

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 38 (1999)

Artikel: Machauts Pygmalion Ballade : mit einem Anhang zur Ballade 27 Une
vipere en cuer

Autor: Art, Wulf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858821>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

Machauts Pygmalion Ballade¹

mit einem Anhang zur Ballade 27 *Une vipere en cuer*

Wulf Arlt

Die Frage nach dem «Paradox musikalischer Interpretation» stellt sich bei der Musik des Mittelalters unter mehr und auch anderen Gesichtspunkten als für spätere Zeiten. Schliesslich steht am Anfang jenes weiten Zeitraums von rund fünf Jahrhunderten überhaupt erst der Schritt in die Schrift, als eine zentrale Voraussetzung der spezifisch europäischen Musikgeschichte wie ihres Begriffs der Interpretation². Nur haben wir es im Mittelalter zunächst und für Jahrhunderte vor allem mit musikalischen Aufzeichnungen zu tun, die zwar viele Informationen zur Aufführung bringen, die Tonhöhe hingegen nicht genauer fixieren. Wenn dann im 12. Jahrhundert die meisten Schriften die (relative) Tonhöhe erfassen, bieten sie keine Angaben zur Dauer – und das beim einstimmigen Lied noch für lange Zeit. Und selbst wenn die Notation mehrstimmiger Sätze des 13. Jahrhunderts auch Angaben über die relative Dauer der Töne enthält, sind doch damit nur einige elementare Aspekte jener vielen Faktoren gesichert, die bei einer klanglichen Realisierung unumgänglich ins Spiel kommen. Jeder Schritt in die Schrift, jede Aufzeichnung von Musik wie das Lesen des Notierten setzen ein dichtes Gefüge der Verabredungen über das voraus, worauf sich die Zeichen beziehen. Über die entscheidenden Aspekte dieser Verabredungen aber schweigen die Lehrschriften und die erzählenden Quellen jener Zeit.

Dennoch unterscheiden sich die Probleme einer Interpretation dieser frühen Musik nicht prinzipiell, sondern nur graduell vom Umgang mit den

1 Der Text belässt es in den Rahmentexten, die unmittelbar auf das Thema des Symposiums bezogen sind, bei der lockeren Formulierung der kurzen mündlichen Präsentation und bietet für den mittleren Teil eine eingehendere Ausarbeitung der analytischen Bemerkungen. Der Anhang entlastet die Darstellung mit Beobachtungen zur Struktur einer weiteren Komposition, die für die Einordnung der Pygmalion Ballade unumgänglich sind.

2 Vgl. Reinhold Hammerstein, «Musik als Komposition und Interpretation», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 40 (1966), S. 1–23; zum Schritt in die Schrift das kritische Gesamtbild bei Susan Rankin, «Carolingian music», in *Carolingian culture: emulation and innovation*, hrsg. v. Rosamond McKitterick, Cambridge 1993, S. 274–316, insbesondere 292–303 (mit Nennung einschlägiger Arbeiten) und zu weiteren Perspektiven: Leo Treitler, «The «Unwritten» and «Written Transmission» of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation», in *Journal of Musicology* 10 (1992), S. 131–191.

Aufzeichnungen späterer Zeiten. Die generellen Voraussetzungen und Konsequenzen des Schritts in den Klang sind gleich. Nur treten die einzelnen Faktoren unter den Extrembedingungen der frühen Zeit deutlicher ins Blickfeld. So bietet gerade die Reflexion der Aufführung mittelalterlicher Musik die Chance zur Differenzierung der wissenschaftlichen Diskussion über diese Fragen, einschliesslich der gängigen Kategorienbildung³. Die Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters verweist in aller Deutlichkeit auf die Grenzen einer Gewichtung unter den Gesichtspunkten «aktualisierend» *versus* «historisch-rekonstruktiv» – ganz zu schweigen vom Stichwort einer «historisierenden Praxis», wie es sich auch in der Einladung zu diesem Symposium findet. Wenn sich das Hilliard-Ensemble für seine Aufführung drei- und vierstimmiger Organa an der Minimal Music orientiert – und dabei den Rückgriff von Steve Reich auf jene Musik aufnimmt –, so entspricht das der «aktualisierenden» Bach-Interpretation eines Glenn Gould⁴. Das Spezifische dieser einen Organum-Aufnahme besteht nur darin, dass für sie die ästhetischen Prämissen explizit gemacht sind⁵. Und selbst dort, wo der Dialog mit der Geschichte sehr viel differenzierter geführt ist, bleibt die Tatsache bestehen, dass das Ergebnis weithin stärker durch je andere handwerkliche und ästhetische Voraussetzungen der eigenen Zeit bestimmt ist als durch den historischen Befund.

