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.

Kapitel: Erster Teil : die Melodieüberlieferung der französischen Lyrik von Blondel de Nesle bis zu Thibaut IV., König von Navarra

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: 08.08.2025

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

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.

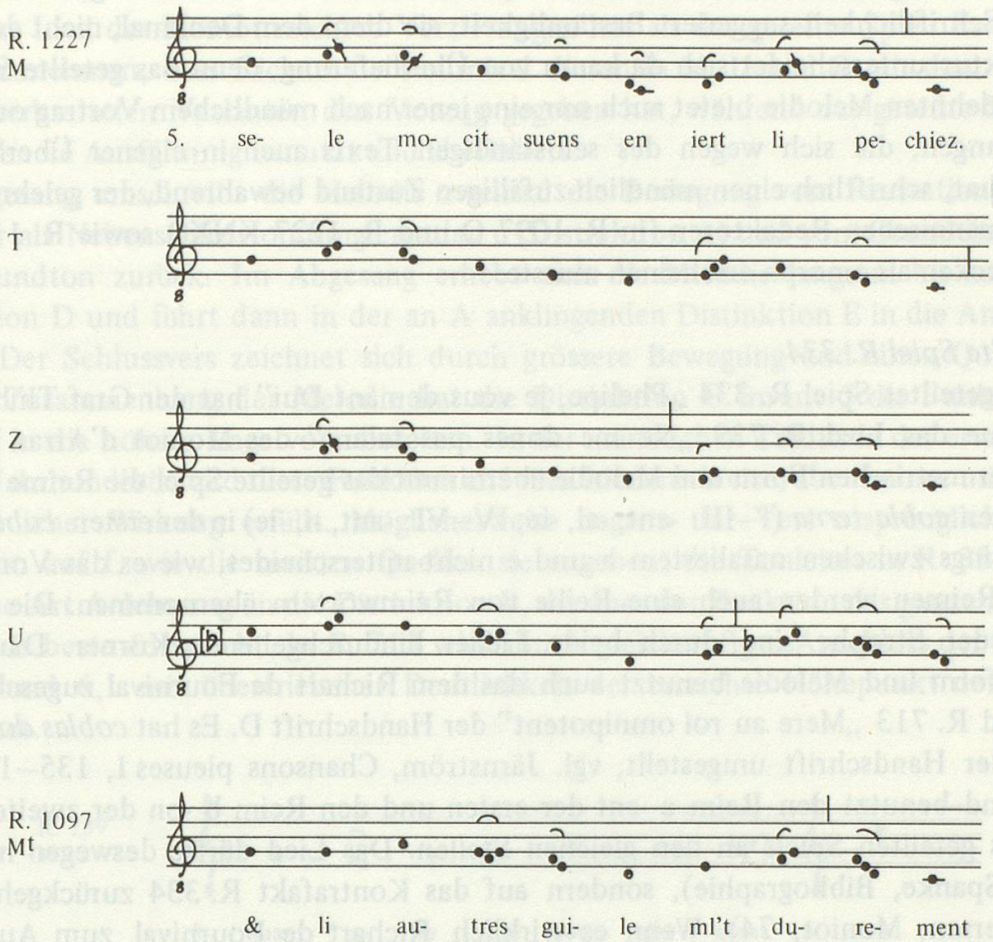
Das Vorbild R. 1227 steht mit Melodie in den Handschriften MTZU, KNXO, V, R. V und R sind stark verderbt, V mehr als R; sie bleiben darum unberücksichtigt. Die andern bilden deutlich zwei Gruppen, die sich vor allem im Abgesang unterscheiden. MTZU haben dieselbe Form, aber jede Handschrift hat kleine 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)

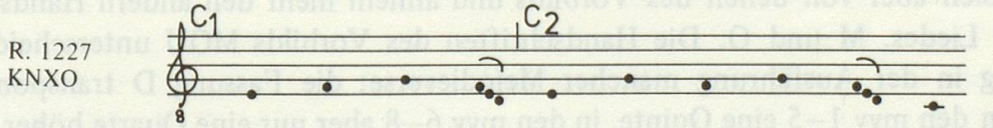
1 Der Versuch von Jean Maillard (Lai lyrique, 246–248), diese Notation als eine Art *tonus simplex* von sonst reicherer Melodik zu interpretieren, ist nicht überzeugend. Gerade dass die Zahl der Noten oft nicht der der Silben entspricht und dass musikalische Formlosigkeit selbst in Maillards Übertragung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

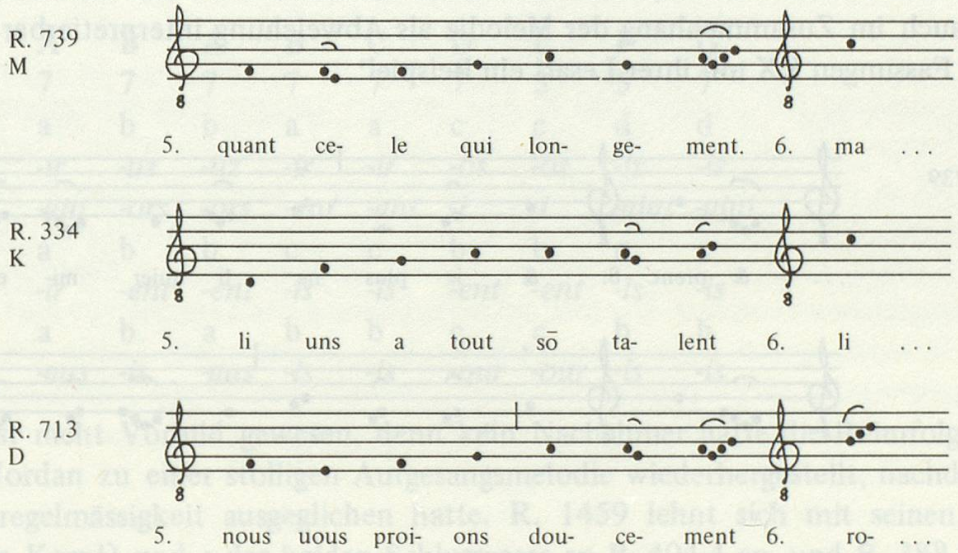
Alle drei Lieder haben folgende sehr einfache musikalische Form:

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

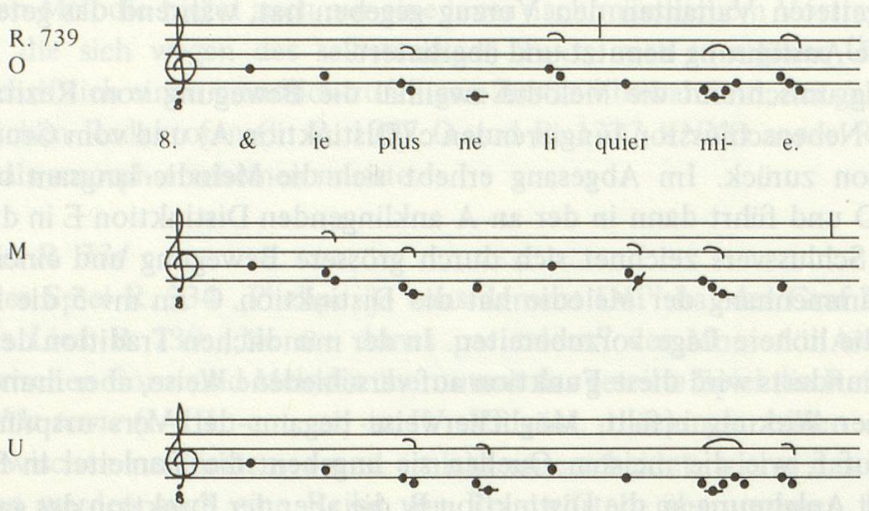
Ausser R. 739 R und R. 334 V haben alle Handschriften dieselbe Melodie in ziemlich einheitlicher Überlieferung. Unter den Handschriften von R. 739 sind nur K und X enger miteinander verwandt; die in R. 334 ebenfalls fast identischen Fassungen KX unterscheiden sich aber von denen des Vorbilds und ähneln 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.

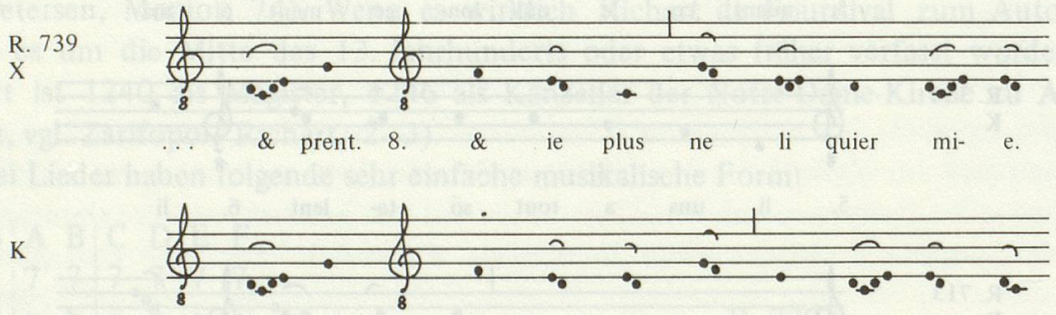
Im Aufgesang umschreibt die Melodie zweimal die Bewegung vom Rezitationston a zu dem hier als Nebenschlusston fungierenden c (Distinktion A) und vom Grundton d über g zum Grundton zurück. Im Abgesang erhebt sich die Melodie langsam bis zum c' der Distinktion D und führt dann in der an A anklingenden 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

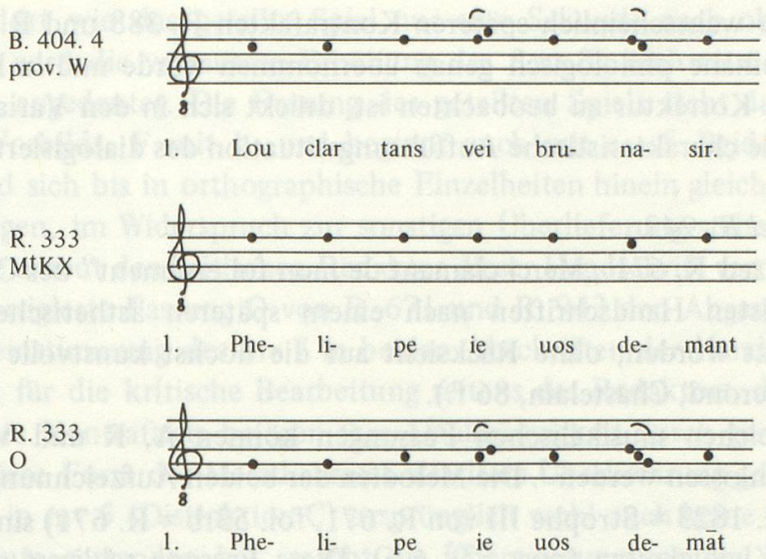
B. 404.4 „Lo clar temps vei brunezir" ist Vorbild von 3 französischen Kontrafakten. Ausser der Dialog-Tenzone Thibauts R. 333 „Phelipe, je vous demant Que" haben gleiche Form und Melodie die Marienlieder R. 388 „Vierge pucele roiaus" und R. 1459 „A la mere Deu servir". R. 388 ist in M Guillaume le Vinier, 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*

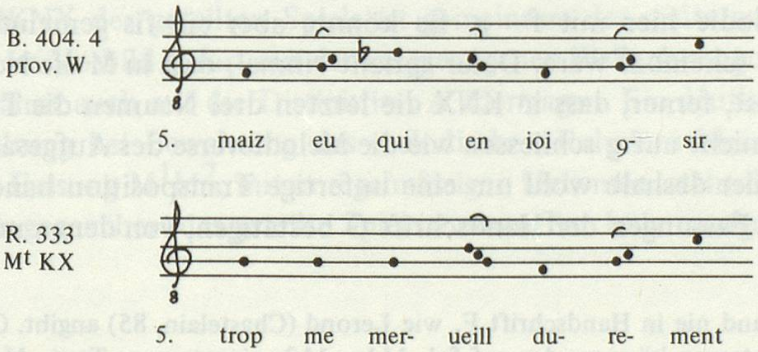
R. 388 ist nicht Vorbild gewesen, denn kein Nachahmer hätte die Reimfolge abba des Raimon-Jordan zu einer stolligen Aufgesangsmelodie wiederhergestellt, nachdem R. 388 diese Unregelmässigkeit ausgeglichen hatte. R. 1459 lehnt sich mit seinen Reimen a (Waise als Korn!) und c der beiden Schlussverse an 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^tKXO 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.

