

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

Kapitel: II: Lesen - Verstehen - Interpretieren

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: 25.01.2026

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

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'è.l fuelh apar* (P-C 70.39²⁶) 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 fresq'è.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 Tornada²⁸

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 Strophenföge 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 Strophenföge 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 cöbla, dont on a reconnu la valeur fonctionnelle fondamentale à l'intérieur de l'organisme lyrique troubadouresque.“³¹ Die *cöbla* wird als untrennbare Einheit behandelt, jedoch scheint das, was wir heute unter einem Gedicht zu verste-

²⁹ Dennoch findet man auch in jüngerer Publikationen noch das Ideal der „logischen“ Strophenföge, 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 Strophenföge 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 *cöbla* 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 Tyssens (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 Kanzen 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 Trobadorgedichten³⁹ 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 ungerichteter 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 Jaufré 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 Jaufré 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. I 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 verehere 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 enemig 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 sabia que.s fan.
per dieu, amors, be.m trobas vensedor
ab pauc d'amicx. e ses ajudador.
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 so sehr,
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 Musike-
dition 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*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1. Cant										
2. e.l										
3. e.l										
4. aus										
5. joi										
6. joi										
7. de										
8. mas										

l'er - ba fresqu' e.l fuelh a - par
 e.l fuelh s'es - pan - dis pel ver - jan
 e.l ros - si - nhol au - tet e clar
 aus - sa sa votz en dreg son chan,
 joi ay de luy e joi ai de la flor,
 joi ai de mi e de mi - dons ma - jor;
 de to - tas partz soi de joi claus e senh
 mas ilh es jois que totz los au - tres vens.

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'indépendance 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 Stevens⁴⁶ 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 erklangene 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 Hochtön 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 Hochtton 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 Tieftton 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 | <i>ioi ay de luy. / e ioi ai de la flor.</i> |
| 6 | <i>ioi ai de mi. / e de mi dons maior</i> |
| II,5 | <i>pero ilh sap / mo mal e ma dolor.</i> |
| 6 | <i>e can <u>li plai</u> / <u>fai mi</u> ben et onor.</i> |
| III,5 | <i>per deu – domna – pauc esplecham d'amor.</i> |
| 6 | <i>va s'en lo temps / e perdem lo melhor.</i> |
| IV,5 | <i>adoncx sai ieu / que vira la melhor.</i> |
| 6 | <i>e sos bels huelhs / e sa fresca color.</i> |
| V,5 | <i>per deu amors / be.m trobas vensedor.</i> |
| 6 | <i>ab pauc d'amicx. / e ses ajudador.</i> |

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*, Vers 1/2 und 3/4

R 1. E - ras no vei lu - zir so - lelh. Tan me son es - clar - zit li ray.

R 3. E ges per ais - so no.m es - may. C'u - na clar - dat me so lel - ha.

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 Hochtens 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 Strophen und der Silbenzahl der Verse). Das Erscheinen des Wortes *rossinhol* an sich ist kein Signal für Hochtון, Tieftön 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. LVIIIr⁶² überliefert ist. Der C fehlt und vom T ist nur knapp der B-Teil vorhanden, da das entsprechende Folio des Codex verloren ist. Dem Text der Ballata scheint ausserdem ein *pièd*e 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 Q15⁶⁴ überliefert ist, kann der C der Ballata rekonstruiert werden.⁶⁵ Die nachfolgenden Überlegungen zu Zacaras Ballata wurden von einer Studie Raymond Dittrichs⁶⁶ 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:

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

U *Un fior gentil m'appar* *se aspiratio pri ma bina*

til m'apar *se* *ne ha pri ma pox diu c'era l'ate prima e tosto spar* *se*

P'ingelutamiere bene *me da*

repant se passiona passiona passiona passionato stando audier

me da *Un fior gentil e*

per c'omena adonar me
de quel suo dolce fructo
ay me quel mudo tutto
tal fior no se tronem
adon cercate

