Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 27 (1977)

Artikel: Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie

Autor: Räkel, Hans-Herbert S.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858855

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: 27.03.2026

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

P 22733/27

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 27

HANS-HERBERT S. RÄKEL

Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30

Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80

Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30

Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80

Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50

Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.–

Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80

Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart, Fr./DM 18.–

Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.–

Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80

Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80

Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80

Band 13: *Don Juan und Rosenkavalier*
Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauß'. Von Reinhard Gerlach. 207 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text, kart. Fr./DM 17.80

Band 14 *Archivistische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627*
Von Dr. Pierre Tagmann. 99 Seiten und 8 Bildtafeln, kart. Fr./DM 18.80

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 27

HANS-HERBERT S. RÄKEL

Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

97 C 953

Publiziert mit Unterstützung
des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
und der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft
(Schweizerische Akademie der Geisteswissenschaften)

Auflage 500 Exemplare

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA
BIBLIOTECA NAZIONALA SVIZRA

0066-44760/19

ISBN 3-258-01149-4

Nachdruck verboten
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen
und der Reproduktion auf photostatischem Wege
oder durch Mikrofilm, vorbehalten
Copyright © 1977 by Paul Haupt Berne
Printed in Switzerland

Vorbemerkungen

Diese Arbeit ist hervorgegangen aus meiner Beschäftigung mit den deutschen Kontrafakten französischer und provenzalischer Lieder des späten 12. Jahrhunderts, auf deren ausführliche Bearbeitung und vollständige Publikation ich verzichten muss (einen Aspekt dieser Forschungen habe ich kurz dargestellt in meinem Beitrag „Metrik und Rhythmus in der deutschen und französischen Lyrik am Ende des 12. Jahrhunderts" in den Akten des V. Internationalen Germanisten- Kongresses Cambridge 1975, Jahrbuch für internationale Germanistik A, 2. Lang, Bern und München, 1976). Sie wurde 1972 als ‚Thèse' der Philosophischen Fakultät der Universität Genf verteidigt, ihr leider verzögertes Erscheinen ist durch die Aufnahme in die Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und die Unterstützung der oben genannten Institutionen ermöglicht worden.
Ihnen und allen, die – in welcher Weise auch immer – an meiner Arbeit beteiligt waren, gilt mein aufrichtiger Dank.
Gegenstand meiner Untersuchungen sind diejenigen Lieder des französischen Trouvère-Repertoires, deren Melodien als Vorbild oder Kontrafakt anderer französischer, provenzalischer oder lateinischer Lieder identifiziert werden können. Die Differenzen jener Doppelüberlieferung versuche ich melodiekritisch, stilistisch und historisch zu interpretieren. Meine Vorarbeiten zu den lai-artigen Stücken und den in mehrstimmigen Kompositionen benutzten Trouvèreliedern habe ich, wegen der ganz anders zu begründenden stilistischen Eigenschaften dieser Gattungen und um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, hier unberücksichtigt gelassen.
Es sei darauf hingewiesen, dass das Material zu meinen Untersuchungen zum grössten Teil entweder unveröffentlicht oder nur im Faksimile zugänglich ist; viele der gedruckt vorliegenden Melodieübertragungen sind überdies so stark bearbeitet, dass sie sich für das Studium der Überlieferung nicht eignen. Ich habe darum versucht, dem Leser auch Einblick in die bearbeiteten Quellen zu verschaffen, aber mehr und ausführlichere Beispiele zu geben, war leider nicht möglich; auf die Übertragungen im Anhang sei deswegen besonders aufmerksam gemacht. Die musikalischen Zitate sind, wo nichts anderes vermerkt wird, diplomatische Wiedergaben der Handschriftenfotos, aber in versmässiger Anordnung und mit modernen Schlüsseln. Zeilensprung in den Handschriften wird mit einem senkrechten Strich durch den ersten oberen Zwischenraum des Systems, Spaltensprung mit einem Strich durch 2 Zwischenräume, Seitensprung mit einem Strich durch 3 Zwischenräume bezeichnet. Durchstrichene Noten und Notenbuchstaben bezeichnen Liqueszenzen. Bestimmte Stellen werden mit der Angabe des Verses (v) bzw. Melodieverses (mv) und der Silbe bzw. Melodiesilbe angegeben. Langes und rundes s in den Texten wurden nicht unterschieden.
Die Arbeit nimmt ständig Bezug auf G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, erster und leider einziger erschienener Teil, Leiden, 1955. Mein Literaturverzeichnis dient dem Nachweis der weit verstreuten Detailinformationen, die ich benutzt habe. Die Seitenzahlen zitierter Werke gebe ich mit den blossen Ziffern an; S. verweist immer auf die Seitenzahlen dieser Arbeit. Zu meinem Gegenstand im engeren Sinne, Gestalt und Funktion der Trouvèrepoesie, ist das

schöne Buch „The chansons of the troubadours and trouvères, a study of the melodies and their relation to the poems" von Hendrik van der Werf (Oosthoek, Utrecht 1972) zu nennen.

Hans-Herbert S. Räkel

Inhaltsverzeichnis

Ästhetische und historische Problematik der ritterlich-höfischen Poesie des europäischen Mittelalters 13

ERSTER TEIL
Die Melodieüberlieferung der französischen Lyrik von Blondel de Nesle bis zu Thibaut IV., König von Navarra 17

I. KAPITEL
Mündlicher Überlieferungs- und Kontrafakturstil in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts 19
I. Minnelieder 19
Das ‚Lerchenlied' und seine Kontrafakta (B. 70.43) 19
Ein Kontrafakt des Thibaut de Blaison (R. 1001) 22
Bearbeitung eines Liedes von Robert IV de Sablé (R. 1229) 24
II. Geteilte Spiele 25
Das geteilte Spiel R. 1097 27
Das geteilte Spiel R. 334 30
Die Dialog-Tenzone R. 333 33
Das geteilte Spiel R. 943 36
Das geteilte Spiel R. 1423a 38
III. Religiöse, politische und satirische Kontrafakta 40
Das Marienlied R. 1475 des Königs von Navarra 41
Das Kreuzlied R. 1020a eines anonymen Ritters 42
Das Abschiedslied R. 381 des Alart de Cans 47
Die Totenklage des Jehan Erart (R. 485) 51
Der Hilferuf R. 1522 des Grafen von Bar in Gefangenschaft 52
Die Sirventese R. 2062, R. 1129, R. 699 des Hue de la Ferté 54
Die drei satirischen Kontrafakta R. 385, R. 2033, R. 1131 63
Die Pastourelle R. 41 des Hue de Saint-Quentin 71

II. KAPITEL
Mündlicher Überlieferungsstil und philologischer Kontrafakturstil in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts 75
I. Lateinische Conductus 75
Zur Datierung der Kontrafakta und ihrer Vorbilder 75
Gautier de Châtillon 76
Philipp der Kanzler 77
Anonyme Conductus 80
Melodieüberlieferung in Trouvèrelied und Conductus 84
Namentlich bekannte Trouvères 84
Gace Brulé und der Kanzler von Paris 84

Thibaut de Blaison 86
Blondel de Nesle 89
Moniot d'Arras 92
Simon d'Autie 94
Anonyme und verlorene Vorbilder 97
Zwei ohne Melodie überlieferte Pastourellen 97
Der Kanzler von Paris und Jaque de Hesdin 100
Zwei lateinische Kontrafakta nach altertümlichen Tanzliedern 102
Kontrafakta nach laiförmigen Melodien 102

II. Kontrafakta von Gautier de Coinci 107
Zur Datierung der höfischen Vorbilder 109
Conductus und Pastourellen 111
R. 885 „Pour mon chief reconforter" 111
R. 12 „De sainte Leocade" und R. 83 „Entendez tuit ensemble . . ." 113
R. 491a „Hui matin a l'ajournee" 115
R. 617a „Ma viele" und R. 1845 „Talens m'est pris orendroit" 117
R. 1644 „Las, las, las, las, par grant delit" 118
Minnelieder 119
R. 1753 „Au tens gent que reverdoie" 120
Drei Lieder nach Blondel de Nesle 120
R. 1546 „Amours dont sui espris" 120
R. 603 „Qui que face rotruenge novele" 122
R. 520 „Je pour iver, pour noif ne pour gelee" 125
Eine Melodie des Pierre de Molaines (R. 1429) 127
Eine Melodie des Vielart de Corbie (R. 2030) 130
Eine Melodie des Gilles de Viés Maisons 131

Überlieferung und Existenzweise der Trouvèrepoesie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts 135

ZWEITER TEIL
Die Melodieüberlieferung der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts 139

I. KAPITEL
Die lateinischen Kontrafakta des Kanonikus Adam de la Bassée 142
I. Der philologische Kontrafakturstil Adams de la Bassée 143
II. Die musikalischen Quellen der Kontrafakta Adams de la Bassée 158
R. 711 „Tant ai Amours servies longuement" 158
R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" 159
R. 936 „L'autrier estoie montés" 160
R. 2054 „Tant ai d'amours apris et entendu" 162

R. 550 „Quant voi paroir la fueille en la ramee" 164
R. 1172 „Loiaus desirs et pensee jolie" 165
R. 89a „L'autrier matin el mois de mai" 166
III. Zum Überlieferungsstil der Vorbilder 166

II. KAPITEL
Melodietausch im Kontrafakt R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie" 168
I. Die Melodie I 168
II. Die Melodie II 171
III. Die Melodie I in R. 1188 172

III. KAPITEL
Kontrafakta nach verschiedenen Quellen im Zusammenhang mit den Handschriften M, T, U und O 176
I. Einige isolierte Kontrafakta 176
Das geteilte Spiel R. 1191 „Thumas Herier, j'ai partie" 177
Die Bearbeitung R. 746 „Lons desirs et longue atente" 178
Das religiöse Lied R. 1102a „Da bone Amour et de loial amie Vaurai" 180
Das religiöse Kontrafakt R. 198 „Aïmans fins et verais" 183
Das satirische Kontrafakt R. 1902 „Je ne cuit pas qu'en amours traïson" 183
II. Die Sammlung religiöser Kontrafakta der Handschrift V 185
Die Sammlung V und ihr Alter 185
Vorbilder und Kontrafakta 187
Quellen und Kontrafakturstil der religiösen Lieder aus Sammlung V 188
R. 1607 „La volontés dont mes cuers est ravis" 188
R. 793 „Talent me rest pris de chanter" 189
R. 1459 „A la mere Deu servir" 190
R. 249 „Quant Deus ot formé l'ome a sa semblance" 190
R. 610 „Chanter m'estuet de la sainte pucele" 191
R. 1778 „Quant glace et nois et froidure s'esloigne" 193
R. 1609 „L'autrier m'iere rendormis" 194
Die Fassung R. 1559 M-KPX und das Kontrafakt R. 1609 V 194
Die redigierten Fassungen R. 1559 O^1O^2T 197
Das Kontrafakt R. 1718 198
R. 1431 „Vivre tous tens et chascun jor morir" 200
R. 734 „De fin cuer et d'aigre talent" 201

IV. KAPITEL
Kontrafakta nach einigen pikardischen Handschriften 204
I. Vorbilder und Kontrafakta 204
II. Die musikalischen Quellen der Kontrafakta 205
R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", R. 2091 „Mere, douce creature" 205
R. 1176 „On me reprent d'Amours qui me maistrie C'est . . ." 207

R. 1662 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Que" 207
R. 1743 „Mere au dous roi, de cui vient toute joie" 207
R. 1604a „Amours ou trop tart me sui pris" 208
R. 1811a „Empereor ne roi n'ont nul pooir Des" 209

V. KAPITEL
Kontrafakta nach Vorbildern der Handschriftengruppe KNPX 210
I. Einige isolierte Kontrafakta nach Fassungen von KNPX 210
Moniot de Paris und der Mönch von Saint Denis 211
Ein religiöses Kontrafakt englischer Provenienz 212
Ein Kontrafakt des Perrin d'Angicourt 213
Ein anonymes geteiltes Spiel nach der Altercatio cordis et oculi 214
Ein Kontrafakt nach Moniot d'Arras 215
II. Die Kontrafakta Oedes de la Couroierie 215
Kontrafakta und Vorbilder 215
Oedes Kontrafakta nach $K^1N^1P^1X^1$ 217
Oedes Kontrafakta nach $K^2N^2P^2X^2$ 220
III. Die religiösen Kontrafakta der Sammlung PX 224
Bestand und Alter der Sammlung 224
Die Quelle der kontrafazierten Melodien 230
1. Mehrfach kontrafazierte Vorbilder 230
R. 435 „Au dous comencement d'esté" 231
R. 1570 „Mout sera cil bien nouris" 231
R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure" 232
R. 7 „De Yesse naistera" 233
2. Religiöse Kontrafakta aus PX nach Vorbildern mit mehreren überlieferten Melodiefassungen 233
Vorbilder vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts 233
R. 222 „Fine amours et bone esperance Me fait" und R. 1179 „Douce dame, vierge Marie" 233
R. 425 „Chançon ferai puis que Dieus m'a doné" 236
R. 563 „Buer fu nés qui s'apareille" 236
R. 1136 „Por ce que verité die" 236
R. 541 „Une tres douce pensee" 237
R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier" 239
Vorbilder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts 240
R. 1581 „De la flour de paradis" 240
R. 1239 „De penser a vilanie" 241
R. 82 „Et cler et lai" 243
R. 1310 „Je ne vueil plus de Sohier" 243
IV. Die Kontrafakta der anonymen Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ 244
Kontrafakta und Vorbilder in $K^2N^2P^2X^2$ 244
Die Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ und ihre Quelle 249

Die Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ nach Vorbildern mit mehreren Melodiefassungen ... 251
1. Die älteren Vorbilder R. 679 und R. 607 ... 252
2. Vorbilder von Gillebert de Berneville ... 254
3. Andere jüngere Autoren des Nordens ... 257

Überlieferung und Existenzweise der Trouvèrepoesie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ... 259

DRITTER TEIL
Grundbegriffe einer Stilgeschichte der Trouvère-Monodie ... 263

I. KAPITEL
Form und Schema ... 266
I. Die musikalische Liedform ... 266
II. Die Liedform und ihre Tradition ... 267
III. Die oda continua und ihre Form ... 272
IV. Monodische Melodieform im frühen und im späten 13. Jahrhundert ... 279
Vortragsform und Überlieferungsform ... 280
Schematischer Werkstil in KNPX ... 289
Formalisierende Korrekturen in Handschrift O ... 294
V. Komponierte Form und komponiertes Schema ... 296

II. KAPITEL
Melodie und Distinktion ... 299
I. Der Melodievers ... 299
II. Tanzmelodik ... 303
III. Analytische Strophenmelodik ... 305
IV. Analytische Distinktionsmelodik ... 308
V. Verzierungen und ihre Funktion ... 314
Das emanzipierte Melisma ... 314
Melismatik und Rhythmus ... 318

III. KAPITEL
Tonalität und Tonart ... 324
I. Tonart und Vortragsstil ... 324
II. Unfeste Tonart ... 326
III. Tonale Interpretation in der Überlieferung ... 328
Die Tonarten von R. 221 „Fine amours et bone esperance" ... 328
Anziehungskraft der Dur-Melodik ... 329
Dur-Melodik in KNPX und O ... 331

Trouvèrepoesie und Gesellschaft ... 337

Anhang 343
Melodie-Übertragungen 343
Literaturverzeichnis und Autorenregister 367
Siglenverzeichnis der zitierten Handschriften 375
I. Trouvère-Repertoire, Troubadour-Repertoire und Gautier de Coinci 375
II. Conductus- und Motetten-Repertoire 376
Namenregister 378
Stellenverzeichnis der Melodiebeispiele 382
I. Französische Lieder 382
II. Lateinische Lieder 384
III. Provenzalische Lieder 384
Nummernregister 385
I. Französische Lieder, Refrains und Motetten 385
II. Lateinische Lieder 390
III. Provenzalische Lieder 391

Ästhetische und historische Problematik der ritterlich-höfischen Poesie des europäischen Mittelalters

Die beiden Hauptprobleme, die im Mittelpunkt aller Reflexion über geformte Denkmäler des menschlichen Geistes stehen, ästhetische Gestalt und gesellschaftliche Funktion in historischer Deutung, sind im Falle der ritterlich-höfischen Poesie des europäischen Mittelalters von enger umrissenen Spezialproblemen an den Rand des Gesichtskreises der Forschung gedrängt worden.

Dass die Philologien des 19. Jahrhunderts mehr an nationaler Eigenständigkeit ihrer frühen Denkmäler als an übernationalen Gemeinsamkeiten interessiert waren, hat diese Poesie denn auch eher dem Problem einer nationalen Literaturgeschichtsschreibung als dem ihrer Funktion in der Geschichte des europäischen Mittelalters subsumiert. Verhängnisvoll für die Erkenntnis des Phänomens war aber vor allem seine in den Quellen, Handschriften des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts sowohl für die provenzalische und französische als auch für die deutsche Ritterpoesie, vorausgesetzte Gestalt, die durch den Zusammenhang von Text und Melodie bestimmt ist. Dass dies der Falle sei, war mindestens für die ohne Noten überlieferten Lieder des deutschen Minnesangs durchaus nicht selbstverständlich; aber auch dort, wo die Sanglichkeit der mittelalterlichen Lyrik grundsätzlich nicht in Frage gestellt wurde, meinte man, davon ohne Schaden für die Ergebnisse der Forschung absehen zu dürfen. Die gesellschaftliche Funktion des umfangreichen europäischen Repertoires zu bestimmen, setzt die Kenntnis der Existenzweise dieser Dichtung voraus, welche wiederum sich im Problem der Überlieferung verbirgt. Eine Antwort auf die Frage, wie die Lieder in die uns erhaltenen Handschriften gekommen sind und was vorher mit ihnen während einer mehr als hundertjährigen Blüte geschah, würde die Grundlage zur Erforschung der gesellschaftlichen Funktion des Phänomens bilden können; aber Theorien zu diesem Problem wurden durchweg mit der Absicht entworfen, die Originalform der Gedichte aus einer als progressive Verderbnis vorgestellten Überlieferung kritisch herauszupräparieren.

Textkritik ist eine Hauptbeschäftigung der Philologien des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Unangefochten von der Frage nach der Gültigkeit des Begriffes vom Originaltext, um dessen Herstellung es geht, erarbeiten Gelehrte da kritische Texte als Grundlage künftiger literarhistorischer Reflexion. Das Prestige einer in ihrer Logik unangreifbaren Methode siegt über den Charakter des ihr unterworfenen Gegenstands. Die grundsätzliche Problematik der Textherstellung blieb deswegen lange verborgen, weil der kritische Text in jedem Falle den Erwartungen des modernen Lesers näher kommt als die sich widersprechenden Zeugnisse im unbearbeiteten Zustand.

War der historischen Textkritik im Bereiche des Textes ein zweifelhafter Erfolg beschieden, so schien der parallele Versuch einer historischen Melodiekritik von vornherein zum Scheitern verurteilt. Da nur die französische Lyrik in grossem Umfang mit Notation überliefert ist, muss sie, wie auch im folgenden, bei der Frage nach der Existenzweise und gesellschaftlichen Funktion der europäischen Ritterlyrik zunächst exemplarisch im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Nicht ohne Bedauern und schlechtes Gewissen verzichtet Pierre Aubry auf kritische Melodien, obwohl sein Vorgehen, der „normalsten Fassung" zu

folgen, ihn unbefriedigt lässt[1]. Die Methode versagt, weil der Begriff des gemeinsamen Fehlers in der Melodieüberlieferung nicht praktikabel ist. Mit der Behauptung, dass die Varianten einer in divergenten Fassungen überlieferten Melodie alle etwa gleiche Berechtigung haben sollen, eine erstaunliche Einsicht, macht Aubry dem modernen Betrachter zunächst jede Apperzeption der Trouvèremelodien unmöglich. Die Wissenschaft wird darum sein Ergebnis als Aporie aufnehmen und tradieren (vgl. Lerond, Chastelain, 34 f.) oder aber im Handstreich doch noch eine Originalmelodie postulieren und sie durch kritische „Einregulierung" aus schriftlicher Verderbnis befreien. Es sind diese Versuche musikalischer Textkritik günstig aufgenommen worden, erlauben sie doch dem Philologen überhaupt erst eine wenn auch folgenlose Kenntnisnahme[2]. Aber weder sind die textkritischen Entscheidungen zugunsten einer vorausgesetzten Originalmelodie immer plausibel, noch ist eine Entscheidung in allen Fällen möglich: auch bei Gennrich sind Fehler von Varianten zu scheiden, aber der ästhetische und historische Status der Variante bleibt unreflektiert. Die Begründung der Varianten wäre in einer Beschreibung der Existenzweise höfischer Lyrik zu suchen, wenn die Vorstellung der Originalmelodie mit der Überlieferung durchaus nicht harmonisiert werden kann. Es dürfte die Historizität der höfischen Lyrik nicht von zwei sich widersprechenden Zuständen, dem der erhaltenen, aber verderbten Niederschriften und dem des nur postulierten, aber authentischen Originals, umschrieben werden, sondern in ihrem mehr oder weniger wandelbaren gesellschaftlichen Funktionieren müsste sie während des ganzen Zeitraums ihres Bestehens historisch interpretiert werden. Dass gerade die handschriftlichen Quellen sich einer solchen Interpretation zu widersetzen scheinen, da sie alle etwa aus derselben Zeit stammen und mit dem Anspruch auftreten, ihr Repertoire als eine Summe zu bewahren, ist ein Phänomen, das einer eigenen historischen Deutung bedarf und mit dem Bestehen der ritterlichen Lyrik vor der Anfertigung dieser Handschriften keinen notwendigen Zusammenhang hat[3]. Moderne Literaturhistoriker folgten allerdings insofern den Redaktoren der Handschriften, als sie die Erforschung des Ursprungs der nach den Handschriften als homogenen Block vorgestellten Ritterlyrik lange Zeit für dringlicher gehalten haben als deren Geschichte.

1 „Nous ne pouvons donc que constater les divergences des manuscrits chansonniers du treizième siècle et la quasi-impossibilité, pour nous, d'en utiliser l'ensemble pour l'établissement d'un texte musical critique . . . le plus sage est encore de s'en tenir à la version du manuscrit le plus normal, sans nous dissimuler que nous faisons revivre, en musicologie, un procédé que, dès longtemps, les philologues ont jugé suranné et qu'ils ont délaissé" (Bédier/Aubry, xxvij).

2 Vgl. Gennrich, Troubadour- und Trouvère-Weisen; Bittinger, Studien; U. Aarburg, Muster. Carl von Kraus reproduziert z. B. Gennrichs Fassungen französischer und provenzalischer Lieder in seinen Untersuchungen zu MF; auch J. Müller-Blattau (Deutsche Lieder, 318) folgt bei den Kontrafakten meist Gennrich.

3 Bédiers Vermutung, dass alle früheren Dokumente aus Wettbewerbsgründen von Jongleurs-Zünften in offizielle Codices übertragen und dann vernichtet worden wären (Colin Muset, v f.), lokalisiert die Poesie bei den Jongleurs: selbst wenn man diese Voraussetzung akzeptiert, bliebe zu fragen, woher die Konkurrenz gerade am Ende des 13. Jahrhunderts rührt und ob auch vor dieser Zeit Jongleurs-Zünfte das Milieu der Trouvèrepoesie gewesen sind oder wo sonst und auf welche Weise sie ein Jahrhundert lang blühte.

Dass die Trouvère-Melodien nicht in einer für authentisch zu haltenden einzigen Gestalt überliefert sind, ist aber nur eine Seite des modernen Problems ihrer Unzugänglichkeit. Vorausgesetzt dass ein Trouvèrelied ohne Fehler nach dem Munde des Komponisten und Dichters aufgezeichnet und überliefert worden wäre, so würde der doch authentische Doppelcharakter des Werks, das sich aus Text und Melodie zusammensetzt, dem modernen Betrachter dennoch den Zugang versperren: Poesie und Musik gehorchen für ihn eigenen künstlerischen Gesetzen, antworten auf eine je verschiedene Inspiration und können, wie im romantischen Lied, bestenfalls als einander interpretierende, autonome und im Kern inkommensurable Phänomene einander gegenübergestellt werden. Moderne Forschung sucht darum in der Sanglichkeit der Trouvèrepoesie eine Art von intensivierendem Medium, dessen Wirkung die notorische Dürre des poetischen Wortes belebt oder ihm eine philosophisch sanktionierte Transzendenz garantiert hätte. Keine Interpretation kann jedoch Rechenschaft ablegen von solcher verlorenen Schönheit, denn einmal versteckt das reine Original sich hinter einer verzerrenden Überlieferung, und zum andern wird dem modernen Betrachter die wahre musikalische Gestalt der Melodie durch eine unzulängliche Notationstechnik in den mittelalterlichen Handschriften vorenthalten. Das Problem des Rhythmus ist der Präzedenzfall eines Versuchs, Text und Melodie der ritterlich-höfischen Lyrik im Zusammenhang zu deuten. Die Geschichte dieses Versuchs ist gekennzeichnet durch zwei sich widersprechende Tendenzen: Musikwissenschaftler versuchen, die Monodie der Trouvères unter ein am modernen Takt- und Zeitbegriff orientiertes Schema zu bringen, Literaturwissenschaftler versuchen, dem Text einen ebenfalls modernen, emanzipierten poetischen Sprachrhythmus zu bewahren. Die Lösung des Problems scheint nur vorstellbar als Kompromiss widerstreitender Prinzipien, als welcher Sesinis Übertragungsmethode aufgefasst und begrüsst worden ist, obwohl jene Prinzipien erst lange nach der in Frage stehenden ritterlichen Poesie allgemeine Anerkennung gefunden haben.

Die ästhetische Gestalt der Trouvèrelyrik ist weder bekannt noch gedeutet, aber es darf vermutet werden, dass diese Aporie im engsten Zusammenhang steht mit jener von der gesellschaftlich-historischen Funktion und der Existenzweise dieser Lyrik, deren Erkenntnis sich ebenfalls an der Vorstellungswelt der Moderne stösst: Selbst wenn nicht versucht wird, die gesellschaftliche Funktion der ästhetischen Gestalt zu bestimmen, müsste modernes wissenschaftliches Bewusstsein zu der negativen Erkenntnis gelangen können, dass es vorläufig an unverständlichem Material hantiert. Weil es zu wenig Distanz zu den eigenen Bedingungen hätte, wäre ihm die Annäherung an Dokumente fremden Geistes verbaut. Historisches Bewusstsein versagt sich aber den privaten ästhetischen Genuss eines notwendig fehlgedeuteten, d. h. den Bedingungen eigener Genussfähigkeit unterworfenen, historischen Werks, weil dies Verhalten die grundsätzliche Missachtung des Geistes seines Urhebers, seine Erniedrigung zum Mittel anstelle seiner Rehabilitierung als unfreies Individuum bedeuten würde. Gegenwärtiges Interesse an der Poesie des mittelalterlichen Rittertums müsste zum Gegenstand haben das Problem der Beziehung zwischen ihrer ästhetischen Gestalt und ihrer historischen Funktion; es würde sich rechtfertigen, insofern es das dynamische Moment bezeichnete, welches im historischen Denkmal dessen eigene Situation zu überwinden unternimmt und welches darum auf eine

Zukunft gerichtet ist. Dass dieses dynamische Moment in der höfisch-ritterlichen Lyrik des europäischen Mittelalters möglicherweise den Stempel der Vergeblichkeit trägt, fordert um so dringlicher seine historische Reflexion.

Der Versuch, ästhetische Gestalt und gesellschaftliche Funktion der Trouvèrepoesie zu bestimmen und historisch zu deuten, geht aus von der kaum erforschten musikalischen Erscheinungsform dieser Poesie[1].

1 Eine Methode, die es erlaubt, der divergierenden Überlieferung chronologisch nuancierte Beobachtungen abzugewinnen, ist die des Vergleichs der Melodiefassungen von datierbaren Kontrafakten und deren Vorbildern.

ERSTER TEIL

Die Melodieüberlieferung der französischen Lyrik von Blondel de Nesle bis zu Thibaut IV., König von Navarra

Seit die gesungene Lyrik in altfranzösischer Sprache gegen Ende des 12. Jahrhunderts überlieferungsfähig geworden ist, lässt sich auch das dichterische Verfahren der Kontrafaktur in ihrem Bereiche nachweisen. Zur selben Zeit benutzen die provenzalischen und französischen Vorbilder auch Dichter mittelhochdeutscher Sprache, doch sind deren Melodien nicht erhalten. Die aus dem Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts mit Melodien überlieferten Kontrafakta, die in Beziehung zum Repertoire der altfranzösischen Lyrik stehen, lassen sich zwanglos wenigen Kategorien zuweisen. Es handelt sich einmal um französische Kontrafakta, deren Autoren, soweit bekannt, fast durchweg ritterlichen und adeligen Standes sind, dann lateinische Kontrafakta, deren Autoren der akademischen Welt der Hohen Schulen angehören, und als bemerkenswerten Sonderfall die lyrischen Kompositionen eines klösterlichen Autors in französischer Sprache, Gautier de Coinci.

Seine religiösen Lieder dem Repertoire der anderen französischen Kontrafakta zuzuschlagen, geht nicht an; denn sie unterscheiden sich wesentlich von der Trouvèrelyrik. Gautier de Coinci komponiert seine Lieder als lyrische Einlagen für ein erzählerisches Werk, die ‚Miracles de Nostre Dame', wo sie zugleich ein Zeugnis seiner Treue gegenüber der Heiligen Jungfrau sind. Alljährlich seit 1219 verfasst der Prior nämlich ein Lied zu ihrer Ehre als frommen Frondienst. Dass Gautier mit seinen Kompositionen Erfolg hatte, beweisen die zahlreichen Handschriften seiner Werke und andere Zeugnisse, doch fanden die Lieder keinen Eingang in die Sammlungen der Trouvèrelyrik, aus denen die erhaltenen Handschriften vom Ende des 13. Jahrhunderts schöpften. Vertraut dürften sie daher auch weniger dem ritterlichen und später bürgerlichen Publikum als jenen Klostergemeinschaften gewesen sein, die Abschriften der Mirakelbücher besassen.

Das Repertoire des lateinischen Notre-Dame-Conductus entstand vor und neben der Trouvèrelyrik. Zahlreiche Nachahmungen französischer Lieder lassen sich darin vermuten oder nachweisen. In der Regel haben die Conductusdichter, unbekannte oder bekannte wie Gautier de Châtillon und Philipp der Kanzler, ihre polemischen, kritischen, moralischen oder erbaulichen Kontrafakta Troubadour- und Trouvèremelodien unterlegt.

Dass ritterliche Dichter auch einmal ein lateinisches Vorbild benutzten, ist nicht auszuschliessen, aber sicher selten. Sie hielten sich vor allem an das ihnen viel eher zugängliche Repertoire provenzalischer und französischer Lyrik. Aber wie ihre provenzalischen Vorgänger haben die Trouvères es vermieden, Minnelieder nach vorgegebenen Melodien zu komponieren. Kontrafakta finden sich dagegen mehrere unter den frühen geteilten Spielen; mit Melodie überliefert sind sie im Falle des Königs Thibaut von Navarra. Der praktische Gesichtspunkt einer Ausführung durch zwei Autoren wird dabei entscheidend

gewesen sein, doch ist Kontrafaktur auch in jener frühen Zeit schon ein gängiger Topos der Erfindung für bestimmte andere Liedgattungen: politisch-religiöse und rein politische sowie satirische Lieder. In dieser Gruppe sind die meisten frühen Kontrafakta des französischen Repertoires überliefert.

I. KAPITEL

Mündlicher Überlieferungs- und Kontrafakturstil in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts

I. Minnelieder

Die Kontrafakta der frühen Zeit, welche als Minnelieder bezeichnet werden könnten, sind ausserordentlich selten und in ihrem Charakter zudem unkonventionell: R. 1934 „Plaine d'ire et de desconfort" ist eine anonyme Frauenklage, ein altertümliches Thema in kunstvoller poetischer Behandlung nach der Melodie des berühmten provenzalischen Liedes B. 70.43 „Quan vei l'alauzeta mover" von Bernart de Ventadorn; R. 1001 „Chanter et renvoisier seuil" von Thibaut de Blaison übernimmt eine Melodie mit Tanzcharakter von Gautiers de Châtillon Conductus AH 20.7 „Sol sub nube latuit"; die Fassung KNPXH des Liedes R. 1229 „Ja de chanter en ma vie" von Robert de Sablé ist eigentlich kein Kontrafakt, sondern eine Neubearbeitung. Alle drei bieten aber ihre Melodie in einer von der des Vorbilds unabhängig verlaufenen Tradition dar.
In einigen wenigen anderen Fällen bleibt unentschieden, ob das Minnelied Kontrafakt oder Vorbild ist: bei R. 738 „Bien font Amours lor talent", ebenfalls von Thibaut de Blaison, und dem Conductus W. 15804 „Quid frustra consumeris" sowie bei R. 1924 „Ma joie me semont" von Blondel de Nesle und dem Conductus AH 20.83 „Ver pacis aperit" von Gautier de Châtillon. Sie werden im Zusammenhang der lateinischen Kontrafakta untersucht.

Das ‚Lerchenlied' und seine Kontrafakta (B. 70.43)
Das Lied B. 70.43 „Quan vei l'alauzeta mover" von Bernart de Ventadorn ist gegen Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts zweimal als Vorbild benutzt worden. Das Kontrafakt R. 1934 „Plaine d'ire et de desconfort" ist anonym und kann nur schätzungsweise datiert werden nach der Handschrift U, wo es im ältesten Teil aufgezeichnet ist; danach gehört es spätestens in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das lateinische Kontrafakt AH 21.168 „Quisquis cordis et oculi" stammt vom Kanzler Philipp, der 1198 in einem panegyrischen Gedicht den Papst Innozenz III. begrüsst, 1218 Kanzler der Pariser Kirche wird und um Weihnachten 1236 stirbt. Er hat sein Gedicht selbst übersetzt: R. 349 „Li cuers se vait de l'oil plaignant". In die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gehört wohl das Kontrafakt R. 365 „Amis, qui est li mieus vaillant", ein fingiertes geteiltes Spiel nach dem Vorbild R. 349. B. 461.218a „Sener, mil gracias ti rent", aus dem provenzalischen Agnesspiel (Jeanroy/Gérold, Jeu de Sainte Agnès, 21 f., 65 f.), nach AH 21.168, gehört dem 14. Jahrhundert an.

Das metrische Schema des Lerchenliedes

8 8 8 8 8 8 8 8
a b a b c d c d B. 70.43

wird im französischen Kontrafakt schärfer gegliedert:

a b a b b a a b R. 1934

Die umarmenden Reime b setzen den Abgesang vom Aufgesang ab, die Grenze wird durch den Zusammenstoss der Reime in den vv 4/5 bezeichnet. Der französische Dichter führt ein subtiles Mittel der Strophenbindung ein, indem er a und b in der jeweils folgenden Strophe vertauscht. Der Kanzler Philipp beschränkt sich ebenfalls auf nur zwei Reime:

a b a b a b a b AH 21.168, R. 349

auch in der französischen Fassung seines Streitgedichts[1]. Dass R. 1934 sein Vorbild gewesen wäre, ist schon deswegen ausgeschlossen. Das spätere Kontrafakt B. 461.218a nach dem Vorbild AH 21.168 bewahrt dasselbe metrische Schema. R. 365 nach dem Vorbild R. 349 übernimmt dessen Reim a (*-ant*), führt aber in der ersten Strophenhälfte umarmenden Reim ein (abba abab).

In der melodischen Form der *oda continua* findet die strenge metrische Gliederung des Kontrafakts R. 1934 keine Entsprechung:

A B C D E F D' G
8 8 8 8 8 8 8 8
a b a b b a a b R. 1934

Mit dem mv 4 kehrt die Melodie nach stufenförmigem Aufstieg zum Grundton d zurück. Obwohl jeder Melodievers als Einheit behandelt ist und durch seine melismierte Kadenz abgeschlossen wird, bleibt der Zusammenhang von einem Melodievers zum andern deutlich. Es beginnt kein Melodievers mit dem Schlusston des voraufgehenden (ausser dem letzten), d. h. im Fortgang der Melodie entsteht keine Unterbrechung[2]. Der Neueinsatz auf Rezitationston a mit Initialmelisma bestätigt den Einschnitt nach mv 4. Bis zum Schluss steigt die Melodie jetzt langsam ab (Schlusstöne g – f – ede – fed). Der vorletzte Vers ist eine für die *oda continua* ungewöhnliche Reprise der Distinktion D mit dem offenen Schluss auf ede. Der gleichstufige Einsatz des folgenden letzten Melodieverses bewirkt einen Hiatus und gibt dem Schlussvers das ihm gebührende Gewicht. Seine Kadenz nimmt übrigens das charakteristische Motiv des Terzsprungs der Distinktion D wieder auf[3].

Nach Appels Beobachtung (Singweisen, 6) bilden unter den drei Handschriften des Vorbilds GW eine Gruppe gegen R, und das Kontrafakt R. 1934 bestätigt vorwiegend GW. Als Kontrafakt mit eigener Tradition nimmt R. 1934 eine Sonderstellung ein und kann nicht den übrigen Handschriften gleichgestellt werden wie bei Appel. Wo R. 1934 mit

1 R. 349 besteht aus 8-Silblern, nicht aus 7-Silblern, wie Mölk 689.31 angibt. Das Schema wäre als 689.12a zu führen.

2 Auf den starken Verssprung des Kontrafakts in den vv 1/2: *Plaine dire & de desconfort. / plor. en chantant men rededui.* (U) nimmt die ererbte Melodie freilich keine Rücksicht. Der Schreiber deutet diese Besonderheit durch einen syntaktisch zu verstehenden Punkt nach *plor.* an.

3 Den tonalen Rahmen analysiert Van der Werf, 90.

einer oder mehreren Fassungen des Lerchenliedes übereinstimmt, wird die Lesart vorliegen, die der Nachahmer benutzte – nicht schon eine Fassung Bernarts. Die benutzte Fassung dürfte also schon die Wiederholung der Distinktion D, im mv 4 mit *clausum* (WG, R. 1934) und mv 7 mit *apertum* (alle Handschriften) besessen haben. Gleichstufige Anknüpfung hätte jene Fassung ausser in den mvv 7/8 vermieden [1].

Das lateinische Kontrafakt AH 21.168 des Kanzlers Philipp aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts ist mit seiner Melodie in den Handschriften F LoB Pa überliefert. Pa enthält viele eigene Lesarten und ist teilweise in die Obersekunde transponiert; gegen den Schluss hin könnte die Lesart von Pa auf Terzverlagerung beruhen. F und LoB unterscheiden sich nur in den mvv 4 und 7: LoB vermeidet die gleichstufige Anknüpfung (wie R. 1934 und W) in mv 4 und hat dieselbe Lesart in mv 7, F hat gleichstufige Anknüpfung (wie GR) in mv 4 und wiederholt diese Lesart (wie R) in mv 7. Die uneinheitliche Verteilung der Lesarten zeigt, dass es sich weniger um ein Überlieferungs- als um ein Vortragsproblem handelt. Gleichstufigen Anschluss erlauben die Handschriften GR auch in mv 2. Die französische Übertragung des lateinischen Gedichts, deren Melodie auf dieselbe vom Kanzler Philipp benutzte Fassung zurückgeht, ist mit den überlieferten Fassungen F LoB aufs engste verwandt (nur in den mvv 1,5–7; 2,5; 3,2; 4,3; 4,7; 5,1; 6,3–4; 7,6–8; 8,6 haben R. 349 PX unerhebliche gemeinsame Lesarten, die von F LoB abweichen). In mv 7,6–8 haben PX die von G und R. 1934 bezeugte Lesart erhalten: sie dürfte darum wohl auch ursprünglich im lateinischen Streitgedicht gestanden haben. Was die gleichstufige Anknüpfung betrifft, so bestätigt sich die Vermutung, dass es sich um leicht austauschbare Möglichkeiten handelt: die französische Übertragung benutzt Gleichstufigkeit (wie F) in mv 4, Ungleichstufigkeit (wie LoB) in mv 7. Für mv 2 folgt R. 349 aber genau F LoB, im Einklang mit dem Kontrafakt R. 1934 und W. Die gleichstufige Anknüpfung von mv 2 in GR (die Gennrich vorziehen möchte) ist also sekundär.

Im Zusammenhang mit diesen Beobachtungen steht die Form der Melodie. Als *oda continua* wäre sie am besten verwirklicht ohne jede Wiederholung. Das Kontrafakt R. 1934 zeigt eine Wiederholung der Distinktion D mit Endendifferenz. In genau gleicher Form findet sie sich so nicht in den anderen Handschriften, aber R stellt offensichtlich eine genaue Korrespondenz zwischen mv 4 und mv 7 her. LoB und F bemühen sich ebenfalls um genaue Entsprechung, aber in ihren eigenen Lesarten, und gerade das französische Kontrafakt R. 349, das in mv 4 etwa F entspricht, hat in mv 7,1–5 die Lesart LoB, die GW und R. 1934 entspricht, und in mv 7,6 die Lesart G und R. 1934, die in LoB F zwecks Angleichung an mv 4 verschwunden ist. Die Differenzierung der mvv 4 und 7 in R. 349,

1 Im einzelnen bestätigt das Kontrafakt die Fassung W in 2,1; 4,1–3; 5,1–8; die Fassung G(R) in 1,4–6; 2,6–8; 7,1–8 (G). Ob in W 1,4–6 die Originalfassung vorliegt und R. 1934 sowie G ein a zu viel haben oder aber umgekehrt W ein a zu wenig, lässt sich auch mit Hilfe der anderen Kontrafakta nicht entscheiden (vgl. Gennrich, Nachlass II, 37). G dürfte seine Lesart 5,1–4 der Auflösung einer ursprünglichen Ligatur verdanken. In W 7,6–8 könnte der Schreiber die Noten neu verteilt haben: g – e – fede statt ge – f – ede, wie mv 4, wo nur R. 1934 die Variante 7,6 ge hat. Die Gleichheit von GR mv 4 könnte zufällig sein. R hat eigene Lesarten in den mvv 5 und 7 sowie für die Schlussnote von mv 6.

die nicht auf eigenen Lesarten von PX beruht, sondern in ihren Einzelheiten jeweils in anderen Fassungen des provenzalischen Liedes, französischen oder lateinischen Kontrafakts zu finden ist, legt den Schluss nahe, dass in R. 1934, AH 21.168 F LoB und B. 70.43 RW auf je verschiedene Weise versucht worden ist, eine genaue Entsprechung herzustellen. Das gilt auch und in besonderem Masse von dem späten Kontrafakt R. 365 der Handschrift O: Es ist gewiss der Fassung PX von R. 349 entlehnt, wie die Varianten von mv 5 und mv 6 belegen, aber die mvv 4 und 7 sind zu völliger Identität gebracht, ohne mit einer Vorlage genau zu korrespondieren (vgl. mvv 2,5 und 4,5). Auch hier ist nicht nur Überlieferung, sondern Textkritik am Werke.
Ein mit Hilfe von Textkritik zu rekonstruierendes Original Bernarts bleibt dagegen im Dunkeln. Zwar ist es wahrscheinlich, dass seine Melodie keine ausdrückliche Wiederholung kannte, sondern einen Anklang in der Melodiebildung wie auch sonst noch häufig in dieser Melodie, aber der Wortlaut der in der Überlieferung vielfach umgedeuteten mvv 4 und 7 kann nicht erschlossen werden. Die im Kontrafakt R. 1934 überlieferte Fassung gibt der *oda continua* ganz im Sinne der Neuerungen im Reimschema geschickt ein gröberes Relief, sorgt aber auf der andern Seite für ununterbrochenen Ablauf der Teile mvv 1–4 und 5–7/8 durch ungleichstufige Anknüpfung. Ob in einer noch früheren Melodie gleichstufiger Anschluss ausser zwischen den mvv 7 und 8 auftrat, ist nicht zu belegen; die entsprechenden Lesarten (mvv 1/2 GR, R. 365, B. 461.218a; mvv 3/4 GR, F, R. 349, B. 461.218a; mvv 6/7 F, B. 461.218a) in der jetzt noch zugänglichen Überlieferung dürften unwillkürliche oder aus Gründen der Korrespondenz mit anderen Melodieversen eingeführte Varianten sein, welche die in der Melodie angelegte Tendenz der Vereinzelung jedes Melodieverses verstärken und auf Kosten des ruhigen Fortgangs übertreiben.

Ein Kontrafakt des Thibaut de Blaison (R. 1001)
Die Beziehungen zwischen AH 20.7 „Sol sub nube latuit" von Gautier de Châtillon, R. 1001 „Chanter et renvoisier seuil" von Thibaut de Blaison und R. 885 „Pour mon chief reconforter" von Gautier de Coinci sind nicht immer in derselben Weise erklärt worden: Spanke (Untersuchungen I, 31 f.) hält R. 1001 und R. 885 für Kontrafakta nach AH 20.7, und Chailley (Gautier de Coinci, 57 f.) stimmt dem zu. Gennrichs Bemerkungen (Kontrafaktur, 94 und 69) sind insofern widersprüchlich, als R. 885 eng mit dem Conductus verwandt sein, der Autor jedoch einen Refrain hinzugedichtet haben soll, den das Vorbild R. 1001 nicht besass.
Gautier de Châtillon, der mehrere datierbare Stücke zwischen 1170 und 1180 verfasst hat (vgl. Strecker I, xij), gehört wohl einer früheren Generation an als Thibaut de Blaison, der 1229 gestorben ist und mit Thibaut IV., Graf von Champagne, in Beziehung gestanden hat (Brakelmann, Chansonniers II, 65–70; vgl. R. 1467, VI, 1–3 und Wallensköld, Thibaut, 61). Das spätere Kontrafakt R. 885 von Gautier de Coinci ist nach Chailley (Gautier de Coinci, 41) aus dem Jahre 1235 und dürfte auf beide älteren Stücke zurück-

gehen [1]. Möglicherweise spielt Thibaut de Blaison in seinen Schlussversen auf den Beginn seines Vorbilds an, indem er dasselbe Motiv benutzt:

Sol sub nube latuit AH 20.7, I,1
Deus doinst qu'il soient honi
Ainz le soleil esconsant. R. 1001, V,7–8[2]

Der in F W_1 StGA mit einer zweistimmigen Melodie erhaltene Conductus hat ausser einem Strophengrundstock von 8 männlich ausgehenden Siebensilblern noch einen Refrain, in dem auch ein weiblicher Reim auftritt, und ein nichttextiertes Melisma ω:

A	A'	A	A'	B	C	B	C'	D	E	F	G	+	ω
7	7	7	7	7	7	7	7	5	7	7	5		
a	b	a	b	a	b	a	b	c'	d	d	c'		

AH 20.7

Die Melodiefassungen F W_1 sind fast identisch und werden durch das Kontrafakt R. 885 im Jahre 1235 bestätigt. Da bei dem polyphonen Stück mit schriftlicher und kompetenter Überlieferung gerechnet werden darf, handelt es sich hier wohl um die seit ihrer Entstehung unverändert gebliebene Melodie. Die Fassung StGA stimmt zu beiden ausser im Duplum der Verse 1–8 und im Schlussmelisma ω, wo Entstellungen leichter Eingang finden. Thibaut de Blaison hat in seinem höfischen Lied weder Verwendung für ein textloses Melisma noch für einen Refrain. Er ahmt nur die 8 Verse des Strophengrundstocks nach (Chailley, Gautier de Coinci, 57 f.), samt der im Stil von Tanzlyrik geschriebenen Melodie.

Die Melodiefassungen des Kontrafakts unterscheiden sich in vielen Einzelheiten von der Fassung F W_1 des Vorbilds, aber sie sind untereinander vollkommen einheitlich, gerade auch in den vom Conductus abweichenden Lesarten mv 2,4–5, mvv 5 und 6 samt Wiederholungen. Melismen beleben die im Conductus vorwiegend syllabische Grundstimme. Gleichstufige Anknüpfung wird auch dort eingeführt, wo der Conductus sie nicht besitzt: mvv 1/2, 3/4 (2/3, 5/6 und 7/8 hat sie auch der Conductus), ein Zeichen der orchestischen Melodie, die ganze Melodieverse als einzelne Elemente einander gegenüberstellt in Abhängigkeit von wirklichen oder nur gedachten Bewegungseinheiten und Tongruppen. Die Wiederholungen des Abgesangs sind nicht so präzis wie im Vorbild: die Monodie scheint auf diese Präzision verzichten zu können, denn nicht in der melodischen Form eines Melodieverses liegt hier sein Sinn, sondern in der musikalischen Gegenüberstellung mit einem andern. Die Fassung des Kontrafakts von Thibaut de Blaison weist sich so als eine dem Conductus unähnliche mündliche Tradition aus. Die Veränderungen im Vergleich zur authentischen Conductusmelodie könnten zwar bewusstem Eingreifen des Nachahmers zugeschrieben werden, doch gerade die vermutete mündliche Tradition könnte auch erst nach der Entlehnung, aber natürlich auch schon zu Lebzeiten des Autors und in seinem eigenen Vortrag ihre Wirkung ausgeübt haben. Da die Melodie des Kontrafakts in zwei sonst nicht so eng zusammenstehenden Handschriftengruppen überliefert ist (KNPX – O; V hat eine Neukomposition in Kanzonenform, die mit der ursprünglichen

1 Das meinte wohl auch Gennrich, Rez. Chailley, 323 f., wenn man „Kontrafaktum" in dem betreffenden Satz auf R. 885 bezieht.

2 Brakelmann, Chansonniers II, 77.

Melodie nichts zu tun hat), kann ihre Fassung als die in mündlicher Tradition in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts weiterentwickelte Conductus-Melodie gelten. Ob der gleichstufige Anschluss in fast allen Melodieversen in diese frühe Melodie gehört, könnte allerdings bezweifelt werden, da gerade KNPX und O in späteren Bearbeitungen gern Gleichstufigkeit herstellen (vgl. S. 306 ff.).

Bearbeitung eines Liedes von Robert IV de Sablé (R. 1229)

Das Lied R. 1229 „Ja de chanter en ma vie" liegt in zwei textlichen Fassungen vor, deren erste in den Handschriften CDMOu erhalten ist, während die Bearbeitung in KNPXH steht. Die Fassung CDMOu lässt sich kurz vor dem Aufbruch zum Kreuzzug im Jahre 1190 datieren (Petersen, Renaut de Sabloeil, 72), die Bearbeitung zwischen 1230 und 1240[1]. Da der Bearbeiter die ersten beiden Strophen des Robert de Sablé beibehält, kann man nicht von einem gewöhnlichen Kontrafakt sprechen. Auf die erste *cobla dobla* folgt hier eine weitere, und die Reime des Geleits zeigen an, dass eine oder zwei Strophen fehlen.

Die Melodie der ersten Textfassung ist in MO, die der zweiten in KNPX erhalten; sie hat die Form eines Laiausschnitts und variiert bei der Wiederholung von C den Anfang, von D den Schluss der Distinktion, eine dem orchestischen Charakter der Melodie geschickt angepasste Gliederung:

A	B	A	B	C	D	C'	D'
7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b'	a'	b'	c	a'	c	a'

R. 1229

Die Handschriften KNPX stimmen vollkommen überein (bis auf ein Melisma in X). M ist fragmentarisch und enthält nur die ersten vier Melodieverse; diese Fassung steht eine Quinte tiefer. Von KNPX unterscheidet sich das Überlieferte nur durch das Kadenzmelisma von drei Noten in mv 2,7, wo KNPX ein Zweiermelisma haben. Die Fassung O dagegen, die in derselben Lage wie KNPX aufgezeichnet ist, weicht in der Distinktion B nicht unerheblich ab: die aneinandergereihten Zweiermelismen von MKNPX sind hier zu einer Reihe von mit Einzelnoten abwechselnden Melismen umgeschrieben, wobei überzählige Noten einfach in einem grösseren Melisma aufgehen. Der Versbeginn wird zudem der Distinktion A angepasst. Der Bearbeiter aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts benutzt die Melodie des Robert de Sablé also in kaum veränderter Form, während die Handschrift O bei den genannten Kleinigkeiten wahrscheinlich spätere Änderungen enthält.

Die bei Thibaut de Blaison erst in der Tradition des Kontrafakts (R. 1001) eingetretene lockere, modifizierende Wiederholung in den Distinktionen des Abgesangs dürfte bei Robert de Sablé zur Intention des Komponisten gehören. Ebenso führt die Tradition im

1 Spanke (Liedersammlung, 352), R. Lejeune (Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole) und Petersen (Renaut de Sabloeil) haben sich um die Identifizierung des nur in der Handschrift des Romans genannten ‚Renaut de Sabloeil' bemüht; die Datierung der Fassung KNPXH gewinnt Petersen (ebd. 90 f.) aus der Anspielung auf eine Gräfin von Meulan.

Kontrafakt R. 1934 zwar eine Repetition in die *oda continua* Bernarts von Ventadorn ein, aber hier genügt noch variierende Wiederholung, die erst das Manuskript prov. R und das späte Kontrafakt R. 365 auf starre Identität reduzieren.

II. Geteilte Spiele

Spanke (Jeu-parti) hat anlässlich des Erscheinens des ‚Recueil Général des Jeux-Partis Français' die geteilten Spiele, an denen der König Thibaut von Navarra beteiligt ist, zusammengestellt: Für R. 1185 und R. 294 fehlen mögliche Vorbilder, R. 332° und R. 1804° gehen zwar sehr wahrscheinlich auf bekannte Vorbilder zurück, nämlich R. 700 des Chastelain de Couci und R. 2063 von Raoul de Soissons, sind aber ohne Melodie überliefert. Unter den übrigen, zu denen man die Tenzone R. 333 hinzurechnen kann, stellt R. 1666 ein besonderes Problem. Die Melodie, die sehr wohl mit der des Vorbilds verwandt ist, weicht doch so stark ab, dass eine bewusste Umarbeitung von seiten des Fragers, eines anonymen *clerc,* nicht ausgeschlossen werden kann. Als Dokument für die musikalische Überlieferung soll das Stück darum hier nicht herangezogen werden. Es handelt sich also um folgende Kompositionen:

R. 333, Dialog-Tenzone von Thibaut, gerichtet an Phelipe de Nanteuil, nach der Melodie von B. 404.4 des Raimon-Jordan;

R. 334, geteiltes Spiel von Thibaut, gerichtet an Phelipe de Nanteuil, nach der Melodie von R. 739 des Moniot d'Arras;

R. 943, geteiltes Spiel eines Baudouin (d'Aire?), gerichtet an Thibaut, nach der Melodie von R. 671 des Chastelain de Couci;

R. 1097, geteiltes Spiel eines Gui, gerichtet an Thibaut, nach der Melodie von R. 1227 des Blondel de Nelse;

R. 1423a, geteiltes Spiel des Raoul de Soissons, gerichtet an Thibaut, nach der Melodie von R. 1410 desselben Thibaut.

Die geteilten Spiele erstrecken sich über die ganze politische und poetische Karriere Thibauts und benutzen sowohl ältere klassische Vorbilder als auch Kompositionen neueren Datums:

1. R. 1097 (1222/1227 nach R. 1227 (letztes Viertel des 12. Jhs.),
2. R. 334 (vor 1234) nach R. 739 (ca. 1215/1224),
3. R. 333 (vor 1239?) nach B. 404.4 (letztes Viertel des 12. Jhs.),
4. R. 943 (1234/1249?) nach R. 671 (letztes Viertel des 12. Jhs.),
5. R. 1423a (um 1252) nach R. 1410 (1241/1248).

Zur Datierung bieten sich die recht zahlreichen biographischen Angaben der Autoren, Adressaten, Richter oder Verfasser der Vorbilder an.

1. Ob der mit ‚Messire Gui' bezeichnete Autor von R. 1097 mit dem anonymen *clerc* von R. 1666 (nach 1234) identisch ist, bleibt sehr zweifelhaft; der Ton des Grafen bzw. Königs in beiden Stücken ist jedenfalls recht verschieden. Da der als Graf angeredete Thibaut als Richter Pierre (Mauclerc) anruft, mit dem er von 1227 bis 1234 meistens verfeindet war (vgl. S. 54), müsste das Stück vor diesem Datum komponiert worden sein,

vielleicht zur selben Zeit wie R. 1878 (1226 nach Wallensköld, Thibaut, 175 f.), aber wohl nicht vor dem 30. Mai 1222, Tag der Volljährigkeit des jungen Thibaut (Wallensköld, Thibaut, xiij und 138). Das Vorbild R. 1227 richtet sich in einem zweiten Geleit an Conon de Béthune (vgl. Petersen, Trouvères, 232), der seit 1202 nicht mehr in Frankreich weilt (Wallensköld, Conon, v); es wird schon zwischen 1204 und 1206 in einem geteilten Spiel nachgeahmt, das ein Andrieu und der seit dem 15. Juni 1204 mit Marie de Montpellier frisch verheiratete Peter II. von Aragonien[1] (1196–1213) veranstalteten (Långfors, Jeux-partis, xvij-xix) und gehört also gewiss dem ausgehenden 12. Jahrhundert an.

2. Phelipe de Nanteuil, dessen Vater im März 1214 bestätigt, ein Lehen von Blanche und Thibaut zu haben, redet Thibaut mit ‚Graf' an (d'Arbois de Jubainville, Histoire IV, 125 und Catalogue V, No 906). Das Vorbild R. 739 von Moniot d'Arras datiert Petersen (Moniot, 37) auf Grund des Geleits, das an Jehan de Braine gerichtet ist, der ab 1224 Graf von Mâcon genannt worden wäre. Volljährig war Jehan de Braine frühestens gegen 1215, was einen ungefähren *terminus a quo* angeben mag.

3. R. 333 vom selben Phelipe de Nanteuil könnte nach Wallensköld (Thibaut, 162) von vor 1239 datieren. Phelipe begleitete Thibaut auf den Kreuzzug, wurde am 13. November 1239 bei Gaza gefangengenommen und bis gegen August 1240 in Kairo festgehalten (Bédier/Aubry, 218–221), wo er R. 164 dichtete. Der Autor des Vorbilds, Raimon-Jordan, Vizegraf von Saint Antonin bei Toulouse, wird 1178 volljährig (Kjellman, Raimon-Jordan, 15; Gennrich, Nachlass III, 52).

4. Wenn R. 943 wirklich von Baudouin d'Aire ist, so lässt sich das Stück zwischen 1234 und 1249 datieren. Der Baudouin des Gedichts tituliert Thibaut als König, und der historische Baudouin d'Aire, Herr von Heuchin, ist zwischen 1223 und 1243 aktenkundig und wird am 11. Februar 1249 als tot erwähnt (Långfors, Jeux-partis, xxij f.; Wallensköld, Thibaut, 126 f., 144–147). Das Vorbild dieses geteilten Spiels ist vom Chastelain de Couci, der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts dichtete und vom Kreuzzug der Jahre 1202/04 nicht zurückkehrte (Lerond, Chastelain, 18–20; Petersen, Gace, 74–84).

5. Raoul de Soissons könnte sein geteiltes Spiel mit dem König von Navarra im Jahre 1252 veranstaltet haben. Wie Phelipe de Nanteuil hat er an Thibauts Kreuzzug und am ersten Kreuzzug Ludwigs IX. teilgenommen, von dem Phelipe nicht zurückkehrte. Raoul wurde 1251 in Akkon krank, konnte aber zu Beginn der Fasten (Ostern 16. April) an der Befestigung Cäsareas teilnehmen und war wohl 1252 wieder in Frankreich. Auf seine Krankheit, die Gicht, spielt er nicht nur hier in R. 1423a, sondern auch in R. 1154 an, das aus derselben Zeit stammt. Sein Partner Thibaut ist aber wohl schon Ende 1252 oder jedenfalls Anfang 1253 nach Navarra abgereist, wo er wohl am 7. Juli 1253 im bischöflichen Palast zu Pampelune starb (Winkler, Raoul, 14 f.; Wallensköld, Thibaut, xxvj; d'Arbois de Jubainville, Histoire IV, 337 f. und Catalogue VI, No 3437). Wallensköld (Thibaut, 151) hält auch eine frühere Abfassungszeit, zwischen den beiden Kreuzzügen (1243–1248) für möglich. In jene Zeit fällt aber bestimmt das Vorbild dieses geteilten Spiels, das Thibaut an Phelipe de Nanteuil richtet (Wallensköld, Thibaut, 208).

1 Oder handelt es sich gar um Alfons II., der 1174 heiratete (Spanke, Jeu-parti, 45 f.)? Dies ist wohl weniger wahrscheinlich.

Das geteilte Spiel R. 1097

Das Lied R. 1227 „Quant je plus sui en paor de ma vie" des Blondel ist sehr häufig und in verschiedenen Textfassungen überliefert. Zwei Zusatzstrophen *(desmesure* und *defenie)* stehen in UC; sie gehören nicht in das Schema der *coblas doblas* des Blondel und weisen sich durch Ungeschick als Nachträge aus. Die Handschriften ORVKNX bewahren nur die ihnen klassisch erscheinende Zahl von 5 Strophen; in O fehlt die *cobla dobla pensee-assamblee,* in RVKNX fehlen *veincue-vendue;* die letzte ist in beiden Fassungen die Zusatzstrophe *defenie.* Es ist anzunehmen, dass R. 1097 „Cuens, je vous part un gieu par aatie" auf die in MTZ überlieferte korrekte Fassung zurückgeht. Der Frager entlehnt dem Vorbild mit Strophenform und Melodie auch die a-Reime seiner beiden Doppelstrophen (das Gedicht hat nicht mehr), aber es finden sich keine weiteren Anspielungen. Die komplizierte Strophenform von R. 1227 wird aufs genaueste bewahrt:

A	B	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	
10	10	10	10	10	10	10	3	4	6	10	7	7	7	
a'	b	a'	b	b	a'	b	c	c	c	b	a'	b	b	R.1227

Ein spätes religiöses Kontrafakt, R. 1236° „Quant je sui plus en perilleuse vie", Zufügsel in der Handschrift o der Werke Gautiers de Coinci, wo es mit einer auf zwei Linien gemalten unbeholfenen und nur graphischen Notation versehen ist[1], imitiert ebenfalls genau das Schema des Vorbilds. R. 1187° „Un jeu vous part, Andreu, ne laissiés mie", das frühe geteilte Spiel des Königs Peter II. von Aragonien, fügt die Verse 9 und 10 mit ihren 4 und 6 Silben zu einem Zehnsilbler zusammen und erspart so einen Reim c. Diese naheliegende Änderung nimmt auch das um 1270 für Ludwig IX. gedichtete Kontrafakt R. 1147 „Gent de France, mult estes esbahie" vor (Spanke, Liedersammlung, 386 f.; Leroux de Lincy, Recueil I, 215–217). Die beiden jüngeren Kontrafakta haben *coblas unissonans* und lehnen sich sonst eng an das Vorbild an. Mit den Reimen übernehmen sie zahlreiche Reimwörter und selbst ganze Wendungen und Verse.

Das Vorbild R. 1227 steht mit Melodie in den Handschriften MTZU, KNXO, V, R. V und R sind stark verderbt, V mehr als R; sie bleiben darum unberücksichtigt. Die andern bilden deutlich zwei Gruppen, die sich vor allem im Abgesang unterscheiden. MTZU haben dieselbe Form, aber jede Handschrift hat kleine eigene Besonderheiten. Sie alle haben einen Abgesang ohne Wiederholungen. U steht eine Quarte höher als MTZ und bestätigt mit seinem b aber deren Tonart. KNXO sind viel einheitlicher als die andere Gruppe; während KNX identisch sind, weicht O lediglich in den mvv 12–14 von dieser Fassung ab. Die Form der Melodie lässt sich für KNXO so darstellen:

A	B	A	B	C_{1+2}	D	E	F	G	C_2	D'	C_2'	H	I	
10	10	10	10	10	10	10	3	4	6	10	7	7	7	
a'	b	a'	b	b	a'	b	c	c	c	b	a'	b	b	R. 1227 KNX(O)

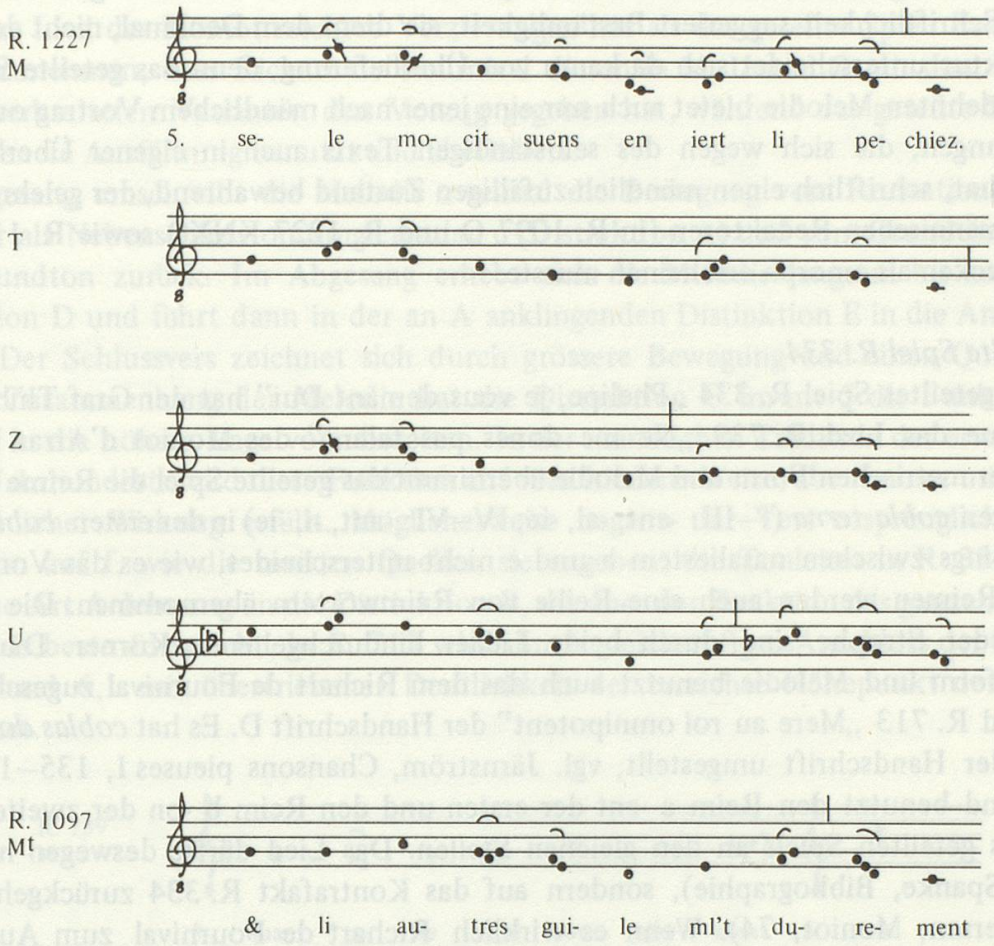
1 Der Versuch von Jean Maillard (Lai lyrique, 246–248), diese Notation als eine Art *tonus simplex* von sonst reicherer Melodik zu interpretieren, ist nicht überzeugend. Gerade dass die Zahl der Noten oft nicht der der Silben entspricht und dass musikalische Formlosigkeit selbst in Maillards Übertragung herrscht, bestätigt nur Gennrichs negatives Urteil (Lais, 16).

Die Distinktion D wird also in mv 6 mit weiblicher und in mv 11 mit männlicher Kadenz benutzt, umgekehrt die Distinktion C_2 in mv 10 mit männlicher und in mv 12 mit weiblicher Kadenz. Hier in mv 12 ist O unabhängig und hat die Lesart von M, ebenso im mv 13, wo O eher der Lesart von U entspricht.

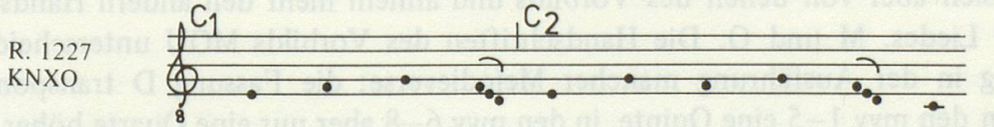
Die Melodien des Kontrafakts R. 1097 stehen in den Handschriften M^tqKXOV. Die Fassung V, eine Neukomposition in Form einer *oda continua* ohne musikalischen Wert, hat keine Beziehung zu den übrigen. Unter ihnen stellt O ein gesondert zu behandelndes Problem, während M^tqKX sich erstaunlich einheitlich darbieten. Die fragmentarische Fassung q (sie setzt erst im viertletzten Melodievers ein) stimmt fast genau zu M^t. Die Melodie M^tqKX stimmt in ihrer Form und einer ganzen Reihe von Einzelheiten zur Fassung MTZU des Vorbilds und bestätigt somit deren Existenz im frühen 13. Jahrhundert. Die andere Fassung des Vorbilds dürfte deswegen nicht näher bei der Melodie des Blondel stehen, sondern eine spätere kritische Bearbeitung darstellen. Eine Bestätigung hierfür ergibt sich aus der Tatsache, dass R. 1147, Kontrafakt aus der Zeit um 1270, gerade jene bearbeitete Fassung in der Form, wie sie KNX bieten, Note für Note imitiert. Die Handschrift O stellt sich mit ihrer Fassung von R. 1227 zur Gruppe KNX, was die Wiederholung von C_2D' betrifft. In den folgenden Melodieversen bringt sie verschiedene Lesarten: mv 12 entspricht MZTU, mv 13 entspricht U gegen TZKNX und M, das eine geringfügige eigene Variante hat. Erstaunlicherweise zeigt nun dieselbe Handschrift O für R. 1097 genau dieselbe Fassung ausser einer Stelle in mv 5. Dort entspricht die Distinktion C_2 eher der Gruppe MTZU des Vorbilds. Sonst sind beide Kopien bis in orthographische Details hinein identisch, auch in der Lesart des mv 13, die sie nur mit der Handschrift U von R. 1227 teilen. Diese Korrespondenz erklärt sich durch Kontamination der beiden Fassungen, und das heisst durch bewusste Korrektur des Redaktors von O. Das geteilte Spiel hatte ursprünglich die vor 1230 entlehnte Melodie, wie sie die Handschriften M^tqKX überliefern; der Redaktor hat sie nach dem ebenfalls in O überlieferten, bereits umgearbeiteten Vorbild korrigiert und – wohl versehentlich – die Reminiszenz in mv 5 stehenlassen, die aber wohlgemerkt schon jene in der umgearbeiteten Fassung intendierten Wiederholungen der Distinktion C_2 stört. Die Korrespondenz der Lesart des mv 13 zwischen R. 1227 U und den beiden Fassungen von O gegenüber allen anderen Quellen wäre analog zu interpretieren: Der Redaktor jener Fassung, auf die O zurückgeht, hat die ihm bekannt gewordene Lesart der Handschrift U bewusst eingeführt, weil sie eine erneute Wiederholung des Anfangs der Distinktion D' mit sich bringt; in U gibt es zwischen den entsprechenden Distinktionen nur einen unauffälligen Anklang, weil die Wiederholung von D' in mv 11 nicht durchgeführt ist.

Die genaue Übereinstimmung der Fassungen O untereinander und der Fassungen R. 1227 KNX untereinander sowie mit ihrem Kontrafakt R. 1147 setzt eine kohärente schriftliche Überlieferung voraus. Anders die als früher erwiesene Fassung R. 1227 MTZU und R. 1097 M^tqKX. Ihre Übereinstimmungen sind zwar gegenüber der anderen Gruppe deutlich, besonders was ihre formale Relevanz betrifft; es handelt sich aber nicht um jene mechanische Gleichheit, mit der offensichtlich die Fassungen R. 1227 KNX kopiert worden sind. Selbst wenn man voraussetzt, dass hier durch schriftliche Überlieferung einige Schreibfehler in jede Fassung eingedrungen seien – was man allerdings bei KNX

auch sollte erwarten können –, ergibt sich das Bild einer Tradition ohne festes Urbild, deren Ausführungsweisen im Zusammenhang die gleiche melodische Funktion erfüllen, ohne doch Note für Note reproduziert werden zu müssen. Eine Gegenüberstellung des formal relevanten mv 5 in der älteren Fassung mag das verdeutlichen:



Norm ist lediglich der weitgespannte Doppelbogen vom Initial-g bis zum Final-c. Alle Varianten sind im Verlauf der Melodie interpretierbar, wie z. B. das ganz verschiedene Verhalten aller Fassungen bei der Zäsur: Während TZ jede melodische Unterbrechung vermeiden und die metrische Zäsur überspielen, sorgen UM^t für einen Haltepunkt mit Hilfe einer *clivis resupina,* wohingegen M eine ähnliche Wirkung durch den Hiatus der beiden f erreicht. In der bearbeiteten Fassung R. 1227 KNXO wird die Zäsur noch stärker betont, ja geradezu als Binnenkadenz ausgeformt, aber indem so ein C_2 als wiederholbares Element abgespalten wird, geht auch der Zusammenhang des ganzen Melodieverses verloren:



Die Varianten der Tradition in der älteren Fassung sind dagegen Spuren ihrer ästhetischen Erscheinung als solistisches Vortragsstück und relativieren sich gegenseitig. Indem sie ein dokumentarisches Original als unwirklich erweisen, geben sie den Blick frei auf die besondere ästhetische Wirklichkeit der vergangenen Poesie. Schriftlichkeit ist gegen ihre Natur; sie bettet nicht die Melodie in den Vortrag des Textes ein, sondern legt sie als Gerüst darüber. Schriftlichkeit suggeriert Beständigkeit, sie dient dem Denkmal, nicht dem Lied. Kontrafaktur unterscheidet sich da kaum von Überlieferung, denn das geteilte Spiel mit seiner entlehnten Melodie bietet auch nur eine jener nach mündlichem Vortrag organisierten Fassungen, die sich wegen des selbständigen Texts auch in eigener Überlieferung gehalten hat, schriftlich einen mündlich-zufälligen Zustand bewahrend, der gelehrten oder nur fachmännischen Redaktoren (in R. 1097 O und R. 1227 KNXO sowie R. 1147) auf weite Strecken als amorph erscheinen musste.

Das geteilte Spiel R. 334

Für sein geteiltes Spiel R. 334 „Phelipe, je vous demant Dui" hat der Graf Thibaut von Champagne das Lied R. 739 „Ne me dones pas talent" des Moniot d'Arras benutzt. Ausser der metrischen Form und Melodie übernimmt das geteilte Spiel die Reime a, b und c der ersten *cobla terna* (I–III: -ent, -ai, -ie; IV–VI: -ant, -i, -ie) in der ersten *cobla dobla,* die allerdings zwischen nasaliertem a und e nicht unterscheidet, wie es das Vorbild tat. Mit den Reimen werden auch eine Reihe von Reimwörtern übernommen. Die Schlusswaisen jeder Strophe sind durch beide Lieder hindurchgehende Körner. Die gleiche Strophenform und Melodie benutzt auch das dem Richart de Fournival zugeschriebene Marienlied R. 713 „Mere au roi omnipotent" der Handschrift D. Es hat *coblas doblas* (sie sind in der Handschrift umgestellt, vgl. Järnström, Chansons pieuses I, 135–137) wie R. 334 und benutzt den Reim a -ent der ersten und den Reim b -on der zweiten *cobla dobla* des geteilten Spiels an den gleichen Stellen. Das Lied dürfte deswegen nicht auf R. 739 (Spanke, Bibliographie), sondern auf das Kontrafakt R. 334 zurückgehen (vgl. auch Petersen, Moniot, 74). Wenn es wirklich Richart de Fournival zum Autor hat, könnte es um die Mitte des 13. Jahrhunderts oder etwas früher verfasst worden sein (Richart ist 1240 als Magister, 1246 als Kanzellar der Notre-Dame-Kirche zu Amiens bezeugt, vgl. Zarifopol, Richart, 2–3).

Alle drei Lieder haben folgende sehr einfache musikalische Form:

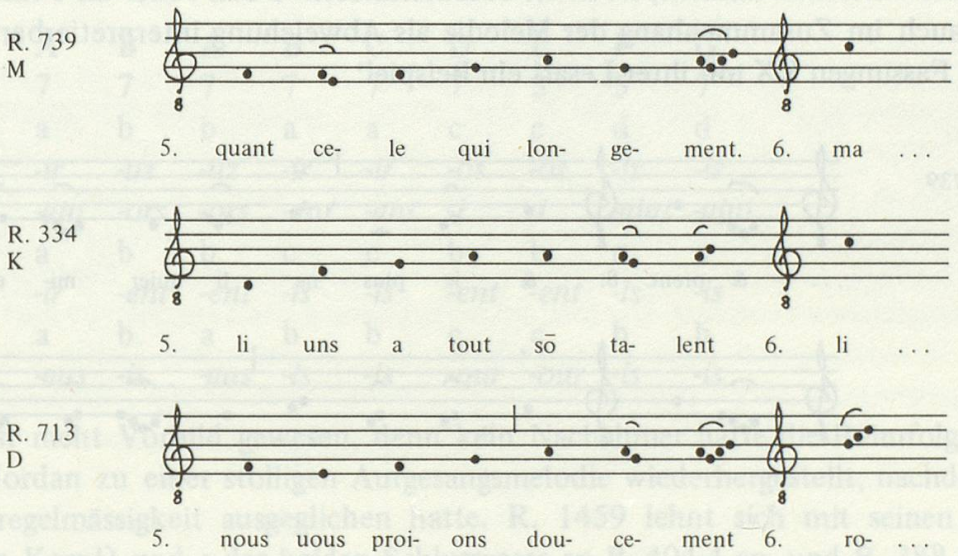
A	B	A	B	C	D	E	F
7	7	7	7	7	7	7	7
a	b	a	b	a	b	a	c'

R. 739

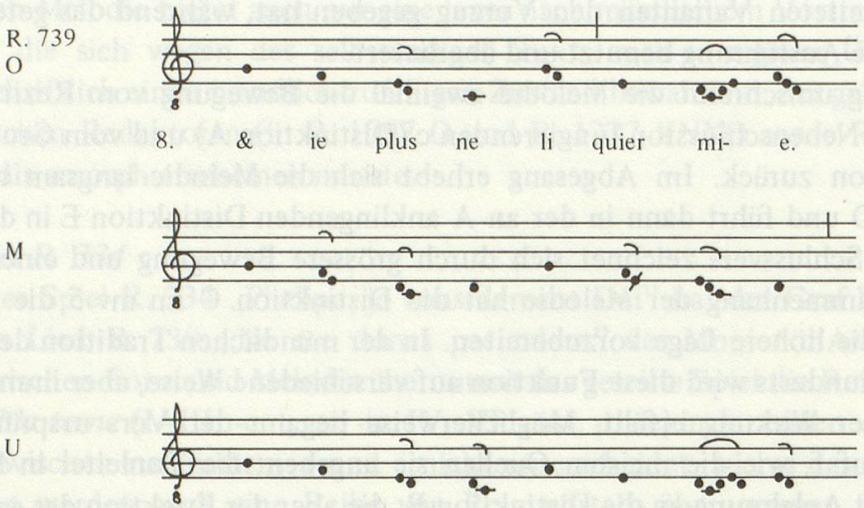
Ausser R. 739 R und R. 334 V haben alle Handschriften dieselbe Melodie in ziemlich einheitlicher Überlieferung. Unter den Handschriften von R. 739 sind nur K und X enger miteinander verwandt; die in R. 334 ebenfalls fast identischen Fassungen KX unterscheiden sich aber von denen des Vorbilds und ähneln mehr den andern Handschriften desselben Liedes, M und O. Die Handschriften des Vorbilds MOU unterscheiden sich geringfügig in der Ausführung mancher Melodieverse; die Fassung D transponiert die Melodie in den mvv 1–5 eine Quinte, in den mvv 6–8 aber nur eine Quarte höher. R. 713

in der Fassung der einzigen Handschrift D bewahrt einige Kleinigkeiten der Ausführung von Melismen aus den Fassungen von R. 739, das doch, was den Text betrifft, nicht Vorbild des Marienliedes gewesen ist. So entsprechen die Stellen mv 1,5 der Fassung MU; 2,1 der Fassung MO; 5,7 und 6,7 der Lesart von M; 7,7 der (in KX zu korrigierenden) Lesart aller Handschriften von R. 739. Es handelt sich hier fast durchweg um Stellen, bei denen das Lied des Moniot reichere Verzierungen hat als das geteilte Spiel. Es ist darum wohl anzunehmen, dass Richart de Fournival diesen in M, U und O mit dem Text von R. 739 verbreiteten Varianten den Vorzug gegeben hat, während das geteilte Spiel eine bescheidenere Ausführung benutzt und überliefert.

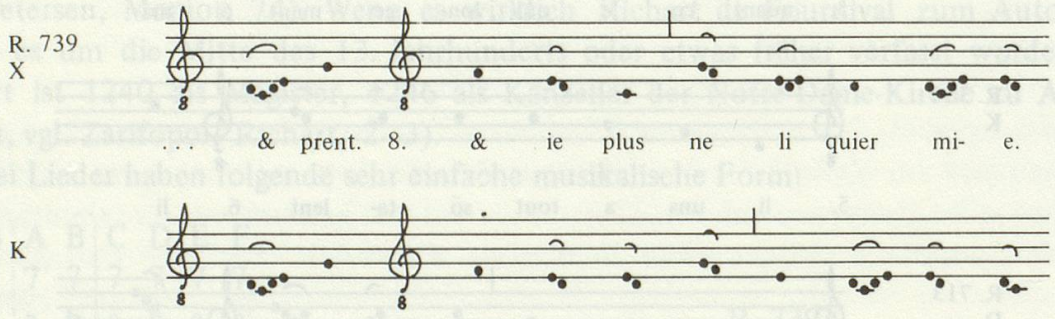
Im Aufgesang umschreibt die Melodie zweimal die Bewegung vom Rezitationston a zu dem hier als Nebenschlusston fungierenden c (Distinktion A) und vom Grundton d über g zum Grundton zurück. Im Abgesang erhebt sich die Melodie langsam bis zum c' der Distinktion D und führt dann in der an A anklingenden Distinktion E in die Anfangslage zurück. Der Schlussvers zeichnet sich durch grössere Bewegung und einen Quintsprung aus. Im Zusammenhang der Melodie hat die Distinktion C im mv 5 die Funktion, den Aufstieg in die höhere Lage vorzubereiten. In der mündlichen Tradition der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wird diese Funktion auf verschiedene Weise, aber immer mit gleicher oder ähnlicher Wirkung erfüllt. Möglicherweise begann der Vers ursprünglich mit der Rezitation auf f, wie die meisten Quellen sie angeben; die Tonleiter in R. 334 K wäre dann eine Art Anlehnung an die Distinktion B, die aber der Funktion des ganzen Melodieverses aufs beste entspricht. In R. 713 wird durch gleichstufigen Anschluss der Melismen mv 5,7 und 6,1 mit übertriebener Deutlichkeit der erreichte Höhepunkt der Melodie bezeichnet.



Der Schlussvers mit seiner charakteristischen Quinte ist in der Form, wie ihn Handschrift R. 739 O überliefert, in der überwiegenden Zahl der Handschriften erhalten (R. 739 O, KX sind fehlerhaft, aber korrigierbar, D; R. 334 MOKX; R. 713 D). In M und U von R. 739 ist dieser Melodievers, dem Ohr kaum merklich, je verschieden abgeändert erhalten, wobei die Quinte durch eine Quarte ersetzt wird:



Dass solche Varianten im Sinne von Gennrichs musikalischer Textkritik auch durch Abschreibfehler entstehen können, ist nicht auszuschliessen. Doch sollte als Fehler nur gelten, was auch im Zusammenhang der Melodie als Abweichung interpretierbar ist. Dafür bieten die Fassungen KX mit ihrer Lesart ein Beispiel:



Der Fehler liegt im mv 7, wo der Schlusston unorganisch erscheint: Es ist tatsächlich der Anfangston des mv 8, der hier eine Lücke schliessen helfen soll. Damit geht übrigens auch der Zusammenhang dieser Distinktion mit Distinktion B verloren. Die Besserungsversuche in mv 8 sind beide unbefriedigend, X durch den zu früh erreichten Schlusston, K durch die funktionslose Wiederholung des Melismas ed in mv 8,2–3 und die Umdeutung des Tones c als Schlusston.

Die Dialog-Tenzone R. 333

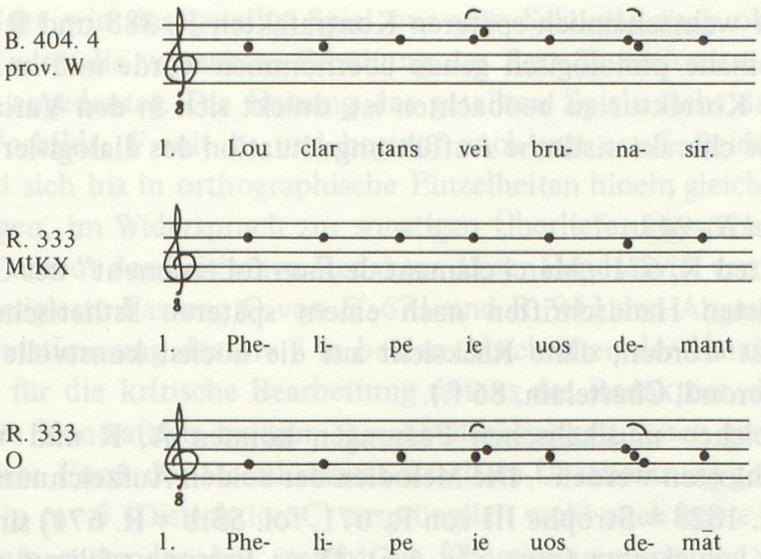
B. 404.4 „Lo clar temps vei brunezir" ist Vorbild von 3 französischen Kontrafakten. Ausser der Dialog-Tenzone Thibauts R. 333 „Phelipe, je vous demant Que" haben gleiche Form und Melodie die Marienlieder R. 388 „Vierge pucele roiaus" und R. 1459 „A la mere Deu servir". R. 388 ist in M Guillaume le Vinier, in D Jaque le Vinier zugeschrieben. Da Guillaume le Vinier eine bekanntere Figur ist als Jaque, könnte letzteres als eine Art von *lectio difficilior* den Vorzug verdienen. Als Komposition des Guillaume le Vinier wäre dies das einzige Stück der Sammlung j aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Guillaume ist 1230/31 berühmt und stirbt 1245, vgl. Ménard, Guillaume le Vinier, 1–11). Långfors (Chansons pieuses II, 9 f.) neigt eher dazu, das Stück Jaque zuzusprechen, Ménard (Guillaume le Vinier, 25 f.) optiert vorsichtig für Guillaume, doch wird eine sichere Entscheidung sich nicht treffen lassen. Jaque le Vinier ist ein Zeitgenosse des 1272 verstorbenen Jehan Bretel (Petersen, Chansons I, 185 f.). Nichts spricht jedoch dagegen, dass R. 1459 aus der Sammlung religiöser Lieder der Handschrift V der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, doch ist auch dies nicht streng zu begründen (vgl. Järnström, Chansons pieuses I, 13). Dass sowohl R. 333 als auch R. 1459 das provenzalische Lied des Raimon-Jordan zum Vorbild haben, lässt sich an den Reimen ablesen:

B. 404.4	A	B	A	B	C	D	E	F	G
	7	7	7	7	7	7	3	5	7
	a	b	b	a	a	c	c	d	d
	-ir	*-uz*	*-uz*	*-ir*	*-ir*	*-os*	*-os*	*-is*	*-is*
R. 333	*-ant*	*-ors*	*-ors*	*-ant*	*-ant*	*-i*	*-i*	*-aint*	*-aint*
R. 1459	a	b	b	c	c	b	b	c	c
	-ir	*-ent*	*-ent*	*-is*	*-is*	*-ent*	*-ent*	*-is*	*-is*
R. 388	a	b	a	b	b	c	c	b	b
	-aus	*-is*	*-aus*	*-is*	*-is*	*-our*	*-our*	*-is*	*-is*

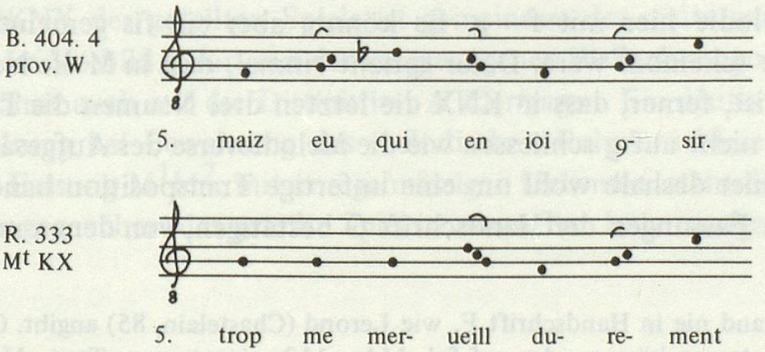
R. 388 ist nicht Vorbild gewesen, denn kein Nachahmer hätte die Reimfolge abba des Raimon-Jordan zu einer stolligen Aufgesangsmelodie wiederhergestellt, nachdem R. 388 diese Unregelmässigkeit ausgeglichen hatte. R. 1459 lehnt sich mit seinen Reimen a (Waise als Korn!) und c der beiden Schlussverse an B. 404.4 an, und R. 388 erinnert in den Reimen c und b des Abgesangs an dasselbe Vorbild, wenn der Reim -is der Verse 4–5 und 8–9 nicht direkt aus R. 1459 stammt. R. 333 enthält zwar keine solchen Anklänge, aber die Reimfolge selbst findet sich so nur im provenzalischen Lied. Die *coblas doblas* (6 Strophen) des Vorbilds (vgl. F. 504.26) finden sich wieder in R. 333 mit doppelter *tornada,* R. 388 und R. 1459 haben 5 *coblas unissonans,* R. 388 dazu ein Geleit.

Die Melodie des Vorbilds B. 404.4 steht nur in der Handschrift M (prov. W): Der Schluss des ersten Stollens ist offen (c'), der des zweiten geschlossen (g); während die Distinktion A rezitativisch innerhalb des Umfangs einer Terz abläuft, bringt Distinktion B mit ihrer fallenden Quinte eine grosse Bewegung, die in mv 2 aufgehalten und in mv 4 zum Grundton geführt wird. Der Abgesang bringt eine neutrale Wellenbewegung, offen schliessend in mv 5, mit derselben Klausel, die auch den offenen Schluss von mv 2 bezeichnet. Die Distinktion D bringt den Höhepunkt der Melodie, welche dann in weniger charakteristischen Bewegungen der mvv 7–9 in einer an Distinktion B erinnernden Klausel zum Grundton zurückfindet. In den letzten drei Distinktionen wird das fehlende melodische Relief durch das metrische Anwachsen der Verse (3, 5, 7 Silben) wettgemacht. Der mv 8 zitiert ungefähr die Linie von mv 5,1–5. Mit ganz geringfügigen Unterschieden begleitet diese Melodie auch das Marienlied R. 388 (in Handschrift D weicht nur mv 6 ab, mv 8 ist eine genaue Repetition von mv 5,1–5, nicht mehr nur eine Anspielung). Auch R. 1459 schliesst sich eng an die provenzalische Melodiefassung an, doch gibt es hier neben einigen Ungenauigkeiten in der Niederschrift eine charakteristische Variante: die absteigende Quinte in Distinktion B wird als Melisma auf der zweiten Silbe zusammengerafft. Beide Kontrafakta bestätigen zwar die in M überlieferte Melodie des Vorbilds, doch da beide nur sehr unsicher zu datieren sind, lässt sich dies Zeugnis für die Überlieferungsgeschichte der Melodie nur schwer nutzen. Es ist möglich, dass beide Nachahmer keine andere Quelle gekannt haben als die, aus welcher auch M das Lied bezogen hat. Die Übereinstimmung von R. 333 M^{t}KXO mit R. 1459 im mv 8 lässt vermuten, dass diese Lesart in der Quelle beider Kontrafakta gestanden hat; in W erscheint eine Vortragsvariante, in R. 388 MD eine formalisierende Korrektur nach Dist. C (mv 5). Es lässt sich somit wohl sagen, dass die Melodie von B. 404.4 W, R. 388 MD und R. 1459 V jene ist, die im Bereich der Trouvèrelyrik bekannt geworden ist; die Fassung des Raimon-Jordan vom Ende des 12. Jahrhunderts ist durch diese Kontrafakta natürlich nicht belegt.

Das verhältnismässig frühe Kontrafakt R. 333 bewahrt dagegen zwar sehr genau die allgemeinen Umrisse der Melodie, verstärkt aber sehr den rezitativischen Charakter der Distinktionen A und D. Da sowohl M^{t} als auch KX die Melodie in dieser beschnittenen Form bezeugen, dürfte sie für die Tenzone authentisch sein (in M ist bei den mvv 6 und 7 eine Verschiebung nach rechts eingetreten, die der Schreiber in dem Fünfnotenmelisma mv 7,3 auszugleichen versucht). Die rezitativische Fassung der Tenzone bewahrt allerdings nicht die Melodie, mit der das provenzalische Lied in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gesungen wurde; wahrscheinlicher ist, dass Thibaut für den Tenzonen-Text eine bescheidenere Ausführung wählte, bei welcher der lockere Tanzcharakter der Melodie weniger zum Vorschein kommt:



Die Handschrift O geht auch hier wieder eigene Wege und bringt die Tenzone fast durchweg (ausser in mv 8) mit den Lesarten des Vorbilds in Handschrift prov. W. Dass hier die ursprüngliche Fassung der Tenzone bewahrt und in R. 333 M^{t}KX dagegen eine später bearbeitete Fassung überliefert worden wäre, ist unwahrscheinlich. O allein transponiert die Melodie eine Quarte tiefer, und wie im Falle des geteilten Spiels R. 1097 ist hier mit einem kritischen Eingriff des Redaktors von O zu rechnen, während die von Thibaut entlehnte Melodie wie im Falle des geteilten Spiels R. 334 den deklamatorischen Charakter des Stückes hervorhebt. Ob das bewusst geschah oder ob die rezitativischen Varianten als unwillkürliche Aufführungsweise anzusehen sind, lässt sich nicht entscheiden; in jedem Falle aber zeigt das Verfahren, dass der Begriff des Melodieverses beim Vortragenden, der hier Nachahmer ist, nicht an jedem Detail gleichermassen haftet und mehr von einer allgemeinen Funktion (deklamatorischer Liedanfang) als von dem Tonmaterial bestimmt wird. Dasselbe stilistische Prinzip tritt wieder auf im funktionsschwachen Übergangsvers 5, Distinktion C: die Wellenbewegung ist in der Tenzone ersetzt durch rezitativisches Initium:



Während in den wahrscheinlich späteren Kontrafakten R. 388 und R. 1459 die Melodie des Vorbilds beinahe philologisch genau übernommen wurde und in Handschrift O von R. 333 gar eine Korrektur zu beobachten ist, drückt sich in den Varianten der Tenzone R. 333 M^tKX die charakteristische Aufführungssituation des dialogisierten Liedes aus.

Das geteilte Spiel R. 943

Das berühmte Lied R. 671 „Merci clamant de mon fol errement" des Chastelain de Couci ist in den meisten Handschriften nach einem späteren ästhetischen Ideal auf fünf Strophen gekürzt worden, ohne Rücksicht auf die höchst kunstvolle Reimbindung des Originals (vgl. Lerond, Chastelain, 86 f.).

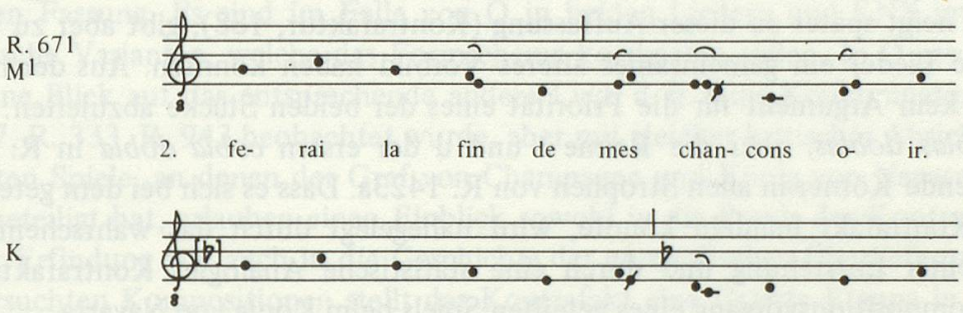
Von den zahlreichen musikalischen Fassungen können A, R und V sowie R. 943 V sogleich ausgeschlossen werden [1]. Die Melodien der beiden Aufzeichnungen in Handschrift M (fol. 19vb = R. 1823 = Strophe III von R. 671, fol. 53rb = R. 671) sind identisch bis auf unbedeutende Kleinigkeiten (mvv 5,9; 6,6). Diese Fassung schliesst mit f, nach vorhergehendem Leitton e. Mit f schliessen auch alle Melodieverse des Aufgesangs; g (mvv 5,10 und 7,10) sowie d (6,10) bilden einen offenen Schluss. Den Abgesang charakterisieren gegenüber den wenig ausladenden Wellenbewegungen des Aufgesangs die grösseren Intervalle: eine steigende Quarte in mv 5 und eine steigende Quinte in mv 7. Der mv 7 beginnt ausserordentlich tief und hebt so die Rückkehr in die Lage der Distinktion F, die etwa der des Stollenschlusses B entspricht, besonders hervor. Die Handschriften TD bilden eine zweite, mit der ersten eng verwandte Fassung. Sie ist eine Quinte höher transponiert und enthält im Abgesang (mvv 6,8–10; 7,1–5; 8,1–7) wohl durch Verlagerung entstandene Fehler, die auch die Quelle der beiden Handschriften schon enthielt.

Die Gruppe KPX, in der nur P individuelle Lesarten hat, ist zwar in derselben Lage wie M^1M^2 aufgezeichnet, aber der Abgesang hat eine ganz besondere Form. Die Distinktion C erinnert in ihrem Anfang an A; die charakteristischen Intervalle und die tiefe Lage der Distinktion E sind vermieden. Die Abweichungen beruhen wohl nicht auf fehlerhafter Abschrift, sondern auf ungenauer mündlicher Wiedergabe; verstreute Erinnerungen an die Fassung M^1M^2, TD lassen sich heraushören.

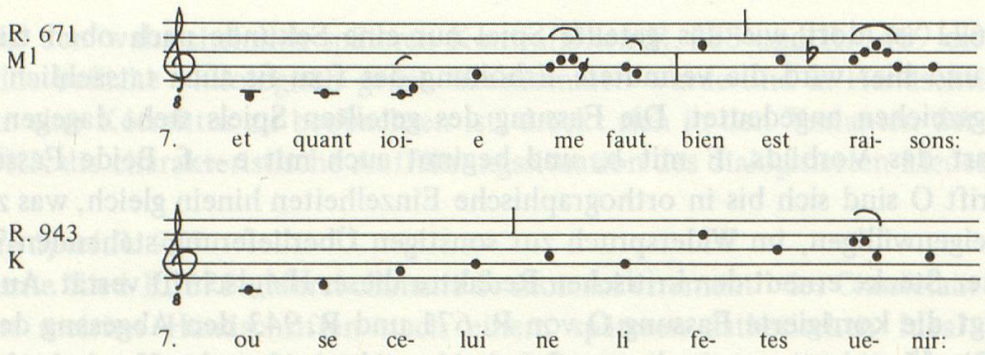
Das geteilte Spiel R. 943 bestätigt in seinen Fassungen KNX den Abgesang von M^1M^2, TD; es ist in Handschrift M leider fragmentarisch: eine jüngere Hand hat ab mv 3,6 den zweiten Stollen nach dem ersten ergänzt und dann die Melodie im Abgesang nach Gutdünken fortgesetzt. Die Tonart des geteilten Spiels ist jedoch eine andere: statt mit e – f beginnt die Melodie hier mit f – g. Es könnte aber ein fis gemeint sein, so dass der Unterschied nur scheinbar wäre. Dafür spricht einmal, dass in M die Notenfolge f – g auf g – g reduziert ist, ferner, dass in KNX die letzten drei Neumen die Tonart des Vorbilds haben und also nicht auf g schliessen wie die Melodieverse des Aufgesangs, sondern auf f. Es dürfte sich hier deshalb wohl um eine unfertige Transposition handeln. Das könnten auch die beiden Fassungen der Handschrift O bestätigen, von denen noch nicht die Rede

1 Die Melodie stand nie in Handschrift F, wie Lerond (Chastelain, 85) angibt. Gennrich hat sie denn auch nicht übertragen können; der auf fol. 111v–112r eingetragene Text „Martinus . . ." hat seine eigene liturgische Melodie.

war: R. 671 ist dort wie das geteilte Spiel nur eine Sekunde nach oben transponiert worden, und hier wird die vermutete Erhöhung des f zu fis auch tatsächlich durch ein Erhöhungszeichen angedeutet. Die Fassung des geteilten Spiels steht dagegen gerade in der Tonart des Vorbilds, F mit b, und beginnt auch mit e – f. Beide Fassungen der Handschrift O sind sich bis in orthographische Einzelheiten hinein gleich, was zusammen mit der eigenwilligen, im Widerspruch zur sonstigen Überlieferung stehenden Transposition beider Stücke erneut den kritischen Redaktor dieser Handschrift verrät. Ausser in mv 7 bestätigt die korrigierte Fassung O von R. 671 und R. 943 den Abgesang der Fassung M^1M^2. Die Übereinstimmung des mv 7 in beiden Abschriften der Handschrift O ist ein zusätzlicher Beleg für die kritische Bearbeitung seitens des Redaktors, denn M des Vorbilds und KNX des Kontrafakts belegen ihre Unabhängigkeit durch geringfügige Unterschiede, so dass diese Form des Melodieverses als ältere Überlieferung gegen R. 671 KPX erwiesen ist. Dass in mv 5 (Distinktion C) ursprünglich wohl auch keine Quarte (M^1M^2), sondern eine Quinte gestanden hat, macht die Übereinstimmung von R. 671 TD und R. 943 KNX mit beiden Fassungen der Handschrift O sehr wahrscheinlich.
Der eigentümliche, schwebende Melodiestil des Liedes ist in allen Quellen erhalten (auch die veränderte Fassung des Abgesangs in R. 671 KPX versucht das). Kodifizierte Aufführungsvarianten liegen wohl vor bei den Kadenzen der Distinktion B, wo sich R. 671 M^1M^2 TDO, R. 943 O und R. 671 KPX, R. 943 MKNX gegenüberstehen in zwei gleichwertigen Lesarten:



Den Fassungen MKNX des geteilten Spiels ist gemeinsam der rezitativische Anfang der Distinktion B, die im Vorbild sofort mit der langgezogenen Wellenbewegung beginnt; in M wird dies wie erwähnt auch auf die Distinktion A übertragen. Ein deutlicher Unterschied in der Vortragshaltung bei Bewahrung des melodischen Rahmens bietet der mv 7: die lockere Form der Fassung M^1M^2, mit unregelmässigen Melismen, steht der beschnittenen des geteilten Spiels gegenüber (das geteilte Spiel ist einen Ton höher aufgezeichnet als sein Vorbild):



Das geteilte Spiel R. 1423a

Die Beziehungen zwischen R. 1410 „Mauvais arbres ne puet florir" und R. 1423a „Sire, loez moi a loisir" sind nicht eindeutig geklärt. Gennrich hielt zunächst R. 1423a für das Vorbild (Bibliographien, 335 f.), und Wallensköld (Thibaut, 147) schloss sich dem an mit dem Hinweis, dass die Marienlieder des Königs aus seiner späteren Zeit stammen – was allerdings für das geteilte Spiel ebenfalls zutrifft. Spanke (Strophenformen, 104) möchte ein Argument daraus gewinnen, dass Thibauts religiöse Lieder keine Kontrafakta seien, aber dem widerspricht R. 1475, das nach der Melodie von R. 1402 des Thibaut de Blaison verfasst ist. Jeanroy (Rez. Winkler, 159 f.) lässt R. 1410 als Vorbild gelten. Auch Gennrich neigt später zu dieser Auffassung (Kontrafaktur, 188), gibt aber zu bedenken, dass beide Lieder ein gemeinsames älteres Vorbild haben könnten. Aus der metrischen Form ist kein Argument für die Priorität eines der beiden Stücke abzuleiten: sie haben beide *coblas doblas,* aber die Reime c und d der ersten *cobla dobla* in R. 1410 sind durchgehende Körner in allen Strophen von R. 1423a. Dass es sich bei dem geteilten Spiel um ein Kontrafakt handeln könnte, wird nahegelegt durch das wahrscheinlich späte Datum seiner Entstehung und durch eine statistische Analogie: Kontrafaktur ist der übliche Kompositionsvorgang eines geteilten Spiels beim König von Navarra.

Für den Vergleich der Melodien ist die Frage nach der Priorität eines der Stücke kaum relevant; denn da beide auf denselben Autor zurückgehen und zeitlich nicht sehr voneinander entfernt sein können, repräsentieren sie gewiss keine Etappen der mündlichen Überlieferung. Solche lassen sich dagegen in jedem der Lieder beobachten, insofern die Überlieferung unabhängig erfolgte. Dies scheint der Fall zu sein. Alle Fassungen des religiösen Liedes sind in einer unserem C-Dur nahe liegenden Tonart aufgeschrieben, mit dem Grundton c', welchen nur der Leitton h unterschreitet. Alle Fassungen des geteilten Spiels stehen dagegen eine Quinte tiefer und machen einen Unterschied zwischen den im religiösen Lied identischen Kadenzen der Distinktionen A und B. Das könnte auf eine schriftliche Überlieferung hinweisen, doch wäre auch denkbar, dass die angestrengte hohe Lage dem Lied R. 1410 als Vortragsqualität zukommt, während das geteilte Spiel eine einfachere Form wählt, wie das in bezug auf die Melismatik ja schon beobachtet werden konnte.

Die Fassungen M und KX von R. 1410 unterscheiden sich nur geringfügig in den mvv 1 und 3; zu KX stellen sich V und B mit individuellen Fehlern und O mit einer interessanten Variante: Während MKXV die Distinktion C im mv 5 mit offener und in mv 8 mit geschlossener Kadenz bringen, hat O in bèiden Fällen geschlossene Kadenz und damit eine vollständig identische Wiederholung:

A	B	A	B	C	D	E	C'	F	G	H
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
a	b	a	b	b	c	c	d	d	e	e

R. 1410 (MKXV)

Grössere Abweichungen finden sich in der Überlieferung des geteilten Spiels. Dort kommt die Fassung M der des vermuteten Vorbilds am nächsten, während KNX und O in den mvv 5 (geschlossene Kadenz wie R. 1410 O) und 7 (Verlagerung um eine Terz nach unten) abweichende, mit einander verwandte Lesarten haben. O ist selbständig in den mvv 6, 10 und 11. Identische Wiederholung der Distinktion C haben hier sowohl O als auch KNX, aber O bemüht sich, auch noch den mv 10 an den mv 6 anzugleichen:

A	B	A	B	C	D	E	C	F	D'	G

R. 1243a (O)

Unberücksichtigt können die beiden Fassungen von R. 1410 in der Handschrift R und die dissidente Fassung V von R. 1423a bleiben.

Die nicht sehr erheblichen Unterschiede in der Überlieferung der beiden Stücke lassen sich interpretieren als Abweichungen von der durch R. 1410 MKXV und R. 1423a M umschriebenen Fassung. Es sind im Falle von O in beiden Liedern und KNX im geteilten Spiel kritische Varianten, welche das Formschema korrigieren sollen. In O geschieht das jeweils ohne Blick auf das entsprechende andere Lied, d. h. ohne Kontamination, wie sie in R. 1097, R. 333, R. 943 beobachtet wurde, aber mit gleicher kritischer Absicht.

Die geteilten Spiele, an denen der Graf von Champagne und König von Navarra Thibaut IV. sich beteiligt hat, erlauben einen Einblick sowohl in die Praxis der Kontrafaktur als Topos der Erfindung wie auch in die Geschichte der musikalischen Überlieferung. In den fünf untersuchten Kompositionen stellt das Kontrafakt eine fixierte Etappe in der Überlieferungsgeschichte seines Vorbilds dar. Bemerkenswert scheint hierbei vor allem die Tatsache, dass zwar eine Fassung bestimmt werden kann, die dem Kontrafakt zu Grunde liegt, dass aber diese Fassung nie als einheitliche greifbar wird: In R. 1227 wird sie von MTZU, in R. 739 von MOU, in R. 671 von M^1M^2TD und in R. 1410 von MKXV repräsentiert; von B. 404.4 ist nur eine Abschrift (prov. W) erhalten, aber auch hier ist nicht vorauszusetzen, dass sie die einzige gewesen sei. Die Abweichungen einer als alt erwiesenen Fassung in diesen Handschriften lassen sich erklären und interpretieren: Es sind Vortragsvarianten, welche die authentische Gestalt einer Melodie nicht kompromittieren. Die datierten Kontrafakta erlauben es, jene Fassungen zu bestimmen, die bereits während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Umlauf waren und Beispiele der Originalmelodie sind, wenn man diese als Gesamtheit der Aufführungsmöglichkeiten im mündlichen Vortrag definieren will. Dieser Charakter der bestätigten Melodien verbietet es allerdings, aus den betreffenden Abschriften eine kritische, allererst interpretierbare Fassung herzustellen. Der Begriff einer Melodie ist wesentlich der von Variabilität als

Funktion des Vortrags und widerspricht jenem anderen Begriff einer Melodie als eines Notentextes. Die Fixierung einer solchen Melodie ist dem zufälligen Charakter des Materials bereits inadäquat. Schriftliche Überlieferung sieht von der Vortragssituation ganz ab wie in den Handschriften KNPX, die sich nur noch durch gelegentlich auftretende und gemeinhin erkennbare Schreibfehler unterscheiden, aber in R. 1227, R. 739, R. 671 und R. 1423a nachweislich einen jüngeren, überarbeiteten oder korrumpierten Notentext fleissig bewahren. Eine weitere Konsequenz, nämlich kritisch eventuell auftretende Unstimmigkeiten in der Überlieferung zu korrigieren, zieht der Redaktor von Handschrift O: in R. 1097, R. 333, R. 943, R. 1423a lassen sich kritische Eingriffe nachweisen, die sowohl Abweichungen von einer Fassung zur andern als auch Unstimmigkeiten innerhalb einer Fassung korrigieren sollen. Für die geteilten Spiele des Königs Thibaut lässt sich allerdings nicht nur feststellen, dass sie in Anlehnung an die mündliche Tradition ihrer Vorbilder, sondern selbst auch in mündlicher Entlehnung komponiert worden sind. Es zeigt sich nämlich in ihnen zusätzlich jene andere stilistische Haltung, die das geteilte Spiel vom Minnelied unterscheidet: Der Vortrag bleibt zwar solistisch, aber die Partner wechseln, und die Diskussion, die auch humoristische Wendungen erlaubt, entbehrt des feierlichen Charakters. Das Moment von Improvisation verlangt zudem leichte Ausführbarkeit. Die geteilten Spiele haben denn auch gegenüber ihren Vorbildern bescheidenere Melismatik, wie in R. 334, R. 333, R. 943, oder weniger extravagante Höhenlage wie in R. 1423a. Diese Stiltendenz könnte in R. 1666 „Bons rois Thibaut, sire, conseilliez moi" geradezu Anlass zu einer Umarbeitung gegeben haben, doch ist ein sicheres Urteil darüber nicht zu fällen. In den anderen geteilten Spielen des Königs sind die Abweichungen von den als alt erwiesenen Fassungen der Vorbilder dem besonderen Vortrag dieser Stücke angepasste Vortragsvarianten.

III. Religiöse, politische und satirische Kontrafakta

Diese Gruppe von Kontrafakten könnte mit dem provenzalischen Gattungsnamen Sirventes bezeichnet werden. Da die Gedichte zum grössten Teil auf historische Personen und Ereignisse Bezug nehmen, ist ihre Datierung möglich, doch bilden sie eben als Gelegenheitspoesie keine kohärente Gruppe wie etwa die geteilten Spiele des Königs von Navarra. Er ist hier der Autor eines religiösen Liedes, R. 1475, an welches sich anschliessen zwei Kreuzzugslieder (R. 1020a und R. 381) sowie eine Totenklage. Eine zweite Gruppe von vier Kontrafakten politischen Inhalts enthält neben dem Hilferuf des Grafen von Bar in Gefangenschaft vor allem die drei politischen Pamphlete des Hue de la Ferté. Die letzte Gruppe von satirischen Liedern allgemeinen Inhalts enthält Stücke, deren Datierung problematisch ist und deren Zugehörigkeit zum Repertoire der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts hypothetisch bleiben muss.

Das Marienlied R. 1475 des Königs von Navarra

Der König Thibaut von Navarra hat sein Marienlied R. 1475 „De chanter ne me puis tenir De" dem Liede R. 1402 „Amours, que porra devenir" seines älteren Freundes Thibaut de Blaison entlehnt und auch die Reime a und b seiner ersten *cobla dobla* von dort bezogen, ohne jedoch die kunstvollen *coblas retrogradadas* und *coblas capcaudadas* seines Vorbilds nachzuahmen. Das Lied R. 1059 „Se par force de merci" von Gautier d'Espinal dürfte auf dasselbe Vorbild zurückgehen.

Thibaut de Blaison pflegte freundschaftliche Beziehungen zu dem jungen Grafen von Champagne, wie aus dem Geleit des Liedes R. 1467 zu ersehen ist (VI,1–3). Er starb im Jahre 1229 (Brakelmann, Chansonniers II, 65–70), noch ehe Thibaut IV. das Königreich Navarra erbte. Wann jener sein Marienlied verfasste, ist unsicher; ein Grund, es gegen Ende seiner Karriere zu datieren, besteht jedenfalls nicht: vielleicht deuten die gelegentlich auftretenden verschachtelten Konstruktionen und die Metaphern der Heiligen Jungfrau gerade auf eine frühere Zeit, als der Autor des Vorbilds noch lebte und Gautier de Coinci jährlich seine Marienlieder mit ganz ähnlicher Motivik zu einem eigenen Genus erhob. Das Kontrafakt R. 1059 von Gautier d'Espinal ist nicht genau zu datieren: Der Autor ist von 1232 bis 1270 bezeugt und war 1272 tot (Petersen, Gautier d'Epinal, 23). Es ist anzunehmen, dass er ebenfalls das Lied des Thibaut de Blaison benutzt hat und nicht das religiöse Kontrafakt des Thibaut von Champagne. Da mehrere seiner Lieder vor der Mitte des 13. Jahrhunderts datierbar sind, könnte auch R. 1059 in diese Zeit gehören.

Die metrisch-musikalische Form des Vorbilds ist ein Laiausschnitt mit je zwei wiederholten Verspaaren. Gautier d'Espinal verlängert die Strophe um ein weiteres Verspaar am Schluss und ordnet die ausschliesslich männlichen Reime neu; die ersten vier Verse kürzt er nach dem Beispiel des Abgesangs um je eine Silbe (vgl. Gennrich, Kontrafaktur, 72 f.):

A	A'	A	A'	B	C	B	C	
8	8	8	8	7	7	7	7	
a	b	a	b	b	a	a	b	R. 1402, R. 1475

A	A'	A	A'	B	C	B	C	B	C'
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
a	b	b	a	b	b	c	c	d	d	R. 1059

Die musikalischen Fassungen der Handschrift V von R. 1402 und R. 1475 sind ohne Interesse und haben nichts mit der übrigen Überlieferung zu tun. Das Kontrafakt R. 1059 steht nur in der Handschrift O mit Melodie, und seine musikalische Fassung stimmt bis auf Kleinigkeiten mit denen von R. 1402 und R. 1475 in derselben Handschrift überein. Es handelt sich auch hier wieder um eine kritische Überarbeitung und Korrektur der drei Stücke durch den Redaktor von O. Die Melodie des Vorbilds R. 1402 ist ferner überliefert in TD und KNPX. Sie steht im authentischen G-Modus. Die Fassungen TD und KNPX unterscheiden sich hauptsächlich durch ihre Melismatik: in KNPX ist sie reicher, Dreiermelismen sind häufig, während TD nur ein Dreiermelisma im Schlussvers zulassen. Die kontaminierte Fassung O aller drei Lieder hat Zweiermelismen wie TD im Aufgesang, in den Kadenzen der Distinktion B des Abgesangs aber je ein Dreiermelisma. Das Kontrafakt

des Grafen Thibaut ist in M und KX überliefert. KX haben eine Verlagerung im letzten Melodievers mit einem fehlerhaften Schlusston d. Die Melodie entspricht im Aufgesang ganz der Fassung TD, im Abgesang führt sie wie O ein Dreiermelisma in die Kadenz der Distinktion B ein. Das Kontrafakt erweist somit die melismatische Fassung von KNPX des Vorbilds als sekundäre Bearbeitung. Das Kontrafakt des Grafen Thibaut steht allerdings nur in der redigierten Fassung O in derselben Tonart wie die anderen Stücke. Sowohl in M als auch in KX findet es sich um einen Ton tiefer transponiert, mit b. Dadurch ist im Aufgesang die Tonart des Vorbilds erhalten, im Abgesang dagegen liegen die Halbtöne anders: das Kontrafakt liest die Melodie, als wäre dem f des Vorbilds ein Erhöhungszeichen vorgezeichnet. Die Fassung O von R. 1402 bewahrt den G-Modus wie TDKNPX, aber im Abgesang von R. 1059 und R. 1475 führt O ein b ein und gibt dem Liede damit die Tonart des geläufigen ersten Modus, transponiert auf g. Die verschiedenen tonartlichen Änderungen, die mit dem Kontrafakt R. 1475 schon aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bezeugt sind, könnten darauf hinweisen, dass TD von R. 1402 seine ursprüngliche Tonart bewahrt. Die deutlich umrissene orchestische Form erlaubt nur wenige Vortragsvarianten, und die wenigen immerfort wiederholten Distinktionen prägen sich dem Gedächtnis fest ein. So sind denn die Vortragsvarianten weder zahlreich noch bemerkenswert. Die erheblichere Abweichung in der Melismatik von R. 1402 KNPX gehört einer späteren Bearbeitung an, sie ist jedenfalls nicht für die frühere Zeit vor der Mitte des Jahrunderts bestätigt.

Das Kreuzlied R. 1020a eines anonymen Ritters

Das Kreuzlied R. 1020a „Oiés seigneur, pereceus, par oiseuse" ist ein Kontrafakt des berühmten Aufrufs zum dritten Kreuzzug R. 1125 „Ahi, Amours, con dure departie" des Conon de Béthune [1]. Der anonyme Ritter singt in der Melodie des allbekannten Vorbilds, ohne auf formale Präzision Wert zu legen. Seine beiden Eingangsstrophen haben den gleichen Reim a (-euse), eine Reminiszenz der *coblas doblas* des Vorbilds, die aber dann hier nicht durchgeführt werden. Ebenso benutzt der Nachahmer weniger Gedanken und Formulierungen als einzelne starke Wörter seines Vorbilds, besonders Reimwörter. Das Verfahren der Komposition ist assoziativ und mündlich. Aus dem Vers [2]:

Dieus est assis en son saint iretaige (III,1)

des Conon entnimmt er das Wort *iretaige* und deutet den Zusammenhang ganz neu:

Devons aler nostre iretaje qerre. (IV,3)

Die Reflexion des Conon wird zu einer aufrüttelnden Anrede umgemünzt, wenn der Vers:

Dieus! tant avons esté preus par huiseuse (VI,1)

hier im Liedanfang erscheint als

Oiés, seigneur, pereceus par oiseuses. (I,1)

1 In diesem Werk verschränken sich literarische und politische wie gesellschaftliche Wirkung aufs engste, und kaum ein späteres Kreuzlied verzichtet auf hier zuerst formulierte Motive. Auf Conon beziehen sich auch die deutschen Dichter Friedrich von Hausen (MF 47.9) und Albrecht von Johannsdorf (MF 87.5). Eine Kritik dieser Werke in ihrem historischen Augenblick und ihrer konservierenden Überlieferung versucht meine Studie ‚Drei Lieder zum dritten Kreuzzug'.

2 Hier zitiert nach Zarifopol, Richart, 50 f.; vgl. Bédier/Aubry, 295–299.

Die begierig mitfühlende Darstellung des Leidens Christi in der Nennung konkreter Marterwerkzeuge:

Il fu liés en l'estache au lien
Et fu batus d'escorgies noueuses (I,5–6)

und die eifernde Einrede auf die Zeitgenossen:

He cuers faillis, mauvaise chars honteuse . . . (II,1)

sind wohl in weltlicher Atmosphäre nur vorstellbar, wo Dominikaner- und Franziskanerorden heftige Wirkung ausgeübt haben.

Zu welchem Anlass dies Kreuzlied gedichtet wurde, ist unbekannt, und Bédier verzichtet in seiner Ausgabe auf eine Datierung (Bédier/Aubry, 296). Die Zuschreibung der Handschrift D an Richart de Fournival verdient kein Vertrauen (Bédier/Aubry, 295); lediglich die Form *poiours* für *pire* scheint jung zu sein, aber wie jung, dürfte schwer zu entscheiden sein. Sichere Auskunft geben dagegen wohl einige historische Anspielungen. Der Autor will nämlich „über Meer in jenes Heilige Land" fahren, also nach Palästina und nicht nach Ägypten, wie Ludwig IX. im Jahre 1248, oder nach Tunis, wie derselbe König 1270:

Outre la mer en cele sainte tere,
Ou dieus fu nes et ou fu mors et vis,
Devons aler nostre iretaje qerre. (IV,1–3)

Als Topos der Kreuzliteratur wäre allerdings *cele sainte tere* vielleicht keine präzise geographische Angabe. Die politische Situation selbst scheint genauer fassbar in den Versen:

Car a grant tort en fu pour nous hors mis (IV,4)
Car il n'i a pais ne trieues ne terme. (IV,6)

Es hatte nämlich Kaiser Friedrich II. trotz seiner am 29. September 1227 durch Gregor IX. verhängten Exkommunikation einen noch von Honorius III. gewünschten Kreuzzug unternommen und ohne Schwertstreich Jerusalem, Bethlehem und vielleicht auch Nazareth in geschickten Verhandlungen zurückgewonnen. Am 18. Februar 1229 schloss er mit al-Kāmil einen Waffenstillstand auf 10 Jahre, 5 Monate und 40 Tage; nachdem er sich in der Grabeskirche selbst gekrönt hatte, erschien er im Juni 1229 wieder in Italien. Sein Erfolg nötigte den Papst, die Exkommunikation aufzuheben (vgl. Mayer, Kreuzzüge, 208 ff.). Gregor IX. ruft aber am 17. November 1234 zu einem neuen Kreuzzug auf, an dem sich unter anderen Thibaut IV., Graf von Champagne und seit demselben Jahre auch König von Navarra, beteiligt hätte. Der Kreuzzug hätte nach Absicht des Papstes den durch den exkommunizierten Kaiser geschlossenen Waffenstillstand brechen sollen. Diese erste Motivation des Unternehmens wird bald abgelöst durch den Plan einer Hilfe für das lateinische Kaiserreich von Konstantinopel, ein Plan, der von vielen Kreuzfahrern nicht gebilligt wird. Sie erwarten von Kaiser Friedrich II., dass er sie nach Syrien führe, doch da der Kaiser im Frühling 1239 erneut exkommuniziert wird, weil er seinem natürlichen Sohn Enzio den Titel des Königs von Sardinien gegeben hatte, bricht das Kreuzfahrerheer unter Führung von Thibaut IV. am 24. Juni auf (vgl. Bédier/Aubry, 178 ff.). Inzwischen hatten die mohammedanischen Araber das nicht befestigte Jerusalem vorsorglich besetzt, denn der Termin des Waffenstillstands stand ja unmittelbar bevor. Die Anspielungen des Kreuzliedes R. 1020a sprechen von dieser Situation im Sommer 1239;

der Autor ist ein Ritter aus der Umgebung Thibauts. Er gibt der Entrüstung darüber Ausdruck, dass der Papst durch seine Verzögerungstaktik verhindert hatte, Jerusalem rechtzeitig für die Christen zu sichern. Das drückt wohl Vers 4 der IV. Strophe aus, wo es heisst, das Gott aus seinem Lande vertrieben worden ist und dass seine Freunde also nicht nach Konstantinopel fahren dürfen (Vers 5), denn es gibt nun weder mehr Frieden noch Waffenstillstand noch Aufschub. Dass es sich hier nur um eine unbestimmte adverbiale Redensart wie ‚es wird höchste Zeit' handeln könnte, ist bei der Eindringlichkeit des dreifachen Ausdrucks unwahrscheinlich. Bédiers Übersetzung bezieht das Pronomen *il* (v 6) auf *Dieu* und sieht in *pais* nicht ‚la paix', sondern die Negationspartikel *pas* (Bédier/Aubry, 298). Beides ist unzutreffend, denn schon in v 5 bedeutet *il* nicht mehr Gott, sondern den Kreuzfahrer:

Ki n'i venra, il n'ert pas ses amis (IV,5)

Das parasitische i, das insbesondere die ostfranzösischen Mundarten charakterisiert, wäre hier im pikardischen Manuskript D eine befremdliche Ausnahme (vgl. Schwan, Vorbem. zu § 207), und überdies ist die Negationspartikel *pas* im vorhergehenden Vers (IV,5) ohne i geschrieben.

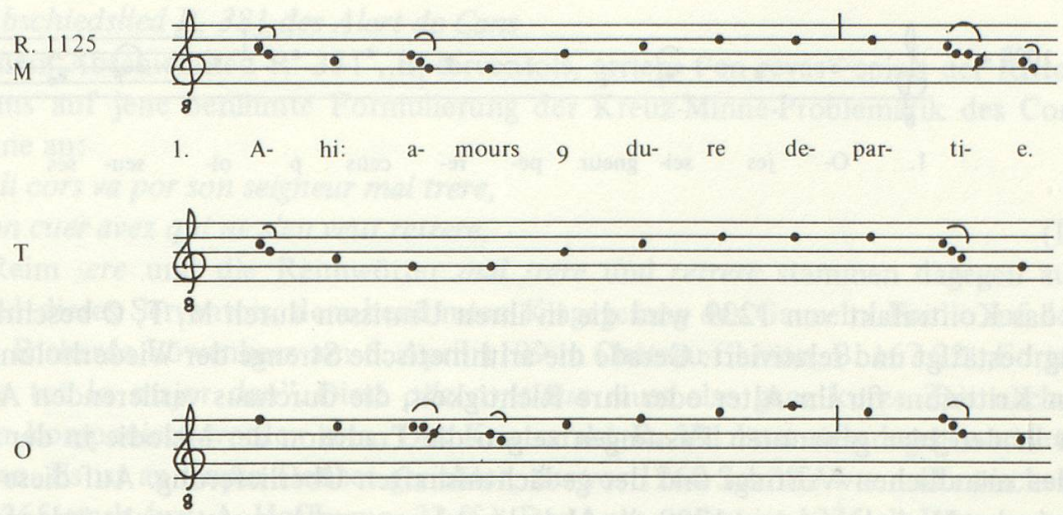
Das französische Kontrafakt dürfte also ein halbes Jahrhundert jünger sein als sein Vorbild. Die naive, auf poetische Kunststücke wenig bedachte Entlehnungsmanier lässt erwarten, dass der Autor auch die Melodie seines Vorbilds in der ihm bekannten Fassung einfach benutzt, ohne eigene melodiekritische Eingriffe vorzunehmen.

Das Kontrafakt ist nur in der Handschrift D erhalten, während das Lied des Conon in 10 Handschriften mit Melodie steht. Die Unterschiede der Fassungen sind erheblich, und Pierre Aubry meinte, drei Originalmelodien ansetzen zu müssen (Bédier/Aubry, 29 ff.): M (T, O), KNPX (V, D), R. Spanke hielt auch D für eine unabhängige Melodie (Bibliographie). R und V sind wie häufig kaum mehr mit den anderen Fassungen zu vergleichen; aber während V noch Zusammenhänge mit der Gruppe KNPX erkennen lässt, ist R eine Komposition im Stil der zahlreichen Kontraposita dieser Handschrift. Die Form der Fassung M ist von ganz besonderer Regelmässigkeit; Théodore Gérold glaubte in ihr das Original des Conon de Béthune vor sich zu haben (Gérold, Remarques, 112 f.):

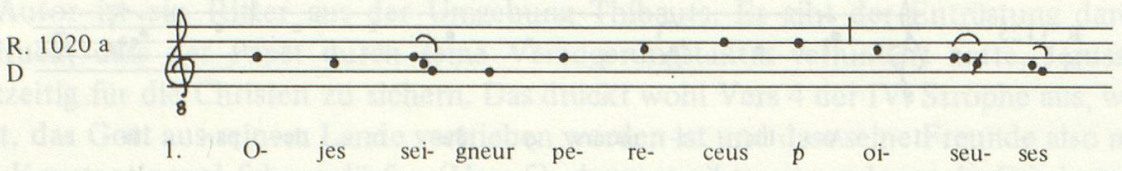
A	B	A	B	C	D	C	D
10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

R. 1125 (M)

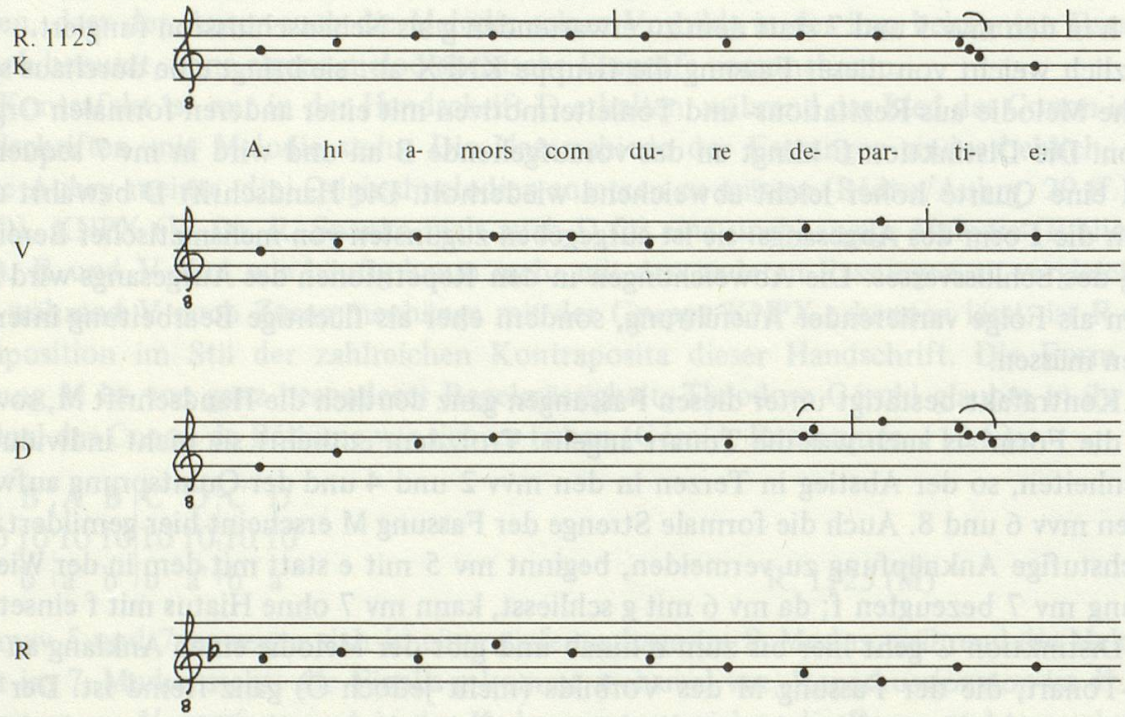
Die mvv 5 und 7 bewegen sich in einer tieferen Lage im 8. Modus, während die Melodie sonst im 7. Modus steht: die Finalis g kommt sechsmal vor, Reperkussionston ist d'. Die Melismen am Versanfang und in der Kadenz unterstreichen die Form, nicht so sehr die melodische Linie. T enthält wohl Vortragsvarianten im Aufgesang, während in mv 7 gewiss eine Verlagerung vorliegt. Der Unterschied von mv 6 und mv 8 als einer Distinktion mit offener bzw. geschlossener Kadenz braucht nicht auf einem Schreibfehler zu beruhen und könnte als sinnvolle Variante gelten. Wiederum eigene Abweichungen bei genauer Beachtung des formalen Schemas von M hat die Handschrift O. Die eng verwandte, aber je verschiedene Ausführung mag der erste Melodievers verdeutlichen:



Die Handschrift O nimmt durch ihre höhere Lage eine Sonderstellung ein. Diese Transposition bewirkt einen Tonartwechsel: aus dem 7. Modus wird eine Tonart, die sehr stark C-Dur ähnelt. Der Eindruck einer Dur-Tonart wird auch dadurch noch verstärkt, dass der Ton h in den mvv 5 und 7 statt dem zu erwartenden g als Nebenschlusston fungiert.
Gänzlich weicht von dieser Fassung die Gruppe KNPX ab: sie bringt eine durchaus syllabische Melodie aus Rezitations- und Tonleitermotiven mit einer anderen formalen Organisation. Die Distinktion C klingt an das voraufgehende B an und wird in mv 7 sequenzierend eine Quarte höher leicht abweichend wiederholt. Die Handschrift D bewahrt auch kaum die Form des Abgesangs: sie ist aufgegeben zugunsten von melismatischer Bereicherung des Schlussverses. Die Abweichungen in den Repetitionen des Aufgesangs wird man kaum als Folge variierender Ausführung, sondern eher als flüchtige Bearbeitung interpretieren müssen.
Das Kontrafakt bestätigt unter diesen Fassungen ganz deutlich die Handschrift M, sowohl was die Form als auch was die Tonart angeht. Trotzdem entbehrt sie nicht individueller Eigenheiten, so der Abstieg in Terzen in den mvv 2 und 4 und der Quintsprung aufwärts in den mvv 6 und 8. Auch die formale Strenge der Fassung M erscheint hier gemildert: um gleichstufige Anknüpfung zu vermeiden, beginnt mv 5 mit e statt mit dem in der Wiederholung mv 7 bezeugten f; da mv 6 mit g schliesst, kann mv 7 ohne Hiatus mit f einsetzen. Die Distinktion C geht hier bis zum c hinab und gibt der Melodie einen Anklang an eine Dur-Tonart, die der Fassung M des Vorbilds (nicht jedoch O) ganz fremd ist. Der Eingangsvers des Kontrafakts bietet ein weiteres Beispiel einer Aufführungsvariante der Melodie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts:



Durch das Kontrafakt von 1239 wird die in ihren Umrissen durch M, T, O beschriebene Fassung bestätigt und relativiert: Gerade die arithmetische Strenge der Wiederholung in M ist kein Kriterium für ihr Alter oder ihre Richtigkeit, die durchaus variierenden Ausführungen in den hier genannten Fassungen zeigen die Tradition der Melodie in der Bewegung des mündlichen Vortrags und der gedächtnishaften Überlieferung. Auf diese Weise hat auch der Nachahmer von 1239 die Melodie gelernt und benutzt, nicht jedenfalls als geschriebenes Dokument, wofür auch sein Verhalten bei der Benutzung des Textes von Conon de Béthune zeugt. Bearbeitung bzw. Korruption ist dagegen anzunehmen für KNPX, für D, V und R, wobei D und V vielleicht auf eine bearbeitete Fassung zurückgehen könnten.



Das Abschiedslied R. 381 des Alart de Cans

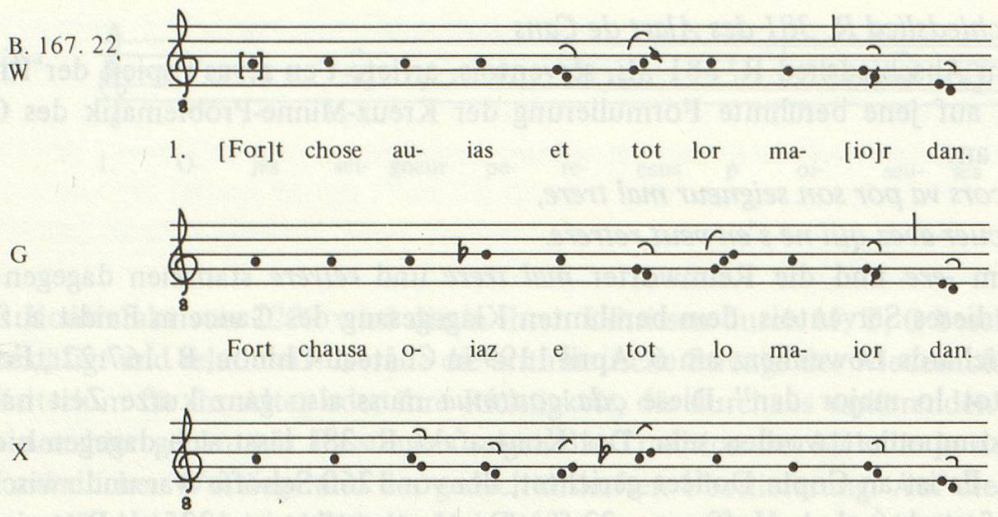
In seinem Abschiedslied R. 381 „E, serventois, arriere t'en revas" spielt der Ritter Alart de Cans auf jene berühmte Formulierung der Kreuz-Minne-Problematik des Conon de Béthune an:

Se li cors va por son seigneur mal trere,
Mon cuer avez qui ne s'en veut retrere. (II, 4–5)

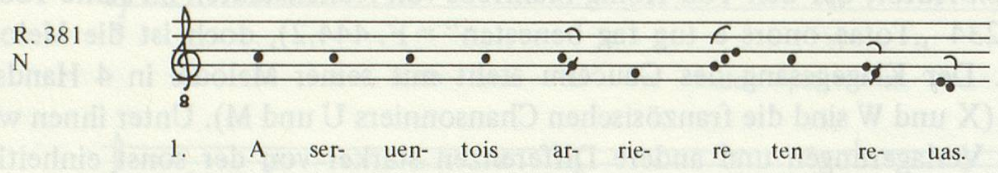
Der Reim *-ere* und die Reimwörter *mal trere* und *retrere* stammen dagegen aus dem Vorbild dieses Serventois, dem berühmten Klagegesang des Gaucelm Faidit auf den Tod König Richards Löwenherz am 6. April 1199 in Château-Chinon, B. 167.22 „Fortz cauza es que tot lo major dan". Diese *oda continua* muss also ganz kurze Zeit nach jenem Datum komponiert worden sein. Das Kontrafakt R. 381 lässt sich dagegen nicht sicher datieren. Es ist an Copin Doucet gerichtet, der vor 1260 Schöffe war und zwischen 1261 und 1265 starb (vgl. A. Hoffmann, 32 ff.). Der Autor selbst ist 1235 als Ritter zusammen mit seinem Bruder Renaud erwähnt, beide haben bei Bouvines mitgekämpft (Guesnon, Nouvelles recherches, 155). Seine Anspielung auf Conon deutet wohl darauf hin, dass er sich auf einem Kreuzzug oder einer Pilgerfahrt befindet und nicht im Dienste eines weltlichen Herrn reist; doch ob es sich um einen der beiden Kreuzzüge 1239 und 1248 oder um eine andere kleinere Unternehmung handelt, bleibt ungewiss.

Das provenzalische Lied ist als Klagegesang noch einmal nachgeahmt worden von einem anonymen Autor, der den Tod König Manfreds von Hohenstaufen im Jahre 1266 besingt (B. 461.234 „Totas onors e tug fag benestan" = F. 444.2), doch ist die Melodie nicht erhalten. Der Klagegesang des Gaucelm steht mit seiner Melodie in 4 Handschriften: GXWη (X und W sind die französischen Chansonniers U und M). Unter ihnen weicht nur η durch Verlagerungen und andere Differenzen stärker von der sonst einheitlich überlieferten Melodie ab. In Kleinigkeiten bewahrt aber jede der provenzalischen Fassungen ihre Eigentümlichkeiten.

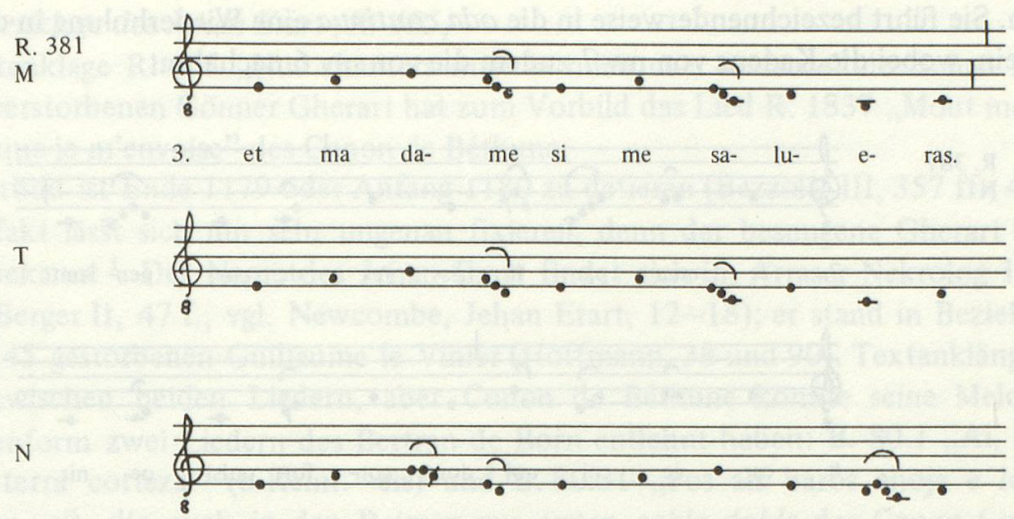
Das Kontrafakt ist in zwei Fassungen überliefert: MT stehen KNPX gegenüber. M ist zu Anfang und im Schlussvers fragmentarisch, stimmt aber sonst weitgehend mit T überein. KNPX sind wie gewöhnlich vier Abschriften einer und derselben Melodiefassung mit wenigen Abweichungen. Die Überlieferung der entlehnten französischen Melodie lässt sich durch Vergleich mit ihrem Vorbild historisch fixieren. Die Fassung M des Kontrafakts, deren Lücken durch T ergänzt werden, stimmt durchweg mit der Fassung W (also der gleichen Handschrift) des provenzalischen Liedes überein. Eine Kontamination ist jedoch auszuschliessen, da auch die Fassung KNPX in vielen Einzelheiten auf diese und keine andere provenzalische Fassung zurückgeht. Es ist also wohl möglich, dass Alart de Cans die provenzalische Melodie gerade in der Form kennengelernt hat, in der sie die Handschrift W bis heute überliefert. Das belegt ihr Alter: sie stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber W braucht deswegen noch nicht die Originalfassung des Gaucelm zu sein. Zusammen mit T und den anderen provenzalischen Quellen (G, X, η) bietet die provenzalische Melodie eine durchaus in Bewegung befindliche Tradition, in der Aufführungsvarianten überaus häufig sind, wie hier in der verschiedenen Behandlung des rezitativischen Anfangs:



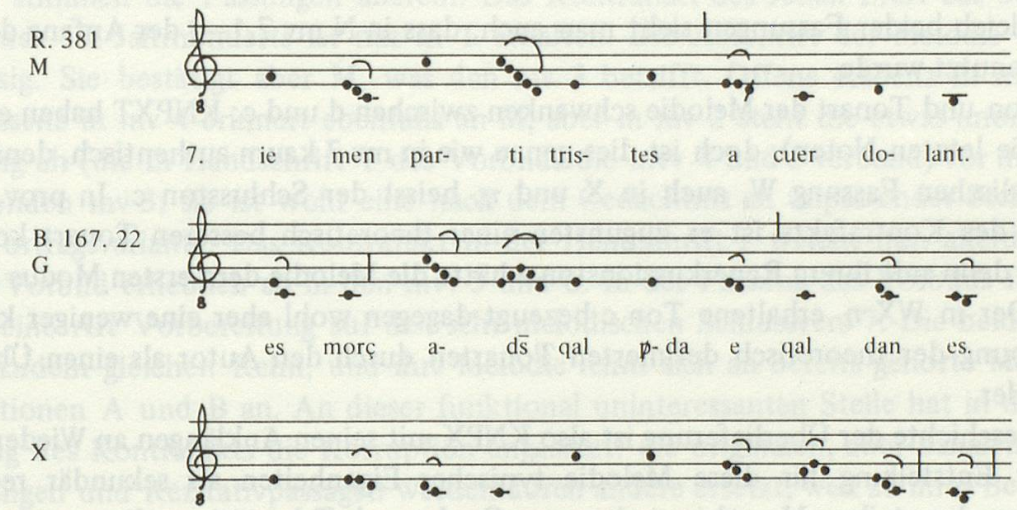
Gleichlautende Stellen sind darum nicht auch Hinweise auf Verwandtschaft der Überlieferung. So entspricht die Notenfolge in R. 381 KNPX für die letzten 4 Silben des mv 1 genau der Fassung G:



Aber in beiden Fällen ist die ungegliederte Rezitation des Versanfangs wohl dafür verantwortlich, dass eine Verschiebung am Schluss eintritt. Ebenso täuschend ist der Gleichklang von R. 381 KNPX in mv 3,4–5 mit der Fassung G: beide wiederholen nur genau die Wendung des mv 2 an der gleichen Versstelle; Handschrift T des Kontrafakts nimmt dagegen die Wendung des mv 3,3–5 in mv 2 voraus, während WX und das Kontrafakt in M einen kleinen Unterschied bewahren. Der Versschluss des mv 3 hat in allen provenzalischen Fassungen ein c, ebenso Handschrift M des Kontrafakts. Dies dürfte also die authentische Lesart sein, während sowohl T als auch KNPX eine Wendung mit Schlusston d einführen; wieder handelt es sich um eine unabhängige Korrektur, wie die verschiedene Ausführung beweist (ganz ähnlich ersetzen T KNPX das H in mv 7,10 durch c!):

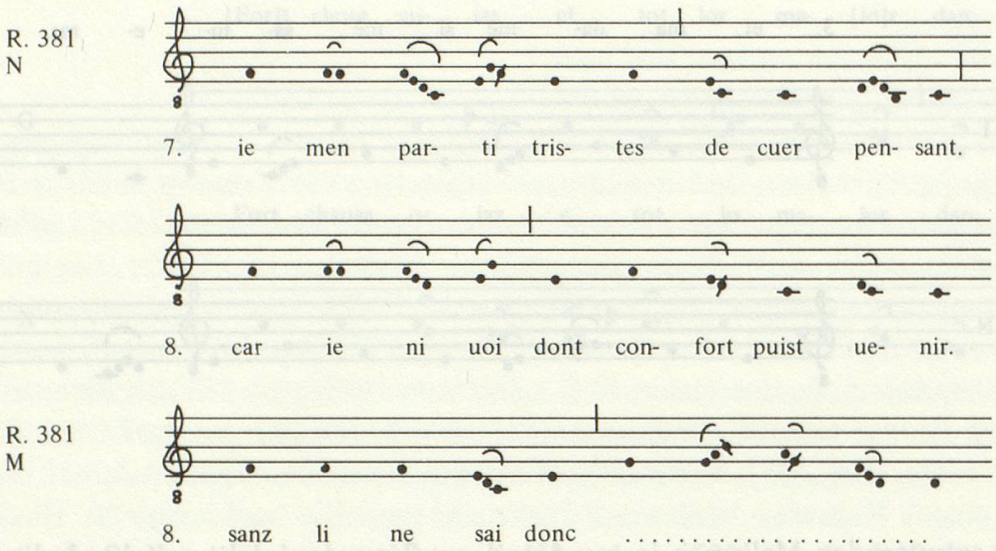


Die kühn anmutenden Melismen in mv 4 und mv 7 werden nicht nur durch die Übereinstimmung von Vorbild und Kontrafakt, sondern auch durch das allerdings von Vortrags- oder Schreibvarianten modifizierte Zeugnis der andern provenzalischen Fassungen bestätigt:



Die Sext hier wie die Quinten, aufsteigend in mv 5, absteigend in mv 6, gehören samt den grossen Melismen zum angestrengt feierlichen Stil der Komposition, der mit dem ursprünglichen Thema der Totenklage in engem Zusammenhang gesehen werden darf.
In der Überlieferung des Kontrafakts erweist sich M als beste bzw. älteste Quelle. Während T nur an wenigen Stellen ändert, muss man in KNPX eine redigierte Fassung

erkennen. Sie führt bezeichnenderweise in die *oda continua* eine Wiederholung in den mvv 7 und 8 ein, wobei die Kadenz von mv 7 zudem die von mv 6 nachahmt:



Im Vergleich beider Fassungen sieht man auch, dass in N mv 7,1–4 der Anfang des mv 8 von M benutzt wurde.

Schlusston und Tonart der Melodie schwanken zwischen d und c: KNPXT haben ein d (M fehlen die letzten Noten), doch ist dies genau wie in mv 7 kaum authentisch, denn in der provenzalischen Fassung W, auch in X und η, heisst der Schlusston c. In prov. G und TKNPX des Kontrafakts ist er zugunsten einer theoretisch besseren Tonart korrigiert worden, denn mit ihrem Reperkussionston a hätte die Melodie dem ersten Modus anzugehören. Der in WX η erhaltene Ton c bezeugt dagegen wohl eher eine weniger korrekte Handhabung der theoretisch definierten Tonarten durch den Autor als einen Überlieferungsfehler.

In der Geschichte der Überlieferung ist also KNPX mit seinen Anklängen an Wiederholung und der Entstellung für diese Melodie typischer Eigenheiten als sekundär redigierte Fassung zu beurteilen; M und in geringerem Grade auch T bestätigen die provenzalische Fassung W für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Melodie befand sich aber zu jener Zeit in einer lockeren Tradition, wie die zahlreichen Vortragsvarianten der anderen Quellen bezeugen. Die genaue Entlehnung durch Alart de Cans zeigt einen Sänger von mehr theoretischer Einsicht am Werk als beispielsweise im Falle des Kreuzlieds R. 1020a (vgl. auch Spanke, Liedersammlung, 362).

Die Totenklage des Jehan Erart (R. 485)

Die Totenklage R. 485 „Nus chanters mais le mien cuer ne leece" des Jehan Erart auf seinen verstorbenen Gönner Gherart hat zum Vorbild das Lied R. 1837 „Mout me semont Amors que je m'envoise" des Conon de Béthune.

Das Vorbild ist Ende 1179 oder Anfang 1180 zu datieren (Bezzola, III, 357 ff., 437). Das Kontrafakt lässt sich nur sehr ungenau fixieren, denn der besungene Gherart ist nicht näher bekannt [1]. Der Name des Jehan Erart findet sich im Arraser Nekrolog 1258 und 1259 (Berger II, 47 f., vgl. Newcombe, Jehan Erart, 12–18); er stand in Beziehung mit dem 1245 gestorbenen Guillaume le Vinier (Hoffmann, 38 und 90). Textanklänge gibt es keine zwischen beiden Liedern, aber Conon de Béthune könnte seine Melodie und Strophenform zwei Liedern des Bertran de Born entlehnt haben: B. 80.1 „Ai, Lemozis, franca terra corteza" (b-Reim: -eis) und B. 80.31 „Pos als baros enoja e lor peza" (b-Reim: -ei), die auch in den Reimen zur ersten *cobla dobla* des Conon (-oise, -ois) stimmen würden. Aber von beiden provenzalischen Liedern ist die Melodie nicht erhalten. Die Melodie des Conon steht nur in M und T. Beide Handschriften behandeln die Kadenzen der mvv 2 und 4 verschieden: M hat in mv 2 offene und in mv 4 geschlossene Kadenz, während in T beidemal eine offene Kadenz den Fortgang der Melodie unterstützt. Die Schlusswendung ah von mv 4 führt so direkt zum Initial-c'h des mv 5, und der *podatus ga* von mv 2 sollte ins Initial-g von mv 3 münden, aber hier liegt ein Schreibfehler vor, vielleicht mit falschem Diktat verbunden, denn mv 3 ähnelt hier der Distinktion B. Im übrigen stimmen die Fassungen überein. Das Kontrafakt des Jehan Erart aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist nur in T erhalten. Die Abschrift der Melodie ist recht nachlässig. Sie bestätigt aber M, was den mv 3 betrifft. Offene Kadenz in mv 2 und geschlossene in mv 4 erinnert ebenfalls an M, aber in mv 2 steht die etwas unorganische Wendung ah (die in Handschrift T des Vorbilds die mvv 4 und 5 verband) vor dem mit g einsetzenden mv 3; sie ist wohl eine nach dem Gedächtnis an unpassender Stelle eingefügte Vortragsvariante. Das Kontrafakt in der Handschrift T weicht nun allerdings von seinem Vorbild erheblich ab in den mvv 5 und 6. In der Fassung des Vorbilds fungieren sie als eine Art Vorbereitung auf den sehr melodischen Schlussvers 7. Die beiden Verse haben zudem gleichen Reim, und ihre Melodie lehnt sich an bereits gehörte Motive der Distinktionen A und B an. An dieser funktional uninteressanten Stelle hat in der Überlieferung des Kontrafakts die Korruption angesetzt: die originalen, aber banalen Wellenbewegungen und Rezitativpassagen werden durch andere ersetzt, weil zu ihrer Bewahrung kein Anlass besteht. Die Grenze zwischen Vortragsvariante und Korruptel ist fliessend. Letztere zeigt in diesem Falle eine stilistische Eigentümlichkeit der ursprünglichen Komposition an, die sich in mündlicher Tradition und beim Vortrag als Mangel erweist. Ob schon Jehan Erart eine verderbte Fassung treu imitierte, ist nicht zu beweisen; es ist wohl auch nicht wahrscheinlich.

1 Dass man ihm bisher den Familiennamen ‚Aniel' beigelegt hat, beruht auf einem Lesefehler: das Wort heisst ‚amics', wie Newcombe (Jehan Erart, 16) durchaus richtig gelesen hat.

Die vier hier zufällig zusammen untersuchten Sirventese der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts haben gemeinsam nur die Technik der Kontrafaktur; der Vergleich ihrer musikalischen Überlieferung weist allerdings zudem darauf hin, dass ihre Rezeption und Tradition bis in die Handschriften des ausgehenden 13. Jahrhunderts ganz ähnlichen und jeweils vergleichbaren Bedingungen unterliegen. Sowohl in R. 1402 und R. 1125 wie auch in R. 381 (das als Kontrafakt mit seinem provenzalischen Vorbild zu vergleichen ist) erweist sich die Gruppe der Handschriften KNPX als sekundär und auf einer bewussten Bearbeitung beruhend; O erscheint wieder, wie schon in den geteilten Spielen des Königs Thibaut, als Handschrift eines kritischen Redaktors in der Gruppe R. 1402, R. 1475, R. 1125, R. 1059[1]. Die Kontrafakta erweisen als ihr Vorbild in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts jeweils eine andere Fassung, die zudem von mehr als einer Handschrift umschrieben wird: In R. 1402 handelt es sich um TD, in R. 1125 um MTO, in R. 381 um M(T). Diese Fassungen unterscheiden sich durch vielfältige Vortragsvarianten, und das Kontrafakt bietet seinerseits lediglich eine mündlich vermittelte Fassung (im Falle von R. 381 könnte die Fassung prov. W das direkte Vorbild des Kontrafakts gewesen sein; die variable Tradition erscheint hier besonders in den Fassungen GX des provenzalischen Vorbilds). Das letzte Stück, R. 485, mit seiner sehr schmalen Überlieferung, bestätigt zwar wie schon R. 1020a und B. 167.22 die Handschrift M als authentischen Vertreter der Melodiefassung des frühen 13. Jahrhunderts, sie bringt aber zudem ein Beispiel für das „Zersingen" einer authentischen Fassung auf Grund von deren Stileigentümlichkeiten. Die Tradition fordert also von jeder Melodie zwei widersprüchliche Eigenschaften: Dauerhaftigkeit und Variabilität. Um tradierbar zu sein, braucht die Melodie Charakter in jedem Element ihres Verlaufs, aber gerade Charakter widerspricht ihrer Funktion als Medium des Vortrags. Die Tradition in den als alt erwiesenen Fassungen der hier vorgestellten Stücke spiegelt dieses Dilemma als natürliche Atmosphäre der Existenz von gesungener Lyrik. Die Vielheit der aufgeschriebenen Fassungen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erweist die Form des geschriebenen Notentextes als dem Phänomen durchaus inadäquat. In den folgenden politischen Sirventesen der früheren Zeit soll weiter versucht werden, kritische Bearbeitungen älterer Lieder in den erhaltenen Handschriften zu eliminieren, um die Art der Bewahrung und des Vortrags in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an den bestätigten, aber variierenden Fassungen zu erkennen.

Der Hilferuf R. 1522 des Grafen von Bar in Gefangenschaft

Der Graf Thibaut II. von Bar hat seinen Sirventes R. 1522 „De nous, seigneur, que vous est il avis" im Jahre 1253 in Gefangenschaft des Reiches verfasst. Er ruft seine Verwandten und Freunde um Hilfe an: den Ritter Erart de Valery (gest. 1277), den Grafen Otto von Geldern (1229–1271), Herzog Heinrich III. von Brabant (1248–1261), seine Schwiegermutter Marguerite, Gräfin von Flandern und Hennegau, den Grafen Arnold IV. von Loss und seinen Schwager Heinrich III., Graf von Luxemburg und Markgraf von Arlon (Petersen, Gautier de Dargies, 150 ff.). Sein Vorbild ist das Lied B. 70.12 „Be m'an perdut lai enves Ventadorn"

1 Wo die Handschrift V eine Melodie überliefert – in R. 1402, R. 1475, R. 1125 – ist sie korrumpiert und zum Melodievergleich kaum heranzuziehen; dasselbe gilt für R in R. 1125.

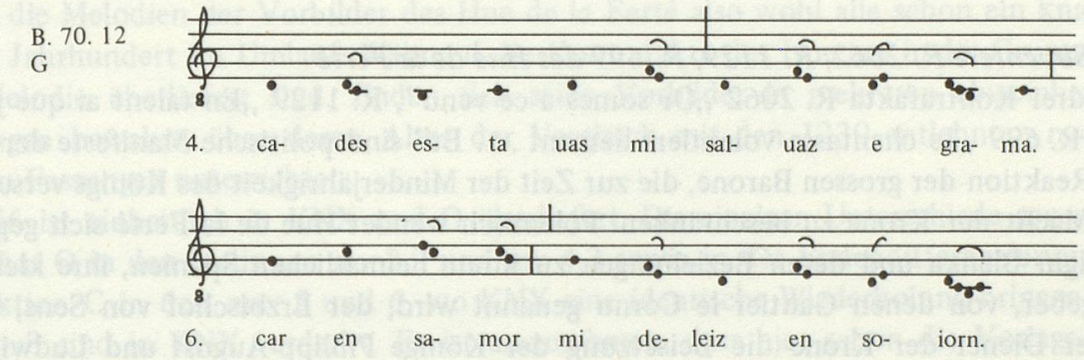
von Bernart de Ventadorn. Im Augenblick der Entlehnung muss das Lied Bernarts schon sehr berühmt gewesen sein. Dass es an Raymund V., Graf von Toulouse (1148–1194) gerichtet ist – er wäre der Herr von Beaucaire der sechsten Strophe – erlaubt keine genauere Datierung.

Die Melodieüberlieferung beschränkt sich auf G und R für provenzalische, auf M für das französische Lied. Alle drei Fassungen unterscheiden sich, besonders in den Varianten des mv 5. Dieser Melodievers steht als einziger vor der Wiederaufnahme des variierten Stollens:

A	B	A	B	C	A'	B
10	10	10	10	10	10	10
a	b'	a	b'	a	a	b'

B.70.12, R.1522

Diese Wiederaufnahme wird in allen drei Handschriften verschieden bewerkstelligt: Die Handschrift G benutzt in mv 6 Motive der Distinktion B, während R und M des Kontrafakts das Material von A wieder erscheinen lassen. Carl Appel hatte gegen Restori die Fassung R bevorzugt (Appel, Singweisen, 25), was also durch das frühe Kontrafakt bestätigt wird. Dass die männliche Kadenz von mv 6 *(sojorn)* der weiblichen Kadenz der Distinktion B unterlegt werden sollte, wäre auch eine Besonderheit. Dieser Kadenzwechsel ist in G durch die Zusammenfassung der für zwei Silben bestimmten Noten in einem einzigen Melisma bewirkt worden:



Die Wendung g – d – f, die in Handschrift G zweimal wiederholt in der Distinktion A vorkommt, wird ebenfalls vom Kontrafakt nicht bestätigt; in R und M sind die Bewegungen gebundener. M und G haben aber gegenüber R weniger Melismen, und es ist wohl möglich, dass die reiche Ausschmückung in R erst spät hinzugetreten ist. Das aufsteigende Melisma gah auf der Schlusssilbe des mv 4 z. B. steht nur hier und nicht in mv 2, der doch dieselbe Distinktion B hat: der Grund dafür ist die Bindung des Aufgesangs an den Abgesang, der in mv 5 mit h beginnt, also ein innerer Anlass.

Das Kontrafakt R. 1522 erlaubt, von den beiden provenzalischen Fassungen eine, nämlich G, als Bearbeitung zu identifizieren; aber alle drei repräsentieren die Melodie auf eigene Weise. Vortragsvarianten sind überaus zahlreich, besonders bei der Ausführung der Melismen und der Versanschlüsse. Die Handschrift M, die als einzige das französische Lied überliefert, erweist sich im Vergleich wiederum als zuverlässig, aber mehr noch als in den

bisher beobachteten Fällen sind die Varianten des Vortrags hier eigene Gesten, die auf den Stil des Ganzen nicht ohne Einfluss bleiben[1]. Selbst wenn man absieht von den wahrscheinlich später eingeführten Varianten (Melismen in R, BB'-Schluss in Handschrift G) bleiben noch so erhebliche Differenzen, dass die Frage nach der Identität der Melodie in ihren Ausführungen am Notentext selbst kaum eine Antwort findet. Alle Fassungen gleichen sich allerdings darin, dass sie mit dem Motivmaterial der ersten beiden Melodieverse die ganze Strophe bestreiten und die eigenartig gedrängte Form der Rundkanzone mit der nur anklingenden Wiederaufnahme des Stollens je verschieden zur Erscheinung bringen. In den provenzalischen Handschriften besteht überdies die Distinktion C fast ausschliesslich aus Motiven der Distinktion B, aber in Handschrift G ist der Schluss und in R der Anfang des Melodieverses verändert. Die Distinktion C des Kontrafakts vermeidet diese Anspielungen. Über die Authentizität einer der drei Ausführungen zu entscheiden, verbietet sich, denn die neutrale Stelle zwischen Aufgesang und Stollenwiederaufnahme braucht nicht notwendig im Gegensatz zur übrigen Melodie zu stehen. Die geforderte Tradierbarkeit, d. h. Dauerhaftigkeit erweist sich als ein der erscheinenden Melodie fremdes Moment, und die situationsgebundene Variabilität allein schlägt sich in der Differenz der hier zufällig bewahrten drei Aufführungsarten nieder. Das Kontrafakt nimmt an dieser Überlieferungsweise teil; es ist nicht anzunehmen, dass der Graf von Bar seine Melodie an einem Notentext des Vorbilds orientiert hat, was ja bei dem Kreuzlied R. 381 des Alart de Cans nicht ganz ausgeschlossen werden kann.

Die Sirventese R. 2062, R. 1129, R. 699 des Hue de la Ferté

Die drei Kontrafakta R. 2062 „Or somes a ce venu", R. 1129 „En talent ai que je die" und R. 699 „Je chantasse volentiers liement . . . Et" sind politische Manifeste der feudalen Reaktion der grossen Barone, die zur Zeit der Minderjährigkeit des Königs versuchten, die Macht der Krone zu beschränken. Polemisch wendet Hue de la Ferté sich gegen die Königin Blanka und deren Beziehungen zu ihrem heimatlichen Spanien, ihre klerikalen Ratgeber, von denen Gautier le Cornu genannt wird, der Erzbischof von Sens, der als treuer Diener der Krone die Beisetzung der Könige Philipp-August und Ludwig VIII. zelebriert hatte und selbst am 20. 4. 1241 starb (Gallia Christiana XII, 60 ff.), schliesslich gegen die Verbündeten der Königin, Thibaut IV., Graf von Champagne, und Ferrand von Flandern:

Et Thibaut de Brie
Doint Diex le roi mains amer,
Et Ferrant fasse ferrer! (R. 2062, VI,4–6)

Ferrand, der hier in Eisen gelegt werden soll, war aber erst im Januar 1227 befreit worden, nachdem er bei Bouvines gefangengenommen worden war, und Thibaut verliess die Verschwörung im März 1227. Er ist Vermittler zwischen der Königin und Raymund VII. von Toulouse im Jahre 1228. 1229 bietet Ferrand dem Grafen Thibaut Hilfe an gegen die Grafschaften Boulogne und Guines. Vielleicht nennt Hue de la Ferté deshalb hier beide gemeinsam. Das Lied R. 2062 wäre dann 1229/30 verfasst, vor der Unter-

1 Das fehlende Schlussneuma der Melodieverse 1 und 3 lässt sich nach mv 6,10 ergänzen.

werfung der Barone 1230. Wenn Gautier le Cornu, Thibaut und Ferrand allerdings die Instigatoren des Urteils gegen Pierre Mauclerc vom Juni 1230 sind, wäre das Lied wohl erst vom Sommer 1230 zu datieren (d'Arbois de Jubainville, Histoire IV, 236 f.). Die beiden anderen Lieder könnten ebenfalls aus dem Sommer 1230 sein, kurz vor dem Einmarsch der rebellierenden Barone in die Champagne[1].

Seine Vorbilder wählte Hue de la Ferté unter alten und bekannten Liedern. Nur R. 2056 „Quant li oisellon menu" ist anonym und in der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ in jenem zweiten Teil überliefert (Spanke, Liedersammlung, 283 f.), der keine Kontrafakta, aber drei Vorbilder zu Kontrafakten enthält. Die hier vereinten Stücke sind recht alt, wohl aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts; ein genaueres Datum für das in Frage stehende Stück lässt sich nicht bestimmen. Spanke (Liedersammlung, 399) hält den Autor für einen Ritter. Die *coblas unissonans* auf *-u* und *-aigne* dürften den Nachahmer Hue de la Ferté zu seinem Kontrafakt bewogen haben, brauchte er doch gerade Reime auf *Champaigne* und *Espaigne*. Die beiden anderen Vorbilder stammen von berühmten klassischen Autoren. R. 126 „En chantant m'estuet complaindre", das Vorbild von R. 1129, hat Gace Brulé zum Verfasser. Es dürfte zwischen 1180 und 1190 komponiert worden sein (Petersen, Gace, 63 ff.). R. 700 „Je chantasse volentiers liement . . . Mais" ist vom Chastelain de Couci und also auch im ausgehenden 12. Jahrhundert entstanden; denn der Chastelain war wohl der auf der Überfahrt von Korfu nach Scutari 1203 gestorbene Gui (Villehardouin, § 124, vgl. Lerond, Chastelain, 16 ff.)[2]. Im Augenblick der Entlehnung waren die Melodien der Vorbilder des Hue de la Ferté also wohl alle schon ein knappes halbes Jahrhundert im Umlauf. Während die Kontrafakta des Hue nur in der Gruppe MT mit Melodie überliefert sind, finden sich seine Vorbilder in mehreren abweichenden Fassungen bewahrt, über deren Alter der Vergleich mit den 1230 entlehnten nachgeahmten Fassungen unterrichtet.

