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: Zweiter Teil : die Melodieüberlieferung der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

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: 02.10.2025

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

ZWEITER TEIL

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

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

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

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

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

I. Kapitel

Die lateinischen Kontrafakta des Kanonikus Adam de la Bassée

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

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

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

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

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

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

I. Der philologische Kontrafakturstil Adams de la Bassée

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Vorbilder, die sich Adam de la Bassée aus dem Repertoire der Trouvèrepoesie auswählt, reichen vom klassischen Minnelied der ältesten Zeit (R. 550 von Gace Brulé) über die Epoche Thibauts IV. (R. 711 von Thibaut, R. 2107 von Raoul de Soissons) und des Herzogs von Brabant (R. 936 von Henri III) bis in die Gegenwart und Landschaft Adams mit der Poesie der Arraser Dichter (R. 2054 von Gaidifer d'Avion). Alle kontrafazierten Stücke, mit Ausnahme von R. 89a, gehören zu den berühmtesten des gesamten Trouvère-Repertoires. Zeugnis geben davon nicht nur die zahlreichen Handschriften, in denen diese Lieder überliefert werden, sondern auch weitere Kontrafakta:

R. 711 ist Vorbild von R. 709a „Tant ai servi le monde longuement", religiöses Lied der Handschrift Arsenal 3517 (D, IV der Werke Gautiers de Coinci);

R. 2107 ist Vorbild von R. 1104 „Deus, je n'os nomer amie", anonym in KNXR; R. 2091 „Mere, douce creature" von Jaque de Cambrai (C); R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", anonym in V, aber vielleicht von Phelipe de Rémi (vgl. Jeanroy, Philippe de Beaumanoir; Långfors, Mélanges V, 337 ff.; Petersen, Beaumanoir, 49 ff.); R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure", religiöses Lied aus der Sammlung PX;

R. 1172 ist Vorbild von R. 1193° „Tant me plaist toute philosophie", religiöses Lied der Sammlung V;

R. 2054 ist Vorbild von R. 2053 „J'ai tant d'amours apris et entendu Que desormais" von Lambert Ferri;

R. 936 ist Vorbild von R. 934a „L'autrier m'estoie levés", religiöses Lied aus der im Zweiten Weltkrieg verbrannten Handschrift Metz 535.

Wie der Prior Gautier de Coinci kennt auch der Kanonikus Adam de la Bassée die verschiedenen Repertoires lateinischer und vulgärsprachlicher Musikübung seiner Zeit, und wie Gautier versucht er, ein halbes Jahrhundert später, sein erzählerisches Werk mit einer Blütenlese aus verschiedensten Quellen und Stilbereichen aufzulockern: Aus dem liturgischen Repertoire wählt er vor allem Hymnen, aber auch Sequenzen (darunter natürlich „Laetabundus" für AH 48.320 „Ad honorem"), ein Responsorium und ein Halleluja, aber auch von ihm selbst komponierte Stücke lehnen sich stark an liturgische Melodik an; aus der polyphonen Singpraxis imitiert er eine Motette, für eine weitere und für einen zweistimmigen Conductus sind Vorbilder nicht bekannt (vgl. die ausführlichen Bemerkungen zum liturgischen Repertoire bei Bayart, lxvij ff.); das Trouvère-Repertoire schliesslich enthält vor allem Minnelieder (R. 550, R. 711, R. 2107, R. 1172, R. 2054), aber auch eine Pastourelle (R. 936) und zwei Tanzlieder (R. 767a und den Refrain V.D.B. 1599). Die Haltung des bewussten Auswählens charakterisiert den gebildeten Kleriker, der mit Büchern umzugehen gewöhnt ist und Noten kennt, gegenüber dem Trouvère, der auswendig vorträgt und kontrafaziert und auf das Repertoire gesellschaftlicher Vortragspraxis angewiesen bleibt.

Während Adam de la Bassée die liturgischen Vorbilder seiner Kontrafakta sehr genau respektiert (Bayart, lxviij) und damit die Kontrafakturpraxis der liturgischen Autoren fortsetzt, für die eine Melodieänderung etwas von Verletzung geistlicher Autorität gehabt hätte, scheut er sich nicht, die Form seiner vulgärsprachlichen profanen Vorbilder den metrischen Bedürfnissen seiner Gedichte anzupassen. Insbesondere ersetzt er durchgehend

alle weiblichen Reime und Kadenzen durch männliche, was zwar einen Kontrast zu der Strophenform des *Ludus* schafft, die bei den Trouvères abwechslungsreich gebaute Liedform aber meistens beeinträchtigt.

Die Art der metrischen Veränderungen geht am besten aus der Gegenüberstellung der Formschemata von Vorbild und Kontrafakt hervor (die Melodien werden hier der Vollständigkeit halber gleich mit angegeben):

R. 550 und AH 48.299:

A	B	A	B	C	D	E	F	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a'	b	a'	b	b	b	c'	c'	R. 550
A	B	A	B	C	D	B'	E	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	b	AH 48.299

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

R. 711 und AH 48.300:

A	B	A	B	C	D	C'	D'	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	b'	a	a	b'	R. 711
A	B	A	B	C	D	C'	D'	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	b	AH 48.300

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

R. 2107 und AH 48.313:

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

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

R. 1172 und AH 48.316:

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

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

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

R. 2054 und AH 48.318:

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

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

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

R. 936 und AH 48.330:

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

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

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

R. 89a und AH 48.331:

A	B	A	B	C^1	D	C^2	E			
8	8	8	8	8	8	8	8			
a	b	a	b	a	b	a	b			R. 89a
A^1	B^1	A^1	B^1	E	D	C^1	C^2	A^2	B^2	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a	b	a	b	a	b	a	b	b	a	AH 48.331

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

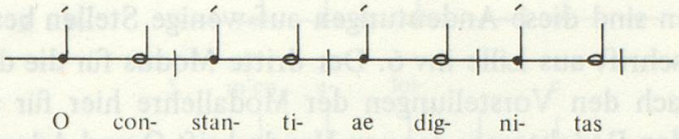
Selbst wenn man von diesem letzten Fall absieht, weil nicht ganz sicher ist, ob Adam de la Bassée hier wirklich das betreffende Stück kontrafaziert hat, ist deutlich, dass er nirgends die Metrik seines Vorbilds genau respektiert hat. Die Änderungen, die nicht ohne Scharfsinn angebracht worden sind, wiewohl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

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

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

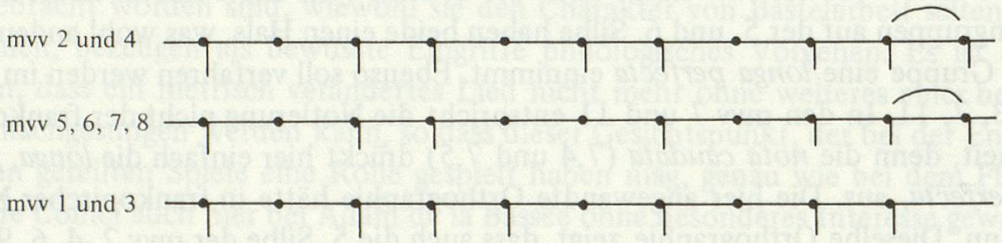
x́	x	x́	x	x	x́	x	x́	x
O	con-	stan-	ti-	ae	dig-	ni	tas	
Quant	voi	la	glai-	e	me-	u-	re	

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

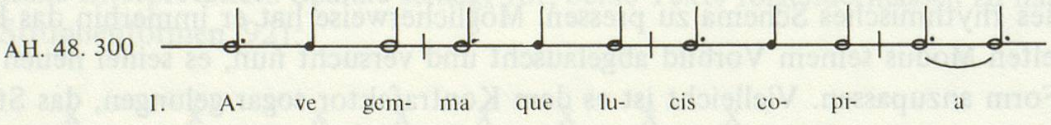


Die Notation Adams enthält allerdings eine Reihe von Unregelmässigkeiten, die dem modalen Gang zwar widersprechen, den Text aber besser zu seinem Recht kommen lassen. Der erste Vers hat eine Zäsur nach der 5. Silbe (wie alle 8-Silbler dieser Strophe). Die Notengruppen auf der 5. und 6. Silbe haben beide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

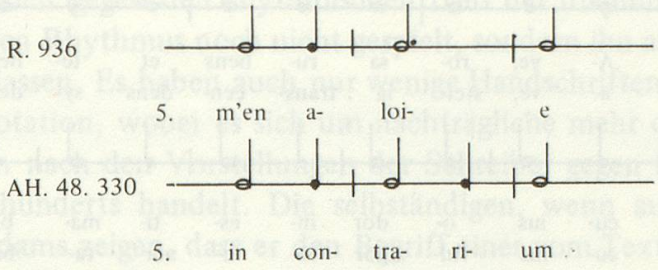
lässt, macht diese so gut wie unkenntlich. Es ist die Arbeit oder besser Spielerei eines in der Notationstechnik nicht ganz unerfahrenen Laien mit philologischen Ambitionen.
In drei weiteren Stücken gibt Adam de la Bassée seinen Melodien einen weniger willkürlichen Rhythmus. Er überträgt die Melodien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



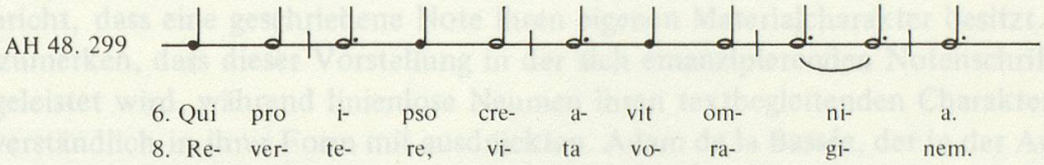
Der mv 7 muss korrigiert werden: bafg gehört auf die letzte Silbe von mv 6 (auch so in K des Vorbilds), so dass mv 7 wie mv 5 verläuft; um die Verschiebung auszugleichen, hat der Schreiber ein kaudiertes c' ausgelassen. Der rhythmische Ablauf in den mvv 1 und 3 ist wohl durch das Melisma von Silbe 3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



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



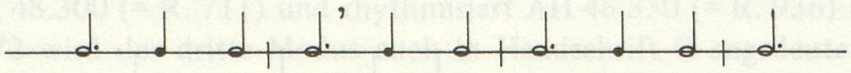
Für die drei übrigen Kontrafakta scheint der Rhythmus, der sich meist nicht mit einem einzigem Modus identifizieren lässt, wieder ganz das persönliche Werk des Kontrafaktors zu sein. AH 48.331 nach R. 89a sei hier übergangen (vgl. S. 148). Das Lied R. 550 lässt sich natürlich im dritten Modus übertragen,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



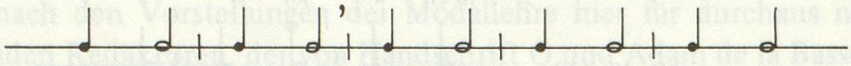
Eine sehr eigentümliche Rhythmisierung wendet Adam de la Bassée für sein Kontrafakt AH 48.318 nach R. 2054 an. Die Melodie dieses Stücks zeichnet sich dadurch aus, dass sie die metrischen Zehnsilbler jeweils in einen Viersilbler und einen Sechssilbler zerlegt. Adam scheint hier nun die Binnenkadenzen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

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

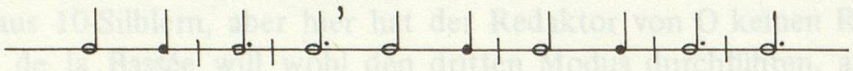
AH 48. 318



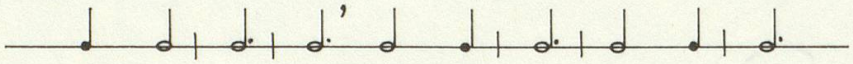
1. A- ve, ro- sa ru- bens et te- ne- ra,
3. a- ve, stel- la trans- cen- dens sy- de- ra,



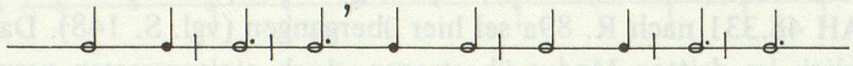
2. cu- ius o- dor in- es- ti- ma- bi- lis,
4. cu- ius ful- gor in- e- nar- ra- bi- lis,



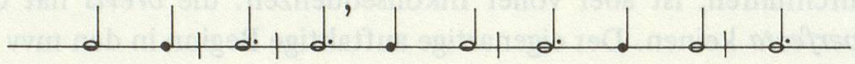
5. mir- ra fra- grans, y- so- pus hu- mi- lis,



6. per quam de- us de de- i dex- te- ra



7. se in- cli- nans ad nos- tra in- fe- ra



8. nos- tre fu- it na- tu- re nu- bi- lis.

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

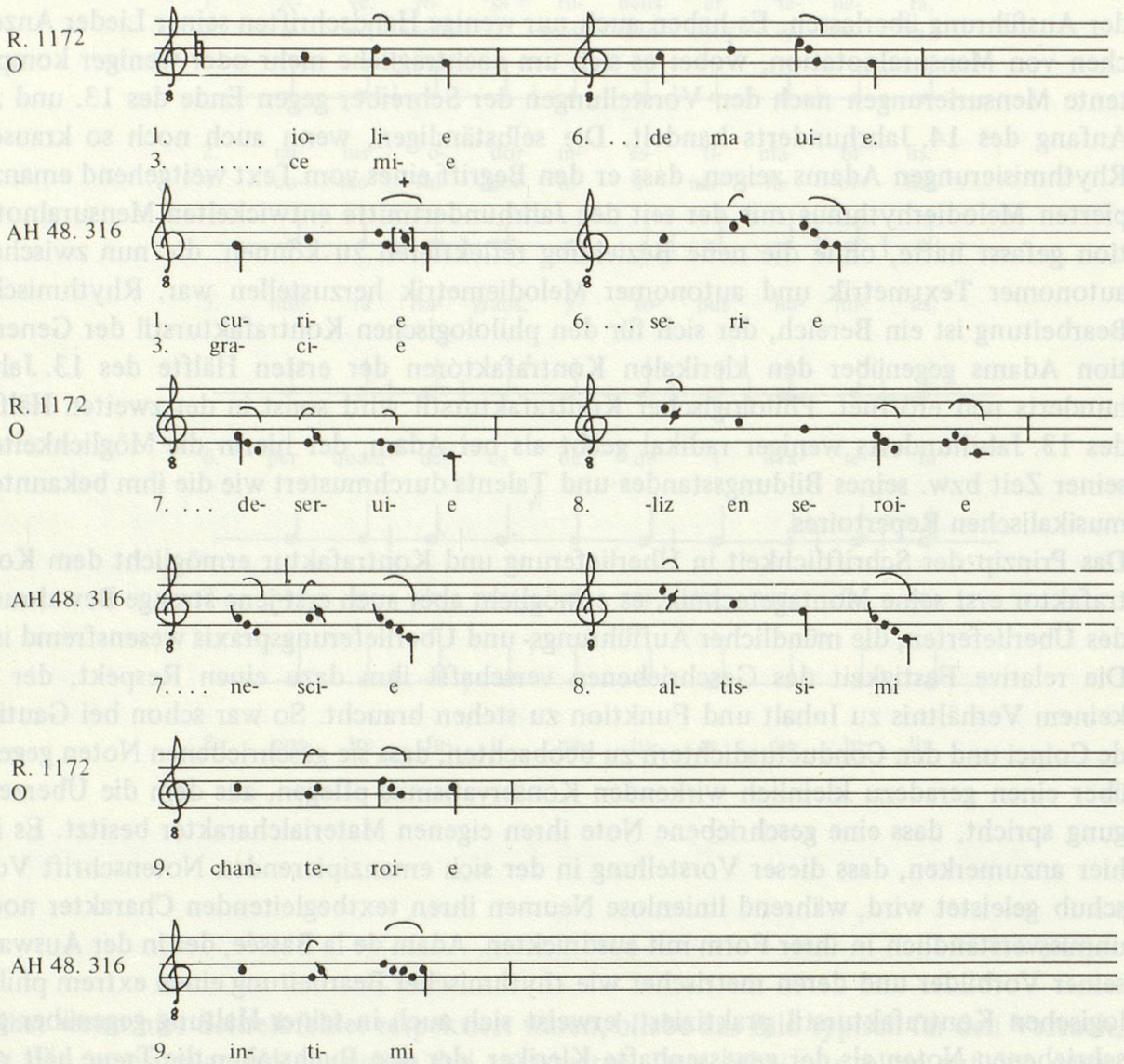
Neben Rhythmen, die auch dem Vorbild seines Kontrafakts zugeschrieben werden können, benutzt Adam de la Bassée offensichtlich gern eigene, ungewöhnliche rhythmische Kombinationen, von denen bezweifelt werden muss, dass er sie für eine Gesangsaufführung verfasste. Es sind wohl eher akademische Exerzitien,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

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

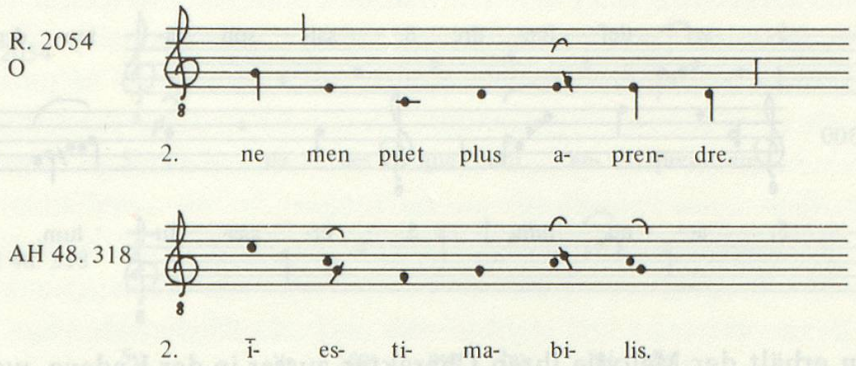
Das Prinzip der Schriftlichkeit in Überlieferung und Kontrafaktur ermöglicht dem Kontrafaktor erst seine Montagetechnik, es ermöglicht aber auch erst jene strenge Bewahrung des Überlieferten, die mündlicher Aufführungs- und Überlieferungspraxis wesensfremd ist. Die relative Festigkeit des Geschriebenen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

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

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

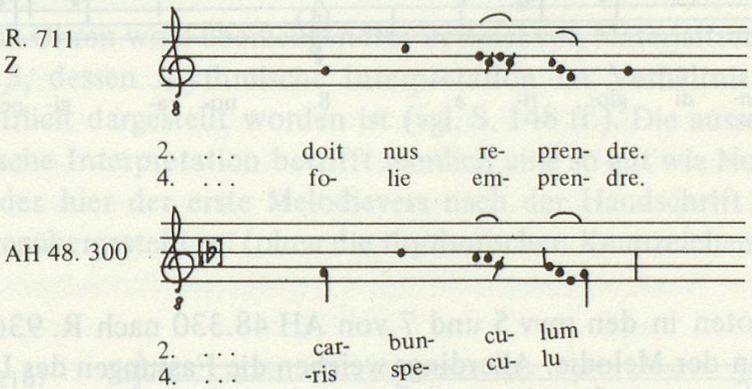


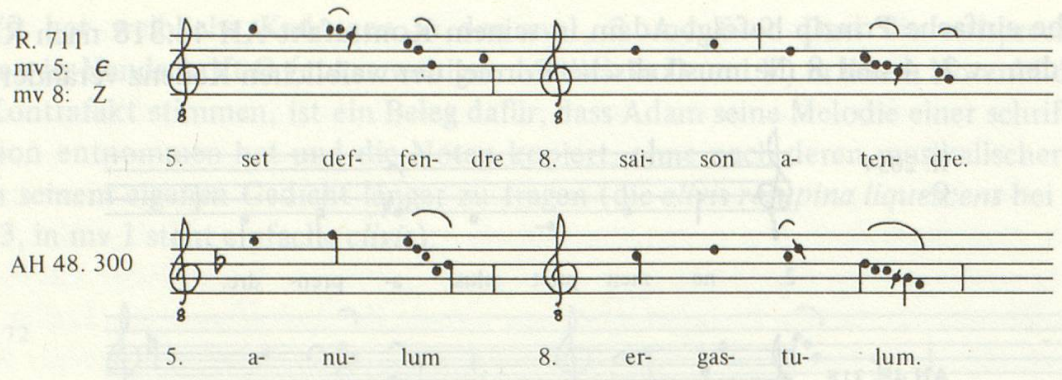
Dasselbe einfache Prinzip befolgt Adam in seinem Kontrafakt AH 48.318 nach R. 2054, wo in den vv 2, 4 und 8 die musikalische Formel der weiblichen Kadenz verändert wird:



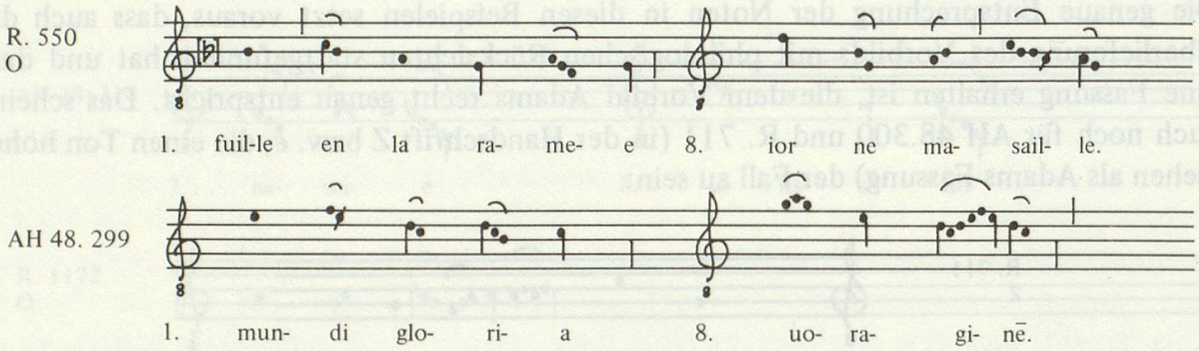
Die Transposition ist möglicherweise das Werk Adams, aber er kann natürlich auch eine transponierte Fassung benutzt haben. Aufzeichnungen in verschiedener Höhenlage begegnen auch in der Trouvèrepoesie häufiger, so dass hieraus für Adams Kontrafakturtechnik kein Schluss zu ziehen ist.

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



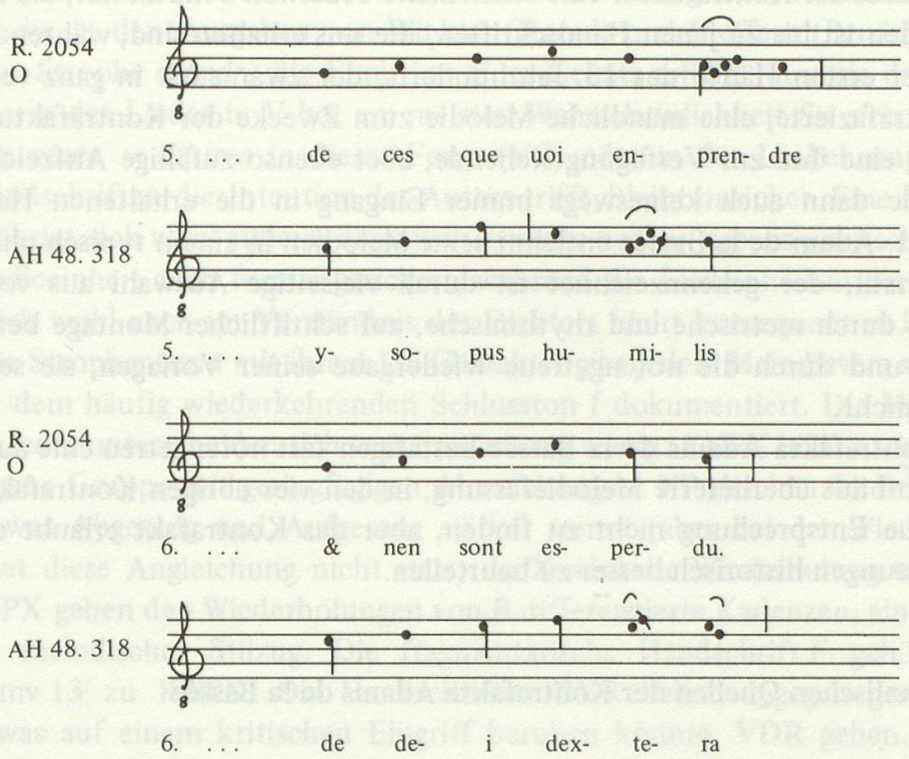


Dies Vorgehen erhält der Melodie ihren Charakter ausser in der Kadenz, wo musikalische Ungereimtheiten entstehen, die sich nur nach ihrer Herkunft rechtfertigen lassen.
Daneben benutzt Adam de la Bassée eine andere Technik, die darin besteht, im Versinnern Töne zu Melismen zusammenzufügen oder gar an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

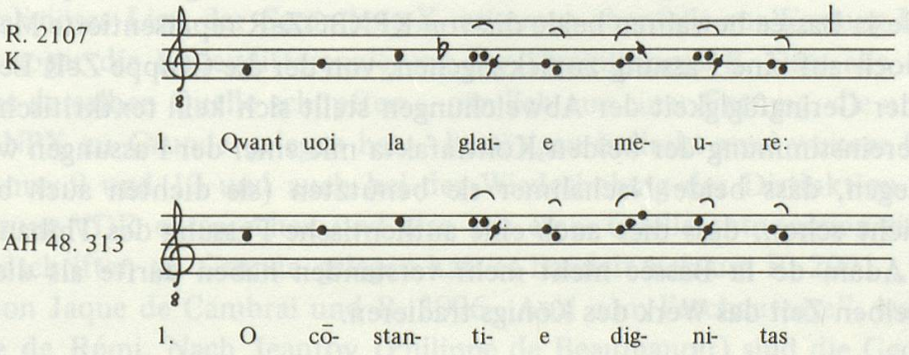


Die hinzugefügten Noten in den mvv 5 und 7 von AH 48.330 nach R. 936 (vgl. S. 151) ändern kaum etwas an der Melodie. Allerdings weichen die Fassungen des Liedes so stark von der Fassung des Kontrafakts ab, dass über Einzelheiten der Adaptation nichts mehr ausgemacht werden kann. Klar ersichtlich ist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

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



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



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

Zwei der Kontrafakta Adams de la Bassée bestätigen fast notengetreu eine auch mit dem Text des Vorbilds überlieferte Melodiefassung; in den vier übrigen Kontrafakten ist eine solche genaue Entsprechung nicht zu finden, aber das Kontrafakt erlaubt es, die überlieferten Fassungen historisch besser zu beurteilen.

II. Die musikalischen Quellen der Kontrafakta Adams de la Bassée

R. 711 „Tant ai Amours servies longuement"

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

R. 2107 „Quant voi la glaie meüre"
Mit diesem Lied hat Adam de la Bassée eines der berühmtesten des ganzen Repertoires imitiert. Seine Berühmtheit hat sich auch in mehreren divergenten Textfassungen niedergeschlagen, die in den Ausgaben von Winkler (Raoul) und Steffens (Perrin) verzeichnet sind. Da die Strophe *atendre* die Funktion eines Geleits erfüllt, muss sie die letzte sein, d. h. die Form des Liedes in V hat am meisten Wahrscheinlichkeit für sich. Ob aber die *cobla dobla amee – desiree* in dieser Form (VC) oder in der Umkehrung wie in den anderen Handschriften die Intention des Autors trifft, bleibt unsicher. Eine Entscheidung hierüber erübrigt sich wohl zudem, denn jede Strophe hat ihr eigenes poetisches Motiv, sie ist als Melodieeinheit auch formal gesichert, während die Liedeinheit in der Abfolge der Strophen sich wohl auch im Verständnis des Dichters nicht konsequent zu konstituieren braucht. Die Strophenform mit ihrem Lai-Charakter gibt jedem Melodievers seine Einheit, was sich in dem häufig wiederkehrenden Schlusston f dokumentiert. Die Melodiefassungen dieses Liedes unterscheiden sich verhältnismässig wenig: KNPX bilden wie gewöhnlich eine homogene Gruppe mit geringfügigen Abweichungen: NP gleichen ihr B^2 der Distinktion D an, was Abgesang und Aufgesang stärker trennt (aber bei der Wiederholung im mv 11 findet diese Angleichung nicht statt). In X wird die Wiederholung von $2.A^2$ verwischt. KNPX geben den Wiederholungen von B differenzierte Kadenzen, ein der Laiform angepasster melodischer Stilzug. Die fragmentarische Handschrift F gehört nach der Lesart in mv 13 zu KNPX. Die Handschriften DVR haben dagegen genaue Wiederholungen, was auf einem kritischen Eingriff beruhen könnte. VDR gehen, nach ihrem absteigenden Initium der mvv 9 und 13 zu urteilen, vielleicht auf eine andere Aufführungsvariante als KNPX zurück. Ausser diesen Varianten enthalten die Handschriften einige Ungenauigkeiten oder Schreibfehler, so eine Verlagerung in D mvv 6/7 und 10/11, welche die Wiederholungen von B stört und zwischen mv 8 und mv 9 einen Tritonus produziert. V ist reichlich verwildert, ebenso R, wo die Wiederholungen des Abgesangs unkenntlich geworden sind. KNPX scheinen jedenfalls die gewollte Strophenform am ehesten zu repräsentieren.
Die Melodie Adams de la Bassée entspricht in den wenigen unterscheidenden Details (mvv 9 und 13) der Fassung KNPX, bewahrt aber nicht deren Endendifferenzierung in den Distinktionen B. Adam de la Bassée hat entweder die Parallelität der beiden Melodieverse selbst hergestellt, oder er besass eine Abschrift, die wie VDR diese vermeintliche Unregelmässigkeit schon nicht mehr enthielt. R. 1104 „Deus, je n'os nomer amie", anonym in der Sammlung $K^2N^2(P^2)X^2$ überliefert, und R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure", religiöses Lied der Sammlung X, stimmen ebenfalls zur Fassung KNPX; beide haben aber sogar die Endendifferenzierung der Distinktionen B. Dass alle drei Kontrafaktoren aus derselben Quelle schöpften – nämlich aus einer Fassung, die unseren Handschriften KNPX zu Grunde gelegen hat – bestätigen indirekt zwei weitere Kontrafakta, die in den mvv 9 und 13 und auch bei der Wiederholung der Distinktion B genau der andern Fassung VDR entsprechen und also aus einer Quelle entnommen sind, die auch diesen Handschriften zu Grunde gelegen hat; es handelt sich um R. 2091 „Mere, douce creature" von Jaque de Cambrai und R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", wahrscheinlich von Phelipe de Rémi. Nach Jeanroy (Philippe de Beaumanoir) sind die Gedichte dieses

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

R. 936 „L'autrier estoie montés"

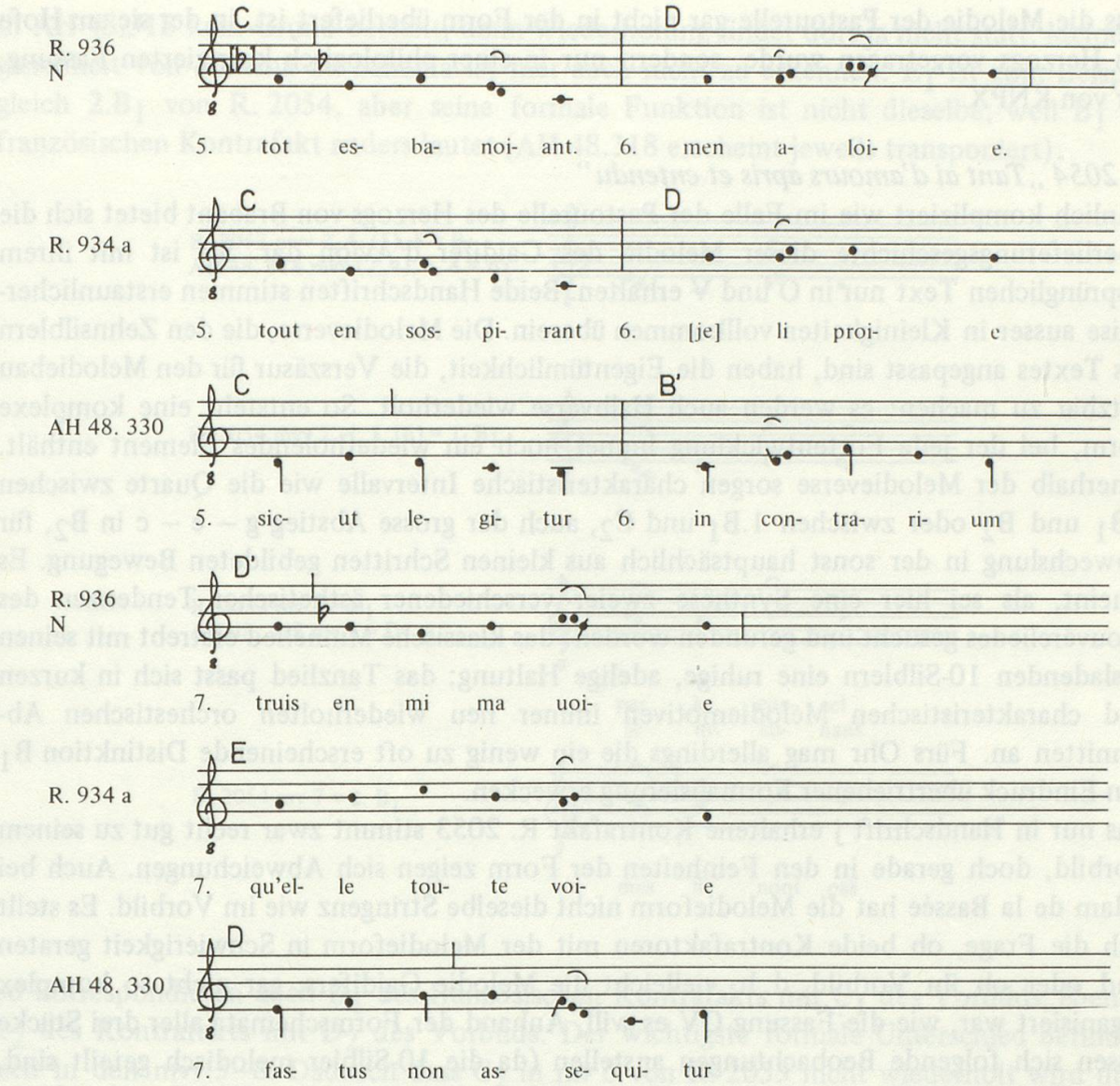
Die Pastourelle des Herzogs ist in KNPX und V überliefert. Die Fassung KNPX ist identisch in allen Handschriften (eine Variante in K). Ludwig (Repertorium, 339) spricht wohl nicht von diesem Stück, wenn er behauptet, dass die Fassungen divergierten, besonders in der Mitte, und dass das Metzer Kontrafakt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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

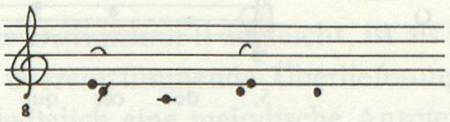
Das nur in Handschrift j erhaltene Kontrafakt R. 2053 stimmt zwar recht gut zu seinem Vorbild, doch gerade in den Feinheiten der Form zeigen sich Abweichungen. Auch bei Adam de la Bassée hat die Melodieform nicht dieselbe Stringenz wie im Vorbild. Es stellt sich die Frage, ob beide Kontrafaktoren mit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

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

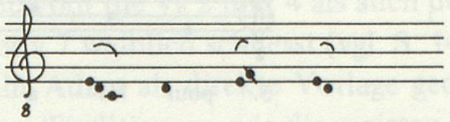
Um die Schemata vergleichbar zu machen, wurden hier überall die Teilungen in Halbverse aufrechterhalten, obwohl natürlich dafür im Falle von D_1D_2, E_1E_2 in R 2053 und D_1D_2

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

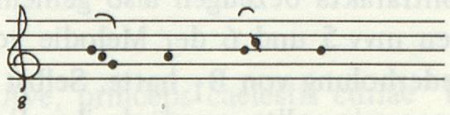
R. 2053 mvv 2, 4, (5), 8 = B_1
AH 48. 318 mvv (2, 4), 5, 8 = B_1



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

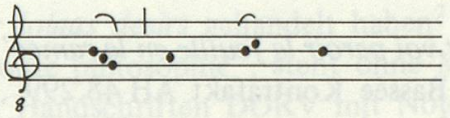


R. 2053 mv 7 = E_1
AH 48. 318 mv 7 = D_1



par le con- sel
se in- cli- nans

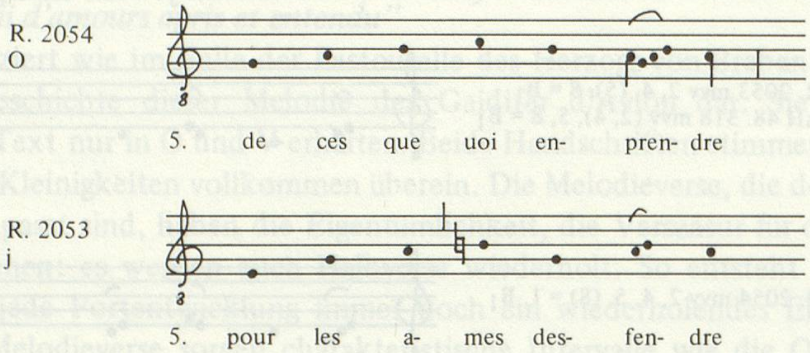
R. 2054 mv 7 = 2. B_1



mes il nont pas

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

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



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

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

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

Sup^a cantilen$\bar{a}$ $\bar{q}$ incipit. Q$\overset{a}{n}$t
uoi la flor paroir sor le (ram)el ke li
dous tans destet se reclarcist.

