ailleurs, au-delà: topographie du réel et de l'irréel dans le „*Chevalier au Lion*", in: *Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Pierre Jonin*, (Sénéfiance 7), Aix-en-Provence 1979, 705–715.

angesprochen ist, ist der Schein, der Abglanz, das, was der Mensch von der Göttlichkeit erhaschen kann. Dort ist aber auch das selige Sein, bei Dante symbolisiert in der Figur der Beatrice, der Seligmacherin. Ritornello I drückt das durch die Verben *parere* bzw. *essere* aus. Im Ritornello II ist die Rede vom Abbild (*immagine*) und der Vollendung (*perfezione*). Der Mensch ist Abbild, Gott ist das Vollendete und nur im Mysterium der Inkarnation Christi verbinden sich beide. Dieses Mysterium wird Dante im „Paradiso" gezeigt. Ich zitiere mit Absicht ausführlich:

Par., XXXIII, 115–132:

Nella profonda e chiara ***sussistenza***
dell'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un dall'altro come iri da iri
parea riflesso, e'l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.
Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta dicer „poco".
O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!
Quella circulazion che sì concetta
pareva in te come lume reflesso,
dalli occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta della nostre ***effige****,*
per che'l mio viso in lei tutto era messo.

In der tiefen und klaren Substanz des Hohen Lichtes erschienen mir drei Kreise in drei Farben, aber gleichem Gehalt. Und der eine schien vom anderen reflektiert wie Iris von Iris (Regenbogen), und der dritte schien von Feuer, das sich da und dort gleichermassen ausatmet. Oh wie kurz ist das Sagen und wie schwach im Vergleich zu meiner Wahrnehmung. Und es ist verglichen zu dem, was ich sah, doch viel, sodass es nicht adäquat ist zu sagen „wenig". Oh Ewiges Licht, das Du nur in Dir selber ruhend Dich erkennst und von Dir selbst verstanden Dich liebst und Dir zulächelst! Jener Kreis, der so konzipiert ist, schien in Dir wie reflektiertes Licht, von meinen Augen ebenso umfassend erblickt; und in ihm schien mir aus identischer Farbe unser Abbild aufgemalt zu sein, deswegen war mein Blick ganz in jenen Kreis vertieft.

Diese Verse enthalten den Kern der scholastischen Trinitätslehre von der *consubstantialitas* (Wesensgleichheit) der drei göttlichen Personen. Das Mysterium der Inkarnation des Sohnes wird durch das menschliche Antlitz dargestellt, das im zweiten Kreis erscheint. Die drei Kreise unterscheiden sich durch die Farbe, aber nicht durch die Substanz. Thomas von Aquin erklärt *sussistenza* wie folgt: „quod per se existit et non in alio, vocatur subsistentia" (das was für sich existiert und nicht in etwas anderem nennt man subsistentia, Summa Theologiae 1,29,2). In der *sussistenza* erscheint die *effige*, das Abbild, das Antlitz des erlösten Menschen. Bei Jacopo finden wir statt *effige*

und *sussistenza immagine* und *vera essenza,* was das gleiche bedeutet. Das Wort *imago* erscheint übrigens auch bei Dante etwas später, kurz nach der letztzitierten Stelle:

Par. XXXIII, 137 / 138

veder volea come si convenne
***l'imago** al cerchio e come vi s'indova;*
ma non eran da ciò le proprie penne

Ich wollte geziemend das Abbild im Kreis sehen und wo es seinen Platz hat, aber meine Federn genügten dafür nicht.

Die Federn des Menschen genügen nicht, um so hoch zu fliegen; es ist ihm unmöglich, das Geheimnis der Inkarnation bis ins Letzte zu erfassen. *Non potest per rationem naturalem evidenter sciri vel demonstrari, quod Incarnatio sit possibilis* (Über den natürlichen Verstand kann man nicht sicher wissen noch beweisen, dass die Inkarnation möglich ist, Thomas von Aquin III sent. dist. 2,a.1). Unsere Federn genügen nicht, nur mit der Kraft des Adlers ist die letzte Erkenntnis möglich.[101]

Das letzte Ritornello des Madrigals stellt der wahren Essenz den Schatten gegenüber. Im „Purgatorio" XXV, 88 ff. findet sich die Beschreibung der Schatten, die das Fegefeuer bevölkern. Sobald die Seele am Ufer eines der beiden Flüsse Acheronte (Verdammnis) oder Tevere (Heil) angekommen ist, strahlt sie die gleichen Informationen aus, die sie zu Lebzeiten des Körpers charakterisierten. Die Luft bildet nun um sie herum einen entsprechenden Körper, durch den die Seele sichtbar wird. Dieses Gebilde heisst man Schatten. Die Schatten der Unterwelt sind somit Abbilder der physischen Menschen. Das könnte der *immagine* in Jacopos zweiter Strophe entsprechen, der Schatten ist nur der Schein des wahren Seins. In allen drei Refrains findet sich das Begriffspaar Sein und Schein. Im ersten Text wird es durch die Verben *essere* und *parere* ausgedrückt. Im zweiten Text stehen dafür die Substantive *immagine* und *perfezione.* Das Abbild ist nach scholastischer Theologie durch die Erlösungstat Christi in die Vollendung eingeschlossen. Im dritten Text schliesslich werden Schein und Sein durch die Begriffe *ombra* und *vera essenza* dargestellt.[102] Ritornello III enthält ausserdem ein Wort, das die Beziehung

[101] Die darauf folgenden Verse bei Dante, die zu den letzten der „Divina Commedia" gehören, scheinen bei Jacopo in den Texten I und II reflektiert zu sein:
Par. XXXIII, 140 / 141
*se non che la mia **mente** fu percossa*
*da un fulgore in che sua **voglia** venne*
Mein Geist wurde von einem heftigen Lichtblitz erschüttert, so dass er erreichte, was er wollte.
Im Text I bei Jacopo findet *la mente* Ruhe im Höchsten Licht; im Text II wird das Wollen, das Streben der Kreatur nach ihrem Ursprung *(tua natura vuole)* angesprochen.

[102] Vgl. dazu auch das Madrigal ***Se premio di virtù e solo honore*** von Bartolino da Padova, dessen Ritornello lautet: *Sì che'l priva e fuor d'ogni schiença, seguendo l'ombra et non la vera essençia.* (Wer dem Schatten folgt statt der wahren Essenz, entbehrt jeglicher Weisheit).

des Madrigaltextes zur „Divina Commedia" zu bestätigen scheint: *Vidi*, „ich sah", provoziert die Frage nach dem sehenden Subjekt. Im Madrigaltext gibt sich das poetische Ich, obwohl der Adler zu Beginn direkt angsprochen wird, nicht zu erkennen. Einer aber hat gesehen – Dante – und er benutzt das stets wiederkehrende *vidi*.

Betrachtet man die drei Madrigaltexte als Ganzes, lassen sie sich mit den drei Lichtkreisen des Trinitäts-Geheimnisses in Dantes „Paradiso" vergleichen:

Text I	Vater, Höchster Geist, dort findet man Ruhe und Seligkeit
Text II	Sohn, Kreatur, die würdig ist aufzusteigen, Abbild des Menschen und zugleich Perfektion, wahrer Mensch und wahrer Gott
Text III	Vogel Gottes, Taube des Hl. Geistes; sein Wirken zeigt sich in den grossen Werken, er ist die wahre Essenz Gottes

So scheint hier in komprimierter Weise der 33. und letzte Gesang des „Paradiso" paraphrasiert zu sein. Jeder der drei Texte besteht jeweils ohne Ritornello aus 33 Silben. „Paradiso" und „Purgatorio" umfassen bei Dante je 33 Gesänge. Der vollständige Text des Madrigals hat 132 Silben, an der metrischen Mitte steht, wie oben erwähnt, das Wort *sole*. Die zweite Texthälfte beginnt daher mit Silbe 67. Die Stellen des „Paradiso", auf die der Madrigaltext hinzuweisen scheint, beginnen bei Vers 67 des 33. Gesangs mit den Worten *o somma luce*. Die Mensur 33 der Musik setzt die Worte *esser* und *imagine* (Sein und Abbild) übereinander.

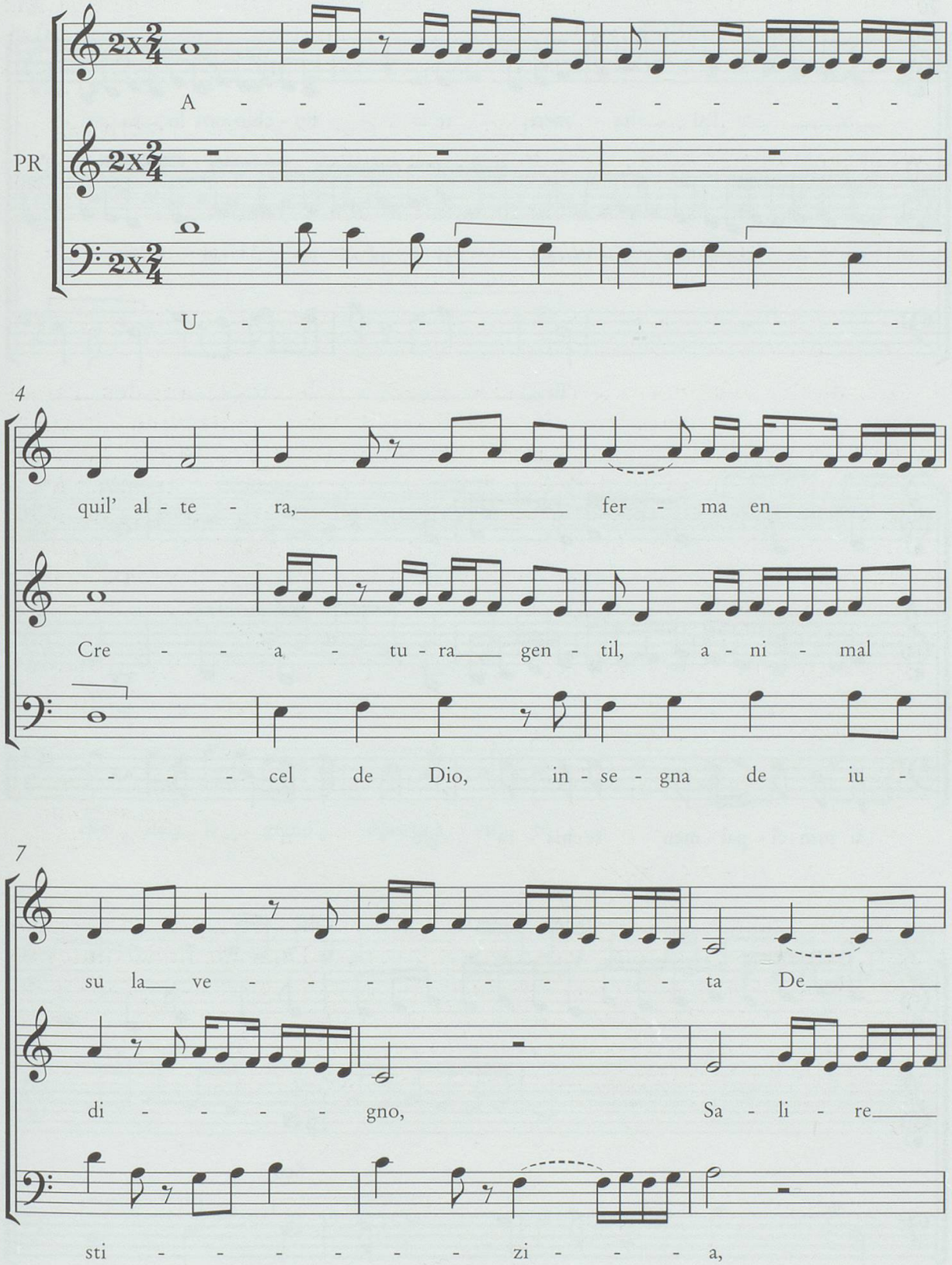
Aber nicht nur Dante und eine gewisse Zahlensymbolik dürften bei der Entstehung dieses Textes eine Rolle gespielt haben, auch die Alchimie ist durch mindestens drei Begriffe präsent:

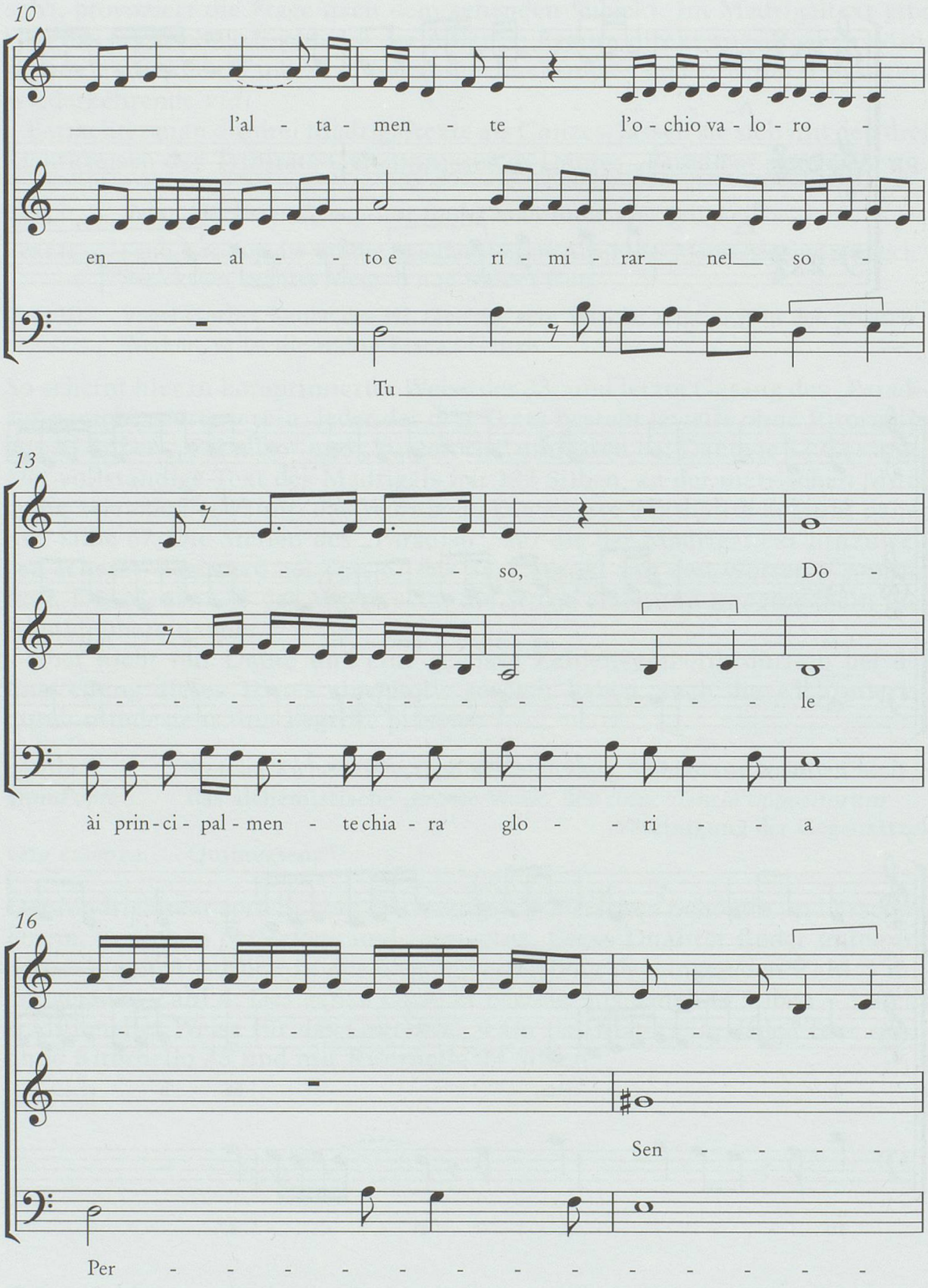
aquila	weisser Zwischenzustand des Materials, Symbol für volatilen Stoff
grand'opre	das alchemistische „grosse Werk" der *coincidentia oppositorum* (Vereinigung der Gegensätze)
vera essenza	Quintessenz[103]

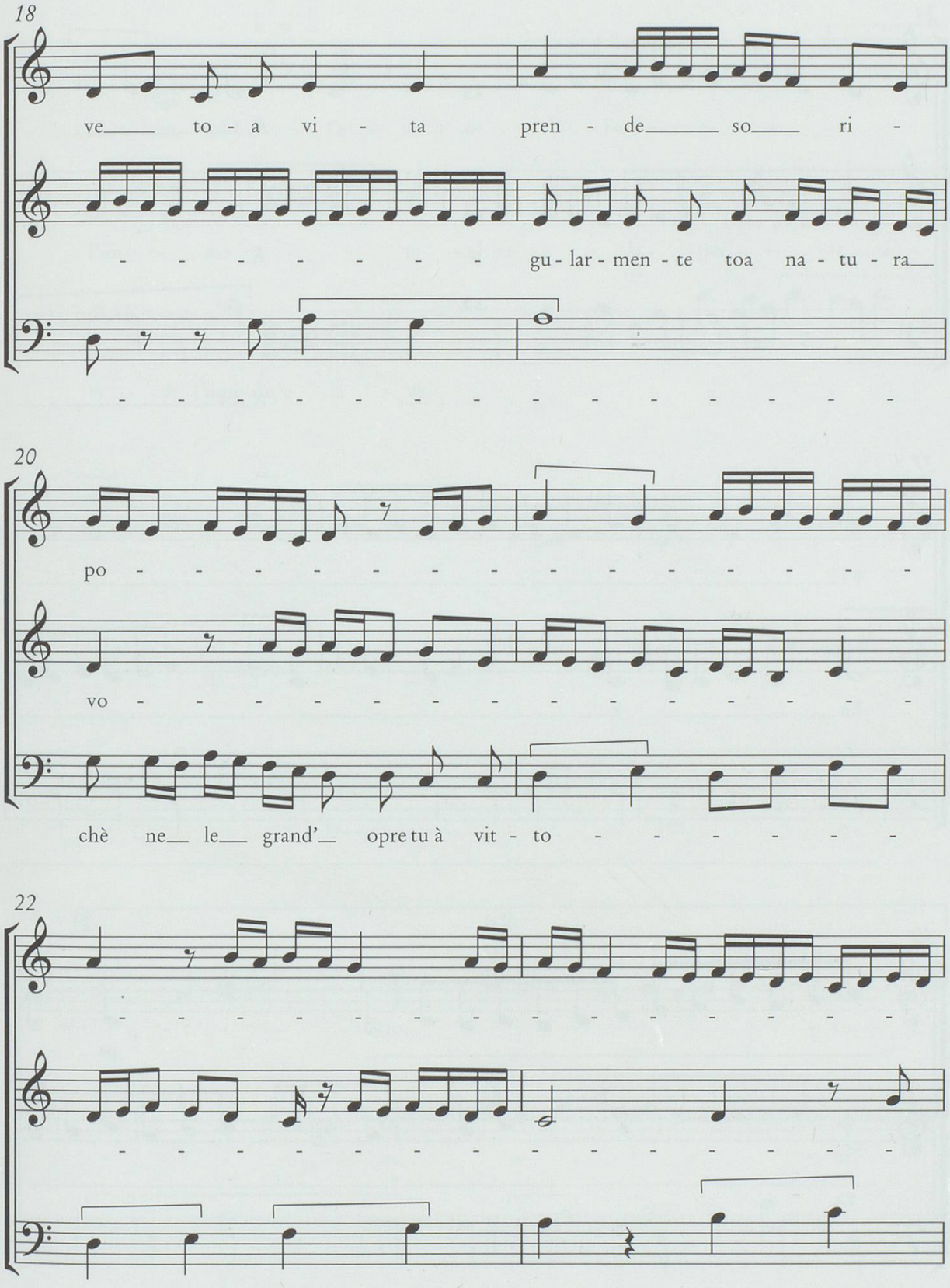
Der Madrigaltext spricht vom Spannungsfeld zwischen Schöpfer und Erschaffenem, zwischen *perfezione* und *immagine*. Diese Dualität findet unter anderem einen Ausdruck in der Gegenüberstellung der ungeraden Zahl 3 mit der geraden Zahl 4. Das ganze Gedicht besteht aus 3 mal 44 Silben – 3 steht traditioneller Weise für das Göttliche, 4 für das Materielle. Jeder Text zählt ohne Ritornello 33 und mit Ritornello 44 Silben.

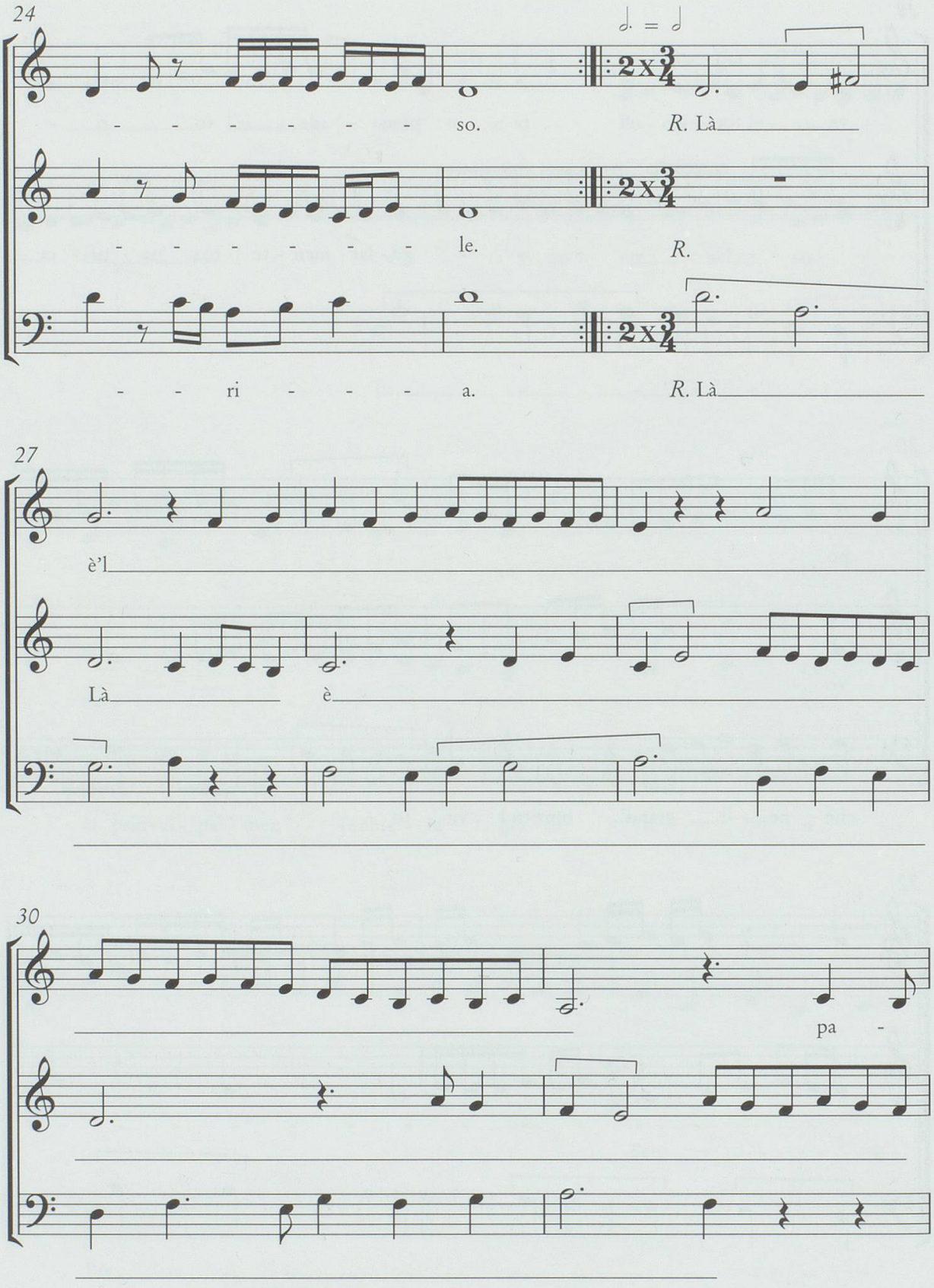
[103] Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auf der betonten Silbe des Wortes *essenza* zwischen den Oberstimmen die Quinte cis–gis als einzige im Stück in voller perfekter Semibrevislänge erscheint, ohne am Anfang einer Phrase platziert zu sein.

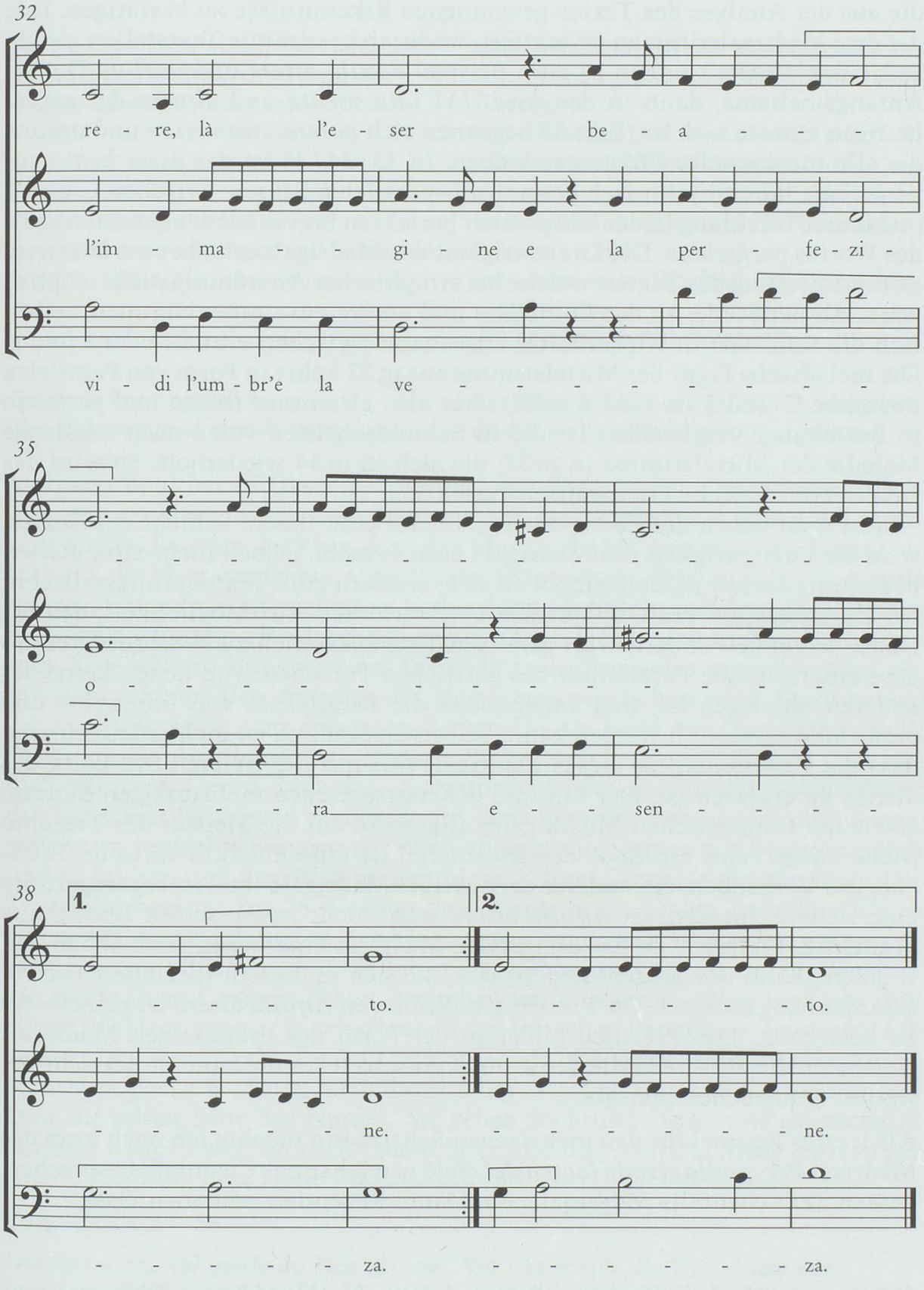
Notenbeispiel 8: Jacopo da Bologna, ***Aquila altera***




10
l'al - ta - men - te l'o - chio va - lo - ro -
en al - - to e ri - mi - rar nel so -
Tu
13
- - - - - - - - so, Do -
- - - - - - - - - - - - - - le
ài prin - ci - pal - men - te chia - ra glo - - ri - - - a
16
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
Sen - - - -
Per - - - - - - - - - - - - - -


18
ve to a vi ta pren de so ri
gu lar men te toa na tu ra
20
po
vo
chè ne le grand' opre tu à vit to
22


24
so.
R. Là
le.
R.
ri a.
R. Là
27
è'l
Là
è
30
pa -


32
re - re, là l'e - ser be - a - - -
l'im - ma - - gi - ne e la per - fe - zi -
vi - di l'um - br'e la ve - - - - - - - - -
35
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
o - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - ra e - - sen - - - -
38
1.
2.
- - - - - - to. - - - - - - - to.
- - - - - - ne. - - - - - - - ne.
- - - - - - za. - - - - - - - za.

Einige Sachverhalte der musikalischen Gestalt von ***Aquila altera*** scheinen die aus der Analyse des Textes gewonnenen Erkenntnisse zu bestätigen. Jede der drei Madrigalstimmen ist textiert, wodurch bestimmte Textstellen gleichzeitig deklamiert werden, so zum Beispiel *aquila altera* und *ucel de Dio* im Anfangsmelisma, dann in den ms 10/11 *alta mente* und *alto* in der gegenläufigen Quinte a–d. Im Takt 32 begegnen sich *parere, immagine* und *umbra*, die alle für das selbe Phänomen stehen. In 33/34/35 ist das *esser beato* zur *perfezione* homorhythmisch gesetzt mit parallelen Sexten zwischen C und T (m34) und Terzklang in der Länge einer perfekten Brevis auf der betonten Silbe des Wortes *perfezione*. Die Dreitextigkeit des Madrigals erlaubt eine äusserste Komprimierung des Textes, welche bei strophischer Anordnung nicht möglich wäre. An der Stelle, an der *immagine* und *ombra* zusammenkommen, reiben sich die Stimmen in wiederholter Dissonanz zwischen e und f oder f und g. Die melodische Figur der Mittelstimme aus m 32 kehrt in Form von Parallelen zwischen C und T in m 34 wieder, setzt also gleichsam *imago* und *perfectio* in Beziehung. Vergleichbar ist die in Sekundschritten von a nach e fallende Melodie der Mittelstimme in m 33, die sich in m 34 wiederholt. So wird das Abbild zum Vorboten der wahren Perfektion.

Liest man neben der Ebene des Preisliedes eine tiefere Schicht des Textes, wird die Dreitextigkeit des Madrigals zum Symbol, jedoch nicht zum platten bedeutungsleeren Zahlensymbol an sich, sondern zum Textdeutungsmittel in der Interpretation des Dreifaltigkeitsmysteriums – zur Möglichkeit, den bei Dante schon bewundernswert gerafften Text zusätzlich zu komprimieren, so dass einerseits die Parallelität der göttlichen Personen, von denen keine der anderen überlegen ist, und andererseits die Parallelität von *immagine* und *perfezione* dargestellt werden kann. Selbstverständlich ist nicht anzunehmen, dass die Polytextualität dieses Madrigals nur mit der tieferen Symbolik des Textes zu erklären ist. Der Einfluss der französischen mehrtextigen Motette sowie der französischen Musik ganz allgemein auf die Meister des Trecento (siehe *ouvert/clos* am Ende des Ritornello) ist eine musikhistorische Tatsache; das Vorhandensein anderer dreitextiger Madrigale im Trecentorepertoire eine weitere. Insofern ist ***Aquila altera*** wohl nicht *wegen* seines Textinhalts dreitextig. Vielmehr ist das dreitextige Madrigal eine, wenn auch selten verwendete, Form des Trecentorepertoires, die sich in diesem speziellen Textzusammenhang anbietet. Die Preisliedfunktion von ***Aquila altera*** ist keineswegs zu bestreiten. Das Preislied bildet in der Form des dreitextigen Madrigals gleichsam die äussere Hülle des Kunstwerks, welches bei näherer Betrachtung weitere Sinnebenen preisgibt.

Als letztes Beispiel für den mehrfachen Schriftsinn möchte ich noch kurz das Madrigal ***Per quella strada lactea del cielo*** von Johannes Ciconia[104] besprechen, dessen Text ebenfalls Merkmale von Dante-Rezeption erkennen lässt.

[104] Es ist in den Handschriften Lucca, Archivio di Stato 184, f.13 und Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta" Ms. 3065, f.4′ überliefert. Edition in: Margaret Bent/Anne Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia*, PMFC XXIV, 123–125.

Der Text nach der Handschrift **Lu** lautet wie folgt:

1

Per quella strada lactea del cielo
de belle stelle ov'è'l seren fermato,
vedeva un carro andar tutto abrasato.

Über jene Milchstrasse des Himmels
der schönen Sterne, wo der Himmel stille steht,
sah ich einen ganz verbrannten (oder brennenden) Wagen fahren.

4

Coperto a drappi rossi de fin oro,
tendea el timon verso anzoli cantando,
el carro triumfal vien su montando.

Er war bedeckt mit roten Tüchern aus feinem Gold,
er wandte seine Deichsel den singenden Engeln zu;
der Triumphwagen steigt auf.

7

De verdi lauri corone menava,
che d'alegreçça el mondo verdeçava.

Er führte Kränze aus grünem Lorbeer mit,
da die Welt in Fröhlichkeit ergrünte.

Margaret Bent hat in Übereinstimmung mit anderen Forschern festgehalten, dass der genannte Wagen ein Hinweis auf das Wappen der Familie Carrara sein dürfte. Es wäre denkbar, dass das Madrigal 1367 entstand, als Francesco Carrara, der Herr von Padua, kaiserlicher Vikar wurde. Wie im Fall von ***Aquila altera*** ist hier die vordergründige Verbindung des Stücks mit dem Fürstenhaus nicht zu bestreiten, allerdings scheint der Text damit noch nicht erschöpft zu sein. Eine weitere Sinnebene des Textes liegt im Topos des Sonnenwagens, der mit dem triumphalen Aufstieg des Herrschers verglichen wird. Dazu passen die Lorbeerkränze, von denen im Ritornello die Rede ist. Der Text enthält aber – so wie ***Aquila altera*** – gewisse Bilder, welche an die „Divina Commedia" erinnern. Gegen Ende des „Purgatorio" findet sich in der Beschreibung des Irdischen Paradieses (zuoberst auf dem Berg des Purgatorio) eine Szene, welche im zentralen Ereignis der Wiederbegegnung Dantes mit Beatrice gipfelt und in Bildern und Begriffen an den Madrigaltext Ciconias denken lässt. Die Textstelle beginnt im 28. Gesang des „Purgatorio". Dante befindet sich in einem Wald und gelangt an den Fluss Lethe, an dessen Ufer er eine singende Frau Blumen pflücken sieht. Er bittet sie, näher ans Ufer zu treten, damit er die Worte ihres Gesangs besser verstehen kann. Sie tritt näher und gibt ihm einige Erklärungen zur Beschaffenheit des Irdischen Paradieses. Im darauf folgenden 29. Gesang geht die Frau flussaufwärts und singt dazu: „Beati quorum tecta sunt peccata – Selig, wem die Sünden vergeben werden". Dante folgt der Frau auf seiner Seite des Flusses. Sie gehen Richtung Osten und es erscheint ein sehr helles Licht, ähnlich einem Blitz und *una melodia dolce correva per l'aere luminoso*, eine süsse Melodie strömte durch die leuchtende Luft.

Purg. IXXX,34–36:

Dinanzi a noi, tal quale un foco acceso, Vor uns wurde die Luft einem entzündeten Feuer gleich

ci si fè l'aere sotto i verdi rami; unter den grünen Zweigen,

e'l dolce suon per canti era già inteso. und der süsse Klang konnte schon als Gesang wahrgenomm werden

Es erscheinen sieben riesige Kandelaber (laut Exegese die sieben Sakramente oder die sieben Gaben des Hl. Geistes symbolisierend), die sehr helle Lichter tragen. Im dazu erklingenden Gesang kann das Wort *Osanna* verstanden werden, was auf Engelsgesang hindeutet. Das Licht der Kandelaber ist heller als der Vollmond um Mitternacht *per sereno di mezzanotte*. Dante verwendet hier und anderswo im Kontext das Wort *sereno* für Himmel, vergleiche Vers 2 des Ciconia-Textes. Hinter den Kandelabern folgen 24 weiss gekleidete Männer, welche Lilien tragend ein Marienpreislied singen. Dahinter folgen vier grün bekränzte (vgl. Vers 7 im Ciconia-Text) Tiere mit je sechs Flügeln, die mit Augen bedeckt sind (Anlehnung an Ezechiel bzw. die Apokalypse). Zwischen diesen Tieren fährt ein Wagen:

vv. 106ff.:

Lo spazio dentro a lor quattro contenne	Zwischen den vier befand sich
un ***carro****, in su due rote,* ***triumfale****,*	ein zweiräderiger Triumphwagen,
ch'al collo d'un grifon tirato venne.	der am Hals eines Greifs gezogen wurde.
Esso ***tendea*** *in su l'una e l'altra ale*	Dieser streckte beide Flügel in die Höhe

(Die fett gedruckten Wörter kommen im Ciconia-Text vor)

Der Greif (Symbol für Christus) ist golden, weiss und rot. Der Wagen ist schöner als jener von Augustus, ja schöner als der Sonennwagen selbst. Drei Frauen tanzen auf der rechten Seite des Wagens. Die erste ist rot, sodass man sie kaum vom Feuer unterscheiden kann, die zweite ist grün wie Smaragd und die dritte weiss wie Schnee. Sie stehen für Glaube, Hoffnung und Liebe. Der Wagen bleibt mit einem Donner vor Dante stehen. Danach beginnt der 30. Gesang des „Purgatorio". So wie einer das Steuerruder wendet, um den Hafen zu erreichen, so bleibt der Wagen stehen. An dieser Stelle verwendet Dante das Wort *temon* (Deichsel oder Steuerruder) das auch in Ciconias Text erscheint.

Die Farben Weiss, Rot und Grün bestimmen die beiden Strophen sowie das Ritornello des Madrigals: Milchstrasse für Weiss, rote Tücher auf dem Wagen, Grün des Lorbeers. Die drei Farben erscheinen bei Dante gleich nach der Stelle mit dem Wagen nochmals in den wichtigen Versen, in denen Beatrice in einer Wolke von Blumen, die von Engeln gestreut werden, erscheint. Sie trägt einen weissen, von einem Olivenzweig bekränzten Schleier, einen grünen Mantel und ein Kleid von der Farbe lebendiger Flammen. Wenig später gibt sich Beatrice Dante zu erkennen und die Engel singen „In te Domine speravi". Die im fünften Madrigalvers bei Ciconia genannten singenden Engel, denen der Wagen die Deichsel zuwendet, können schwerlich mit dem Inhalt des vordergründigen Preisliedes erklärt werden. Die Farbensymbolik, die Wortwahl und der Inhalt des Gedichtes legen eine Beziehung mit den Gesängen 28–30 des „Purgatorio" nahe. Das *vedeva* des dritten Verses wäre in modernem Italienisch dritte Person singular, in der alten Sprache (gerade auch bei Dante) wird diese Form auch für die erste Person Singular verwendet. Das entspräche somit

dem *vidi* in Jacopos ***Aquila altera.*** Die Assoziation zur Dante-Stelle führt das Madrigal auf Umwegen zur vordergründig nicht erkennbaren Liebesthematik, da der Moment angesprochen ist, in dem Dante Beatrice zum ersten Mal seit ihrem frühen Tod wieder sieht. Vergil kommentiert denn auch, er sehe die alte Flamme erwachen. In diesem Sinn erhält das Gedicht, über eine mögliche Inspirationsquelle interpretiert, eine weitere, liebeslyrische Ebene, die explizit nicht angesprochen ist. So gelesen würde der Text mindestens vier Sinnebenen enthalten: 1) Preislied auf das Haus Carrara, 2) allgemeines Preislied auf den glänzenden Aufstieg eines Fürsten, 3) Paraphrase einer bedeutenden Stelle der „Divina Commedia", 4) Liebeslied, das allenfalls durch den zweiten Vers des Ritornellos angedeutet sein könnte.

Bei dieser Deutung des Textes ergibt sich allerdings eine Schwierigkeit: der Madrigaltext spricht von der Milchstrasse beziehungsweise dem Fixsternhimmel *seren fermato*, was Dantes achtem Himmelskreis entspräche, während die Szene der „Divina Commedia" im Irdischen Paradies angesiedelt ist. Dieser Widerspruch lässt sich nicht auflösen. Die Parallelen zum Dante-Text deswegen nicht in Betracht zu ziehen, scheint aufgrund der lexikalischen und symbolischen Analogien dennoch nicht unbedingt geboten. Vielmehr darf angenommen werden, dass der Madrigaltext verschiedene Vorbilder rezipiert und verarbeitet hat.

*

Für die Musiker stellt sich nun die Frage, ob die Wahrnehmung des mehrfachen Schriftsinns auf der Grundlage exakter Textlesung, wie sie hier dargelegt wurde, aufführungspraktische Konsequenzen hat. Im Fall von ***Aquila altera*** ist dies mit Bestimmtheit der Fall. Wird die Dreitextigkeit nicht nur als eine zufällige Wahl des Komponisten verstanden, sondern als bewusst eingesetztes Kunstmittel im Dienste einer tieferen Textebene, dann stellt sich für den Praktiker die Frage nach rein vokaler oder vokal/instrumentaler Ausführung mit allem Nachdruck. In der tieferen Ebene gelesen, müsste das Madrigal rein vokal aufgeführt werden, weil sonst ein grosser Teil der Information verloren geht. Liest man hingegen die vordergründige Textebene des Preisliedes, kann man eher eine vokal/instrumentale Aufführung wählen. Und schliesslich findet sich das Madrigal später auch als instrumentale Bearbeitung im Kodex Faenza, wodurch das Stück zum rein musikalischen Phänomen wird, das sich von seinem Text gelöst hat und dadurch in einem neuen Licht erscheint.

Die Lesung des mehrfachen Schriftsinns ist aber nicht nur im Kontext der Wahl der Besetzung interessant, sondern ebenso im Hinblick auf die Platzierung in einem Programm. Einen als theologische Exegese verstandenen Text wird man anders integrieren als ein Preislied oder ein virtuoses Instrumentalstück. In einem Programm, welches die Darstellung von Tieren zum Inhalt macht, hätte dieses Madrigal zum Beispiel trotz Adler und Taube wohl kaum etwas zu suchen, da die Tiere ausschliesslich als Wappenembleme oder Symbole für höhere Realitäten verstanden sind. Hingegen könnte man es sich in einem der beliebten Dante-Programme vorstellen, in denen meist willkürlich irgendwelche Stücke des Trecento gespielt werden, die mit Dante nur sehr

wenig oder gar nichts zu tun haben. Ferner wäre es auch im Visconti-Kontext unterzubringen, da es gerade bei Jacopo einige Stücke gibt, die sich auf das Haus Visconti beziehen und viele weitere Kompositionen, die in engerem oder weiterem Zusammenhang mit diesem Fürstenhaus stehen, überliefert sind. Das Bemühen um ein tieferes Verständnis eines musikalischen Textes ist, wie man sieht, von den Musikern keineswegs zu vernachlässigen. Mit dem Durchdringen der verschiedenen Textebenen ergeben sich für den Praktiker sogar neue Perspektiven. ***Deus deorum*** von Zacara da Teramo könnte so nicht nur als Kuriosum oder als eines unter vielen Werken des Komponisten aufgeführt werden, sondern zum Beispiel auch im Kontext des Konstanzer Konzils und seines kulturellen Umfelds. ***Un fior gentil*** böte sich als Liebeslied an, aber auch im Zusammenhang mit der Parodiemesse und nicht zuletzt als religiöser Text. Das Feld der Möglichkeiten wird durch die Arbeit am Text nicht eingeschränkt, sondern beträchtlich erweitert.

Schliesslich wird das Wissen um die Mehrschichtigkeit solcher Werke das Verhältnis des Ausführenden zum Werk grundlegend verändern. Die Tatsache, dass sich solche komplexen Sachverhalte in den Quellen vollkommen unspektakulär präsentieren, dass sowohl den Stücken, als auch der äusseren Gestalt der Niederschrift in der Handschrift jegliches Pathos fehlt, hat dazu geführt, dass die Musik des Mittelalters häufig durch die Aufführungen banalisiert worden ist. Man hat unter anderem die problematische Gleichung Mittelaltermusik = Volksmusik für viele Aufführungen zum ästhetischen Fundament gemacht. Dabei wurde die Komplexität dieser scheinbar harmlosen Kleinformen übersehen. Ein Werk wie ***Aquila altera*** ist ein Musterbeispiel an Abstraktion, an Komprimierung gewichtiger Inhalte auf das Minimum. Diese Fähigkeit zur Konzentration weist das Mittelalter auch in der bildenden Kunst auf. Hat der Musiker die hohe Komplexität solcher Werke erst erkannt – wobei die sorgfältige Lesung des Textes nur ein Element unter vielen ist, die ihm bei dieser Erkenntnis helfen können – wird er sich ihnen in einer ganz anderen Haltung nähern und dementsprechend zu anderen musikalischen Ergebnissen kommen.

Selbstverständlich gibt es im Mittelalter auch vordergründig harmlose bis obszön-banale Lieder. Neben äusserst raffiniert konzipierten Gedichten der hohen Minne schreibt zum Beispiel ein hermetischer Dichter wie Arnaut Daniel auch derb profane Verse. Es soll hier nicht der Eindruck entstehen, dass hinter jedem Vokalstück mindestens eine Dante-Paraphrase steckt. Aber gerade im Bereich des Obszönen verbirgt sich oft eine atemberaubende Virtuosität des Doppelsinns. Das Erkennen all dieser Sinnebenen wird Konsequenzen für die Aufführung haben müssen.

II.4 Parodierender Doppelsinn oder der Zerfall des höfischen Ideals

Im vorangegangenen Kapitel wurde versucht, dem mehrfachen Schriftsinn in musikalischen Texten näher zu kommen. Dabei entpuppten sich die vordergründig als Preislieder (***Aquila altera, Per quella strada lactea***) oder unverständliche Satire (***Deus deorum***) erscheinenden Texte als äusserst tiefsinnige und eine weitgehende Bildung ihrer Autoren verratende Werke.

Eine sehr grosse Zahl von Chansons des 12. bis 15. Jahrhunderts wird in der Musikgeschichte mit dem Markenzeichen „höfisch" versehen, was in den meisten Fällen gerechtfertigt ist, da die entsprechenden Texte aus dem Sprach-Fundus der höfischen Minne schöpfen. Bei näherem Hinsehen offenbaren jedoch viele dieser Texte, dass das höfische Vokabular als eine Art Staffage gebraucht wird, die es dem Dichter erlaubt, andere Inhalte zu kaschieren. Gerade im 15. Jahrhundert wird der Kanon des *amour courtois* oft mit Augenzwinkern angewandt. Es sei hier erlaubt, ein Beispiel zu betrachten, bei dem die „tiefere Schicht" die vordergründige Aussage nicht ergänzt, sondern in Frage stellt:

C'est assez pour morir de dueil, Rondeau von Gilles Binchois, musikalisch vollständig nur in **EscA** ff. 34′–35; Text auch in **Jard**, f. 95′ und **Roh,** f. 88′[105]

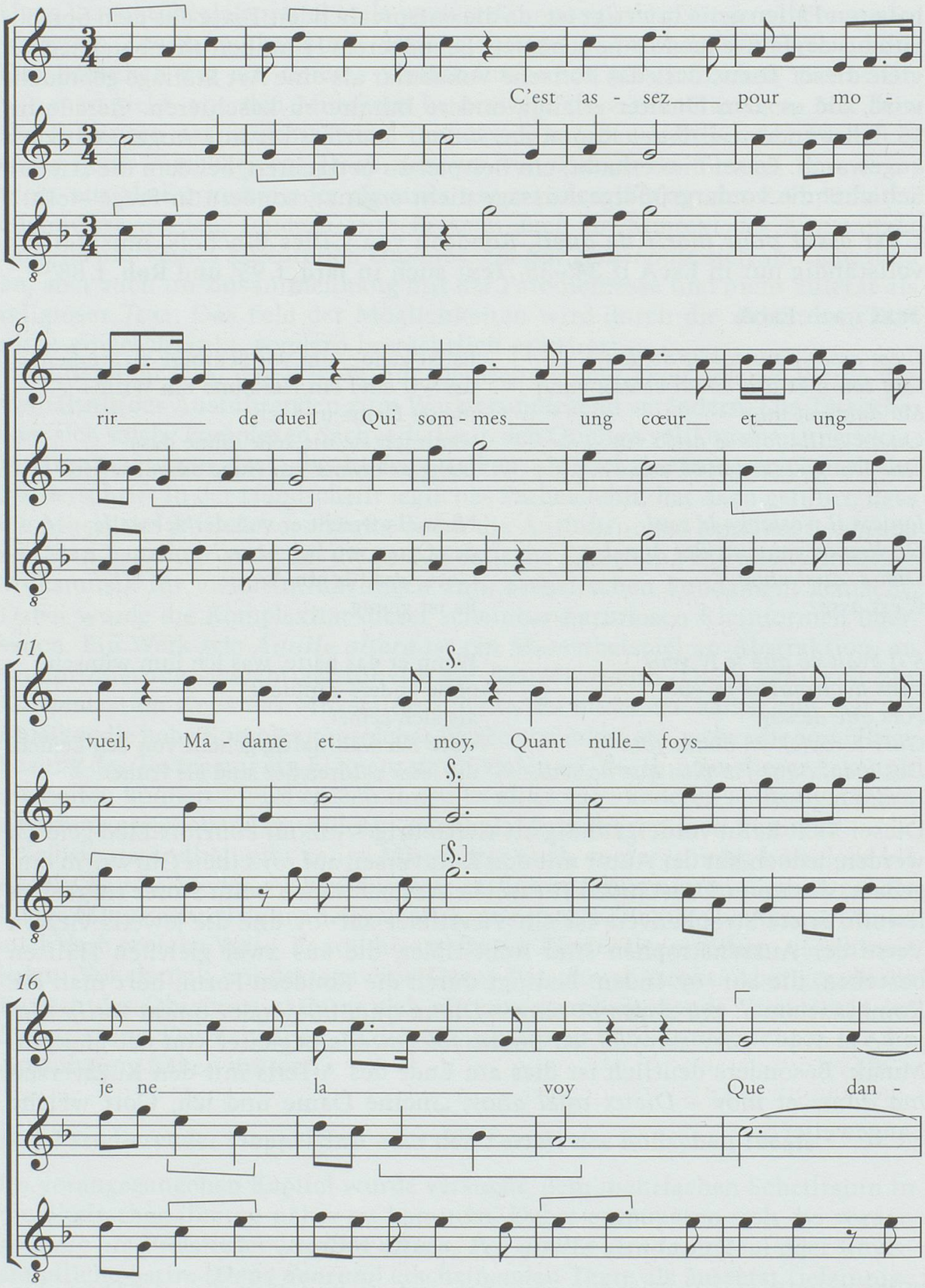
Text nach **EscA**:

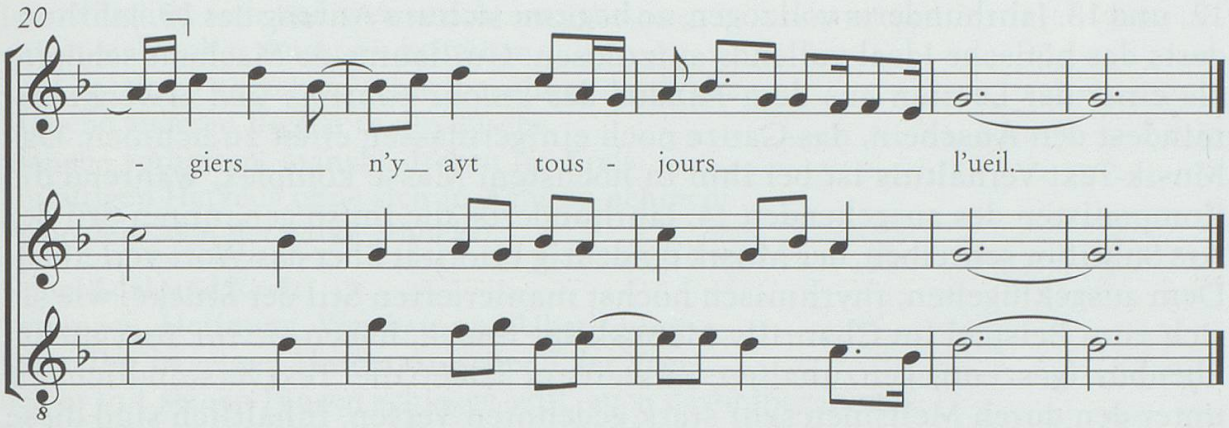
C'est assez pour morir de dueil	Es ist genug, um vor Schmerz zu sterben,
Qui sommes ung coeur et ung vueil	die wir sind ein Herz und ein Wille,
Ma dame et moy,	meine Dame und ich,
Quant mille foys je ne la voy	wenn ich sie nie sehe, ohne dass
Que Dangiers n'y ayt l'ueil.	*Dangier* immer ein Auge darauf wirft.
Jamais il n'eslonge le seul	Niemals weicht er von der Schwelle
Du lieu ou remaint Bel Acuel,	des Ortes, wo Bel *Acueil* wohnt,
Dieux, quel anoy.	Gott, was für ein Ärger!
C'est assez ...	Es ist genug ...
S'il avait ce que je ly veul	Wenn er das hätte, was ich ihm wünsche
Sans avoir aultre receul	ohne andere Zuflucht
Fors que de soy,	als sich selber,
Gary seroy(e), en bonne foi,	wäre ich wahrhaftig geheilt von den Leiden,
Des maulx que j'ai plus que ne seul.	die jetzt zahlreicher sind als früher.

Dieser Text kann vordergründig als tieftrauriges *amour courtois* Lied gelesen werden, jedoch hat der Autor mit den Kurzversen auf *-oy* einen Ohrwurm eingebaut, der unter Umständen für freche Assoziationen beim Hörer sorgt. Der jeweils dritte Strophenvers ist ein Viersilbler auf *-oy* und die jeweils vierten Verse der Aussenstrophen sind Achtsilbler, die aus zwei gleichen Hälften bestehen, die auf *-oy* enden. Bedingt durch die Rondeau-Form, hört man die Kombinationen: *ma dame et moy – Dieux quel anoy* oder *quant nulle foys je ne la voy – gary seroy(e), en bonne foi,* jeweils begleitet von der gleichen Musik. Besonders deutlich ist dies am Ende des A-Teils mit den Kurzversen *ma dame et moy – Dieux quel anoy,* „meine Dame und ich, Gott welche Langeweile"!

[105] Für die Quellen vgl. Handschriftenverzeichnis, **Jard** = Jardin de Plaisance, vgl. Bibliographie, Primärtexte.

Notenbeispiel 9: Gilles Binchois, ***C'est assez pour morir de dueil***





Und so verkehrt sich dann die Aussage des Liedes aufgrund des Höreindrucks in ihr Gegenteil. Dass ein solches Spiel mit dem Laut intendiert gewesen sein kann, ist durchaus vorstellbar, wenn man zum Beispiel an die Art und Weise denkt, mit der die Dichterin Christine de Pisan (1365–1431) ihren Namen in manchen Verszeilen verborgen hat. Das Rätsel funktioniert nur auf einer phonetischen Ebene. Erst wenn man die von ihr angegebenen Silben hintereinander ausspricht, sie erklingen lässt, begreift man den Namen, der gemeint ist. So zum Beispiel im „Dit de la Rose", wo man ***cry*** (Schrei) mit dem Ende von *aou**st*** (August) und ***yne*** (als phonetischem Element ohne eigenen Sinn) aneinanderreihen muss, um den Namen Christine zu erhalten. „Christine ... creates a ‚new orality', thogh born of textuality, the written text forces the reader into orality: to utter her name."[106]

Die Unterhöhlung des Höfischen in der Chanson des Spätmittelalters möge an einem weiteren Beispiel illustriert werden: Matteo da Perugias Ballade ***Pres du soleil deduisant,*** **ModA,** f. 16.[107]

Sie ist im Manuskript **ModA**, der Handschrift, von der vermutet werden kann, dass der Komponist an der Kompilation beteiligt war, überliefert. Die Ballade ist französisch textiert, wobei die Orthographie die italienische Herkunft der Aufzeichnung verrät. Matteo steht an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert als ein Repräsentant jener Musikergeneration, die einerseits aus dem Vergangenen schöpfen, andererseits auf den Chansonstil des 15. Jahrhunderts voraus weisen. Er bedient sich souverän verschiedener Stile, indem er einmal im Ars Subtilior Stil schreibt und dann wieder ein französisches Rondeau im Stil einer italienischen Ballata des Trecento vertont.

Hatte sich schon im 14. Jahrhundert mit dem Entstehen der mehrstimmigen Chanson eine Werteverschiebung im Vergleich zum einstimmigen Lied des

[106] Laurence de Looze, „Signing off in the middle Ages: Medieval textuality and strategies of authorial self-naming", in: A.N. Doane and Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press, 1991, 173.

[107] Musikalische Edition, Willy Apel (Hg.), French secular compositions of the fourteenth century, *CMM* 53, 1–3, Nr. 52.

12. und 13. Jahrhunderts vollzogen, so beginnt sich am Anfang des 15. Jahrhunderts das höfische Ideal vollends aufzulösen. Guillaume de Machaut schöpfte als einer der Letzten aus dem Fundus des *amour courtois* und erweckt zumindest den Anschein, das Ganze noch einigermassen ernst zu nehmen. Das Musik-Text-Verhältnis ist bei ihm in höchstem Masse komplex, während die Komponisten des ausgehenden 14. Jahrhunderts, die im so genannten Stil der Ars Subtilior schreiben, der Musik eindeutig Priorität über das Wort verleihen. Dem ausgeklügelten, rhythmisch höchst manierierten Stil der Stücke, wie sie sich zum Beispiel im Chantilly-Manuskript finden, haben sie im Text nichts Ebenbürtiges entgegenzuhalten, ausserdem leidet die Textverständlichkeit unter den durch Melismen sehr stark gedehnten Versen. Inhaltlich sind diese Texte meist der Tradition verpflichtet und zelebrieren das höfische Ideal nicht sehr überzeugend weiter. Dazu kommen allegorische Figuren und die Häufung von Vergleichen aus der Welt der Antike.

Matteos Text, den ich nachstehend mit Übersetzung wiedergebe, lässt sich, wie zu zeigen sein wird, intertextuell in die Tradition einbetten, signalisiert aber zugleich eine Umdeutung der alten Werte.

Pres du soloil deduissant s'esbanoye
D'eulx ententis un redouté fauchon,
Sur la rivière plus riche que soye
De maint osiaux d'une et d'aultre façon;
Close est d'un beaux rosier de par viron.
Dont s'il ne sont bien preux, jeune et veglarde,
Meschant) cely que le fauchon regarde!*

Chesciun se doubte et ne scet que fer'doye
fors que d'esmay trayre do lo sayson
Sans plus, tout prest en leure si s'employe;
Pluseurs autres aylent vers les buissons,
Aucun demeure, aucun torne en ront,
Simple de cuer sans chault de faire garde,
Meschant cely que le fauchon regarde!

Quar noblesse et vigour si le convoye,
Desir, espoir, sagacité, rayson
A son porpois tout brief qu'il s'envoloye
L'oysel qu'aten hurter des artiglon.
D'aultre ne quier sy donra coulps felon
Pour definer, fache qui veult sa garde;
Meschant cely que le fauchon regarde!

*von *meschanger*= zum Bösen wenden, nicht im modernen Sinn von *méchant* = böse

Nahe der labenden Sonne vergnügte sich
wachsamen Auges ein gefürchteter Falke
über dem Bach, der so reich wie kein anderer ist
an vielen Vögeln jeglicher Art.
Umgeben ist der Bach (Quelle?) von einem schönen Rosenstock.
Wenn sie also nicht sehr tapfer, jung und aufmerksam sind:
Wehe dem (Vogel), den der Falke erblickt!

Jeder fürchtet sich und weiss nicht was tun,
ausser sich voller Angst zu bemühen,
der Gewalt zu entgehen; schnell sucht er das Weite.
Manche anderen fliegen in die Büsche,
manche verharren, manche drehen im Kreis,
einfältigen Herzens ohne sich in Acht zu nehmen:
Wehe dem, den der Falke erblickt!

Denn Adel und Kraft
Verlangen, Hoffnung, Weisheit und Überlegung
leiten ihn in seiner Absicht, so schnell der Vogel,
den er mit seinen Fängen schlagen will, auch davonfliegen mag.
Nur das ist sein Verlangen. So wird er ihm böse
Schläge zufügen, um ihn zu töten, -
soll nun wachen wer will:
Wehe dem, den der Falke erblickt!

Dieser Text beschreibt eine Szene, die in manchen Punkten vertraut, in anderen neuartig ist. Das Initium spricht von der Sonnen-Nähe, in der sich der Falke befindet. Dies erinnert unter anderem an Texte wie jenen des Madrigals ***Aquila altera*** von Jacopo da Bologna. Nur handelt es sich hier nicht um einen Adler, sondern um einen Falken, was von grundlegender symbolischer Bedeutung ist. Der Adler aus ***Aquila altera*** ist ein positives, fürstliches und göttliches Symbol. Der Falke hingegen steht für Jagd, manchmal auch für Lüsternheit, da er gierig ist nach Beute, so wie wir ihn im „Jeu de Robin et de Marion" von Adam de la Hale dargestellt finden. Von vornherein ist somit durch die Wahl des Tieres ein semantisches Feld abgesteckt.

Schon am Anfang des zweiten Verses werden die wachsamen Augen erwähnt, also an der metrischen Stelle, an der seit der Poesie der Trobadors ein wichtiges Wort zu stehen pflegt. Diese wachsamen Augen sind die gefährlichste Waffe des Falken, der bekanntlich seine Beute aus sehr grosser Entfernung erkennen kann. Der Falke fliegt drohend über eine Szene, die hinlänglich vertraut ist. Vier Begriffe stehen für die bekannte Szenerie mit Rosenstrauch und Quelle, wo sich viele Vögel aufhalten: *rivière* (in anderen Texten oft *fontaine), close* (vgl. Machaut: *où ma rose est enclose) rosier* und *osiaux*. Der Falke bedroht dieses Idyll und wenn sich die Vögel nicht als tapfer erweisen, werden sie seine Beute werden; davor warnt der Refrain. Die zweite Strophe spricht denn auch von der Angst der Vögel, die der Situation hilflos ausgeliefert sind und höchstens noch die Möglichkeit haben, sehr wachsam zu sein und im richtigen Augenblick zu fliehen. Sie sind *simple de cuer*, ohne Hinterlist und Schlauheit und daher als Opfer in grösster Gefahr, was der Refrain nochmals unterstreicht. Denn – die dritte Strophe schliesst mit der Konjunktion *quar* an – der Falke vereint in sich alle Eigenschaften, die ihn letztlich zum Ziel führen müssen: Adel (Überlegenheit), Kraft, das Verlangen und die Hoffnung erfolgreich zu sein, die Weisheit (er weiss, wie er vorgehen muss) und Verstand dienen seinen Zwecken. Der Vogel kann noch so schnell davonfliegen, es wird ihm letztlich nichts nützen. Der Falke verlangt nach nichts anderem, als danach, den Vogel zu vernichten: *definer*.

In diesem Augenblick nützt auch die Wachsamkeit nichts mehr: *fache qui veult sa garde.*

Es ist zu vermuten, dass dieser Text politisch zu deuten ist. So wie der „Roman de Fauvel" den verhassten Steuereintreiber des Königs, Enguerran de Marigny, als korrupten Eselmenschen karikiert und vernichtend kritisiert, so könnte man sich unter dem Falken bei Matteo einen dem König (*pres du soleil*) nahe stehenden Beamten vorstellen (oder vielleicht das Haus Visconti mit dem Emblem der Sonne im Wappen?). Diese Frage muss wohl unbeantwortet bleiben. Die einfältigen Vögel wären dann die Untertanen, die keine Macht haben sich zu verteidigen, sondern dem Adel, der Gier und der Schlauheit des Herrn ausgeliefert sind. Wenn der Falke fest entschlossen ist, jemanden zu vernichten, wird er es tun, ohne auf Widerstand zu stossen.

Was verbindet nun diesen Text mit jenen des *amour courtois*? Hier ist auf die bekannten Versatzstücke ritterlich-höfischer Literatur hinzuweisen, die in dieser Ballade erscheinen. Zuerst das Bild vom Garten, über dem der Falke schwebt, belebt von den Vögeln, die *preus* sein müssen, eine Eigenschaft, die üblicherweise für Ritter kennzeichnend ist. Die Aufzählung der Verhaltensweisen der Vögel in der zweiten Strophe erinnert an Caccien des 14. Jahrhunderts, in deren Jagd- oder Fischereiszenen jeder seiner Beschäftigung nachgeht. Die Strophe bei Matteo bedient sich aber nicht der üblichen Caccien-Terminologie, sondern braucht seltene Wörter und – was noch bemerkenswerter ist – täuscht durch den Gebrauch eines Wortes wie *sayson* übliche Pfade vor, die längst verlassen sind. *Saison* ist seit den einstimmigen Liedern des 12. und 13. Jahrhunderts ein Topos des Natureingangs und bezeichnet meist die schöne Jahreszeit, den Frühling, manchmal aber auch eine andere Jahreszeit oder eine gewisse Zeitspanne im Allgemeinen. Hier nun wird das Wort mehrdeutig *équivoque* gebraucht. Es handelt sich nicht um das geläufige Substantiv *saison* als Jahreszeit, sondern um das substantivierte Verb *sayson* von *saisir* (ergreifen) und bedeutet das Ergreifen, im weiteren Sinn dann auch Gewalt. So verliert das Wort seine Unschuld, obwohl ihm in der dritten Strophe das häufige und übliche Reimwort *rayson* folgt.

In der dritten Strophe schliesslich werden wohlbekannte Tugenden aufgelistet. Man könnte an eine *complainte* für einen verstorbenen Gönner oder an ein Preisgedicht denken. Hier jedoch vereinen sich alle diese Tugenden, um den Vogel zu vernichten, sie werden pervertiert. Diese Perversion geht weit über jene eines Fauvel hinaus. Dort kämpfen Tugenden und Laster gegeneinander, in diesem Text wirken die Tugenden zusammen im Blick auf das zu vernichtende Opfer. Der Falke ist nur durch die vereinigten Anstrengungen aller Tugenden fähig zum Sieg. Es zeigt sich, dass der Dichter dieses Textes mehrere Mittel geschickt einsetzt, um Bekanntes gleichsam zu untergraben. Durch den Gebrauch wohlbekannter Topoi führt er den Leser zuerst in die Irre. Das Wort *preus* im Zusammenhang mit Vögeln lässt dann allerdings schon in der ersten Strophe aufhorchen. Die zweite Strophe häuft Begriffe, die in der höfischen Lyrik unvertraut oder selten sind: *sayson* (mit anderer Bedeutung), *leure* oder *ayler*. Und die dritte Strophe scheint zuerst alles wieder ins Lot zu bringen mit einer stereotypen Aufzeichnung von Tugenden, wie man sie schon

unzählige Male gelesen hat. Erst die Fortsetzung verrät die Pervertierung und erwähnt den grausamen Ausgang der Geschichte.

Nicht nur die höfischen Versatzstücke erinnern an die Lieder des *amour courtois*. Auffälligstes Signal für die intertextuelle Einbettung dieses Gedichtes in eine höfische Tradition ist die Refrainzeile, denn zwei Werke der Ars Subtilior benutzen eine vergleichbare Endzeile, die allerdings positiv formuliert ist. Sie lautet in beiden Fällen gleich: *Resjouis est quiconques la regarde* – erfreut ist jeder, der sie betrachtet. Das erste Vergleichsbeispiel ist eine zweistimmige Ballade von Grimace, welche in der Handschrift Bern, Burgerbibliothek A 421, mit einer Lakune im Tenor überliefert ist. Der Text spricht vom *ymage* der Dame im Herzen des Liebenden und erinnert im Detail stark an Formulierungen Guillaume de Machauts. Hier der Vergleich der Texte von Matteo und Grimace:

Pres du soloil deduissant s'esbanoye
D'eulx ententis un redouté fauchon,
Sur la rivière plus riche que soye
De maint osiaux d'une et d'aultre façon;
Close est d'un beaux rosier de par viron.
Dont s'il ne sont bien preux, jeune et veglarde,
Meschant cely que le fauchon regarde!

Chesciun se doubte et ne scet que fer'doye
Fors que d'esmay trayre do lo sayson
Sans plus, tout prest en leure si s'employe;
Pluseurs autres aylent vers les buissons,
Aucun demeure, aucun torne en ront,
Simple de ***cuer*** *sans chault de faire* ***garde****,*
Meschant cely que le fauchon regarde!

Quar noblesse et vigour si le convoye,
Desir, espoir, sagacité, rayson
A son porpois tout brief qu'il s'envoloye
L'oysel qu'aten hurter des artiglon.
D'aultre ne quier sy donra coulps felon
Pour ***definer****, fache qui veult sa garde;*
Meschant cely que le fauchon regarde!

Dedans mon cuer est pourtrait un ymage
Qu'il n'est nulz hom qui peust ymaginer
La grant beauté de son tresdoulz vysage
Qu'amours y a voulu configurer.
Le dieu d'amours a fu au deviser,
Qui nuit et jours songneusement la garde:
Resjouis est quiconques la regarde.

Si ne me quier partir de son servage
Tant com vivray, mais adès sans fausser
La vueil servir de tout le mien courage.
De trestout ce que je porray ***finer****;*
Car c'est celle qui mes maulz fait finer.
Pour de li ay donné mon ***cuer*** *en* ***garde****:*
Resjouis est quiconques la regarde.

Si la doy bien servir et faire homage,
Quant Nature si la daigna fourmer
Dedans mon cuer, qui demeure en hostage,
A tousjours mais tout sien sans decever,
Car il n'est nulz qui peust adeviner
Que qui la voit que pres lui son cuer n'arde:
Resjouis est quiconques la regarde.

Reimschema:
a10′ b10 a10′ b10 b10 c10′ C10′
Reime: *-oye, -on, -arde*

Reimschema:
a10′ b10 a10′ b10 b10 c10′ C10′
Reime: *-age, -er, -arde*

Die Reimschemata sowie der Reim *-arde* sind identisch. Die Beziehungen zwischen den Texten reichen aber weiter als die Gestalt der äusseren Form. Beide erste Strophen beginnen mit einer Ortsbestimmung: *pres du soleil* beziehungsweise *dedans mon cuer*. In Matteos Strophe ist in der zweiten Zeile von den aufmerksamen Augen des Falken, bei Grimace davon die Rede, dass der Mensch sich das wunderbare Bild der Dame nicht vorstellen kann. Ein

optisches Unvermögen steht gegen ein sehr scharfes Auge. Bei Matteo wird der Reichtum des Baches gepriesen, bei Grimace an der entsprechenden Stelle die physischen Vorzüge der Dame. Ebenso lassen sich der Rosenstock und Amor in Parallele setzen. Der Liebesgott bewacht die Dame Tag und Nacht (Grimace), die Vögel müssen auf sich selber aufpassen (Matteo). Es entsteht eine Gegenüberstellung von geschütztem Rahmen der höfischen Liebe und ungebändigter Natur im Kampf des Stärkeren gegen den Schwächeren. Die Strophen enden folgerichtig mit den ähnlich lautenden Refrains in konträrer Bedeutung.

In der zweiten Strophe setzt sich der Gegensatz fort. Bei Grimace wird beteuert, dass man sich keinesfalls aus der Knechtschaft hinausbegeben will, bei Matteo versuchen die Vögel möglichst schnell zu fliehen. Sie sind *simple de cuer*, der *amant* bei Grimace will dienen *sans fausser*, also auch mit einfältigem reinen Herzen, welches er der Dame in Obhut gibt, *en garde*.

Die dritte Strophe zählt bei Matteo eine Reihe von Tugenden auf, bei Grimace wird nur die Allegorie *Nature* genannt. Erstere endet in einem dramatischen Höhepunkt, während der zweite Text in sehr konventioneller Weise abschliesst. Neben den inhaltlichen finden sich auch lexikalische Übereinstimmungen, die ich durch Fettdruck herausgehoben habe. Der Formulierung *tant que vivray* bei Grimace entspricht das reimende *fors que d'esmay* bei Matteo, jeweils in der zweiten Zeile der zweiten Strophe. Die Parallelen sollen hier lediglich aufgezeigt werden, ohne eine direkte Abhängigkeit des einen Textes vom anderen zu postulieren.

Ein weiteres Vergleichsbeispiel zu Matteos Text ist die Ballade von Trebor aus dem Codex Chantilly (**Ch**) f. 21 ***Passerose de beauté, la noble flour***. Zuerst nachfolgend ein Vergleich der Texte von Matteo und Trebor:

Pres du soloil deduissant s'esbanoye
D'eulx ententis un ***redouté*** *fauchon,*
Sur la rivière plus riche que soye
De maint osiaux d'une et d'aultre façon;
Close est d'un beaux rosier de par viron.
Dont s'il ne sont bien preux, jeune et veglarde,
Meschant cely que le fauchon regarde!

Chesciun se doubte et ne scet que fer'doye
fors que d'esmay trayre do lo sayson
Sans plus, tout prest en leure si s'employe;
Pluseurs autres aylent vers les buissons,
Aucun demeure, aucun torne en ront,
Simple de cuer sans chault de faire ***garde****,*
Meschant cely que le fauchon regarde!

Passerose de beauté, la noble flour
Margarite plus blanche que nul cygne,
Dont Jupiter l'espousa, par sa valour
Ens Engaddy la precieuse vigne,
Car du printemps a tous moustre la douçour
Pour esbaudir ***cuer*** *qui vray amour* ***garde***
Resjouis est quiconques la regarde

En son cler vis sont trestuy li gay sejour:
Plaisance, odour, honnesté tres benygne,
Car Nature en la produyre mist vigour,
Quant la fourma y tint sa droyte ligne,
Son dir', compas, mesure et playsant labour
En faytis corps droyt comme lance et darde.
Resjouis est quiconques la regarde.

Quar noblesse et vigour si le convoye,
Desir, espoir, sagacité, rayson
A son porpois tout brief qu'il s'envoloye
L'oysel qu'aten hurter des artiglon.
D'aultre ne quier sy donra coulps felon
Pour definer, fache qui veult sa garde
Meschant cely que le fauchon regarde!

Humble mayntieng, son doulz renon, son atour,
Son noble pris, sa ***redoubtée*** *ensigne*
Ne porroit nulz raconter, ne la auctour
Fleytrir ne puet par froidure que vigne.
Tous biens en ly sont composés sanz descours,
Soyt tant tempre, vespre, main, heure tarde:
Resjouis est quiconques la regarde.

Reimschema: a11 b10′ a11 b10′ a11 c10′ C10′
Reime: *-our, -igne, -arde*

Das Reimschema unterscheidet sich von den beiden anderen, indem es den in der französischen Lyrik ungebräuchlichen Elfsilbler in Kombination mit dem weiblichen Zehnsilbler verwendet. Lexikalisch hat der Text nur wenig mit dem Text bei Matteo gemeinsam. An Stelle des Falkens finden wir die *noble flour* mit Namen Margarita (= Perle), die so weiss ist, dass sie sogar den von Jupiter geliebten Schwan übertrifft. Vergleichbar sind die Aufzählungen in der dritten Strophe. Bei Trebor wird dort das Wort *redoubtée* im Sinn von respektiert verwendet, welches bei Matteo am Anfang als Charakterisierung des gefürchteten Falkens erscheint. Beide sind nobel, adlig, edel, jedoch missbraucht der Falke diese Tugenden.

Die Texte von Grimace und Trebor haben untereinander ebenfalls Bezüge, was die folgende Gegenüberstellung ihrer Texte zeigen möge:

Dedans mon ***cuer*** *est pourtrait un ymage*
Qu'il n'est ***nulz*** *hom qui peust ymaginer*
La grant beauté de son tresdoulz vysage
Qu'amours y a voulu configurer
Le dieu d'amours a fu au deviser,
Qui nuit et jours songneusement la garde:
Resjouis est quiconques la regarde.

Passerose de beauté, la noble flour
Margarite plus blanche que nul cygne,
Dont Jupiter l'espousa, par sa valour
Ens Engaddy la precieuse vigne,
Car du printemps a tous moustre la douçour
Pour esbaudir ***cuer*** *qui vray amour* ***garde***
Resjouis est quiconques la regarde.

Si ne me quier partir de son servage
Tant com vivray, mais adès sans fausser
La vueil servir de tout le mien courage
De trestout ce que je porray ***finer****;*
Car c'est celle qui mes maulz fait finer.
Pour de li ay donné mon ***cuer*** *en* ***garde****:*
Resjouis est quiconques la regarde.

En son cler vis sont trestuy li gay sejour:
Plaisance, odour, honnesté tres benygne,
Car ***Nature*** *en la produyre mist vigour,*
Quant la ***fourma*** *y tint sa droyte ligne,*
Son dir', compas, mesure et playsant labour
En faytis corps droyt comme lance et darde.
Resjouis est quiconques la regarde.

Si la doy bien servir et faire homage,
Quant ***Nature*** *si la daigna* ***fourmer***
Dedans mon cuer, qui demeure en hostage
A tousjours mais tout sien sans decever,
Car il n'est nulz qui peust adeviner
Que qui la voit que pres lui son cuer n'arde:
Resjouis est quiconques la regarde.

Humble mayntieng, son doulz renon, son atour,
Son noble pris, sa redoubtée ensigne
Ne porroit ***nulz*** *raconter, ne la auctour*
Fleytrir ne puet par froidure que vigne.
Tous biens en ly sont composés sanz descours,
Soyt tant tempre, vespre, main, heure tarde:
Resjouis est quiconques la regarde.

In beiden Texten geht es um *Nature*, welche die Schönheit erschafft. Bei Trebor werden sogar ihre Werkzeuge, Zirkel und Lot, erwähnt. Der Rahmen des *amour courtois* wird nicht überschritten, das Vokabular entspricht demjenigen von Machaut. Beide Balladen gehören offenbar zu einer vergleichbaren Textfamilie. All dies ist nicht aussergewöhnlich. Matteos Ballade setzt die Tradition dieser Textfamilie scheinbar fort, bildet ein Glied in der Kette, interpretiert aber zugleich das Bekannte radikal um. Der höfische Inhalt verschwindet und ein nur notdürftig mit einem mehr als durchsichtigen Schleier von Caccien-Terminologie verhülltes politisches Lied entsteht. Durch den Gebrauch gewisser Wendungen aus dem höfischen Repertoire wird ein Gehalt vorgetäuscht, der nicht mehr vorhanden ist. Die höfische Lyrik hatte sich einen sehr umfangreichen Kodex von metrischen, phonischen, lexikalischen und syntaktischen Formen eigens für ihre Zwecke geschaffen. Die Formen werden weiterhin verwendet, sie entsprechen aber nicht mehr unbedingt dem Inhalt der Texte. Matteo bedient sich nicht nur in der Musik französischer Stilmittel und wählt das Französische für den Text (oder greift auf einen präexistenten französischen Text zurück, das lässt sich nicht klären). Die Ballade wird darüber hinaus in einen ganz bestimmten französischen Traditionsstrang von Texten eingefügt; das Ideal der Tradition hingegen wird gestürzt. Das höfische Lied wird von innen her ausgehöhlt. Dieses Phänomen finden wir durchaus nicht nur bei Matteo. Die Wende zum 15. Jahrhundert bringt eine ganze Anzahl Chansons hervor, bei denen Form und Inhalt nicht mehr übereinstimmen. Die Lieder „entminnen" sich zusehends, aber Vokabular und äussere Form bleiben oft vordergründig gleichsam als Fassaden stehen.

II.5 Text als literarisches Phänomen und als Komponente des TEXTES

Die Überlieferungssituation der Vokalwerke des Mittelalters bringt es mit sich, dass sich Texte oft von Handschrift zu Handschrift in je anderer Form präsentieren. Der Praktiker wird lernen müssen, mit dieser Vielfalt umzugehen. Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln das Lesen und Verstehen der Texte aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet wurde, soll nun eine weitere Frage gestellt werden. Ist ein Text mit Musik grundsätzlich verschieden von einem Text ohne Musik und wie ist die Sache zu beurteilen, wenn der gleiche Text je nach Quelle einmal mit und einmal ohne Musik aufgezeichnet ist? Besteht ein Unterschied zwischen Poesie, die lediglich in einem literarischen Kontext

erscheint, und Dichtkunst, die entweder absichtsvoll für eine bestehende Melodie konzipiert oder zur Vertonung angelegt, oder als schon bestehendes sprachliches Artefakt einer Melodie unterlegt wird? Ein zeitgenössischer französischer Dichter, Pierre Alféri (*1963), sagte einmal im Hinblick auf die Vertonung eigener Texte: „Je participe à la dé- respectivement ré-composition du texte par la musique".[108] Der Dichter erlebt, dass sein Text durch die Musik zunächst dekomponiert wird und anschliessend in neuer Art im Musikwerk weiterlebt. Es darf vermutet werden, dass dieses Phänomen in irgendeiner Weise auf jeden musikalischen Text zutrifft, daher ist zu fragen, ob Texte, die sowohl in musikalischen als auch in rein literarischen Handschriften überliefert sind und deren Wortlaut weitgehend übereinstimmt, tatsächlich das Gleiche sind. Welchen Einfluss nimmt die Musik auf die Gestalt des Textes, falls sie überhaupt Einfluss nimmt? Die grundsätzliche Variabilität des mittelalterlichen Textes lässt hier vermutlich weiter gehende Anpassungen zu, als dies bei einem neueren Text der Fall ist. Die Berücksichtigung des TEXTES als Einheit, als Kombination von Musik und einem bestimmten Text aus der Fülle der Möglichkeiten im Traditionsstrang ist dort von besonderer Bedeutung, wo die musikalische Handschrift einen mangelhaften oder unvollständigen Text vorzulegen scheint und man geneigt ist, diesen durch einen entsprechenden aus einer literarischen und daher als „korrekt" beurteilten Quelle zu ersetzen, obwohl die Kombination des Textes mit Musik und seine eventuelle Anpassung kein Beweis für dessen Korrumpierung ist. Die im Folgenden besprochenen Beispiele von Gilles Binchois und Guillaume Dufay sollen eine erste Annäherung an diesen umfassenden Fragenkomplex erlauben.

Nachstehend als erstes Beispiel die Texte des Rondeaus ***Triste plaisir*** von Gilles Binchois auf einen Text von Alain Chartier in der Schreibweise der Handschrift Oxford (**Ox**) und in jener des Liederbuches des Kardinals von Rohan (**Roh**), einer Sammlung literarischer Texte ohne Musik:

Text nach **Ox**, f. 56′:

Tristre plaisir et douleureuse yoie	a 10′	Trauriges Vergnügen und schmerzliche Freude,
Aspre doulceur reconfort ennuyeulx	b 10	bittere Süsse, lästiger Trost,
Ris en plourant souvenir oblieux	b 10	weinendes Lachen, vergessliches Gedenken
M'accompagnent combien que seule soye.	a 10′	begleiten mich, obwohl ich allein bin.
Enbuchies sont affin que ne les voye	a 10′	Sie liegen im Hinterhalt, damit ich sie nicht sehe,
Dedens mon cuer en ombre de mes yeulx.	b 10	in meinem Herzen, im Schatten meiner Augen.
Tristre plaisir ...		

[108] Ich zitiere nach Notizen aus einer Sendung des französischen Radiosenders France Culture vom 2. Oktober 1999. „Ich nehme an der De- bzw. Re-Komposition des Texts durch die Musik teil."

C'est mon tresor, c'est toute ma monnoye,	a 10',	Das ist mein Schatz, das ist all mein Geld*),
Pouvre Dangier est sur moy envieux,	b 10 b 11	der arme Dangier beneidet mich, noch mehr täte
Bien seroit il s'il me veroit avoir mieux	a 10	er es, wenn er sähe, dass es mir besser geht,
Quant il me het pour ce qu'Amours m'envoye.		wenn er mich schon hasst für das, was Amor mir schickt.

