

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:	3: Dritter Teil : Grundbegriffe einer Stilgeschichte der Trouvère-Monodie
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: 10.01.2026

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

DRITTER TEIL

Grundbegriffe einer Stilgeschichte der Trouvère-Monodie

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

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

Auch die Dichter des Puy und die Redaktoren der grossen Lieder-Repertoires der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wollen ihre eigenen Werke und die früheren 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 des selben Liedes in der Tradition mit schriftlichem Überlieferungsstil auf die Note und aufs Wort überein (nicht auf den Buchstaben: der Schreiber arbeitet in einem Bereich ortho-

graphischer Willkür, der aber nicht deswegen schon der Bereich seiner persönlichen Freiheit ist). Die Handschriften KNPX vertreten ziemlich rein jenen schriftlichen Überlieferungsstil. Ihre Homogenität genügt den Ansprüchen dokumentarischen Sammelns, jener Hauptbeschäftigung einer jeden kulturbewahrenden Akademie.

Die genaue Bewahrung eines Textes oder Notentextes in der schriftlichen Überlieferung kompetenter Redaktoren setzt jedoch voraus, dass der bewahrte Text Originalcharakter hat. Das bedeutet im Falle der Trouvèrepoesie, dass eine dem zu bewahrenden Gegenstand gänzlich inadäquate Forderung an ihn gestellt werden muss. Keine Vortragsfassung des mündlichen Überlieferungsstils hat mehr Recht auf Kodifizierung als eine andere, und jede Kodifizierung verstösst bereits gegen die Form des Werks im authentischen Zustand. Der Gesichtspunkt der Korrektheit des Dokuments verlangt Textkritik, aber Textkritik kann ihre Kriterien nur nach Begriffen fassen, die Texten angemessen sind. Es repräsentiert darum eine Melodiefassung schriftlichen Überlieferungsstils nicht nur den genauen Zustand eines Archetyps, sondern zudem meistens noch einen immanenten Stil, dessen Charaktereigenschaften sich an der erforderten Schriftlichkeit orientieren. Korrektur ist eine notwendige Begleiterscheinung schriftlicher Überlieferung; sie ist aber nicht nur gegenüber dem Dokument der Vergangenheit motiviert, sondern auch gegenüber den ästhetischen Vorstellungen der Gegenwart. Die Redaktion des mündlichen Repertoires der Trouvèrepoesie bezieht dabei ihr ästhetisches Mass aus den Prinzipien der Schriftlichkeit selber.

Es steht dem schriftlichen Werkstil¹ redigerter mündlicher Poesie ein mündlicher Werkstil gegenüber: jede Aufführung mit ihren Varianten gehorcht immanent dem Prinzip der solistischen Vortragskunst, weshalb jede Aufzeichnung einer Aufführung von einer anderen divergieren müsste. Kaum unterscheidbar im Werkstil sind alle Fassungen, die als Dokumente mündlichen Überlieferungsstils identifizierbar sind, aber jede von ihnen müsste sich auf dieselbe charakteristische Weise von einer redigierten Fassung mit schriftlichem Werkstil unterscheiden lassen.

Es soll darum versucht werden, den immanenten Werkstil von Fassungen mündlicher Überlieferungsart und Fassungen schriftlicher Überlieferungsart desselben Liedes auf den verschiedenen stilistischen Ebenen einer Melodie zu analysieren. Die stilistischen Ebenen, die in der Trouvère-Monodie einer Analyse zugänglich sind, erscheinen dem modernen Betrachter, der Musik mit Kriterien von Harmonie, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe hört, eher ärmlich. Auch zur Zeit ihrer Blüte war diese Monodie für den gelehrten Musiktheoretiker schon ein bescheidenes Nebenprodukt²; aber nicht am Reichtum anderer Phänomene ist die Monodie zu messen, sondern in ihrer gesellschaftlichen Funktion sind die ihr eigentümlichen Kunstmittel vorerst zu analysieren und zu interpretieren.

1 Der Begriff Werkstil sei hier als Gegenbegriff von Überlieferungsstil zu verstehen: dieser integriert alle stilistischen Beobachtungen, die aus dem Vergleich mehrerer Fassungen in der Überlieferung zu gewinnen sind, jener integriert alle stilistischen Beobachtungen innerhalb nur einer Fassung.

2 Sie wird, wenn überhaupt, auch nur nebenbei behandelt (vgl. Johannes von Grocheo), was sicher damit zusammenhängt, dass die höfische Monodie ebenso stark an das ritterliche Milieu wie die Polyphonie an das klerikale gebunden ist. Die moderne Dichotomie von Adel und Bürgertum ist hier jedenfalls ganz irrelevant, weil sie das Phänomen des Gebildeten, des Klerikers, nicht fassen kann.

Drei Ebenen der Analyse bieten sich an: Die Form der Strophe ist jene Ebene, die von den Trouvères selber mit grosser Bewusstheit behandelt wird und die wegen ihres verhältnismässig leicht schematisierbaren Charakters auch dem modernen Betrachter eine ziemlich sichere Orientierung erlaubt. Eine zweite Ebene heisse die der Melodie. Es ist darunter zu verstehen, was eine Form bzw. ein Formschema erfüllt, die Tonbewegungen mit ihrem Verlauf und ihren Einschnitten, schmückenden Details und ihrem Rhythmus. Die dritte Ebene sei die der Tonalität, obwohl gerade hier zur Unsicherheit in den Aufzeichnungen eine Unsicherheit der Beurteilung kommt, denn in kaum einem Bereich ist es schwieriger, sich von den eigenen Hörgewohnheiten zu distanzieren. In der Analyse der stilistischen Mittel der Trouvère-Monodie wird es sich aber nicht darum handeln können, Stil als Niederschlag individuellen Seins in seiner Freiheit darzustellen, sondern ihn als unbewussten Ausdruck gesellschaftlicher Bedingtheit seiner hypostasierten Transzendenz zu entkleiden.

I. KAPITEL

Form und Schema

I. Die musikalische Liedform

Gliederung in den Ablauf musikalischen Geschehens zu bringen, ist ein kompositorisches Problem äusserster Komplexität. Für die Monodie der französischen Trouvères scheint das Prinzip der Wiederholung von Melodieteilen dabei durchaus im Vordergrund zu stehen, sind ihre Kompositionen doch eine Reihung melodiegleicher Strophen. Wie oft eine Melodie wiederholt wird, ist ihr selbst allerdings nicht anzumerken. Es ist dies sozusagen keine musikalische Frage, sondern wird durch die Anzahl der Strophen bestimmt. Diese Selbstverständlichkeit ist insofern von Bedeutung, als sich daran die musikalische Offenheit des Liedes als eines Ganzen zeigt. Die musikalische Einheit ist zwar die Strophe, aber ihre Einmaligkeit wird durch die geforderte und vom Text bestimmte Repetierbarkeit kompromittiert. Dass andererseits die Liedeinheit in textlicher Hinsicht nicht zu verwirklichen ist und auch bei den Trouvères nicht verwirklicht wird, liegt unter anderem an der Forderung, das zu Sagende im Voraus auf melodiegleiche Abschnitte zu bemessen, deren mögliche Neuheit mit der längst gehörten Melodie den Charakter des Altbekannten übergestülpt bekommt.

Die Analyse der musikalischen Form muss sich, wie die Trouvère-Melodie selber, auf die Einheit der Strophe beschränken, doch wird sie falsch, wenn diese Einheit auch als künstlerische Ausdrucksleistung gewertet werden soll; denn dass nach dem Strophenschluss der ersten Strophe, welcher durch vielerlei musikalische Mittel der Beschwerung als solcher auskomponiert werden kann, weitergesungen wird, hebt den Abschluss der musikalischen Aussage im letzten Melodievers auf. Die Inkommensurabilität von Lied und Melodie ist der Grund dafür, dass kein Lied seinem Autor künstlerisch einheitlichen Ausdruck gestattet. So wird also das Lied durch die von der Form geforderte grundsätzliche Offenheit allgemeingültig und drückt die nicht abschliessbare Selbstdarstellung der adeligen Ritterklasse auch in seiner Form aus.

Die Strophe des Trouvèreliedes steht unter derselben doppelten Bestimmung wie das ganze Lied: indem sie aus Versen besteht, besteht sie auch aus Melodieversen, und das wirkungsvollste formale Element musikalischer Abwechslung und Gliederung, die männliche oder weibliche Kadenz, ist textmetrisch und nicht musikalisch bestimmt. Gewiss werden in den Trouvèremelodien formale Gliederungen durch Tonart- und Lagenwechsel, durch Melodiebögen, verschiedenartige Verzierungen oder Kadzenzen verstärkt oder gerade erst geschaffen, doch bleibt das vorherrschende Gliederungsmittel die an Melodieverse geknüpfte und so mit der metrischen Form des Textes vermittelte Distinktionswiederholung. Da die Repetitionen innerhalb der Strophe anders als innerhalb des ganzen Liedes nicht unbedingt vorhersehbar sind, konstituiert sich die Strophe stückweise und hierar-

chisch, während das musikalische Gliederungsprinzip des Liedes in dem Augenblick schlagartig am Tage liegt, wo der Strophenbeginn als Wiederholung erkannt wird. Dieser mindestens für mündliche Poesie vorauszusetzende prozessuale Charakter einer Strophe bestimmt ihr Wesen als Vortragseinheit. Das zur Orientierung so hilfreiche Formschema einer musikalischen Strophe, wie Gennrich es in seiner Formenlehre (15) entwirft, gibt gerade deswegen nicht das „Wesen der Form“ wieder, weil es unter dem Begriff des Organismus konzipiert wurde. Einen Organismus charakterisiert aber gerade die mehr oder weniger stark ausgeprägte, gleichzeitige und notwendige Interdependenz seiner Teile, die bei einer Melodiestrophe deswegen nicht besteht, weil die Teile keine Gegebenheiten, sondern im Hören erst aufzubauende Elemente sind, wobei die Melodie aber in jedem Augenblick des Vortragsprozesses im Fortgang begriffen ist. Die Strophenteile sind Abstraktionen aus der Melodie und dem bewussten Hörer durchaus zugänglich, aber immer als Abstraktion, die nach dem vertretenden Schema verlangt, welches die befriedigende Symmetrie der Elemente vollkommener darbietet als langweilig-aufwendiges Zuhören.

II. Die Liedform und ihre Tradition

Selbst zur Zeit der Blüte des Trouvère-Gesangs konnte das Verständnis der Form in der Überlieferung verlorengehen. Die Unterdrückung einer Distinktionswiederholung oder die ungewollte Wiederaufnahme einer Wendung an unbestimmter Stelle sind zwar auch in mündlicher Überlieferung Fehler; doch verraten diese Fehler oft gerade jene stilistischen Forderungen, die mündlicher Vortrag an eine Melodie stellt. Es sind dies darum beinahe authentisch zu nennende Fehler, weil sie gelegentlich die ästhetische Forderung der Vortragbarkeit besser erfüllen als die ursprüngliche Komposition. Aber leichter erkennt und beurteilt man bewusste Formalisierung in schriftlicher Überlieferung: das Verfahren ist selbst aufdringlicher als unbemerktes Zersingen, und der verwandte Blick des Philologen ist dem korrigierenden Redaktor schneller auf der Spur als dem vortragenden Trouvère. Beide Vorgänge entstellender Überlieferung lassen sich am Lied R. 1559 „Quant li rossignols jolis“ des Raoul de Ferrières beobachten und interpretieren (vgl. S. 194 ff.). Die wahrscheinlich vom Autor gewollte Melodie hat eine recht komplizierte Form, bei der Repetition und Melodiefortgang ineinander verwickelt erscheinen:

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

R. 1559

Der den Aufgesang abschliessende mv 4 hat nicht, wie zu erwarten wäre, die Distinktion B, aber seine Distinktion C ω wird auch den Strophenschluss bekräftigen. Die Klausel ω , deren Schlussfunktion damit bewiesen ist, tritt aber auch im mv 6 an ganz unexponierter Stelle noch einmal auf. Zwar sieht die Wiederaufnahme von A'B' (bei entgegengesetzten Reimen) nach einem dritten Stollen aus, aber das anschliessende C ω macht deutlich, dass hier der ganze Aufgesang, aber ohne seinen stolligen Charakter, wiederkehrt. In zwei

Handschriften des Liedes, O² und T, wird die Besonderheit der Form des Aufgesangs einem gängigeren Prinzip unterworfen: an der Stelle von C^ω in mv 4 tritt B ein; da aber dann die Strophe in O² ohne Änderung abläuft, steht der letzte Melodievers ohne Korrespondenz scheinbar sinnlos neben der schliessenden Stollenwiederholung in den mvv 8 und 9:

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

R. 1559 O²

In T wird versucht, bei gleicher Formalisierung des Stollens einen solchen Effekt zu vermeiden, indem der Anklang zwischen dem Schlussvers und einem Melodievers des Strophenninnern deutlicher erscheint:

A B A B C D^ω E A B' F^ω

R. 1559 T

Der Formalisierung dieser Redaktionen steht die formal aufgelöste Fassung O¹ gegenüber. Sie bewahrt zwar die eigentümliche Gestalt des Aufgesangs, nivelliert aber vollkommen seine komplizierte Wiederaufnahme am Strophenschluss. Dort bleibt ein Anklang an A in mv 8 funktionslos erhalten, auch mv 9 lässt noch C durchscheinen, aber dann wird die Strophe ohne Verbindung mit dem Vorhergehenden zuendegebracht:

A B A C D^ω E F A' C^ω G

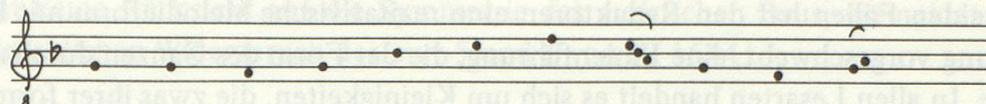
R. 1559 O¹

Aber Formalisierung und Nivellierung beziehen sich auf die Form eines Archetyps, wenn nicht eines Originals. Die von einem kritischen Redaktor wiedergegebene leicht formalisierte, aber vordem stark verderbte Fassung einer Melodie kann darum den Eindruck grösserer Formlosigkeit erwecken als eine improvisierende Wiedergabe der ursprünglichen Melodieform. Um hier nicht die Orientierung zu verlieren, ist es unerlässlich, neben den überlieferten Fassungen die Melodien der Kontrafakta in die Analyse einzubeziehen und den Entwurf einer Stilgeschichte auf das analysierte Material jener Melodien zu gründen, deren musikalische Überlieferung im Vergleich mit Kontrafakten interpretiert werden kann.

Die beiden Fassungen des Liedes R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence“ des Blondel de Nesle sind in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kontrafaziert worden. Ein Lied des Oede de la Courtoierie (R. 210) bestätigt die Fassung NX gegenüber K und den anderen Fassungen, ein anonymes religiöses Lied (R. 249) bestätigt die Fassung M (O) gegenüber den verwandten Abschriften TD und der anderen Gruppe K NX. Die laiartige Form des Liedes hat sowohl in K wie auch in M die Redaktoren, vielleicht auch Sänger, zur Angleichung der Initien in den ersten beiden Distinktionen bewogen. Da jene beiden normalisierten Lesungen den sonst unabhängigen Gruppen M (OTD) und K (NX) angehören, mit ihrer Normalisierung überdies je eigene Wege gehen, ist es ganz ausgeschlossen, identische Initien für Blondels Original zu postulieren (vgl. S. 187, 217 ff.):

R. 620

T



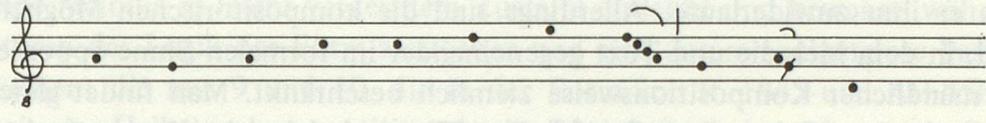
1. A len- trant des- te ke li (t)ans co- men- ce.

2. ke ioj sor la flor. ces oi- seaus ten- tir.

M



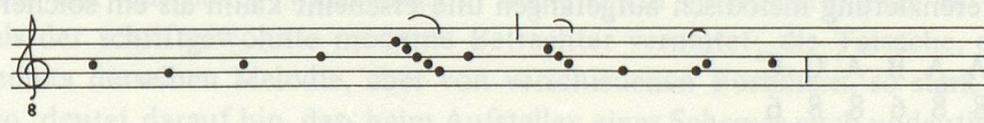
N



1. A len- trant des- te que li tens con- men- ce.

2. que ioi les oi- siax seur la flor ten- tir.

K



In beiden Fällen hat den Redaktoren eine rezitativische Melodieform mit Endendifferenzierung vorgeschwobt, eine Linienführung, die der Form des Ganzen durchaus angemessen wäre. In allen Lesarten handelt es sich um Kleinigkeiten, die zwar ihrer formalen Relevanz wegen erwähnenswert, im melodischen Ablauf aber ohne hervortretende Wirkung sind.

Schriftliche oder mündliche Änderungen in der Linie eines Melodieverses können aber auch erheblichere Folgen für die Form eines ganzen Stücks haben. So überliefern das Vorbild R. 1424 „Qui veut amours maintenir“ von Moniot de Paris wie auch dessen Vorbild R. 1860 für die Melodie des Kontrafakts R. 1468 „D'Amour me doit souvenir“ die Form einer Rotrouenge (vgl. S. 211 f.). Diese Form ist sogar in der Handschrift M des Kontrafakts erhalten, in $T^1 T^2$ dagegen durch schlechte schriftliche Überlieferung entstellt, obwohl man bei genauem Hinsehen den Zusammenhang des Refrains mit den beiden voraufgehenden Melodieversen noch erkennt. Dass hier keine musikalische Bearbeitung mit irgendeiner stilistischen Tendenz vorliegt, zeigt sich unter anderem schon daran, dass in mv 10 T^1 der Refrain gegenüber T^2 eine Silbe weniger hat, was durch Weglassen des letzten Tons ausgeglichen wird, und dass der Refrain in T^2 zur dritten Strophe im Notenbild offensichtlich ganz willkürliche andere Lesarten bietet.

Die musikalische Form ist im Lied niemals autonom, und oft sind es Formeigenschaften des Textes, die zu Melodieänderungen in der Überlieferung Anlass geben, sei es dass der Text, insbesondere das Reim- und Kadenzschema, dem musikalischen Bau parallel, sei es dass er ihm zuwiderlaufe. Allerdings sind die kompositorischen Möglichkeiten für ein Lied, in dem Melodie und Text gegeneinander im formalen Sinne opponieren, besonders bei mündlicher Kompositionsweise ziemlich beschränkt. Man findet gleiche Distinktion bei ungleicher Kadenz (vgl. R. 482, R. 437), ein belebendes Kunstmittel, aber grundsätzliche formale Eigengesetzlichkeit von Text und Melodie ist ein dem Trouvèreliede fremder Begriff.

In schriftlichem Komponieren und Kontrafazieren, wo auf den akustischen Effekt weniger Rücksicht als auf die sichtbare Symmetrie genommen wird, ist formale Opposition zwischen Text und Melodie häufig; bei klerikalen Autoren wie den Conductusdichtern und Gautier de Coinci gehört Melodietransplantation unter die Topoi der Erfahrung: Es hatte Gautier de Coinci sein Kontrafakt R. 1644 „Las, las, las, las, par grant delit“ einem unbekannten Tanzlied nachgebildet, von dem er auch die unproblematische Melodieform übernahm. Immerhin begegnen auch hier schon zwei Verse verschiedener Länge und verschiedener Kadenz mit gleicher Melodie; der Widerspruch wird im Prinzip der Endendifferenzierung melodisch aufgefangen und erscheint kaum als ein solcher:

A A B A' C C'
8 8 6 8 8 6
a a b' c c b'

R. 1644

Bei der erneuten Benutzung dieses metrischen Schemas erfindet Gautier de Coinci eine neue Melodie, in der er die Distinktion C (als 1.B) der alten zitiert. Aber auch die neue

Melodie nimmt keine Rücksicht auf die Symmetrie des metrischen Baus, vermeidet aber doch den ausdrücklichen Widerspruch der mvv 5 und 6 von R. 1644:

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

R. 1831 und R. 851

Während man Gautier de Coinci hier „Formwillen“ (Gennrich, Formenlehre, 18) und Sachverstand nicht absprechen wird, fehlte es dem Redaktor der Handschrift F durchaus an letzterem: Sein Kontrapositum will die abstrakt konzipierte Form der Kanzone um jeden Preis dem Text von R. 851 anzwängen:

A ¹	B ¹	A ²	B ²	B ³	A ³
8	8	6	8	8	6

R. 851 F

Gerade solche barbarischen Umformungen sind nicht selten unter den Schreiberkontrapositionen der übel beleumundeten Handschriften R und auch V. Ihre verständnislose Willkür bezeichnet aber kein Formproblem des Liedes, sie ist ein Grenzphänomen der Überlieferung des verklingenden Minnesangs und mit der gelehrten Willkür des Gautier de Coinci in keiner Weise vergleichbar.

Aber auch der gelehrte Kontrafaktor ist nicht immer kritisch, beobachtet man doch bei ihm, dass er eine Melodie in leicht verderbtem Zustand entlehnt und bewahrt, während spätere Redaktoren der Logik der Form stattgeben und eine zusammenhanglose Passage zu klären versuchen: die mvv 9 und 10, die in der Form von R. 1845 und AH 45b.60 nach dem Prinzip der Halbstrophengleichheit gleiche Distinktion haben könnten, erfüllen diese formale Forderung nur in S und I, aber auch in C und G sind sie einander bereits angenähert:

A	B ¹	A	B ²	C ¹	C ²	B ³
7 4	7 6	7 4	7 6	7	7	7 6
a b	a b	a b	a b	c	c	c b

R. 1845

Die Korrektur wird zwar von der Symmetrie der musikalischen Form nahegelegt, aber auch von der metrischen Identität der vv 9 und 10 gestützt. Es ist gar nicht unmöglich, dass das Vorbild R. 1848^o ursprünglich diese Form besass, die kritische Redaktoren hier wiederherzustellen versuchen.

Die Melodieform des klassischen Minneliedes in mündlichem Überlieferungsstil ist viel weniger fest, als der schriftgewohnte moderne Betrachter vermutet: die Tatsache, dass viele Formschemata derselben Melodie, aber von verschiedenen Forschern, so stark abweichen können, deutet darauf hin, dass beim Aufstellen eines Schemas auch undeutliche Sachverhalte durch Etikettierung eine scheinbare Klarheit erlangen. Gerade in mündlicher Kompositionswise ist das Prinzip melodischer Anspielung charakteristisch, und Tendenzen der Formalisierung oder Nivellierung sind kontinuierlich, so dass sie sich durchaus nicht immer in einer Änderung des Formschemas niederschlagen und darstellen lassen. Auch Form, abgesehen von den einfachsten Grundtypen der Kanzone mit ungegliedertem Abgesang, muss im Vortrag definiert werden; sie gehört im mündlichen Überlieferungsstil

in hohem Masse unter die Variablen, und der Formwille des Autors bestimmt nur ungenau die Grenzen der Veränderbarkeit.

III. Die *oda continua* und ihre Form

Die *oda continua* drückt am klarsten die Forderung des freien solistischen Vortrags aus, an jedem Punkte der Form einen Fortgang derselben zu implizieren. Denn zwar ist die Melodie der *oda continua* an kein sichtbares Schema gebunden und bedarf zu ihrer Konstituierung sorgfältiger Behandlung von Motiven, Bewegungen, Verzierungen, doch erlaubt ihr unschematischer Charakter auch besser als jede Repetitionsform die freie Vortragsvariante. Diese schwierige, ihrem Wesen nach höfisch-ritterliche Vortragsform tritt in der altfranzösischen Poesie nur selten auf: die Dichter der Generation des dritten Kreuzzugs zieht die Kunst des Schemas bereits stark an, wie sie ja auch dem Zehnsilbler einen formal geregelten Gang zu geben beginnen, nach dem Vorbild der fortgeschrittenen polyphonen Musik.

Es ist darum kaum verwunderlich, dass provenzalische Lieder in der Form der *oda continua* im Laufe der Überlieferung oder in kontrafazierten Fassungen des lateinischen oder französischen Repertoires an bestimmten Stellen, wo im Original eine Anspielung stand, Repetitionen bekommen. Dass dadurch keine auch sonst bekannten Formen wie Kanzone oder Reprisenkanzone entstehen, belegt deutlich, wie die formalisierende Überlieferung ohne Gesamtkonzept an einer Melodie laboriert und dem Wunsche nach Gruppenbildung von Distinktionen überall dort nachgibt, wo ein Anlass sich bietet.

So ist das Lied B. 70.43 „Quan vei l'alauzeta mover“ von Bernart de Ventadorn in seiner authentischen Fassung als *oda continua* wohl gar nicht erhalten (vgl. S. 19 ff.), aber sowohl in den Handschriften dieses Liedes GRW als auch in seinen Kontrafakten drückt sich die Tendenz der Formalisierung verschieden stark aus. Dass wirklich jeweils eigene Initiative der Bearbeiter oder Kontrafaktoren vorliegt, zeigt die Vielfalt der Lösungen: die in Bernarts Melodie vielleicht schon einander ähnlichen Distinktionen zu den mvv 4 und 7 werden in allen Melodiefassungen anders interpretiert:

B. 70. 43
W

4. per la dou- cor quel cor li vai.

7. mi- ra- uill me qu nies del sen.

G

4. (so- bli- da es lai- sa ca- der.)

R

R. 1934
U

4. car as- sez trop cha- ioi- e fui.

7. se por cert nō qen- si re- cort.

8

4. q cul- pe se- mi- na- ri- a.

7. cur p- ca- ces et e- mu- li

AH 21. 168
LoB

8

8

Pa

8

8

R. 349
PX

8

4. si ne li mos- tre se mal non.

8

7. & 9- me fel & sou- dui- ant.

R. 365
O

8

4. & sanz fai- re touz ses ta- lant.

8

7. ne be- e pas au re- me- nant.

Es ist anzunehmen, dass in den meisten Fällen kritische Schreiber hier den Gleichlauf herzustellen versucht haben; in R. 1934 ist die Wiederholung von DD' mit Endendifferenz wohl immer so gewesen, wenn sie nicht gar in der Vorlage stand. Bei den Handschriften LoB und F des *Conductus* ist sicher, dass Schreiber sich um Korrektheit bemüht haben, weichen ihre korrigierten Fassungen doch voneinander ab. In PX von R. 349 scheint Treue gegenüber der Vorlage den formalisierenden Eingriff verhindert zu haben; die Lesart bestätigt, dass es sich in Bernarts Melodie wie in der vom Kanzler von Paris entlehnten noch um eine *oda continua* ohne wirkliche Repetition gehandelt hat. Das Kontrafakt R. 365 in der Handschrift O führt die im Vorbild vermutete gestörte Repetition rigoros durch, auch ohne Endendifferenz, die in R. 1934 der Melodie gleichmässigeren Ablauf gesichert hatte.

Eine *oda continua* nahm sich auch Alart de Cans für sein Lied R. 381 „E, serventois, arriere t'en revas“ zum Vorbild: B. 167.22 „Fortz cauza es que tot lo major dan“ von Gaucelm Faidit. Die redigierte Fassung des Kontrafakts in den Handschriften KNPX führt in die *oda continua*, wie sie MT des Kontrafakts und GXW(η) des Vorbilds überliefern, eine fast identische Wiederholung in den mvv 7 und 8 ein:

A B C D E F G G H

R. 381 KNPX

Sie wirkt in diesem auf höfische und feierliche Haltung berechneten Liede, in dem der Melodie ausserordentliche Spannung zugemutet wird, höchst deplaziert (vgl. S. 47 ff.). Aber auch schon in den Handschriften G und W des Vorbilds sowie in M des Kontrafakts (das wohl direkt auf eine Fassung des Repertoires W zurückgeht) lässt sich der Ansatz zu einer ähnlichen Normalisierung feststellen. Die Melodie des Gaucelm enthielt selbst einen deutlichen Anklang des mv 3 an mv 2, wie die verhältnismässig gut übereinstimmenden anderen Fassungen (X η) zeigen. Aber sowohl bei der Angleichung in den mvv 7 und 8 als auch bei einer möglichen Angleichung in den mvv 2 und 3 entsteht keine sinnvoll gegliederte Form: die *oda continua*, die sich hier in der Hauptsache nach den Schlusstonen der Melodieverse mit abschliessendem oder weiterführendem Charakter und dem Neueinsatz in gleicher oder exponiert anderer Lage aufbaut, wird durch solche Gelegenheitswiederholungen in ihrem Prinzip des frei gegliederten Ablaufs nur gestört.

Die *oda continua* R. 1216 „Bone amour sans tricherie“ von Moniot d'Arras ist in den Handschriften des Vorbilds und den zahlreichen Kontrafakten im allgemeinen gut erhalten geblieben. Lediglich R. 2114 „De la vierge nete et pure“, das in zwei verstümmelten, aber sich gegenseitig einigermassen ergänzenden Abschriften in i erhalten ist, hat einen nicht ungeschickten Formalisierungsversuch:

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

R. 1216

Die mvv 6 und 8, die auch bei Moniot schon den gleichen Schlusston haben, versieht der Kontrafaktor mit einer die letzten vier Silben umfassenden identischen Klausel. Ihr Wiederauftreten in mv 8 bekräftigt den Schluss mit einem der *oda continua* sonst wenig geläufigen Kunstmittel.