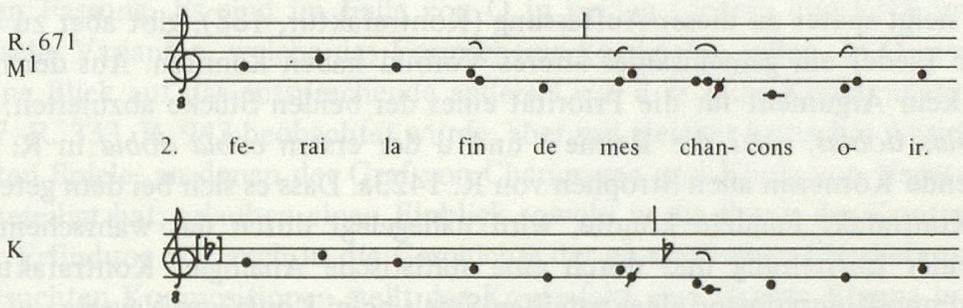
Die Gruppe KPX, in der nur P individuelle Lesarten hat, ist zwar in derselben Lage wie M^1M^2 aufgezeichnet, aber der Abgesang hat eine ganz besondere Form. Die Distinktion C erinnert in ihrem Anfang an A; die charakteristischen Intervalle und die tiefe Lage der Distinktion E sind vermieden. Die Abweichungen 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

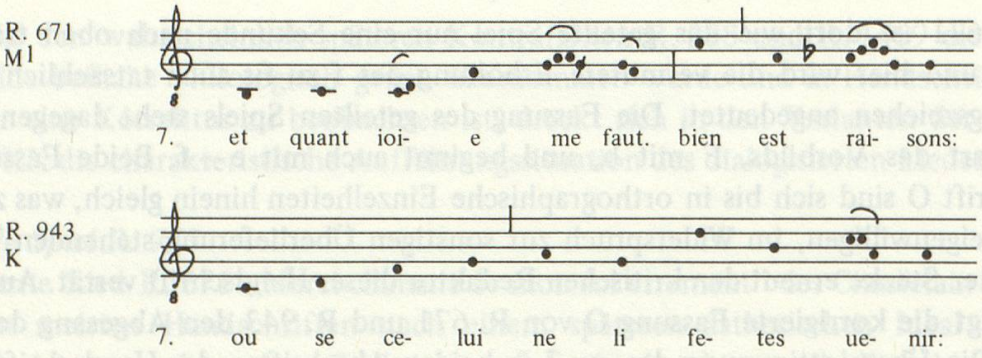
1 Die Melodie stand nie in Handschrift F, wie Lerond (Chastelain, 85) angibt. Gennrich hat sie denn auch nicht übertragen können; der auf fol. 111v–112r eingetragene Text „Martinus . . ." hat seine eigene liturgische Melodie.

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 beiden 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.

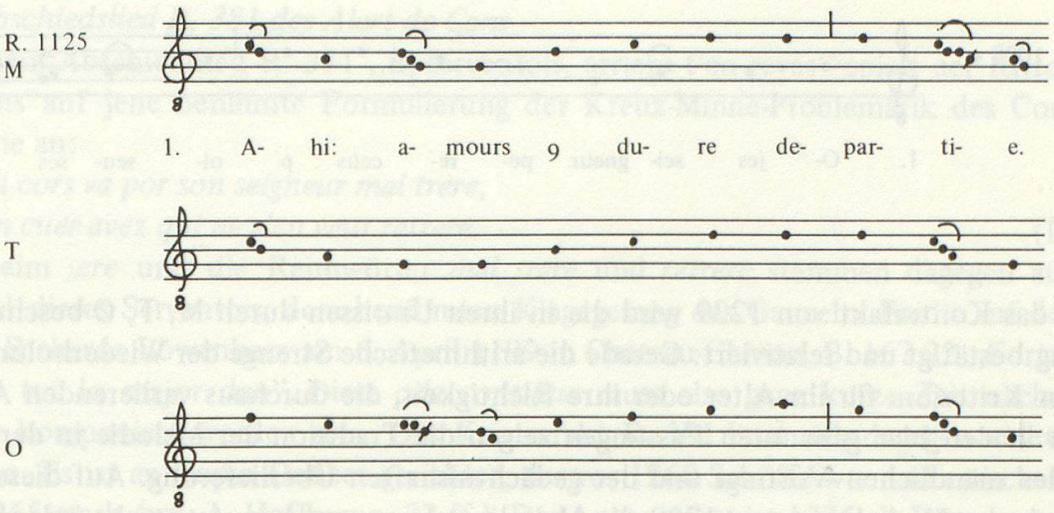
Das französische Kontrafakt dürfte also ein halbes Jahrhundert jünger sein als sein Vorbild. Die naive, auf poetische Kunststücke wenig bedachte Entlehnungsmanier lässt erwarten, dass der Autor auch die Melodie seines Vorbilds in der ihm bekannten Fassung einfach benutzt, ohne eigene melodiekritische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

R. 1020 a
D

1. O- jes sei- gneur pe- re- ceus p oi- seu- ses

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.

R. 1125
K

A- hi a- mors com du- re de- par- ti- e:

V

D

R

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:

B. 167. 22,
W

1. [For]t chose au- ias et tot lor ma- [io]r dan.

G

Fort chausa o- iaz e tot lo ma- ior dan.

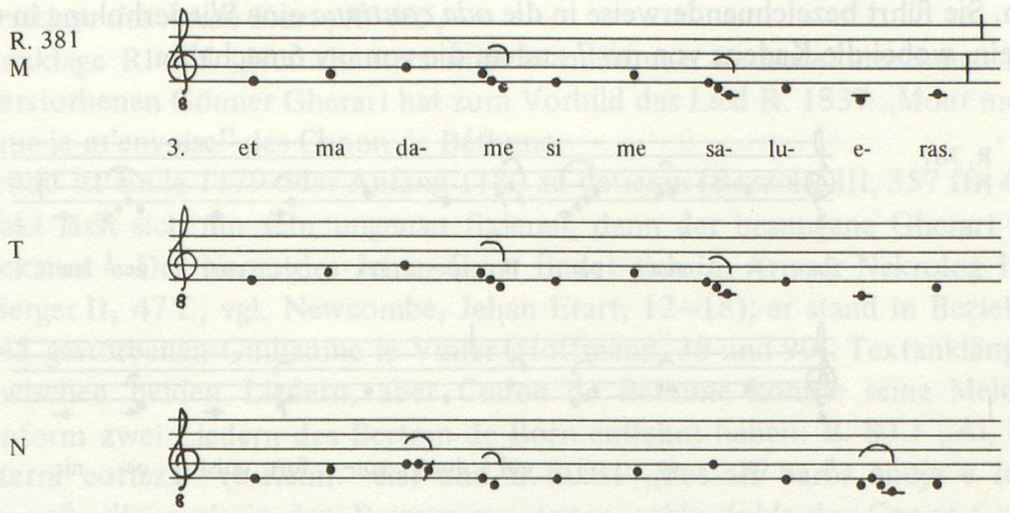
X

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:

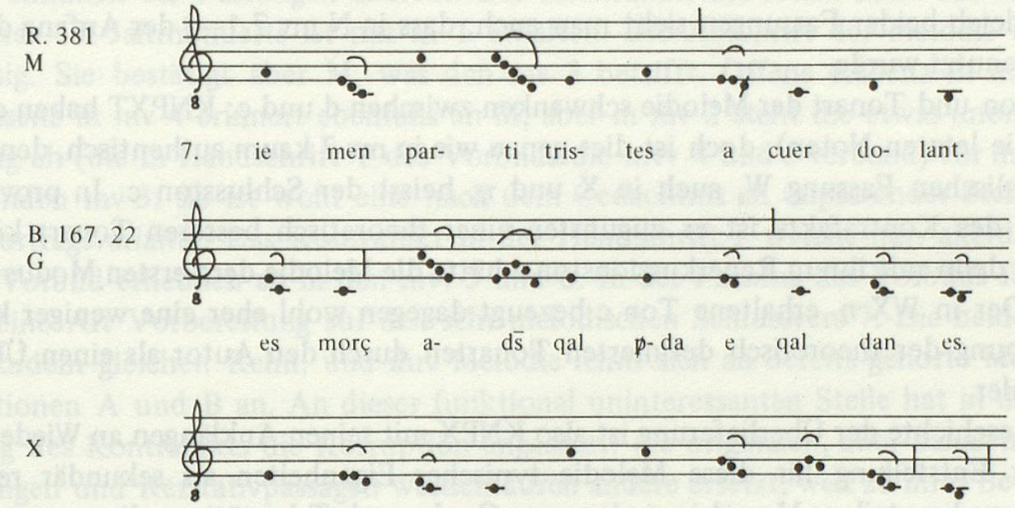
R. 381
N

1. A ser- uen- tois ar- rie- re ten re- uas.

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!):



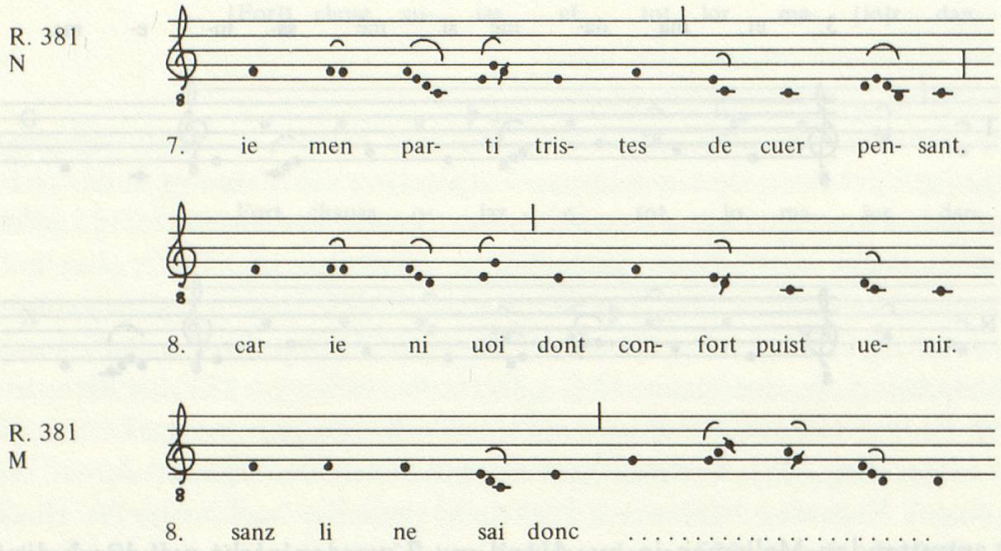
Die kühn anmutenden Melismen in mv 4 und mv 7 werden nicht nur durch die Übereinstimmung von Vorbild und Kontrafakt, sondern auch durch das allerdings von Vortrags- oder Schreibvarianten modifizierte Zeugnis der andern provenzalischen Fassungen bestätigt:



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'♮ 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"

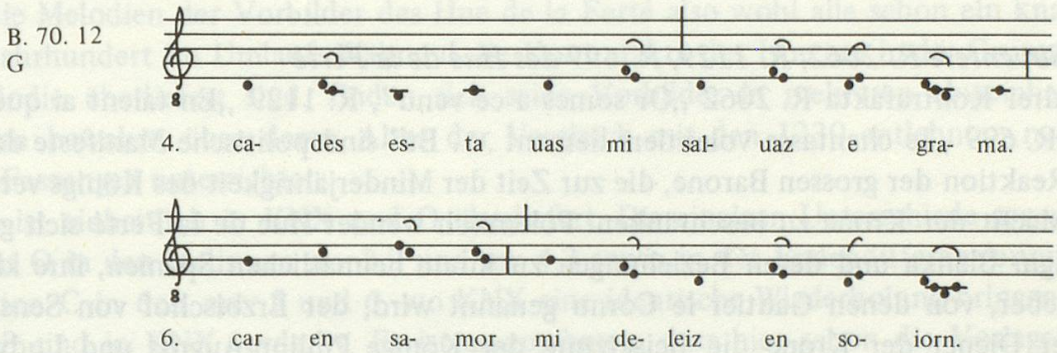
1 Wo die Handschrift V eine Melodie überliefert – in R. 1402, R. 1475, R. 1125 – ist sie korrumpiert und zum Melodievergleich kaum heranzuziehen; dasselbe gilt für R in R. 1125.

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.

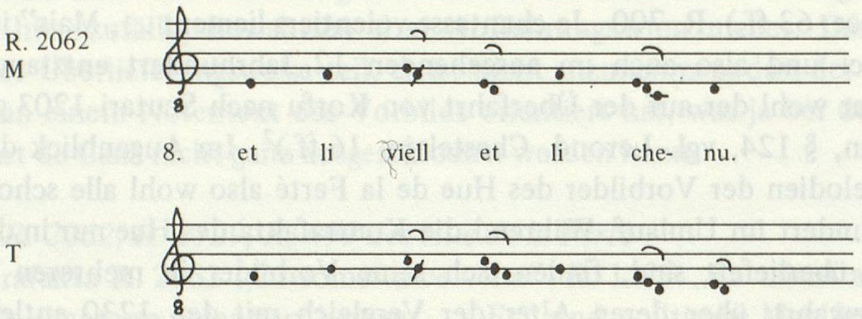
2 Dass diese Identifikation hypothetischen Charakter hat, betont ausführlich Baum, Kastellan; daran dass der Dichter ein Zeitgenosse von Blondel, Conon, Gace und Gilles de Viés Maisons gewesen ist, braucht jedoch nicht gezweifelt zu werden (vgl. Baum, Kastellan, 65).