*) Geld im übertragenen Sinn

Text nach **Roh**:

Triste plaisir et doulloureuse joye	a 10'
Aspre doulceur reconfort ennuyeux	b 10
Ris en plorant souvenir oublieux	b 10
Si m'accompagnent combien que seul je soye.	a 11'
Embuchez sont affin qu'on ne les voye	a 10'
Desdens mon cuer en l'ombre de mes yeux	b 10
Triste plaisir...	
Ce sont les biens dont je fais ma monioie	a 10'
De quoy Dangier est encore envieux.	b 10
Bien le sera s'il me voit avoir mieulx,	b 10
Quant il a dueil de ce qu'Amours m'envoye.	a 10'

Die Unterschiede zwischen den beiden Texten beginnen im vierten Vers, den die Version **Roh** mit einem *si* einleitet, das im Versmass überzählig ist. Der bedeutendere Unterschied besteht aber darin, dass in **Ox** das poetische Subjekt weiblich zu sein scheint: *combien que seule soye*. Die Verwendung der weiblichen Endung *-e* im Adjektiv war zu jener Zeit bereits weitgehend konstant. Diese Form darf also ernst genommen werden, umso mehr als der Text – obwohl in Italien geschrieben – in korrektem Französisch abgefasst ist. In der Handschrift **I-Fl**, Ashb. 51, f. 18 scheint das Gedicht ebenfalls ein weibliches lyrisches Subjekt zu haben.[109] Wenn also eine Frau spricht, erinnert das unweigerlich an andere Texte von Alain Chartier, in welchen von unglücklichen Frauen die Rede ist, zum Beispiel an das „Livre des quatre dames". In diesem Buch geht es darum, dass vier Damen sich über den Krieg beschweren, der ihnen Mann oder Geliebten durch Tod oder Gefangenschaft entrissen hat. Jede der vier postuliert, die Unglücklichste von allen zu sein. Alle sind *triste* oder *dolente* und wünschen sich den Tod. Diese Frauen wurden nicht einfach von ihren Geliebten verlassen, sondern die politischen Umstände sind Schuld an ihrem Unglück. Gegensatzpaare, wie sie sich in *Triste plaisir* finden, erscheinen auch im „Livre des quatre dames" (Verse 2320/2321):

[109] Vgl. Angaben bei David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford 1999, 391.

courtois Dangier	höfischer „Dangier"
mortel plaisir	tödliche Freude
foible vigueur	schwache Kraft

Im Rondeau heissen die Oxymora:

triste plaisir	traurige Freude
douloureuse joye	schmerzliche Freude
aspre doulceur	bittere Süsse
reconfort ennuyeux	mühsamer Trost
ris en plourant	Lachen im Weinen
souvenir oublieux	vergessliches Erinnern

Dangier, der im „Livre des quatre Dames" paradoxerweise als *courtois* bezeichnet wird, erscheint im Rondeau in der dritten Strophe. Die Version **Ox** gibt ihm das Epitheton *pauvre* bei, was nicht nur paradox, sondern sogar zynisch klingt. In diesem Licht gelesen, wird das Detail des weiblichen lyrischen Subjektes in der Rondeau-Fassung von **Ox** unter Umständen zum Ausdruck eines tieferen Verständisses von Chartiers Text, zum Nachweis, dass der Redaktor dieser Textversion mit Chartiers Werken sehr vertraut ist.

Triste plaisir hat eine lange Wirkungsgeschichte gehabt. Eines der bekanntesten Beispiele dieses Fortwirkens ist das Zitat bei Jean Regnier in seinem „Livre de la Prison", einem autobiographischen Bericht über seine Gefangenschaft in Beauvais 1432/33. Dieser Bericht ist durchsetzt mit lyrischen *formes fixes*. Das Gedicht des Dichterkollegen Alain Chartier erscheint an jener Stelle im Text, wo Regnier aus dem Gefängnis entlassen wird. Würde man in einer solchen Situation eher ein politisch motiviertes oder ein von höfischer Minne inspiriertes Lied singen? Die Frage ist leider nicht zu entscheiden, da für Regnier die Entlassung aus der Gefangenschaft auch das ersehnte Wiedersehen mit seiner Frau bedeutete. Das „Livre de la Prison" wurde von Gaston Paris als „document humain de premier ordre" bezeichnet, da es sehr persönlich gehaltene Klagen über das schwere Los des Gefangenen Jean Regnier enthält. Nun weist Patrizio Tucci[110] mit Recht darauf hin, dass das „Livre de la Prison" nicht nur als Unikum eines subjektiven Erlebnisberichtes gesehen werden darf, sondern dass dieses Werk sich ständig auf die klar definierte höfische Kultur bezieht. Konventionen des Ausdrucks und Wendungen höfischer Herkunft erscheinen besonders auffallend an Stellen, an denen es der Stoff am wenigsten zuzulassen scheint. So wird zum Beispiel das *grief martire*, das im Turm erduldet wird, mit den konventionellen Ausdrücken des Liebesleidens versehen. Wenn also ein autobiographisch-politischer Text jener Zeit durchdrungen ist von den konventionellen Wendungen des *amour courtois*, ist anzunehmen, dass sich in den lyrischen Texten ebenfalls mehrere Ebenen durchdringen. In einer Zeit politischer Wirren und Kriege, wie sie Frankreich im 15. Jahrhundert erlebte, kann die Liebeslyrik kaum getrennt vom politisch-sozialen Umfeld betrachtet

[110] Patrizio Tucci, „J. Regnier, A. Chartier e il triste piacere", *Museum Patavinum* IV (1986), 293.

werden, daher ist zu vermuten, dass zahlreiche vermeintliche *amour courtois* Chansons auch in einem anderen Schlüssel gelesen werden können. Die Musikhandschrift **Ox** würde uns in einem solchen Fall mit ihrer Version einen wichtigen Hinweis liefern, woraus im Weiteren der Schluss zu ziehen wäre, dass die Textredaktionen der Musikhandschriften ernster zu nehmen sind, als das bisher häufig der Fall war. Der Rondeau-Text in **Ox** unterscheidet sich nicht nur durch das Geschlecht des poetischen Subjekts von der allgemeinen Überlieferung des Gedichtes. In der zweiten und dritten Strophe finden sich darüber hinaus signifikante Unterschiede, die zeigen, dass diese Version persönlicher und prägnanter ist im Ausdruck und weniger gebunden an stehende Formeln des *amour courtois* als die Version in **Roh**.

Am stärksten weichen die beiden Fassungen in der dritten Strophe voneinander ab:

Ox III,1,2:

C'est mon trésor, c'est toute ma monnoye	Das ist mein Schatz, das ist all mein Geld,
Pauvre Dangier est sur moi envieux	der arme *Dangier* ist neidisch auf mich

Die Strophe beginnt in **Ox** mit zwei selbständigen Aussagen, während in **Roh** die Strophe mit zwei grammatikalisch zusammenhängenden Versen, bestehend aus zwei Relativsätzen, anfängt:

Ce sont les biens dont je fais ma monoie	Das sind die Güter, aus denen ich mein Geld
De quoy Dangier est encore envieux	mache, auf das Dangier neidisch ist.

Der erste Vers in der Fassung **Ox** ist rhetorisch und phonisch einprägsamer durch die parallele Ausdrucksweise *c'est mon trésor – c'est toute ma monnoye*[111] und der darauf folgenden Ironie des *pauvre Dangier*. Die ganze Formulierung ist markanter als diejenige in **Roh,** wo die beiden Verse mit dem schwerfälligen doppelten Nebensatz beinahe wie Prosa anmuten. Im Vergleich fällt ferner auf, dass der Text in **Ox** das lyrische Subjekt stärker betont als in **Roh**:

c'est ***mon*** *trésor, c'est toute* ***ma*** *monnoye / pauvre Dangier est sur* ***moi*** *envieux.*

Dem steht in **Roh** nur ein einziges *je* gegenüber. Hier ist zu bemerken, dass der Text der Gesamtausgabe Alain Chartiers folgenden Wortlaut enthält: *c'est mon trésor, ma part et ma monjoie*. Der Vers ist in der Überlieferung offensichtlich instabil. *Montjoie* hat ein grösseres Bedeutungsfeld als *monoie* und schliesst Assoziationen zu Orten der Heilwerdung, wie zum Beispiel bestimmte Stationen auf dem Weg nach Santiago de Compostela, mit ein.

[111] Eine vergleichbare Zeile steht in Nicolas Grenons Virelai ***La plus belle et doulce figure*** (Codex Reina f. 114'–115): *c'est tout mon bien, c'est ma déesse.*

Nun zu den letzten Versen beider Fassungen:

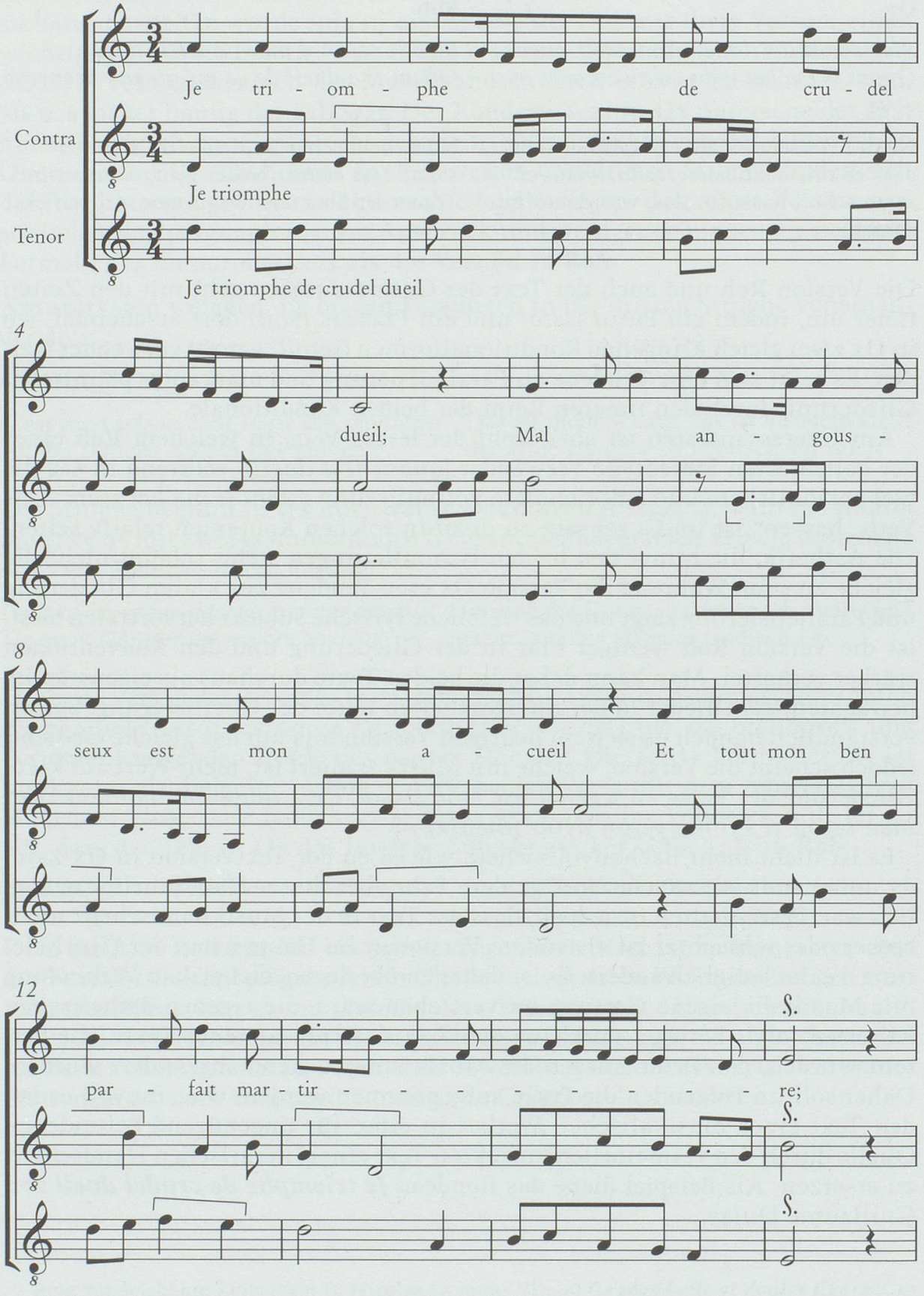
Ox	**Roh**
Bien seroit il s'il me veroit avoir mieux, Quant il me het pour ce qu'amours m'envoye	*Bien le sera s'il me voit avoir mieux, Quant il a dueil de ce qu'amours m'envoye*
Noch neidischer wäre er, wenn er sähe, dass es mir noch besser geht, wenn er mich schon hasst für das, was Amor mir schickt.	Noch neidischer wird er sein, wenn er sieht, dass es mir besser geht, wenn er in Trauer ist über das, was Amor mir schickt.

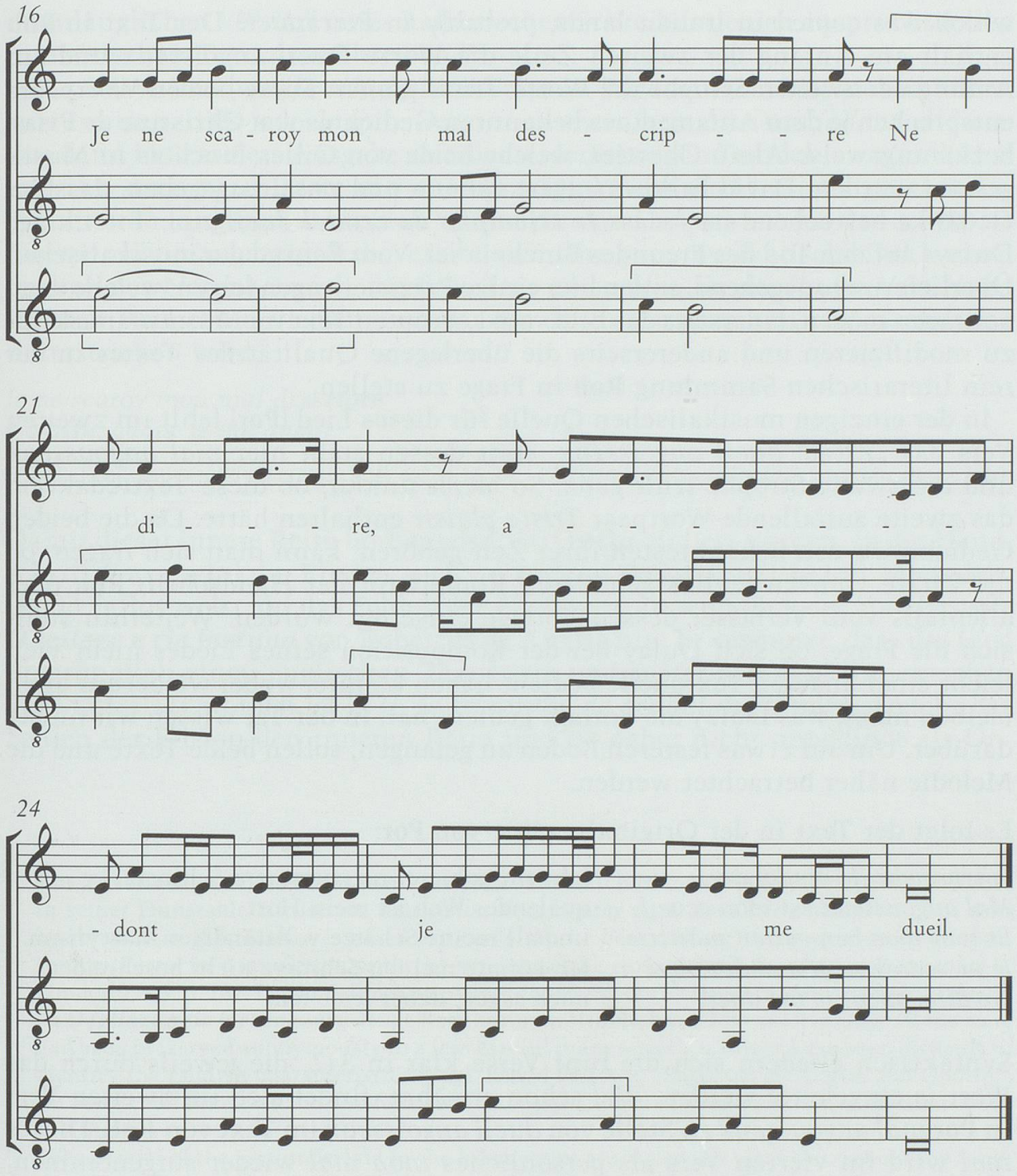
Die Version **Roh** und auch der Text der Gesamtausgabe geht mit den Zeiten freier um, indem ein Futur *(sera)* und ein Präsens *(voit)* dort erscheinen, wo in **Ox** zwei gleich klingende Konditionalformen *(seroit, veroit)* verwendet werden. Es zeigt sich eine Tendenz zu Parallelisierung und markanter phonischer Gliederung durch den inneren Reim der beiden Konditionale.

Am interessantesten ist aber wohl der letzte Vers, in welchem **Roh** eines der beliebtesten Stereotype verwendet *(quant il a dueil)*, während in **Ox** die viel persönlichere und emotionalere Formulierung *quant il me het* steht. Das Verb „hassen" ist im Gegensatz zu *dueil* in solchen Kontexten relativ selten. Die Ästhetik, die hinter den beiden Formulierungen steht, scheint nicht die gleiche zu sein. Während die Version **Ox** eine Tendenz zur klaren Gliederung und Parallelisierung zeigt und das weibliche lyrische Subjekt hervortreten lässt, ist die Version **Roh** weniger klar in der Gliederung und den Konventionen stärker verhaftet. Man kann daher die beiden Texte durchaus als eigenständig betrachten, als Glieder in der intertextuellen Kette der Überlieferung. Selbstverständlich handelt es sich im heutigen Verständnis um das gleiche Gedicht, jedoch scheint die Version, welche mit Musik tradiert ist, mehr Wert auf klare Gliederung der Verse zu legen *(c'est mon trésor, c'est toute ma monnoie* oder *bien seroit il s'il me veroit avoir mieulx)*.

Es ist nicht mehr nachzuvollziehen, wie es zu der Textversion in **Ox** kam, da unbekannt ist, welche Vorlage dem Schreiber dieser Handschrift zugänglich war. Festzuhalten ist jedoch, dass der Text in der Musikhandschrift nicht besser oder schlechter ist als andere Versionen im Hauptstrom der Überlieferung – er ist lediglich anders. Es ist daher zu überlegen, ob Lyrik in Verbindung mit Musik als eigene Gattung zu verstehen wäre, die eigenen ästhetischen Kriterien folgt. Es wäre durchaus denkbar, dass präexistente Texte, die vertont wurden, den Bedürfnissen der Musik entsprechend abgeändert wurden. Daher soll im Folgenden die Frage aufgenommen werden, wie sinnvoll es ist, den Text eines musikalischen Werkes in einer für ungenügend befundenen Quelle durch den vermeintlich korrekten Text einer literarischen Handschrift zu ersetzen. Als Beispiel diene das Rondeau ***Je triomphe de crudel dueil*** von Guillaume Dufay.

Notenbeispiel 10: Guillaume Dufay, ***Je triomphe de crudel dueil***





Die Musikhandschrift Porto 714 (**Por**) überliefert diese Chanson lediglich mit einer Textstrophe. David Fallows hat darauf hingewiesen, dass sich ein vergleichbarer, ausführlicherer Text in **Roh** findet, eine Tatsache, welche lange Zeit übersehen wurde, weil die Initialzeilen der beiden Fassungen nicht gleich lauten, woraus Fallows den Schluss zog, dass die musikalische Quelle die ersten Zeilen des Gedichts unkorrekt wiedergibt. Seiner Meinung nach beweist der Text in **Roh** „the extreme corruption of the text in the Oporto Manuscript,

which was copied in Italian lands, probably in Ferrara".[112] Der Text in **Roh** enthält am Anfang der zweiten Zeile die Worte *Dueil angoisseux* und am Anfang der zweiten Strophe die Worte *Triste plaisir*. Diese beiden Wortpaare entsprechen je dem Anfang eines bekannten Gedichtes von Christine de Pisan beziehungsweise Alain Chartier, welche beide von Gilles Binchois in Musik gesetzt wurden. David Fallows folgert daher – und es sei zugegeben, dass der Gedanke bestechend ist – dass ***Je triomphe de crudel dueil*** eine Totenklage Dufays auf den Tod des Freundes Binchois sei. Vom Befund der musikalischen Überlieferung ausgehend, sollen hier einige Präzisierungen folgen, welche dazu beitragen mögen, einerseits das Bild vom korrupten Text im Musikmanuskript zu modifizieren und andererseits die überlegene Qualität des Textes in der rein literarischen Sammlung **Roh** in Frage zu stellen.

In der einzigen musikalischen Quelle für dieses Lied (**Por**) fehlt im zweiten Vers das „Zitat" *dueil angoisseux*, statt dessen steht hier *mal angousseux* und die zweite Strophe fehlt ganz. So bleibt unklar, ob diese Textredaktion das zweite auffallende Wortpaar *Triste plaisir* enthalten hätte. Da die beiden Gedichte zu den bekanntesten ihrer Zeit gehören, kann man sich fragen, ob die Zitate vom zweifellos gebildeten Kompilator der Handschrift **Roh** oder allenfalls vom Verfasser dessen Vorlage eingefügt wurden. Weiterhin stellt sich die Frage, ob sich Dufay bei der Komposition seines Liedes nicht vielleicht einer anderen Textquelle bedient haben könnte, wobei wiederum offen bleiben muss, was Dufay als Vorlage gedient hat. In der Tat wissen wir nichts darüber. Um auf etwas festeren Boden zu gelangen, sollen beide Texte und die Melodie näher betrachtet werden.

Es folgt der Text in der Originalgraphie von **Por**:

Je triumphe de crudel duel,	Ich triumphiere in grausamem Schmerz,
Mal angousseux est mon acueil	quälendes Weh ist mein Hort
Et tout mon ben parfait martirre.	und all meine Schätze vollständiges Martyrium.
Je ne scaroy mon mal descripre	Ich könnte meinen Schmerz nicht beschreiben
Ne dire, adont ie me dueil.	noch sagen, daher leide ich.

Syntaktisch gliedern sich die fünf Verse klar in 3+2, die jeweils durch das Wort *je* eingeleitet werden. Wie schon erwähnt, findet sich im zweiten Vers in **Por** *mal angousseux* an Stelle von *dueil angoisseux* im Text von **Roh**. Dieses *mal* wird im vierten Vers als persönliches *mon mal* wieder aufgenommen, was wiederum im Gegensatz zu *mon ben* im dritten Vers steht.[113] Der Text ist in sich schlüssig, klar gegliedert und korrekt im Sprachlichen. Wie im Folgenden detailliert gezeigt werden soll, handelt es sich wohl nicht um den

[112] „Die extreme Korruption des Textes im Oporto Manuskript, das in Italien, wahrscheinlich in Ferrara, kopiert wurde." David Fallows, „Two more Dufay songs reconstructed", *Early Music* 3 (1975), 358.

[113] Die Schreibarten *crudel* und *ben* können als Italianismen des Schreibers verstanden werden.

unzulänglichen Versuch eines italienischen Schreibers, einen anspruchsvollen französischen Text abzuschreiben.[114]

Der letzte Vers von ***Je triomphe*** scheint in **Por** statt acht nur sieben Silben aufzuweisen, dies jedoch nur, wenn man zwischen *dire* und *adont* elidiert, was dann in Besselers Ausgabe zu einer widerborstigen Textdeklamation führt und ihn dazu veranlasste ein *nul* einzufügen, das nicht im Original steht. Trennt man hingegen die beiden Wörter *dire* und *adont*, wie ich das durch die Interpunktion angezeigt habe, ergibt sich eine gute musikalische Deklamation (vgl. das Notenbeispiel), die dem Text entspricht, da der fünfte Vers einen inneren Reim zum vierten enthält, der durch die musikalische Gestaltung unterstrichen wird:

*Je ne scaroy mon mal descr**ipre***
*Ne d**ire**, adont ie me dueil.*

(Die Schreibweise von *descripre* soll dabei nicht verwirren, es handelt sich um den Reim *-ire*)

Damit dieser innere Reim hörbar wird, darf nicht elidiert werden. In der Handschrift Porto wird die Elision auch an anderer Stelle auffällig frei behandelt. David Fallos weist auf das Fehlen der Elision im ersten Stück der Handschrift ***O fallaze e ria fortuna*** von Robertus de Anglia hin. Er vermutet, dass das Lied ursprünglich einen englischen Text hatte und später mit dem italienischen Text unterlegt worden ist.[115] In ***Je triomphe de crudel dueil*** unterstreicht das Fehlen der Elision den inneren Reim und ist daher nicht unbedingt als Un-

[114] Zur Zuverlässigkeit des Porto Manuskriptes möchte ich Manfred Bukofzer zitieren, welcher in seiner Dunstable-Edition im kritischen Kommentar zu ***O rosa bella*** schreibt: „The text established in this edition is based primarily on the best reading of the words in a musical source (Porto) in conjunction with the version of the early print." in: *Musica Britannica* 8, London 1953, p. 187. David Fallows attestiert der Handschrift Porto in seinen Ausführungen zu ***O fallaze e ria fortuna*** sorgfältige Redaktion im Hinblick auf Textunterlegung: „If the song had been preserved anonymously in a less careful manuscript...it might have been difficult to identify the English characteristics.", vgl. David Fallows, „Robertus de Anglia and Oporto", in: *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Collected Studies Series, Aldershot 1996, II, 118.

[115] „The details of the text underlaid in the Manuscript are unusually clear throughout the song: they flout all the conventions of Italian scansion. The second eight-syllable line, for instance, is expanded to ten syllabales: elisions are not taken, or to put it more correctly, there are two cases of hiatus". (Die Details des im Manuskript unterlegten Textes sind durch die ganze Chanson ungewöhnlich klar: sie laufen allen Konventionen italienischer Textdeklamation entgegen. Die zweite achtsilbige Zeile zum Beispiel ist auf zehn Silben erweitert: Elisionen werden nicht beachtet, oder um es klarer auszudrücken, es gibt zwei Fälle von Hiatus.) Die Erklärung dafür wäre, dass ein italienischer achtsilbiger Vers auf eine musikalische Linie passen muss, welche ursprünglich für zehn englische Silben konzipiert gewesen war. Es soll hier nicht bestritten werden, dass dieses Lied möglicherweise ursprünglich englisch textiert war; für das Fehlen der Elisionen hingegen liessen sich noch andere Gründe denken, welche in der Deklamation des Textes liegen. Hier ist nicht der Ort dieses Beispiel auszuführen. Wichtig ist lediglich die Tatsache, dass das Fehlen der Elision in Porto auch an anderer Stelle vorkommt.

geschicklichkeit zu werten. Die Musik unterstützt den inneren Reim durch vergleichbare Kadenzen in den Takten 19/20 und 21/22. Der Sinn des Textes ist folgender: „Ich kann mein Weh weder beschreiben noch benennen, daher trauere ich." Das Verb *dire* hat im Mittelfranzösischen unter anderem die Bedeutung von benennen, erwähnen, sprechen, beschreiben, rezitieren.
Der Text von **Roh** unterscheidet sich in einigen Punkten von jenem in **Por**:

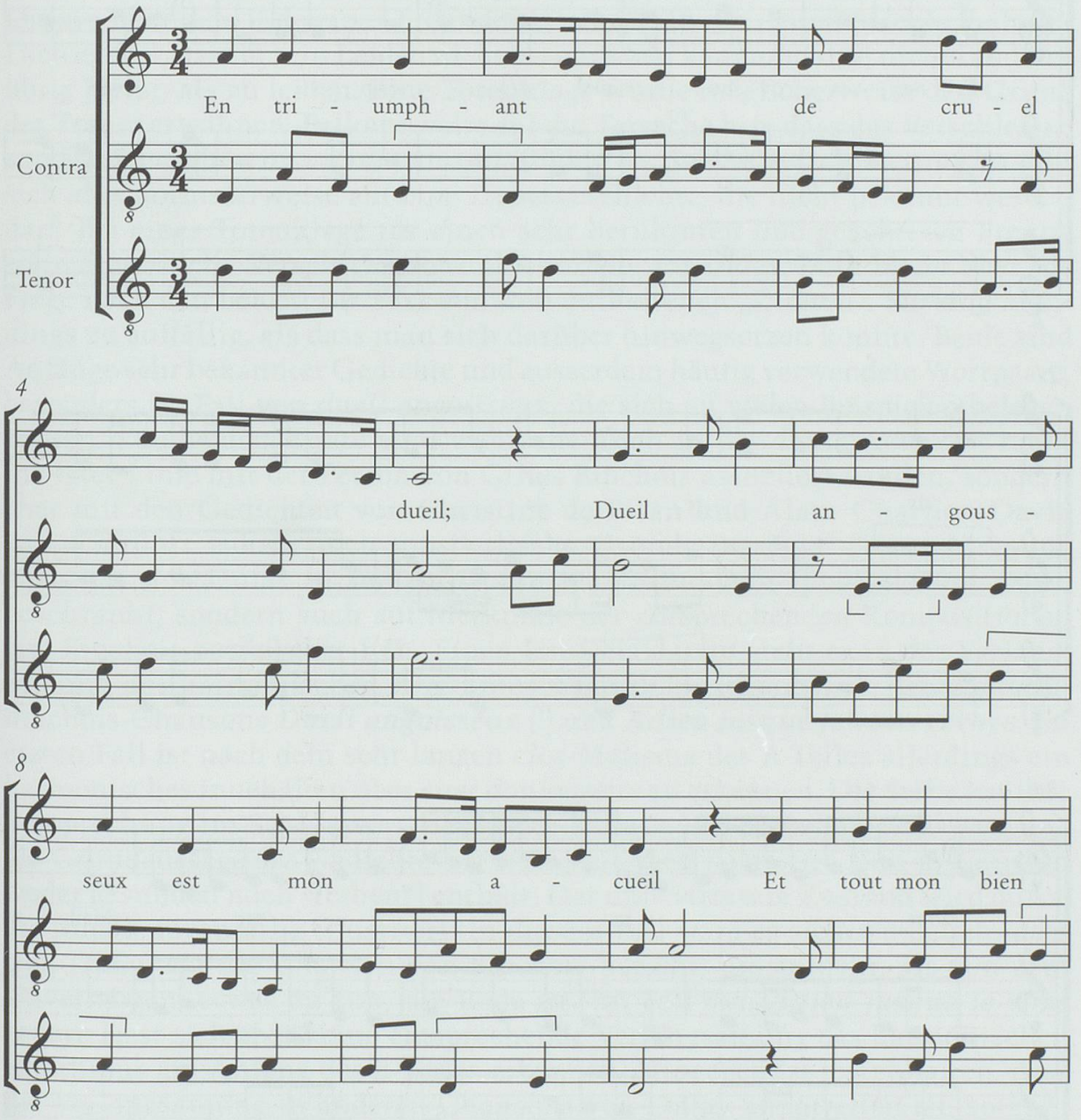
En triumphant de cruel dueil,
Dueil angoisseux est mon accueil,
Et tout mon bien n'est que martire,
Et ne saroie mon mal descripre,
Ne dire ce dont je me dueil.

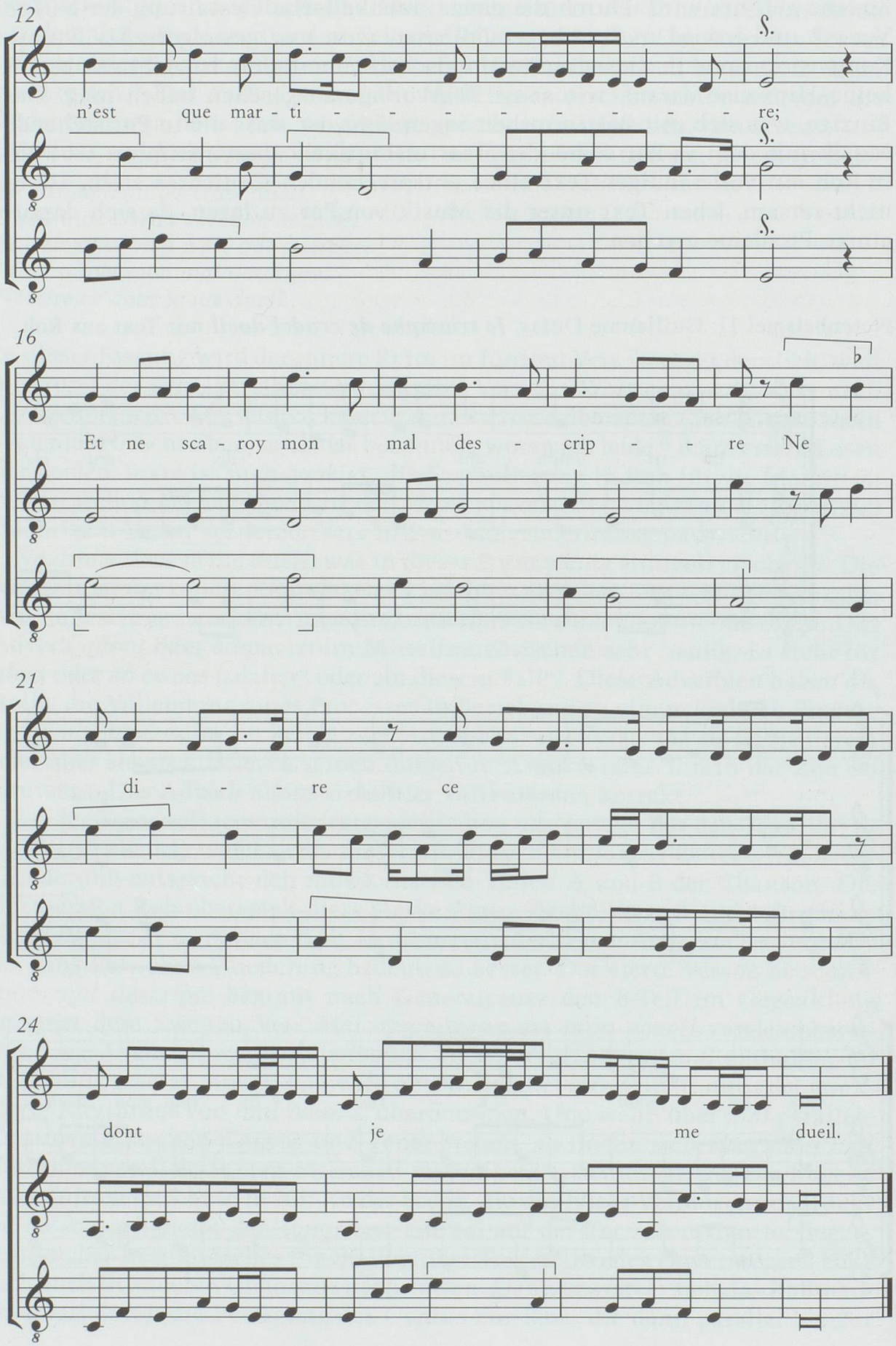
In dieser Fassung wird der innere Reim im fünften Vers weniger deutlich, weil aufgrund der syntaktischen Ordnung im Vers das Wort *ce* unmittelbar nach *dire* gehört wird. Die letzten beiden Verse heissen übersetzt: „Ich könnte mein Weh nicht beschreiben, noch das benennen, woran ich leide." Beim ersten Lesen der beiden Texte ist man geneigt, die Formulierung in **Roh** für die klarere zu halten, schon deshalb, weil in der Musikausgabe des Liedes und ebenso bei flüchtigem Lesen der letzte Vers in Porto folgendermassen aussieht:
Ne dire a dont je me dueil, was in dieser Form wenig sinnvoll erscheint. Die Musik und der innere Reim legen es jedoch nahe, den Text wie oben angegeben zu lesen: *je ne scaroy mon mal descripre ne dire, adont je me dueil.* Das Adverb *adont* oder *adonc* ist im Mittelfranzösischen sehr häufig. Es steht für *alors* oder *en ce cas* („daher" oder „in diesem Fall"). Diese Adverbien haben die Rolle, die Vollendung eines Prozesses in Beziehung zu einem anderen Prozess anzuzeigen oder ihn im Bezug zum Augenblick des Ausgesagten zu situieren; oder aber sie spezifizieren seinen durativen Aspekt, ohne ihn in der Zeit zu situieren. Das Adverb *adont* steht hier vollkommen korrekt.

Bei der Textanalyse wurde festgestellt, dass die Version **Por** den Text klar in 3+2 Verse gliedert, wobei jeder dieser Abschnitte mit *je* eingeleitet wird. Diese Gliederung entspricht den musikalischen Teilen A und B der Chanson. Die Textversion **Roh** überspielt diese starke Zäsur, da die Verse 3 und 4 durch die Konjunktion *et* verbunden sind. In dieser Hinsicht entspricht der Text von **Por** der musikalischen Gliederung bedeutend besser. Der vierte Vers *Je ne scaroy mon mal descripre* beginnt nach Generalpause den B-Teil im Gegenklang in einer dem zweiten Vers *Mal angousseux est mon acueil* vergleichbaren Führung. Dadurch werden die beiden Verse, die das Wort *mal* enthalten, in Beziehung gesetzt. Ausserdem wird über *mon mal* (Vers 4) im Cantus der punktierte Rhythmus von *mal* (Vers 2) übernommen. Und wenn über *mal* parallele Dezimen zwischen Cantus und Tenor stehen, so finden sich über *mon mal descripre* parallele Sexten zwischen diesen beiden Stimmen, die zur Kadenz auf a führen (m 8 bzw. m 20). An der Stelle, die das Nicht-Vermögen ausdrückt (*je ne scaroy*), bleibt der Tenor erst einmal auf der Terz zum Cantus liegen. Ein solches harmonisches Innehalten über Textstellen des Unvermögens lässt sich auch in anderen Chansons nachweisen. Dann erweitert sich das Rahmenintervall durch die Bewegung des Cantus zur Sext, die dann parallel bis zur

Kadenz geführt wird. Durch die ganze musikalische Gestaltung der beiden Verse 2 und 4 wird *mal* zum persönlichen *mon mal* gesteigert. Da Dufays Komposition nur in dieser einen Handschrift überliefert ist, gibt es absolut keine Hinweise darauf, wie seine Textvorlage ausgesehen haben mag. Das Einzige, was sich mit Bestimmtheit sagen lässt, ist, dass die in **Por** stehende Musik mit dem in **Por** stehenden Text erstaunlich übereinstimmt. Obwohl in **Roh** ein vollständiger Text eines entsprechenden Gedichtes steht, ist es nicht ratsam, jenen Text unter die Musik von **Por** zu legen, da sich daraus einige Probleme ergeben.

Notenbeispiel 11: Guillaume Dufay, ***Je triomphe de crudel dueil*** mit Text aus **Roh**




12
n'est que mar - ti - - - - - - - - re;
S.
S.
S.
16
Et ne sca - roy mon mal des - crip - - re Ne
21
di - - - re ce
24
dont je me dueil.

Im ersten Vers fällt der Nasal *-ant* auf das Melisma, wobei nicht gesagt werden kann, ob das in jener Zeit als Nachteil empfunden wurde. Positiv zu bewerten ist, dass die betonte Silbe des Wortes *triumphant* ebenfalls auf das Melisma fällt, was in der Version **Por** nicht der Fall ist. Die Hochtöne des dritten Verses würden in der Fassung **Roh** auf ***que*** *mart**i**re* fallen, statt wie in **Por** auf *par-**fait*** *mart**i**re*, sie würden also eines Teils ihrer Wirkung beraubt. Schliesslich ist, wie schon erwähnt, die starke musikalische Abgrenzung zwischen den Versen 3 und 4 bei der Verwendung des Textes aus **Roh** weniger plausibel, und das Raffinement des inneren Reimes zwischen Vers 4 und 5 wird weniger ausgekostet als in **Por**. Diese Tatsachen sprechen dafür, den Text von **Por** als Chansontext, der zur überlieferten Musik gehört, ernst zu nehmen. Er erfüllt andere Bedingungen als der Text in der literarischen Sammlung.

Nun noch einige kurze Bemerkungen zur Hypothese, das Lied sei eine Klage Dufays über den Tod seines Freundes Binchois. In der ersten Strophe hält der Dichter fest, dass er sein Leiden nicht beschreiben kann und ihm nichts anderes übrig bleibt, als zu leiden. Eine Totenklage würde möglicherweise den Grund der Trauer erwähnen. Fallows weist auf die Tatsache hin, dass das Verschleiern von Sachverhalten im *amour courtois* üblich ist. Solche Verschleierung bezieht sich aber normalerweise auf eine Liebesgeschichte, die nicht bekannt werden darf. Bei einer Totenklage für einen sehr berühmten und geachteten Freund wäre eine solche Verschleierungstaktik nicht angezeigt. Nun bleibt aber die Frage nach den beiden im Text von **Roh** enthaltenen „Zitaten". Sie sind allerdings zu auffällig, als dass man sich darüber hinwegsetzen könnte. Beide sind Anfänge sehr bekannter Gedichte und ausserdem häufig verwendete Wortpaare, besonders im Fall von *dueil angoisseux*, die sich an vielen Beispielen belegen liessen. Die beiden Zitate sind wahrscheinlich in der damaligen Zeit nicht in erster Linie mit der Person von Gilles Binchois assoziiert worden, sondern eher mit den Gedichten von Christine de Pisan und Alain Chartier. David Fallows führt jedoch auch musikalische Gründe ins Feld. Seiner Meinung nach hat sich Dufay in seinem Hommage an Binchois nicht auf die Zitate beschränkt, sondern auch auf Merkmale der entsprechenden Kompositionen von Binchois zurückgegriffen. Einen Hinweis darauf sieht er in der Verlangsamung des harmonischen Rhythmus nach m 15. Er verweist dabei auf die Binchois-Chansons ***Dueil angoisseux*** (!) und ***Adieu jusque je vous revoye***. Im ersten Fall ist nach dem sehr langen *clos*-Melisma des A-Teiles allerdings ein harmonisches Innehalten über *cuer douloureux* zu erkennen. Die Stelle hat ihre Entsprechung im Schlussvers, der in der Ballade jede Strophe beschliesst und die Grundaussage des Gedichtes, *et si ne puis garir ne morir* („und so kann ich weder gesunden noch sterben") enthält. Der unbestimmte Zustand wird durch die Musik augenfällig illustriert. In diesem Fall wäre es sicher möglich, dass sich Dufay auf die Chanson von Binchois bezieht, umso mehr, als von dem Unvermögen, etwas zu tun, die Rede ist. Im Fall von ***Adieu jusque je vous revoye*** lässt sich aber keine entsprechende Verlangsamung des harmonischen Rhythmus am Anfang des B-Teiles erkennen. Hingegen ist festzuhalten, dass die Verlangsamung in anderen Chansons von Dufay anzutreffen ist, so zum Beispiel in der italienischen Ballata ***Invidia nimica*** und in den französischen

Chansons ***Belle veuilles moy retenir*** (m21/22) oder ***J'atendray tant qu'il vous playra*** (m8). Auch bei anderen Komponisten lässt sich dieses Phänomen finden. Ich zitiere nur zwei Beispiele: das Virelai ***Se je souspir parfondement*** von Guillaume de Machaut und ***Je ne requier de ma dame*** von Nicolas Grenon. Es handelt sich also hier um eine musikalische Tradition, die man in dem bescheidenen Umfang, in welchem sie in ***Je triomphe*** vorkommt, nicht unbedingt als Hinweis auf Binchois verstehen muss.

Anstoss zu Zweifeln gibt auch die Wortwahl in diesem Text. Das Wort *triumpher* ist generell sehr selten verwendet worden und dann meist nicht in lyrischem Kontext. Das Partizip *triumphant* erscheint etwas häufiger, so zum Beispiel in der Chronik von Jean Molinet (nach 1485) in der Beschreibung der Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seinem Sohn Erzherzog Maximilian oder bei Michault Taillevent in der „Prise de Luxembourg" (1443), Strophe XXIX, im Aufruf sich über den Triumph Burgunds über Luxemburg zu freuen (*triumphe triumphant*), also jeweils in einem gesellschaftlich politischen Zusammenhang. Das Substantiv *triomphe* findet sich unter anderem in einem Traktat über die Erziehung eines jungen Adligen „Le Jouvencel" (1461–1466) von Jean de Bueil. Dort geht es um grosse Taten, die der junge Mann vollbringt. Auch andere Stellen belegen, dass das Wort fast ausschliesslich für kriegerische und historische Szenen verwendet wird, aber kaum in der Lyrik. So wäre jedoch zu fragen, wer hier eigentlich spricht. Ein Vergleich des Textes aus **Roh** mit lexikalisch und hinsichtlich der Reimendungen verwandten zeitgenössischen Texten kann dabei aufschlussreich sein.

Das erste Vergleichsbeispiel stammt von Montbeton:

1. Strophe:

Qui est plus cause de mon dueil,	Was ist mehr Ursache meines Schmerzes,
La bouche ou bien le regart d'oeil	der Mund oder der Blick des Auges
De vous, par qui tant sueffre d'ire?	von Euch, durch die ich so heftig leide?
Auquel de ces deux doy je dire:	Wem von beiden muss ich sagen:
C'est par vous que tant fort me dueil?	Deinetwegen leide ich so sehr?

(Die zweite Strophe entfällt für den Vergleich, da sie keine Ähnlichkeit hat mit der zweiten Strophe von *En triumphant*.)

3. Strophe:

Vostre bouche, ce que plus vueil,	Euer Mund, das was ich am meisten begehre,
Me reffuse, dont je recueil	verweigert sich mir, daher ernte ich mehr
Plus mal qu'on ne saroit lire,	Schmerz als man lesen kann,
Es si ne scay lequel eslire	und so weiss ich nicht, wen ich wählen soll
De tous ces deux, mon doux acueil:	von den beiden, mein *doux Acueil*:
Qui est plus cause de mon dueil?	Wer ist mehr Ursache meines Schmerzes?

Metrisches Schema und Reime der ersten und dritten Strophe der beiden Gedichte sind gleich. Eine Gegenüberstellung soll die Ähnlichkeiten der Texte aufzeigen:

Qui est plus cause de mon ***dueil***
La bouche ou bien le regart d'oeil
De vous, par qui tant sueffre d'ire?
Auquel de ces deux doy je ***dire***
C'est pour vous que tant fort ***me dueil?***
...

Vostre bouche, ***ce que plus vueil,***
Me reffuse, dont je recueil
Plus ***mal*** *qu'on ne saroit lire,*
Et si ne scay *lequel eslire*
De tous ces deux, ***mon*** *doux* ***acueil:***
Qui est plus cause de mon ***dueil?***

En triumphant de cruel ***dueil,***
Dueil angoisseux est ***mon acueil***
Et tout mon bien n'est que martire,
Et ne saroie *mon* ***mal*** *descripre*
Ne ***dire*** *ce dont je* ***me dueil.***
...

La mort sera mon seul escueil,
Maiz que je soie en ung sercueil
Prestement bouté, sans plus dire;
N'autre ne quiers je avoir pour mire,
Pour m'avancer ***ce que plus vueil,***
En triumphant de cruel ***dueil.***

Das Lied von Montbeton ist zweifellos ein Liebeslied. ***En triumphant*** vermeidet jedoch alles, was das Gedicht eindeutig als Liebeslied charakterisieren könnte.

Ein weiterer vergleichbarer Text stammt von Anthoine:

Fortune veut le rebours de mon vueil,
Car elle veult ce que point ne vueil,
C'est d'eslonger ce qu'aprouchier vouldroye,
Et veoir ce que voulentiers ne verroye,
Dont elle acroist de jour en jour mon dueil.

Fortuna will das Gegenteil meines Willens,
denn sie will das, was ich keinesfalls will,
nämlich mir das fernhalten, dem ich mich nähern will
und das sehen, was ich nicht sehen möchte. So verstärkt sie täglich meinen Schmerz.

Soupirs, regrés, dueil engoisseux plain d'ire
A un chaqun me fait compter et dire
Tous les griefz maulx qu'en mon las cuer j'amasse;

Seufzer, Reue, tiefer Schmerz voll Zorn,
einzeln lässt sie mich alle grossen Schmerzen aufzählen, die ich in meinem Herzen aufgehäuft habe.

Ma dame m'a servy de l'escondire,
A ma requeste a vollu contredire,
Dont bref mourir que vivre mieulx j'amasse.

Meine Dame hat mir geholfen, es zu verbergen.
Meiner Anfrage wollte sie widersprechen,
daher möchte ich lieber bald sterben als leben.

Je n'ay pas tort se je me plains et dueil,
Car onc homme ne toisist avuec dueil
Plus douloureux que je le suis ou que je soye.
Or regardes comment m'esjoiroye:
Quant je n'eux oncq de dame ung douz recueil;

Ich habe nicht Unrecht, wenn ich mich beklage und trauere,
denn kein Mann schweigt mit solchem Schmerz
als der Unglückliche, der ich bin oder sein soll.
Nun schaut, wie könnte ich mich freuen,
wenn ich von der Dame niemals eine süsse Aufnahme gefunden habe.

Fortune veut le rebours de mon vueil ...

Fortuna will das Gegenteil meines Willens ...

Die Reime *-ueil* und *-ire*, sowie einige andere Ähnlichkeiten erlauben den Vergleich dieses Textes mit ***En triumphant.*** Ganz besonders auffällig ist das Wortpaar *dueil angoisseux* im ersten Vers der zweiten Strophe gefolgt von einem *-ire* Reim. Es werden hier im Gegensatz zu ***En triumphant*** alle schlimmen Dinge genannt, wie ausdrücklich erwähnt wird, einzeln aufgezählt. Das Gedicht von Anthoine steht mit seiner Behauptung, kein Mensch schweige in solchem Schmerz, in krassem Gegensatz zu ***En triumphant.*** Der Anfang der zweiten Strophe zeigt deutlich, dass das Wortpaar *dueil angoisseux* eine feststehende Wendung ist, die in verschiedenen Kontexten erscheinen kann.

Im Vergleich von ***En triumphant.*** mit anderen Gedichten lässt ein Text besonders aufhorchen. Es handelt sich um die zweite Strophe einer Complainte von Charles d'Orléans, in welcher der Zustand des Königreiches Frankreich beklagt wird, und zwar richtet sich die Klage direkt an die personfizierte France:

Scez tu dont vient ton mal, a vray parler?
Congnois tu point pourquoy es en tristesse?
Conter le vueil, pour vers toi m'acquiter,
Escoutes moi tu fera sagesse.

Weisst du in Wahrheit woher dein Übel kommt?
Weisst du nicht, warum du so traurig bist?
Ich will es dir erzählen, um meine Pflicht dir gegenüber zu erfüllen.
Höre mir zu und du wirst etwas Weises tun.

Stellt man sich vor, dass das poetische Subjekt in ***En triumphant*** France wäre, dann liesse sich das Gedicht als Klage des Königreiches verstehen, das sich nicht bewusst ist, warum es leidet. In der Tat ist das Triumphieren im Schmerz eine bitter-ironische Ausdrucksweise. Frankreich triumphiert nur noch im Leid, da es zahlreiche Niederlagen erfährt. In verschiedenen zeitgenössischen Klagen über die Zustände in Frankreich wird immer wieder gesagt, dass die wahren Gründe für die Misstände nicht erkannt werden. France weiss effektiv nicht, warum sie so unglücklich ist. Wenn dieses Gedicht also weder ein Minnelied noch eine Complainte auf den Tod eines Freundes ist, sondern eine zeitkritische Aussage enthält, dann ist auch die Verwendung des Verbs *triumpher* viel plausibler als im höfischen Register. Es spricht einiges dafür, hier zumindest einen Doppelsinn anzunehmen.

Zusammenfassend lassen sich als Entgegnung auf David Fallows Hypothese von der Totenklage folgende Punkte, die sich aus der textlichen und musikalischen Analyse von ***Je triomphe de crudel dueil*** aus Porto und aus der Textanalyse der Version aus der Handschrift Rohan ergeben, festhalten:

1. Der Text in **Por** ist möglicherweise unvollständig, das Vorhandene ist jedoch in korrektem Französisch aufgezeichnet und klar gegliedert.
2. Die in **Por** zu diesem Text überlieferte Musik passt besser zu diesem Text als zu jenem von **Roh**. Es empfiehlt sich daher nicht, den Rohan-Text zur Musik von Porto zu singen.

3. Der Text in **Por** kommt der musikalischen Interpretation entgegen durch klare Gliederung, Parallelsetzung kleinerer Textabschnitte und phonischer Details.

4. Die beiden zur Debatte stehenden Zitate sind nicht mit der Musik zusammen überliefert. Sie sind Topoi jener Zeit und zugleich Anfänge sehr berühmter Gedichte grosser Dichter. Ihr Erscheinen in der Version **Roh** kann verschiedene Gründe haben. Bei der Deutung des Liedes ***Je triomphe de crudel dueil*** von Guillaume Dufay als Hommage an den verstorbenen Gilles Binchois ist daher Vorsicht geboten.

Diese kurzen Ausführungen haben zeigen wollen, dass im Umgang mit Texten musikalischer Chansons viele Faktoren zu beachten sind. Vor allem der Frage nach dem Unterschied zwischen musikalischen Texten und Texten rein literarischer Handschriften ist die nötige Beachtung zu schenken. Alberto Gallo hat darauf hingewiesen, dass im frühen Trecento „gleiche" Texte in musikalischen und rein literarischen Handschriften nicht gleich tradiert wurden. Die Unterschiede reichen von Einzelworten bis zur Änderung der metrischen Struktur. Entweder wurde der literarische Text für die Vertonung angepasst oder der musikalische Text wurde abgeändert, um Teil einer literarischen Überlieferung zu werden.[116] Was für das Trecento gilt, könnte auch für andere Repertoires von Bedeutung sein. Vor allem aber ist darauf hinzuweisen, dass die Wahl des auf den ersten Blick „korrekter" erscheinenden Textes aus der literarischen Handschrift nicht immer zum besten Ergebnis führt und dass Texte der Musikhandschriften nicht immer so verderbt sind, wie sie gelegentlich zu sein scheinen.

[116] F. Alberto Gallo, „The musical and literary tradition of fourteenth century poetry set to music", in: Ursula Günther / Ludwig Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 10), Kassel 1984, 60.

III. TEXT UND KONTEXT

III.1 Interaktion von Text und Musik im TEXT

In den vorangegangenen Kapiteln wurden bereits verschiedene Aspekte der Interaktion zwischen Musik und Text angesprochen und zwar in den Bereichen weltliche Einstimmigkeit des 12. Jahrhunderts (Bernart de Ventadorn. Kap. **II.1**), italienische Polyphonie des 14. und frühen 15. Jahrhunderts (Jacopo da Bologna, Zacara da Teramo, Kap. **II.2** und **II.3**) sowie französische Musik des 15. Jahrhunderts (Gilles Binchois, Kap. **II.5**).

Da in den Kapiteln **III.3** und **III.4** Beispiele aus dem okzitanischen und italienischen Repertoire vorgestellt werden, stammen die folgenden Beispiele aus französischem Repertoire, um ein möglichst breites Spektrum der Möglichkeiten zur Darstellung zu bringen. Sie verstehen sich als weitere Vertiefung des Themas und als Gelegenheit, noch nicht angeschnittene Fragen zu exponieren.

Philippe de Vitry
Motette ***Douce playsance / Garison selon Nature / Neuma***

Jehannot de Lescurel
Ballade ***Bontes, sen, valours***

Guillaume de Machaut
Ballade ***De toutes flours***

Gilles Binchois
Rondeau ***Seule esgarée***

*

Die einzige französisch textierte Motette von Philippe de Vitry ***Douce playsance / Garison selon Nature / Neuma*** steht zeitlich (wie die Lieder des Jehannot de Lescurel) an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, einer Zeit, in der sich die Formen zu konsolidieren beginnen. Vitry prägte durch sein Werk eine neue Form der Motette, die lange weiterwirken sollte. Musikhistorisch nimmt ***Douce playsance*** insofern eine besondere Stellung ein, als sie im Traktat „Ars Nova" als Beispiel für den Gebrauch des perfekten und imperfekten Tempus und Modus, sowie für Kolorierung erwähnt wird. Gace de la Buigne lobt die Motette in seinem „Roman des deduis de la chasse".

Die nachfolgende Analyse wird zuerst den Text und dann die Musik untersuchen, ein Vorgehen, das unter anderem dadurch legitimiert sein möge, dass Vitry als Dichter sehr berühmt war und sein poetisches Werk bis ins späte 15. Jahrhundert in illustren Humanistensammlungen publiziert wurde.[117] Wie Leech-Wilkinson bereits festgestellt hat,[118] bereitet der Triplumtext der Motette

[117] Andrew Wathey, „The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth Century Renaissance" *Early Music History* 12 (1993), 119–150.

[118] Daniel Leech-Wilkinson: *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, New York and London 1989, 94.

einige Schwierigkeiten bei der Festlegung eines regelmässigen metrischen Schemas. Die folgende Textedition ergänzt das Original durch Apostrophe, Akzente und Interpunktion. Innere Reime an der Verszäsur sind fett gedruckt. Die Motette ist im Codex Ivrea (**Iv**) ff. 23′–24 überliefert.

	Douce playsance est d'amer loyalment,	a 10	musikalischer Teil **A**
	*Quar autrem**ent** ne porroit bonement*	a 10	
	*Amans suffr**ir** cele dolour ardant*	a 10	
	Qui d'amors naist,	b 4	
5	*Quant ces regars par son soutil atrait* [a]	b 10	
	*En regard**ant** parmi soy mesmes trait*	b 10	
	Sans soy navrer	c 4	
	L'impression de ce qu'il veut amer	c 10	
	Jusqu'à son cuer, lors estuet remembrer,	c 10	
10	*Et souvenir*	d 4	
	Du gentil cors qu'il vit au departir.	d 10	
	*Puis le convi**ent** trembler, muer, fremir*	d 10	
	En tresailant, [b]	a 4	
	*Et soupir**er** cent foys en un tenant*	a 10	
15	*Le dous soup**irs** qui livrent au cuer nant* [c]	a 10	
	Par l'esconduis. [d]	e 4	
	*Porquoy des**irs** qui est a celle* [e] *duis*	e 10	
	Esprent et art et croist en ardant puis,	e 10	
	Fayre le doit.	f 4	
20	*Areu, hareu, cuers humains ne porroit*	f 10	
	*Cel mal soufr**ir** se playsance n'estoit*	f 10	
	Qui souvent l'oint.	g 4	
	*Mays on porr**oit** demander biau apoint*	g 10	
	Comment lo mal puet plaire qui si point,	g 10	
25	*Et je respons:*	h 4	
	*En esper**ant** d'avoir bon guerredon*	h 10	musikalischer Teil **B**
	*Por en sais**ir**, quant il leur sera bon,*	h 10	
	Envret [f] *plussours* [g]	i 4	
	*En traveyl**ant** sans cesser nuit et jour.*	i 10	
30	*Donques doit bien l'amoureuse dolour*	i 10	
	Venir a gré,	k 4	
	*En attend**ant** la tres aute planté* [h]	k 10	
	*Dont bonam**ent** a plusseurs saoulé* [i].	k 10	

Diese Lesart weicht in einigen Details von Leech-Wilkinson ab:

a) Der Zusammenhang legt *atrait* statt *a trait* nahe.
b) Dasselbe gilt für *en tresailant* statt *entre sailant*
c) Das Manuskript schreibt *nont*, was aber wegen des Reims eindeutig *nant* sein muss
d) Die Editionen schreiben *les conduis*, was bei der Übersetzung erhebliche Schwierigkeiten bereitet..
e) *Accelle* ist wohl als *a celle* zu lesen.
f) *Envret* = *envert* (modern: envers), der ganze Text hat die Tendenz s und t zu vertauschen, im übrigen entspricht die Umstellung *-vret* statt *-vert* einem relativ häufigen, auch im Italienischen vorkommenden, Phänomen von Buchstabentausch.

g) *Plussuers* reimt nur passend, wenn man es als *plussours* liest, eine durchaus mögliche Lesart.

h) Liest man *plante* (Pflanze), ergeben sich sowohl für die Übersetzung als auch für das Reimschema Schwierigkeiten. Liest man jedoch *planté*, müsste das Wort als Partizip die weibliche Form *plantée* haben, die wiederum nicht ins Reimschema passt. Die männlichen und weiblichen Endungen werden im 13. Jahrhundert im Allgemeinen zuverlässig verwendet, jedoch begegnen viele Stellen, an denen *ée* als eine Silbe behandelt wird. Man vergleiche dazu den zweiten Vers des Motetustextes, in welchem *ée* ebenfalls einer Silbe entspricht. Die korrekte Interpretation des Wortes ist wohl *planté* für *plenté* oder *pleinté* vom lateinischen *plenitas*, die Fülle. Der „Roman de Fauvel" zum Beispiel verwendet *plenté* einerseits um die Menge der Personen, die Fauvel umgeben, zu bezeichnen (Vers 1249), dann Vers 3210 *eurent de la joie a plenté* für die Fülle der Freuden und schliesslich für die Blüten der Tugenden in Frankreichs Garten (Vers 1570 der Interpolation von Chaillou de Pesstain).

i) Auch auf die letzte Silbe gehört ein Akzent. Leo Schrade hat in seiner Edition der Vitry-Motetten[119] die akzentlosen Lesarten verwendet, was zu Schwierigkeiten bei der Textdeklamation der Musik führt. Die auffallendsten Beispiele dafür sind die letzten beiden Reimworte. Ohne Akzent gesungen, müsste man eine unbetonte Silbe über eine bzw. zwei Breven aushalten.
Das Wort *saouler* (erfüllen, bis hin zur Bedeutung von trunken machen) findet sich unter anderem in Guillaume de Machauts „Remède de fortune", im Lai, I, Vers 440 ff.:
Car pour un cuer saouler
Et soutenir
Plus querir
Ne doit merir
Qui aimme fort
und im gleichen Werk in der Chanson Roial, fünfte Strophe, Vers 2025 ff.:
C'est les loiaus de joie saouler
Et d'eaus faire savourer
Ses douceurs en habundance
Diese Stelle ist im Vergleich mit dem letzten Verspaar in Vitrys Motettentext besonders interessant, da es um das Sättigen oder Erfüllen mit *joie* geht und im übernächsten Vers der Begriff *habundance* steht, welcher der *planté* bei Vitry entspricht.
Auch eine andere Formulierung von Vitrys Triplumtext kehrt im „Remède" wieder, nämlich das Salben dessen, der vor Liebe brennt. Im Triplumtext salbt *playsance*, bei Machaut ist es *esperance*, vv. 2269–2271:

Et de ma doucour que tu scens,	Mit meiner Milde, die du fühlst,
Qui moult est plus douce qu'encens,	welche viel süsser ist als Weihrauch,
L'adouci, le conforte, et l'oing,	besänftige ich [den Schmerz], tröste und salbe ihn.

Übersetzung des Triplums (sie hält sich mit Absicht eng an den Originaltext):

Es ist ein süsses Vergnügen, treu zu lieben, denn anders könnte der Liebende diesen brennenden Schmerz nicht aushalten, der aus der Liebe entsteht, wenn er schauend diesen Anblick kraft seiner subtilen Anziehungskraft in sich hineinzieht, ohne sich zu verletzen.

[119] *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 1 (1956), 72–75.

Den Eindruck dessen, was er lieben will, muss er bis ins Herz hinein erinnern und des edlen Körpers gedenken, den er beim Abschied sah.

Ferner geziemt es sich, dass er zittert, die Farbe wechselt, bebt, aufschreckend wankt und hundert Mal zugleich die süssen Seufzer seufzt, welche dem Herzen im Verborgenen ein Pfand geben.

Weil die Sehnsucht, die jener geschuldet ist, ergreift und brennt und brennend immer stärker wird, muss er dies tun.

Fürio, Fürio, das menschliche Herz könnte diesen Schmerz nicht ertragen, wenn *playsance* nicht wäre, die ihn häufig salbt.

Aber man könnte zu Recht fragen, wie ein Schmerz, der so sehr sticht, angenehm sein kann,und ich antworte:

Hoffend auf Belohnung, um sie zur richtigen Zeit zu ergreifen gegen den Willen vieler, sich mühend Tag und Nacht.

Daher muss der Liebesschmerz wohl willkommen sein, wartend auf die hohe Fülle, mit der er gütig viele gesättigt hat.

Der ganze Text besteht aus 33 Versen, von denen 23 zehnsilbig und 10 viersilbig sind. Die Viersilbler nehmen jeweils den Reim der nächsten beiden Zehnsilbler vorweg. Das Problem besteht darin, dass man bei dieser Anordnung zu Beginn drei Zehnsilbler erhält statt zwei wie in der Folge und am Ende ein Viersilbler zu fehlen scheint. Die Reimordnung ihrerseits suggeriert eine Gruppierung, die mit drei Zehnsilblern beginnt und mit Gruppen von je einem Vier- und zwei Zehnsilblern weiterfährt bis zum Schluss. Dagegen spricht allerdings die Syntax, die klar gegen das Reimschema gliedert. Erst die vertiefte Analyse des ganzen Textes zeigt einen Weg aus diesem Dilemma auf und beweist einmal mehr, dass die äussere Erscheinungsform eines Textes nicht unbedingt auch die eigentlich bedeutungsvolle oder ausschlaggebende ist, sondern dass jeder Text darüber hinaus seine individuelle Substruktur hat.

Die Initialzeile hört sich wie der Anfang eines Trouvèreliedes an: *Douce playsance est d'amer loyalament.* (Ein Vergleichsbeispiel wäre das auf S.203 ff. besprochene ***Tant m'abelis l'amoros pessamens*** von Guiraut Riquier, dessen Initialvers den gleichen Sprachfall und die gleiche Reimendung hat). Am Anfang des Triplums steht diese allgemein gehaltene Feststellung, welche nicht unbedingt ergänzt zu werden braucht, obwohl das nachfolgende Bindewort den ersten mit dem zweiten Vers syntaktisch verknüpft. Lässt man die erste Zeile bei der Textanalyse vorerst für sich stehen, so lässt sich das Nachfolgende mit Leichtigkeit in inhaltlich und metrisch sinnvolle Gruppen zu je drei Versen unterteilen. Am Ende bleiben zwei Verse übrig. In der folgenden Darstellung sind die vollständigen Dreiergruppen von 1 bis 10 nummeriert:

Douce playsance est d'amer loyalment	a10	
Quar autrement ne porroit bonement	a10	
Amans suffrir cele dolour ardant	a10	**1**
qui d'amors naist	b4	

Quant ces regars par son soutil atrait	b10	
En regardant parmi soy mesmes trait	b10	**2**
sans soy navrer.	c4	
L'impression de ce qu'il veut amer	c10	
Jusqu'a son cuer lors estuet remembrer,	c10	**3**
Et souvenir	d4	
Du gentil cors qu'il vit au departir.	d10	
Puis le convient trembler, muer, fremir	d10	**4**
En tresailant,	a4	
Et soupirer cent foys en un tenant	a10	
Le dous soupirs qui livrent au cuer nant	a10	**5**
Par l'esconduis	e4	
Pourquoy desirs qui est a celle duis	e10	
Esprent et art et croist en ardant puis	e10	**6**
Fayre le doit	f4	
Areu, hareu, cuers humains ne porroit	f10	
Cel mal soufrir se playsance n'estoit	f10	*7*
Qui souvent l'oint.	g4	
Mays on porroit demander biau apoint	g10	
Comment lo mal puet plaire qui si point,	g10	**8**
Et je respons:	h4	
En esperant d'avoir bon guerredon	h10	
Por en saisir, quant il leur sera bon	h10	**9**
Envret plussours,	i4	
En traveylant sans cesser nuit et jour	i10	
Donques doit bien l'amoureuse dolour	i10	**10**
Venir à gré	k4	
En attendant la tres aute planté	k10	
Dont bonament a plusseurs saoulé.	k10	

Dreiergruppe **1** spricht vom brennenden Schmerz *(dolour ardant)*, den der Liebende erleidet und den er nicht ertragen könnte, wenn es nicht letztlich etwas Angenehmes wäre *(douce playsance)* treu zu lieben *(amer loyalment)*. Die Dreiergruppe enthält das Wortpaar *amans-amours*.

Dreiergruppe **2** erwähnt, dass der Liebesschmerz durch den Blickkontakt der Liebenden ausgelöst wird. Entsprechend enthält die Versgruppe das Wortpaar *regars-regardant*. Mit diesem zweiten Dreier endet die erste grössere syntaktische Einheit des Textes.

Dreiergruppe **3** spricht von dem Eindruck *(impression)*, vom inneren Bild der Dame, an das sich der Liebende erinnern soll und enthält das Wortpaar *remembrer-souvenir*. Das Wort *cuer* steht annähernd in der Mitte dieses Dreiers.

Dreiergruppe **4** erinnert daran, dass es sich in einer solchen Situation geziemt, zu zittern und zu beben. Statt eines Wortpaares findet sich hier eine Anhäufung von Verben, die den entsprechenden Zustand ausdrücken: *trembler – muer – frémir – tresaillir.*

Dreiergruppe **5** erwähnt das Seufzen, das ebenfalls zum schicklichen Gebahren des Liebenden gehört. Diese Versgruppe enthält das Wortpaar *soupirer – soupirs* sowie eine zweite Nennung von *cuer.* Mit diesem Dreier endet wiederum ein grösserer syntaktischer Abschnitt.

Dreiergruppe **6** enthält die Begründung, warum der Liebende zittert und seufzt: weil *Desir* immer stärker wird, je grösser die Glut ist. Der ganze Triplumtext hat 270 Silben. Die betonte Silbe des Wortes *desir* ist Silbe 134, sie bezeichnet also die metrische Mitte. Dieser sechste Dreier enthält das Wortpaar *art – ardant.*

Dreiergruppe **7** wird mit dem Feueralarmruf *areu* eingeführt. Gleich darauf folgt die dritte Nennung von *cuer.* Zwischen dieser und der vorherigen Nennung von *cuer* liegen 33 Silben, der ganze Text hat 33 Verse und die 33. Silbe des ganzen Textes ist die betonte Silbe des Wortes *amours.* Mit dem siebten Dreier beginnt der zweite syntaktische Grossabschnitt des Textes. Nachdem im ersten Teil erklärt worden ist, warum das Liebesweh süss ist und wie sich der Liebende zu verhalten hat, wird nun in dem mit dem Feueralarmruf eingeleiteten zweiten Teil dargelegt, wie dieser Schmerz auszuhalten ist, obwohl er eigentlich unerträglich ist. Die nach *areu,areu* folgende Formulierung greift auf den Anfang des Textes zurück:

Dreier **1**:
ne porroit** bonement amans **suffrir** cele dolour ardant **qui

Dreier **7:**
*cuer humains **ne porroit** cel mal **soufrir** se playsance n'estoit **qui***
Der siebte Dreier enthält ausserdem das Wort *playsance* aus dem ersten Vers. Ein Wortpaar fehlt in dieser Gruppe.

Dreiergruppe **8** bringt nach dem Rückgriff auf den Anfang die erste und einzige Nennung des lyrischen Subjekts: *et je respons.* Zuerst wird festgestellt, dass man sich fragen könnte, warum ein so schmerzhaftes Leiden angenehm sei. Dann wird der Text in direkter Rede dramatisiert mit der Formulierung: „und ich antworte." Das lyrische Subjekt tritt aus seiner Beschreiberfunktion heraus und wird zur sprechenden, sich in die Erörterungen einmischenden Person. Der zweite Color-Durchgang der Tenorstimme beginnt auf der betonten Silbe von *respóns.* Nur an dieser Stelle wird der Text in eine fiktive Gegenwart konkretisiert. Das entsprechende Wortpaar heisst *demander – respons.* Von diesem Dreier an (B-Teil der Musik) folgen die Abschnitte anderen Gestaltungskriterien als im ersten Teil.
Dreiergruppen **9** und **10** sowie das abschliessende Verspaar beginnen je mit einer analogen Partizipialform:

en esperant	*en traveylant*	*en attendant*
hoffend	leidend	wartend

Wenn im ersten Dreier *cele dolour* steht, dann ist es im zehnten Dreier *amoureuse dolour*. Durch die Analogie der partizipialen Einleitung wird das letzte Verspaar ins Ganze eingebunden, ebenso durch die Verwendung des Adverbs *bonement*, das schon im zweiten Vers vorkam. Dennoch nehmen die letzten beiden Verse, denen offenbar der abschliessende Viersilbler fehlt, eine Sonderstellung ein. Wenn der erste und die beiden letzten Verse in der Silbenzählung weggelassen werden, hat der Text 240 Silben. 24 ist eine der Schlüsselzahlen der Motette. Der A-Teil umfasst 24 L und die wichtige Stelle *je respons* steht im 24. Vers. Die Dreiergruppen des Triplums sind im Verhältnis 6:4 geteilt: sechs Gruppen bis *areu* und vier Gruppen danach. 6x4=24. Aber nicht nur im Zusammenhang mit Zahlenverhältnissen sind die Verse 1, 32 und 33 von Bedeutung, hintereinander gelesen ergeben sie: *Douce playsance est d'amer loyalment, en attendant la tres haute planté, dont bonament a plusseurs saoulé.* Dieser „Satz" enthält die Definition der höfischen Liebe. Die *tres haute planté* (auch *plenté* von lat. *plenitas*) ist die höchste Fülle, das was ein Trobador mit *joi* bezeichnen würde. *Saoulé* (satt, trunken) steht für die Verzückung durch diese Fülle. Der Liebesdienst (*amour loyal*) ist auf die Erlangung der höchsten Seligkeit hin angelegt. Nichts weniger als das wird in den drei „überzähligen Versen" ausgedrückt. Trotz ihrer Sonderstellung und ihrer Beziehung zueinander sind die Verse 1, 32 und 33 in den Gesamttext vollkommen integriert.

Der Motetustext lautet wie folgt:

Garison selon nature	a 7′
Desire de sa doulour	b 7
Toute humaine creature.	a 7′
Mais je, qui sui d'un ardour,	b 7
Naysant de loyal amour,	b 7
Espris, de garir n'ay cure,	a 7′
Ains me plaist de jour en jour	b 7
Ades plus telle ardure;	a 7′
Ne pour quant elle est si dure	a 7′
Que nuls hons n'auroyt vigour	b 7
Du souffrir sans la douchour	b 7
Qui vient de playsance pure.	a 7′

Übersetzung:

Jede menschliche Kreatur ersehnt ihrer Natur nach Gesundung von ihrem Schmerz. Aber ich, der ich erfasst bin von einer Glut, die aus treuer Liebe stammt, sorge mich nicht um Genesung.

Ja mir gefällt diese Glut von Tag zu Tag besser, obwohl sie so hart zu ertragen ist, dass kein Mensch sie aushalten könnte ohne die Besänftigung, welche von der reinen Freude gespendet wird.

Der Text besteht aus 12 Versen zu 7 Silben, total 84 Silben, ist also bedeutend kürzer als der Triplum-Text, zu welchem er zahlreiche Beziehungen

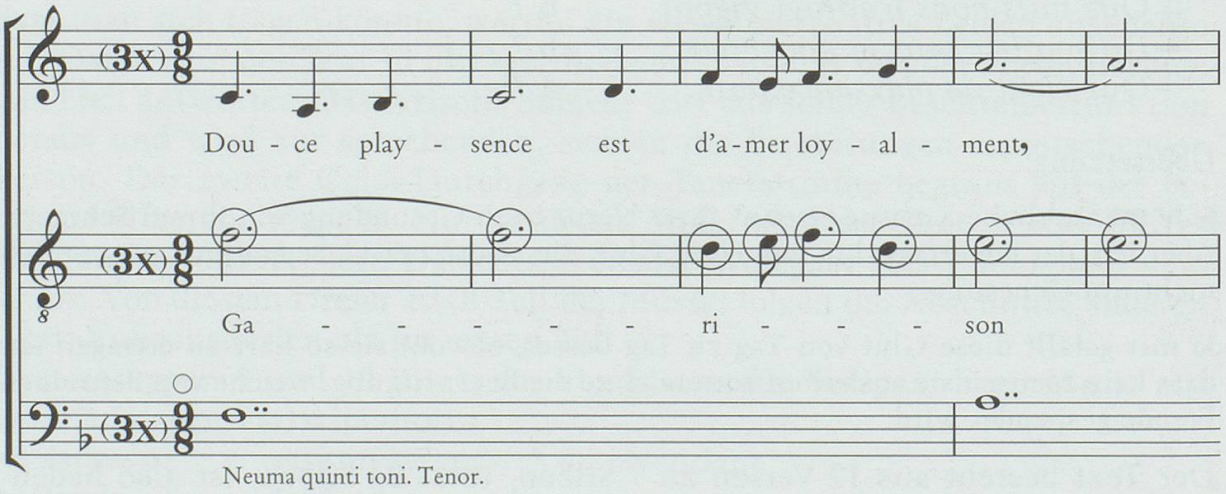
hat. Er lässt sich klar in 4x3 Verse gliedern. Die erste Hälfte des Gedichtes wird eingerahmt von den Worten *garison* und *garir*, die zweite Hälfte von *plaist* und *playsance*. Die 33. Silbe fällt auf *loyal* (im Triplum war es *amours*, zusammen *loyal amour* entsprechend dem *amer loyalment* im Motto des Triplums). Nicht nur teilt sich der Motetustext in zwei gleich lange Hälften, seine Symmetrie wird durch einige Elemente zusätzlich betont, die in der Reihenfolge von aussen zur Mitte hin aufgezählt werden, vgl. die Klammern der Textedition p. 161:

Verse 1 und 12	*garison / playsance pure* – die *playsance* bringt die Heilung
Verse 2 und 11	*doulour / douchour* – der Schmerz ist zugleich Wonne
Verse 3 und 10	*toute humaine creature / nuls hons* – „jeder" im Gegensatz zu „keiner"
Verse 4 und 9	*je / elle* – unechte Gegenüberstellung, weil es sich bei *elle* nicht um die Dame, sondern um die *ardure* handelt
Verse 5 und 8	*amour / ardure* – Liebe = Glut

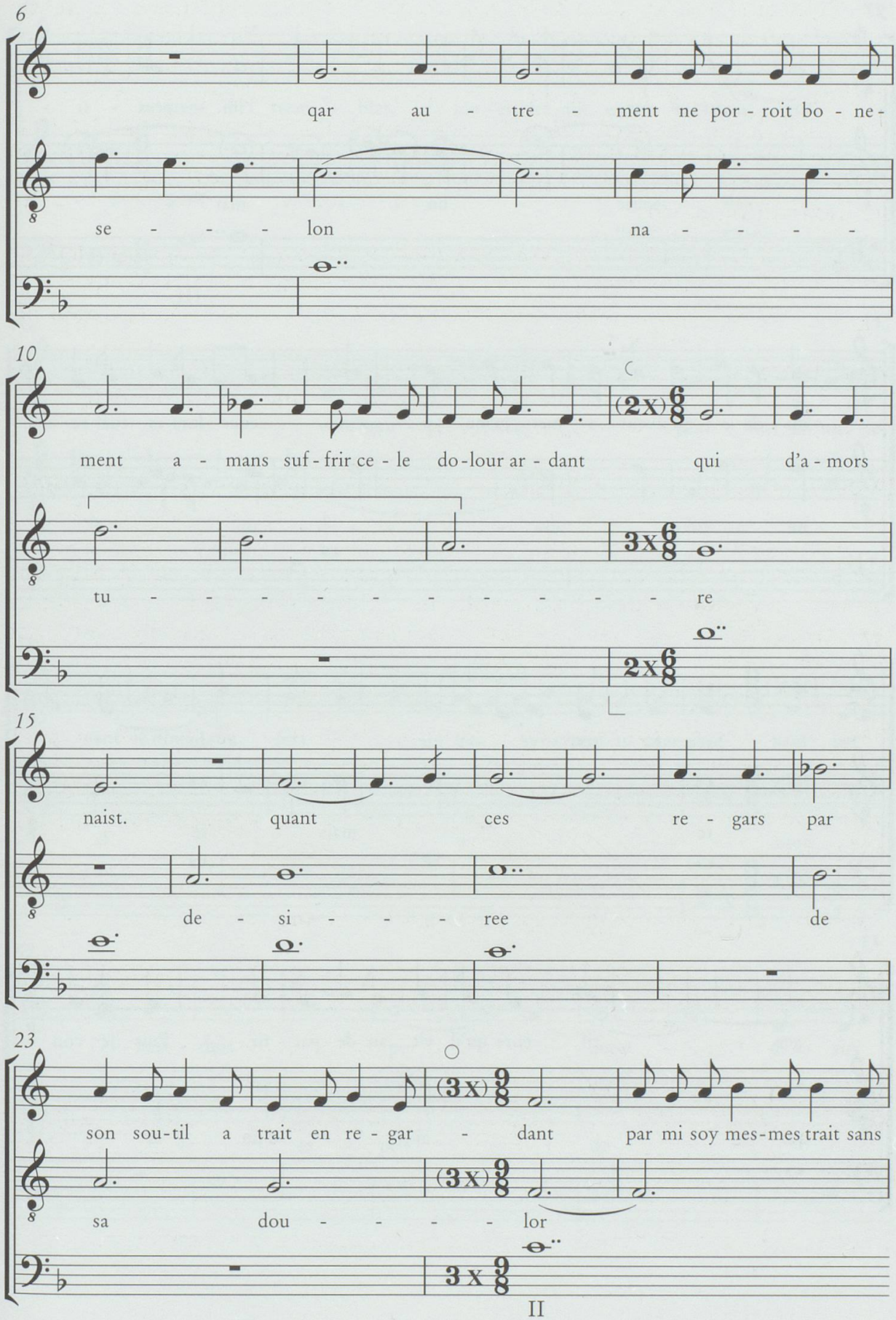
Die zentralen Verse 6 und 7 enthalten die Kernaussage des Motetus: *espris, de garir n'ay cure, ains me plaist de jour en jour* („Verliebt, schere ich mich nicht um Gesundung, im Gegenteil, es gefällt mir von Tag zu Tag besser"). Der Motetustext ist im Gegensatz zum Triplum symmetrisch aufgebaut und enthält im Zentrum eine Aussage, die ihn in enge Beziehung zum Triplumtext stellt. In den letzten drei Versen schliesslich entspricht die *playsance pure* der *tres haute planté* dem Ende des Triplums und insbesondere dessen Anfang *Douce playsance.*

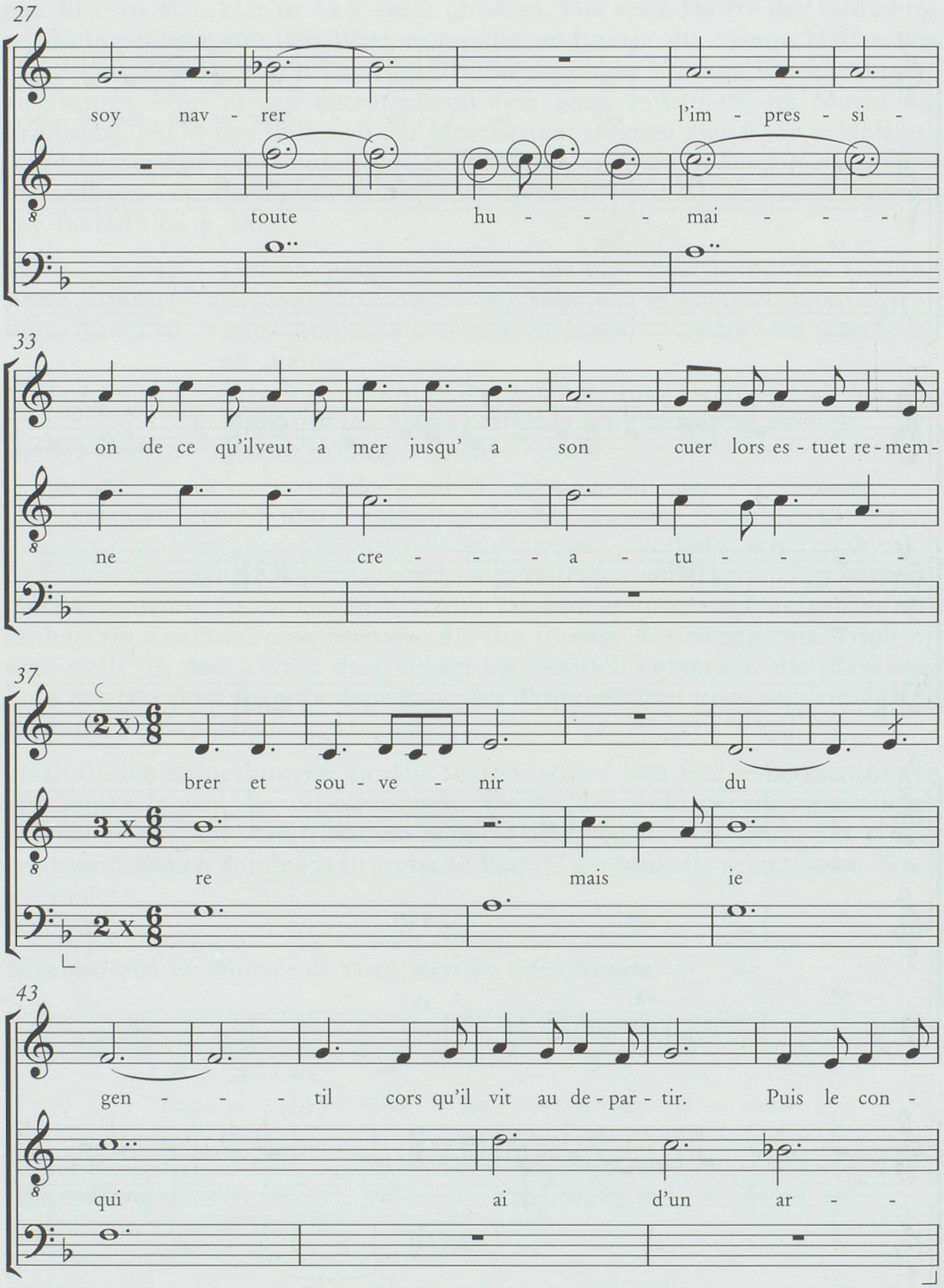
Nach diesen Bemerkungen zu den Texten, sollen nun einige Betrachtungen zur Musik folgen, die zeigen mögen, wie der Komponist zwei unterschiedlich lange und auf verschiedenen Bauprinzipien beruhende Texte mit einem isorhythmischen durch das liturgische Vorbild der Melodie gebundenen Tenor verbindet.