In den Liedern des Königs von Navarra, der als einer der letzten versucht, den höfischen Vortragsstil monodischer Lyrik ohne Zuhilfenahme von musikalischen Effekten der Tanzlyrik zu erhalten, wird die schwebende Melodik der frei gegliederten *oda continua* auf einem Umweg über repetierende Formen wiederhergestellt, indem die melodischen Motive der verschiedenen Distinktionen einander so ähneln, dass dem Ohr die doch vorhandene repetierende Form entgleitet. Es ist darum gar nicht verwunderlich, wenn umgekehrt in einer wirklichen *oda continua* des Königs, R. 2075 „Ausi comme unicorn sui“, Anklänge an Repetition auftreten, z. B. die Initien der mvv 3 und 4 (in Handschrift O auch mv 2), welche das lesende Auge als Formmomente identifizieren möchte, die dem Ohr aber gleichgültig bleiben.

Die *oda continua*, deren Formprinzip ihre Funktion als höfisches Vortragstück am reinsten ausdrückt, mag dem kritischen Redaktor, Kontrafaktor und Schreiber mit ihrem eher amorph anmutenden Notenbild altertümlich-unvollkommen erschienen sein. Auch dem Philologen stellt sie Probleme, auf die seine analytische Methode nicht eingestellt ist, macht das Prinzip des Fortschreitens von Vers zu Vers doch gerade jedes Formschema der Melodie zur überflüssigen Spielerei, die zudem Formlosigkeit suggeriert, obwohl gerade in der *oda continua* die Form mit musikalischen Mitteln in höchst nuancierter Weise hervorgebracht wird. In der Trouvère-Poesie ist sie der Grenzfall, an dem sich das dialektische Begriffspaar von Form und Schema insofern ad absurdum geführt sieht, als es in einem unschematischen Formbegriff aufzuheben wäre.

Unschematisch geht die *oda continua* nämlich prinzipiell vor, weil ihre Teile in keiner Weise weder vom Komponisten noch vom Hörer in abstrakter Gleichzeitigkeit vorgestellt werden können. Während in einer Repetitionsform die Zeit in dem Augenblick suspenderbar wird, wo ein Hörer die Wiederholung erkennt und, indem er ihr Ende abwartet, sie dem schon Gehörten zuschlägt, so dass die Wirkung des Ganzen schliesslich aus der Opposition seiner Teile resultiert, erlaubt die *oda continua* keine Distanz zu ihren Momenten, sondern den gehorsamen Vollzug des Begonnenen, es sei denn, man stellte sich ausserhalb der Einzelstrophe als distanzierter Beobachter auf. Es ist das Prinzip der Gesellschaftlichkeit des Vortrags, das dem Autor gestattet, die Liturgie ritterlicher Selbstdarstellung als immer fortdauernde Zeit zu komponieren, das ihm aber auch die Melodie, insofern sie individuelles Werk in ihrem geformten Abschluss werden könnte, mit der verlangten Strophenwiederholung aus der Hand nimmt.

Das Lerchenlied des Bernart de Ventadorn (B. 70.43), von dem angenommen werden kann, dass es im ursprünglichen Zustand, d. h. in mündlich umlaufender Form keine Wiederholung besass, gruppiert seine 8 Melodieverse deutlich symmetrisch mit Hilfe der Kadenz auf dem Grundton des ersten Modus in mv 4 und mv 8. Im Schlussvers ist die vergleichbare Kadenz der provenzalischen Handschriften melismatisch reicher ausgestattet als im mv 4, was den endgültigen Strophenschluss beschwert. Der Melodievers hat als kleinste auch metrisch begründete Einheit in jedem Falle individuelles Gepräge nach den Forderungen seiner Funktion im Ablauf des Ganzen. Der melismatisch beschwerten Kadenz des Schlussverses entspricht im Eingangsvers das psalmodische Rezitationsinitium mit Kadenzklausel und waagerecht verharrendem Schluss; in mv 2 wird die Bewegung nach oben um eine Sekunde bis zum c' fortgesetzt, und auch die Kadenz ist jetzt deutlich

steigend, am eindrücklichsten wohl in R. 1934. Der dritte Melodievers bringt den angekündigten Höhepunkt d', hält aber dann auf einer waagerecht schliessenden Kadenz die absteigende Bewegung auf, die nach erneutem Ansatz in mv 4 schnell zum Grundton führt. Die Kadenzzen, mvv 1 und 3 waagerecht verharrend, mvv 2 und 4 steigend bzw. fallend und schliessend, seien hier einander gegenübergestellt:

R. 1934

1. . . de des- con- fort. 2. . . men re- de- du.
 3. . . que iai grant tort. 4. . . cha ioi - e fui.

In diesem ersten Strophenteil hält die Bewegung nicht ein, und auch über die melodischen Pausen am Ende von mv 1 und 3 treibt sie hinweg; die 4 Melodieverse des Schlussteils scheinen sich dagegen eher einander zu je zweien gegenüberzutreten: mv 5 bereitet nach dem festen Einsatz, vielleicht mit Melisma wie in W und R. 1934, den Höhepunkt d' mit der fallenden Quinte in der Kadenz vor, mv 6 antwortet mit heftigerer Bewegung in den ersten Silben und langsam auspendelnder Linie bis zum Schlusston in waagerechter Kadenz. Der mv 7 setzt tiefer an und gelangt nach auf- und absteigender Bewegung beinahe zum Schlusston, der nach erneutem Ansatz mit distanzierender gleichstufiger Anknüpfung, die allein hier sicher belegt ist, in feierlich breiter Schlusskademie auch wirklich eintritt. Der mv 7 ist so doppelt motiviert: Im Rahmen der absteigenden Schlusstone wird er als der vorletzte definiert (mv 5: g, mv 6: f, mv 7: e, mv 8: d), im Rahmen des letzten Verspaars wird seine offene Kadenz durch mv 8 beantwortet; eine Erinnerung an einen Melodievers des ersten Strophenteils erscheint hier durchaus überflüssig.

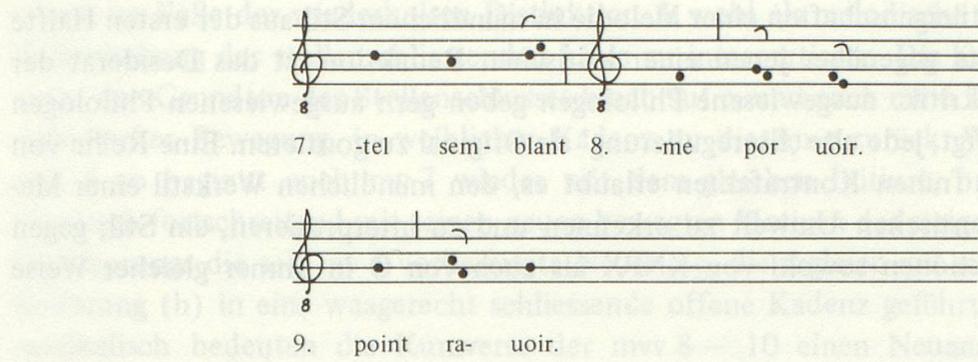
Während im Liede Bernarts beständig-ruhiger Fortgang bei klarer Zweigliederung des Ganzen stattfindet, machen das Lied des Gaucelm Faidit (B. 167.22) und das davon abgeleitete Kontrafakt R. 381 des Alart de Cans einen eigentümlich bemühten Eindruck. Die Zehnsilbler verlangen eine Zäsur, welche den melodischen Gang zwar gliedern, aber nicht unterbrechen darf. In den ersten 4 Versen ist dies Prinzip beachtet, aber in den folgenden drei Versen zerreissen eine steigende Quinte (mv 5), eine fallende Quinte (mv 6) und eine steigende Sext (mv 7) jenen Verszusammenhang, der in den ersten vier Versen so stark ist, dass jeder neue Vers wie eine neueinsetzende Bemühung klingt. Die grossen Sprünge und auch die übertriebenen Melismen bringen eine schwer erträgliche Bewegung wie von Hieben, von der aber schon im Voraus keine wirkungsvolle Belebung erwartet zu werden braucht, fallen doch fast alle Melodieverse auf einen tiefen Schlusston, dessen tonaler Charakter zudem wenig definiert erscheint. Vielleicht ist es erlaubt, diese stagnierende Form mit dem Thema des Liedes von Gaucelm Faidit in Verbindung zu sehen und der Form mehr Ausdruck zuzugestehen, als das sonst in der Troubadour- und

Trouvère-Monodie möglich ist. Aber auch hier wird die als Einzelstrophe ausdrucksstarke Melodie in der Wiederholung notwendig gerade in dieser ihrer Besonderheit abgestumpft. Der kontinuierlichen Form Bernarts und der negierten Form Gaucelms ist die Komposition des Moniot R. 1216 gegenüberzustellen: sie versucht, wider den Geist der *oda continua*, durch melodische Mittel Gruppen von Distinktionen zu schaffen, die als höhere Einheiten das Strophenganze bilden. Interpretiert wird die unveröffentlichte Fassung T (vgl. S. 345), eine der Vortragsfassungen neben M, KNPX(V). Der Eingangsvers führt vom Rezitationston a bis unter den Grundton des ersten Modus d, um dann offen auf e zu schliessen. Die fallende Bewegung des mv 2 ist ihm darin ähnlich, endet aber bei männlicher Kadenz mit dem Grundton, der die Bewegung abschliesst. Es könnte dies durchaus auch ein Stollen sein. Die Distinktion mv 3 hat aber eher neutralen Charakter, auch wirkt der wenig hervorgehobene Schlusston d hier nicht unterbrechend; erst in mv 4 findet sich ab der vierten Silbe die Klausel von mv 2 wieder und bestätigt, dass Stollenwiederholung hier gedacht war, aber vermieden wurde. Es wird zur Betonung der Gleichheit von mv 2 und mv 4 sogar eine weibliche Kadenz durch Doppelung des Schlusstons aus einer männlichen gewonnen – eine klingende Kadenz ist damit wohl kaum gemeint, wie wahrscheinlich im letzten Vers. Der mv 5 führt in eine höhere Lage (c') und der mv 6 wieder zum Grundton zurück; beide bilden eine Einheit und ähneln auch in ihrer mehr syllabischen Ausführung den üblichen lagenwechselnden Abgesangseinleitungen. Schliesslich bilden auch die mvv 7 und 8 ein Paar, das zunächst an seiner reicherem Melismatik kenntlich ist; die Distinktionen beziehen sich aber auch tonal aufeinander. Anklänge an frühere Verse sind hier vermieden, insbesondere hat mv 8 eine eigene klingende Kadenz, die mit mv 4 nichts zu tun hat.

Wird hier die Form der *oda continua* nur als Vorwand einer gruppengliedernden Melodie verwendet, so kommt sie im Lied R. 2075 des Königs von Navarra dessen neutralisierendem Melodiestil entgegen, der den Effekt zu fürchten scheint und in feierlicher Rezitation Schutz sucht vor der eigenwilligen, nach Emanzipation in Ausdruck und Rhythmus strebenden Melodik einer jüngeren Trouvèrerepraxis. Die beiden Eingangsverse stehen ohne Bezug und ohne Entwicklung nebeneinander und schliessen auch beide mit dem Grundton. In mv 3 setzt eine Wellenbewegung ein, die in dem einzigen hervortretenden Motiv dieser 4 Eingangsverse, dem Abstieg g – f(e) – c des mv 4 eine Antwort findet. Die tiefe Kadenz auf c bewirkt hier einen Einschnitt – er findet sich wie zufällig aber auch gerade da, wo eine stollige Melodie den Aufgesang beenden würde. Die folgenden 4 Melodieverse sind fast ohne hervortretende Motive und fast ohne Bezug aus Leitersegmenten gebaut. Lediglich die abwechselnd steigenden und fallenden Kadzen ordnen sie wenig wirkungsvoll zu zwei Paaren, auf die, ohne neues melodisches Motiv, der kaum beschwerte Schlussvers mit Kadenz auf dem Grundton folgt. Die Kadzen des Abgesangs seien hier gegenübergestellt:

R. 2075
M

5. son gi- ron. 6. tra- i- son.



Aber auch eine von vornherein angestrebte Repetitionsform entbindet den mündlich komponierenden Trouvère nicht von der Notwendigkeit, seiner Melodie überdies jene fortschreitende Form zu geben, die in der *oda continua* allein relevant ist. Das Prinzip der wiederholenden Gruppengliederung und das des kontinuierlichen Melodiefortgangs stehen im Trouvèrelied in einem gewissen Gegensatz, der durchaus kompositorisch genutzt werden kann. Die schematische Wiederholung unterliegt der Variabilität des Vortrags, der Veränderungen insofern erlaubt, als auch eine modifizierte Distinktion noch als wiederholte erkennbar bleibt. Es ist auch gerade bei weiter entfernten Reprisen gar nicht nötig, die Wiederholung im Notenmaterial zu verankern, genügen doch dem Hörer einige typische Wendungen, Initialmotive oder Kadenzen, zur Identifizierung dessen, was sich da durch Wiederholung als Besonderes ausweist. Auch die Repetitionsform im Geist der *oda continua* als kontinuierliche Feier gesellschaftlicher Präsenz zu gestalten, ist charakteristisch für den mündlichen Werk- und Überlieferungsstil der Trouvèrellyrik, der sich bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts beobachten lässt. Wenig Verständnis findet dieser Werk- und Überlieferungsstil bei den klerikalen Conductuskomponisten der frühen Zeit, bei den bürgerlichen Florilegien- und Repertorienredaktoren, denen wir die grossen Sammelhandschriften verdanken, und natürlich auch nicht bei jüngeren Autoren, die im Geiste der Sammler komponieren und kontrafazieren.

IV. Monodische Melodieform im frühen und im späten 13. Jahrhundert

Die meisten Lieder des älteren Repertoires der Trouvèrepoesie sind wahrscheinlich noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts nach dem Ohr aufgezeichnet und alsdann schriftlich weitertradiert worden. Die Spuren des mündlichen Überlieferungsstils, und das heisst gleichzeitig der authentischen Existenzweise dieser Lyrik, sind in der uns erhaltenen Überlieferung allenthalben greifbar dank dem Zeugnis früher Entlehnungen in mündlichem oder schriftlich – klerikalem Kontrafakturstil. Problematisch für die Beurteilung und Interpretation sind darum auch nicht die divergierenden mündlichen Vortragsfassungen, die in verschiedenen Handschriften ihre individuellen Varianten hinterlassen haben, sondern die in neuem Geiste mit dem Ziel der Konservierung kritisch hergestellten Melodiefassungen kompetenter Redaktoren.

Die Kenntnis der Stileigenschaften einer Melodie in mündlichem Stil aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gegenüber jenen einer kritischen Redaktion ist das Desiderat der musicalischen Textkritik: ausgewiesene Philologen geben gern ausgewiesenen Philologen recht und sind geneigt, jede alte „Einregulierung“ als Original zu goutieren. Eine Reihe von frühen Liedern mit frühen Kontrafakten erlaubt es, den mündlichen Werkstil einer Melodie in ihrer authentischen Umwelt zu erkennen und zu interpretieren, ein Stil, gegen den sich die Redaktionen sowohl von KNPX als auch von O in immer gleicher Weise wehren.

Vortragsform und Überlieferungsform

Die Melodie des klassischen Minneliedes R. 1227 „Quant je plus sui en paor de ma vie“ von Blondel de Nesle aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts ist in zwei einander widersprechenden Fassungen überliefert, deren frühere (MTZU) zwischen 1222 und 1230 durch das geteilte Spiel R. 1097 als alt erwiesen wird, während die redigierte Fassung KNX (O) in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschätzt wurde, wie ein weiteres Kontrafakt (R. 1147) um 1270 beweist. Die frühe Fassung zeigt mündlichen Überlieferungsstil mit Varianten in jeder Aufzeichnung, die spätere schriftlichen Überlieferungsstil mit philologisch genauer Bewahrung eines jeden Details. Die gleichen Stilhaltungen kennzeichnen auch beide Kontrafakta, das frühe geteilte Spiel in mündlichem, das späte politische Lied in schriftlichem Kontrafakturstil (vgl. S. 27 ff.).

Während es im Falle der späteren Fassung KNX also gleichgültig ist, auf welche Handschrift man zur Interpretation zurückgreift, muss bei der früheren Melodie eine Wahl getroffen werden. Zwar ist es auch hier prinzipiell gleichgültig, welche der bezeugten Fassungen man interpretiert, denn alle sind als authentische Zeugnisse des mündlichen Überlieferungsstils im frühen 13. Jahrhundert erkannt. Wenn hier die Wahl auf Z fällt, so nur aus äußerlichen Gründen: diese Fassung ist unveröffentlicht, sie steht nicht (wie U) in einer anderen Lage und ist nicht (wie M) verstümmelt, scheint auch noch ein wenig sorgfältiger geschrieben zu sein als T, die in mv 11 einen Schreibfehler hat (vgl. S. 346 f.). Die lange Strophe des Liedes R. 1227 wird dadurch belebt, dass eine Reihe kürzerer Verse die Zehnsilbler unterbrechen und der Strophenschluss in Siebensilblern einer Refrainform ähnelt:

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

Der metrische Bau gliedert die Strophe in Aufgesang (mvv 1–4), Übergangsteil (mvv 5 – 7), steigenden Neueinsatz mit immer länger werdenden Versen (mvv 8 – 11), Vorberichtigungsvers (mv 12) und Pseudo-Refrain (mvv 13–14). Die melodische Gliederung orientiert sich zunächst an den Wiederholungen des Aufgesangs: Beide Distinktionen beginnen fallend in gleicher Lage, A führt bis zu einem Nebenschlussston f, B bekräftigt den Schlussston d, was demnach als erster Modus zu hören ist. Die Stollenwiederholung führt zum selben Schlusston, aber A geht in mv 3,6 eine Sekunde höher als im mv 1, und B meidet in mv 4,4 das Melisma des mv 2: man wird darin gern eine kleine Variation im Vortrag

sehen, im Falle der wiederholten Distinktion A wohl als melodische Steigerung, bei B als Hervorhebung der stollenschliessenden Linie zu interpretieren. Die Kadenz des mv 5 geht unter den Grundton des Stollenschlusses hinab auf c, und auch mv 6 kehrt, nach grösserer melodischer Bewegung, in weiblicher Kadenz zu diesem c zurück. Wie schon die mvv 5 und 6 so beginnt auch mv 7 wieder mit dem gleichen Initium, bringt aber durchaus organisch fortschreitend mit seinen neuen bewegten Motiven des steigenden und fallenden Quartsprungs die seit mv 5 vorbereitete Neuerung, die sogleich mit einer leichten tonalen Änderung (b) in eine waagerecht schliessende offene Kadenz geführt wird. Metrisch wie musikalisch bedeuten die Kurzverse der mvv 8 – 10 einen Neuansatz. In charakteristischen Motiven erreicht die Melodie im mv 10 den tiefen Unterton c, dem eine leicht an die mvv 5 und 6 anklingende Distinktion im mv 11 folgt, welche aber nun gerade nicht offen (wie in den mvv 5 und 6), sondern deutlich auf dem alten Grundton d des ersten Modus schliesst. Die nun folgenden drei Verse unterscheiden sich von den übrigen ausser durch ihre Silbenzahl auch durch ihre Melodik: sie sind in den ersten 4 bzw. 5 Neumen unmelismiert und beschweren nur die Kadenz; auch das erinnert (wie schon mv 8) an Tanz- und Refrainmelodik. Hinzu kommt die kräftige Bewegung: mv 12 schliesst auf c, mv 13 steigt in Terzen des Dreiklangs an und erreicht als Schlusston die Oktave c'. Der letzte Vers schliesst zwischen beiden auf g, als handelte es sich hier um den achten Modus, den plagalen G-Modus. Auch dieser Tonartwechsel ist ein durch die Refrainteknik bedingtes Stilmittel, steht doch z. B. bei Wechselrefrains die Liedstrophe nicht notwendig in derselben Tonart wie der Refrain. Bemerkenswerterweise verzichtet dieser nuanciert gegliederte Abgesang ganz auf Wiederholungen, verwendet aber in den mvv 5–7 die musikalische Anspielung als Mittel, Spannung zu erzeugen und im mv 7 die Erwartung eines Neuansatzes zu bewirken. Diese Kompositionstechnik erinnert durchaus an die der *oda continua*. Überhaupt wäre die Strophe des Blondel wohl zu verstehen als eine *oda continua* mit Aufgesang. Blondel benutzt geschickt neben melodischen Gliederungsmitteln die Verstechnik, doch ist anzunehmen, dass eine begriffliche Unterscheidung von Vers und Melodie, die heute selbstverständlich ist, dem Trouvère als unbegründet oder mindestens irrelevant erschienen wäre.

Die Interpretation, die hier jedem Detail sein Recht werden lassen möchte, überspringt jedoch nicht die historische Problematik des Liedes: Eine beliebige als authentisch erwiesene Vortragsfassung ist insofern Original, als die mündliche Komposition die im Rahmen der Konvention beliebige Vortragsvariante impliziert. Das Dokument ist darum nicht Original, weil es den Zustand des abgeschlossenen Werks aus der Hand des Dichters und als sein Vermächtnis von Individualität repräsentierte, sondern weil es die bei seiner Komposition gegenwärtige gesellschaftliche Funktion in authentischer Weise erfüllt. Es schliesst also gerade andere Vortragsfassungen nicht aus, sondern ein.

Das ist nicht der Fall bei der kritischen Überlieferung derselben Melodie in KNX(O) und dem späten Kontrafakt R. 1147 (K). Der schriftliche Überlieferungsstil in diesen Quellen setzt die ausschliesslich richtige Fassung voraus; jene die man dafür hält, wird darum ohne Varianten weitergegeben, wobei Schriftlichkeit gerade die Garantie für Bewahrung ist. Auch die Fassung KNX des Liedes R. 1227 geht wohl auf eine von MTZU verschiedene Aufzeichnung nach dem Ohr zurück. Im Aufgesang enthält sie bei verhältnismässig treuer

Bewahrung der Gesammlinie ihre eigenen Vortragsvarianten. Hierin unterscheidet sie sich auch nicht von den übrigen Fassungen, sondern in der durchaus neuen redaktionellen Interpretation der Form des Abgesangs.

A	B	A	B	C ₁ /C ₂	D	E	F	G	C ₂	D'	C ₂ '	H	I
10	10	10	10	10	10	10	3	4	6	10	7	7	7
a'	b	a'	b	b	a'	b	c	c	c	b	a'	b	b

R. 1227 KNX

Es ist zunächst darauf hinzuweisen, dass die kleinen variierenden Details in den Repetitionen des Aufgesangs von Z hier fehlen. Die in Z beobachteten Anklänge bzw. steigenden Pseudowiederholungen der mvv 5–7 sind nun vom Redaktor gar nicht wahrgenommen worden. Eine Begründung hierfür wäre wohl darin zu suchen, dass ja alle Wiederholung in der Strophe für Gliederung sorgen soll, wie in der paradigmatischen Aufgesangsgliederung ABAB, während die reihende Litaneiform AAA . . . diesem ordnenden Prinzip durchaus zuwiderläuft und im klassischen Minnelied auch nicht gepflegt wird. Dagegen versucht der Redaktor, Gruppenwiederholung anzudeuten, die allerdings nicht durchgeführt werden kann. Es wird, wohl nach dem Vorbild von mv 9 und mv 10, in den mv 5 eine Zäsur eingeschaltet und die Melodie der zweiten Vershälfte (C₂) jener des mv 10 angeglichen. Der rein syllabische Gang dieser Distinktion zwischen den melismierten Zehnsilblern mvv 4 und 6 deutet bereits darauf hin, dass es sich hier um Montage handelt. Die Initien der mvv 5–7, die in Z ähnlich sind, werden hier deutlich differenziert: sie sollen keine leerlaufende Wiederholung suggerieren. Der Passage C₁C₂D (mvv 5 und 6) würde nun genau entsprechen die Passage mvv 9–11. Deshalb wird mv 6 mit der Distinktion D' des mv 11 versehen, obwohl die Kadzenzen sich widersprechen: mit philologischem Geschick gewinnt der Redaktor aus dem Schlussmelisma *fed* (mv 11) die weibliche Kadenz *fe-d* (mv 6). Auch im Strophenschluss wird nun für mv 12 eine Distinktion benutzt, die diese letzten drei Verse an das Ganze bindet: der Redaktor wählt die Distinktion C₂, obwohl sie in den mvv 5 und 10 einen männlichen Sechssilbler begleitet, hier aber auf einen weiblichen Siebensilbler passen soll. Die Anpassung verrät wieder den Philologen. Er nimmt auf den rhythmischen Gang keine Rücksicht, sondern montiert in der Kadenz die zwei fehlenden Neumen in der Form von Dreinotenmelismen ein, wodurch zwar eine genaue schriftliche Korrespondenz, aber mit metrischer Inkommensurabilität entsteht. Hieraus Schlüsse über eine möglicherweise arhythmische Vortragsform zu ziehen, wäre darum wohl verfehlt. Auf Grund der nicht in Zweifel gezogenen Priorität des schriftlichen Prinzips vor dem mündlichen mutet der Redaktor einem Sänger seiner kritischen Melodiefassung die Verwirklichung der Komplikation einfach zu – wie ja auch in polyphoner Komposition auf die Schwierigkeit bestimmter von der Harmonie erforderter Intervallsprünge keine Rücksicht genommen werden kann.

R. 1227
K

Der Redaktor von KNX, der wohl in dem ungegliederten Abgesang die korrumptierte Form früherer Ordnung gesehen hat, versucht eine Form herzustellen, bei der die im Aufgesang begonnene Gruppenrepetition auch im Abgesang als formales Prinzip weitergeführt wird. Seine Formvorstellung liesse sich adäquat wohl in Gennrichs räumlicher Anordnung wiedergeben, wo die entsprechenden Blöcke in ihrer Opposition erscheinen, während Hören oder Lesen sie ja immer erst im Nachherein erkennend identifizieren muss:

A	B	C ₁	C ₂	D	E	F
10	10	4	6	10	10	3
a' b	x	b	a' b	c		

A	B	G	C ₂	D'
10	10	4	6	10
a' b	c	b	b	

C ₂	H	I
7	7	7
a'	b	b

R. 1227 KNX

Es war, wie im Schema erkennbar, die organisierte Form des Laiausschnitts, die der Redaktor in der ungegliederten Folge seiner Fassung erkennen wollte. Die Distinktionen - EF und HI fallen aus dem Schema heraus, und auch G ist nicht mit C₁ identisch: in der Mangelhaftigkeit des Ergebnisses ist die Inadäquatheit der Korrektur noch gegenwärtig. Nicht um die historisch irrelevante Spielerei eines Schreibers handelt es sich hier, sondern um die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts für authentisch gehaltene kritische Fassung von Blondels Lied, findet sich doch eine fast gleiche Version in der Handschrift O und eine vollkommen genaue Wiedergabe der Fassung KNX im Kontrafakt R. 1147. Die beiden hier verglichenen Fassungen desselben Liedes stehen unter verschiedenen ästhetischen Gesetzen fortlaufender bzw. statischer Form, die ihrerseits ihre Begründung in der Funktion der Lyrik haben: Die fortlaufende Form der Fassungen MTZU, hier inter-

pretiert am Beispiel von Z, ist auch die ursprüngliche, die ihre Funktion als ästhetisches Formprinzip enthält; die statische Form von KNX ist die abgeleitete übertragene, die als Relikt der ersten zur Bewahrung die Gestalt des Denkmals annimmt und gerade durch diese Qualität sich dem Nachgeborenen zur Betrachtung empfiehlt.

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als sei die Überlieferung im Falle des Liedes R. 700 „Je chantasse volentiers liement“ vom Chastelain de Couci aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts zu gerade entgegengesetzten Ergebnissen gelangt, bestätigt doch das frühe Kontrafakt R. 699 „Je chantasse volentiers liement . . . Et“ von Hue de la Ferté, wohl aus dem Jahre 1230, in seiner Fassung M jene durch anspielende Wiederholungen im Abgesang gegliederte Fassung, die das Vorbild in der Handschrift O, leicht verändert auch in MU, kennzeichnet:

A B A B C D E F G	TDA+T (R. 699)
A B A B B D E F G	KPX
A B A B C D B' F C'	MUO+M(R. 699)
10 10 10 10 10 7 10 10 10	
a b a b b c' c' d d	

Die Fassung TDA, in der die anspielenden Wiederholungen des Abgesangs durch Zersingen verschwunden sind, ist ein Dokument fortgeschrittenen mündlichen Vortragsstils, der hier über das konventionelle Mass hinaus, vielleicht auch aus sängerischer Inkompetenz, die Umrisse der Komposition verwischt. Gegenübergestellt seien hier die Fassungen O und KPX, von denen O als frühe und authentische zu gelten hat (zusammen mit M und U), da sie der 1230 entlehnten Melodie des Hue de la Ferté entspricht. Die Handschrift O ist sicher insofern eine Redaktion, als sie versucht, das Lied im dritten rhythmischen Modus wiederzugeben. In der Übertragung (vgl. S. 348 f.) sind die Notenhälse bewahrt worden, doch fehlen sie gerade in der Handschrift zum mv 6, der kein Zehnsilbler ist, sind auch sonst oft widersprüchlich; die Rhythmisierung von O wird darum hier nicht als authentisches Zeugnis behandelt. KPX enthalten typische schriftliche Überlieferungsfehler; in der Übertragung sind sie korrigiert, soweit das möglich schien (vgl. S. 59 ff.).

