

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:	III: Text und Kontext
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>

III. TEXT UND KONTEXT

TYMOK ODUZIT BE

III.1 Interaktion von Text und Musik im TEXT

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

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

Philippe de Vitry

Motette **Douce playsance/Garison selon Nature/Neuma**

Jehannot de Lescurel

Ballade **Bontes, sen, valours**

Guillaume de Machaut

Ballade **De toutes flours**

Gilles Binchois

Rondeau **Seule esgarée**

*

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

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

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

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

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

	<i>Douce playsance est d'amer loyalment,</i>	a 10	musikalischer Teil A
	<i>Quar autrement ne porroit bonement</i>	a 10	
	<i>Amans suffrir cele dolour ardant</i>	a 10	
	<i>Qui d'amors naist,</i>	b 4	
5	<i>Quant ces regars par son soutil atrait ^{a)}</i>	b 10	
	<i>En regardant parmi soy mesmes trait</i>	b 10	
	<i>Sans soy navrer</i>	c 4	
	<i>L'impression de ce qu'il veut amer</i>	c 10	
	<i>Jusqu'à son cuer, lors estuet remembrer,</i>	c 10	
10	<i>Et souvenir</i>	d 4	
	<i>Du gentil cors qu'il vit au departir.</i>	d 10	
	<i>Puis le convient trembler, muer, fremir</i>	d 10	
	<i>En tresailant,^{b)}</i>	a 4	
	<i>Et soupirer cent foys en un tenant</i>	a 10	
15	<i>Le dous soupirs qui livrent au cuer nant ^{c)}</i>	a 10	
	<i>Par l'esconduis.^{d)}</i>	e 4	
	<i>Porquoy desirs qui est a celle ^{e)} duis</i>	e 10	
	<i>Esprent et art et croist en ardant puis,</i>	e 10	
	<i>Fayre le doit.</i>	f 4	
20	<i>Areu, hareu, cuers humains ne porroit</i>	f 10	
	<i>Cel mal soufrir se playsance n'estoit</i>	f 10	
	<i>Qui souvent l'oint.</i>	g 4	
	<i>Mays on porroit demander biau apoint</i>	g 10	
	<i>Comment lo mal puet plaire qui si point,</i>	g 10	
25	<i>Et je respons:</i>	h 4	
	<i>En esperant d'avoir bon guerredon</i>	h 10	
	<i>Por en saisir, quant il leur sera bon,</i>	h 10	
	<i>Envret ^{f)} plusours ^{g)}</i>	i 4	
	<i>En traveylant sans cesser nuit et jour.</i>	i 10	
30	<i>Donques doit bien l'amoureuse dolour</i>	i 10	
	<i>Venir a gré,</i>	k 4	
	<i>En attendant la tres aute planté ^{h)}</i>	k 10	
	<i>Dont bonament a plusseurs saoulé ⁱ⁾.</i>	k 10	

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

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

- g) *Plussuers* reimt nur passend, wenn man es als *plussours* liest, eine durchaus mögliche Lesart.
- h) Liest man *plante* (Pflanze), ergeben sich sowohl für die Übersetzung als auch für das Reimschema Schwierigkeiten. Liest man jedoch *planté*, müsste das Wort als Partizip die weibliche Form *plantée* haben, die wiederum nicht ins Reimschema passt. Die männlichen und weiblichen Endungen werden im 13. Jahrhundert im Allgemeinen zuverlässig verwendet, jedoch begegnen viele Stellen, an denen *ée* als eine Silbe behandelt wird. Man vergleiche dazu den zweiten Vers des Motetustextes, in welchem *ée* ebenfalls einer Silbe entspricht. Die korrekte Interpretation des Wortes ist wohl *planté* für *plenté* oder *pleinté* vom lateinischen *plenitas*, die Fülle. Der „Roman de Fauvel“ zum Beispiel verwendet *plenté* einerseits um die Menge der Personen, die Fauvel umgeben, zu bezeichnen (Vers 1249), dann Vers 3210 *eurent de la joie a plenté* für die Fülle der Freuden und schliesslich für die Blüten der Tugenden in Frankreichs Garten (Vers 1570 der Interpolation von Chaillou de Pesstain).
- i) Auch auf die letzte Silbe gehört ein Akzent. Leo Schrade hat in seiner Edition der Vitry-Motetten¹¹⁹ die akzentlosen Lesarten verwendet, was zu Schwierigkeiten bei der Textdeklamation der Musik führt. Die auffallendsten Beispiele dafür sind die letzten beiden Reimworte. Ohne Akzent gesungen, müsste man eine unbetonte Silbe über eine bzw. zwei Breven aushalten.

Das Wort *saouler* (erfüllen, bis hin zur Bedeutung von trunken machen) findet sich unter anderem in Guillaume de Machauts „Remède de fortune“, im Lai, I, Vers 440 ff.:

Car pour un cuer saouler

Et soutenir

Plus querir

Ne doit merir

Qui aimme fort

und im gleichen Werk in der Chanson Roial, fünfte Strophe, Vers 2025 ff.:

C'est les loiaus de joie saouler

Et d'eaus faire savourer

Ses douceurs en habundance

Diese Stelle ist im Vergleich mit dem letzten Verspaar in Vitrys Motettentext besonders interessant, da es um das Sättigen oder Erfüllen mit *joie* geht und im übernächsten Vers der Begriff *habundance* steht, welcher der *planté* bei Vitry entspricht.

Auch eine andere Formulierung von Vitrys Triplumtext kehrt im „Remède“ wieder, nämlich das Salben dessen, der vor Liebe brennt. Im Triplumtext salbt *playsance*, bei Machaut ist es *esperance*, vv. 2269–2271:

*Et de ma doucour que tu scens,
Qui moult est plus douce qu'encens,
L'adouci, le conforte, et l'oing,*

Mit meiner Milde, die du fühlst,
welche viel süsser ist als Weihrauch,
besänftige ich [den Schmerz], tröste
und salbe ihn.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<i>Douce playsance est d'amer loyalment</i>	a10
<i>Quar autrement ne porroit bonement</i>	a10
<i>Amans suffrir cele dolour ardant</i>	a10
<i>qui d'amors naist</i>	b4

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

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

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

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

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

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

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

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

Dreier **1**:

ne porroit bonement amans suffrir cele dolour ardant qui

Dreier **7**:

cuer humains ne porroit cel mal soufrir se playsance n'estoit qui

Der siebte Dreier enthält ausserdem das Wort *playsance* aus dem ersten Vers. Ein Wortpaar fehlt in dieser Gruppe.

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

Dreiergruppen **9** und **10** sowie das abschliessende Verspaar beginnen je mit einer analogen Partizipialform:

<i>en esperant</i>	<i>en traveylant</i>	<i>en attendant</i>
hoffend	leidend	wartend

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

Der Motetustext lautet wie folgt:

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

Übersetzung:

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

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

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

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

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

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

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

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

Dou - ce play - sence est d'a - mer loy - al - ment,

Ga - ri - - - - - - - - son

Neuma quinti toni. Tenor.
AI

6

<img alt="Musical score for voice and basso continuo, page 163. The score consists of four staves. The top two staves are for the voice, with lyrics in French. The bottom two staves are for the basso continuo, indicated by a bass clef and a bass staff line. Measure 6 starts with a rest followed by quarter notes. Measure 7 starts with eighth notes. Measure 8 starts with eighth notes. Measure 9 starts with eighth notes. Measure 10 starts with eighth notes. Measure 11 starts with eighth notes. Measure 12 starts with eighth notes. Measure 13 starts with eighth notes. Measure 14 starts with eighth notes. Measure 15 starts with eighth notes. Measure 16 starts with eighth notes. Measure 17 starts with eighth notes. Measure 18 starts with eighth notes. Measure 19 starts with eighth notes. Measure 20 starts with eighth notes. Measure 21 starts with eighth notes. Measure 22 starts with eighth notes. Measure 23 starts with eighth notes. Measure 24 starts with eighth notes. Measure 25 starts with eighth notes. Measure 26 starts with eighth notes. Measure 27 starts with eighth notes. Measure 28 starts with eighth notes. Measure 29 starts with eighth notes. Measure 30 starts with eighth notes. Measure 31 starts with eighth notes. Measure 32 starts with eighth notes. Measure 33 starts with eighth notes. Measure 34 starts with eighth notes. Measure 35 starts with eighth notes. Measure 36 starts with eighth notes. Measure 37 starts with eighth notes. Measure 38 starts with eighth notes. Measure 39 starts with eighth notes. Measure 40 starts with eighth notes. Measure 41 starts with eighth notes. Measure 42 starts with eighth notes. Measure 43 starts with eighth notes. Measure 44 starts with eighth notes. Measure 45 starts with eighth notes. Measure 46 starts with eighth notes. Measure 47 starts with eighth notes. Measure 48 starts with eighth notes. Measure 49 starts with eighth notes. Measure 50 starts with eighth notes. Measure 51 starts with eighth notes. Measure 52 starts with eighth notes. Measure 53 starts with eighth notes. Measure 54 starts with eighth notes. Measure 55 starts with eighth notes. Measure 56 starts with eighth notes. Measure 57 starts with eighth notes. Measure 58 starts with eighth notes. Measure 59 starts with eighth notes. Measure 60 starts with eighth notes. Measure 61 starts with eighth notes. Measure 62 starts with eighth notes. Measure 63 starts with eighth notes. Measure 64 starts with eighth notes. Measure 65 starts with eighth notes. Measure 66 starts with eighth notes. Measure 67 starts with eighth notes. Measure 68 starts with eighth notes. Measure 69 starts with eighth notes. Measure 70 starts with eighth notes. Measure 71 starts with eighth notes. Measure 72 starts with eighth notes. Measure 73 starts with eighth notes. Measure 74 starts with eighth notes. Measure 75 starts with eighth notes. Measure 76 starts with eighth notes. Measure 77 starts with eighth notes. Measure 78 starts with eighth notes. Measure 79 starts with eighth notes. Measure 80 starts with eighth notes. Measure 81 starts with eighth notes. Measure 82 starts with eighth notes. Measure 83 starts with eighth notes. Measure 84 starts with eighth notes. Measure 85 starts with eighth notes. Measure 86 starts with eighth notes. Measure 87 starts with eighth notes. Measure 88 starts with eighth notes. Measure 89 starts with eighth notes. Measure 90 starts with eighth notes. Measure 91 starts with eighth notes. Measure 92 starts with eighth notes. Measure 93 starts with eighth notes. Measure 94 starts with eighth notes. Measure 95 starts with eighth notes. Measure 96 starts with eighth notes. Measure 97 starts with eighth notes. Measure 98 starts with eighth notes. Measure 99 starts with eighth notes. Measure 100 starts with eighth notes. Measure 101 starts with eighth notes. Measure 102 starts with eighth notes. Measure 103 starts with eighth notes. Measure 104 starts with eighth notes. Measure 105 starts with eighth notes. Measure 106 starts with eighth notes. Measure 107 starts with eighth notes. Measure 108 starts with eighth notes. Measure 109 starts with eighth notes. Measure 110 starts with eighth notes. Measure 111 starts with eighth notes. Measure 112 starts with eighth notes. Measure 113 starts with eighth notes. Measure 114 starts with eighth notes. Measure 115 starts with eighth notes. Measure 116 starts with eighth notes. Measure 117 starts with eighth notes. Measure 118 starts with eighth notes. Measure 119 starts with eighth notes. Measure 120 starts with eighth notes. Measure 121 starts with eighth notes. Measure 122 starts with eighth notes. Measure 123 starts with eighth notes. Measure 124 starts with eighth notes. Measure 125 starts with eighth notes. Measure 126 starts with eighth notes. Measure 127 starts with eighth notes. Measure 128 starts with eighth notes. Measure 129 starts with eighth notes. Measure 130 starts with eighth notes. Measure 131 starts with eighth notes. Measure 132 starts with eighth notes. Measure 133 starts with eighth notes. Measure 134 starts with eighth notes. Measure 135 starts with eighth notes. Measure 136 starts with eighth notes. Measure 137 starts with eighth notes. Measure 138 starts with eighth notes. Measure 139 starts with eighth notes. Measure 140 starts with eighth notes. Measure 141 starts with eighth notes. Measure 142 starts with eighth notes. Measure 143 starts with eighth notes. Measure 144 starts with eighth notes. Measure 145 starts with eighth notes. Measure 146 starts with eighth notes. Measure 147 starts with eighth notes. Measure 148 starts with eighth notes. Measure 149 starts with eighth notes. Measure 150 starts with eighth notes. Measure 151 starts with eighth notes. Measure 152 starts with eighth notes. Measure 153 starts with eighth notes. Measure 154 starts with eighth notes. Measure 155 starts with eighth notes. Measure 156 starts with eighth notes. Measure 157 starts with eighth notes. Measure 158 starts with eighth notes. Measure 159 starts with eighth notes. Measure 160 starts with eighth notes. Measure 161 starts with eighth notes. Measure 162 starts with eighth notes. Measure 163 starts with eighth notes. Measure 164 starts with eighth notes. Measure 165 starts with eighth notes. Measure 166 starts with eighth notes. Measure 167 starts with eighth notes. Measure 168 starts with eighth notes. Measure 169 starts with eighth notes. Measure 170 starts with eighth notes. Measure 171 starts with eighth notes. Measure 172 starts with eighth notes. Measure 173 starts with eighth notes. Measure 174 starts with eighth notes. Measure 175 starts with eighth notes. Measure 176 starts with eighth notes. Measure 177 starts with eighth notes. Measure 178 starts with eighth notes. Measure 179 starts with eighth notes. Measure 180 starts with eighth notes. Measure 181 starts with eighth notes. Measure 182 starts with eighth notes. Measure 183 starts with eighth notes. Measure 184 starts with eighth notes. Measure 185 starts with eighth notes. Measure 186 starts with eighth notes. Measure 187 starts with eighth notes. Measure 188 starts with eighth notes. Measure 189 starts with eighth notes. Measure 190 starts with eighth notes. Measure 191 starts with eighth notes. Measure 192 starts with eighth notes. Measure 193 starts with eighth notes. Measure 194 starts with eighth notes. Measure 195 starts with eighth notes. Measure 196 starts with eighth notes. Measure 197 starts with eighth notes. Measure 198 starts with eighth notes. Measure 199 starts with eighth notes. Measure 200 starts with eighth notes. Measure 201 starts with eighth notes. Measure 202 starts with eighth notes. Measure 203 starts with eighth notes. Measure 204 starts with eighth notes. Measure 205 starts with eighth notes. Measure 206 starts with eighth notes. Measure 207 starts with eighth notes. Measure 208 starts with eighth notes. Measure 209 starts with eighth notes. Measure 210 starts with eighth notes. Measure 211 starts with eighth notes. Measure 212 starts with eighth notes. Measure 213 starts with eighth notes. Measure 214 starts with eighth notes. Measure 215 starts with eighth notes. Measure 216 starts with eighth notes. Measure 217 starts with eighth notes. Measure 218 starts with eighth notes. Measure 219 starts with eighth notes. Measure 220 starts with eighth notes. Measure 221 starts with eighth notes. Measure 222 starts with eighth notes. Measure 223 starts with eighth notes. Measure 224 starts with eighth notes. Measure 225 starts with eighth notes. Measure 226 starts with eighth notes. Measure 227 starts with eighth notes. Measure 228 starts with eighth notes. Measure 229 starts with eighth notes. Measure 230 starts with eighth notes. Measure 231 starts with eighth notes. Measure 232 starts with eighth notes. Measure 233 starts with eighth notes. Measure 234 starts with eighth notes. Measure 235 starts with eighth notes. Measure 236 starts with eighth notes. Measure 237 starts with eighth notes. Measure 238 starts with eighth notes. Measure 239 starts with eighth notes. Measure 240 starts with eighth notes. Measure 241 starts with eighth notes. Measure 242 starts with eighth notes. Measure 243 starts with eighth notes. Measure 244 starts with eighth notes. Measure 245 starts with eighth notes. Measure 246 starts with eighth notes. Measure 247 starts with eighth notes. Measure 248 starts with eighth notes. Measure 249 starts with eighth notes. Measure 250 starts with eighth notes. Measure 251 starts with eighth notes. Measure 252 starts with eighth notes. Measure 253 starts with eighth notes. Measure 254 starts with eighth notes. Measure 255 starts with eighth notes. Measure 256 starts with eighth notes. Measure 257 starts with eighth notes. Measure 258 starts with eighth notes. Measure 259 starts with eighth notes. Measure 260 starts with eighth notes. Measure 261 starts with eighth notes. Measure 262 starts with eighth notes. Measure 263 starts with eighth notes. Measure 264 starts with eighth notes. Measure 265 starts with eighth notes. Measure 266 starts with eighth notes. Measure 267 starts with eighth notes. Measure 268 starts with eighth notes. Measure 269 starts with eighth notes. Measure 270 starts with eighth notes. Measure 271 starts with eighth notes. Measure 272 starts with eighth notes. Measure 273 starts with eighth notes. Measure 274 starts with eighth notes. Measure 275 starts with eighth notes. Measure 276 starts with eighth notes. Measure 277 starts with eighth notes. Measure 278 starts with eighth notes. Measure 279 starts with eighth notes. Measure 280 starts with eighth notes. Measure 281 starts with eighth notes. Measure 282 starts with eighth notes. Measure 283 starts with eighth notes. Measure 284 starts with eighth notes. Measure 285 starts with eighth notes. Measure 286 starts with eighth notes. Measure 287 starts with eighth notes. Measure 288 starts with eighth notes. Measure 289 starts with eighth notes. Measure 290 starts with eighth notes. Measure 291 starts with eighth notes. Measure 292 starts with eighth notes. Measure 293 starts with eighth notes. Measure 294 starts with eighth notes. Measure 295 starts with eighth notes. Measure 296 starts with eighth notes. Measure 297 starts with eighth notes. Measure 298 starts with eighth notes. Measure 299 starts with eighth notes. Measure 300 starts with eighth notes. Measure 301 starts with eighth notes. Measure 302 starts with eighth notes. Measure 303 starts with eighth notes. Measure 304 starts with eighth notes. Measure 305 starts with eighth notes. Measure 306 starts with eighth notes. Measure 307 starts with eighth notes. Measure 308 starts with eighth notes. Measure 309 starts with eighth notes. Measure 310 starts with eighth notes. Measure 311 starts with eighth notes. Measure 312 starts with eighth notes. Measure 313 starts with eighth notes. Measure 314 starts with eighth notes. Measure 315 starts with eighth notes. Measure 316 starts with eighth notes. Measure 317 starts with eighth notes. Measure 318 starts with eighth notes. Measure 319 starts with eighth notes. Measure 320 starts with eighth notes. Measure 321 starts with eighth notes. Measure 322 starts with eighth notes. Measure 323 starts with eighth notes. Measure 324 starts with eighth notes. Measure 325 starts with eighth notes. Measure 326 starts with eighth notes. Measure 327 starts with eighth notes. Measure 328 starts with eighth notes. Measure 329 starts with eighth notes. Measure 330 starts with eighth notes. Measure 331 starts with eighth notes. Measure 332 starts with eighth notes. Measure 333 starts with eighth notes. Measure 334 starts with eighth notes. Measure 335 starts with eighth notes. Measure 336 starts with eighth notes. Measure 337 starts with eighth notes. Measure 338 starts with eighth notes. Measure 339 starts with eighth notes. Measure 340 starts with eighth notes. Measure 341 starts with eighth notes. Measure 342 starts with eighth notes. Measure 343 starts with eighth notes. Measure 344 starts with eighth notes. Measure 345 starts with eighth notes. Measure 346 starts with eighth notes. Measure 347 starts with eighth notes. Measure 348 starts with eighth notes. Measure 349 starts with eighth notes. Measure 350 starts with eighth notes. Measure 351 starts with eighth notes. Measure 352 starts with eighth notes. Measure 353 starts with eighth notes. Measure 354 starts with eighth notes. Measure 355 starts with eighth notes. Measure 356 starts with eighth notes. Measure 357 starts with eighth notes. Measure 358 starts with eighth notes. Measure 359 starts with eighth notes. Measure 360 starts with eighth notes. Measure 361 starts with eighth notes. Measure 362 starts with eighth notes. Measure 363 starts with eighth notes. Measure 364 starts with eighth notes. Measure 365 starts with eighth notes. Measure 366 starts with eighth notes. Measure 367 starts with eighth notes. Measure 368 starts with eighth notes. Measure 369 starts with eighth notes. Measure 370 starts with eighth notes. Measure 371 starts with eighth notes. Measure 372 starts with eighth notes. Measure 373 starts with eighth notes. Measure 374 starts with eighth notes. Measure 375 starts with eighth notes. Measure 376 starts with eighth notes. Measure 377 starts with eighth notes. Measure 378 starts with eighth notes. Measure 379 starts with eighth notes. Measure 380 starts with eighth notes. Measure 381 starts with eighth notes. Measure 382 starts with eighth notes. Measure 383 starts with eighth notes. Measure 384 starts with eighth notes. Measure 385 starts with eighth notes. Measure 386 starts with eighth notes. Measure 387 starts with eighth notes. Measure 388 starts with eighth notes. Measure 389 starts with eighth notes. Measure 390 starts with eighth notes. Measure 391 starts with eighth notes. Measure 392 starts with eighth notes. Measure 393 starts with eighth notes. Measure 394 starts with eighth notes. Measure 395 starts with eighth notes. Measure 396 starts with eighth notes. Measure 397 starts with eighth notes. Measure 398 starts with eighth notes. Measure 399 starts with eighth notes. Measure 400 starts with eighth notes. Measure 401 starts with eighth notes. Measure 402 starts with eighth notes. Measure 403 starts with eighth notes. Measure 404 starts with eighth notes. Measure 405 starts with eighth notes. Measure 406 starts with eighth notes. Measure 407 starts with eighth notes. Measure 408 starts with eighth notes. Measure 409 starts with eighth notes. Measure 410 starts with eighth notes. Measure 411 starts with eighth notes. Measure 412 starts with eighth notes. Measure 413 starts with eighth notes. Measure 414 starts with eighth notes. Measure 415 starts with eighth notes. Measure 416 starts with eighth notes. Measure 417 starts with eighth notes. Measure 418 starts with eighth notes. Measure 419 starts with eighth notes. Measure 420 starts with eighth notes. Measure 421 starts with eighth notes. Measure 422 starts with eighth notes. Measure 423 starts with eighth notes. Measure 424 starts with eighth notes. Measure 425 starts with eighth notes. Measure 426 starts with eighth notes. Measure 427 starts with eighth notes. Measure 428 starts with eighth notes. Measure 429 starts with eighth notes. Measure 430 starts with eighth notes. Measure 431 starts with eighth notes. Measure 432 starts with eighth notes. Measure 433 starts with eighth notes. Measure 434 starts with eighth notes. Measure 435 starts with eighth notes. Measure 436 starts with eighth notes. Measure 437 starts with eighth notes. Measure 438 starts with eighth notes. Measure 439 starts with eighth notes. Measure 440 starts with eighth notes. Measure 441 starts with eighth notes. Measure 442 starts with eighth notes. Measure 443 starts with eighth notes. Measure 444 starts with eighth notes. Measure 445 starts with eighth notes. Measure 446 starts with eighth notes. Measure 447 starts with eighth notes. Measure 448 starts with eighth notes. Measure 449 starts with eighth notes. Measure 450 starts with eighth notes. Measure 451 starts with eighth notes. Measure 452 starts with eighth notes. Measure 453 starts with eighth notes. Measure 454 starts with eighth notes. Measure 455 starts with eighth notes. Measure 456 starts with eighth notes. Measure 457 starts with eighth notes. Measure 458 starts with eighth notes. Measure 459 starts with eighth notes. Measure 460 starts with eighth notes. Measure 461 starts with eighth notes. Measure 462 starts with eighth notes. Measure 463 starts with eighth notes. Measure 464 starts with eighth notes. Measure 465 starts with eighth notes. Measure 466 starts with eighth notes. Measure 467 starts with eighth notes. Measure 468 starts with eighth notes. Measure 469 starts with eighth notes. Measure 470 starts with eighth notes. Measure 471 starts with eighth notes. Measure 472 starts with eighth notes. Measure 473 starts with eighth notes. Measure 474 starts with eighth notes. Measure 475 starts with eighth notes. Measure 476 starts with eighth notes. Measure 477 starts with eighth notes. Measure 478 starts with eighth notes. Measure 479 starts with eighth notes. Measure 480 starts with eighth notes. Measure 481 starts with eighth notes. Measure 482 starts with eighth notes. Measure 483 starts with eighth notes. Measure 484 starts with eighth notes. Measure 485 starts with eighth notes. Measure 486 starts with eighth notes. Measure 487 starts with eighth notes. Measure 488 starts with eighth notes. Measure 489 starts with eighth notes. Measure 490 starts with eighth notes. Measure 491 starts with eighth notes. Measure 492 starts with eighth notes. Measure 493 starts with eighth notes. Measure 494 starts with eighth notes. Measure 495 starts with eighth notes. Measure 496 starts with eighth notes. Measure 497 starts with eighth notes. Measure 498 starts with eighth notes. Measure 499 starts with eighth notes. Measure 500 starts with eighth notes. Measure 501 starts with eighth notes. Measure 502 starts with eighth notes. Measure 503 starts with eighth notes. Measure 504 starts with eighth notes. Measure 505 starts with eighth notes. Measure 506 starts with eighth notes. Measure 507 starts with eighth notes. Measure 508 starts with eighth notes. Measure 509 starts with eighth notes. Measure 510 starts with eighth notes. Measure 511 starts with eighth notes. Measure 512 starts with eighth notes. Measure 513 starts with eighth notes. Measure 514 starts with eighth notes. Measure 515 starts with eighth notes. Measure 516 starts with eighth notes. Measure 517 starts with eighth notes. Measure 518 starts with eighth notes. Measure 519 starts with eighth notes. Measure 520 starts with eighth notes. Measure 521 starts with eighth notes. Measure 522 starts with eighth notes. Measure 523 starts with eighth notes. Measure 524 starts with eighth notes. Measure 525 starts with eighth notes. Measure 526 starts with eighth notes. Measure 527 starts with eighth notes. Measure 528 starts with eighth notes. Measure 529 starts with eighth notes. Measure 530 starts with eighth notes. Measure 531 starts with eighth notes. Measure 532 starts with eighth notes. Measure 533 starts with eighth notes. Measure 534 starts with eighth notes. Measure 535 starts with eighth notes. Measure 536 starts with eighth notes. Measure 537 starts with eighth notes. Measure 538 starts with eighth notes. Measure 539 starts with eighth notes. Measure 540 starts with eighth notes. Measure 541 starts with eighth notes. Measure 542 starts with eighth notes. Measure 543 starts with eighth notes. Measure 544 starts with eighth notes. Measure 545 starts with eighth notes. Measure 546 starts with eighth notes. Measure 547 starts with eighth notes. Measure 548 starts with eighth notes. Measure 549 starts with eighth notes. Measure 550 starts with eighth notes. Measure 551 starts with eighth notes. Measure 552 starts with eighth notes. Measure 553 starts with eighth notes. Measure 554 starts with eighth notes. Measure 555 starts with eighth notes. Measure 556 starts with eighth notes. Measure 557 starts with eighth notes. Measure 558 starts with eighth notes. Measure 559 starts with eighth notes. Measure 560 starts with eighth notes. Measure 561 starts with eighth notes. Measure 562 starts with eighth notes. Measure 563 starts with eighth notes. Measure 564 starts with eighth notes. Measure 565 starts with eighth notes. Measure 566 starts with eighth notes. Measure 567 starts with eighth notes. Measure 568 starts with eighth notes. Measure 569 starts with eighth notes. Measure 570 starts with eighth notes. Measure 571 starts with eighth notes. Measure 572 starts with eighth notes. Measure 573 starts with eighth notes. Measure 574 starts with eighth notes. Measure 575 starts with eighth notes. Measure 576 starts with eighth notes. Measure 577 starts with eighth notes. Measure 578 starts with eighth notes. Measure 579 starts with eighth notes. Measure 580 starts with eighth notes. Measure 581 starts with eighth notes. Measure 582 starts with eighth notes. Measure 583 starts with eighth notes. Measure 584 starts with eighth notes. Measure 585 starts with eighth notes. Measure 586 starts with eighth notes. Measure 587 starts with eighth notes. Measure 588 starts with eighth notes. Measure 589 starts with eighth notes. Measure 590 starts with eighth notes. Measure 591 starts with eighth notes. Measure 592 starts with eighth notes. Measure 593 starts with eighth notes. Measure 594 starts with eighth notes. Measure 595 starts with eighth notes. Measure 596 starts with eighth notes. Measure 597 starts with eighth notes. Measure 598 starts with eighth notes. Measure 599 starts with eighth notes. Measure 600 starts with eighth notes. Measure 601 starts with eighth notes. Measure 602 starts with eighth notes. Measure 603 starts with eighth notes. Measure 604 starts with eighth notes. Measure 605 starts with eighth notes. Measure 606 starts with eighth notes. Measure 607 starts with eighth notes. Measure 608 starts with eighth notes. Measure 609 starts with eighth notes. Measure 610 starts with eighth notes. Measure 611 starts with eighth notes. Measure 612 starts with eighth notes. Measure 613 starts with eighth notes. Measure 614 starts with eighth notes. Measure 615 starts with eighth notes. Measure 616 starts with eighth notes. Measure 617 starts with eighth notes. Measure 618 starts with eighth notes. Measure 619 starts with eighth notes. Measure 620 starts with eighth notes. Measure 621 starts with eighth notes. Measure 622 starts with eighth notes. Measure 623 starts with eighth notes. Measure 624 starts with eighth notes. Measure 625 starts with eighth notes. Measure 626 starts with eighth notes. Measure 627 starts with eighth notes. Measure 628 starts with eighth notes. Measure 629 starts with eighth notes. Measure 630 starts with eighth notes. Measure 631 starts with eighth notes. Measure 632 starts with eighth notes. Measure 633 starts with eighth notes. Measure 634 starts with eighth notes. Measure 635 starts with eighth notes. Measure 636 starts with eighth notes. Measure 637 starts with eighth notes. Measure 638 starts with eighth notes. Measure 639 starts with eighth notes. Measure 640 starts with eighth notes. Measure 641 starts with eighth notes. Measure 642 starts with eighth notes. Measure 643 starts with eighth notes. Measure 644 starts with eighth notes. Measure 645 starts with eighth notes. Measure 646 starts with eighth notes. Measure 647 starts with eighth notes. Measure 648 starts with eighth notes. Measure 649 starts with eighth notes. Measure 650 starts with eighth notes. Measure 651 starts with eighth notes. Measure 652 starts with eighth notes. Measure 653 starts with eighth notes. Measure 654 starts with eighth notes. Measure 655 starts with eighth notes. Measure 656 starts with eighth notes. Measure 657 starts with eighth notes. Measure 658 starts with eighth notes. Measure 659 starts with eighth notes. Measure 660 starts with eighth notes. Measure 661 starts with eighth notes. Measure 662 starts with eighth notes. Measure 663 starts with eighth notes. Measure 664 starts with eighth notes. Measure 665 starts with eighth notes. Measure 666 starts with eighth notes. Measure 667 starts with eighth notes. Measure 668 starts with eighth notes. Measure 669 starts with eighth notes. Measure 670 starts with eighth notes. Measure 671 starts with eighth notes. Measure 672 starts with eighth notes. Measure 673 starts with eighth notes. Measure 674 starts with eighth notes. Measure 675 starts with eighth notes. Measure 676 starts with eighth notes. Measure 677 starts with eighth notes. Measure 678 starts with eighth notes. Measure 679 starts with eighth notes. Measure 680 starts with eighth notes. Measure 681 starts with eighth notes. Measure 682 starts with eighth notes. Measure 683 starts with eighth notes. Measure 684 starts with eighth notes. Measure 685 starts with eighth notes. Measure 686 starts with eighth notes. Measure 687 starts with eighth notes. Measure 688 starts with eighth notes. Measure 689 starts with eighth notes. Measure 690 starts with eighth notes. Measure 691 starts with eighth notes. Measure 692 starts with eighth notes. Measure 693 starts with eighth notes. Measure 694 starts with eighth notes. Measure 695 starts with eighth notes. Measure 696 starts with eighth notes. Measure 697 starts with eighth notes. Measure 698 starts with eighth notes. Measure 699 starts with eighth notes. Measure 700 starts with eighth notes. Measure 701 starts with eighth notes. Measure 702 starts with eighth notes. Measure 703 starts with eighth notes. Measure 704 starts with eighth notes. Measure 705 starts with eighth notes. Measure 706 starts with eighth notes. Measure 707 starts with eighth notes. Measure 708 starts with eighth notes. Measure 709 starts with eighth notes. Measure 710 starts with eighth notes. Measure 711 starts with eighth notes. Measure 712 starts with eighth notes. Measure 713 starts with eighth notes. Measure 714 starts with eighth notes. Measure 715 starts with eighth notes. Measure 716 starts with eighth notes. Measure 717 starts with eighth notes. Measure 718 starts with eighth notes. Measure 719 starts with eighth notes. Measure 720 starts with eighth notes. Measure 721 starts with eighth notes. Measure 722 starts with eighth notes. Measure 723 starts with eighth notes. Measure 724 starts with eighth notes. Measure 725 starts with eighth notes. Measure 726 starts with eighth notes. Measure 727 starts with eighth notes. Measure 728 starts with eighth notes. Measure 729 starts with eighth notes. Measure 730 starts with eighth notes. Measure 731 starts with eighth notes. Measure 732 starts with eighth notes. Measure 733 starts with eighth notes. Measure 734 starts with eighth notes. Measure 735 starts with eighth notes. Measure 736 starts with eighth notes. Measure 737 starts with eighth notes. Measure 738 starts with eighth notes. Measure 739 starts with eighth notes. Measure 740 starts with eighth notes. Measure 741 starts with eighth notes. Measure 742 starts with eighth notes. Measure 743 starts with eighth notes. Measure 744 starts with eighth notes. Measure 745 starts with eighth notes. Measure 746 starts with eighth notes. Measure 747 starts with eighth notes. Measure 748 starts with eighth notes. Measure 749 starts with eighth notes. Measure 750 starts with eighth notes. Measure 751 starts with eighth notes. Measure 752 starts with eighth notes. Measure 753 starts with eighth notes. Measure 754 starts with eighth notes. Measure 755 starts with eighth notes. Measure 756 starts with eighth notes. Measure 757 starts with eighth notes. Measure 758 starts with eighth notes. Measure 759 starts with eighth notes. Measure 760 starts with eighth notes. Measure 761 starts with eighth notes. Measure 762 starts with eighth notes. Measure 763 starts with eighth notes. Measure 764 starts with eighth notes. Measure 765 starts with eighth notes. Measure 766 starts with eighth notes. Measure 767 starts with eighth notes. Measure 768 starts with eighth notes. Measure 769 starts with eighth notes. Measure 770 starts with eighth notes. Measure 771 starts with eighth notes. Measure 772 starts with eighth notes. Measure 773 starts with eighth notes. Measure 774 starts with eighth notes. Measure 775 starts with eighth notes. Measure 776 starts with eighth notes. Measure 777 starts with eighth notes. Measure 778 starts with eighth notes. Measure 779 starts with eighth notes. Measure 780 starts with eighth notes. Measure 781 starts with eighth notes. Measure 782 starts with eighth notes. Measure 783 starts with eighth notes. Measure 784 starts with eighth notes. Measure 785 starts with eighth notes. Measure 786 starts with eighth notes. Measure 787 starts with eighth notes. Measure 788 starts with eighth notes. Measure 789 starts with eighth notes. Measure 790 starts with eighth notes. Measure 791 starts with eighth notes. Measure 792 starts with eighth notes. Measure 793 starts with eighth notes. Measure 794 starts with eighth notes. Measure 795 starts with eighth notes. Measure 796 starts with eighth notes. Measure 797 starts with eighth notes. Measure 798 starts with eighth notes. Measure 799 starts with eighth notes. Measure 800 starts with eighth notes. Measure 801 starts with eighth notes. Measure 802 starts with eighth notes. Measure 803 starts with eighth notes. Measure 804 starts with eighth notes. Measure 805 starts with eighth notes. Measure 806 starts with eighth notes. Measure 807 starts with eighth notes. Measure 808 starts with eighth notes. Measure 809 starts with eighth notes. Measure 810 starts with eighth notes. Measure 811 starts with eighth notes. Measure 812 starts with eighth notes. Measure 813 starts with eighth notes. Measure 814 starts with eighth notes. Measure 815 starts with eighth notes. Measure 816 starts with eighth notes. Measure 817 starts with eighth notes. Measure 818 starts with eighth notes. Measure 819 starts with eighth notes. Measure 820 starts with eighth notes. Measure 821 starts with eighth notes. Measure 822 starts with eighth notes. Measure 823 starts with eighth notes. Measure 824 starts with eighth notes. Measure 825 starts with eighth notes. Measure 826 starts with eighth notes. Measure 827 starts with eighth notes. Measure 828 starts with eighth notes. Measure 829 starts with eighth notes. Measure 830 starts with eighth notes. Measure 831 starts with eighth notes. Measure 832 starts with eighth notes. Measure 833 starts with eighth notes. Measure 834 starts with eighth notes. Measure 835 starts with eighth notes. Measure 836 starts with eighth notes. Measure 837 starts with eighth notes. Measure 838 starts with eighth notes. Measure 839 starts with eighth notes. Measure 840 starts with eighth notes. Measure 841 starts with eighth notes. Measure 842 starts with eighth notes. Measure 843 starts with eighth notes. Measure 844 starts with eighth notes. Measure 845 starts with eighth notes. Measure 846 starts with eighth notes. Measure 847 starts with eighth notes. Measure 848 starts with eighth notes. Measure 849 starts with eighth notes. Measure 850 starts with eighth notes. Measure 851 starts with eighth notes. Measure 852 starts with eighth notes. Measure 853 starts with eighth notes. Measure 854 starts with eighth notes. Measure 855 starts with eighth notes. Measure 856 starts with eighth notes. Measure 857 starts with eighth notes. Measure 858 starts with eighth notes. Measure 859 starts with eighth notes. Measure 860 starts with eighth notes. Measure 861 starts with eighth notes. Measure 862 starts with eighth notes. Measure 863 starts with eighth notes. Measure 864 starts with eighth notes. Measure 865 starts with eighth notes. Measure 866 starts with eighth notes. Measure 867 starts with eighth notes. Measure 868 starts with eighth notes. Measure 869 starts with eighth notes. Measure 870 starts with eighth notes. Measure 871 starts with eighth notes. Measure 872 starts with eighth notes. Measure 873 starts with eighth notes. Measure 874 starts with eighth notes. Measure 875 starts with eighth notes. Measure 876 starts with eighth notes. Measure 877 starts with eighth notes. Measure 878 starts with eighth notes. Measure 879 starts with eighth notes. Measure 880 starts with eighth notes. Measure 881 starts with eighth notes. Measure 882 starts with eighth notes. Measure 883 starts with eighth notes. Measure 884 starts with eighth notes. Measure 885 starts with eighth notes. Measure 886 starts with eighth notes. Measure 887 starts with eighth notes. Measure 888 starts with eighth notes. Measure 889 starts with eighth notes. Measure 890 starts with eighth notes. Measure 891 starts with eighth notes. Measure 892 starts with eighth notes. Measure 893 starts with eighth notes. Measure 894 starts with eighth notes. Measure 895 starts with eighth notes. Measure 896 starts with eighth notes. Measure 897 starts with eighth notes. Measure 898 starts with eighth notes. Measure 899 starts with eighth notes. Measure 900 starts with eighth notes. Measure 901 starts with eighth notes. Measure 902 starts with eighth notes. Measure 903 starts with eighth notes. Measure 904 starts with eighth notes. Measure 905 starts with eighth notes. Measure 906 starts with eighth notes. Measure 907 starts with eighth notes. Measure 908 starts with eighth notes. Measure 909 starts with eighth notes. Measure 910 starts with eighth notes. Measure 911 starts with eighth notes. Measure 912 starts with eighth notes. Measure 913 starts with eighth notes. Measure 914 starts with eighth notes. Measure 915 starts with eighth notes. Measure 916 starts with eighth notes. Measure 917 starts with eighth notes. Measure 918 starts with eighth notes. Measure 919 starts with eighth notes. Measure 920 starts with eighth notes. Measure 921 starts with eighth notes. Measure 922 starts with eighth notes. Measure 923 starts with eighth notes. Measure 924 starts with eighth notes. Measure 925 starts with eighth notes. Measure 926 starts with eighth notes. Measure 927 starts with eighth notes. Measure 928 starts with eighth notes. Measure 929 starts with eighth notes. Measure 930 starts with eighth notes. Measure 931 starts with eighth notes. Measure 932 starts with eighth notes. Measure 933 starts with eighth notes. Measure 934 starts with eighth notes. Measure 935 starts with eighth notes. Measure 936 starts with eighth notes. Measure 937 starts with eighth notes. Measure 938 starts with eighth notes. Measure 939 starts with eighth notes. Measure 940 starts with eighth notes. Measure 941 starts with eighth notes. Measure 942 starts with eighth notes. Measure 943 starts with eighth notes. Measure 944 starts with eighth notes. Measure 945 starts with eighth notes. Measure 946 starts with eighth notes. Measure 947 starts with eighth notes. Measure 948 starts with eighth notes. Measure 949 starts with eighth notes. Measure 950 starts with eighth notes. Measure 951 starts with eighth notes. Measure 952 starts with eighth notes. Measure 953 starts with eighth notes. Measure 954 starts with eighth notes. Measure 955 starts with eighth notes. Measure 956 starts with eighth notes. Measure 957 starts with eighth notes. Measure 958 starts with eighth notes. Measure 959 starts with eighth notes. Measure 960 starts with eighth notes. Measure 961 starts with eighth notes. Measure 962 starts with eighth notes. Measure 963 starts with eighth notes. Measure 964 starts with eighth notes. Measure 965 starts with eighth notes. Measure 966 starts with eighth notes. Measure 967 starts with eighth notes. Measure 968 starts with eighth notes. Measure 969 starts with eighth notes. Measure 970 starts with eighth notes. Measure 971 starts with eighth notes. Measure 972 starts with eighth notes. Measure 973 starts with eighth notes. Measure 974 starts with eighth notes. Measure 975 starts with eighth notes. Measure 976 starts with eighth notes. Measure 977 starts with eighth notes. Measure 978 starts with eighth notes. Measure 979 starts with eighth notes. Measure 980 starts with eighth notes. Measure 981 starts with eighth notes. Measure 982 starts with eighth notes. Measure 983 starts with eighth notes. Measure 984 starts with eighth notes. Measure 985 starts with eighth notes. Measure 986 starts with eighth notes. Measure 987 starts with eighth notes. Measure 988 starts with eighth notes. Measure 989 starts with eighth notes. Measure 990 starts with eighth notes. Measure 991 starts with eighth notes. Measure 992 starts with eighth notes. Measure 993 starts with eighth notes. Measure 994 starts with eighth notes. Measure 995 starts with eighth notes. Measure 996 starts with eighth notes. Measure 997 starts with eighth notes. Measure 998 starts with eighth notes. Measure 999 starts with eighth notes. Measure 1000 starts with eighth notes.</p>