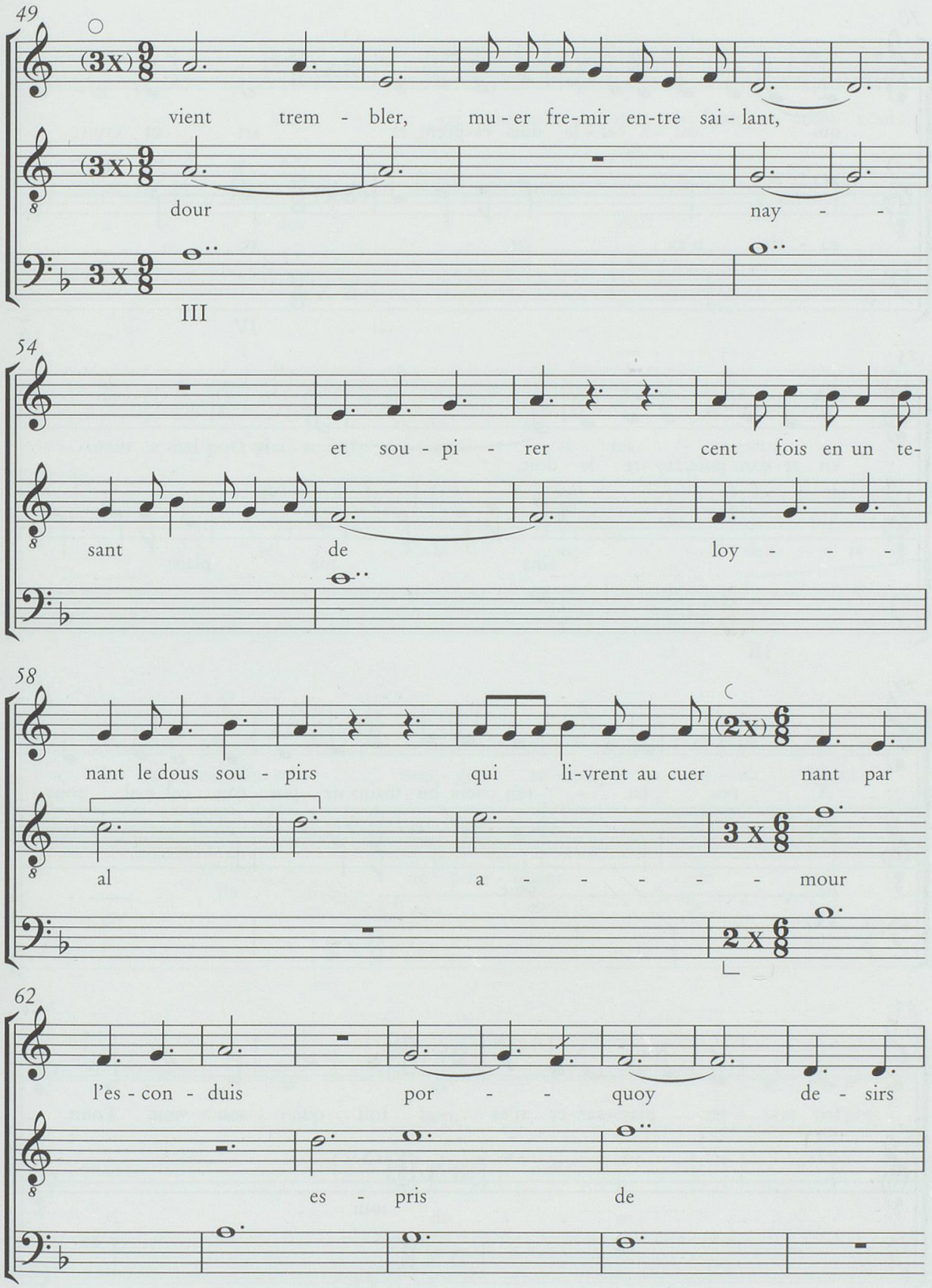
Notenbeispiel 12: Philippe de Vitry, ***Garison selon Nature***

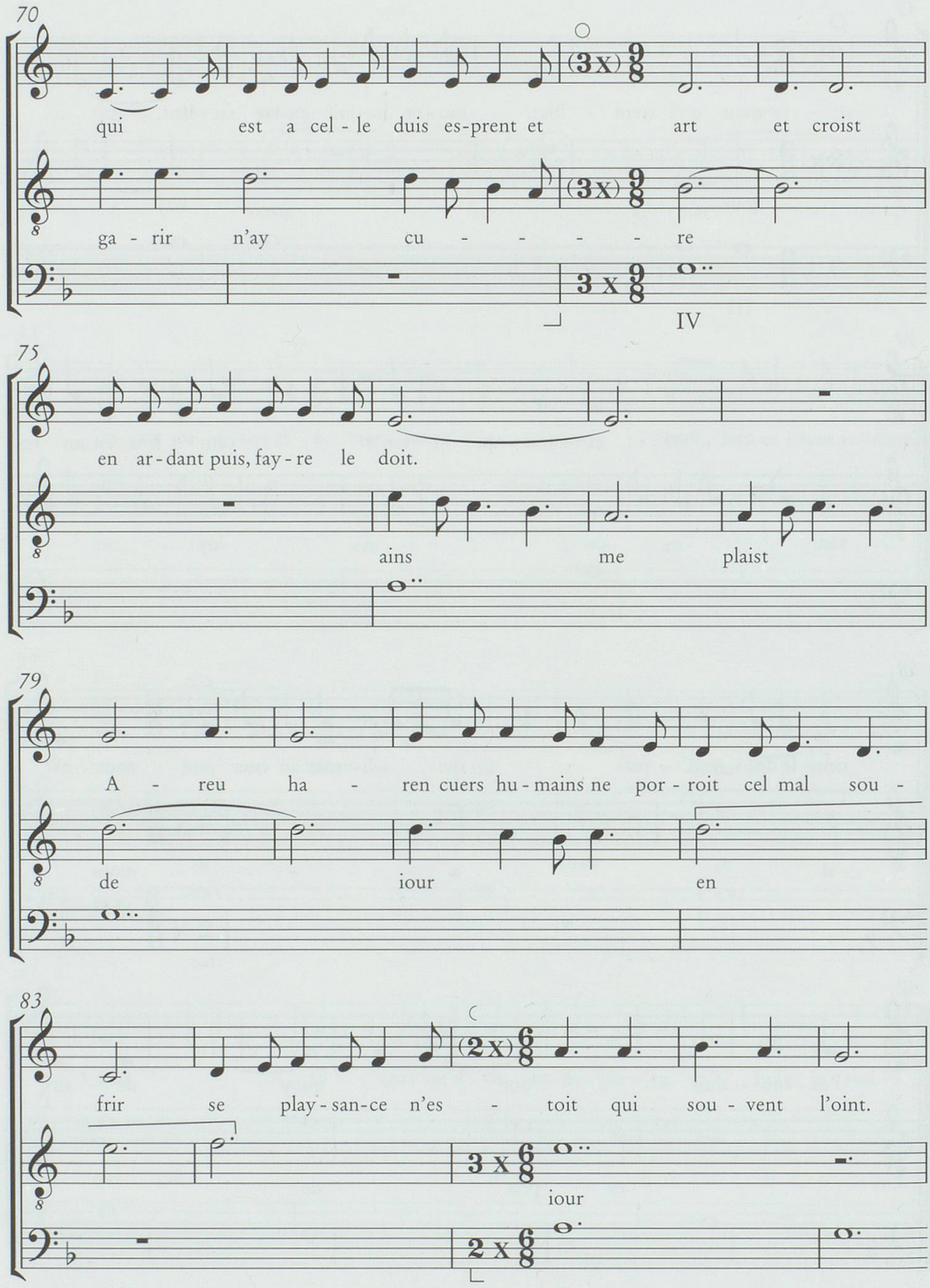


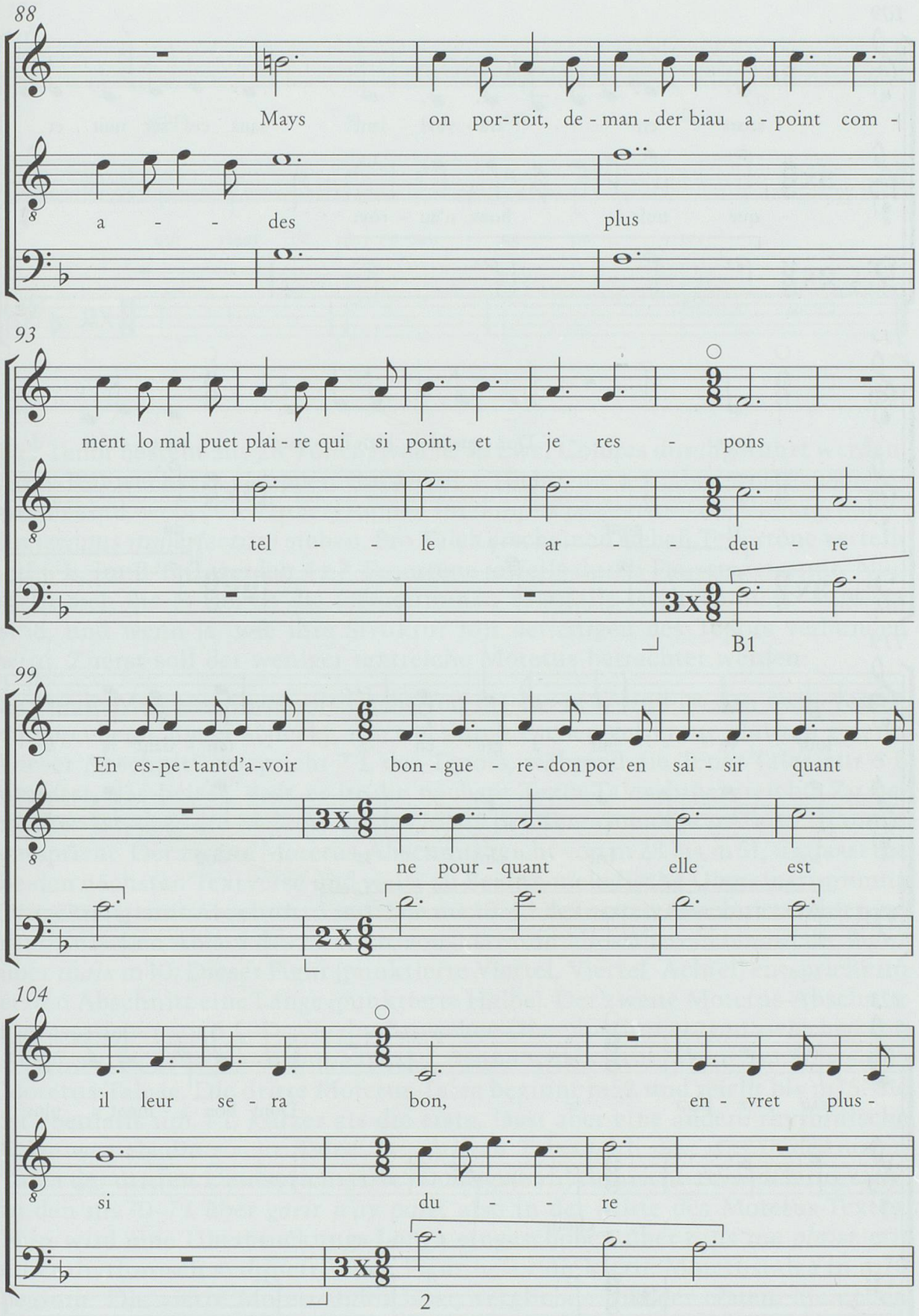
Neuma quinti toni. Tenor.
AI

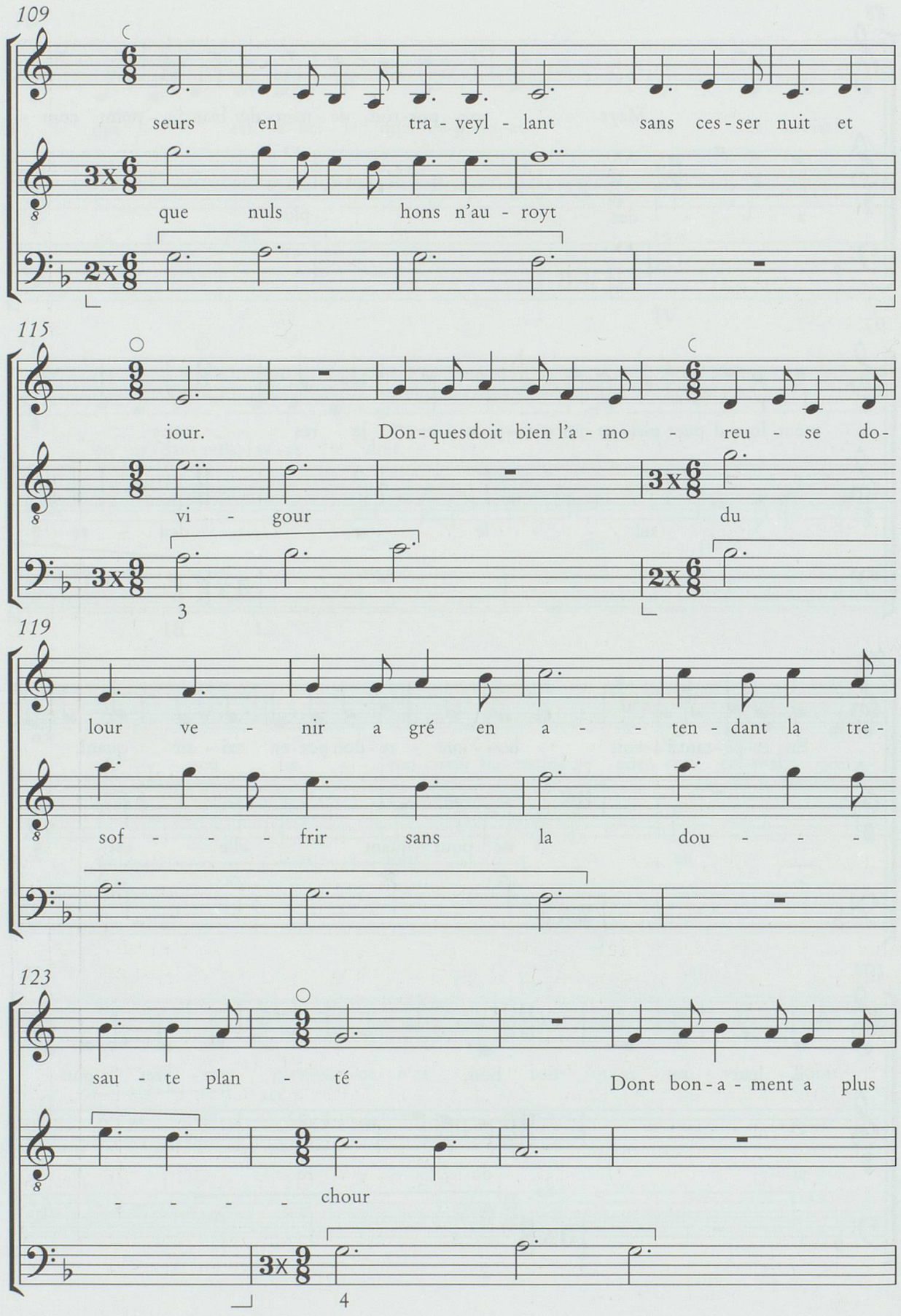

6
qar au - tre - ment ne por - roit bo - ne -
se - - - - lon na - - - - -
10
ment a - mans suf - frir ce - le do - lour ar - dant qui d'a - mors
tu - - - - - - - - - - - re
15
naist. quant ces re - gars par
de - si - - - - ree de
23
son sou - til a trait en re - gar - dant par mi soy mes - mes trait sans
sa dou - - - - - lor
II

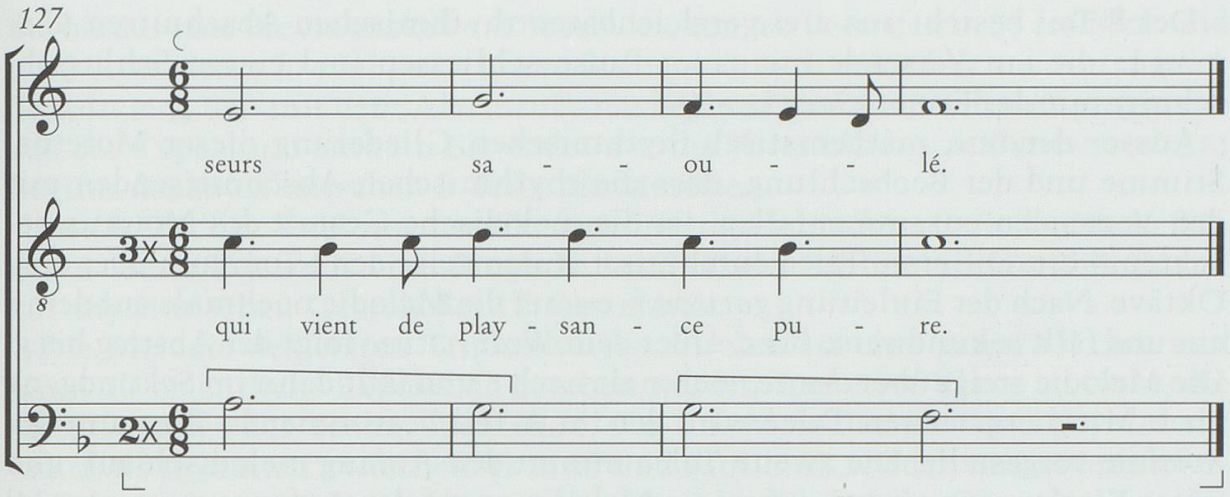

27
soy nav - rer l'im - pres - si -
toute hu - - - - mai - - - -
33
on de ce qu'ilveut a mer jusqu' a son cuer lors es - tuet re - mem -
ne cre - - - - a - tu - - - - -
37
(2x)
brer et sou - ve - nir du
3 x
re mais ie
2 x
43
gen - - - - til cors qu'il vit au de - par - tir. Puis le con -
qui ai d'un ar - -


49
(3x)
vient trem - bler, mu - er fre-mir en-tre sai - lant,
(3x)
dour nay - -
3x
III
54
et sou - pi - rer cent fois en un te-
sant de loy - - -
58
nant le dous sou - pirs qui li-vrent au cuer
(2x)
nant par
al a - - - - - mour
3x
2x
62
l'es - con - duis por - - quoy de - sirs
es - pris de


70
qui est a cel - le duis es-prent et art et croist
(3x)
ga - rir n'ay cu - - - - - re
3 x
IV
75
en ar - dant puis, fay - re le doit.
ains me plaist
79
A - reu ha - ren cuers hu - mains ne por - roit cel mal sou -
de iour en
83
frir se play - san-ce n'es - toit qui sou - vent l'oint.
(2x)
3 x
iour
2 x


88
Mays on por-roit, de-man-der biau a-point com-
a - - des plus
93
ment lo mal puet plai-re qui si point, et je res - pons
tel - - le ar - - deu - re
3x
B1
99
En es-pe-tantd'a-voir bon-gue - re-don por en sai-sir quant
3x
ne pour-quant elle est
2x
104
il leur se-ra bon, en-vret plus-
si du - - re
3x
2


109
seurs en tra - veyl - lant sans ces - ser nuit et
que nuls hons n'au - royt
115
iour. Don - ques doit bien l'a - mo - reu - se do -
vi - gour du
3
119
lour ve - nir a gré en a - - ten - dant la tre -
sof - - - frir sans la dou - - -
123
sau - te plan - té Dont bon - a - ment a plus
- - - - chour
4



Der Tenor besteht aus 28 Tönen, welche in zwei Colores durchgeführt werden. Im A-Teil wechseln Gruppen von 3 und 4 Tönen, die jeweils durch Pausen getrennt sind, wobei die Dreiergruppen im *tempus perfectum*, die Vierergruppen im *tempus imperfectum* stehen. Pro Talea erscheinen sieben Tenortöne verteilt auf 6 L. Im B-Teil werden 4 x 7 Tenortöne jeweils durch Pausen getrennt. Nun stellt sich die Frage, ob die Oberstimmen ebenfalls isorhythmisch angelegt sind, und wenn ja, wie ihre Struktur mit derjenigen des Tenors verbunden wird. Zuerst soll der weniger textreiche Motetus betrachtet werden.

Der erste Motetus-Abschnitt reicht von m1 bis m 27 und ist den zwei Versen entsprechend, die er abdeckt, in zwei durch Pausen getrennte Hälften geteilt. Dieser Abschnitt entspricht 7 L des Tenors, während die Tenor-Talea nur 6 L umfasst, das heisst, dass er in die nächste Tenor-Talea hineinreicht. Zu bemerken ist, dass die Melodie der ms 16–25 der Tenormelodie in Talea III und 3 entspricht. Der zweite Motetus-Abschnitt reicht von m 28 bis m 51, umfasst die beiden nächsten Textverse und weist zu Beginn melodische Übereinstimmung (eingekreist) mit Abschnitt 1 auf. Die ms 10–12 des ersten Abschnitts fehlen im rhythmischen Ablauf des zweiten, sonst stimmt alles überein bis auf die Figur über *mais* m40. Dieser Figur (punktierte Viertel, Viertel, Achtel) entspricht im ersten Abschnitt eine Länge (punktierte Halbe). Der zweite Motetus-Abschnitt umfasst daher nur 6 L. Da die rhythmischen Übereinstimmungen zwischen den Abschnitten deutlich erkennbar sind, nenne ich die Abschnitte im Folgenden Motetus-Taleae. Die dritte Motetus-Talea beginnt m52 und reicht bis m75. Sie ist ebenfalls um 1 L kürzer als die erste, lässt aber eine andere rhythmische Folge weg als die zweite Talea. Der dritten Talea fehlt das, was in der ersten Talea der dritten L entspricht. Die wichtigste rhythmische Abweichung steht in den ms 70–72 über *garir n'ay cure*, also in der Mitte des Motetus-Textes. Nun wird eine Überbrückungs-Longa eingeschoben über *ains me plaist* mit einer rhythmisch symmetrischen Figur bevor die vierte Motetustalea in m79 beginnt. Die vierte Motetustalea lässt, verglichen mit der ersten, die ersten beiden L weg und zählt somit nur 5 L.

Der B-Teil besteht aus drei vergleichbaren rhythmischen Abschnitten über zwei L, die am Versende mit einer Pause schliessen und einem Schlussabschnitt mit der Dauer einer L.

Ausser der rein mathematisch-rhythmischen Gliederung dieser Motetus-Stimme und der Beobachtung, dass die rhythmischen Abschnittsenden mit den Versenden zusammenfallen, ist die melodische Gestalt des Motetus beachtenswert. Die erste Talea durchmisst stufenweise den f-Tonraum über eine Oktave. Nach der Einleitung *garison* f–e setzt die Melodie nochmals auf dem f ein und fällt sekundweise bis c. Über dem Wort *nature* folgt der Abstieg bis g. Die Melodie steigt über *desire* nochmals nach c und fällt dann im Sekundgang bis f. Mit dieser ersten Talea wird der im A-Teil bestimmende Tonraum der Stimme vorgestellt. Die zweite Talea nimmt den Anfang melodisch auf, und unter Weglassung einer L führt die Melodie vom f des Anfangs zum c (m 34) und weiter zum h (m 37), um dann nach der rhythmischen Variante über *mais* (m 40) in die Melodie der ersten Talea einzulenken. Der Sekundabstieg erfolgt eine Terz höher als in der ersten Talea und führt so zum a (Ende des vierten Textverses). Der f-Klang wird erst in der dritten Talea (m 55) erreicht, wobei er hier keinen abschliessenden Charakter hat, da er als Ausgangspunkt für einen mächtigen Oktavanstieg über den Worten *loyal amour* dient. Ich hatte in der Textanalyse erwähnt, dass die betonte Silbe von *loyal* auf die 33. Silbe fällt. Der Sekundgang durch die Oktave wird an dieser Stelle durch eine Terz a–c unterbrochen. Viel bedeutsamer ist die Verwandtschaft mit der anderen Stelle der Motette, an der das Wort *loyal* vorkommt, nämlich dem Anfang des Triplums, der nach dem ersten Ton c die Oktave a–a′ durchschreitet. Die Triplumtöne über dem Wort *loyalment* f–g–a werden in Semibreven deklamiert, über dem Wort *loyal* im Motetus steht ebenfalls f–g–a gefolgt von Terz nach c. Nach dem Oktavaufstieg wird dessen letzter Teil d–e–f wiederholt und anschliessend fällt die Melodie bis h als Teil eines g-Klanges. Dann folgen zwei Teile „Brücke" ausserhalb der Talea. Sie fallen mit dem Anfang der zweiten Hälfte des Textes zusammen. Danach beginnt die vierte Motetustalea (m 79). Sie steigt von d über e nach f (m 91), um dann auf den ersten Ton des B-Color hin auf der Quinte c anzukommen.

Die rhythmischen Verhältnisse des Triplums sind komplexer als diejenigen des Motetus. Die ersten zwei vergleichbaren, wenn auch rhythmisch nicht identischen Abschnitte reichen von m 7 bis m 30 und m 31 bis m 54. Der dritte Abschnitt, beginnend in m 55, verändert den Rhythmus des Anfangs, wie er in ms 7 beziehungsweise 31 steht in gleichmässige kurze Notenwerte gefolgt von Pausen, ebenso zwei ms weiter, wo dann in m 59 die gleichen Pausen nochmals erscheinen. Da im Text die Worte *soupirer* beziehungsweise *soupirs* stehen, ist ein Zusammenhang zwischen der rhythmischen Gestaltung und dem Textsinn nicht auszuschliessen. Die weiteren Abweichungen entsprechen im Wesentlichen der Deklamation des Textes. Der nächste rhythmische Abschnitt (entsprechend einer Talea in der strengen Isorhythmie) begänne in m 79 (*areu*). Und in der Tat stimmt der Rhythmus von ms 79–88 mit den bereits beschriebenen Abschnitten teilweise überein. Nun kommt allerdings eine Binnenisorhythmie zwischen den Abschnitten ms 80–88 und ms 89–98 dazu,

die bis auf eine Brevis exakt ist. Die Abweichungen betreffen m 83 *(sou)frir* und m 93 *(com)ment lo mal puet*. Diese Binnenisorhythmie steht am Anfang des Textdreiers, der mit dem Alarmruf *areu* beginnt und das Stichwort *playsance* aus der Exposition enthält. Sie endet mit der Feststellung „ich antworte" am Beginn des musikalischen B-Teils der Motette.

Der B-Teil des Triplums besteht aus drei rhythmischen Perioden zu je 9 B, deren letzte B jeweils eine Pause ist, und einem Schlussteil von 6 B. Soviel zur rhythmischen Gestalt der Oberstimmen.

Die Melodie des ersten Triplumverses durchmisst eine ganze Oktave und kann als eigentliche Exposition gesehen werden. Der erste Klang ist f–a–c, die erste Tonfolge des Tenors ebenfalls f–a–c. Die Melodiezelle f–g–a *(loyalment)* kehrt als Imitation zwischen Tr m 55 und Mot m 57 wieder, ausserdem lehnt sich die Stelle m 57–61 im Mot mit dem Durchschreiten der Oktave eng an die Initialzeile an, wobei der Aufstieg statt über a über f stattfindet. Der Text der Initialzeile heisst *Douce playsance est d'amer loyalment*, die entsprechende Motetusstelle begleitet die Worte *loyal amour*. Die Semibrevendeklamation am Ende des Mot über *playsance pure* erinnert an die Semibrevendeklamation am Anfag des Tr über *douce playsance*. Melodische und rhythmische Elemente werden somit eingesetzt, um die Motetusworte *loyal amour* und *playsance pure* mit der Initialzeile des Tr in Verbindung zu bringen. Bei der Textanalyse hatte sich gezeigt, dass der erste Vers wie ein Motto für sich steht. In der Musik wird das einerseits durch Deklamation und Melodieführung, andererseits dadurch bestätigt, dass die „Isorhythmie" des Tr erst nach diesem Vers einsetzt und dass das Ende des Tr entsprechend dem letzten Vers ausserhalb der regelmässigen rhythmischen Gruppe steht. Der vorletzte Vers, den ich in der Textanalyse abgetrennt habe, steht in diesem Sinn nicht für sich. Er beginnt mit einer Länge im f-Klang, danach schweigt der T und der Mot wiederholt exakt die Mensur, die vor dem f-Klang steht. Der Vers dient als Übergang zum g-Klang (m 124), auf dem der letzte Vers beginnt. Im Text schlägt dieser Vers die Brücke zum letzten Vers einerseits und zurück zum ersten Vers andererseits.

Aus dem Gesagten ist zu erkennen, dass die Interaktion zwischen Musik und Text eng ist. Gegebenheiten des Textes spiegeln sich im musikalischen Ablauf, musikalische Gliederungsmittel wie die erwähnte Binnenisorhythmie heben die Textstruktur hervor. Beide Komponenten nehmen strukturierend Einfluss aufeinander.

*

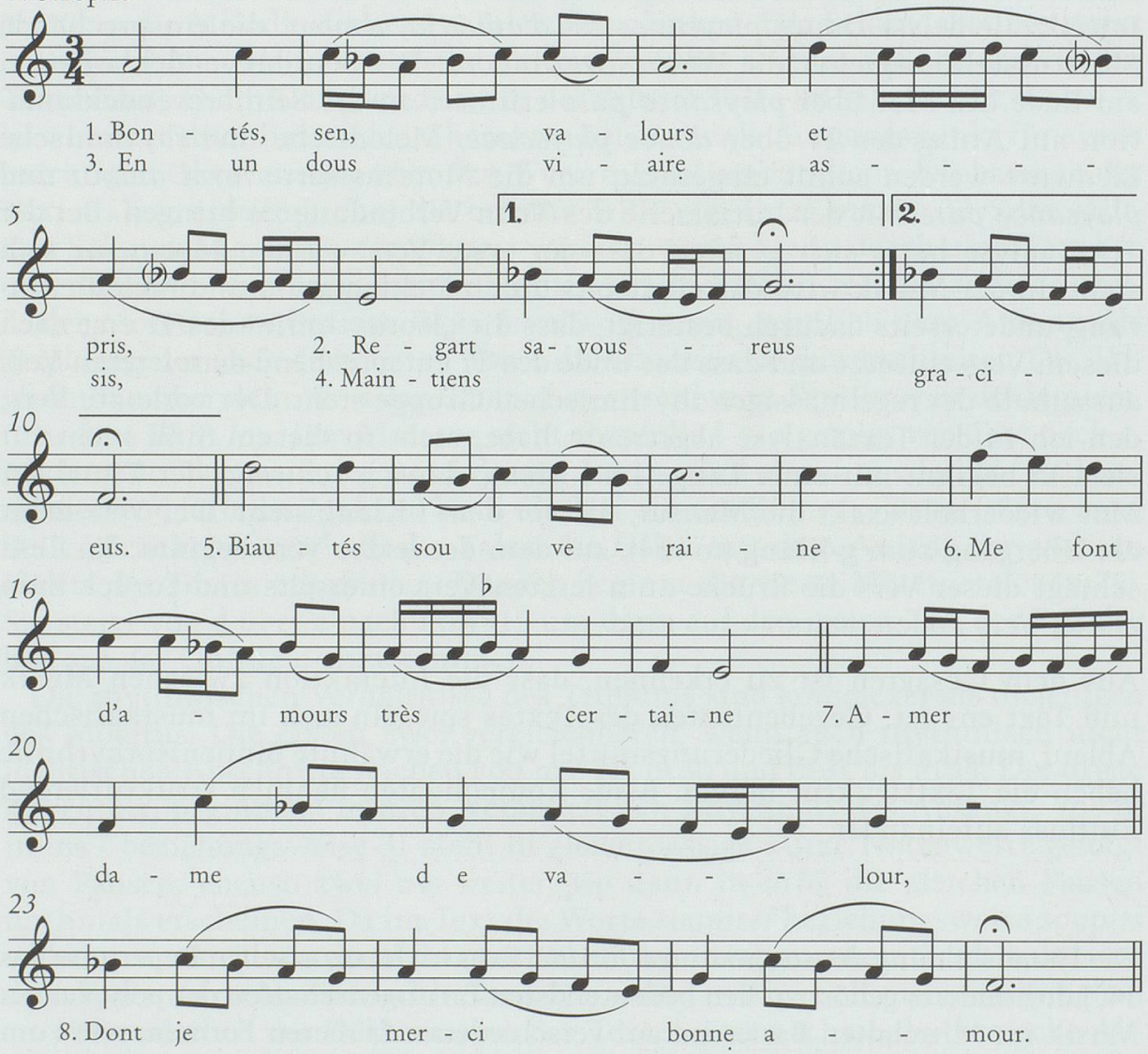
Die Herausbildung der sogenannten *formes fixes* im französischen Repertoire des 14. Jahrhunderts gehört zu den bedeutendsten Errungenschaften der polyphonen Musik im Mittelalter. Basierend auf verschiedenen früheren Formen, wie zum Beispiel dem mehrstimmigen Rondeau eines Adam de la Hale, entwickeln sich im frühen 14. Jahrhundert jene Formen, die als Ballade, Rondeau und Virelai bezeichnet werden. Im einzigartigen Werk von Jehannot de Lescurel lassen sich frühe Zeugnisse dieser Formen finden, auch wenn das von Lescurel überliefer-

te Corpus fast ausschliesslich einstimmig ist.[120] Viele die Gattung betreffende Fragen bleiben bei Lescurel noch offen, so zum Beispiel bei dem dreistrophigen einstimmigen Lied ***Bontes, sen, valours***[121], welches für jede Strophe einen in Text und Musik unterschiedlichen Refrain notiert. Ist das Lied eine Ballade, und wenn nicht, was könnte es sonst sein? Metrische und musikalische Anlage weisen eindeutig auf eine Ballade hin, lediglich die unterschiedlichen Refrains durchbrechen das vertraute Schema, wobei zu bemerken ist, dass sich in der Tradition des Trouvèreliedes des 13. Jahrhunderts zahlreiche *Chansons à refrains* finden, deren Refrains ebenfalls variabel sind.

Die nachfolgend wiedergegebene Chanson ist im Manuskript Paris, BN f. 146, dem Fauvel-Manuskript (**Fauv**), auf f. 57′ überliefert.

Notenbeispiel 13: Jehannot de Lescurel, ***Bontés, sen, valours***

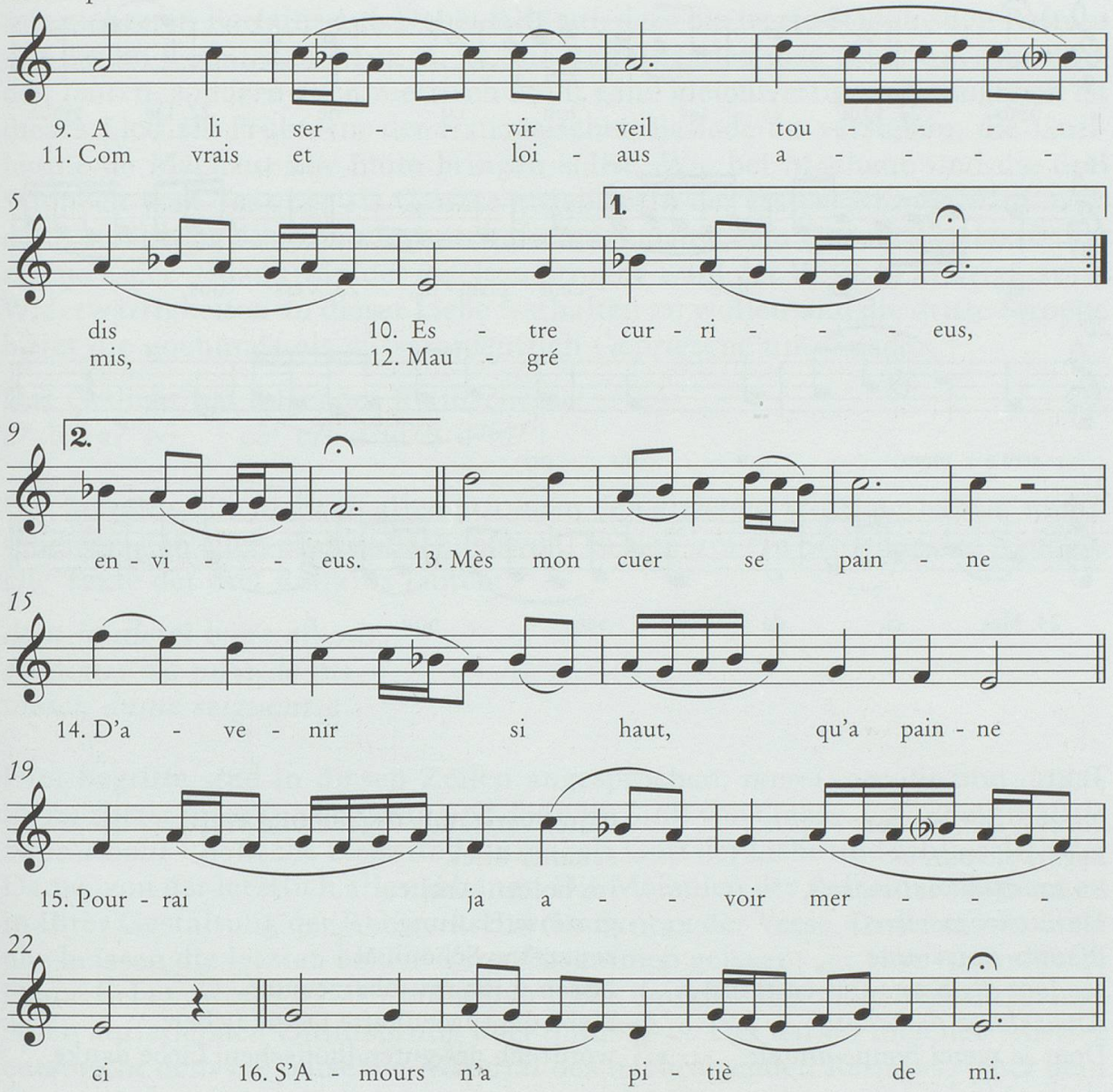
1. Strophe



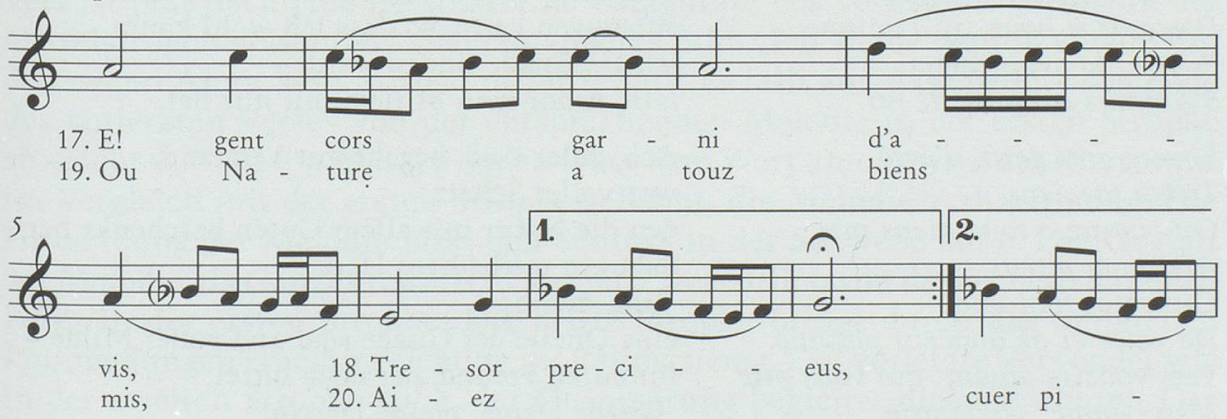
[120] Vgl. Wulf Arlt, „Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts", *Forum Musicologicum 3*, Winterthur 1982 und die dort berücksichtigte Literatur.

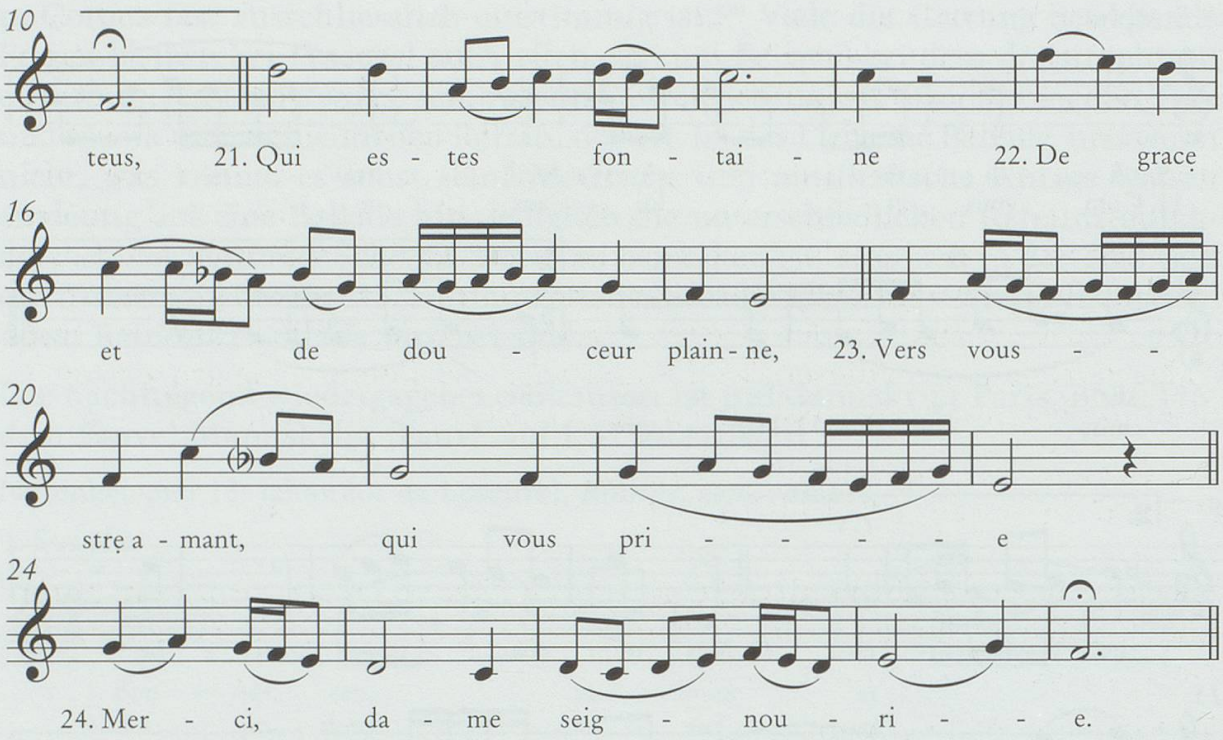
[121] Paris, BN f. 146, f. 57′/58; Edition: Nigel Wilkins, „The Works of Jehan de Lescurel", *CMM* 30, 1966, Nr. 11.

2. Strophe



3. Strophe





Text:

Bontés, sen, valours et pris,
Regart savoureus
En un dous viaire assis,
Maintiens gracieus,
Biautés souveraine
Me font d'amours tres certaine
Amer dame de valour,
Dont je merci bonne amour.

Güte, Verstand, Tugend und Wert,
schöner Blick
im holden Antlitz,
graziöse Haltung,
souveräne Schönheit
lassen mich mit überzeugter
Liebe die tugendhafte Dame lieben,
wofür ich der guten [höfischen] Liebe danke.

A li servir veil toudis
Estre curieus,
Com vrais et loiaus amis
Maugré envieus.
Mes mon cuer se painne
D'avenir si haut, qu'a painne
Pourrai ja avoir merci
S'Amours n'a pitié de mi.

Ich werde immer darum bemüht sein,
ihr zu dienen,
als wahrhafter und treuer Liebender
trotz der Neider,
aber mein Herz sorgt sich, ob es so hoch
aufsteigen kann, so dass ich wohl kaum
jemals Gnade finden werde,
falls Amor kein Mitleid mit mir hat.

E! gent cors garni d'avis,
Tresor precieus,
Ou Nature a touz biens mis,
Aiez cuer piteus,
Qui estes fontaine
De grace et de douceur plainne,
Vers voustre amant, qui vous prie
Merci dame, seignourie.

Ach, edler Leib, begabt mit Verstand,
wertvoller Schatz,
den die Natur mit allem Guten beschenkt hat,
habt ein mitleidiges Herz
– ihr, die ihr
eine Quelle der Gnade seid und voller Milde –
für euren Freund, der euch bittet:
„Gnade Dame, meine Herrin!"

Das vorliegende Beispiel greift eine bei den Trouvères übliche Form des Liedes mit mehreren Refrains auf. Dabei fällt auf, dass die letzte Strophe den Refrain mit einem weiblichen Reim endet, die Refrainzeilen also nicht nur verschieden lauten, sondern auch metrisch nicht ganz gleichwertig sind. Zugleich ist dieses Lied als Frühform der französischen Ballade zu verstehen, die Guillaume de Machaut zur Blüte bringen sollte. Wie bei Machaut sind die drei Strophen vom Text her als Ganzes angelegt: In der ersten Strophe wird nach der Aufzählung der guten Eigenschaften der Dame dem Gott der Liebe für die eigene Liebe gedankt. In der zweiten Strophe wird der Wille bekräftigt, trotz Widerwärtigkeiten an dieser Liebe festhalten zu wollen und die dritte Strophe bittet die nochmals als ausserordentlich Gepriesene um Gnade.

Das Gedicht hat folgendes Reimschema:
a7 b5 a7 b5 c5′ c7′ d7(d7′) d7(d7′)

Die Refrains, die nicht in allen Strophen den gleichen Wortlaut haben, unterscheiden sich auch musikalisch, obwohl es sich um ein Strophenlied handelt. Die Texte der drei Refrains lauten:

dont je merci bone amour
s'amours n'a pitié de mi
merci, dame seignourie

Drei Begriffe sind in diesen Zeilen angesprochen: *merci, amour* und *dame*; *merci* zuerst im Sinn von Dank und dann im Sinn von Gnade, *amour* einmal als *bone amour* = höfische Liebe und einmal als Gott der Liebe und schliesslich die Dame, von der letztlich alles abhängt. Die Melodien der Refrains entsprechen in ihrer Gestaltung der Rhetorik und der Syntax der Verse. In der ersten Strophe heissen die letzten beiden Verse zusammen gelesen: „... eine tugendhafte Dame lieben, wofür ich der höfischen Liebe dankbar bin". Die Melodie bringt einen auffallenden Quintsprung über *dame* (f–c). Der darauf folgende Abstieg entspricht dem melodischen Material des nachfolgenden Refrains. Über dem Wort *valour* werden die Töne exponiert, welche der Refrain über *merci* bringt (Abstieg von a nach e) und *bone amour* schwingt sich nochmals in ähnlicher Weise auf wie *dame*, wobei allerdings aus dem Quintsprung ein Quartsprung wird. Die Phrase endet auf f, entsprechend dem *clos* des A-Teils. Der letzte Vers ist praktisch eine musikalische Paraphrase des vorletzten Verses. In der Mittelstrophe präsentiert sich ein anderes Bild: „Ich werde [kaum] Gnade finden, wenn Amor kein Mitleid mit mir hat." Es fällt auf, dass bereits das Ende des vorletzten Verses von der entsprechenden Melodie in der ersten Strophe abweicht und auf e statt auf g endet. Über dem Wort *amour* wird der Rhythmus im Vergleich mit der ersten Strophe gedehnt, die Melodie verharrt auf g. Die Fortsetzung der Melodie lässt den Schluss in der Schwebe auf e. Die Gestalt der Melodie als Ganzes unterscheidet sich wesentlich von der sequenzierenden Form in der ersten Strophe. Die dritte Strophe bringt durch die weiblichen Reimendungen eine Abweichung im Reimschema. Der vorletzte Vers endet wie in der zweiten Strophe auf e, der Quintsprung begleitet diesmal *amant*. Das

Wort *merci* gehört syntaktisch zum vorletzten Vers. Die Melodie wird jedoch als rhetorisches Element eingesetzt und gliedert *merci dame – seignourie* mit Betonung auf *dáme*, wobei mit *dame* das c erreicht wird, das im vorherigen Vers eine Oktave höher über *amant* erscheint.

Bei der musikalisch unterschiedlichen Gestaltung der drei Refrains geht es nicht nur um *varietas* als Kunstgriff, sondern auch um musikalisch-poetische Finessen der Deutung. Dabei lassen sich aufgrund dieses Beispiels einige grundsätzliche Dinge zeigen. In zweien der drei Refrains markiert der Quintsprung ein wichtiges Wort: *dame* beziehungsweise *amant*, die beiden Protagonisten der Geschichte. In der mittleren Strophe fällt der Quintsprung mit den Worten „niemals" und „könnte" zusammen, das ist zwar im Sinn der zweiten Strophe, dennoch handelt es sich nicht um Schlüsselwörter. Seit der Zeit der Trobadors werden im Bereich der Einstimmigkeit Quintsprünge zur Betonung wichtiger Wörter eingesetzt. Wie lässt sich der Gebrauch des Quintsprungs im vorliegenden Beispiel von Lescurel bewerten? Die erste und dritte Strophe sprechen für eine wortbetonende Funktion der Quinte, die zweite Strophe spricht dagegen. Ein solches Stilmittel ist im Bereich der Vokalmusik des Mittelalters nicht kanonisiert im Sinne einer barocken Formenlehre. Durch analoge Konstruktionen in den poetischen Strophen können sich sinnreiche Übereinstimmungen ergeben, sie sind aber niemals zwingend. Das Fehlen einer offensichtlichen Betonung des Einzelwortes durch die Quinte in der zweiten Strophe spricht grundsätzlich nicht gegen die rhetorische Funktion grösserer Intervalle in einstimmigen Liedern. Die Quinte ist selbstverständlich in erster Linie ein musikalisches Element dieser Melodie; und gleichsam als Zugabe steht sie in der ersten und dritten Strophe an signifikanter Stelle. Die mittlere Strophe enthält den Begriff der *envieux*, der Neider und Nebenbuhler, die dem *amant* traditionellerweise das Leben schwer machen. Die mittlere Strophe rückt dadurch in den Bereich der „Gegenwelt" und endet entsprechend im Gegenklang e.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lescurel der Kronzeuge für die Frühzeit der Entwicklungsgeschichte der *formes fixes* an der Wende zum 14. Jahrhundert ist. Dessen Formen weisen zwar noch einige Freiheiten auf, seine Gestaltungsprinzipien nehmen jedoch schon ein breites Spektrum der späteren Möglichkeiten vorweg, sowohl was die Poesie als auch die Musik betrifft. Schöpfend aus dem Repertoire des französischen einstimmigen Liedes (Variabilität des Refrains) weist seine Ballade voraus in die neue Zeit der dreistrophigen, kompakt organisierten Ballade rhetorischen Zuschnitts, wie wir sie bei Guillaume de Machaut finden.

*

Eines der eindrücklichsten Beispiele für die Komplexität der Beziehungen zwischen Poesie und Musik in den Chansons von Guillaume de Machaut ist ohne Zweifel die Ballade Nr. 31

De toutes flours n'avoit et de tous fruis [122]

De toutes flours n'avoit et de tous fruis
En mon vergier, fors une seule rose,
Gastés estoit li seurplus et destruis
Par Fortune, qui durement s'oppose
Contre ceste doulce flour
Pour amatir sa colour et s'odour.
Mais se cueillir la voy ou trébuchier,
Autre après li jamais avoir ne quier.

Mais vraiement ymaginer ne puis
Que la vertus, où ma rose est enclose,
Viengne par toy et par tes faus conduis,
Ains est drois dons natureus; si suppose
Que tu n'avras ja vigour
D'amanrir son pris et sa valour.
Lay la moy donc, qu'ailleurs n'en mon vergier
Autre après li jamais avoir ne quier.

He Fortune! qui es gouffres et puis
Pour engloutir tout homme qui croire ose
Ta fausse loy, où riens de biens ne truis
Ne de seür, trop est décevans chose;
Ton ris, ta joie, t'onnour
Ne sont que plour, tristesse et deshonnour.
Se ty faus tour font ma rose séchier,
Autre après li jamais avoir ne quier.

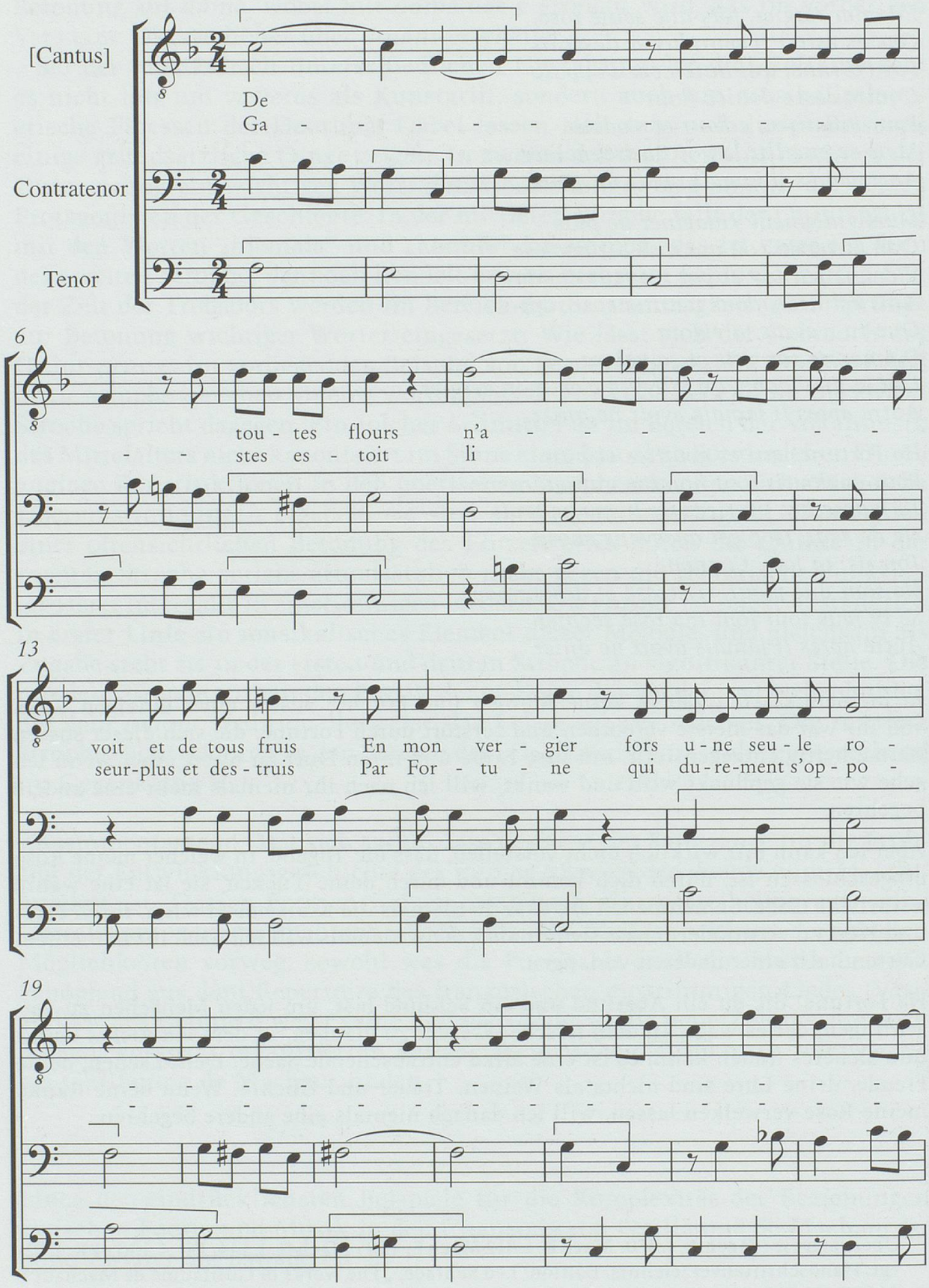
In meinem Garten gab es keine Blumen und Früchte ausser einer einzigen Rose; von ihr war das meiste verdorben und zerstört durch Fortune, die sich dieser süssen Blume heftig entgegenstellt, um ihre Farbe und ihren Duft zu töten. Aber wenn ich sehe wie sie gepflückt wird und wankt, will ich nach ihr niemals mehr eine andere begehren.

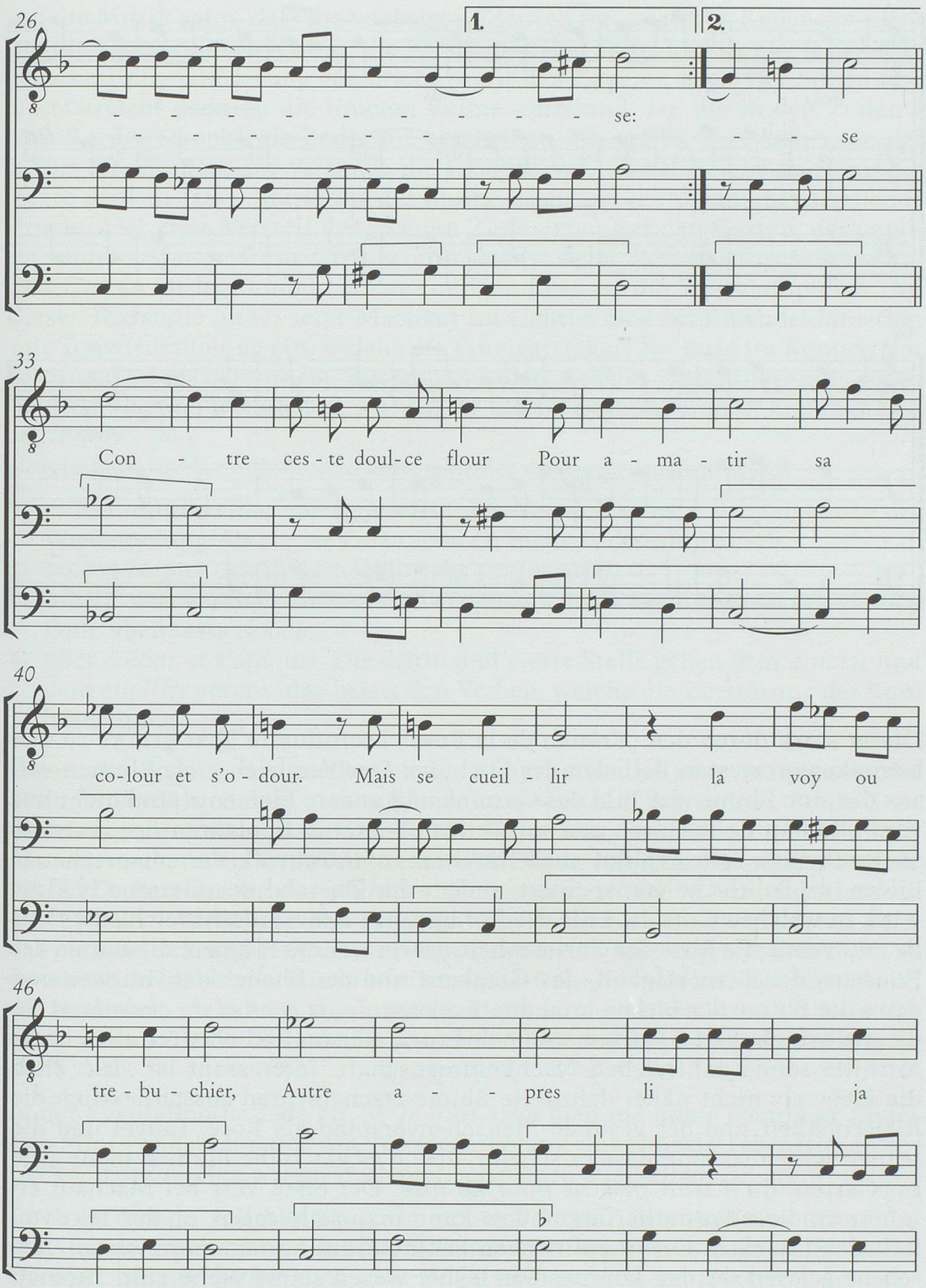
Aber ich kann mir wirklich nicht vorstellen, dass die Tugend, in welcher meine Rose eingeschlossen ist, durch dich kommt und durch deine Tücken, sie ist eine wahre natürliche Gabe. So nehme ich an, dass du niemals die Kraft haben wirst, ihren Preis und Wert zu vermindern. Lass sie mir also, denn niemals will ich nach ihr in meinem Garten nach einer anderen verlangen.

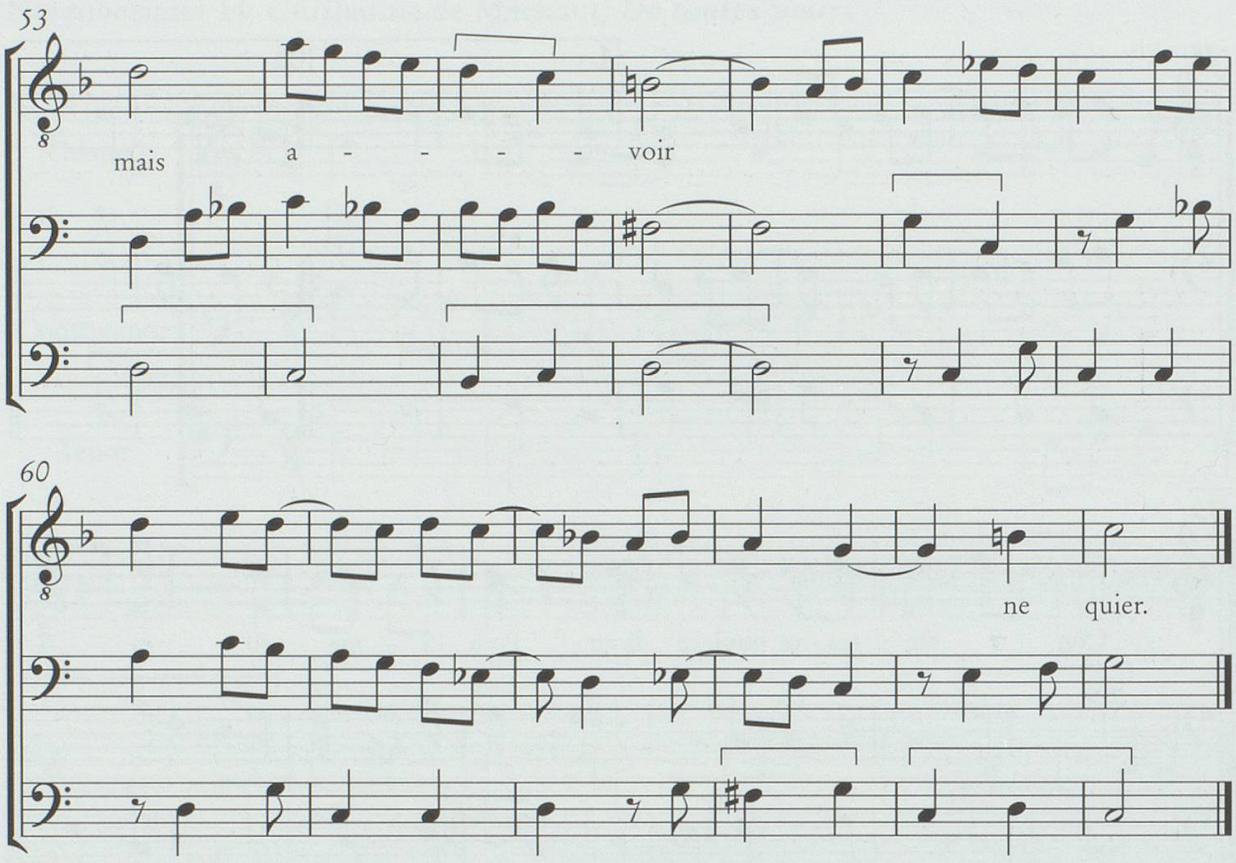
He Fortuna! die du ein Abgrund und ein Schlund bist, um jeden Menschen zu verschlingen, der es wagt, an dein falsches Gesetz zu glauben, in dem ich nichts Gutes und Sicheres finden kann; es ist eine allzu enttäuschende Sache. Dein Lachen, deine Freude, deine Ehre sind nichts als Weinen, Trauer und Unehre. Wenn deine Ränke meine Rose verwelken lassen, will ich danach niemals eine andere begehren.

[122] Überliefert in: **Mach A**, f. 470; **Mach B**, f. 312 **Mach E**, 150'; **Mach G**, f. 144; **Pit**, f. 120'; **PR**, f. 72; vgl. Handschriftenverzeichnis. Edition: Leo Schrade, „The works of Guillaume de Machaut", *PMFC III*, 118. Nummerierung der Werke Machauts nach dieser Edition.

Notenbeispiel 14: Guillaume de Machaut, ***De toutes flours***




26
1.
2.
se:
se
33
Con - tre ces - te doul - ce flour Pour a - ma - tir sa
40
co - lour et s'o - dour. Mais se cueil - lir la voy ou
46
tre - bu - chier, Autre a - pres li ja



Dieser stark durch den „Roman de la Rose" beeinflusste Text gehört zu den bemerkenswertesten Balladen des Dichters. Der Vergleich viele Blumen versus die eine Blume, das Bild des Gartens und andere Elemente sind nicht nur vom „Roman de la Rose" und unzähligen weiteren Kontexten her vertraut, sie erscheinen sehr explizit auch im „Roman de Fauvel", der entsprechende Bilder ins Politische transponiert, indem der Zustand des Gartens beklagt wird, in welchen Gott die Lilie des Königtums pflanzte (Frankreich), die *flour de crestienté*, die Elite der Christenheit, sowie weitere Blumen: die Blume des Friedens, der Gerechtigkeit, des Glaubens und der Ehrlichkeit, im weiteren dann die Blume der Liebe – und die *rose espanie de sens et de chevalerie*. In diesem wunderbaren Garten trampelt Fauvel herum und zerstört alles unter Mithilfe seiner zahlreichen Nachkommenschaft. Interessant ist, dass auch die Liebe als nicht näher definierte Blume erscheint und ausschliesslich die Ritterlichkeit und der gesunde Menschenverstand als Rose. Fauvel und die Seinen wüten so sehr, dass es scheint, als ob es gar keine Blumen mehr gäbe im Garten: *qu'il n'ait mes ne flour ne rose*. Der erste Vers bei Machaut erinnert an diese Formulierung und so kann man sich fragen, ob der Text von Ballade 31 auch in einem politischen Schlüssel im Sinne einer zweiten Textebene gelesen werden könnte, was bisher wegen seiner Nähe zum „Roman de la Rose" von den Interpreten dieses Textes meines Wissens nicht ins Auge gefasst worden ist.

Die ersten beiden Verse sind entscheidend für das ganze Gedicht. Ein Blick auf die Musik zeigt, dass die wichtigen Zäsuren mit analogen Kadenzen nicht auf die Versenden sondern auf die Verszäsuren bei *flours* und *vergier* fallen. Die musikalische Gliederung entspricht somit den Zäsuren nach vier Silben und unterstreicht dadurch die inneren Reime *-ours* und *-ier*, die in den Zeilen 7 und 8 jeder Strophe als Endreime erscheinen. Im ersten Vers stehen an der Zäsur die Blumen, am Versende die Früchte, was an zahlreiche marianische Texte denken lässt: Maria als die Blume, Jesus als die daraus hevorgehende Frucht. Der erste Versteil der zweiten Zeile exponiert den Garten, der explizit ***mon*** *vergier* genannt wird, womit das lyrische Subjekt eingeführt wird. Der Garten ist leer – und bei der einzigen Rose ist die Situation prekär. An dieser Textstelle (m 17) setzt Machaut im Cantus eine Minimendeklamation mit Tonwiederholung ein, welche die Einzigartigkeit der Rose im Kontext des übrigen Gartens hervorhebt. Zusätzlich ändert sich der Sprachrhythmus durch die Reihung drei weiblich akzentuierter Wörter (mit unbetonter Endung): *une seule rose.*
Vergleichbare Minimendeklamation findet sich viermal im Stück:

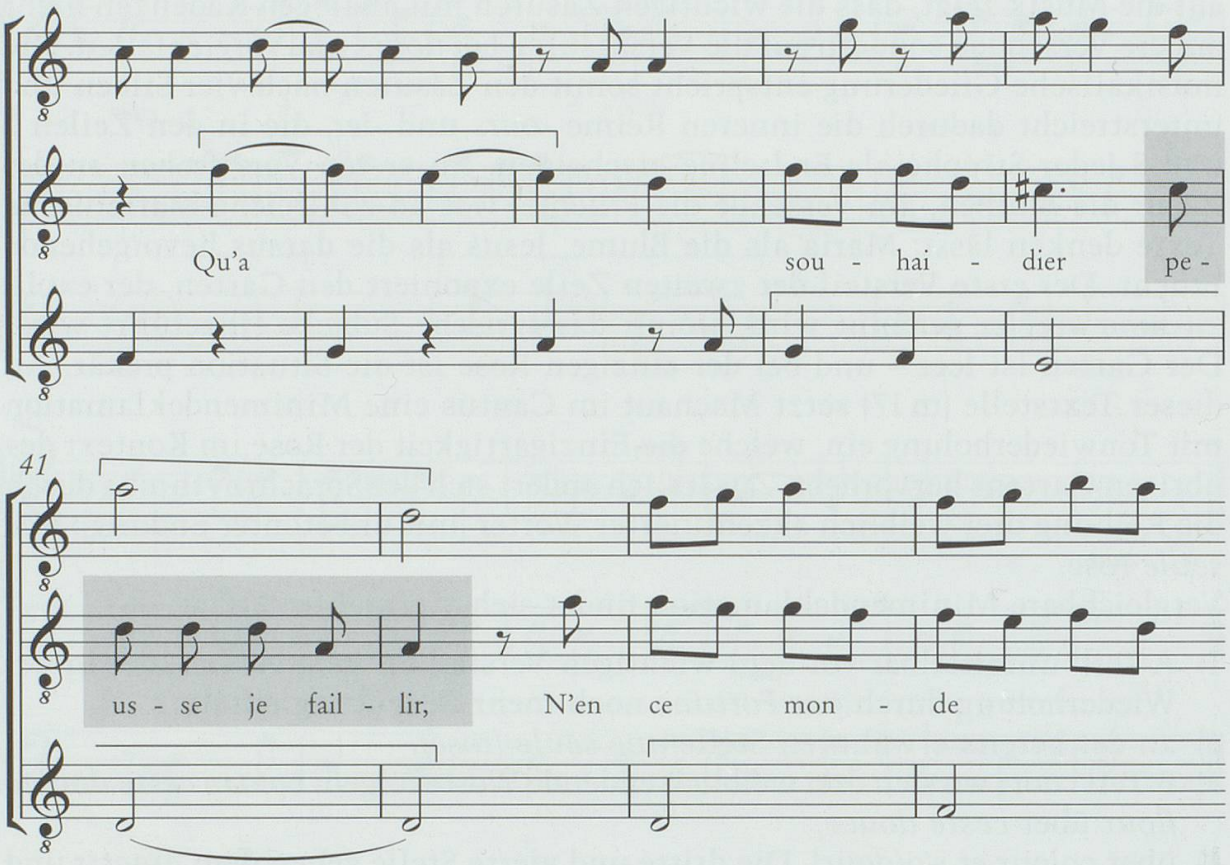
1) A-Teil: unmittelbar vor dem wichtigen Versteil *en mon vergier*, der in der Wiederholung durch *par Fortune* noch mehr Bedeutung erhält,
2) an der bereits erwähnten Stelle *une seule (rose),*
3) B-Teil : dort wo sich drei weiblich endende Worte folgen: ***contre cette doulce*** *flour* über *ceste douce,*
4) über *colour et s'o(dour).* Die dritte und vierte Stelle gehen dem *amatir* und dem *cueillir* voraus, das heisst den Verben, welche die Zerstörung der Rose bezeichnen.

Diese vier Stellen sind nach melodisch-rhythmischen Bauprinzipien in der Melodie verteilt, stehen aber zugleich an wichtigen Textstellen. Stelle 2 ist die einzige, die melodisch eine Tonwiederholung verwendet, ein Stilmittel, das sich auch anderswo in Machauts Werk findet, so zum Beispiel in Ballade Nr. 23 ***De Fortune me doy plaindre***. Dort markiert eine Minimendeklamation auf Tonwiederholung plus Quartfall die Stelle vor dem zweitletzten Vers, der musikalisch und textlich mit dem Refrainvers sehr eng verbunden ist, so dass man beinahe von einem zweiversigen Refrain sprechen könnte. Durch die besondere melodisch-rhythmische Figur wird eine wichtige Stelle in der Gesamtstruktur der Ballade hervorgehoben (Notenbeispiel 15 aus Ballade 23 auf S. 182).

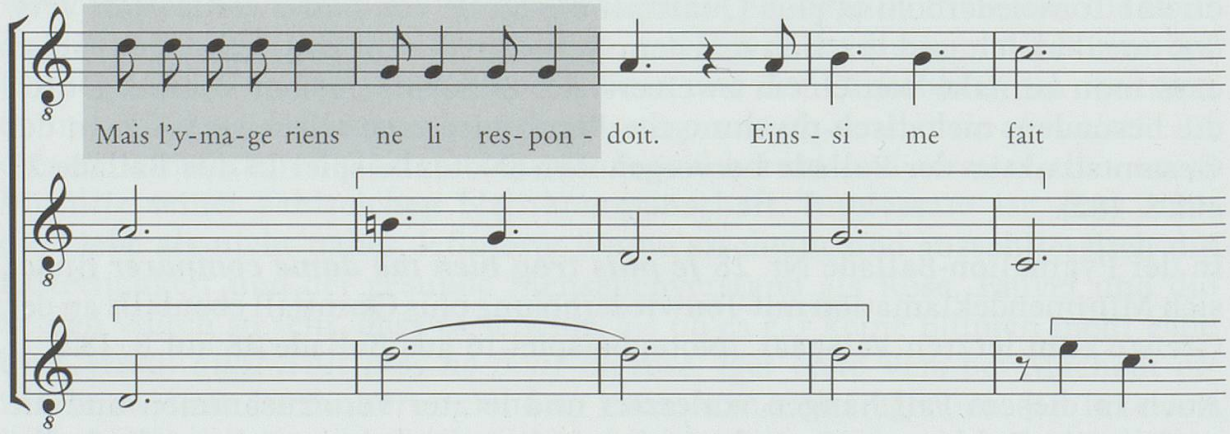
In der Pygmalion-Ballade Nr. 28 ***Je puis trop bien ma dame comparer*** findet sich Minimendeklamation mit Tonwiederholung plus Quintfall ebenfalls an der Grenze zum letzten Verspaar. (Notenbeispiel 16 aus Ballade 28 auf S. 182)

Auch in diesem Fall hängen vorletzter und letzter Vers zusammen und die auffallende Deklamation markiert somit eine wichtige strukturelle Stelle. Darüber hinaus dürfte auch eine Rolle spielen, dass im Text von dem beharrlichen Nicht-Antworten der Statue die Rede ist *mais l'ymage riens ne li respondoit*, was durch die Tonwiederholung illustriert wird.

Notenbeispiel 15: Guillaume de Machaut, ***De Fortune me doit plaindre***, ms 36–44

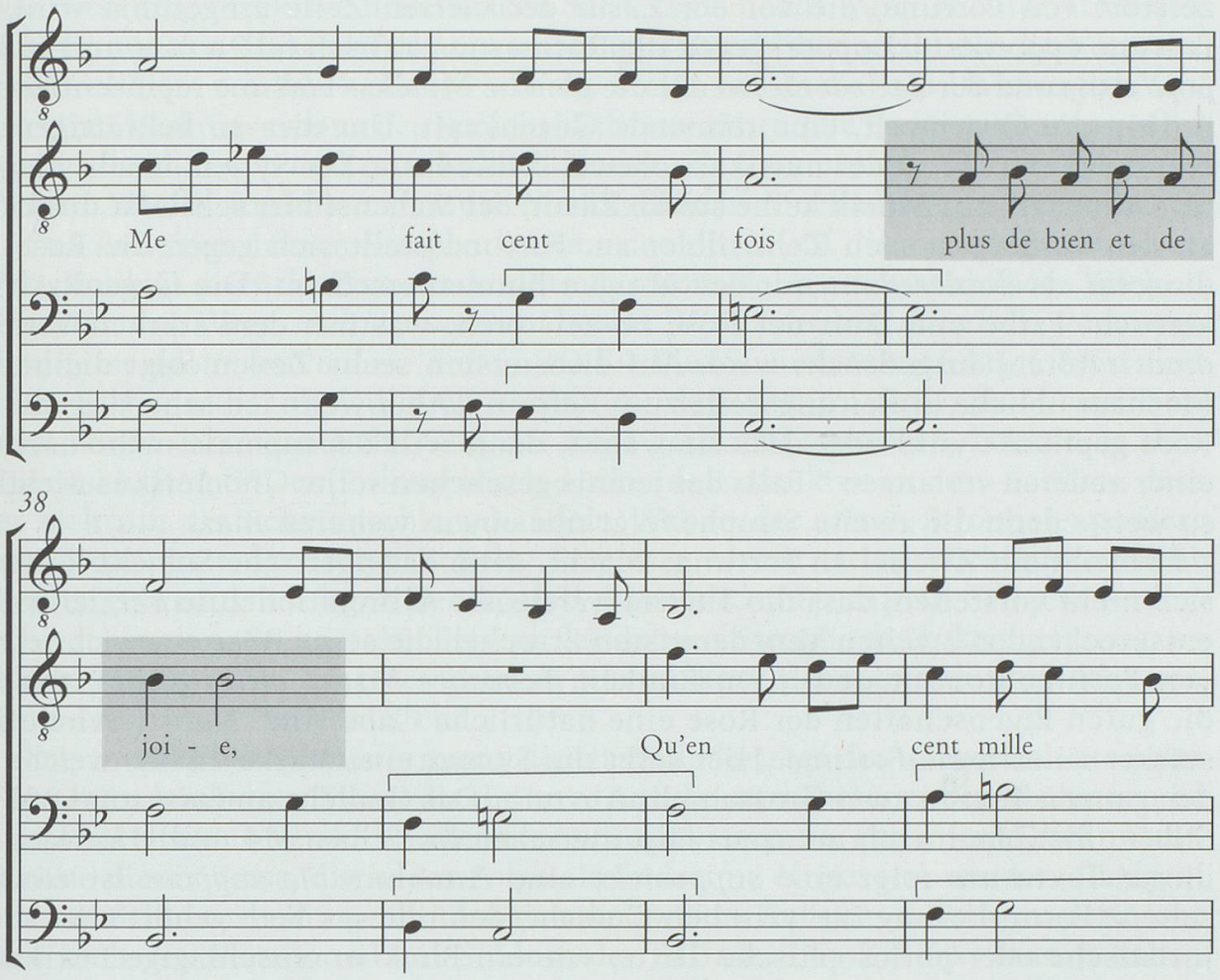


Notenbeispiel 16: Guillaume de Machaut, ***Je puis trop bien ma dame comparer***, ms 21–25



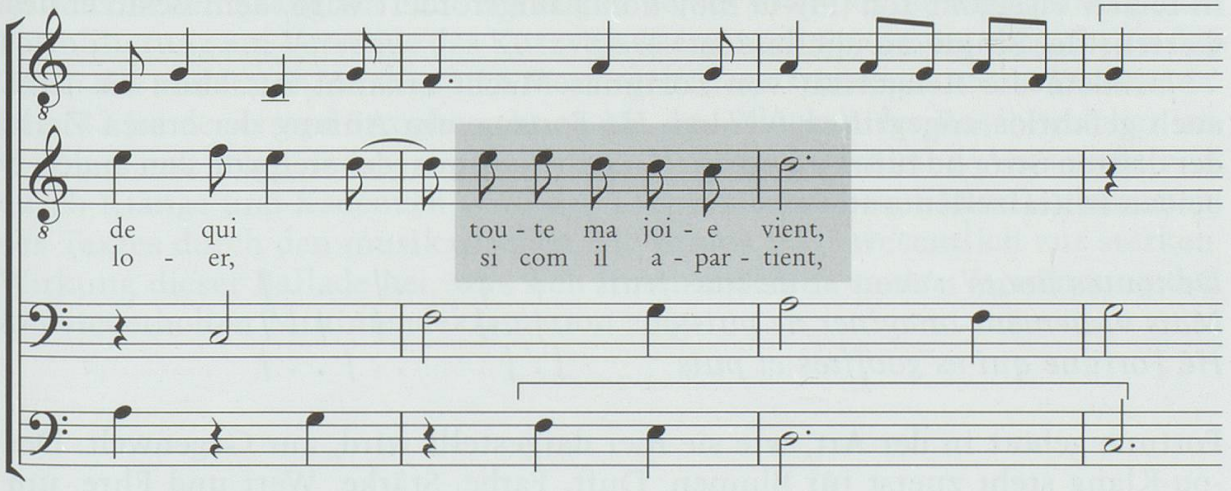
In der Ballade Nr. 42 ***Dame de qui toute ma joie vient*** aus dem „Remède de Fortune" finden wir unmittelbar vor dem Refrain folgende Stelle:

Notenbeispiel 17: Guillaume de Machaut, ***Dame de qui toute ma joie vient***, ms 34–41



kombiniert mit den Worten *plus de bien et de joie*. Hier steht keine Tonwiederholung, sondern ein Wechsel zwischen den Tönen a und b.
Tonwiederholung findet sich hingegen in m 8 über den Worten *toute ma joie*

Notenbeispiel 18: Guillaume de Machaut, ***Dame de qui toute ma joie vient***, ms 7–9



Die dritte Stelle erscheint am *ouvert*-Ende des A-Teils über den Worten *trop amer ne cherir.*

In der Ballade ***De toutes flours*** ist der grösste Teil der Rose verdorben und zerstört von Fortune, die vor der Zäsur der vierten Zeile eingeführt wird. Fortune opponiert (*s'oppose*) gegen die Rose – musikalisch fallen *rose* und *oppose* aufgrund der Balladenform auf die gleiche Musik – Fortune repräsentiert mithin die Gegenwelt, eine reimende Gegenkraft. Um dies zu bekräftigen, heisst das erste Wort des musikalischen B-Teils *contre*. Die Syntax macht hier im Gegensatz zur Musik keine starke Zäsur, der Siebensilbler schliesst direkt an den vorhergehenden Zehnsilbler an. Fortuna stellt sich gegen die Rose, die jetzt als *doulce flour* mit den übrigen Blumen erscheint. Die Gegenkraft versucht Farbe und Duft der Rose zu zerstören, was mit dem starken Verb *amatir* (töten) ausgedrückt wird. Auf diese ersten sechs Zeilen folgt die bei Machaut übliche Einleitungszeile zum Refrain: „Aber wenn ich sehe, dass die Rose gepflückt wird oder dass sie wankt, dann will ich niemals mehr nach einer anderen verlangen." Falls das jemals geschehen sollte – noch ist es nicht so weit – denn die zweite Strophe folgt mit einem weiteren *mais...*

Es bleibt ein Zweifel an Fortunas Macht, denn das poetische Subjekt kann sich nicht vorstellen, dass die Tugend (*vertus* als Alliteration zum *vergier* im entsprechenden zweiten Vers der ersten Strophe), die seine Rose auszeichnet, von Fortune kommt und ihren Ränken. Fortunes Macht ist begrenzt, weil die guten Eigenschaften der Rose eine natürliche Gabe sind. *Nature* scheint stärker zu sein als *Fortune*. Hier setzt die Syntax eine starke Zäsur, welche den ganzen Text in zwei Grossabschnitte teilt. Das Gedicht umfasst total 231 Silben, die Zäsur nach *natureus* fällt zwischen die Silben 114 und 115. Nach dieser Textmitte folgt eine *suppositio*, eine Annahme. *Je suppose* ist eine seltene Formulierung im lyrischen Gedicht, denn dieses Verb gehört eher in juristische oder philosophische Texte, wie ein Blick in einschlägige Lexika bestätigt. „Ich nehme an, dass du niemals die Kraft haben wirst, den Wert der Blume zu mindern". Statt des heftigen *amatir* begegnet hier nur noch das abgeschwächte *amanrir*. In der ersten Strophe wird der destruktive Wille Fortunas erwähnt, aber nach reiflicher Überlegung ist es fraglich, ob Fortuna den Wert der Rose auch nur mindern kann. Das Fazit davon ist, dass Fortuna in relativ lässigem Ton (*lay-la moy donc*) aufgefordert wird, dem Besitzer des Gartens die Blume zu überlassen.

Nachdem die Relativität von Fortunas Macht erkannt ist, kann sie jetzt auch gefahrlos angegriffen werden. *Hé Fortune* am Anfang der ersten Zeile der dritten Strophe führt zu einem Sprachrhythmus, der sich von den anderen beiden Initialzeilen unterscheidet:

De toutes flours n'avoit et de tous fruis	. / . /	. / . . . /
Mais vraiement imaginer ne puis	. / . /	. / . / . /
Hé Fortune qui es gouffres et puis	/ . / .	. . / . . /

Fortune gehört in der Art, wie sie hier dargestellt wird, zur Gegenwelt. Der *-ou*-Klang steht zuerst für Blumen, Duft, Farbe, Stärke, Wert und Ehre, um dann in der letzten Strophe durch *plour, deshonnour und faus tour* negativ konnotiert zu werden. Bei Fortuna verkehrt sich alles Gute in sein Gegenteil,

sie wird eindeutig auf die Seite des *mundus inversus* gedrängt, obwohl sie eigentlich eine objektive himmlische Schicksalsmacht wäre. Fortune stört den Rhythmus des Textes in der ersten Strophe durch ihre weibliche Endung, die nicht elidiert werden kann, so wie die Stelle *une seule rose* im zweiten Vers zu einer Verlangsamung des Sprachrhythmus führt. Die Rose ragt heraus, wird sprachrhythmisch und musikalisch betont. Fortune unterbricht den Fluss der Verse. All das sind Elemente der Musikalität in Machauts Sprachtext.

Das Ende der dritten Strophe kommt nochmals auf die unwahrscheinliche Möglichkeit zurück, Fortuna könnte der Rose doch etwas anhaben. Wichtig ist hier das Wort *séchier*, welken lassen. Was Fortuna allenfalls zerstören kann, ist *odour* und *colour*, indem sie die Blume austrocknen lässt. Nun sind aber Farbe und Duft lediglich *accidentia* der *essentia* Rose, das heisst Fortune kann das eigentliche Sein der Rose gar nicht zerstören, höchstens ihre Eigenschaften.[123] Der philosophisch denkende Autor kommt zum Schluss, dass es sich um ein Scheinproblem handelt. Was in der ersten Strophe exponiert wird, ist nur trügerischer Schein, Fortunas Macht ist in Wirklichkeit sehr begrenzt, und daher kann der Ausfall gegen sie in der dritten Strophe verantwortet werden. So hart der Beginn der dritten Strophe auch klingen mag, es bleibt die Formulierung des grossen Rhetorikers, der letztlich über dem von ihm evozierten Problem steht.