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

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

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

1 T hat vor mv 4 plötzlich ein b: es ist anzunehmen, dass es zu der Reihe sekundverlagerter Noten gehört, die durch beigeschriebene geschwänzte Noten korrigiert worden ist; T hat also auch hier die ursprüngliche Tonart.
2 Im Foto ist die Stelle unleserlich, gehört aber vielleicht einer anderen Hand als der umstehende Text (Bayart, 274 und Faksimile 231). Das *ut supra* hat jedenfalls nichts mit dem Liede zu tun, wie Gennrich (Kontrafaktur, 31) vermutet, sondern bezieht sich, wie man lesen kann, auf die Verse (vgl. Bayart, xxv f.):
quos plenus immodici spiritus doloris
salutans, sic postulat, indigens favoris,
die seit der Nummer 66 alle jene erzählenden Passagen beschliessen, in denen neue Personen eingeführt werden (Bekenner 68, Märtyrer 70, Apostel 72 und 74: Magdalena, Propheten 76, Johannes der Täufer 78, Patriarchen 80, Engel 82 und die Jungfrau 84).

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

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

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

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

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

III. Zum Überlieferungsstil der Vorbilder

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

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

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

II. KAPITEL

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

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

I. Die Melodie I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Die Melodie II

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

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

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

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

R. 1188

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

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

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

R. 1188
D

1. Ki bien ai- me a tart ou- bli- e

2. mais ne le puis ou- bli- er

R. 1140 a

1. De chan- ter mest pris en- ui- e.

2. de re- gi- na ce- lo- rum

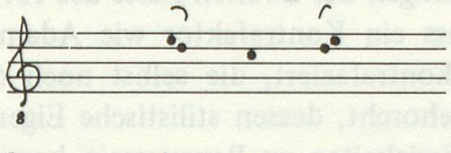
Es muss dieses allerdings eine Vermutung bleiben; zudem würde der geringfügige Unterschied am Stil der Melodie kaum etwas ändern. Über die Entlehnungsart ist bei der etwas unübersichtlichen Überlieferung in i und dem Manuskript von R. 1140a nur so viel zu sagen, dass der Kontrafaktor und Autor von R.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

III. Die Melodie I in R. 1188

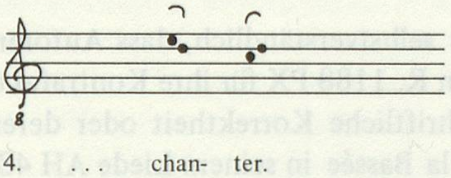
R. 1188 besitzt also in den Handschriften D i seine eigene ursprüngliche Melodie, die der Autor, Moniot d'Arras nach der Handschrift D, dem altertümlichen Vorbild R. 518° entlehnt hat. Dass in den Handschriften PX desselben Liedes eine Melodie überliefert ist, die der von R. 1135 entspricht, muss auf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

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

R. 1135
M



R. 1188
PX



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

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

R. 1135 M

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

R. 1188 PX

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

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

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

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

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

III. KAPITEL

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

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

I. Einige isolierte Kontrafakta

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

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

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

R. 1102a „De bone Amour et de loial amie Vaurai" ist ein spätes religiöses Kontrafakt der Handschrift j des virtuosen Liedes R. 1102 „De bone Amour et de loial amie Me" von Gace Brulé. Dieses Lied ist auch von Rudolf von Fenis kontrafaziert worden, der 1196 starb: MF 80.25° „Minne gebiutet mir daz ich singe", ohne Melodie wie das weitere späte Kontrafakt R. 1178° „Loer m'estuet la roïne Marie" des Jaque de Cambrai. R. 1181a „Chanter m'estuet de la vierge Marie" ist in der Handschrift D (IV) der Werke Gautiers de Coinci mit einer anderen Melodie, einem Schreiberkontrapositum, versehen. Das Minnelied R. 247 „Souvent me vient au cuer la remembrance" aus der Sammlung $K^2(N^2P^2)X^2$ bewahrt dagegen die Melodie seines Vorbilds. Das Lied des Gace Brulé wird von Petersen auf Grund der Beziehungen des Dichters zu Gilles de Viés Maisons in die Jahre 1180/85 datiert (Gace, 25 und 62).

R. 198 „Aïmans fins et verais Debonairetés" von Lambert Ferri steht auch in der Handschrift j (zusammen mit dem im Kapitel über die Kontrafakta Adams de la Bassée behandelten weiteren religiösen Lied R. 2053, vgl. S. 162 ff.). Das titelgleiche Lied R. 199 von Gautier d'Espinal war natürlich das Vorbild, was Handschrift C überflüssigerweise vermerkt: *Serventois de nostre dame sus a amans fins.* Gautier d'Espinal ist von 1232 bis 1270 bezeugt und 1272 tot, hat aber sein Lied R. 590 schon vor 1234 verfasst (Petersen, Gautier d'Épinal, 27; Lerond, Chastelain, 207 Anm.), so dass seine Werke wohl in seine früheren Jahre, d. h. in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren sind. Das Kontrafakt Lamberts, der noch 1282 lebte und im Kreise des Jehan Bretel verkehrte, gehört wohl ins letzte Drittel des 13. Jahrhunderts (vgl. S. 144).

R. 1902 „Je ne cuit pas qu'en amours traïson" von Jehan de Maisons gehört sicher in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts; es ist ein Minnelied in *coblas unissonans,* das die Melodie von R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment" des Königs von Navarra benutzt. Da dieses Vorbild selbst wohl erst nach 1243 verfasst ist (vgl. Winkler, Raoul, 12; Wallensköld, Thibaut, 38), kann das Kontrafakt frühestens um die Jahrhundertmitte herum komponiert worden sein. Dass der Autor im Kreise um Thibaut ein solches unklassisches Minnelied hätte dichten können, ist sehr zu bezweifeln; wahrscheinlich gehört er einer jüngeren Generation an (die beiden nachgewiesenen Mitglieder der Familie de Maisons kommen nicht in Frage, vgl. Petersen, Trouvères, 56 f.). Ein weiteres Kontrafakt in der anonymen Sammlung $K^2N^2(P^2)X^2$, hat ebenfalls höfischen Inhalt und könnte aus derselben Zeit stammen wie das Lied des Jehan de Maisons: R. 2057 „Quant fine iver que cil arbre sont nu" [1].

Das geteilte Spiel R. 1191 „Thumas Herier, j'ai partie"

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

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

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

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

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

R. 2117
M

5. mais ce ne sau- de ne fraint.

8. moi ne chaut queus vans me maint.

R. 746
O

5. or ma mis a non cha- loir

8. plus sui siens sanz re- mo- uoir.

Die Melodie harmoniert kunstvoll mit der Metrik des Textes:

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

R. 2117 M

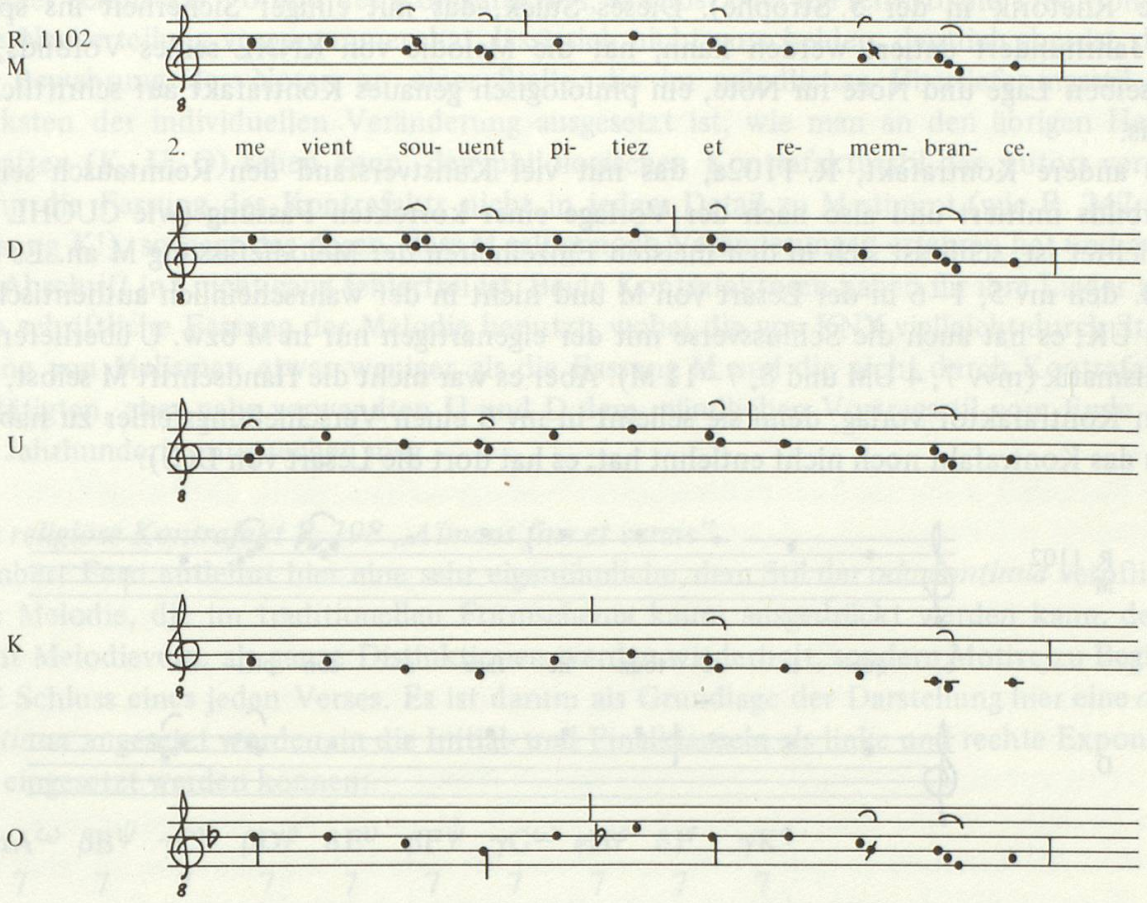
Beide Stollen sind voneinander und vom Abgesang getrennt durch eine Pause; zwischen den Melodieversen des Stollens schafft die weibliche Kadenz von A mit ihrem offenen Schluss einen Übergang. Im Abgesang erscheint eine neue, absteigende Melodiebewegung. In D wird der Ambitus erweitert zur Oktave, deren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

Das religiöse Lied R. 1102a „De bone Amour et de loial amie Vaurai"
Das Lied R. 1102 des Gace Brulé, das wie kaum ein anderes metrische Komplikationen häuft in *coblas capfinidas, capcaudadas, retrogradadas* und *retronchadas,* scheint in dieser künstlichen Form den Geschmack einer späteren Generation nicht mehr befriedigt zu haben: in der Handschriftengruppe KNXV, MR, zu der auch FTD gerechnet werden müssen, wird versucht, für alle Strophen gleiche Reime herzustellen (Petersen, Gace, 273 f.). Die Handschriften OCUHL za bewahren dagegen eine mehr oder weniger vollständige Fassung, deren metrische Korrektheit ihren originalen Charakter beweist.
Die Melodie ist in allen Quellen verhältnismässig einheitlich überliefert, allerdings steht sie in den Handschriften in verschiedenen Lagen und Tonarten: G in MURV, D (transponiert auf g mit b) in Handschrift D, F mit wechselnden Vorzeichen in O, C in KNX(L)F. Die einfache metrisch-musikalische Form der Strophenmelodie ist überall erhalten:

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

R. 1102

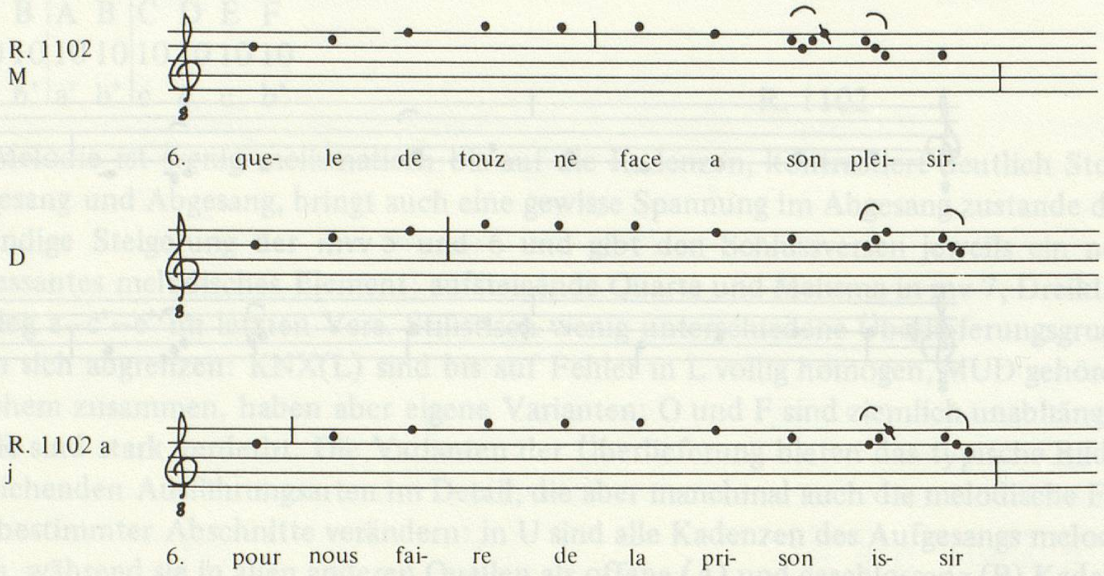
Die Melodie ist wenig melismatisch bis auf die Kadenzen, kontrastiert deutlich Stollen, Aufgesang und Abgesang, bringt auch eine gewisse Spannung im Abgesang zustande durch beständige Steigerung der mvv 5 und 6 und gibt den Schlussversen jeweils ein neues, interessantes melodisches Element: aufsteigende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



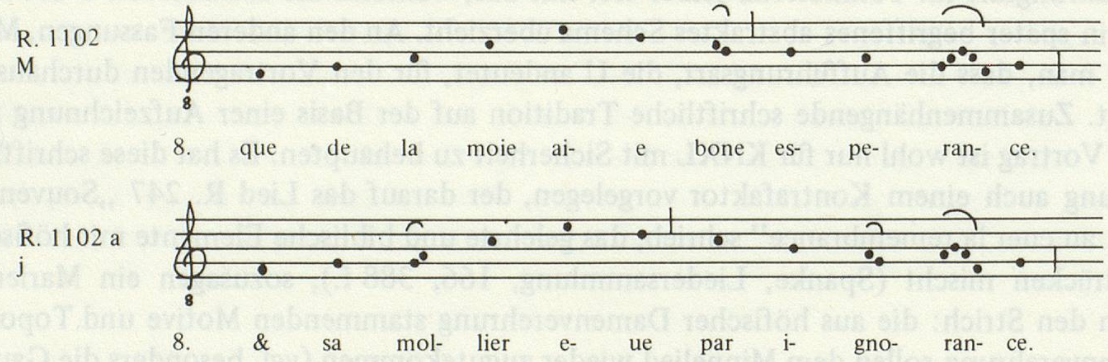
Weder was die Form noch was den Melodieablauf betrifft, lassen die Fassungen sich stilistischen Kategorien zuweisen. Vielleicht hat der Redaktor der Fassung KNX(L) besonders darauf geachtet, die Distinktionen bis zur Kadenz vollkommen syllabisch zu halten, während in den anderen Fassungen Melismen auch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

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

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



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



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

Das religiöse Kontrafakt R. 198 „Aïmans fins et verais"

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

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

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

Das satirische Kontrafakt R. 1902 „Je ne cuit pas qu'en amours traïson"

Die weit ausladende, in ihrer Motivik zum Teil nachlässige, zum Teil überanstrengte Melodie des Königs von Navarra hat in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zwei Nachahmer gefunden, von denen der eine, Jehan de Maisons, als ritterlicher Autor be-

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

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

R. 741

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

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

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

II. Die Sammlung religiöser Kontrafakta der Handschrift V

Die Sammlung V und ihr Alter

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

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

Vorbilder und Kontrafakta

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

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

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

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

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

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

8. R. 1431 „Vivre tous tens et chascun jor morir". Vorbild: R. 407 „De bone Amour vient science et bonté" von Thibaut IV. (ohne näheren Hinweis auf seine Entstehungszeit). Das Kontrafakt spielt weder in Reimen noch in Formulierungen auf sein Vorbild an, es hat 7 *coblas unissonans* mit Reimtausch (*„retrogradadas"*) und ein Geleit.

9. R. 734 „De fin cuer et d'aigre talent". Vorbild: R. 2075 „Ausi conme unicorne sui" von Thibaut IV. (vielleicht später als der Roman de la Rose von Guillaume de Lorris, vgl. Lecoy, Roman de la Rose I, vj und viij. Dieses Lied scheint noch deutlicher auf die Allegorien des Guillaume de Lorris zu verweisen als R. 324: nur die Allegorie *Beauvoir* kommt im Roman nicht vor, und *Bon Espoir* heisst dort *Esperance.* Vielleicht kannte der junge Graf den Dichter (das Umgekehrte ist wohl für selbstverständlich zu halten). Das Kontrafakt verwendet für seine 5 *coblas unissonans* mehrere Reime und einige Reimwörter des Vorbilds. Ein weiteres Kontrafakt, R. 1563° „Haute dame come rose et lis", von Jaque de Cambrai, ohne Melodie in C überliefert, trägt dort die Überschrift: *ou chant de l'unicorne.*

Quellen und Kontrafakturstil der religiösen Lieder aus Sammlung V

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

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

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

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

R. 1789

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

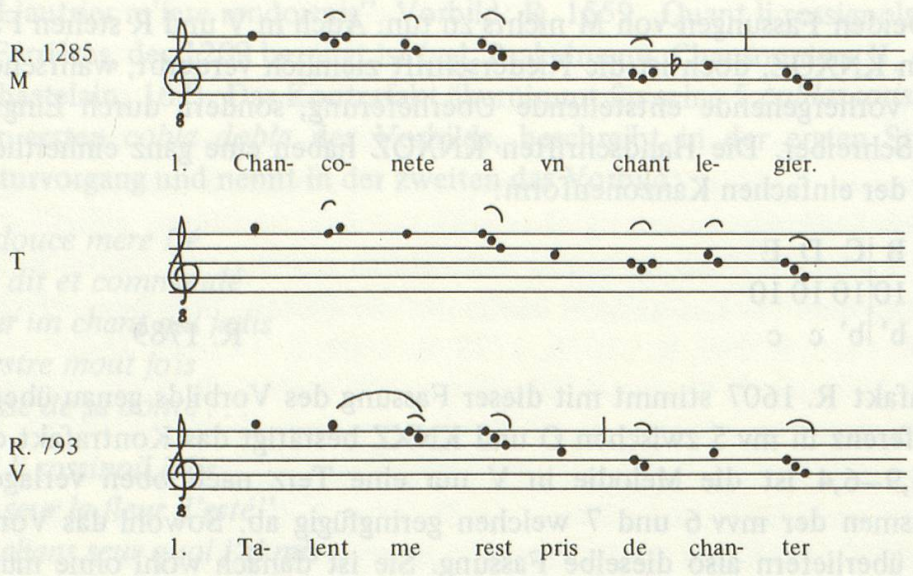
R. 793 „Talent me rest pris de chanter"

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

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

R. 1285

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



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

R. 1459 „A la mere Deu servir"

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

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

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

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

A	B	A	B	C	C'	B		
10	10	10	10	10	10	10		(M. 626.12 und
a'	b	a'	b	a'	a'	b	R. 620	M. 1159.6)

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

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

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

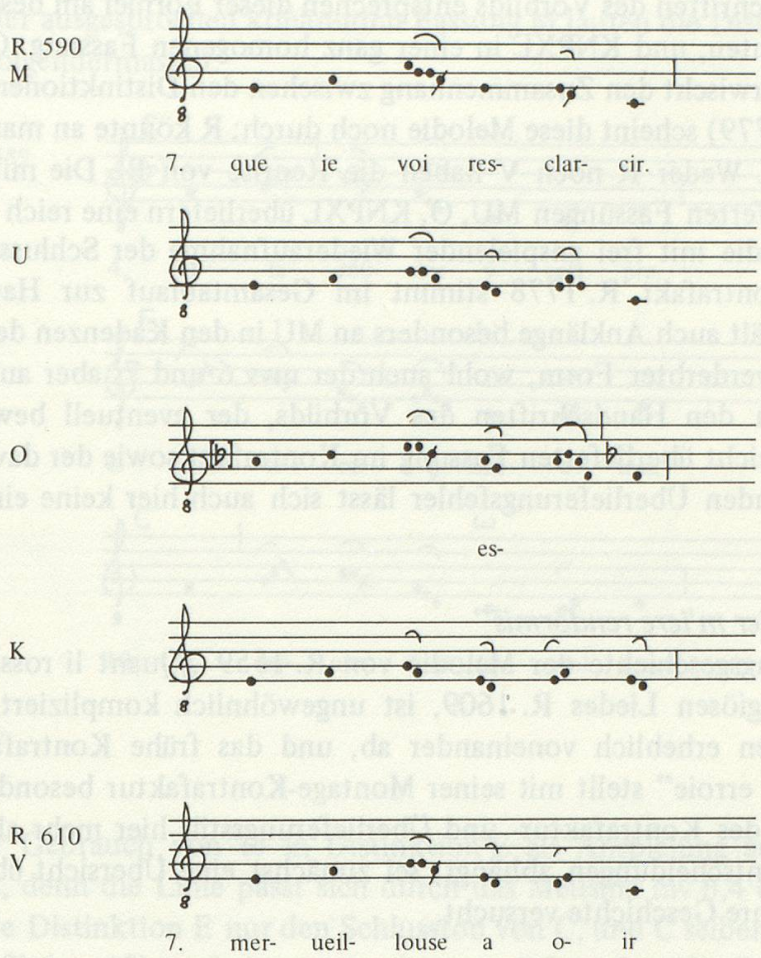
A	B	C	D	
5	5	5	5	
n'	n'	n'	n'	AH 51.123

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

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

R. 590

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



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

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

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

A	B	A	B	C	D	B'	
10	10	10	10	10	10	10	
a'	b	a'	b	b	a'	b	R. 1779

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

R. 1609 „L.autrier m'iere rendormis"

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

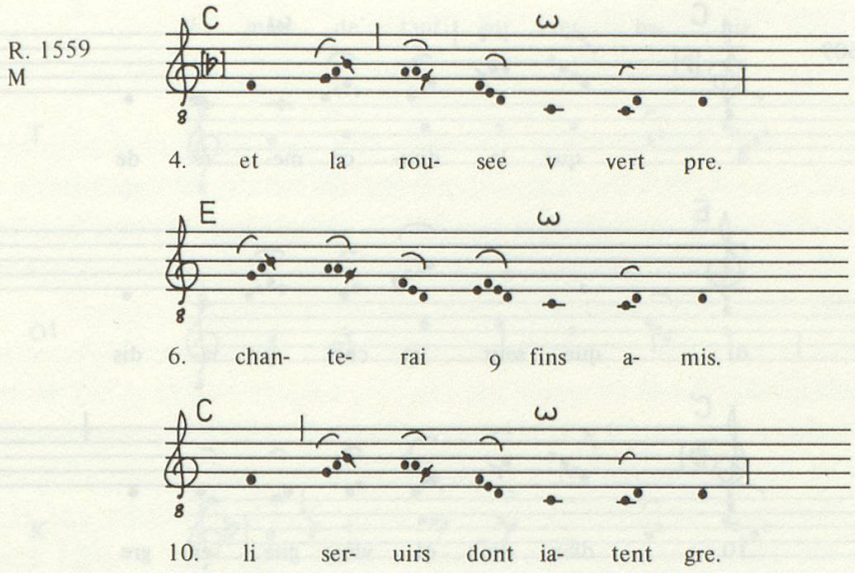
1. Die Fassung R. 1559 M-KPX und das Kontrafakt R. 1609 V

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

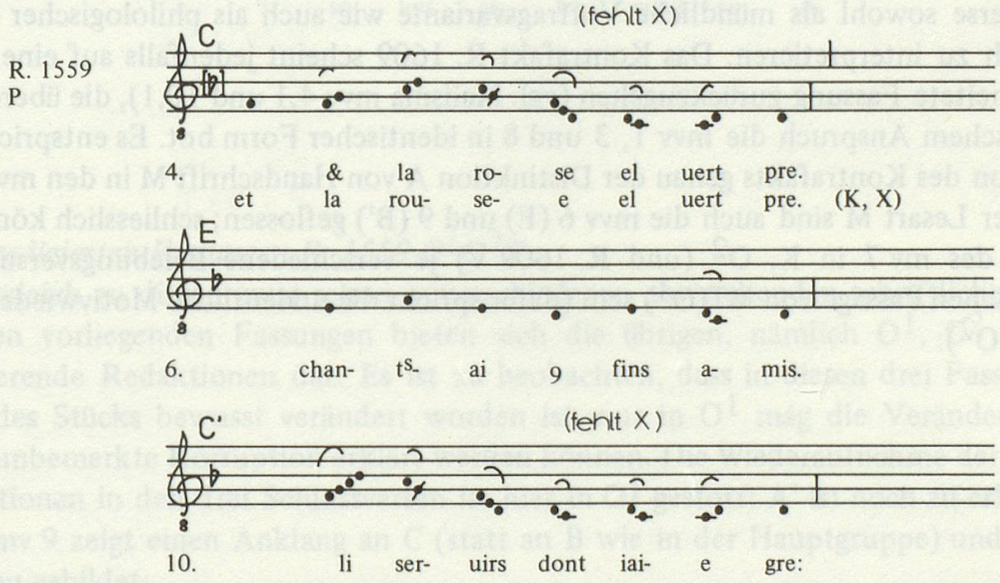
A	B	A	C^{ω}	D	E^{ω}	F	A'	B'	C^{ω}	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a	b	a	b	b	a	a	b	a	b	R. 1559

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

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



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



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

R. 1609 V

C

4. que la dou- ce me- re de

E

6. que seur vn chāt qui ia- dis

C'

10. diex doī t ql vie- gne en gre

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

R. 1559
M

7. maiz de tant sui es- ba- hiz.

T

O1

K

O2

R. 1609
V

7. so- loit es- tre mout io- is

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

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

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

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

A B A B C D E A' B' F R. 1559 O^2

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

3. Das Kontrafakt R. 1718

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

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7		
a b a b b a a b a b		R. 1559
7 7 7 7 7 7 7 7 7	+ Refrain	
a' b b a' c c b b d'		R. 1718

Die Melodiefassungen T, D, PX unterscheiden sich nicht unerheblich; die strengste Form haben PX, sie entspricht wahrscheinlich der Absicht des Autors:

A B ¦ A' C ¦ A' B ¦ A' B ¦ C'		
7 7 ¦ 7 7 ¦ 7 7 ¦ 7 7 ¦ 7	+ Refrain	
a' b ¦ b a' ¦ c c ¦ b b ¦ d'		R.1718 PX

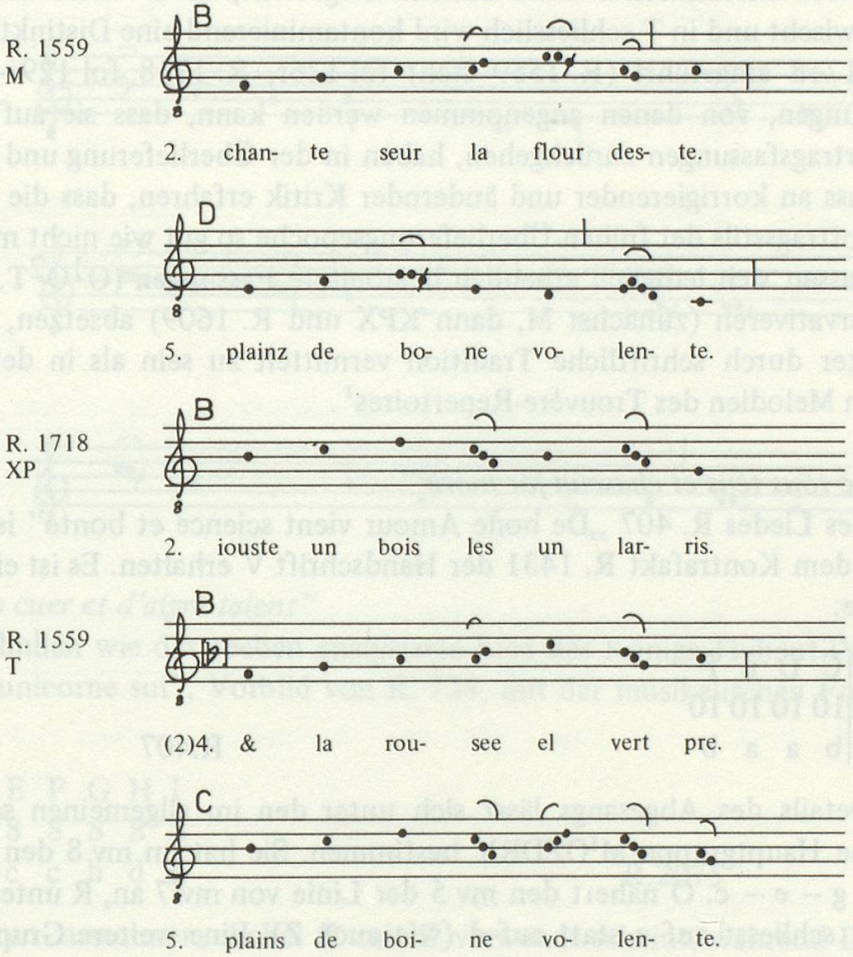
Dagegen findet man in D und T folgende Formen:

A B A' C A" B' D A" C'	R.1718 D
A X A' C A' B' D A' C	R.1718 T

In mv 7 haben sowohl D als T eine eigene Melodie; die erneute Aufnahme von A' hat hier, wahrscheinlich in mündlicher Überlieferung, nicht funktioniert. Das A' kommt in mv 8 nun einen Vers zu spät und zieht nach sich, wie in den mvv 3 und 4, die Schlussdistinktion C. Die mit X bezeichnete Distinktion in Handschrift T muss B heissen; sie ist in der Handschrift fälschlicherweise an A angelehnt worden; die Distinktion in mv 6 entspricht in der Tat genau dem B der Handschriften DXP. Der Kontrafaktor Jehan Erart hätte seine Melodie aus der des Vorbilds also folgendermassen herauspräpariert:

A	B	A	C^{ω}	D	E^{ω}	F	A'	B'	C^{ω}	
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7	
a	b	a	b	b	a	a	b	a	b	R.1559
A	B	A'	C	A'	B		A'	B	C'	
7	7	7	7	7	7		7	7	7	
a'	b	b	a'	c	c		b	b	d'	R.1718

Die neutrale Distinktion F (in MTO[1] rezitativisch, in KPXO[2] und R. 1609 V aufgelockert) lässt der Kontrafaktor ausfallen. Seine B-Melodie transponiert er in dieselbe Lage wie A, nur C beginnt bei ihm noch in tiefer Lage. Es ist wahrscheinlich, dass der Redaktor von T, bei dem Transpositionen auch einzelner Melodiestücke nicht selten beobachtet werden, in seiner Niederschrift von R. 1559 dieses erhöhte B in mv 5 anstelle der tiefen Distinktion in M-KPX, O^1O^2 eingesetzt hat, um dann in der Wiedergabe der auch in M bezeugten Fassung fortzufahren:



Die Beobachtungen zur Überlieferung der Melodie von R. 1559 in seinen Handschriften und Kontrafakten erlauben folgende Schlüsse: Das Kontrafakt R. 1609 benutzt eine verlorene Melodiefassung, die der Fassung von M des Vorbilds in der Gesamtanlage entsprach, aber schon die in KPX erhaltenen redaktionellen Eingriffe in die Distinktion C

enthielt; die Vorlagenfassung oder das Kontrafakt selbst sind weiter kritisch bearbeitet worden, um genaue Entsprechungen in den Wiederholungen herzustellen; das Stück ist also in philologischem Kontrafakturstil aus einer Vortragsfassung entlehnt worden, die bereits die Züge schriftlichen Überlieferungsstils angenommen hatte. Das Kontrafakt R. 1718 von vor der Jahrhundertmitte erweist seinen Autor als Philologen, der die etwas komplizierte Vortragsform seines alten Vorbilds in eine übersichtliche, lai-artige Tanzmelodie überführt, ein in dieses Konzept nicht passendes rezitativisches Segment einfach ausscheidet (mv 7) und die nicht repetierenden, fortschreitenden Distinktionen DE (mvv 5 und 6) durch einen weiteren Stollen ersetzt. Die Melodie, die ihm vorlag, ist nicht mehr identifizierbar; sie gehörte dem Typ M-KPX an, von dem der Kontrafaktor den Aufgesang ABAC und die Reprise ABC übernimmt (er erweist damit auch diese Fassung, wie auf Grund des Kontrafakts R. 1609 und stilistischer Beobachtungen angenommen, als die authentische). In der weiteren schriftlichen Überlieferung des Vorbilds versuchen Redaktoren, die komplizierte Form des Liedes zu simplifizieren: In T und O^2 werden unter Wegfall der Distinktion C zwei Stollen hergestellt, in O^1 wird die Reprise des Abgesangs verwischt und in T schliesslich wird kontaminierend eine Distinktion des Jehan Erart aus R. 1718 eingeführt (R. 1559 steht fol 126r, R. 1718 fol 129r-v). Die überlieferten Fassungen, von denen angenommen werden kann, dass sie auf verschiedene mündliche Vortragsfassungen zurückgehen, haben in der Überlieferung und Kontrafaktur ein solches Mass an korrigierender und ändernder Kritik erfahren, dass die Elemente des mündlichen Vortragsstils der frühen Überlieferungsepoche so gut wie nicht mehr bestimmbar sind. Es lassen sich lediglich erheblich bearbeitete Fassungen (O^1O^2T, R. 1718) gegenüber konservativeren (zunächst M, dann KPX und R. 1609) absetzen, aber fast alle scheinen stärker durch schriftliche Tradition vermittelt zu sein als in den zahlreichen anderen frühen Melodien des Trouvère-Repertoires[1].