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

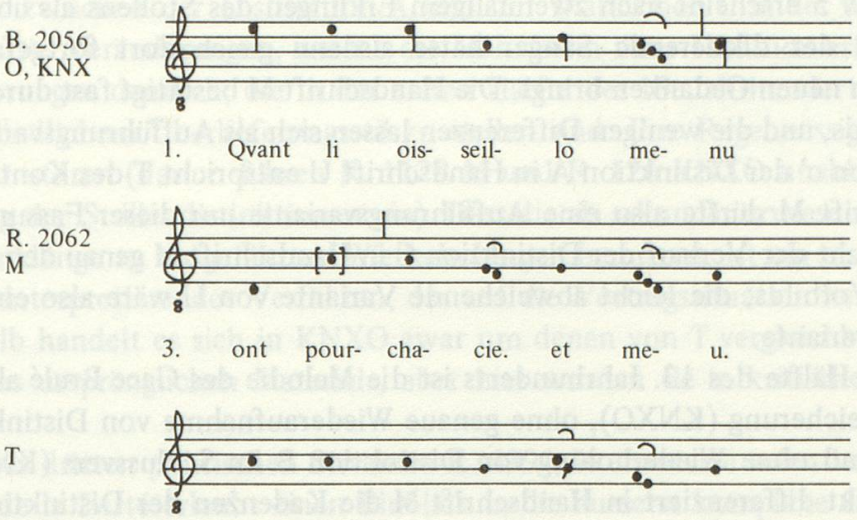
R.2056 0

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:

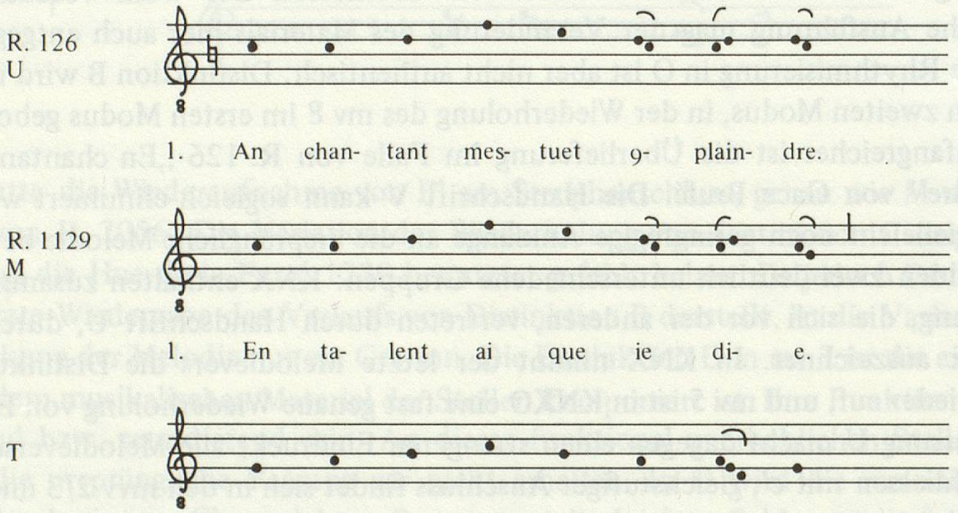


Ganz ohne Zweifel ist die Initialquinte in M von besonderer Wirkung; ob sie der Melodie von 1230 angehörte, ist nicht zu entscheiden. Am meisten abgeschwächt in ihrer melodischen Wirkung scheint die Variante von T, indem sie sich ganz der Rezitation nähert. Ausser der Gruppe KNX, deren Schluss auch durch 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.

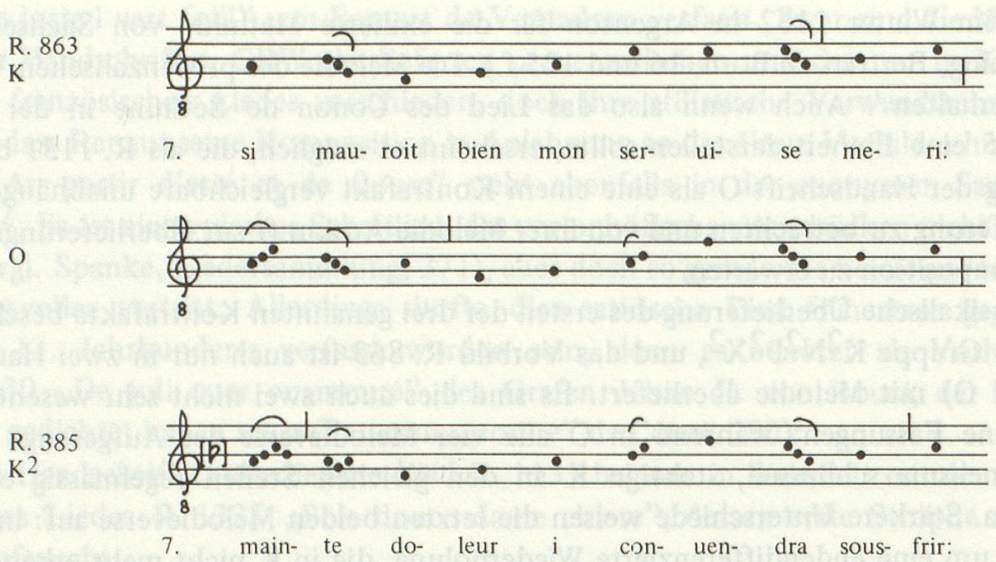
Die musikalische Überlieferung des ersten der drei genannten Kontrafakta beschränkt sich auf die Gruppe $K^2N^2P^2X^2$, und das Vorbild R. 863 ist auch nur in zwei Handschriften (K und O) mit Melodie überliefert. Es sind dies auch zwei nicht sehr wesentlich unterschiedene Fassungen: während in O alle 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

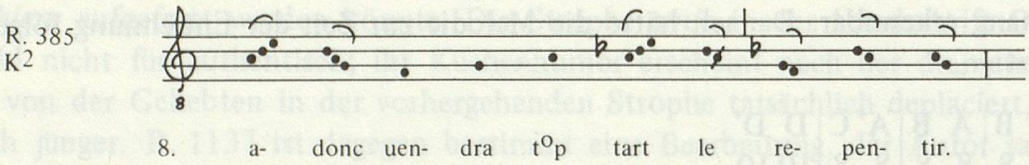
R. 863

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:

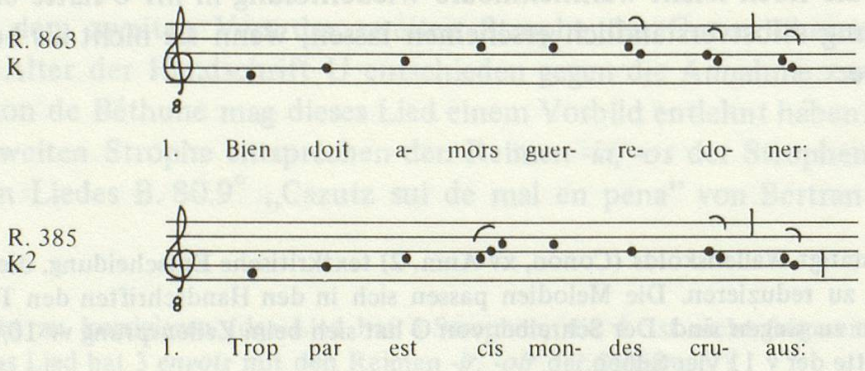
1 B. 80.9° bestätigt Wallenskölds (Conon, xv Anm. 2) textkritische Entscheidung, die vv 3, 7 und 11 auf 3 Silben zu reduzieren. Die Melodien passen sich in den Handschriften den Texten an, ob 3 oder 4 Silben zu singen sind. Der Schreiber von O hat sich beim Zeilensprung vv 10/11 irre machen lassen, als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

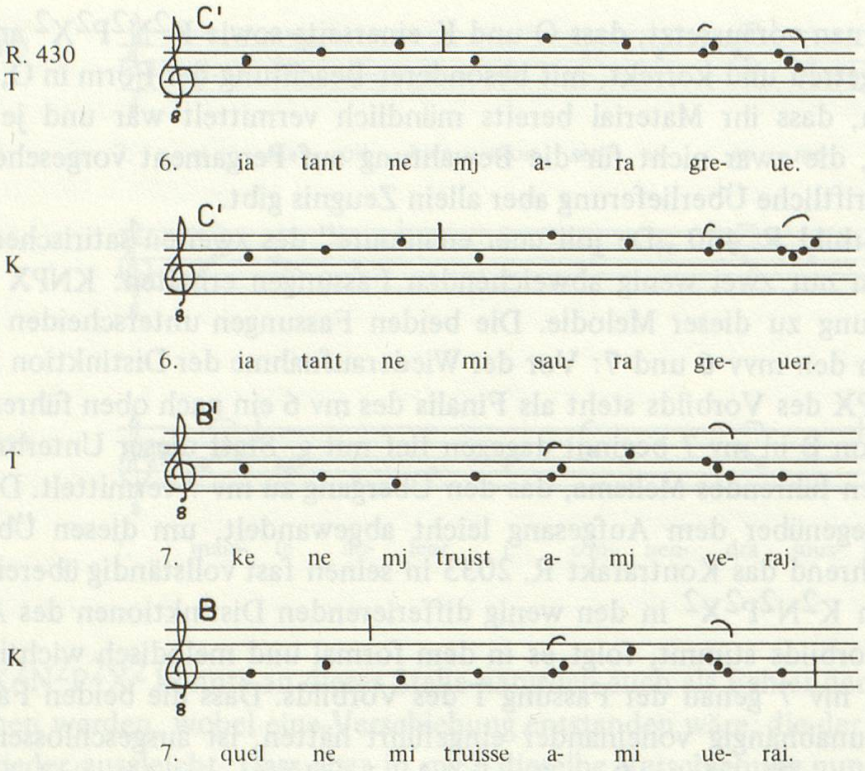


Selbst wenn man voraussetzt, dass O und K einerseits sowie $K^2N^2P^2X^2$ andererseits das Überlieferte getreu und korrekt, mit besonderer Beachtung der Form in O, überlieferten, wird deutlich, dass ihr Material bereits mündlich vermittelt war und je verschiedene Nuancen bot, die zwar nicht für die Bewahrung 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:

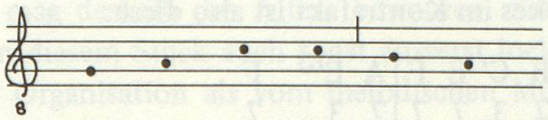
A	B	A	B	C	C'	B'	(D	D')		R. 430 T, R. 2033 $K^2N^2P^2X^2$
A	B	A	B	C	C'	B				R. 430 KNPX, R. 435 X
8	8	8	8	8	8	8	+(6	6)		
a	b	a	b	a	a	b	(c'	c')		

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

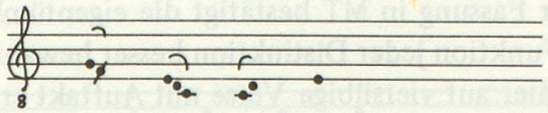


Vom Liede R. 1325 „Bele douce dame chiere" des Conon de Béthune gibt es nur die musikalische Fassung MT; von der hier als musikalisches Kontrafakt betrachteten Neubearbeitung des Liedes ist allein die Fassung O erhalten. Dass es sich um eine von MT unabhängige Quelle handelt, deutet die Tonlage an: O 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:

R. 1131
O



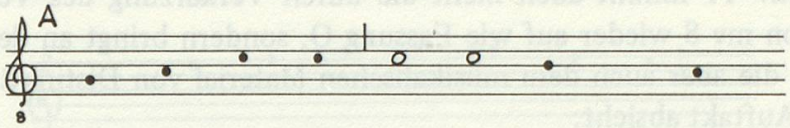
10. que uos es- tes la- beie



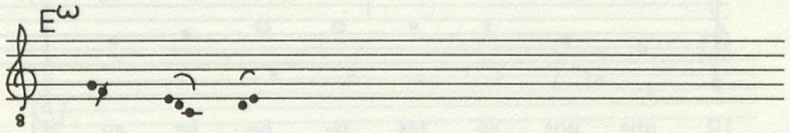
11. au souf- frai- tous

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:

R. 1131
O (korr.)



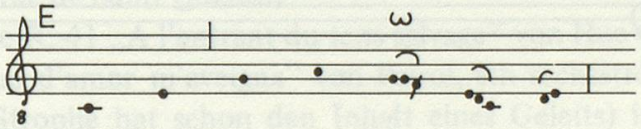
10. que uos es- tes la- be- i- e au



11. souf- frai- tous

Die Distinktion E in mv 8 lautet nämlich folgendermassen:

R. 1131
O



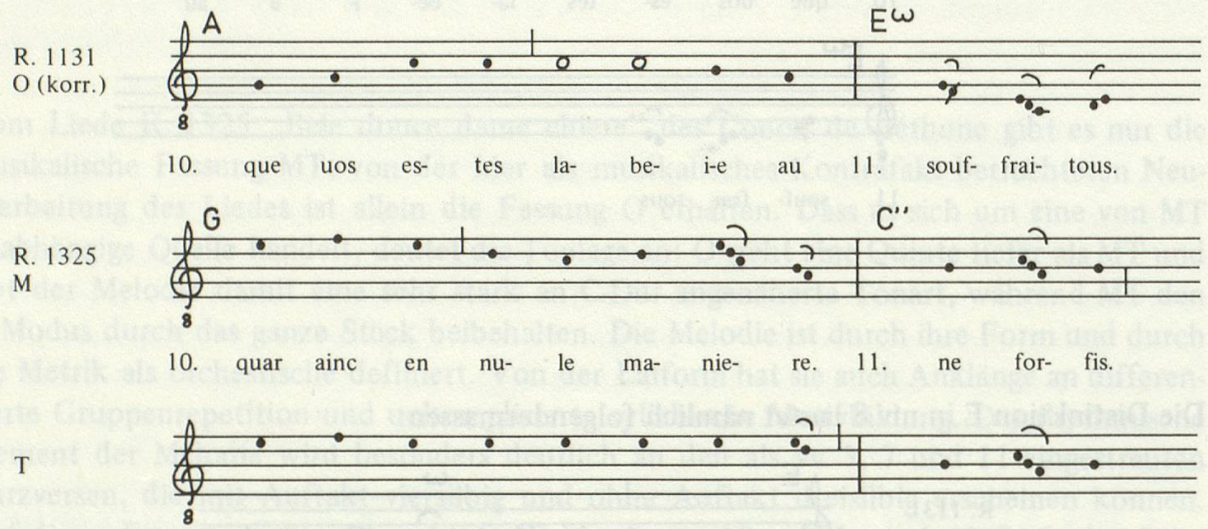
8. nau- rai mais les eulz plo- roux.

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:



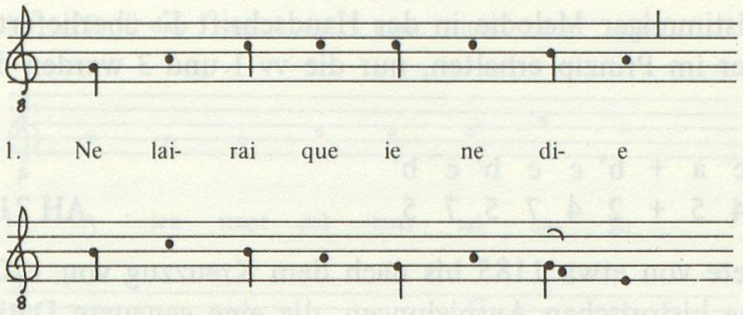
Die je verschiedene Ausformung des mv 10 in M und T lässt vermuten, dass hier Vortragsvarianten vorliegen, die aber der Form der Melodie bereits Abbruch tun.