Die Melodie des Chastelain de Couci in der Fassung O verbindet das gruppenbildende Kanzonschema und das Prinzip der Schlussreprise mit einer eigentümlichen, in der *oda continua* beheimateten allusiven Melodiebildung. So laufen schon die beiden Eingangsdistinktionen bis zur 5. Silbe beinahe parallel und unterscheiden sich dann in der gegenläufigen Kadenz. Die in jedem Melodievers erreichte Finalis g des achten Modus (des plagalen G-Modus) gibt dem Aufgesang einen rezitativisch-statischen Charakter ohne starke Spannung. Auch der Einsatz des Abgesangs in mv 5, der sich offensichtlich um einige neue Motive bemüht, verharrt in dieser von der Tonalität bestimmten Apathie, die nun in dem auch metrisch hervortretenden mv 6 plötzlich unterbrochen wird durch das Motiv des Terzenabgangs fis' – d' – h – g mit einem dann folgenden Quartsprung zur wieder auf g schliessenden Kadenz. Es ist diese schnell gebremste, vordem so mühsam ausgelöste Bewegung ein Höhepunkt, für den keine Fortsetzung denkbar scheint. Es tritt wohl darum jetzt die alte Melodie von B' wieder hervor, ihre steigende Kadenz gibt ihr

nun weiterführende Funktion – während im Gegenteil B in mv 2 und 4 abschliessende Funktion hatte – und begründet die gebrochene Linie des mv 8, die der metrischen Zäsur nach der 4. Silbe eine musikalische Zäsur nach der 6. Silbe entgegensezten. Es ist nicht undenkbar, dass der Text der ersten Strophe mit den Worten *en desespoir* für dies aufdringliche Motiv verantwortlich ist, wiewohl der so vermutete Ausdruck in den Folgestrophen leerläuft. Der Schlussvers nimmt nicht nur das Eingangsmotiv der Distinktion C, sondern auch den Schluss der Distinktion A wörtlich auf (mit einer Verschiebung um eine Silbe, die hier nicht unbedingt fehlerhaft zu sein braucht; in M des Kontrafakts wird der Terzenabstieg noch eine Silbe später in geraffter Form geboten).

Es ist kaum zweifelhaft, dass der Redaktor von Fassung KPX bereits ein im Sinne der Fassungen TDA zersungenes Vorbild für seine Redaktion benutzt hat. Sie enthielt wie KPX aber die hervorstechenden Stellen der Melodie in fast unveränderter Deutlichkeit: den Abstieg in mv 6 und die Zäsur mit überhöhtem Neueinsatz in mv 8. Das Bemühen um eine geregelte Wiederholungsform ist in KPX an einer recht ungeschickt wirkenden Korrektur zu beobachten: in mv 5 wird die Stollenschlussmelodie wiederholt, mit genau gleicher Kadenz. Diese Korrektur macht die in O durch Ähnlichkeit der Kadenz bewirkte Apathie zur unbeweglichen Starre. Der Neueinsatz erscheint danach nicht überraschend, sondern willkürlich.

Ausserhalb des Aufgesangs scheinen Repetitionen von den Autoren und Sängern der früheren Zeit durchaus variabel und an der jeweiligen Funktion im Fortgang der Strophe orientiert vorgetragen worden zu sein: Sowohl KNPXLV als auch M, A und wohl ebenso das verstümmelte U belegen für das Lied R. 221 „Fine amours et bone esperance Me“ von Gace Brulé im Abgesang eine endendifferenzierte Wiederholung der Distinktion D, die in mv 6 nach oben kadenziert und den Höhepunkt in mv 7 einleitet, während sie in mv 8 mit der melismatisch beschwerten Schlusskadenz versehen ist und somit die genau gegenteilige Funktion erfüllt:

R. 221
M

D

6. pour ce ai es- mai et dou- tā- ce.

E

7. se loi- au- tez de bien a- mer.

D'

8. v sa granz va- lours ne ma- uan- ce.

Das Lied B. 70.12 „Be m'an perdut lai enves Ventadorn“ von Bernart de Ventadorn hat eine gedrängte stollige Form mit drittem Stollen. Aber auch hier ist die deutlich erkennbare Wiederholung in den Handschriften R des Vorbilds und M des Kontrafakts R. 1522, das der Graf Thibaut II. von Bar im Jahre 1253 in Gefangenschaft verfasste, in stark variierender Form überliefert. Es ist diese Variabilität gegenüber dem Schema, die dem Lied den kontinuierlichen Fortgang der *oda continua* erhält. Der Redaktor der provenzalischen Handschrift G hat hier die Wiederaufnahme der Distinktion A in mv 6 unterbunden und durch eine philologisch angepasste Wiederholung der Distinktion B' ersetzt:

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

B.70.12 R, R. 1522 M

B.70.12 G

Dadurch bekommt aber die Schlussgruppe ein solches Gewicht, dass sie zu der fast fehlenden Abgesangspartie C in ein Missverhältnis gerät, während die Variation von A' – erst ab der 5. Silbe ist der Anschluss an A erreicht – eine solche Wirkung vermeidet und überhaupt dem formalistischen Schema viel von seiner Dringlichkeit nimmt.

Solchen kompositorischen Gesichtspunkten eines mündlichen Werkstils stehen aber klerikal gebildete Redaktoren und Kontrafaktoren hilflos gegenüber. Gace Brulé hat in seinem Liede R. 550 „Quant voi paroir la fueille en la ramee“, seinem Vorgehen in R. 221 vergleichbar, Elemente der früheren Melodieverse wieder aufgegriffen (vgl. S. 146); insbesondere ähneln sich die Distinktionen E und B sowie F und D im Initium (doch auch D klingt im Innern an B an). Die Kompositionsweise anspielender Repetition hat allerdings keine formale Orientierung im Sinne Gennrichs zur Folge, sondern eine Unsicherheit beim Hörer, der durch die vielfältigen Bezüge in einer beständigen Aufmerksamkeit gehalten wird, wie sie dem Hörer der *oda continua* eignen müsste. Der klerikale Kontrafaktor Adam de la Bassée hat die geringfügigen Anspielungen unberührt gelassen, aber an jener Stelle, wo eine ausgedehnte Reprise erkannt wird, im mv 7 (Distinktion E) fast wörtlich die entsprechende Distinktion B wiederholt. Sie fällt damit funktionslos aus dem allusiven Stil des Abgesangs heraus und schafft eine formale Klarheit, mit der ein Hörer nichts anzufangen weiss.

Auch in seinem Kontrafakt AH 48.300 „Ave, gemma, quae lucis copia“ interpretiert Adam de la Bassée eine formale Eigentümlichkeit seines Vorbilds R. 711 „Tant ai Amours servies longuement“ des Königs von Navarra (vgl. S. 146, 155 f., Übertragung S. 350 f.). Jenes Lied ist einheitlich überliefert mit sehr symmetrischer Melodieform:

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

R. 711

Diese schematische Symmetrie ist nun allerdings in mehrfacher Hinsicht beim Vortrag gelockert. Nach den melodisch einprägsamen Motiven des Aufgesangs mit der steigenden Quinte in A und der steigenden Quarte in B wirken die Distinktionen des Abgesangs zunächst ganz neutral mit ihren Tonleiter- und Wellenbewegungen. Hinzu kommt, dass

der Komponist die Repetition der Abgesangsdistinktionen offensichtlich als unaufdringliche Anspielungen verstanden wissen will, deren Sinn in der Opposition zum Versbau besteht. Die Distinktionen C'D' sind nicht dieselben wie CD, denn sie haben jede die entgegengesetzte Kadenz; aber dass nicht nur metrischer Zwang diese Differenzierung begründet, zeigt die Behandlung der Partien vor der Kadenz: gleich ist die Melodie in C und C' bis zur 6. Silbe, in D und D' bis zur 7. Das nuancierte Spiel von Melodie und Metrik drückt sich auch in der Form der Kadenzmelismen aus: sie sind gleich (nur in verschiedener Lage) in den mvv 5 und 8 sowie 6 und 7, betonen also auch musikalisch die Reim- und Kadenzordnung gegen das formale Schema der Repetitionen. Adam de la Bassée ist zwar in seinem Kontrafakt darauf bedacht, die Noten des Vorbilds getreu zu bewahren, doch die metrische Eigentümlichkeit dieses Liedes, die erst mit der Melodie zusammen sein formales Erscheinungsbild im Vortrag bestimmt, ist für ihn eine andere Kategorie: unbedenklich verwandelt er die weiblichen Kadzenzen in männliche. Während bei Thibaut der Gegensatz der Kadzenzen in ihrer gemeinsamen Opposition gegen die Melodieform jene unschematische offene Vortragsform verwirklicht, ist die genau bewahrte Melodie in der je verschiedenen Form der Abgesangsdistinktionen nun unmotivierter Rest der früheren Gestalt, im Kontrafakt nur noch nichtssagende Variation. Die formalisierende Abänderung des Formschemas in DV, die beide im mv 5 die Distinktion A wiederholen, ist ein Beleg für die Diskretheit der ursprünglichen Repetitionen CDC'D', denn sie scheinen vom Redaktor entweder gar nicht bemerkt oder guten Gewissens geopfert worden zu sein, obwohl die Distinktion A für den weiblichen mv 5 durch Abspaltung eines c' zur 8. Silbe verlängert werden musste.

Den gleichen musikalischen Bau wie das Lied des Königs von Navarra hat R. 1125 „Ahi, Amours, con dure departie“ von Conon de Béthune, aber dies alte Kreuzlied zum dritten Kreuzzug behandelt seine Repetitionen durchaus noch nicht mit jener Raffinesse, die das kunstvolle Werk des Königs von Navarra auszeichnet. Die Melodie folgt hier, jedenfalls in der früh bestätigten Fassung M, genau dem Versbau:

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

R. 1125 M

Das Kontrafakt R. 1020a bestätigt M allerdings nur der Gesamtform nach, in Details weicht es ab und hat vor allem in den Repetitionen mv 4 (B') und 7 (C) Varianten bewahrt, die dem fortschreitenden Vortrag dienen und die genaue formale Entsprechung, die in M durchgeführt wird, missachten. Auch hier haben die Handschriften KNPX wohl eine verderbte Vorlage gehabt, die ein Redaktor nach bestem Wissen korrigierte:

A B A B B' C D C'

R. 1125 KNPX

Die Regelmässigkeit des Abgesangs erkennt er nicht, bewahrt aber in mv 5 eine fehlerhafte und funktionsstörende Anspielung an den Stollenschluss.

Die formale Behandlung von Melodie und Versbau in diesem Stück und in R. 711 des Königs von Navarra erlaubt auch eine stilistische Beurteilung des Problems, ob Friedrich von Hausen in seinem Lied MF 47.9 „Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden“ die

Melodie des Conon entlehnt hat oder nicht. Hätte er es getan, so wäre eine metrisch-musikalische Oppostition entstanden, wie sie der König von Navarra in R. 711 höchst kunstvoll ausnutzt, um die Festigkeit der musicalischen Repetition zu erschüttern. Friedrich von Hausen hätte bei der Wiederholung von CD im Abgesang beide Distinktionen umformen müssen, um sie seinen Kadzen anzupassen:

A B | A B | C D | C' D'
6 5 | 6 5 | 5 6 | 6 5
k m | k m | m k | k m

MF 47.9

Es ist dies freilich nicht unmöglich, doch darf bei Friedrich von Hausen nicht dieselbe ästhetische Absicht wie beim König von Navarra vorausgesetzt werden, der mit künstlerischen Mitteln die Wirkung eines klassischen Genre bewahren will, dessen Lebenskraft zur Zeit Friedrichs von Hausen bekämpft, aber nicht bezweifelt werden konnte. Zudem ergibt sich für den modernen Betrachter eine Aporie, wenn er annehmen möchte, dass Friedrich die Melodie Blondels benutzte: Aufschlussreich wäre dann nämlich nur die Art der Anpassung, Abspaltung einer Note im Innern des Melodieverses für C' (wie in der soeben genannten Fassung DV von R. 711), Wiederholung des Schlusstones (was eine unterentwickelte klingende Kadenz zur Folge hätte, vgl. R. 1216, S. 278) oder eine nicht-philologische, im Sinne mündlicher Vortragskunst gefundene völlig abweichende Wendung? Da gegensätzliche Kadenzinterpretation in der Zeit Friedrichs von Hausen, also bei Blondel (R. 482) und dem Chastelain de Couci (R. 700) zum Beispiel, nie so systematisch eingesetzt wird wie in R. 711 des Königs, sondern eine anspielende Wiederaufnahme bezweckt, ist es nicht wahrscheinlich, dass Friedrich von Hausen sich auf eine solche problematische Form eingelassen hätte. In der Komposition des Königs von Navarra wird um die Jahrhundertmitte der fortlaufende Vortragstil als Zeichen gesellschaftlicher Präsenz insofern bewusst gemacht, als er in Gegensatz tritt zum Prinzip der frei gesetzten Form, gegen die er sich kompositorisch durchsetzen soll. Aber die künstlerische Leistung, die als individuelles Moment im Setzen der Form erkannt und beim Liede des Königs durch formalen Widerspruch bekämpft zu werden scheint, tritt gerade in diesem Widerspruch aufs neue hervor, indem sie Form und Vortragshaltung wiederum in Komposition aufhebt und damit ausschliesslich sich selbst affiniert.

Der Formstil der Trouvèreyrik in ihrer früheren Epoche ist geprägt durch das Gleichgewicht der zwei gegensätzlichen Prinzipien: fortlaufender, und das heisst variabler, Vortrag einer sich durch diesen Vortrag beim Publikum erst konstituierenden Melodie einerseits und vom Komponisten gesetzte, durch Repetition fixierte Form. Das Gleichgewicht besteht darin, dass die gesetzte Form in der Variabilität des Vortrags, d. h. in Gegenwart gesellschaftlicher Instanz, sich zu verwirklichen hat. Das Prinzip des fortlaufenden Vortrags rein zu verwirklichen, versucht die *oda continua*, und ihre Stilprinzipien sind auch in Repetitionsformen aus diesem Grunde wiederzufinden. Das Prinzip des gesetzten Formschemas, ein dem höfischen Komponisten durch die Notwendigkeit des Vortrags verwehrter Willkürakt, verwirklicht rein der Kleriker auf seinem Pergament, auch wenn er ein in mündlichem Werkstil vorgefundenes Stück durch logische Korrektur der Form dem gesellschaftlichen Zugriff der sich darin konstituiert sehen wollenden Rittergesellschaft

entzieht. Der König von Navarra, an höchster Stelle der Rittergesellschaft stehend, glaubt, kraft eines kompositorischen Willküraktes die brüchig werdende gesellschaftliche Instanz ersetzen zu können, indem er sie mit in sein Lied hineinkomponiert, doch bleibt er alleinige Autorität: je mächtiger die Protektion, die er höfischer Gesellschaftsform angedeihen lassen möchte, desto sicherer bereitet er der protegierten den Erstickungstod.

Schematischer Werkstil in KNPX

Die Problematik der Erscheinungsform höfischer Lyrik vor dem ihr eigenen Publikum ist der bewahrenden Tradition in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts durchaus unbekannt. Der sich in stilistischen Eigentümlichkeiten des Gegensatzes von Vortragsform und Schema niederschlagenden ästhetischen Gestalt dieser Lyrik bringen Redaktoren ein inadäquates Interesse entgegen, dass der Bewahrung. Die Zeichen des grundsätzlich gespannten Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft sind der schriftlichen Überlieferungsform von höfischer Lyrik fremd, weil die Gesellschaft bürgerlich-klerikaler Kreise, die sich die museale Pflege der alten Dokumente angelegen sein lassen, ihre eigene gesellschaftliche Problematik in jenen Dokumenten nicht behandelt findet und in der Idealität des Alten eher ein Mittel pflegt, die neuen Probleme zu entschärfen. Die Sammlung KNPX hat sich als ein konsequent redigiertes Repertoire von Trouvèreliedern zu neuem Gebrauch erweisen lassen. Auch die Handschrift O ist eine kompetente Redaktion, doch kommt ihr in der Überlieferungsgeschichte eine geringere Bedeutung zu, denn ihre Fassungen wurden weder weiter kopiert noch kontrafaziert.

Das Unverständnis, mit dem Redaktoren der Mitte und der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts alten Trouvère-Überlieferungen gegenüberstehen, manifestiert sich in verständigen Korrekturen. Sie setzen eine gewandelte Auffassung vom Werkstil eines Trouvèreliedes voraus, eine Stilauffassung, die ihre Begründung in der neuen gesellschaftlichen Funktion der tradierten Lyrik findet. Im Falle der Melodie R. 936 „L'autrier estoie montés“ des Herzogs Henri III von Brabant aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wird durch zwei Kontrafakta die Form der Melodie von KNPX als sekundär erwiesen (vgl. S. 147, 160 ff., Übertragung S. 352 f.), trotz komplexer Gliederung in KNPX, bei der Melodieverspaare (DD' in den mvv 6 und 7, EE' in den mvv 9 und 10) durch einzelne Melodieverse getrennt erscheinen. Die Distinktion B spielt eine besondere Rolle, denn sie schliesst die Stollen ab (mvv 2 und 4), setzt einen Abschnitt in mv 8 und schliesst das Stück in mv 12. Trotz der beiden überlieferten Kontrafakta AH 48.330 von Adam de la Bassée und R. 934a ist keine glaubwürdige ältere Form zu rekonstruieren, so dass die negative Interpretation der Eigenheiten von KNPX im Vordergrund stehen muss.

Der Herzog scheint sich bei seiner Komposition vor allem auf die lockernde Wirkung seiner tänzerischen Metrik verlassen zu haben. Seine Melodie ist jedenfalls anspruchslos und in ihrem orchestischen, meist syllabischen Charakter ohne hervorspringende Besonderheiten. Initial- und Schlussformeln treten gelegentlich wieder auf, aber erfüllen nie eine wirkliche Wiederholung (mvv 6 und 11 beginnen in der transponierten Fassung Adams wie Distinktion B mit c, mv 7 schliesst wie B mit fed – c – d). Die Wiederholungen scheinen im Versbauplan auch keine Stütze zu finden, wenn man vom Aufgesang absieht; die dauernd wechselnden Verse rufen auch in dieser orchestischen Melodie den fort-

schreitenden Vortragsstil hervor und kompromittieren ihn, wie beim König von Navarra in R. 711, gleichzeitig wieder durch seine willkürliche Erzwingung. Gegen dieses Moment inneren Widerspruchs richtet sich die Bearbeitung des Redaktors. Den Überleitungsvers mit der Distinktion C lässt er bestehen, weder in der Verszahl noch im Reim oder in der Kadenz lässt er sich nach Abschluss des Aufgesangs formal anschliessen. Die beiden folgenden Melodieverse haben zwar verschiedene Länge, aber gleiche Kadenz und gleichen Reim. Wahrscheinlich hat dies den Redaktor bewogen, hier auch Melodiegleichheit herzustellen: ein rezitativisches Motiv kommt diesem Zweck entgegen, indem es beliebig dehnbar ist. Gerade an dieser entscheidenden Stelle belegen die beiden Kontrafakta unwiederholte Distinktionen, die in AH 48.330 in mv 7 mit der Klausel ω an der Distinktion E zu einem vorläufigen Abschluss gelangen. Dieser Abschluss wird in KNPX hinter mv 8 gelegt, wo die Aufnahme von B den Schlusscharakter des mv 8 betont. Aber sowohl im Falle der Wiederholung DD' wie hier bei B' ist die Silbenzahl der Verse verschieden, und die Zuweisung gleicher Melodien an bestimmte Verse scheint zufällig-willkürlich gehandhabt zu werden. Endendifferenzierte Gleichheit bietet sich an für die beiden dreisilbigen Klauseln der mvv 10 und 11. Bei Adam de la Bassée sind sie als Frage und Antwortgeste erhalten, wonach der mv 11 in seiner stockenden Funktion sehr plausibel die Reprise von B retardiert. Im Vorbild wird diese Funktion nicht deutlich, weil mv 11 dem offenen Schluss von mv 10 folgt und also erwartet wird, selbst aber Erwartung auf den Schlussvers schaffen soll; eine solche spannende Funktion zu tragen, erweist sich das magere Dreinotenmotiv als zu schwach. Der Redaktor dieser Fassung bemüht sich nach Kräften um eine Melodie, die als Ganzes ein hierarchisches Formprinzip verwirklichen soll; aber er ist nicht frei: der ihm vorliegende Text verlangt einerseits von ihm die philologisch treue Bewahrung des Überlieferten, andererseits die kritische Sichtung des eventuell Verderbten. Sein Ergebnis ist ein Beweis der Kompositionsabsicht des Herzogs von Brabant: die Hierarchisierung nach Gruppen ist insofern misslungen, als zwischen repetierbaren Elementen Einzelverse stehenbleiben, deren formale Funktion unklar bleibt. Die Redaktion ist auch stilistisch ein Kompromiss zwischen Bewahrung einer ästhetisch schlüssigen, aber nicht mehr verstandenen formalen Geste des Komponisten und der bürgerlich-klerikalen Forderung nach organisierter, d. h. verständlicher und beurteilbarer Form.

Diese Tendenz, die hier eine Strophenform als Ganzes verändert, scheint bei den Schreibern der zweiten Jahrhunderthälfte verbreitet zu sein und ist mit der einmaligen Redaktion im Falle von KNPX auch noch nicht abgeschlossen. In einer Untergruppe (PX) dieser Handschriften findet sich im Lied R. 624 eine weitere Formkorrektur. Das Vorbild dieses Liedes, R. 15 von Gilles de Viés Maisons aus dem Ende des 12. Jahrhunderts und ein Kontrafakt des Oede de la Courtoierie (R. 216) nach der unkorrigierten, aber redigierten durch N vertretenen Fassung des Liedes R. 624, geben für die alte Melodie folgende Form:

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

R. 15 KNPX, R. 624 N, R. 216

Schon hier ist die Wiederaufnahme von C' am Schluss in den Fassungen R. 15 KNPX, R. 624 N und R. 216 KN genauer als in R. 15 MT; die starke Variation am Ende von C' beweist hinlänglich, dass Gilles de Viés Maisons das alte Prinzip des Vortragsstils verfolgt, der Repetition neue Funktionen zu geben und sie damit als statisches Element einer Bauformel wirkungsvoll aufzuheben. Der Klammer, die C – C' nun im Abgesang bilden, fügt der Redaktor in PX von R. 624 einen homogenen Doppelvers ein, indem er D an E angleicht, wodurch die sehr symmetrische, beständig im Widerspruch zur Kadenzordnung stehende Melodieform entsteht (vgl. S. 222 f.):

A B A B C D D' C'

R. 624 PX

Form als Schema drängt natürlich überall dort sich vor, wo schon die Komponisten Wiederholungen angelegt hatten, diese aber in mündlichem Vortragsstil keineswegs identisch auszuführen waren. Gerade bei solchen einsichtigen Formverhältnissen findet sich genaue Übereinstimmung wiederholter Distinktionen auch nicht nur in KNPX. Das zweifach kontrafazierte Lied R. 482 des Blondel de Nesle hat in seinen beiden Schlussversen eine genau identische Ausführung, bei der nur in mv 9 der überflüssige letzte weibliche Kadenzton von mv 8 fortgelassen wird, in MU und KNPX sowie in den beiden Kontrafakten R. 603 und R. 1102b (vgl. S. 122 ff.), während T und D eine je verschiedene Schlusswendung bringen. Weniger klar ist die Entsprechung in der sequenziierenden Wiederholung in mv 6, der die Distinktion B wohl auch schon nach der Absicht des Komponisten eine Quinte höher wiederholt. Sie ist in UT KNPX ganz identisch, in M und D variiert und auch in beiden Kontrafakten leicht abweichend. Formale Strenge der Wiederholungen ist, wie die verschiedene Verteilung der Handschriften zeigt, in den meisten Fällen nicht ein Überlieferungs-, sondern ein Redaktionsproblem; nicht weil die Schreiber formal perfekte Fassungen vorfinden, stehen diese in den Handschriften, sondern weil formale Perfektion eine ästhetische Forderung des schriftlichen Werkstils ist, die man auch trotz einer verderbten oder locker geformten Vorlage befolgen kann.

Die Redaktion KNX ist in R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance“ so erklärt worden (vgl. S. 220 ff.). Die Wiederaufnahme eines Zehnsilbler-Initiums (mv 5) als kurzen viersilbigen Melodievers hat den Redaktor bewogen, auch die restliche Passage anzugleichen. Es ist dies Vorgehen genau der Reduktion von R. 1227 zu vergleichen, wo die ältere ungeformte Fassung auch durch ein Kontrafakt bestätigt wird (vgl. S. 280 ff.), während hier nur ein jüngeres Kontrafakt von Oede de la Courtoerie der redigierten Fassung KNX entspricht. Die vom Redaktor gleichgesetzten Stellen sind aber metrisch inkommensurabel, wie die Gegenüberstellung (S. 222) zeigt: mv 5 ist ein männlicher Zehnsilbler, die zusammengefassten Verse 8 und 9, ein männlicher Viersilbler und ein männlicher Siebensilbler, ergeben zusammen einen Elfsilbler mit Binnenpause. Die Notenunterlegung bringt in jeder Rhythmisierung eine gegenteilige Interpretation; zum Vergleich hier eine Wiedergabe nach dem dritten Modus:

Hier wie schon im Falle von R. 1227 sind kaum Schlüsse aus solch einer Bearbeitung über die wirkliche Behandlung des Rhythmus zu ziehen; die Möglichkeit, der Form durch Wiederholungen einen geordneteren Charakter zu geben, lässt der Redaktor nicht fahren, nur weil ein rhythmisches Problem entsteht.

Wie sich hier zeigt, ist es wohl unangemessen, nach der akustischen Wirkung der korrigierten Lesarten der Redaktion KNPX zu fragen, denn daran orientieren sich die Korrekturen gar nicht; dennoch ist anzunehmen, dass auch diese Fassungen gesungen worden sind, wahrscheinlich bei Versammlungen von Puys. Dort selbst hat man aber wohl mit der Zeit jenen gelehrten formstrengen Gebilden den Vorzug gegeben vor der überlieferten Formlosigkeit älterer Kompositions- und Vortragssmanier. Fast selbstverständlich rücken in einer Atmosphäre der Beurteilung zur Preisverteilung mess- und prüfbare Eigenschaften eines Liedes in den Vordergrund und werden zu Werten an sich, ohngeachtet des Zusammenhangs, den sie stiften oder stören. So findet man in KNPX häufig nivellierende Formalisierungen, die Repetitionen verdeutlichen oder einführen und verschiedene Distinktionen einander angleichen, wodurch die Melodie des Kontrastes beraubt und durch zu viele formale Bezüge schliesslich monoton bzw. wiederum formlos wird.

In R. 244 „Qui d'amours a remembrance“ von Robert de Memberoles sind es gerade die Handschriften PX und O, die im Aufgesang einen Litanei-Typ mit Endendifferenzierung durchsetzen, während T vollkommen differenzierte Distinktionen enthält, die aber bereits aufeinander Bezug nehmen in parallelem Initium und verschiedener korrespondierender Schlusswendung (vgl. S. 237 ff.). In PX und dem daraus entnommenen Kontrafakt R. 541 sind überdies im Abgesang noch vollkommen gleich die Distinktionen der mvv 5 und 7 (bis aufs Schlussmelisma), eine Eigenheit, die weder O noch T mit PX teilen; auch hier dürfte eine gewisse Ähnlichkeit der Melodieführung in beiden Distinktionen Anlass zur völligen Angleichung gegeben haben. Je weniger verschiedene Distinktionen zum Aufbau der Strophe benutzt werden, desto mehr nähert diese sich einem andern, dem Minnelied fremden Stil, der gruppenrepetierenden Tanzlyrik. Hier versuchen O und PX diese in der Komposition angelegte Tendenz zu verstärken.

In der gedrängten Form von R. 430 „De joli cuer enamouré“ des Grafen von Rouci rückt die unveränderte Wiederaufnahme von B, der Stollenschlussmelodie, den Aufgesang und

Abgesang noch dichter aneinander, als dies in der kurzen Komposition mit dem Zwischen- teil von zwei Versen auf gleicher Melodie ohnehin schon der Fall ist:

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

R. 430 KNPX

In T und dem älteren Kontrafakt R. 2033 ist die Schlusswendung variierend wiederholt und somit wirkungsvoller als das automatische Funktionieren der Repetition in KNPX und dem daher entlehnten Kontrafakt R. 435. Aber die formal wichtige Lagenänderung bei C ist in allen Handschriften bewahrt.

Während die älteren Komponisten und Sänger darauf bedacht sind, in den Liedern mit Kanzonenform eine deutliche Trennung von Aufgesang und Abgesang zu erreichen, wobei Distinktionen des Aufgesangs höchstens zur Schlussbeschwerung als B allein oder als AB im sogenannten dritten Stollen erscheinen, formalisieren die Redaktoren oft über Gebühr, wenn sie Stollenmelodien im Abgesang wiederholen, was die Form als Ganzes nivelliert. So wird die schon reichlich gegliederte Strophe des Liedes R. 1135 „Amours n'est pas, que c'on die“ durch eine weitere Angleichung von Melodieversen völlig unübersichtlich:

A	B ¹	C	C'	A	B ²	D ¹	D ²	E	F
7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
a'	b	b	a'	a'	b	a'	a'	b	a'

R. 1135

KNX (und das Kontrafakt R. 1231) gleichen Distinktion C so stark an A an, dass die Gliederung der getrennten Stollen AB kaum mehr hörbar wird.