R. 1431 „Vivre tous tens et chascun jor morir"

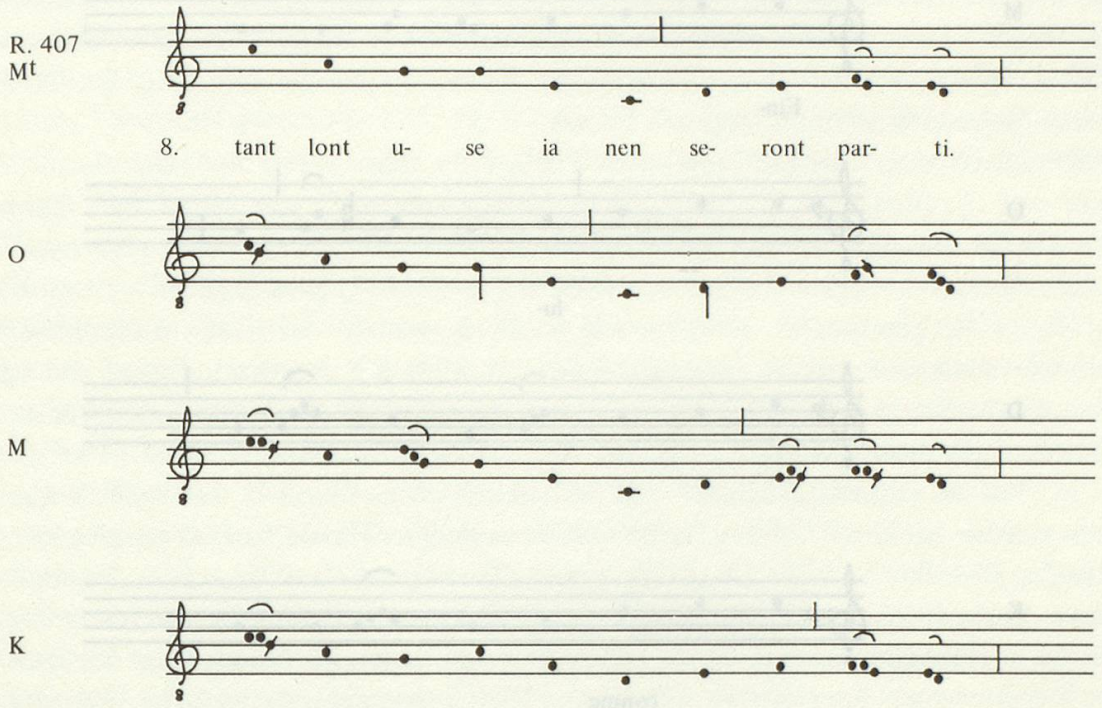
Die Melodie des Liedes R. 407 „De bone Amour vient science et bonté" ist in 13 Handschriften und dem Kontrafakt R. 1431 der Handschrift V erhalten. Es ist eine unkomplizierte Kanzone:

A	B	A	B	C	D	E	F	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b	a	b	b	a	a	b	R.407

An einigen Details des Abgesangs lässt sich unter den im allgemeinen sehr ähnlichen Fassungen eine Hauptgruppe M^tOZDRV bestimmen. Sie hat im mv 8 den charakteristischen Abstieg g – e – c. O nähert den mv 5 der Linie von mv 7 an, R unterdrückt einige Melismen und schliesst auf c statt auf d (wie auch Z). Eine weitere Gruppe bilden die Handschriften KNPX mit der verderbten Niederschrift B, charakterisiert durch den Abstieg a – f – d in mv 8 und die Finalis f von mv 6. M und T schliesslich sind verwandt,

1 Gennrichs Schema (Kontrafaktur, 148) ist durchaus unzutreffend und irreführend, die Wiedergabe der Melodie (240), Vorbild nach T und Kontrafakt nach D, ebenfalls, weil die Handschriften ganz willkürlich ausgewählt sind.

aber T ist in die Oberquinte transponiert und oft fehlerhaft, vielleicht auf Grund dieser Transposition. Das Kontrafakt ist zwar auch auf die Oberquinte transponiert und enthält eine gewisse Anzahl von Varianten, die darauf zurückzuführen sind, doch gehört die Melodiefassung eher zur Gruppe M^{t}OZDRV und nicht zu MT. Stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen Fassungen bestehen kaum; in KNPXB ist jene Art von Dominanteffekt des c in mv 8 unterdrückt zugunsten der Finalis d; die vom Kontrafakt bestätigte Lesart dürfte in M^{t}OZDRV,MT authentisch sein. Der schwebend-rezitativische Melodiestil des Königs erlaubt Vortragsvarianten, die dem Ohr kaum merkbar sind, weil sie keine charakteristischen Melodiefiguren modifizieren, als Beispiel der Schlussvers mit der erheblicheren Abweichung von KNPX:



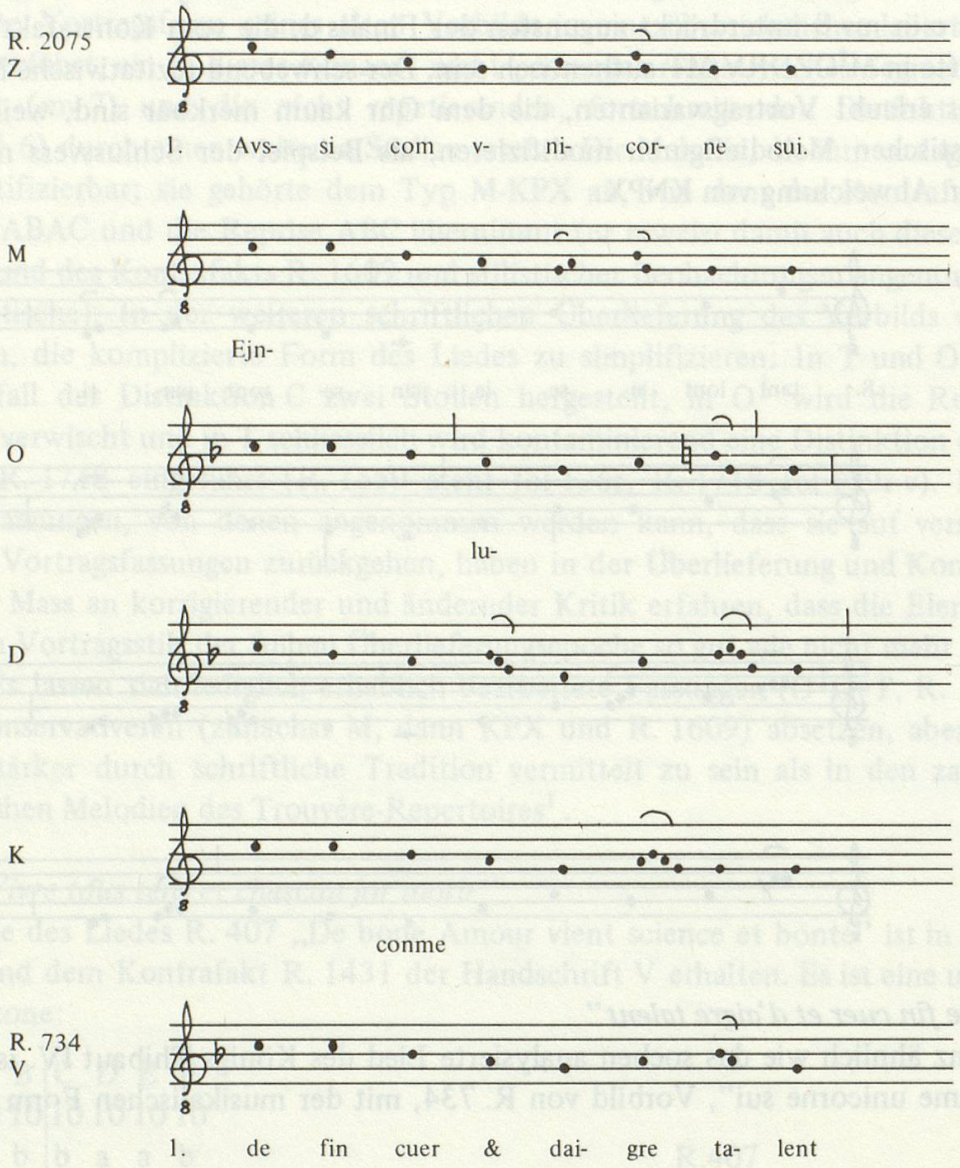
R. 734 „De fin cuer et d'aigre talent"

Im Stil ganz ähnlich wie das soeben analysierte Lied des Königs Thibaut IV. ist R. 2075 „Ausi conme unicorne sui", Vorbild von R. 734, mit der musikalischen Form einer *oda continua:*

A	B	C	D	E	F	G	H	I	
8	8	8	8	8	8	8	8	8	
a	b	b	a	c	c	b	d	d	R.2075

MOZRD gehören zusammen, wobei R mit Z verwandt scheint, während D viele eigene Abweichungen enthält. KX bilden mit V eine Gruppe; die fragmentarische Fassung F gehört vielleicht mit zur Gruppe MOZRD. Die Herkunft des Kontrafakts aus MOZRD ist noch erkennbar. Wie bei R. 1431 wird auch hier der Kontrafaktor eine fixierte Fassung, die so im einzelnen nicht mehr vorliegt, genau imitiert haben. Die Melodie des Königs scheint Vortragsvarianten in der Art der oben zitierten geradezu zu fordern. Auch die von

den Schreibern durch Akzidenzien bestimmten Tonarten dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier überall mit kaum merklichen Abweichungen dasselbe melodische Modell zum Vortrag kommt. Dem Notenbild nach käme das Kontrafakt R. 734 im ersten Melodievers der Lesart von O am nächsten:



Die mit Melodie überlieferten religiösen Kontrafakta der Handschrift V sind ohne Ausnahme nach der alten Melodie singbare Texte. Es sind in ihnen weder metrische noch musikalische Modifikationen zu beobachten, wie sie Jehan Erart im Falle von R. 1718 an der Melodie von R. 1559 vornimmt. Obwohl die Überlieferung der Kontrafakta selbst oft zu wünschen übrig lässt, darf vermutet werden, dass die Autoren genau und meistens schriftlich verfuhren. Genaue Wiedergabe von Details (vgl. R. 1609) legt das nahe, aber in kaum einem Falle lässt die Quelle der Kontrafakt-Melodie sich unter den überlieferten Fassungen des Vorbilds nachweisen. Das hat seinen Grund oft darin, dass die Vorbilder selbst erstaunlich einheitlich überliefert sind. In keinem Falle ist die Fassung KNPX das

direkte Vorbild gewesen; die Autoren haben vielmehr aus Quellen geschöpft, aus denen auch die uns heute noch zugängliche Fassung M geflossen ist. Dass diese Quellen ein von KNPX verschiedenes Repertoire bildeten, wird im Falle von R. 249 sichtbar, wo ein ebenfalls spätes Kontrafakt (R. 210) die Fassung KNPX des Vorbilds bestätigt, während R. 249 der Sammlung V aus einer MO nahestehenden Quelle stammt. Die Repertoires, in denen die Nachahmer ihre Vorbilder wählen, liegen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts schriftlich sozusagen als Mustersammlungen vor für die immer zahlreicher werdenden religiösen Lieder, besonders im Norden Frankreichs, wo deren Komposition und Verbreitung bürgerlichen Kreisen oblag.

IV. KAPITEL

Kontrafakta nach einigen pikardischen Handschriften

I. Vorbilder und Kontrafakta

Einige Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestätigen die Blüte der imitierenden Komposition im Norden Frankreichs dadurch, dass sie auf pikardische Quellen (VDRZW) zurückgehen oder, soweit Autornamen überliefert sind, von pikardischen Autoren verfasst worden sind: Phelipe de Rémi, Jaque de Cambrai, Guillaume de Béthune. Es handelt sich um folgende Lieder:

R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre" von Phelipe de Rémi, etwa im Jahrzehnt 1260/70 verfasst (vgl. S. 145), und R. 2091 „Mere, douce creature" von Jaque de Cambrai, im späten 13. Jahrhundert verfasst, gehen beide auf R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" des Raoul de Soissons, wohl aus der Zeit 1243/48 (vgl. S. 144) zurück. Zwei weitere Kontrafakta, R. 1104, anonym in KNXR, und R. 2112, aus der religiösen Sammlung X, bezeugen die ausserordentliche Beliebtheit des Vorbilds bei den Nachahmern der zweiten Jahrhunderthälfte. Adam de la Bassée bediente sich desselben Stücks für seine stark bearbeitete Imitation AH 48.313 (vgl. S. 144 f. und 146 ff. sowie 157 und 159 f.).

R. 1176 „On me reprent d'Amours qui me maistrie C'est" und R. 1662 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Que" werden beide von der einzigen Handschrift D an gleicher Stelle (R. 1662: fol. 126v – 127r, R. 1176: fol. 127r-v) überliefert und dem Guillaume de Béthune zugeschrieben. R. 1662 imitiert mit Reimen und Reimwörtern ein Lied des Adam de la Hale gleichen Titels: R. 1661 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien", das selbst frühestens aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts datiert (der Übersetzer des *Ludus super Anticlaudianum* des Adam de la Bassée hat seine eingefügte Strophe R. 1661a° „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien doi celui" ebenfalls dem Liede Adams de la Hale nachgedichtet, aber ohne Melodie in seinen Text aufgenommen). R. 1176 hat Guillaume de Béthune nach dem Vorbild R. 1175 „On me reprent d'Amours qui me maistrie Que" verfasst, das von der Handschrift D dem Jehan le Petit zugeschrieben wird. Möglicherweise ist dieser Jehan le Petit identisch mit jenem Jehan le Petit d'Amiens, dem Schreiber der Handschrift A (Järnström, Chansons pieuses I, 161 f.; Jeanroy, Chansonnier d'Arras, 5 f., 9; die Schreiberangabe betrifft nicht den lyrischen Teil der Handschrift). Das Datum 1278 – in diesem Jahr beendet der Schreiber die genannte Handschrift – passt nicht schlecht zur Chronologie des anderen Vorbilds von Guillaume de Béthune, so dass dieser Autor ein Zeitgenosse Adams de la Bassée sein könnte, der, vielleicht jünger als Adam, im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts gedichtet hätte.

R. 1743 „Mere au dous roi, de cui vient toute joie" ist ein anonymes religiöses Lied, das auch als Unicum in der Handschrift D steht (wie die Lieder des Guillaume de Béthune) und einem pikardischen Autor nachgedichtet wurde: R. 1692 „Li jolis mais ne la flour

qui blanchoie" von Perrin d'Angicourt, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts gelebt und gedichtet hat, ein Zeitgenosse des Grafen Charles d'Anjou, von Jehan Bretel, Jehan de Grieviler, Lambert Ferri, auch des Herzogs von Brabant Henri III (1248–1261), vgl. Långfors, Jeux-partis I, xxxiij; Steffens, Perrin, 1–80, 282; Henry, Henri, 33. Auch R. 1731 „Bone Amours veut tous jours c'on demaint joie" von Phelipe de Rémi, das die gleiche metrische Form und gleiche Reime hat, ist ein Kontrafakt von R. 1692, die Melodie wurde in V durch ein Schreiberkontrapositum ersetzt[1].

R. 1604a „Amours ou trop tart me sui pris", anonym in der Handschrift j, imitiert und parodiert das ebenfalls anonyme Lied R. 1602 „Amours, a cui je me rent pris". Chronologische Hinweise auf Entstehungs- und Entlehnungsdatum fehlen, doch wird man kaum fehlgehen, beide in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden zu denken. Die Stücke, die in j vereinigt sind, dürften alle frühestens aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts stammen (auch R. 388 gehört wohl eher Jaque le Vinier als Guillaume, vgl. S. 33 und Järnström, Chansons pieuses I, 133; II, 9 f.). Die Zuschreibung *Li 'Roine blance* (j) ist nicht ernst zu nehmen, drückt aber auch die Distanz des Schreibers von der historischen Person mit aus.

R. 1811a „Empereor ne roi n'ont nul pooir Des", in j dem König von Navarra zugeschrieben, ist fragmentarisch erhalten. Die ersten 4 Melodieverse erweisen es aber als Kontrafakt von R. 1811 „Empereres ne rois n'ont nul pooir Encontre", das wirklich vom König von Navarra stammt. Dieselbe Zuschreibung beim Kontrafakt ist entweder ein guten Glaubens begangener Irrtum oder der Versuch, dem Lied durch einen der berühmtesten Trouvère-Namen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mehr Gehör zu verschaffen. Dass der Schreiber den Autor des Vorbilds oder den der Melodie gemeint habe, ist ganz unwahrscheinlich (Wallensköld, Thibaut, 93; Gennrich, Bibliographien, 337; Petersen, Gace, 109; Järnström, Chansons pieuses II, 55 f.). Vorbildangaben sind gewöhnlich ausführlicher, z. B. bei Adam de la Bassée und Jaque de Cambrai, und Melodie-Autoren werden im Trouvère-Repertoire gar nicht genannt: jedenfalls hätte der Schreiber von j sicher sein können, falsch verstanden zu werden, wenn er den Komponisten der Melodie meinte.

II. Die musikalischen Quellen der Kontrafakta

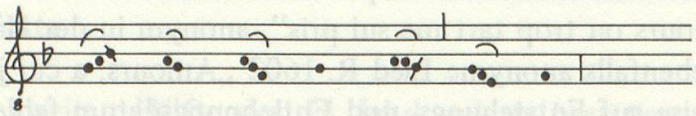
R. 2096 „Ausi com l'eschaufeüre", R. 2091 „Mere, douce creature"

Phelipe de Rémi mit R. 2096 und Jaque de Cambrai mit R. 2091 benutzen die Melodie des Vorbilds R. 2107 von Raoul de Soissons in der Fassung VDR (F), die sich in geringfügigen Einzelheiten von der anderen, kohärent überlieferten Fassung KNPX unterscheidet. Zwar ist der Unterschied beider Fassungen stilistisch irrelevant, er lässt aber

1 Gennrich (Kontrafaktur, 35) will hier nur Isomorphie sehen und nicht wie Spanke (Strophenformen, 106) Kontrafaktur. Da die fantastische *oda continua* von V aber ganz den anderen Produkten des Schreibers ähnelt (vgl. Spanke, Studien I, 69 f. und Strophenformen, 95 ff.) und in einem Falle (R. 2096) eine kontrafazierte Melodie Phelipes de Rémi erhalten ist, beruht die Isomorphie ohne Zweifel auf Kontrafaktur.

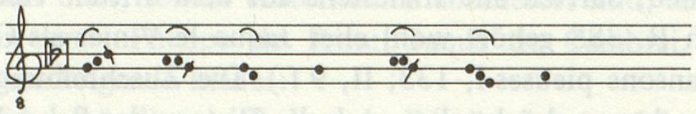
einerseits erkennen, dass beide Varianten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in schriftlich fixierten Repertoires vorlagen und dass andererseits die Nachahmer bestimmte Notentexte ihren Kontrafakten zu Grunde legten und sich nicht einfach auf ihr Melodiegedächtnis verliessen. Zum Vergleich seien hier die Lesarten des mv 13 einander gegenübergestellt (Handschrift F steht wie AH 48.313 auf c'; in V und R ist es gelegentlich schwer, Plica und Einzelnote zu unterscheiden):

R. 2107
K, NPXF



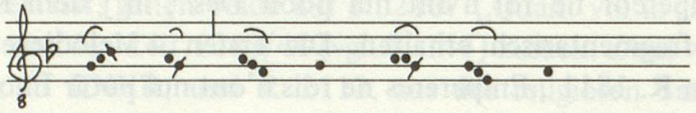
13. pour fe- re la mort sen- tir.

R. 2112
X



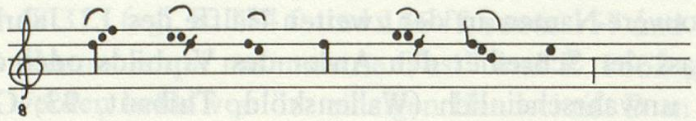
13. qui font ioi- e fail- lir.

R. 1104
N, XK



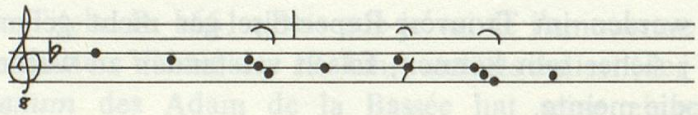
13. me fōt nuit et ior pen- sis

AH 48. 313
Li



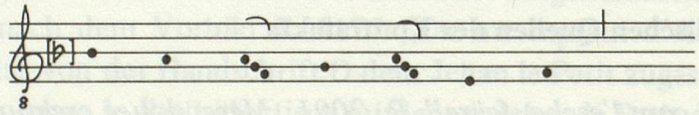
13. dig- nū ce- li re- qui- e.

R. 2107
V, DR



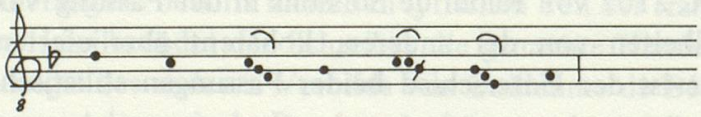
13. pour fe- re la mort sen- tir.
souf- frir (D)

R. 2096
V



13. & a- ten- dre sanz me- rir.

R. 2091
j



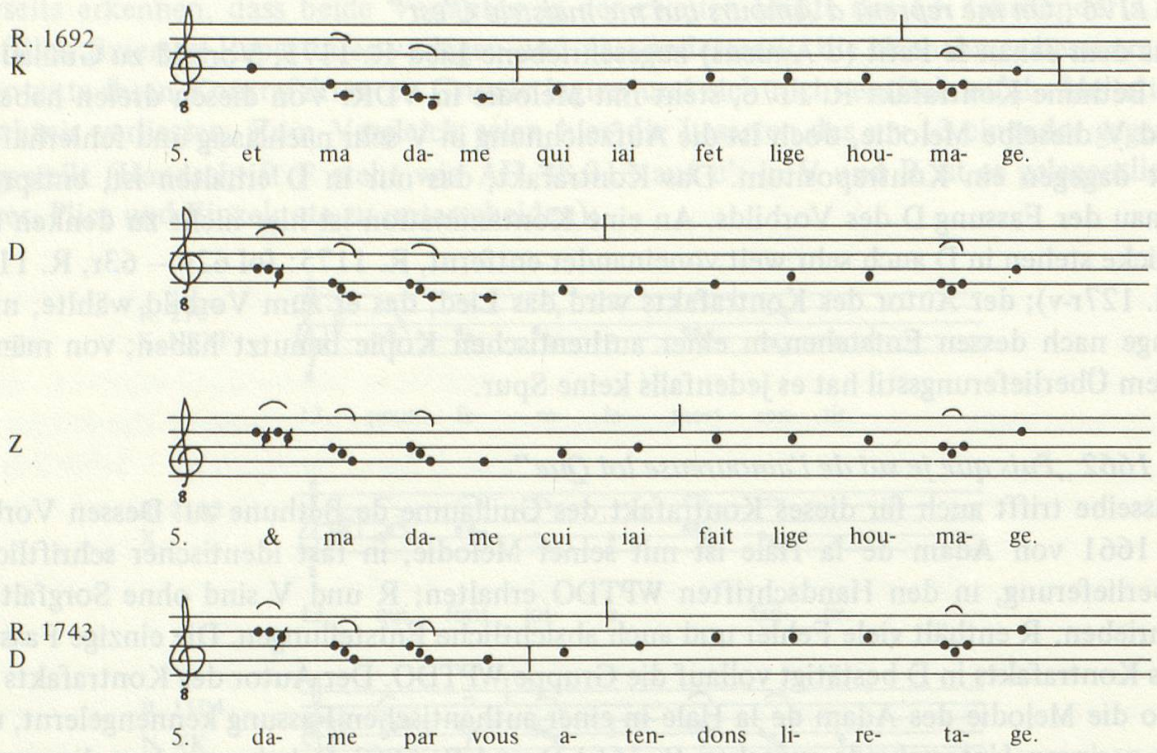
13. pour nous & la mort souf- frir.

1,2/ aag XF 1,3/ gf X
3,2/ aag KX 3,3/ gf X, fe K 3,4/ f K 3,5/ a X, g K
3,6/ fed K 3,7/ e K
5,2/ aag D 5,3/ gf D 5,5/ aag D

R. 1176 „On me reprent d'Amours qui me maistrie C'est"
Das dem Jehan le Petit (d'Amiens) zugeschriebene Lied R. 1175, Vorbild zu Guillaumes de Béthune Kontrafakt R. 1176, steht mit Melodie in VDR. Von diesen dreien haben D und V dieselbe Melodie, doch ist die Aufzeichnung in V sehr nachlässig und fehlerhaft. R hat dagegen ein Kontrapositum. Das Kontrafakt, das nur in D erhalten ist, entspricht genau der Fassung D des Vorbilds. An eine Kontamination ist hier nicht zu denken (die Stücke stehen in D auch sehr weit voneinander entfernt, R. 1175: fol 62v – 63r, R. 1176: fol. 127r-v); der Autor des Kontrafakts wird das Lied, das er zum Vorbild wählte, nicht lange nach dessen Entstehen in einer authentischen Kopie benutzt haben; von mündlichem Überlieferungsstil hat es jedenfalls keine Spur.

R. 1662 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Que"
Dasselbe trifft auch für dieses Kontrafakt des Guillaume de Béthune zu. Dessen Vorbild R. 1661 von Adam de la Hale ist mit seiner Melodie, in fast identischer schriftlicher Überlieferung, in den Handschriften WPTDO erhalten; R und V sind ohne Sorgfalt geschrieben, R enthält viele Fehler und auch absichtliche Entstellungen. Die einzige Fassung des Kontrafakts in D bestätigt vollauf die Gruppe WPTDO. Der Autor des Kontrafakts hat also die Melodie des Adam de la Hale in einer authentischen Fassung kennengelernt, und die geringen Unterschiede zwischen R. 1661 D und R. 1662 D belegen, dass die genaue Übereinstimmung von Vorbildfassung und Kontrafakt nicht das Ergebnis von philologischer Kontamination desselben Manuskripts ist (durch diese Beobachtung wird auch die Vermutung der Überlieferungsunabhängigkeit der Fassungen D in R. 1175 und R. 1176 gestützt). Eine philologische Bearbeitung hat allerdings der Redaktor von O an dem Liede R. 1661 vorgenommen: er sucht regelmässige Alternation von Melismen und Einzelnoten herzustellen, gleicht die Kadenz von Distinktion F der von Distinktion B an und zieht fallende Dreitonmelismen vor.

R. 1743 „Mere au dous roi, de cui vient toute joie"
Das ebenfalls nur in D überlieferte anonyme Kontrafakt R. 1743 zeigt eine ähnlich direkte Verwandtschaft zu einer pikardischen Fassung seines Vorbilds R. 1692 von Perrin d'Angicourt. Die Melodie ist mit wenigen Unterschieden erhalten in KNX, ZD, O, R, V. ZD erscheint als Gruppe durch die gleichen Lesarten in mv 5. In den Handschriften unterscheiden sich die Melodien ihrer Lage nach, doch ist dies kein Kennzeichen für Verwandtschaft: KNXD beginnen mit f, ORZ mit c', V mit b. Das Kontrafakt gehört zur Gruppe ZD, es hat die Lage von Z. Zwar ist nicht sicher, dass dies die originale Fassung des Perrin ist, doch lässt sich sagen, dass der anonyme Kontrafaktor die Melodie in einer Quelle benutzt hat, auf die auch ZD zurückgehen. Man vergleiche den mv 5, der durch seine rezitativische Tonwiederholung leicht der mündlichen oder schriftlichen Korruption ausgesetzt ist:



R. 1604a „Amours ou trop tart me sui pris"

Das leicht abgewandelte Virelai R. 1602, in Handschrift D anonym überliefert, dürfte in einer dieser fast vollkommen entsprechenden Fassung dem ebenfalls anonymen Kontrafaktor vorgelegen haben, der daraus ein religiöses Lied machte und auch den Refrain fast unverändert beibehielt:

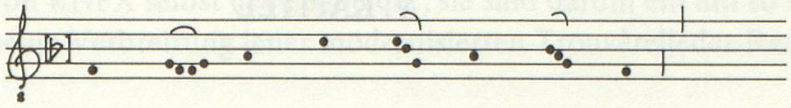
Je ne puis sanz amors durer,
che me fait servir et amer. R. 1602 I-V,5–6
pour la joie ki puet durer
vous doit on servir et amer. R. 1604a, I-IV,5–6

A	A'	B	B	C	A'	A	A'
8	8	8	8	8	8	8	8
A	A	b	b	b	a	A	A

R.1602

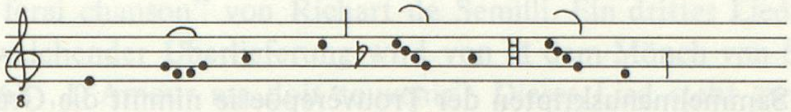
Die Fassung R. 1602 D scheint eine geringe Bearbeitung erfahren zu haben, ihre Melismen sind gegenüber R. 1604a (j) ein wenig geglättet, und die abwechselnden Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen rufen eine eigenartig schwankende Tonalität hervor, die aber gewiss nicht weiter zurückreicht als die Bearbeitung des Stücks hier in D. Zum Vergleich seien die beiden Fassungen der Distinktion A' zitiert (Schlussvers des Strophengrundstocks und des Refrains):

R. 1604 a
j



ke de vous voeill vn cant can- ter

R. 1602
D



ke bien croi kel mont na son peR.

R. 1811a „Empereor ne roi n'ont nul pooir Des"

Die vier Verse, die in der Handschrift j von dem anonymen religiösen Lied R. 1811a erhalten sind, folgen genau der überlieferten Melodie des Vorbilds R. 1811 vom König Thibaut. Jenes Lied im typischen gedehnten Vortragsstil dieses Autors hat in den Handschriften M^{t}ORKXBV kaum bemerkenswerte Abweichungen, aber in der Wiedergabe der Linie und Verteilung der Zweiermelismen ist auch keine Fassung der andern ganz gleich (ausser KX). Einen Hinweis auf die Herkunft der Melodie des Kontrafakts geben vielleicht seine Lesarten mvv 1,5; 1,8 und 2,8, die nur noch in R zu finden sind (sie sind stilistisch unerheblich). So hat wohl auch dieser anonyme Autor aus einer der pikardischen Handschrift nahestehenden Quelle geschöpft.

Deutlicher als in der Gruppe von Kontrafakten nach Quellen, unter denen die Handschrift M vornehmlich eine Rolle spielt, ist in diesen pikardischen Kontrafakten der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Herkunft der Melodiefassungen in jedem einzelnen Falle erkennbar. Es bedeutet dies zugleich, dass die imitierten Fassungen genau in der damals kontrafazierten Form weitertradiert worden sind und also schon fixiert vorlagen, und dass ferner die Kontrafaktoren getreulich den Notentext ihrer Vorbilder übernommen haben, ohne Vortragsvarianten mündlichen Kontrafakturstils und ohne montierende Eingriffe in die bekannten und geschätzten alten Melodien.

V. KAPITEL

Kontrafakta nach Vorbildern der Handschriftengruppe KNPX

Unter den Sammelmanuskripten der Trouvèrepoesie nimmt die Gruppe KNPX (V, L, B, Chansonnier de Mesmes) einen besonderen Platz ein. Diese Handschriften stimmen in Anordnung, Inhalt, Text- und Melodiefassungen so weitgehend überein, dass sie einer kohärenten schriftlichen Tradition angehören müssen, die auf eine sorgfältige und bewusst nach bestimmten stilistischen Prinzipien verfahrende Redaktion zurückgeht (KNPX stellt gern fünfstrophige Textfassungen her und korrigiert Melodien nach formalen Gesichtspunkten). Es kann nicht als Zufall gedeutet werden, dass diese Redaktion in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in zahlreichen Abschriften verbreitet wurde, von denen KNPX ganz, V ganz, aber vielfach verändert, L und B fragmentarisch und verändert, schliesslich der Chansonnier de Mesmes in dem indirekten Zeugnis von Fauchet bis heute bekannt sind[1]; denn auch weitaus der grösste Teil aller in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gedichteten Kontrafakta geht auf Melodiefassungen dieser Handschriftengruppe zurück. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass von den Kontrafakten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kaum eines aus denselben Quellen wie KNPX stammt (es sei denn die Überlieferung so homogen, dass von Fassungen und verschiedenen Quellen nicht mehr gesprochen werden kann, wie z. B. in R. 1924, R. 1545, R. 1753). Die Kontrafakta nach verschiedenen nicht überlieferten, der Gruppe um M nahestehenden oder pikardischen Vorbildfassungen bezeugen zwar, dass auch andere Repertoires schriftlich vorlagen und benutzt wurden, doch erreicht deren Gebrauch bei weitem nicht die Bedeutung von KNPX. Die Redaktion KNPX prägt, so entscheidend wie die in jener Zeit entstandenen neuen Kompositionen, das Bild der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Typisch für die Vorherrschaft dieses Repertoires scheint auch, dass es ganzen Gruppen von Kontrafakten zugrunde liegt (die Gedichte Oedes de la Couroierie, die religiöse Sammlung PX, die Kontrafakta aus $K^2N^2P^2X^2$) und dass es zur Zeit dieser Nachahmer noch offen war, d. h. die neu entstandenen Kontrafakta noch in sich aufnehmen konnte.