27

33

37

43

70

qui est a cel - le duis es-prent et art et croist

ga - rir n'ay cu - - - re

3 x 9 o.. IV

75

en ar-dant puis, fay - re le doit.

ains me plait

79

A - reu ha - ren cuers hu - mains ne por - roit cel mal sou -

de iour en

83

frir se play - san-ce n'es - toit qui sou - vent l'point.

iour

2 x 6 o..

88

Mays on por-roit, de - man - der biau a - point com -
a - des plus

93

ment lo mal puet plai - re qui si point, et je res - pons
tel - le ar - deu - re

B1

99

En es-pe-tantd'a-voir bon - gue - re - don por en sai - sir quant
ne pour - quant elle est

2x6

104

il leur se - ra bon, en - vret plus -
si du - - re

3x8 2

109

6 8
seurs en tra - veyl - lant sans ces - ser nuit et

3x8 que nuls hons n'au - royt

115

9 8
iour. Don - ques doit bien l'a - mo - reu - se do-

8 vi - gour du

3x8 3 3x8 3x8 du

119

lour ve - nir a gré en a - - - ten - dant la tre -
sof - - - frir sans la dou - - -

123

9 8
sau - te plan - té Dont bon - a - ment a plus

8 chour

3x9 3x9 3x9

127

seurs sa - - ou - - lé.

qui vient de play - san - ce pu - re.

[The vocal line consists of two parts: the first part starts with a dotted half note followed by eighth notes, and the second part starts with a dotted half note followed by eighth notes. The lyrics 'qui vient de play - san - ce pu - re.' are aligned with these notes.]

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

Der erste Motetus-Abschnitt reicht von m1 bis m27 und ist den zwei Versen entsprechend, die er abdeckt, in zwei durch Pausen getrennte Hälften geteilt. Dieser Abschnitt entspricht 7 L des Tenors, während die Tenor-Talea nur 6 L umfasst, das heisst, dass er in die nächste Tenor-Talea hineinreicht. Zu bemerken ist, dass die Melodie der ms 16–25 der Tenormelodie in Talea III und 3 entspricht. Der zweite Motetus-Abschnitt reicht von m28 bis m51, umfasst die beiden nächsten Textverse und weist zu Beginn melodische Übereinstimmung (eingekreist) mit Abschnitt 1 auf. Die ms 10–12 des ersten Abschnitts fehlen im rhythmischen Ablauf des zweiten, sonst stimmt alles überein bis auf die Figur über *mais* m40. Dieser Figur (punktierte Viertel, Viertel, Achtel) entspricht im ersten Abschnitt eine Länge (punktierte Halbe). Der zweite Motetus-Abschnitt umfasst daher nur 6 L. Da die rhythmischen Übereinstimmungen zwischen den Abschnitten deutlich erkennbar sind, nenne ich die Abschnitte im Folgenden Motetus-Taleae. Die dritte Motetus-Talea beginnt m52 und reicht bis m75. Sie ist ebenfalls um 1 L kürzer als die erste, lässt aber eine andere rhythmische Folge weg als die zweite Talea. Der dritten Talea fehlt das, was in der ersten Talea der dritten L entspricht. Die wichtigste rhythmische Abweichung steht in den ms 70–72 über *garir n'ay cure*, also in der Mitte des Motetus-Textes. Nun wird eine Überbrückungs-Longa eingeschoben über *ains me plaist* mit einer rhythmisch symmetrischen Figur bevor die vierte Motetustalea in m79 beginnt. Die vierte Motetustalea lässt, verglichen mit der ersten, die ersten beiden L weg und zählt somit nur 5 L.

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

1. Strophe

1. Bon - tés, sen, va - lours et
3. En un dous vi - aire as

5 pris,
sis, 2. Re - gart sa - vous - reus
4. Main - tiens gra - ci -

10 eus. 5. Biau - tés sou - ve - rai - ne 6. Me font

16 d'a - mours très cer - tai - ne 7. A - mer

20 da - me d e va - - lour,

23 8. Dont je mer - ci bonne a - - mour.

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

¹²¹ Paris, BN f. 146, f. 57'/58; Edition: Nigel Wilkins, „The Works of Jehan de Lescurel“, CMM 30, 1966, Nr. 11.

2. Strophe

9. A li ser - - vir loi - veil aus tou - - - -

11. Com vrais et - - - -

12. Mau - - gré

10. Es - - tre cur - ri - - - - eus,

13. Mès mon cuer se pain - ne

14. D'a - ve - nir si haut, qu'a pain - ne

15. Pour - rai ja a - - - voir mer - - -

16. S'A - mours n'a pi - tiè de mi.

3. Strophe

17. E! gent cors gar - ni d'a - - - -

19. Ou Na - ture a - touz - - - -

vis, mis,

18. Tre - sor pre - ci - - - - eus,

20. Ai - ez cuer pi - - - -

10
teus, 21. Qui es - tes fon - tai - ne 22. De grace

16
et de dou - ceur plain - ne, 23. Vers vous - -

20
stre a - mant, qui vous pri - - - - e

24
24. Mer - ci, da - me seig - nou - ri - e.

Text:

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

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

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

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

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

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

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

Das Gedicht hat folgendes Reimschema:

a7 b5 a7 b5 c5' c7' d7(d7') d7(d7')

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

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

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

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

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

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

*

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

De toutes flours n'avoit et de tous fruis ¹²²

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

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

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

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

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

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

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

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

[Cantus]

Contratenor

Tenor

6

8

tou - tes flours n'a - - - -
stes es - toit li

13

8

voit et de tous fruis En mon ver - gier fors u - ne seu - le ro -
seur-plus et des - truis Par For - tu - ne qui du-re-ment s'op - po -

19

8

26

1 2

se: se

33

Con - tre ces - te doul - ce flour Pour a - ma - tir sa

40

co-lour et s'o - dour. Mais se cueil - lur la voy ou

46

tre - bu - chier, Autre a - - pres li ja

The musical score consists of two staves. The top staff is for the soprano voice, and the bottom staff is for the basso voice. The key signature is G minor (one sharp). The time signature is 8th note time (indicated by '8'). The soprano part begins with a quarter note followed by an eighth-note pattern. The lyrics 'mais' appear below the staff. The basso part begins with a quarter note followed by an eighth-note pattern. The soprano part continues with a eighth-note pattern followed by a quarter note, and the lyrics 'a - - - voir' appear below the staff. The basso part continues with an eighth-note pattern followed by a quarter note. The soprano part then has a eighth-note pattern followed by a quarter note, and the lyrics 'ne' appear below the staff. The basso part then has an eighth-note pattern followed by a quarter note, and the lyrics 'quier.' appear below the staff.

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

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

Vergleichbare Minimendeklamation findet sich viermal im Stück:

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

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

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

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

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

Qu'a sou - hai - dier pe -

us - se je fail - lir, N'en ce mon - de

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

Mais l'y-ma-ge riens ne li res-pon - doit. Eins - si me fait

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

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

Me fait cent fois plus de bien et de
joi - e, Qu'en cent mille

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

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

de qui lo - er, tou - te ma joi - e vient,
si com il a - par - tient,

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

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

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

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

<i>De toutes flours n'avoit et de tous fruis</i>
<i>Mais vraiment imaginer ne puis</i>
<i>Hé Fortune qui es gouffres et puis</i>

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

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

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

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

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

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

*

Das Rondeau *Seule esgarée de tout joyeulx plaisir* von Gilles Binchois – „perhaps the most heartbreaking of all his works“¹²⁴ – ist auf einen Text komponiert, der in mancher Hinsicht als aussergewöhnlich zu bezeichnen ist. Gewisse Aspekte des Verhältnisses von Musik und Text wurden in der Literatur bereits beleuchtet¹²⁵, die folgenden Überlegungen verstehen sich als Vertiefung der Analyse.

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

Seule esgarée de tout joyeulx plaisir
Doleur serée en quoy me fault languir
Toutte afermée de jamais avoir joye
Sui et seray ne pour riens que je voye
Tant que vivray n'aray que desplaisir

Bien assurée a tout mal parvenir
Disconfortée sans jamays departir
Sui demorée quelque par que je soye

Seule esgarée ...

En ma pensée n'aray nul souvenir
De chose née qui me puist esjoir
Avoir durée longement ne vouldroye
Sy pri a dieu que la mort brief m'envoye
Car jamais mieux ne me puist advenir

Seule esgarée ...

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

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

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

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

Alleine ...

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

Alleine ...