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*

1. 5. Un_____ 4. Poy_____

1. 5. Un_____ fio - r(e) gen - til m'ap - par', 4. Poy_____ com - men - ça a do - nar,

Tenor

5

fior_____ gen - til m'ap - par', com - men - ça a do - nar,

9

un poy fior gen - til m'a - par - com - men - ça a do - nar -

un_____ poy_____ fior gen - til m'a - par - com - men - ça a do - nar -

13

17

se, // o a - spi - ra - tio pri - -
me // de quel suo dol - ge frut - -

se, // o a - spi - ra - tio pri - -
me // de quel suo dol - ge 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,
ven - - - ne,

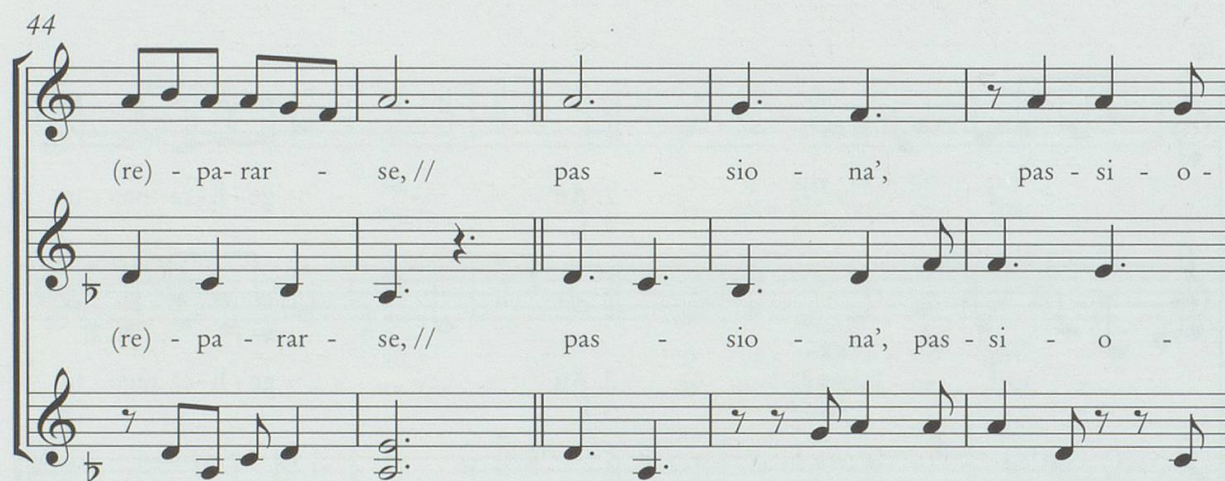
40



ven - ne a(d)

ven - ne a(d)