I. Einige isolierte Kontrafakta nach Fassungen von KNPX

Neben Sammlungen von Kontrafakten nach Quellen aus KNPX sind einige isolierte Stücke von bekannten oder anonymen Autoren erhalten, deren Überlieferungsgeschichte sich

1 Über Claude Fauchet, dessen ‚Recueil des Antiquitez Gauloises et Françaises' 1579 erschien: Janet Girvan Espiner-Scott, Claude Fauchet; vgl. Spanke, Bibliographie, 7.

nicht immer mit der von KNPX selbst überschneidet; sie sind darum ein um so wichtigeres Zeugnis für die allgemeine Verbreitung jener modernisierten Trouvèrelieder-Redaktion.

Moniot de Paris und der Mönch von Saint Denis

R. 1424 „Qui veut amours maintenir" von Moniot de Paris hat dieselbe Melodie wie R. 1860 „Par amors ferai chanson" von Richart de Semilli. Ein drittes Lied mit dieser Melodie in etwas abweichender Überlieferung wird von M dem Mönch von Saint Denis zugeschrieben: R. 1468 „D'Amour me doit souvenir". Dieses Lied steht zweimal in T anonym. Beim zweitenmal entspricht die Reihenfolge der Lieder der von M, aber es sind andere Stücke eingeschoben:

M	T
R. 1144 Mahieu	R. 1144 Mahieu
R. 1810 Mahieu	R. 1810 Mahieu
R. 1166 Jaque le Vinier	R. 1166 Jaque le Vinier
	+ 1 Lied Jaque le Vinier
R. 151 Jaque le Vinier	R. 151 Jaque le Vinier
R. 33 Moine de Saint Denis	R. 33 Moine de Saint Denis
	+ anderes, auch
	R. 1468 = T^1 (nur eine Strophe)
R. 751 Moine de Saint Denis	R. 751 anonym (!)
(aber M^i: Guiot de Dijon)	+ anderes
R. 1468 Moine de Saint Denis	R. 1468 anonym = T^2
(aber M^i: Guiot de Dijon)	

Es ist möglich, dass in M einige auf R. 33 folgende anonyme Lieder ebenfalls dem Moine de Saint Denis zugeschrieben worden sind (das Inhaltsverzeichnis M^i stimmt hier auch nicht zu den Namen im Manuskript!). Was R. 1468 betrifft, bestätigt diese Beobachtung den Zweifel an der Zuschreibung von M, kann doch die pikardische Form *veïr* (Schwan, § 344 Anm. 2; Gossen, § 17) schwerlich jenem Mönch gehören, der in R. 33 keine Pikardismen hat. Das Stück ist also als anonym und unbestimmten Datums zu behandeln. R. 1860 hat zu R. 1424 und R. 1468 keine anderen Beziehungen als die der Form und Melodie; R. 1424 und R. 1468 sind dagegen enger verwandt. Die wechselnden Refrains in R. 1468 (gegenüber durchgehendem Refrain in R. 1424), die ungewöhnliche Strophenzahl von drei *coblas unissonans,* das Wort *joie* im Vers 8 der ersten Strophe (an derselben Stelle steht dieses Wort in den Strophen I, III und IV von R. 1424!) lassen den Schluss zu, dass R. 1468 ein Kontrafakt von R. 1424 ist. Richart de Semilli, der Autor von R. 1860, wird vermutlich um 1200 in Paris gelebt und gedichtet haben[1]. Petersen (Moniot, 190)

1 Sichere Anhaltspunkte für die Lebenszeit des Dichters fehlen noch, vielleicht beschreibt aber R. 868 eine Szene aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, umschliesst doch die neue Mauer auch das Quartier du Marais ‚outre Seine' (vgl. auch ‚Seine' in R. 614, ‚Paris' in 1583, 1362); und die Rue Saint Antoine mit dem befestigten Tor hat noch lange als Schauplatz von Volksfesten und Turnieren gedient. Das ist auch mit dem Wort *pardon* bei Richart de Semilli gemeint: *qui vont en deduit/au pardon outre Sainne* (R. 868, II, 3–4); Godefroy gibt dafür an: fête religieuse avec indulgences, fête, procession, réjouissance populaire, tournois (vgl. ‚pardon d'armes').

erweist, dass Moniot de Paris nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gelebt hat und nicht, wie Spanke und Gennrich annahmen, um 1200. Damit wird die Hypothese Gennrichs unmöglich, der in R. 1860 und R. 1468 Nachbildungen von R. 1424 hatte sehen wollen (Kontrafaktur, 24). R. 1860 wäre also als frühestes Stück Vorbild von R. 1424. R. 1468 als Kontrafakt von R. 1424 wäre einige Zeit nach dem Vorbild, also sicher in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren und nicht in den Anfang des Jahrhunderts, wie die Zuschreibung an den Mönch von Saint Denis zunächst nahelegen mag, dessen eines Stück (R. 33) im Roman de la Violete (1230/31, vgl. Lecoy, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, viij; Romania LXXXII, 1961, 379–402) zitiert wird.

Die drei Lieder haben die Form einer Rotrouenge (Gennrich, Formenlehre, 52):

A	B	A	C	D	E	A'	F	A'	F
7	7	7	7	7	7	7	8	7	8
a	b	a	b	b	a	a	c'	A	C'

R.1860

Das Vorbild R. 1860 von Richart de Semilli hat eine völlig gleiche Melodie in KNPX (K kann im mv 5,3 nach NPX korrigiert werden). Der Stil ist syllabisch mit deutlicher Tendenz zur Rezitation, besonders in der Distinktion A. Handschrift V hat eine dissidente Melodie, gewiss ein Werk des Schreibers. Das Kontrafakt R. 1424 von Moniot de Paris hat genau dieselbe Melodie in KNP. Die Fassung R enthält typische Abweichungen, die auch die Form der Rotrouenge zerstören; sie gehen auf das Konto des Schreibers. Die genaue Übereinstimmung von R. 1424 und R. 1860 zeigt, dass hier eine schriftlich fixierte Fassung des Tanzliedes von Moniot de Paris in schriftlichem Kontrafakturstil entlehnt worden ist.

Das Kontrafakt R. 1468 ist in einer anderen Handschriftengruppe überliefert (MT^1T^2). Bezeichnend für die Überlieferungsart dieses Stückes ist, dass jede Fassung fehlerhafte Eigenheiten enthält, die zum Teil auch die Form kompromittieren. Die musikalische Wiederholung des Refrains ist nur in M korrekt. Die entstellten Fassungen erlauben keine sichere Beurteilung dieses Kontrafakts; da aber alle drei Fassungen eine Quarte tiefer stehen als das Vorbild R. 1424, ist anzunehmen, dass sie auf eine Quelle zurückgehen, die schon nicht mehr genau der Melodie des Vorbilds entsprach, vielleicht eine Aufzeichnung nach mündlichem Vortrag oder eine veränderte und verderbte Redaktion.

Ein religiöses Kontrafakt englischer Provenienz

Das Lied R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece" wurde ein erstesmal von Gautier de Coinci 1221 kontrafaziert (aber nur 2 der Handschriften haben diese Melodie bewahrt, vgl. S. 122 ff.). Seine Melodie kommt unter den Fassungen des Vorbilds der von TD am nächsten, die mit KNPX eine Gruppe gegen andere mündliche Vortragsfassungen bildet (MU). Ein anonymes religiöses Kontrafakt aus der Handschrift Arundel 248, fol. 155, R. 1102b „Bien deust chanter qui eust loial amie" spielt auf Blondels Text an und übernimmt seine Melodie in einer Fassung, die der von Gautier de Coinci nahekommt. Die Niederschrift in dem einzigen Manuskript ist jedoch nicht sehr sorgfältig, z. B. in der willkürlich-inkompetenten Verteilung der Melismen bei den wiederholten Schlussversen. Trotz der zahlreichen eigenen und eigenwilligen Lesarten, die eine leicht

entstellende Bearbeitung verraten, hat die Fassung, wo sie nicht Eigenes bietet, Lesarten von TD/KNPX, z. B. in den mvv 5 und 6, steht aber in der Lage von KNPX, d. h. eine Quarte höher als TD, MU. Es ist wahrscheinlich, dass der Kontrafaktor eine Fassung aus der Tradition von KNPX kontrafaziert hat, doch lässt sich das kaum streng begründen, weil die Vorbildfassungen TDKNPX einander verhältnismässig nahe stehen und weil das Kontrafakt in seiner Handschrift zu viele eigene Lesarten hat.

Ein Kontrafakt des Perrin d'Angicourt

Das Lied R. 1786 „Jamès ne cuidai avoir" von Perrin d'Angicourt aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts (vgl. S. 205) hat gleiche Form und Melodie wie das undatierte anonyme Lied R. 1980 „Quant voi blanchoier la flour" aus der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$:

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

R. 1980

Auch R. 1031° „Or m'est bel du tens d'avri" von Jaque de Cambrai dürfte diese Melodie gehabt haben; ob sie R. 1786 oder R. 1980 entlehnt wurde, lässt sich nicht mehr feststellen. Der ähnliche Liedanfang lässt immerhin vorzugsweise an R. 1980 denken.

Das anonyme Lied R. 1980 ähnelt im Stil sehr stark den Liedern des Richart de Semilli: der Refrain und das Geleit, das die Dame singen macht, der Gebrauch des Wortes *avenir* [1] erinnern an jenen älteren Dichter. Obwohl die Lockerheit der Formulierung, die direkte Rede an das Lied, die Aufforderung an die Dame, es zu singen, die fast gleiche Ausdrucksweise in R. 1980 V,3 und R. 22 V,4 erstaunlich ist, würde man wohl zögern, aus dem gleichen Toposgebrauch auf gleiche Autoren zu schliessen. Aber diese Vermutung wird bestätigt dadurch, dass das Lied R. 1980 in der Handschrift P unmittelbar einem authentischen Liede des Richart de Semilli folgt (R. 1362). Es ist darum wohl möglich, dass dieses anonym überlieferte Lied tatsächlich dem Richart de Semilli zuzuweisen ist. Der folgenden Melodieanalyse sei diese Hypothese zugrunde gelegt. R. 1980 gehörte als Lied des Richart de Semilli in den Anfang des 13. Jahrhunderts, und Perrin sowie Jaque hätten es in R. 1786 und R. 1031° imitiert.

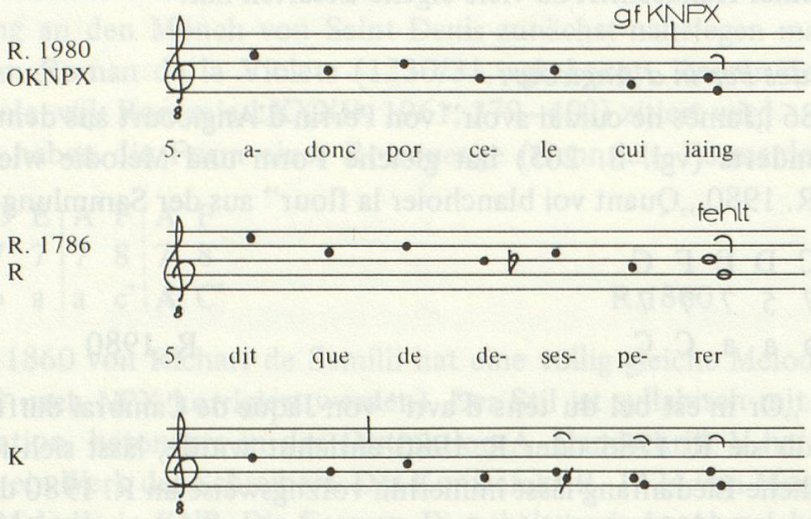
R. 1980 ist mit Melodie in den Handschriften KNPXO erhalten, R. 1786 in KNPXRV. Die Fassung V enthält noch verstreute Details der ursprünglichen Melodie, aber ohne Zusammenhang. KNPX bilden sowohl in R. 1980 als auch in R. 1786 eine homogene

1 Vgl. R. 1820 I,6 und II,4; R. 614 II,4 und 7; R. 22 IV,2 und hier R. 1980 IV,3. Zum Vergleich hier das Geleit von R. 1980 und entsprechende Strophen Richarts:

A la bele que j'aim tant,
Chançon, je t'envoi;
Si li di que je li mant
Et pour dieu li proi
Qu'ele pour l'amor de moi,
S'il li plest, te chant.
(R. 1980, V,1–6;
vgl. auch R. 533, VI,1–2 und
R. 538, V,1–6)

Chanson par amors trouuee,
salue moi la vaillant
et se ton chant ne li gree,
di li qu'el le me remant;
ja ne seras dite avant.
mes se ies de li amee,
tu seras sovent chantee
de fin cuer baut et joiant.
(R. 22, V,1–8)

Gruppe. Beide Lieder unterscheiden sich nur in mv 5. Erstaunlicherweise stimmt hier die Lesart von R. 1786 R zu der von R. 1980 KNPXO, und R. 1786 KNPX stehen allein. Der musikalische Grundgedanke scheint auch tatsächlich der von fallender Terz mit steigender Sekunde wie in R. 1980 gewesen zu sein, so dass die Lesart R. 1786 KNPX wohl als spätere Veränderung aufgefasst werden muss:



Für die Entlehnungsgeschichte würde das heissen, dass Perrin d'Angicourt die Melodie Richarts in der Form von OKNPX kennengelernt und kontrafaziert hat (vielleicht noch ehe die Redaktion KNPX vorlag?) und dass sein Lied später mit der unerheblichen Variante in KNPX, aber ohne dieselbe in R eingegangen ist.

Ein anonymes geteiltes Spiel nach der Altercatio cordis et oculi

Die *Altercatio* AH 21.168 „Quisquis cordis et oculi", die der Kanzler Philipp dem Lerchenlied Bernarts de Ventadorn B. 70.43 nachgedichtet und selbst ins Französische übertragen hatte, in welcher Form sie auch im Trouvère-Repertoire als R. 349 „Li cuers se vait de l'oil plaignant" überliefert ist, hat in dieser Fassung auch dem Autor des fingierten geteilten Spiels R. 365 „Amis, qui est li mieus vaillant" als Vorbild gedient (vgl. S. 19 ff.). Die *oda continua* des Bernart ist in der Überlieferung immer wieder Formalisierungstendenzen ausgesetzt gewesen, die in den Melodieablauf Repetitionen einführten. Das anonyme Kontrafakt der Handschrift O geht auf PX von R. 349 zurück, denn es enthält die Varianten dieser Fassung in den mvv 5 und 6. In den mvv 4 und 7 ist hier zusätzlich eine genaue Wiederholung hergestellt worden, wohl als Ergebnis einer Korrektur des Schreibers von O. Wie schon der Kanzler Philipp so entlehnt auch dieser späte Kontrafaktor philologisch genau und bedient sich des Repertoires KNPX, in welches das eigentümliche Gedicht des Kanzlers aufgenommen worden war.

Zwei Kontrafakta nach Moniot d'Arras

Es ist schliesslich in diesem Zusammenhang an die Kontrafakta R. 1231 „Amours, s'onques en ma vie" (von Perron, aber in KNPX Moniot d'Arras zugeschrieben, auch in V enthalten) und R. 1183 „Toi reclaim, vierge Marie" (anonym im Manuskript i) zu erinnern. Beide gehen auf eine Melodiefassung ihres Vorbilds R. 1135 von Moniot d'Arras zurück, was insofern aufschlussreich für die Melodiegeschichte ist, als die Montage-Kontrafaktur derselben Melodie in R. 1188 PX die Fassung M des Vorbilds benutzt. Immerhin ist R. 1183 in i stark verändert, während die Herkunft aus KNPX der vollständigen Übereinstimmung wegen bei R. 1231 gesichert ist.

Die hier untersuchten Kontrafakta gehen auf eine Quelle aus der Tradition von KNPX zurück. Für R. 1424 von Moniot de Paris, R. 365 und R. 1231 von Perron kann diese Filiation als gesichert gelten, für R. 1468, R. 1102b und R. 1183 ist sie wahrscheinlich, aber in allen drei Fällen erschwert die verderbte oder korrigierte Überlieferung ein sicheres Urteil; im Falle von R. 1786 von Perrin d'Angicourt könnte schliesslich die Entlehnung schon vor der Redaktion von KNPX stattgefunden haben, aber auch das ist nicht sicher zu begründen. Hingewiesen sei noch auf Adams de la Bassée Kontrafakt AH 48.313, das ebenfalls auf einer KNPX nahestehenden Fassung seines Vorbilds R. 2107 beruht (vgl. S. 159 f.).

II. Die Kontrafakta Oedes de la Couroierie

Kontrafakta und Vorbilder

Oede de la Couroierie, aus Paris oder Saint Germain, war clerc und Prokurator (1293) beim Grafen Robert II. von Artois, dem Neffen Ludwigs IX., Karls von Anjou und Alphons' von Poitiers (vgl. Spanke, Minnesinger, 6 ff.). Er ist dort von 1270 bis 1293 aktenkundig und starb 1294 (im Juni wird sein Testament bestätigt). Er benutzt, wie das für einen Autor aus der Isle de France natürlich ist, nicht den pikardischen Dialekt. Seine Gedichte wären nach Spanke noch vor seiner Tätigkeit beim Grafen Robert II. entstanden, vielleicht hat ihn aber auch gerade das poesiefreudige Arras erst zu seinen Gedichten angeregt (vgl. Van den Boogaard, Wilart de Corbie, 141). Sie bilden in den Handschriften KNPX ein kleines Repertoire:

K		N	P	X
R. 210	(199b)	(95vb)	(174ra)	die Lieder Oedes standen
R. 321	(200b)	(96ra)		auf einer verlorenen Lage.
R. 215	(201b)	(96vb)	(174va)	
R. 216	(202b)	(97rb)		
R. 1740	(203b)	(98ra)		

Alle sind bekannten Vorbildern entlehnt, die auch in KNPX enthalten sind:
R. 210 „Trop ai longuement fait grant consivrance", Vorbild: R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" von Blondel de Nesle, steht in den Handschriften K 120, N 46, X 84, VORUCMTD. Die Zuschreibungen Moniot (R) und Gace Brulé (C) verdienen kein Vertrauen gegenüber MTDKNX. Dies Lied war auch Vorbild von R. 249 aus der religiösen Sammlung V, dessen Melodie einer M sehr nahestehenden Quelle entlehnt worden ist (vgl. S. 187 und 190 f.). R. 620 kann nur ungefähr nach der Lebens- und Schaffenszeit des Blondel de Nesle datiert werden, der möglicherweise schon im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts bekannt war, wenn die Vermutungen über das Kontrafakt AH 20.83 zur Krönung Philipps II. am 1. November 1179 berechtigt sind (vgl. S. 76).
R. 321 „Ma derreniere veul fere en chantant", Vorbild: R. 2063 „Rois de Navare et sire de Vertu" von Raoul de Soissons, steht in K 140, X 96, N 64, PVRHUCMT. Dieses Lied war auch Vorbild für R. 1666 von einem *clerc* Thibauts IV. R. 2063 geht selbst auf ein Lied des Königs von Navarra zurück, R. 1811 „Empereres ne rois n'ont nul pooir", worauf Raoul de Soissons anspielt, ohne Form und Melodie zu übernehmen. Zur Technik der Trouvèrepoesie in höfischen Kreisen scheint auch die ausdrückliche Bezugnahme auf andere Lieder sowie das literarische Kompliment zu gehören. Hier erinnert Raoul den König an sein Lied (R. 1811), wenn er singt: *Vous me disiés* . . . (I,2). Auch die gekrönten Häupter zitiert Raoul aus dem Liede Thibauts herbei: *Pluz a pooir que n'ait li rois de France* (I,4). Dies ist wohl nur als literarische Wendung gemeint und auch als solche verstanden worden – eine Anspielung auf Ludwig IX., gegen den Thibaut einst eine Verschwörung unternommen hatte, wäre hier sonst von zweifelhaftem Geschmack. Schliesslich beginnt Raouls Geleit an den König mit *Rois,* genau so wie das Geleit des Königs in R. 1811 mit *Raoul* begonnen hatte. Raoul spielt wohl auch mit dem doppelsinnigen Wort *vertu;* Thibauts dogmatische Intransigenz und Grausamkeit, die sich mit diesem Ortsnamen verbinden, mögen vielen Zeitgenossen ja wirklich als Tugenden erschienen sein. Die Lieder sind wohl nach der Rückkehr Raouls vom Kreuzzug 1243 entstanden, zuerst R. 1811, dann R. 2063, schliesslich, in Form und Melodie von Raouls Komposition, R. 1666, geteiltes Spiel zwischen Thibaut und seinem *clerc* (Gui? vgl. S. 25 f.).
R. 215 „Tout soit mes cuers en grant desesperance" und R. 1740 „Desconfortés com cil qui est sans joie", Vorbild beider Stücke ist R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance", erhalten in $K^2$333, $X^2$219, $N^2$161, UCMT. Die Zuschreibung an Gace in M, M^i und C widerspricht der von T (Wilart de Corbie). Petersen hält das Lied für authentisch, Huet (Gace, lxxxix) hatte eine Reihe Argumente gegen die Autorschaft des Gace zusammengetragen, besonders die Reime der Strophe VII, Ungenauigkeit der Reime in Strophe III und die Bindung *franche: -ance* (VI), vor allem aber den gleichen Anfang eines anderen Liedes von Gace R. 1498 „Desconfortés, plain de dolor et d'ire". R. 171 und R. 230 sind zwar auch in derselben Lage, doch ein Argument lässt sich daraus nicht entnehmen, denn gerade R. 230 wird dem Gace ebenfalls nicht mit Sicherheit zugeschrieben (Petersen, Gace, 156). Die neuerliche Überprüfung aller Argumente durch eine Arbeitsgruppe unter der Leitung von N. H. J. Van den Boogaard, Wilart de Corbie, 127 ff. macht die Zuschreibung von T an Wilart de Corbie durchaus wahrscheinlich (zur Datierung vgl. S. 110 f.). Die letzte Strophe, deren Authentizität Spanke (Liedersammlung,

371) und Petersen (Gace, 319) nicht bezweifeln, ist von Huet als apokryph erklärt worden; Huet bemerkte auch, dass sie in U von anderer Hand nachgetragen worden ist. U und KNX haben aber nicht dieselbe Quelle, ihre Lesarten sind individuell. Die Strophen IV und VI mit ihrer massiven Wiederholung von Reimwörtern sind dagegen sicher für sekundär zu halten. Das Lied bestünde also aus den Strophen I, II, III, V (nach der Zählung von Petersen, I–IV nach derjenigen Van den Boogaards). Die Strophen VI und VII, die als nicht authentisch verdächtigt worden sind, haben gemeinsam die Tendenz, in das Minnelied Gesellschaftsrollen einzufügen, als wäre den Redaktoren das Minneliedgenus als nicht erfüllt erschienen.
R. 216 „Chançon ferai par grant desesperance", Vorbild: R. 624 „Au repairier que je fis de Provence", anonym in $K^2$333, $N^2$160, $X^2$218, $P^2$150 und R. Die Vorbilder zu R. 215/R. 1740 und R. 216 stehen also in $K^2N^2P^2X^2$ in unmittelbarer Nachbarschaft, getrennt durch ein Lied (R. 2033). Nach Johannes de Grocheo ist R. 624 ein *cantus versualis* (Rohloff, Johannes de Grocheo, 50, 80). Dieses Lied ist aber selbst Kontrafakt von R. 15 „Chanter m'estuet, car pris m'en est courage", das Gilles de Viés Maisons in der Zeit zwischen 1180 und 1185 verfasst hat (Petersen, Trouvères, 48–63; Gace, 55–62). Anspielungen und textliche Entlehnungen beweisen, dass Oede de la Couroierie R. 624 und nicht R. 15 imitiert hat. Spankes Hypothese (Bibliographie, R. 624), wonach R. 624 Vorbild von R. 15 wäre, hat wenig Wahrscheinlichkeit – die musikalische Filiation ist geradezu ein Gegenbeweis (vgl. S. 222 f.).

Oedes Kontrafakta nach $K^1N^1P^1X^1$

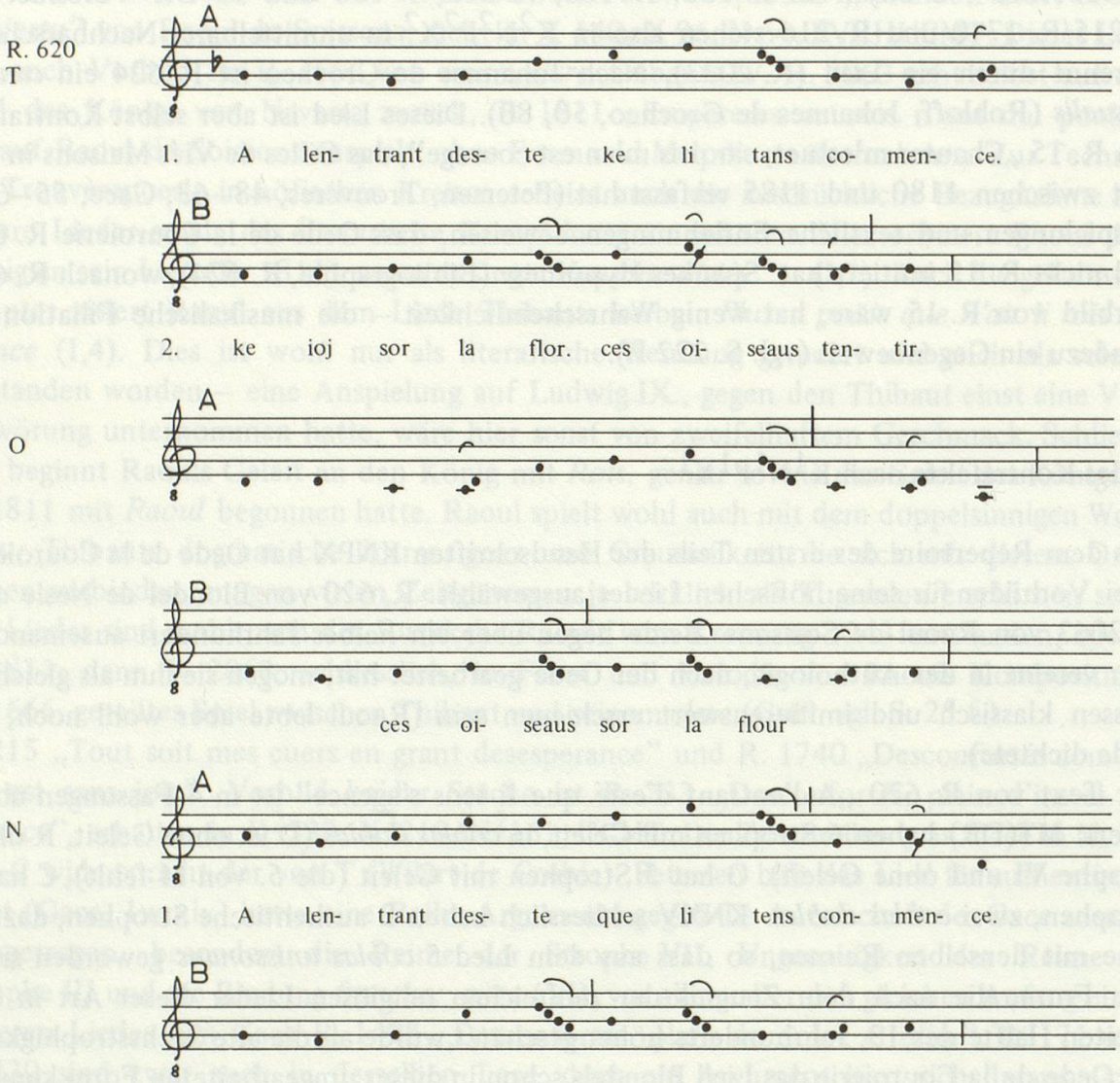
Aus dem Repertoire des ersten Teils der Handschriften KNPX hat Oede de la Couroierie zwei Vorbilder für seine höfischen Lieder ausgewählt: R. 620 von Blondel de Nesle und R. 2063 von Raoul de Soissons. Beide liegen über ein halbes Jahrhundert auseinander, aber vereint in der Anthologie, nach der Oede gearbeitet hat, mögen sie ihm als gleichermassen klassisch und imitierenswert erschienen sein (Raoul lebte aber wohl noch, als Oede dichtete).
Der Text von R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence" ist in 4 Fassungen überliefert: MT(DR) haben 6 Strophen mit Geleit, in *coblas doblas* (D ist ohne Geleit, R ohne Strophe VI und ohne Geleit). O hat 5 Strophen mit Geleit (die 5. von M fehlt), C hat 4 Strophen, zwei *coblas doblas*. KNXV schliesslich haben 2 authentische Strophen, dazu 3 neue mit denselben Reimen, so dass aus dem Lied 5 *coblas unissonans* geworden sind, eine Form, die nach dem Zeugnis der zahlreichen religiösen Lieder dieser Art in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts höher geschätzt wurde als die alte Sechsstrophigkeit. Ob Oede de la Couroierie das Lied Blondels schon in dieser umgearbeiteten Form kennen gelernt hat, ist nicht sicher. R. 210 „Trop ai longuement fait grant consivrance" mit seinen drei Strophen hat ausser den Reimen der ersten Strophe keine Anspielungen auf das Vorbild. Oede führt als Strophenbindung allerdings *coblas capfinidas* ein (Spanke, Minnesinger, 38) und bewahrt die seltene Zäsur nach der 5. Silbe.

Ausser in den abweichenden Handschriften V und R hat die Melodie des Blondel folgende symmetrische Form:

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

R. 620

Wie schon zur Melodie von R. 249 bemerkt (vgl. S. 190 f.), gleichen M und K ihre Distinktion B an A an, so dass nur zwei Distinktionen die ganze Strophe bestreiten. Zwischen MOTD mit gegenläufiger Bewegung in AB und KNX mit paralleler Bewegung in A B besteht ein deutlicher, aber stilistisch nicht sehr relevanter Unterschied:



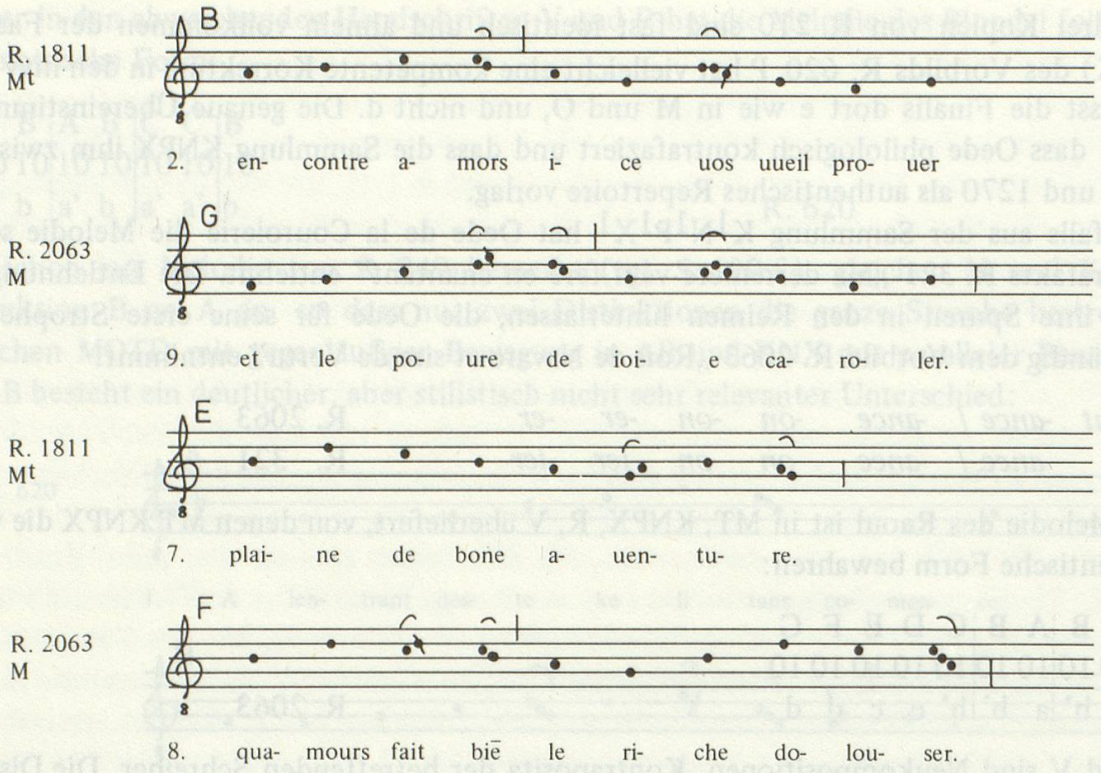
Die drei Kopien von R. 210 sind fast identisch und ähneln vollkommen der Fassung NX(K) des Vorbilds R. 620. P hat vielleicht eine kompetente Korrektur: in den mvv 1, 3, 6 heisst die Finalis dort e wie in M und O, und nicht d. Die genaue Übereinstimmung zeigt, dass Oede philologisch kontrafaziert und dass die Sammlung KNPX ihm zwischen 1260 und 1270 als authentisches Repertoire vorlag.
Ebenfalls aus der Sammlung $K^1N^1P^1X^1$ hat Oede de la Couroierie die Melodie seines Kontrafakts R. 321 „Ma derreniere veul fere en chantant" entlehnt. Die Entlehnung hat auch ihre Spuren in den Reimen hinterlassen, die Oede für seine erste Strophe fast vollständig dem Vorbild R. 2063 „Rois de Navare et sire de Vertu" entnimmt:

-ant	*-ance* /	*-ance*	*-on*	*-on*	*-er*	*-er*	R. 2063
-u	*-ance* /	*-ance*	*-on*	*-on*	*-ier*	*-ier*	R. 321

Die Melodie des Raoul ist in MT, KNPX, R, V überliefert, von denen MT KNPX die wohl authentische Form bewahren:

A	B	A	B	C	D	E	F	G	
10	10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	b'	c	c	d	d	R. 2063

R und V sind Neukompositionen, Kontraposita der betreffenden Schreiber. Die Distinktionen A und B haben gleiche Finalis und ähnliche Bewegung. Trotz ihrer gegensätzlichen Kadenzen machen diese Melodieverse den Eindruck beständiger Repetition mit viermaliger, zur Ruhe strebender Bewegung. Ausser was die Tonart betrifft (A in KNPX und G in MT), gleichen sich die Fassungen im Aufgesang. Die Distinktion C hat eine entgegengesetzte Bewegung, und hier unterscheiden sich auch die Fassungen MT und KNPX: Während MT nur einen Bogen vollführt, hat KNPX deren zwei. Trotz dieser Differenz erfüllen beide Varianten dieselbe Funktion, nämlich einen Gegensatz zum Aufgesang zu bilden. Von hier ab ändert sich auch die Tonart in MT und ist nun in beiden Fassungen gleich (mv 9 hat Finalis g). In der Distinktion E erreicht die Melodie ihren Höhepunkt g' in allen Handschriften trotz Differenzen im Initium und einer Verschiebung in M. Die Melodieentwicklung ist nicht kontinuierlich, sondern erfolgt schrittweise. Einheit ist der Melodievers, seine Lage ist für jeden typisch, und Übergänge werden kaum angedeutet.
Auch hier hat Oede de la Couroierie die Fassung KNPX entlehnt mit allen ihren Eigenheiten. Aber gerade bei den erwähnten Varianten in der Gruppe MT dürfte es sich um legitime, vielleicht sogar ältere Vortragsvarianten handeln. Während Oede de la Couroierie also philologisch verfährt, inspiriert sich der Autor seines Vorbilds, Raoul de Soissons, in dieser von ihm neu komponierten Melodie unverbindlich am Lied R. 1811 des Königs von Navarra, auf dessen Text er ja ebenfalls anspielt. Im Bewegungsablauf ähneln sich die Melodien stark, und man findet sogar dieselben Motive wieder, z. B. in den mvv 2 und 4 von R. 1811, die Raoul für den Schluss von R. 2063 benutzt; der mv 7 von R. 1811 findet sich bis zum siebten Neuma im mv 8 Raouls wiederholt. Beschränkter Ambitus, wenig Melismen und rezitativischer Charakter verstärken die Ähnlichkeit der Kompositionen. Doch ist hier an keiner Stelle Montage oder Philologenakribie festzustellen: der Ritter komponiert seine Melodie mit der von R. 1811 im Ohr; gehörte Wendungen fliessen mit ein wie die Zitate in seinen Text.