Während die Handschrift O des Liedes R. 2056 sowie T und M des Kontrafakts R. 2062 von Hue de la Ferté keinen Wert auf eine genaue Entsprechung des mv 5 und mv 4 zu legen scheinen, obwohl die Linie auch in der ursprünglichen Komposition sicherlich ähnlich gewesen ist, nutzen KNX den Anklang zu einer Wiederholung aus, die nur in der Kadenz abweicht. Und auch in der jüngeren Fassung KNXO des Liedes R. 126 „En chantant m'estuet complaindre“ von Gace Brûlé wird der Abgesang mit einer Wiederholung der Distinktion A begonnen:

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

R. 126

In Wirklichkeit verwenden KNXO die Initialtonleiter der Distinktion C auch in A; beide Distinktionen sind in KNXO bis auf die Kadenz gleich (vgl. S. 57 ff.).

Korrekte Wiederholungen sind für den Redaktor von KNPX so etwas wie eine Garantie von Authentizität. In seinem Geiste verfährt der moderne Textkritiker immer dann, wenn er eine Einregulierung vornimmt, ein von Gennrich für musikalische Textkritik geprägter Begriff, der schon die Voraussetzung der schriftlich-korrekt Melodieform auf unreflektierte Weise enthält. In der Tat lässt sich eine Einregulierung innerhalb der Gruppe KNPX bei Abweichungen meistens rechtfertigen, weil sie im Geiste der Redaktoren Irrtümer klärt; und auch für die Philologen des 13. Jahrhunderts war genaue Entsprechung der

Repetitionen wichtiger als Bewahrung irgendeiner melodischen Wendung. Aber überall sonst, in älteren Liedfassungen der Handschriften M und U, auch T, D, Z und anderen, ist es streng genommen nicht einmal möglich, eine verstümmelte Stelle des einen Stollens aus dem andern zu rekonstruieren. Die Gruppe KNPX geht in ihren Formalisierungen oft sehr weit und nimmt dann keine Rücksicht auf Überlieferung. Um so treuer sind aber alle Abschriften und Kontrafakta, die dem kritischen Text folgen: es ist daraus zu schliessen, dass die Fassungen von KNPX den Benutzern tatsächlich auch als kritisch-redigierte bekannt waren, dass sie dieselben des kritischen Textes wegen anderen Quellen vorzogen und dass die kritische Qualität zu ihren ästhetischen Forderungen an das Werk gehörte.

Formalisierende Korrekturen in Handschrift O

Wie schon gelegentlich bei der Analyse der redigierten Melodiefassungen von KNPX bemerkte wurde, hat auch die Handschrift O des öfteren kritische Lesarten wie in KNPX oder solche, die auf eigener Initiative des Redaktors von O beruhen. Im Ganzen gesehen geht dieser Redaktor mit der musikalischen Überlieferung im formalen Bereich wohl vorsichtiger um (sein Augenmerk gilt mehr dem Rhythmus, den Melismen, der Linienführung und den Tonarten) und begnügt sich mit Detailkorrekturen, von denen einige hier erwähnt und kommentiert seien.

Die Redaktion der Melodie des Lerchenliedes B. 70.43 von Bernart de Ventadorn in dem nur durch Handschrift O mit Melodie überlieferten Kontrafakt R. 365 „Amis, qui est li mieus vaillant“ gehört vielleicht schon dem Kontrafaktor selbst (vgl. Übertragung S. 273 f.). R. 365 ist jedenfalls das einzige Stück dieser Serie von Kontrafakten, das die beiden anklingenden *mvv* 4 und 7 zur völligen Gleichheit bringt. Es wird dadurch die hier bestehende melodische Ähnlichkeit in der *oda continua* gegenüber den anderen vielfältig anklingenden Passagen stark hervorgehoben, ohne dass schon eine klare Gliederung wie sonst in einer repeterenden Strophenform entstünde. Allerdings versucht der Kontrafaktor oder Redaktor, diese Tendenz nach klarer Gliederung auch dadurch zu verstärken, dass er im *mv* 2 die melodische Linie bis zur 4. Silbe genau der von *mv* 4 und 7 anpasst: was erreicht werden soll, ist die Wirkung eines Stollenschlusses in den *mvv* 2 und 4 mit Wiederaufnahme der Stollenmelodie im Abgesang (vgl. Übertragung S. 354).

Kritische Eingriffe in der Handschrift O, die mit Sicherheit auf den Redaktor zurückgehen, sind zahlreich und folgen derselben formalistischen Tendenz wie das späte Kontrafakt R. 365. So hat der Redaktor von O in dem Lied R. 1410 „Mauvais arbres ne puet florir“ des Königs von Navarra und in dem davon abgeleiteten Kontrafakt R. 1423a „Sire, loez moi a loisir“ jeweils verschiedene formale Korrekturen angebracht (vgl. S. 38 f.). Die Komposition des Königs ist selbst schon nuanciert gegliedert durch Stollenwiederholung und variierende Wiederaufnahme der Distinktion C des *mv* 5 als C' in *mv* 8. Die Wiederholung definiert diesen Teil des Abgesangs als einen Vierzeiler, der dem vierzeiligen Aufgesang entgegengestellt ist; die variierende Kadenz von C führt auch tonal in *mv* 8 zu einem Abschluss. Die drei letzten Melodieverse bilden eine Einheit, indem *mv* 9 den neuen Aufstieg vorbereitet, *mv* 10 noch einmal einen Höhepunkt nach Art des zentralen Stücks *mvv* 6 und 7 erreicht, während der letzte Melodievers (*mv* 11) ruhig zum Finalton c' zurückführt. Die korrigierende Redaktion in Handschrift O von R. 1410 ist insofern

unangemessen, als sie die weiterführende Funktion des mv 5 (Distinktion C) nicht wahrnimmt und dem Melodievers hier dieselbe Finalis c' gibt wie im mv 8, wo allein sie berechtigt wäre. Im Kontrafakt R. 1423a, dessen Fassung M die formale Gliederung des Vorbilds in MKX bestätigt, bringt der Redaktor ausser dieser Korrektur noch eine zusätzliche an: er erkennt, dass unter den drei Schlussversen der mittlere (mv 10) etwa die Funktion hat, die dem mv 6 im ersten Teil des Abgesangs zukommt (mvv 5–8) und leitet daraus konsequent die Wiederholung dieser Distinktion (D) für mv 10 ab; nur die ersten drei Noten sind verschieden. Im Ablauf der Melodie hat diese Angleichung weniger Wirkung als die geschlossenen Kadenzen der mvv 5 und 8, doch hebt sie den Unterschied beider Höhepunkt-Passagen auf, während in der ursprünglichen Fassung mv 10 als abgeschwächter Höhepunkt gegenüber mv 6 erscheint, wodurch die formale Gliederung besser nuanciert wird als durch automatischen Einsatz des bereits Gehörten.

Die Melodien des Königs von Navarra, die zwar jedes gewählte Formgesetz erfüllen, stehen doch in einem problematischen Verhältnis zur Wiederholung von Distinktionen. Wo die Melodie an Eigencharakter verlieren soll, ist jede Wiederholung ausserhalb des konventionellen Aufgesangs ein Hinweis auf ihre unerwünschte Relevanz. So meidet der König zum Beispiel in R. 407 „De bone Amour vient science et bonté“ (vgl. Übertragung S. 355 f.) jede Wiederholung im Abgesang, und dies gerade, indem er ein gleiches Initium in den mvv 6 und 8 zu einer gegenteiligen Funktion bestimmt: In mv 6 wiederholt sich das Eingangsmotiv selber, die Funktion ist retardierend und rezitativisch mit offenem Schluss, während in mv 8 der steile Abstieg g – e – c stilistisch sicher den Schluss vorbereitet. Diesem Abstieg entspricht im mv 5, dem ersten des Abgesangs, an derselben Versstelle eine ebenso charakteristische Aufwärtsbewegung dc – e – g mit offenem Schluss, so dass im Abgesang wieder zwei Formprinzipien sich überlagern: dem umarmenden Reim baab schliesst sich die umarmende Motivik der mvv 5 und 8 an; im Widerspruch zu ihr befindet sich die Parallelität der Initien von mv 6 und mv 8. Aus dem Widerspruch komponiert der König den Effekt gesellschaftlich vermittelter Vortragsvariation, ein Effekt, der als komponierter aber eben nicht Ausdruck gesellschaftlicher Vermitteltheit, sondern königlich-kompositorischer Willkür ist. Dieses Problem, dass nämlich der Minnesang seine gesellschaftliche Funktion einzubüßen beginnt, wo nicht mehr Integration sondern Isolation das Gesellschaftsbild seines Publikums zu bestimmen beginnt, ist in der Kunst des Königs gegenwärtig und macht sie zu einem eindringlichen Zeugnis seines historischen Augenblicks. Aber dem Redaktor von O ist weder das Problem dringlich noch sein Ausdruck in der Melodie des Königs erkennbar. Er treibt ohne Bedenken das eine Prinzip auf die Spitze, die Parallelität, indem er mv 5 an mv 7 angleicht und so beinahe (bis auf die Reime!) befriedigende, aber nichtssagende Klarheit herstellt.

In orchestrischen Melodien werden auch geringfügige Anklänge in den kurzen Motivgruppen leicht als verderbte Wiederholungen interpretiert und einreguliert: Im Lied R. 1545 des Blondel de Nesle erkennt der Redaktor die Ähnlichkeit der Distinktionen A und D, was ihn veranlasst, D bis auf den letzten Ton seinem A anzugeleichen (dieselbe naheliegende Korrektur nimmt auch der Schreiber der Handschrift B der Werke Gautiers de Coinci am Kontrafakt R. 1546 vor):

R. 1545
T (O)

A

3. si chant com hom sos- pris

R. 1545
T

D

6. mais bien me puis van- ter.

O

A'

6. que bien me puis uen- ter.

Wenn man dieser Angleichung eine erkennbare akustische Funktion zuschreibt, dann wohl eine negative, formstörende, die das Prinzip der Halbstropherenrepetition durch zusätzliche Beziehungen verunklart (vgl. S. 120 ff.).

Dies scheint durchaus nicht immer der Fall zu sein, nur hat der Redaktor wohl selbst darüber kaum ein Urteil, wann eine Formentsprechung der Organisation des Vortrags nützen kann und wann nicht. Im Falle der Melodie von R. 1661 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien“ des Adam de la Hale steht einem klassischen Aufgesang in Zehnsilblern ein musikalisch ungegliederter Abgesang gegenüber. Indem der Redaktor von O die Distinktion F im mv 8 mit der Kadenz der Distinktion B versieht, bringt er den Stollenschluss in Erinnerung und schafft einen Einschnitt, dem die letzten beiden Melodieverse wie ein Refrain folgen. Obwohl dies nicht in der Absicht des Komponisten gelegen hatte, wird man nicht zögern, die Modifikation für sinnvoll zu halten.

In einem weiteren Beispiel hat der Redaktor von O auf Grund seines Interesses an der Form vielleicht sogar eine ziemlich kunstvolle Anspielung der originalen Komposition bewahrt: Der Abgesang des Liedes R. 2117 „Chant ne me vient de verdure“ von Jehan de Louvois ist ungegliedert in der einzigen Handschrift M; das Kontrafakt R. 746 dagegen wiederholt, um drei Silben verschoben, die Distinktion C (mv 5) in seinem Schlussvers (mv 8). Ist man allerdings erst einmal durch die Fassung O aufmerksam gemacht, findet man die Ähnlichkeit auch in M des Vorbilds wieder (vgl. S. 178 f.).

V. Komponierte Form und komponiertes Schema

Die formalistische Melodieästhetik der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kennzeichnet auch den monodischen Kompositionsstil jener Epoche. Im Vergleich zum mündlichen Kompositionsstil der authentischen Trouvèrepoesie sei er dargestellt an einem Lied des

Raoul de Soissons aus dem Kreise des Königs von Navarra und einem Lied des Gaidifer d'Avion aus dem Kreise des Puys von Arras um Jehan Bretel, „prince“.

Das Lied R. 1267 „*Chançon m'estuet et fere et comencier*“ von Raoul de Soissons reiht klassische Zehnsilbler aneinander, die eine schwebende, rezitativisch eingeleitete Melodie begleitet. Ihre Form ist klar nur im Aufgesang, aber bereits hier ist zu bemerken, dass jeder Melodievers mit der Finalis f schliesst und der stolligen Gruppenbildung die Beständigkeit des Grundtons entgegenhält. Das Formschema, das gleiche Melodiestücke mit gleichen Kennmarken bezeichnet, ist offensichtlich für die Darstellung der sich entwickelnden Form des Abgesangs ungeeignet (vgl. S. 239 f.), denn Wiederholungen finden nicht statt. Trotzdem ist nicht davon abzusehen, dass zwischen mv 5 und mv 7 eine gewollte Verwandtschaft besteht, die vielleicht in KNPX besser hervorgehoben wurde als in M und T. Die Verskadenzen sind hier allerdings gerade entgegengesetzt, und während die Distinktion C in mv 5 durch ihre höhere Lage den Beginn des Abgesangs markiert und alle Aufmerksamkeit auf sich lenkt, bewirkt ihre anspielende Wiederholung fast das Gegenteil: in der retardierenden Position neben Distinktion D in mv 6 wird ihre Linie gleichgültig und dem Vergessen empfohlen. Umgekehrt funktioniert dagegen die variierende Wiederholung von Distinktion E in den mvv 8 und 9. Das erstmal stellt sie sich als belanglose Rezitationsformel ohne Relief dar, und obwohl ihr ganzer Mittelteil unverändert in den Schlussvers übernommen wird (Silben 4 bis 9 oder 10), dient die Identität des Materials nur dem Nachweis der funktionalen Verschiedenheit: mit dem Quintaufschwung zu Beginn und der modernen Leitton-Schlusswendung wird das Mittelstück dem hörenden Bewusstsein geradezu entzogen und seiner Identität beraubt. Selbst wenn die Fassung KNPX, die hier beschrieben wurde, an einzelnen Stellen formale Beziehungen deutlicher hervorkehrt als M und T (M ist verstümmelt, T im Abgesang fehlerhaft), bleibt das Prinzip der problematischen Form erkennbar: auch hier bei Raoul scheint die überspielte Form nicht durch selbstverständliche gesellschaftliche Präsenz im Kompositions- und Vortragsstil begründet, sondern schon im Bewusstsein gesellschaftlicher Problematik komponiert worden zu sein. Dem höfischen Vortragsstil aber bleibt diese Komposition insofern treu, als sie keine authentische Vortragsvariante zu verleugnen braucht, sondern solche Varianten in der unsystematischen Abfolge geradezu heraufbeschwört. Dies aber findet kein Gehör bei den Kontrafaktoren, die in R. 462 und R. 1315 genau nach der Fassung KNPX komponierten, dem Denkmal gewogen, aber unempfindlich für seine Gestalt (vgl. S. 357).

Gaidifer d'Avion gibt seinem Lied R. 2054 „*Tant ai d'amours apris et entendu Que nus*“ zwar einen ererbten klassischen Rahmen aus Zehnsilblern, aber ausser der Initialdistinktion A folgt seine musikalische Komposition kleineren Einheiten, die durch Zäsuren des Zehnsilblers vorgebildet sind. Selbst wenn einige Details, wie zu vermuten, in den Handschriften V und O dieses Liedes nachträgliche Korrekturen sein sollten, kann doch dem Ganzen eine höchst kunstvolle Formbehandlung nicht abgesprochen werden. Gerade die durch Reime und Kadenzen nicht gestützten Wiederholungen von Vershälften, gar noch in sequenziertener Lage, beweisen beim Autor eine ausgereifte Kenntnis von Kompositionstechniken ausserhalb mündlicher Monodie (vgl. S. 162 ff., Übertragung S. 301). Die ausserordentliche Kompliziertheit, die sich auch noch in den übergreifenden Zehnsilblern versteckt, verrät ein Musterstück gebildeter Kompositionskunst; aber für ihre Tradierung

ist sie auf kundige Schreiber und Kontrafaktoren angewiesen. Die unscheinbare Vortragsvariante darf nicht erscheinen, wenn der kunstvolle Bau erhalten bleiben soll. So mögen denn zwar VO von R. 2054 im mv 7 mit der sequenzierenden Wiederholung von B eine zusätzliche Komplikation eingeführt haben, die Kontrafakta, die darüber Aufschluss geben, haben selbst ihr Vorbild nur unvollkommen erhalten: Adam de la Bassée in AH 48.318 mit metrischen Eingriffen, Lambert Ferri in R. 2053 mit einer amorphen Folge in der Mitte des Abgesangs. Dieses Kontrafakt belegt aber deutlich, dass die Form als kompositorische Willkür in ihrer technischen Durchschaubarkeit dem Kenner intellektuellen Genuss bereiten, als erklingende Tonfolge jedoch gar nicht in Erscheinung treten kann, ohne banaleren Modellen subsumiert zu werden. Das komponierte Schema ist auch nur als solches, nicht als Melodie etwa real. Die Voraussetzung einer solchen Komposition, die der Komponist in seiner Zeit und Umwelt berechtigterweise für erfüllt hielt, besteht im Interesse an kodifizierter und kodifizierbarer Kunst. Beugt sich die überlieferte Trouvèrepoesie diesem Interesse, wie die redigierten Melodiefassungen das allenthalben beweisen, so tritt Gaidifers Lied einer solchen Haltungfordernd gegenüber, indem seine Form Kodifizierung nicht nur duldet, sondern verlangt. Sie erzwingt aber damit, was Liedern des älteren Repertoires als Ehre zuteil wurde, ganz ähnlich wie Adam de la Bassée für die Pergamentfähigkeit seiner Kontrafakta selbst Sorge trägt¹.

1 Der seines Nachruhms doch sichere Thibaut IV., Graf von Champagne und König von Navarra, drückt das Bewusstsein seines eigenen Künstlertums ausser im Melodiestil seiner Lieder auch in dem merkwürdigen Bemühen um deren Aufzeichnung aus, ob er nun Text (und Illustrationen dazu) auf die Wände seiner Schlösser Troyes und Provins malen liess oder, wie Wallensköld (Thibaut, xvij f.) die von ihm auch zitierte Chronikstelle vorsichtig interpretieren möchte, dafür sorgte, dass sie unter seiner Aufsicht niedergeschrieben und kopiert wurden.

II. KAPITEL

Melodie und Distinktion

I. Der Melodievers

Die musikalische Einheit des Trouvèreliedes ist kleiner als das Lied selbst: die Strophe. Ihre Wiederholbarkeit ist eine äusserliche Eigenschaft, die nicht in die Zuständigkeit des Komponisten fällt, aber sein Werk zwangsläufig relativiert. Es gehört diese Relativierung zum Wesen der Trouvèrepoesie als gesellschaftlichen Mediums. Bezeichnend für die Relevanz der Strophenwiederholung in höfischer Poesie ist die Form des Strophenlais, indem sich das Wiederholungsprinzip gegen die ursprüngliche Sequenzform und trotz deren auf Selbständigkeit pochenden Ausdehnung durchsetzt. Es ist dies Wiederholungsprinzip auch nicht der Sequenz mit doppeltem Cursus zu vergleichen, denn dort gerade sind die Wiederholungsmöglichkeiten kompositorisch begrenzt, und die Form des doppelten Cursus schafft hierarchischen Aufbau, während die Strophenzahl eines Strophenlais durchaus nicht musikalisch gerechtfertigt werden kann. Wiederholung schafft hier keine kompositorische Hierarchie, sondern relativiert die in den Einzelstrophen geschaffene. Diese formale Hierarchie drückt sich am deutlichsten in Wiederholung von Distinktionsgruppen aus, einem Prinzip, das auch der schematischen Analyse zugänglich ist und als einziges musikalisches Gliederungsmittel dem metrischen Schema an die Seite gestellt werden kann. Jedoch repräsentiert die Distinktionswiederholung nicht die musikalische Form der Monodie schlechthin; sie wird im Gegenteil gerade in der authentischen Trouvèrepoesie mündlichen Kompositions- und Überlieferungsstils von einem zweiten ungleich nuancierteren Formprinzip beständig in Frage gestellt, dem Formprinzip der fortschreitenden melodischen Evolution, das in der Form der *oda continua* rein repräsentiert wird. In der *oda continua* erscheint die kleinste selbständige formale Einheit der Trouvèremelodie, der Melodievers, in bedeutender Funktion, denn auch durch Reime und Kadzenen baut sich eine Strophe für den Hörer aus solchen Verseinheiten auf. Die musikalische Beziehung eines Melodieverses zum andern ist durch die Bestimmung ‚identisch‘ oder ‚nicht identisch‘, den Kategorien des Wiederholungsprinzips in schematischer Darstellung, nun allerdings höchst ungenügend charakterisiert, sind der formalen Möglichkeiten doch sehr viele zwischen kontinuierlichem Übergang von einem Vers zum andern und isolierendem, unvermitteltem Nebeneinander, zwischen kurzen gehäuften Motiven und sich über ganze Strophenteile erstreckenden musikalischen Gedanken, zwischen der Ausfüllung eines Melodieverses mit einer zusammenhängenden Bewegung und mit mehreren charakteristischen Elementen, zwischen schlichem, zielstrebigem Ablauf und melismatischem Wahrnehmen jeder melodischen Wendung.

Der mündliche Kompositionsstil der authentischen Trouvèrepoesie, der dem fortschreitenden Formprinzip der *oda continua* auch in Repetitionsformen zur Wirksamkeit verhilft,

ist dadurch charakterisiert, dass er die Funktion jedes Elements von seiner materialen Verfassung unabhängig machen bzw. diese selbst nach Kriterien der Funktion noch im Ablauf des Vortrags ständig verändern kann. Vereinzelung des Melodieverses, isolierende Motivhäufung, Diskontinuität der Bewegung im Melodievers, eindeutige Bezogenheit jeder Bewegung auf ihr Ziel dürften dem mündlichen Vortragsstil inadäquat sein; Kontinuität der Verse untereinander, weiträumige Ausdehnung der Melodie bei relativer Einheit der Melodieverse, Möglichkeit des beschaulichen Einhaltens in Verzierungen und Kadenzmelismen sollten seiner Funktion als Medium eines Textes in der Atmosphäre höfischer Feierlichkeit angemessen sein.

Die Rezeption der Trouvèrepoesie durch bürgerlich-klerikale Kreise, die der rational-aufdringlichen Repetitionsform mehr Recht einräumt als der variierenden Anspielung des mündlichen Vortragsstils, hat keinen Begriff mehr von der musikalischen Funktion einer Wendung, sondern sieht sie als gegebenes Material, das einer Analyse zugänglich ist: jedes Element, Aufgesang, Stollen, Melodievers, Motiv, Verzierung, in seiner Vereinzelung erkennbar, und das heisst auch verstehbar und überlieferbar zu machen, ist das Prinzip, welches der urteilende Puy und das kritische Skriptorium der Erhaltung alter und der Komposition neuer Melodien auferlegen müssen.

Das Lied R. 2054 „Tant ai d'amours apris et entendu Que nus“ des Arraser Autors Gaidifer d'Avion, dessen formale Organisation neue Wege geht, indem der Rahmen des klassischen Zehnsilblers analytisch in selbständige, d. h. wiederholbare Teilabschnitte zerlegt wird, deren komplexe Symmetrie den ästhetischen Anspruch schriftlichen Kompositionsstils dem klassischen Minnelied einkomponiert, zeigt allein schon durch diese analytische Versbehandlung, dass dem Komponisten keineswegs nur die als formlos empfundene Kanzone, sondern auch deren kleinstes Bauelement, der Melodievers, in seiner selbstverständlichen Ausdehnung problematisch geworden ist. Weil in der Versteilung formale Komplexität begründet werden soll, muss die melodische Linie streng analytisch die Grenze der Formelemente betonen. So hat denn auch nur die Distinktion A eine durchgehende melodische Linie; sie schliesst mit der Finalis d, also einem Ganzschluss hier im ersten Modus, und nur die in langer Konvention geschulte Formgewohnheit der Kanzone lässt den Hörer hier eine Fortsetzung erwarten. Das Stück B₁ besteht aus einem einleitenden Melisma und dreisilbiger Finalkadenz, das Stück B₂ aus einem Dreiklangsabstieg und derselben, auf weibliche Kadenz bezogenen Finalkadenz. Da auch in mv 5 zunächst die Halbdistinktion B₁ wiederholt wird, erscheint bis zu dieser Stelle schon siebenmal jene Wendung, die dann, mindestens in VO, noch einmal sequenziert (mv 7) und im Schlussvers noch zweimal in ursprünglicher Gestalt wiederkehrt. Eine den Gehörseindruck mit der vorherrschenden Kadenzwendung wiedergebende Darstellung sähe etwa folgendermassen aus:

A $\text{d} \#(\text{mv3})$

1. Tant ai da- mours a- pris- et en- ten- du.

1.B₁

2. que nuls fors deu

B₂

ne men puet plus a- pren- dre.

1.B₁

5. si me mer- uoil

C₂

de ces que uoi en- pren- dre. 6. si cru- el fes

C₁

C₂ 2.B₁

& nen sont es- per- du. 7. mes il nont pas

D₂ 1.B₁

le mes- tier co- ne- u. 8. si ne se- uent

B₂

de lor maux gar- de pren- dre.

Aber auch die nicht wiederholten Versteile C_1 und D_2 werden als einzelne identifiziert, indem die jeweils andere Vershälfte durch Wiederholung gebunden erscheint: C_2 in mv 6 setzt für den Hörer nicht C_1 fort, sondern nimmt C_2 aus mv 5 auf, und D_2 füllt den Zehnsilbler als isoliertes Stück zwischen zwei B_1 -Motiven. Die Fortführung des Halbverses B_1 in den mvv 2, 4 und 8 durch B_2 erscheint insofern vollkommen willkürlich, d. h. hier durch Forderungen der ingeniosen Repetitionsform bestimmt, als in mv 5 auf dasselbe B_1 ebensogut ein C_2 folgen kann. Das bedeutet aber, dass beim mündlichen Vortrag die Fortsetzung nach jedem Segment problematisch ist, weil das Melodiegedächtnis am Fortgang, nicht an einer architektonischen Symmetrie Interesse findet¹. Vielleicht ist die komplizierte Form auch gerade deshalb im Kontrafakt R. 2053 des Lambert Ferri auf typische Weise zerstört worden: Der Einsatz von C_2 in mv 5 misslingt, in mv 6 dagegen ist er erhalten, nur besteht zur Distinktion von mv 5 keine Korrespondenz mehr.

Zweifellos neigt die Melodik des Tanzliedes seit jeher zu dieser isolierenden Formbildung, entsprechen doch Melodieteile dort im Prinzip begrenzten Schritteinheiten; aber trotz genauen Bewusstseins der Grenze kann im Lied der Zusammenhang von Vers zu Vers vom mündlich komponierenden Komponisten gewahrt werden. Es hat so der Herzog von Brabant in seinem metrisch sehr virtuosen Lied R. 936 nach dem Zeugnis des Kontrafakts AH 48.330 von Adam de la Bassée die Beziehung und Abfolge der Melodieverse fein nuanciert (vgl. S. 353): A und B, die als Stollen wiederholt werden, sind durch gleichstufigen Anschluss (und ihre verschiedene musikalische Kadenz) einander gegenübergestellt. Im Abgesang verfolgen dagegen die mvv 5 bis 7 einen Gedanken, mv 8 führt die als Frage und Antwort konzipierten Dreisilbler mvv 9 und 10 ein, nach denen mv 11 als tastender, sofort abgebrochener Versuch erscheint für den dann mit der Kadenz der mvv 2, 4, 7 schliessenden mv 12. Es ist nun eindrücklich, zu beobachten, dass die wahrscheinlich formalisierende Fassung KNPX bei der formalen Neuordnung des Abgesangs gerade diesen musikalisch höchst kohärenten und einleuchtenden Ablauf stört. Indem die mvv 6 und 7 melodisch gleich gemacht werden und beide mit ihrer Kadenz auf die Finalis führen, ist die musikalische Bewegung hier unterbrochen. Es wird darum eine formal gerechtfertigte Fortsetzung gesucht und in der Wiederholung eines B-Elements gefunden. Dass hier wieder der Schlusston erscheint und die Bewegung abschliesst, ist weniger relevant, da die nun folgenden Kurzverse ohnehin als Neueinsatz aufgefasst werden können. Aber alle vier Melodieverse 9–12 beginnen jetzt mit f, das besonders im mv 11 den Eindruck der Stagnation erweckt, denn es wird durch das Gehör den beiden erklungenen Floskeln mvv 9 und 10 zugeschlagen und schafft nicht die geistvolle Verbindung zum Schlussvers, der somit nun auch isoliert dasteht (vgl. S. 147, 151, 160 ff., 289).

1 Wer beim Auswendigsingen oder -spielen eines Musikstücks steckenbleibt, findet gewöhnlich leicht den Faden, wenn er von vorn beginnt.