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'	

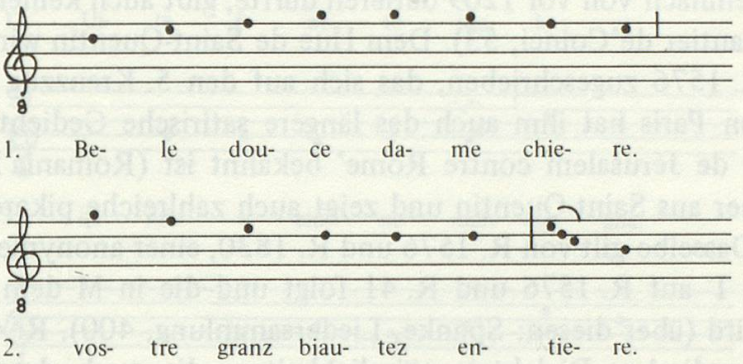
R. 1325, I in MT

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:

R. 1131
O



R. 1325
M



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

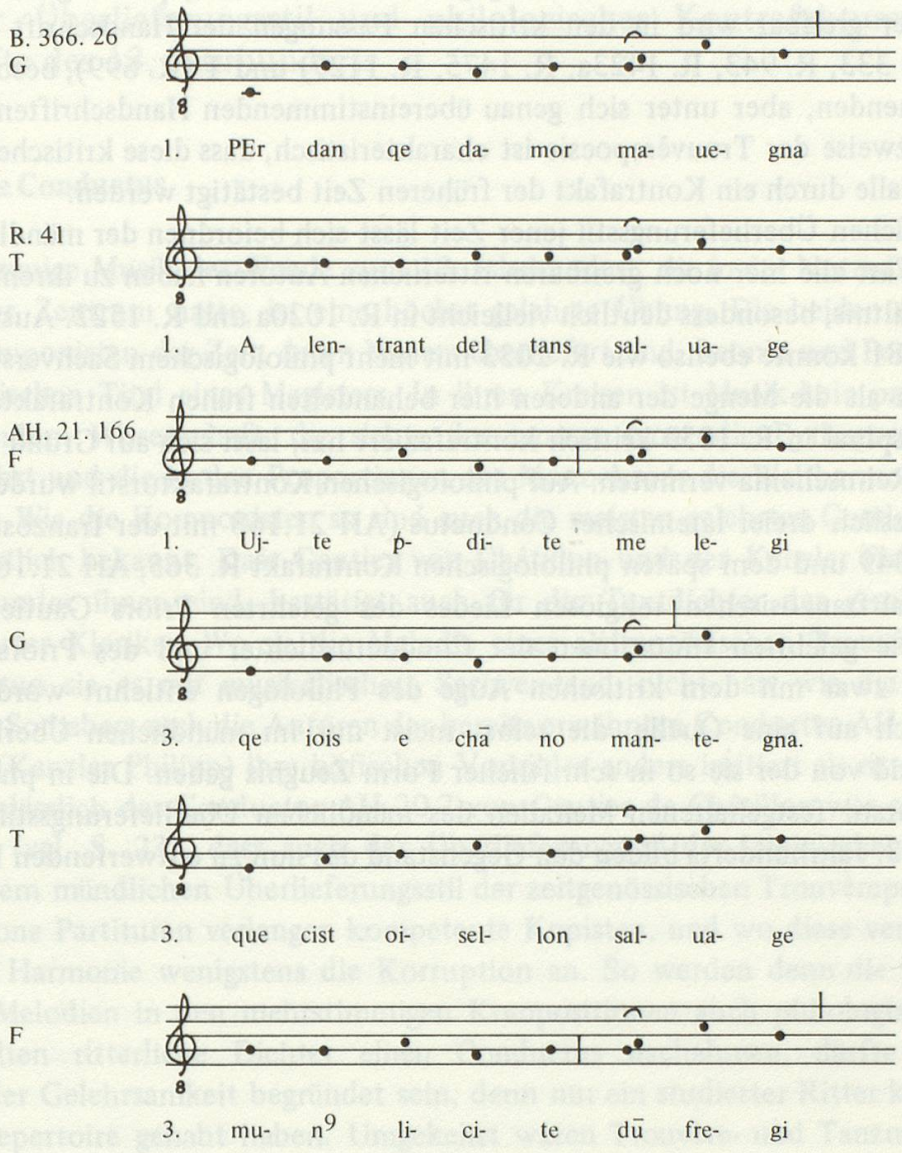
Peirol dichtete von etwa 1185 bis nach dem Kreuzzug von 1204. Das Lied B. 366.26 enthält keine historischen Anspielungen, die eine genauere Datierung erlauben würden (Aston, Peirol, 3 ff.); das lateinische Kontrafakt, das im 7. Faszikel der Handschrift F steht und demnach von vor 1209 datieren dürfte, 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

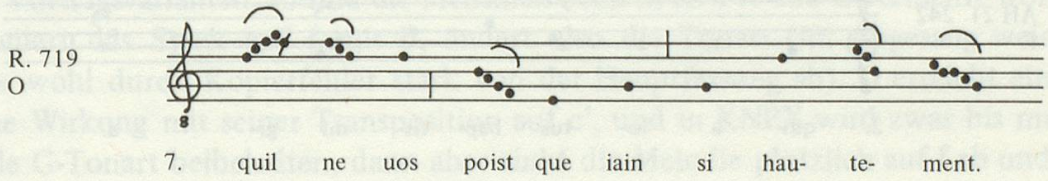
R.719

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:

R. 719
D

2. qant jl uous plaist q̄ gi soie en- voi- sies.

M

2. quant il vous plaist que ie soie en- uoi- siez.

O

2. quant il uos plait que ie soie en- uoi- siez.

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:

AH 21. 242
F

2. qui- a lo- tus bap- tis- mi gr̄- - a.

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:

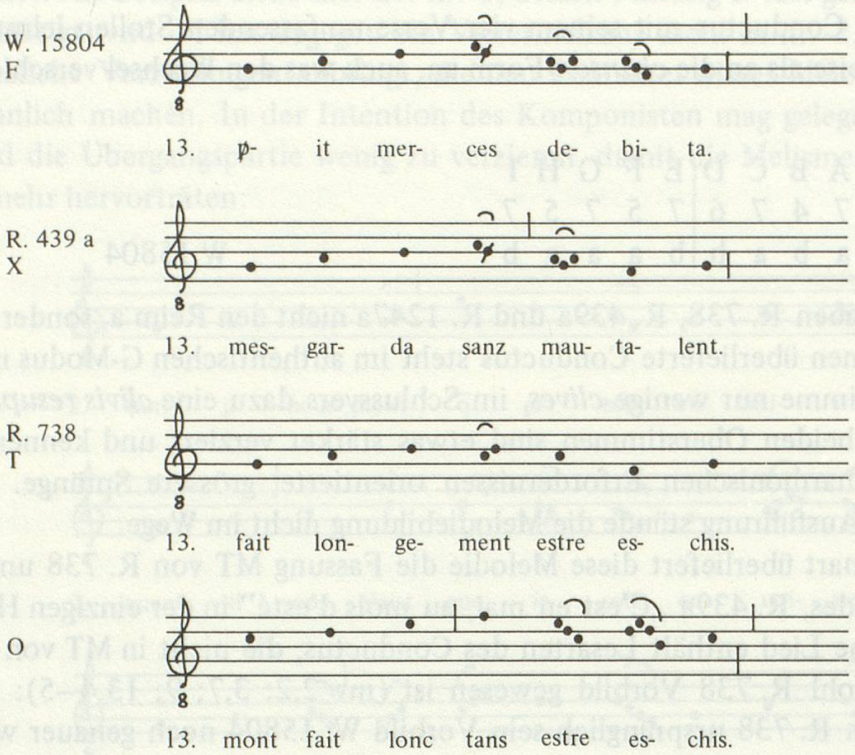
A	B	C	D	A	B	C	D	E	F	G	H	I	
7	4	7	6	7	4	7	6	7	5	7	5	7	
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a	a	a	b	W.15804

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.

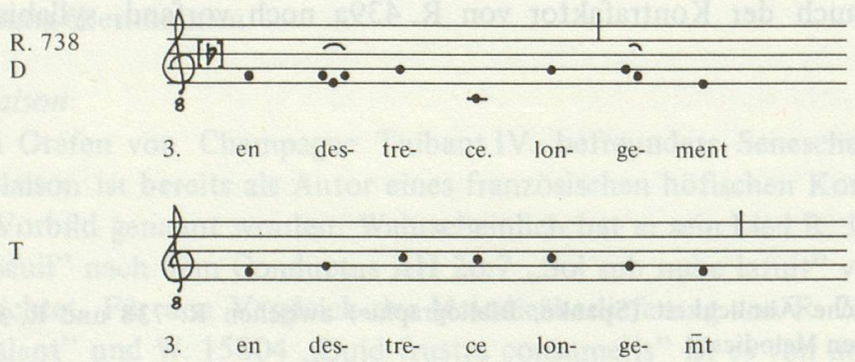
In gleicher Tonart überliefert diese Melodie die Fassung MT von R. 738 und ein Kontrafakt dieses Liedes, R. 439a „C'est en mai, au mois d'esté" in der einzigen Handschrift X. Dieses anonyme Lied enthält Lesarten des Conductus, die nicht in MT von R. 738 erhalten sind, obwohl R. 738 Vorbild gewesen ist (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:



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!):



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.

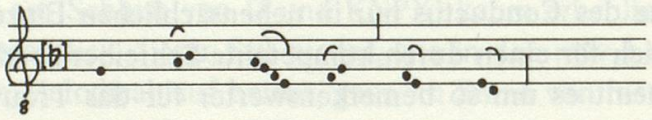
Der orchestische Charakter wird hier nun auch durch die Lai- bzw. Sequenzform ausdrücklich bestätigt:

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

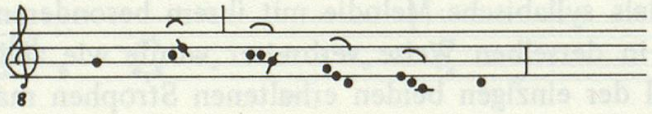
Die Melodieüberlieferung ist in allen Quellen auch hier, vielleicht aus denselben Gründen wie bei R. 1924, ausserordentlich treu; nur eine allerdings früh belegte Variante verdient Beachtung. Das Lied hat auch weitere Verbreitung gefunden, wie die unsichere Textüberlieferung und sogar eine Zusatzstrophe 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:

R. 1545
K



11. ia nen en qer os- ter.

M



11. ia nes en quier os- ter.

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.

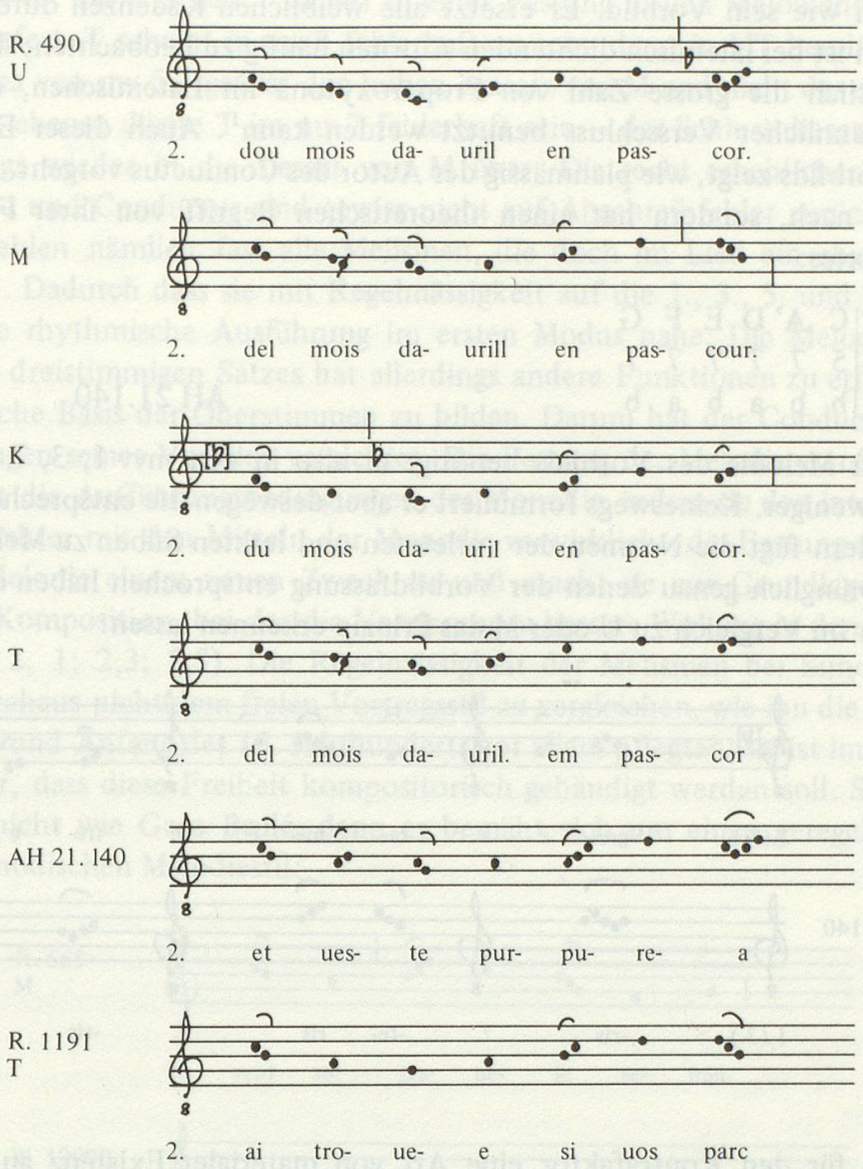
Wie auch U. Aarburg betont, ist die Melodie in fast allen Handschriften ausserordentlich einheitlich überliefert (Kompositionstechnik, 27). Nur im Lied R. 1545 könnte man in den Varianten des Schlussverses von MO und KNPX eine durch mündlichen Vortrag bewirkte frühe Differenzierung, d. h. zwei Vortragsvarianten, 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.