Das geteilte Spiel R. 1666 „Bons rois Thibaut, sire, conseilliez moi" folgt zwar der Melodie seines Vorbilds R. 2063, doch da sie stark verändert ist, soll sie als Zeugnis der Überlieferungsgeschichte unberücksichtigt bleiben. Vielleicht liegt hier eine bewusste Abwandlung vor.

In der genauen Imitation Oedes nach der Fassung KNPX seines Vorbilds und der freien mündlichen Anspielung des Raoul manifestieren sich deutlich philologischer und mündlicher Kontrafakturstil; philologischer und mündlicher Überlieferungsstil in der notengetreuen Wiedergabe der einen Redaktion in den vier Handschriften KNPX gegenüber den variierenden Fassungen MT in R. 2063 und M^tO in R. 1811.

Oedes Kontrafakta nach $K^2N^2P^2X^2$

Als Oede de la Couroierie, etwa in den 1260er Jahren, seine imitierten Minnelieder dichtete, waren die beiden Repertoires der Handschriftengruppe KNPX, das namentlich gegliederte in $K^1N^1P^1X^1$ und das anonyme in $K^2N^2P^2X^2$, schon zu einem Corpus vereinigt, entnimmt der Kontrafaktor doch seine Vorbilder beiden Teilen. R. 233 und R. 624 stehen in $K^2N^2P^2X^2$ überdies dicht beieinander; Oede dürfte sie bereits in dieser Form vorgefunden haben.

R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance" hat Oede de la Couroierie zu zwei Kontrafakten benutzt: R. 1740 „Desconfortés com cil qui est sans joie" und R. 215 „Tout soit mes cuers en grant desesperance". Der gleiche Liedeingang lässt vermuten, dass Oede R. 1740 zuerst geschrieben hat und dann für R. 215 die entlehnte Melodie ein zweitesmal benutzte (Gennrich, Kontrafaktur, 29). Auch R. 215 bezieht sich aber wieder auf Reime *(-ance, -ie, -ient, -on)* und Reimwörter von Wilart, nimmt auch ganze Wendungen wieder auf:

Si par li non / En qui gist guerison	R. 215, II, 8–9
Ne guerison / N'avrai ja se par li non	R. 233, I, 8–9

R. 215 und R. 1740 haben ausserdem einige Reime gemeinsam, die nicht aus dem Vorbild stammen. Nach den wahrscheinlichen Entlehnungen ist anzunehmen, dass Oede die drei ersten Strophen, die vierte und die siebte gekannt hat, d. h. aber die Fassung KNX seines Vorbilds (vgl. S. 216 f.). Es ist noch darauf hinzuweisen, dass Oede mit seinen poetischen Erfindungen sparsam umgeht; er wiederholt Reimwörter (*amie*: R. 1740, I,7; I,10; II,6; V,1; *mie:* II,7; V,3; V,10), zitiert ausgiebig sich selbst (die Verse R. 215 III, 2–4 stehen Wort für Wort auch in R. 216 III, 2–4, obwohl die Melodie beider Lieder verschieden ist) und seine Vorbilder. Man kann daraus wohl schliessen, dass Oedes Kompositionen alle etwa zur gleichen Zeit und im selben Geiste verfasst worden sind.

Die Melodie des Vorbilds ist in zwei leicht abweichenden Fassungen erhalten: MTU und KNX (vgl. Van der Werf, 108). In der Gruppe MTU hat jede Kopie ihre Besonderheiten, die aber die Form nicht angreifen:

A	B	A	B	$C_1 + C_2$	D	E	C_1	C_2	F	KNX
A	B	A	B	$C_1 + C_2$	D	E	C_1	F	G	MTU
10	10	10	10	10	10	10	4	7	7	
a'	b	a'	b	b	c'	c'	d	d	c'	R. 233

Die Fassungen unterscheiden sich erheblich nur in mv 9. Die Distinktion C_2 im mv 5 von MTU scheint mit ihren Melismen besser hierhin zu passen als die ganz syllabische Passage von KNX. Die symmetrische Fassung KNX ist also nicht notwendig auch die ursprüngliche, wie man vielleicht zu glauben geneigt wäre. Es ist eher anzunehmen, dass die Abfolge C_1C_2 in den mvv 8 und 9 in KNX auch beim mv 5 dieselbe Lesart nach sich gezogen hat. Dafür spricht einmal, dass MTU wahrscheinlich auf verschiedene Vortragsfassungen zurückgehen und ihr Zeugnis mehr Gewicht hat als die eine schriftlich verbreitete Fassung KNX; es spricht aber dafür auch die stilistische Isolierung von C_2 im mv 5 KNX:

R. 233
M

5. tant a biau- te ce- le pour qui me tient.

8. ne gua- ri- son. 9. na- ue- rai se par li non.

K

nau- rai ia

Beide Kontrafakta R. 1740 und R. 215 des Oede de la Couroierie gehen auf die Melodiefassung KNX zurück. Sie reproduzieren die Hauptvariante in mv 5 und 8/9, aber auch alle Kleinigkeiten der Linienführung und Melismenverteilung. Ausser R. 215 P haben auch alle Fassungen Oedes den Liedschluss auf f, so wie in KN des Vorbilds (in R. 233 X mag er korrigiert worden sein, um den ursprünglichen ersten Modus auf d wiederherzustellen). Auch damit übernimmt der Kontrafaktor eine sekundäre Variante, wie die Kadenzen des Stollens auf d beweisen.

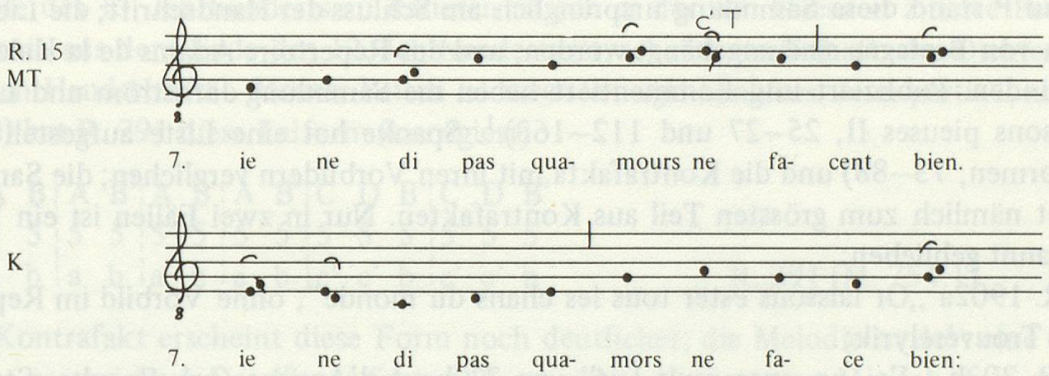
Ob Oede de la Couroierie sich dessen bewusst war, dass er in R. 624 „Au repairier que je fis de Provence" ein Kontrafakt kontrafazierte, ist unbekannt. Das Lied, das in $K^2N^2P^2X^2$ steht und dort auch von Oede benutzt worden ist, geht jedenfalls selbst auf die Fassung KNPX seines Vorbilds R. 15 „Chanter m'estuet, car pris m'en est courage" von Gilles de Viés Maisons zurück. Es dürfte deswegen auch kaum vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Alle drei Lieder haben dieselbe Form:

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

R. 15

Das Vorbild aus dem Ende des 12. Jahrhunderts hat zwei Fassungen: MT und KNPX; R hat eine neue Melodie. MT sind zwar in Einzelheiten verwandt, aber durch Lage und individuelle Lesarten hat doch jede dieser Handschriften ihren eigenen Charakter. Von

KNPX unterscheiden sich MT hauptsächlich durch die Linie des mv 7 und den häufigeren Gebrauch von Melismen. R. 624 ist nur in einer Fassung, NPX, überliefert, denn R ist auch hier dissident. Diese Fassung entspricht ganz der von KNPX des Vorbilds. PX haben zwar die Lage und in mv 1 und 3 das Schlussmelisma von R. 15 M, aber weitere Ähnlichkeiten bestehen nicht. Die beiden Handschriften PX machen die mvv 6 und 7 einander ähnlich. Das Kontrafakt R. 216 von Oede stimmt dagegen genau zur Fassung N von R. 624 (und KNPX von R. 15). Damit ist auch erwiesen, dass PX von R. 624 sekundäre Varianten haben, die Oede mit diesem Text noch nicht vorgelegen haben. Sowohl R. 624 als auch R. 216 gehen also auf Vorbildfassungen in KNPX zurück; das heisst natürlich nicht, dass hier die Originalfassung des Gilles de Viés Maisons vorliege. Das Zeugnis von MT macht im Gegenteil wahrscheinlich, dass jenes Lied genau wie andere seiner Epoche zunächst in mündlichem Überlieferungsstil im Umlauf war und dass die Fassung KNPX lediglich eine solche fixierte und vielleicht auch gereinigte Vortragsfassung ist, die als Niederschrift in KNPX jenen Erfolg bei den Nachahmern hatte, den R. 624 und R. 216 beweisen. Die Melodie ist selbst wenig bemerkenswert; die Grenze zwischen Aufgesang und Abgesang wird durch Lagenwechsel bezeichnet, die Wiederaufnahme von Distinktion C als mv 8 hat wenig Wirkung, weil die melodische Linie durchaus neutral angelegt ist: Aufmerksamkeit erregt nicht die Wiederholung, sondern der Quintfall kurz vor der Schlusskadenz. Die Differenz zwischen den Melodiefassungen MT und KNPX im mv 7 könnte wohl darauf beruhen, dass die weitgedehnte Melodie hier kurz vor der Schlusswendung an neutraler Stelle keine Spannung mehr hält und dem Vortragenden eine beliebige retardierende Ausfüllung des Zehnsilblers nahelegt (T steht eine Quarte höher):



Dass Oede de la Couroierie die Melodien seiner Minnelieder klassischen Vorbildern entlehnt, zeigt seine gesellschaftliche Situation an: Immer mehr versucht eine sich bewusst werdende neue Gesellschaftsschicht, Kontakt mit der Kultur der Ritterwelt aufzunehmen, mit der sie sich doch durchaus nicht identifizieren kann. Es mag heute als Ironie erscheinen, dass ein Oede de la Couroierie, *procureur en la court* des Grafen Robert von Artois, sich dem Gedächtnis der Nachwelt durch dilettantische poetische Versuche emp-

fiehlt, während seine respektablen Funktionen als Diplomat und Verwaltungsfachmann so gut wie unbemerkt geblieben wären. Wie auch die Autoren anonymer religiöser Lieder kontrafazierte Oede philologisch genau; das ist ihm als ausgebildetem Kleriker möglich, aber eigentümlicherweise zeigt er nirgendwo jene klerikale Selbstherrlichkeit der Conductusdichter, Gautiers de Coinci oder Adams de la Bassée, die philologische Achtung vor dem Überlieferten mit der Freiheit kompetenten Eingreifens verbinden. Oedes Respekt vor dem Überlieferten gilt in Wahrheit nicht dem Notentext, sondern der adeligen Gesellschaft, die jener vertritt. Sein Kontrafakturstil ist von dieser gesellschaftlichen Orientierung geprägt: philologisch, aber ganz konservativ. Mit den Melodien der klassischen höfischen Lieder entlehnen Oede de la Couroierie und seine Kollegen in der zweiten Jahrhunderthälfte den Glanz der adeligen Ritterkultur; die Melodien bedeuten ihnen mehr denn Material gelehrter Kompositionsübung. Es ist möglich, dass Gautier de Coinci seine höfischen Melodien als erster in einem Anflug dieses Geistes entlehnt hat, denn auch er gibt sich bei der Kontrafaktur höfischer Lieder konservativer als bei lateinischen Conductus oder Tanzmelodien.

III. Die religiösen Kontrafakta der Sammlung PX

Bestand und Alter der Sammlung

Die Handschriften PX enthalten am Schluss ihres anonymen Repertoires höfischer Trouvèrelieder eine Sammlung religiöser Lieder, die in X 31 Stücke, in P davon nur 9 umfasst. Auch in P stand diese Sammlung ursprünglich am Schluss der Handschrift; die Lieder des Grafen von Bretagne sind angehängt worden, und das Repertoire Adams de la Hale ist nur angebunden. Publiziert und kommentiert haben die Sammlung Järnström und Långfors (Chansons pieuses II, 25–27 und 112–163)[1]. Spanke hat eine Liste aufgestellt (Strophenformen, 73–88) und die Kontrafakta mit ihren Vorbildern verglichen; die Sammlung besteht nämlich zum grössten Teil aus Kontrafakten. Nur in zwei Fällen ist ein Vorbild unbekannt geblieben:

XIV R. 1902a „Or laissons ester tous les chans du monde", ohne Vorbild im Repertoire der Trouvèrelyrik;

XVI R. 202b „J'ai un cuer mult lait" von Thibaut d'Amiens (vgl. Spanke, Strophenformen, 79), wohl vom Ende des 12. Jahrhunderts und ohne Vorbild im Repertoire der Trouvèrelyrik.

Spanke hat ferner bemerkt, dass die Vorbilder der Kontrafakta aus PX bis auf zwei (nach seiner Zählung, vgl. aber S. 225 ff.) in dem Repertoire der Handschriften KNPX enthalten

1 Es fehlen in der Liste der Lieder von IC bis CXXIV hier folgende Stücke, die an anderen Stellen der Ausgabe zu finden sind: nach C = R. 1570: R. 835 „De la tres douce Marie vueil chanter"; nach CII = R. 2111: R. 1182 „Chanter vous vueil de la vierge Marie"; nach CVI = R. 1233: R. 353 „Mere au roi puissant" und R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie"; nach CIX = R. 1159: R. 202b „J'ai un cuer mult lait".

sind. Zudem finden sich öfter in PX in unmittelbarer Nachbarschaft Lieder, deren Vorbilder vom gleichen Autor stammen [1]. Aber diese Gruppierung nach Autoren ist nur dann richtig, wenn man die Zuschreibungen von KNPX zugrunde legt: R. 1239 ist Kontrafakt von R. 1240, das nur KNP(X) dem Jehan Erart zuschreiben (M: Guiot de Dijon, T: Andrieu Contredit); Jehan Erart aber ist auch Autor des Vorbilds R. 82 des folgenden Liedes. R. 1136 ist Kontrafakt von R. 1216 des Moniot d'Arras; das folgende Lied R. 435 ist Kontrafakt von R. 430, das KNPX auch dem Moniot d'Arras zuschreiben (aber nach MTC würde es dem ‚Cuens de Rousi' nach T bzw. ‚Couci' nach MC gehören). Es muss aus diesem Sachverhalt geschlossen werden, dass der Autor oder die Autoren der Sammlung PX ihre Vorbilder aus dem bereits konstituierten Repertoire KNPX entnommen haben, genau wie es Oede de la Couroierie getan hat. Die Autoren von PX hatten das Repertoire auch schon in seiner jetzigen Form vor sich, bestehend aus einem ersten Teil mit namentlichen Zuschreibungen und einem zweiten anonymen; denn 4 Kontrafakta haben Lieder zum Vorbild, die nur in diesem Teil $K^2N^2P^2X^2$ überliefert sind (nur R. 982 steht auch noch in U) [2].

Es sei hier auf einige Stücke aufmerksam gemacht, die mit dem Repertoire KNPX nicht in Verbindung stehen:

VIII R. 1276 „Quant voi le siecle escolorgier"; Vorbild ist wohl R. 1484° „Quant je voi le dous tens venir Que" von Renaut de Trie, der von 1219 bis 1239 bezeugt ist und das Lied an Ancel III. de l'Isle (-Adam) richtet, der von 1219 bis 1252 regierte (vgl. Petersen, Trouvères, 185 f.). Das Lied steht nur in CHU^{o}.

IX R. 323 „Prions en chantant"; Vorbild R. 291 „Par un ajournant", das M und T Pierre de Corbie zuweisen, der auf Grund seiner Beziehung zu Guillaume le Vinier in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist (ob er der von Guesnon zitierte Petrus de Corbeia aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist, scheint zweifelhaft: der Dichter heisst in den Handschriften *Mesire,* Petrus ist *magister,* vgl. Långfors, Jeux-partis I, xlvij). In M(T) hat R. 291 diese Laiform (korrigiert):

A	B	A	B'	A	B	A	B'	C	D	B'	C	D	B'	
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	
a	b	a	b	a	b	a	b	c'	c'	b	c'	c'	b	R. 291 (M. 754.1)

Im Kontrafakt erscheint diese Form noch deutlicher; die Melodie ist dort eine Quinte tiefer geschrieben. Das Kontrafakt schliesst sich weder ganz an M noch ganz an T an. Ob sein Vorbild einmal in KNPX gestanden hat, muss unentschieden bleiben.

1 Spankes Liste (Strophenformen, 86–87), die dem Nachweis dieser Beobachtung dienen soll, ist allerdings durcheinandergeraten von Nr. III bis XII, vgl. Raynaud, Bibliographie I, 218 f. Die Gruppe von drei Liedern nach Vorbildern Richarts de Semilli muss also um das letzte (R. 835) gekürzt werden, denn dieses Lied steht in der Sammlung in Wirklichkeit an dritter Stelle zwischen Liedern nach Gillebert de Berneville und Jaque de Cysoing; es ist übrigens auch gar kein Kontrafakt von R. 1362 des Richart de Semilli, vgl. S. 226 ff.

2 Nr. XI = R. 353, Vorbild: R. 724 X^2P^2; XIII = R. 1961, Vorbild: R. 837 $K^2N^2P^2X^2$; XIX = R. 598, Vorbild: R. 599 $K^2N^2P^2X^2$; XXIX = R. 981, Vorbild: R. 982 $K^2N^2P^2X^2U^{o}$.

III R. 835 „De la tres douce Marie vueil chanter"; angebliches Vorbild: R. 1362 „L'autrier tout seus chevauchoie mon chemin" von Richart de Semilli (vgl. Spanke, Strophenformen, 79; Bibliographie R. 835; Gennrich, Bibliographien, 335). Das religiöse Lied R. 1936a „Et que me demandez vous, amis mignos" hat gleiche Form, aber in Handschrift i eine andere, wohl vom Redaktor stammende Melodie. R. 1936a und R. 835 sind gewiss Kontrafakta; R. 1936a geht seines Inhalts wegen wohl auf ein unbekanntes älteres Frauenlied zurück. Wenn R. 1936a ursprünglich dieselbe Melodie hatte wie R. 835 und R. 1362, dann gehen möglicherweise auch R. 835 und R. 1362 auf das verlorene Frauenlied zurück. Dafür, dass R. 835 und R. 1936a auf dasselbe Vorbild komponiert worden sind, spricht zunächst die Verwandtschaft der Reime im Refrain:

Cil doit bien estre esbaudis
qui sert toz dis / en fes en dis
le rois de paradis. R. 835 (V. D. B. 361) P

Das Manuskript X hat *en fes & en diz. la flor de paradis.* Dies ist natürlich nicht die richtige Lesart, wie schon die fehlende Note zu & lehrt (vgl. das Notenbeispiel unten).

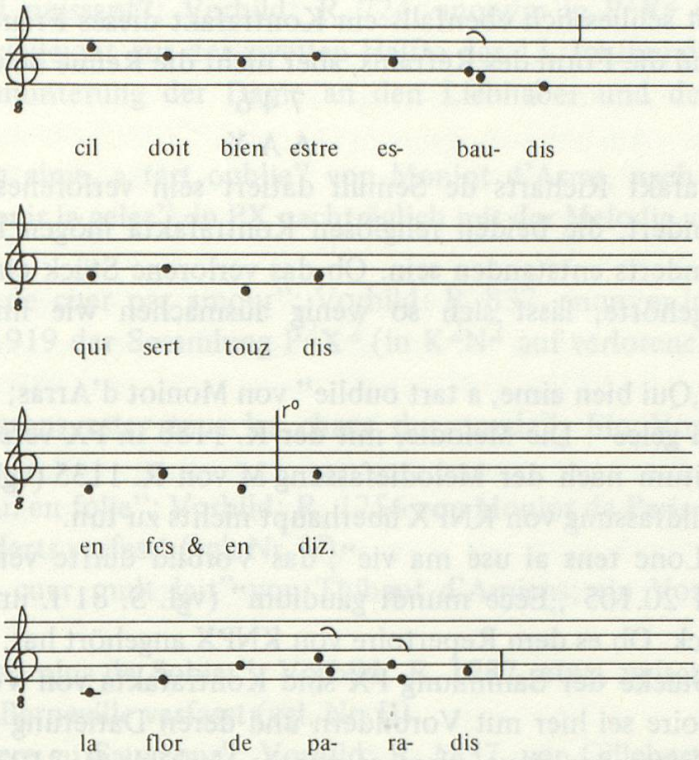
Li solaus qui en moi luist,
est mes deduis
et Diex est mes conduis. R. 1936a II (V. D. B. 1238)

Die Ähnlichkeit der Reime *-is* und *-uis* könnte allein die Verwandtschaft beider Stücke allerdings nicht beweisen, wenn nicht im Text von R. 1936a, nach Strophe II, in Handschrift i der Refrain V.D.B. 361 auftauchte:

ains sera en deduit.
cil doit bien estre esbaudis.
qui sert tous dis
en fais. en dis.
le roy de paradis. Li soulaus.

Li soulaus. ist mit wohl roter Tinte geschrieben; bei den drei folgenden Strophen erscheint es mit normaler Tinte. Es handelt sich also hier um einen Refrain, und nicht um eine unvollständige Strophe, wie Gennrich annahm (vgl. Kommentar von Van den Boogaard zu V.D.B. 361). Der Schreiber kannte also die Beziehungen zwischen beiden Liedern. Dass er den fremden Refrain hier einfügt, zeigt, dass beide Lieder dieselbe Melodie hatten, ehe der Redaktor von i sein Kontrapositum anbrachte. Immerhin scheint der Refrain nicht die ursprüngliche Form zu haben, denn der dritte Vers ist melodisch eingeschaltet (P hat eine andere musikalische Lesart, die aber denselben Sachverhalt erkennen lässt):

R. 835
X



Das nicht erhaltene Frauenlied hatte also die Melodie von R. 835 und R. 1362 (die Melodie von R. 1936a in i ist ein Kontrapositum). Sein Refrain, dessen Reime wohl auf *-uis* lauteten, hatte diese Form:

7 4 6
A A A

So hat R. 1936a den Refrain bewahrt und ihn nur dem religiösen Thema angepasst. R. 835 ist ebenfalls ein Kontrafakt des verlorenen Frauenliedes. Es bewahrt dessen Melodie und ähnliche Reime, fügt aber mit einem vorhandenen Melodiemotiv in den Refrain einen Vers ein – ein Kenner hat diesen erweiterten Refrain auch in der Abschrift R. 1936a, Handschrift i, angebracht, womit er die Verwandtschaft beider Stücke beweist [1]:

7 4 (4) 6
A A A A

1 Um die von ihm behauptete Abhängigkeit zwischen R. 1362 und R. 835 deutlicher zu machen, lässt Gennrich in seiner Ausgabe (Rotrouenge, 56–58) diesen Vers weg, ohne die Korrektur zu vermerken, vgl. auch Kontrafaktur, 68.

R. 1362 ist schliesslich ebenfalls ein Kontrafakt dieses Frauenliedes. Es sind darin die Melodie und die Form des Refrains, aber nicht die Reime bewahrt:

7 4 6
A A X

Das Kontrafakt Richarts de Semilli datiert sein verlorenes Vorbild ins ausgehende 12. Jahrhundert, die beiden religiösen Kontrafakta mögen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Ob das verlorene Stück einmal dem Repertoire von KNPX angehörte, lässt sich so wenig ausmachen wie im Falle von R. 291 und R. 1484°.

XII R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie" von Moniot d'Arras; Vorbild: R. 518° „Quant voi venir la gelee". Die Melodie, mit der R. 1188 in PX versehen ist, ist ein Montage-Kontrapositum nach der Melodiefassung M von R. 1135 (vgl. S. 168 ff.) hat also mit einer Vorbildfassung von KNPX überhaupt nichts zu tun.

X R. 1233 „Lonc tens ai usé ma vie"; das Vorbild dürfte verloren sein, aber der Conductus AH 20.105 „Ecce mundi gaudium" (vgl. S. 81 f. und 102) geht auf dasselbe Stück zurück. Ob es dem Repertoire von KNPX angehört hat, ist auch hier unsicher.

Die übrigen Stücke der Sammlung PX sind Kontrafakta von Vorbildern aus KNPX. Das kleine Repertoire sei hier mit Vorbildern und deren Datierung erneut zusammengestellt:

I R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure"; Vorbild: R. 2107 von Raoul de Soissons, verfasst zwischen 1243 und 1248 (vgl. Winkler, Raoul, 11 und S. 144).

II R. 1570 „Mout sera cil bien nouris"; Vorbild: R. 1573 von Gillebert de Berneville zwischen 1255 und 1280 verfasst; aber wenn die Zuschreibung von MT an Robert de le Piere berechtigt ist, kommt auch ein etwas früheres Datum in Frage. Robert ist 1255 bezeugt und wird 1258 im Nekrolog genannt (vgl. A. Hoffmann, Robert de le Piere, 12, 17, 54 f.).

(III) R. 835 „De la tres douce Marie vueil chanter" ist mit R. 1362 von Richart de Semilli und R. 1936a zusammen ein Kontrafakt eines verlorenen Frauenliedes. Richart de Semilli hat Anfang des 13. Jahrhunderts gedichtet (vgl. S. 211 f. und 225 ff.).

IV R. 1581 „De la flour de paradis", Vorbild R. 1647 von Jaque de Cysoing kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Hoepffner, Jacques de Cysoing, 69 ff.).

V R. 2111 „Mainte chançon ai fait de grant ordure"; Vorbild: R. 987 von Moniot de Paris kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Petersen, Moniot, 190 f.).

VI R. 1182 „Chanter vous vueil de la vierge Marie"; Vorbild: R. 527 und R. 538 von Richart de Semilli am Anfang des 13. Jahrhunderts komponiert (vgl. Nr. III).

VII R. 866 „On doit la mere Dieu honorer"; Vorbild: R. 868 von Richart de Semilli (vgl. Nr. III).

(VIII) R. 1276 „Quant voi le siecle escolorgier"; Vorbild: R. 1484° von Renaut de Trie (bezeugt von 1219 bis 1239) verfasst (vgl. S. 225), aber nicht in KNPX erhalten.

(IX) R. 323 „Prions en chantant"; Vorbild: R. 291, von Pierre de Corbie wohl in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfasst, aber nicht in KNPX überliefert (vgl. S. 225).

(X) R. 1233 „Lonc tens ai usé ma vie"; Vorbild unbekannt, doch ist auch AH 20.105 davon ein Kontrafakt (vgl. oben).

XI R. 353 „Mere au roi puissant"; Vorbild: R. 724, anonym in P^2X^2 (in K^2N^2 auf verlorener Lage), ist vielleicht aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nach der wenig klassischen Ermunterung der Dame an den Liebhaber und den gemischten Versen zu urteilen.

(XII) R. 1188 „Qui bien aime, a tart oublie" von Moniot d'Arras, nach dem Vorbild R. 518° „Quant voi venir la gelee", in PX nachträglich mit der Melodie von R. 1135 M versehen (vgl. S. 228).

XIII R. 1961 „Je te pri de cuer par amour"; Vorbild: R. 837, anonym in $K^2N^2P^2X^2$, auch Vorbild von R. 1919 der Sammlung P^2X^2 (in K^2N^2 auf verlorener Lage), unbekannten Datums.

(XIV) R. 1902a „Or laissons ester tous les chans du monde". Ein Vorbild ist nicht bekannt.

XV R. 1159 „Fous est qui en folie"; Vorbild: R. 1756 von Moniot de Paris kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Nr. V).

(XVI) R. 202b „J'ai un cuer mult lait" von Thibaut d'Amiens; ein Vorbild ist nicht bekannt.

XVII R. 1310 „Je ne vueil plus de Sohier"; Vorbild: R. 1287, etwa zwischen 1255 und 1280 von Gillebert de Berneville verfasst (vgl. Nr. II).

XVIII R. 2013 „De la mere au Sauveour"; Vorbild: R. 1857, von Gillebert de Berneville (vgl. Nr. XVII und II).

XIX R. 598 „Quant voi la flor novele Florir"; Vorbild: R. 599, anonym in $K^2N^2P^2X^2$, unbekannten Datums.

XX R. 7 „De Yesse naistera"; Vorbild: R. 922 von Jaque de Hesdin, unbekannten Datums, aber später als AH 21.139 vom Kanzler Philipp, der 1236 gestorben ist (vgl. S. 84 ff.).

XXI R. 222 „Fine amours et bone esperance Me fait"; Vorbild: R. 221 von Gace Brulé (oder Pierre de Molins?) zu Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts verfasst.

XXII R. 1239 „De penser a vilanie"; Vorbild: R. 1240, von Jehan Erart um die Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Schmitt, Andrieu Contredit, 12; A. Hoffmann, Robert de le Piere, 38; Gennrich, Kontrafaktur, 149 f.; Spanke, Studien I, 72 f. irrt, wenn er meint, dass Jehan Erart ein Vorbild für Hue de la Ferté komponiert habe; das Stück, R. 126, ist von Gace).

XXIII R. 82 „Et cler et lai"; Vorbild: R. 2005, von Jehan Erart (vgl. Nr. XXII).

XXIV R. 1179 „Douce dame, vierge Marie"; Vorbild: R. 221 von Gace Brulé oder Pierre de Molins (vgl. Nr. XXI).

XXV R. 425 „Chançon ferai puis que Dieus m'a doné", Vorbild: R. 437 von Gace Brulé um 1183 komponiert (vgl. Petersen, Gace, 45 ff.).

XXVI R. 1136 „Por ce que verité die"; Vorbild: R. 1216 von Moniot d'Arras (vgl. Nr. XII).

XXVII R. 435 „Au dous comencement d'esté; Vorbild: R. 430, vom Grafen Jehan II de Rouci kurz nach 1237 verfasst (vgl. Petersen, „comte" de Couci, 280), in KNX wie das Vorbild von Nr. XXVI dem Moniot d'Arras zugeschrieben.

XXVIII R. 563 „Buer fu nés qui s'apareille"; Vorbild: R. 565, von Gace Brulé zwischen 1179 und 1185 komponiert (vgl. Petersen, Gace, 40).

XXIX R. 981 „Qui de la prime florete" – ausser in X befand sich dieses Lied auch in der Handschrift Metz 535, fol. 171; eine Abschrift der Melodie existiert möglicherweise unter den Exzerpten Gennrichs, vgl. S. 160; Vorbild: R. 982, in $K^2N^2P^2X^2$ und U° erhalten, anonym und unbekannten Datums.

XXX R.541 „Une tres douce pensee"; Vorbild: R. 244 von Robert de Memberoles vor der Mitte des 13. Jahrhunderts verfasst (vgl. Petersen, Trouvères, 90 – Robert war am Kreuzzug Thibauts IV. beteiligt).

XXXI R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier"; Vorbild: R. 1267, von Raoul de Soissons gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts komponiert (vgl. Nr. I).

Gillebert de Berneville (II, XVII, XVIII), Jaque de Cysoing (IV), Moniot de Paris (V, XV), Jehan Erart (XXII, XXIII), aber auch Raoul de Soissons (I,XXXI), Robert de Memberoles (XXX), Jehan II de Rouci (XXVII) als Autoren von Vorbildern der Sammlung PX lassen den Schluss zu, dass die Sammlung aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt. Dies trifft natürlich nicht notwendig zu für die Stücke, die nachweislich aus anderen Quellen stammen und in die Sammlung PX eingefügt worden sind (III, VIII, IX, X, XII, XIV, XVI).