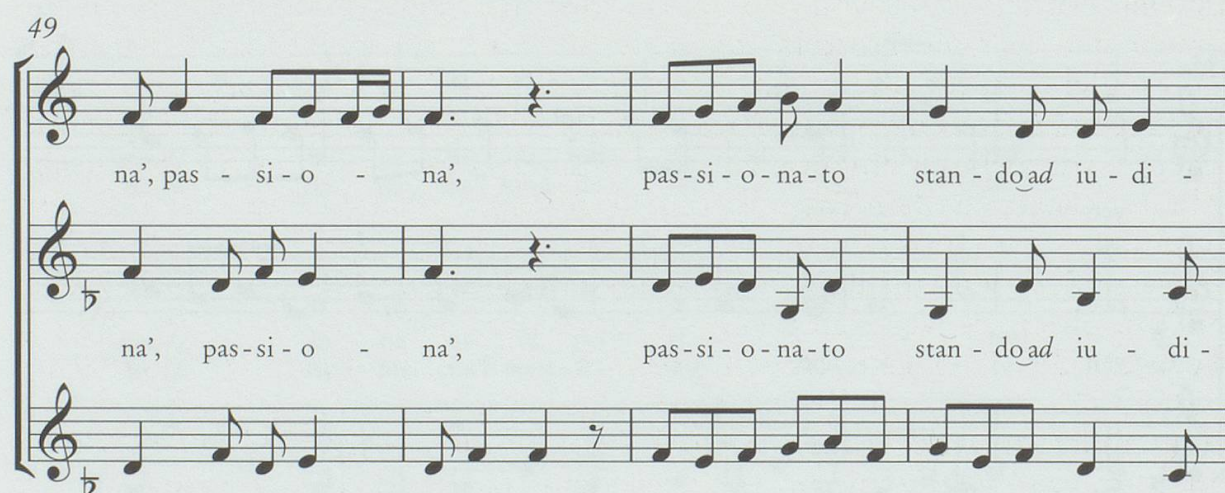
44



(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 -

53

car', pas - si - o - na - to

car', pas - si - o - na - to

57

stan-do ad iu - di - car - - - - - me. //

stan-do ad iu - di - car - - - - - me. //

Federico Ghisi hatte darauf hingewiesen, dass die vorliegende Ballata Tanzliedern und Frottole 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 Frottole 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 chioce 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*

Et

Et in ter - - - ra pax

Tenor

Contratenor

in ter - - - ra pax

ho - - - - - mi - - - ni - bus

Et in ter -

ho - mi - ni - bus

bo - ne vo - -

- - - ra pax ho - mi - ni - bus

13

bo - ne vo - lun - ta - tis

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

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

131

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

135

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter rest, a quarter note E4, and a quarter note D4. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a half note F4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

139

Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle and bottom staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and quarter notes with some slurs and rests.

143

Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle and bottom staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and quarter notes with some slurs and rests.

147

Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle and bottom staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and quarter notes with some slurs and rests.

151

Three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle and bottom staves are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of eighth and quarter notes with some slurs and rests. The word "men." appears at the end of each staff in measures 153 and 154.

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

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 ms40ff., 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 Credo:

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 so sehr 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 *terce* 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* andererseits 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
Mille merçe Cebelles demorgon
Non dirro piu barban barban aaron
Poy che so reintegrato et de luy satio*

Gott der Götter, Pluto, nun danke ich dir,
tausend Dank, Demiurg von Cebelles!
Ich werde nicht mehr sagen, „barban Aaron“
denn ich bin wieder integriert und habe
genug von ihm.

*Sera in eternum el nostro laudatio
De la vendetta e de tanta iusticia*

In Ewigkeit werden wir Lob sagen
für die Rache und so viel Gerechtigkeit!

*Or superete l'auro el topazio
Che per nessun commessa ce pigritia*

Jetzt werdet ihr Gold und Topas übertreffen,
denn für keine Kommission gibt es Trägheit.

*Io so in possession a gran letitia
Servo sero de Cacus Radamanto
Rengratiando ognun tanto per tanto
Presta iusticia in pocho tempo et spatio*

Ich bin im Besitz grosser Freude,
ich werde Diener sein von Cacus Radamantus,
jedem sehr dankend für so schnelle
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.

walttötigen 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. Cibeles) 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). Zusammengekommen: „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 Valdis, 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 alchemistische 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 alchemistisches 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 alchemistischen 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“ abzdanken. 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* hinzuweisen⁸⁸. „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-alchemistischen 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 heyiligen 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 Urteilsverkündung 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
i' era quasi per uscirne fore;*

*subito, falsa tu[c]te recordasti,
videndome per trarme fuore,*

*de la promissione facta de cuore.
Se Alessandro a Roma gito fosse,
Fortuna, al tuo despecto uscia de fosse:
or scia maledicta, tanto mal pensasti.*

Von jener Tiefe, in der du mich verlassen
hattest,
war ich dabei aufzusteigen,

als du dich plötzlich (meiner) erinnertest,
sehend, wie ich mich durch das von Herzen
gegebene

Versprechen herausziehe.