Die oben gegebene Darstellung des Originaltextes spricht für sich. Jede Zeile enthält einen Struktur bildenden inneren Reim, der den Zehnsilbler in 4+6 Silben teilt. Von den rund 50 Rondeaux, die Binchois zugeschrieben werden können¹²⁶, bestehen lediglich 9 aus zehnsilbigen Versen, alle anderen sind achtsilbig. Es sind dies die Nummern (nach Rehm): 1, 6, 13, 24, 37, 38, 42, 43 und 45. Von diesen wiederum haben 5 die gleiche Form, das heisst fünfzeilige Ganzstrophen (A+B) und dreizeilige Halbstrophen (A). Es sind dies die Nummern 1, 6, 38, 42 und 43. Die Reimendungen dieser fünf Rondeaux sind folgende:

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

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

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

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

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

Es stellt sich nun die Frage, wie die Musik auf diese besonderen Verhältnisse des Textes eingeht. Nachstehend die Edition des Liedes nach Bailey/Lee-DeAmici¹²⁷, welche im Gegensatz zu Rehm den imperfekten Modus berücksichtigt:

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

The musical notation consists of three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Cantus (CT). The Soprano staff begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the staff, aligned with the vocal parts. The lyrics are:

Seu - le es - ga - re - e de
 Bien a - seu - re - e a
 En ma - pen - se - e n'a -

The Tenor and Cantus staves begin with a bass clef and a common time signature. The vocal parts are mostly silent, indicated by dashes, while the bass line provides harmonic support.

¹²⁷ Baily/DeAmici op. cit., 184.

5

tout joy - euxl plai - sir,
tout mal_____ par - ve - nir,
ray nul_____ sou - ve - nir

Do - leur se -
Dis - con - for -
De - cho - se -

9

re - - - e en quoy me_ fault - lan -
te - - - e sans ja - mays de - par -
ne - - - e qui me puist es - jo -

13

uir Toul - te a - fer - me - - - e de ja - mais
tir Sui de - mo - re - - - e quel - que par
ir. A - voir du - re - - - e lon - ge - ment

17

[§]

a - voir_ joy - e Sui et se - ray ne
que je_ soy - e Sy pri a - dieu que
ne vol - droy - e.

[§]

[§]

21

pour_ riens que je voy - - - e. Tant
la_ mort brief m'en voy - - - e. Car

25

que vi - vray n'a - ray que des - plai - - sir.
ja - mais mieux ne me puist ad - ve - - nir.

Es ist offensichtlich, dass die musikalische Gestaltung die inneren Reime sehr deutlich unterstreicht. An der ersten Zäsur Takt 4 kadenzieren die Stimmen auf c, nachdem die Superius-Melodie sich von g nach c abwärts bewegt hat. Der zweite Versteil bewegt sich in den Unterstimmen wieder auf c hin, der C bleibt nach einem sehr bewegungsarmen Verlauf auf e stehen. Eine Pause trennt den ersten vom zweiten Vers, eine Pause gleicher Länge findet sich auch an der Zäsur. Der zweite Vers setzt in rhythmischer Entsprechung zum ersten Vers wie dieser auf g ein und erreicht über Terzaufstieg den ersten Hochton h der Oberstimme, endet dann auf einer Brevis g, wodurch die Zäsur wiederum eine starke Betonung erhält. Der T bildet mit der Oberstimme eine Kadenz auf g, während der Ct überleitet zu einer Figur wiederholter Minimen, die anschliessend von der Oberstimme aufgenommen wird. Mit dem Versende wird in der Oberstimme ein Tiefton im Abstand einer Oktave vom ersten Hochton, nämlich h erreicht, der Vers wird wiederum durch eine Pause im C vom Nachfolgenden getrennt. Der dritte Vers des A-Teils schliesslich weist an der Zäsur keine Längen oder Pausen auf, doch kadenzieren die Stimmen deutlich nach c, die Kadenz entspricht der Schlusskadenz des Stücks. Die Oberstimme bleibt im Gegensatz zu Ct und T nicht auf einer Semibrevis stehen, sondern spaltet diese im Dienst der Deklamation in tonwiederholte Minimen. Auf diese folgen zwei weitere tonwiederholte Minimen auf e, das auch als Schlusston des Verses dient. Über die Nahtstelle und insbesondere ihre rhythmische Gestaltung bei einer allfälligen Aufführung des Rondeaus sprechen die Autoren des bereits angeführten Artikels (Fussnote 125) ausführlich. Es ist dies tatsächlich eine zentrale Stelle im Gesamtablauf, wobei das Enjambement, welches von Bailey und Lee-DeAmici als Struktur bildend in den Vordergrund gerückt wird, sicher ein wichtiges Element ist. Die Textanalyse zeigt aber, dass noch andere auffallende Merkmale diese Textstelle hervorheben, der im Musikalischen interessante Lösungen entsprechen. Zuerst ist auf die Brücke hinzuweisen, die der Ct zwischen A- und B-Teil bildet. Diese Brücke umspannt den Ambitus einer Oktave und bringt zum ersten Mal Syncopation ins Spiel. Der C fällt dem Ct gleichsam ins Wort, und zwar mit einer melodischen und rhythmischen Gestalt, die aus dem Anfang des Liedes stammt und einer im Stück einmaligen rhythmischen Form des Halbverses: MSSS. Wenn der Ct diesen zweiten Teil syncopisch eingeleitet hat, bewegt sich der T jetzt syncopiert zum C. Die zweite Hälfte des Verses bringt in der Oberstimme eine Phrase, welche wie der erste Halbvers drei Semibreven in Folge verwendet, aber in ganz anderer Funktion als an jener Stelle. Hier dienen sie dazu, die Melodie in pathetisch verstarkenden Dezimen zum Tenor den melodischen Hochton c zu erreichen. Parallelne Intervalle finden sich zum Beispiel auch in den ms5/6 (Terzen) oder in m15 (Sexten), jedoch in anderer rhythmischer Form. Danach schliesst der Vers auf g, wobei der Ct den Zielton d durch Pause verzögert. Der letzte Vers fällt auf durch seine besondere Gliederung, denn die Zäsur ist nicht eindeutig. Im Zehnsilbler sind die regulären Zäsuren nach der vierten oder der sechsten Silbe zu platzieren. In diesem Fall sind faktisch beide Möglichkeiten offen, wobei sich die entsprechenden Zäsurworte reimen: *Tant que vivray/n'aray/que desplaisir*. Die Musik berücksichtigt die zweite Möglichkeit, indem sie bei *n'aray* die Schlusskadenz vorausnimmt.

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

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

III.2 Die Ebenen der Wechselwirkung von Musik und Text

- **Vordergründige formale Ebene**

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

- **Tiefere formale Ebene**

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

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

sondern sinngemäss „gelesen“, und dieses sinngemässe Lesen geschieht auf unterschiedliche Weise.

Schon bei den Strophenliedern der Troubadors und Trouvères lesen die Melodien den Text, indem sie syntaktische Einheiten berücksichtigen. Das heisst, dass zum Beispiel die Versgrenze nicht unbedingt mit einem melodischen Einschnitt übereinstimmen muss, oder dass melodische Abschnitte, die sich wiederholen oder Beziehungen zueinander aufweisen, eindeutig auf die Sinneinheiten der Strophe Rücksicht nehmen. So entsteht das, was man als musikalische Syntax bezeichnen kann: musikalische Phrasen, die den syntaktischen Einheiten des Textes entsprechen. Wenn man in der Metrik das Phänomen des Enjambements kennt, der Sinneinheit eins Verses, der syntaktisch in den nächsten Vers hinüberreicht, so kann man ebenso von musikalischem Enjambement sprechen, wenn die musikalische Phrase das Versende überspielt und erst im nächsten Vers mit der Texteinheit endet. Das ist aber nur eine unter vielen Möglichkeiten des Lesens von poetischem Text durch die Musik.

Text wird nicht nur in syntaktischen Einheiten durch die Musik wahrgenommen, sondern auch in seiner hierarchischen Struktur berücksichtigt. So können wichtige Textstellen, zentrale Begriffe und vieles mehr durch bestimmte Struktur bildende musikalische Elemente betont werden, ohne dass es sich dabei um Wortausdeutung handelt. Ich erinnere hier an das Beispiel der Minimendeklamation bei Machaut (Kap. III. 1) oder der Binnen-Isorhythmie in Vitrys besprochener Motette *Garison selon nature* (Kap. III. 1). Ebenso kann die Platzierung von Hoch- oder Tieftönen, längeren Pausen, rhythmisch herausragenden Stellen, parallelen Intervallen, zusätzlichen Akzidentien oder auffallenden Dissonanzen Struktur bildend wirken sowie der Wechsel von melismatischen und syllabisch deklamierten Abschnitten. Auch die Kolorierung einzelner Stellen zur Variierung des Rhythmus kann durchaus Text interpretierende Wirkung haben.

• Ebene der Wortausdeutung

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

Als frühes auffallendes Beispiel möchte ich die „semantischen“ Quinten der Troubadors erwähnen. Troubadormelodien bewegen sich zur Hauptsache

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

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

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

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

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

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

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

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

K

T

1. Can - con fe - - - rai molt ma - - ris

2. D'a - mors ki tant feut va - - - loir

3. Faus l'ont les - si - é

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

4. S'en est pe - - - ris 5. Li mons et

ven - cus et fail - - lis

6. Drois est puis k'a mors n'a po - oir

7. Ke li sie - cles ne puet mais__

riens va - - loir.

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

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

The musical score consists of four systems of music, numbered 1 through 4. Each system contains two staves: a soprano staff (G clef) and a basso continuo staff (F clef). The vocal part includes lyrics in Italian.

System 1: The soprano staff begins with a fermata over a dotted quarter note. The basso continuo staff has a bass note followed by a fermata. The vocal part starts with "R. Del".

System 2: The soprano staff shows eighth-note patterns. The basso continuo staff has a bass note followed by a fermata. The vocal part continues with "mon - te que' ebe" and "Del".

System 3: The soprano staff shows eighth-note patterns. The basso continuo staff has a bass note followed by a fermata. The vocal part continues with "v'e - - - ra su gri - da - - v':-Al -".

System 4: The soprano staff shows eighth-note patterns. The basso continuo staff has a bass note followed by a fermata. The vocal part continues with "l'al - tra! al - l'al-tral-e suo cor - no suo - na - -" and concludes with "mon - te que' ebe". A grey rectangular box covers the end of the vocal line in system 4.

8

v'e - - ra su gri - da- v': Al - l'al - tra! al-l'al-tral-e suo cor-no suo-

10

na - - va.

va.

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

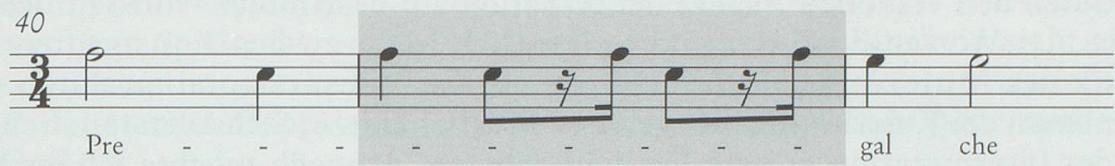
Notenbeispiel 24: Codex Rossi, *Lavandose le mane*, ms. 25–31¹³⁰

co - - guar - - nel - -

co - - guar - - nel - -

28

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

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

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

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

Notenbeispiel 26: Francesco Landini, *Gran piant'agli occhi*, ms 1–4¹³¹

1.5. Gram
4. Ma

pian - t'a
ben - ch'i'

8

1.5. Gram
4. Ma

pian - t'a
ben - ch'i'

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

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

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

Text der ersten Strophe:

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

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

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

*Amoureux suy et me vient toute joye
En esperant que vo bonté m'envoye
un **doux** confort pour mon cuer resjouir
D'un **seul** regart aultre rien ne desir*

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

The image shows a page from a medieval manuscript. At the top, there is a large initial 'H' followed by musical notation on two staves. Below the notation, the lyrics are written in French Gothic script. The words 'doux confort', 'seul regart', and 'autre rien ne desir' are written in a larger, bolder black ink, indicating they are the focus of the 'Augenmusik' (eye music). The rest of the lyrics are in a smaller, lighter hand.

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

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

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

III.3 TEXT im Kontext seiner literarischen und musikalischen Tradition

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

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

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

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

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

1) die Assimilation und Transformation von musikalischem Material und

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

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

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

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

Die Canso **Tant m'abelis l'amoros pessamens** (P-C 155,22) von Folquet de Marselha (...1187–1195...) hatte eine lange und weitverzweigte Wirkungsgeschichte. Intertextuelle Bezüge zu diesem Lied finden sich unter anderem bei Guiraut Riquier und im Motetus einer dreistimmigen Motette, welche in den Handschriften **Mo** und **C1** überliefert ist. Im Weiteren enthält das Chansonnier Cangé (**O**) das Unikum eines anonymen Trouvèreliedes **Mout m'abelit li chanz des oiseillons**, (R 1910), welches gewisse melodische Übereinstimmungen mit dem Troubadortitel aufweist.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Berenguers Strophe hat sieben, jene von Folquet acht Verse. Die Reimschemata sind sich ähnlich mit einer weiblichen Endung im b-Reim. Beide Gedichte beginnen mit *Tant m'abelis*. Im Weiteren kann ein Vergleich gezogen werden zwischen den jeweils fünften Versen, welche die zweite Strophenhälfte einleiten: *doncx soi yeu be* und *c'aduncx vieu sas*. In Berenguers Formulierung geht dieser Vers syntaktisch weiter bis zur vierten Silbe des folgenden Verses *que midons ten las claus de totz los bes* (dass meine Dame die Schlüssel alles Guten in Händen hält). Bei Folquet ist das Enjambement weniger deutlich, dennoch endet die Melodie mit einer Kadenz über *fin'amors*, das heisst an der Verszäsur von Vers 6.¹³⁶

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

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

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 u

Vers 1

G: Tan m'a - bel - lis l'a - mo - ros pes - sa - menz
R: Tant m'a - bel - lis l'a - mo - ros pes - sa - mens.

Vers 2

G: qi s'es ven - guz en mon fin cor as - si - re
R: que s'es ven - gutz ins en mon cor as - si - re

Vers 3

G: per qu no.i pot nulz au - tre pes - ca - ber
R: per que no.i pot nulhs au - tres pretz ca - ber.

Vers 4

G: ni mais ne - guns no m'er dolz ni pla - senz
R: ni mais ne - gus no m'es dos ni pla - zens.

Vers 5

G: c'a - duncs viu sans qan m'au - ci - ol con - si - re
R: c'a - doncx vieu sas. cant m'au - si - zo.ls sos - pirs

Vers 6

G: e fin' a - mor a leu - ja.m mon mar - ti - re
R: e fin' a - mors a leu - ja mo mar - ti - re

Vers 7

G: qe.m pro - met ioi mas trop lo do - na len
R: que.m pro - met ioi mais top lo.m do - na len.

Vers 8

G: c'ab bel sen - blan m'a trai - nat lon - ga - men
R: c'ab bel sem - blan m'a tray - nat lon - ja - men.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notenbeispiel 29: Guiraut Riquier, *Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven*¹³⁹

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 u

R

1. Ra - zos m'a - duy vo - ler qu'ieu chant so - ven
2. e fin' a - mors per mi - dons la ra - zon
3. c'a pe - nas ay en al - ra pes - - sa - men,
4. tant m'a - be - lis; e qui bos chans gra - zi - a,
5. o - ras e jorns e semp - ma - nas e mes
6. pre - ja - ri - a lieys chan - tan que.m ten - guez
7. per sieu, car tot cant que de - zir au - ri - a
8. en - dreg de lieys, sol mos chans li pla - zi - a.

Der erste Vers *Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven* hat mit der Initialzeile von Folquets Gedicht lediglich die Silbenzahl und den Endreim gemeinsam. Auch stimmt das Reimschema der beiden Gedichte nur zum Teil überein. Dennoch gibt es Hinweise auf eine intertextuelle Verbindung. Bei Folquet finden wir in der zweiten Strophe Vers 3 folgende Formulierung: *qu'az escien m' donat tal voler*, das heisst: „die Vernunft hat mir diesen Willen gegeben“, was dem Sinn der ersten Zeile bei Guiraut sehr nahe kommt. Ein anderes Lied bei Folquet beginnt wie folgt: *Tan mou de corteza razo/mos chantars qu'ieu no.i puesc faillir*, das heisst: „So bringe ich meinen Gesang hervor, gestützt auf höfischen Sinn und kann nicht fehlgehen.“ Und ein drittes Gedicht Folquets beginnt mit den Worten: *Amors merce: no mueira tan soven/que ja.m podetz viatz del tot aucire*. Die erste Zeile des Gedichtes *Razos m'aduy voler* von Guiraut präsentiert sich somit als eine Art Anthologie aus Folquet-Zeilen.

¹³⁹ Edition: Hendrik Van der Werf, *The extant troubadour melodies*, Rochester 1984, 206.

Die Verse 1 und 2 bilden die erste syntaktische Einheit, beginnend mit *razos* und endend mit *razon*. Diese Einheit hat ausser dem Versende von Vers 1 eine schwächere Zäsur in der ersten Zeile: *razos m'aduy voler – qu'ieu chant soven.* (6 plus 4 Silben). Nun ist dieser Vers auch ohne das zweite Verb *voler* verständlich: *razos m'aduy qu'ieu chant soven*, „die Vernunft bringt mich dazu häufig zu singen“. Das Verb *voler* ist ein zusätzliches Element, welches den Zehnsilbler auffüllt und ausserdem an den oben zitierten Vers 3 der zweiten Strophe aus Folquets Gedicht erinnert: *qu'az escien m' donat tal voler*. Die nächste syntaktische Einheit bei Guiraut lautet: *c'a penas ay en alre pessamens tant m'abelis*. Und hier, nach der vierten Silbe des vierten Verses, endet syntaktisch der erste Teil der Strophe. Bei Folquet hingegen ist die Strophe klar in zwei Mal vier Verse unterteilt. Nicht nur beendet Guiraut den ersten Teil „zu früh“, sondern er tut dies ausserdem mit dem umgekehrten Zitat aus Folquets Gedicht: *pessamens tant m'abelis*. An dieser Stelle verstand der *auzidor entendens*, der verständige Hörer der damaligen Zeit, dass sich das Lied auf dasjenige Folquets zurück bezieht. Die nächste Sinneinheit des Textes lautet: *E qui bos chans grazia – oras e jorns e sempmanas e mes – prejaria lieys chantan – que.m tengues per sieu*, mit Zäsuren nach *grazia*, *mes* und *chantan*. Die Zäsur nach *per sieu* schliesslich fällt wieder an ungewöhnlicher Stelle, nämlich nach der zweiten Silbe des 7. Verses. Die letzten beiden Verse sind durch Enjambement verbunden und sinngemäss wie folgt zu lesen: *car tot cant dezir auria endreg de lieys – sol mos chans li plazia*. Das Ende der Strophe *sol mos chans li plazia* erinnert an den Anfang des zweiten Teiles *e qui bos chans grazia*.

Vergleicht man Guirauts Gedicht mit denjenigen seiner Vorgänger, zeigt sich, dass seine Formulierung inhaltlich näher an Berenguers als an Folquets Text steht. Ausserdem haben Berenguers und Guirauts Strophen den Reim *-ia* gemeinsam, und das Element der Aufzählung (Berenguer, Verse 1 und 2) wird bei Guiraut im 5. Vers aufgenommen.

Der Vergleich der Strophen von Guiraut und Folquet hingegen lässt andere Übereinstimmungen als jene mit Berenguers Text deutlich werden. Guiraut setzt die „Zitate“ aus Folquets Werk an die dem früheren Werk entsprechenden metrischen Orte: *tant m'abelis* und *fin'amors* am Anfang und *pessamens* am Ende der Zeile. Dort wo Folquet *fin cor* schreibt, setzt Guiraut *midons*, wobei Vokale und Wortakzente übereinstimmen. Im Gegensatz zu Folquets Lied weist Guirauts Werk eine musikalische Wiederholungsform AB AB im ersten Teil auf, was in drei Vierteln der überlieferten Guiraut-Melodien der Fall ist. Die A-Zeile entspricht dabei einem gängigen Modell zehnsilbiger Initialverse. Die Formulierungen der B-Zeile beginnen mit den Worten *fin'amors* bzw. *tant m'abelis*, zwei Zitaten aus Folquets Vorgängerwerk. Das folgende Notenbeispiel soll als Illustration zur Musik-Text-Analyse von **Razos m'aduy voler** dienen.

Notenbeispiel 30: Guiraut Riquier, *Razos m'aduy voler*

1. Ra - zos m'a - duy vo - ler qu'ieu chant so - ven
 2. e fin' a - mors per mi - dons la ra - zon
 3. c'a pe - nas ay en al - ra pes - sa - men,
 4. tant m'a - be - lis; e qui bos chans gra - zi - a,
 5. o - ras e jorns e semp - ma - nas e mes
 6. pre - ja - ri - a lieys chan - tan que.m ten - gues
 7. per sieu, car tot cant que de - zir au - ri - a
 8. en - dreg de lieys, sol mos chans li pla - zi - a.

Die Melodie des ersten Verses setzt die beiden Verben *m'aduy* und *voler* als sequenzierende absteigende Linie nach d und steigt dann um eine Quinte nach a im Melisma über *chant*; über den ersten vier Silben des zweiten Verses fällt die Melodie bis zur unteren Ambitusgrenze c. Von allen vergleichbaren Anfangszeilen in Troubadourliedern fällt kein einziger zweiter Vers über der vierten Silbe nach c ausser **Tant m'abelis** von Folquet. Zahlreiche Troubadour-Lieder weisen aus dem Modus zu erklärende vergleichbare Anfangszeilen auf. Das an sich ist noch kein Indiz für Intertextualität, ausser man fasst den Begriff sehr weit, was dazu führt, dass nahezu alles vergleichbar wird. Wichtig ist hier die Fortsetzung der ersten Zeile in den zweiten Vers hinein. In Verbindung mit dem Text ist der Anfang von Vers 2 das Hauptsignal für die intertextuelle Einbettung des Liedes in das Vorgängerwerk von Folquet. Beachtenswert ist, dass die übereinstimmende Melodie B (Verse 2 und 4) einmal für eine männlich endende und einmal für eine weiblich endende Zeile verwendet und lediglich die Verteilung der Noten über den Silben geändert wird. Verwendung von gleichem Notenmaterial in unterschiedlicher, dem Text angepasster Verteilung ist eine wichtiges Merkmal des einstimmigen Liedes jener Zeit. Die Melodie ist gleichsam ein elastisches Gebilde, das, den Gegebenheiten des Textes folgend, gerafft oder gedehnt werden kann. Auch wenn

der erste Teil des Liedes die Wiederholungsform AB AB aufweist, beginnt der zweite Teil der Strophe syntaktisch bereits auf der fünften Silbe des vierten Verses *e qui bos chans grazia*. Dieser Versteil wird gefolgt von Vers 5, dessen Melodie einen annähernd symmetrischen Bogen beschreibt. Lässt man diesen Vers weg, heisst der Text: *e qui bos chans grazia – prejaria lieys chantan*, Vers 5 ist somit von klanglich symmetrischen Textteilen eingerahmt. Auch musikalisch bilden diese beiden Phrasen eine annähernd symmetrische Struktur. Die Aufzählung von Stunden, Tagen, Wochen, Monaten wirkt wie ein eingeschobenes Element.

Die weiblichen Reimendungen *-ia* sind musikalisch durch eine absteigende Linie zur unteren Ambitusgrenze hin gekennzeichnet. Im Fall von *auria* läuft die Melodie weiter bis zur ersten Note des nächsten Verses d im Sinn einer musikalischen Elision der beiden Vokale. Der nächste Akzent (*endreg*) fällt auf f, vergleichbar der ersten Note von Vers 5 *oras*, wo f ebenfalls auf den Akzent fällt und das Ende von Vers 4 (*grazia*) mit *oras* elidiert ist. So kann die erste Note des letzten Verses d auch als letzte Note von Vers 7 gelesen werden. Die fallende Quinte in Vers 7 stimmt mit der syntaktischen Zäsur überein.

Um die Frage beantworten zu können, ob sich die poetische Intertextualität, die zwischen den beiden Werken Folquets und Guirauts offensichtlich zu sein scheint, auch im Musikalischen finden lässt, sollen im Folgenden die beiden Melodien verglichen werden:

Notenbeispiel 31: Vergleich *Tan m'abelis* von Folquet und *Razos m'aduy voler* von Guiraut

The musical score consists of three systems of music, each with three staves. The staves are labeled FM, GR, and GR from top to bottom.

System 1:

- FM:** Starts with "c'a - duncs viu sans qan m'au - ci - - o.l con - si - re". The note "o.l" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "c'a - doncx vieu sas cant m'au - si - zo.ls sos - pir
- GR:** Starts with "5.o - ras e jorns e semp - ma nas e mes". The notes "e jorns" and "e semp - ma" are grouped by a bracket under the first staff.
- GR:** Starts with "7. per sieu car tot cant que de - zir au

System 2:

- FM:** Starts with "6.e fin' a - mor a - leu - ja mon mar - ti - re". The note "a - mor" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "6. e fin' a - mors a - leu - ja mo mar - ti - re". The notes "a - mors" and "a - leu - ja" are grouped by a bracket under the first staff.
- GR:** Starts with "6. pre - ja - ri - a lieys chan - tan". The notes "pre - ja - ri - a" and "lieys chan - tan" are grouped by a bracket under the first staff.
- GR:** Starts with "7. que.m pro - met joi". The note "que.m" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "7. que.m promet joie". The note "que.m" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "que.m ten - gues per sieu". The note "que.m" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "7. 10 ri - a 8. endreg de lieys". The note "ri - a" has a long horizontal line underneath it.

System 3:

- FM:** Starts with "4.ni mais ne - guns no m'er dolz ni pla - zens". The note "ne - guns" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "4. ni mais ne - gus no m'es dos ni pla - zens". The note "ne - gus" has a long horizontal line underneath it.
- GR:** Starts with "8.5 sol mos chans li pla - zi - a". The note "sol" has a long horizontal line underneath it.

Folquets Initialzeile ist nahezu syllabisch deklamiert, Guirauts erster Vers enthält dagegen einige Mehrtongruppen. Nach der dreifachen Wiederholung des a folgt bei Guiraut auf der vierten Silbe eine Dreitongruppe, die man als Raffung der Silben 4 und 5 in Folquets Melodie (Version G) sehen könnte. Es folgt das Verb *voler*, dessen Melodie in Folquets TEXT nicht eingebettet ist. Musikalisch ist *voler* eine transponierte Wiederholung von *m'aduy*. Im Text bringt *voler* nicht nur ein zusätzliches Verb, sondern auch einen zusätzlichen Akzent in den Vers. Über diesem Akzent fällt die Melodie nach d ab. Danach beschreibt sie einen Bogen und endet analog zu Folquets Formulierung (Version R), denn das Melisma über *chant*, welches die zentrale Note a umspielt, kann wieder als Zusammenziehung von Einzelnoten bei Folquet gelesen werden. Es ist wohl nicht zu kühn, das Melisma über *chant* in Beziehung zum Wort Sinn zu setzen.