Die Quelle der kontrafazierten Melodien

Das allgemeinste Ergebnis des Vergleichs zwischen den Kontrafakten aus PX und ihren Vorbildern sei hier vorweggenommen: Die Melodiefassungen von PX entsprechen in allen Fällen den Vorbildfassungen, wie sie in KNPX überliefert sind. Es kann somit kein Zweifel darüber bestehen, dass der Autor oder die Autoren der Sammlung sich des Repertoires KNPX bedient haben [1]. Eine durch ein Kontrafakt bestätigte Melodie aus KNPX gewinnt also durch dies Zeugnis kaum an Autorität gegenüber anderen Fassungen; die Vorliebe der Kontrafaktoren für die Fassungen aus KNPX beweist aber, dass sie jenes Repertoire in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts für authentisch und korrekt hielten. Es wird sich im folgenden darum handeln, dies Zeugnis jeweils für die Überlieferungsgeschichte der Vorbildmelodien historisch zu interpretieren.

1. Mehrfach kontrafazierte Vorbilder

Vier Kontrafakta der Sammlung PX sind nach Vorbildern komponiert, die auch von anderen Kontrafaktoren benutzt worden sind. Während die Kontrafakta aus PX durchweg die Fassungen KNPX ihrer Vorbilder bestätigen, gehen die anderen Kontrafakta gewöhnlich auf eine erhaltene oder nicht erhaltene Fassung zurück, die nicht KNPX entspricht. Dieser Sachverhalt belegt deutlich die Existenz verschiedener schriftlicher Repertoires in der zweiten, verschiedener Vortragsarten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nicht in diese Kategorie fallen jene Vorbilder, die zwar mehrfach kontrafaziert worden sind, aber immer nur nach der Fassung KNPX (z. B. R. 987 + R. 2111, R. 980; R. 837 +

1 Ob dies Ergebnis oder sein Gegenteil für Spanke eine „Überraschung" gewesen wäre, hat er nicht wissen lassen (Strophenformen, 88).

R. 1961, R. 1919; R. 1857 + R. 2013, R. 1883; R. 1267 + R. 1315, R. 462; R. 221 + R. 222, R. 1179, R. 530a).

R. 435 „Au dous comencement d'esté"

Das Lied des Grafen von Rouci R. 430 „De joli cuer enamouré", das selbst erst kurz nach 1237 entstanden sein kann, ist wohl gegen die Mitte des Jahrhunderts bereits einmal für ein satirisches Kontrafakt, R. 2033 „Au partir d'esté et de flours" benutzt worden (vgl. S. 63 ff.). Während der anonyme Kontrafaktor in jenem Falle eine Fassung wiedergibt, die von KNPX des Vorbilds auf typische Weise verschieden ist und der in T überlieferten Lesart folgt, hat der spätere Dichter des religiösen Kontrafakts R. 435 die ihm vorliegende redigierte Fassung KNPX genau übernommen. Er gibt damit seinem Lied die schriftliche, korrekte Form, die in der Redaktion für KNPX als kritischer Notentext hergestellt worden war und deren charakteristische Eigenheit darin besteht, Wiederholungen schematisch zu handhaben und den schriftlich weniger in Erscheinung tretenden Zusammenhang von einzelnen Distinktionen untereinander um der Kritik willen zu missachten.

R. 1570 „Mout sera cil bien nouris"

Weniger deutlich unterscheidbar sind die Melodiefassungen des Liedes R. 1573 „Hé, Amours, je fui nouris" von Gillebert de Berneville oder Robert de le Piere. Es stehen sich gegenüber KNPX und MDR. Sie unterscheiden sich durch ihre Lage (KNPX steht eine Quarte höher als MDR) und durch wenige nicht erhebliche Lesarten, z. B. in den mvv 5, 8 und 10, wo aber MDR sich auch nicht ganz einig sind, was an den verschieden sorgfältigen Abschriften liegen mag. Erstaunlicherweise ist auch die Handschrift R hier ziemlich korrekt (mit eigenen Lesarten in den mvv 5, 6, 9, 10, aber ganz ähnlich wie M im mv 8). Die lockere Komposition des Gillebert wird von den Unterschieden kaum berührt:

A	B^{ω}	A	B^{ω}	C^{ψ}	D	E	F^{ψ}	G^{ω}	H^{ψ}	
7	5	7	5	5	7	4	9	7	7	
a	b	a	b	c	c	a	a	d'	d'	R. 1573

Die durch ω und ψ angedeuteten Schlusswendungen der Distinktionen B, C, F, G, H sind nicht überall gleich ausgeprägt, KNPX und M haben ψ bei C und H, M hat ψ auch noch bei F, wo KNPX ω zitieren. Zwei Kontrafakta erlauben einen Einblick in die Überlieferungsgeschichte: R. 405a „Aucune gent m'ont blasmé" aus dem Fragment von St. Paul und R. 1570. Wie gewöhnlich folgt das religiöse Kontrafakt aus PX aufs genaueste seinem Vorbild in der Fassung KNPX und gleicht überdies in X die Schlusswendungen ψ in mv 5 und 10 genau einander an, wo sie sich im Vorbild und in P noch durch den Schlusston unterscheiden. Das Kontrafakt R. 405a steht in derselben Lage wie MDR des Vorbilds. Die Aufzeichnung ist allerdings nicht ganz korrekt in den mvv 6 und 7 (Verlagerung um eine Sekunde nach unten). Immerhin stimmt diese Fassung an den wenigen Stellen, wo KNPX und MDR sich unterscheiden (mvv 5, 8, 10) eher zur Fassung M des Vorbilds. Die Melodie verleugnet nicht ihren orchestischen Charakter, was im Kontrafakt R. 405a noch dazu Anlass gegeben haben mag, die Melismen im Versinnern so weit wie möglich zu unterdrücken.

R. 2112 „Vierge des cieus, clere et pure"
Auch im Falle von R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" von Raoul de Soissons sind die Differenzen der Fassungen KNPX und VDR höchst geringfügig und ohne stilistische Relevanz. Immerhin kann an einem Detail in mv 9 und mv 13 nachgewiesen werden, dass die Kontrafakta R. 2091 von Jaque de Cambrai und R. 2096 von Phelipe de Rémi auf jener Fassung VDR beruhen (vgl. S. 159 f. und 205 ff.). Dagegen hat Adam de la Bassée für AH 48.313 die Lesart aus KNPX übernommen, und diesem Zweig der Überlieferung entstammt auch die Melodie des religiösen Kontrafakts R. 2112 (und ein weiteres Kontrafakt aus $K^2N^2X^2R$: R. 1104). Die Bewahrung jenes an sich gleichgültigen Details zeigt, mit welcher Genauigkeit die Kontrafaktoren ihr Vorbild imitieren. Bemerkenswert ist, dass die Textfassung des Liedes R. 2107 im Augenblick der Kontrafaktur durch den Autor von R. 2112 noch nicht die jetzige Form hatte. Das Kontrafakt hat nämlich 5 Strophen in der Form von *coblas doblas* mit den Reimen des Vorbilds. Die letzte Strophe hat die Funktion eines Geleits (wie auch in R. 2091, R. 2096 und R. 1104). Die entlehnte Textfassung lässt sich aus einem Vergleich der Reime mühelos rekonstruieren:

R. 2112		R. 2107	R. 2112		R. 2107
I,2	*espanir*	I,2	IV,7	*donee*	III,8
I,7	*cure*	II,8	V,1	*atendre*	V,1
II,4	*garir*	II,9	V,3	*prendre*	(VI,8)
II,5	*morir*	II,5	V,4	*talent*	V,4
III,6	*merci*	IV,10	V,7	*entendre*	VI,7
III,7	*doublee*	III,7	V,8	*desfendre*	VI,1
III,8	*donee*	III,8	V,11	*rendre*	VI,11
III,9	*deservi*	III,9	V,12	*sent*	VI,2
IV,1	*honoree*	IV,8	V,13	*jugement*	VI,4
IV,5	*ami*	IV,9			

In der Vorbildfassung folgten die Strophen auf *-ee* einander in der Reihe *desiree – amee* (KNPXDRSU,F), denn die Reime der 3. und 4. Strophe des Vorbilds stehen je in der 3. und 4. des Kontrafakts zitiert. Das Vorbild hatte auch die Geleitstrophe, von der R. 2112 den Eingangsvers zitiert; es hatte aber vor allem auch die Strophe VI, und zwar an dieser Stelle, denn nicht weniger als 6 Reimwörter entnimmt ihr der Kontrafaktor (in VI,8 stand auch *prendre* und nicht *faindre*, vgl. die kritischen Ausgaben von Winkler, Raoul, 65 und Steffens, Perrin, 290). Wie schon anlässlich der Lieder Oedes de la Couroierie bemerkt werden konnte, die ja ins Repertoire KNPX aufgenommen wurden, als er seine Melodien daraus entlehnt hatte, war das Repertoire zur Zeit der zahlreichen Entlehnungen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht abgeschlossen: auch die Textredaktion von R. 2107 lag dem Kontrafaktor von R. 2112 noch nicht vor und ist erst später hergestellt worden. Aber der Kontrafaktor richtet sich schon nach dem neuen Stilprinzip, wenn er von den 6 Strophen seines Vorbilds die Reime der letzten *cobla dobla* in einer Strophe zusammendrängt, so dass sein Lied fünfstrophig wird.

R. 7 „De Yesse naistera"
Das satirische Lied von Jaque de Hesdin R. 922 „Je chant comme desvés" ist nur noch in den Handschriften KNPX erhalten. Dass eine andere abweichende Fassung existiert hat, geht nur mehr aus dem Kontrafakt R. 935 „L'autrier m'iere levés" hervor, das R. 922 zum Vorbild hat und mit dem möglichen Vorbild von R. 922, AH 21.139 „Homo considera" des Kanzlers Philipp übereinstimmt (vgl. S. 100 f.). Das Kontrafakt R. 7 stimmt so vollkommen zur Fassung KNPX von R. 922, dass auch hier eine direkte Entlehnung sicher ist. Aber die Unterschiede sind wiederum stilistisch irrelevant, so dass die Beobachtungen zur Filiation sich auf erneute Bestätigung des philologischen Überlieferungsstils von KNPX und philologischen Kontrafakturstils der Sammlung PX beschränken.

2. Religiöse Kontrafakta aus PX
nach Vorbildern mit mehreren überlieferten Melodiefassungen
Sechs Vorbilder dieser Gruppe gehören noch der ersten Hälfte des 13. oder dem Ende des 12. Jahrhunderts an, vier stammen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Bei den frühen Melodien ist es gelegentlich möglich, verschiedene Überlieferungsstile zu unterscheiden; da aber die Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in PX nichts über die frühere Gestalt der Melodien aussagen können, bleibt die Interpretation in diesem Punkte hypothetisch. Wahrscheinlichkeit gewinnt sie insofern, als die beobachtbaren stilistischen Eigenschaften durchaus jenen gleichen, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch Kontrafakta mit Sicherheit belegt werden können.

Vorbilder vom Ende des 12.oder Anfang des 13. Jahrhunderts

R. 222 „Fine amours et bone esperance Me fait" und R. 1179 „Douce dame, vierge Marie"
Das Lied R. 221 „Fine amours et bone esperance Me ramaine" von Gace Brulé (vgl. Lerond, Chastelain, 211 f. gegen Petersen, Pierre de Molins, 65) ist während des ganzen Jahrhunderts der Trouvèrepoesie ausserordentlich beliebt gewesen. Es ist möglicherweise von Heinrich von Veldeke für MF 57.10^{o} „Ich bin blîde, sint dî dâge"benutzt worden, es war mit Sicherheit Vorbild von R. 222 und R. 1179, beide aus PX, wie von R. 530a „L'autrier par une matinee" aus der Sammlung K^2X^2. Die Textfassungen des Vorbilds unterscheiden sich vielfältig: einer wohl korrekten Fassung MDRAO stehen CU, L, KNPXV mit je verschiedenen Fassungen gegenüber. R. 222 ist so genau seinem Vorbild nachgedichtet, dass man unschwer die Fassung erkennt, die der Kontrafaktor benutzt hat: es war MDRAO, wie die Reihenfolge der Reime und die Identität des Reimwortes *entiere* der 4. Strophe in beiden Liedern beweisen. Es ist dies um so bedeutungsvoller, als alle drei Kontrafakta, R. 222 und R. 1179 aus PX sowie R. 530a aus K^2X^2, mit Sicherheit die musikalische Fassung aus KNPX ihres Vorbilds entlehnen. Wiederum ist, wie im Falle von R. 2107, die Redaktion des Textes in KNPXV später anzusetzen als die Entlehnung der Melodie durch die Autoren der Kontrafakta.
Die Melodie von R. 221 ist in vier deutlich unterscheidbaren Fassungen überliefert: A, U – M – KNPXLVO – R. Von der dissidenten Fassung R und der leicht entstellten in V

sei hier abgesehen. A und U haben eine G-Tonart. Durch die rezitativische Distinktion A erscheinen sie als verwandt. Höhepunkt der Melodie ist die fallende Sext im mv 7, die auch von fast allen Handschriften bewahrt wird. Die Form der Kanzone ist auch im Abgesang durch Wiederholung gegliedert:

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

R. 221

Die G-Tonart entspricht nicht ganz dem siebten Modus, denn die *confinales* sind hier a. M hat dieselbe Melodie in einer F-Tonart mit b, aber die Variationen (A' und B') führen diese Tonart gegen Ende des Aufgesangs in den ersten Modus; in der Folge bleibt die Tonart unbestimmt. Das charakteristische Intervall von mv 7 ist hier eine Quinte. Im letzten Melodievers erscheint plötzlich ein Erhöhungszeichen. Damit stimmt die Tonart dieses Verses genau zu der von Handschrift A, aber dieselbe Distinktion im mv 6 hat kein Erhöhungszeichen. In M soll also wohl die G-Tonart von A und U in eine geläufigere Tonart umgeformt werden, während im Schlussvers die Erinnerung an eine Wendung der ursprünglichen Tonart, die hier fehl am Platze ist, sich vordrängelt. Auch in O taucht plötzlich ein Erhöhungszeichen auf, wo bis dahin immer ein b stand. Die Gruppe KNPXL(O)V haben demgegenüber eine vollkommen regularisierte Tonart: in dem auf g transponierten ersten Modus herrscht f vor, das b ist allgemein. Vermutlich haben A und U die Tonart des Archetyps der Tradition, d. h. wohl der Melodie des Gace Brulé. In M ist ein Modernisierungsprozess zu beobachten, der in KNPXLV ganz durchgeführt worden ist. Letztere Fassung hat auch die genauesten Repetitionen; sie assimiliert den Beginn von D und D' an Distinktion A, was die Einheitlichkeit fördert, aber musikalische Monotonie erzeugt und das auditive Verständnis der Form übermässig erschwert.

Aber solche Gesichtspunkte waren den Kontrafaktoren von R. 222, R. 1179 und R. 530a fremd. Sie kontrafazieren ausschliesslich nach KNPXLV, notengetreu. Ihr Zeugnis beweist die Hochschätzung, die das Repertoire KNPX(LV) geniesst, kann aber nicht verdecken, dass es sich um eine nach moderneren Gesichtspunkten redigierte Melodiefassung handelt, während sich in der Gesamtheit der erhaltenen Abschriften noch ein variabler Überlieferungsstil spiegelt; zum Vergleich hier die mvv 1 und 2 in den Fassungen U, A, M und K:

R. 221

U

1. Fine a- mors & bone es- pe- ran- ce

2. me ra- moi- ne ioie & chan- ter.

M

A

fait en ioi e - kan- ter.

K

R. 425 „Chançon ferai puis que Dieus m'a doné

Auch im Liede R. 437 „Au renouveau de la douçour d'esté" vom selben Gace Brulé spiegelt sich in zahlreichen Varianten der freie Vortragsstil einer mündlichen Überlieferung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Alle Handschriften (ausser den Zitaten im Roman des Chastelain de Couci) haben Melodien, doch sind die Fassungen in V und R stark entstellt. KNPXL bilden eine homogene Gruppe schriftlicher Überlieferung, der MO mit einer verwandten Fassung und die schwer lesbare Fasssung U mit häufigeren individuellen Varianten gegenüberstehen, von denen nicht immer klar ist, ob es Schreibfehler oder Aufführungsvarianten sind. Die Form dieses Liedes ist am klarsten in KNPXL ausgeprägt:

A	B	A	B	1.C	D	2.C	D'	
10	10	10	10	10	10	10	10	
a	b'	a	b'	a	b'	c	c	R. 437

M und O haben ungefähr die Ähnlichkeit zwischen 1.C und 2.C bewahrt; U hat eine transponierte Fassung, aber das Formschema ist erhalten. Die Wiederholung von B ist hier variiert, und zwischen 1.C und 2.C besteht mehr eine Anspielung als eine Wiederholung. Trotz gelegentlicher Fehler repräsentieren MOU die lockere, mündliche Traditionsart der früheren Zeit. KNPX bewahren in schriftlicher Überlieferung eine weitere solche Fassung, die auch im Kontrafakt in identischer Form wieder erscheint. Redigierende Bearbeitung lässt sich allerdings hier nicht feststellen.

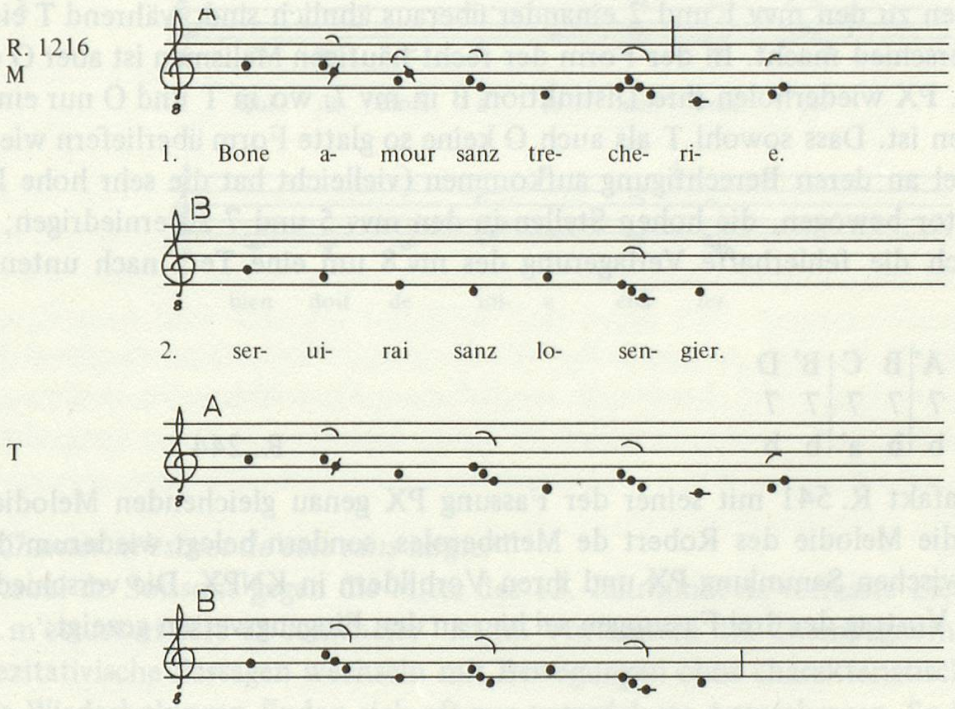
R. 563 „Buer fu nés qui s'apareille"

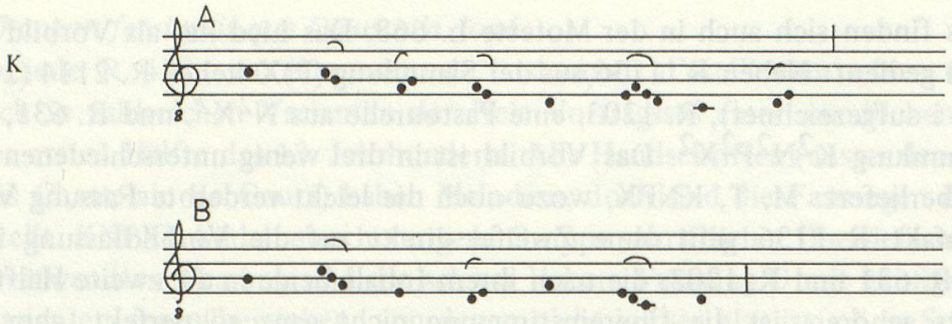
Die Überlieferung des dritten für PX benutzten Vorbilds von Gace Brulé, R. 565 „Cil qui d'amour me conseille" unterscheidet sich nicht prinzipiell von der eben beschriebenen. Wieder bilden KNPXL eine Gruppe mit identischen Lesarten, während MU und O verwandte, aber in Einzelheiten individuell geprägte Vortragsfassungen überliefern. R und V haben nichts von der ursprünglichen Melodie erhalten. Die Varianten des mündlichen Vortrags- und Überlieferungsstils lassen sich noch an der verschiedenen Auffassung der Wiederholungen des Aufgesangs beobachten: Sowohl O, U als auch KNP(X) bezeugen eine variierte Wiederholung der Distinktion B (mit Endendifferenz); sie ist in M ausgeglichen zugunsten der *clausum*-Formel des mv 4 (in X zugunsten des *apertum* von mv 2). Ebenso ist die Variation im Innern der Distinktion A, die sowohl O als auch U bezeugen, in M und KNPX auf je verschiedene Weise zur Identität reduziert worden. Die typische fallende Quarte in B, die ebenfalls in U und O belegt ist, findet sich in M durch ein Melisma überbrückt, in KNPX ebenfalls, aber wieder auf eigene Weise. Das Kontrafakt R. 563, das genau die Noten von KNPXL reproduziert, bewahrt damit den zufälligen Zustand einer Vortragsfassung in erstarrter Form als Dokument.

R. 1136 „Por ce que verité die"

Eine Generation später als die Lieder des Gace Brulé ist R. 1216 „Bone amour sans tricherie" von Moniot d'Arras entstanden. Die ausserordentliche Beliebtheit des Stückes will Spanke (Strophenformen, 81) nicht zuletzt in der Melodie begründet sehen. Anfang

und Schluss finden sich auch in der Motette L. 668. Das Lied hat als Vorbild mehrerer Kontrafakta gedient: Neben R. 1136 aus der Sammlung (P)X stehen R. 2114 (zweimal in Handschrift i aufgezeichnet), R. 1203, eine Pastourelle aus N^2X^2, und R. 631, ebenfalls aus der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$. Das Vorbild ist in drei wenig unterschiedenen Melodiefassungen überliefert: M, T, KNPX, wozu noch die leicht verderbte Fassung V kommt. Das Kontrafakt R. 1136 geht ohne Zweifel direkt auf die Vorbildfassung in KNPX zurück; für R. 631 und R. 1203, die nach ihrem Inhalt beide in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gehören, ist die Übereinstimmung nicht ganz so perfekt, aber auch sie dürften dieselbe Quelle benutzt haben, denn ihre Lesarten sind individuell, wo sie von KNPX abweichen, also wahrscheinlich spätere Veränderungen. Die zwei Stellen, wo die Kontrafakta zu MT stimmen (mv 5,2 und mv 6,2) mögen ursprünglich auch in KNPX des Vorbilds gestanden haben. Die verstümmelten Niederschriften in Handschrift i sind hier ausnahmsweise ziemlich korrekt und stimmen ebenfalls weitgehend mit KNPX überein. Einige Details könnten allerdings an T erinnern, so dass der Kontrafaktor vielleicht eine von KNPX wenig unterschiedene verlorene Quelle besass. Bei der Geringfügigkeit der betreffenden Lesarten bleibt dies eine kaum zu stützende Vermutung. Die Fassung KNPX verdankt ihre späte Berühmtheit dem Interesse schriftkundiger Kontrafaktoren; vordem war sie eine unter anderen variierenden Vortragsfassungen, wie ein Vergleich noch erkennen lässt:





Die rhythmische Tendenz der Melodie nach geregeltem Wechsel von Melismen und Einzelnoten erscheint fast nicht in M, auch nicht im mv 1 von K, aber mit grosser Deutlichkeit im mv 2 von K sowie in beiden Melodieversen von T, wo ein Wechsel von Einzelnoten und Dreiermelismen durchgeführt wird.

R. 541 „Une tres douce pensee"

Das nicht sehr häufig überlieferte Lied R. 244 „Qui d'amours a remembrance" von Robert de Memberoles steht mit identischer Melodie in PX, eine Oktave höher in T und eine Quinte höher in Handschrift O. O gehört insofern zu PX, als in beiden Fassungen die Distinktionen zu den mvv 1 und 2 einander überaus ähnlich sind, während T einen deutlichen Unterschied macht. In der Form der recht häufigen Melismen ist aber O eher T zu vergleichen. PX wiederholen ihre Distinktion B in mv 7, wo in T und O nur ein Anklang zu bemerken ist. Dass sowohl T als auch O keine so glatte Form überliefern wie PX, lässt eher Zweifel an deren Berechtigung aufkommen (vielleicht hat die sehr hohe Lage in T den Redaktor bewogen, die hohen Stellen in den mvv 5 und 7 zu erniedrigen; es würde sich so auch die fehlerhafte Verlagerung des mv 8 um eine Terz nach unten erklären lassen):

A	A'	A	A'	B	C	B'	D	
7	7	7	7	7	7	7	7	
a'	b	a'	b	b	a'	b	b	R. 244

Das Kontrafakt R. 541 mit seiner der Fassung PX genau gleichenden Melodie beweist nichts für die Melodie des Robert de Memberoles, sondern belegt wiederum den engen Kontakt zwischen Sammlung PX und ihren Vorbildern in KNPX. Die verschiedene Ausführung im Vortrag der drei Fassungen sei hier an den Eingangsversen gezeigt:

R. 244
T

1. Quj da- mors a ra- mem- bran- ce.

2. bien doit de ioi- e chan- ter.

O

X

1. Qui da- mors a re- men- bran- ce.

2. bien doit de ioi- e chā- ter.

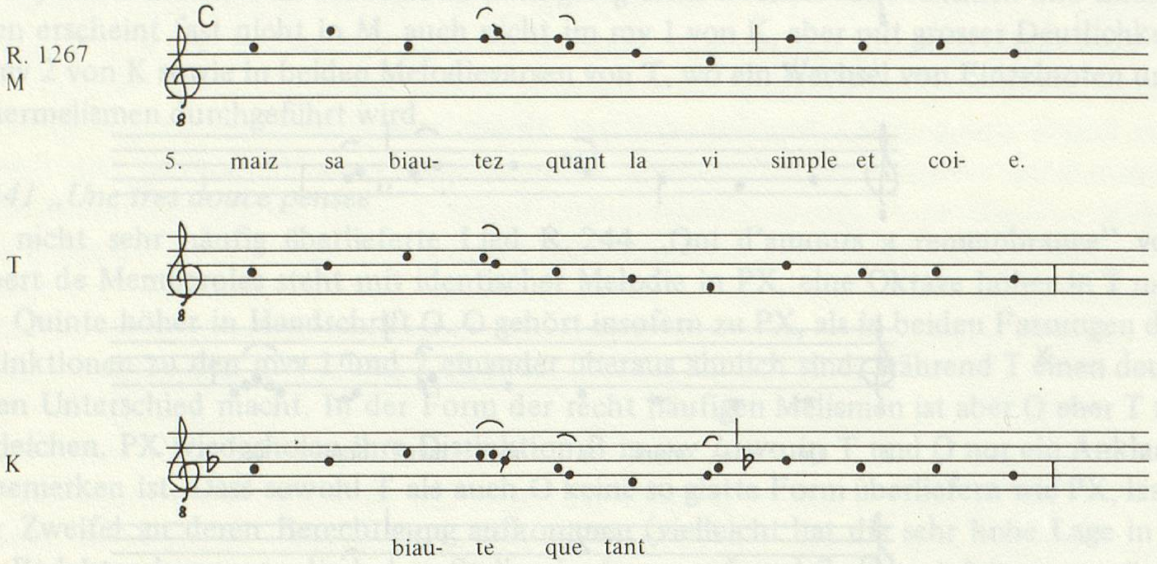
R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier"

Das von Raoul de Soissons gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts verfasste Lied R. 1267 „Chançon m'estuet et fere et comencier" ist im Vortragsstil des Champagnerhofes komponiert: rezitativische Passagen wechseln mit Bewegungen ohne charakteristisches Relief; anstatt von Wiederholungen finden sich oft nur ausgedehnte Anspielungen. So ist es denn gar nicht sicher, dass der Autor seiner Melodie jene strenge Form geben wollte, die sie in einer Analyse annimmt, aber akustisch gar nicht verwirklichen kann:

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

R. 1267

Die Handschriften KNPX mit ihrer homogenen Fassung kommen dieser Form noch am nächsten, doch sind auch hier C' und E' anspielende, ziemlich stark variierende Wiederholungen. In M steht die Melodie eine Quinte höher; sie ist an mehreren Stellen verstümmelt. T hat die Melodie in der Lage von KNPX, ist aber im Abgesang stark verderbt. R und V können ausgeklammert werden. Neben erkennbaren Abschreibfehlern (z. B. in T) gibt es aber auch typische Vortragsvarianten, zumal kleinere Änderungen in diesem Melodiestil keine Substanz verletzen:



Das Kontrafakt R. 1315, wie auch R. 462 „Par mainte fois m'ont mesdisant grevé" aus der Liedersammlung P^2X^2, benutzt in schriftlichem Kontrafakturstil die Fassung KNPX. Es fällt bei der verhältnismässig späten höfischen Melodie mit ihren wenig charakteristischen Motiven besonders auf, wie unangemessen schriftliche Präzision gegenüber an sich gleichgültigen Vortragsvarianten ist.

Vorbilder der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts

Vier Kontrafakta der Sammlung PX beziehen sich auf jüngere Vorbilder. Auch diese sind in zwei oder mehr Melodiefassungen überliefert, doch sind die stilistischen Unterschiede der Fassungen geringer, wo nicht gar fehlerhafte Überlieferung einen Vergleich unmöglich macht.

R. 1581 „De la flour de paradis"

Der Kontrafaktor hat für das religiöse Lied R. 1647 „Quant l'aubespine florist" von Jaque de Cysoing gewählt, der kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in jener neuen didak-

tischen Manier dichtet, die Hoepffner mit der Poesie eines Guillaume de Machaut oder Charles d'Orléans vergleicht (Jacques de Cysoing, 86). Der Autor von R. 1581 folgt seinem Vorbild bis in die Formulierung ganzer Verse, indem er die Minne des Trouvères parodistisch der *roïne honoree* zuwendet. Das Vorbild ist in zwei Melodiefassungen erhalten: KNP sind einheitlich und geben zu Korrekturen keinen Anlass; T hat einige eigene Varianten, die aber weder Form noch Stil des Ganzen ändern. V ist eigentümlicherweise um zwei Verse gekürzt. Der Redaktor ist dabei folgendermassen verfahren:

A	B	A	B'	C			D	[E	F]	G	H	H	I	
7	7	7	7	7	[7	7]	7			7	7	7	7	
a	b	a	b	a	[b	a]	b			a	c'	c'	b	R. 1647 (V)

Er hat die Verse 6 und 7, aber die Melodieverse 7 und 8 unterdrückt. Obwohl die Niederschrift oft nicht sorgfältig ist, lässt sich eine Verwandtschaft zu T feststellen (vgl. den Anfang der Distinktionen A, B und C sowie mv 9 bzw. mv 11 in T). Während KNP des Vorbilds und auch V ein b einführen, haben T des Vorbilds und das Kontrafakt kein Vorzeichen. Das b könnte darum sekundär sein. Sonst entspricht das Kontrafakt genau KNP des Vorbilds. Gegenüber TV ist zu bemerken, dass hier die Wiederholung der Distinktion H vollkommen identisch verläuft; in T ist sie endendifferenziert und durch einen Quartsprung im Initium von mv 11 belebt. Dieser Unterschied mag darum auf der regularisierenden Redaktion von KNP beruhen. Die Varianten in den mvv 3, 4, 8 und 9 (=10 und 11 in T) der Handschrift V sind dagegen keine mündlichen oder schriftlichen Varianten, sondern Nachlässigkeiten des Schreibers.

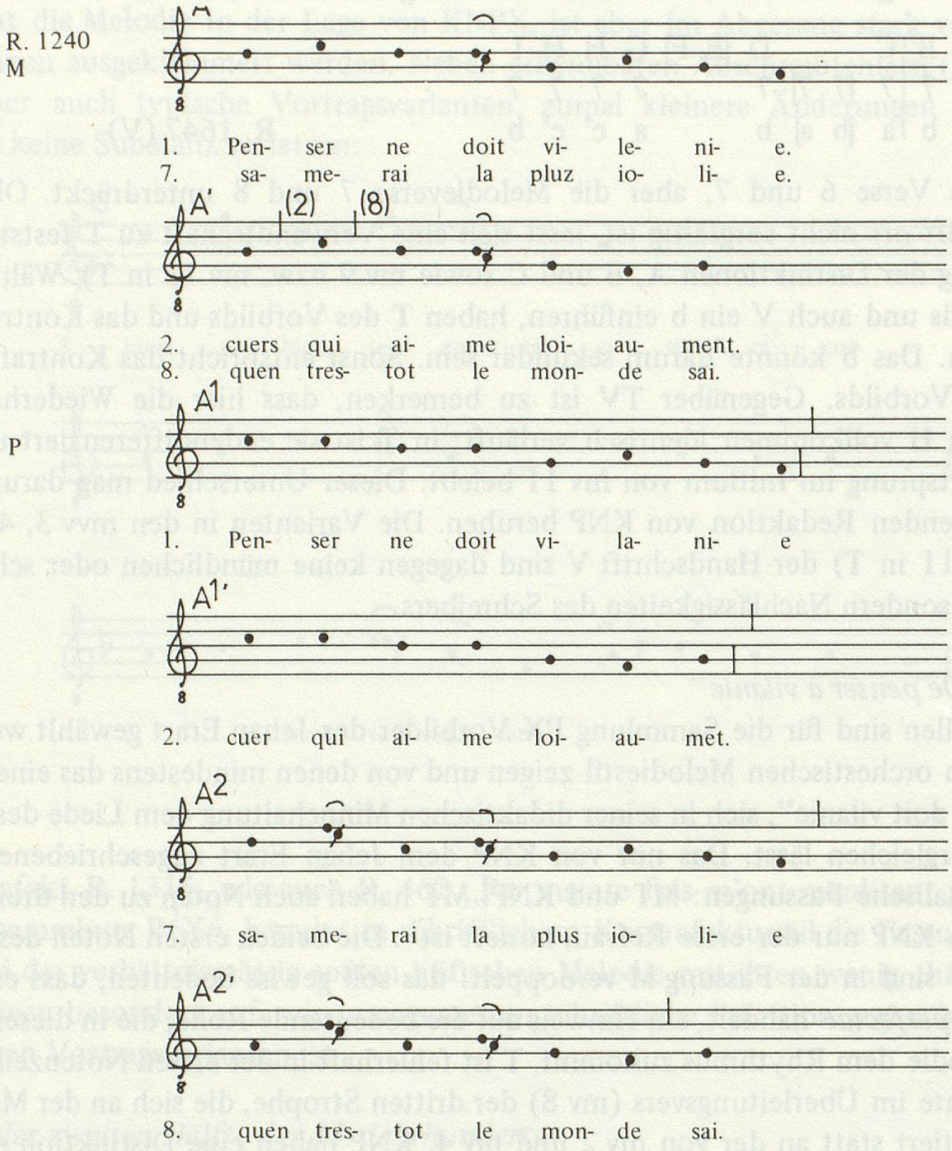
R. 1239 „De penser a vilanie"

In zwei Fällen sind für die Sammlung PX Vorbilder des Jehan Erart gewählt worden, die beide einen orchestischen Melodiestil zeigen und von denen mindestens das eine, R. 1240 „Penser ne doit vilanie", sich in seiner didaktischen Minnehaltung dem Liede des Jaque de Cysoing vergleichen lässt. Das nur von KNP dem Jehan Erart zugeschriebene Lied hat zwei musikalische Fassungen: MT und KNP. MT haben auch Noten zu den drei Refrains, während in KNP nur der erste Refrain notiert ist[1]. Die beiden ersten Noten des Refrains V.D.B. 935 sind in der Fassung M verdoppelt: das soll gewiss bedeuten, dass es sich hier um *longae perfectae* handelt, ein Hinweis auf die bedeutende Rolle, die in dieser orchestischen Melodie dem Rhythmus zukommt. T ist fehlerhaft in der ersten Notenzeile und hat eine Variante im Überleitungsvers (mv 8) der dritten Strophe, die sich an der Melodie des mv 5 orientiert statt an der von mv 2 und mv 4. KNP haben eine Distinktion A, die von der in MT leicht abweicht, und differenzieren stärker die Distinktion A im Aufgesang und Abgesang:

A	A'	A	A'	B	C	A	A'	D	A'	(Strophe I)	
7	7	7	7	7	7	7	7	6	7		
a'	b	a'	b	b	a'	a'	c	D'	C		R. 1240 MT

1 Es sind die Refrains V. D. B. 935 (G. 129), 83 (G. 312), 140 (G. 106). Strophe IV mit dem Refrain V. D. B. 1781 (G. 983) steht nicht in MT.