II. Tanzmelodik

Der Zusammenhang der Melodieverse untereinander, die Grundvoraussetzung der Vortragbarkeit eines Trouvèreliedes, erscheint Komponisten, die sich der Schrift bedienen, als unerhebliche Nebensache. Dieser Schluss, den schon die Bearbeitung der Pastourelle des Herzogs von Brabant in KNPX zulässt, ist an weiteren Stücken zu dokumentieren. Ge wählt seien hier zwei Kompositionen des Jehan Erart und zwei alte, noch aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert stammende an Tanzmelodik orientierte Kompositionen. Gerade Tanzlieder, in denen auch ältere Komponisten nicht die Feierlichkeit des Minneliedes erstreben, sind von den stilistischen Voraussetzungen des mündlichen und schriftlichen Kompositionsstils geprägt. Jehan Erart kontrafaziert in schriftlicher Manier das Lied R. 1559 von Raoul de Ferrières für sein Lied R. 1718. In Handschrift M des Vorbilds wird ein Aufgesang simuliert, aber die Distinktion C mit der Klausel ω in mv 4 bringt zwar den tonalen Schluss, aber auch unerwartete musikalische Weiterentwicklung. In der tiefen Lage des $C\omega$ verharren auch die mvv 5 und 6 (DE ω), durch offene und geschlossene Kadenz aufeinander bezogen. Bis hierher ist sozusagen der Aufgesang in die Länge gezogen worden. Eine hoch einsetzende Rezitationspassage mit weiterführendem Schlussmelisma entwirft die Geste eines beginnenden Abgesangs in mv 7, der sich aber sogleich als Reprise des nun variierten dreizeiligen Aufgesangs erweist (mvv 8–10). Unterbrochen scheint die Melodie hier bei den Kadenz von mv 4 und 6, aber innerhalb der Versgruppen sind die Distinktionen aufeinander bezogen. Jehan Erart verbannt in R. 1718 aus der Strophe alles ausser ABC, seine Melodie ist eine viermalige Stollenwiederholung mit einer Unterbrechung durch C in mv 4 und einem Schlussvers mit der Distinktion C. Eine Entwicklung findet nicht statt, auch die Zahl der wiederholten Stollen bleibt trotz Einrahmung durch C willkürlich. Den Mangel an linearer Orientierung in der Melodie drücken die Überlieferungsfehler in T und D deutlich aus: es kann praktisch jede Distinktion an jeder Stelle erscheinen, nach einem Fehler in mv 7 eben z. B. die Distinktion A in mv 8 anstelle von B (vgl. S. 198 ff.).

Eine sich schrittweise im Kreise bewegende Melodie kennzeichnet auch das Tanzlied R. 2005. Die aus kurzen Motiven gebildeten Versgruppen treten als Ganze wieder auf (vgl. S. 243):

A B C A B C D D E E D D C' A B C

Ein Zusammenhang der Form wird nur durch die willkürliche Wiederaufnahme der ersten Dreiergruppe nach einem den Schluss signalisierenden einfachen C' bewirkt, aber es bleibt dabei, dass die inneren Gruppenwiederholungen DD EE DD keinen Melodiefortschritt bringen, der den Schluss gerade hier verlangte; es könnte im Gegenteil auch weiterwiederholt werden, wie im Falle der Gruppe AB im Kontrafakt R. 1718. Die Melodieverse haben als hauptsächliche Beziehung zueinander ihre jeweils zu erkennende Identität, keine melodische Folge wie im Liede R. 936 des Herzogs von Brabant in nichtredigerter Gestalt. Eine Funktionalisierung der beiden Eingangsgruppen durch Endendifferenzierung von C in der Handschrift T, wodurch jede der beiden Gruppen individualisiert und an ihre Stelle gebunden wird, ist in KNP überdies sorgfältig getilgt worden.

Genau erkennbare Versgruppen gehören zum Wesen der Halbstrophen repetierenden Lai-form, und auch das frühe, provenzalische Lied B. 366.26 „Per dan que d'amor m'aveigna“ von Peirol, das in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zweimal kontrahafiziert worden ist (vgl. S. 71 ff.), stellt in seiner Form des Laiausschnitts sowohl die beiden Distinktionen A und B (1. Halbstrophe) sowie C und D (2. Halbstrophe) als auch die gruppierten Strophenteile ABAB' und CDCD' einander deutlich gegenüber. Allein, schon die kleinen Varianten in der Endendifferenzierung von B (mvv 2 und 4) und D (mvv 6 und 8) versuchen, die Wiederholungen in einen weiterführenden Prozess einzufügen. Dieselbe Tendenz hat im ersten Teil das kurze Melodiestück B: mit seinem neutralen Motiv fordert es eine Weiterführung heraus, und auch im mv 4, wo ein Melisma die bedeutendere Formstelle bezeichnet, ist kein Schluss erreicht, wiewohl B jedesmal auf der Finalis g schliesst. Der gleiche Beginn der mvv 5–8 wirkt deshalb nicht unterbrechend, weil er jeweils auf eine andere Voraussetzung antwortet. Diese Eigenschaften bewahrt auch das mit noch anderen Varianten überlieferte Kontrafakt R. 41. Die instrumental inspirierte Melodie zeichnet sich zudem durch eine interessante Behandlung des Initiums der Distinktion A aus (Quintsprung in mv 1, Terz in mv 3 in der Handschrift prov. G), während das Kontrafakt AH 21.166 die Differenz beseitigt. Es kommt dem Conductusdichter auf eine melodische Organisation seiner Grundmelodie gar nicht an, denn nicht deren selbstgenügsamer Ablauf, sondern die durch das Duplum hinzukomponierte Interpretation ist seine Arbeit.

Wie eine orchestrale Melodie ihren eigenen Ablauf auch auf Kosten genauer Entsprechungen interpretiert, sei abschliessend an der Fassung O von R. 1131 genauer dargelegt (vgl. S. 68 ff.): Diese Melodie gibt ihren Lai-Charakter schon im Bau der ersten vier Melodieverse zu erraten: Die beiden mvv 1 und 2 sind musikalisch auf einander bezogen, beide weiterführend in ihrer Kadenz und mit ganz syllabisch-rezitativem Ablauf. Das kurze dreisilbige Motiv von mv 3 schafft Aufmerksamkeit für den nun erscheinenden Schlussvers D, der auf der Finalis c schliesst (vgl. Übertragung S. 358). Bis hierher organisiert sich der Fortgang der Melodie auf nuancierte Weise wie in einer *oda continua*, aber mit einer weniger ausladenden, dem orchestralen Stil angemessenen Silbenbewegung. Die nun folgende Wiederholung ist gleich in den Distinktionen A und B, nur mehr verwandt in den folgenden. Den Schlusston hebt hier schon der Kurzvers mv 7 (C') hervor, ebenso die damit einsetzende Distinktion E des mv 8. Er ist somit bereits überwunden, und die Distinktion endet auf steigender Kadenz ohne unterbrechenden Abschluss. Die Kadenz mit Finalis c kommt erst im mv 9 (Distinktion F), also an formal unsymmetrischer Stelle; die Verzögerung in den Distinktionen E und F drückt sich zudem in reicher Melismatik aus, die auch den Schlusscharakter von Distinktion F hervorhebt. Der Neueinsatz mit Distinktion A in mv 10 bezeichnet den Beginn eines formal neuen Stücks, aber keine Wiederholung findet statt: der Kurzvers kommt hier gleich nach A, dem eine Wieder-

holung erwartenden Hörer um einen Vers zu früh, auch nur metrisch dem C und C' vergleichbar, worauf sogleich unerwartet schnell die Schlussdistinktion des vorhergehenden Abschnitts F als mv 12 anschliesst:

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

R. 1131 O

Die mündliche Kompositionsform spielt über die doch bekannte und zu Grunde liegende Form melodisch zweimal hinweg: in der Dehnung des wiederholten zweiten Abschnitts (mvv 5 – 9) und in der Raffung des als Wiederholung begonnenen dritten Teils (mvv 10–12). Die Teile haben ihre durch die Finalkadenz in D und F bezeichnete Einheit, aber die eigentümliche metrische Form scheint hier Ausdruck einer mit eigener Kraft sich entwickelnden Melodie zu sein. Das banale Repetitionsschema, dem sich bei Jehan Erart in R. 1718 und R. 2005 der musikalische Gedanke zu beugen hatte, wird hier von der überlegenen Instanz der Melodie gebeugt. Diese selbst gibt sich aber nicht als kompositorischer Effekt etwa in formsprengenden Einfällen zu erkennen, sondern in den Kategorien gesellschaftlichen Vortrags, des *ritardando* und *accelerando*.

III. Analytische Strophenmelodik

Während in mündlichem Kompositions- und Vortragsstil jedes Element und insbesondere die Distinktion bzw. der Melodievers nur im Zusammenhang der höheren Einheit des Vortrags begründbar und begründet ist, kann gelehrte Abstraktion den Zusammenhang zugunsten des Einzelteils suspendieren. Es ist dies analytische Vorgehen an die Abstraktion vom Vortrag gebunden und einem Geiste möglich, der seiner Arbeit ein Material gegeben weiss. Die Redaktoren der Handschriftengruppe KNPX, die ihre korrigierenden Bearbeitungen vorzugsweise an Kriterien der Melodieform bzw. des Melodieschemas orientieren, arbeiten ausschliesslich analytisch und überlassen die Synthese der Formteile dem beschauenden Denken. Als kleinste Einheit der Strophe hat der Melodievers ihr vordringliches Interesse: im Rahmen der Strophe ist er das letzte analysierbare Element. In der musikalischen Bearbeitung ist aber Analyse dieser Art so viel wie Isolierung der Einzelteile. In der weiträumig angelegten Melodie des Minneliedes R. 719 „Douce dame, grés et graces vous rent“ von Gace Brûlé, deren Fassung MDO durch das Kontrafakt AH 21.242 des Kanzlers Philipp als alt erwiesen wird, schliessen die Distinktionen des Aufgesangs verschieden: A hat den offenen Schluss auf f, B als stollenschliessende Distinktion den Ganzschluss auf g, der dem authentischen G-Modus genau entspricht. In KNPX, wo durch Einführung eines b ein transponierter erster Modus mindestens in der Schlusskadenz erscheint, gehen alle Melodieverse des Aufgesangs auf f aus. Diese Gleichheit des Finaltons hebt alle vier Melodieverse auf dieselbe Ebene (durch das b werden die f überdies leicht als Schlusstone eines moderner klingenden F-Dur verdeutet) und stört die Gruppenbildung, die zwischen A und B eine Weiterführung fordert. In dem alten Liede B. 70.12 „Be m'an perdu lai enves Ventadorn“ von Bernart de Ventadorn enden in der

als alt bestätigten Fassung prov. R die meisten Melodieverse auch mit dem Schlusston g. Eine interessante Ausnahme bildet in R der mv 4 mit dem steigenden, in die Lage des Abgesangs führenden Melisma und mv 5 mit der ebenfalls offen endenden Kadenz auf a. Im Kontrafakt R. 1522 der Handschrift M sind diese Details nicht bewahrt und der Schlusston ist überall der gleiche. Trotzdem ist der musikalische Effekt in dem alten Trouvèrelied nicht derselbe wie in der Bearbeitung der Melodie des Gace (R. 719) in KNPX: Indem der Schlusston g einmal nur von oben erreicht (in der Distinktion A), dann als Stollenschluss (in Distinktion B) aber bekräftigend umspielt wird, täuscht die Melodie einen Wechsel von Halb- und Ganzschluss vor, der dem melodischen Fortgang zugutekommt.

Die gleich- oder ungleichstufige Anknüpfung der Melodieverse an die vorhergehenden hat in Bezug auf den Zusammenhang der Melodie entscheidende Funktion. Das Wiedereinsetzen auf denselben Ton kann eine Zäsur bewirken, die um so deutlicher sein wird, je seltener gleichstufiger Anschluss sonst noch in der Melodie gebraucht wird (vgl. das Überlieferungsproblem des gleichstufigen Anschlusses in B. 70.43 und den Kontrafakten, S. 19 ff.). Im Lied R. 565 „Cil qui d'amour me conseille“ von Gace Brûlé wird, nach in der Tradition verschiedenen ausgeprägten Anschlüssen des Aufgesangs, das letzte auch metrisch isolierte Verspaar durch gleichstufigen Anschluss auf dem tiefen c abgespalten. Die beiden Distinktionen folgen sich ungleichstufig, d. h. gebunden, in M und U, während K und O auch zwischen den mvv 9 und 10 durch gleichstufigen Anschluss noch eine Zäsur setzen. Das hier beobachtete Detail ist für die Wirkung der ganzen Melodie verhältnismässig unwichtig, aber diese Unterschiede der musikalischen Kadenzbehandlung können auch zum hauptsächlichen Gliederungsmittel in einer Melodie werden. Das früh kontrafazierte Lied R. 126 „En chantant m'estuet complaindre“ von Gace Brûlé ist in einer durch R. 1129 von Hue de la Ferté bestätigten Fassung U und in zwei redigierten, miteinander verwandten Fassungen KNX und O erhalten (vgl. S. 57 ff.). Dass in der Melodie des Gace alle Aufgesangsverse mit c' schliessen, ist in der Überlieferung als ein Mangel empfunden worden, sorgen doch sowohl KNXO als auch das Kontrafakt für je verschiedene Kadenzausgänge bei den Distinktionen A und B. Der Komponist scheint sich dagegen auf die Wirkung der Tonbewegung verlassen zu haben, wird doch das c' in Distinktion A von oben, in B dagegen von unten erreicht. Gleichstufiger Anschluss in mv 3 trennt die beiden Stollen auch melodisch. In mv 5 beim Beginn des Abgesangs wird ebenfalls gleichstufiger Anschluss gebraucht, aber dann im ganzen Abgesang nicht wieder. Die Bindung der Melodieverse untereinander wäre folgendermassen zu schematisieren:

A B | A B | C D E F

Hier sind auch E und F als aneinandergebunden bezeichnet worden, weil E mit einer steigenden Kadenz unbedingt auf Fortsetzung drängt; es wird diese Wirkung nachträglich durch den überraschenden tiefen Einsatz von F nur verstärkt. Diese ganz unkomplizierte Gliederung der Melodie folgt also genau dem Formschema und unterstreicht es. Die bearbeiteten Fassungen verhalten sich dagegen ganz verschieden. In KNX gibt es in mv 3 keine gleichstufige Anknüpfung und die leichten Differenzierungen sowohl bei der Wiederholung von A als auch von B betonen den kontinuierlichen Ablauf (es sind viel-

leicht Vortragsvarianten). Zwischen Aufgesang und Abgesang wird die Grenze auch durch gleichstufige Anknüpfung bezeichnet, aber dann steht sie auch in mv 6 und mv 7, ohne dass eine melodische Begründung dafür beigebracht werden könnte: die Melodieverse erscheinen als isolierte Einheiten. Mit den neuen anklingenden Wiederholungen in KNX bietet sich die Gliederung nach der Melodieversbindung folgendermassen dar:

A B A' B' | A' C | D B

Die Fassung KNX macht einen durchaus heterogenen Eindruck: während die Abweichungen des Aufgesangs als mündliche Tendenz verstärkter Versbindung aufgefasst werden können, sind die isolierten Melodieverse des Abgesangs zusammen mit den verdeutlichenden Repetitionen ein Zeichen analytischen, schriftlichen Überlieferungsstils. In Handschrift O sind auch die Varianten des Aufgesangs zugunsten genauer Wiederholung getilgt; dadurch entsteht bis zum mv 5 ungleichstufiger Anschluss, worauf in den mvv 6 und 7 allerdings der isolierende gleichstufige Anschluss wie in KNX erhalten ist:

A B A B A' C | D B

Die Korrekturen und Redaktionen gehen immer vom Element, nie vom Ganzen der Strophe aus, so dass ihre stilistische Wirkung oft geradezu inkohärent erscheint: bei der analytischen Technik des Versanschlusses in KNX und O ist der Strophenzusammenhang gar nicht in Betracht gezogen worden.

Dass alle Melodieverse des Aufgesangs denselben Schlusston erreichen, ist für mündlichen Vortragsstil unangemessen und in der Überlieferung ungewöhnlich; wo es der Fall zu sein scheint, wie im eben genannten Lied R. 126, finden sich Änderungen in der mündlichen Überlieferung. Umgekehrt scheinen die Redaktoren es geschätzt zu haben, wenn eine gewisse Regelmässigkeit der Kadenznoten hergestellt werden konnte. Im Lied R. 700 „Je chantasse volentiers liement . . . Mais je“ vom Chastelain de Couci werden auch durch das Kontrafakt R. 699 von Hue de la Ferté aus dem Jahre 1230 für den Aufgesang verschiedene Finaltöne bezeugt, die sich als Halb- und Ganzschluss aufeinander beziehen lassen. K(PX), O und T stellen, je verschieden, eine genaue Übereinstimmung aller Finalnoten des Aufgesangs her und stören die melodische Gruppenbildung, indem sie das kleinste Element, den Melodievers, möglichst abgeschlossen und isoliert erhalten.

Denselben Vorgang isolierender Korrektur kann man in R. 1647 „Quant l'aubespine florist“ von Jaque de Cysoing beobachten: während die Handschrift T für die Distinktion A eine offene Kadenz und für B eine geschlossene benutzt, haben in der Fassung KNP und dem daraus entnommenen Kontrafakt R. 1581 alle Aufgesangverse gleiche Finalis.

Die stilistische Relevanz der Versbindung zeigt sich deutlich an jenen Stellen im mündlichen Vortragsstil, wo zur Vermeidung gleichstufigen Anschlusses formale Forderungen verletzt werden, wie im Lied R. 482 „Bien doit chanter cui fine Amours adrece“ des Blondel de Nesle, wo nach mv 7 gleichstufiger Anschluss vermieden werden soll. In M, KNXP und D wird deshalb die Distinktion E in den mvv 8 und 9 auf je verschiedene Weise begonnen, in U erübrigt sich eine Abweichung, in T wird gleichstufiger Anschluss akzeptiert (vgl. Räkel, Liedkontrafaktur, 111). Gleichstufige Anknüpfung wird auch in R. 1125

„Ahi, Amours, con dure departie“ von Conon de Béthune gemieden. Das Kontrafakt R. 1020a aus dem Jahre 1239 überliefert deswegen interessante Varianten: Um die Stollen zu differenzieren, schliesst mv 2 auf g und mv 4 auf f. Die neue Distinktion C, die nach Ausweis ihrer Wiederholung in mv 7 und des Vorbilds in M mit f beginnt, wird der ungleichstufigen Anknüpfung wegen geändert: in mv 5 beginnt sie mit e.

Während die Redaktoren im Falle der Korrektur von Wiederholungen nach einem leicht einsehbaren Prinzip arbeiten, dessen stilistische Wirkungen in der Symmetrie der hergestellten Fassungen meistens auch eindeutig sind, bleiben ihre Eingriffe in die Versverknüpfung mehr zufällig und wenig kohärent. Die analytische Melodieversbehandlung ist für den Redaktor oder schriftlich arbeitenden Komponisten zwar typisch, sie ist aber nicht so wesentlich für den schriftlichen Stil wie die kontinuierliche Versverknüpfung für den mündlichen. Darum findet man Fälle, in denen die analytische Versbehandlung in einer kritischen Redaktion gar nicht oder nur halb erscheint (wie in R. 126), während im mündlichen Vortragsstil ihre stilistische Relevanz, welche ja die der Form übertrifft, solche Inkohärenz nicht erlaubt und auf stilgemäße Ausführung drängt (wie in R. 1020a und R. 482 sogar gegen das Formschema).

IV. Analytische Distinktionsmelodik

Den mündlichen Überlieferungsstil des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts charakterisiert die Vortragsvariante. Sie ist in der mündlichen Komposition schon mit vorgesehen, und die Grenze zwischen authentischer Aufführungsart und Korruption ist fliessend. Zwar ist es möglich, dass ein Vortragender einmal eine kunstvollere Verzierung zum Beweis seiner Virtuosität anbringt, aber im allgemeinen drückt eine Variante musikalisch nicht mehr aus als eine andere, denn nicht individuellem Ausdruck von Freiheit dient sie. Die mündliche Existenzweise der Trouvèrepoesie ist die Grundlage ihrer ästhetischen Erscheinungsform, in der überall Fortgang und Kontinuität gegenüber Formanalyse und philologischer Korrektheit den Vorrang haben. Die Vortragsvariante hat ihr eigenes ästhetisches Prinzip, das vor allem darin besteht, den Ablauf der Melodie in gefälliger Art zu fördern: eine Melodie, die Vortragsvarianten erlaubt und sogar verlangt, muss umgekehrt selbst die melodische Entwicklung und den kontinuierlichen Ablauf des Ganzen und der Motive als ihr inneres Gesetz verwirklichen.

Die melodische Einheit ist im Trouvèrelied die Distinktion; zwar bildet sie durch Wiederholungen in der Strophe gewöhnlich höhere Teilgruppen wie Stollen und Aufgesang, aber gerade auch hier ist in mündlichem Komposition- und Vortragsstil die Tendenz zu beobachten, dass durch typische Variation, z. B. mit weiterführender oder abschliessender Kadenz, jeder Melodievers an seine Stelle gebunden wird und trotz eines wiederholenden Formschemas Austauschbarkeit (d. h. Identität) der Melodieverse nicht besteht. Innerhalb der Distinktion scheint der Freiheit der Erfindung keine Grenze gesetzt zu sein, aber einmal muss jede Melodielinie im Zusammenhang mit den sie umgebenden erscheinen, und zum andern gibt auch der metrische Rahmen bereits einschränkende Direktiven für die Melodieerfindung. Besonders die Verslänge und die Kombination von Versen gleicher

oder verschiedener Länge ist melodisch relevant. Das klassische Minnelied bevorzugt den 10-Silbler wegen seiner feierlichen Ausdehnung. Dieser Vers ist für ein musikalisches Motiv gewöhnlich zu lang, und seiner metrischen Zäsur entsprechen eine oder mehrere musikalische Zäsuren, die mit dem Versgang übereinstimmen können oder nicht. Es lässt sich sagen, dass die Zäsuren des Verses Kadenzen niederen Ranges sind, die der Komponist nicht unberücksichtigt lassen kann.

Für den singenden Vortrag ist melodische Abwechslung keine notwendige Forderung; denn die Musik ist nicht das einzige Element des Gehörserlebnisses. Als tragendes Medium kann sie darum stellenweise ganz in den Hintergrund treten und wird dann zur kaum bewegten Rezitation. Im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil ist die Hauptforderung, Kontinuität und Kohärenz des melodischen Ablaufs zu erreichen, und diese ästhetische Forderung erfüllt sich gleichermaßen von selbst, weil sie mit den Bedingungen der Vortragbarkeit übereinstimmt. In schriftlicher Redaktion oder Komposition, wo das Gedächtnis beim Komponieren entlastet wird und das Gehörserlebnis nicht schon in die Komposition mit hineingenommen ist, sondern als sekundäres Ergebnis des primären Kompositionssaktes verstanden wird, ist die melodische Kohärenz und Kontinuität des Melodieverses von geringerem Interesse. Die Bearbeiter korrigieren darum auch oftmals nicht die melodische Bewegung einer Distinktion, zumal sie grundsätzlich mit konservativer Absicht redigieren. Wo aber Änderungen und Eingriffe zu beobachten sind, da entsprechen sie eben jener Tendenz nach geordneten Notenfolgen, deren musikalischer Zusammenhang der zufälligen Wirkung überlassen bleibt.

Das Kontrafakt R. 1020a „Oïés seigneur, pereceus, par oiseuse“ aus dem Jahre 1239 bestätigt die Melodiefassung M(TO) seines Vorbilds R. 1125 als alt und repräsentiert in der formalen Behandlung der Repetitionen den mündlichen Vortragsstil noch besser als die bestätigte Fassung M. Demgegenüber ist die Fassung KNPX in Form und Melodieführung als Redaktion anzusehen. Die melodische Erfüllung des klassischen Zehnsilblers sei darum hier zunächst am Eingangsvers, dann auch noch an anderen Stellen, vergleichend interpretiert. Der Vers „Ahi, Amours, con dure departie“ hat eine weibliche Kadenz und eine deutliche Zäsur nach dem Ausruf, d. h. nach der vierten Silbe. Diese 4. Silbe kann darum als untergeordnete männliche Kadenz aufgefasst werden, und so interpretiert sie auch melodisch der Komponist:

R. 1125
M

1. A- hi: a- mours 9 du- re de- par- ti- e.

Die männliche Kadenz der Silben 3 – 4 wird durch das Dreiermelisma auf Silbe 3, die weibliche, klingende Kadenz der Silben 10 – 11 durch Melismen auf Silbe 10 und 11 gekennzeichnet. Die Zäsur ist musikalisch dadurch verwirklicht, dass in den ersten

4 Silben bereits der Grundton angesteuert wird und dann ein neuer Aufstieg stattfinden muss, dessen Kadenz selbst auch wieder zum Grundton führt. Damit sind aber auch beide Bewegungen auf einander bezogen: erscheint der erste Einsatz noch wie unwillkürlich, so merkt man dem zweiten in Silbe 5 die Intention an, den Gesang in Szene zu setzen. Für die Fassungen T und O gilt etwa dasselbe, nur fehlt in T das Melisma der Silbe 3, was die Orientierung ein wenig beeinträchtigt, und in O sind beide Silben 3 und 4 melismiert, was die Zäsur vielleicht etwas zu stark bezeichnet. KNPX haben dagegen einen einzigen Melodiebogen mit kurzem Aufstieg in den ersten Silben, Rezitation und Kadenz:

R. 1125
K

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

Die Gliederung wird ganz der Metrik überlassen, denn es steht dem Vortragenden frei, nach der 4. Silbe eine angemessene Pause einzulegen. Zwar bildet die kaum gegliederte Linie eine Einheit durch die hervorgehobene Kadenz, aber im übrigen ist sie melodisch so gut wie unbestimmt. Das Rezitationsprinzip, in dem ja die Einzelnote schnellen Fortgang und Unaufdringlichkeit garantiert, ergreift den ganzen Melodievers. Jede Note wird als Punkt des Ablaufs wahrgenommen, ohne dass eine Linie sich herstellte. Noch deutlicher wird die analytische Tendenz dieser Melodiebildung vielleicht in mv 5, wo in M wieder durch doppelte Bewegung und Verzierungen zwei durch einen Haltepunkt geschiedene Linien wahrgenommen werden, während in KNPX die Bewegung zwar über den ganzen Melodievers sich erstreckt, die einzelnen Noten aber wie Kilometersteine einer Strasse nicht ihren Zusammenhang mit ausdrücken. Während die Fassung M an der melodischen Linie interessiert ist, bezeichnet KNPX gerüsthaft Punkte einer solchen nicht verwirklichten melodischen Linie. In Anlehnung an ein polyphones Kompositionsprinzip möchte man diesen Stil der Monodie, in welchem die Linie durch analysierte Punkte beschrieben wird, mit dem Terminus *punctum post punctum* belegen.

R. 1125
M

5. si voi- re- ment que men part a do- lour.

K

5. si uoi- re- ment com gen part a do- lor.

Der „punctum-post-punctum“-Stil, der in tropierten liturgischen Melismen und deswegen auch in der Sequenz zu Hause ist, aber auch in lockerer Tanzmelodik sehr wohl am Platze sein kann, hat in der monodischen Lyrik der Trouvères einen zu steifen Charakter, insfern mündlicher Vortrag das Prinzip ist, wonach die Melodie zu beurteilen wäre. In bearbeiteten Fassungen wie der eben analysierten von KNPX des Liedes R. 1125 ist der Gesichtspunkt des Vortrags nebensächlich, und eine gerüstartige „punctum-post-punctum“-Melodie scheint Redaktoren manchmal auch mehr befriedigt zu haben als die un durchsichtigen Einzelheiten einer gegliederten Vortragsfassung. Eine solche Redaktion liegt sicher auch vor in dem Fragment einer Liederhandschrift aus St. Paul in Kärnten, das R. 405a „Aucune gent m'ont blasme“, Kontrafakt von R. 1573 des Robert de le Piere oder Gillebert de Berneville, enthält (vgl. S. 231). Der Schlussvers, der in Handschrift M des Vorbilds wie auch in R und D melismatisch gegliedert ist, bringt in R. 405a nur das blosse Tongerüst, obwohl R. 405a auf eine Fassung zurückgeht, die mit MDR verwandt war:

R. 1573
M

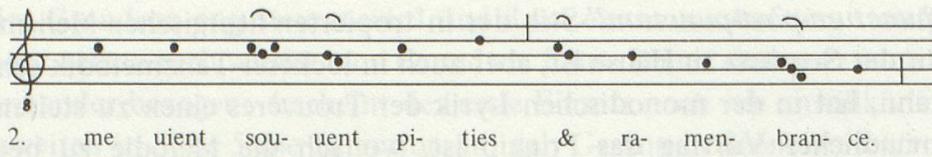
10. mes bien vueill qua- mors mo- ci- e.

R. 405 a

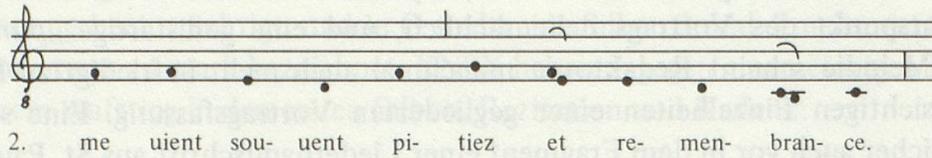
10 Uueil en gre ser- uir ma- mi- e.

Die häufigsten Beispiele des durch Redaktion hergestellten „punctum-post-punctum“-Stils finden sich aber wieder in der Handschriftengruppe KNPX, wo eine gewisse Tendenz zur Übersichtlichkeit, auch im Notenbild, beobachtet wird. In dem Lied R. 1102 „De bone Amour et de loial amie Me vient“ des Gace Brulé werden Melismen sparsam und nur in der Kadenz regelmässig verwendet. In den Fassungen MDU und auch im Kontrafakt R. 1102a, das dieser Gruppe nahesteht, beleben immerhin mehrere Verzierungen die Distinktion B, die sich so mehr von A unterscheidet und ihrer Funktion als Stollenschluss besser gerecht wird. In KNPX ist der syllabische Stil in allen Melodieversen bis auf geringe Ausnahmen streng durchgeführt:

R. 1102
D



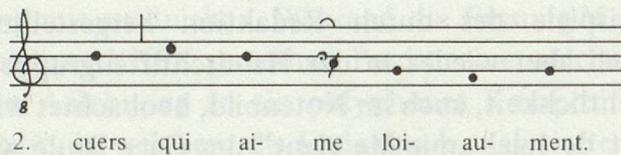
K



Unsangliche Klarheit nimmt dabei der Linie ihr Relief; die Zäsur ist hier wieder nur durch den höheren Neueinsatz, nicht wie in D auch durch Beschwerung der Binnenkadenz bezeichnet.