Die musikalische Ausformung dieser Ballade trägt den Gegebenheiten des Textes in höchstem Masse Rechnung. Auf die zäsurbetonenden Kadenzen in den ersten beiden Versen wurde bereits hingewiesen. Sie exponieren die inneren Reime dieser Verse, die in der Folge als Endreime eingesetzt werden. Entsprechende Schlusswendungen finden sich am zweiten Ende des A-Teils, an der Zäsur des sechsten Verses und am Schluss der Ballade. Die Zäsurkadenzen haben mithin einen abschliessenden Charakter und man würde sie deshalb eher am Versende erwarten. Im Refrainvers wird anders unterteilt, eine *ouvert*-Kadenz betont die sechste Silbe (die zweite Zäsurmöglichkeit neben der vierten Silbe im zehnsilbigen Vers), wobei aber nicht alle Stimmen innehalten. Der Ct führt gleich weiter zum offenen durch Akzidentien geschärften *tendere (a-)voir*, das an den offenen Klang am Ende des ersten Verses sowie an die weiter drängende Formulierung am Versende des Kurzverses erinnert. Spannung entsteht an der Zäsur des vorletzten Verses durch die ausgehaltene stimmgekreuzte Dissonanz in m 43 (in der ersten Strophe geht es um das Pflücken der Rose), welcher im C eine Pause folgt, sodass die erwartete Auflösung ausbleibt. Aber nicht nur durch Klänge und Kadenzen wird der Text berücksichtigt. Die Deklamation des Textes durch den musikalischen Rhythmus trägt wesentlich zur starken Wirkung dieser Ballade bei, was sich unter anderem an der Verwendung der tonwiederholten Minimendeklamation zeigt.

[123] Zum Gegensatz von *essentia* und *accidentia* siehe auch die Analyse von *Aquila altera* von Jacopo da Bologna.

Wie ich oben bei der Besprechung von Lescurels Ballade angedeutet habe, bilden die drei Strophen der Ballade ein kohärentes Ganzes. Die metrische Mitte des Gesamttextes wird durch Verschiebung der Zäsur und syntaktischen Einschnitt hervorgehoben. Die Freiheit in der Anordnung der Strophen, wie sie im einstimmigen Lied des 12. und 13. Jahrhunderts zu beobachten ist, wird in der *forme fixe* zu Gunsten einer straffen Ordnung aufgegeben. Die Autonomie der Strophe verringert sich; das Gedicht wird zu jenem Ganzen, das zum Beispiel im Text ***Cant l'erba fresq'*** von Bernart de Ventadorn nicht gefunden werden konnte. Guillaume de Machaut ist wohl der überragende Meister der durchkonstruierten Ballade. Trotz dieser Tendenz muss festgehalten werden, dass auch die sogenannten *formes fixes*, dort wo sie in musikalischer Form erscheinen, sehr oft so fix nicht sind. Vieles, was zu fehlen scheint, ist möglicherweise eine Freiheit des TEXTES, wie sie der ausschliesslich literarische Text nicht kennt. Die stärksten Abweichungen vom Grundmodell weisen dabei die französischen Virelais und analog dazu die italienischen Ballate auf.

*

Das Rondeau ***Seule esgarée de tout joyeulx plaisir*** von Gilles Binchois – „perhaps the most heartbreaking of all his works"[124] – ist auf einen Text komponiert, der in mancher Hinsicht als aussergewöhnlich zu bezeichnen ist. Gewisse Aspekte des Verhältnisses von Musik und Text wurden in der Literatur bereits beleuchtet[125], die folgenden Überlegungen verstehen sich als Vertiefung der Analyse.

Seule esgarée ist im Manuskript **EscB,** ff. 28′/29 überliefert, in **RU 1411** steht eine Strophe.

*Seule esgar**ée** de tout joyeulx plaisir*
*Doleur ser**ée** en quoy me fault languir*
*Toutte afferm**ée** de jamais avoir joye*
*Sui et ser**ay** ne pour riens que je voye*
*Tant que vivr**ay** n'aray que desplaisir*

*Bien assur**ée** a tout mal parvenir*
*Disconfort**ée** sans jamays departir*
*Sui demor**ée** quelque par que je soye*

*Seule esgar**ée** ...*

*En ma pens**ée** n'aray nul souvenir*
*De chose n**ée** qui me puist esjoir*
*Avoir dur**ée** longement ne vouldroye*
*Sy pri a di**eu** que la mort brief m'envoye*
*Car jamais mi**eux** ne me puist advenir*

*Seule esgar**ée** ...*

[124] David Fallows, „Binchois and the poets", in: Andrew Kirkman/Dennis Slavin (Hg.), *Binchois Studies*, Oxford University Press, 2000, 205.

[125] John Andres Bailey/Beth Anne Lee-DeAmici, „Bridging the medial caesura", in: Andrew Kirkman/Dennis Slavin (Hg.), *Binchois Studies*, Oxford University Press, 181–198.

Alleine, verlassen von jeglicher freudigen Empfindung,
eingeschlossen im Schmerz, in welchem ich leiden muss,
vollkommen überzeugt, niemals Freude zu haben,
bin ich und werde ich sein; und solange ich lebe,
werde ich von allem, was ich sehe, nur Ungemach haben.

Vollkommen sicher, dass mir jegliches Leid zuteil werden wird,
bin ich endgültig entmutigt,
wo immer ich mich befinden mag.

Alleine ...

In meinen Gedanken werde ich mich an nichts
Geborenes erinnern, das mich erfreuen könnte.
Ich wünsche nicht mehr lange zu dauern (leben),
so bitte ich Gott, dass er mir bald den Tod schicke,
denn nichts Besseres könnte mir geschehen.

Alleine ...

Die oben gegebene Darstellung des Originaltextes spricht für sich. Jede Zeile enthält einen Struktur bildenden inneren Reim, der den Zehnsilbler in 4+6 Silben teilt. Von den rund 50 Rondeaux, die Binchois zugeschrieben werden können[126], bestehen lediglich 9 aus zehnsilbigen Versen, alle anderen sind achtsilbig. Es sind dies die Nummern (nach Rehm): 1, 6, 13, 24, 37, 38, 42, 43 und 45. Von diesen wiederum haben 5 die gleiche Form, das heisst fünfzeilige Ganzstrophen (A+B) und dreizeilige Halbstrophen (A). Es sind dies die Nummern 1, 6, 38, 42 und 43. Die Reimendungen dieser fünf Rondeaux sind folgende:

Nr. 1	***Adieu, adieu mon joyeulx souvenir***	-ir	-oy	♂ ♂
Nr. 6	***Amoureux suy et me vient toute joye***	-oye	-ir	♀ ♂
Nr. 38	***Rendre me vieng a vous sauve la vie***	-ie	-y	♀ ♂
Nr. 42	***Seule esgarée de tout joyeulx plaisir***	-ir	-oye	♂ ♀
Nr. 43	***Tant plus ayme tant plus suy mal amé***	-é	-ure	♂ ♀

Die Anfangsverse aller fünf Texte enthalten mehr oder weniger deutliche Zäsuren nach der vierten Silbe: *Adieu adieu / mon joyeulx souvenir; Amoureux suy / et me vient toute joye; Rendre me vieng / a vous sauve la vie; Seule esgarée / de tout joyeulx plaisir; Tant plus ayme / tant plus suy mal amé.* ***Seule esgarée*** bildet dennoch eine Ausnahme, weil der Vers mit zwei Wörtern beginnt, die eine unbetonte Endung haben. Da *seule* und *esgarée* elidiert werden, bleibt eine „überzählige" Silbe (das stumme e der weiblichen Form), wenn man die Silben konsequent, das heisst unter Berücksichtigung der damals nicht stummen Silben bis zur letzten betonten Silbe zählt. Weibliche Endungen an Verszäsuren finden

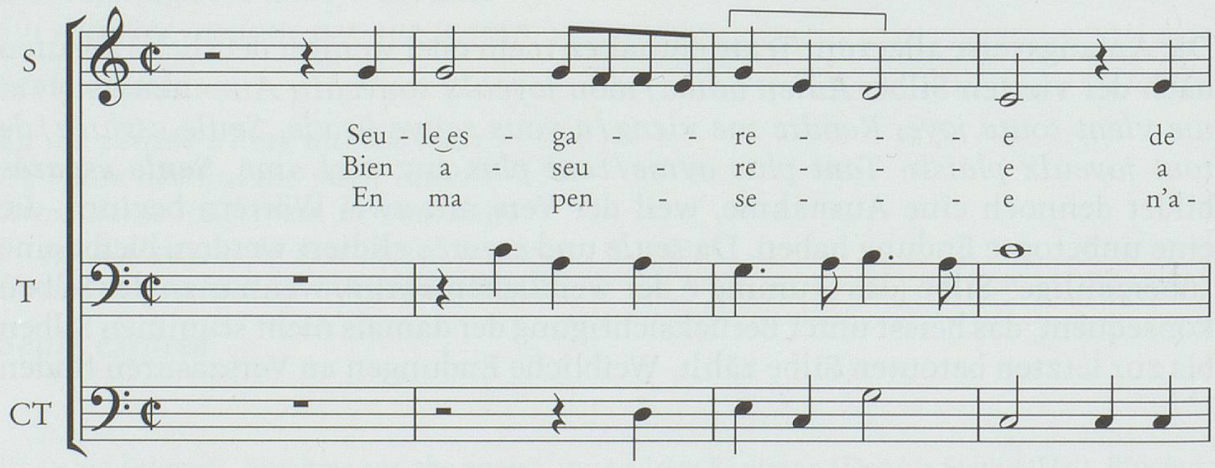
[126] Die Ausgabe von Rehm enthält 47 Rondeaux, die Liste von David Fallows in New Grove gibt einige mehr an.

sich immer wieder, zum Beispiel bei Guillaume de Machaut. Im vorliegenden Fall wiederholt sich das Phänomen sieben Mal, wenn man die formbedingten Wiederholungen nicht berücksichtigt.

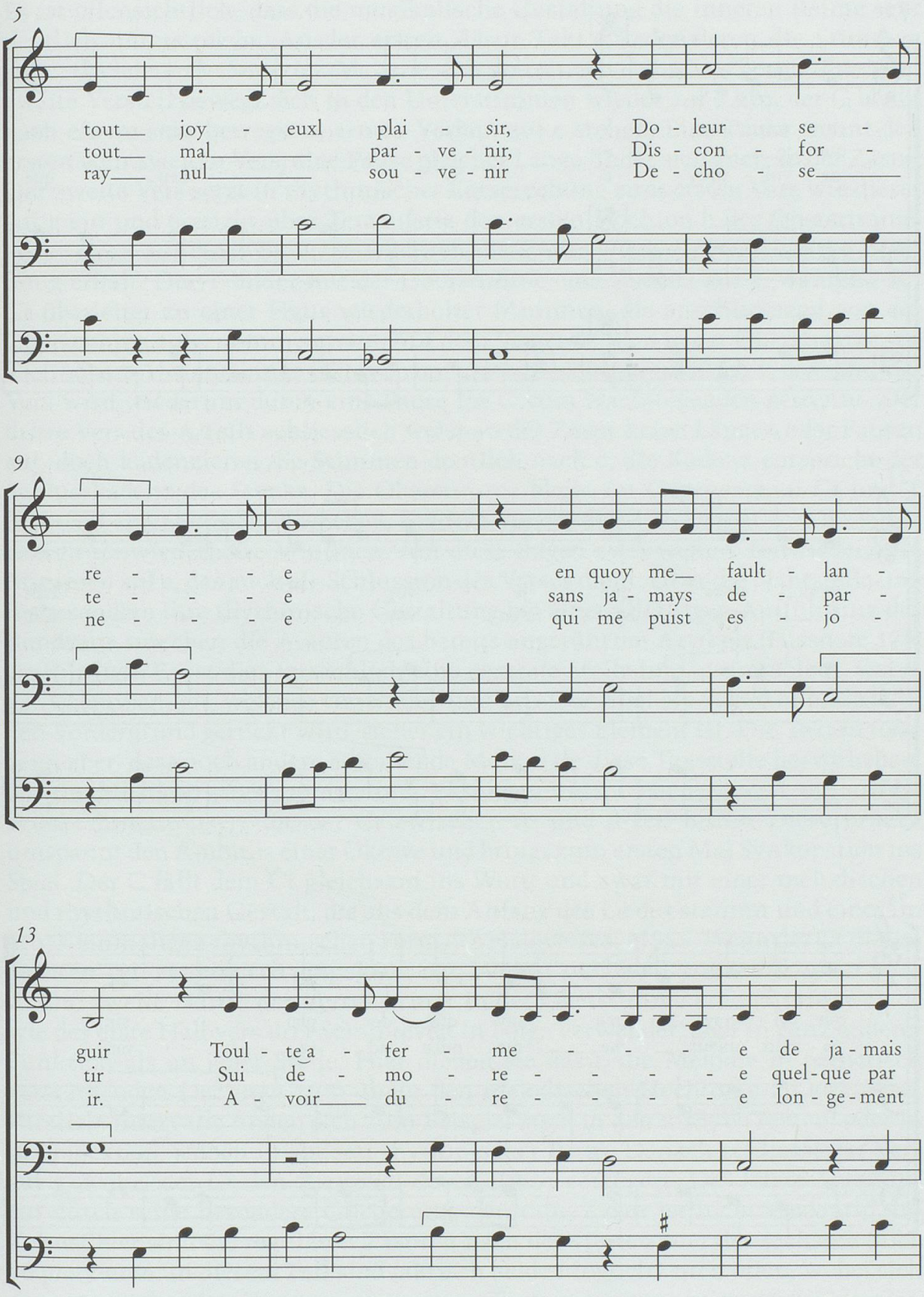
Die Refrainstrophe besteht aus den Teilen A und B, das heisst aus 3 + 2 Verszeilen. Die Verse des A-Teils enthalten alle den inneren Reim *-ée*. Die ersten beiden Verse entsprechen sich durch ihre männliche Reimendung *-ir*, während der dritte Vers mit der weiblichen Reimendung *-oye* bereits auf den B-Teil voraus weist, aber immer noch den inneren Reim *-ée* enthält. Der erste Vers des B-Teils verwendet zwar einen inneren Reim, aber nicht den weiblichen auf *-ée*, sondern den männlichen auf *-ay*, der im nächsten und letzten Vers der Strophe wiederkehrt: *vivray*. Der dritte Vers bildet eine formale Brücke durch die Kombination von weiblichem innerem Reim und weiblichem Endreim. A und B Teil werden auf diese Weise raffiniert verschränkt. Mit dem Beginn von Vers 4 *sui et seray* erscheinen zum ersten Mal in diesem Text zwei endbetonte Wörter am Anfang eines Verses, was eine Veränderung des Sprachrhythmus bewirkt. Die zweite Ganzstrophe (Verse 12–16) entspricht der Refrainstrophe in all diesen Elementen. Die Wirkung des Halbverses *sui et seray* beruht nicht nur auf der Tatsache, dass die Wörter endbetont sind. Es handelt sich auch grammatikalisch um einen wichtigen Moment im Text, denn es sind dies die ersten aktiven konjugierten Verben. Vorher begegnen nur *il faut* als unpersönliche Wendung und *avoir*, der Infinitiv eines Hilfsverbs. Man könnte von „dramatisierter" Grammatik sprechen. Auf die Tatsache, dass dieser Vers ausserdem durch Enjambement die Teile A und B auch syntaktisch verhängt, wurde schon in dem oben erwähnten Artikel hingewiesen (vgl. Fussnote 125).

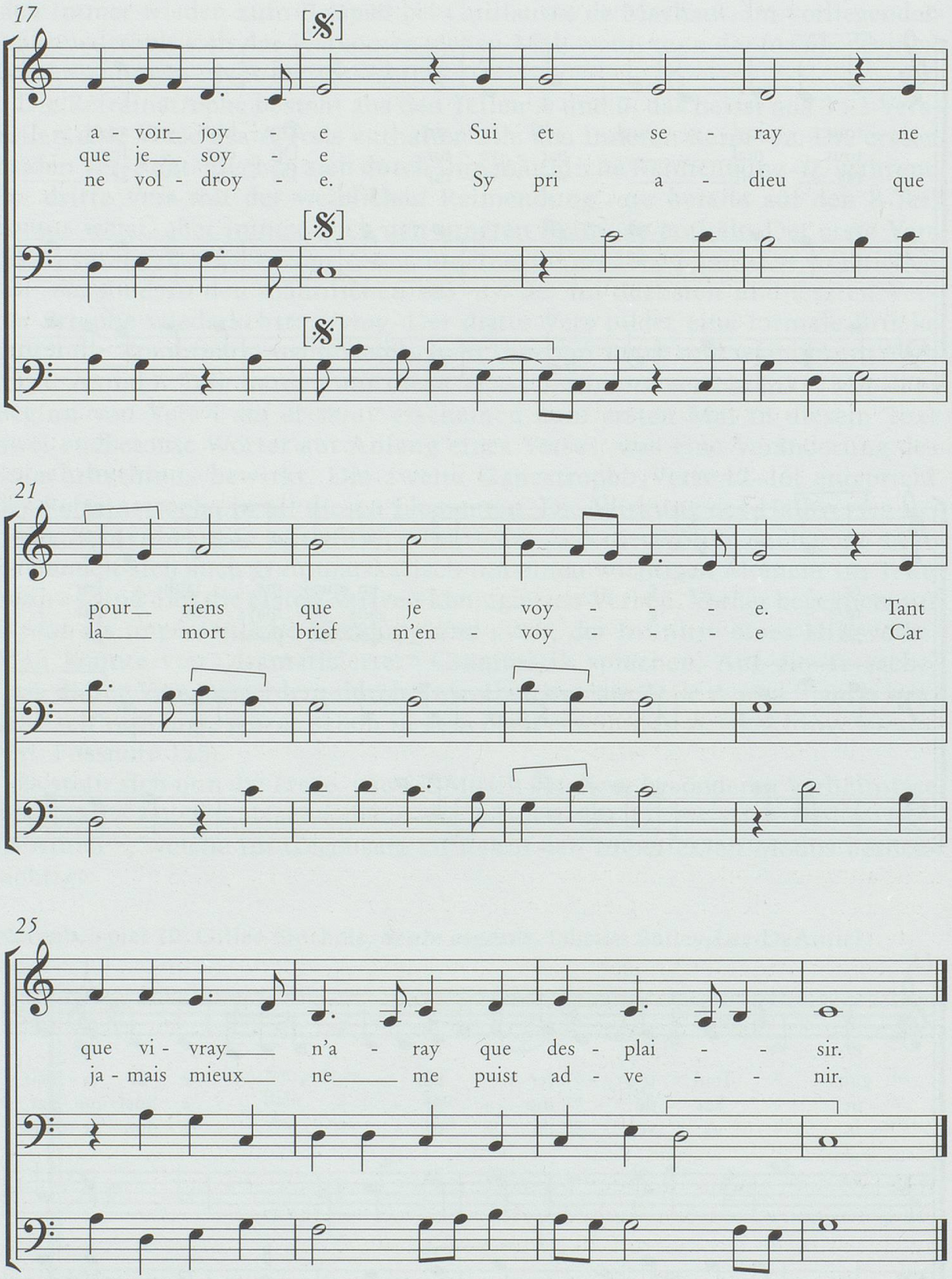
Es stellt sich nun die Frage, wie die Musik auf diese besonderen Verhältnisse des Textes eingeht. Nachstehend die Edition des Liedes nach Bailey/Lee-DeAmici[127], welche im Gegensatz zu Rehm den imperfekten Modus berücksichtigt:

Notenbeispiel 19: Gilles Binchois, ***Seule esgarée***, Edition Bailey/Lee-DeAmici



[127] Baily/DeAmici op. cit., 184.


5
tout joy - euxl plai - sir, Do - leur se -
tout mal par - ve - nir, Dis - con - for -
ray nul sou - ve - nir De - cho - se
9
re - - - - e en quoy me fault - lan -
te - - - - e sans ja - mays de - par -
ne - - - - e qui me puist es - jo -
13
guir Toul - te a - fer - me - - - - e de ja - mais
tir Sui de - mo - re - - - - - e quel - que par
ir. A - voir du - re - - - - - e lon - ge - ment


17
[𝄋]
a - voir_ joy - e Sui et se - ray ne
que je___ soy - e
ne vol - droy - e. Sy pri a - dieu que
[𝄋]
[𝄋]
21
pour_ riens que je voy - - - e. Tant
la___ mort brief m'en - voy - - - e Car
25
que vi - vray___ n'a - ray que des - plai - - sir.
ja - mais mieux___ ne___ me puist ad - ve - - nir.

Es ist offensichtlich, dass die musikalische Gestaltung die inneren Reime sehr deutlich unterstreicht. An der ersten Zäsur Takt 4 kadenzieren die Stimmen auf c, nachdem die Superius-Melodie sich von g nach c abwärts bewegt hat. Der zweite Versteil bewegt sich in den Unterstimmen wieder auf c hin, der C bleibt nach einem sehr bewegungsarmen Verlauf auf e stehen. Eine Pause trennt den ersten vom zweiten Vers, eine Pause gleicher Länge findet sich auch an der Zäsur. Der zweite Vers setzt in rhythmischer Entsprechung zum ersten Vers wie dieser auf g ein und erreicht über Terzaufstig den ersten Hochton h der Oberstimme, endet dann auf einer Brevis g, wodurch die Zäsur wiederum eine starke Betonung erhält. Der T bildet mit der Oberstimme eine Kadenz auf g, während der Ct überleitet zu einer Figur wiederholter Minimen, die anschliessend von der Oberstimme aufgenommen wird. Mit dem Versende wird in der Oberstimme ein Tiefton im Abstand einer Oktave vom ersten Hochton, nämlich h erreicht, der Vers wird wiederum durch eine Pause im C vom Nachfolgenden getrennt. Der dritte Vers des A-Teils schliesslich weist an der Zäsur keine Längen oder Pausen auf, doch kadenzieren die Stimmen deutlich nach c, die Kadenz entspricht der Schlusskadenz des Stücks. Die Oberstimme bleibt im Gegensatz zu Ct und T nicht auf einer Semibrevis stehen, sondern spaltet diese im Dienst der Deklamation in tonwiederholte Minimen. Auf diese folgen zwei weitere tonwiederholte Minimen auf e, das auch als Schlusston des Verses dient. Über die Nahtstelle und insbesondere ihre rhythmische Gestaltung bei einer allfälligen Aufführung des Rondeaus sprechen die Autoren des bereits angeführten Artikels (Fussnote 125) ausführlich. Es ist dies tatsächlich eine zentrale Stelle im Gesamtablauf, wobei das Enjambement, welches von Bailey und Lee-DeAmici als Struktur bildend in den Vordergrund gerückt wird, sicher ein wichtiges Element ist. Die Textanalyse zeigt aber, dass noch andere auffallende Merkmale diese Textstelle hervorheben, der im Musikalischen interessante Lösungen entsprechen. Zuerst ist auf die Brücke hinzuweisen, die der Ct zwischen A- und B-Teil bildet. Diese Brücke umspannt den Ambitus einer Oktave und bringt zum ersten Mal Synkopation ins Spiel. Der C fällt dem Ct gleichsam ins Wort, und zwar mit einer melodischen und rhythmischen Gestalt, die aus dem Anfang des Liedes stammt und einer im Stück einmaligen rhythmischen Form des Halbverses: MSSS. Wenn der Ct diesen zweiten Teil synkopisch eingeleitet hat, bewegt sich der T jetzt synkopiert zum C. Die zweite Hälfte des Verses bringt in der Oberstimme eine Phrase, welche wie der erste Halbvers drei Semibreven in Folge verwendet, aber in ganz anderer Funktion als an jener Stelle. Hier dienen sie dazu, die Melodie in pathetisch verstärkenden Dezimen zum Tenor den melodischen Hochton c zu erreichen. Parallele Intervalle finden sich zum Beispiel auch in den ms5/6 (Terzen) oder in m 15 (Sexten), jedoch in anderer rhythmischer Form. Danach schliesst der Vers auf g, wobei der Ct den Zielton d durch Pause verzögert. Der letzte Vers fällt auf durch seine besondere Gliederung, denn die Zäsur ist nicht eindeutig. Im Zehnsilbler sind die regulären Zäsuren nach der vierten oder der sechsten Silbe zu platzieren. In diesem Fall sind faktisch beide Möglichkeiten offen, wobei sich die entsprechenden Zäsurworte reimen: *Tant que vivray/n'aray/que desplaisir.* Die Musik berücksichtigt die zweite Möglichkeit, indem sie bei *n'aray* die Schlusskadenz vorausnimmt.

Das erste und das letzte Wort der ersten Strophe sind *plaisir* und *desplaisir*, Freude und „Unfreude". Die Musik enthält ein auffallendes, eingezeichnetes b in m6 im Ct. Es erklärt sich aus der Notwendigkeit, eine Quinte zum C zu bilden, mutet aber dennoch eigenartig an zwischen den beiden c und bringt auch akustisch einen interessanten Effekt hervor. Sicher hätte Binchois für die Fortschreitung des Ct eine andere Lösung finden können. Wenn er diese Lösung vorzog, könnte das damit zusammenhängen, dass das im ersten Vers erwähnte *joyeulx plaisir* verschwunden ist, da der ganze Text vom Verlust jeglichen Vergnügens spricht. Durch das b im Ct bekommt die Stelle eine besondere Farbe, als sollte das *plaisir* in Frage gestellt werden.[128]

Das ganze Rondeau zeigt eine sehr intensive Auseinandersetzung der Musik mit dem poetischen Text. Die ganz besondere Struktur des Textes wird dabei sehr direkt wahrgenommen durch die Kadenzanordnung und Pausen oder lange Notenwerte an den Verszäsuren. Ausserdem wird die Besonderheit des vierten Verses herausgestrichen und virtuos in den Kontext des Ganzen gestellt. Der Text wird durch die Musik in allen Einzelheiten „gelesen", wie es im letzten Vers besonders deutlich wird.

III. 2 Die Ebenen der Wechselwirkung von Musik und Text

- **Vordergründige formale Ebene**
  Die Beziehungen zwischen dem Worttext und dem Notentext in der Vokalmusik des Mittelalters sind sehr vielfältig und spielen sich auf verschiedenen Ebenen ab. Diese Ebenen durchdringen sich selbstverständlich, dennoch soll hier durch eine Einteilung in verschiedene Punkte versucht werden, etwas Klarheit in die komplexen Sachverhalte zu bringen. Was ich als vordergründige formale Ebene bezeichne, ist im Wesentlichen das, was man bei einer flüchtigen Analyse eines Werkes sofort erkennen kann: Übereinstimmung der Grossform von Musik und Text (Beispiel Ballade). Übereinstimmungen zwischen musikalischen Abschnitten (markiert durch Kadenzen, Pausen usw.) und Strophen, Strophenteilen oder Verseinheiten des Textes. Diese Übereinstimmungen finden sich mehr oder weniger konsequent in allen textierten Werken, daher wird hier auf eine eingehende Darstellung mit dem Hinweis auf die zahlreichen Beispiele in anderen Kapiteln verzichtet.

- **Tiefere formale Ebene**
  Verlässt man die Ebene der vordergründigen formalen Phänomene und dringt in subtilere Schichten ein, wird es sich als notwendig erweisen, Kriterien zu definieren, die eine gründliche Analyse des Verhältnisses von Musik und Text erlauben. Die Erfahrung hat gezeigt, dass es ein Kriterium gibt, das in jedem Fall nicht nur anwendbar ist, sondern auch zu aussagekräftigen Resultaten führt: das Lesen des Textes durch die Musik. In der Vokalmusik des Mittelalters wird der Text nicht lautmalerisch abgebildet,

[128] An dieser Stelle möchte ich Prof. Thomas Brothers für seine anregenden Bemerkungen zu dieser Verwendung der Ficta herzlich danken.

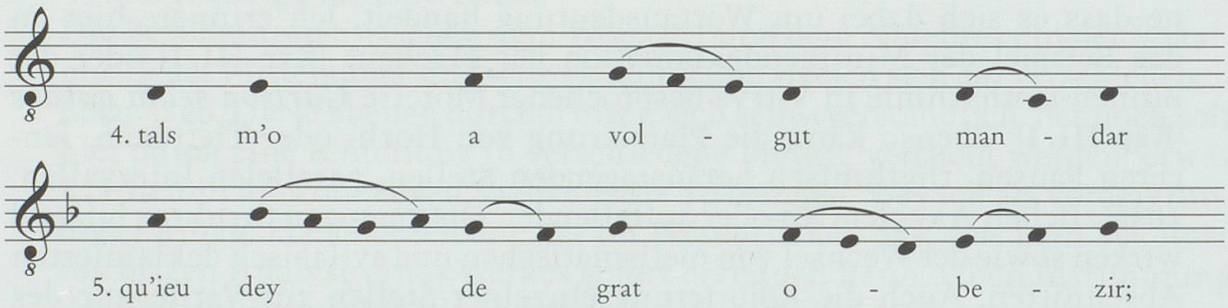
sondern sinngemäss „gelesen", und dieses sinngemässe Lesen geschieht auf unterschiedliche Weise.
Schon bei den Strophenliedern der Trobadors und Trouvères lesen die Melodien den Text, indem sie syntaktische Einheiten berücksichtigen. Das heisst, dass zum Beispiel die Versgrenze nicht unbedingt mit einem melodischen Einschnitt übereinstimmen muss, oder dass melodische Abschnitte, die sich wiederholen oder Beziehungen zueinander aufweisen, eindeutig auf die Sinneinheiten der Strophe Rücksicht nehmen. So entsteht das, was man als musikalische Syntax bezeichnen kann: musikalische Phrasen, die den syntaktischen Einheiten des Textes entsprechen. Wenn man in der Metrik das Phänomen des Enjambements kennt, der Sinneinheit eins Verses, der syntaktisch in den nächsten Vers hinüberreicht, so kann man ebenso von musikalischem Enjambement sprechen, wenn die musikalische Phrase das Versende überspielt und erst im nächsten Vers mit der Texteinheit endet. Das ist aber nur eine unter vielen Möglichkeiten des Lesens von poetischem Text durch die Musik.
Text wird nicht nur in syntaktischen Einheiten durch die Musik wahrgenommen, sondern auch in seiner hierarchischen Struktur berücksichtigt. So können wichtige Textstellen, zentrale Begriffe und vieles mehr durch bestimmte Struktur bildende musikalische Elemente betont werden, ohne dass es sich dabei um Wortausdeutung handelt. Ich erinnere hier an das Beispiel der Minimendeklamation bei Machaut (Kap. **III. 1**) oder der Binnen-Isorhythmie in Vitrys besprochener Motette ***Garison selon nature*** (Kap. **III. 1**). Ebenso kann die Platzierung von Hoch- oder Tieftönen, längeren Pausen, rhythmisch herausragenden Stellen, parallelen Intervallen, zusätzlichen Akzidentien oder auffallenden Dissonanzen Struktur bildend wirken sowie der Wechsel von melismatischen und syllabisch deklamierten Abschnitten. Auch die Kolorierung einzelner Stellen zur Variierung des Rhythmus kann durchaus Text interpretierende Wirkung haben.

- **Ebene der Wortausdeutung**
  Das Thema Wortausdeutung verdient besondere Beachtung, da es häufig zu Missverständnissen Anlass gibt. Vor der Zeit der Madrigalisten des 16. Jahrhunderts ist direkte Wortausdeutung, das heisst eine Abbildung bestimmter Wörter mit musikalischen Mitteln, sehr selten. Ich denke hier an Dinge wie ansteigende melodische Linie zur Darstellung räumlicher Höhe (z. B. der Himmelfahrt), Chromatik im Dienst von Emotionen, gelängte Noten zur rhetorischen Hervorhebung bis hin zur „Augenmusik" der Renaissance. Der Musik des Mittelalters wurde lange Zeit die Beziehung zwischen Musik und Text abgesprochen, weil man diese bekannten Phänomene nicht erkennen konnte. Dennoch meine ich, dass man in einzelnen Fällen – immer mit der nötigen Vorsicht – auch schon vor den Madrigalisten Beispiele von eigentlicher Wortausdeutung mit musikalischen Mitteln, beziehungsweise symbolhaft verwendete musikalische Wendungen finden kann.

  Als frühes auffallendes Beispiel möchte ich die „semantischen" Quinten der Trobadors erwähnen. Trobadormelodien bewegen sich zur Hauptsache

in Sekunden und Terzen, daher ziehen grössere Intervalle die Aufmerksamkeit auf sich. Die Quinte zum Beispiel kann als Initium erscheinen, so wie wir das aus der liturgischen Musik kennen, man denke an den Beginn des Weihnachtsintroitus „Puer natus". Eine solche Initialquinte finden wir unter anderem bei Peirol in seinem Lied ***D'un sonet vau pensan*** (P–C 366,14) oder im berühmten ***Reis glorios*** (P–C 242,64) von Guiraut de Bornelh, in diesem Fall verbunden mit der Anrufung Gottes. Quinten erscheinen aber auch im Verlauf von Melodien. Eines der bekanntesten Beispiele ist sicher jenes in ***No sap chantar*** von Jaufre Rudel (P–C 262,3) im Vers *mais lo mieu chant comens aissi*, („aber mein Gesang beginnt so") über dem Wort *comens*. Die Quinte, semantisch als Initium konnotiert, bezeichnet den im Text evozierten Beginn des Gesangs. Das Intervall ist nicht Text ausdeutend in einem lautmalerischen Sinn, es steht als Symbol in Übereinstimmung mit dem Wort. In Trobadormelodien erscheinen Quinten auch im Zusammenhang mit dem Wort *amors* und ausserdem in einer besonderen Funktion, die ich als „Ego-Quinte" bezeichne, das heisst an Stellen, an denen vom „Ich" die Rede ist. Aus mehreren seien zwei Beispiele herausgegriffen:

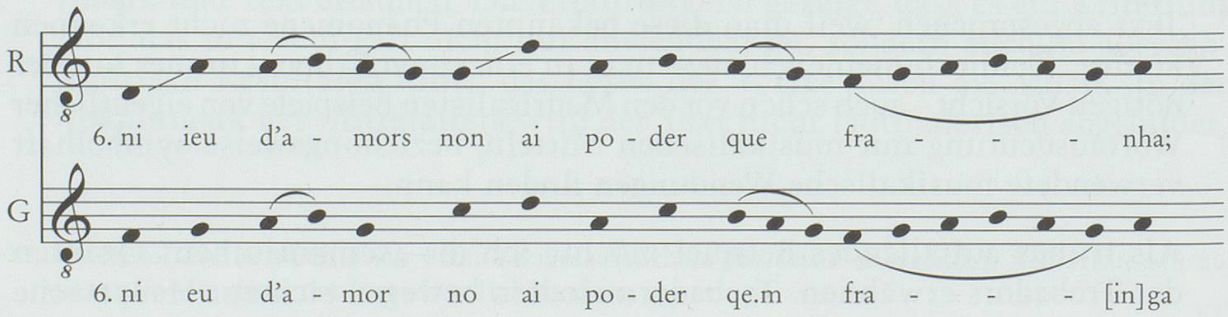
Notenbeispiel 20: Guiraut Riquier, ***Oguan cugiey chantar*** (P-C 248.60), Verse 4/5



Bei diesem Beispiel ist darauf hinzuweisen, dass die Quinte nicht nur textbedingt ist, sondern an jener Stelle in der Melodie erscheint, die den zweiten Strophenteil beginnt, was traditioneller Weise einen Ambituswechsel bedeutet. Die Quinte erfüllt somit eine Doppelfunktion.

Ein verdoppelter Quintenaufstieg d–a bezeiehungsweise g–d findet sich bei Aimeric de Peguillan in ***En amors truep alques*** (P–C 10,25) über den Worten „und ich habe nicht":

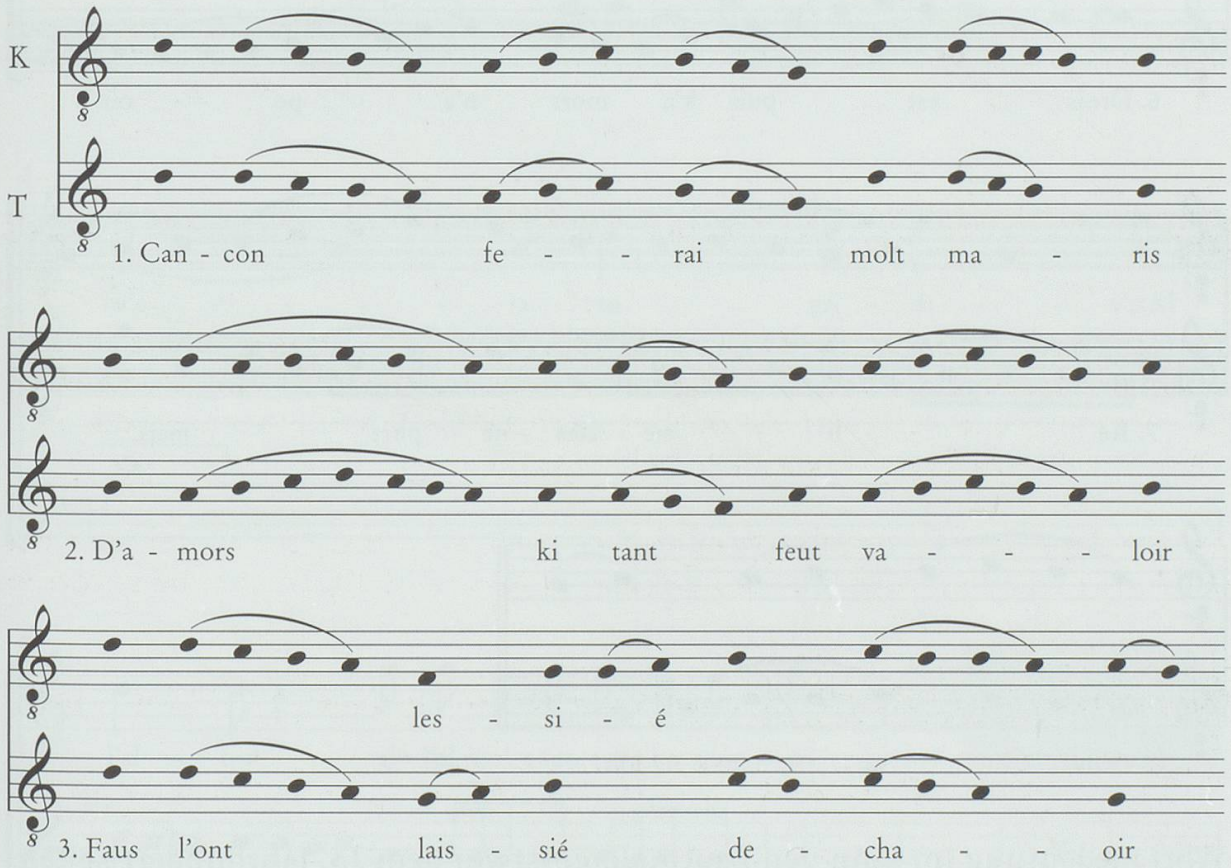
Notenbeispiel 21: Aimeric de Peguillan, ***En amors truep alques*** (P-C 10.25), Vers 6



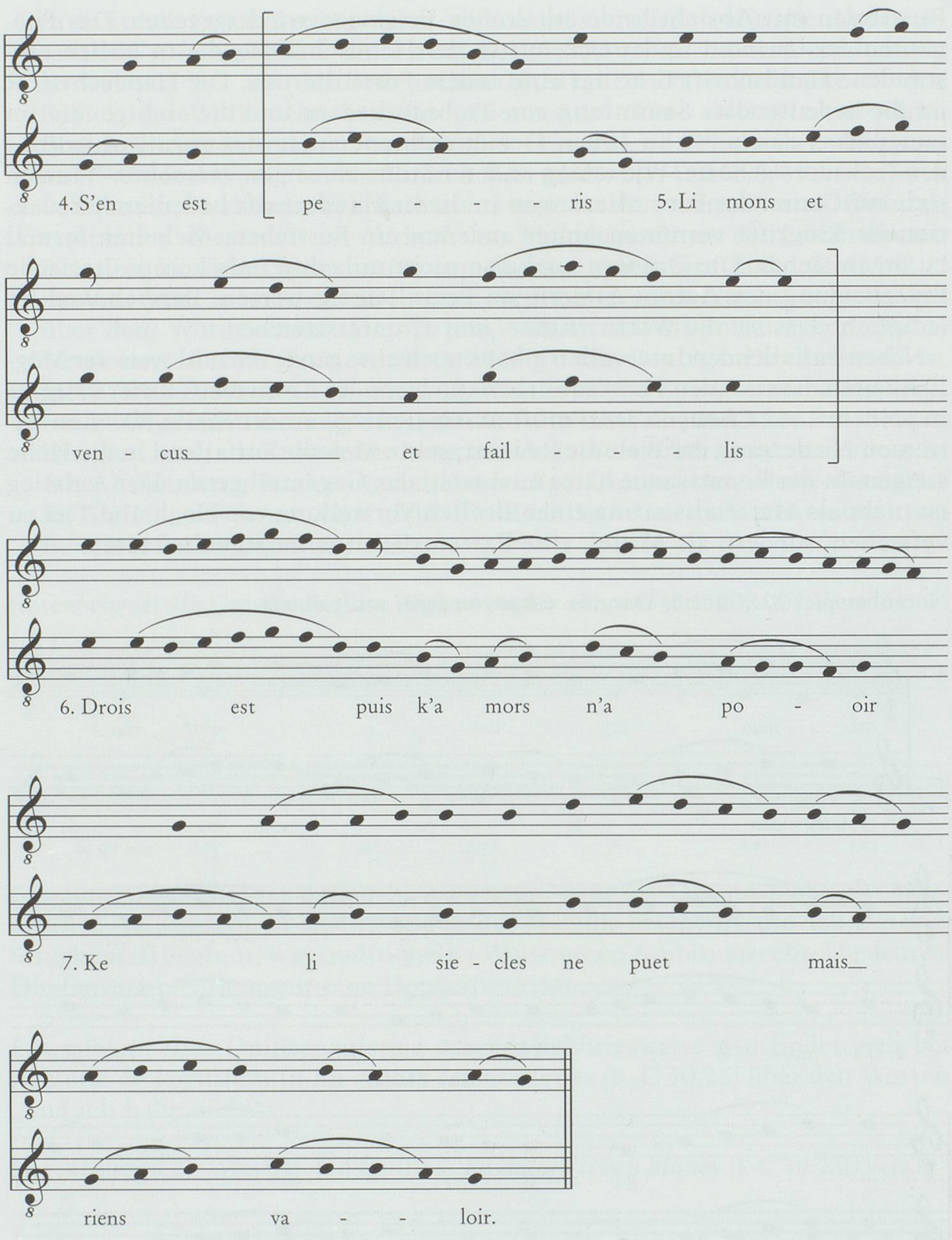
Es wurden mit Absicht beide erhaltenen Versionen wiedergegeben. Das Phänomen der Quinten findet sich nur in der Handschrift **R,** die in Italien entstandene Handschrift **G** bringt eine andere Formulierung. Die Handschrift **R** ist die bedeutendste Sammlung von Trobadorliedern und die einzige, die im Languedoc, das heisst in einem Gebiet entstanden ist, das zum Kulturkreis der Trobadors gehörte. Wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte,[129] lassen sich auf Grund der Formulierungen in dieser Handschrift bedeutende redaktionelle Eingriffe vermuten, unter anderem ein Bestreben, Melodien formal zu organisieren. Die Quinten sind also nicht unbedingt als kompositorische Entscheidung des Autors Aimeric de Peguillan zu werten. Bezeichnend ist lediglich, dass sie die Worte *ni ieu – non ai* unterstreichen.

Neben auffallenden Intervallen gibt es noch eine ganze Anzahl weiterer Möglichkeiten, Textstellen hervorzuheben. So lässt der Trouvère Gautier Dargies in seinem Lied ***Chançon ferai mult mariz*** (R 1565) an der Stelle, wo vom extremen Niedergang der Welt die Rede ist, seine Melodie auffallend in die Höhe steigen. In der Renaissance hätte mon wohl das Gegenteil getan. Der Aufstieg ist nicht als Materialisierung einer ideellen Vorstellung von Hoch und Tief zu verstehen, sondern als Mittel, eine Extremsituation zu signalisieren.

Notenbeispiel 22: Gautier Dargies, ***Chançon ferai mult mariz***

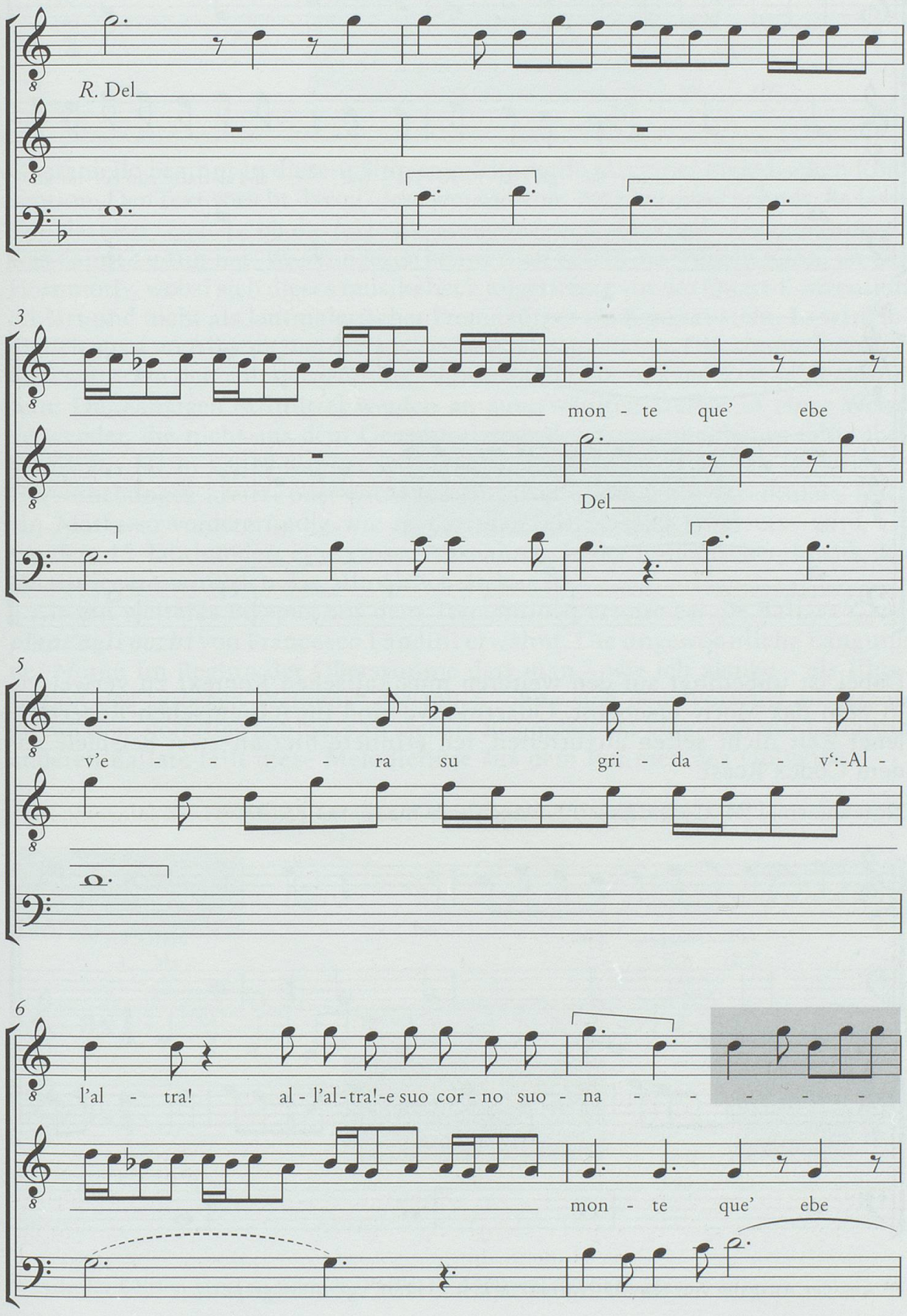


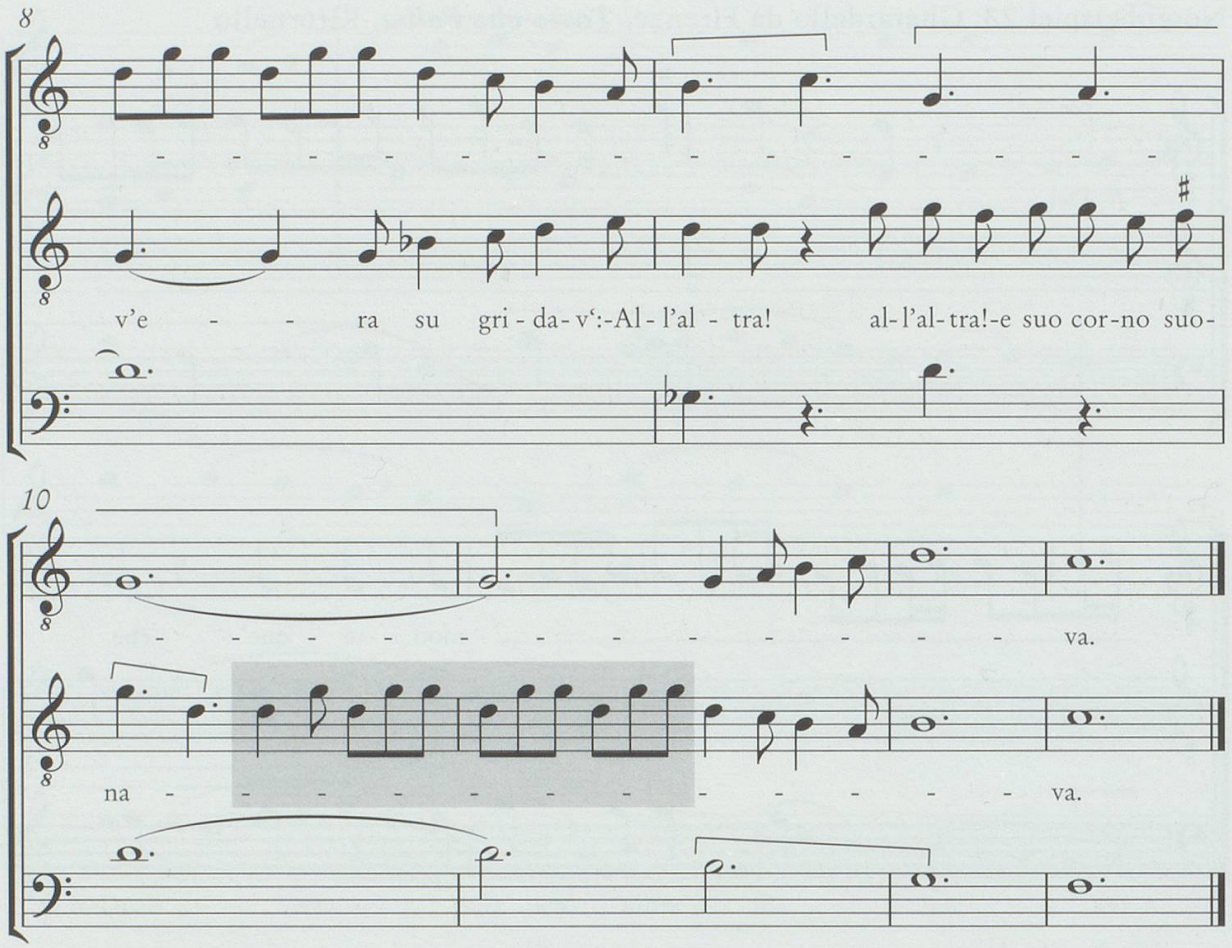
[129] Nicoletta Gossen, „Musik und Text in Liedern des Trobadors Bernart de Ventadorn", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, 4/5(1984/85), 9–40.



Wortausdeutung im Sinn von Lautmalerei ist vor dem 15. Jahrhundert selten, aber dennoch in manchen Fällen zu vermuten. Als Beispiel sei der Schluss des Ritornellos aus der Caccia ***Tosto che l'alba*** von Gherardello da Firenze aus der Mitte des 14. Jahrhunderts herangezogen. Dort findet sich über den Worten *e suo corno suonava* ein „Hornmotiv“:

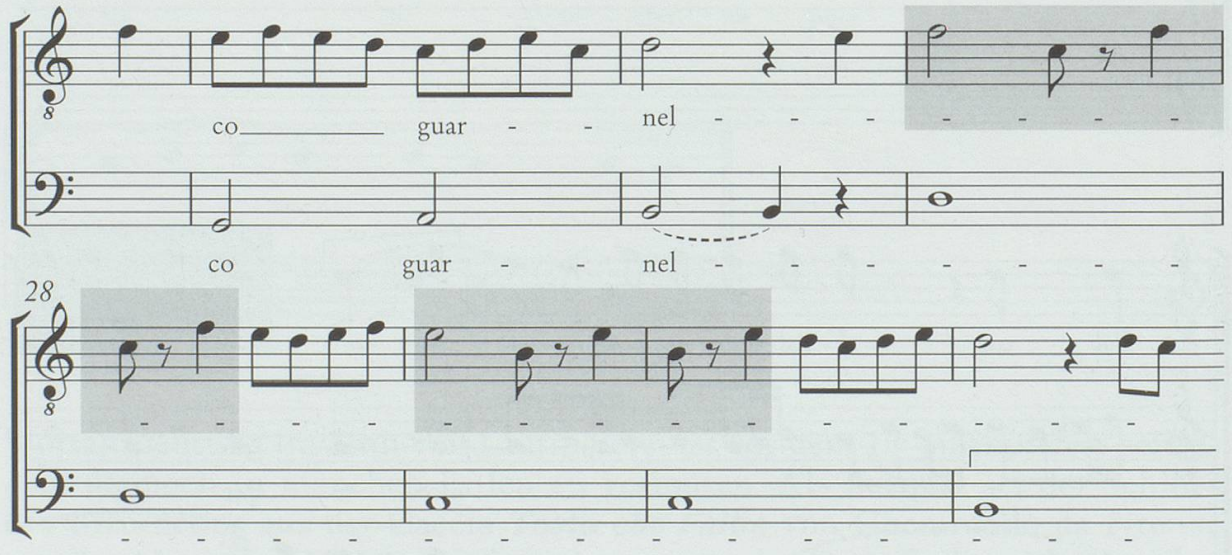
Notenbeispiel 23: Gherardello da Firenze, ***Tosto che l'alba,*** Ritornello





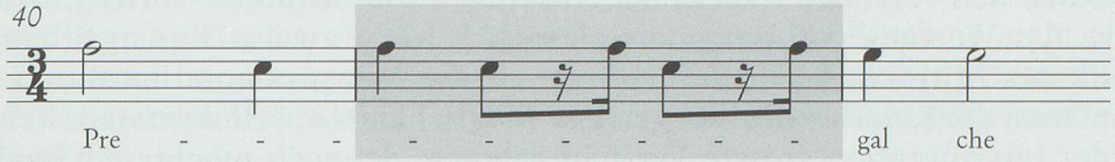
Dabei ist unbedingt auf den weiteren musikalischen Kontext zu verweisen, in dem das Motiv erscheint. Quartmotive sind im italienischen Repertoire jener Zeit nicht selten anzutreffen, ich erinnere hier an zwei Beispiele aus dem Codex Rossi.

Notenbeispiel 24: Codex Rossi, ***Lavandose le mane***, ms. 25–31[130]



[130] Aus der Ausgabe von Nino Pirrotta, *CMM* 8.2, 1960, vgl. Bibliographie.

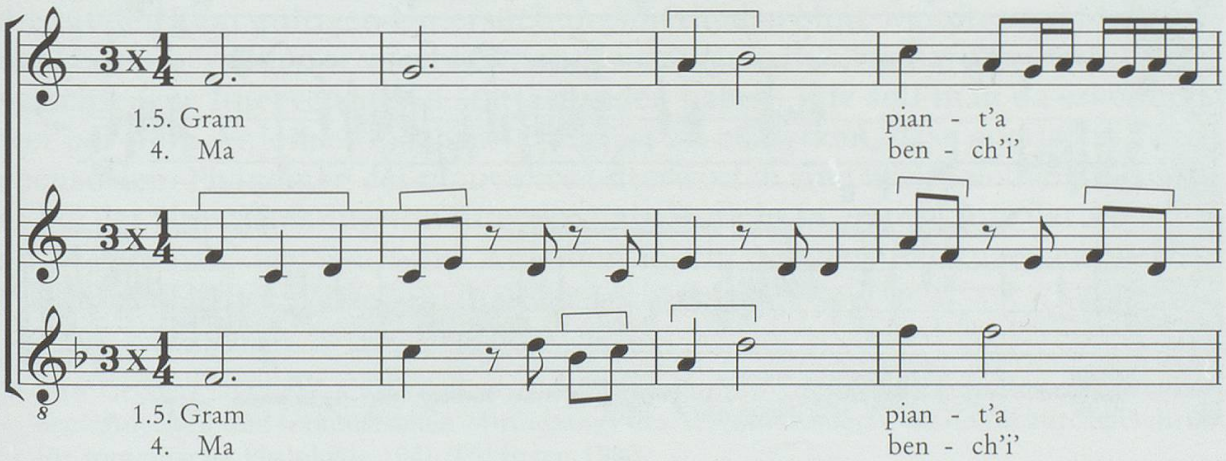
Notenbeispiel 25: Codex Rossi, ***Dal bel chastel***, ms 40–42



Gherardello beginnt in diesem Sinn sein Ritornello mit einer melodischen Konvention. Der Text spricht davon, dass jemand vom Berg herunter schreit. Es lässt sich darüber streiten, ob die folgende sequenzierend abfallende Melodielinie etwas damit zu tun hat. Was hingegen schwerlich bestritten werden kann, ist das Hornmotiv, wobei sich dieses musikalisch folgerichtig aus der Quart-Konvention erklärt und nicht als lautmalerischer Fremdkörper im Kontext steht. Es wird lediglich aus dem Allgemeinen heraus das Besondere gestaltet. Das könnte letztlich die Definition der „Textausdeutung" durch die Musik in jener Zeit schlechthin sein: Die gängigen Stilmittel werden an ausgewählten Stellen in einer Weise verwendet, die nicht aus dem Gesamtrahmen des Zusammenhangs fällt, aber dennoch – oft in kaum wahrnehmbarer Weise – Betonungen setzt, rhetorische Hervorhebungen kreiert oder wichtige strukturelle Elemente akzentuiert. Dass ein Motiv so vordergründig wie in Gherardellos Beispiel eingesetzt wird, ist vor dem 15. Jahrhundert eine grosse Ausnahme. In der italienischen Musik des Quattrocento wird sich das allmählich ändern.

Als ein weiteres Beispiel aus dem Trecento-Repertoire sei die Ballata ***Gran piant'agli occhi*** von Francesco Landini erwähnt. Die ungewöhnliche Längung der Noten im Beginn der Oberstimme darf man – wie ich glaube – als Illustration des „grossen Weinens" verstehen, ohne sich dem Vorwurf aussetzen zu müssen, voreilige Schlüsse zu ziehen. Besonders im Vergleich mit Landinis anderen Ballate fällt diese Melodielinie aus dem Rahmen des Üblichen.

Notenbeispiel 26: Francesco Landini, ***Gran piant'agli occhi***, ms 1–4[131]



[131] Aus der Edition von Leo Schrade, *PMFC* IV, 1958, vgl. Bibliographie.

Eine spezielle Form der Wortausdeutung ist die sogenannte „Augenmusik", die durch den visuellen Aspekt der Notation auf bestimmte Worte hinweist. Diese Art Wortausdeutung gehört eigentlich nicht zu den Kunstgriffen der Musik des Mittelalters, doch bietet gerade die Mensuralnotation durch das Phänomen der Kolorierung hier gewisse Möglichkeiten. Selbstverständlich ist bei der Interpretation grösste Vorsicht geboten, dennoch möchte ich auf ein Beispiel hinweisen, bei dem ein Fall von Augenmusik vermutet werden kann. Es stammt aus dem 15. Jahrhundert, also einer Zeit, die am Rand der Epoche steht, die wir als Mittelalter zu bezeichnen pflegen.

Gilles Binchois: ***Amoureux suy et me vient toute joye***, **Ox**, f. 82

Text der ersten Strophe:

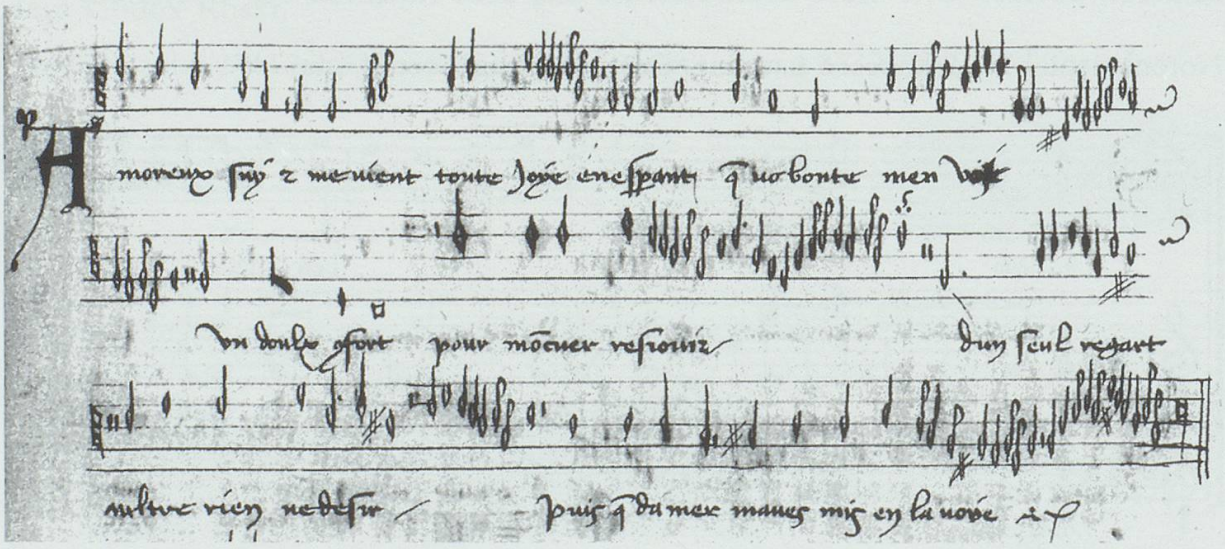
Amoureux suy et me vient toute joye
En esperant que vo bonté m'envoye
un doulx confort pour mon cuer resjouir
D'un seul regart aultre rien ne desir
Puisque d'amer m'avés mis en la voye.

Ich bin verliebt und schöpfe alle Freude aus der Hoffnung dass eure Güte mir süssen Trost sende, um mein Herz durch einen Blick zu erfreuen; nichts anderes ersehne ich, da Ihr mich auf den Weg der Liebe geführt habt.

Schwarze Kolorierung erscheint im C genau über folgenden Wörtern oder Wortteilen:

Amoureux suy et me vient toute joye
*En esperant que vo bonté m'en**voye***
*un **doulx con**fort pour mon cuer resjouir*
*D'un **seul** regart aultre rien ne desir*

Notenbeispiel 27: Gilles Binchois, ***Amoureux suy***, **Ox**, f. 82



Die kolorierten Worte ergeben: „[dass ich]sehe süsses Geschlecht allein". Verschleiert wird das Spiel einerseits dadurch, dass Wortteile betroffen sind und nicht nur ganze Wörter und andererseits dass an Stelle der Silbe *con* (eine

unmissverständliche Bezeichnung für das weibliche Geschlecht, heute als Schimpfwort üblich) ein Kürzel im Text verwendet wird. Das Wort, um das es in dem Spiel geht, erscheint visuell nicht. Dass bei Binchois nicht alles so *courtois* ist, wie es auf Anhieb scheint, zeigt auch das im Kapitel **II.4** „Parodierender Doppelsinn" erwähnte Beispiel ***C'est assez pour morir de dueil***.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lautmalerei und abbildende Wortausdeutung als Stilmittel bis zum 15. Jahrhundert wohl nur ausnahmsweise eingesetzt werden. Bevor man ein Phänomen in diesem Sinne deutet, ist es ratsam, zuerst nach innermusikalischen Gründen für eine bestimmte Wendung zu fragen, die „besondere" Stelle in ihrem Kontext sowie im Kontext verwandter Stücke zu lesen. Erst dadurch lässt sich ein auffallendes Phänomen vernünftig einordnen und interpretieren.

III.3 TEXT im Kontext seiner literarischen und musikalischen Tradition

Die Kunst mittelalterlicher Dichter/Musiker, prä-existentes poetisches und musikalisches Material in einer kunstvollen und oft verschleierten Art und Weise zum Bau eines neuen Werkes zu verwenden, wird als Intertextualität bezeichnet. Das neue, auf ein früheres bezogene Werk ist in jedem Fall ein vollständiger künstlerischer Ausdruck und nicht bloss plumpes Flickwerk aus Zitaten. Ein grundlegendes Verfahren, Neues im bereits Vorhandenen zu verankern (oder wie Jörn Gruber es ausdrückt „aufzuheben")[132], besteht zum Beispiel darin, die gleiche metrische Form beziehungsweise das gleiche Reimschema zu verwenden oder ganz einfach die Initialzeile eines Gedichtes ganz oder teilweise zu übernehmen und melodische Assoziationen zu anderen Werken herzustellen. Dies sind jedoch nur die vordergründigsten Phänomene dieser komplexen poetischen und musikalischen Technik.

Die Frage nach der Zulässigkeit einer intertextuellen Analyse von Musikwerken wurde immer wieder aufgeworfen. Gérard Le Vot zum Beispiel fragt, ob die für den Text gültigen Untersuchungsmethoden ohne weiteres auf Melodieanalysen übertragen werden können, da im Laufe der Tradierung der Melodie verschiedene Interventionen stattgefunden haben. Wie soll man da erkennen, wer bei wem Anleihen macht?[133] Dazu ist zu bemerken, dass poetische Texte ebenso dem Phänomen der *mouvance* unterworfen sind wie Melodien und dass es bei der Untersuchung von Intertextualität nicht in erster Linie darum geht, zu bestimmen, *wer bei wem* Anleihen macht, sondern aufzuzeigen welche Werke in welcher Weise aufeinander bezogen sind.

[132] Jörn Gruber: *Die Dialektik des Trobar*, Untersuchungen zu Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts, (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 194), Tübingen 1983.

[133] Gérard Le Vot: „Intertextualité, métrique et composition mélodique dans les ‚cansos' du troubadour Folquet de Marseille", in: Gérard Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité* (III[e] Congrès international de l'association internationale d'études occitanes, Montpellier 20–26 août 1990), Montpellier 1992, Band II, 637.

Margaret Switten nennt zwei Ebenen, auf denen musikalische Intertextualität untersucht werden kann:

1) die Assimilation und Transformation von musikalischem Material und

2) Beziehungen zwischen den von einer Melodie transportierten Themen, die aus Assoziationen zu früheren Texten hervorgegangen sind sowie Themen eines neuen Textes, die zur gleichen Melodie gesungen werden.[134] Als Beispiel für die Assimilation von musikalischem Material nennt sie die melodischen Beziehungen zwischen dem Hymnus ***Ave maris stella***, dem Saint-Martial Versus ***O Maria Deu maire***, der Alba von Guiraut de Bornelh ***Reis glorios*** und einer Alba von Cadenet. Die intertextuellen Beziehungen führt sie in einer treffenden Formulierung auf gewollte assoziative Schritte zurück („démarches associatives voulues"). Treffend formuliert deshalb, weil damit die weniger glückliche Formulierung des Titels „modèle et variations" modifiziert wird, denn es soll eben nicht insinuiert werden, dass es sich um ein Modell und dessen Verarbeitung handelt. Die Begriffe Assoziation und Assimilation sind in dem Sinn neutral, als sie nicht unterstellen, der Verfasser eines Liedes habe ein bestimmtes Modell vor Augen gehabt, sondern lediglich festhalten, dass Assoziationen von einem Werk zum anderen herstellbar sind beziehungsweise dass melodisches oder textliches Material bestehender Werke assimiliert worden ist. Gerade im Fall von ***Reis glorios*** sind als „Quellen" verschiedene Zweige der Tradition denkbar und von verschiedenen Autoren auch bereits erwähnt worden.[135] Daher ist unter Umständen das Lied ***Reis glorios*** nicht die Weiterverarbeitung von ***Ave maris stella***, sondern das Produkt einer langen Tradition von dorischen Melodien mit Quintintonation und einem bestimmten Melodieduktus. Und doch spricht Switten bei der Besprechung von ***Reis glorios*** davon, dass die dritte Phrase des Liedes eine summarische Raffung der Phrasen 2 und 3 aus dem „Modell" sei. Intertextuelle Analyse ist unter der Bedingung sinnvoll, dass direkte Filiation nur mit äusserster Vorsicht und nur im Fall genügender Indizien angenommen wird. Den Wegen der „démarches associatives" nachzugehen ist hingegen eine reizvolle Aufgabe. Die Analyse mittelalterlicher Vokalmusik unter dem Aspekt der Intertextualität vermag neue Einsichten über das Gewebe von Musik und Text zu vermitteln, nicht nur innerhalb eines bestimmten Werkes, sondern auch zwischen verschiedenen

[134] Margaret Switten, „Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours", in: Gérard Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, (IIIe Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier 20–26 septembre 1990, Montpellier 1992, Band II, 680.

[135] so zum Beispiel: Bruno Stäblein, „Einen Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba", in: *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglès* 2 Barcelona 1958, 889–894. Wulf Arlt, „Zur Interpretation zweier Lieder: A madre de Deus und Reis glorios", *BJfHM* 1 (1977), 117–130.

Werken, die aus unterschiedlichen zeitlichen oder geographischen Umfeldern stammen. Am folgenden Beispiel soll gezeigt werden, dass Intertextualität im Lied des Mittelalters nicht nur bedeutet, dass gleiche melodische Phrasen, Reimschemata, Verszitate und ähnliches in verschiedenen Werken erscheinen, sondern dass sich musikalisch / textliche Gebilde als Einheit in unterschiedlichen Kontexten finden lassen.

Die Canso ***Tant m'abelis l'amoros pessamens*** (P–C 155,22) von Folquet de Marselha (...1187–1195...) hatte eine lange und weitverzweigte Wirkungsgeschichte. Intertextuelle Bezüge zu diesem Lied finden sich unter anderem bei Guiraut Riquier und im Motetus einer dreistimmigen Motette, welche in den Handschriften **Mo** und **Cl** überliefert ist. Im Weiteren enthält das Chansonnier Cangé (**O**) das Unikum eines anonymen Trouvèreliedes ***Mout m'abelit li chanz des oiseillons***, (R 1910), welches gewisse melodische Übereinstimmungen mit dem Trobadorlied aufweist.

Aufmerksamkeit erhielt dieses Lied von Dante Alighieri. In seinem Werk „De vulgari eloquentia" (II, VI, 6) nennt er es unter den *cantiones illustres* und in der „Divina Commedia" begegnet ihm im Fegefeuer der Trobador Arnaut Daniel, der sich in okzitanischer Sprache an ihn wendet, seine Rede mit den Worten *Tant m'abelis* einleitet und darüber hinaus im zweiten Vers den gleichen Reim *(-ire)* wie Folquet in seinem Lied verwendet. Auch der italienische Trobador Sordello (... 1220–1269 ...) benutzt das Initium *Tant m'abelis* in einem seiner Lieder.

Das gegen Ende des 12. Jahrhunderts formulierte Lied von Folquet de Marselha ist seinerseits intertextuell eingebettet in ein Werk des Trobadors Berenguer de Palou, welcher um 1160 tätig war. Die Melodien beider Lieder sind in der Trobadorhandschrift **R** überliefert, Folquets Lied ausserdem noch in **G**. Eine unvollständige Melodie steht im nordfranzösischen Manuskript **W**. Die jeweils ersten Strophen der beiden Lieder lauten wie folgt:

Berenguer de Palou, P–C 47.11, Schreibweise der Hs. **R**, f. 37′:

***Tant m'abeli**s joys et **amors** e chans*	a 10
Et alegrier, deport e cortezia,	b 10′
Qu'el mon non a argen ni manentia	b 10′
Don mielhs d'aisso.m tengues per benenans;	a 10
Doncx soi yeu be, que midons ten las claus	c 10
De totz los bes, qu'ieu aten ni esper,	d 10
Que res d'ayso ses lieys non puesc aver.	d 10

So sehr erfreuen mich Freude, Liebe, Gesang und Fröhlichkeit, Unterhaltung und höfisches Gebaren, dass die Welt weder Silber noch Reichtum hat, die mich glücklicher machen könnten. Deshalb bin ich zufrieden, dass meine Dame die Schlüssel hält zu allen guten Dingen, die ich erwarte und erhoffe, und von denen ich ohne sie keines erreichen kann.

Folquet de Marselha, ***Tant m'abelis l'amoros pessamens***, Schreibweise der Handschrift **G**, f. 2c:

Tan m'abelis l'amoros pessamens	a 10
qi s'es venguz en mon fin cor assire,	b 10′
per qe no.i pot nulz autre pes caber	c 10
ni mais neguns no m'er dolz ni plasenz;	a 10
c'aduncs viu sans qan m'aucio.l consire	b 10′
e ***fin'amors*** *aleuja.m mon martire*	b 10′
que.m promet joi, mas trop lo dona len	d 10
c'ab bel semblan m'a trainat longamen.	d 10

Schreibweise der Handschrift **R**, f. 42d:

Tant m'abelis l'amoros pessamens,	a 10
que s'es vengutz ins en mon cor assire,	b 10′
per que no.i pot nulhs autres pretz caber,	c 10
ni mais negus no m'es dos ni plazens;	a 10
c'adoncx vieu sas cant m'ausio.ls sospirs	d 10
e ***fin'amors*** *aleuja mo martire,*	b 10′
que.m promet joi, mais trop lo.m dona len,	e 10
c'ab bel semblan m'a traynat lonjamen.	e 10

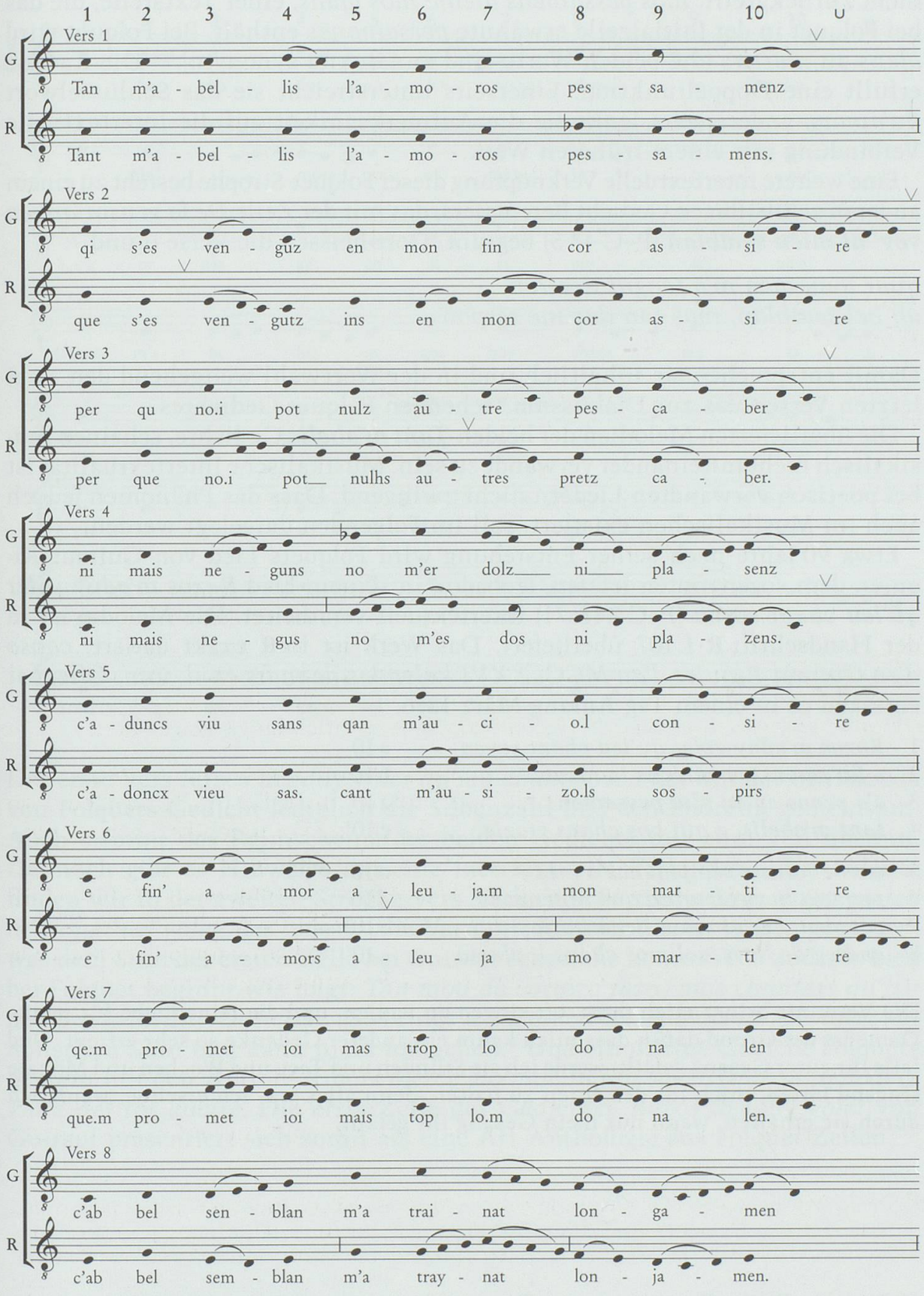
Übersetzung: So angenehm ist mir der liebende Gedanke, der gekommen ist und sich in meinem treu liebenden Herzen niedergelassen hat, dass ich keinen anderen Wert [oder Gedanken je nach Fassung] dort festhalten kann, und nichts ist so süss und angenehm für mich. So lebe ich gut, während Schmerz [oder Seufzer] mich töten, und echte Liebe erleichtert meine Qual. Sie verspricht mir Freude, aber gibt sie mir zu langsam, und mit ihrer schönen Erscheinung hat sie mich lange hingehalten.

Berenguers Strophe hat sieben, jene von Folquet acht Verse. Die Reimschemata sind sich ähnlich mit einer weiblichen Endung im b-Reim. Beide Gedichte beginnen mit *Tant m'abelis*. Im Weiteren kann ein Vergleich gezogen werden zwischen den jeweils fünften Versen, welche die zweite Strophenhälfte einleiten: *doncx soi yeu be* und *c'aduncx vieu sas*. In Berenguers Formulierung geht dieser Vers syntaktisch weiter bis zur vierten Silbe des folgenden Verses *que midons ten las claus de totz los bes* (dass meine Dame die Schlüssel alles Guten in Händen hält). Bei Folquet ist das Enjambement weniger deutlich, dennoch endet die Melodie mit einer Kadenz über *fin'amors*, das heisst an der Verszäsur von Vers 6.[136]

Fin'amors ist das Schlüsselwort der Trobadorlyrik schlechthin und die Kadenz könnte daher als Hervorhebung des Wortes verstanden werden. Was aber in diesem Fall noch schwerer wiegt, ist, dass die Fortsetzung des Verses *aleuja*

[136] Gérard le Vot attestiert Folquet lediglich zwei Fälle von musikalischem Enjambement in den Liedern P–C 155.8 und P–C 155.5. Vgl. Gérard Le Vot, „Intertextualité, métrique et composition mélodique dans les „cansos" du troubadour Folquet de Marseille", in: Gérard Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, (IIIe Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier 20–26 septembre 1990), Montpellier 1992, Band II, 645.

Notenbeispiel 28: Folquet de Marselha, ***Tant m'abelis l'amoros pessamens***[137]



[137] Edition: Hendrik Van der Werf, *The extant troubadour melodies*, Rochester 1984, 100–102.

mo martire auf eine Formulierung aus der vierten Strophe von Berenguers Gedicht zurückgreift: *mos pessamens aleuja mos afans*, einer Textstelle, die das bei Folquet in der Initialzeile erwähnte *pessamanes* enthält. Bei Folquet wird *afans* zu *martire* (die beiden Worte sind annähernd synonym).[138] Die Kadenz erfüllt eine Doppelfunktion: Einerseits unterstreicht sie das Schlüsselwort *fin'amors*, andererseits lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die intertextuelle Verbindung mit einem früheren Werk.

Eine weitere intertextuelle Verknüpfung dieser Folquet-Strophe besteht zu einem anderen zehnsilbigen Gedicht Berenguers, das mit der Zeile ***De la gensor qu'om vey' al mieu semblan*** (P–C 47.5) beginnt. Dort heissen die Verse 6 und 7:

quar lonjamen m'a tengut deziron
ab bel semblan, mas tan dur me respon

Damit entsprechen sie inhaltlich und in der Wortwahl weitgehend den zwei letzten Versen des zur Diskussion stehenden Folquet-Gedichtes.

Die überlieferten Melodien der beiden ***Tant m'abelis*** Gedichte, scheinen musikalisch nicht miteinander verwandt zu sein. Musikalische Intertextualität ist bei poetisch verwandten Liedern nicht zwingend. Dass das Phänomen jedoch auch im Musikalischen existiert, soll im Folgenden dargelegt werden.

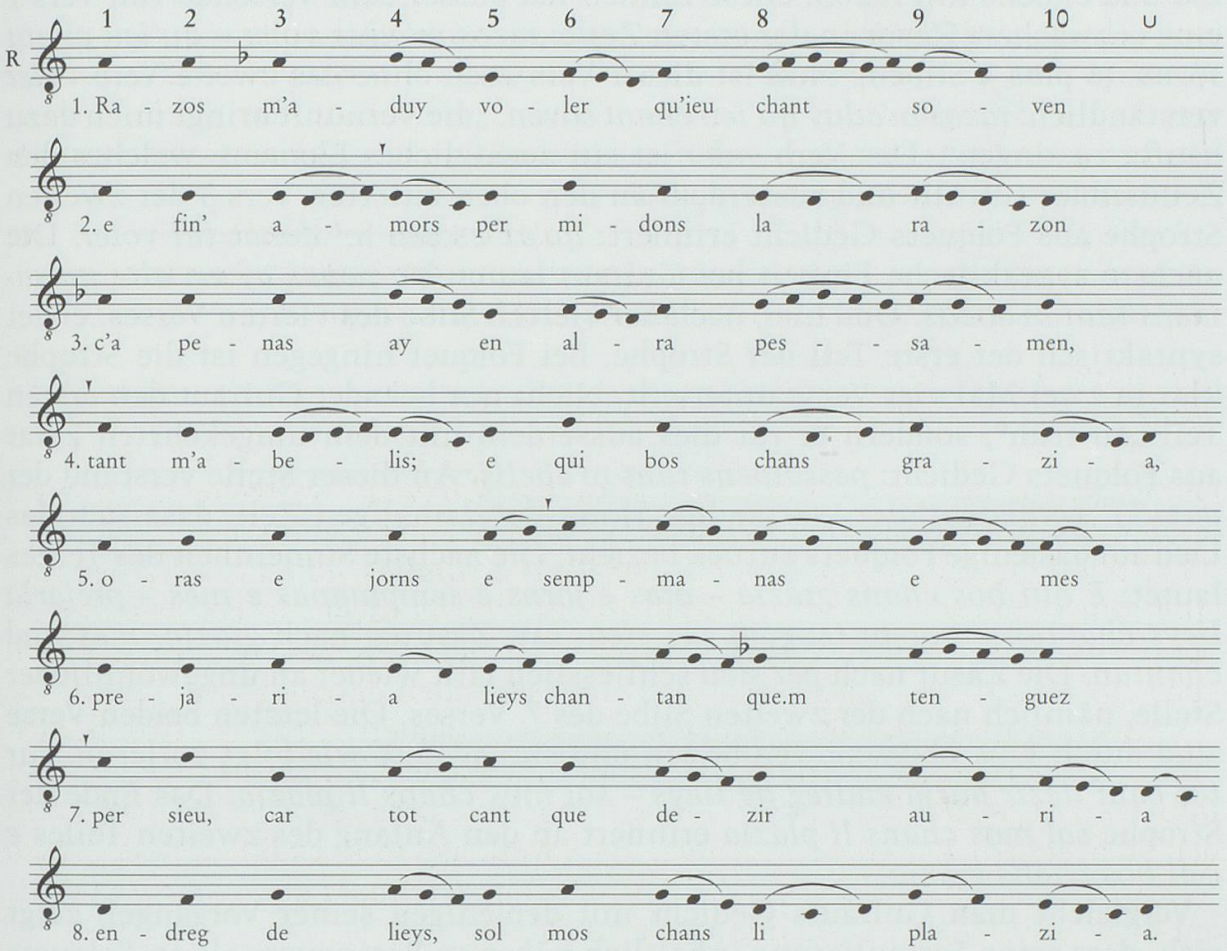
Etwa 90 Jahre nach seiner Entstehung wird Folquets Lied von Guiraut Riquier, dem sogenannten letzten Trobador, in seinem Lied ***Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven*** (P–C 248.71) intertextuell verarbeitet. Die Melodie ist in der Handschrift **R** f. 107 überliefert. Das Werk ist in **R** exakt datiert: *canso d'en Guiraut Riquier, l'an MCCLXXVI kalendas de mars en .I. iorn.* Offenbar entstand es in einem Tag Anfang März 1276.

1	*Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven*	a 10
2	*e* ***fin'amors*** *per midons la razon,*	b 10
3	*c'a penas ay en alre* ***pessamen***	a 10
4	***tant m'abelis****; e qui bos chans grazia,*	c 10′
5	*oras e jorns e sempmanas e mes*	d 10
6	*prejaria lieys chantan que.m tengues*	d 10
7	*per sieu, car tot cant dezir auria*	c 10′
8	*endreg de lieys, sol mos chans li plazia.*	c 10′

Die Vernunft bringt mich dazu, oft singen zu wollen; und die feine Liebe für meine Dame ist der Grund dafür, dass mich kaum ein anderer Gedanke so sehr erfreut. Und falls ihr guter Gesang gefällt, werde ich sie Stunden und Tage und Wochen und Monate singend bitten, mich für den Ihren zu halten, denn alles was ich ersehne, werde ich durch sie erhalten, wenn nur mein Gesang ihr gefällt.