Die Lesarten von KNP im Aufgesang könnten allerdings auf einer verallgemeinernden Korrektur beruhen, während die ebenfalls fast gleichen mvv 7 und 8 in der Lesart von KNP eher die Wendung aus MT zu bewahren scheinen. Da die Komposition selbst sich an den Stil instrumentaler Melodik anlehnt, bleiben aber solche kritischen Eingriffe dem Stil des Stückes insofern adäquat, als keine unpräzise Vortragsvariation in eine ihr unbequeme Symmetrie gezwängt zu werden braucht.



R. 82 „Et cler et lai"

Auch R. 2005 „Au tens Pascour" von Jehan Erart ist in diesem orechestischen Stil verfasst, was sich schon in der gruppenrepetierenden Lai-Form andeutet:

A	B	C	A	B	C	D	D	E	E	D	D	C'	A	B	C
4	4	6	4	4	6	8	8	6	6	8	8	6		8	6
a	a	b'	a	a	b'	c	c	d'	d'	e	e	f'		G	F'

R. 2005

Das Kontrafakt imitiert diese komplizierte metrische Form mit Geschick und erfüllt den Refrain, wie Spanke bemerkte (Strophenformen, 77), besser als Jehan Erart selber. Zwei musikalische Fassungen sind überliefert: KNP und T. Aber in diesem Falle ist T in den mvv 11, 12 und 13 gewiss verderbt, so dass ein Vergleich kaum mehr möglich ist. Auch das Kontrafakt ist in der Niederschrift von X in den mvv 9 und 10 fehlerhaft: es handelt sich nicht um eine Variante, sondern um einen Schreibfehler, denn die Noten passen nicht einmal zum Text. Da überdies T und KNP die musikalische Identität der mvv 9 und 10 belegen, ist der Fassung X des Kontrafakts hier nicht zu folgen. Im übrigen ist aber das Kontrafakt wie alle anderen der Sammlung eine Abschrift der Fassung KNP des Vorbilds.

R. 1310 „Je ne vueil plus de Sohier"

Das letzte hier zu kommentierende Vorbild mit mehreren Melodiefassungen ist ein spätes Lied des Gillebert de Berneville, der genau wie Jehan Erart eine Vorliebe für den orchestischen Melodiestil der Instrumentalmusik oder Lai-Kompositionen hat: R. 1287 „Cuident dont li losengier". Seine Melodiefassungen in D und KNPX sind so gut wie identisch; gelegentlich auftretende gleiche Detaillesarten sagen über die Filiation nichts aus. Das Kontrafakt entspricht auch in allen Einzelheiten der Fassung K, die möglicherweise den Archetyp der Gruppe KNPX repräsentiert. Der Liedschluss auf a (KN und das Kontrafakt) mag deshalb auch authentisch sein; die Redaktion auf g in den übrigen Handschriften wäre dann eine leicht erklärliche Korrektur, die den Schlusston der Tonart des Stückes anpasst. Es besteht kaum Anlass, daran zu zweifeln, dass die in schriftlichem Überlieferungs- und Kontrafakturstil überlieferte Melodie auch das Original des Gillebert gewesen ist:

A	B	A	B	C	C	D	E	F	G
7	7	7	7	7	7	3	5	5	5
a	b	a	b	c	c	d	d	E'	E'

R. 1287

Die schriftliche Redaktion der Handschriftengruppe KNPX ist im Hinblick auf einen bewahrenswerten kritischen Text vorgenommen worden und hat so erklärlicherweise den Vorzug, meist kohärente und symmetrische Melodiefassungen zu bieten. Ältere und gelegentlich auch nachlässigere Überlieferung hat es dagegen schwer, denn auch sie tritt in Schriftlichkeit auf und ist uns nur deswegen erreichbar. Dass sie den Charakter der Unzulänglichkeit annimmt, liegt daran, dass Schriftlichkeit ein der Trouvèrepoesie selbst inadäquates Medium ist. Dieser Aspekt tritt deutlich hervor bei den sechs Vorbildern der früheren Epoche, wo Überlieferung in KNPX und Kontrafaktur nach KNPX der schriftlich redigierten Fassung ein Übergewicht geben, das durchaus nicht zeugniskräftig ist für

die Epoche, in der die betreffenden Lieder in ihrem ursprünglichen Milieu gebraucht wurden. Wenn auch hier nicht positiv bewiesen werden kann, dass die variablen Fassungen, die KNPX als eine uneinheitliche Gruppe gegenübertreten, höheres Alter und grössere Authentizität im Sinne eines ihnen eigenen mündlichen Vortragsstils besitzen, so belegt der Vergleich der Fassungen und Kontrafakta doch in jedem Fall den prinzipiell schriftlichen Überlieferungs- und Kontrafakturstil der Gruppe KNPX und aller Kontrafakta, die daraus entlehnt sind.

Die Sammlung PX enthält weitere 9 Kontrafakta, die auf ein Vorbild zurückgehen, dessen Melodie ausschliesslich in der Gruppe KNPX überliefert ist. Auch hier stimmen alle Fassungen so genau überein, dass auf direkte Abhängigkeit von den KNPX-Fassungen der Vorbilder geschlossen werden muss. Da der Melodievergleich in allen diesen Fällen für die Geschichte der Überlieferung jedoch nichts über die Feststellung der Identität hinaus erbringt, sei von ausführlicher Kommentierung abgesehen. In drei dieser 9 Fälle existiert noch ein zweites Kontrafakt in der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$; da auch diese Stücke auf die Fassungen von KNPX zurückgehen, hat ihr Zeugnis kein zusätzliches Gewicht. Es handelt sich um folgende Kontrafakta und Vorbilder:

VI R. 1182 (PX), nach R. 527 (KNPXV) und dem melodiegleichen R. 538 (KNPXV) von Richart de Semilli;

VII R. 866 (PX), nach R. 868 (KP) von Richart de Semilli;

XI R. 353 (PXD), nach R. 724 (P^2X^2 anonym). Die Fassung D des Kontrafakts ist eine verderbte Niederschrift der Melodie von PX;

XV R. 1159 (PX), nach R. 1756 (KNP) von Moniot de Paris;

XIX R. 598 (X), nach R. 599 ($K^2N^2P^2X^2$ anonym);

XXIX R. 981 (X und Metz 535), nach R. 982 ($K^2N^2P^2X^2U^\circ$ anonym). Die Melodiefassung der Handschrift Metz ist im Augenblick unzugänglich (vgl. S. 230).

Die drei doppelt kontrafazierten Stücke:

V R. 2111 (X), nach R. 987 ($KNPU^\circ$) von Moniot de Paris, ferner kontrafaziert in R. 980 ($K^2N^2P^2X^2$ anonym);

XIII R. 1961 (X), nach R. 837($K^2N^2P^2X^2$ anonym), ferner kontrafaziert in R. 1919 (K^2P^2 anonym);

XVIII R. 2013 (X), nach R. 1857 ($KNPXU^\circ I$) von Gillebert de Berneville, ferner kontrafaziert in R. 1883 ($K^2N^2P^2X^2$ anonym).

IV. Die Kontrafakta der anonymen Liedersammlung $K^2N^2P^2X^2$

Kontrafakta und Vorbilder in $K^2N^2P^2X^2$

Die anonyme Liedersammlung $K^2N^2P^2X^2$ ist keiner einzelnen Gattung gewidmet und enthält vor allem keine religiösen Lieder. Sie besteht zu einem nicht geringen Teil aus Kontrafakten, unter denen die Gattung des Minneliedes weit verbreitet ist. Liederbestand, Textgeschichte und Alter der Sammlung sind von Spanke erforscht worden (Liedersammlung), der auch auf Grund der Überlieferung 3 Gruppen von Liedern unterschieden hat

(Liedersammlung, 272 ff.). Die erste Gruppe geht von Nr. 1 bis 86 in K (Liedersammlung 285 ff.) und enthält Stücke, die nur in KNPX, selten in anderen Handschriften überliefert sind. Die Stücke der zweiten Gruppe (Nr. 87 bis 119) haben eine gemeinsame Quelle mit O und stehen in den meisten Fällen auch in anderen Handschriften. Die letzte Gruppe besteht aus den Liedern Nr. 120 bis 140. Sie sind alphabetisch geordnet, stammen aus einer besonderen Quelle und finden sich nur hier in K^2. Der Anteil an Kontrafakten im Repertoire der Liedersammlung bestätigt diese Einteilung, insbesondere für die erste Gruppe. In ihr sind mehr als ein Drittel aller Lieder Kontrafakta. Wie bei der religiösen Sammlung PX sind auch hier die meisten nach Vorbildern des Repertoires KNPX verfasst worden. In der nun folgenden Liste der Kontrafakta und Vorbilder sind jene Nummern eingeklammert, die nicht auf Vorbilder in KNPX zurückgehen.

(2) R. 1229: Die redigierte Fassung KNPXH von 1230/40 kann als Kontrafakt der Fassung OCMDu von Robert IV. de Sablé aufgefasst werden (vgl. S. 24 f.);

(5) R. 534: wahrscheinlich ein Kontrafakt von AH 20.20 (vgl. S. 106);

10 R. 358: Kontrafakt von R. 679 des Chastelain de Couci. Da der Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole nicht um 1204 entstanden ist, wie Bédier annahm (Bédier/Aubry, 89), kann das Lied nicht mehr mit Sicherheit in die Zeit des dritten Kreuzzugs datiert werden, sondern kann auch erst zum vierten Kreuzzug gedichtet worden sein (vgl. Lecoy, Romania LXXXII, 1961, 379 ff.);

(12) R. 385: Kontrafakt von R. 863 des Renaut de Trie (vgl. S. 63 und 65 ff.);

18 R. 631: Kontrafakt von R. 1216 des Moniot d'Arras, vgl. auch Nr. 35 = R. 1203 (vgl. S. 229);

(23) R. 381: Kontrafakt von B. 167.22 des Gaucelm Faidit (vgl. S. 47 ff.);

(24) R. 1634: metrisch nach R. 1135 des Moniot d'Arras, aber die Melodie ist verschieden (vgl. S. 170);

(28) R. 1980: ist nicht Kontrafakt, sondern Vorbild von R. 1786 des Perrin d'Angicourt. R. 1980 stammt vielleicht von Richart de Semilli (vgl. S. 213 f.);

(35) R. 1506: Kontrafakt von B. 392.9 des Raimbaut de Vaqueiras von vor 1202. Spanke (Untersuchungen I, 95) will aus der Einfachheit der französischen Melodie ihre Priorität ableiten. Es kann aber kein Zweifel bestehen, dass R. 1506 das provenzalische Stück imitiert (seine Reime Ia, IIa, IIIa und 8 Reimwörter stammen von Raimbaut!). Die Formschemata seien im Vergleich zitiert:

1.A	2.A	3.A	B^1	1.A	2.A	3.A	B^1	C	D^1	C	D^2	E	E	F	B^1	E	E	F	B^2
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	2	2	2	4	2	2	2	4
a'	a'	b	a'	a'	a'	b	a'	b	a'	b	a'	a'	a'	c	a'	a'	a'	c	a'
1.A	2.A		B	1.A	2.A		B		C		C	D	D		E	D	D		F
4	4		8	4	4		8		8		8	2	2		8	2	2		6
a'	a'		a'	a'	a'		a'		a'		a'	a'	a'		a'	a'	a'		a'

(B.392.9, R.1506)

Der Kontrafaktor vereinfacht das komplizierte, aber klare Schema durch Unterdrückung der Reime in den vv 3, 7, 9, 11, 15, 19; er ändert die Silbenzahl in den vv 15, 16. Seine Melodie passt sich dann den neuen Gegebenheiten an, und die Parallelität

zwischen den mvv 15, 16 und 19, 20, von der Melodie B. 392.9 bestätigt, wird zerstört; ebenso stützt die Melodie die Reime vv 3, 7, 9, 11, 15, 19, die im Kontrafakt fehlen. Der an Textilien interessierte Autor, also wohl ein Bürger (Spanke, Liedersammlung, 366) hat B. 392.9 imitiert, und Raimbaut kann seine Melodie sehr wohl von französischen Spielleuten haben, wie seine *vida* behauptet.

35c R. 462: Kontrafakt von R. 1267 des Raoul de Soissons, auch in R. 1315 der Sammlung PX kontrafaziert (vgl. S. 239 f.);

(35r) R. 439a: Kontrafakt von R. 738 des Thibaut de Blaison, vgl. S. 86 ff. und 80;

35s R. 1919: Kontrafakt von R. 837 (=Nr. 48!), ferner kontrafaziert in R. 1961 der Sammlung PX (vgl. S. 244);

35u R. 1203: Kontrafakt von R. 1216 des Moniot d'Arras, ferner kontrafaziert in R. 631 (=Nr. 18!) und öfter (vgl. S. 229 und 236 ff.);

35a R. 624: Kontrafakt von R. 15 des Gilles de Viés Maisons. R. 624 hat auch Oede de la Couroierie benutzt (vgl. S. 217 und 222 f.);

(36) R. 2033: Kontrafakt von R. 430 des Grafen von Rouci, ferner kontrafaziert in R. 435 der Sammlung PX (vgl. S. 63 f., 67 f., 231):

43 R. 980: Kontrafakt von R. 987 des Moniot de Paris, ferner kontrafaziert in R. 2111 der Sammlung PX (vgl. S. 244);

44 R. 1883: wahrscheinlich Kontrafakt von R. 1857 des Gillebert de Berneville, ferner kontrafaziert in R. 2013[1].

45 R. 1983: Kontrafakt von R. 1875 des Colart le Boutellier.

46 R. 1680: Kontrafakt von R. 1583 des Richart de Semilli.

47 R. 100: wahrscheinlich Kontrafakt von R. 939 des Gillebert de Berneville, vgl. Spanke, Liedersammlung, 376; Studien I, 67; Bibliographie R. 939;

50 R. 1104: Kontrafakt von R. 2107 des Raoul de Soissons, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch öfter kontrafaziert (vgl. S. 132 f., 244, 204).

53 R. 471: Kontrafakt von R. 570 des Gillebert de Berneville (oder nach KNP des Jehan Erart). R. 471 ist von Estiene de Miauz verfasst (vgl. Spanke, Studien I, 66 ff.[2];

54 R. 1725: Kontrafakt von R. 2088 des Perrin d'Angicourt;

55 R. 1382: Kontrafakt von R. 1148 des Perrin d'Angicourt;

1 Dass R. 1883 das Vorbild gewesen wäre (Spanke, Liedersammlung, 374, Strophenformen, 84), hält Spanke für wahrscheinlich. Es ist nicht anzunehmen, dass Gillebert aus der Pointe von R. 1883 IV, 7–11 eine Banalität herausgezogen hätte – R. 1883 parodiert den Gillebert!

Ainz ferai,
Quant voudrai,
Chançon, si me retrairai
D'amer celi,
Ou il n'a point de merci. R. 1857, III, 7–11
Ainz ferrai,
Quant voudrai,
Du pié, si m'envoiserai . . . R 1883, IV, 7 ff.

2 Diese Zuschreibung ist auch ein Argument für Gillebert de Berneville als Autor des Vorbilds gegen Jehan Erart, wie Spanke bemerkt. Trotzdem ist es natürlich möglich, dass Jehan Erart jener Autor war (vgl. Newcombe, Jehan Erart, 26 f.).

57 R. 1698: wahrscheinlich Kontrafakt von R. 607 (anonym);

66 R. 1889: Kontrafakt von R. 1560 des Gillebert de Berneville, der das Lied vor 1277 an Erart de Valéri richtet (Långfors, Jeux-partis, 1; ferner kontrafaziert in R. 1541a° (Metz 535) und R. 1998°;

69 R. 2057: Kontrafakt von R. 741 des Königs Thibaut, an Raoul de Soissons wohl nach 1243 gerichtet (vgl. Winkler, Raoul, 12; Wallensköld, Thibaut, 38), ferner kontrafaziert in R. 1902 des Jehan de Maisons (vgl. S. 177 f. und 183 ff.);

71 R. 488: Kontrafakt von R. 491 des Herzogs Henri III von Brabant, an Gillebert de Berneville zwischen 1252 und 1261 gerichtet, vgl. Henry, Henri, 89, 95; Petersen, Thomas Herier, 64. Das Vorbild ist R. 491 nach Spanke, Bibliographie R. 488, Gennrich (Kontrafaktur, 88) hält R. 488 für das Vorbild[1];

74 R. 1108: Kontrafakt von R. 1171 des Jaquemin de Lavante. R. 1108 ist von Jaque de Dosti. Beide Autoren gehören dem Norden an, ihre Lieder folgen sich in der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ (R. 1171 trägt die Nr. 73);

76 R. 1147: Kontrafakt von R. 1227 des Blondel de Nesle, ferner kontrafaziert in R. 1097 zwischen 1222 und 1227, R. 1147 ist gegen 1270 verfasst (vgl. S. 25 ff.);

77 R. 530a: Kontrafakt von R. 221 des Gace Brulé, ferner kontrafaziert in R. 222 und R. 1179 der Sammlung PX (vgl. S. 233 ff.);

78 R. 411: Kontrafakt von R. 460 des Perrin d'Angicourt. R. 411 und R. 530a bilden mit R. 1147 vielleicht eine Gruppe von Liedern desselben Autors aus der Zeit gegen 1270 (vgl. Spanke, Liedersammlung, 386 f.);

79 R. 512: Kontrafakt von R. 513 des Jaque de Cysoing.

81 R. 247: Kontrafakt von R. 1102 des Gace Brulé, ferner kontrafaziert in R. 1102a (vgl. S. 177 und 180 ff.).

Es ist zu bemerken, dass die älteren Kontrafakta, die nicht aus Fassungen der Handschriftengruppe KNPX entlehnt sind, ausnahmslos in der ersten Hälfte dieser Liedergruppe, nämlich bis Nr. 36, enthalten sind, während alle anderen auf KNPX-Fassungen ihrer Vorbilder zurückgehen. Spankes zweite Liedergruppe enthält keine Kontrafakta; in der dritten sind 2 Kontrafakta aus Quellen, die mit KNPX nichts zu tun haben, und nur eines, das aus einer Vorbildfassung von KNPX entlehnt ist:

(128) R. 1406: Kontrafakt von R. 1259 des Moniot d'Arras, der dies Lied zwischen 1213 und 1239 verfasste. Der anonyme Autor von R. 1406 hat das Kontrafakt an den 1226 bezeugten Amauri de Craon adressiert (vgl. Spanke, Liedersammlung, 405). Der Autor von R. 1406 kannte auch die Zusatzstrophe R. 1259 Handschrift U, Str. V, deren Vers 4 er zitiert. R. 1406 ist alsdann für K mit einem neuen Geleit versehen worden,

1 Im Artikel ‚Guillebert de Berneville' (MGG) nennt Gennrich R. 488 als Vorbild von R. 491 und R. 1191, aber letzteres ist ein Kontrafakt von R. 490 des Moniot d'Arras, vgl. S. 176 ff. Der Gebrauch des Wortes *agree* in R. 491 erscheint jedenfalls ganz natürlich, in R. 488 dagegen des Reimes wegen mit übernommen:

Biaux Guillebert, dites, s'il vous agree . . . R. 491, I,1
Au comencier de l'amour qui m'agree . . . R. 488, I,1

Auch der Gebrauch wiederholter Reimwörter spricht gegen R. 488 als Vorbild.

mit dem es von 1246 bis 1265 an Karl von Anjou hat gerichtet werden können (danach war er nicht mehr *comte*, jedenfalls nicht für einen höflichen Absender). R. 1406 ist seinerseits Vorbild von R. 1447. Der Autor von R. 1447 kannte beide Fassungen, die an Amauri de Craon in C und die an Karl von Anjou in K, denn er zitiert sie beide (R. 1406 K IV,1 = R. 1447 II,1 und R. 1406 C IV,1 = R. 1447 II,2). Alle Melodiefassungen sind so überarbeitet oder verderbt, dass nur noch das Faktum ihrer Verwandtschaft herausgelesen werden kann;

(130) R. 1932: Kontrafakt von R. 1429 des Pierre de Molaines; R. 1932 war Vorbild für R. 1930 des Gautier de Coinci (vgl. S. 109 und 127 ff.);

140 R. 2045: Kontrafakt von R. 1954 des Gillebert de Berneville. R. 2045 ist von Estiene de Miauz wie R. 471 und R. 1614°, vgl. Nr. 53.

Der Vollständigkeit halber seien hier angefügt jene Stücke der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, die Vorbilder von Kontrafakten geworden sind:

Erste Gruppe (1–86)

4 R. 982: Vorbild von R. 981 (Sammlung PX, Metz 535, vgl. S. 230 und 244);

6 R. 292: wohl Vorbild von AH 20.106 (vgl. S. 82 und 102);

7 R. 599: Vorbild von R. 598 (Sammlung PX, vgl. S. 244) und R. 602°;

35i R. 724: Vorbild von R. 353 (Sammlung PX, D, vgl. S. 244);

37 R. 233: Vorbild von R. 215 und R. 1740 des Oede de la Couroierie (vgl. S. 216 f. und 220 ff.);

40 R. 824: Vorbild von R. 911 (Handschrift i, Melodie verderbt).

48 R. 837: Vorbild von R. 1919 (Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, Nr. 35s) und von R. 1961 (Sammlung PX, vgl. S. 244);

73 R. 1171: Vorbild von R. 1108 (Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, Nr. 74).

Ausser in den Fällen R. 824 und R. 292 sind für die Kontrafakta die Melodiefassungen dieser Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ benutzt worden; die Sammlung lag den Kontrafaktoren bereits zusammen mit $K^1N^1P^1X^1$ vor, denn sowohl Oede de la Couroierie (Nr. 37) als auch der Autor oder die Autoren der Sammlung PX (Nr. 4, 7, 35i, 48) benutzen beide Repertoires.

Zweite Gruppe (87–119)

87 R. 1429: Vorbild von R. 1932 (Sammlung K^2, Nr. 130 – die Melodie ist entstellt). R. 1932 ist selbst auch Vorbild von R. 1930;

101 R. 468: Vorbild von R. 1507 (Handschrift i, die Melodien sind verschieden);

112 R. 2056: Vorbild von R. 2062 des Hue de la Ferté, vgl. S. 54 ff.;

118 R. 739: Vorbild von R. 334 des Grafen Thibaut von Champagne. R. 739 wurde von Moniot d'Arras verfasst; R. 334 ist seinerseits Vorbild von R. 713 (vgl. S. 25 f., 30 ff.).

Dritte Gruppe (120–140)

126 R. 863: Vorbild von R. 385 (Sammlung $K^2N^2P^2X^2$); das Vorbild ist von Renaut de Trie (vgl. S. 63 ff.);

128 R. 1406: Vorbild von R. 1447 (vgl. S. 247), aber auch Kontrafakt von R. 1259;

130 R. 1932: Vorbild von R. 1930 des Gautier de Coinci (vgl. oben), aber auch Kontrafakt von R. 1429.

In den beiden letzten Gruppen sind keine Vorbilder, die nachweislich in der Fassung KNPX kontrafaziert worden wären. Möglicherweise enthielt das Repertoire des Oede de la Couroierie und der Autoren der Sammlung PX noch nicht die zweite und dritte Gruppe von Liedern des anonymen Repertoires $K^2N^2P^2X^2$.

Die Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ und ihre Quelle

Bereits bei der Untersuchung über die Quelle der Kontrafakta aus der Sammlung PX war öfter Gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass auch die Sammlung anonymer Lieder in $K^2N^2P^2X^2$, die bisher vor allem als Quelle von Vorbildfassungen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufgetreten ist, eine Reihe von Kontrafakten enthält, deren Beziehung zum Repertoire KNPX genau so eng ist wie bei den Melodien Oedes de la Couroierie oder der Sammlung PX. Es kann auch hier vorweggenommen werden, dass alle Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, die in der aufgestellten Liste nicht als aus fremder Quelle stammend gekennzeichnet sind, ihre Melodien in der Fassung von KNPX ihres Vorbilds bewahren, woraus geschlossen werden darf, dass die Autoren – es handelt sich hier mit Sicherheit um mehrere, sind doch einige Namen bekannt – aus dem Repertoire KNPX geschöpft haben und dabei in demselben philologischen Kontrafakturstil verfahren sind wie Oede de la Couroierie. Ausser der Feststellung dieser allgemeinen Beziehung, die für die Überlieferungsgeschichte der Trouvèrepoesie in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von besonderem Interesse ist, gibt das so umrissene Repertoire allerdings nur in einigen Fällen – etwa 10 – noch detaillierte Hinweise zur Stilgeschichte der Überlieferung. Ein Teil der Kontrafakta aus $K^2N^2P^2X^2$ bestätigt in der Tat die Vorbildfassung von KNPX; da aber keine anderen Fassungen überliefert sind, ergibt der Vergleich keine neuen Beobachtungen (Gruppe a), auch da, wo weitere Kontrafakta z. B. aus der Sammlung PX ebenfalls aus derselben Quelle geflossen sind (Gruppe b). In einer Reihe anderer Fälle ist das Vorbild zwar in mehreren Fassungen überliefert, aber die Fassung KNPX ist nicht nur mit den hier genannten Kontrafakten erhalten, sondern auch mit solchen aus der Sammlung PX usw.; es genügt also, auf die jeweilige Untersuchung zu verweisen (Gruppe c). Eine Reihe von vier Kontrafakten bestätigt die Fassung KNPX ihrer Vorbilder, während weitere Kontrafakta eine andere Fassung bestätigen; diese interessanten Fälle doppelter Kontrafaktur sind alle schon anlässlich jener nicht auf KNPX zurückgehenden Kontrafakta kommentiert worden, so dass auch hier ein Verweis genüge (Gruppe d).

Gruppe a (Vorbilder aus KNPX)

Nr. 46: R. 1680 „L'autrier m'en aloie" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 1583 „L'autrier chevauchoie delés Paris (KNXPV) von Richart de Semilli. R. 1583 V ist ein Kontrapositum. Die Melodien in Vorbild und Kontrafakt sind identisch (mit geringen Abweichungen im Refrain von R. 1680 PX). Die Strophe hat innere Kadenzen, die der Kontrafaktor auch durch Reime bezeichnet. Da die Kadenzen weiblich oder männlich sein können, löst sich das Problem der unregelmässigen Verslänge leichter, als Spanke (Liedersammlung, 429 ff.) vermutet.

Nr. 54: R. 1725 „J'ai bon espoir d'avoir joie" ($K^2N^2X^2$), nach R. 2088 „Honeur et bone aventure" (KNPPXV) von Perrin d'Angicourt. Das Lied steht zweimal in P, V hat eine verderbte Melodie. Das Kontrafakt folgt dem Vorbild bis zum v 8, verlängert aber die Strophe um einen Vorbereitungsvers vor dem Refrain. Die mvv 9 und 10 benutzen die Melodie von mv 9 des Vorbilds. Die Melodien sind identisch (nur in R. 1725 X ist der Schluss verlagert bzw. transponiert).
Nr. 66: R. 1889 „De vous, Amours, me complaing par raison" ($K^2N^2X^2$), nach R. 1560 „Amours, pour ce que mes chans soit jolis" (KNPX RU°C) von Gillebert de Berneville. Die Melodie in R ist gegen den Schluss verderbt; in den übrigen Quellen ist sie identisch.
Nr. 74: R. 1108 „Amours qui m'a en baillie" (K^2X^2) von Jaque de Dosti, nach R. 1171 „Ma chançon n'est pas jolie" (K^2X^2C) von Jaikemas de la uante li creirs (Handschrift C). R. 1171 ist sicher das Vorbild, denn in R. 1108, das immer zwei Verse zu einem Langvers bindet, erscheinen Binnenreime nach den Reimen des Vorbilds (Spanke, Liedersammlung, 293, war unentschieden). R. 1108 nimmt den Refrain mit in die Strophe hinein. Dass die beiden Stücke zusammen stehen, würde genügen, um ihre Melodiegleichheit durch Kontamination zu erklären. Es ist allerdings auch hier wahrscheinlich, dass Jaque de Dosti das Vorbild in der Fassung K^2X^2 benutzt hat. Der Kontrafakturstil ist philologisch: Wo eine männliche Kadenz an die Stelle einer weiblichen tritt, konserviert der Kontrafaktor die überflüssigen Noten in einem Melisma (vgl. Spanke, Liedersammlung, 385; Gennrich, Kontrafaktur, 87).

A	B	A	C	A'	B	A	C	D	B	D	C	
7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	
a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	a'	b'	R.1171
A	B	A	C	A'	B	A	C	D	B	D	C	
7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	7	5	
z'	a'	z'	a'	y	a'	x	a'	w	a'	w	a'	R.1108 (z', y, x, w bezeichnen die inneren Reime bzw. Waisen in I)

Gruppe b (doppelt kontrafazierte Vorbilder aus KNPX)
Nr. 35s: R. 1919 „D'Amours plus que de tout le mont (P^2X^2), nach R. 837 „Quant voi le dous tens bel et cler" ($K^2N^2P^2X^2$, Nr. 48); hiernach auch R. 1961 „Je te pri de cuer par amour" (X), vgl. S. 244. In R. 1919 X lassen sich die Fehler nach der übrigen gleichlautenden Überlieferung korrigieren.
Nr. 43: R. 980 „Au renouvel du tens que la florete" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 987 „Au nouvel tens que nest la violete" (KNPU°) von Moniot de Paris; hiernach auch R. 2111 „Mainte chançon ai fait de grant ordure" (X), vgl. S. 244. Beide Kontrafakta verzichten auf Refrains. Von der Altertümlichkeit des Versbaus in R. 980 (Spanke, Liedersammlung, 373; Strophenformen, 84) ist nicht viel zu halten, zumal der Komposition ein perfektes Vorbild zugrunde liegt; Spanke hielt Moniot de Paris noch für einen Autor des 12. Jahrhunderts. Geringfügige Varianten in der Melodieüberlieferung sind individuelle Fehler.
Nr. 44: R. 1883 „Je chant par droite reson" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 1857 „J'ai fait maint vers de chanson" (KNPPXU°I) von Gillebert de Berneville, hiernach auch R. 2013 „De la

mere au Sauveour" (X), vgl. S. 244, 246. Die beiden Fassungen (P^1)P^2 von R. 1857 und P von R. 1883 haben dieselbe Variante in mv 9, sind also wohl kontaminiert.

Gruppe c (Vorbilder mit mehreren Melodiefassungen)

Nr. 18: R. 631 „Qui a chanter veut entendre" ($K^2N^2P^2X^2$), nach R. 1216 „Bone amour sans tricherie" (MTD°KNPXV U°C) von Moniot d'Arras, hiernach auch R. 1203 „C'est en mai quant reverdie" (N^2X^2 = Nr. 35u), sowie R. 2114 (zweimal in i), R. 1136 (X) und L. 668 (vgl. S. 236 ff.);

Nr. 35a: R. 624 „Au repairier que je fis de Provence" ($K^2N^2P^2X^2$ und R), nach R. 15 „Chanter m'estuet, car pris m'en est courage" (MT KNPX R U° C) von Gilles de Viés Maisons; hiernach auch R. 216 „Chançon ferai par grant desesperance" von Oede de la Couroierie (vgl. S. 217 und 222 f.);

Nr. 35c: R. 462 „Par mainte fois m'ont mesdisant grevé" (P^2X^2), nach R. 1267 „Chancon m'estuet et fere et comencier" (MT KNPX VR U°CH), von Raoul de Soissons; hiernach auch R. 1315 „Chanter m'estuet de cele sans targier"(X), vgl. S. 239 f.;

Nr. 77: R. 530a: „L'autrier par une matinee" (K^2X^2), nach R. 221 „Fine amours et bone esperance" (MD°A KNPX V O R L U C) von Gace Brulé; hiernach auch R. 222 (X) und R. 1179 (X), vgl. S. 233 f.;

Nr. 35u: R. 1203 „C'est en mai quant reverdie", vgl. oben Nr. 18.