R. 2056 ist einheitlich in KNX und O überliefert. Die einzigen Unterschiede gegenüber KNX hat O in den Melismen mv 2,2 und mv 4,2 sowie in der Endendifferenzierung der Distinktion C in den mvv 5 und 6, wo KNX eine identische Wiederholung bringen. Die mvv 7–8 sind in KNX verderbt. Es ist anzunehmen, dass hier schon die Vorlage eine Lücke enthielt, denn die sonst genau übereinstimmenden Handschriften haben in mv 7 drei völlig verschiedene Tonfolgen, die zudem aus dem melodischen Stil der vorher-

1 Im einzelnen wären folgende Anspielungen zu nennen: R. 699 II,7 Bau von Befestigungsanlagen in der Champagne (d'Arbois de Jubainville, Histoire IV, 242 f.); IV, 7–10 Diplomatisches Vorgehen der Barone gegen Thibaut (Histoire IV, 226); V, 7–10 Intervention der päpstlichen Gewalt (Histoire IV, 241) und VI,1–4 Urteil gegen Pierre Mauclerc vom Juni 1230 (Histoire IV, 236 f.); R. 1129, III betrifft wohl denselben Vorgang der Barone gegen Thibaut wie R. 699, IV, 7–10. Dass die Königin mit Thibaut IV. in gutem Einvernehmen lebt, ist sicher richtig seit seiner diplomatischen Mission bei der Unterwerfung Raymunds VII. im Januar 1229. Über die historischen Vorgänge unterrichten d'Arbois de Jubainville, Histoire IV, 226 (Hue de la Ferté), 212–214 (Thibaut und Blanche), 241 ff. (Krieg gegen Thibaut); Wallensköld, Thibaut, xiij–xxij; Leroux de Lincy, Recueil I, 151–164.

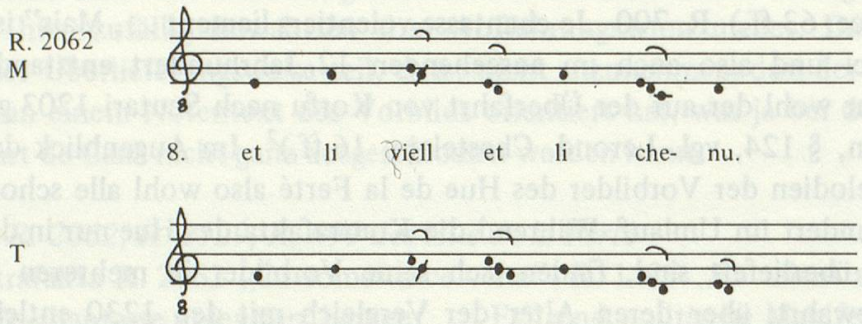
2 Dass diese Identifikation hypothetischen Charakter hat, betont ausführlich Baum, Kastellan; daran dass der Dichter ein Zeitgenosse von Blondel, Conon, Gace und Gilles de Viés Maisons gewesen ist, braucht jedoch nicht gezweifelt zu werden (vgl. Baum, Kastellan, 65).

gehenden Melodieverse herausfallen. Auch der letzte Melodievers, der in N und X auf g schliesst, in K dagegen auf c' und je verschieden verläuft, dürfte nach Gutdünken ergänzt worden sein, denn O hat hier eine variierende Wiederaufnahme der Distinktion B:

A	B	A	B	C	C'	D	B'
7	7	7	7	5	5	7	7
a	a	a	a	b'	b'	a	a

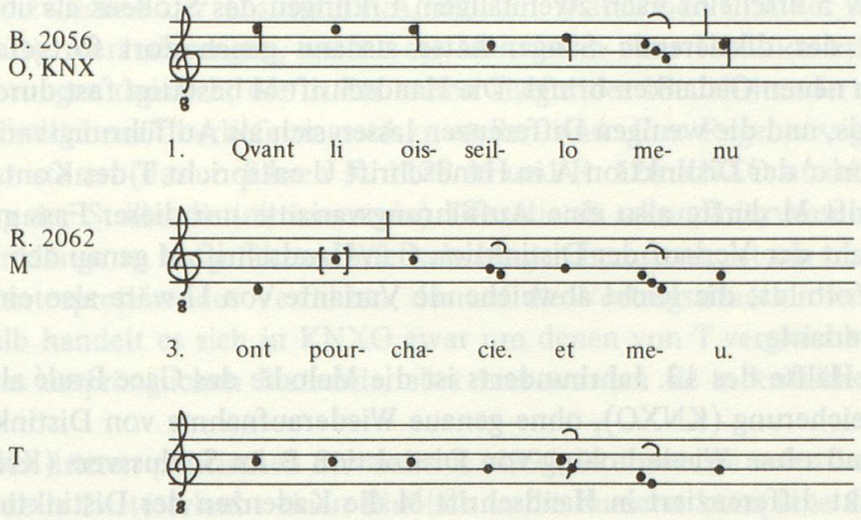
R.2056 0

Das Kontrafakt R. 2062 ist in M und T eine Quinte tiefer aufgezeichnet, was aber an der Lage der Halbtonschritte hier nichts ändert. M ist zu Anfang verstümmelt, aber der Notentext lässt sich mit Hilfe einiger Reste in mv 2 nach der Wiederholung derselben Melodie in den mvv 3 und 4 ergänzen. T und M sind sich einig über die identische Wiederholung der Distinktion C in den mvv 5 und 6; T hat eine Verlagerung um eine Terz aufwärts in mv 7,1–4, kehrt aber sogleich in die richtige Lage zurück. Der letzte Melodievers ist irrtümlicherweise eine Sekunde zu hoch geraten: als der Schreiber am Schluss merkte, dass er den Grundton nicht erreichte, fügte er ihn einfach an:



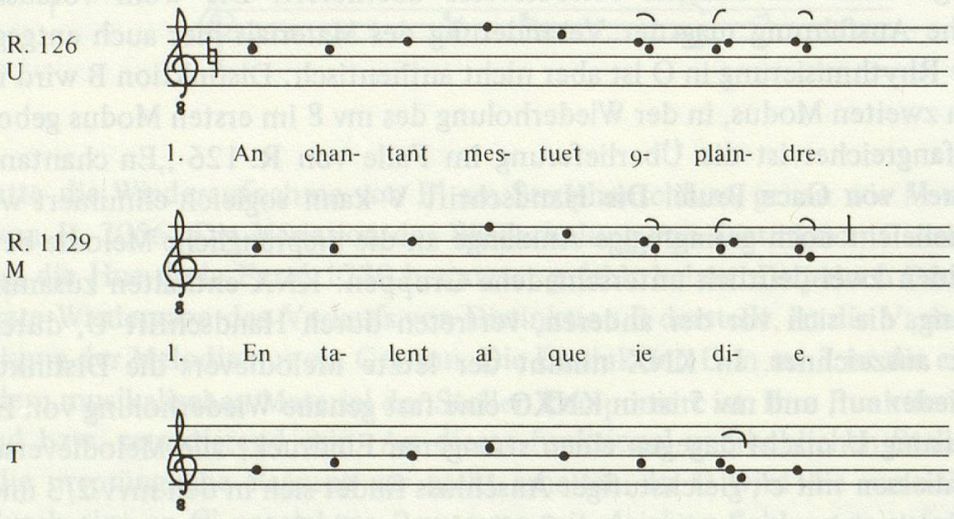
Auch T hatte die Wiederaufnahme von B' am Strophenschluss, genau wie M und Handschrift O von R. 2056. Die Variation der Wiederholung von Distinktion C mag dagegen der Fassung, die Hue de la Ferté 1230 benutzte, gefehlt haben. Da jedoch Distinktion C eine verkürzte Wiedergabe des Verlaufs von Distinktion B darstellt, ist die Variante von O für die Wirkung der Melodie nur ein Gewinn. Die Distinktion D in mv 7 ist die einzige, die nicht mit dem musikalischen Material der Stollen komponiert ist. Ihre Funktion kann nur vorbereitend bzw. retardierend sein. An dieser funktional unerheblichen Stelle hat sich vielleicht die ursprüngliche Fassung gar nicht erhalten. In O wird die melodische Entwicklung durch eine an C' angelehnte Bewegung mit gleichem Schlusston aufgehalten, in MT des Kontrafakts erfüllt dieselbe retardierende Funktion eine rezitativische Distinktion mit offenem Schluss.

Die orchestische Form eines Lai-Schlusses mit verhältnismässig kurzen Versen erlaubt zwar nicht viele Abweichungen, wenn die Form des Ganzen erhalten bleiben soll, doch bieten sich die drei Fassungen KNXO des Vorbilds, M und T des Kontrafakts in je ganz verschiedener Ausführung dar:



Ganz ohne Zweifel ist die Initialquinte in M von besonderer Wirkung; ob sie der Melodie von 1230 angehörte, ist nicht zu entscheiden. Am meisten abgeschwächt in ihrer melodischen Wirkung scheint die Variante von T, indem sie sich ganz der Rezitation nähert. Ausser der Gruppe KNX, deren Schluss auch durch das Kontrafakt als verderbt erwiesen wird, sind von dieser Melodie keine stärker bearbeiteten Fassungen, sondern nur variierende Vortragsweisen für manche Melodieverse überliefert. Die wohl vorauszusetzende rhythmische Ausführung mag der Veränderung des Materials hier auch entgegengewirkt haben (die Rhythmisierung in O ist aber nicht authentisch: Distinktion B wird in den mvv 2 und 4 im zweiten Modus, in der Wiederholung des mv 8 im ersten Modus geboten!).
Etwas umfangreicher ist die Überlieferung im Falle von R. 126 „En chantant m'estuet complaindre" von Gace Brulé. Die Handschrift V kann sogleich eliminiert werden, obwohl sie vielleicht noch geringfügige Anklänge an die ursprüngliche Melodie bewahrt. Die übrigen bilden zwei deutlich unterschiedene Gruppen: KNX enthalten zusammen mit O eine Fassung, die sich vor der anderen, vertreten durch Handschrift U, durch reichere Melismatik auszeichnet. In KNX nimmt der letzte Melodievers die Distinktion B des Stollens wieder auf, und mv 5 ist in KNXO eine fast genaue Wiederholung von Distinktion A. Die Fassung U macht dagegen einen strengeren Eindruck: alle Melodieverse des Aufgesangs schliessen mit c', gleichstufiger Anschluss findet sich in den mvv 2/3 und 4/5. Der Abgesang beginnt neu mit einer dem Stollenbeginn ähnlichen Bewegung, erreicht einen Höhepunkt in mv 6 und schafft eine starke Spannung zwischen dem in die Höhe führenden, dann aber abgerissenen mv 7 und dem tief einsetzenden Schlussvers. Von den beiden Fassungen M und T des Kontrafakts ist T gewiss verderbt, denn dort erscheint dieselbe Distinktion zu den drei letzten Versen. Nach Ausweis von M ist es die Distinktion F von mv 8, die hier einfach wiederholt wird und vielleicht eine Gedächtnislücke schliesst. An der Stelle der Distinktion C in mv 5 findet sich dagegen die von M und U des Vorbilds als Distinktion D für mv 6 überlieferte. Wenn es sich hier um einen Diktierfehler handelt, würde er die eigentümliche Melodieform als mangelhaft erweisen: Der Neubeginn der

Melodie in mv 5 erscheint nach zweimaligem Erklingen des Stollens als überflüssige Umständlichkeit; der diktierende Sänger hätte alsdann gleich dort fortgefahren, wo die Melodie einen neuen Gedanken bringt. Die Handschrift M bestätigt fast durchweg Fassung U des Vorbilds, und die wenigen Differenzen lassen sich als Aufführungsvarianten deuten: Der Schlusston c' der Distinktion A in Handschrift U entspricht T des Kontrafakts; das ch der Handschrift M dürfte also eine Aufführungsvariante nur dieser Fassung sein. Umgekehrt entspricht der Verlauf der Distinktion C in Handschrift M genau den Handschriften KNXO des Vorbilds; die leicht abweichende Variante von U wäre also eine individuelle Aufführungsvariante.
In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist die Melodie des Gace Brulé also ohne melismatische Bereicherung (KNXO), ohne genaue Wiederaufnahme von Distinktion A im mv 5 (KNXO) und ohne Wiederholung von Distinktion B im Schlussvers (KNX) verbreitet. Das Kontrafakt differenziert in Handschrift M die Kadenzen der Distinktionen A und B, indem A als offener und B als geschlossener Ausgang definiert werden. Eine solche Differenzierung bringen auch die Handschriften KNXO (in O schliesst Distinktion A mit a, Distinktion B mit d'). Dass hier in beiden unabhängigen Zweigen der Tradition jeweils mit verschiedenen Mitteln eine der Tendenz nach gleiche Korrektur angebracht worden ist, bestätigt nur einen Mangel der ursprünglichen Fassung, bei der alle Melodieverse des Aufgesangs den Schlusston c' erreichen. Die hier nicht sehr erheblichen Aufführungsvarianten der für 1230 bestätigten Melodie geben doch dem Initialvers ein besonderes Gepräge:



Dabei ist anzumerken, dass die Variante T schon als Korruption betrachtet werden müsste, denn sie entspricht gerade der Lesart von Distinktion C in mv 5, die der Sänger von T ja hat ausfallen lassen, während in KNXO eine bewusste Wiederholung daraus gemacht worden ist. Anlass zu diesen Veränderungen bot natürlich die fehlende melo-

dische Distanz zwischen der Distinktion A und der Distinktion C in der ursprünglichen Komposition. Die Veränderungen, welche die Melodie in ihrer Tradition erfährt, machen hier die Forderungen deutlich, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an eine gute Melodie in mündlichem Überlieferungsstil zu stellen sind: Ihre Regelmässigkeit darf den Fortgang nicht stören (darum führen R. 1129 M und R. 126 KNXO unabhängig Endendifferenzierung der Stollendistinktionen ein). Dass die als sekundär erwiesenen Fassungen KNXO alle Anklänge zu ausgeführten Wiederholungen benutzen, ist ein als musikalische Textkritik zu interpretierendes Verfahren, das auf die Vortragssituation keine Rücksicht nimmt. Deshalb handelt es sich in KNXO zwar um denen von T vergleichbare Fehlinterpretationen des ursprünglichen Materials, aber hier wurden sie in kritischer Absicht gesucht.

Das Zeugnis des dritten politischen Sirventes R. 699 „Je chantasse volentiers liement . . . Et" von Hue de la Ferté erlaubt einen Einblick in die äusserst komplexe Geschichte der musikalischen Überlieferung des Liedes R. 700 „Je chantasse volentiers liement . . . Mais" vom Chastelain de Couci. Dieses in mehrerer Hinsicht interessante Stück (Lerond, Chastelain, 66 f.) war gewiss auch Vorbild des geteilten Spiels R. 332° „Une chose, Baudouin, vous demant" zwischen Thibaut von Navarra und einem Baudouin. Es handelt sich wohl um denselben, der in R. 943 seinen Partner als König anredet und der von 1223–1243 urkundlich bezeugt ist (Wallensköld, Thibaut, 126; vgl. S. 26). Die Handschriften bewahren keine Melodie; ist es aber vorstellbar, dass der König von Navarra sein geteiltes Spiel gerade in jener Melodie abfasste, die auch sein politischer Gegner Hue de la Ferté nicht zuletzt gegen ihn gebraucht hatte? Auch das politische Lied R. 1887 „Nus ne porroit de mauvaise raison", dessen Autor Joinville sein könnte, welcher zwischen dem 12. und 19. Juni 1250 den aus Ägypten kommenden König Ludwig IX. auffordert, in Akkon zu bleiben (vgl. G. Paris, Romania XXII, 1893, 541 ff.), hat wohl die berühmte Melodie des Chastelain gehabt. Leider wurde sie in der Handschrift V durch ein zusammenhangloses Kontrapositum des Schreibers ersetzt; U° hat gar keine Melodie.

Zehn Handschriften überliefern eine Melodie für R. 700. Davon ist V ohne Beziehung zur übrigen Tradition, ein Kontrapositum des Schreibers. Die neun anderen lassen sich drei Gruppen zuweisen: M, U, O – T, D, A, – PK, X. Die letzte Gruppe enthält einige ungewöhnliche Lesarten, die sich als Überlieferungsfehler erklären lassen: In X muss das diplographierte Stück *por ce ne puis dire se ie ne ment. qaie damors nule riens se mal non.* lediglich getilgt werden samt seiner Melodie. Die Lesarten der Gruppe unterscheiden sich überdies hauptsächlich in mv 6. Dort mag die Quelle aller drei Handschriften PKX schon die fehlerhafte Verlagerung um eine Terz nach oben gehabt haben. Der Schreiber von X hat wohl den Fehler korrigieren wollen und schreibt die Stelle wieder eine Terz tiefer, was der Lesart von MUO entspricht, doch da er einen fehlerhaften Text abschrieb, wusste er nun nicht, wo er seine Korrektur beenden sollte und verlagerte auch noch die in der Quelle richtigen Noten von mv 6,3–6. Die so wieder herzustellende Fassung mit ihrer deutlich erkennbaren schriftlichen Überlieferung unterscheidet sich von den andern vor

allem durch die Wiederaufnahme der Distinktion B in mv 5. Diese Angleichung mag hier durch die Identität des Reimes b bewirkt worden sein:

10 10 10 10 10 7 10 10 10
a b a b b c' c' d d

In ihrem Tonumfang vergleicht sich KPX der weniger einheitlichen Gruppe M, U, O (KPX haben den Anfangston g' und die Finalis c', O hat den Anfangston d', Finalis g, MU haben Anfangston c', Finalis f); auch die Tonart von MU und PKX bleibt in beiden Fassungen vergleichbar, da die Halbtonschritte an denselben Stellen liegen. Liest man die Fassung O mit fis, so handelt es sich um dieselbe Tonart; aber das nur im Schlussmelisma vorgezeichnete b zeigt mindestens eine Unsicherheit des Schreibers an. Die tonalen Verhältnisse bieten kaum eine Schwierigkeit, denn ausser den mvv 7 und 8 schliessen alle Melodieverse mit der Finalis. Die Melodie der Gruppe TDA ist in derselben Lage aufgezeichnet wie die von KPX, aber im Abgesang stehen von mv 6 ab mehrere Abschnitte in einer tieferen Lage, und anstatt auf c' zu schliessen, wie KPX, mündet hier die Melodie in eine neue Finalis g. Alle drei Handschriften zeigen diese charakteristische Abweichung, die wie ein gemeinsamer Fehler zu beurteilen ist. TDA haben aber nicht die Wiederholung der Distinktion B in mv 5 wie KPX, sondern entsprechen recht genau der Lesart von MU.
Die erwähnten Differenzen in der Überlieferung haben eine jeweils verschiedene Form der Melodie zur Folge, wie aus einer schematischen Gegenüberstellung am besten hervorgeht:

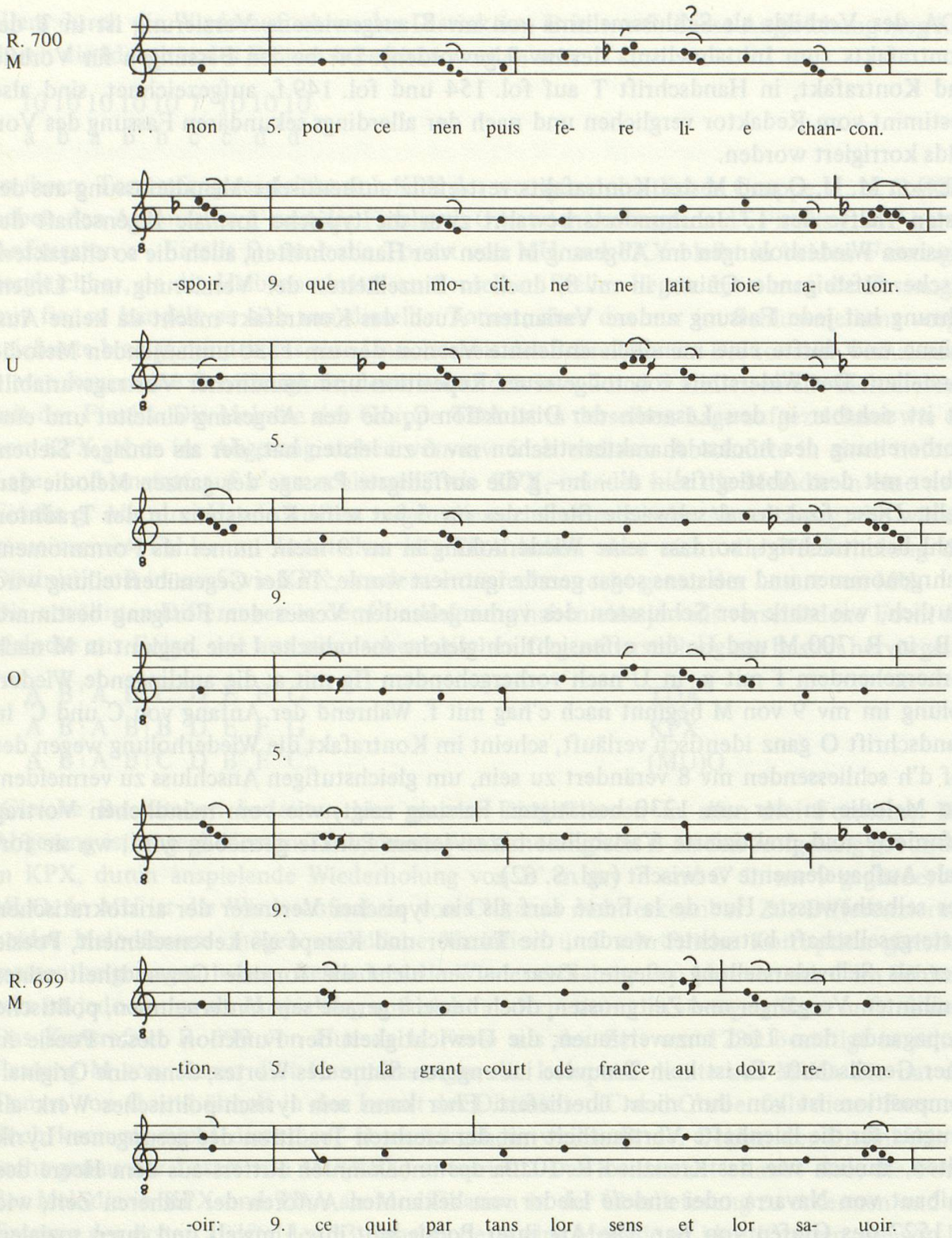
A B | A B | C D E F G	TDA
A B | A B | B D E F G	KPX
A B | A B | C D B' F C'	(MU)O

(Gleiche Buchstaben bedeuten hier gleiche Distinktionen in allen drei Formeln). Der Abgesang ist ungegliedert in TDA, durch Wiederholung von B an den Aufgesang gebunden in KPX, durch anspielende Wiederholung von B' in mv 7 und C' in mv 9 gegliedert in MUO. In MU ist die Wiederaufnahme von C' kaum mehr erkennbar. Zur Differenzierung beider Melodieverse mögen mündliche Variation und schriftliche Korruption gleichermassen beigetragen haben. Besonders die Wiederaufnahme von Motiven aus C im Schlussvers ist jedoch nur als Anspielung und nicht als Repetition im strengen Sinne aufzufassen.
Das Kontrafakt R. 699 von Hue de la Ferté aus der Zeit um 1230 bestätigt in seiner Fassung M von diesen drei Hauptfassungen die komplexe letzte aus MUO. Sie hat die Tonart von O und ähnelt in der Lesart der Distinktion C und C' ebenfalls dieser Fassung. doch kann sie nicht direkt auf O zurückgehen, weil z. B. der Beginn der Distinktion B recht genau der Lesart von MU(KPX) entspricht. Das Kontrafakt erlaubt also, die Form der Melodie in KPX und TDA als Modifikation in der Überlieferung zu erkennen und als Fassung der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Melodie zu identifizieren, die von M, U, O des Vorbilds und M des Kontrafakts umschrieben wird.
In der Handschrift T ist das Kontrafakt dagegen in einer Fassung überliefert, die fast genau derjenigen von TDA des Vorbilds entspricht, wenn man einmal von typischen Schreiberversehen absieht. Insbesondere stimmen die Fassungen in ihrer Schlusszeile und ihrem Schlusston g überein (in mv 8 – 9 ist eine Verschiebung eingetreten: die durch

TDA des Vorbilds als Schlussmelisma von mv 8 ausgewiesene Verzierung ist in T des Kontrafakts zum Initialmelisma des mv 9 geworden). Die beiden Fassungen für Vorbild und Kontrafakt, in Handschrift T auf fol. 154 und fol. 149 f. aufgezeichnet, sind also bestimmt vom Redaktor verglichen und nach der allerdings sekundären Fassung des Vorbilds korrigiert worden.

Die von M, U, O und M des Kontrafakts vertretene authentische Melodiefassung aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bewahrt zwar die typische formale Eigenschaft der allusiven Wiederholungen im Abgesang in allen vier Handschriften, auch die so charakteristische aufsteigende Quinte in mv 8, doch in Einzelheiten der Verzierung und Linienführung hat jede Fassung andere Varianten. Auch das Kontrafakt macht da keine Ausnahme und dürfte eine mündlich entlehnte Version der um 1230 umlaufenden Melodie darstellen. Der Widerstreit von tongetreuer Repetition und mündlicher Vortragsvariabilität ist sichtbar in den Lesarten der Distinktion C, die den Abgesang einleitet und eine Vorbereitung des höchst charakteristischen mv 6 zu leisten hat, der als einziger Siebensilbler mit dem Abstieg fis' – d' – h – g die auffälligste Passage der ganzen Melodie darstellt. Diese funktional schwache Stelle des mv 5 hat seine Konsistenz in der Tradition wohl beeinträchtigt, so dass seine Wiederholung in mv 9 nicht immer als Formmoment wahrgenommen und meistens sogar gerade ignoriert wurde: In der Gegenüberstellung wird deutlich, wie stark der Schlusston des vorhergehenden Verses den Fortgang bestimmt, z. B. in R. 700 M und U: die offensichtlich gleiche melodische Linie beginnt in M nach vorhergehendem f mit g, in U nach vorhergehendem ffg mit a; die anklingende Wiederholung im mv 9 von M beginnt nach c'hag mit f. Während der Anfang von C und C' in Handschrift O ganz identisch verläuft, scheint im Kontrafakt die Wiederholung wegen des auf d'h schliessenden mv 8 verändert zu sein, um gleichstufigen Anschluss zu vermeiden. Die Melodie in der um 1230 bestätigten Fassung zeigt, wie vom mündlichen Vortrag geforderte und praktizierte Variabilität bis zu jenem Punkte getrieben wird, wo sie formale Aufbauelemente verwischt (vgl. S. 62).

Der selbstbewusste Hue de la Ferté darf als ein typischer Vertreter der aristokratischen Rittergesellschaft betrachtet werden, die Turnier und Kampf als Lebenselement, Poesie eher als Selbstdarstellung pflegte. Zwar hat er nicht die formale Gewandtheit seiner berühmten Vorgänger und Zeitgnossen, doch beweist gerade sein Unternehmen, politische Propaganda dem Lied anzuvertrauen, die Gewichtigkeit der Funktion dieser Poesie in jener Gesellschaft. Er ist kein Trouvère im engeren Sinne des Wortes, denn eine Originalkomposition ist von ihm nicht überliefert. Eher kann sein lyrisch-politisches Werk als Zeugnis für die laienhafte Vertrautheit mit der ererbten Tradition der gesungenen Lyrik gelten, ähnlich wie das Kreuzlied R. 1020a des unbekannten Ritters aus dem Heere des Thibaut von Navarra oder andere Lieder von bekannten Autoren der früheren Zeit, wie R. 1522 des Grafen von Bar. Die Art ihrer Poesie gibt ihre Umwelt und ihren sozialen Status mit zu erkennen, und es darf darauf besonders hingewiesen werden, dass die Ideologie des adeligen Rittertums, die auch dem weniger Begüterten einen angeborenen Wert garantierte, durchaus nicht ohne reales Korrelat erscheinen mochte in einer politischen Situation, in der eine feudalistische Dezentralisierungsbewegung in Frankreich sich Chancen ausrechnen durfte, die mächtiger werdende Krone zum Vorteil partikulärer


R. 700
M
?
. . . non 5. pour ce nen puis fe- re li- e chan- con.
-spoir. 9. que ne mo- cit. ne ne lait ioie a- uoir.
U
5.
9.
O
5.
9.
R. 699
M
-tion. 5. de la grant court de france au douz re- nom.
-oir: 9. ce quit par tans lor sens et lor sa- uoir.

Interessen ganz auszuschalten. Die laienhafte Vertrautheit mit der überlieferten Poesie ist auch kennzeichnend für gewandtere Autoren, den Ritter Alart de Cans in seinem mit mehr Kunstverständnis nachgesungenen Abschiedslied R. 381 und den König von Navarra: Die Art der Melodieentlehnung, die bei ihnen beobachtet werden kann und die im nachbildenden Vortrag einer dem Gedächtnis anheimgegebenen Melodie besteht, ist kein Verfahren für Ungebildete, sondern höchst standesgemässer Umgang mit Poesie, denn Lesen und Schreiben sind als subalterne Beschäftigungen der Rittergesellschaft so unwesentlich wie ihrer Poesie. In allen drei Kontrafakten des Hue de la Ferté dokumentiert sich jene durchaus sozial bestimmte mündliche Entlehnungstechnik, in der die Dialektik von Form und Vortrag in jedem Element gegenwärtig ist. Indem die Kontrafakta dieses Autors sowie der anderen bedeutenden Trouvères bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in der Überlieferung ihrer Vorbilder gerade jene Fassungen bestätigen, die demselben stilistischen Prinzip mündlicher Überlieferung ihr Gepräge verdanken, erweisen sie die Vortragssituation, die als inadäquater Notentext der Vergänglichkeit des Erklingens enthoben wurde, als das bei der Komposition schon intendierte ‚Original'. Vielleicht sollte angemerkt werden, dass die gleichzeitig blühende epische Literatur einen durchaus anderen Charakter zeigt: obwohl sie für die ritterliche Gesellschaft in erster Linie bestimmt ist, wird ihr Medium, vom Rolandslied ab, die ererbte, aber in der Schule zu erlernende literarische Rhetorik der lateinischen Literatur. Von dem studierten Chrestien de Troyes lässt sich ritterliche Gesellschaft unterhalten, aber ihre Teilnahme ist passiv; in der Lyrik unterhält die höfische Gesellschaft sich selbst, und deren Technik ist für sie durch Umgang, ohne Schule, erfahrbar.

Die drei satirischen Kontrafakta R. 385, R. 2033, R. 1131

Ob die drei Kontrafakta satirischen Inhalts, die im folgenden auf ihre musikalische Tradition hin analysiert werden sollen, wirklich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen, muss hypothetisch bleiben. Alle drei sind anonym und enthalten nur sehr allgemeine Anspielungen auf Zeitverhältnisse. R. 385 „Trop par est cist mondes cruaus" ist als 12. Stück der anonymen Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ überliefert. Nach saftiger Kritik an Mönchen (Benediktinern) und Klerikern werden als tugendhafte Sündenfeinde allein Jakobiner (die Dominikaner, denen Philipp II. August 1218 das St. Jakobskloster, ein früheres Hospiz, überlassen hatte) und Minderbrüder gerühmt. Spanke (Liedersammlung, 357) datiert darum das Lied um die Mitte des 13. Jahrhunderts, aber es kann natürlich auch schon früher verfasst worden sein [1]. Das Vorbild, R. 863 „Bien doit Amours guerredoner", ist von Renaut de Trie, der um 1195 geboren wurde (Petersen, Trouvères, 185 f.). Das Kontrafakt R. 849b° „Lasse, coment porrai durer", das dieselben Reime (nur c ist hier gleich b) gebraucht wie R. 863, wird im Veilchenroman zitiert, der 1230/31 entstand (Lecoy, Guillaume de Dole, viij); damit wäre das Vorbild R. 863 zwischen etwa 1215 und 1230 zu datieren. Renaut de Trie hat es übrigens wohl im Hinblick auf B. 70.41 „Quan

1 Rutebeuf kann es jedenfalls nicht gehören (M. 644.3) – vgl. dessen Haltung zu den Jakobinern in „Des Jacobins", Faral/Bastin, Rutebeuf I, 313.

par la flors josta·l vert foill" von Bernart de Ventadorn verfasst. Zwar sind die Melodien des in den Handschriften GRW überlieferten provenzalischen und des nur in K und O stehenden französischen Liedes verschieden, doch ihre stilistische Verwandtschaft lässt vermuten, dass Renaut seine Komposition in Anlehnung an das ältere Vorbild schuf.
R. 2033 „Au partir d'esté et de flours" steht ebenfalls in der anonymen Sammlung $K^2N^2P^2X^2$. Es ist ein typisches Scheltlied, das vor unhöfischen Ausdrücken nicht zurückschreckt (vgl. Spanke, Liedersammlung, 371), aber doch so gerade das beleidigte Ideal um so wirkungsvoller vertritt. Allerdings dürfte dies satirische Lied frühestens gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst worden sein, denn es benutzt als Vorbild das Lied R. 430 „De joli cuer enamouré" des Grafen Jehan II. von Rouci, der es kurz nach 1237 gedichtet haben muss (Petersen, „comte" de Couci, 280)[1].
Das nur in Handschrift O überlieferte Lied R. 1131 beginnt in Wahrheit mit der zweiten Strophe des Liedes R. 1325 „Bele douce dame chiere", dessen erste Strophe auch in R. 1137 auftaucht:

R. 1325 (MT)	R. 1131 (O)	R. 1137 (U°)
chiere	–	*vos die*
die	*die*	*mie*
	amie	*chiere*
		Denise

Nur die Strophen aus MT sind Conon de Béthune zugeschrieben; aber beide widersprechen sich in ihrem Inhalt, so dass Jeanroy (Romania XXI, 421) und Wallensköld (Conon, xiij) vermuten, es handle sich um zwei Lieder, wobei die Strophe *die* als Kontrafakt zu *chiere* aufgefasst werden könnte. Die Strophe *amie* in der Handschrift O hält Wallensköld nicht für authentisch; ihr Küchenhumor erscheint nach der dramatischen Trennung von der Geliebten in der vorhergehenden Strophe tatsächlich deplaciert, vielleicht auch jünger. R. 1137 ist dagegen bestimmt eine Bearbeitung, der Autor sagt es selbst:

Talent ai que je vos die
De mes mals une partie
En autre (=autrui) chant. (R. 1137, I,1–3)

Der Nachahmer kannte das Lied allerdings schon in der Fassung MT. Sein Vers:

Mais ma chiere dolce amie (I,4)

ist der ersten Strophe des Conon entlehnt, während der Vers:

De mes maus une partie (I,2)

wörtlich mit dem zweiten Vers der zweiten Strophe des Conon übereinstimmt. Das spricht beim Alter der Handschrift U entschieden gegen die Annahme zweier Lieder in R. 1325. Conon de Béthune mag dieses Lied einem Vorbild entlehnt haben: Seine Reime *-ie, -os* der zweiten Strophe entsprechen den Reimen *-ia, -os* der Strophen III – VI des gleichgebauten Liedes B. 80.9° „Cazutz sui de mal en pena" von Bertran de Born, das

1 M. 626.16 ist zu korrigieren (das Lied hat 5 Strophen, die 4. ist nicht fragmentarisch) und zu ergänzen (das Lied hat 3 *envois* mit den Reimen *-ir, -oir* der Strophe V).

dieser im Winter 1182 in Argenton für die exilierte Mathilde von Sachsen verfasste (Stimming, Bertran de Born, 16 und 125 f.). Die Melodie des provenzalischen Vorbilds ist nicht erhalten [1]. Auch wenn also das Lied des Conon de Béthune in der Form von R. 1325 eine Einheit darstellen sollte, erscheint es möglich, die als R. 1131 bezeichnete Fassung der Handschrift O als eine einem Kontrafakt vergleichbare unabhängige Nebenüberlieferung zu betrachten und von ihrer Melodie Auskunft zur Überlieferungsgeschichte der Komposition zu erwarten.

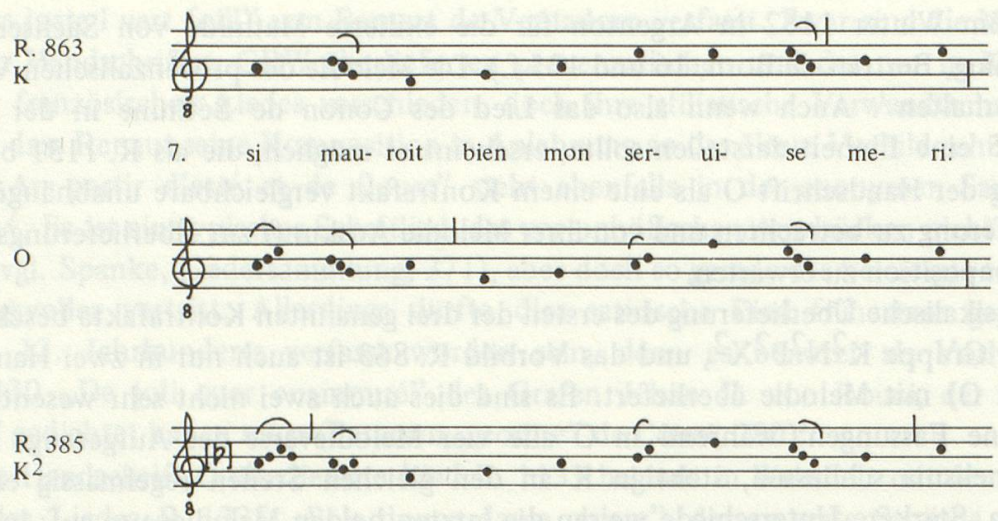
Die musikalische Überlieferung des ersten der drei genannten Kontrafakta beschränkt sich auf die Gruppe $K^2N^2P^2X^2$, und das Vorbild R. 863 ist auch nur in zwei Handschriften (K und O) mit Melodie überliefert. Es sind dies auch zwei nicht sehr wesentlich unterschiedene Fassungen: während in O alle vier Melodieverse des Aufgesangs mit einem Dreiermelisma schliessen, steht in K an den gleichen Stellen regelmässig ein Zweiermelisma. Stärkere Unterschiede weisen die letzten beiden Melodieverse auf: in O handelt es sich um eine endendifferenzierte Wiederholung, die in K nicht mehr erkennbar ist. K schliesst überdies auf f, während der Schluss von Handschrift O auf g besser dem transponierten ersten Modus entspricht und auch von den Schlusstönen des Aufgesangs vorgebildet wird. Das Kontrafakt stimmt weder genau zu O noch zu K. Die vier fast identischen Abschriften bestätigen die Wiederholung der Distinktion D als D' im mv 8, doch auch hier ist eine leichte Differenzierung eingetreten, die den Anklang aber noch nicht verdeckt. Die Schlussmelismen der Aufgesangsverse entsprechen dagegen der Fassung K des Vorbilds. Der mv 5, der in O und K des Vorbilds eine fast genaue Wiederholung der Distinktion A darstellt, ist im Kontrafakt leicht abgewandelt, doch auch hier bleibt der Zusammenhang erkennbar. Danach hätte die Melodie zur Zeit der Entlehnung folgende Form gehabt:

A	B	A	B	A'	C	D	D'
8	8	8	8	8	8	10	10
a	b	a	b	a	a	c	c

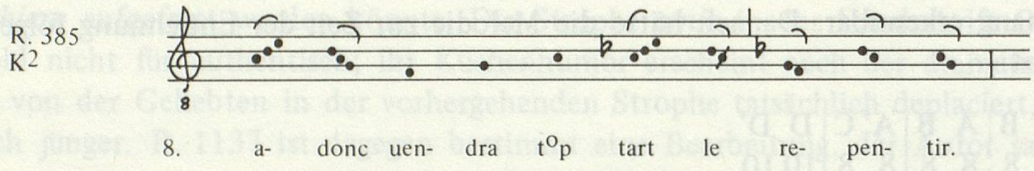
R. 863

Das Kontrafakt entlehnt auf freie Art die Ausführung von Einzelheiten, wie denn auch in der Überlieferung des Vorbilds leichte Schwankungen erscheinen. Zum Vergleich seien die Lesarten für mv 7 des Vorbilds und Kontrafakts gegenübergestellt. Die Modifikationen dieser Distinktion haben ja gerade in K von R. 863 zur Aufhebung der Wiederholung geführt. In $K^2N^2P^2X^2$ von R.385 ist die Lesart aber durchaus als Vortragsvariante aufzufassen, denn die noch leicht wahrnehmbare Wiederholung in mv 8 hätte eine Korrektur der Abweichung selbstverständlich erscheinen lassen, wenn sie nicht als beabsichtigt zu verstehen wäre:

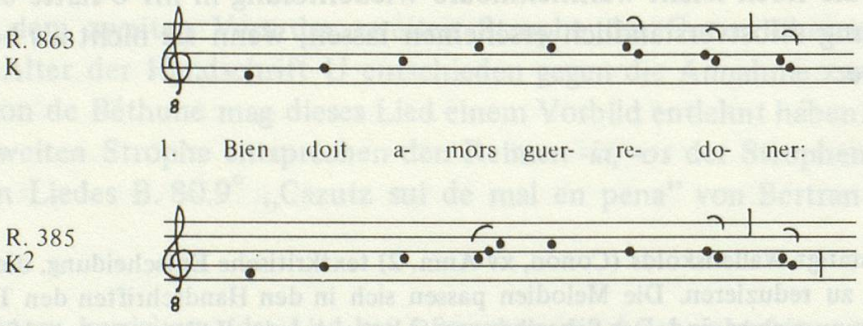
1 B. 80.9^{o} bestätigt Wallenskölds (Conon, xv Anm. 2) textkritische Entscheidung, die vv 3, 7 und 11 auf 3 Silben zu reduzieren. Die Melodien passen sich in den Handschriften den Texten an, ob 3 oder 4 Silben zu singen sind. Der Schreiber von O hat sich beim Zeilensprung vv 10/11 irre machen lassen, als hätte der v 11 vier Silben.



Die Fassung $K^2N^2P^2X^2$ könnte an dieser Stelle natürlich auch als Fehler der Notenverteilung beschrieben werden, wobei eine Verschiebung entstanden wäre, die der Schreiber bis zur 7. Silbe wieder ausgleicht. Dass aber in mv 8 dieselbe Verschiebung nun ohne vorausgehenden Fehler erscheint, spricht eben doch für eine mündliche Reproduktion des gleichen Melodieverlaufs:



Aber auch K von R. 863 ist wahrscheinlich keine schriftliche Änderung, sondern eine Vortragsvariante: der mv 7 klingt stark an die Distinktion A an, wogegen das Kontrafakt ein Melisma einführt, auf derselben 4. Silbe, wo auch Distinktion B eines hat:

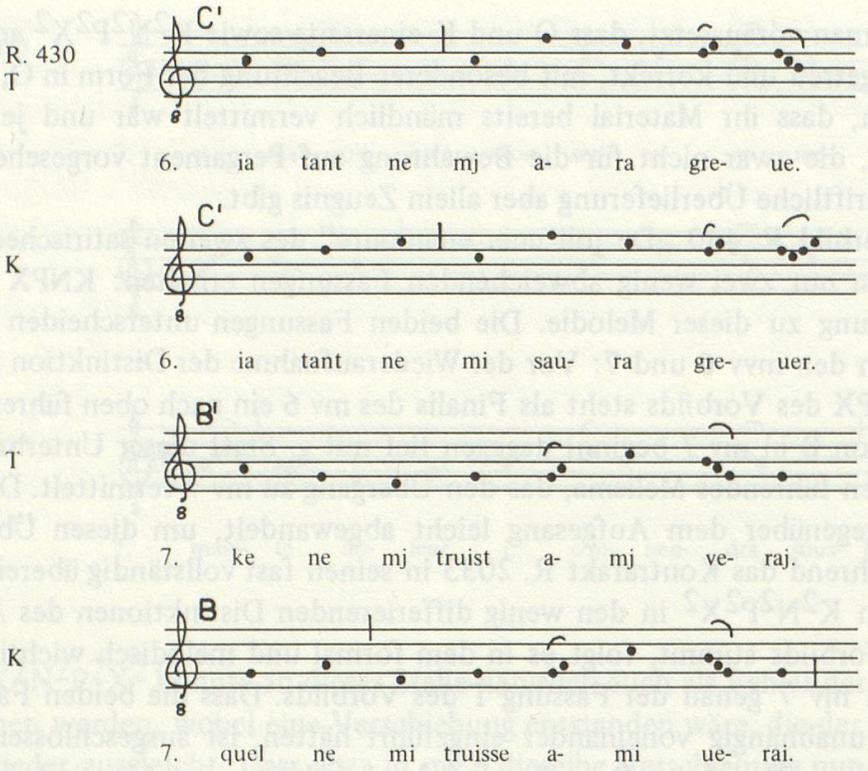


Selbst wenn man voraussetzt, dass O und K einerseits sowie $K^2N^2P^2X^2$ andererseits das Überlieferte getreu und korrekt, mit besonderer Beachtung der Form in O, überlieferten, wird deutlich, dass ihr Material bereits mündlich vermittelt war und je verschiedene Nuancen bot, die zwar nicht für die Bewahrung auf Pergament vorgesehen waren, von denen die schriftliche Überlieferung aber allein Zeugnis gibt.

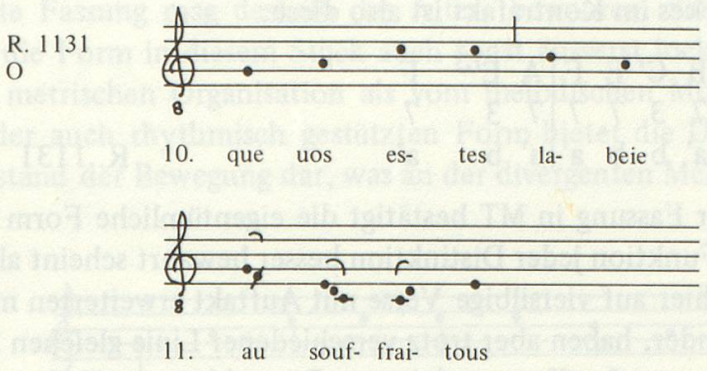
Auch das Vorbild R. 430 „De joli cuer enamouré" des zweiten satirischen Kontrafakts R. 2033 ist in nur zwei wenig abweichenden Fassungen erhalten: KNPX und T. V hat keine Beziehung zu dieser Melodie. Die beiden Fassungen unterscheiden sich charakteristisch nur in den mvv 6 und 7: Vor der Wiederaufnahme der Distinktion B des Schlussverses in KNPX des Vorbilds steht als Finalis des mv 6 ein nach oben führendes Melisma. Die Distinktion B in mv 7 beginnt dagegen tief mit g. Statt dieser Unterbrechung hat T ein nach unten führendes Melisma, das den Übergang zu mv 7 vermittelt. Die Distinktion B ist auch gegenüber dem Aufgesang leicht abgewandelt, um diesen Übergang zu erleichtern. Während das Kontrafakt R. 2033 in seinen fast vollständig übereinstimmenden Handschriften $K^2N^2P^2X^2$ in den wenig differierenden Distinktionen des Aufgesangs zu KNPX des Vorbilds stimmt, folgt es in dem formal und melodisch wichtigen Übergang von mv 6 zu mv 7 genau der Fassung T des Vorbilds. Dass die beiden Fassungen diese Änderungen unabhängig voneinander eingeführt hätten, ist ausgeschlossen, da hier die bereits bekannte Distinktion B variiert wird; eher hätte eine identische Wiederholung textkritisch hergestellt werden können, wie es wohl in KNPX von R. 430 der Fall ist. Im Kontrafakt sind noch zwei kürzere Verse mit endendifferenzierter gleicher Melodie angefügt worden. Der Autor mag deshalb mit mehr Überlegung und wohl auch mit mehr Präzision kontrafaziert haben, als in mündlicher Tradition bisher zu beobachten war. Seine genaue Entlehnung bewahrt aber eine durch mündlichen Vortrag begründete Variante, die den Übergang von den Distinktionen des Stegs zur Wiederaufnahme der Distinktion B ausdrückt. Die Fassung KNPX wurde überdies auch ihrerseits in einem religiösen Lied der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kontrafaziert, wo jedes Detail genau übernommen worden ist. Die präzise Wiederholung von B im Schlussvers ist als kritische Lesart in schriftlicher Überlieferung aufzufassen. Die musikalische Form der beiden jeweils durch ein Kontrafakt bestätigten Fassungen lässt sich schematisch so darstellen:

A B | A B | C | C' | B' (D | D')	R. 430 T, R. 2033 $K^2N^2P^2X^2$
A B | A B | C | C' | B |	R. 430 KNPX, R. 435 X
8 8 | 8 8 | 8 | 8 | 8 +(6 | 6)	
a b | a b | a | a | b (c' | c')	

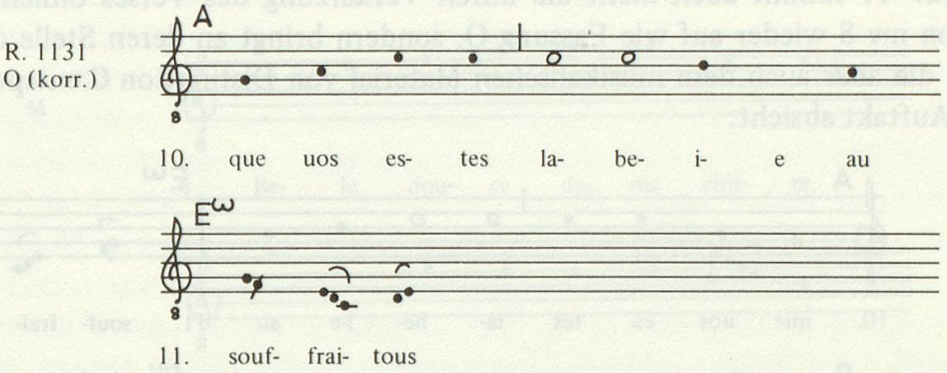
Die interessante Stelle mvv 6–7 lautet in beiden Fassungen also folgendermassen:



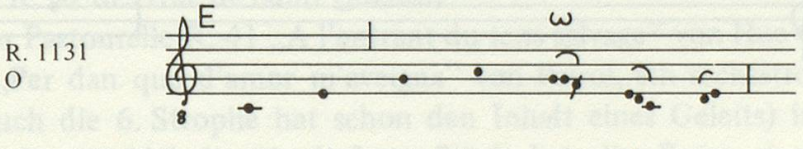
Vom Liede R. 1325 „Bele douce dame chiere" des Conon de Béthune gibt es nur die musikalische Fassung MT; von der hier als musikalisches Kontrafakt betrachteten Neubearbeitung des Liedes ist allein die Fassung O erhalten. Dass es sich um eine von MT unabhängige Quelle handelt, deutet die Tonlage an: O steht eine Quinte tiefer als MT und gibt der Melodie damit eine sehr stark an C-Dur angenäherte Tonart, während MT den 7. Modus durch das ganze Stück beibehalten. Die Melodie ist durch ihre Form und durch die Metrik als orchestische definiert. Von der Laiform hat sie auch Anklänge an differenzierte Gruppenrepetition und unkomplizierte syllabische Motivbildung. Das rhythmische Element der Melodie wird besonders deutlich an den als vv 3, 7 und 11 eingestreuten Kurzversen, die mit Auftakt viersilbig und ohne Auftakt dreisilbig erscheinen können. Auf dieser Eigentümlichkeit beruht der Fehler in mv 10 von Handschrift O: Beabsichtigt wahr wohl, auf mv 10 die Distinktion A zu wiederholen und auf mv 11 die Klausel von mv 8 zu bringen. Die Vokale des Kadenzwortes *a–be–i–e,* von dem das letzte *-e* überdies zu elidieren ist wegen des folgenden auftaktigen *au souffraitous,* hat den Schreiber irregeführt. Er hat in mv 10 zwei Noten ausgelassen, hatte aber dann in mv 11 eine Note zu wenig:



Diese handschriftliche Lesart wäre demnach zu korrigieren, indem bei mv 10 die Noten nach den mvv 1 und 5 (Distinktion A) ergänzt und die vom Schreiber erweiterte Klausel E^{ω} nach mv 8 (Distinktion E) gekürzt würde:



Die Distinktion E in mv 8 lautet nämlich folgendermassen:

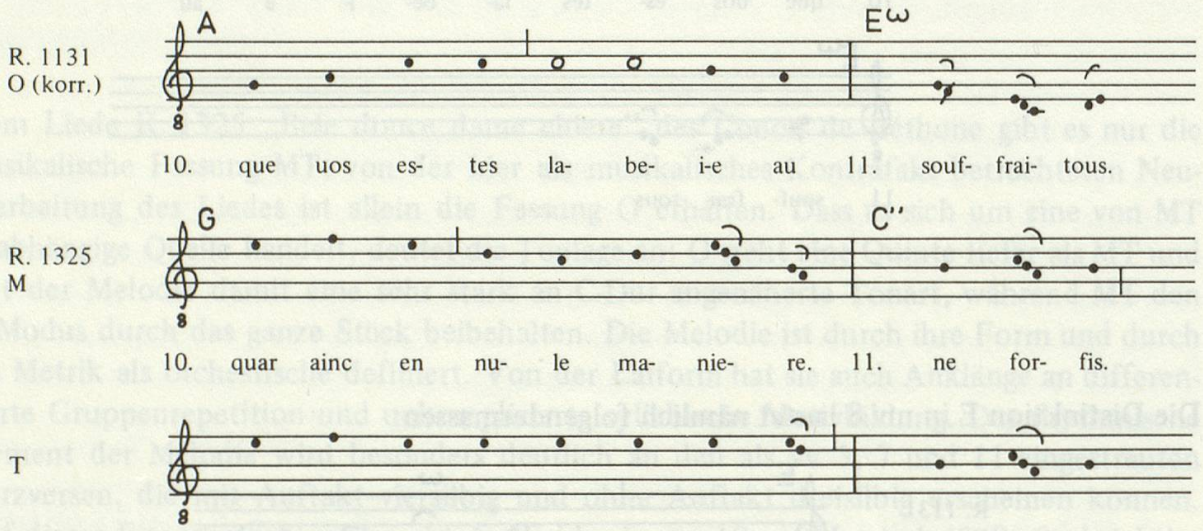


Die Form des Stückes im Kontrafakt ist also diese:

A	B	C	D	A	B	C'	E	F	A	E^{ω}	F
7	7	3	7	7	7	3	7	7	7	3	7
a'	a'	b	b	a'	a'	b	b	a'	a'	b	a'

R. 1131

Das Vorbild dieser Fassung in MT bestätigt die eigentümliche Form des Stückes bis zum mv 9, wobei die Funktion jeder Distinktion besser bewahrt scheint als das Notenmaterial. Insbesondere die hier auf viersilbige Verse mit Auftakt erweiterten mvv 3 und 7 beziehen sich zwar aufeinander, haben aber trotz verschiedener Linie gleichen Schlusston, während das Kontrafakt in mv 3 offene und in mv 7 geschlossene Kadenz hatte. Ausser einer Verschiebung in MT (mv 4) ist zu bemerken, dass sich die Melodie den zu Sechssilblern verkürzten Versen 8 und 9 umstandslos anpasst. Was jedoch den Schluss A E^{ω} F betrifft, bieten MT eine ganz andere Variante. Der mv 10 bewegt sich zwar in M ungefähr in der Lage der Distinktion A, erinnert aber in seinem Verlauf überhaupt nicht mehr an diese Distinktion. In T wird die Bewegung des mv 10 auf eine reine Rezitation reduziert. Der folgende mv 11 nimmt auch nicht die durch Verkürzung des Verses ohnehin gestörte Kadenz von mv 8 wieder auf wie Fassung O, sondern bringt an deren Stelle die Kadenz von mv 9, die aber auch dem musikalischen Material von Distinktion C entspricht, wenn man vom Auftakt absieht:

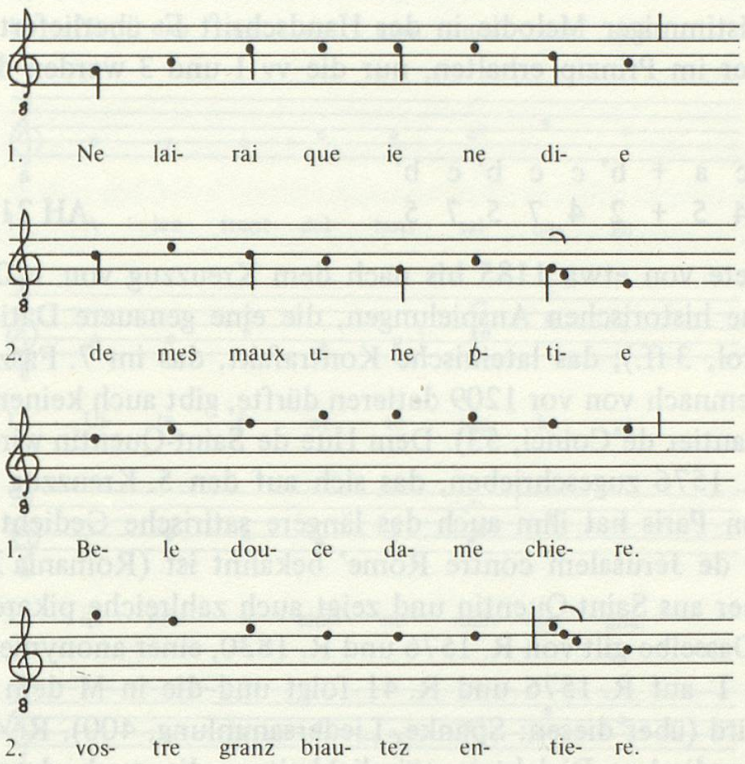


Die je verschiedene Ausformung des mv 10 in M und T lässt vermuten, dass hier Vortragsvarianten vorliegen, die aber der Form der Melodie bereits Abbruch tun.

A	B	C	D	A	B	C'	E	F	G	H	F'	(H = C'')
7	7	4	7	7	7	4	6	6	7	3	7	
a'	a'	b	b	a'	a'	b	b	a'	a'	b	a'	

R. 1325, I in MT

Die in O überlieferte Fassung mag deshalb das Ältere bewahren. Seine Richtigkeit ist insofern relativ, als die Form in diesem Stück auch sonst äusserst locker gehandhabt ist und mehr von der metrischen Organisation als vom melodischen Motivschatz gewährleistet wird. Trotz der auch rhythmisch gestützten Form bietet die Überlieferung diese Melodie aber im Zustand der Bewegung dar, was an der divergenten Melodieführung noch einmal gezeigt sei:



Die Pastourelle R. 41 des Hue de Saint-Quentin

Das Vorbild der Pastourelle R. 41 „A l'entrant du tens salvage" von Hue de Saint-Quentin ist B. 366.26 „Per dan que d'amor m'aveigna" von Peirol, ein sechsstrophiges Lied mit Geleit (aber auch die 6. Strophe hat schon den Inhalt eines Geleits) in *coblas doblas.* Dieses nur in G mit Melodie überlieferte Stück hat die Form eines Laiausschnitts (Gennrich, Formenlehre, 210 f.):

A	B	A	B'	C	D	C	D'
7	4	7	4	7	5	7	5
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

B. 366.26

Die Pastourelle hat gleiche Verslänge und nimmt auch den Reim I a *-age* aus der letzten *cobla dobla* ihres Vorbilds; dort steht auch *salvatge* im Reim (VI, 8). Hue de Saint-Quentin

erleichtert sich das Reimen, indem er einen dritten Reim zulässt:

a' b a' b b c' b c' R. 41

Seine sechste Strophe hat zwar die Form, aber nicht den Inhalt eines Geleits; der Dichter imitiert wohl damit mechanisch sein Vorbild. Die unregelmässige Metrik verrät den Gelegenheitspoeten (Petersen, Trouvères, 81 ff.). Das provenzalische Lied des Peirol ist auch für einen lateinischen Conductus benutzt worden: AH 21.166 „Vite perdite me legi". Er ist mit zweistimmiger Melodie in der Handschrift F überliefert. Das Reimschema des Peirol ist hier im Prinzip erhalten, nur die vv 1 und 3 werden durch einen Binnenreim bereichert:

a + b' c a + b' c c b' c b'
5 + 2 4 5 + 2 4 7 5 7 5 AH 21.166

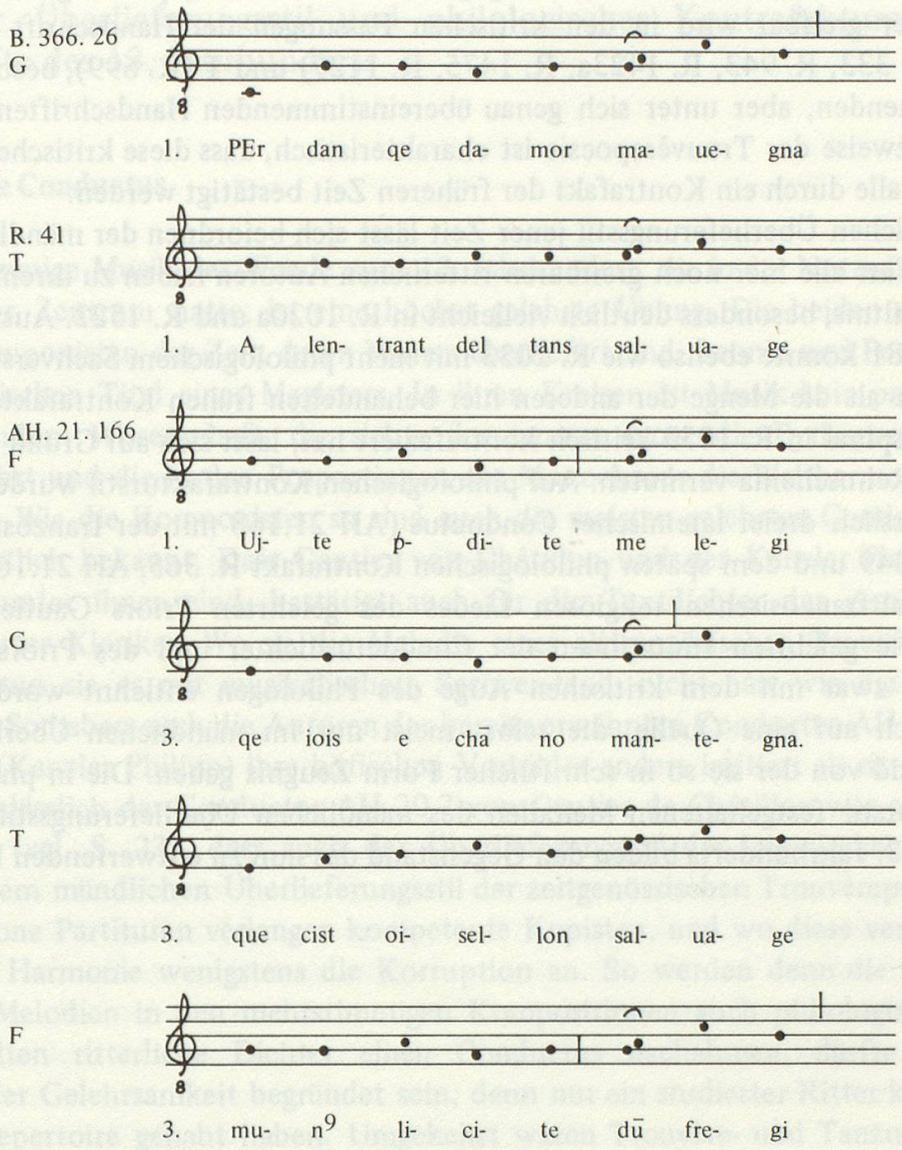
Peirol dichtete von etwa 1185 bis nach dem Kreuzzug von 1204. Das Lied B. 366.26 enthält keine historischen Anspielungen, die eine genauere Datierung erlauben würden (Aston, Peirol, 3 ff.); das lateinische Kontrafakt, das im 7. Faszikel der Handschrift F steht und demnach von vor 1209 datieren dürfte, gibt auch keinen näheren Anhaltspunkt (Chailley, Gautier de Coinci, 53). Dem Hue de Saint-Quentin wird ausser R. 41 noch das Kreuzlied R. 1576 zugeschrieben, das sich auf den 5. Kreuzzug bezieht (Bédier/Aubry, 145). Gaston Paris hat ihm auch das längere satirische Gedicht zugeschrieben, das als ‚Complainte de Jérusalem contre Rome' bekannt ist (Romania XIX, 294) [1]. Dies Stück stammt sicher aus Saint-Quentin und zeigt auch zahlreiche pikardische Dialekteigentümlichkeiten. Dasselbe gilt von R. 1576 und R. 1830, einer anonymen Pastourelle, die in der Handschrift T auf R. 1576 und R. 41 folgt und die in M dem Jehan de Braine zugeschrieben wird (über diesen: Spanke, Liedersammlung, 400). R. 41 dagegen enthält eine Reihe burgundischer Dialekteigentümlichkeiten, die auch durch den Reim bestätigt werden. Das Stück dürfte also dem Autor von R. 1576 und der ‚Complainte' abzusprechen sein. Der 5. Kreuzzug ist damit für die Datierung von R. 41 auch ganz irrelevant [2].

Die musikalische Überlieferung der Lieder beschränkt sich auf G für das provenzalische, F für das lateinische und MT für das französische. M entspricht zwar im ersten Melodievers recht genau den anderen Quellen, weicht aber dann vollkommen ab. Anstatt des Laiausschnitts hat die Melodie in M die Form der *oda continua.* Es dürfte sich um ein Kontrapositum des Schreibers handeln. Der lateinische Conductus bestätigt sein provenzalisches Vorbild fast durchgehend. Das französische Kontrafakt behält die Umrisse der Melodie bei, weicht aber in Einzelheiten öfter ab. Zu vergleichen sind die Vortragsvarianten der Distinktion A: Sie beginnt mit der Quinte c–g im mv 1 des provenzalischen Liedes, wird aber mit der Terz e–g in mv 3 wiederholt. Es handelt sich um eine Initial-

1 Nach allen Handschriften hat es E. Stengel (Cod. man., 106–118) herausgegeben, ohne die Lesarten der Handschrift Oxford auch Bartsch/Horning, col. 373 ff.

2 Der Autor der Pastourelle R. 41 soll an anderer Stelle identifiziert werden; hier genüge der Hinweis, dass sie aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts stammt.

formel der Rezitation. In mv 1 der beiden Kontrafakta fehlt sie ganz, doch während der Conductus auch in mv 3 gleich wieder mit dem Rezitationston g beginnt, bewahrt R. 41 hier das Initium e–g des Vorbilds:



Der letzte Melodievers ist in der Fassung G gegenüber den Kontrafakten ein wenig reicher melismiert; das ist eine Vortragsvariante, die durch die Funktion des Schlusses bedingt wird. Die mündliche Variante ist hier in eine schriftliche Überlieferung eingegangen, was sehr schön daran zu beobachten ist, dass der Schreiber von G die Melodie ganz genau Note für Note zur zweiten Strophe wiederholt.

Die musikalische Überlieferung der Touvèrepoesie ist in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durchaus einer stilistischen Betrachtung zugänglich, und es scheint sinnvoll, in

diesem Zusammenhang von mündlichem Überlieferungsstil zu sprechen. Dieser Überlieferungsstil, der gleichzeitig die Existenzweise der Poesie in jener Zeit mit ausdrückt, lässt sich in den Handschriften des ausgehenden 13. Jahrhunderts durch das Zeugnis früher Kontrafakta bestimmen. Es steht dem gegenüber ein anderer, philologischer Überlieferungsstil, der greifbar wird in den kritischen Fassungen der Handschrift O (R. 1229, R. 1097, R. 333, R. 943, R. 1423a, R. 1475, R. 1129) und T (R. 699), besonders in den oft abweichenden, aber unter sich genau übereinstimmenden Handschriften KNPX. Für die Existenzweise der Trouvèrepoesie ist charakteristisch, dass diese kritischen Fassungen in keinem Falle durch ein Kontrafakt der früheren Zeit bestätigt werden.
Dem mündlichen Überlieferungsstil jener Zeit lässt sich beiordnen der mündliche Kontrafakturstil: Fast alle hier noch greifbaren ritterlichen Autoren haben zu ihrem Vorbild ein naives Verhältnis, besonders deutlich vielleicht in R. 1020a und R. 1522. Ausnahmen sind selten: R. 381 könnte ebenso wie R. 2033 mit mehr philologischem Sachverstand imitiert worden sein als die Menge der anderen hier behandelten frühen Kontrafakta. Dass auch Gautier d'Espinal in R. 1059 kritisch kontrafaziert hat, lässt sich auf Grund seiner Änderungen im Reimschema vermuten. Auf philologischen Kontrafakturstil wurde auch hingewiesen anlässlich dreier lateinischer Conductus (AH 21.168 mit der französischen Übersetzung R. 349 und dem späten philologischen Kontrafakt R. 365, AH 21.166, AH 20.7) und eines altfranzösischen religiösen Liedes des gelehrten Priors Gautier de Coinci (R. 885). Die gelehrten Imitationen der Conductusdichter und des Priors Gautier de Coinci sind zwar mit dem kritischen Auge des Philologen entlehnt worden, aber sie beziehen sich auf eine Quelle, die selbst meist nur im mündlichen Überlieferungsstil existierte und von der sie so in schriftlicher Form Zeugnis geben. Die in philologischem Kontrafakturstil festgehaltenen Melodien des mündlichen Überlieferungsstils der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bilden den Gegenstand des nun zu entwerfenden Kapitels.

II. KAPITEL

Mündlicher Überlieferungsstil und philologischer Kontrafakturstil in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts

I. Lateinische Conductus

Die mehrstimmige Musik der Wende zum 13. Jahrhundert, die in der Notre-Dame-Kirche von Paris ihr Zentrum hatte, ist eine höchst gelehrte Übung. Die beiden einzigen berühmten Komponisten der Zeit, deren Namen überliefert sind, Leonin und Perotin, tragen den akademischen Titel eines Magisters. In ihren Kreisen ist Musik kein profaner Zeitvertreib, sondern Wissenschaft, die siebte der *septem artes,* die Pythagoras als ihren Meister verehrt und die in den Proportionen des Monochords die Weltharmonie zu lesen imstande ist. Wie die Komponisten so sind auch die meisten gelehrten Conductusdichter nicht namentlich bekannt. Dass Gautier von Châtillon und der Kanzler Philipp die berühmtesten unter ihnen sind, bestätigt auch für die Textdichter das gesellschaftliche Milieu gelehrter Kleriker. Wo sie die Melodie eines altfranzösischen Trouvèreliedes benutzen, da tun sie es mit musikalischem Sachverstand, nicht naiv wie die ritterlichen Nachahmer. So haben auch die Autoren der bereits erwähnten Conductus AH 21.166 und AH 21.168 (Kanzler Philipp) ihre höfischen Vorbilder anders imitiert als ritterliche Zeitgenossen. Anlässlich des Conductus AH 20.7 von Gautier de Châtillon war schon darauf hinzuweisen (vgl. S. 23), dass auch der Überlieferungsstil der lateinischen Conductus nichts mit dem mündlichen Überlieferungsstil der zeitgenössischen Trouvèrepoesie zu tun hat: Polyphone Partituren verlangen kompetente Kopisten, und wo diese versagen, zeigt die gestörte Harmonie wenigstens die Korruption an. So werden denn die philologisch entlehnten Melodien in den mehrstimmigen Kompositionen auch philologisch tradiert. Dass so selten ritterliche Dichter einen Conductus nachahmen, dürfte durch die Schranken der Gelehrsamkeit begründet sein, denn nur ein studierter Ritter kann Zugang zu jenem Repertoire gehabt haben. Umgekehrt waren Trouvère- und Tanzmelodien ein bereitliegendes Material für den gelehrten Komponisten, den ja nicht das Material selbst, sondern die künstliche Arbeit der Harmonisierung interessierte.

Zur Datierung der Kontrafakta und ihrer Vorbilder

Die Conductus der Notre-Dame Epoche sind nur selten mit dem Namen ihrer Verfasser überliefert, so dass über die Datierung eines Gedichts nur anhand deutbarer historischer Anspielungen Näheres auszumachen ist. Bedeutungsvoll für die Datierung sind auch die verschiedenen Repertoires der Notre-Dame-Handschriften, besonders die Faszikel der

Handschrift F [1], welche chronologisch begrenzte Sammlungen zu enthalten scheinen (Ludwig, , Repertorium, 57 f.; Chailley, Gautier de Coinci, 53; Delisle, Annuaire, 103 f.). Bis auf wenige Ausnahmen sind alle hier zu berücksichtigenden lateinischen Kompositionen auch in dieser Handschrift erhalten. Allgemein lässt sich sagen, dass die Epoche der ein- bis dreistimmigen Conductus etwa zusammenfällt mit dem Wirken Perotins und sich über das letzte Drittel des 12. und das erste Drittel des 13. Jahrhunderts erstreckt.

Gautier de Châtillon

Drei Conductus dieses Autors haben eine Melodie, die auch im Repertoire der Trouvèrepoesie zu finden ist:

1. AH 20.7 (Strecker I.33, W. 18394, C. 19105) „Sol sub nube latuit": Melodie im 7. Faszikel von F , in W_1 und StGA.
2. AH 20.83 (Strecker I.30, W. 20133, C. 21314) „Ver pacis aperit": Melodie ebenfalls im 7. Faszikel von F und in StGA.
3. AH 20.190 (C. 2356^{+}, W. 20975) „Beata viscera", Melodie im 10. Faszikel von F , in W_2, StGA und einem hier nicht herangezogenen Manuskript aus Bologna, vgl. Gennrich, Perotins „Beata viscera".

1. Das erste dieser Stücke war Vorbild für Thibauts de Blaison Lied R. 1001 „Chanter et renvoisier seuil" (vor 1229) und für R. 885 „Pour mon chief reconforter" von Gautier de Coinci (entstanden 1235, vgl. S. 22 ff.).
2. Für die Krönung Philipps II. Augusts, die am 1. November 1179 in Reims stattfand, zelebriert von Erzbischof Wilhelm, dem Onkel des Königs, schrieb Gautier de Châtillon diesen Hymnus AH 20:83 (vgl. Strecker I, p. 57). Schrade (Political compositions) behauptet, dieser Conductus, der das musikalische Material der Krönungsantiphon „Unxerunt Salomonem" verwende, sei das Vorbild für R. 1924 „Ma joie me semont" von Blondel de Nesle gewesen. Aber weder Gennrich (Kontrafaktur, 62 f.) noch U. Aarburg (Kompositionstechnik, 24) akzeptieren diesen Schluss: die Melodiegleichheit betrifft konventionelle Floskeln, die Blondel selbst noch öfter verwendet und die auch in anderen liturgischen Melodien überaus häufig sind. Es ist also auch weiterhin wahrscheinlich, dass Blondel der Autor der Melodie von R. 1924 ist. Dieses Lied ist damit vor 1179 zu datieren, eine Jugendarbeit, wie U. Aarburg vermutet.
3. Die Melodie des Conductus AH 20.190 „Beata viscera" schreibt der Anonymus 4 dem Perotin zu (Reckow, Anonymus 4,I, 46, 99 ff., 104). Die beiden französischen Lieder R. 12 „De sainte Leocade" und R. 83 „Entendez tuit ensemble, et li clerc et li lai" von Gautier de Coinci sind beide im Jahre 1220 verfasst worden (Chailley, Gautier de Coinci, 35 ff., 41 und 152); trotz der metrischen Differenz ist nicht ganz sicher, welches Stück das zuerst entlehnte war: R. 12 steht dem Vorbild näher, hat aber nur weibliche Kadenzen, R. 83 fasst immer zwei Sechssilbler zusammen, aber nach dem Vorbild des Conductus wird die männliche Kadenz bewahrt. AH 20.190 hat dieselbe metrische Form wie

1 Die Handschrift selbst wird von R. A. Baltzer, Florence manuscript, nach den Miniaturen zwischen 1245 und 1255 datiert (also früher als von Delisle, Annuaire, 102, der die Zeit Philipps des Schönen, 1285–1314 angenommen hatte).

W. 62 (Strecker I.1) „A patre genitus", das leider ohne Melodie überliefert ist. Gennrich vermutet, dass W. 62 ursprünglich die Melodie Perotins besessen habe (Perotins „Beata viscera"), doch widerspricht dem die Angabe des Anonymus 4, der ausdrücklich „Beata viscera" zitiert. Möglicherweise hat Gautier de Châtillon, Autor von AH 20.190 „Beata viscera" die Melodie des *optimus discantor* ein zweites Mal für W. 62 „A patre genitus" verwendet. Auf Grund der beiden Kontrafakta R. 12 und R. 83 datiert Chailley (Gautier de Coinci, 57) den Conductus AH 20.190 vor 1218, aber er schreibt ihn wohl nicht Gautier de Châtillon zu, der bekanntlich wesentlich früher dichtete. Da AH 20.190 in der Sammlung der Gedichte des Kanzlers Philipp in der Handschrift Da 2777 steht (Ludwig, Repertorium, 263; Musik des Mittelalters[1], 156), wurde er im allgemeinen für den Autor gehalten, auch noch 1967 von Reckow (Anonymus 4, I, 101). Wenn die Darmstädter Handschrift für Philipp spricht, so legt die von André Wilmart (Gautier de Châtillon) herausgegebene Sammlung von Conductus aus dem Manuskript Nr. 190 der Bibliothek Charleville eher den früheren Gautier als Autor nahe. AH 20.190 enthält deutliche stilistische Anklänge an W. 62 „A patre genitus", aber auch an viele andere als authentisch erwiesene Gedichte Gautiers. Wäre Philipp der Kontrafaktor von W. 62, so hätte er eine Art Blütenlese seines älteren Kollegen verfasst – eine unwahrscheinliche Annahme. Für Gautier de Châtillon spricht auch das Datum der Handschrift von Charleville: Sie soll aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen, und der Kanzler Philipp mag als Autor hierfür noch nicht in Frage kommen. Die Sammlung von Charleville enthält jedenfalls keine weiteren Lieder des Kanzlers, während die Darmstädter Sammlung der Gedichte des Kanzlers ein sicheres Stück des Gautier de Châtillon enthält (Wilmart, Gautier de Châtillon, 162). Das ist auch erklärlich: Als die Gedichte Gautiers gesammelt und kopiert wurden, waren die des Kanzlers noch kaum erschienen, während später leicht ein Werk des früheren Dichters unter die Kompositionen des berühmt gewordenen Kanzlers geraten konnte. Perotins Schaffenszeit, die mit Hilfe des *conductus simplex* bis in die dreissiger Jahre des 13. Jahrhunderts angesetzt worden ist, hat sich also nicht notwendig bis in jene Zeit erstreckt. Der Conductus datiert eher aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts und ist wohl noch früher als das Zeugnis des Bischofs Odo de Sully aus den Jahren 1198 und 1199, der auf die Quadrupla Perotins anspielt (Reckow, Anonymus 4, I, 101). Gautier de Coinci hätte also zweimal ein Werk Gautiers de Châtillon für seine Kontrafakta benutzt, AH 20.190 für R. 12 und R. 83, AH 20.7 für R. 885.

Philipp der Kanzler

Von den Conductus des Kanzlers Philipp, die in Beziehung zum Trouvères-Repertoire stehen, finden sich 3 im 10. Faszikel der Handschrift F , einer steht nur in LoB:

1. AH 21.168 (W. 16158) „Quisquis cordis et oculi": mit Melodie im 10. Faszikel von F , LoB, Pa.
2. AH 21.242 (W. 13814, C. 14681) „Pater sancte, dictus Lotharius": mit Melodie im 10. Faszikel von F , LoB, MüA.
3. AH 21.139 (W. 8383, C. 7964) „Homo, considera": mit Melodie im 10. Faszikel von F , LoB, Pa.
4. AH 21.163 (W. 18967, C. 33817) „Suspirat spiritus": mit Melodie nur in LoB.

Der Kanzler Philipp, der diese Stellung an der Pariser Kirche seit 1218 einnahm, 1219 in Rom weilte und um Weihnachten 1236 starb, schrieb seine Werke seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert und bis in seine letzte Zeit hinein (Ludwig, Repertorium, 243 ff., 266).

1. AH 21.168 „Quisquis cordis et oculi" entlehnte er, was Form und Melodie betrifft, dem Lerchenlied B. 70.43 „Quan vei l'alauzeta mover" von Bernart de Ventadorn, aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Der Kanzler hat sein Streitgedicht selbst ins Französische übersetzt in R. 349 „Li cuers se vait de l'oil plaignant". Diese Stücke lassen keine genauere Datierung als das erste Drittel des 13. Jahrhunderts zu (vgl. S. 19 ff).
2. Den Conductus AH 21.242 „Pater sancte, dictus Lotharius" richtet Philipp an Innozenz III. (1198–1216). Gennrich (Lais, 59 f.) korrigierte zu Recht den Irrtum Spankes (Untersuchungen I, 154 f.), wonach die 4. Strophe eine Anspielung auf Philipps neues Amt als Kanzler enthielte; der Papst starb aber schon am 16. Juli 1216. Innerhalb seines Pontifikats lässt sich der Conductus jedoch noch genauer datieren:

Appellaris nunc Innocentius I,3

Dieses *nunc* verbietet es, das Stück längere Zeit nach der Einsetzung des neuen Papstes komponiert zu denken, d. h. nach Weihe und Inthronisierung am 22. Februar 1198, am Tage Petri Stuhlfeier. Auch der Inhalt deutet darauf hin, dass es sich um ein unterwürfiges Begrüssungsgedicht handelt, das dem neuen Papst seinen Autor unter dem Schutze überschwenglicher Rhetorik angelegentlich empfiehlt. Zögert Philipp doch nicht, mit Hilfe der Etymologie *lotus, lautus, id est mundus* (Isidor, etym. X, 163) zu erklären, dass der Name Lotharius (Senensis) dasselbe bedeute wie Innocentius! Und dass der Papst der dritte seines Namens ist, wird selbstverständlich zum Trinitätssymbol. Das Stück wird noch im Jahre 1198 verfasst worden sein. Sein Vorbild war dann gewiss R. 719 „Douce dame, grés et graces vous rent" von Gace Brulé. Das Geleit an Gilet – Gilles de Viés Maisons – deutet an, dass dieses Lied in die Zeit des Dichterstreits zwischen Gilles und Gace gehört, an dem sich auch Conon de Béthune beteiligte und der zwischen 1180 und 1185 anzusetzen ist (Petersen, Gace, 55 ff., 25 ff., 308 ff.).
3. AH 21.139 „Homo considera" hat die gleiche Melodie wie drei andere Lieder aus dem Repertoire der Trouvères. Nur das religiöse Lied R. 7 „De Yesse naistera" ist mit Sicherheit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren (vgl. S. 233), die Entstehungszeit der beiden anderen ist unbestimmt. Théodore Gérold, der den Zusammenhang zwischen den genannten Stücken noch nicht kannte, vermutete, dass R. 922 „Je chant comme desvés" von Jaque de Hesdin eine entlehnte Tanzmelodie sein könne, wofür auch der satirische Inhalt sprechen würde, ist doch die Satire eine Gattung, in der Kontrafaktur gern geübt wird (Musique, 188). Spanke und Gennrich (Kontrafaktur, 71 f.) sind einig darüber, dass R. 935 „L'autrier m'iere levés", eine anonyme Pastourelle, ein Kontrafakt zu R. 922 ist. Das ist wohl tatsächlich der Fall, denn R. 935 teilt mit R. 922 die kurze Form und den Sechssilbler in v 8 bzw. v 10 für R. 935, während der Conductus ein längeres Strophenmodell und an der genannten Stelle einen Vers von 7 Silben hat. Gennrich weist besonders darauf hin, dass R. 935 einen erweiterten Aufgesang hat, dessen

Erweiterung im Abgesang nicht wieder aufgenommen wird[1]. Die Reime *-az* und *-ie* ersetzen natürlich frz. *-ez* und *-ie*, sind also mit denen von R. 922 identisch.

A	B	C	A	B	C	D	E	A	B	C	D	E	A	B	C	
6	6	6	6	6	6	:6	7	6	6	6:	6	7	6	6	6	
a	a	b'	a	a	b'	c'	c'	a	a	c'	c'	c'	a	a	c'	AH 21.139

A	B	C	A	B	C	D	E	A	B	C	
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	
a	a	b'	a	a	b'	b'	b'	a	a	b'	R. 922

A	A	B	C	A	A	B	C	D	E	A	B	C	
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	
a	a	a	b'	a	a	a	b'	b'	b'	a	a^2	b'	R. 935

Auch methodisch wichtig ist die Frage nach der Priorität von R. 922 und AH 21.139. Spanke meinte aus der reicheren Form von AH 21.139 schliessen zu können, dass dies das Vorbild sei (Strophenformen, 77); Gennrich (Kontrafaktur, 74 f.) erkennt in R. 922 die geläufige Form des reduzierten Strophenlais seiner ‚Formenlehre', die Spanke ignoriere, und schliesst also, dass AH 21.139 eine unmögliche musikalische Form habe und somit nicht das Vorbild gewesen sein könne. In beiden Fällen entscheidet der Begriff einer geschlossenen, guten Form über die Priorität der Stücke. Es ist aber doch wohl denkbar, dass der Kanzler Philipp für sein didaktisches Gedicht eine gängige Form erweiterte, genau so wie er als Kontrafaktor mit dem Vorbild R. 922 verfahren wäre. Wenn es wirklich bekannt ist, dass Philipp kein Komponist war, was Gennrich behauptet, dann kann die Melodie ja immer noch von einem zünftigen Komponisten stammen, wie die perotinische Melodie des „Beata viscera" (AH 20.190) des Gautier de Châtillon. Die musikalische Analyse legt nahe, dass in einer relativen Chronologie der Gruppe an die erste Stelle AH 21.139 zu setzen ist (vor 1236), während R. 922 und sein Kontrafakt R. 935 wohl noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, R. 7 als Kontrafakt von R. 922 in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist.

4. Der Conductus AH 21.163 „Suspirat spiritus" lässt sich ebenfalls nur ungenau als Werk des Kanzlers Philipp datieren. Er benutzt als Vorbild das Lied R. 1545 „Amour dont sui espris" von Blondel de Nesle. Der Kanzler Philipp verkürzt die Strophenform um die Verse 9–11, die eine musikalische Wiederholung der Verse 5–8 darstellen:

A	B	A	B	C	D	E	F	C	D	E	+	F	
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6		6		
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a		b		R. 1545, AH 21.163

1 Ob die pseudoprovenzalischen Formen das Stück an die Grenze der Dialekte d'oc und d'oïl verweisen, wofür auch der Name ‚Limoges' geltend gemacht werden kann, muss bezweifelt werden (vgl. Bartsch, Romances, 363). Es dürfte sich eher um eine Stilisierung handeln (vgl. Zumthor, Langue et technique poétiques, 79 ff.).

2 Strophe I hat in den vv 11, 12 einen neuen Reim c (vgl. M. 168,1 und 172.1).

Möglicherweise hat der Kanzler die Melodie aber gar nicht dem Trouvèreliede, sondern einem anderen lateinischen Kontrafakt entlehnt: Das Lied hat nämlich noch zwei anonymen Conductus zum Vorbild gedient: AH 21.176 „Procurans odium" (W. 14780, C. 31920) und AH 20.16 „Purgator criminum" (W. 14938, C. 32043). Die Entstehungszeit des letzteren gegen Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts kann nur vermutet werden. Für AH 21.176 gibt der Faszikel VI der Handschrift F einen näheren Hinweis: Unter den Anspielungen auf historische Ereignisse und Personen betrifft die späteste das Jahr 1209 (Chailley, Gautier de Coinci, 53). Die Stücke R. 1545, AH 21.176, AH 20.16 können also aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen, AH 21.163 des Kanzlers Philipp wird man im Anfang des 13. Jahrhunderts vermuten. Nur R. 1546 „Amours dont sui espris De" von Gautier de Coinci lässt sich ziemlich genau zwischen 1228 und 1231 datieren. Die Frage nach der Priorität des Trouvèreliedes muss anlässlich des Melodievergleichs erneut gestellt werden (vgl. U. Aarburg, Kompositionstechnik, 38 ff.).

Anonyme Conductus

I. Für die genannten anonymen Conductus AH 21.176 „Procurans odium" und AH 20.16 „Purgator criminum" kann als Datierungshinweis nur ihr Vorkommen in den Sammlungen des Notre-Dame-Repertoires, im 6. Faszikel von F bzw. in LoB geltend gemacht werden. Im 6. Faszikel von F stehen auch folgende Stücke, die darum wohl ebenfalls aus dem Ende des 12. Jahrhunderts stammen oder um die Jahrhundertwende komponiert sind:

1. W. 15804 (C. 32507) „Quid frustra consumeris",
2. W. 19990 „Ve proclamet clericorum",
3. AH 20.39 (W. 13711, C. 14580) „Parit preter morem" (mit Melodie in F, Ma, Hu).

1. Ob W. 15804 „Quid frustra consumeris" oder das mit gleicher Melodie überlieferte Lied R. 738 „Bien font Amours lor talent" von Thibaut de Blaison das Vorbild war, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Der 1229 gestorbene Thibaut hätte sehr wohl sein Lied in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts verfassen können, doch hat er anderseits wohl AH 20.7, einen Conductus Gautiers de Châtillon, imitiert. Zwei weitere Kontrafakta, R. 439a „C'est en mai, au mois d'esté" und das mit dissidenter Melodie überlieferte religiöse Lied R. 1247a „Puis que de chanter me tient" haben dagegen wohl R. 738 zum Vorbild (vgl. den Reim bb in den vv 12–13, der Conductus hat ab, vgl. Spanke, Untersuchungen II, 40).

2. Der Conductus W. 19990 „Ve proclamet clericorum" hat gleiche Melodie mit R. 665 „Fols est qui a ensient" von Simon d'Autie. Spanke vermutet (Untersuchungen II, 39), dass der Conductus ein Kontrafakt dieses Liedes ist. Diese Vermutung stützt sich auf die Beobachtung, dass der letzte Vers als Refrain mit parodistischer Wirkung metrisch und musikalisch vom Strophengrundstock unterschieden ist; die Handschriften M und T lassen ihn sogar fort. Im Conductus führt dieser formal eigenwillige Vers einfach je den Gedanken des Strophengrundstocks weiter:

Gaudent illi gratia
Qui preclara tribuunt exennia. (I,8–9)

Wenn der Conductus nach Ausweis der Handschrift also spätestens gegen 1209 verfasst worden ist, so gibt er damit einen *terminus ad quem* für sein Vorbild an. Der Magister Simon d'Autie, Advokat (1222), Canonicus (1223) und Dekan (1228) des Kapitels der Kirche von Amiens, mag um 1185 geboren worden sein (Gennrich, Simon d'Autie, 54). Er könnte seit den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts gedichtet haben, etwa ab 1205. Aus seiner späteren Zeit könnten, nach Gennrich, die geteilten Spiele stammen, denn zwischen 1222 und 1232 verteidigt er die Interessen der Abtei St. Vaast in Arras.

3. Spanke (Studien I, 222 ff.) und Husmann (Trouvèregesang) haben vermutet, dass dem Conductus AH 20.39 „Parit preter morem" eine Instrumentalmelodie zu Grunde liege, auf die auch R. 1760 „Pièc'a que savoie" komponiert worden sei, während Gennrich meint, der Conductus sei ein Kontrafakt der französischen Estampie (Kontrafaktur, 90 ff.). Die Analyse der Melodieüberlieferung (vgl. S. 103 ff.) bestätigt Spankes und Husmanns Ansicht: der Conductus ist um die Jahrhundertwende, die französische Estampie nach Ausweis des Stils wohl zu einer unbestimmten späteren Zeit verfasst worden.

II. Die Handschrift F gibt auch für drei weitere Stücke einen ungefähren Datierungshinweis:

1. AH 45b.65 „O Maria, o felix puerpera", im 10. Faszikel von F,
2. AH 20.105 „Ecce mundi gaudium", im 11. Faszikel von F,
3. AH 20.106 „In hoc statu gratiae", im 11. Faszikel von F.

Der 10. Faszikel von F enthält Stücke, die bis kurz nach 1236 abgefasst worden sein dürften, vor allem eine Reihe Gedichte, für die der Kanzler Philipp als Verfasser wahrscheinlich zu machen ist. Die Refrainlieder des 11. Faszikels der Handschrift F hätte Dreves (AH 20, 19) gern alle dem Kanzler Philipp zugeschrieben. Da dies sich aber auf keine historische Quelle gründet, wird man auch weiterhin die Gedichte als anonym zu betrachten haben. Dass sie alle demselben Verfasser gehören könnten, ist freilich möglich. Für die Datierung entfällt damit auch jeder positive Hinweis. Dass sie trotzdem ins beginnende 13. Jahrhundert zu setzen sind, ist nach dem Inhalt und der Notierungsweise des Codex noch am wahrscheinlichsten.

1. Gleiche Form und Melodie wie AH 45b.65 „O Maria, o felix puerpera" hat ein Lied Gautiers de Coinci, R. 617a „Ma viele". Es ist offensichtlich einer anonymen Pastourelle nachgeahmt, die in den Handschriften U°I° ohne Melodie überliefert ist und von der Gautier nicht nur die Form, sondern auch die Reime der ersten Strophe entlehnt: R. 605° „Pastourele". Gautiers Kontrafakt stammt nach Chailley (Gautier de Coinci, 41) aus dem Jahre 1233, wodurch auch die Pastourelle R. 605° in den Anfang des 13. Jahrhunderts datiert wird oder noch älter ist. Es ist wahrscheinlich, dass der Conductusdichter ebenfalls dieses Vorbild benutzte. Im Schlussvers hat er eine Silbe mehr als R. 605° und R. 617a; es ist auch darum unwahrscheinlich, dass der Conductus seinerseits Vorbild für R. 617a geworden wäre.

2. Das Stück AH 20.105 „Ecce mundi gaudium" hat teilweise gleiche Melodie mit einem religiösen Lied der Sammlung PX (vgl. S. 228), R. 1233 „Lonc tens ai usé ma vie".

Dieses Stück, dessen Form Spanke (Strophenformen, 82) Altertümlichkeit bescheinigt, hat eine an epische Melodien anklingende Strophe:

A	A	B	B'
7	7	11	11
a'	a'	a'	a'

R. 1233

Der Autor dürfte sie mit der Melodie einem älteren weltlichen Lied entlehnt haben, das nicht erhalten ist. Die lateinische Komposition benutzt nur männliche Kadenzen und verändert stark den Bau des Ganzen. Insbesondere werden die typischen 11-Silbler des Abgesangs durch normalere 7-Silbler ersetzt. Die Melodie ist darum auch im Abgesang eine andere:

A	A	A'	B	C	D
7	7	7	7	7	7
a	a	a	b	B	B

AH 20.105

Wenn beide Stücke etwas miteinander zu tun haben, dann ist wohl das französische eine genaue Entlehnung, das lateinische eine Umarbeitung.

3. AH 20.106 „In hoc statu gratiae" und die form- und melodiegleiche Pastourelle R. 292 „Huimain par un ajournant Chevauchai" stehen wohl in direkter Beziehung: R. 292 ist das Vorbild mit seinem altertümlichen Bau:

A	B	C	C'
7	7	11	11
a	a	a	a

R. 292

Die Stellung dieser Pastourelle am Anfang der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ (Spanke, Liedersammlung, 296 f.; Spanke, Rondeau, 144 f.) weist auf ein hohes Alter. Der anonyme lateinisch dichtende Autor ahmt die Form und Melodie genau nach.

III. Folgende drei Conductus finden sich schliesslich in anderen Quellen; über ihre Datierung lassen sich Vermutungen nur in Verbindung mit ihren Vorbildern anstellen:

1. AH 21.140 (W. 4377, C. 25489) „Dic qui gaudes prosperis", in 2 Handschriften des 13. Jahrhunderts der Bibliothèque Municipale zu Evreux (ms. 2, fol. 2v und ms. 39, fol. 1),
2. AH 45b.60 (W. 2010, C. 35839) „Ave virgo sapiens", aus dem Arsenalkodex 3517 (IV, D) der Werke Gautiers de Coinci,
3. AH 20.20 „Ortum floris", in der Handschrift Cambr. aus dem späten 13. oder 14. Jahrhundert (vgl. AH 45b.8, fast gleicher Abdruck).

1. Die Liedform des Conductus AH 21.140 „Dic qui gaudes prosperis" legt es nahe, in ihm ein Kontrafakt von R. 490 „Li dous termines m'agree" des Moniot d'Arras zu sehen. Dies Vorbild datiert auch den Conductus, für den sonst jeder chronologische Hinweis fehlt. Moniots Lied ist noch einmal in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts imitiert worden in dem geteilten Spiel R. 1191 „Thumas Herier, j'ai partie" zwischen Gillebert de Berneville und Thomas Erier (nach der Erwähnung von Audefroi Louchart, der 1273 starb, ist das Gedicht etwa zwischen 1255, dem Beginn der literarischen Tätigkeit

Gilleberts, und 1273 anzusetzen; vgl. Petersen, Thomas Herier). Das Lied des Moniot ist an Robert III. von Dreux gerichtet, der von 1218 bis 1234 Herr des Hauses Dreux war; das Lied ist also in der Zeit zwischen diesen Daten entstanden zu denken (Petersen, Moniot, 37 ff.). Der Conductus gehört danach auch frühestens ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts.

2. Der Conductus AH 45b.60 „Ave virgo sapiens" steht im selben Manuskript, in dem auch das religiöse Lied R. 1845 „Talens m'est pris orendroit" von Gautier de Coinci sich findet, allerdings in einem später vorgebundenen Faszikel (sein Inhalt wird ausführlich beschrieben bei Chailley, Gautier de Coinci, 24 f.). Das Lied R. 1845 stammt nach Chailley (Gautier de Coinci, 41) aus der Zeit zwischen 1224 und 1231. Gennrich vermutet in dem Conductus das Vorbild Gautiers (Kontrafaktur, 95 ff.). Dem widerspricht aber die auffallende Ähnlichkeit zwischen R. 1845 und einer ohne Melodie überlieferten Pastourelle eines Jocelin de Bruges, R. 1848° „L'autrier pastoure seoit": Form und Reime der ersten Strophe stimmen überein. Man wäre geneigt, in R. 1848° das Vorbild für Gautiers Lied zu sehen. Gennrich hatte früher auch angenommen, dass R. 1848° das Vorbild von R. 1845 sei (Liedkontrafaktur, 358). Wahrscheinlich ist, dass sowohl R. 1845 als auch AH 45.60 unabhängig auf das profane Lied R. 1848° zurückgehen. Dies wäre in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu datieren; der Conductus ebenfalls, wenn Gautier de Coinci ihn neben R. 1848° gekannt haben sollte, was möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich ist (vgl. dagegen Chailley, Gautier de Coinci, 50 f.)[1].

3. Sowohl der Conductus mit Sequenzform AH 20.20 „Ortum floris" als auch das anonyme Lied R. 534 „Quant voi nee" geben keinen Hinweis auf ihre Entstehungszeit. Immerhin lässt sich mit Spanke behaupten (Strophenformen, 116), dass R. 534 ein Kontrafakt wahrscheinlich des Conductus ist. Der Imitator lässt nämlich auf die drei Doppelstrophen und eine Tripelstrophe des Vorbilds noch eine eher als amorph zu bezeichnende Verskette folgen und erlaubt sich einige Freiheiten im komplizierten Reimschema, aber indem er eine Kornbindung einführt (Reim *-ee*), erreicht er eine Art *coblas-unissonans*-Wirkung, die für ein Trouvèrelied, doch nicht für einen Conductus typisch genannt werden kann. Letzterer hat denn auch *coblas singulars*. Zwischen der ursprünglichen Strophe und dem angedichteten Stück besteht zudem in allen Strophen ein starker syntaktischer Einschnitt.

Nicht alle hier erwähnten lateinischen Stücke sind gleichermassen interessant für die Untersuchung der musikalischen Überlieferung der Trouvère-Melodien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die chronologische Unsicherheit ist dabei noch am geringsten zu veranschlagen, denn in kaum einem Fall wird man bezweifeln wollen, dass die Conductus noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren sind. Aber gelegentlich haben

1 Melodie- und Textanklänge gibt es auch zwischen der zu erschliessenden Melodie sowie dem Text von R. 1848° und dem Liede R. 342 „J'aloie l'autrier errant" des Königs von Navarra: Die Reime Ib (*-on*) und IIc (*-i*) der anonymen Pastourelle finden sich in der ersten *cobla dobla* von R. 342 wieder; entlehnt sind ebenfalls die Reimwörter *chancon* (I,8 der anonymen Pastourelle), *buisson* (I,2), *non (-nom)* (I,12), *baston* (I,4), *ami* (II,10), *choisi* (II,11). Mit diesen Anspielungen auf eines der gewagtesten Exemplare der Gattung gewann des Königs Pastourelle wohl einen zusätzlichen Reiz.

diese Kontrafakturfälle mit der Touvère-Überlieferung gar nichts zu tun, wie z. B. AH 45b.60, AH 45b.65, AH 20.190, wo kein Trouvèrelied, sondern nur mehr Kontrafakta des Priors Gautier de Coinci zum Vergleich herangezogen werden können. In anderen Fällen sind nur noch indirekte Verwandtschaften zu konstatieren, wie z. B. bei AH 20.105 und AH 20.39. Auch die Form und Melodiebildung in dieser Sammlung von Kontrafakturfällen kann nicht als typisch für die Trouvèrepoesie angesehen werden: Lai- und Sequenzformen sind dort selten so ausgeprägt wie z. B. in AH 20.20 und AH 20.39, es sei denn, es handelte sich um ausgeführte Lais, die aus eben diesem Grunde hier nicht berücksichtigt werden sollen. Somit wird sich das Interesse bei der Untersuchung der musikalischen Überlieferung mehr auf den Kontrafakturstil der gelehrten Autoren als auf den Überlieferungsstil ihrer Vorbilder zu konzentrieren haben.

Melodieüberlieferung in Trouvèrelied und Conductus

Namentlich bekannte Trouvères

Die Conductusdichter der Notre-Dame-Epoche haben nur selten Lieder des klassischen monodischen Stils kontrafaziert, wie ihn in der provenzalischen Tradition die *oda continua,* in der französischen vor allem die *chanson* aus Zehnsilblern vertritt. Der Kanzler von Paris, der ja auch selbst französisch dichtete, hat mit dem Lerchenlied Bernarts de Ventadorn B. 70.43 „Quan vei l'alauzeta mover" eine klassische *oda continua* in nicht ganz klassischer Weise entlehnt für seinen didaktischen Conductus AH 21.168 „Quisquis cordis et oculi" (vgl. S. 19 ff.). Für seinen panegyrischen Conductus AH 21.242 „Pater sancte, dictus Lotharius" auf Innozenz III. aus dem Jahre 1198 benutzt er ein klassisches Trouvèrelied, das aus den Jahren 1180/85 stammende R. 719 „Douce dame, grés et graces vous rent" von Gace Brulé.

Gace Brulé und der Kanzler von Paris

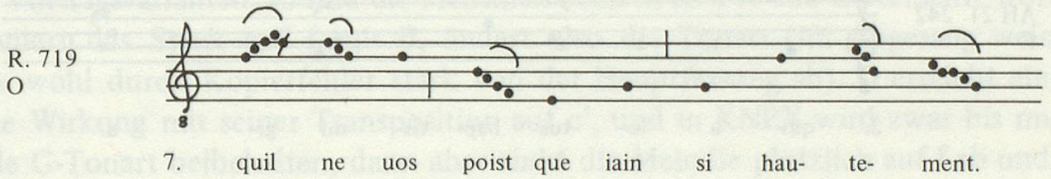
Metrische und musikalische Form harmonieren vollkommen im Lied des Gace Brulé:

A	B	A	B	C	C	D
10	10	10	10	10	10	10
a	b	a	b	b	b	a

R.719

Philipp modifiziert das Reimschema im Abgesang, indem er für die 2. Strophe bab, für die drei übrigen aber aba einführt, jeweils im Widerspruch zur Form der Melodie. Die französische Melodie steht in den Handschriften MDO KNXL; V hat eine neue dissidente Melodie der Form A B A B C D E. Die Gruppe KNXL bietet eine nahezu in allen Handschriften identische Fassung in deutlich schriftlicher Überlieferung: alle bewahren sorgfältig geringfügige Differenzen, die schon im Archetyp der Gruppe gestanden haben müssen (mv 2,9 gegen 4,9 und mv 5,6 gegen 6,6). Die Handschriften MDO bilden keine homogene Gruppe und unterscheiden sich in zahlreichen Einzelheiten. Trotz dieser Abweichungen im Detail bezeugen sie jedoch eine Fassung, die der von KNXL gegenüberzustellen ist. Während in KNXL alle Melodieverse des Aufgesangs mit f schliessen, findet in MDO ein

Wechsel statt: die mvv 1 und 3 schliessen auf f, die mvv 2 und 4 auf g. Dieses g wird damit gleichzeitig als Grundton der Melodie deklariert, erscheint auch dort, und in (K)NXL, als Schlusston. Die mvv 5 und 6 stehen wohl aus demselben Grund in KNXL einen Ton tiefer als in MDO. Die Rezitation auf c' wäre in der Tat einem F-Modus angemessen, während MDO auch hier mit dem Rezitationston d' ihren G-Modus festhalten.
Die drei Handschriften des Kontrafakts AH 21.242, F LoB MüA unterscheiden sich nur geringfügig, am meisten noch im letzten Melodievers, wo LoB eine abweichende Schlusswendung hat. Die gebesserte Stelle mv 7,1–3 in LoB ist jedoch nicht authentisch: man erkennt als ursprünglichen Anfangston noch ein d' (wie in F MüA), und die darunter gesperrt geschriebenen Silben *tri-ni-ta-tis* sowie noch sichtbare Radierspuren lassen vermuten, dass hier die gleiche melismatische Partie gestanden hat wie in F MüA. In allen charakteristischen Lesarten bestätigt der Conductus die Fassung MDO seines Vorbilds: f ist in den mvv 1 und 3 offener Schluss, g in den mvv 2, 4, 5 und 7 der Grund- und Schlusston; die mvv 5 und 6 bewegen sich auf dem Rezitationston d'. Die durch MDO des Vorbilds und LoB F MüA des Kontrafakts vertretene Fassung spiegelt also die Melodie so wieder, wie sie am Ende des 12. Jahrhunderts lebendig war.
Es ist bemerkenswert, dass der Conductus jedoch zu keiner der bestätigten Fassungen durchgehend genau stimmt. Sehr enge Korrespondenzen bestehen zwischen D und dem Conductus in den mvv 2 und 4, zwischen O und dem Conductus in mv 7; M stimmt überall ungefähr mit LoB F MüA überein, ohne ausgedehntere genaue Entsprechungen zu haben. Andererseits lassen sich auch individuelle, weniger gute Lesarten z. B. in D (mv 7) und M (mv 7) bestimmen. Dort belegen F MüA und O eine aufsteigende Quinte zwischen mv 7,7 und 7,8; in M steht sie zwischen mv 7,6 und 7,7, und in LoB und D ist sie auf je verschiedene Weise überbrückt worden. Auch in KNXL, wo hier die F-Tonart wieder in G überführt wird, was die Quinte zu einer Sext erweitert, findet sich dieser Sprung wie in M bei mv 7,6–7. Richtig dürfte die Lesart F MüA O sein, denn nur so tritt der Quintsprung auf das Textwort *hautement:*

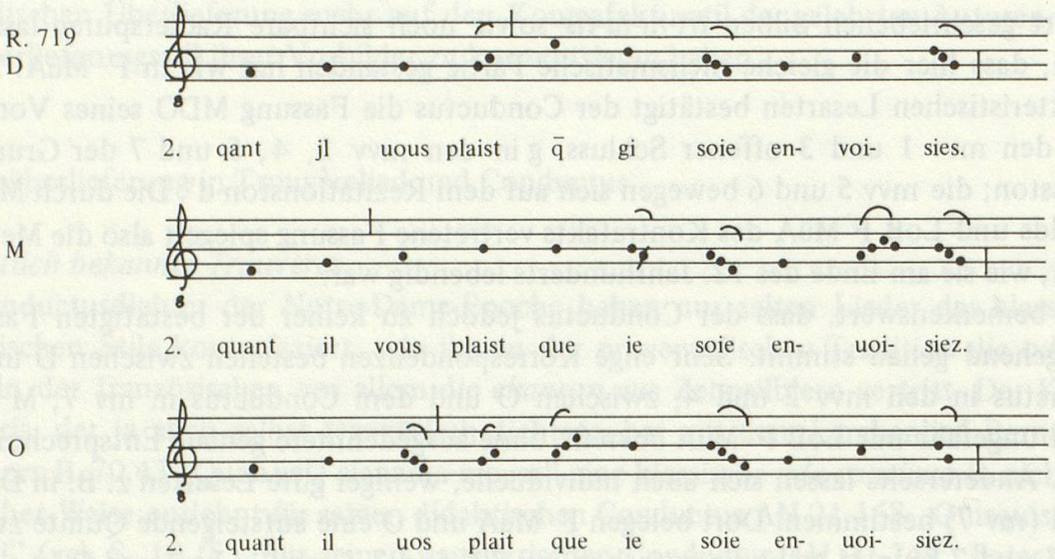


Es handelt sich dabei gewiss nicht um einen Zufall, der dem modernen Leser gerade so zupasse käme, bildet doch das Thema „hoch und niedrig" den Anlass für das ganze Gedicht des Gace Brulé:

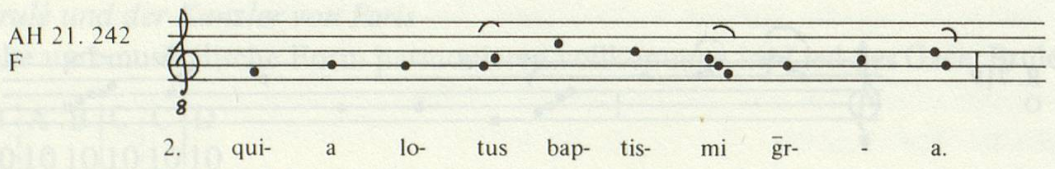
Maiz haut et bas sunt d'un contenement. (II,3)

Die sehr genauen Übereinstimmungen zwischen der Fassung des Conductus und manchen Stellen der Überlieferung des höfischen Liedes weisen wohl darauf hin, dass der Kanzler eine ihm bekannte Fassung ziemlich genau imitiert hat, ohne ihren höfischen Vortragsstil zu verleugnen, der sich besonders in der freien Melismatik der Kadenzen und des Schlussverses manifestiert. Die Überlieferung des Liedes zeigt in den Fassungen MDO dagegen

den Stil, der auch bei den Vorbildern französischer Kontrafakta regelmässig beobachtet wurde: Ein verhältnismässig fester melodischer Rahmen wird auf verschiedene Weise im Vortrag realisiert. Als Beispiel diene hier der mv 2, dessen Fassung D fast genau durch den Conductus bestätigt wird. M hat dagegen ein Vierermelisma mehr in mv 2,9, während O mehrere zusätzliche Verzierungen anbringt, die den Charakter dieses Melodieverses dem Schlussvers ähnlich machen. In der Intention des Komponisten mag gelegen haben, den Aufgesang und die Übergangspartie wenig zu verzieren, damit die Melismen des Schlussverses um so mehr hervorträten:



Im Kontrafakt stimmt der Vers zu keiner der drei Versionen, aber hat auch keine Note, die nicht dort vorkäme: der Anfang steht so in D, die Kadenz in O:



Das Melisma mv 4,7 hagf in MüA stammt nicht aus O, sondern ist immanent aus mv 7,4 derselben Fassung übernommen.

Thibaut de Blaison

Der mit dem Grafen von Champagne Thibaut IV. befreundete Seneschall von Poitou Thibaut de Blaison ist bereits als Autor eines französischen höfischen Kontrafakts nach lateinischem Vorbild genannt worden: Wahrscheinlich hat er sein Lied R. 1001 „Chanter et renvoisier seuil" nach dem Conductus AH 20.7 „Sol sub nube latuit" von Gautier de Châtillon gedichtet. Für den Vergleich der Melodieüberlieferung von R. 738 „Bien font Amours lor talent" und W. 15804 „Quid frustra consumeris" ist es von untergeordneter

Bedeutung, ob das Lied oder der Conductus als Vorbild zu betrachten sind. Spanke (Untersuchungen I, 31 f.; II, 40) hält in beiden Liedern R. 1001 und R. 738 Thibaut für den Kontrafaktor[1].

Die Form des Conductus mit seinem vier Verse umfassenden Stollen lehnt sich eher an laiartige Bauweise als an die *chanson*-Form an, auch was den Wechsel verschiedener kurzer Verse betrifft:

A	B	C	D	A	B	C	D	E	F	G	H	I
7	4	7	6	7	4	7	6	7	5	7	5	7
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a	a	a	b

W.15804

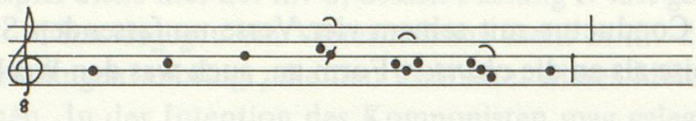
Hier in v 12 haben R. 738, R. 439a und R. 1247a nicht den Reim a, sondern b. Der in F mit drei Stimmen überlieferte Conductus steht im authentischen G-Modus und enthält in seiner Hauptstimme nur wenige *clives,* im Schlussvers dazu eine *clivis resupina* und einen *climacus.* Die beiden Oberstimmen sind etwas stärker verziert und kennen auch, wahrscheinlich an harmonischen Erfordernissen orientierte, grössere Sprünge. Einer modalrhythmischen Ausführung stünde die Melodiebildung nicht im Wege.

In gleicher Tonart überliefert diese Melodie die Fassung MT von R. 738 und ein Kontrafakt dieses Liedes, R. 439a „C'est en mai, au mois d'esté" in der einzigen Handschrift X. Dieses anonyme Lied enthält Lesarten des Conductus, die nicht in MT von R. 738 erhalten sind, obwohl R. 738 Vorbild gewesen ist (mv 2,2; 3,7; 9; 13,4–5): daraus ist zu schliessen, dass R. 738 ursprünglich sein Vorbild W. 15804 noch genauer wiedergegeben hat, als das heute in MT zu erkennen ist – wenn Thibaut de Blaison nicht der Komponist der Melodie gewesen ist. Gerade im Schlussvers passt sich die Fassung MT dem strengen, syllabischen Stil der übrigen Melodieverse nachträglich an. Thibaut de Blaison scheint jedenfalls den Conductus, wenn er nicht die Melodie komponiert hat, genau imitiert zu haben. In den anderen Handschriften seines Liedes hat die Überlieferung allerdings ihre Spuren hinterlassen. Bietet die straffe Form der Melodieverse auch kaum Anlass zu relevanten Vortragsvarianten, so sind die Melismen doch in KNPX und O vermehrt worden. D transponiert das Stück auf f mit b, ändert also die Tonart (im Abgesang weicht die Melodie wohl durch Kopierfehler stark von der Hauptfassung ab). O erreicht eine ganz ähnliche Wirkung mit seiner Transposition auf c', und in KNPX wird zwar bis mv 7 die originale G-Tonart beibehalten, dann aber sinkt die Melodie plötzlich auf f ab und bleibt dieser Tonart (mit b) auch treu bis zum Schluss. Verschiedene Stadien der Überlieferung mögen am Schlussvers verdeutlicht werden: MT macht die melismatische Conductusmelodie, die auch der Kontrafaktor von R. 439a noch vorfand, syllabisch. O (auch

1 Die musikalische Ähnlichkeit (Spanke, Bibliographie) zwischen R. 738 und R. 342 beruht auf einem ähnlichen Melodiestil.

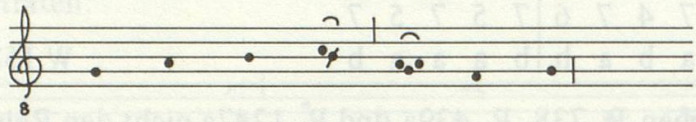
KNPX) bewahrt die Melismen, in anderer Verteilung, aber transponiert die Melodie in eine durähnliche Tonart:

W. 15804
F



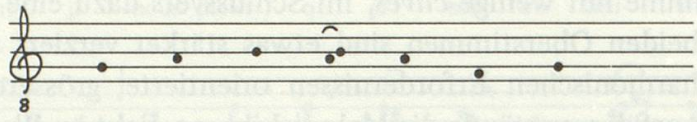
13. p- it mer- ces de- bi- ta.

R. 439 a
X



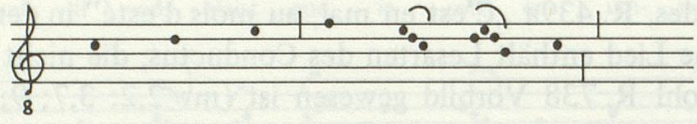
13. mes- gar- da sanz mau- ta- lent.

R. 738
T



13. fait lon- ge- ment estre es- chis.

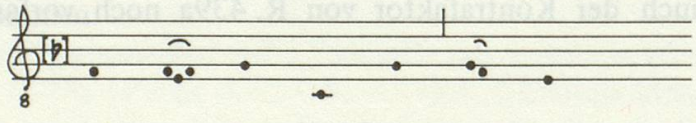
O



13. mont fait lonc tans estre es- chis.

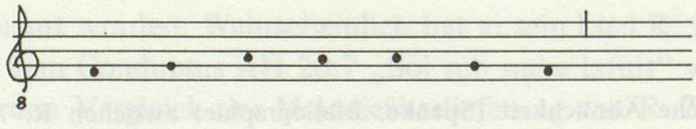
Dreierlei ist zusammenfassend zu bemerken: Der Kontrafaktor, Thibaut de Blaison oder der anonyme Conductusdichter, hat die gegebene Melodie philologisch genau imitiert; die durch ihre Dreistimmigkeit gesicherte Fassung ist dann auch philologisch genau überliefert worden; die Melodie mit französischem Text hat in der Überlieferung Modifikationen, d. h. Aufführungsvariationen in MT und Tonarttranspositionen in O, D, KNPX, erfahren. Der orchestische Melodiestil hat sicher bei der Erhaltung der Melodie geholfen, sind doch die Abweichungen (ausser am Schluss von D und KNPX) kaum erheblich. Auch in den Varianten schlägt sich gelegentlich dieser Stil nieder, wie in den mvv 3 und 7 in D, wo eine Quintausweichung den Melodieablauf belebt, ganz im Sinne von Instrumentalsätzen und polyphonen Kompositionen (vgl. mv 1,2–4 in der Mittelstimme des Conductus W. 15804!):

R. 738
D



3. en des- tre- ce. lon- ge- ment

T



3. en des- tre- ce lon- ge- mt̄

Das Kontrafakt R. 439a „C'est en mai, au mois d'esté", dessen unregelmässige Metrik Spanke zu schaffen gemacht hat (Liedersammlung, 84, 369), stimmt mindestens in seiner ersten Strophe genau zur Melodie des Vorbilds, nur werden die Reime schlecht oder gar nicht beachtet: der „stümperhafte" Imitator singt bzw. tanzt sie nach, ohne auf die textliche Regelmässigkeit des Vorbilds zu achten.

Blondel de Nesle

Blondel ist wahrscheinlich der Komponist jener zwei Melodien zu R. 1924 „Ma joie me semont" und R.1545 „Amour dont sui espris M'efforce", die in der Conductusliteratur imitiert wurden, R.1924 einmal in AH 20.83 „Ver pacis aperit", R.1545 mehrmals, in AH 21.176 „Procurans odium", AH 20.16 „Purgator criminum", AH 21.163 „Suspirat spiritus" vom Kanzler Philipp, schliesslich in dem religiösen Lied R. 1546 „Amours dont sui espris De" des Gautier de Coinci. Die beiden Lieder haben gemein den nicht so häufigen Versbau aus lauter männlichen Sechssilblern, ein Schema, das wohl auf eine bestimmte rhythmische Ausführung hindeutet, die in der Notation der lateinischen Kontrafakta auch teilweise ihre Bestätigung findet (Husmann, Trouvèregesang, U. Aarburg, Kompositionstechnik, 22). Wenn dies auch vielleicht kein Argument gegen Blondels Priorität in beiden Fällen ist, so bleibt doch festzuhalten, dass seine Kompositionen sich in dieser Hinsicht strenger geben als die meisten frühen Trouvèrelieder.

R.1924 ist nur in einer einzigen völlig homogenen Fassung in KNPX überliefert[1] und hat die stollige Melodieform:

A	B	A	B	C	D	E	F
6	6	6	6	6	6	6	6
a	b	a	b	a	b	a	b

R.1924

Handschrift V hat eine dissidente neue Melodie. Der Conductus ist zweistimmig in F und StGA erhalten, doch das *duplum* unterscheidet sich hier erheblich. Die Wiederholung der Begleitung bei mv 3 und 4 in StGA dürfte eine fehlerhafte Angleichung an die Hauptstimme sein. Von der Fassung KNPX des Liedes unterscheiden sich die beiden Fassungen der Hauptstimme des Conductus nur in nebensächlichen Einzelheiten. Ist dies vielleicht weniger erstaunlich für einen durch kompetente Schreiber überlieferten polyphonen Conductus, so erscheint es um so bemerkenswerter für das Trouvèrelied: keine stilistische Tendenz und keine Spur von Aufführungsvarianten hat sich darin niedergeschlagen, es sei denn die konservative, philologische Präzision der frühen Abschreiber. Es ist wahrscheinlich, dass Blondels syllabische Melodie mit ihrem besonderen rhythmischen Charakter mündlich nicht in derselben Weise verbreitet wurde wie andere Lieder. Der durchaus akademische Stil der einzigen beiden erhaltenen Strophen mag auch zusätzlich konservierend gewirkt haben.

R. 1545 „Amour dont sui espris M'efforce" lässt sich in seinem Melodiestil der eben untersuchten Komposition R. 1924 vergleichen.[2]

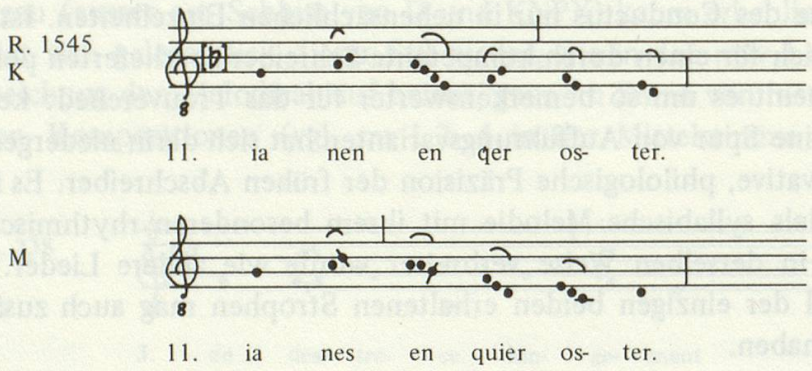
1 Eine Abweichung in K mv 3,5–6 und eine in KX mv 4,5.

2 Auf den für ein frühes Trouvèrelied untypischen Stil weist auch Van der Werf, 100, ausdrücklich hin.

Der orchestische Charakter wird hier nun auch durch die Lai- bzw. Sequenzform ausdrücklich bestätigt:

A	B	A	B	C	D	E	F	C	D	E	+	F	
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6			6	
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a			b	R.1545 M

Die Melodieüberlieferung ist in allen Quellen auch hier, vielleicht aus denselben Gründen wie bei R. 1924, ausserordentlich treu; nur eine allerdings früh belegte Variante verdient Beachtung. Das Lied hat auch weitere Verbreitung gefunden, wie die unsichere Textüberlieferung und sogar eine Zusatzstrophe in OKNPX beweisen (Wiese, Blondel, 179). Von den Melodiefassungen ist nur V dissident, T hat eine Reihe individueller und wohl meist fehlerhafter Lesarten. Im übrigen stehen sich die Fassungen MO und KNPX gegenüber. Die nach M zitierte Form der Melodie ist in O leicht verändert: die ohnehin an A anklingende Distinktion D ist hier, ausgenommen die letzte Note, ganz an A angeglichen[1]. In KNPX und T setzt sich der letzte Melodievers aus Elementen von E + B zusammen, jedoch nicht den gleichen, so dass auf Verwandtschaft nicht geschlossen werden darf. Gennrich setzt in seiner Analyse die mvv 7 + 8 = E^1 und nennt dann den mv 11 E^2 (Internationale Melodien, 331 ff.), was das Sequenzschema noch besser hervortreten lässt, aber doch auch das überlieferte Material missachtet (vgl. die Kritik von Chailley, Gautier de Coinci, 134, auch 52 und 70). Eine erhebliche Differenz zwischen MO und KNPX findet sich lediglich in mv 11 (vgl. U. Aarburg, Kompositionstechnik, 27)[2]. Das Lied hat also eine sehr gegliederte Form, die Melodieverse sind unabhängig, deutlich begrenzt und antworten aufeinander: dem aufsteigenden, hoch liegenden A entspricht das absteigende, tiefer liegende B. CDEF bilden eine Einheit durch das *apertum* auf f in den drei ersten und das *clausum* auf d des vierten Melodieverses. Die Distinktion C in mv 9 bestätigt diese Einheit durch Wiederholung. Der Schluss wirkt beschleunigt durch das in einer zusammengeraffte Material von zwei Distinktionen. Reichere Verzierungen beschweren überdies den Schlussvers:



1 Diese Fassung A B A B C A' D E C A' F gibt Spanke (Bibliographie).
2 Die Varianten von M und O in mv 8 sind individuell, ebenso die von O in den mvv 6 und 10.

Der dreistimmige Conductus AH 20.16 „Purgator criminum" aus Handschrift W_1 ist von Gennrich zunächst als das Vorbild der ganzen hier in Frage stehenden Gruppe betrachtet worden (Internationale Melodien, 331), während Spanke eher Blondel für den Urheber hält (Strophenformen, 105 und Studien II, 216 f.)[1]. Gennrich änderte später seine Meinung (Kontrafaktur, 62; Rez. Chailley, 317 f.). Der Conductus hat genau dieselbe Form wie das Lied in seiner Fassung KNPX, d. h. mit der Kadenzformel E + B im Schlussvers. Der ebenfalls dreistimmige Conductus AH 21.176 „Procurans odium" hat in Handschrift F zwar den Tenor von R. 1545 und AH 20.16, aber *duplum* und *triplum* haben mit denen von AH 20.16 nichts zu tun. In der Handschrift J dagegen sind die beiden Oberstimmen denen von AH 20.16 gleich. In den Handschriften Ma und MüC, die nur zwei Stimmen überliefern, entspricht das *duplum* dem von F. Der Tenor in allen Fassungen F, Ma MüC und J ist dagegen im mv 11 gerade der Lesart von MO zu vergleichen. Der Austausch der Stimmen in J mag heute verwunderlich scheinen, doch ist es keinesfalls undenkbar, dass ein Kenner hier einen mehrstimmigen Satz gegen einen andern ausgetauscht hat – ohne allerdings den Tenor zu ändern, wie der mv 11 zeigt.
Philipps des Kanzlers Conductus AH 21.163 „Suspirat spiritus" ist um die Wiederholung des Abgesangkomplexes gekürzt und hat also die Form:

A	B	A	B	C	D	E	F
6	6	6	6	6	6	6	6
a	b	a	b	a	b	a	b

AH 21.163

Die relevante Stelle im mv 11 fehlt hier, und es ist nicht möglich, für dies Stück seine wahrscheinliche Zugehörigkeit auszumachen. Der Kanzler könnte sowohl Blondel als auch seinen Kollegen von AH 21.176 oder AH 20.16 imitiert haben.
Was nun die Frage nach der Priorität in diesem äusserst komplexen Falle von Entlehnung betrifft, so scheint die Beobachtung zweier Fassungen in der Überlieferung von R. 1545 einen neuen Hinweis zu gestatten. Nimmt man an, dass die zwei Ausführungsweisen des Schlussverses, die heute von MO und KNPX repräsentiert werden, frühe Aufführungsvarianten sind, so würden sich die Fassungen der Conductus einfach erklären lassen: Der Autor von AH 20.16 hätte die Version in KNPX imitiert, der Autor von AH 21.176 die in MO (das Lied R. 1546 von Gautier de Coinci schliesst sich ebenfalls an die Variante KNPX an; es wird im Zusammenhang mit dessen Kontrafakten noch einmal erwähnt (vgl. S. 120 ff.). Dass beide Varianten der Überlieferung streng geschieden in den beiden frühen Conductus vorkommen, würde belegen, dass beide nach dem Lied des Blondel gearbeitet sind; nicht umgekehrt, da sonst angenommen werden müsste, dass in einer Fassung des Liedes eine nachträgliche Korrektur nach einem dem ursprünglichen Autor Blondel unbekannten Conductus vorgenommen worden wäre: das ist durchaus unwahrscheinlich.

1 Ein Resümee der Ansichten und Argumente bei Ursula Aarburg, Kompositionstechnik, 39. U. Aarburg selbst entscheidet sich nicht und verweist auf einen noch zu leistenden genauen stilistischen Vergleich.

Wie auch U. Aarburg betont, ist die Melodie in fast allen Handschriften ausserordentlich einheitlich überliefert (Kompositionstechnik, 27). Nur im Lied R. 1545 könnte man in den Varianten des Schlussverses von MO und KNPX eine durch mündlichen Vortrag bewirkte frühe Differenzierung, d. h. zwei Vortragsvarianten, erblicken. Mit philologischer Akribie sind sie je in die Conductus eingeführt worden, wo in der Handschrift J sogar die ursprüngliche Lesart von AH 21.176 trotz der Einführung fremder Oberstimmen aus AH 20.16 bewahrt worden ist. Die Conductusdichter pflegen hier einen philologischen Kontrafakturstil und fühlen sich wohl überdies von den streng formalisierten Melodien Blondels mehr angezogen als von den schweifenden Zehnsilblermelodien der klassischen höfischen Trouvèrepoesie, von denen nur der Kanzler Philipp die Melodie zu seinem Panegyrikon auf Innozenz III. entlehnt hat. Es ist vielleicht nicht abwegig, in dieser Bestimmung des Gedichts den Grund für die Wahl einer solchen weitausladenden, ein wenig angestrengt und öffentlich-ernst wirkenden Melodie zu suchen.

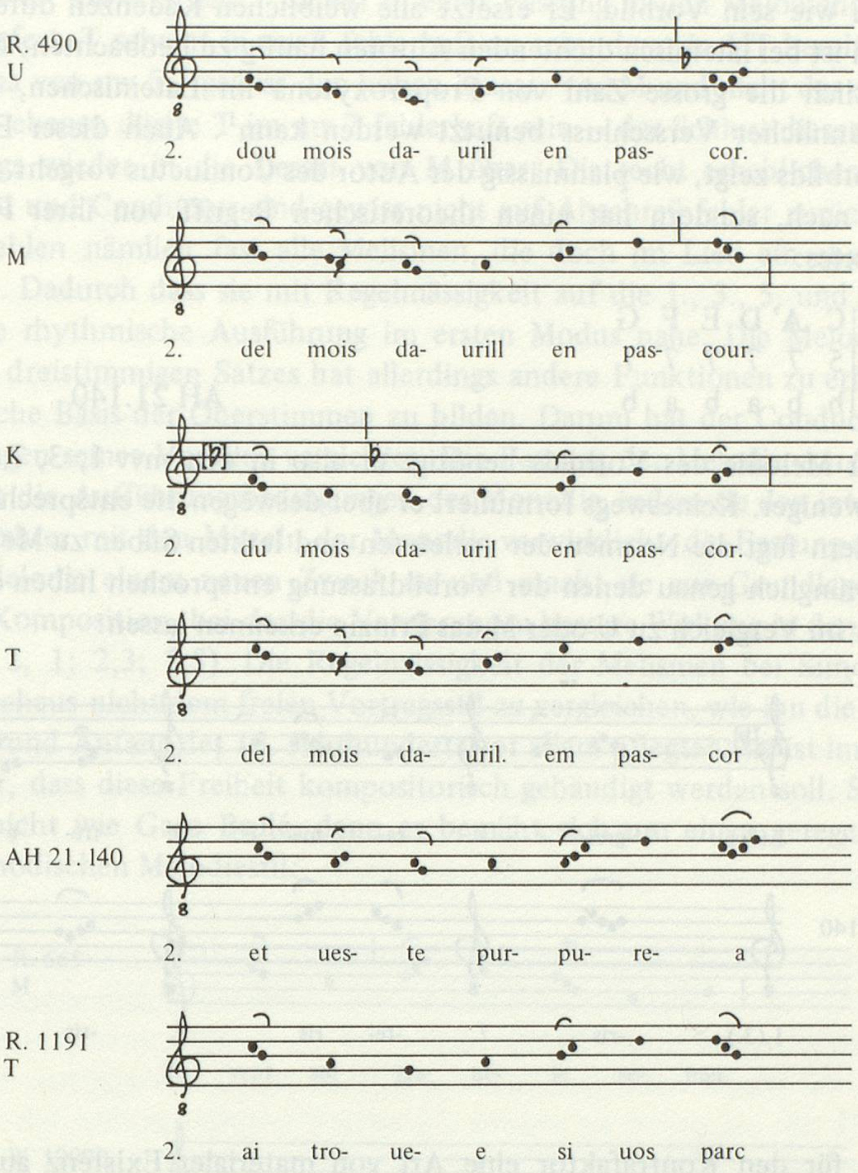
Moniot d'Arras

Das Vorbild des anonymen Conductus AH 21.140 „Dic qui gaudes prosperis" ist das klassische Minnelied des Moniot d'Arras R. 490 „Li dous termines m'agree", dessen Text in verschieden langen Fassungen überliefert ist. Eine Melodie steht in 8 Handschriften. Die Melodiefassung von R ist ein Kontrapositum des Schreibers; auch in V, das noch Anklänge an die Haupttradition erkennen lässt, hat der Schreiber eingegriffen. Von den übrigen bilden KNX eine homogene, MUT eine in jeder Handschrift etwas anders verwirklichte Fassung. T scheint in den mvv 5–9 fehlerhaft zu sein. MT stehen eine Quinte höher als UKNX, aber in den Lesarten bleibt U dennoch sehr nahe bei M. Die Form des Liedes ist folgende:

A	B	A	B	C	A'	D	E	F	G
7	7	7	7	5	7	7	7	7	7
a'	b	a'	b	b	b	a'	b	a'	b

R.490

Ausser der fehlerhaften Fassung T repräsentieren alle anderen Handschriften (MUKNX) mögliche Aufführungsvariationen. Der Conductus AH 21.140 ist nun in der Lage von MT aufgezeichnet, stimmt aber in mehreren Einzelheiten eher zu U, z. B. in der formal relevanten Lesart der mvv 2 und 4: In U und dem Conductus führt die Kadenz von mv 2 in die Höhe, zum Wiedereinsatz von Distinktion A (auf d' im Conductus, in mv 4 führt die Kadenz abwärts zum Einsatz des Abgesangs auf a. In R. 490 M sowie in KNX und T ist der Stollenschluss der mvv 2 und 4 je verschieden regularisiert worden. Das späte Kontrafakt R. 1191 „Thumas Herier, j'ai partie" von Gillebert de Berneville hat hier auch die regularisierte Fassung von M. Ausser in mv 3 bestätigt auch dies Kontrafakt wieder die Fassung MU, aber eher noch M als U. Um die Variationen im Vortrag des Stücks zu belegen, seien hier die Lesarten für mv 2 gegenübergestellt:



Auch das geteilte Spiel des Gillebert, obwohl sehr nahe bei Fassung M, hat noch teil an dem freien mündlichen Kontrafakturstil, wie er in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts üblich ist; man erkennt es an der dieser Gattung eigenen unverzierten Bewegung. Aber dies sowohl wie der regelmässige Wechsel von Zweiermelismen und Einzelnoten in KNX sind stilverändernde Varianten, die jedenfalls für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht bestätigt werden.

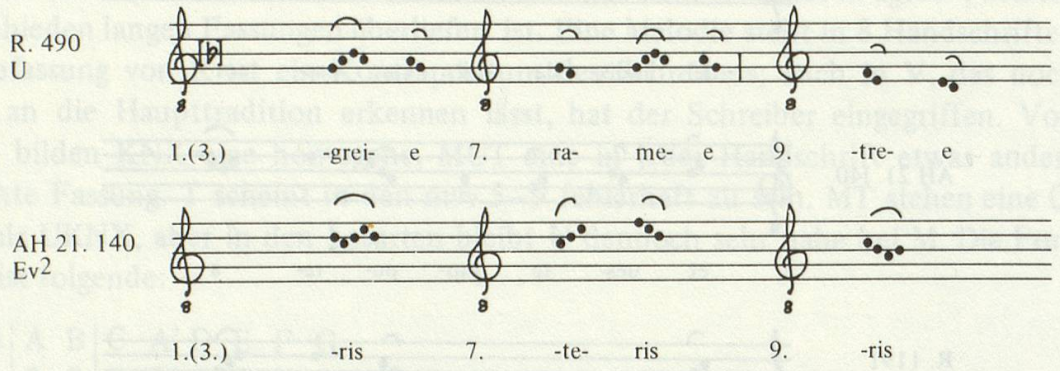
Dass nun der Conductus eine offensichtliche Vortragsvariante, die der besseren Verbindung der Melodieverse im mündlichen Vortrag dient, mit Genauigkeit übernommen und überliefert hat, zeigt den gegenüber der Trouvère-Überlieferung so typischen philologischen Kontrafaktur- und Überlieferungsstil, den man sich schriftlich vermittelt zu denken hat, oder der doch unter dem Begriff der Schriftlichkeit steht. In diesem Zusammenhang ist auf weitere Details aufmerksam zu machen: Der Conductus hat nicht genau

dieselbe Form wie sein Vorbild. Er ersetzt alle weiblichen Kadenzen durch männliche. Dies Vorgehen ist bei lateinisch dichtenden Autoren häufig zu beobachten; sicher ist dafür mitverantwortlich die grosse Zahl von Proparoxytona im Lateinischen, deren Nebenakzent als männlicher Versschluss benutzt werden kann[1]. Auch dieser Eingriff in die Metrik des Vorbilds zeigt, wie planmässig der Autor des Conductus vorgeht. Er singt nicht eine Melodie nach, sondern hat einen theoretischen Begriff von ihrer Form und der Metrik des Textes:

A	B	A	B'	C	A'	D	E	F	G
7	7	7	7	5	7	7	7	7	7
a	b	a	b	b	b	a	b	a	b

AH 21.140

Gegenüber der Melodie des Vorbilds benötigt er also in den mvv 1, 3, 7 und 9 je eine Melodiesilbe weniger. Keineswegs formuliert er aber deswegen die entsprechenden Kadenzen neu, sondern fügt die Neumen der vorletzten und letzten Silben zu Melismen zusammen, die ursprünglich genau denen der Vorbildfassung entsprochen haben dürften, heute aber nur mehr im Vergleich zu U oder M das Prinzip erkennen lassen:



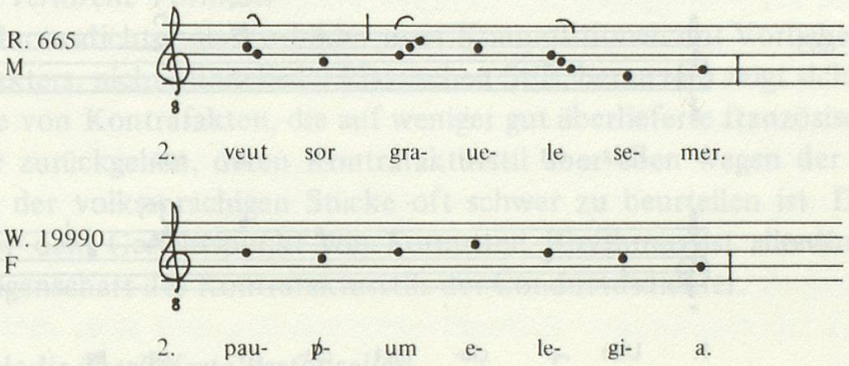
Noten haben für den Kontrafaktor eine Art von materialer Existenz ausserhalb ihrer Funktion, als wären sie im Vorbild gezählt wie die heiligen Buchstaben der hebräischen Bibel.

Simon d'Autie

Gerade das Bewusstsein von materialer Festigkeit einer Melodiefassung, das sich in den Kontrafakten der Conductusdichter dokumentiert, ist auch die Voraussetzung bewusster Änderung. Abweichungen zwischen Vorbild und Kontrafakt konnten bei den vulgärsprachlichen höfischen Dichtern als Aufführungsvarianten interpretiert werden, und ihr Kontrafakturstil stellte sich nicht anders dar als der mündliche Überlieferungsstil ihrer Zeit. Bei den im folgenden Stück, W. 19990 „Ve proclamet clericorum", zu beobachtenden Varianten handelt es sich dagegen um eine kompetente, schriftlich-philologische Redaktion.

1 Es mag daran erinnert werden, dass B. 70.43, R. 719, R. 1001, R. 738, R. 1924 und R. 1545 nur männliche Verse benutzen; sie sind alle Vorbilder oder Kontrafakt lateinischer Conductus.

R. 665 „Fols est qui a ensient" ist nur in einer Fassung in den Melodiehandschriften M und T überliefert. T scheint in mv 6 fehlerhaft zu sein, denn in MT bereitet das aufsteigende Melisma von mv 5,7 gewiss den hohen Einsatz von M und nicht das quintverlagerte c' von T vor; ebenso dürfte T im mv 7 fehlerhaft sein – der Schluss dieses Melodieverses geht allerdings wieder in die Lesart von M über. Die recht erheblichen Unterschiede zwischen Lied und Conductus sind gewiss nicht auf Abschreibfehler zurückzuführen. Im Conductus fehlen nämlich fast alle Melismen, die doch im Lied ein charakteristisches Element sind. Dadurch dass sie mit Regelmässigkeit auf die 1., 3., 5. und 7. Silbe fallen, legen sie eine rhythmische Ausführung im ersten Modus nahe. Die Melodie als Hauptstimme eines dreistimmigen Satzes hat allerdings andere Funktionen zu erfüllen, nämlich die harmonische Basis der Oberstimmen zu bilden. Darum hat der Conductusdichter auf die Verzierungen seines Vorbilds verzichtet. Die Fassung der Melodie von Simon d'Autie berücksichtigt die Aufführungsbedingungen der Monodie, indem sie den intendierten stilistischen Charakter mit den Mitteln der Monodie verwirklicht; die Fassung des Conductus passt diese Melodie einem neuen Zweck an und macht sie zur Grundlage einer neuen, polyphonen Komposition, bei der die Verzierungen bessere Wirkung in den Oberstimmen tun (vgl. mv 2, 1; 2,3; 2,5). Die Regelmässigkeit der Melismen bei Simon d'Autie ist allerdings durchaus nicht dem freien Vortragsstil zu vergleichen, wie ihn die Trouvères am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts vor allem pflegten; sie ist im Gegenteil ein Zeichen dafür, dass diese Freiheit kompositorisch gebändigt werden soll. Simon d'Autie komponiert nicht wie Gace Brulé, denn er bemüht sich um einen geregelten und d. h. gelehrten monodischen Melodiestil:



Dabei tritt der Refrain, den M und T nicht überliefern, als etwas Fremdes jeweils an die Strophe heran, sie selbst ist in sich geschlossen:

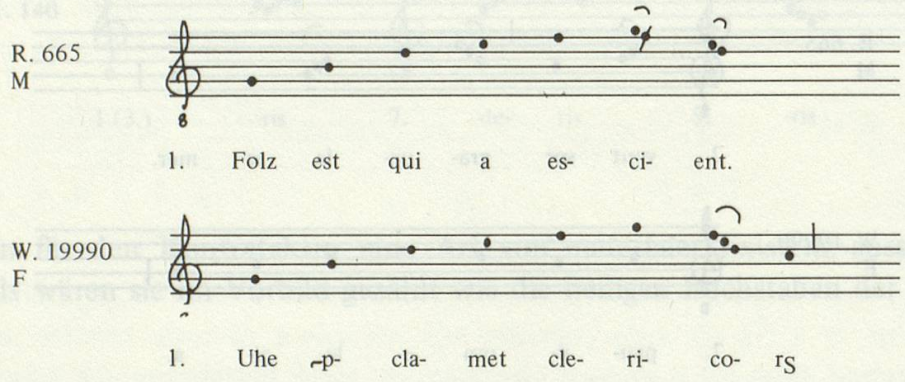
A	B	A	B	C	D	B'	E	
7	7	7	7	7	7	7	7	+ Refrain
a	b	a	b	b	a	a	b	R. 665

Nach dem Höhepunkt und der Kadenzformel von A in mv 6 nimmt mv 7 die Melodie von B wieder auf und bezeichnet den nahen Schluss; doch retardiert ein *apertum* das Erscheinen des Grundtons bis zum Ende von mv 8, wo die Kadenz von B nun wirklich zum Abschluss führt. Indem der Conductusdichter den Refrain in die Strophe integriert, verwischt er auch melodisch diesen kunstvoll im mv 8 herbeigeführten Schluss. Er setzt im mv 8 eine eher an A erinnernde Distinktion ein (A"), die mit ihrem *apertum* eine Fortsetzung, den Refrain, verlangt. Der mv 7, der mit seiner Distinktion B' im Lied als Signal des nahen Schlusses fungiert, hat hier im Conductus, wo diese Wirkung ja vermieden werden muss, eine neue Melodie. Im mv 5 schliesslich lässt der Conductus ein an A angelehntes Motiv wieder erscheinen, während im Lied dort der Höhepunkt von mv 6 vorbereitet wird. Aber gerade dies Mittel, das in der Monodie die Spannung aufrechterhalten soll, kann im Conductus mit seinen immer neuen Harmonien verschmäht werden, ohne dass Monotonie einträte:

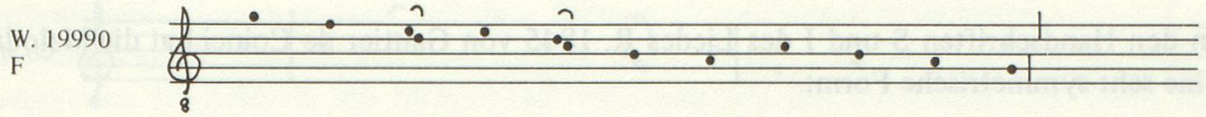
A	B	A	B	A'	C	D	A"	E+B'
7	7	7	7	7	7	7	7	11
a'	b	a'	b	b	a'	a'	b	b

W. 19990

Auch hier passt der Kontrafaktor bewusst die monodische Melodie den stilistischen Bedürfnissen seiner polyphonen Komposition und seines didaktischen bzw. polemischen Textes an. Im Gegensatz zum Lied führt er allerdings in den Versen mit dem Reim a eine weibliche Kadenz ein; dies Mittel der Auflockerung ist sonst eher typisch für die Monodie. Den fehlenden Schlusston ergänzt der Kontrafaktor:



Als stilistische Redaktion lässt sich nun auch seine Behandlung des Refrains interpretieren. Im Conductus steht an seiner Stelle ein ungeteilter 11-silbiger Vers mit männlichem Ausgang. Der französische Refrain hat dagegen zwei männliche 5-Silbler mit Auftakt (die Fassung der Handschrift I verdient hier wohl vor C den Vorzug:



9.	qui	pre-	cla-	ra	tri-	bu-	unt	ex-	en-	ni-	a.	
	Li malz	d'a-	mors	m'o-	cit /	ki	ne	mi	lait	du-	reir.	(Hs. I)[1]
	li mals	da-	mors	mo-	cit /	-	ie	ne	puis	du-	reir.	(Hs. C)

Den Auftakt vermeidet der Kontrafaktor, denn er würde den letzten Vers als Fremdkörper gegenüber den anderen Versen erweisen, was er bei Simon d'Autie nun aber gerade auch sein soll. Der Refrain bestätigt Simons Absicht, sein Lied in einem orchestischen, rhythmisch geregelten Stil zu komponieren, den er mit Mitteln der Monodie, Melismen und Distinktionswiederholungen, zu verwirklichen sucht. Dass der Kontrafaktor gerade auf diese Mittel verzichtet, beweist seine Unabhängigkeit gegenüber dem Vorbild. Sein philologischer Kontrafakturstil besteht hauptsächlich in der Möglichkeit, ein Vorbild nach seinen Absichten auszuwählen und es unverändert oder stilistisch redigiert zu benutzen. Der ritterliche Kontrafaktor verhält sich dagegen zu seinem Vorbild intuitiv. Bewusst genaue oder stilistisch redigierende Kontrafaktur liegt weder in seiner Kompetenz noch in seinem Interesse.

Anonyme und verlorene Vorbilder

Dass die Conductusdichter als Vorbilder ihrer Kompositionen mit Vorliebe Stücke orchestischen Charakters, nicht Minnelieder klassischen Stils, benutzen, zeigt sich deutlich auch an einer Reihe von Kontrafakten, die auf weniger gut überlieferte französische Lieder mit Tanzcharakter zurückgehen, deren Kontrafakturstil aber eben wegen der komplizierten Überlieferung der volkssprachigen Stücke oft schwer zu beurteilen ist. Die Wahl eines Vorbilds unter dem Gesichtspunkt von Form und Rhythmus ist allerdings schon eine wesentliche Eigenschaft des Kontrafakturstils der Conductusdichter.

Zwei ohne Melodie überlieferte Pastourellen

Die beiden aus sehr verschiedenen Quellen stammenden Conductus AH 45b.60 „Ave virgo sapiens" und AH 45b.65 „O Maria, o felix puerpera" scheinen beide auf Pastourellen zurückzugehen, die ohne Melodien überliefert sind, die aber auch Gautier de Coinci zum Vorbild gedient haben, so dass die Melodien seiner Kontrafakta mit denen der lateinischen Kontrafakta verglichen werden können. So ist zwar R. 1848° „L'autrier pastoure seoit" ohne Melodie, aber R. 1845 „Talens m'est pris orendroit" hat genau wie AH 45b.60 die Melodie entlehnt und bewahrt; die Pastourelle R. 605° „Pastourele" hat selbst keine Melodie mehr, aber R. 617a „Ma viele" hat sie genau wie AH 45b.65 entlehnt und bewahrt.

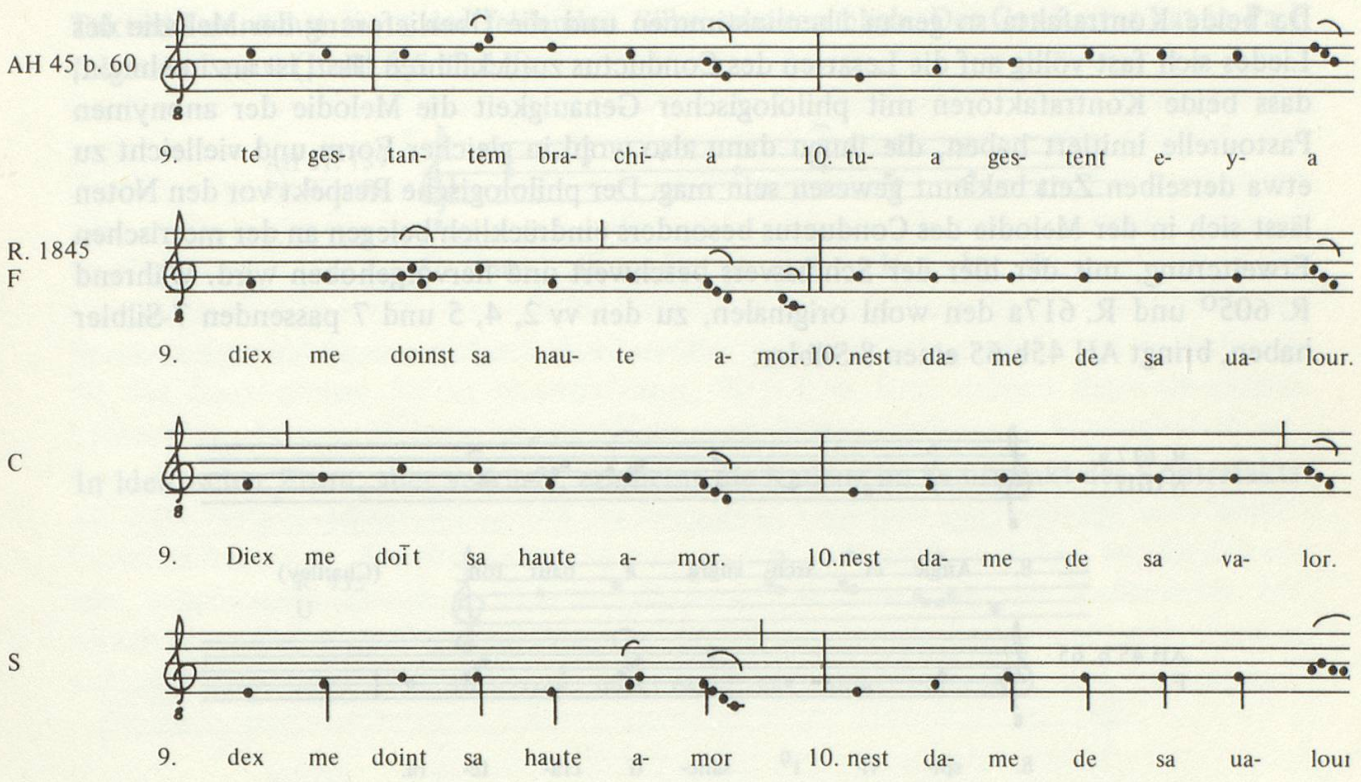
1 Nach Jeanroy/Långfors, Chansons satiriques, 109.

In den Handschriften S und I des Liedes R. 1845 von Gautier de Coinci hat die Melodie eine sehr symmetrische Form:

A			B^1		A			B^2	C^1	C^2	B^3		
7	4	7	6	7	4	7	6	7	7	7	6		
a	b	a	b	a	b	a	b	c	c	c	b	R. 1845 (SI)	
A			B	A			B	C	D	B'			
7	3	7	5	7	3	7	5	7	7	7	5		
a	b'	a	b'	c	b'	c	b'	d	d	d	b'	AH 45b.60	

In den mvv 9 und 10 unterscheiden sich einerseits Conductus und Lied, andererseits die Fassungen des Liedes untereinander: weder im Conductus noch in den Handschriften des Liedes ausser SI findet hier eine Melodiewiederholung statt, aber das musikalische Material ist auch in jeder überlieferten Fassung ein anderes. Chailley (Gautier de Coinci, 50) hat versucht, aus diesem Sachverhalt ein Argument für die Priorität des Conductus zu ziehen: Während die mvv 9 und 10 im Conductus noch verschieden seien, würden sie in den Fassungen CG des religiösen Liedes einander angenähert, und in SI sei diese Annäherung als genaue Wiederholung ausgeformt. Beziehungen zwischen der Fassung des Conductus und der des Liedes werden dadurch jedoch nicht impliziert, denn gerade diese Fassungen ohne Wiederholung haben in jenen Melodieversen neutrale Bewegungen, Rezitation in FNLR im Lied, kaum vermiedene Rezitation im mv 9 und Tonleiter mit Rezitation nach dem Beispiel der Distinktion A im mv 10 des Conductus. Die Divergenzen der Überlieferung rühren von der melodischen und formalen Funktion dieser Melodieverse im Zusammenhang der Strophe her: Sie sind Übergang zur Reprise der Schlussformel B^3; Wiederholung und neutrale, retardierende Melodiebildung in den mvv 9 und 10 erfüllen diese Funktion in gleichem Masse [1]:

1 Für die Lieder Gautiers de Coinci ist die kritische Ausgabe von Chailley heranzuziehen; es ist freilich fast unmöglich, aus der räumlichen Zerstreuung der Lesarten die einzelnen Fassungen zum Vergleich untereinander und mit S zu rekonstruieren (bei der Aufstellung eines solchen Lesartenapparats schleichen sich auch leicht Irrtümer ein: F hat in mv 9,4 tatsächlich auch ein a, was aus dem Apparat nicht hervorgeht). Es werden darum, wo es möglich war, die Handschriften nach Fotos zitiert. Zitate nach Chailley sind gekennzeichnet.



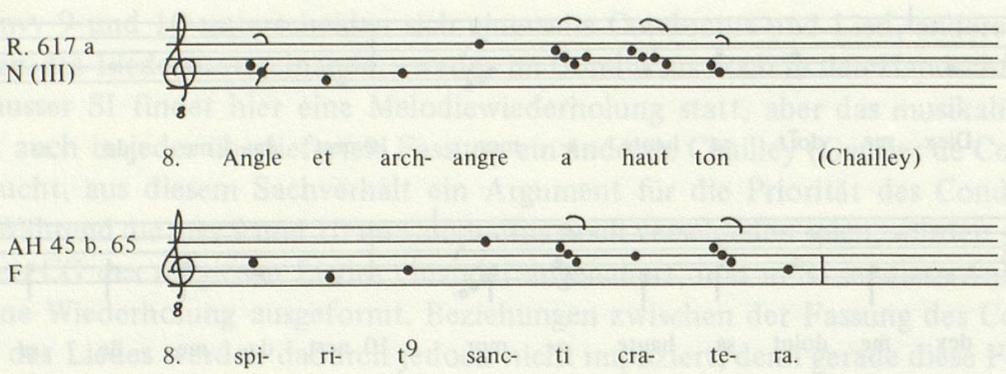
Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Pastourelle R. 1848° ursprünglich, wie es die Logik der Form nahelegt, hier eine den Reimen parallele Melodiewiederholung mit Endendifferenz besass. Aber sowohl der Conductusdichter als auch Gautier de Coinci haben die Melodie dann in leicht korrumpierter Form kennengelernt und diese auf mündlicher Überlieferung beruhende Korruption zunächst auch philologisch genau bewahrt. Die kritische Redaktion, die in S(I) eine Wiederholung herstellt, trifft damit zwar vielleicht im Prinzip das Richtige, ist aber wie ihre Rhythmisierung in S kein Zeugnis der Originalmelodie, sondern eines vom philologischen Überlieferungsstil nach der Zeit Gautiers de Coinci.

Sorgfältiger als dieser ausserhalb des Repertoires der Notre-Dame-Kompositionen aufgezeichnete Conductus ist AH 45b.65 überliefert: er stimmt mit jenem anderen Kontrafakt R. 617a „Ma viele" des Gautier de Coinci überraschend genau überein. Die einfache Form mit kurzen rhythmischen Versen ist durchsetzt mit wiederholten Initial- und Finalklauseln, einem typischen Mittel der Melodiebildung im orchestischen Stil:

A^{ω}	χB^{ψ}	A^{ω}	χB^{ψ}	C^{ψ}	D	E^{ψ}	χF^{ψ}
3	7	3	7	7	3	7	8(7)
a'	b	a'	b	b	b	b	b

AH 45b.65, R. 617a

Da beide Kontrafakta so genau übereinstimmen und die Überlieferung der Melodie des Liedes sich fast völlig auf die Lesarten des Conductus zurückführen lässt, ist anzunehmen, dass beide Kontrafaktoren mit philologischer Genauigkeit die Melodie der anonymen Pastourelle imitiert haben, die ihnen dann also wohl in gleicher Form und vielleicht zu etwa derselben Zeit bekannt gewesen sein mag. Der philologische Respekt vor den Noten lässt sich in der Melodie des Conductus besonders eindrücklich belegen an der metrischen Erweiterung, mit der hier der Schlussvers beschwert und hervorgehoben wird. Während R. 605° und R. 617a den wohl originalen, zu den vv 2, 4, 5 und 7 passenden 7-Silbler haben, bringt AH 45b.65 einen 8-Silbler:

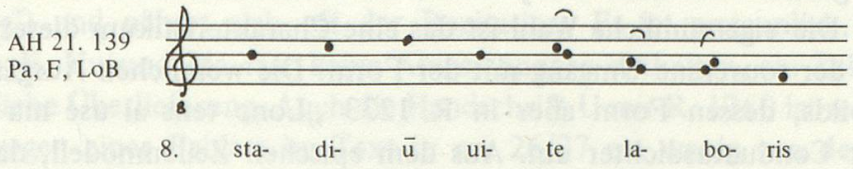


Die Noten des schlussbeschwerenden Melismas werden für zwei Silben nutzbar gemacht, nicht durch Erfindung, sondern durch Montage.

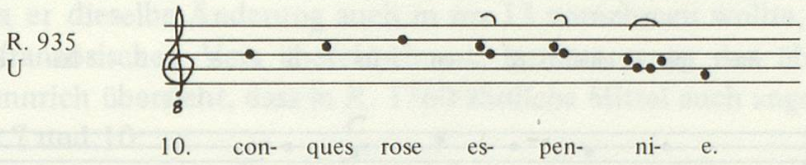
Der Kanzler von Paris und Jaque de Hesdin

Ob der Kanzler Philipp die Melodie zu seinem Conductus AH 21.139 „Homo, considera" selbst komponiert oder aber einem Tanzlied entlehnt hat, ist ungewiss. Jedenfalls hat auch dieser Conductus eine orchestische Form aus 6- und 7-Silblern mit häufigen Motivwiederholungen. Der Conductus ist in den drei Handschriften F LoB Pa überliefert; F LoB stehen eng zusammen, Pa weicht in einigen Details ab. Das Kontrafakt R. 922 „Je chant comme desvés" steht nur in KNPX, das Kontrafakt R. 935 „L'autrier m'iere levés" ist nur in UC^{o} überliefert. Zu beobachten ist nun, dass die Fassung U meist dort mit Pa übereinstimmt, wo Pa gegenüber F LoB eigene Lesarten vertritt. Das würde heissen, dass sowohl in F LoB als auch in KNPX in der Überlieferung Veränderungen eingetreten sind, nachdem erstens R. 922 die Melodie des Conductus oder die von dessen Vorbild und zweitens R. 935 diese Melodie aus R. 922 entlehnt hatte. Der Unterschied betrifft die Distinktionen DE. Dort findet sich aber zur Distinktion E auch jener Vers, der in AH 21.139 ein weiblicher 7-Silbler, in R. 922 und R. 935 dagegen nur ein weiblicher 6-Silbler ist. Die Anpassung der Melodie an diesen kürzeren Vers bietet einmal ein Argument für die hier behauptete Filiation, zeigt aber zum andern auch, dass der Satiriker Jaque de Hesdin sehr genau imitiert hat, entweder notengetreu oder aber rhythmusgetreu, wobei vielleicht die

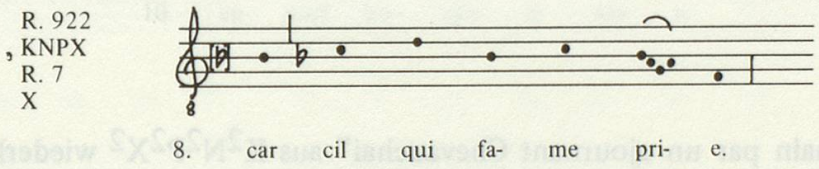
Taktzahl zunächst trotz der fehlenden Silbe erhalten blieb. Der Conductus hat in Pa F folgende Lesart (LoB: 8,5 c' c' h):



In identischer Form, aber verkürzt, erscheint die Kadenz im Kontrafakt des Kontrafakts:



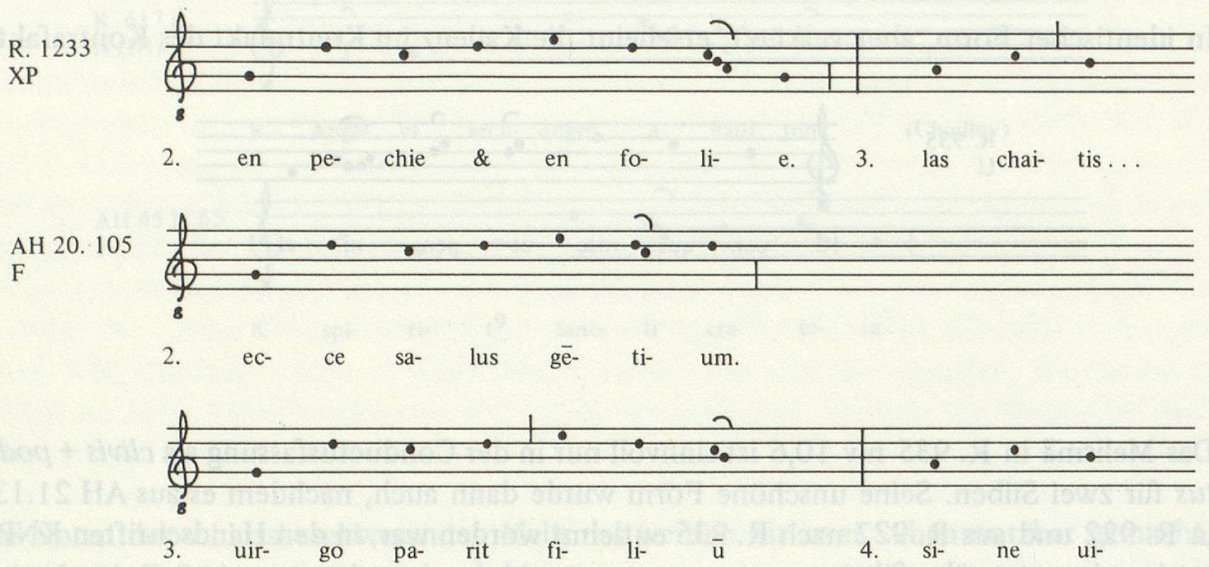
Das Melisma in R. 935 mv 10,6 ist sinnvoll nur in der Conductusfassung als *clivis + podatus* für zwei Silben. Seine unschöne Form wurde dann auch, nachdem es aus AH 21.139 in R. 922 und aus R. 922 nach R. 935 entlehnt worden war, in den Handschriften KNPX in eine elegantere überführt:



So hat es denn auch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Autor von R. 7 direkt aus dem Archetyp der Gruppe KNPX entlehnt. Wie schon bei anderen orchestischen Melodien der Conductusdichter, so ist auch hier keine bemerkenswerte Veränderung durch Vortragsvarianten ausser der ganz geringfügigen eben genannten in der Überlieferung zu konstatieren.