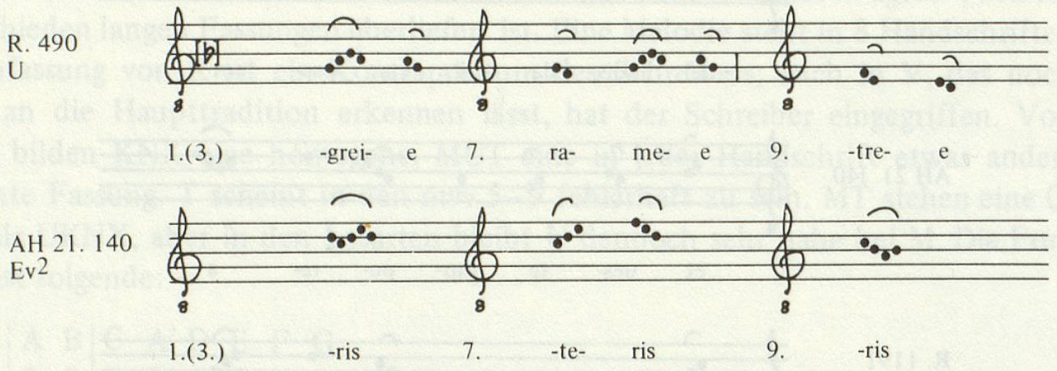
Dass nun der Conductus eine offensichtliche Vortragsvariante, die der besseren Verbindung der Melodieverse im mündlichen Vortrag dient, mit Genauigkeit übernommen und überliefert hat, zeigt den gegenüber der Trouvère-Überlieferung so typischen philologischen Kontrafaktur- und Überlieferungsstil, den 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:



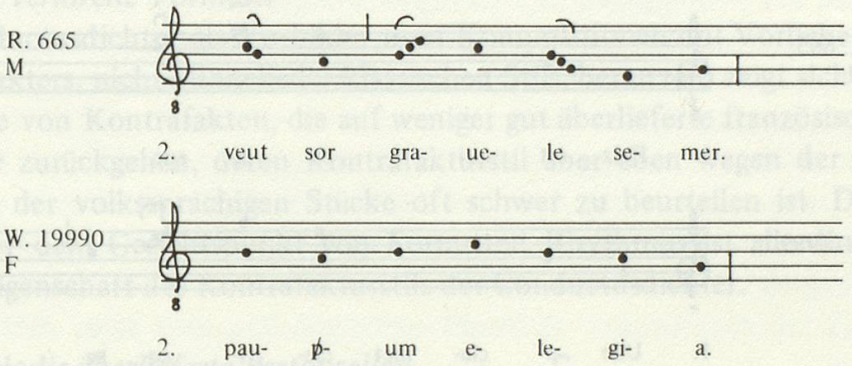
Noten haben für den Kontrafaktor eine Art von materialer Existenz ausserhalb ihrer Funktion, als wären sie im Vorbild gezählt wie die heiligen Buchstaben der hebräischen Bibel.

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:

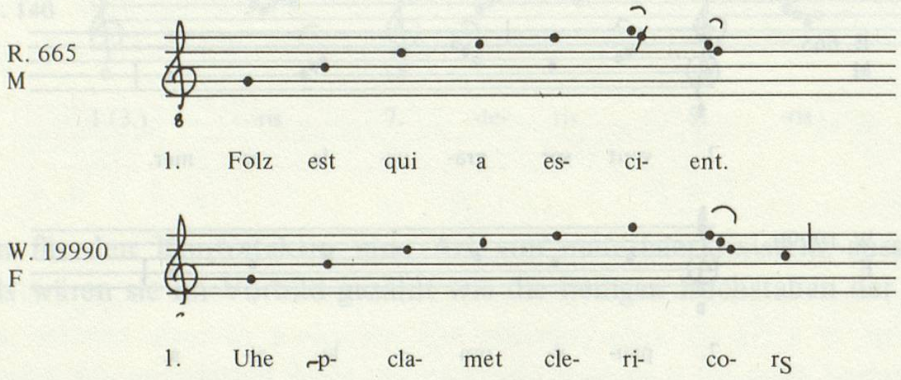
A	B	A	B	C	D	B'	E	
7	7	7	7	7	7	7	7	+ Refrain
a	b	a	b	b	a	a	b	R. 665

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

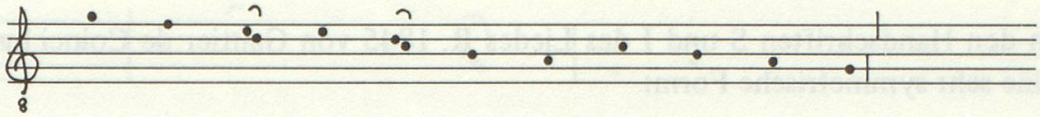
W. 19990

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:

W. 19990
F



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.

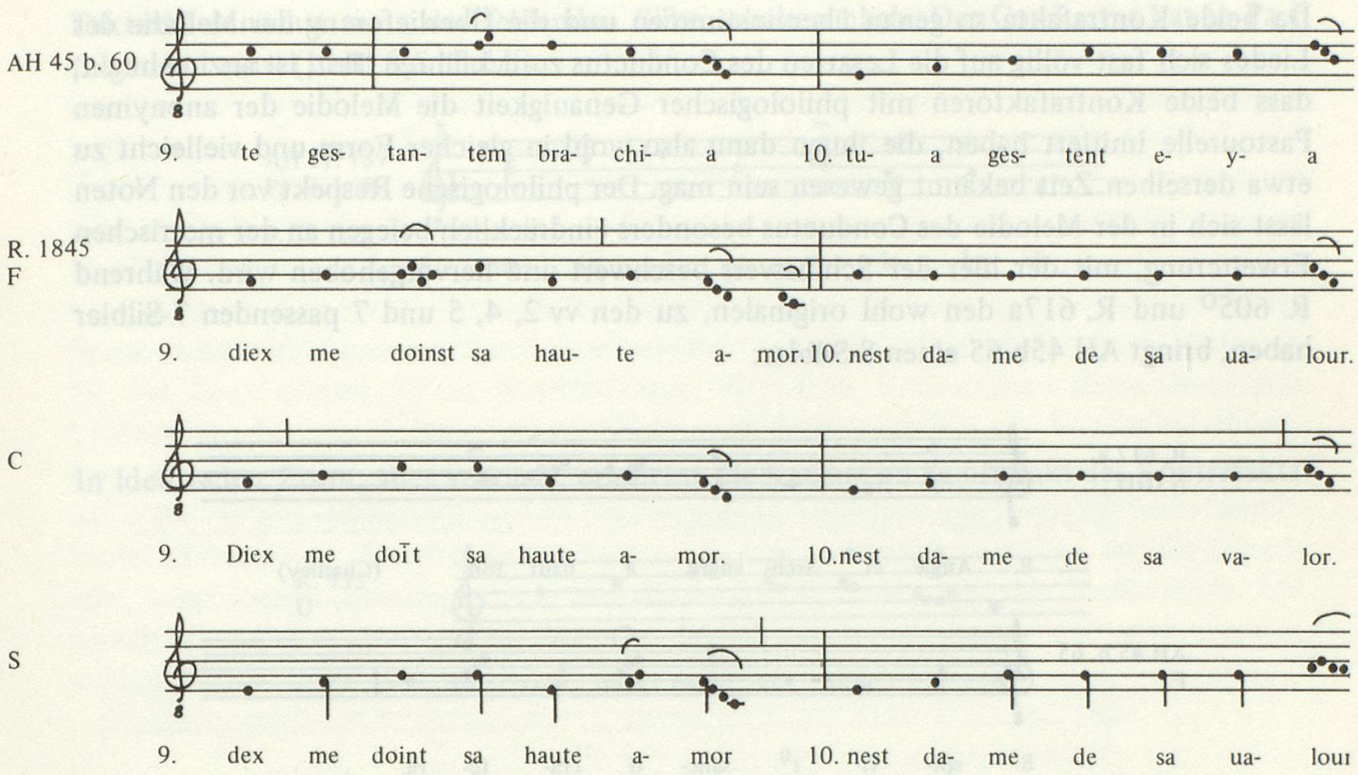
1 Nach Jeanroy/Långfors, Chansons satiriques, 109.

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.

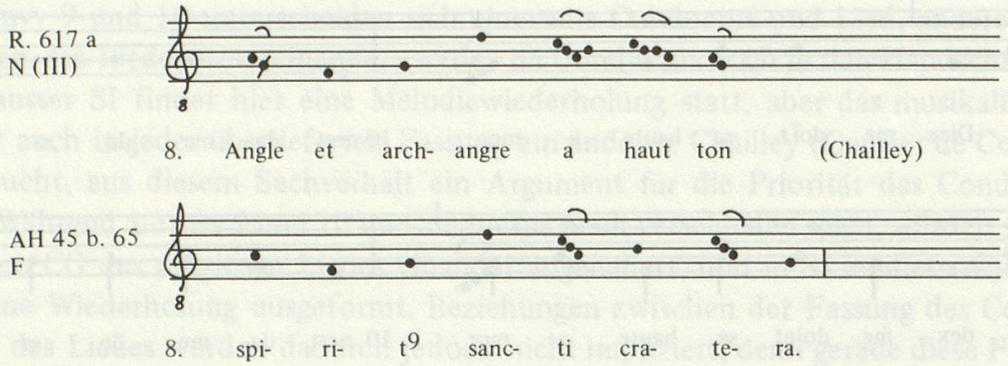


Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Pastourelle R. 1848° ursprünglich, wie es die Logik der Form nahelegt, hier eine den Reimen parallele Melodiewiederholung mit Endendifferenz besass. Aber sowohl der Conductusdichter als auch Gautier de Coinci haben die Melodie dann in leicht korrumpierter Form kennengelernt 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:

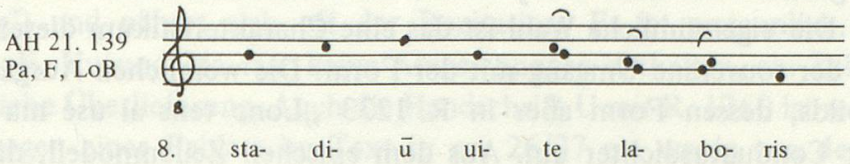


Die Noten des schlussbeschwerenden Melismas werden für zwei Silben nutzbar gemacht, nicht durch Erfindung, sondern durch Montage.

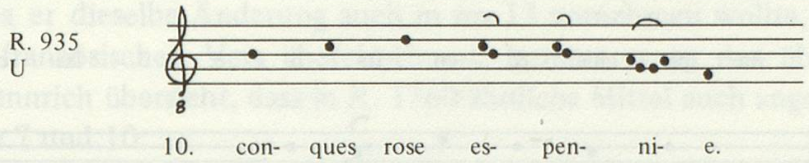
Der Kanzler von Paris und Jaque de Hesdin

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° 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

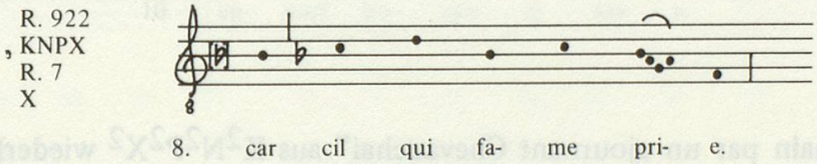
Taktzahl zunächst trotz der fehlenden Silbe erhalten blieb. Der Conductus hat in Pa F folgende Lesart (LoB: 8,5 c' c' h):



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



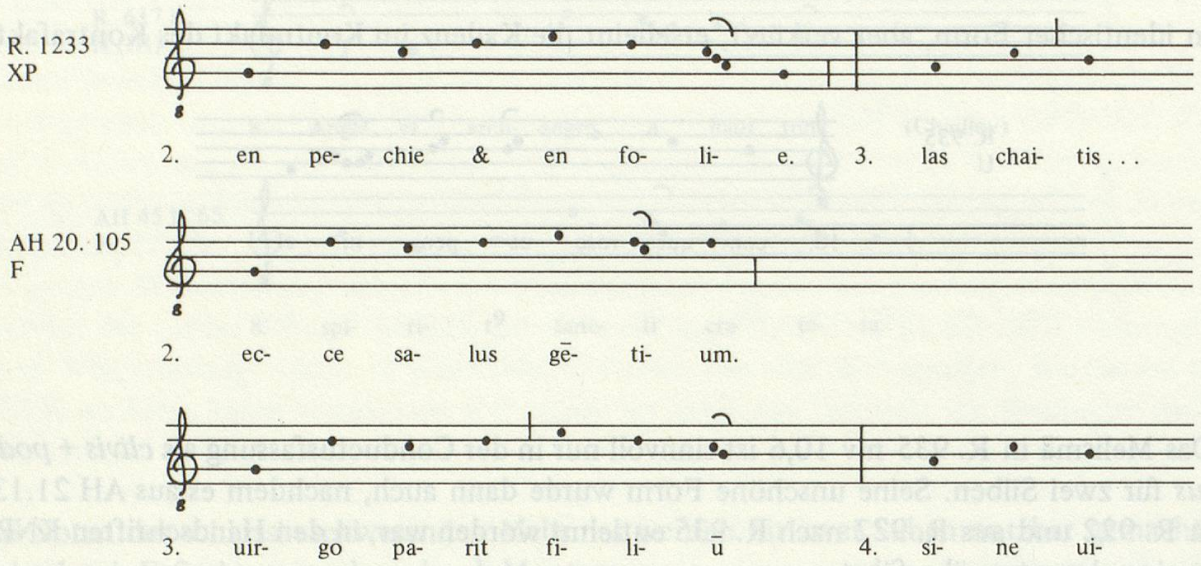
Das Melisma in R. 935 mv 10,6 ist sinnvoll nur in der Conductusfassung als *clivis + podatus* für zwei Silben. Seine unschöne Form wurde dann auch, nachdem es aus AH 21.139 in R. 922 und aus R. 922 nach R. 935 entlehnt worden war, in den Handschriften KNPX in eine elegantere überführt:



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:

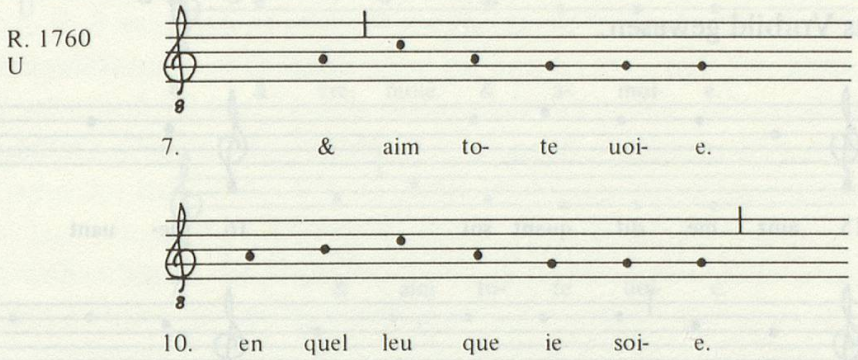


R. 292 „Huimain par un ajournant Chevauchai" aus $K^2N^2P^2X^2$ wiederholt zwar nicht den Eingangsvers wie die eben behandelte Melodie, doch sind auch hier die 7-Silbler von den gleichreimenden 11-Silblern melodisch streng getrennt. In KNPX wird die Tonart des Anfangs, ein G-Modus, in einen plagalen 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

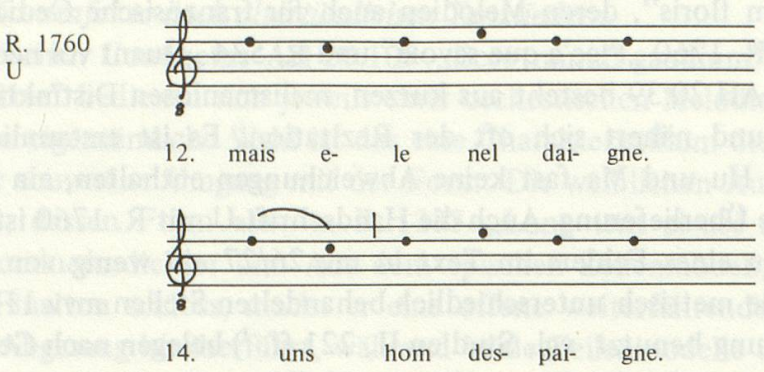
In der Trouvèrepoesie bilden die weiträumigen Lai-Formen eine Sondererscheinung; ihr Melodie- und Überlieferungsstil ist darum auch nicht mit dem der übrigen Strophenlyrik zu vergleichen. Die beobachtete Vorliebe der Conductusdichter für orchestischen Melodiestil zeigt sich deutlich gerade in der Lai-Melodik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

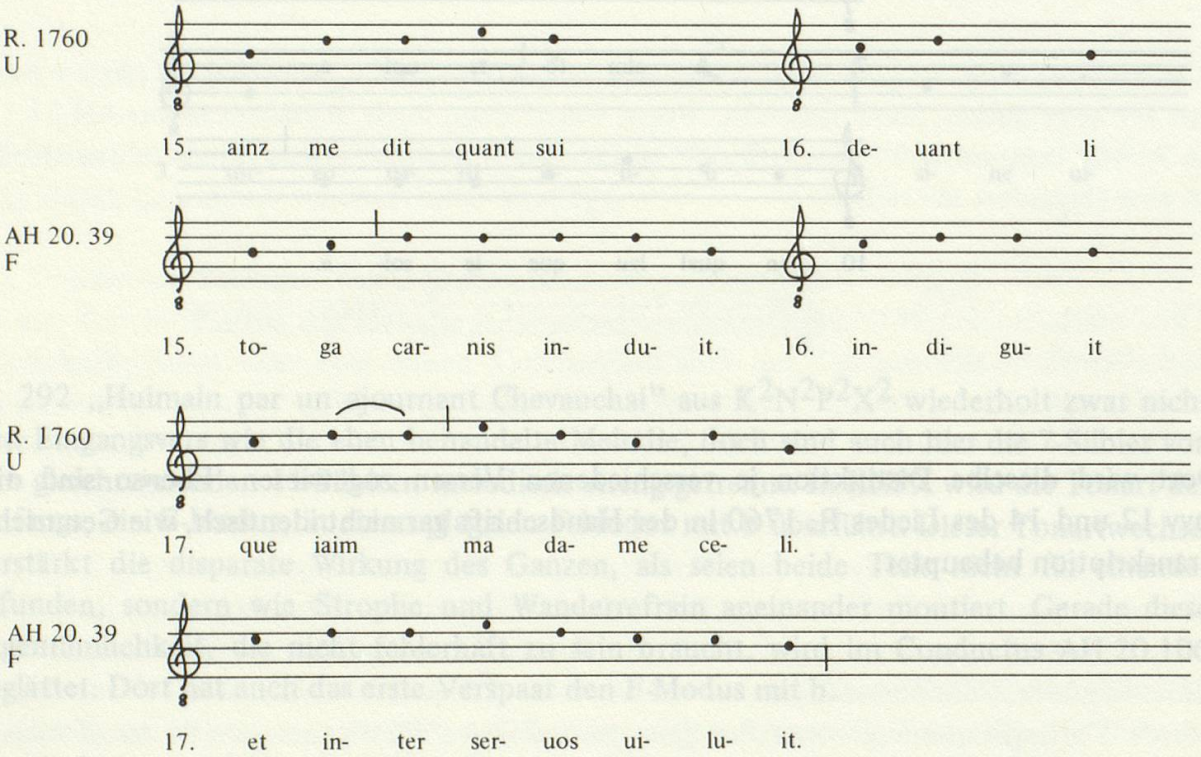


Dort wird dieselbe Distinktion je verschiedenen Versen zugewiesen. Ebenso sind die mvv 12 und 14 des Liedes R. 1760 in der Handschrift gar nicht identisch, wie Gennrichs Transkription behauptet:

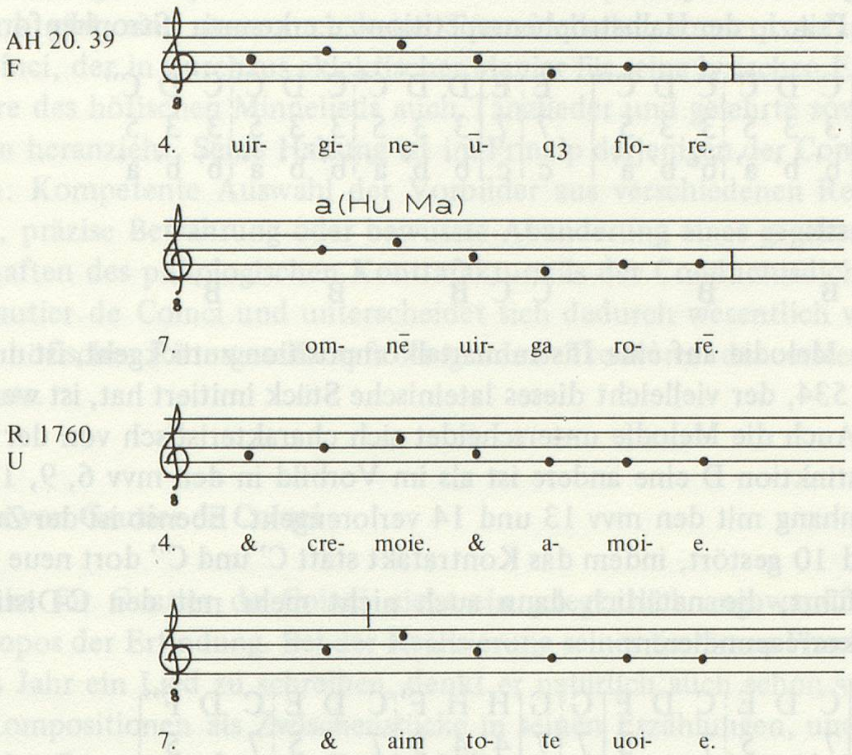
1 M. 128.1 zählt mvv 26/27 als einen Vers. Spankes Zählung ist aber richtig, wie die Folgestrophen, das Vorbild und die Melodie zeigen.



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 ed (wie in 2,1). M war mir nicht zugänglich.

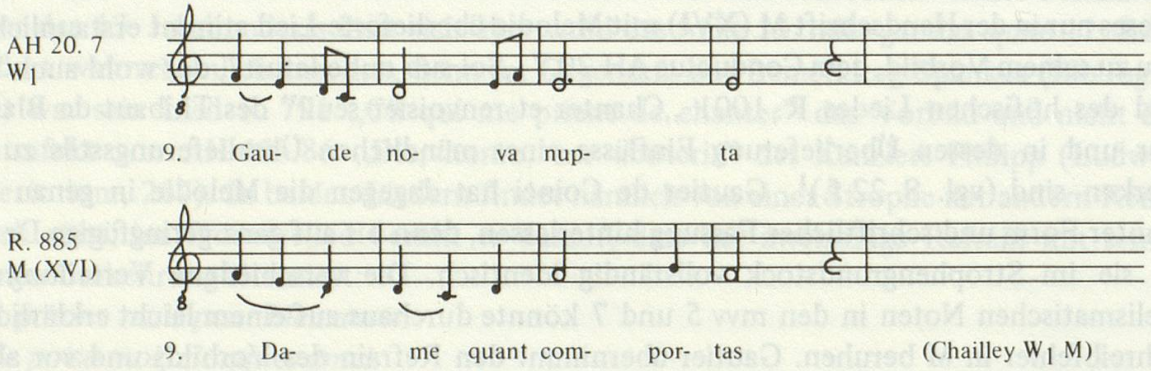
beeinflusst (das gleiche absteigende Motiv wird aber auch im Duplum des Melismas von W_1 verwendet!). Gautiers philologischer Kontrafakturstil zeigt sich ausser in Schrifttreue zum Vorbild auch noch in einem Detail kompetenter Redaktion. Der Refrain hat bei Gautier de Châtillon diese Form:

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:

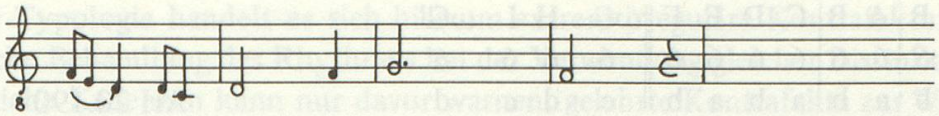
D	E^1	B^3	E^2	+	ω (= B^4)
6	7	7	6		
c	d	d	c		R. 885

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 . . ."

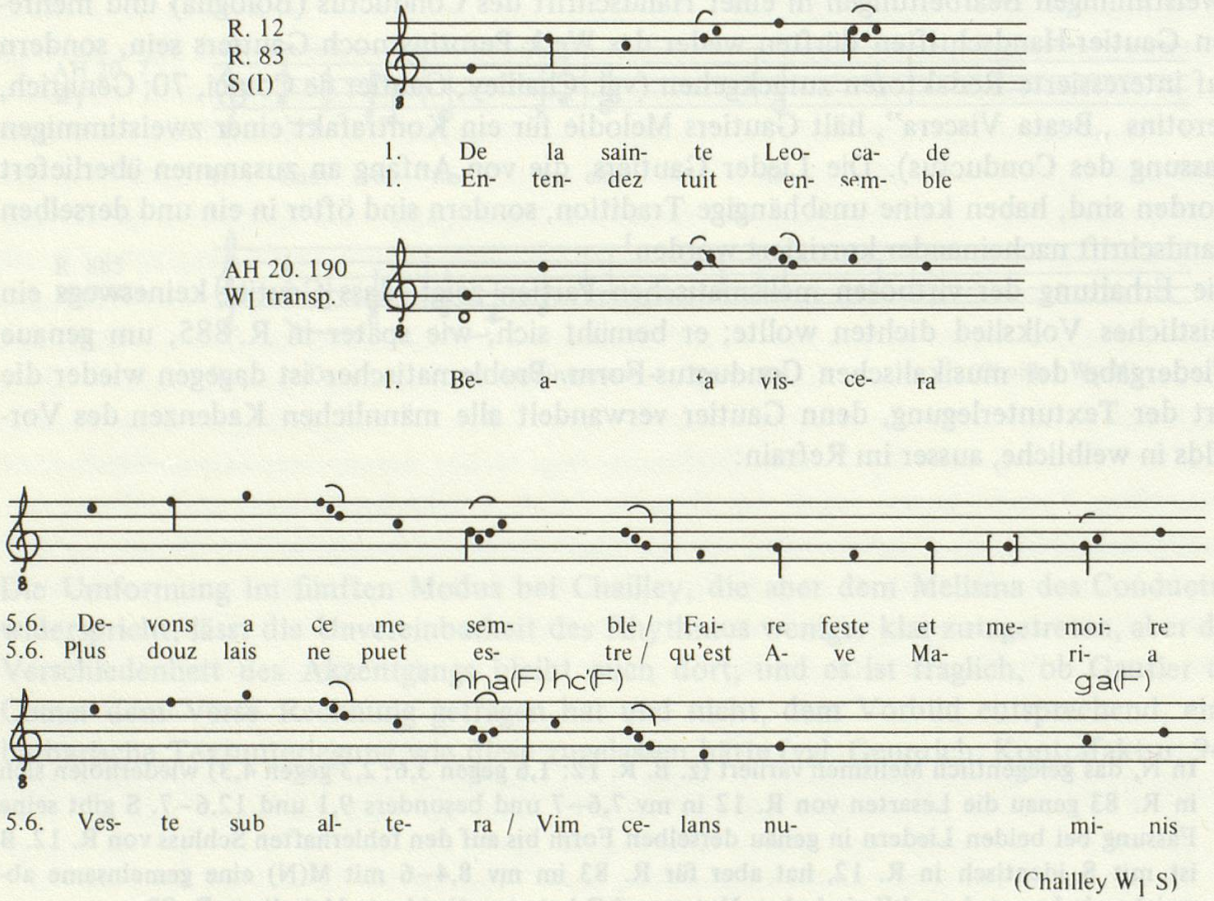
Die beiden Lieder Gautiers sind reich überliefert und Detaildifferenzen sind überall häufig. Trotzdem sind alle Fassungen der Lieder R. 12 und R. 83 untereinander verwandt und stehen der Überlieferung des Conductus AH 20.190 „Beata viscera" als eine Überlieferungsgruppe gegenüber, was besonders deutlich 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:



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"

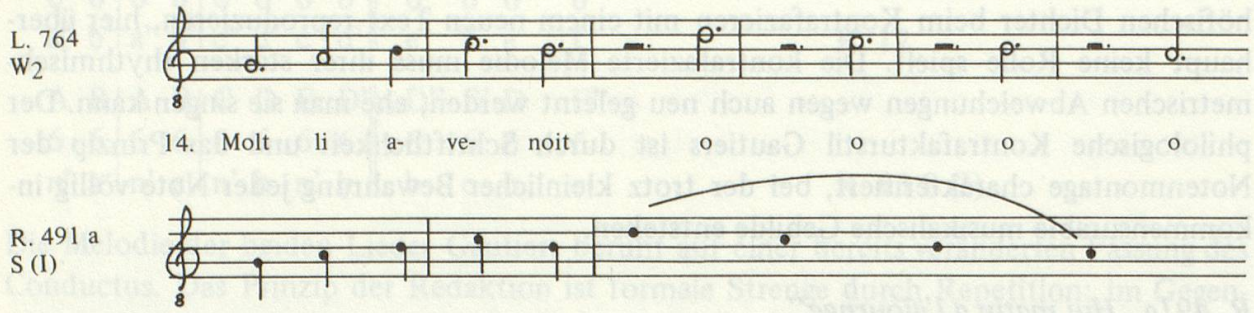
Die Motette L. 764 „Hier matin a l'enjournée" ist nur in der zweistimmigen Fassung der Handschrift W_2 überliefert (vgl. Gennrich, Motetten L. 762–765; Chailley, Gautier de Coinci, 54 f.). Mindestens für den Refrain ist Mehrstimmigkeit prinzipiell erforderlich, denn die dort auf repetiertes o, o, o, 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			e		e		d			e	e	e	L.764
													3		6		6			6		3	4	4	8	
								R.491a:					d		(d)		e		e	≡	d	(d)	e	e	e	

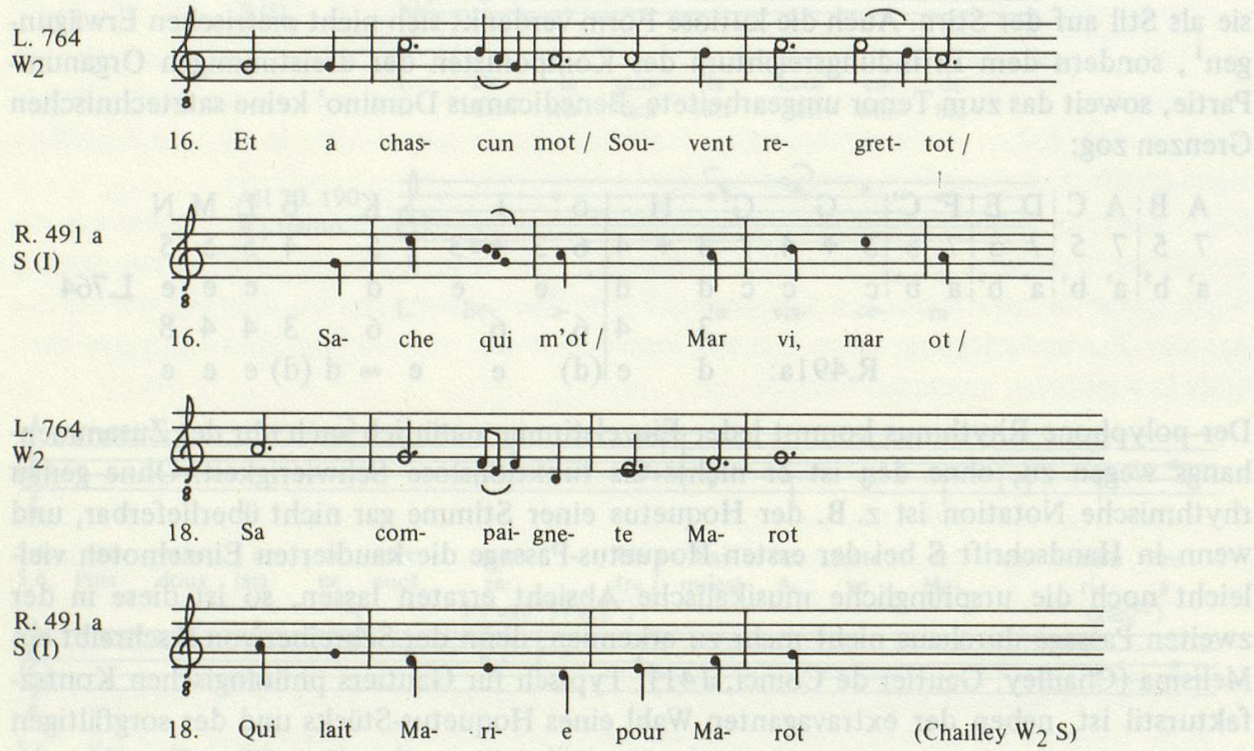
Der polyphone Rhythmus kommt jeder Einzelstimme natürlich auch nur des Zusammenhangs wegen zu, ohne den ist er nichts als funktionslose Schwierigkeit. Ohne genau rhythmische Notation ist z. B. der Hoquetus einer Stimme gar nicht überlieferbar, und wenn in Handschrift S bei der ersten Hoquetus-Passage 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:



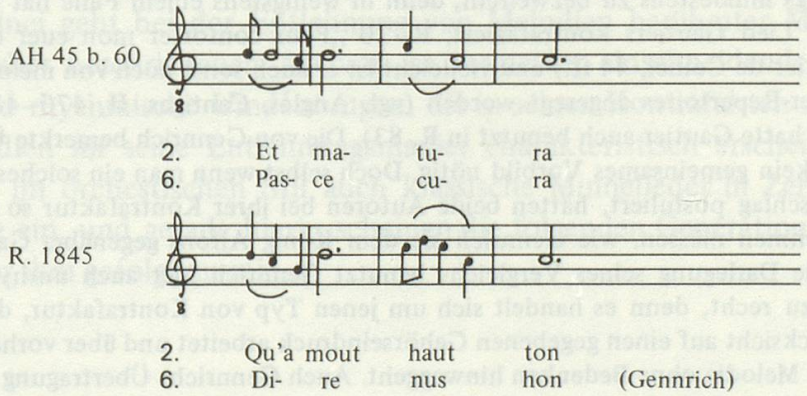
Die nur in den letzten drei Versen angebrachten Abweichungen erklären sich durch die Vorherrschaft des polyphonen Rhythmus, der einem besonderen Versrhythmus keinen Platz mehr lässt: Wo Gautier eine Silbe zu wenig gegenüber seinem Vorbild setzt, da schafft er durch rhythmische Überdehnung einen Ausgleich,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

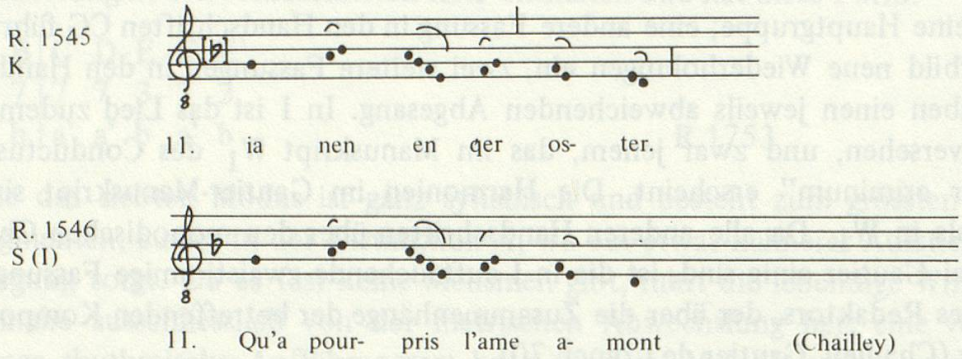
A B A B C D E F C D G[2] R.1546 D

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

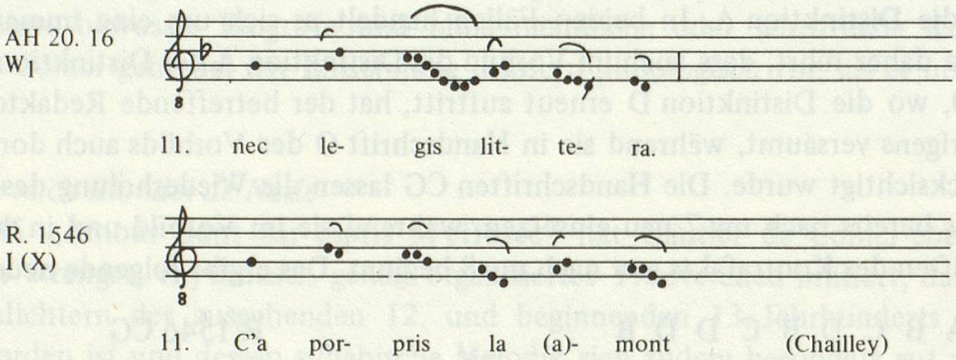
1 Die hier als B', im Schema von Chailley als E bezeichnete Distinktion ist nicht selbständig (vgl. auch Chailley, Gautier de Coinci, 133).

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

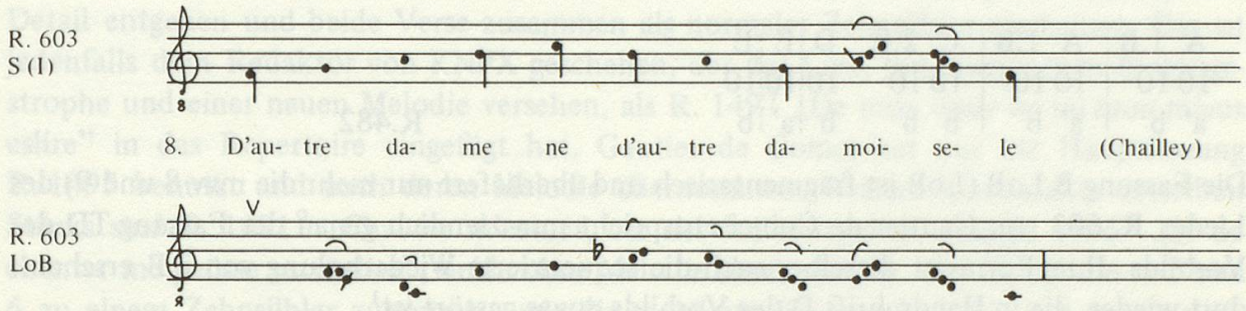
amie", vorkommt[1]. Von den 12 Handschriften, die eine Melodie mit Gautiers Text überliefern, enthalten nur B und LoB (die Trouvèrehandschrift F) die Melodie von R. 482. Die Handschriften L, R und F weichen sowohl von der Melodie des Vorbilds als auch von der Haupttradition des Kontrafakts sehr stark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