Musikalische Intertextualität aufgrund einer Initialzeile nachweisen zu wollen, wäre im Hinblick auf die Anzahl Lieder, welche mit vergleichbaren Melodien beginnen, nicht seriös. Das individuelle Kennzeichen dieser beiden Melodien findet sich erst am Beginn der zweiten Zeile. Über dieser absteigenden Linie von f nach c finden wir bei Guiraut die Zitate aus Folquets Lied: *e fin'amors* und *tant m'abelis*. *E fin'amors* ist mit dem Anfang von Vers 6 bei Folquet vergleichbar und *tant m'abelis* ist der Schlüssel für das ganze intertextuelle Prozedere. Das heisst, dass musikalische und sprachliche Faktoren gemeinsam die Indizien für die intertextuelle Verbindung der beiden Werke liefern: einerseits der Abstieg auf c in der Fortsetzung der Anfangszeile und andererseits das Zitat an eben dieser auffallenden Stelle.

Das Manuskript R weist im zweiten Vers von Folquets Strophe eine kleine Textvariante auf: *ins en mon cor* statt *en mon fin cor*. Ich denke, dass Guiraut wohl eine Fassung des Textes kannte, die *fin cor* lautete, denn er setzt *midons* in seine Zeile, das sich phonisch und in der Akzentverteilung an *fin cor* hält. Die Vokale *i* und *o* wiederholen sich entsprechend in Vers 4 in den Worten *qui bos*, aber ohne den Akzent auf dem *o* aufgrund der anderen Akzentverhältnisse in der weiblich endenden Zeile.

Vergleicht man nicht nur den ersten Teil des jeweils zweiten Verses bei Folquet und Guiraut, also jene Stelle, die den charakteristischen Abstieg auf c und bei Guiraut das Zitat enthält, sondern die ganze Zeile, zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung:

Notenbeispiel 32: Vergleich der zweiten Verse von Folquet und Guiraut

Es ist zu betonen, dass man nicht weiss, wie die eventuelle Inspirationsquelle der Guiraut-Melodie genau ausgesehen hat. Auffallend bei den Vergleichen ist, dass Parallelen zu beiden mit Musik überlieferten Versionen des Folquet-Liedes festgestellt werden können (vgl. zum Beispiel Vers 1). Es handelt sich hier nicht um ein Contrafactum, das heisst um die Wiederverwendung einer gleichen Melodie zu einem anderen Text, sondern um das Aneignen charakteristischer Merkmale einer bestehenden Melodie, die mit einem dazugehörigen Text zusammengedacht wird, der wiederum seinerseits als Quelle für den neuen Text dient. Da Guiraut für sein Lied die Wiederholungsform im ersten Strophenteil verwendet, entsprechen bei ihm die Verse 3 und 4 den Versen 1 und 2, was in dem später folgenden Gesamtvergleich der beiden Melodien berücksichtigt wird.

Wie aus der Analyse der zweiten Strophenhälfte hervorging, koinzidieren die syntaktischen und die musikalischen Einschnitte von Guirauts Lied nicht mit den Versenden, daher können die beiden Melodien nicht verglichen werden, indem man einen Vers unter den anderen setzt, wie das in der ersten Strophenhälfte möglich ist. Der Vergleich in Beispiel Nr. 31 versucht jeweils übereinander zu setzen, was sich entspricht.

In Zeile 5 von Folquets Lied bringt die Handschrift R einmal mehr eine Textvariante, indem sie den Vers auf *sospirs* statt auf das weibliche *cossire* endet, das in den anderen Handschriften steht. Guiraut verwendet in diesem Vers ebenfalls eine männliche Endung.

Notenbeispiel 33: Vergleich der fünften Verse bei Folquet und Guiraut

Der sechste Vers bei Guiraut ist besonders interessant, weil er das Vorgängerwerk offenbar syntaktisch liest: *e fin'amors aleuja mo martire, que.m promet joi – mas trop lo dona len* und seine Melodie in Beziehung dazu zu setzen scheint. Die charakteristische absteigende Linie nach c aus Folquets Formulierung und den Versen 2 und 4 bei Guiraut fehlt, stattdessen läuft die Melodie, entsprechend der poetischen Phrase, weiter bis *chantan*. Der Passus, in welchem Folquet *mo martire* schreibt (eine Phrase, in welcher die absteigende Sext a-c die Hauptinformation zu sein scheint, unabhängig von den verschiedenen Formulierungen der beiden Manuskripte) fehlt ebenfalls. Erst mit der Note g über *que.m* und dem folgenden Melisma entsprechen Text und Melodie wieder der Formulierung bei Folquet. Die Phrase endet im nächsten Vers mit dem Spitzenton der ganzen Melodie über der zweiten Silbe. Der darauf folgende Quintfall entspricht dem syntaktischen Einschnitt vor der Konjunktion *car*.

Der letzte Vers *endreg de lieys, sol mos chans li plazia* assoziiert Folquets vierten Vers *ni mais negus no m'er dos ni plazens*.

Folquet 4: *ni mais negus no m'er dos ni plazens*

Guiraut 8: *endreg de lieys sol mos chans li plazia*

Wie die beiden Verse, so gleichen sich auch die entsprechenden Melodien erst nach der Zäsur der vierten Silbe:

Notenbeispiel 34: Folquet Vers 4/Guiraut Vers 8

Der Anfang der achten Zeile bei Guiraut gehört syntaktisch zum siebten Vers, welcher – ausser in den ersten zwei Silben, die ihrerseits zum sechsten Vers gehören – musikalisch mit Vers 5 verwandt ist, vergleiche die Synopse Beispiel Nr. 31.

Das Lied von Guiraut weist einige Indizien auf, die darauf hinweisen, dass er bewusst (in einer „démarche associative voulue“) auf Folquets bekanntes Werk hingewiesen hat. Interessant ist dabei, dass nur eine genauere Analyse dieses Vorgehen preisgibt, da weder die Anfangszeile noch das Reimschema der beiden Lieder übereinstimmen. Erst im Verlauf der ersten Strophe wird der erste Hinweis gegeben, und zwar durch eine TEXT-Zelle: den Abstieg der Verse 2.1–4 und 4.1–4 kombiniert mit den Zitaten aus Folquets Text.

*

Im Gegensatz zu Guirauts Lied verschleiert die Motette ***Onques n'ama loialment/Tant m'abelis/Flos filius ejus***¹⁴⁰ den intertextuellen Bezug zu einem früheren Werk nicht. Der Motetus zitiert als erste Zeile in Text und Musik das Lied von Folquet de Marselha. Ich möchte hier versuchen zu zeigen, dass sich nicht nur Text und Musik des Motetus auf Folquet beziehen, und zwar weitergehend als nur in der ersten Zeile, sondern dass die Texte von Triplum und Motetus zusammen ausserdem auf Berenguer de Palous poetische Formulierung zurückgreifen.

Nachstehend der Text des Triplums und des Motetus in Langzeilen statt der üblichen Kurzzeilen, was den Vergleich mit den Texten von Berenguer und Folquet erleichtert.

Triplum:

1	<i>Onques n'ama loialment</i>	a 7
2	<i>Qui pour tourment fine amour déguerpi</i>	b 10
3	<i>Ne n'en joi cuer qui entierement</i>	a 10
4	<i>A son voloir n'obei;</i>	b 7
5	<i>Car profiter nus ne porroit autrement,</i>	a 11
6	<i>Se ensement ne se metoit bonement</i>	a 11
7	<i>Du tout en sa merci,</i>	b 6
8	<i>Car voir en lui sont tuit enseignement.</i>	a 10

¹⁴⁰ Nr. 109 von Tischlers Montpellier-Edition und Nr. 6 in Andersons La Clayette Edition, vgl. Bibliographie.

Jeder, der die wahre Liebe verlassen hat aus Schmerz, hat nie treu geliebt, und ein Herz, das seinem Willen nicht gehorcht hat, hat sich nicht daran erfreut. Niemand kann weiterkommen, wenn er sich nicht gutwillig ganz der Liebe ergibt, denn nur in ihr ist alle Erkenntnis.

Motetus:

1	<i>Molt m'abelist l'amorous pensament,</i>	a 10
2	<i>Qui soutilment a mon cuer assailli</i>	b 10
3	<i>Et la biauté de ma dame ensement</i>	a 10
4	<i>Qui tout contient sens et vaillance en lui</i>	b 10
5	<i>Car quant remir son sens et sa valour,</i>	c 10
6	<i>Ne puis avoir tristece ne dolour,</i>	c 10
7	<i>Mes nuit et jour, joie et baudour</i>	c 8
8	<i>Et grand alegement.</i>	a 6

Sehr erfreut mich der liebende Gedanke, der sanft mein Herz erobert hat, und ebenso die Schönheit meiner Dame, welche alle Weisheit und Tugend in sich trägt. Denn wenn ich ihre Weisheit und ihren Wert betrachte, kann ich nicht traurig sein, sondern Tag und Nacht habe ich Freude und Vergnügen und grosse Erleichterung.

Der Motetus-Text beginnt wie das Lied von Folquet in der unvollständig erhaltenen in französiertem Okzitanisch formulierten Version des *Manuscrit du Roi* (Trobadorhandschrift W): ***Molt m'abelist l'amorous pensament***. Danach geht der Text unabhängig vom Modell französisch weiter. Dennoch lassen sich Vergleiche zwischen dem okzitanischen und dem französischen Text ziehen. Der zweite Vers des Motetus setzt *mon cuer* an die Stelle von *fin cor* (oder *mon cor* je nach Version) und verwendet das Verb *assailli* statt *assire*. Jedoch hat dieser zweite Vers im Gegensatz zum Modell eine männliche Endung. Der dritte Vers steht in keinem klaren Zusammenhang zum Modell, ist jedoch mit dem letzten Vers bei Folquet vergleichbar: *c'ab bel semblan m'a traynat lonjamen – et la biauté de ma dame ensement*. Wir finden *biauté* an Stelle von *bel semblan*, die beiden Vokale *a* von *traynat* verwendet in *ma dame* und die gleiche Endung *-ent*. Der vierte Vers weist eine grosse Ähnlichkeit mit dem zweiten auf:

Qui soutilment a mon cuer assailli

Qui tout contient sens et vaillance an lui

Der zweite Strophenteil des Motetus wird durch die Konjunktion *car* eingeleitet und durch gewisse Elemente zu Vers 4 in Beziehung gesetzt: Vers 5 bringt *son sens et sa valour* statt dem in Vers 4 verwendeten *sens et vaillance*. Der neue Reim im zweiten Strophenteil *-or* oder *-our* (je nach Version) bezieht sich auf *fin'amors* bei Folquet, was erst nach dem Vergleich der Melodien klar werden wird.

Der sechste Vers des Motetus *ne puis avoir tristece ne dolour* ([„wenn ich ihre guten Eigenschaften betrachte] kann ich nicht traurig sein“) ist inhaltlich mit dem sechsten Vers von Folquet verbunden: *e fin'amors aleuja mo martire* („Die höfische Liebe erleichtert meinen Schmerz“). Der nächste Vers *mes nuit*

et jour joie et baudour nimmt das Wort *joie* aus Folquets siebter Zeile auf und verwendet ausserdem die Konjunktion *mais* (*que.m promet joie – mas...*) aus Folquets Text. Das Ende der Strophe *et grand alegement* scheint ein klarer Bezug auf das Verb *aleujar* in Folquets sechstem Vers zu sein.

Die Beziehungen zwischen dem Gedicht Folquets und dem Motetus-Text werden durch die musikalische Analyse bestätigt.

- 1) Die erste Zeile ist ein offensichtliches Zitat aus Folquets Lied

Notenbeispiel 35: Vers 1 aus Folquet und Motetus

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 U

Vers 1

G Tan m'a - bel - lis l'a - mo - ros pes - sa - menz

R Tant m'a - be - lis l'a - mo - ros pes - a - mens.

Molt m'a - be - list l'a - mo - rous pen - sa - ment

- 2) Der zweite Vers des Motetus transponiert die Melodie, indem bei der zweiten Note des Modells begonnen wird, um eine Quarte höher, wohl weil die originale Tonhöhe in Konflikt mit dem Tenor geraten würde.

Notenbeispiel 36: Vers 2 aus Folquet und Motetus

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 U

Vers 2

G qui s'es ven - guz en mon fin cor as - si - re

R que s'es ven - gutz ins en mon cor as - si - re

Qui sou - til-ment a mon cuer as - sail - li,

- 3) Die Textanalyse hat die Beziehung zwischen dem dritten Vers des Motetus und dem achten Vers des Folquet Modells angesprochen. Die musikalische Beziehung beschränkt sich auf die Ähnlichkeit des generellen Duktus der beiden Melodien mit Höhepunkt auf c.

Notenbeispiel 37: Vers 8 Folquet/Vers 3 Motetus

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Vers 8

G c'ab bel sen - blan m'a trai - nat lon - ga - men

R s'ab bel sem - blan m'a tray - nat lon - ja - men.

3. Et la biau - té de ma dame en - se - ment,

- 4) In der La Clayette Version ist der Anfang von Vers 4 (*qui tant contient*) eine Transposition von Versanfang 2 (*qui soutilment*). Dies entspricht der textuellen Verbindung der beiden Verse. Es folgt die ganze Motette in der Fassung La Clayette:

Notenbeispiel 38: ganze Motette, Fassung La Clayette

On - ques n'a - ma loi - al - ment Qui pour tour -
Molt m'a - be - list l'a - mo - rous pen - sa - ment
Flos filius eius

5
ment Fine a - mour de - guer - pa, Ne n'en jo -
Qui sou - til - ment a mon cuer as - sail - li,

9

i Cuer, qui en - tie-re - ment A son vo - loir n'o-be -

Et la biau - té de ma dame en-se - ment, Qui tant con -

14

- li, Car pro - fi - ter nus ne por - roit au - tre -

tient sens et vail - lance en lui, Quar quant re - mit son sens

19

ment, Se en-se - ment Ne se me - toit bo-ne -

et sa va - lour Ne puis a - voir triste - ce ne do

24

ment Du tout en sa mer - ci, car voir

lour, Mes nuit et jor, Joien et bau - dour

29

En lui sunt tuit en - sei - gne - - - ment.

Et grant a - le - ge - - ment,

Die Fortsetzung des Motetusverses 4 ist musikalisch mit Vers 5 bei Folquet vergleichbar, und zwar in der Version der Handschrift R, welche, analog dem Motetus, eine männliche Versendung hat.

Notenbeispiel 39: Folquet Vers 5/Motetus Vers 4

- 5) Vers 5 des Motetus folgt Vers 5 des okzitanischen Textes, endet aber auf dem unteren c analog zu *fin'amors* bei Folquet. Das bedeutet, dass der Komponist des Motetus (und in diesem Fall wäre es denkbar, dass er zugleich Dichter und Komponist war) Folquets Zeile als syntaktische Einheit gelesen hat bis *fin'amors*, also in der Weise wie Folquet es komponiert und Giraut es verstanden hatte.

Notenbeispiel 40: Vers 5, Folquet und Motetus

- 6) Das gleiche geschieht mit dem sechsten Vers des Motetus, der auch auf -our reimt, aber aus musikalischen Gründen auf d statt auf c endet. (Notenbeispiel 40, c).
- 7) Ich habe oben erwähnt, dass dieser Vers textlich verbunden ist mit Vers 7 bei Folquet: *que.m promet joi – mas trop lo dona len*. Was die Musik betrifft, muss man die gleichen Versabschnitte übereinander setzen, um die intertextuelle Verbindung erkennen zu können, das heisst den *joie*-Abschnitt des Motetus und den *joie*-Abschnitt von Folquet sowie die Phrase, die mit *mes* beginnt und Folquets Versteil, der mit *mas* eingeleitet wird.

Notenbeispiel 41: Vers 7, Folquet und Motetus

- 8) Der letzte Vers des Motetus *et grand alegement* kann in Verbindung mit Folquets *aleuja mo martire* gesehen werden, jedoch beschränkten sich die musikalischen Ähnlichkeiten auf den generellen Duktus der Phrase.

Notenbeispiel 42: Folquet Vers 6/Motetus Vers 8

Der Vergleich zwischen dem Liedmodell und dem Motetus zeigt die intertextuelle Verbindung zwischen den beiden auf. Das Signal, das Folquet mit der absteigenden Linie über *fin'amors* gesetzt hat, wird als poetisch-musikalisches Element in die Motetus-Stimme transferiert.

Nun soll noch kurz auf den Triplumtext eingegangen werden. Das Reimschema des ersten Abschnittes stimmt mit dem des Motetus überein, ausser dass die Verse 1 und 4 kürzer sind (7 statt 10 Silben). Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Strophen sind offensichtlich, besonders in den je zweiten Versen:

Qui pour tourment Fine Amour deguerpi (Triplum)

Qui soutilment a mon cuer assailli (Motetus)

In beiden Texten beginnt ausserdem der zweite Strophenteil mit *car*. Der Triplum-Text verwendet den *-our* Reim nicht, sondern fährt mit *-ent* und *-i* weiter. Der fünfte Vers des Triplums hat eine Silbe zuviel (11 statt 10) und man könnte versucht sein, das Wort *nus* wegzulassen, jedoch könnte mit Blick auf Folquets Text *nus* als Abkömmling von *negus* gedeutet werden. Wenn man *se* und *ensement* nicht elidiert (und so ist es komponiert!), hat der sechste Vers ebenfalls 11 Silben. Zu beachten ist der innere Reim *porroit* und *metoit* in den Versen 5 und 6.

Der letzte Vers des Triplum-Textes *car voir en lui sont tout enseignement* ist inhaltlich vergleichbar und lautlich verwandt mit Vers 4 des Motetus: *qui tout contient sens et vaillance en lui*. Musikalisch stammt *car voir en li* überein mit (A)mour *deguerpi*.

Betrachtet man beide Texte zusammen, zeigt sich, dass *ensement* in beiden Strophen verwendet wird, Vers 3 des Motetus und Vers 6 im Triplum. *Ensement* ist synonym mit *aïsso* im Okzitanischen, einem Wort, dass wir in Berenguers Strophe zweimal finden, Vers 4 und 8. Die Motetus-Formulierung *joie et baudour et grand alegement* erinnert nicht nur an das *aleuja* bei Berenguer und Folquet, sondern auch an den Anfang bei Berenguer: *Tant m'abelis joys et amors e chans et alegrer*. Das eher sonderbare *du tout* im siebten Triplum-Vers dürfte sich ebenfalls auf Berenguer beziehen. Er schreibt in Vers 6 *de totz los bes*. Das könnte dem *du tout* mit vorangehendem *bonement* im Triplumtext entsprechen.

Die intertextuellen Bezüge in Musik und Text sind in dieser Motette sehr komplex. Auch wenn der Ausgangspunkt eine eher stereotype musikalische Zeile wie der erste Vers von Folquets Lied ist, zeigt doch die darauf folgende Entwicklung der Melodie und deren vielfältige Beziehungen zu verschiedenen Texten ein kunstvolles Verhängen und Verbinden von vorgegebenen ausgewählten Elementen mit dem jeweils Neuen. Dieser Befund widerspricht der Argumentation von Gérard Le Vot, dass Intertextualität hauptsächlich im Exordium zu finden sei und, da dieses in den Trobadormelodien meist einer modusgebundenen Intonationsformel entspreche, könne von melodischer Intertextualität nicht gesprochen werden.¹⁴¹ In dem hier besprochenen Fall ist die poetisch-musikalische Zelle *fin'amors* das eigentliche Signal für die intertextuelle Verbindung der Werke untereinander. Vordergründig hingegen ist lediglich der Anfang des Motetustextes als Zitat zu erkennen.

¹⁴¹ Gérard Le Vot, op.cit., 640.

Die betrachteten drei Beispiele aus Ein- und Mehrstimmigkeit illustrieren das Phänomen der Intertextualität in Musik und Text und zugleich den Weg des einstimmigen, textgezeugten Liedes in die modal rhythmisierte Mehrstimmigkeit der Motette. Zu beachten ist, dass die „neue“ Stimme des Triplums ebenfalls in genetischem Zusammenhang mit der Liedstimme steht, also keine völlig freie Gestaltung erfährt. Zwei Dinge bestimmen den Verlauf der Motette: zum einen die liturgische Melodie des Tenors *flos filius eius* und zum anderen das einstimmige Troubadorlied, welches den Gang des Motetus nachhaltig und denjenigen des Triplums mittelbar beeinflusst. Das Endergebnis Motette ist ein eigenständiges neues Kunstwerk, das eigenen, eng mit der modalen Rhythmisierung verbundenen Gestaltungsprinzipien folgt.

*

Anhand weiterer Beispiele aus dem Bereich der Einstimmigkeit sollen die Überlegungen zu textlicher und musikalischer Intertextualität weiter geführt werden. Ausgangspunkt wird ein Lied des Trouvères Gautier Dargies sein:

***Chançon ferai mult marriz* (R 1565)**

Von Gautier Dargies, einem aus dem Beauvaisis stammenden Ritter, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts tätig gewesen sein dürfte (die Zeit zwischen 1201 und 1232 ist durch Chronikeinträge einigermassen abgedeckt), sind 17 Chansons, 2 Tenzonen, 3 Descorts sowie eine Anzahl Gedichte unsicherer Zuschreibung überliefert. ***Chançon ferai mult marriz*** wird in allen Quellen Dargies zugeschrieben und darf somit als authentisch gelten. Die Lieder dieses Trouvères sind in 16 Handschriften überliefert, welche die Forschung in drei grössere Gruppen unterteilt:

Erste Gruppe

M
T
a
A

Zweite Gruppe

K
N
P
X

Wichtigste Handschriften der dritten Gruppe

C Texthandschrift
U

Das Lied ***Chançon ferai mult marriz*** findet sich folgenden Handschriften:
A ff. 157/157'; a ff. 16/16'; M ff. 94'/95; T ff. 145'/146; K p. 130; N f. 76'; P ff. 55'/56;
X f. 90'.

Die nachstehende Tabelle aus der Textedition der Lieder von Gautier Dargies¹⁴² macht deutlich, in welchem Kontext die Chanson in den einzelnen Handschriften steht. Die Herausgeberin verwendet für die Bezeichnung der Lieder die Bibliographie Raynaud / Spanke mit der Abkürzung S (statt R) plus die entsprechende Nummer:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
A	S.1969 x	S.419 x	S.1626 x	<u>S.1565</u>	S.264 x															
a	S.419 x	S.1626 x	<u>S.1565</u>	S.264 x	S.418															
M	S.1223	S.1989	S.376	S.795	S.418	S.1624	S.1421	S.539	S.416	S.1969	S.419	S.1622 •	S.264 •	S.1626 •	<u>S.1565</u>	S.1575 •	S.653	S.684	S.1633	S.1472
T	S.1223	S.1989	S.376	S.795	S.1969	S.419	S.418	S.1622 •	S.264 •	S.1626 •	<u>S.1565</u>	S.1575 •	S.1624	S.1421	S.539	S.416				
K	S.738	S.418	S.684	S.379	<u>S.1565</u>	S.708	S.1622	S.2036												
N	S.738	S.418	S.684	S.376	<u>S.1565</u>	S.708	S.1622	S.2036												
X	S.738	S.418	S.684	S.376	<u>S.1565</u>	S.708	S.1622	S.2036												
P	S.738	S.1753	S.418	S.684	S.376	<u>S.1565</u>	S.708	S.1622	S.2036											

¹⁴² Anna Maria Raugei (Ed.), *Gautier Dargies Poesie*, Firenze 1981, 23.

Aus dieser Tafel lässt sich eine Übereinstimmung im Bezug auf die Platzierung des Liedes innerhalb der jeweiligen Handschrift in folgenden Quellen-Gruppen erkennen: **A**, **a/M**, **T/K**, **N**, **P**, **X**. Die letzte Gruppe unterscheidet sich in der Reihenfolge der Lieder grundsätzlich von den anderen beiden Gruppen, innerhalb von **KNPX** ist die Reihenfolge mit Ausnahme eines Liedes in **P** jedoch konstant. Die Melodien in dieser Gruppe stimmen sehr weitgehend überein. **T** und **a** weisen einander nahe stehende Melodien auf, die auch ihrerseits mit **KNPX** vergleichbar sind. **A** enthält eine völlig eigenständige Melodie, ebenso **M**, wo sich eine nachträglich eingetragene mensural notierte Version findet. Für eine vergleichende Melodieanalyse stehen somit die Versionen aus **KNPX** und die dieser Gruppe verwandten Melodien aus **a** und **T** zur Verfügung. Die Melodien aus **A** und **M** bleiben unberücksichtigt. Für die Analyse wählte ich zwei der sechs in Frage kommenden Melodien: **K** stellvertretend für die Gruppe **KNPX** und **T** für die Gruppe **a, T**. Allfällige Varianten werden angezeigt.

Notenbeispiel 43, Gautier Dargies, *Chançon ferai mult marriz* nach K und T

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

K 1. Chan - çon fe - rai mult mar - riz

T

K 2. d'a - mors qui tant seut va - loir. x

T

K 3. Faus l'ont las - sié de - che - oir.

T a

K p 4. s'en est pe - riz. x

T a

K 5. li mons et vain - cuz et fail - iz.

T

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'K' and the bottom staff is labeled 'T'. The notation consists of vertical stems with small horizontal dashes indicating pitch. The lyrics are written below the notes. In Version K, the lyrics are: 'droiz est puisq' a - mors n'a po - oir.' In Version T, the lyrics are: 'que li siè - cles ne puet mes riens va - loir.' The letter 'a' is placed above the final note of Version T.