Wenn Alexander nach Rom gegangen wäre,
wäre ich dir zum Trotz aus dem Graben
gekommen.

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 *loyalt * 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 *reintegrer* (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:

<i>Nuda non era, pres'altro vestito</i>	Sie war nicht nackt, nahm ein anderes Kleid;
<i>spogliato sum da lei, ch'era vestito.</i>	Entkleidet bin ich von ihr, der ich bekleidet war.
<i>Se per gran pianto voltasse la rota,</i>	Wenn sich wegen des grossen Weinens das Rad
<i>gyamay non finiria de lacrimare.</i>	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 poich  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 verra tantoust apres: 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*

1. 5. De - us de - o rum, Plu-to, or te ren -
4. Io so in gran pos - ses-si-on a gran le -

1. 5. De - - - us de - o rum, Plu to. or te ren - gra -
4. Io so in gran pos - ses-si - on a gran le -

5
gra - ti - o! // Mi - - - - -
ti - ti - a, // ser - - - - -

ti - - ti - o! // Mil - - - - -
ti - ti - a, // ser - - - - -

10
- - - - - le,
- - - - - vo,
- - - - - le, mil-le mer-
- - - - - vo, ser-vo-se-

14
mil-le mer-çe, Ge-bel-les de-mor-gon! Non di-rò
ser-vo se-rò de Ca-cus Ra-da-man-to; // ren-gra-tian-

çe, Ge-bel-les de mor-gon! Non di-rò più,
rò de Ca-cus Ra-da-man-to; // ren-gra-tian-do,

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 - cian

poy che so rein - te - gra - to
pre - sta iu - sti - cian 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 - - - - -

53

- - - - - ti - a; //

- - - - - ti - a. //

- - - - - ti - - - - - a; //

- - - - - ti - - - - - a. //

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

A Unus

Pa - - - - -

Pa - - - - - trem o - mni -

5

- - - - - trem o - mni - po - ten - tem.

po - - - - - ten - - - - - tem.

B Chorus

9

Fa - - - - - cto - rem et ter -

Tenor

Fa - - - - - cto - rem ce - li et - ter -

Contratenor

Fa - cto - rem ce - li et ter - re,

13

re vi - si - - bi - - li - um

re, vi - si - - bi - li - um o - - - -

vi - si - bi - - - li - um o - mni -

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.

39 C Unus

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.

133

G Unus

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.

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.

254 **L**

A - - - - -
A - - - - -
A - - - - -

259

- - - - -
- - - - -
- - - - -

265

Three staves of music in bass clef. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support with longer note values and rests. Measure numbers 265, 266, 267, 268, and 269 are indicated below the staves.

270

Three staves of music in bass clef. The first staff continues the melodic line. The second and third staves continue the harmonic support. Measure numbers 270, 271, 272, 273, and 274 are indicated below the staves.

275

Three staves of music in bass clef. The first staff ends with a whole note and the word "men." below it. The second staff also ends with a whole note and the word "men." below it. The third staff ends with a whole note and the word "men." below it. Measure numbers 275, 276, 277, 278, and 279 are indicated below the staves.

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

<i>Deus deorum Pluto or te reingratio</i>	Factorem coeli et terrae visibilium
<i>Mille mercè Gebelles demorgon</i>	Genitum non factum consubstantialem patri per quem omnia facta sunt
<i>Non dirò più barban barban Aaron</i>	Qui propter nos homines et propter nostram salutem
<i>poy</i>	in spiritum
<i>poy che so reintegrato e de luy</i>	qui ex patre filioque procedi
<i>satio</i>	est per pro (-phetas)
<i>Sarà in eternum el nostro laudatio</i>	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine
<i>de la vendetta e de tanta iusticia</i>	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 *invisibilia* 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 Credo *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 Regeleraster 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 *pie*de 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' / 3⁹⁷