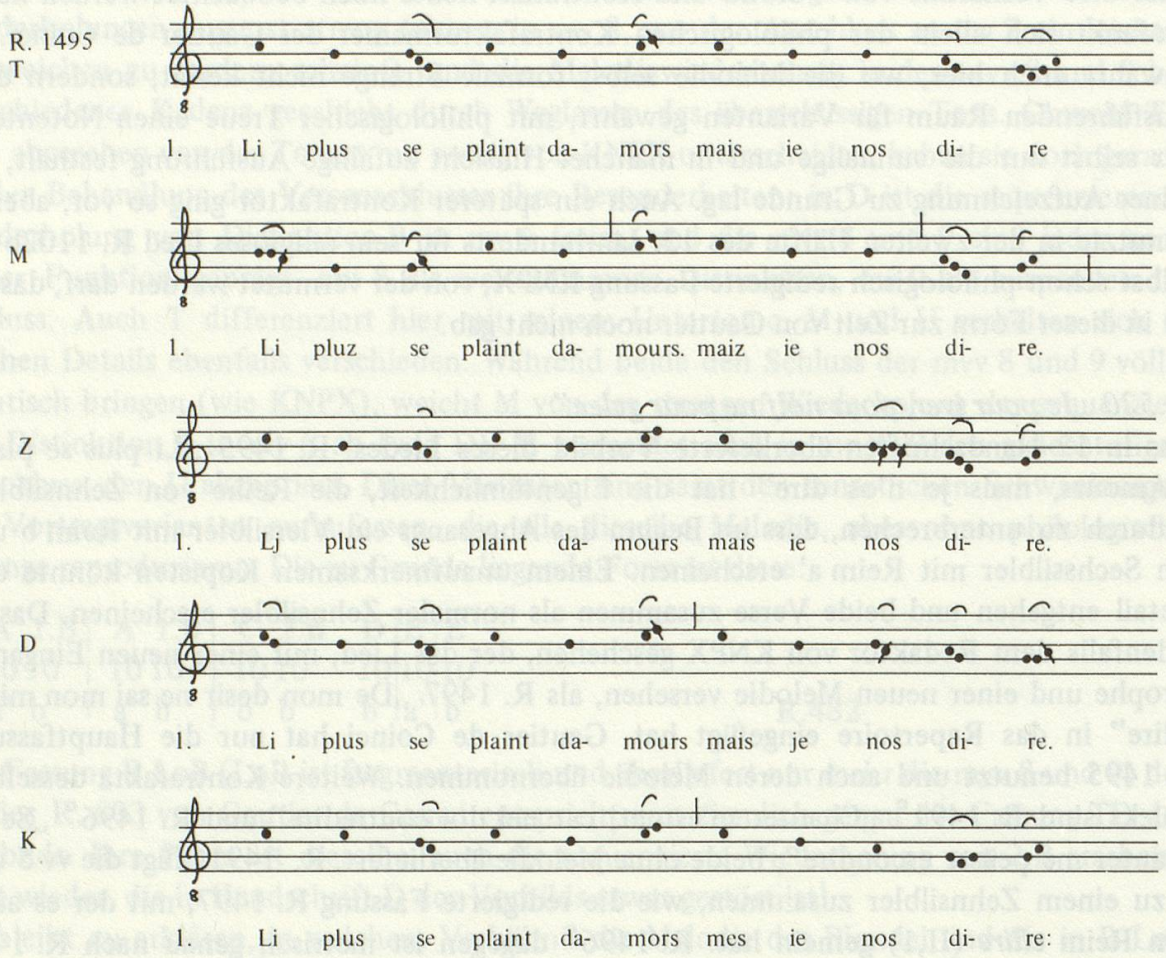
R. 520 „Je pour iver, pour noif ne pour gelee"

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

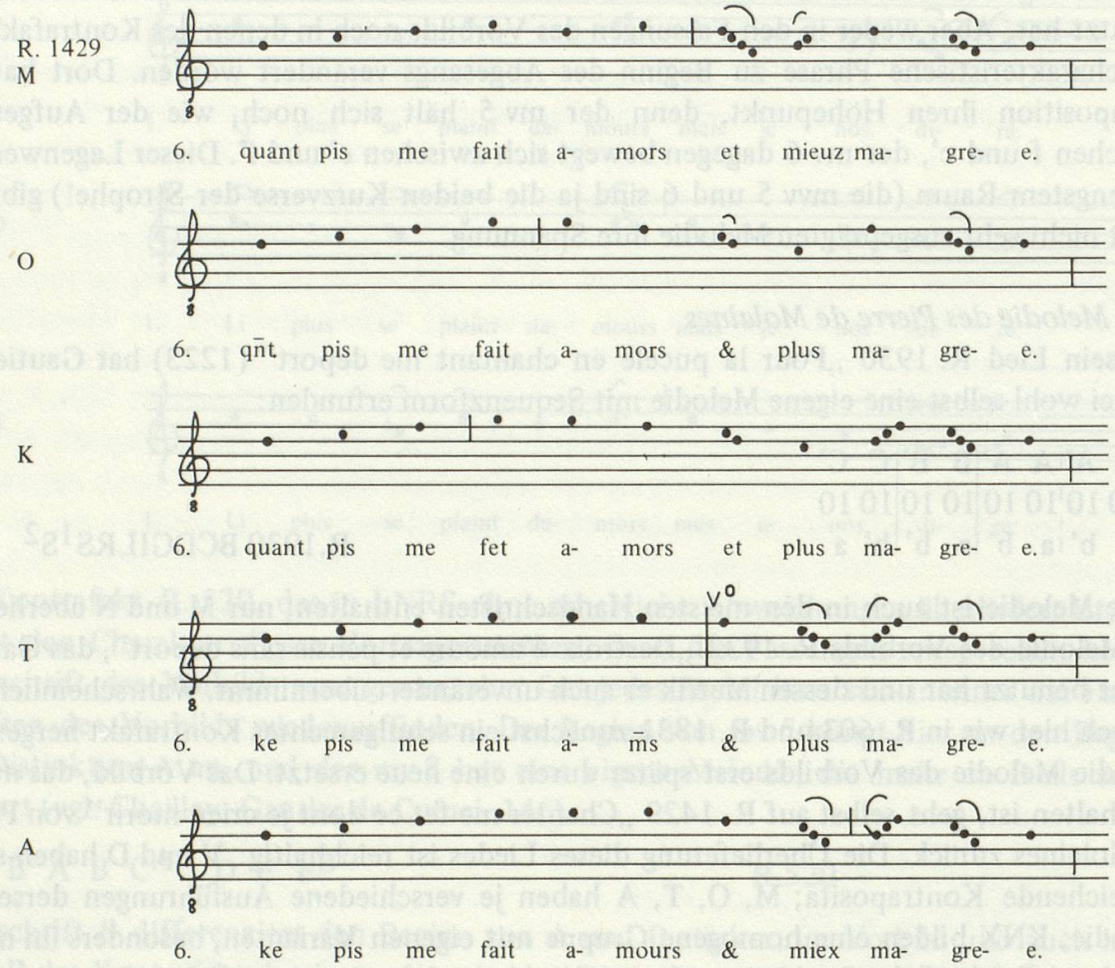
Diese Melodie ist auch in den meisten Handschriften enthalten; nur M und N überliefern die Melodie des Vorbilds R. 1932 „Destroiz d'amours et pensis sans deport", das Gautier sicher benutzt hat und dessen Metrik er auch unverändert übernimmt. Wahrscheinlich hat er auch hier wie in R. 603 und R. 1831 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 Kontraposita; 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

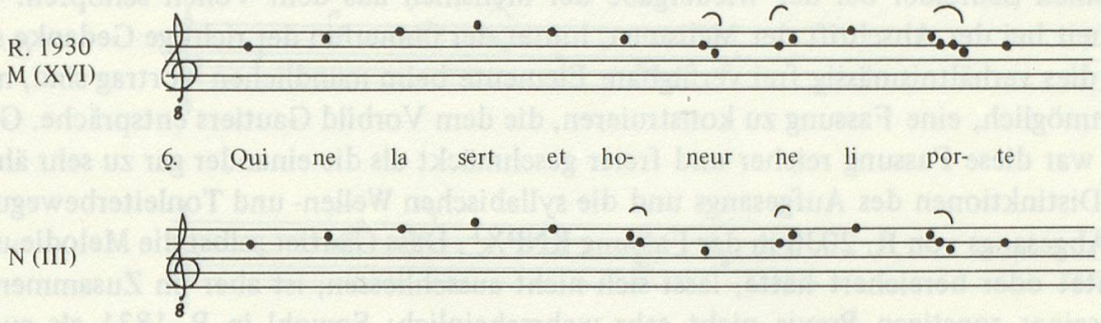
R.1429 MTA

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.

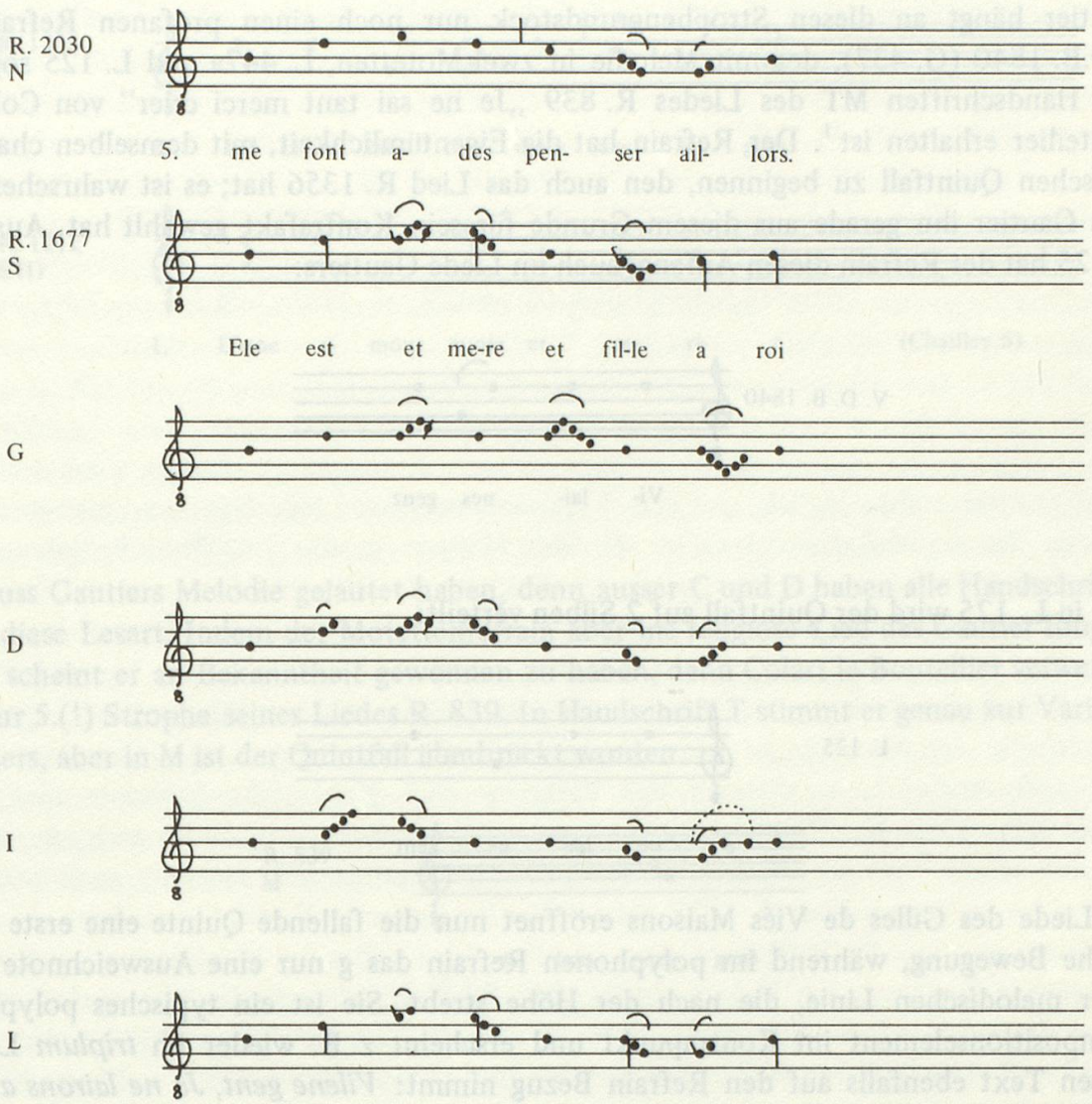
Eine Melodie des Wilart de Corbie

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.

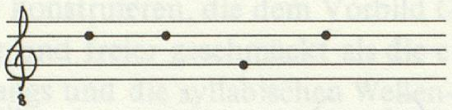
Gautier hängt an diesen Strophengrundstock nur noch einen profanen Refrain an, V.D.B. 1840 (G. 437), der mit Melodie in zwei Motetten, L. 447a und L. 125 sowie in den Handschriften MT des Liedes R. 839 „Je ne sai tant merci crier" von Colart le Boutellier erhalten ist[1]. Der Refrain hat die Eigentümlichkeit, 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:

V. D. B. 1840

Vi- lai- nes genz

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

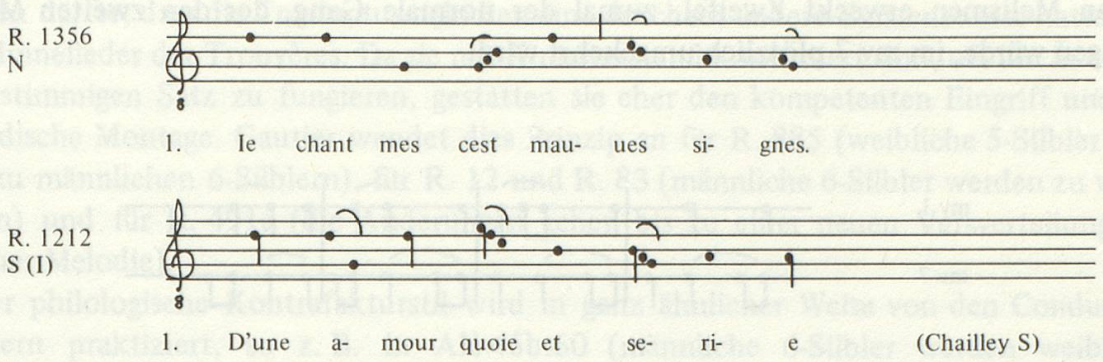
L. 125



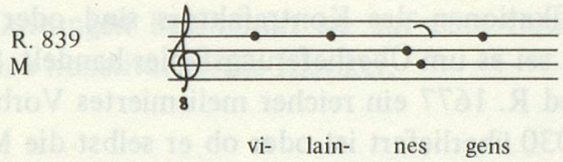
ui- lei- ne gent

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.

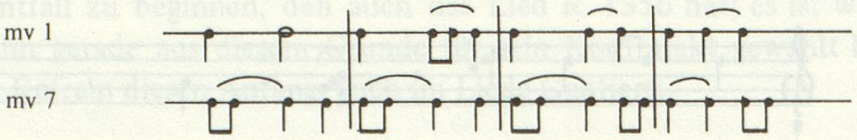


So muss Gautiers Melodie gelautet haben, denn ausser C und D haben alle Handschriften etwa diese Lesart. Indem der Motettenrefrain aber ins religiöse Lied des Gautier Eingang fand, scheint er an Bekanntheit gewonnen zu haben, denn Colart le Boutellier verwendet ihn zur 5.(!) Strophe seines Liedes R. 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.