Zwei lateinische Kontrafakta nach altertümlichen Tanzliedern

Die beiden lateinischen Conductus AH 20.105 „Ecce mundi gaudium" und AH 20.106 „In hoc statu gratiae" bedienen sich jeweils einer orchestischen Melodie aus zwei Teilen (vgl. S. 81 f.). Die eigentümliche Wahl ist das eine Charakteristikum dieser Kontrafakta, das andere ist der souveräne Umgang mit der Form: Die weiblichen Ausgänge des unbekannten Vorbilds, dessen Form aber in R. 1233 „Lonc tens ai usé ma vie" bewahrt ist, bildet der Conductusdichter um. Aus dem epischen Zeilenmodell, das im Vorbild immer auf dem Finalton schloss, macht er eine offene weiterführende Distinktion, die nun auch in den Abgesang hinüberführt, während beide Zeilenmodelle im Vorbild durch nichts verbunden waren:

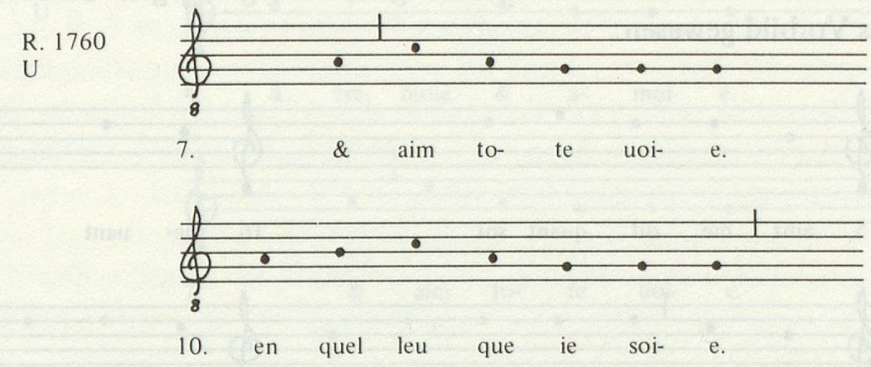


R. 292 „Huimain par un ajournant Chevauchai" aus $K^2N^2P^2X^2$ wiederholt zwar nicht den Eingangsvers wie die eben behandelte Melodie, doch sind auch hier die 7-Silbler von den gleichreimenden 11-Silblern melodisch streng getrennt. In KNPX wird die Tonart des Anfangs, ein G-Modus, in einen plagalen F-Modus mit b überführt. Dieser Tonartwechsel verstärkt die disparate Wirkung des Ganzen, als seien beide Teile nicht für einander erfunden, sondern wie Strophe und Wanderrefrain aneinander montiert. Gerade diese Eigentümlichkeit, die nicht fehlerhaft zu sein braucht, wird im Conductus AH 20.106 geglättet. Dort hat auch das erste Verspaar den F-Modus mit b.

Kontrafakta nach laiförmigen Melodien

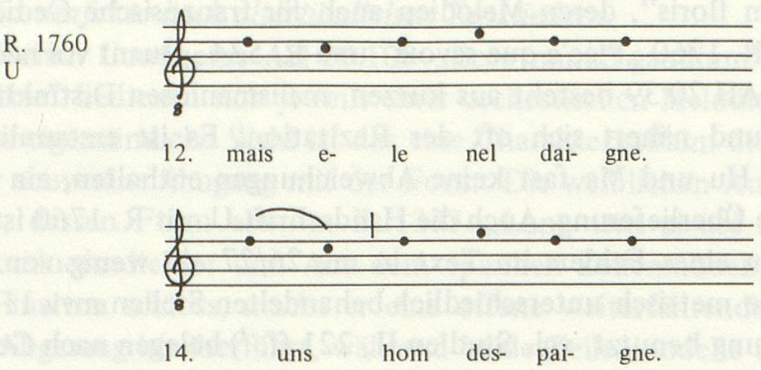
In der Trouvèrepoesie bilden die weiträumigen Lai-Formen eine Sondererscheinung; ihr Melodie- und Überlieferungsstil ist darum auch nicht mit dem der übrigen Strophenlyrik zu vergleichen. Die beobachtete Vorliebe der Conductusdichter für orchestischen Melodiestil zeigt sich deutlich gerade in der Lai-Melodik von AH 20.39 „Parit preter morem" und

AH 20.20 „Ortum floris", deren Melodien auch für französische Gedichte Verwendung gefunden haben: R. 1760 „Pièc'a que savoie" und R. 534 „Quant voi nee".
Die Melodie von AH 20.39 besteht aus kurzen, melismenlosen Distinktionen in mittlerer Lage (f, g – g') und nähert sich oft der Rezitation. Es ist erstaunlich, dass die drei Handschriften F, Hu und Ma fast keine Abweichungen enthalten, ein Zeichen für sorgfältige schriftliche Überlieferung. Auch die Handschrift U mit R. 1760 ist recht genau und weicht nur wegen eines Fehlers im Text in mv 26/27 ein wenig von der Fassung des Conductus ab. Die metrisch unterschiedlich behandelten Stellen mvv 11–14 (es wird hier Spankes Verszählung benutzt, vgl. Studien II, 221 ff. [1]) belegen nach Gennrich die Priorität des französischen Stücks (Kontrafaktur, 90 ff.); es lässt sich an ihnen aber auch beobachten, dass die Melodie hier vom Text unabhängige rhythmische Eigenschaften hat. Gennrich meint, der Schreiber (oder Komponist) des Conductus habe zunächst in mv 11 die erste Note d' fortgelassen, weil der lateinische Vers eine Silbe weniger hatte als der französische. Da er dieselbe Änderung auch in mv 13 vornehmen wollte, wo die Silbenzahl mit dem französischen Vers übereinstimmt, kommt es zu den überlieferten Abweichungen. Gennrich übersieht, dass in R. 1760 ähnliche Mittel auch angewandt werden, z. B. in den mvv 7 und 10:

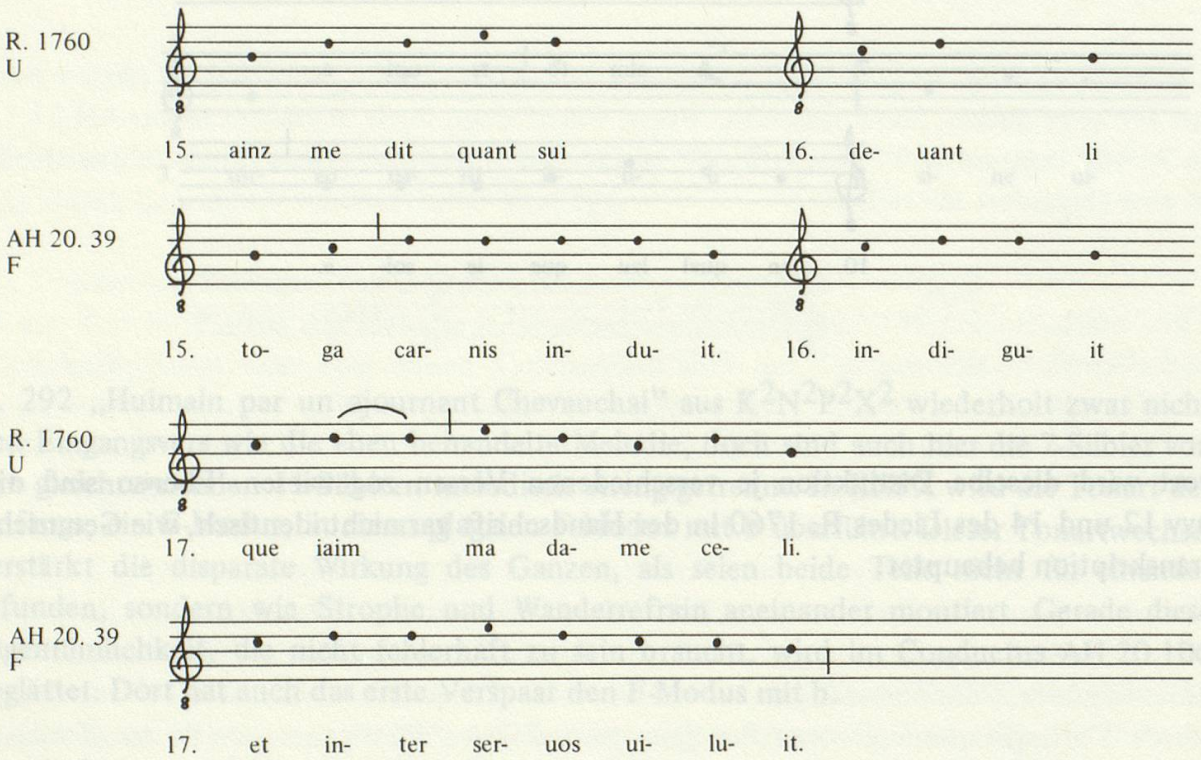


Dort wird dieselbe Distinktion je verschiedenen Versen zugewiesen. Ebenso sind die mvv 12 und 14 des Liedes R. 1760 in der Handschrift gar nicht identisch, wie Gennrichs Transkription behauptet:

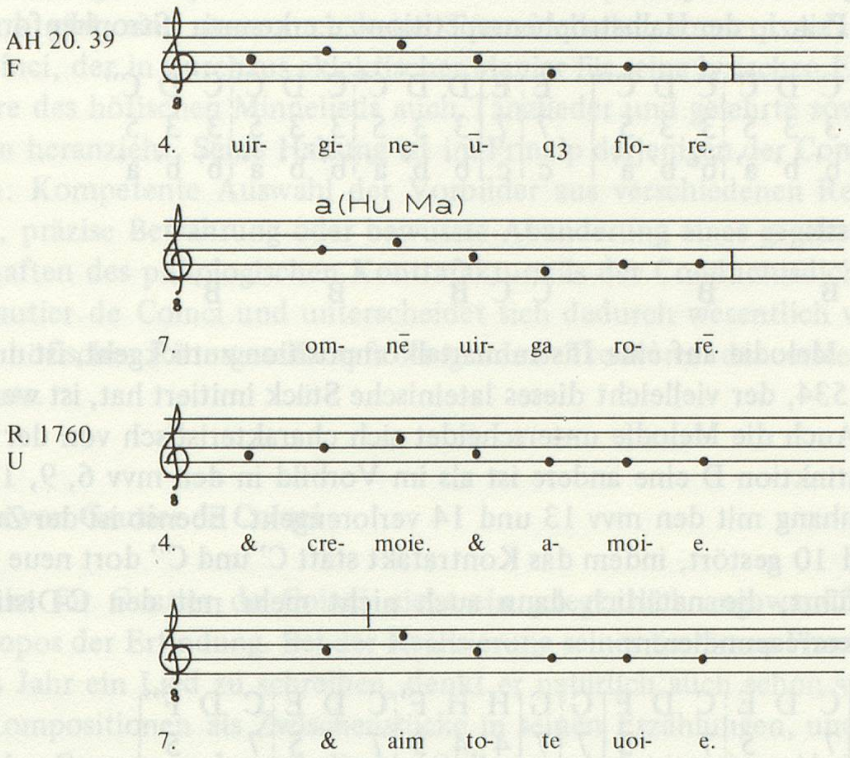
1 M. 128.1 zählt mvv 26/27 als einen Vers. Spankes Zählung ist aber richtig, wie die Folgestrophen, das Vorbild und die Melodie zeigen.



Diese Melodieverse zeigen dieselben metrisch-rhythmischen Abweichungen wie die von Gennrich in AH 20.39 als sekundär inkriminierten. Wie in den mvv 15–16 (Kontrafaktur, 93) wird hier ein Text dem rhythmisch autonomen Melodiesegment unterlegt, ohne dass sich dabei die Zeitwerte ändern. In der Fortsetzung der von Gennrich zitierten Stelle, im mv 17, findet sich in Handschrift U sogar eine vom Text nicht geforderte Note, die im Conductus auch ihre Silbe hat. Das spräche ganz und gar gegen Gennrichs Ansicht, R. 1760 sei das Vorbild gewesen:



Spanke schreibt in v 17 gegen die Handschrift *je aim.* Selbst wenn das richtig ist, würde eine solche Prosodie zeigen, dass der Dichter die Forderung der rhythmischen Melodie mit Mühe erfüllt. Verschiedene sprachliche Realisierung von Melodiedistinktionen ist auch in der Komposition schon angelegt: die in beiden Stücken übereinstimmende Melodie zu den mvv 2 und 4 wird ohne Auftakt wiederholt in mv 7 und mv 10 (aus mvv 2 und 4 hat R. 1760 auch seine S. 103 besprochene Abweichung von mv 10):



Auftakte, Pausen, Versfüllung haben Rücksicht zu nehmen auf einen festen rhythmischen Ablauf; der charakterisiert die Melodie, eine Tanzmelodie, zu der beide Textdichter wohl unabhängig ihre Texte verfassten, wie Spanke und Husmann (Trouvèregesang, 117) vermutet haben. Husmanns überzeugende Folgerungen für den Rhythmus des Stückes lassen sich natürlich gerade wegen der vorherrschenden musikalischen Rhythmik nicht auf andere Verse gleicher Silbenzahl direkt übertragen. Hier kommt es dagegen hauptsächlich auf den Nachweis des besonderen Stilcharakters der entlehnten Melodie und auf ihren im lateinischen Kontrafakt deutlich ablesbaren philologischen Überlieferungs- und Kontrafakturstil an. Das französische Stück scheint sich dagegen in der Ausfüllung des gegebenen Rhythmus ein wenig schwer zu tun. Dazu kommen die zahlreichen Reime, die nicht verhehlen, dass sie gesucht worden sind, und entscheidend zu jener „prononcierten Nichtigkeit" (Spanke) beitragen, die das Stück kennzeichnet:

Pieç' a que savoie
Que por ce la perdroie
Que trop la servoie
Et cremoie et amoie . . . (I,1–4)

AH 20.20 „Ortum floris" und R. 534 „Quant voi nee" sind in ihrer Melodieform und -überlieferung der eben untersuchten Estampie ganz ähnlich. Die von Spanke für AH 20.20 aufgestellte Sequenz-Formel lässt sich noch weiter präzisieren und gibt so noch deutlicher das Prinzip der Halbstrophenrepetition zu erkennen (Strophenformen, 116):

A	B	A	B	C	D	C'	C	D	C"	E	E	D	D	C'	C	D	C'	C	D	C"
3	5	3	5	3	3	5	3	3	5	7	7	3	3	5	3	3	5	3	3	5
a'	a'	a'	a'	b'	b'	a'	b'	b'	a'	c	c	b'	b'	a'	b'	b'	a'	b'	b'	a'

AH 20.20

Kürzer gefasst:

A	A	B	B	C	C	B	B	B'

Ob auch diese Melodie auf eine Instrumentalkomposition zurückgeht, ist unbekannt. Der Autor von R. 534, der vielleicht dieses lateinische Stück imitiert hat, ist weniger genau in den Reimen. Auch die Melodie unterscheidet sich charakteristisch von der des Vorbilds, indem die Distinktion D eine andere ist als im Vorbild in den mvv 6, 9, 17, 20, so dass der Zusammenhang mit den mvv 13 und 14 verlorengeht. Ebenso ist der Zusammenhang der mvv 7 und 10 gestört, indem das Kontrafakt statt C' und C" dort neue Distinktionen E und F einführt, die natürlich dann auch nicht mehr mit den C-Distinktionen der Schlusspartie korrespondieren:

A	B	A	B	C	D	E	C	D	F	G	G	H	H	F'	C	D	E	C	D	F"
3	5[1]	3	5	7		5	7		5	7	7	4	4	5	7		5	7		5
a'	a'	a'	a'	b'		a'	b'		a'	c	c	c	c	a'	b'		a'	b'		a'

I	K	K	L	M	N	O	N
5	2	2	4	4	6	6	6
a'	a'	a'	d	d	a'	a'	a'

R. 534

Wiederum ist auch hier von dem Nachdichter die rhythmische Ordnung der Melodie trotz metrischer Abweichungen bewahrt worden, aber die formale Nachahmung kann nicht als gelungen bezeichnet werden. Der französische Nachdichter, der wohl gerade an der gelehrten und komplexen Form des Vorbilds ein inkompetentes Interesse hegt, beweist, dass diese Form in mündlichem Kontrafakturstil kaum zu bewältigen ist[1]. Die laiförmigen Tanzmelodien, die unter den Kontrafakten und Adaptationen der lateinischen Conductusdichtung häufig sind und in ihrem Kontrafakturstil auch als typisch gelten müssen, stehen näher bei instrumentaler Tanzmusik und polyphoner Kompositionstechnik gelehrter Musiker als beim höfischen und wesentlich laienhaften Minnelied.

1 M. 116.1: hier vermisst man natürlich noch mehr als sonst die allein relevante musikalische Gliederung (vv 2 und 4 sind trotz Bartsch, Romances, keine 6-Silbler!).

In diesem Zusammenhang sollte auch der Conductus AH 20.190 „Beata viscera" genannt werden, denn für ihn wird bezeugt, dass er als Werk zweier Autoren anzusehen ist: die Melodie stammt von Perotin, der Text von Gautier de Châtillon. Der ausgedehnte Refrain mit seinen zwei langen textlosen Melismen kennzeichnet das Stück als gelehrte Komposition. Die kunstvolle Linienführung und Virtuosität der Melismen wäre in einem höfischen Kontrafakt völlig undenkbar, denn auch hier hat, wie im rhythmischen Tanzlied, die Melodie die unbedingte Vorherrschaft. Die beiden volkssprachlichen Kontrafakta, die es zu diesem Werk gibt, sind denn auch keine Trouvèrelieder, sondern Adaptationen des Gautier de Coinci, der in durchaus eklektischer Manier für seine lyrischen Einlagen neben dem Repertoire des höfischen Minnelieds auch Tanzlieder und gelehrte sowie liturgische Kompositionen heranzieht. Seine Haltung ist im Prinzip derjenigen der Conductusdichter zu vergleichen: Kompetente Auswahl der Vorbilder aus verschiedenen Repertoires und Stilrichtungen, präzise Bewahrung oder bewusste Abänderung eines gegebenen Vorbilds, diese Eigenschaften des philologischen Kontrafakturstils der Conductusdichter teilt auch der Literat Gautier de Coinci und unterscheidet sich dadurch wesentlich von den meist adeligen, für höfische Rittergesellschaft singenden Trouvères der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

II. Kontrafakta von Gautier de Coinci

Kontrafaktur ist für Gautier de Coinci nicht ein gelegentlich angewandtes Verfahren, sondern ein Topos der Erfindung. Bei der Realisierung seines frommen Plans, der Heiligen Jungfrau jedes Jahr ein Lied zu schreiben, denkt er natürlich auch schon an die Verwendung dieser Kompositionen als Zwischenstücke in seinen Erzählungen, und eine gewisse Abwechslung der Formen und musikalischen Stillagen scheint in seiner Absicht gestanden zu haben. Die Liste seiner Vorbilder zeigt, wie dieser Autor souverän über die partikulären Praktiken der Kompositions- und Vortragskunst seiner Zeit verfügt (vgl. Chailley, Gautier de Coinci, 49 – 60). Unter den nachgewiesenen Vorbildern seiner Lieder finden sich Conductus des Notre-Dame-Repertoires, auch eine Motette, die liturgische Sequenz ‚Laetabundus', anonyme französische Pastourellen und höfische Minnelieder.
Spankes Bemerkung, Gautiers Art als Lyriker sei entschieden volkstümlich gewesen, darf hier nicht missverstanden werden (Gautier von Coinci, 157): Wohl verstand es Gautier, höfische und gelehrte musikalische Quellen einem Genus dienstbar zu machen, dem Volkstümlichkeit beschieden sein sollte, doch teilt er seine Vorliebe für Refrains gerade mit den gelehrten Conductusdichtern und den Motettenkomponisten, und dass alle Parodie einen Stich ins Volkstümliche habe, wird wohl durch Gautier selbst widerlegt, dem Spanke Pikanterie bei seinen ins Religiöse umgebogenen Tanzversen (R. 520) nicht abspricht. Gautiers umfänglich dokumentierte Wahl der Vorbilder setzt auch ein Publikum voraus, das musikalisch so gebildet ist, dass es so verschiedene Kompositionen wie den Perotinschen Conductus „Beata viscera" (AH 20.190) und das höfische Trouvèrelied R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" gleicherweise kannte und goutierte. Insofern kam es ihm wohl ausdrücklich auf literarische Stilprinzipien an, denn nicht selten

zieht er aus deren Gegenüberstellung seinen Haupteffekt, wie in der geistlichen Pastourelle R. 491a „Hui matin a l'ajournee" (vgl. Gennrich, Kontrafaktur, 48). Auch ist zu bemerken, dass die Hauptmasse der religiösen Lieder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Gautier nicht folgt in der Weitläufigkeit seines Repertoires von Vorbildern: dort werden entschieden die einfachen monodischen Formen des Trouvèreliedes gepflegt, die bei Gautier neben Conductus- und Motettenkompositionen nur einen zwar bedeutenden Teil des Repertoires bilden.

Nicht nachgewiesen sind die musikalischen Vorbilder von
R. 956 „Röine celestre" (Strophenlai, 1222)
R. 1836 „Esforcier m'estuet ma vois" (1224/31),
R. 20 „Pour conforter mon cuer et mon courage" (1224/31, reduzierter Strophenlai, vgl. Gennrich, Rez. Chailley, 322),
R. 556 „Mere Dieu, vierge senee" (1224/31),
R. 1644 „Las, las, las, las, par grant delit", R. 1831 „Sour cest rivage, a ceste crois" und R. 851 „Amours qui set bien enchanter" hängen untereinander zusammen, doch ist ein Vorbild ausserhalb des Werks von Gautier nicht nachgewiesen (1219).

Aus dem Repertoire des Notre-Dame-Conductus hat Gautier de Coinci zwei Vorbilder gewählt:
AH 20.7 „Sol sub nube latuit" für R. 885 „Pour mon chief reconforter" (1235, vgl. S. 22 ff.), nach Gautier de Châtillon;
AH 20.190 „Beata viscera" für R. 12 „De sainte Leocade" und R. 83 „Entendez tuit ensemble, et li clerc et li lai", ebenfalls nach Gautier de Châtillon bzw. Perotin (1220, vgl. S. 76 f., 107).

Auch in weiteren drei Fällen könnte Gautier die Conductusfassungen der durch ihn entlehnten Melodien gekannt haben, die er aber wohl nicht direkt kontrafazierte:
AH 45b.65 neben R. 605° für sein Lied R. 617a (1223);
AH 45b.60 neben R. 1848° für sein Lied R. 1845 (1224/31);
AH 21.176, AH 20.16, AH 21.163 neben R. 1545 für sein Lied R. 1546.

Einer Motette L. 764 „Hier matin a l'enjournee", die selbst auf eine dreistimmige Notre-Dame-Klausel zurückgeht und mit zwei weiteren lateinischen Textierungen überliefert ist, bildet Gautier sein Lied R. 491a „Hui matin a l'ajournee" nach (1224/25).

Die beiden anonymen Pastourellen R. 605° „Pastourele" und R. 1848° „L'autrier pastoure seoit" sind Vorbilder von R. 617a „Ma viele" (1223) und R. 1845 „Talens m'est pris orendroit" (1224/31) und wurden beide auch in den oben genannten Conductus benutzt.

Höfische Trouvèrelieder imitierte Gautier verhältnismässig häufig:
R. 1753 (Gautier de Dargies oder Gontier de Soignies) für R. 600 (1236),
R. 1545 (Blondel de Nesle) für R. 1546 (1224/31),
R. 482 (Blondel de Nesle) für R. 603 (1221),
R. 1495 (Blondel de Nesle) für R. 520 (1232),
R. 1429 (Pierre de Molaines) bzw. R. 1932 (anonym) für R. 1930 (1223),
R. 2030 (Wilart de Corbie) für R. 1677 (1224/31),
R. 1356 (Gilles de Viés Maisons) für R. 1212 (1224/31)

Ob man das Lied R. 1753 „Au tens gent que reverdoie" wie P dem Gautier de Dargies oder wie KN dem Gontier de Soignies zuschreibt, ändert nichts an seiner Datierung. Beide Dichter gehören dem Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts an und sind mit Gace Brulé bekannt (Petersen, Gautier de Dargies, 89 ff.; Spanke, Liedersammlung, 295, 391; Lecoy, Guillaume de Dole, viij, xxiv; Petersen, Gace, 102).
Blondel de Nesle ist der Autor von drei Vorbildern des Gautier de Coinci. Wenn Blondel die Melodien der Lieder R. 1545 und R. 1924 nicht selbst entlehnt hat, lassen sie sich nach den lateinischen Kontrafakten AH. 20.83 „Ver pacis aperit" (1179/80), AH 20.16 „Purgator criminum" und AH 21.176 „Procurans odium" (Ende 12. Jahrhundert) ins letzte Viertel des 12. Jahrhunderts datieren. Auch R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" dürfte aus dieser frühen Zeit stammen, denn Ulrich von Gutenburg, der zwischen 1196 und 1202 urkundlich bezeugt und gegen 1210 gestorben ist, hat das Lied wohl in dem Jahrzehnt vor dem dritten Kreuzzug in der Umgebung Erzbischof Christians von Mainz, Kaiser Friedrich Barbarossas und Heinrichs VI. (wo er 1172 und 1186 bezeugt sein könnte) kontrafaziert (MF Anm., 347 f.; Frank, Trouvères, 148; Moret, Lyrisme, 64). Für R. 1495 „Li plus se plaint d'Amours, mais je n'os dire" sind genauere Angaben zur Chronologie nicht zu machen; als Lied des Blondel gehört es aber sicher ins Ende des 12. Jahrhunderts. Blondel de Nesle ist darum wohl auch nicht mit Jehan II. von Nesle zu identifizieren (Petersen, Trouvères, 231 ff. und 212 ff.), der 1200 verheiratet ist, am vierten Kreuzzug teilnimmt und im Januar 1240 tot ist.[1]. Mit Conon de Béthune und Gace Brulé steht Blondel in freundschaftlicher Beziehung und soll nach Petersen mit ihnen etwa gleichaltrig gewesen sein. Das träfe aber auf einen etwas älteren Dichter wohl besser zu als auf Jehan II., der etwa um 1155 geboren sein müsste, um Gautier de Châtillon und Ulrich von Gutenburg poetische Vorbilder geliefert zu haben. Bei der Schlacht von Bouvines wäre er 59 (Petersen, Trouvères, 213, 234) und beim Kreuzzug gegen Raymund VII. von Toulouse 71 Jahre alt gewesen: das alles ist nicht sehr wahrscheinlich, und der Dichter Blondel dürfte mit Jehan II. nicht identisch sein. Ob darum einfach sein Vater Jehan I. der Dichter gewesen ist, wie Gennrich nahelegt (MGG ‚Blondel de Nesle'), bleibt fraglich. Über die Biographien der Herren von Nesle unterrichtet erschöpfend Newman, Les seigneurs de Nesle I, 35–50, aber eine Verbindung zu dem Dichter lässt sich nicht herstellen.
Das Lied R. 1932 „Destroiz d'amours et pensis sans deport" ist anonym in K^2 überliefert. Gautier de Coinci hat es als Vorbild für R. 1930 „Pour la pucele en chantant me deport" benutzt, das er wahrscheinlich 1223 verfasste (Chailley, Gautier de Coinci, 41, 51). Gautier geht auch hier wieder parodierend vor, indem er die Reimwörter des Vorbilds in seinem Liede geistlich ironisiert:

Destroiz d'amours et pensis sanz deport
Et desevrez et elloigniez de joie . . . (R. 1932, I, 1–2)

1 Newman, Les seigneurs de Nesle II, Nr. 98, p. 183 f. und Nr. 179, p. 284 sowie I,43.

Pour la pucele en chantant me deport
Qui touz deporz et toute joie aporte. (R. 1930, I, 1–2)

Dadurch ist auch bewiesen, dass Gautier tatsächlich dies Lied imitiert hat und nicht R. 1429 „Chanter me fet ce dont je crien morir", das auch dieselbe Melodie hat und mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Pierre de Molaines (ACMTD) als Gace Brulé (NOVI za, Chansonnier de Mesmes) zugeschrieben wird (Petersen, Pierre de Molins, 64). Das Lied, das an Noblet (Guillaume V de Garlande, vgl. Petersen, Gace, 45 ff.) und Gilet (Gilles de Viés Maisons, vgl. Petersen, Gace, 55 ff.) gerichtet ist, stammt aus der Zeit, als jene Trouvères, auch Conon de Béthune und vielleicht der Chastelain de Couci, ihre Minnelieder austauschten, etwa zwischen 1180 und 1185. Vielleicht bezieht sich der anonyme Autor von R. 1932 auf sein Vorbild, wenn er dichtet:

Feré chançon, mes c'iert contre ma mort
Que trop desir . . . (R. 1932, I, 3–4)
Que ma mors est la rienz qu'ai pluz amee. (R. 1429, I, 4)

Da R. 1932 selbst nach dem zwischen 1180 und 1185 gedichteten Lied R. 1429 von Pierre de Molaines kontrafaziert ist und um 1223 bereits dem Gautier de Coinci zum Vorbild für R. 1930 gedient hat, ist es zwischen beiden Daten, vielleicht spätestens gegen die Jahrhundertwende entstanden.

Wilart de Corbie[1] ist nach den Handschriften KNPX der Autor von R. 2030 „De chanter me semont Amours", das Gautier de Coinci zwischen 1224 und 1231 für sein Lied R. 1677 „Quant ces floretes florir voi" benutzte. Für den sonst nicht näher bekannten Autor des 13. Jahrhunderts lässt sich aber wohl das frühe 13. oder gar das späte 12. Jahrhundert wahrscheinlich machen, denn im Gegensatz zur Bemerkung Spankes (Bibliographie) war sein Lied R. 791 „Cil qui me prient de chanter" das Vorbild und nicht das Kontrafakt von AH 45b.86 „Dic, homo, cur abuteris" des Kanzlers Philipp (Ludwig, Repertorium, 267). In beiden Liedern findet nämlich von einer Strophe zur andern Reimtausch statt; im Trouvèrelied beruht er darauf, dass der zweizeilige Refrain mit seiner eigenen Umkehrung alterniert:

A pou ne muir pour bien amer.
Ce poise moi, c'onques amai.

wird in der zweiten Strophe:

Ce poise moi, c'onques amai.
A pou ne muir pour bien amer.

Da jede Strophe als a-Reim den letzten Reim der voraufgehenden benutzt, ist der Reimtausch durch den Refrain motiviert. Im Conductus dagegen gibt es keinen unabhängigen und alternierenden Refrain. Er wird ersetzt durch die beiden Eingangsverse:

Dic homo cur abuteris
Discretionis gratia?

Den Reimtausch behält der Kanzler Philipp trotzdem bei, aber es ist klar, dass er ihn nicht erfunden, sondern aus R. 791 entlehnt hat, wo allein er motiviert ist. Auch dieses Kontra-

1 Vgl. Van den Boogaard, Wilart de Corbie.

fakt weist Wilart de Corbie in den Anfang des 13. oder eher noch ans Ende des 12. Jahrhunderts.
Gilles de Viés Maisons schliesslich, dessen Lied R. 1356 „Je chant, mais c'est mauvais signes" Gautier de Coinci zwischen 1224 und 1231 zu seinem Kontrafakt R. 1212 „D'une amour coie et serie" benutzt hat (Chailley, Gautier de Coinci, 39–41), dichtete wohl schon seit 1180, wie Petersen gezeigt hat (Trouvères, 57 ff.; Gace Brulé, 55 ff.), so dass dies Lied auch noch ins ausgehende 12. Jahrhundert gehören dürfte.
Alle höfischen Vorbilder Gautiers de Coinci stammen von den bedeutenden Autoren der Jahrhundertwende oder des ausgehenden 12. Jahrhunderts; von Gautiers Zeitgenossen ist niemand darunter, auch nicht der Graf von Champagne Thibaut IV., der schon seit den zwanziger Jahren dichtete, genau zu der Zeit, als auch Gautier jährlich ein Marienlied zu verfassen begann. Aber auch die Conductus seines Repertoires stammen von dem ein halbes Jahrhundert früher dichtenden Gautier de Châtillon. Gautier de Coinci scheint berühmte alte Stücke vorzuziehen, von denen vorausgesetzt werden muss, dass sie weit verbreitet und bekannt waren. Ein besonderer Reiz der Poesie Gautiers mag darum in ihrem unverhohlenen geistlich-parodistischen Charakter gelegen haben.

Conductus und Pastourellen

R. 885 „Pour mon chief reconforter"
Dieses nur in der Handschrift M (XVI) mit Melodie überlieferte Lied stimmt erstaunlich genau zu seinem Vorbild, dem Conductus AH 20.7 „Sol sub nube latuit", der wohl auch Vorbild des höfischen Liedes R. 1001 „Chanter et renvoisier seuil" des Thibaut de Blaison war und in dessen Überlieferung Einflüsse eines mündlichen Überlieferungsstils zu bemerken sind (vgl. S. 22 f.)[1]. Gautier de Coinci hat dagegen die Melodie in genau entlehnter Form und schriftlicher Fassung hinterlassen, denn bis auf ganz geringfügige Details ist sie im Strophengrundstock vollständig identisch. Die verschiedene Verteilung der melismatischen Noten in den mvv 5 und 7 könnte durchaus auf einem leicht erklärlichen Schreibfehler in M beruhen. Gautier übernimmt den Refrain des Vorbilds und vor allem auch das charakteristische textlose Melisma, das in dieser Gattung häufig ist. Dass es nicht mit der Fassung von W_1 F übereinstimmt, liegt sicher daran, dass schon Gautier ein entstelltes Vorbild besass (auch die Fassung StGA weicht im Melisma ab!). Ob in dem einzigen sonst noch abweichenden mv 11 eine ursprüngliche Variante oder eine spätere Veränderung vorliegt, lässt sich nicht sagen: der Redaktor gleicht dort jedenfalls die Distinktion aus formalen Rücksichten den mvv 5 und 7 an; das veränderte Melisma, das in den ersten 4 Noten der Fassung W_1 F gleich läuft, ist ebenfalls von dieser Distinktion

1 Die Ausgabe von Chailley (Gautier de Coinci, 154 f.) gibt R. 885 nach M, R. 1001 nach K (ohne die Varianten von NPXO) und AH 20.7 nach W_1 ohne die Varianten von F und StGA. Im einzelnen sind folgende Korrekturen anzubringen: 2,5–6 ed – c; 5, 4–6 ef – g – fed (die gedruckte Lesart ist dagegen die der Wiederholung in mv 7 und der Hs F); 12,7–12 d – e – f – d – e – c (wie 12, 1–6!). In R. 1001 ist 4,1 e♮ (wie in 2,1). M war mir nicht zugänglich.

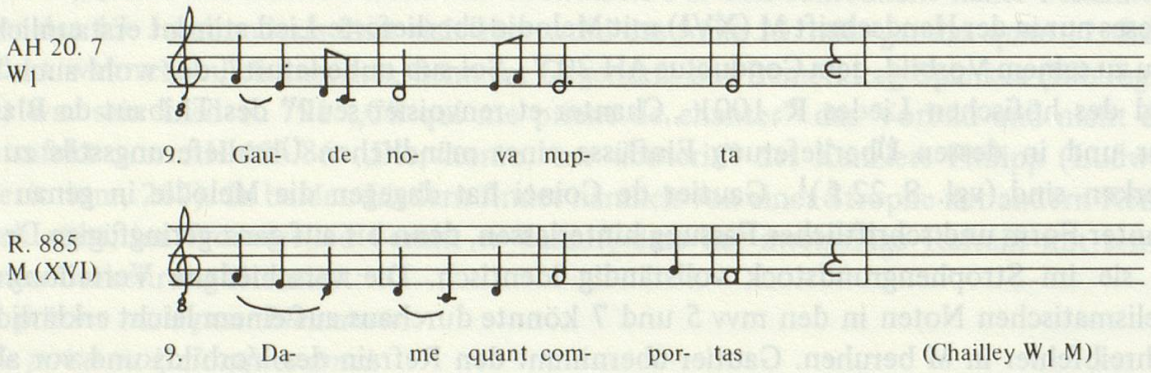
beeinflusst (das gleiche absteigende Motiv wird aber auch im Duplum des Melismas von W_1 verwendet!). Gautiers philologischer Kontrafakturstil zeigt sich ausser in Schrifttreue zum Vorbild auch noch in einem Detail kompetenter Redaktion. Der Refrain hat bei Gautier de Châtillon diese Form:

D	E	F	G	+	ω	
5	7	7	5			
c'	d	d	c'			AH 20.7

Bei Gautier dagegen sind die weiblichen 5-Silbler zu männlichen 6-Silblern umgebildet:

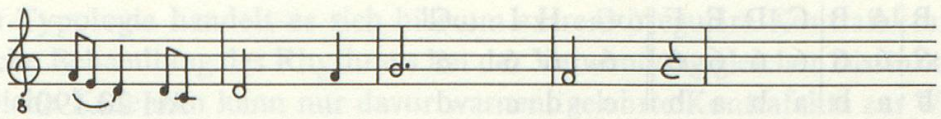
D	E^1	B^3	E^2	+	ω (= B^4)	
6	7	7	6			
c	d	d	c			R. 885

Das bewirkt bei gleicher Textunterlegung eine je verschiedene rhythmische Interpretation: der Hauptton der weiblichen Kadenz wird verlagert auf die letzte Verssilbe. An den Noten selbst, insofern sie nicht rhythmisch geschrieben sind, ändert sich nichts. Es ist anzunehmen, dass Gautier diese Änderung im Bewusstsein einer erlaubten Freiheit vorgenommen hat. Die Möglichkeit unrhythmischen, akzentlosen Vortrags muss ausgeschlossen werden, hat doch Husmann (Trouvèregesang) mit Hilfe des Melismas nachgewiesen, dass das Stück Gautiers im ersten Modus zu übertragen und vorzustellen ist:



Die Umformung im fünften Modus bei Chailley, die aber dem Melisma des Conductus widerspricht, lässt die Unvereinbarkeit des Rhythmus weniger klar zutagetreten, aber die Verschiedenheit des Akzentgangs bleibt auch dort, und es ist fraglich, ob Gautier de Coinci dem Verse Rechnung getragen hat und nicht, dem Vorbild entsprechend, eine barbarische Textunterlegung wie diese zugelassen hätte (vgl. Gennrich, Kontrafaktur, 94):

R. 885
M (XVI)



9. Da- me quant com- por- tas (Chailley)

Eine solche Textunterlegung zu Gautiers Zeit und ein sicher rhythmisiertes Stück betreffend kann nur als gelehrter Eingriff, als schriftliche Kontrafaktur interpretiert werden.

R. 12 „De sainte Leocade" und R. 83 „Entendez tuit ensemble . . ."

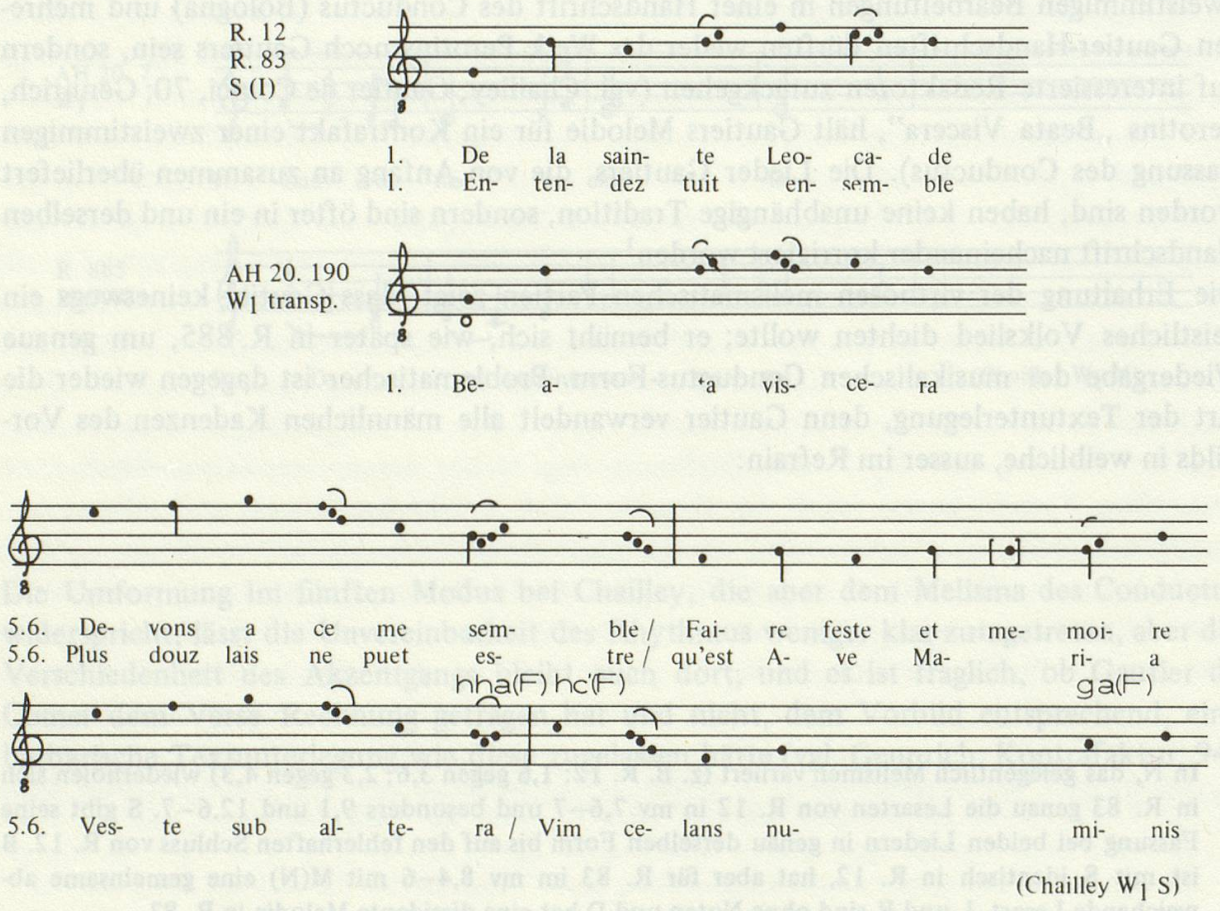
Die beiden Lieder Gautiers sind reich überliefert und Detaildifferenzen sind überall häufig. Trotzdem sind alle Fassungen der Lieder R. 12 und R. 83 untereinander verwandt und stehen der Überlieferung des Conductus AH 20.190 „Beata viscera" als eine Überlieferungsgruppe gegenüber, was besonders deutlich wird bei der Wiedergabe der grossen Melismen in den letzten Melodieversen. Das Vorbild selbst ist hier auch schon nicht so einheitlich überliefert wie das eben behandelte Stück (vgl. Reckow, Anonymus 4, I, 104; Ludwig, Repertorium, 124), und auch Gautier hat entweder eine schon stark veränderte Fassung gekannt oder selbst stark geändert. Nach den Beobachtungen an R. 885 wird man, wie Chailley (Gautier de Coinci, 56) das erstere für wahrscheinlich halten. Auch die zweistimmigen Bearbeitungen in einer Handschrift des Conductus (Bologna) und mehreren Gautier-Handschriften dürften weder das Werk Perotins noch Gautiers sein, sondern auf interessierte Redaktoren zurückgehen (vgl. Chailley, Gautier de Coinci, 70; Gennrich, Perotins „Beata Viscera", hält Gautiers Melodie für ein Kontrafakt einer zweistimmigen Fassung des Conductus). Die Lieder Gautiers, die von Anfang an zusammen überliefert worden sind, haben keine unabhängige Tradition, sondern sind öfter in ein und derselben Handschrift nacheinander korrigiert worden[1]

Die Erhaltung der virtuosen melismatischen Partien zeigt, dass Gautier keineswegs ein geistliches Volkslied dichten wollte; er bemüht sich, wie später in R. 885, um genaue Wiedergabe der musikalischen Conductus-Form. Problematischer ist dagegen wieder die Art der Textunterlegung, denn Gautier verwandelt alle männlichen Kadenzen des Vorbilds in weibliche, ausser im Refrain:

1 In N, das gelegentlich Melismen variiert (z. B. R. 12: 1,6 gegen 3,6; 2,3 gegen 4,3) wiederholen sich in R. 83 genau die Lesarten von R. 12 in mv 7,6–7 und besonders 9,1 und 12,6–7. S gibt seine Fassung bei beiden Liedern in genau derselben Form bis auf den fehlerhaften Schluss von R. 12. B ist mit S identisch in R. 12, hat aber für R. 83 im mv 8,4–6 mit M(N) eine gemeinsame abweichende Lesart. L und R sind ohne Noten und D hat eine dissidente Melodie in R. 83.

A	B	A	B	C	D	E	F	ωG	H	I	ωG'			
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6			
a	b	a	b	a	b	a	b	c	d	c	d	AH 20.190		
A	B	A	B	C	D	E	D'	ωD''	E'	D	E''			
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6			
a'	b'	a'	b'	c'	d'	c'	d'	e	f	e	f	R. 12		
A	B	A	B	C	D	E	D'	ωD''	E'	D	E''			
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6			
n'	a	n'	a	n'	b	n'	b	b	c	b	c	R. 83 S (I)		

Die Melodie der beiden Lieder Gautiers beruht auf einer bereits veränderten Fassung des Conductus. Das Prinzip der Redaktion ist formale Strenge durch Repetition: im Gegensatz zum Conductus bringen R. 12 und R. 83 kein neues Material im Refrain. Die einschneidenden metrischen Änderungen, die Gautier vornimmt, bewahren die alte Conductusmelodie nur scheinbar, denn in R. 12 müssen alle Kadenzen, in R. 83 die Hälfte der Kadenzen umgedeutet werden. Dazu ändert Gautier aber nicht nur diese selbst, sondern schiebt auch fehlende Noten an anderer Versstelle ein (mv 1) oder schneidet das Notenmaterial zweier Melodieverse für seine Bedürfnisse an anderer Stelle als im Vorbild (mvv 5–6) und ergänzt dann gleichgültige Noten nach Belieben:



(Chailley W_1 S)

Nach Gennrichs Typologie handelt es sich hier um extrem irreguläre Kontrafaktur. Die höchst willkürliche Behandlung des Rhythmus bei der Verwendung gleicher Distinktionen für widersprüchliche Kadenzen kann nur davor warnen, gelehrte Kontrafakta zur Wiederherstellung eines ‚originalen' Rhythmus zu benutzen (Kontrafaktur, 98–100). Für Gautiers Kontrafakturstil aber lässt sich erkennen, dass jenes Gehörserlebnis, welches die höfischen Dichter beim Kontrafazieren mit einem neuen Text reproduzieren, hier überhaupt keine Rolle spielt. Die kontrafazierte Melodie muss ihrer starken rhythmisch-metrischen Abweichungen wegen auch neu gelernt werden, ehe man sie singen kann. Der philologische Kontrafakturstil Gautiers ist durch Schriftlichkeit und das Prinzip der Notenmontage charakterisiert, bei der trotz kleinlicher Bewahrung jeder Note völlig inkommensurable musikalische Gebilde entstehen.

R. 491a „Hui matin a l'ajournee"

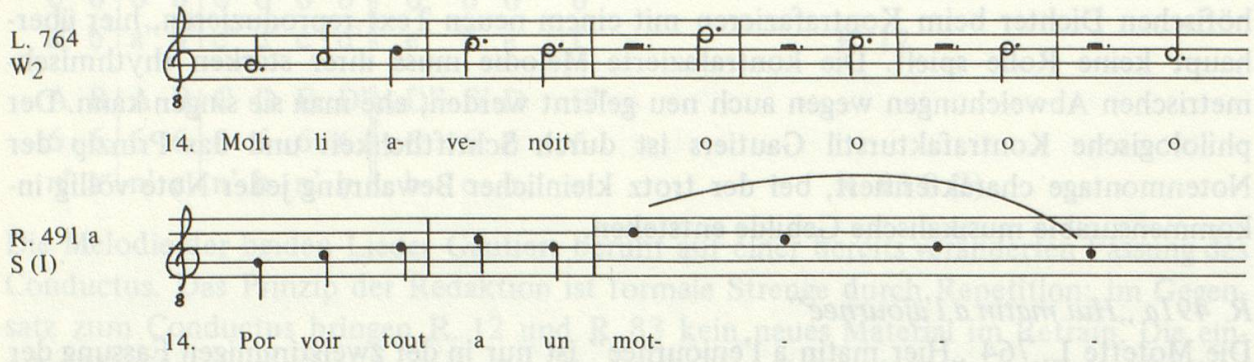
Die Motette L. 764 „Hier matin a l'enjournée" ist nur in der zweistimmigen Fassung der Handschrift W_2 überliefert (vgl. Gennrich, Motetten L. 762–765; Chailley, Gautier de Coinci, 54 f.). Mindestens für den Refrain ist Mehrstimmigkeit prinzipiell erforderlich, denn die dort auf repetiertes o, o, o, o gesungene Hoquetus-Partie hat nur im beständigen Wechsel der Stimmen einen Sinn. Gautier de Coinci übernimmt die Melodie des Strophengrundstocks Note für Note. In dieser tropierten Organum-Partie ist selbstverständlich kein Platz für monodische Auszierungen, sollte doch die Tropierung gerade streng syllabischen Vortrag verwirklichen. In ein monodisches Lied übertragen wirkt eine solche Melodie durchaus fremdartig und verpflanzt: ihre Herkunft aus der Notre-Dame-Polyphonie trägt sie als Stil auf der Stirn. Auch die kuriose Form verdankt sich nicht metrischen Erwägungen[1], sondern dem Erfindungsreichtum des Komponisten der dreistimmigen Organum-Partie, soweit das zum Tenor umgearbeitete ‚Benedicamus Domino' keine satztechnischen Grenzen zog:

A	B	A	C	D	E	F	C'	G			G'		H		o		I			K		o	L	M	N	
7	5	7	5	7	5	7	5	3	+	4	7	3	+	4	6	3	+	3		5		4	5	5	5	
a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	c		c	c	d		d		e		e		d			e	e	e	L.764
												3		4	6		6			6		3	4	4	8	
								R.491a:				d		e	(d)		e		e	≡	d	(d)	e	e	e	

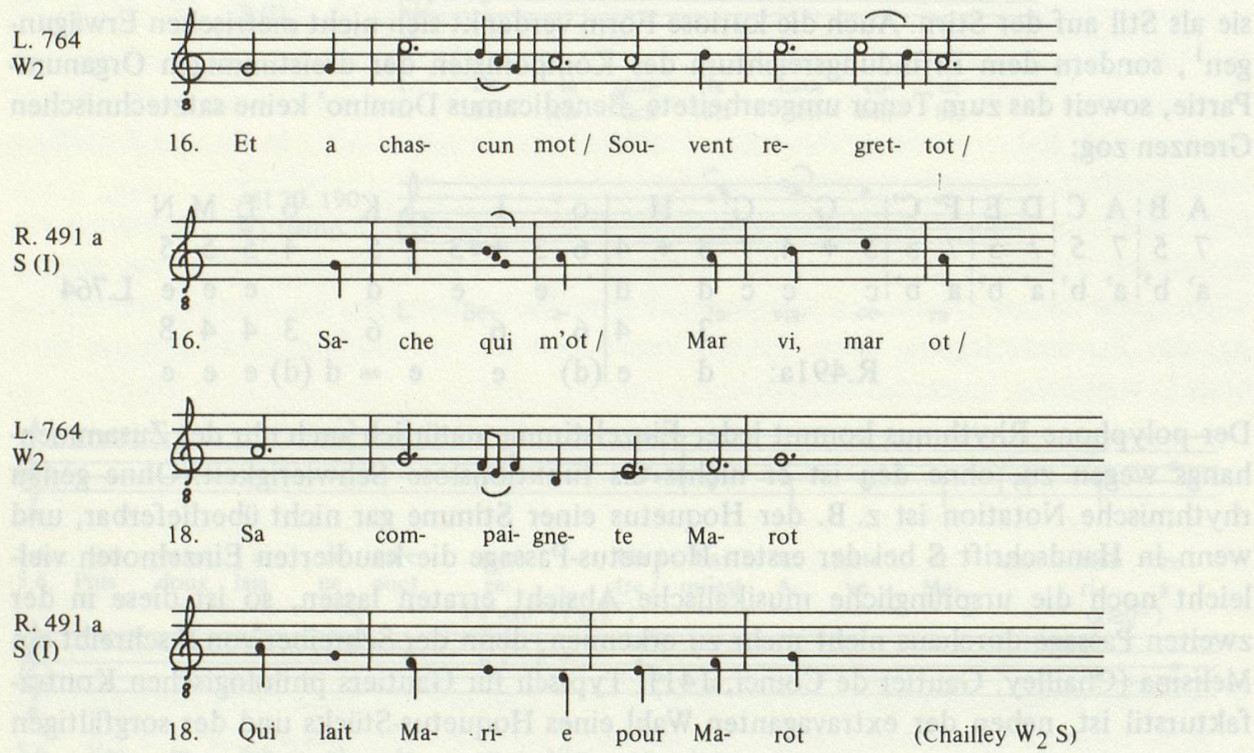
Der polyphone Rhythmus kommt jeder Einzelstimme natürlich auch nur des Zusammenhangs wegen zu, ohne den ist er nichts als funktionslose Schwierigkeit. Ohne genau rhythmische Notation ist z. B. der Hoquetus einer Stimme gar nicht überlieferbar, und wenn in Handschrift S bei der ersten Hoquetus-Passage die kaudierten Einzelnoten vielleicht noch die ursprüngliche musikalische Absicht erraten lassen, so ist diese in der zweiten Passage durchaus nicht mehr zu erkennen, denn der Schreiber von S schreibt ein Melisma (Chailley, Gautier de Coinci, 141)! Typisch für Gautiers philologischen Kontrafakturstil ist, neben der extravaganten Wahl eines Hoquetus-Stücks und der sorgfältigen

1 Es lässt sich darum auch kein rein-metrisches Schema aufstellen: in M. 760.1 finden sich (nach Långfors, Gautier de Coinci, 512 ff.) die Hoquetus-Partien entweder gekürzt oder unterschlagen.

Bewahrung des gesamten Notenmaterials, die im Refrain zu beobachtende metrische Abwandlung. Die zweite Hoquetus-Passage deutet Gautier schon dadurch um, dass er seinen Text verlängert und die Hoquetus-Noten auf eine Textsilbe (*mot*) singen lässt, die im Vorbild natürlich, der synkopierten Pausen wegen, auf o, o, o gesungen wurden:



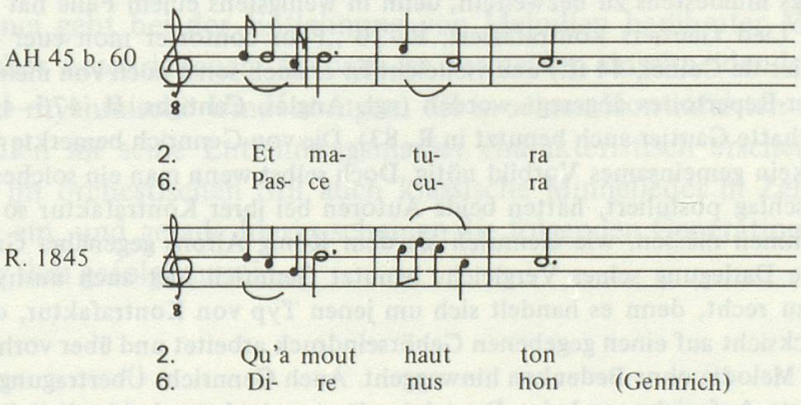
Die nur in den letzten drei Versen angebrachten Abweichungen erklären sich durch die Vorherrschaft des polyphonen Rhythmus, der einem besonderen Versrhythmus keinen Platz mehr lässt: Wo Gautier eine Silbe zu wenig gegenüber seinem Vorbild setzt, da schafft er durch rhythmische Überdehnung einen Ausgleich, wo eine Note fehlt (mv 18), trennt er ein Melisma:



Gautiers Intention dürfte dieser polyphone Rhythmus als Überbleibsel in seinem monodischen Kontrafakt entsprochen haben; dass er, selbst von einigermassen kompetenten Fachleuten, in monodischer Fassung nicht zu überliefern war, zeigen die anderen Handschriften (BCGIN, auch R und L), wo die komplizierte syllabische Rhythmik durch freie monodische Schlussmelismatik ersetzt worden ist. So bestätigt die hier sogar schriftliche Überlieferung noch einmal Gautiers Kontrafakturstil, indem sie ihn desavouiert.

R. 617a „Ma viele" und R. 1845 „Talens m'est pris orendroit"

In beiden Fällen ist die wahrscheinliche Quelle der Melodien Gautiers nicht erhalten (R. 605° „Pastourele" und R. 1848° „L'autrier pastoure seoit" von Jocelin de Bruges). Einen Einblick in Kontrafakturtechnik und Überlieferung gestatten aber zwei Conductus nach denselben Vorbildern, deren musikalische Fassungen S. 97 ff. kommentiert worden sind. Bei R. 617a sind die Unterschiede zum vermutlichen Vorbild so gering, dass die überlieferte Fassung (besonders in Handschrift N) auch für die entlehnte gehalten werden kann. Gautier macht auch keinen Gebrauch von metrischen Umdeutungen, wie das in seinen Kontrafakten nach lateinischen Vorbildern zu beobachten war. Auch in dem Kontrafakt R. 1845 scheint er nicht anders vorgegangen zu sein, stimmt doch die Metrik seiner Fassung genau mit der des Vorbilds R. 1848° überein. Der Conductus AH 45b.60 „Ave virgo sapiens" dagegen hat zwar in unmensurierter Schreibung denselben Notentext, aber andere metrische Kadenzen: In den Versen 2 und 6 stehen hier statt männlicher 4-Silbler weibliche 3-Silbler und in den vv 4, 8 und 12 weibliche 5-Silbler statt männlicher 6-Silbler. Der Conductus enthält also jene typischen Abweichungen des philologischen Kontrafakturstils, die auch bei Gautier – aber nicht in diesem Stück – beobachtet werden. Dass er dabei eine ursprüngliche Rhythmik der Pastourelle bewahrt, ist nach den bei Gautier beobachteten Freiheiten der rhythmischen Interpretation höchst unwahrscheinlich. Von dieser Vermutung geht prinzipiell aber Gennrich aus, wenn er mit Hilfe von Kontrafaktur und isodistinktionaler Verserweiterung rhythmische Verhältnisse des einen Stücks auf ein anderes überträgt. „Nur in dieser Form gelingt es, die Rhythmik in beiden Liedern zufriedenstellend zu deuten", schreibt er (Kontrafaktur, 96) zu seinem rhythmischen Vorschlag, der übrigens nicht-modal ist, denn es steht ein Taktstrich nach jeder Silbe:



Nach Pänultima-Dehnung im männlichen Vers verlangt hier einzig die Konkordanz mit dem Conductus, den Gautier gar nicht imitiert, vielleicht nicht einmal gekannt hat. Dasselbe gilt von den vv 4, 8 und 12. Sicher ist nur, dass der Conductusdichter sein Vorbild metrisch änderte. Da die Silbenzahl scheinbar erhalten bleibt, können auch die Noten unangetastet bleiben, aber ihre rhythmische Funktion wird trotz aller Harmonisierungsversuche eine andere. Gautier de Coinci, der seine lateinischen Vorbilder ebenso behandelt hat, übernimmt dagegen auch die Melodie dieser Pastourelle ohne metrische Eingriffe. Darin, dass die rhythmischen Übertragungen der Handschrift S nicht unbedingtes Vertrauen verdienen, behält Gennrich allerdings recht. Auch diese Handschrift kann nur eine spätere rhythmische Interpretation, nicht originale Überlieferung festhalten. Umdeutungen, wie sie hier im Conductus AH 45b.60 und auch bei Gautier auftreten, zeigen, dass ein Kontrafaktor sich dem Rhythmus seines Vorbilds gegenüber souverän verhalten konnte, wenn ihm Schriftlichkeit methodisch zu Hilfe kam; denn gerade die beschriebene Willkür beruht mit darauf, dass in nicht-mensuraler Notenschrift Note gleich Note ist und Textunterlegung nicht als rhythmisches, sondern als Abzählproblem erscheint.

R. 1644 „Las, las, las, las, par grant delit"

Ein Vorbild für Gautiers Klagegesang auf den Verlust der Heiligen Leocade ist nicht bekannt, darf aber vermutet werden[1]. Gautier hat dieses Lied zwischen dem 21. und 25. Mai 1219 verfasst, während der Zeit zwischen dem Diebstahl der Heiligenstatue und ihrer Wiederaufführung am Aisne-Ufer. Kurz danach dichtete er, in der gleichen Form, aber mit anderer Melodie, das Lied R. 1831 „Sour cest rivage, a ceste crois" und wohl im Laufe des Jahres 1219 ein weiteres Lied, mit Form und Melodie von R. 1831, nämlich R. 851 „Amours qui set bien enchanter". Die metrische Form aller drei Lieder ist diese:

8 8 6 8 8 6
a a b' c c b' R.1644, R.1831, R.851

1 Gennrich hat musikalische Ähnlichkeiten zwischen diesem Lied und der 60. Cantiga „Entre Ave e Eva" des Königs Alfons des Weisen festgestellt (Kontrafaktur, 144 ff.) und meint, eine Übernahme der Melodie des einen Liedes für das andere sei infolge des ganz verschiedenen Baus nicht möglich. Das ist allerdings mindestens zu bezweifeln; denn in wenigstens einem Falle hat der König Alfons tatsächlich ein Lied Gautiers kontrafaziert, R. 20 „Pour conforter mon cuer et mon courage" (Chailley, Gautier de Coinci, 44 ff.) und vielleicht ist er auch sonst noch von melodischen Wendungen des Gautier-Repertoires angeregt worden (vgl. Anglès, Cantigas, II, 470–481; den gängigen Eva-Ave-Topos hatte Gautier auch benutzt in R. 83). Die von Gennrich bemerkte Übereinstimmung hätte da wohl kein gemeinsames Vorbild nötig. Doch selbst wenn man ein solches in der Form von Gennrichs Vorschlag postuliert, hätten beide Autoren bei ihrer Kontrafaktur so viele eigenwillige Eingriffe vornehmen müssen, wie Gennrich sie dem König Alfons gegenüber Gautiers Lied nicht zutraut. Für die Darlegung seines Vergleichs benutzt Gennrich hier auch unrhythmische Notenzeichen, ganz zu recht, denn es handelt sich um jenen Typ von Kontrafaktur, der mit Notenmaterial, ohne Rücksicht auf einen gegebenen Gehörseindruck arbeitet und über vorhandene Rhythmisierungen einer Melodie ohne Bedenken hinweggeht. Auch Gennrichs Übertragung beider Melodien, deren mensurierte Aufzeichnung keine Deutelei zulässt, zeigt keine bei isodistinktinaler Verserweiterung sonst so selbstverständlich verteidigte Gleichheit im Rhythmus.

Es ist anzunehmen, dass Gautier die Melodie von R. 1644 einem weltlichen Lied entlehnt hat, einer Epenmelodie nach Gennrichs Vermutung (Rez. Chailley, 325):

A A B A' C C' R.1644

Über die Art der Entlehnung kann dabei nichts Sicheres gesagt werden; deutlicher bietet sich Gautiers Vorgehen bei der Neukomposition von R. 1831 dar: Die Distinktion C hat in R. 1644 mit seiner Melodie im ersten Modus eine offene Kadenz auf c. Diese Distinktion benutzt Gautier unverändert als „Stollenschluss" seiner nun auch auf c schliessenden neuen Melodie:

A	1.B	C	2.B	D	E
8	8	6	8	8	6
a	a	b'	c	c	b'

R.851, R.1831

Bei der Wiederbenützung derselben Melodie für R. 851 wird nichts verändert. Ausser der Handschrift F bezeugen die Handschriften beider Lieder eine sehr einheitliche Fassung; die Varianten sind meist individuell. In F hat ein Redaktor den Versuch unternommen, eine reine Kanzonenform herzustellen, was bei der eigentümlichen metrischen Form natürlich nicht gelingen konnte:

A^1	B^1	A^2	B^2	B^3	A^3
8	8	6	8	8	6
a	a	b'	c	c	b'

R.851 F

Charakteristisch für Gautiers Kompositionsweise scheint hier der Kunstgriff, in seine neu zu komponierende Melodie doch eine ganze Distinktion aus R. 1644 unverändert einzubauen und sie als Grundlage für die Erfindung anderer Distinktionen zu benutzen. Mindestens in diesem Falle hat Gautier wohl auch einmal selbst komponiert, doch geht er auch hier noch gelehrt-philologisch vor und benutzt seine Melodie überdies kurz darauf noch ein zweites Mal.

Minnelieder

Gautier de Coinci geht bei der Entlehnung von Melodien berühmter Minnelieder nicht ganz in der bisher beschriebenen Art vor: er vermeidet einschneidende metrische Veränderungen und rhythmische Umdeutungen, die in seinen Kontrafakten nach Conductus- und Tanzmelodien für seine Entlehnungsmanier charakteristisch erscheinen. Er bezieht neben Liedern im orchestischen Stil auch klassische Minnelieder in Zehnsilblern mit in sein Repertoire ein, und gerade hierin scheinen die folgenden Generationen von Dichtern religiöser Lieder ihm gefolgt zu sein.

R. 1753 „Au tens gent que reverdoie"

In seinem Lied R. 600 „Puis que voi la flour novele" lässt sich Gautier de Coinci vom Natureingang seines Vorbilds inspirieren. Metrische Änderungen vermeidet er und dichtet genau in der abwechslungsreich organisierten Form von weiblichen und männlichen Siebensilblern mit kurzen Unterbrechungsversen. Das Vorbild ist in vollkommen einheitlicher Überlieferung in den Handschriften KNP enthalten und hat diese Form:

A	B	A	B	C	D	E	F	E'
7	7	7	7	7	7	3	7	3
a'	b	a'	b	a'	a'	b	a'	b

R.1753

Die Melodie des siebten Modus ist ganz syllabisch und besteht zum grössten Teil aus Tonleitersegmenten, ausser in der Distinktion A, wo ein etwas kühnerer Aufstieg f – a – c' für Bewegung sorgt. Da es fast keine Melismen gibt, rührt die lebendige Wirkung des Ganzen beinahe ausschliesslich von der metrischen Abwechslung her; eine verhältnismässig strenge rhythmische Aufführungsart kann für diese Melodie gewiss vorausgesetzt werden, worin sie der auch von Gautier benutzten Melodie des Liedes R. 1545 von Blondel de Nesle entspricht. Gautiers Lied R. 600 ist nur in der Handschrift M überliefert, und dort ist die Melodie mit der Fassung des Vorbilds vollkommen identisch (die Abweichungen gegenüber K: 1, 2 a: 5,3 ga; 9,1 ahag). Diese Übereinstimmung bestätigt die Fassung KNP für 1236, denn eine Kontamination ist hier ganz unwahrscheinlich. Wie im Falle von Blondel de Nesle (vgl. R. 1924 und R. 1545) bewahren auch hier die Handschriften KNP mit grosser Treue eine fest organisierte, syllabische und orchestische Melodie, ohne bewusste Eingriffe und ohne mündliche oder schriftliche Korruption. Gautier de Coinci geht bei der Entlehnung insofern philologisch vor, als er notengetreu imitiert.

Drei Lieder nach Blondel de Nesle

Mit R. 1545 „Amour dont sui espris M'efforce" hat Gautier de Coinci ebenfalls ein formal sehr strenges, rhythmisch genau organisiertes Trouvèrelied imitiert, das von den Conductusdichtern des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts mehrfach benutzt worden ist und dessen syllabische Melodik sich zudem besonders gut zu stimmtauschmässiger polyphoner Behandlung eignet (vgl. S. 89 ff.). Die beiden anderen Lieder des Blondel, R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" und R. 1495 „Li plus se plaint d'Amours, mais je n'os dire" gehören dagegen auch in formaler Hinsicht dem Genus des klassischen höfischen Minneliedes an.

R. 1546 „Amour dont sui espris"

Das Vorbild R. 1545 von Blondel bleibt nicht nur durch seine Form und Melodie im Kontrafakt gegenwärtig: der parodistische Bezug ist der erste poetische Effekt des neuen Marienliedes. Gautier zitiert die beiden Eingangsverse, aber den zweiten stellt er um und gewinnt so einen neuen Reim b:

L'amours, dont sui espris,
Me semont de chanter. R.1545, I, 1-2

L'amours dont sui espris
De chanter me semont. R.1546, I, 1-2

Auch in den Reimwörtern *pris* (I,3) und *apris* (I,7) klingt das Vorbild nach. Ob Gautier de Coinci auch hier bei der Melodieentlehnung philologisch genau vorgegangen ist wie in seinem Kontrafakt R. 600, lässt sich ohne textkritischen Vergleich nicht angeben, ist doch die Melodie von R. 1546 in 9 Handschriften mit Melodie überliefert. Hiervon bilden BLNRS eine Hauptgruppe; eine andere Fassung in den Handschriften CG führt gegenüber dem Vorbild neue Wiederholungen ein, zwei weitere Fassungen in den Handschriften D und I haben einen jeweils abweichenden Abgesang. In I ist das Lied zudem mit einem *duplum* versehen, und zwar jenem, das im Manuskript W_1 des Conductus AH 20.16 „Purgator criminum" erscheint. Die Harmonien im Gautier-Manuskript sind weniger korrekt als in W_1. Da alle anderen Handschriften über den monodischen Charakter des Liedes bei Gautier einig sind, ist die in I auftauchende zweistimmige Fassung sicher das Werk eines Redaktors, der über die Zusammenhänge der betreffenden Kompositionen im Bilde war (Chailley, Gautier de Coinci, 70).

Die Hauptgruppe der Handschriften, LNRS, hat dieselbe musikalische Form wie das Vorbild in seiner Fassung KNPX:

A	B	A	B	C	D	E	F	C	D	E	+	B	
6	6	6	6	6	6	6	6	6	6		6		
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a		b		R.1546

Die sonst genau hierzu stimmende Handschrift B hat wie die Handschrift O des Vorbilds im mv 6 die Distinktion A. In beiden Fällen handelt es sich um eine immanente Korrektur, die daher rührt, dass auch im Vorbild die Distinktion A der Distinktion D ähnelt. Im mv 10, wo die Distinktion D erneut auftritt, hat der betreffende Redaktor die Korrektur übrigens versäumt, während sie in Handschrift O des Vorbilds auch dort gewissenhaft berücksichtigt wurde. Die Handschriften CG lassen die Wiederholung des Abgesangkomplexes bereits nach mv 7 neu einsetzen, während sie im Vorbild und in den anderen Handschriften des Kontrafakts erst nach mv 8 beginnt. Das ergibt folgende neue Form:

A B A B C D B' C D D B R.1546 CG

Metrische Probleme entstehen nicht, da alle Verse männliche Sechssilbler sind. Wie aus dem Schema ersichtlich, passt der Redaktor die mvv 8 und 9 den Distinktionen C und D an, die Distinktion D in mv 10 lässt er stehen, in mv 11 wiederholt er B^1. Die Handschrift D hat im Abgesang insofern eine Abweichung, als der letzte Melodievers seinen Zusammenhang mit den Distinktionen E + B verloren hat:

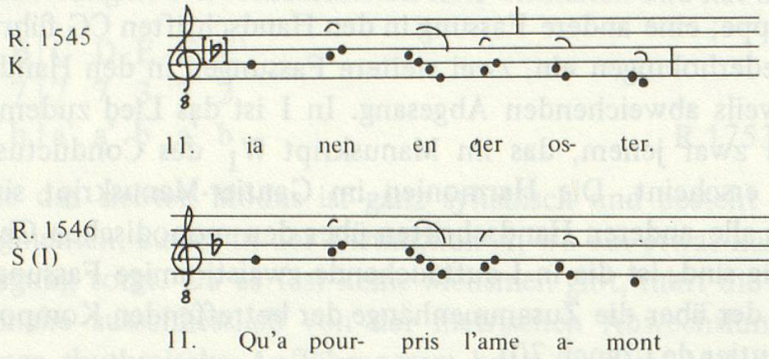
A B A B C D E F C D G^2 R.1546 D

Die Handschrift I weicht am meisten von der Haupttradition ab; sie hat eine *cauda continua.*

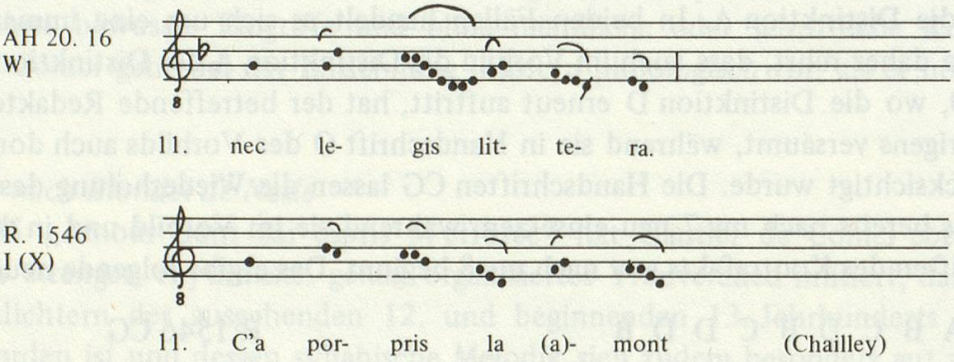
1 Die hier als B', im Schema von Chailley als E bezeichnete Distinktion ist nicht selbständig (vgl. auch Chailley, Gautier de Coinci, 133).

2 Das Schema A B A B C D E C D E F bei Chailley, Gautier de Coinci, 134, beruht auf einem Irrtum.

Da die von der Hauptgruppe abweichenden Fassungen mit einiger Gewissheit als fehlerhafte oder hyperkorrekte Nebenüberlieferungen zu interpretieren sind, spricht nichts dagegen, dass Gautier de Coinci die Melodie des Vorbilds genau in der Fassung benützt hat, die auch dem Kontrafaktor von AH 20.16 vorlag und die auf die Fassung KNPX des Vorbilds zurückgeht (mv 11 = E + B):



Auch im mv 8 stimmen BNLR mit der Fassung KNPX des Vorbilds überein. Der Redaktor der Handschrift I hat vielleicht die Grundstimme leicht abgeändert, als er das *duplum* von AH 20.16 hier einführte. Eine Reminiszenz hiervon könnte im mv 11 vorliegen, wo das etwas weiter ausholende Melisma von W_1 für R. 1546 anders verteilt zu sein scheint:



Die sicher vorwiegend schriftliche Überlieferung des Kontrafakts in den Gautier-Handschriften hat die Melodie vor recht zahlreichen Entstellungen nicht bewahrt, denn die Redaktoren verfuhren weder sorgfältig noch pietätvoll. Um so interessanter ist die Feststellung, dass Gautier selbst hier wie in dem Kontrafakt R. 600 den ihm vorliegenden Notentext mit Genauigkeit bewahrte, selbst da, wo die Melodie klärende Eingriffe nahelegte, z. B. bei der sehr stark an A anklingenden Distinktion D.

R. 603 „Qui que face rotruenge novele"

Gautier ahmt hier R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" nach, dessen Form nur noch in einem weiteren Kontrafakt, R. 1102b „Bien deust chanter qui eust loial

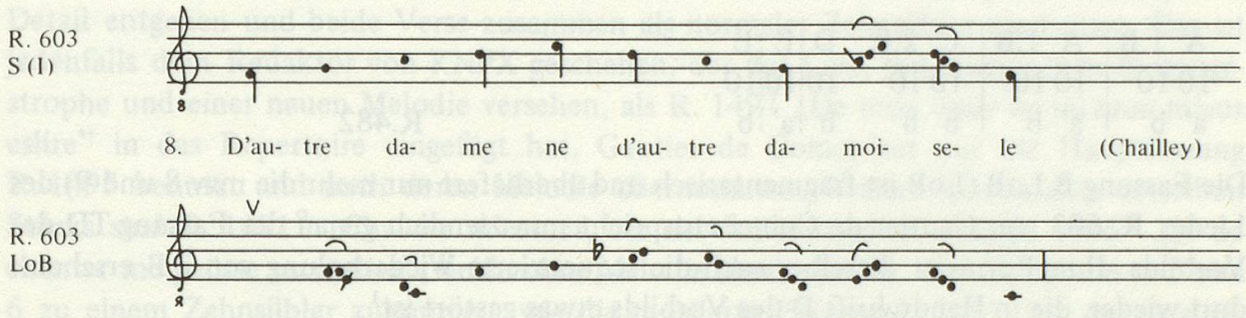
amie", vorkommt[1]. Von den 12 Handschriften, die eine Melodie mit Gautiers Text überliefern, enthalten nur B und LoB (die Trouvèrehandschrift F) die Melodie von R. 482. Die Handschriften L, R und F weichen sowohl von der Melodie des Vorbilds als auch von der Haupttradition des Kontrafakts sehr stark ab. F hat fast keine Wiederholungen, L und R nur am Schluss.

Die Handschriften S^1S^2CDGI haben dagegen eine verhältnismässig einheitliche Fassung mit folgender Form:

A	B	A	B	C	D	E	F^1	F^2
10	10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	b	b	a'	b

R.603 S^1S^2CDGI

S^1 und S^2 unterscheiden sich hauptsächlich durch verschiedene Rhythmisierungen, was den Wert der anderen rhythmischen Interpretationen dieser Handschrift natürlich stark relativiert (vgl. Gennrich, Kontrafaktur, 96 f.). Sonst sind die Varianten nicht erheblich in dieser Gruppe. Sie betreffen vor allem verschiedene Ausführung der Melismen sehr kurzer Abschnitte. Es ist zu bemerken, dass diese Hauptfassung in manchen Passagen der Melodie des Blondel ähnlich ist, so z. B. in der Kadenz des mv 8:



In den mvv 6 und 7 könnten ebenfalls Ähnlichkeiten in der Linienführung bemerkt werden. Besonders hervorzuheben ist, dass in beiden Melodien dieselbe Distinktion für die beiden letzten Verse verwendet wird, obwohl sie widersprüchliche Kadenzen haben.

Die Melodie des Vorbilds R. 482 ist in MU, TD, KNPX und V^1V^2 R überliefert (vgl. Müller-Blattau, Trouvères; Räkel, Liedkontrafaktur). V^1V^2 R haben nur geringe Ähnlichkeit mit der Hauptfassung und sind als Schreiberkontraposita aufzufassen. Die Gruppe KNPX ist einheitlich überliefert in einer G-Tonart mit b, also wohl ein transponierter erster Modus (vgl. Müller-Blattau, Trouvères, 49 ff.). Im ersten Modus steht die Melodie tatsächlich in TD, aber D führt im Abgesang ein b ein. M scheint mit U verwandt zu sein; in den mvv 8 und 9 entsprechen sie der Fassung TD. In den mvv 2 und 4–6 steht M jedoch einen Ton tiefer als TD und betont so stärker den Grundton d; beim Quintfall d' – g in mv 7 kehrt M aber zur ursprünglichen Tonart zurück.

1 Der Conductus AH 21.145 „O labilis sortis humanae status" (vgl. Spanke, Bibliographie, R. 482) hat einen anderen metrischen Bau: 10 a' b a' b b b b (b) + Refrain. Der letzte (achte) Vers fehlt in den Strophen I und II. Von den beiden Melodien ist weder die in F noch die in Fauv mit der von R. 482 verwandt.

U dagegen beginnt schon gleich einen Ton tiefer als TD und führt diese Tonart auch durch, bis in den mvv 8 und 9 die Tonart von M, T D wieder erreicht wird. Diese Fassungen bewahren zwar ein und dieselbe Melodie, doch unterscheiden sie sich nicht nur in der Tonart, sondern auch in Details der Distinktionenfolge. So ist KNPX in seinen Wiederholungen äusserst streng (ausser in mv 8, wo der Anschluss an mv 7 ein leichtes Ausweichen zu fordern scheint), und die Melodiewiederholung in den mvv 8 und 9 bei verschiedener Kadenz geschieht durch Weglassen des überschüssigen Tons. Obwohl TD sich abgesehen von der Tonart nur wenig von KNPX unterscheiden, haben sie doch gerade in der Behandlung des Versanschlusses ihre Besonderheiten: in D ist die sequenzierende Wiederholung von Distinktion B in mv 6 freier, und die mvv 8 und 9 sind jeder nach seiner Funktion geprägt, mv 8 als weiterführende Distinktion, mv 9 als auspendelnder Schluss. Auch T differenziert hier mit seinem Unterton c. M und U verhalten sich in solchen Details ebenfalls verschieden. Während beide den Schluss der mvv 8 und 9 völlig identisch bringen (wie KNPX), weicht M von der strengen Wiederholung der sequenzierten Distinktion B in mv 6 ab (wie D); M vermeidet auch in mv 8–9 den gleichstufigen Anschluss, den U akzeptiert. Diese Varianten sind samt den tonartlichen Schwankungen als Vortragsvarianten aufzufassen, die alle dieselbe Melodie, aber ohne philologische Strenge reproduzieren. Die zu Grunde liegende Form ist diese:

A	1.B	A	1.B	C	2.B	D	E	E
10	10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	b	b	a'	b

R.482

Die Fassung B LoB (LoB ist fragmentarisch und überliefert nur mehr die mvv 8 und 9) des Liedes R. 603 von Gautier de Coinci entspricht nun ziemlich genau der Fassung TD des Vorbilds. Ihre Form ist dieselbe, auch die sequenzierte Wiederholung von 2.B erscheint dort wieder, die in Handschrift D des Vorbilds etwas gestört ist[1].

Es bleibt zu erklären, in welchem Verhältnis die Melodie des Blondel und die in B LoB überlieferte Melodie des Kontrafakts stehen. Dass Gautier sein Lied ohne Kenntnis von R. 482 mit zufälliger Isomorphie verfasst hätte, worauf ein Redaktor in B LoB unter Ausnutzung jener zufälligen Isomorphie Blondels Melodie mit Gautiers Text in Verbindung gebracht hätte, scheidet als Hypothese aus. Die gleiche Behandlung der beiden Schlussverse und melodische Ähnlichkeiten setzen voraus, dass der Komponist der Hauptfassung von R. 603 die Blondelsche Melodie kannte. Alsdann ist es wahrscheinlich, dass Gautier selbst die Melodie des Blondel zunächst entlehnt hat, aber dann unter ihrem Eindruck eine neue komponierte. Das ist um so wahrscheinlicher, als Gautier in einem anderen früheren Lied ebenso vorgegangen ist (R. 1644 und R. 851, vgl. S. 118 f.). Die Fassung TD von R. 482 gewinnt durch dies frühe Zeugnis ein besonderes Gewicht; zwar sind die variierten Aufführungsweisen nach M, U oder KNPX damit nicht als unecht erklärt, doch verdienen die streng geregelten Versionen von KNPX und M, U an einigen

1 Im Schema von Chailley (Gautier de Coinci, 103) wurde sie nicht vermerkt; C und E sind dagegen so verschieden, dass eine Wiederholung nicht angesetzt werden sollte. Die Angabe „forme continue" trifft beim Kontrafakt nur für Handschrift F zu; in LR ist lediglich die Überlieferung fehlerhaft.

Stellen nicht das Vertrauen, das ihre offensichtliche immanente Korrektheit zu fordern scheint. Gautier de Coinci bestätigt eine Aufführungsversion der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, deren Charakteristikum gerade eine gewisse formale Lockerheit ist. Dass dies Verhältnis von Vorbild und Kontrafakt heute noch beobachtet werden kann, verdankt sich allein der philologischen Kontrafakturmanier des Gautier de Coinci. Er bewahrt auch hier, wo die Melodie selbst formale Strenge nicht kennt, sondern dem Ausführenden Raum für Varianten gewährt, mit philologischer Treue einen Notentext, der selbst nur die einmalige und in mancher Hinsicht zufällige Ausführung festhält, die seiner Aufzeichnung zu Grunde lag. Auch ein späterer Kontrafaktor ging so vor, aber er benutzte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts für sein religiöses Lied R. 1102b die selbst schon philologisch redigierte Fassung KNPX, von der vermutet werden darf, dass es sie in dieser Form zur Zeit von Gautier noch nicht gab.

R. 520 „Je pour iver, pour noif ne pour gelee"

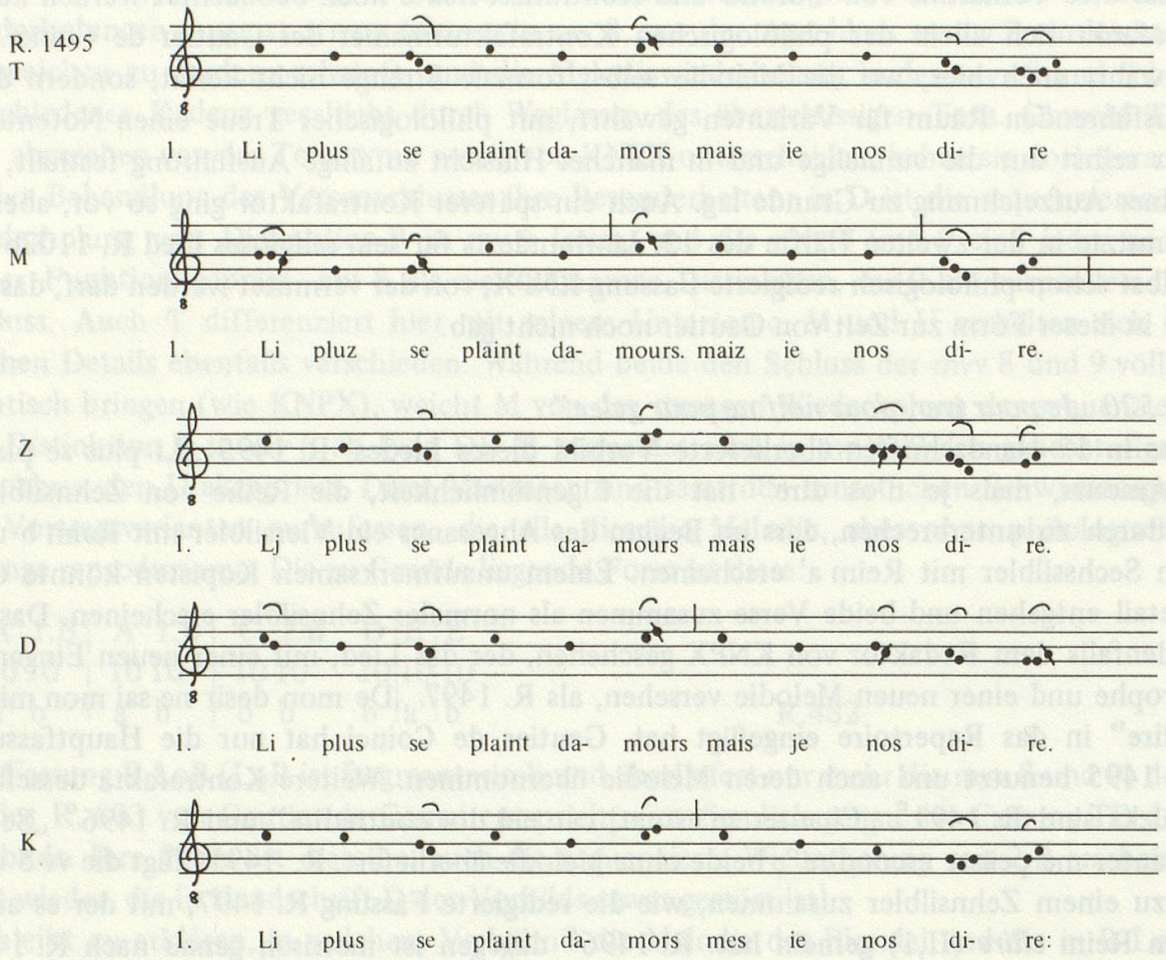
Das in 12 Handschriften überlieferte Vorbild dieses Liedes, R. 1495 „Li plus se plaint d'Amours, mais je n'os dire" hat die Eigentümlichkeit, die Reihe von Zehnsilblern dadurch zu unterbrechen, dass im Beginn des Abgesangs ein Viersilbler mit Reim b und ein Sechssilbler mit Reim a' erscheinen. Einem unaufmerksamen Kopisten könnte dies Detail entgehen und beide Verse zusammen als normaler Zehnsilbler erscheinen. Das ist jedenfalls dem Redaktor von KNPX geschehen, der das Lied, mit einer neuen Eingangsstrophe und einer neuen Melodie versehen, als R. 1497 „De mon desir ne sai mon mieus eslire" in das Repertoire eingefügt hat. Gautier de Coinci hat nur die Hauptfassung R. 1495 benutzt und auch deren Melodie übernommen. Weitere Kontrafakta desselben Stücks sind R. 1491° „Chanter m'estuet, car nel doi contredire" und R. 1496° „Se de chanter me peüsse escondire", beide ohne Melodie überliefert. R. 1491° fügt die vv 5 und 6 zu einem Zehnsilbler zusammen, wie die redigierte Fassung R. 1497, mit der es auch den Reim *ellire* (II,1) gemein hat. R. 1496° dagegen ist metrisch genau nach R. 1495 gebaut.

Die Melodiefassungen von R. 1495 unterscheiden sich nicht erheblich voneinander (ausser in R und V). Sie sind in drei Gruppen von Manuskripten enthalten (MT, ZD, KNP), unter denen nur KNP fast vollständig gleichlautende Abschriften darstellen. Die Form der Melodie geben wohl am besten MT wieder (M ist fragmentarisch), wo die anspielende Wiederaufnahme der Distinktion A im Schlussvers deutlich wird, während sie in ZD und KNP jeweils verwischt ist:

A	B	A	B	C	D	E	A'
10	10	10	10	4	6	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

R.1495 MT

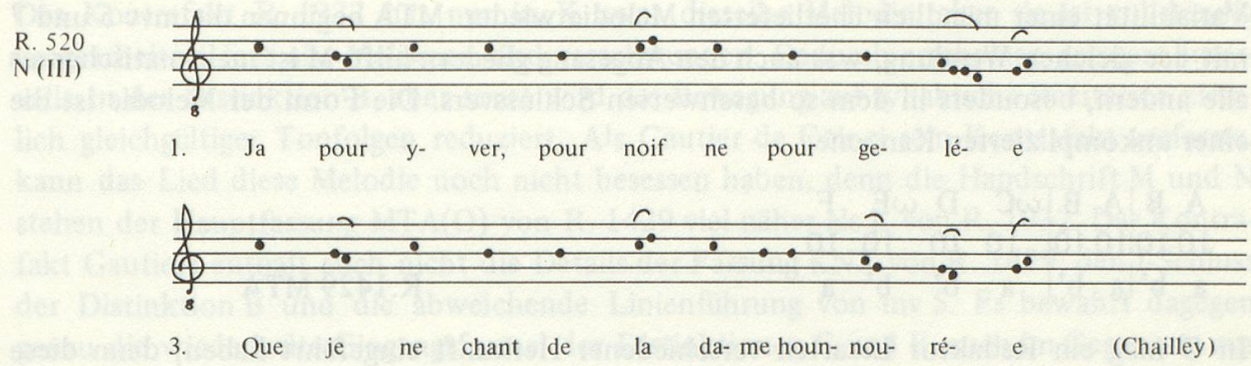
Die Varianten der drei Gruppen berühren sonst weder diese Form noch die Linienführung; es sind wohl zum grössten Teil keine Schreibfehler, sondern Vortragsvarianten. Sie lassen sich in jedem Melodievers beobachten; als Beispiel vergleiche man die Distinktion A:



Das Kontrafakt R. 520, das in LNRS ohne erhebliche Abweichungen überliefert ist, bestätigt den Charakter dieser Vortragsvarianten, denn die Fassungen entsprechen keiner Handschrift des Vorbilds ganz genau, aber fast jedes Detail lässt sich in einer der Handschriften des Vorbilds wiederauffinden. Der Beginn von mv 5 klingt hier an den Beginn der Distinktion A an, und der mv 8 hat eine eigene Melodie, die mehr an B als an A erinnert (vgl. Chailley, Gautier de Coinci, 146):

A B A B C^{A} D E F^{B} R.520

Handschrift S differenziert den Beginn von A und B stärker; im Vorbild und auch in N und LR des Kontrafakts beginnen diese beiden Distinktionen fast gleich. Die Streuung der Varianten lässt vermuten, dass Gautier eine nicht überlieferte Fassung seines Vorbilds ziemlich genau imitiert hat und dabei eine weitere Aufführungsversion im Kontrafakt fixierte. Der zitierte Eingangsvers lautet dort folgendermassen:



In der Wiederholung wird er leicht variiert, und da L und R hier auch etwa dieselbe Lesart besitzen, ist die Variante wohl authentisch, nicht für die Melodie Blondels, aber für die Aufführungsvariation der Melodie, die Gautier de Coinci um 1232 für sein Kontrafakt benutzt hat. Aber weder in den Fassungen des Vorbilds noch in denen des Kontrafakts ist die charakteristische Phrase zu Beginn des Abgesangs verändert worden. Dort hat die Komposition ihren Höhepunkt, denn der mv 5 hält sich noch, wie der Aufgesang, zwischen f und c', der mv 6 dagegen bewegt sich zwischen c' und f'. Dieser Lagenwechsel auf engstem Raum (die mvv 5 und 6 sind ja die beiden Kurzverse der Strophe!) gibt der sonst nicht sehr ausgeprägten Melodie ihre Spannung.

Eine Melodie des Pierre de Molaines

Für sein Lied R. 1930 „Pour la pucele en chantant me deport" (1223) hat Gautier de Coinci wohl selbst eine eigene Melodie mit Sequenzform erfunden:

A	A'	A	A'	B	B'	C	C'
10	10	10	10	10	10	10	10
a	b'	a	b'	a	b'	b'	a

R.1930 BCDGILRS^{1}S^{2}

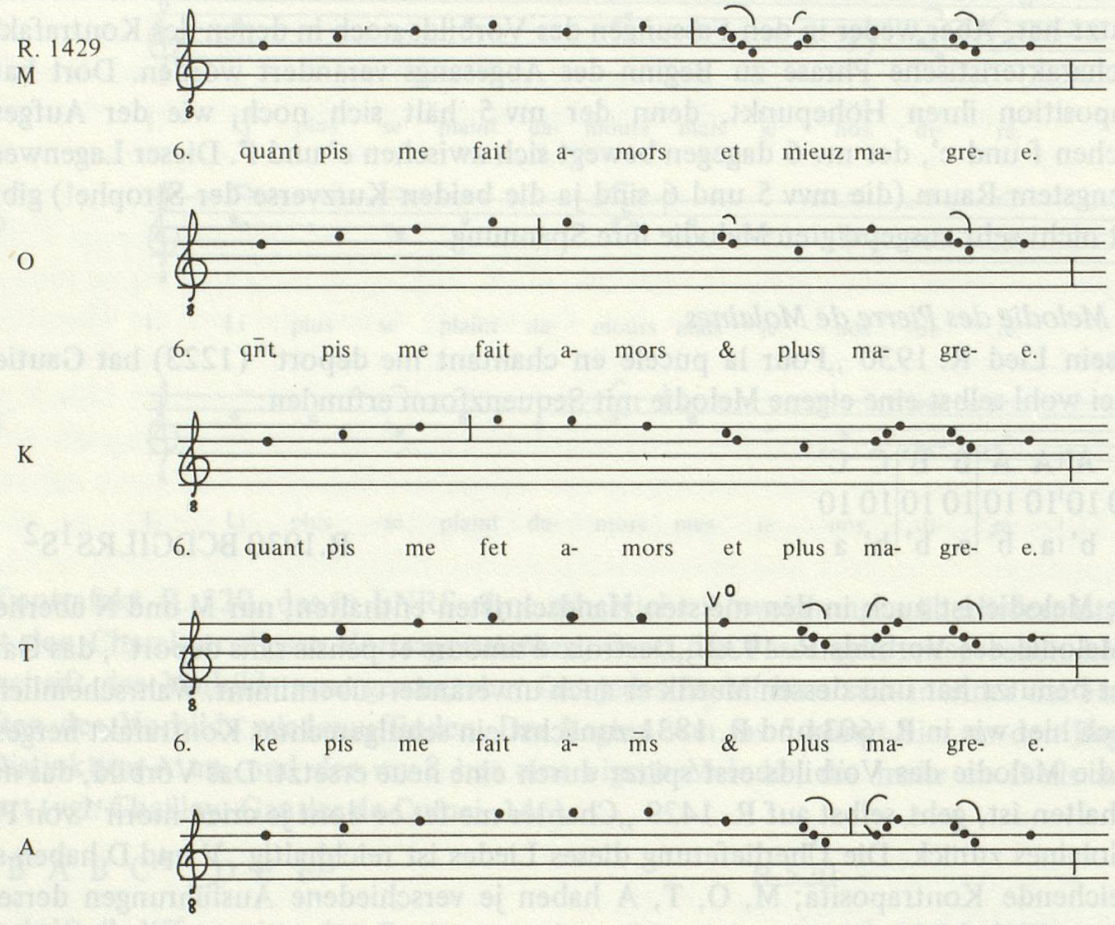
Diese Melodie ist auch in den meisten Handschriften enthalten; nur M und N überliefern die Melodie des Vorbilds R. 1932 „Destroiz d'amours et pensis sans deport", das Gautier sicher benutzt hat und dessen Metrik er auch unverändert übernimmt. Wahrscheinlich hat er auch hier wie in R. 603 und R. 1831 zunächst ein schulgerechtes Kontrafakt hergestellt und die Melodie des Vorbilds erst später durch eine neue ersetzt. Das Vorbild, das nur in K erhalten ist, geht selbst auf R. 1429 „Chanter me fet ce dont je crien morir" von Pierre de Molaines zurück. Die Überlieferung dieses Liedes ist reichhaltig: V und D haben stark abweichende Kontrapositа; M, O, T, A haben je verschiedene Ausführungen derselben Melodie; KNX bilden eine homogene Gruppe mit eigenen Varianten, besonders im mv 5, wo sie vielleicht Schreiberirrtümer konservieren, und in der tonartlichen Interpretation der Kadenzen. Der G-Modus von M, O, T, A ist hier nicht so evident, weil die mvv 2 und 4 auf f schliessen. U hat nur etwas mehr als einen Vers, weil der Textschreiber nach dem Umblättern keinen Raum für Noten gelassen hat; das Erhaltene zeigt Ähnlichkeit mit O oder M. Abgesehen von KNX mit den genannten erheblicheren Abweichungen sind die Unterschiede der einzelnen Handschriften von geringer Bedeutung und spiegeln die

Variabilität einer mündlich überlieferten Melodie wieder. MTA beginnen die mvv 5 und 7 mit der gleichen Wendung, was auch den Abgesang gliedern hilft. M ist melismatischer als alle andern, besonders in dem so beschwerten Schlussvers. Die Form der Melodie ist die einer unkomplizierten Kanzone:

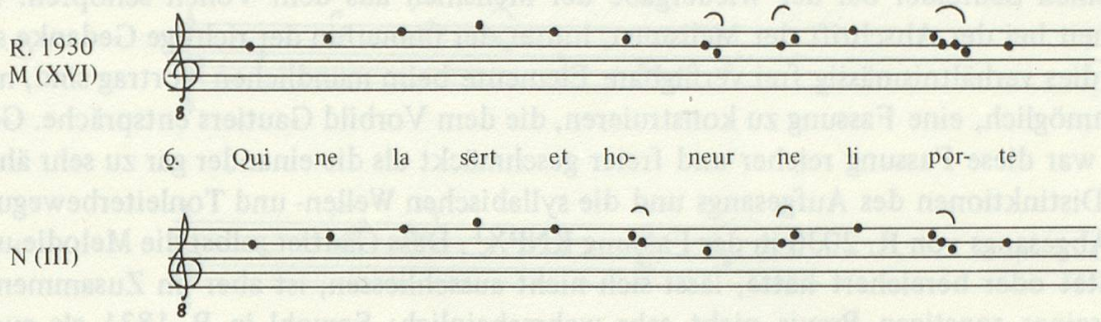
A	B	A	B	ωC	D	ωE	F
10	10	10	10	10	10	10	10
a	b'	a	b'	a	b'	b'	a

R.1429 MTA

In O mag ein Redaktor Lesarten verschiedener Herkunft eingeführt haben, denn diese Fassung stimmt zwar im allgemeinen eher zu M und T, in den beiden Schlussversen dagegen etwa zu K. Auch die Wiederholung der Eingangsfloskel ω in C und E fehlt deshalb hier. Als Beispiel für die mehr oder weniger strenge Ausführung einer rezitativischen Distinktion steht hier mv 6:



Das Kontrafakt R. 1932 hat nur in K zwar dieselbe Melodie, aber sie ist vollständig umgearbeitet: fast alle Melismen sind verschwunden. Dadurch erscheinen grössere Intervalle in der Distinktion B, aber sonst wird die Bewegung auf syllabische Rezitation ziemlich gleichgültiger Tonfolgen reduziert. Als Gautier de Coinci sein Kontrafakt verfasste, kann das Lied diese Melodie noch nicht besessen haben, denn die Handschrift M und N stehen der Hauptfassung MTA(O) von R. 1429 viel näher als K von R. 1932. Das Kontrafakt Gautiers enthält auch nicht die Details der Fassung KNX von R. 1429, den f-Schluss der Distinktion B und die abweichende Linienführung von mv 5. Es bewahrt dagegen genau die wiederholte Eingangsformel der Distinktionen C und E, auch im Gegensatz zur Handschrift O, die hier KNX folgt[1].
Gautier de Coinci hat also eine Fassung von R. 1932 benutzt, die der Überlieferung des Vorbilds in MTA (U,O) entsprach, d. h. die auch selbst ihre durch mündliche Kontrafaktur und Überlieferung hervorgebrachten Vortragsvarianten besass. So entspricht der zitierte mv 6 auch keiner der Fassungen des Vorbilds ganz genau:



Die Handschrift N enthält dieselben Noten wie M, aber etwas anders verteilt. Dieser Unterschied beruht auf schriftlicher Überlieferung, ist aber wenig belangvoll. Es ist anzunehmen, freilich nicht zu erweisen, dass Gautier de Coinci Vortragsvarianten selbst nicht in den Text eingefügt hat, sondern genau den ihm vorliegenden Noten gefolgt ist; denn wo er in den überlieferten Notentext nachweislich eingegriffen hat, bei seinen lateinischen und orchestischen Vorbildern, da sind seine Veränderungen durchaus einschneidend und haben nicht jenen Charakter von Beliebigkeit, der den mündlichen Überlieferungsstil von MTA(U,O) kennzeichnet und den auch Gautier noch über den Umweg des Kontrafakts R. 1932 in seiner Zufälligkeit bewahrt.

1 Diese Eigentümlichkeit ist also keine Neuerung von MN, wie Chailley (Gautier de Coinci, 129) meint; überhaupt ist die dort gedruckte Fassung K von R. 1932 wenig aufschlussreich für die Geschichte der Überlieferung.

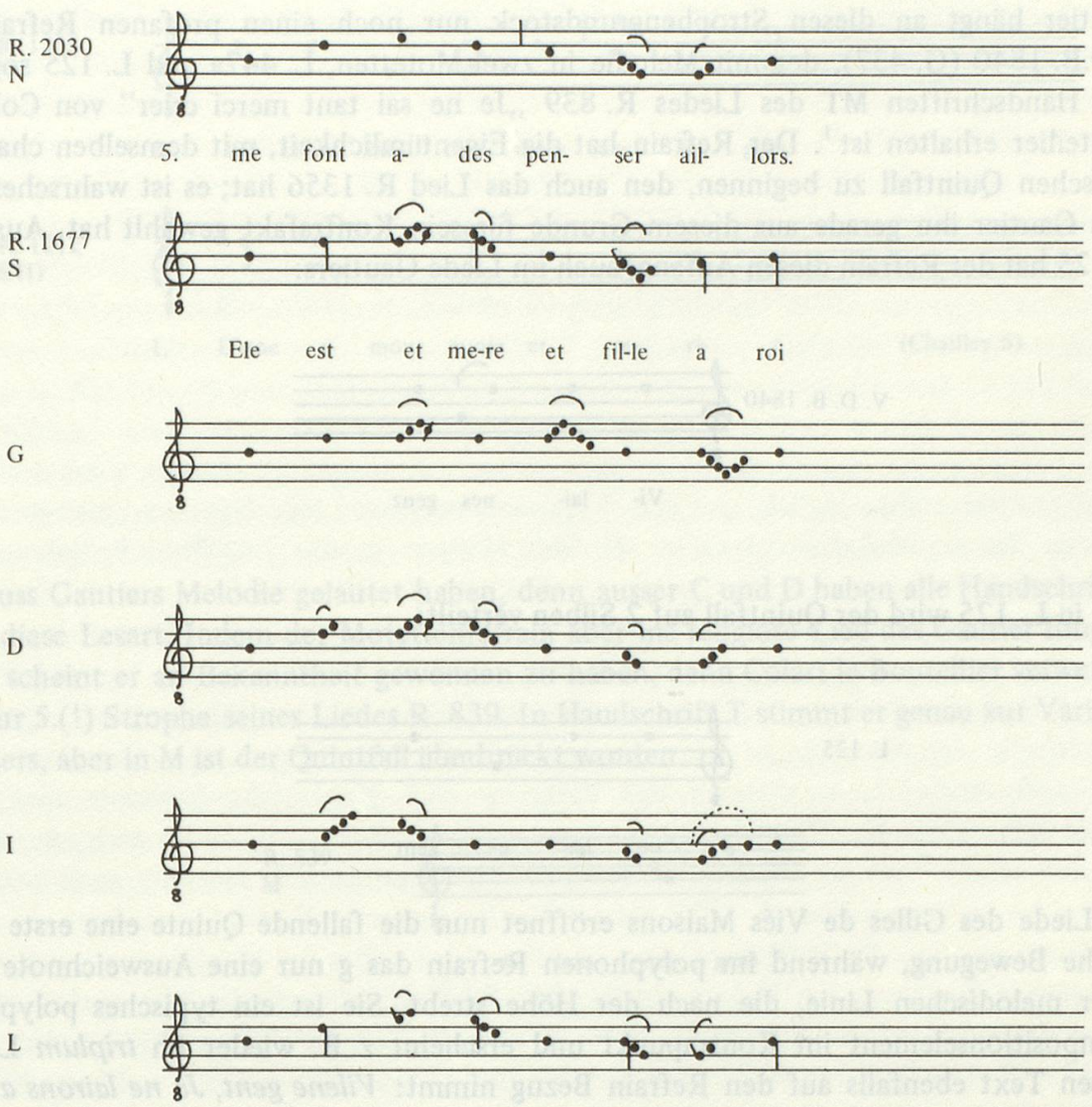
Eine Melodie des Wilart de Corbie

Das Lied R. 2030 „De chanter me semont Amours" ist nur in der Gruppe KNPX mit Melodie überliefert, mit seltenen Abweichungen in N und X. Auffällig sind die Gruppen von Zweiermelismen in der Distinktion B und die ganz syllabischen Partien des Abgesangs. Darum wohl spricht Gennrich (Rez. Chailley, 321) lobend von gleichbleibender Rhythmik im ganzen Lied. Zweifellos kommt eine Melodiefassung mit geregelter Melismatik einer modal-rhythmischen Übertragung entgegen, doch sind Regelmässigkeit und syllabischer Stil in KNPX durchaus nicht beweiskräftig für eine ursprüngliche Melodie, wie die Untersuchung zu R. 1932 lehrt (vgl. S. 129 f.). Das Kontrafakt R. 1677 „Quant ces floretes florir voi" von Gautier de Coinci zeigt denn auch durchwegs etwa dasselbe musikalische Material, aber in sehr viel reicherer Verarbeitung. Von der Fassung des Vorbilds weicht hauptsächlich der mv 6 ab. Dort könnten Melismen durch Agglutination von Einzelnoten der Fassung KNPX entstanden sein, doch ist das nicht zu belegen. Die Melodie Gautiers ist in zahlreichen Fassungen überliefert, und es lässt sich beobachten, wie die einzelnen Schreiber bei der Wiedergabe der Melismen aus dem Vollen schöpfen. Diese Freiheit bei der Abschrift der Melismen, hinter der immerhin der richtige Gedanke steht, dass dies verhältnismässig frei verfügbare Elemente beim mündlichen Vortrag sind, macht es unmöglich, eine Fassung zu konstruieren, die dem Vorbild Gautiers entspräche. Gewiss aber war diese Fassung reicher und freier geschmückt als die einander gar zu sehr ähnelnden Distinktionen des Aufgesangs und die syllabischen Wellen- und Tonleiterbewegungen des Abgesangs von R. 2030 in der Fassung KNPX[1]. Dass Gautier selbst die Melodie umgearbeitet oder bereichert hätte, lässt sich nicht ausschliessen, ist aber im Zusammenhang mit seiner sonstigen Praxis nicht sehr wahrscheinlich: Sowohl in R. 1831 als auch in R. 603 haben die wahrscheinlich von ihm komponierten Melodien einen eher hymnisch-liturgischen Charakter. Bei seiner sonst bezeugten Vorliebe für Refrains wäre es erstaunlich, wenn er in diesem Falle den in Handschrift C des Vorbilds überlieferten Refrain nicht kontrafaziert hätte. Vielleicht ist dieser Refrain, der ja in KNPX fehlt, ein apokrypher Zusatz zum Liede des Wilart de Corbie. Die verschiedene Auffassung der Melodie in KNPX und bei Gautier, aber auch die Schreiberwillkür bei der Wiedergabe der Melismen, sei am mv 5 dokumentiert (S und L rhythmisieren), mit einer Auswahl von Varianten (nicht berücksichtigt wurden CFNR):

1 Bei Chailley (Gautier de Coinci, 117) steht ein fremdes Formschema; es muss heissen:

A	B	A	B	C	D	E	F	
8	8	8	8	8	8	8	8	
a	b	a	b	a	b	a	b	R. 2030, R. 1677

Die Melodiefassung R. 2030 ist zu korrigieren: 7,8 ha (statt ch). Die Rhytmisierung wäre schliesslich als auftaktiger erster Modus, nicht als zweiter zu lesen (vgl. Gennrich, Rez. Chailley, 314). Chailley, 314).



(Chailley S, GDIL)

Eine Melodie des Gilles de Viés Maisons

Leider ist auch R. 1356 „Je chant, mais c'est mauvais signes" von Gilles de Viés Maisons nur in KNPX mit Melodie überliefert. KP sind fehlerhaft im zweiten Stollen, wo eine Verschiebung eingetreten ist, aber mit Hilfe von NX lässt sich die Stelle mühelos reparieren[1].

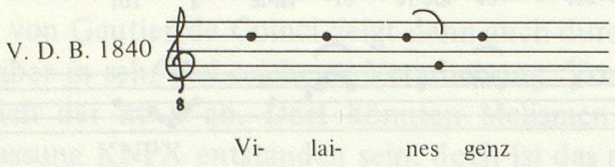
Das Kontrafakt R. 1212 „D'une amour coie et serie" von Gautier de Coinci bestätigt, dass es sich auch im Vorbild um eine regelrechte Chanson-Form handelt:

A	B	A	B	C	D	E	F
7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	a'	b	b	b	a'	b

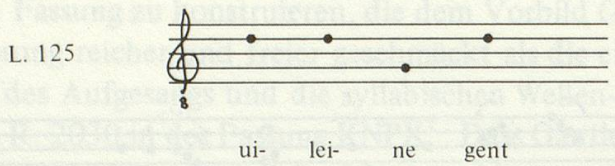
R. 1356

1 Chailley (Gautier de Coinci, 135 ff.) druckt die fehlerhafte Fassung von K; vgl. Gennrich, Rez. Chailley, 322 f.

Gautier hängt an diesen Strophengrundstock nur noch einen profanen Refrain an, V.D.B. 1840 (G. 437), der mit Melodie in zwei Motetten, L. 447a und L. 125 sowie in den Handschriften MT des Liedes R. 839 „Je ne sai tant merci crier" von Colart le Boutellier erhalten ist[1]. Der Refrain hat die Eigentümlichkeit, mit demselben charakteristischen Quintfall zu beginnen, den auch das Lied R. 1356 hat; es ist wahrscheinlich, dass Gautier ihn gerade aus diesem Grunde für sein Kontrafakt gewählt hat. Ausser in L. 125 hat der Refrain diesen Anfang, auch im Liede Gautiers:

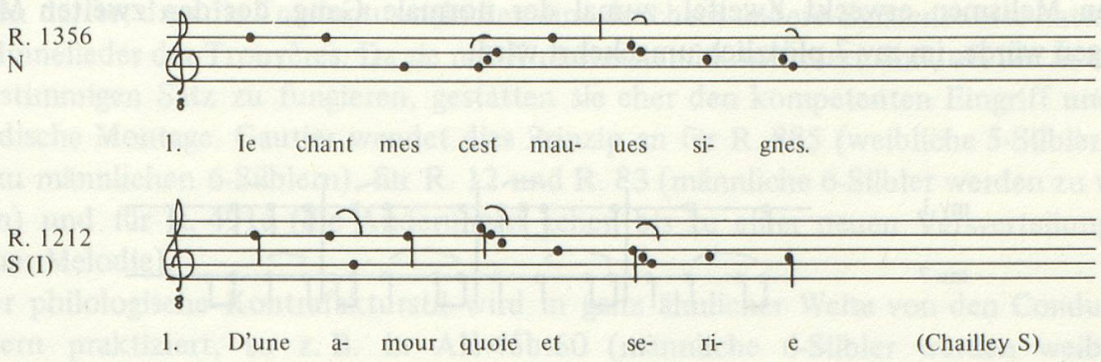


Nur in L. 125 wird der Quintfall auf 2 Silben verteilt:

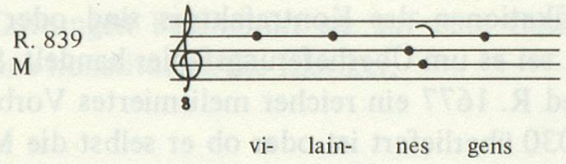


Im Liede des Gilles de Viés Maisons eröffnet nun die fallende Quinte eine erste melodische Bewegung, während im polyphonen Refrain das g nur eine Ausweichnote ist in einer melodischen Linie, die nach der Höhe strebt. Sie ist ein typisches polyphones Kompositionselement im Kontrapunkt und erscheint z. B. wieder im *triplum* L. 124, dessen Text ebenfalls auf den Refrain Bezug nimmt: *Vilene gent, Ja ne lairons a amer loiaument.* Indem Gautier de Coinci das Refrainmotiv wohl bewusst mit dem Liedbeginn des Gilles de Viés Maisons in Beziehung setzt, interpretiert er die Chanson-Melodie auf neue Weise. Aus der Linie von R. 1356 mit ihrer doppelten Wellenbewegung wird nun ein einziger Abstieg, unterbrochen durch die schnelle Quintausweichung:

1 Alle Fassungen des Refrains sind gedruckt bei Ludwig, Herenthals, 196 ff.

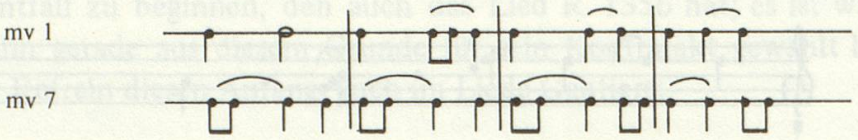


So muss Gautiers Melodie gelautet haben, denn ausser C und D haben alle Handschriften etwa diese Lesart. Indem der Motettenrefrain aber ins religiöse Lied des Gautier Eingang fand, scheint er an Bekanntheit gewonnen zu haben, denn Colart le Boutellier verwendet ihn zur 5.(!) Strophe seines Liedes R. 839. In Handschrift T stimmt er genau zur Variante Gautiers, aber in M ist der Quintfall überbrückt worden:



Das ist aber gerade jene Variante, die in Distinktion A bei KP von R. 1356 die fehlerhafte Verschiebung bewirkt hat. Der Refrain, dessen Ähnlichkeit mit R. 1356 Gautier de Coinci ausnutzen wollte, hat demnach sowohl auf sein Kontrafakt als auch auf die Überlieferung von R. 1356 selbst zurückgewirkt. Gautier de Coinci bringt hier eine rein musikalische Änderung an, und zwar aus einem einsichtigen, musikalischen Grund. Er bestätigt damit, was seine übrigen Kontrafakta nach höfischen Vorbildern sonst nur vermuten lassen, dass er nämlich sein Vorbild mit philologischer Übersicht kontrafaziert und frei ist, die gegebene Melodie Ton für Ton zu bewahren, was er im allgemeinen bei Trouvèremelodien getan haben dürfte, oder aber sie einem bestimmten Bedürfnis durch musikalische Montage anzupassen, wie er es hier mit der Einfügung eines fremden Refrains getan hat.
Leider erlaubt die beschränkte Überlieferung keine weiteren Beobachtungen, denn ausser in kurzen Passagen (mv 5), Finaltönen und der Gesamtanlage unterscheiden sich beide Stücke erheblich. Gautiers Fassung erscheint strenger, weniger melismatisch, ganz im Sinne der Refrainmelodie, doch wäre es wohl voreilig, nur hier eine Bearbeitung und in KNPX die Originalmelodie des Gilles de Viés Maisons zu vermuten. Ihre Regelmässigkeit

in den Melismen erweckt Zweifel, zumal der normale Gang, der den zweiten Modus anzeigen würde, im mv 7 plötzlich umgekehrt wird:



So ist es zwar nicht möglich, aus dem Vergleich mit dem Liede Gautiers einen positiven Hinweis für die Melodie des Gilles de Viés Maisons in der Zeit ihrer Entlehnung zu gewinnen, doch zeigt sich hier gerade in musikalischer Hinsicht Gautiers philologischer Kontrafakturstil: Zu dem Liede des Gilles de Viés Maisons macht der Kontrafaktor einen passenden Refrain ausfindig und erlaubt sich alsdann, die Melodie des Vorbilds an die Initialformel des Refrains anzugleichen. Dieses Beispiel eines musikalischen Eingriffs in die Melodie des Vorbilds ist deswegen so bemerkenswert, weil im allgemeinen nicht festgestellt werden kann, ob unter den Varianten eines Kontrafakts bewusste oder unbewusste stilistische Modifikationen des Kontrafaktors sind oder ob es sich, sei es um Lesarten seines Vorbilds, sei es um Überlieferungsfehler handelt. So bleibt auch unsicher, ob Gautier in seinem Lied R. 1677 ein reicher melismiertes Vorbild nachahmt als uns in den Fassungen von R. 2030 überliefert ist oder ob er selbst die Melodie verziert hat. Die geringfügige Änderung der Melodie in R. 1212 folgt aber einem erkennbaren Anlass, und in den meisten Liedern (R. 600, R. 1546, R. 603, R. 520, R. 1930, wahrscheinlich auch R. 617a, R. 1845) kontrafaziert Gautier überaus genau: darum muss wohl geschlossen werden, dass er rein musikalische Änderungen nur ausnahmsweise vorgenommen hat.
Gautier de Coinci scheint nämlich geradezu darauf geachtet zu haben, dass die Melodien berühmter höfischer Lieder der Vulgärsprache in seinen Kontrafakten erhalten blieben; neben den entlehnten Melodien findet sich gelegentlich eine Neukomposition (R. 603, R. 1930, R. 1831), aber kaum je eine Bearbeitung ausser in R. 1212 und vielleicht in R. 1677. Auch die Conductusdichter verhalten sich Minneliedern gegenüber verhältnismässig pietätvoll: Der Kanzler Philipp bewahrt in seinem Conductus zwar nicht immer das Reimschema, aber doch die metrischen Gegebenheiten seiner Vorbilder (AH 21.168 nach Bernart de Ventadorn, AH 21.242 nach Gace Brulé und AH 21.163 nach Blondel de Nesle, allerdings mit gekürzter Strophe); auch AH 21.176 und AH 20.16 nach demselben Lied R. 1545 des Blondel imitieren ohne metrische Eingriffe, ebenso AH 20.83 (Gautier de Châtillon), AH 21.166 (mit zusätzlichen Binnenreimen), AH 20.106, W. 15804 und AH 20.7 (bei den beiden letzten handelt es sich aber vielleicht nicht um Kontrafakta der melodiegleichen Stücke R. 738 und R. 1001 von Thibaut de Blaison).
Gegenüber lateinischen Vorbildern und Tanzliedern verhält sich Gautier de Coinci ganz anders: sie reizen ihn zu metrisch-musikalischen Eingriffen, was wohl damit zusammen-

hängen dürfte, dass die Conductusmelodien eine durchaus andere Existenzweise hatten als die Minnelieder der Trouvères. Da sie mit Kunstverstand konstruiert sind, oft um in einem mehrstimmigen Satz zu fungieren, gestatten sie eher den kompetenten Eingriff und die melodische Montage. Gautier wendet dies Prinzip an für R. 885 (weibliche 5-Silbler werden zu männlichen 6-Silblern), für R. 12 und R. 83 (männliche 6-Silbler werden zu weiblichen) und für R. 491a (die Änderungen gehen bis zu einer neuen Versverteilung bei gleicher Melodie).
Dieser philologische Kontrafakturstil wird in ganz ähnlicher Weise von den Conductusdichtern praktiziert, so z. B. in AH 45b.60 (männliche 6-Silbler werden weibliche 5-Silbler), AH 45b.65 (der Schlussvers wird um eine Silbe verlängert), AH 21.140 (weibliche Kadenz wird männlich), W. 19990 (männliche Kadenz wird weiblich), AH 20.105 (metrisch stark verändert); angemerkt werden mag hier noch einmal, dass die Conductusdichter bestimmte metrische Formen bevorzugt gewählt und dann auch nicht verändert haben: rein männliche Kadenzen haben R. 1924, R. 1545, R. 738, R. 1001, R. 719, B. 70.43.
Wenn also Gautier de Coinci und der Kanzler von Paris sich gegenüber Minneliedern aus dem Repertoire der Troubadours und Trouvères weniger eigenwillig verhalten, so respektieren sie die ästhetische Existenzform dieser Gattung. Conductus und Marienlied, die dagegen beide in philologischem Kontrafakturstil entlehnt werden, besitzen als gelehrte Literaturprodukte in erster Linie eine literatur- und musiksoziologische Qualität: die Schriftlichkeit beider Gattungen beschränkt sie auf eine Gesellschaft, die sich durch Schreibenkönnen geradezu konstituiert, die Kleriker.

Überlieferung und Existenzweise der Trouvèrepoesie in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Die Trouvèrepoesie lebt zur Zeit ihrer Blüte durchaus nicht schriftlich. In ihr unter anderem stellt die ritterliche und adelige Gesellschaft sich selber dar und grenzt sich gegenüber immer bedeutender werdenden gewerbe- und handeltreibenden bürgerlichen Gruppen der Städte ab. Als Mittel der Selbstdarstellung des Ritterstandes ist die Trouvèrepoesie prinzipiell jedem Angehörigen dieses Standes offen: dass der Trouvère Laie in der Poesie ist, charakterisiert seinen Adel. Darum ist die Trouvèrepoesie mündlich, auch ihre Überlieferung ist mündlich, und das Dichten lernt der Anfänger im Umgang mit dem Meister, aber ohne Schule, wie Conon de Béthune (R. 1314, VII, 3–4). Diese bestimmte Existenzweise der Trouvèrepoesie, die mit ihrer Überlieferung zunächst identisch ist, wird durch stilistische Merkmale charakterisiert, die sich als mündlicher Überlieferungsstil zusammenfassend benennen lassen: Der komponierte Melodieablauf ist nicht eine feste Grösse, sondern kann in jeder neuen Aufführung neu interpretiert werden, ohne dass jedoch an einem formalen Rahmen gerüttelt würde. Die ritterlichen Autoren kontrafazieren nicht anders, als sie sonst auch singen; ihr Kontrafakturstil unterscheidet sich nicht von dem ihres Vortrags; denn sie singen einen neuen Text zu einer geläufigen Melodie, aber ohne philologische Analyse der Elemente, welche ja die Voraussetzung für

eine bewusst bewahrende oder bewusst modifizierende Entlehnung wäre.
In der handschriftlichen Überlieferung, die erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts einsetzt und allein noch Zeugnis auch von der vordem mündlich existierenden Poesie gibt, wird durch schriftliche Fixierung jene Poesie in ein ihr inadäquates Medium transponiert. Die Variabilität der Aufführungsweise hat sich in manchen Handschriften der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts insofern erhalten, als jede Handschrift eigene Aufführungsvarianten bietet. So wird eine authentische Melodie der ersten Hälfe des 13. Jahrhunderts gerade dadurch charakterisiert, dass sie mehrere Fassungen besitzt, ein letzter Hinweis darauf, dass keine schriftliche Fixierung die grundsätzliche Variabilität, sondern immer nur stattgehabte Variationen festhält. Frühe Kontrafakta – höfische Lieder, Conductus und die Kompositionen Gautiers de Coinci – erlauben es, die Melodien des frühen 13. Jahrhunderts so zu umschreiben, dass sie gegen spätere Bearbeitungen in der Überlieferung deutlich abgesetzt werden können. So geben Kontrafakta Hinweise auf frühe Melodiefassungen in R. 1227 (MTZU), R. 739 (MOU), R. 671 (MMTD), R. 1410 (MKX), R. 1402 (TD), R. 1125 (M, TO), R. 381 (M, T), R. 485 (M), R. 1521 (M), R. 700 (MOU), R. 41 (T), R. 719 (MDO), R. 482 (TD, MU), R. 1495 (MT), R. 1429 (MTA, UO), wobei meist mehrere Handschriften mit Aufführungsvarianten die kontrafazierte Melodie repräsentieren. Nicht nur die in mündlichem Kontrafakturstil verfassten vulgärsprachlichen höfischen Lieder der frühen Zeit bestätigen diese Fassungen, sondern auch die in philologischem Kontrafakturstil entlehnten Stücke der Conductusdichter und Gautiers de Coinci; denn obgleich diese Autoren kritisch ihr Material sichten, können sie im Falle der Trouvèrepoesie doch immer nur auf eine mündlich im Umlauf befindliche Melodie oder aber eine notwendig zufällige Aufzeichnung zurückgreifen.
Neben den so bestätigten Melodiefassungen von Trouvèreliedern aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stehen mit einer gewissen Regelmässigkeit andere, von denen angenommen werden kann, dass sie jünger sind: jedenfalls weisen sie sich oft als Überarbeitungen aus. So gibt es in der Handschrift O eine ganze Reihe von Melodien, die untereinander, sei es nach dem Vorbild, sei es nach dem Kontrafakt korrigiert worden sind und damit beweisen, dass es dem betreffenden Redaktor um eine textkritisch bereinigte Fassung zu tun war (R. 1097, R. 943, R. 1423a, R. 1059 – dasselbe Phänomen in T bei R. 700). Eine nachweislich überarbeitete oder aber korrumpierte Fassung bietet die Handschriftengruppe KNPX in den weitaus meisten Liedern, die hier zu untersuchen waren: R. 1227, R. 739, R. 671, R. 1423a, R. 1402, R. 1125, R. 381, R. 2056, R. 126, R. 430, R. 719, R. 738, R. 482, R. 1497, R. 1932, R. 1429.
Der mündliche Überlieferungsstil der Trouvèrelyrik ist besonders dem Minnelied in Zehnsilblern angemessen: eine gewisse Weiträumigkeit begünstigt den freien Vortragsstil. Melodien, die eher dem orchestischen Stil zuneigen und kurze, prägnante Melodiefiguren mit wenig Verzierungen verwenden, können auch im Vortrag nur wenig modifiziert werden. Solche Melodien bewahrt die Gruppe KNPX mit staunenswerter Präzision in mindestens drei Fällen: R. 1924, R. 1545, R. 1753. Der orchestische Melodiestil steht jedenfalls in engem Zusammenhang mit der Polyphonie, so dass ein lebhaftes Geben und Nehmen (Ludwig, Musik des Mittelalters, 157) hauptsächlich zwischen Tanzlyrik, Conductus- und Motettenrepertoire beobachtet werden kann, z. B. was die Refrains betrifft.

In der Trouvèrelyrik klassischer Observanz sind solchen Stilerscheinungen enge Grenzen gesetzt, und der lyrische Lai bleibt ein Aussenseiter. Dass der höfische Dichter ihn seiner Schwierigkeit wegen schätzt und fürchtet, liegt eben daran, dass eine solche weitläufige Komposition in besseren Händen bei einem schreibgewandten Komponisten oder auch Berufsmusikanten ist. Die Freiheit der Darbietung ist in solchen Stücken auf Geringfügigkeiten beschränkt; Abweichungen in der Überlieferung sind entweder minimal oder so erheblich, dass kein melodischer Grundriss mehr bewahrt scheint. Im mündlichen Überlieferungsstil ist die Variante möglicher Zusatz, mögliche Interpretation. Die Divergenz der Handschriften, die eine Trouvèremelodie des frühen 13. Jahrhunderts überliefern, ist zugleich Zeichen von deren Authentizität als zufälligen Diktaten wie Zeichen ihrer grundsätzlichen Inadäquatheit als schriftlichen Dokumenten.

Die Freiheit des Vortrags aber ist nur scheinbar: sie ist nicht Ausdruck, sondern Konvention. Der Autor, der in mündlichem Kontrafakturstil kontrafaziert, hat ja nicht die Freiheit, sein Vorbild in einem anderen Repertoire zu suchen als dem der seinen Ohren geläufigen Trouvèrelyrik, er hat auch nicht die Souveränität eines Gautier de Coinci, seine entlehnte Melodie bewusst zu verändern, er hat nicht einmal die Möglichkeit, sie Note für Note zu bewahren, denn seine Aufführungsvarianten bleiben ihm, wenn nicht unbewusst, so doch mindestens selbstverständlich und problemlos. Die Freiheiten, welche der mündliche Vortragsstil gestattet, werden nicht dem Individuum als Ausdruck gewährt, sondern sind Bedingung dieser Poesie als Gesellschaftskunst eines im Prinzip analphabeten Adels. Vortragsfreiheit in der Trouvèrelyrik des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts ist Freiheit der Zugehörigkeit zur Gesellschaft des adeligen Rittertums.

ZWEITER TEIL

Die Melodieüberlieferung der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Nach der Blüte der Trouvèrepoesie am Hofe Thibauts IV., Graf von Champagne und König von Navarra, wird Kontrafaktur zu einem verbreiteten Kompositionsprinzip: Gegenüber etwa 50 Imitationen aus dem Zeitraum von 1180 bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, unter denen sich Notre-Dame-Conductus und die Kontrafakta des Gautier de Coinci befinden, sind aus dem verhältnismässig kurzen Zeitraum von der Mitte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts etwa 100 Kontrafakta mit Melodie überliefert, ein für die Erforschung des Überlieferungsstils wie des Kontrafakturstils ungleich reichhaltigeres Material. Charakteristischerweise findet sich eine grosse Anzahl dieser Kontrafakta in handschriftlichen Sammlungen vereinigt, von denen die Sammlung religiöser Lieder aus PX, die an Handschrift V angebundene Sammlung religiöser Lieder V und die Liedersammlung $K^2N^2P^2X^2$, die Stücke verschiedenster Gattung und Herkunft enthält, darunter auch an die drei Dutzend Kontrafakta, die bedeutendsten sind. Von den in Kontrafaktur gepflegten Gattungen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nimmt vor allem das religiöse Lied, in der Nachfolge Gautiers de Coinci, einen gewaltigen Aufschwung. Die Sammlungen PX und V enthalten überhaupt nur religiöse Lieder, darunter viele Marienlieder, aber auch ausserhalb dieser Sammlung findet man viele Kontrafakta religiösen Inhalts. Auffällig gegenüber der Kontrafakturpraxis der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist, dass unter den Kontrafakten dieser späteren Zeit sich auch zahlreiche Minnelieder befinden, z. B. in der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ oder im Repertoire des Oede de la Couroierie.

Während in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kaum je ein Lied oder Kontrafakt anonym überliefert wird und die Redaktoren der grossen Handschriften die Autorennamen sogar als Ordnungsprinzip für die Gliederung wählen, lässt sich bei jüngeren Kompositionen eine gerade entgegengesetzte Haltung beobachten: Die religiösen Sammlungen PX und V sind anonym ebenso wie die umfängliche heterogene Sammlung $K^2N^2P^2X^2$. Das hier zu beobachtende Prinzip findet sich auch in den grossen Codices gelegentlich wieder, von denen C und O ihr Repertoire alphabetisch umordnen, wobei besonders in O die Gruppierung nach Autoren in jeder einzelnen alphabetischen Rubrik noch durchscheint. Neue Kompositionen anonym zu überliefern und von alten die Autornamen zu unterdrücken, ist ein Vorgehen, das für die ältere Zeit sicher untypisch ist: der Autor, besonders wenn er ein gewisses Ansehen in der adeligen Welt besitzt, gehört wohl als ästhetische Qualität mit zu seinem Werk; eine Generation, die diesen Zusammenhang nicht mehr beachtet oder gleichgültig tradiert, sieht in der Poesie anderes als die ritterliche Gesellschaft des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, eine Art bewahrenswerten Kulturguts im Falle des alten Repertoires, eine Gebrauchslyrik im Falle der religiösen

Lieder mit entlehnten Melodien, bei der ein Textdichter kein gesellschaftliches Gewicht mit in die Waagschale der poetischen Wertschätzung zu werfen hatte.
Die Anonymität vieler Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erschwert die Datierung. Zwar sind die Zuschreibungen bei den meisten Trouvèreliedern als Überlieferungsgegenstand auch der Korruption ausgesetzt, was sich in Widersprüchen deutlich zeigt. Nichtsdestoweniger bilden die handschriftlich überlieferten Autorennamen, bei denen es sich ja meistens um Namen identifizierbarer historischer Personen handelt, die Hauptquelle für unsere chronologische Kenntnis der altfranzösischen Lyrik. Bei den anonymen Kontrafakten muss, neben einigermassen vertrauenswürdigen Kriterien wie dem Datum des Vorbilds und historischen Anspielungen, oft genug ein allgemeiner Eindruck von stilistischen Qualitäten zur Datierung mit herangezogen werden. Wenn genaue chronologische Angaben also oft nicht gemacht werden können, so ist doch meistens unzweifelhaft, dass die betreffenden Imitationen in eine spätere Epoche gehören als die Kompositionen Gautiers de Coinci oder des Königs von Navarra. Auch Beobachtungen zur Melodie bestätigen dies öfter, wo genauer datierte Stücke bekannter Autoren einen Vergleich erlauben.
Kontrafaktur bildet in der früheren Epoche der französischen Lyrik in vielen Fällen die Brücke zwischen verschiedenen Idiomen: es gibt lateinische, französische und deutsche Kontrafakta von provenzalischen Vorbildern, lateinische und deutsche (kaum provenzalische) Kontrafakta französischer Vorbilder und französische Kontrafakta lateinischer Vorbilder, wenn die Übersicht auf das hier behandelte Material beschränkt wird. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist die französische Lyrik autonom und hat ihre eigenen Klassiker. Provenzalische Vorbilder werden kaum mehr benutzt, was mit dem Niedergang der provenzalischen höfischen Lyrik nach den Albigenserkriegen zusammenhängt, lateinische Conductus nach französischen Vorbildern werden nicht mehr verfasst, ebenso keine französischen Kontrafakta nach lateinischen Vorbildern, wie das mindestens für Thibauts de Blaison Kompositionen und einige andere im Anfang des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich ist.
Eine Ausnahme bildet hier der 1286 gestorbene Kanonikus Adam de la Bassée, der kurz vor seinem Tode in seinen lateinisch abgefassten *Ludus super Anticlaudianum* neben Kontrafakten anderer Provenienz auch solche nach berühmten Trouvèreliedern als Intermezzi einschiebt. Seine Kompositionen, die oft nur eine Strophe haben, sind keine eigentlichen Lieder und sind auch in kein Vortragsrepertoire eingegangen; die Übersetzung des Ludus ins Französische nimmt auf den ursprünglich musikalischen Charakter dieser Zwischenstücke wenig Rücksicht, überliefert auch keine Noten dazu.
Aber die französische Lyrik, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts den Nachahmern für die Wahl ihrer Vorbilder zur Verfügung steht, ist nicht mehr nur ein mündlich umlaufendes Repertoire, das bei verschiedenen Trouvères oder Sängern jeweils etwas anders beschaffen sein mag, je nach Informationsbreite, Praxis und Gedächtnis. Sie liegt jetzt offensichtlich in schriftlichen Sammlungen vor, den Quellen der erhaltenen Manuskripte, und die Nachahmer wählen aus solchen Sammlungen aus. Ihre Kompositionen werden, wie im Falle von PX und Oede de la Couroierie, jenen Sammlungen eingefügt, welche die Vorbilder geliefert haben. Am deutlichsten tritt von solchen geschriebenen

Repertoires die Gruppe KNPX in den späten Kontrafakten in Erscheinung. Sie darf als die bevorzugte Quelle der Nachahmer in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angesehen werden. Es gibt daneben einige Kontrafakta nach Vorbildern aus einer weniger homogenen pikardischen Gruppe von Handschriften (VDRZW) und eine ganze Reihe von Kontrafakten nach Vorbildern, die mit den Fassungen in den Handschriften MTUO verwandt gewesen sein müssen, doch scheinen in diesen beiden letzten Gruppen die Beziehungen komplizierter zu sein als im Falle der Gruppe KNPX, aus der die Vorbilder von etwa zwei Dritteln aller überlieferten Kontrafakta der Epoche stammen.

I. Kapitel

Die lateinischen Kontrafakta des Kanonikus Adam de la Bassée

Lyrische Zwischenstücke in epischen Werken kennt die altfranzösische Literatur seit den Liedern des Gautier de Coinci und den Liedeinlagen des *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole.* Aber im Roman sind es Zitate berühmter und geschätzter Lieder, bei Gautier de Coinci Kontrafakta, die auch ausserhalb des erzählerischen Werks gebraucht werden konnten, während die lateinischen Kontrafakta Adams de la Bassée überhaupt nur als lyrische Intermezzi komponiert worden sind. Sie stehen im Zusammenhang mit dem umgebenden Text und haben einen Titel, der Anspielungen des Textes erklärt. Das Stück AH 48.313 wendet sich z. B. an lauter Abstraktionen:

O constantiae dignitas,
Fundamentum gratiae,
Te illuminat claritas
Divinae iustitiae. (AH 48.313, 1–4)

Der Dichter preist damit, nach dem Titel, Johannes den Täufer. Das fromme Werk, das der Kanonikus zum Zeitvertreib in Krankheit verfasst, ist zum Lesen gedacht. Wenn Liedeinlagen in dramatischen Stücken ihn auch angeregt haben sollten, Texte mit Melodien in sein Werk aufzunehmen, so denkt er selbst doch nicht an ein dramatisches Spiel zur Aufführung [1].

Adam hat es als Kanonikus von Saint Pierre in Lille zwischen 1279 und 1284 verfasst, er starb am 26. Februar 1286. Die einzige erhaltene Handschrift, in der Bibliothèque Municipale zu Lille als Manuskript Nr. 397, stammt nach Schrift und Notenform aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, also aus der Zeit der Entstehung des Werks. Abbé Paul Bayart, der die Handschrift mit musikalischer Übertragung der lyrischen Partien und Faksimile der Notenseiten 1930 herausgegeben hat, sieht darin das vom Autor selbst durchgesehene, korrigierte und vervollständigte originale Exemplar (Bayart, vij); dieser Ansicht sind auch Spanke (Strophenformen, 84) und Ludwig (Quellen, 215), der darin sogar gern das Autograph des Autors sehen würde. Eine ausführliche Beschreibung widmet Bayart (vij–xj) der Handschrift, führt aber in der Bibliographie dazu weder Dreves (AH 48) noch Ludwig (Quellen, 214 f.) an. Zwei weitere Handschriften des *Ludus,* die dem Kloster Saint Martin in Tournai gehört haben, sind verschwunden (Bayart, viij). Das eigentümliche Werk, das

1 Das könnte man bei Szövérffy (Annalen II, 263 und 265) verstehen, wenn er schreibt: „Adam de la Bassée . . . bearbeitete den Anticlaudianus und verwandelte ihn in ein Spiel" oder: „Kreuzungspunkt . . ., worin die Hymnendichtung mit der volkssprachlichen Lyrik und mit den dramatischen Spielen ganz deutlich in Verbindung steht." Vgl. auch Spanke (Strophenformen, 84).

seinen privaten Charakter nicht verleugnet, scheint keine Tradition begründet zu haben, und es müsste als vollkommen wirkungslos hingestellt werden, hätte es nicht in altfranzösischer Übersetzung mehr Publikum gefunden: drei Handschriften befinden sich davon in der Bibliothèque Nationale (vgl. Spanke, Bibliographie, 8 Nr. 36), doch die lyrischen Stücke sind dort ohne Melodie überliefert und wohl von vornherein als Lesetext aufgefasst worden (vgl. Rastatter, Ludus).
Adam de la Bassée steht wie auch Gautier de Coinci ausserhalb der Tradition der Trouvèrepoesie; seine Entlehnungen reflektieren aber jene Tradition. Da das Manuskript von Lille das einzige ist und wahrscheinlich auch die authentischen Melodiefassungen Adams enthält, stellt es ein wertvolles Zeugnis zur Melodieüberlieferung der Trouvèrepoesie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dar.

I. Der philologische Kontrafakturstil Adams de la Bassée

Von den 38 lyrischen Stücken, die Bayart (219) aufzählt, sind 17 unbekannter Herkunft. Vielleicht sind einige davon älter als der *Ludus* (Bayart, xlix), aber doch von Adam komponiert: so würde sich erklären, dass sie durchwegs ziemlich mittelmässig sind (Bayart, 215 f.). 11 Kompositionen sind Kontrafakta berühmter liturgischer Stücke in lateinischer Sprache und 10 haben ein profanes französisches Vorbild. Ausser bei zweien der letzteren (XV = AH 48.316 und XXX = AH 48.331) wird der Anfang des Vorbilds jeweils zu den Kontrafakten vom Autor „aufrichtigerweise" (Spanke, Strophenformen, 84) zitiert. Zwei dieser Stücke sind nur durch Adams Zitate bekannt (R. 767a „De jouer et de baler" zu XXV = AH 48.326 „Olim in harmonia" und der Rondeau-Refrain V.D.B. 1599 (G. 69) „Qui grieve ma cointise" zu XXXVII = AH 48.338 „Nobilitas ornata". Ein Stück, XXXII = AH 48.333 = L. 364 „O quam solennis legatio" ist Kontrafakt einer Motette, L. 361 „Hé, (Dieus), quant Je remir son cors le gai" (Ludwig, Quellen, 215; Repertorium, 116; Bayart, lxxj).
Von besonderem Interesse für die Geschichte der Melodieüberlieferung bei den Trouvères ist das Repertoire höfischer Lieder, das Adam de la Bassée für 7 seiner Kontrafakta benutzt. In der Reihenfolge des Manuskripts sind es die folgenden:

I = AH 48.299 (C. 39550) „O quam fallax est mundi gloria", Vorbild: R. 550 „Quant voi paroir la fueille en la ramée", von MT dem Sauvage de Béthune und von KNPXC Gace Brulé zugeschrieben. Petersen (Gace, 125, 131 ff., 419 ff.) hält das Lied für unsicher. Sauvage de Béthune, dem nur ein weiteres Lied (R. 926 MTR) zugeschrieben wird, hätte hier erstaunlichen Erfolg gehabt; die reiche Überlieferung spricht darum doch wohl eher für Gace Brulé als Autor, zumal KNPX̊ und C Handschriften unverwandter Gruppen sind, wenn die Zuschreibungen von C auch in schlechtem Rufe stehen.

II = AH 48.300 (C. 23519) „Ave, gemma, quae lucis copia", Vorbild: R. 711 „Tant ai Amours servies longuement" von Thibaut IV. Wenn die Absage an Amour auch nicht streng im autobiographischen Sinne verstanden zu werden braucht, so könnte

das Stück doch in die letzte Zeit des Königs fallen, vielleicht um 1250 (im geteilten Spiel R. 1423a behandeln Thibaut und Raoul de Soissons das Thema ihres Alters in humoristischem Ton). Der diskrete Hinweis auf die Heilige Jungfrau weist auch der zukünftigen Poesie in der Tradition der Trouvères den Weg.

XII = AH 48.313 (C. 12828) „O constantiae dignitas", Vorbild: R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" von Raoul de Soissons (und nicht von Perrin d'Angicourt nach C, auch nicht von dem fantastischen Tierri de Soissons aus N). Mit Winkler (Raoul, 11) ist das Stück wohl in die Zeit nach der Rückkehr Raouls von Thibauts Kreuzzug zu datieren, d. h. auch in eine Zeit, in der die Begegnungen beider Dichter ziemlich häufig gewesen sein mögen.

XV = AH 48.316 (C. 23773) „Ave, princeps caelestis curiae", Vorbild: R. 1172 „Loiaus desirs et pensee jolie", dem Martin le Béguin de Cambrai von Handschrift D zugeschrieben. Der Titel dieses Stücks ist im Manuskript des *Ludus* ausradiert worden (Bayart, 274). Die pikardischen Sprachformen bestätigen die Herkunftsangabe im Namen des Autors, aber ob Martin identisch ist mit jenem Martinus Bekin, den Augustin Thierry bekannt macht, muss fraglich bleiben [1]. Um einen Autor aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts könnte es sich allerdings handeln (Martin le Béguin hat noch drei weitere Minnelieder in strengem Stil verfasst: R. 1329, R. 1992, R. 185).

XVII = AH 48.318 (C. 23816) „Ave, rosa rubens et tenera", Vorbild: R. 2054 „Tant ai d'amours apris et entendu Que nus", von Handschrift C dem Gaidifer d'Avion zugeschrieben (ein Kontrafakt des Lambert Ferri, R. 2053 „J'ai tant d'amours apris et entendu Que desormais", beginnt ebenso, aber Vorbild Adams war wohl R. 2054). Gaidifer und Lambert gehören beide dem Kreis um Jehan Bretel an (Petersen, Chansons I, 181 ff. und II, 11 ff.; Järnström, Chansons pieuses I, 101 ff.; Långfors, Jeux-partis I, xxxj). Gaidifer ist vielleicht älter als Lambert, der noch 1282 bezeugt ist und der für eine Herrin von Artoís gedichtet hat – sei es Maheut de Brabant, Gemahlin Roberts I., Gräfin bis 1265, oder Amicie de Courtenai, Gemahlin Roberts II., Protektor von Adam le Bossu, bei dem auch Oede de la Couroierie *‚procureur en sa court'* wurde (Spanke, Minnesinger, 6 ff; A. Hoffmann, 41 ff.).

XXIX = AH 48.330 (C. 37330) „Felix, qui humilium", Vorbild: R. 936 „L'autrier estoie montés", das dem Herzog von Brabant zugeschrieben wird. Es handelt sich um Henri III (1247–1261), dessen Hof während seiner kurzen Regierungszeit Dichter und Sänger anzog. Der Herzog mag das Lied wie die anderen besser datierten kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts komponiert haben (Henry, Henri, 75 ff.).

XXX = AH 48.331 (C. 39343) „O felix custodia", mögliches Vorbild: R. 89a „L'autrier matin el mois de mai", anonymes religiöses Lied der Handschrift i, das selbst ein Kontrafakt der ohne Melodie überlieferten Pastourelle R. 2081a° „En mai quant dait et fueil et fruit" aus der Handschrift Douce 137 ist. Diesen unsicheren Fall stellt Bayart (lxxiij) zur Diskussion.

1 A. Thierry, Recueil, 234: *„supra domum Martini Bekin, que fuit Ade de Ruis sitam in vico de Cantarana, duos solidos et unum caponem"*, Steuerliste von 1277; vgl. Petersen, Chansons I, 184).

Die Vorbilder, die sich Adam de la Bassée aus dem Repertoire der Trouvèrepoesie auswählt, reichen vom klassischen Minnelied der ältesten Zeit (R. 550 von Gace Brulé) über die Epoche Thibauts IV. (R. 711 von Thibaut, R. 2107 von Raoul de Soissons) und des Herzogs von Brabant (R. 936 von Henri III) bis in die Gegenwart und Landschaft Adams mit der Poesie der Arraser Dichter (R. 2054 von Gaidifer d'Avion). Alle kontrafazierten Stücke, mit Ausnahme von R. 89a, gehören zu den berühmtesten des gesamten Trouvère-Repertoires. Zeugnis geben davon nicht nur die zahlreichen Handschriften, in denen diese Lieder überliefert werden, sondern auch weitere Kontrafakta:
R. 711 ist Vorbild von R. 709a „Tant ai servi le monde longuement", religiöses Lied der Handschrift Arsenal 3517 (D, IV der Werke Gautiers de Coinci);
R. 2107 ist Vorbild von R. 1104 „Deus, je n'os nomer amie", anonym in KNXR; R. 2091 „Mere, douce creature" von Jaque de Cambrai (C); R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", anonym in V, aber vielleicht von Phelipe de Rémi (vgl. Jeanroy, Philippe de Beaumanoir; Långfors, Mélanges V, 337 ff.; Petersen, Beaumanoir, 49 ff.); R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure", religiöses Lied aus der Sammlung PX;
R. 1172 ist Vorbild von R. 1193° „Tant me plaist toute philosophie", religiöses Lied der Sammlung V;
R. 2054 ist Vorbild von R. 2053 „J'ai tant d'amours apris et entendu Que desormais" von Lambert Ferri;
R. 936 ist Vorbild von R. 934a „L'autrier m'estoie levés", religiöses Lied aus der im Zweiten Weltkrieg verbrannten Handschrift Metz 535.
Wie der Prior Gautier de Coinci kennt auch der Kanonikus Adam de la Bassée die verschiedenen Repertoires lateinischer und vulgärsprachlicher Musikübung seiner Zeit, und wie Gautier versucht er, ein halbes Jahrhundert später, sein erzählerisches Werk mit einer Blütenlese aus verschiedensten Quellen und Stilbereichen aufzulockern: Aus dem liturgischen Repertoire wählt er vor allem Hymnen, aber auch Sequenzen (darunter natürlich „Laetabundus" für AH 48.320 „Ad honorem"), ein Responsorium und ein Halleluja, aber auch von ihm selbst komponierte Stücke lehnen sich stark an liturgische Melodik an; aus der polyphonen Singpraxis imitiert er eine Motette, für eine weitere und für einen zweistimmigen Conductus sind Vorbilder nicht bekannt (vgl. die ausführlichen Bemerkungen zum liturgischen Repertoire bei Bayart, lxvij ff.); das Trouvère-Repertoire schliesslich enthält vor allem Minnelieder (R. 550, R. 711, R. 2107, R. 1172, R. 2054), aber auch eine Pastourelle (R. 936) und zwei Tanzlieder (R. 767a und den Refrain V.D.B. 1599). Die Haltung des bewussten Auswählens charakterisiert den gebildeten Kleriker, der mit Büchern umzugehen gewöhnt ist und Noten kennt, gegenüber dem Trouvère, der auswendig vorträgt und kontrafaziert und auf das Repertoire gesellschaftlicher Vortragspraxis angewiesen bleibt.
Während Adam de la Bassée die liturgischen Vorbilder seiner Kontrafakta sehr genau respektiert (Bayart, lxviij) und damit die Kontrafakturpraxis der liturgischen Autoren fortsetzt, für die eine Melodieänderung etwas von Verletzung geistlicher Autorität gehabt hätte, scheut er sich nicht, die Form seiner vulgärsprachlichen profanen Vorbilder den metrischen Bedürfnissen seiner Gedichte anzupassen. Insbesondere ersetzt er durchgehend

alle weiblichen Reime und Kadenzen durch männliche, was zwar einen Kontrast zu der Strophenform des *Ludus* schafft, die bei den Trouvères abwechslungsreich gebaute Liedform aber meistens beeinträchtigt.
Die Art der metrischen Veränderungen geht am besten aus der Gegenüberstellung der Formschemata von Vorbild und Kontrafakt hervor (die Melodien werden hier der Vollständigkeit halber gleich mit angegeben):

R. 550 und AH 48.299:

A	B	A	B	C	D	E	F	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a'	b	a'	b	b	b	c'	c'	R. 550

A	B	A	B	C	D	B'	E	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	b	AH 48.299

In den vv 1, 3, 7, 8 sind die weiblichen Kadenzen durch männliche ersetzt, die Reimordnung im Abgesang baab statt bbc'c' ist auch in der Trouvèrelyrik häufiger vertreten und gibt, besonders im Falle durchgehend gleicher Kadenzen, der Strophe etwas mehr formalen Halt.

R. 711 und AH 48.300:

A	B	A	B	C	D	C'	D'	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	b'	a	a	b'	R. 711

A	B	A	B	C	D	C'	D'	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	b	AH 48.300

Die Form des Liedes ist bis auf die Kadenzen der vv 2, 4, 5, 8 genau übernommen. Die Reimordnung stimmt zu der des vorhergehenden Stückes, auch der Reim a auf -iá.

R. 2107 und AH 48.313:

$1.A^1$	B^1	$1.A^1$	B^1	Z	$2.A^2$	B^2	C^1	D	$2.A^2$	B^2	C^2	D
7	7	7	7	3	7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	a'	b	b	b	a'	a'	b	b	a'	b	b

$1.A^1$	B^1	$1.A^1$	B^1	Z	$2.A^2$	B^2	C	D	$2.A^2$	B^2	C	D
8	7	8	7	3	7	8	7	7	7	8	7	7
a	b	a	b	b	b	a	a	b	b	a	b	b

Die vv 1, 3, 7, 11 sind aus weiblichen 7-Silblern zu männlichen 8-Silblern umgeformt worden, v 8 ist dem männlichen 7-Silbler in v 12 angeglichen worden, aber nicht im Reim, nur in der Kadenz. Die Melodie von R. 2107 ist hier nach K zitiert.

R. 1172 und AH 48.316:

A	B	A	B	C	D	B'	C'	C''	
10	10	10	10	10	10	10	10	10	
a'	b	a'	b	b	a'	a'	c'	c'	R. 1172

A	B	A	B	C	D	B'	C'	C''	
10	10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	c	c	AH 48.316

Die Reimordnung ist zwar erhalten, aber die vv 1, 3, 6 – 9 haben männliche statt weiblicher Kadenz.

R. 2054 und AH 48.318:

A	1.B_1	B_2	A	1.B_1	B_2	1.B_1	C_2	C_1	C'_2	2.B_1	D_2	1.B_1	B_2	
10	4+	6	10	4+	6	4+	6	4+	6	4+	6	4+	6	
a		b'	a		b'		b'		a		a		b'	R. 2054

A	B_1	B_2	A	B_1	B_2	B_1	C_2	C_1	C'_2	D_1	D_2	B_1	B_2	
10	4+	6	10	4+	6	4+	6	4+	6	4+	6	4+	6	
a		b	a		b		b		a		a		b	AH 48.318

Die weiblichen Kadenzen der vv 2, 4, 5, 8 sind durch männliche ersetzt. Die musikalische Organisation hat den Kontrafaktor bewogen, Anklänge an innere Reime in das Schema einzuführen, die hier nicht berücksichtigt sind. Die Teilung der Verse in einen 4- und einen 6-Silbler wird durch die regelmässige Zäsur nahegelegt und ist durch die Melodie begründet.

R. 936 und AH 48.330:

A	B	A	B	C	D	D'	B'	E	E'	F	B''	
7	7	7	7	5	3	5	5	3	3	3	7	
a	b	a	b	b	c'	c'	b	b	b	d	d	R. 936

A	B^{ω}	A	B^{ω}	C	D	E^{ω}	F	G	H	I	B^{ω}	
7	7	7	7	5	5	7	5	3	3	3	7	
a	b	a	b	b	a	b	a	x	b	a	b	AH 48.330

Es sind nicht nur die weiblichen Kadenzen der vv 6 und 7 durch männliche ersetzt, es wird auch gleichzeitig aus einem 3-Silbler ein 5-Silbler und aus einem 5-Silbler ein 7-Silbler. Die 4 Reime seines Vorbilds reduziert der Kontrafaktor auf 2 und unterdrückt den Reim in v 9.

R. 89a und AH 48.331:

A	B	A	B	C^1	D	C^2	E	
8	8	8	8	8	8	8	8	
a	b	a	b	a	b	a	b	R. 89a

A^1	B^1	A^1	B^1	E	D	C^1	C^2	A^2	B^2	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a	AH 48.331

Wenn R. 89a wirklich das Vorbild des Liedes von Adam gewesen ist, dann hat der Kontrafaktor die Strophe um eine Stollenreprise verlängert und alle Verse um eine Silbe gekürzt. Ein solches Vorgehen scheint nicht undenkbar, und die Melodien beider Stücke ähneln sich tatsächlich stark.

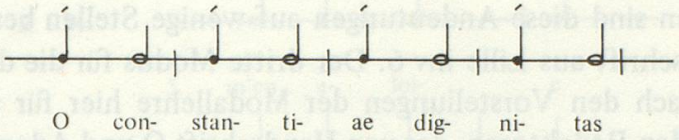
Selbst wenn man von diesem letzten Fall absieht, weil nicht ganz sicher ist, ob Adam de la Bassée hier wirklich das betreffende Stück kontrafaziert hat, ist deutlich, dass er nirgends die Metrik seines Vorbilds genau respektiert hat. Die Änderungen, die nicht ohne Scharfsinn angebracht worden sind, wiewohl sie den Charakter von Bastelarbeit selten verleugnen können, bezeugen als bewusste Eingriffe philologisches Vorgehen. Es ist dabei zu bemerken, dass ein metrisch verändertes Lied nicht mehr ohne weiteres einer bekannten Melodie nachgesungen werden kann, so dass dieser Gesichtspunkt, der bei der Entstehung der frühen geteilten Spiele eine Rolle gespielt haben mag, genau wie bei dem Philologen Gautier de Coinci auch hier bei Adam de la Bassée ohne besonderes Interesse gewesen sein dürfte; Kontrafaktur ist für ihn ein Topos der Erfindung, metrische Änderungen scheinen das Kontrafazieren mindestens der profanen Vorbilder für Adam de la Bassée überhaupt erst interessant gemacht zu haben.

Aber manchmal hat eine solche metrische Änderung auch erhebliche rhythmische Konsequenzen, wie im Falle von AH 48.313, wo durch die Interpretation der weiblichen 7-Silbler als männlicher 8-Silbler der Versgang vollkommen umgestülpt werden muss. Adam de la Bassée gibt aber auch ohne metrische Nötigung seinen entlehnten Melodien oft rhythmische Effekte, die er in einer rudimentären Mensuralnotenschrift kodifiziert. Es ist dieser Ansatz von Mensurierung, der dem Kontrafaktor das Interesse der Rhythmus – Forschung sichert. Bei der Durchsicht der mensuralen Hinweise in den Kontrafakten Adams soll neben deren Zeugniswert für die ursprünglichen Melodien hier vor allem dies Vorgehen Adams selbst interpretiert werden.

In seinem Kontrafakt AH 48.313 erzwingt die metrische Änderung auch eine neue rhythmische Interpretation. Spanke schlägt vor, beide Texte folgendermassen zu harmonisieren (Strophenformen, 92):

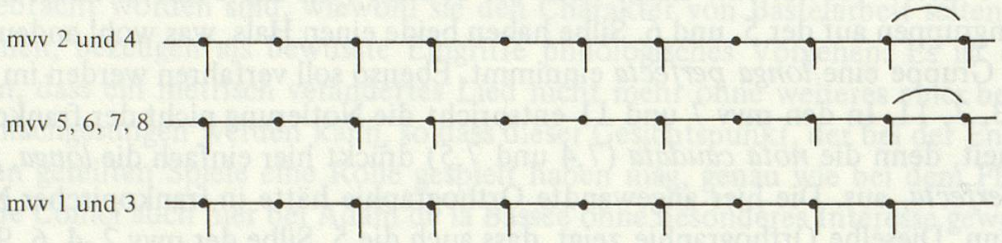
´	x	´	x	x	´	x	´	x
O	con-	stan-	ti-	ae	dig-	ni	tas	
Quant	voi	la	glai-		e	me-	u-	re

Sonst hätten die Noten der weiblichen Kadenz über der einen männlichen Kadenzsilbe zusammengefasst werden müssen. Dem ist aber nicht so: jede Silbe hat ihr Neuma wie im Vorbild, und die Handschrift gibt deutlich einen Wechsel von kurz und lang nach Art des 2. Modus zu erkennen, was sich aber nicht durchführen lässt, da männliche 8-Silbler diesem Modus nicht unterlegt werden können, es sei denn so:

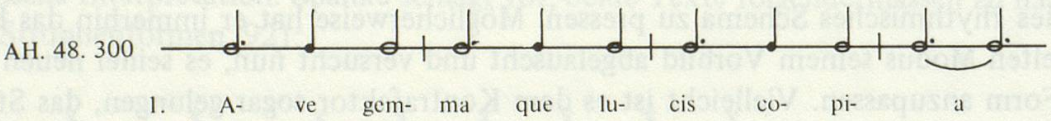


Die Notation Adams enthält allerdings eine Reihe von Unregelmässigkeiten, die dem modalen Gang zwar widersprechen, den Text aber besser zu seinem Recht kommen lassen. Der erste Vers hat eine Zäsur nach der 5. Silbe (wie alle 8-Silbler dieser Strophe). Die Notengruppen auf der 5. und 6. Silbe haben beide einen Hals, was wohl andeuten soll, dass jene Gruppe eine *longa perfecta* einnimmt. Ebenso soll verfahren werden im 3. Ordo der mvv 3, 7, 11. In den mvv 7 und 11 entspricht die Notierung nicht der frankonischen Gewohnheit, denn die *nota caudata* (7,4 und 7,5) drückt hier einfach die *longa, perfecta* oder *imperfecta,* aus. Die hier angewandte Orthographie hätte in frankonischer Notation keinen Sinn. Dieselbe Orthographie zeigt, dass auch die 5. Silbe der mvv 2, 4, 6, 9, 10, 13 einen ganzen Ordo einnimmt. Für die mvv 8 und 12 ist zwar eine Zäsur nach der 3. Silbe sicher, doch werden die Hebungen der Silben 4 bis 7 missachtet. In den mvv 1, 3, 7, 11 nimmt Silbe 6 einen ganzen Ordo ein, und die akzentuierte Silbe 8 muss den Vers auf einer Hebung schliessen: Silbe 7 muss also auch einen ganzen Ordo einnehmen. Melismen an dieser Stelle bestätigen eine solche Lesung (auch für mv 5). In den mvv 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 13 ist die Behandlung der Schlussilben ähnlich, auch hier bestätigen Melismen auf der 6. Silbe eine solche Lesung. Die Pausenstriche im Manuskript sind ohne System. Das Kontrafakt bietet sich also in einem überaus eigenwilligen Rhythmus dar (vgl. S. 343 f.). Wenn diese Übertragung mindestens in grossen Zügen der Intention des Verfassers bzw. Schreibers entspricht, so lässt sich daran ablesen, dass der Rhythmus ebenso wie das Metrum keine zu respektierende Grösse für den Kontrafaktor ist. Auf gar keinen Fall gibt Adam einen Hinweis für den originalen Rhythmus des Vorbilds, denn er bemüht sich offensichtlich und nicht immer mit Erfolg, seinen lateinischen Text in ein ungefähr passendes rhythmisches Schema zu pressen. Möglicherweise hat er immerhin das Prinzip des zweiten Modus seinem Vorbild abgelauscht und versucht nun, es seiner neuen metrischen Form anzupassen. Vielleicht ist es dem Kontrafaktor sogar gelungen, das Stück in dieser Art zu singen, mit dem Notentext vor Augen; dass es in seiner komplizierten Rhythmik in Umlauf gekommen wäre, erscheint ausgeschlossen. Die metrische und rhythmische Bearbeitung, die Adam der Melodie des Raoul de Soissons zuteil werden

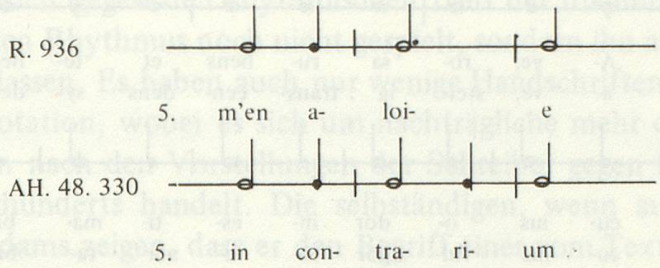
lässt, macht diese so gut wie unkenntlich. Es ist die Arbeit oder besser Spielerei eines in der Notationstechnik nicht ganz unerfahrenen Laien mit philologischen Ambitionen.
In drei weiteren Stücken gibt Adam de la Bassée seinen Melodien einen weniger willkürlichen Rhythmus. Er überträgt die Melodien von AH 48.316 (= R. 1172) im dritten Modus, ebenso AH 48.300 (= R. 711) und rhythmisiert AH 48.330 (= R. 936) im ersten Modus. Für R. 1172 wird der dritte Modus auch in Handschrift O angedeutet, aber in beiden Handschriften sind diese Andeutungen auf wenige Stellen beschränkt, in O mvv 1 und 3, in der Handschrift aus Lille mv 6. Der dritte Modus für die durchgehenden Zehnsilbler wäre auch nach den Vorstellungen der Modallehre hier für durchaus normal zu halten, d. h. die beiden Redaktoren, der von Handschrift O und Adam de la Bassée, haben der Melodie gerade den Rhythmus gegeben, den das Metrum nahelegt. Die Melismatik spricht nicht gegen eine solche Rhythmisierung, verlangt sie aber auch eben nicht. R. 711 besteht auch nur aus 10-Silblern, aber hier hat der Redaktor von O keinen Rhythmus angedeutet. Adam de la Bassée will wohl den dritten Modus durchführen, aber seine Orthographie hat ihre Eigenheiten. Das Manuskript kennt folgende Typen rhythmischer Übertragung für die männlichen und weiblichen 10-Silbler:



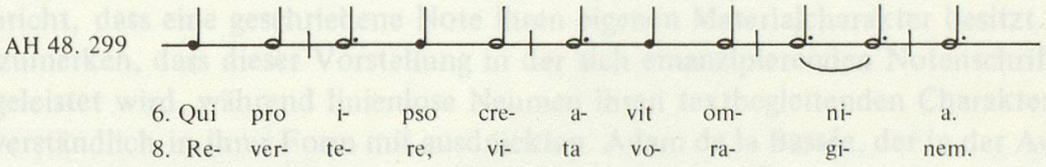
Der mv 7 muss korrigiert werden: bafg gehört auf die letzte Silbe von mv 6 (auch so in K des Vorbilds), so dass mv 7 wie mv 5 verläuft; um die Verschiebung auszugleichen, hat der Schreiber ein kaudiertes c' ausgelassen. Der rhythmische Ablauf in den mvv 1 und 3 ist wohl durch das Melisma von Silbe 3 durcheinandergeraten. Beachtet man, dass die *nota caudata* bei Adam sowohl *longa perfecta* als auch *longa imperfecta* bezeichnen kann, so ergibt sich für alle Verse das gewohnte Bild des dritten Modus (vgl. aber Gennrich, Kontrafaktur, 87 f. und Egerton, 423):



Diese Schreibweise wird auch in AH 48.313 (vgl. S. 148 ff.) benutzt. Die Übertragung von R. 936 im Kontrafakt AH 48.330 folgt durchgehend dem ersten Modus, der auch dem Vorbild angemessen ist. In den Versen 6 und 7 hat Adam die rhythmische Fassung der Melodie nur textlich ausinterpretiert (vgl. Gennrich, Kontrafaktur, 89):



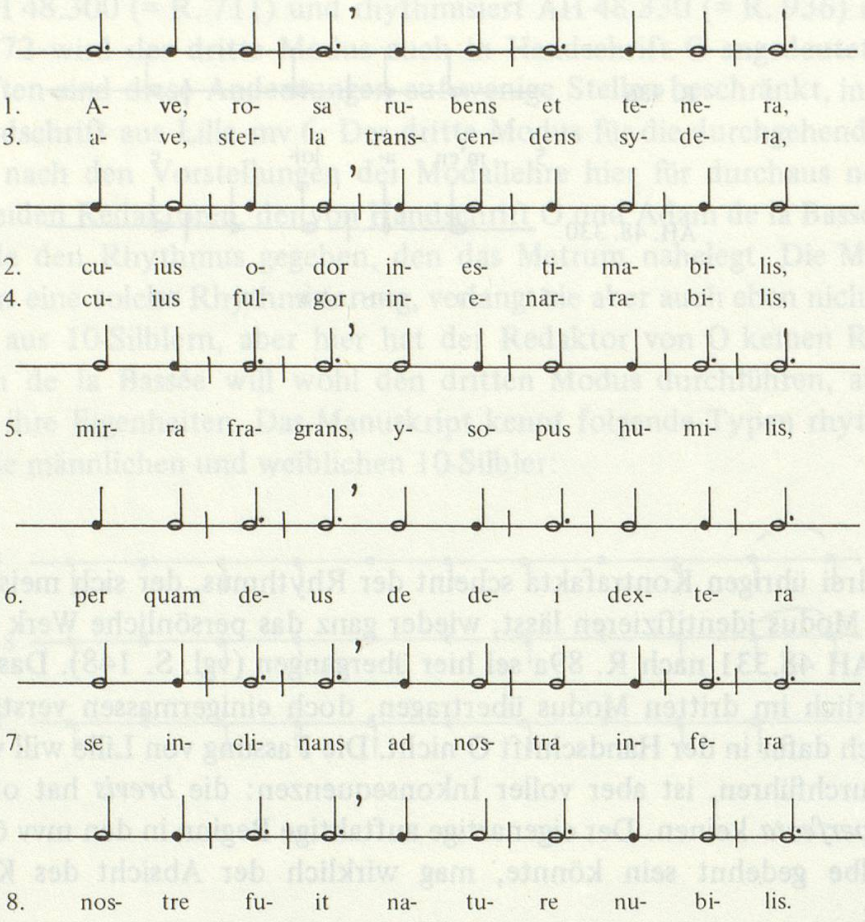
Für die drei übrigen Kontrafakta scheint der Rhythmus, der sich meist nicht mit einem einzigem Modus identifizieren lässt, wieder ganz das persönliche Werk des Kontrafaktors zu sein. AH 48.331 nach R. 89a sei hier übergangen (vgl. S. 148). Das Lied R. 550 lässt sich natürlich im dritten Modus übertragen, doch einigermassen verständliche Hinweise finden sich dafür in der Handschrift O nicht. Die Fassung von Lille will wohl einen dritten Modus durchführen, ist aber voller Inkonsequenzen: die *brevis* hat oft einen Hals, die *longa imperfecta* keinen. Der eigenartige auftaktige Beginn in den mvv 6 und 8, bei denen die 9. Silbe gedehnt sein könnte, mag wirklich der Absicht des Kontrafaktors entsprechen:



Eine sehr eigentümliche Rhythmisierung wendet Adam de la Bassée für sein Kontrafakt AH 48.318 nach R. 2054 an. Die Melodie dieses Stücks zeichnet sich dadurch aus, dass sie die metrischen Zehnsilbler jeweils in einen Viersilbler und einen Sechssilbler zerlegt. Adam scheint hier nun die Binnenkadenzen mindestens im Abgesang auskomponiert zu haben. Vom Moduswechsel macht er reichlich Gebrauch: die vv 1 und 3 lassen sich gut im dritten Modus lesen, die vv 2 und 4 dagegen durchgehend im zweiten, mit wenigen Un-

regelmässigkeiten. In der zweiten Vershälfte der mvv 7 und 8 wechselt der zweite mit dem ersten und dritten Modus. Da diese konsternierenden Interpretationen durchaus nicht absichtslos zu sein scheinen, mag hier eine Übersicht geboten werden:

AH 48. 318



Selbst wenn hier Schreibfehler respektiert wären, bliebe das Bild typisch für den Versuch, mit den mensuralen Notenzeichen frei zu arbeiten. Dass dabei nur selten auf den natürlichen Akzentgang des Textes geachtet wird, ist ein Beleg dafür, dass die Rhythmisierung als ein Effekt von Montage verstanden werden muss.