Die orchesterische und fast durchgehend syllabisch angelegte Melodie des Liedes R. 1240 „Penser ne doit vilanie“ des Jehan Erart hat doch in den ersten vier Melodieversen nach den Handschriften M und T (teilweise fehlerhaft) an relevanter Stelle eine *plica*; in KNP und dem danach gefertigten Kontrafakt R. 1239 fehlt sie. Ihre Funktion ist, den Melodievers in zwei gleiche Teile zu zerlegen, denn vor und nach ihr stehen drei metrischzählbare Silben. Der kleine Unterschied in beiden Fassungen ist doch so erheblich, dass nun der Linie von KNPX jede Gliederung fehlt, ein Musterbeispiel analytisch gereihter Notenpunkte:

R. 1240
M



K



Im Refrain und auch in den mvv 7 und 8 ist dieselbe Notenfolge mit einem oder zwei Melismen gebraucht. In mündlichem Vortrag dürfte eine solche künstliche Unterscheidung, die im Melodieablauf nicht begründet werden kann, in kürzester Zeit zu vollständiger Gleichheit oder grösserer Differenzierung gebracht worden sein. Es scheint so, als hätte der Redaktor nur im Einleitungsteil korrigiert und denselben so auch deutlich vom übrigen Teil der Strophe absetzen wollen, doch hat er nicht beachtet, dass gerade das Wiedererscheinen der Melodie A im Refrain des Tanzliedes der formale Haupteffekt der Komposition ist, der durch die analytische Behandlung der Eingangspartie gestört wird.

Dass der Redaktor bei der Arbeit den Zusammenhang der Melodie aus dem Ohr verliert, zeigt auch jene bereits erwähnte Korrektur in R. 233 von Gace Brulé (vgl. S. 291 f.). Syllabisch wird die Melodie erst in dem refrainartigen Strophenschluss (vgl. S. 221 ff.), sonst ist sie durchgehend melismiert. Indem der Redaktor das syllabische Stück des mv 8 in mv 5 einmontiert, schafft er dort einen nicht integrierbaren Fremdkörper.

Das von Gautier de Coinci benutzte Lied R. 1932 „Destroiz d'amours et pensis sans deport“ hatte ursprünglich nicht die Melodie, mit der es jetzt in K überliefert wird, sondern eine seinem Vorbild R. 1429 nahestehende. Dieses Lied von Pierre de Molaines beginnt zwar rezitativisch, wird dann aber in der Distinktion B und vor allem im Abgesang immer mehr mit Melismen bereichert. In der hier verglichenen Fassung M sind auch Viertonmelismen nicht selten (vgl. Übertragung S. 359 f.). Die mvv 5 und 7 werden durch dasselbe Dreiermelisma eingeleitet, die mvv 5 und 8 haben im Innern dasselbe absteigende Vierermelisma: es werden so Beziehungen ohne Wiederholungen hergestellt, die dem frei sich verwirklichenden Vortragsstil höchst angemessen sind. Die Bearbeitung des Kontrafakts verzichtet fast ganz auf Verzierungen und begnügt sich mit einem blossen melodischen Gerüst, wo auch grössere Intervalle verbindungslos stehengelassen werden wie im mv 2 und 4, wo ein Melisma in M den Sprung überbrückt. Glanzlos und uninteressant wird die analytische Notenreihung dann besonders im Abgesang, weil das Vorbild gerade mit den Verzierungen, weniger mit den melodischen Motiven, seine Spannung bis zum Schluss aufrechterhält.

Melodien ohne Melismen in freier Verteilung haben ausserdem wohl die Eigenschaft, schneller abzulaufen, wenn die Motive zielgerichtet sind, wie sich das an Tanzliedern beobachten lässt. Dem klassischen höfischen Gesellschaftslied ist weder die analytische Zerlegung der Linie in Punkte noch die Zielgerichtetheit jedes der musikalischen Elemente angemessen. Die Linie ist im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil an sich selbst interessant, ihr Ziel ist nicht der einzige Zweck ihrer Veranstaltung, und sie kann an jedem Punkte in einer Verzierung verharren. Gerade in dieser zeitlichen Unbestimmtheit ihres Ablaufs symbolisiert sie den Zustand der Gesellschaft in feierlicher Selbstdarstellung, wie denn auch König Artus, der *meienbaere man*, dem Zwang des Kalenders in einer ewigen Pfingstfest-Existenz enthoben ist.

V. Verzierungen und ihre Funktion

Verzierungen sind mehr als andere Details der Melodieausführung im authentischen Vortragsstil der Trouvèreyrik dem Belieben der Ausführenden überlassen. Was allerdings in den Melodiefassungen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kaum verändert wird, ist der allgemeine melismatische Charakter einer Melodie. Treffender müsste also gesagt werden, dass jedes einzelne Melisma im Vortragsstil zwar dem Belieben des Ausführenden anheimgestellt ist, dass die Wirkung des Ganzen jedoch von diesen Detailänderungen stilistisch nicht verändert wird. Diese Eigentümlichkeit ist durch die Funktion der Melismen im Vortragsstil begründet. Sie organisieren unter anderem das Tempo der Bewegung und werden deshalb vorzugsweise an retardierenden Stellen benutzt, wie in der Verskadenz, wo die Kadenzsilbe allein oder auch eine und mehrere Silben vorher melismatisch belastet werden können. Melismen verzögern die Bewegung bei der metrischen Zäsur und heben schliesslich oft einen Versanfang an besonderer Stelle in der Strophe hervor, etwa den Beginn des Abgesangs. Nicht nur die Versstelle ist also für die Art der Verzierungen relevant. Bei der formalen Gliederung der Strophe werden zwar vor allem andere Mittel zur Hervorhebung bestimmter Formteile herangezogen (Verslänge, Wiederholungen, charakteristische Motive oder neutrale Rezitation), aber Melismen können sie begleiten und unterstützen oder gar allein die besondere Bedeutung z. B. eines Schlussverses wie im eben analysierten Lied R. 1429 ausdrücken.

Im mündlichen Vortragsstil haben Verzierungen begleitenden Charakter, wie die Melodie überhaupt. Sie entbehren deshalb auch sehr weitgehend jeder Virtuosität, sind doch schon Viertonmelismen die Ausnahme. Frei nach den Bedürfnissen von Vers und Strophe verteilte Melismen geben dem Vortrag seinen Glanz, aber immer als Eigenschaft der ganzen Aufführung, nie als Effekt an einzelner Stelle. Virtuosität würde ungebührlicherweise das Interesse plötzlich ausschliesslich auf ein Detail richten, das zudem als Eigenheit des Vortragenden dessen Individualität in den Vordergrund schieben müsste. Indem aber die Poesie jenes integrierende Element ist, das den Vortragenden und sein Publikum eint, ist virtuose Individualität ungehörig, Spielmanns- und Seiltänzergebaren.

Das emanzipierte Melisma

In schriftlicher Übertragung erscheinen die frei verteilten Melismen, die den Forderungen des Vortrags und des Gehörserlebnisses untergeordnet sind, als willkürliche Abweichungen von der Notenreihe, dem schriftlichen Urbild von Melodie. Eine Konsequenz daraus ist, dass Redaktoren überlieferte Melismen tilgen, wo sie nicht, wie in der Kadenz, eine offensichtliche Funktion erfüllen. Eine andere Konsequenz ist die, das Melisma auch als schriftliches Schmuckelement zu begreifen und den Notentext damit zu bereichern. Solche Melismen, die nicht durch den Filter des Vortrags gegangen sind, haben dann allerdings häufig durchaus virtuosen Charakter, stellen auch gelegentlich an den Ausführenden kaum zu bewältigende Anforderungen. Aber auch diese Virtuosität ist nicht kalkuliert und eher Nebenprodukt unachtsamer schriftlicher Komposition. Mehr noch als die Reduktion der Melodie auf Einzelnoten zeigt die schriftliche Melismatik jene analytische Tendenz der Bearbeitung, bei der das Element, der Ton oder das Melisma, als

Einzelphänomen dem Zusammenhang enthoben wird. Häufig sind Beispiele solcher vom Vortrag emanzipierter Melismatik wiederum unter den bearbeiteten Fassungen der Handschriftengruppe KNPX und in der Handschrift O.

Dass sich eine melismatische Bearbeitung über einen längeren Melodieabschnitt erstreckt, ist selten; gelegentliche Einfügung eines virtuosen Details entspricht ja auch eher der Tendenz isolierender Hervorhebung. Im Lied R. 1402 „Amours, que porra devenir“ von Thibaut de Blaison, das in R. 1475 des Königs von Navarra und R. 1059 Gautiers d’Espinat kontrahafiziert wurde, steht die melismatisch bearbeitete Fassung KNPX der ursprünglicheren, durch die frühen Kontrafakta bestätigten, von TD (O) gegenüber (vgl. S. 41 f.). Die orchestrale Melodie aus einem wiederholten Verspaar von 8-Silblern und einem wiederholten Verspaar von 7-Silblern hat in allen Versen rezitativisches Initium und in der zweiten Vershälfte wenig auffällige Zweiermelismen. Im Aufgesang wird jeweils die Kadenz durch den Hiatus der aufeinanderstossenden gleichen Noten (Silben 6/7) abgetrennt und bewusst gemacht. In KNPX sind die Melismen nicht nur erweitert, sondern stehen überdies jedes vom andern durch einen solchen Hiatus getrennt:

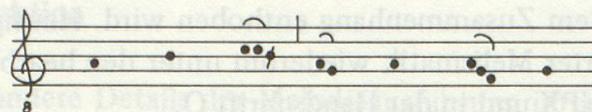
R. 1402
D

1. A- Mours q por- rai de- ue- nir.

K

Ausser in der Distinktion B der mvv 5 und 7 hat der Redaktor von KNPX überall dieses Prinzip verfolgt und Dreiermelismen in die Linie eingefügt, für welche dort eigentlich kein Platz ist, so dass sie dauernd dieselben Noten besetzen und zwar virtuos aussehen und auch klingen, aber federnden Tanzcharakter der Melodie ganz unterbinden. Besonders deutlich ist das auch im Schlussvers, wo die Fassung DT ihr einziges Dreiermelisma in der Kadenz hat, aber bis dort keinen Hiatus; in KNPX sind fast alle Neumen so isoliert: a – h – ch / hag / gaha / agf – g. Eine solche Ausführungsart ist als Vortragsvariante undenkbar und rechtfertigt sich nur als Einfall des schreibenden Redaktors:

R. 1402
D



8. & tous jours le truis cru- aus.

K



la

In dem nur durch DCI überlieferten Lied R. 1602 „Amours, a cui je me rent pris“, das wohl aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt und das in R. 1604a ziemlich genau kontrafaziert wurde, ist die komplizierte Melismatik vielleicht schon vom Autor vorgesehen. Besonders aufdringlich wirken in der Fassung D die Viertonmelismen mit Vorzeichenwechsel im Überleitungsvers und Refrain:

R. 1602
D



4. ke bien croi kel mont na son peR.

5. Je ne puis sans a- mors du- reR.

6. che me fait ser- ur. & a- meR.

Die schwer realisierbaren Melismen heben sich als Kapriolen vom Ganzen des Melodieverses ab und werden überdies in der Wiederholung zum Automatismus, der in gesungenem Vortrag – ähnlich wie die stotternd gereihten Melismen des Schlussverses R. 1402 in KNPX – eines gewissen, wohl ungewollten komischen Effekts nicht entbehrt. Häufiger ist zu beobachten, dass in den Fassungen KNPX an isolierter Stelle Melismen eingeführt werden, sei es um eine Passage hervorzuheben, sei es um sie anderen Melodieversen mit Melismen anzugleichen. Immer handelt es sich dann um eine willkürliche Entscheidung des Redaktors, die dem melodischen Fortgang auch entgegenwirken kann,

denn darüber gibt er sich keine Rechenschaft. R. 620 „A l'entrant d'esté que li tens s'agence“ von Blondel de Nesle gibt durch melismenbeschwerde Binnenkadenzen der metrischen Besonderheit dieses Liedes, das den Zehnsilbler nach der 5. Silbe teilt, auch musikalisch Ausdruck. In den Fassungen M, T, D und dem an Fassung M angelehnten Kontrafakt R. 249 wird dies in der Distinktion B durch unauffällige Dreiermelismen bewirkt, während in KNPX, nach dem Beispiel der Silbe 8 von Distinktion A, überall auch Vierermelismen stehen (das Fünfnotenmelisma in mv 2,5 K beruht wohl auf einem Irrtum). Diese Hervorhebung ist deswegen wichtig, weil die Distinktion B als Stollenschluss (mvv 2 und 4) und als Liedschluss (mv 7) auftritt und mehr Aufmerksamkeit beansprucht, als ihr im Ablauf der Melodie zukommt. Der Redaktor erlaubt sich auch im Falle R. 430 „De joli cuer enamouré“ einen interpretierenden Eingriff: Im mv 6 wird von den Handschriften T und KNPX des Kontrafakts eine Lesart als alt bezeugt, die zwischen dem vorletzten und letzten Melodievers eine Verbindung herstellt durch ein fallendes Dreinotenmelisma. In KNPX von R. 430 ist dies Melisma steigend und bewirkt für den Hörer die Überraschung des alsdann etwas übereilt und tief einsetzenden Schlussverses mit der wiederholten Distinktion B (vgl. S. 67 f.). Diese hier nicht so berechtigte Geste wie in R. 126 U war jedenfalls nach dem Zeugnis der anderen Quellen auch ganz unbeabsichtigt. Dem Ordnungssinn des Redaktors von KNPX entspringt die Korrektur, die er in R. 385 „Trop par est cist mondes cruaus“ vornimmt. Dieses Kontrafakt nach einer Fassung des Liedes R. 863, die etwa dem überlieferten O entsprach, behandelt nämlich die beiden Eingangsverse A und B ganz gleichmäßig, indem der Silbe 4 ein Melisma zugeschrieben wird, in A steigend, in B fallend, wo Handschrift O (und auch K) des Vorbilds nur den Stollenschluss B durch ein solches Melisma beschweren. Diese Korrektur ist natürlich von geringer Wirkung für das Ganze, wiewohl sie gerade darin typisch ist, dass sie den Fortgang in Variation und Gruppenbildung beeinträchtigt.

Schliesslich gibt es Beispiele für melismatische Bereicherung schlichter Melodien, in denen der Vortragsstil nicht unbedingt gestört wird: Der verhältnismässig syllabischen Melodie von R. 126 „En chantant m'estuet complaindre“ des Gace Brûlé, die auch in der Fassung U von dem frühen Kontrafakt R. 1129 des Hue de la Ferté bestätigt wird, fügen sowohl O als auch KX Melismen ein, die vielleicht auf eine redigierte Fassung zurückgehen. Die einmal begonnene Melismierung setzen beide Fassungen aber auch unabhängig voneinander fort, KX im Initialmelisma der Distinktion D, Handschrift O in der übertriebenen Verzierung des Schlussverses, der hier im Vergleich zu Handschrift U wiedergegeben sei (vgl. S. 57 ff.):

R. 126
U

8. que uo- sis- a- mer ail- lors.

K

O

Zwar sind die Lesarten auch deshalb kaum vergleichbar, weil K und O eine Beziehung zur Stollenschlussdistinktion B herzustellen versuchen, doch wird immerhin die gegensätzliche Auffassung der melismatischen Bearbeitung gegenüber der schlichteren älteren Fassung sichtbar.

Die sehr reiche melismatische Ausschmückung des Liedes R. 1779 „Quant flours et glais et verdure s'esloigne“ von Gace Brulé hat Redaktoren und Schreibern einsteils wohl Schwierigkeiten gemacht, woher in M vielleicht die langen Melismen gehäufter Noten stammen (mvv 4,8; 6,4), andererseits hat die ohnehin reiche Melismatik den Redaktor von O aber angeregt, noch weiter zu gehen als seine Vorlage, was sich in den Sechs- bzw. Fünftonmelismen der mvv 1, 3 und 6 sowie dem viertönigen Initialmelisma des Schlussverses zeigt.

Allen Bearbeitungen, die Änderungen am Bestand oder der Art von Verzierungen vornehmen, ist gemeinsam ein Bewusstsein von der begleitenden Funktion des Melismas in der Trouvèreyrik. Während es aber im mündlichen Vortragsstil in die Melodie notwendig integriert ist, wird es dem schreibenden Redaktor und dem schriftlich verfahrenden Komponisten zum verfügbaren Notationselement.

Melismatik und Rhythmus

Das Melisma hat im Vortragsstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts fast durchgehend eine retardierende Funktion: an den Kadenzstellen des Versendes oder der Zäsur, bei betonten Initien oder ganzen melismatisch beschwerten Partien. Die Verteilung der Melismen hat also in dieser Hinsicht rhythmische Wirkungen, die aber, wie die bevorzugten Melismenstellen des Verses zeigen, ohne Strenge sich selbst hervorbringen und eben vor allem nicht durch den ganzen Vers hindurchgehen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als die Mensuralnotenschrift sich für polyphone Musik durchaus einzubürgern begann, haben gelegentlich auch Redaktoren monodischer Liedersammlungen das neue Prinzip anzuwenden versucht, in der Trouvèreyrik vor allem der Redaktor von

Handschrift O. Es ist nun eigentümlich, dass in seinen Redaktionen nicht selten eine geregelte Melismatik beobachtet wird, die in anderen Quellen nicht unbedingt ihre Bestätigung findet und die in O deutlich einem rhythmischen Prinzip zu folgen scheint. Die Methode der Wiederherstellung des Modalrhythmus in den Trouvèreliedern bei Ludwig, Aubry, Beck, Spanke und Gennrich, wo die Melismenverteilung eine nicht geringe Rolle für die Identifikation der Modi spielt, findet denn auch in Handschrift O reicheres Material als sonst in den Handschriften. Da aber nirgendwo eine Melodiefassung der Handschrift O in der früheren Zeit der Trouvèreliryk kontrahiert worden ist, lassen sich ihre Melodien in den meisten Fällen als in irgendeiner Hinsicht bearbeitete identifizieren. O ist neben KNPX jene Quelle, die am häufigsten stilistisch interpretierbare Redaktionen bietet und die sich gerade durch Versuche in der Mensuralnotation von den anderen Handschriften absetzt. Es ist darum abwegig, von den rhythmischen Interpretationen in O Aufschluss über die ursprüngliche Rhythmisik der Trouvèremelodien am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts zu erwarten. Dass der Redaktor die Melodien sogar melismatisch umarbeitet, um den gewollten rhythmischen Gang herzustellen, spricht im Gegen teil geradezu dafür, dass die Melodien jenen Rhythmus, den der Redaktor von O ihnen geben möchte, bestimmt nicht besessen haben¹. Melismen als notationstechnischen Hinweis für den Rhythmus zu gebrauchen, setzt deren Emanzipation vom Vortrag bereits voraus: der Redaktor von O macht sich die Freiheit der Melismenmontage, wie sie in KNPX und in O selber soeben analysiert wurde, auch für rhythmische Zwecke zunutze, aber eben dazu muss er in schriftlicher, kritischer Arbeit verfahren, nicht in der Atmosphäre des solistischen Vortrags. Auch dort kamen freilich rhythmische Effekte zustande, und der dritte rhythmische Modus klingt für jemanden, der ihn sucht, überall da an, wo die Eingangssilbe und die vierte Silbe eines Zehnsilbners durch Melismen tatsächlich gelängt werden, doch ist es nicht allein das Schema des Modus, sondern auch das Vortragsprinzip der Kadenzbeschwerung, das hier wirkt. So bekommt der Zehnsilbler öfter eine Tendenz zum Rhythmus des dritten Modus, aber diese Tendenz drückt sich verschieden deutlich und an manchen Stellen überhaupt nicht aus, weil jenes abstrakte Netz von Notenlängen, das der Redaktor von O über die Melodie werfen möchte, dem vortragenden Solisten unbekannt ist. Rhythmische Durchführung einer Melodie, die sowohl für die Tanzkomposition wie für polyphone Komposition aus jeweils verschiedenen Gründen notwendig ist, wäre als abstraktes Prinzip dem Vortrag auferlegt und ihm somit schon inadäquat.

Das in Handschrift M überlieferte Lied R. 2117 „Chant ne me vient de verdure“ von Jehan de Louvois legt an mehreren Stellen, besonders in Distinktionen B und E, auf

1 Referierend rollt das Problem des Rhythmus im Minnesang Burkhard Kippenberg auf. Es ist diese seit über einem halben Jahrhundert bearbeitete Frage zu weitläufig, um hier eingehender behandelt zu werden. Das Problem des Rhythmus sei deshalb hier nur angeschnitten, insofern es ein Problem der Überlieferung und historischen Situation der Trouvèreliryk in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu sein scheint. Zur Klärung trägt entschieden bei Van der Werf, Deklamatorischer Rhythmus. Die Untersuchung der Überlieferungsgeschichte macht deutlich, dass dieser Begriff weniger systematisch als historisch relevant ist, indem er sich sinnvoll auf die frühe Epoche der Trouvèrepoesie und deren gesellschaftliche Funktion beziehen lässt.

Grund der Melismenverteilung eine Ausführung nach dem zweiten rhythmischen Modus nahe, d. h. Melismen finden sich auf der 2., 4., 6. und 8. Silbe (wenn der Siebensilbler weiblich ausgeht). Der Redaktor hat diesen Rhythmus erkannt und deutet ihn in dem Kontrafakt R. 746 der Handschrift O gelegentlich durch eine kaudierte Note an. Überdies bewahrt er nicht nur die bereits geordneten Melodieverse des Vorbilds, sondern bringt auch zusätzliche Melismen an, wie in den mvv 5 und 8:

R. 746
O

5. or ma mis a non cha- loir

R. 2117
M

5. mais ce ne sau- de ne fraint.

O

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

M

8. moi ne chaut queus vans me maint.

Bei seiner Bearbeitung des Liedes R. 1661 „Puis que je sui de l'amoureuse loi Bien doi Amour“ von Adam de la Hale wird der Redaktor sich wahrscheinlich den dritten Modus vorgestellt haben. Seine Vorlage, die der Fassung W entsprochen haben dürfte, hat in mv 1 ein Melisma auf der 4., 8. und 9. Silbe, in mv 2 auf der 3. und 4. sowie 7., 8. und 9. Silbe. Es kämen im dritten Modus Melismen zwar auf punktierte Halbe und Halbe (wenn man diese Grundform ansetzt:  ), aber ein Viertonmelisma von W auch gerade auf die kurze Zwischennote:

R. 1661
W



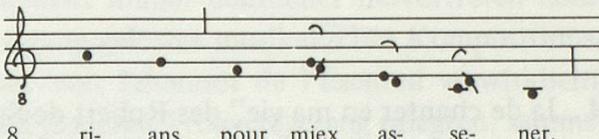
2. bien doi a- mours en chan- tant es- sau- chier.

O



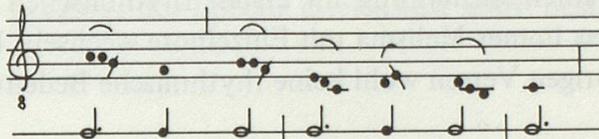
An dieser Stelle greift der Redaktor von O ein, gibt der punktierten Note des dritten *ordo* ein ausgedehntes Viertonmelisma, der kurzen Zwischennote zwei Töne und bewahrt das Dreitonmelisma der Kadenz. In mv 8 liesse sich seine Änderung der Melismen ebenfalls zugunsten des dritten Modus interpretieren, während in der Fassung W dafür kaum Anlass besteht:

R. 1661
W



8. ri- ans pour miex as- se- ner.

O



Die leichte Tanzmelodie des Liedes R. 1954 „Haute chose a en amour“ des Gillebert de Berneville ist in zwei nahe verwandten Fassungen überliefert, die sich hauptsächlich in ihrer Rhythmisik unterscheiden. Es ist nicht unmöglich, dass die Melodie im zweiten rhythmischen Modus der Absicht Gilleberts entspricht und KNPX leicht geändert haben (Estiene de Miauz übernimmt in R. 2045 aber natürlich die Melodie von KNPX). Handschrift O hat regelmässigen Wechsel von Einzelnoten und Melismen, wogegen der Melodievers in KNPX eher in zwei Hälften zerfällt, die bei Geradmorigkeit keine schlechte Wirkung machen:

Grund des Me
nschen d. Modus
O

R. 1954



1. Hau- te chose a en a- mor

K



1. Hau- te chose a en a- mor:

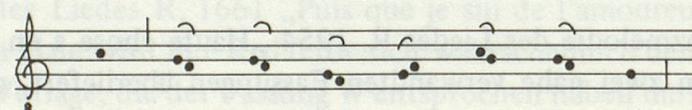
Im Liede R. 1229 „Ja de chanter en ma vie“ des Robert de Sablé, durch eine Bearbeitung (KNPXH) in seiner Fassung M früh bestätigt, greift der Redaktor in der Distinktion B wohl zugunsten einer Ausführung im ersten rhythmischen Modus ein und ordnet die Noten neu, so dass immer Melisma mit Einzelnote wechselt. Die kaudierten Noten haben hier wie in den übrigen Versen wohl keine rhythmische Bedeutung:

R. 1229
M



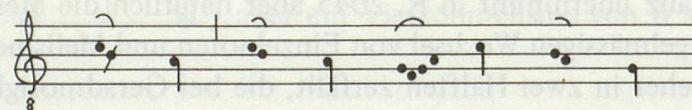
2. ne quier maiz a- uoir co- ra- ge.

K



2. ne quier mes a- uoir co- ra- ge.

O



Dass die sonst mit Korrekturen nicht sparsamen Redaktoren von KNPX keine rhythmische Melismenverteilung anstreben, die nicht auch noch in anderen Quellen bezeugt wäre, liegt wohl daran, dass sie kein spezielles Interesse an rhythmischen Fragen hatten, wie es der Redaktor von O durch seine Versuche in Mensuralnotation bekundet. Es gehört denn wohl auch in den Kompositionen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und besonders in den zahlreichen Kontrafakten ein geregelter Rhythmus noch nicht zur Erfindung, sondern ist dem Vortrag immanent. Rhythmische Regularisierung, wie sie auch Adam de la Bassée an seinen Kontrafakten versucht, ist ein Akt festgehaltener Interpretation, im Geiste jener Ästhetik, die auch analytische Distinktions- und Strophenmelodik sowie schematische Form durch Korrektur und Redaktion überliefelter Fassungen zur authentischen Trouvèremelodik erklärt und weitertradiert. Als abstraktes Gerüst einer Melodie ist geregelte Rhythmik dem mündlichen Vortragsstil fremd wie schematische Wiederholung. Ausser in O, wo ein Redaktor die neue gelehrtete Musikübung einführen will, betrifft die redaktionelle Regularisierung überhaupt mehr das Notenbild als den Klang, jedenfalls in den vielen kleinen oder ausgedehnteren Eingriffen der Redaktion von KNPX. Rhythmisches Schematismus wird auch im Puy des ausgehenden 13. Jahrhunderts noch nicht von einer Melodie verlangt, wiewohl die zahlreicher werdenden Lieder mit Tanzmelodik das rhythmische Element immer deutlicher hervortreten lassen. Rhythmus als emanzipiertes, d. h. vom Versgang gelöstes musikalisches Kompositions- und Ausdruckselement, wird in der Monodie von Jehannot de l'Escureil verwirklicht, aber ausserhalb jener Kreise, die den alten und jüngeren Trouvèregesang pflegten, sammelten und redigierten, wie denn seine Kompositionen ja auch keine Aufnahme gefunden haben in die grossen Chansonniers, die so das Ende der Epoche ihrer Kunst selbst bestimmen.

III. KAPITEL

Tonalität und Tonart¹

I. Tonart und Vortragsstil

In der Musiktheorie des Zeitalters der Trouvèrepoesie wird die Tonalität mit Hilfe der sogenannten Kirchentonarten reglementiert. Ihre antike Herkunft, ungeachtet der im Verlaufe der Überlieferung eingetretenen Umdeutungen, gibt ihnen eine historische Würde, die dadurch vor allem bekräftigt wird, dass der Grundbestand der kirchlichen Liturgie jenen Tonarten unterworfen wird und die Liturgie als authentischer Ausdruck göttlichen Wortes dem menschlichen Machen entzogen scheint². Formal und funktional betrachtet sind es dagegen tonal fixierte Rezitationsmodelle, wie sie in reiner Form die Psalmtöne bewahren. Nicht nur ihre Zielgerichtetetheit auf einen Grundton, der immer auch Schlusston (Finalis) ist, charakterisiert eine Tonart, sondern auch ein in der Rezitation begründeter Nebenschlussston (Confinalis) und ein ausdrücklich so bezeichneter Rezitationston (Repercussa). Deren Lage begründet zudem die bemerkenswerte Eigenschaft der Kirchentonarten, jeweils in zwei Varianten, einer authentischen und einer plagalen Form, auftreten zu können. Als Rezitationsmodelle betrachtet, haben die Kirchentonarten eher eine formale als eine melodische Tendenz, indem sie mit den vorherbestimmten Elementen eine Aussage in Initium, Rezitation, Confinalis bzw. Finalis gliedern, eine melodische Bewegung mit Eigenständigkeit dagegen nicht stützen. Die Melodik entwickelter Stücke, die nicht dem Typ der Hymne angehören, ist darum auch in hohem Masse ornamental, ohne die grundsätzliche Relevanz des Rezitationsschemas in Frage zu stellen (z. B. im Tractus).