Die Versionen **K** und **T** unterscheiden sich durch Notenverschiebungen (Vers 3.3–7) oder voneinander abweichende Tongruppen (Vers 2.2). Eine auffallende Verschiebung findet sich in Vers 5.6 in der Versetzung des Quintsprungs. Näher einzugehen ist auf die Unterschiede der melodischen Gestaltung von **K** und **T** im Übergang von Vers 4 zu Vers 5. Während die Melodie **K** Vers 4 mit einem Sextsprung beendet, schliesst **T** auf g und setzt mit einem Quintaufstieg zum neuen Vers an, was im Kontext übriger Trouvère-Melodien viel vertrauter erscheint. Ein Fehler in **K** ist auf Grund der Überlieferungssituation mit ziemlicher Sicherheit auszuschliessen. Die beiden Versionen gemeinsame melodische Hauptinformation für Vers 5 und den Anfang von Vers 6 ist, dass die Melodie an jener Stelle in die Oberquarte aufsteigt. Die Hochstellung des ganzen Melodieabschnitts ist auffallend, noch auffallender aber der unerwartete Sextsprung innerhalb einer Worteinheit in den Versionen **KNPX**. Diese Stelle zeigt, dass die Edition der einstimmigen Lieder als eine Reihung von Einzelversen, wie sie üblich geworden ist, ihre Tücken hat, denn nur die syntaktische Lesung des Enjambements ergibt einen verständlichen Zusammenhang. Der Text ist der Syntax entsprechend wie folgt zu lesen:

*Chançon ferai mult marriz d'amors
Qui tant seut valoir
Faus l'on laissé decheoir
S'en est periz li mons, et vaincus et failliz
Droiz est
Puisqu'amors n'a pooir
Que li siecles ne puet mes riens valoir*

(Die Übersetzung dieses Textes folgt weiter unten.)

Die Melodie folgt dem syntaktischen Aufbau bis ins Detail, was sich schon im ersten Vers, einem Siebensilbler zeigt, in welchem die Melodie zweimal oben auf d einsetzt. Daraus resultiert ein Quintsprung im Vers, der selbst für die Melodien von Gautier Dargies, in denen grössere Intervalle relativ häufig sind, ungewöhnlich ist. Sowohl melodisch als auch syntaktisch reicht der erste Vers über das Versende hinaus bis zur Zäsur *amors/qui*. Der Ton a über der dritten Silbe des zweiten Verses ist zugleich Ende der zweiten und Beginn der dritten musikalischen Phrase:

Notenbeispiel 44: Gautier Dargies, *Chançon ferai mult marriz*, Anfang

1 2 3

8 Chan - çon fe - rai mult ma - ritz d'a - mors / qui tant seit va - loir.

Die Melodie liest den Beginn des Textes: „Ich werde ein sehr trauriges Lied machen über die Liebe/die früher so viel galt.“ Im dritten Vers kehrt der Anfang dieser Melodie wieder, dennoch fehlt eine eigentliche Wiederholungsstruktur ABAB in den ersten vier Versen. Der dritte Vers enthält keine entsprechend starke Zäsur wie Vers 1, in dem die erste Phrase die lapidare Feststellung unterstreicht: „ich werde ein Lied machen.“ So fehlt in der Melodie von Vers 3 auch der zweimalige Einsatz von oben und die Linie kommt über der letzten Silbe mit g zum Stillstand. Mit dem kurzen vierten Vers setzt der Text zur Ausführung der Folgen an, die sich aus der Tatsache ergeben, dass Amor nicht mehr geachtet wird. Der Kern des Satzes heisst: *S'en est periz li mons ... droiz est* („Wenn die Welt daran zugrunde gegangen ist, ist das nur recht“.) Die Ergänzung *et vaincuz et failliz*, in der Melodie von K durch Striche abgetrennt(!), ist lediglich eine verstärkende Ergänzung. Die Hauptphrase endet auf d [*droiz*] *est* (6.2). Der Rest von Vers 6 kann melodisch als Erweiterung von Vers 3 gesehen, beziehungsweise mit Vers 1 verglichen werden. Dabei tritt die Abwärtsbewegung von d nach g, die in den ersten vier Silben (*chançon ferai*) exponiert ist, in der Version T klarer hervor als in K. Mit dem siebten Vers wird auf den Einsatz g aus Vers 4 zurückgegriffen. Version K bringt sozusagen den „normalen“ Melodieduktus, während Version T die Beziehung zu Vers 4 durch die Wiederholung des dort enthaltenen Quintsprungs g–d hervorhebt. Beachtenswert sind die Tonwiederholungen über *li mons* (Vers 5) und *siecles* (Vers 7) in der Version K deswegen, weil *siecles* nicht nur das Zeitalter, sondern auch das irdische Leben im Gegensatz zum himmlischen oder das auf die Welt Bezogene schlechthin bezeichnet und somit eine Parallel zu *li mons* darstellt.

Die Textstelle *s'en est periz li mons et vaincus et failliz, droiz est* wird in der Melodie der beiden Überlieferungsgruppen verschieden behandelt. Die Versionen T und a heben die Stelle ab *li mons* durch Hochstellung aus dem Kontext heraus, während *s'en est periz* eine eigene melodische Einheit bildet. Der Quintsprung über *li mons* wiederholt sich in Vers 7. Die Versionen der Gruppe KNPX hingegen fassen die ganze Textstelle zusammen, führen den neuen wichtigen Ton e ein und wiederholen den Sextsprung aus Vers 4 in Vers 7 nicht. Die Melodie liest den Text syntaktisch:

Notenbeispiel 45: Gautier Dargies, *Chançon ferai mult marriz*, Verse 4,5

8 s'en est pe - riz li - mons, et vain - cuz et fail - iz, droiz est, puisq' a - mors usw.

Die nachfolgende Edition des Liedes gibt eine syntaktische Lesung der ganzen Melodie. Im Text ist die Interpunktions entsprechend gesetzt, während die Originale meist nach jedem Vers einen Punkt setzen, um das Versende anzudeuten.

Notenbeispiel 46: Gautier Dargies, *Chançon ferai mult marriz*, syntaktisch angeordnet

The musical notation consists of five staves of music in common time (indicated by '8'). The first staff begins with '1. Chan - çon fe - rai mult mar - riz 2. d'a - mors qui tant seit va - loir'. The second staff continues with '3. Faus l'ont las - sié dé - che - oir.' The third staff begins with '4. S'en est pe - riz 5. li mons, et vain - cuz et fail - liz, 6. droiz est,'. The fourth staff continues with 'puisqu' a - mors n'a po - oir'. The fifth staff concludes with '7. que li siec - les ne puet mes riens va - loir. a'.

Der einzige Trouvère-Kollege, den Gautier Dargies (GD) in seinen Liedern erwähnt, ist Gace Brulé (GB), sein etwas älterer Zeitgenosse. Beide stehen am Anfang der Trouvère-Tradition. Im Fall von GB wurde in literarhistorischen Arbeiten immer wieder auf den Zusammenhang seines Schaffens mit den Troubadors, insbesondere mit Bernart de Ventadorn und Gaucelm Faidit, hingewiesen.¹⁴³ Nicht immer ist klar, wie weit er beeinflusst wurde und wie stark er wiederum andere beeinflusste.¹⁴⁴ Während sich die Schaffenszeiten von Bernart und Gace um einige Jahre überschneiden (Bernart war etwas älter), waren Gaucelm und Gace Zeitgenossen, die sich 1180 am englischen Hof begegneten.

Was die Beziehung zwischen Gace Brulé und Gautier Dargies angeht, so zitiert Holger Petersen Dyggve¹⁴⁵ eine Anzahl Chansons von GD, die in ihrer metrischen Struktur mit Texten von GB übereinstimmen. Den grössten Einfluss scheint GB

¹⁴³ Hendrik Van der Werf/Samuel Rosenberg, *The lyrics and melodies of Gace Brulé*, New York/London 1985, XXIV–XXVIII. – Antonio F. Carrara, *Gace Brulé: temi e fonti della sua poesia*, Diss. Boston College 1974. – ders. „Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione occitanica, *Spicilegio Moderno* 9(1978), 90–120.

¹⁴⁴ Vgl. van der Werf, op. cit., XXV.

¹⁴⁵ Holger Petersen Dyggve, *Gace Brulé, troubère champenois*, Helsinki 1961, 100–111.

tatsächlich auf GD gehabt zu haben, der sich in der gleichen aristokratischen Gesellschaft bewegte wie er. Raugei identifiziert bei GD ein halbes Dutzend Stellen, die sich auf GB beziehen.

Dass das oben besprochene Lied *Chançon ferai mult marriz* von GD in einem intertextuellen Kontext zu lesen ist, soll im Folgenden gezeigt werden. Als erstes Vergleichsbeispiel diene

***Chanter me plait que de joie est norriz* (R 1572) von Gace Brûlé.**

Signal für die intertextuelle Verwandtschaft der beiden Lieder ist die Endung der ersten Zeile auf *-iz* (*is*). GB verwendet diese Reimendung fünf Mal für die Initialzeile einer Chanson, GD nur ein Mal. Unter den in Frage kommenden Liedern von GB habe ich auf Grund der Melodie, die sich als mit derjenigen von GD vergleichbar erwiesen hat, die Chanson R 1572 ausgewählt.

Die Gegenüberstellung der beiden Texte (s. gegenüberliegende Seite) zeigt deren Gemeinsamkeiten. In beiden geht es um das Anfertigen einer Chanson und um die Beweggründe, die dazu führen.

Übersetzung des Textes von Gace Brûlé:

Mir gefällt das Singen, das von Freude genährt ist,
aber gezwungen sollte niemand ein Lied machen.
Wenn das Vergnügen aus dem feinen Herzen verschwunden ist,
soll es trauern bis sie [die Freude] zurückkehren kann.
Aber derjenige, den Amor und der Wille drängen zu singen,
kann leicht ein gutes Lied (er)finden,
was niemand tun würde ohne zu lieben.

Mein Herz erfreut sich in *fine amours*,
niemals liebte der, der sich davon zurückzieht.
Die Eifersüchtigen klagen und schreien,
dass sie [*fine amours*] sie nicht zu ihrem Dienst bestimmt hat.
Meiner Dame aber muss ich viel Dank sagen,
denn sie lässt mich Tag und Nacht an sie denken,
nichts kann für mich eine solche Ehre sein.

Wenn ich ihren Körper betrachte, ihre Reden höre
und ihr Antlitz sehe, erhellt sich mein Herz.
Danach bin ich zerstört und erschreckt,
wenn ich das grosse Glück nicht zu Ende führen kann
und ich mich verabschiede – wenn ich sie nicht anzusprechen wage
noch mich erkühne zu wollen, dass sie mich würdigt es zu glauben [dass ich sie liebe],
so sehr ziemt es sich, ihre Tugenden zu respektieren.

Mein grosses Verlangen darf nicht zerstört werden,
zusammen mit der Vernunft bewahrt es mich davor, Fehler zu machen.
So werde ich sie lieben ohne zu bitten, im Geheimen,
so lange ich nicht so viel Wert bin, dass ich ihr gefallen kann.
Gott, der ihr so viel Gutes geben möge,
das ich für mich nicht als sicher betrachte,
schenke mir den Genuss dieses hohen Verlangens.

Gace Brulé

1. Chanter me plait, que de joie est norriz,
Mais per esfort ne doit nuns [chançon faire].
Puis que solaz est de fin cuer partiz,
Poinne i couvient, ainz qu'en li puist retraire,
Mais cil [qu'amors] et talanz fait chanter
De legier puet bone chançon trover,
Ce que nuns hons ne feroit sanz amer.

2. De fine [amour] s'est mes cuers esjoiz ;
Onques n'ama chil [qui] s'en puet retraire. —
Li enuious en font plaintes et criz
Qu'ele ne vuet a son servise attraire;
Mais ma dame doi je mout mercier,
Car nuit et jor me fait a li panser,
Si ne me puet de riens tant honorer.

3. Quant je resgart son cors et j'oi ses diz
Et voi son vis, toz li cuers m'en esclaire;
Aprés en sui destroiz et esbahiz,
Quant je n'en puis de [grant joie] a chief traire.
Et je comant – quant n'os a li parler
Ne n'os voloir qu'ele le daint cuider,
Tant me covient ses valors redouter!

4. Mes granz desirs n'en doit estre periz,
Par ce m'en garde, et raisons, de mesfaire;
Si l'amerai, sanz priere escondiz,
Quant tant ne vail que je li doie plaire.
Deus, qui li vost tant de ses biens doner
Que je ne l'os a seür esgarder,
Me doint joir de si haut desirrer!

5. De ses valors ai en mon cuer escriz
Tant et de tels que je n'en sai retraire; —
Et quant avient que je sui endormiz,
Solaz en ai com celui cui doit plaire;
Mes crüelman le m'estuet comparer
Au resvoillier, quant je ne puis trover
Ce qu'en dormant m'estuet avisoner.

6. E. Renaut, j'en sui legiers a conforter,
Car se je muir por tel poinne endurer,
Plus vaut honors que mors ne puet grever.

Gautier Dargies

- [*Chançon ferai*] mout maris
D'Amours qui tant seit valoir; —
Faus l'ont laissié decheoir,
S'en est peris
Li mons et veincuz et failliz;
Drois est, puis [qu'Amours] n'a pooir, —
Que li siecles ne puet mes rienz valoir.
-
- Mout nous ont a neient mis
[Amours] [qui] donoit savoir
Dames et barons valoir; —
Honours et priz
En est durement amatis;
Et bien sachiez vous tout de voir
Largece et biens se font maiz pou paroir.
-
- Soulaz depors, gieus et ris,
Courtoisie et dire voire
Voit on maiz mout remanoir; —
Bien est trahis
Cil, cele qui s'en fait eschiz,
Quar nus ne puet [grant joie] avoir
Qu'il ne conviegne en douce amour manoir.
-
- Mout par est folz et cheitz
Qui n'en set le mieuz veoir,
Ce est legier a savoir,
Et j'ai apris
A estre a bone amour sougiz,
Qui que la mete en nonchaloir,
Suens liges sui, o li vueill remanoir.
-
- Amour m'ont liié et pris;
Touz jours serf a mon pooir
Celi qui me fait doloir;
Mout m'esjois
En ce que je sui fins amis,
Se loiautez me puet valoir,
Pas ne faudrai a guerredon avoir.
-
- Mout sui gueriz,
Quant je sui et serai tous dis
La u sueill, que qu'en doie avoir,
Sa volonté vueill en gré recevoir.

Ihre Tugenden sind in mein Herz eingeschrieben
so viel und solcher Art, dass ich es nicht sagen kann;
und wenn es vorkommt, dass ich schlafe,
habe ich Freude daran wie einer der gefallen muss,
aber grausam ist es beim Erwachen zu vergleichen,
wenn ich dann nicht finden kann,
was ich im Schlaf erblickt habe.

Renaut, mir ist es leicht mich zu trösten,
denn wenn ich wegen dieses Schmerzes sterbe,
ist die Ehre mehr Wert als der Tod Leid bringen kann.

Übersetzung Gautier Dargies:

Ich werde – sehr traurig – ein Lied machen
über die Liebe, die so viel Wert zu sein pflegte-
Die Falschen [die nicht höfisch Liebenden] haben sie danieder gehen lassen.
Wenn die Welt deswegen besiegt ist
und zu Grunde gegangen ist,
ist das richtig, denn Amor hat keine Macht [mehr],
so dass die Epoche nichts mehr wert sein kann.

Sie haben Amor gründlich vernichtet,
der den Damen Wissen
und den Herren Wert verlieh.
Ehre und Werte sind dadurch hart angeschlagen,
und ihr wisst wahrlich,
dass Grossmut und Güte
sich nur selten blicken lassen.

Vergnügen, Freude, Spiel und Lachen,
Höflichkeit und Wahrheitsliebe
sieht man immer mehr schwinden.
Wohl ist jener oder jene verraten, der / die sie meidet,
denn niemand kann grosse Freude haben,
der nicht beschliesst,
in der süßen Liebe zu verharren.

Sehr verrückt und armselig erscheint jener,
der das Beste darin nicht sehen kann,
das ist leicht zu erfahren.
Und ich habe gelernt, der guten Liebe ergeben zu sein,
auch wenn sie gleichgültig behandelt wird.
Ich bin ihr treu und will es bleiben.

Amor hat mich erfasst und gebunden.
Immer diene ich nach Kräften jenem,
der mich leiden lässt.
Ich bin sehr glücklich, weil ich ein „fis amis“ bin.
Wenn Treue etwas wert sein kann,
brauche ich keine Belohnung.

Ich bin gut geheilt, wenn ich stets dort,
wo ich zu sein pflegte, bin und sein werde,

was immer ich davon haben werde. Ihren Willen
werde ich dankbar annehmen.

Gace Brulés Lied ist in den Handschriften **C**, **KNPX**, **L**, **M**, **O**, **U** und **V** überliefert. Die Chansons von GD und GB haben also die Quellen **KNPX** und **M** gemeinsam. Beim Vergleich der beiden Texte fällt auf, dass sich weder in der vierten Strophe noch im Envoi Parallelen finden. Schliesst man die gemeinsame Quelle **M** aus, da es sich bei Gautiers Lied um einen späteren Eintrag handelt, so bleibt die Manuscriptgruppe **KNPX** als gemeinsame Grundlage übrig. Nun fehlen in diesen Handschriften bei GD sowohl die vierte Strophe als auch der Envoi. Die Parallelen zwischen den beiden Texten beschränken sich somit auf jene Strophen von GD, die in **KNPX** stehen.

Die Kombination des Anfangsreimes *-iz / -is* mit dem Gedanken des *chanson faire* kommt bei GB auch in anderen Liedern vor, zum Beispiel in: **Amours qui a son oés pris/me fait envoisier et chanter** (R 1591), ein Text, der dem im Blickpunkt stehenden Beispiel von GD sehr nahe steht, zu welchem aber keine Melodie überliefert ist, oder **Iriez et destroiez et pansi Chanterai amoureuse-ment** (R 1590), bei dem die Melodie keine Ähnlichkeiten zum Dargies-Beispiel aufweist. Auffallend bei allen drei Beispielen ist, dass in der zweiten Strophe jeweils von Ehre die Rede ist:

- R 1591 Vers 4 *de vos servir et honorer*
 R 1590 Vers 4 *c'est garir honoréement*
 R 1572 Vers 7 *si ne me puet de riens honorer*

Bei Gautier Dargies findet sich in Vers 4 der zweiten Strophe *honours et pris*.

Auch andere Dichter verbinden in Anfangszeilen die Reimendung *-iz (-is)* mit dem Gedanken des *chanson faire*. So zum Beispiel Thibaut de Champagne: **Chanson ferai que talenz m'en est pris** (R 1596). Das Lied hat nur wenig Bezüge zum Text von Gace Brulé. Der auffälligste möge hier erwähnt werden. Im ersten Vers der dritten Strophe steht bei Thibaut *mult amors grant force et grant pouvoir*. Dieser Vers leitet einerseits die Verwendung des Reimes *-oir* in den Strophen 3 und 4 ein, eines Reims, der bei GD in jeder Strophe erscheint, und er ist als Aussage das Gegenteil von Gautiers Behauptung *puisqu'amors n'a pooir*. Musikalisch lassen sich die beiden Lieder jedoch nur schwer in Zusammenhang bringen.

Chanter me plait que de joie est norriz von Gace Brulé ist in sieben Quellen mit Melodie überliefert. **V** enthält als einzige Quelle eine von den übrigen völlig unabhängige Version. Innerhalb der **KNPX** Gruppe sind die Abweichungen zwischen den Fassungen sehr gering. Die Handschrift **O** (Chansonnier Cangé) erweitert den Ambitus nach oben und unterscheidet sich in den letzten beiden Versen durch die Hochstellung der Melodie beträchtlich von der **KNPX** Version, stimmt in diesem Punkt jedoch mit **M** (Chansonnier du Roi) überein. Da im Lied von GB die Handschriften **M** und **O** interessante Parallelen zum betrachteten Werk von GD aufweisen, sollen diese beiden Versionen, sowie jene der beiden Liedern gemeinsamen Quelle **K** (stellvertretend für die Gruppe **KNPX**) betrachtet werden.

Notenbeispiel 47: Gace Brûlé, *Chanter me plait qui de joie est norriz*

K 1. Chan - ter me plait qui de joie est nor - riz,
3. Puis - que sou - laz est de fin cuer par - tiz,

O

M

K 2. car per ef - fort ne puet nuns chan - çon - fai - re.
4. point' i cou - vient ainz q'en li puist re - trai - re.

O

M

K 5. Mais cil A - mours et ta - lent fait chan - ter,

O

M

K 6. de le - gier puet bo - ne chan - çon trou - ver,

O

M

K 7. ce que nuns hons ne fe - rait sans a - mer.

O

M

Die Strophe besteht aus Zehnsilblern und umfasst wie im Vergleichsbeispiel von GD sieben Verse. Die Melodien zum Lied von GB weisen alle eine Wiederholungsform ABAB im ersten Teil auf und sind auch im übrigen konventioneller als jene des Liedes von GD. Die Fassungen der Handschriften K und O beginnen

mit einer Tonwiederholung, die Version **M** mit zwei versetzten aufsteigenden Sekunden. Alle Melodien nehmen ihren Anfang im zweiten Vers über den ersten beiden Silben auf und führen dann weiter nach g. In GDs Melodie würde das in etwa dem dritten Vers entsprechen. Im ersten Vers von **Chanter me plait** wird ein erster Hochton über *joie* erreicht. Das gilt für die Fassungen **K** und **M**, in **O** ist der Höhepunkt der Melodie um eine Silbe vorverschoben. Im melodisch identischen dritten Vers steht an der Stelle von *joie* das *fin cuer* beziehungsweise *mon cuer*, je nach Fassung. Die Melodie des fünften Verses beginnt in allen Versionen mit einer an den Liedanfang erinnernden Tonwiederholung, und zwar auch in der Handschrift **M**, obwohl der Anfang anders gestaltet ist.

Die Melodie des sechsten Verses lässt sich mit jener der Verse 2/4 vergleichen. Die jeweiligen Texte sprechen von der Leichtigkeit des *chanson faire*:

- 2: *quar par effort ne puet nuns chanson faire*
- 6: *de legier puet bone chanson trouver*

Der Melodievergleich stimmt so nur für die Version **K**, weil in **O** und **M** der sechste Vers eindeutig Bezüge zum ersten Vers herstellt, was vom Text her zwar verständlich, aber doch weniger deutlich ist als die Lesung in **K**. Diese Version nimmt im siebten Vers den zweiten Vers in Quintversetzung auf. Die beiden Verse enthalten die Worte *nuns* beziehungsweise *nuns hons* (niemand). Niemand kann nur durch Anstrengung ein Lied machen, ohne zu lieben. In der Quelle **O** wird Vers 2 in Vers 7 beinahe identisch zitiert. In **M** lässt sich mit Ausnahme der letzten Tongruppe in Vers 7 eine grosse Ähnlichkeit mit Vers 2 feststellen.

Der zweite Strophenteil (Vers 5–7) schöpft in allen Fassungen aus dem melodischen Material des ersten Teiles. Das ist ein übliches Vorgehen, das jedoch im Beispiel von GD durch die sorgfältige musikalische Lesung des Textes stark modifiziert wird.

Im folgenden soll der Vergleich der beiden Texte **Chanter me plait que de joie est norriz** (GB) und **Chançon ferai mult marriz** (GD) ausgeführt werden, vgl. die Gegenüberstellung S. 229

Strophe I:

Ausser den eingezeichneten Stellen, die für sich sprechen, sei lediglich der jeweils letzte Vers angesprochen, in dem ein verneintes Verb in der dritten Person Singular vorkommt, einmal gefolgt von *mais rien* (nichts mehr) und einmal von *sanz* (ohne). Bei GB entspricht der Reim *-er* dem *-oir* Reim von GD.

Strophe II:

Auf die Parallelen von *honors* und *honourer* wurde bereits oben eingegangen. Im jeweils letzten Vers steht einmal *mais peu* (sehr wenig) und einmal *riens* (nichts).

Strophe III:

Die dritten Strophen sind besonders auffällig. Der erste Vers bei GD enthält das Wort *depors*, bei GB das entsprechend klingende *cors*. Auch die darauf folgenden Wendungen ähneln sich im Klang:

depors gieus et ris – cors et j'oi ses diz

Auffallend ist ausserdem die Verwendung des Konsonanten v:

GD 2/3 ... dire voir

Voit on ...

GB et voi son vis

Im dritten beziehungsweise vierten (GD) Vers erscheint die Dieresis (Trennung des Diphthongs) *ai+s* in *esbahiz* (Partizip von *esbahir* staunen) und *trahis* (Partizip von *trahir* verraten).

Strophe V:

Im ersten Vers wiederholt sich die Entsprechung *amors* (GD) und *valors* (GB), die schon in den jeweils dritten Strophen erscheint. Vers 4 spricht in beiden Liedern von der empfundenen Freude. Das Wort *solaz* steht bei GB schon in der ersten, bei GD schon in der dritten Strophe. GB verwendet *fin cuer* (I), *fine amours* (II) und GD *fins amis* (V).

Über diese Einzelheiten hinaus lässt sich feststellen, dass beide Gedichte in der fünften Strophe Reimworte aus den ersten beiden Strophen aufnehmen, so wie es die auf S. 229 eingezeichneten Pfeile verdeutlichen.

Beim Vergleich der beiden Melodien stellt sich das Problem der verschiedenen Versionen. Nahe liegt der Vergleich nach der gemeinsamen Handschrift K (stellvertretend für KNPX), darüber hinaus ergeben sich interessante Parallelen, wenn man für GB zusätzlich die Handschrift M, für GD die Handschrift an T an bestimmten Stellen mitberücksichtigt.

Notenbeispiel 48: Melodievergleich Gace Brûlé/Gautier Dargies

The musical notation example consists of four staves, each representing a different source or version of the melody. The staves are labeled as follows:

- GB K:** The top staff, representing Gace Brûlé's version from a common manuscript (K).
- M:** The second staff from the top, representing an additional manuscript (M) for GB.
- GD K:** The third staff from the top, representing Gautier Dargies' version from a common manuscript (K).
- T:** The bottom staff, representing a manuscript (T) for GD.