[138] Die in der Version **R** eingezeichneten Trennstriche zwischen *fin'amors, aleuja* und *mon martire* stehen in der Handschrift, ebenso wie jene in den Versen 4 und 8.

Notenbeispiel 29: Guiraut Riquier, ***Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven***[139]



Der erste Vers *Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven* hat mit der Initialzeile von Folquets Gedicht lediglich die Silbenzahl und den Endreim gemeinsam. Auch stimmt das Reimschema der beiden Gedichte nur zum Teil überein. Dennoch gibt es Hinweise auf eine intertextuelle Verbindung. Bei Folquet finden wir in der zweiten Strophe Vers 3 folgende Formulierung: *qu'az escien m' donat tal voler*, das heisst: „die Vernunft hat mir diesen Willen gegeben", was dem Sinn der ersten Zeile bei Guiraut sehr nahe kommt. Ein anderes Lied bei Folquet beginnt wie folgt: *Tan mou de corteza razo / mos chantars qu'ieu no.i puesc faillir*, das heisst: „So bringe ich meinen Gesang hervor, gestützt auf höfischen Sinn und kann nicht fehlgehen." Und ein drittes Gedicht Folquets beginnt mit den Worten: *Amors merce: no mueira tan soven / que ja.m podetz viatz del tot aucire.* Die erste Zeile des Gedichtes *Razos m'aduy voler* von Guiraut präsentiert sich somit als eine Art Anthologie aus Folquet-Zeilen.

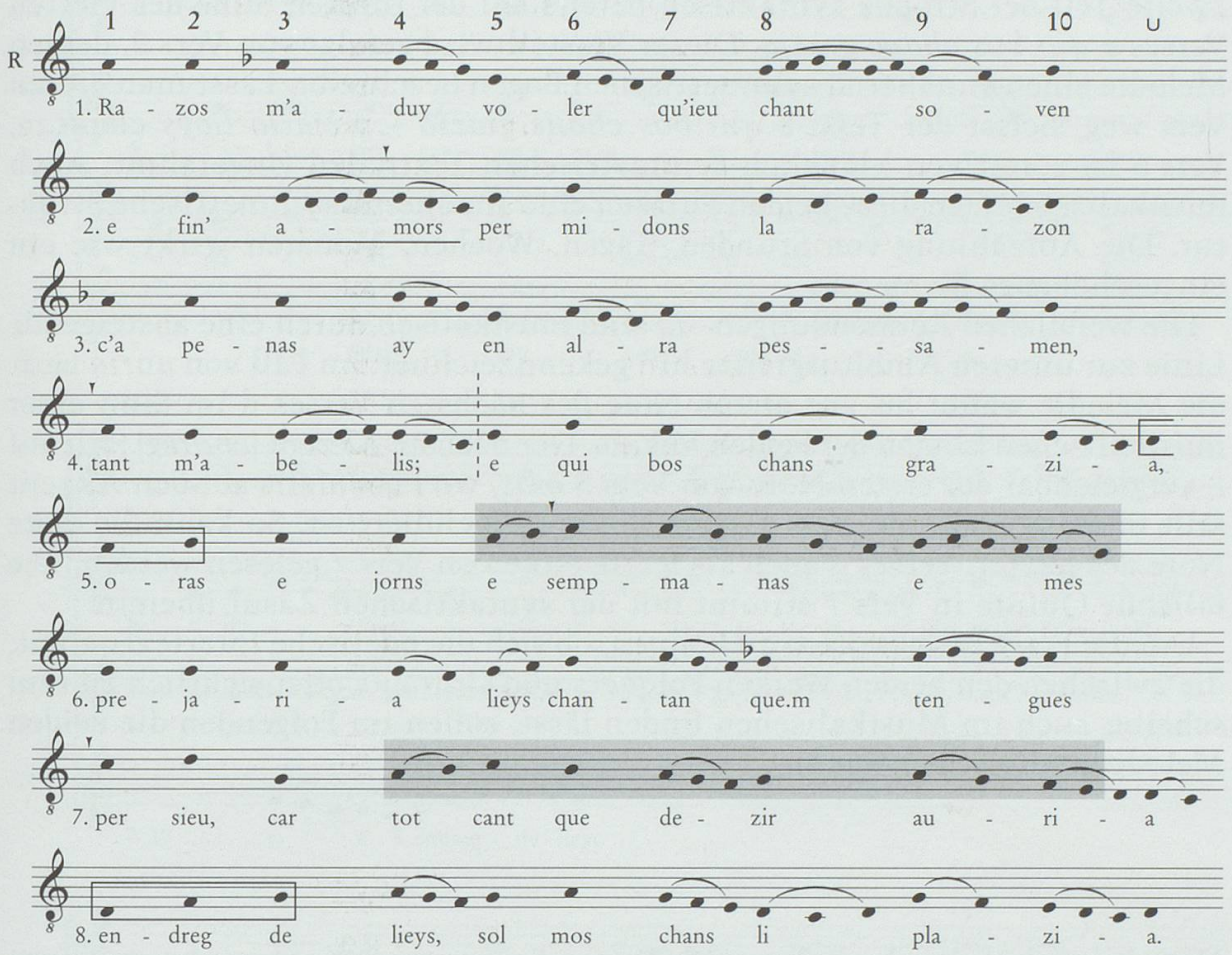
[139] Edition: Hendrik Van der Werf, *The extant troubadour melodies*, Rochester 1984, 206.

Die Verse 1 und 2 bilden die erste syntaktische Einheit, beginnend mit *razos* und endend mit *razon*. Diese Einheit hat ausser dem Versende von Vers 1 eine schwächere Zäsur in der ersten Zeile: *razos m'aduy voler – qu'ieu chant soven*. (6 plus 4 Silben). Nun ist dieser Vers auch ohne das zweite Verb *voler* verständlich: *razos m'aduy qu'ieu chant soven*, „die Vernunft bringt mich dazu häufig zu singen". Das Verb *voler* ist ein zusätzliches Element, welches den Zehnsilbler auffüllt und ausserdem an den oben zitierten Vers 3 der zweiten Strophe aus Folquets Gedicht erinnert: *qu'az escien m' donat tal voler*. Die nächste syntaktische Einheit bei Guiraut lautet: *c'a penas ay en alre pessamens tant m'abelis*. Und hier, nach der vierten Silbe des vierten Verses, endet syntaktisch der erste Teil der Strophe. Bei Folquet hingegen ist die Strophe klar in zwei Mal vier Verse unterteilt. Nicht nur beendet Guiraut den ersten Teil „zu früh", sondern er tut dies ausserdem mit dem umgekehrten Zitat aus Folquets Gedicht: *pessamens tant m'abelis*. An dieser Stelle verstand der *auzidor entendens*, der verständige Hörer der damaligen Zeit, dass sich das Lied auf dasjenige Folquets zurück bezieht. Die nächste Sinneinheit des Textes lautet: *E qui bos chans grazia – oras e jorns e sempmanas e mes – prejaria lieys chantan – que.m tengues per sieu*, mit Zäsuren nach *grazia, mes* und *chantan*. Die Zäsur nach *per sieu* schliesslich fällt wieder an ungewöhnlicher Stelle, nämlich nach der zweiten Silbe des 7. Verses. Die letzten beiden Verse sind durch Enjambement verbunden und sinngemäss wie folgt zu lesen: *car tot cant dezir auria endreg de lieys – sol mos chans li plazia*. Das Ende der Strophe *sol mos chans li plazia* erinnert an den Anfang des zweiten Teiles *e qui bos chans grazia*.

Vergleicht man Guirauts Gedicht mit denjenigen seiner Vorgänger, zeigt sich, dass seine Formulierung inhaltlich näher an Berenguers als an Folquets Text steht. Ausserdem haben Berenguers und Guirauts Strophen den Reim *-ia* gemeinsam, und das Element der Aufzählung (Berenguer, Verse 1 und 2) wird bei Guiraut im 5. Vers aufgenommen.

Der Vergleich der Strophen von Guiraut und Folquet hingegen lässt andere Übereinstimmungen als jene mit Berenguers Text deutlich werden. Guiraut setzt die „Zitate" aus Folquets Werk an die dem früheren Werk entsprechenden metrischen Orte: *tant m'abelis* und *fin'amors* am Anfang und *pessamens* am Ende der Zeile. Dort wo Folquet *fin cor* schreibt, setzt Guiraut *midons*, wobei Vokale und Wortakzente übereinstimmen. Im Gegensatz zu Folquets Lied weist Guirauts Werk eine musikalische Wiederholungsform AB AB im ersten Teil auf, was in drei Vierteln der überlieferten Guiraut-Melodien der Fall ist. Die A-Zeile entspricht dabei einem gängigen Modell zehnsilbiger Initialverse. Die Formulierungen der B-Zeile beginnen mit den Worten *fin'amors* bzw. *tant m'abelis*, zwei Zitaten aus Folquets Vorgängerwerk. Das folgende Notenbeispiel soll als Illustration zur Musik-Text-Analyse von ***Razos m'aduy voler*** dienen.

Notenbeispiel 30: Guiraut Riquier, ***Razos m'aduy voler***



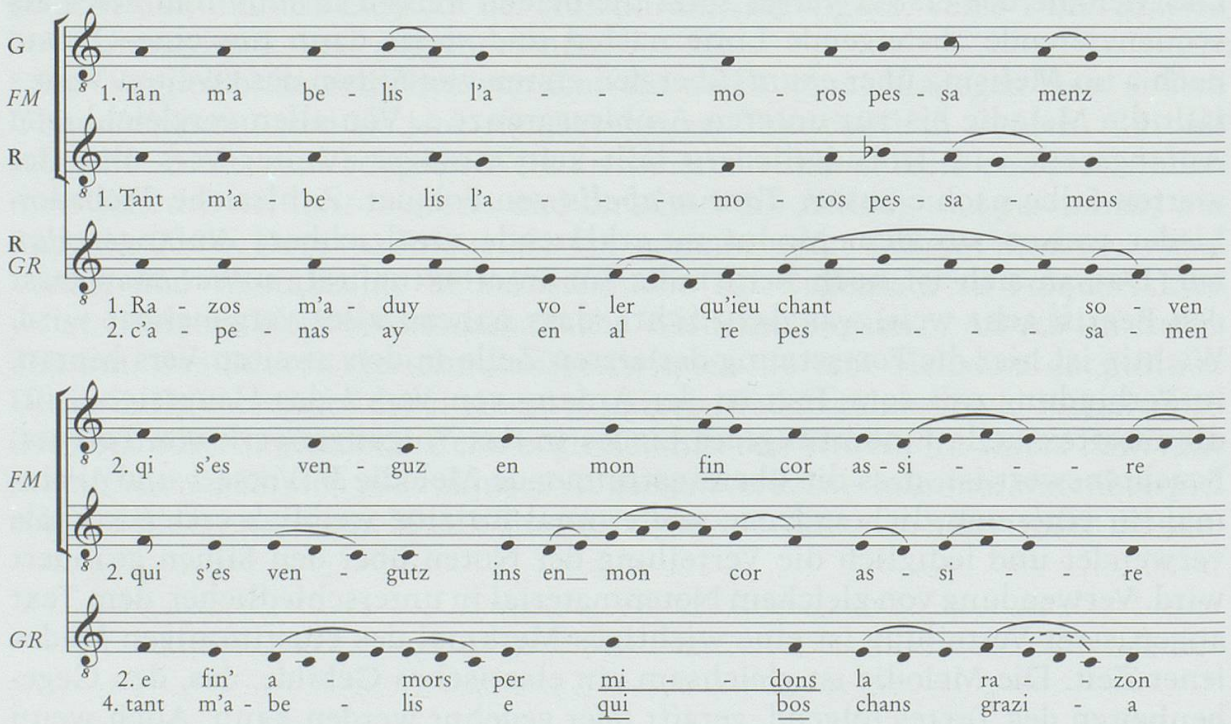
Die Melodie des ersten Verses setzt die beiden Verben *m'aduy* und *voler* als sequenzierende absteigende Linie nach d und steigt dann um eine Quinte nach a im Melisma über *chant*; über den ersten vier Silben des zweiten Verses fällt die Melodie bis zur unteren Ambitusgrenze c. Von allen vergleichbaren Anfangszeilen in Trobadorliedern fällt kein einziger zweiter Vers über der vierten Silbe nach c ausser ***Tant m'abelis*** von Folquet. Zahlreiche Trobador-Lieder weisen aus dem Modus zu erklärende vergleichbare Anfangszeilen auf. Das an sich ist noch kein Indiz für Intertextualität, ausser man fasst den Begriff sehr weit, was dazu führt, dass nahezu alles vergleichbar wird. Wichtig ist hier die Fortsetzung der ersten Zeile in den zweiten Vers hinein. In Verbindung mit dem Text ist der Anfang von Vers 2 das Hauptsignal für die intertextuelle Einbettung des Liedes in das Vorgängerwerk von Folquet. Beachtenswert ist, dass die übereinstimmende Melodie B (Verse 2 und 4) einmal für eine männlich endende und einmal für eine weiblich endende Zeile verwendet und lediglich die Verteilung der Noten über den Silben geändert wird. Verwendung von gleichem Notenmaterial in unterschiedlicher, dem Text angepasster Verteilung ist eine wichtiges Merkmal des einstimmigen Liedes jener Zeit. Die Melodie ist gleichsam ein elastisches Gebilde, das, den Gegebenheiten des Textes folgend, gerafft oder gedehnt werden kann. Auch wenn

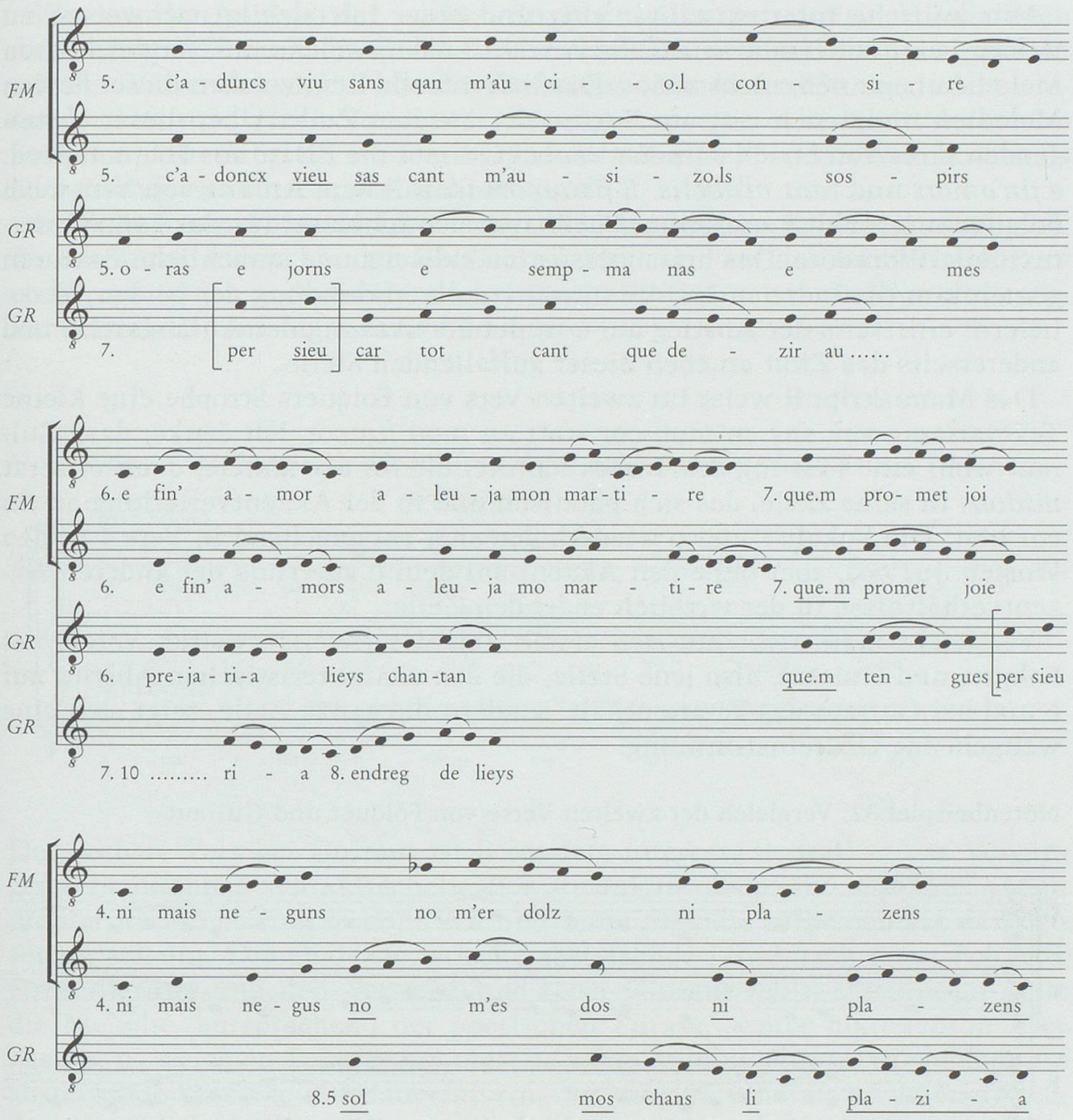
der erste Teil des Liedes die Wiederholungsform AB AB aufweist, beginnt der zweite Teil der Strophe syntaktisch bereits auf der fünften Silbe des vierten Verses *e qui bos chans grazia*. Dieser Versteil wird gefolgt von Vers 5, dessen Melodie einen annähernd symmetrischen Bogen beschreibt. Lässt man diesen Vers weg, heisst der Text: *e qui bos* ***chans*** *graz**ia*** *– prejar**ia*** *lieys* ***chan****tan*, Vers 5 ist somit von klanglich symmetrischen Textteilen eingerahmt. Auch musikalisch bilden diese beiden Phrasen eine annähernd symmetrische Struktur. Die Aufzählung von Stunden, Tagen, Wochen, Monaten wirkt wie ein eingeschobenes Element.

Die weiblichen Reimendungen *–ia* sind musikalisch durch eine absteigende Linie zur unteren Ambitusgrenze hin gekennzeichnet. Im Fall von *auria* läuft die Melodie weiter bis zur ersten Note des nächsten Verses d im Sinn einer musikalischen Elision der beiden Vokale. Der nächste Akzent (*endr**e**g*) fällt auf f, vergleichbar der ersten Note von Vers 5 ***o**ras*, wo f ebenfalls auf den Akzent fällt und das Ende von Vers 4 (*grazia*) mit *oras* elidiert ist. So kann die erste Note des letzten Verses d auch als letzte Note von Vers 7 gelesen werden. Die fallende Quinte in Vers 7 stimmt mit der syntaktischen Zäsur überein.

Um die Frage beantworten zu können, ob sich die poetische Intertextualität, die zwischen den beiden Werken Folquets und Guirauts offensichtlich zu sein scheint, auch im Musikalischen finden lässt, sollen im Folgenden die beiden Melodien verglichen werden:

Notenbeispiel 31: Vergleich ***Tan m'abelis*** von Folquet und ***Razos m'aduy voler*** von Guiraut





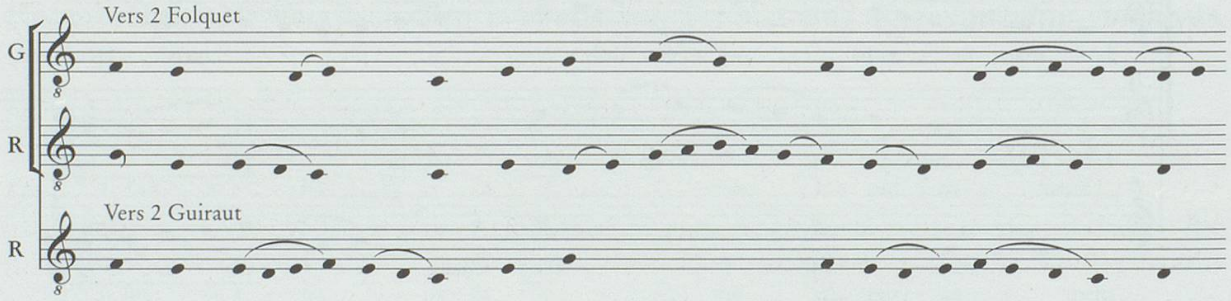
Folquets Initialzeile ist nahezu syllabisch deklamiert, Guirauts erster Vers enthält dagegen einige Mehrtongruppen. Nach der dreifachen Wiederholung des a folgt bei Guiraut auf der vierten Silbe eine Dreitongruppe, die man als Raffung der Silben 4 und 5 in Folquets Melodie (Version **G**) sehen könnte. Es folgt das Verb *voler*, dessen Melodie in Folquets TEXT nicht eingebettet ist. Musikalisch ist *voler* eine transponierte Wiederholung von *m'aduy*. Im Text bringt *voler* nicht nur ein zusätzliches Verb, sondern auch einen zusätzlichen Akzent in den Vers. Über diesem Akzent fällt die Melodie nach d ab. Danach beschreibt sie einen Bogen und endet analog zu Folquets Formulierung (Version **R**), denn das Melisma über *chant*, welches die zentrale Note a umspielt, kann wieder als Zusammenziehung von Einzelnoten bei Folquet gelesen werden. Es ist wohl nicht zu kühn, das Melisma über *chant* in Beziehung zum Wortsinn zu setzen.

Musikalische Intertextualität aufgrund einer Initialzeile nachweisen zu wollen, wäre im Hinblick auf die Anzahl Lieder, welche mit vergleichbaren Melodien beginnen, nicht seriös. Das individuelle Kennzeichen dieser beiden Melodien findet sich erst am Beginn der zweiten Zeile. Über dieser absteigenden Linie von f nach c finden wir bei Guiraut die Zitate aus Folquets Lied: *e fin'amors* und *tant m'abelis*. *E fin'amors* ist mit dem Anfang von Vers 6 bei Folquet vergleichbar und *tant m'abelis* ist der Schlüssel für das ganze intertextuelle Prozedere. Das heisst, dass musikalische und sprachliche Faktoren gemeinsam die Indizien für die intertextuelle Verbindung der beiden Werke liefern: einerseits der Abstieg auf c in der Fortsetzung der Anfangszeile und andererseits das Zitat an eben dieser auffallenden Stelle.

Das Manuskript **R** weist im zweiten Vers von Folquets Strophe eine kleine Textvariante auf: *ins en mon cor* statt *en mon fin cor*. Ich denke, dass Guiraut wohl eine Fassung des Textes kannte, die *fin cor* lautete, denn er setzt *midons* in seine Zeile, das sich phonisch und in der Akzentverteilung an *fin cor* hält. Die Vokale *i* und *o* wiederholen sich entsprechend in Vers 4 in den Worten *qui bos*, aber ohne den Akzent auf dem *o* aufgrund der anderen Akzentverhältnisse in der weiblich endenden Zeile.

Vergleicht man nicht nur den ersten Teil des jeweils zweiten Verses bei Folquet und Guiraut, also jene Stelle, die den charakteristischen Abstieg auf c und bei Guiraut das Zitat enthält, sondern die ganze Zeile, zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung:

Notenbeispiel 32: Vergleich der zweiten Verse von Folquet und Guiraut

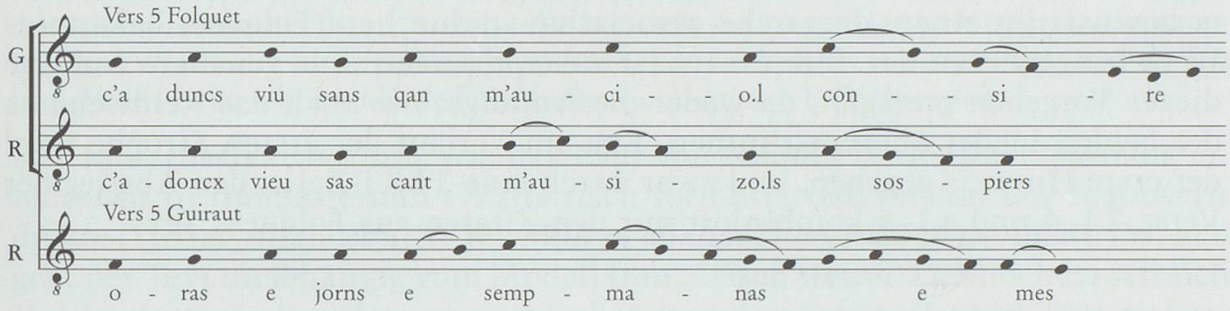


Es ist zu betonen, dass man nicht weiss, wie die eventuelle Inspirationsquelle der Guiraut-Melodie genau ausgesehen hat. Auffallend bei den Vergleichen ist, dass Parallelen zu beiden mit Musik überlieferten Versionen des Folquet-Liedes festgestellt werden können (vgl. zum Beispiel Vers 1). Es handelt sich hier nicht um ein Contrafactum, das heisst um die Wiederverwendung einer gleichen Melodie zu einem anderen Text, sondern um das Aneignen charakteristischer Merkmale einer bestehenden Melodie, die mit einem dazugehörigen Text zusammengedacht wird, der wiederum seinerseits als Quelle für den neuen Text dient. Da Guiraut für sein Lied die Wiederholungsform im ersten Strophenteil verwendet, entsprechen bei ihm die Verse 3 und 4 den Versen 1 und 2, was in dem später folgenden Gesamtvergleich der beiden Melodien berücksichtigt wird.

Wie aus der Analyse der zweiten Strophenhälfte hervorging, koinzidieren die syntaktischen und die musikalischen Einschnitte von Guirauts Lied nicht mit den Versenden, daher können die beiden Melodien nicht verglichen werden, indem man einen Vers unter den anderen setzt, wie das in der ersten Strophenhälfte möglich ist. Der Vergleich in Beispiel Nr. 31 versucht jeweils übereinander zu setzen, was sich entspricht.

In Zeile 5 von Folquets Lied bringt die Handschrift **R** einmal mehr eine Textvariante, indem sie den Vers auf *sospirs* statt auf das weibliche *cossire* endet, das in den anderen Handschriften steht. Guiraut verwendet in diesem Vers ebenfalls eine männliche Endung.

Notenbeispiel 33: Vergleich der fünften Verse bei Folquet und Guiraut



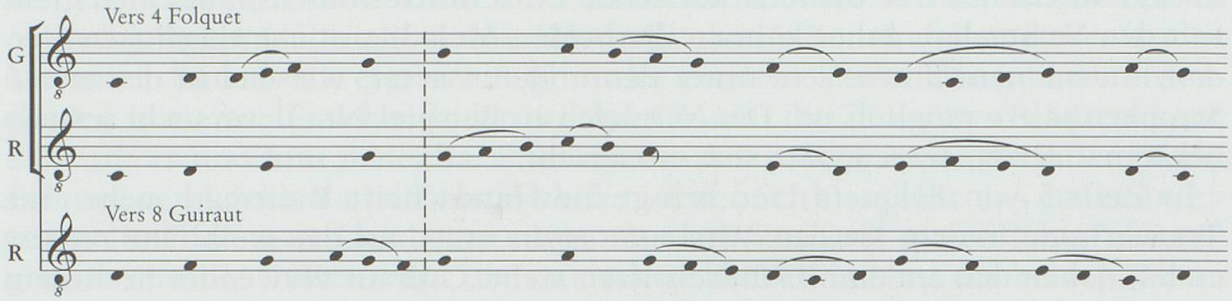
Der sechste Vers bei Guiraut ist besonders interessant, weil er das Vorgängerwerk offenbar syntaktisch liest: *e fin'amors aleuja mo martire, que.m promet joi – mas trop lo dona len* und seine Melodie in Beziehung dazu zu setzen scheint. Die charakteristische absteigende Linie nach c aus Folquets Formulierung und den Versen 2 und 4 bei Guiraut fehlt, stattdessen läuft die Melodie, entsprechend der poetischen Phrase, weiter bis *chantan*. Der Passus, in welchem Folquet *mo martire* schreibt (eine Phrase, in welcher die absteigende Sext a–c die Hauptinformation zu sein scheint, unabhängig von den verschiedenen Formulierungen der beiden Manuskripte) fehlt ebenfalls. Erst mit der Note g über *que.m* und dem folgenden Melisma entsprechen Text und Melodie wieder der Formulierung bei Folquet. Die Phrase endet im nächsten Vers mit dem Spitzenton der ganzen Melodie über der zweiten Silbe. Der darauf folgende Quintfall entspricht dem syntaktischen Einschnitt vor der Konjunktion *car*.

Der letzte Vers *endreg de lieys, sol mos chans li plazia* assoziiert Folquets vierten Vers *ni mais negus no m'er dos ni plazens*.

Folquet 4: *ni mais negus no m'er* ***dos ni plazens***
Guiraut 8: *endreg de lieys sol* ***mos*** *chans* ***li plazia***

Wie die beiden Verse, so gleichen sich auch die entsprechenden Melodien erst nach der Zäsur der vierten Silbe:

Notenbeispiel 34: Folquet Vers 4/Guiraut Vers 8



Der Anfang der achten Zeile bei Guiraut gehört syntaktisch zum siebten Vers, welcher – ausser in den ersten zwei Silben, die ihrerseits zum sechsten Vers gehören – musikalisch mit Vers 5 verwandt ist, vergleiche die Synopse Beispiel Nr. 31.

Das Lied von Guiraut weist einige Indizien auf, die darauf hinweisen, dass er bewusst (in einer „démarche associative voulue") auf Folquets bekanntes Werk hingewiesen hat. Interessant ist dabei, dass nur eine genauere Analyse dieses Vorgehen preisgibt, da weder die Anfangszeile noch das Reimschema der beiden Lieder übereinstimmen. Erst im Verlauf der ersten Strophe wird der erste Hinweis gegeben, und zwar durch eine TEXT-Zelle: den Abstieg der Verse 2.1–4 und 4.1–4 kombiniert mit den Zitaten aus Folquets Text.

*

Im Gegensatz zu Guirauts Lied verschleiert die Motette ***Onques n'ama loialment/Tant m'abelis/Flos filius ejus***[140] den intertextuellen Bezug zu einem früheren Werk nicht. Der Motetus zitiert als erste Zeile in Text und Musik das Lied von Folquet de Marselha. Ich möchte hier versuchen zu zeigen, dass sich nicht nur Text und Musik des Motetus auf Folquet beziehen, und zwar weitergehend als nur in der ersten Zeile, sondern dass die Texte von Triplum und Motetus zusammen ausserdem auf Berenguer de Palous poetische Formulierung zurückgreifen.

Nachstehend der Text des Triplums und des Motetus in Langzeilen statt der üblichen Kurzzeilen, was den Vergleich mit den Texten von Berenguer und Folquet erleichtert.

Triplum:

1	*Onques n'ama loialment*	a 7
2	*Qui pour tourment fine amour déguerpi*	b 10
3	*Ne n'en joi cuer qui entierement*	a 10
4	*A son voloir n'obei;*	b 7
5	*Car profiter nus ne porroit autrement,*	a 11
6	*Se ensement ne se metoit bonement*	a 11
7	*Du tout en sa merci,*	b 6
8	*Car voir en lui sont tuit enseignement.*	a 10

[140] Nr. 109 von Tischlers Montpellier-Edition und Nr. 6 in Andersons La Clayette Edition, vgl. Bibliographie.

Jeder, der die wahre Liebe verlassen hat aus Schmerz, hat nie treu geliebt, und ein Herz, das seinem Willen nicht gehorcht hat, hat sich nicht daran erfreut. Niemand kann weiterkommen, wenn er sich nicht gutwillig ganz der Liebe ergibt, denn nur in ihr ist alle Erkenntnis.

Motetus:

1	*Molt m'abelist l'amorous pensament,*	a 10
2	*Qui soutilment a mon cuer assailli*	b 10
3	*Et la biauté de ma dame ensement*	a 10
4	*Qui tout contient sens et vaillance en lui*	b 10
5	*Car quant remir son sens et sa valour,*	c 10
6	*Ne puis avoir tristece ne dolour,*	c 10
7	*Mes nuit et jour, joie et baudour*	c 8
8	*Et grand alegement.*	a 6

Sehr erfreut mich der liebende Gedanke, der sanft mein Herz erobert hat, und ebenso die Schönheit meiner Dame, welche alle Weisheit und Tugend in sich trägt. Denn wenn ich ihre Weisheit und ihren Wert betrachte, kann ich nicht traurig sein, sondern Tag und Nacht habe ich Freude und Vergnügen und grosse Erleichterung.

Der Motetus-Text beginnt wie das Lied von Folquet in der unvollständig erhaltenen in französiertem Okzitanisch formulierten Version des Manuscrit du Roi (Trobadorhandschrift **W**): ***Molt m'abelist l'amorous pensament***. Danach geht der Text unabhängig vom Modell französisch weiter. Dennoch lassen sich Vergleiche zwischen dem okzitanischen und dem französischen Text ziehen. Der zweite Vers des Motetus setzt *mon cuer* an die Stelle von *fin cor* (oder *mon cor* je nach Version) und verwendet das Verb *assailli* statt *assire*. Jedoch hat dieser zweite Vers im Gegensatz zum Modell eine männliche Endung. Der dritte Vers steht in keinem klaren Zusammenhang zum Modell, ist jedoch mit dem letzten Vers bei Folquet vergleichbar: *c'ab bel semblan m'a traynat lonjamen – et la biauté de ma dame ensement*. Wir finden *biauté* an Stelle von *bel semblan*, die beiden Vokale *a* von *traynat* verwendet in *ma dame* und die gleiche Endung *-ent*. Der vierte Vers weist eine grosse Ähnlichkeit mit dem zweiten auf:

Qui sou**tilm**ent** a mon cuer as**sailli

Qui tou**t conti**ent** sens et **vail**lance an lu**i

Der zweite Strophenteil des Motetus wird durch die Konjunktion *car* eingeleitet und durch gewisse Elemente zu Vers 4 in Beziehung gesetzt: Vers 5 bringt *son sens et sa valour* statt dem in Vers 4 verwendeten *sens et vaillance*. Der neue Reim im zweiten Strophenteil *-or* oder *-our* (je nach Version) bezieht sich auf *fin'amors* bei Folquet, was erst nach dem Vergleich der Melodien klar werden wird.

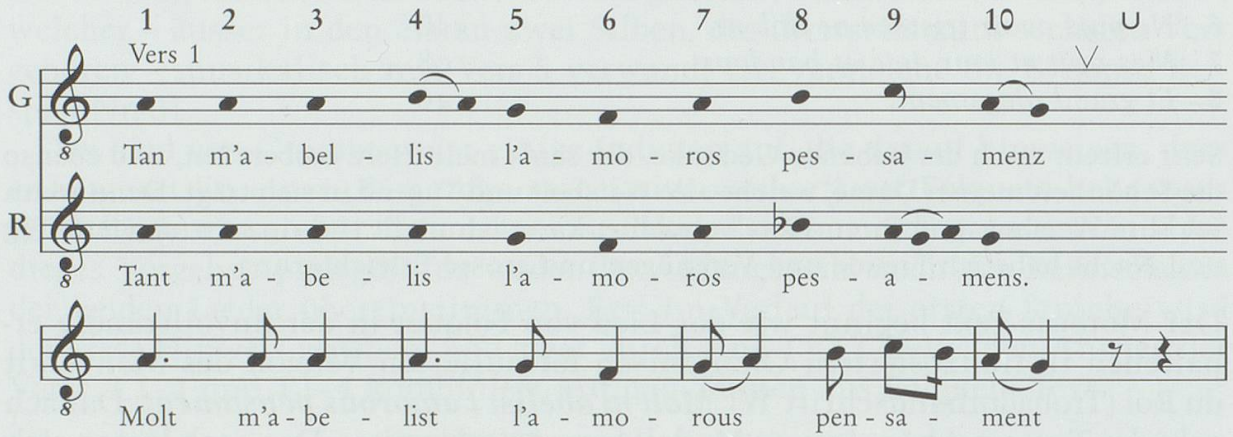
Der sechste Vers des Motetus *ne puis avoir tristesse ne doulour* ([„wenn ich ihre guten Eigenschaften betrachte] kann ich nicht traurig sein") ist inhaltlich mit dem sechsten Vers von Folquet verbunden: *e fin'amors aleuja mo martire* („Die höfische Liebe erleichtert meinen Schmerz"). Der nächste Vers *mes nuit*

et jour joie et baudour nimmt das Wort *joi* aus Folquets siebter Zeile auf und verwendet ausserdem die Konjunktion *mais* (*que.m promet joi – mas...*) aus Folquets Text. Das Ende der Strophe *et grand alegement* scheint ein klarer Bezug auf das Verb *aleujar* in Folquets sechstem Vers zu sein.

Die Beziehungen zwischen dem Gedicht Folquets und dem Motetus-Text werden durch die musikalische Analyse bestätigt.

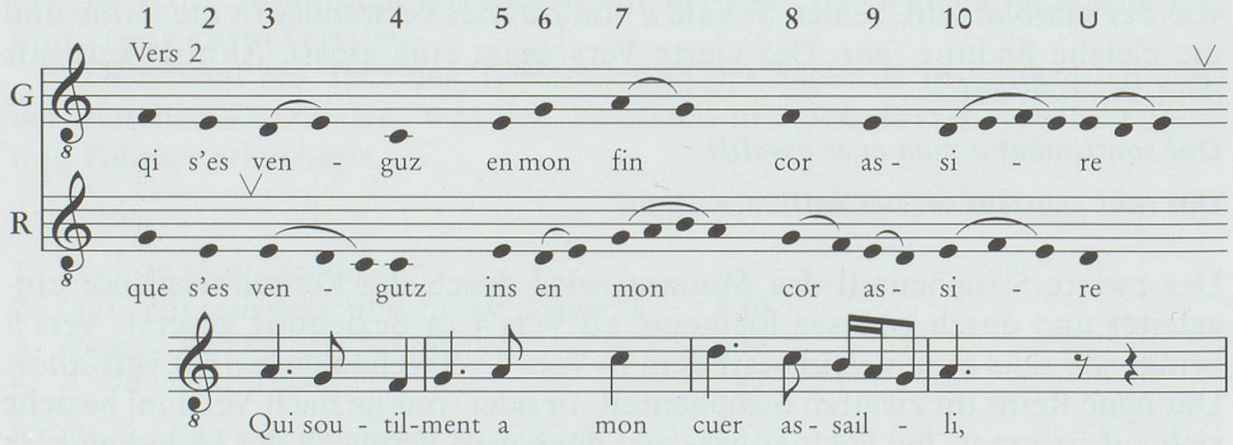
1) Die erste Zeile ist ein offensichtliches Zitat aus Folquets Lied

Notenbeispiel 35: Vers 1 aus Folquet und Motetus



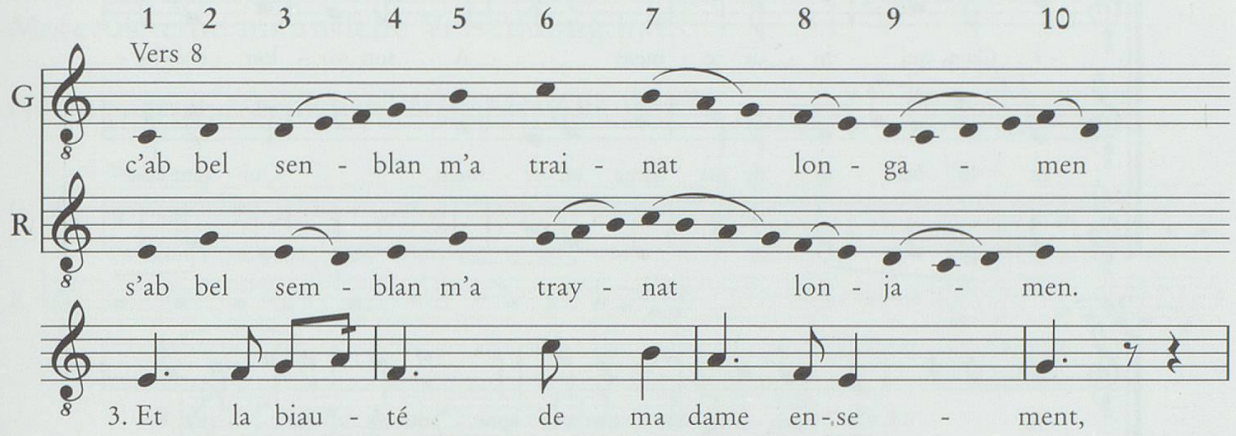
2) Der zweite Vers des Motetus transponiert die Melodie, indem bei der zweiten Note des Modells begonnen wird, um eine Quarte höher, wohl weil die originale Tonhöhe in Konflikt mit dem Tenor geraten würde.

Notenbeispiel 36: Vers 2 aus Folquet und Motetus



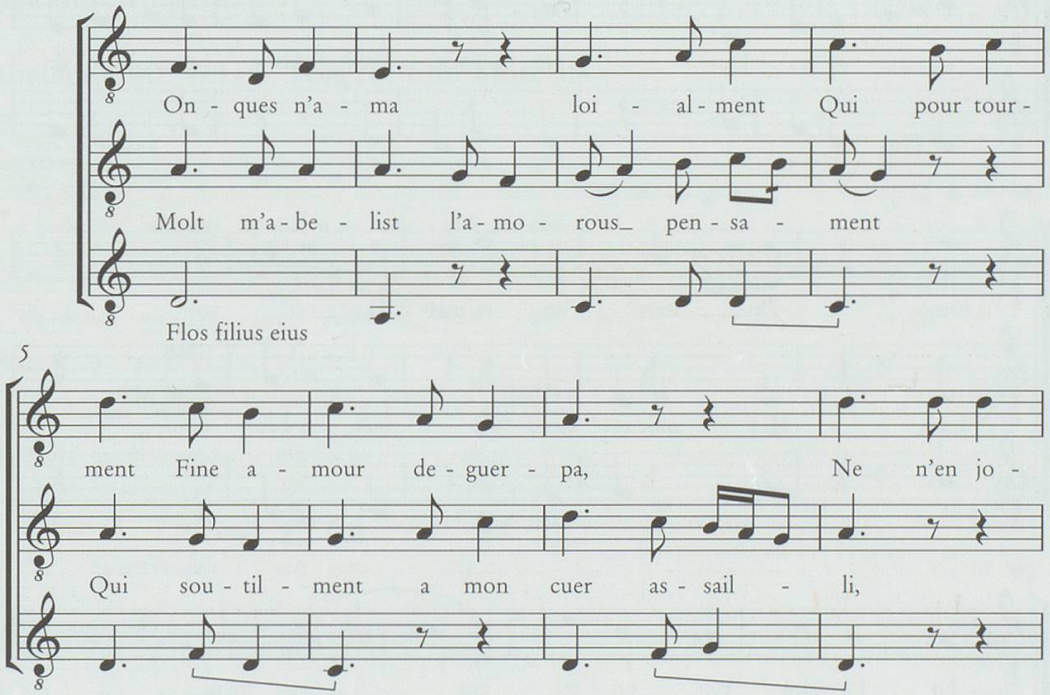
3) Die Textanalyse hat die Beziehung zwischen dem dritten Vers des Motetus und dem achten Vers des Folquet Modells angesprochen. Die musikalische Beziehung beschränkt sich auf die Ähnlichkeit des generellen Duktus der beiden Melodien mit Höhepunkt auf c.

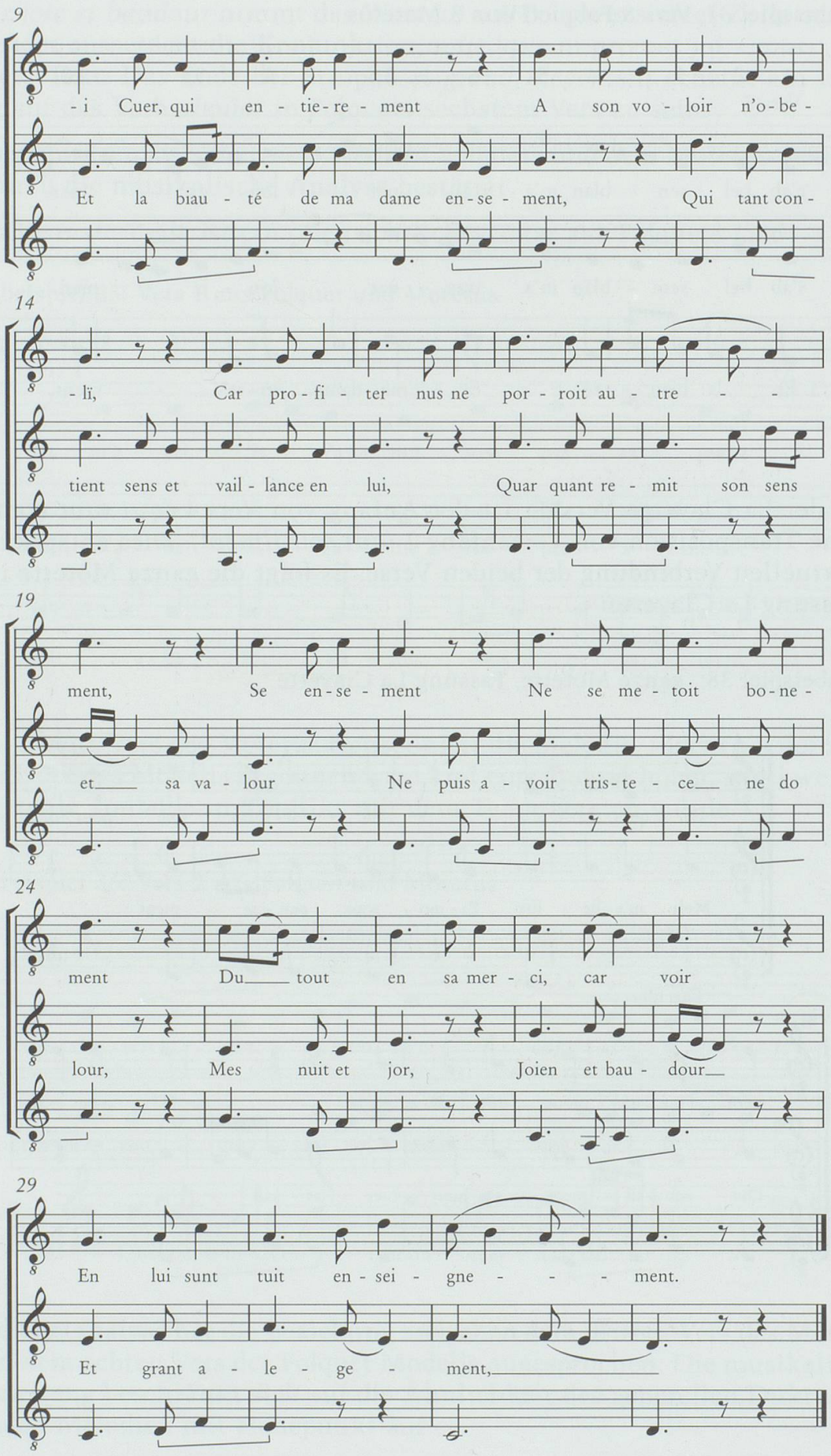
Notenbeispiel 37: Vers 8 Folquet/Vers 3 Motetus



4) In der La Clayette Version ist der Anfang von Vers 4 *(qui tant contient)* eine Transposition von Versanfang 2 *(qui soutilment)*. Dies entspricht der textuellen Verbindung der beiden Verse. Es folgt die ganze Motette in der Fassung La Clayette:

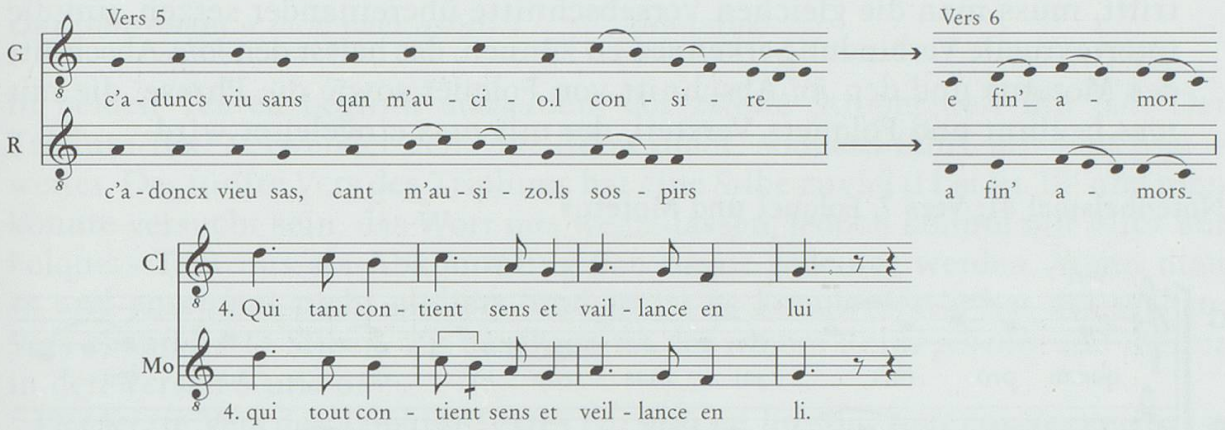
Notenbeispiel 38: ganze Motette, Fassung La Clayette




9
-i Cuer, qui en - tie-re - ment A son vo - loir n'o-be -
Et la biau - té de ma dame en-se - ment, Qui tant con -
14
-lï, Car pro-fi - ter nus ne por - roit au - tre - -
tient sens et vail - lance en lui, Quar quant re - mit son sens
19
ment, Se en-se - ment Ne se me - toit bo-ne -
et sa va - lour Ne puis a - voir tris-te - ce ne do
24
ment Du tout en sa mer - ci, car voir
lour, Mes nuit et jor, Joien et bau - dour
29
En lui sunt tuit en - sei - gne - - - ment.
Et grant a - le - ge - ment,

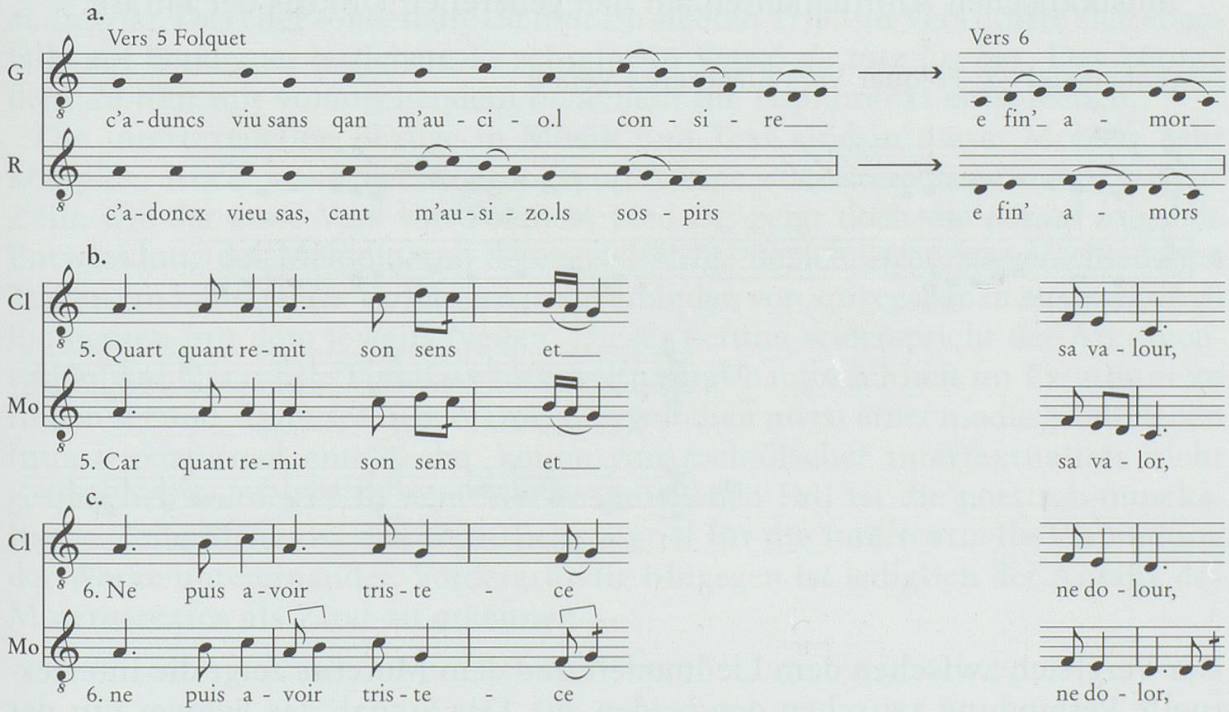
Die Fortsetzung des Motetusverses 4 ist musikalisch mit Vers 5 bei Folquet vergleichbar, und zwar in der Version der Handschrift **R**, welche, analog dem Motetus, eine männliche Versendung hat.

Notenbeispiel 39: Folquet Vers 5/Motetus Vers 4



5) Vers 5 des Motetus folgt Vers 5 des okzitanischen Textes, endet aber auf dem unteren c analog zu *fin'amors* bei Folquet. Das bedeutet, dass der Komponist des Motetus (und in diesem Fall wäre es denkbar, dass er zugleich Dichter und Komponist war) Folquets Zeile als syntaktische Einheit gelesen hat bis *fin'amors*, also in der Weise wie Folquet es komponiert und Giraut es verstanden hatte.

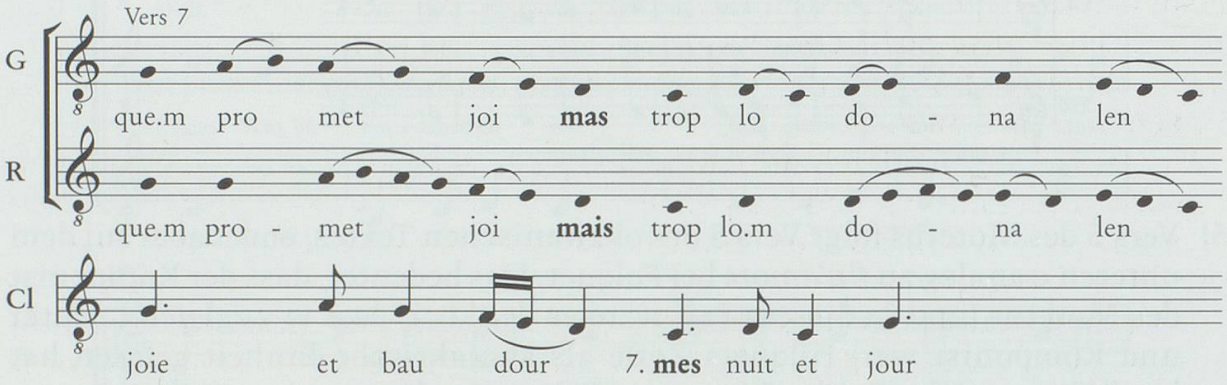
Notenbeispiel 40: Vers 5, Folquet und Motetus



6) Das gleiche geschieht mit dem sechsten Vers des Motetus, der auch auf *-our* reimt, aber aus musikalischen Gründen auf d statt auf c endet. (Notenbeispiel 40, c).

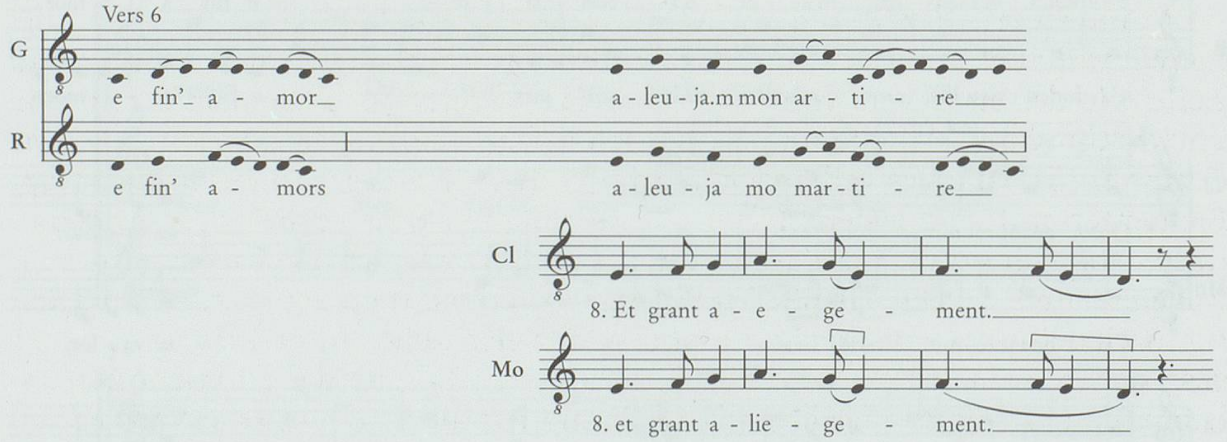
7) Ich habe oben erwähnt, dass dieser Vers textlich verbunden ist mit Vers 7 bei Folquet*: que.m promet joi – mas trop lo dona len.* Was die Musik betrifft, muss man die gleichen Versabschnitte übereinander setzen, um die intertextuelle Verbindung erkennen zu können, das heisst den *joie*-Abschnitt des Motetus und den *joi*-Abschnitt von Folquet sowie die Phrase, die mit *mes* beginnt und Folquets Versteil, der mit *mas* eingeleitet wird.

Notenbeispiel 41: Vers 7, Folquet und Motetus



8) Der letzte Vers des Motetus *et grand alegement* kann in Verbindung mit Folquets *aleuja mo martire* gesehen werden, jedoch beschränkten sich die musikalischen Ähnlichkeiten auf den generellen Duktus der Phrase.

Notenbeispiel 42: Folquet Vers 6/Motetus Vers 8



Der Vergleich zwischen dem Liedmodell und dem Motetus zeigt die intertextuelle Verbindung zwischen den beiden auf. Das Signal, das Folquet mit der absteigenden Linie über *fin'amors* gesetzt hat, wird als poetisch-musikalisches Element in die Motetus-Stimme transferiert.

Nun soll noch kurz auf den Triplumtext eingegangen werden. Das Reimschema des ersten Abschnittes stimmt mit dem des Motetus überein, ausser dass die Verse 1 und 4 kürzer sind (7 statt 10 Silben). Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Strophen sind offensichtlich, besonders in den je zweiten Versen:

***Qui pour tourment** Fine Amour deguerpi* (Triplum)

***Qui soutilment** a mon cuer assailli* (Motetus)

In beiden Texten beginnt ausserdem der zweite Strophenteil mit *car*. Der Triplum-Text verwendet den *-our* Reim nicht, sondern fährt mit *-ent* und *-i* weiter. Der fünfte Vers des Triplums hat eine Silbe zuviel (11 statt 10) und man könnte versucht sein, das Wort *nus* wegzulassen, jedoch könnte mit Blick auf Folquets Text *nus* als Abkömmling von *negus* gedeutet werden. Wenn man *se* und *ensement* nicht elidiert (und so ist es komponiert!), hat der sechste Vers ebenfalls 11 Silben. Zu beachten ist der innere Reim *porroit* und *metoit* in den Versen 5 und 6.

Der letzte Vers des Triplum-Textes *car voir **en lui** sont **tout enseignement*** ist inhaltlich vergleichbar und lautlich verwandt mit Vers 4 des Motetus: *qui **tout** contient **sens** et vaillance **en lui.*** Musikalisch stammt *car voir en li* überein mit *(A)mour deguerpi.*

Betrachtet man beide Texte zusammen, zeigt sich, dass *ensement* in beiden Strophen verwendet wird, Vers 3 des Motetus und Vers 6 im Triplum. *Ensement* ist synonym mit *aisso* im Okzitanischen, einem Wort, dass wir in Berenguers Strophe zweimal finden, Vers 4 und 8. Die Motetus-Formulierung *joie et baudour et grand alegement* erinnert nicht nur an das *aleuja* bei Berenguer und Folquet, sondern auch an den Anfang bei Berenguer: *Tant m'abelis joys et amors e chans et alegrier.* Das eher sonderbare *du tout* im siebten Triplum-Vers dürfte sich ebenfalls auf Berenguer beziehen. Er schreibt in Vers 6 *de totz los bes.* Das könnte dem *du tout* mit vorangehendem *bonement* im Triplumtext entsprechen.

Die intertextuellen Bezüge in Musik und Text sind in dieser Motette sehr komplex. Auch wenn der Ausgangspunkt eine eher stereotype musikalische Zeile wie der erste Vers von Folquets Lied ist, zeigt doch die darauf folgende Entwicklung der Melodie und deren vielfältige Beziehungen zu verschiedenen Texten ein kunstvolles Verhängen und Verbinden von vorgegebenen ausgewählten Elementen mit dem jeweils Neuen. Dieser Befund widerspricht der Argumentation von Gérard Le Vot, dass Intertextualität hauptsächlich im Exordium zu finden sei und, da dieses in den Trobadormelodien meist einer modusgebundenen Intonationsformel entspreche, könne von melodischer Intertextualität nicht gesprochen werden.[141] In dem hier besprochenen Fall ist die poetisch-musikalische Zelle *fin'amors* das eigentliche Signal für die intertextuelle Verbindung der Werke untereinander. Vordergründig hingegen ist lediglich der Anfang des Motetustextes als Zitat zu erkennen.

[141] Gérard Le Vot, op.cit., 640.

Die betrachteten drei Beispiele aus Ein- und Mehrstimmigkeit illustrieren das Phänomen der Intertextualität in Musik und Text und zugleich den Weg des einstimmigen, textgezeugten Liedes in die modal rhythmisierte Mehrstimmigkeit der Motette. Zu beachten ist, dass die „neue" Stimme des Triplums ebenfalls in genetischem Zusammenhang mit der Liedstimme steht, also keine völlig freie Gestaltung erfährt. Zwei Dinge bestimmen den Verlauf der Motette: zum einen die liturgische Melodie des Tenors *flos filius eius* und zum anderen das einstimmige Trobadorlied, welches den Gang des Motetus nachhaltig und denjenigen des Triplums mittelbar beeinflusst. Das Endergebnis Motette ist ein eigenständiges neues Kunstwerk, das eigenen, eng mit der modalen Rhythmisierung verbundenen Gestaltungsprinzipien folgt.

*

Anhand weiterer Beispiele aus dem Bereich der Einstimmigkeit sollen die Überlegungen zu textlicher und musikalischer Intertextualität weiter geführt werden. Ausgangspunkt wird ein Lied des Trouvères Gautier Dargies sein:

Chançon ferai mult marriz (R 1565)

Von Gautier Dargies, einem aus dem Beauvaisis stammenden Ritter, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts tätig gewesen sein dürfte (die Zeit zwischen 1201 und 1232 ist durch Chronikeinträge einigermassen abgedeckt), sind 17 Chansons, 2 Tenzonen, 3 Descorts sowie eine Anzahl Gedichte unsicherer Zuschreibung überliefert. ***Chançon ferai mult marriz*** wird in allen Quellen Dargies zugeschrieben und darf somit als authentisch gelten. Die Lieder dieses Trouvères sind in 16 Handschriften überliefert, welche die Forschung in drei grössere Gruppen unterteilt:

Erste Gruppe
M
T
a
A

Zweite Gruppe
K
N
P
X

Wichtigste Handschriften der dritten Gruppe
C Texthandschrift
U

Das Lied ***Chançon ferai mult marriz*** findet sich folgenden Handschriften:
A ff. 157/157′; **a** ff. 16/16′; **M** ff. 94′/95; **T** ff. 145′/146; **K** p. 130; **N** f. 76′; **P** ff. 55′/56; **X** f. 90′.

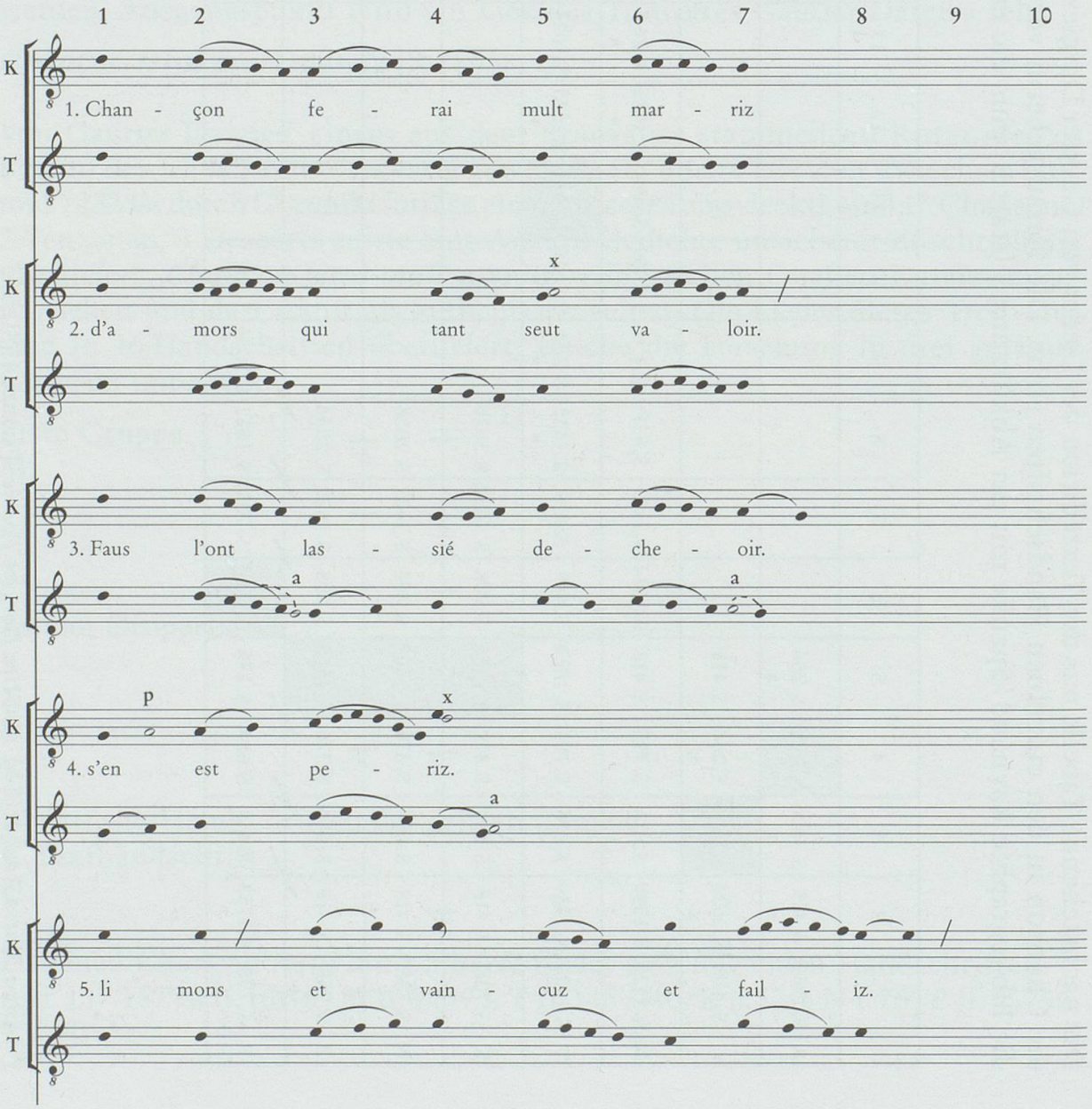
Die nachstehende Tabelle aus der Textedition der Lieder von Gautier Dargies[142] macht deutlich, in welchem Kontext die Chanson in den einzelnen Handschriften steht. Die Herausgeberin verwendet für die Bezeichnung der Lieder die Bibliographie Raynaud / Spanke mit der Abkürzung S (statt R) plus die entsprechende Nummer:

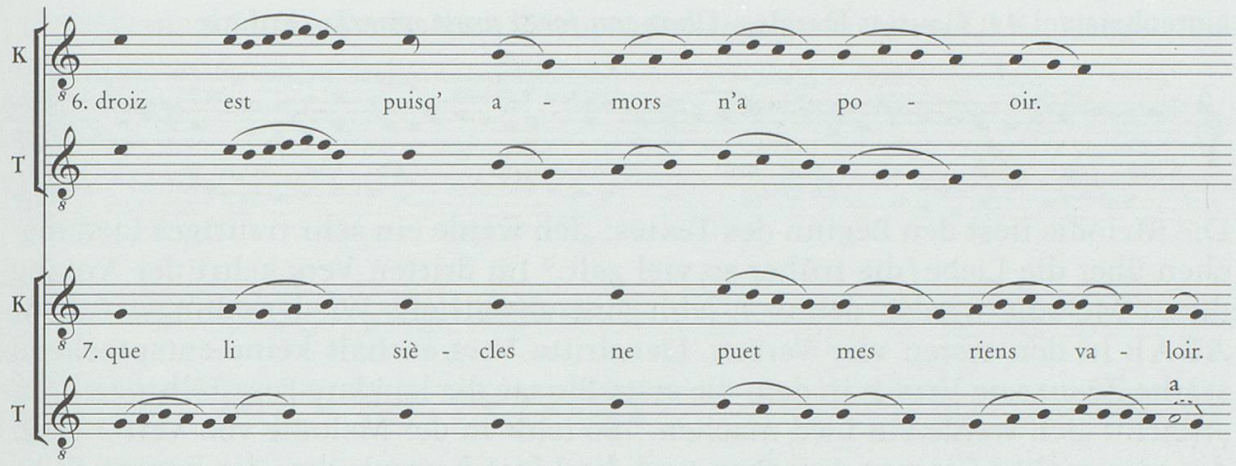
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A	S. 1969	S. 419 x	S. 1626 x	S. 1565	S. 264 x															
a	S. 419 x	S. 1626 x	S. 1565	S. 264 x	S. 418															
M	S. 1223	S. 1989	S. 376	S. 795	S. 418	S. 1624	S. 1421	S. 539	S. 416	S. 1969	S. 419	S. 1622 •	S. 264 •	S. 1626 •	S. 1565	S. 1575 •	S. 653	S. 684	S. 1633	S. 1472
T	S. 1223	S. 1989	S. 376	S. 795	S. 1969	S. 419	S. 418	S. 1622 •	S. 264 •	S. 1626 •	S. 1565	S. 1575 •	S. 1624	S. 1421	S. 539	S. 416				
K	S. 738	S. 418	S. 684	S. 379	S. 1565	S. 708	S. 1622	S. 2036												
N	S. 738	S. 418	S. 684	S. 376	S. 1565	S. 708	S. 1622	S. 2036												
X	S. 738	S. 418	S. 684	S. 376	S. 1565	S. 708	S. 1622	S. 2036												
P	S. 738	S. 1753	S. 418	S. 684	S. 376	S. 1565	S. 708	S. 1622	S. 2036											

[142] Anna Maria Raugei (Ed.), *Gautier Dargies Poesie*, Firenze 1981, 23.

Aus dieser Tafel lässt sich eine Übereinstimmung im Bezug auf die Platzierung des Liedes innerhalb der jeweiligen Handschrift in folgenden Quellen-Gruppen erkennen: **A, a/M, T/K, N, P, X.** Die letzte Gruppe unterscheidet sich in der Reihenfolge der Lieder grundsätzlich von den anderen beiden Gruppen, innerhalb von **KNPX** ist die Reihenfolge mit Ausnahme eines Liedes in **P** jedoch konstant. Die Melodien in dieser Gruppe stimmen sehr weitgehend überein. **T** und **a** weisen einander nahe stehende Melodien auf, die auch ihrerseits mit **KNPX** vergleichbar sind. **A** enthält eine völlig eigenständige Melodie, ebenso **M**, wo sich eine nachträglich eingetragene mensural notierte Version findet. Für eine vergleichende Melodieanalyse stehen somit die Versionen aus **KNPX** und die dieser Gruppe verwandten Melodien aus **a** und **T** zur Verfügung. Die Melodien aus **A** und **M** bleiben unberücksichtigt. Für die Analyse wählte ich zwei der sechs in Frage kommenden Melodien: **K** stellvertretend für die Gruppe **KNPX** und **T** für die Gruppe **a, T**. Allfällige Varianten werden angezeigt.

Notenbeispiel 43, Gautier Dargies, ***Chançon ferai mult marriz*** nach **K** und **T**





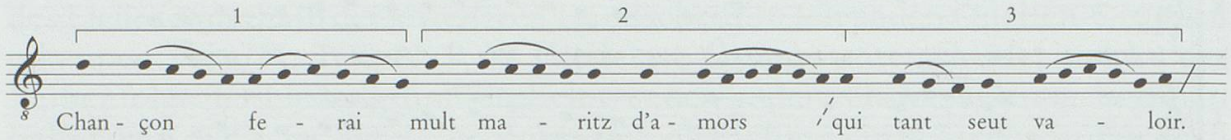
Die Versionen **K** und **T** unterscheiden sich durch Notenverschiebungen (Vers 3.3–7) oder voneinander abweichende Tongruppen (Vers 2.2). Eine auffallende Verschiebung findet sich in Vers 5.6 in der Versetzung des Quintsprungs. Näher einzugehen ist auf die Unterschiede der melodischen Gestaltung von **K** und **T** im Übergang von Vers 4 zu Vers 5. Während die Melodie **K** Vers 4 mit einem Sextsprung beendet, schliesst **T** auf g und setzt mit einem Quintaufstieg zum neuen Vers an, was im Kontext übriger Trouvère-Melodien viel vertrauter erscheint. Ein Fehler in **K** ist auf Grund der Überlieferungssituation mit ziemlicher Sicherheit auszuschliessen. Die beiden Versionen gemeinsame melodische Hauptinformation für Vers 5 und den Anfang von Vers 6 ist, dass die Melodie an jener Stelle in die Oberquarte aufsteigt. Die Hochstellung des ganzen Melodieabschnitts ist auffallend, noch auffallender aber der unerwartete Sextsprung innerhalb einer Worteinheit in den Versionen **KNPX**. Diese Stelle zeigt, dass die Edition der einstimmigen Lieder als eine Reihung von Einzelversen, wie sie üblich geworden ist, ihre Tücken hat, denn nur die syntaktische Lesung des Enjambements ergibt einen verständlichen Zusammenhang. Der Text ist der Syntax entsprechend wie folgt zu lesen:

Chançon ferai mult marriz d'amors
Qui tant seut valoir
Faus l'on laissé decheoir
S'en est periz li mons, et vaincus et failliz
Droiz est
Puisqu'amors n'a pooir
Que li siecles ne puet mes riens valoir

(Die Übersetzung dieses Textes folgt weiter unten.)

Die Melodie folgt dem syntaktischen Aufbau bis ins Detail, was sich schon im ersten Vers, einem Siebensilbler zeigt, in welchem die Melodie zweimal oben auf d einsetzt. Daraus resultiert ein Quintsprung im Vers, der selbst für die Melodien von Gautier Dargies, in denen grössere Intervalle relativ häufig sind, ungewöhnlich ist. Sowohl melodisch als auch syntaktisch reicht der erste Vers über das Versende hinaus bis zur Zäsur *amors / qui*. Der Ton a über der dritten Silbe des zweiten Verses ist zugleich Ende der zweiten und Beginn der dritten musikalischen Phrase:

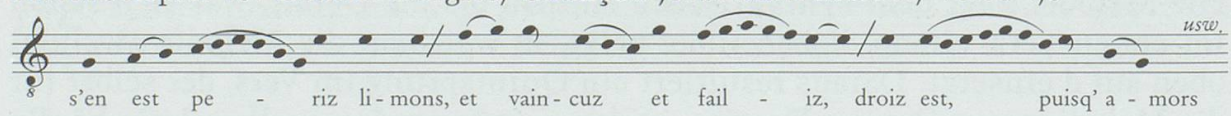
Notenbeispiel 44: Gautier Dargies, ***Chançon ferai mult marriz***, Anfang



Die Melodie liest den Beginn des Textes: „Ich werde ein sehr trauriges Lied machen über die Liebe / die früher so viel galt." Im dritten Vers kehrt der Anfang dieser Melodie wieder, dennoch fehlt eine eigentliche Wiederholungsstruktur ABAB in den ersten vier Versen. Der dritte Vers enthält keine entsprechend starke Zäsur wie Vers 1, in dem die erste Phrase die lapidare Feststellung unterstreicht: „ich werde ein Lied machen." So fehlt in der Melodie von Vers 3 auch der zweimalige Einsatz von oben und die Linie kommt über der letzten Silbe mit g zm Stillstand. Mit dem kurzen vierten Vers setzt der Text zur Ausführung der Folgen an, die sich aus der Tatsache ergeben, dass Amor nicht mehr geachtet wird. Der Kern des Satzes heisst: *S'en est periz li mons … droiz est* („Wenn die Welt daran zugrunde gegangen ist, ist das nur recht".) Die Ergänzung *et vaincuz et failliz*, in der Melodie von **K** durch Striche abgetrennt(!), ist lediglich eine verstärkende Ergänzung. Die Hauptphrase endet auf d [*droiz*] *est* (6.2). Der Rest von Vers 6 kann melodisch als Erweiterung von Vers 3 gesehen, beziehungsweise mit Vers 1 verglichen werden. Dabei tritt die Abwärtsbewegung von d nach g, die in den ersten vier Silben (*chançon ferai*) exponiert ist, in der Version **T** klarer hervor als in **K**. Mit dem siebten Vers wird auf den Einsatz g aus Vers 4 zurückgegriffen. Version **K** bringt sozusagen den „normalen" Melodieduktus, während Version **T** die Beziehung zu Vers 4 durch die Wiederholung des dort enthaltenen Quintsprungs g–d hervorhebt. Beachtenswert sind die Tonwiederholungen über *li mons* (Vers 5) und *siecles* (Vers 7) in der Version **K** deswegen, weil *siecles* nicht nur das Zeitalter, sondern auch das irdische Leben im Gegensatz zum himmlischen oder das auf die Welt Bezogene schlechthin bezeichnet und somit eine Parallele zu *li mons* darstellt.

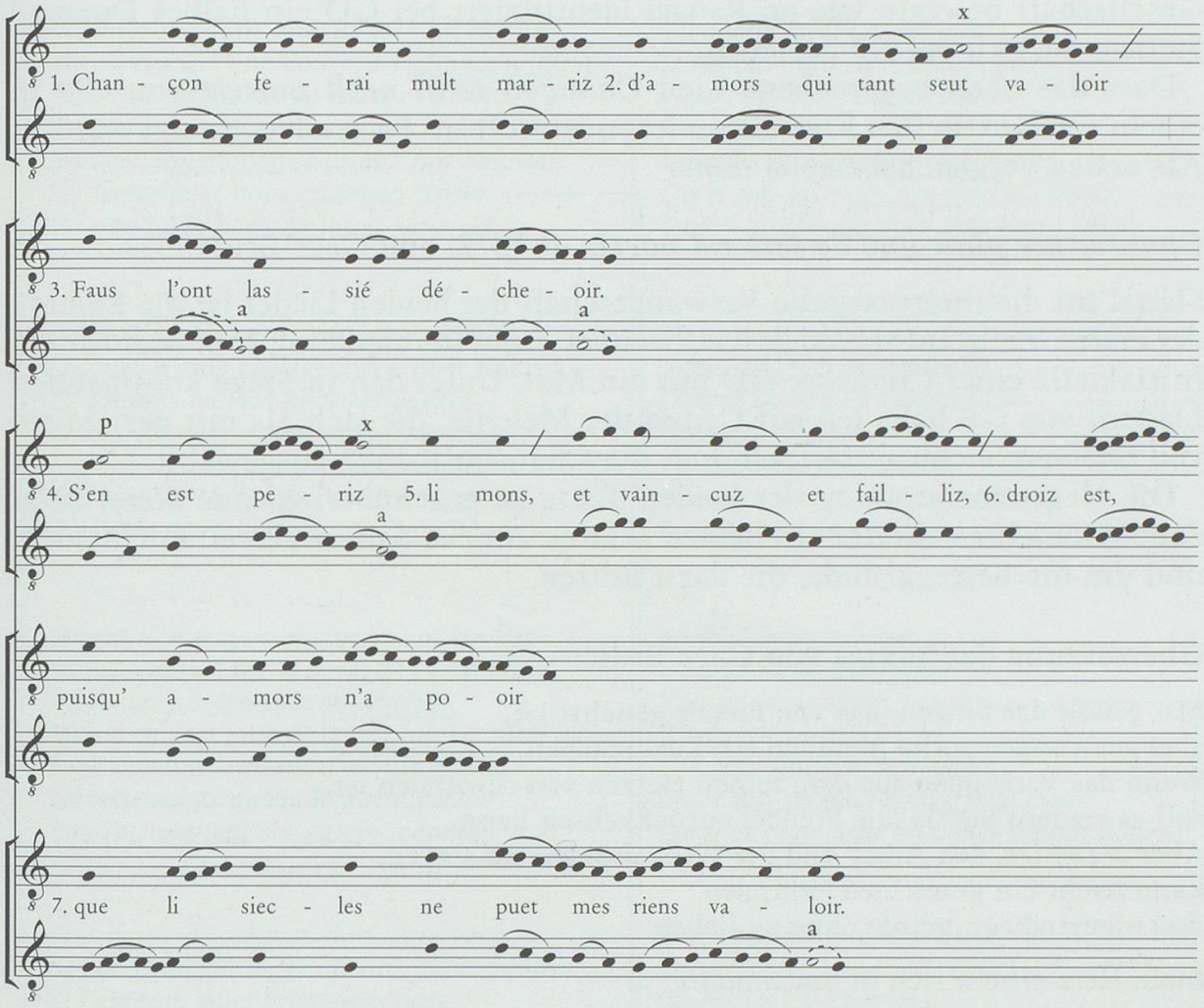
Die Textstelle *s'en est periz li mons et vaincus et failliz, droiz est* wird in der Melodie der beiden Überlieferungsgruppen verschieden behandelt. Die Versionen **T** und **a** heben die Stelle ab *li mons* durch Hochstellung aus dem Kontext heraus, während *s'en est periz* eine eigene melodische Einheit bildet. Der Quintsprung über *li mons* wiederholt sich in Vers 7. Die Versionen der Gruppe **KNPX** hingegen fassen die ganze Textstelle zusammen, führen den neuen wichtigen Ton e ein und wiederholen den Sextsprung aus Vers 4 in Vers 7 nicht. Die Melodie liest den Text syntaktisch:

Notenbeispiel 45: Gautier Dargies, ***Chançon ferai mult marriz***, Verse 4,5



Die nachfolgende Edition des Liedes gibt eine syntaktische Lesung der ganzen Melodie. Im Text ist die Interpunktion entsprechend gesetzt, während die Originale meist nach jedem Vers einen Punkt setzen, um das Versende anzuzeigen.

Notenbeispiel 46: Gautier Dargies, ***Chançon ferai mult marriz***, syntaktisch angeordnet



Der einzige Trouvère-Kollege, den Gautier Dargies (GD) in seinen Liedern erwähnt, ist Gace Brulé (GB), sein etwas älterer Zeitgenosse. Beide stehen am Anfang der Trouvère-Tradition. Im Fall von GB wurde in literarhistorischen Arbeiten immer wieder auf den Zusammenhang seines Schaffens mit den Trobadors, insbesondere mit Bernart de Ventadorn und Gaucelm Faidit, hingewiesen.[143] Nicht immer ist klar, wie weit er beeinflusst wurde und wie stark er wiederum andere beeinflusste.[144] Während sich die Schaffenszeiten von Bernart und Gace um einige Jahre überschneiden (Bernart war etwas älter), waren Gaucelm und Gace Zeitgenossen, die sich 1180 am englischen Hof begegneten.

Was die Beziehung zwischen Gace Brulé und Gautier Dargies angeht, so zitiert Holger Petersen Dyggve[145] eine Anzahl Chansons von GD, die in ihrer metrischen Struktur mit Texten von GB übereinstimmen. Den grössten Einfluss scheint GB

[143] Hendrik Van der Werf / Samuel Rosenberg, *The lyrics and melodies of Gace Brulé*, New York / London 1985, XXIV–XXVIII. – Antonio F. Carrara, *Gace Brulé: temi e fonti della sua poesia*, Diss. Boston College 1974. – ders. „Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione occitanica, *Spicilegio Moderno* 9(1978), 90–120.

[144] Vgl. van der Werf, op. cit., XXV.

[145] Holger Petersen Dyggve, *Gace Brulé, trouvère champenois*, Helsinki 1961, 100–111.

tatsächlich auf GD gehabt zu haben, der sich in der gleichen aristokratischen Gesellschaft bewegte wie er. Raugei identifiziert bei GD ein halbes Dutzend Stellen, die sich auf GB beziehen.

Dass das oben besprochene Lied ***Chançon ferai mult marriz*** von GD in einem intertextuellen Kontext zu lesen ist, soll im Folgenden gezeigt werden. Als erstes Vergleichsbeispiel diene

Chanter me plait que de joie est norriz (R 1572) von Gace Brulé.

Signal für die intertextuelle Verwandtschaft der beiden Lieder ist die Endung der ersten Zeile auf *-iz (is)*. GB verwendet diese Reimendung fünf Mal für die Initialzeile einer Chanson, GD nur ein Mal. Unter den in Frage kommenden Liedern von GB habe ich auf Grund der Melodie, die sich als mit derjenigen von GD vergleichbar erwiesen hat, die Chanson R 1572 ausgewählt.

Die Gegenüberstellung der beiden Texte (s. gegenüberliegende Seite) zeigt deren Gemeinsamkeiten. In beiden geht es um das Anfertigen einer Chanson und um die Beweggründe, die dazu führen.

Übersetzung des Textes von Gace Brulé:

Mir gefällt das Singen, das von Freude genährt ist,
aber gezwungen sollte niemand ein Lied machen.
Wenn das Vergnügen aus dem feinen Herzen verschwunden ist,
soll es trauern bis sie [die Freude] zurückkehren kann.
Aber derjenige, den Amor und der Wille drängen zu singen,
kann leicht ein gutes Lied (er)finden,
was niemand tun würde ohne zu lieben.