Gruppe d (Vorbilder mit jeweils kontrafazierten mehreren Melodiefassungen)

Nr. 50: R. 1104 „Deus, je n'os nomer amie" ($K^2N^2X^2R^2$), nach R. 2107 „Quant voi la glaie meüre" (DKNPXVRSFU°CMetz 535, Mazarine 54) von Raoul de Soissons; hiernach auch R. 2112 (X), AH 48.313 von Adam de la Bassée, R. 2096 von Phelipe de Rémi, R. 2091 von Jaque de Cambrai. R. 1104, R. 2112 und AH 48.313 imitieren KNPX, R. 2096 und R. 2091 imitieren VDR des Vorbilds, vgl. S. 144 f., 205 ff., 232, 246;

Nr. 69: R. 2057 „Quant fine iver que cil arbre sont nu" ($K^2N^2X^2$), nach R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment" (M^tMTD KNPXVO RSZBU°U°Ce, Meliacin) von Thibaut IV., hiernach auch R. 1902 (KNXO) von Jehan de Maisons. R. 2057 imitiert KNPX, R. 1902 imitiert TDZOM (vgl. S. 183, 177 ff.);

Nr. 76: R. 1147 „Gent de France, mult estes esbahie" (K^2), nach R. 1227 „Quant je plus sui en paor de ma vie" (MT KNXV ORZ HUC) von Blondel de Nesle; hiernach auch R. 1097 (M^tT°KXVOq), an den Grafen Thibaut gerichtetes geteiltes Spiel. R. 1147 bestätigt KNX, R. 1097 bestätigt MTZU des Vorbilds, vgl. S. 27 ff.

Die Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ nach Vorbildern mit mehreren Melodiefassungen

Die zehn Kontrafakta der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$, die noch einige zusätzliche Beobachtungen zum Stil der Melodieüberlieferung ihrer Vorbilder erlauben, stammen zum grössten Teil von jüngeren Autoren aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ausser R. 679 des Chastelain de Couci und R. 607 aus der anonymen Sammlung $K^2N^2P^2X^2$. Drei Vorbilder sind von Gillebert de Berneville, eins ist an ihn gerichtet (vom Herzog Henri III von Brabant), zwei hat Perrin d'Angicourt verfasst, und die beiden restlichen sind von Colart

le Boutellier und Jaque de Cysoing. Wie bei der Sammlung PX ist auffällig, dass manche Autoren mit besonderer Vorliebe kontrafaziert werden: dieser Wahl liegt gewiss ein fertiges schriftliches Repertoire zugrunde.

1. Die älteren Vorbilder R. 679 und R. 607

Die Berühmtheit des Liedes R. 679 „A vous, amant, plus qu'a nule autre gent" des Chastelain de Couci, anlässlich des dritten oder vierten Kreuzzuges verfasst, geht nicht nur aus den 11 Handschriften (10 mit Melodie) und dem Kontrafakt R. 358 „Li chastelains de Couci ama tant" der Sammlung $K^2N^2P^2X^2$ hervor, das klassische Stück wird auch in drei erzählenden Werken des 13. Jahrhunderts zitiert, die jene Haltung der Trouvère-Nachfolger beleuchten helfen, welche das Kontrafazieren von Minneliedern in der späteren Zeit für selbstverständlich erklärt. Es handelt sich um den Roman des ‚Chastelain de Couci', um die Erzählung der ‚Chastelaine de Vergi' und den ‚Roman de la Violete' (vgl. Lerond, Chastelain, 28 ff.).

Im Roman des ‚Chastelain de Couci' wird das Lied einer konkreten Situation höchst kunstvoll eingepasst: der Chastelain, vom Gatten der Dame de Fayel getäuscht, muss sein Kreuzgelübde erfüllen und geht auf den Kreuzzug, von dem er nicht zurückkehren wird. Er nimmt einen einsamen Weg, um an seine Geliebte denken zu können und singt, zu Pferde, R. 679. Das Lied trifft so genau die Situation, dass man glauben möchte, es sei für den Roman verfasst worden. Es spielt hier literarisch jene Rolle, die der Minnelyrik auch in der gesellschaftlichen Wirklichkeit zukommt: es ist ein Erlebnismuster. Distanzierter erscheint dasselbe Verhältnis in der Erzählung der ‚Chastelaine de Vergi', die vor 1288 geschrieben worden ist. Eine Situation des Helden wird dem Leser durch eine literarische Referenz zu Bewusstsein gebracht:

Si est en tel point autressi
com li chastelains de Couci,
qui au cuer n'avoit s'amor non,
dist en un vers d'une chançon:
"Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer. . ." (291 ff.)

Diese dritte Strophe von R. 679 war es auch schon im ‚Roman de la Violete' gewesen, die dort dem Helden Gérard seine geliebte, aber vergessene Euriaut wieder ins Gedächtnis zurückruft: Das Werk des Chastelain, der selbst auch in dem Kontrafakt R. 358 bereits den Heiligenschein höfischer Minne trägt, schwebt wie ein Gebot über der literarischen Welt der Nachgeborenen.

Es hängt gewiss mit der Beliebtheit des Liedes zusammen, dass seine Melodie in so vielen abweichenden Fassungen erhalten ist. (Bédier/)Aubry (xix ff.) hat die Varianten mitgeteilt (es fehlt aber U, vgl. Gérold, Remarques, 113), um darzutun, dass es unmöglich sei, hier nach einer kritischen, authentischen Fassung zu suchen. Nur KPX bieten wie gewöhnlich eine homogene Melodie in sorgfältiger schriftlicher Überlieferung. Ihre Charakteristika sind: eine definierte Tonart (erster Modus transponiert auf g), rezitativischer Stil im Aufgesang bei ähnlichen Distinktionen des Stollens, Reprise der Initialzeile im Schlussvers, verschiedene Lage von Aufgesang und Abgesang. Verständlicherweise hat Aubry diese Fassung als die „normalste" bezeichnet und ihr den Vorzug gegeben. Dass sie aber

nicht die einzige und schwerlich die authentische gewesen ist, zeigt sich allein schon daran, dass die zahlreichen anderen Fassungen, die alle eigene Varianten haben, gerade bei den charakteristischen Eigenheiten von KPX abweichen: die Stollendistinktionen sind nicht so ähnlich, die Reprise findet nicht statt, die Tonart ist eine andere. Gerade die Tendenz zur Regelmässigkeit in KPX, die diese Fassung auch dem Philologen empfiehlt, ist normal nur als schriftliche: Im mündlichen Vortragsstil wären normal gerade jene vielen Varianten, die im solistischen Fortgang des Vortrags eintreten können, während Entsprechung von Distinktionen ein eher untergeordnetes Prinzip darstellt. Eine F-Tonart steht in MTVRA, eine G-Tonart in O (mit einem kuriosen gis im mv 6 durch Verlagerung). In U schliesslich finden sich Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen gemischt; was dabei entsteht, dürfte kaum die musikalische Absicht des Redaktors oder gar Komponisten repräsentieren. Die Vielfalt der Lösungen wäre wohl in erster Linie ein Zeichen kritischer Unsicherheit, und es ist wahrscheinlicher, dass keines der Manuskripte die Tonart vom Ende des 12. Jahrhunderts bewahrt, als dass in einem Falle das Richtige einer unmöglich gewordenen Entdeckung harrte.

Das Kontrafakt R. 358 bestätigt, dass dem Autor die Fassung KPX vorgelegen hat, nicht dass sie auch das Original repräsentiere. Immerhin findet sich im mv 5 eine Lesart, die an die Fassung MT anklingt; vielleicht ist am Vorbild in KPX auch nach der Entlehnung noch redigiert worden. Dass auch der Kontrafaktor die normalste, und das heisst wohl auch normalisierte Fassung zum authentischen Original erklärt, zeigt seine stilistische Haltung: eine singbare Melodie wird zusätzlich gemessen an der schriftlichen Form, in der sie bewahrt wird. Für den Kontrafaktor war das Vorbild auch nicht anonym: die Autorschaft des Chastelain de Couci gehört so gut wie Form und Motive zur ästhetischen Qualität des Werks.

Die Melodie des anonymen Liedes R. 607 „En une praele" ist im Vergleich zur Komposition des Chastelain de Couci nur spärlich überliefert. $K^2N^2P^2X^2$ haben eine homogene Fassung, T dagegen hat viele eigene Varianten und ist im mv 13 unvollständig. Da auch einige Wiederholungen verderbt scheinen, ist der Fassung wohl wenig Bedeutung beizumessen. R. 1698 „Quant je chevauchoie" aus $K^2N^2P^2$ ist wohl das Kontrafakt: Der satirische Inhalt und die nachlässige Verskunst sprechen dafür; aber beweiskräftiger ist folgende Beobachtung: Der Vers 11 hat in TU° des Vorbilds 5 Silben, aber 6 in KNPX. Das Kontrafakt hat an derselben Stelle auch 6 Silben und ist also direkt jener Fassung entlehnt, die KNPX überliefern. Des Refrains wegen wird die letzte Gruppenrepetition in R. 1698 nicht mehr ausgeführt:

A	B	A'	B'	A	B	A'	B'	C	C	D	D'	E	F	E'	F'
5	4	5	4	5	4	5	4	7	7	5(6)	6	9	9	8	8
a'	b	a'	b	a'	b	a'	b	c'	c'	d	d	e	e	E	E

R.607 N

C	C	D	D'	E	F	G
7	7	6	6	5	8	5
c'	c'	d	d	e'	X	E'

R.1698

Die Melodie in KNPX des Vorbilds hat eine Fassung KP und eine Fassung NX. Letztere wird durch T als die korrekte ausgewiesen. In KP haben die mvv 9 und 10 verschiedene Distinktionen (die von mv 10 ähnelt A); in NX sind die Distinktionen gleich und entsprechen dem mv 9 von KP. Erstaunlicherweise begegnen dieselben Lesarten im Kontrafakt, aber die von R. 607 KP in R. 1698 NX und die von R. 607 NX (T) in R. 1698 K (P enthält das Kontrafakt nicht). Diese Widersprüche erklären sich nur durch spätere sachverständige Korrekturen. Der Kontrafaktor hat jedenfalls die Fassung entlehnt, die in R. 607 NX (T) und R. 1698 K enthalten ist.

2. Vorbilder von Gillebert de Berneville

Gillebert de Berneville hat etwa in der Zeit von 1255 bis 1280 gedichtet und stand in Beziehung zum Hof von Brabant: Henri III. richtet an ihn sein geteiltes Spiel R. 491 „Biau Gilebert, dites s'il vous agree", das deswegen hier in die Reihe der kontrafazierten Lieder des Gillebert eingefügt sei (vgl. S. 247). Die Melodie ist in zwei kaum abweichenden Fassungen KNPX und M bezeugt. Sie ist rezitativisch und syllabisch angelegt und erscheint in M etwas lockerer: die Distinktion B hat in M zwei belebende *clives*, wo in KNPX nur Einzelnoten stehen. Die Stollenwiederholung in den mvv 6 und 7 ist von Gillebert nicht ganz streng gehandhabt worden, denn sowohl M wie auch KNPX haben eine leicht abweichende Distinktion A' (in KNPX kommen einige Fehler als Varianten nicht in Betracht). Das Kontrafakt entspricht genau der Fassung KNPX; eine geringfügige Änderung des Versbaus bestätigt die Priorität des geteilten Spiels und dokumentiert den philologischen Kontrafakturstil des anonymen Nachahmers:

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

R. 491

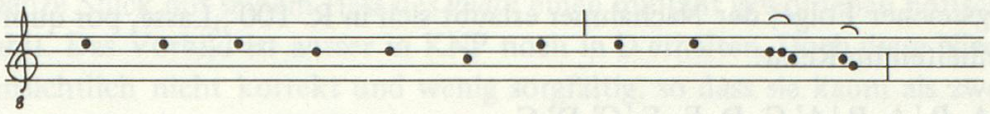
A	B	A	B	C	A'	B
10	10	10	10	10	10	10
a'	b	a'	b	b	c	c

R. 488

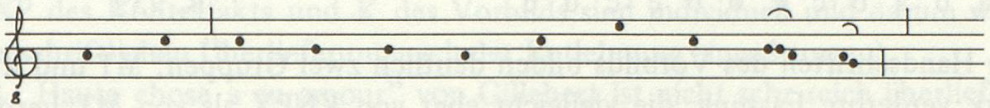
Der Kontrafaktor führt anstatt a'b in den mvv 6 und 7 zwei neue Reime cc ein, so dass die Distinktion A, die nach Ausweis der mvv 1 und 3 mit weiblicher Kadenz erfunden wurde, nun auf einen männlichen Vers kommt [1]:

1 R. 491, Text und Melodie nach K, korrigiert durch NPXM: 1,4/ c' K 1,11/ g X 6,3–4/ h – a K 6,5/ c' X 6,6/ h X 6,8/ d' NX, c' M.
R. 488, Text und Melodie nach K: 6,8/ d' X 6,10/ hha – ag X (über dem Textwort *ioi-e*).

R. 491
K

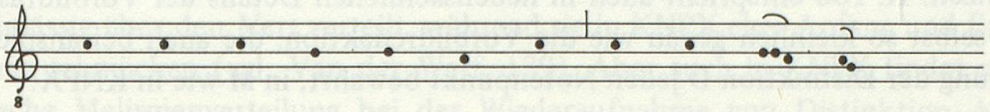


1. Biau gil- le- bert di- tes sil uous a- gre- e:

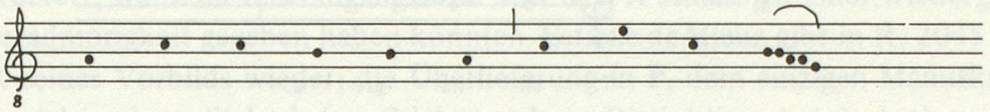


6. si ont a- mors la dame a- ban- do- ne- e:

R. 488
K



1. Au con- men- cier de la- mor qui ma- gre- e:



6. si chan- te- rai et bien fe- re le doi:

Daher rührt auch der Fehler von R. 488 X. In I,6 steht dort:

si chanterai & demerrai grant ioie

gegenüber der Lesart K, die durch die anderen Strophen als korrekt erwiesen wird:

si chanterai et bien fere le doi. R. 488 I,6

Über der Silbe *doi* sind nun genau die Kadenznoten der weiblichen Kadenz aus R. 491 zusammengezogen, obwohl das orthographisch zu einem durchaus ungewöhnlichen Melisma führt. Es ist dies ein seltenes Beispiel jener Montage-Technik in der Kontrafaktur, die zu den selbstverständlichen Kompositionsmitteln der musikalisch gebildeten Kleriker der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und auch Adams de la Bassée gehört. Der durchaus nicht gefestigte rezitativische Vortragsstil, um den sich der Herzog von Brabant in der Nachfolge der grossen Trouvères hier höchst adelig bemüht, wird im Kontrafakt als Dokument wider sein eigenes Stilprinzip konserviert; aber auch der Adressat des geteilten Spiels stand dem klassischen Zehnsilbler und der schweren rezitativischen Gangart einer Melodie bereits fremd gegenüber, sind doch von den 33 dem Gillebert zuschreibbaren Gedichten nur drei in Zehnsilblern verfasst (R. 138, R. 246 und R. 1619)!

Gerade die in $K^2N^2P^2X^2$ kontrafazierten Vorbilder von Gillebert de Berneville zeichnen sich durch ihre belebte, rhythmisch bestimmte Melodik und unregelmässigen Versbau aus. Das Lied R. 939 „Helas, je sui refusés" mischt Sieben-, Fünf- und Dreisilbler in abwechs-

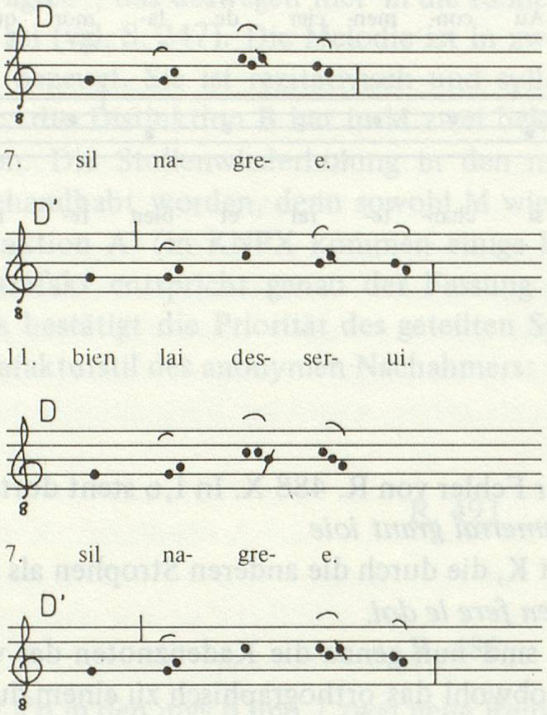
lungsreicher Folge; der Nachahmer erlaubt sich in R. 100 „Lasse, por quoi refusai" einige Freiheiten im Reim:

A	B	A	B	A'	C	D	E	F	C'	D'	G
7	7	7	7	7	3	3	5	5	3	5	5
a	b'	a	b'	c	c	b'	b'	c	c	d	d

R. 939

Die Handschriften des Vorbilds bilden deutlich zwei Gruppen: MT und KNX. V hat eine stark verderbte Fassung, die vielleicht eher von KNPX als von MT herrührt. Doch die Unterschiede zwischen MT und KNPX sind gering und ändern kaum etwas am Stil des Ganzen. R. 100 entspricht auch in nebensächlichen Details der Vorbildfassung KNX und ist selbst so kleinlich genau wie die Vorbildredaktion, die auch bei anspielender Wiederholung der Distinktion D jeden Notenpunkt bewahrt, in M wie in KNPX:

R. 939
M



K

Zwei weitere Vorbilder des Gillebert de Berneville sind von Estiene de Miauz zu Kontrafakten benutzt worden. Er hat sie beide im Repertoire KNPX gefunden. R. 570 „Dehors Loncpré el bosquel" ist allerdings nicht sicher Gillebert zuzuweisen, da KNP Jehan Erart für den Autor halten. Der ironische Refrain des Vorbilds wird im Kontrafakt R. 471 „Avant hier en un vert pré" zu einer antibäurischen Sentenz:

Fol vilain doit on hüer
Et si le doit on gaber.

wie denn das ganze Stück mit seinem Hass des *vilain* einen militant gewordenen höfischen Ungeist ausstrahlt. Das Vorbild ist ausser in KNP noch in D erhalten. Doch diese Niederschrift ist offensichtlich nicht korrekt und wenig sorgfältig, so dass sie kaum als zweite unabhängige Quelle der Fassung KNP gegenübergestellt werden kann. Das Kontrafakt stimmt in seiner Fassung N genau mit NP seines Vorbilds überein (die geringen Abweichungen in KXP des Kontrafakts und K des Vorbilds sind individuell und darum wohl auch erst in der schriftlichen Überlieferung nach der Entlehnung eingedrungen).
Auch R. 1954 „Haute chose a en amour" von Gillebert ist nicht sehr reich überliefert: KNPX haben ihre homogene Fassung (mit einem Fehler in K mv 10/11), R ist stark verderbt, erhält aber einigermassen die Umrisse der Melodie. In O schliesslich sind die Melismen regelmässig über den Vers verteilt, während sie in KNPX eher Anfang und Ende der Melodieverse schmücken (vgl. Van der Werf, 139). Aber auch in KNPX findet man diese rhythmische Melismenverteilung bei der Wiederaufnahme von Distinktion A in mv 5 angedeutet, ebenso in mv 6. Der damit angezeigte 2. Modus ist vielleicht in Gilleberts Sinn überliefert, während die Eingangsverse von KNPX Anlass zu einer Wiedergabe in moderner Geradmorigkeit gegeben haben könnten. Estiene de Miauz gibt in R. 2045 die Fassung KNPX seines Vorbilds wieder; die Überlieferung in P, dem einzigen Manuskript dieses Liedes, weicht gelegentlich ab (mv 2 lehnt sich an Distinktion A an), doch zeigen die Repetitionen, dass es sich um Schreibfehler handelt:

A	B	A	B	A	C	D	E	F	G	H
7	7	7	7	7	5	5	3	3	5	3
a	b	a	b	b	c	c	d	d	(a)	d

R. 1954

3. Andere jüngere Autoren des Nordens

Zwei der Kontrafakta aus der Reihe der hier zu behandelnden Stücke von $K^2N^2P^2X^2$ benutzen Vorbilder des Perrin d'Angicourt. R. 1148 „Quant li cincevis s'escrie" von Perrin wird beim Kontrafaktor im Natureingang seines Liedes R. 1382 „Quant li nouviaus tens define" konsequent umgekehrt. In Handschrift R hat das Kontrafakt ein Geleit, welches das Lied einem Perrin empfiehlt. Der Annahme, dass jenes Kontrafakt dem Autor des Vorbilds als literarische Verbeugung zurückgeschickt worden wäre, steht die Melodie entgegen (vgl. Spanke, Liedersammlung, 379). R. 1148 hat zwei Fassungen, KNPX und ZD (D ist transponiert). Die Unterschiede lassen sich sehr wohl als Vortragsvarianten interpretieren: Die Distinktion A beginnt in ZD mit einem Tonleiteraufstieg (g-a-h-c') statt mit einem Rezitationsinitium in KNPX (g-a-c'-c'); die kleinen Unterschiede der Distinktion C rühren von der funktionsschwachen Stelle her, an der sie steht:

A	B	A	B	C	A'	B'	D	+	Refrain
7	7	7	7	7	7	7	7	5	6
a'	b	a'	b	b	a'	a'	c		C

R. 1148

V und R haben stark verderbte Melodien, die aber vielleicht untereinander sowie mit der Fassung ZD verwandt sind. Das Kontrafakt R. 1382 folgt wiederum der Fassung KNPX, während R des Kontrafakts eine neue Melodie erfindet. Handelte es sich beim Adressaten

des Geleits um Perrin d'Angicourt, so wäre seine Unterdrückung gerade in KNX erstaunlich. Wahrscheinlicher ist, dass der anonyme Autor die Quelle KNPX benutzt hat und sein Adressat irgendein anderer Perrin gewesen ist.

Der anonyme Ritter, der vielleicht Autor von R. 530a und R. 1147 ist, hat für sein Kontrafakt R. 411 „J'ai maintes fois d'Amours chanté" ebenfalls ein Vorbild des Perrin d'Angicourt benutzt: R. 460 „Quant voi le felon tens finé", das an den Herzog von Brabant (also vor 1261) gerichtet ist. Die Handschriften V und R haben mit der Melodie des Liedes in KNX und O nichts zu tun. O hat gegenüber der homogenen Fassung KNX einige andere Aufführungsvarianten. Die vollständige Identität zwischen der Fassung des Kontrafakts und der Vorbildfassung KNX beweist, dass der anonyme Autor das Repertoire KNPX benutzt hat und sich – wenn er Ritter war – mindestens in seinem Kontrafakturstil im Vergleich zu seinen älteren Standesgenossen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unritterlich verhält.

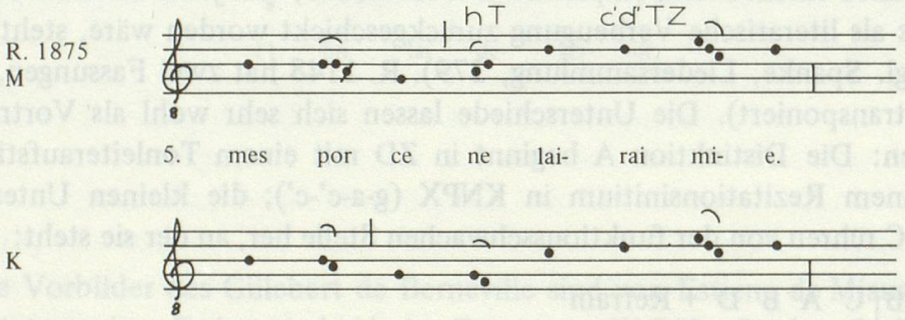
Nur in ritterlichen Formeln dichtet der Autor von R. 1983 „Se j'ai du monde la flour", wobei er sich an R. 1875 „Je n'ai pas droite ochoison" des Colart le Boutellier hält, der selbst auch schon, im Arras der Jahrhundertmitte, feodale Gesten als Höflichkeitstopoi benutzt:

. . . car tout ligement
A vous me rent. R. 1875, V, 8–9

Das Motiv benutzt auch der anonyme Kontrafaktor wieder, neben anderen wörtlichen Entlehnungen:

Je qui sui ses liges hon . . . R. 1983, V, 6

Colarts Melodie steht in MTZD und KNPX; letztere sind ganz einheitlich (mit einem Schlüsselfehler in mv 7, wo nur (N)P das Richtige zu bewahren scheinen); MTZD haben einige individuelle Varianten, vielleicht stehen TZ und MD jeweils in etwas engerer Beziehung (D ist quintverlagert, was statt des siebten Modus eine C-Tonart ergibt). Die beiden Gruppen unterscheiden sich bedeutend nur im mv 5, wo MTZD einen Quintaufstieg durch Melisma (MZD) oder Terz (Z) überbrücken, während KNPX den Sprung verlangen, noch dazu zwischen f und c', die dem G-Modus recht fremdartig anstehen:



Das Kontrafakt enthält genau die Variante von KNPX, die auf Grund der Linienführung wenig Wahrscheinlichkeit für sich hat.
R. 513 „Nouvele amour qui m'est ou cuer entree" des Jaque de Cysoing ist in KNPOT mit Melodie überliefert. T ist im mv 8 fehlerhaft, denn dort wird in den anderen Quellen die Distinktion B wiederholt:

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

R. 513

KP des Vorbilds haben einen gemeinsamen Fehler, der erst nach der Entlehnung des Kontrafakts R. 512 „Loial amour qui m'est ou cuer entree" dort eingeführt worden ist: Die ähnlichen mvv 5 und 6 sind einander angeglichen und werden sequenzierend wiederholt:

A B A B 1.C 2.C A' B R. 513 KP

Da OTN des Vorbilds und X des Kontrafakts aber diese Lesart nicht haben, ist sie nicht für authentisch zu halten. Dass sie auch in R. 512 K auftritt, kann nur als Kontamination der beiden Lieder in derselben Handschrift erklärt werden. Stilistische Varianten gibt es kaum in KNPX und O, aber die Übereinstimmung auch in Kleinigkeiten beweist den engen Zusammenhang zwischen den Fassungen KNPX des Vorbilds und dem Kontrafakt.

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

Die sehr zahlreichen Kontrafakta der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts unterscheiden sich von denen der früheren Zeit vor allem dadurch, dass sie sich in den meisten Fällen auf eine identifizierbare Quelle in der noch erhaltenen Überlieferung ihrer Vorbilder zurückführen lassen. Während im Falle der Repertoires um M und der pikardischen Gruppe noch gelegentlich andere Redaktionen zu postulieren sind, kann bei dem Repertoire von KNPX kein Zweifel aufkommen, dass hier Kontrafaktoren genau nach schriftlich redigierten Vorlagen arbeiten, deren Fassungen in KNPX bis heute erhalten sind. Wenn in der früheren Epoche oft Vorbildfassungen von M als den entlehnten nahestehende identifiziert wurden, so blieb doch immer jener Unterschied, der eine mündliche Vortragsfassung von der anderen unterscheidet. Wo in der späteren Epoche nach einem Vorbild der Gruppe um M kontrafaziert wird, darf wie im Falle der Kontrafakta aus Handschrift V mit einem festen Repertoire in schriftlicher Aufzeichnung gerechnet werden.
Aber Kontrafaktur geschieht nun nicht nur auf der Basis von schriftlichen Repertoires gegenüber frei umlaufenden Vortragsfassungen in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sie geschieht vor allem auch zu anderen Zwecken. Es werden jetzt religiöse Lieder geschrieben, die den Damen-Kult der höfischen Welt ohne Umschweife für den Marienkult in Anspruch nehmen: das religiöse Lied, das zum hauptsächlichen Genre der Puy-Poesie

wird – war doch die Heilige Jungfrau die Schutzpatronin der Confrérie des Ardents – tritt ausdrücklich und programmatisch das Erbe des adeligen Minnelieds an:

Je le vos di por Gace le Brullé:
Assez chanta dont Dex ne li set gré. R. 425, I, 7–8

De la flor de paradis
Voudrai dire une chançon,
Car de li doivent touz diz
Venir tuit li novel son. R. 1581, I, 1–4

Neben satirischen und politischen Liedern, die seit jeher in Kontrafaktur gepflegt wurden, gibt es jetzt durch Kontrafaktur gefundene Minnelieder im höfischen Geist, aber oft gerade von nichtadeligen Autoren wie Oede de la Couroierie. Nicht Selbstdarstellung des Rittertums, sondern festliche Überhöhung kaufmännisch-bürgerlicher Existenz drückt sich in diesen Minneliedern aus, die nicht nur die Melodie ihrer Vorbilder, sondern auch eine ihnen unangemessene gesellschaftliche Haltung imitieren.

Liedkontrafaktur gewinnt eine andere gesellschaftliche Relevanz. Es sind nicht mehr Ritter, die wie Hue de la Ferté ihre politischen Pamphlete in bekannter, nachgesungener Melodie einem standesgemässen Publikum von Ebenbürtigen servieren, auch nicht mehr ihrer Gelehrsamkeit bewusste Kleriker, die im höfischen Lied willkommenes Material für den Beweis ihrer feinmechanisch arbeitenden Kompositionskunst als Conductusdichter erblicken, sondern zwar schrift- und notenkundige, aber auf bürgerliche Resonanz eines Puy erpichte Textschreiber, deren Werke eine originale Gestalt besitzen: jene, die in Reinschrift aus dem Kontrafakturvorgang hervorging und die darum, unbeschadet mündlichen Vortrags, sogleich Eingang in die monumentalen, auf Nachwelt berechneten Manuskripte fand, denen wir in den Bibliotheken mit Ehrfurcht begegnen, unter anderem weil sie uns vorgesehen hatten. Dies Spiel mit der Nachwelt zum Zeitvertreib auf die Spitze getrieben zu haben, ist das eigentümliche Verdienst der Naivität eines Adam de la Bassée, der als einziger noch, nach dem Zeugnis der uns zugänglichen Überlieferung, seine Freiheit im Reiche des Buchstabens auch durch sorglose Missachtung des musikalischen Formprinzips seiner Vorbilder wahrnimmt, wie einst die Conductusdichter.

Namentliche Zuschreibung eines Liedes an einen Autor ist in bürgerlich-klerikalen Kreisen, in Arras, eine Geste der Imitation adeligen Namenkultes: wo die Stellung eines Dichters auf der Stufenleiter adeligen Rittertums dem Werke keine ästhetische Qualität hinzufügt, ist es fast gleichgültig, ob ein Jehan Erart oder Lambert Ferri oder Colart le Boutellier es komponierte. So beruht wohl auch die Bewahrung des Namens Jaque de Cambrai wie bei Adam de la Bassée auf persönlicher Initiative des Autors, für den Pergament, nun auch *aere perennius,* eine Art Ewigkeitscharakter besitzt wie die Heilige Jungfrau, deren Lob es festhält.

Überlieferung und Komposition der Trouvèrepoesie gehorchen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts denselben Prinzipien der philologischen Bewahrung des für wertvoll erachteten Alten: kaum je vergreift sich klerikale Willkür an der Silbenzahl eines klassischen Vorbilds, kein singender Trouvère schmückt eine Melodie mit Vortragsvarianten. Alle Kontrafaktoren sind auch Schreiber und schreiben mit Ernst ihre Vorlagen

ab, vorzugsweise redigierte, kritische, wie die Sammlung KNPX sie repräsentiert. Während die Geschichte der Musik längst bei der Mehrstimmigkeit fortschreitet, bleibt Monodie in den bürgerlichen Puys ein Exerzierfeld gesellschaftlichen Anspruchs, und es scheint, dass die bürgerliche Welt auch später kein eigenes Bewusstsein entwickelt hat, das nicht vom Respekt vor adeligen Werten geprägt gewesen wäre (vgl. Huizinga, Herbst des Mittelalters, 127).

In der Überlieferung der Trouvère-Lyrik findet um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein Wandel statt: an die Stelle mündlicher Verbreitung des Repertoires tritt seine schriftliche Fixierung. Die Differenz, die hier im Überlieferungsstil einer Kunstübung festzustellen ist, drückt die Übertragung jener Kunst von einem gesellschaftlichen Milieu auf ein anderes aus. Während das authentische Milieu der Trouvère-Poesie, jenes das diese Poesie als sein Medium schuf, sich im adeligen Rittertum der zweiten Hälfte des 12. und der ersten des 13. Jahrhunderts konstituiert, betrachtet sich das selbstbewusste Bürgertum, das im 13. Jahrhundert immer mehr die Literatur der ritterlichen Welt in seinem Bereich und in neuem Geist fortzuführen bestrebt ist, als Erben und Nachlassverwalter. In bürgerlichen Kreisen wird die adelige Poesie schriftlich, aber es pflegen sie dort wie bei den Rittern die Nichtfachleute, deren klerikale Bildung übers Schreiben nicht hinausgeht; Komponisten und Theoretiker der fortgeschrittenen Polyphonie sind dagegen die Gelehrten an den Hohen Schulen; ein Adam de la Hale bringt einen Hauch davon aus Paris auch in die bürgerliche Monodie seiner Heimatstadt mit, aber seine mehrstimmigen Kompositionen sind eben die Ausnahme, und die grossen Handschriften des Trouvère-Repertoires halten sich an die Monodie.

Es kennzeichnet den mündlichen Überlieferungsstil der adeligen Epoche des Trouvère-Gesangs, dass jeder Vortrag eine besondere Situation ist, deren Besonderheit als Vortragsvariation im Liede selbst mit erscheint. Doch diese Variation geschieht ohne jede Absicht der Veränderung. Der Trouvère, der ein Lied erfindet und die erdachten Tonfolgen und Textabschnitte seinem Gedächtnis einprägt, bis das Ganze einer Strophe oder eines mehrstrophigen Liedes ihm gegenwärtig ist, gibt sein Lied an andere in der selbstverständlichen Erwartung weiter, dass sie es bewahren. Die Varianten, die der Komponist selbst wie andere Vortragende bei jeder Aufführung des Liedes einfliessen lassen, nehmen dem Lied nicht seine Identität, sind auch nicht Ausdruck der Freiheit des Vortragenden dem Werke gegenüber, sondern Atmosphäre seiner authentischen gesellschaftlichen Situation. Die Vielfalt der Fassungen eines Liedes aus der frühesten Zeit der Trouvèrepoesie ist geradezu das Wesen seiner gesellschaftlich vermittelten ästhetischen Einheit als Vortragsstück.

Auch die Dichter des Puy und die Redaktoren der grossen Lieder-Repertoires der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wollen ihre eigenen Werke und die früherer Generationen bewahren, aber nicht in der Atmosphäre ihres ursprünglichen Milieus. Die schriftliche Überlieferung der Trouvèrepoesie in allen uns erhaltenen Handschriften ist gerade darum in neuer Weise konservativ: bewahrt wird nicht jenes allgemeine Wesen des Liedes in mündlichem Überlieferungsstil, sondern das Material der Komposition, Noten und Wörter. Von Irrtümern, also Fehlern, abgesehen, stimmen deshalb die Fassungen ein und desselben Liedes in der Tradition mit schriftlichem Überlieferungsstil auf die Note und aufs Wort überein (nicht auf den Buchstaben; der Schreiber arbeitet in einem Bereich ortho-