Staff 1 (GB K):

1. Chan - ter me plait qui de joie est nor - riz
3. Puis - que sou - laz est de fin cuer par - tiz

Staff 2 (M):

(empty staff)

Staff 3 (GD K):

1. Chan - çon fe - rai mult mar - riz 2. d'A- mours

Staff 4 (T):

2. car par ef - fort ne puet nuns chan - son fai - re
4. poin' i con - vient ainz qu'en li puist re - trai - re

Staff 5 (GD K):

2.3. qui tant seit va - loir

Staff 6 (T):

3. Faus l'Pont lais - sié de-che - oir. 4. S'en est pe - riz

The notation shows various musical notes (dots) and rests (short vertical lines) corresponding to the lyrics written below each staff. The music is in common time (indicated by a 'C') and uses a treble clef.

GB K

M

GD K

T

GB K

M

GD K

GB K

M

GD K

GB K

M

GD K

T

Der Vergleich der beiden Melodien zeigt gewisse Übereinstimmungen im allgemeinen Duktus und zugleich signifikante Unterschiede im Detail. Der erste Vers verläuft bei GB in konventioneller Weise, während GD eine auffallende Formulierung verwendet, auf die oben eingegangen wurde. Annähernd Vergleichbares mit einem Quintsprung in der Anfangszeile habe ich bis jetzt im Trouvère-Repertoire nur zwei Mal gefunden, einmal bei Thibaut de Champagne (R 906):

Notenbeispiel 49: Thibaut de Champagne, *Tout autresi con fraint nois et yvers*, Vers 1

A musical score for voice and piano. The vocal line is in common time, starting on a high G. The lyrics are: "Tout autre - si confrainoit nois et y - vers". The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the right hand and sixteenth-note patterns in the left hand.

Alle erhaltenen Versionen dieses Liedes enthalten den Quintsprung, der hier allerdings – im Gegensatz zum Beispiel von GD – nicht mit der Textformulierung in Zusammenhang gebracht werden kann.

Ein weiteres Beispiel findet sich bei Adam de la Hale (R 1771)

Notenbeispiel 50: Adam de la Hale, *Dous est li maus qui met le gent en voie*, Vers 1

W
8 1. Dous est li maus qui met le gent en voi - e

Auch hier steht der Quintsprung in allen Handschriften.

In Troubadourliedern finden sich grössere Intervalle in den Anfangszeilen häufiger als bei den Trouvères. Meist sind die Formulierungen aber nicht mit dem Beispiel von GD vergleichbar, so etwa, wenn als Initium eine aufsteigende dorische Quinte verwendet wird. Ein doppelter Einsatz der Melodie auf so kleinem Raum scheint in dieser Art ausschliesslich im Beispiel von GD vorzukommen.

Das Enjambement zwischen den ersten beiden Versen von *Chançon ferai mult marriz* hat bei GB weder im Text noch in der Melodie eine Entsprechung, jedoch lässt sich die Fortsetzung bei GD *qui tant seit valoir* mit den Versen 2/4 von GB vergleichen. Ebenso der dritte Vers, während der Beginn von Vers 4, *S'en est periz*, als melodische Erweiterung des unmittelbar Vorausgehenden zu verstehen ist. Der Ton e über (pe)riz in der Version K nimmt eine Brückstellung zwischen den Versen 4 und 5 ein und ist deshalb in Vers 5 in eckiger Klammer nochmals aufgeführt. An dieser Stelle nun verlässt die Melodie von GD den beiden Liedern gemeinsamen Duktus und liegt bis zu einer Quinte höher als jene von GB. Das zweimalige Ansetzen auf dem oberen g entspricht dem Text *vaincuz et failliz*, das heisst den zwei Partizipien, und knüpft an den ersten Vers mit dem doppelten Einsatz auf d an. Die syntaktische Weiterführung des Textes über die Versgrenze 5/6 hinaus (*droiz est*) könnte man in der Melodie, analog zu *d'Amors* in Vers 2, als Fortführung von Vers 5 sehen und auf eine Aufhebung in der Melodie von GB verzichten [vgl. eckige Klammer am Ende der zweiten Akkolade, S. 235]. Die beiden Lieder in der Version der Handschrift K legen das nahe. Die Fassung der Handschrift M des Liedes von GB jedoch bringt den ganzen sechsten Vers in der Lage, die dem fünften Vers bei GD, beziehungsweise dem Melisma über *droiz est* entspricht. Auch im siebten Vers beginnt die Fassung M bei GB in der hohen Lage mit einem Abstieg, welcher der Versmitte bei GD entspricht, während die Version K die hohe Lage meidet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in beiden Liedern für den ersten Strophenteil im Wesentlichen eine von d nach g fallende Melodielinie bestimmend ist. Mit erstem Strophenteil sind bei GB die ersten vier Verse mit der musikalischen Form A B A B gemeint, wobei der A-Teil nur bis c absteigt

und erst der B-Teil g erreicht. Bei GD umfasst der erste Strophenteil nur drei Verse, weil der vierte Kurzvers syntaktisch eng mit dem Folgenden zusammenhängt. Der Beginn von *Chançon feraï* nimmt die fallende Linie d–g, die den ersten Teil charakterisiert, in geraffter Form vorweg, woraus sich die ungewöhnliche Gestalt der Anfangszeile ergibt.

Die ganze Melodie ist bei GD bedeutend melismatischer als jene von GB. Was sich zum Beispiel am Anfang des zweiten Strophenteils (Vers 5) bei GB als Wiederaufnahme der Tonwiederholung des ersten Verses auf tieferer Stufe präsentiert, erscheint bei GD in hoher Lage und dem Text entsprechend bereicherter Form und hängt das syntaktisch eingebundene *droiz est* in gleicher Lage an Vers 5 an. In der Fassung K des Liedes von GB führt der sechste Vers im Wesentlichen von d nach g und verweist damit auf die Verse 2/4, während die Melodie der Handschrift M (vgl. S. 235) höher steigt und stark an Vers 2 anklingt. Der siebte Vers schliesslich erscheint bei GD beinahe wie eine Kombination der Fassungen K und M des Liedes von GB. Während dort in der Version K ein Bogen von g nach c und zurück nach g geschlagen wird, bringt die Melodie nach M eine Erinnerung an die Verse 6 und 1 und steigt erst danach nach g ab, erhebt sich nochmals bis c und endet auf g. Die Hochstellung der Melodie im zweiten Strophenteil erscheint bei GB in der Version K überhaupt nicht, in der Version M nur in den Versen 6 und 7, Silben 1–3. GD stellt die Verse 5 und 6.1–2 hoch. Seine Melodie scheint durchaus einem Melodietypus zu entsprechen, der kurz gefasst etwa so zu beschreiben wäre: erster Strophenteil – Abstieg von d nach g, Kadenz auf g; zweiter Strophenteil – Aufstieg in die Oberquarte d–g, Schluss auf g. Die Fassung K bei GB weist keine hohe Partie auf und entspricht einem einfacheren Typus. Die Melodie erscheint recht konventionell, was durch die Wiederholungsform A B A B im ersten Teil noch unterstrichen wird. GD geht ausserdem von einem abwechslungsreicherem metrischen Schema mit vier verschiedenen Zeilenlängen aus, während GB ausschliesslich Zehnsilbler einsetzt. Ausserdem beschränkt GD die Wiederholungsform des ersten Teils auf die ersten beiden Silben der Verse 1 und 3 und gibt im zweiten Teil eine originelle, der syntaktischen Lesung des Textes entsprechende musikalische Formulierung.

Das Lied *Chançon feraï mult marriz* hat ausser dem Beispiel von Gace Brûlé noch weitere Verwandte in der Tradition. Der sogenannte letzte Trobador, Guiraut Riquier, hat in seiner Canso *De far chanso soy marritz* (PC 248.23) das Entdecken der Parallelen zum Lied von Gautier Dargies durch die Ähnlichkeit der Anfangszeile sehr leicht gemacht.

Die Überlieferung von Guiraut Riquiers Liedern stellt innerhalb der Trobadortradition insofern einen Sonderfall dar, als alles Erhaltene in den beiden Handschriften C und R steht, wobei C eine reine Texthandschrift ist. Diese enthält am Anfang der Sammlung der Riquier-Lieder (f. 288) den Vermerk des Schreibers, es habe ihm ein von Guiraut Riquier selbst zusammengestelltes Buch (*libre escrig per la sua man*) zur Abschrift vorgelegen. C enthält ausser den Liedern noch kleinere Stücke und sechs Pastourellen. Die Handschrift R bringt die Lieder in der gleichen Reihenfolge wie C und beide Manuskripte vermerken für jedes Lied ein Entstehungsdatum und eine Gattungsbezeichnung.

Ausser den Liedern auf den ff. 104'–111'¹⁴⁶ enthält **R** Briefe und Lehrgedichte Riquiers. Sowohl die Datierungen als auch der Hinweis auf ein Original von Riquiers Hand sind Ausnahmen in der üblicherweise durch das Fehlen verlässlicher Angaben gekennzeichneten Troubador-Überlieferung. Beide Manuskripte stammen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Aubrey gibt für **R** als frühestes mögliches Entstehungsdatum 1286 an.¹⁴⁷

Guiraut Riquier (GR) lebte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Narbonne, Montpellier und von 1270/71–1279 in Katalonien. Sein Werk liegt somit eindeutig später als dasjenige von Gautier Dargies. Riquier ist der letzte grosse Dichter einer zweihundertjährigen Tradition okzitanischen Minnesangs. Er bringt in seiner Lyrik alles zur Anwendung, was zur hohen Kunst des *trobar* gehört. Die Handschriften bezeichnen die Canso ***De far chanso soy marritz*** als die 13. Canso des En (Herrn) Guiraut Riquier aus dem Jahr 1268. Bevor ein Vergleich der Texte von Riquier und Dargies unternommen wird, sei darauf hingewiesen, dass einige Elemente den Text ***De far chanso soy marritz*** auch mit dem oben besprochenen Lied von Gace Brûlé verbinden. So verwendet GR den Reim *-er* (*valer, voler*) an der Stelle, an der sich bei GB *trouver* und *amer* finden. In der Handschrift **C** weist das Gedicht von GR auch ein für ihn typisches Wortspiel auf: die Verse 7 und 8 schliessen mit den Worten *vol valer* beziehungsweise *vil voler*. Wie Gace Brûlé verwendet GR in zwei Versen eine weibliche Endung. Im übrigen ist sein Text viel näher am Gedicht von GD, wie der nachfolgende Vergleich verdeutlichen möge:

Gautier Dargies
frühes 13. Jahrhundert¹⁴⁸

*Chançon ferai mout maris...
D'Amours qui tan seut valoir ;
Faus l'ont laissié decheoir,
S'en est peris
Li mons et [et veincuz et failliz] ;
Drois est, puis qu'Amours n'a pooir,
Que li siecles ne puet mes rienz valoir.*

Guiraut Riquier
1268¹⁴⁹

*De far chanson suy marritz ,
Non que sabers m'en sofranha
[Ni razos ni res], que.y tanha,
Mas quar chans non es grazitz
[Ni dompneys ni guays solatz]
Per guaire ni faitz honratz
E quar sylh no.m vol valer ,
Qu'ieu dezir ses vil voler.*

¹⁴⁶ Hier und an anderer Stelle werden die Foliozahlen der Handschrift **R** von Elizabeth Aubrey, *A study of the origins, history and notation of the troubadour chansonnier Paris, B.N. fr. 22543*, Ph.D. Diss. University of Maryland, 1983, übernommen.

¹⁴⁷ Aubrey, op.cit., 89.

¹⁴⁸ Text nach der Edition Raugei, 208–210.

¹⁴⁹ Text nach Ulrich Mölk, *Guiraut Riquier. Las Cansos*, Heidelberg 1962, 70–71.

Mout nous ont a neient mis
Amours qui donoit savoir
 Dames et barons valoir ;
 Honours et priz
 En est durement amatis ;
 Et bien sachiez vous tout de voir
 Largece et biens se font maiz pou paroir.

Soulaz, depors, gieus et ris,
 Courtoisie e dire voir
 Voit on maiz mout remanoir ;
 Bien est trahis.
 Cil, cele qui s'en fait eschiz,
Quar nus ne puet grant joie avoir
 Qu'il ne conviegne en douce amour manoir.

Mout par est folz et cheitz
 Qui n'en set le mieuz veoir,
 Ce est legier a savoir,
 Et j'ai apris.
 A estre a bone amour sougiz,
 Qui que la mete en nonchaloir ;
[Suens liges sui], o li vueill remanoir.

Amour m'ont lié et pris ;
 Touz jours serf a mon pooir.
 Celi qui me fait doloir ;
 Mout m'esjoïs.
 En ce que je sui fins amis ;
 Se loiautez me puet valoir
 Pas ne faudrai a guerredon avoir.

Envoi:

Mout sui gueriz,
 Quant je sui et serai tous dis.
 La u sueill, que qu'en doie avoir ;
 Sa volenté vueill en gré recevoir.

– bedeutet Enjambement

Qu'ieu dezir ses vil voler.
 De lieys que no.m fos estranha
 Pus que a selhs d'Alamanha
 Ni ja no.m fes plus plazer:
 Sol, pus li.m tuy autreyatz,
 Que.m tengues per sieu, assatz.
 Fora mos dezirs complitz ;
 Tant m'es sos pretz abellitz.

Tant m'es sos pretz abellitz,
 Qu'ab lieys me play, que remanha:
Quar tals lauzors lo companha,
 Qu'ab bon.grat es enantitz.
 E quar per s'amor m'es datz.
 Sabers, ab que tuy privatz.
 Dels pros entendens per ver,
 Doncx assatz ai per saber.

Doncx assatz ai per saber,
 Si grat dels pros me gasantha,
 E no.s tanh, qu'ieu me complantha.
 De midons, quar part dever.
Suy per lieys gazardonatz.
 Per lieys ? e cum tanh li.n gratz ?
 Hoc, quar per lieys suy aizitz.
D'amor, qu'al saber m'es guitz.

D'amor, qu'al saber m'es guitz
 E.m garda de vil barganha,
 Tenc douz dezir, on se banha.
 Mos pessamens esiauzitz.
 Endreg lieys, on es beutatz
 E lauzors et pretz prezatz ;
 So es, qu'ilh pogues aver.
 Mai grat'e laus e poder.

Tornadas :
 Ha, Belhs Deportz sobronatz !
 Sol que per vostre.m tenhatz
 E chans cobre son [dever],
 Del mon aurai mon voler.

A l'efant d'Aragon platz,
 Don Peire, chans e solatz,
 Tant que [per] pretz mantener
 Esfortsa gent son poder.

Übersetzung der ersten Strophe von Guiraut Riquier:

Ich habe keine Lust, eine Chanson zu machen, nicht weil mir das Wissen dazu fehlte, noch die Regeln, noch ein geziemender Stoff, sondern weil mein Gesang nicht geschätzt wird, noch der Minnedienst, noch das erbetene fröhliche Vergnügen, noch ehrenhafte Taten; und weil Jene mich nicht wertschätzen will, die ich begehre ohne [schlechtes] Verlangen.

Die Fortsetzung des Textes fügt sich in die Tradition der Liebeslieder ein, ist also im Gegensatz zu Dargies' Text kein Klagelied über die Zustände in der Welt.

Zum Vergleich der beiden Texte:

Im ersten Vers wird in beiden Gedichten auf das „Chanson machen“ hingewiesen, beide enthalten ein Verb in der ersten Person Singular, wodurch der Sprechende von Anfang an eingeführt ist. Reimwort ist in beiden Fällen *marrizz*. Bei GR ist die Zeile wie bei GD siebensilbig. Dieses Versmass wird im ganzen Gedicht beibehalten, wie das der Vorliebe der Trobadors für regelmässige Zeilenlängen entspricht. Der erste Vers bei GR könnte ein direkter Hinweis auf den Text von GD sein. Von den Biographien der beiden Dichter her lässt sich keine persönliche Begegnung annehmen, jedoch lässt die Ähnlichkeit der Details in beiden Liedern darauf schliessen, dass GR das Lied seines Trouvère-Vorgängers gekannt hat. Manche Begriffe bei GR entsprechen der Spätzeit des *trobar*, der er angehört, in der sich das „Zugefallene“ in „fröhliches Wissen“ wandelt: *trobar* zu *gai saber*. Gleich im zweiten Vers steht *sabers* an der Stelle, wo man bei GD *amours* findet. Für den späten Trobador braucht es für die Kreation einer Canso *sabers, razo* und *res*, das Können, die Idee und die Materia, während bei GD noch von *chanson trouver* die Rede ist. Pate stehen bei ihm *amors* und *talens* (der Wille es zu tun, nicht das Talent im modernen Sinn!). Er spricht nicht von den Voraussetzungen des *chanson faire* sondern nur von den misslichen Zuständen der Welt, die ihn dazu bringen, das Lied zu schreiben. Bei Riquier wird das *trobar* zum *saber*. Das Gedicht wird nicht mehr gefunden, erfunden, sondern auf Grund von solidem Können kunstvoll zusammengefügt. Verglichen mit Gautier Dargies und Gace Brulé nimmt Riquier hier einen utilitaristischen Standpunkt ein: Wenn ich auch alle Voraussetzungen dazu habe, ein Lied zu machen, so lohnt sich das nicht, wenn ich dafür weder *domneys* noch *gais solatz* erhalte, keinen Lohn von Seiten der Liebe, beziehungsweise der Dame. Allerdings beschreibt er sich dann in der Folge ähnlich wie GD als standhaften der Minne ergebenen Liebenden.

Der Manierismus von Riquiers Stil – wobei dieser Begriff wertfrei verstanden werden soll im Sinn der virtuosen Anwendung gewisser Kunstmittel – zeigt sich gleich in der ersten Strophe durch das zweimalige „sowohl als auch“ beziehungsweise „weder noch“, dem bei GD lediglich das *et vaincuz et failliz* entspricht. Riquier schreibt in Vers 3 *ni razos ni res* und in Vers 5 *ni domneys ni guays solatz*. Klanglich ist die Strophe raffiniert durchkonstruiert. Vers 4 nimmt den Anfangsreim *-itz* auf und enthält *chans* (*chanson* im ersten Vers), zudem wird der Bezug zum ersten Vers durch *quar chans* (sprich „car“), das dem *far chanson* parallel gesetzt wird, verstärkt. Nach der Betonung des Vokals *a*

im vierten Vers, wird in den Versen 5/6 der Diphthong *ai* hervorgehoben durch *guays*, *guaire* und *faitz*. Zu beachten ist die Verwendung des Verbs *valer* in Vers 7 entsprechend der Strophe von GD *valoir* (Vers 7). An zwei Stellen steht bei GR ein Pronomen, wo GD *amors* schreibt. Dieses bezieht sich jedes Mal auf die geliebte Dame. Strophe I,7: „Jene (*sylh*) will mich nicht wertschätzen“ vergleichbar mit „Amor hat keine Macht“ (*amors n'a pooir*) bei GD. In der zweiten Strophe beider Texte begegnet das Wort *pris* (*pretz*).

Ein Merkmal von Guiraut Riquiers Kunstfertigkeit ist es, dass bei ihm alle Strophen *capcaudadas* sind, das heisst, dass die jeweils letzte Strophenzeile zugleich als erste der nächsten Strophe dient.¹⁵⁰ Auch die dritte Strophe bei Riquier weist Parallelen zum Lied von GD auf, so das Verb „bleiben“ (*remaner*), das Adjektiv „wahr“ (*ver*) und einmal mehr spricht GR von *saber*, wo bei GD von *amours* die Rede ist.

Im Gegensatz zum Vergleich mit Gace Brûlé finden sich hier auch Parallelen in der vierten Strophe und die fünfte beginnt in beiden Gedichten mit *amors*. Der vierte Vers setzt mit *molt* beziehungsweise *mos* ein und beide bringen das Wort „erfreuen“ in der dritten Person Singular.¹⁵¹ Der siebte Vers endet in beiden Gedichten mit dem Verb „haben“.

Der Vergleich der beiden Texte lässt sich bis zum Envoi, der Tornada, weiterziehen. GR schreibt: „Ha, Bel Deport! ¹⁵² Verehrte! Wenn Ihr mich nur für den Euren haltet und der Gesang seine Pflicht tut, dann werde ich von der Welt meinen Willen erhalten.“ Und GD schreibt: „Gut geht es mir, wenn ich bin und sein werde stets dort, wo ich zu sein pflege. Was immer ich auch erhalten mag, ihren Willen werde ich dankbar annehmen.“ Der Mentalitätsunterschied der beiden Dichter wird hier besonders deutlich, indem GR statt von *sa volenté* (ihrem Willen) von *mon voler* (mein Wollen) spricht. Die Tornada ist in der ihm eigenen raffinierten Manier konstruiert. So stellt er *son never* gegen *mon voler* und braucht in der letzten Zeile *mon* einmal im Sinn von „Welt“ und einmal als Possessivpronomen. Guiraut Riquier wendet in diesem Gedicht alle Feinheiten der hohen Trobadorkunst an, dabei spielt er virtuos mit Worten und Klängen und zitiert sozusagen im Vorbeigehen noch den älteren Kollegen Folquet de Marselha. All das spielt sich ausserdem im Rahmen einer intertextuellen Verbindung mit einem Gedicht eines französisch schreibenden Vorgängers ab. Das Beispiel beschreibt wohl besser als alle Worte die hohe Kunst dieses letzten grossen Trobadors.

¹⁵⁰ Die dritte Strophe beginnt mit *Tant m'es sos pretz abellitz*, was an den Beginn des Liedes von Folquet de Marselha erinnert, das weiter oben besprochen worden ist: **Tant m'abellis l'amoros pessamens.**

¹⁵¹ GR schiebt hier das Wort *pessamens* ein, was den Hinweis auf Folquet vervollständigt.

¹⁵² Bel Deport ist ein sogenanntes *senhal*, ein Deckname für die Geliebte.

Notenbeispiel 51: Guiraut Riquier, *De far chanso soy marriz*

The musical notation consists of eight staves, each starting with a treble clef and a 'G' time signature. The lyrics are written below each staff, corresponding to the numbered measures above them:

- Staff 1: 1. De far chan - so soy mar - riz
- Staff 2: 2. non que sa - bers m'en so fra - nha
- Staff 3: 3. ni ra - zos ni res que.y ta - nha,
- Staff 4: 4. [mas car chans non es gra - zitz]
- Staff 5: 5. ni dom - ney ni gay so - latz
- Staff 6: 6. pre - gai - re ni faitz hon - ratz
- Staff 7: 7. e car silh no.m vol va - - ler
- Staff 8: 8. qu'ieu de - zir ses nulh vo - - ler.

Es soll nun der Vergleich der Melodien von Gautier Dargies und Guiraut Riquier folgen. Für Riquier existiert nur eine Melodie in der Handschrift **R** auf f. 106. Auf dieser Seite befinden sich fünf seiner Lieder:

- | | |
|------------|---|
| P-C 238.2 | <i>Ab pauc er descausitz</i> |
| P-C 248.13 | <i>Anc non aiqui nul temps de far chanso</i> |
| P-C 248.23 | <i>De far chanso soy marritz</i> |
| P-C 248.80 | <i>Si ja.m deu mos chans valer</i> |
| P-C 248.67 | <i>Car dregz ni fes</i> |

Es fällt auf, dass zwei dieser Initialverse den Endreim *-itz* aufweisen und dass zweimal *far chanso* vorkommt. Zwei dieser Lieder können in Text und Musik mit dem hier besprochenen Beispiel verglichen werden: ***Ab pauc er descausitz*** und ***Car dregz ni fes***, ich werde mich jedoch auf ***De far chanso soy marritz*** beschränken. Der Vergleich wird auf Grundlage der Handschrift **K** für Gautier Dargies und der Handschrift **R** für Guiraut Riquier durchgeführt. Für die zweite Strophenhälfte wird wegen der besonderen Formulierung bei

GD zusätzlich die Handschrift T hinzugezogen und mit hohlen Noten angezeigt, dass Guirauts Lied streckenweise parallel zur Version T läuft (Siehe Notenbeispiel 52, S. 244).

Schon im ersten Vers fällt auf, dass das Wort *chanson* bei beiden Liedern dem Abstieg von d nach a entspricht und die Melodien über dem jeweiligen Verb *ferai – soy* bis auf das Schluss-g (*fer)ai* übereinstimmen, das man bei GR eventuell in der Zweitongruppe über *mar(ritz)* erkennen könnte, die ich schon auf die nächste Zeile gesetzt habe. Die Gestaltung der ersten Zeile bei GD mit dem wiederholten Einsatz auf d hat keine Entsprechung bei GR, doch scheint seine Melodie die Lesung *Chançon ferai mult marritz d'amors* als syntaktische Einheit zu bestätigen. GR führt die Melodie über der weiblichen Endung *sofranha* in eine Lage, die bei GD nie erreicht wird, ebenso am Beginn von Vers 3. Bei GD erscheint an dieser Stelle der Anfang der Melodie. Sehr zu bedauern ist die Lakune in der Melodie zum vierten Vers von GR, weil dort in den Versionen der KNPX-Gruppe bei GD der ungewöhnliche Sprung innerhalb der Worteinheit steht, mit dem die Hochstellung der ganzen nachfolgenden Partie eingeleitet wird. Die im Beispiel eingezeichneten hohlen Noten zeigen den der Melodie von GR entsprechenden, nicht hochgestellten Duktus der Melodie an. Im Verhältnis zur Version T ergibt sich eine Transponierung um eine Quinte abwärts, im Vergleich zu K um eine Sexte beziehungsweise eine Quinte, weil sich die Fassungen nicht völlig entsprechen. Wiederum bestätigt Guirauts Melodie die syntaktische Lesung von GDs Text bis *droiz est*. Interessant ist ein phonischer Vergleich der jeweiligen Verse 4 und 5:

<i>S'en est</i>	<i>periz</i>	<i>li mons</i>	<i>et vaincuz</i>	<i>et failliz*</i>
<i>Mas car chans es</i>	<i>grazitz</i>	<i>ni dom</i>	<i>- ney</i>	<i>ni gay solatz</i>

* sprich: failliz

Der siebte Vers bei GD enthält nochmals eine Hochstellung der Melodie, dort wo das Weltliche (*li siecle*) mit *li mons* aus Vers 5 in Verbindung gebracht wird durch die Tonwiederholung. Das Jahrhundert ist nichts wert. Bei GR ist es *silh*, die den Dichter trotz seines tadellosen Verhaltens nicht schätzt. Die Transponierung von GDs Melodie um eine Quinte nach unten ergäbe wiederum den Melodieduktus, der dem Lied von GR entspricht.