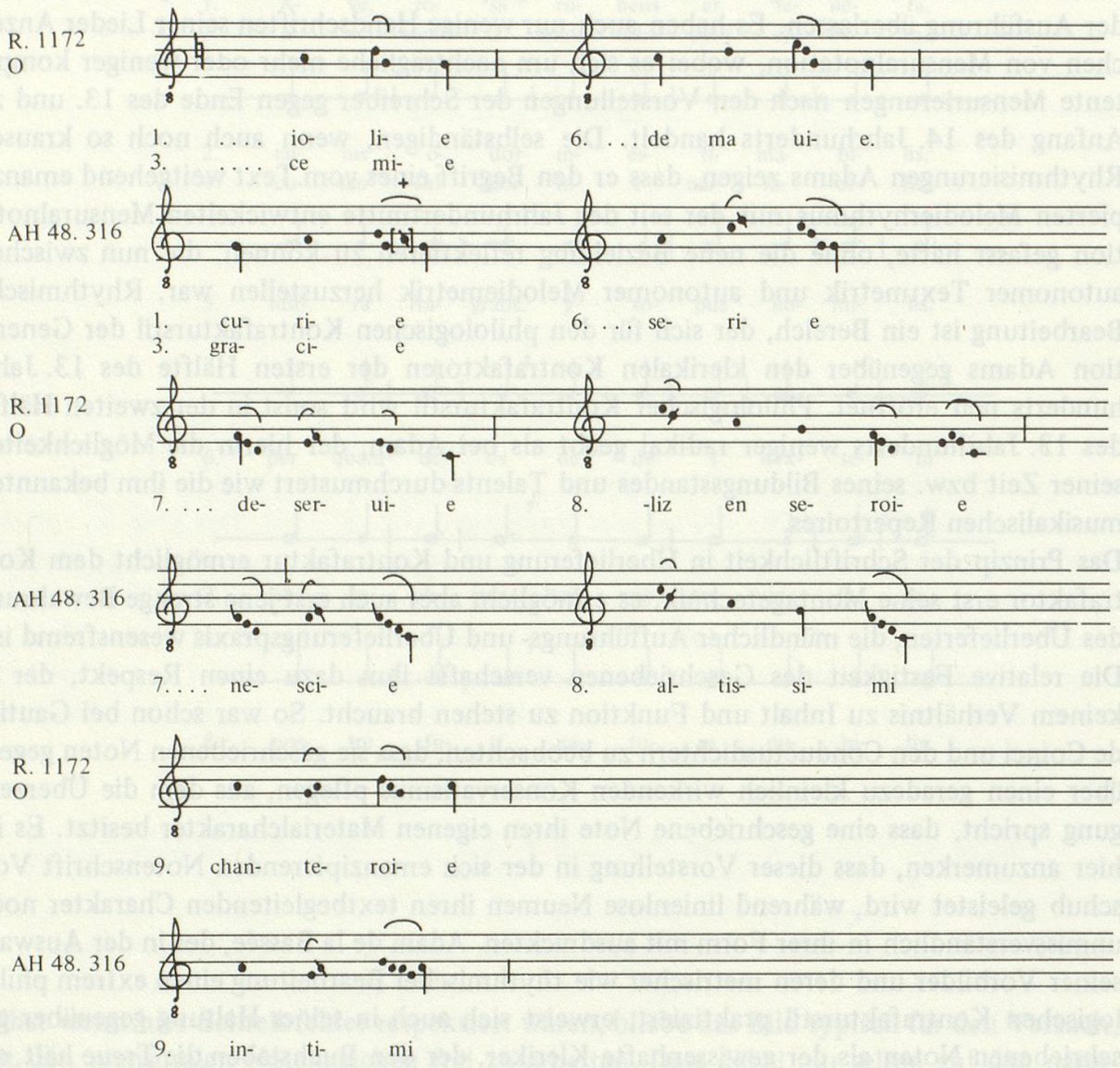
Neben Rhythmen, die auch dem Vorbild seines Kontrafakts zugeschrieben werden können, benutzt Adam de la Bassée offensichtlich gern eigene, ungewöhnliche rhythmische Kombinationen, von denen bezweifelt werden muss, dass er sie für eine Gesangsaufführung verfasste. Es sind wohl eher akademische Exerzitien, denen sich der Dichter hier hingibt. Die wenigen rhythmischen Handschriften des Trouvère-Repertoires, vor allem Handschrift O und Handschrift S der Werke Gautiers de Coinci, dürften von Generations-

genossen Adams de la Bassée hergestellt worden sein, im Bewusstsein, den alten Melodien durch die neue Technik der Mensuralnotation aufzuhelfen und dabei die eigene noch nicht lange erworbene Kompetenz zu üben: Adam de la Bassée rhythmisiert, weil es modern und schwierig ist. Gautier de Coinci, der bereits ganz ähnlich wie Adam de la Bassée einen philologischen Kontrafakturstil pflegte, indem er seine Vorbilder metrisch änderte, manchmal auch gegen den rhythmischen Lauf der ursprünglichen Melodie, hat mit dem emanzipierten Rhythmus noch nicht gespielt, sondern ihn als Folge des Metrums der Ausführung überlassen. Es haben auch nur wenige Handschriften seiner Lieder Anzeichen von Mensuralnotation, wobei es sich um nachträgliche mehr oder weniger kompetente Mensurierungen nach den Vorstellungen der Schreiber gegen Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts handelt. Die selbständigen, wenn auch noch so krausen Rhythmisierungen Adams zeigen, dass er den Begriff eines vom Text weitgehend emanzipierten Melodierhythmus mit der seit der Jahrhundertmitte entwickelten Mensuralnotation gefasst hatte, ohne die neue Beziehung reflektieren zu können, die nun zwischen autonomer Textmetrik und autonomer Melodiemetrik herzustellen war. Rhythmische Bearbeitung ist ein Bereich, der sich für den philologischen Kontrafakturstil der Generation Adams gegenüber den klerikalen Kontrafaktoren der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts neu eröffnet. Philologischer Kontrafakturstil wird sonst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts weniger radikal geübt als bei Adam, der hierin die Möglichkeiten seiner Zeit bzw. seines Bildungsstandes und Talents durchmustert wie die ihm bekannten musikalischen Repertoires.

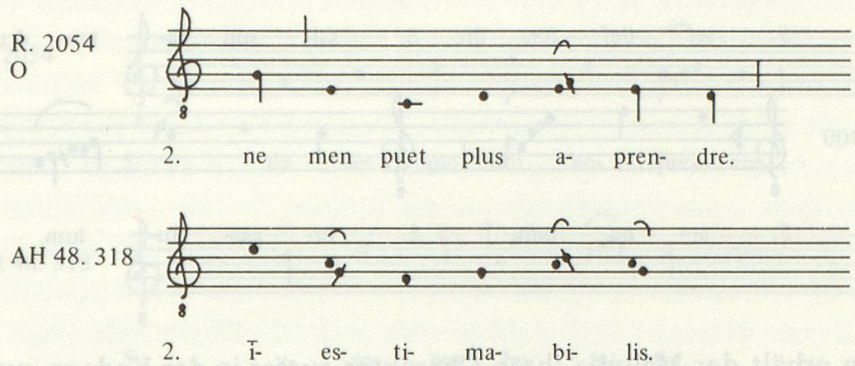
Das Prinzip der Schriftlichkeit in Überlieferung und Kontrafaktur ermöglicht dem Kontrafaktor erst seine Montagetechnik, es ermöglicht aber auch erst jene strenge Bewahrung des Überlieferten, die mündlicher Aufführungs- und Überlieferungspraxis wesensfremd ist. Die relative Festigkeit des Geschriebenen verschafft ihm dazu einen Respekt, der in keinem Verhältnis zu Inhalt und Funktion zu stehen braucht. So war schon bei Gautier de Coinci und den Conductusdichtern zu beobachten, dass sie geschriebenen Noten gegenüber einen geradezu kleinlich wirkenden Konservatismus pflegen, aus dem die Überzeugung spricht, dass eine geschriebene Note ihren eigenen Materialcharakter besitzt. Es ist hier anzumerken, dass dieser Vorstellung in der sich emanzipierenden Notenschrift Vorschub geleistet wird, während linienlose Neumen ihren textbegleitenden Charakter noch unmissverständlich in ihrer Form mit ausdrückten. Adam de la Bassée, der in der Auswahl seiner Vorbilder und deren metrischer wie rhythmischer Bearbeitung einen extrem philologischen Kontrafakturstil praktiziert, erweist sich auch in seiner Haltung gegenüber geschriebenen Noten als der gewissenhafte Kleriker, der den Buchstaben die Treue hält, als sei deren Vorrat beschränkt.

Dadurch dass Adam de la Bassée weibliche Kadenzen in männliche verwandelt, bleiben bei der Kontrafaktur Kadenznoten übrig. Anstatt die Melodie der neuen Gegebenheit anzupassen, wie es etwa Blondel de Nesle in seinem Lied R. 482 tut, wo dieselbe Distinktion zunächst auf einen Vers mit weiblicher Kadenz und dann auf einen Vers mit männlicher Kadenz gesungen wird (vgl. S. 123 ff.), erfindet der Kontrafaktor jeweils einen Ausweg, die überflüssigen Noten doch zu konservieren: durch Agglutination am Versende, im Versinnern an beliebiger Stelle oder durch Umdeutung des Melodierhythmus.

R. 1172 hat weibliche Kadenzen in den vv 1, 3 und 6–9. Dass die entsprechenden Passagen in Handschrift O (etwas weniger deutlich in D und V) in ihrem Notenbild genau zum Kontrafakt stimmen, ist ein Beleg dafür, dass Adam seine Melodie einer schriftlichen Tradition entnommen hat und die Noten kopiert, ohne nach deren musikalischer Funktion in seinem eigenen Gedicht länger zu fragen (die *clivis resupina liquescens* bei + steht in mv 3, in mv 1 steht einfache *clivis*):

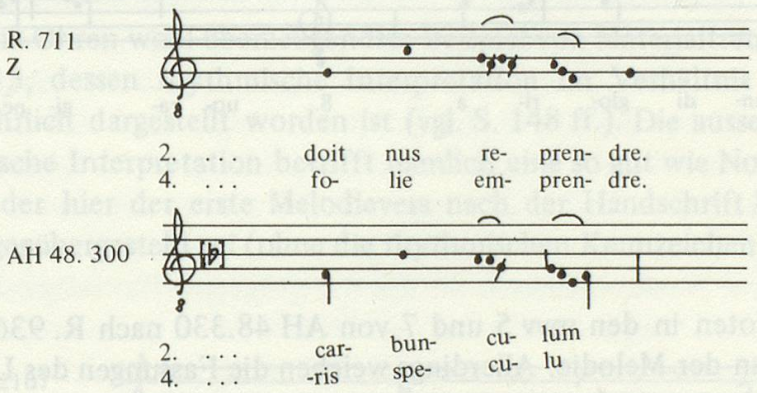


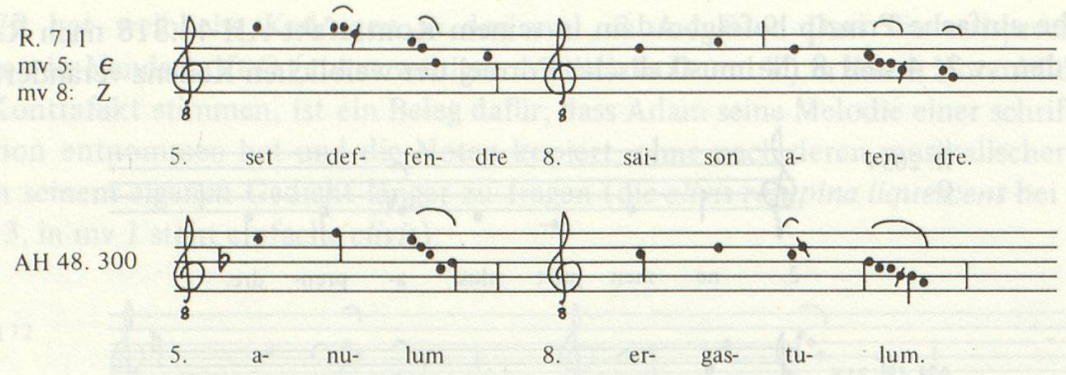
Dasselbe einfache Prinzip befolgt Adam in seinem Kontrafakt AH 48.318 nach R. 2054, wo in den vv 2, 4 und 8 die musikalische Formel der weiblichen Kadenz verändert wird:



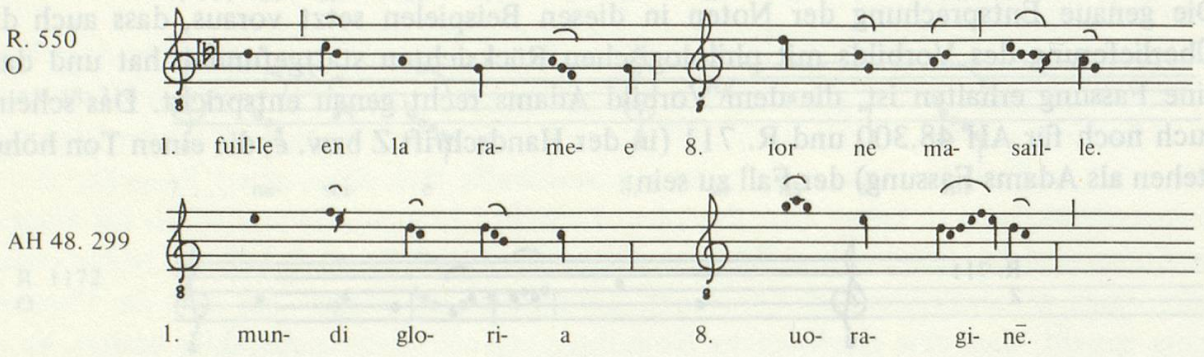
Die Transposition ist möglicherweise das Werk Adams, aber er kann natürlich auch eine transponierte Fassung benutzt haben. Aufzeichnungen in verschiedener Höhenlage begegnen auch in der Trouvèrepoesie häufiger, so dass hieraus für Adams Kontrafakturtechnik kein Schluss zu ziehen ist.

Die genaue Entsprechung der Noten in diesen Beispielen setzt voraus, dass auch die Überlieferung des Vorbilds mit philologischen Rücksichten stattgefunden hat und dass eine Fassung erhalten ist, die dem Vorbild Adams recht genau entspricht. Das scheint auch noch für AH 48.300 und R. 711 (in der Handschrift Z bzw. *ϵ*, die einen Ton höher stehen als Adams Fassung) der Fall zu sein:



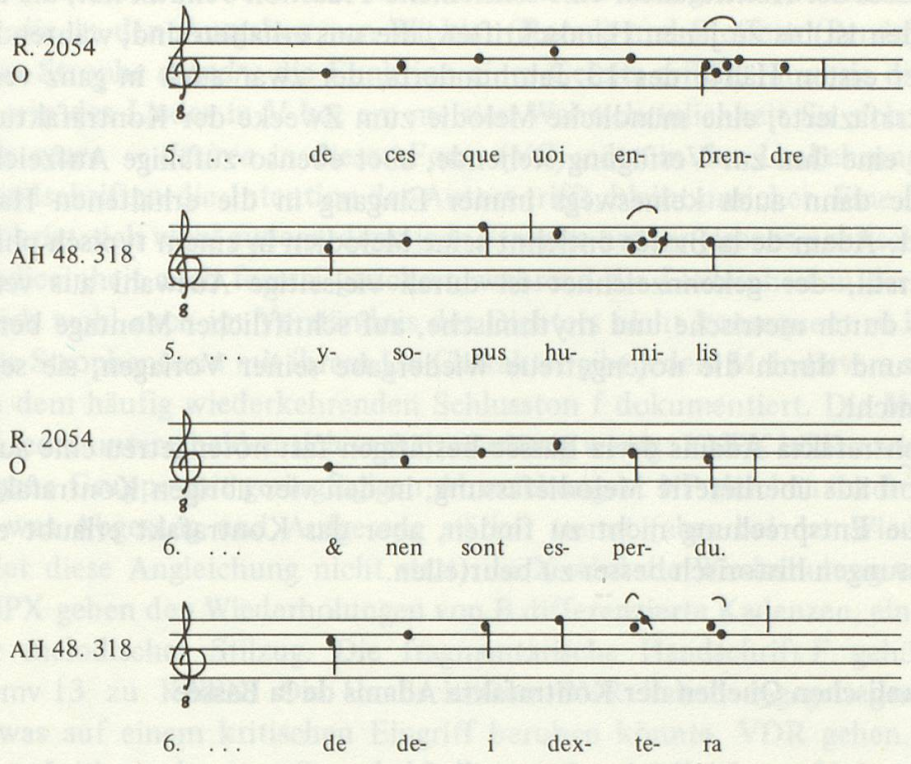


Dies Vorgehen erhält der Melodie ihren Charakter ausser in der Kadenz, wo musikalische Ungereimtheiten entstehen, die sich nur nach ihrer Herkunft rechtfertigen lassen.
Daneben benutzt Adam de la Bassée eine andere Technik, die darin besteht, im Versinnern Töne zu Melismen zusammenzufügen oder gar an beliebiger Stelle einen Ton einzusparen oder hinzuzufügen, wie das bei Kopisten beobachtet wird, die einen Schreibfehler im Nachherein kompensieren. So repariert der Kontrafaktor in AH 48.299 auf ganz verschiedene Weise: im mv 7 benutzt er die eben beschriebene Technik, aber in den mvv 1 und 8 kombiniert er Melismen im Versinnern:

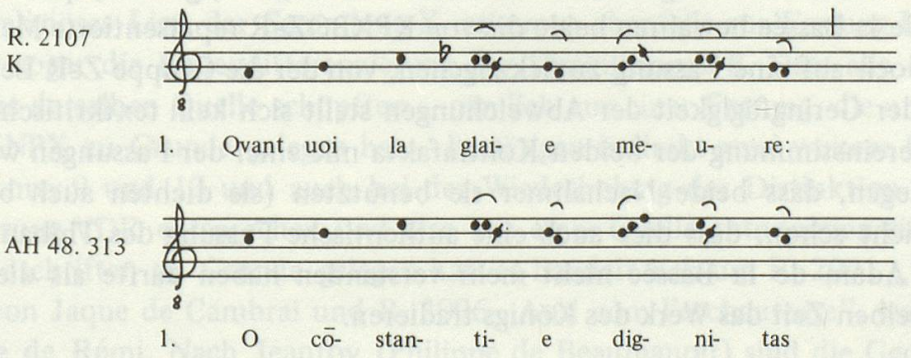


Die hinzugefügten Noten in den mvv 5 und 7 von AH 48.330 nach R. 936 (vgl. S. 151) ändern kaum etwas an der Melodie. Allerdings weichen die Fassungen des Liedes so stark von der Fassung des Kontrafakts ab, dass über Einzelheiten der Adaptation nichts mehr ausgemacht werden kann. Klar ersichtlich ist dagegen noch der umgekehrte Vorgang im mv 5 von AH 48.318. Dort steht im Vorbild die Distinktion C_2 mit weiblicher Kadenz. Im mv 6 wird dann dieselbe Distinktion mit männlicher Kadenz wiederholt, indem das gedehnte Melisma auf der Silbe 10 eingespart wird. Adam de la Bassée, der alle weiblichen Kadenzen durch männliche ersetzt, inspiriert sich nun nicht etwa am mv 6, wo er seine Melodie in durchaus kompetenter Weise an eine männliche Kadenz angepasst gefunden hätte, sondern arbeitet seine Distinktion C_2 um, indem er einen Ton auslässt. Dass er

damit die Wiederholung einen Vers weiter kompromittiert, scheint ihn hier nicht gestört zu haben:



Das für moderne Ohren wohl überzeugendste Beispiel von Materialtreue bietet das Kontrafakt AH 48.313, dessen rhythmische Interpretation im Verhältnis zu seinem Vorbild R. 2107 ausführlich dargestellt worden ist (vgl. S. 148 ff.). Die ausserordentlich komplizierte rhythmische Interpretation betrifft nämlich eine so gut wie Note für Note kopierte Melodie, von der hier der erste Melodievers nach der Handschrift K und nach Adams Kontrafakt gegenübergestellt sei (ohne die rhythmischen Kennzeichen der Handschrift des Ludus):



Wenn in den Kontrafakten Adams de la Bassée in so vielen Einzelheiten die entsprechende handschriftliche Überlieferung des Vorbilds vollkommene Übereinstimmung zeigt, so bedeutet dies, dass der Kontrafaktor eine schriftliche Tradition benutzt hat, die auch weitergeführt worden ist bis zu jenen Handschriften, die uns erhalten sind, während Gautier de Coinci in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, der zwar auch in ganz vergleichbarer Manier kontrafazierte, eine mündliche Melodie zum Zwecke der Kontrafaktur erst kodifizierte oder eine ihm zur Verfügung stehende, aber ebenso zufällige Aufzeichnung dazu benutzte, die dann auch keineswegs immer Eingang in die erhaltenen Handschriften gefunden hat. Adam de la Bassée entlehnt seine Melodien in einem typisch philologischen Kontrafakturstil, der gekennzeichnet ist durch vielseitige Auswahl aus verschiedenen Repertoires, durch metrische und rhythmische, auf schriftlicher Montage beruhende Bearbeitungen und durch die notengetreue Wiedergabe seiner Vorlagen, sie seien nun erhalten oder nicht.
Zwei der Kontrafakta Adams de la Bassée bestätigen fast notengetreu eine auch mit dem Text des Vorbilds überlieferte Melodiefassung; in den vier übrigen Kontrafakten ist eine solche genaue Entsprechung nicht zu finden, aber das Kontrafakt erlaubt es, die überlieferten Fassungen historisch besser zu beurteilen.

II. Die musikalischen Quellen der Kontrafakta Adams de la Bassée

R. 711 „Tant ai Amours servies longuement"
Die Melodie dieses berühmten Liedes von Thibaut IV. ist in allen Quellen verhältnismässig einheitlich überliefert, und nur geringfügige Varianten in Melismen deuten auf eine variable mündliche Ausführung hin. Die schriftliche Überlieferung bildet Gruppen: V und D könnten zusammengehören, denn beide wiederholen als mv 5 die Distinktion A. Vielleicht gehört auch die fragmentarische Fassung F in diese Gruppe. Das ebenfalls fragmentarische M hat zwar dieselbe Lage wie VDF (Grundton c), folgt in Kleinigkeiten aber eher der grossen übrigen Gruppe KPXB, O Zϵ R (Grundton g). KPX sind fast identisch, B gehört in dieselbe Gruppe, ist nur weniger korrekt geschrieben; O ist ihr nahe verwandt. Z ϵ stimmen im allgemeinen zu diesen Fassungen, haben aber in den mvv 6 und 7 gemeinsame Lesarten (sonst ist ϵ reichlich fehlerhaft), die auch von R bestätigt werden. Die Handschrift A hat eine Neukomposition im Stil des Originals. Das religiöse Lied R. 709a „Tant ai servi le monde longuement" und AH 48.300 „Ave, gemma, quae lucis copia" von Adam de la Bassée bewahren beide die von KPXBOZϵR repräsentierte Melodie; beide scheinen jedoch auf eine Fassung zurückzugehen, von der die Gruppe ZϵR Lesarten überliefert. Bei der Geringfügigkeit der Abweichungen stellt sich kein textkritisches Problem, aber die Übereinstimmung der beiden Kontrafakta mit einer der Fassungen würde hauptsächlich belegen, dass beide Nachahmer sie benutzten (sie dichten auch beide in der Pikardie), nicht schon, dass dies auch eine authentische Fassung des Thibaut wäre, von dessen Stil Adam de la Bassée nicht mehr verstanden haben dürfte als die Schreiber, welche zur selben Zeit das Werk des Königs tradieren.

R. 2107 „Quant voi la glaie meüre"

Mit diesem Lied hat Adam de la Bassée eines der berühmtesten des ganzen Repertoires imitiert. Seine Berühmtheit hat sich auch in mehreren divergenten Textfassungen niedergeschlagen, die in den Ausgaben von Winkler (Raoul) und Steffens (Perrin) verzeichnet sind. Da die Strophe *atendre* die Funktion eines Geleits erfüllt, muss sie die letzte sein, d. h. die Form des Liedes in V hat am meisten Wahrscheinlichkeit für sich. Ob aber die *cobla dobla amee – desiree* in dieser Form (VC) oder in der Umkehrung wie in den anderen Handschriften die Intention des Autors trifft, bleibt unsicher. Eine Entscheidung hierüber erübrigt sich wohl zudem, denn jede Strophe hat ihr eigenes poetisches Motiv, sie ist als Melodieeinheit auch formal gesichert, während die Liedeinheit in der Abfolge der Strophen sich wohl auch im Verständnis des Dichters nicht konsequent zu konstituieren braucht. Die Strophenform mit ihrem Lai-Charakter gibt jedem Melodievers seine Einheit, was sich in dem häufig wiederkehrenden Schlusston f dokumentiert. Die Melodiefassungen dieses Liedes unterscheiden sich verhältnismässig wenig: KNPX bilden wie gewöhnlich eine homogene Gruppe mit geringfügigen Abweichungen: NP gleichen ihr B^2 der Distinktion D an, was Abgesang und Aufgesang stärker trennt (aber bei der Wiederholung im mv 11 findet diese Angleichung nicht statt). In X wird die Wiederholung von $2.A^2$ verwischt. KNPX geben den Wiederholungen von B differenzierte Kadenzen, ein der Laiform angepasster melodischer Stilzug. Die fragmentarische Handschrift F gehört nach der Lesart in mv 13 zu KNPX. Die Handschriften DVR haben dagegen genaue Wiederholungen, was auf einem kritischen Eingriff beruhen könnte. VDR gehen, nach ihrem absteigenden Initium der mvv 9 und 13 zu urteilen, vielleicht auf eine andere Aufführungsvariante als KNPX zurück. Ausser diesen Varianten enthalten die Handschriften einige Ungenauigkeiten oder Schreibfehler, so eine Verlagerung in D mvv 6/7 und 10/11, welche die Wiederholungen von B stört und zwischen mv 8 und mv 9 einen Tritonus produziert. V ist reichlich verwildert, ebenso R, wo die Wiederholungen des Abgesangs unkenntlich geworden sind. KNPX scheinen jedenfalls die gewollte Strophenform am ehesten zu repräsentieren.

Die Melodie Adams de la Bassée entspricht in den wenigen unterscheidenden Details (mvv 9 und 13) der Fassung KNPX, bewahrt aber nicht deren Endendifferenzierung in den Distinktionen B. Adam de la Bassée hat entweder die Parallelität der beiden Melodieverse selbst hergestellt, oder er besass eine Abschrift, die wie VDR diese vermeintliche Unregelmässigkeit schon nicht mehr enthielt. R. 1104 „Deus, je n'os nomer amie", anonym in der Sammlung $K^2N^2(P^2)X^2$ überliefert, und R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure", religiöses Lied der Sammlung X, stimmen ebenfalls zur Fassung KNPX; beide haben aber sogar die Endendifferenzierung der Distinktionen B. Dass alle drei Kontrafaktoren aus derselben Quelle schöpften – nämlich aus einer Fassung, die unseren Handschriften KNPX zu Grunde gelegen hat – bestätigen indirekt zwei weitere Kontrafakta, die in den mvv 9 und 13 und auch bei der Wiederholung der Distinktion B genau der andern Fassung VDR entsprechen und also aus einer Quelle entnommen sind, die auch diesen Handschriften zu Grunde gelegen hat; es handelt sich um R. 2091 „Mere, douce creature" von Jaque de Cambrai und R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", wahrscheinlich von Phelipe de Rémi. Nach Jeanroy (Philippe de Beaumanoir) sind die Gedichte dieses

Autors Jugendarbeiten aus der Zeit vor 1270. Über Jaque de Cambrai ist wenig bekannt; seine Vorbilder (R. 1730 von Colart le Boutellier, R. 741 und R. 2075 von Thibaut IV., R. 2107 von Raoul de Soissons) datieren seine Schaffenszeit in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Beide Autoren sind gebildete Kleriker: Philipps administrative, juristische und literarische Karriere ist bekannt (vgl. auch Suchier, Philippe de Rémy); Jaque de Cambrai gibt in Handschrift C *(Jaikes de canbrai ou chant de lai glaie meure)* sein Vorbild genau so gewissenhaft an wie es Adam de la Bassée tut. Seine Lieder sind durchweg Kontrafakta, aber nur von diesem ist eine fragmentarische Melodie in j (mvv 9–13) erhalten. Wie die anonymen Autoren von R. 1104 und R. 2112 haben Philipp und Jaque eine schriftliche Fassung des Liedes von Raoul de Soissons (VDR) kontrafaziert, ohne eigenwillige Eingriffe, wie Adam de la Bassée sie sich erlaubt. Adams Zeugnis bestätigt hier nur eine kaum differenzierte Tradition und ordnet sich zwanglos in die Überlieferung der Melodie auf seiten von KNPX ein. Wertvollere Hinweise gibt ein Vergleich seines Kontrafakts mit der Pastourelle des Herzogs von Brabant.

R. 936 „L'autrier estoie montés"

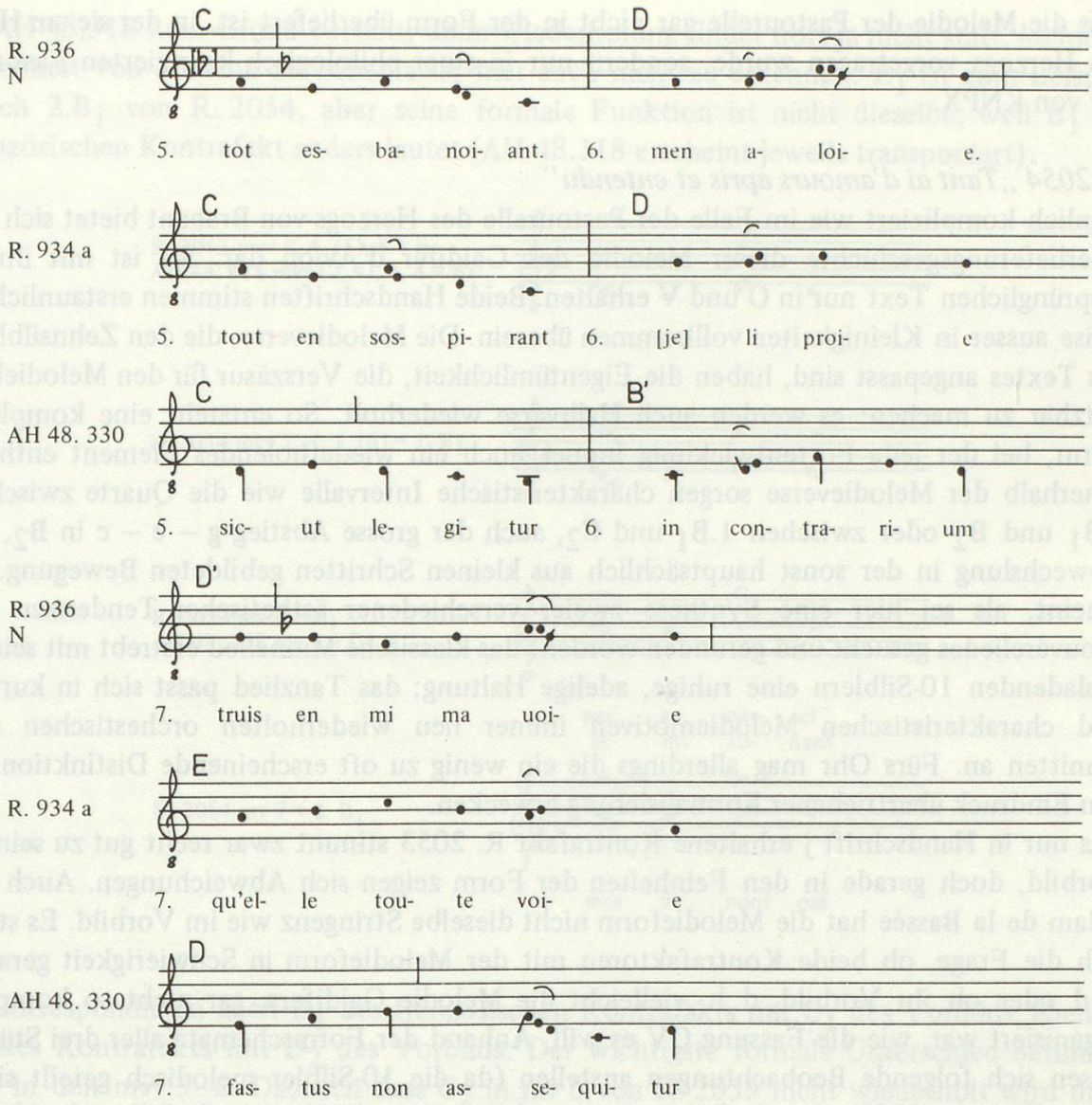
Die Pastourelle des Herzogs ist in KNPX und V überliefert. Die Fassung KNPX ist identisch in allen Handschriften (eine Variante in K). Ludwig (Repertorium, 339) spricht wohl nicht von diesem Stück, wenn er behauptet, dass die Fassungen divergierten, besonders in der Mitte, und dass das Metzer Kontrafakt (R. 934a) der Fassung N am nächsten komme (Henry, Henri, 84). Die Fassung V ist ohne Zusammenhang mit der von KNPX. Die Melodie steht im ersten Modus und ist auf g transponiert[1]. Das Kontrafakt Adams de la Bassée unterscheidet sich stark von der Fassung KNPX und steht eine Quarte höher; nur an manchen Stellen lässt sich eine genauere Übereinstimmung bemerken; immerhin bleibt der melodische Gang, wenn auch in AH 48.330 melismatisch bereichert, oft ähnlich wie im Vorbild. Die Abweichungen führen vor allem zu einer erheblichen Differenz der Form in beiden Stücken, wobei einem fein organisierten System in KNPX eine eher unordentliche Folge im Kontrafakt gegenübersteht (vgl. S. 147). Hier ist nun von grösstem Interesse das Kontrafakt R. 934a „L'autrier m'estoie levés" aus der Handschrift 535 der Bibliothèque Municipale zu Metz (fol. 165r), die 1944 verbrannte (die Bibliothek besitzt auch keine Photokopie[2]), von der Gennrich aber eine Abschrift besessen haben dürfte, denn er zitiert die mvv 5–7 dieses Stücks; andere Melodien des verlorenen Manuskripts hatte er bereits veröffentlicht (Kontrafaktur, 89; Rondeaux I, 24–27).

Überraschend ist nun die Feststellung, dass beide Kontrafakta im mv 7 gegen die Fassung des gemeinsamen Vorbilds in KNPX übereinstimmen[3]:

1 Die Kadenz des Schlusses ist also nicht offen, wie Henry (Henri, 82) meint; das heute als Tonika erscheinende f der Distinktion A hat vielmehr die Funktion eines *apertum.*

2 Ludwig erwähnt das Stück (Repertorium, 339), aber in seinem Nachlass in Göttingen ist keine Abschrift gefunden worden.

3 Diese Beobachtung ist nicht ganz zu sichern, denn Gennrich führt oft stillschweigend Korrekturen ein, z. B. hier in der zitierten Stelle bei Adam (Kontrafaktur, 89), wo die Noten zu *sicut legitur* im Manuskript eine Sekunde tiefer stehen, der Rest steht eine Quarte tiefer, weswegen Gennrich ein b einführen müsste.



In mv 6 dagegen stimmt auch R. 934a zum Vorbild R. 936, während Adams Fassung mit ihrer Wiederaufnahme von B' eigene Wege geht.

Für die regelmässige Melodieform in KNPX heisst dieser Befund allerdings soviel: Weder Adam noch der Autor von R. 934a haben die formal bedeutsame Wiederholung DD' in den mvv 6 und 7 gekannt. Da sie etwa übereinstimmende Lesarten haben, dürfte auch ihr Vorbild diese Wiederholung nicht gekannt haben. Wenn beide Kontrafakta nicht auf dasselbe korrumpierte Vorbild zurückgehen, und dagegen sprechen die Differenzen in den übrigen Melodieversen, dann hat KNPX hier also eine hyperkorrekte Bearbeitung, die der leicht dahingehenden Vortragsmelodie formale Strenge beschert. Diese Hypothese ist um so wahrscheinlicher, als die melodisch sich entsprechenden Verse 6 und 7 verschieden lang sind. Adam de la Bassée hätte jedenfalls kaum eine strengere Form auf diese Weise zerstört. Das übereinstimmende Zeugnis der beiden Kontrafakta legt den Schluss nahe,

dass die Melodie der Pastourelle gar nicht in der Form überliefert ist, in der sie am Hofe des Herzogs vorgetragen wurde, sondern nur in einer philologisch korrigierten Fassung, der von KNPX.

R. 2054 „Tant ai d'amours apris et entendu"

Ähnlich kompliziert wie im Falle der Pastourelle des Herzogs von Brabant bietet sich die Überlieferungsgeschichte dieser Melodie des Gaidifer d'Avion dar. Sie ist mit ihrem ursprünglichen Text nur in O und V erhalten. Beide Handschriften stimmen erstaunlicherweise ausser in Kleinigkeiten vollkommen überein. Die Melodieverse, die den Zehnsilblern des Textes angepasst sind, haben die Eigentümlichkeit, die Verszäsur für den Melodiebau nutzbar zu machen: es werden auch Halbverse wiederholt. So entsteht eine komplexe Form, bei der jede Fortentwicklung immer noch ein wiederholendes Element enthält. Innerhalb der Melodieverse sorgen charakteristische Intervalle wie die Quarte zwischen $1.B_1$ und B_2 oder zwischen $1.B_1$ und C_2, auch der grosse Abstieg g – e – c in B_2, für Abwechslung in der sonst hauptsächlich aus kleinen Schritten gebildeten Bewegung. Es scheint, als sei hier eine Synthese zweier verschiedener ästhetischer Tendenzen des Trouvèreliedes gesucht und gefunden worden: das klassische Minnelied erstrebt mit seinen ausladenden 10-Silblern eine ruhige, adelige Haltung; das Tanzlied passt sich in kurzen und charakteristischen Melodiemotiven immer neu wiederholten orchestischen Abschnitten an. Fürs Ohr mag allerdings die ein wenig zu oft erscheinende Distinktion B_1 den Eindruck übertriebener Formalisierung erwecken.

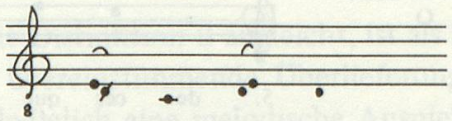
Das nur in Handschrift j erhaltene Kontrafakt R. 2053 stimmt zwar recht gut zu seinem Vorbild, doch gerade in den Feinheiten der Form zeigen sich Abweichungen. Auch bei Adam de la Bassée hat die Melodieform nicht dieselbe Stringenz wie im Vorbild. Es stellt sich die Frage, ob beide Kontrafaktoren mit der Melodieform in Schwierigkeit geraten sind oder ob ihr Vorbild, d. h. vielleicht die Melodie Gaidifers, gar nicht so komplex organisiert war, wie die Fassung OV es will. Anhand der Formschemata aller drei Stücke lassen sich folgende Beobachtungen anstellen (da die 10-Silbler melodisch geteilt sind, heisse B_1 erste Hälfte von B, Silben 1–4, und B_2 zweite Hälfte von B, Silben 5–10; B_1 und B_2 sind also untereinander nicht melodisch verwandt):

A	$1.B_1$	B_2	A	$1.B_1$	B_2	$1.B_1$	C_2	C_1	C'_2	$2.B_1$	D_2	$1.B_1$	B_2				
10	4 +	6	10	4 +	6	4 +	6	4 +	6	4 +	6	4 +	6				
a		b'	a		b'		b'		a		a		b'				R.2054
A	B_1	B_2	A	B_1	B_2	B_1	C_2	D_1	D_2	E_1	E_2	B_1	B_2				
10	4 +	6	10	4 +	6	4 +	6	4 +	6	4 +	6	4 +	6				
a		b'	a		b'		b'		a		a		b'				R.2053
A	B_1	B_2	A	B_1	B_2	B_1	C_2	C_1	C'_2	D_1	D_2	B_1	B_2				
10	4 +	6	10	4 +	6	4 +	6	4 +	6	4 +	6	4 +	6				AH
a		b	a		b		b		a		a		b				48.318

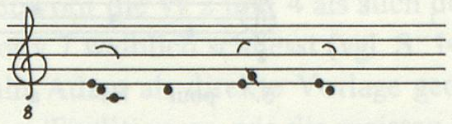
Um die Schemata vergleichbar zu machen, wurden hier überall die Teilungen in Halbverse aufrechterhalten, obwohl natürlich dafür im Falle von D_1D_2, E_1E_2 in R 2053 und D_1D_2

in AH 48.318 kein Grund besteht, denn Wiederholung findet dort ja nicht statt. Melodiegleichheit von Schema zu Schema ist hier auch nicht zu erkennen: E_1 ist zum Beispiel gleich 2.B_1 von R. 2054, aber seine formale Funktion ist nicht dieselbe, weil B_1 im französischen Kontrafakt anders lautet (AH 48.318 erscheint jeweils transponiert):

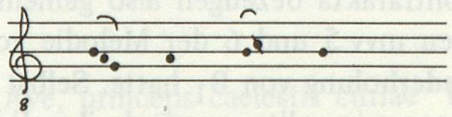
R. 2053 mvv 2, 4, (5), 8 = B_1
AH 48. 318 mvv (2, 4), 5, 8 = B_1



R. 2054 mvv 2, 4, 5, (8) = 1. B_1

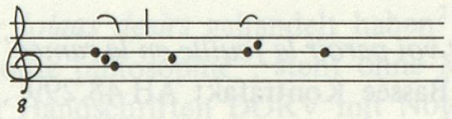


R. 2053 mv 7 = E_1
AH 48. 318 mv 7 = D_1



par le con- sel
se in- cli- nans

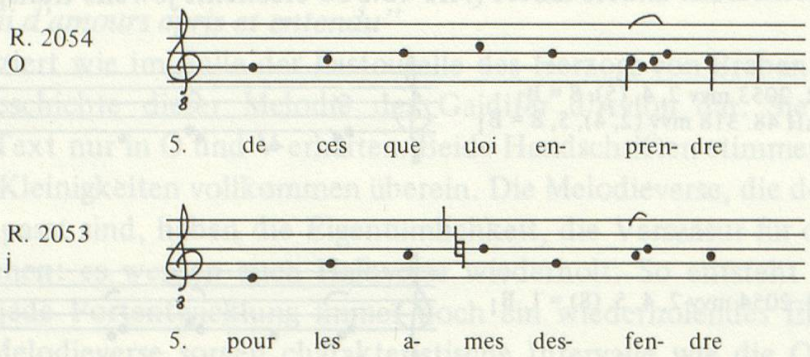
R. 2054 mv 7 = 2. B_1



mes il nont pas

So korrespondieren auch D_1 des französischen Kontrafakts mit C_1 des Vorbilds, ebenso E_2 des Kontrafakts mit D_2 des Vorbilds. Der wichtigste formale Unterschied befindet sich in den mvv 5–8. Dadurch dass C_2 in mv 6 von R. 2053 nicht wiederholt wird und keine sequenzierende Wiederholung von B_1 in mv 7 stattfindet, wird der Abgesang aufgelöst zu dem einer Rundkanzone, denn nur die Wiederholung des Stollenschlusses B_1B_2 bleibt bestehen. Die Lesung des Kontrafakts wird von der Fassung Adams de la Bassée bestätigt für mv 7. Auch hier findet aber die sequenzierte Wiederholung der Distinktion B_1 nicht statt, und die Linie von D_1 ist auch bei Adam dieselbe wie in R. 2053 und R. 2054. Da mv 7 in allen drei Stücken dieselbe Tonfolge hat, dürfte sie authentisch sein. Die mvv 2, 4, 5, 8 in R. 2054 könnten dagegen sehr wohl eine Korrektur oder Verschönerung darstellen, die der Redaktor der Vorlage von R. 2054 VO eingeführt hätte: so beginnen die mvv 2, 4, 5, 7, 8 alle mit dem gewiss interessanteren Dreiermelisma. Andererseits scheint R. 2053 keine authentische Lesart in mv 6 zu überliefern, wo die Wieder-

holung von C_2 unterdrückt ist. Das an seiner Stelle in Handschrift j stehende C_2 (mv 5) kann ein mündlicher oder schriftlicher Fehler sein, eine Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen C_2 ist vielleicht noch zu bemerken:



Die beiden Kontrafakta bezeugen also gemeinsam eine Fassung ihres Vorbilds R. 2054, die zwar in den mvv 5 und 6 der Melodie von VO entspricht, in mv 7 aber keine sequenzierte Wiederholung von B_1 hatte. Selbst wenn dies nicht die authentische Fassung Gaidifers gewesen sein sollte, so würde ihre Existenz allein doch belegen, dass die etwas überkünstelte Form von VO der Monodie nicht recht angemessen ist.

R. 550 „Quant voi paroir la feuille en la ramee"

Adams de la Bassée Kontrafakt AH 48.299 „Q quam fallax est mundi gloria" ist das einzige überlieferte dieses berühmten Liedes. Es ist das erste lyrische Stück des *Ludus* und trägt die Überschrift:

Sup^{a} cantilenā q̄ incipit. Q^{a}nt
uoi la flor paroir sor le (ram)el ke li
dous tans destet se reclarcist.

Adam zitiert die Variante des ersten Verses wohl nach dem Gedächnis: der Vers ist bezeichnenderweise männlich, wie sein Kontrafakt. Die Melodie des Vorbilds ist in verschiedenen Fassungen erhalten. KNPX sind identisch, ihre Tonart ist die des siebten (G-) Modus. L gehört zur selben Gruppe, ist aber weniger sorgfältig. M und T haben je stark abweichende individuelle Varianten. V ähnelt der Hauptmelodie im Aufgesang, hat aber im Abgesang eine neu komponierte Melodie; ihre Tonart entspricht wohl F-Dur, das b dürfte lediglich vergessen worden sein. Die Fassung O, die im Notenbild KNPX nahesteht, hat eine ganz unstabile Tonart mit vielen Vorzeichen in den mvv 1–4. Dabei handelt es sich gewiss um tonale Interpretationsversuche des Redaktors. Auch im Kontrafakt Adams scheint hier eingegriffen worden zu sein. Seine Lage nähert die Tonart des Stückes unserem C-Dur an, aber wo ein h' den Höhepunkt einer Melodielinie bildet, ist es zu b' erniedrigt, z. B. in den mvv 2, 4, 6 und 7, so dass diese Stellen so klingen wie das entsprechende f' im Vorbild. Wo aber h innerhalb einer ab- oder aufsteigenden Bewegung vorkommt, bleibt es unverändert (mvv 5 und 8). Die ursprüngliche Melodie im 7. Modus

scheint also in der Überlieferung je verändert worden zu sein; KNPXT[1] M bewahren den G-Modus, L, O, V, Li haben eigene tonale Interpretationen.
Das Kontrafakt enthält viele Varianten, die in den Fassungen des Vorbilds nicht auftreten. Manchmal lassen sie sich als Entstellungen der Lesart von O erklären, wie z. B. in den mvv 6 und 8.
Dass der Kontrafaktor den mv 7 ganz an die Distinktion B angleicht, ist als korrigierender Eingriff seinerseits zu erklären, denn die übereinstimmende Überlieferung der anderen Handschriften zeigt, dass Gace Brulé hier lediglich eine melodische Anspielung im Sinne des mündlichen Vortragsstils der frühen Trouvèrelyrik anbringen wollte. Bei Adam wurde die Angleichung dadurch erleichtert, dass sowohl die vv 2 und 4 als auch der mv 7 männliche Kadenz haben, während im Vorbild der v 7 weiblich schliesst (vgl. S. 146). Keine der überlieferten Melodiefassungen hat jedenfalls Adam als direkte Vorlage gedient, aber die von ihm benutzte Fassung gehörte derselben Tradition an wie die meisten Handschriften des Vorbilds, wenn man vom Problem der Tonart einmal absieht.

R. 1172 „Loiaus desirs et pensee jolie"
Auch in seinem Kontrafakt AH 48.316 „Ave, princeps caelestis curiae" benutzt Adam eine Melodiefassung, die von den erhaltenen Handschriften nicht überliefert wird. Die Angabe des Vorbilds ist aus unbekanntem Grunde in der Handschrift Li ausradiert worden; es dürfte sich um die Worte *Sor loiaus desirs* gehandelt haben[2]); ein anderes Kontrafakt, R. 1193° „Tant me plaist toute philosophie", steht ohne Melodie in der Sammlung V. Das Vorbild ist nur in den Handschriften DORV mit Noten überliefert; auch V und R sind in diesem Falle erstaunlich korrekt, enthalten aber gegenüber D und O noch zahlreiche Detailfehler. Die Tonart schwankt: der siebte (authentische G-) Modus wechselt mit dem achten, und in Handschrift D bringt das vorgezeichnete b einen transponierten ersten Modus hervor. Der zehnte Modus herrscht in der Distinktion C. Dieses Schwanken der Tonart ist wohl ein Charakteristikum schon der authentischen Melodie gewesen; die Korrekturversuche mit Vorzeichen dürften sekundär sein. Das Kontrafakt Adams steht der korrekteren Fassung DO nahe, hat aber auch viele Besonderheiten, die

1 T hat vor mv 4 plötzlich ein b: es ist anzunehmen, dass es zu der Reihe sekundverlagerter Noten gehört, die durch beigeschriebene geschwänzte Noten korrigiert worden ist; T hat also auch hier die ursprüngliche Tonart.

2 Im Foto ist die Stelle unleserlich, gehört aber vielleicht einer anderen Hand als der umstehende Text (Bayart, 274 und Faksimile 231). Das *ut supra* hat jedenfalls nichts mit dem Liede zu tun, wie Gennrich (Kontrafaktur, 31) vermutet, sondern bezieht sich, wie man lesen kann, auf die Verse (vgl. Bayart, xxv f.):

quos plenus immodici spiritus doloris
salutans, sic postulat, indigens favoris,

die seit der Nummer 66 alle jene erzählenden Passagen beschliessen, in denen neue Personen eingeführt werden (Bekenner 68, Märtyrer 70, Apostel 72 und 74: Magdalena, Propheten 76, Johannes der Täufer 78, Patriarchen 80, Engel 82 und die Jungfrau 84).

auf eine nicht erhaltene Fassung zurückgehen können. Die Überlieferung ist jedoch in allen Quellen so korrekt, dass die nicht unkomplizierte Bauform sich überall erhalten hat.

R. 89a „L'autrier matin el mois de mai"

Dies anonyme Lied der Handschrift i steht in enger Beziehung zu einer Gruppe anderer französisch-lateinischer Lieder. Sein Vorbild ist R. 2081a° „En mai quant dait et fueil et fruit", andere Kontrafakta sind R. 1861a° „Aions en nous devosion" und R. 938a° „En mai ki fet florir les prés", alle ohne Melodie. Ob Adam de la Bassée seine Melodie zu AH 48.331 „O felix custodia" wirklich diesem Liede entlehnt hat, muss fraglich bleiben (Bayart, 304 f. und lxxiij). Die Handschrift i überliefert öfter völlig fremde oder verderbte Fassungen, so dass auch hier mit Überlieferungsfehlern gerechnet werden muss. Immerhin sind die Melodien im Aufgesang gut vergleichbar, nur hätte Adam die Distinktionen ziemlich willkürlich gekürzt. Im Abgesang hört die Ähnlichkeit auf, aber der mv 5 Adams kommt dem mv 8 des vermuteten Vorbilds recht nahe, ebenso mv 7 dem mv 5 und mv 8 dem mv 7 dieses Vorbilds. Die Veränderungen würden folgenden Gesichtspunkten entsprechen: Da Adam an den Strophengrundstock noch einmal den Stollen AB anhängt, kann er im mv 8 kein *clausum* gebrauchen und stellt die Distinktionen des Abgesangs um (vgl. S. 148):

C^1 D C^2 E	R.89a, 5–8
E D C^1 C^2	AH 48.331, 5–8

Die Distinktionen D in beiden Stücken ähneln sich nicht sehr, haben aber doch gleiche Finalis f. Die beiden ähnlichen Distinktionen C^1C^2 folgen so einander, und C^2 schliesst mit *apertum,* was die Reprise AB des Kontrafakts vorbereitet. Adam de la Bassée hat wohl eine Melodiefassung besessen, die hier in Handschrift i reichlich verändert vorliegt (i ist auch in sich nicht stimmig; in den mvv 2 und 4 hat sie fehlerhafte Verteilung, in mv 5 fehlerhafte Melismenspaltung oder überflüssige Noten); er hätte in diesem Falle auch musikalisch verhältnismässig viele und erhebliche Änderungen vorgenommen. Die Möglichkeit, sein Vorbild auch in dieser Weise umzuarbeiten, wird man dem philologisch kontrafazierenden Adam aber nicht absprechen wollen.

III. Zum Überlieferungsstil der Vorbilder

In den zwei Fällen, in denen Adam de la Bassée eine Fassung seines Vorbilds imitiert, die sich in den Handschriften erhalten hat (R. 711 Zϵ und R. 2107 KNPX), ist die Überlieferung verhältnismässig homogen, so dass sein Zeugnis sie nur noch einmal bestätigt. Immerhin zeigen seine Kontrafakta, dass er tatsächlich bestimmte, schon schriftlich fixierte Fassungen benutzt hat. Dies wird besonders deutlich bei R. 2107, wo in einem an sich unbedeutenden Detail andere Kontrafakta eine zweite, in VDR überlieferte Variante konservieren und damit ihre Herkunft aus einer Quelle dieser Gruppe verraten. Die Übereinstimmung der Kontrafakta Adams mit anderen Kontrafakten (AH 48.330 und R. 934a, AH 48.318 und R. 2053) lässt vermuten, dass die formal sehr komplexen

Fassungen der Vorbilder R. 936 KNPX und R. 2054 OV nicht die authentischen, sondern bearbeitete hyperkorrekte Redaktionen überliefern (formalisierte Fassungen sind auch schon anlässlich der Kontrafakta aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in KNPX und O nachgewiesen worden, vgl. S. 136). Eine solche formalisierende Fassung liegt auch dem Kontrafakt AH 48.299 zu Grunde, wenn es nicht Adam selbst gewesen ist, der die in KNPXLOMTV überlieferte Melodie durch eine Repetition formal bereichert hat; auf ihn selbst geht sicher die Bearbeitung der Melodie seines Kontrafakts AH 48.331 zurück, bei dem die Entlehnung aber nicht völlig gesichert ist. In AH 48.316 bezeugt Adams Kontrafakt eine andere, im Detail abweichende schriftliche Fassung, die sich nicht anderswo erhalten hat.

Das Repertoire der Kontrafakta Adams de la Bassée deutet in mehreren Fällen darauf hin, dass die Überlieferung der Trouvèrelieder in der Zeit des Liller Kanonikus in schriftlicher Form stattfand und dass nun auch hier philologischer Überlieferungsstil herrschte, dem ein Bestreben nach formaler Korrektheit eigentümlich ist und der sich hierin mit dem philologischen Kontrafakturstil Adams durchaus vergleichen lässt. Die Redaktionen in philologischem Überlieferungsstil sind natürlich nicht etwa das Werk singender Trouvères, sondern mehr oder weniger gebildeter Kleriker, ob sie nun in adeligen, geistlichen oder bürgerlichen Diensten arbeiten. Neben korrigierender Redaktion ist für diese Art Überlieferung auch Textverderbnis typisch, wie sie in V, R und i zutagetritt. Der philologische Überlieferungsstil der Trouvèrelyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, im Gegensatz zum authentischen mündlichen Überlieferungsstil der früheren Zeit, steht im Mittelpunkt des Problems einer Geschichte der Melodie- und Textüberlieferung der Trouvèrepoesie und deren Niedergang um 1300.

II. KAPITEL

Melodieaustausch im Kontrafakt R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie"

Philologischer Kontrafakturstil in der extremen Manier, die Adam de la Bassée bei seinem Kontrafakt AH 48.331 anwendet, ist auch an einem signifikanten Beispiel aus dem Repertoire der Trouvèrepoesie zu beobachten. Ein Redaktor gibt einem Kontrafakt, das mit der Melodie seines Vorbilds überliefert ist, eine Melodie, die er einem anderen Liede entnimmt, welches nicht einmal die gleiche Form hat. Dies Prinzip der Montage setzt auch beim Redaktor jenes philologische Verhältnis zum Notentext voraus, das im Repertoire Adams de la Bassée ausführlich untersucht wurde. Das Trouvèrelieder-Repertoire, dessen Charakterzug in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der mündliche Überlieferungsstil war, begründet in der gesellschaftlichen Funktion adeliger Selbstdarstellung, gerät bei seiner Kodifizierung in eine Überlieferung, die früher schon das polyphone Repertoire und die Conductus-Lyrik wie auch die Lieder Gautiers de Coinci kennzeichnete.
Das Marienlied R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie", von der Handschrift D einem Moniot zugeschrieben, ist mit zwei verschiedenen Melodien überliefert: Die eine (I benannt) steht in PX, die andere (II) in D und i. Die Melodie I ist die eines der bekanntesten Trouvèrelieder überhaupt, wenn man die Popularität an der Zahl der Kontrafakta misst, die ihm nachgedichtet worden sind: R. 1135 „Amours n'est pas, que c'on die" von Moniot d'Arras, dessen Melodie in MD und KNX erhalten ist. Dieselbe Melodie begleitet auch R. 1231 „Amours, s'onques en ma vie" (KNPX, V) und R. 1183 „Toi reclaim, vierge Marie" (i). Die Melodie II ist weniger verbreitet: ausser in R. 1188 (D i) findet sie sich in R. 1140a „De chanter m'est pris envie". Drei weitere Lieder scheinen ebenfalls zu dieser Gruppe zu gehören, doch sind sie ohne Melodie überliefert: R. 518° „Quant voi venir la gelee", R. 1133° „Ne chant pas que que nus die" und R. 1738a° „Tous li mons doit mener joie"; zwei weitere, deren Text mit R. 1135 verwandt ist, haben eine eigene Melodie: R. 1141 „Nouviaument m'est pris envie" und R. 1634 „Por cele ou m'entente ai mise" (vgl. Petersen, Moniot, 78 f.).

I. Die Melodie I

Das Lied R. 1135 „Amours n'est pas, que c'on die" wird dem Moniot d'Arras zugewiesen (Petersen, Moniot, 21 ff.), dessen Wirken seit etwa 1214 angesetzt werden kann (Petersen, Moniot, 57 ff.). Das älteste Kontrafakt ist wohl R. 1133° „Ne chant pas que que nus die", kurz nach dem 13. November 1239 in Palästina gedichtet (Bédier/Aubry, 229 ff.), und zwar sicher in mündlichem Kontrafakturstil nach dem also damals bereits berühmten Vorbild R. 1135, von dem der Kontrafaktor Reime, Reimwörter und Formeln entlehnt. Das Lied eines Ritters aus Thibauts IV. Heer ist sicher auch mündlich weitergegeben

worden und findet sich in einer Chronik, nach dem Gedächtnis zitiert, mit sehr mangelhaften Reimen, genau wie das Kontrafakt R. 164 des Phelipe de Nanteuil (Historiens des Croisades, Occ. II, 548, 550; vgl. Hist. Litt. XXIII, 675, 677). Der provenzalische Sirventes B. 461.247° „Vai, Hugonet, ses bistenza" (vgl. Paul Meyer, zitiert bei Bédier/Aubry, 229) kann also nicht das Vorbild von R. 1133° gewesen sein. Aber Beziehungen zwischen B. 461.247° und R. 1135 könnten sehr wohl bestehen. Die Reime -ia, -ous der Strophen III und IV des Sirventes stimmen überein mit -ie, -os der ersten *cobla terna* von R. 1135. Dass Moniot das provenzalische Stück imitiert haben soll, ist unwahrscheinlich; das umgekehrte auch, weil die Chronologie Moniots dagegen zu sprechen scheint. Immerhin ist die Einführung einer nordfranzösischen Melodie in okzitanisches Gebiet gar nicht befremdlich, war doch das Kreuzheer von Franzosen aus allen Gegenden gebildet, und der Graf von Saint Pol war z. B. darunter (Luchaire, Histoire, 268 f.). Unter dieser Voraussetzung wäre R. 1135 älter als B. 461.247° und also vor 1213 oder gar vor 1209 verfasst worden[1]. Aber weder R. 1133° noch B. 461.247° haben eine Melodie, so dass die Hypothese der Entlehnung nicht zu beweisen ist.

Das Lied R. 1231 „Amours s'onques en ma vie" wird von KNPX ebenfalls dem Moniot d'Arras zugeschrieben; der Autor nennt sich aber selbst im Geleit: *Je qu'on apele Perron* (IV,3). Mit Petersen (Moniot, 25 ff.) ist anzunehmen, dass dies nicht Moniot ist, der sein eigenes Stück kontrafaziert, was Spanke (Bibliographie R. 1231) und Gennrich (Kontrafaktur, 180 f.) annehmen möchten[2]. Da der unbekannte Perron das metrische Schema, Reime und Reimwörter übernimmt, ist nicht daran zu zweifeln, dass er das Lied des Moniot kontrafaziert. Die Melodie seines Vorbilds ist uns in KNX und MD überliefert (VR können übergangen werden), von denen D öfter unkorrekt ist und KNX sich von M nur durch allerdings formal relevante Details unterscheiden. Das Kontrafakt R. 1231 hat eine einheitliche Melodie in KNPX (V erinnert nur noch selten an diese Melodie), die bis auf ein c' (statt a) in K (mv 9,5) völlig identisch ist mit der Fassung KNX des Vorbilds. Diese enge Beziehung zwischen KNPX des Kontrafakts und KNX des Vorbilds spricht sehr dagegen, beide Stücke demselben Verfasser zuzuschreiben. Es ist wahrscheinlich, dass Perron eine Fassung benutzt hat, auf die auch unsere Handschriften KNPX zurückgehen, während M(D) eine andere Fassung desselben Liedes repräsentieren. Die Distinktion C ist nämlich in R. 1135 KNX fast vollständig der Distinktion A angeglichen, was die Melodie sehr kompliziert bzw. ganz unübersichtlich macht. In M(D) sind beide Distinktionen verschieden, aber immerhin ähnlich. Die Form des Stücks nach M wendet eine Art von Gruppenrepetition an:

1 König Peter II. von Aragonien, dem das Lied gewidmet ist, fiel bei der Schlacht von Muret am 12. 9. (Luchaire, Histoire, 273). Nach R. Lejeune, Moniot, gehört das Lied R. 1135 in die Mitte der Laufbahn des Dichters, kurz nach 1230.

2 Auch in seiner Rezension von Spankes Bibliographie (Mf 10, 1957, 156 ff.). Dort hielt er auch R. 1188 für das Vorbild von R. 1135 (seine Schemata der Beispiele 10 und 11, S. 158, sind vertauscht).

A	B^1	C	C'	A	B^2	D^1	D^2	E	F	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a'	b	b	a'	a'	b	a'	a'	b	a'	R. 1135 M

Das zweite Kontrafakt dieser Melodie I ist R. 1183 „Toi reclaim, vierge Marie". Die Sammlung i, die gegen 1330 zusammengestellt worden sein könnte, enthält meist ältere Stücke. Auch hier weisen Reime und Reimwörter auf das Vorbild R. 1135. Die dort überlieferte Melodie unterscheidet sich ziemlich stark von den anderen bekannten Fassungen; in mv 8 ist sie fragmentarisch. Die Angleichung von Distinktionen an andere ist noch weiter getrieben, so dass die Melodieform sich folgendermassen ändert:

A^1 B^1 A^2 A^2 A^1 B^2 C C A^2 D R. 1183

Aber gerade bei der relevanten Lesart in den mvv 3,1 und 4,1 entspricht diese Fassung der Lesung von KNX ihres Vorbilds. Auch hier dürfte also dem Kontrafaktor die schon angeglichene Form von KNX vorgelegen haben, die dann aber von ihm selbst oder späteren Redaktoren ganz im Sinne jener ersten Korrektur weiter formalisiert worden ist. Kurz einzugehen ist nun noch auf die Melodien der drei Lieder R. 1634, R. 1141 und R. 1738a^{o}. R. 1634 „Por cele ou m'entente ai mise" aus $K^2N^2(P^2)X^2$ ist ganz unklassisch mit seinen vielen Themen und den moralischen Empfehlungen der vierten Strophe, wahrscheinlich ein spätes Kontrafakt von R. 1135 mit hinzugefügtem Kontrapositum. Die Melodie ist uninteressant, in den mvv 5–8 hauptsächlich aus Sekundschritten aufgebaut. Die Form ABCD EF EF' GH mag teilweise von der metrischen Form hervorgerufen worden sein. R. 1141 „Nouviaument m'est pris envie" ist vom Grafen Jehan I (le Roux) von Bretagne, der 1217 geboren wurde und seinen Vater Pierre (Mauclerc) nach Mansura begleitete; er wurde Graf nach dem Tode seines Vaters und blieb es bis 1286. Er kann natürlich schon vor dem Kreuzzug des Königs Ludwig gedichtet haben. Die vielen Anklänge in Reim und Reimwörtern verraten das Vorbild R. 1135. Die Melodie der Handschrift P hat die Form der *oda continua* und macht einen zerstreuten Eindruck: grosse Melismen unterbrechen lange syllabische Partien, und der Anschluss der Melodieverse aneinander scheint den Komponisten nicht interessiert zu haben. Es dürfte sich um ein fantastisches Kontrapositum des Schreibers von P handeln; auch der Graf von Bretagne hat wohl die Melodie von R. 1135 entlehnt, aber es lässt sich nicht mehr feststellen, welche Fassung. R. 1738a^{o} „Tous li mons doit mener joie" schliesslich ist ein anonymes Stück, das in der Umgebung des Königs Ludwig in Pontoise nach seiner wunderbaren Genesung und der ihr folgenden Kreuznahme im Dezember 1244 verfasst worden ist, eine Gelegenheitsdichtung ohne viel Kunstverstand, die gewiss auch die Melodie des Vorbilds benutzt hat (wie die letzte Strophe von R. 1183 hat auch dies Lied in seinen Strophen IV, V und VI nur männliche Reime).

Von den sieben Liedern, die in Beziehung zu R. 1135 stehen, haben also nur zwei, R. 1231 und R. 1183, die alte Melodie, die aber in der schon bearbeiteten Fassung der Handschriften KNX entlehnt worden ist, bis in die erhaltenen Handschriften hinein bewahrt.

II. Die Melodie II

Das Kontrafakt R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie", von der Handschrift D ebenfalls dem Moniot zugeschrieben, gehört nach seiner Melodie I in PX zur Gruppe von R. 1135. Aber dies kann nicht sein direktes Vorbild gewesen sein, denn seine Form ist bis auf die Verslänge eine ganz andere:

7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'	b		R. 1188
a'	b	b	a'	a'	b	a'	a'	b	a'	R. 1135

Die Strophe in R. 1188 hat nicht nur einen Vers weniger, sie hat auch eine ganz andere Reimstellung, die eher an eine Melodie in Kanzonenform denken lässt. Diese Form entspricht genau einem anonym ohne Noten überlieferten Lied, R. 518° „Quant voi venir la gelee". Da beide Lieder textliche Ähnlichkeiten zeigen, muss geschlossen werden, dass das religiöse Lied R. 1188 ein Kontrafakt von R. 518° ist (Järnström, Chansons pieuses I, 137 ff.; Petersen, Moniot, 57 ff. und 69 ff.). Die Melodie beider Stücke, die nur noch in D und i von R. 1188 erhalten ist, hat die sehr eigentümliche Form einer Tanzmelodie mit oft wiederholten Motivgruppen:

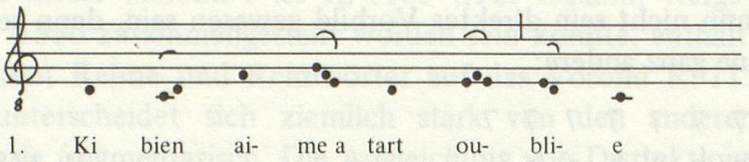
A	B	A	B	C	A'	B'	A'	B	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'	b	R. 1188

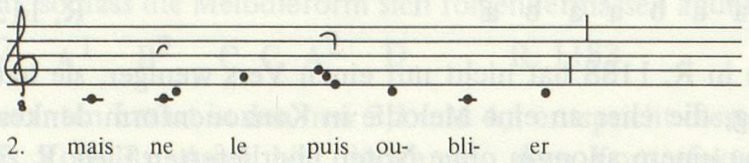
In der Handschrift i ist die Melodie fragmentarisch und in den Wiederholungen nicht immer korrekt. Es kann kein Zweifel aufkommen, dass diese Melodie zur Metrik des Liedes passt und mit ihrer strengen Form, ihrer Tonart des ersten Modus und den nach rhythmischen Gesichtspunkten verteilten Melismen auf der zweiten, vierten und sechsten Silbe (2. Modus) auch dem recht archaischen Stil des Textes mit seinen Anspielungen auf Tristan bestens entspricht. Die wenigen Variationen sind geschickt plaziert: C unterscheidet sich durch Lage und Finalis von der Stollenmelodie, die Differenzierung von B' und B in den mvv 7 und 9 deutet auf diskrete Weise den Schluss an. Die Distinktionen A und B sind überdies fast aus demselben Material und könnten auch A und A' genannt werden.

Die Melodie dieses Liedes ist auch für ein späteres religiöses Kontrafakt benutzt worden, das isoliert überliefert ist. Der Abgesang ist dort um zwei Verse gekürzt, was die Melodieform ja nahelegt. Man könnte überrascht sein von der Ähnlichkeit, die den Text dieses Liedes mit R. 1141 des Grafen von Bretagne verbindet. Eine direkte Beziehung zwischen beiden Stücken ist jedoch unwahrscheinlich, da R. 1140a genau die Reimordnung von R. 1188 übernommen hat, so dass die Ähnlichkeit wohl auf dem konventionellen Gebrauch von Wendungen und Reimwörtern beruht. Der Kontrafaktor hat die Melodie, die er seinem achtzehnstrophigen gemischt-sprachigen religiösen Gedicht beigibt, vielleicht archaisch gefunden. Der Gleichklang zwischen den mvv 1 und 6 (Distinktion A) ist hier fast verwischt. Die Distinktion A von mv 1 entspricht der von R. 1188 i, die von mv 6 entspricht eher dem mv 6 der Handschrift D. Möglicherweise ist die Distinktion A (mvv 1

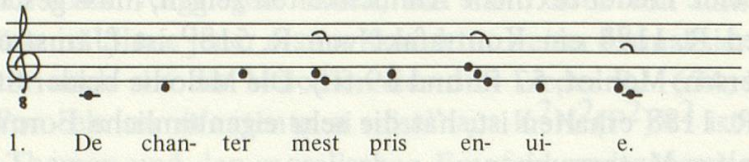
und 3) in R. 1188 D der Distinktion B angeglichen worden, was die Distinktionen fast identisch macht, während R. 1188 i und R. 1140a die ursprünglichere differenzierende Variante hätten:

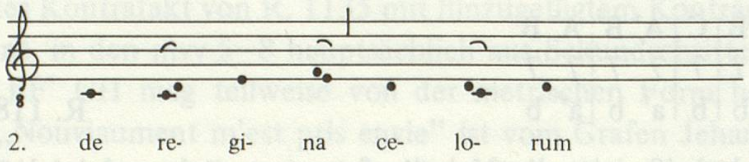
R. 1188
D





R. 1140 a



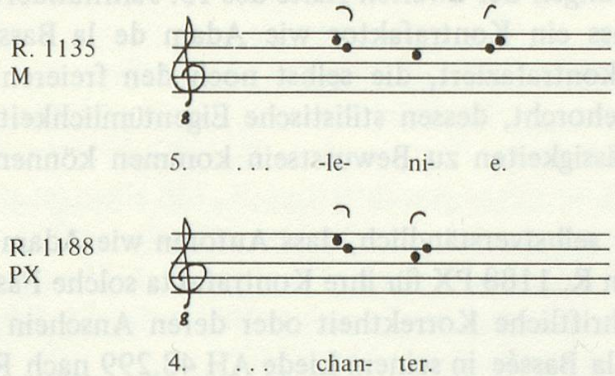


Es muss dieses allerdings eine Vermutung bleiben; zudem würde der geringfügige Unterschied am Stil der Melodie kaum etwas ändern. Über die Entlehnungsart ist bei der etwas unübersichtlichen Überlieferung in i und dem Manuskript von R. 1140a nur so viel zu sagen, dass der Kontrafaktor und Autor von R. 1140a sich als distanziert auswählender Kleriker vorstellen lässt, auch weil er mit der Unterdrückung der beiden letzten Verse das Lied bewusst in die einfachste Form einer Rundkanzone überführt.

III. Die Melodie I in R. 1188

R. 1188 besitzt also in den Handschriften D i seine eigene ursprüngliche Melodie, die der Autor, Moniot d'Arras nach der Handschrift D, dem altertümlichen Vorbild R. 518° entlehnt hat. Dass in den Handschriften PX desselben Liedes eine Melodie überliefert ist, die der von R. 1135 entspricht, muss auf einem späteren, willkürlichen philologischen Eingriff beruhen. Es ist zunächst zu bemerken, dass die Melodie in PX nicht der Fassung KNX des Vorbilds, sondern in mehreren Einzelheiten eher der anderen Fassung, also M, entspricht (KNX sind dagegen direktes Vorbild von R. 1183 und R. 1231 gewesen). Beide

Fassungen von R. 1135 unterscheiden sich nur wenig, aber dass sowohl die eine als auch die andere in Kontrafakten bestätigt wird, zeigt an, dass beide in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in schriftlicher Form vorlagen und so auch von den Nachahmern kopiert worden sind. Für R. 1231 und R. 1183 legt die genaue Übereinstimmung mit KX[1] diesen Schluss nahe, für die Fassung M genügt es, die Übertragung der Melodie I auf R. 1188 genauer zu betrachten, um den schriftlichen Kontrafaktur- bzw. Montagestil zu erkennen. Dass der Kontrafaktor M benutzt hat, geht aus einem Detail seiner Fassung hervor (PX selbst sind identisch): mv 6 entspricht dem mv 7 von R. 1135 M. Es wäre ein leichtes gewesen, die Melodie von R. 1135 in eine Kanzone zu verwandeln, aber der Kontrafaktor geht anders, kurzsichtig, vor: er bemerkt, dass seine Melodie auf den mvv 3 und 4 mit den Reimen b a' sich wiederholt. Da er hier keinen Reim b in R. 1188 vorfindet, lässt er das erste C (mv 3) aus, versucht aber dann weiter, die Distinktionen einfach den folgenden Versen anzupassen: dabei geschieht es noch viermal, dass die Melodie einer entgegengesetzten Kadenz angepasst werden muss, nämlich in den mvv 4, 7, 8, 9 von R. 1188 (entsprechend mvv 5, 8, 9, 10 von R. 1135). Diese Anpassung erreicht der Kontrafaktor durch ganz willkürliche Mittel: in mv 4 reduziert er die Noten:



In mv 7 spart er ein c' ein, mv 8 ist fast umkomponiert, und in mv 9 lässt er das Kadenzmelisma 9,7 einfach ausfallen.

A	B	C	C'	A	B'	D	D'	E	F	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a'	b	b	a'	a'	b	a'	a'	b	a'	R. 1135 M

\+ \+ \+ \+

A	B		C	A	B'	D	D'	E	F	
7	7		7	7	7	7	7	7	7	
a'	b		a'	b	b	a'	b	a'	b	R. 1188 PX

1 N weicht in mv 4,5–8 hiervon ab und entspricht M (wohl eine individuelle Korrektur, denn R. 1231 und R. 1183 imitieren KX).

(Bei + musste jeweils die Distinktion einer entgegengesetzten Kadenz angepasst werden). Diese Beobachtungen bestätigen Petersens Ansicht: Die Melodie I ist dem Text von R. 1188 erst später angepasst worden. Moniot hat R. 518° kontrafaziert, hat aber weder zwei Melodien für ein Lied verfasst (Gennrich, Kontrafaktur, 181) in R. 1188, noch hat er seine eigene Melodie wiederbenutzt in R. 1231.

Die Anpassung der Melodie I an R. 1188 erinnert in ihrem Prinzip sehr stark an die Bearbeitung, die Adam de la Bassée dem Liede R. 89a wahrscheinlich hat zuteil werden lassen; sie ist das Werk eines Klerikers, der eine schriftliche Melodieversion – die von R. 1135 M – dem fremden Text aufmontiert. Im Zeitalter Adams de la Bassée und der anonymen Autoren von R. 1188 PX und R. 1140a sowie R. 1231 und R. 1183 liegen auch die uns bis heute vornehmlich in Handschriften um M erhaltenen Melodiefassungen älterer Lieder in mündlichem Überlieferungsstil aufgezeichnet vor, soweit nicht korrigierende Eingriffe von Redaktoren, wie öfter in KNPX und O, den zufällig aufs Pergament gekommenen mündlichen Vortragsstil schon den strengeren Forderungen der Schriftlichkeit unterworfen haben. Beide stilistische Tendenzen, der freie mündliche Vortragsstil und der philologisch korrekte, schriftliche Überlieferungsstil, stehen in den handschriftlichen Aufzeichnungen der zweiten Hälte des 13. Jahrhunderts nebeneinander, und es kann geschehen, dass ein Kontrafaktor wie Adam de la Bassée mit philologischer Akribie eine Melodie kontrafaziert, die selbst noch den freieren Gepflogenheiten des mündlichen Vortrags gehorcht, dessen stilistische Eigentümlichkeiten dem Kontrafaktor aber nur als Unregelmässigkeiten zu Bewusstsein kommen können; ein Beispiel hierfür wäre R. 936.

Andererseits scheint es selbstverständlich, dass Autoren wie Adam de la Bassée und der anonyme Bearbeiter von R. 1188 PX für ihre Kontrafakta solche Fassungen vorziehen, die bereits eine gewisse schriftliche Korrektheit oder deren Anschein besitzen; eine solche Vorlage mag Adam de la Bassée in seinem Liede AH 48.299 nach R. 550 benutzt haben. Spuren des mündlichen Kontrafakturstils der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind denn auch bei den Autoren der zahlreichen religiösen Kontrafakta und den bekannten, meist klerikalen oder bürgerlichen Autoren in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts – Oede de la Couroierie, Jaque de Cambrai, Phelipe de Rémi, Lambert Ferri, Guillaume de Béthune, Moniot de Paris, Gillebert de Berneville, Jaque de Dosti, Estiene de Miauz – kaum je anzutreffen; in den meisten Fällen lässt sich im Gegenteil positiv belegen, dass die Kontrafaktoren schriftlich kodifizierte Vorbildfassungen benutzen. Selbst dort wo möglicherweise ein Autor mündlich kontrafaziert, scheint seine Entlehnung vermittelt zu sein durch das Bewusstsein von schriftlicher Festigkeit der Melodie. Die beinahe uneingeschränkte Herrschaft des schriftlichen Kontrafakturstils in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts legt es nahe, die Untersuchung an den Repertoires zu orientieren, die sich mehr oder weniger deutlich als Quellensammlungen der Nachahmer in deren Kontrafakten abzeichnen. Es sind vor allem drei Gruppen von Manuskripten, die hervortreten: eine Gruppe um M, mit gelegentlicher Bestätigung von T, U, O (hier ist öfter zu erwägen, ob die Nachahmer nicht, wie Adam de la Bassée in mehreren seiner Kontrafakta, über eine diesen Fassungen nahestehende, aber nicht erhaltene Fassung verfügt haben), eine Gruppe pikardischer Handschriften VDRZW (die sonst wenig korrekten Handschriften V und R,

auch D, haben hier oft erstaunlich gut bewahrte Passagen) und schliesslich die Gruppe KNPX (die Masse der aufs genaueste aus dieser Gruppe entlehnten Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts beweist allein schon, dass dieses Repertoire als das repräsentativste zu gelten hat; erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass auch die Handschriftenfragmente L und B sowie der verlorene ‚Chansonnier de Mesmes' zu dieser Gruppe gerechnet werden können).

III. KAPITEL

Kontrafakta nach verschiedenen Quellen im Zusammenhang mit den Handschriften M, T, U und O

Die Gruppe von Kontrafakten der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die hier untersucht werden soll, besteht aus Kompositionen bekannter oder anonymer Autoren und den religiösen Liedern aus der Sammlung der Handschrift V. Die Beurteilung des Kontrafakturstils der Imitationen und des Überlieferungsstils in den Fassungen der Vorbilder wird durch Datierungsprobleme und die oft nicht korrekte Niederschrift mancher Fassungen erschwert.

I. Einige isolierte Kontrafakta

Die Stücke, die hier vereinigt sind, gehören den verschiedensten Gattungen an: R. 1191, R. 1102a und R. 198, ein geteiltes Spiel und zwei religiöse Lieder, gehören zu Gattungen, die seit je in Kontrafaktur gepflegt wurden. R. 1902 ist eine Satire und damit auch traditionellerweise als Kontrafakt gerechtfertigt. R. 746 allein ist ein Minnelied, doch gibt es sich als Bearbeitung zu erkennen und ist also kein Kontrafakt im strengen Sinne. Bis auf das letzte Stück R. 746 und das religiöse Lied R. 1102a sind alle identifizierbaren Autoren zugeschrieben, alle sind in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren. Ihre Vorbilder sind durchweg berühmte Minnelieder.

R. 1191 „Thumas Herier, j'ai partie", ein geteiltes Spiel von Gillebert de Berneville, ist durch ihn in den Zeitraum 1255–1280 zu datieren; durch die Nennung des 1273 gestorbenen Audefroi Louchart lässt sich dieser Zeitraum ein wenig genauer begrenzen (Petersen, Thomas Herier, 63 ff.; Långfors, Jeux-partis I, xxxij und 1). Es ist dies das typische Beispiel einer Arraser bürgerlichen Satire auf eine adelige Literaturübung (vgl. Ungureanu, Société, 155 f.) und wird vielleicht auch deshalb in der kontrafazierten Melodie eines berühmten alten Minneliedes vorgetragen: R. 490 „Li dous termines m'agree" von Moniot d'Arras an Robert III. von Dreux gerichtet, dessen Regierungszeit 1218–1234 (Petersen, Moniot, 37 ff.) auch dies Lied datiert. Ein Conductus, der wohl aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt (AH 21.140), ist ebenfalls diesem Liede nachgebildet (vgl. S. 92 ff.).

R. 746 „Lons desirs et longue atente" ist eine anonyme Neubearbeitung des Liedes R. 2117 „Chant ne me vient de verdure" von Jehan de Louvois. Dieser Autor, der 1270 noch lebte und vor 1252 bezeugt ist, Lehnsmann des Grafen von Champagne war, mag sein bedeutendes Lied vor der Jahrhundertmitte im Kreise des dichtenden Königs Thibaut verfasst haben (vgl. Petersen, Jehan de Louvois). Das Kontrafakt gehört darum sicher in die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

R. 1102a „De bone Amour et de loial amie Vaurai" ist ein spätes religiöses Kontrafakt der Handschrift j des virtuosen Liedes R. 1102 „De bone Amour et de loial amie Me" von Gace Brulé. Dieses Lied ist auch von Rudolf von Fenis kontrafaziert worden, der 1196 starb: MF 80.25° „Minne gebiutet mir daz ich singe", ohne Melodie wie das weitere späte Kontrafakt R. 1178° „Loer m'estuet la roïne Marie" des Jaque de Cambrai. R. 1181a „Chanter m'estuet de la vierge Marie" ist in der Handschrift D (IV) der Werke Gautiers de Coinci mit einer anderen Melodie, einem Schreiberkontrapositum, versehen. Das Minnelied R. 247 „Souvent me vient au cuer la remembrance" aus der Sammlung $K^2(N^2P^2)X^2$ bewahrt dagegen die Melodie seines Vorbilds. Das Lied des Gace Brulé wird von Petersen auf Grund der Beziehungen des Dichters zu Gilles de Viés Maisons in die Jahre 1180/85 datiert (Gace, 25 und 62).
R. 198 „Aïmans fins et verais Debonairetés" von Lambert Ferri steht auch in der Handschrift j (zusammen mit dem im Kapitel über die Kontrafakta Adams de la Bassée behandelten weiteren religiösen Lied R. 2053, vgl. S. 162 ff.). Das titelgleiche Lied R. 199 von Gautier d'Espinal war natürlich das Vorbild, was Handschrift C überflüssigerweise vermerkt: *Serventois de nostre dame sus a amans fins.* Gautier d'Espinal ist von 1232 bis 1270 bezeugt und 1272 tot, hat aber sein Lied R. 590 schon vor 1234 verfasst (Petersen, Gautier d'Épinal, 27; Lerond, Chastelain, 207 Anm.), so dass seine Werke wohl in seine früheren Jahre, d. h. in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren sind. Das Kontrafakt Lamberts, der noch 1282 lebte und im Kreise des Jehan Bretel verkehrte, gehört wohl ins letzte Drittel des 13. Jahrhunderts (vgl. S. 144).
R. 1902 „Je ne cuit pas qu'en amours traïson" von Jehan de Maisons gehört sicher in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts; es ist ein Minnelied in *coblas unissonans,* das die Melodie von R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment" des Königs von Navarra benutzt. Da dieses Vorbild selbst wohl erst nach 1243 verfasst ist (vgl. Winkler, Raoul, 12; Wallensköld, Thibaut, 38), kann das Kontrafakt frühestens um die Jahrhundertmitte herum komponiert worden sein. Dass der Autor im Kreise um Thibaut ein solches unklassisches Minnelied hätte dichten können, ist sehr zu bezweifeln; wahrscheinlich gehört er einer jüngeren Generation an (die beiden nachgewiesenen Mitglieder der Familie de Maisons kommen nicht in Frage, vgl. Petersen, Trouvères, 56 f.). Ein weiteres Kontrafakt in der anonymen Sammlung $K^2N^2(P^2)X^2$, hat ebenfalls höfischen Inhalt und könnte aus derselben Zeit stammen wie das Lied des Jehan de Maisons: R. 2057 „Quant fine iver que cil arbre sont nu" [1].

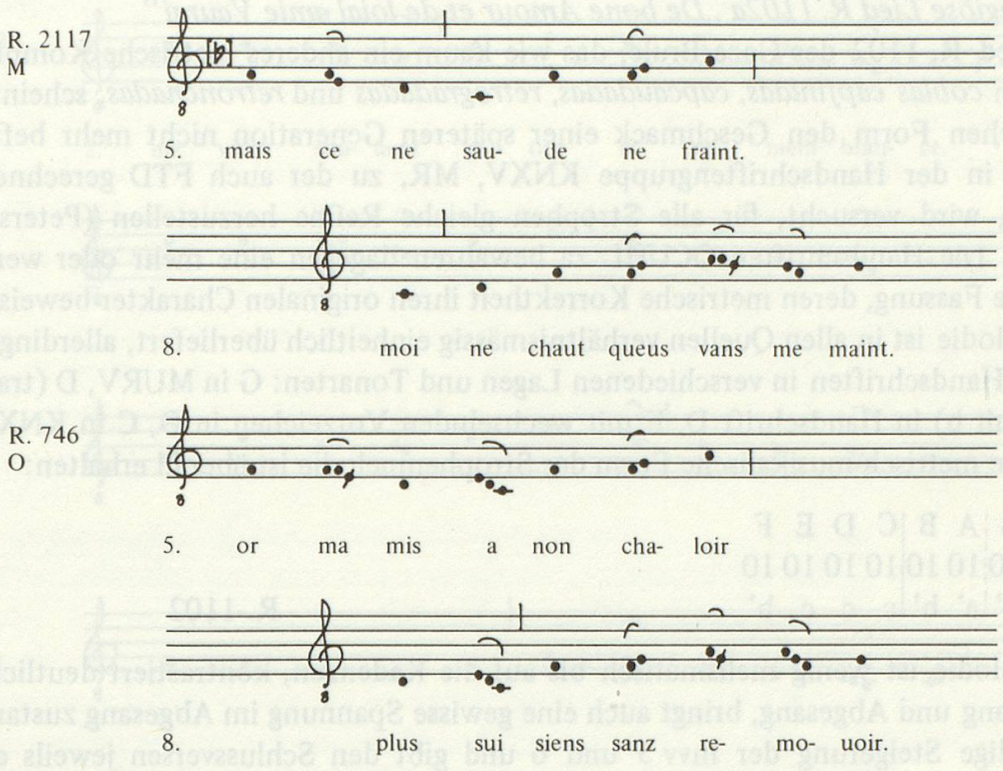
Das geteilte Spiel R. 1191 „Thumas Herier, j'ai partie"
Das Vorbild R. 490 „Li dous termines m'agree" ist in zwei Melodiefassungen überliefert. MUT und KNX. Die Fassungen M und U werden durch eine alte Conductusmelodie (AH 21.140) als Vortragsfassungen in mündlichem Überlieferungsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestätigt (vgl. S. 92 ff.), aber die Fassung KNX, die in ihren Vortragsvarianten seltener bestätigt wird als M und U, hat doch keine stilistische Umarbeitung

1 Ein Kontrafakt nach einer M nahestehenden Fassung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist auch R. 1188 PX, vgl. S. 168 ff.

erfahren und kann neben M und U als Vortragsfassung der frühen Zeit gelten. Das Kontrafakt des Gillebert aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geht ebenfalls öfter auf die von M und U überlieferten Varianten zurück als auf die von KNX. Neben offensichtlichen Fehlern in der einzigen Handschrift T (Verlagerung in mv 3) sind einige Abweichungen vielleicht auch Vortragsvarianten, z. B. die weniger zahlreichen Verzierungen. Die beiden Autoren, Gillebert de Berneville und Thomas Erier, dürften sich in diesem parodistischen Stück wo irgend möglich der alten Vortragsmanier bedient haben. In seinem Kontrafakturstil unterscheidet sich dieses späte Stück darum auch kaum von den frühen geteilten Spielen des Königs von Navarra, wo im Detail freie Melodieübernahme und sparsame Melismatik die Prinzipien der Melodiekontrafaktur waren. Der Autor des lateinischen Kontrafakts AH 21.140 hat sich dagegen zwar eng an eine U nahestehende Fassung gehalten, doch kontrafaziert er ganz philologisch und respektiert die Noten seines Vorbilds bis in den zufälligen Zierat hinein.

Die Bearbeitung R. 746 „Lons desirs et longue atente"

Der Autor dieses Liedes, der die Strophen II, V, IV seines Vorbilds R. 2117 übernimmt und selbst nur eine einleitende *cobla dobla* hinzutut, kann der Redaktor des Repertoires der Handschrift O gewesen sein. Seine Haltung zum Vorbild ist damit schon als die des Philologen gekennzeichnet. Die Melodie des Vorbilds, die nur in der Handschrift M überliefert ist, muss er in einer ganz ähnlichen Fassung gekannt haben. Während M mit seiner leichten Endendifferenzierung in mv 3 und den freien Melismen sowie der kaum merklichen Anspielung an mv 5 im Schlussvers eine dem mündlichen Überlieferungsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts verhaftete Fassung bezeugt, glättet der Redaktor überall diskret, wiederholt identisch in den mvv 1 und 3, setzt Dreitonmelismen vorzugsweise auf die metrischen Senkungen des alternierend aufgefassten Textes und macht aus der Distinktion F ein phasenverschobenes C, so dass die höchst einfache Form des Jehan de Louvois im Abgesang etwas feinschmeckerisches bekommt:



Die Melodie harmoniert kunstvoll mit der Metrik des Textes:

A	B	A'	B	C	D	E	F
7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	a'	b	b	a'	b	b

R. 2117 M

Beide Stollen sind voneinander und vom Abgesang getrennt durch eine Pause; zwischen den Melodieversen des Stollens schafft die weibliche Kadenz von A mit ihrem offenen Schluss einen Übergang. Im Abgesang erscheint eine neue, absteigende Melodiebewegung. In D wird der Ambitus erweitert zur Oktave, deren Ausdehnung der Quintfall im mv 6,3–4 auch hörbar macht. E retardiert mit seinem rezitativischen Charakter den Schlussvers, und F nimmt die erprobte Schlusswendung der Kadenz von B wieder auf. Die Tonart ist der zweite Modus, der auf g transponierte plagale D-Modus, in dem allerdings die Note f mit dem Halbton e eine besondere Rolle spielt. Der Redaktor der neuen Fassung R. 746 des Liedes von Jehan de Louvois beweist gegenüber diesem kleinen Werk Philologentugend, indem er gleichzeitig Respekt vom Überlieferten und eigene Kompetenz in seiner Redaktion auszudrücken weiss. Dies trennt ihn von seinem Objekt und dessen Gegenwart.

Das religiöse Lied R. 1102a „De bone Amour et de loial amie Vaurai"

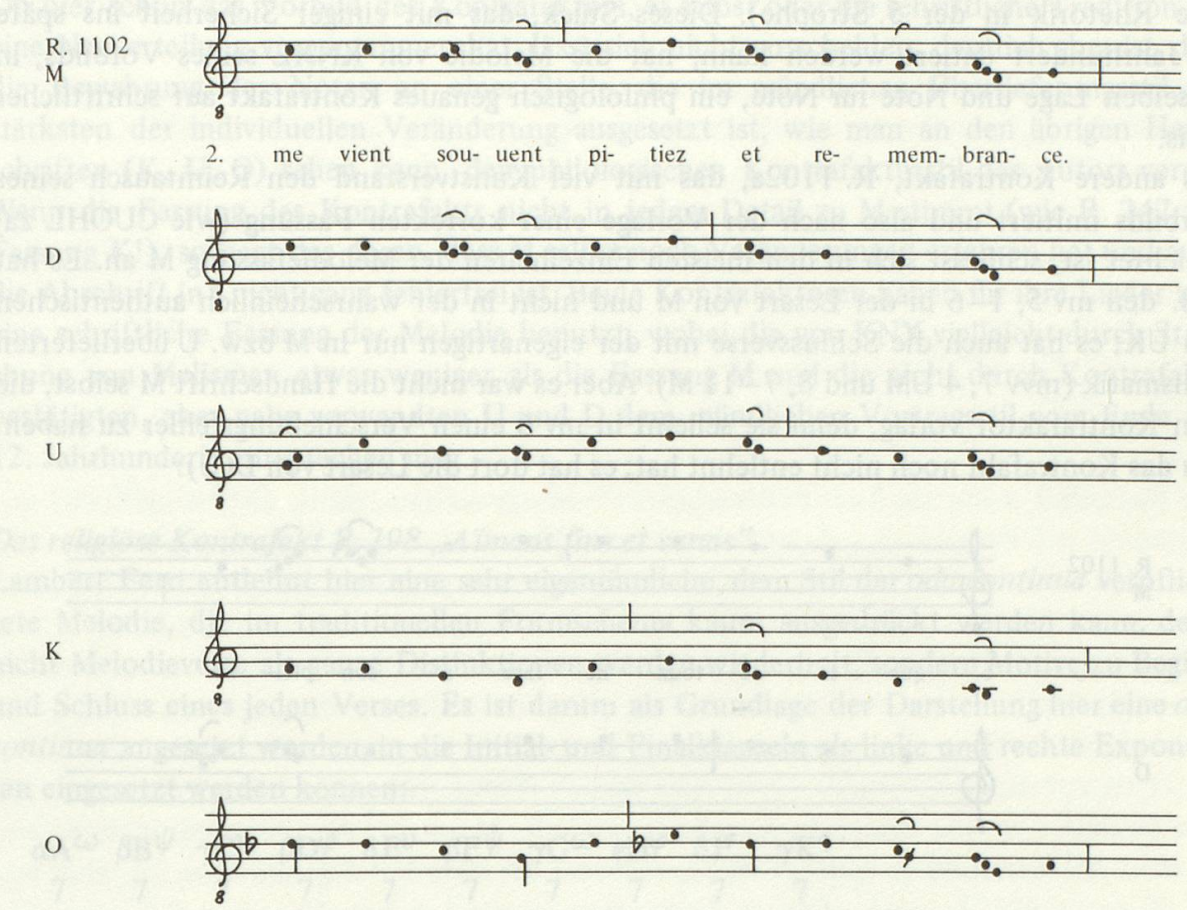
Das Lied R. 1102 des Gace Brulé, das wie kaum ein anderes metrische Komplikationen häuft in *coblas capfinidas, capcaudadas, retrogradadas* und *retronchadas,* scheint in dieser künstlichen Form den Geschmack einer späteren Generation nicht mehr befriedigt zu haben: in der Handschriftengruppe KNXV, MR, zu der auch FTD gerechnet werden müssen, wird versucht, für alle Strophen gleiche Reime herzustellen (Petersen, Gace, 273 f.). Die Handschriften OCUHL za bewahren dagegen eine mehr oder weniger vollständige Fassung, deren metrische Korrektheit ihren originalen Charakter beweist.

Die Melodie ist in allen Quellen verhältnismässig einheitlich überliefert, allerdings steht sie in den Handschriften in verschiedenen Lagen und Tonarten: G in MURV, D (transponiert auf g mit b) in Handschrift D, F mit wechselnden Vorzeichen in O, C in KNX(L)F. Die einfache metrisch-musikalische Form der Strophenmelodie ist überall erhalten:

A	B	A	B	C	D	E	F
10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b'	a'	b'	c	c	c	b'

R. 1102

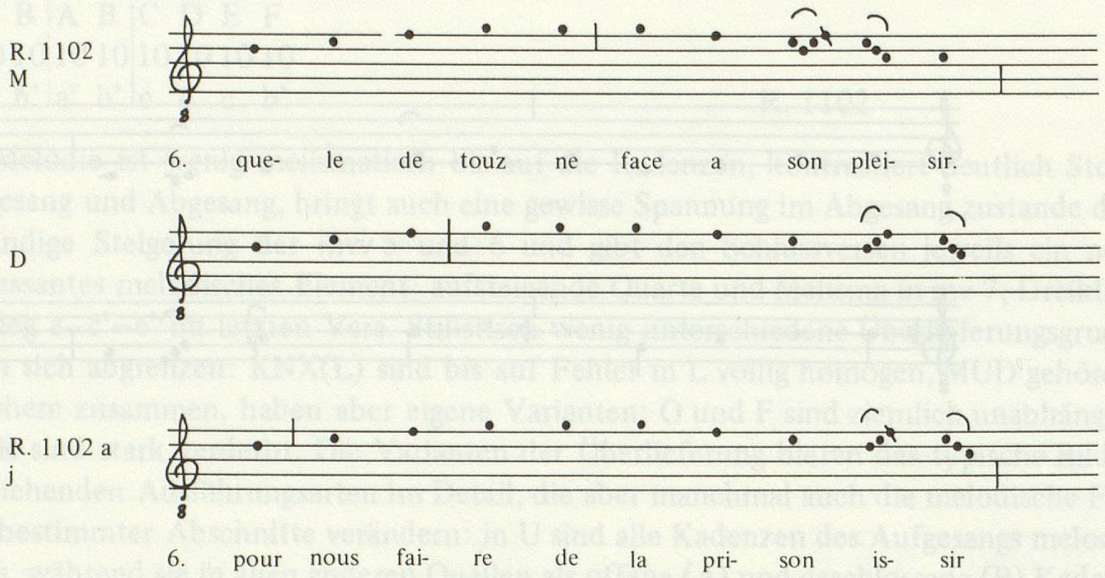
Die Melodie ist wenig melismatisch bis auf die Kadenzen, kontrastiert deutlich Stollen, Aufgesang und Abgesang, bringt auch eine gewisse Spannung im Abgesang zustande durch beständige Steigerung der mvv 5 und 6 und gibt den Schlussversen jeweils ein neues, interessantes melodisches Element: aufsteigende Quarte und Melisma in mv 7, Dreiklangsaufstieg a–c'–e' im letzten Vers. Stilistisch wenig unterschiedene Überlieferungsgruppen lassen sich abgrenzen: KNX(L) sind bis auf Fehler in L völlig homogen, MUD gehören in manchem zusammen, haben aber eigene Varianten; O und F sind ziemlich unabhängig, V und R sind stark verderbt. Die Varianten der Überlieferung bieten das typische Bild von abweichenden Ausführungsarten im Detail, die aber manchmal auch die melodische Funktion bestimmter Abschnitte verändern: in U sind alle Kadenzen des Aufgesangs melodisch gleich, während sie in allen anderen Quellen als offene (A) und geschlossene (B) Kadenzen die Melodie formal besser gliedern. Der erwähnte Dreiklangsaufstieg wird in KNX, O und D auf jeweils verschiedene Art ausgeglichen (doch könnten hier gerade in D und O auch Abschreibfehler die Quelle der Differenz sein). In mv 5 stimmen U und KNX eigentümlicherweise gegen MDO überein in ihrer fast vollkommen syllabischen Ausführung dieser Distinktion. Sie haben hier vielleicht eine ursprünglichere Variante beibehalten, die aber am Stil des Ganzen kaum etwas ändert. Die Variabilität im Detail sei hier am Beispiel des mv 2 vorgestellt:



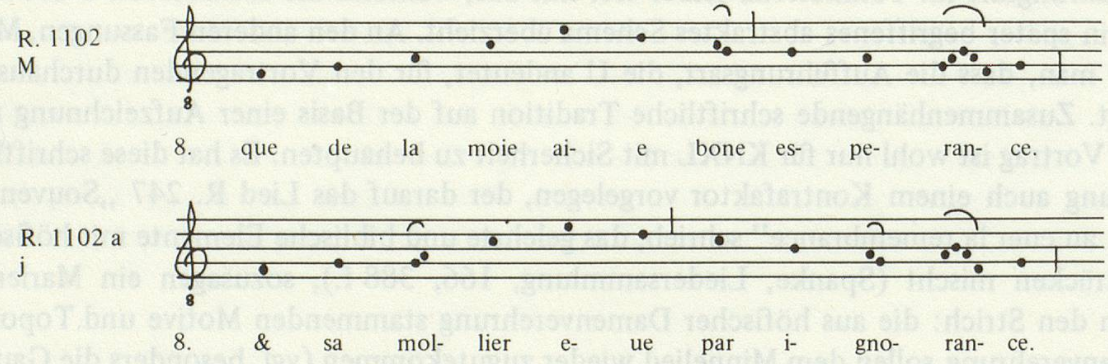
Weder was die Form noch was den Melodieablauf betrifft, lassen die Fassungen sich stilistischen Kategorien zuweisen. Vielleicht hat der Redaktor der Fassung KNX(L) besonders darauf geachtet, die Distinktionen bis zur Kadenz vollkommen syllabisch zu halten, während in den anderen Fassungen Melismen auch innerhalb des Melodieverses nicht selten sind: in U stehen sie gerade an den Stellen in mv 2, wo Handschrift O durch Notenhälse die Länge des dritten rhythmischen Modus andeutet. So drückt sich in U die Aufführungsart im Tonmaterial selber frei mit aus, während die Mensur von O der Melodie ein später begriffenes abstraktes Schema überzieht. An den anderen Fassungen, MDK, sieht man, dass die Aufführungsart, die U andeutet, für den Vortragenden durchaus frei bleibt. Zusammenhängende schriftliche Tradition auf der Basis einer Aufzeichnung nach dem Vortrag ist wohl nur für KNXL mit Sicherheit zu behaupten. Es hat diese schriftliche Fassung auch einem Kontrafaktor vorgelegen, der darauf das Lied R. 247 „Souvent me vient au cuer la remembrance" schrieb, das gelehrte und biblische Elemente mit höfischen Ausdrücken mischt (Spanke, Liedersammlung, 166, 388 f.), sozusagen ein Marienlied gegen den Strich: die aus höfischer Damenverehrung stammenden Motive und Topoi der Marienverehrung sollen dem Minnelied wieder zugutekommen (vgl. besonders die Gautier-

sche Rhetorik in der 5. Strophe). Dieses Stück, das mit einiger Sicherheit ins späte 13. Jahrhundert datiert werden kann, hat die Melodie von KNXL seines Vorbilds, in derselben Lage und Note für Note, ein philologisch genaues Kontrafakt auf schriftlicher Basis.

Das andere Kontrafakt, R. 1102a, das mit viel Kunstverstand den Reimtausch seines Vorbilds imitiert und also nach der Vorlage einer korrekten Fassung (wie CUOHL za) gedichtet ist, schliesst sich in den meisten Einzelheiten der Melodiefassung M an. Es hat z. B. den mv 5, 1–6 in der Lesart von M und nicht in der wahrscheinlich authentischen von UK; es hat auch die Schlussverse mit der eigenartigen nur in M bzw. U überlieferten Melismatik (mvv 7, 4 UM und 8, 7–11 M). Aber es war nicht die Handschrift M selbst, die dem Kontrafaktor vorlag, denn sie scheint in mv 6 einen Verschiebungsfehler zu haben, den das Kontrafakt noch nicht entlehnt hat; es hat dort die Lesart von D(U):



Überdies gibt es in der Handschrift j des Kontrafakts Stellen, deren Noten zwar denen von M entsprechen, aber anders verteilt sind, z. B. im mv 8 (ein ganz ähnliches Beispiel auch in mv 2, 3–4):



Ob hier schon das Vorbild des Kontrafaktors, er selbst oder die schriftliche Tradition in j eine Neuverteilung vorgenommen hat, lässt sich nicht entscheiden; deutlich aber ist, dass die Bewahrung der Noten an einer Stelle, die im mündlichen Überlieferungsstil am stärksten der individuellen Veränderung ausgesetzt ist, wie man an den übrigen Handschriften (K, U, O) sehen kann, den philologischen Kontrafakturstil des Autors verrät. Wenn die Fassung des Kontrafakts nicht in jedem Detail zu M stimmt (wie R. 247 zur Fassung K!), so liegt das daran, dass M selbst noch Veränderungen erfahren hat und auch die Abschrift in j nicht ganz fehlerfrei ist. Beide Kontrafaktoren haben für ihre Lieder also eine schriftliche Fassung der Melodie benutzt, wobei die von KNX vielleicht durch Streichung von Melismen etwas weniger als die Fassung M und die nicht durch Kontrafakta bestätigten, aber nahe verwandten U und D dem mündlichen Vortragsstil vom Ende des 12. Jahrhunderts entsprechen mag.

Das religiöse Kontrafakt R. 198 „Aïmans fins et verais"
Lambert Ferri entlehnt hier eine sehr eigentümliche, dem Stil der *oda continua* verpflichtete Melodie, die im traditionellen Formschema kaum ausgedrückt werden kann, denn nicht Melodieverse als ganze Distinktionen werden wiederholt, sondern Motive zu Beginn und Schluss eines jeden Verses. Es ist darum als Grundlage der Darstellung hier eine *oda continua* angesetzt worden, in die Initial- und Finalklauseln als linke und rechte Exponenten eingesetzt werden können:

αA^{ω}	βB^{ψ}	γC^{χ}	βD^{φ}	δE^{υ}	βF^{ψ}	γG^{ω}	ϵH^{φ}	δI^{τ}	γK^{ς}	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a	a	b'	b'	a	c	c	b'	c	c	R. 199

Von den wiederholten Kadenzen sind ω und ψ männlich, φ ist weiblich. Unter den musikalischen Fassungen MOKNPBV ist V verderbt, aber KN zugehörig; auch P ist stark verderbt, während B, das zwar eine Quinte tiefer steht, ziemlich genau zu KN stimmt. Dieser Gruppe stehen gegenüber M und O, die im Prinzip die gleiche Melodie bewahren, sich aber sowohl untereinander als auch im Vergleich zu KN gelegentlich durch Vortragsvarianten oder Notationsdetails unterscheiden (die Lesart in M mv 6, 4–7 ist nach Ausweis der anderen Handschriften dagegen eine Verschiebung; auch die Wiederholung der Klausel β ist leicht gestört). Das Kontrafakt bewahrt genau Linien und Form dieser komplizierten Komposition, hat aber die meisten Notierungsdetails aus M oder aus O, wo M Eigenes bietet. Wie schon kaum in den Fassungen des Vorbilds, so sind auch hier im Kontrafakt keine Varianten anzutreffen, die auf mündlichen Kontrafakturstil hinweisen würden. Lambert Ferri hat also das Lied des Gautier d'Espinal in einer M und O vorausliegenden Fassung gekannt, die sich von den erhaltenen Aufzeichnungen und der seines Kontrafakts so gut wie nicht unterschied.

Das satirische Kontrafakt R. 1902 „Je ne cuit pas qu'en amours traïson"
Die weit ausladende, in ihrer Motivik zum Teil nachlässige, zum Teil überanstrengte Melodie des Königs von Navarra hat in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zwei Nachahmer gefunden, von denen der eine, Jehan de Maisons, als ritterlicher Autor be-

kannt ist. R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment" ist in vielen Handschriften und Fassungen überliefert, und der ohnehin lockere Stil hat die Vortragenden wohl überdies zu Variationen angeregt. Die erhaltenen Handschriften bilden schon Gruppen, die in schriftlicher Überlieferung auf Vortragsfassungen zurückgehen. Am einheitlichsten ist wieder KNPX mit gemeinsamer F-Tonart mit b. Diese Gruppe unterscheidet sich von allen anderen durch die Kadenz von Distinktion A, durch die Distinktion C und das Ende der Distinktion E. Das Lied hat in allen Handschriften diese einfache Form (der Beginn von B ist mit dem von E vergleichbar):

A	ωB	A	ωB	C	D	ωE
10	10	10	10	10	10	10
a	b	a	b	b	a	a

R. 741

Die Fassung T kann als Basis des Vergleichs benutzt werden, da sie viele sonst verstreute Varianten der anderen Handschriften enthält. Von KNPX unterscheidet sich diese Fassung nicht wesentlich, hat aber den siebten (G-) Modus, eine charakteristische Distinktion C und eine Quinte statt einer Septime im mv 7. D ist mit T so gut wie identisch, und Z gehört ebenfalls in diese Gruppe. Die Handschriften V und B transponieren die Melodie auf c (B macht daraus den ersten Modus, ohne die Melodie sonst zu verändern), beide Handschriften sind stellenweise ziemlich verderbt. Die Handschrift O stimmt sehr genau zu T bis auf einige Melismen, passt aber durch Vorzeichen die Melodie einer Art von Dur-Tonalität an. Die beiden Fassungen der Melodie M und M^t sind durchaus verschieden. M steht bei der Hauptgruppe TDZ(O), während M^t zwar auf f geschrieben ist, aber mit der Fassung KNPX wohl nicht in Verbindung gestanden hat. Es lassen sich also, von unkorrekten Aufzeichnungen abgesehen, zwei Fassungen benennen; die erste, nicht ganz homogene, die darum von vornherein mit mehr Wahrscheinlichkeit ältere Vortragsarten repräsentieren mag, wird von TDZOM, die zweite, deren Notenbild einen geordneteren Eindruck macht, von den identischen Handschriften KNPX gebildet. Die schriftliche Tradition dieser Gruppen wird bestätigt von den beiden erhaltenen Kontrafakten: R. 2057 „Quant fine iver que cil arbre sont nu" aus der Sammlung $K^2N^2X^2$ stimmt in allen Einzelheiten zu der Fassung KNPX seines Vorbilds. Der Autor hat diese Fassung gewiss schriftlich imitiert. Das Lied des Jehan de Maisons ist ausser in KNX noch in O enthalten. Tonart, mv 5 und mv 7 beweisen, dass sein Vorbild die von den Fassungen TDZMO umschriebene Melodie gewesen ist. Wo die beiden Fassungen des Kontrafakts KNX und O sich unterscheiden, da hat KNX eigene Varianten (die Rezitation auf c' in mv 5 könnte eine Vortragsvariante sein), während O dort überall mit der Fassung TDZMO des Vorbilds übereinstimmt. Dass O hier kontaminierte Fassungen enthalten könnte, wird durch die Lesarten des Vorbilds widerlegt. Sie sind in dieser Aufzeichnung individuell; von hier kann der Redaktor also die in mv 1 und mv 3 belegte, mit TDZM übereinstimmende Lesart nicht bezogen haben; sie stand schon im Kontrafakt des Jehan de Maisons. Da keine Spur von mündlichem Kontrafakturstil in seiner Melodie zu identifizieren ist, muss angenommen werden, dass auch dieser Ritter, der ja schon nicht ganz klassisch dichtet, sein Vorbild nach der Fassung TDZMO in schriftlichem Kontrafakturstil entlehnt hat. Falls er nicht selbst die Feder geführt haben sollte, beweist er aber durch eine

geregelte und genaue Wiedergabe, dass er die Melodie mit anderem Massstab messen gelernt hat als seine ritterlichen Vorgänger der frühen Zeit und dass ihm die damals selbstverständliche Modifikationsbreite der Melodieausführung nicht mehr zu Gebote steht. Der Ritter unterwirft sich hier – und immer wenn er an einem Puy teilnimmt – einer durch Schriftlichkeit vermittelten Kunstübung, deren Instanz Korrektion anstelle von Konvention werden wird.

Die wenigen hier untersuchten Kontrafakta aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind bis auf eine wohl typische Ausnahme (R. 1191) nach schriftlicher Vorlage in einer Art von philologischem Kontrafakturstil entlehnt worden. Für R. 1102a und R. 1902 wird dieses Verfahren noch weiter dadurch bestätigt, dass andere Kontrafakta eine andere Handschriftengruppe nachweislich benutzt haben (R. 197a° „O dame qui Deu portais" von Jaque de Cambrai wäre als zweites Zeugnis zu R. 199 von Interesse, ist aber ohne Melodie überliefert). Dieser philologische Kontrafakturstil unterscheidet sich aber von dem des Adam de la Bassée und der Kleriker der ersten Jahrhunderthälfte: Für sie ist Kontrafaktur eine gelehrte Übung und Anlass zu verändernder Montage; sie erwarten auch nicht, dass ihre Melodie so ohne weiteres auf Grund der Kenntnis des Vorbilds gesungen werden kann. Das ist jedenfalls unmöglich. Die Autoren der jüngeren Kontrafakta scheinen dagegen gerade deswegen zu kontrafazieren, damit ihre Stücke mit entlehnter Melodie sofort singbar sind; sie spielen nicht mit dem alten Repertoire, sie beuten es aus zu neuen Zwecken, unter denen die Komposition von bürgerlicher, d. h. puyfähiger religiöser Lyrik den Vorrang geniesst.

II. Die Sammlung religiöser Kontrafakta der Handschrift V

Die Sammlung V und ihr Alter

Die Handschrift V enthält in ihrem letzten Teil (fol. 148r bis 155r) eine Sammlung von 29 religiösen Liedern (vgl. Järnström, Chansons pieuses I, 6 f. und 9 f.), von denen die ersten 24 auch in C stehen. Die 5 übrigen sind Unica der Handschrift V. Die Notierung hört nach dem 17. Stück auf. Die Sammlung, die gewiss nicht von einem Autor stammt, mag auf andere kleinere Sammlungen zurückgehen; mindestens die 5 Unica der Handschrift V scheinen eine Vorliebe für provenzalische Modelle zu bezeugen und bilden wohl eine einheitliche Gruppe. Alle Stücke der Handschrift sind anonym. Ihre Entstehungsdaten, wie auch das Datum der Zusammenstellung der Sammlung, lassen sich nur schätzungsweise angeben. Järnström (Chansons pieuses I, 13) weist darauf hin, dass fast alle Lieder *unissonans* sind, ein Reimprinzip, das gegen Ende des 13. Jahrhunderts immer mehr befolgt wird. Die Vermutung, dass die Lieder nicht sehr lange vor der Zusammenstellung der Sammlung im späten 13. Jahrhundert komponiert worden sind, hat Wahrscheinlichkeit. Ein von Järnström noch nicht benutztes Kriterium, das Datum der Vorbilder, bestätigt seine Vermutung doch mindestens in einigen Fällen:

R. 1607 (bei Järnström Nr. VII) ist einem Vorbild des Robert de Castel nachgedichtet (R. 1789), einem Zeitgenossen des Jehan Bretel im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts (ob das Lied R. 2040 = Nr. XVI mit R. 958, einem geteilten Spiel zwischen Jehan Bretel und Jehan de Grieviler, oder mit R. 697, einem Lied, das wohl von Jehan de Grieviler stammt, etwas zu tun hat, ist fraglich; alle haben verschiedene Melodie).
R. 1193° (Nr. XXIX) ist einem Lied des Martin le Béguin de Cambrai nachgebildet (R. 1172), aber die Lebenszeit dieses Autors wird in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nur vermutet, und seine Identität mit einem 1277 belegten Martinus Bekin ist durch nichts gesichert (vgl. S. 144).
Die beiden Vorbilder vom König von Navarra, R. 407 für R. 1431, R. 2075 für R. 734, waren gewiss um die Jahrhundertmitte berühmt; für R. 1459 ist das Vorbild nicht des Königs R. 333, sondern B. 404.4 von Raimon-Jordan, der 1178 volljährig wurde (vgl. S. 26).
Die Autoren der anderen Vorbilder sind alle etwas oder erheblich früher: Gautier d'Espinal mit seinem vor 1234 komponierten Lied R. 590 (für R. 610), Blondel de Nesle mit R. 620 (für R. 249), Raoul de Ferrières, der 1209 bezeugt ist, mit R. 1559 (für R. 1609), Gace Brulé mit dem etwa 1201 komponierten Lied R. 1779 (für R. 1778), Moniot d'Arras, der in der Zeit von etwa 1213 bis 1239 dichtete, mit R. 1285 (für R. 793) und Folquet de Marseille mit seinem 1192 komponierten Lied B. 155.10 (für R. 229).
Die drei Lieder nach Vorbildern von Robert de Castel und Thibaut IV. gehören wohl der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an; Robert de Castel weist sogar auf ein ziemlich spätes Entstehungsdatum für die Sammlung CV hin. Darauf dass dies eine Kontrafakt in die Sammlung nachträglich eingefügt worden wäre, weist nichts hin, denn es steht an siebter Stelle in C und V; dies trifft dagegen sicher zu für die fünf Unica von V, unter denen das letzte von Martin le Béguin inspirierte vielleicht auch erst frühestens aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts stammt. Die alten und berühmten, auch provenzalischen Lieder unter den Vorbildern können natürlich nicht gegen eine späte Datierung der Stücke wie der Sammlung angeführt werden, sondern würden ein spezifisches Interesse am alten Fonds der Troubadour- und Trouvèremelodien bezeugen. Die Sammlung ist wohl nicht vor dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts anzusetzen; auch Adam de la Bassée imitiert ja R. 1172 von Robert de Castel, was noch ein Hinweis darauf sein könnte, dass das Stück zu seiner Zeit besonderen Erfolg hatte. Die Hypothese, Komponisten und Sammler der Lieder von CV als Zeitgenossen Adams de la Bassée anzusehen, wird also nur durch schwache Argumente gestützt; sie ist aber wahrscheinlich, denn gegenteilige Argumente scheint es nicht zu geben, zumal die meisten bekannten Autoren religiöser Lieder wie Jaque de Cambrai, Lambert Ferri, Adam de la Hale, Guillaume de Béthune ebenfalls in dieser spätesten Epoche des Trouvèreliedes dichten.

Unter den 17 mit Melodie überlieferten religiösen Liedern aus V sind 9 bekannten Vorbildern entlehnt. Die Kontrafakta stehen in besonders engem Verhältnis zu denjenigen Melodiefassungen der Vorbilder, die Handschrift M vertritt. Das erlaubt folgende Gliederung der Untersuchung: In zwei Fällen scheint keine Beziehung zwischen den Kontrafakten aus V und der Fassung M des Vorbilds zu bestehen (R. 1607, R. 793), in den anderen Fällen sind die Kontrafakta direkt mit der Fassung M oder einer Gruppe um M verwandt (R. 1459, R. 249, R. 610, R. 1778, R. 1609, R. 1431, R. 734).

1. R. 1607 „La volontés dont mes cuers est ravis". Vorbild: R. 1789 „Se j'ai chanté sans guerredon avoir" von Robert de Castel, aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts (vgl. Melander, Robert de Castel, 20 ff.). Das Kontrafakt übernimmt für seine 6 *coblas unissonans* auch die b- und c-Reime der Strophen I–III und einige geläufige Reimwörter. R. 1248° von Guiot de Provins ist bedeutend früher anzusetzen und kann nicht Kontrafakt von R. 1789 sein, wie Gennrich, Bibliographien, 337 und Melander, Robert de Castel, 27, vermuten.
2. R. 793 „Talent me rest pris de chanter". Vorbild: R. 1285 „Chançonete a un chant legier" von Moniot d'Arras, der etwa zwischen 1213 und 1239 dichtete. Das nur in MTD° erhaltene Lied mit einer *cobla dobla* und einer Einzelstrophe ist vielleicht nicht vollständig. Das Kontrafakt übernimmt auch den b-Reim der *cobla dobla* für seine 5 *coblas unissonans.*
3. R. 1459 „A la mere Deu servir". Vorbild: B. 404.4 „Lo clar temps vei brunezir" von Raimon-Jordan, der 1178 volljährig wird (vgl. S. 26). Die Reime des Kontrafakts stehen diesem Stück am nächsten (vgl. S. 33 ff.). Ausserdem war B. 404.4 noch Vorbild von R. 333 „Phelipe, je vous demant Que" von Thibaut IV. (vor 1239) und von R. 388 „Vierge pucele roiaus", das von M dem 1245 gestorbenen Guillaume le Vinier, aber mit etwas mehr Wahrscheinlichkeit von D dem Jaque le Vinier zugeschrieben wird, einem Zeitgenossen des 1272 gestorbenen Jehan Bretel.
4. R. 249 „Quant Deus ot formé l'ome a sa semblance". Vorbild: R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" von Blondel de Nesle aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Das Kontrafakt übernimmt für die 5 *coblas unissonans* die Reime der ersten *cobla dobla* des Blondel. Das Vorbild diente auch dem Oede de la Couroierie für sein Kontrafakt R. 210 „Trop ai longuement fait grant consivrance".
5. R. 610 „Chanter m'estuet de la sainte pucele". Vorbild: R. 590 „Comencement de douce saison bele" von Gautier d'Espinal. Der von 1232 bis 1270 bezeugte Dichter hat das Lied vor 1234, Todesjahr des Grafen Philipp von Boulogne, einem Sohn Philipps II. Augusts, komponiert (Petersen, Gautier d'Epinal, 21 und 27 sowie Lerond, Chastelain, 207 Anm.). Das Kontrafakt übernimmt die a- und b-Reime der ersten *cobla dobla* und geläufige Reimwörter für seine 5 *coblas unissonans.*
6. R. 1778 „Quant glace et nois et froidure s'esloigne". Vorbild: R. 1779 „Quant flours et glais et verdure s'esloigne" von Gace Brulé, der das Lied etwa 1201 komponiert hat (Petersen, Gace, 23 f., 27, 89, 328). Das Kontrafakt ahmt in seinen drei *coblas unissonans* die Reime der ersten *cobla dobla* des Vorbilds nach, parodiert dessen Anfang und übernimmt einige Reimwörter.

7. R. 1609 „L'autrier m'iere rendormis". Vorbild: R. 1559 „Quant li rossignols jolis" von Raoul de Ferrières, der 1209 bezeugt ist (vgl. Brakelmann, Chansonniers II, 44 ff. und Lerond, Chastelain, 167). Das Kontrafakt übernimmt für seine 5 *coblas unissonans* die Reime der ersten *cobla dobla* des Vorbilds, beschreibt in der ersten Strophe den Kontrafakturvorgang und nennt in der zweiten das Vorbild:

Que la douce mere Dé
M'avoit dit et commandé
Que seur un chant qui jadis
Soloit estre mout joïs
Chantasse de sa bonté . . . (I, 4–8)

„Quant li rossinoil jolis
Chante seur la fleur d'esté",
C'est li chans seur quoi j'ai mis
Le dit que je ai trouvé . . . (II, 1–4)

Ausserdem hat Jehan Erart gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts das Lied des Raoul für seine Montage-Kontrafaktur in R. 1718 „En Pascour un jour erroie" benutzt. Das Lied hat im Strophengrundstock einen Vers weniger als sein Vorbild und hat auch weibliche Reime.

8. R. 1431 „Vivre tous tens et chascun jor morir". Vorbild: R. 407 „De bone Amour vient science et bonté" von Thibaut IV. (ohne näheren Hinweis auf seine Entstehungszeit). Das Kontrafakt spielt weder in Reimen noch in Formulierungen auf sein Vorbild an, es hat 7 *coblas unissonans* mit Reimtausch (*„retrogradadas"*) und ein Geleit.
9. R. 734 „De fin cuer et d'aigre talent". Vorbild: R. 2075 „Ausi conme unicorne sui" von Thibaut IV. (vielleicht später als der Roman de la Rose von Guillaume de Lorris, vgl. Lecoy, Roman de la Rose I, vj und viij. Dieses Lied scheint noch deutlicher auf die Allegorien des Guillaume de Lorris zu verweisen als R. 324: nur die Allegorie *Beauvoir* kommt im Roman nicht vor, und *Bon Espoir* heisst dort *Esperance.* Vielleicht kannte der junge Graf den Dichter (das Umgekehrte ist wohl für selbstverständlich zu halten). Das Kontrafakt verwendet für seine 5 *coblas unissonans* mehrere Reime und einige Reimwörter des Vorbilds. Ein weiteres Kontrafakt, R. 1563° „Haute dame come rose et lis", von Jaque de Cambrai, ohne Melodie in C überliefert, trägt dort die Überschrift: *ou chant de l'unicorne.*

Quellen und Kontrafakturstil der religiösen Lieder aus Sammlung V

R. 1607 „La volontés dont mes cuers est ravis"

R. 1789 „Se j'ai chanté sans guerredon avoir" von Robert de Castel findet sich in der Handschrift M mit zwei nachgetragenen Melodien zur ersten und zweiten Strophe; beide enthalten mensurale Hinweise (erster Modus mit Auftakt) und sind ohne Wiederholungen. Es dürfte sich um Kontrapositа eines Schreibers handeln. Mit der Überlieferung in KNXOZ

haben die beiden Fassungen von M nichts zu tun. Auch in V und R stehen Fassungen der Melodie von KNXOZ, doch ist die Niederschrift ziemlich verderbt, wahrscheinlich nicht durch eine vorhergehende entstellende Überlieferung, sondern durch Eingriffe der betreffenden Schreiber. Die Handschriften KNXOZ haben eine ganz einheitliche Melodiefassung mit der einfachen Kanzonenform:

A	B	A	B	C	D	E
10	10	10	10	10	10	10
a	b'	a	b'	b'	c	c

R. 1789

Das Kontrafakt R. 1607 stimmt mit dieser Fassung des Vorbilds genau überein. Bei der kleinen Differenz in mv 5 zwischen O und KNXZ bestätigt das Kontrafakt die Lesart O. Von mv 5,9–6,4 ist die Melodie in V um eine Terz nach oben verlagert, und die Schlussmelismen der mvv 6 und 7 weichen geringfügig ab. Sowohl das Vorbild wie das Kontrafakt überliefern also dieselbe Fassung. Sie ist danach wohl ohne mündliche Veränderungen nach einer ersten Aufzeichnung schriftlich verbreitet worden, und der Kontrafaktor hat jene schriftlich fixierte Melodie genau kopiert. Dass sie in M zunächst nicht eingetragen wurde, mag auf einem banalen Zufall beruhen.

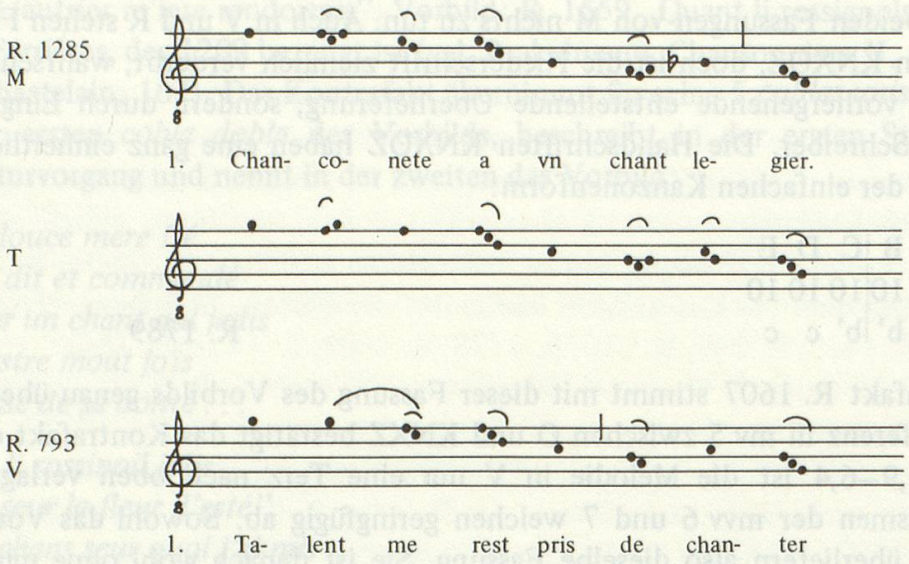
R. 793 „Talent me rest pris de chanter"

Das Lied R. 1285 „Chançonete a un chant legier" von Moniot d'Arras steht nur in M und TD°. Beide Fassungen sind zwar nicht gleich, bewahren aber dieselbe Form der *oda continua* mit der Wiederholung der Distinktion A als mv 5:

A	B	C	D	A	E	F
8	8	8	8	8	8	8
a	b	b	a	a	a	b

R. 1285

In M steht die Melodie eine Sekunde tiefer als in T und folgt genau dem F-Modus mit b. In T deswegen ein Erhöhungszeichen zu konjizieren, ist nicht ratsam, denn auch das Kontrafakt R. 793 stimmt mit der Fassung T überein bis auf die letzten 5 Silben: dort ist die Melodie plötzlich um einen Ton gesenkt, schliesst auf f, und auch ein b ist eingetragen. Es mag sich bei diesem unorganischen und plötzlichen Wechsel um einen Fehler handeln, der bei der Abschrift hier eingedrungen ist, wobei das b im letzten Melodievers wenigstens innerhalb der Distinktion die gestörten diatonischen Beziehungen wiederherstellt. In vielen nicht sehr bedeutenden Einzelheiten weicht das Kontrafakt überdies von den Fassungen M und T des Vorbilds ab. Wahrscheinlich hat der Kontrafaktor eine Fassung besessen, die nicht erhalten ist. In M scheint die Melodie auch noch transponiert worden zu sein, während T die Tonart bewahrt, die auch der Vorbildfassung des Kontrafakts eignete, den authentischen G-Modus. Einige Varianten zwischen M und T könnten als Vortragsvarianten interpretiert werden, die eine gleiche Bewegung in je etwas verschiedener Weise wiedergeben, wie schon im mv 1:



Dass der Kontrafaktor eine heute verlorene Fassung des Vorbilds philologisch genau kontrafazierte und die Melodie der Handschrift V somit als dritte Fassung der Melodie des Moniot betrachtet werden könnte, lässt sich in diesem Fall beschränkter Überlieferung zwar vermuten, aber nicht belegen.

R. 1459 „A la mere Deu servir"

Dieses Kontrafakt hat bis auf geringfügige Unterschiede die Melodie seines Vorbilds so bewahrt, wie sie in der einzigen überlieferten Fassung der Handschrift prov. W erhalten ist. Es darf darum geschlossen werden, dass der Kontrafaktor von R. 1459 ebenso wie der von R. 388 diese im Bereich der Trouvèrelyrik bekannte Fassung des provenzalischen Vorbilds B. 404.4 „Lo clar temps vei brunezir" von Raimon-Jordan gekannt und genau entlehnt hat. Aber die Kopie der Melodie in V ist nicht überall genau und z. B. in mv 6 fehlerhaft bzw. schwer leserlich. Die fallende Quinte d'–d'g in mv 2 hat R. 1459 allein gegen alle anderen Fassungen, die einfachen Quintfall d'–g haben. Ob es sich um eine Vortragsmanier oder eine vom Schreiber eingefügte interessantere Wendung handelt, lässt sich nicht sagen; die Lesart erinnert an R. 1212 des Gautier de Coinci (vgl. S. 131 ff).

R. 249 „Quant Deus ot formé l'ome a sa semblance"

Dieses Kontrafakt und R. 210 „Trop ai longuement fait grant consivrance" des Oede de la Couroierie bestätigen je eine verschiedene überlieferte Melodiefassung des Vorbilds R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" von Blondel de Nesle. R. 620 ist mit Melodie überliefert in M, O–T, D–K, NX. V und R können ausgeschlossen werden, denn V ändert

die Melodie willkürlich stark ab, und R hat ein Schreiberkontrapositum. Die Hauptgruppen haben die Form eines Lai-Schlusses:

A	B	A	B	C	C'	B
10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	a'	a'	b

(M. 626.12 und R. 620 M. 1159.6)

Die Fassungen M, O–T, D gehen wohl auf eine Fassung zurück, bei der die Distinktionen A und B gegenläufig waren; in M ist der geringe Unterschied fast ausgeglichen, so dass die Distinktionen A und A' heissen könnten. Sonst ist M der Fassung O sehr nahe; T und D haben viele gemeinsame Varianten. In KNX sind A und B parallel angelegt und leicht differenziert; hier gleicht K die Unterschiede beinahe aus, so dass ebenfalls eine Folge AA' entsteht. Die Gruppen unterscheiden sich ferner in der Tonart: KNX haben die Finalis a und den Ambitus d-d' (zehnter Modus), OM haben den zweiten Modus und TD nähern sich dem ersten Modus, transponiert auf g mit b (bei ihnen geht die Melodie in den mvv 1 und 3 nicht unter die Finalis hinab). Während das Kontrafakt R. 210 des Oede de la Couroierie genau der Fassung KNX entspricht, ist R. 249 aus der Sammlung V einer Fassung entlehnt worden, die heute von M und O repräsentiert wird. Einmal hat das Kontrafakt die gleiche Höhenlage wie das Vorbild in MO, und zum andern sind die Lesarten recht ähnlich: die mvv 2 und 4 des Kontrafakts entsprechen genau M, die mvv 6 und 7 eher O (aber hier in mv 7 ist die Abschrift in M fehlerhaft). Die leichte Formalisierung der Distinktionen AB in M hat das Kontrafakt R. 249 ebenfalls übernommen. Der Kontrafaktor hat also die Fassung gekannt und genau kontrafiziert, auf die auch die Handschriften M und O zurückgehen, aber es gab daneben noch andere Fassungen, TD und KNX, von denen KNX durch das zweite Kontrafakt bestätigt wird. Beide Kontrafaktoren imitieren in philologischem Kontrafakturstil und bezeugen schriftlich fixierte, abweichende Fassungen des über ein halbes Jahrhundert älteren Liedes.

R. 610 „Chanter m'estuet de la sainte pucele"

Spanke hat vermutet, dass R. 590 „Comencement de douce saison bele" von Gautier d'Espinal auf eine Melodie der Hymne AH 51.123 „Ave maris stella (Dei mater)" zurückgehen könnte (Bibliographie R. 590). Aber von den vielen Melodien dieser Hymne kommt nur eine in Betracht (vgl. MMM 67.1, p. 40). Die fälschlich Venantius Fortunatus zugeschriebene Hymne (vgl. AH 51, p. 141 f.) ist sicher jünger, vielleicht aus dem 10. Jahrhundert (Vecchi, Poesia, 461); *terminus ante quem* könnte sein das Datum des möglichen Kontrafakts B. 461.181a „O Maria, deu maire" im Manuskript B.N. lat. 1139, aus dem 11. Jahrhundert (vgl. auch Gennrich, Nachlass I, 1 und II, 4, 11). Die Melodie der Hymne:

A	B	C	D
5	5	5	5
n'	n'	n'	n'

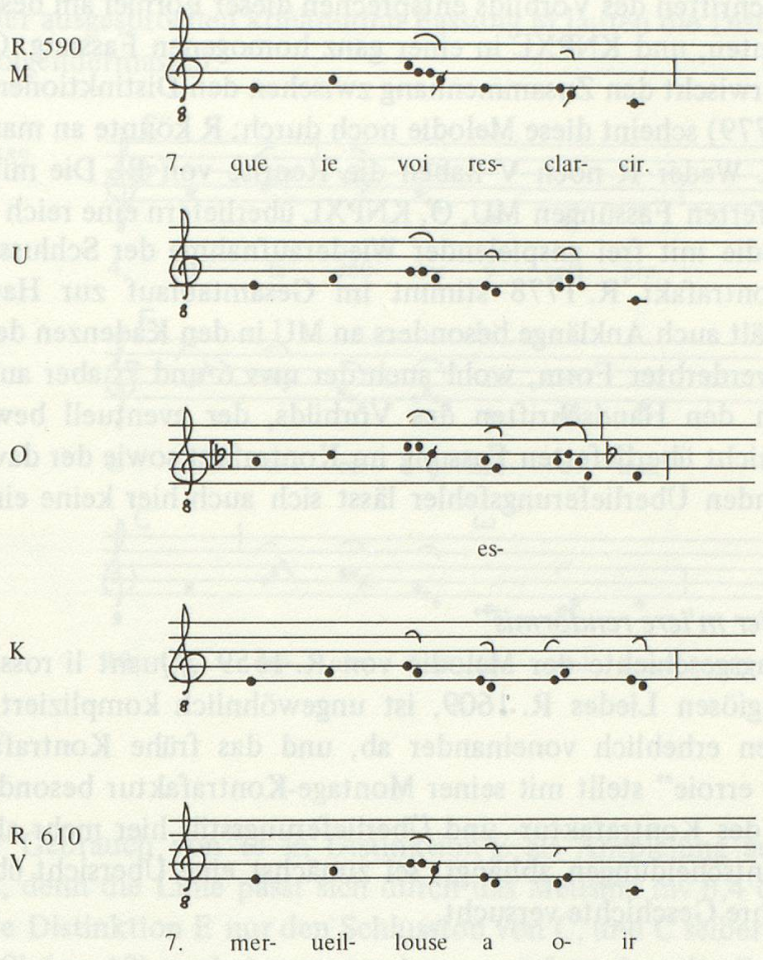
AH 51.123

ist aber nur in ihrer Initialformel mit der Trouvèremelodie zu vergleichen, vielleicht auch noch im Ablauf der letzten Distinktion. Beidesmal handelt es sich um typische melodische Formulierungen des ersten Modus, die auf keinen Zusammenhang hinweisen. Das Trouvèrelied hat folgende eigenartige Form:

A	B	A	C	D	E	F	B'	G	H
10	6	10	6	10	10	6	6	8	8
a'	b	a'	b	b	a'	b	b	b	b

R. 590

In der musikalischen Überlieferung lassen sich zwei Gruppen sondern: KNPXL sind vollkommen homogen, M und U sind dieser Fassung sehr nahe, aber selbständig, O schliesslich transponiert die Melodie in die Oberquarte und bringt andere Verzierungen an. In V ist ein Zusammenhang mit dieser Hauptmelodie kaum mehr zu erkennen.
Das Kontrafakt R. 610 stimmt in wenigen Details besser zu MUO als zu KNPXL, z. B. mvv 1,9; 3,9–11; 5,3; 5,9; 7,6; 8,2–3; 9,1–6. Diese Anklänge sind zu wenig deutlich, als dass man daraus eine genaue Filiation ablesen könnte. Sie gestatten jedoch, mit Sicherheit zu sagen, dass die Fassung KNPXL nicht das direkte Vorbild gewesen ist, sondern eine nicht überlieferte, Varianten aus MUO enthaltende Fassung. Deren Zustand ist auch in V des Kontrafakts nicht unversehrt geblieben (vgl. mv 6). Die Differenzen von einer Fassung zur andern sind zu gering, als dass textkritische Bestätigungen zwischen Kontrafakt und Vorbild von Interesse wären. Der Kontrafaktor hat seine MUO nahestehende Melodie wohl genau imitiert, während in den Handschriften des Vorbilds abweichende Vortragsvarianten erhalten sind. So wiederholt z. B. nur V des Kontrafakts die Distinktion A in mv 3 vollkommen identisch, wohl auf Grund eines kritischen Eingriffs, denn alle drei Vorbildfassungen, KNPXL, U und O (M fehlt der erste Melodievers) wiederholen variierend, wobei U und O etwa die gleiche Lesart haben, mit identischer Kadenz in beiden Melodieversen; KNPXL haben dagegen eine genau gleiche Wiederholung der Linie bei abweichender Kadenz: mv 1 schliesst gfe-ed, mv 3 schliesst fed-c in KP (fed-d in LNX). Die eigentümliche Reprise von B in mv 8 ist am deutlichsten in M, U und dem Kontrafakt – aber je verschieden; sie ist weniger deutlich in O und betrifft in KNPXL nur die Kadenz. Während in M, U und R. 610 die Vortragsvarianten in den mvv 2 und 8 aufeinander abgestimmt wurden und deswegen die Repetition erhalten blieb, ist der Zusammenhang dieser Melodieverse in KNPXL verlorengegangen bzw. „zersungen" worden. Als Beispiel für die verschiedene Ausführung der gleichen Linie in Vortragsvarianten sei hier noch der mv 7 zitiert:



Während die Fassungen des Vorbilds also gewiss eine mündliche Tradition mit Vortragsvarianten repräsentieren, scheint das Kontrafakt auf eine nicht erhaltene formalisierende Fassung zurückzugehen oder selbst philologisch formalisierend entlehnt worden zu sein (vgl. mvv 1 und 3).

R. 1778 „Quant glace et nois et froidure s'esloigne"

Das Kontrafakt R. 1778 in der Handschrift V ist durch einen Überlieferungsfehler entstellt. Die Melodie des Vorbilds R. 1779 „Quant flours et glais et verdure s'esloigne" des Gace Brulé zeichnet sich durch einen plötzlichen Lagenwechsel zu Beginn des Abgesangs aus: mv 5 beginnt wie mv 1, aber eine Quinte höher. Diese Ähnlichkeit hat einen Redaktor, einer nicht überlieferten Fassung des Vorbilds oder der Fassung des Kontrafakts, dazu bewogen, auch den ganzen Aufgesang in dieser hohen Lage zu notieren. Die Wiederholung der Distinktion B als Schlussvers ist dadurch natürlich kompromittiert, denn den Abgesang bewahrt V des Kontrafakts in der alten Form:

A	B	A	B	C	D	B'
10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	b

R. 1779

Unter den Handschriften des Vorbilds entsprechen dieser Formel am besten M und U, mit je eigenen Varianten, und KNPXL in einer ganz homogenen Fassung. O ist etwas melismatischer und verwischt den Zusammenhang zwischen den Distinktionen B und B'. In der Fassung V (R. 1779) scheint diese Melodie noch durch; R könnte an manchen Stellen mit V verwandt sein. Weder R noch V haben die Reprise von B'. Die mit vielen Vortragsvarianten überlieferten Fassungen MU, O, KNPXL überliefern eine reich melismierte, weit ausladende Melodie mit frei anspielender Wiederaufnahme der Schlusswendung aus den Stollen. Das Kontrafakt R. 1778 stimmt im Gesamtablauf zur Hauptfassung M, U, KNPXL, O, enthält auch Anklänge besonders an MU in den Kadenzen des Aufgesangs, des mv 5 sowie, in verderbter Form, wohl auch der mvv 6 und 7, aber auf Grund der Vortragsvarianten in den Handschriften des Vorbilds, der eventuell bewahrten Vortragsvarianten einer nicht überlieferten Fassung im Kontrafakt sowie der davon nicht deutlich zu unterscheidenden Überlieferungsfehler lässt sich auch hier keine eindeutige Filiation aufstellen.

R. 1609 „L.autrier m'iere rendormis"

Die Überlieferungsgeschichte der Melodie von R. 1559 „Quant li rossignols jolis", dem Vorbild des religiösen Liedes R. 1609, ist ungewöhnlich kompliziert, denn die Handschriften weichen erheblich voneinander ab, und das frühe Kontrafakt R. 1718 „En Pascour un jour erroie" stellt mit seiner Montage-Kontrafaktur besondere Probleme. Da die Beurteilung des Kontrafaktur- und Überlieferungsstils hier mehr als gewöhnlich von textkritischen Entscheidungen abhängt, sei zunächst eine Übersicht über die erhaltenen Fassungen und ihre Geschichte versucht.

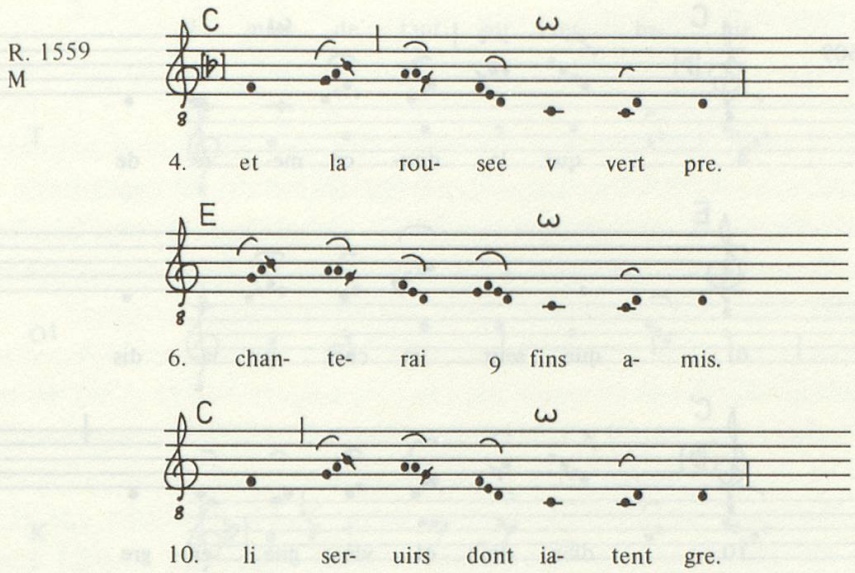
1. Die Fassung R. 1559 M-KPX und das Kontrafakt R. 1609 V

Die Handschriften M-KPX von R. 1559 überliefern die Melodie des Raoul de Ferrières in derselben Form, in der sie auch der anonyme Nachahmer für R. 1609 benutzt hat:

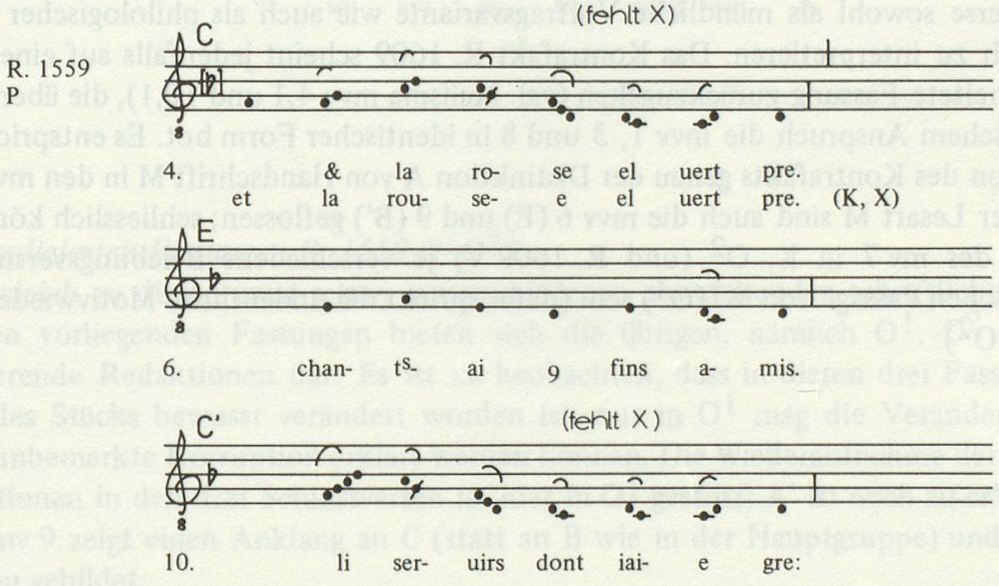
A	B	A	C^{ω}	D	E^{ω}	F	A'	B'	C^{ω}	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a	b	a	b	b	a	a	b	a	b	R. 1559

Die Gruppe KPX ist homogen; KP haben einen gemeinsamen Fehler im mv 4: die überzählige Melodiesilbe von *rousee el* (= 4 Silben) in K erscheint auch bei P, wo der Text *rose el* (3 Silben) gar keinen Anlass dazu bietet; beider Vorbild hatte also die Lesart K! X ist in mv 10 fehlerhaft. Das Kontrafakt der Handschrift V geht weder nur auf die eine noch nur auf die andere Fassung zurück, enthält aber erstaunlich genaue Übereinstimmungen mit beiden, überdies in mv 5 auch mit einer Lesart von T. Die eigentümlich genaue Wiedergabe von Melismen lässt vermuten, dass der Kontrafaktor eine Fassung entlehnt hat, die nicht erhalten ist, die aber der oben analysierten Form entsprach; sie enthielt auch die Klausel ω der Distinktion E, die in KPX verwischt ist. Die Distinktion C mit ihrer Klausel ω hat in der Tradition der Melodie Anlass zu verschiedenen Ausführungen gegeben, in denen Vortragsvarianten, bewusst regularisierende Eingriffe und Schreibfehler nicht mehr zu

sondern sind. In der ausgesprochen kohärenten Fassung M lauten die Distinktionen C und E (mvv 4, 6, 10) folgendermassen:

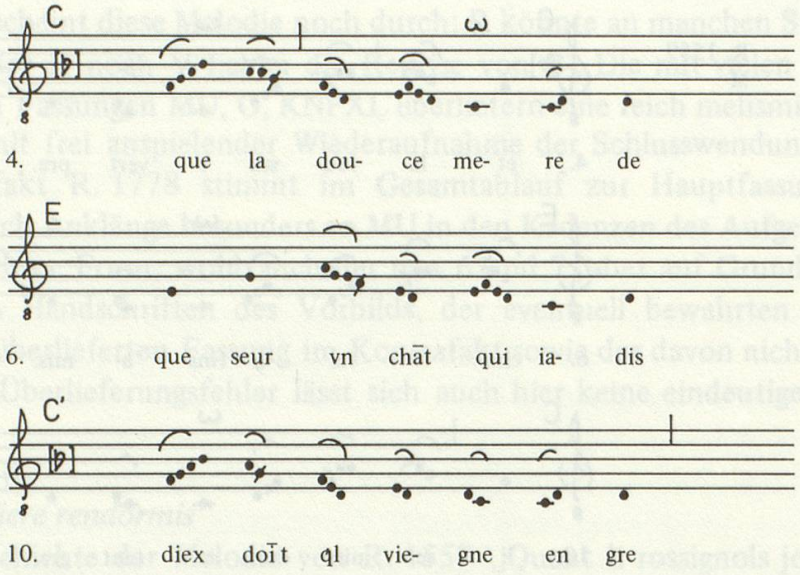


Dabei scheint der Gebrauch von ω in Distinktion E als Anspielung auf C verstanden werden zu müssen, denn die Linie passt sich durch das Melisma mv 6,4 dem Gang von C an. In KPX hat die Distinktion E nur den Schlusston von C, und C selber ist differenziert in C (mv 4) und C' (mv 10), wobei man annehmen möchte, dass die Zusammenfassung der Noten f – gah (M) zu einem Melisma fgah (KPX, T O^2 mv 10) sekundär ist; ein Beleg dafür wäre die lückenbüsserische Wiederholung dc – dc mv 10,4–5 in KP (in X steht die Lücke tatsächlich: über dem *-e* von *iai-e*, Silbe 6, fehlt das Neuma!):

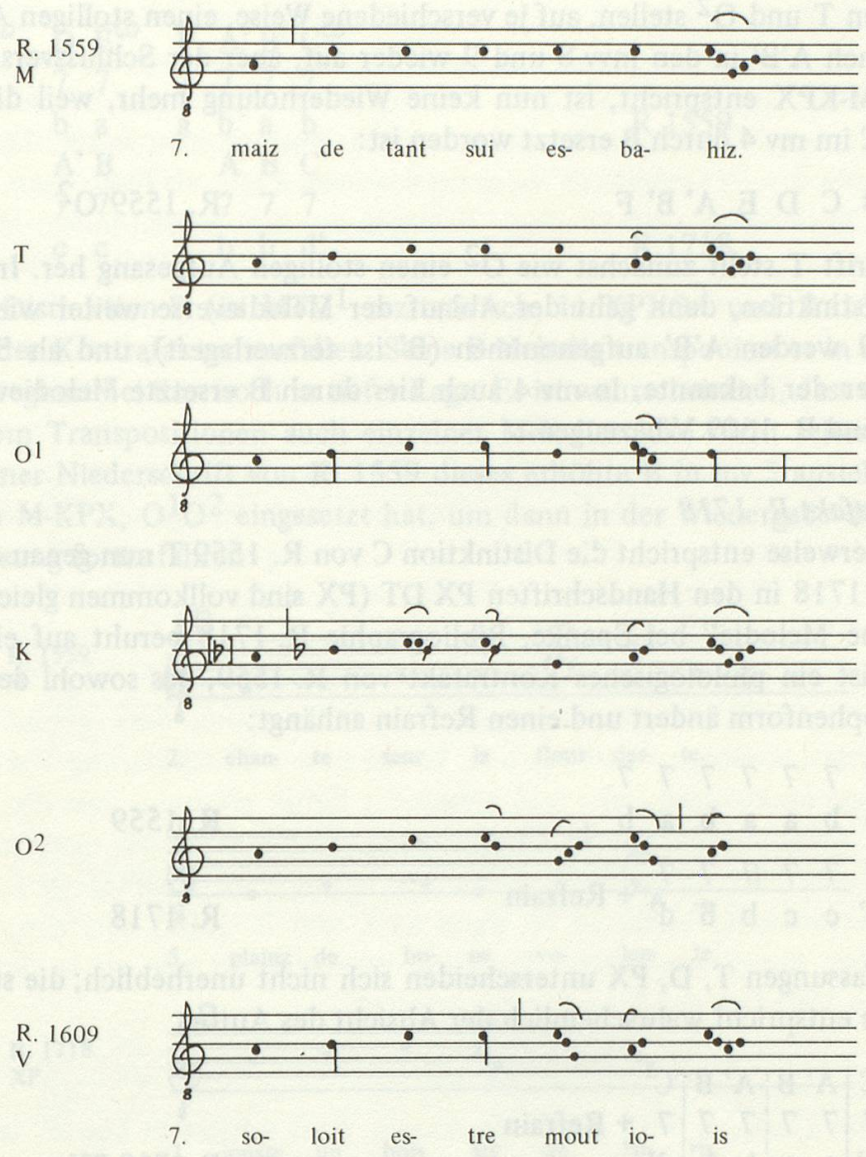


Im Kontrafakt finden sich diese Lesarten einer wahrscheinlich korrumpierten Fassung in leicht veränderter Form wieder:

R. 1609
V



Die Kadenz von mv 4 stammt aus M mvv 4, 6, 10, hier in mv 6 ist eine Verschiebung eingetreten, die Kadenz von mv 10 scheint aus der lückenbüssenden Lesart von KPX zu stammen. In derselben Form wie R. 1609 mv 4 hat die Distinktion auch das Manuskript T mv 10, während O^2 eine eigene Reparatur anbringt und O^1 eine neue Distinktion setzt. Überlieferung und Kontrafaktur zeigen hier eine unauflösliche Mischung von Aufführungsvarianten und philologischen Eingriffen: während das Zusammenfassen von Melismen ein typisch schriftlicher Lapsus ist, wäre die Transplantation von Melismen in andere Melodieverse sowohl als mündliche Vortragsvariante wie auch als philologischer Korrekturversuch zu interpretieren. Das Kontrafakt R. 1609 scheint jedenfalls auf eine schriftlich bearbeitete Fassung zurückzugehen (vgl. Melisma mvv 4,1 und 10,1), die überdies mit philologischem Anspruch die mvv 1, 3 und 8 in identischer Form bot. Es entspricht diese Distinktion des Kontrafakts genau der Distinktion A von Handschrift M in den mvv 1 und 3. Aus der Lesart M sind auch die mvv 6 (E) und 9 (B') geflossen; schliesslich können die Lesarten des mv 7 in K, O^2 (und R. 1609 V) je verschiedene Belebungsversuche der rezitativischen Passage von MT(O^1) sein (dafür spricht die undeutliche Motivwiederholung in K und O^2):



2. Die redigierten Fassungen R. 1559 O^1 O^2 T

Im Vergleich zu diesen zwar schon in verschiedenen abweichenden schriftlichen Überlieferungen vorliegenden Fassungen bieten sich die übrigen, nämlich O^1, O^2 und T als korrigierende Redaktionen dar. Es ist zu beobachten, dass in diesen drei Fassungen die Form des Stücks bewusst verändert worden ist, nur in O^1 mag die Veränderung auch durch unbemerkte Korruption erklärt werden können. Die Wiederaufnahme der Eingangsdistinktionen in den drei Schlussversen ist hier in O^1 gestört: A' ist noch zu erkennen im mv 8, mv 9 zeigt einen Anklang an C (statt an B wie in der Hauptgruppe) und mv 10 ist ganz neu gebildet:

A B A C D^{ω} E F A' C^{ω} G R. 1559 O^1

Die Fassungen T und O^2 stellen, auf je verschiedene Weise, einen stolligen Aufgesang her. O^2 nimmt auch A'B' in den mvv 8 und 9 wieder auf, aber der Schlussvers, der etwa der Fassung in M-KPX entspricht, ist nun keine Wiederholung mehr, weil die betreffende Distinktion C im mv 4 durch B ersetzt worden ist:

A B A B C D E A' B' F — R. 1559 O^2

Die Handschrift T stellt zunächst wie O^2 einen stolligen Aufgesang her. In mv 5 hat sie eine neue Distinktion, dann geht der Ablauf der Melodieverse weiter wie in M, in den mvv 8 und 9 werden A'B' aufgenommen (B' ist terzverlagert), und als Schlussvers erscheint wieder der bekannte, in mv 4 auch hier durch B ersetzte Melodievers, den auch M-KPX, O^2 und R. 1609 V bezeugen.

3. Das Kontrafakt R. 1718

Eigentümlicherweise entspricht die Distinktion C von R. 1559 T nun genau derjenigen des mv 6 von R. 1718 in den Handschriften PX DT (PX sind vollkommen gleich, die Angabe „P hat eigene Melodie" bei Spanke, Bibliographie R. 1718 beruht auf einem Irrtum). Dieses Lied ist ein philologisches Kontrafakt von R. 1559, das sowohl den Versbau als auch die Strophenform ändert und einen Refrain anhängt:

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7	
a b a b b a a b a b	R. 1559
7 7 7 7 7 7 7 7 7 7	
a' b b a' c c b b d' + Refrain	R. 1718

Die Melodiefassungen T, D, PX unterscheiden sich nicht unerheblich; die strengste Form haben PX, sie entspricht wahrscheinlich der Absicht des Autors:

A B | A' C | A' B | A' B | C'	
7 7 | 7 7 | 7 7 | 7 7 | 7 + Refrain	
a' b | b a' | c c | b b | d'	R.1718 PX

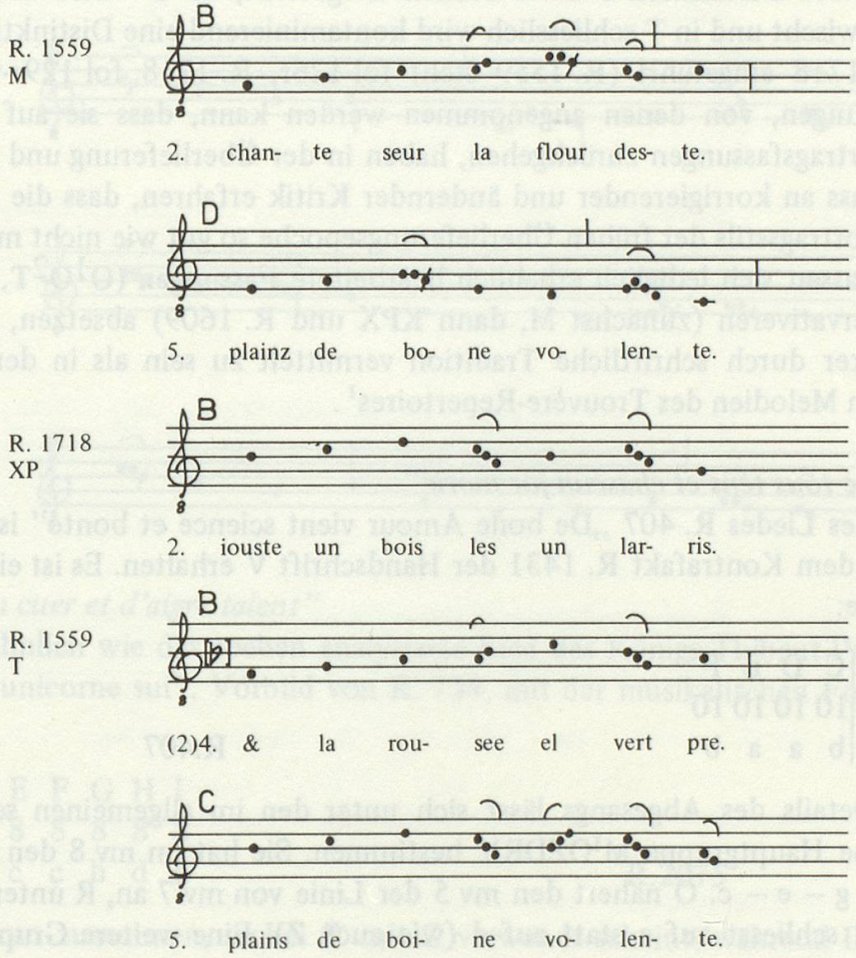
Dagegen findet man in D und T folgende Formen:

A B A' C A" B' D A" C'	R.1718 D
A X A' C A' B' D A' C	R.1718 T

In mv 7 haben sowohl D als T eine eigene Melodie; die erneute Aufnahme von A' hat hier, wahrscheinlich in mündlicher Überlieferung, nicht funktioniert. Das A' kommt in mv 8 nun einen Vers zu spät und zieht nach sich, wie in den mvv 3 und 4, die Schlussdistinktion C. Die mit X bezeichnete Distinktion in Handschrift T muss B heissen; sie ist in der Handschrift fälschlicherweise an A angelehnt worden; die Distinktion in mv 6 entspricht in der Tat genau dem B der Handschriften DXP. Der Kontrafaktor Jehan Erart hätte seine Melodie aus der des Vorbilds also folgendermassen herauspräpariert:

A	B	A	C^{ω}	D	E^{ω}	F	A'	B'	C^{ω}		
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7		
a	b	a	b	b	a	a	b	a	b		R.1559
A	B	A'	C	A'	B		A'	B	C'		
7	7	7	7	7	7		7	7	7		
a'	b	b	a'	c	c		b	b	d'		R.1718

Die neutrale Distinktion F (in MTO[1] rezitativisch, in KPXO[2] und R. 1609 V aufgelockert) lässt der Kontrafaktor ausfallen. Seine B-Melodie transponiert er in dieselbe Lage wie A, nur C beginnt bei ihm noch in tiefer Lage. Es ist wahrscheinlich, dass der Redaktor von T, bei dem Transpositionen auch einzelner Melodiestücke nicht selten beobachtet werden, in seiner Niederschrift von R. 1559 dieses erhöhte B in mv 5 anstelle der tiefen Distinktion in M-KPX, O^1O^2 eingesetzt hat, um dann in der Wiedergabe der auch in M bezeugten Fassung fortzufahren:



Die Beobachtungen zur Überlieferung der Melodie von R. 1559 in seinen Handschriften und Kontrafakten erlauben folgende Schlüsse: Das Kontrafakt R. 1609 benutzt eine verlorene Melodiefassung, die der Fassung von M des Vorbilds in der Gesamtanlage entsprach, aber schon die in KPX erhaltenen redaktionellen Eingriffe in die Distinktion C

enthielt; die Vorlagenfassung oder das Kontrafakt selbst sind weiter kritisch bearbeitet worden, um genaue Entsprechungen in den Wiederholungen herzustellen; das Stück ist also in philologischem Kontrafakturstil aus einer Vortragsfassung entlehnt worden, die bereits die Züge schriftlichen Überlieferungsstils angenommen hatte. Das Kontrafakt R. 1718 von vor der Jahrhundertmitte erweist seinen Autor als Philologen, der die etwas komplizierte Vortragsform seines alten Vorbilds in eine übersichtliche, lai-artige Tanzmelodie überführt, ein in dieses Konzept nicht passendes rezitativisches Segment einfach ausscheidet (mv 7) und die nicht repetierenden, fortschreitenden Distinktionen DE (mvv 5 und 6) durch einen weiteren Stollen ersetzt. Die Melodie, die ihm vorlag, ist nicht mehr identifizierbar; sie gehörte dem Typ M-KPX an, von dem der Kontrafaktor den Aufgesang ABAC und die Reprise ABC übernimmt (er erweist damit auch diese Fassung, wie auf Grund des Kontrafakts R. 1609 und stilistischer Beobachtungen angenommen, als die authentische). In der weiteren schriftlichen Überlieferung des Vorbilds versuchen Redaktoren, die komplizierte Form des Liedes zu simplifizieren: In T und O^2 werden unter Wegfall der Distinktion C zwei Stollen hergestellt, in O^1 wird die Reprise des Abgesangs verwischt und in T schliesslich wird kontaminierend eine Distinktion des Jehan Erart aus R. 1718 eingeführt (R. 1559 steht fol 126r, R. 1718 fol 129r-v). Die überlieferten Fassungen, von denen angenommen werden kann, dass sie auf verschiedene mündliche Vortragsfassungen zurückgehen, haben in der Überlieferung und Kontrafaktur ein solches Mass an korrigierender und ändernder Kritik erfahren, dass die Elemente des mündlichen Vortragsstils der frühen Überlieferungsepoche so gut wie nicht mehr bestimmbar sind. Es lassen sich lediglich erheblich bearbeitete Fassungen (O^1O^2T, R. 1718) gegenüber konservativeren (zunächst M, dann KPX und R. 1609) absetzen, aber fast alle scheinen stärker durch schriftliche Tradition vermittelt zu sein als in den zahlreichen anderen frühen Melodien des Trouvère-Repertoires[1].