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 Thibault⁹⁹ 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*
salimmo su, el primo e io secondo,

Text I

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
che porta'l ciel, per un pertugio tondo;
e quindi uscimmo a **riveder le stelle.***

Text III

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
e di **salire al ciel** diventa **degno***

Text I (*mente* statt *spirito*)

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 faciesi 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:

<i>O somma luce che tanto ti levi</i>	
<i>da' concetti mortali alla mia mente</i>	Text I
<i>ripresta un poco di quel che parevi,</i>	Text I (<i>parere</i>)
<i>e fa la lingua mia tanto possente,</i>	
<i>ch'una favilla sol della tua gloria</i>	Text III
<i>possa lasciare alla futura gente;</i>	
<i>che, per tornare alquanto a mia memoria</i>	
<i>e per sonare un poco in questi versi,</i>	
<i>più si conceperà di tua vittoria.</i>	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 Rahmen 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 pareo 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 circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
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 essença*. (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 angesprochen 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:

<i>aquila</i>	weisser Zwischenzustand des Materials, Symbol für volatilen Stoff
<i>grand'opre</i>	das alchemistische „grosse Werk“ der <i>coincidentia oppositorum</i> (Vereinigung der Gegensätze)
<i>vera essenza</i>	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*

PR

A - - - - -

U - - - - -

4

quil' al - te - ra, fer - ma en

Cre - - a - tu - ra gen - til, a - ni - mal

- - - cel de Dio, in - se - gna de iu -

7

su la ve - - - - - ta De

di - - - - gno, Sa - li - re

sti - - - - - zi - - - - a,

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 - techia - 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

$\text{♩} = \text{♩}$

so. R. Là

le. R.

ri - - - a. R. Là

27

è'l

Là è

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 - - -

to. - - - - -

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 Ciconia¹⁰⁴ 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	
<i>Per quella strada lactea del cielo</i>		Über jene Milchstrasse des Himmels
<i>de belle stelle ov'è'l seren fermato,</i>		der schönen Sterne, wo der Himmel stille
<i>vedeva un carro andar tutto abrasato.</i>		steht,
		sah ich einen ganz verbrannten (oder
		brennenden) Wagen fahren.
	4	
<i>Coperto a drappi rossi de fin oro,</i>		Er war bedeckt mit roten Tüchern aus
<i>tendea el timon verso anzoli cantando,</i>		feinem Gold,
<i>el carro triumphal vien su montando.</i>		er wandte seine Deichsel den singenden
		Engeln zu;
		der Triumphwagen steigt auf.
	7	
<i>De verdi lauri corone menava,</i>		Er führte Kränze aus grünem Lorbeer mit,
<i>che d'alegreçça el mondo verdeçava.</i>		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:

<i>Dinanzi a noi, tal quale un foco acceso,</i>	Vor uns wurde die Luft einem ent
	zündeten Feuer gleich
<i>ci si fè l'aere sotto i verdi rami;</i>	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.:

<i>Lo spazio dentro a lor quattro contenne</i>	Zwischen den vier befand sich
<i>un carro, in su due rote, triumfale,</i>	ein zweiräderiger Triumphwagen,
<i>ch'al collo d'un grifon tirato venne.</i>	der am Hals eines Greifs gezogen wurde.
<i>Esso tendea in su l'una e l'altra ale</i>	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 Sonnenwagen 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
Qui sommes ung coeur et ung vueil
Ma dame et moy,
Quant mille foys je ne la voy
Que Dangiers n'y ayt l'ueil.*

Es ist genug, um vor Schmerz zu sterben,
die wir sind ein Herz und ein Wille,
meine Dame und ich,
wenn ich sie nie sehe, ohne dass
Dangier immer ein Auge darauf wirft.