Mein Herz erfreut sich in *fine amours*,
niemals liebte der, der sich davon zurückzieht.
Die Eifersüchtigen klagen und schreien,
dass sie [fine amours] sie nicht zu ihrem Dienst bestimmt hat.
Meiner Dame aber muss ich viel Dank sagen,
denn sie lässt mich Tag und Nacht an sie denken,
nichts kann für mich eine solche Ehre sein.

Wenn ich ihren Körper betrachte, ihre Reden höre
und ihr Antlitz sehe, erhellt sich mein Herz.
Danach bin ich zerstört und erschreckt,
wenn ich das grosse Glück nicht zu Ende führen kann
und ich mich verabschiede – wenn ich sie nicht anzusprechen wage
noch mich erkühne zu wollen, dass sie mich würdigt es zu glauben [dass ich sie liebe],
so sehr ziemt es sich, ihre Tugenden zu respektieren.

Mein grosses Verlangen darf nicht zerstört werden,
zusammen mit der Vernunft bewahrt es mich davor, Fehler zu machen.
So werde ich sie lieben ohne zu bitten, im Geheimen,
so lange ich nicht so viel Wert bin, dass ich ihr gefallen kann.
Gott, der ihr so viel Gutes geben möge,
das ich für mich nicht als sicher betrachte,
schenke mir den Genuss dieses hohen Verlangens.

Gace Brulé	***Gautier Dargies***
1. *Chanter me plait, que de joie est norriz,* *Mais per esfort ne doit nuns chançon faire.* *Puis que solaz est de* fin cuer *partiz,* *Poinne i couvient, ainz qu'en li puist retraire,* *Mais cil qu'amors et talanz fait chanter* *De legier puet bone chançon trover,* *Ce que nuns hons ne feroit sanz amer.*	*Chançon ferai mout maris* *D'Amours qui tant seut valoir;* *Faus l'ont laissié decheoir,* *S'en est peris* *Li mons et veincuz et failliz;* *Drois est, puis qu'Amours n'a pooir,* *Que li siecles ne puet mes rienz valoir.*
2. *De fine amour s'est mes cuers esjoïz ;* *Onques n'ama chil qui s'en puet retraire.* *Li enuious en font plaintes et criz* *Qu'ele ne vuet a son servise atraire;* *Mais ma dame doi je mout mercïer,* *Car nuit et jor me fait a li panser,* *Si ne me puet de riens tant honorer.*	*Mout nous ont a neient mis* *Amours qui donoit savoir* *Dames et barons valoir;* *Honours et priz* *En est durement amatis;* *Et bien sachiez vous tout de voir* *Largece et biens se font maiz pou paroir.*
3. *Quant je resgart son cors et j'oi ses diz* *Et voi son vis, toz li cuers m'en esclaire;* *Aprés en sui destroiz et esbahiz,* *Quant je n'en puis de grant joie a chief traire.* *Et je comant – quant n'os a li parler* *Ne n'os voloir qu'ele le daint cuider,* *Tant me covient ses valors redouter.*	*Soulaz depors, gieus et ris,* *Courtoisie et dire voire* *Voit on maiz mout remanoir;* *Bien est trahis* *Cil, cele qui s'en fait eschiz,* *Quar nus ne puet grant joie avoir* *Qu'il ne conviegne en douce amour manoir.*
4. *Mes granz desirs n'en doit estre periz,* *Par ce m'en garde, et raisons, de mesfaire;* *Si l'amerai, sanz priere escondiz,* *Quant tant ne vail que je li doie plaire.* *Deus, qui li vost tant de ses biens doner* *Que je ne l'os a seür esgarder,* *Me doint joïr de si haut desirrer!*	*Mout par est folz et cheitiz* *Qui n'en set le mieuz veoir,* *Ce est legier a savoir,* *Et j'ai apris* *A estre a bone amour sougiz,* *Qui que la mete en nonchaloir;* *Suens liges sui, o li vueill remanoir.*
5. *De ses valors ai en mon cuer escriz* *Tant et de telx que je n'en sai retraire;* *Et quant avient que je sui endormiz,* *Solaz en ai com celui cui doit plaire;* *Mes crüelment le m'estuet comparer* *Au resvoillier, quant je ne puis trover* *Ce qu'en dormant m'estuet avisoner.*	*Amour m'ont liié et pris;* *Touz jours serf a mon pooir* *Celi qui me fait doloir;* *Mout m'esjoïs* *En ce que je sui* fins amis; *Se loiautez me puet valoir,* *Pas ne faudrai a guerredon avoir.*
6. *E. Renaut, j'en sui legiers a conforter,* *Car se je muir por tel poinne endurer,* *Plus vaut honors que mors ne puet grever.*	*Mout sui gueriz,* *Quant je sui et serai tous dis* *La u sueill, que qu'en doie avoir;* *Sa volenté vueill en gré recevoir.*

Ihre Tugenden sind in mein Herz eingeschrieben
so viel und solcher Art, dass ich es nicht sagen kann;
und wenn es vorkommt, dass ich schlafe,
habe ich Freude daran wie einer der gefallen muss,
aber grausam ist es beim Erwachen zu vergleichen,
wenn ich dann nicht finden kann,
was ich im Schlaf erblickt habe.

Renaut, mir ist es leicht mich zu trösten,
denn wenn ich wegen dieses Schmerzes sterbe,
ist die Ehre mehr Wert als der Tod Leid bringen kann.

Übersetzung Gautier Dargies:

Ich werde – sehr traurig – ein Lied machen
über die Liebe, die so viel Wert zu sein pflegte-
Die Falschen [die nicht höfisch Liebenden] haben sie danieder gehen lassen.
Wenn die Welt deswegen besiegt ist
und zu Grunde gegangen ist,
ist das richtig, denn Amor hat keine Macht [mehr],
so dass die Epoche nichts mehr wert sein kann.

Sie haben Amor gründlich vernichtet,
der den Damen Wissen
und den Herren Wert verlieh.
Ehre und Werte sind dadurch hart angeschlagen,
und ihr wisst wahrlich,
dass Grossmut und Güte
sich nur selten blicken lassen.

Vergnügen, Freude, Spiel und Lachen,
Höflichkeit und Wahrheitsliebe
sieht man immer mehr schwinden.
Wohl ist jener oder jene verraten, der/die sie meidet,
denn niemand kann grosse Freude haben,
der nicht beschliesst,
in der süssen Liebe zu verharren.

Sehr verrückt und armselig erscheint jener,
der das Beste darin nicht sehen kann,
das ist leicht zu erfahren.
Und ich habe gelernt, der guten Liebe ergeben zu sein,
auch wenn sie gleichgültig behandelt wird.
Ich bin ihr treu und will es bleiben.

Amor hat mich erfasst und gebunden.
Immer diene ich nach Kräften jenem,
der mich leiden lässt.
Ich bin sehr glücklich, weil ich ein „fis amis“ bin.
Wenn Treue etwas wert sein kann,
brauche ich keine Belohnung.

Ich bin gut geheilt, wenn ich stets dort,
wo ich zu sein pflegte, bin und sein werde,

was immer ich davon haben werde. Ihren Willen
werde ich dankbar annehmen.

Gace Brulés Lied ist in den Handschriften **C**, **KNPX**, **L**, **M**, **O**, **U** und **V** überliefert. Die Chansons von GD und GB haben also die Quellen **KNPX** und **M** gemeinsam. Beim Vergleich der beiden Texte fällt auf, dass sich weder in der vierten Strophe noch im Envoi Parallelen finden. Schliesst man die gemeinsame Quelle **M** aus, da es sich bei Gautiers Lied um einen späteren Eintrag handelt, so bleibt die Manuskriptgruppe **KNPX** als gemeinsame Grundlage übrig. Nun fehlen in diesen Handschriften bei GD sowohl die vierte Strophe als auch der Envoi. Die Parallelen zwischen den beiden Texten beschränken sich somit auf jene Strophen von GD, die in **KNPX** stehen.

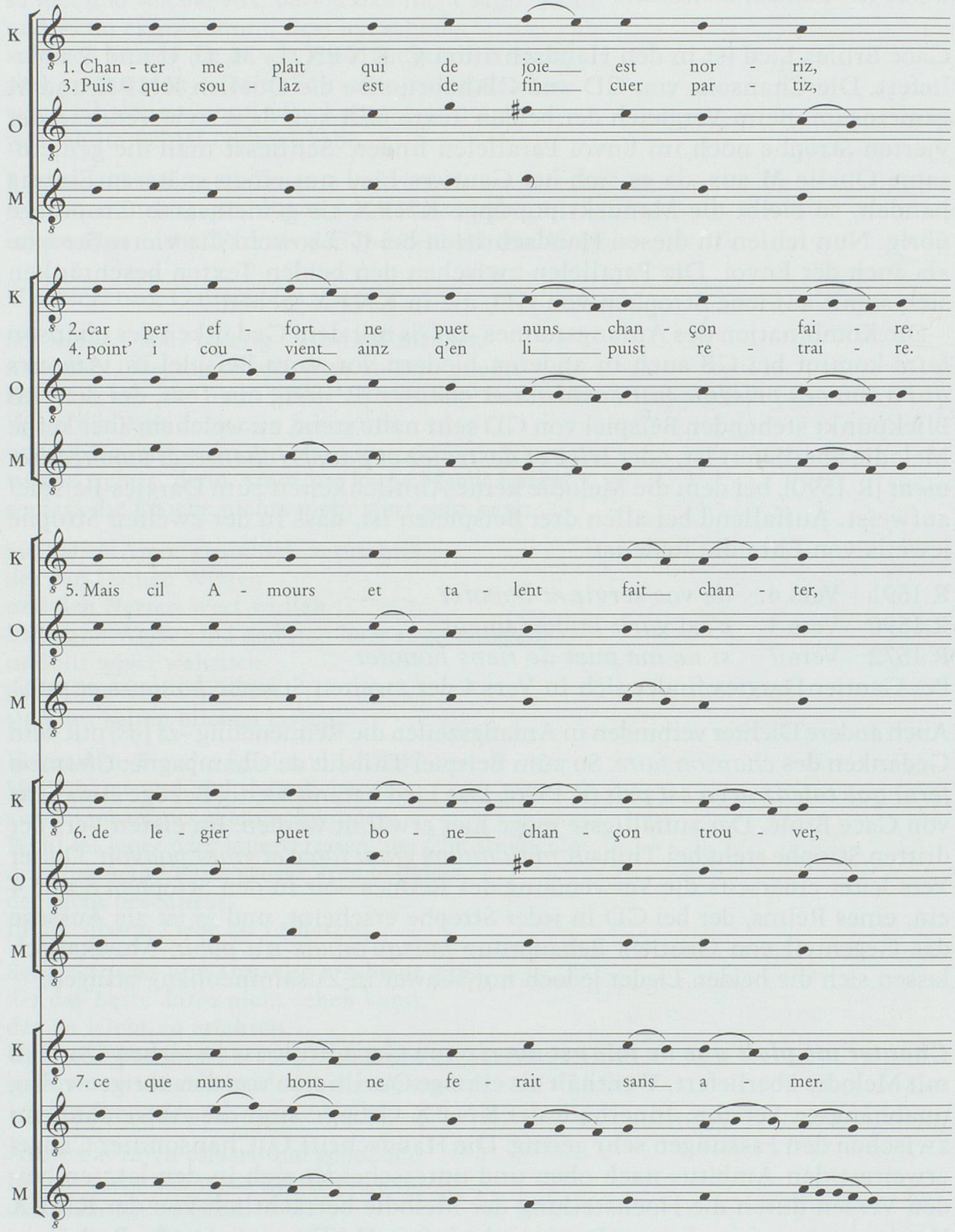
Die Kombination des Anfangsreimes *-iz / -is* mit dem Gedanken des *chanson faire* kommt bei GB auch in anderen Liedern vor, zum Beispiel in: ***Amours qui a son oés pris / me fait envoisier et chanter*** (R 1591), ein Text, der dem im Blickpunkt stehenden Beispiel von GD sehr nahe steht, zu welchem aber keine Melodie überliefert ist, oder ***Iriez et destroiez et pansis / chanterai amoureusement*** (R 1590), bei dem die Melodie keine Ähnlichkeiten zum Dargies-Beispiel aufweist. Auffallend bei allen drei Beispielen ist, dass in der zweiten Strophe jeweils von Ehre die Rede ist:

R 1591 Vers 4 *de vos servir et honorer*
R 1590 Vers 4 *c'est garir honoréement*
R 1572 Vers 7 *si ne me puet de riens honorer*
Bei Gautier Dargies findet sich in Vers 4 der zweiten Strophe *honours et pris.*

Auch andere Dichter verbinden in Anfangszeilen die Reimendung *–iz (-is)* mit dem Gedanken des *chanson faire.* So zum Beispiel Thibaut de Champagne: ***Chanson ferai que talenz m'en est pris*** (R 1596). Das Lied hat nur wenig Bezüge zum Text von Gace Brulé. Der auffälligste möge hier erwähnt werden. Im ersten Vers der dritten Strophe steht bei Thibaut *mult amors grant force et grant pouvoir.* Dieser Vers leitet einerseits die Verwendung des Reimes *–oir* in den Strophen 3 und 4 ein, eines Reims, der bei GD in jeder Strophe erscheint, und er ist als Aussage das Gegenteil von Gautiers Behauptung *puisqu'amors n'a pooir.* Musikalisch lassen sich die beiden Lieder jedoch nur schwer in Zusammenhang bringen.

Chanter me plait que de joie est norriz von Gace Brulé ist in sieben Quellen mit Melodie überliefert. **V** enthält als einzige Quelle eine von den übrigen völlig unabhängige Version. Innerhalb der **KNPX** Gruppe sind die Abweichungen zwischen den Fassungen sehr gering. Die Handschrift **O** (Chansonnier Cangé) erweitert den Ambitus nach oben und unterscheidet sich in den letzten beiden Versen durch die Hochstellung der Melodie beträchtlich von der **KNPX** Version, stimmt in diesem Punkt jedoch mit **M** (Chansonnier du Roi) überein. Da im Lied von GB die Handschriften **M** und **O** interessante Parallelen zum betrachteten Werk von GD aufweisen, sollen diese beiden Versionen, sowie jene der beiden Liedern gemeinsamen Quelle **K** (stellvertretend für die Gruppe **KNPX**) betrachtet werden.

Notenbeispiel 47: Gace Brulé, ***Chanter me plait qui de joie est norriz***



Die Strophe besteht aus Zehnsilblern und umfasst wie im Vergleichsbeispiel von GD sieben Verse. Die Melodien zum Lied von GB weisen alle eine Wiederholungsform A B A B im ersten Teil auf und sind auch im übrigen konventioneller als jene des Liedes von GD. Die Fassungen der Handschriften **K** und **O** beginnen

mit einer Tonwiederholung, die Version **M** mit zwei versetzten aufsteigenden Sekunden. Alle Melodien nehmen ihren Anfang im zweiten Vers über den ersten beiden Silben auf und führen dann weiter nach g. In GDs Melodie würde das in etwa dem dritten Vers entsprechen. Im ersten Vers von ***Chanter me plait*** wird ein erster Hochton über *joie* erreicht. Das gilt für die Fassungen **K** und **M**, in **O** ist der Höhepunkt der Melodie um eine Silbe vorverschoben. Im melodisch identischen dritten Vers steht an der Stelle von *joie* das *fin cuer* beziehungsweise *mon cuer*, je nach Fassung. Die Melodie des fünften Verses beginnt in allen Versionen mit einer an den Liedanfang erinnernden Tonwiederholung, und zwar auch in der Handschrift **M**, obwohl der Anfang anders gestaltet ist.

Die Melodie des sechsten Verses lässt sich mit jener der Verse 2/4 vergleichen. Die jeweiligen Texte sprechen von der Leichtigkeit des *chanson faire*:

2: *quar par effort ne puet nuns chanson faire*
6: *de legier puet bone chanson trouver*

Der Melodievergleich stimmt so nur für die Version **K**, weil in **O** und **M** der sechste Vers eindeutig Bezüge zum ersten Vers herstellt, was vom Text her zwar verständlich, aber doch weniger deutlich ist als die Lesung in **K**. Diese Version nimmt im siebten Vers den zweiten Vers in Quintversetzung auf. Die beiden Verse enthalten die Worte *nuns* beziehungsweise *nuns hons* (niemand). Niemand kann nur durch Anstrengung ein Lied machen, ohne zu lieben. In der Quelle **O** wird Vers 2 in Vers 7 beinahe identisch zitiert. In **M** lässt sich mit Ausnahme der letzten Tongruppe in Vers 7 eine grosse Ähnlichkeit mit Vers 2 feststellen.

Der zweite Strophenteil (Vers 5–7) schöpft in allen Fassungen aus dem melodischen Material des ersten Teiles. Das ist ein übliches Vorgehen, das jedoch im Beispiel von GD durch die sorgfältige musikalische Lesung des Textes stark modifiziert wird.

Im folgenden soll der Vergleich der beiden Texte ***Chanter me plait que de joie est norriz*** (GB) und ***Chançon ferai mult marriz*** (GD) ausgeführt werden, vgl. die Gegenüberstellung S. 229

Strophe I:
Ausser den eingezeichneten Stellen, die für sich sprechen, sei lediglich der jeweils letzte Vers angesprochen, in dem ein verneintes Verb in der dritten Person Singular vorkommt, einmal gefolgt von *mais rien* (nichts mehr) und einmal von *sanz* (ohne). Bei GB entspricht der Reim *-er* dem *-oir* Reim von GD.

Strophe II:
Auf die Parallelen von *honors* und *honourer* wurde bereits oben eingegangen. Im jeweils letzten Vers steht einmal *mais peu* (sehr wenig) und einmal *riens* (nichts).

Strophe III:
Die dritten Strophen sind besonders auffällig. Der erste Vers bei GD enthält das Wort *depors*, bei GB das entsprechend klingende *cors*. Auch die darauf folgenden Wendungen ähneln sich im Klang:
depors gieus et ris – cors et j'oi ses diz

Auffallend ist ausserdem die Verwendung des Konsonanten *v:*

GD 2/3 ... *dire voir*
Voit on ...
GB *et voi son vis*

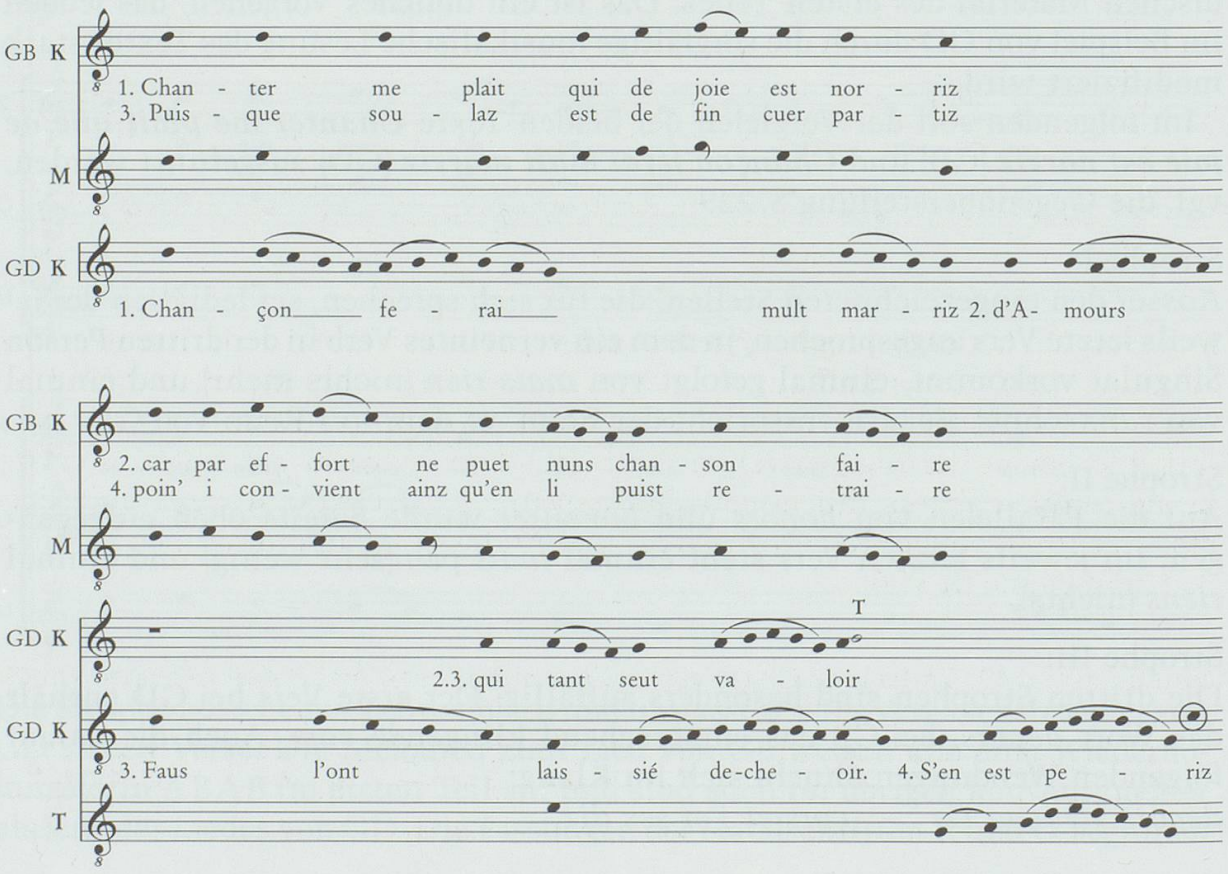
Im dritten beziehungsweise vierten (GD) Vers erscheint die Dieresis (Trennung des Diphthongs) *aï+s* in *esbahiz* (Partizip von *esbahir* staunen) und *trahis* (Partizip von *trahir* verraten).

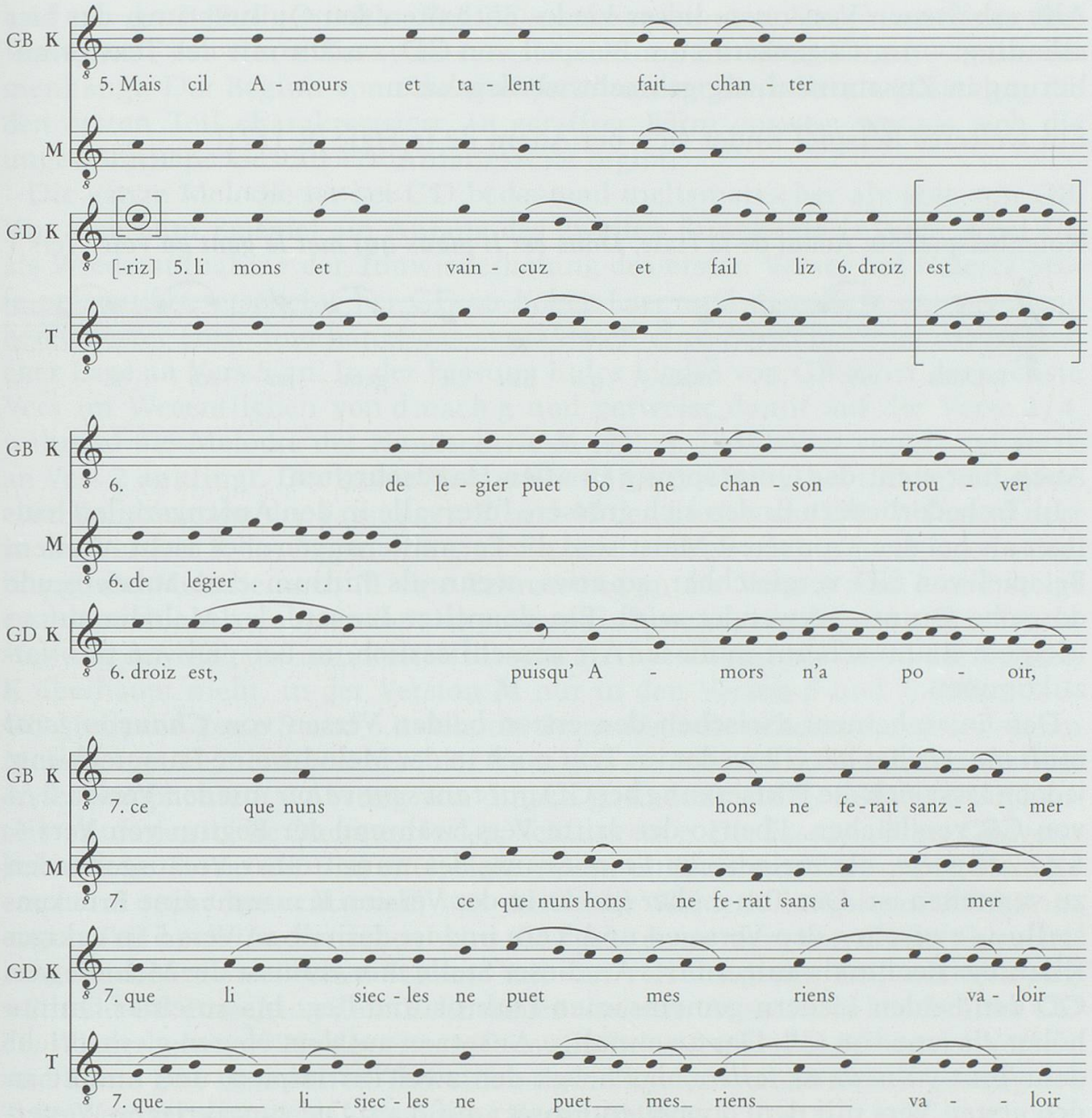
Strophe V:
Im ersten Vers wiederholt sich die Entsprechnung *amors* (GD) und *valors* (GB), die schon in den jeweils dritten Strophen erscheint. Vers 4 spricht in beiden Liedern von der empfundenen Freude. Das Wort *solaz* steht bei GB schon in der ersten, bei GD schon in der dritten Strophe. GB verwendet *fin cuer* (I), *fine amours* (II) und GD *fins amis* (V).

Über diese Einzelheiten hinaus lässt sich feststellen, dass beide Gedichte in der fünften Strophe Reimworte aus den ersten beiden Strophen aufnehmen, so wie es die auf S. 229 eingezeichneten Pfeile verdeutlichen.

Beim Vergleich der beiden Melodien stellt sich das Problem der verschiedenen Versionen. Nahe liegt der Vergleich nach der gemeinsamen Handschrift **K** (stellvertretend für **KNPX**), darüber hinaus ergeben sich interessante Parallelen, wenn man für GB zusätzlich die Handschrift **M**, für GD die Handschrift an **T** an bestimmten Stellen mitberücksichtigt.

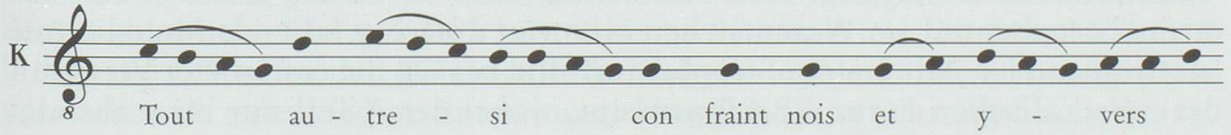
Notenbeispiel 48: Melodievergleich Gace Brulé/Gautier Dargies





Der Vergleich der beiden Melodien zeigt gewisse Übereinstimmungen im allgemeinen Duktus und zugleich signifikante Unterschiede im Detail. Der erste Vers verläuft bei GB in konventioneller Weise, während GD eine auffallende Formulierung verwendet, auf die oben eingegangen wurde. Annähernd Vergleichbares mit einem Quintsprung in der Anfangszeile habe ich bis jetzt im Trouvère-Repertoire nur zwei Mal gefunden, einmal bei Thibaut de Champagne (R 906):

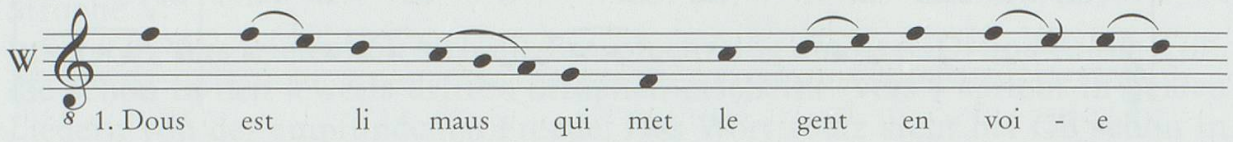
Notenbeispiel 49: Thibaut de Champagne, ***Tout autresi con fraint nois et yvers***, Vers 1



Alle erhaltenen Versionen dieses Liedes enthalten den Quintsprung, der hier allerdings – im Gegensatz zum Beispiel von GD – nicht mit der Textformulierung in Zusammenhang gebracht werden kann.

Ein weiteres Beispiel findet sich bei Adam de la Hale (R 1771)

Notenbeispiel 50: Adam de la Hale, ***Dous est li maus qui met le gent en voie***, Vers 1



Auch hier steht der Quintsprung in allen Handschriften.

In Trobadorliedern finden sich grössere Intervalle in den Anfangszeilen häufiger als bei den Trouvères. Meist sind die Formulierungen aber nicht mit dem Beispiel von GD vergleichbar, so etwa, wenn als Initium eine aufsteigende dorische Quinte verwendet wird. Ein doppelter Einsatz der Melodie auf so kleinem Raum scheint in dieser Art ausschliesslich im Beispiel von GD vorzukommen.

Das Enjambement zwischen den ersten beiden Versen von ***Chançon ferai mult marriz*** hat bei GB weder im Text noch in der Melodie eine Entsprechung, jedoch lässt sich die Fortsetzung bei GD *qui tant seut valoir* mit den Versen 2 / 4 von GB vergleichen. Ebenso der dritte Vers, während der Beginn von Vers 4, *S'en est periz,* als melodische Erweiterung des unmittelbar Vorausgehenden zu verstehen ist. Der Ton e über *(pe)riz* in der Version **K** nimmt eine Brückenstellung zwischen den Versen 4 und 5 ein und ist deshalb in Vers 5 in eckiger Klammer nochmals aufgeführt. An dieser Stelle nun verlässt die Melodie von GD den beiden Liedern gemeinsamen Duktus und liegt bis zu einer Quinte höher als jene von GB. Das zweimalige Ansetzen auf dem oberen g entspricht dem Text *vaincuz et failliz,* das heisst den zwei Partizipien, und knüpft an den ersten Vers mit dem doppelten Einsatz auf d an. Die syntaktische Weiterführung des Textes über die Versgrenze 5 / 6 hinaus (*droiz est*) könnte man in der Melodie, analog zu *d'Amors* in Vers 2, als Fortführung von Vers 5 sehen und auf eine Aufhebung in der Melodie von GB verzichten [vgl. eckige Klammer am Ende der zweiten Akkolade, S. 235]. Die beiden Lieder in der Version der Handschrift **K** legen das nahe. Die Fassung der Handschrift **M** des Liedes von GB jedoch bringt den ganzen sechsten Vers in der Lage, die dem fünften Vers bei GD, beziehungsweise dem Melisma über *droiz est* entspricht. Auch im siebten Vers beginnt die Fassung **M** bei GB in der hohen Lage mit einem Abstieg, welcher der Versmitte bei GD entspricht, während die Version **K** die hohe Lage meidet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in beiden Liedern für den ersten Strophenteil im Wesentlichen eine von d nach g fallende Melodielinie bestimmend ist. Mit erstem Strophenteil sind bei GB die ersten vier Verse mit der musikalischen Form ABAB gemeint, wobei der A-Teil nur bis c absteigt

und erst der B-Teil g erreicht. Bei GD umfasst der erste Strophenteil nur drei Verse, weil der vierte Kurzvers syntaktisch eng mit dem Folgenden zusammenhängt. Der Beginn von ***Chançon ferai*** nimmt die fallende Linie d–g, die den ersten Teil charakterisiert, in geraffter Form vorweg, woraus sich die ungewöhnliche Gestalt der Anfangszeile ergibt.

Die ganze Melodie ist bei GD bedeutend melismatischer als jene von GB. Was sich zum Beispiel am Anfang des zweiten Strophenteils (Vers 5) bei GB als Wiederaufnahme der Tonwiederholung des ersten Verses auf tieferer Stufe präsentiert, erscheint bei GD in hoher Lage und dem Text entsprechend bereicherter Form und hängt das syntaktisch eingebundene *droiz est* in gleicher Lage an Vers 5 an. In der Fassung **K** des Liedes von GB führt der sechste Vers im Wesentlichen von d nach g und verweist damit auf die Verse 2/4, während die Melodie der Handschrift **M** (vgl. S. 235) höher steigt und stark an Vers 2 anklingt. Der siebte Vers schliesslich erscheint bei GD beinahe wie eine Kombination der Fassungen **K** und **M** des Liedes von GB. Während dort in der Version **K** ein Bogen von g nach c und zurück nach g geschlagen wird, bringt die Melodie nach **M** eine Erinnerung an die Verse 6 und 1 und steigt erst danach nach g ab, erhebt sich nochmals bis c und endet auf g. Die Hochstellung der Melodie im zweiten Strophenteil erscheint bei GB in der Version **K** überhaupt nicht, in der Version **M** nur in den Versen 6 und 7, Silben 1–3. GD stellt die Verse 5 und 6. 1–2 hoch. Seine Melodie scheint durchaus einem Melodietypus zu entsprechen, der kurz gefasst etwa so zu beschreiben wäre: erster Strophenteil – Abstieg von d nach g, Kadenz auf g; zweiter Strophenteil – Aufstieg in die Oberquarte d–g, Schluss auf g. Die Fassung **K** bei GB weist keine hohe Partie auf und entspricht einem einfacheren Typus. Die Melodie erscheint recht konventionell, was durch die Wiederholungsform A B A B im ersten Teil noch unterstrichen wird. GD geht ausserdem von einem abwechslungsreicheren metrischen Schema mit vier verschiedenen Zeilenlängen aus, während GB ausschliesslich Zehnsilbler einsetzt. Ausserdem beschränkt GD die Wiederholungsform des ersten Teils auf die ersten beiden Silben der Verse 1 und 3 und gibt im zweiten Teil eine originelle, der syntaktischen Lesung des Textes entsprechende musikalische Formulierung.

Das Lied ***Chançon ferai mult marriz*** hat ausser dem Beispiel von Gace Brulé noch weitere Verwandte in der Tradition. Der sogenannte letzte Trobador, Guiraut Riquier, hat in seiner Canso ***De far chanso soy marritz*** (PC 248.23) das Entdecken der Parallele zum Lied von Gautier Dargies durch die Ähnlichkeit der Anfangszeile sehr leicht gemacht.

Die Überlieferung von Guiraut Riquiers Liedern stellt innerhalb der Trobadortradition insofern einen Sonderfall dar, als alles Erhaltene in den beiden Handschriften **C** und **R** steht, wobei **C** eine reine Texthandschrift ist. Diese enthält am Anfang der Sammlung der Riquier-Lieder (f. 288) den Vermerk des Schreibers, es habe ihm ein von Guiraut Riquier selbst zusammengestelltes Buch (*libre escrig per la sua man*) zur Abschrift vorgelegen. **C** enthält ausser den Liedern noch kleinere Stücke und sechs Pastourellen. Die Handschrift **R** bringt die Lieder in der gleichen Reihenfolge wie **C** und beide Manuskripte vermerken für jedes Lied ein Entstehungsdatum und eine Gattungsbezeichnung.

Ausser den Liedern auf den ff. 104'–111'[146] enthält **R** Briefe und Lehrgedichte Riquiers. Sowohl die Datierungen als auch der Hinweis auf ein Original von Riquiers Hand sind Ausnahmen in der üblicherweise durch das Fehlen verlässlicher Angaben gekennzeichneten Trobador-Überlieferung. Beide Manuskripte stammen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Aubrey gibt für **R** als frühestes mögliches Entstehungsdatum 1286 an.[147]

Guiraut Riquier (GR) lebte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Narbonne, Montpellier und von 1270/71–1279 in Katalonien. Sein Werk liegt somit eindeutig später als dasjenige von Gautier Dargies. Riquier ist der letzte grosse Dichter einer zweihundertjährigen Tradition okzitanischen Minnesangs. Er bringt in seiner Lyrik alles zur Anwendung, was zur hohen Kunst des *trobar* gehört. Die Handschriften bezeichnen die Canso ***De far chanso soy marritz*** als die 13. Canso des En (Herrn) Guiraut Riquier aus dem Jahr 1268. Bevor ein Vergleich der Texte von Riquier und Dargies unternommen wird, sei darauf hingewiesen, dass einige Elemente den Text ***De far chanso soy marritz*** auch mit dem oben besprochenen Lied von Gace Brulé verbinden. So verwendet GR den Reim *-er* (*valer, voler*) an der Stelle, an der sich bei GB *trouver* und *amer* finden. In der Handschrift **C** weist das Gedicht von GR auch ein für ihn typisches Wortspiel auf: die Verse 7 und 8 schliessen mit den Worten *vol valer* beziehungsweise *vil voler*. Wie Gace Brulé verwendet GR in zwei Versen eine weibliche Endung. Im übrigen ist sein Text viel näher am Gedicht von GD, wie der nachfolgende Vergleich verdeutlichen möge:

Gautier Dargies frühes 13. Jahrhundert[148]	Guiraut Riquier 1268[149]
Chançon ferai mout maris ⌣	*De far chanson suy marritz ,*
D'Amours qui tan seut valoir ;	*Non que sabers m'en sofranha*
Faus l'ont laissié decheoir,	*Ni razos ni res , que.y tanha,*
S'en est peris	*Mas quar chans non es grazitz*
Li mons et et veincuz et failliz ;	*Ni dompneys ni guays solatz*
Drois est, puis qu'Amours n'a pooir,	*Per guaire ni faitz honratz*
Que li siecles ne puet mes rienz valoir .	*E quar sylh no.m vol valer ,*
	Qu 'ieu dezir ses vil voler.

[146] Hier und an anderer Stelle werden die Foliozahlen der Handschrift **R** von Elizabeth Aubrey, *A study of the origins, history and notation ort he troubadour chansonnier Paris, B. N. fr. 22543*, Ph.D. Diss. University of Maryland, 1983, übernommen.

[147] Aubrey, op.cit., 89.

[148] Text nach der Edition Raugei, 208–210.

[149] Text nach Ulrich Mölk, *Guiraut Riquier. Las Cansos*, Heidelberg 1962, 70–71.

Mout nous ont a neient mis␣
Amours qui donoit savoir␣
Dames et barons valoir ;
Honours et priz␣
En est durement amatis ;
Et bien sachiez vous tout de voir
Largece et biens se font maiz pou paroir.

Soulaz, depors, gieus et ris,
Courtoisie e dire voir
Voit on maiz mout remanoir ;
Bien est trahis␣
Cil, cele qui s'en fait eschiz,
Quar nus ne puet grant joie avoir
Qu'il ne conviegne en douce amour manoir.

Mout par est folz et cheitiz
Qui n'en set le mieuz veoir,
Ce est legier a savoir,
Et j'ai apris␣
A estre a bone amour sougiz,
Qui que la mete en nonchaloir ;
Suens liges sui, o li vueill remanoir.

Amour m'ont lié et pris ;
Touz jours serf a mon pooir␣
Celi qui me fait doloir ;
Mout m'esjoïs␣
En ce que je sui fins amis ;
Se loiautez me puet valoir
Pas ne faudrai a guerredon avoir.

Envoi:
Mout sui gueriz,
Quant je sui et serai tous dis␣
La u sueill, que qu'en doie avoir ;
Sa volenté vueill en gré recevoir.

Qu'ieu dezir ses vil voler␣
De lieys que no.m fos estranha
Pus que a selhs d'Alamanha
Ni ja no.m fes plus plazer:
Sol, pus li.m suy autreyatz,
Que.m tengues per sieu, assatz␣
Fora mos dezirs complitz ;
Tant m'es sos pretz abellitz.

Tant m'es sos pretz abellitz,
Qu'ab lieys me play, que remanha:
Quar tals lauzors lo companha,
Qu'ab bon grat es enantitz.
E quar per s'amor m'es datz␣
Sabers, ab que suy privatz␣
Dels pros entendens per ver,
Doncx assatz ai per saber.

Doncx assatz ai per saber,
Si grat dels pros me gasanha,
E no.s tanh, qu'ieu me complanha␣
De midons, quar part dever␣
Suy per lieys gazardonatz.
Per lieys ? e cum tanh li.n gratz ?
Hoc, quar per lieys suy aizitz␣
D'amor, qu'al saber m'es guitz.

D'amor, qu'al saber m'es guitz
E.m garda de vil barganha,
Tenc dous dezir, on se banha␣
Mos pessamens esiauzitz␣
Endreg lieys, on es beutatz
E lauzors et pretz prezatz ;
So es, qu'ilh pogues aver␣
Mai grat'e laus e poder.

Tornadas :
Ha, Belhs Deportz sobronatz !
Sol que per vostre.m tenhatz
E chans cobre son dever,
Del mon aurai mon voler.

A l'efant d'Aragon platz,
Don Peire, chans e solatz,
Tant que [per] pretz mantener
Esfortsa gent son poder.

␣ bedeutet Enjambement

Übersetzung der ersten Strophe von Guiraut Riquier:

Ich habe keine Lust, eine Chanson zu machen, nicht weil mir das Wissen dazu fehlte, noch die Regeln, noch ein geziemender Stoff, sondern weil mein Gesang nicht geschätzt wird, noch der Minnedienst, noch das erbetene fröhliche Vergnügen, noch ehrenhafte Taten; und weil Jene mich nicht wertschätzen will, die ich begehre ohne [schlechtes] Verlangen.

Die Fortsetzung des Textes fügt sich in die Tradition der Liebeslieder ein, ist also im Gegensatz zu Dargies' Text kein Klagelied über die Zustände in der Welt.

Zum Vergleich der beiden Texte:
Im ersten Vers wird in beiden Gedichten auf das „Chanson machen" hingewiesen, beide enthalten ein Verb in der ersten Person Singular, wodurch der Sprechende von Anfang an eingeführt ist. Reimwort ist in beiden Fällen *marritz*. Bei GR ist die Zeile wie bei GD siebensilbig. Dieses Versmass wird im ganzen Gedicht beibehalten, wie das der Vorliebe der Trobadors für regelmässige Zeilenlängen entspricht. Der erste Vers bei GR könnte ein direkter Hinweis auf den Text von GD sein. Von den Biographien der beiden Dichter her lässt sich keine persönliche Begegnung annehmen, jedoch lässt die Ähnlichkeit der Details in beiden Liedern darauf schliessen, dass GR das Lied seines Trouvère-Vorgängers gekannt hat. Manche Begriffe bei GR entsprechen der Spätzeit des *trobar*, der er angehört, in der sich das „Zugefallene" in „fröhliches Wissen" wandelt: *trobar* zu *gai saber*. Gleich im zweiten Vers steht *sabers* an der Stelle, wo man bei GD *amours* findet. Für den späten Trobador braucht es für die Kreation einer Canso *sabers, razo* und *res*, das Können, die Idee und die Materia, während bei GD noch von *chanson trouver* die Rede ist. Pate stehen bei ihm *amors* und *talens* (der Wille es zu tun, nicht das Talent im modernen Sinn!). Er spricht nicht von den Voraussetzungen des *chanson faire* sondern nur von den misslichen Zuständen der Welt, die ihn dazu bringen, das Lied zu schreiben. Bei Riquier wird das *trobar* zum *saber*. Das Gedicht wird nicht mehr gefunden, erfunden, sondern auf Grund von solidem Können kunstvoll zusammengefügt. Verglichen mit Gautier Dargies und Gace Brulé nimmt Riquier hier einen utilitaristischen Standpunkt ein: Wenn ich auch alle Voraussetzungen dazu habe, ein Lied zu machen, so lohnt sich das nicht, wenn ich dafür weder *domneys* noch *gais solatz* erhalte, keinen Lohn von Seiten der Liebe, beziehungsweise der Dame. Allerdings beschreibt er sich dann in der Folge ähnlich wie GD als standhaften der Minne ergebenen Liebenden.

Der Manierismus von Riquiers Stil – wobei dieser Begriff wertfrei verstanden werden soll im Sinn der virtuosen Anwendung gewisser Kunstmittel – zeigt sich gleich in der ersten Strophe durch das zweimalige „sowohl als auch" beziehungsweise „weder noch", dem bei GD lediglich das *et vaincuz et failliz* entspricht. Riquier schreibt in Vers 3 *ni razos ni res* und in Vers 5 *ni domneys ni guays solatz*. Klanglich ist die Strophe raffiniert durchkonstruiert. Vers 4 nimmt den Anfangsreim *-itz* auf und enthält *chans* (*chanson* im ersten Vers), zudem wird der Bezug zum ersten Vers durch *quar chans* (sprich „car"), das dem *far chanson* parallel gesetzt wird, verstärkt. Nach der Betonung des Vokals *a*

im vierten Vers, wird in den Versen 5/6 der Diphthong *ai* hervorgehoben durch *guays, guaire* und *faitz*. Zu beachten ist die Verwendung des Verbs *valer* in Vers 7 entsprechend der Strophe von GD *valoir* (Vers 7). An zwei Stellen steht bei GR ein Pronomen, wo GD *amors* schreibt. Dieses bezieht sich jedes Mal auf die geliebte Dame. Strophe I,7: „Jene *(sylh)* will mich nicht wertschätzen" vergleichbar mit „Amor hat keine Macht" *(amors n'a pooir)* bei GD. In der zweiten Strophe beider Texte begegnet das Wort *pris (pretz)*.

Ein Merkmal von Guiraut Riquiers Kunstfertigkeit ist es, dass bei ihm alle Strophen *capcaudadas* sind, das heisst, dass die jeweils letzte Strophenzeile zugleich als erste der nächsten Strophe dient.[150] Auch die dritte Strophe bei Riquier weist Parallen zum Lied von GD auf, so das Verb „bleiben" *(remaner)*, das Adjektiv „wahr" *(ver)* und einmal mehr spricht GR von *saber*, wo bei GD von *amours* die Rede ist.

Im Gegensatz zum Vergleich mit Gace Brulé finden sich hier auch Parallelen in der vierten Strophe und die fünfte beginnt in beiden Gedichten mit *amors*. Der vierte Vers setzt mit *molt* beziehungsweise *mos* ein und beide bringen das Wort „erfreuen" in der dritten Person Singular.[151] Der siebte Vers endet in beiden Gedichten mit dem Verb „haben".

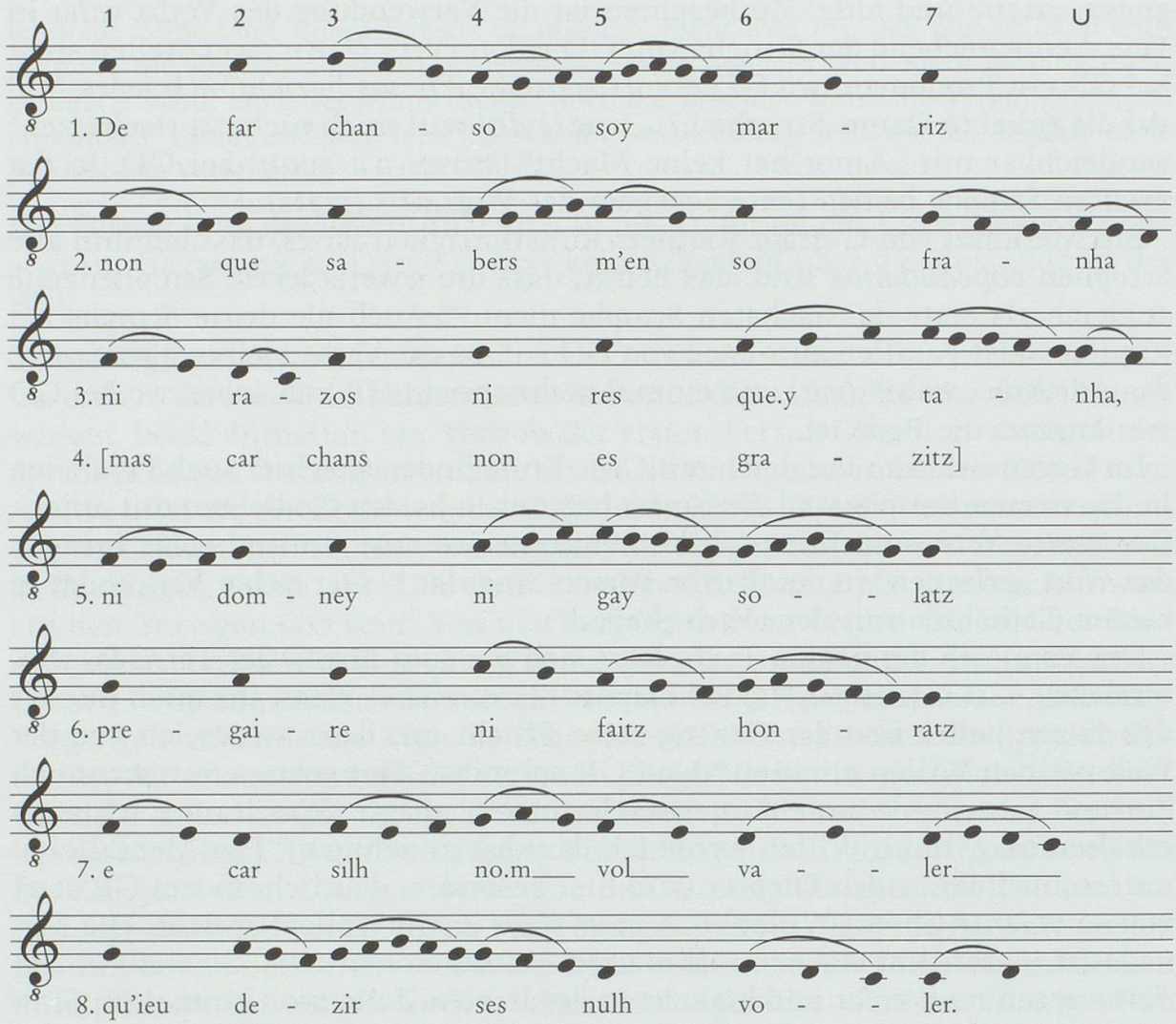
Der Vergleich der beiden Texte lässt sich bis zum Envoi, der Tornada, weiterziehen. GR schreibt: „Ha, Bel Deport! [152] Verehrte! Wenn Ihr mich nur für den Euren haltet und der Gesang seine Pflicht tut, dann werde ich von der Welt meinen Willen erhalten." Und GD schreibt: „Gut geht es mir, wenn ich bin und sein werde stets dort, wo ich zu sein pflegte. Was immer ich auch erhalten mag, ihren Willen werde ich dankbar annehmen." Der Mentalitätsunterschied der beiden Dichter wird hier besonders deutlich, indem GR statt von *sa volenté* (ihrem Willen) von *mon voler* (mein Wollen) spricht. Die Tornada ist in der ihm eigenen raffinierten Manier konstruiert. So stellt er *son dever* gegen *mon voler* und braucht in der letzten Zeile *mon* einmal im Sinn von „Welt" und einmal als Possesivpronomen. Guiraut Riquier wendet in diesem Gedicht alle Feinheiten der hohen Trobadorkunst an, dabei spielt er virtuos mit Worten und Klängen und zitiert sozusagen im Vorbeigehen noch den älteren Kollegen Folquet de Marselha. All das spielt sich ausserdem im Rahmen einer intertextuellen Verbindung mit einem Gedicht eines französisch schreibenden Vorgängers ab. Das Bespiel beschreibt wohl besser als alle Worte die hohe Kunst dieses letzten grossen Trobadors.

[150] Die dritte Strophe beginnt mit *Tant m'es sos pretz abellitz*, was an den Beginn des Liedes von Folquet de Marselha erinnert, das weiter oben besprochen worden ist: ***Tant m'abellis l'amoros pessamens.***

[151] GR schiebt hier das Wort *pessamens* ein, was den Hinweis auf Folquet vervollständigt.

[152] Bel Deport ist ein sogenanntes *senhal*, ein Deckname für die Geliebte.

Notenbeispiel 51: Guiraut Riquier, ***De far chanso soy marriz***



Es soll nun der Vergleich der Melodien von Gautier Dargies und Guiraut Riquier folgen. Für Riquier existiert nur eine Melodie in der Handschrift **R** auf f. 106. Auf dieser Seite befinden sich fünf seiner Lieder:

P-C 238.2	***Ab pauc er descausitz***
P-C 248.13	***Anc non aiqui nul temps de far chanso***
P-C 248.23	***De far chanso soy marritz***
P-C 248.80	***Si ja.m deu mos chans valer***
P-C 248.67	***Car dregz ni fes***

Es fällt auf, dass zwei dieser Initialverse den Endreim *-itz* aufweisen und dass zweimal *far chanso* vorkommt. Zwei dieser Lieder können in Text und Musik mit dem hier besprochenen Beispiel verglichen werden: ***Ab pauc er descausitz*** und ***Car dregz ni fes***, ich werde mich jedoch auf ***De far chanso soy marritz*** beschränken. Der Vergleich wird auf Grundlage der Handschrift **K** für Gautier Dargies und der Handschrift **R** für Guiraut Riquier durchgeführt. Für die zweite Strophenhälfte wird wegen der besonderen Formulierung bei

GD zusätzlich die Handschrift **T** hinzugezogen und mit hohlen Noten angezeigt, dass Guirauts Lied streckenweise parallel zur Version **T** läuft (Siehe Notenbeispiel 52, S. 244).

Schon im ersten Vers fällt auf, dass das Wort *chanson* bei beiden Liedern dem Abstieg von d nach a entspricht und die Melodien über dem jeweiligen Verb *ferai – soy* bis auf das Schluss-g *(fer)ai* übereinstimmen, das man bei GR eventuell in der Zweitongruppe über *mar(ritz)* erkennen könnte, die ich schon auf die nächste Zeile gesetzt habe. Die Gestaltung der ersten Zeile bei GD mit dem wiederholten Einsatz auf d hat keine Entsprechnung bei GR, doch scheint seine Melodie die Lesung *Chançon ferai mult marritz d'amors* als syntaktische Einheit zu bestätigen. GR führt die Melodie über der weiblichen Endung *sofranha* in eine Lage, die bei GD nie erreicht wird, ebenso am Beginn von Vers 3. Bei GD erscheint an dieser Stelle der Anfang der Melodie. Sehr zu bedauern ist die Lakune in der Melodie zum vierten Vers von GR, weil dort in den Versionen der **KNPX**-Gruppe bei GD der ungewöhnliche Sprung innerhalb der Worteinheit steht, mit dem die Hochstellung der ganzen nachfolgenden Partie eingeleitet wird. Die im Beispiel eingezeichneten hohlen Noten zeigen den der Melodie von GR entsprechenden, nicht hochgestellten Duktus der Melodie an. Im Verhältnis zur Version **T** ergibt sich eine Transponierung um eine Quinte abwärts, im Vergleich zu **K** um eine Sexte beziehungsweise eine Quinte, weil sich die Fassungen nicht völlig entsprechen. Wiederum bestätigt Guirauts Melodie die syntaktische Lesung von GDs Text bis *droiz est*. Interessant ist ein phonischer Vergleich der jeweiligen Verse 4 und 5:

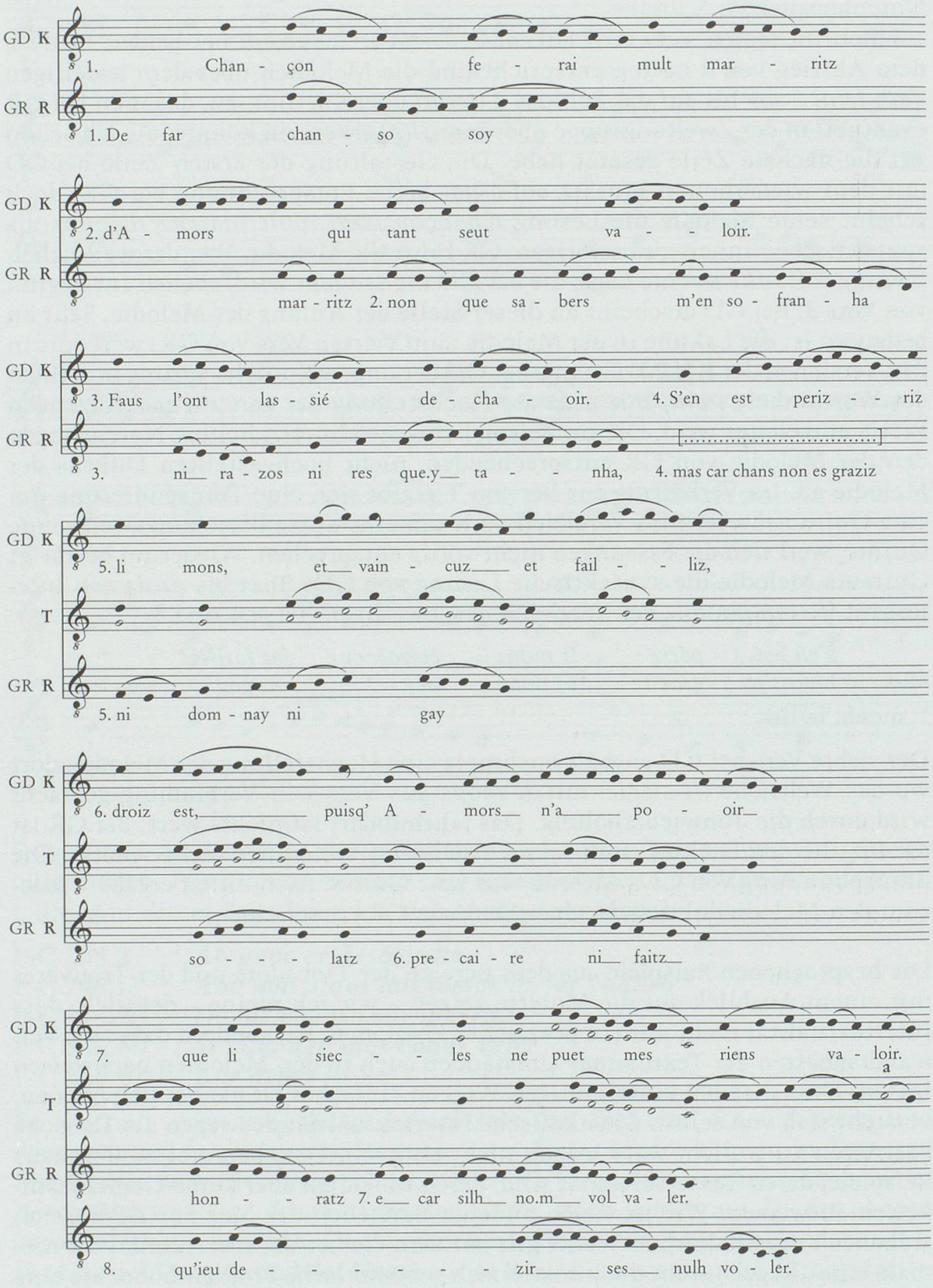
S'en est	*periz*	*li mons*	*et vaincuz*	*et failliz**)	
Mas car chans es	*grazitz*	*ni dom*	- *ney*	*ni gay*	*solatz*

*) sprich: faïlliz

Der siebte Vers bei GD enthält nochmals eine Hochstellung der Melodie, dort wo das Weltliche (*li siecle*) mit *li mons* aus Vers 5 in Verbindung gebracht wird durch die Tonwiederholung. Das Jahrhundert ist nichts wert. Bei GR ist es *silh*, die den Dichter trotz seines tadellosen Verhaltnes nicht schätzt. Die Transponierung von GDs Melodie um eine Quinte nach unten ergäbe wiederum den Melodieduktus, der dem Lied von GR entspricht.

Die besprochenen Beispiele aus dem Bereich der Trobadors und der Trouvères mit einem Ausblick auf die Motette zeigen – wie ich meine – deutlich, dass Intertextualität nicht nur ein poetisches Phänomen ist, sondern dass sich Verwandtschaften der Texte unter Umständen auch in den Melodien nachweisen lassen. Dass dies bei einstimmigen Werken einfacher ist als bei polyphonen, versteht sich von selbst. Musikalische Intertextualität deswegen als Tatsache bestreiten zu wollen, wäre jedoch nicht sinnvoll. Daneben gibt es durchaus Beispiele, deren Texte verwandt sind, deren Melodien aber keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Wie in vielen anderen Bereichen der hier zur Diskussion stehenden musikalischen Werke gilt auf dem Gebiet der Intertextualität niemals eine „Regel", steht die künstlerisch schöpferische Freiheit höher als eine bestimmte Konvention.

Notenbeispiel 52: Vergleich Gautier Dargies, ***Chançon ferai***/Guiraut Riquier, ***De far chanso***



III.4 TEXT im Kontext der überliefernden Quelle

TEXTE sind nicht nur sowohl poetisch als auch musikalisch in intertextuelle Kontexte beziehungsweise in ihre eigenen Traditionsstränge eingebunden, sie haben zusätzlich eine Funktion als Elemente der sie überliefernden Quelle. Selbst wenn sich die verschiedenen handschriftlichen Versionen eines TEXTES in den Manuskripten nur unwesentlich voneinander unterscheiden, ist ihre Rolle doch jedes Mal eine andere. Prominentestes Beispiel dafür dürften die in den „Roman de Fauvel" integrierten TEXTE in der Handschrift Paris BN, fr. 146 sein, wo die Adaptierung so weit geht, dass die Texte gewisser älterer Werke „fauvellisiert", das heisst im Hinblick auf den Kontext aktualisiert werden.

Bei den meisten Handschriften weiss man nicht, was der Grund für ihre Entstehung war. Prachthandschriften waren sicher zum Teil als Geschenke vorgesehen, andere einfachere Exemplare eher für den Gebrauch bestimmt. Manche Handschriften lassen sich als eine Art Anthologien verstehen mit einer mehr oder weniger chronologischen Reihenfolge namentlich erwähnter Komponisten, andere erscheinen zum Beispiel in alphabetischer Reihung von Liedanfängen oder nach Gattungen geordnet. Die in der Handschrift enthaltenen Einzelwerke erhalten durch den bestimmten Kontext in der Quelle einen je anderen Stellenwert. So kann ein Messe-Satz in einer Handschrift, die für den kirchlichen Gebrauch gedacht ist, ohne weiteres anonym erscheinen, weil nur seine Funktion von Bedeutung ist. In der Werksammlung eines bestimmten Komponisten hingegen wird der gleiche Satz als Teil seines Oeuvres mit Zuschreibung überliefert sein. Wenn der Codex Squarcialupi (**Sq**) offensichtlich den Versuch darstellt, ein mehr oder weniger vollständiges Bild der Musik des Trecento zu geben, dann sind entsprechend alle Werke zugeschrieben und in einer dem jeweiligen Autor gewidmeten Abteilung eingeordnet. Anders verhält es sich in der wohl nicht vor den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts anzusetzenden „frühesten" Handschrift des Trecento, dem Codex Rossi (**Rs**), welcher anonyme Stücke enthält, deren Herkunft nicht näher zu bestimmen ist. Lediglich für einige unter ihnen gibt es Konkordanzen, die Zuschreibung und Datierung wenigstens annähernd erlauben. Das Kompilations-Kriterium von **Rs** war eindeutig nicht die Darstellung von Werkgruppen bestimmter Autoren, ein Gebrauchszweck ist ebenfalls nicht erkennbar und die Werke sind für die Zeit um 1370 vergleichsweise archaisch. Welche Funktion haben die einzelnen Werke im Codex Rossi? Handelt es sich lediglich um eine zufällige Sammlung von Stücken, die dem Schreiber gerade zur Hand waren? Warum hat er die Namen ihrer Autoren konsequent weggelassen?

Anhand der Analyse zweier Madrigale des Codex Rossi soll einerseits das Verhältnis von Musik und Text in den einzelnen Werken, andererseits die Rolle der Einzelwerke im Verband der ganzen Handschrift untersucht und gefragt werden, was die Motivation für die Kompilierung dieser Quelle – die leider nur unvollständig erhalten ist, was eindeutige Erklärungen von vornherein ausschliesst – gewesen sein könnte.

Das zweistimmige Madrigal ***Lavandose le mane e'l volto bello***, das als zweites Stück der ersten Lage erscheint, soll als erstes Beispiel betrachtet werden.

Musik und Text verteilen sich wie folgt:

I	Text		Musik
Lavandose le mane e'l volto bello	a 11	x	
Dicenta e diflibata	b 7	y	A
Vidi mia donna in un bianco guarnello	a 11		
II			
Allora dissi ben se' tu trovata	b 11	x	
Non me respose a quello	a 7	y	A
Coperse gli piedi ch'era discalçata	b 11		
R			
De leto era levata relucente	C 11	z	
Pareva'l sole che leva a l'oriente	C 11	z	B

Musikalischer Teil A entspricht 29 Silben (in zwei Durchgängen 58), Teil B entspricht 22 Silben. Das ergibt eine Gesamtlänge von 80 Silben, bzw. 46 L (33+13).
x = 11 Silben = 12 L
y = 18 Silben = 21 L
z = 11 Silben = 13 L

Übersetzung:

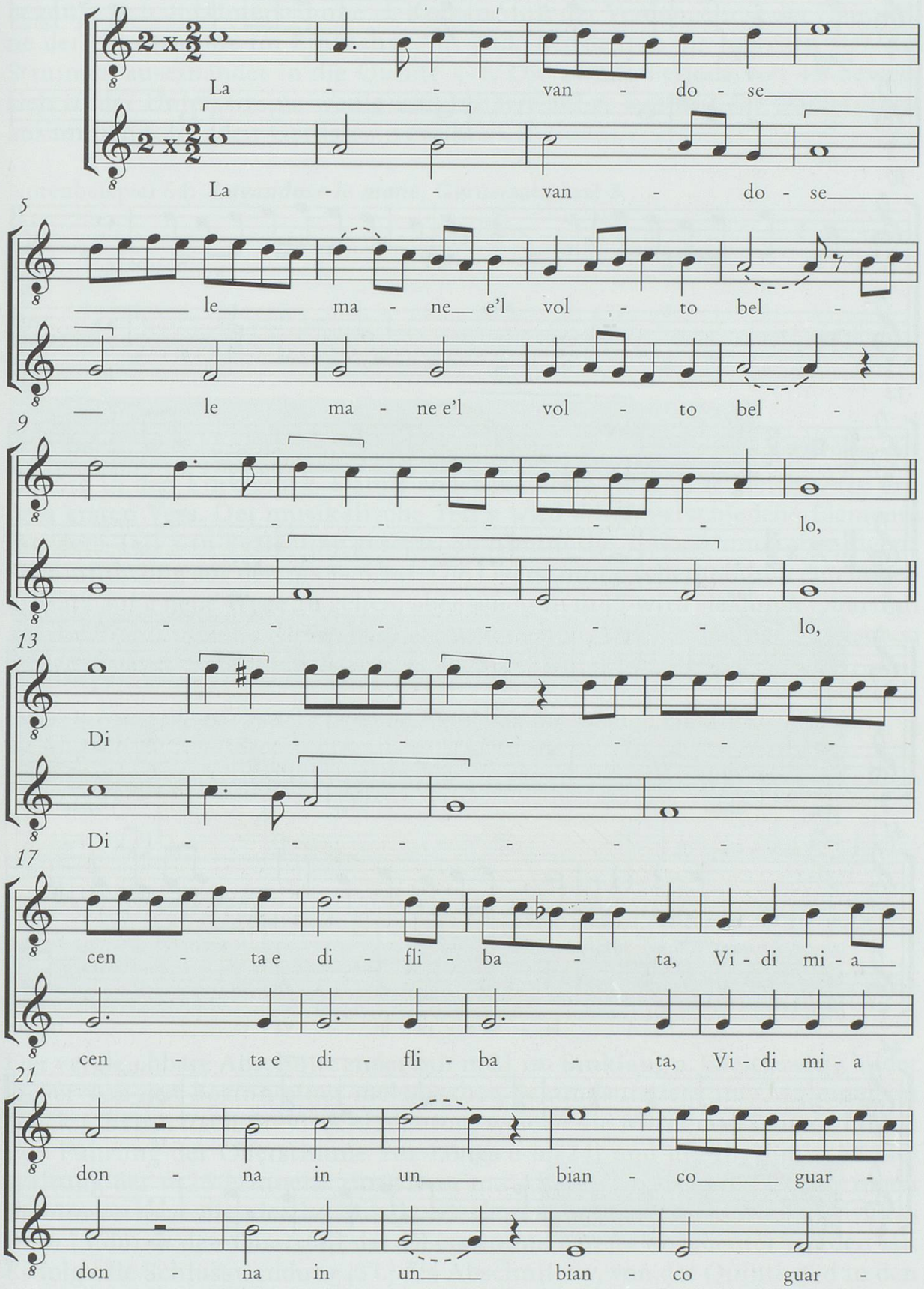
Als sie sich die Hände und das schöne Antlitz wusch,
entblösst und entkleidet,
sah ich meine Dame in einem weissen Unterkleid.
Da sagte ich: „Gut siehst du aus."
Sie antwortete mir darauf nicht,
bedeckte die Füsse, da sie unbeschuht war.
Vom Bett hatte sie sich strahlend erhoben,
sie erschien wie die Sonne, die im Osten aufgeht.[153]

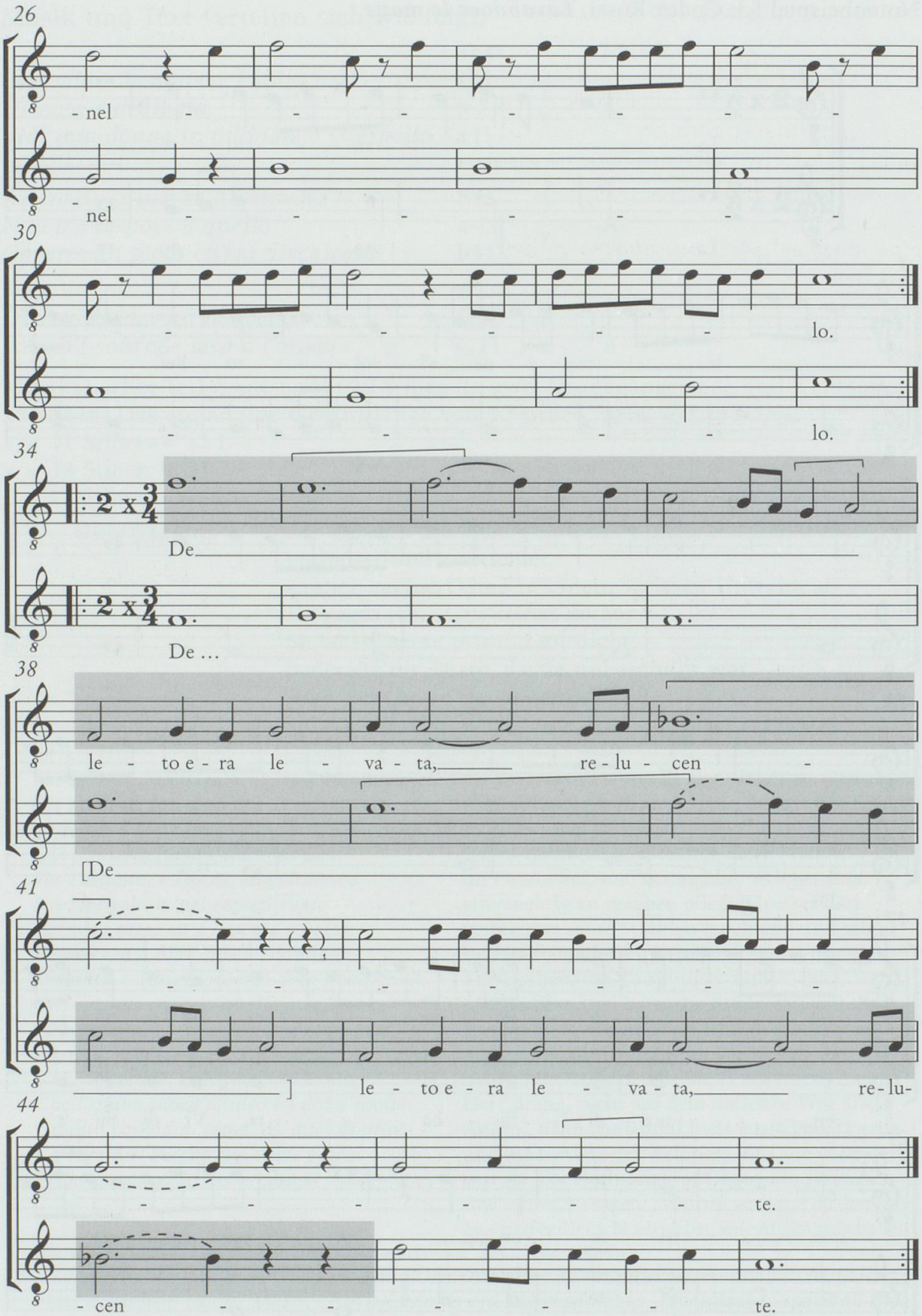
[153] Zu diesem Madrigaltext ist zu bemerken, dass seine Bildersprache Parallelen in Gedichten der grossen Autoren der Zeit hat, vgl. zum Beispiel Petrarca, Canzoniere, Sonett Nr. XXXIII (Die mit ***Lavandose*** übereinstimmenden Wörter sind fett gedruckt):

Già fiammeggiava l'amorosa stella	Schon flammte der liebende Stern [Venus]
*Per **l'oriente,** e l'altra, che Giunone*	im Orient auf, und der andere, welcher Juno
Suol far gelosa, nel septentrione	eifersüchtig zu machen pflegt [Grosser Bär]
*Rotava i raggi suoi **lucente e** bella:*	verbreitete seine Strahlen leuchtend und schön
***Levata era** a filar la vecchiarella;*	im Norden; erhoben hatte sich schon das alte
***Discinta** e scalza, e desto avea'l carbone,*	Mütterchen, um zu spinnen, unbekleidet
Egli amanti pungea quella stagione	und barfuss, und hatte die Kohle entfacht. Es
Che per usanza a lagrimar gli appella:	war die Zeit, welche die Liebenden anstachelt
Quando mia speme, già condutta al verde,	und sie üblicherweise zum Weinen anregt, als
Giunse nel cor, non per l'usata via,	meine bereits schwindende Hoffnung in mein
Che'l sonno tenea chiusa e'l dolor molle;	Herz drang, nicht auf dem üblichen Weg [die
Quanto cangiata, oimè, da quel di pria!	Augen], denn der Schlaf hielt jenen geschlossen
*E **parea** dir: Perché tuo valor perde?*	und besänftigte den Schmerz. Oh wie verändert
Veder quest'occhi ancor non si tolle.	war sie [die Hoffnung] im Gegensatz zu früher
	und schien zu sagen: „Warum verlierst du den Mut?
	Noch ist es dir nicht verwehrt, jene Augen zu schauen".

Im weiteren sei auf Boccaccio, „Decamerone" IX, 5 verwiesen:
„*...essendo ella un dì di meriggio della camera uscita in un **guarnel bianco** e co'capelli ravvolti al capo, e ad un pozzo, che nella corte era del casamento, **lavandosi le mani e'l viso.***
„... eines Mittags war sie aus dem Zimmer gekommen in einem weissen Unterkleid und mit um den Kopf geschlungenen Haaren und wusch sich an einem Brunnen, der im Hof des Hauses stand, Hände und Gesicht."

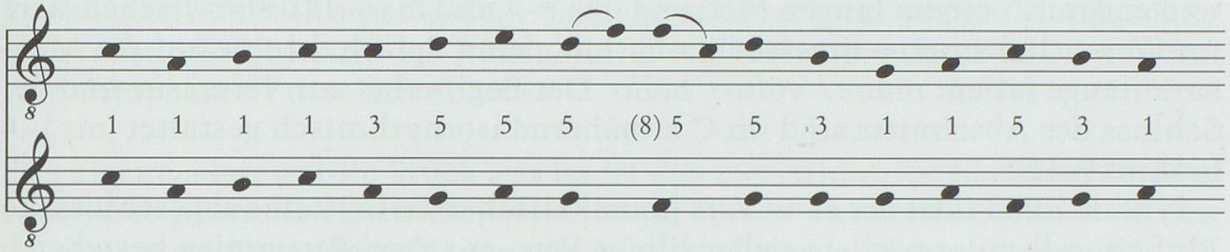
Notenbeispiel 53: Codex Rossi, ***Lavandose le mane***




26
- nel - - - - - - -
- nel - - - - - - -
30
- - - - - - lo.
- - - - - - lo.
34
2 x 3/4
De
2 x 3/4
De ...
38
le - to e - ra le - va - ta, re - lu - cen -
[De
41
- - - - - -
] le - to e - ra le - va - ta, re - lu -
44
- - - - - te.
- cen - - - - - te.

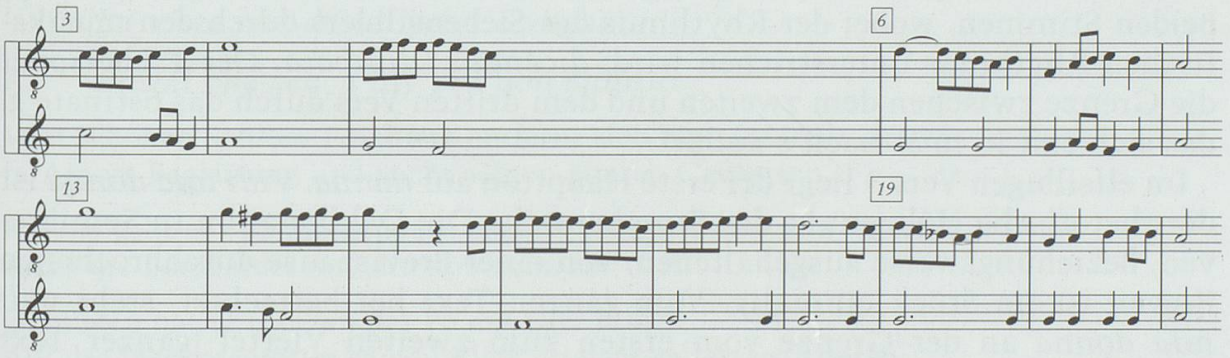
Die Stimmführung von C und T lässt eine organale Vorstellung von Mehrstimmigkeit als Ursprung dieses Kontrapunktes vermuten. In der ersten Phrase (4B) begnügt sich die Unterstimme weitgehend mit der Verdoppelung der Haupttöne der Oberstimme im Einklang. Am Ende der dritten ms bewegen sich die Stimmen auseinander in die Quinte a–e. Die zweite Periode von 4B bewegt sich in der Unterstimme wenig und beharrt auf g, was mit der Oberstimme zusammen folgenden Gerüstsatz ergibt:

Notenbeispiel 54: ***Lavandose le mane***, Gerüstsatz ms1-8



Die letzten vier ms des musikalischen Teils x führen harmonisch von der Quinte in den Einklang g. Damit endet der erste Abschnitt gleichzeitig mit dem ersten Vers. Der musikalische Teil y wird durch verschiedene Elemente mit dem Teil x in Beziehung gesetzt. So nimmt die Tenorstimme ihre eigene Stimmführung aus den ms 3–6 auf. Die Oberstimme scheint durch den hohen Einsatz auf g neue Wege zu gehen, aber schon in m 15 wird sie durch Quartfall auf die ursprüngliche Klangebene heruntergeholt. Die Beziehungen zwischen den ms 3–8 und ms 13–21 sind im folgenden Notenbeispiel dargestellt:

Notenbeispiel 55: ***Lavandose le mane***, Vergleich ms 3–8 und ms13–21



Der vergleichbare Abschnitt endet mit m 21 im Einklang a. Gleichzeitig bildet dieser Ton den Beginn eines melodischen Sekundaufstiegs im C in einer im Stück einzigartigen Brevisdeklamation, welche die Mitte des Teiles y bildet. Die Führung der Oberstimme zur Longa e (m 24) und die rhythmische Gestaltung der m 25 erinnern zurück an ms 4ff. Ms27/28 und 29/30 bringen halbtonversetzt die gleiche Musik mit dem signalhaften Quartenmotiv, das in m 15 durch den Quartfall der Oberstimme bereits angedeutet worden ist. Es folgt die Schlusswendung (3 L) des Abschnitts y, von der Quinte g–d in den Einklang c führend.

Der Ritornello unterscheidet sich durch die Mensur (.q. quaternaria wird zu .sp. senaria pefecta) und durch weitgehende Imitation (im Notenbeispiel schraffiert) vom Strophenteil. Die Stellen m s21/22 und m s39–41 bringen im C über *donna* (y) bzw. *relucente* (z) die Töne a–h (b)–c. Die Terz c – a wird am Anfang des Liedes eindrücklich unison exponiert. Der Ton c ist Finalis für den Strophenteil, während der Ritornello auf a schliesst.

Der musikalische Teil x entspricht dem ersten Elfsilbler des Textes. Die Verszäsur nach der vierten Silbe wird in der Musik durch eine in beiden Stimmen ausgehaltene L angedeutet. Der musikalische Vers beginnt mit einem kurzen und endet mit einem langen Melisma (ms 1–4 und ms 8–12). Dazwischen liegt im Wesentlichen eine Brevisdeklamation, deren Sprachakzente auf die Mensuranfänge fallen: *máne / vólto / béllo*. Der Beginn bis zur Verszäsur und der Schluss des Abschnitts sind im C annähernd isorhythmisch gestaltet (ms 1–4 und ms 9–12).

Syntaktisch bildet der erste Vers (musikalischer Teil x) keine abgeschlossene Einheit, selbst der nächste siebensilbige Vers, aus zwei Partizipien bestehend, bringt noch kein Verb. Erst der Anfang des dritten Verses beginnt den Satz zu vollenden. Entsprechend fasst auch die Musik die Verse 2 und 3 zusammen. Der Textschreiber setzt nach dem Siebensilbler keinen Punkt, wogegen er den ersten Vers mit Punkt abschliesst und gross weiterschreibt. Dies und der Oktavsprung zwischen Vers 1 und 2 im C steht gegen die Tatsache, dass der erste Vers eine syntaktisch unselbständige Einheit darstellt. Es scheint, dass in diesem Fall die Gestaltung der Grossform im Vordergrund steht und nicht die Gestaltung nach syntaktischen Einheiten.

Der zweite Vers besteht sprachlich aus zwei durch Alliteration verbundenen Partizipien, die weitgehend synonym sind. Musikalisch wird der Vers durch ein Melisma eingeleitet, darauf folgt eine punktierte Brevisdeklamation in beiden Stimmen, wobei der Rhythmus des Siebensilblers durch den musikalischen Rhythmus unterstrichen wird: *dicénta e / diflibáta*. Der T überspielt die Grenze zwischen dem zweiten und dem dritten Vers durch das ostinate g, das sich erst in m 21 nach a auflöst.

Im elfsilbigen Vers 3 liegt der erste Hauptton auf *dónna*. *Vidi mia donna* ist der rhetorische Höhepunkt des Strophenteils. Die Deklamation in Semibreven, beziehungsweise ausgehaltenen, von einer Brevispause durchbrochenen Breven ist im Stück einmalig. Vom ganzen Text her betrachtet, steht *vidi mia donna* an der Grenze vom ersten zum zweiten Viertel (ganzer Text 80 Silben). Nach der Mittelzäsur, also nach 40 Silben, steht: *non me respose*. Zusammen gelesen ergibt das: *mia donna non me respose* (meine Dame hat mir nicht geantwortet). Bei der ¾ Teilung nach 60 Silben erreicht man die Zäsur des ersten Ritornelloverses: *De leto / era levata relucente*, womit der letzte Textabschnitt beginnt: *era* ***leva****ta relucente – pareva il sole che* ***leva*** *a l'oriente*. Dieser letzte Textteil umfasst das letzte Viertel von 20 Silben. Er enthält eine gewisse Symmetrie durch die worte *levata* beziehungsweise *leva* und durch *relucente* beziehungsweise *sole*. In der Mitte steht das Verb *parere*, das spätestens seit Dante im Zusammenhang mit der Erscheinung der verehrten Dame ein allgegenwärtiger Topos ist.

Der Strophenteil des Madrigals besteht aus 33 ms, das Wort *donna* fällt auf die m s 21/22, im Text auf die Silben 22/23. Der Abschnitt *donna* bis zum Ende des Strophenteils umfasst wie der Ritornello 13 ms.

Liest man die vollständige Melodie, das heisst x, y und z so, wie sie in der Handschrift steht (d. h. ohne Wiederholung), besteht sie aus 46 L, die Donna steht somit unmittelbar vor der Mitte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ***Lavandose le mane*** ein sehr weitgehend durchstrukturiertes Gebilde ist, in dem die Nennung der *donna* für Text und Musik das Zentrum darstellt. Interessant ist, dass die Musik von Strophenteil und Ritornello, dem Gedicht entsprechend, als ein Ganzes konzipiert ist, obwohl sich der Ritornello durch Mensurwechsel und Imitation vom Strophenteil deutlich abhebt.

Das zweite ausgewählte Stück aus **Rs** ist das zweistimmige Madrigal ***Dal bel chastel se parte da Peschiera***, welches im Codex an vierter Stelle steht. Im Gegensatz zu ***Lavandose le mane*** ist hier der Ritornello nur einversig.

Der Text lautet wie folgt:

I *Dal bel chastel se parte de Peschiera*
Cerchando'l suo priore
Un frate sol in compagnia d'amore.

II *Chiamando'l va la maitina e lla sera*
Per strade e per campagne
Lombardia cercha e tuta la Romagna.

III *Trovato l'a dove'l Po fa rivera*
In su l'isola apaga
La vista che de tal prior e vagha.

R *Pregal che sença luy piu non camini.*

Vom schönen Schloss Peschiera entfernt sich ein einsamer „frate"
in Amors Begleitung und sucht seinen älteren Gefährten.

Rufend geht er von morgens bis abends über Strassen und Felder,
sucht die Lombardei und die Romagna ab.

Gefunden hat er ihn, wo der Po ein Ufer bildet.
Auf der Insel ergötzt er seinen Blick an dem geliebten Älteren.

Bittet ihn, nie mehr ohne ihn weiterzugehen.