Insofern legen gerade die Erfahrungen einer historisch orientierten Aufführung älterer Musik und deren zunehmende Ausweitung auch auf das 19. Jahrhundert eine andere Kategorienbildung nahe. Sie geht von zwei Momenten aus: zum einen von der Frage, wieweit die Voraussetzungen einer Interpretation reflektiert sind, und zum anderen von dem Orientierungsrahmen, in den sich eine Interpretation stellt. Der Grad der Reflexion bestimmt das Ausmass und die Bandbreite, in dem die Auseinandersetzung mit einem Noten-

3 Zur Kategorienbildung jetzt die generellen Überlegungen von Hermann Danuser in dem von ihm herausgegebenen Band *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992, S. 1–72, insbesondere 13–17: «Die drei Modi der Interpretation» (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).

4 Zu Glenn Gould: Danuser in dem in Anm. 3 erwähnten Beitrag: S. 20–23.

5 Im eingehenden Begleittext von Paul Hillier zu dieser CD – *Perotin*, ECM 1385, 1989 – sind die Voraussetzungen der Interpretation klar ausgesprochen. So heisst es dort unter anderem «Perotin speaks to the 20th-century listener quite naturally as a composer of minimalist music.» Die Anregung zu dieser Sicht gab offensichtlich der auch zitierte Hinweis von Steve Reich auf eine entsprechende Korrespondenz zwischen seiner *Music for 18 Musicians* und einem «12th-century Organum by Perotin» (ECM 1129, 1978). Und an Hilliers Beschreibung und Charakterisierung der Mehrstimmigkeit von Notre Dame wie am klanglichen Ergebnis lässt sich dann anschaulich nachvollziehen, wie eben diese Aufsicht das Verständnis des Notierten und dessen Realisierung leiteten.

text – oder auch dessen Äquivalent in den zugrunde liegenden Konventionen einer schriftlosen Praxis und deren Rekonstruktion⁶ – eine dialogische Qualität erhält (im Gegensatz zu einem eher possessiven Verfügen über das Notierte). Diese Qualität ist umso stärker, je weiter der ganze Bereich jener handwerklichen und ästhetischen Voraussetzungen in die Reflexion einbezogen ist, wie sie aus der Ausbildung und Erfahrung weithin stillschweigend eingebracht sind – und eben das Resultat in der Regel stärker bestimmen als die deklarierten Grundlagen der Entscheidungen. Der Orientierungsrahmen betrifft die Wahl der Prämissen und den Erwartungshorizont, auf den sich eine Interpretation bezieht: als eine Auseinandersetzung mit dem Notentext aus den Voraussetzungen und in den Bedingungen der Aufführungstradition seit der Klassik, als Dialog auch mit historischem Wissen oder unter anderen Gesichtspunkten, wie der Frage nach nicht aufgedeckten Strukturmerkmalen eines bewusst verfremdeten Textes.

Dieses Raster unterschiedlicher Haltungen und Orientierungen hat den Vorteil, für die vielfältigen Überschneidungen offen zu sein, die gerade heute im Musikleben zu beobachten sind. So trägt es der Tatsache Rechnung, dass eine als «historisch-rekonstruktiv» ausgegebene klangliche Realisierung mit «historischen» Instrumenten, auf der Grundlage eines gesicherten Notentextes und weiterer Aspekte des traditionellen Rahmens aufführungspraktischer Fragen letztlich ungleich stärker durch die stillschweigenden Prämissen aus der eigenen Erfahrung bestimmt sein kann als eine Interpretation auf modernen Instrumenten, die diese Faktoren reflektiert und sich auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Konventionen einlässt, auf die ein Notentext einst bezogen war. Die in der pluralistischen heutigen Situation zunehmend problematische Kategorie der «Aktualisierung» wird vermieden. Entsprechend verhält es sich mit einer historischen Abgrenzung, wie sie lange unter dem Gesichtspunkt kontinuierlich aufgeführter gegenüber einer «von keiner Aufführungstradition mehr erreichten Musik» vorgenommen wurde⁷. Die leidige Frage nach der «Legitimierung» tritt gegenüber einer Präzisierung je anderer Interessen in den Hintergrund. Die von Hermann Danuser betonte Ausweitung