*Jamais il n'eslonge le seul
Du lieu ou remaint Bel Acuel,
Dieux, quel anoy.
C'est assez ...*

Niemals weicht er von der Schwelle
des Ortes, wo Bel *Acueil* wohnt,
Gott, was für ein Ärger!
Es ist genug ...

*S'il avait ce que je ly veul
Sans avoir aultre receul
Fors que de soy,
Gary seroy(e), en bonne foi,
Des maulx que j'ai plus que ne seul.*

Wenn er das hätte, was ich ihm wünsche
ohne andere Zuflucht
als sich selber,
wäre ich wahrhaftig geheilt von den Leiden,
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*

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in French and are written below the staves. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 6, 11, and 16). The lyrics are: "C'est as - sez pour mo -", "rir de dueil Qui som - mes ung cœur et ung", "vueil, Ma - dame et moy, Quant nulle foy", and "je ne la voy Que dan -". The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. There are also rests and repeat signs. The score is written in a clear, modern notation style.

1 C'est as - sez pour mo -

6 rir de dueil Qui som - mes ung cœur et ung

11 vueil, Ma - dame et moy, Quant nulle foy

16 je ne la voy Que dan -

20

- giers n'y ayt tous - jours l'ueil.

8

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 **aoust** (August) und **yne** (als phonetischem Element ohne eigenen Sinn) aneinanderreihen muss, um den Namen Christine zu erhalten. „Christine ... creates a ‚new orality‘, though 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 Wertverschiebung 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 manierten 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'oyseil qu'aten hurter des artiglon.
D'aultre ne quier sy donra coulps felon
Pour definir, 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 Schlaueit 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 Schlaueheit 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 rivièrre plus riche que soye
De maint osiaux d'une et d'autre 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'oyssel qu'aten hurter des artiglon.
D'autre ne quier sy donra coulpz felon
Pour **definir**, 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'autre 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 convoie,
 Desir, espoir, sagacité, rayson
 A son porpois tout brief qu'il s'envoie
 L'oysel qu'aten hurter des artiglon.
 D'aulture ne quier sy donra coulpz 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,
 Soynt tant tempre, vespre, main, heure tarde:
 Resjouis est quiconques la regarde.

Reimschema: all b10' all b10' all 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,
 Soynt 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 Korruption 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 Rondeaux *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':

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

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.“

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

Text nach Roh:

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

<i>courtois Dangier</i>	höfischer „Dangier“
<i>mortel plaisir</i>	tödliche Freude
<i>foible vigueur</i>	schwache Kraft

Im Rondeau heissen die Oxymora:

<i>triste plaisir</i>	traurige Freude
<i>douloureuse joye</i>	schmerzliche Freude
<i>aspre douceur</i>	bittere Süsse
<i>reconfort ennuyeux</i>	mühsamer Trost
<i>ris en plourant</i>	Lachen im Weinen
<i>souvenir oublieux</i>	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 Verständnisses 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 Tucci¹¹⁰ 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:

<i>C'est mon trésor, c'est toute ma monnoye</i>	Das ist mein Schatz, das ist all mein Geld,
<i>Pauvre Dangier est sur moi envieux</i>	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:

<i>Ce sont les biens dont je fais ma monoie</i>	Das sind die Güter, aus denen ich mein Geld
<i>De quoy Dangier est encore envieux</i>	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 douce figure* (Codex Reina f. 114'–115): *c'est tout mon bien, c'est ma déesse*.

Nun zu den letzten Versen beider Fassungen:

Ox

*Bien seroit il s'il me veroit avoir mieux,
Quant il me het pour ce qu'amours m'en-
voye*

Noch neidischer wäre er, wenn er sähe,
dass es mir noch besser geht, wenn er
mich schon hasst für das, was Amor mir
schickt.