R. 1431 „Vivre tous tens et chascun jor morir"

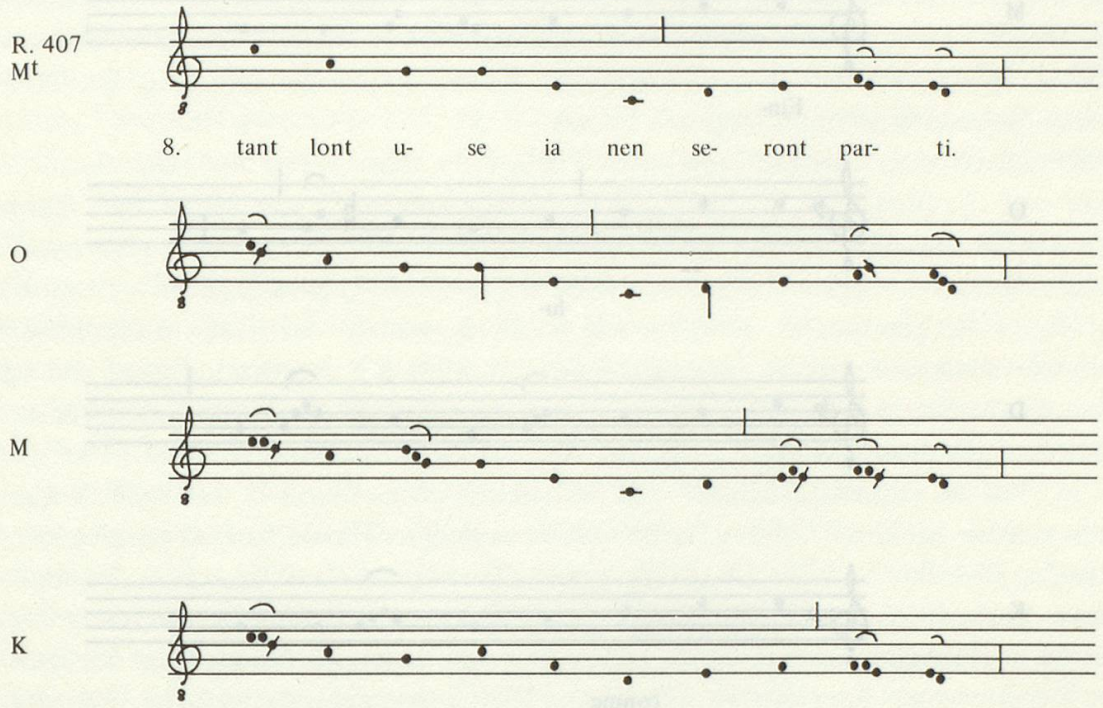
Die Melodie des Liedes R. 407 „De bone Amour vient science et bonté" ist in 13 Handschriften und dem Kontrafakt R. 1431 der Handschrift V erhalten. Es ist eine unkomplizierte Kanzone:

A	B	A	B	C	D	E	F	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	b	R.407

An einigen Details des Abgesangs lässt sich unter den im allgemeinen sehr ähnlichen Fassungen eine Hauptgruppe M^tOZDRV bestimmen. Sie hat im mv 8 den charakteristischen Abstieg g – e – c. O nähert den mv 5 der Linie von mv 7 an, R unterdrückt einige Melismen und schliesst auf c statt auf d (wie auch Z). Eine weitere Gruppe bilden die Handschriften KNPX mit der verderbten Niederschrift B, charakterisiert durch den Abstieg a – f – d in mv 8 und die Finalis f von mv 6. M und T schliesslich sind verwandt,

1 Gennrichs Schema (Kontrafaktur, 148) ist durchaus unzutreffend und irreführend, die Wiedergabe der Melodie (240), Vorbild nach T und Kontrafakt nach D, ebenfalls, weil die Handschriften ganz willkürlich ausgewählt sind.

aber T ist in die Oberquinte transponiert und oft fehlerhaft, vielleicht auf Grund dieser Transposition. Das Kontrafakt ist zwar auch auf die Oberquinte transponiert und enthält eine gewisse Anzahl von Varianten, die darauf zurückzuführen sind, doch gehört die Melodiefassung eher zur Gruppe M^tOZDRV und nicht zu MT. Stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen bestehen kaum; in KNPXB ist jene Art von Dominanteffekt des c in mv 8 unterdrückt zugunsten der Finalis d; die vom Kontrafakt bestätigte Lesart dürfte in M^tOZDRV,MT authentisch sein. Der schwebend-rezitativische Melodiestil des Königs erlaubt Vortragsvarianten, die dem Ohr kaum merkbar sind, weil sie keine charakteristischen Melodiefiguren modifizieren, als Beispiel der Schlussvers mit der erheblicheren Abweichung von KNPX:



R. 734 „De fin cuer et d'aigre talent"

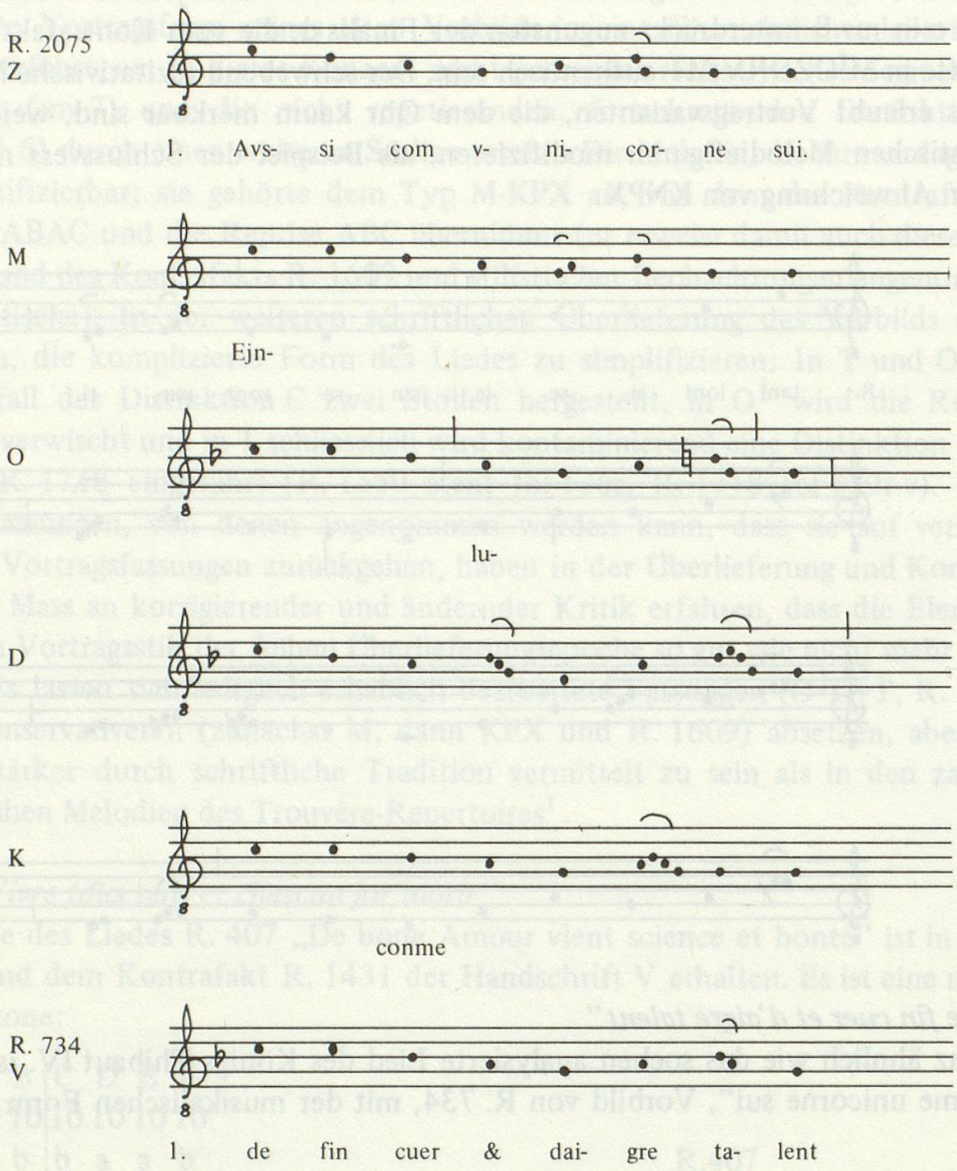
Im Stil ganz ähnlich wie das soeben analysierte Lied des Königs Thibaut IV. ist R. 2075 „Ausi conme unicorne sui", Vorbild von R. 734, mit der musikalischen Form einer *oda continua:*

A	B	C	D	E	F	G	H	I
8	8	8	8	8	8	8	8	8
a	b	b	a	c	c	b	d	d

R.2075

MOZRD gehören zusammen, wobei R mit Z verwandt scheint, während D viele eigene Abweichungen enthält. KX bilden mit V eine Gruppe; die fragmentarische Fassung F gehört vielleicht mit zur Gruppe MOZRD. Die Herkunft des Kontrafakts aus MOZRD ist noch erkennbar. Wie bei R. 1431 wird auch hier der Kontrafaktor eine fixierte Fassung, die so im einzelnen nicht mehr vorliegt, genau imitiert haben. Die Melodie des Königs scheint Vortragsvarianten in der Art der oben zitierten geradezu zu fordern. Auch die von

den Schreibern durch Akzidenzien bestimmten Tonarten dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier überall mit kaum merklichen Abweichungen dasselbe melodische Modell zum Vortrag kommt. Dem Notenbild nach käme das Kontrafakt R. 734 im ersten Melodievers der Lesart von O am nächsten:



Die mit Melodie überlieferten religiösen Kontrafakta der Handschrift V sind ohne Ausnahme nach der alten Melodie singbare Texte. Es sind in ihnen weder metrische noch musikalische Modifikationen zu beobachten, wie sie Jehan Erart im Falle von R. 1718 an der Melodie von R. 1559 vornimmt. Obwohl die Überlieferung der Kontrafakta selbst oft zu wünschen übrig lässt, darf vermutet werden, dass die Autoren genau und meistens schriftlich verfuhren. Genaue Wiedergabe von Details (vgl. R. 1609) legt das nahe, aber in kaum einem Falle lässt die Quelle der Kontrafakt-Melodie sich unter den überlieferten Fassungen des Vorbilds nachweisen. Das hat seinen Grund oft darin, dass die Vorbilder selbst erstaunlich einheitlich überliefert sind. In keinem Falle ist die Fassung KNPX das

direkte Vorbild gewesen; die Autoren haben vielmehr aus Quellen geschöpft, aus denen auch die uns heute noch zugängliche Fassung M geflossen ist. Dass diese Quellen ein von KNPX verschiedenes Repertoire bildeten, wird im Falle von R. 249 sichtbar, wo ein ebenfalls spätes Kontrafakt (R. 210) die Fassung KNPX des Vorbilds bestätigt, während R. 249 der Sammlung V aus einer MO nahestehenden Quelle stammt. Die Repertoires, in denen die Nachahmer ihre Vorbilder wählen, liegen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schriftlich sozusagen als Mustersammlungen vor für die immer zahlreicher werdenden religiösen Lieder, besonders im Norden Frankreichs, wo deren Komposition und Verbreitung bürgerlichen Kreisen oblag.

IV. KAPITEL

Kontrafakta nach einigen pikardischen Handschriften

I. Vorbilder und Kontrafakta

Einige Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestätigen die Blüte der imitierenden Komposition im Norden Frankreichs dadurch, dass sie auf pikardische Quellen (VDRZW) zurückgehen oder, soweit Autornamen überliefert sind, von pikardischen Autoren verfasst worden sind: Phelipe de Rémi, Jaque de Cambrai, Guillaume de Béthune. Es handelt sich um folgende Lieder:

R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre" von Phelipe de Rémi, etwa im Jahrzehnt 1260/70 verfasst (vgl. S. 145), und R. 2091 „Mere, douce creature" von Jaque de Cambrai, im späten 13. Jahrhundert verfasst, gehen beide auf R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" des Raoul de Soissons, wohl aus der Zeit 1243/48 (vgl. S. 144) zurück. Zwei weitere Kontrafakta, R. 1104, anonym in KNXR, und R. 2112, aus der religiösen Sammlung X, bezeugen die ausserordentliche Beliebtheit des Vorbilds bei den Nachahmern der zweiten Jahrhunderthälfte. Adam de la Bassée bediente sich desselben Stücks für seine stark bearbeitete Imitation AH 48.313 (vgl. S. 144 f. und 146 ff. sowie 157 und 159 f.).

R. 1176 „On me reprent d'Amours qui me maistrie C'est" und R. 1662 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Que" werden beide von der einzigen Handschrift D an gleicher Stelle (R. 1662: fol. 126v – 127r, R. 1176: fol. 127r-v) überliefert und dem Guillaume de Béthune zugeschrieben. R. 1662 imitiert mit Reimen und Reimwörtern ein Lied des Adam de la Hale gleichen Titels: R. 1661 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien", das selbst frühestens aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts datiert (der Übersetzer des *Ludus super Anticlaudianum* des Adam de la Bassée hat seine eingefügte Strophe R. 1661a° „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien doi celui" ebenfalls dem Liede Adams de la Hale nachgedichtet, aber ohne Melodie in seinen Text aufgenommen). R. 1176 hat Guillaume de Béthune nach dem Vorbild R. 1175 „On me reprent d'Amours qui me maistrie Que" verfasst, das von der Handschrift D dem Jehan le Petit zugeschrieben wird. Möglicherweise ist dieser Jehan le Petit identisch mit jenem Jehan le Petit d'Amiens, dem Schreiber der Handschrift A (Järnström, Chansons pieuses I, 161 f.; Jeanroy, Chansonnier d'Arras, 5 f., 9; die Schreiberangabe betrifft nicht den lyrischen Teil der Handschrift). Das Datum 1278 – in diesem Jahr beendet der Schreiber die genannte Handschrift – passt nicht schlecht zur Chronologie des anderen Vorbilds von Guillaume de Béthune, so dass dieser Autor ein Zeitgenosse Adams de la Bassée sein könnte, der, vielleicht jünger als Adam, im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts gedichtet hätte.

R. 1743 „Mere au dous roi, de cui vient toute joie" ist ein anonymes religiöses Lied, das auch als Unicum in der Handschrift D steht (wie die Lieder des Guillaume de Béthune) und einem pikardischen Autor nachgedichtet wurde: R. 1692 „Li jolis mais ne la flour

qui blanchoie" von Perrin d'Angicourt, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts gelebt und gedichtet hat, ein Zeitgenosse des Grafen Charles d'Anjou, von Jehan Bretel, Jehan de Grieviler, Lambert Ferri, auch des Herzogs von Brabant Henri III (1248–1261), vgl. Långfors, Jeux-partis I, xxxiij; Steffens, Perrin, 1–80, 282; Henry, Henri, 33. Auch R. 1731 „Bone Amours veut tous jours c'on demaint joie" von Phelipe de Rémi, das die gleiche metrische Form und gleiche Reime hat, ist ein Kontrafakt von R. 1692, die Melodie wurde in V durch ein Schreiberkontrapositum ersetzt[1].
R. 1604a „Amours ou trop tart me sui pris", anonym in der Handschrift j, imitiert und parodiert das ebenfalls anonyme Lied R. 1602 „Amours, a cui je me rent pris". Chronologische Hinweise auf Entstehungs- und Entlehnungsdatum fehlen, doch wird man kaum fehlgehen, beide in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden zu denken. Die Stücke, die in j vereinigt sind, dürften alle frühestens aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts stammen (auch R. 388 gehört wohl eher Jaque le Vinier als Guillaume, vgl. S. 33 und Järnström, Chansons pieuses I, 133; II, 9 f.). Die Zuschreibung *Li 'Roine blance* (j) ist nicht ernst zu nehmen, drückt aber auch die Distanz des Schreibers von der historischen Person mit aus.
R. 1811a „Empereor ne roi n'ont nul pooir Des", in j dem König von Navarra zugeschrieben, ist fragmentarisch erhalten. Die ersten 4 Melodieverse erweisen es aber als Kontrafakt von R. 1811 „Empereres ne rois n'ont nul pooir Encontre", das wirklich vom König von Navarra stammt. Dieselbe Zuschreibung beim Kontrafakt ist entweder ein guten Glaubens begangener Irrtum oder der Versuch, dém Lied durch einen der berühmtesten Trouvère-Namen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mehr Gehör zu verschaffen. Dass der Schreiber den Autor des Vorbilds oder den der Melodie gemeint habe, ist ganz unwahrscheinlich (Wallensköld, Thibaut, 93; Gennrich, Bibliographien, 337; Petersen, Gace, 109; Järnström, Chansons pieuses II, 55 f.). Vorbildangaben sind gewöhnlich ausführlicher, z. B. bei Adam de la Bassée und Jaque de Cambrai, und Melodie-Autoren werden im Trouvère-Repertoire gar nicht genannt: jedenfalls hätte der Schreiber von j sicher sein können, falsch verstanden zu werden, wenn er den Komponisten der Melodie meinte.

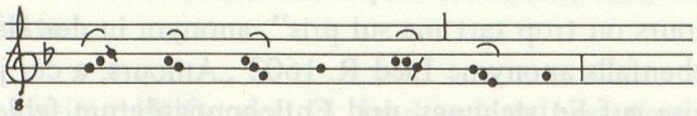
II. Die musikalischen Quellen der Kontrafakta

R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", R. 2091 „Mere, douce creature"
Phelipe de Rémi mit R. 2096 und Jaque de Cambrai mit R. 2091 benutzen die Melodie des Vorbilds R. 2107 von Raoul de Soissons in der Fassung VDR (F), die sich in geringfügigen Einzelheiten von der anderen, kohärent überlieferten Fassung KNPX unterscheidet. Zwar ist der Unterschied beider Fassungen stilistisch irrelevant, er lässt aber

1 Gennrich (Kontrafaktur, 35) will hier nur Isomorphie sehen und nicht wie Spanke (Strophenformen, 106) Kontrafaktur. Da die fantastische *oda continua* von V aber ganz den anderen Produkten des Schreibers ähnelt (vgl. Spanke, Studien I, 69 f. und Strophenformen, 95 ff.) und in einem Falle (R. 2096) eine kontrafazierte Melodie Phelipes de Rémi erhalten ist, beruht die Isomorphie ohne Zweifel auf Kontrafaktur.

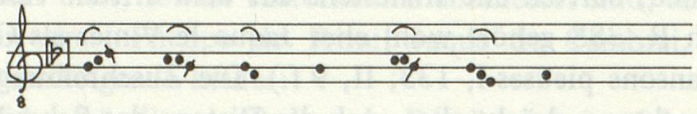
einerseits erkennen, dass beide Varianten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in schriftlich fixierten Repertoires vorlagen und dass andererseits die Nachahmer bestimmte Notentexte ihren Kontrafakten zu Grunde legten und sich nicht einfach auf ihr Melodiegedächtnis verliessen. Zum Vergleich seien hier die Lesarten des mv 13 einander gegenübergestellt (Handschrift F steht wie AH 48.313 auf c'; in V und R ist es gelegentlich schwer, Plica und Einzelnote zu unterscheiden):

R. 2107
K, NPXF



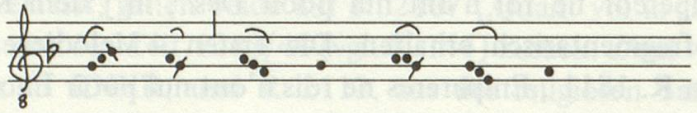
13. pour fe- re la mort sen- tir.

R. 2112
X



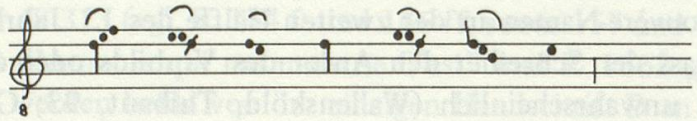
13. qui font ioi- e fail- lir.

R. 1104
N, XK



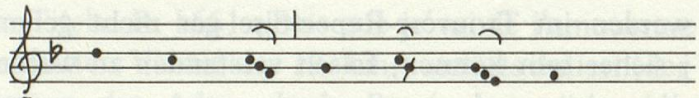
13. me fōt nuit et ior pen- sis

AH 48. 313
Li



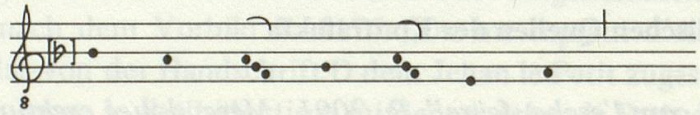
13. dig- nū ce- li re- qui- e.

R. 2107
V, DR



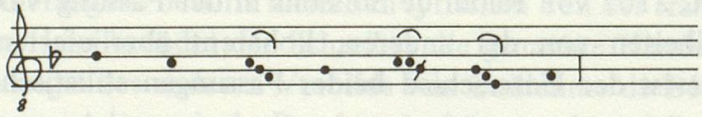
13. pour fe- re la mort sen- tir.
souf- frir (D)

R. 2096
V



13. & a- ten- dre sanz me- rir.

R. 2091
j



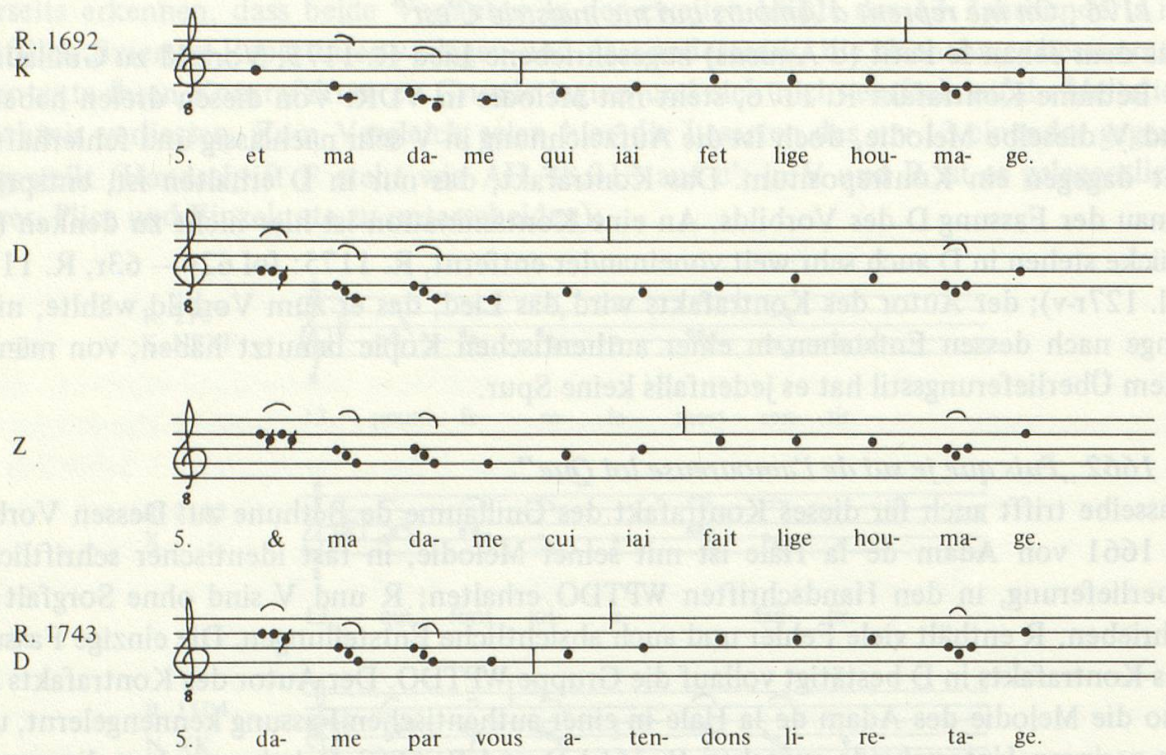
13. pour nous & la mort souf- frir.

1,2/ aag XF 1,3/ gf X
3,2/ aag KX 3,3/ gf X, fe K 3,4/ f K 3,5/ a X, g K
3,6/ fed K 3,7/ e K
5,2/ aag D 5,3/ gf D 5,5/ aag D

R. 1176 „On me reprent d'Amours qui me maistrie C'est"
Das dem Jehan le Petit (d'Amiens) zugeschriebene Lied R. 1175, Vorbild zu Guillaumes de Béthune Kontrafakt R. 1176, steht mit Melodie in VDR. Von diesen dreien haben D und V dieselbe Melodie, doch ist die Aufzeichnung in V sehr nachlässig und fehlerhaft. R hat dagegen ein Kontrapositum. Das Kontrafakt, das nur in D erhalten ist, entspricht genau der Fassung D des Vorbilds. An eine Kontamination ist hier nicht zu denken (die Stücke stehen in D auch sehr weit voneinander entfernt, R. 1175: fol 62v – 63r, R. 1176: fol. 127r-v); der Autor des Kontrafakts wird das Lied, das er zum Vorbild wählte, nicht lange nach dessen Entstehen in einer authentischen Kopie benutzt haben; von mündlichem Überlieferungsstil hat es jedenfalls keine Spur.

R. 1662 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Que"
Dasselbe trifft auch für dieses Kontrafakt des Guillaume de Béthune zu. Dessen Vorbild R. 1661 von Adam de la Hale ist mit seiner Melodie, in fast identischer schriftlicher Überlieferung, in den Handschriften WPTDO erhalten; R und V sind ohne Sorgfalt geschrieben, R enthält viele Fehler und auch absichtliche Entstellungen. Die einzige Fassung des Kontrafakts in D bestätigt vollauf die Gruppe WPTDO. Der Autor des Kontrafakts hat also die Melodie des Adam de la Hale in einer authentischen Fassung kennengelernt, und die geringen Unterschiede zwischen R. 1661 D und R. 1662 D belegen, dass die genaue Übereinstimmung von Vorbildfassung und Kontrafakt nicht das Ergebnis von philologischer Kontamination desselben Manuskripts ist (durch diese Beobachtung wird auch die Vermutung der Überlieferungsunabhängigkeit der Fassungen D in R. 1175 und R. 1176 gestützt). Eine philologische Bearbeitung hat allerdings der Redaktor von O an dem Liede R. 1661 vorgenommen: er sucht regelmässige Alternation von Melismen und Einzelnoten herzustellen, gleicht die Kadenz von Distinktion F der von Distinktion B an und zieht fallende Dreitonmelismen vor.

R. 1743 „Mere au dous roi, de cui vient toute joie"
Das ebenfalls nur in D überlieferte anonyme Kontrafakt R. 1743 zeigt eine ähnlich direkte Verwandtschaft zu einer pikardischen Fassung seines Vorbilds R. 1692 von Perrin d'Angicourt. Die Melodie ist mit wenigen Unterschieden erhalten in KNX, ZD, O, R, V. ZD erscheint als Gruppe durch die gleichen Lesarten in mv 5. In den Handschriften unterscheiden sich die Melodien ihrer Lage nach, doch ist dies kein Kennzeichen für Verwandtschaft: KNXD beginnen mit f, ORZ mit c', V mit b. Das Kontrafakt gehört zur Gruppe ZD, es hat die Lage von Z. Zwar ist nicht sicher, dass dies die originale Fassung des Perrin ist, doch lässt sich sagen, dass der anonyme Kontrafaktor die Melodie in einer Quelle benutzt hat, auf die auch ZD zurückgehen. Man vergleiche den mv 5, der durch seine rezitativische Tonwiederholung leicht der mündlichen oder schriftlichen Korruption ausgesetzt ist:



R. 1604a „Amours ou trop tart me sui pris"

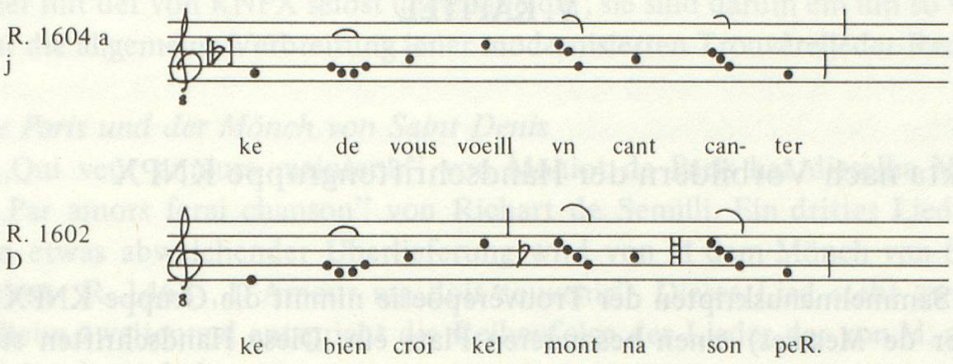
Das leicht abgewandelte Virelai R. 1602, in Handschrift D anonym überliefert, dürfte in einer dieser fast vollkommen entsprechenden Fassung dem ebenfalls anonymen Kontrafaktor vorgelegen haben, der daraus ein religiöses Lied machte und auch den Refrain fast unverändert beibehielt:

Je ne puis sanz amors durer,
che me fait servir et amer. R. 1602 I-V,5–6
pour la joie ki puet durer
vous doit on servir et amer. R. 1604a, I-IV,5–6

A	A'	B	B	C	A'	A	A'
8	8	8	8	8	8	8	8
A	A	b	b	b	a	A	A

R.1602

Die Fassung R. 1602 D scheint eine geringe Bearbeitung erfahren zu haben, ihre Melismen sind gegenüber R. 1604a (j) ein wenig geglättet, und die abwechselnden Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen rufen eine eigenartig schwankende Tonalität hervor, die aber gewiss nicht weiter zurückreicht als die Bearbeitung des Stücks hier in D. Zum Vergleich seien die beiden Fassungen der Distinktion A' zitiert (Schlussvers des Strophengrundstocks und des Refrains):



R. 1811a „Empereor ne roi n'ont nul pooir Des"

Die vier Verse, die in der Handschrift j von dem anonymen religiösen Lied R. 1811a erhalten sind, folgen genau der überlieferten Melodie des Vorbilds R. 1811 vom König Thibaut. Jenes Lied im typischen gedehnten Vortragsstil dieses Autors hat in den Handschriften $M^tORKXBV$ kaum bemerkenswerte Abweichungen, aber in der Wiedergabe der Linie und Verteilung der Zweiermelismen ist auch keine Fassung der andern ganz gleich (ausser KX). Einen Hinweis auf die Herkunft der Melodie des Kontrafakts geben vielleicht seine Lesarten mvv 1,5; 1,8 und 2,8, die nur noch in R zu finden sind (sie sind stilistisch unerheblich). So hat wohl auch dieser anonyme Autor aus einer der pikardischen Handschrift nahestehenden Quelle geschöpft.

Deutlicher als in der Gruppe von Kontrafakten nach Quellen, unter denen die Handschrift M vornehmlich eine Rolle spielt, ist in diesen pikardischen Kontrafakten der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Herkunft der Melodiefassungen in jedem einzelnen Falle erkennbar. Es bedeutet dies zugleich, dass die imitierten Fassungen genau in der damals kontrafazierten Form weitertradiert worden sind und also schon fixiert vorlagen, und dass ferner die Kontrafaktoren getreulich den Notentext ihrer Vorbilder übernommen haben, ohne Vortragsvarianten mündlichen Kontrafakturstils und ohne montierende Eingriffe in die bekannten und geschätzten alten Melodien.

V. KAPITEL

Kontrafakta nach Vorbildern der Handschriftengruppe KNPX

Unter den Sammelmanuskripten der Trouvèrepoesie nimmt die Gruppe KNPX (V, L, B, Chansonnier de Mesmes) einen besonderen Platz ein. Diese Handschriften stimmen in Anordnung, Inhalt, Text- und Melodiefassungen so weitgehend überein, dass sie einer kohärenten schriftlichen Tradition angehören müssen, die auf eine sorgfältige und bewusst nach bestimmten stilistischen Prinzipien verfahrende Redaktion zurückgeht (KNPX stellt gern fünfstrophige Textfassungen her und korrigiert Melodien nach formalen Gesichtspunkten). Es kann nicht als Zufall gedeutet werden, dass diese Redaktion in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in zahlreichen Abschriften verbreitet wurde, von denen KNPX ganz, V ganz, aber vielfach verändert, L und B fragmentarisch und verändert, schliesslich der Chansonnier de Mesmes in dem indirekten Zeugnis von Fauchet bis heute bekannt sind[1]; denn auch weitaus der grösste Teil aller in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gedichteten Kontrafakta geht auf Melodiefassungen dieser Handschriftengruppe zurück. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass von den Kontrafakten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kaum eines aus denselben Quellen wie KNPX stammt (es sei denn die Überlieferung so homogen, dass von Fassungen und verschiedenen Quellen nicht mehr gesprochen werden kann, wie z. B. in R. 1924, R. 1545, R. 1753). Die Kontrafakta nach verschiedenen nicht überlieferten, der Gruppe um M nahestehenden oder pikardischen Vorbildfassungen bezeugen zwar, dass auch andere Repertoires schriftlich vorlagen und benutzt wurden, doch erreicht deren Gebrauch bei weitem nicht die Bedeutung von KNPX. Die Redaktion KNPX prägt, so entscheidend wie die in jener Zeit entstandenen neuen Kompositionen, das Bild der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Typisch für die Vorherrschaft dieses Repertoires scheint auch, dass es ganzen Gruppen von Kontrafakten zugrunde liegt (die Gedichte Oedes de la Couroierie, die religiöse Sammlung PX, die Kontrafakta aus $K^2N^2P^2X^2$) und dass es zur Zeit dieser Nachahmer noch offen war, d. h. die neu entstandenen Kontrafakta noch in sich aufnehmen konnte.

I. Einige isolierte Kontrafakta nach Fassungen von KNPX

Neben Sammlungen von Kontrafakten nach Quellen aus KNPX sind einige isolierte Stücke von bekannten oder anonymen Autoren erhalten, deren Überlieferungsgeschichte sich

1 Über Claude Fauchet, dessen ‚Recueil des Antiquitez Gauloises et Françaises' 1579 erschien: Janet Girvan Espiner-Scott, Claude Fauchet; vgl. Spanke, Bibliographie, 7.

nicht immer mit der von KNPX selbst überschneidet; sie sind darum ein um so wichtigeres Zeugnis für die allgemeine Verbreitung jener modernisierten Trouvèrelieder-Redaktion.

Moniot de Paris und der Mönch von Saint Denis

R. 1424 „Qui veut amours maintenir" von Moniot de Paris hat dieselbe Melodie wie R. 1860 „Par amors ferai chanson" von Richart de Semilli. Ein drittes Lied mit dieser Melodie in etwas abweichender Überlieferung wird von M dem Mönch von Saint Denis zugeschrieben: R. 1468 „D'Amour me doit souvenir". Dieses Lied steht zweimal in T anonym. Beim zweitenmal entspricht die Reihenfolge der Lieder der von M, aber es sind andere Stücke eingeschoben:

M	T
R. 1144 Mahieu	R. 1144 Mahieu
R. 1810 Mahieu	R. 1810 Mahieu
R. 1166 Jaque le Vinier	R. 1166 Jaque le Vinier
	+ 1 Lied Jaque le Vinier
R. 151 Jaque le Vinier	R. 151 Jaque le Vinier
R. 33 Moine de Saint Denis	R. 33 Moine de Saint Denis
	+ anderes, auch
	R. 1468 = T^1 (nur eine Strophe)
R. 751 Moine de Saint Denis	R. 751 anonym (!)
(aber M^i: Guiot de Dijon)	+ anderes
R. 1468 Moine de Saint Denis	R. 1468 anonym = T^2
(aber M^i: Guiot de Dijon)	

Es ist möglich, dass in M einige auf R. 33 folgende anonyme Lieder ebenfalls dem Moine de Saint Denis zugeschrieben worden sind (das Inhaltsverzeichnis M^i stimmt hier auch nicht zu den Namen im Manuskript!). Was R. 1468 betrifft, bestätigt diese Beobachtung den Zweifel an der Zuschreibung von M, kann doch die pikardische Form *veïr* (Schwan, § 344 Anm. 2; Gossen, § 17) schwerlich jenem Mönch gehören, der in R. 33 keine Pikardismen hat. Das Stück ist also als anonym und unbestimmten Datums zu behandeln. R. 1860 hat zu R. 1424 und R. 1468 keine anderen Beziehungen als die der Form und Melodie; R. 1424 und R. 1468 sind dagegen enger verwandt. Die wechselnden Refrains in R. 1468 (gegenüber durchgehendem Refrain in R. 1424), die ungewöhnliche Strophenzahl von drei *coblas unissonans,* das Wort *joie* im Vers 8 der ersten Strophe (an derselben Stelle steht dieses Wort in den Strophen I, III und IV von R. 1424!) lassen den Schluss zu, dass R. 1468 ein Kontrafakt von R. 1424 ist. Richart de Semilli, der Autor von R. 1860, wird vermutlich um 1200 in Paris gelebt und gedichtet haben[1]. Petersen (Moniot, 190)

1 Sichere Anhaltspunkte für die Lebenszeit des Dichters fehlen noch, vielleicht beschreibt aber R. 868 eine Szene aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, umschliesst doch die neue Mauer auch das Quartier du Marais ‚outre Seine' (vgl. auch ‚Seine' in R. 614, ‚Paris' in 1583, 1362); und die Rue Saint Antoine mit dem befestigten Tor hat noch lange als Schauplatz von Volksfesten und Turnieren gedient. Das ist auch mit dem Wort *pardon* bei Richart de Semilli gemeint: *qui vont en deduit/au pardon outre Sainne* (R. 868, II, 3–4); Godefroy gibt dafür an: fête religieuse avec indulgences, fête, procession, réjouissance populaire, tournois (vgl. ‚pardon d'armes').

erweist, dass Moniot de Paris nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gelebt hat und nicht, wie Spanke und Gennrich annahmen, um 1200. Damit wird die Hypothese Gennrichs unmöglich, der in R. 1860 und R. 1468 Nachbildungen von R. 1424 hatte sehen wollen (Kontrafaktur, 24). R. 1860 wäre also als frühestes Stück Vorbild von R. 1424. R. 1468 als Kontrafakt von R. 1424 wäre einige Zeit nach dem Vorbild, also sicher in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren und nicht in den Anfang des Jahrhunderts, wie die Zuschreibung an den Mönch von Saint Denis zunächst nahelegen mag, dessen eines Stück (R. 33) im Roman de la Violete (1230/31, vgl. Lecoy, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, viij; Romania LXXXII, 1961, 379–402) zitiert wird.
Die drei Lieder haben die Form einer Rotrouenge (Gennrich, Formenlehre, 52):

A	B	A	C	D	E	A'	F	A'	F
7	7	7	7	7	7	7	8	7	8
a	b	a	b	b	a	a	c'	A	C'

R.1860

Das Vorbild R. 1860 von Richart de Semilli hat eine völlig gleiche Melodie in KNPX (K kann im mv 5,3 nach NPX korrigiert werden). Der Stil ist syllabisch mit deutlicher Tendenz zur Rezitation, besonders in der Distinktion A. Handschrift V hat eine dissidente Melodie, gewiss ein Werk des Schreibers. Das Kontrafakt R. 1424 von Moniot de Paris hat genau dieselbe Melodie in KNP. Die Fassung R enthält typische Abweichungen, die auch die Form der Rotrouenge zerstören; sie gehen auf das Konto des Schreibers. Die genaue Übereinstimmung von R. 1424 und R. 1860 zeigt, dass hier eine schriftlich fixierte Fassung des Tanzliedes von Moniot de Paris in schriftlichem Kontrafakturstil entlehnt worden ist.
Das Kontrafakt R. 1468 ist in einer anderen Handschriftengruppe überliefert (MT^1T^2). Bezeichnend für die Überlieferungsart dieses Stückes ist, dass jede Fassung fehlerhafte Eigenheiten enthält, die zum Teil auch die Form kompromittieren. Die musikalische Wiederholung des Refrains ist nur in M korrekt. Die entstellten Fassungen erlauben keine sichere Beurteilung dieses Kontrafakts; da aber alle drei Fassungen eine Quarte tiefer stehen als das Vorbild R. 1424, ist anzunehmen, dass sie auf eine Quelle zurückgehen, die schon nicht mehr genau der Melodie des Vorbilds entsprach, vielleicht eine Aufzeichnung nach mündlichem Vortrag oder eine veränderte und verderbte Redaktion.

Ein religiöses Kontrafakt englischer Provenienz

Das Lied R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" wurde ein erstesmal von Gautier de Coinci 1221 kontrafaziert (aber nur 2 der Handschriften haben diese Melodie bewahrt, vgl. S. 122 ff.). Seine Melodie kommt unter den Fassungen des Vorbilds der von TD am nächsten, die mit KNPX eine Gruppe gegen andere mündliche Vortragsfassungen bildet (MU). Ein anonymes religiöses Kontrafakt aus der Handschrift Arundel 248, fol. 155, R. 1102b „Bien deust chanter qui eust loial amie" spielt auf Blondels Text an und übernimmt seine Melodie in einer Fassung, die der von Gautier de Coinci nahekommt. Die Niederschrift in dem einzigen Manuskript ist jedoch nicht sehr sorgfältig, z. B. in der willkürlich-inkompetenten Verteilung der Melismen bei den wiederholten Schlussversen. Trotz der zahlreichen eigenen und eigenwilligen Lesarten, die eine leicht

entstellende Bearbeitung verraten, hat die Fassung, wo sie nicht Eigenes bietet, Lesarten von TD/KNPX, z. B. in den mvv 5 und 6, steht aber in der Lage von KNPX, d. h. eine Quarte höher als TD, MU. Es ist wahrscheinlich, dass der Kontrafaktor eine Fassung aus der Tradition von KNPX kontrafaziert hat, doch lässt sich das kaum streng begründen, weil die Vorbildfassungen TDKNPX einander verhältnismässig nahe stehen und weil das Kontrafakt in seiner Handschrift zu viele eigene Lesarten hat.

Ein Kontrafakt des Perrin d'Angicourt

Das Lied R. 1786 „Jamès ne cuidai avoir" von Perrin d'Angicourt aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts (vgl. S. 205) hat gleiche Form und Melodie wie das undatierte anonyme Lied R. 1980 „Quant voi blanchoier la flour" aus der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$:

A	B	A	B	C	D	E	F	G
7	5	7	5	7	5	7	7	7
a	b	a	b	b	a	a	C	C

R. 1980

Auch R. 1031° „Or m'est bel du tens d'avri" von Jaque de Cambrai dürfte diese Melodie gehabt haben; ob sie R. 1786 oder R. 1980 entlehnt wurde, lässt sich nicht mehr feststellen. Der ähnliche Liedanfang lässt immerhin vorzugsweise an R. 1980 denken.

Das anonyme Lied R. 1980 ähnelt im Stil sehr stark den Liedern des Richart de Semilli: der Refrain und das Geleit, das die Dame singen macht, der Gebrauch des Wortes *avenir* [1] erinnern an jenen älteren Dichter. Obwohl die Lockerheit der Formulierung, die direkte Rede an das Lied, die Aufforderung an die Dame, es zu singen, die fast gleiche Ausdrucksweise in R. 1980 V,3 und R. 22 V,4 erstaunlich ist, würde man wohl zögern, aus dem gleichen Toposgebrauch auf gleiche Autoren zu schliessen. Aber diese Vermutung wird bestätigt dadurch, dass das Lied R. 1980 in der Handschrift P unmittelbar einem authentischen Liede des Richart de Semilli folgt (R. 1362). Es ist darum wohl möglich, dass dieses anonym überlieferte Lied tatsächlich dem Richart de Semilli zuzuweisen ist. Der folgenden Melodieanalyse sei diese Hypothese zugrunde gelegt. R. 1980 gehörte als Lied des Richart de Semilli in den Anfang des 13. Jahrhunderts, und Perrin sowie Jaque hätten es in R. 1786 und R. 1031° imitiert.

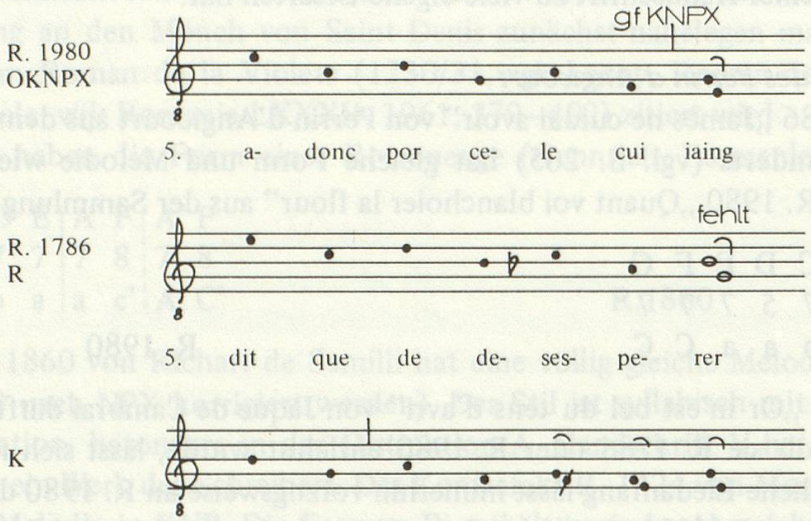
R. 1980 ist mit Melodie in den Handschriften KNPXO erhalten, R. 1786 in KNPXRV. Die Fassung V enthält noch verstreute Details der ursprünglichen Melodie, aber ohne Zusammenhang. KNPX bilden sowohl in R. 1980 als auch in R. 1786 eine homogene

1 Vgl. R. 1820 I,6 und II,4; R. 614 II,4 und 7; R. 22 IV,2 und hier R. 1980 IV,3. Zum Vergleich hier das Geleit von R. 1980 und entsprechende Strophen Richarts:

A la bele que j'aim tant,
Chançon, je t'envoi;
Si li di que je li mant
Et pour dieu li proi
Qu'ele pour l'amor de moi,
S'il li plest, te chant.
(R. 1980, V,1–6;
vgl. auch R. 533, VI,1–2 und
R. 538, V,1–6)

Chanson par amors trouuee,
salue moi la vaillant
et se ton chant ne li gree,
di li qu'el le me remant;
ja ne seras dite avant.
mes se ies de li amee,
tu seras sovent chantee
de fin cuer baut et joiant.
(R. 22, V,1–8)

Gruppe. Beide Lieder unterscheiden sich nur in mv 5. Erstaunlicherweise stimmt hier die Lesart von R. 1786 R zu der von R. 1980 KNPXO, und R. 1786 KNPX stehen allein. Der musikalische Grundgedanke scheint auch tatsächlich der von fallender Terz mit steigender Sekunde wie in R. 1980 gewesen zu sein, so dass die Lesart R. 1786 KNPX wohl als spätere Veränderung aufgefasst werden muss:



Für die Entlehnungsgeschichte würde das heissen, dass Perrin d'Angicourt die Melodie Richarts in der Form von OKNPX kennengelernt und kontrafaziert hat (vielleicht noch ehe die Redaktion KNPX vorlag?) und dass sein Lied später mit der unerheblichen Variante in KNPX, aber ohne dieselbe in R eingegangen ist.

Ein anonymes geteiltes Spiel nach der Altercatio cordis et oculi

Die *Altercatio* AH 21.168 „Quisquis cordis et oculi", die der Kanzler Philipp dem Lerchenlied Bernarts de Ventadorn B. 70.43 nachgedichtet und selbst ins Französische übertragen hatte, in welcher Form sie auch im Trouvère-Repertoire als R. 349 „Li cuers se vait de l'oil plaignant" überliefert ist, hat in dieser Fassung auch dem Autor des fingierten geteilten Spiels R. 365 „Amis, qui est li mieus vaillant" als Vorbild gedient (vgl. S. 19 ff.). Die *oda continua* des Bernart ist in der Überlieferung immer wieder Formalisierungstendenzen ausgesetzt gewesen, die in den Melodieablauf Repetitionen einführten. Das anonyme Kontrafakt der Handschrift O geht auf PX von R. 349 zurück, denn es enthält die Varianten dieser Fassung in den mvv 5 und 6. In den mvv 4 und 7 ist hier zusätzlich eine genaue Wiederholung hergestellt worden, wohl als Ergebnis einer Korrektur des Schreibers von O. Wie schon der Kanzler Philipp so entlehnt auch dieser späte Kontrafaktor philologisch genau und bedient sich des Repertoires KNPX, in welches das eigentümliche Gedicht des Kanzlers aufgenommen worden war.

Zwei Kontrafakta nach Moniot d'Arras

Es ist schliesslich in diesem Zusammenhang an die Kontrafakta R. 1231 „Amours, s'onques en ma vie" (von Perron, aber in KNPX Moniot d'Arras zugeschrieben, auch in V enthalten) und R. 1183 „Toi reclaim, vierge Marie" (anonym im Manuskript i) zu erinnern. Beide gehen auf eine Melodiefassung ihres Vorbilds R. 1135 von Moniot d'Arras zurück, was insofern aufschlussreich für die Melodiegeschichte ist, als die Montage-Kontrafaktur derselben Melodie in R. 1188 PX die Fassung M des Vorbilds benutzt. Immerhin ist R. 1183 in i stark verändert, während die Herkunft aus KNPX der vollständigen Übereinstimmung wegen bei R. 1231 gesichert ist.

Die hier untersuchten Kontrafakta gehen auf eine Quelle aus der Tradition von KNPX zurück. Für R. 1424 von Moniot de Paris, R. 365 und R. 1231 von Perron kann diese Filiation als gesichert gelten, für R. 1468, R. 1102b und R. 1183 ist sie wahrscheinlich, aber in allen drei Fällen erschwert die verderbte oder korrigierte Überlieferung ein sicheres Urteil; im Falle von R. 1786 von Perrin d'Angicourt könnte schliesslich die Entlehnung schon vor der Redaktion von KNPX stattgefunden haben, aber auch das ist nicht sicher zu begründen. Hingewiesen sei noch auf Adams de la Bassée Kontrafakt AH 48.313, das ebenfalls auf einer KNPX nahestehenden Fassung seines Vorbilds R. 2107 beruht (vgl. S. 159 f.).

II. Die Kontrafakta Oedes de la Couroierie

Kontrafakta und Vorbilder

Oede de la Couroierie, aus Paris oder Saint Germain, war clerc und Prokurator (1293) beim Grafen Robert II. von Artois, dem Neffen Ludwigs IX., Karls von Anjou und Alphons' von Poitiers (vgl. Spanke, Minnesinger, 6 ff.). Er ist dort von 1270 bis 1293 aktenkundig und starb 1294 (im Juni wird sein Testament bestätigt). Er benutzt, wie das für einen Autor aus der Isle de France natürlich ist, nicht den pikardischen Dialekt. Seine Gedichte wären nach Spanke noch vor seiner Tätigkeit beim Grafen Robert II. entstanden, vielleicht hat ihn aber auch gerade das poesiefreudige Arras erst zu seinen Gedichten angeregt (vgl. Van den Boogaard, Wilart de Corbie, 141). Sie bilden in den Handschriften KNPX ein kleines Repertoire:

K		N	P	X
R. 210	(199b)	(95vb)	(174ra)	die Lieder Oedes standen
R. 321	(200b)	(96ra)		auf einer verlorenen Lage.
R. 215	(201b)	(96vb)	(174va)	
R. 216	(202b)	(97rb)		
R. 1740	(203b)	(98ra)		

Alle sind bekannten Vorbildern entlehnt, die auch in KNPX enthalten sind:
R. 210 „Trop ai longuement fait grant consivrance", Vorbild: R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" von Blondel de Nesle, steht in den Handschriften K 120, N 46, X 84, VORUCMTD. Die Zuschreibungen Moniot (R) und Gace Brulé (C) verdienen kein Vertrauen gegenüber MTDKNX. Dies Lied war auch Vorbild von R. 249 aus der religiösen Sammlung V, dessen Melodie einer M sehr nahestehenden Quelle entlehnt worden ist (vgl. S. 187 und 190 f.). R. 620 kann nur ungefähr nach der Lebens- und Schaffenszeit des Blondel de Nesle datiert werden, der möglicherweise schon im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts bekannt war, wenn die Vermutungen über das Kontrafakt AH 20.83 zur Krönung Philipps II. am 1. November 1179 berechtigt sind (vgl. S. 76).
R. 321 „Ma derreniere veul fere en chantant", Vorbild: R. 2063 „Rois de Navare et sire de Vertu" von Raoul de Soissons, steht in K 140, X 96, N 64, PVRHUCMT. Dieses Lied war auch Vorbild für R. 1666 von einem *clerc* Thibauts IV. R. 2063 geht selbst auf ein Lied des Königs von Navarra zurück, R. 1811 „Empereres ne rois n'ont nul pooir", worauf Raoul de Soissons anspielt, ohne Form und Melodie zu übernehmen. Zur Technik der Trouvèrepoesie in höfischen Kreisen scheint auch die ausdrückliche Bezugnahme auf andere Lieder sowie das literarische Kompliment zu gehören. Hier erinnert Raoul den König an sein Lied (R. 1811), wenn er singt: *Vous me disiés* . . . (I,2). Auch die gekrönten Häupter zitiert Raoul aus dem Liede Thibauts herbei: *Pluz a pooir que n'ait li rois de France* (I,4). Dies ist wohl nur als literarische Wendung gemeint und auch als solche verstanden worden – eine Anspielung auf Ludwig IX., gegen den Thibaut einst eine Verschwörung unternommen hatte, wäre hier sonst von zweifelhaftem Geschmack. Schliesslich beginnt Raouls Geleit an den König mit *Rois,* genau so wie das Geleit des Königs in R. 1811 mit *Raoul* begonnen hatte. Raoul spielt wohl auch mit dem doppelsinnigen Wort *vertu;* Thibauts dogmatische Intransigenz und Grausamkeit, die sich mit diesem Ortsnamen verbinden, mögen vielen Zeitgenossen ja wirklich als Tugenden erschienen sein. Die Lieder sind wohl nach der Rückkehr Raouls vom Kreuzzug 1243 entstanden, zuerst R. 1811, dann R. 2063, schliesslich, in Form und Melodie von Raouls Komposition, R. 1666, geteiltes Spiel zwischen Thibaut und seinem *clerc* (Gui? vgl. S. 25 f.).
R. 215 „Tout soit mes cuers en grant desesperance" und R. 1740 „Desconfortés com cil qui est sans joie", Vorbild beider Stücke ist R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance", erhalten in $K^2$333, $X^2$219, $N^2$161, UCMT. Die Zuschreibung an Gace in M, M^i und C widerspricht der von T (Wilart de Corbie). Petersen hält das Lied für authentisch, Huet (Gace, lxxxix) hatte eine Reihe Argumente gegen die Autorschaft des Gace zusammengetragen, besonders die Reime der Strophe VII, Ungenauigkeit der Reime in Strophe III und die Bindung *franche: -ance* (VI), vor allem aber den gleichen Anfang eines anderen Liedes von Gace R. 1498 „Desconfortés, plain de dolor et d'ire". R. 171 und R. 230 sind zwar auch in derselben Lage, doch ein Argument lässt sich daraus nicht entnehmen, denn gerade R. 230 wird dem Gace ebenfalls nicht mit Sicherheit zugeschrieben (Petersen, Gace, 156). Die neuerliche Überprüfung aller Argumente durch eine Arbeitsgruppe unter der Leitung von N. H. J. Van den Boogaard, Wilart de Corbie, 127 ff. macht die Zuschreibung von T an Wilart de Corbie durchaus wahrscheinlich (zur Datierung vgl. S. 110 f.). Die letzte Strophe, deren Authentizität Spanke (Liedersammlung,

371) und Petersen (Gace, 319) nicht bezweifeln, ist von Huet als apokryph erklärt worden; Huet bemerkte auch, dass sie in U von anderer Hand nachgetragen worden ist. U und KNX haben aber nicht dieselbe Quelle, ihre Lesarten sind individuell. Die Strophen IV und VI mit ihrer massiven Wiederholung von Reimwörtern sind dagegen sicher für sekundär zu halten. Das Lied bestünde also aus den Strophen I, II, III, V (nach der Zählung von Petersen, I–IV nach derjenigen Van den Boogaards). Die Strophen VI und VII, die als nicht authentisch verdächtigt worden sind, haben gemeinsam die Tendenz, in das Minnelied Gesellschaftsrollen einzufügen, als wäre den Redaktoren das Minneliedgenus als nicht erfüllt erschienen.
R. 216 „Chançon ferai par grant desesperance", Vorbild: R. 624 „Au repairier que je fis de Provence", anonym in $K^2$333, $N^2$160, $X^2$218, $P^2$150 und R. Die Vorbilder zu R. 215/R. 1740 und R. 216 stehen also in $K^2N^2P^2X^2$ in unmittelbarer Nachbarschaft, getrennt durch ein Lied (R. 2033). Nach Johannes de Grocheo ist R. 624 ein *cantus versualis* (Rohloff, Johannes de Grocheo, 50, 80). Dieses Lied ist aber selbst Kontrafakt von R. 15 „Chanter m'estuet, car pris m'en est courage", das Gilles de Viés Maisons in der Zeit zwischen 1180 und 1185 verfasst hat (Petersen, Trouvères, 48–63; Gace, 55–62). Anspielungen und textliche Entlehnungen beweisen, dass Oede de la Couroierie R. 624 und nicht R. 15 imitiert hat. Spankes Hypothese (Bibliographie, R. 624), wonach R. 624 Vorbild von R. 15 wäre, hat wenig Wahrscheinlichkeit – die musikalische Filiation ist geradezu ein Gegenbeweis (vgl. S. 222 f.).

Oedes Kontrafakta nach $K^1N^1P^1X^1$

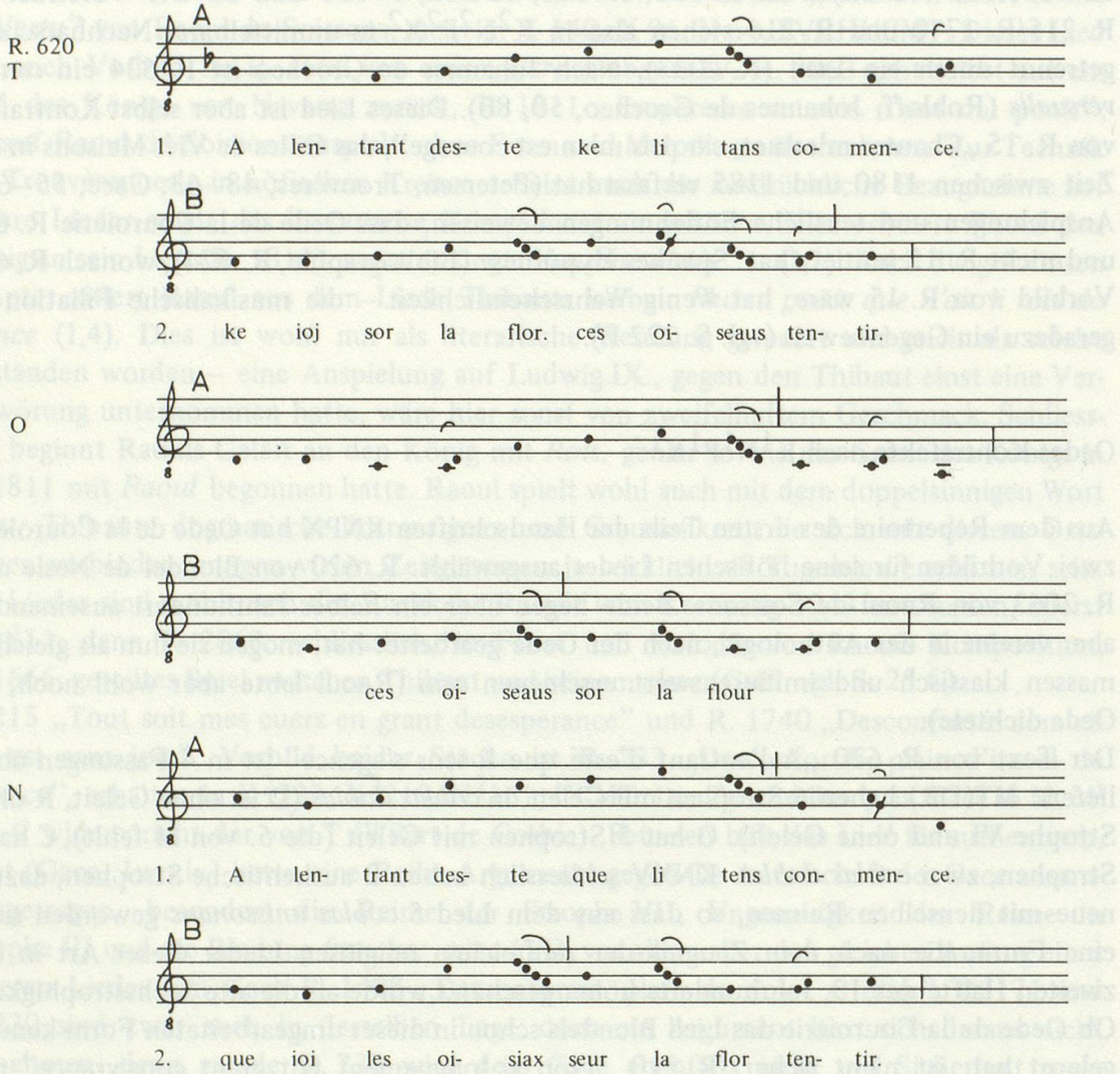
Aus dem Repertoire des ersten Teils der Handschriften KNPX hat Oede de la Couroierie zwei Vorbilder für seine höfischen Lieder ausgewählt: R. 620 von Blondel de Nesle und R. 2063 von Raoul de Soissons. Beide liegen über ein halbes Jahrhundert auseinander, aber vereint in der Anthologie, nach der Oede gearbeitet hat, mögen sie ihm als gleichermassen klassisch und imitierenswert erschienen sein (Raoul lebte aber wohl noch, als Oede dichtete).
Der Text von R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" ist in 4 Fassungen überliefert: MT(DR) haben 6 Strophen mit Geleit, in *coblas doblas* (D ist ohne Geleit, R ohne Strophe VI und ohne Geleit). O hat 5 Strophen mit Geleit (die 5. von M fehlt), C hat 4 Strophen, zwei *coblas doblas*. KNXV schliesslich haben 2 authentische Strophen, dazu 3 neue mit denselben Reimen, so dass aus dem Lied 5 *coblas unissonans* geworden sind, eine Form, die nach dem Zeugnis der zahlreichen religiösen Lieder dieser Art in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts höher geschätzt wurde als die alte Sechsstrophigkeit. Ob Oede de la Couroierie das Lied Blondels schon in dieser umgearbeiteten Form kennen gelernt hat, ist nicht sicher. R. 210 „Trop ai longuement fait grant consivrance" mit seinen drei Strophen hat ausser den Reimen der ersten Strophe keine Anspielungen auf das Vorbild. Oede führt als Strophenbindung allerdings *coblas capfinidas* ein (Spanke, Minnesinger, 38) und bewahrt die seltene Zäsur nach der 5. Silbe.

Ausser in den abweichenden Handschriften V und R hat die Melodie des Blondel folgende symmetrische Form:

A	B	A	B	C	C'	B
10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	a'	a'	b

R. 620

Wie schon zur Melodie von R. 249 bemerkt (vgl. S. 190 f.), gleichen M und K ihre Distinktion B an A an, so dass nur zwei Distinktionen die ganze Strophe bestreiten. Zwischen MOTD mit gegenläufiger Bewegung in AB und KNX mit paralleler Bewegung in A B besteht ein deutlicher, aber stilistisch nicht sehr relevanter Unterschied:



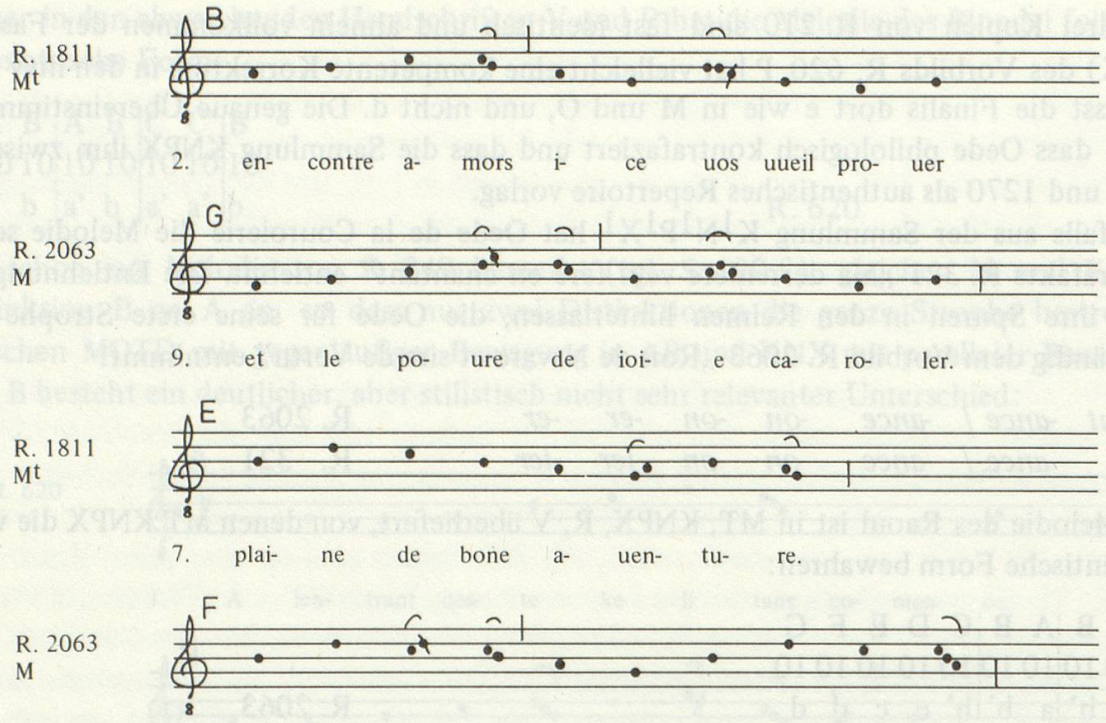
Die drei Kopien von R. 210 sind fast identisch und ähneln vollkommen der Fassung NX(K) des Vorbilds R. 620. P hat vielleicht eine kompetente Korrektur: in den mvv 1, 3, 6 heisst die Finalis dort e wie in M und O, und nicht d. Die genaue Übereinstimmung zeigt, dass Oede philologisch kontrafaziert und dass die Sammlung KNPX ihm zwischen 1260 und 1270 als authentisches Repertoire vorlag.
Ebenfalls aus der Sammlung $K^1N^1P^1X^1$ hat Oede de la Couroierie die Melodie seines Kontrafakts R. 321 „Ma derreniere veul fere en chantant" entlehnt. Die Entlehnung hat auch ihre Spuren in den Reimen hinterlassen, die Oede für seine erste Strophe fast vollständig dem Vorbild R. 2063 „Rois de Navare et sire de Vertu" entnimmt:

-ant	*-ance* /	*-ance*	*-on*	*-on*	*-er*	*-er*	R. 2063
-u	*-ance* /	*-ance*	*-on*	*-on*	*-ier*	*-ier*	R. 321

Die Melodie des Raoul ist in MT, KNPX, R, V überliefert, von denen MT KNPX die wohl authentische Form bewahren:

A	B	A	B	C	D	E	F	G	
10	10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	b'	c	c	d	d	R. 2063

R und V sind Neukompositionen, Kontraposita der betreffenden Schreiber. Die Distinktionen A und B haben gleiche Finalis und ähnliche Bewegung. Trotz ihrer gegensätzlichen Kadenzen machen diese Melodieverse den Eindruck beständiger Repetition mit viermaliger, zur Ruhe strebender Bewegung. Ausser was die Tonart betrifft (A in KNPX und G in MT), gleichen sich die Fassungen im Aufgesang. Die Distinktion C hat eine entgegengesetzte Bewegung, und hier unterscheiden sich auch die Fassungen MT und KNPX: Während MT nur einen Bogen vollführt, hat KNPX deren zwei. Trotz dieser Differenz erfüllen beide Varianten dieselbe Funktion, nämlich einen Gegensatz zum Aufgesang zu bilden. Von hier ab ändert sich auch die Tonart in MT und ist nun in beiden Fassungen gleich (mv 9 hat Finalis g). In der Distinktion E erreicht die Melodie ihren Höhepunkt g' in allen Handschriften trotz Differenzen im Initium und einer Verschiebung in M. Die Melodieentwicklung ist nicht kontinuierlich, sondern erfolgt schrittweise. Einheit ist der Melodievers, seine Lage ist für jeden typisch, und Übergänge werden kaum angedeutet.
Auch hier hat Oede de la Couroierie die Fassung KNPX entlehnt mit allen ihren Eigenheiten. Aber gerade bei den erwähnten Varianten in der Gruppe MT dürfte es sich um legitime, vielleicht sogar ältere Vortragsvarianten handeln. Während Oede de la Couroierie also philologisch verfährt, inspiriert sich der Autor seines Vorbilds, Raoul de Soissons, in dieser von ihm neu komponierten Melodie unverbindlich am Lied R. 1811 des Königs von Navarra, auf dessen Text er ja ebenfalls anspielt. Im Bewegungsablauf ähneln sich die Melodien stark, und man findet sogar dieselben Motive wieder, z. B. in den mvv 2 und 4 von R. 1811, die Raoul für den Schluss von R. 2063 benutzt; der mv 7 von R. 1811 findet sich bis zum siebten Neuma im mv 8 Raouls wiederholt. Beschränkter Ambitus, wenig Melismen und rezitativischer Charakter verstärken die Ähnlichkeit der Kompositionen. Doch ist hier an keiner Stelle Montage oder Philologenakribie festzustellen: der Ritter komponiert seine Melodie mit der von R. 1811 im Ohr; gehörte Wendungen fliessen mit ein wie die Zitate in seinen Text.



Das geteilte Spiel R. 1666 „Bons rois Thibaut, sire, conseilliez moi" folgt zwar der Melodie seines Vorbilds R. 2063, doch da sie stark verändert ist, soll sie als Zeugnis der Überlieferungsgeschichte unberücksichtigt bleiben. Vielleicht liegt hier eine bewusste Abwandlung vor.

In der genauen Imitation Oedes nach der Fassung KNPX seines Vorbilds und der freien mündlichen Anspielung des Raoul manifestieren sich deutlich philologischer und mündlicher Kontrafakturstil; philologischer und mündlicher Überlieferungsstil in der notengetreuen Wiedergabe der einen Redaktion in den vier Handschriften KNPX gegenüber den variierenden Fassungen MT in R. 2063 und M^tO in R. 1811.

Oedes Kontrafakta nach $K^2N^2P^2X^2$

Als Oede de la Couroierie, etwa in den 1260er Jahren, seine imitierten Minnelieder dichtete, waren die beiden Repertoires der Handschriftengruppe KNPX, das namentlich gegliederte in $K^1N^1P^1X^1$ und das anonyme in $K^2N^2P^2X^2$, schon zu einem Corpus vereinigt, entnimmt der Kontrafaktor doch seine Vorbilder beiden Teilen. R. 233 und R. 624 stehen in $K^2N^2P^2X^2$ überdies dicht beieinander; Oede dürfte sie bereits in dieser Form vorgefunden haben.

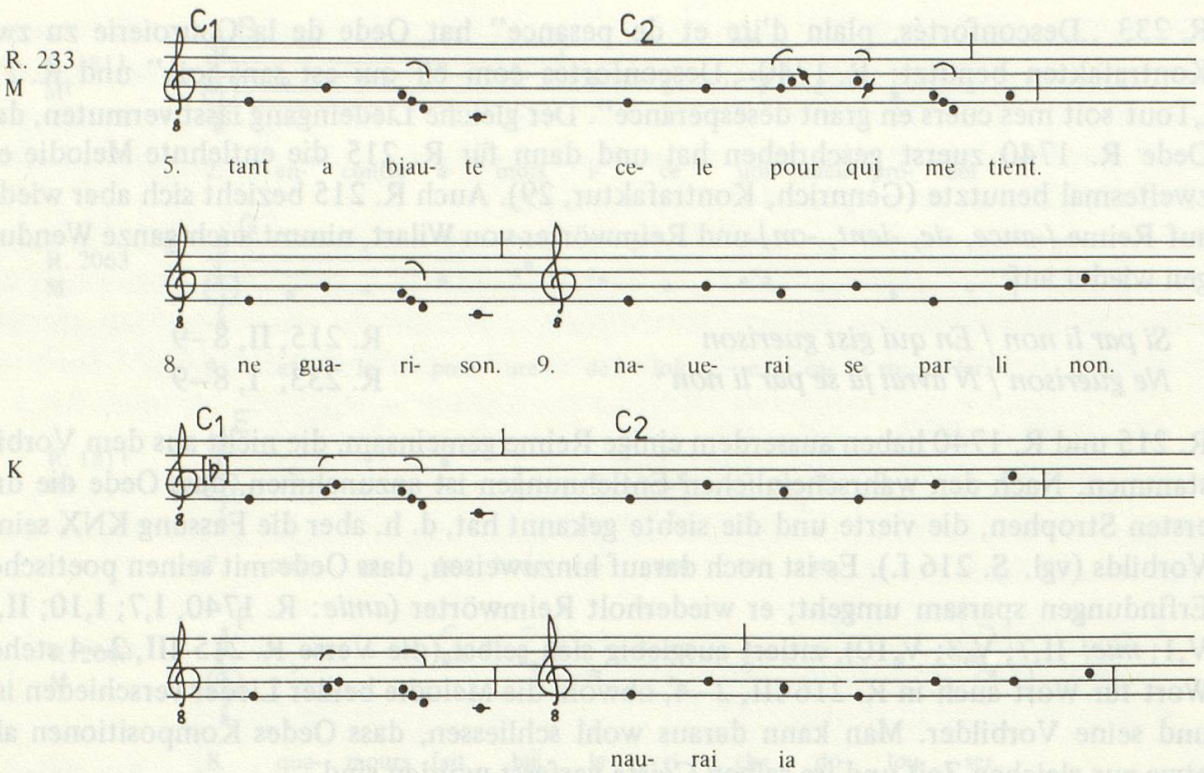
R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance" hat Oede de la Couroierie zu zwei Kontrafakten benutzt: R. 1740 „Desconfortés com cil qui est sans joie" und R. 215 „Tout soit mes cuers en grant desesperance". Der gleiche Liedeingang lässt vermuten, dass Oede R. 1740 zuerst geschrieben hat und dann für R. 215 die entlehnte Melodie ein zweitesmal benutzte (Gennrich, Kontrafaktur, 29). Auch R. 215 bezieht sich aber wieder auf Reime *(-ance, -ie, -ient, -on)* und Reimwörter von Wilart, nimmt auch ganze Wendungen wieder auf:

Si par li non / En qui gist guerison	R. 215, II, 8–9
Ne guerison / N'avrai ja se par li non	R. 233, I, 8–9

R. 215 und R. 1740 haben ausserdem einige Reime gemeinsam, die nicht aus dem Vorbild stammen. Nach den wahrscheinlichen Entlehnungen ist anzunehmen, dass Oede die drei ersten Strophen, die vierte und die siebte gekannt hat, d. h. aber die Fassung KNX seines Vorbilds (vgl. S. 216 f.). Es ist noch darauf hinzuweisen, dass Oede mit seinen poetischen Erfindungen sparsam umgeht; er wiederholt Reimwörter (*amie*: R. 1740, I,7; I,10; II,6; V,1; *mie:* II,7; V,3; V,10), zitiert ausgiebig sich selbst (die Verse R. 215 III, 2–4 stehen Wort für Wort auch in R. 216 III, 2–4, obwohl die Melodie beider Lieder verschieden ist) und seine Vorbilder. Man kann daraus wohl schliessen, dass Oedes Kompositionen alle etwa zur gleichen Zeit und im selben Geiste verfasst worden sind.
Die Melodie des Vorbilds ist in zwei leicht abweichenden Fassungen erhalten: MTU und KNX (vgl. Van der Werf, 108). In der Gruppe MTU hat jede Kopie ihre Besonderheiten, die aber die Form nicht angreifen:

A B	A B	$C_1 + C_2$	D E	C_1	C_2	F	KNX
A B	A B	$C_1 + C_2$	D E	C_1	F	G	MTU
10 10	10 10	10	10 10	4	7	7	
a' b	a' b	b	c' c'	d	d	c'	R. 233

Die Fassungen unterscheiden sich erheblich nur in mv 9. Die Distinktion C_2 im mv 5 von MTU scheint mit ihren Melismen besser hierhin zu passen als die ganz syllabische Passage von KNX. Die symmetrische Fassung KNX ist also nicht notwendig auch die ursprüngliche, wie man vielleicht zu glauben geneigt wäre. Es ist eher anzunehmen, dass die Abfolge C_1C_2 in den mvv 8 und 9 in KNX auch beim mv 5 dieselbe Lesart nach sich gezogen hat. Dafür spricht einmal, dass MTU wahrscheinlich auf verschiedene Vortragsfassungen zurückgehen und ihr Zeugnis mehr Gewicht hat als die eine schriftlich verbreitete Fassung KNX; es spricht aber dafür auch die stilistische Isolierung von C_2 im mv 5 KNX:



Beide Kontrafakta R. 1740 und R. 215 des Oede de la Couroierie gehen auf die Melodiefassung KNX zurück. Sie reproduzieren die Hauptvariante in mv 5 und 8/9, aber auch alle Kleinigkeiten der Linienführung und Melismenverteilung. Ausser R. 215 P haben auch alle Fassungen Oedes den Liedschluss auf f, so wie in KN des Vorbilds (in R. 233 X mag er korrigiert worden sein, um den ursprünglichen ersten Modus auf d wiederherzustellen). Auch damit übernimmt der Kontrafaktor eine sekundäre Variante, wie die Kadenzen des Stollens auf d beweisen.

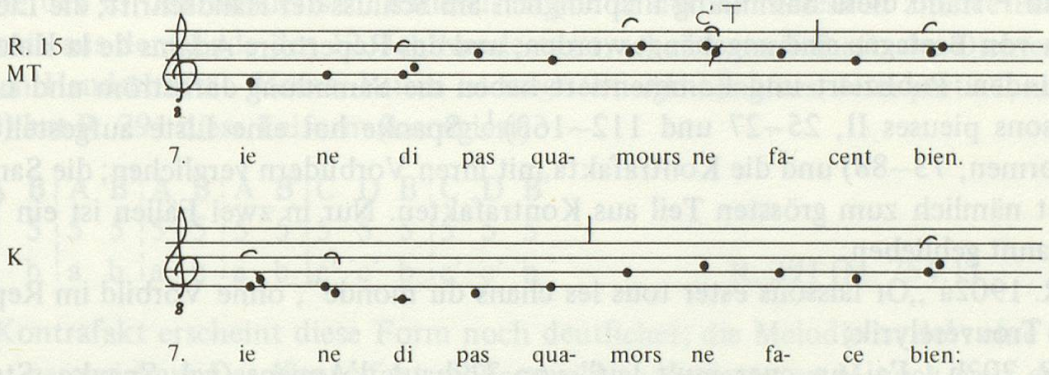
Ob Oede de la Couroierie sich dessen bewusst war, dass er in R. 624 „Au repairier que je fis de Provence" ein Kontrafakt kontrafazierte, ist unbekannt. Das Lied, das in $K^2N^2P^2X^2$ steht und dort auch von Oede benutzt worden ist, geht jedenfalls selbst auf die Fassung KNPX seines Vorbilds R. 15 „Chanter m'estuet, car pris m'en est courage" von Gilles de Viés Maisons zurück. Es dürfte deswegen auch kaum vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Alle drei Lieder haben dieselbe Form:

A	B	A	B	C	D	E	C'
10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	b	a

R. 15

Das Vorbild aus dem Ende des 12. Jahrhunderts hat zwei Fassungen: MT und KNPX; R hat eine neue Melodie. MT sind zwar in Einzelheiten verwandt, aber durch Lage und individuelle Lesarten hat doch jede dieser Handschriften ihren eigenen Charakter. Von

KNPX unterscheiden sich MT hauptsächlich durch die Linie des mv 7 und den häufigeren Gebrauch von Melismen. R. 624 ist nur in einer Fassung, NPX, überliefert, denn R ist auch hier dissident. Diese Fassung entspricht ganz der von KNPX des Vorbilds. PX haben zwar die Lage und in mv 1 und 3 das Schlussmelisma von R. 15 M, aber weitere Ähnlichkeiten bestehen nicht. Die beiden Handschriften PX machen die mvv 6 und 7 einander ähnlich. Das Kontrafakt R. 216 von Oede stimmt dagegen genau zur Fassung N von R. 624 (und KNPX von R. 15). Damit ist auch erwiesen, dass PX von R. 624 sekundäre Varianten haben, die Oede mit diesem Text noch nicht vorgelegen haben. Sowohl R. 624 als auch R. 216 gehen also auf Vorbildfassungen in KNPX zurück; das heisst natürlich nicht, dass hier die Originalfassung des Gilles de Viés Maisons vorliege. Das Zeugnis von MT macht im Gegenteil wahrscheinlich, dass jenes Lied genau wie andere seiner Epoche zunächst in mündlichem Überlieferungsstil im Umlauf war und dass die Fassung KNPX lediglich eine solche fixierte und vielleicht auch gereinigte Vortragsfassung ist, die als Niederschrift in KNPX jenen Erfolg bei den Nachahmern hatte, den R. 624 und R. 216 beweisen. Die Melodie ist selbst wenig bemerkenswert; die Grenze zwischen Aufgesang und Abgesang wird durch Lagenwechsel bezeichnet, die Wiederaufnahme von Distinktion C als mv 8 hat wenig Wirkung, weil die melodische Linie durchaus neutral angelegt ist: Aufmerksamkeit erregt nicht die Wiederholung, sondern der Quintfall kurz vor der Schlusskadenz. Die Differenz zwischen den Melodiefassungen MT und KNPX im mv 7 könnte wohl darauf beruhen, dass die weitgedehnte Melodie hier kurz vor der Schlusswendung an neutraler Stelle keine Spannung mehr hält und dem Vortragenden eine beliebige retardierende Ausfüllung des Zehnsilblers nahelegt (T steht eine Quarte höher):



Dass Oede de la Couroierie die Melodien seiner Minnelieder klassischen Vorbildern entlehnt, zeigt seine gesellschaftliche Situation an: Immer mehr versucht eine sich bewusst werdende neue Gesellschaftsschicht, Kontakt mit der Kultur der Ritterwelt aufzunehmen, mit der sie sich doch durchaus nicht identifizieren kann. Es mag heute als Ironie erscheinen, dass ein Oede de la Couroierie, *procureur en la court* des Grafen Robert von Artois, sich dem Gedächtnis der Nachwelt durch dilettantische poetische Versuche emp-

fiehlt, während seine respektablen Funktionen als Diplomat und Verwaltungsfachmann so gut wie unbemerkt geblieben wären. Wie auch die Autoren anonymer religiöser Lieder kontrafazierte Oede philologisch genau; das ist ihm als ausgebildetem Kleriker möglich, aber eigentümlicherweise zeigt er nirgendwo jene klerikale Selbstherrlichkeit der Conductusdichter, Gautiers de Coinci oder Adams de la Bassée, die philologische Achtung vor dem Überlieferten mit der Freiheit kompetenten Eingreifens verbinden. Oedes Respekt vor dem Überlieferten gilt in Wahrheit nicht dem Notentext, sondern der adeligen Gesellschaft, die jener vertritt. Sein Kontrafakturstil ist von dieser gesellschaftlichen Orientierung geprägt: philologisch, aber ganz konservativ. Mit den Melodien der klassischen höfischen Lieder entlehnen Oede de la Couroierie und seine Kollegen in der zweiten Jahrhunderthälfte den Glanz der adeligen Ritterkultur; die Melodien bedeuten ihnen mehr denn Material gelehrter Kompositionsübung. Es ist möglich, dass Gautier de Coinci seine höfischen Melodien als erster in einem Anflug dieses Geistes entlehnt hat, denn auch er gibt sich bei der Kontrafaktur höfischer Lieder konservativer als bei lateinischen Conductus oder Tanzmelodien.

III. Die religiösen Kontrafakta der Sammlung PX

Bestand und Alter der Sammlung

Die Handschriften PX enthalten am Schluss ihres anonymen Repertoires höfischer Trouvèrelieder eine Sammlung religiöser Lieder, die in X 31 Stücke, in P davon nur 9 umfasst. Auch in P stand diese Sammlung ursprünglich am Schluss der Handschrift; die Lieder des Grafen von Bretagne sind angehängt worden, und das Repertoire Adams de la Hale ist nur angebunden. Publiziert und kommentiert haben die Sammlung Järnström und Långfors (Chansons pieuses II, 25–27 und 112–163)[1]. Spanke hat eine Liste aufgestellt (Strophenformen, 73–88) und die Kontrafakta mit ihren Vorbildern verglichen; die Sammlung besteht nämlich zum grössten Teil aus Kontrafakten. Nur in zwei Fällen ist ein Vorbild unbekannt geblieben:

XIV R. 1902a „Or laissons ester tous les chans du monde", ohne Vorbild im Repertoire der Trouvèrelyrik;

XVI R. 202b „J'ai un cuer mult lait" von Thibaut d'Amiens (vgl. Spanke, Strophenformen, 79), wohl vom Ende des 12. Jahrhunderts und ohne Vorbild im Repertoire der Trouvèrelyrik.

Spanke hat ferner bemerkt, dass die Vorbilder der Kontrafakta aus PX bis auf zwei (nach seiner Zählung, vgl. aber S. 225 ff.) in dem Repertoire der Handschriften KNPX enthalten

1 Es fehlen in der Liste der Lieder von IC bis CXXIV hier folgende Stücke, die an anderen Stellen der Ausgabe zu finden sind: nach C = R. 1570: R. 835 „De la tres douce Marie vueil chanter"; nach CII = R. 2111: R. 1182 „Chanter vous vueil de la vierge Marie"; nach CVI = R. 1233: R. 353 „Mere au roi puissant" und R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie"; nach CIX = R. 1159: R. 202b „J'ai un cuer mult lait".

sind. Zudem finden sich öfter in PX in unmittelbarer Nachbarschaft Lieder, deren Vorbilder vom gleichen Autor stammen [1]. Aber diese Gruppierung nach Autoren ist nur dann richtig, wenn man die Zuschreibungen von KNPX zugrunde legt: R. 1239 ist Kontrafakt von R. 1240, das nur KNP(X) dem Jehan Erart zuschreiben (M: Guiot de Dijon, T: Andrieu Contredit); Jehan Erart aber ist auch Autor des Vorbilds R. 82 des folgenden Liedes. R. 1136 ist Kontrafakt von R. 1216 des Moniot d'Arras; das folgende Lied R. 435 ist Kontrafakt von R. 430, das KNPX auch dem Moniot d'Arras zuschreiben (aber nach MTC würde es dem ‚Cuens de Rousi' nach T bzw. ‚Couci' nach MC gehören). Es muss aus diesem Sachverhalt geschlossen werden, dass der Autor oder die Autoren der Sammlung PX ihre Vorbilder aus dem bereits konstituierten Repertoire KNPX entnommen haben, genau wie es Oede de la Couroierie getan hat. Die Autoren von PX hatten das Repertoire auch schon in seiner jetzigen Form vor sich, bestehend aus einem ersten Teil mit namentlichen Zuschreibungen und einem zweiten anonymen; denn 4 Kontrafakta haben Lieder zum Vorbild, die nur in diesem Teil $K^2N^2P^2X^2$ überliefert sind (nur R. 982 steht auch noch in U) [2].

Es sei hier auf einige Stücke aufmerksam gemacht, die mit dem Repertoire KNPX nicht in Verbindung stehen:

VIII R. 1276 „Quant voi le siecle escolorgier"; Vorbild ist wohl R. 1484° „Quant je voi le dous tens venir Que" von Renaut de Trie, der von 1219 bis 1239 bezeugt ist und das Lied an Ancel III. de l'Isle (-Adam) richtet, der von 1219 bis 1252 regierte (vgl. Petersen, Trouvères, 185 f.). Das Lied steht nur in CHU^{O}.

IX R. 323 „Prions en chantant"; Vorbild R. 291 „Par un ajournant", das M und T Pierre de Corbie zuweisen, der auf Grund seiner Beziehung zu Guillaume le Vinier in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist (ob er der von Guesnon zitierte Petrus de Corbeia aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist, scheint zweifelhaft: der Dichter heisst in den Handschriften *Mesire,* Petrus ist *magister,* vgl. Långfors, Jeux-partis I, xlvij). In M(T) hat R. 291 diese Laiform (korrigiert):

A	B	A	B'	A	B	A	B'	C	D	B'	C	D	B'
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
a	b	a	b	a	b	a	b	c'	c'	b	c'	c'	b

R. 291 (M. 754.1)

Im Kontrafakt erscheint diese Form noch deutlicher; die Melodie ist dort eine Quinte tiefer geschrieben. Das Kontrafakt schliesst sich weder ganz an M noch ganz an T an. Ob sein Vorbild einmal in KNPX gestanden hat, muss unentschieden bleiben.

1 Spankes Liste (Strophenformen, 86–87), die dem Nachweis dieser Beobachtung dienen soll, ist allerdings durcheinandergeraten von Nr. III bis XII, vgl. Raynaud, Bibliographie I, 218 f. Die Gruppe von drei Liedern nach Vorbildern Richarts de Semilli muss also um das letzte (R. 835) gekürzt werden, denn dieses Lied steht in der Sammlung in Wirklichkeit an dritter Stelle zwischen Liedern nach Gillebert de Berneville und Jaque de Cysoing; es ist übrigens auch gar kein Kontrafakt von R. 1362 des Richart de Semilli, vgl. S. 226 ff.

2 Nr. XI = R. 353, Vorbild: R. 724 X^2P^2; XIII = R. 1961, Vorbild: R. 837 $K^2N^2P^2X^2$; XIX = R. 598, Vorbild: R. 599 $K^2N^2P^2X^2$; XXIX = R. 981, Vorbild: R. 982 $K^2N^2P^2X^2U^{O}$.

III R. 835 „De la tres douce Marie vueil chanter"; angebliches Vorbild: R. 1362 „L'autrier tout seus chevauchoie mon chemin" von Richart de Semilli (vgl. Spanke, Strophenformen, 79; Bibliographie R. 835; Gennrich, Bibliographien, 335). Das religiöse Lied R. 1936a „Et que me demandez vous, amis mignos" hat gleiche Form, aber in Handschrift i eine andere, wohl vom Redaktor stammende Melodie. R. 1936a und R. 835 sind gewiss Kontrafakta; R. 1936a geht seines Inhalts wegen wohl auf ein unbekanntes älteres Frauenlied zurück. Wenn R. 1936a ursprünglich dieselbe Melodie hatte wie R. 835 und R. 1362, dann gehen möglicherweise auch R. 835 und R. 1362 auf das verlorene Frauenlied zurück. Dafür, dass R. 835 und R. 1936a auf dasselbe Vorbild komponiert worden sind, spricht zunächst die Verwandtschaft der Reime im Refrain:

Cil doit bien estre esbaudis
qui sert toz dis / en fes en dis
le rois de paradis. R. 835 (V. D. B. 361) P

Das Manuskript X hat *en fes & en diz. la flor de paradis.* Dies ist natürlich nicht die richtige Lesart, wie schon die fehlende Note zu & lehrt (vgl. das Notenbeispiel unten).

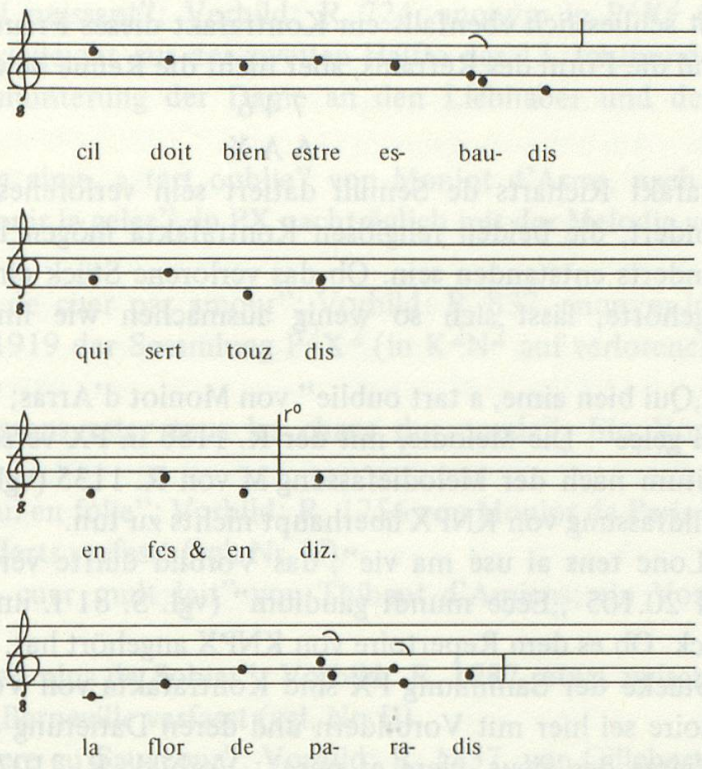
Li solaus qui en moi luist,
est mes deduis
et Diex est mes conduis. R. 1936a II (V. D. B. 1238)

Die Ähnlichkeit der Reime *-is* und *-uis* könnte allein die Verwandtschaft beider Stücke allerdings nicht beweisen, wenn nicht im Text von R. 1936a, nach Strophe II, in Handschrift i der Refrain V.D.B. 361 auftauchte:

ains sera en deduit.
cil doit bien estre esbaudis.
qui sert tous dis
en fais. en dis.
le roy de paradis. Li soulaus.

Li soulaus. ist mit wohl roter Tinte geschrieben; bei den drei folgenden Strophen erscheint es mit normaler Tinte. Es handelt sich also hier um einen Refrain, und nicht um eine unvollständige Strophe, wie Gennrich annahm (vgl. Kommentar von Van den Boogaard zu V.D.B. 361). Der Schreiber kannte also die Beziehungen zwischen beiden Liedern. Dass er den fremden Refrain hier einfügt, zeigt, dass beide Lieder dieselbe Melodie hatten, ehe der Redaktor von i sein Kontrapositum anbrachte. Immerhin scheint der Refrain nicht die ursprüngliche Form zu haben, denn der dritte Vers ist melodisch eingeschaltet (P hat eine andere musikalische Lesart, die aber denselben Sachverhalt erkennen lässt):

R. 835
X



Das nicht erhaltene Frauenlied hatte also die Melodie von R. 835 und R. 1362 (die Melodie von R. 1936a in i ist ein Kontrapositum). Sein Refrain, dessen Reime wohl auf *-uis* lauteten, hatte diese Form:

7 4 6
A A A

So hat R. 1936a den Refrain bewahrt und ihn nur dem religiösen Thema angepasst. R. 835 ist ebenfalls ein Kontrafakt des verlorenen Frauenliedes. Es bewahrt dessen Melodie und ähnliche Reime, fügt aber mit einem vorhandenen Melodiemotiv in den Refrain einen Vers ein – ein Kenner hat diesen erweiterten Refrain auch in der Abschrift R. 1936a, Handschrift i, angebracht, womit er die Verwandtschaft beider Stücke beweist [1]:

7 4 (4) 6
A A A A

1 Um die von ihm behauptete Abhängigkeit zwischen R. 1362 und R. 835 deutlicher zu machen, lässt Gennrich in seiner Ausgabe (Rotrouenge, 56–58) diesen Vers weg, ohne die Korrektur zu vermerken, vgl. auch Kontrafaktur, 68.

R. 1362 ist schliesslich ebenfalls ein Kontrafakt dieses Frauenliedes. Es sind darin die Melodie und die Form des Refrains, aber nicht die Reime bewahrt:

7 4 6
A A X

Das Kontrafakt Richarts de Semilli datiert sein verlorenes Vorbild ins ausgehende 12. Jahrhundert, die beiden religiösen Kontrafakta mögen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Ob das verlorene Stück einmal dem Repertoire von KNPX angehörte, lässt sich so wenig ausmachen wie im Falle von R. 291 und R. 1484°.

XII R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie" von Moniot d'Arras; Vorbild: R. 518° „Quant voi venir la gelee". Die Melodie, mit der R. 1188 in PX versehen ist, ist ein Montage-Kontrapositum nach der Melodiefassung M von R. 1135 (vgl. S. 168 ff.) hat also mit einer Vorbildfassung von KNPX überhaupt nichts zu tun.

X R. 1233 „Lonc tens ai usé ma vie"; das Vorbild dürfte verloren sein, aber der Conductus AH 20.105 „Ecce mundi gaudium" (vgl. S. 81 f. und 102) geht auf dasselbe Stück zurück. Ob es dem Repertoire von KNPX angehört hat, ist auch hier unsicher.

Die übrigen Stücke der Sammlung PX sind Kontrafakta von Vorbildern aus KNPX. Das kleine Repertoire sei hier mit Vorbildern und deren Datierung erneut zusammengestellt:

I R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure"; Vorbild: R. 2107 von Raoul de Soissons, verfasst zwischen 1243 und 1248 (vgl. Winkler, Raoul, 11 und S. 144).

II R. 1570 „Mout sera cil bien nouris"; Vorbild: R. 1573 von Gillebert de Berneville zwischen 1255 und 1280 verfasst; aber wenn die Zuschreibung von MT an Robert de le Piere berechtigt ist, kommt auch ein etwas früheres Datum in Frage. Robert ist 1255 bezeugt und wird 1258 im Nekrolog genannt (vgl. A. Hoffmann, Robert de le Piere, 12, 17, 54 f.).

(III) R. 835 „De la tres douce Marie vueil chanter" ist mit R. 1362 von Richart de Semilli und R. 1936a zusammen ein Kontrafakt eines verlorenen Frauenliedes. Richart de Semilli hat Anfang des 13. Jahrhunderts gedichtet (vgl. S. 211 f. und 225 ff.).

IV R. 1581 „De la flour de paradis", Vorbild R. 1647 von Jaque de Cysoing kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Hoepffner, Jacques de Cysoing, 69 ff.).

V R. 2111 „Mainte chançon ai fait de grant ordure"; Vorbild: R. 987 von Moniot de Paris kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Petersen, Moniot, 190 f.).

VI R. 1182 „Chanter vous vueil de la vierge Marie"; Vorbild: R. 527 und R. 538 von Richart de Semilli am Anfang des 13. Jahrhunderts komponiert (vgl. Nr. III).

VII R. 866 „On doit la mere Dieu honorer"; Vorbild: R. 868 von Richart de Semilli (vgl. Nr. III).

(VIII) R. 1276 „Quant voi le siecle escolorgier"; Vorbild: R. 1484° von Renaut de Trie (bezeugt von 1219 bis 1239) verfasst (vgl. S. 225), aber nicht in KNPX erhalten.

(IX) R. 323 „Prions en chantant"; Vorbild: R. 291, von Pierre de Corbie wohl in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfasst, aber nicht in KNPX überliefert (vgl. S. 225).

(X) R. 1233 „Lonc tens ai usé ma vie"; Vorbild unbekannt, doch ist auch AH 20.105 davon ein Kontrafakt (vgl. oben).

XI R. 353 „Mere au roi puissant"; Vorbild: R. 724, anonym in P^2X^2 (in K^2N^2 auf verlorener Lage), ist vielleicht aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nach der wenig klassischen Ermunterung der Dame an den Liebhaber und den gemischten Versen zu urteilen.

(XII) R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie" von Moniot d'Arras, nach dem Vorbild R. 518° „Quant voi venir la gelee", in PX nachträglich mit der Melodie von R. 1135 M versehen (vgl. S. 228).

XIII R. 1961 „Je te pri de cuer par amour"; Vorbild: R. 837, anonym in $K^2N^2P^2X^2$, auch Vorbild von R. 1919 der Sammlung P^2X^2 (in K^2N^2 auf verlorener Lage), unbekannten Datums.

(XIV) R. 1902a „Or laissons ester tous les chans du monde". Ein Vorbild ist nicht bekannt.

XV R. 1159 „Fous est qui en folie"; Vorbild: R. 1756 von Moniot de Paris kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Nr. V).

(XVI) R. 202b „J'ai un cuer mult lait" von Thibaut d'Amiens; ein Vorbild ist nicht bekannt.

XVII R. 1310 „Je ne vueil plus de Sohier"; Vorbild: R. 1287, etwa zwischen 1255 und 1280 von Gillebert de Berneville verfasst (vgl. Nr. II).

XVIII R. 2013 „De la mere au Sauveour"; Vorbild: R. 1857, von Gillebert de Berneville (vgl. Nr. XVII und II).

XIX R. 598 „Quant voi la flor novele Florir"; Vorbild: R. 599, anonym in $K^2N^2P^2X^2$, unbekannten Datums.

XX R. 7 „De Yesse naistera"; Vorbild: R. 922 von Jaque de Hesdin, unbekannten Datums, aber später als AH 21.139 vom Kanzler Philipp, der 1236 gestorben ist (vgl. S. 84 ff.).

XXI R. 222 „Fine amours et bone esperance Me fait"; Vorbild: R. 221 von Gace Brulé (oder Pierre de Molins?) zu Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts verfasst.

XXII R. 1239 „De penser a vilanie"; Vorbild: R. 1240, von Jehan Erart um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Schmitt, Andrieu Contredit, 12; A. Hoffmann, Robert de le Piere, 38; Gennrich, Kontrafaktur, 149 f.; Spanke, Studien I, 72 f. irrt, wenn er meint, dass Jehan Erart ein Vorbild für Hue de la Ferté komponiert habe; das Stück, R. 126, ist von Gace).

XXIII R. 82 „Et cler et lai"; Vorbild: R. 2005, von Jehan Erart (vgl. Nr. XXII).

XXIV R. 1179 „Douce dame, vierge Marie"; Vorbild: R. 221 von Gace Brulé oder Pierre de Molins (vgl. Nr. XXI).

XXV R. 425 „Chançon ferai puis que Dieus m'a doné", Vorbild: R. 437 von Gace Brulé um 1183 komponiert (vgl. Petersen, Gace, 45 ff.).

XXVI R. 1136 „Por ce que verité die"; Vorbild: R. 1216 von Moniot d'Arras (vgl. Nr. XII).

XXVII R. 435 „Au dous comencement d'esté; Vorbild: R. 430, vom Grafen Jehan II de Rouci kurz nach 1237 verfasst (vgl. Petersen, „comte" de Couci, 280), in KNX wie das Vorbild von Nr. XXVI dem Moniot d'Arras zugeschrieben.

XXVIII R. 563 „Buer fu nés qui s'apareille"; Vorbild: R. 565, von Gace Brulé zwischen 1179 und 1185 komponiert (vgl. Petersen, Gace, 40).

XXIX R. 981 „Qui de la prime florete" – ausser in X befand sich dieses Lied auch in der Handschrift Metz 535, fol. 171; eine Abschrift der Melodie existiert möglicherweise unter den Exzerpten Gennrichs, vgl. S. 160; Vorbild: R. 982, in $K^2N^2P^2X^2$ und U° erhalten, anonym und unbekannten Datums.

XXX R.541 „Une tres douce pensee"; Vorbild: R. 244 von Robert de Memberoles vor der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Petersen, Trouvères, 90 – Robert war am Kreuzzug Thibauts IV. beteiligt).

XXXI R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier"; Vorbild: R. 1267, von Raoul de Soissons gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts komponiert (vgl. Nr. I).

Gillebert de Berneville (II, XVII, XVIII), Jaque de Cysoing (IV), Moniot de Paris (V, XV), Jehan Erart (XXII, XXIII), aber auch Raoul de Soissons (I,XXXI), Robert de Memberoles (XXX), Jehan II de Rouci (XXVII) als Autoren von Vorbildern der Sammlung PX lassen den Schluss zu, dass die Sammlung aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt. Dies trifft natürlich nicht notwendig zu für die Stücke, die nachweislich aus anderen Quellen stammen und in die Sammlung PX eingefügt worden sind (III, VIII, IX, X, XII, XIV, XVI).

Die Quelle der kontrafazierten Melodien

Das allgemeinste Ergebnis des Vergleichs zwischen den Kontrafakten aus PX und ihren Vorbildern sei hier vorweggenommen: Die Melodiefassungen von PX entsprechen in allen Fällen den Vorbildfassungen, wie sie in KNPX überliefert sind. Es kann somit kein Zweifel darüber bestehen, dass der Autor oder die Autoren der Sammlung sich des Repertoires KNPX bedient haben[1]. Eine durch ein Kontrafakt bestätigte Melodie aus KNPX gewinnt also durch dies Zeugnis kaum an Autorität gegenüber anderen Fassungen; die Vorliebe der Kontrafaktoren für die Fassungen aus KNPX beweist aber, dass sie jenes Repertoire in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts für authentisch und korrekt hielten. Es wird sich im folgenden darum handeln, dies Zeugnis jeweils für die Überlieferungsgeschichte der Vorbildmelodien historisch zu interpretieren.

1. Mehrfach kontrafazierte Vorbilder

Vier Kontrafakta der Sammlung PX sind nach Vorbildern komponiert, die auch von anderen Kontrafaktoren benutzt worden sind. Während die Kontrafakta aus PX durchweg die Fassungen KNPX ihrer Vorbilder bestätigen, gehen die anderen Kontrafakta gewöhnlich auf eine erhaltene oder nicht erhaltene Fassung zurück, die nicht KNPX entspricht. Dieser Sachverhalt belegt deutlich die Existenz verschiedener schriftlicher Repertoires in der zweiten, verschiedener Vortragsarten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nicht in diese Kategorie fallen jene Vorbilder, die zwar mehrfach kontrafaziert worden sind, aber immer nur nach der Fassung KNPX (z. B. R. 987 + R. 2111, R. 980; R. 837 +

1 Ob dies Ergebnis oder sein Gegenteil für Spanke eine „Überraschung" gewesen wäre, hat er nicht wissen lassen (Strophenformen, 88).

R. 1961, R. 1919; R. 1857 + R. 2013, R. 1883; R. 1267 + R. 1315, R. 462; R. 221 + R. 222, R. 1179, R. 530a).

R. 435 „Au dous comencement d'esté"

Das Lied des Grafen von Rouci R. 430 „De joli cuer enamouré", das selbst erst kurz nach 1237 entstanden sein kann, ist wohl gegen die Mitte des Jahrhunderts bereits einmal für ein satirisches Kontrafakt, R. 2033 „Au partir d'esté et de flours" benutzt worden (vgl. S. 63 ff.). Während der anonyme Kontrafaktor in jenem Falle eine Fassung wiedergibt, die von KNPX des Vorbilds auf typische Weise verschieden ist und der in T überlieferten Lesart folgt, hat der spätere Dichter des religiösen Kontrafakts R. 435 die ihm vorliegende redigierte Fassung KNPX genau übernommen. Er gibt damit seinem Lied die schriftliche, korrekte Form, die in der Redaktion für KNPX als kritischer Notentext hergestellt worden war und deren charakteristische Eigenheit darin besteht, Wiederholungen schematisch zu handhaben und den schriftlich weniger in Erscheinung tretenden Zusammenhang von einzelnen Distinktionen untereinander um der Kritik willen zu missachten.

R. 1570 „Mout sera cil bien nouris"

Weniger deutlich unterscheidbar sind die Melodiefassungen des Liedes R. 1573 „Hé, Amours, je fui nouris" von Gillebert de Berneville oder Robert de le Piere. Es stehen sich gegenüber KNPX und MDR. Sie unterscheiden sich durch ihre Lage (KNPX steht eine Quarte höher als MDR) und durch wenige nicht erhebliche Lesarten, z. B. in den mvv 5, 8 und 10, wo aber MDR sich auch nicht ganz einig sind, was an den verschieden sorgfältigen Abschriften liegen mag. Erstaunlicherweise ist auch die Handschrift R hier ziemlich korrekt (mit eigenen Lesarten in den mvv 5, 6, 9, 10, aber ganz ähnlich wie M im mv 8). Die lockere Komposition des Gillebert wird von den Unterschieden kaum berührt:

A	B^{ω}	A	B^{ω}	C^{ψ}	D	E	F^{ψ}	G^{ω}	H^{ψ}	
7	5	7	5	5	7	4	9	7	7	
a	b	a	b	c	c	a	a	d'	d'	R. 1573

Die durch ω und ψ angedeuteten Schlusswendungen der Distinktionen B, C, F, G, H sind nicht überall gleich ausgeprägt, KNPX und M haben ψ bei C und H, M hat ψ auch noch bei F, wo KNPX ω zitieren. Zwei Kontrafakta erlauben einen Einblick in die Überlieferungsgeschichte: R. 405a „Aucune gent m'ont blasmé" aus dem Fragment von St. Paul und R. 1570. Wie gewöhnlich folgt das religiöse Kontrafakt aus PX aufs genaueste seinem Vorbild in der Fassung KNPX und gleicht überdies in X die Schlusswendungen ψ in mv 5 und 10 genau einander an, wo sie sich im Vorbild und in P noch durch den Schlusston unterscheiden. Das Kontrafakt R. 405a steht in derselben Lage wie MDR des Vorbilds. Die Aufzeichnung ist allerdings nicht ganz korrekt in den mvv 6 und 7 (Verlagerung um eine Sekunde nach unten). Immerhin stimmt diese Fassung an den wenigen Stellen, wo KNPX und MDR sich unterscheiden (mvv 5, 8, 10) eher zur Fassung M des Vorbilds. Die Melodie verleugnet nicht ihren orchestischen Charakter, was im Kontrafakt R. 405a noch dazu Anlass gegeben haben mag, die Melismen im Versinnern so weit wie möglich zu unterdrücken.

R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure"

Auch im Falle von R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" von Raoul de Soissons sind die Differenzen der Fassungen KNPX und VDR höchst geringfügig und ohne stilistische Relevanz. Immerhin kann an einem Detail in mv 9 und mv 13 nachgewiesen werden, dass die Kontrafakta R. 2091 von Jaque de Cambrai und R. 2096 von Phelipe de Rémi auf jener Fassung VDR beruhen (vgl. S. 159 f. und 205 ff.). Dagegen hat Adam de la Bassée für AH 48.313 die Lesart aus KNPX übernommen, und diesem Zweig der Überlieferung entstammt auch die Melodie des religiösen Kontrafakts R. 2112 (und ein weiteres Kontrafakt aus $K^2N^2X^2R$: R. 1104). Die Bewahrung jenes an sich gleichgültigen Details zeigt, mit welcher Genauigkeit die Kontrafaktoren ihr Vorbild imitieren. Bemerkenswert ist, dass die Textfassung des Liedes R. 2107 im Augenblick der Kontrafaktur durch den Autor von R. 2112 noch nicht die jetzige Form hatte. Das Kontrafakt hat nämlich 5 Strophen in der Form von *coblas doblas* mit den Reimen des Vorbilds. Die letzte Strophe hat die Funktion eines Geleits (wie auch in R. 2091, R. 2096 und R. 1104). Die entlehnte Textfassung lässt sich aus einem Vergleich der Reime mühelos rekonstruieren:

R. 2112		R. 2107	R. 2112		R. 2107
I,2	*espanir*	I,2	IV,7	*donee*	III,8
I,7	*cure*	II,8	V,1	*atendre*	V,1
II,4	*garir*	II,9	V,3	*prendre*	(VI,8)
II,5	*morir*	II,5	V,4	*talent*	V,4
III,6	*merci*	IV,10	V,7	*entendre*	VI,7
III,7	*doublee*	III,7	V,8	*desfendre*	VI,1
III,8	*donee*	III,8	V,11	*rendre*	VI,11
III,9	*deservi*	III,9	V,12	*sent*	VI,2
IV,1	*honoree*	IV,8	V,13	*jugement*	VI,4
IV,5	*ami*	IV,9			

In der Vorbildfassung folgten die Strophen auf *-ee* einander in der Reihe *desiree – amee* (KNPXDRSU,F), denn die Reime der 3. und 4. Strophe des Vorbilds stehen je in der 3. und 4. des Kontrafakts zitiert. Das Vorbild hatte auch die Geleitstrophe, von der R. 2112 den Eingangsvers zitiert; es hatte aber vor allem auch die Strophe VI, und zwar an dieser Stelle, denn nicht weniger als 6 Reimwörter entnimmt ihr der Kontrafaktor (in VI,8 stand auch *prendre* und nicht *faindre*, vgl. die kritischen Ausgaben von Winkler, Raoul, 65 und Steffens, Perrin, 290). Wie schon anlässlich der Lieder Oedes de la Couroierie bemerkt werden konnte, die ja ins Repertoire KNPX aufgenommen wurden, als er seine Melodien daraus entlehnt hatte, war das Repertoire zur Zeit der zahlreichen Entlehnungen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht abgeschlossen: auch die Textredaktion von R. 2107 lag dem Kontrafaktor von R. 2112 noch nicht vor und ist erst später hergestellt worden. Aber der Kontrafaktor richtet sich schon nach dem neuen Stilprinzip, wenn er von den 6 Strophen seines Vorbilds die Reime der letzten *cobla dobla* in einer Strophe zusammendrängt, so dass sein Lied fünfstrophig wird.

R. 7 „De Yesse naistera"

Das satirische Lied von Jaque de Hesdin R. 922 „Je chant comme desvés" ist nur noch in den Handschriften KNPX erhalten. Dass eine andere abweichende Fassung existiert hat, geht nur mehr aus dem Kontrafakt R. 935 „L'autrier m'iere levés" hervor, das R. 922 zum Vorbild hat und mit dem möglichen Vorbild von R. 922, AH 21.139 „Homo considera" des Kanzlers Philipp übereinstimmt (vgl. S. 100 f.). Das Kontrafakt R. 7 stimmt so vollkommen zur Fassung KNPX von R. 922, dass auch hier eine direkte Entlehnung sicher ist. Aber die Unterschiede sind wiederum stilistisch irrelevant, so dass die Beobachtungen zur Filiation sich auf erneute Bestätigung des philologischen Überlieferungsstils von KNPX und philologischen Kontrafakturstils der Sammlung PX beschränken.

2. Religiöse Kontrafakta aus PX
nach Vorbildern mit mehreren überlieferten Melodiefassungen

Sechs Vorbilder dieser Gruppe gehören noch der ersten Hälfte des 13. oder dem Ende des 12. Jahrhunderts an, vier stammen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Bei den frühen Melodien ist es gelegentlich möglich, verschiedene Überlieferungsstile zu unterscheiden; da aber die Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in PX nichts über die frühere Gestalt der Melodien aussagen können, bleibt die Interpretation in diesem Punkte hypothetisch. Wahrscheinlichkeit gewinnt sie insofern, als die beobachtbaren stilistischen Eigenschaften durchaus jenen gleichen, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch Kontrafakta mit Sicherheit belegt werden können.

Vorbilder vom Ende des 12.oder Anfang des 13. Jahrhunderts

R. 222 „Fine amours et bone esperance Me fait" und R. 1179 „Douce dame, vierge Marie"

Das Lied R. 221 „Fine amours et bone esperance Me ramaine" von Gace Brulé (vgl. Lerond, Chastelain, 211 f. gegen Petersen, Pierre de Molins, 65) ist während des ganzen Jahrhunderts der Trouvèrepoesie ausserordentlich beliebt gewesen. Es ist möglicherweise von Heinrich von Veldeke für MF 57.10^{o} „Ich bin blîde, sint dî dâge"benutzt worden, es war mit Sicherheit Vorbild von R. 222 und R. 1179, beide aus PX, wie von R. 530a „L'autrier par une matinee" aus der Sammlung K^2X^2. Die Textfassungen des Vorbilds unterscheiden sich vielfältig: einer wohl korrekten Fassung MDRAO stehen CU, L, KNPXV mit je verschiedenen Fassungen gegenüber. R. 222 ist so genau seinem Vorbild nachgedichtet, dass man unschwer die Fassung erkennt, die der Kontrafaktor benutzt hat: es war MDRAO, wie die Reihenfolge der Reime und die Identität des Reimwortes *entiere* der 4. Strophe in beiden Liedern beweisen. Es ist dies um so bedeutungsvoller, als alle drei Kontrafakta, R. 222 und R. 1179 aus PX sowie R. 530a aus K^2X^2, mit Sicherheit die musikalische Fassung aus KNPX ihres Vorbilds entlehnen. Wiederum ist, wie im Falle von R. 2107, die Redaktion des Textes in KNPXV später anzusetzen als die Entlehnung der Melodie durch die Autoren der Kontrafakta.

Die Melodie von R. 221 ist in vier deutlich unterscheidbaren Fassungen überliefert: A, U – M – KNPXLVO – R. Von der dissidenten Fassung R und der leicht entstellten in V

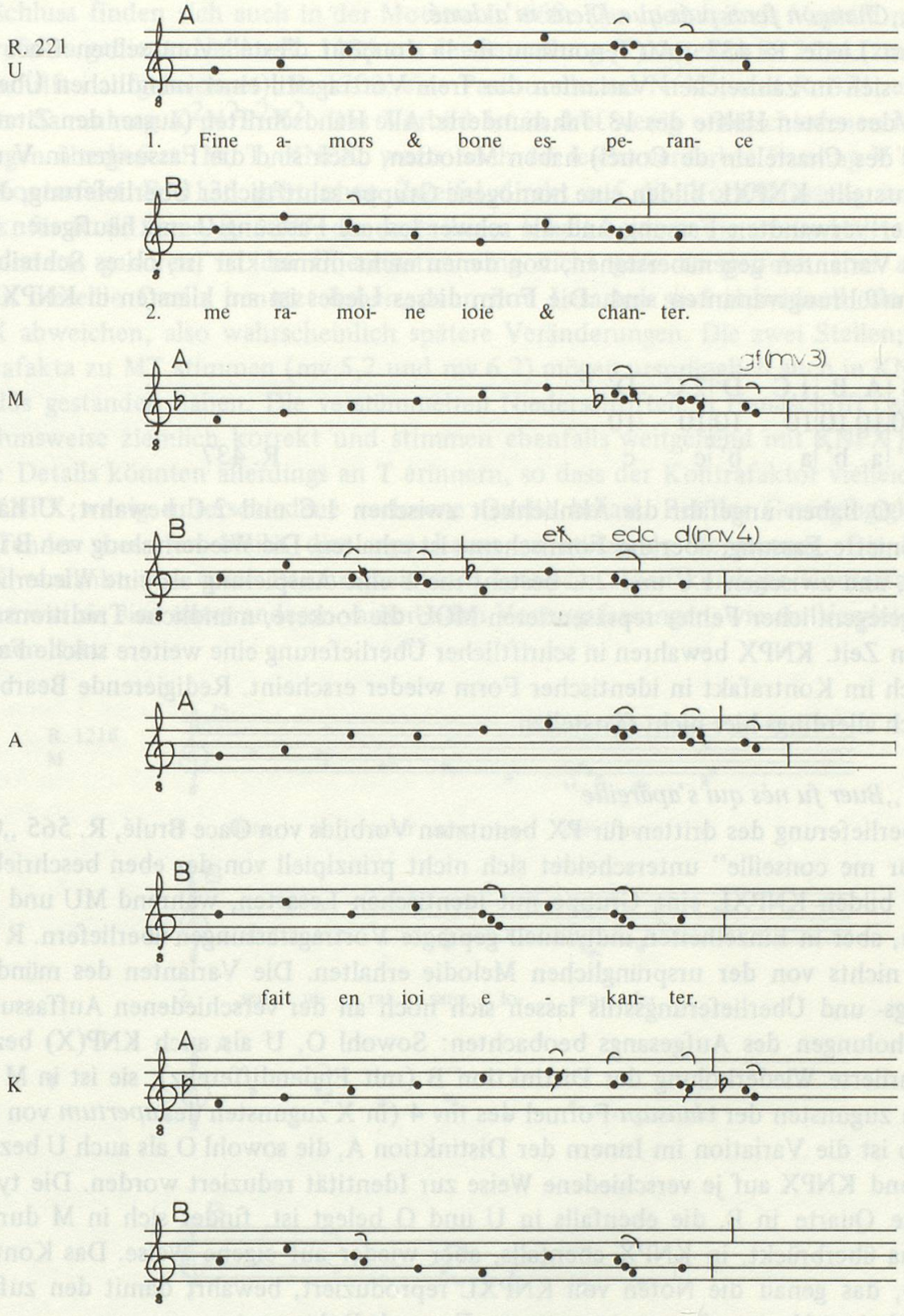
sei hier abgesehen. A und U haben eine G-Tonart. Durch die rezitativische Distinktion A erscheinen sie als verwandt. Höhepunkt der Melodie ist die fallende Sext im mv 7, die auch von fast allen Handschriften bewahrt wird. Die Form der Kanzone ist auch im Abgesang durch Wiederholung gegliedert:

A	B	A	B	C	D	E	D'
8	8	8	8	8	8	8	8
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

R. 221

Die G-Tonart entspricht nicht ganz dem siebten Modus, denn die *confinales* sind hier a. M hat dieselbe Melodie in einer F-Tonart mit b, aber die Variationen (A' und B') führen diese Tonart gegen Ende des Aufgesangs in den ersten Modus; in der Folge bleibt die Tonart unbestimmt. Das charakteristische Intervall von mv 7 ist hier eine Quinte. Im letzten Melodievers erscheint plötzlich ein Erhöhungszeichen. Damit stimmt die Tonart dieses Verses genau zu der von Handschrift A, aber dieselbe Distinktion im mv 6 hat kein Erhöhungszeichen. In M soll also wohl die G-Tonart von A und U in eine geläufigere Tonart umgeformt werden, während im Schlussvers die Erinnerung an eine Wendung der ursprünglichen Tonart, die hier fehl am Platze ist, sich vordrängelt. Auch in O taucht plötzlich ein Erhöhungszeichen auf, wo bis dahin immer ein b stand. Die Gruppe KNPXL(O)V haben demgegenüber eine vollkommen regularisierte Tonart: in dem auf g transponierten ersten Modus herrscht f vor, das b ist allgemein. Vermutlich haben A und U die Tonart des Archetyps der Tradition, d. h. wohl der Melodie des Gace Brulé. In M ist ein Modernisierungsprozess zu beobachten, der in KNPXLV ganz durchgeführt worden ist. Letztere Fassung hat auch die genauesten Repetitionen; sie assimiliert den Beginn von D und D' an Distinktion A, was die Einheitlichkeit fördert, aber musikalische Monotonie erzeugt und das auditive Verständnis der Form übermässig erschwert.

Aber solche Gesichtspunkte waren den Kontrafaktoren von R. 222, R. 1179 und R. 530a fremd. Sie kontrafazieren ausschliesslich nach KNPXLV, notengetreu. Ihr Zeugnis beweist die Hochschätzung, die das Repertoire KNPX(LV) geniesst, kann aber nicht verdecken, dass es sich um eine nach moderneren Gesichtspunkten redigierte Melodiefassung handelt, während sich in der Gesamtheit der erhaltenen Abschriften noch ein variabler Überlieferungsstil spiegelt; zum Vergleich hier die mvv 1 und 2 in den Fassungen U, A, M und K:


R. 221
U
A
1. Fine a- mors & bone es- pe- ran- ce
B
2. me ra- moi- ne ioie & chan- ter.
M
A
g f (mv 3)
B
e f edc d(mv 4)
A
A
B
fait en ioi e - kan- ter.
K
A
B

R. 425 „Chançon ferai puis que Dieus m'a doné

Auch im Liede R. 437 „Au renouveau de la douçour d'esté" vom selben Gace Brulé spiegelt sich in zahlreichen Varianten der freie Vortragsstil einer mündlichen Überlieferung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Alle Handschriften (ausser den Zitaten im Roman des Chastelain de Couci) haben Melodien, doch sind die Fassungen in V und R stark entstellt. KNPXL bilden eine homogene Gruppe schriftlicher Überlieferung, der MO mit einer verwandten Fassung und die schwer lesbare Fasssung U mit häufigeren individuellen Varianten gegenüberstehen, von denen nicht immer klar ist, ob es Schreibfehler oder Aufführungsvarianten sind. Die Form dieses Liedes ist am klarsten in KNPXL ausgeprägt:

A	B	A	B	1.C	D	2.C	D'
10	10	10	10	10	10	10	10
a	b'	a	b'	a	b'	c	c

R. 437

M und O haben ungefähr die Ähnlichkeit zwischen 1.C und 2.C bewahrt; U hat eine transponierte Fassung, aber das Formschema ist erhalten. Die Wiederholung von B ist hier variiert, und zwischen 1.C und 2.C besteht mehr eine Anspielung als eine Wiederholung. Trotz gelegentlicher Fehler repräsentieren MOU die lockere, mündliche Traditionsart der früheren Zeit. KNPX bewahren in schriftlicher Überlieferung eine weitere solche Fassung, die auch im Kontrafakt in identischer Form wieder erscheint. Redigierende Bearbeitung lässt sich allerdings hier nicht feststellen.

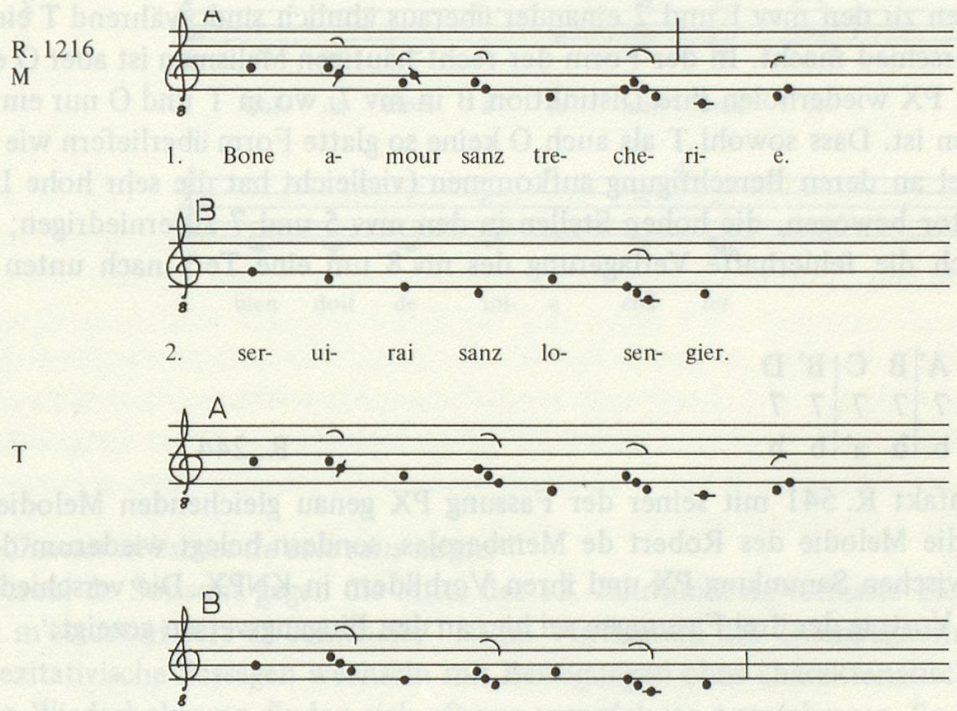
R. 563 „Buer fu nés qui s'apareille"

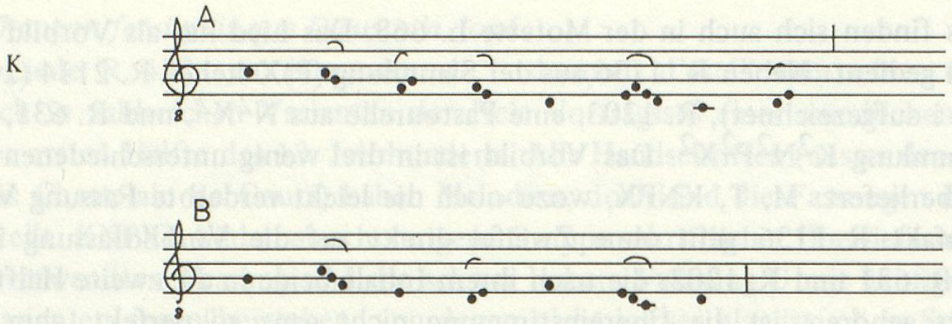
Die Überlieferung des dritten für PX benutzten Vorbilds von Gace Brulé, R. 565 „Cil qui d'amour me conseille" unterscheidet sich nicht prinzipiell von der eben beschriebenen. Wieder bilden KNPXL eine Gruppe mit identischen Lesarten, während MU und O verwandte, aber in Einzelheiten individuell geprägte Vortragsfassungen überliefern. R und V haben nichts von der ursprünglichen Melodie erhalten. Die Varianten des mündlichen Vortrags- und Überlieferungsstils lassen sich noch an der verschiedenen Auffassung der Wiederholungen des Aufgesangs beobachten: Sowohl O, U als auch KNP(X) bezeugen eine variierte Wiederholung der Distinktion B (mit Endendifferenz); sie ist in M ausgeglichen zugunsten der *clausum*-Formel des mv 4 (in X zugunsten des *apertum* von mv 2). Ebenso ist die Variation im Innern der Distinktion A, die sowohl O als auch U bezeugen, in M und KNPX auf je verschiedene Weise zur Identität reduziert worden. Die typische fallende Quarte in B, die ebenfalls in U und O belegt ist, findet sich in M durch ein Melisma überbrückt, in KNPX ebenfalls, aber wieder auf eigene Weise. Das Kontrafakt R. 563, das genau die Noten von KNPXL reproduziert, bewahrt damit den zufälligen Zustand einer Vortragsfassung in erstarrter Form als Dokument.

R. 1136 „Por ce que verité die"

Eine Generation später als die Lieder des Gace Brulé ist R. 1216 „Bone amour sans tricherie" von Moniot d'Arras entstanden. Die ausserordentliche Beliebtheit des Stückes will Spanke (Strophenformen, 81) nicht zuletzt in der Melodie begründet sehen. Anfang

und Schluss finden sich auch in der Motette L. 668. Das Lied hat als Vorbild mehrerer Kontrafakta gedient: Neben R. 1136 aus der Sammlung (P)X stehen R. 2114 (zweimal in Handschrift i aufgezeichnet), R. 1203, eine Pastourelle aus N^2X^2, und R. 631, ebenfalls aus der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$. Das Vorbild ist in drei wenig unterschiedenen Melodiefassungen überliefert: M, T, KNPX, wozu noch die leicht verderbte Fassung V kommt. Das Kontrafakt R. 1136 geht ohne Zweifel direkt auf die Vorbildfassung in KNPX zurück; für R. 631 und R. 1203, die nach ihrem Inhalt beide in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören, ist die Übereinstimmung nicht ganz so perfekt, aber auch sie dürften dieselbe Quelle benutzt haben, denn ihre Lesarten sind individuell, wo sie von KNPX abweichen, also wahrscheinlich spätere Veränderungen. Die zwei Stellen, wo die Kontrafakta zu MT stimmen (mv 5,2 und mv 6,2) mögen ursprünglich auch in KNPX des Vorbilds gestanden haben. Die verstümmelten Niederschriften in Handschrift i sind hier ausnahmsweise ziemlich korrekt und stimmen ebenfalls weitgehend mit KNPX überein. Einige Details könnten allerdings an T erinnern, so dass der Kontrafaktor vielleicht eine von KNPX wenig unterschiedene verlorene Quelle besass. Bei der Geringfügigkeit der betreffenden Lesarten bleibt dies eine kaum zu stützende Vermutung. Die Fassung KNPX verdankt ihre späte Berühmtheit dem Interesse schriftkundiger Kontrafaktoren; vordem war sie eine unter anderen variierenden Vortragsfassungen, wie ein Vergleich noch erkennen lässt:





Die rhythmische Tendenz der Melodie nach geregeltem Wechsel von Melismen und Einzelnoten erscheint fast nicht in M, auch nicht im mv 1 von K, aber mit grosser Deutlichkeit im mv 2 von K sowie in beiden Melodieversen von T, wo ein Wechsel von Einzelnoten und Dreiermelismen durchgeführt wird.

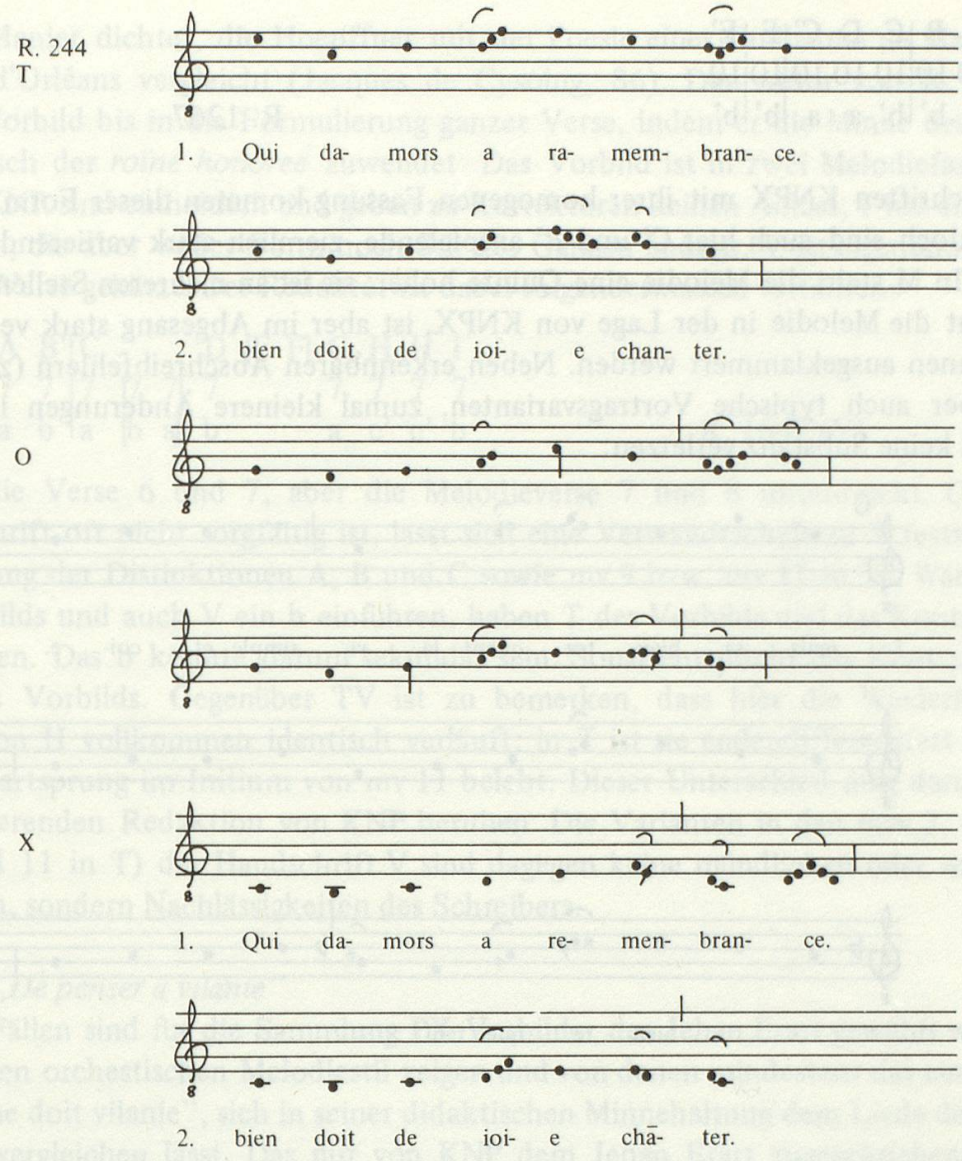
R. 541 „Une tres douce pensee"

Das nicht sehr häufig überlieferte Lied R. 244 „Qui d'amours a remembrance" von Robert de Memberoles steht mit identischer Melodie in PX, eine Oktave höher in T und eine Quinte höher in Handschrift O. O gehört insofern zu PX, als in beiden Fassungen die Distinktionen zu den mvv 1 und 2 einander überaus ähnlich sind, während T einen deutlichen Unterschied macht. In der Form der recht häufigen Melismen ist aber O eher T zu vergleichen. PX wiederholen ihre Distinktion B in mv 7, wo in T und O nur ein Anklang zu bemerken ist. Dass sowohl T als auch O keine so glatte Form überliefern wie PX, lässt eher Zweifel an deren Berechtigung aufkommen (vielleicht hat die sehr hohe Lage in T den Redaktor bewogen, die hohen Stellen in den mvv 5 und 7 zu erniedrigen; es würde sich so auch die fehlerhafte Verlagerung des mv 8 um eine Terz nach unten erklären lassen):

A	A'	A	A'	B	C	B'	D
7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	a'	b	b	a'	b	b

R. 244

Das Kontrafakt R. 541 mit seiner der Fassung PX genau gleichenden Melodie beweist nichts für die Melodie des Robert de Memberoles, sondern belegt wiederum den engen Kontakt zwischen Sammlung PX und ihren Vorbildern in KNPX. Die verschiedene Ausführung im Vortrag der drei Fassungen sei hier an den Eingangsversen gezeigt:



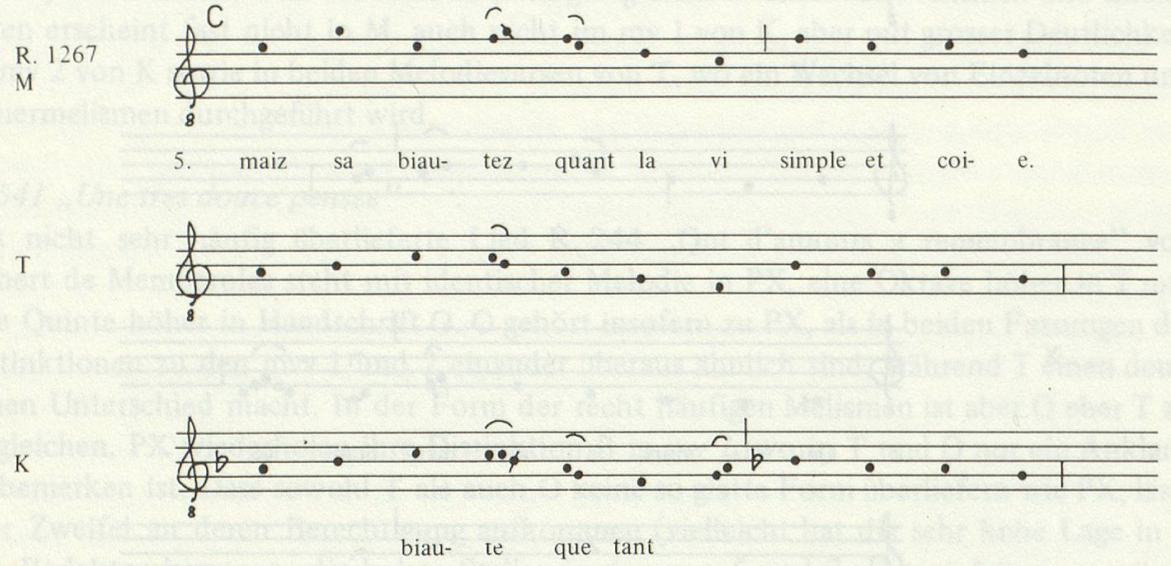
R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier"

Das von Raoul de Soissons gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts verfasste Lied R. 1267 „Chançon m'estuet et fere et comencier" ist im Vortragsstil des Champagnerhofes komponiert: rezitativische Passagen wechseln mit Bewegungen ohne charakteristisches Relief; anstatt von Wiederholungen finden sich oft nur ausgedehnte Anspielungen. So ist es denn gar nicht sicher, dass der Autor seiner Melodie jene strenge Form geben wollte, die sie in einer Analyse annimmt, aber akustisch gar nicht verwirklichen kann:

A	B	A	B	C	D	C'	E	E'
10	10	10	10	10	10	10	10	10
a	b'	a	b'	b'	a	a	b'	b'

R. 1267

Die Handschriften KNPX mit ihrer homogenen Fassung kommen dieser Form noch am nächsten, doch sind auch hier C' und E' anspielende, ziemlich stark variierende Wiederholungen. In M steht die Melodie eine Quinte höher; sie ist an mehreren Stellen verstümmelt. T hat die Melodie in der Lage von KNPX, ist aber im Abgesang stark verderbt. R und V können ausgeklammert werden. Neben erkennbaren Abschreibfehlern (z. B. in T) gibt es aber auch typische Vortragsvarianten, zumal kleinere Änderungen in diesem Melodiestil keine Substanz verletzen:



Das Kontrafakt R. 1315, wie auch R. 462 „Par mainte fois m'ont mesdisant grevé" aus der Liedersammlung P^2X^2, benutzt in schriftlichem Kontrafakturstil die Fassung KNPX. Es fällt bei der verhältnismässig späten höfischen Melodie mit ihren wenig charakteristischen Motiven besonders auf, wie unangemessen schriftliche Präzision gegenüber an sich gleichgültigen Vortragsvarianten ist.

Vorbilder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Vier Kontrafakta der Sammlung PX beziehen sich auf jüngere Vorbilder. Auch diese sind in zwei oder mehr Melodiefassungen überliefert, doch sind die stilistischen Unterschiede der Fassungen geringer, wo nicht gar fehlerhafte Überlieferung einen Vergleich unmöglich macht.

R. 1581 „De la flour de paradis"

Der Kontrafaktor hat für das religiöse Lied R. 1647 „Quant l'aubespine florist" von Jaque de Cysoing gewählt, der kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in jener neuen didak-

tischen Manier dichtet, die Hoepffner mit der Poesie eines Guillaume de Machaut oder Charles d'Orléans vergleicht (Jacques de Cysoing, 86). Der Autor von R. 1581 folgt seinem Vorbild bis in die Formulierung ganzer Verse, indem er die Minne des Trouvères parodistisch der *roïne honoree* zuwendet. Das Vorbild ist in zwei Melodiefassungen erhalten: KNP sind einheitlich und geben zu Korrekturen keinen Anlass; T hat einige eigene Varianten, die aber weder Form noch Stil des Ganzen ändern. V ist eigentümlicherweise um zwei Verse gekürzt. Der Redaktor ist dabei folgendermassen verfahren:

A	B	A	B'	C			D	[E	F]	G	H	H	I	
7	7	7	7	7	[7	7]	7			7	7	7	7	
a	b	a	b	a	[b	a]	b			a	c'	c'	b	R. 1647 (V)

Er hat die Verse 6 und 7, aber die Melodieverse 7 und 8 unterdrückt. Obwohl die Niederschrift oft nicht sorgfältig ist, lässt sich eine Verwandtschaft zu T feststellen (vgl. den Anfang der Distinktionen A, B und C sowie mv 9 bzw. mv 11 in T). Während KNP des Vorbilds und auch V ein b einführen, haben T des Vorbilds und das Kontrafakt kein Vorzeichen. Das b könnte darum sekundär sein. Sonst entspricht das Kontrafakt genau KNP des Vorbilds. Gegenüber TV ist zu bemerken, dass hier die Wiederholung der Distinktion H vollkommen identisch verläuft; in T ist sie endendifferenziert und durch einen Quartsprung im Initium von mv 11 belebt. Dieser Unterschied mag darum auf der regularisierenden Redaktion von KNP beruhen. Die Varianten in den mvv 3, 4, 8 und 9 (=10 und 11 in T) der Handschrift V sind dagegen keine mündlichen oder schriftlichen Varianten, sondern Nachlässigkeiten des Schreibers.

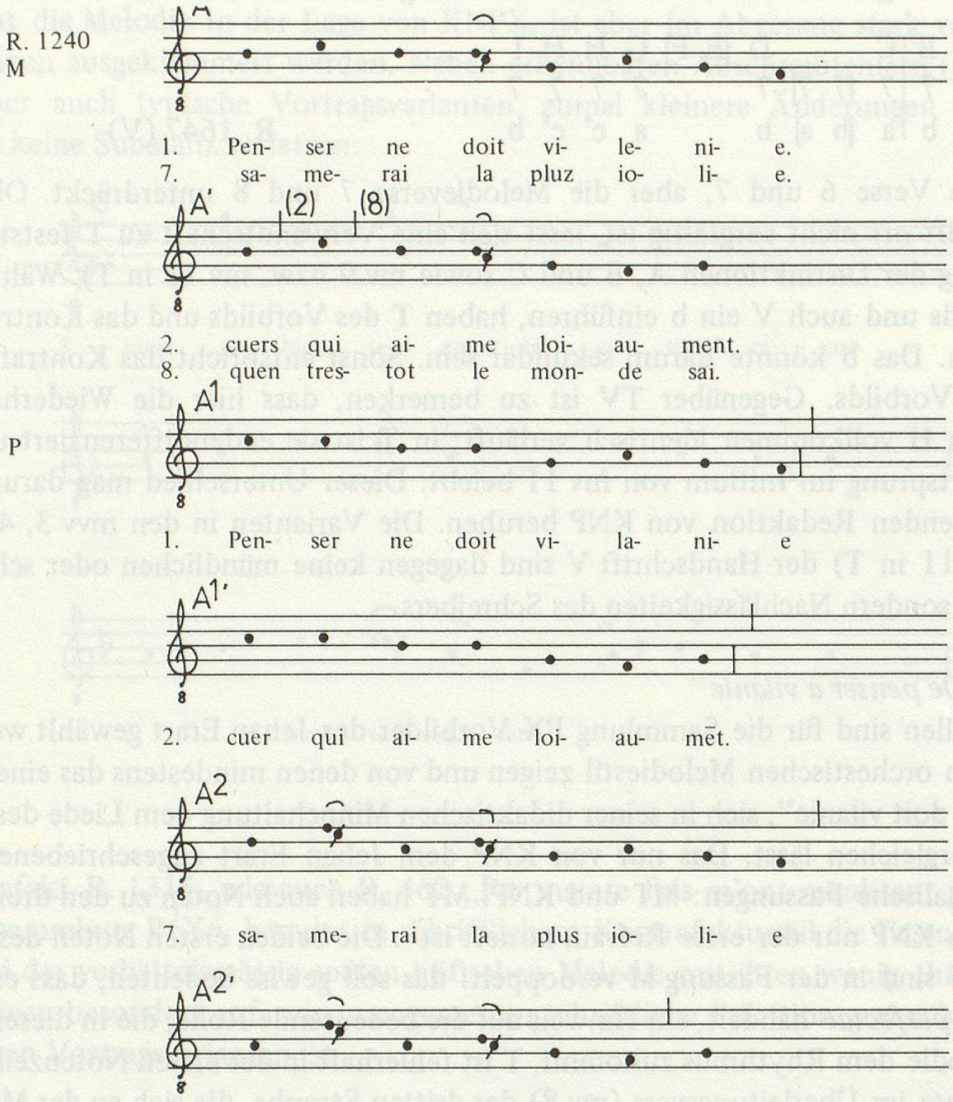
R. 1239 „De penser a vilanie"

In zwei Fällen sind für die Sammlung PX Vorbilder des Jehan Erart gewählt worden, die beide einen orchestischen Melodiestil zeigen und von denen mindestens das eine, R. 1240 „Penser ne doit vilanie", sich in seiner didaktischen Minnehaltung dem Liede des Jaque de Cysoing vergleichen lässt. Das nur von KNP dem Jehan Erart zugeschriebene Lied hat zwei musikalische Fassungen: MT und KNP. MT haben auch Noten zu den drei Refrains, während in KNP nur der erste Refrain notiert ist[1]. Die beiden ersten Noten des Refrains V.D.B. 935 sind in der Fassung M verdoppelt: das soll gewiss bedeuten, dass es sich hier um *longae perfectae* handelt, ein Hinweis auf die bedeutende Rolle, die in dieser orchestischen Melodie dem Rhythmus zukommt. T ist fehlerhaft in der ersten Notenzeile und hat eine Variante im Überleitungsvers (mv 8) der dritten Strophe, die sich an der Melodie des mv 5 orientiert statt an der von mv 2 und mv 4. KNP haben eine Distinktion A, die von der in MT leicht abweicht, und differenzieren stärker die Distinktion A im Aufgesang und Abgesang:

A	A'	A	A'	B	C	A	A'	D	A'	(Strophe I)
7	7	7	7	7	7	7	7	6	7	
a'	b	a'	b	b	a'	a'	c	D'	C	R. 1240 MT

1 Es sind die Refrains V. D. B. 935 (G. 129), 83 (G. 312), 140 (G. 106). Strophe IV mit dem Refrain V. D. B. 1781 (G. 983) steht nicht in MT.

Die Lesarten von KNP im Aufgesang könnten allerdings auf einer verallgemeinernden Korrektur beruhen, während die ebenfalls fast gleichen mvv 7 und 8 in der Lesart von KNP eher die Wendung aus MT zu bewahren scheinen. Da die Komposition selbst sich an den Stil instrumentaler Melodik anlehnt, bleiben aber solche kritischen Eingriffe dem Stil des Stückes insofern adäquat, als keine unpräzise Vortragsvariation in eine ihr unbequeme Symmetrie gezwängt zu werden braucht.



R. 82 „Et cler et lai"

Auch R. 2005 „Au tens Pascour" von Jehan Erart ist in diesem orechestischen Stil verfasst, was sich schon in der gruppenrepetierenden Lai-Form andeutet:

A	B	C	A	B	C	D	D	E	E	D	D	C'	A	B	C
4	4	6	4	4	6	8	8	6	6	8	8	6		8	6
a	a	b'	a	a	b'	c	c	d'	d'	e	e	f'		G	F'

R. 2005

Das Kontrafakt imitiert diese komplizierte metrische Form mit Geschick und erfüllt den Refrain, wie Spanke bemerkte (Strophenformen, 77), besser als Jehan Erart selber. Zwei musikalische Fassungen sind überliefert: KNP und T. Aber in diesem Falle ist T in den mvv 11, 12 und 13 gewiss verderbt, so dass ein Vergleich kaum mehr möglich ist. Auch das Kontrafakt ist in der Niederschrift von X in den mvv 9 und 10 fehlerhaft: es handelt sich nicht um eine Variante, sondern um einen Schreibfehler, denn die Noten passen nicht einmal zum Text. Da überdies T und KNP die musikalische Identität der mvv 9 und 10 belegen, ist der Fassung X des Kontrafakts hier nicht zu folgen. Im übrigen ist aber das Kontrafakt wie alle anderen der Sammlung eine Abschrift der Fassung KNP des Vorbilds.

R. 1310 „Je ne vueil plus de Sohier"

Das letzte hier zu kommentierende Vorbild mit mehreren Melodiefassungen ist ein spätes Lied des Gillebert de Berneville, der genau wie Jehan Erart eine Vorliebe für den orchestischen Melodiestil der Instrumentalmusik oder Lai-Kompositionen hat: R. 1287 „Cuident dont li losengier". Seine Melodiefassungen in D und KNPX sind so gut wie identisch; gelegentlich auftretende gleiche Detaillesarten sagen über die Filiation nichts aus. Das Kontrafakt entspricht auch in allen Einzelheiten der Fassung K, die möglicherweise den Archetyp der Gruppe KNPX repräsentiert. Der Liedschluss auf a (KN und das Kontrafakt) mag deshalb auch authentisch sein; die Redaktion auf g in den übrigen Handschriften wäre dann eine leicht erklärliche Korrektur, die den Schlusston der Tonart des Stückes anpasst. Es besteht kaum Anlass, daran zu zweifeln, dass die in schriftlichem Überlieferungs- und Kontrafakturstil überlieferte Melodie auch das Original des Gillebert gewesen ist:

A	B	A	B	C	C	D	E	F	G
7	7	7	7	7	7	3	5	5	5
a	b	a	b	c	c	d	d	E'	E'

R. 1287

Die schriftliche Redaktion der Handschriftengruppe KNPX ist im Hinblick auf einen bewahrenswerten kritischen Text vorgenommen worden und hat so erklärlicherweise den Vorzug, meist kohärente und symmetrische Melodiefassungen zu bieten. Ältere und gelegentlich auch nachlässigere Überlieferung hat es dagegen schwer, denn auch sie tritt in Schriftlichkeit auf und ist uns nur deswegen erreichbar. Dass sie den Charakter der Unzulänglichkeit annimmt, liegt daran, dass Schriftlichkeit ein der Trouvèrepoesie selbst inadäquates Medium ist. Dieser Aspekt tritt deutlich hervor bei den sechs Vorbildern der früheren Epoche, wo Überlieferung in KNPX und Kontrafaktur nach KNPX der schriftlich redigierten Fassung ein Übergewicht geben, das durchaus nicht zeugniskräftig ist für

die Epoche, in der die betreffenden Lieder in ihrem ursprünglichen Milieu gebraucht wurden. Wenn auch hier nicht positiv bewiesen werden kann, dass die variablen Fassungen, die KNPX als eine uneinheitliche Gruppe gegenübertreten, höheres Alter und grössere Authentizität im Sinne eines ihnen eigenen mündlichen Vortragsstils besitzen, so belegt der Vergleich der Fassungen und Kontrafakta doch in jedem Fall den prinzipiell schriftlichen Überlieferungs- und Kontrafakturstil der Gruppe KNPX und aller Kontrafakta, die daraus entlehnt sind.

Die Sammlung PX enthält weitere 9 Kontrafakta, die auf ein Vorbild zurückgehen, dessen Melodie ausschliesslich in der Gruppe KNPX überliefert ist. Auch hier stimmen alle Fassungen so genau überein, dass auf direkte Abhängigkeit von den KNPX-Fassungen der Vorbilder geschlossen werden muss. Da der Melodievergleich in allen diesen Fällen für die Geschichte der Überlieferung jedoch nichts über die Feststellung der Identität hinaus erbringt, sei von ausführlicher Kommentierung abgesehen. In drei dieser 9 Fälle existiert noch ein zweites Kontrafakt in der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$; da auch diese Stücke auf die Fassungen von KNPX zurückgehen, hat ihr Zeugnis kein zusätzliches Gewicht. Es handelt sich um folgende Kontrafakta und Vorbilder:

VI R. 1182 (PX), nach R. 527 (KNPXV) und dem melodiegleichen R. 538 (KNPXV) von Richart de Semilli;

VII R. 866 (PX), nach R. 868 (KP) von Richart de Semilli;

XI R. 353 (PXD), nach R. 724 (P^2X^2 anonym). Die Fassung D des Kontrafakts ist eine verderbte Niederschrift der Melodie von PX;

XV R. 1159 (PX), nach R. 1756 (KNP) von Moniot de Paris;

XIX R. 598 (X), nach R. 599 ($K^2N^2P^2X^2$ anonym);

XXIX R. 981 (X und Metz 535), nach R. 982 ($K^2N^2P^2X^2U^\circ$ anonym). Die Melodiefassung der Handschrift Metz ist im Augenblick unzugänglich (vgl. S. 230).

Die drei doppelt kontrafazierten Stücke:

V R. 2111 (X), nach R. 987 ($KNPU^\circ$) von Moniot de Paris, ferner kontrafaziert in R. 980 ($K^2N^2P^2X^2$ anonym);

XIII R. 1961 (X), nach R. 837($K^2N^2P^2X^2$ anonym), ferner kontrafaziert in R. 1919 (K^2P^2 anonym);

XVIII R. 2013 (X), nach R. 1857 ($KNPXU^\circ$ I) von Gillebert de Berneville, ferner kontrafaziert in R. 1883 ($K^2N^2P^2X^2$ anonym).

IV. Die Kontrafakta der anonymen Liedersammlung $K^2N^2P^2X^2$

Kontrafakta und Vorbilder in $K^2N^2P^2X^2$

Die anonyme Liedersammlung $K^2N^2P^2X^2$ ist keiner einzelnen Gattung gewidmet und enthält vor allem keine religiösen Lieder. Sie besteht zu einem nicht geringen Teil aus Kontrafakten, unter denen die Gattung des Minneliedes weit verbreitet ist. Liederbestand, Textgeschichte und Alter der Sammlung sind von Spanke erforscht worden (Liedersammlung), der auch auf Grund der Überlieferung 3 Gruppen von Liedern unterschieden hat

(Liedersammlung, 272 ff.). Die erste Gruppe geht von Nr. 1 bis 86 in K (Liedersammlung 285 ff.) und enthält Stücke, die nur in KNPX, selten in anderen Handschriften überliefert sind. Die Stücke der zweiten Gruppe (Nr. 87 bis 119) haben eine gemeinsame Quelle mit O und stehen in den meisten Fällen auch in anderen Handschriften. Die letzte Gruppe besteht aus den Liedern Nr. 120 bis 140. Sie sind alphabetisch geordnet, stammen aus einer besonderen Quelle und finden sich nur hier in K^2. Der Anteil an Kontrafakten im Repertoire der Liedersammlung bestätigt diese Einteilung, insbesondere für die erste Gruppe. In ihr sind mehr als ein Drittel aller Lieder Kontrafakta. Wie bei der religiösen Sammlung PX sind auch hier die meisten nach Vorbildern des Repertoires KNPX verfasst worden. In der nun folgenden Liste der Kontrafakta und Vorbilder sind jene Nummern eingeklammert, die nicht auf Vorbilder in KNPX zurückgehen.

(2) R. 1229: Die redigierte Fassung KNPXH von 1230/40 kann als Kontrafakt der Fassung OCMDu von Robert IV. de Sablé aufgefasst werden (vgl. S. 24 f.);

(5) R. 534: wahrscheinlich ein Kontrafakt von AH 20.20 (vgl. S. 106);

10 R. 358: Kontrafakt von R. 679 des Chastelain de Couci. Da der Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole nicht um 1204 entstanden ist, wie Bédier annahm (Bédier/Aubry, 89), kann das Lied nicht mehr mit Sicherheit in die Zeit des dritten Kreuzzugs datiert werden, sondern kann auch erst zum vierten Kreuzzug gedichtet worden sein (vgl. Lecoy, Romania LXXXII, 1961, 379 ff.);

(12) R. 385: Kontrafakt von R. 863 des Renaut de Trie (vgl. S. 63 und 65 ff.);

18 R. 631: Kontrafakt von R. 1216 des Moniot d'Arras, vgl. auch Nr. 35 = R. 1203 (vgl. S. 229);

(23) R. 381: Kontrafakt von B. 167.22 des Gaucelm Faidit (vgl. S. 47 ff.);

(24) R. 1634: metrisch nach R. 1135 des Moniot d'Arras, aber die Melodie ist verschieden (vgl. S. 170);

(28) R. 1980: ist nicht Kontrafakt, sondern Vorbild von R. 1786 des Perrin d'Angicourt. R. 1980 stammt vielleicht von Richart de Semilli (vgl. S. 213 f.);

(35) R. 1506: Kontrafakt von B. 392.9 des Raimbaut de Vaqueiras von vor 1202. Spanke (Untersuchungen I, 95) will aus der Einfachheit der französischen Melodie ihre Priorität ableiten. Es kann aber kein Zweifel bestehen, dass R. 1506 das provenzalische Stück imitiert (seine Reime Ia, IIa, IIIa und 8 Reimwörter stammen von Raimbaut!). Die Formschemata seien im Vergleich zitiert:

1.A	2.A	3.A	B^1	1.A	2.A	3.A	B^1	C	D^1	C	D^2	E	E	F	B^1	E	E	F	B^2
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	2	2	2	4	2	2	2	4
a'	a'	b	a'	a'	a'	b	a'	b	a'	b	a'	a'	a'	c	a'	a'	a'	c	a'
1.A	2.A		B	1.A	2.A		B	C		C		D	D		E	D	D		F
4	4		8	4	4		8	8		8		2	2		8	2	2		6
a'	a'		a'	a'	a'		a'	a'		a'		a'	a'		a'	a'	a'		a'

(B.392.9, R.1506)

Der Kontrafaktor vereinfacht das komplizierte, aber klare Schema durch Unterdrückung der Reime in den vv 3, 7, 9, 11, 15, 19; er ändert die Silbenzahl in den vv 15, 16. Seine Melodie passt sich dann den neuen Gegebenheiten an, und die Parallelität

zwischen den mvv 15, 16 und 19, 20, von der Melodie B. 392.9 bestätigt, wird zerstört; ebenso stützt die Melodie die Reime vv 3, 7, 9, 11, 15, 19, die im Kontrafakt fehlen. Der an Textilien interessierte Autor, also wohl ein Bürger (Spanke, Liedersammlung, 366) hat B. 392.9 imitiert, und Raimbaut kann seine Melodie sehr wohl von französischen Spielleuten haben, wie seine *vida* behauptet.

35c R. 462: Kontrafakt von R. 1267 des Raoul de Soissons, auch in R. 1315 der Sammlung PX kontrafaziert (vgl. S. 239 f.);

(35r) R. 439a: Kontrafakt von R. 738 des Thibaut de Blaison, vgl. S. 86 ff. und 80;

35s R. 1919: Kontrafakt von R. 837 (=Nr. 48!), ferner kontrafaziert in R. 1961 der Sammlung PX (vgl. S. 244);

35u R. 1203: Kontrafakt von R. 1216 des Moniot d'Arras, ferner kontrafaziert in R. 631 (=Nr. 18!) und öfter (vgl. S. 229 und 236 ff.);

35a R. 624: Kontrafakt von R. 15 des Gilles de Viés Maisons. R. 624 hat auch Oede de la Couroierie benutzt (vgl. S. 217 und 222 f.);

(36) R. 2033: Kontrafakt von R. 430 des Grafen von Rouci, ferner kontrafaziert in R. 435 der Sammlung PX (vgl. S. 63 f., 67 f., 231):

43 R. 980: Kontrafakt von R. 987 des Moniot de Paris, ferner kontrafaziert in R. 2111 der Sammlung PX (vgl. S. 244);

44 R. 1883: wahrscheinlich Kontrafakt von R. 1857 des Gillebert de Berneville, ferner kontrafaziert in R. 2013[1].

45 R. 1983: Kontrafakt von R. 1875 des Colart le Boutellier.

46 R. 1680: Kontrafakt von R. 1583 des Richart de Semilli.

47 R. 100: wahrscheinlich Kontrafakt von R. 939 des Gillebert de Berneville, vgl. Spanke, Liedersammlung, 376; Studien I, 67; Bibliographie R. 939;

50 R. 1104: Kontrafakt von R. 2107 des Raoul de Soissons, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch öfter kontrafaziert (vgl. S. 132 f., 244, 204).

53 R. 471: Kontrafakt von R. 570 des Gillebert de Berneville (oder nach KNP des Jehan Erart). R. 471 ist von Estiene de Miauz verfasst (vgl. Spanke, Studien I, 66 ff.[2];

54 R. 1725: Kontrafakt von R. 2088 des Perrin d'Angicourt;

55 R. 1382: Kontrafakt von R. 1148 des Perrin d'Angicourt;

1 Dass R. 1883 das Vorbild gewesen wäre (Spanke, Liedersammlung, 374, Strophenformen, 84), hält Spanke für wahrscheinlich. Es ist nicht anzunehmen, dass Gillebert aus der Pointe von R. 1883 IV, 7–11 eine Banalität herausgezogen hätte – R. 1883 parodiert den Gillebert!

Ainz ferai,
Quant voudrai,
Chançon, si me retrairai
D'amer celi,
Ou il n'a point de merci. R. 1857, III, 7–11
Ainz ferrai,
Quant voudrai,
Du pié, si m'envoiserai . . . R 1883, IV, 7 ff.

2 Diese Zuschreibung ist auch ein Argument für Gillebert de Berneville als Autor des Vorbilds gegen Jehan Erart, wie Spanke bemerkt. Trotzdem ist es natürlich möglich, dass Jehan Erart jener Autor war (vgl. Newcombe, Jehan Erart, 26 f.).