Das Madrigal umfasst drei Strophen plus Ritornello, wobei der Strophenteil in zwei grössere musikalische Abschnitte zerfällt. Musik und Text verteilen sich wie folgt:

		Text	Musik	
I	*Dal bel chastel se parte de Peschiera*	a11	x+o	
	Cerchando'l suo priore	b 7		A
	Un frate sol in compagnia d'amore	b11	y+o'	

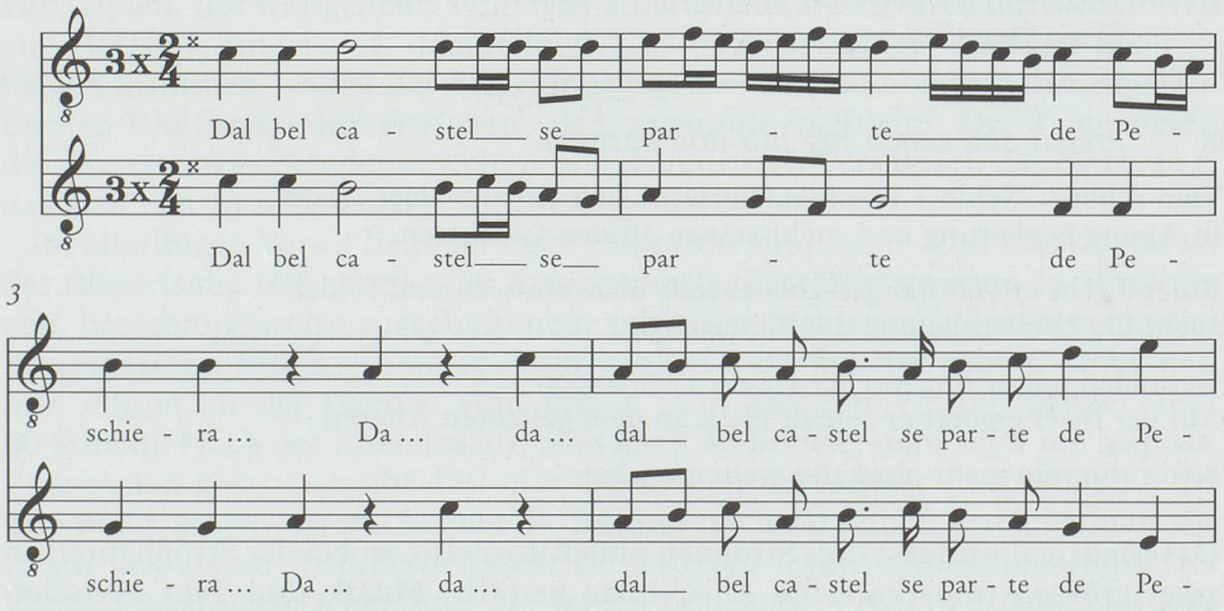
II	*Chiamando'l va la maitina e lla sera*	a11	x+o	
	Per strade e per campagna	c 7		A
	Lombardia cerca e tuta la Romagna	c11	y+o′	
III	*Trovato l'a dove il Po fa rivera*	a11	x+o	
	In su l'isola apaga	d 7		A
	La vista che de tal prior e vagha	d11	y+o′	
R	*Prega'l che sença luy piu non camini*	E11	z	B

Das ganze Gedicht umfasst 98 Silben, davon entfallen auf den musikalischen Teil A pro Strophe 29 Silben, auf B 11 Silben.

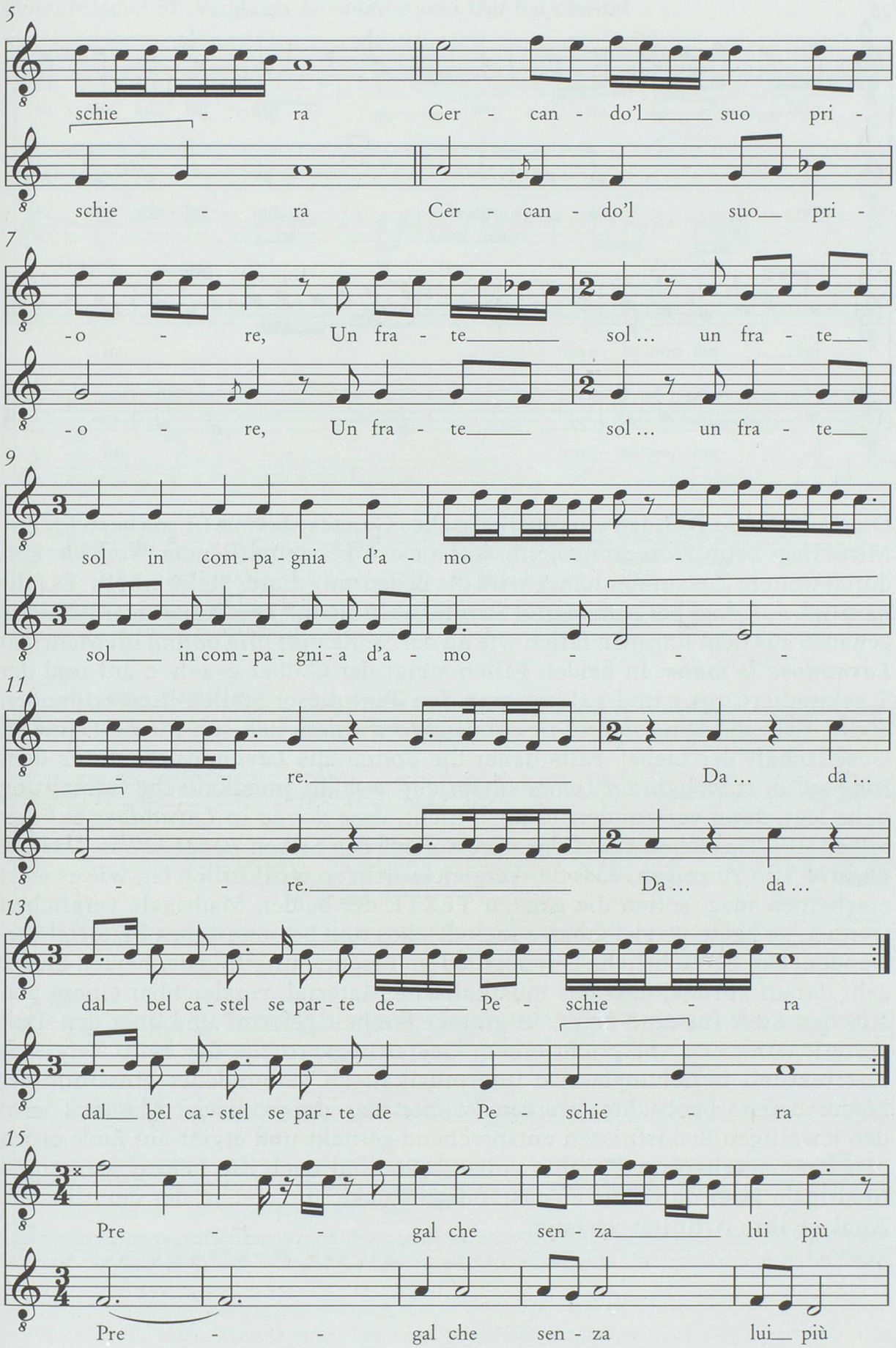
x = 11 Silben = 7 ms
o = 11 Silben = 8 ms
y = 18 Silben = 16 ms
o′ = 11 Silben = 8 ms
z = 11Silben = 12 ms

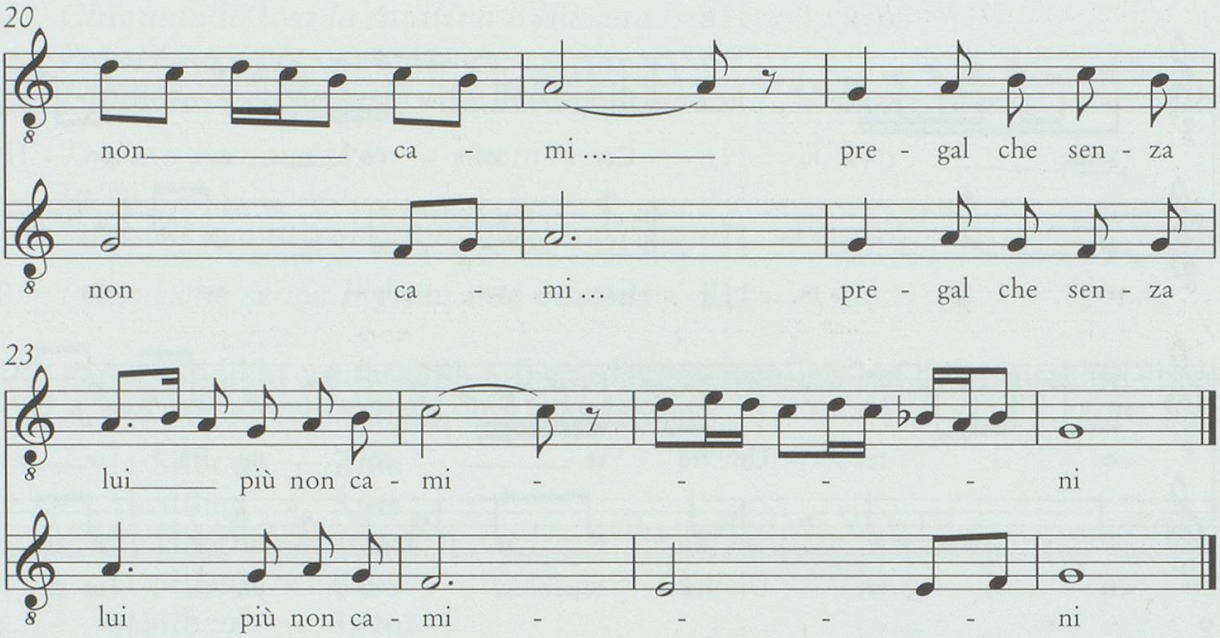
Die Teile x und y werden je durch den Teil o beziehungsweise o′ ergänzt, das heisst durch Textteile aus dem ersten Vers. Das ergibt eine Form, die sich wesentlich von jener in ***Lavandose le mane*** unterscheidet. Ein zweiter Unterschied besteht darin, dass hier in typisch italienischer Manier Verse angeschnitten werden, das heisst, dass Silben oder Versteile gesungen werden, bevor der ganze Vers erklingt.[154]

Notenbeispiel 56: Codex Rossi, ***Das bel chastel***



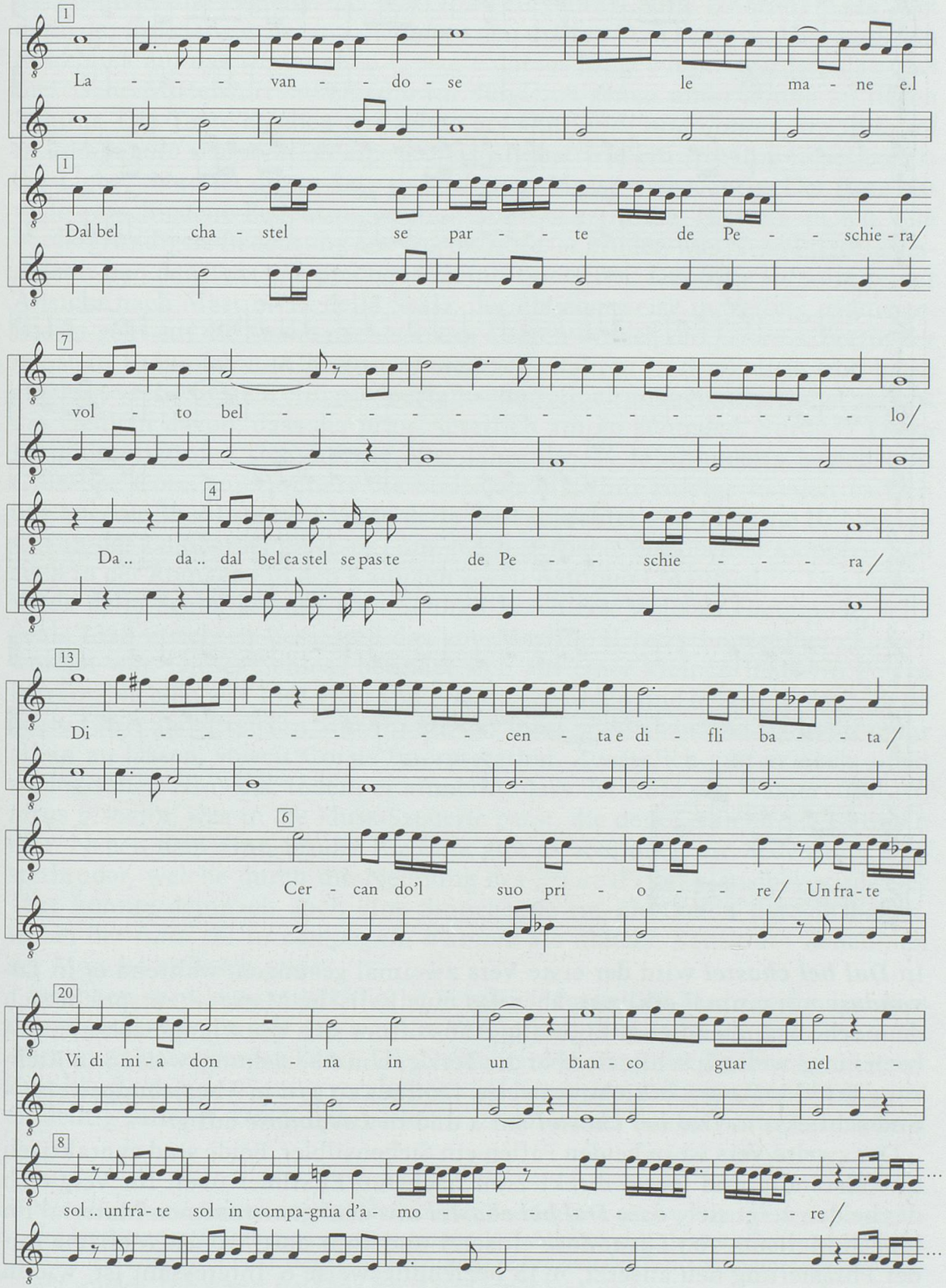
[154] vgl. zu diesem Phänomen: Dorothea Baumann, „Silben- und Wortwiederholungen im Lied des späten Trecento und des frühen Quattrocento", in: U. Günther/L. Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 10), Kassel/Basel 1984, 77–91; und Agostino Ziino, „Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento", ibid., 93–119.

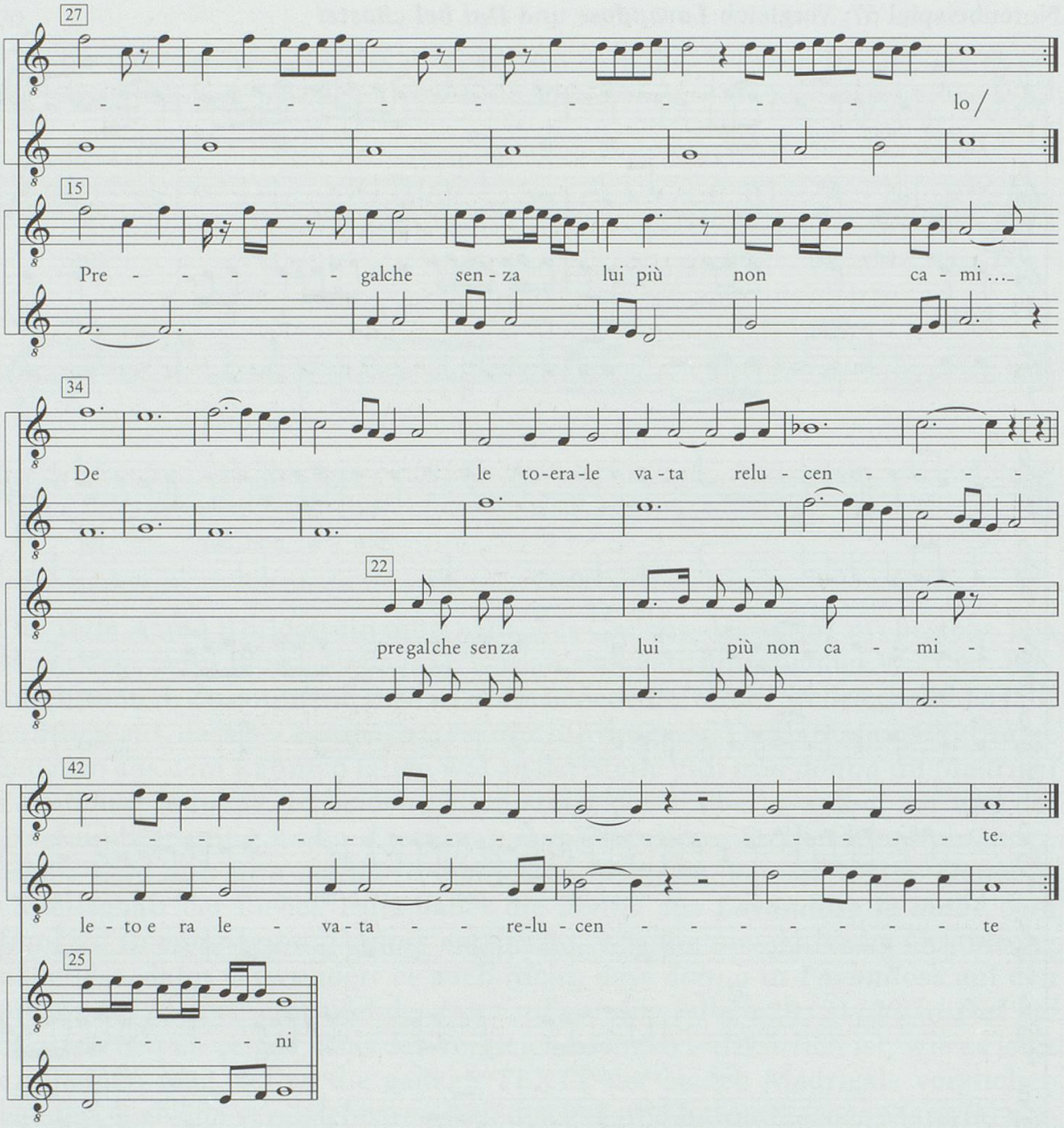

5
schie - ra Cer - can - do'l suo pri -
schie - ra Cer - can - do'l suo pri -
7
-o - re, Un fra - te sol ... un fra - te
-o - re, Un fra - te sol ... un fra - te
9
sol in com - pa - gnia d'a - mo - - -
sol in com - pa - gni - a d'a - mo - - -
11
- - re. Da ... da ...
- - re. Da ... da ...
13
dal bel ca - stel se par - te de Pe - schie - ra
dal bel ca - stel se par - te de Pe - schie - ra
15
Pre - - gal che sen - za lui più
Pre - - gal che sen - za lui più



Die Teile A und B bilden ein musikalisches Ganzes, das aus 51 ms besteht. Die Mitte liegt beim Wort *compagnia*, was an sich kein auffallendes Wort ist. Erst durch weitere Zusammenhänge wird die Bedeutung dieser Stelle erhellt. Es fällt nämlich auf, dass bei *compagnia* Stimmführung und Deklamationsrhythmus genauso aus dem Rahmen fallen wie an der Stelle *vidi mia donna* im Madrigal ***Lavandose le mane***. In beiden Fällen steigt der C über g–a–h–c auf und der T sekundiert mit g und a. Liest man den Text dieser Stellen hintereinander, ergibt sich: *vidi mia donna in compagnia d'amore* (ich sah meine Dame in Gesellschaft der Liebe). Falls daher die *donna* aus ***Lavandose le mane*** dem *frate sol in compagnia d'amore* entspricht, was die musikalische Gestaltung nahe legt, dann verwundert es auch nicht, dass *donna* in ***Lavandose*** auf den Silben 21/22 erscheint und der *frate sol* auf den Silben 20/21/22 in ***Dal bel chastel.*** Um zu zeigen, dass der Vergleich nicht so willkürlich ist, wie es jetzt erscheinen mag, sollen die ganzen TEXTE der beiden Madrigale verglichen werden, da beide vergleichbares melodisches und harmonisches Material verwenden. Der beträchtliche Unterschied im Erscheinungsbild der beiden Lieder geht darauf zurück, dass das musikalische Material, vergleichbar einem plastischen Stoff für eine Figur, in grosser Freiheit geformt und über den Text verteilt wird. Das entspricht einem Gestaltungsprinzip, das beim Vergleich intertextuell beziehungsweise intermusikalisch verbundener einstimmiger Lieder bereits beobachtet werden konnte: das musikalische Material wird den jeweiligen Bedürfnissen entsprechend gerückt und ergibt am Ende einen neuen musikalischen Zusammenhang. So sind auch die beiden genannten Madrigale zwei durchaus eigenständige Stücke, die erst in der detaillierten Analyse ihre Affinität verraten.

Notenbeispiel 57: Vergleich ***Lavandose*** und ***Dal bel chastel***





In ***Dal bel chastel*** wird der erste Vers zweimal gesungen, während er in ***Lavandose*** nur einmal erklingt, aber das musikalische Material entspricht sich dennoch. Beginnend vom Einklang c aus öffnet sich der Klang nach a/e m 4 beziehungsweise 2, schliesst über die Terz g/h m 6 beziehungsweise 3 in Richtung Einklang a m 8 beziehungsweise 4, öffnet zu g/d m 9 beziehungsweise 4 und schliesst in ***Dal bel chastel*** auf a und in ***Lavandose*** auf g.

Der zweite Vers ist in beiden Fällen ein Siebensilbler. Beide sind syntaktisch unvollständig und leiten direkt zum nächsten Elfsilbler über. Im Vergleich der beiden zeigt sich, dass ***Dal bel chastel*** mit dem gemeinsamen Material im langen Melisma von ***Lavandose*** einsetzt und zwar dort, wo das Melisma mit der Phrasierung neu ansetzt, m 15 beziehungsweise 6. Interessant ist, wie in ***Dal bel chastel*** das Material gebraucht wird, indem die Quinte g/d als Versschluss verwendet wird (m 7), der Abstieg d–c–b–a, der in ***Lavandose*** auf der

betonten Silbe des letzten Verswortes steht, für den Neubeginn des nächsten Verses dient und zugleich das Wort *frate* eingeführt wird. Über *sol* (!) erklingt dann der Einklang g, der in ***Lavandose*** den dritten Vers beginnt. Hier kann im Rückblick auf das weiter oben Gesagte darauf hingewiesen werden, dass das metrische Mittelwort *compagnia* im Vergleich genau unter *donna* zu liegen kommt. Die Texte ergeben wie schon erwähnt: *vidi mia donna...un frate sol in compagnia d'amore.* „Meine *donna* alleine wie ein *frate* in Gesellschaft der Liebe." Nun ist dieser Satz in höchstem Masse mehrdeutig. Der *frate* hat viele verschiedene Bedeutungen und damit scheint der Text zu spielen. Die vordergründigste Bedeutung des Wortes *frate* ist Bruder, was Nino Pirrotta veranlasst hat, den Text entsprechend zu interpretieren: Der *frate sol* wäre seiner Ansicht nach Mastino II. della Scala, der üblicherweise in Verona residierte. Dieser geht auf die Suche nach seinem älteren Bruder *suo priore* Alberto, der meist in Padua lebte. Alberto war weniger erfahren in der Politik und hatte glücklos versucht, sich einige venezianische Salinen anzueignen. Daher spricht das Gedicht davon, dass der *priore* letztlich am Po gefunden wurde.[155] Diese Ereignisse würden sich auf die 30er Jahre des 14. Jahrhunderts beziehen[156]. Giuseppe Corsi interpretiert die Stelle anders. Ihm zufolge handelt es sich um Niccolò II. d'Este und Verde della Scala, Tochter von Mastino II. Niccolò war in der Lombardei gewesen, um gegen Bernabò Visconti zu kämpfen und auch in der Romagna in den Kämpfen gegen Astorgio I Manfredi[157]. Die Dame, Verde della Scala, kommt vom Schloss Peschiera, welches Cangrande della Scala 1328 errichten liess, und das von Mastino II. verschönert (*bel chastel*) worden war. Dieses Schloss befindet sich auf einer kleinen Insel im Po bei Ferrara. Niccolò war 1361 Herr von Ferrara geworden und heiratete Verde della Scala 1362. Sie bittet ihn, mit ihr auf der Insel zu bleiben und sie nicht mehr allein zu lassen, soweit Corsis Interpretation. Zusätzlich gibt er noch einen zoologischen Hinweis, indem er anmerkt, dass der *frate* ein Wasservogel ist, *larus piscator*, was in die Fluss-Szenerie passt, die dem Gedicht den Rahmen gibt. Neben dem Sinn Bruder für *frate* gibt es aber auch die Bedeutung Klosterbruder, welche durch die Nennung des *priore* (Prior) plausibel wird. Der Text könnte demnach auch eine Sinnebende im klerikalen Bereich haben, wobei der *frate sol in compagnia d'amore* als übliche Kritik am Benehmen der Mönche zu lesen wäre.

Der oben dargelegte musikalische Vergleich der beiden Madrigale zeigt, dass *donna mia*, wer immer sie war, in Verbindung mit *frate sol in compagnia d'amore* gelesen werden kann. Die Dame wird in der italienischen Lyrik jener Zeit häufig mit der Sonne verglichen. *Sol* heisst im Fall von ***Dal bel chastel*** eindeutig „allein". Die Kombination *frate sol* weckt dennoch die Assoziation

[155] Mit *priore* bezeichnete man auch den für das Theologische Zuständigen in den *compagnie dei laudesi*. Am Po gab es ausserdem bis ins 14. Jahrhundert Waldenser-Gemeinden, deren Mitglieder häufig mit den *fraticelli*, den minderen Brüdern des Franziskanerordens verwechselt wurden. Die Wörter *frate* und *priore* sind somit sehr vieldeutig.

[156] Nino Pirrotta, *Il Codice Rossi 215*, Ars Nova 2, Lucca 1992, 41.

[157] Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, 331.

zum Sonnengesang des Hl. Franziskus: *Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, spetialmente messor lo* ***frate sole***. Es könnte sein, dass die in dieser Weise indirekt angedeutete Sonne und die Dame aus ***Lavandose le mane,*** welche wie die Sonne strahlt, in musikalische Beziehung gebracht worden sind und dass mit dem *frate sol* die *donna* selbst gemeint ist. Ein männliches *senhal* (Codewort) für die Geliebte ist seit den Trobadors durchaus nichts Ungewöhnliches.

Die musikalische Ähnlichkeit der beiden Madrigale lässt vermuten, dass sie den gleichen Autor haben; nach Pirrotta wäre hier Maestro Piero anzunehmen. Er schliesst aus, dass das mehrmalige Erscheinen des Wortes *verde* in den Gedichten des Codex Rossi als Symbol für Verde della Scala zu deuten sei, weil – wie er zu Recht festhält – das Wort in unzähligen Gedichten der damaligen Zeit vorkommt. Auch hier gilt es, bei der Bewertung des intertextuellen Elementes sorgfältig abzuwägen. Es sei nicht verschwiegen, dass das oben erwähnte Petrarca Sonett, das einige Verwandtschaft mit ***Lavandose le mane*** aufweist, das Wort *verde* ebenfalls enthält.

Nach diesen beiden Exkursen zu zwei Liedern des Codex Rossi, die als eindrückliche Beispiele von textlicher und musikalischer Intertextualität gelten können, soll nun versucht werden, die übergeordnete Struktur der Handschrift, also die einzelnen Lieder im Kontext ihrer Quelle, zu betrachten.

Von der Handschrift Rossi ist nur die erste Lage beinahe vollständig erhalten, welche die beiden oben untersuchten Madrigale enthält. Der Inhalt dieser Lage besteht in der Reihenfolge aus acht Madrigalen, einem Rondello und weiteren acht Madrigalen. Die Symmetrie dieser Anlage hat mich dazu veranlasst, die 17 betreffenden Texte auf ihren Inhalt hin zu lesen. Die Lieder werden in der Reihenfolge, in der sie im Codex erscheinen, besprochen und entsprechend nummeriert:

Rs 1 ***De soto'l verde vidi i ochi vaghi***
che mi, so servo, cum dexio mirava
Die Handschrift wird mit einem Gedicht eingeleitet, das in der ersten Zeile das Wort *verde* an der Verszäsur bringt und in der zweiten Zeile an entsprechender Stelle *mi, so servo*, „ich, ihr Diener". Der Liebende bezeichnet sich als Diener, wobei wohl der Liebesdienst gemeint ist. Die Stellung des Wortes *verde* im Initialstück ist zu auffallend, als dass man darüber hinweg gehen könnte. Wollte allenfalls der Autor / Kompilator Verde gleich zu Anfang als Adressatin der Sammlung vorstellen und hätte somit Corsi richtig interpretiert?

Rs 2 ***Lavandose le mane***
Die Geliebte wird in ihrer ganzen Schönheit und Reinheit, wofür das weisse Kleid steht, erblickt und zwar am Morgen, das heisst am Anfang der Geschichte.

Rs 3 ***Bella granata***
Der Text vergleicht die Dame mit der schönsten aller Blumen und preist unter anderem die Liebe verheirateter Frauen oder Witwen.

Rs 4 ***Dal bel chastel***

Es dürfte sich – wie oben gezeigt – um die gleiche Frau wie in ***Lavandose le mane*** handeln. Das geographische Umfeld der Handlung wird abgesteckt.

Rs 5 ***Quando i oselli canta***

Das Gedicht spricht von Hirtinnen, die Girlanden machen:

fan girlande de erba:
frescheta ***verde*** *e altre belle fiore*

Liest man den Text als „Sie machen Girlanden aus Grünzeug: die frische Verde und andere schöne Blumen" statt „Sie machen Girlanden aus Gras, Grünzeug und anderen schönen Blumen", dann geht es bei den *pastorelle* um eine Gruppe Frauen, unter denen Verde hervorgehoben wird. Diese Lesung ist nicht von der Hand zu weisen, da in **Rs 3** die Frau als *bella granata fra le fioro* bezeichnet wird. Sie ist die schöne Granatapfelblüte unter den Blumen. Das Hirtinnenmilieu dient als Bild und nicht als Abbild der realen Verhältnisse. In der dritten Strophe wird gesagt, dass sich der Liebende in eine Hirtin verliebt hat, im Refrain will er sie küssen, aber sie schlägt ihn mit dem Spinnrocken und weist ihn zurück.

Rs 6 ***Seguendo un me' sparver***

Der Liebende folgt einem Sperber von Wald zu Wald in der schönsten Jahreszeit und hält inne, weil er eine Stimme singen hört. Er sieht eine Hirtin, die ihre Schafe hütet. Sie spinnt Wolle, um sich einen Rock zu machen. Während sie singt, liebäugelt sie mit ihm. Er bleibt bei ihr, weil ihm das mehr Spass macht als der Sperber. Sie bedeutet ihm mit Mund und Hand: „Komm her" und wirft den Spinnrocken weg. Die Angebetete spielt endlich mit ihm ein Liebesspiel, passend dazu heisst das nächste Madrigal:

Rs 7 ***Abraçami cor mio***

„Umarme mich und geh dann weg, damit der Eifersüchtige mich nicht hört."
„Holde und schöne Seele, wie kann ich gehen, wenn ich alle meine Sehnsucht in den Armen halte?"
„Wenn Du nicht gehst, werde ich sterben."
„Mein süsses Leben, ich werde Dich begleiten."
Der Dialog der beiden Liebenden bildet einen ersten Höhepunkt der Geschichte. Offenbar handelt es sich um eine verbotene Liebe.

Rs 8 ***Du'ochi ladri***

Es folgt die Beschreibung der Liebeswonnen in Form eines Rückblicks: „Zwei diebische Augen unter einer Girlande lächelten so süss, dass sie mich ihrem Begehren gefügig machten, wie es ihnen gefiel und sie es wollten. Wegen der grünen Frabe (***verde*** *color)* jener Blätter, die das schöne Antlitz beschatteten, machten sie mich noch verliebter. Amor entflammte mich, sodass ich immer noch die Lust des ersten Spieles fühlen kann, wenn ich daran denke, wie fröhlich wir waren."

Rs 9 ***Gaiete, dolce parolete mie***

„Fröhliche süsse kleine Worte, was wird aus euch werden, wenn ihr mein Sehnen verlässt? Jenen fröhlichen Dorn, welcher euch hörte, der gestochen hat und weiter sticht, sollt ihr finden und sein Auge soll lesend euch betrachten."

Bei diesem Text handelt es sich um das zentrale Rondello innerhalb der ersten Lage. Inhaltlich erfüllt es in etwa die Rolle einer Tornada oder eines Envoi im einstimmigen Lied. Die Dame wird unter dem *senhal* des Dorns, *spina* verborgen. Die Gedichte sollen offenbar der Geliebten gebracht werden und sie soll sie lesend betrachten. Es wird auch angedeutet, dass die Dame die Worte schon gehört hat. Hier wird das schriftliche Festhalten der Worte bestätigt und der Akt des Lesens von Seiten der Dame angesprochen, was bedeutet, dass die Dame einer gebildeten Klasse der Gesellschaft angehört und keine Hirtin ist. Die Aussage, dass ein Gedicht einer des Lesens kundigen Dame geschickt wird, findet sich schon bei Bernart de Ventadorn (P-C 70.17, 53–56).

Rs 10 ***Levandome'l maytin***

Der Text bringt die gleiche Thematik wie **Rs 2**. Diesmal trägt die Dame einen Kranz von dunklen Veilchen.

Rs 11 ***Su la rivera***

Spricht die Salinen am Po an, wo der Liebende sich noch heftiger verliebt.

Rs 12 ***Pyançe la bella yguana***

Die schöne Nymphe weint, weil sie den Geliebten nicht sieht. Sie hält einen Goldfaden[158] in der Hand und seufzt, weil sie die Sonne nicht sehen kann. Das Vergnügen wendet sich zum Schaden, wenn er diese Nymphe verlässt, um bei anderen Blumen zu weilen. Auch hier werden Frauen als Blumen bezeichnet.

Rs 13 ***Involta d'un bel velo***

„Eingehüllt in einen Schleier (der Trauer?) sah ich jene sitzen, die mich oft *oimè* schreien lässt. Da sagte ich zitternd, wie es meinem Herrn gefällt: ‚Dame, der Friede sei mit Euch!', aber jene gab mir voller Stolz gleich einem kalten Stein eine Antwort düsterer als der Tod: ‚Geh deiner Wege, Ruchloser.' Der Liebende möchte mit der Dame sprechen, aber offenbar ist der „Herr" dabei und so begnügt er sich mit einer unverbindlichen Anrede. Die Dame aber verstösst ihn, ob echt oder nur gespielt, bleibt unklar.

[158] Die Erwähnung des Goldfadens erinnert an ein schon bei den Trobadors gebrauchtes Bild. Die Goldader im Erz symbolisiert das Wahre, Reine und Edle, auch die gute Dichtkunst im Gegensatz zur schlechten. Peire Vidal vergleicht das Erschaffen eines Liedes mit der Arbeit des Goldschmieds, der das Gold im Feuer verfeinert. „Linhaure", Goldfaden, ist der Deckname von Raimbaut d'Aurenga. So wäre wohl die Dame hier auch als Symbol des Reinen und Unverfälschten zu deuten, was schon zu Anfang mit dem weissen Kleid angedeutet wurde.

Rs 14 ***Quando l'ayre comença a farse bruno***
Die Szene hat sich seit Madrigal 7 oder 8 dramatisch geändert. Es wird Nacht im Gedicht, so wie es Nacht wird im Herzen des verstossenen Liebenden, und es erscheint ihm die Geliebte (im Traum?): Als sie mich damals sah, sagte sie: „Gott lohne Dir das Gute, was Du tust." Er erlebt in der Vision die Dame so, wie sie einst war.

Rs 15 ***Chiamando un'astorella***
Der Liebende nimmt in diesem Text die Position ein, welche die Dame in **Rs 4** innehatte. Er irrt umher und sucht nach dem Vogel *per foreste, campagne, strade e porti*. Er hofft auf Gnade, hat aber den Vogel im Käfig eines anderen gesehen. Offenbar hat sich die Dame verheiratet oder sie ist zu ihrem Gatten zurückgekehrt, der sie aus Eifersucht bewacht.

Rs 16 ***Suso quel monte***
„Auf jenem Berg, wo das edle und schöne Gras blüht, so wie es die Tugend will, ist jene Blume geboren, die weiss ist von Tugend. Gerecht ist das Begehren, das meine Lenden durchbohrt, obwohl meine Liebe unerwidert bleibt, begnüge ich mich mit deiner Güte." Dieser Text spricht von der Resignation des Liebenden. Er muss sich mit der Güte der Dame begnügen, da er ihre Liebe nicht mehr bekommt.

Rs 17 ***Onni diletto***
ist italienisch / französisch textiert. Es ist der die Lage abschliessende Text, ein höfisches Gedicht, welches die Verzweiflung desjenigen schildert, der abgelehnt wird. Der zentrale Vers heisst: *quella più non me degna a vedere* (Jene würdigt mich keines Blickes mehr). Falls es sich um Verde della Scala handelt, könnte ihr Name im Wort *vedere* verborgen sein. Die Wortwahl des Gedichtes ist sehr dramatisch: *aylas celuy che n'est oïs et clame* (weh jenem, der schreit und nicht erhört wird – das Verb *clamer* schafft eine Assoziation zum *De profundis*). Die Lage endet mit den hoffnungsvollen Versen: „Vielleicht wendet sie mir ihren gütigen Blick zu bevor ich sterbe."

Bei den beiden letzten Stücken fehlt je eine Stimme. Pirrotta nimmt an, dass sich diese Stimmen auf dem nächsten Folio IX befanden, das heisst auf der ersten Seite der zweiten Lage. Dadurch würde meine These, dass es sich beim Inhalt der ersten Lage um einen geschlossenen Zyklus handelt geschwächt. Dennoch gibt es einige Indizien dafür, dass die Texte 1–17, welche die erste Lage des ursprünglichen Manuskriptes füllen, eine zusammenhängende Liebesgeschichte darstellen könnten:

Rs 1 Text enthält das Wort ***verde.*** Der Liebende bezeichnet sich als Diener.
Rs 2 *mia donna,* weisses Kleid, Morgen
Rs 3 Hinweis auf verheiratete Frauen
Rs 4 *frate* sucht *priore.*
Rs 5 Text enthält das Wort ***verde.*** Mann verliebt sich, wird abgelehnt
Rs 6 Liebhaber wird doch angenommen
Rs 7 Dialog der beiden.
Rs 8 Text enthält das Wort ***verde.*** Liebesfreuden
Rs 9 Rondello, spielt die Rolle einer Zueignung
Rs 10 erinnert an **Rs 2**, Dame trägt dunklen Kranz als Hinweis auf kommendes Unheil
Rs 11 Salinen, Mann verliebt sich noch mehr.
Rs 12 Nymphe weint, Goldfaden (Ehering?)
Rs 13 Ablehnung von Seiten der Dame
Rs 14 Nacht
Rs 15 Mann sucht den Vogel, der im Käfig eines anderen sitzt
Rs 16 sie ist weiss in ihrer Tugend
Rs 17 zweisprachig höfischer verzweifelter Abschluss

Der Inhalt der ersten Lage mit dem Rondello als Mittelpunkt und je acht Madrigalen davor und danach ist symmetrisch angeordnet. Eine Parallele zu einem solchen Aufbau findet sich in der sechsten Lage des Codex Ivrea 115, in der die seltene Form der Chace als Mittelstück von Motetten und Messen verwendet wurde.[159] Die Liebesgeschichte erreicht ihren positiven Höhepunkt in Madrigal 8, darauf folgt der Rondello. In Madrigal 10 wird eine Szene aus dem Anfang der Geschichte (Madrigal 2) aufgenommen, aber das Unheil kündigt sich mit den „schwarzen" Veilchen an. Im Madrigal 8 trägt die Dame ebenfalls einen Blumenkranz. In Madrigal 10 schickt die Dame den Liebenden weg wie in Madrigal 5, aber dort war es nur ein scherzhaftes sich Zieren, während es jetzt Ernst ist. Der Name Verde (bzw. das Wort *verde* je nach Interpretation) wird dreimal genannt: in den Madrigalen 1, 5 und 8. Die Nennung erfolgt 1) im Exordium, 2) im Text, wo es heisst, dass der Mann sich verliebt hat, 3) in der Beschreibung der Liebesfreuden. Im Madrigal 14 wird es Nacht und die Liebe findet nur noch im Traum Erfüllung. Madrigal 15 spricht davon, dass die Dame im Käfig eines anderen sitzt, was wohl bedeutet, dass sie verheiratet ist. Dies steht wiederum symmetrisch im Zyklus zu Madrigal 3, wo von den verheirateten Frauen die Rede ist. Madrigal 16 preist die „weisse" Tugend der Dame, symmetrisch zu Madrigal 2, in der ihr „weisses Kleid" beschrieben ist.

Es stellt sich nun die Frage, ob der Zyklus von einem einzigen Autor stammen könnte. Zwei der Lieder sind in **FP** Magister Piero zugeschrieben. Ist es denkbar, ihm alle Lieder zuzuschreiben? Stil- und Datierungsfragen legen das nicht

[159] Karl Kügle, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115*, Ottawa 1997, p. 38 und 151. Die Handschrift entstand in der gleichen Zeit wie **Rs** (ca. 1370).

nahe. Verde della Scala heiratete Niccolò von Este erst 1362. Eines der Lieder wird aber schon um 1344 von Antonio da Ferrara erwähnt. Brioschi datiert die Handschrift Rossi 1380–1390, Piorrotta um 1370. Er denkt an Gidino da Sommacampagna als Kompilator der Handschrift, setzt aber bewusst ein Fragezeichen hinter seine Hypothese. Er weist darauf hin, dass Gidino in der Zeit, als der Codex wahrscheinlich kompiliert wurde, im Dienste der Scaliger stand. Ferner weist das einzige Manuskript, welches uns den *Tractato de li rithimi volgari* von Gidino überliefert, grosse Ähnlichkeit mit Rossi auf.[160]

Vorstellbar wäre, dass der Kompilator bereits bestehende Werke unter bestimmten Gesichtspunkten bewusst zu einem Zyklus zusammenstellte, um das Ganze dann Verde della Scala zueignen zu können. Dies wäre zeitlich und geographisch durchaus möglich. Inwiefern die anderen Lagen von Rossi in dieses Ganze passen, ist ihrer fragmentarischen Erhaltung wegen schwer zu ergründen. Die zweite Lage fehlt ganz und von der dritten Lage fehlt das äusserste Blatt. Was allerdings auffällt, ist, dass auch diese dritte Lage symmetrisch angeordnet gewesen sein könnte, da in der Mitte eine Caccia steht und davor und danach Ballate und Madrigale vertauscht symmetrisch erscheinen. Wenn man annimmt, dass die dritte Lage analog der ersten 17 Stücke enthielt, dann würden am Beginn 3 und am Schluss 2 Stücke fehlen. Der Inhalt der dritten Lage könnte folgendermassen ausgesehen haben (M = Madrigal, B = Ballata, C = Caccia):

? 35
? 36
? 37
M 38
B 39
M 40
B 41
B 42

C 43

M 44
M 45
B 46
M 47
B 48
M 49
? 50
? 51

[160] Gian Carlo Brioschi, *Struttura e cronologia del codice Vaticano Rossi 215 e del frammento Greggiati di ostiglia*, mschr. Dissertation, Rom 1989.

Wo in der ersten Hälfte ein Madrigal steht, erscheint in der zweiten Hälfte eine Ballata und umgekehrt. An zentraler Stelle befindet sich eine Caccia, in der ersten Lage war es ein Rondello. Das lässt vermuten, dass der Kompilator die Gattungen sehr bewusst geordnet hat, wobei die Mitte eines Zyklus durch eine sonst nicht erscheinende Gattung markiert wurde.

Die Auswahl der Werke im Codex Rossi sollte wohl nicht in erster Linie Zeugnis von der lyrisch/musikalischen Produktion des frühen und mittleren 14. Jahrhunderts in Norditalien ablegen, auch waren die Chronologie der Werke und ihre Autoren nebensächlich. Die Handschrift dürfte dennoch nach bestimmten Kriterien zusammengestellt und die erste Lage als Einleitung der Sammlung durchaus als Hommage gedacht gewesen sein. Die symmetrische Anordnung der Gattungen, die sich in der dritten Lage zu wiederholen scheint, ist offenbar ein grundlegendes Ordnungsprinzip.

Die konsekutive Lesung der poetischen Texte in der ersten Lage des Codex Rossi hätte – falls meine Hypothese stimmt – somit den Aufbau der Handschrift erhellt und möglicherweise erklärt, warum Autorennamen vollständig fehlen. Der Redaktor der Handschrift suchte sich aus der umfangreichen Produktion jener Jahre heraus, was in seinen Zusammenhang passte. Der Autor von ***Desoto'l verde*** dachte aller Wahrscheinlichkeit nach nicht an Verde della Scala, als er seinen Text schrieb, jedoch hat der Kompilator der Handschrift sich möglicherweise – vielleicht Jahrzehnte später – die Tatsache zunutze gemacht, dass das Wort *verde* an prominenter Stelle im Gedicht steht. Aber auch wenn Verde della Scala nicht die Adressatin der Sammlung war, lassen die Textinhalte vermuten, dass eine zusammenhängende Geschichte erzählt werden sollte.

Dieses Beispiel scheint in eindrücklicher Weise zu dokumentieren, dass Einzelwerke je nach Quelle eine bestimmte Funktion erfüllen können. Steht ein Werk in einer prächtigen Anthologie wie Squarcialupi, wird es zum wichtigen Zeugnis für das Schaffen eines bestimmten Komponisten, zum historisch relevanten, chronologisch einzuordnenden Beleg für einen determinierten Augenblick der Musikgeschichte. Im Codex Rossi hingegen fehlen sämtliche Autorennamen, obwohl im 14. Jahrhundert in Italien der Autor bereits eine grosse Bedeutung hatte und in Frankreich ein Dichter/Musiker wie Guillaume de Machaut ungefähr zur gleichen Zeit die Herstellung seiner Manuskripte persönlich kontrollierte. Die Funktion der Madrigale und Ballaten im Codex Rossi ist offensichtlich nicht, das Schaffen ihrer Autoren zu dokumentieren. Die einzelnen Stücke werden der Ordnung des Codex unterworfen. Dass im Fall der ersten Lage die Worte eine wichtige Rolle spielen, wird durch den Text des zentralen Rondellos *gaiete parolete* betont. Die Worte (nicht die Musik in erster Linie!) sollen von der Empfängerin gelesen werden. Das Einzelwerk bekommt somit eine bestimmte Funktion im Ablauf der Geschichte. Diese Madrigale wurden nicht im Hinblick auf die Kompilation in Rossi komponiert, sondern erst einige Zeit später als Elemente einer „Geschichte" funktionalisiert. Die Spezifizierung der Einzelwerke durch die Nennung eines Autors würde das Konzept der fortlaufenden Geschichte stören, indem ein heterogenes Gesamtbild entstünde. Deshalb wurden wohl die Namen konsequent weggelassen.

IV. Text und Musiker – Die Herausforderung

IV.1 Die Bedeutung des Textes für die Beschäftigung mit der Musik

Ein TEXT ist ein untrennbares Ganzes, das aus den beiden Komponenten Text und Musik „gewoben" ist. In vielen Fällen der vulgärsprachlich textierten weltlichen Musik des Mittelalters handelt es sich sogar ausgesprochen um gesungene Lyrik. Dass demnach die Textkomponente bei der Beschäftigung mit der Musik keine *quantité négligeable* sein kann, ist eigentlich selbstverständlich. Was im Bereich der Aufführungspraxis häufig zu wünschen übrig lässt, ist ein vertieftes Textverständnis und dessen Nutzbarmachung für die Interpretation. Es kann dabei nicht nur darum gehen, einzelne Phänomene (zum Teil einzelne Worte) eines Texts in einen vordergründigen Zusammenhang mit der musikalischen Gestaltung zu bringen. Der Bezug zwischen Musik und Text erschöpft sich weder in rein formalen Dingen, noch in vordergründiger Textausdeutung durch die Musik.

Um bis zu den tieferen Schichten, den Feinheiten der TEXTE vordringen zu können, muss das Einzige, was wir für unsere Betrachtungen als Ausgangspunkt haben, nämlich die jeweilige handschriftliche Quelle, möglichst ernst genommen werden. Die Handschriften bieten für die Praktiker eine ganze Menge wertvoller Hinweise, wenn man sie gründlich zu lesen bereit ist. Dabei ist jede handschriftliche Aufzeichnung ein Unikum mit je eigenen „rhetorischen" Charakteristiken. Ein Beispiel: Das einstimmige Lied ***Quand li rossignol jolis*** (Châtelain de Coucy?, vgl. Kapitel **IV.2**) ist in mehreren Handschriften überliefert. Im Wesentlichen handelt es sich bei den verschiedenen Versionen um den gleichen Text, der lediglich in hauptsächlich orthographischen Einzelheiten variiert. Sogar die Strophenfolge ist konstant, wobei die Handschriften **K**, **P**, **X**, **V** eine zusätzliche fünfte Strophe aufweisen. Dennoch gibt es Kleinigkeiten, die beachtet werden sollten. So erscheint im Manuscrit du Roi **M** und in der Handschrift **V** ein Punkt, der in den anderen Handschriften nicht vorkommt. Punkte stehen in den Trouvère-Texten mehr oder weniger konsequent am Ende der Verse, die genannten Versionen setzen aber einen zusätzlichen Punkt im dritten Vers: *Quant li rossignol jolis. / chante seur la flor d'esté. / que naist la rose. et li lis* (Wenn die schöne Nachtigall auf der Sommerblume singt, wenn die Rose und die Lilie erblühen). Um den Punkt zwischen den beiden Symbolblumen Rose und Lilie verstehen zu können, muss man noch etwas weiter lesen: *que naist la rose. et li lis. / et la rousée u vert pré* (...wenn Rose und Lilie erblühen und der Tau in der grünen Wiese...). Der Punkt weist zum einen auf die Aufzählung hin: Rose, Lilie, Tau und bietet damit eine Lesehilfe für die Sänger, denen angezeigt wird, dass die beiden Verszeilen über die Aufzählung syntaktisch verbunden sind. Zugleich hebt aber die Schreibweise, dadurch dass die Noten wegen der Punkte etwas gespreizter geschrieben sind als nötig, das Wort *lis* hervor. Lilie, die Reinheit, Symbol der Jungfrau Maria, welche aus der Wurzel Jesse die Rose Christus hervorgehen lässt, während der Tau als Symbol für ihre jungfräuliche Empfängnis steht. Der unscheinbare Punkt öffnet in diesem weltlich-höfischen Text einen sakralen Subtext, eine tiefere Lesart des Gedichts.

Durch die irreguläre Setzung eines Punktes wird der Text in einer bestimmten Weise gelesen, durch den Schreiber interpretiert. In vielen Fällen entspricht einer solchen individuellen Lesung eine spezifische musikalische Formulierung. Ich verweise hier zurück auf das Beispiel von Bernart de Ventadorn im Kapitel **II.1** ***Cant l'erba fresq'e.l fuelh apar.*** Punkte im Text und Striche im Notentext dienen sehr häufig als Hinweise auf eine Substruktur des Textes. Die einzelnen Versionen sind daher sehr genau zu betrachten, ein Text ist nie ganz identisch mit einem anderen. Der Schreiber ist zugleich Interpret und wichtiger Mittelsmann für den Leser / Musiker, obwohl gerade seine Person fast immer anonym geblieben ist. Er war es, der die Auswahl und die Reihenfolge der Werke in einer Handschrift bestimmte, er entschied ob und wie er ein Werk zuschreiben wollte, er konnte durch kleine Eingriffe Schwerpunkte im aufgezeichneten Werk setzen, durch Zuordnung und Ligaturen eine bestimmte Textunterlegung suggerieren und vieles mehr.

Die musikalische Analyse von textierter Musik geht im Normalfall nicht vom Text, sondern von der Musik aus und bezieht den Text erst dann mit ein, wenn es sozusagen nicht mehr anders geht. Eine Art Pflichtgefühl befiehlt dem Analysierenden meist, noch einen Blick auf den Text zu werfen. Das vorliegende Buch möchte dazu anregen, einmal von der anderen Seite her zu beginnen, das heisst eine musikalische Analyse mit der Betrachtung des Textes zu eröffnen. Noch bevor man eine einzige Note gesehen hat, wird man via Poesie eine Menge über die Struktur des TEXTES erfahren haben, manches wird man geradezu erwarten. Die sorgfältige Lesung des Textes ist eine grosse Hilfe für die musikalische Analyse und nicht ein mühsames Hindernis. Als ein Beispiel unter vielen sei hier an die Ballade ***De toutes flours*** von Machaut erinnert. In solchen Werken verraten Metrik und Reimanordnung bereits wesentliche Punkte der musikalischen Gestalt. Eine Kadenz, die nicht erscheint, wo man sie erwartet, ist vielleicht schlicht durch ein Enjambement von Versen zu erklären, eine erstaunliche Pause durch eine Verszäsur. Dabei ist auch die Komponente, welche die Trobadors mit *so* und die Minnesänger mit *dôn* bezeichneten, nicht zu vergessen. Jedes Gedicht hat einen Klang und einen Rhythmus. Es ist durchaus keine lächerliche Fleissübung Texte laut zu deklamieren, um etwas über die Musik zu erfahren. Der Klang des Gedichts ist ein wichtiger Faktor im ganzen TEXT.

Die in der neueren Musikforschung immer stärker verbreitete Erkenntnis, dass die musikalische Gestalt eines Werkes zum Teil auch über den poetischen Text zu erklären sei, führt in manchen Fällen dazu, dass die Betonung manchmal zu sehr auf einzelne Phänomene des Textes gelegt und die Textlesung als Ganzes zu wenig in Betracht gezogen wird. Als Beispiel sei die Ballade Nr. 25 von Guillaume de Machaut ***Honte, paour, doubtance de meffaire*** kurz besprochen:

*Honte, pa**our**, doubtance de meffaire,*	a 10′
Attemprence mettre en sa volenté,	b 10
Large en refus et lente d'octroy faire,	a 10′
Raison, mesure, honneur et honnesté	b 10
Doit en son cuer figurer;	c 7

Et mesdisans seur toutes riens doubter, c 10
Et en tous fais estre amoureus couarde, d 10′
*Qui de s'onn**our** wet faire bonne garde.* D 10′

Sage en maintieng, au bien penre exemplaire,
*Celer a point s'am**our** et son secré,*
*Simple d'at**our** et non vouloir attraire*
Pluseurs a li par samblant d'amitié,
Car c'est pour amans tuer;
*Foy, Pais, Am**our** et loyauté garder,*
Ce son les poins que dame en son cuer garde,
*Qui de s'onn**our** wet faire bonne garde.*

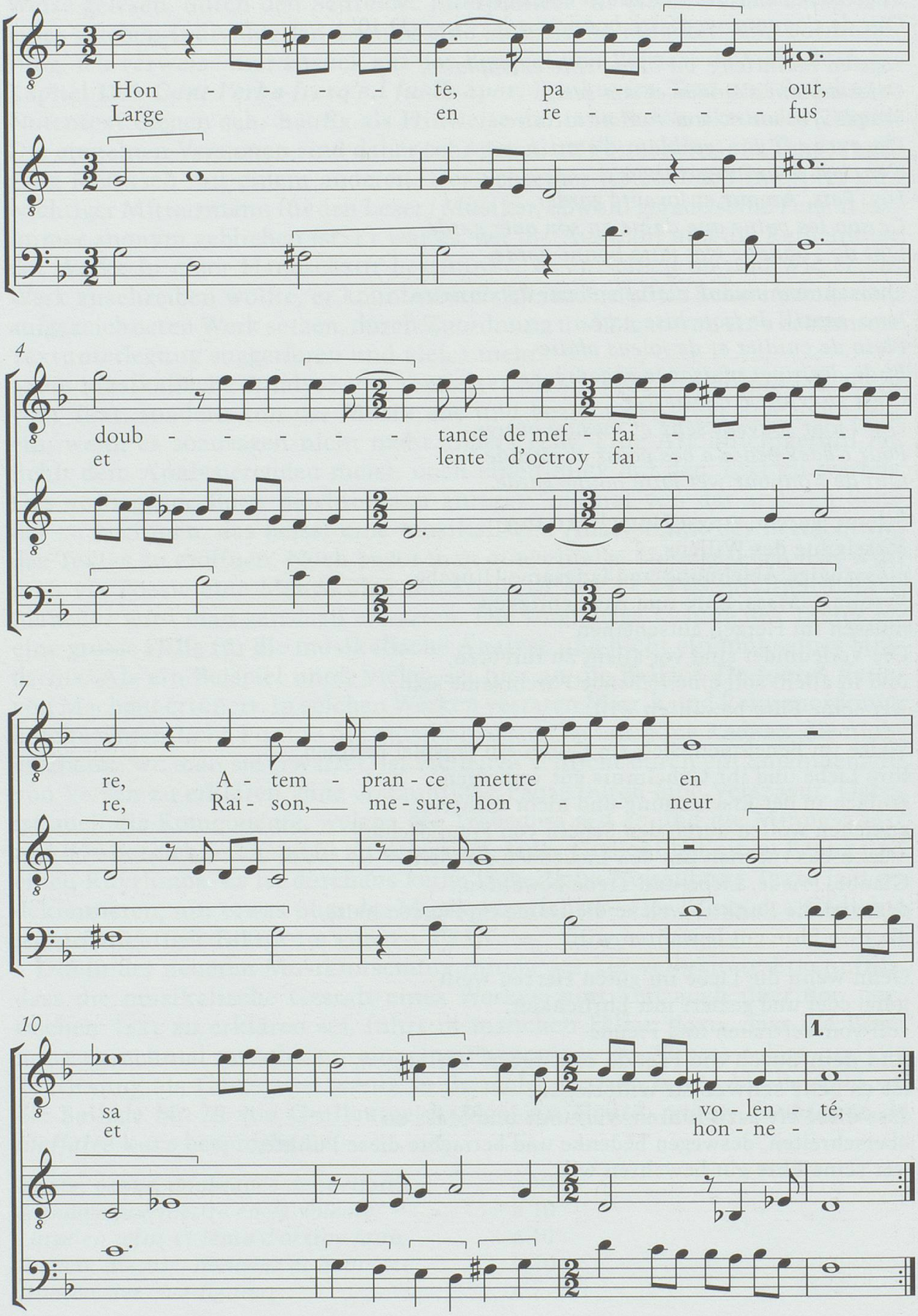
*Quar quand am**our** maint en cuer debonnaire,*
Jone, gentil, de franchise paré,
Plain de cuidier et de joieus afaire
Et de desir par plaisance engenré,
C'est trop fort a contrester,
Qu'il font souvent senz et mesure outrer,
Pour c'ades pense a ces poins et regarde
*Qui de s'onn**our** wet faire bonne garde.*

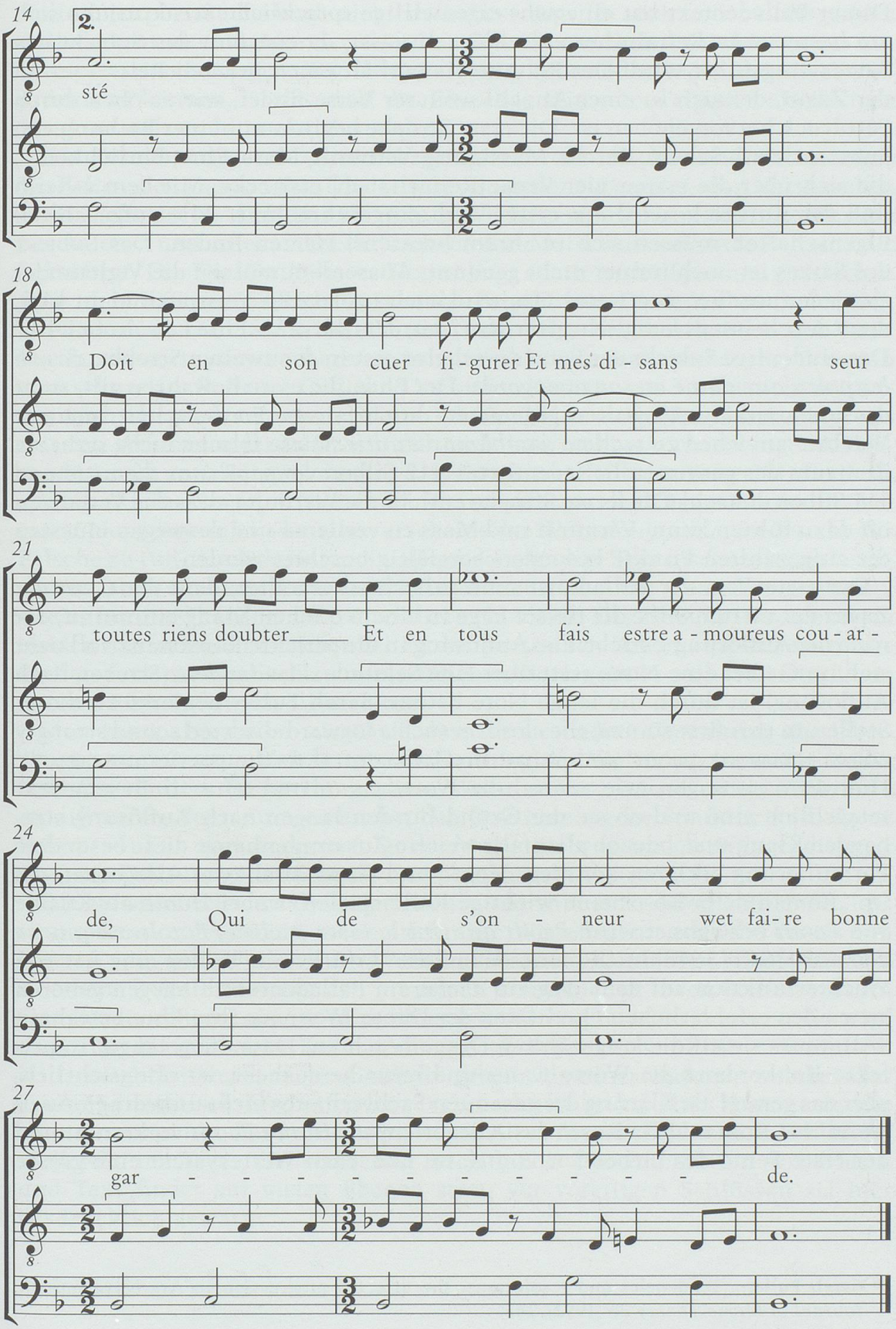
Scham, Furcht, Angst Unrecht zu tun,
Mässigung des Willens,
grosszügige Ablehnung und langsame Hingabe,
Vernunft, Mass, Ehre und Aufrichtigkeit
müssen im Herzen aufscheinen.
Die Verleumder sind vor allem zu fürchten,
und in allem soll eine liebende Furchtsame sein,
wer seine Ehre bewahren will.

Weise im Benehmen, sich am Guten ein Beispiel nehmen,
Ihre Liebe und ihr Geheimnis gut verbergen,
einfach in der Erscheinung und nicht mehrere
anziehen wollen durch den Schein von Freundschaft
– denn das tut man um den Liebenden zu töten –
Glaube, Friede, Liebe und Treue bewahren,
das sind die Punkte, welche die Dame im Herzen halte,
die ihre Ehre gut bewahren will.

Denn wenn die Liebe im guten Herzen weilt,
jung, edel und geziert mit Ehrlichkeit,
voll von Vertrauen und Freude
und dem durch die Freude erzeugten Verlangen,
ist es sehr schwer zu widerlegen,
dass diese oft dazu führen, Vernunft und Mass zu
überschreiten, deswegen bedenke und betrachte diese Punkte,
wer seine Ehre gut bewahren will.

Notenbeispiel 58: Guillaume de Machaut, ***Honte, paour, doubtance de meffaire***




14
2.
sté
18
Doit en son cuer fi - gurer Et mes di - sans seur
21
toutes riens doubter Et en tous fais estre a - moureus cou - ar -
24
de, Qui de s'on - neur wet fai - re bonne
27
gar - - - - - - - - - - de.

Dieser Balladentext hat eine sehr eigenwillige sprachliche Struktur, die sich am besten vom Refrain her aufschlüsseln lässt, da erst dort das Subjekt des Satzes eingeführt wird. Der Refrainvers enthält einen inneren Reim *-our* an der Zäsur, der sich in einer Anzahl weiterer Verse findet, wie es oben durch Fettdruck hervorgehoben ist. Die erste Strophe beginnt mit einer Reihung von Substantiven – Scham, Furcht, Mässigung, Vernunft, Mass, Ehre, Ehrlichkeit –, die sich über die ersten vier Verse (Reime: abab) erstreckt. Mit dem c-Reim und der Kurzzeile wird ein erstes Verb eingeführt: *doit*. Alle aufgezählten Eigenschaften müssen sich in ihrem (wessen?) Herzen finden. Das Subjekt des Satzes ist noch immer nicht genannt. Ausserdem müssen die Verleumder gemieden werden, von wem? Das wird auch im letzten Vers noch nicht klar, denn dort heisst es lediglich: „von dem / der, der / die seine Ehre bewahren will." Das eindeutige Subjekt des Satzes erscheint erst in der zweiten Strophe: *ce son les poins que dame en son cuer garde*. Der Ehre, die es zu bewahren gilt, steht das unehrenhafte Verhalten gegenüber, durch falsche Freundschaft mehrere Verehrer anziehen zu wollen: *samblant d'amitié*. Diese falsche Liebe steht im Zentrum des gesamten Balladentextes (112 Silben vor *samblant d'amitié* und 114 Silben danach). Die letzte Strophe enthält die Warnung, dass das Verlangen oft dazu führen kann, Vernunft und Mass zu verlieren und deswegen müssten die aufgezählten Punkte besonders sorgfältig beachtet werden.

Der erste Vers der Ballade ist musikalisch so gestaltet, dass der C an der Zäsur der vierten Silbe die tiefste Lage in einem offenen Klang einnimmt, der nach der Auflösung g strebt. Die Auflösung in die perfekte Konsonanz vollzieht sich im C über eine None statt über eine Sekunde. Das *tendere* (Streben nach Auflösung) ist durch die lange Note betont. Sarah Fuller bemerkt zu dieser Stelle: „In this first stanza, the close on such a forward-directed sound strongly colors the word ‚paour' and ‚refus' that are central to the poetic message."[161] Hier wäre zu fragen, wie zentral die Worte *paour* und *refus* in diesem Text tatsächlich sind und ob sie der Grund für den langen nach Auflösung strebenden Klang sind, oder ob allenfalls weitere Zusammenhänge diese besondere Formulierung erklären könnten. *Honte* und *Paour* sind zwei Allegorien, die im „Roman de la Rose" eine wichtige Rolle spielen, wobei *Honte* als Kusine von *Paour* bezeichnet wird: *Paour qui tint la teste encline / Parole a honte sa cousine* (3645 / 3646) Im „Roman de la Rose" erfüllen die beiden eine Art von Wächterfunktion auf dem Weg zur Liebe, im Balladentext hingegen gehören sie zu den erforderlichen Qualitäten der Dame. Wenn sie ihre Ehre bewahren will, muss sie all die aufgezählten Dinge beachten. Dass die gelängte imperfekte Konkordanz die Worte *paour* und *refus* heraushebt, ist offensichtlich, aber das genügt als Klärung des gesamten Sachverhaltes nicht unbedingt. Auch wenn im „Roman de la Rose" das Allegorienpaar *Honte Paour* vorkommt und der erste Feind des Liebenden, *Refus*, im höfischen Wertesystem eine grosse

[161] Sarah Fuller, „Tendencies and resolutions: the directed progression in Ars Nova music", *Journal of Music Theory* 36 (1992), 245.

Rolle spielt, heisst das noch nicht, dass diese Begriffe auch in der vorliegenden Ballade zentral sind. Nur der Text in seiner Gesamtheit kann hier etwas zur Interpretation beitragen. Begriffe wie *Honte, Paour* oder *Refus* literarisch einordnen zu können, ist das eine, das Einzelwerk in seiner eigenen einmaligen Struktur aufzuschlüsseln, das andere.

Die Kernaussage des Textes besagt, dass es ein falsches und ein richtiges Verhalten der Dame gibt. Das falsche, *samblant d'amitié,* das Vortäuschen einer Liebe, ist zu meiden. Das richtige Verhalten der Dame wird ausführlich beschrieben und unter anderem durch die drei Mal wiederkehrende Refrainzeile bekräftigt. Die Dialektik dieses Textes liegt somit in der Spannung zwischen *faire* und *meffaire,* das Richtige oder das Falsche tun. Diese Verben finden sich am Ende des ersten und dritten Verses in der Mitte des musikalischen A-Teils. Die Einzelworte *paour* oder *refus* stehen wohl exponiert, spielen aber dennoch eine sekundäre Rolle im Gedicht. Der offene Klang in ms 3 wird nicht mittels des nächstliegenden g, sondern eine Oktave höher aufgelöst. Das kann etwas mit den Worten an der Verszäsur zu tun haben, ist aber nicht zwingend. Hinzuweisen ist zum Beispiel darauf, dass der C innerhalb der Verse 2/4 ebenfalls springt (kleine Sexte), irritierender Weise nicht an der Zäsur. Wo der C über einen Nonensprung kadenziert, erscheint das Wort *doubtance,* die Furcht das Falsche zu tun. Auch das ist nicht als vordergründige Textausdeutung zu lesen, aber es ist ist ein bemerkenswertes Zusammentreffen von Gestaltungsmitteln, wie es für die Chanson des Mittelalters üblich ist. Die Dichter / Komponisten nutzen die formalen Gegebenheiten des poetischen Schemas, um bestimmte Stellen auch musikalisch zu unterstreichen, doch geht es nicht in erster Linie darum, Einzelworte zu illustrieren.

Man kann also davon ausgehen, dass die besondere Gestaltung des Übergangs von m 3 zu m 4 nicht nur als Deutung der Wörter *paour* und *refus* zu lesen ist. Fullers Feststellung, diese Worte seien „zentral" wäre mithin zu modifizieren, denn zum einen hat der Text eine eigene Struktur und eigene Schwerpunkte, zum anderen folgt die Musik einer formalen Anlage, die weit über die Deutung eines Einzelwortes hinausgeht.

Die musikalische Analyse darf sich nicht mit einer oberflächlichen Textinterpretation begnügen, wenn sie für die Wissenschaft oder die Praxis von Nutzen sein soll. Nur wer ein Werk in all seinen Elementen erfasst hat und in einem weiteren Schritt den einzelnen Phänomenen ihren Stellenwert im Ganzen zuordnen kann, wird zu einer guten Interpretation gelangen. So wird man zum Beispiel einer Kadenz, die mit einer poetischen Zäsur zusammenfällt, möglicherweise mehr Gewicht geben, als einer Kadenz, welche über einem syntaktisch fortlaufenden Textabschnitt steht; eine Dissonanz, die vom Kontrapunkt her betrachtet, wenig Sinn macht, findet ihre Erklärung vielleicht im Text. Vielleicht aber auch nicht! Die Interaktion von Musik und Text findet auf vielen Ebenen statt, vor voreiligen Schlüssen sei hier ausdrücklich gewarnt.

IV.2 Der Text – eine Herausforderung an die Musiker und wie sie ihr begegnen könnten

Die Ausführenden der Musik des Mittelalters haben eine ganze Reihe von Hürden zu überwinden, bevor sie zur eigentlichen Probenarbeit übergehen können. Mit den meisten dieser Hindernisse rechnen sie von Anfang an, wissend, dass unter anderem historische Kenntnisse nötig sind und man sich tunlichst mit Notation und Satzlehre beschäftigen sollte. Der Umgang mit der Textkomponente der Vokalwerke bereitet schon deswegen mehr Schwierigkeiten, weil man ihn nirgends systematisch lernen kann. Die Entwicklung der Notation lässt sich chronologisch darstellen, und die Art, wie Stimmen im Kontrapunkt zusammentreten, folgt definierbaren Regeln. Die Erschliessung poetischer Texte hingegen verlangt, wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben mögen, mehrere zum Teil aufwändige Arbeitsschritte. Mittlerweile üblich geworden ist das Bemühen der Sänger um die korrekte Aussprache der verschiedenen alten Sprachen. In den meisten Fällen versuchen die Musiker jemanden zu finden, der ihnen sagen kann, wie die Worte auszusprechen seien, auch gibt es bereits Publikationen, welche diese Kenntnisse mehr oder weniger gut vermitteln.[162] Dass es schwierig ist, ein klangliches Phänomen wie die Aussprache über ein Buch zu lernen, ist klar. Allenfalls helfen den Büchern beigelegte CDs oder von Spezialisten besprochene Tonbänder etc. Über dieser Beschäftigung mit der Aussprache, mit der sich übrigens viele Musiker begnügen, werden andere wichtige Aspekte der Frage nach dem Text vernachlässigt. Ich spreche hier nicht bloss vom Bemühen, den fremdsprachigen Text einigermassen zu verstehen, sondern von einem umfassenden Textverständnis. Alle Aspekte der breit gefächerten Frage nach dem Text haben eine unmittelbare oder mittelbare Auswirkung auf die Aufführung, auch wenn die Aussprache das einzig akustisch direkt Erfahrbare dieser Auseinandersetzung ist.

Der erste Schritt zur Erschliessung des Textes ist das in Kapitel **II.1** angesprochene exakte Lesen des Textes. Benutzt der Musiker eine moderne Edition, sollten als erstes die Originale (Faksimile oder Filmreproduktion) konsultiert werden, um allfällige Editionsfehler auszumerzen. Und hier stellt sich bereits eine *erste* Frage, nämlich die nach der Wahl der Quelle. Ist das Werk nur in einer Quelle enthalten, ist der Fall klar, gibt es aber verschiedene Versionen, werden die Arbeitsgänge zahlreicher. Hat man sich bereits entschieden, welche der möglichen Versionen aufgeführt werden soll, wird zuerst die Textschreibung jener entsprechenden Quelle zu konsultieren sein. Dies klingt ein wenig pedantisch, ist aber, wie es die Praxis erwiesen hat, sehr sinnvoll. Mit Hilfe einer allfälligen Edition wird es relativ einfach sein, den originalen Text zu

[162] Timothy McGee (Hg.), *Singing early music: the pronounciation of European languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, mit CD.

entziffern und eventuelle Fehler der Edition zu korrigieren. Voraussetzung ist allerdings eine gewisse Vertrautheit mit den historischen Aufzeichnungsweisen. Für die Entschlüsselung der von den Schreibern verwendeten Abkürzungen gibt es entsprechende Handbücher.[163]

Ist der Text sauber entziffert, geht es in einem nächsten Schritt darum, das noch unförmige Gebilde korrekt in Verse zu bringen unter Berücksichtigung der jeweiligen metrischen Form. Man kann davon ausgehen, dass alle musikalischen Texte (mit Ausnahme der liturgischen lateinischen Texte der Messe) in Versen abgefasst sind. Die Sorgfalt in der Textvorbereitung ist für die praktische Erarbeitung eines Werkes unabdingbar. Ausserdem ist dann der Text schon als brauchbare Grundlage für die Übersetzung in Form gebracht und für den allfälligen Abdruck in einem Programm vorbereitet.

Die *zweite* Frage betrifft das linguistische Textverständnis. Was bedeutet der Text in der eigenen Sprache? Gleich zu Beginn sei hier eine Warnung angebracht: Kenntnisse der entsprechenden modernen Form einer Sprache garantieren nicht, dass der alte Text korrekt verstanden wird. Viele Wörter haben im Laufe der Sprachgeschichte einen Bedeutungswandel erlebt (vgl: die Interpretation des Wortes *passionato* durch Raymond Dittrich, p. 62) Kleine Missverständnisse können grosse Auswirkungen haben. Hier stellt sich die Frage, wie man an zuverlässige Übersetzungen kommt. In der Praxis wird heute oft auf bereits bestehende Übersetzungen in CD-Booklets oder im Internet zurückgegriffen. Dies ist ein gangbarer Weg, obwohl man nicht allem, was gedruckt ist, unbesehen vertrauen sollte. Eine weitere Möglichkeit ist die Konsultation einer Fachperson, was nur in seltenen Fällen möglich ist. Hinzuweisen ist auch auf verschiedene einschlägige Wörterbücher, die man mit Ausnahmen nur in grösseren Bibliotheken findet, wobei zu betonen ist, dass alle die erwähnten Wörterbücher keine Hilfe sind, wenn man die Fremdsprache überhaupt nicht versteht, da sie lediglich von der alten in die moderne Sprache übertragen.[164] Schliesslich bieten manche literarischen oder musikalischen Editionen Übersetzungen zu den edierten Texten. Zur Lösung dieser Probleme können keine allgemein gültigen Hinweise gegeben werden, zum Teil auch darum, weil die Verhältnisse bei jedem Repertoire wieder ein wenig anders sind. Es muss an den Idealismus der Musiker appelliert werden, nicht allzu schnell mit der Begründung aufzugeben: „Die reden ja doch alle immer nur über höfische Liebe." Oberflächlich gesehen mag das weitgehend stimmen, aber es lohnt sich, die Texte näher anzuschauen, wie die Kapitel **II.3** und **II.4** gezeigt haben mögen.

[163] z.B. Adriano Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, verschiedene Auflagen seit 1929.

[164] siehe Kästen auf den beiden folgenden Seite

FRANZÖSISCH

Altfranzösisch:

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue franaise et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Reprint : Genève, Paris : Slatkine, 1982, 10 Bde. ; Nachdruck der Ausgabe von: Paris : [s.n.], 1891–1902. Vollständigstes, sehr zuverlässiges Werk, das jedes Wort mit Textstellen belegt. In grösseren Bibliotheken konsultierbar.

Frédéric Godefroy, *Lexique de l'ancien français*; publié par les soins de J. Bonnard, Paris [etc.] 1901. Einbändige Version.

Kurt Baldinger (Hg.), *Dictionnaire étymologique de l'ancien français : DEAF*, Mitarbeiter : Jean-Denis Gendron et Georges Straka, Québec : Presses Universitaires Laval, 1974–> Bd. 1–. Grosses Lieferungswerk, das sehr schleppend vorankommt und deswegen nicht unbedingt zu empfehlen ist.

Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris : Larousse, 1999. Existiert in vielen verschiedenen Auflagen. Sehr empfehlenswert. Man findet auch Wörter für die Übersetzung von mittelfranzösischen Texten.

Rose M. Bidle, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance* Montréal : CERES, 2002. Kann nützlich sein, wenn erotische Zweideutigkeit entschlüsselt werden soll.

Mittelfranzösisch (ab 14. Jahrhundert) :

Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire du moyen français : la renaissance*, Paris : Larousse, 1992
Empfehlenswert!

Französisch allgemein

Französisches etymologisches Wörterbuch FEW
Für die Erschliessung der Bedeutungen der Wörter in der alten Sprache kann das etymologische Wörterbuch sehr hilfreich sein. Man findet oft auch regional gefärbte Schreibweisen u. ä. Walther v. Wartburg (Hg.) nach dem Tod W. von Wartburgs: Otto Jänicke, Carl Theodor Gossen, Margaretha Hoffert, Jean-Pierre Chambon, Jean-Paul Chauveau(Hg.), *Französisches etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Basel 1928, 25 Bde. + Beihefte und Supplemente. Wird seit einigen Jahren vollkommen überarbeitet und neu aufgelegt. In jeder grösseren Bibliothek konsultierbar.

ITALIENISCH

Eine Parallele zum altfranzösischen Wörterbuch von Godefroy existiert für das Italienische nicht. Zu empfehlen ist daher das mehrbändige etymologische Wörterbuch, dessen Umfang sich in annehmbaren Grenzen hält und das die meisten in Frage kommenden Wörter auch für die alte Sprache ausreichend belegt: Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1979–>

ALTES OKZITANISCH

Ebenfalls schwierig ist die Situation für das alte Okzitanisch. Das nachstehend aufgeführte DAO ist erst im Entstehen begriffen und kommt nur schleppend weiter. Die anderen in Frage kommenden Wörterbücher sind sehr alt.

Kurt Baldinger (Hg.), *Dictionnaire onomasiologique de l'ancien occitan : DAO*, Tübingen, 1975–

Emil Lévy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* : Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman, fortgesetzt von Carl Appel Leipzig, 1894–1924, 8 Bände.

Emil Lévy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909 und spätere Ausgaben. Handlich, aber nicht immer genügend ausführlich.

ROMANISCHE SPRACHEN ALLGEMEIN:

Falls man mit einem Wort nicht weiter kommt, empfiehlt sich das nachstehend genannte Romanische Wörterbuch, dass alle romanischsprachigen Wörter etymologisch belegt, das heisst aufzeigt, woher das betreffende Wort stammt, was dann wieder als Basis für weitere lexikologische Schritte dienen kann.

Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 6. unveränderte Auflage, Heidelberg 1992. In grösseren Bibliotheken konsultierbar.

Die *dritte* Frage, die ich mit Absicht nicht an den Anfang gestellt habe, obwohl sie oft für die wichtigste gehalten wird, ist jene nach der „richtigen" Aussprache. Dazu gibt es mittlerweile Hilfsmittel wie das Buch von Timothy McGee (vgl. Fussnote 162) oder die Internet-Seite „Chantez-vous français?"[165] Doch muss man sich bewusst sein, dass sich die Gelehrten auch auf diesem Gebiet nicht immer einig sind. In Frankreich zum Beispiel dürften die regionalen Unterschiede – sagen wir der Sprache des 14. Jahrhunderts – mindestens so gross gewesen sein wie heute, durch das Fehlen von Massenmedien mit ziemlicher Sicherheit sogar noch bedeutend grösser. Was heute praktiziert wird und was ich meinen Studenten in Ermangelung eines Besseren zu vermitteln versuchte, sind Konventionen einer mehr oder weniger vereinheitlichten Aussprache auf Grund plausibler Annahmen der Linguisten. Als pragmatische Regel mag gelten: Im Zweifelsfall ist jene Lösung vorzuziehen, die von einem heutigen Muttersprachler besser verstanden werden kann, denn man singt ja nicht für Linguisten, sondern für Zuhörer, denen der Zugang zum Werk einer fernen Vergangenheit auch in sprachlicher Hinsicht nicht erschwert, sondern erleichtert werden soll. Übertriebener Purismus ist hier nicht angezeigt. Wichtig ist, dass man ehrlich bleibt und nicht vorgibt streng „historisch" zu sein, das gilt übrigens für alle übrigen Aspekte einer Aufführung genau so. Wichtiger als die korrekte Aussprache, die ohnehin nie korrekt sein wird, ist das fundierte Verständnis dessen, was gesungen wird. Nur auf dieser Grundlage hat die Aufführung eine Chance authentisch – nicht im historischen, sondern im künstlerischen Sinn – zu werden. Ein Beispiel: Ein heutiger okzitanisch singender Südfranzose spricht seine Sprache so aus, wie das heute üblich ist und nicht so wie es vor 800 Jahren war. Da er linguistisch französisch sozialisiert ist, spricht er in vielen Fällen nicht das rollende r des Südens, sondern das Rachen-r der Ile-de-France. Das alles wäre streng genommen falsch hinsichtlich der Aussprache des alten Okzitanisch. Dennoch wird man bemerken, dass der Gesang dieser muttersprachlichen Interpreten häufig authentischer und lebendiger wirkt, als eine so genannt historische Aufführung – selbst wenn er statt einer Fidel ein Akkordeon zur Begleitung benutzt. Damit sei selbstverständlich nicht jeglicher Willkür in der Aufführungspraxis das Wort geredet!