Roh

*Bien le sera s'il me voit avoir mieux,
Quant il a dueil de ce qu'amours m'envoye*

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 „haszen“ 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 cruel dueil*

Je tri - om - phe de cru - del

Contra

Je triomphe

Tenor

Je triomphe de cruel dueil

4

dueil; Mal an - gous -

8

seux est mon a - cueil Et tout mon ben

12

par - fait mar - tir - - - - - re;

S.

S.

S.

16

Je ne sca - roy mon mal des - crip - - re Ne

21

di - - - re, a - - - - -

24

- dont je me 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**:

<i>Je triumphe de crudel duel,</i>	Ich triumphiere in grausamem Schmerz,
<i>Mal angousseux est mon acueil</i>	quälendes Weh ist mein Hort
<i>Et tout mon ben parfait martirre.</i>	und all meine Schätze vollständiges Martyrium.
<i>Je ne scaroy mon mal descripre</i>	Ich könnte meinen Schmerz nicht beschreiben
<i>Ne dire, adont ie me dueil.</i>	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 Besseler's 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 descripre
Ne dire, 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 Fallows 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 syllables: 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 Kadenzten 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 triumpphant 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 cruel dueil* mit Text aus **Roh**

The musical score is written for Contralto and Tenor voices in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The lyrics are in French and are aligned with the notes of the Contralto staff.

System 1:

Contralto: En tri - umph - ant de cru - el

Tenor: (Instrumental accompaniment)

System 2:

Contralto: dueil; Dueil an - gous -

Tenor: (Instrumental accompaniment)

System 3:

Contralto: seux est mon a - cueil Et tout mon bien

Tenor: (Instrumental accompaniment)

12

n'est que mar - ti - - - - - re;

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 martire* fallen, statt wie in **Por** auf *parfait martire*, 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 m15. 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 profondement* 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 triumpant*), 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,
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 par vous que tant fort me dueil!*

Was ist mehr Ursache meines Schmerzes,
der Mund oder der Blick des Auges
von Euch, durch die ich so heftig leide?
Wem von beiden muss ich sagen:
Deinetwegen leide ich so sehr?

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

3. Strophe:

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

Euer Mund, das was ich am meisten begehre,
verweigert sich mir, daher ernte ich mehr
Schmerz als man lesen kann,
und so weiss ich nicht, wen ich wählen soll
von den beiden, mein *doux Acueil*:
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 **accueil**:
 Qui est plus cause de mon **dueil**?

En triumpfant de cruel **dueil**,
 Dueil angoisseux est **mon accueil**
 Et tout mon bien n'est que martire,
Et ne saroie mon **mal** descrire
 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 triumpfant de cruel **dueil**.

Das Lied von Montbeton ist zweifellos ein Liebeslied. **En triumpfant** 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
 voudroye,
 Et veoir ce que volentiers ne verroye,
 Dont elle acroist de jour en jour mon
 dueil.

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

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

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;

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.

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

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

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 triumpphant*. 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 triumpphant* 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 triumpphant*. 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 triumpphant* 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 personifizierte France:

Scez tu dont vient ton mal, a vray parler?
Congnois tu point pourquoi 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 triumpphant* 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.

Die Kunst des Erzählens ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Handlung manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Materie manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Zeit, sondern auch in der Raum manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Seele, sondern auch in der Hand manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Welt, sondern auch in der Handlung manifestiert.

Die Kunst des Erzählens ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Handlung manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Materie manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Zeit, sondern auch in der Raum manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Seele, sondern auch in der Hand manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Welt, sondern auch in der Handlung manifestiert.

Die Kunst des Erzählens ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Handlung manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Materie manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Zeit, sondern auch in der Raum manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Seele, sondern auch in der Hand manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Welt, sondern auch in der Handlung manifestiert.

Die Kunst des Erzählens ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Handlung manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in der Materie manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Zeit, sondern auch in der Raum manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Seele, sondern auch in der Hand manifestiert. Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur in der Welt, sondern auch in der Handlung manifestiert.