57 R. 1698: wahrscheinlich Kontrafakt von R. 607 (anonym);

66 R. 1889: Kontrafakt von R. 1560 des Gillebert de Berneville, der das Lied vor 1277 an Erart de Valéri richtet (Långfors, Jeux-partis, 1; ferner kontrafaziert in R. 1541a° (Metz 535) und R. 1998°;

69 R. 2057: Kontrafakt von R. 741 des Königs Thibaut, an Raoul de Soissons wohl nach 1243 gerichtet (vgl. Winkler, Raoul, 12; Wallensköld, Thibaut, 38), ferner kontrafaziert in R. 1902 des Jehan de Maisons (vgl. S. 177 f. und 183 ff.);

71 R. 488: Kontrafakt von R. 491 des Herzogs Henri III von Brabant, an Gillebert de Berneville zwischen 1252 und 1261 gerichtet, vgl. Henry, Henri, 89, 95; Petersen, Thomas Herier, 64. Das Vorbild ist R. 491 nach Spanke, Bibliographie R. 488, Gennrich (Kontrafaktur, 88) hält R. 488 für das Vorbild[1];

74 R. 1108: Kontrafakt von R. 1171 des Jaquemin de Lavante. R. 1108 ist von Jaque de Dosti. Beide Autoren gehören dem Norden an, ihre Lieder folgen sich in der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ (R. 1171 trägt die Nr. 73);

76 R. 1147: Kontrafakt von R. 1227 des Blondel de Nesle, ferner kontrafaziert in R. 1097 zwischen 1222 und 1227, R. 1147 ist gegen 1270 verfasst (vgl. S. 25 ff.);

77 R. 530a: Kontrafakt von R. 221 des Gace Brulé, ferner kontrafaziert in R. 222 und R. 1179 der Sammlung PX (vgl. S. 233 ff.);

78 R. 411: Kontrafakt von R. 460 des Perrin d'Angicourt. R. 411 und R. 530a bilden mit R. 1147 vielleicht eine Gruppe von Liedern desselben Autors aus der Zeit gegen 1270 (vgl. Spanke, Liedersammlung, 386 f.);

79 R. 512: Kontrafakt von R. 513 des Jaque de Cysoing.

81 R. 247: Kontrafakt von R. 1102 des Gace Brulé, ferner kontrafaziert in R. 1102a (vgl. S. 177 und 180 ff.).

Es ist zu bemerken, dass die älteren Kontrafakta, die nicht aus Fassungen der Handschriftengruppe KNPX entlehnt sind, ausnahmslos in der ersten Hälfte dieser Liedergruppe, nämlich bis Nr. 36, enthalten sind, während alle anderen auf KNPX-Fassungen ihrer Vorbilder zurückgehen. Spankes zweite Liedergruppe enthält keine Kontrafakta; in der dritten sind 2 Kontrafakta aus Quellen, die mit KNPX nichts zu tun haben, und nur eines, das aus einer Vorbildfassung von KNPX entlehnt ist:

(128) R. 1406: Kontrafakt von R. 1259 des Moniot d'Arras, der dies Lied zwischen 1213 und 1239 verfasste. Der anonyme Autor von R. 1406 hat das Kontrafakt an den 1226 bezeugten Amauri de Craon adressiert (vgl. Spanke, Liedersammlung, 405). Der Autor von R. 1406 kannte auch die Zusatzstrophe R. 1259 Handschrift U, Str. V, deren Vers 4 er zitiert. R. 1406 ist alsdann für K mit einem neuen Geleit versehen worden,

1 Im Artikel ‚Guillebert de Berneville' (MGG) nennt Gennrich R. 488 als Vorbild von R. 491 und R. 1191, aber letzteres ist ein Kontrafakt von R. 490 des Moniot d'Arras, vgl. S. 176 ff. Der Gebrauch des Wortes *agree* in R. 491 erscheint jedenfalls ganz natürlich, in R. 488 dagegen des Reimes wegen mit übernommen:

Biaux Guillebert, dites, s'il vous agree . . . R. 491, I,1
Au comencier de l'amour qui m'agree . . . R. 488, I,1

Auch der Gebrauch wiederholter Reimwörter spricht gegen R. 488 als Vorbild.

mit dem es von 1246 bis 1265 an Karl von Anjou hat gerichtet werden können (danach war er nicht mehr *comte*, jedenfalls nicht für einen höflichen Absender). R. 1406 ist seinerseits Vorbild von R. 1447. Der Autor von R. 1447 kannte beide Fassungen, die an Amauri de Craon in C und die an Karl von Anjou in K, denn er zitiert sie beide (R. 1406 K IV,1 = R. 1447 II,1 und R. 1406 C IV,1 = R. 1447 II,2). Alle Melodiefassungen sind so überarbeitet oder verderbt, dass nur noch das Faktum ihrer Verwandtschaft herausgelesen werden kann;

(130) R. 1932: Kontrafakt von R. 1429 des Pierre de Molaines; R. 1932 war Vorbild für R. 1930 des Gautier de Coinci (vgl. S. 109 und 127 ff.);

140 R. 2045: Kontrafakt von R. 1954 des Gillebert de Berneville. R. 2045 ist von Estiene de Miauz wie R. 471 und R. 1614°, vgl. Nr. 53.

Der Vollständigkeit halber seien hier angefügt jene Stücke der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, die Vorbilder von Kontrafakten geworden sind:

Erste Gruppe (1–86)

4 R. 982: Vorbild von R. 981 (Sammlung PX, Metz 535, vgl. S. 230 und 244);

6 R. 292: wohl Vorbild von AH 20.106 (vgl. S. 82 und 102);

7 R. 599: Vorbild von R. 598 (Sammlung PX, vgl. S. 244) und R. 602°;

35i R. 724: Vorbild von R. 353 (Sammlung PX, D, vgl. S. 244);

37 R. 233: Vorbild von R. 215 und R. 1740 des Oede de la Couroierie (vgl. S. 216 f. und 220 ff.);

40 R. 824: Vorbild von R. 911 (Handschrift i, Melodie verderbt).

48 R. 837: Vorbild von R. 1919 (Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, Nr. 35s) und von R. 1961 (Sammlung PX, vgl. S. 244);

73 R. 1171: Vorbild von R. 1108 (Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, Nr. 74).

Ausser in den Fällen R. 824 und R. 292 sind für die Kontrafakta die Melodiefassungen dieser Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ benutzt worden; die Sammlung lag den Kontrafaktoren bereits zusammen mit $K^1N^1P^1X^1$ vor, denn sowohl Oede de la Couroierie (Nr. 37) als auch der Autor oder die Autoren der Sammlung PX (Nr. 4, 7, 35i, 48) benutzen beide Repertoires.

Zweite Gruppe (87–119)

87 R. 1429: Vorbild von R. 1932 (Sammlung K^2, Nr. 130 – die Melodie ist entstellt). R. 1932 ist selbst auch Vorbild von R. 1930;

101 R. 468: Vorbild von R. 1507 (Handschrift i, die Melodien sind verschieden);

112 R. 2056: Vorbild von R. 2062 des Hue de la Ferté, vgl. S. 54 ff.;

118 R. 739: Vorbild von R. 334 des Grafen Thibaut von Champagne. R. 739 wurde von Moniot d'Arras verfasst; R. 334 ist seinerseits Vorbild von R. 713 (vgl. S. 25 f., 30 ff.).

Dritte Gruppe (120–140)

126 R. 863: Vorbild von R. 385 (Sammlung $K^2N^2P^2X^2$); das Vorbild ist von Renaut de Trie (vgl. S. 63 ff.);

128 R. 1406: Vorbild von R. 1447 (vgl. S. 247), aber auch Kontrafakt von R. 1259;

130 R. 1932: Vorbild von R. 1930 des Gautier de Coinci (vgl. oben), aber auch Kontrafakt von R. 1429.

In den beiden letzten Gruppen sind keine Vorbilder, die nachweislich in der Fassung KNPX kontrafaziert worden wären. Möglicherweise enthielt das Repertoire des Oede de la Couroierie und der Autoren der Sammlung PX noch nicht die zweite und dritte Gruppe von Liedern des anonymen Repertoires $K^2N^2P^2X^2$.

Die Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ und ihre Quelle

Bereits bei der Untersuchung über die Quelle der Kontrafakta aus der Sammlung PX war öfter Gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass auch die Sammlung anonymer Lieder in $K^2N^2P^2X^2$, die bisher vor allem als Quelle von Vorbildfassungen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufgetreten ist, eine Reihe von Kontrafakten enthält, deren Beziehung zum Repertoire KNPX genau so eng ist wie bei den Melodien Oedes de la Couroierie oder der Sammlung PX. Es kann auch hier vorweggenommen werden, dass alle Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, die in der aufgestellten Liste nicht als aus fremder Quelle stammend gekennzeichnet sind, ihre Melodien in der Fassung von KNPX ihres Vorbilds bewahren, woraus geschlossen werden darf, dass die Autoren – es handelt sich hier mit Sicherheit um mehrere, sind doch einige Namen bekannt – aus dem Repertoire KNPX geschöpft haben und dabei in demselben philologischen Kontrafakturstil verfahren sind wie Oede de la Couroierie. Ausser der Feststellung dieser allgemeinen Beziehung, die für die Überlieferungsgeschichte der Trouvèrepoesie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von besonderem Interesse ist, gibt das so umrissene Repertoire allerdings nur in einigen Fällen – etwa 10 – noch detaillierte Hinweise zur Stilgeschichte der Überlieferung. Ein Teil der Kontrafakta aus $K^2N^2P^2X^2$ bestätigt in der Tat die Vorbildfassung von KNPX; da aber keine anderen Fassungen überliefert sind, ergibt der Vergleich keine neuen Beobachtungen (Gruppe a), auch da, wo weitere Kontrafakta z. B. aus der Sammlung PX ebenfalls aus derselben Quelle geflossen sind (Gruppe b). In einer Reihe anderer Fälle ist das Vorbild zwar in mehreren Fassungen überliefert, aber die Fassung KNPX ist nicht nur mit den hier genannten Kontrafakten erhalten, sondern auch mit solchen aus der Sammlung PX usw.; es genügt also, auf die jeweilige Untersuchung zu verweisen (Gruppe c). Eine Reihe von vier Kontrafakten bestätigt die Fassung KNPX ihrer Vorbilder, während weitere Kontrafakta eine andere Fassung bestätigen; diese interessanten Fälle doppelter Kontrafaktur sind alle schon anlässlich jener nicht auf KNPX zurückgehenden Kontrafakta kommentiert worden, so dass auch hier ein Verweis genüge (Gruppe d).

Gruppe a (Vorbilder aus KNPX)

Nr. 46: R. 1680 „L'autrier m'en aloie" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 1583 „L'autrier chevauchoie delés Paris (KNXPV) von Richart de Semilli. R. 1583 V ist ein Kontrapositum. Die Melodien in Vorbild und Kontrafakt sind identisch (mit geringen Abweichungen im Refrain von R. 1680 PX). Die Strophe hat innere Kadenzen, die der Kontrafaktor auch durch Reime bezeichnet. Da die Kadenzen weiblich oder männlich sein können, löst sich das Problem der unregelmässigen Verslänge leichter, als Spanke (Liedersammlung, 429 ff.) vermutet.

Nr. 54: R. 1725 „J'ai bon espoir d'avoir joie" ($K^2N^2X^2$), nach R. 2088 „Honeur et bone aventure" (KNPPXV) von Perrin d'Angicourt. Das Lied steht zweimal in P, V hat eine verderbte Melodie. Das Kontrafakt folgt dem Vorbild bis zum v 8, verlängert aber die Strophe um einen Vorbereitungsvers vor dem Refrain. Die mvv 9 und 10 benutzen die Melodie von mv 9 des Vorbilds. Die Melodien sind identisch (nur in R. 1725 X ist der Schluss verlagert bzw. transponiert).
Nr. 66: R. 1889 „De vous, Amours, me complaing par raison" ($K^2N^2X^2$), nach R. 1560 „Amours, pour ce que mes chans soit jolis" (KNPX RU°C) von Gillebert de Berneville. Die Melodie in R ist gegen den Schluss verderbt; in den übrigen Quellen ist sie identisch.
Nr. 74: R. 1108 „Amours qui m'a en baillie" (K^2X^2) von Jaque de Dosti, nach R. 1171 „Ma chançon n'est pas jolie" (K^2X^2C) von Jaikemas de la uante li creirs (Handschrift C). R. 1171 ist sicher das Vorbild, denn in R. 1108, das immer zwei Verse zu einem Langvers bindet, erscheinen Binnenreime nach den Reimen des Vorbilds (Spanke, Liedersammlung, 293, war unentschieden). R. 1108 nimmt den Refrain mit in die Strophe hinein. Dass die beiden Stücke zusammen stehen, würde genügen, um ihre Melodiegleichheit durch Kontamination zu erklären. Es ist allerdings auch hier wahrscheinlich, dass Jaque de Dosti das Vorbild in der Fassung K^2X^2 benutzt hat. Der Kontrafakturstil ist philologisch: Wo eine männliche Kadenz an die Stelle einer weiblichen tritt, konserviert der Kontrafaktor die überflüssigen Noten in einem Melisma (vgl. Spanke, Liedersammlung, 385; Gennrich, Kontrafaktur, 87).

A	B	A	C	A'	B	A	C	D	B	D	C	
7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	
a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	R.1171
A	B	A	C	A'	B	A	C	D	B	D	C	
7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	
z'	a'	z'	a'	y	a'	x	a'	w	a'	w	a'	R.1108 (z', y, x, w bezeichnen die inneren Reime bzw. Waisen in I)

Gruppe b (doppelt kontrafazierte Vorbilder aus KNPX)
Nr. 35s: R. 1919 „D'Amours plus que de tout le mont (P^2X^2), nach R. 837 „Quant voi le dous tens bel et cler" ($K^2N^2P^2X^2$, Nr. 48); hiernach auch R. 1961 „Je te pri de cuer par amour" (X), vgl. S. 244. In R. 1919 X lassen sich die Fehler nach der übrigen gleichlautenden Überlieferung korrigieren.
Nr. 43: R. 980 „Au renouvel du tens que la florete" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 987 „Au nouvel tens que nest la violete" (KNPU°) von Moniot de Paris; hiernach auch R. 2111 „Mainte chançon ai fait de grant ordure" (X), vgl. S. 244. Beide Kontrafakta verzichten auf Refrains. Von der Altertümlichkeit des Versbaus in R. 980 (Spanke, Liedersammlung, 373; Strophenformen, 84) ist nicht viel zu halten, zumal der Komposition ein perfektes Vorbild zugrunde liegt; Spanke hielt Moniot de Paris noch für einen Autor des 12. Jahrhunderts. Geringfügige Varianten in der Melodieüberlieferung sind individuelle Fehler.
Nr. 44: R. 1883 „Je chant par droite reson" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 1857 „J'ai fait maint vers de chanson" (KNPPXU°I) von Gillebert de Berneville, hiernach auch R. 2013 „De la

mere au Sauveour" (X), vgl. S. 244, 246. Die beiden Fassungen (P^1)P^2 von R. 1857 und P von R. 1883 haben dieselbe Variante in mv 9, sind also wohl kontaminiert.

Gruppe c (Vorbilder mit mehreren Melodiefassungen)

Nr. 18: R. 631 „Qui a chanter veut entendre" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 1216 „Bone amour sans tricherie" (MTD°KNPXV U°C) von Moniot d'Arras, hiernach auch R. 1203 „C'est en mai quant reverdie" (N^2X^2 = Nr. 35u), sowie R. 2114 (zweimal in i), R. 1136 (X) und L. 668 (vgl. S. 236 ff.);

Nr. 35a: R. 624 „Au repairier que je fis de Provence" ($K^2N^2P^2X^2$ und R), nach R. 15 „Chanter m'estuet, car pris m'en est courage" (MT KNPX R U° C) von Gilles de Viés Maisons; hiernach auch R. 216 „Chançon ferai par grant desesperance" von Oede de la Couroierie (vgl. S. 217 und 222 f.);

Nr. 35c: R. 462 „Par mainte fois m'ont mesdisant grevé" (P^2X^2), nach R. 1267 „Chancon m'estuet et fere et comencier" (MT KNPX VR U°CH), von Raoul de Soissons; hiernach auch R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier"(X), vgl. S. 239 f.;

Nr. 77: R. 530a: „L'autrier par une matinee" (K^2X^2), nach R. 221 „Fine amours et bone esperance" (MD°A KNPX V O R L U C) von Gace Brulé; hiernach auch R. 222 (X) und R. 1179 (X), vgl. S. 233 f.;

Nr. 35u: R. 1203 „C'est en mai quant reverdie", vgl. oben Nr. 18.

Gruppe d (Vorbilder mit jeweils kontrafazierten mehreren Melodiefassungen)

Nr. 50: R. 1104 „Deus, je n'os nomer amie" ($K^2N^2X^2R^2$), nach R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" (DKNPXVRSFU°CMetz 535, Mazarine 54) von Raoul de Soissons; hiernach auch R. 2112 (X), AH 48.313 von Adam de la Bassée, R. 2096 von Phelipe de Rémi, R. 2091 von Jaque de Cambrai. R. 1104, R. 2112 und AH 48.313 imitieren KNPX, R. 2096 und R. 2091 imitieren VDR des Vorbilds, vgl. S. 144 f., 205 ff., 232, 246;

Nr. 69: R. 2057 „Quant fine iver que cil arbre sont nu" ($K^2N^2X^2$), nach R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment" (M^tMTD KNPXVO RSZBU°U°Ce, Meliacin) von Thibaut IV., hiernach auch R. 1902 (KNXO) von Jehan de Maisons. R. 2057 imitiert KNPX, R. 1902 imitiert TDZOM (vgl. S. 183, 177 ff.);

Nr. 76: R. 1147 „Gent de France, mult estes esbahie" (K^2), nach R. 1227 „Quant je plus sui en paor de ma vie" (MT KNXV ORZ HUC) von Blondel de Nesle; hiernach auch R. 1097 (M^tT°KXVOq), an den Grafen Thibaut gerichtetes geteiltes Spiel. R. 1147 bestätigt KNX, R. 1097 bestätigt MTZU des Vorbilds, vgl. S. 27 ff.

Die Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ nach Vorbildern mit mehreren Melodiefassungen

Die zehn Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, die noch einige zusätzliche Beobachtungen zum Stil der Melodieüberlieferung ihrer Vorbilder erlauben, stammen zum grössten Teil von jüngeren Autoren aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ausser R. 679 des Chastelain de Couci und R. 607 aus der anonymen Sammlung $K^2N^2P^2X^2$. Drei Vorbilder sind von Gillebert de Berneville, eins ist an ihn gerichtet (vom Herzog Henri III von Brabant), zwei hat Perrin d'Angicourt verfasst, und die beiden restlichen sind von Colart

le Boutellier und Jaque de Cysoing. Wie bei der Sammlung PX ist auffällig, dass manche Autoren mit besonderer Vorliebe kontrafaziert werden: dieser Wahl liegt gewiss ein fertiges schriftliches Repertoire zugrunde.

1. Die älteren Vorbilder R. 679 und R. 607

Die Berühmtheit des Liedes R. 679 „A vous, amant, plus qu'a nule autre gent" des Chastelain de Couci, anlässlich des dritten oder vierten Kreuzzuges verfasst, geht nicht nur aus den 11 Handschriften (10 mit Melodie) und dem Kontrafakt R. 358 „Li chastelains de Couci ama tant" der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ hervor, das klassische Stück wird auch in drei erzählenden Werken des 13. Jahrhunderts zitiert, die jene Haltung der Trouvère-Nachfolger beleuchten helfen, welche das Kontrafazieren von Minneliedern in der späteren Zeit für selbstverständlich erklärt. Es handelt sich um den Roman des ‚Chastelain de Couci', um die Erzählung der ‚Chastelaine de Vergi' und den ‚Roman de la Violete' (vgl. Lerond, Chastelain, 28 ff.).

Im Roman des ‚Chastelain de Couci' wird das Lied einer konkreten Situation höchst kunstvoll eingepasst: der Chastelain, vom Gatten der Dame de Fayel getäuscht, muss sein Kreuzgelübde erfüllen und geht auf den Kreuzzug, von dem er nicht zurückkehren wird. Er nimmt einen einsamen Weg, um an seine Geliebte denken zu können und singt, zu Pferde, R. 679. Das Lied trifft so genau die Situation, dass man glauben möchte, es sei für den Roman verfasst worden. Es spielt hier literarisch jene Rolle, die der Minnelyrik auch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zukommt: es ist ein Erlebnismuster. Distanzierter erscheint dasselbe Verhältnis in der Erzählung der ‚Chastelaine de Vergi', die vor 1288 geschrieben worden ist. Eine Situation des Helden wird dem Leser durch eine literarische Referenz zu Bewusstsein gebracht:

Si est en tel point autressi
com li chastelains de Couci,
qui au cuer n'avoit s'amor non,
dist en un vers d'une chançon:
"Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer. . ." (291 ff.)

Diese dritte Strophe von R. 679 war es auch schon im ‚Roman de la Violete' gewesen, die dort dem Helden Gérard seine geliebte, aber vergessene Euriaut wieder ins Gedächtnis zurückruft: Das Werk des Chastelain, der selbst auch in dem Kontrafakt R. 358 bereits den Heiligenschein höfischer Minne trägt, schwebt wie ein Gebot über der literarischen Welt der Nachgeborenen.

Es hängt gewiss mit der Beliebtheit des Liedes zusammen, dass seine Melodie in so vielen abweichenden Fassungen erhalten ist. (Bédier/)Aubry (xix ff.) hat die Varianten mitgeteilt (es fehlt aber U, vgl. Gérold, Remarques, 113), um darzutun, dass es unmöglich sei, hier nach einer kritischen, authentischen Fassung zu suchen. Nur KPX bieten wie gewöhnlich eine homogene Melodie in sorgfältiger schriftlicher Überlieferung. Ihre Charakteristika sind: eine definierte Tonart (erster Modus transponiert auf g), rezitativischer Stil im Aufgesang bei ähnlichen Distinktionen des Stollens, Reprise der Initialzeile im Schlussvers, verschiedene Lage von Aufgesang und Abgesang. Verständlicherweise hat Aubry diese Fassung als die „normalste" bezeichnet und ihr den Vorzug gegeben. Dass sie aber

nicht die einzige und schwerlich die authentische gewesen ist, zeigt sich allein schon daran, dass die zahlreichen anderen Fassungen, die alle eigene Varianten haben, gerade bei den charakteristischen Eigenheiten von KPX abweichen: die Stollendistinktionen sind nicht so ähnlich, die Reprise findet nicht statt, die Tonart ist eine andere. Gerade die Tendenz zur Regelmässigkeit in KPX, die diese Fassung auch dem Philologen empfiehlt, ist normal nur als schriftliche: Im mündlichen Vortragsstil wären normal gerade jene vielen Varianten, die im solistischen Fortgang des Vortrags eintreten können, während Entsprechung von Distinktionen ein eher untergeordnetes Prinzip darstellt. Eine F-Tonart steht in MTVRA, eine G-Tonart in O (mit einem kuriosen gis im mv 6 durch Verlagerung). In U schliesslich finden sich Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen gemischt; was dabei entsteht, dürfte kaum die musikalische Absicht des Redaktors oder gar Komponisten repräsentieren. Die Vielfalt der Lösungen wäre wohl in erster Linie ein Zeichen kritischer Unsicherheit, und es ist wahrscheinlicher, dass keines der Manuskripte die Tonart vom Ende des 12. Jahrhunderts bewahrt, als dass in einem Falle das Richtige einer unmöglich gewordenen Entdeckung harrte.

Das Kontrafakt R. 358 bestätigt, dass dem Autor die Fassung KPX vorgelegen hat, nicht dass sie auch das Original repräsentiere. Immerhin findet sich im mv 5 eine Lesart, die an die Fassung MT anklingt; vielleicht ist am Vorbild in KPX auch nach der Entlehnung noch redigiert worden. Dass auch der Kontrafaktor die normalste, und das heisst wohl auch normalisierte Fassung zum authentischen Original erklärt, zeigt seine stilistische Haltung: eine singbare Melodie wird zusätzlich gemessen an der schriftlichen Form, in der sie bewahrt wird. Für den Kontrafaktor war das Vorbild auch nicht anonym: die Autorschaft des Chastelain de Couci gehört so gut wie Form und Motive zur ästhetischen Qualität des Werks.

Die Melodie des anonymen Liedes R. 607 „En une praele" ist im Vergleich zur Komposition des Chastelain de Couci nur spärlich überliefert. $K^2N^2P^2X^2$ haben eine homogene Fassung, T dagegen hat viele eigene Varianten und ist im mv 13 unvollständig. Da auch einige Wiederholungen verderbt scheinen, ist der Fassung wohl wenig Bedeutung beizumessen. R. 1698 „Quant je chevauchoie" aus $K^2N^2P^2$ ist wohl das Kontrafakt: Der satirische Inhalt und die nachlässige Verskunst sprechen dafür; aber beweiskräftiger ist folgende Beobachtung: Der Vers 11 hat in TU° des Vorbilds 5 Silben, aber 6 in KNPX. Das Kontrafakt hat an derselben Stelle auch 6 Silben und ist also direkt jener Fassung entlehnt, die KNPX überliefern. Des Refrains wegen wird die letzte Gruppenrepetition in R. 1698 nicht mehr ausgeführt:

A	B	A'	B'	A	B	A'	B'	C	C	D	D'	E	F	E'	F'	
5	4	5	4	5	4	5	4	7	7	5(6)	6	9	9	8	8	
a'	b	a'	b	a'	b	a'	b	c'	c'	d	d	e	e	E	E	R.607 N

C	C	D	D'	E	F	G	
7	7	6	6	5	8	5	
c'	c'	d	d	e'	X	E'	R.1698

Die Melodie in KNPX des Vorbilds hat eine Fassung KP und eine Fassung NX. Letztere wird durch T als die korrekte ausgewiesen. In KP haben die mvv 9 und 10 verschiedene Distinktionen (die von mv 10 ähnelt A); in NX sind die Distinktionen gleich und entsprechen dem mv 9 von KP. Erstaunlicherweise begegnen dieselben Lesarten im Kontrafakt, aber die von R. 607 KP in R. 1698 NX und die von R. 607 NX (T) in R. 1698 K (P enthält das Kontrafakt nicht). Diese Widersprüche erklären sich nur durch spätere sachverständige Korrekturen. Der Kontrafaktor hat jedenfalls die Fassung entlehnt, die in R. 607 NX (T) und R. 1698 K enthalten ist.

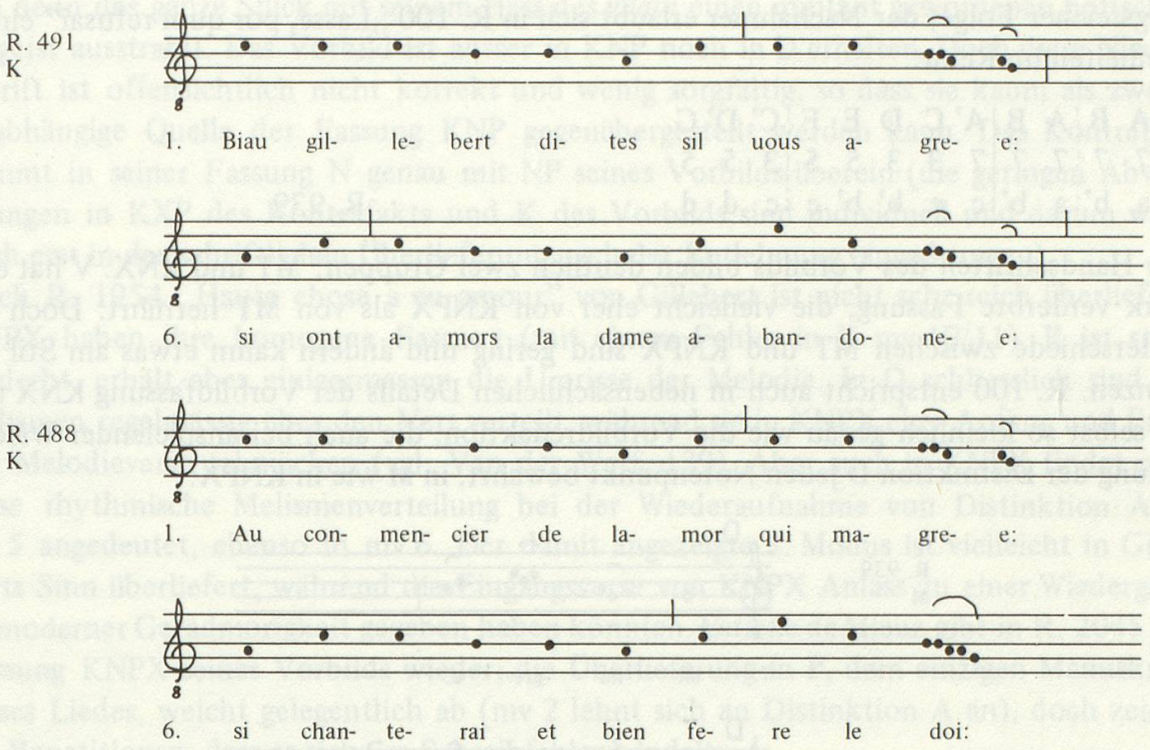
2. Vorbilder von Gillebert de Berneville

Gillebert de Berneville hat etwa in der Zeit von 1255 bis 1280 gedichtet und stand in Beziehung zum Hof von Brabant: Henri III. richtet an ihn sein geteiltes Spiel R. 491 „Biau Gilebert, dites s'il vous agree", das deswegen hier in die Reihe der kontrafazierten Lieder des Gillebert eingefügt sei (vgl. S. 247). Die Melodie ist in zwei kaum abweichenden Fassungen KNPX und M bezeugt. Sie ist rezitativisch und syllabisch angelegt und erscheint in M etwas lockerer: die Distinktion B hat in M zwei belebende *clives*, wo in KNPX nur Einzelnoten stehen. Die Stollenwiederholung in den mvv 6 und 7 ist von Gillebert nicht ganz streng gehandhabt worden, denn sowohl M wie auch KNPX haben eine leicht abweichende Distinktion A' (in KNPX kommen einige Fehler als Varianten nicht in Betracht). Das Kontrafakt entspricht genau der Fassung KNPX; eine geringfügige Änderung des Versbaus bestätigt die Priorität des geteilten Spiels und dokumentiert den philologischen Kontrafakturstil des anonymen Nachahmers:

A	B	A	B	C	A'	B	
10	10	10	10	10	10	10	
a'	b	a'	b	b	a'	b	R. 491
A	B	A	B	C	A'	B	
10	10	10	10	10	10	10	
a'	b	a'	b	b	c	c	R. 488

Der Kontrafaktor führt anstatt a'b in den mvv 6 und 7 zwei neue Reime cc ein, so dass die Distinktion A, die nach Ausweis der mvv 1 und 3 mit weiblicher Kadenz erfunden wurde, nun auf einen männlichen Vers kommt[1]:

1 R. 491, Text und Melodie nach K, korrigiert durch NPXM: 1,4/ c' K 1,11/ g X 6,3–4/ h – a K 6,5/ c' X 6,6/ h X 6,8/ d' NX, c' M.
R. 488, Text und Melodie nach K: 6,8/ d' X 6,10/ hha – ag X (über dem Textwort *ioi-e*).



Daher rührt auch der Fehler von R. 488 X. In I,6 steht dort:

si chanterai & demerrai grant ioie

gegenüber der Lesart K, die durch die anderen Strophen als korrekt erwiesen wird:

si chanterai et bien fere le doi. R. 488 I,6

Über der Silbe *doi* sind nun genau die Kadenznoten der weiblichen Kadenz aus R. 491 zusammengezogen, obwohl das orthographisch zu einem durchaus ungewöhnlichen Melisma führt. Es ist dies ein seltenes Beispiel jener Montage-Technik in der Kontrafaktur, die zu den selbstverständlichen Kompositionsmitteln der musikalisch gebildeten Kleriker der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und auch Adams de la Bassée gehört. Der durchaus nicht gefestigte rezitativische Vortragsstil, um den sich der Herzog von Brabant in der Nachfolge der grossen Trouvères hier höchst adelig bemüht, wird im Kontrafakt als Dokument wider sein eigenes Stilprinzip konserviert; aber auch der Adressat des geteilten Spiels stand dem klassischen Zehnsilbler und der schweren rezitativischen Gangart einer Melodie bereits fremd gegenüber, sind doch von den 33 dem Gillebert zuschreibbaren Gedichten nur drei in Zehnsilblern verfasst (R. 138, R. 246 und R. 1619)!

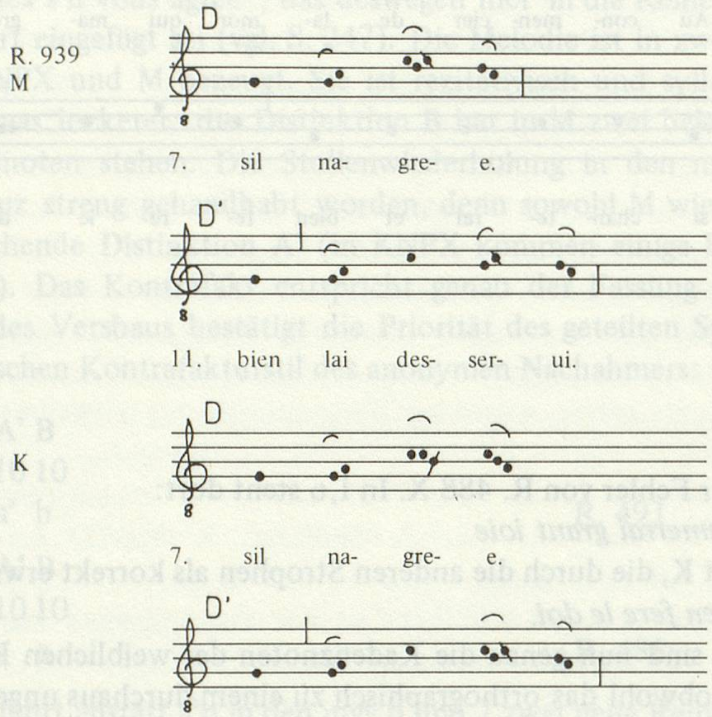
Gerade die in $K^2N^2P^2X^2$ kontrafazierten Vorbilder von Gillebert de Berneville zeichnen sich durch ihre belebte, rhythmisch bestimmte Melodik und unregelmässigen Versbau aus. Das Lied R. 939 „Helas, je sui refusés" mischt Sieben-, Fünf- und Dreisilbler in abwechs-

lungsreicher Folge; der Nachahmer erlaubt sich in R. 100 „Lasse, por quoi refusai" einige Freiheiten im Reim:

A	B	A	B	A'	C	D	E	F	C'	D'	G
7	7	7	7	7	3	3	5	5	3	5	5
a	b'	a	b'	c	c	b'	b'	c	c	d	d

R. 939

Die Handschriften des Vorbilds bilden deutlich zwei Gruppen: MT und KNX. V hat eine stark verderbte Fassung, die vielleicht eher von KNPX als von MT herrührt. Doch die Unterschiede zwischen MT und KNPX sind gering und ändern kaum etwas am Stil des Ganzen. R. 100 entspricht auch in nebensächlichen Details der Vorbildfassung KNX und ist selbst so kleinlich genau wie die Vorbildredaktion, die auch bei anspielender Wiederholung der Distinktion D jeden Notenpunkt bewahrt, in M wie in KNPX:



Zwei weitere Vorbilder des Gillebert de Berneville sind von Estiene de Miauz zu Kontrafakten benutzt worden. Er hat sie beide im Repertoire KNPX gefunden. R. 570 „Dehors Loncpré el bosquel" ist allerdings nicht sicher Gillebert zuzuweisen, da KNP Jehan Erart für den Autor halten. Der ironische Refrain des Vorbilds wird im Kontrafakt R. 471 „Avant hier en un vert pré" zu einer antibäurischen Sentenz:

Fol vilain doit on hüer
Et si le doit on gaber.

wie denn das ganze Stück mit seinem Hass des *vilain* einen militant gewordenen höfischen Ungeist ausstrahlt. Das Vorbild ist ausser in KNP noch in D erhalten. Doch diese Niederschrift ist offensichtlich nicht korrekt und wenig sorgfältig, so dass sie kaum als zweite unabhängige Quelle der Fassung KNP gegenübergestellt werden kann. Das Kontrafakt stimmt in seiner Fassung N genau mit NP seines Vorbilds überein (die geringen Abweichungen in KXP des Kontrafakts und K des Vorbilds sind individuell und darum wohl auch erst in der schriftlichen Überlieferung nach der Entlehnung eingedrungen).
Auch R. 1954 „Haute chose a en amour" von Gillebert ist nicht sehr reich überliefert: KNPX haben ihre homogene Fassung (mit einem Fehler in K mv 10/11), R ist stark verderbt, erhält aber einigermassen die Umrisse der Melodie. In O schliesslich sind die Melismen regelmässig über den Vers verteilt, während sie in KNPX eher Anfang und Ende der Melodieverse schmücken (vgl. Van der Werf, 139). Aber auch in KNPX findet man diese rhythmische Melismenverteilung bei der Wiederaufnahme von Distinktion A in mv 5 angedeutet, ebenso in mv 6. Der damit angezeigte 2. Modus ist vielleicht in Gillebert's Sinn überliefert, während die Eingangsverse von KNPX Anlass zu einer Wiedergabe in moderner Geradmorigkeit gegeben haben könnten. Estiene de Miauz gibt in R. 2045 die Fassung KNPX seines Vorbilds wieder; die Überlieferung in P, dem einzigen Manuskript dieses Liedes, weicht gelegentlich ab (mv 2 lehnt sich an Distinktion A an), doch zeigen die Repetitionen, dass es sich um Schreibfehler handelt:

A	B	A	B	A	C	D	E	F	G	H
7	7	7	7	7	5	5	3	3	5	3
a	b	a	b	b	c	c	d	d	(a)	d

R. 1954

3. Andere jüngere Autoren des Nordens
Zwei der Kontrafakta aus der Reihe der hier zu behandelnden Stücke von $K^2N^2P^2X^2$ benutzen Vorbilder des Perrin d'Angicourt. R. 1148 „Quant li cincevis s'escrie" von Perrin wird beim Kontrafaktor im Natureingang seines Liedes R. 1382 „Quant li nouviaus tens define" konsequent umgekehrt. In Handschrift R hat das Kontrafakt ein Geleit, welches das Lied einem Perrin empfiehlt. Der Annahme, dass jenes Kontrafakt dem Autor des Vorbilds als literarische Verbeugung zurückgeschickt worden wäre, steht die Melodie entgegen (vgl. Spanke, Liedersammlung, 379). R. 1148 hat zwei Fassungen, KNPX und ZD (D ist transponiert). Die Unterschiede lassen sich sehr wohl als Vortragsvarianten interpretieren: Die Distinktion A beginnt in ZD mit einem Tonleiteraufstieg (g-a-h-c') statt mit einem Rezitationsinitium in KNPX (g-a-c'-c'); die kleinen Unterschiede der Distinktion C rühren von der funktionsschwachen Stelle her, an der sie steht:

A	B	A	B	C	A'	B'	D	+	Refrain
7	7	7	7	7	7	7	7	5	6
a'	b	a'	b	b	a'	a'	c		C

R. 1148

V und R haben stark verderbte Melodien, die aber vielleicht untereinander sowie mit der Fassung ZD verwandt sind. Das Kontrafakt R. 1382 folgt wiederum der Fassung KNPX, während R des Kontrafakts eine neue Melodie erfindet. Handelte es sich beim Adressaten

des Geleits um Perrin d'Angicourt, so wäre seine Unterdrückung gerade in KNX erstaunlich. Wahrscheinlicher ist, dass der anonyme Autor die Quelle KNPX benutzt hat und sein Adressat irgendein anderer Perrin gewesen ist.

Der anonyme Ritter, der vielleicht Autor von R. 530a und R. 1147 ist, hat für sein Kontrafakt R. 411 „J'ai maintes fois d'Amours chanté" ebenfalls ein Vorbild des Perrin d'Angicourt benutzt: R. 460 „Quant voi le felon tens finé", das an den Herzog von Brabant (also vor 1261) gerichtet ist. Die Handschriften V und R haben mit der Melodie des Liedes in KNX und O nichts zu tun. O hat gegenüber der homogenen Fassung KNX einige andere Aufführungsvarianten. Die vollständige Identität zwischen der Fassung des Kontrafakts und der Vorbildfassung KNX beweist, dass der anonyme Autor das Repertoire KNPX benutzt hat und sich – wenn er Ritter war – mindestens in seinem Kontrafakturstil im Vergleich zu seinen älteren Standesgenossen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unritterlich verhält.

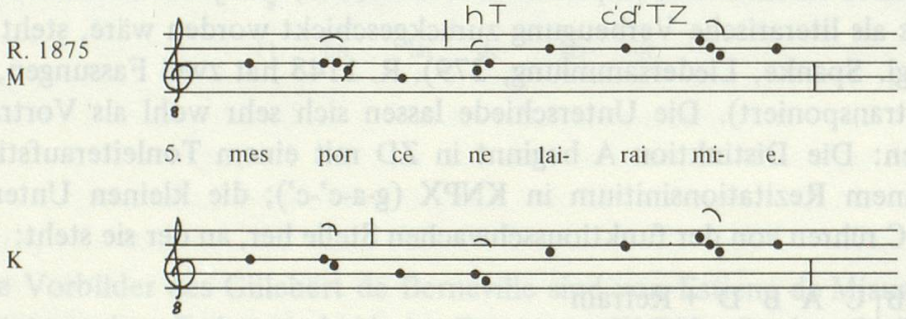
Nur in ritterlichen Formeln dichtet der Autor von R. 1983 „Se j'ai du monde la flour", wobei er sich an R. 1875 „Je n'ai pas droite ochoison" des Colart le Boutellier hält, der selbst auch schon, im Arras der Jahrhundertmitte, feodale Gesten als Höflichkeitstopoi benutzt:

. . . car tout ligement
A vous me rent. R. 1875, V, 8–9

Das Motiv benutzt auch der anonyme Kontrafaktor wieder, neben anderen wörtlichen Entlehnungen:

Je qui sui ses liges hon . . . R. 1983, V, 6

Colarts Melodie steht in MTZD und KNPX; letztere sind ganz einheitlich (mit einem Schlüsselfehler in mv 7, wo nur (N)P das Richtige zu bewahren scheinen); MTZD haben einige individuelle Varianten, vielleicht stehen TZ und MD jeweils in etwas engerer Beziehung (D ist quintverlagert, was statt des siebten Modus eine C-Tonart ergibt). Die beiden Gruppen unterscheiden sich bedeutend nur im mv 5, wo MTZD einen Quintaufstieg durch Melisma (MZD) oder Terz (Z) überbrücken, während KNPX den Sprung verlangen, noch dazu zwischen f und c', die dem G-Modus recht fremdartig anstehen:



Das Kontrafakt enthält genau die Variante von KNPX, die auf Grund der Linienführung wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat.
R. 513 „Nouvele amour qui m'est ou cuer entree" des Jaque de Cysoing ist in KNPOT mit Melodie überliefert. T ist im mv 8 fehlerhaft, denn dort wird in den anderen Quellen die Distinktion B wiederholt:

A	B	A	B	C	D	A'	B
10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	a'	b

R. 513

KP des Vorbilds haben einen gemeinsamen Fehler, der erst nach der Entlehnung des Kontrafakts R. 512 „Loial amour qui m'est ou cuer entree" dort eingeführt worden ist: Die ähnlichen mvv 5 und 6 sind einander angeglichen und werden sequenzierend wiederholt:

A B A B 1.C 2.C A' B R. 513 KP

Da OTN des Vorbilds und X des Kontrafakts aber diese Lesart nicht haben, ist sie nicht für authentisch zu halten. Dass sie auch in R. 512 K auftritt, kann nur als Kontamination der beiden Lieder in derselben Handschrift erklärt werden. Stilistische Varianten gibt es kaum in KNPX und O, aber die Übereinstimmung auch in Kleinigkeiten beweist den engen Zusammenhang zwischen den Fassungen KNPX des Vorbilds und dem Kontrafakt.

Überlieferung und Existenzweise der Trouvèrepoesie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Die sehr zahlreichen Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts unterscheiden sich von denen der früheren Zeit vor allem dadurch, dass sie sich in den meisten Fällen auf eine identifizierbare Quelle in der noch erhaltenen Überlieferung ihrer Vorbilder zurückführen lassen. Während im Falle der Repertoires um M und der pikardischen Gruppe noch gelegentlich andere Redaktionen zu postulieren sind, kann bei dem Repertoire von KNPX kein Zweifel aufkommen, dass hier Kontrafaktoren genau nach schriftlich redigierten Vorlagen arbeiten, deren Fassungen in KNPX bis heute erhalten sind. Wenn in der früheren Epoche oft Vorbildfassungen von M als den entlehnten nahestehende identifiziert wurden, so blieb doch immer jener Unterschied, der eine mündliche Vortragsfassung von der anderen unterscheidet. Wo in der späteren Epoche nach einem Vorbild der Gruppe um M kontrafaziert wird, darf wie im Falle der Kontrafakta aus Handschrift V mit einem festen Repertoire in schriftlicher Aufzeichnung gerechnet werden.
Aber Kontrafaktur geschieht nun nicht nur auf der Basis von schriftlichen Repertoires gegenüber frei umlaufenden Vortragsfassungen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sie geschieht vor allem auch zu anderen Zwecken. Es werden jetzt religiöse Lieder geschrieben, die den Damen-Kult der höfischen Welt ohne Umschweife für den Marienkult in Anspruch nehmen: das religiöse Lied, das zum hauptsächlichen Genre der Puy-Poesie

wird – war doch die Heilige Jungfrau die Schutzpatronin der Confrérie des Ardents – tritt ausdrücklich und programmatisch das Erbe des adeligen Minnelieds an:

Je le vos di por Gace le Brullé:
Assez chanta dont Dex ne li set gré. R. 425, I, 7–8

De la flor de paradis
Voudrai dire une chançon,
Car de li doivent touz diz
Venir tuit li novel son. R. 1581, I, 1–4

Neben satirischen und politischen Liedern, die seit jeher in Kontrafaktur gepflegt wurden, gibt es jetzt durch Kontrafaktur gefundene Minnelieder im höfischen Geist, aber oft gerade von nichtadeligen Autoren wie Oede de la Couroierie. Nicht Selbstdarstellung des Rittertums, sondern festliche Überhöhung kaufmännisch-bürgerlicher Existenz drückt sich in diesen Minneliedern aus, die nicht nur die Melodie ihrer Vorbilder, sondern auch eine ihnen unangemessene gesellschaftliche Haltung imitieren.

Liedkontrafaktur gewinnt eine andere gesellschaftliche Relevanz. Es sind nicht mehr Ritter, die wie Hue de la Ferté ihre politischen Pamphlete in bekannter, nachgesungener Melodie einem standesgemässen Publikum von Ebenbürtigen servieren, auch nicht mehr ihrer Gelehrsamkeit bewusste Kleriker, die im höfischen Lied willkommenes Material für den Beweis ihrer feinmechanisch arbeitenden Kompositionskunst als Conductusdichter erblicken, sondern zwar schrift- und notenkundige, aber auf bürgerliche Resonanz eines Puy erpichte Textschreiber, deren Werke eine originale Gestalt besitzen: jene, die in Reinschrift aus dem Kontrafakturvorgang hervorging und die darum, unbeschadet mündlichen Vortrags, sogleich Eingang in die monumentalen, auf Nachwelt berechneten Manuskripte fand, denen wir in den Bibliotheken mit Ehrfurcht begegnen, unter anderem weil sie uns vorgesehen hatten. Dies Spiel mit der Nachwelt zum Zeitvertreib auf die Spitze getrieben zu haben, ist das eigentümliche Verdienst der Naivität eines Adam de la Bassée, der als einziger noch, nach dem Zeugnis der uns zugänglichen Überlieferung, seine Freiheit im Reiche des Buchstabens auch durch sorglose Missachtung des musikalischen Formprinzips seiner Vorbilder wahrnimmt, wie einst die Conductusdichter.

Namentliche Zuschreibung eines Liedes an einen Autor ist in bürgerlich-klerikalen Kreisen, in Arras, eine Geste der Imitation adeligen Namenkultes: wo die Stellung eines Dichters auf der Stufenleiter adeligen Rittertums dem Werke keine ästhetische Qualität hinzufügt, ist es fast gleichgültig, ob ein Jehan Erart oder Lambert Ferri oder Colart le Boutellier es komponierte. So beruht wohl auch die Bewahrung des Namens Jaque de Cambrai wie bei Adam de la Bassée auf persönlicher Initiative des Autors, für den Pergament, nun auch *aere perennius,* eine Art Ewigkeitscharakter besitzt wie die Heilige Jungfrau, deren Lob es festhält.

Überlieferung und Komposition der Trouvèrepoesie gehorchen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts denselben Prinzipien der philologischen Bewahrung des für wertvoll erachteten Alten: kaum je vergreift sich klerikale Willkür an der Silbenzahl eines klassischen Vorbilds, kein singender Trouvère schmückt eine Melodie mit Vortragsvarianten. Alle Kontrafaktoren sind auch Schreiber und schreiben mit Ernst ihre Vorlagen

ab, vorzugsweise redigierte, kritische, wie die Sammlung KNPX sie repräsentiert. Während die Geschichte der Musik längst bei der Mehrstimmigkeit fortschreitet, bleibt Monodie in den bürgerlichen Puys ein Exerzierfeld gesellschaftlichen Anspruchs, und es scheint, dass die bürgerliche Welt auch später kein eigenes Bewusstsein entwickelt hat, das nicht vom Respekt vor adeligen Werten geprägt gewesen wäre (vgl. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 127).

DRITTER TEIL

Grundbegriffe einer Stilgeschichte der Trouvère-Monodie

In der Überlieferung der Trouvère-Lyrik findet um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein Wandel statt: an die Stelle mündlicher Verbreitung des Repertoires tritt seine schriftliche Fixierung. Die Differenz, die hier im Überlieferungsstil einer Kunstübung festzustellen ist, drückt die Übertragung jener Kunst von einem gesellschaftlichen Milieu auf ein anderes aus. Während das authentische Milieu der Trouvère-Poesie, jenes das diese Poesie als sein Medium schuf, sich im adeligen Rittertum der zweiten Hälfte des 12. und der ersten des 13. Jahrhunderts konstituiert, betrachtet sich das selbstbewusste Bürgertum, das im 13. Jahrhundert immer mehr die Literatur der ritterlichen Welt in seinem Bereich und in neuem Geist fortzuführen bestrebt ist, als Erben und Nachlassverwalter. In bürgerlichen Kreisen wird die adelige Poesie schriftlich, aber es pflegen sie dort wie bei den Rittern die Nichtfachleute, deren klerikale Bildung übers Schreiben nicht hinausgeht; Komponisten und Theoretiker der fortgeschrittenen Polyphonie sind dagegen die Gelehrten an den Hohen Schulen; ein Adam de la Hale bringt einen Hauch davon aus Paris auch in die bürgerliche Monodie seiner Heimatstadt mit, aber seine mehrstimmigen Kompositionen sind eben die Ausnahme, und die grossen Handschriften des Trouvère-Repertoires halten sich an die Monodie.

Es kennzeichnet den mündlichen Überlieferungsstil der adeligen Epoche des Trouvère-Gesangs, dass jeder Vortrag eine besondere Situation ist, deren Besonderheit als Vortragsvariation im Liede selbst mit erscheint. Doch diese Variation geschieht ohne jede Absicht der Veränderung. Der Trouvère, der ein Lied erfindet und die erdachten Tonfolgen und Textabschnitte seinem Gedächtnis einprägt, bis das Ganze einer Strophe oder eines mehrstrophigen Liedes ihm gegenwärtig ist, gibt sein Lied an andere in der selbstverständlichen Erwartung weiter, dass sie es bewahren. Die Varianten, die der Komponist selbst wie andere Vortragende bei jeder Aufführung des Liedes einfliessen lassen, nehmen dem Lied nicht seine Identität, sind auch nicht Ausdruck der Freiheit des Vortragenden dem Werke gegenüber, sondern Atmosphäre seiner authentischen gesellschaftlichen Situation. Die Vielfalt der Fassungen eines Liedes aus der früheren Zeit der Trouvèrepoesie ist geradezu das Wesen seiner gesellschaftlich vermittelten ästhetischen Einheit als Vortragsstück.

Auch die Dichter des Puy und die Redaktoren der grossen Lieder-Repertoires der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wollen ihre eigenen Werke und die früherer Generationen bewahren, aber nicht in der Atmosphäre ihres ursprünglichen Milieus. Die schriftliche Überlieferung der Trouvèrepoesie in allen uns erhaltenen Handschriften ist gerade darum in neuer Weise konservativ: bewahrt wird nicht jenes allgemeine Wesen des Liedes in mündlichem Überlieferungsstil, sondern das Material der Komposition, Noten und Wörter. Von Irrtümern, also Fehlern, abgesehen, stimmen deshalb die Fassungen ein und desselben Liedes in der Tradition mit schriftlichem Überlieferungsstil auf die Note und aufs Wort überein (nicht auf den Buchstaben: der Schreiber arbeitet in einem Bereich ortho-

graphischer Willkür, der aber nicht deswegen schon der Bereich seiner persönlichen Freiheit ist). Die Handschriften KNPX vertreten ziemlich rein jenen schriftlichen Überlieferungsstil. Ihre Homogeneität genügt den Ansprüchen dokumentarischen Sammelns, jener Hauptbeschäftigung einer jeden kulturbewahrenden Akademie.

Die genaue Bewahrung eines Textes oder Notentextes in der schriftlichen Überlieferung kompetenter Redaktoren setzt jedoch voraus, dass der bewahrte Text Originalcharakter hat. Das bedeutet im Falle der Trouvèrepoesie, dass eine dem zu bewahrenden Gegenstand gänzlich inadäquate Forderung an ihn gestellt werden muss. Keine Vortragsfassung des mündlichen Überlieferungsstils hat mehr Recht auf Kodifizierung als eine andere, und jede Kodifizierung verstösst bereits gegen die Form des Werks im authentischen Zustand. Der Gesichtspunkt der Korrektheit des Dokuments verlangt Textkritik, aber Textkritik kann ihre Kriterien nur nach Begriffen fassen, die Texten angemessen sind. Es repräsentiert darum eine Melodiefassung schriftlichen Überlieferungsstils nicht nur den genauen Zustand eines Archetyps, sondern zudem meistens noch einen immanenten Stil, dessen Charaktereigenschaften sich an der erforderten Schriftlichkeit orientieren. Korrektur ist eine notwendige Begleiterscheinung schriftlicher Überlieferung; sie ist aber nicht nur gegenüber dem Dokument der Vergangenheit motiviert, sondern auch gegenüber den ästhetischen Vorstellungen der Gegenwart. Die Redaktion des mündlichen Repertoires der Trouvèrepoesie bezieht dabei ihr ästhetisches Mass aus den Prinzipien der Schriftlichkeit selber.

Es steht dem schriftlichen Werkstil [1] redigierter mündlicher Poesie ein mündlicher Werkstil gegenüber: jede Aufführung mit ihren Varianten gehorcht immanent dem Prinzip der solistischen Vortragskunst, weshalb jede Aufzeichnung einer Aufführung von einer anderen divergieren müsste. Kaum unterscheidbar im Werkstil sind alle Fassungen, die als Dokumente mündlichen Überlieferungsstils identifizierbar sind, aber jede von ihnen müsste sich auf dieselbe charakteristische Weise von einer redigierten Fassung mit schriftlichem Werkstil unterscheiden lassen.

Es soll darum versucht werden, den immanenten Werkstil von Fassungen mündlicher Überlieferungsart und Fassungen schriftlicher Überlieferungsart desselben Liedes auf den verschiedenen stilistischen Ebenen einer Melodie zu analysieren. Die stilistischen Ebenen, die in der Trouvère-Monodie einer Analyse zugänglich sind, erscheinen dem modernen Betrachter, der Musik mit Kriterien von Harmonie, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe hört, eher ärmlich. Auch zur Zeit ihrer Blüte war diese Monodie für den gelehrten Musiktheoretiker schon ein bescheidenes Nebenprodukt [2]; aber nicht am Reichtum anderer Phänomene ist die Monodie zu messen, sondern in ihrer gesellschaftlichen Funktion sind die ihr eigentümlichen Kunstmittel vorerst zu analysieren und zu interpretieren.

1 Der Begriff Werkstil sei hier als Gegenbegriff von Überlieferungsstil zu verstehen: dieser integriert alle stilistischen Beobachtungen, die aus dem Vergleich mehrerer Fassungen in der Überlieferung zu gewinnen sind, jener integriert alle stilistischen Beobachtungen innerhalb nur einer Fassung.

2 Sie wird, wenn überhaupt, auch nur nebenbei behandelt (vgl. Johannes von Grocheo), was sicher damit zusammenhängt, dass die höfische Monodie ebenso stark an das ritterliche Milieu wie die Polyphonie an das klerikale gebunden ist. Die moderne Dichotomie von Adel und Bürgertum ist hier jedenfalls ganz irrelevant, weil sie das Phänomen des Gebildeten, des Klerikers, nicht fassen kann.

Drei Ebenen der Analyse bieten sich an: Die Form der Strophe ist jene Ebene, die von den Trouvères selber mit grosser Bewusstheit behandelt wird und die wegen ihres verhältnismässig leicht schematisierbaren Charakters auch dem modernen Betrachter eine ziemlich sichere Orientierung erlaubt. Eine zweite Ebene heisse die der Melodie. Es ist darunter zu verstehen, was eine Form bzw. ein Formschema erfüllt, die Tonbewegungen mit ihrem Verlauf und ihren Einschnitten, schmückenden Details und ihrem Rhythmus. Die dritte Ebene sei die der Tonalität, obwohl gerade hier zur Unsicherheit in den Aufzeichnungen eine Unsicherheit der Beurteilung kommt, denn in kaum einem Bereich ist es schwieriger, sich von den eigenen Hörgewohnheiten zu distanzieren. In der Analyse der stilistischen Mittel der Trouvère-Monodie wird es sich aber nicht darum handeln können, Stil als Niederschlag individuellen Seins in seiner Freiheit darzustellen, sondern ihn als unbewussten Ausdruck gesellschaftlicher Bedingtheit seiner hypostasierten Transzendenz zu entkleiden.

I. KAPITEL

Form und Schema

I. Die musikalische Liedform

Gliederung in den Ablauf musikalischen Geschehens zu bringen, ist ein kompositorisches Problem äusserster Komplexität. Für die Monodie der französischen Trouvères scheint das Prinzip der Wiederholung von Melodieteilen dabei durchaus im Vordergrund zu stehen, sind ihre Kompositionen doch eine Reihung melodiegleicher Strophen. Wie oft eine Melodie wiederholt wird, ist ihr selbst allerdings nicht anzumerken. Es ist dies sozusagen keine musikalische Frage, sondern wird durch die Anzahl der Strophen bestimmt. Diese Selbstverständlichkeit ist insofern von Bedeutung, als sich daran die musikalische Offenheit des Liedes als eines Ganzen zeigt. Die musikalische Einheit ist zwar die Strophe, aber ihre Einmaligkeit wird durch die geforderte und vom Text bestimmte Repetierbarkeit kompromittiert. Dass andererseits die Liedeinheit in textlicher Hinsicht nicht zu verwirklichen ist und auch bei den Trouvères nicht verwirklicht wird, liegt unter anderem an der Forderung, das zu Sagende im Voraus auf melodiegleiche Abschnitte zu bemessen, deren mögliche Neuheit mit der längst gehörten Melodie den Charakter des Altbekannten übergestülpt bekommt.

Die Analyse der musikalischen Form muss sich, wie die Trouvère-Melodie selber, auf die Einheit der Strophe beschränken, doch wird sie falsch, wenn diese Einheit auch als künstlerische Ausdrucksleistung gewertet werden soll; denn dass nach dem Strophenschluss der ersten Strophe, welcher durch vielerlei musikalische Mittel der Beschwerung als solcher auskomponiert werden kann, weitergesungen wird, hebt den Abschluss der musikalischen Aussage im letzten Melodievers auf. Die Inkommensurabilität von Lied und Melodie ist der Grund dafür, dass kein Lied seinem Autor künstlerisch einheitlichen Ausdruck gestattet. So wird also das Lied durch die von der Form geforderte grundsätzliche Offenheit allgemeingültig und drückt die nicht abschliessbare Selbstdarstellung der adeligen Ritterklasse auch in seiner Form aus.

Die Strophe des Trouvèreliedes steht unter derselben doppelten Bestimmung wie das ganze Lied: indem sie aus Versen besteht, besteht sie auch aus Melodieversen, und das wirkungsvollste formale Element musikalischer Abwechslung und Gliederung, die männliche oder weibliche Kadenz, ist textmetrisch und nicht musikalisch bestimmt. Gewiss werden in den Trouvèremelodien formale Gliederungen durch Tonart- und Lagenwechsel, durch Melodiebögen, verschiedenartige Verzierungen oder Kadenzen verstärkt oder gerade erst geschaffen, doch bleibt das vorherrschende Gliederungsmittel die an Melodieverse geknüpfte und so mit der metrischen Form des Textes vermittelte Distinktionswiederholung. Da die Repetitionen innerhalb der Strophe anders als innerhalb des ganzen Liedes nicht unbedingt vorhersehbar sind, konstituiert sich die Strophe stückweise und hierar-

chisch, während das musikalische Gliederungsprinzip des Liedes in dem Augenblick schlagartig am Tage liegt, wo der Strophenbeginn als Wiederholung erkannt wird. Dieser mindestens für mündliche Poesie vorauszusetzende prozessuale Charakter einer Strophe bestimmt ihr Wesen als Vortragseinheit. Das zur Orientierung so hilfreiche Formschema einer musikalischen Strophe, wie Gennrich es in seiner Formenlehre (15) entwirft, gibt gerade deswegen nicht das „Wesen der Form" wieder, weil es unter dem Begriff des Organismus konzipiert wurde. Einen Organismus charakterisiert aber gerade die mehr oder weniger stark ausgeprägte, gleichzeitige und notwendige Interdependenz seiner Teile, die bei einer Melodiestrophe deswegen nicht besteht, weil die Teile keine Gegebenheiten, sondern im Hören erst aufzubauende Elemente sind, wobei die Melodie aber in jedem Augenblick des Vortragsprozesses im Fortgang begriffen ist. Die Strophenteile sind Abstraktionen aus der Melodie und dem bewussten Hörer durchaus zugänglich, aber immer als Abstraktion, die nach dem vertretenden Schema verlangt, welches die befriedigende Symmetrie der Elemente vollkommener darbietet als langweilig-aufwendiges Zuhören.

II. Die Liedform und ihre Tradition

Selbst zur Zeit der Blüte des Trouvère-Gesangs konnte das Verständnis der Form in der Überlieferung verlorengehen. Die Unterdrückung einer Distinktionswiederholung oder die ungewollte Wiederaufnahme einer Wendung an unbestimmter Stelle sind zwar auch in mündlicher Überlieferung Fehler; doch verraten diese Fehler oft gerade jene stilistischen Forderungen, die mündlicher Vortrag an eine Melodie stellt. Es sind dies darum beinahe authentisch zu nennende Fehler, weil sie gelegentlich die ästhetische Forderung der Vortragbarkeit besser erfüllen als die ursprüngliche Komposition. Aber leichter erkennt und beurteilt man bewusste Formalisierung in schriftlicher Überlieferung: das Verfahren ist selbst aufdringlicher als unbemerktes Zersingen, und der verwandte Blick des Philologen ist dem korrigierenden Redaktor schneller auf der Spur als dem vortragenden Trouvère.
Beide Vorgänge entstellender Überlieferung lassen sich am Lied R. 1559 „Quant li rossignols jolis" des Raoul de Ferrières beobachten und interpretieren (vgl. S. 194 ff.). Die wahrscheinlich vom Autor gewollte Melodie hat eine recht komplizierte Form, bei der Repetition und Melodiefortgang ineinander verwickelt erscheinen:

A	B	A	C^{ω}	D	E^{ω}	F	A'	B'	C^{ω}
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
a	b	a	b	b	a	a	b	a	b

R. 1559

Der den Aufgesang abschliessende mv 4 hat nicht, wie zu erwarten wäre, die Distinktion B, aber seine Distinktion C^{ω} wird auch den Strophenschluss bekräftigen. Die Klausel ω, deren Schlussfunktion damit bewiesen ist, tritt aber auch im mv 6 an ganz unexponierter Stelle noch einmal auf. Zwar sieht die Wiederaufnahme von A'B' (bei entgegengesetzten Reimen) nach einem dritten Stollen aus, aber das anschliessende C^{ω} macht deutlich, dass hier der ganze Aufgesang, aber ohne seinen stolligen Charakter, wiederkehrt. In zwei

Handschriften des Liedes, O^2 und T, wird die Besonderheit der Form des Aufgesangs einem gängigeren Prinzip unterworfen: an der Stelle von C^{ω} in mv 4 tritt B ein; da aber dann die Strophe in O^2 ohne Änderung abläuft, steht der letzte Melodievers ohne Korrespondenz scheinbar sinnlos neben der schliessenden Stollenwiederholung in den mvv 8 und 9:

A B A B C D E A' B' F R. 1559 O^2

In T wird versucht, bei gleicher Formalisierung des Stollens einen solchen Effekt zu vermeiden, indem der Anklang zwischen dem Schlussvers und einem Melodievers des Stropheninnern deutlicher erscheint:

A B A B C D^{ω} E A B' F^{ω} R. 1559 T

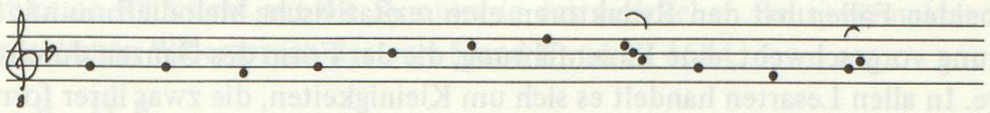
Der Formalisierung dieser Redaktionen steht die formal aufgelöste Fassung O^1 gegenüber. Sie bewahrt zwar die eigentümliche Gestalt des Aufgesangs, nivelliert aber vollkommen seine komplizierte Wiederaufnahme am Strophenschluss. Dort bleibt ein Anklang an A in mv 8 funktionslos erhalten, auch mv 9 lässt noch C durchscheinen, aber dann wird die Strophe ohne Verbindung mit dem Vorhergehenden zuendegebracht:

A B A C D^{ω} E F A' C^{ω} G R. 1559 O^1

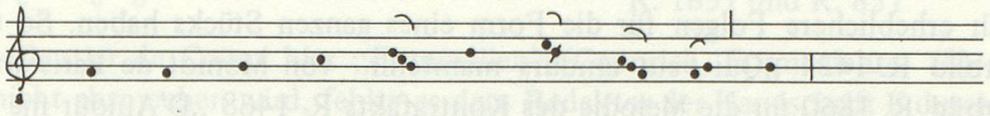
Aber Formalisierung und Nivellierung beziehen sich auf die Form eines Archetyps, wenn nicht eines Originals. Die von einem kritischen Redaktor wiedergegebene leicht formalisierte, aber vordem stark verderbte Fassung einer Melodie kann darum den Eindruck grösserer Formlosigkeit erwecken als eine improvisierende Wiedergabe der ursprünglichen Melodieform. Um hier nicht die Orientierung zu verlieren, ist es unerlässlich, neben den überlieferten Fassungen die Melodien der Kontrafakta in die Analyse einzubeziehen und den Entwurf einer Stilgeschichte auf das analysierte Material jener Melodien zu gründen, deren musikalische Überlieferung im Vergleich mit Kontrafakten interpretiert werden kann.

Die beiden Fassungen des Liedes R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" des Blondel de Nesle sind in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kontrafaziert worden. Ein Lied des Oede de la Couroierie (R. 210) bestätigt die Fassung NX gegenüber K und den anderen Fassungen, ein anonymes religiöses Lied (R. 249) bestätigt die Fassung M (O) gegenüber den verwandten Abschriften TD und der anderen Gruppe KNX. Die laiartige Form des Liedes hat sowohl in K wie auch in M die Redaktoren, vielleicht auch Sänger, zur Angleichung der Initien in den ersten beiden Distinktionen bewogen. Da jene beiden normalisierten Lesungen den sonst unabhängigen Gruppen M (OTD) und K (NX) angehören, mit ihrer Normalisierung überdies je eigene Wege gehen, ist es ganz ausgeschlossen, identische Initien für Blondels Original zu postulieren (vgl. S. 187, 217 ff.):

R. 620
T

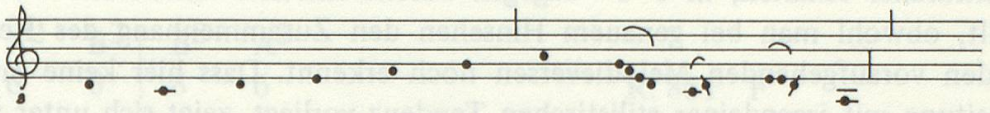


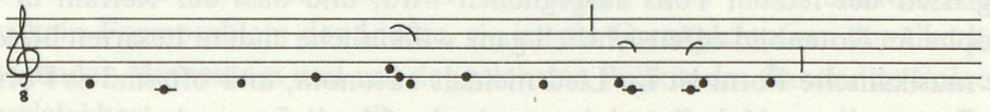
1. A len- trant des- te ke li (t)ans co- men- ce.



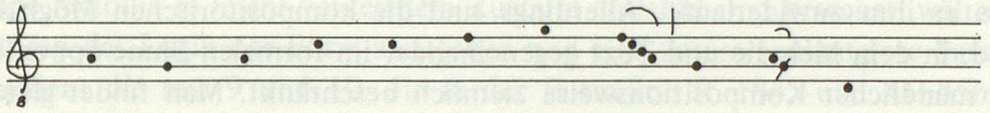
2. ke ioj sor la flor. ces oi- seaus ten- tir.

M

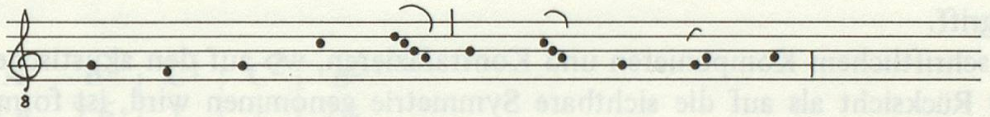




N

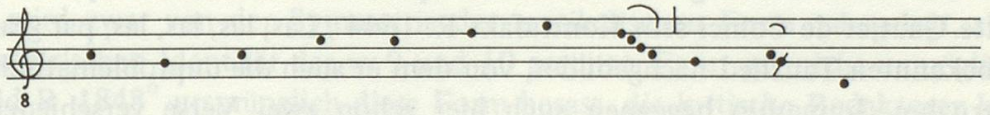


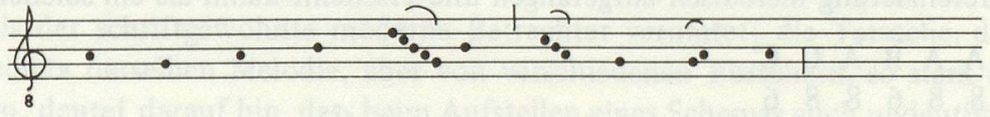
1. A len- trant des- te que li tens con- men- ce.



2. que ioi les oi- siax seur la flor ten- tir.

K





In beiden Fällen hat den Redaktoren eine rezitativische Melodieform mit Endendifferenzierung vorgeschwebt, eine Linienführung, die der Form des Ganzen durchaus angemessen wäre. In allen Lesarten handelt es sich um Kleinigkeiten, die zwar ihrer formalen Relevanz wegen erwähnenswert, im melodischen Ablauf aber ohne hervortretende Wirkung sind.
Schriftliche oder mündliche Änderungen in der Linie eines Melodieverses können aber auch erheblichere Folgen für die Form eines ganzen Stücks haben. So überliefern das Vorbild R. 1424 „Qui veut amours maintenir" von Moniot de Paris wie auch dessen Vorbild R. 1860 für die Melodie des Kontrafakts R. 1468 „D'Amour me doit souvenir" die Form einer Rotrouenge (vgl. S. 211 f.). Diese Form ist sogar in der Handschrift M des Kontrafakts erhalten, in T^1T^2 dagegen durch schlechte schriftliche Überlieferung entstellt, obwohl man bei genauem Hinsehen den Zusammenhang des Refrains mit den beiden voraufgehenden Melodieversen noch erkennt. Dass hier keine musikalische Bearbeitung mit irgendeiner stilistischen Tendenz vorliegt, zeigt sich unter anderem schon daran, dass in mv 10 T^1 der Refrain gegenüber T^2 eine Silbe weniger hat, was durch Weglassen des letzten Tons ausgeglichen wird, und dass der Refrain in T^2 zur dritten Strophe im Notenbild offensichtlich ganz willkürliche andere Lesarten bietet.
Die musikalische Form ist im Lied niemals autonom, und oft sind es Formeigenschaften des Textes, die zu Melodieänderungen in der Überlieferung Anlass geben, sei es dass der Text, insbesondere das Reim- und Kadenzschema, dem musikalischen Bau parallel, sei es dass er ihm zuwiderlaufe. Allerdings sind die kompositorischen Möglichkeiten für ein Lied, in dem Melodie und Text gegeneinander im formalen Sinne opponieren, besonders bei mündlicher Kompositionsweise ziemlich beschränkt. Man findet gleiche Distinktion bei ungleicher Kadenz (vgl. R. 482, R. 437), ein belebendes Kunstmittel, aber grundsätzliche formale Eigengesetzlichkeit von Text und Melodie ist ein dem Trouvèreliede fremder Begriff.
In schriftlichem Komponieren und Kontrafazieren, wo auf den akustischen Effekt weniger Rücksicht als auf die sichtbare Symmetrie genommen wird, ist formale Opposition zwischen Text und Melodie häufig; bei klerikalen Autoren wie den Conductusdichtern und Gautier de Coinci gehört Melodietransplantation unter die Topoi der Erfindung: Es hatte Gautier de Coinci sein Kontrafakt R. 1644 „Las, las, las, las, par grant delit" einem unbekannten Tanzlied nachgebildet, von dem er auch die unproblematische Melodieform übernahm. Immerhin begegnen auch hier schon zwei Verse verschiedener Länge und verschiedener Kadenz mit gleicher Melodie; der Widerspruch wird im Prinzip der Endendifferenzierung melodisch aufgefangen und erscheint kaum als ein solcher:

A	A	B	A'	C	C'	
8	8	6	8	8	6	
a	a	b'	c	c	b'	R. 1644

Bei der erneuten Benutzung dieses metrischen Schemas erfindet Gautier de Coinci eine neue Melodie, in der er die Distinktion C (als 1.B) der alten zitiert. Aber auch die neue

Melodie nimmt keine Rücksicht auf die Symmetrie des metrischen Baus, vermeidet aber doch den ausdrücklichen Widerspruch der mvv 5 und 6 von R. 1644:

A	1.B	C	2.B	D	E	
8	8	6	8	8	6	
a	a	b'	c	c	b'	R. 1831 und R. 851

Während man Gautier de Coinci hier „Formwillen" (Gennrich, Formenlehre, 18) und Sachverstand nicht absprechen wird, fehlte es dem Redaktor der Handschrift F durchaus an letzterem: Sein Kontrapositum will die abstrakt konzipierte Form der Kanzone um jeden Preis dem Text von R. 851 anzwängen:

A^1	B^1	A^2	B^2	B^3	A^3	
8	8	6	8	8	6	R. 851 F

Gerade solche barbarischen Umformungen sind nicht selten unter den Schreiberkontrapositа der übel beleumundeten Handschriften R und auch V. Ihre verständnislose Willkür bezeichnet aber kein Formproblem des Liedes, sie ist ein Grenzphänomen der Überlieferung des verklingenden Minnesangs und mit der gelehrten Willkür des Gautier de Coinci in keiner Weise vergleichbar.

Aber auch der gelehrte Kontrafaktor ist nicht immer kritisch, beobachtet man doch bei ihm, dass er eine Melodie in leicht verderbtem Zustand entlehnt und bewahrt, während spätere Redaktoren der Logik der Form stattgeben und eine zusammenhanglose Passage zu klären versuchen: die mvv 9 und 10, die in der Form von R. 1845 und AH 45b.60 nach dem Prinzip der Halbstrophenrepetition gleiche Distinktion haben könnten, erfüllen diese formale Forderung nur in S und I, aber auch in C und G sind sie einander bereits angenähert:

A	B^1	A	B^2	C^1	C^2	B^3	
7 4	7 6	7 4	7 6	7	7	7 6	
a b	a b	a b	a b	c	c	c b	R. 1845

Die Korrektur wird zwar von der Symmetrie der musikalischen Form nahegelegt, aber auch von der metrischen Identität der vv 9 und 10 gestützt. Es ist gar nicht unmöglich, dass das Vorbild R. 1848° ursprünglich diese Form besass, die kritische Redaktoren hier wiederherzustellen versuchen.

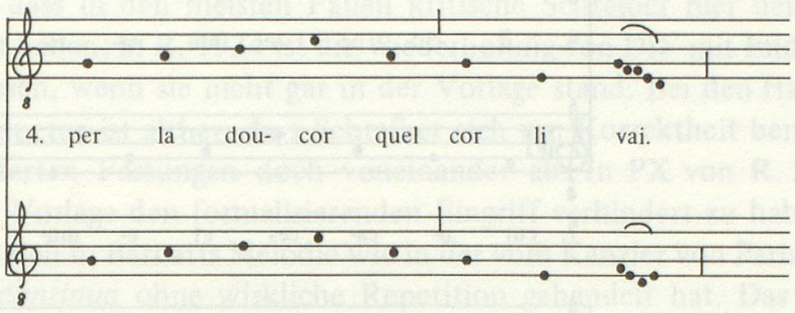
Die Melodieform des klassischen Minneliedes in mündlichem Überlieferungsstil ist viel weniger fest, als der schriftgewohnte moderne Betrachter vermutet: die Tatsache, dass viele Formschemata derselben Melodie, aber von verschiedenen Forschern, so stark abweichen können, deutet darauf hin, dass beim Aufstellen eines Schemas auch undeutliche Sachverhalte durch Etikettierung eine scheinbare Klarheit erlangen. Gerade in mündlicher Kompositionsweise ist das Prinzip melodischer Anspielung charakteristisch, und Tendenzen der Formalisierung oder Nivellierung sind kontinuierlich, so dass sie sich durchaus nicht immer in einer Änderung des Formschemas niederschlagen und darstellen lassen. Auch Form, abgesehen von den einfachsten Grundtypen der Kanzone mit ungegliedertem Abgesang, muss im Vortrag definiert werden; sie gehört im mündlichen Überlieferungsstil

in hohem Masse unter die Variablen, und der Formwille des Autors bestimmt nur ungenau die Grenzen der Veränderbarkeit.

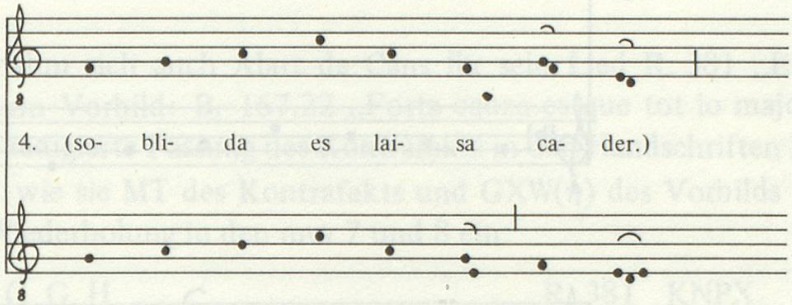
III. Die oda continua und ihre Form

Die *oda continua* drückt am klarsten die Forderung des freien solistischen Vortrags aus, an jedem Punkte der Form einen Fortgang derselben zu implizieren. Denn zwar ist die Melodie der *oda continua* an kein sichtbares Schema gebunden und bedarf zu ihrer Konstituierung sorgfältiger Behandlung von Motiven, Bewegungen, Verzierungen, doch erlaubt ihr unschematischer Charakter auch besser als jede Repetitionsform die freie Vortragsvariante. Diese schwierige, ihrem Wesen nach höfisch-ritterliche Vortragsform tritt in der altfranzösischen Poesie nur selten auf: die Dichter der Generation des dritten Kreuzzugs zieht die Kunst des Schemas bereits stark an, wie sie ja auch dem Zehnsilbler einen formal geregelten Gang zu geben beginnen, nach dem Vorbild der fortgeschrittenen polyphonen Musik.
Es ist darum kaum verwunderlich, dass provenzalische Lieder in der Form der *oda continua* im Laufe der Überlieferung oder in kontrafazierten Fassungen des lateinischen oder französischen Repertoires an bestimmten Stellen, wo im Original eine Anspielung stand, Repetitionen bekommen. Dass dadurch keine auch sonst bekannten Formen wie Kanzone oder Reprisenkanzone entstehen, belegt deutlich, wie die formalisierende Überlieferung ohne Gesamtkonzept an einer Melodie laboriert und dem Wunsche nach Gruppenbildung von Distinktionen überall dort nachgibt, wo ein Anlass sich bietet.
So ist das Lied B. 70.43 „Quan vei l'alauzeta mover" von Bernart de Ventadorn in seiner authentischen Fassung als *oda continua* wohl gar nicht erhalten (vgl. S. 19 ff.), aber sowohl in den Handschriften dieses Liedes GRW als auch in seinen Kontrafakten drückt sich die Tendenz der Formalisierung verschieden stark aus. Dass wirklich jeweils eigene Initiative der Bearbeiter oder Kontrafaktoren vorliegt, zeigt die Vielfalt der Lösungen: die in Bernarts Melodie vielleicht schon einander ähnlichen Distinktionen zu den mvv 4 und 7 werden in allen Melodiefassungen anders interpretiert:

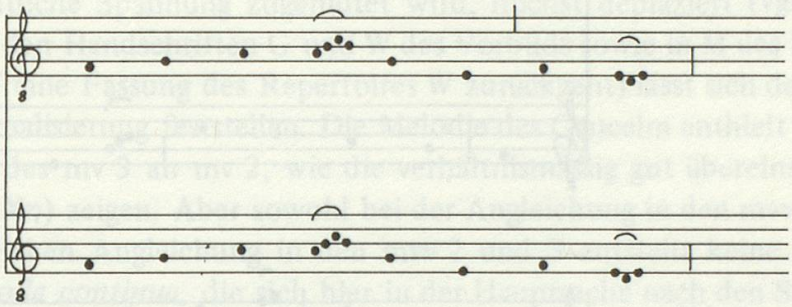
B. 70. 43
W



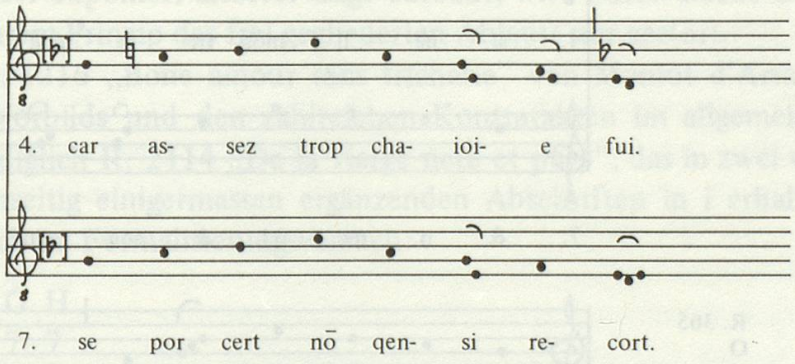
G

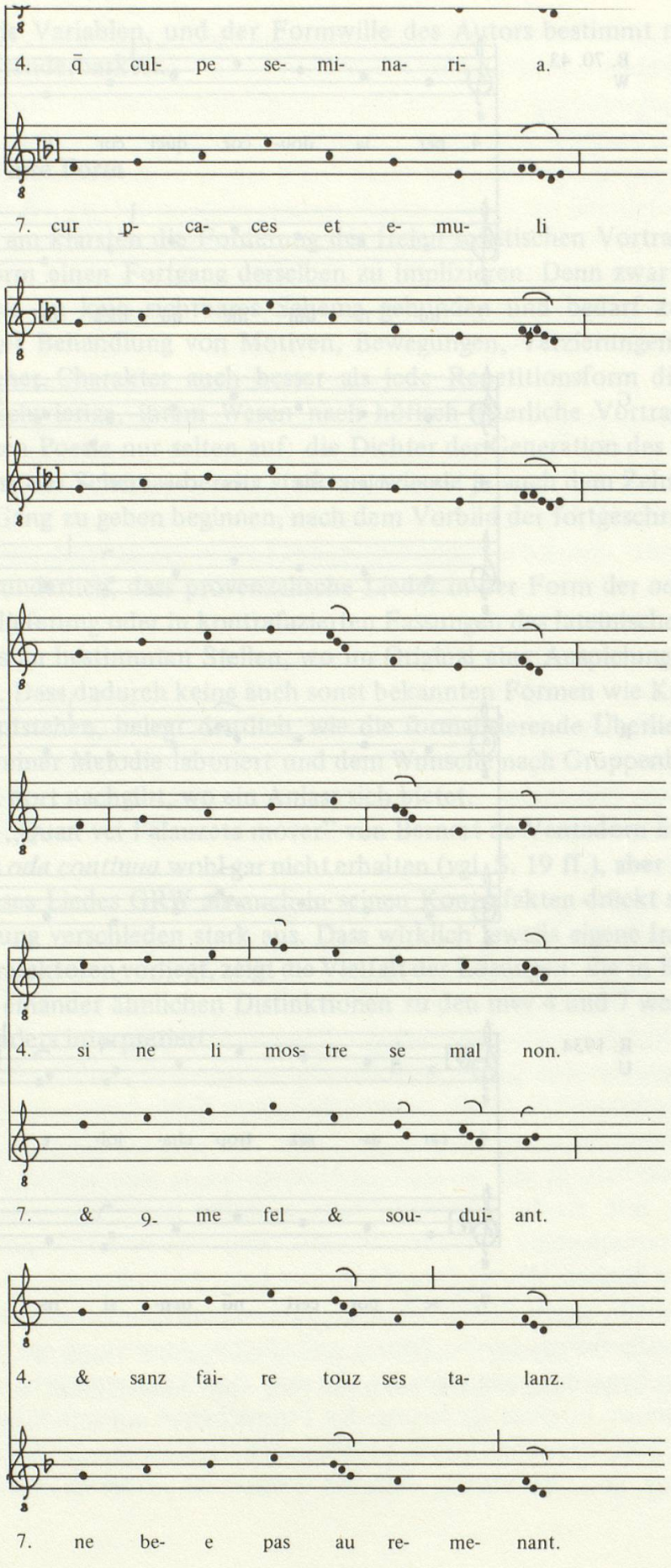


R



R. 1934
U




4. q̄ cul- pe se- mi- na- ri- a.
7. cur p- ca- ces et e- mu- li
AH 21. 168
LoB
Pa
R. 349
PX
4. si ne li mos- tre se mal non.
7. & 9- me fel & sou- dui- ant.
R. 365
O
4. & sanz fai- re touz ses ta- lanz.
7. ne be- e pas au re- me- nant.

Es ist anzunehmen, dass in den meisten Fällen kritische Schreiber hier den Gleichlauf herzustellen versucht haben; in R. 1934 ist die Wiederholung von DD' mit Endendifferenz wohl immer so gewesen, wenn sie nicht gar in der Vorlage stand. Bei den Handschriften LoB und F des Conductus ist sicher, dass Schreiber sich um Korrektheit bemüht haben, weichen ihre korrigierten Fassungen doch voneinander ab. In PX von R. 349 scheint Treue gegenüber der Vorlage den formalisierenden Eingriff verhindert zu haben; die Lesart bestätigt, dass es sich in Bernarts Melodie wie in der vom Kanzler von Paris entlehnten noch um eine *oda continua* ohne wirkliche Repetition gehandelt hat. Das Kontrafakt R. 365 in der Handschrift O führt die im Vorbild vermutete gestörte Repetition rigoros durch, auch ohne Endendifferenz, die in R. 1934 der Melodie gleichmässigeren Ablauf gesichert hatte.

Eine *oda continua* nahm sich auch Alart de Cans für sein Lied R. 381 „E, serventois, arriere t'en revas" zum Vorbild: B. 167.22 „Fortz cauza es que tot lo major dan" von Gaucelm Faidit. Die redigierte Fassung des Kontrafakts in den Handschriften KNPX führt in die *oda continua,* wie sie MT des Kontrafakts und GXW(η) des Vorbilds überliefern, eine fast identische Wiederholung in den mvv 7 und 8 ein:

A B C D E F G G H R. 381 KNPX

Sie wirkt in diesem auf höfische und feierliche Haltung berechneten Liede, in dem der Melodie ausserordentliche Spannung zugemutet wird, höchst deplaziert (vgl. S. 47 ff.). Aber auch schon in den Handschriften G und W des Vorbilds sowie in M des Kontrafakts (das wohl direkt auf eine Fassung des Repertoires W zurückgeht) lässt sich der Ansatz zu einer ähnlichen Normalisierung feststellen. Die Melodie des Gaucelm enthielt selbst einen deutlichen Anklang des mv 3 an mv 2, wie die verhältnismässig gut übereinstimmenden anderen Fassungen (Xη) zeigen. Aber sowohl bei der Angleichung in den mvv 7 und 8 als auch bei einer möglichen Angleichung in den mvv 2 und 3 entsteht keine sinnvoll gegliederte Form: die *oda continua,* die sich hier in der Hauptsache nach den Schlusstönen der Melodieverse mit abschliessendem oder weiterführendem Charakter und dem Neueinsatz in gleicher oder exponiert anderer Lage aufbaut, wird durch solche Gelegenheitswiederholungen in ihrem Prinzip des frei gegliederten Ablaufs nur gestört.

Die *oda continua* R. 1216 „Bone amour sans tricherie" von Moniot d'Arras ist in den Handschriften des Vorbilds und den zahlreichen Kontrafakten im allgemeinen gut erhalten geblieben. Lediglich R. 2114 „De la vierge nete et pure", das in zwei verstümmelten, aber sich gegenseitig einigermassen ergänzenden Abschriften in i erhalten ist, hat einen nicht ungeschickten Formalisierungsversuch:

A B C D E F G H
7 7 7 7 7 7 7 7
a' b b a' a' a' b a' R. 1216

Die mvv 6 und 8, die auch bei Moniot schon den gleichen Schlusston haben, versieht der Kontrafaktor mit einer die letzten vier Silben umfassenden identischen Klausel. Ihr Wiederauftreten in mv 8 bekräftigt den Schluss mit einem der *oda continua* sonst wenig geläufigen Kunstmittel.

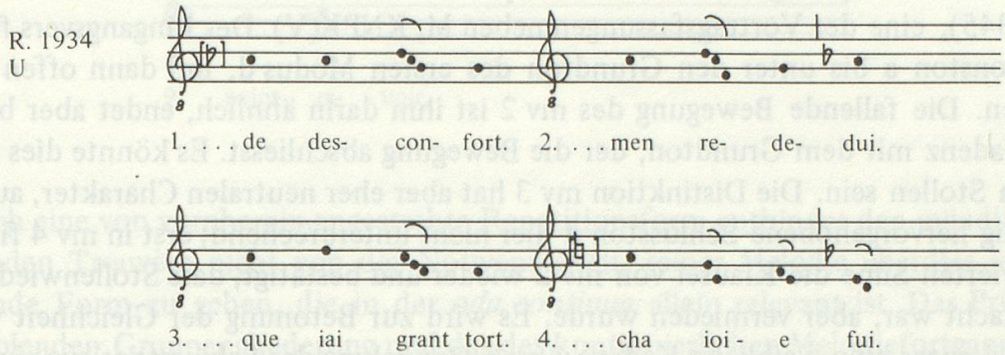
In den Liedern des Königs von Navarra, der als einer der letzten versucht, den höfischen Vortragsstil monodischer Lyrik ohne Zuhilfenahme von musikalischen Effekten der Tanzlyrik zu erhalten, wird die schwebende Melodik der frei gegliederten *oda continua* auf einem Umweg über repetierende Formen wiederhergestellt, indem die melodischen Motive der verschiedenen Distinktionen einander so ähneln, dass dem Ohr die doch vorhandene repetierende Form entgleitet. Es ist darum gar nicht verwunderlich, wenn umgekehrt in einer wirklichen *oda continua* des Königs, R. 2075 „Ausi conme unicorne sui", Anklänge an Repetition auftreten, z. B. die Initien der mvv 3 und 4 (in Handschrift 0 auch mv 2), welche das lesende Auge als Formmomente identifizieren möchte, die dem Ohr aber gleichgültig bleiben.

Die *oda continua,* deren Formprinzip ihre Funktion als höfisches Vortragsstück am reinsten ausdrückt, mag dem kritischen Redaktor, Kontrafaktor und Schreiber mit ihrem eher amorph anmutenden Notenbild altertümlich-unvollkommen erschienen sein. Auch dem Philologen stellt sie Probleme, auf die seine analytische Methode nicht eingestellt ist, macht das Prinzip des Fortschreitens von Vers zu Vers doch gerade jedes Formschema der Melodie zur überflüssigen Spielerei, die zudem Formlosigkeit suggeriert, obwohl gerade in der *oda continua* die Form mit musikalischen Mitteln in höchst nuancierter Weise hervorgebracht wird. In der Trouvère-Poesie ist sie der Grenzfall, an dem sich das dialektische Begriffspaar von Form und Schema insofern ad absurdum geführt sieht, als es in einem unschematischen Formbegriff aufzuheben wäre.

Unschematisch geht die *oda continua* nämlich prinzipiell vor, weil ihre Teile in keiner Weise weder vom Komponisten noch vom Hörer in abstrakter Gleichzeitigkeit vorgestellt werden können. Während in einer Repetitionsform die Zeit in dem Augenblick suspendierbar wird, wo ein Hörer die Wiederholung erkennt und, indem er ihr Ende abwartet, sie dem schon Gehörten zuschlägt, so dass die Wirkung des Ganzen schliesslich aus der Opposition seiner Teile resultiert, erlaubt die *oda continua* keine Distanz zu ihren Momenten, sondern den gehorsamen Vollzug des Begonnenen, es sei denn, man stellte sich ausserhalb der Einzelstrophe als distanzierter Beobachter auf. Es ist das Prinzip der Gesellschaftlichkeit des Vortrags, das dem Autor gestattet, die Liturgie ritterlicher Selbstdarstellung als immer fortdauernde Zeit zu komponieren, das ihm aber auch die Melodie, insofern sie individuelles Werk in ihrem geformten Abschluss werden könnte, mit der verlangten Strophenwiederholung aus der Hand nimmt.

Das Lerchenlied des Bernart de Ventadorn (B. 70.43), von dem angenommen werden kann, dass es im ursprünglichen Zustand, d. h. in mündlich umlaufender Form keine Wiederholung besass, gruppiert seine 8 Melodieverse deutlich symmetrisch mit Hilfe der Kadenz auf dem Grundton des ersten Modus in mv 4 und mv 8. Im Schlussvers ist die vergleichbare Kadenz der provenzalischen Handschriften melismatisch reicher ausgestattet als im mv 4, was den endgültigen Strophenschluss beschwert. Der Melodievers hat als kleinste auch metrisch begründete Einheit in jedem Falle individuelles Gepräge nach den Forderungen seiner Funktion im Ablauf des Ganzen. Der melismatisch beschwerten Kadenz des Schlussverses entspricht im Eingangsvers das psalmodische Rezitationsinitium mit Kadenzklausel und waagerecht verharrendem Schluss; in mv 2 wird die Bewegung nach oben um eine Sekunde bis zum c' fortgesetzt, und auch die Kadenz ist jetzt deutlich

steigend, am eindrücklichsten wohl in R. 1934. Der dritte Melodievers bringt den angekündigten Höhepunkt d', hält aber dann auf einer waagerecht schliessenden Kadenz die absteigende Bewegung auf, die nach erneutem Ansatz in mv 4 schnell zum Grundton führt. Die Kadenzen, mvv 1 und 3 waagerecht verharrend, mvv 2 und 4 steigend bzw. fallend und schliessend, seien hier einander gegenübergestellt:



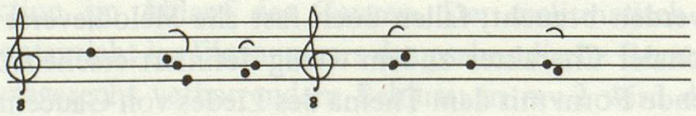
In diesem ersten Strophenteil hält die Bewegung nicht ein, und auch über die melodischen Pausen am Ende von mv 1 und 3 treibt sie hinweg; die 4 Melodieverse des Schlussteils scheinen sich dagegen eher einander zu je zweien gegenüberzutreten: mv 5 bereitet nach dem festen Einsatz, vielleicht mit Melisma wie in W und R. 1934, den Höhepunkt d' mit der fallenden Quinte in der Kadenz vor, mv 6 antwortet mit heftigerer Bewegung in den ersten Silben und langsam auspendelnder Linie bis zum Schlusston in waagerechter Kadenz. Der mv 7 setzt tiefer an und gelangt nach auf- und absteigender Bewegung beinahe zum Schlusston, der nach erneutem Ansatz mit distanzierender gleichstufiger Anknüpfung, die allein hier sicher belegt ist, in feierlich breiter Schlusskadenz auch wirklich eintritt. Der mv 7 ist so doppelt motiviert: Im Rahmen der absteigenden Schlusstöne wird er als der vorletzte definiert (mv 5: g, mv 6: f, mv 7: e, mv 8: d), im Rahmen des letzten Verspaars wird seine offene Kadenz durch mv 8 beantwortet; eine Erinnerung an einen Melodievers des ersten Strophenteils erscheint hier durchaus überflüssig.

Während im Liede Bernarts beständig-ruhiger Fortgang bei klarer Zweigliederung des Ganzen stattfindet, machen das Lied des Gaucelm Faidit (B. 167.22) und das davon abgeleitete Kontrafakt R. 381 des Alart de Cans einen eigentümlich bemühten Eindruck. Die Zehnsilbler verlangen eine Zäsur, welche den melodischen Gang zwar gliedern, aber nicht unterbrechen darf. In den ersten 4 Versen ist dies Prinzip beachtet, aber in den folgenden drei Versen zerreissen eine steigende Quinte (mv 5), eine fallende Quinte (mv 6) und eine steigende Sext (mv 7) jenen Verszusammenhang, der in den ersten vier Versen so stark ist, dass jeder neue Vers wie eine neueinsetzende Bemühung klingt. Die grossen Sprünge und auch die übertriebenen Melismen bringen eine schwer erträgliche Bewegung wie von Hieben, von der aber schon im Voraus keine wirkungsvolle Belebung erwartet zu werden braucht, fallen doch fast alle Melodieverse auf einen tiefen Schlusston, dessen tonaler Charakter zudem wenig definiert erscheint. Vielleicht ist es erlaubt, diese stagnierende Form mit dem Thema des Liedes von Gaucelm Faidit in Verbindung zu sehen und der Form mehr Ausdruck zuzugestehen, als das sonst in der Troubadour- und

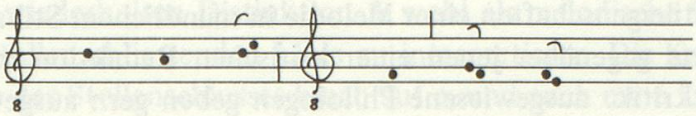
Trouvère-Monodie möglich ist. Aber auch hier wird die als Einzelstrophe ausdrucksstarke Melodie in der Wiederholung notwendig gerade in dieser ihrer Besonderheit abgestumpft. Der kontinuierlichen Form Bernarts und der negierten Form Gaucelms ist die Komposition des Moniot R. 1216 gegenüberzustellen: sie versucht, wider den Geist der *oda continua,* durch melodische Mittel Gruppen von Distinktionen zu schaffen, die als höhere Einheiten das Strophenganze bilden. Interpretiert wird die unveröffentlichte Fassung T (vgl. S. 345), eine der Vortragsfassungen neben M, KNPX(V). Der Eingangsvers führt vom Rezitationston a bis unter den Grundton des ersten Modus d, um dann offen auf e zu schliessen. Die fallende Bewegung des mv 2 ist ihm darin ähnlich, endet aber bei männlicher Kadenz mit dem Grundton, der die Bewegung abschliesst. Es könnte dies durchaus auch ein Stollen sein. Die Distinktion mv 3 hat aber eher neutralen Charakter, auch wirkt der wenig hervorgehobene Schlusston d hier nicht unterbrechend; erst in mv 4 findet sich ab der vierten Silbe die Klausel von mv 2 wieder und bestätigt, dass Stollenwiederholung hier gedacht war, aber vermieden wurde. Es wird zur Betonung der Gleichheit von mv 2 und mv 4 sogar eine weibliche Kadenz durch Doppelung des Schlusstons aus einer männlichen gewonnen – eine klingende Kadenz ist damit wohl kaum gemeint, wie wahrscheinlich im letzten Vers. Der mv 5 führt in eine höhere Lage (c') und der mv 6 wieder zum Grundton zurück; beide bilden eine Einheit und ähneln auch in ihrer mehr syllabischen Ausführung den üblichen lagenwechselnden Abgesangseinleitungen. Schliesslich bilden auch die mvv 7 und 8 ein Paar, das zunächst an seiner reicheren Melismatik kenntlich ist; die Distinktionen beziehen sich aber auch tonal aufeinander. Anklänge an frühere Verse sind hier vermieden, insbesondere hat mv 8 eine eigene klingende Kadenz, die mit mv 4 nichts zu tun hat.

Wird hier die Form der *oda continua* nur als Vorwand einer gruppengliedernden Melodie verwendet, so kommt sie im Lied R. 2075 des Königs von Navarra dessen neutralisierendem Melodiestil entgegen, der den Effekt zu fürchten scheint und in feierlicher Rezitation Schutz sucht vor der eigenwilligen, nach Emanzipation in Ausdruck und Rhythmus strebenden Melodik einer jüngeren Trouvèrepraxis. Die beiden Eingangsverse stehen ohne Bezug und ohne Entwicklung nebeneinander und schliessen auch beide mit dem Grundton. In mv 3 setzt eine Wellenbewegung ein, die in dem einzigen hervortretenden Motiv dieser 4 Eingangsverse, dem Abstieg g – f(e) – c des mv 4 eine Antwort findet. Die tiefe Kadenz auf c bewirkt hier einen Einschnitt – er findet sich wie zufällig aber auch gerade da, wo eine stollige Melodie den Aufgesang beenden würde. Die folgenden 4 Melodieverse sind fast ohne hervortretende Motive und fast ohne Bezug aus Leitersegmenten gebaut. Lediglich die abwechselnd steigenden und fallenden Kadenzen ordnen sie wenig wirkungsvoll zu zwei Paaren, auf die, ohne neues melodisches Motiv, der kaum beschwerte Schlussvers mit Kadenz auf dem Grundton folgt. Die Kadenzen des Abgesangs seien hier gegenübergestellt:

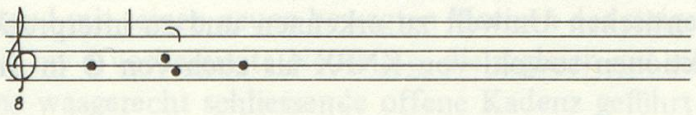
R. 2075
M



5. son gi- ron. 6. tra- i- son.



7. -tel sem- blant 8. -me por uoir.



9. point ra- uoir.

Aber auch eine von vornherein angestrebte Repetitionsform entbindet den mündlich komponierenden Trouvère nicht von der Notwendigkeit, seiner Melodie überdies jene fortschreitende Form zu geben, die in der *oda continua* allein relevant ist. Das Prinzip der wiederholenden Gruppengliederung und das des kontinuierlichen Melodiefortgangs stehen im Trouvèrelied in einem gewissen Gegensatz, der durchaus kompositorisch genutzt werden kann. Die schematische Wiederholung unterliegt der Variabilität des Vortrags, der Veränderungen insofern erlaubt, als auch eine modifizierte Distinktion noch als wiederholte erkennbar bleibt. Es ist auch gerade bei weiter entfernten Reprisen gar nicht nötig, die Wiederholung im Notenmaterial zu verankern, genügen doch dem Hörer einige typische Wendungen, Initialmotive oder Kadenzen, zur Identifizierung dessen, was sich da durch Wiederholung als Besonderes ausweist. Auch die Repetitionsform im Geist der *oda continua* als kontinuierliche Feier gesellschaftlicher Präsenz zu gestalten, ist charakteristisch für den mündlichen Werk- und Überlieferungsstil der Trouvèrelyrik, der sich bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts beobachten lässt. Wenig Verständnis findet dieser Werk- und Überlieferungsstil bei den klerikalen Conductuskomponisten der frühen Zeit, bei den bürgerlichen Florilegien- und Repertorienredaktoren, denen wir die grossen Sammelhandschriften verdanken, und natürlich auch nicht bei jüngeren Autoren, die im Geiste der Sammler komponieren und kontrafazieren.

IV. Monodische Melodieform im frühen und im späten 13. Jahrhundert

Die meisten Lieder des älteren Repertoires der Trouvèrepoesie sind wahrscheinlich noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts nach dem Ohr aufgezeichnet und alsdann schriftlich weitertradiert worden. Die Spuren des mündlichen Überlieferungsstils, und das heisst gleichzeitig der authentischen Existenzweise dieser Lyrik, sind in der uns erhaltenen Überlieferung allenthalben greifbar dank dem Zeugnis früher Entlehnungen in mündlichem oder schriftlich – klerikalem Kontrafakturstil. Problematisch für die Beurteilung und Interpretation sind darum auch nicht die divergierenden mündlichen Vortragsfassungen, die in verschiedenen Handschriften ihre individuellen Varianten hinterlassen haben, sondern die in neuem Geiste mit dem Ziel der Konservierung kritisch hergestellten Melodiefassungen kompetenter Redaktoren.

Die Kenntnis der Stileigenschaften einer Melodie in mündlichem Stil aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gegenüber jenen einer kritischen Redaktion ist das Desiderat der musikalischen Textkritik: ausgewiesene Philologen geben gern ausgewiesenen Philologen recht und sind geneigt, jede alte ‚Einregulierung' als Original zu goutieren. Eine Reihe von frühen Liedern mit frühen Kontrafakten erlaubt es, den mündlichen Werkstil einer Melodie in ihrer authentischen Umwelt zu erkennen und zu interpretieren, ein Stil, gegen den sich die Redaktionen sowohl von KNPX als auch von O in immer gleicher Weise wehren.

Vortragsform und Überlieferungsform

Die Melodie des klassischen Minneliedes R. 1227 „Quant je plus sui en paor de ma vie" von Blondel de Nesle aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts ist in zwei einander widersprechenden Fassungen überliefert, deren frühere (MTZU) zwischen 1222 und 1230 durch das geteilte Spiel R. 1097 als alt erwiesen wird, während die redigierte Fassung KNX (O) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschätzt wurde, wie ein weiteres Kontrafakt (R. 1147) um 1270 beweist. Die frühe Fassung zeigt mündlichen Überlieferungsstil mit Varianten in jeder Aufzeichnung, die spätere schriftlichen Überlieferungsstil mit philologisch genauer Bewahrung eines jeden Details. Die gleichen Stilhaltungen kennzeichnen auch beide Kontrafakta, das frühe geteilte Spiel in mündlichem, das späte politische Lied in schriftlichem Kontrafakturstil (vgl. S. 27 ff.).

Während es im Falle der späteren Fassung KNX also gleichgültig ist, auf welche Handschrift man zur Interpretation zurückgreift, muss bei der früheren Melodie eine Wahl getroffen werden. Zwar ist es auch hier prinzipiell gleichgültig, welche der bezeugten Fassungen man interpretiert, denn alle sind als authentische Zeugnisse des mündlichen Überlieferungsstils im frühen 13. Jahrhundert erkannt. Wenn hier die Wahl auf Z fällt, so nur aus äusserlichen Gründen: diese Fassung ist unveröffentlicht, sie steht nicht (wie U) in einer anderen Lage und ist nicht (wie M) verstümmelt, scheint auch noch ein wenig sorgfältiger geschrieben zu sein als T, die in mv 11 einen Schreibfehler hat (vgl. S. 346 f.).

Die lange Strophe des Liedes R. 1227 wird dadurch belebt, dass eine Reihe kürzerer Verse die Zehnsilbler unterbrechen und der Strophenschluss in Siebensilblern einer Refrainform ähnelt:

A	B	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
10	10	10	10	10	10	10	3	4	6	10	7	7	7
a'	b	a'	b	b	a'	b	c	c	c	b	a'	b	b

R. 1227

Der metrische Bau gliedert die Strophe in Aufgesang (mvv 1–4), Übergangsteil (mvv 5 – 7), steigenden Neueinsatz mit immer länger werdenden Versen (mvv 8 – 11), Vorbereitungsvers (mv 12) und Pseudo-Refrain (mvv 13–14). Die melodische Gliederung orientiert sich zunächst an den Wiederholungen des Aufgesangs: Beide Distinktionen beginnen fallend in gleicher Lage, A führt bis zu einem Nebenschlusston f, B bekräftigt den Schlusston d, was demnach als erster Modus zu hören ist. Die Stollenwiederholung führt zum selben Schlusston, aber A geht in mv 3,6 eine Sekunde höher als im mv 1, und B meidet in mv 4,4 das Melisma des mv 2: man wird darin gern eine kleine Variation im Vortrag

sehen, im Falle der wiederholten Distinktion A wohl als melodische Steigerung, bei B als Hervorhebung der stollenschliessenden Linie zu interpretieren. Die Kadenz des mv 5 geht unter den Grundton des Stollenschlusses hinab auf c, und auch mv 6 kehrt, nach grösserer melodischer Bewegung, in weiblicher Kadenz zu diesem c zurück. Wie schon die mvv 5 und 6 so beginnt auch mv 7 wieder mit dem gleichen Initium, bringt aber durchaus organisch fortschreitend mit seinen neuen bewegten Motiven des steigenden und fallenden Quartsprungs die seit mv 5 vorbereitete Neuerung, die sogleich mit einer leichten tonalen Änderung (b) in eine waagerecht schliessende offene Kadenz geführt wird. Metrisch wie musikalisch bedeuten die Kurzverse der mvv 8 – 10 einen Neuansatz. In charakteristischen Motiven erreicht die Melodie im mv 10 den tiefen Unterton c, dem eine leicht an die mvv 5 und 6 anklingende Distinktion im mv 11 folgt, welche aber nun gerade nicht offen (wie in den mvv 5 und 6), sondern deutlich auf dem alten Grundton d des ersten Modus schliesst. Die nun folgenden drei Verse unterscheiden sich von den übrigen ausser durch ihre Silbenzahl auch durch ihre Melodik: sie sind in den ersten 4 bzw. 5 Neumen unmelismiert und beschweren nur die Kadenz; auch das erinnert (wie schon mv 8) an Tanz- und Refrainmelodik. Hinzu kommt die kräftige Bewegung: mv 12 schliesst auf c, mv 13 steigt in Terzen des Dreiklangs an und erreicht als Schlusston die Oktave c'. Der letzte Vers schliesst zwischen beiden auf g, als handelte es sich hier um den achten Modus, den plagalen G-Modus. Auch dieser Tonartwechsel ist ein durch die Refraintechnik bedingtes Stilmittel, steht doch z. B. bei Wechselrefrains die Liedstrophe nicht notwendig in derselben Tonart wie der Refrain. Bemerkenswerterweise verzichtet dieser nuanciert gegliederte Abgesang ganz auf Wiederholungen, verwendet aber in den mvv 5–7 die musikalische Anspielung als Mittel, Spannung zu erzeugen und im mv 7 die Erwartung eines Neuansatzes zu bewirken. Diese Kompositionstechnik erinnert durchaus an die der *oda continua.* Überhaupt wäre die Strophe des Blondel wohl zu verstehen als eine *oda continua* mit Aufgesang. Blondel benutzt geschickt neben melodischen Gliederungsmitteln die Verstechnik, doch ist anzunehmen, dass eine begriffliche Unterscheidung von Vers und Melodie, die heute selbstverständlich ist, dem Trouvère als unbegründet oder mindestens irrelevant erschienen wäre.

Die Interpretation, die hier jedem Detail sein Recht werden lassen möchte, überspringt jedoch nicht die historische Problematik des Liedes: Eine beliebige als authentisch erwiesene Vortragsfassung ist insofern Original, als die mündliche Komposition die im Rahmen der Konvention beliebige Vortragsvariante impliziert. Das Dokument ist darum nicht Original, weil es den Zustand des abgeschlossenen Werks aus der Hand des Dichters und als sein Vermächtnis von Individualität repräsentierte, sondern weil es die bei seiner Komposition gegenwärtige gesellschaftliche Funktion in authentischer Weise erfüllt. Es schliesst also gerade andere Vortragsfassungen nicht aus, sondern ein.

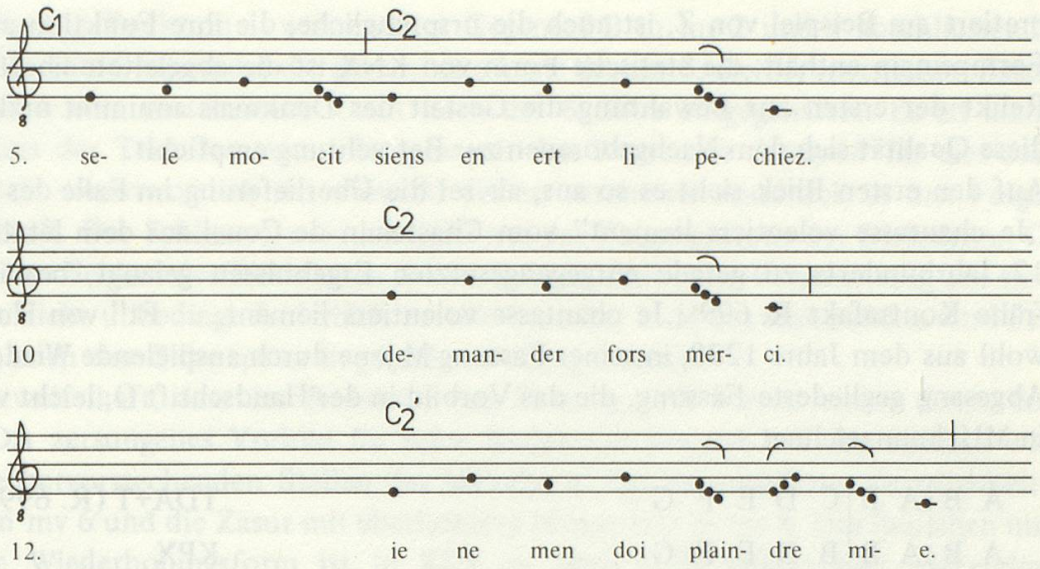
Das ist nicht der Fall bei der kritischen Überlieferung derselben Melodie in KNX(O) und dem späten Kontrafakt R. 1147 (K). Der schriftliche Überlieferungsstil in diesen Quellen setzt die ausschliesslich richtige Fassung voraus; jene die man dafür hält, wird darum ohne Varianten weitergegeben, wobei Schriftlichkeit gerade die Garantie für Bewahrung ist. Auch die Fassung KNX des Liedes R. 1227 geht wohl auf eine von MTZU verschiedene Aufzeichnung nach dem Ohr zurück. Im Aufgesang enthält sie bei verhältnismässig treuer

Bewahrung der Gesamtlinie ihre eigenen Vortragsvarianten. Hierin unterscheidet sie sich auch nicht von den übrigen Fassungen, sondern in der durchaus neuen redaktionellen Interpretation der Form des Abgesangs.

A	B	A	B	C_1/C_2	D	E	F	G	C_2	D'	C_2'	H	I
10	10	10	10	10	10	10	3	4	6	10	7	7	7
a'	b	a'	b	b	a'	b	c	c	c	b	a'	b	b

R. 1227 KNX

Es ist zunächst darauf hinzuweisen, dass die kleinen variierenden Details in den Repetitionen des Aufgesangs von Z hier fehlen. Die in Z beobachteten Anklänge bzw. steigernden Pseudowiederholungen der mvv 5–7 sind nun vom Redaktor gar nicht wahrgenommen worden. Eine Begründung hierfür wäre wohl darin zu suchen, dass ja alle Wiederholung in der Strophe für Gliederung sorgen soll, wie in der paradigmatischen Aufgesangsgliederung ABAB, während die reihende Litaneiform AAA . . . diesem ordenden Prinzip durchaus zuwiderläuft und im klassischen Minnelied auch nicht gepflegt wird. Dagegen versucht der Redaktor, Gruppenwiederholung anzudeuten, die allerdings nicht durchgeführt werden kann. Es wird, wohl nach dem Vorbild von mv 9 und mv 10, in den mv 5 eine Zäsur eingeschaltet und die Melodie der zweiten Vershälfte (C_2) jener des mv 10 angeglichen. Der rein syllabische Gang dieser Distinktion zwischen den melismierten Zehnsilblern mvv 4 und 6 deutet bereits darauf hin, dass es sich hier um Montage handelt. Die Initien der mvv 5–7, die in Z ähnlich sind, werden hier deutlich differenziert: sie sollen keine leerlaufende Wiederholung suggerieren. Der Passage C_1C_2D (mvv 5 und 6) würde nun genau entsprechen die Passage mvv 9–11. Deshalb wird mv 6 mit der Distinktion D' des mv 11 versehen, obwohl die Kadenzen sich widersprechen: mit philologischem Geschick gewinnt der Redaktor aus dem Schlussmelisma fed (mv 11) die weibliche Kadenz fe-d (mv 6). Auch im Strophenschluss wird nun für mv 12 eine Distinktion benutzt, die diese letzten drei Verse an das Ganze bindet: der Redaktor wählt die Distinktion C_2, obwohl sie in den mvv 5 und 10 einen männlichen Sechssilbler begleitet, hier aber auf einen weiblichen Siebensilbler passen soll. Die Anpassung verrät wieder den Philologen. Er nimmt auf den rhythmischen Gang keine Rücksicht, sondern montiert in der Kadenz die zwei fehlenden Neumen in der Form von Dreinotenmelismen ein, wodurch zwar eine genaue schriftliche Korrespondenz, aber mit metrischer Inkommensurabilität entsteht. Hieraus Schlüsse über eine möglicherweise arhythmische Vortragsform zu ziehen, wäre darum wohl verfehlt. Auf Grund der nicht in Zweifel gezogenen Priorität des schriftlichen Prinzips vor dem mündlichen mutet der Redaktor einem Sänger seiner kritischen Melodiefassung die Verwirklichung der Komplikation einfach zu – wie ja auch in polyphoner Komposition auf die Schwierigkeit bestimmter von der Harmonie erforderter Intervallsprünge keine Rücksicht genommen werden kann.



Der Redaktor von KNX, der wohl in dem ungegliederten Abgesang die korrumpierte Form früherer Ordnung gesehen hat, versucht eine Form herzustellen, bei der die im Aufgesang begonnene Gruppenrepetition auch im Abgesang als formales Prinzip weitergeführt wird. Seine Formvorstellung liesse sich adäquat wohl in Gennrichs räumlicher Anordnung wiedergeben, wo die entsprechenden Blöcke in ihrer Opposition erscheinen, während Hören oder Lesen sie ja immer erst im Nachherein erkennend identifizieren muss:

A	B	C_1	C_2	D	E	F
10	10	4	6	10	10	3
a'	b	x	b	a'	b	c

A	B	G	C_2	D'
10	10	4	6	10
a'	b	c	b	b

C_2'	H	I
7	7	7
a'	b	b

R. 1227 KNX

Es war, wie im Schema erkennbar, die organisierte Form des Laiausschnitts, die der Redaktor in der ungegliederten Folge seiner Fassung erkennen wollte. Die Distinktionen - EF und HI fallen aus dem Schema heraus, und auch G ist nicht mit C_1 identisch: in der Mangelhaftigkeit des Ergebnisses ist die Inadäquatheit der Korrektur noch gegenwärtig.
Nicht um die historisch irrelevante Spielerei eines Schreibers handelt es sich hier, sondern um die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts für authentisch gehaltene kritische Fassung von Blondels Lied, findet sich doch eine fast gleiche Version in der Handschrift O und eine vollkommen genaue Wiedergabe der Fassung KNX im Kontrafakt R. 1147. Die beiden hier verglichenen Fassungen desselben Liedes stehen unter verschiedenen ästhetischen Gesetzen fortlaufender bzw. statischer Form, die ihrerseits ihre Begründung in der Funktion der Lyrik haben: Die fortlaufende Form der Fassungen MTZU, hier inter-

pretiert am Beispiel von Z, ist auch die ursprüngliche, die ihre Funktion als ästhetisches Formprinzip enthält; die statische Form von KNX ist die abgeleitete übertragene, die als Relikt der ersten zur Bewahrung die Gestalt des Denkmals annimmt und gerade durch diese Qualität sich dem Nachgeborenen zur Betrachtung empfiehlt.

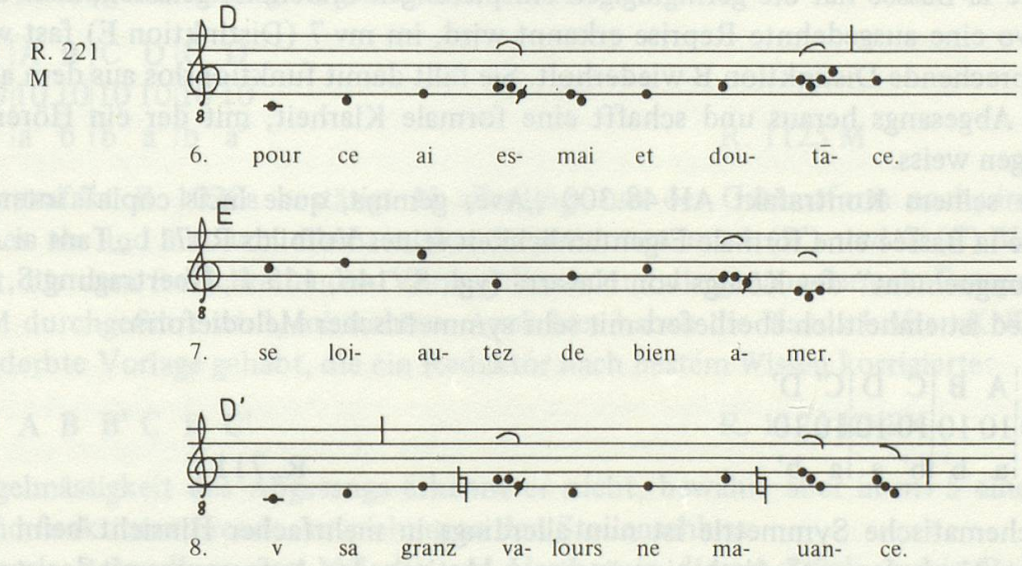
Auf den ersten Blick sieht es so aus, als sei die Überlieferung im Falle des Liedes R. 700 „Je chantasse volentiers liement" vom Chastelain de Couci aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts zu gerade entgegengesetzten Ergebnissen gelangt, bestätigt doch das frühe Kontrafakt R. 699 „Je chantasse volentiers liement . . . Et" von Hue de la Ferté, wohl aus dem Jahre 1230, in seiner Fassung M jene durch anspielende Wiederholungen im Abgesang gegliederte Fassung, die das Vorbild in der Handschrift O, leicht verändert auch in MU, kennzeichnet:

A	B	A	B	C	D	E	F	G	TDA+T (R. 699)
A	B	A	B	B	D	E	F	G	KPX
A	B	A	B	C	D	B'	F	C'	MUO+M(R. 699)
10	10	10	10	10	7	10	10	10	
a	b	a	b	b	c'	c'	d	d	

Die Fassung TDA, in der die anspielenden Wiederholungen des Abgesangs durch Zersingen verschwunden sind, ist ein Dokument fortgeschrittenen mündlichen Vortragsstils, der hier über das konventionelle Mass hinaus, vielleicht auch aus sängerischer Inkompetenz, die Umrisse der Komposition verwischt. Gegenübergestellt seien hier die Fassungen O und KPX, von denen O als frühe und authentische zu gelten hat (zusammen mit M und U), da sie der 1230 entlehnten Melodie des Hue de la Ferté entspricht. Die Handschrift O ist sicher insofern eine Redaktion, als sie versucht, das Lied im dritten rhythmischen Modus wiederzugeben. In der Übertragung (vgl. S. 348 f.) sind die Notenhälse bewahrt worden, doch fehlen sie gerade in der Handschrift zum mv 6, der kein Zehnsilbler ist, sind auch sonst oft widersprüchlich; die Rhythmisierung von O wird darum hier nicht als authentisches Zeugnis behandelt. KPX enthalten typische schriftliche Überlieferungsfehler; in der Übertragung sind sie korrigiert, soweit das möglich schien (vgl. S. 59 ff.).

Die Melodie des Chastelain de Couci in der Fassung O verbindet das gruppenbildende Kanzonenschema und das Prinzip der Schlussreprise mit einer eigentümlichen, in der *oda continua* beheimateten allusiven Melodiebildung. So laufen schon die beiden Eingangsdistinktionen bis zur 5. Silbe beinahe parallel und unterscheiden sich dann in der gegenläufigen Kadenz. Die in jedem Melodievers erreichte Finalis g des achten Modus (des plagalen G-Modus) gibt dem Aufgesang einen rezitativisch-statischen Charakter ohne starke Spannung. Auch der Einsatz des Abgesangs in mv 5, der sich offensichtlich um einige neue Motive bemüht, verharrt in dieser von der Tonalität bestimmten Apathie, die nun in dem auch metrisch hervortretenden mv 6 plötzlich unterbrochen wird durch das Motiv des Terzenabgangs fis' – d' – h – g mit einem dann folgenden Quartsprung zur wieder auf g schliessenden Kadenz. Es ist diese schnell gebremste, vordem so mühsam ausgelöste Bewegung ein Höhepunkt, für den keine Fortsetzung denkbar scheint. Es tritt wohl darum jetzt die alte Melodie von B' wieder hervor, ihre steigende Kadenz gibt ihr

nun weiterführende Funktion – während im Gegenteil B in mv 2 und 4 abschliessende Funktion hatte – und begründet die gebrochene Linie des mv 8, die der metrischen Zäsur nach der 4. Silbe eine musikalische Zäsur nach der 6. Silbe entgegensetzt. Es ist nicht undenkbar, dass der Text der ersten Strophe mit den Worten *en desespoir* für dies aufdringliche Motiv verantwortlich ist, wiewohl der so vermutete Ausdruck in den Folgestrophen leerläuft. Der Schlussvers nimmt nicht nur das Eingangsmotiv der Distinktion C, sondern auch den Schluss der Distinktion A wörtlich auf (mit einer Verschiebung um eine Silbe, die hier nicht unbedingt fehlerhaft zu sein braucht; in M des Kontrafakts wird der Terzenabstieg noch eine Silbe später in geraffter Form geboten).
Es ist kaum zweifelhaft, dass der Redaktor von Fassung KPX bereits ein im Sinne der Fassungen TDA zersungenes Vorbild für seine Redaktion benutzt hat. Sie enthielt wie KPX aber die hervorstechenden Stellen der Melodie in fast unveränderter Deutlichkeit: den Abstieg in mv 6 und die Zäsur mit überhöhtem Neueinsatz in mv 8. Das Bemühen um eine geregelte Wiederholungsform ist in KPX an einer recht ungeschickt wirkenden Korrektur zu beobachten: in mv 5 wird die Stollenschlussmelodie wiederholt, mit genau gleicher Kadenz. Diese Korrektur macht die in O durch Ähnlichkeit der Kadenz bewirkte Apathie zur unbeweglichen Starre. Der Neueinsatz erscheint danach nicht überraschend, sondern willkürlich.
Ausserhalb des Aufgesangs scheinen Repetitionen von den Autoren und Sängern der früheren Zeit durchaus variabel und an der jeweiligen Funktion im Fortgang der Strophe orientiert vorgetragen worden zu sein: Sowohl KNPXLV als auch M, A und wohl ebenso das verstümmelte U belegen für das Lied R. 221 „Fine amours et bone esperance Me" von Gace Brulé im Abgesang eine endendifferenzierte Wiederholung der Distinktion D, die in mv 6 nach oben kadenziert und den Höhepunkt in mv 7 einleitet, während sie in mv 8 mit der melismatisch beschwerten Schlusskadenz versehen ist und somit die genau gegenteilige Funktion erfüllt:



Das Lied B. 70.12 „Be m'an perdut lai enves Ventadorn" von Bernart de Ventadorn hat eine gedrängte stollige Form mit drittem Stollen. Aber auch hier ist die deutlich erkennbare Wiederholung in den Handschriften R des Vorbilds und M des Kontrafakts R. 1522, das der Graf Thibaut II. von Bar im Jahre 1253 in Gefangenschaft verfasste, in stark variierender Form überliefert. Es ist diese Variabilität gegenüber dem Schema, die dem Lied den kontinuierlichen Fortgang der *oda continua* erhält. Der Redaktor der provenzalischen Handschrift G hat hier die Wiederaufnahme der Distinktion A in mv 6 unterbunden und durch eine philologisch angepasste Wiederholung der Distinktion B' ersetzt:

A	B	A	B	C	A'	B'	B.70.12 R, R. 1522 M
A	B	A	B	C	B'	B	B.70.12 G
10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	a	a	b'	

Dadurch bekommt aber die Schlussgruppe ein solches Gewicht, dass sie zu der fast fehlenden Abgesangspartie C in ein Missverhältnis gerät, während die Variation von A' – erst ab der 5. Silbe ist der Anschluss an A erreicht – eine solche Wirkung vermeidet und überhaupt dem formalistischen Schema viel von seiner Dringlichkeit nimmt.
Solchen kompositorischen Gesichtspunkten eines mündlichen Werkstils stehen aber klerikal gebildete Redaktoren und Kontrafaktoren hilflos gegenüber. Gace Brulé hat in seinem Liede R. 550 „Quant voi paroir la fueille en la ramee", seinem Vorgehen in R. 221 vergleichbar, Elemente der früheren Melodieverse wieder aufgegriffen (vgl. S. 146); insbesondere ähneln sich die Distinktionen E und B sowie F und D im Initium (doch auch D klingt im Innern an B an). Die Kompositionsweise anspielender Repetition hat allerdings keine formale Orientierung im Sinne Gennrichs zur Folge, sondern eine Unsicherheit beim Hörer, der durch die vielfältigen Bezüge in einer beständigen Aufmerksamkeit gehalten wird, wie sie dem Hörer der *oda continua* eignen müsste. Der klerikale Kontrafaktor Adam de la Bassée hat die geringfügigen Anspielungen unberührt gelassen, aber an jener Stelle, wo eine ausgedehnte Reprise erkannt wird, im mv 7 (Distinktion E) fast wörtlich die entsprechende Distinktion B wiederholt. Sie fällt damit funktionslos aus dem allusiven Stil des Abgesangs heraus und schafft eine formale Klarheit, mit der ein Hörer nichts anzufangen weiss.
Auch in seinem Kontrafakt AH 48.300 „Ave, gemma, quae lucis copia" interpretiert Adam de la Bassée eine formale Eigentümlichkeit seines Vorbilds R. 711 „Tant ai Amours servies longuement" des Königs von Navarra (vgl. S. 146, 155 f., Übertragung S. 350 f.). Jenes Lied ist einheitlich überliefert mit sehr symmetrischer Melodieform:

A	B	A	B	C	D	C'	D'	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	b'	a	a	b'	R. 711

Diese schematische Symmetrie ist nun allerdings in mehrfacher Hinsicht beim Vortrag gelockert. Nach den melodisch einprägsamen Motiven des Aufgesangs mit der steigenden Quinte in A und der steigenden Quarte in B wirken die Distinktionen des Abgesangs zunächst ganz neutral mit ihren Tonleiter- und Wellenbewegungen. Hinzu kommt, dass

der Komponist die Repetition der Abgesangsdistinktionen offensichtlich als unaufdringliche Anspielungen verstanden wissen will, deren Sinn in der Opposition zum Versbau besteht. Die Distinktionen C'D' sind nicht dieselben wie CD, denn sie haben jede die entgegengesetzte Kadenz; aber dass nicht nur metrischer Zwang diese Differenzierung begründet, zeigt die Behandlung der Partien vor der Kadenz: gleich ist die Melodie in C und C' bis zur 6. Silbe, in D und D' bis zur 7. Das nuancierte Spiel von Melodie und Metrik drückt sich auch in der Form der Kadenzmelismen aus: sie sind gleich (nur in verschiedener Lage) in den mvv 5 und 8 sowie 6 und 7, betonen also auch musikalisch die Reim- und Kadenzordnung gegen das formale Schema der Repetitionen. Adam de la Bassée ist zwar in seinem Kontrafakt darauf bedacht, die Noten des Vorbilds getreu zu bewahren, doch die metrische Eigentümlichkeit dieses Liedes, die erst mit der Melodie zusammen sein formales Erscheinungsbild im Vortrag bestimmt, ist für ihn eine andere Kategorie: unbedenklich verwandelt er die weiblichen Kadenzen in männliche. Während bei Thibaut der Gegensatz der Kadenzen in ihrer gemeinsamen Opposition gegen die Melodieform jene unschematische offene Vortragsform verwirklicht, ist die genau bewahrte Melodie in der je verschiedenen Form der Abgesangsdistinktionen nun unmotivierter Rest der früheren Gestalt, im Kontrafakt nur noch nichtssagende Variation. Die formalisierende Abänderung des Formschemas in DV, die beide im mv 5 die Distinktion A wiederholen, ist ein Beleg für die Diskretheit der urpsrünglichen Repetitionen CDC'D', denn sie scheinen vom Redaktor entweder gar nicht bemerkt oder guten Gewissens geopfert worden zu sein, obwohl die Distinktion A für den weiblichen mv 5 durch Abspaltung eines c' zur 8. Silbe verlängert werden musste.
Den gleichen musikalischen Bau wie das Lied des Königs von Navarra hat R. 1125 „Ahi, Amours, con dure departie" von Conon de Béthune, aber dies alte Kreuzlied zum dritten Kreuzzug behandelt seine Repetitionen durchaus noch nicht mit jener Raffinesse, die das kunstvolle Werk des Königs von Navarra auszeichnet. Die Melodie folgt hier, jedenfalls in der früh bestätigten Fassung M, genau dem Versbau:

A	B	A	B	C	D	C	D
10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

R. 1125 M

Das Kontrafakt R. 1020a bestätigt M allerdings nur der Gesamtform nach, in Details weicht es ab und hat vor allem in den Repetitionen mv 4 (B') und 7 (C) Varianten bewahrt, die dem fortschreitenden Vortrag dienen und die genaue formale Entsprechung, die in M durchgeführt wird, missachten. Auch hier haben die Handschriften KNPX wohl eine verderbte Vorlage gehabt, die ein Redaktor nach bestem Wissen korrigierte:

A B A B B' C D C' R. 1125 KNPX

Die Regelmässigkeit des Abgesangs erkennt er nicht, bewahrt aber in mv 5 eine fehlerhafte und funktionsstörende Anspielung an den Stollenschluss.
Die formale Behandlung von Melodie und Versbau in diesem Stück und in R. 711 des Königs von Navarra erlaubt auch eine stilistische Beurteilung des Problems, ob Friedrich von Hausen in seinem Lied MF 47.9 „Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden" die

Melodie des Conon entlehnt hat oder nicht. Hätte er es getan, so wäre eine metrisch-musikalische Oppostition entstanden, wie sie der König von Navarra in R. 711 höchst kunstvoll ausnutzt, um die Festigkeit der musikalischen Repetition zu erschüttern. Friedrich von Hausen hätte bei der Wiederholung von CD im Abgesang beide Distinktionen umformen müssen, um sie seinen Kadenzen anzupassen:

A	B	A	B	C	D	C'	D'
6	5	6	5	5	6	6	5
k	m	k	m	m	k	k	m

MF 47.9

Es ist dies freilich nicht unmöglich, doch darf bei Friedrich von Hausen nicht dieselbe ästhetische Absicht wie beim König von Navarra vorausgesetzt werden, der mit künstlerischen Mitteln die Wirkung eines klassischen Genre bewahren will, dessen Lebenskraft zur Zeit Friedrichs von Hausen bekämpft, aber nicht bezweifelt werden konnte. Zudem ergibt sich für den modernen Betrachter eine Aporie, wenn er annehmen möchte, dass Friedrich die Melodie Blondels benutzte: Aufschlussreich wäre dann nämlich nur die Art der Anpassung, Abspaltung einer Note im Innern des Melodieverses für C' (wie in der soeben genannten Fassung DV von R. 711), Wiederholung des Schlusstones (was eine unterentwickelte klingende Kadenz zur Folge hätte, vgl. R. 1216, S. 278) oder eine nicht-philologische, im Sinne mündlicher Vortragskunst gefundene völlig abweichende Wendung? Da gegensätzliche Kadenzinterpretation in der Zeit Friedrichs von Hausen, also bei Blondel (R. 482) und dem Chastelain de Couci (R. 700) zum Beispiel, nie so systematisch eingesetzt wird wie in R. 711 des Königs, sondern eine anspielende Wiederaufnahme bezweckt, ist es nicht wahrscheinlich, dass Friedrich von Hausen sich auf eine solche problematische Form eingelassen hätte. In der Komposition des Königs von Navarra wird um die Jahrhundertmitte der fortlaufende Vortragsstil als Zeichen gesellschaftlicher Präsenz insofern bewusst gemacht, als er in Gegensatz tritt zum Prinzip der frei gesetzten Form, gegen die er sich kompositorisch durchsetzen soll. Aber die künstlerische Leistung, die als individuelles Moment im Setzen der Form erkannt und beim Liede des Königs durch formalen Widerspruch bekämpft zu werden scheint, tritt gerade in diesem Widerspruch aufs neue hervor, indem sie Form und Vortragshaltung wiederum in Komposition aufhebt und damit ausschliesslich sich selbst affirmiert.

Der Formstil der Trouvèrelyrik in ihrer früheren Epoche ist geprägt durch das Gleichgewicht der zwei gegensätzlichen Prinzipien: fortlaufender, und das heisst variabler, Vortrag einer sich durch diesen Vortrag beim Publikum erst konstituierenden Melodie einerseits und vom Komponisten gesetzte, durch Repetition fixierte Form. Das Gleichgewicht besteht darin, dass die gesetzte Form in der Variabilität des Vortrags, d. h. in Gegenwart gesellschaftlicher Instanz, sich zu verwirklichen hat. Das Prinzip des fortlaufenden Vortrags rein zu verwirklichen, versucht die *oda continua,* und ihre Stilprinzipien sind auch in Repetitionsformen aus diesem Grunde wiederzufinden. Das Prinzip des gesetzten Formschemas, ein dem höfischen Komponisten durch die Notwendigkeit des Vortrags verwehrter Willkürakt, verwirklicht rein der Kleriker auf seinem Pergament, auch wenn er ein in mündlichem Werkstil vorgefundenes Stück durch logische Korrektur der Form dem gesellschaftlichen Zugriff der sich darin konstituiert sehen wollenden Rittergesellschaft

entzieht. Der König von Navarra, an höchster Stelle der Rittergesellschaft stehend, glaubt, kraft eines kompositorischen Willküraktes die brüchig werdende gesellschaftliche Instanz ersetzen zu können, indem er sie mit in sein Lied hineinkomponiert, doch bleibt er alleinige Autorität: je mächtiger die Protektion, die er höfischer Gesellschaftsform angedeihen lassen möchte, desto sicherer bereitet er der protegierten den Erstickungstod.

Schematischer Werkstil in KNPX

Die Problematik der Erscheinungsform höfischer Lyrik vor dem ihr eigenen Publikum ist der bewahrenden Tradition in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts durchaus unbekannt. Der sich in stilistischen Eigentümlichkeiten des Gegensatzes von Vortragsform und Schema niederschlagenden ästhetischen Gestalt dieser Lyrik bringen Redaktoren ein inadäquates Interesse entgegen, dass der Bewahrung. Die Zeichen des grundsätzlich gespannten Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft sind der schriftlichen Überlieferungsform von höfischer Lyrik fremd, weil die Gesellschaft bürgerlich-klerikaler Kreise, die sich die museale Pflege der alten Dokumente angelegen sein lassen, ihre eigene gesellschaftliche Problematik in jenen Dokumenten nicht behandelt findet und in der Idealität des Alten eher ein Mittel pflegt, die neuen Probleme zu entschärfen. Die Sammlung KNPX hat sich als ein konsequent redigiertes Repertoire von Trouvèreliedern zu neuem Gebrauch erweisen lassen. Auch die Handschrift O ist eine kompetente Redaktion, doch kommt ihr in der Überlieferungsgeschichte eine geringere Bedeutung zu, denn ihre Fassungen wurden weder weiter kopiert noch kontrafaziert.

Das Unverständnis, mit dem Redaktoren der Mitte und der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts alten Trouvère-Überlieferungen gegenübertreten, manifestiert sich in verständigen Korrekturen. Sie setzen eine gewandelte Auffassung vom Werkstil eines Trouvèreliedes voraus, eine Stilauffassung, die ihre Begründung in der neuen gesellschaftlichen Funktion der tradierten Lyrik findet. Im Falle der Melodie R. 936 „L'autrier estoie montés" des Herzogs Henri III von Brabant aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wird durch zwei Kontrafakta die Form der Melodie von KNPX als sekundär erwiesen (vgl. S. 147, 160 ff., Übertragung S. 352 f.), trotz komplexer Gliederung in KNPX, bei der Melodieverspaare (DD' in den mvv 6 und 7, EE' in den mvv 9 und 10) durch einzelne Melodieverse getrennt erscheinen. Die Distinktion B spielt eine besondere Rolle, denn sie schliesst die Stollen ab (mvv 2 und 4), setzt einen Abschnitt in mv 8 und schliesst das Stück in mv 12. Trotz der beiden überlieferten Kontrafakta AH 48.330 von Adam de la Bassée und R. 934a ist keine glaubwürdige ältere Form zu rekonstruieren, so dass die negative Interpretation der Eigenheiten von KNPX im Vordergrund stehen muss.

Der Herzog scheint sich bei seiner Komposition vor allem auf die lockernde Wirkung seiner tänzerischen Metrik verlassen zu haben. Seine Melodie ist jedenfalls anspruchslos und in ihrem orchestischen, meist syllabischen Charakter ohne hervorspringende Besonderheiten. Initial- und Schlussformeln treten gelegentlich wieder auf, aber erfüllen nie eine wirkliche Wiederholung (mvv 6 und 11 beginnen in der transponierten Fassung Adams wie Distinktion B mit c, mv 7 schliesst wie B mit fed – c – d). Die Wiederholungen scheinen im Versbauplan auch keine Stütze zu finden, wenn man vom Aufgesang absieht; die dauernd wechselnden Verse rufen auch in dieser orchestischen Melodie den fort-

schreitenden Vortragsstil hervor und kompromittieren ihn, wie beim König von Navarra in R. 711, gleichzeitig wieder durch seine willkürliche Erzwingung. Gegen dieses Moment inneren Widerspruchs richtet sich die Bearbeitung des Redaktors. Den Überleitungsvers mit der Distinktion C lässt er bestehen, weder in der Verszahl noch im Reim oder in der Kadenz lässt er sich nach Abschluss des Aufgesangs formal anschliessen. Die beiden folgenden Melodieverse haben zwar verschiedene Länge, aber gleiche Kadenz und gleichen Reim. Wahrscheinlich hat dies den Redaktor bewogen, hier auch Melodiegleichheit herzustellen: ein rezitativisches Motiv kommt diesem Zweck entgegen, indem es beliebig dehnbar ist. Gerade an dieser entscheidenden Stelle belegen die beiden Kontrafakta unwiederholte Distinktionen, die in AH 48.330 in mv 7 mit der Klausel ω an der Distinktion E zu einem vorläufigen Abschluss gelangen. Dieser Abschluss wird in KNPX hinter mv 8 gelegt, wo die Aufnahme von B den Schlusscharakter des mv 8 betont. Aber sowohl im Falle der Wiederholung DD' wie hier bei B' ist die Silbenzahl der Verse verschieden, und die Zuweisung gleicher Melodien an bestimmte Verse scheint zufällig-willkürlich gehandhabt zu werden. Endendifferenzierte Gleichheit bietet sich an für die beiden dreisilbigen Klauseln der mvv 10 und 11. Bei Adam de la Bassée sind sie als Frage und Antwortgeste erhalten, wonach der mv 11 in seiner stockenden Funktion sehr plausibel die Reprise von B retardiert. Im Vorbild wird diese Funktion nicht deutlich, weil mv 11 dem offenen Schluss von mv 10 folgt und also erwartet wird, selbst aber Erwartung auf den Schlussvers schaffen soll; eine solche spannende Funktion zu tragen, erweist sich das magere Dreinotenmotiv als zu schwach. Der Redaktor dieser Fassung bemüht sich nach Kräften um eine Melodie, die als Ganzes ein hierarchisches Formprinzip verwirklichen soll; aber er ist nicht frei: der ihm vorliegende Text verlangt einerseits von ihm die philologisch treue Bewahrung des Überlieferten, andererseits die kritische Sichtung des eventuell Verderbten. Sein Ergebnis ist ein Beweis der Kompositionsabsicht des Herzogs von Brabant: die Hierarchisierung nach Gruppen ist insofern misslungen, als zwischen repetierbaren Elementen Einzelverse stehenbleiben, deren formale Funktion unklar bleibt. Die Redaktion ist auch stilistisch ein Kompromiss zwischen Bewahrung einer ästhetisch schlüssigen, aber nicht mehr verstandenen formalen Geste des Komponisten und der bürgerlich-klerikalen Forderung nach organisierter, d. h. verständlicher und beurteilbarer Form.

Diese Tendenz, die hier eine Strophenform als Ganzes verändert, scheint bei den Schreibern der zweiten Jahrhunderthälfte verbreitet zu sein und ist mit der einmaligen Redaktion im Falle von KNPX auch noch nicht abgeschlossen. In einer Untergruppe (PX) dieser Handschriften findet sich im Lied R. 624 eine weitere Formkorrektur. Das Vorbild dieses Liedes, R. 15 von Gilles de Viés Maisons aus dem Ende des 12. Jahrhunderts und ein Kontrafakt des Oede de la Couroierie (R. 216) nach der unkorrigierten, aber redigierten durch N vertretenen Fassung des Liedes R. 624, geben für die alte Melodie folgende Form:

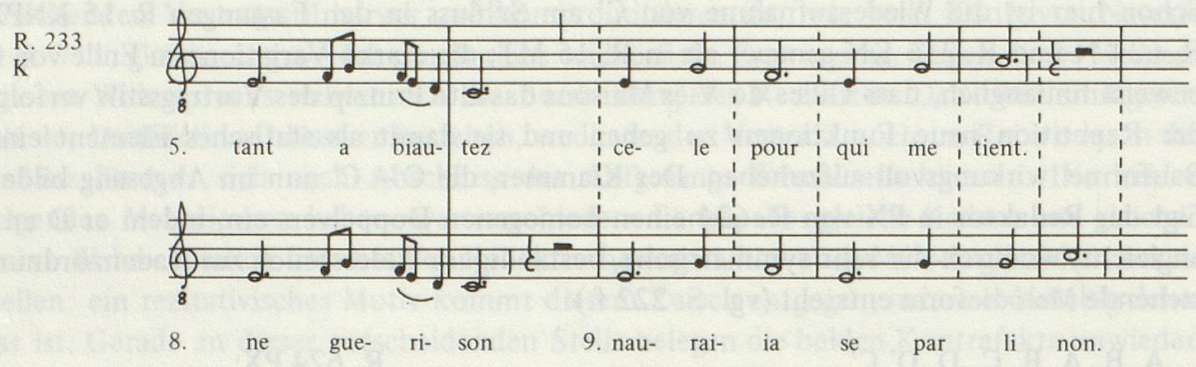
A	B	A	B	C	D	E	C'
10	10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	a'	b	a'

R. 15 KNPX, R. 624 N, R. 216

Schon hier ist die Wiederaufnahme von C' am Schluss in den Fassungen R. 15 KNPX, R. 624 N und R. 216 KN genauer als in R. 15 MT; die starke Variation am Ende von C' beweist hinlänglich, dass Gilles de Viés Maisons das alte Prinzip des Vortragsstils verfolgt, der Repetition neue Funktionen zu geben und sie damit als statisches Element einer Bauformel wirkungsvoll aufzuheben. Der Klammer, die C – C' nun im Abgesang bilden, fügt der Redaktor in PX von R. 624 einen homogenen Doppelvers ein, indem er D an E angleicht, wodurch die sehr symmetrische, beständig im Widerspruch zur Kadenzordnung stehende Melodieform entsteht (vgl. S. 222 f.):

A B A B C D D' C' R. 624 PX

Form als Schema drängt natürlich überall dort sich vor, wo schon die Komponisten Wiederholungen angelegt hatten, diese aber in mündlichem Vortragsstil keineswegs identisch auszuführen waren. Gerade bei solchen einsichtigen Formverhältnissen findet sich genaue Übereinstimmung wiederholter Distinktionen auch nicht nur in KNPX. Das zweifach kontrafazierte Lied R. 482 des Blondel de Nesle hat in seinen beiden Schlussversen eine genau identische Ausführung, bei der nur in mv 9 der überflüssige letzte weibliche Kadenzton von mv 8 fortgelassen wird, in MU und KNPX sowie in den beiden Kontrafakten R. 603 und R. 1102b (vgl. S. 122 ff.), während T und D eine je verschiedene Schlusswendung bringen. Weniger klar ist die Entsprechung in der sequenzierenden Wiederholung in mv 6, der die Distinktion B wohl auch schon nach der Absicht des Komponisten eine Quinte höher wiederholt. Sie ist in UT KNPX ganz identisch, in M und D variiert und auch in beiden Kontrafakten leicht abweichend. Formale Strenge der Wiederholungen ist, wie die verschiedene Verteilung der Handschriften zeigt, in den meisten Fällen nicht ein Überlieferungs-, sondern ein Redaktionsproblem; nicht weil die Schreiber formal perfekte Fassungen vorfinden, stehen diese in den Handschriften, sondern weil formale Perfektion eine ästhetische Forderung des schriftlichen Werkstils ist, die man auch trotz einer verderbten oder locker geformten Vorlage befolgen kann.
Die Redaktion KNX ist in R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance" so erklärt worden (vgl. S. 220 ff.). Die Wiederaufnahme eines Zehnsilbler-Initiums (mv 5) als kurzen viersilbigen Melodievers hat den Redaktor bewogen, auch die restliche Passage anzugleichen. Es ist dies Vorgehen genau der Reduktion von R. 1227 zu vergleichen, wo die ältere ungeformte Fassung auch durch ein Kontrafakt bestätigt wird (vgl. S. 280 ff.), während hier nur ein jüngeres Kontrafakt von Oede de la Couroierie der redigierten Fassung KNX entspricht. Die vom Redaktor gleichgesetzten Stellen sind aber metrisch inkommensurabel, wie die Gegenüberstellung (S. 222) zeigt: mv 5 ist ein männlicher Zehnsilbler, die zusammengefassten Verse 8 und 9, ein männlicher Viersilbler und ein männlicher Siebensilbler, ergeben zusammen einen Elfsilbler mit Binnenpause. Die Notenunterlegung bringt in jeder Rhythmisierung eine gegenteilige Interpretation; zum Vergleich hier eine Wiedergabe nach dem dritten Modus:



Hier wie schon im Falle von R. 1227 sind kaum Schlüsse aus solch einer Bearbeitung über die wirkliche Behandlung des Rhythmus zu ziehen; die Möglichkeit, der Form durch Wiederholungen einen geordneteren Charakter zu geben, lässt der Redaktor nicht fahren, nur weil ein rhythmisches Problem entsteht.

Wie sich hier zeigt, ist es wohl unangemessen, nach der akustischen Wirkung der korrigierten Lesarten der Redaktion KNPX zu fragen, denn daran orientieren sich die Korrekturen gar nicht; dennoch ist anzunehmen, dass auch diese Fassungen gesungen worden sind, wahrscheinlich bei Versammlungen von Puys. Dort selbst hat man aber wohl mit der Zeit jenen gelehrten formstrengen Gebilden den Vorzug gegeben vor der überlieferten Formlosigkeit älterer Kompositions- und Vortragsmanier. Fast selbstverständlich rücken in einer Atmosphäre der Beurteilung zur Preisverteilung mess- und prüfbare Eigenschaften eines Liedes in den Vordergrund und werden zu Werten an sich, ohngeachtet des Zusammenhangs, den sie stiften oder stören. So findet man in KNPX häufig nivellierende Formalisierungen, die Repetitionen verdeutlichen oder einführen und verschiedene Distinktionen einander angleichen, wodurch die Melodie des Kontrastes beraubt und durch zu viele formale Bezüge schliesslich monoton bzw. wiederum formlos wird.

In R. 244 „Qui d'amours a remembrance" von Robert de Memberoles sind es gerade die Handschriften PX und O, die im Aufgesang einen Litanei-Typ mit Endendifferenzierung durchsetzen, während T vollkommen differenzierte Distinktionen enthält, die aber bereits aufeinander Bezug nehmen in parallelem Initium und verschiedener korrespondierender Schlusswendung (vgl. S. 237 ff.). In PX und dem daraus entnommenen Kontrafakt R. 541 sind überdies im Abgesang noch vollkommen gleich die Distinktionen der mvv 5 und 7 (bis aufs Schlussmelisma), eine Eigenheit, die weder O noch T mit PX teilen; auch hier dürfte eine gewisse Ähnlichkeit der Melodieführung in beiden Distinktionen Anlass zur völligen Angleichung gegeben haben. Je weniger verschiedene Distinktionen zum Aufbau der Strophe benutzt werden, desto mehr nähert diese sich einem andern, dem Minnelied fremden Stil, der gruppenrepetierenden Tanzlyrik. Hier versuchen O und PX diese in der Komposition angelegte Tendenz zu verstärken.

In der gedrängten Form von R. 430 „De joli cuer enamouré" des Grafen von Rouci rückt die unveränderte Wiederaufnahme von B, der Stollenschlussmelodie, den Aufgesang und

Abgesang noch dichter aneinander, als dies in der kurzen Komposition mit dem Zwischenteil von zwei Versen auf gleicher Melodie ohnehin schon der Fall ist:

A	B	A	B	C	C'	B
8	8	8	8	8	8	8
a	b	a	b	a	a	b

R. 430 KNPX

In T und dem älteren Kontrafakt R. 2033 ist die Schlusswendung variierend wiederholt und somit wirkungsvoller als das automatische Funktionieren der Repetition in KNPX und dem daher entlehnten Kontrafakt R. 435. Aber die formal wichtige Lagenänderung bei C ist in allen Handschriften bewahrt.

Während die älteren Komponisten und Sänger darauf bedacht sind, in den Liedern mit Kanzonenform eine deutliche Trennung von Aufgesang und Abgesang zu erreichen, wobei Distinktionen des Aufgesangs höchstens zur Schlussbeschwerung als B allein oder als AB im sogenannten dritten Stollen erscheinen, formalisieren die Redaktoren oft über Gebühr, wenn sie Stollenmelodien im Abgesang wiederholen, was die Form als Ganzes nivelliert. So wird die schon reichlich gegliederte Strophe des Liedes R. 1135 „Amours n'est pas, que c'on die" durch eine weitere Angleichung von Melodieversen völlig unübersichtlich:

A	B^1	C	C'	A	B^2	D^1	D^2	E	F
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	b	a'	a'	b	a'	a'	b	a'

R. 1135

KNX (und das Kontrafakt R. 1231) gleichen Distinktion C so stark an A an, dass die Gliederung der getrennten Stollen AB kaum mehr hörbar wird.

Während die Handschrift O des Liedes R. 2056 sowie T und M des Kontrafakts R. 2062 von Hue de la Ferté keinen Wert auf eine genaue Entsprechung des mv 5 und mv 4 zu legen scheinen, obwohl die Linie auch in der ursprünglichen Komposition sicherlich ähnlich gewesen ist, nutzen KNX den Anklang zu einer Wiederholung aus, die nur in der Kadenz abweicht. Und auch in der jüngeren Fassung KNXO des Liedes R. 126 „En chantant m'estuet complaindre" von Gace Brulé wird der Abgesang mit einer Wiederholung der Distinktion A begonnen:

A	B	A	B	C	D	E	F
7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	a'	b	b	a'	b	b

R. 126

In Wirklichkeit verwenden KNXO die Initialtonleiter der Distinktion C auch in A; beide Distinktionen sind in KNXO bis auf die Kadenz gleich (vgl. S. 57 ff.).

Korrekte Wiederholungen sind für den Redaktor von KNPX so etwas wie eine Garantie von Authentizität. In seinem Geiste verfährt der moderne Textkritiker immer dann, wenn er eine Einregulierung vornimmt, ein von Gennrich für musikalische Textkritik geprägter Begriff, der schon die Voraussetzung der schriftlich-korrekten Melodieform auf unreflektierte Weise enthält. In der Tat lässt sich eine Einregulierung innerhalb der Gruppe KNPX bei Abweichungen meistens rechtfertigen, weil sie im Geiste der Redaktoren Irrtümer klärt; und auch für die Philologen des 13. Jahrhunderts war genaue Entsprechung der

Repetitionen wichtiger als Bewahrung irgendeiner melodischen Wendung. Aber überall sonst, in älteren Liedfassungen der Handschriften M und U, auch T, D, Z und anderen, ist es streng genommen nicht einmal möglich, eine verstümmelte Stelle des einen Stollens aus dem andern zu rekonstruieren. Die Gruppe KNPX geht in ihren Formalisierungen oft sehr weit und nimmt dann keine Rücksicht auf Überlieferung. Um so treuer sind aber alle Abschriften und Kontrafakta, die dem kritischen Text folgen: es ist daraus zu schliessen, dass die Fassungen von KNPX den Benutzern tatsächlich auch als kritisch-redigierte bekannt waren, dass sie dieselben des kritischen Textes wegen anderen Quellen vorzogen und dass die kritische Qualität zu ihren ästhetischen Forderungen an das Werk gehörte.

Formalisierende Korrekturen in Handschrift O

Wie schon gelegentlich bei der Analyse der redigierten Melodiefassungen von KNPX bemerkt wurde, hat auch die Handschrift O des öfteren kritische Lesarten wie in KNPX oder solche, die auf eigener Initiative des Redaktors von O beruhen. Im Ganzen gesehen geht dieser Redaktor mit der musikalischen Überlieferung im formalen Bereich wohl vorsichtiger um (sein Augenmerk gilt mehr dem Rhythmus, den Melismen, der Linienführung und den Tonarten) und begnügt sich mit Detailkorrekturen, von denen einige hier erwähnt und kommentiert seien.

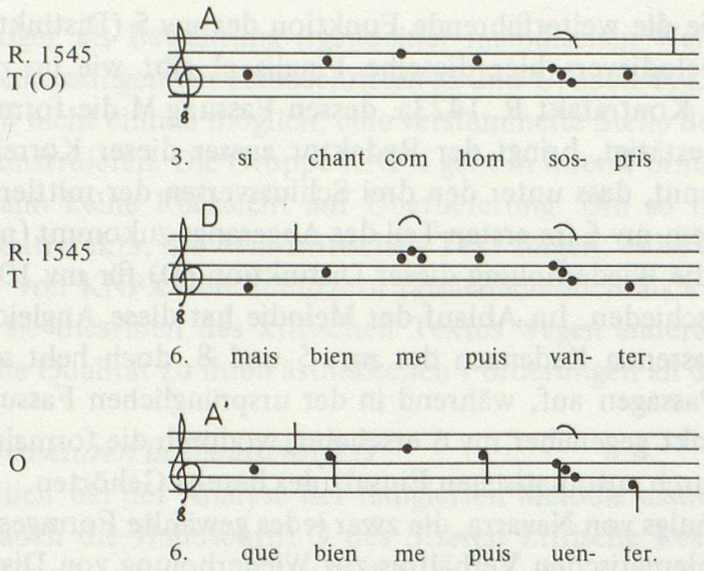
Die Redaktion der Melodie des Lerchenliedes B. 70.43 von Bernart de Ventadorn in dem nur durch Handschrift O mit Melodie überlieferten Kontrafakt R. 365 „Amis, qui est li mieus vaillant" gehört vielleicht schon dem Kontrafaktor selbst (vgl. Übertragung S. 273 f.). R. 365 ist jedenfalls das einzige Stück dieser Serie von Kontrafakten, das die beiden anklingenden mvv 4 und 7 zur völligen Gleichheit bringt. Es wird dadurch die hier bestehende melodische Ähnlichkeit in der *oda continua* gegenüber den anderen vielfältig anklingenden Passagen stark hervorgehoben, ohne dass schon eine klare Gliederung wie sonst in einer repetierenden Strophenform entstünde. Allerdings versucht der Kontrafaktor oder Redaktor, diese Tendenz nach klarer Gliederung auch dadurch zu verstärken, dass er im mv 2 die melodische Linie bis zur 4. Silbe genau der von mv 4 und 7 anpasst: was erreicht werden soll, ist die Wirkung eines Stollenschlusses in den mvv 2 und 4 mit Wiederaufnahme der Stollenmelodie im Abgesang (vgl. Übertragung S. 354).

Kritische Eingriffe in der Handschrift O, die mit Sicherheit auf den Redaktor zurückgehen, sind zahlreich und folgen derselben formalistischen Tendenz wie das späte Kontrafakt R. 365. So hat der Redaktor von O in dem Lied R. 1410 „Mauvais arbres ne puet florir" des Königs von Navarra und in dem davon abgeleiteten Kontrafakt R. 1423a „Sire, loez moi a loisir" jeweils verschiedene formale Korrekturen angebracht (vgl. S. 38 f.). Die Komposition des Königs ist selbst schon nuanciert gegliedert durch Stollenwiederholung und variierende Wiederaufnahme der Distinktion C des mv 5 als C' in mv 8. Die Wiederholung definiert diesen Teil des Abgesangs als einen Vierzeiler, der dem vierzeiligen Aufgesang entgegengestellt ist; die variierende Kadenz von C führt auch tonal in mv 8 zu einem Abschluss. Die drei letzten Melodieverse bilden eine Einheit, indem mv 9 den neuen Aufstieg vorbereitet, mv 10 noch einmal einen Höhepunkt nach Art des zentralen Stücks mvv 6 und 7 erreicht, während der letzte Melodievers (mv 11) ruhig zum Finalton c' zurückführt. Die korrigierende Redaktion in Handschrift O von R. 1410 ist insofern

unangemessen, als sie die weiterführende Funktion des mv 5 (Distinktion C) nicht wahrnimmt und dem Melodievers hier dieselbe Finalis c' gibt wie im mv 8, wo allein sie berechtigt wäre. Im Kontrafakt R. 1423a, dessen Fassung M die formale Gliederung des Vorbilds in MKX bestätigt, bringt der Redaktor ausser dieser Korrektur noch eine zusätzliche an: er erkennt, dass unter den drei Schlussversen der mittlere (mv 10) etwa die Funktion hat, die dem mv 6 im ersten Teil des Abgesangs zukommt (mvv 5–8) und leitet daraus konsequent die Wiederholung dieser Distinktion (D) für mv 10 ab; nur die ersten drei Noten sind verschieden. Im Ablauf der Melodie hat diese Angleichung weniger Wirkung als die geschlossenen Kadenzen der mvv 5 und 8, doch hebt sie den Unterschied beider Höhepunkt-Passagen auf, während in der ursprünglichen Fassung mv 10 als abgeschwächter Höhepunkt gegenüber mv 6 erscheint, wodurch die formale Gliederung besser nuanciert wird als durch automatischen Einsatz des bereits Gehörten.

Die Melodien des Königs von Navarra, die zwar jedes gewählte Formgesetz erfüllen, stehen doch in einem problematischen Verhältnis zur Wiederholung von Distinktionen. Wo die Melodie an Eigencharakter verlieren soll, ist jede Wiederholung ausserhalb des konventionellen Aufgesangs ein Hinweis auf ihre unerwünschte Relevanz. So meidet der König zum Beispiel in R. 407 „De bone Amour vient science et bonté" (vgl. Übertragung S. 355 f.) jede Wiederholung im Abgesang, und dies gerade, indem er ein gleiches Initium in den mvv 6 und 8 zu einer gegenteiligen Funktion bestimmt: In mv 6 wiederholt sich das Eingangsmotiv selber, die Funktion ist retardierend und rezitativisch mit offenem Schluss, während in mv 8 der steile Abstieg g – e – c stilistisch sicher den Schluss vorbereitet. Diesem Abstieg entspricht im mv 5, dem ersten des Abgesangs, an derselben Versstelle eine ebenso charakteristische Aufwärtsbewegung dc – e – g mit offenem Schluss, so dass im Abgesang wieder zwei Formprinzipien sich überlagern: dem umarmenden Reim baab schliesst sich die umarmende Motivik der mvv 5 und 8 an; im Widerspruch zu ihr befindet sich die Parallelität der Initien von mv 6 und mv 8. Aus dem Widerspruch komponiert der König den Effekt gesellschaftlich vermittelter Vortragsvariation, ein Effekt, der als komponierter aber eben nicht Ausdruck gesellschaftlicher Vermitteltheit, sondern königlich-kompositorischer Willkür ist. Dieses Problem, dass nämlich der Minnesang seine gesellschaftliche Funktion einzubüssen beginnt, wo nicht mehr Integration sondern Isolation das Gesellschaftsbild seines Publikums zu bestimmen beginnt, ist in der Kunst des Königs gegenwärtig und macht sie zu einem eindringlichen Zeugnis seines historischen Augenblicks. Aber dem Redaktor von O ist weder das Problem dringlich noch sein Ausdruck in der Melodie des Königs erkennbar. Er treibt ohne Bedenken das eine Prinzip auf die Spitze, die Parallelität, indem er mv 5 an mv 7 angleicht und so beinahe (bis auf die Reime!) befriedigende, aber nichtssagende Klarheit herstellt.

In orchestischen Melodien werden auch geringfügige Anklänge in den kurzen Motivgruppen leicht als verderbte Wiederholungen interpretiert und einreguliert: Im Lied R. 1545 des Blondel de Nesle erkennt der Redaktor die Ähnlichkeit der Distinktionen A und D, was ihn veranlasst, D bis auf den letzten Ton seinem A anzugleichen (dieselbe naheliegende Korrektur nimmt auch der Schreiber der Handschrift B der Werke Gautiers de Coinci am Kontrafakt R. 1546 vor):



Wenn man dieser Angleichung eine erkennbare akustische Funktion zuschreibt, dann wohl eine negative, formstörende, die das Prinzip der Halbstrophenrepetition durch zusätzliche Beziehungen verunklart (vgl. S. 120 ff.).
Dies scheint durchaus nicht immer der Fall zu sein, nur hat der Redaktor wohl selbst darüber kaum ein Urteil, wann eine Formentsprechung der Organisation des Vortrags nützen kann und wann nicht. Im Falle der Melodie von R. 1661 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien" des Adam de la Hale steht einem klassischen Aufgesang in Zehnsilblern ein musikalisch ungegliederter Abgesang gegenüber. Indem der Redaktor von O die Distinktion F im mv 8 mit der Kadenz der Distinktion B versieht, bringt er den Stollenschluss in Erinnerung und schafft einen Einschnitt, dem die letzten beiden Melodieverse wie ein Refrain folgen. Obwohl dies nicht in der Absicht des Komponisten gelegen hatte, wird man nicht zögern, die Modifikation für sinnvoll zu halten.
In einem weiteren Beispiel hat der Redaktor von O auf Grund seines Interesses an der Form vielleicht sogar eine ziemlich kunstvolle Anspielung der originalen Komposition bewahrt: Der Abgesang des Liedes R. 2117 „Chant ne me vient de verdure" von Jehan de Louvois ist ungegliedert in der einzigen Handschrift M; das Kontrafakt R. 746 dagegen wiederholt, um drei Silben verschoben, die Distinktion C (mv 5) in seinem Schlussvers (mv 8). Ist man allerdings erst einmal durch die Fassung O aufmerksam gemacht, findet man die Ähnlichkeit auch in M des Vorbilds wieder (vgl. S. 178 f.).