Nun zum *vierten* und heikelsten Punkt: Das rein sprachliche Verständnis eines Textes reicht in vielen Fällen nicht aus für eine überzeugende Interpretation (vgl. Kap. **II**). Um zu einem tieferen Verständnis vordringen zu können, gibt es keinen anderen Weg, als sich mit möglichst vielen Texten vertraut zu machen, sich möglichst viele Kontexte anzueignen. Denn es wird praktisch nicht möglich sein, für jeden Text einen Spezialisten intensiv zu befragen. Letztlich kommen Mittelaltermusiker nicht darum herum, sich mit Leib und Seele und über viele Jahre hinweg auf hunderte von Werken einzulassen. Dies mag etwas fanatisch klingen, aber Musik des Mittelalters kann man nicht „nebenbei" betreiben, obwohl das immer wieder gemacht wird. Nur die Ver-

[165] Von Olivier Bettens betreute Web-Site mit dem Titel „Chantez-vous Français? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Age à la période baroque" mit Berücksichtigung des von Franzosen gesungenen Lateins. Internet: http://virga.org/cvf/index.html

trautheit mit möglichst vielen Werken, die man intensiv analysiert und studiert hat, führt zu jener durchdringenden Schau, die diese Musik erst wirklich lebendig werden lässt. Diese hohen Anforderungen sind nicht als Belastung zu interpretieren, sondern als die wunderbare Chance, in eine Welt einzutauchen, die ihre Geheimnisse erst preisgibt, wenn man fünfzig oder hundert Mal hingeschaut hat. Aus dieser Vertrautheit wird sich die Lust am Gegenstand entwickeln, und erst diese Begeisterung ist die echte Grundlage für eine gute Aufführung. Die wissenschaftlich haltbare und gründliche Vorbereitung des Materials, die ernsthafte Auseinandersetzung mit aufführungspraktischen Fragen, all das sind selbstverständlich unabdingbare Voraussetzungen für eine seriöse Arbeit, aber sie sind Mittel zum Zweck, sie genügen nicht für eine überzeugende Aufführung. Nur die innige Vertrautheit mit dem Werk, die den Musiker vom Zelebrieren eines akademisch historischen Rituals befreit, führt zum Ziel. Eine heutige Aufführung ist nur in dem Sinn historisch, als sie ein Glied in der historischen Abfolge aller über die Zeiten hinweg möglichen Aufführungen ist, sie ist niemals so, „wie es früher einmal gewesen ist." Der amerikanische Künstler Cy Twombly hat ein plastisches Objekt geschaffen, das „Orpheus, du unendliche Spur" heisst (Orpheus, Thou unending trace, nach einem Rilke-Vers aus den „Sonetten an Orpheus" [1922]).[166] Dort bedeutet „unendliche Spur" die Poesie, die weiter lebt, obwohl Orpheus von den Mänaden zerrissen wird. Twomblys Plastik besteht aus einem Sockel aus Holz, der den Namen Orpheus trägt, und darüber ist mit sehr schlichten Mitteln eine Lyra angedeutet. Das symbolisch Relevante daran ist, dass die geschwungene Seite der Lyra aus einer Holzlammelle besteht, die sich ohne starre Befestigung in die Halterungen schmiegt. So entsteht eine unbegrenzte Kurve im Raum. Man könnte sich vorstellen, dass jede historische Aufführung einen Punkt auf dieser unendlichen Spur der Geschichte darstellt, der sogleich vom nächsten Punkt abgelöst wird, eine unendliche Reihe. Jede dieser unendlich vielen möglichen Aufführungen ist eine Rekonstruktion mit unvermeidlich anachronistischen Mitteln. Die einzig mögliche Authentizität ist die künstlerische, und die kann nur über das Leben mit dem Werk erreicht werden, das kein Wörterbuch, kein

[166] Sonett XXVI, letztes Gedicht des ersten Teils
Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

Linguist, kein nachgebautes Instrument und keine noch so gut gemachte Edition ersetzen kann. Um zum Beispiel die Originalität der erhaltenen Werke von Zacara da Teramo zu verstehen und zu geniessen, muss man eine grosse Zahl von Vergleichsbeispielen italienischer Musik der gleichen Zeit gründlich kennen. Dann wird man bemerken, worin sich Zacara von anderen unterscheidet und das gerade auch auf der Ebene der Texte. Ist man über Jahre hinweg mit dem Vokabular musikalischer Texte vertraut geworden, wird man auch als Nicht-Linguist bei einem Wort wie *commessa* oder *reintegrato* stutzig werden und anfangen, sich die entsprechenden Fragen zu stellen. Voraussetzung ist allerdings, dass die Musiker ihre Scheu vor den Texten überwinden und die Beschäftigung mit den poetischen Gebilden nicht als notwendiges Übel, sondern als integralen Bestandteil ihrer Arbeit am Werk einschätzen lernen. Die Arbeit am Text sollte auch nicht im letzten Moment erfolgen, sondern im Gegenteil am Anfang der Auseinandersetzung mit dem Werk stehen. Das Erkennen der poetischen Struktur und das Verständnis des Textes löst so manche sich aus der musikalischen Analyse ergebende Frage von selbst.

Dem Grundprinzip dieses Buches folgend, die einzelnen Fragen durch Beispiele zu konkretisieren, soll nachfolgend der Text eines Werkes, das in mehreren Quellen überliefert ist, Schritt für Schritt erarbeitet werden, indem Editionen, allfällige Übersetzungen und Hilfsmittel möglichst vollständig berücksichtigt werden. Das Beispiel möge als eine Art Leitfaden für die eigene Arbeit an Texten dienen. Selbstverständlich zeigt es nur einen Fall unter unendlich vielen möglichen Fällen. In jedem Repertoire stellen sich die Probleme wieder etwas anders und die Hilfsmittel sind andere. Was hier versucht wird, ist lediglich aufzuzeigen, wie man das Material eines bestimmten Werkes erarbeiten könnte.

Johannes de Grocheo nennt in seinem Traktat[167] die Chanson ***Quant li rossignols jolis*** von Châtelain de Coucy (Zuschreibung ungewiss) als Beispiel für den sogenannten *cantus coronatus*, den Gesang gekrönter Häupter, das heisst den einstimmigen höfischen Gesang. Das Lied trägt im Repertoire von Raynaud / Spanke die Nummer 1559 (gewöhnlich als R 1559, S 1559 oder RS 1559 zitiert). Es ist zu empfehlen, die Arbeit an einem Trouvère-Lied immer mit der Konsultation dieser Bibliographie zu beginnen, da sie auf den ersten Blick die wichtigsten Informationen liefert: Autor, Quellen (mit und ohne Musik), metrisches Schema und Hinweis auf metrisch übereinstimmende Lieder. Lediglich die bibliographischen Hinweise sind zu ergänzen, da das Buch schon 1955 erschienen ist.[168] Falls man von einem Lied die Nummer nicht kennt, sondern nur die Anfangszeile, ist darauf zu achten, dass die Lieder nach dem Reim der Anfangszeile geordnet sind, was etwas gewöhnungsbedürftig ist. Es folgen also Lieder aufeinander, die zum Beispiel am Ende der ersten Zeile die Reime **-a**, **-age**, **-agne** usw. aufweisen.

[167] *De Musica*, geschrieben um 1300.

[168] Hans Spanke (Hg.), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt, Leiden 1955.

Aus dem Eintrag in Raynaud / Spanke entnehmen wir, dass das ausgewählte Lied R 1559 in zehn Versionen erhalten ist und in einer Handschrift (**N**) zwar ursprünglich eingetragen war, die entsprechende Lage des Manuskriptes aber verloren ist. Die Gesamtedition der Trouvère-Lieder von Hans Tischler folgt einer eigenen Nummerierung, wobei der erste Band die entsprechenden Indices enthält, welche die Orientierung ermöglichen.[169] Raynaud / Spanke gibt bei jeder Nummer auch das Reimschema an, im vorliegenden Fall: 7 abab baabab. Der gesamte Text besteht aus siebensilbigen Versen, die mit einer betonten Silbe enden (männlich).[170] Im ganzen Text gibt es offenbar nur zwei verschiedene Reim-Endungen, die man als a und b bezeichnet. Die musikalische Form wird bei Raynaud / Spanke in Klammern und mit Majuskeln angegeben: ABAC DEFGHI. Jeder Buchstabe bezeichnet eine musikalische Phrase. Selbstverständlich ist das nur eine sehr summarische Formbeschreibung, die unbedingt durch die eigene Analyse ergänzt werden muss. Der Eintrag der Bibliographie informiert ausserdem darüber, dass das Lied in drei Handschriften (**K, X, P**) dem Châtelain de Coucy zugeschrieben ist, in zwei Handschriften (**M,T**) Raoul de Ferrières, in einer Handschrift **C** Ferri de Ferrières, ferner dass es in den Handschriften **V, O** und **U** offenbar ohne Autorenzuschreibung erscheint.

Der Châtelain de Coucy oder Gui IV. von Coucy lebte von ca. 1165–1203. Das Schloss Coucy liegt nördlich von Soissons (Département Aisne, westliche von Reims). Er nahm am dritten Kreuzzug teil und spielte im vierten eine wichtige Rolle. 15 Chansons sind ihm mit Sicherheit zuzuschreiben. Raoul de Ferrières wirkte um 1200–1210 und stammte aus normannischem Adel. Ihm sind 8 Chansons zugeschrieben. Es ist nicht zu entscheiden, wer von beiden der Autor von ***Quant li rossignols jolis*** ist. Es wäre denkbar, dass eine gewisse Verwirrung dadurch entstand, dass es auch einen Raoul de Coucy gab (Raoul I. Herr von Coucy und Marle), der 1191 im dritten Kreuzzug fiel. Die Frage nach dem Autor wird wohl nie endgültig zu entscheiden sein.

Da das Manuskript **C** keine Melodien enthält, ist davon auszugehen, dass es neun Melodie-Versionen von diesem Stück gibt. In **U** blieb jedoch das Liniensystem leer, das reduziert die musikalischen Redaktionen auf acht. Für die Handschriften **M, O** und **U** existieren Faksimiles, die in grösseren Bibliotheken meist greifbar sind.[171] Drei der Melodieversionen gehören zur Manuskriptgruppe **K, N, P, X**. die Melodien dieser Handschriften pflegen sich nur unwesentlich

[169] Hans Tischler (Hg.), *Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition*, (Corpus Mensurabilis Musicae 107), Vol.1–12, American Institute of Musicology, Stuttgart, 1997.

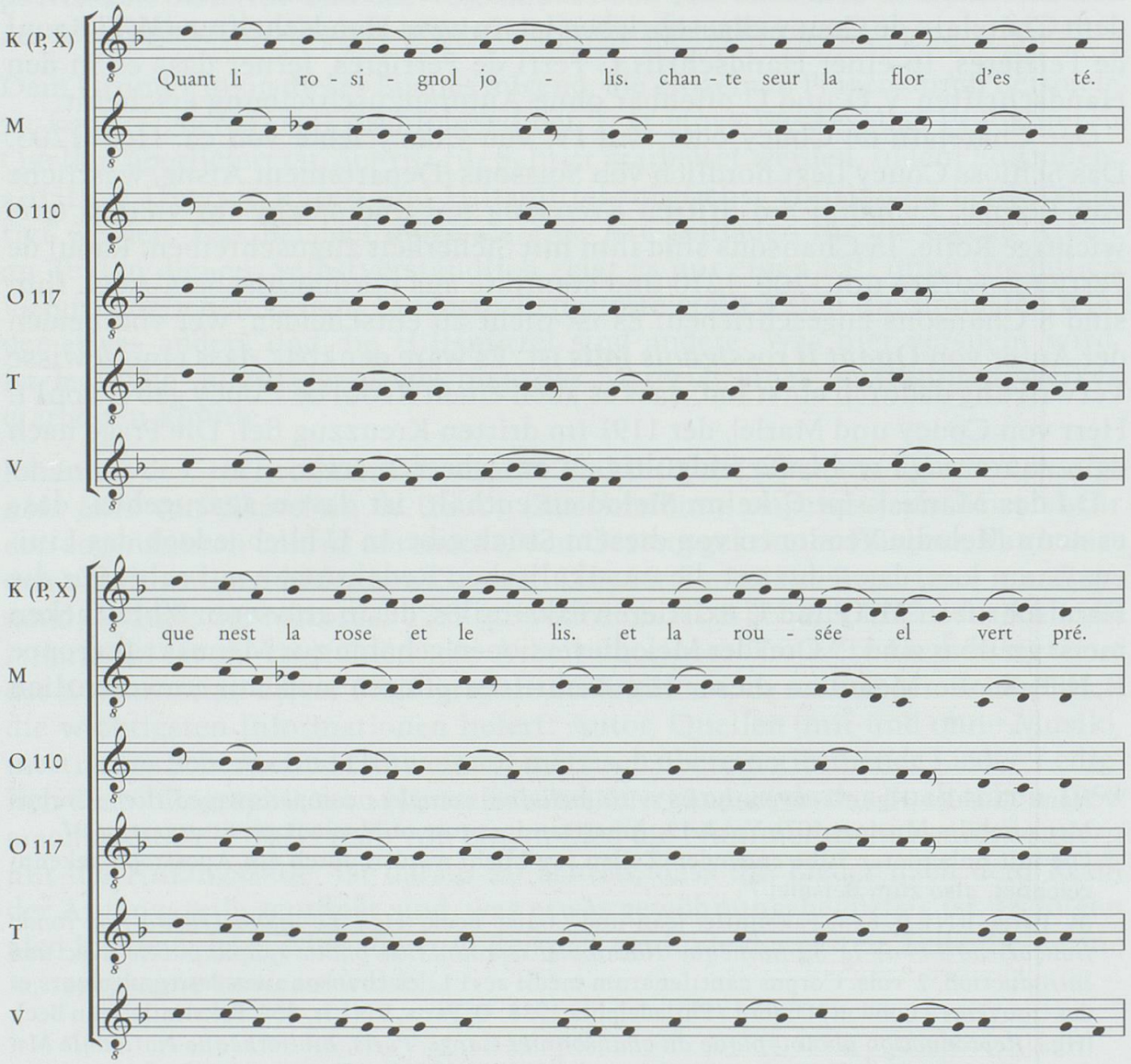
[170] Die mit unbetonter Silbe endenden Zeilen (weiblich) werden durch ein Apostroph gekennzeichnet, also zum Beispiel 7′.

[171] **M**, Paris, BNf.fr. 844, Faksimile: Jean und Louise Beck, (Hg.), *Le manuscrit du Roi, fonds français no 844 de la Bibliothèque Nationale: reproduction phototypique publié avec une introduction*, 2 vols. Corpus cantilenarum medii aevi 1; les chansonniers des troubadours et des trouvères 2 London / Oxford / Philadelphia 1938. **O**, Paris, BNf.fr. 864, Faksimile: Jean Beck (Hg.), *Reproduction phototypique du chansonnier Cangé: Paris, Bibliothèque Nationale Ms. français No 864*, 2vols, corpus cantilenarum medii aevi 1; les chansonniers des troubadours et des trouvères 1, Paris / Philadelphia 1927. **U**, Paris, BNf. fr. 20050, Faksimile: P. Meyer/ G. Raynaud (Hg.), *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés*, Paris 1892.

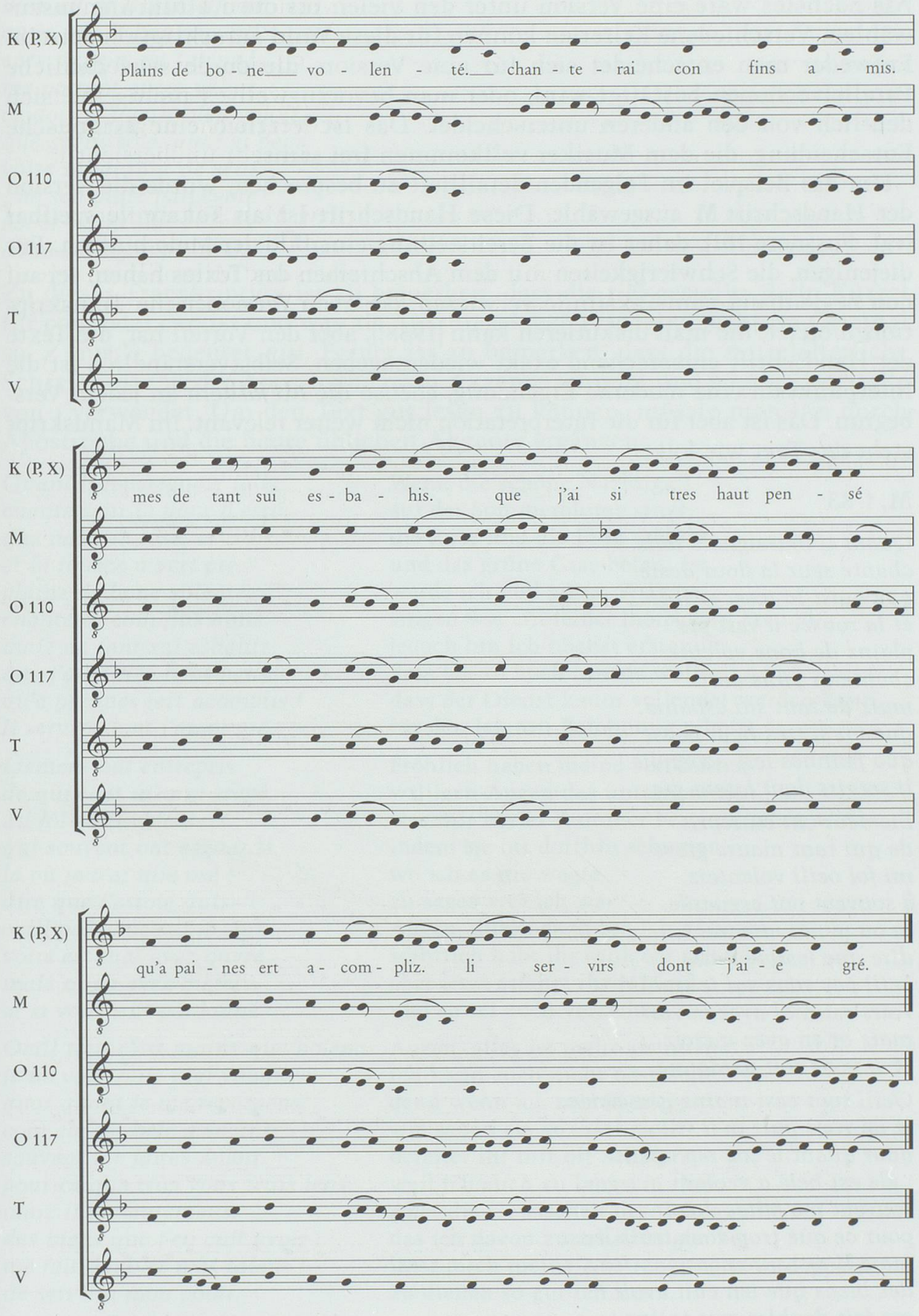
voneinander zu unterscheiden. Diese, sowie die Versionen **T** und **V** müssten über Mikrofilme verifiziert werden. Was eine moderne Transkription der Melodien angeht, so findet sich das Lied nicht in der Edition der Melodien des Châtelain de Coucy von Hendrik van der Werf[172], weil es nicht eindeutig zugeschrieben ist. Tischlers Edition ist für Melodievergleiche ungeeignet, da alle Melodien mensuriert aufgezeichnet sind, was ein sehr unübersichtliches Gesamtbild ergibt.

Wie wäre also in einem solchen Fall vorzugehen? Man könnte versuchen, sich trotz der Mensurierung bei Tischler ein erstes Bild der Melodievarianten zu machen. Idealer wäre es, auf Grund von Faksimiles und Mikrofilmen eigene Editionen zu erstellen, indem man die verschiedenen Versionen untereinander anordnet:

Notenbeispiel 59: Châtelain de Coucy?, ***Quant li rossignols jolis***



[172] Hendrik van der Werf, *Trouvère-Melodien*, (Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. 11, 1–2), Kassel/Basel 1977–79.


K (P, X)
M
O 110
O 117
T
V
plains de bo - ne vo - len - té. chan - te - rai con fins a - mis.
mes de tant sui es - ba - his. que j'ai si tres haut pen - sé
qu'a pai - nes ert a - com - pliz. li ser - virs dont j'ai - e gré.

Als nächstes wäre eine Version unter den vielen für die Aufführung auszuwählen. Verschiedene Kriterien können für diese Wahl ausschlaggebend sein. Entweder man entscheidet sich für eine Version, die durch sehr ähnliche Parallelversionen bestätigt wird, oder man bevorzugt eine Fassung, die sich deutlich von den anderen unterscheidet. Das ist letztlich eine ästhetische Entscheidung, die dem Musiker vollkommen frei steht.

Um das Beispiel im Folgenden detailliert zu besprechen, wurde die Version der Handschrift **M** ausgewählt. Diese Handschrift ist als Faksimile greifbar (vgl. Fussnote 161), daher ist die Bereitstellung einer Übertragung einfach. Für diejenigen, die Schwierigkeiten mit dem Abschreiben des Textes haben, sei auf den Begleitband zum Faksimile verwiesen, der zwar musikalische Transkriptionen bietet, die man diskutieren kann (1938!), aber den Vorteil hat, die Texte der Handschrift entsprechend exakt wiederzugeben. Selbstverständlich ist die Interpunktion eine moderne Ergänzung, ebenso die Majuskeln an jedem Versbeginn. Das ist aber für die Interpretation nicht weiter relevant. Im Manuskript steht der Text wie folgt:

M, f. 83

Quant li louseignolz iolis.
chante seur la flour deste.
que naist la rose. et li lis.
et la rousee u vert pre.
plainz de bone volente.
chanterai ₉ fins amis.
maiz de tant sui esbahiz.
que iai si tres haut pense.
qua painnes iert acomplis !
li servirs dont iatent gre.

Liement ont entrepris.
de qui tant maura greve.
mi fol oeill volenteiz.
q́ souvent ont esguarde.
la ou ie nai mie ose !
dire que iestoie quis.
oeill par vous sui ie trahis.
voirs est mal avez ouvre.
maiz or en avez merciz.
et si vous soit pardoune.

Oeill tout cest mainz que noienz.
ie ne vous puis mal voloir.
quar quant ie me reporpens.
₉ ele est bele a veoir !
souvent me faites doloir.
pour ce que trop vous truis lens.
maiz li rasseuremens.
des biens que ien cuit avoir !
me fait doubler mes talens !
de servir a mon pooir.

Bien ait or li hardemens.
ou ie pris li bon espoir.
eurs. servirs. et talens !
me porront encor valoir.
ce dois ie moult bien voloir.
que suens soie. quar gi pens.
voire se iai tant de sens.
$_9$ ne sen puist parcevoir !
encor venra lius et tens !
de ma tresgrant ioie avoir.

Zu dieser Transkription ist zu bemerken, dass die tief gestellte 9 ein Kürzel für *com* oder *con* ist und was als Ausrufezeichen erscheint, sieht im Original so ✓ aus, q̇ bedeutet *qui*. Ferner ist zu bemerken, dass die mittelalterliche Schreibweise weder Apostrophe noch Akzente schreibt und häufig *i* an Stelle von *j* verwendet. Um den Text gut lesen zu können, müsste man ihn durch Apostrophe und die heute üblichen Akzente ergänzen:

Quant li louseignolz jolis.	Wenn die schöne Nachtigall
chante seur la flour d'esté.	auf der Sommerblume singt,
que naist la rose. et li lis.[173]	die Rose und die Lilie erblüht
et la rousée u vert pré.	und das grüne Gras betaut ist,
plainz de bone volenté.	werde ich voll guten Willens
chanterai com fins amis.	singen wie ein feiner [höfischer] Freund;
maiz de tant sui esbahiz.	jedoch bin ich höchst erstaunt,
que j'ai si très haut pensé.	dass ich so hoch hinaus wollte,
qu'a painnes iert acomplis !	dass der Dienst kaum vollendet werden kann,
li servirs dont j'atent gré.	für den ich mir Belohnung erhoffe.
Liement ont entrepris.	Fröhlich haben meine verrückten
de qui tant m'aura grevé.	willigen Augen das unternommen,
mi fol oeill volenteiz.	was mir soviel Kummer bereitet haben wird,
qui souvent ont esguardé.	indem sie oft dorthin schauten,
la où je n'ai mie osé !	wo ich es nie wagte
dire que j'estoie quis.	zu sagen wer ich war.
oeill par vous sui je trahis.	Augen, durch euch bin ich verraten,
voirs est mal avez ouvré.	wahrlich habt ihr schlecht gehandelt,
maiz or en avez merciz.	aber jetzt erfährt ihr Mitleid
et si vous soit pardouné.	und so sei euch verziehen.
Oeill tout c'est mainz que noienz.	Augen, alles ist mehr als nichts,
je ne vous puis mal voloir.	ich kann euch nicht böse sein,
quar quant je me reporpens.	denn wenn ich mir überlege
com ele est bele a veoir !	wie schön sie anzusehen ist,
souvent me faites doloir.	bereitet ihr mir oft Schmerz,
pour ce que trop vous truis lens.	weil ich euch zu langsam finde.
maiz li rasseuremens.	Aber die Gewissheit des Guten,
des biens que j'en cuit avoir !	das ich davon zu erhalten glaube,
me fait doubler mes talens !	lässt mich meine Anstrengungen verdoppeln
de servir a mon pooir.	zu dienen so gut ich kann.

[173] Der zusätzliche Punkt wurde im vorhergehenden Kapitel angesprochen.

Bien ait or li hardemens.	Wohl habe ich jetzt die Kühnheit,
où je pris li bon espoir.	woher ich die gute Hoffnung schöpfe,
eurs. servirs. et talens ![174]	Glück, Dienst und Wille
me porront encor valoir.	werden mir noch nützlich sein.
ce dois je moult bien voloir.	Ich muss wirklich anstreben,
que suens soie. quar g'i pens.[175]	der ihre zu sein, denn daran denke ich,
voire se j'ai tant de sens.	freilich nur falls ich so vernünftig bin,
qu'on ne s'en puist parcevoir !	dass man es nicht bemerken wird.
encor venra lius et tens !	Der Ort und die Zeit werden kommen,
de ma tresgrant joie avoir.	wo ich meine sehr grosse Freude erfahren werde.

Moderne Interpunktion ist für das Textverständnis nicht unbedingt erforderlich, kann aber unter Umständen eine Interpretationshilfe darstellen. Das einfachste Vorgehen bei der Vorbereitung dieses Textes wäre natürlich gewesen, ihn aus Tischlers Gesamtedition der Trouvère-Lieder zu entnehmen. Nur ergeben sich da erhebliche Probleme, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Um das vorliegende Lied in dieser umfangreichen Edition zu finden, ist es am einfachsten, die in Band I, p. 49 befindliche Liste der Liedanfänge zu konsultieren. Dies ist weitaus bequemer, als die Umrechnungstabelle von R-Nummern zu Tischler-Nummern auf den Seiten 167 ff. zu benutzen. Das Lied trägt bei Tischler die Nummer 897 und steht im 10. Band. Unter der Nummer 897–7 (die Seiten der Edition sind nicht nummeriert) ist der Text des Liedes abgedruckt. Für die ersten vier Strophen fehlt ein Hinweis auf die Quelle, welcher der Text entnommen ist. Ein Blick in die Musikedition zeigt, dass es sich um den Wortlaut der Handschrift **M** handelt, der stellvertretend für alle anderen in der Edition der Melodien eingetragen ist. Vergleicht man nun den gedruckten Text der ersten vier Strophen mit dem Original, wird man einige Fehler entdecken, die zum Teil einer durch den Herausgeber nicht weiter erörterten Absicht entsprechen könnten, indem offensichtlich Schreibweisen anderer Manuskripte übernommen worden sind. Irritierender ist, dass als Strophe 5 ein Text aus der Handschrift **C** erscheint, die keine Melodien enthält. Eine fünfte unvollständige Strophe (acht statt zehn Verse) steht in den Manuskripten **K**, **P**, **X** und **V**. Die Gesamtausgabe beschränkt sich auf die Version **K**. Aus dem Gesagten lässt sich erkennen, dass der Umgang mit Texten von Seiten der Musikwissenschaft nicht immer sehr sorgfältig ist.

Da es in keiner der musikalischen Handschriften eine vollständige fünfte Strophe gibt, besteht kein Grund, den Text der Handschrift **M** in irgendeiner Weise als unvollständig zu betrachten. Man kann davon ausgehen, dass das Material der Handschrift ein schlüssiges Ganzes ist, das als korrekte Grundlage für eine Aufführung dienen kann. Daher geht es als Nächstes darum, eine Übersetzung in die eigene oder eine andere vertraute Sprache zu suchen. Weder Tischlers Edition, noch die zum Beispiel auf dem Internet abrufbaren

[174] An dieser Stelle werden offenbar zusätzliche Punkte gesetzt, um die Aufzählung deutlich zu machen.

[175] Der Punkt hebt den Textteil „ich gehöre ihr" hervor.

Texte des Châtelain de Coucy[176] enthalten irgendwelche Übersetzungen. Es bleibt daher nur die Möglichkeit ein CD-Booklet oder ähnliches zu konsultieren. Im vorliegenden Fall wird das Auffinden einer Tonaufnahme durch die Tatsache erschwert, dass es für das Lied keine eindeutige Zuschreibung gibt, sodass man das Lied nur nach seiner Anfangszeile suchen kann. Nun lautet die erste Zeile in den verschiedenen Manuskripten zwar gleich, ist aber jeweils unterschiedlich geschrieben:

M: ***Quant li louseignolz iolis***
O: ***Quant li rossignoz ioliz***
U, T: ***Quant li rossignols iolis***
K, P: ***Quant li rosignol iolis***
V: ***Quant li rousignos iolis***
X: ***Quant li rosignox iolis***

Wenn man also das Lied im Internet sucht, was sehr oft gut funktioniert, ist man gezwungen alle Schreibweisen auszuprobieren. Nach einer erfolglosen Suche im Internet und im Katalog der Basler Universitätsbibliothek, gehe ich davon aus, dass keine Übersetzung greifbar ist und deswegen eine eigene angefertigt werden muss.

Wer des Französischen mächtig ist, wird einen grossen Teil des Textes verstehen können. Ich übertrage die erste Strophe in modernes Französisch, um zu zeigen wie hoch der Anteil Wörter ist, die heute noch verwendet werden:

Quant li louseignolz iolis.	Quand le rossignol joli
chante seur la flour desté.	Chante sur la fleur d'été
que naist la rose. et li lis.[177]	Que naît la rose et le lys
et la rousée u vert pré.	Et la rosée au vert pré
plainz de bone volenté.	Plain de bonne volonté
chanterai com fins amis.	Chanterai comme fin ami
maiz de tant sui esbahiz.	Mais je suis très étonné
que j'ai si très haut pensé.	D'avoir si haut pensé
qu'a painnes iert acomplis !	Qu'à peine était accompli
li servirs dont j'atent gré.	Le service pour lequel j'attends la récompense.

Das erste Wort, das Schwierigkeiten machen könnte, ist *louseignolz*. Im altfranzösischen Wörterbuch Larousse finden sich die Schreibweisen *losegnol, losignol,* häufiger begegnet die Vriante mit *r,* rossignol und andere Schreibweisen, dazu im Wörterbuch: *rossignel* und *rossignos*. Das Wort ist ein sprechendes Beispiel für die Variabilität der Orthographie im Mittelalter. Es gilt flexibel zu sein und verschiedene Möglichkeiten auszuprobieren, um das richtige Wort im Wörterbuch zu finden. Manche Wörter sind beständiger in der Schreibweise, andere weniger.

[176] http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/chansonnier/main/msU/Chastelain

[177] Der zusätzliche Punkt wurde im vorhergehenden Kapitel angesprochen.

Nachfolgend einige allgemeine Hinweise zur Orthographie des Altfranzösischen:

- *j* erscheint meist als *i*
- dort wo heute ein ^ steht, fand sich früher ein s, also *naist* statt *naît*
- in vielen Wörtern findet sich ein heute nicht mehr erscheinendes e, Beispiel *seur* statt *sur* oder *veoir* statt *voir*
- häufige Inkonsistenz von s und z, also *iolis* oder *ioliz*; *plainz* oder *plains*
- Verbalformen schreiben sich nicht gleich wie heute, Beispiel: *sui* statt *suis*
- Es existieren auch einige Verbalformen, die heute verschwunden sind wie der alte Imperfekt *iert* des Verbs *estre*. Will man das nachvollziehen, kommt man nicht darum herum, ein Lehrbuch des Altfranzösischen bei zu ziehen.
- Die Schreibung der Nasale geht nach dem Klang und nicht nach festen Regeln, man findet zum Beispiel *pense* oder *panse* für das gleiche Wort, was sehr verwirrend sein kann, heisst *pense* doch in im heutigen Französisch „ich denke" oder „er denkt", während *panse* heisen könnte „ich oder er verbinde(t) eine Wunde" oder „dicker Bauch".
- Im Mittelalter werden keine Apostrophe gesetzt, was unter anderem das Erkennen von Verbalformen und vor allem das Erkennen der Wortgrenzen erschwert. *Iatent* ist also nicht ein im Wörterbuch auffindbares Wort, sondern eine Zusammensetzung aus *je* und *attent* = *j'attent*, heute schreibt man *j'attends*. (Die Verbalendung entspricht somit nicht dem heutigen Gebrauch).
- Auch die heutige Akzentschreibung war damals unbekannt. Das Fehlen von Akzenten kann zu Missverständnissen führen. Steht in einem Text zum Beispiel das Wort *plante*, was im modernen Französisch die Pflanze bedeutet, kann es sein, dass es sich in Wirklichkeit um *planté* handelt, was modern „gepflanzt" heisst. Auch das ist aber im Zusammenhang vielleicht nicht gemeint (man denke an das weiter oben besprochene Beispiel bei Philippe de Vitry), sondern es kann sich auch um *plenté* handeln. Das heute nicht mehr übliche Wort leitet sich von lateinisch *plenitas*, die Fülle ab. Im modernen Französisch benutzt man *plénitude* (von lat. *plenitudo*). Glücklicherweise sind derart komplexe Fälle eher selten.
- Konsonanten können doppelt oder einzeln auftreten, Beispiel: *painnes* oder *paines*.
- *Li servirs* ist kein Plural, das *s* am Ende geht auf den lateinischen Nominativ zurück, der Plural hat deswegen im Altfranzösischen kein s. Die Verhältnisse sind genau umgekehrt als in der modernen Sprache: Singular mit s, Plural ohne s.
- Der Diphtong *-eu* erscheint sehr häufig als *-ou*, Beispiel: *fleur* oder *flour*, *douleur* oder *doulour*.
- In manchen Handschriften aus dem Norden Frankreichs findet man k statt c, also *kar* für *car* und ähnliches.

Es ist unmöglich hier alles zu erwähnen, was in einem Text an Problemen begegnen kann. Um die Irritation, welche die ungewohnte Orthographie hervorruft, möglichst gering zu halten, empfiehlt es, sich den Text (laut) zu lesen und sich am Klang der Worte zu orientieren, ohne zu sehr auf die Schreibweise zu achten. Dieses Vorgehen führt manchmal dazu, dass man – gelöst vom Schriftbild – den Sinn der Worte plötzlich versteht. Wichtig ist, dabei nicht zu vergessen, dass viele Wörter im Laufe der Zeit einen Bedeutungswandel durchgemacht haben. Als Beispiel diene das Wort *confort*, das heute in den allermeisten Fällen das bezeichnet, was wir im Deutschen unter Komfort verstehen, im Mittelalter aber fast ausschliesslich für Trost verwendet wurde.

Das alles klingt für Musiker vielleicht nicht nur ermunternd. Es ist aber zu betonen, dass man sich relativ schnell an die Eigenheiten der älteren Sprachformen gewöhnt. Nach einiger Zeit der Beschäftigung wird es immer leichter, sich trotz der Varianten im Wörterbuch zurechtzufinden. Ausserdem sind mittlerweile sehr viele Werke des Mittelalters in Tonaufnahmen erhältlich, deren Begleittexte meist auch Textübersetzungen enthalten – und das Repertoire wird täglich grösser. Eine grosse Hilfe ist das Internet. Oft genügt es, die Anfangszeile eines Liedes einzugeben, um auf relativ ausführliche Materialien zu stossen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für den Musiker die Arbeit am Text gleichzeitig mit der Arbeit an der Musik oder sogar schon vorher beginnen sollte. Der Text lässt sich in der oben dargelegten Weise erschliessen, indem man sich über den genauen Quellenstand informiert und versucht, eine möglichst vollständige Dokumentation des zu bearbeitenden Textes zusammenzustellen. Ist im Fall mehrerer Möglichkeiten eine Textversion gewählt, gilt es eine allenfalls nötige Übersetzung anzufertigen und auftauchende Fragen der Textinterpretation möglichst bald zu klären. Danach wäre eine metrisch korrekte Fassung aufzuschreiben und so oft wie möglich *laut* zu lesen, weil sich nur dann (gerade beim Sänger!) die Vertrautheit mit dem poetischen Text einstellt, die für eine gute musikalische Interpretation eines Werkes unerlässlich ist. Das laute Deklamieren der Verse lässt die musikalische Komponente des Textes deutlich werden, was der Titel dieses Buches mit „Musik in Texten" meint. Viele Musiker scheinen sich dieser Komponente gar nicht bewusst zu sein, und doch trägt der „Ton" der Sprache sehr viel zur Wirkung des ganzen TEXTES bei. In einem weiteren Schritt gilt es, zugleich mit der Analyse der Musik auch eine Analyse des Textes vorzunehmen und zu überlegen, wie beide Komponenten aufeinander reagieren. Der TEXT, das „Gewobene", muss als Ganzes wahrgenommen werden. Wie eine Textanalyse aussehen kann und dass sie verschiedene Aspekte berücksichtigen sollte, ist hoffentlich aus den voran gegangenen Kapiteln deutlich geworden. Es geht um formale Aspekte der Einzelformen, Einbettung eines Textes in die Tradition, Text im handschriftlichen Kontext der Quelle, mehrfachen Schriftsinn und vieles mehr. Gerade dieser Schritt in Richtung des weiteren Kontexts ist für den Interpreten besonders reizvoll, setzt allerdings eine intensive Beschäftigung mit dem ausgewählten Repertoire voraus.

Die Anstrengung, sich mit einem poetischen Text intensiv zu beschäftigen, wird sich für die Musiker immer lohnen, weil sie den Zugang zum Werk letztlich nicht erschwert, sondern erleichtert. Nicht jedes Werk ist gleich einfach oder schwer erschliessbar und die sprachlichen Voraussetzungen jedes Interpreten sind selbstverständlich sehr verschieden. Unüberwindlich sind die Hindernisse aber letztlich für niemanden, der gewillt ist, sich ernsthaft auf die Arbeit am Text einzulassen. Was die Ergänzung lückenhafter Texte betrifft, können keine allgemein gültigen Empfehlungen gegeben werden. Wenn immer möglich, sollte als Regel gelten, möglichst wenig Eingriffe ins Original vorzunehmen. Lässt es sich dennoch nicht vermeiden, sollte man

versuchen, das Fehlende aus Konkordanzen zu erschliessen. Ist auch das nicht möglich, kann man mit der nötigen Vorsicht auch einmal eine Zeile im Stil der Zeit „nachdichten". Ich persönlich habe mich bis jetzt jedoch nie dazu hinreissen lassen, ganze Strophen zu erfinden, obwohl man mehrmals mit dieser Bitte an mich herangetreten ist. Eine weitere Möglichkeit besteht in gewissen Fällen darin, den Text aus einer literarischen Quelle zu ergänzen. Die Problematik dieses Vorgehens wurde im Kapitel **II. 5** aufgezeigt, dennoch ist diese Möglichkeit in jedem Fall einer phantasiegezeugten Nachdichtung vorzuziehen.

IV. 3 Vom Schein zum Sein

Là è l'immagine e la perfezione heisst es in einem der Ritornelli von Jacopos ***Aquila altera***. Schein und Sein gehören beide zum *là*, einem Begriff, der in der Vorstellung des Mittelalters, besonders in der Lyrik seit den frühen Trobadors, eine grosse Rolle spielt. Das „Dort" als Ort der Vollendung, als Ziel aller Wünsche, wird in der höfischen Lyrik konkretisiert in der unerreichbaren Dame, zum Teil auch im Heiligen Land, durch dessen Eroberung man sich das Himmelreich sichern könnte. *Là è l'immagine et la perfezione* bedeutet, dass in der Vollendung Schein und Sein gleichermassen eingeschlossen sind.

In allen oben besprochenen Werken ist der Schein allgegenwärtig. Ist zum Beispiel ***Un fior gentil m'apparse*** von Zacara tatsächlich unvollständig oder scheint es nur so? Ist dieses Stück möglicherweise gar keine Ballata im strengen Sinn? Sehr häufig begegnen Formen, die einer angenommenen Norm nicht zu entsprechen scheinen. Die musikalisch-poetischen Fakten sind bedeutend vielfältiger als jegliche Systematisierung der Musikgeschichte. Eine weitere Ebene des Scheins manifestiert sich darin, dass sich musikalische Texte in bestimmten Quellen in ihrem Wortlaut von einem allfälligen Paralleltext in einer literarischen Handschrift unterscheiden. In diesen Fällen scheint der musikalische Text manchmal schlicht eine „Abweichung" zu sein, etwas, das von der Normvorstellung abweicht. Ich erinnere an das Beispiel ***Je triomphe de crudel dueil*** aus der Handschrift Porto oder an die Fassung von Binchois' ***Triste plaisir*** in der Handschrift Oxford. Diese Texte stimmen in mehr als einem Detail nicht mit dem Hauptstrang der literarischen Überlieferung überein, daher werden sie eher argwöhnisch betrachtet, doch kann sich hinter dem Schein der Unzulänglichkeit eine poetisch und musikalisch schlüssige Gestaltung offenbaren. Auch auf einer weiteren Ebene begegnet der Schein in der Poesie des Mittelalters. Ungezählte Texte beginnen mit einem so genannten Natureingang, das heisst mit einer relativ stereotyp formulierten Initialstrophe, welche vom Herannahen der schönen Jahreszeit, dem Erblühen der Blumen und dem inspirierenden Gesang der Vögel berichtet, die den Dichter dazu bringen seinerseits zu singen. Ein solcher Anfang erweckt die Illusion, das Gedicht erschöpfe sich in courtoisen Floskeln, was wiederum – falls der Text nicht in seiner Ganzheit betrachtet wird – zu Fehlinterpretationen führen kann. So lesen wir zum Beispiel bei Bertran de Born:

Wohl gefällt mir die fröhliche Frühlingszeit,
welche die Blätter und Blumen entstehen lässt,
und es gefällt mir die Fröhlichkeit
der Vögel zu hören, die ihren
Gesang im Wald erschallen lassen;
und es gefällt mir, wenn ich auf den Wiesen
Zelte und Pavillons errichtet und
über das Feld gewappnete Ritter und
Pferde aufgereiht sehe.

Und es gefällt mir, wenn die Läufer
die Leute mit ihrer Habe zur Flucht zwingen,
und es gefällt mir, wenn ich nach ihnen
viele Bewaffnete kommen sehe,
und es erfreut mein Herz,
mächtige Burgen belagert,
Schutzwälle durchbrochen und zum Einsturz gebracht,
und das Heer am Ufer stehen zu sehen ...

Bertran de Born, einem passionierten Krieger, geht es in diesem Text ausschliesslich darum, den Krieg zu preisen, und doch beginnt er mit einem topischen Natureingang. Denn die gute Jahreszeit eignet sich eben nicht nur für die Liebe, sondern auch für den Krieg. Freilich gibt es sehr viele Gedichte mit Natureingang, die nach den ersten Versen mit der Liebesthematik weiterfahren. Die meisten der mit Melodie erhaltenen Lieder der Trobadors zum Beispiel schlagen keine kämpferischen Töne an, dennoch können die Texte auch noch in der dritten oder vierten Strophe das Thema wechseln, daher ist die Lektüre der vollständigen Gedichte unbedingt geboten, bevor man mit der praktischen Arbeit beginnt.

Die wichtigste Ebene im Spiel von Sein und Schein ist die des mehrfachen Schriftsinns der poetischen Äusserung. Im Mittelalter ist es selbstverständlich, Texte auf mehreren Ebenen zu lesen und zu verstehen. Von den besprochenen Beispielen sind Jacopos ***Aquila altera*** und Zacaras ***Deus deorum*** aufschlussreiche Belege für die Offenheit von Texten, die in verschiedene Richtungen interpretiert werden können und dürfen. Es ist durchaus nicht festgelegt, was der einzelne Rezipient aus einem Text herauslesen soll. In diesem Sinn schrieb Francesco Petrarca in einem Brief an Francesco Aretino: „Denn es gibt eine unendliche Verschiedenheit der Geister, niemanden aber, der die Kühnheit neuer Meinungen zügeln könnte, und die dargestellten Dinge selbst sind so, dass sie viele unterschiedliche Bedeutungen annehmen können. Diese, wenn sie wahr sind und der Buchstabe sie trägt, dürfen, auch wenn sie vielleicht jenen, die die Dichtungen erfunden haben, niemals in den Sinn kamen, nicht zurückgewiesen werden. Denn wer könnte es wagen, mit Sicherheit zu erkennen, was an Wahrheit in so ungewissen Dingen vielleicht mit Absicht verborgen wurde, so dass er zweifellos behaupten könnte, die hätten jene [die Autoren] vor tausend Jahren intendiert und nichts anderes. Es genügt, den Worten eine oder mehrere Bedeutungen zu entlocken, wenn sie nur sinnvoll sind, es mögen mehr oder ebenso viele oder weniger sein, als der Autor wollte; dieser musste

nicht alle, ja vielleicht keine von ihnen im Sinn gehabt haben."[178] Die im Gedicht dargestellten Dinge können eine unbegrenzte Zahl von Bedeutungen annehmen, weil niemand wissen kann, was der Dichter wirklich intendierte; und der Exeget hat das Recht, selbst Bedeutungen aus einem Text zu lesen, an die der Autor nie gedacht hat. Petrarca vertritt hier eine sehr undogmatische Position, welche dem Interpreten eine grosse Freiheit lässt. Es gibt eine einzige Einschränkung: Die Bedeutungen müssen „wahr" und „vom Buchstaben getragen" sein. Im Fall der historischen Aufführungspraxis müsste man vom Buchstaben getragen sein als das verstehen, was in den Kapiteln über exakte Textlesung und den TEXT als Paläogramm gesagt worden ist. Für die Musiker hiesse das konkret, den überlieferten TEXT ernst zu nehmen und in all seinen Komponenten zu analysieren und zu verstehen suchen. Was die „Wahrheit" der Interpretation betrifft, wird man bei der Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit sicher nur bis zur Wahrscheinlichkeit vordringen können, da es an exakten Informationen zur mittelalterlichen Aufführungspraxis mangelt, obwohl das Belegbare nicht unterschätzt werden darf. Die Wahrheit einer Aufführung liegt nicht in der peinlich genauen Nachahmung von etwas, was sich letztlich nicht mehr nachvollziehen lässt, nämlich der authentisch historischen Aufführungssituation des Mittelalters. Die einzige Wahrheit liegt in der Authentizität des Musikers, der über eine vertiefte Beschäftigung mit seiner Materie und auf Grund seiner persönlichen musikalischen Fähigkeiten zu einer künstlerisch „wahren" Interpretation gelangt.

Für die Annäherung an das Wahrscheinliche hat die gründliche Lesung der poetischen Texte, wie die vorangegangenen Ausführungen zu zeigen versucht haben, dabei wohl sehr viel mehr Gewicht, als man als Musiker annehmen könnte. Die Behandlung des Textes als notwendiges Übel, das man auf ein Minimum beschränkt, indem man sich etwas über die Aussprache informiert und schnell eine Übersetzung liest, führt zu einer scheinbar gültigen Interpretation, die letztlich niemals befriedigen kann. Sänger, die sich mit ein paar flüchtigen Informationen zur Aussprache begnügen bevor sie ein Werk aufführen oder auf Tonträger bannen, werden ihre Nachlässigkeit durch die Art ihrer Interpretation sehr schnell verraten. Das Gleiche gilt für die Instrumentalisten. Auch für sie muss das Werk (falls es sich nicht um eines der wenigen Instrumentalwerke der in Frage stehenden Epoche handelt), ein aus Musik und Text „gewobenes" Gesamtwerk bleiben und dementsprechend interpretiert werden.

[178] „nam & ingeniorum infinita dissimilitudo est, nullus autem, qui novorum dogmatum castiget audaciam, & res ipsas tales, quae multos ac varios capint intellectus. Qui si & veri sint, & litera illos fert, quamvis iis, qui fabulas condiderunt, nunquam fortassis in mentem venerint, non erunt repudiandi. Nam quis inter tot ambages rerum, quid in re qualibet studiose abdita veri insit, sic vaticinari audeat, ut indubitanter affirmat, hoc illos, ante annorum millia sensisse non aliud, satis est unum aliquem ex verbis, auto multos sensus elici, veros tamen, licet plures aut totidem, & eosdem aut pauciores, nec eosdem omnes, & horum nullum prorsus habuerit, qui repertor fuit". (Op. omn. II, 869; aus den Epistolae de rebus senilibus IV,5); zitiert nach: Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003, 104/105.

In der Praxis zeigt es sich immer wieder, dass Instrumentalisten dazu neigen zu glauben, der Text gehe nur die Sänger etwas an. In Wirklichkeit geht es darum, mit dem Instrument nicht nur die Musik, sondern auch den Text zum Sprechen zu bringen. Die für ein bestimmtes Stück gewählte Besetzung sollte daher nicht nur von der Eignung eines Instrumentes für eine bestimmte Partie bestimmt werden, sondern auch von seinen deklamatorischen Möglichkeiten her, aber hier lässt sich nichts verallgemeinern. Jeder einzelne TEXT wird die Frage neu stellen.

In der aufführungspraktischen Realität wird man nie zu einer allgemeingültigen perfekten Interpretation gelangen. Jede Aufführung eines Vokalwerks des Mittelalters ist ein Stück Zeitgeschichte, ein Punkt auf Orpheus' „unendlicher Spur". Diese Unvollkommenheit entspricht der *immagine* in Jacopos Ritornello von ***Aquila altera*** und nach mittelalterlicher Kunstauffassung kann es gar nicht anders sein. Unter anderen hat Nikolaus von Cues betont, dass alle vom Menschen hervorgebrachten Formen lediglich Abbilder des Unendlichen, des Göttlichen sind, dass der Mensch aber fähig ist Werke zu schaffen, die kein Vorbild in der Natur haben. Indem er das tut, handelt er als Abbild Gottes und in diesem Sinne „vollendet" er die von Gott erschaffenen Dinge eher als dass er sie „imitiert". Diese Sicht billigt dem Menschen ein hohes Mass an künstlerischer Autonomie zu. Er wird zum Mit-Schöpfer, jeder künstlerische Ausdruck bedeutet eine Vervollkommnung des Erschaffenen. Der Musiker wird in seiner Eigenschaft als Interpret, als derjenige, der das Werk nur übermitteln kann, weil er es selber verstanden hat (das ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *interpretare*), in der klingenden Aufführung das Werk vollkommen machen. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Vers von Jaufre Rudel in seinem Lied P–C 262.3 ***No sap cantar,*** der besagt, dass das Lied umso mehr Wert ist, je mehr es gehört wird. Die Aufführung veredelt das Werk.

Wohl bleibt ein Stück Unvollkommenheit bestehen, da der Mensch in der Welt der *immagine* lebt. Wichtig ist, sich bewusst zu bleiben, dass – und hier sei noch einmal auf Jacopos Text verwiesen – sowohl die *immagine* als auch die *perfezione* im *Là* enthalten sind, jenem imaginierten Ort der Vollkommenheit, wo sich alle Gegensätze aufheben, wo die von den Alchimisten ersehnte *coincidentia oppositorum* verwirklicht ist. Das Streben nach der Vollkommenheit ist einem Weg vergleichbar, der niemals ein Ende hat. Das vorliegende Buch wollte nichts anderes, als den Interpreten der Musik des Mittelalters ein paar Hinweise mit auf diesen Weg geben, denn dieser Weg ist das einzig mögliche Ziel musikalischer Interpretation.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTEDITIONEN UND FAKSIMILES VON PRIMÄRTEXTEN

Appel, Carl (Hg.), *Bernart de Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar, Halle an der Saale* 1915.

Birkahn, Helmut (Hg.), *Die alchemistische Lehrdichtung des Gratheus ‚Filius philosophi' in cod. Vind. 2372. Zugleich ein Beitrag zur okkulten Wissenschaft im Spätmittelalter,* Wien 1992, (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch Historische Klasse Sitzungsberichte, 591).

Bömer, Franz (Hg.), *P. Ovidius Naso: die Fasten,* Heidelberg 1957/58, (Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern).

Caraci-Vela, Maria/Cornagliotti, Maria (Hg.), *Un inedito trattato musicale del medioevo. Vercelli, Biblioteca Agnesiana, cod. 11,* Cremona 1998, (La tradizione musicale 2).

Droz, E./Piaget, A. (Hg.), *Le Jardin de Plaisance et fleur de rhétorique,* Faksimile-Reproduktion des Drucks von 1501, Société des Anciens Textes Français, Paris 1910–1925.

Joukovsky, Françoise (Hg.), Philippe d'Alcripe: *La nouvelle fabrique des excellents traicts de verité, Livre pour inciter les resveurs tristes et melancholiques à vivre de plaisir,* Paris/Genf 1983.

Lazar, Moshé (Hg.), *Bernart de Ventadorn, Chansons d'Amour,* Paris 1966.

Löpelmann, Martin (Hg.), *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan,* Göttingen 1923, (Gesellschaft für romanische Literaturen 44).

Mölk, Ulrich (Hg.), *Guiraut Riquier. Las Cansos,* Heidelberg 1962.

Nichols, Stephen G. jr. (Hg.), *The Songs of Bernart de Ventadorn,* Chapel Hill 1962, (University of North Carolina: Studies in the Romance Languages and Literatures 39).

Pattison, Walter T. (Hg.), *The Life and Works of the Troubadour Raimbaud d'Orange,* Minneapolis 1952.

Quarg, Götz (Hg.), *Conrad Kyeser: Bellifortis,* Faksimileausgabe, Düsseldorf 1967.

Raugei, Anna Maria (Hg.), *Gautier Dargies. Poesie,* Firenze 1981.

Ribémont, Bernart (Hg.), *Nicole de Margival: Le dit de la Panthère,* Paris 2000.

Riquer, Martin (Hg.), *Guillem de Berguedà,* Abadia de Poblet 1971.

Smits van Waesberghe J. (Hg.), *Johannes Afflighemensis. De Musica cum tonario,* Rom 1950, (Corpus Scriptorum de musica 1).

Sollbach, Gerhard E. (Hg.), *Konrad von Megenberg: Buch der Natur,* Frankfurt a. M. 1990.

Switten, Margaret Louise (Hg.), *The Cansos of Raimon de Miraval,* Cambridge Mass. 1985.

FAKSIMILES MUSIKALISCHER QUELLEN:

Lucca, Archivio dello Stato 184

Nádas, John/Ziino, Agostino (Hg.), *The Lucca Codex (Codice Mancini).* Lucca, Archivio della Stato 184, Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta" 3065, Lucca 1990, (Ars Nova 1).

Paris, BN fr. 844 (Manuscrit du Roi)

Beck, Jean und Louise (Hg.), *Le manuscrit du Roi, fonds français no 844 de la bibliothèque Nationale: reproduction phototypique publiée avec une introduction,* 2 vols London/Oxford/Philadelphia 1938, (Corpus cantilenarum medii aevi 1; les chansonniers des troubadours et des trouvères 2).

Paris, BN fr. 864 (Chansonnier Cangé)

Beck, Jean (Hg.), *Reproduction phototypique du chansonnier Cangé: Paris, Bibliothèque Nationale Ms. français No 864,* 2 vols, Paris/Philadelphia 1927, (Corpus cantilenarum medii aevi 1; les chansonniers des troubadours et des trouvères 1).

Paris, BN fr. 20050 (Chansonnier de Saint Germain-des-Prés)

Meyer, Peter/Raynaud, Gaston (Hg.), *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés,* Paris 1892.

Roma, Bibl. Apost. Vat., Rossi 215

Pirrotta, Nino (Hg.), *Il Codice Rossi 215,* Lucca 1992, (Ars Nova 2).

Torino, Bibl. Naz. Univ. T.III.2

Ziino, Agostino (Hg.), *Il Codice T.III.2, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria,* Lucca 1994, (Ars Nova 3).

EDITIONEN MUSIKALISCHER WERKE:

Anderson, Gordon (Hg.), Motets of the Manuscript La Clayette, *CMM* 68, American Institute of Musicology 1975.

Pirrotta, Nino (Hg.), Codex Vatican Rossi 215. The Music of fourteenth-century Italy, *CMM* 8.2, American Institute of Musicology 1960.

Pirrotta, Nino (Hg.), The Music of fourteenth-century Italy, *CMM* 8.4, American Institute of Musicology 1960. (u. a. Jacopo da Bologna).

Reaney, Gilbert (Hg.), Werke von Zacara da Teramo, *CMM* 11.6, American Musicological Society 1977.

Rehm, Wolfgang (Hg.), *Die Chansons von Gilles Binchois: 1400–1460,* Mainz 1957, (Musikalische Denkmäler 2).

Schrade, Leo (Hg.), The works of Francesco Landini, *PMFC* 4, 1958. Neuausgabe von Kurt von Fischer, Monaco 1982.

Schrade, Leo (Hg.), Guillaume de Machaut, Oeuvres complètes, *PMFC* 2/3, 1977.

Tischler, Hans (Hg.), *The Montpellier Codex,* 4 Bände, Madison 1978–85, (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 2–8).

Tischler, Hans (Hg.), Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition, *CMM* 107, Vols.1–12, American Institute of Musicology 1997.

Van der Werf, Hendrik (Hg.), *The Extant Troubadour Melodies,* Rochester 1984.

Van der Werf, Hendrik/Rosenberg, Samuel (Hg.), *The lyrics and melodies of Gace Brulé,* New York/London 1985.

Van der Werf, Hendrik (Hg.), *Trouvère-Melodien* I+II, Kassel/Basel 1977–79, (Monumenta Monodica Medii Aevi 11/12).

Wilkins, Nigel (Hg.), The works of Jehan de Lescurel, *CMM* 30, American Institute of Musicology 1966.

BIBLIOGRAPHIEN:

Pillet, Alfred/Carstens, Henry: *Bibliographie der Troubadours,* Halle 1933, Reprint: New York 1968.

G. Raynaud's *Bibliographie des altfranzösischen Liedes,* neu bearbeitet von Hans Spanke, Leiden 1955.

WÖRTERBÜCHER:

Baldinger, Kurt (Hg.), *Dictionnaire éymologique de l'ancien françis: DEAF,* Québec 1974–

Baldinger, Kurt (Hg.), *Dictionnaire onomasiologique de l'ancien occitan*: DAO, Tübingen 1975–>

Bidler, Rose M., *Dictionnaire érotique: ancien français, moyen français, Renaissance,* Montréal 2002.

Cortelazzo, Manlio / Zolli,Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana,* Bologna 1979–>

Godefroy, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècles,* Reprint: Genéve/Paris 1982, 12 Bde.; Nachdruck der Ausgabe von: Paris 1891–1902.

Godefroy, Frédéric, *Lexique de l'ancien françis,* Paris 1901.

Greimas, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien françis,* Paris: Larousse, 1999 und frühere Editionen.

Greimas, Algirdas Julien, *Dictionnaire du moyen françis: la Renaissance,* Larousse 1992.

Lévy, Emil, Provenzalisches Supplement-Wörterbuch: *Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman,* fortgesetzt von Carl Appel, Leipzig 1894–1924, 8 Bände.

Lévy, Emil, *Petit dictionnaire provençal-françis,* Raphèe-les-Arles 1991 und frühere Ausgaben.

Meyer-Lübke, Wilhelm, *Romanisches etymologisches Wörterbuch,* 6. unveränderte Auflage, Heidelberg 1992.

v. Wartburg, Walther et alii (Hg.), *Französisches etymologisches Wörterbuch: eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes,* Basel 1928->, 25 Bde. + Beihefte und Supplemente.

SEKUNDÄRLITERATUR:

Arnheim, Rudolf: *Toward a psychology of art,* Berkeley/Los Angeles 1967.

Arlt, Wulf, „Zur Interpretation zweier Lieder: *A madre de Deus und Reis glorios*", *BJbHM* 1 (1977), 117–130.

– „Machaut in context", in: J. Cerquiglini-Toulet/N. Wilkins (Hg.), *Guillaume de Machaut,* Paris 2002, 147–162.

– „Secular monophony ", in: H. M. Brown/S. Sadie (Hg.), *Performance practice: Music before 1600,* New York 1989, 55–78.

– „Donnez Seigneurs – zum Brückenschlag zwischen Ästhetik und Analyse bei Guillaume de Machaut", in: C. Ballmer/T. Gartmann (Hg.), *Tradition und Innovation in der Musik. Festschrift für Ernst Lichtenhahn zum 60. Geburtstag,* Winterthur 1993, 39–64.

– „Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters", in: *BJbHM* 10(1986), 13–62.

– „Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300", in: L. Pestalozza (Hg.), *La musica al tempo di Dante,* Verona 1988, 175–197, (Quaderni di Musica/Realtà 19).

– „‚Triginta denariis'. Musik und Text in einer Motette des Roman de Fauvel über dem Tenor Victime paschali laudes", in: R. Jacobsson (Hg.), *Pax et sapientia. Studies in text and music of liturgical tropes and sequences. In memory of Gordon Anderson,* Stockholm 1986, 97–113, (Studia Latina Stockholmensia 29).

– „Musik und Text", *Mf* 37(1984), 272–280.

Aubrey, Elizabeth, „Forme et formule dans les mélodies des troubadours", in: P. Ricketts (Hg.), *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes,* London 1987, 69–83.

– *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonnier Paris, Bibliothèque Nationale* f. fr. 22543, Diss. University of Maryland 1982.

Avalle, d'Arco Silvio, „La fondazione del canone poetico italiano e la tradizione popolare", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia I,* Modena 1989, 87–96.

Baily, John Andres/Lee-DeAmici, Beth Anne, „Bridging the medial caesura", in: A. Kirkman/D. Slavin (Hg.), *Binchois Studies,* Oxford University Press 2000, 181–198.

Baltzer, Rebecca (Hg.), *The union of words and music in medieval poetry,* Austin (Texas) 1991.

Barthes, Roland, *Die Lust am Text,* Frankfurt a. M. 1974.

Baumann, Dorothea, „Silben- und Wortwiederholungen im Lied des späten Trecento und des frühen Quattrocento', in: U. Günther/L. Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts,* Basel/Kassel 1984, 77–91, (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 10).

Bec, Pierre, „‚Amour de loin' et ‚dame jamais vue'. Pour une lecture plurielle de la Chanson VI de Jaufre Rudel", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia* I, Modena 1989, 101–118.

Berger, Christian, „... a li ne doit on nule autre comparer. Musik und Text in der Motette des 13. Jahrhunderts am Beispiel der Motette Lonc/Aucun/Annuntiantes von Petrus de Cruce", in: A. Laubenthal/K. Kusan-Windweh (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, 49–57.

Billy, Dominique, *L'architecture lyrique médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier 1989.

Bloch, R. Howard, „The medieval text – „Guigemar" as a provocation to the discipline of medieval studies", in: M. S. Brownlee/K. Brownlee/S. Nichols (Hg.), *The new medievalism*, Johns Hopkins University Press 991, 99–112.

Bossy, Michel-André, „Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems", *Speculum* 66 (1991), 277–293.

Bockholdt, Rudolf, „Après une lecture de Dante: De vulgari eloquentia. Die Canzone als gesungene, als vorgetragene und als vertonte Dichtung", in: S. Hörner/B. Schmid, (Hg.), *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1993, 35–48.

Bozzolo, C./Coq, D./Muzerelle, D./Ornato, E., „Une machine au fonctinnement complexe: le livre médiéval", in: R. Laufer (Hg.), *Le texte et son inscription*, Editions du CNRS, Paris 1989, 69–78.

Brandmüller, Walter, *Das Konzil von Konstanz 1414–1418*, Band I, Paderborn 1991.

Brownlee, Kevin, „La polyphonie textuelle dans le motet 7 de Machaut: Narcisse, la Rose, et la voix féminine", in: J. Cerquiglini-Toulet/N.Wilkins (Hg.), *Guillaume de Machaut*, Paris 2002, 137–146.

Cappelli, Adriano, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, verschiedene Auflagen seit 1929.

Caraci Vela, Maria „Dall'arte allusiva all'intertestualità ‚fisiologica': aspetti del processo compositivo in Zacara da Teramo", in: F. Zimei, (Hg.): *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca 2004, 187–211.

Careri, Maria, „Interpunzione, manoscritti e testo", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia* I, Modena 1989, 351–369.

Carrara, Antonio F., *Gace Brulé: Testi e fonti della sua poesia*, Diss. Boston College 1974.

– „Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione occitanica", *Spicilegio Moderno* 9 (1978), 99–120.

Cerquiglini, Bernard, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989.

– *La parole médiévale: discours, syntaxe, texte*, Paris 1981.

Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, „L'imaginaire du livre à la fin du Moyen-Age: Pratiques de lecture, théorie de l'écriture", *Modern Language Notes* 108.4 (1993), 689–695.

Classen, Albrecht, „Der Text, der nie enden will. Poetologische Überlegungen zu fragmentarischen Strukturen in mittelalterlichen und modernen Texten", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25 (1995), 83–113.

Culler, Jonathan, „Prolegomena to a theory of reading", in: S. R. Suleiman/I. Crosman (Hg.), *The Reader in the Text*, Princeton University Press 1980, 46–66.

Corsi, Giuseppe (Hg.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970.

Dagenais, John, „That Bothersome Residue: Toward a theory of the physical text", in: A. N. Doane/C. Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta. Orality and textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press 1991, 246–259.

D'Angelo, Edoardo/Stella, Francesco (Hg.), *Poetry of the early medieval Europe: Manuscripts, language* and music, Firenze 2003, (Millennio medievale 39).

De Lubac, Henri, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Paris 1959–1964.

Dennery, Annie, „La synergie verbo-musicale dans les compositions musicales du Moyen-Age: des origines à la fin du XIIIe siècle", in: C. Miereanu et alii (Hg.), *Les universaux en musique.* Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale, Paris 1998, 353–365.

Dittrich, Raymond, „Textbezüge in den Ballata-Vertonungen von Antonio Zachara da Teramo – Drei Beispiele", *Mf* 43(1990), 15–30.

Dragonetti, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brügge 1960.
– *La musique et les lettres. Etudes de littérature médiévale*, Genève 1986.

Dronke, Peter, *The medieval poet and his world*, Rom 1984.

Downing, Thomas, *Music and origins of language. New perspectives in music history and criticism*, Cambridge 1995.

Dufourcet Hakim, Marie-Bernadette, „Figures et symboles dans les motets de Guillaume de Machaut", in : J. Cerquiglini-Toulet/N. Wilkins (Hg.), *Guillaume de Machaut*, Paris 2002,71–94.

Dürr, Walther, *Sprache und Musik : Geschichte, Gattungen, Analysemodelle*, Kassel u. a. 1994.

Eco, Umberto, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987.
– *The role of the reader, explorations in the semiotics of texts*, Indiana University Press 1979.
– *Opera aperta*,(Tascabili Bompiani 11), Milano 1976.
– *On the medieval theory of signs*, Amsterdam 1989.

Evans, Beverly Jean, „Music, text and social context: Re-examining thirteenth-century styles", in: D. Pairion/N. Regalado (Hg.), *Contexts: Style and values in medieval art and literature* New Haven 1991, 183–195, (Yale French Studies, special issue).
– *The unity of text and music in the late thirteenth-century French motet: a study of selected works from the Montpellier manuscript*, Diss. University of Pennsylvania 1983

Fallows, David, „Robertus de Anglia and Oporto", in: D. Fallows, *Songs and* Musicians in the fifteenth Century. Collected Studies Series, Aldershot 1996. 99–128.
– „Two more Dufay songs reconstructed", *Early Music* 3 (1975), 358–360.
– „Binchois and the poets", in: A. Kirkman/D. Slavin (Hg.), *Binchois Studies*, Oxford University Press 2000, 199–219.

– *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480,* Oxford 1999.
– „French as courtly language in fifteenth-century Italy: the musical evidence", in: *D. Fallows, Songs and musicians in the fifteenth century,* Aldershot 1996, 429–441.

Faltin, Peter, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache,* Aachen 1985, (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1).

Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles,* Paris 1924.

Fauth, Wolfgang, *Demogorgon. Wanderungen und Wandlungen eines Deus Maximus Magorum in der abendländischen Literatur,* Göttingen 1987, (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philol. hist. Klasse 1987, Nr. 5).

Finke, Laurie A./Shichtman, Martin B. (Hg.), *Medieval texts & contemporary readers,* Cornell University Press 1987.

Foley, John Miles, „Oral performance and oral text", in: A. N. Doane/Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta. Orality and textuality in the Middle Ages,* The University of Wisconsin Press 1991, 34–45.

Gallo, F. Alberto, „The musical and literary tradition of fourteenth century poetry set to music", in: U. Günther/L. Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts,* Kassel etc. 1984, 55–76, (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 1).
– „Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco", in: A. Ziino (Hg.), *L'ars nova italiana nel trecento 4,* Atti del 3° congresso internazionale di Siena-Certaldo 1975, Certaldo 1978, 237–243.

Gartmann, Thomas, *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio,* Zürich 1994.

Gennrich, Friedrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie: ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie,* Halle a. S. 1918.

Georgiades, Thrasybulos, *Musik und Sprache, das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe,* Berlin 1954.

Ghisi, Federico, „Bruchstücke einer neuen Handschrift der italienischen Ars Nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, *AfMw* 7 (1942), 17–39.
– „Italian Ars-Nova Music", *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), 173–191.
– „L'Ordinarium Missae nel XV secolo ed i primordi della parodia", in: H. Anglès (Hg.), *Atti del congresso internazionale di musica sacra,* (Roma 25–30 maggio 1950), Tournai 1952, 308–310.

Gossen, Nicoletta, „Musik und Text in Liedern des Trobadors Bernart de Ventadorn", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft,* Neue Folge 4/5 (1984/85), 9–40.

Gruhn, Wilfried, „Die Bedeutungskonstitution in textgebundener Musik. Ansätze einer strukturellen Hermeneutik präsentativer Symbole", in: H. Krones (Hg.), *Wort und Ton im europäischen Raum,* Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien/Köln 1989, 23–39.

Grunmann-Gaudet, Minnette/Jones, Robin F. (Hg.), *The nature of medieval narrative*, Lexington Kentucky 1980, (French Forum Monographs 22).

Gumbrecht, Hans Ulrich, „Stimme als Form. Zur Topik lyrischer Selbstinszenierung im 14. und 15. Jahrhundert", in: W.-D. Stempel (Hg.), *Musique naturele*, München 1995, 15–39, (Romanistisches Kolloquium Bd. 7).

– „Intertextuality and autumn/ autumn and the modern reception of the middle ages", in: M.S. Brownlee/ K. Brownlee/S. Nichols (Hg.), *The new medievalism*, Johns Hopkins University Press 1991, 301–330.

– „Schriftlichkeit in mündlicher Kultur", in: A. und J. Asmann/C. Hardmeier (Hg), *Schrift und Gedächtnis*. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1983, 158–174.

Günther, Ursula, „Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars Nova und Ars Subtilior", in: L. Finscher/U. Günther (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15.* Jahrhunderts, Kassel u. a. 1984, 229–268.

Gurjewitsch, Aaron J., *Stimmen des Mittelalters – Fragen von heute. Mentalitäten im Dialog*, Frankfurt a. M. 1993.

Haar, James, *Essays on italian poetry and music in the Renaissance, 1359–1600*, Berkeley and Los Angeles 1986.

Harran, Don, *Word-tone relations in musical thought. From antiquity to the seventeenth century*, American Institute of Musicology, Neuhausen-Stuttgart 1986.

Haenens, Albert, „Le texte trace de l'antériorité scribale. De l'écrit comme document historique", in : G. Bernard/R.-F. Poswick (Hg.), *Les chemins du texte*. Symposium pluridisciplinaire Université de Paris VIII, (23–24 juin 1989), Paris/Genf 1990, 13–104.

Hartman, Geoffrey H., *Saving the text : literature, Derrida, philosophy*, Baltimore and London 1981.

Huot, Silvia, *From song to book: the poetics of writing in old french lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca 1987.

Iser, Wolfgang, „Interaction between text and reader", in: S. R. Suleiman/I. Crosman (Hg.), *The reader in the text*, Princeton UP 1980, 106–119.

Johner, Dominicus, *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Ästhetik des gregorianischen Gesangs*, Leipzig 1940.

Jonsson, Ritva/Treitler, Leo, *Mediaval music and language: a reconsideration of the relationship* New York 1983, (Studies in History of music 1*)*.

Jung, Marc-René, „A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl", in: *Studi francesi e provenzali* 1984/85, L'Aquila 1986, 5–36, (Romanica vulgaria, Hefte 8/9).

Karp, Theodore, „Borrowed material in trouvère music", *AMl* 34 (1962), 87–101.

– „Interrelationship between poetic and musical form in trouvère song", in: E. H. Clinkscale/C. Brook (Hg.), *A musical offering. Essays in honor of Martin Bernstein*, New York 1977, 137–161.

Kendrick, Laura, *The game of love: troubadour and wordplay*, Berkeley, University of California Press 1988.

Köhler, Erich, „‚Can vei la lauzeta mover'. Überlegungen zum Verhältnis von phonischer Struktur und semantischer Struktur", in: G. Colón (Hg.), *Miscellània Aramon i Serra. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, I, Barcelona 1979, 337–349.

Kohlhaas, Emmanuela, *Zur Beziehung von Musik und Sprache in der Gregorianik*, Stuttgart 2002, (Beihefte zum AfMw, Bd. 49).

Krülls-Hepermann, Claudia, „Mittelalterliche Formen der Überlieferung von Text und Musik: Liedgedichte provenzalischer Troubadoure als Paradigmen", in: M. Walter (Hg.), *Text und Musik*, München 1992, 33–76.

– *Trobador-Liedkunst: Literaturwissenschaft und Musikgeschichte im Kontext*, Frankfurt a. M. 2000

Kügle, Karl, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 15*, The Institute of Mediaeval Music, Ottawa 1997, (Musicological Studies 69).

La Face Bianconi, Giuseppina, „Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana", *AMI* 66 (1994), 1–21.

Leech-Wilkinson, Daniel, *Compositional techniques in the four-part isorhythmic motets of Philippe de Vitry and his contemporaries*, New York and London 1989.

– „Rose, lis revisité", in: J. Cerquiglini-Toulet, / N. Wilkins (Hg.), *Guillaume de Machaut*, Paris 2002, 53–69.

Le Vot, Gérard, „Intertextualité, métrique et composition mélodique dans les ‚cansos' du troubadour Folquet de Marseille", in: G. Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, (IIIe Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier 29–26 septembre 1990), Montpellier 1992, Bd. II, 637–667.

Liliencron, R. von, *Die historischen Volkslieder der Deutschen*, 5 Bde., Leipzig 1865–69.

de Looze, Laurence, „Signing off in the Middle Ages: Medieval textuality and strategies of authorial self-naming", in: A. N. Doane/ C. Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press 1991, 162–178.

McGee, Timothy (Hg.), *Singing early music: the pronunciation of European languages in the late Middle Ages and Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press 1996, mit CD.

Marchi, Lucia/Di Mascia, Elvira, „*Le temps verrà tamtoust après:* Una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo", Studi Musicali 30 (2001), 3–32.

Marshall, John, „Une versification lyrique popularisante en ancien provençal", in: P. T. Ricketts (Hg.), *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, London 1987, 35–66.

Memelsdorff, Pedro, „La *tibia* di Apollo, i modelli di Jacopo e l'eloquenza landiniana", in: A. Delfino/M. T. Rosa-Barezzani (Hg.), *Col dolce suon che da te piove*, Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta, Firenze, 1999, 241–257.

Meneghetti, Maria Luisa, „Les florilèges dans la tradition lyrique des troubadours", in: M. Tyssens (Hg.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège 1991, 43–59.

– „Il florilegio trobadorico di Ferrarino da Ferrara", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena 1989, 853–871.
– *Il pubblico dei trovatori*, Torino 1992.

Näsström, Britt-Mari, „*O Mother of the Gods and Men*". *Some aspects of the religious thoughts in emperor Julian's discourse on the Mother of the Gods*, Göteborg 1986.

Nathan, Hans, „The function of text in French thirteenth-century motets", *MQ* 28 (1942), 445–462.

Naudin, Marie, *Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France: rôle unificateur de la chanson*, Paris 1968.

Newes, Patricia, „Turning Fortune's wheel: musical and textual design in Machaut's canonic lais", *MD* 45 (1991), 95–121.

Newman, Francis X. (Hg.), *The Meaning of Courtly Love*, State University of New York Press, 1968.

Nichols, Stephen, „Augustine and the Troubadour Lyric", in: A. N. Doane/C. Braun Pasternack (Hg.),*Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press 1991, 137–161.
– „The new medievalism: tradition and discontinuity in medieval culture", in: M. S. Brownlee/K. Brownlee/S. Nichols (Hg.), *The new medievalism*, Johns Hopkins University Press 1991, 1–26.

Nida, Eugene Albert, „The role of contexts in understanding a text", *Journal of Literary Semantics* 24 (1995), 59–56.

Nitschke, Wolfgang, *Studien zu den Cantus-Firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968.

Oberhänsli-Widmer, Gabrielle, *La complainte funèbre du haut moyen âge*, Bern 1989, (Romanica Helvetica 106).

Obrist,Barbara, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIVe–XVe siècles)*, Paris 1982.

Ohly, Friedrich, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977.

Otto, Walter Friedrich, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Köln 1955.

Pancheri, Alessandro, „*,Col suon chioccio': per una frottola ,dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca*", Padova 1993, (Ente Nazionale Francesco Petrarca, Studi sul Petrarca 23).

Parks, Ward, „The textualization of orality in literary criticism", in: A. N. Doane/C. Braun Pasternack (Hg.), *Vox intexta, Orality and textuality in the Middle Ages*, University of Wisconsin Press 1991, 44–61.

Patai, Raphael, *The jewish alchemists*. A history and source book, Princeton University Press 1994.

Paterson, Linda M., *The World of the Troubadours. Medieval Occitan Society, c.* 1100–c. 1300, Cambridge University Press 1993.

Payen, Jean-Charles, „Un moraliste qui se veut marginal: note sur la poétique du troubadour Marcabru", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena 1989, 993–1003.

Pereira, Michela, *The Alchemical Corpus Attributed to Raymond Lull*, London 1989, (Warburg Institute Surveys and Texts XVIII).

Pesce, Dolores, „The significance of text in thirteenth-century latin motets", *AMl* 58 (1986), 91–117.

Petersen Dyggve, Holger, *Gace Brulé, trouvère champenois*, Helsinki 1961.

Phan, Chantal, *Structures textuelles et mélodiques des chansons des troubadours*, Ph. D. diss. Université de Montréal 1989.

Pirrotta, Nino , „On text forms from Ciconia to Dufay", in: J. La Rue (Hg.), *Aspects of medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustave Reese*, New York 1966, 673–682.

Plumley, Yolanda, „Intertextuality in the fourteenth-century chanson", *M&L* 84 (2003), 355–377.

– „Citation and allusion in the late ‚Ars Nova': the case of ‚Esprance' and the ‚En attendant' songs", *EMH* 18 (1999), 287–363.

– „Playing the citation game", *EM* 31(2003), 29–38.

– „Crossing borderlines: points of contact between the late-fourteenth century French lyric and chanson repertoires, *AMl* 76 (2004), 3–23.

Poirion, Daniel, „Ecriture et réécriture au moyen âge", *Littérature* 41 (1981), 107–118.

Pollina, Vincent, „Word/music relations in the work of the troubadour Gaucelm Faidit: Some preliminary observations on the *planh*", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, III, Modena 1989, 1075–1900.

– „Structure verbale et expression mélodique dans *Mon cor e mi* du troubadour Gaucelm Faidit", in: G. Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, IIIe Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier 29–26 septembre 1990, Band II, Montpellier 1992, 669–678.

Reckow, Fritz: „Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis", in: M. Walter (Hg.), *Musik und Text*, München 1992, 77–94.

Reichert, Georg, „Wechselbeziehungen zwischen musikalischer und textlicher Struktur in der Motette des 13. Jahrhunderts", in: H. Anglès (Hg.), *In memoriam Jacques Handschin*, Strassburg 1962, 151–169.

Riffaterre, Michael, „The mind's eye: memory and textuality", in: M. S. Brownlee/K. Brownlee/S. Nichols (Hg.), *The new medievalism*, Johns Hopkins University Press 1991, 29–45.

Ristory, Heinz, *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Frankfurt etc. 1988, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft).

Rabuse, Georg, „Die Quaternität der Trinität in Dantes Gottesschau", in: E. Kanduth/F. P. Kirsch/S. Löwe, Siegfried (Hg.), *Gesammelte Aufsätze zu Dante*, Festgabe zum 65. Geburtstag des Verfassers, Wien 1976, 184–224, (Wiener Romanistische Arbeiten, Sonderband).

Robertson, D. W. jr., „The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts", in: F.X. Newman (Hg.), *The Meaning of Courtly Love*, State University of New York Press, 1968.

Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.

Roubaud, Jacques, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris 1994.

Rubin Suleiman, Susan/Crosman Wimmers, Inge (Hg.), *The reader in the text: essays on audience and interpretation*, Princeton 1980.

Schaefer, Ursula, „Hearing from books: the rise of fictionality in old english poetry" in: A. N. Doane/C. Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta. Orality and textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press 1991, 117–136.

Schneider, Marius, *Die Natur des Lobgesangs*, Basel 1964.

Schulze, Joachim, *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des* 13. Jahrhunderts, Tübingen 1989, (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 230).

Seiferling, Steffen, *O felix templum jubila: Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias*, Berlin 2004.

Selig, Maria, „Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Bereich der trobadoresken Lieddichtung", in: W. Röcke/U. Schaefer (Hg.), *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel*, Tübingen 1996, 9–37, (ScriptOralia 71).

Semino, Elena, „Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry", *Language and Literature* 4 (1995), 79–108.

Semmens, Richard, „Music and poetry in a chanson by Gilles Binchois", in: B. Gillingham/P. Merkley (Hg.), *Beyond the moon: Festschrift Luther Dittmer*, Ottawa 1990, 307–321, (Musicological Studies 53).

Sesini, Ugo, *Poesia e musica nella latinità cristiana del III al X secolo*, Torino 1949, (Nuova biblioteca italiana VI).

Sfameni Gasparro, G.: *Soteriology and mystic aspects of Cybele and Attis*, Leiden 1985.

Smith, Norman, „The earliest motets: music and words", *Journal of the Royal Musical Association* 114 (1989), 141–163.

Stäblein, Bruno, „Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba", in: M. Queirol (Hg.), *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglès* 2, Barcelona 1958, 889–894.

Steel, Matthew C., „A case for the predominance of melody over text in troubadour lyric: Bernart de Ventadorn's ‚Can vei la lauzeta mover'", *Michigan Academician* 14 (1982), 259–271.

Stephens, John N., „Heresy in Medieval and Renaissance Florence", *Past and Present* 54 (1972), 25–60.

Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1059–1350*, Cambridge University Press 1986.

Strohm, Reinhart, *The Rise of European Music*, Cambridge University Press 1993.

Swain, Joseph P., „The concept of musical syntax", *MQ* 79 (1996), 281–311.

Switten, Margaret L., *Music and Poetry in the Middle Ages. A Guide to Research on French and Occitan Song, 1119–1400*, New York London 1995.

– „Modèle et variations: Saint-Martial de Limoges et les troubadours", in: G. Gouiran (Hg.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, (IIIe Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier 29–26 septembre 1990), Band II, Montpellier 1992, 679–696.

– „Text and melody in Peirol's cansos", *Proceedings of Modern Language Association* 76 (1961), 325 ff.

– „L'œuvre poético-musical de Machaut: paroles sans musique ou de la musique avant toute chose?", in: J. Cerquiglini-Toulet/N.Wilkins (Hg.), *Guillaume de Machaut*, Paris 2002, 119–135.

Teramoto, Mariko, „Text und Musik in den Psalmmotetten von Josquin Desprez", in: A. Laubenthal/K. Kusan-Windweh (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte.* Eine Festschrift für Ludwig Finscher, Kassel etc. 1995, 109–110.

Thibault, Geneviève, „Emblèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento", in: *L'Ars Nova italiana del trecento 3*, (Secondo convegno internazionale), Certaldo 1969, 169–184.

Tischler, Hans, „Latin texts in the early motet collections: relationships and perspectives", *MD* 31 (1977), 31–44.

Treitler, Leo, „Once more, music and language in medieval song", in: G. M. Boone (Hg.), *Essays on medieval music in honor of David G. Hughes*, The University of Wisconsin Press 1991, 441–469.

– „Music and language in medieval song", in: H. Chickering/M. Switten (Hg.), *The medieval lyric*, New York/London 1988, 12–27.

– *With voice and pen: coming to know medieval song and how it was made*, New York, Oxford University Press, 2003.

Tucci, Patrizio, „J. Regnier, A. Chartier e il triste piacere", *Museum Patavinum* IV (1986), 289–316.

– *La poesia di Jean Régnier I: orientamenti critici*, Padova 1979.

Vance, Eugene, *From Topic to Tale. Logic and Narrativity in the Middle Ages*, Minneapolis 1987, (Theory and History of Literature 47).

Van Vleck, Amelia, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1991.

Verhulst, Sabine, *La frottola (XIV–XV sec.): Aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent 1990.

Voisset, Georges M., „Ici, ailleurs, au-delà: topographie du réel et de l'irréel dans le ‚Chevalier au Lion'", in: *Mélanges de langue et littérature française offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence 1979, 705–715.

Walter, Michael, „Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung", in: M. Walter (Hg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992, 9–31.
– *Grundlagen der Musik im Mittealter. Schrift, Zeit Raum*, Stuttgart 1994.

Washer, Nancy E., *„Los motz e. l so": Words, melody, and their interaction in the songs of the troubadour Folquet de Marseille*, Ph. D. Diss. Louisiana Satate University 2002, Internet : http://etd02.lnx390.lsu.edu/docs/available/etd-1106102–100713/

Wathey, Andrew, „The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth Century Renaissance", *Early Music History* 12 (1993), 119–150.

Wessely, Othmar, „Wort und Ton in der weltlichen Liedkunst des Trecento. Am Beispiel eines Madrigals von Francesco Landini", in: H. Krones (Hg.), *Wort und Ton im europäischen Raum, Festschrift für Robert Schollum*, Wien 1989, 41–52.

Wilkins, Nigel, „The late mediaeval french lyric: with music and without", in: L. Finscher/U. Günther (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1984, 155–174.

Yudkin, Jeremy: *Music in the Medieval Europe*, Englewood Cliffs (N. J.) etc. 1989.

Ziino, Agostino: „Caratteri e significato della tradizione musicale trobadorica", in: M. Tyssens (Hg.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Liège 1991, 85–218.
– „Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento", in: U. Günther/L. Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1984, 93–119, (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 10).
– „‚Magister Antonius dictus Zacharius de Teramo': 1950–2000", in: F. Zimei, Francesco (Hg.): *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca 2004, 3–25.

Zimei, Frances (Hg.): *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca 2004. (In memoriam Kurt von Fischer 1913–2003).

Zink, Michel: „Ici et là", in: L.Rossi (Hg.), *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, Alessandria 1995, 235–241.

Zumthor, Paul: „Le Moyen Age et la voix. Les indices d'oralité", in: R. Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, IV, Modena 1989, 1515–1526.
– *Langue, Texte, Enigme*, Paris 1975
– „Les narrativités latentes dans le discours lyrique médiéval", in: M. Grunmann-Gaudel/R. F. Jones (Hg.), *The Nature of Medieval Narrative*, Lexington Kentucky 1980, 39–55, (French Forum Monographs 22).
– *La lettre et la voix de la 'littérature' médiévale*, Paris 1987.
– *Parler au Moyen Age*, Paris 1980.
– *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris 1963.
– *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.