Im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil der Trouvères des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts ist die formale Gliederung der Rede insofern gesichert, als sie nur Verse bestimmter Silbenzahl in Musik setzen und jene Verse zudem durch definierte Kadzenzen (männliche oder weibliche) und geregelte Zäsur formal determiniert sind. Zwar zeigen die Melodien oft rezitativische Tendenzen, die den Rezitationspassagen liturgischen Gesangs

1 Auf die Arbeit von Zingerle, Tonalität und Melodieführung, sei hier nur allgemein hingewiesen. Troubadours- und Trouvèreslieder werden dort als ein einziges grosses hochmittelalterliches Corpus behandelt, dessen Entwicklung und Überlieferung nicht berücksichtigt wird. Die stark verallgemeinernden Ergebnisse sind darum auch nicht direkt für die Überlieferungsgeschichte der Trouvèreslieder relevant.

2 Gregor der Grosse ist nur das Medium: in der Handschrift 390 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen aus dem 11. Jahrhundert sitzt eine Geist-Taube auf seiner Schulter und singt ihm den Gregorianischen Gesang ins Ohr, den er alsbald diktierend an seinen Schreiber weitergibt, welcher ihn in linienlosen Neumen festhält (vgl. *Les Musiciens Célèbres*, Tafel nach S. 18).

vergleichbar sind, doch handelt es sich da nie um die ganze Strophe beherrschendes Prinzip, sondern entweder gerade um Initialformeln oder funktionsschwache Stellen in der Strophe, die mit neutraler, meist retardierend gemeinter Melodie ausgefüllt werden sollen. Vorherrschend und für Komponisten wie Hörer wesentlich sind dagegen jene Partien, die melodische Motive entwickeln. Die Verzierung ist darum im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil als einzelne kein Element der Komposition, sondern variabler Schmuck der Linie, die durch Melismen im Vortrag interpretierbar, aber nicht ersetzbar ist. Da die Strophe aus mehreren solchen linearen Einheiten, den Melodieversen, aufgebaut ist, müsste bei streng kirchentonartlicher Komposition jeder Vers dem tonalen Schema genügen, d. h. entweder auf Finalis oder Confinalis schliessen und der Repercussa eine vorherrschende Rolle im Versinnern überlassen. Das Prinzip dieser Rezitation auch als melodiebildendes Schema zu benutzen, liegt allerdings nahe, und in sehr vielen Trouvèreliedern wird es angewandt; nur dass alle Verse einem solchen tonalen Prinzip unterworfen sein sollen, ist für den mündlichen Vortragsstil eine durchaus abstrakte Forderung, die denn auch in kaum einer Strophe durchgehalten wird. Ebenso ist die definierte Repercussa zwar eine auch im mündlichen Kompositionsstil sinnvolle Möglichkeit der Versmelodie, aber gerade das Prinzip der möglichen Abweichung im solistischen Vortrag bestreitet ihr jede Ausschliesslichkeit: sie kann darum in bewegter Melodik fehlen, innerhalb eines Verses wechseln oder ohne Rücksicht auf die Finalis bestimmt werden. Da das Formprinzip der Strophe durch Verseinheiten festgesetzt ist, wird der Übergang von Vers zu Vers im mündlichen Kompositions- und Vortragsstil zum vordringlichen Problem, das mit den beiden konkurrierenden Möglichkeiten der kirchentonartlichen Schlusswendungen Finalis und Confinalis ganz unzureichend behandelt werden würde. Gerade im Versausgang ist die Melodik der Trouvères ausserordentlich subtil, und alle Stufen der Tonleiter können hier nuancierte Funktionen von deutlicher Trennung bis zu spannend erzwungenem Übergang erfüllen: Lediglich die Finalis hat eine gewisse Konstanz; die formale Wiederaufnahme von früheren Melodieteilen gibt ihr oft ein selbstverständliches Vorrecht. Aber auch hier fehlen andere Lösungen nicht: Teile der Strophe können eigene Finalis haben und somit auch eigene Tonart, und innerhalb einer Strophe mit gleicher Tonart am Anfang und Ende können Verse und Versgruppen mit fremder tonartlicher Tendenz auftreten. In dieser und den folgenden Beschreibungen wird der Begriff der Tonart in der von der modernen Theorie der Kirchentonarten bestimmten Form am Gegenstand der Trouvèrellyrik natürlich nur als äusseres Schema der Beobachtung benutzt. Er ist der dort herrschenden Tonalität durchaus inadäquat, weicht sie doch in fast allen charakteristischen Eigenschaften von diesem Begriffe ab. Tonart ist das abstrakte Gerüst, das in den willkürlichen Wechsel der tonalen Orientierung im mündlichen Kompositionsstil eine Ordnung einführt, die dem Vortrag nicht wesentlich, eher hinderlich ist, die aber den Theoretiker befriedigt.

Die Redaktoren der Jahrhundertmitte, die das überlieferte Repertoire der Trouvèrepoesie zur Bewahrung aufbereiten, sind nicht an dem gelehrteten System der Kirchentonarten in seiner Gesamtheit interessiert, sondern versuchen, wenige gängige Tonarten überall durchzuführen. Dazu gehören hauptsächlich der D-Modus, der aber oft mit b notiert wird und der immer häufiger werdende *tonus lascivus*, der auf c oder auf f mit b notiert wird und

einige melodische Eigenschaften (vor allem einen melodischen Leitton) der späteren Durtonart besitzt. Die Redaktion folgt darin einer allgemeineren Tendenz, die nicht erst nach der Mitte des Jahrhunderts zu beobachten ist, sondern im Bereich der Trouvère-kompositionen mit einer gewissen Vorliebe schon im Kreise der Poeten um den König Thibaut gepflegt wurde¹.

II. Unfeste Tonart

Die eigentümliche tonale Variabilität, die den mündlichen Kompositions- und Vortragsstil der Trouvèrepoesie am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts charakterisiert, erhält sich neben Versuchen in neuen geregelten Tonarten bis zum Ende der Epoche dieser Poesie. Als spätes Beispiel sei hier das Lied R. 1172 „Loiaus desirs et pensee jolie“ des Martin le Béguin de Cambrai interpretiert, das sich einer gewissen Beliebtheit erfreut haben muss, ist es doch von Adam de la Bassée für sein Kontrafakt AH 48.316 benutzt worden. Die Melodie des Martin le Béguin steht in den Handschriften R und V ohne Vorzeichen, im Kontrafakt Adams findet sich vor mv 4 ein einziges b, in Handschrift D steht ein b vor mv 2 und eins in mv 7, Handschrift O schliesslich hat an mehreren Stellen des Aufgesangs auf der Stufe des h ein Erhöhungszeichen, das also an der Lesung nichts ändert. Legt man diese Fassung O zu Grunde, so lassen sich die tonalen Orientierungen der Melodie etwa folgendermassen, allerdings noch unter Zuhilfenahme der inadäquaten Begriffe aus dem heute üblichen System der Kirchentonarten, beschreiben (Übertragung S. 361).

Die Distinktion A läuft im Ambitus g – d' ab, d' ist der Höhepunkt, der mit der 5. Silbe erreicht wird und von dem aus die Linie melismatisch retardiert zum g absteigt. Als

1 Das Problem der Tonarten in der Trouvèreüberlieferung kann, wie das des Rhythmus, hier nur andeutend behandelt werden, insofern es als Problem der Überlieferungs- und Stilgeschichte erscheint. Die variablen Akzidenzen in den überlieferten Fassungen machen es fast so komplex wie die neutrale Quadratnotation des Rhythmus. Da bestimmte tonartliche Lösungen in den späteren Redaktionen bevorzugt werden, ist zu vermuten, dass das Problem der Tonarten einer Klärung zugänglich ist, die der des Rhythmusproblems ähnelt: Weder Rhythmus noch Tonart wären in der mündlichen Komposition abstrakte Grössen, sondern bauten sich als melodische Bewegung und variable Tonalität erst im Vortrag auf. Van der Werfs Unterscheidung (53 ff.) von „mittelalterlichem Dur“ und „mittelalterlichem Moll“ (medieval major, medieval minor) ist ein anderes Beschreibungsmuster, das der Trouvèremelodik angemessener scheint als die Theorie der Kirchentonarten und die des modernen Dur und Moll, doch müssten hier weitere historische Unterscheidungen getroffen werden: eine Aussage über *die* Tonarten der Troubadours und Trouvères kann nicht für alle Epochen und Gattungen in gleicher Weise zutreffen; selbst wenn das Beschreibungsmuster praktikabel ist, bleibt fraglich, ob die Sänger, besonders die der früheren Zeit, überhaupt eine Tonart (d. h. einen verhältnismässig dauerhaften Grundton) als Instanz ihres Komponierens respektiert haben. Die Beobachtungen zur Überlieferungsgeschichte stützen eine solche Annahme jedenfalls nicht. Es scheint eher so, dass variable Tonalität, nicht aber schon Tonart, zum musikalischen Bewusstsein jener frühen Zeit gehört, was sich aber spätestens in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ändert. Die variable Tonalität entspräche also ziemlich genau dem „deklamatorischen Rhythmus“.

Grundton und Finalis würde dies g den Melodievers dem siebten (G-) Modus zuweisen. Die darauf folgende Distinktion B beginnt ähnlich wie die Distinktion A, aber führt stufenweise beständig tiefer, um auf d zu schliessen. Wird hier weiter der Schlusston g aus Distinktion A vorausgesetzt, so würde die Tonart sich jetzt als plagale erweisen, aber dann wäre das tiefe d als Schlusston, d. h. Nebenschlussston mindestens ungewöhnlich. Als Stollenschluss hätte die Distinktion B aber eher Anspruch auf die Finalis. Interpretiert man d als Finalis, so steht Distinktion B im ersten Modus; auch hier tritt die Repercussa a kaum in Erscheinung. Aber vor allem wäre dann der Schluss von Distinktion A ungewöhnlich, denn als Nebenschlussston des ersten Modus wäre a zu erwarten. Überdies schliesst die Distinktion B bei ihrer Wiederholung B' im mv 7 auf c und befindet sich hier in einem ganz anderen tonalen Rahmen, denn die Distinktion C (mvv 5, 8, 9) hat ausser in mv 8 den Schlusston a und einen Ambitus von e – c'(d'), würde also recht genau dem plagalen A-Modus (10.) entsprechen. Damit schliesst auch das Lied. Vorher aber wurden die Distinktionen B' und C', deren Melodik also bei ihrem ersten Auftreten dem D-Modus und plagalen A-Modus zugeschrieben worden ist, beide zu dem als Überleitung zu interpretierenden tiefen c geführt. Die noch übrigbleibende Distinktion D, die mit a beginnt und bis e' ansteigt, scheint zunächst den A-Modus des vorhergehenden Melodieverses mit der Distinktion C vielleicht als authentischen fortsetzen zu wollen, doch schliesst sie dann in Anlehung an A mit g. Das lässt zwar die Überleitung zu B' als ganz normal erscheinen, weil sie wie im Aufgesang behandelt wird, rechtfertigt die Tonart aber keineswegs, zumal der Grundton des Aufgesangs als solcher nie wieder vorkommt.

Eine Tonart im Sinne der Kirchentonarten oder der modernen Dur-Moll-Opposition für dieses Lied zu bestimmen, erweist sich als unmöglich, weil die Melodie der Voraussetzung nicht entspricht, sich an jeder Stelle auf immer denselben Grundton zu beziehen. Sie ist offensichtlich ohne den Begriff einer festen Tonart komponiert worden. Darum wäre es auch nicht gerechtfertigt, von Modulation zu sprechen, denn eine solche kann ihrem Begriffe nach ja nur statthaben, wenn die Beziehung auf einen Grundton gegeben ist. Die Komposition baut verschiedene Melodieteile tonal auf und bezieht sie aufeinander, deutet damit auch die tonalen Bezüge um, duldet aber nicht die abstrakt bestimmte Vorherrschaft eines Zieltons, sondern wählt im Verlauf des Vortrags vorläufige Ziele. Tonalität im Verlauf unterstützt den Fortgang der Komposition ganz im Sinne des mündlichen Kompositions- und Vortragsstils, den Martin le Béguin hier in ungelehrter Manier produziert. Im Eingangsvers wird zunächst g als Zielton erreicht. Es handelt sich um einen tonalen Schluss, und nur die Unmöglichkeit, nach dem ersten Vers den Vortrag abzubrechen, fordert eine Folge. Sie kündigt sich denn auch als Wiederaufnahme im Initium von B an, aber nun wird ein neues Ziel (d) angestrebt, das sich auf Grund seiner Position in männlicher Kadenz und zudem am Stollenschluss (wenn man normale Stolligkeit als Hörerwartung voraussetzen darf) als das bedeutendere erweist. Die Wiederholung bekräftigt diesen Sachverhalt und lässt nun schon das g der Kadenz von Distinktion A in mv 3 als Nebenschluss erscheinen. Die steigenden Distinktionen C und D gehören zusammen. Der Haltepunkt auf a in mv 5 erscheint durchaus als Nebenschluss, als Plattform für den Beginn von D. Dort ist mit e' der höchste Ton des Stücks erreicht, das Schluss-g hat auch hier Nebenschluss-Charakter und zieht die bereits zweimal gepropte (in mv 2 und mv 4)

Überleitung zu B' nach sich. Die Schlussfunktion dieser Distinktion wird durch Vermeidung ihres d aufgehoben; die nun einsetzende Distinktion C', die in mv 5 die Bewegung in die Höhe einleitete, wird zum selben tiefen c umgebogen wie das vorausgehende B' und verweist nur auf sich selbst als Schlussvers C", dessen Kadenz das in mv 5 als Nebenschlusston fungierende a mit deutlicher Umspielung als endgültiges Ziel erweist. Tonale Gerichtetheit ist nicht eine materiale Eigenschaft eines Melodiestücks, sondern dessen Funktion im Ablauf des Ganzen integriert. Die tonalen Eigenschaften einer Melodie sind darum auch wie Form, Motivik, Melismatik Vortragsvarianten unterworfen und zweifach begründbaren Veränderungen ausgesetzt: Schon in mündlicher Tradition kann sich die Tendenz zu einer gängigen Tonart (z. B. nahe der modernen Dur-Tonart) durchsetzen; in schriftlicher Redaktion können kritische Bearbeiter durch blosses Einsetzen von Akzidenzen oder durch Transposition eine Melodie neuen Forderungen anpassen.

III. Tonale Interpretation in der Überlieferung

Die Tonarten von R. 221 „Fine amours et bone esperance“

Die Melodie dieses vielfach überlieferten Liedes von Gace Brulé oder Pierre de Molaines ist in verschiedenen Fassungen erhalten, deren Lagen bzw. Tonarten sich erheblich unterscheiden¹. Die Handschriften A und U haben einen (authentischen) G-Modus und sind auch durch den rezitativischen Charakter der Eingangsdistinktion verwandt. Diese Tonart entspricht nicht ganz einer Kirchentonart (dem siebten Modus), denn die Confinalis bleibt unberücksichtigt: sie lautet a im ganzen Aufgesang und in mv 7. Die häufige Wiederholung des Schlusstons a im Aufgesang bewirkt natürlich, dass hier noch keine G-Tonart identifiziert wird. Es sei im folgenden jedoch auf die Interpretation des tonalen Aufbaus verzichtet, um die verschiedenen Lösungen der Überlieferung vergleichbar zu machen. In Handschrift M bewegt sich die Melodie in einem F-Modus mit b, doch die Stollenwiederholung hält diesen Modus nicht durch und nähert sich gegen Ende deutlich dem ersten (D-) Modus. Im folgenden bleibt die Tonart unbestimmt und kann als Fortsetzung des am Aufgesangsschluss erreichten ersten Modus aufgefasst werden: mv 5 schliesst auf c, mv 6 auf g, mv 7 auf e. Gerade dieses e könnte als offene Kadenz den Schlusston d des letzten Verses vorbereiten. Der tritt auch ein, doch eigenartig umgedeutet durch zwei Erhöhungszeichen vor f, in der 4. und 8. Silbe, so dass kein Zweifel an ihrer Gültigkeit bestehen kann. Mit diesem erhöhten f entspricht die Melodie aber genau der von Handschrift A, doch im mv 6, wo dieselbe Tonfolge schon einmal vorkommt, ist kein Vorzeichen eingetragen. M versucht wohl, die Tonart von AU in einen geläufigeren Modus, den ersten Modus auf d mit b, überzuführen, aber im letzten Melodievers mag dem Redaktor die ursprüngliche Wendung so fest im Ohr gesessen haben, dass er sie mit Vorzeichen wieder

1 Wo im folgenden Begriffe aus der modernen Theorie der Kirchentonarten verwendet werden, dienen sie lediglich der ökonomischen Beschreibung von bestimmten Sachverhalten (Finalis, Ambitus, Rezitationston) und sollen weder eine historische Beziehung zur Musiktheorie des Mittelalters noch zur liturgischen Praxis suggerieren.

herstellte. Diese eigentümliche Wendung findet man auch in Handschrift O wieder, wo die Melodie sonst aber konsequent in den Rahmen des auf g transponierten ersten Modus eingefügt ist. Das notwendige b, das überall verlangt ist, wird nur im Schlussvers durch ein Erhöhungszeichen suspendiert (vgl. Übertragung S. 362 ff.). KNPXLV bieten schliesslich eine vollkommen umgearbeitete Tonart, nach den Prinzipien, die in M und O nicht ganz durchgeführt worden sind: Der auf g transponierte erste Modus herrscht durchgehend, das b wird öfter wiederholt und nirgends aufgehoben; gelegentlich dringt die moderne F-Tonart mit b hervor, wie im mv 5. Das f hat überhaupt eine bedeutende Funktion dadurch, dass es die Hälfte aller Melodieverse einleitet und neben der Finalis einen neuen Bezugspunkt bildet. Es ist wahrscheinlich, dass AU die originale unfeste, dem siebten Modus verwandte Tonart benutzt und dass in M ein Prozess eingesetzt hat, die Tonart zugunsten des gebräuchlicheren ersten Modus umzuarbeiten. In O ist das bis auf das Vorzeichen des letzten Melodieverses erreicht, und in KNPXLV lässt nichts mehr vermuten, dass die Tonart einmal anders gewesen sein könnte. Genau in dieser modernisierten bzw. regulierten Form wird die Melodie dann aus KNPX kontrafaziert.

Anziehungskraft der Dur-Melodik¹

In der eben genannten umgearbeiteten Fassung KNPXLV des Liedes R. 221, die in den Kadenzen noch deutlich das tonale Prinzip des ersten Modus behauptet, gibt es jedoch in der Melodiebildung Anzeichen dafür, dass der Redaktor insgeheim bereits den neuen Bezugspunkt f im Ohr hat. Die damit gemeinte durähnliche Tonart tritt in der Geschichte der Trouvèremelodien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts kräftiger hervor und scheint mindestens schon im Kreise des Königs von Navarra als modernerer Klang geschätzt worden zu sein. Gautier de Coinci hat schon 1219 eine interessante tonale Umdeutung vorgenommen, doch ist er für die Kompositionsweise der Trouvères seiner Zeit kein Zeuge. Er übernimmt eine Distinktion seines wahrscheinlich in Kontrafaktur erfundenen Liedes R. 1644 in eine eigene Neukomposition (R. 1831, vgl. S. 118 f.). Die Distinktion, die auf c als offener Kadenz schloss, deutet Gautier um, indem er das c zur geschlossenen Kadenz der neuen Tonart bestimmt. Die Distinktion selbst wird als mv 2 in die neue Komposition eingebaut und kehrt in mv 4 sequenziert eine Quarte höher diatonisch genau angepasst wieder.

Ein gewiss unbewusstes Zeugnis für die sich ausbreitende Dur-Melodik auch in der Trouvèrepoesie gibt der anonyme Ritter aus dem Kreise König Thibauts, der im Jahre 1239 das Kreuzlied R. 1125 des Conon de Béthune kontrafaziert hat. In der Fassung M, die seiner Vorbildfassung unter den überlieferten Quellen am nächsten kommt, ist ein Modus durchgeführt, der sich mit den üblichen Restriktionen zu Confinalis und Repercussa als achter, plagaler G-Modus beschreiben lässt. Plagal sind allerdings nur die Distinktionen B

1 Auch dieser Begriff ist als Beschreibung zu verstehen; in dem hier behandelten Zusammenhang ist vor allem von jeder harmonischen Deutung der „Stufen“ abzusehen. Es fällt aber immerhin die einigermassen feste Verteilung der Halbtöne und die Bindung der 7. an die 8. Stufe auf.

und C. Das Kontrafakt übernimmt diese Tonart, doch ist die plagale Kadenz auf d in den mvv 5 und 7 zum c hinabgeführt, so dass die ganze Distinktion aufs beste der neuen Durmelodik folgt¹:

R. 1125
M

8

5. si voi- re- ment que men part a do- lour.

R. 1020 a
D

8

5. jl fu li- es en les- tache au li- en

Auch diese Dur-Melodik tritt in Trouvèremelodien natürlich nicht rein hervor, sondern ganz im Sinne frei sich entwickelnder Tonalität zunächst an Einzelstellen, wie hier in einem Melodievers, der im Vorbild diese tonale Tendenz noch nicht erkennen lässt. Das gegen die Jahrhundertmitte verfasste Lied R. 2117 „Chant ne me vient de verdure“ von Jehan de Louvois, dessen Tonart als auf g transponierter, zweiter, plagaler D-Modus beschrieben werden könnte, verwendet z. B. in seiner Distinktion C Motive, in denen das f die Hauptrolle spielt und sich als heimlicher Grundton etabliert.

Die Tonart auf f mit b herrscht durchgehend im Liede R. 2107 „Quant voi la glaie meüre“ des Raoul de Soissons. Der Ton f fungiert als Finalis in allen Versen des Aufgesangs, wo zudem in der Distinktion B die Wirkung eines Leittons sich bewährt, wie auch in den mvv 9 und 13. Als Confinales oder offene Kadzen fungieren (g.) c und e, jeweils in verschiedener Verbindung mit dem folgenden Melodievers. In der Handschrift F, in der die Melodie nur fragmentarisch erhalten ist, und im Kontrafakt AH 48.313 von Adam de la Bassée ist die Melodie auf c' transponiert und belegt auch in diesen Fassungen die neuartige Tonart der Komposition.

Der König von Navarra scheint in seinem Kontrafakt R. 1475 „De chanter ne me puis tenir De la“ die Tonart seines Vorbilds im Hinblick auf die Dur-Melodik verändert zu haben. Thibaut de Blaison hatte seinem Lied R. 1402 „Amours, que porra devenir“ nach dem Zeugnis der Handschriften TDKNPXO eine Art von G-Modus gegeben, wobei im Aufgesang c' als Confinalis fungiert. In des Königs Kontrafakt steht die Melodie einen Ton tiefer, auf f mit b, was sie durchaus in eine Dur-Melodie verwandelt, die in der Schlusskadenz auch den Leitton benutzt. Die Fassungen O, die kontaminiert sind, haben in R. 1475 und dem Kontrafakt R. 1059 nicht diese radikale Transposition vorgenommen, sondern der Melodie des Thibaut de Blaison durch Erniedrigung des h den Charakter eines ersten Modus gegeben (vgl. S. 41 f.).

Vielleicht hat der König von Navarra auch für sein Lied R. 711 „Tant ai Amours servies longuement“ eine durähnliche Tonart vorgesehen. Dafür würden die Transpositionen in

1 Bei der Kadenzänderung in mv 4, wo das Schluss-g zu f wird, um den Übergang zum Abgesang zu erleichtern, ist natürlich keine Tonartänderung beabsichtigt.

MDVF und dem Kontrafakt AH 48.300 des Adam de la Bassée sprechen. MDF (V) benutzen als Grundton das tief c, im Aufgesang haben sie auch den Leitton H; AH 48.300 steht in einer F-Tonart und notiert auch sorgfältig in mv 7 ein es, das dem b der anderen Fassung entspricht. Die Fassung Z ϵ , die auch in R. 709a kontrafaziert wurde, steht auf g (in der Verlagerung von R. 709a, mv 2, soll ein b die diatonischen Verhältnisse wenigstens teilweise reparieren). Die Vorzeichen, die auch diese Fassung den anderen angleichen würden, fehlen, doch ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Melodie hier in einer einzigen Tonart gelesen werden soll, die heutigem G-Dur, in MDF(V) C-Dur und bei Adam de la Bassée F-Dur entsprechen würde.

Die Tendenz zur Dur-Melodik, die sich in den Kompositionen der Jahrhundertmitte nachweisen lässt und auch schon früher bestand, bestimmt auch die Redaktoren der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, den überlieferten Melodien mit ihren unfesten und wenig gebräuchlichen Tonartkombinationen einen moderneren Anstrich zu geben. Beispiele hierfür finden sich vornehmlich in den stärker redigierten Sammlungen KNPX und O, manchmal aber auch in anderen Handschriften.

Dur-Melodik in KNPX und O

Das neue tonale Verständnis, das sich im 13. Jahrhundert in der Trouvèrellyrik in durähnlichen Passagen ausdrückt, scheint in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von einigen Redaktoren bewusst zur Grundlage mancher Bearbeitungen gemacht worden zu sein. Während der anonyme Ritter in seinem Kontrafakt R. 1020a nur einer Distinktion gegenüber seinem Vorbild einen typischen Durklang gab, wobei sich diese Distinktion noch dazu als weiterführende mit offenem Schluss analysieren liesse, ändert der Redaktor der Handschrift O das Vorbild R. 1125 „Ahi, Amours, con dure departie“ selbst, indem er es um eine Quarte nach oben transponiert. Damit ist die Melodie bereits in jene Tonart überführt, in der wir unser C-Dur hören. Das typische Kennzeichen des alten G-Modus, im plagalen Bereich einen Halbton zwischen zweiter und dritter Stufe zu haben (was in den mvv 5 und 7 auch eine Deutung als ersten Modus zuliesse, zumal die Repercussa und Confinalis a hier die Rolle des Höhepunkts der Linie spielt), ist durch die Transposition beseitigt. Doch begnügt sich der Redaktor gar nicht mit bloßer automatischer Transposition; sein Ziel ist offensichtlich nicht nur die notentechnisch auf c transponierte Melodie, sondern eine wirkliche Umformulierung (vgl. Übertragung S. 365 f.): In R. 1125 M wird der Schlusston g sowohl in Distinktion A als auch in Distinktion B von oben erreicht, in der transponierten Fassung O wird in B, der stollenschliessenden Distinktion, die Kadenz geändert: das umspielende Melisma fällt weg, der Leitton übernimmt allein die Bekräftigung des Schlusses. Die Distinktion C der mvv 5 und 7 läuft in M im plagalen Bereich ab und definiert als Nebenschlusston und vorläufiges Ziel das tief e. Die Distinktion wird auch dadurch in ihrem Eigengewicht bestätigt, dass der nächste Melodievers ganz neu mit a einsetzt. In der Transposition hätte eine ähnliche Wirkung stattgefunden, doch modifiziert der Redaktor die Kadenz von C und führt sie, über den Grundton c' (ohne Verzierung) hinab gerade bis zum Leitton h, der hier also in die Stellung grösster Inadäquatheit kommt, die durch die gegenteilige Wendung des vorhergehenden Melodieverses (h - c') bei gleichem Reim nur noch verstärkt wird. Der so hervorgekehrte

Mangel der Kadenz nimmt dem abgelaufenen Vers jedes Eigengewicht und verlangt dringend nach Weiterführung. Sie tritt ein und schliesst nach Leitton-Melisma mit dem Grundton c'. Dass dies Verspaar nun in derselben Form wiederholt wird, war dem frei abgeänderten G-Modus bei Conon de Béthune nicht nachteilig, konnten doch die diversen melodischen Motive das Interesse des Hörers binden; hier wirkt der wiederholte, auf den Leitton konzentrierte Effekt für moderne Ohren peinlich; dem Redaktor war wohl die Neuheit des Reizes ein Grund, ihn zweimal zu geniessen. Überdies nahm die Forderung nach korrekter Wiederholung ihm hier wohl die Entscheidung ab. Die Tonartänderung zieht also auch bewusste melodische Änderungen nach sich, ein Zeichen, dass die alte Trouvèremelodik und -tonalität im Prinzip selbst beim Redaktor kein Verständnis mehr findet, genau wie die variierende Repetition und die rhythmische wie melismatische Offenheit.

Im Liede R. 550 „Quant voi paroir la fueille en la ramee“ von Gace Brûlé bezeugen MT, KNPX für eine frühe Fassung eine G-Tonart, die dem siebten Modus nahekommt. Durch Transposition bringt Adam de la Bassée sein Kontrafakt AH 48.299 in eine Dur-Tonart, die fast C-Dur entspricht, denn nur wo h' als Höhepunkt einer Linie erscheint, wird es zu b erniedrigt (mvv 2, 4, 6, 7), aber das b steht nicht, wenn h innerhalb einer steigenden oder fallenden Linie vorkommt (mvv 5 und 8). Die Fassung O zeigt, dass der Redaktor mit der tonalen Verfassung des Stücks nicht einverstanden war, doch nimmt er keine ganze Umformung vor wie im Falle von R. 1125. In der Distinktion A, die zweimal den im G-Modus typischen Unterton f benutzt, führt er ein b ein, wodurch ein transponierter erster Modus entsteht. In der Distinktion B hebt er die Erniedrigung wieder auf, so dass der ursprüngliche G-Modus erhalten bleibt, aber vielleicht wollte er dadurch auch den Anklang an die Dur-Melodik hervorheben (die recht verderbte Fassung L scheint den transponierten ersten Modus durch ein b bezeichnen zu wollen, wie mvv 1 und 3 in O).