Die besprochenen Beispiele aus dem Bereich der Troubadors und der Trouvères mit einem Ausblick auf die Motette zeigen – wie ich meine – deutlich, dass Intertextualität nicht nur ein poetisches Phänomen ist, sondern dass sich Verwandtschaften der Texte unter Umständen auch in den Melodien nachweisen lassen. Dass dies bei einstimmigen Werken einfacher ist als bei polyphonen, versteht sich von selbst. Musikalische Intertextualität deswegen als Tatsache bestreiten zu wollen, wäre jedoch nicht sinnvoll. Daneben gibt es durchaus Beispiele, deren Texte verwandt sind, deren Melodien aber keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Wie in vielen anderen Bereichen der hier zur Diskussion stehenden musikalischen Werke gilt auf dem Gebiet der Intertextualität niemals eine „Regel“, steht die künstlerisch schöpferische Freiheit höher als eine bestimmte Konvention.

Notenbeispiel 52: Vergleich Gautier Dargies, *Chançon ferai*/Guiraut Riquier, *De far chanso*

Notenbeispiel 52 vergleicht die Melodien von Gautier Dargies' *Chançon ferai* und Guiraut Riquier's *De far chanso*. Die Noten sind in vier Strophen unterteilt, jede mit einer unterschiedlichen Melodie.

Strophe 1:

GD K: Chan - çon fe - rai mult mar - ritz
GR R: 1. De far chan - so soy

Strophe 2:

GD K: 2. d'A - mors qui tant seit va - - loir.
GR R: mar - ritz 2. non que sa - bers m'en so - fran - ha

Strophe 3:

GD K: 3. Faus l'ont las - sié de - cha - oir. 4. S'en est periz - - riz
GR R: 3. ni ra - zos ni res que.y_ ta - - nha, 4. mas car chans non es graziz

Strophe 4:

GD K: 5. li mons, et vain - cuz et fail - - liz,
T:
GR R: 5. ni dom - nay ni gay

Strophe 5:

GD K: 6. droiz est, puisq' A - mors n'a po - oir
T:
GR R: so - - latz 6. pre - cai - re ni faitz

Strophe 6:

GD K: 7. que li siec - - les ne puet mes riens va - loir.
T:
GR R: hon - - ratz 7. e_ car silh no.m_ vol va - ler.

Strophe 7:

GD K: 8. qu'ieu de - - - - - zir____ ses____ null vo - ler.
T:
GR R:

III.4 TEXT im Kontext der überliefernden Quelle

TEXTE sind nicht nur sowohl poetisch als auch musikalisch in intertextuelle Kontexte beziehungsweise in ihre eigenen Traditionstränge eingebunden, sie haben zusätzlich eine Funktion als Elemente der sie überliefernden Quelle. Selbst wenn sich die verschiedenen handschriftlichen Versionen eines TEXTES in den Manuskripten nur unwesentlich voneinander unterscheiden, ist ihre Rolle doch jedes Mal eine andere. Prominentestes Beispiel dafür dürften die in den „Roman de Fauvel“ integrierten TEXTE in der Handschrift Paris BN, fr. 146 sein, wo die Adaptierung so weit geht, dass die Texte gewisser älterer Werke „fauvellisiert“, das heißt im Hinblick auf den Kontext aktualisiert werden.

Bei den meisten Handschriften weiß man nicht, was der Grund für ihre Entstehung war. Prachthandschriften waren sicher zum Teil als Geschenke vorgesehen, andere einfachere Exemplare eher für den Gebrauch bestimmt. Manche Handschriften lassen sich als eine Art Anthologien verstehen mit einer mehr oder weniger chronologischen Reihenfolge namentlich erwähnter Komponisten, andere erscheinen zum Beispiel in alphabetischer Reihung von Liedanfängen oder nach Gattungen geordnet. Die in der Handschrift enthaltenen Einzelwerke erhalten durch den bestimmten Kontext in der Quelle einen je anderen Stellenwert. So kann ein Messe-Satz in einer Handschrift, die für den kirchlichen Gebrauch gedacht ist, ohne weiteres anonym erscheinen, weil nur seine Funktion von Bedeutung ist. In der Werksammlung eines bestimmten Komponisten hingegen wird der gleiche Satz als Teil seines Oeuvres mit Zuschreibung überliefert sein. Wenn der Codex Squarcialupi (**Sq**) offensichtlich den Versuch darstellt, ein mehr oder weniger vollständiges Bild der Musik des Trecento zu geben, dann sind entsprechend alle Werke zugeschrieben und in einer dem jeweiligen Autor gewidmeten Abteilung eingeordnet. Anders verhält es sich in der wohl nicht vor den 70er Jahren des 14. Jahrhunderts anzusetzenden „frühesten“ Handschrift des Trecento, dem Codex Rossi (**Rs**), welcher anonyme Stücke enthält, deren Herkunft nicht näher zu bestimmen ist. Lediglich für einige unter ihnen gibt es Konkordanzen, die Zuschreibung und Datierung wenigstens annähernd erlauben. Das Kompilations-Kriterium von **Rs** war eindeutig nicht die Darstellung von Werkgruppen bestimmter Autoren, ein Gebrauchsziel ist ebenfalls nicht erkennbar und die Werke sind für die Zeit um 1370 vergleichsweise archaisch. Welche Funktion haben die einzelnen Werke im Codex Rossi? Handelt es sich lediglich um eine zufällige Sammlung von Stücken, die dem Schreiber gerade zur Hand waren? Warum hat er die Namen ihrer Autoren konsequent weggelassen?

Anhand der Analyse zweier Madrigale des Codex Rossi soll einerseits das Verhältnis von Musik und Text in den einzelnen Werken, andererseits die Rolle der Einzelwerke im Verband der ganzen Handschrift untersucht und gefragt werden, was die Motivation für die Kompilierung dieser Quelle – die leider nur unvollständig erhalten ist, was eindeutige Erklärungen von vornherein ausschließt – gewesen sein könnte.

Das zweistimmige Madrigal **Lavandose le mane e'l volto bello**, das als zweites Stück der ersten Lage erscheint, soll als erstes Beispiel betrachtet werden.

Musik und Text verteilen sich wie folgt:

I	Text	Musik
<i>Lavandose le mane e'l volto bello</i>	a 11	x
<i>Dicenta e diflibata</i>	b 7	y
<i>Vidi mia donna in un bianco guarnello</i>	a 11	A

II		
<i>Allora dissi ben se' tu trovata</i>	b 11	x
<i>Non me respose a quello</i>	a 7	y
<i>Coperse gli piedi ch'era discalçata</i>	b 11	A

R		
<i>De leto era levata relucente</i>	C 11	z
<i>Pareva'l sole che leva a l'oriente</i>	C 11	B

Musikalischer Teil A entspricht 29 Silben (in zwei Durchgängen 58), Teil B entspricht 22 Silben. Das ergibt eine Gesamtlänge von 80 Silben, bzw. 46 L (33+13).

x = 11 Silben = 12 L

y = 18 Silben = 21 L

z = 11 Silben = 13 L

Übersetzung:

Als sie sich die Hände und das schöne Antlitz wusch,
entblösst und entkleidet,
sah ich meine Dame in einem weissen Unterkleid.
Da sagte ich: „Gut siehst du aus.“
Sie antwortete mir darauf nicht,
bedeckte die Füsse, da sie unbeschuhzt war.
Vom Bett hatte sie sich strahlend erhoben,
sie erschien wie die Sonne, die im Osten aufgeht.¹⁵³

¹⁵³ Zu diesem Madrigaltext ist zu bemerken, dass seine Bildersprache Parallelen in Gedichten der grossen Autoren der Zeit hat, vgl. zum Beispiel Petrarca, Canzoniere, Sonett Nr. XXXIII (Die mit *Lavandose* übereinstimmenden Wörter sind fett gedruckt):

*Già fiammeggiava l'amorosa stella
Per l'oriente, e l'altra, che Giunone
Suol far gelosa, nel septentrione
Rotava i raggi suoi lucente e bella:
Levata era a filar la vecchiarella;
Discinta e scalza, e desto avea'l carbone,
Egli amanti pungea quella stagione
Che per usanza a lagrimar gli appella:
Quando mia speme, già condutta al verde,
Giuonse nel cor, non per l'usata via,
Che'l sonno tenea chiusa e'l dolor molle;
Quanto cangiata, oimè, da quel di pria!
E parea dir: Perché tuo valor perde?
Veder quest'occhi ancor non si tolle.*

Schon flammte der liebende Stern [Venus] im Orient auf, und der andere, welcher Juno eifersüchtig zu machen pflegt [Grosser Bär] verbreitete seine Strahlen leuchtend und schön im Norden; erhoben hatte sich schon das alte Mütterchen, um zu spinnen, unbekleidet und barfuss, und hatte die Kohle entfacht. Es war die Zeit, welche die Liebenden anstachelt und sie üblicherweise zum Weinen anregt, als meine bereits schwindende Hoffnung in mein Herz drang, nicht auf dem üblichen Weg [die Augen], denn der Schlaf hielt jenen geschlossen und besänftigte den Schmerz. Oh wie verändert war sie [die Hoffnung] im Gegensatz zu früher und schien zu sagen: „Warum verlierst du den Mut? Noch ist es dir nicht verwehrt, jene Augen zu schauen“.

Im weiteren sei auf Boccaccio, „Decamerone“ IX, 5 verwiesen:

„...essendo ella un dì di meriggio della camera uscita in un **guarnel bianco** e co' capelli ravvolti al capo, e ad un pozzo, che nella corte era del casamento, **lavandosi le mani e'l viso**. „... eines Mittags war sie aus dem Zimmer gekommen in einem weissen Unterkleid und mit um den Kopf geschlungenen Haaren und wusch sich an einem Brunnen, der im Hof des Hauses stand, Hände und Gesicht.“

Notenbeispiel 53: Codex Rossi, *Lavandose le mane*

2 x 2

The musical score consists of two staves of music in common time (indicated by '2 x 2'). The top staff begins with a treble clef and a 'G' key signature. The lyrics are: 'La - van - do - se -'. The bottom staff begins with a treble clef and a 'G' key signature. The lyrics are: 'La - van - do - se -'. Both staves continue with more notes and lyrics, including 'le ma - ne e'l vol - to bel -', 'lo,', 'Di -', 'Di -', 'cen - ta e di - fli - ba - ta, Vi - di mi - a', 'cen - ta e di - fli - ba - ta, Vi - di mi - a', and 'don - na in un - bian - co - guar -'. Measure numbers 8, 13, 17, and 21 are visible on the left side of the staves.

26

30

34

38

41

44

Die Stimmführung von C und T lässt eine organale Vorstellung von Mehrstimmigkeit als Ursprung dieses Kontrapunktes vermuten. In der ersten Phrase (4B) begnügt sich die Unterstimme weitgehend mit der Verdoppelung der Haupttöne der Oberstimme im Einklang. Am Ende der dritten ms bewegen sich die Stimmen auseinander in die Quinte a–e. Die zweite Periode von 4B bewegt sich in der Unterstimme wenig und beharrt auf g, was mit der Oberstimme zusammen folgenden Gerüstsatz ergibt:

Notenbeispiel 54: *Lavandose le mane*, Gerüstsatz ms1-8

The musical example consists of two staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and common time. Below each staff are Roman numerals indicating specific notes: 1, 1, 1, 1, 3, 5, 5, 5, (8) 5, 5, 3, 1, 1, 5, 3, 1. The numbers correspond to the notes in the music.

Die letzten vier ms des musikalischen Teils x führen harmonisch von der Quinte in den Einklang g. Damit endet der erste Abschnitt gleichzeitig mit dem ersten Vers. Der musikalische Teil y wird durch verschiedene Elemente mit dem Teil x in Beziehung gesetzt. So nimmt die Tenorstimme ihre eigene Stimmführung aus den ms 3–6 auf. Die Oberstimme scheint durch den hohen Einsatz auf g neue Wege zu gehen, aber schon in m 15 wird sie durch Quartfall auf die ursprüngliche Klangebene heruntergeholt. Die Beziehungen zwischen den ms 3–8 und ms 13–21 sind im folgenden Notenbeispiel dargestellt:

Notenbeispiel 55: *Lavandose le mane*, Vergleich ms3–8 und ms13–21

The musical example shows four staves of music. The top two staves are labeled with measure numbers: 3 and 6. The bottom two staves are labeled with measure numbers: 13 and 19. The music is in common time and uses a treble clef for all staves. Measure 3 shows eighth-note patterns in the upper voices. Measure 6 shows a melodic line in the upper voice. Measure 13 shows eighth-note patterns in the lower voices. Measure 19 shows eighth-note patterns in the upper voices.

Der vergleichbare Abschnitt endet mit m 21 im Einklang a. Gleichzeitig bildet dieser Ton den Beginn eines melodischen Sekundaufstiegs im C in einer im Stück einzigartigen Brevisdeklamation, welche die Mitte des Teiles y bildet. Die Führung der Oberstimme zur Longa e (m 24) und die rhythmische Gestaltung der m 25 erinnern zurück an ms 4ff. Ms 27/28 und 29/30 bringen halbtonversetzt die gleiche Musik mit dem signalhaften Quartennmotiv, das in m 15 durch den Quartfall der Oberstimme bereits angedeutet worden ist. Es folgt die Schlusswendung (3 L) des Abschnitts y, von der Quinte g–d in den Einklang c führend.

Der Ritornello unterscheidet sich durch die Mensur (.q. quaternaria wird zu .sp. senaria pefcta) und durch weitgehende Imitation (im Notenbeispiel schraffiert) vom Strophenteil. Die Stellen ms21/22 und ms39–41 bringen im C über *donna* (y) bzw. *relucente* (z) die Töne a–h(b)–c. Die Terz c – a wird am Anfang des Liedes eindrücklich unison exponiert. Der Ton c ist Finalis für den Strophenteil, während der Ritornello auf a schliesst.

Der musikalische Teil x entspricht dem ersten Elfsilbler des Textes. Die Verszäsur nach der vierten Silbe wird in der Musik durch eine in beiden Stimmen ausgehaltene L angedeutet. Der musikalische Vers beginnt mit einem kurzen und endet mit einem langen Melisma (ms 1–4 und ms 8–12). Dazwischen liegt im Wesentlichen eine Brevisdeklamation, deren Sprachakzente auf die Mensurarfänge fallen: *máne / volto / bélico*. Der Beginn bis zur Verszäsur und der Schluss des Abschnitts sind im C annähernd isorhythmisch gestaltet (ms 1–4 und ms 9–12).

Syntaktisch bildet der erste Vers (musikalischer Teil x) keine abgeschlossene Einheit, selbst der nächste siebensilbige Vers, aus zwei Partizipien bestehend, bringt noch kein Verb. Erst der Anfang des dritten Verses beginnt den Satz zu vollenden. Entsprechend fasst auch die Musik die Verse 2 und 3 zusammen. Der Textschreiber setzt nach dem Siebensilbler keinen Punkt, wogegen er den ersten Vers mit Punkt abschliesst und gross weiterschreibt. Dies und der Oktavprung zwischen Vers 1 und 2 im C steht gegen die Tatsache, dass der erste Vers eine syntaktisch unselbständige Einheit darstellt. Es scheint, dass in diesem Fall die Gestaltung der Grossform im Vordergrund steht und nicht die Gestaltung nach syntaktischen Einheiten.

Der zweite Vers besteht sprachlich aus zwei durch Alliteration verbundenen Partizipien, die weitgehend synonym sind. Musikalisch wird der Vers durch ein Melisma eingeleitet, darauf folgt eine punktierte Brevisdeklamation in beiden Stimmen, wobei der Rhythmus des Siebensilblers durch den musikalischen Rhythmus unterstrichen wird: *dicénta e / diflibáta*. Der T überspielt die Grenze zwischen dem zweiten und dem dritten Vers durch das ostinate g, das sich erst in m21 nach a auflöst.

Im elfsilbigen Vers 3 liegt der erste Hauptton auf *dónna*. *Vidi mia donna* ist der rhetorische Höhepunkt des Strophenteils. Die Deklamation in Semibreven, beziehungsweise ausgehaltenen, von einer Brevispause durchbrochenen Breven ist im Stück einmalig. Vom ganzen Text her betrachtet, steht *vidi mia donna* an der Grenze vom ersten zum zweiten Viertel (ganzer Text 80 Silben). Nach der Mittelzäsur, also nach 40 Silben, steht: *non me respose*. Zusammen gelesen ergibt das: *mia donna non me respose* (meine Dame hat mir nicht geantwortet). Bei der $\frac{3}{4}$ Teilung nach 60 Silben erreicht man die Zäsur des ersten Ritornelloverses: *De leto / era levata relucente*, womit der letzte Textabschnitt beginnt: *era levata relucente – pareva il sole che leva a l'oriente*. Dieser letzte Textteil umfasst das letzte Viertel von 20 Silben. Er enthält eine gewisse Symmetrie durch die Worte *levata* beziehungsweise *leva* und durch *relucente* beziehungsweise *sole*. In der Mitte steht das Verb *parere*, das spätestens seit Dante im Zusammenhang mit der Erscheinung der verehrten Dame ein allgegenwärtiger Topos ist.

Der Strophenteil des Madrigals besteht aus 33 ms, das Wort *donna* fällt auf die ms 21/22, im Text auf die Silben 22/23. Der Abschnitt *donna* bis zum Ende des Strophenteils umfasst wie der Ritornello 13 ms.

Liest man die vollständige Melodie, das heisst x, y und z so, wie sie in der Handschrift steht (d.h. ohne Wiederholung), besteht sie aus 46 L, die *Donna* steht somit unmittelbar vor der Mitte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ***Lavandose le mane*** ein sehr weitgehend durchstrukturiertes Gebilde ist, in dem die Nennung der *donna* für Text und Musik das Zentrum darstellt. Interessant ist, dass die Musik von Strophenteil und Ritornello, dem Gedicht entsprechend, als ein Ganzes konzipiert ist, obwohl sich der Ritornello durch Mensurwechsel und Imitation vom Strophenteil deutlich abhebt.

Das zweite ausgewählte Stück aus **Rs** ist das zweistimmige Madrigal ***Dal bel chastel se parte da Peschiera***, welches im Codex an vierter Stelle steht. Im Gegensatz zu ***Lavandose le mane*** ist hier der Ritornello nur einversig.

Der Text lautet wie folgt:

- I *Dal bel chastel se parte de Peschiera
Cerchando'l suo priore
Un frate sol in compagnia d'amore.*
- II *Chiamando'l va la maitina e lla sera
Per strade e per campagne
Lombardia cercha e tuta la Romagna.*
- III *Trovato l'a dove'l Po fa rivera
In su l'isola apaga
La vista che de tal prior e vagha.*
- R *Pegal che sença luy piu non camini.*

Vom schönen Schloss Peschiera entfernt sich ein einsamer „frate“ in Amors Begleitung und sucht seinen älteren Gefährten.

Rufend geht er von morgens bis abends über Strassen und Felder, sucht die Lombardie und die Romagna ab.

Gefunden hat er ihn, wo der Po ein Ufer bildet.
Auf der Insel ergötzt er seinen Blick an dem geliebten Älteren.

Bittet ihn, nie mehr ohne ihn weiterzugehen.

Das Madrigal umfasst drei Strophen plus Ritornello, wobei der Strophenteil in zwei grössere musikalische Abschnitte zerfällt. Musik und Text verteilen sich wie folgt:

		Text	Musik
I	<i>Dal bel chastel se parte de Peschiera Cerchando'l suo priore Un frate sol in compagnia d'amore</i>	a11 b 7 b11	x+o A y+o'

II	<i>Chiamando'l va la maitina e lla sera</i>	a11	x+o	
	<i>Per strade e per campagna</i>	c 7		A
	<i>Lombardia cerca e tuta la Romagna</i>	c11	y+o'	
III	<i>Trovato l'a dove il Po fa rivera</i>	a11	x+o	
	<i>In su l'isola apaga</i>	d 7		A
	<i>La vista che de tal prior e vagha</i>	d11	y+o'	
R	<i>Prega'l che sença luy piu non camini</i>	E11	z	B

Das ganze Gedicht umfasst 98 Silben, davon entfallen auf den musikalischen Teil A pro Strophe 29 Silben, auf B 11 Silben.

x	=	11 Silben	=	7 ms
o	=	11 Silben	=	8 ms
y	=	18 Silben	=	16 ms
o'	=	11 Silben	=	8 ms
z	=	11 Silben	=	12 ms

Die Teile x und y werden je durch den Teil o beziehungsweise o' ergänzt, das heisst durch Textteile aus dem ersten Vers. Das ergibt eine Form, die sich wesentlich von jener in *Lavandose le mane* unterscheidet. Ein zweiter Unterschied besteht darin, dass hier in typisch italienischer Manier Verse angeschnitten werden, das heisst, dass Silben oder Versteile gesungen werden, bevor der ganze Vers erklingt.¹⁵⁴

Notenbeispiel 56: Codex Rossi, *Das bel chastel*

¹⁵⁴ vgl. zu diesem Phänomen: Dorothea Baumann, „Silben- und Wortwiederholungen im Lied des späten Trecento und des frühen Quattrocento“, in: U. Günther / L. Finscher (Hg.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 10), Kassel/Basel 1984, 77–91; und Agostino Ziino, „Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento“, ibid., 93–119.

5

schie - ra Cer - can - do'l suo pri -

schie - ra Cer - can - do'l suo pri -

7

- o - re, Un fra - te sol ... un fra - te

- o - re, Un fra - te sol ... un fra - te

9

3

sol in com - pa - gnia d'a - mo

3

sol in com - pa - gni - a d'a - mo

11

3

re. Da ... da ...

3

re. Da ... da ...

13

3

dal bel ca - stel se par - te de Pe - schie - ra

3

dal bel ca - stel se par - te de Pe - schie - ra

15

3^x

Pre - gal che sen - za lui più

3

Pre gal che sen - za lui più

20

non ca - mi ... pre - gal che sen - za

non ca - mi ... pre - gal che sen - za

23

lui più non ca - mi ni

lui più non ca - mi ni

Die Teile A und B bilden ein musikalisches Ganzes, das aus 51 ms besteht. Die Mitte liegt beim Wort *compagnia*, was an sich kein auffallendes Wort ist. Erst durch weitere Zusammenhänge wird die Bedeutung dieser Stelle erhellt. Es fällt nämlich auf, dass bei *compagnia* Stimmführung und Deklamationsrhythmus genauso aus dem Rahmen fallen wie an der Stelle *vidi mia donna* im Madrigal ***Lavandose le mane***. In beiden Fällen steigt der C über g-a-h-c auf und der T sekundiert mit g und a. Liest man den Text dieser Stellen hintereinander, ergibt sich: *vidi mia donna in compagnia d'amore* (ich sah meine Dame in Gesellschaft der Liebe). Falls daher die *donna* aus ***Lavandose le mane*** dem *frate sol* in *compagnia d'amore* entspricht, was die musikalische Gestaltung nahe legt, dann verwundert es auch nicht, dass *donna* in ***Lavandose*** auf den Silben 21/22 erscheint und der *frate sol* auf den Silben 20/21/22 in ***Dal bel chastel***. Um zu zeigen, dass der Vergleich nicht so willkürlich ist, wie es jetzt erscheinen mag, sollen die ganzen TEXTE der beiden Madrigale verglichen werden, da beide vergleichbares melodisches und harmonisches Material verwenden. Der beträchtliche Unterschied im Erscheinungsbild der beiden Lieder geht darauf zurück, dass das musikalische Material, vergleichbar einem plastischen Stoff für eine Figur, in grosser Freiheit geformt und über den Text verteilt wird. Das entspricht einem Gestaltungsprinzip, das beim Vergleich intertextuell beziehungsweise intermusikalisch verbundener einstimmiger Lieder bereits beobachtet werden konnte: das musikalische Material wird den jeweiligen Bedürfnissen entsprechend gerückt und ergibt am Ende einen neuen musikalischen Zusammenhang. So sind auch die beiden genannten Madrigale zwei durchaus eigenständige Stücke, die erst in der detaillierten Analyse ihre Affinität verraten.

Notenbeispiel 57: Vergleich *Lavandose* und *Dal bel chastel*

1

La - - van - - do - se le ma - ne el

1

Dal bel cha - stel se par - - te de Pe - - schie - ra /

7

vol - to bel - - - - - lo /

4

Da .. da .. dal bel castel se pas te de Pe - - schie - - - - ra /

13

Di - - - - - cen - ta e di - fli ba - - ta /

6

Cer - can dol suo pri - o - - re / Unfra-te

20

Vi di mi - a don - - na in un bian - co guar nel - -

8

sol .. unfra-te sol in compa-gnia d'a - mo - - - - - re /

The musical score consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are written below the notes in Italian. Measure 27 starts with a melodic line in eighth and sixteenth notes. Measure 15 begins with the lyrics "Pre - - - galche sen - za lui più non ca - mi ...". Measure 34 continues the melody. Measure 22 follows with the lyrics "De le to-era-le va - ta relu - cen - - - pregalche senza lui più non ca - mi - - -". Measure 42 concludes the section with the lyrics "te. le - to e ra le - va - ta - - - relu - cen - - - te ni". Measure 25 is a short melodic line.

In **Dal bel chastel** wird der erste Vers zweimal gesungen, während er in **Lavandose** nur einmal erklingt, aber das musikalische Material entspricht sich dennoch. Beginnend vom Einklang c aus öffnet sich der Klang nach a/e m 4 beziehungsweise 2, schliesst über die Terz g/h m 6 beziehungsweise 3 in Richtung Einklang a m 8 beziehungsweise 4, öffnet zu g/d m 9 beziehungsweise 4 und schliesst in **Dal bel chastel** auf a und in **Lavandose** auf g.