V. Komponierte Form und komponiertes Schema

Die formalistische Melodieästhetik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kennzeichnet auch den monodischen Kompositionsstil jener Epoche. Im Vergleich zum mündlichen Kompositionsstil der authentischen Trouvèrepoesie sei er dargestellt an einem Lied des

Raoul de Soissons aus dem Kreise des Königs von Navarra und einem Lied des Gaidifer d'Avion aus dem Kreise des Puys von Arras um Jehan Bretel, „prince".
Das Lied R. 1267 „Chançon m'estuet et fere et comencier" von Raoul de Soissons reiht klassische Zehnsilbler aneinander, die eine schwebende, rezitativisch eingeleitete Melodie begleitet. Ihre Form ist klar nur im Aufgesang, aber bereits hier ist zu bemerken, dass jeder Melodievers mit der Finalis f schliesst und der stolligen Gruppenbildung die Beständigkeit des Grundtons entgegenhält. Das Formschema, das gleiche Melodiestücke mit gleichen Kennmarken bezeichnet, ist offensichtlich für die Darstellung der sich entwickelnden Form des Abgesangs ungeeignet (vgl. S. 239 f.), denn Wiederholungen finden nicht statt. Trotzdem ist nicht davon abzusehen, dass zwischen mv 5 und mv 7 eine gewollte Verwandtschaft besteht, die vielleicht in KNPX besser hervorgehoben wurde als in M und T. Die Verskadenzen sind hier allerdings gerade entgegengesetzt, und während die Distinktion C in mv 5 durch ihre höhere Lage den Beginn des Abgesangs markiert und alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt, bewirkt ihre anspielende Wiederholung fast das Gegenteil: in der retardierenden Position neben Distinktion D in mv 6 wird ihre Linie gleichgültig und dem Vergessen empfohlen. Umgekehrt funktioniert dagegen die variierende Wiederholung von Distinktion E in den mvv 8 und 9. Das erstemal stellt sie sich als belanglose Rezitationsformel ohne Relief dar, und obwohl ihr ganzer Mittelteil unverändert in den Schlussvers übernommen wird (Silben 4 bis 9 oder 10), dient die Identität des Materials nur dem Nachweis der funktionalen Verschiedenheit: mit dem Quintaufschwung zu Beginn und der modernen Leitton-Schlusswendung wird das Mittelstück dem hörenden Bewusstsein geradezu entzogen und seiner Identität beraubt. Selbst wenn die Fassung KNPX, die hier beschrieben wurde, an einzelnen Stellen formale Beziehungen deutlicher hervorkehrt als M und T (M ist verstümmelt, T im Abgesang fehlerhaft), bleibt das Prinzip der problematischen Form erkennbar: auch hier bei Raoul scheint die überspielte Form nicht durch selbstverständliche gesellschaftliche Präsenz im Kompositions- und Vortragsstil begründet, sondern schon im Bewusstsein gesellschaftlicher Problematik komponiert worden zu sein. Dem höfischen Vortragsstil aber bleibt diese Komposition insofern treu, als sie keine authentische Vortragsvariante zu verleugnen braucht, sondern solche Varianten in der unsystematischen Abfolge geradezu heraufbeschwört. Dies aber findet kein Gehör bei den Kontrafaktoren, die in R. 462 und R. 1315 genau nach der Fassung KNPX komponierten, dem Denkmal gewogen, aber unempfindlich für seine Gestalt (vgl. S. 357).
Gaidifer d'Avion gibt seinem Lied R. 2054 „Tant ai d'amours apris et entendu Que nus" zwar einen ererbten klassischen Rahmen aus Zehnsilblern, aber ausser der Initialdistinktion A folgt seine musikalische Komposition kleineren Einheiten, die durch Zäsuren des Zehnsilblers vorgebildet sind. Selbst wenn einige Details, wie zu vermuten, in den Handschriften V und O dieses Liedes nachträgliche Korrekturen sein sollten, kann doch dem Ganzen eine höchst kunstvolle Formbehandlung nicht abgesprochen werden. Gerade die durch Reime und Kadenzen nicht gestützten Wiederholungen von Vershälften, gar noch in sequenzierter Lage, beweisen beim Autor eine ausgereifte Kenntnis von Kompositionstechniken ausserhalb mündlicher Monodie (vgl. S. 162 ff., Übertragung S. 301). Die ausserordentliche Kompliziertheit, die sich auch noch in den übergreifenden Zehnsilblern versteckt, verrät ein Musterstück gebildeter Kompositionskunst; aber für ihre Tradierung

ist sie auf kundige Schreiber und Kontrafaktoren angewiesen. Die unscheinbare Vortragsvariante darf nicht erscheinen, wenn der kunstvolle Bau erhalten bleiben soll. So mögen denn zwar VO von R. 2054 im mv 7 mit der sequenzierenden Wiederholung von B eine zusätzliche Komplikation eingeführt haben, die Kontrafakta, die darüber Aufschluss geben, haben selbst ihr Vorbild nur unvollkommen erhalten: Adam de la Bassée in AH 48.318 mit metrischen Eingriffen, Lambert Ferri in R. 2053 mit einer amorphen Folge in der Mitte des Abgesangs. Dieses Kontrafakt belegt aber deutlich, dass die Form als kompositorische Willkür in ihrer technischen Durchschaubarkeit dem Kenner intellektuellen Genuss bereiten, als erklingende Tonfolge jedoch gar nicht in Erscheinung treten kann, ohne banaleren Modellen subsumiert zu werden. Das komponierte Schema ist auch nur als solches, nicht als Melodie etwa real. Die Voraussetzung einer solchen Komposition, die der Komponist in seiner Zeit und Umwelt berechtigterweise für erfüllt hielt, besteht im Interesse an kodifizierter und kodifizierbarer Kunst. Beugt sich die überlieferte Trouvèrepoesie diesem Interesse, wie die redigierten Melodiefassungen das allenthalben beweisen, so tritt Gaidifers Lied einer solchen Haltung fordernd gegenüber, indem seine Form Kodifizierung nicht nur duldet, sondern verlangt. Sie erzwingt aber damit, was Liedern des älteren Repertoires als Ehre zuteil wurde, ganz ähnlich wie Adam de la Bassée für die Pergamentfähigkeit seiner Kontrafakta selbst Sorge trägt[1].

1 Der seines Nachruhms doch sichere Thibaut IV., Graf von Champagne und König von Navarra, drückt das Bewusstsein seines eigenen Künstlertums ausser im Melodiestil seiner Lieder auch in dem merkwürdigen Bemühen um deren Aufzeichnung aus, ob er nun Text (und Illustrationen dazu) auf die Wände seiner Schlösser Troyes und Provins malen liess oder, wie Wallensköld (Thibaut, xvij f.) die von ihm auch zitierte Chronikstelle vorsichtig interpretieren möchte, dafür sorgte, dass sie unter seiner Aufsicht niedergeschrieben und kopiert wurden.

II. KAPITEL

Melodie und Distinktion

I. Der Melodievers

Die musikalische Einheit des Trouvèreliedes ist kleiner als das Lied selbst: die Strophe. Ihre Wiederholbarkeit ist eine äusserliche Eigenschaft, die nicht in die Zuständigkeit des Komponisten fällt, aber sein Werk zwangsläufig relativiert. Es gehört diese Relativierung zum Wesen der Trouvèrepoesie als gesellschaftlichen Mediums. Bezeichnend für die Relevanz der Strophenwiederholung in höfischer Poesie ist die Form des Strophenlais, indem sich das Wiederholungsprinzip gegen die ursprüngliche Sequenzform und trotz deren auf Selbständigkeit pochenden Ausdehnung durchsetzt. Es ist dies Wiederholungsprinzip auch nicht der Sequenz mit doppeltem Cursus zu vergleichen, denn dort gerade sind die Wiederholungsmöglichkeiten kompositorisch begrenzt, und die Form des doppelten Cursus schafft hierarchischen Aufbau, während die Strophenzahl eines Strophenlais durchaus nicht musikalisch gerechtfertigt werden kann. Wiederholung schafft hier keine kompositorische Hierarchie, sondern relativiert die in den Einzelstrophen geschaffene. Diese formale Hierarchie drückt sich am deutlichsten in Wiederholung von Distinktionsgruppen aus, einem Prinzip, das auch der schematischen Analyse zugänglich ist und als einziges musikalisches Gliederungsmittel dem metrischen Schema an die Seite gestellt werden kann. Jedoch repräsentiert die Distinktionswiederholung nicht die musikalische Form der Monodie schlechthin; sie wird im Gegenteil gerade in der authentischen Trouvèrepoesie mündlichen Kompositions- und Überlieferungsstils von einem zweiten ungleich nuancierteren Formprinzip beständig in Frage gestellt, dem Formprinzip der fortschreitenden melodischen Evolution, das in der Form der *oda continua* rein repräsentiert wird. In der *oda continua* erscheint die kleinste selbständige formale Einheit der Trouvèremelodie, der Melodievers, in bedeutender Funktion, denn auch durch Reime und Kadenzen baut sich eine Strophe für den Hörer aus solchen Verseinheiten auf. Die musikalische Beziehung eines Melodieverses zum andern ist durch die Bestimmung ‚identisch' oder ‚nicht identisch', den Kategorien des Wiederholungsprinzips in schematischer Darstellung, nun allerdings höchst ungenügend charakterisiert, sind der formalen Möglichkeiten doch sehr viele zwischen kontinuierlichem Übergang von einem Vers zum andern und isolierendem, unvermitteltem Nebeneinander, zwischen kurzen gehäuften Motiven und sich über ganze Strophenteile erstreckenden musikalischen Gedanken, zwischen der Ausfüllung eines Melodieverses mit einer zusammenhängenden Bewegung und mit mehreren charakteristischen Elementen, zwischen schlichtem, zielstrebigem Ablauf und melismatischem Wahrnehmen jeder melodischen Wendung.

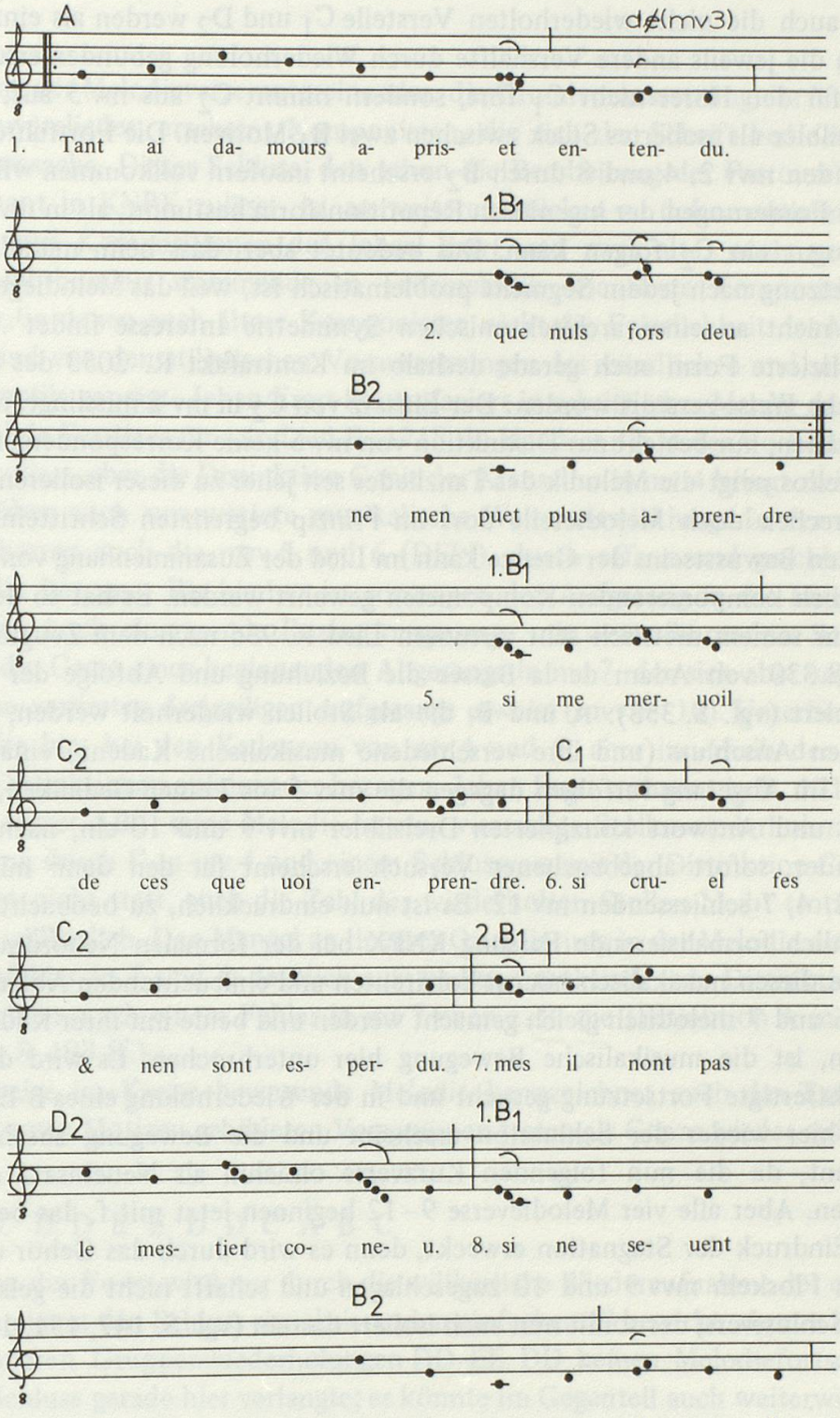
Der mündliche Kompositionsstil der authentischen Trouvèrepoesie, der dem fortschreitenden Formprinzip der *oda continua* auch in Repetitionsformen zur Wirksamkeit verhilft,

ist dadurch charakterisiert, dass er die Funktion jedes Elements von seiner materialen Verfassung unabhängig machen bzw. diese selbst nach Kriterien der Funktion noch im Ablauf des Vortrags ständig verändern kann. Vereinzelung des Melodieverses, isolierende Motivhäufung, Diskontinuität der Bewegung im Melodievers, eindeutige Bezogenheit jeder Bewegung auf ihr Ziel dürften dem mündlichen Vortragsstil inadäquat sein; Kontinuität der Verse untereinander, weiträumige Ausdehnung der Melodie bei relativer Einheit der Melodieverse, Möglichkeit des beschaulichen Einhaltens in Verzierungen und Kadenzmelismen sollten seiner Funktion als Medium eines Textes in der Atmosphäre höfischer Feierlichkeit angemessen sein.

Die Rezeption der Trouvèrepoesie durch bürgerlich-klerikale Kreise, die der rational-aufdringlichen Repetitionsform mehr Recht einräumt als der variierenden Anspielung des mündlichen Vortragsstils, hat keinen Begriff mehr von der musikalischen Funktion einer Wendung, sondern sieht sie als gegebenes Material, das einer Analyse zugänglich ist: jedes Element, Aufgesang, Stollen, Melodievers, Motiv, Verzierung, in seiner Vereinzelung erkennbar, und das heisst auch verstehbar und überlieferbar zu machen, ist das Prinzip, welches der urteilende Puy und das kritische Skriptorium der Erhaltung alter und der Komposition neuer Melodien auferlegen müssen.

Das Lied R. 2054 „Tant ai d'amours apris et entendu Que nus" des Arraser Autors Gaidifer d'Avion, dessen formale Organisation neue Wege geht, indem der Rahmen des klassischen Zehnsilblers analytisch in selbständige, d. h. wiederholbare Teilabschnitte zerlegt wird, deren komplexe Symmetrie den ästhetischen Anspruch schriftlichen Kompositionsstils dem klassischen Minnelied einkomponiert, zeigt allein schon durch diese analytische Versbehandlung, dass dem Komponisten keineswegs nur die als formlos empfundene Kanzone, sondern auch deren kleinstes Bauelement, der Melodievers, in seiner selbstverständlichen Ausdehnung problematisch geworden ist. Weil in der Versteilung formale Komplexität begründet werden soll, muss die melodische Linie streng analytisch die Grenze der Formelemente betonen. So hat denn auch nur die Distinktion A eine durchgehende melodische Linie; sie schliesst mit der Finalis d, also einem Ganzschluss hier im ersten Modus, und nur die in langer Konvention geschulte Formgewohnheit der Kanzone lässt den Hörer hier eine Fortsetzung erwarten. Das Stück B_1 besteht aus einem einleitenden Melisma und dreisilbiger Finalkadenz, das Stück B_2 aus einem Dreiklangsabstieg und derselben, auf weibliche Kadenz bezogenen Finalkadenz. Da auch in mv 5 zunächst die Halbdistinktion B_1 wiederholt wird, erscheint bis zu dieser Stelle schon siebenmal jene Wendung, die dann, mindestens in VO, noch einmal sequenziert (mv 7) und im Schlussvers noch zweimal in ursprünglicher Gestalt wiederkehrt. Eine den Gehörseindruck mit der vorherrschenden Kadenzwendung wiedergebende Darstellung sähe etwa folgendermassen aus:

R. 2054
O


A
d≠(mv3)
1. Tant ai da- mours a- pris- et en- ten- du.
1.B1
2. que nuls fors deu
B2
ne men puet plus a- pren- dre.
1.B1
5. si me mer- uoil
C2
C1
de ces que uoi en- pren- dre. 6. si cru- el fes
C2
2.B1
& nen sont es- per- du. 7. mes il nont pas
D2
1.B1
le mes- tier co- ne- u. 8. si ne se- uent
B2
de lor maux gar- de pren- dre.

Aber auch die nicht wiederholten Versteile C_1 und D_2 werden als einzelne identifiziert, indem die jeweils andere Vershälfte durch Wiederholung gebunden erscheint: C_2 in mv 6 setzt für den Hörer nicht C_1 fort, sondern nimmt C_2 aus mv 5 auf, und D_2 füllt den Zehnsilbler als isoliertes Stück zwischen zwei B_1-Motiven. Die Fortführung des Halbverses B_1 in den mvv 2, 4 und 8 durch B_2 erscheint insofern vollkommen willkürlich, d. h. hier durch Forderungen der ingeniösen Repetitionsform bestimmt, als in mv 5 auf dasselbe B_1 ebensogut ein C_2 folgen kann. Das bedeutet aber, dass beim mündlichen Vortrag die Fortsetzung nach jedem Segment problematisch ist, weil das Melodiegedächtnis am Fortgang, nicht an einer architektonischen Symmetrie Interesse findet[1]. Vielleicht ist die komplizierte Form auch gerade deshalb im Kontrafakt R. 2053 des Lambert Ferri auf typische Weise zerstört worden: Der Einsatz von C_2 in mv 5 misslingt, in mv 6 dagegen ist er erhalten, nur besteht zur Distinktion von mv 5 keine Korrespondenz mehr.
Zweifellos neigt die Melodik des Tanzliedes seit jeher zu dieser isolierenden Formbildung, entsprechen doch Melodieteile dort im Prinzip begrenzten Schritteinheiten; aber trotz genauen Bewusstseins der Grenze kann im Lied der Zusammenhang von Vers zu Vers vom mündlich komponierenden Komponisten gewahrt werden. Es hat so der Herzog von Brabant in seinem metrisch sehr virtuosen Lied R. 936 nach dem Zeugnis des Kontrafakts AH 48.330 von Adam de la Bassée die Beziehung und Abfolge der Melodieverse fein nuanciert (vgl. S. 353): A und B, die als Stollen wiederholt werden, sind durch gleichstufigen Anschluss (und ihre verschiedene musikalische Kadenz) einander gegenübergestellt. Im Abgesang verfolgen dagegen die mvv 5 bis 7 einen Gedanken, mv 8 führt die als Frage und Antwort konzipierten Dreisilbler mvv 9 und 10 ein, nach denen mv 11 als tastender, sofort abgebrochener Versuch erscheint für den dann mit der Kadenz der mvv 2, 4, 7 schliessenden mv 12. Es ist nun eindrücklich, zu beobachten, dass die wahrscheinlich formalisierende Fassung KNPX bei der formalen Neuordnung des Abgesangs gerade diesen musikalisch höchst kohärenten und einleuchtenden Ablauf stört. Indem die mvv 6 und 7 melodisch gleich gemacht werden und beide mit ihrer Kadenz auf die Finalis führen, ist die musikalische Bewegung hier unterbrochen. Es wird darum eine formal gerechtfertigte Fortsetzung gesucht und in der Wiederholung eines B-Elements gefunden. Dass hier wieder der Schlusston erscheint und die Bewegung abschliesst, ist weniger relevant, da die nun folgenden Kurzverse ohnehin als Neueinsatz aufgefasst werden können. Aber alle vier Melodieverse 9–12 beginnen jetzt mit f, das besonders im mv 11 den Eindruck der Stagnation erweckt, denn es wird durch das Gehör den beiden erklungenen Floskeln mvv 9 und 10 zugeschlagen und schafft nicht die geistvolle Verbindung zum Schlussvers, der somit nun auch isoliert dasteht (vgl. S. 147, 151, 160 ff., 289).

1 Wer beim Auswendigsingen oder -spielen eines Musikstücks steckenbleibt, findet gewöhnlich leicht den Faden, wenn er von vorn beginnt.

II. Tanzmelodik

Der Zusammenhang der Melodieverse untereinander, die Grundvoraussetzung der Vortragbarkeit eines Trouvèreliedes, erscheint Komponisten, die sich der Schrift bedienen, als unerhebliche Nebensache. Dieser Schluss, den schon die Bearbeitung der Pastourelle des Herzogs von Brabant in KNPX zulässt, ist an weiteren Stücken zu dokumentieren. Gewählt seien hier zwei Kompositionen des Jehan Erart und zwei alte, noch aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert stammende an Tanzmelodik orientierte Kompositionen. Gerade Tanzlieder, in denen auch ältere Komponisten nicht die Feierlichkeit des Minneliedes erstreben, sind von den stilistischen Voraussetzungen des mündlichen und schriftlichen Kompositionsstils geprägt. Jehan Erart kontrafaziert in schriftlicher Manier das Lied R. 1559 von Raoul de Ferrières für sein Lied R. 1718. In Handschrift M des Vorbilds wird ein Aufgesang simuliert, aber die Distinktion C mit der Klausel ω in mv 4 bringt zwar den tonalen Schluss, aber auch unerwartete musikalische Weiterentwicklung. In der tiefen Lage des C^{ω} verharren auch die mvv 5 und 6 (DE^{ω}), durch offene und geschlossene Kadenz aufeinander bezogen. Bis hierher ist sozusagen der Aufgesang in die Länge gezogen worden. Eine hoch einsetzende Rezitationspassage mit weiterführendem Schlussmelisma entwirft die Geste eines beginnenden Abgesangs in mv 7, der sich aber sogleich als Reprise des nun variierten dreizeiligen Aufgesangs erweist (mvv 8–10). Unterbrochen scheint die Melodie hier bei den Kadenzen von mv 4 und 6, aber innerhalb der Versgruppen sind die Distinktionen aufeinander bezogen. Jehan Erart verbannt in R. 1718 aus der Strophe alles ausser ABC, seine Melodie ist eine viermalige Stollenwiederholung mit einer Unterbrechung durch C in mv 4 und einem Schlussvers mit der Distinktion C. Eine Entwicklung findet nicht statt, auch die Zahl der wiederholten Stollen bleibt trotz Einrahmung durch C willkürlich. Den Mangel an linearer Orientierung in der Melodie drücken die Überlieferungsfehler in T und D deutlich aus: es kann praktisch jede Distinktion an jeder Stelle erscheinen, nach einem Fehler in mv 7 eben z. B. die Distinktion A in mv 8 anstelle von B (vgl. S. 198 ff.).

Eine sich schrittweise im Kreise bewegende Melodie kennzeichnet auch das Tanzlied R. 2005. Die aus kurzen Motiven gebildeten Versgruppen treten als Ganze wieder auf (vgl. S. 243):

A B C A B C D D E E D D C' A B C

Ein Zusammenhang der Form wird nur durch die willkürliche Wiederaufnahme der ersten Dreiergruppe nach einem den Schluss signalisierenden einfachen C' bewirkt, aber es bleibt dabei, dass die inneren Gruppenwiederholungen DD EE DD keinen Melodiefortschritt bringen, der den Schluss gerade hier verlangte; es könnte im Gegenteil auch weiterwiederholt werden, wie im Falle der Gruppe AB im Kontrafakt R. 1718. Die Melodieverse haben als hauptsächliche Beziehung zueinander ihre jeweils zu erkennende Identität, keine melodische Folge wie im Liede R. 936 des Herzogs von Brabant in nichtredigierter Gestalt. Eine Funktionalisierung der beiden Eingangsgruppen durch Endendifferenzierung von C in der Handschrift T, wodurch jede der beiden Gruppen individualisiert und an ihre Stelle gebunden wird, ist in KNP überdies sorgfältig getilgt worden.

Genau erkennbare Versgruppen gehören zum Wesen der Halbstrophen repetierenden Laiform, und auch das frühe, provenzalische Lied B. 366.26 „Per dan que d'amor m'aveigna" von Peirol, das in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zweimal kontrafaziert worden ist (vgl. S. 71 ff.), stellt in seiner Form des Laiausschnitts sowohl die beiden Distinktionen A und B (1. Halbstrophe) sowie C und D (2. Halbstrophe) als auch die gruppierten Strophenteile ABAB' und CDCD' einander deutlich gegenüber. Allein, schon die kleinen Varianten in der Endendifferenzierung von B (mvv 2 und 4) und D (mvv 6 und 8) versuchen, die Wiederholungen in einen weiterführenden Prozess einzufügen. Dieselbe Tendenz hat im ersten Teil das kurze Melodiestück B: mit seinem neutralen Motiv fordert es eine Weiterführung heraus, und auch im mv 4, wo ein Melisma die bedeutendere Formstelle bezeichnet, ist kein Schluss erreicht, wiewohl B jedesmal auf der Finalis g schliesst. Der gleiche Beginn der mvv 5–8 wirkt deshalb nicht unterbrechend, weil er jeweils auf eine andere Voraussetzung antwortet. Diese Eigenschaften bewahrt auch das mit noch anderen Varianten überlieferte Kontrafakt R. 41. Die instrumental inspirierte Melodie zeichnet sich zudem durch eine interessante Behandlung des Initiums der Distinktion A aus (Quintsprung in mv 1, Terz in mv 3 in der Handschrift prov. G), während das Kontrafakt AH 21.166 die Differenz beseitigt. Es kommt dem Conductusdichter auf eine melodische Organisation seiner Grundmelodie gar nicht an, denn nicht deren selbstgenügsamer Ablauf, sondern die durch das Duplum hinzukomponierte Interpretation ist seine Arbeit.

Wie eine orchestische Melodie ihren eigenen Ablauf auch auf Kosten genauer Entsprechungen interpretiert, sei abschliessend an der Fassung O von R. 1131 genauer dargelegt (vgl. S. 68 ff.): Diese Melodie gibt ihren Lai-Charakter schon im Bau der ersten vier Melodieverse zu erraten: Die beiden mvv 1 und 2 sind musikalisch auf einander bezogen, beide weiterführend in ihrer Kadenz und mit ganz syllabisch-rezitativem Ablauf. Das kurze dreisilbige Motiv von mv 3 schafft Aufmerksamkeit für den nun erscheinenden Schlussvers D, der auf der Finalis c schliesst (vgl. Übertragung S. 358). Bis hierher organisiert sich der Fortgang der Melodie auf nuancierte Weise wie in einer *oda continua,* aber mit einer weniger ausladenden, dem orchestischen Stil angemessenen Silbenbewegung. Die nun folgende Wiederholung ist gleich in den Distinktionen A und B, nur mehr verwandt in den folgenden. Den Schlusston hebt hier schon der Kurzvers mv 7 (C') hervor, ebenso die damit einsetzende Distinktion E des mv 8. Er ist somit bereits überwunden, und die Distinktion endet auf steigender Kadenz ohne unterbrechenden Abschluss. Die Kadenz mit Finalis c kommt erst im mv 9 (Distinktion F), also an formal unsymmetrischer Stelle; die Verzögerung in den Distinktionen E und F drückt sich zudem in reicher Melismatik aus, die auch den Schlusscharakter von Distinktion F hervorhebt. Der Neueinsatz mit Distinktion A in mv 10 bezeichnet den Beginn eines formal neuen Stücks, aber keine Wiederholung findet statt: der Kurzvers kommt hier gleich nach A, dem eine Wieder-

holung erwartenden Hörer um einen Vers zu früh, auch nur metrisch dem C und C' vergleichbar, worauf sogleich unerwartet schnell die Schlussdistinktion des vorhergehenden Abschnitts F als mv 12 anschliesst:

A	B	C	D	A	B	C'	E	F	A	G	F
7	7	3	7	7	7	3	7	7	7	3	7
a'	a'	b	b	a'	a'	b	b	a'	a'	b	a'

R. 1131 O

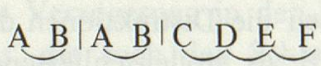
Die mündliche Kompositionsform spielt über die doch gekannte und zu Grunde liegende Form melodisch zweimal hinweg: in der Dehnung des wiederholten zweiten Abschnitts (mvv 5 – 9) und in der Raffung des als Wiederholung begonnenen dritten Teils (mvv 10–12). Die Teile haben ihre durch die Finalkadenz in D und F bezeichnete Einheit, aber die eigentümliche metrische Form scheint hier Ausdruck einer mit eigener Kraft sich entwickelnden Melodie zu sein. Das banale Repetitionsschema, dem sich bei Jehan Erart in R. 1718 und R. 2005 der musikalische Gedanke zu beugen hatte, wird hier von der überlegenen Instanz der Melodie gebeugt. Diese selbst gibt sich aber nicht als kompositorischer Effekt etwa in formsprengenden Einfällen zu erkennen, sondern in den Kategorien gesellschaftlichen Vortrags, des *ritardando* und *accelerando*.

III. Analytische Strophenmelodik

Während in mündlichem Kompositions- und Vortragsstil jedes Element und insbesondere die Distinktion bzw. der Melodievers nur im Zusammenhang der höheren Einheit des Vortrags begründbar und begründet ist, kann gelehrte Abstraktion den Zusammenhang zugunsten des Einzelteils suspendieren. Es ist dies analytische Vorgehen an die Abstraktion vom Vortrag gebunden und einem Geiste möglich, der seiner Arbeit ein Material gegeben weiss. Die Redaktoren der Handschriftengruppe KNPX, die ihre korrigierenden Bearbeitungen vorzugsweise an Kriterien der Melodieform bzw. des Melodieschemas orientieren, arbeiten ausschliesslich analytisch und überlassen die Synthese der Formteile dem beschauenden Denken. Als kleinste Einheit der Strophe hat der Melodievers ihr vordringliches Interesse: im Rahmen der Strophe ist er das letzte analysierbare Element. In der musikalischen Bearbeitung ist aber Analyse dieser Art so viel wie Isolierung der Einzelteile. In der weiträumig angelegten Melodie des Minneliedes R. 719 „Douce dame, grés et graces vous rent" von Gace Brulé, deren Fassung MDO durch das Kontrafakt AH 21.242 des Kanzlers Philipp als alt erwiesen wird, schliessen die Distinktionen des Aufgesangs verschieden: A hat den offenen Schluss auf f, B als stollenschliessende Distinktion den Ganzschluss auf g, der dem authentischen G-Modus genau entspricht. In KNPX, wo durch Einführung eines b ein transponierter erster Modus mindestens in der Schlusskadenz erscheint, gehen alle Melodieverse des Aufgesangs auf f aus. Diese Gleichheit des Finaltons hebt alle vier Melodieverse auf dieselbe Ebene (durch das b werden die f überdies leicht als Schlusstöne eines moderner klingenden F-Dur verdeutet) und stört die Gruppenbildung, die zwischen A und B eine Weiterführung fordert. In dem alten Liede B. 70.12 „Be m'an perdut lai enves Ventadorn" von Bernart de Ventadorn enden in der

als alt bestätigten Fassung prov. R die meisten Melodieverse auch mit dem Schlusston g. Eine interessante Ausnahme bildet in R der mv 4 mit dem steigenden, in die Lage des Abgesangs führenden Melisma und mv 5 mit der ebenfalls offen endenden Kadenz auf a. Im Kontrafakt R. 1522 der Handschrift M sind diese Details nicht bewahrt und der Schlusston ist überall der gleiche. Trotzdem ist der musikalische Effekt in dem alten Trouvèrelied nicht derselbe wie in der Bearbeitung der Melodie des Gace (R. 719) in KNPX: Indem der Schlusston g einmal nur von oben erreicht (in der Distinktion A), dann als Stollenschluss (in Distinktion B) aber bekräftigend umspielt wird, täuscht die Melodie einen Wechsel von Halb- und Ganzschluss vor, der dem melodischen Fortgang zugutekommt.

Die gleich- oder ungleichstufige Anknüpfung der Melodieverse an die vorhergehenden hat in Bezug auf den Zusammenhang der Melodie entscheidende Funktion. Das Wiedereinsetzen auf demselben Ton kann eine Zäsur bewirken, die um so deutlicher sein wird, je seltener gleichstufiger Anschluss sonst noch in der Melodie gebraucht wird (vgl. das Überlieferungsproblem des gleichstufigen Anschlusses in B. 70.43 und den Kontrafakten, S. 19 ff.). Im Lied R. 565 „Cil qui d'amour me conseille" von Gace Brulé wird, nach in der Tradition verschieden ausgeprägten Anschlüssen des Aufgesangs, das letzte auch metrisch isolierte Verspaar durch gleichstufigen Anschluss auf dem tiefen c abgespalten. Die beiden Distinktionen folgen sich ungleichstufig, d. h. gebunden, in M und U, während K und O auch zwischen den mvv 9 und 10 durch gleichstufigen Anschluss noch eine Zäsur setzen. Das hier beobachtete Detail ist für die Wirkung der ganzen Melodie verhältnismässig unwichtig, aber diese Unterschiede der musikalischen Kadenzbehandlung können auch zum hauptsächlichen Gliederungsmittel in einer Melodie werden. Das früh kontrafazierte Lied R. 126 „En chantant m'estuet complaindre" von Gace Brulé ist in einer durch R. 1129 von Hue de la Ferté bestätigten Fassung U und in zwei redigierten, miteinander verwandten Fassungen KNX und O erhalten (vgl. S. 57 ff.). Dass in der Melodie des Gace alle Aufgesangsverse mit c' schliessen, ist in der Überlieferung als ein Mangel empfunden worden, sorgen doch sowohl KNXO als auch das Kontrafakt für je verschiedene Kadenzausgänge bei den Distinktionen A und B. Der Komponist scheint sich dagegen auf die Wirkung der Tonbewegung verlassen zu haben, wird doch das c' in Distinktion A von oben, in B dagegen von unten erreicht. Gleichstufiger Anschluss in mv 3 trennt die beiden Stollen auch melodisch. In mv 5 beim Beginn des Abgesangs wird ebenfalls gleichstufiger Anschluss gebraucht, aber dann im ganzen Abgesang nicht wieder. Die Bindung der Melodieverse untereinander wäre folgendermassen zu schematisieren:



Hier sind auch E und F als aneinandergebunden bezeichnet worden, weil E mit einer steigenden Kadenz unbedingt auf Fortsetzung drängt; es wird diese Wirkung nachträglich durch den überraschenden tiefen Einsatz von F nur verstärkt. Diese ganz unkomplizierte Gliederung der Melodie folgt also genau dem Formschema und unterstreicht es. Die bearbeiteten Fassungen verhalten sich dagegen ganz verschieden. In KNX gibt es in mv 3 keine gleichstufige Anknüpfung und die leichten Differenzierungen sowohl bei der Wiederholung von A als auch von B betonen den kontinuierlichen Ablauf (es sind viel-

leicht Vortragsvarianten). Zwischen Aufgesang und Abgesang wird die Grenze auch durch gleichstufige Anknüpfung bezeichnet, aber dann steht sie auch in mv 6 und mv 7, ohne dass eine melodische Begründung dafür beigebracht werden könnte: die Melodieverse erscheinen als isolierte Einheiten. Mit den neuen anklingenden Wiederholungen in KNX bietet sich die Gliederung nach der Melodieversbindung folgendermassen dar:

A B A' B'|A'|C |D B"

Die Fassung KNX macht einen durchaus heterogenen Eindruck: während die Abweichungen des Aufgesangs als mündliche Tendenz verstärkter Versbindung aufgefasst werden können, sind die isolierten Melodieverse des Abgesangs zusammen mit den verdeutlichenden Repetitionen ein Zeichen analytischen, schriftlichen Überlieferungsstils. In Handschrift O sind auch die Varianten des Aufgesangs zugunsten genauer Wiederholung getilgt; dadurch entsteht bis zum mv 5 ungleichstufiger Anschluss, worauf in den mvv 6 und 7 allerdings der isolierende gleichstufige Anschluss wie in KNX erhalten ist:

A B A B A'|C |D B'

Die Korrekturen und Redaktionen gehen immer vom Element, nie vom Ganzen der Strophe aus, so dass ihre stilistische Wirkung oft geradezu inkohärent erscheint: bei der analytischen Technik des Versanschlusses in KNX und O ist der Strophenzusammenhang gar nicht in Betracht gezogen worden.

Dass alle Melodieverse des Aufgesangs denselben Schlusston erreichen, ist für mündlichen Vortragsstil unangemessen und in der Überlieferung ungewöhnlich; wo es der Fall zu sein scheint, wie im eben genannten Lied R. 126, finden sich Änderungen in der mündlichen Überlieferung. Umgekehrt scheinen die Redaktoren es geschätzt zu haben, wenn eine gewisse Regelmässigkeit der Kadenznoten hergestellt werden konnte. Im Lied R. 700 „Je chantasse volentiers liement . . . Mais je" vom Chastelain de Couci werden auch durch das Kontrafakt R. 699 von Hue de la Ferté aus dem Jahre 1230 für den Aufgesang verschiedene Finaltöne bezeugt, die sich als Halb- und Ganzschluss aufeinander beziehen lassen. K(PX), O und T stellen, je verschieden, eine genaue Übereinstimmung aller Finalnoten des Aufgesangs her und stören die melodische Gruppenbildung, indem sie das kleinste Element, den Melodievers, möglichst abgeschlossen und isoliert erhalten.

Denselben Vorgang isolierender Korrektur kann man in R. 1647 „Quant l'aubespine florist" von Jaque de Cysoing beobachten: während die Handschrift T für die Distinktion A eine offene Kadenz und für B eine geschlossene benutzt, haben in der Fassung KNP und dem daraus entnommenen Kontrafakt R. 1581 alle Aufgesangverse gleiche Finalis.

Die stilistische Relevanz der Versbindung zeigt sich deutlich an jenen Stellen im mündlichen Vortragsstil, wo zur Vermeidung gleichstufigen Anschlusses formale Forderungen verletzt werden, wie im Lied R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" des Blondel de Nesle, wo nach mv 7 gleichstufiger Anschluss vermieden werden soll. In M, KNPX und D wird deshalb die Distinktion E in den mvv 8 und 9 auf je verschiedene Weise begonnen, in U erübrigt sich eine Abweichung, in T wird gleichstufiger Anschluss akzeptiert (vgl. Räkel, Liedkontrafaktur, 111). Gleichstufige Anknüpfung wird auch in R. 1125

„Ahi, Amours, con dure departie" von Conon de Béthune gemieden. Das Kontrafakt R. 1020a aus dem Jahre 1239 überliefert deswegen interessante Varianten: Um die Stollen zu differenzieren, schliesst mv 2 auf g und mv 4 auf f. Die neue Distinktion C, die nach Ausweis ihrer Wiederholung in mv 7 und des Vorbilds in M mit f beginnt, wird der ungleichstufigen Anknüpfung wegen geändert: in mv 5 beginnt sie mit e.
Während die Redaktoren im Falle der Korrektur von Wiederholungen nach einem leicht einsehbaren Prinzip arbeiten, dessen stilistische Wirkungen in der Symmetrie der hergestellten Fassungen meistens auch eindeutig sind, bleiben ihre Eingriffe in die Versverknüpfung mehr zufällig und wenig kohärent. Die analytische Melodieversbehandlung ist für den Redaktor oder schriftlich arbeitenden Komponisten zwar typisch, sie ist aber nicht so wesentlich für den schriftlichen Stil wie die kontinuierliche Versverknüpfung für den mündlichen. Darum findet man Fälle, in denen die analytische Versbehandlung in einer kritischen Redaktion gar nicht oder nur halb erscheint (wie in R. 126), während im mündlichen Vortragsstil ihre stilistische Relevanz, welche ja die der Form übertrifft, solche Inkohärenz nicht erlaubt und auf stilgemässe Ausführung drängt (wie in R. 1020a und R. 482 sogar gegen das Formschema).

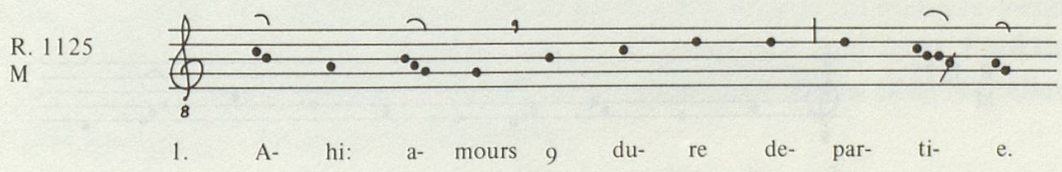
IV. Analytische Distinktionsmelodik

Den mündlichen Überlieferungsstil des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts charakterisiert die Vortragsvariante. Sie ist in der mündlichen Komposition schon mit vorgesehen, und die Grenze zwischen authentischer Aufführungsart und Korruption ist fliessend. Zwar ist es möglich, dass ein Vortragender einmal eine kunstvollere Verzierung zum Beweis seiner Virtuosität anbringt, aber im allgemeinen drückt eine Variante musikalisch nicht mehr aus als eine andere, denn nicht individuellem Ausdruck von Freiheit dient sie. Die mündliche Existenzweise der Trouvèrepoesie ist die Grundlage ihrer ästhetischen Erscheinungsform, in der überall Fortgang und Kontinuität gegenüber Formanalyse und philologischer Korrektheit den Vorrang haben. Die Vortragsvariante hat ihr eigenes ästhetisches Prinzip, das vor allem darin besteht, den Ablauf der Melodie in gefälliger Art zu fördern: eine Melodie, die Vortragsvarianten erlaubt und sogar verlangt, muss umgekehrt selbst die melodische Entwicklung und den kontinuierlichen Ablauf des Ganzen und der Motive als ihr inneres Gesetz verwirklichen.
Die melodische Einheit ist im Trouvèrelied die Distinktion; zwar bildet sie durch Wiederholungen in der Strophe gewöhnlich höhere Teilgruppen wie Stollen und Aufgesang, aber gerade auch hier ist in mündlichem Kompositions- und Vortragsstil die Tendenz zu beobachten, dass durch typische Variation, z. B. mit weiterführender oder abschliessender Kadenz, jeder Melodievers an seine Stelle gebunden wird und trotz eines wiederholenden Formschemas Austauschbarkeit (d. h. Identität) der Melodieverse nicht besteht. Innerhalb der Distinktion scheint der Freiheit der Erfindung keine Grenze gesetzt zu sein, aber einmal muss jede Melodielinie im Zusammenhang mit den sie umgebenden erscheinen, und zum andern gibt auch der metrische Rahmen bereits einschränkende Direktiven für die Melodieerfindung. Besonders die Verslänge und die Kombination von Versen gleicher

oder verschiedener Länge ist melodisch relevant. Das klassische Minnelied bevorzugt den 10-Silbler wegen seiner feierlichen Ausdehnung. Dieser Vers ist für ein musikalisches Motiv gewöhnlich zu lang, und seiner metrischen Zäsur entsprechen eine oder mehrere musikalische Zäsuren, die mit dem Versgang übereinstimmen können oder nicht. Es lässt sich sagen, dass die Zäsuren des Verses Kadenzen niederen Ranges sind, die der Komponist nicht unberücksichtigt lassen kann.

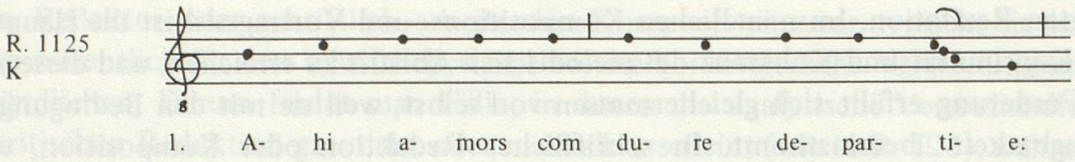
Für den singenden Vortrag ist melodische Abwechslung keine notwendige Forderung; denn die Musik ist nicht das einzige Element des Gehörserlebnisses. Als tragendes Medium kann sie darum stellenweise ganz in den Hintergrund treten und wird dann zur kaum bewegten Rezitation. Im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil ist die Hauptforderung, Kontinuität und Kohärenz des melodischen Ablaufs zu erreichen, und diese ästhetische Forderung erfüllt sich gleichermassen von selbst, weil sie mit den Bedingungen der Vortragbarkeit übereinstimmt. In schriftlicher Redaktion oder Komposition, wo das Gedächtnis beim Komponieren entlastet wird und das Gehörserlebnis nicht schon in die Komposition mit hineingenommen ist, sondern als sekundäres Ergebnis des primären Kompositionsaktes verstanden wird, ist die melodische Kohärenz und Kontinuität des Melodieverses von geringerem Interesse. Die Bearbeiter korrigieren darum auch oftmals nicht die melodische Bewegung einer Distinktion, zumal sie grundsätzlich mit konservativer Absicht redigieren. Wo aber Änderungen und Eingriffe zu beobachten sind, da entsprechen sie eben jener Tendenz nach geordneten Notenfolgen, deren musikalischer Zusammenhang der zufälligen Wirkung überlassen bleibt.

Das Kontrafakt R. 1020a „Oiés seigneur, pereceus, par oiseuse" aus dem Jahre 1239 bestätigt die Melodiefassung M(TO) seines Vorbilds R. 1125 als alt und repräsentiert in der formalen Behandlung der Repetitionen den mündlichen Vortragsstil noch besser als die bestätigte Fassung M. Demgegenüber ist die Fassung KNPX in Form und Melodieführung als Redaktion anzusehen. Die melodische Erfüllung des klassischen Zehnsilblers sei darum hier zunächst am Eingangsvers, dann auch noch an anderen Stellen, vergleichend interpretiert. Der Vers „Ahi, Amours, con dure departie" hat eine weibliche Kadenz und eine deutliche Zäsur nach dem Ausruf, d. h. nach der vierten Silbe. Diese 4. Silbe kann darum als untergeordnete männliche Kadenz aufgefasst werden, und so interpretiert sie auch melodisch der Komponist:

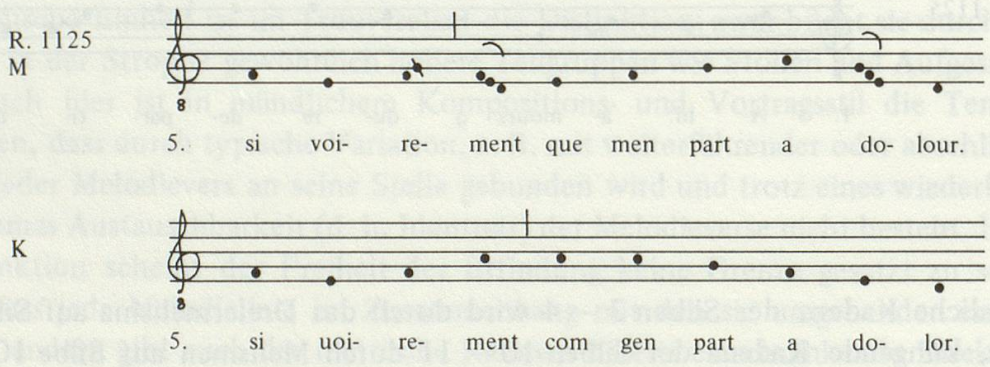


Die männliche Kadenz der Silben 3 – 4 wird durch das Dreiermelisma auf Silbe 3, die weibliche, klingende Kadenz der Silben 10 – 11 durch Melismen auf Silbe 10 und 11 gekennzeichnet. Die Zäsur ist musikalisch dadurch verwirklicht, dass in den ersten

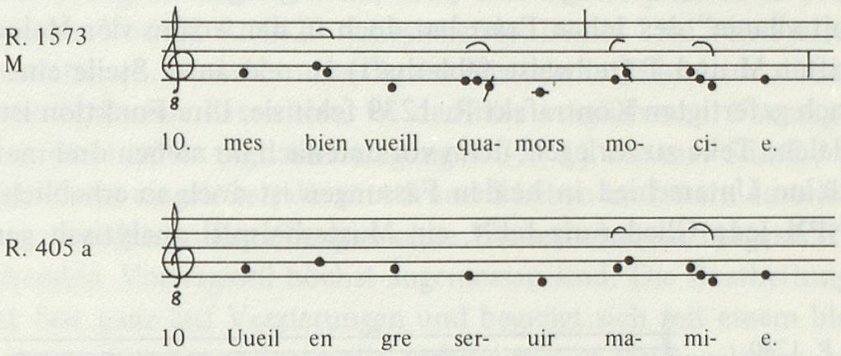
4 Silben bereits der Grundton angesteuert wird und dann ein neuer Aufstieg stattfinden muss, dessen Kadenz selbst auch wieder zum Grundton führt. Damit sind aber auch beide Bewegungen auf einander bezogen: erscheint der erste Einsatz noch wie unwillkürlich, so merkt man dem zweiten in Silbe 5 die Intention an, den Gesang in Szene zu setzen. Für die Fassungen T und O gilt etwa dasselbe, nur fehlt in T das Melisma der Silbe 3, was die Orientierung ein wenig beeinträchtigt, und in O sind beide Silben 3 und 4 melismiert, was die Zäsur vielleicht etwas zu stark bezeichnet. KNPX haben dagegen einen einzigen Melodiebogen mit kurzem Aufstieg in den ersten Silben, Rezitation und Kadenz:



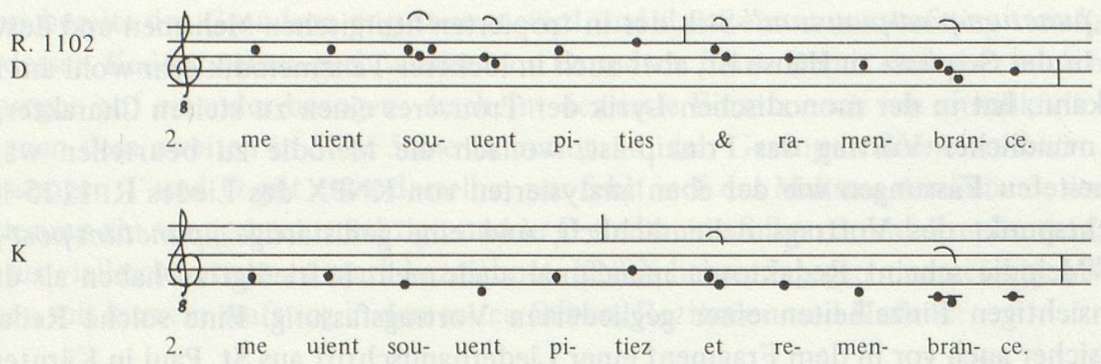
Die Gliederung wird ganz der Metrik überlassen, denn es steht dem Vortragenden frei, nach der 4. Silbe eine angemessene Pause einzulegen. Zwar bildet die kaum gegliederte Linie eine Einheit durch die hervorgehobene Kadenz, aber im übrigen ist sie melodisch so gut wie unbestimmt. Das Rezitationsprinzip, in dem ja die Einzelnote schnellen Fortgang und Unaufdringlichkeit garantiert, ergreift den ganzen Melodievers. Jede Note wird als Punkt des Ablaufs wahrgenommen, ohne dass eine Linie sich herstellte. Noch deutlicher wird die analytische Tendenz dieser Melodiebildung vielleicht in mv 5, wo in M wieder durch doppelte Bewegung und Verzierungen zwei durch einen Haltepunkt geschiedene Linien wahrgenommen werden, während in KNPX die Bewegung zwar über den ganzen Melodievers sich erstreckt, die einzelnen Noten aber wie Kilometersteine einer Strasse nicht ihren Zusammenhang mit ausdrücken. Während die Fassung M an der melodischen Linie interessiert ist, bezeichnet KNPX gerüsthaft Punkte einer solchen nicht verwirklichten melodischen Linie. In Anlehnung an ein polyphones Kompositionsprinzip möchte man diesen Stil der Monodie, in welchem die Linie durch analysierte Punkte beschrieben wird, mit dem Terminus *punctum post punctum* belegen.



Der *„punctum-post-punctum"*-Stil, der in tropierten liturgischen Melismen und deswegen auch in der Sequenz zu Hause ist, aber auch in lockerer Tanzmelodik sehr wohl am Platze sein kann, hat in der monodischen Lyrik der Trouvères einen zu steifen Charakter, insofern mündlicher Vortrag das Prinzip ist, wonach die Melodie zu beurteilen wäre. In bearbeiteten Fassungen wie der eben analysierten von KNPX des Liedes R. 1125 ist der Gesichtspunkt des Vortrags nebensächlich, und eine gerüstartige *„punctum-post-punctum"*-Melodie scheint Redaktoren manchmal auch mehr befriedigt zu haben als die undurchsichtigen Einzelheiten einer gegliederten Vortragsfassung. Eine solche Redaktion liegt sicher auch vor in dem Fragment einer Liederhandschrift aus St. Paul in Kärnten, das R. 405a „Aucune gent m'ont blasmé", Kontrafakt von R. 1573 des Robert de le Piere oder Gillebert de Berneville, enthält (vgl. S. 231). Der Schlussvers, der in Handschrift M des Vorbilds wie auch in R und D melismatisch gegliedert ist, bringt in R. 405a nur das blosse Tongerüst, obwohl R. 405a auf eine Fassung zurückgeht, die mit MDR verwandt war:

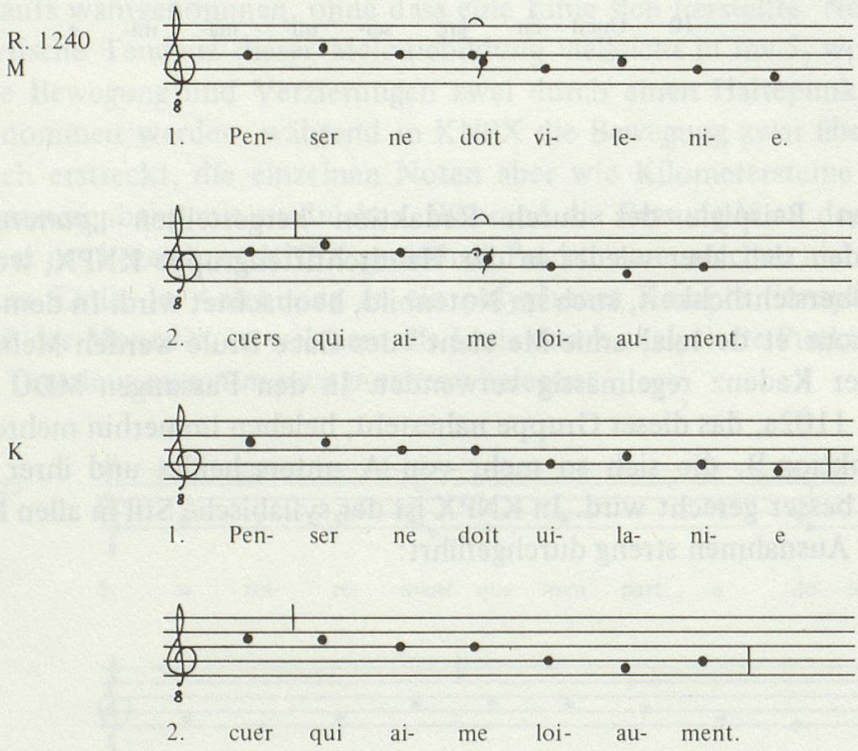


Die häufigsten Beispiele des durch Redaktion hergestellten *„punctum-post-punctum"*-Stils finden sich aber wieder in der Handschriftengruppe KNPX, wo eine gewisse Tendenz zur Übersichtlichkeit, auch im Notenbild, beobachtet wird. In dem Lied R. 1102 „De bone Amour et de loial amie Me vient" des Gace Brulé werden Melismen sparsam und nur in der Kadenz regelmässig verwendet. In den Fassungen MDU und auch im Kontrafakt R. 1102a, das dieser Gruppe nahesteht, beleben immerhin mehrere Verzierungen die Distinktion B, die sich so mehr von A unterscheidet und ihrer Funktion als Stollenschluss besser gerecht wird. In KNPX ist der syllabische Stil in allen Melodieversen bis auf geringe Ausnahmen streng durchgeführt:



Unsangliche Klarheit nimmt dabei der Linie ihr Relief; die Zäsur ist hier wieder nur durch den höheren Neueinsatz, nicht wie in D auch durch Beschwerung der Binnenkadenz bezeichnet.

Die orchestische und fast durchgehend syllabisch angelegte Melodie des Liedes R. 1240 „Penser ne doit vilanie" des Jehan Erart hat doch in den ersten vier Melodieversen nach den Handschriften M und T (teilweise fehlerhaft) an relevanter Stelle eine *plica;* in KNP und dem danach gefertigten Kontrafakt R. 1239 fehlt sie. Ihre Funktion ist, den Melodievers in zwei gleiche Teile zu zerlegen, denn vor und nach ihr stehen drei metrisch zählbare Silben. Der kleine Unterschied in beiden Fassungen ist doch so erheblich, dass nun der Linie von KNPX jede Gliederung fehlt, ein Musterbeispiel analytisch gereihter Notenpunkte:



Im Refrain und auch in den mvv 7 und 8 ist dieselbe Notenfolge mit einem oder zwei Melismen gebraucht. In mündlichem Vortrag dürfte eine solche künstliche Unterscheidung, die im Melodieablauf nicht begründet werden kann, in kürzester Zeit zu vollständiger Gleichheit oder grösserer Differenzierung gebracht worden sein. Es scheint so, als hätte der Redaktor nur im Einleitungsteil korrigiert und denselben so auch deutlich vom übrigen Teil der Strophe absetzen wollen, doch hat er nicht beachtet, dass gerade das Wiedererscheinen der Melodie A im Refrain des Tanzliedes der formale Haupteffekt der Komposition ist, der durch die analytische Behandlung der Eingangspartie gestört wird.
Dass der Redaktor bei der Arbeit den Zusammenhang der Melodie aus dem Ohr verliert, zeigt auch jene bereits erwähnte Korrektur in R. 233 von Gace Brulé (vgl. S. 291 f.). Syllabisch wird die Melodie erst in dem refrainartigen Strophenschluss (vgl. S. 221 ff.), sonst ist sie durchgehend melismiert. Indem der Redaktor das syllabische Stück des mv 8 in mv 5 einmontiert, schafft er dort einen nicht integrierbaren Fremdkörper.
Das von Gautier de Coinci benutzte Lied R. 1932 „Destroiz d'amours et pensis sans deport" hatte ursprünglich nicht die Melodie, mit der es jetzt in K überliefert wird, sondern eine seinem Vorbild R. 1429 nahestehende. Dieses Lied von Pierre de Molaines beginnt zwar rezitativisch, wird dann aber in der Distinktion B und vor allem im Abgesang immer mehr mit Melismen bereichert. In der hier verglichenen Fassung M sind auch Viertonmelismen nicht selten (vgl. Übertragung S. 359 f.). Die mvv 5 und 7 werden durch dasselbe Dreiermelisma eingeleitet, die mvv 5 und 8 haben im Innern dasselbe absteigende Vierermelisma: es werden so Beziehungen ohne Wiederholungen hergestellt, die dem frei sich verwirklichenden Vortragsstil höchst angemessen sind. Die Bearbeitung des Kontrafakts verzichtet fast ganz auf Verzierungen und begnügt sich mit einem blossen melodischen Gerüst, wo auch grössere Intervalle verbindungslos stehengelassen werden wie im mv 2 und 4, wo ein Melisma in M den Sprung überbrückt. Glanzlos und uninteressant wird die analytische Notenreihung dann besonders im Abgesang, weil das Vorbild gerade mit den Verzierungen, weniger mit den melodischen Motiven, seine Spannung bis zum Schluss aufrechterhält.
Melodien ohne Melismen in freier Verteilung haben ausserdem wohl die Eigenschaft, schneller abzulaufen, wenn die Motive zielgerichtet sind, wie sich das an Tanzliedern beobachten lässt. Dem klassischen höfischen Gesellschaftslied ist weder die analytische Zerlegung der Linie in Punkte noch die Zielgerichtetheit jedes der musikalischen Elemente angemessen. Die Linie ist im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil an sich selbst interessant, ihr Ziel ist nicht der einzige Zweck ihrer Veranstaltung, und sie kann an jedem Punkte in einer Verzierung verharren. Gerade in dieser zeitlichen Unbestimmtheit ihres Ablaufs symbolisiert sie den Zustand der Gesellschaft in feierlicher Selbstdarstellung, wie denn auch König Artus, der *meienbaere man*, dem Zwang des Kalenders in einer ewigen Pfingstfest-Existenz enthoben ist.

V. Verzierungen und ihre Funktion

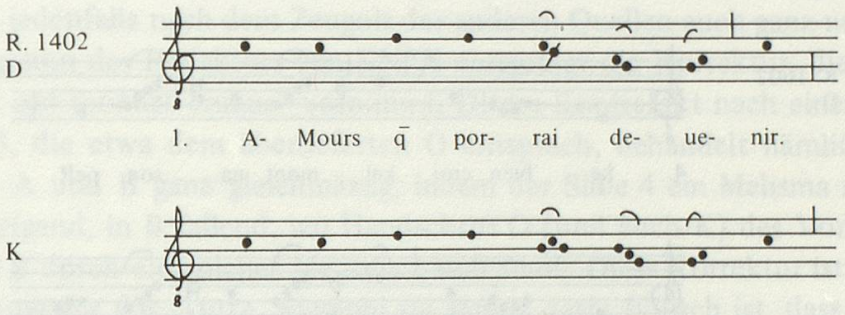
Verzierungen sind mehr als andere Details der Melodieausführung im authentischen Vortragsstil der Trouvèrelyrik dem Belieben der Ausführenden überlassen. Was allerdings in den Melodiefassungen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kaum verändert wird, ist der allgemeine melismatische Charakter einer Melodie. Treffender müsste also gesagt werden, dass jedes einzelne Melisma im Vortragsstil zwar dem Belieben des Ausführenden anheimgestellt ist, dass die Wirkung des Ganzen jedoch von diesen Detailänderungen stilistisch nicht verändert wird. Diese Eigentümlichkeit ist durch die Funktion der Melismen im Vortragsstil begründet. Sie organisieren unter anderem das Tempo der Bewegung und werden deshalb vorzugsweise an retardierenden Stellen benutzt, wie in der Verskadenz, wo die Kadenzsilbe allein oder auch eine und mehrere Silben vorher melismatisch beschwert werden können. Melismen verzögern die Bewegung bei der metrischen Zäsur und heben schliesslich oft einen Versanfang an besonderer Stelle in der Strophe hervor, etwa den Beginn des Abgesangs. Nicht nur die Versstelle ist also für die Art der Verzierungen relevant. Bei der formalen Gliederung der Strophe werden zwar vor allem andere Mittel zur Hervorhebung bestimmter Formteile herangezogen (Verslänge, Wiederholungen, charakteristische Motive oder neutrale Rezitation), aber Melismen können sie begleiten und unterstützen oder gar allein die besondere Bedeutung z. B. eines Schlussverses wie im eben analysierten Lied R. 1429 ausdrücken.

Im mündlichen Vortragsstil haben Verzierungen begleitenden Charakter, wie die Melodie überhaupt. Sie entbehren deshalb auch sehr weitgehend jeder Virtuosität, sind doch schon Viertonmelismen die Ausnahme. Frei nach den Bedürfnissen von Vers und Strophe verteilte Melismen geben dem Vortrag seinen Glanz, aber immer als Eigenschaft der ganzen Aufführung, nie als Effekt an einzelner Stelle. Virtuosität würde ungebührlicherweise das Interesse plötzlich ausschliesslich auf ein Detail richten, das zudem als Eigenheit des Vortragenden dessen Individualität in den Vordergrund schieben müsste. Indem aber die Poesie jenes integrierende Element ist, das den Vortragenden und sein Publikum eint, ist virtuose Individualität ungehörig, Spielmanns- und Seiltänzergebaren.

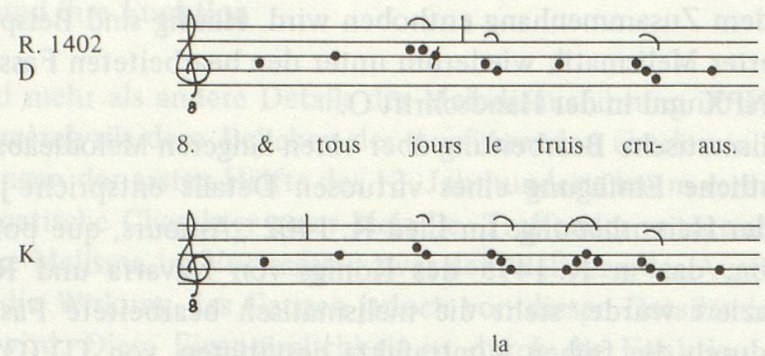
Das emanzipierte Melisma

In schriftlicher Übertragung erscheinen die frei verteilten Melismen, die den Forderungen des Vortrags und des Gehörserlebnisses untergeordnet sind, als willkürliche Abweichungen von der Notenreihe, dem schriftlichen Urbild von Melodie. Eine Konsequenz daraus ist, dass Redaktoren überlieferte Melismen tilgen, wo sie nicht, wie in der Kadenz, eine offensichtliche Funktion erfüllen. Eine andere Konsequenz ist die, das Melisma auch als schriftliches Schmuckelement zu begreifen und den Notentext damit zu bereichern. Solche Melismen, die nicht durch den Filter des Vortrags gegangen sind, haben dann allerdings häufig durchaus virtuosen Charakter, stellen auch gelegentlich an den Ausführenden kaum zu bewältigende Anforderungen. Aber auch diese Virtuosität ist nicht kalkuliert und eher Nebenprodukt unachtsamer schriftlicher Komposition. Mehr noch als die Reduktion der Melodie auf Einzelnoten zeigt die schriftliche Melismatik jene analytische Tendenz der Bearbeitung, bei der das Element, der Ton oder das Melisma, als

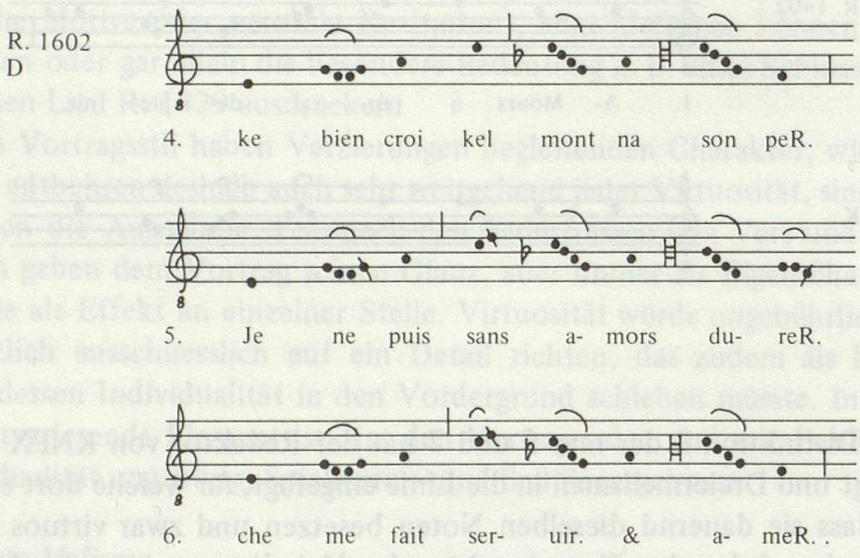
Einzelphänomen dem Zusammenhang enthoben wird. Häufig sind Beispiele solcher vom Vortrag emanzipierter Melismatik wiederum unter den bearbeiteten Fassungen der Handschriftengruppe KNPX und in der Handschrift O.
Dass sich eine melismatische Bearbeitung über einen längeren Melodieabschnitt erstreckt, ist selten; gelegentliche Einfügung eines virtuosen Details entspricht ja auch eher der Tendenz isolierender Hervorhebung. Im Lied R. 1402 „Amours, que porra devenir" von Thibaut de Blaison, das in R. 1475 des Königs von Navarra und R. 1059 Gautiers d'Espinal kontrafaziert wurde, steht die melismatisch bearbeitete Fassung KNPX der ursprünglicheren, durch die frühen Kontrafakta bestätigten, von TD (O) gegenüber (vgl. S. 41 f.). Die orchestische Melodie aus einem wiederholten Verspaar von 8-Silblern und einem wiederholten Verspaar von 7-Silblern hat in allen Versen rezitativisches Initium und in der zweiten Vershälfte wenig auffällige Zweiermelismen. Im Aufgesang wird jeweils die Kadenz durch den Hiatus der aufeinanderstossenden gleichen Noten (Silben 6/7) abgetrennt und bewusst gemacht. In KNPX sind die Melismen nicht nur erweitert, sondern stehen überdies jedes vom andern durch einen solchen Hiatus getrennt:



Ausser in der Distinktion B der mvv 5 und 7 hat der Redaktor von KNPX überall dieses Prinzip verfolgt und Dreiermelismen in die Linie eingefügt, für welche dort eigentlich kein Platz ist, so dass sie dauernd dieselben Noten besetzen und zwar virtuos aussehen und auch klingen, aber federnden Tanzcharakter der Melodie ganz unterbinden. Besonders deutlich ist das auch im Schlussvers, wo die Fassung DT ihr einziges Dreiermelisma in der Kadenz hat, aber bis dort keinen Hiatus; in KNPX sind fast alle Neumen so isoliert: a – h – ch / hag / gaha / agf – g. Eine solche Ausführungsart ist als Vortragsvariante undenkbar und rechtfertigt sich nur als Einfall des schreibenden Redaktors:



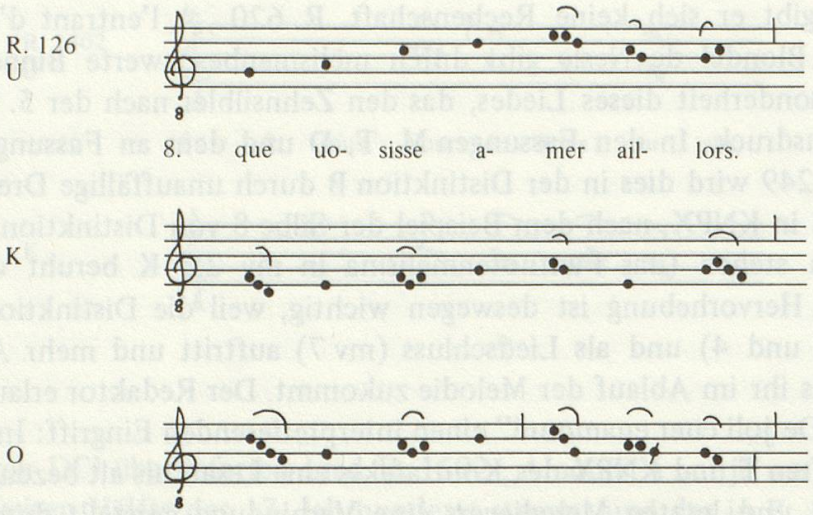
In dem nur durch DCI überlieferten Lied R. 1602 „Amours, a cui je me rent pris", das wohl aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt und das in R. 1604a ziemlich genau kontrafaziert wurde, ist die komplizierte Melismatik vielleicht schon vom Autor vorgesehen. Besonders aufdringlich wirken in der Fassung D die Viertonmelismen mit Vorzeichenwechsel im Überleitungsvers und Refrain:



Die schwer realisierbaren Melismen heben sich als Kapriolen vom Ganzen des Melodieverses ab und werden überdies in der Wiederholung zum Automatismus, der in gesungenem Vortrag – ähnlich wie die stotternd gereihten Melismen des Schlussverses R. 1402 in KNPX – eines gewissen, wohl ungewollten komischen Effekts nicht entbehrt. Häufiger ist zu beobachten, dass in den Fassungen KNPX an isolierter Stelle Melismen eingeführt werden, sei es um eine Passage hervorzuheben, sei es um sie anderen Melodieversen mit Melismen anzugleichen. Immer handelt es sich dann um eine willkürliche Entscheidung des Redaktors, die dem melodischen Fortgang auch entgegenwirken kann,

denn darüber gibt er sich keine Rechenschaft. R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" von Blondel de Nesle gibt durch melismenbeschwerte Binnenkadenzen der metrischen Besonderheit dieses Liedes, das den Zehnsilbler nach der 5. Silbe teilt, auch musikalisch Ausdruck. In den Fassungen M, T, D und dem an Fassung M angelehnten Kontrafakt R. 249 wird dies in der Distinktion B durch unauffällige Dreiermelismen bewirkt, während in KNPX, nach dem Beispiel der Silbe 8 von Distinktion A, überall auch Vierermelismen stehen (das Fünfnotenmelisma in mv 2,5 K beruht wohl auf einem Irrtum). Diese Hervorhebung ist deswegen wichtig, weil die Distinktion B als Stollenschluss (mvv 2 und 4) und als Liedschluss (mv 7) auftritt und mehr Aufmerksamkeit beansprucht, als ihr im Ablauf der Melodie zukommt. Der Redaktor erlaubt sich auch im Falle R. 430 „De joli cuer enamouré" einen interpretierenden Eingriff: Im mv 6 wird von den Handschriften T und KNPX des Kontrafakts eine Lesart als alt bezeugt, die zwischen dem vorletzten und letzten Melodievers eine Verbindung herstellt durch ein fallendes Dreinotenmelisma. In KNPX von R. 430 ist dies Melisma steigend und bewirkt für den Hörer die Überraschung des alsdann etwas übereilt und tief einsetzenden Schlussverses mit der wiederholten Distinktion B (vgl. S. 67 f.). Diese hier nicht so berechtigte Geste wie in R. 126 U war jedenfalls nach dem Zeugnis der anderen Quellen auch ganz unbeabsichtigt. Dem Ordnungssinn des Redaktors von KNPX entspringt die Korrektur, die er in R. 385 „Trop par est cist mondes cruaus" vornimmt. Dieses Kontrafakt nach einer Fassung des Liedes R. 863, die etwa dem überlieferten O entsprach, behandelt nämlich die beiden Eingangsverse A und B ganz gleichmässig, indem der Silbe 4 ein Melisma zugeschrieben wird, in A steigend, in B fallend, wo Handschrift O (und auch K) des Vorbilds nur den Stollenschluss B durch ein solches Melisma beschweren. Diese Korrektur ist natürlich von geringer Wirkung für das Ganze, wiewohl sie gerade darin typisch ist, dass sie den Fortgang in Variation und Gruppenbildung beeinträchtigt.

Schliesslich gibt es Beispiele für melismatische Bereicherung schlichter Melodien, in denen der Vortragsstil nicht unbedingt gestört wird: Der verhältnismässig syllabischen Melodie von R. 126 „En chantant m'estuet complaindre" des Gace Brulé, die auch in der Fassung U von dem frühen Kontrafakt R. 1129 des Hue de la Ferté bestätigt wird, fügen sowohl O als auch KNX Melismen ein, die vielleicht auf eine redigierte Fassung zurückgehen. Die einmal begonnene Melismierung setzen beide Fassungen aber auch unabhängig voneinander fort, KNX im Initialmelisma der Distinktion D, Handschrift O in der übertriebenen Verzierung des Schlussverses, der hier im Vergleich zu Handschrift U wiedergegeben sei (vgl. S. 57 ff.):



Zwar sind die Lesarten auch deshalb kaum vergleichbar, weil K und O eine Beziehung zur Stollenschlussdistinktion B herzustellen versuchen, doch wird immerhin die gegensätzliche Auffassung der melismatischen Bearbeitung gegenüber der schlichteren älteren Fassung sichtbar.

Die sehr reiche melismatische Ausschmückung des Liedes R. 1779 „Quant flours et glais et verdure s'esloigne" von Gace Brulé hat Redaktoren und Schreibern einesteils wohl Schwierigkeiten gemacht, woher in M vielleicht die langen Melismen gehäufter Noten stammen (mvv 4,8; 6,4), andererseits hat die ohnehin reiche Melismatik den Redaktor von O aber angeregt, noch weiter zu gehen als seine Vorlage, was sich in den Sechs- bzw. Fünftonmelismen der mvv 1, 3 und 6 sowie dem viertönigen Initialmelisma des Schlussverses zeigt.

Allen Bearbeitungen, die Änderungen am Bestand oder der Art von Verzierungen vornehmen, ist gemeinsam ein Bewusstsein von der begleitenden Funktion des Melismas in der Trouvèrelyrik. Während es aber im mündlichen Vortragsstil in die Melodie notwendig integriert ist, wird es dem schreibenden Redaktor und dem schriftlich verfahrenden Komponisten zum verfügbaren Notationselement.

Melismatik und Rhythmus

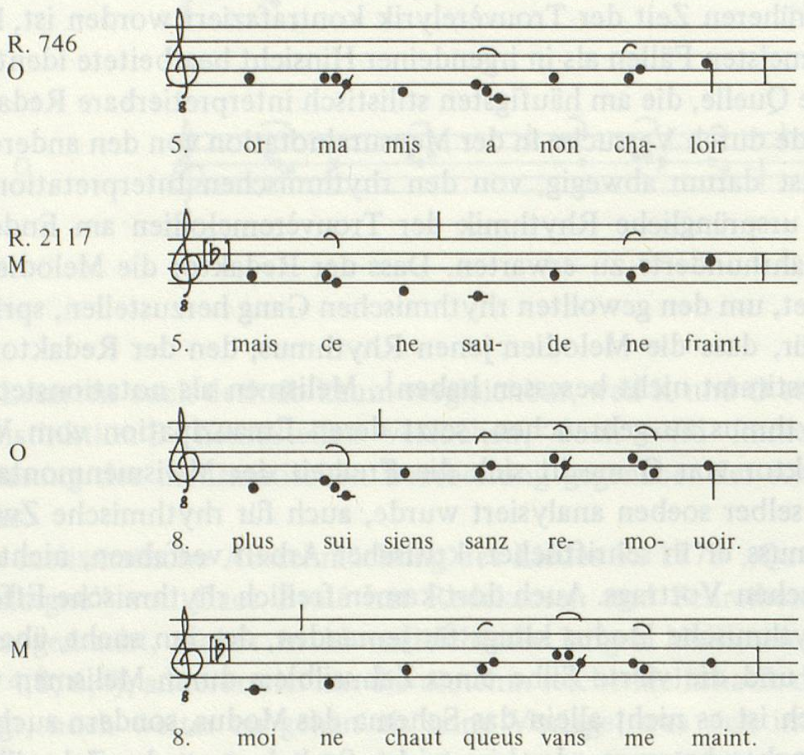
Das Melisma hat im Vortragsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts fast durchgehend eine retardierende Funktion: an den Kadenzstellen des Versendes oder der Zäsur, bei betonten Initien oder ganzen melismatisch beschwerten Partien. Die Verteilung der Melismen hat also in dieser Hinsicht rhythmische Wirkungen, die aber, wie die bevorzugten Melismenstellen des Verses zeigen, ohne Strenge sich selbst hervorbringen und eben vor allem nicht durch den ganzen Vers hindurchgehen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als die Mensuralnotenschrift sich für polyphone Musik durchaus einzubürgern begann, haben gelegentlich auch Redaktoren monodischer Liedersammlungen das neue Prinzip anzuwenden versucht, in der Trouvèrelyrik vor allem der Redaktor von

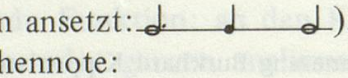
Handschrift O. Es ist nun eigentümlich, dass in seinen Redaktionen nicht selten eine geregelte Melismatik beobachtet wird, die in anderen Quellen nicht unbedingt ihre Bestätigung findet und die in O deutlich einem rhythmischen Prinzip zu folgen scheint. Die Methode der Wiederherstellung des Modalrhythmus in den Trouvèreliedern bei Ludwig, Aubry, Beck, Spanke und Gennrich, wo die Melismenverteilung eine nicht geringe Rolle für die Identifikation der Modi spielt, findet denn auch in Handschrift O reicheres Material als sonst in den Handschriften. Da aber nirgendwo eine Melodiefassung der Handschrift O in der früheren Zeit der Trouvèrelyrik kontrafaziert worden ist, lassen sich ihre Melodien in den meisten Fällen als in irgendeiner Hinsicht bearbeitete identifizieren. O ist neben KNPX jene Quelle, die am häufigsten stilistisch interpretierbare Redaktionen bietet und die sich gerade durch Versuche in der Mensuralnotation von den anderen Handschriften absetzt. Es ist darum abwegig, von den rhythmischen Interpretationen in O Aufschluss über die ursprüngliche Rhythmik der Trouvèremelodien am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts zu erwarten. Dass der Redaktor die Melodien sogar melismatisch umarbeitet, um den gewollten rhythmischen Gang herzustellen, spricht im Gegenteil geradezu dafür, dass die Melodien jenen Rhythmus, den der Redaktor von O ihnen geben möchte, bestimmt nicht besessen haben[1]. Melismen als notationstechnischen Hinweis für den Rhythmus zu gebrauchen, setzt deren Emanzipation vom Vortrag bereits voraus: der Redaktor von O macht sich die Freiheit der Melismenmontage, wie sie in KNPX und in O selber soeben analysiert wurde, auch für rhythmische Zwecke zunutze, aber eben dazu muss er in schriftlicher, kritischer Arbeit verfahren, nicht in der Atmosphäre des solistischen Vortrags. Auch dort kamen freilich rhythmische Effekte zustande, und der dritte rhythmische Modus klingt für jemanden, der ihn sucht, überall da an, wo die Eingangssilbe und die vierte Silbe eines Zehnsilblers durch Melismen tatsächlich gelängt werden, doch ist es nicht allein das Schema des Modus, sondern auch das Vortragsprinzip der Kadenzbeschwerung, das hier wirkt. So bekommt der Zehnsilbler öfter eine Tendenz zum Rhythmus des dritten Modus, aber diese Tendenz drückt sich verschieden deutlich und an manchen Stellen überhaupt nicht aus, weil jenes abstrakte Netz von Notenlängen, das der Redaktor von O über die Melodie werfen möchte, dem vortragenden Solisten unbekannt ist. Rhythmische Durchführung einer Melodie, die sowohl für die Tanzkomposition wie für polyphone Komposition aus jeweils verschiedenen Gründen notwendig ist, wäre als abstraktes Prinzip dem Vortrag auferlegt und ihm somit schon inadäquat.

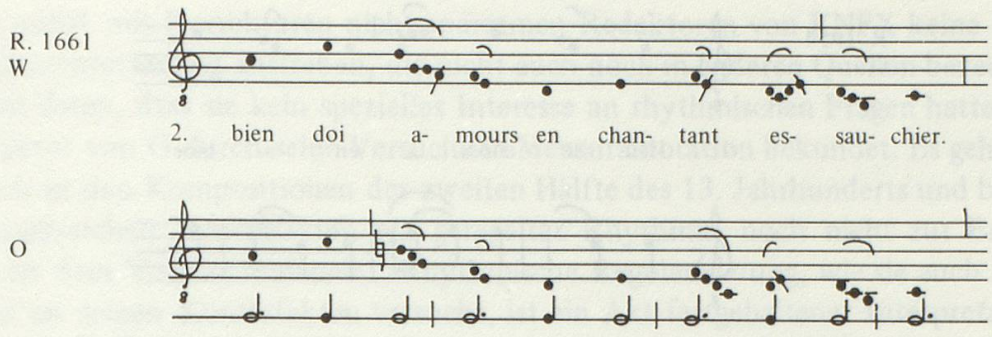
Das in Handschrift M überlieferte Lied R. 2117 „Chant ne me vient de verdure" von Jehan de Louvois legt an mehreren Stellen, besonders in Distinktionen B und E, auf

1 Referierend rollt das Problem des Rhythmus im Minnesang Burkhard Kippenberg auf. Es ist diese seit über einem halben Jahrhundert bearbeitete Frage zu weitläufig, um hier eingehender behandelt zu werden. Das Problem des Rhythmus sei deshalb hier nur angeschnitten, insofern es ein Problem der Überlieferung und historischen Situation der Trouvèrelyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu sein scheint. Zur Klärung trägt entschieden bei Van der Werf, Deklamatorischer Rhythmus. Die Untersuchung der Überlieferungsgeschichte macht deutlich, dass dieser Begriff weniger systematisch als historisch relevant ist, indem er sich sinnvoll auf die frühe Epoche der Trouvèrepoesie und deren gesellschaftliche Funktion beziehen lässt.

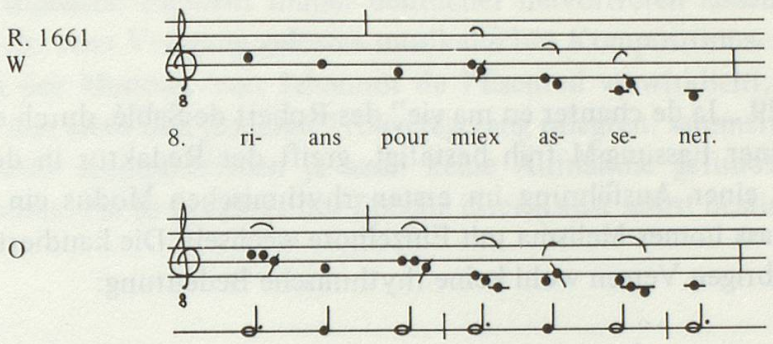
Grund der Melismenverteilung eine Ausführung nach dem zweiten rhythmischen Modus nahe, d. h. Melismen finden sich auf der 2., 4., 6. und 8. Silbe (wenn der Siebensilbler weiblich ausgeht). Der Redaktor hat diesen Rhythmus erkannt und deutet ihn in dem Kontrafakt R. 746 der Handschrift O gelegentlich durch eine kaudierte Note an. Überdies bewahrt er nicht nur die bereits geordneten Melodieverse des Vorbilds, sondern bringt auch zusätzliche Melismen an, wie in den mvv 5 und 8:



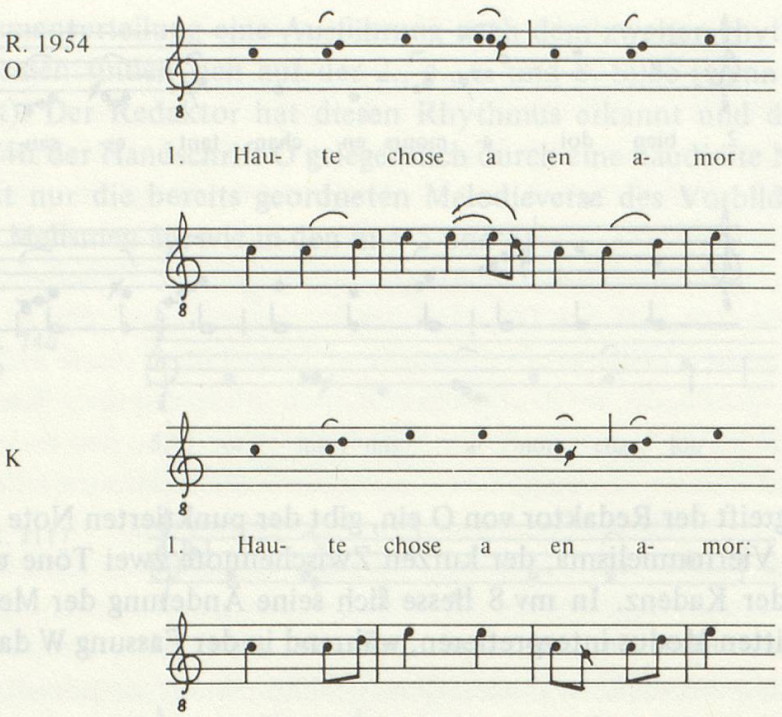
Bei seiner Bearbeitung des Liedes R. 1661 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien doi Amour" von Adam de la Hale wird der Redaktor sich wahrscheinlich den dritten Modus vorgestellt haben. Seine Vorlage, die der Fassung W entsprochen haben dürfte, hat in mv 1 ein Melisma auf der 4., 8. und 9. Silbe, in mv 2 auf der 3. und 4. sowie 7., 8. und 9. Silbe. Es kämen im dritten Modus Melismen zwar auf punktierte Halbe und Halbe (wenn man diese Grundform ansetzt: ), aber ein Viertonmelisma von W auch gerade auf die kurze Zwischennote:



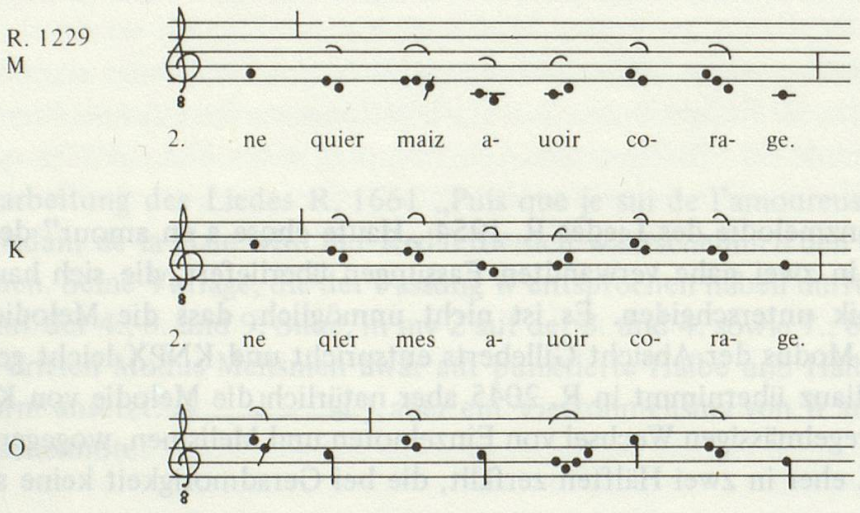
An dieser Stelle greift der Redaktor von O ein, gibt der punktierten Note des dritten *ordo* ein ausgedehntes Viertonmelisma, der kurzen Zwischennote zwei Töne und bewahrt das Dreitonmelisma der Kadenz. In mv 8 liesse sich seine Änderung der Melismen ebenfalls zugunsten des dritten Modus interpretieren, während in der Fassung W dafür kaum Anlass besteht:



Die leichte Tanzmelodie des Liedes R. 1954 „Haute chose a en amour" des Gillebert de Berneville ist in zwei nahe verwandten Fassungen überliefert, die sich hauptsächlich in ihrer Rhythmik unterscheiden. Es ist nicht unmöglich, dass die Melodie im zweiten rhythmischen Modus der Absicht Gilleberts entspricht und KNPX leicht geändert haben (Estiene de Miauz übernimmt in R. 2045 aber natürlich die Melodie von KNPX). Handschrift O hat regelmässigen Wechsel von Einzelnoten und Melismen, wogegen der Melodievers in KNPX eher in zwei Hälften zerfällt, die bei Geradmorigkeit keine schlechte Wirkung machen:



Im Liede R. 1229 „Ja de chanter en ma vie" des Robert de Sablé, durch eine Bearbeitung (KNPXH) in seiner Fassung M früh bestätigt, greift der Redaktor in der Distinktion B wohl zugunsten einer Ausführung im ersten rhythmischen Modus ein und ordnet die Noten neu, so dass immer Melisma mit Einzelnote wechselt. Die kaudierten Noten haben hier wie in den übrigen Versen wohl keine rhythmische Bedeutung:



Dass die sonst mit Korrekturen nicht sparsamen Redaktoren von KNPX keine rhythmische Melismenverteilung anstreben, die nicht auch noch in anderen Quellen bezeugt wäre, liegt wohl daran, dass sie kein spezielles Interesse an rhythmischen Fragen hatten, wie es der Redaktor von O durch seine Versuche in Mensuralnotation bekundet. Es gehört denn wohl auch in den Kompositionen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und besonders in den zahlreichen Kontrafakten ein geregelter Rhythmus noch nicht zur Erfindung, sondern ist dem Vortrag immanent. Rhythmische Regularisierung, wie sie auch Adam de la Bassée an seinen Kontrafakten versucht, ist ein Akt festgehaltener Interpretation, im Geiste jener Ästhetik, die auch analytische Distinktions- und Strophenmelodik sowie schematische Form durch Korrektur und Redaktion überlieferter Fassungen zur authentischen Trouvèremelodik erklärt und weitertradiert. Als abstraktes Gerüst einer Melodie ist geregelte Rhythmik dem mündlichen Vortragsstil fremd wie schematische Wiederholung. Ausser in O, wo ein Redaktor die neue gelehrte Musikübung einführen will, betrifft die redaktionelle Regularisierung überhaupt mehr das Notenbild als den Klang, jedenfalls in den vielen kleinen oder ausgedehnteren Eingriffen der Redaktion von KNPX. Rhythmischer Schematismus wird auch im Puy des ausgehenden 13. Jahrhunderts noch nicht von einer Melodie verlangt, wiewohl die zahlreicher werdenden Lieder mit Tanzmelodik das rhythmische Element immer deutlicher hervortreten lassen. Rhythmus als emanzipiertes, d. h. vom Versgang gelöstes musikalisches Kompositions- und Ausdruckselement, wird in der Monodie von Jehannot de l'Escureil verwirklicht, aber ausserhalb jener Kreise, die den alten und jüngeren Trouvèregesang pflegten, sammelten und redigierten, wie denn seine Kompositionen ja auch keine Aufnahme gefunden haben in die grossen Chansonniers, die so das Ende der Epoche ihrer Kunst selbst bestimmen.

III. KAPITEL

Tonalität und Tonart[1]

I. Tonart und Vortragsstil

In der Musiktheorie des Zeitalters der Trouvèrepoesie wird die Tonalität mit Hilfe der sogenannten Kirchentonarten reglementiert. Ihre antike Herkunft, ungeachtet der im Verlaufe der Überlieferung eingetretenen Umdeutungen, gibt ihnen eine historische Würde, die dadurch vor allem bekräftigt wird, dass der Grundbestand der kirchlichen Liturgie jenen Tonarten unterworfen wird und die Liturgie als authentischer Ausdruck göttlichen Wortes dem menschlichen Machen entzogen scheint[2]. Formal und funktional betrachtet sind es dagegen tonal fixierte Rezitationsmodelle, wie sie in reiner Form die Psalmtöne bewahren. Nicht nur ihre Zielgerichtetheit auf einen Grundton, der immer auch Schlusston (Finalis) ist, charakterisiert eine Tonart, sondern auch ein in der Rezitation begründeter Nebenschlusston (Confinalis) und ein ausdrücklich so bezeichneter Rezitationston (Repercussa). Deren Lage begründet zudem die bemerkenswerte Eigenschaft der Kirchentonarten, jeweils in zwei Varianten, einer authentischen und einer plagalen Form, auftreten zu können. Als Rezitationsmodelle betrachtet, haben die Kirchentonarten eher eine formale als eine melodische Tendenz, indem sie mit den vorherbestimmten Elementen eine Aussage in Initium, Rezitation, Confinalis bzw. Finalis gliedern, eine melodische Bewegung mit Eigenständigkeit dagegen nicht stützen. Die Melodik entwickelterer Stücke, die nicht dem Typ der Hymne angehören, ist darum auch in hohem Masse ornamental, ohne die grundsätzliche Relevanz des Rezitationsschemas in Frage zu stellen (z. B. im Tractus).

Im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil der Trouvères des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts ist die formale Gliederung der Rede insofern gesichert, als sie nur Verse bestimmter Silbenzahl in Musik setzen und jene Verse zudem durch definierte Kadenzen (männliche oder weibliche) und geregelte Zäsur formal determiniert sind. Zwar zeigen die Melodien oft rezitativische Tendenzen, die den Rezitationspassagen liturgischen Gesangs

1 Auf die Arbeit von Zingerle, Tonalität und Melodieführung, sei hier nur allgemein hingewiesen. Troubadours- und Trouvèreslieder werden dort als ein einziges grosses hochmittelalterliches Corpus behandelt, dessen Entwicklung und Überlieferung nicht berücksichtigt wird. Die stark verallgemeinernden Ergebnisse sind darum auch nicht direkt für die Überlieferungsgeschichte der Trouvèreslieder relevant.

2 Gregor der Grosse ist nur das Medium: in der Handschrift 390 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen aus dem 11. Jahrhundert sitzt eine Geist-Taube auf seiner Schulter und singt ihm den Gregorianischen Gesang ins Ohr, den er alsbald diktierend an seinen Schreiber weitergibt, welcher ihn in linienlosen Neumen festhält (vgl. Les Musiciens Célèbres, Tafel nach S. 18).

vergleichbar sind, doch handelt es sich da nie um ein die ganze Strophe beherrschendes Prinzip, sondern entweder gerade um Initialformeln oder funktionsschwache Stellen in der Strophe, die mit neutraler, meist retardierend gemeinter Melodie ausgefüllt werden sollen. Vorherrschend und für Komponisten wie Hörer wesentlich sind dagegen jene Partien, die melodische Motive entwickeln. Die Verzierung ist darum im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil als einzelne kein Element der Komposition, sondern variabler Schmuck der Linie, die durch Melismen im Vortrag interpretierbar, aber nicht ersetzbar ist. Da die Strophe aus mehreren solchen linearen Einheiten, den Melodieversen, aufgebaut ist, müsste bei streng kirchentonartlicher Komposition jeder Vers dem tonalen Schema genügen, d. h. entweder auf Finalis oder Confinalis schliessen und der Repercussa eine vorherrschende Rolle im Versinnern überlassen. Das Prinzip dieser Rezitation auch als melodiebildendes Schema zu benutzen, liegt allerdings nahe, und in sehr vielen Trouvèreliedern wird es angewandt; nur dass alle Verse einem solchen tonalen Prinzip unterworfen sein sollen, ist für den mündlichen Vortragsstil eine durchaus abstrakte Forderung, die denn auch in kaum einer Strophe durchgehalten wird. Ebenso ist die definierte Repercussa zwar eine auch im mündlichen Kompositionsstil sinnvolle Möglichkeit der Versmelodie, aber gerade das Prinzip der möglichen Abweichung im solistischen Vortrag bestreitet ihr jede Ausschliesslichkeit: sie kann darum in bewegter Melodik fehlen, innerhalb eines Verses wechseln oder ohne Rücksicht auf die Finalis bestimmt werden. Da das Formprinzip der Strophe durch Verseinheiten festgesetzt ist, wird der Übergang von Vers zu Vers im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil zum vordringlichen Problem, das mit den beiden konkurrierenden Möglichkeiten der kirchentonartlichen Schlusswendungen Finalis und Confinalis ganz unzureichend behandelt werden würde. Gerade im Versausgang ist die Melodik der Trouvères ausserordentlich subtil, und alle Stufen der Tonleiter können hier nuancierte Funktionen von deutlicher Trennung bis zu spannend erzwungenem Übergang erfüllen. Lediglich die Finalis hat eine gewisse Konstanz; die formale Wiederaufnahme von früheren Melodieteilen gibt ihr oft ein selbstverständliches Vorrecht. Aber auch hier fehlen andere Lösungen nicht: Teile der Strophe können eigene Finalis haben und somit auch eigene Tonart, und innerhalb einer Strophe mit gleicher Tonart am Anfang und Ende können Verse und Versgruppen mit fremder tonartlicher Tendenz auftreten. In dieser und den folgenden Beschreibungen wird der Begriff der Tonart in der von der modernen Theorie der Kirchentonarten bestimmten Form am Gegenstand der Trouvèrelyrik natürlich nur als äusseres Schema der Beobachtung benutzt. Er ist der dort herrschenden Tonalität durchaus inadäquat, weicht sie doch in fast allen charakteristischen Eigenschaften von diesem Begriffe ab. Tonart ist das abstrakte Gerüst, das in den willkürlichen Wechsel der tonalen Orientierung im mündlichen Kompositionsstil eine Ordnung einführt, die dem Vortrag nicht wesentlich, eher hinderlich ist, die aber den Theoretiker befriedigt.

Die Redaktoren der Jahrhundertmitte, die das überlieferte Repertoire der Trouvèrepoesie zur Bewahrung aufbereiten, sind nicht an dem gelehrten System der Kirchentonarten in seiner Gesamtheit interessiert, sondern versuchen, wenige gängige Tonarten überall durchzuführen. Dazu gehören hauptsächlich der D-Modus, der aber oft mit b notiert wird und der immer häufiger werdende *‚tonus lascivus'*, der auf c oder auf f mit b notiert wird und

einige melodische Eigenschaften (vor allem einen melodischen Leitton) der späteren Durtonart besitzt. Die Redaktion folgt darin einer allgemeineren Tendenz, die nicht erst nach der Mitte des Jahrhunderts zu beobachten ist, sondern im Bereiche der Trouvèrekompositionen mit einer gewissen Vorliebe schon im Kreise der Poeten um den König Thibaut gepflegt wurde[1].

II. Unfeste Tonart

Die eigentümliche tonale Variabilität, die den mündlichen Kompositions- und Vortragsstil der Trouvèrepoesie am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts charakterisiert, erhält sich neben Versuchen in neuen geregelten Tonarten bis zum Ende der Epoche dieser Poesie. Als spätes Beispiel sei hier das Lied R. 1172 „Loiaus desirs et pensee jolie" des Martin le Béguin de Cambrai interpretiert, das sich einer gewissen Beliebtheit erfreut haben muss, ist es doch von Adam de la Bassée für sein Kontrafakt AH 48.316 benutzt worden. Die Melodie des Martin le Béguin steht in den Handschriften R und V ohne Vorzeichen, im Kontrafakt Adams findet sich vor mv 4 ein einziges b, in Handschrift D steht ein b vor mv 2 und eins in mv 7, Handschrift O schliesslich hat an mehreren Stellen des Aufgesangs auf der Stufe des h ein Erhöhungszeichen, das also an der Lesung nichts ändert. Legt man diese Fassung O zu Grunde, so lassen sich die tonalen Orientierungen der Melodie etwa folgendermassen, allerdings noch unter Zuhilfenahme der inadäquaten Begriffe aus dem heute üblichen System der Kirchentonarten, beschreiben (Übertragung S. 361).

Die Distinktion A läuft im Ambitus g – d' ab, d' ist der Höhepunkt, der mit der 5. Silbe erreicht wird und von dem aus die Linie melismatisch retardiert zum g absteigt. Als

1 Das Problem der Tonarten in der Trouvèreüberlieferung kann, wie das des Rhythmus, hier nur andeutend behandelt werden, insofern es als Problem der Überlieferungs- und Stilgeschichte erscheint. Die variablen Akzidenzien in den überlieferten Fassungen machen es fast so komplex wie die neutrale Quadratnotation das des Rhythmus. Da bestimmte tonartliche Lösungen in den späteren Redaktionen bevorzugt werden, ist zu vermuten, dass das Problem der Tonarten einer Klärung zugänglich ist, die der des Rhythmusproblems ähnelt: Weder Rhythmus noch Tonart wären in der mündlichen Komposition abstrakte Grössen, sondern bauten sich als melodische Bewegung und variable Tonalität erst im Vortrag auf. Van der Werfs Unterscheidung (53 ff.) von „mittelalterlichem Dur" und „mittelalterlichem Moll" (medieval major, medieval minor) ist ein anderes Beschreibungsmuster, das der Trouvèremelodik angemessener scheint als die Theorie der Kirchentonarten und die des modernen Dur und Moll, doch müssten hier weitere historische Unterscheidungen getroffen werden: eine Aussage über *die* Tonarten der Troubadours und Trouvères kann nicht für alle Epochen und Gattungen in gleicher Weise zutreffen; selbst wenn das Beschreibungsmuster praktikabel ist, bleibt fraglich, ob die Sänger, besonders die der früheren Zeit, überhaupt eine Tonart (d. h. einen verhältnismässig dauerhaften Grundton) als Instanz ihres Komponierens respektiert haben. Die Beobachtungen zur Überlieferungsgeschichte stützen eine solche Annahme jedenfalls nicht. Es scheint eher so, dass variable Tonalität, nicht aber schon Tonart, zum musikalischen Bewusstsein jener frühen Zeit gehört, was sich aber spätestens in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ändert. Die variable Tonalität entspräche also ziemlich genau dem „deklamatorischen Rhythmus".

Grundton und Finalis würde dies g den Melodieverś dem siebten (G-) Modus zuweisen. Die darauf folgende Distinktion B beginnt ähnlich wie die Distinktion A, aber führt stufenweise beständig tiefer, um auf d zu schliessen. Wird hier weiter der Schlusston g aus Distinktion A vorausgesetzt, so würde die Tonart sich jetzt als plagale erweisen, aber dann wäre das tiefe d als Schlusston, d. h. Nebenschlusston mindestens ungewöhnlich. Als Stollenschluss hätte die Distinktion B aber eher Anspruch auf die Finalis. Interpretiert man d als Finalis, so steht Distinktion B im ersten Modus; auch hier tritt die Repercussa a kaum in Erscheinung. Aber vor allem wäre dann der Schluss von Distinktion A ungewöhnlich, denn als Nebenschlusston des ersten Modus wäre a zu erwarten. Überdies schliesst die Distinktion B bei ihrer Wiederholung B' im mv 7 auf c und befindet sich hier in einem ganz anderen tonalen Rahmen, denn die Distinktion C (mvv 5, 8, 9) hat ausser in mv 8 den Schlusston a und einen Ambitus von e – c'(d'), würde also recht genau dem plagalen A-Modus (10.) entsprechen. Damit schliesst auch das Lied. Vorher aber wurden die Distinktionen B' und C', deren Melodik also bei ihrem ersten Auftreten dem D-Modus und plagalen A-Modus zugeschrieben worden ist, beide zu dem als Überleitung zu interpretierenden tiefen c geführt. Die noch übrigbleibende Distinktion D, die mit a beginnt und bis e' ansteigt, scheint zunächst den A-Modus des vorhergehenden Melodieverses mit der Distinktion C vielleicht als authentischen fortsetzen zu wollen, doch schliesst sie dann in Anlehung an A mit g. Das lässt zwar die Überleitung zu B' als ganz normal erscheinen, weil sie wie im Aufgesang behandelt wird, rechtfertigt die Tonart aber keineswegs, zumal der Grundton des Aufgesangs als solcher nie wieder vorkommt.

Eine Tonart im Sinne der Kirchentonarten oder der modernen Dur-Moll-Opposition für dieses Lied zu bestimmen, erweist sich als unmöglich, weil die Melodie der Voraussetzung nicht entspricht, sich an jeder Stelle auf immer denselben Grundton zu beziehen. Sie ist offensichtlich ohne den Begriff einer festen Tonart komponiert worden. Darum wäre es auch nicht gerechtfertigt, von Modulation zu sprechen, denn eine solche kann ihrem Begriffe nach ja nur statthaben, wenn die Beziehung auf einen Grundton gegeben ist. Die Komposition baut verschiedene Melodieteile tonal auf und bezieht sie aufeinander, deutet damit auch die tonalen Bezüge um, duldet aber nicht die abstrakt bestimmte Vorherrschaft eines Zieltons, sondern wählt im Verlauf des Vortrags vorläufige Ziele. Tonalität im Verlauf unterstützt den Fortgang der Komposition ganz im Sinne des mündlichen Kompositions- und Vortragsstils, den Martin le Béguin hier in ungelehrter Manier produziert. Im Eingangsvers wird zunächst g als Zielton erreicht. Es handelt sich um einen tonalen Schluss, und nur die Unmöglichkeit, nach dem ersten Vers den Vortrag abzubrechen, fordert eine Folge. Sie kündigt sich denn auch als Wiederaufnahme im Initium von B an, aber nun wird ein neues Ziel (d) angestrebt, das sich auf Grund seiner Position in männlicher Kadenz und zudem am Stollenschluss (wenn man normale Stolligkeit als Hörerwartung voraussetzen darf) als das bedeutendere erweist. Die Wiederholung bekräftigt diesen Sachverhalt und lässt nun schon das g der Kadenz von Distinktion A in mv 3 als Nebenschluss erscheinen. Die steigenden Distinktionen C und D gehören zusammen. Der Haltepunkt auf a in mv 5 erscheint durchaus als Nebenschluss, als Plattform für den Beginn von D. Dort ist mit e' der höchste Ton des Stücks erreicht, das Schluss-g hat auch hier Nebenschluss-Charakter und zieht die bereits zweimal geprobte (in mv 2 und mv 4)

Überleitung zu B' nach sich. Die Schlussfunktion dieser Distinktion wird durch Vermeidung ihres d aufgehoben; die nun einsetzende Distinktion C', die in mv 5 die Bewegung in die Höhe einleitete, wird zum selben tiefen c umgebogen wie das vorausgehende B' und verweist nur auf sich selbst als Schlussvers C", dessen Kadenz das in mv 5 als Nebenschlusston fungierende a mit deutlicher Umspielung als endgültiges Ziel erweist. Tonale Gerichtetheit ist nicht eine materiale Eigenschaft eines Melodiestücks, sondern dessen Funktion im Ablauf des Ganzen integriert. Die tonalen Eigenschaften einer Melodie sind darum auch wie Form, Motivik, Melismatik Vortragsvarianten unterworfen und zweifach begründbaren Veränderungen ausgesetzt: Schon in mündlicher Tradition kann sich die Tendenz zu einer gängigen Tonart (z. B. nahe der modernen Dur-Tonart) durchsetzen; in schriftlicher Redaktion können kritische Bearbeiter durch blosses Einsetzen von Akzidenzien oder durch Transposition eine Melodie neuen Forderungen anpassen.

III. Tonale Interpretation in der Überlieferung

Die Tonarten von R. 221 „Fine amours et bone esperance"

Die Melodie dieses vielfach überlieferten Liedes von Gace Brulé oder Pierre de Molaines ist in verschiedenen Fassungen erhalten, deren Lagen bzw. Tonarten sich erheblich unterscheiden[1]. Die Handschriften A und U haben einen (authentischen) G-Modus und sind auch durch den rezitativischen Charakter der Eingangsdistinktion verwandt. Diese Tonart entspricht nicht ganz einer Kirchentonart (dem siebten Modus), denn die Confinalis bleibt unberücksichtigt: sie lautet a im ganzen Aufgesang und in mv 7. Die häufige Wiederholung des Schlusstons a im Aufgesang bewirkt natürlich, dass hier noch keine G-Tonart identifiziert wird. Es sei im folgenden jedoch auf die Interpretation des tonalen Aufbaus verzichtet, um die verschiedenen Lösungen der Überlieferung vergleichbar zu machen. In Handschrift M bewegt sich die Melodie in einem F-Modus mit b, doch die Stollenwiederholung hält diesen Modus nicht durch und nähert sich gegen Ende deutlich dem ersten (D-) Modus. Im folgenden bleibt die Tonart unbestimmt und kann als Fortsetzung des am Aufgesangsschluss erreichten ersten Modus aufgefasst werden: mv 5 schliesst auf c, mv 6 auf g, mv 7 auf e. Gerade dieses e könnte als offene Kadenz den Schlusston d des letzten Verses vorbereiten. Der tritt auch ein, doch eigenartig umgedeutet durch zwei Erhöhungszeichen vor f, in der 4. und 8. Silbe, so dass kein Zweifel an ihrer Gültigkeit bestehen kann. Mit diesem erhöhten f entspricht die Melodie aber genau der von Handschrift A, doch im mv 6, wo dieselbe Tonfolge schon einmal vorkommt,ist kein Vorzeichen eingetragen. M versucht wohl, die Tonart von AU in einen geläufigeren Modus, den ersten Modus auf d mit b, überzuführen, aber im letzten Melodievers mag dem Redaktor die ursprüngliche Wendung so fest im Ohr gesessen haben, dass er sie mit Vorzeichen wieder

1 Wo im folgenden Begriffe aus der modernen Theorie der Kirchentonarten verwendet werden, dienen sie lediglich der ökonomischen Beschreibung von bestimmten Sachverhalten (Finalis, Ambitus, Rezitationston) und sollen weder eine historische Beziehung zur Musiktheorie des Mittelalters noch zur liturgischen Praxis suggerieren.

herstellte. Diese eigentümliche Wendung findet man auch in Handschrift O wieder, wo die Melodie sonst aber konsequent in den Rahmen des auf g transponierten ersten Modus eingefügt ist. Das notwendige b, das überall verlangt ist, wird nur im Schlussvers durch ein Erhöhungszeichen suspendiert (vgl. Übertragung S. 362 ff.). KNPXLV bieten schliesslich eine vollkommen umgearbeitete Tonart, nach den Prinzipien, die in M und O nicht ganz durchgeführt worden sind: Der auf g transponierte erste Modus herrscht durchgehend, das b wird öfter wiederholt und nirgends aufgehoben; gelegentlich dringt die moderne F-Tonart mit b hervor, wie im mv 5. Das f hat überhaupt eine bedeutende Funktion dadurch, dass es die Hälfte aller Melodieverse einleitet und neben der Finalis einen neuen Bezugspunkt bildet. Es ist wahrscheinlich, dass AU die originale unfeste, dem siebten Modus verwandte Tonart benutzt und dass in M ein Prozess eingesetzt hat, die Tonart zugunsten des gebräuchlicheren ersten Modus umzuarbeiten. In O ist das bis auf das Vorzeichen des letzten Melodieverses erreicht, und in KNPXLV lässt nichts mehr vermuten, dass die Tonart einmal anders gewesen sein könnte. Genau in dieser modernisierten bzw. regularisierten Form wird die Melodie dann aus KNPX kontrafaziert.

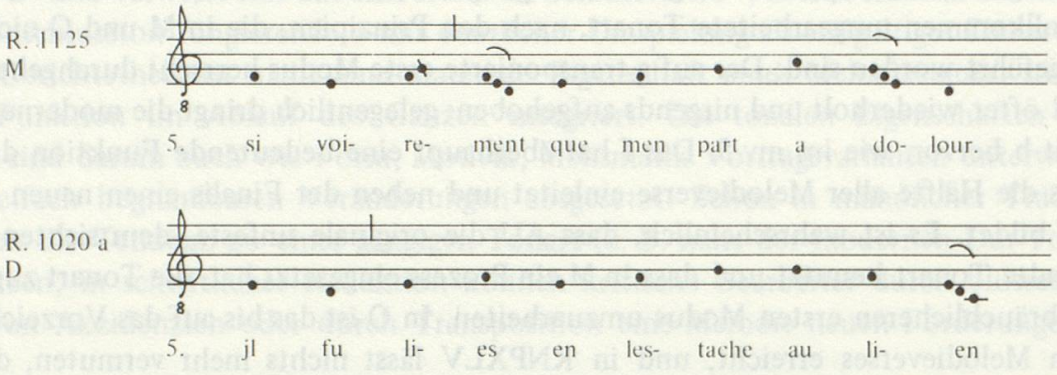
Anziehungskraft der Dur-Melodik[1]

In der eben genannten umgearbeiteten Fassung KNPXLV des Liedes R. 221, die in den Kadenzen noch deutlich das tonale Prinzip des ersten Modus behauptet, gibt es jedoch in der Melodiebildung Anzeichen dafür, dass der Redaktor insgeheim bereits den neuen Bezugspunkt f im Ohr hat. Die damit gemeinte durähnliche Tonart tritt in der Geschichte der Trouvèremelodien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kräftiger hervor und scheint mindestens schon im Kreise des Königs von Navarra als modernerer Klang geschätzt worden zu sein. Gautier de Coinci hat schon 1219 eine interessante tonale Umdeutung vorgenommen, doch ist er für die Kompositionsweise der Trouvères seiner Zeit kein Zeuge. Er übernimmt eine Distinktion seines wahrscheinlich in Kontrafaktur erfundenen Liedes R. 1644 in eine eigene Neukomposition (R. 1831, vgl. S. 118 f.). Die Distinktion, die auf c als offener Kadenz schloss, deutet Gautier um, indem er das c zur geschlossenen Kadenz der neuen Tonart bestimmt. Die Distinktion selbst wird als mv 2 in die neue Komposition eingebaut und kehrt in mv 4 sequenziert eine Quarte höher diatonisch genau angepasst wieder.

Ein gewiss unbewusstes Zeugnis für die sich ausbreitende Dur-Melodik auch in der Trouvèrepoesie gibt der anonyme Ritter aus dem Kreise König Thibauts, der im Jahre 1239 das Kreuzlied R. 1125 des Conon de Béthune kontrafaziert hat. In der Fassung M, die seiner Vorbildfassung unter den überlieferten Quellen am nächsten kommt, ist ein Modus durchgeführt, der sich mit den üblichen Restriktionen zu Confinalis und Repercussa als achter, plagaler G-Modus beschreiben lässt. Plagal sind allerdings nur die Distinktionen B

1 Auch dieser Begriff ist als Beschreibung zu verstehen; in dem hier behandelten Zusammenhang ist vor allem von jeder harmonischen Deutung der „Stufen" abzusehen. Es fällt aber immerhin die einigermassen feste Verteilung der Halbtöne und die Bindung der 7. an die 8. Stufe auf.

und C. Das Kontrafakt übernimmt diese Tonart, doch ist die plagale Kadenz auf d in den mvv 5 und 7 zum c hinabgeführt, so dass die ganze Distinktion aufs beste der neuen Durmelodik folgt[1]:



Auch diese Dur-Melodik tritt in Trouvèremelodien natürlich nicht rein hervor, sondern ganz im Sinne frei sich entwickelnder Tonalität zunächst an Einzelstellen, wie hier in einem Melodievers, der im Vorbild diese tonale Tendenz noch nicht erkennen lässt. Das gegen die Jahrhundertmitte verfasste Lied R. 2117 „Chant ne me vient de verdure" von Jehan de Louvois, dessen Tonart als auf g transponierter, zweiter, plagaler D-Modus beschrieben werden könnte, verwendet z. B. in seiner Distinktion C Motive, in denen das f die Hauptrolle spielt und sich als heimlicher Grundton etabliert.

Die Tonart auf f mit b herrscht durchgehend im Liede R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" des Raoul de Soissons. Der Ton f fungiert als Finalis in allen Versen des Aufgesangs, wo zudem in der Distinktion B die Wirkung eines Leittons sich bewährt, wie auch in den mvv 9 und 13. Als Confinales oder offene Kadenzen fungieren (g,) c und e, jeweils in verschiedener Verbindung mit dem folgenden Melodievers. In der Handschrift F, in der die Melodie nur fragmentarisch erhalten ist, und im Kontrafakt AH 48.313 von Adam de la Bassée ist die Melodie auf c' transponiert und belegt auch in diesen Fassungen die neuartige Tonart der Komposition.

Der König von Navarra scheint in seinem Kontrafakt R. 1475 „De chanter ne me puis tenir De la" die Tonart seines Vorbilds im Hinblick auf die Dur-Melodik verändert zu haben. Thibaut de Blaison hatte seinem Lied R. 1402 „Amours, que porra devenir" nach dem Zeugnis der Handschriften TDKNPXO eine Art von G-Modus gegeben, wobei im Aufgesang c' als Confinalis fungiert. In des Königs Kontrafakt steht die Melodie einen Ton tiefer, auf f mit b, was sie durchaus in eine Dur-Melodie verwandelt, die in der Schlusskadenz auch den Leitton benutzt. Die Fassungen O, die kontaminiert sind, haben in R. 1475 und dem Kontrafakt R. 1059 nicht diese radikale Transposition vorgenommen, sondern der Melodie des Thibaut de Blaison durch Erniedrigung des h den Charakter eines ersten Modus gegeben (vgl. S. 41 f.).

Vielleicht hat der König von Navarra auch für sein Lied R. 711 „Tant ai Amours servies longuement" eine durähnliche Tonart vorgesehen. Dafür würden die Transpositionen in

1 Bei der Kadenzänderung in mv 4, wo das Schluss-g zu f wird, um den Übergang zum Abgesang zu erleichtern, ist natürlich keine Tonartänderung beabsichtigt.

MDVF und dem Kontrafakt AH 48.300 des Adam de la Bassée sprechen. MDF (V) benutzen als Grundton das tiefe c, im Aufgesang haben sie auch den Leitton H; AH 48.300 steht in einer F-Tonart und notiert auch sorgfältig in mv 7 ein es, das dem b der anderen Fassung entspricht. Die Fassung Zε, die auch in R. 709a kontrafaziert wurde, steht auf g (in der Verlagerung von R. 709a, mv 2, soll ein b die diatonischen Verhältnisse wenigstens teilweise reparieren). Die Vorzeichen, die auch diese Fassung den anderen angleichen würden, fehlen, doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Melodie hier in einer einzigen Tonart gelesen werden soll, die heutigem G-Dur, in MDF(V) C-Dur und bei Adam de la Bassée F-Dur entsprechen würde.
Die Tendenz zur Dur-Melodik, die sich in den Kompositionen der Jahrhundertmitte nachweisen lässt und auch schon früher bestand, bestimmt auch die Redaktoren der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, den überlieferten Melodien mit ihren unfesten und wenig gebräuchlichen Tonartkombinationen einen moderneren Anstrich zu geben. Beispiele hierfür finden sich vornehmlich in den stärker redigierten Sammlungen KNPX und O, manchmal aber auch in anderen Handschriften.

Dur-Melodik in KNPX und O

Das neue tonale Verständnis, das sich im 13. Jahrhundert in der Trouvèrelyrik in durähnlichen Passagen ausdrückt, scheint in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von einigen Redaktoren bewusst zur Grundlage mancher Bearbeitungen gemacht worden zu sein. Während der anonyme Ritter in seinem Kontrafakt R. 1020a nur einer Distinktion gegenüber seinem Vorbild einen typischen Durklang gab, wobei sich diese Distinktion noch dazu als weiterführende mit offenem Schluss analysieren liesse, ändert der Redaktor der Handschrift O das Vorbild R. 1125 „Ahi, Amours, con dure departie" selbst, indem er es um eine Quarte nach oben transponiert. Damit ist die Melodie bereits in jene Tonart überführt, in der wir unser C-Dur hören. Das typische Kennzeichen des alten G-Modus, im plagalen Bereich einen Halbton zwischen zweiter und dritter Stufe zu haben (was in den mvv 5 und 7 auch eine Deutung als ersten Modus zuliesse, zumal die Repercussa und Confinalis a hier die Rolle des Höhepunkts der Linie spielt), ist durch die Transposition beseitigt. Doch begnügt sich der Redaktor gar nicht mit blosser automatischer Transposition; sein Ziel ist offensichtlich nicht nur die notentechnisch auf c transponierte Melodie, sondern eine wirkliche Umformulierung (vgl. Übertragung S. 365 f.): In R. 1125 M wird der Schlusston g sowohl in Distinktion A als auch in Distinktion B von oben erreicht, in der transponierten Fassung O wird in B, der stollenschliessenden Distinktion, die Kadenz geändert: das umspielende Melisma fällt weg, der Leitton übernimmt allein die Bekräftigung des Schlusses. Die Distinktion C der mvv 5 und 7 läuft in M im plagalen Bereich ab und definiert als Nebenschlusston und vorläufiges Ziel das tiefe d. Die Distinktion wird auch dadurch in ihrem Eigengewicht bestätigt, dass der nächste Melodievers ganz neu mit a einsetzt. In der Transposition hätte eine ähnliche Wirkung stattgefunden, doch modifiziert der Redaktor die Kadenz von C und führt sie, über den Grundton c' (ohne Verzierung) hinab gerade bis zum Leitton h, der hier also in die Stellung grösster Inadäquatheit kommt, die durch die gegenteilige Wendung des vorhergehenden Melodieverses (h - c') bei gleichem Reim nur noch verstärkt wird. Der so hervorgekehrte

Mangel der Kadenz nimmt dem abgelaufenen Vers jedes Eigengewicht und verlangt dringend nach Weiterführung. Sie tritt ein und schliesst nach Leitton-Melisma mit dem Grundton c'. Dass dies Verspaar nun in derselben Form wiederholt wird, war dem frei abgeänderten G-Modus bei Conon de Béthune nicht nachteilig, konnten doch die diversen melodischen Motive das Interesse des Hörers binden; hier wirkt der wiederholte, auf den Leitton konzentrierte Effekt für moderne Ohren peinlich; dem Redaktor war wohl die Neuheit des Reizes ein Grund, ihn zweimal zu geniessen. Überdies nahm die Forderung nach korrekter Wiederholung ihm hier wohl die Entscheidung ab. Die Tonartänderung zieht also auch bewusste melodische Änderungen nach sich, ein Zeichen, dass die alte Trouvèremelodik und -tonalität im Prinzip selbst beim Redaktor kein Verständnis mehr findet, genau wie die variierende Repetition und die rhythmische wie melismatische Offenheit.

Im Liede R. 550 „Quant voi paroir la fueille en la ramee" von Gace Brulé bezeugen MT, KNPX für eine frühe Fassung eine G-Tonart, die dem siebten Modus nahekommt. Durch Transposition bringt Adam de la Bassée sein Kontrafakt AH 48.299 in eine Dur-Tonart, die fast C-Dur entspricht, denn nur wo h' als Höhepunkt einer Linie erscheint, wird es zu b erniedrigt (mvv 2, 4, 6, 7), aber das b steht nicht, wenn h innerhalb einer steigenden oder fallenden Linie vorkommt (mvv 5 und 8). Die Fassung O zeigt, dass der Redaktor mit der tonalen Verfassung des Stücks nicht einverstanden war, doch nimmt er keine ganze Umformung vor wie im Falle von R. 1125. In der Distinktion A, die zweimal den im G-Modus typischen Unterton f benutzt, führt er ein b ein, wodurch ein transponierter erster Modus entsteht. In der Distinktion B hebt er die Erniedrigung wieder auf, so dass der ursprüngliche G-Modus erhalten bleibt, aber vielleicht wollte er dadurch auch den Anklang an die Dur-Melodik hervorheben (die recht verderbte Fassung L scheint den transponierten ersten Modus durch ein b bezeichnen zu wollen, wie mvv 1 und 3 in O).

Der Redaktor der Handschrift O sucht wiederum durch Transposition den originalen G-Modus des Liedes R. 738 „Bien font Amours lor talent" in eine dem modernen C-Dur ähnliche Tonart zu übersetzen. Die Spannung zwischen den kurzen, orchestisch aufzufassenden Melodieversen wächst dadurch, und die Elemente treten deutlicher hervor. Die Transposition verändert darum die Melodie nicht zu ihrem Nachteil, sondern bekräftigt ihren Stil, vorausgesetzt dass eine tonale Konvention den Leitton bereits akzeptiert hat und immer richtig auf den Grundton bezieht, eine Voraussetzung, die zur Zeit Thibauts de Blaison wohl noch nicht in dem Masse bestand wie zur Zeit der Abfassung bzw. Redaktion von O (die beiden Kontrafakta W. 15804 und R. 439a ändern nichts am ursprünglichen G-Modus). Die Tonart dieses Liedes ist aber auch anderen Redaktoren unpassend vorgekommen: in D und KNPX wird, im einzelnen mit verschiedenen Lesarten, ebenfalls eine Art von Dur-Tonart hergestellt. D transponiert den Aufgesang auf f mit b, verliert aber dann im Abgesang den Zusammenhang und landet schliesslich bei einem als C-Dur zu verstehenden Schluss. Dass der Redaktor im diatonischen Dunkel tappt, zeigt vielleicht auch sein Versuch, der Melodie in mv 5 durch ein Erhöhungszeichen vor dem sonst immer erniedrigten h den Klang zu retten, den er im Ohr, aber nicht auf dem Pergament hat. KNPX verfahren da mit mehr Sachverstand auf komplizierte Weise. Im ersten Stollen (ABCD) erscheint zwar noch g als Schlussnote, aber f ist nicht nur Über-

leitung in mv 3 (wie auch in der ursprünglichen Tonart in T), sondern bereits auch Finalis in mv 1. Bei der Wiederholung ändert sich nichts bis zur Distinktion D. Sie steht nun einen Ton tiefer und erreicht die F-Tonart, die gleich durch den Leitton e bestätigt wird; ein h kommt im mv 8 gerade noch nicht vor. Die Umdeutung wird nun akzeptiert: in mv 9 erscheint das b, die Melodie wird um einen Ton tiefer transponiert und folgt nun einer Art von F-Dur. Spannend schliesst mv 12 auf e, und mv 13, der Schlussvers, setzt den Grundton f durch ein auf den Leitton abgestelltes Melisma (gage) in Szene. Es ist hier in KNPX der Vorgang der tonalen Umdeutung im Verlauf der Redaktion zu beobachten; gemeinsam ist allen drei Redaktionen (D, O, KNPX) das Unbehagen bei der alten G-Tonart und die selbstverständliche Vorliebe für die Dur-Melodik, wenn sie sich zur Korrektur entschliessen.

In dem reich überlieferten und zweimal kontrafazierten Lied R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment" des Königs von Navarra lassen sich ähnliche Beobachtungen anstellen: MTDZ und das Kontrafakt R. 1902 in KNXO bezeugen einen G-Modus, der den Unterton f nur einmal (in mv 5) berührt und eigentlich nur in der höheren Lage beim f' von den tonalen Verhältnissen einer Dur-Tonart abweicht (das f' wird berührt in den mvv 1, 3 und 6). Dass hier eine perfekte Dur-Tonart intendiert gewesen wäre, ist unwahrscheinlich; wenn der König selbst das fis' bevorzugt haben sollte, käme doch die ganze Melodie noch ohne Leitton aus, denn alle entsprechenden Kadenzen werden von oben erreicht (mvv 2, 4, 7); in den meisten Passagen erinnert die Melodie ohnehin an die neue Tonalität, was die Lage des Halbtons zwischen 3. und 4. Stufe betrifft, womit der neuen Tendenz beim König von Navarra vielleicht auch Genüge getan war. Die Redaktoren erkennen diese Tonart jedoch nicht an. In O wird das Erhöhungszeichen tatsächlich in die mvv 5 und 6 eingezeichnet, und auch das h der Kadenz von mv 5 bekommt zur Sicherheit ein solches Vorzeichen. So etwas wie G-Dur ist die damit erklärte Absicht des Redaktors, aber nicht auch des Kontrafaktors von R. 1902, dessen Melodie ebenfalls in O, in der Tonart des Königs ohne Akzidenzien, überliefert ist. In M^t ist die Melodie um einen Ton tiefer auf f transponiert, doch fehlen die Vorzeichen. Es ist kaum anzunehmen, dass hier der authentische lydische Modus intendiert war – das b wird vergessen worden sein. KNPX nehmen jedenfalls dieselbe Transposition vor und notieren das b fleissig vor jeder neuen Zeile. Aber auch in dieser rein nach F-Dur klingenden Melodie gibt es keinen Leitton zur Finalis; nur einmal in mv 5 betont das e auch melodisch den Grundton des ganzen Stücks. B und V ändern ebenfalls die Tonart: gemeinsame Absicht war wohl ein tiefes C-Dur; in B ersetzt der Schreiber, ohne sonst an der Melodie zu rühren, die Schlussnoten c in den mvv 2 und 7 durch d und simuliert so einen ersten Modus.

Die Handschrift K nimmt eine solche Änderung im letzten Augenblick vor beim Lied R. 863 „Bien doit Amours guerredoner", indem sie die Melodie des auf g transponierten ersten Modus, die in der Handschrift O und im Kontrafakt R. 385 bestätigt wird, in der Schlusskadenz auf f führt und damit das ganze Lied als F-Dur deklariert, obwohl fast alle Melodieverse (1 bis 4 und 6) auf g schliessen. Auch hier in K beruht das fehlende b wohl auf Vergesslichkeit. Die kleine Korrektur lässt die Absicht des Schreibers zwar erkennen, aber von tonaler Umarbeitung kann natürlich nicht die Rede sein.

R. 1102 „De bone Amour et de loial amie Me vient" von Gace Brulé steht nach Ausweis der Handschriften MUD (RV) und des Kontrafakts R. 1102a in einem authentischen G-Modus, der aber vielfach den besonderen Funktionen der Melodik angepasst wird (vgl. den Rezitationston g' in mv 6 – ein b in Handschrift D im letzten Vers deutelt den Modus zum transponierten ersten um). Hier transponiert O einen Ton tiefer und führt ein b ein (es wird spielerisch in mv 1 und mv 3 auch wieder kurz suspendiert). Deutliche Kadenzen mit Leitton ergeben sich von selbst. KNXLF dagegen transponieren eine Quinte tiefer und erreichen denselben Effekt in einer C-Tonart. Da die Kontrafaktur im Falle R. 247 auf der Basis einer schriftlichen Vorlage der Fassung KNX(LF) vorgenommen worden ist, stimmt das Kontrafakt auch in der Tonart ganz mit dem Vorbild überein.
In der komplizierten Überlieferung der Melodie des Liedes R. 700 „Je chantasse volentiers liement . . . Mais je" des Chastelain de Couci und seines Kontrafakts R. 699 des Hue de la Ferté steht O zwar in derselben Lage wie die bestätigende Handschrift M des Kontrafakts, nämlich auf g, aber während das Kontrafakt den G-Modus rein vertritt, versucht der Redaktor, ihm besondere Wirkungen abzugewinnen, wenn er im letzten Vers ein b einführt. Sein Erhöhungszeichen in mv 6 entspricht zwar der Transposition in den verwandten Handschriften MU, aber ob die ursprüngliche Melodie wirklich diesen Dur-Charakter hatte, muss mit dem Zeugnis von M des Kontrafakts bezweifelt werden. KPX führen die Dur-Tonart dadurch ein, dass sie das ganze Stück auf c' transponieren, trotz der damit verlangten hohen Töne in mv 6, die dem Schreiber so schwer erreichbar gewesen sind wie den Sängern, nach den Fehlern in der Überlieferung zu urteilen.
Den G-Modus überliefern die Handschriften MDO ganz rein und ohne Vorzeichen im Lied R. 719 „Douce damė, grés et graces vous rent" von Gace Brulé. Die Schlussnoten der Melodieverse des Aufgesangs – f für Distinktion A und g für Distinktion B – sind als Confinalis und Finalis zu interpretieren. Das g als Finalis bestätigt sich dann auch im mv 5 und am Liedschluss mv 7. Die Redaktion hat in KNXL zunächst ein verallgemeinertes b, was den auf g transponierten ersten Modus zur Folge hätte. Aber auch der wird vom Redaktor im Liedschluss nur als Vorwand erhalten, die Tendenz der Bearbeitung drückt sich dagegen klar in den vier Versen des Aufgesangs aus: alle enden auf f, in Distinktion B mit einem künstlich verlängerten Melisma. Damit ist aber F-Dur im ganzen Aufgesang verwirklicht (jedoch ohne Leitton), und auch in den mvv 5 und 6 besteht kein Anlass, die Vorstellung von F-Dur zu revidieren. Dass die Melodie in mv 7 trotzdem wie im ersten Modus schliesst, erscheint als Willkür, oder als Reverenz vor einer Tradition, die hier bereits durch das b verfälscht war. Wie tief die Vorstellung der Dur-Tonart in die Redaktion eingegangen ist, zeigen die beiden rezitativischen Übergangsverse mvv 5 und 6. Ihr Rezitationston ist in der ursprünglichen Melodie das eine Quinte über dem Schlusston g liegende d'. Auch bei einer Umdeutung in den transponierten ersten Modus müsste die Repercussa bei dieser Quinte bleiben. In der Redaktion KNXL sinkt sie typischerweise auf c'. Das ist aber die Repercussa des als Schlusston in mv 7 verleugneten f, das auch den ganzen Aufgesang beherrscht. Der Redaktor denkt hier in einer Art von Dur-Melodik, selbst wenn er einen Kirchentonschluss künstlich aufrechterhält.
Aber gerade der transponierte erste Modus und der durartige F-Modus mit b sind bis auf den Schlusston verwandt und leicht in Beziehung zu setzen. Ohne Zweifel hat Wilart de

Corbie in seinem Lied R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance", das im ersten Modus (in M auch ohne b, in UT mit b) steht, das Schluss-f der Distinktion A als Confinalis, das d der Distinktion B als Finalis aufgefasst. Nachdem aber die Tonart durch das b verändert war, lag die Verwechslung oder Umdeutung nahe: In den Handschriften spiegelt sich die Unsicherheit folgendermassen: mv 10 f KN, d MUTX. Auch in der Schlussnote erscheint die Möglichkeit der tonalen Willkür, folgt doch X hier einmal nicht seiner Gruppe und bringt die alte Finalis d, wo der Redaktor der Fassung allerdings nach KN sicher f und damit die Deutung der Melodie als F-Dur vorgesehen hatte, obwohl so die Melodie in ihrem Ablauf arg gestört wird, da nun Distinktion A, die auf B verweisen sollte, auf Finalis und Distinktion B, der Stollenschluss, auf eine Nebenstufe ausgeht.

An die Stelle der konstitutiven Elemente von Kirchentonart und freier tonaler Definition im Vortrag des Trouvèregesangs setzen die Bearbeiter mit mehr oder weniger Entschiedenheit die charakteristischen Wendungen der Dur-Melodik: Das Verhältnis von Finalis und Confinalis, Repercussa und Rezitationsmotivik, Doppelcharakter jeder Tonart als authentische oder plagale (was bei den Trouvères meist unverbindlich als Lagenwechsel erscheint) verlieren an Bedeutung gegenüber der Vorherrschaft des Zieltons. Neben ihm ist eine weitere Stufe von hervorstechender Bedeutung, keine etwas schwächere Alternative zur Finalis wie die Confinalis, sondern eine ausschliesslich der Finalis zugeordnete Auxiliarstufe, deren Hauptfunktion die Vorbereitung auf die Finalis ist und die, wenn sie allein den Vers beschliesst, durch den Eindruck höchsten Ungenügens ein starkes Spannungselement bildet. In ihrem Namen 'Leitton', 'note sensible' drückt sich dieser eigentümliche Wert aus, den in den Kirchentonarten und noch weniger in der freien Tonalität der Trouvèrelyrik keine Stufe beanspruchen konnte. Der Leitton bringt in die melodische Form eine Art von Automatismus der Funktionen, einen Zwang zur Entscheidung, ihn entweder tatsächlich in den Grundton aufzulösen oder aber ihn als Spannungselement zu benutzen; dazwischen kann er keine neutrale Funktion ausüben. Dieser melodische Automatismus wäre der mündlichen Vortragsmelodik der Trouvères unangemessen gewesen, denn der Leitton erlaubt nicht, in beliebiger Funktion neu bestimmt zu werden, wie es sogar die stärksten Noten der Kirchentonarten, die Finalis und Repercussa, in freier Tonalität erlauben. Dieses Prinzip, die Zielgerichtetheit der Linie nicht je zu bestimmen, sondern das Ziel ins konventionalisierte Material zu verlegen, ist selbst denjenigen Trouvères noch suspekt, die sich der Dur-Melodik sonst zuneigen: der Gebrauch des Leittons ist bei ihnen selten und wird leichter schon in Tanzmelodik akzeptiert, wo Zielgerichtetheit ja auch rhythmisch automatisiert wird und nicht mehr im Belieben des Komponisten und Vortragenden steht (z. B. in R. 1954 von Gillebert de Berneville). In den Bearbeitungen lassen sich denn auch zwei gleichzeitige Etappen der Rezeption von Dur-Tonalität wahrnehmen: In vorsichtiger Bearbeitung kommt der Leitton als vorherrschend neues Element noch kaum oder mehr zufällig zur Wirkung, die Tonart unterscheidet sich alsdann im Prinzip noch nicht von einer freieren ionischen Kirchentonart; bei durchgreifender Bearbeitung wird aber durchaus der Leitton bewusst eingesetzt, und seine Eigenschaften bewirken, dass die neue Dur-Tonart sich in ihrer grundsätzlichen materialen Zielgerichtetheit nun wirklich von allen Kirchentonarten unterscheidet, noch mehr aber

von der Offenheit, die den tonalen Stil der Trouvèrepoesie als einer scheinbar sich selbst im Vortrag erschaffenden und erhaltenden charakterisierte.

Trouvèrepoesie und Gesellschaft

Die Grundbegriffe, die aus einer stilistischen Analyse der chronologisch fixierten Melodiefassungen des Trouvère-Repertoires hervorgehen, drücken in ihrer Opposition jene grundsätzlich anderen historischen Verhältnisse aus, in denen die Trouvèrelyrik einerseits entstand und gepflegt, andererseits gesammelt, redigiert und aufbewahrt wurde. Bewahrung in schriftlicher Form ist zunächst die Kategorie, unter der alle neu zu beobachtenden Stilzüge in der Überlieferung der Trouvèrepoesie nach der Jahrhundertmitte gedacht und erläutert werden können. Mündlichkeit und Schriftlichkeit scheinen sich auf allen stilistischen Ebenen einer Melodie erneut in gleicher Weise zu spiegeln: eine bewegliche Vortragsform erstarrt zum philologischen Schema, eine in die Strophe integrierte Distinktion wird starres Bauelement, eine immer neu zu definierende Tonalität erstarrt zur Tonart.

Am Begriffspaar Mündlichkeit – Schriftlichkeit spiegeln sich aber auch soziale Kategorien, die das Begriffspaar selbst aufheben und deuten: Stolzes Analphabetentum kennzeichnet den ritterlichen Adel, der Träger dieser Poesie war; wo Angehörige des Ritterstandes auch lesen und schreiben können, da ist es eine zusätzliche Kunst, die sie nebenbei betreiben, während der subalterne Verwaltungs-Klerikus das Schreiben zum Zentrum seines Lebens zu machen genötigt ist. Das handel- und gewerbetreibende Bürgertum eignet sich wie selbstverständlich die Fertigkeiten an, die in Verkehr und Kalkulation von unschätzbarem Vorteil sind, ohne damit auch schon die Gelehrsamkeit der Hohen Schulen beanspruchen zu wollen. Dies städtische Bürgertum, das sich seiner wirtschaftlichen und politischen Bedeutung durchaus bewusst ist, zeigt durch Sammeln und Bewahren ein immer grösseres Interesse an einer Poesie, die mit der Verherrlichung ritterlicher Tugend auch die Verachtung des Geldes verbindet. Indem die Puys sich intensiv um das Erbe der Trouvèrepoesie bewerben, erkennen sie deren ideologische Anmassung an, dass die ritterlichen Werte die menschlichen schlechthin seien.

Aber gerade als Erbe, als angenommenes Fremdes, ändert sich die gesellschaftliche Funktion der Poesie in der bürgerlichen Welt gründlich. Sie ist von nun an ästhetisch bestimmbar, wo sie vordem rein ideologisch bestimmt war. Der Vorgang der Aneignung der Trouvèrepoesie durch das Bürgertum im Mittel der bewahrenden Schriftlichkeit setzt für die alte Poesie neue Regeln fest, ja schafft überhaupt erst den Begriff von Regel und stilistischem Merkmal als eines vom Ganzen abstrahierbaren Elements. Die Identifikation der bürgerlichen Gesellschaft mit der Trouvèrepoesie geschieht in der Kategorie des Besitzens, und die Wahrung des Besitzstandes ist der geheime Kern der philologischen Ästhetik, die sich in Kontrafaktur und Bearbeitung des Repertoires vornehmlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts manifestiert und die in den Grundbegriffen Schema, Distinktion und Tonart beschrieben worden sind, während die authentische Trouvèrepoesie auf eine Ästhetik ausdrücklich verzichtet, weil sie dieselbe mit dem erwünschten Bilde der Gesellschaft identifiziert und als Kunsteigenschaft in der gesellschaftlichen Selbstschaffung zur vollkommenen Aufhebung bringt. Dem bürgerlichen Milieu bleibt diese Poesie wesentlich fremd, gerade weil sie mit der sie nun pflegenden

Gesellschaft nicht mehr identisch erscheint als deren eigenes konstitutives Medium. Alle erhaltenen Handschriften sind Dokumente eines Mäzenatentums, das im Besitzen den Abglanz einer gesellschaftlichen Hochstimmung geniesst. Es emanzipiert sich das Bewahren von seinem Objekt, wo das schöne und teure Buch ganz der Funktion von Repräsentation gewidmet wird und sein Inhalt sich ausschliesslich auf sein nie geprüftes Vorhandensein reduziert.

Während viele bedeutende Handschriften dem adeligen Literaturerbe die Wohltat der Redaktion nach Prinzipien des künstlerischen Wettbewerbs und schriftlicher Symmetrie angedeihen lassen, gibt es einige Dokumente, die aus der Funktion des Codex als repräsentativem Schmuckstück die Konsequenz ziehen, den Inhalt gar nicht zu bewahren, sondern zu simulieren. Ein ungeschicktes Beispiel ist die Handschrift 2193 der Nationalbibliothek zu Paris, wo von einem ahnungslosen Schreiber der graphische Effekt von Musiknoten imitiert werden soll (vgl. S. 27). Das erstaunlichste Dokument repräsentativer Notation ist aber die Trouvèrehandschrift R, der Johann Schubert (Trouvèrehandschrift R) eine eingehende Studie gewidmet hat, um die musikalischen Repertoires zu identifizieren, aus denen die Handschrift nach Gennrichs Repertoiretheorie bestehen müsste.

Die sechs Schreiber, die an der Notierung der Handschrift beteiligt waren (Schubert, Trouvèrehandschrift R, 23 f.), bieten zum Teil Melodien, die mit der übrigen Tradition in gar keinem Zusammenhang zu stehen scheinen oder nur noch verstreute Ähnlichkeiten mit der ursprünglichen Melodie aufweisen. Eigentümlicherweise haben diese Melodien so etwas wie Stil. Der Schreiber II hat z. B. Melodien, die in kleinen Schritten ganz syllabisch gebildet sind, vorzugsweise Kanzonenform haben und oft der modernen Dur-Tonart entsprechen. In den Kompositionen, die der Schreiber III notiert hat, erkennt Schubert „plumpe Fälschung" (65). Die Schreiber scheinen jedenfalls in sehr vielen Fällen gar nicht jene Absicht zu verfolgen, die Schubert nirgends in Zweifel zieht: die ursprünglichen Melodien zu bewahren. Wo sie nicht den alten Notentext wiedergeben, da irren sie gar nicht, denn sie kopieren nur, wenn es ihnen passt und erfinden sonst einfach drauflos. Die Schreiber müssen gewusst haben, dass niemand sich für die musikalische Bedeutung ihrer Notenzeichen interessieren würde und dass ihre Arbeit einen ausschliesslich dekorativen Zweck verfolgte. In der Tat sieht eine Handschrift mit Noten besser aus und wertvoller als mit leeren Systemen, aber doch auch nur für jemanden, der die Notenzeichen gar nicht in Klang umsetzen kann oder will.

Über Herkunft und Bestimmung der Handschrift lassen sich nur Hypothesen formulieren. Der Text enthält pikardische Dialekteigentümlichkeiten, wie alle Bearbeiter festgestellt haben[1]. Schwan bemerkt (Liederhandschriften, 260), dass Dichter des Puy von Arras häufig vertreten sind; die Lieder R. 1482 und R. 545 sind sogar an diesen Puy gerichtet. In der Abteilung R_1 stehen die meisten Autoren der Sammlung geteilter Spiele ebenfalls in Beziehung zu Arras. Hinzuzufügen wäre, dass Adam de la Hale in R_3 bedeutenden Raum einnimmt und dass mindestens einige der Unica aus R_3 der Arraser Schule ange-

1 Schubert (Trouvèrehandschrift R, 29 ff.) hat auch die anonyme Autorität des ‚Institut de recherche et d'histoire des textes' bemüht.

hören (Jeanroy/Långfors, Chansons inédites, 455). Schubert möchte das Manuskript in einer kleineren Stadt der Umgebung von Arras entstanden denken (30 f.), aber immerhin ist zu bemerken, dass die Schreiber nicht die Herkunft eines Arraser Autors vermerken, was heissen würde, dass sie in Arras selbst schreiben. So gibt R (mit MTD) für Moniot d'Arras nach Petersen (Moniot, 29) nur immer *Moniot*. Es mag denn Schwans Vermutung über den Entstehungsort doch richtig sein; die Bestimmung, die derselbe Gelehrte dem Manuskript rekonstruiert, hat es dagegen gewiss nie erfüllen können: „Die Sammlung R ist also . . . wohl als eine Beispielsammlung zu betrachten, welche von einem Mitglied eines Pui angelegt worden ist" (Liederhandschriften, 260). Schwan legte seinen Untersuchungen aber nur den Text zugrunde. Auch Schubert denkt an einen Puy – wegen der schlechten poetischen Qualität der Unica. Sicher ist, dass eine Beispielsammlung eines Puy (etwa wie die Kolmarer Liederhandschrift) nicht mit Phantasie-Melodien versehen worden wäre: mit seinen neuen Melodien rechtfertigt sich das Manuskript nur als repräsentatives Wertstück eines Bewunderers der Trouvèrelyrik, der allerdings an ihrem Besitz interessierter gewesen sein dürfte als an ihrer musikalischen Interpretation. Der soziale Minderwertigkeitskomplex, der die gesamte Translation der Trouvèrepoesie auf bürgerliche Kreise begleitet, findet sich denn auch in der Nachschrift ausgedrückt:

Explicit les chancons. au Roy. de na
uarre. Et as autres princes.

Nach dieser Bemerkung, die kaum später anzusetzen ist als der übrige Text der Handschrift, enthielte diese also, neben den Kompositionen des Königs von Navarra, auch die der anderen Fürsten[1]. Nun enthält das Buch zwar wirklich Lieder des Königs, aber die meisten anderen stammen von Autoren, die wie gerade die Arraser Dichter nicht einmal adelig waren. Die Übertreibung verrät, dass die Kunst des Findens für den Veranstalter der Sammlung hochadeligen Charakter hat, deren Produkte er um so glücklicher schwarz auf weiss besitzt, ein Bourgeois Gentilhomme des beginnenden 14. Jahrhunderts. So wie die anonymen Fürsten und der namentlich genannte König das Buch jenes unbekannten Auftraggebers zieren, so mag die Anwesenheit wirklicher Ritter die Veranstaltung eines Puy geziert haben. Doch für den Finanzbürger ist Kunst eine Nebensache. Seine gesellschaftliche Begrenzung und Freiheit erlebt er in der Kalkulation, selbst gegenüber Graf und König.

Doch schon in der Zeit ihrer Blüte wurde die Trouvèrepoesie nicht ausschliesslich von Rittern komponiert; ihr Genus als Minnesang jedoch zwang auch den Nichtritter in die Formen ritterlicher Selbstdarstellung und ritterlicher Minnetugend, ist das Phänomen der Trouvèrepoesie im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert doch ein Medium, in dem adelige Rittergesellschaft sich konstituiert: seine ästhetischen Eigenschaften existieren nicht als solche, sondern ausschliesslich in ihrer Bedeutung als Ausdruck gesellschaftlicher Instanz. Die stilistischen Grundbegriffe, die mündlichen Kompositions-, Vortrags- und Überlieferungsstil beschreiben, sind Form als Vortragshaltung, Melodie als fortdauernd integrierende übergeordnete Kategorie und Tonalität als funktionsabhängige Bestimmung vorläufiger, im Ganzen des Vortrags aufgehobener Ziele. Denn die musikalische Form ist

1 *princes* als *princes du puy* zu interpretieren, erscheint in diesem Zusammenhang abwegig.

eine Funktion der Aufführung. Es ist dieser letzte Satz die genaue Umkehrung einer Bemerkung Erwin Steins (Musik, 16 f.) zur Aufführungspraxis: „Melodie, Harmonie, Satz, Rhythmus, Dynamik und Farbe sind die Bausteine der musikalischen Form, und wenn sie auch untrennbar sind und ineinander verfugt, so müssen sie doch bei der Wiedergabe einzeln sowohl als auch in ihrer Beziehung zueinander berücksichtigt werden. Denn die Aufführung ist eine Funktion der musikalischen Form." Das jedenfalls verlangt der Verteidiger der Individualität des Komponisten, aber er tut es natürlich gerade, weil die Gefahr besteht, dass auch in moderner Zeit die tatsächlich gemeinte und gesetzte Form durch eine gesellschaftliche Instanz, einen wie auch immer gearteten guten Geschmack, kompromittiert wird. Dass es umgekehrt die gesellschaftliche Instanz ist, die Kompositions- und Vortragsstil der Trouvèrepoesie im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert bestimmt, macht ihre ganze Ästhetik aus, insofern sie verbindlich sein soll. Die Melodie hat in einer Allgemeinheit wie kein anderer Topos der Trouvère-Rhetorik die Eigenschaft, Ort der Verbindung, Medium zu sein zwischen Dichter und Publikum. Diese Allgemeinheit erkauft jedes Medium aber mit dem vorbestimmten Einverständnis. So lange dies integrierend als Vorstellung einer sich weitenden Gesellschaft fungiert, mag ihm eine emanzipatorische Kraft nicht abgesprochen werden; der Topos ist in seinem Anspruch auf Harmonie zwischen Dichter, Gedicht und Gesellschaft das vorweggenommene Ideal, konstitutives Element einer sich bildenden Gesellschaft. Doch ist gerade die vorausgesetzte Harmonie, die vorweggenommene Lösung des Problems von Individuum und Gesellschaft in Melodie und Chliché, auch die Lüge des Gemeinplatzes, welcher die Negation verbietet. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs wäre ein dynamisches Element, das der Poesie und der sie tragenden Gesellschaft ihren Zustand bewusst machen und sie von dem Zwang der blossen Selbstreproduktion befreien könnte. Aber weder das in prästabilierter Harmonie verharrende Cliché noch die Gesellschaft vertretende Melodie sind geschickt zum Ausdruck der Kritik an sich selbst. Einzig eine das Cliché bewusst machende Sprache würde auch seine ausdrückliche Negation erlauben, unter der Voraussetzung, dass diese Negation sich ihres individuellen Charakters begibt und selbst die gesellschaftliche Form des Liedes annimmt.

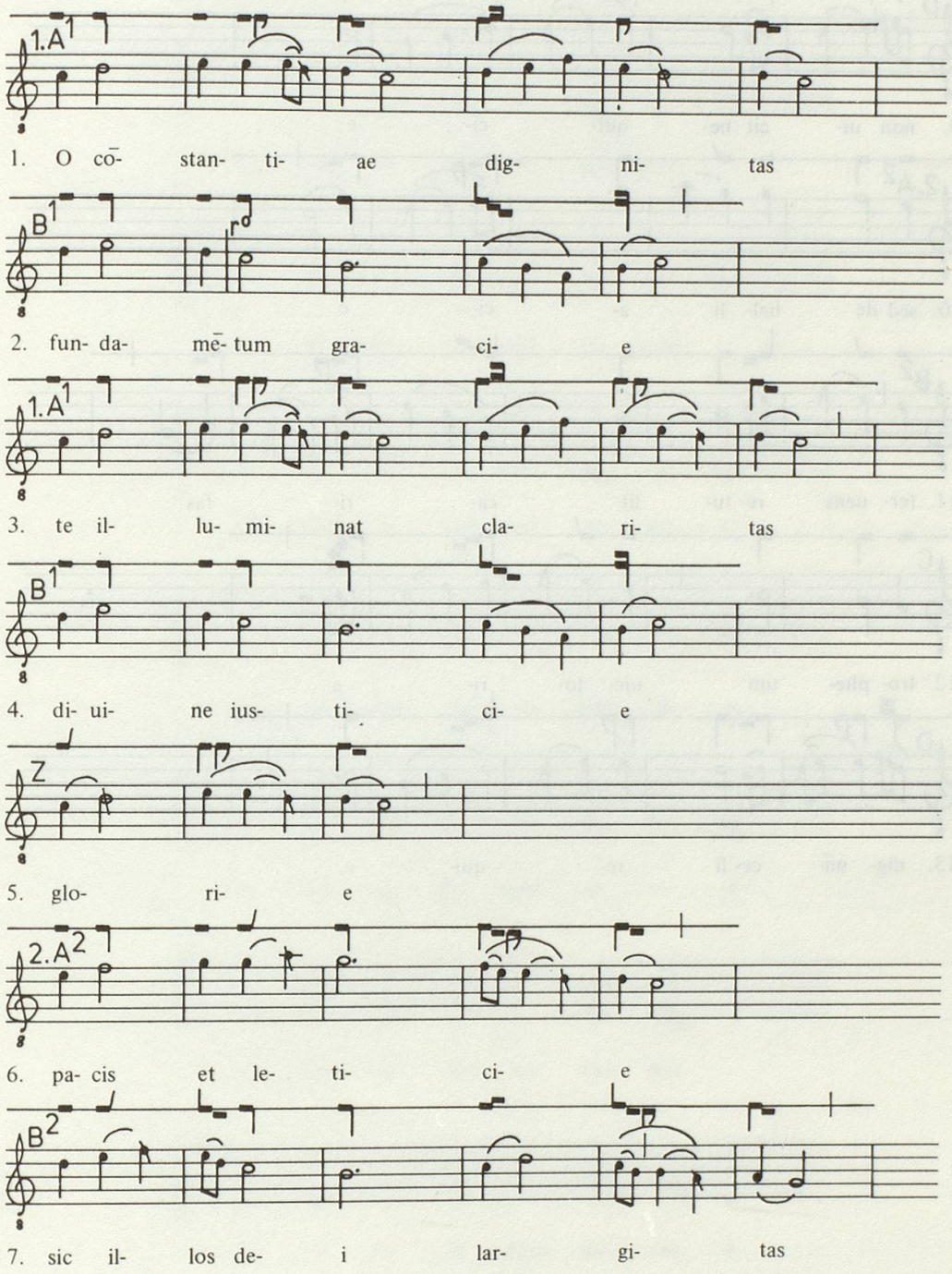
Authentisches Zeugnis ihrer Welt wäre die Trouvèrepoesie darum immer dann, wenn sie ihre ideologische Bedingtheit als solche mit zum Ausdruck bringt, nicht wenn sie das Harmonie garantierende Cliché in automatischer Affirmation wiederholt. Konstituiert sich Minnesang in der präformierten ideologischen Harmonie des Clichés, so würde ihn die poetische Erkenntnis der Fiktionalität seines Gesellschaftsideals transzendieren. Durch seine Translation auf das Bürgertum hat das Genus Minnesang sein selbstgegebenes Gesetz der Erstarrung in Monodie und Cliché allerdings so weit erfüllt, dass es zu der tragenden Gesellschaft in ein akzidentelles Verhältnis geriet. Die versäumte Bewusstwerdung des gesellschaftlichen Zustands in der Poesie des ritterlichen Adels blockierte so doppelt das Selbstbewusstsein des städtischen Bürgertums, durch die Anerkennung des Prinzips, elitäre Ritterlichkeit sei Menschlichkeit, und durch die Hoffnung, mit einem für bedeutend gehaltenen Kulturerbe die gute Vergangenheit in die Gegenwart gerettet zu haben. Solche Begeisterung für die höfische Poesie kann nur Unterwerfung unter deren inszenierte Ideologie der Harmonie sein, Refugium vor der nicht zu bewältigenden Span-

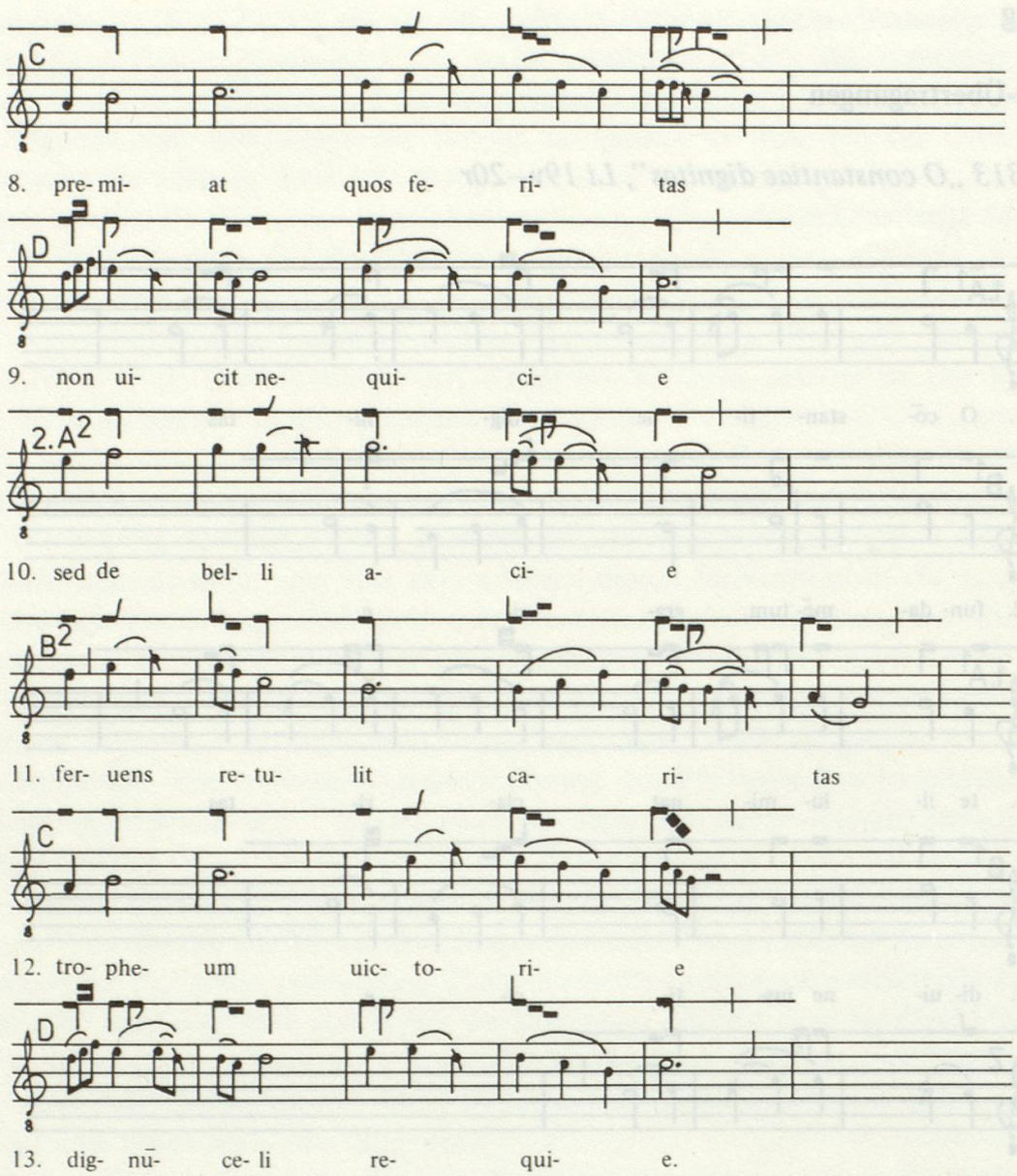
nung im eigenen Gesellschaftszusammenhang. Woher nähme nun auch zuletzt der Historiker das Recht, den gesellschaftlichen Zwang der Vergangenheit als die Harmonie zu verteidigen, die er zu sein selbst nur vorgibt?

Anhang

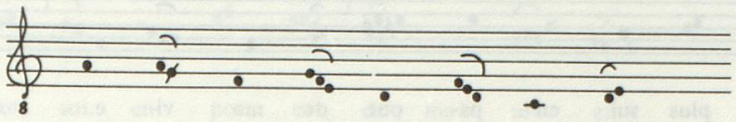
Melodie-Übertragungen

AH 48.313 „O constantiae dignitas", Li 19v–20r

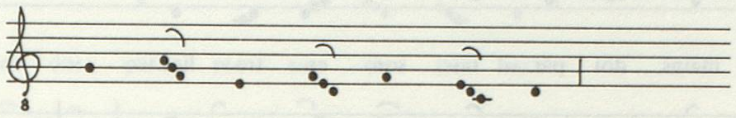



C
8. pre- mi- at quos fe- ri- tas
D
9. non ui- cit ne- qui- ci- e
2.A2
10. sed de bel- li a- ci- e
B2
11. fer- uens re- tu- lit ca- ri- tas
C
12. tro- phe- um uic- to- ri- e
D
13. dig- nū- ce- li re- qui- e.

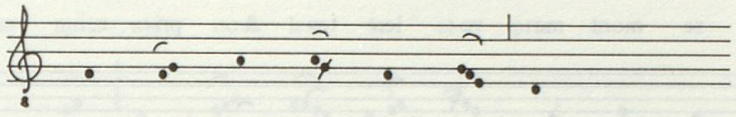
R. 1216 „Bone amour sans tricherie", T 119v



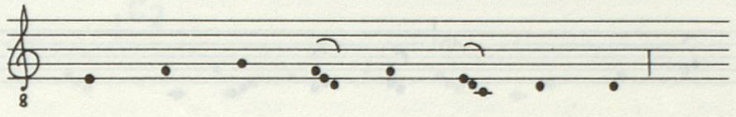
1. Boine a- mor sans tre- che- ri- e



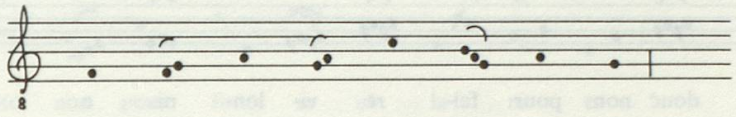
2. ser- ui- raj sans lo- sen- gier.



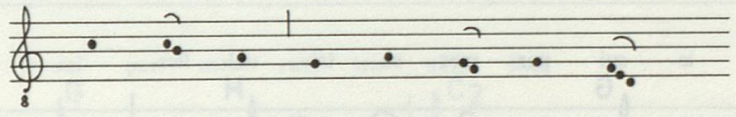
3. car ail- lors pen- ser ne quier.



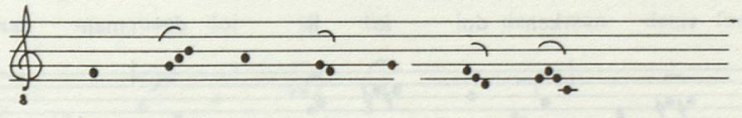
4. ne dautre a- uoir naj en- vi- e.



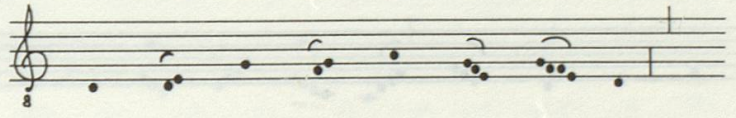
5. tous suj siens en sa bail- li- e.