Der Redaktor der Handschrift O sucht wiederum durch Transposition den originalen G-Modus des Liedes R. 738 „Bien font Amours lor talent“ in eine dem modernen C-Dur ähnliche Tonart zu übersetzen. Die Spannung zwischen den kurzen, orchestisch aufzufassenden Melodieversen wächst dadurch, und die Elemente treten deutlicher hervor. Die Transposition verändert darum die Melodie nicht zu ihrem Nachteil, sondern bekräftigt ihren Stil, vorausgesetzt dass eine tonale Konvention den Leitton bereits akzeptiert hat und immer richtig auf den Grundton bezieht, eine Voraussetzung, die zur Zeit Thibauts de Blaison wohl noch nicht in dem Masse bestand wie zur Zeit der Abfassung bzw. Redaktion von O (die beiden Kontrafakta W. 15804 und R. 439a ändern nichts am ursprünglichen G-Modus). Die Tonart dieses Liedes ist aber auch anderen Redaktoren unpassend vorgekommen: in D und KNPX wird, im einzelnen mit verschiedenen Lesarten, ebenfalls eine Art von Dur-Tonart hergestellt. D transponiert den Aufgesang auf f mit b, verliert aber dann im Abgesang den Zusammenhang und landet schliesslich bei einem als C-Dur zu verstehenden Schluss. Dass der Redaktor im diatonischen Dunkel tappt, zeigt vielleicht auch sein Versuch, der Melodie in mv 5 durch ein Erhöhungszeichen vor dem sonst immer erniedrigten h den Klang zu retten, den er im Ohr, aber nicht auf dem Pergament hat. KNPX verfahren da mit mehr Sachverstand auf komplizierte Weise. Im ersten Stollen (ABCD) erscheint zwar noch g als Schlussnote, aber f ist nicht nur Über-

leitung in mv 3 (wie auch in der ursprünglichen Tonart in T), sondern bereits auch Finalis in mv 1. Bei der Wiederholung ändert sich nichts bis zur Distinktion D. Sie steht nun einen Ton tiefer und erreicht die F-Tonart, die gleich durch den Leitton e bestätigt wird; ein h kommt im mv 8 gerade noch nicht vor. Die Umdeutung wird nun akzeptiert: in mv 9 erscheint das b, die Melodie wird um einen Ton tiefer transponiert und folgt nun einer Art von F-Dur. Spannend schliesst mv 12 auf e, und mv 13, der Schlussvers, setzt den Grundton f durch ein auf den Leitton abgestelltes Melisma (gage) in Szene. Es ist hier in KNPX der Vorgang der tonalen Umdeutung im Verlauf der Redaktion zu beobachten; gemeinsam ist allen drei Redaktionen (D, O, KNPX) das Unbehagen bei der alten G-Tonart und die selbstverständliche Vorliebe für die Dur-Melodik, wenn sie sich zur Korrektur entschliessen.

In dem reich überlieferten und zweimal kontrafazierten Lied R. 741 „Tuit mi desir et tuit mi grief tourment“ des Königs von Navarra lassen sich ähnliche Beobachtungen anstellen: MTDZ und das Kontrafakt R. 1902 in KNXO bezeugen einen G-Modus, der den Unter- ton f nur einmal (in mv 5) berührt und eigentlich nur in der höheren Lage beim f' von den tonalen Verhältnissen einer Dur-Tonart abweicht (das f' wird berührt in den mvv 1, 3 und 6). Dass hier eine perfekte Dur-Tonart intendiert gewesen wäre, ist unwahrscheinlich; wenn der König selbst das fis' bevorzugt haben sollte, käme doch die ganze Melodie noch ohne Leitton aus, denn alle entsprechenden Kadzenzen werden von oben erreicht (mvv 2, 4, 7); in den meisten Passagen erinnert die Melodie ohnehin an die neue Tonalität, was die Lage des Halbtone zwischen 3. und 4. Stufe betrifft, womit der neuen Tendenz beim König von Navarra vielleicht auch Genüge getan war. Die Redaktoren erkennen diese Tonart jedoch nicht an. In O wird das Erhöhungszeichen tatsächlich in die mvv 5 und 6 eingezeichnet, und auch das h der Kadenz von mv 5 bekommt zur Sicherheit ein solches Vorzeichen. So etwas wie G-Dur ist die damit erklärte Absicht des Redaktors, aber nicht auch des Kontrafaktors von R. 1902, dessen Melodie ebenfalls in O, in der Tonart des Königs ohne Akzidenzen, überliefert ist. In M^t ist die Melodie um einen Ton tiefer auf f transponiert, doch fehlen die Vorzeichen. Es ist kaum anzunehmen, dass hier der authentische lydische Modus intendiert war – das b wird vergessen worden sein. KNPX nehmen jedenfalls dieselbe Transposition vor und notieren das b fleissig vor jeder neuen Zeile. Aber auch in dieser rein nach F-Dur klingenden Melodie gibt es keinen Leitton zur Finalis; nur einmal in mv 5 betont das e auch melodisch den Grundton des ganzen Stücks. B und V ändern ebenfalls die Tonart: gemeinsame Absicht war wohl ein tiefes C-Dur; in B ersetzt der Schreiber, ohne sonst an der Melodie zu rühren, die Schlussnoten c in den mvv 2 und 7 durch d und simuliert so einen ersten Modus.

Die Handschrift K nimmt eine solche Änderung im letzten Augenblick vor beim Lied R. 863 „Bien doit Amours guerredoner“, indem sie die Melodie des auf g transponierten ersten Modus, die in der Handschrift O und im Kontrafakt R. 385 bestätigt wird, in der Schlusskadenz auf f führt und damit das ganze Lied als F-Dur deklariert, obwohl fast alle Melodieverse (1 bis 4 und 6) auf g schliessen. Auch hier in K beruht das fehlende b wohl auf Vergesslichkeit. Die kleine Korrektur lässt die Absicht des Schreibers zwar erkennen, aber von tonaler Umarbeitung kann natürlich nicht die Rede sein.

R. 1102 „De bone Amour et de loial amie Me vient“ von Gace Brulé steht nach Ausweis der Handschriften MUD (RV) und des Kontrafakts R. 1102a in einem authentischen G-Modus, der aber vielfach den besonderen Funktionen der Melodik angepasst wird (vgl. den Rezitationston g' in mv 6 – ein b in Handschrift D im letzten Vers deutelt den Modus zum transponierten ersten um). Hier transponiert O einen Ton tiefer und führt ein b ein (es wird spielerisch in mv 1 und mv 3 auch wieder kurz suspendiert). Deutliche Kadenzen mit Leitton ergeben sich von selbst. KNXL dagegen transponieren eine Quinte tiefer und erreichen denselben Effekt in einer C-Tonart. Da die Kontrafaktur im Falle R. 247 auf der Basis einer schriftlichen Vorlage der Fassung KNX(LF) vorgenommen worden ist, stimmt das Kontrafakt auch in der Tonart ganz mit dem Vorbild überein.

In der komplizierten Überlieferung der Melodie des Liedes R. 700 „Je chantasse volentiers liement . . . Mais je“ des Chastelain de Couci und seines Kontrafakts R. 699 des Hue de la Ferté steht O zwar in derselben Lage wie die bestätigende Handschrift M des Kontrafakts, nämlich auf g, aber während das Kontrafakt den G-Modus rein vertritt, versucht der Redaktor, ihm besondere Wirkungen abzugeben, wenn er im letzten Vers ein b einführt. Sein Erhöhungszeichen in mv 6 entspricht zwar der Transposition in den verwandten Handschriften MU, aber ob die ursprüngliche Melodie wirklich diesen Dur-Charakter hatte, muss mit dem Zeugnis von M des Kontrafakts bezweifelt werden. KPX führen die Dur-Tonart dadurch ein, dass sie das ganze Stück auf c' transponieren, trotz der damit verlangten hohen Töne in mv 6, die dem Schreiber so schwer erreichbar gewesen sind wie den Sängern, nach den Fehlern in der Überlieferung zu urteilen.

Den G-Modus überliefern die Handschriften MDO ganz rein und ohne Vorzeichen im Lied R. 719 „Douce damé, grés et graces vous rent“ von Gace Brulé. Die Schlussnoten der Melodieverse des Aufgesangs – f für Distinktion A und g für Distinktion B – sind als Confinalis und Finalis zu interpretieren. Das g als Finalis bestätigt sich dann auch im mv 5 und am Liedschluss mv 7. Die Redaktion hat in KNXL zunächst ein verallgemeinertes b, was den auf g transponierten ersten Modus zur Folge hätte. Aber auch der wird vom Redaktor im Liedschluss nur als Vorwand erhalten, die Tendenz der Bearbeitung drückt sich dagegen klar in den vier Versen des Aufgesangs aus: alle enden auf f, in Distinktion B mit einem künstlich verlängerten Melisma. Damit ist aber F-Dur im ganzen Aufgesang verwirklicht (jedoch ohne Leitton), und auch in den mvv 5 und 6 besteht kein Anlass, die Vorstellung von F-Dur zu revidieren. Dass die Melodie in mv 7 trotzdem wie im ersten Modus schliesst, erscheint als Willkür, oder als Reverenz vor einer Tradition, die hier bereits durch das b verfälscht war. Wie tief die Vorstellung der Dur-Tonart in die Redaktion eingegangen ist, zeigen die beiden rezitativischen Übergangsverse mvv 5 und 6. Ihr Rezitationston ist in der ursprünglichen Melodie das eine Quinte über dem Schlusston g liegende d'. Auch bei einer Umdeutung in den transponierten ersten Modus müsste die Repercussa bei dieser Quinte bleiben. In der Redaktion KNXL sinkt sie typischerweise auf c'. Das ist aber die Repercussa des als Schlusston in mv 7 verleugneten f, das auch den ganzen Aufgesang beherrscht. Der Redaktor denkt hier in einer Art von Dur-Melodik, selbst wenn er einen Kirchentonschluss künstlich aufrechterhält.

Aber gerade der transponierte erste Modus und der durartige F-Modus mit b sind bis auf den Schlusston verwandt und leicht in Beziehung zu setzen. Ohne Zweifel hat Wilart de

Corbie in seinem Lied R. 233 „Desconfortés, plain d'ire et de pesance“, das im ersten Modus (i.1 M auch ohne b, in UT mit b) steht, das Schluss-f der Distinktion A als Confinalis, das d der Distinktion B als Finalis aufgefasst. Nachdem aber die Tonart durch das b verändert war, lag die Verwechslung oder Umdeutung nahe: In den Handschriften spiegelt sich die Unsicherheit folgendermassen: mv 10 f KN, d MUTX. Auch in der Schlussnote erscheint die Möglichkeit der tonalen Willkür, folgt doch X hier einmal nicht seiner Gruppe und bringt die alte Finalis d, wo der Redaktor der Fassung allerdings nach KN sicher f und damit die Deutung der Melodie als F-Dur vorgesehen hatte, obwohl so die Melodie in ihrem Ablauf arg gestört wird, da nun Distinktion A, die auf B verweisen sollte, auf Finalis und Distinktion B, der Stollenschluss, auf eine Nebenstufe ausgeht. An die Stelle der konstitutiven Elemente von Kirchentonart und freier tonaler Definition im Vortrag des Trouvèregesangs setzen die Bearbeiter mit mehr oder weniger Entschiedenheit die charakteristischen Wendungen der Dur-Melodik: Das Verhältnis von Finalis und Confinalis, Repercussa und Rezitationsmotivik, Doppelcharakter jeder Tonart als authentische oder plagale (was bei den Trouvères meist unverbindlich als Lagenwechsel erscheint) verlieren an Bedeutung gegenüber der Vorherrschaft des Zieltoms. Neben ihm ist eine weitere Stufe von hervorstechender Bedeutung, keine etwas schwächere Alternative zur Finalis wie die Confinalis, sondern eine ausschliesslich der Finalis zugeordnete Auxiliarstufe, deren Hauptfunktion die Vorbereitung auf die Finalis ist und die, wenn sie allein den Vers beschliesst, durch den Eindruck höchsten Ungenügens ein starkes Spannungselement bildet. In ihrem Namen ‘Leitton’, ‘note sensible’ drückt sich dieser eigentümliche Wert aus, den in den Kirchentonarten und noch weniger in der freien Tonalität der Trouvèreyrik keine Stufe beanspruchen konnte. Der Leitton bringt in die melodische Form eine Art von Automatismus der Funktionen, einen Zwang zur Entscheidung, ihn entweder tatsächlich in den Grundton aufzulösen oder aber ihn als Spannungselement zu benutzen; dazwischen kann er keine neutrale Funktion ausüben. Dieser melodische Automatismus wäre der mündlichen Vortragsmelodik der Trouvères unangemessen gewesen, denn der Leitton erlaubt nicht, in beliebiger Funktion neu bestimmt zu werden, wie es sogar die stärksten Noten der Kirchentonarten, die Finalis und Repercussa, in freier Tonalität erlauben. Dieses Prinzip, die Zielgerichtetetheit der Linie nicht je zu bestimmen, sondern das Ziel ins konventionalisierte Material zu verlegen, ist selbst denjenigen Trouvères noch suspekt, die sich der Dur-Melodik sonst zuneigen: der Gebrauch des Leittons ist bei ihnen selten und wird leichter schon in Tanzmelodik akzeptiert, wo Zielgerichtetetheit ja auch rhythmisch automatisiert wird und nicht mehr im Belieben des Komponisten und Vortragenden steht (z. B. in R. 1954 von Gillebert de Berneville). In den Bearbeitungen lassen sich denn auch zwei gleichzeitige Etappen der Rezeption von Dur-Tonalität wahrnehmen: In vorsichtiger Bearbeitung kommt der Leitton als vorherrschend neues Element noch kaum oder mehr zufällig zur Wirkung, die Tonart unterscheidet sich als dann im Prinzip noch nicht von einer freieren ionischen Kirchentonart; bei durchgreifender Bearbeitung wird aber durchaus der Leitton bewusst eingesetzt, und seine Eigenschaften bewirken, dass die neue Dur-Tonart sich in ihrer grundsätzlichen materialen Zielgerichtetetheit nun wirklich von allen Kirchentonarten unterscheidet, noch mehr aber

von der Offenheit, die den tonalen Stil der Trouvèrepoesie als einer scheinbar sich selbst im Vortrag erschaffenden und erhaltenden charakterisierte.

Die Grundbegriffe, die aus einer stilistischen Analyse der chronologisch fixierten Melodiefassungen des Trouvère-Repertoires hervorgehen, drücken in ihrer Opposition jene grundsätzlich anderen historischen Verhältnisse aus, in denen die Trouvèrelryrik einerseits entstand und gepflegt, andererseits gesammelt, redigiert und aufbewahrt wurde. Bewahrung in schriftlicher Form ist zunächst die Kategorie, unter der alle neu zu beobachtenden Stilzüge in der Überlieferung der Trouvèrepoesie nach der Jahrhundertmitte gedacht und erläutert werden können. Mündlichkeit und Schriftlichkeit scheinen sich auf allen stilistischen Ebenen einer Melodie erneut in gleicher Weise zu spiegeln: eine bewegliche Vortragsform erstarrt zum philologischen Schema, eine in die Strophe integrierte Distinktion wird starres Bauelement, eine immer neu zu definierende Tonalität erstarrt zur Tonart.

Am Begriffspaar Mündlichkeit – Schriftlichkeit spiegeln sich aber auch soziale Kategorien, die das Begriffspaar selbst aufheben und deuten: Stolzes Analphabetentum kennzeichnet den ritterlichen Adel, der Träger dieser Poesie war; wo Angehörige des Ritterstandes auch lesen und schreiben können, da ist es eine zusätzliche Kunst, die sie nebenbei betreiben, während der subalterne Verwaltungs-Klerikus das Schreiben zum Zentrum seines Lebens zu machen genötigt ist. Das handel- und gewerbetreibende Bürgertum eignet sich wie selbstverständlich die Fertigkeiten an, die in Verkehr und Kalkulation von unschätzbarem Vorteil sind, ohne damit auch schon die Gelehrsamkeit der Hohen Schulen beanspruchen zu wollen. Dies städtische Bürgertum, das sich seiner wirtschaftlichen und politischen Bedeutung durchaus bewusst ist, zeigt durch Sammeln und Bewahren ein immer grösseres Interesse an einer Poesie, die mit der Verherrlichung ritterlicher Tugend auch die Verachtung des Geldes verbindet. Indem die Puys sich intensiv um das Erbe der Trouvèrepoesie bewerben, erkennen sie deren ideologische Anmassung an, dass die ritterlichen Werte die menschlichen schlechthin seien.

Aber gerade als Erbe, als angenommenes Fremdes, ändert sich die gesellschaftliche Funktion der Poesie in der bürgerlichen Welt gründlich. Sie ist von nun an ästhetisch bestimmbar, wo sie vordem rein ideologisch bestimmt war. Der Vorgang der Aneignung der Trouvèrepoesie durch das Bürgertum im Mittel der bewahrenden Schriftlichkeit setzt für die alte Poesie neue Regeln fest, ja schafft überhaupt erst den Begriff von Regel und stilistischem Merkmal als eines vom Ganzen abstrahierbaren Elements. Die Identifikation der bürgerlichen Gesellschaft mit der Trouvèrepoesie geschieht in der Kategorie des Besitzens, und die Wahrung des Besitzstandes ist der geheime Kern der philologischen Ästhetik, die sich in Kontrafaktur und Bearbeitung des Repertoires vornehmlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts manifestiert und die in den Grundbegriffen Schema, Distinktion und Tonart beschrieben worden sind, während die authentische Trouvèrepoesie auf eine Ästhetik ausdrücklich verzichtet, weil sie dieselbe mit dem erwünschten Bilde der Gesellschaft identifiziert und als Kunsteigenschaft in der gesellschaftlichen Selbstschaffung zur vollkommenen Aufhebung bringt. Dem bürgerlichen Milieu bleibt diese Poesie wesentlich fremd, gerade weil sie mit der sie nun pflegenden

Gesellschaft nicht mehr identisch erscheint als deren eigenes konstitutives Medium. Alle erhaltenen Handschriften sind Dokumente eines Mäzenatentums, das im Besitzen den Abglanz einer gesellschaftlichen Hochstimmung geniesst. Es emanzipiert sich das Bewahren von seinem Objekt, wo das schöne und teure Buch ganz der Funktion von Repräsentation gewidmet wird und sein Inhalt sich ausschliesslich auf sein nie geprüftes Vorhandensein reduziert.

Während viele bedeutende Handschriften dem adeligen Literaturerbe die Wohltat der Redaktion nach Prinzipien des künstlerischen Wettbewerbs und schriftlicher Symmetrie angedeihen lassen, gibt es einige Dokumente, die aus der Funktion des Codex als repräsentativem Schmuckstück die Konsequenz ziehen, den Inhalt gar nicht zu bewahren, sondern zu simulieren. Ein ungeschicktes Beispiel ist die Handschrift 2193 der Nationalbibliothek zu Paris, wo von einem ahnungslosen Schreiber der graphische Effekt von Musiknoten imitiert werden soll (vgl. S. 27). Das erstaunlichste Dokument repräsentativer Notation ist aber die Trouvèrehandschrift R, der Johann Schubert (Trovèrehandschrift R) eine eingehende Studie gewidmet hat, um die musikalischen Repertoires zu identifizieren, aus denen die Handschrift nach Gennrichs Repertoiretheorie bestehen müsste.

Die sechs Schreiber, die an der Notierung der Handschrift beteiligt waren (Schubert, Trouvèrehandschrift R, 23 f.), bieten zum Teil Melodien, die mit der übrigen Tradition in gar keinem Zusammenhang zu stehen scheinen oder nur noch verstreute Ähnlichkeiten mit der ursprünglichen Melodie aufweisen. Eigentümlicherweise haben diese Melodien so etwas wie Stil. Der Schreiber II hat z. B. Melodien, die in kleinen Schritten ganz syllabisch gebildet sind, vorzugsweise Kanzonenform haben und oft der modernen Dur-Tonart entsprechen. In den Kompositionen, die der Schreiber III notiert hat, erkennt Schubert „plumpe Fälschung“ (65). Die Schreiber scheinen jedenfalls in sehr vielen Fällen gar nicht jene Absicht zu verfolgen, die Schubert nirgends in Zweifel zieht: die ursprünglichen Melodien zu bewahren. Wo sie nicht den alten Notentext wiedergeben, da irren sie gar nicht, denn sie kopieren nur, wenn es ihnen passt und erfinden sonst einfach drauflos. Die Schreiber müssen gewusst haben, dass niemand sich für die musikalische Bedeutung ihrer Notenzeichen interessieren würde und dass ihre Arbeit einen ausschliesslich dekorativen Zweck verfolgte. In der Tat sieht eine Handschrift mit Noten besser aus und wertvoller als mit leeren Systemen, aber doch auch nur für jemanden, der die Notenzeichen gar nicht in Klang umsetzen kann oder will.

Über Herkunft und Bestimmung der Handschrift lassen sich nur Hypothesen formulieren. Der Text enthält pikardische Dialekteigentümlichkeiten, wie alle Bearbeiter festgestellt haben¹. Schwan bemerkt (Liederhandschriften, 260), dass Dichter des Puy von Arras häufig vertreten sind; die Lieder R. 1482 und R. 545 sind sogar an diesen Puy gerichtet. In der Abteilung R₁ stehen die meisten Autoren der Sammlung geteilter Spiele ebenfalls in Beziehung zu Arras. Hinzuzufügen wäre, dass Adam de la Hale in R₃ bedeutenden Raum einnimmt und dass mindestens einige der Unica aus R₃ der Arraser Schule ange-

1 Schubert (Trovèrehandschrift R, 29 ff.) hat auch die anonyme Autorität des „Institut de recherche et d'histoire des textes“ bemüht.

hören (Jeanroy/Långfors, *Chansons inédites*, 455). Schubert möchte das Manuskript in einer kleineren Stadt der Umgebung von Arras entstanden denken (30 f.), aber immerhin ist zu bemerken, dass die Schreiber nicht die Herkunft eines Arraser Autors vermerken, was heissen würde, dass sie in Arras selbst schreiben. So gibt R (mit MTD) für Moniot d'Arras nach Petersen (Moniot, 29) nur immer *Moniot*. Es mag denn Schwans Vermutung über den Entstehungsort doch richtig sein; die Bestimmung, die derselbe Gelehrte dem Manuskript rekonstruiert, hat es dagegen gewiss nie erfüllen können: „Die Sammlung R ist also . . . wohl als eine Beispielsammlung zu betrachten, welche von einem Mitglied eines Pui angelegt worden ist“ (Liederhandschriften, 260). Schwan legte seinen Untersuchungen aber nur den Text zugrunde. Auch Schubert denkt an einen Puy – wegen der schlechten poetischen Qualität der Unica. Sicher ist, dass eine Beispielsammlung eines Puy (etwa wie die Kolmarer Liederhandschrift) nicht mit Phantasie-Melodien versehen worden wäre: mit seinen neuen Melodien rechtfertigt sich das Manuskript nur als repräsentatives Wertstück eines Bewunderers der Trouvèreyrik, der allerdings an ihrem Besitz interessierter gewesen sein dürfte als an ihrer musikalischen Interpretation. Der soziale Minderwertigkeitskomplex, der die gesamte Translation der Trouvèrepoesie auf bürgerliche Kreise begleitet, findet sich denn auch in der Nachschrift ausgedrückt:

*Explicit les chansons. au Roy. de na
uarre. Et as autres princes.*

Nach dieser Bemerkung, die kaum später anzusetzen ist als der übrige Text der Handschrift, enthielte diese also, neben den Kompositionen des Königs von Navarra, auch die der anderen Fürsten¹. Nun enthält das Buch zwar wirklich Lieder des Königs, aber die meisten anderen stammen von Autoren, die wie gerade die Arraser Dichter nicht einmal adelig waren. Die Übertreibung verrät, dass die Kunst des Findens für den Veranstalter der Sammlung hochadeligen Charakter hat, deren Produkte er um so glücklicher schwarz auf weiss besitzt, ein Bourgeois Gentilhomme des beginnenden 14. Jahrhunderts. So wie die anonymen Fürsten und der namentlich genannte König das Buch jenes unbekannten Auftraggebers zieren, so mag die Anwesenheit wirklicher Ritter die Veranstaltung eines Puy geziert haben. Doch für den Finanzbürger ist Kunst eine Nebensache. Seine gesellschaftliche Begrenzung und Freiheit erlebt er in der Kalkulation, selbst gegenüber Graf und König.

Doch schon in der Zeit ihrer Blüte wurde die Trouvèrepoesie nicht ausschliesslich von Rittern komponiert; ihr Genus als Minnesang jedoch zwang auch den Nichtritter in die Formen ritterlicher Selbstdarstellung und ritterlicher Minnetugend, ist das Phänomen der Trouvèrepoesie im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert doch ein Medium, in dem adelige Rittergesellschaft sich konstituiert: seine ästhetischen Eigenschaften existieren nicht als solche, sondern ausschliesslich in ihrer Bedeutung als Ausdruck gesellschaftlicher Instanz. Die stilistischen Grundbegriffe, die mündlichen Kompositions-, Vortrags- und Überlieferungsstil beschreiben, sind Form als Vortragshaltung, Melodie als fortdauernd integrierende übergeordnete Kategorie und Tonalität als funktionsabhängige Bestimmung vorläufiger, im Ganzen des Vortrags aufgehobener Ziele. Denn die musikalische Form ist

¹ *princes* als *princes du puy* zu interpretieren, erscheint in diesem Zusammenhang abwegig.

eine Funktion der Aufführung. Es ist dieser letzte Satz die genaue Umkehrung einer Bemerkung Erwin Steins (Musik, 16 f.) zur Aufführungspraxis: „Melodie, Harmonie, Satz, Rhythmus, Dynamik und Farbe sind die Bausteine der musikalischen Form, und wenn sie auch untrennbar sind und ineinander verfugt, so müssen sie doch bei der Wiedergabe einzeln sowohl als auch in ihrer Beziehung zueinander berücksichtigt werden. Denn die Aufführung ist eine Funktion der musikalischen Form.“ Das jedenfalls verlangt der Verteidiger der Individualität des Komponisten, aber er tut es natürlich gerade, weil die Gefahr besteht, dass auch in moderner Zeit die tatsächlich gemeinte und gesetzte Form durch eine gesellschaftliche Instanz, einen wie auch immer gearteten guten Geschmack, kompromittiert wird. Dass es umgekehrt die gesellschaftliche Instanz ist, die Kompositions- und Vortragsstil der Trouvèrepoesie im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert bestimmt, macht ihre ganze Ästhetik aus, insofern sie verbindlich sein soll. Die Melodie hat in einer Allgemeinheit wie kein anderer Topos der Trouvère-Rhetorik die Eigenschaft, Ort der Verbindung, Medium zu sein zwischen Dichter und Publikum. Diese Allgemeinheit erkauft jedes Medium aber mit dem vorbestimmten Einverständnis. So lange dies integrierend als Vorstellung einer sich weitenden Gesellschaft fungiert, mag ihm eine emanzipatorische Kraft nicht abgesprochen werden; der Topos ist in seinem Anspruch auf Harmonie zwischen Dichter, Gedicht und Gesellschaft das vorweggenommene Ideal, konstitutives Element einer sich bildenden Gesellschaft. Doch ist gerade die vorausgesetzte Harmonie, die vorweggenommene Lösung des Problems von Individuum und Gesellschaft in Melodie und Chliché, auch die Lüge des Gemeinplatzes, welcher die Negation verbietet. Die Erkenntnis dieses Zusammenhangs wäre ein dynamisches Element, das der Poesie und der sie tragenden Gesellschaft ihren Zustand bewusst machen und sie von dem Zwang der blosen Selbstreproduktion befreien könnte. Aber weder das in prästabilierter Harmonie verharrende Cliché noch die Gesellschaft vertretende Melodie sind geschickt zum Ausdruck der Kritik an sich selbst. Einzig eine das Cliché bewusst machende Sprache würde auch seine ausdrückliche Negation erlauben, unter der Voraussetzung, dass diese Negation sich ihres individuellen Charakters begibt und selbst die gesellschaftliche Form des Liedes annimmt.

Authentliches Zeugnis ihrer Welt wäre die Trouvèrepoesie darum immer dann, wenn sie ihre ideologische Bedingtheit als solche mit zum Ausdruck bringt, nicht wenn sie das Harmonie garantierende Cliché in automatischer Affirmation wiederholt. Konstituiert sich Minnesang in der präformierten ideologischen Harmonie des Clichés, so würde ihn die poetische Erkenntnis der Fiktionalität seines Gesellschaftsides transzendieren. Durch seine Translation auf das Bürgertum hat das Genus Minnesang sein selbstgegebenes Gesetz der Erstarrung in Monodie und Cliché allerdings so weit erfüllt, dass es zu der tragenden Gesellschaft in ein akzidentelles Verhältnis geriet. Die versäumte Bewusstwerdung des gesellschaftlichen Zustands in der Poesie des ritterlichen Adels blockierte so doppelt das Selbstbewusstsein des städtischen Bürgertums, durch die Anerkennung des Prinzips, elitäre Ritterlichkeit sei Menschlichkeit, und durch die Hoffnung, mit einem für bedeutend gehaltenen Kulturerbe die gute Vergangenheit in die Gegenwart gerettet zu haben. Solche Begeisterung für die höfische Poesie kann nur Unterwerfung unter deren inszenierte Ideologie der Harmonie sein, Refugium vor der nicht zu bewältigenden Span-

nung im eigenen Gesellschaftszusammenhang. Woher nähme nun auch zuletzt der Historiker das Recht, den gesellschaftlichen Zwang der Vergangenheit als die Harmonie zu verteidigen, die er zu sein selbst nur vorgibt?