Der zweite Vers ist in beiden Fällen ein Siebensilbler. Beide sind syntaktisch unvollständig und leiten direkt zum nächsten Elfsilbler über. Im Vergleich der beiden zeigt sich, dass **Dal bel chastel** mit dem gemeinsamen Material im langen Melisma von **Lavandose** einsetzt und zwar dort, wo das Melisma mit der Phrasierung neu ansetzt, m 15 beziehungsweise 6. Interessant ist, wie in **Dal bel chastel** das Material gebraucht wird, indem die Quinte g/d als Verschluss verwendet wird (m 7), der Abstieg d-c-b-a, der in **Lavandose** auf der

betonten Silbe des letzten Verswortes steht, für den Neubeginn des nächsten Verses dient und zugleich das Wort *frate* eingeführt wird. Über *sol* (!) erklingt dann der Einklang *g*, der in **Lavandose** den dritten Vers beginnt. Hier kann im Rückblick auf das weiter oben Gesagte darauf hingewiesen werden, dass das metrische Mittelwort *compagnia* im Vergleich genau unter *donna* zu liegen kommt. Die Texte ergeben wie schon erwähnt: *vidi mia donna...un frate sol in compagnia d'amore*. „Meine *donna* alleine wie ein *frate* in Gesellschaft der Liebe.“ Nun ist dieser Satz in höchstem Masse mehrdeutig. Der *frate* hat viele verschiedene Bedeutungen und damit scheint der Text zu spielen. Die vordergründigste Bedeutung des Wortes *frate* ist Bruder, was Nino Pirrotta veranlasst hat, den Text entsprechend zu interpretieren: Der *frate sol* wäre seiner Ansicht nach Mastino II. della Scala, der üblicherweise in Verona residierte. Dieser geht auf die Suche nach seinem älteren Bruder *suo priore* Alberto, der meist in Padua lebte. Alberto war weniger erfahren in der Politik und hatte glücklos versucht, sich einige venezianische Salinen anzueignen. Daher spricht das Gedicht davon, dass der *priore* letztlich am Po gefunden wurde.¹⁵⁵ Diese Ereignisse würden sich auf die 30er Jahre des 14. Jahrhunderts beziehen¹⁵⁶. Giuseppe Corsi interpretiert die Stelle anders. Ihm zufolge handelt es sich um Niccolò II. d'Este und Verde della Scala, Tochter von Mastino II. Niccolò war in der Lombardei gewesen, um gegen Bernabò Visconti zu kämpfen und auch in der Romagna in den Kämpfen gegen Astorgio I Manfredi¹⁵⁷. Die Dame, Verde della Scala, kommt vom Schloss Peschiera, welches Cangrande della Scala 1328 errichten liess, und das von Mastino II. verschönert (*bel chastel*) worden war. Dieses Schloss befindet sich auf einer kleinen Insel im Po bei Ferrara. Niccolò war 1361 Herr von Ferrara geworden und heiratete Verde della Scala 1362. Sie bittet ihn, mit ihr auf der Insel zu bleiben und sie nicht mehr allein zu lassen, soweit Corsis Interpretation. Zusätzlich gibt er noch einen zoologischen Hinweis, indem er anmerkt, dass der *frate* ein Wasservogel ist, *larus piscator*, was in die Fluss-Szenerie passt, die dem Gedicht den Rahmen gibt. Neben dem Sinn Bruder für *frate* gibt es aber auch die Bedeutung Klosterbruder, welche durch die Nennung des *priore* (Prior) plausibel wird. Der Text könnte demnach auch eine Sinnebende im klerikalen Bereich haben, wobei der *frate sol in compagnia d'amore* als übliche Kritik am Benehmen der Mönche zu lesen wäre.

Der oben dargelegte musikalische Vergleich der beiden Madrigale zeigt, dass *donna mia*, wer immer sie war, in Verbindung mit *frate sol in compagnia d'amore* gelesen werden kann. Die Dame wird in der italienischen Lyrik jener Zeit häufig mit der Sonne verglichen. *Sol* heisst im Fall von **Dal bel chastel** eindeutig „allein“. Die Kombination *frate sol* weckt dennoch die Assoziation

¹⁵⁵ Mit *priore* bezeichnete man auch den für das Theologische Zuständigen in den *compagnie dei laudesi*. Am Po gab es außerdem bis ins 14. Jahrhundert Waldenser-Gemeinden, deren Mitglieder häufig mit den *fraticelli*, den minderen Brüdern des Franziskanerordens verwechselt wurden. Die Wörter *frate* und *priore* sind somit sehr vieldeutig.

¹⁵⁶ Nino Pirrotta, *Il Codice Rossi 215*, Ars Nova 2, Lucca 1992, 41.

¹⁵⁷ Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, 331.

zum Sonnengesang des Hl. Franziskus: *Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, spetialmente messor lo frate sole*. Es könnte sein, dass die in dieser Weise indirekt angedeutete Sonne und die Dame aus ***Lavandose le mane***, welche wie die Sonne strahlt, in musikalische Beziehung gebracht worden sind und dass mit dem *frate sol* die *donna* selbst gemeint ist. Ein männliches *senhal* (Codewort) für die Geliebte ist seit den Troubadors durchaus nichts Ungewöhnliches.

Die musikalische Ähnlichkeit der beiden Madrigale lässt vermuten, dass sie den gleichen Autor haben; nach Pirrotta wäre hier Maestro Piero anzunehmen. Er schliesst aus, dass das mehrmalige Erscheinen des Wortes *verde* in den Gedichten des Codex Rossi als Symbol für Verde della Scala zu deuten sei, weil – wie er zu Recht festhält – das Wort in unzähligen Gedichten der damaligen Zeit vorkommt. Auch hier gilt es, bei der Bewertung des intertextuellen Elementes sorgfältig abzuwägen. Es sei nicht verschwiegen, dass das oben erwähnte Petrarca Sonett, das einige Verwandtschaft mit ***Lavandose le mane*** aufweist, das Wort *verde* ebenfalls enthält.

Nach diesen beiden Exkursen zu zwei Liedern des Codex Rossi, die als eindrückliche Beispiele von textlicher und musikalischer Intertextualität gelten können, soll nun versucht werden, die übergeordnete Struktur der Handschrift, also die einzelnen Lieder im Kontext ihrer Quelle, zu betrachten.

Von der Handschrift Rossi ist nur die erste Lage beinahe vollständig erhalten, welche die beiden oben untersuchten Madrigale enthält. Der Inhalt dieser Lage besteht in der Reihenfolge aus acht Madrigalen, einem Rondello und weiteren acht Madrigalen. Die Symmetrie dieser Anlage hat mich dazu veranlasst, die 17 betreffenden Texte auf ihren Inhalt hin zu lesen. Die Lieder werden in der Reihenfolge, in der sie im Codex erscheinen, besprochen und entsprechend nummeriert:

**Rs 1 *De soto'l verde vidi i ochi vaghi
che mi, so servo, cum dexio mirava***

Die Handschrift wird mit einem Gedicht eingeleitet, das in der ersten Zeile das Wort *verde* an der Versäsur bringt und in der zweiten Zeile an entsprechender Stelle *mi, so servo*, „ich, ihr Diener“. Der Liebende bezeichnet sich als Diener, wobei wohl der Liebesdienst gemeint ist. Die Stellung des Wortes *verde* im Initialstück ist zu auffallend, als dass man darüber hinweg gehen könnte. Wollte allenfalls der Autor / Kompilator Verde gleich zu Anfang als Adressatin der Sammlung vorstellen und hätte somit Corsi richtig interpretiert?

Rs 2 *Lavandose le mane*

Die Geliebte wird in ihrer ganzen Schönheit und Reinheit, wofür das weisse Kleid steht, erblickt und zwar am Morgen, das heisst am Anfang der Geschichte.

Rs 3 *Bella granata*

Der Text vergleicht die Dame mit der schönsten aller Blumen und preist unter anderem die Liebe verheirateter Frauen oder Witwen.

Rs 4 *Dal bel chastel*

Es dürfte sich – wie oben gezeigt – um die gleiche Frau wie in **Lavandose le mane** handeln. Das geographische Umfeld der Handlung wird abgesteckt.

Rs 5 *Quando i oselli canta*

Das Gedicht spricht von Hirtinnen, die Girlanden machen:

*fan girlande de erba:
frescheta verde e altre belle fiore*

Liest man den Text als „Sie machen Girlanden aus Grünzeug: die frische Verde und andere schöne Blumen“ statt „Sie machen Girlanden aus Gras, Grünzeug und anderen schönen Blumen“, dann geht es bei den *pastorelle* um eine Gruppe Frauen, unter denen Verde hervorgehoben wird. Diese Lesung ist nicht von der Hand zu weisen, da in **Rs 3** die Frau als *bella granata fra le fioro* bezeichnet wird. Sie ist die schöne Granatapfelblüte unter den Blumen. Das Hirtinnenmilieu dient als Bild und nicht als Abbild der realen Verhältnisse. In der dritten Strophe wird gesagt, dass sich der Liebende in eine Hirtin verliebt hat, im Refrain will er sie küssen, aber sie schlägt ihn mit dem Spinnrocken und weist ihn zurück.

Rs 6 *Seguendo un me' sparver*

Der Liebende folgt einem Sperber von Wald zu Wald in der schönsten Jahreszeit und hält inne, weil er eine Stimme singen hört. Er sieht eine Hirtin, die ihre Schafe hütet. Sie spinnt Wolle, um sich einen Rock zu machen. Während sie singt, liebäugelt sie mit ihm. Er bleibt bei ihr, weil ihm das mehr Spass macht als der Sperber. Sie bedeutet ihm mit Mund und Hand: „Komm her“ und wirft den Spinnrocken weg. Die Angebetete spielt endlich mit ihm ein Liebesspiel, passend dazu heisst das nächste Madrigal:

Rs 7 *Abraçami cor mio*

„Umarre mich und geh dann weg, damit der Eifersüchtige mich nicht hört.“

„Holde und schöne Seele, wie kann ich gehen, wenn ich alle meine Sehnsucht in den Armen halte?“

„Wenn Du nicht gehst, werde ich sterben.“

„Mein süßes Leben, ich werde Dich begleiten.“

Der Dialog der beiden Liebenden bildet einen ersten Höhepunkt der Geschichte. Offenbar handelt es sich um eine verbotene Liebe.

Rs 8 *Du'ochi ladri*

Es folgt die Beschreibung der Liebeswonnen in Form eines Rückblicks: „Zwei diebische Augen unter einer Girlande lächelten so süß, dass sie mich ihrem Begehrten gefügig machten, wie es ihnen gefiel und sie es wollten. Wegen der grünen Frabe (**verde color**) jener Blätter, die das schöne Antlitz beschatteten, machten sie mich noch verliebter. Amor entflammte mich, sodass ich immer noch die Lust des ersten Spieles fühlen kann, wenn ich daran denke, wie fröhlich wir waren.“

Rs 9 *Gaiete, dolce parolete mie*

„Fröhliche süsse kleine Worte, was wird aus euch werden, wenn ihr mein Sehnen verlässt? Jenen fröhlichen Dorn, welcher euch hörte, der gestochen hat und weiter sticht, sollt ihr finden und sein Auge soll lesend euch betrachten.“

Bei diesem Text handelt es sich um das zentrale Rondello innerhalb der ersten Lage. Inhaltlich erfüllt es in etwa die Rolle einer Tornada oder eines Envoi im einstimmigen Lied. Die Dame wird unter dem *senhal* des Dorns, *spina* verborgen. Die Gedichte sollen offenbar der Geliebten gebracht werden und sie soll sie lesend betrachten. Es wird auch angedeutet, dass die Dame die Worte schon gehört hat. Hier wird das schriftliche Festhalten der Worte bestätigt und der Akt des Lesens von Seiten der Dame angesprochen, was bedeutet, dass die Dame einer gebildeten Klasse der Gesellschaft angehört und keine Hirtin ist. Die Aussage, dass ein Gedicht einer des Lesens kundigen Dame geschickt wird, findet sich schon bei Bernart de Ventadorn (P-C 70.17, 53–56).

Rs 10 *Levandom'e'l maytin*

Der Text bringt die gleiche Thematik wie **Rs 2**. Diesmal trägt die Dame einen Kranz von dunklen Veilchen.

Rs 11 *Su la rivera*

Spricht die Salinen am Po an, wo der Liebende sich noch heftiger verliebt.

Rs 12 *Pyançe la bella yguana*

Die schöne Nymphe weint, weil sie den Geliebten nicht sieht. Sie hält einen Goldfaden¹⁵⁸ in der Hand und seufzt, weil sie die Sonne nicht sehen kann. Das Vergnügen wendet sich zum Schaden, wenn er diese Nymphe verlässt, um bei anderen Blumen zu weilen. Auch hier werden Frauen als Blumen bezeichnet.

Rs 13 *Involta d'un bel velo*

„Eingehüllt in einen Schleier (der Trauer?) sah ich jene sitzen, die mich oft *oimè* schreien lässt. Da sagte ich zitternd, wie es meinem Herrn gefällt: ‚Dame, der Friede sei mit Euch!‘, aber jene gab mir voller Stolz gleich einem kalten Stein eine Antwort düsterer als der Tod: ‚Geh deiner Wege, Ruchloser.‘ Der Liebende möchte mit der Dame sprechen, aber offenbar ist der „Herr“ dabei und so begnügt er sich mit einer unverbindlichen Anrede. Die Dame aber verstösst ihn, ob echt oder nur gespielt, bleibt unklar.

¹⁵⁸ Die Erwähnung des Goldfadens erinnert an ein schon bei den Troubadors gebrauchtes Bild. Die Goldader im Erz symbolisiert das Wahre, Reine und Edle, auch die gute Dichtkunst im Gegensatz zur schlechten. Peire Vidal vergleicht das Erschaffen eines Liedes mit der Arbeit des Goldschmieds, der das Gold im Feuer verfeinert. „Linhaure“, Goldfaden, ist der Deckname von Raimbaut d’Aurenga. So wäre wohl die Dame hier auch als Symbol des Reinen und Unverfälschten zu deuten, was schon zu Anfang mit dem weißen Kleid angedeutet wurde.

Rs 14 *Quando l'ayre començ a farse bruno*

Die Szene hat sich seit Madrigal 7 oder 8 dramatisch geändert. Es wird Nacht im Gedicht, so wie es Nacht wird im Herzen des verstoßenen Liebenden, und es erscheint ihm die Geliebte (im Traum?): Als sie mich damals sah, sagte sie: „Gott lohne Dir das Gute, was Du tust.“ Er erlebt in der Vision die Dame so, wie sie einst war.

Rs 15 *Chimando un'astorella*

Der Liebende nimmt in diesem Text die Position ein, welche die Dame in Rs 4 innehatte. Er irrt umher und sucht nach dem Vogel *per foreste, campagne, strade e porti*. Er hofft auf Gnade, hat aber den Vogel im Käfig eines anderen gesehen. Offenbar hat sich die Dame verheiratet oder sie ist zu ihrem Gatten zurückgekehrt, der sie aus Eifersucht bewacht.

Rs 16 *Suso quel monte*

„Auf jenem Berg, wo das edle und schöne Gras blüht, so wie es die Tugend will, ist jene Blume geboren, die weiss ist von Tugend. Gerecht ist das Begehrn, das meine Lenden durchbohrt, obwohl meine Liebe unerwidert bleibt, begnige ich mich mit deiner Güte.“ Dieser Text spricht von der Resignation des Liebenden. Er muss sich mit der Güte der Dame begnügen, da er ihre Liebe nicht mehr bekommt.

Rs 17 *Onni diletto*

ist italienisch / französisch textiert. Es ist der die Lage abschliessende Text, ein höfisches Gedicht, welches die Verzweiflung desjenigen schildert, der abgelehnt wird. Der zentrale Vers heisst: *quella più non me degna a vedere* (Jene würdigt mich keines Blickes mehr). Falls es sich um Verde della Scala handelt, könnte ihr Name im Wort *vedere* verborgen sein. Die Wortwahl des Gedichtes ist sehr dramatisch: *aylas celuy che n'est oïs et clame* (weh jenem, der schreit und nicht erhört wird – das Verb *clamer* schafft eine Assoziation zum *De profundis*). Die Lage endet mit den hoffnungsvollen Versen: „Vielleicht wendet sie mir ihren gütigen Blick zu bevor ich sterbe.“

Bei den beiden letzten Stücken fehlt je eine Stimme. Pirrotta nimmt an, dass sich diese Stimmen auf dem nächsten Folio IX befanden, das heisst auf der ersten Seite der zweiten Lage. Dadurch würde meine These, dass es sich beim Inhalt der ersten Lage um einen geschlossenen Zyklus handelt, geschwächt. Dennoch gibt es einige Indizien dafür, dass die Texte 1–17, welche die erste Lage des ursprünglichen Manuskriptes füllen, eine zusammenhängende Liebesgeschichte darstellen könnten:

- Rs 1** Text enthält das Wort **verde**. Der Liebende bezeichnet sich als Diener.
- Rs 2** *mia donna*, weisses Kleid, Morgen
- Rs 3** Hinweis auf verheiratete Frauen
- Rs 4** *frate sucht priore*.
- Rs 5** Text enthält das Wort **verde**. Mann verliebt sich, wird abgelehnt
- Rs 6** Liebhaber wird doch angenommen
- Rs 7** Dialog der beiden.
- Rs 8** Text enthält das Wort **verde**. Liebesfreuden
- Rs 9** Rondello, spielt die Rolle einer Zueignung
- Rs 10** erinnert an **Rs 2**, Dame trägt dunklen Kranz als Hinweis auf kommendes Unheil
- Rs 11** Salinen, Mann verliebt sich noch mehr.
- Rs 12** Nymphé weint, Goldfaden (Ehering?)
- Rs 13** Ablehnung von Seiten der Dame
- Rs 14** Nacht
- Rs 15** Mann sucht den Vogel, der im Käfig eines anderen sitzt
- Rs 16** sie ist weiss in ihrer Tugend
- Rs 17** zweisprachig höfischer verzweifelter Abschluss

Der Inhalt der ersten Lage mit dem Rondello als Mittelpunkt und je acht Madrigalen davor und danach ist symmetrisch angeordnet. Eine Parallel zu einem solchen Aufbau findet sich in der sechsten Lage des Codex Ivrea 115, in der die seltene Form der Chace als Mittelstück von Motetten und Messen verwendet wurde.¹⁵⁹ Die Liebesgeschichte erreicht ihren positiven Höhepunkt in Madrigal 8, darauf folgt der Rondello. In Madrigal 10 wird eine Szene aus dem Anfang der Geschichte (Madrigal 2) aufgenommen, aber das Unheil kündigt sich mit den „schwarzen“ Veilchen an. Im Madrigal 8 trägt die Dame ebenfalls einen Blumenkranz. In Madrigal 10 schickt die Dame den Liebenden weg wie in Madrigal 5, aber dort war es nur ein scherhaftes sich Zieren, während es jetzt Ernst ist. Der Name Verde (bzw. das Wort *verde* je nach Interpretation) wird dreimal genannt: in den Madrigalen 1, 5 und 8. Die Nennung erfolgt 1) im Exordium, 2) im Text, wo es heißt, dass der Mann sich verliebt hat, 3) in der Beschreibung der Liebesfreuden. Im Madrigal 14 wird es Nacht und die Liebe findet nur noch im Traum Erfüllung. Madrigal 15 spricht davon, dass die Dame im Käfig eines anderen sitzt, was wohl bedeutet, dass sie verheiratet ist. Dies steht wiederum symmetrisch im Zyklus zu Madrigal 3, wo von den verheirateten Frauen die Rede ist. Madrigal 16 preist die „weisse“ Tugend der Dame, symmetrisch zu Madrigal 2, in der ihr „weisses Kleid“ beschrieben ist.

Es stellt sich nun die Frage, ob der Zyklus von einem einzigen Autor stammen könnte. Zwei der Lieder sind in FP Magister Piero zugeschrieben. Ist es denkbar, ihm alle Lieder zuzuschreiben? Stil- und Datierungsfragen legen das nicht

¹⁵⁹ Karl Kügle, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115*, Ottawa 1997, p. 38 und 151. Die Handschrift entstand in der gleichen Zeit wie **Rs** (ca. 1370).

nahe. Verde della Scala heiratete Niccolò von Este erst 1362. Eines der Lieder wird aber schon um 1344 von Antonio da Ferrara erwähnt. Brioschi datiert die Handschrift Rossi 1380–1390, Piorrotta um 1370. Er denkt an Gidino da Sommacampagna als Kompilator der Handschrift, setzt aber bewusst ein Fragezeichen hinter seine Hypothese. Er weist darauf hin, dass Gidino in der Zeit, als der Codex wahrscheinlich kompiliert wurde, im Dienste der Scaliger stand. Ferner weist das einzige Manuskript, welches uns den *Tractato de li rithimi volgari* von Gidino überliefert, grosse Ähnlichkeit mit Rossi auf.¹⁶⁰

Vorstellbar wäre, dass der Kompilator bereits bestehende Werke unter bestimmten Gesichtspunkten bewusst zu einem Zyklus zusammenstellte, um das Ganze dann Verde della Scala zueignen zu können. Dies wäre zeitlich und geographisch durchaus möglich. Inwiefern die anderen Lagen von Rossi in dieses Ganze passen, ist ihrer fragmentarischen Erhaltung wegen schwer zu ergründen. Die zweite Lage fehlt ganz und von der dritten Lage fehlt das äusserste Blatt. Was allerdings auffällt, ist, dass auch diese dritte Lage symmetrisch angeordnet gewesen sein könnte, da in der Mitte eine Caccia steht und davor und danach Ballate und Madrigale vertauscht symmetrisch erscheinen. Wenn man annimmt, dass die dritte Lage analog der ersten 17 Stücke enthielt, dann würden am Beginn 3 und am Schluss 2 Stücke fehlen. Der Inhalt der dritten Lage könnte folgendermassen ausgesehen haben (M = Madrigal, B = Ballata, C = Caccia):

?	35
?	36
?	37
M	38
B	39
M	40
B	41
B	42
C	43
M	44
M	45
B	46
M	47
B	48
M	49
?	50
?	51

¹⁶⁰ Gian Carlo Brioschi, *Struttura e cronologia del codice Vaticano Rossi 215 e del frammento Greggiati di ostiglia*, mschr. Dissertation, Rom 1989.

Wo in der ersten Hälfte ein Madrigal steht, erscheint in der zweiten Hälfte eine Ballata und umgekehrt. An zentraler Stelle befindet sich eine Caccia, in der ersten Lage war es ein Rondello. Das lässt vermuten, dass der Kompilator die Gattungen sehr bewusst geordnet hat, wobei die Mitte eines Zyklus durch eine sonst nicht erscheinende Gattung markiert wurde.

Die Auswahl der Werke im Codex Rossi sollte wohl nicht in erster Linie Zeugnis von der lyrisch / musikalischen Produktion des frühen und mittleren 14. Jahrhunderts in Norditalien ablegen, auch waren die Chronologie der Werke und ihre Autoren nebенäglich. Die Handschrift dürfte dennoch nach bestimmten Kriterien zusammengestellt und die erste Lage als Einleitung der Sammlung durchaus als Hommage gedacht gewesen sein. Die symmetrische Anordnung der Gattungen, die sich in der dritten Lage zu wiederholen scheint, ist offenbar ein grundlegendes Ordnungsprinzip.

Die konsekutive Lesung der poetischen Texte in der ersten Lage des Codex Rossi hätte – falls meine Hypothese stimmt – somit den Aufbau der Handschrift erhellt und möglicherweise erklärt, warum Autorennamen vollständig fehlen. Der Redaktor der Handschrift suchte sich aus der umfangreichen Produktion jener Jahre heraus, was in seinen Zusammenhang passte. Der Autor von *Desoto'l verde* dachte aller Wahrscheinlichkeit nach nicht an Verde della Scala, als er seinen Text schrieb, jedoch hat der Kompilator der Handschrift sich möglicherweise – vielleicht Jahrzehnte später – die Tatsache zunutze gemacht, dass das Wort *verde* an prominenter Stelle im Gedicht steht. Aber auch wenn Verde della Scala nicht die Adressatin der Sammlung war, lassen die Textinhalte vermuten, dass eine zusammenhängende Geschichte erzählt werden sollte.

Dieses Beispiel scheint in eindrücklicher Weise zu dokumentieren, dass Einzelwerke je nach Quelle eine bestimmte Funktion erfüllen können. Steht ein Werk in einer prächtigen Anthologie wie Squarcialupi, wird es zum wichtigen Zeugnis für das Schaffen eines bestimmten Komponisten, zum historisch relevanten, chronologisch einzuordnenden Beleg für einen determinierten Augenblick der Musikgeschichte. Im Codex Rossi hingegen fehlen sämtliche Autorennamen, obwohl im 14. Jahrhundert in Italien der Autor bereits eine grosse Bedeutung hatte und in Frankreich ein Dichter / Musiker wie Guillaume de Machaut ungefähr zur gleichen Zeit die Herstellung seiner Manuskripte persönlich kontrollierte. Die Funktion der Madrigale und Ballaten im Codex Rossi ist offensichtlich nicht, das Schaffen ihrer Autoren zu dokumentieren. Die einzelnen Stücke werden der Ordnung des Codex unterworfen. Dass im Fall der ersten Lage die Worte eine wichtige Rolle spielen, wird durch den Text des zentralen Rondellos *gaiete parolete* betont. Die Worte (nicht die Musik in erster Linie!) sollen von der Empfängerin gelesen werden. Das Einzelwerk bekommt somit eine bestimmte Funktion im Ablauf der Geschichte. Diese Madrigale wurden nicht im Hinblick auf die Kompilation in Rossi komponiert, sondern erst einige Zeit später als Elemente einer „Geschichte“ funktionalisiert. Die Spezifizierung der Einzelwerke durch die Nennung eines Autors würde das Konzept der fortlaufenden Geschichte stören, indem ein heterogenes Gesamtbild entstünde. Deshalb wurden wohl die Namen konsequent weggelassen.