6. sor mj vo- loit faire a- i- e

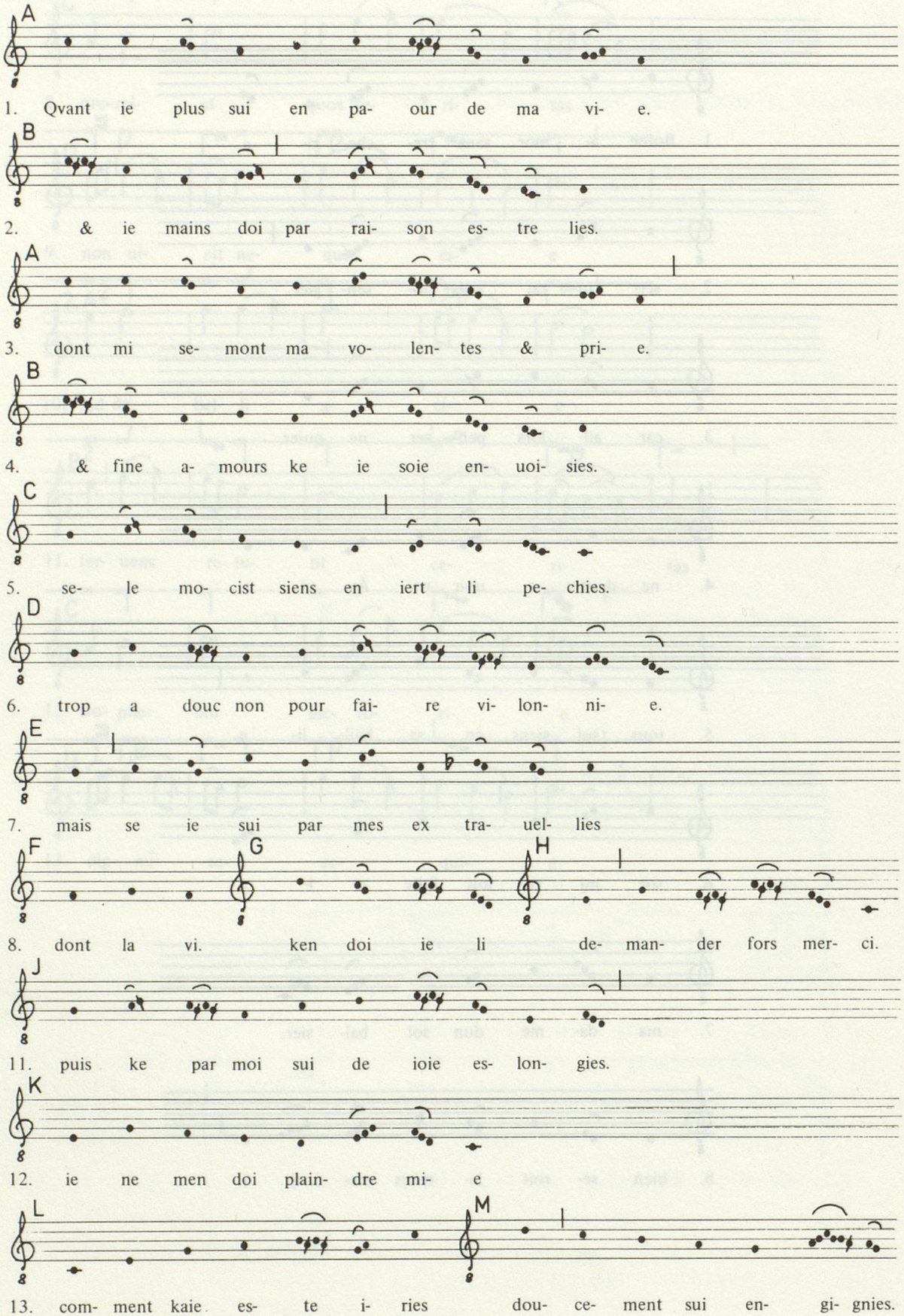


7. ma da- me dun sol bai- sier.

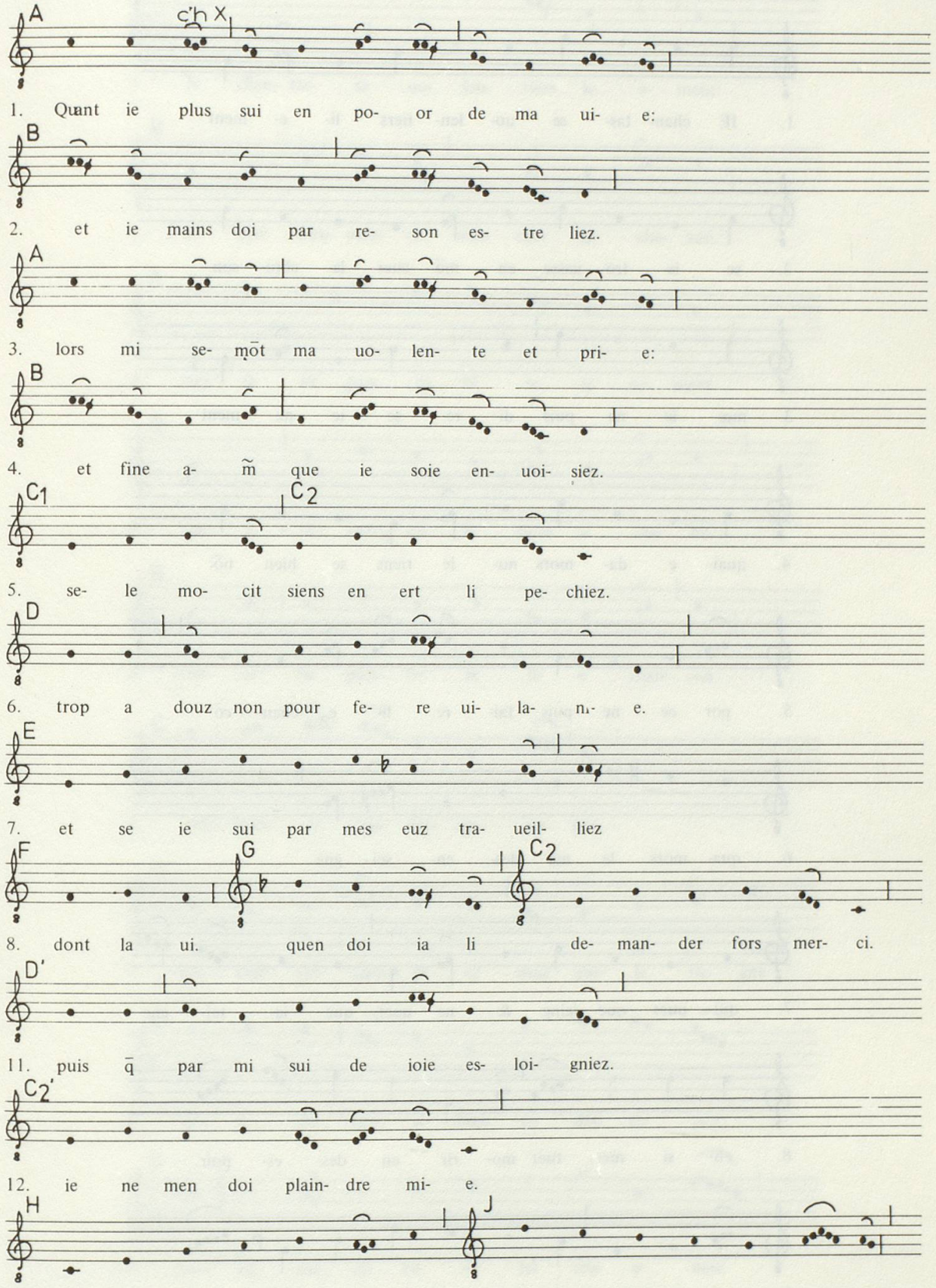


8. bien se- roit la- mors me- ri- e.

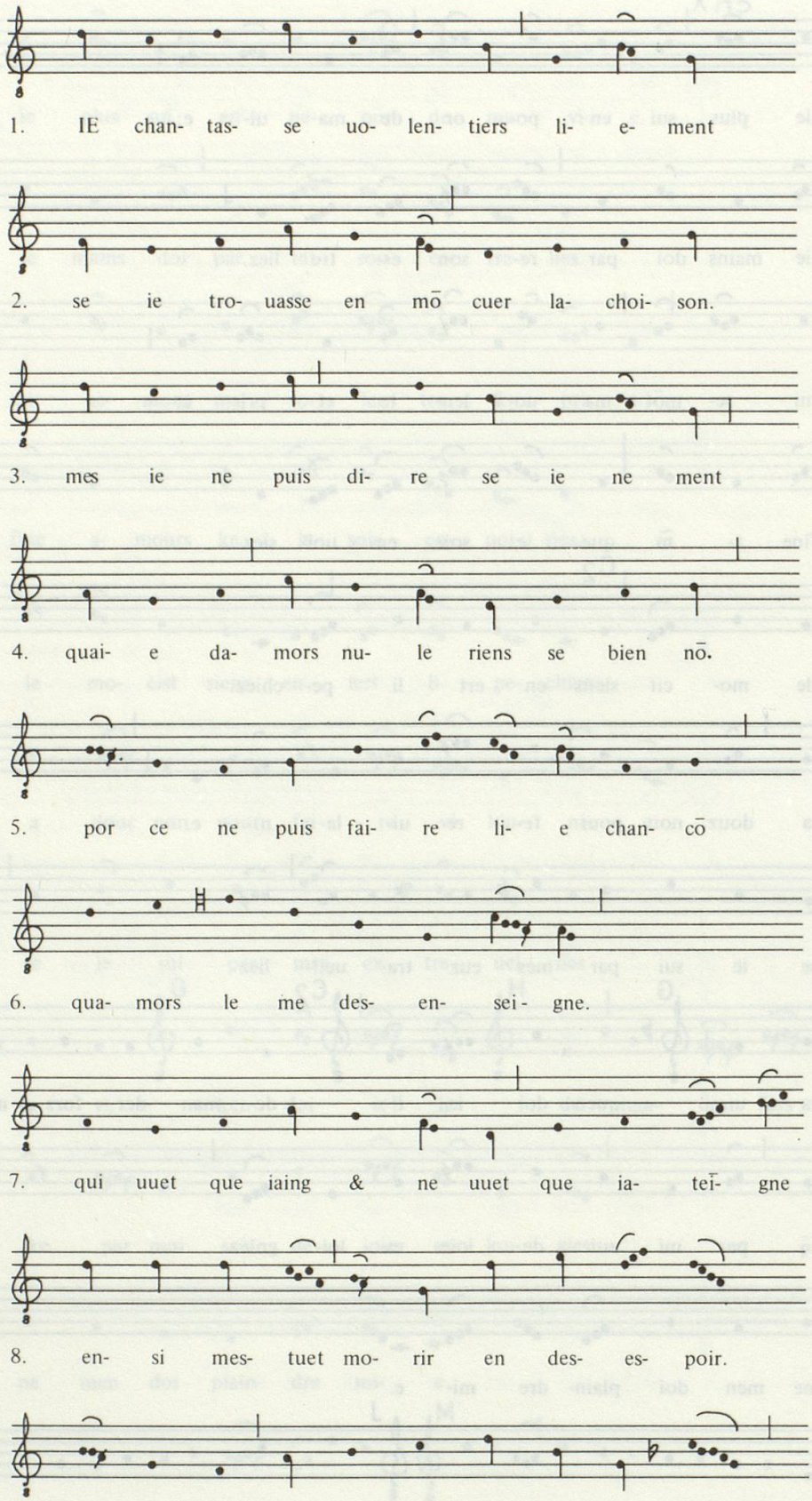
R. 1227 „Quant je plus sui en paor de ma vie", Z 8r



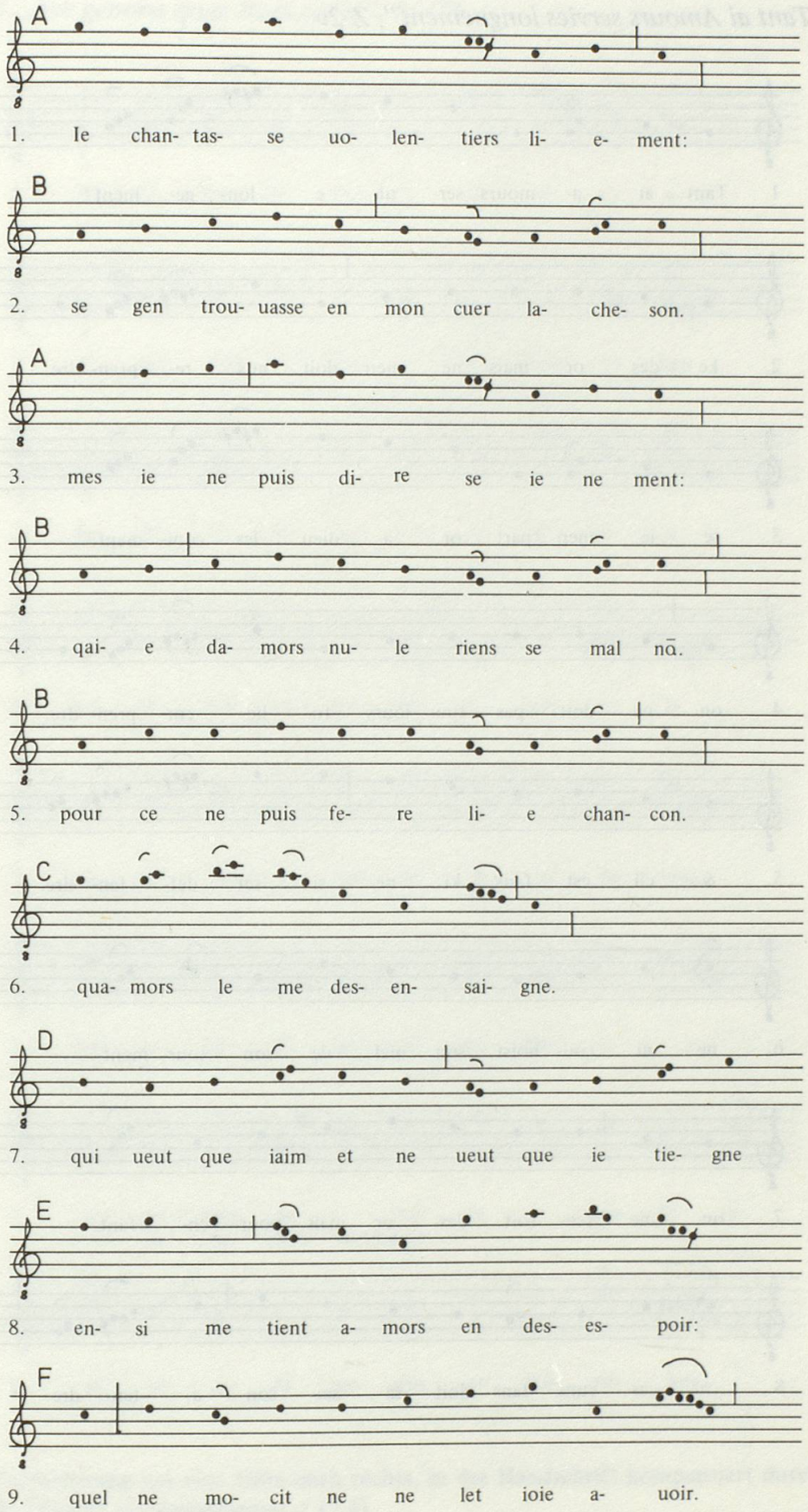
R. 1227, K 109–110



R. 700 „Je chantasse volentiers liement", O 62r

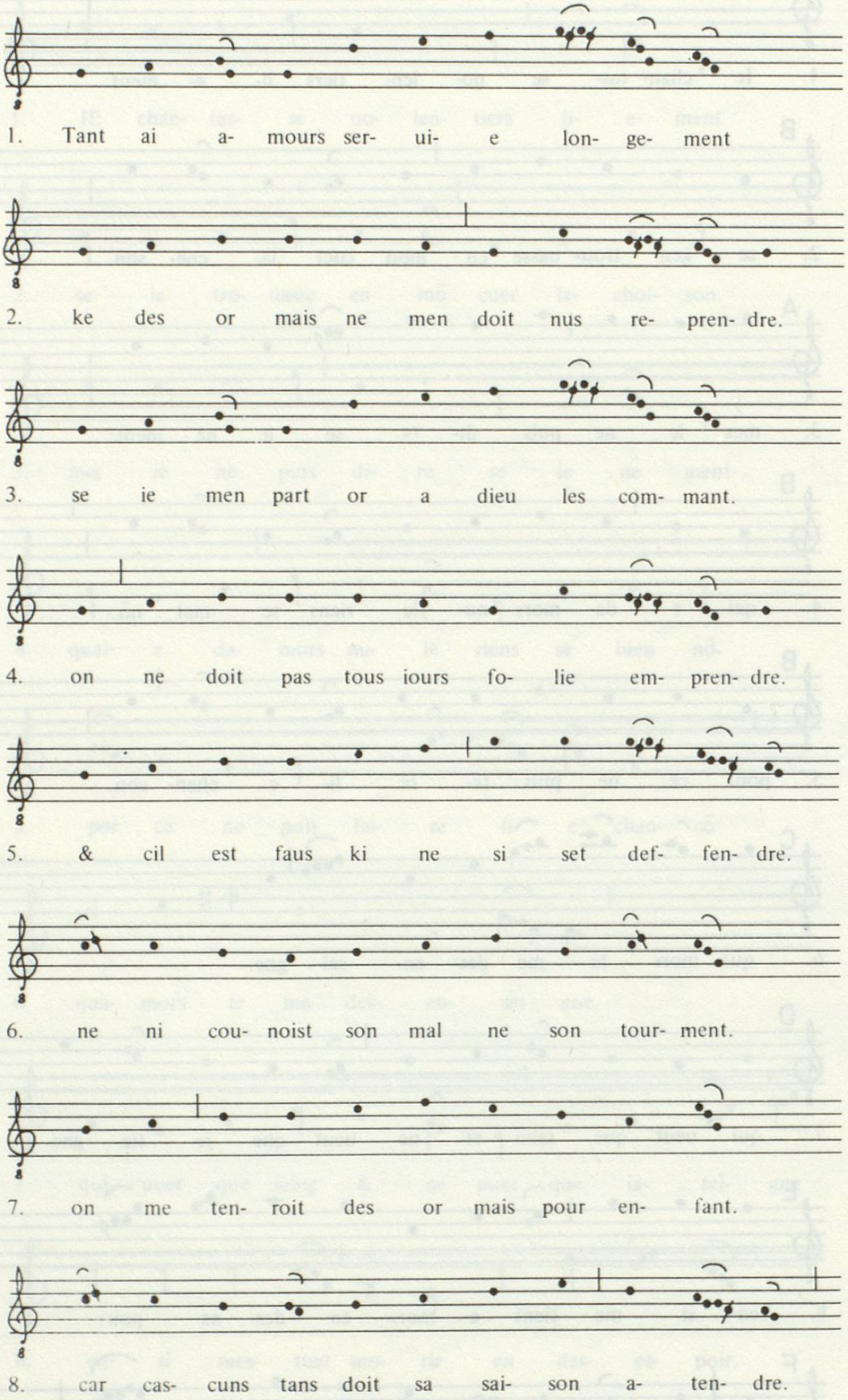


R. 700, K 105–106 (korrigiert, mit Lesarten PX)

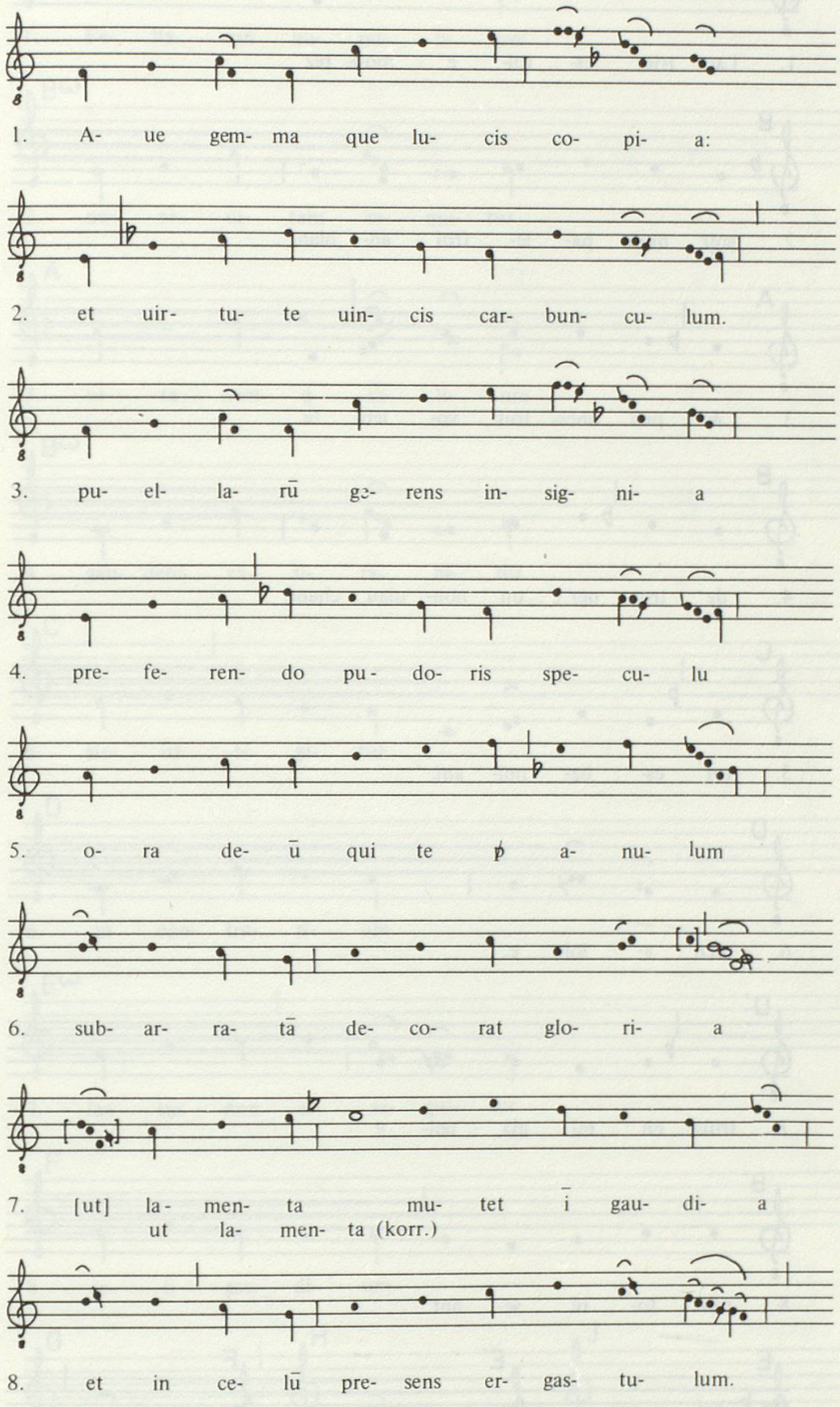


2,4/d'–d'–c' X (-uas -se en) 3,10/c'h PX 4,2/c' PX 4,9/ah X 4,10/ X schaltet 2 Verse (3 und 4) mit Distinktion B hiernach ein, vgl. S. 59 5,6/h P 6,1–2/h'–h'c'' KP 6,3–6/g'a'–g'f'e'–b'–a X.

R. 711 „Tant ai Amours servies longuement", Z 2v

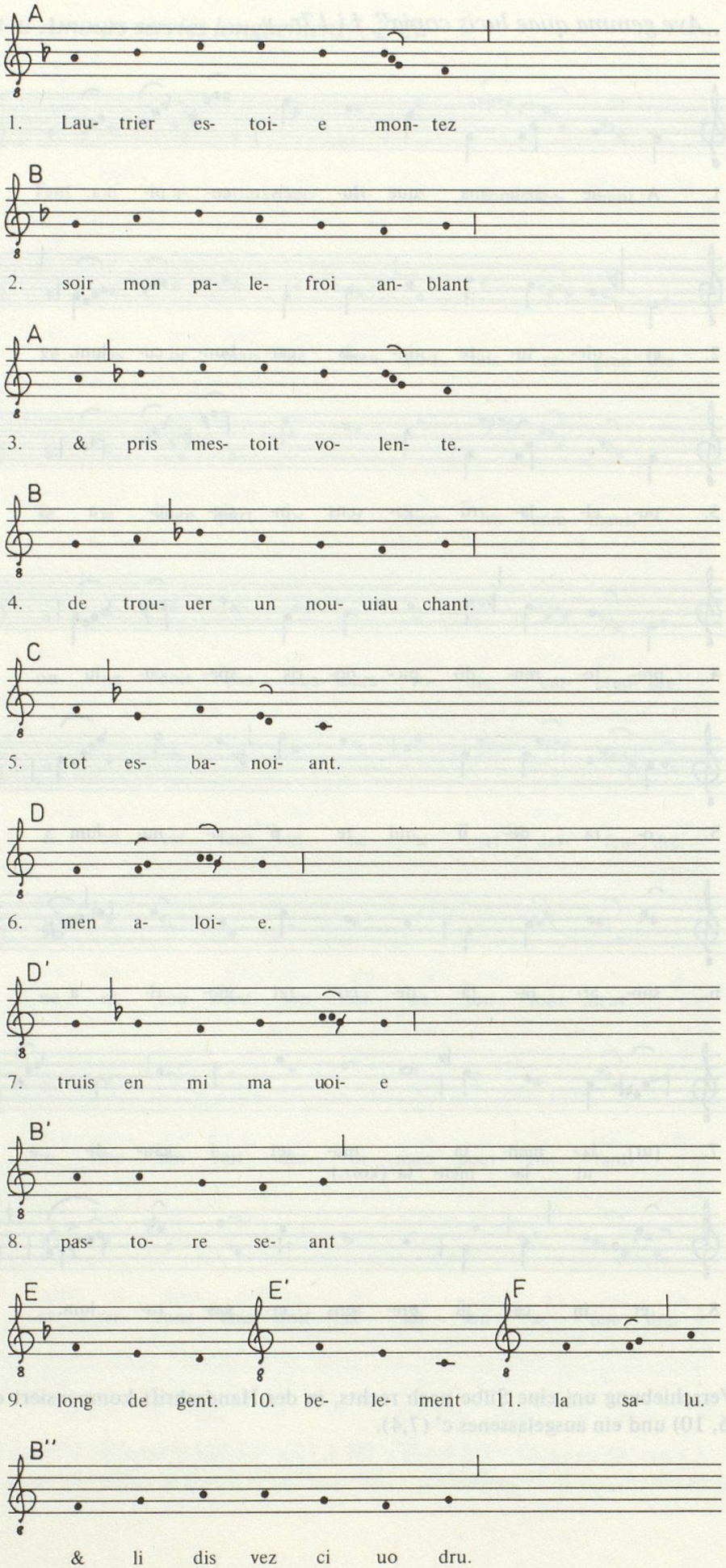


AH 48.300 „Ave gemma quae lucis copia", Li 17r–v

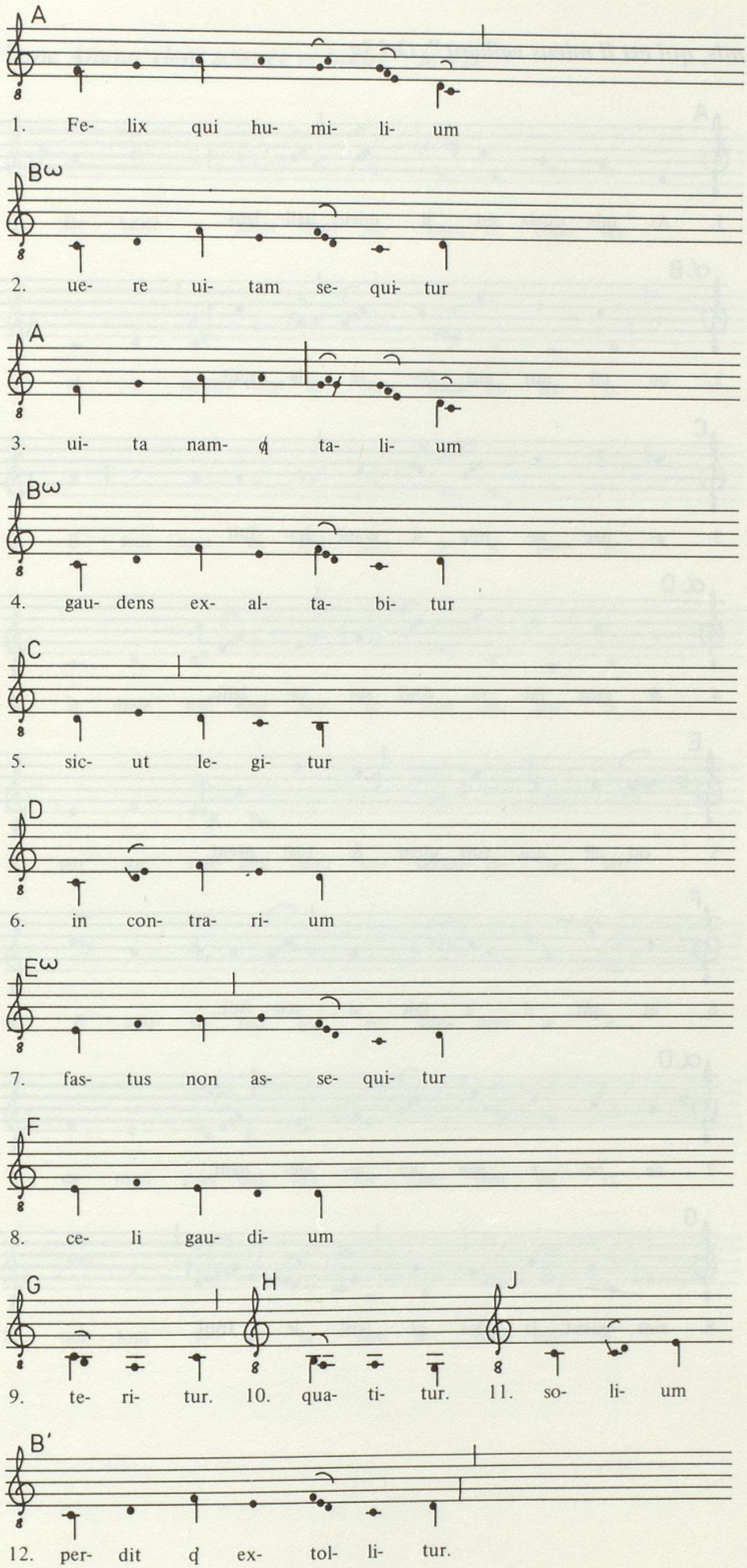


6,10–7,4/ Verschiebung um eine Silbe nach rechts, in der Handschrift kompensiert durch ein hinzugefügtes c' (6, 10) und ein ausgelassenes c' (7,4).

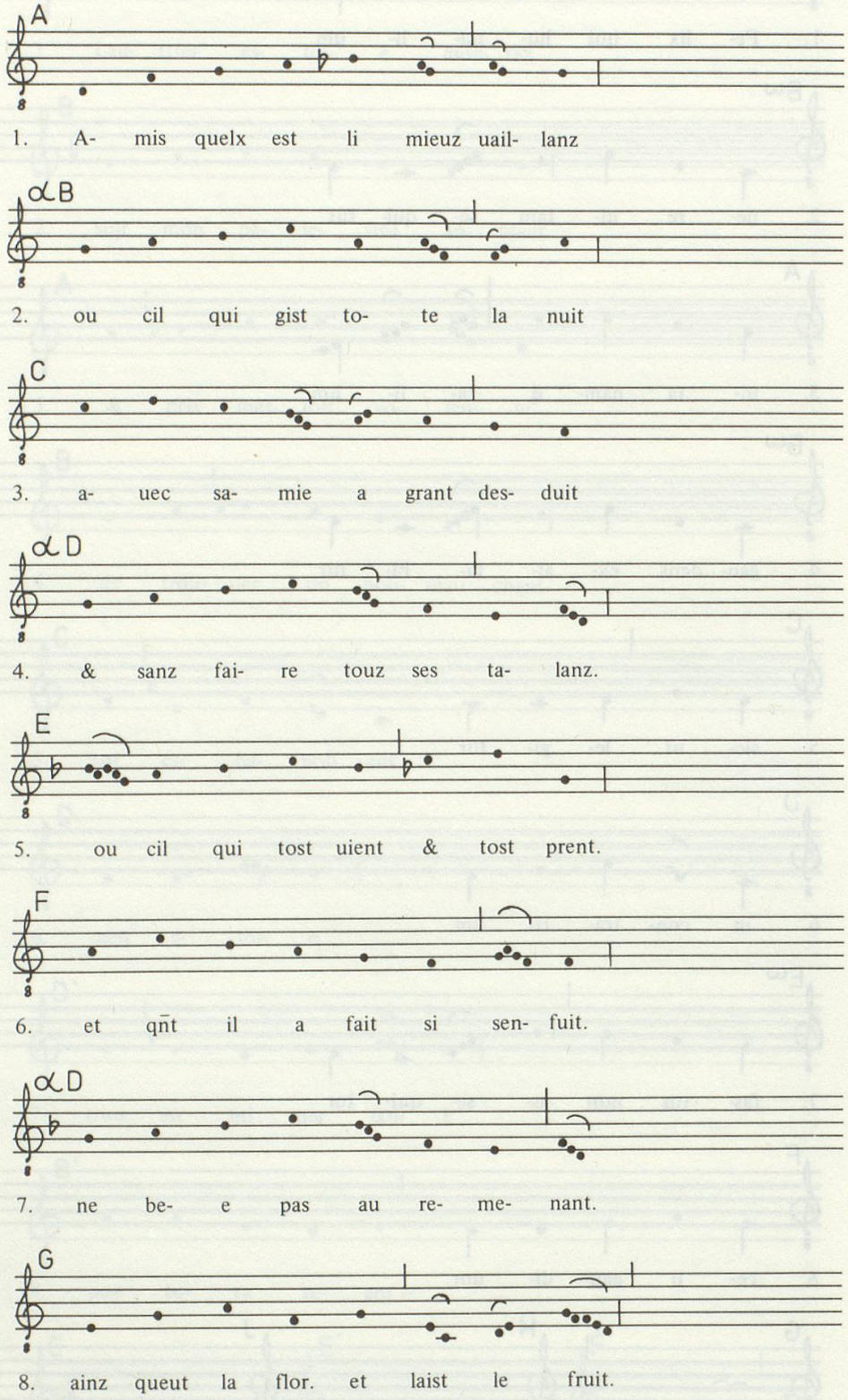
R. 936 „L'autrier estoie montés", N 118r



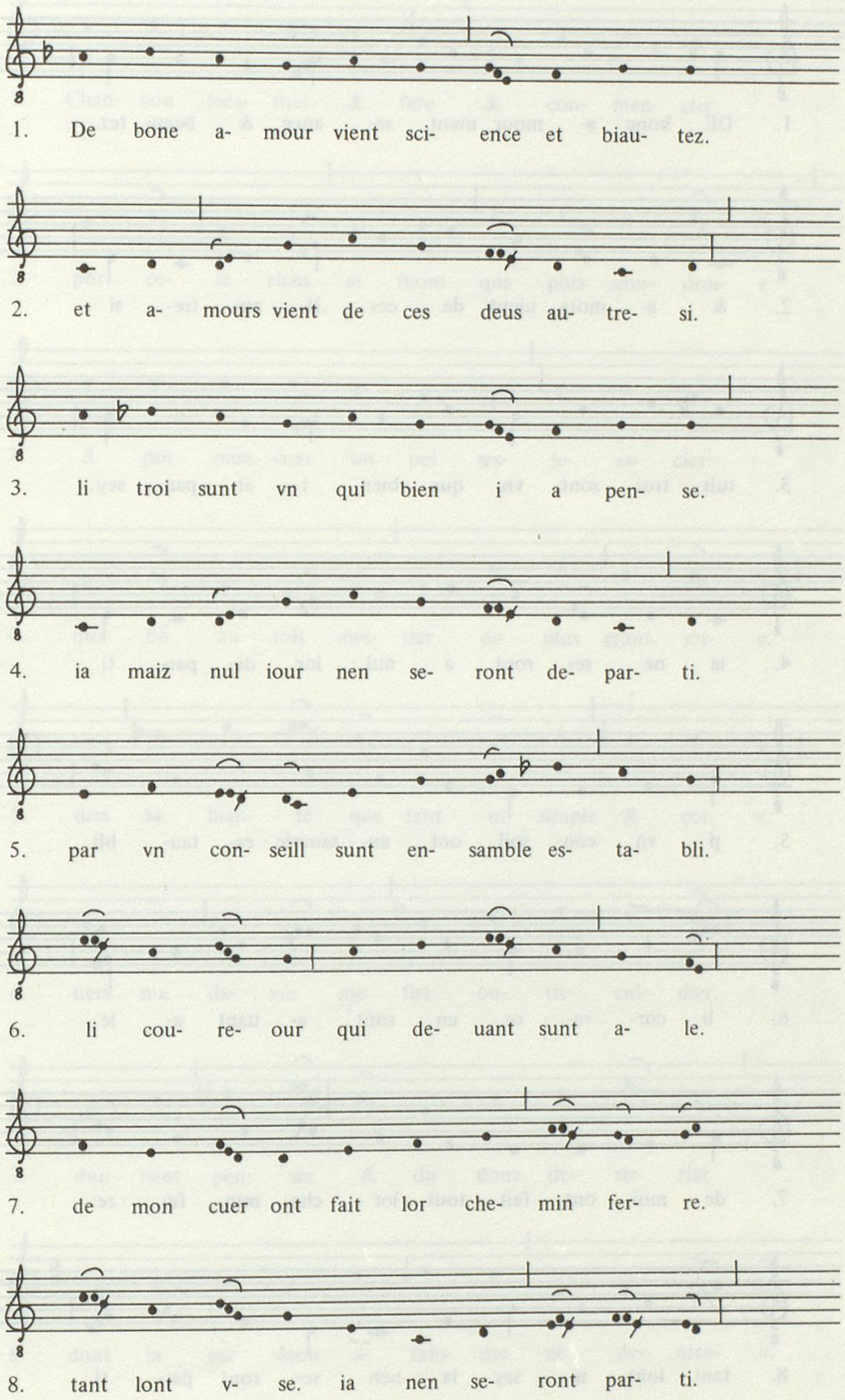
AH 48.330 „Felix qui humilium", Li 31r–v

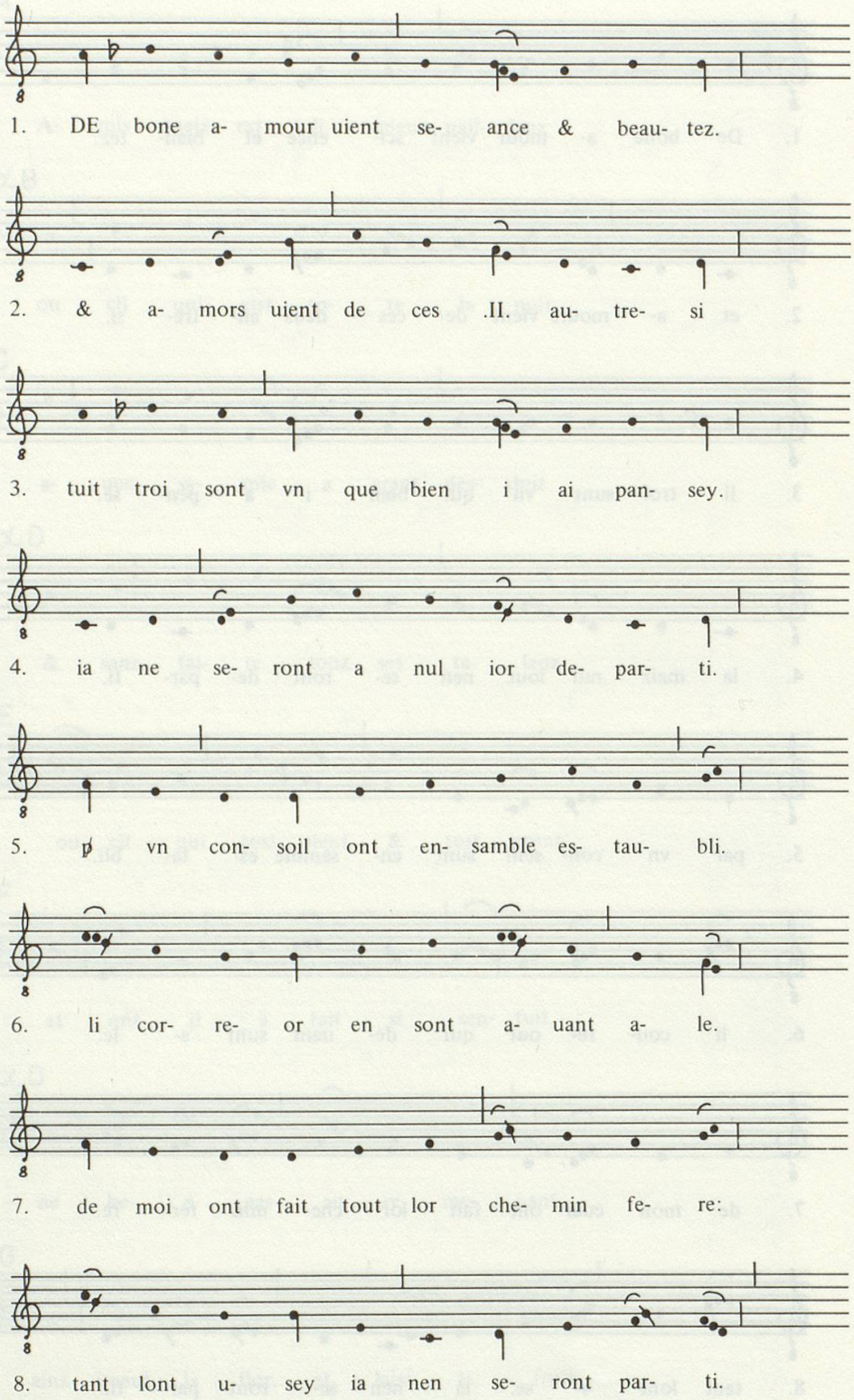


R. 365 „Amis, qui est li mieus vaillant", O 13v

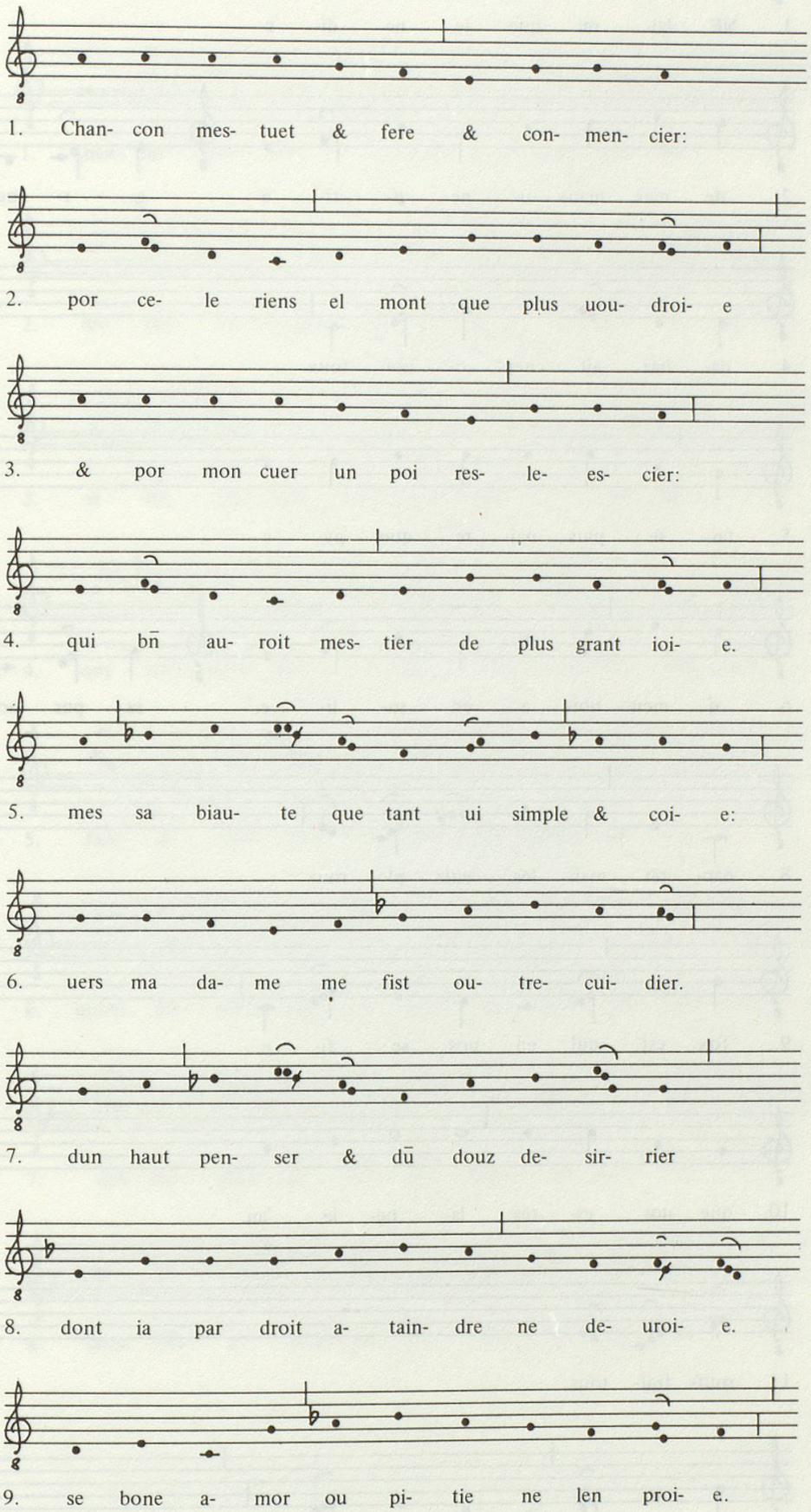


R. 407 „De bone Amour vient science et bonté", M 12r



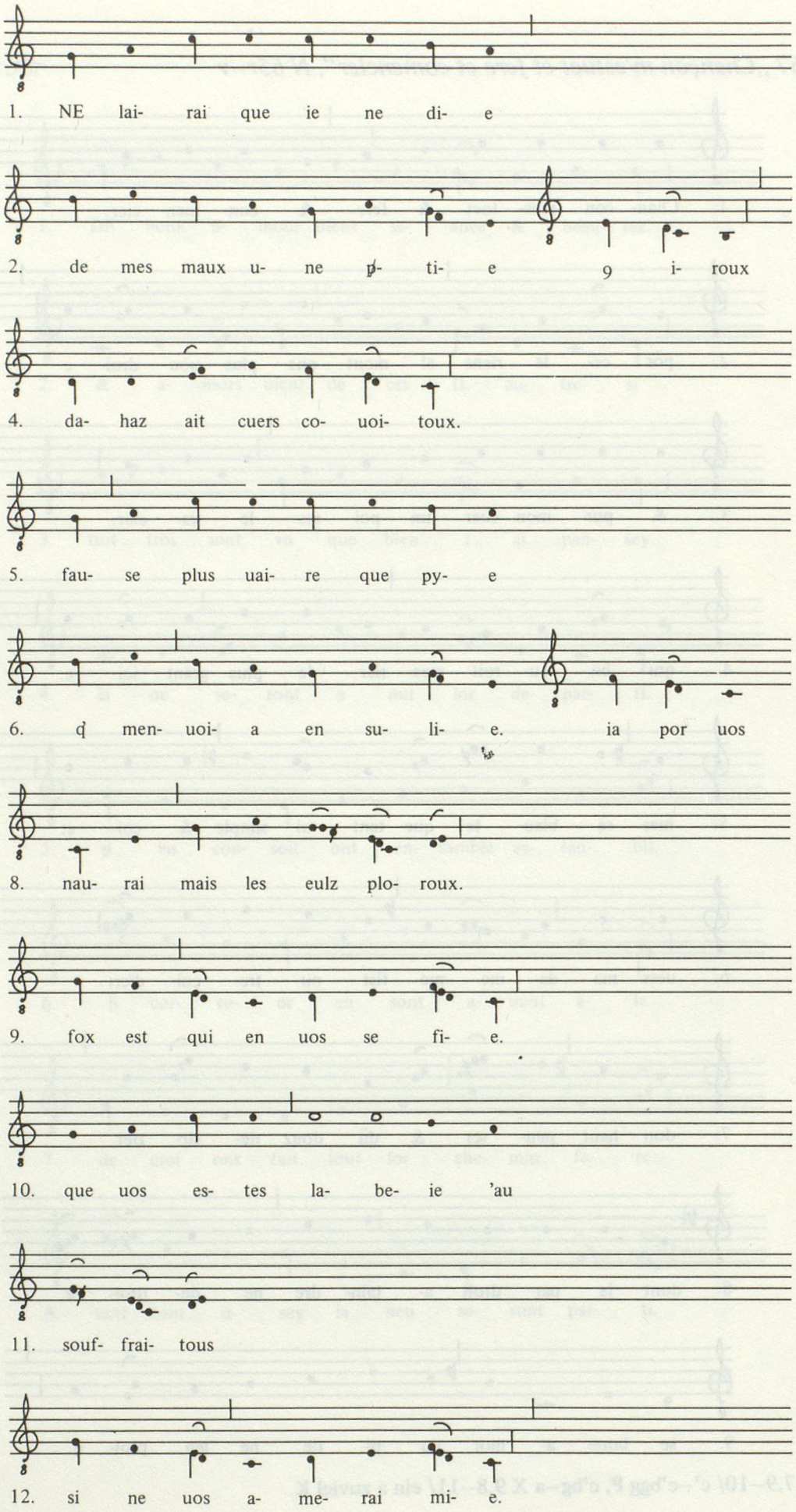

1. DE bone a- mour uient se- ance & beau- tez.
2. & a- mors uient de ces .II. au- tre- si
3. tuit troi sont vn que bien i ai pan- sey.
4. ia ne se- ront a nul ior de- par- ti.
5. ꝑ vn con- soil ont en- samble es- tau- bli.
6. li cor- re- or en sont a- uant a- le.
7. de moi ont fait tout lor che- min fe- re:
8. tant lont u- sey ia nen se- ront par- ti.

R. 1267 „Chançon m'estuet et fere et comencier", N 65r–v



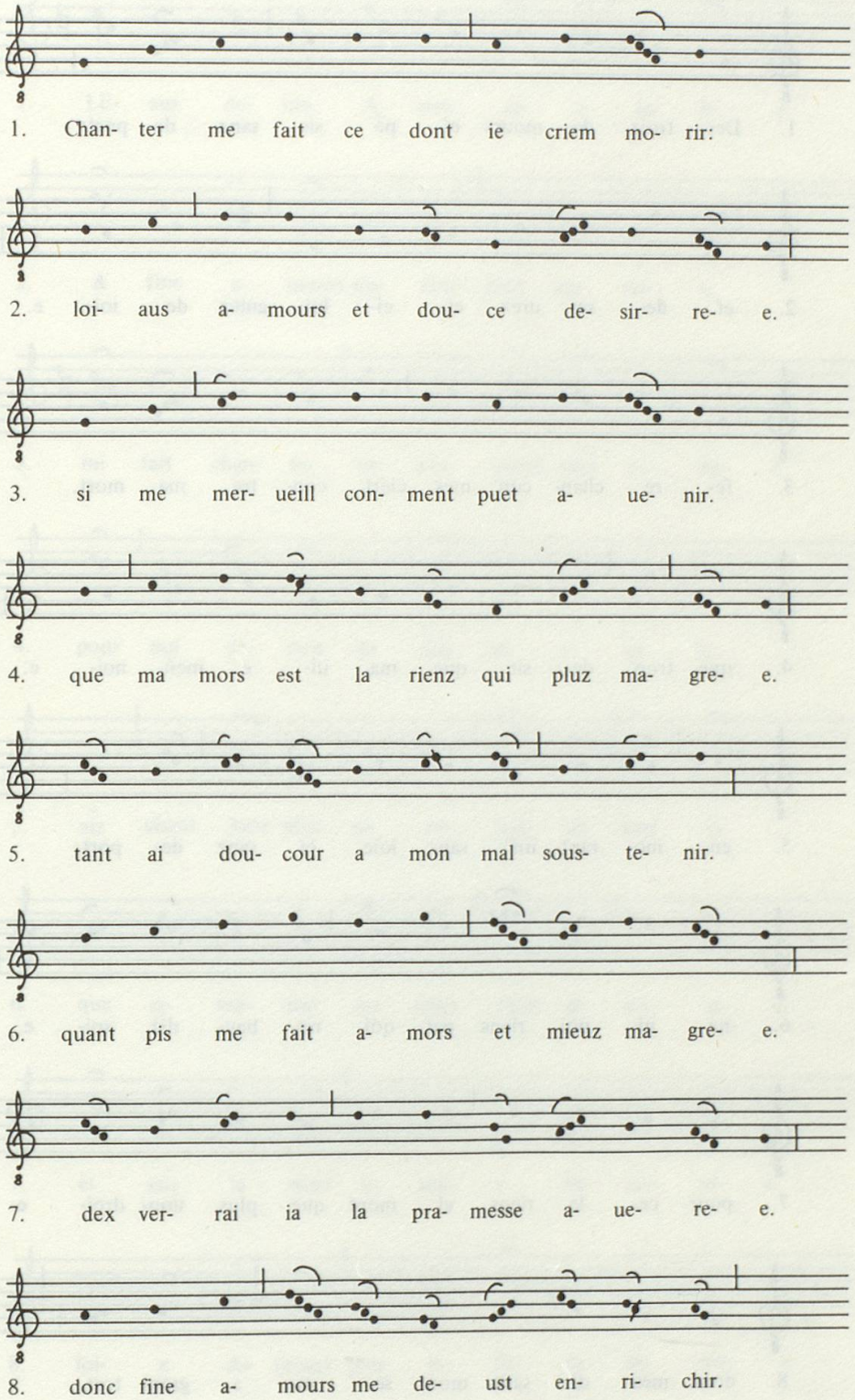
4,7/f K 7,9–10/ c'–c'bgg P, c'bg–a X 9,8–11/ ein a zuviel K

R. 1131 „Ne lairai que je ne die", O 89r

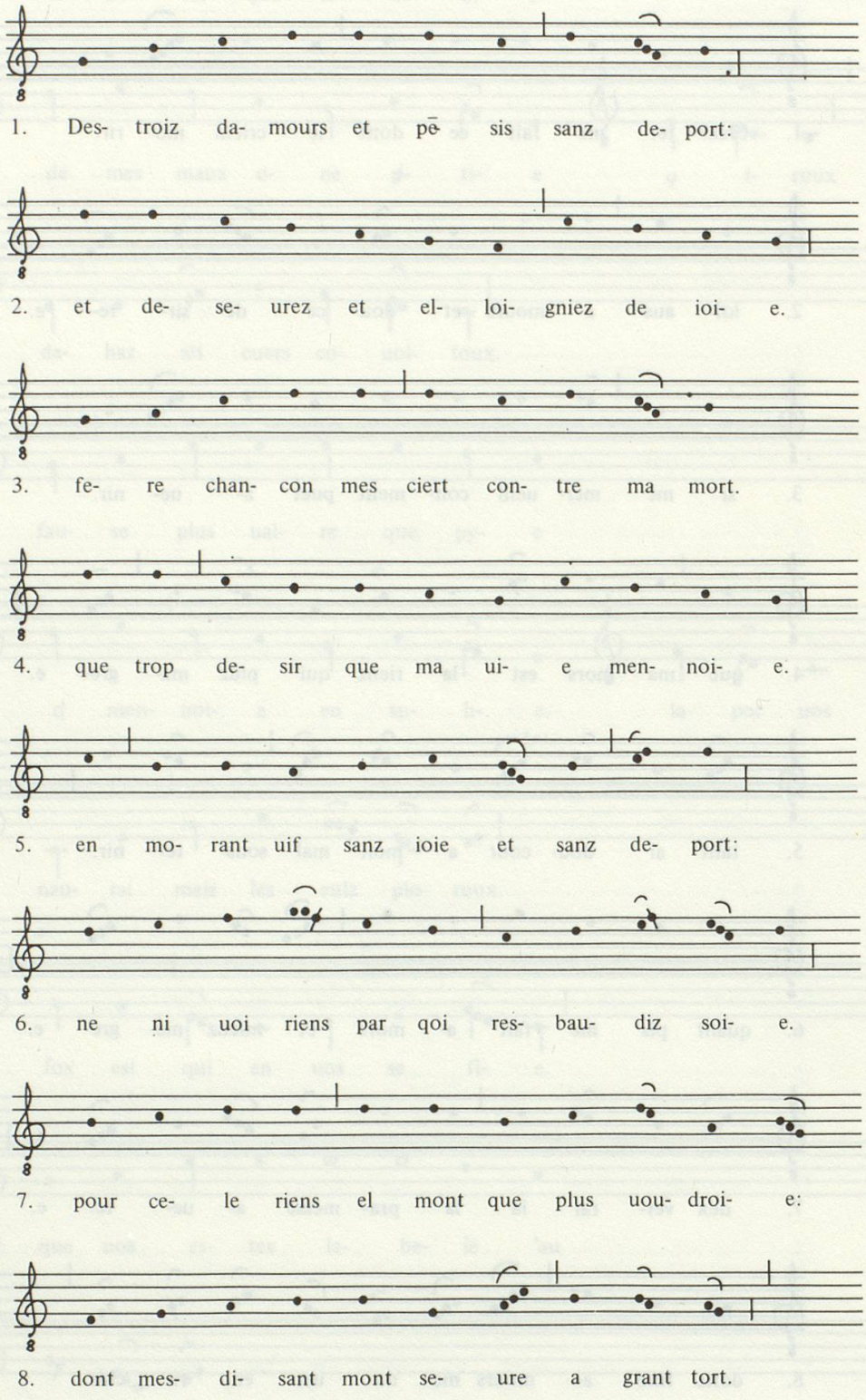


10–11/ vgl. S. 69

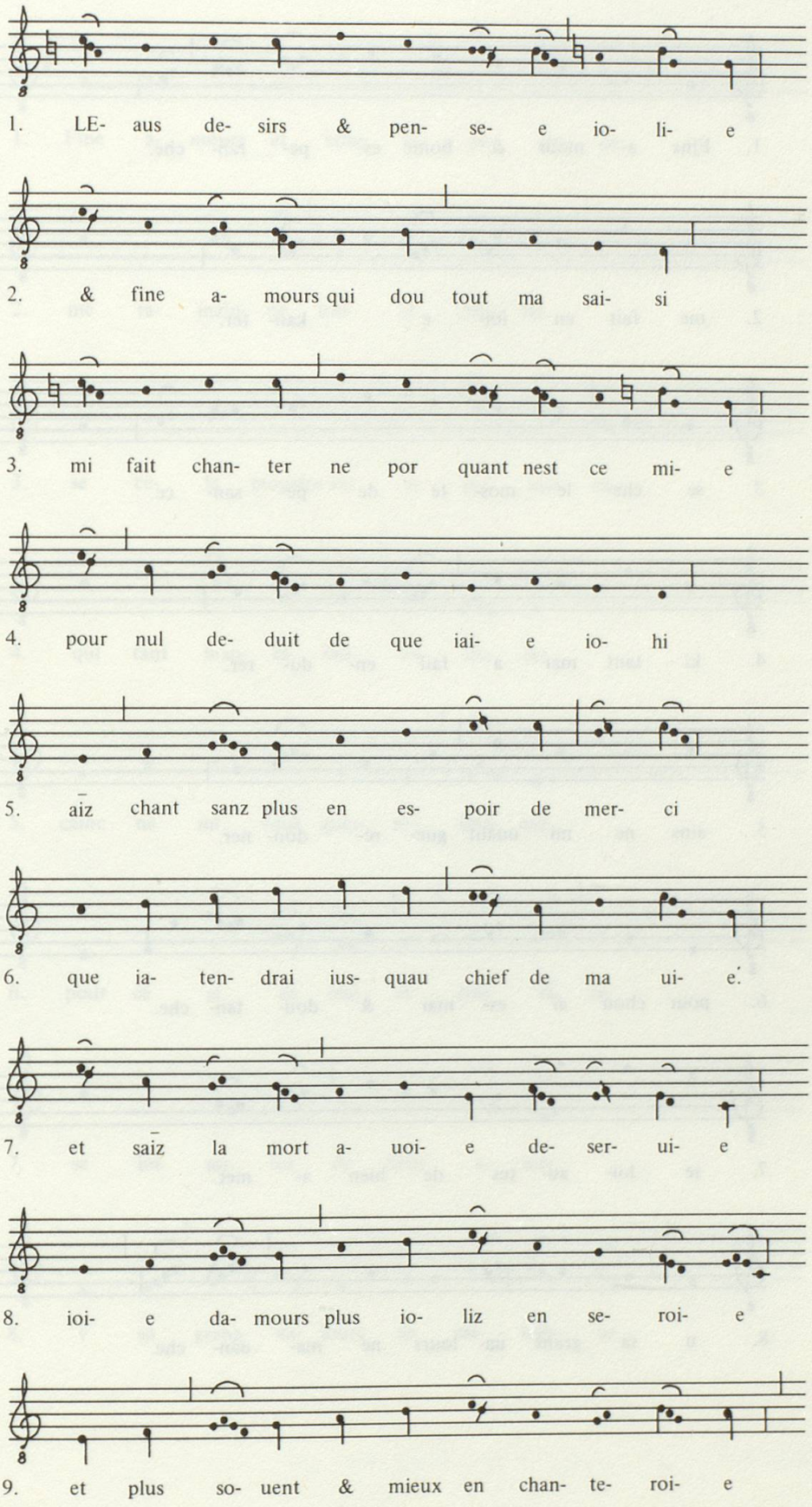
R. 1429 „Chanter me fet ce dont je crien morir", M 43r

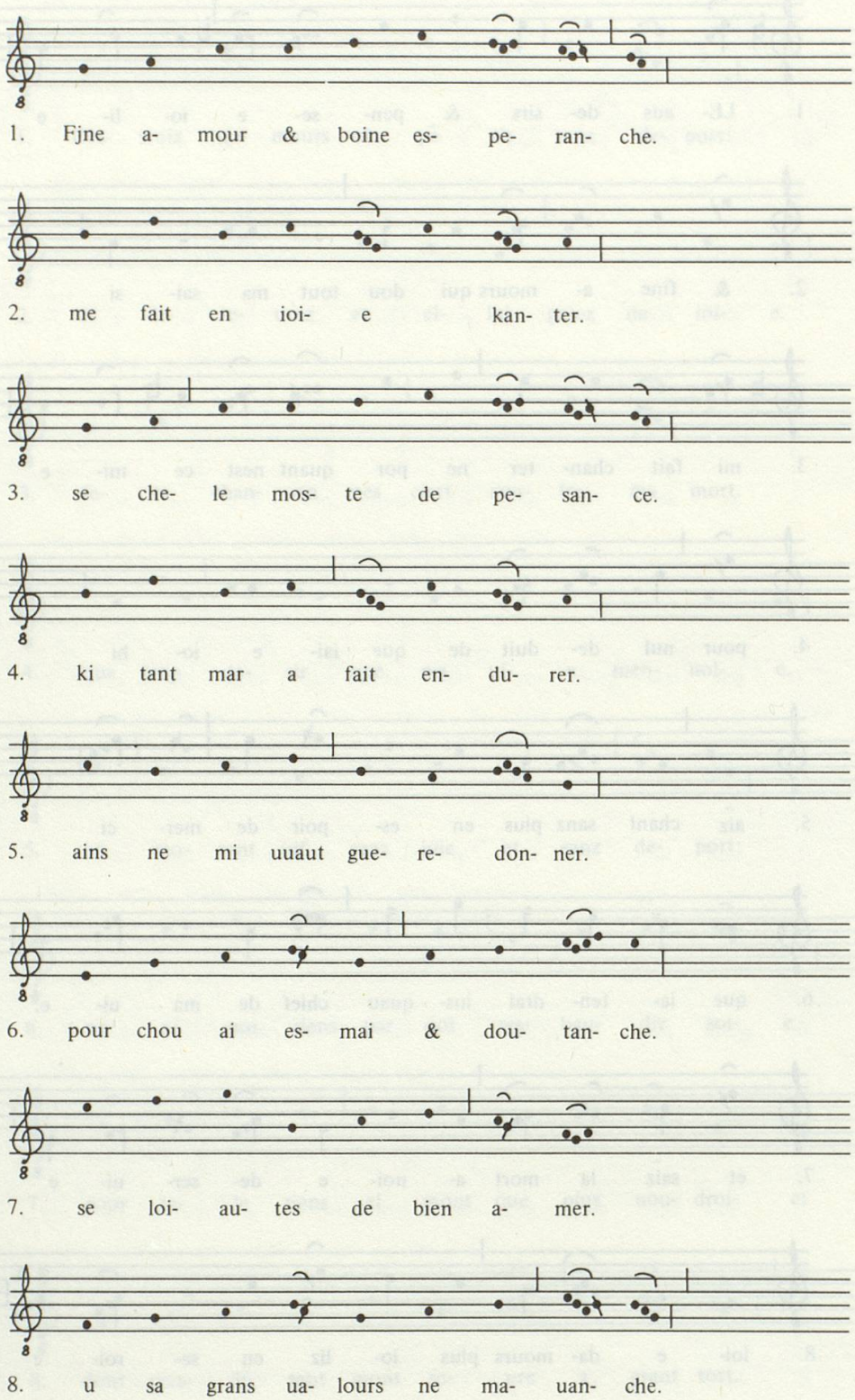


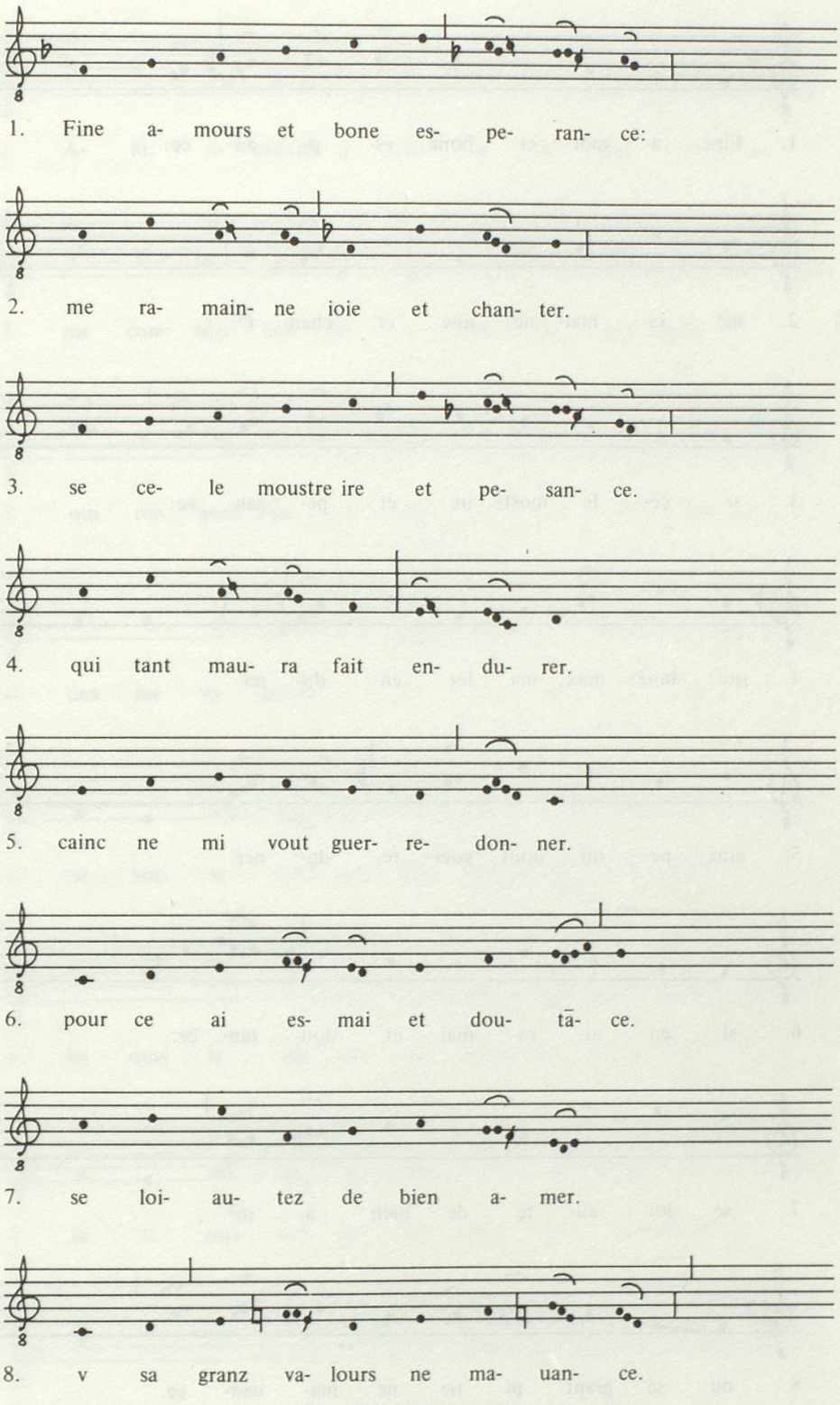
R. 1932 „Destroiz d'amours et pensis sans deport", K 409

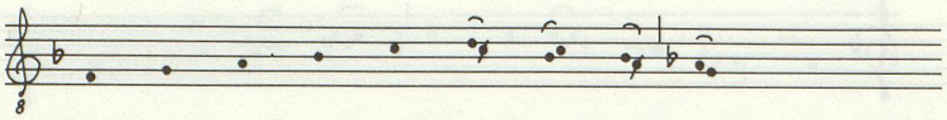


R. 1172 „Loiaus desirs et pensee jolie", O 77r–v

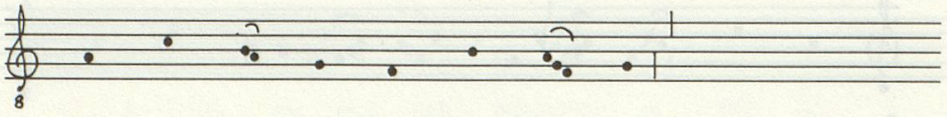



1. Fjne a- mour & boine es- pe- ran- che.
2. me fait en ioi- e kan- ter.
3. se che- le mos- te de pe- san- ce.
4. ki tant mar a fait en- du- rer.
5. ains ne mi uuaut gue- re- don- ner.
6. pour chou ai es- mai & dou- tan- che.
7. se loi- au- tes de bien a- mer.
8. u sa grans ua- lours ne ma- uan- che.

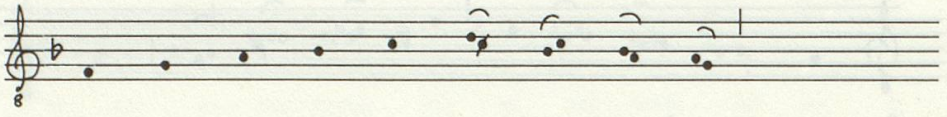

1. Fine a- mours et bone es- pe- ran- ce:
2. me ra- main- ne ioie et chan- ter.
3. se ce- le moustre ire et pe- san- ce.
4. qui tant mau- ra fait en- du- rer.
5. cainc ne mi vout guer- re- don- ner.
6. pour ce ai es- mai et dou- tā- ce.
7. se loi- au- tez de bien a- mer.
8. v sa granz va- lours ne ma- uan- ce.



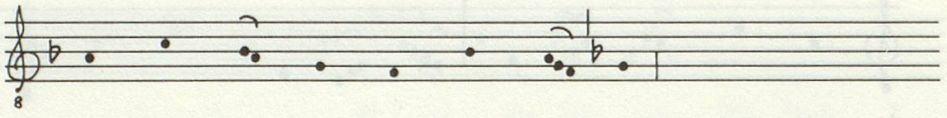
1. Fine a- mor et bone es- p- an- ce:



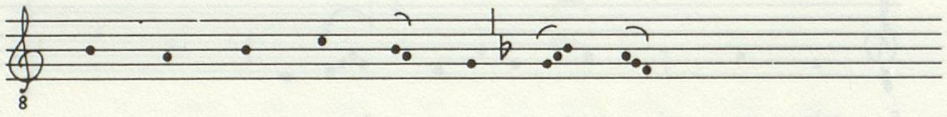
2. me ra- mai- ne ioie et chan- t^{s}.



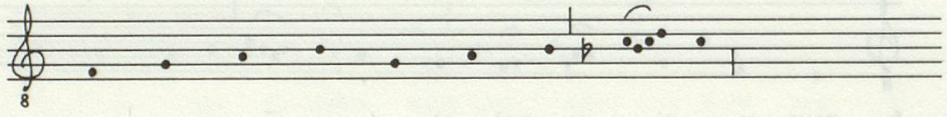
3. se ce- le moste ire et pe- san- ce:



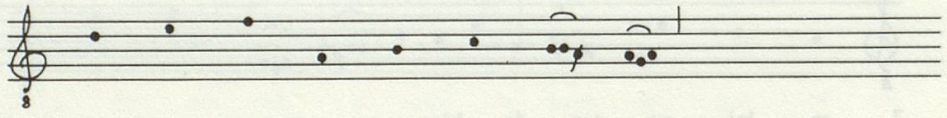
4. qui tanz max ma fet en- du- rer.



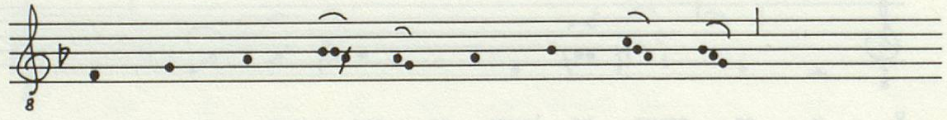
5. ainz ne mi uout guer- re- do- ner.



6. si en ai es- mai et dou- tan- ce:



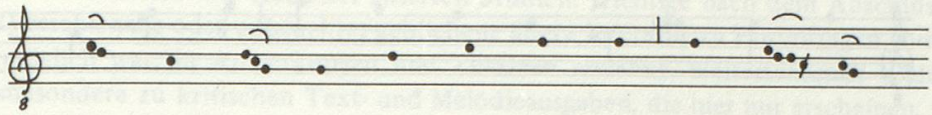
7. se loi- au- te de bien a- m^{s}:



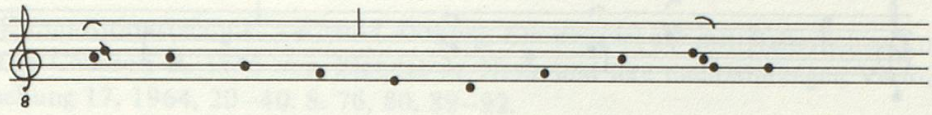
8. ou sa grant pi- tie ne ma- uan- ce.

1,11/ gf X 2,3–5/ b–a–g P 3,1–4/g–a–b–c' P 4,3–4/b–ag P

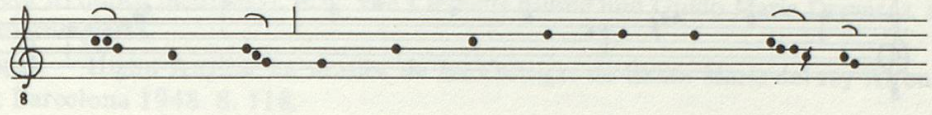
R. 1125 „Ahi, Amours, con dure departie", M 46v



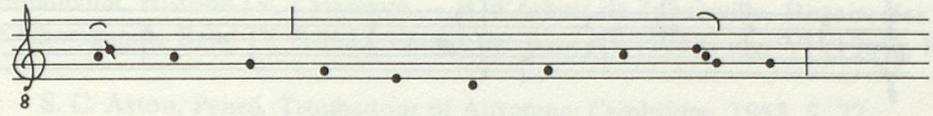
1. A- hi: a- mours 9 du- re de- par- ti- e.



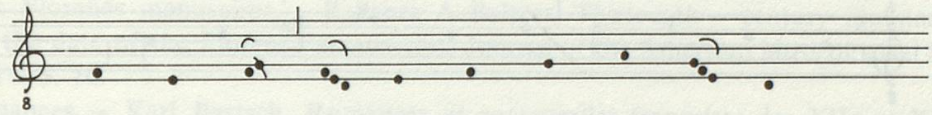
2. me con- uen- dra fai- re de la meil- lour.



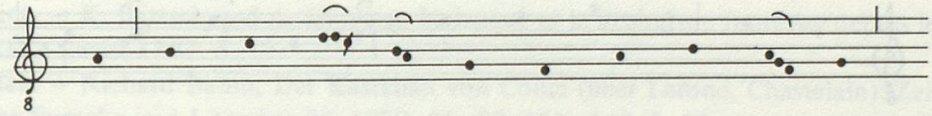
3. qui on- ques fust a- me- e ne ser- ui- e.



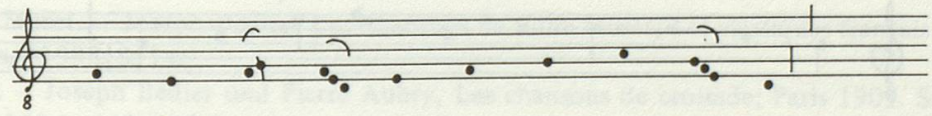
4. dex me ra- maint a li par sa dou- cour.



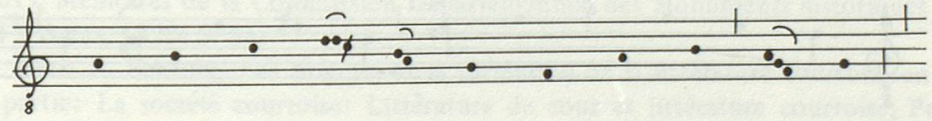
5. si voi- re- ment que men part a do- lour.



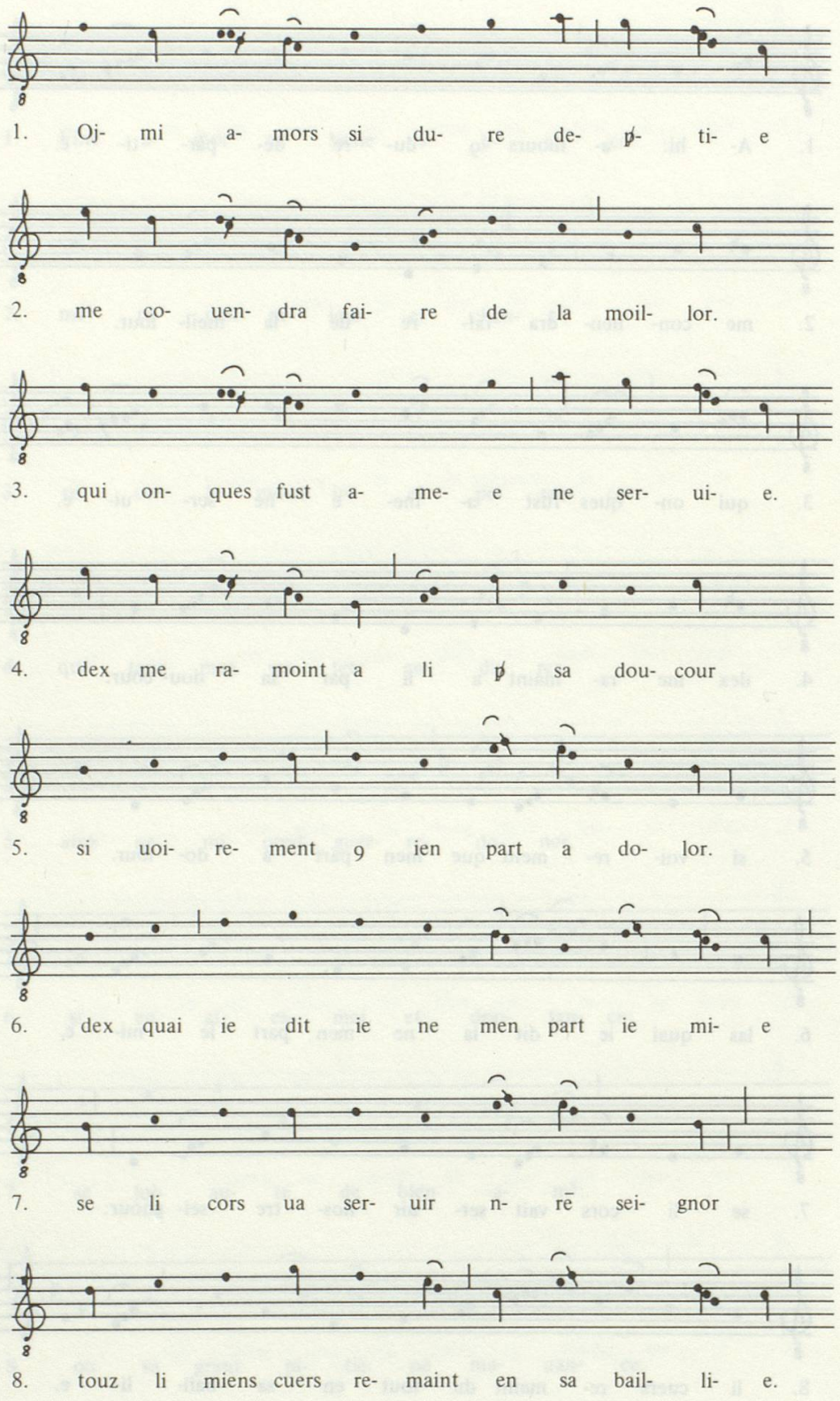
6. las quai ie dit ia ne men part ie mi- e.



7. se li cors vait ser- uir nos- tre sei- gnour:



8. li cuers re- maint du tout en sa bail- li- e.


1. Oj- mi a- mors si du- re de- p- ti- e
2. me co- uen- dra fai- re de la moil- lor.
3. qui on- ques fust a- me- e ne ser- ui- e.
4. dex me ra- moint a li p sa dou- cour
5. si uoi- re- ment 9 ien part a do- lor.
6. dex quai ie dit ie ne men part ie mi- e
7. se li cors ua ser- uir n- rē sei- gnor
8. touz li miens cuers re- maint en sa bail- li- e.

Literaturverzeichnis und Autorenregister

Aufgenommen wurden alle mit Kurztitel zitierten Studien. Wichtige nach dem Abschluss des Manuskripts (1972) erschienene oder unbeachtet gebliebene ältere Literatur zu Einzelfragen wurde eingefügt und, wo es möglich war, in Anmerkungen und Zusätzen erwähnt. Weiterführende bibliographische Hinweise, insbesondere zu kritischen Text- und Melodieausgaben, die hier nur erscheinen, wenn direkt Bezug auf sie genommen wird, entnehme man den Bibliographien bei Mölk, Appendice A, B (30–80) und bei Van der Werf, Chansons, 148–152.

U. Aarburg, Kompositionstechnik. – Ursula Aarburg, Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik. Die Chanson R. 1545 von Blondel de Nesle und ihre mehrstimmigen Vertonungen; Die Musikforschung 17, 1964, 20–40. S. 76, 80, 89–92.

U. Aarburg, Muster. – Ursula Aarburg, Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien; Die Musikforschung 10, 1957, 209–17. S. 14.

AH. – Analecta hymnica medii aevi, hrsg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves, s. auch Dreves und Nummernregister.

Anglès, Cantigas. – Higini Anglès, La musica de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio, (I), II, III; Barcelona 1948. S. 118.

Appel, Singweisen. – Carl Appel, Die Singweisen Bernarts von Ventadorn; Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Heft 81, Halle, 1934. S. 20, 53.

d'Arbois de Jubainville, Histoire IV, Catalogue. – H. d'Arbois de Jubainville, Histoire des ducs et des comtes de Champagne, Band IV (1865); Catalogue: Bände V (1863) und VI (1866), Paris. S. 26, 55.

Aston, Peirol. – S. C. Aston, Peirol. Troubadour of Auvergne; Cambridge, 1953. S. 72.

Aubry. – s. Bédier/Aubry.

B. – = Bartsch, s. Nummernregister.

R. A. Baltzer, Florence manuscirpt. – Rebecca A. Baltzer, Thirteenth – century illuminated miniatures and the date of the Florence manuscript; Journal of the American Musicological Society 25, 1972, 1–18. S. 76.

Bartsch, Romances. – Karl Bartsch, Romances et pastourelles françaises des XIIe et XIIIe siècles. Altfranzösische Romanzen und Pastourellen; Leipzig, 1870 (Nachdruck Darmstadt, 1967). S. 79, 106.

Bartsch/Horning. – K. Bartsch und A. Horning, La langue et la littérature française depuis le IXe siècle jusqu'au XIVe siècle; 1887. S. 72.

Baum, Kastellan. – Richard Baum, Der Kastellan von Couci (über Lerond, Chastelain); Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 80, 1970, 51–80, 131–148. S. 55.

Bayart. – Paul Bayart, Ludus Adae de Basseia Canonici Insulensis super Anticlaudianum; Lille, 1930. S. 142 ff., 165 f.

Bédier, Colin Muset. – Joseph Bédier, Les Chansons de Colin Muset; Les classiques français du moyen âge 7, Paris, ^{2}1938. S. 14.

Bédier/Aubry. – Joseph Bédier und Pierre Aubry, Les chansons de croisade; Paris 1909. S. 13 f., 26, 42 ff., 72, 168 f., 245, 252.

Berger II. – Roger Berger, Le nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras (1194–1361); Mémoires de la Commission Départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, XIII^{2}, Arras, 1970. S. 51.

Bezzola III. – Reto R. Bezzola, Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. Troisième partie: La société courtoise: Littérature de cour et littérature courtoise; Paris, 1963. S. 51.

Bittinger, Studien. – W. Bittinger, Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes; Würzburg, 1953. S. 14.

van den Boogaard, Wilart de Corbie. – Nico H. J. van den Boogaard, Les chansons attribuées à Wilart de Corbie; Neophilologus 55, 1971, 123–141. S. 110, 215 f.

Brakelmann, Chansonniers II. – Jules Brakelmann, Les plus anciens chansonniers français (continuation); Marburg, 1896. S. 22 f., 41, 188.

C. –= Chevalier, s. Nummernregister.

Chailley, Gautier de Coinci. – Jacques Chailley, Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci; Paris, 1959. S. 22 f., 72, 76 f., 80 ff., 90, 98, 107, 109, 111, 113, 115 f., 118, 121, 124, 126, 129 ff.

Delisle, Annuaire. – L. Delisle; Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France 22, 1885, 101–139. S. 76.

Dennis. – Rodney G. Dennis, Ein wiedergefundenes Fragment eines Chansonnier aus dem 13. Jahrhundert; Die Musikforschung 12 (1959), 462–66. Zu R. 711 (Noten des Fragments q, vgl. Handschriftenverzeichnis). Fehlerhaft und nicht ganz vollständig, Lage c, zur Hauptgruppe gehörig (am nächsten wohl Z), vgl. S. 158.

Dreves, AH. – Guido M. Dreves, Analecta hymnica, zitiert mit Band- und Seitenzahl. S. 81, 142.

Espiner-Scott, Claude Fauchet. – Janet Girvan Espiner-Scott, Claude Fauchet, sa vie, son oeuvre; Paris, 1938. S. 210.

F. – = Frank. István Frank, Répertoire métrique de la poésie des troubadours; 2 vol., Paris, 1966

Frank, Trouvères. – István Frank, Trouvères et Minnesänger; Saarbrücken, 1952. S. 109.

G. – = Gennrich, s. Nummernregister.

Gallia Christiana XII. – Gallia christiana in provincias ecclesiasticas distributa, t. XII, Paris, 1770. S. 54.

Gennrich, Bibliographien. – Friedrich Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder; Zeitschrift für romanische Philologie 41, 1921, 289–346. S. 38, 187, 205, 226.

Gennrich, Blondel de Nesle. – Artikel in: MGG I, Sp. 1940–42. S. 109.

Gennrich, Egerton. – Friedrich Gennrich, Die altfranzösische Liederhandschrift London, British Museum, Egerton 274; Zeitschrift für romanische Philologie 45, 1925, 402–444. S. 36, 150.

Gennrich, Formenlehre. – Friedrich Gennrich, Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes; Halle, 1932. S. 71, 79, 212, 267, 271, 283, 286.

Gennrich, Guillebert de Berneville. – Artikel in: MGG V, Sp. 1092–94. S. 247.

Gennrich, Internationale Melodien. – Friedrich Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien; Zeitschrift für Musikwissenschaft 11, 1928/29, 259–296 und 321–348. S. 90 f.

Gennrich, Kontrafaktur. – Friedrich Gennrich, Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters; Summa Musicae Medii Aevi XII, Langen, 1965. S. 22, 38, 41, 76, 78 f., 81, 83, 91, 103 f., 108, 112, 115, 117 f., 123, 150 f., 160, 165, 169, 174, 200, 205, 212, 221, 227, 229, 247, 250.

Gennrich, Lais. – Friedrich Gennrich, Zwei altfranzösische Lais; Studi Medievali 15, 1942, 1–68. S. 27, 78.

Gennrich, Liedkontrafaktur. – Friedrich Gennrich, Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit; Zeitschrift für deutsches Altertum 82, 1948/50, wieder gedruckt in: Der Deutsche Minnesang (Wege der Forschung XV), hrsg. von Hans Fromm, Darmstadt, 1961, 330–377. S. 83.

Gennrich, Motetten. – Friedrich Gennrich, Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten; Summa Musicae Medii Aevi II, Darmstadt, 1957. S. 115.

Gennrich, Nachlass. – Friedrich Gennrich, Der musikalische Nachlass der Troubadours, I: Kritische Ausgabe der Melodien; Darmstadt, 1958, II: Kommentar; Darmstadt, 1960, III: Prolegomena; Langen, 1965 (Summa Musicae Medii Aevi III, IV, XV). S. 21, 26, 47, 191.

Gennrich, Perotins „Beata viscera". – Friedrich Gennrich, Perotins „Beata viscera Mariae Virginis" und die Modaltheorie; Die Musikforschung 1, 1948, 225–241. S. 76 f., 113.

Gennrich, Rez. Chailley. – Friedrich Gennrich, Zur Ausgabe der Lieder des Gautier de Coinci von J. Chailley; Romanische Forschungen 73, 1961, 308–326. S. 23, 91, 108, 119, 130 f.

Gennrich, Rez. Spanke. – (Zu Spanke, Bibliographie), Die Musikforschung 10, 1957, 151–160, S. 169.

Gennrich, Rondeaux. – Friedrich Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, I: Dresden, 1921, II: Göttingen, 1927, III: Langen, 1963. S. 160, 226.
Gennrich, Rotrouenge. – Friedrich Gennrich, Die altfranzösische Rotrouenge; Halle, 1925. S. 227.
Gennrich, Simon d'Authie. – Friedrich Gennrich, Simon d'Authie, ein pikardischer Sänger; Zeitschrift für romanische Philologie 67, 1951, 49–104. S. 81.
Gennrich, Troubadour- und Trouvèreweisen. – Friedrich Gennrich, Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvèreweisen; Zeitschrift für romanische Philologie 57, 1937, 31–56. S. 14, 32, 293.
Gérold, Musique. – Théodore Gérold, La musique au moyen âge; Classiques français du moyen âge 73, Paris, 1932. S. 78.
Gérold, Remarques. – Théodore Gérold, Remarques sur quelques mélodies de chansons de croisade; Romania 46, 1920, 109–114. S. 44, 252.
Godefroy. – Frédéric Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue française; Paris, 1881–1902. S. 211.
Gossen. – Charles Théodore Gossen, Petite grammaire de l'ancien picard; Paris, 1951. S. 211.
Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA) VI: La littérature didactique, allégorique et satirique, tome 1 (partie historique), Heidelberg, 1968, tome 2 (partie documentaire), Heidelberg, 1970. Vgl. Dokumente
5376 (B. 461.247), 5532 (B. 461.234), 5616 (R. 1133), 5636 (R. 164), 5664 (R. 1738 a), 5812 (R. 1837), 6028 (R. 381), 6052 (R. 1522), 6068 (R. 1147), 6076 (R. 2062, 1129, 699), 6084 (R. 1576).
Guesnon, Nouvelles recherches. – A. Guesnon, Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens; Le Moyen Age 2e série, 6, 1902, 137–173. S. 47.
Henry, Henri. – Albert Henry, L'oeuvre lyrique d'Henri III duc de Brabant; Brügge, 1948. S. 144, 160, 205, 247.
Hist. Litt. XXIII. – Histoire Littéraire de la France; t. XXIII, 1856. S. 169.
Historiens des Croisades, Occ. II. – Recueil des Historiens des Croisades, Historiens Occidentaux; t. II. S. 169.
Hoepffner, Jacques de Cysoing; Studi Medievali N. S. 11, 1938, 69–102. S. 228, 241.
A. Hoffmann. – Angelica Hoffmann, Robert de le Piere, Robert le Clerc, Robert de Castel. Zur Arraser Literaturgeschichte des 13. Jahrhunderts; Halle, 1917. S. 47, 51, 144, 228 f.
Huet, Gace. – Gédéon Huet, Chansons de Gace Brulé; Société des anciens textes français, Paris, 1902. S. 216 f.
Huizinga, Herbst des Mittelalters. – Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters; Stuttgart, ^{9}1965. S. 261.
Husmann, Trouvèregesang. – Heinrich Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèregesanges; Die Musikforschung 5, 1952, 110–131. S. 81, 89, 105, 112.
Isidor, etym. – Isidori hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX, recognovit W. M. Lindsay; Oxford, 1911 (1962). S. 78.
Järnström, Chansons pieuses I. – Edw. Järnström, Recueil de chansons pieuses du XIIIe siècle; Helsinki, 1910. S. 30, 33, 144, 171, 185 f., 204 f.
Järnström, Chansons pieuses II. – Edw. Järnström und Arthur Långfors, Recueil de chansons pieuses du XIIIe siècle; Helsinki, 1927. S. 33, 205, 224.
Jeanroy, Chansonnier d'Arras. – Alfred Jeanroy, Le Chansonnier d'Arras; Société des anciens textes français, Paris, 1925. S. 204.
Jeanroy, Philippe de Beaumanoir. – Alfred Jeanroy, Les chansons de Philippe de Beaumanoir; Romania 26, 1897, 517–536. S. 145, 159.
Jeanroy, Rez. Winkler. – (zu Winkler, Raoul); Romania 44, 1915/17, 159 f. S. 38.
Jeanroy, Romania XXI. – Alfred Jeanroy, Sur deux chansons de Conon de Béthune; Romania 21, 1892, 418–424. S. 64.
Jeanroy/Gérold, Jeu de Sainte Agnès. – Alfred Jeanroy und Théodore Gérold, Le Jeu de Sainte Agnès; Classiques français du moyen âge 68, Paris, 1931. S. 19.

Jeanroy/Långfors, Chansons inédites. – A. Jeanroy und A. Långfors, Chansons inédites tirées du manuscrit français 1591 de la Bibliothèque Nationale; Romania 44, 1915/17, 454–510. S. 339.
Jeanroy/Långfors, Chansons satiriques. – A. Jeanroy und A. Långfors, Chansons satiriques et bachiques du XIIIe siècle; Classiques français du moyen âge 23, Paris, ^{2}1965. S. 97.
Kippenberg. – Burkhard Kippenberg, Der Rhythmus im Minnesang, München, 1962. S. 319.
Kjellman, Raimon-Jordan. – H. Kjellman, Le troubadour Raimon-Jordan vicomte de Saint-Antonin; Uppsala et Paris, 1922. S. 26.
von Kraus, Untersuchungen zu MF. – Carl von Kraus, Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen; Leipzig, 1939. S. 14.
L. – = Ludwig, s. Nummernregister und Gennrich, Motetten.
Långfors, Chansons pieuses II. – s. Järnström, Chansons pieuses II.
Långfors, Gautier de Coinci. – Arthur Långfors, Mélanges de poésie lyrique française II (III); Gautier de Coinci; Romania 53, 1927, 474–538 und Romania 56, 1930, 33–44. S. 115.
Långfors, Jeux-partis. – Arthur Långfors. Recueil général des jeux-partis français; Société des anciens textes français, Paris, 1926. S. 25 f., 144, 176, 205, 225, 247.
Långfors, Mélanges V. – Arthur Långfors. Mélanges de poésie lyrique française V; Romania 58, 1932, 321–379. S. 145.
Lecoy, Guillaume de Dole. – Félix Lecoy, Jean Renart, Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole; Classique français du moyen âge 91, Paris, 1963. S. 63, 109, 212.
Lecoy, Romania LXXXII. – Félix Lecoy, Sur la date du Guillaume de Dole; Romania 82, 1961, 379–402. S. 212, 245.
Lecoy, Roman de la Rose. – Félix Lecoy, Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Le Roman de la Rose; Classiques français du moyen âge 92, Paris, 1965 (t. 1). S. 188.
R. Lejeune, Moniot. – Rita Lejeune, Moniot d'Arras et Moniot de Paris; Neuphilologische Mitteilungen 42, 1941, 1–14. S. 169.
R. Lejeune, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole. – Rita Lejeune, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole; Paris, 1936. S. 24.
Lerond, Chastelain. – Alain Lerond, Chansons attribuées au Chastelain de Couci; Paris, 1964. S. 14, 26, 36, 55, 59, 177, 187 f., 233, 252.
Leroux de Lincy, Recueil I. – Leroux de Lincy, Recueil de chants historiques français depuis le XIIe jusqu'au XVIIIe siècle, première série, XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles; Paris, 1841. S. 27, 55.
Luchaire, Histoire. – Ernest Lavisse, Histoire de France, tome IIIe, par Achille Luchaire; Paris, 1901. S. 169.
Ludwig, Herenthals. – Friedrich Ludwig, Versuch einer Übertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5; Zeitschrift für Musikwissenschaft 8, 1925/26, 196–200. S. 132.
Ludwig, Musik des Mittelalters. – Friedrich Ludwig, Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts; Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt, 1924. (1. Aufl.), 127–250. S. 77, 136.
Ludwig, Quellen. – Friedrich Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils; Archiv für Musikwissenschaft 5, 1923, 185–315, wieder gedruckt in: Friedrich Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Band I, Abteilung II (Summa musicae medii aevi VII); Langen, 1961. S. 142 f.
Ludwig, Repertorium. – Friedrich Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Band I, Abteilung I; Halle, 1910, 2. erweiterte Auflage, hrsg. von Luther A. Dittmer, New York und Hildesheim, 1964. S. 76 ff., 110, 113, 143, 160, 319.
M. – = Mölk. Ulrich Mölk und Friedrich Wolfzettel, Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350; München, 1972. S. 63 f., 79, 103, 106, 115, 225.
Maillard, Lai lyrique. – Jean Maillard, Evolution et Esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XVe siècle; Paris, 1963. S. 27.

Jean Maillard, Charles d'Anjou Roi-trouvère du XIIIe siècle; Musica Disciplina 21 (1967), 7–66. Zu R. 89 a und R. 1604 a.

Mayer, Kreuzzüge. – Hans Eberhard Mayer, Geschichte der Kreuzzüge; Stuttgart, 1965. S. 43.

Melander, Robert de Castel. – J. Melander, Les poésies de Robert de Castel; Studia neophilologica 1930/31, 17–43. S. 187.

Ménard, Guillaume le Vinier. – Philippe Ménard, Les poésies de Guillaume le Vinier; Textes littéraires français 166, Genève, 1970. S. 33

MF. – Des Minnesangs Frühling, nach Karl Lachmann, Moriz Haupt und Friedrich Vogt neu bearbeitet von Carl von Kraus; Stuttgart, [33]1961. S. 177, 233, 287 f. (MF 80.25, 57.10, 47.9).

MGG. – Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume. Die Artikel sind unter dem Namen der Autoren gesondert zitiert.

MMM. – Monumenta Monodica Medii Aevi, Band I, hrsg. von Bruno Stäblein; Kassel, 1956. S. 191.

Moret, Lyrisme. – André Moret, Les débuts du lyrisme en Allemagne; Lille, 1951. S. 109.

J. Müller-Blattau, Deutsche Lieder. – Hugo Moser und Joseph Müller-Blattau, Deutsche Lieder des Mittelalters von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch, Texte und Melodien; Stuttgart, 1968. S. 14.

Müller-Blattau, Trouvères. – Wendelin Müller-Blattau, Trouvères und Minnesänger, Kritische Ausgabe der Weisen zu István Franks gleichnamigem Werk nebst einem Beitrag zur Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes; Saarbrücken, 1955. S. 123.

G. Muraille, Le duc Henri III de Brabant et le trouvère Jehan Erart; Lettres Romanes 12 (1958), 414–420. Zu S. 229.

Les Musiciens Célèbres. – Les Musiciens Célèbres, publié sous la direction de Jean Lacroix; Paris, 1962. S. 324.

Newcombe, Jehan Erart. – Terence Newcombe, Les poésies du trouvère Jehan Erart; Textes littéraires français 192, Genève, 1972. S. 51, 246.

Terence Newcombe, The songs of Jehan Erart; Corpus Mensurabilis Musicae (American Institute of Musicology), 1975 (kritische Ausgabe).

Newman, Les seigneurs de Nesle. – William Mendel Newman, Les seigneurs de Nesle en Picardie, leurs chartes et leur histoire; 2 Bände, Philadelphia, 1971. S. 109.

Paris, Romania XIX. – Gaston Paris, L'auteur de la Complainte de Jérusalem; Romania 19, 1890, 294–296. S. 72.

Paris, Romania XXII. – Gaston Paris, La chanson composée à Acre en juin 1250; Romania 22, 1893, 541–547. S. 59.

Petersen, Beaumanoir. – Holger Petersen Dyggve, Autour de Beaumanoir (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles VIII); Neuphilologische Mitteilungen 41, 1940, 49–60. S. 145.

Petersen, Chansons. – Holger Petersen Dyggve, Chansons françaises du XIIIe siècle I; Neuphilologische Mitteilungen 30, 1929, 177–214. S. 33, 144. II; Neuphilologische Mitteilungen 31, 1930, 1–62. S. 144.

Petersen, „comte" de Couci. – Holger Petersen Dyggve, L'énigme du „comte" de Couci (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles VI); Neuphilologische Mitteilungen 37, 1936, 261–283. S. 64, 229.

Petersen, Gace. – Holger Petersen Dyggve, Gace Brulé, Trouvère champenois; Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki (Helsingfors) XVI, Helsinki, 1951. S. 26, 55, 78, 109 ff., 143, 177, 180, 187, 205, 216 f., 229.

Petersen, Gautier de Dargies. – Holger Petersen Dyggve, Gautier de Dargies (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles XXIII); Neuphilologische Mitteilungen 46, 1945, 77–93. S. 52, 109.

Petersen, Gautier d'Epinal. – Holger Petersen Dyggve, Gautier d'Epinal (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles II); Neuphilologische Mitteilungen 36, 1935, 19–29. S. 41, 177, 187.

Petersen, Jehan de Louvois. – Holger Petersen Dyggve, Messire Jehan de Louvois (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles XIII); Neuphilologische Mitteilungen 42, 1941, 171–183. S. 176.

Petersen, Moniot. – Holger Petersen Dyggve, Moniot d'Arras et Moniot de Paris; Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki (Helsingfors), Helsinki, 1938. S. 26, 30, 83, 168 f., 171, 174, 176, 211, 228, 339.

Petersen, Pierre de Molins. – Holger Petersen Dyggve, Messire Pierre de Molins (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles XV); Neuphilologische Mitteilungen 43, 1942, 62–100. S. 110, 233.

Petersen, Renaut de Sabloeil. – Holger Petersen Dyggve, Renaut de Sabloeil et la comtesse de Meullent (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles XX); Neuphilologische Mitteilungen 45, 1944, 61–91. S. 24.

Petersen, Thomas Herier. – Holger Petersen Dyggve, Thomas Herier et ses protecteurs (Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles XVII); Neuphilologische Mitteilungen 44, 1943, 55–66. S. 83, 176, 247.

Petersen, Trouvères. – Holger Petersen Dyggve, Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France; Annales Academiae Scientiarum Fennicae B, t. L, Helsinki, 1942 (= Commentationes philologicae in honorem Arthur Långfors), 39–247. S. 26, 63, 72, 109, 111, 177, 217, 225, 230.

Pillet/Carstens. – Alfred Pillet und Henry Carstens, Bibliographie der Troubadours, Halle, 1933 (Nachdruck New York, 1968).

R. – = Raynaud, s. Nummernregister und Spanke, Bibliographie.

Räkel, Drei Lieder zum dritten Kreuzzug. – Hans-Herbert S. Räkel, Drei Lieder zum dritten Kreuzzug; Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 47, 1973, 508–550. S. 42.

Räkel, Liedkontrafaktur. – Hans-Herbert S. Räkel, Liedkontrafaktur im frühen Minnesang; in: Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik, Oxforder Colloquium 1966, hrsg. von Peter F. Ganz und Werner Schröder, Berlin 1968, 96–117. S. 123, 307.

Hans-Herbert S. Räkel, Metrik und Rhythmus in der deutschen und französischen Lyrik am Ende des 12. Jahrhunderts; Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975, Heft 2, 340–349, Bern, 1976.

Rastatter, Ludus. – Paul Henry Rastatter, A 13th century French translation of the Ludus super Anticlaudianum of Adam de la Bassée, by a monk of Cysoin; Diss. Univ. of Oregon, 1966 (Diss. Abstr. 27, 1966/7, 781 A). S. 143.

Raynaud, Bibliographie I. – Gaston Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, tome I; Paris, 1884. S. 225.

Reckow, Anonymus 4. – Fritz Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4; Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4/5, Teil I: Edition, Teil II: Interpretation der Organum-Purum-Lehre; Wiesbaden, 1967. S. 76 f., 113.

Rohloff, Johannes de Grocheo. – Ernst Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo; Leipzig, 1940. S. 217.

Ernest H. Sanders, The Question of Perotin's Oeuvre and Dates; Festschrift für Walter Wiora (hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling), Kassel usw. 1967, 241–249. Zu S. 76 f.

Schmitt, Andrieu Contredit. – Reinhold Schmitt, Die Lieder des Andrieu Contredit d'Arras; Halle, 1903, S. 229.

Schrade, Political compositions. – Leo Schrade, Political compositions in French music of the 12th and 13th centuries. The coronation of French kings; Annales Musicologiques 1, 1953, 9–63. S. 76.

Schubert, Trouvèrehandschrift R. – Johann Schubert, Die Trouvèrehandschrift R; Diss. Frankfurt, 1963. S. 338 f.

Schwan. – Eduard Schwan und Dietrich Behrens, Grammatik des Altfranzösischen; [12]1925, Nachdruck Darmstadt, 1966. S. 44, 211.

Schwan, Liederhandschriften. – Eduard Schwan, Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung; Berlin, 1886. S. 338 f.

Sesini. – Ugo Sesini, Le Melodie Trobadoriche nel Canzoniere Provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71 sup.; Torino, 1942 – XX. S. 15.

Spanke, Bibliographie. – Hans Spanke, G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes; Musicologica I, Leiden, 1955 (s. auch Nummernregister zu R.). S. 30, 44, 78, 87, 90, 110, 123, 143, 169, 191, 198, 217, 226, 246 f.

Spanke, Gautier von Coinci. – Hans Spanke, Zu den lyrischen Einlagen in den Versmirakeln Gautiers von Coinci; Neuphilologische Mitteilungen 34, 1933, 154–173. S. 107.

Spanke, Jeu-parti. – Hans Spanke, Zur Geschichte des altfranzösischen Jeu-parti; Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 52, 1929, 39–63. S. 25 f.

Spanke, Liedersammlung. – Hans Spanke, Eine altfranzösische Liedersammlung; Romanische Bibliothek XXII, Halle, 1925. S. 24, 27, 50, 55, 63 f., 72, 82, 89, 109, 181, 216 f., 244 ff., 257.

Spanke, Minnesinger. – Johannes Spanke, Zwei altfranzösische Minnesinger; Jena und Leipzig, 1907 (Auszug aus der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 32). S. 144, 215. 217.

Spanke, Rondeau. – Hans Spanke, Das lateinische Rondeau; Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 53, 1930, 113–148. S. 82.

Spanke, Strophenformen. – Hans Spanke, Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik; Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 51, 1928, 73–117. S. 38, 79, 82 f., 91, 106, 142 f., 148, 205, 224 ff., 230, 236, 243, 246, 250.

Spanke, Studien. – Hans Spanke, Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes; Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 156, 1929, I: 66–79. S. 81, 205, 229, 246. II: 215–233. S. 91, 103 ff.

Spanke, Untersuchungen. – Hans Spanke, Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs, I. Teil: Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik (Abh. der Ges. der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Kl., III, 18), Berlin, 1936. S. 22, 78, 87, 245.
II. Teil: Marcabrustudien (Abh. der Ges. der Wissenschaften zu Göttingen, III, 24), Göttingen, 1940. S. 80, 87.

Marcello Spaziani, Le canzoni di Jehan de Grieviler, troviero del sec. XIII; Cultura Neolatina 14 (1954), 135–153. Zu R. 697 (S. 186, 205).

Bruno Stäblein, Zur Stilistik der Troubadour-Melodien; Acta Musicologica 38 (1966), 27–46. Zu B. 70.43 (Melodieanalyse nach Fassung G).

Steffens, Perrin. – Georg Steffens, Die Lieder des Troveors Perrin von Angicourt; Romanische Bibliothek XVIII, Halle, 1905. S. 159, 205, 232.

Stein, Musik. – Erwin Stein, Musik. Form und Darstellung; München, 1964 (Form and Performance; London, 1962). S. 340.

Stengel, Cod. man. – Codicem manuscriptum Digby 86 descripsit E. Stengel; Halle, 1871. S. 72.

Jürg Stenzl, Bewahrende und verändernde musikalische Überlieferung; Archiv für Musikwissenschaft 32 (1975), 117–123.

Stimming, Bertran de Born. – Albert Stimming. Bertran von Born; Romanische Bibliothek VIII, Halle, 1892. S. 65.

Strecker I. – Karl Strecker, Die Gedichte Walters von Chatillon, I: Die Lieder Walters von Chatillon in der Handschrift 351 von Saint Omer; Berlin, 1925. S. 22, 76.
(II: Moralisch-Satirische Gedichte Walters von Chatillon; Heidelberg, 1929)

Suchier, Philippe de Rémy. – Hermann Suchier, Oeuvres poétiques de Philippe de Rémy, Sire de Beaumanoir; Société des anciens textes français, Paris, 1884. S. 160.

Szövérffy, Annalen II. – Josef Szövérffy, Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung II; Berlin, 1965. S. 142.

Thierry, Recueil. – Augustin Thierry, Recueil de monuments de l'histoire du tiers état I; Paris, 1850. S. 144.

Hans Tischler, Metrum und Rhythmus in französischer Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts; Archiv für Musikwissenschaft 32 (1975), 72–80.
Ungureanu, Société. – Marie Ungureanu, Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XIIe et XIIIe siècles: Arras, 1955. S. 176.
V. D. B. – = van den Boogaard, s. Nummernregister.
Vecchi, Poesia. – Giuseppe Vecchi, Poesia latina medievale; Parma, 1958. S. 191.
Villehardouin. – Villehardouin, La Conquête de Constantinople, éditée et traduite par Edmond Faral; Classiques de l'histoire de France au moyen âge, Paris, ^{2}1961. S. 55.
W. – = Walther, s. Nummernregister.
Wallensköld, Conon. – Axel Wallensköld, Les chansons de Conon de Béthune; Classiques français du moyen âge 24, Paris, 1921 (Nachdruck 1968). S. 26, 64 f.
Wallensköld, Thibaut. – Axel Wallensköld, Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre; Société des anciens textes français, Paris, 1925. S. 22, 26, 38, 55, 59, 177, 205, 247, 298.
van der Werf. – Hendrik van der Werf, The chansons of the troubadours and trouvères; Oosthoek, Utrecht, 1972. S. 20, 89, 221, 257, 326.
Hendrik van der Werf, Concerning the Measurability of Medieval Music; current musicology 10 (1970), 69–73.
van der Werf, Deklamatorischer Rhythmus. – Hendrik van der Werf, Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères; Die Musikforschung 20, 1967, 122–144. S. 319.
Hendrik van der Werf, Recitative Melodies in Trouvère Chansons; Festschrift für Walter Wiora (hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling), Kassel usw. 1967, 231–240. Zu R. 1402, 1059, 1429, 741, 1475.
Hendrik van der Werf, The Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture; current musicology 1 (1965), 61–68.
Wiese, Blondel. – Leo Wiese, Die Lieder des Blondel de Nesle; Dresden, 1904. S. 90.
Wilmart, Gautier de Châtillon. – André Wilmart, Poèmes de Gautier de Châtillon dans un manuscrit de Charleville; Revue Bénédictine 49, 1937, 121–169 und 322–365. S. 77.
Winkler, Raoul. – Emil Winkler, Die Lieder Raouls von Soissons; Halle, 1914. S. 26, 144, 159, 177, 228, 232, 247.
Zarifopol, Richart. – Paul Zarifopol, Kritischer Text der Lieder Richards de Fournival; Halle, 1904. S. 30, 42.
Zingerle, Tonalität und Melodieführung. – Hans Zingerle, Tonalität und Melodieführung in den Klauseln der Troubadours- und Trouvèreslieder; Tutzing und München, 1958. S. 324.
Zumthor, Langue et technique poétiques. – Paul Zumthor, Langue et technique poétiques à l'époque romane; Paris, 1963. S. 79.

Siglenverzeichnis der zitierten Handschriften

Alle Melodiehandschriften wurden in Faksimile-Ausgaben oder Fotos benutzt; wo dies nicht möglich war oder wo aus anderen Gründen eine moderne Übertragung zitiert wird, ist das beim Zitat selbst vermerkt.
Das Zeichen ° heisst, dass ein Gedicht oder eine ganze Handschrift keine Musiknoten enthält.

I. Trouvère-Repertoire, Troubadour-Repertoire und Gautier de Coinci

Die Siglen für das Trouvère-Repertoire stimmen weitgehend mit denen von Spanke, Bibliographie, 1–9, überein (sie gehen auf Schwan, Liederhandschriften, zurück); wo dies nicht der Fall ist, wird besonders darauf hingewiesen; vgl. noch Gennrich, Bibliographien und Gennrich, Rez. Spanke.
Die wenigen provenzalischen Handschriften werden nach den Siglen von Alfred Pillet und H. Carstens, Bibliographie der Troubadours, Halle, 1933 und New York, 1968, zitiert (sie gehen auf Karl Bartsch, Grundriss der provenzalischen Literatur, Elberfeld, 1872, zurück); vgl. noch Gennrich, Nachlass II, xviij f. und 1–10.
Die Handschriften der Werke Gautiers de Coinci werden nach den von Chailley, Gautier de Coinci, gebrauchten Siglen zitiert (sie gehen auf Arlette Ducrot-Granderye, Etudes sur les Miracles Nostre Dame de Gautier de Coinci, Annales Academiae Scientiarum Fennicae, B XXV, 2, Helsinki, 1932, zurück); vgl. noch Gennrich, Bibliographien und Spanke, Bibliographie. Gennrichs praktische Siglen werden in Klammern angegeben.

a) Trouvère-Repertoire

A Arras, Bibl. munic. 657.
B Bern, Stadtbibl. 231.
C° Bern, Stadtbibl. 389.
D Rom, Bibl. Vat., Reg. 1490 (Spanke: a; Spanke: D ist hier, zusammen mit e, als q bezeichnet, vgl. Gennrich, Bibliographien).
F London, Brit. Mus., Egerton 274; identisch mit LoB.
H° Modena, Bibl. Estense R 4,4.
I° Oxford, Bodl., Douce 308.
K Paris, Bibl. de l'Ars. 5198.
L Paris, B. N. fr. 765.
Mt Liederheft des Königs Thibaut IV. in M.
M^i altes Inhaltsverzeichnis M.
M Paris, B. N. fr. 844.
N Paris, B. N. fr. 845.
O Paris, B. N. fr. 846.
P Paris, B. N. fr. 847.
Q Paris, B. N. fr. 1109.
R Paris, B. N. fr. 1591.
S° Paris, B. N. fr. 12581.
T Paris, B. N. fr. 12615.
U Paris, B. N. fr. 20050.
V Paris, B. N. fr. 24406.
W Paris, B. N. fr. 25566.
X Paris, B. N. n. a. fr. 1050.
Z Siena, Bibl. comun. H.X.36.
(a) wird mit D bezeichnet.
(e) wird mit q bezeichnet..
i Paris, B. N. fr. 12483.
j Paris, B. N. n. a. fr. 21677.
q Frankfurt a. M., Stadtbibliothek MS lat. fol. 7; ferner das lange verschollene und nun wiedergefundene Fragment, das bei Spanke mit e bezeichnet wird: Archives Nationales, Paris, AB XIX 1734, no 11. Die Noten zu dem einzigen dort mit Melodie erhaltenen Lied R. 711 bei Dennis. Diese Fassung ist z. T. fehlerhaft und nicht ganz vollständig, nach Dennis auch sehr schwer zu entziffern; die Melodie ist auf c notiert (wie VDF), gehört aber zur Hauptgruppe, am ehesten noch zu Z, vgl. S. 158.
u° Rom, Vat., Reg. 1725; vgl. Lecoy, Guillaume de Dole..

(z) hier gleich MüA.
za° Zagreb, National- und Universitäts-bibliothek, MR 92.
Fragment St. Paul: Arch. des Benediktinerstifts St. Paul im Lav., 134/6 (alte Sign. 29. 4. 3).
Metz, Bibl. mun. 535 vgl. S. 160.
London, Brit. Mus. Arund. 248, vgl. S. 212.
ϵ Paris, Bibl. Maz. 753.
Paris, Bibl. Sainte Geneviève 1273.

b) Troubadour-Repertoire

G Mailand, Bibl. Ambros. R. 71 sup.
R Paris, B. N. fr. 22543.
η Rom, Bibl. Vat. Reg. 1659.
W Paris, B. N. fr. 844 (identisch mit Trouvèrehandschrift M!)
X Paris, B. N. 20050 (identisch mit Trouvèrehandschrift U!)

c) Gautier de Coinci (Melodiehandschriften)

B (V) Brüssel, Bibl. Roy. 10.747.
C (XI) London, Brit. Mus. Harl. 4401.
D (IV) Paris, Bibl. de l'Ars. 3517 und 3518.
F (XIII) Paris, B. N. fr. 986.
G (VIII) Paris, B. N. fr. 1530.
I (X) Paris, B. N. fr. 1536.
L (II) Paris, B. N. fr. 22928.
M (XVI) Paris, B. N. fr. 2163.
N (III) Paris, B. N. fr. 25532.
R (XIX) Leningrad, fr. F. v. XIV 9 (früher Bibl. der Eremitage 47.5.3).
S (I) Paris, B. N. n. a. fr. 24541 (früher Soissons, Grand Séminaire).
o (XV) Paris, B. N. 2193 (Pseudo-Notation).

II. Conductus- und Motettenrepetoire

Aufgenommen sind die im Text nur mit Sigle zitierten Handschriften. Es werden die üblichen Siglen benutzt, so weit möglich nach dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B IV ^{1} – Manuscripts of Polyphonic Music – hrsg. von Gilbert Reany, München und Duisburg, 1966 (F, StGA, Hu, LoB, Ma, MüA, W_1, W_2); vgl. noch Ludwig, Repertorium; Ludwig, Quellen; Gennrich, Motetten xxv–vij.

Cambr. Cambridge, Univ. Libr. Hh VI.11 (benutzt in der altertümelnden Abschrift von Gennrich, Lateinische Liedkontrafaktur, Darmstadt, 1956).
Ev^2 Evreux, Bibl. mun. 39 (benutzt nach Gennrich, Lateinische Liedkontrafaktur, Darmstadt, 1956, dort Evr. genannt; ob Ev^1 = Bibl. mun. 2 auch Noten hat, ist mir nicht bekannt, vgl. S. 82 und die Angaben zu W. 4377).
F Florenz, Bibl. Laur. Plut. 29.1 (Faks.: Firenze Pluteo 29.1, Inst. of Mediaeval Music, New York, o. J.).
Fv Paris, B. N. fr. 146 (Faks.: Le Roman de Fauvel, hrsg. Pierre Aubry, Paris, 1907).
Hu Las Huelgas, Stiftsbibliothek, ohne Signatur (Faks.: El Còdex musical de Las Huelgas, II Facsimil, hrsg. von Higini Anglès, Barcelona, 1931).
J Cambridge, Jesus College 18,1 (benutzt nach Gennrich, Internationale Melodien und U. Aarburg, Kompositionstechnik).
Li Lille, Bibl. Mun. 397 (vgl. S. 142, Faks.: Bayart).
LoB London, Brit. Mus. Egerton 274 (identisch mit Trouvèrehandschrift F).

Ma Madrid, Bibl. Nacional 20486 (Faks.: Madrid 20486, hrsg. von Luther Dittmer, Inst. of Mediaeval Music, New York, 1957).

MüA München, Staatsbibliothek mus. 4775 (gallo-rom. 42) und „Fragment Wolf", vgl. Gennrich, Lais.

MüC München, Staatsbibliothek lat. 5539 (benutzt nach Gennrich, Internationale Melodien und U. Aarburg, Kompositionstechnik).

Pa Paris, B. N. lat. 8433.

W_1 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 677 (früher Helmst. 628, Faks.: An old St. Andrews Music Book, hrsg. von J. H. Baxter, London, 1931).

W_2 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1206 (früher Helmst. 1099; Faks.: Wolfenbüttel 1099 (1206), hrsg. von Luther Dittmer, Inst. of Mediaeval Music, New York, 1960).

Namenregister

Aufgenommen sind historische Personennamen und Werktitel, wo es angezeigt schien. D bedeutet, dass sich auf der betreffenden Seite ein Datierungshinweis findet.

Adam de la Bassée 140–168, 142 D, 174, 177, 185 f., 204 f., 215, 224, 232, 251, 255, 260, 286, 289, 298, 302, 323, 326, 330 ff.
Adam de la Hale 144, 186, 204, 207, 224, 263, 296, 320, 338.
Agnesspiel 19.
Alart de Cans 47, 50, 54, 63, 275, 277.
Albrecht von Johannsdorf 42.
Alfons II., König von Aragonien 26 D.
Alfons X., der Weise, König von Kastilien und León 118.
Alfons, Graf von Poitiers 215.
Amauri de Craon 247 f. D.
Amicie de Courtenai 144.
Ancel III de l'Isle 225 D.
Andrieu (Partner in R. 1187) 26 D.
Andrieu Contredit 225.
Anonymus 4 76 f.
Arnold IV., Graf von Loss 52.
Audefroi Louchart 82 D, 176.
Baudouin (d'Aire) 25 f. D, 59 D.
Benedicamus domino (Tenor) vgl. L. 764.
Bernart de Ventadorn 19, 21 f., 25, 52 f. D, 64, 78, 84, 134, 214, 272, 275 ff., 286, 294, 305.
Bertran de Born 51, 64 f. D.
Blanka von Kastilien, Königin von Frankreich 54 f., 205.
Blanka von Navarra, Gräfin von Champagne 26.
Blondel de Nesle 17, 19, 25 ff., 55, 76 D, 79, 89 ff., 108 f. D, 120, 123 f., 127, 134, 153, 186 f., 190, 212, 216 ff. D, 247, 251, 268, 280 ff., 288, 291, 295, 307, 317.
Charles d'Orléans 241.
Chastelain de Couci 25 f. D, 36, 55, 59, 110, 245, 251 ff., 284, 288, 307, 334.
Chastelaine de Vergi 252 D.
Chrestien de Troyes 63.
Christian, Erzbischof von Mainz 109.
Colart le Boutellier 132 f., 160, 246, 251 f., 258, 260.
Complainte de Jérusalem contre Rome 72.
Conon de Béthune 26 D, 42 ff., 51, 55, 64 f., 68, 78 D, 109 f. D, 135, 287 f., 308, 329, 332.
Copin Doucet 47 D.
Entre Ave e Eva 118.
Enzio, König von Sardinien 43.
Erart de Valeri 52 D, 247.
Estiene de Miauz 174, 246, 248, 256, 321.
Ferrand, Graf von Flandern 54 f. D.
Folquet de Marseille 186 D.
Friedrich I. Barbarossa, Kaiser 109.
Friedrich II., Kaiser 43.
Friedrich von Hausen 42, 287 f.
Gace Brulé 55, 57 f., 78, 84, 95, 109 f. D, 134, 143, 145, 165, 177 D, 180, 186 f. D, 193, 216, 229, 233 ff., 247, 251, 260, 285 f., 293, 305 ff., 311, 313, 317 f., 328, 332, 334.
Gaidifer d'Avion 144 f. D, 162, 164, 297 f., 300.
Gaucelm Faidit 47, 245, 275, 277 f.

Gautier de Châtillon 17, 19, 22 D, 75 ff., 79 f., 86, 107 ff., 134.
Gautier de Coinci 17 D, 22 D, 27, 41, 74 ff., 80 ff., 89, 91, 97 ff., 107–137, 139 f., 142 f., 145, 148, 152 f., 158, 168, 177, 181, 190, 212, 224, 248, 270 f., 295, 313, 329.
Gautier (le) Cornu, Erzbischof von Sens 54 f. D.
Gautier de Dargies 108 f. D.
Gautier d'Espinal 41, 74, 177 D, 183, 186 f. D, 191, 315.
Gherart („Aniel") 51.
Gilet vgl. Gilles de Viés Maisons.
Gillebert de Berneville 82 f. D, 92 f., 174, 176 D, 178, 225, 228 ff., 243 f., 246 ff., 250 f., 254 ff. D, 311, 321, 335.
Gilles de Viés Maisons 55, 78 D, 108, 110 f. D, 131 ff., 177 D, 217, 222 f., 246, 251, 290 f.
Gontier de Soignies 108 f. D.
Gregor I. der Grosse, Papst 324.
Gregor IX., Papst 43.
Gui (clerc?) 25, 216.
Gui vgl. Chastelain de Couci.
Guillaume de Béthune 174, 186, 204 D, 207.
Guillaume V de Garlande 110 D.
Guillaume de Lorris 188.
Guillaume de Machaut 241.
Guillaume le Vinier 33 D, 51, 187 D, 205, 225 D.
Guiot de Dijon 211, 225.
Guiot de Provins 187.
Heinrich VI. Kaiser 109.
Heinrich von Veldeke 233.
Henri III, Herzog von Brabant 52, 144 f. D, 160 ff., 205, 247, 251, 254 f., 258, 289 f., 302 f.
Henri III, Graf von Luxemburg 52.
Honorius III., Papst 43.
Hue de la Ferté 40, 54 ff. D, 59 ff., 229, 248, 260, 284, 293, 306 f., 317, 334.
Hue de Saint-Quentin 71 f. D.
Innozenz III., Papst 19, 78, 84, 92.
Jaikemas vgl. Jaquemin.
Jaque de Cambrai 145, 159 f. D, 174, 177, 185 f., 188, 204 f., 213, 232, 251, 260.
Jaque de Cysoing 225, 228, 230, 240 f., 247, 252, 259, 307.
Jaque de Dosti 174, 247, 250.
Jaque de Hesdin 78, 100, 229 D, 233.
Jaque le Vinier 33 D, 187 D, 205, 211.
Jaquemin de Lavante 247, 250.
Jehan de Braine 26 D, 72.
Jehan I le Roux, Graf von Bretagne 170 f. D, 224.
Jehan Bretel 33 D, 144, 177, 186 f. D, 205, 297.
Jehan Erart 51, 188 D, 198, 200, 202, 225, 229 f., 241 ff., 246, 256, 260, 303, 305, 312.
Jehan de Grieviler 186, 205.
Jehan de Louvois 176 D, 178 f., 296, 319, 330.
Jehan de Maisons 177 D, 183 f., 247, 251.
Jehan I de Nesle 109 D.
Jehan II de Nesle 109 D.
Jehan le Petit (d'Amiens) 204 D, 207.
Jehan II, Graf von Rouci 64 D, 225, 229 ff., 246, 292.
Jehannot de l'Escurel 323.
Jocelin de Bruges 83, 117.

Johannes de Grocheo 217, 264.
Joinville, sire de 59 D.
al-Kāmil 43 D.
Karl von Anjou, Graf 205, 215, 248 D.
Laetabundus (Sequenz) 145.
Lambert Ferri 144 f. D, 174, 177 D, 183, 186, 205, 260, 298, 302.
Leonin 75.
Lotharius Senensis vgl. Innozenz III.
Ludus super Anticlaudianum vgl. Adam de la Bassée.
Ludwig VIII. König von Frankreich 54.
Ludwig IX., König von Frankreich 26 f., 43, 54, 59, 170, 215 f.
Maheut de Brabant, Gräfin von Artois 144 D.
Mahieu 211.
Manfred von Hohenstaufen, König 47.
Marguerite, Gräfin von Flandern und Hennegau 52.
Marie de Montpellier, Königin von Aragonien 26 D.
Martin le Béguin 144 D, 186, 326 f.
Mathilde, Herzogin von Sachsen 65.
Meulan, Gräfin von 24.
Miracles de Nostre Dame vgl. Gautier de Coinci.
Mönch von Saint-Denis 211 f.
Moniot d'Arras 25 f. D, 30 f., 82 f. D, 92, 168 f., 172, 176, 186 f., 189 f., 215 f., 225, 228 f., 236, 245 ff., 251, 275, 278, 339.
Moniot de Paris 174, 211 f. D, 215, 228 ff., 244, 246, 250, 270.
Noblet vgl. Guillaume V de Garlande.
Odo de Sully, Bischof 77.
Oede de la Couroierie 139 f., 144, 174, 187, 190 f., 210, 215 ff. D, 225, 232, 246, 248 f., 251, 260, 268, 290 f.
Otto, Graf von Geldern 52 D.
Peirol 71 f. D, 304.
Perotin 75 ff. D, 79, 107 f., 113.
Perrin d'Angicourt 144, 205 D, 207, 213 ff., 246 f., 250 f., 257 f.
Perron 169, 215.
Peter II., König von Aragonien 26 f., 169.
Petrus de Corbeia 225 D.
Phelipe de Nanteuil 25 f. D, 169.
Phelipe de Rémi 145, 159 f. D, 174, 204 f., 232, 251.
Philipp II. August, König von Frankreich 54, 63, 76, 187, 216.
Philipp IV., der Schöne, König von Frankreich 76 D.
Philipp, Graf von Boulogne 187.
Philipp (der Kanzler) 17, 19 ff. D, 75 ff. D, 84, 89, 91 f., 100, 110, 134 f., 214, 229 D, 233, 275, 305.
Pierre de Corbie 225 D, 228.
Pierre (Mauclerc) 17, 55, 170.
Pierre de Molaines 108, 110 D, 127, 229, 248, 313, 328.
Raimbaut de Vaqueiras 245 D.
Raimon-Jordan 25 f. D, 33 f., 186 f. D, 190.
Raoul de Ferrières 186 D, 188, 194, 267, 303.
Raoul de Soissons 25 f. D, 144 f. D, 149, 159 f., 204 f., 216 ff., 228, 230, 232, 239, 246 f., 251, 297, 330.
Raymond V, Graf von Toulouse 53 D.
Raymond VII, Graf von Toulouse 54 f. D, 109.
Renaut de Cans 47.

Renaut de Sabloeil vgl. Robert IV de Sablé.
Renaut de Trie 63 f. D, 225 D, 228 D, 245, 248.
Richard Löwenherz, König von England 47.
Richart de Fournival 30 D, 43.
Richart de Semilli 211 ff. D, 225 ff., 244 f., 249.
Robert I, Graf von Artois 144.
Robert II, Graf von Artois 144, 215, 223.
Robert de Castel 186 ff. D.
Robert III. de Dreux 83 D, 176.
Robert de Memberoles 230 D, 238, 292.
Robert de le Piere 228 D, 231, 311.
Robert IV de Sablé 19, 24, 245, 322.
Rolandslied 63.
Roman du Chastelain de Couci 236, 252.
Roman de la Rose (Guillaume de Lorris) 188.
Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole 142, 245.
Roman de la Violete 63 D, 212, 252.
Rudolf von Fenis 177 D.
Rutebeuf 63.
Saint-Pol, Graf von 169.
Sauvage de Béthune 143.
Simon d'Autie 80 f. D, 94 f.
Thibaut IV, Graf von Champagne und König von Navarra 17, 22, 25 f. D, 30, 33 ff., 38 ff., 52, 54 f. D, 59 ff., 83, 86, 111, 139 f., 143 ff. D, 158, 160, 168, 176 ff. D, 183, 186 ff., 200 f., 205, 209, 216, 219, 230, 247 f., 251, 276, 278, 286 ff., 294 f., 297 f., 315, 326, 329 f., 333, 339.
Thibaut II., Graf von Bar 40, 52 ff. D, 61, 286.
Thibaut d'Amiens 224, 229.
Thibaut de Blaison 19, 22 f. D, 38, 41 D, 76, 80 D, 86 ff., 111, 134, 140, 246, 315, 330, 332.
Thomas Erier 82 D, 177 f.
Tierri de Soissons 144.
Ulrich von Gutenburg 109 D.
Unxerunt Salomonem (Krönungsantiphon) 76.
Venantius Fortunatus 191.
Villehardouin vgl. Literaturverzeichnis.
Wilart de Corbie 108, 110 f. D, 130, 216, 221.
Wilhelm, Erzbischof von Reims 97.

Stellenverzeichnis der Melodiebeispiele

I. Französische Lieder

R. 7:	mv 8 X	101
R. 12:	mvv 1, 5, 6 (S (I)	114
R. 15:	mv 7 MTK	223
R. 41:	mvv 1, 3 T	73
R. 83:	mvv 1, 5, 6 S (I)	114
R. 126:	mv 1 U	58
	mv 8 UKO	318
R. 221:	M	363
	K(PX)	364
	A	362
	mvv 1, 2 UMAK	235
	mvv 6, 7, 8 M	285
R. 233:	mvv 5, 8 K	292
	mvv 5, 8, 9 MK	222
R. 244:	mvv 1, 2 TOX	239
R. 333:	mv 1 M^tKXO	35
	mv 5 M^tKX	35
R. 334:	mvv 5, 6 K	31
R. 349:	mvv 4, 7 PX	274
R. 365:	O	354
	mvv 4, 7 0	274
R. 381:	mv 1 N	48
	mv 3 MTN	49
	mvv 7, 8 N	50
	mv 7 M	49
	mv 8 M	50
R. 385:	mv 1 K	66
	mvv 7, 8 K	66
R. 405 a:	mv 10	311
R. 407:	M	355
	O	356
	mv 8 M^tOMK	201
R. 430:	mvv 6, 7 TK	68
R. 439 a:	mv 13 X	88
R. 488:	mvv 1, 6 K	255
R. 490:	mvv 1 (3), 7, 9 U	94
	mv 2 UMKT	93
R. 491:	mvv 1, 6 K	255
R. 491 a:	mvv 14, 16, 18 S (I)	116
	vgl. L. 764,	
	mvv 14, 16, 18 W_2	116
R. 520:	mvv 1, 3 N(III)	127
R. 550:	mvv 1, 8 O	156
R. 590:	mv 7 MUOK	193
R. 603:	mv 8 S(I)	123
	mv 8 LoB	123
R. 610:	mv 7 V	193
R. 617 a:	mv 8 N(III)	100
R. 620:	mvv 1, 2 TM	269
	mvv 1, 2 TO	218
	mvv 1, 2 NK	269
	mvv 1, 2 N	218
R. 665:	mv 1 M	96
	mv 2 M	95
R. 671:	mv 2 M^1 K	37
	mv 7 M^1	38
R. 699:	mvv 4, 5, 8, 9 M	62
R. 700:	O	348
	K (PX)	349
	mvv 4, 5, 8, 9 MUO	62
R. 711:	Z	350
	mvv 2, 4 Z	155
	mv 5 ϵ	156
	mv 8 Z	156
R. 713:	mvv 5, 6 D	31
R. 719:	mv 2 DMO	86
	mv 7 O	85
R. 734:	mv 1 V	202
R. 738:	mv 3 DT	88
	mv 13 TO	88
R. 739:	mvv 5, 6 M	31
	mvv 7, 8 XK	32
	mv 8 OMU	32
R. 746:	mv 5 O	179
		320
	mv 8 O	179
R. 793:	mv 1 V	190
R. 835:	Refrain X	227
R. 839 (V. D. B. 1840, L. 125):		
	Refrain Hss.	132
	Refrain M	133
R. 863:	mv 1 K	66
	mv 7 KO	66
R. 885:	mv 9 M (XVI)	112
		113
R. 922:	mv 8 KNPX	101
R. 934 a:	mvv 5, 6, 7	161
R. 935:	mv 10 U	101
R. 936:	N	352
	mvv 5, 6, 7 N	161
R. 939:	mvv 7, 11 MK	256
R. 943:	mv 7 K	38

R. 1020 a: mv 1 D 46
mv 2 D 312
R. 1097: mv 5 M^t 29
R. 1102: mv 2 MDUKO 181
mv 2 DK 312
mv 6 MD 182
mv 8 M 182
R. 1102 a: mv 6 j 182
mv 8 j 182
R. 1104: mv 13 N, XK 206
R. 1125: M 365
O 366
mv 1 MTO 45
K 310
M 309
KVDR 46
mv 5 MK 310
M 330
R. 1129: mv 1 MT 58
R. 1131: O 358
mvv 1, 2 O 71
mv 8 O 69
mvv 10, 11 O 69
70
R. 1135: mv 5 M 173
R. 1140 a: mvv 1, 2 172
R. 1172: O 361
mvv 1, 3, 6, 7, 8, 9 O 154
R. 1188: mvv 1, 2 D 172
mv 4 PX 173
R. 1191: mv 2 T 93
R. 1212: mv 1 S(I) 133
R. 1216: T 345
mvv 1, 2 MTK 237
238
R. 1227: K 347
Z 346
mv 5 MTZU KNXO 29
mv 5, 10, 12 K 283
R. 1229: mv 2 MKO 322
R. 1233: mvv 2, 3 XP 102
R. 1240: mvv 1, 2 MK 312
mvv 1, 2, 7, 8 MP 242
R. 1267: N (KPX) 357
mv 5 MTK 240
R. 1285: mv 1 MT 190
R. 1325: mvv 1, 2 M 71
mvv 10, 11 MT 70
R. 1356: mv 1 N 133
R. 1402: mv 1 DK 315
mv 8 DK 316
R. 1429: M 359
mv 6 MOKTA 128
R. 1495: mv 1 TM ZDK 126
R. 1545: mvv 3, 6 TO 296
mv 11 K 122
MK 90
R. 1546: mv 11 S(I) I (X) 122
R. 1559: mvv 2, 5 M 199
mvv(2), 4, 5 T 199
mvv 4, 6, 10 M 195
mvv 4, 6, 10 P 195
mv 7 MTO^1KO^2 197
R. 1573: mv 10 M 311
R. 1602: mvv 4, 5, 6 D 316
Dist. A'D 209
R. 1604 a: Dist. A'j 209
R. 1609: mvv 4, 6, 10 V 196
mv 7 V 197
R. 1661: mvv 2, 8 WO 321
R. 1677: mv 5 S(I), G(VIII),
D(IV), I(X), L(II) 131
R. 1692: mv 5 DKZ 208
R. 1718: mv 2 PX 199
R. 1743: mv 5 D 208
R. 1760: mvv 4, 7 U 105
mvv 7, 10 U 103
mvv 12, 14, 15, 16, 17 U 104
R. 1786: mv 5 RK 214
R. 1811: mvv 2, 7 M^t 220
R. 1845: mvv 2, 6 117
mvv 9, 10 F(XIII),
C(XI), S(I) 99
R. 1875: mv 5 MK 258
R. 1930: mv 6 M(XVI), N(III) 129
R. 1932: K 360
R. 1934: mvv 1, 2, 3, 4 U 277
mv 4, 7 U 273
R. 1954: mv 1 OK 322
R. 1980: mv 5 OKNPX 214
R. 2030: mv 5 N 131
R. 2053: mvv 2, 4, 5, 7, 8 j 163
mv 5 j 164
R. 2054: O 301
mv 2 O 155
mvv 2, 4, 5, 7, 8 O 163
mv 5 O 157
164
mv 6 O 157
R. 2056: mv 1 OKNX 57
R. 2062: mv 8 MT 56
mv 3 MT 57

R. 2063:	mvv 8, 9 M	220
R. 2075:	mv 1 ZMODK	202
	mvv 5, 6, 7, 8, 9 M	278
		279
R. 2091:	mv 13 j	206
R. 2096:	mv 13 V	206
R. 2107:	mv 1 K	157
	mv 13 VDR KNPXF	206
R. 2112:	mv 13 X	206
R. 2117:	mv 5 M	320
	mvv 5, 8 M	179
	mv 8 OM	320

II. Lateinische Lieder

AH 20.7:	mv 9 W_1	112
AH 20.16:	mv 11 W_1	122
AH 20.39:	mvv 4, 7 F	105
	mvv 15, 16, 17 F	104
AH 20.105:	mvv 2, 3, 4	102
AH 20.190:	mvv 1, 5, 6 W_1	114
AH 21.139:	mv 8 Pa F LoB	101
AH 21.140:	mv 2 Ev^2	93
	mvv 1, (3), 7, 9 Ev^2	94
AH 21.166:	mvv 1, 3 F	73
AH 21.168:	mvv 4, 7 F LoB Pa	274
AH 21.242:	mv 2F	86
AH 45b.60:	mvv 2, 6	117
	mvv 9, 10	99
AH 45b.65:	mv 8 F	100
AH 48.299:	mvv 1, 8 Li	156
AH 48.300:	mvv 2, 4 Li	155
	mvv 5, 8 Li	156
AH 48.313:	Li	343
	mv 1 Li	157
	mv 13 Li	206
AH 48.316:	mvv 1, 3, 6, 7, 8, 9 Li	154
AH 48.318:	mv 2 Li	155
	mvv 2, 4, 5, 7, 8 Li	163
	mvv 5, 6 Li	157
AH 48.330:	Li	353
	mvv 5, 6, 7 Li	161
W. 15804:	mv 13 F	88
W. 19990:	mv 1 F	96
	mv 2 F	95
	mv 9 F	97

III. Provenzalische Lieder

B. 70.12:	mvv 4, 6 G	53
B. 70.43:	mvv 4, 7 WGR	273
B. 167.22:	mv 1 WGX	48
	mv 7 GX	49
B. 366.26:	mv 1, 3 G	73
B. 404.4:	mv 1 W	35
	mv 5 W	35

Nummernregister

In den Nummernregistern wurden den Seitenzahlen folgende Hinweise beigegeben:
D = Bemerkung zur Datierung
S = metrisch-musikalisches Schema.
Die Gedichte des französischen, lateinischen und provenzalischen Repertoires werden nach folgenden Bibliographien zitiert:

I. Französische Lieder, Refrains und Motetten:

R. = Raynaud, Bibliographie II. Hans Spanke, G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes; Leiden, 1955 (das Werk erneuert Gaston Raynaud, Bibliographie des Chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles, tome II, Paris, 1884).

V.D.B. = Van den Boogaard. Nico H. J. van den Boogaard, Rondeaux et refrains du XIIe siècle au début du XIVe; Bibliothèque française et romane D 3, Paris, 1969.

G. = Gennrich. Friedrich Gennrich, Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains des 12. und 13. Jahrhunderts; Langen, 1964.

L. = Ludwig. Friedrich Gennrich, Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten; Darmstadt, 1957 (Gennrichs Zählung stammt von Ludwig, Repertorium).

II. Lateinische Lieder:

AH = Analecta hymnica medii aevi, hrsg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves; 1886 bis 1922. Zitiert wird die Bandzahl und die Gedichtnummer.

W = Walther. Hans Walther, Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtungen (Carmina medii aevi posterioris latina I); Göttingen, 1959. Der Nachtrag der zweiten Auflage von 1969 war mir nicht zugänglich, vgl. Dieter Schaller, Zeitschrift für romanische Philologie 87 (1971), 129 ff.

C. = Chevalier. Ulysse Chevalier, Repertorium hymnologicum; Louvain, 1892–1921. Das Zeichen + bei den Nummern nach Chevalier bedeutet, dass die betreffende Nummer auch in den Nachträgen erscheint.

III. Provenzalische Lieder:

B. = Bartsch. Alfred Pillet und Henry Carstens, Bibliographie der Troubadours; Halle, 1934 (Nachdruck New York, 1968). Die Numerierung geht auf Karl Bartsch, Grundriss der provenzalischen Literatur; Elberfeld, 1872 zurück.

I. Französische Lieder, Refrains und Motetten

R. 7 78 f. D, 101, 229, 233.
R. 12 76 f. D, 108, 113 f. S, 135.
R. 15 217 D, 222 f. S, 246, 251, 290 f. S.
R. 20 108 D, 118.
R. 22 213.
R. 33 211 f.

R. 41 71 ff. DS, 136, 304.
R. 82 225, 229, 243.
R. 83 76 f. D, 108, 113 f., 118, 135.
R. 89 a 144 f., 148 S, 151, 166 S, 174.
R. 100 246, 256.
R. 126 55 D, 57 ff., 136, 229, 293 S, 306 ff. S, 317 f.
R. 138 255.
R. 151 211.
R. 164 26 D, 169.
R. 171 216.
R. 185 144.
R. 197 a° 185.
R. 198 176 f. D, 183.
R. 199 177 D, 183 S, 185.
R. 202 b 224 D, 229.
R. 210 187, 190 f., 203, 215 ff., 268.
R. 215 215 ff., 221 f., 248, 291.
R. 216 215, 217, 221, 223, 251, 290 f. S.
R. 221 229 D, 231, 233 ff. S, 247, 251, 286, 328 f.
R. 222 229, 231, 233 f., 247, 251.
R. 229 186.
R. 230 241.
R. 233 216, 220 ff. S, 248, 291 f., 313, 335.
R. 244 230 D, 238 f. S, 292.
R. 246 255.
R. 247 177, 181 ff., 247, 334.
R. 249 186 f., 190 f., 203, 216, 218, 268, 317.
R. 291 225 DS, 228.
R. 292 82 DS, 102, 228, 248.
R. 294 25.
R. 321 215 f., 219 f.
R. 323 225, 228.
R. 324 188.
R. 332° 25, 59.
R. 333 25 f. D, 33 ff. S, 39 f., 74, 186 f.
R. 334 25 f. D, 30 ff. S, 35, 40, 248.
R. 342 83, 87.
R. 349 19 ff. DS, 74, 78, 214, 274 f.
R. 353 224 f., 229, 244, 248.
R. 358 245, 252 f.
R. 365 19 ff. DS, 25, 74, 214 f., 274 f., 294.
R. 381 40, 47 ff., 52, 54, 63, 74, 136, 245, 275 S, 277.
R. 385 63 ff. D, 245, 248, 317, 333.
R. 388 33 ff. DS, 187, 190, 205.
R. 405 a 231, 311.
R. 407 186 D, 188, 200 S, 295.
R. 411 247, 291.
R. 425 229, 236, 260.
R. 430 64 D, 67 f. S, 136, 225, 229, 231, 246, 292 f. S, 317.
R. 435 67 S, 225, 229, 231, 246, 293.
R. 437 229 D, 236 S, 270.
R. 439 a 80, 87 ff., 246, 332.
R. 460 247, 258 D.
R. 462 231, 240, 246, 251, 297.
R. 468 248.
R. 471 246, 248, 256.
R. 482 107 ff. D, 120 ff. S, 136, 153, 212, 270, 288, 291, 307 f.
R. 485 51 f., 136.
R. 488 247, 254 f.
R. 490 82 f. D, 92 ff. S, 176 ff. D, 247.
R. 491 247 D, 254 f. S.
R. 491 a 108 D, 115 ff. S, 135.
R. 512 247, 259.
R. 513 247, 259 S.
R. 518° 168, 171 ff., 228 f.
R. 520 107 f. D, 125 ff. S, 134.
R. 527 228 D, 244.
R. 530 a 231, 233 f., 247, 251, 258.
R. 533 213.
R. 534 83 D, 103, 106 S, 245.
R. 538 213, 228 D, 244.
R. 541 230, 238.
R. 545 338.
R. 550 143, 145 f. S, 151, 156, 164 f., 174, 286, 332.
R. 556 108 D.
R. 563 229, 236.

R. 565 229 D, 236, 306.
R. 570 246, 256.
R. 590 177 D, 186 f. D, 191 ff. S.
R. 598 225, 229, 244, 248.
R. 599 225, 229, 244, 248.
R. 600 108 D, 120 ff., 134.
R. 602° 248.
R. 603 108 D, 122 ff. S, 127, 130, 134, 212, 291.
R. 605° 81 D, 97, 100, 108, 117.
R. 607 247, 251, 253 f. S.
R. 610 186 f., 191 ff.
R. 614 211, 213.
R. 617 a 81 D, 97, 99 f. S, 108, 117, 134.
R. 620 186 f. D, 190 f. S, 216 ff. DS, 268 ff., 317.
R. 624 217, 220, 222 f. D, 246, 251, 290 f. S.
R. 631 237, 245 f., 251.
R. 665 80 f. D, 95 ff. S.
R. 671 25 f. D, 36 ff., 136.
R. 679 245 D, 251 ff.
R. 697 186.
R. 699 54 f. D, 59 ff., 74, 284 f. S, 307, 334.
R. 700 25, 55 D, 59 ff. S, 136, 284 f. S, 288, 307, 334.
R. 709 a 145, 158, 331.
R. 711 143 ff. DS, 150, 155 f., 158, 166, 286 ff. S, 290, 330 f.
R. 713 30 ff. DS, 248.
R. 719 78 D, 84 ff. DS, 94, 135 f., 305 f., 334.
R. 724 225, 229 D, 244, 248.
R. 734 186 ff., 201 f.
R. 738 19, 40, 80 D, 86 ff., 94, 134 ff., 246, 332 f.
R. 739 25 f. D, 30 ff. S, 39 f., 136, 248.
R. 741 160, 177 D, 184 S, 247 D, 251, 333.
R. 746 176 D, 178 f., 296, 320.
R. 751 211.
R. 767 a 143, 145.
R. 791 110 D.
R. 793 186 f., 189 f.
R. 824 248.
R. 835 224 ff. S.
R. 837 225, 229 f., 244, 246, 248, 250.
R. 839 132 f.
R. 849 b° 63 D.
R. 851 108 D, 118 f. DS, 124, 271 S.
R. 863 63 D, 65 ff. S, 245, 248, 317, 333.
R. 866 228, 244.
R. 868 211 D, 228 D, 244.
R. 885 22 f. D, 74, 76 f., 108, 111 ff. S, 135.
R. 911 248.
R. 922 78 f. DS, 100 f., 229, 233.
R. 926 143.
R. 934 a 145, 160 f., 166, 289 f.
R. 935 78 f. DS, 100 f., 233.
R. 936 144 f. D, 147 S, 150 f., 156, 160 ff., 166, 174, 289 f., 302 f.
R. 938 a° 166.
R. 939 246, 255 f. S.
R. 943 25 f. D, 36 ff., 59, 74, 136.
R. 956 108 D.
R. 958 186.
R. 980 230, 244, 246, 250.
R. 981 225, 230, 244, 248.
R. 982 225, 230, 244, 248.
R. 987 228 D, 230, 244, 246, 250.
R. 1001 19, 22 ff., 76 D, 86 f., 94, 111, 134 f.
R. 1020 a 40, 42 ff. D, 50, 52, 61, 74, 287, 308 f., 329 ff.
R. 1031° 213.
R. 1059 41 f. DS, 52, 74, 136, 315, 330.
R. 1097 25 ff. D, 35, 39 f., 74, 136, 247, 251, 280, 291.
R. 1102 177 D, 180 ff. S, 247, 311 f., 334.
R. 1102 a 176 f., 180, 182 f., 185, 247, 311, 334.
R. 1102 b 122 ff. D, 212, 215, 291.
R. 1104 145, 159 f., 204, 206, 232, 246, 251.
R. 1108 147 f., 250 S.
R. 1125 42, 44 ff. S, 52, 136, 287 S, 307 ff., 329 ff.
R. 1129 54 ff. D, 74, 306, 317.
R. 1131 63 ff., 68 ff. S, 304 f. S.

R. 1133° 168 f. D.
R. 1135 168 ff. DS, 215, 228 f., 245, 293 S.
R. 1136 225, 229, 236, 251.
R. 1137 64.
R. 1140 a 168, 171 f., 174.
R. 1141 168, 170 f.
R. 1144 211.
R. 1147 27 f. D, 30, 247 D, 251, 258, 280 f., 283 f.
R. 1148 246, 257 S.
R. 1154 26 D.
R. 1159 224, 229, 244.
R. 1166 211.
R. 1171 247 f., 250 S.
R. 1172 144 f. D, 147 S, 150, 154, 165 f., 186 D, 326 ff.
R. 1175 204, 207.
R. 1176 204, 207.
R. 1178° 177 D.
R. 1179 229, 231, 233 f., 247, 251.
R. 1181 a 177.
R. 1182 224, 228, 244.
R. 1183 168, 170 ff. S, 215.
R. 1185 25.
R. 1187° 26 f. D.
R. 1188 168ff. S, 177, 215, 224, 228 f.
R. 1191 82 D, 92 f., 176 ff. D, 185, 247.
R. 1193° 145, 165, 186.
R. 1203 237, 245 f., 251.
R. 1212 108, 111 D, 131 ff., 190.
R. 1216 225, 229, 236 f., 245 f., 251, 275, 278, 288.
R. 1227 25 ff. DS, 39 f., 136, 247, 251, 280 ff. S, 291 f.
R. 1229 19, 24 DS, 74, 245, 322.
R. 1231 168 ff., 215, 293.
R. 1233 81 f. DS, 102, 224, 228.
R. 1236° 27 D.
R. 1239 225, 229, 241, 312.
R. 1240 225, 229 D, 241 f. S, 312 f.
R. 1247 a 80, 87.
R. 1248° 187.
R. 1259 247 f. D.
R. 1267 231, 239 f. S, 246, 251, 297.
R. 1276 225, 228.
R. 1285 186 f. D, 189 f. S.
R. 1287 229 D, 243 S.
R. 1310 229, 243.
R. 1314 135.
R. 1315 231, 239 f., 246, 251, 297.
R. 1325 64 f., 68, 70 f. S.
R. 1329 144.
R. 1356 108, 111 D, 131 ff. S.
R. 1362 211, 213, 225 ff. S.
R. 1382 246, 257.
R. 1402 38, 41 f. S, 52, 136, 315 f., 330.
R. 1406 247 f. D.
R. 1410 25 f. D, 38 f. S, 136, 294 f.
R. 1423 a 25 f. D, 38 ff. S, 74, 136, 144 D, 294 f.
R. 1424 211 f. D, 215, 270.
R. 1429 108, 110 D, 127 ff. S, 136, 248, 313 f.
R. 1431 186 ff., 200 f.
R. 1447 248.
R. 1459 33 f. DS, 36, 187, 190.
R. 1467 22, 41.
R. 1468 211 f. D, 215, 270.
R. 1475 38, 40 ff. DS, 52, 74, 315, 330.
R. 1482 338.
R. 1484° 225 D, 228.
R. 1491° 125.
R. 1495 108 f. D, 120, 125 ff. S 136.
R. 1496° 125.
R. 1497 125, 136.
R. 1498 216.
R. 1506 245 f. DS.
R. 1507 248.
R. 1521 136.
R. 1522 52 ff. DS, 61, 74, 286 S, 306.
R. 1541 a° 247.
R. 1545 79 f. DS, 89 ff. S, 94, 108 f. D, 120 ff., 134 ff., 210, 295 f.
R. 1546 80 D, 89, 91, 108 D, 120 ff. S, 134, 295.
R. 1559 186 D, 194 ff. S, 202, 267 f. S, 270, 303.
R. 1560 247 D, 250.
R. 1563° 188.
R. 1570 224, 228, 231.
R. 1573 228 D, 231, 311.
R. 1576 72 D.

R. 1581 228, 240 f., 260, 307.
R. 1583 211, 246, 249.
R. 1602 205, 208 f. S, 316.
R. 1604 a 205, 208 f., 316.
R. 1607 186 ff. D.
R. 1609 186 ff., 194 ff., 202.
R. 1614° 248.
R. 1619 255.
R. 1634 168, 170 S, 245.
R. 1644 108 D, 118 f. DS, 124, 270 f. S, 329.
R. 1647 228 D, 240 f. S, 307.
R. 1661 204, 207, 296, 320 f.
R. 1661 a° 204.
R. 1662 204, 207.
R. 1666 25 D, 40, 216 D, 220.
R. 1677 108 D, 110, 130 f. S, 134.
R. 1680 246, 249.
R. 1692 204 f., 207 f.
R. 1698 247, 253 f. S.
R. 1718 187 D, 194, 198 ff. S, 202, 303, 305.
R. 1725 246, 250.
R. 1730 160.
R. 1731 205.
R. 1738 a° 168, 170 D.
R.1740 215 ff., 221 f., 248, 291.
R. 1743 204, 207 f.
R. 1753 108 f., 120, 136, 210.
R. 1756 229 D, 244.
R. 1760 81 D, 103 ff.
R. 1778 186 f., 193 f.
R. 1779 186 f. D, 193 f. S, 318.
R. 1786 213 ff. D, 245.
R. 1789 186 ff. DS.
R. 1804° 25.
R. 1810 211.
R. 1811 205, 209, 216 D, 219 f.
R. 1811 a 205, 209.
R. 1820 213.
R. 1823 36.
R. 1830 72.
R. 1831 108 D, 118 f. DS, 127, 130, 134, 271 S, 329.
R. 1836 108 D.
R. 1837 51 D.
R. 1845 83 D, 97 ff. S, 108 D, 117, 134, 271 S.
R. 1848° 83 D, 97, 99 f., 108, 117.
R. 1857 229 D, 231, 244, 246, 250 f.
R. 1860 211 f. DS, 270.
R. 1861 a° 166.
R. 1875 246, 258 f.
R. 1878 26 D.
R. 1883 231, 244, 246, 250 f.
R. 1887 59 D.
R. 1889 247, 250.
R. 1902 176 f. D, 183 ff., 247, 251, 333.
R. 1902 a 224, 229.
R. 1919 229, 231, 244, 246, 248, 250.
R. 1924 19, 76 D, 89 f. S, 94, 109 D, 120, 135 f., 210.
R. 1930 109 f. D, 127 S, 129, 134, 248.
R. 1932 108 ff. D, 127, 129 f., 136, 248, 313.
R. 1934 19 ff. DS, 25, 273 ff., 277.
R. 1936 a 226 ff. S.
R. 1954 248, 257 S, 321 f., 335.
R. 1961 225, 229, 231, 244, 246, 248, 250.
R. 1980 213 f. DS, 245.
R. 1983 246, 258 f.
R. 1992 144.
R. 1998° 247.
R. 2005 229, 243 S, 303 S, 305.
R. 2013 229, 231, 244, 246, 250.
R. 2030 108, 110 D, 130 f., 134.
R. 2033 63 f. D, 67 S, 74, 217, 231, 246, 293.
R. 2040 186.
R. 2045 248, 257, 321.
R. 2053 144 f. D, 162 ff. S, 166, 177, 298, 302.
R. 2054 144 f. D, 147 S, 151, 155, 157, 162 ff. S, 166 f., 297 f., 300 ff.
R. 2056 55 ff. DS, 136, 248, 293.
R. 2057 177, 184, 247, 251.
R. 2062 54 ff. D, 248, 293.
R. 2063 25, 216 f. D, 219 f. S.
R. 2075 160, 186 D, 188, 201 f. S, 276, 278 f.
R. 2081 a° 144, 166.
R. 2088 246, 250.
R. 2091 145, 159 f., 204 ff. D, 232, 251.
R. 2096 145, 159 f. D, 204 ff. D, 232, 251.

R. 2107 144 ff. DS, 159 f., 166, 204 ff., 215, 228, 232, 246, 251, 330.
R. 2111 224, 228, 230, 244, 246, 250.
R. 2112 145, 159, 204, 206, 228, 232, 251.
R. 2114 237, 251, 275.
R. 2117 176 D, 178 f. S, 296, 319 f., 330.

Refrains

V. D. B. 83 (G. 312) 241.
V. D. B. 140 (G. 106) 241.
V. D. B. 361 (G. –) 226.
V. D. B. 935 (G. 129) 241.
V. D. B. 1238 (G. 1261) 226.
V. D. B. 1599 (G. 69) 143, 145.
V. D. B. 1781 (G. 983) 241.
V. D. B. 1840 (G. 437) 132 ff.

Motetten

L. 124 132.
L. 125 132.
L. 361 143.
L. 364 (vgl. AH 48.333) 143.
L. 447 a 132.
L. 668 237, 251.
L. 764 108, 115 ff. S.

II. Lateinische Lieder

AH 20.7 (C. 19105+, W. 18394) 19, 22 ff. DS, 74 ff., 80, 86 f., 108, 111 f., 134.
AH 20.16 (C. 32043, W. 14938) 80 D, 89, 91 f., 108 f. D, 121 f., 134.
AH 20.20 (C. 31387) 82 ff. D, 103, 106 S, 245.
AH 20.39 (C. 14580+, W. 13711) 80 f. D, 84, 102 ff.
AH 20.83 (C. 21314+, W. 20133) 19, 76, 89, 109 D, 134, 216 D.
AH 20.105 (C. 5145+) 81 f. S, 84, 102, 135, 228.
AH 20.106 (C. 8625+) 81 f. D, 102, 134, 248.
AH 20.190 (C. 2356+ nicht 2357, W. 20975) 76 f. D, 79, 84, 107 f., 113 f. S.
AH 21.139 (C. 7964+, W. 8383) 77 f. DS, 100 f., 229 D, 233.
AH 21.140 (C. 25489, W. 4377) 82 f. D, 92 ff. S, 135, 176 ff. D.
AH 21.145 (C. 13115+) 123.
AH 21.163 (C. 33817, W. 18967) 77, 79 f. DS, 89, 91 S, 108, 134.
AH 21.166 (C. 21987+, W. 20700) 72 ff. DS, 134, 304.
AH 21.168 (C. 16799+, W. 16158) 19 ff. DS, 74 f., 77 f. D, 84, 134, 214, 273 ff.
AH 21.176 (C. 31920, W. 14780) 80 D, 89, 91 f., 108 f. D, 134.
AH 21.242 (C. 14681+, W. 13814) 77 f. D, 84 ff. D, 134, 305.
AH 45 b.8 vgl. AH 20.20.
AH 45 b. 60 (C. 35839, W. 2010) 82 ff. D, 97 ff. S, 108, 117 f., 135, 271.
AH 45 b.65 (C. 13210+) 81 D, 84, 97, 99 f. S, 108, 135.
AH 45 b.86 (C. 4562+) 110 D.
AH 48.299 (C. 39550) 143, 146 S, 151, 156, 164 f., 167, 174, 332.

AH 48.300 (C. 23519+) 143, 146 S, 150, 155 f., 158, 286, 331.
AH 48.313 (C. 12828+) 142, 144, 146 ff. S, 151, 157, 159 f., 204 ff., 215, 232, 251, 330.
AH 48.316 (C. 23773+) 143 f., 147 S, 150, 154, 165 ff., 326.
AH 48.318 (C. 23816+) 144, 147 S, 151 f., 155 ff., 162 f. S, 164, 166, 298.
AH 48.320 (C. 22363+) 145.
AH 48.326 143.
AH 48.330 (C. 37330) 144, 147 S, 150 f., 156, 160 f., 166, 289 f., 302.
AH 48.331 (C. 39343) 143 f., 148 S, 151, 166 ff. S.
AH 48.333 (C. 39569) vgl. L. 364.
AH 48.338 (C. 39110) 143.
AH 51.123 (C. 1889+) 191 f. S.
W. 62 77.
W. 15804 (C. 32507) 19, 80 D, 86 ff. S, 134, 332.
W. 19990 80 f. D, 94 ff. S, 135.

III. Provenzalische Lieder

B. 70.12 52 ff. DS, 286 S, 305.
B. 70.41 63.
B. 70.43 19 ff. S, 74, 78 D, 84, 135, 214, 272 ff., 294, 306.
B. 80.1° 51.
B. 80.9° 64 f. D.
B. 80.31° 51.
B. 155.10 186 D.
B. 167.22 47 ff., 52, 245, 275, 277.
B. 366.26 71 ff. DS, 304.
B. 392.9 245 f. DS.
B. 404.4 25 f. D, 33 ff. DS, 39, 186 f. D, 190.
B. 461.181 a 191.
B. 461.218 a 19 f. DS, 22.
B. 461.234° 47.
B. 461.247° 169.

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Band 15: *Orazio Vecchis geistliche Werke*
Von Dr. Raimund Rüegge. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang, kart. Fr./DM 20.80

Band 16: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*
Von Dr. Rudolf Häusler. 136 Seiten mit über 150 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 22.80

Band 17: *L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle*
Von Dr. Raymond Meylan. 121 Seiten mit vielen Notenbeispielen, kart. Fr./DM 36.–

Band 18: *Der Orgelbau im Kanton Zürich*
Von Dr. Friedrich Jakob. Teil I: Textband, 296 Seiten mit 32 Kunstdrucktafeln, Teil II: Quellenband, 470 Seiten. Beide Bände zusammen kart. Fr./DM 86.–

Band 19: *Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757)*
Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen. Von Dr. Hans-Rudolf Dürrenmatt. 155 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen, kart. Fr./DM 21.80

Band 20: *Das Cantionale des Kartäusers Thomas Kreß*
Von Dr. Frank Labhardt.

Band 21: *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien*
Wandel eines Klangbildes. Von Dr. Victor Ravizza. 109 Seiten und 8 Bildtafeln, kart. Fr./DM 22.80

Band 22: *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139*
(Saint Victor-Clausulae).
Von Dr. Jürg Stenzl. 248 Seiten mit Notenbeispielen und 8 Faksimilia, kart Fr./DM 38.–

Band 23: *Die Harmonik bei Frank Martin*
Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik. Von Dr. Bernhard Billeter. 138 Seiten mit vielen Notenbeispielen, kart. Fr./DM 18.80

Band 24: *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213*
Von Dr. Hans Schoop. 128 Seiten, 3 Bildtafeln, kart. Fr./DM 18.80

Band 25: *Studien zur Frühgeschichte der Violine*
Von Dr. Brigitte Geiser. 137 Seiten und 56 Seiten Bildteil, kart. Fr./DM 48.–

Band 26: *Bericht über den III. Internationalen Kongress für Kirchenmusik 1972 in Bern*
118 Seiten, kart. Fr./DM 18.–

Band 27: *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie*
Untersuchungen zur mittelalterlichen höfischen Lyrik in Frankreich und Deutschland
Von Prof. Dr. Hans-Herbert Räkel

Band 28: *Die Messen Heinrich Isaacs*
Band I: Darstellung, Band II: Materialien. Von Dr. Martin Staehelin

Band 29: *Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Hersdörfer*
Von Dr. Peter Keller

Band 30: *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*
Von Dr. Michael Markovits

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

ISBN 3-258-01149-4