6 Dazu W. Arlt, «Secular Monophony», in *Performance Practice. Music before 1600*, hrsg. v. Howard M. Brown und Stanly Sadie, London 1989, S. 55–78, insbes. 57–61.

7 Das Zitat nach Stefan Kunze, «Musikwissenschaft und musikalische Praxis. Zur Geschichte eines Missverständnisses», in *Alte Musik. Praxis und Reflexion*, hrsg. v. Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983, S. 116; der Gegensatz pointiert bei Andreas Holschneider, «Alte Musik – Aufführungspraxis. Gedanken als Grundlage einer Diskussion», in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. v. Christoph-Hellmuth Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel usf. 1984, S. 216; dagegen W. Arlt, «Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis» oder «Warum die Begegnung nicht stattfand», ebd. S. 221–232.

auf einen Interpretationsbegriff, der den engeren Rahmen des Aufführungspraktischen sprengt und die kompositorische Auseinandersetzung einbezieht, wird beibehalten und gegenüber der Wissenschaft geöffnet, deren Arbeiten ja zunehmend und unter unterschiedlichsten Gesichtspunkten den Umgang mit dem Notentext bestimmen. Schliesslich wäre mit einer solchermassen differenzierten Sicht ein Rahmen für jede Form der Interpretationskritik abgesteckt.

Dennoch bleibt natürlich die Tatsache, dass die Musik des Mittelalters weithin in schriftlichen Aufzeichnungen erhalten ist, die aus dem Vergleich mit späteren Zeiten als «defizitär» erscheinen. Ganz zu schweigen davon, dass weithin offen ist, wo das Notierte im Spannungsfeld zwischen den beiden Polen steht, die plakativ mit den Stichworten einer «Nachschrift» und einer «Vorschrift» angesprochen sind, wie es sich zu schriftloser Überlieferung und Praxis verhält, wer für die Niederschrift verantwortlich war, wie weit sie primär durch Aspekte der Dokumentation oder auch Repräsentation bestimmt war, und so fort.

Unter diesen Umständen ist es verständlich, dass die Einladung zu diesem Symposium fürs Mittelalter explizit die Fragen in den Vordergrund rückte, wie es sich unter den Bedingungen jener frühen Jahrhunderte mit «Status und Funktion» einer Aufzeichnung verhielt und wie mit dem Wandel zu einer uns vertrauteren Situation der Aufzeichnung und Aufführung gegenüber der Konstanz älterer Bedingungen.

Statt dessen nennt der Titel meines Beitrags eine kurze Komposition des 14. Jahrhunderts. Und diese war mit dem Ziel einer interpretierenden Annäherung ausgewählt, die den Notentext aus Fragen und unter Gesichtspunkten liest, wie sie aus der Zeit des emphatischen Werkbegriffs vertraut sind; pointiert gesagt: nicht anders als ein Lied von Tomaschek oder Schubert, aber aus den Voraussetzungen einer anderen Handwerklichkeit.

Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass das entscheidende Defizit unserer Arbeit an der Musik des Mittelalters nicht in der Auseinandersetzung mit den generellen Fragen besteht, die bisher zur Sprache kamen. Ganz im Gegenteil: darüber wurde eingehend und mit guten Erkenntnissen nachgedacht.

Anders verhält es sich mit einer interpretatorischen Arbeit am Notierten, die dieses so ernst nimmt und mit dem gleichen Einsatz, aber auch einem vergleichbaren Spektrum differenzierter Fragestellungen angeht, wie es für die Musik späterer Zeiten selbstverständlich ist. Das betrifft nicht zuletzt die Rekonstruktion der Konventionen und Vorstellungen, welche der Schritt in die Schrift voraussetzt, die aber nur aus der differenzierten Auseinandersetzung mit der Aufzeichnung und dem Aufgezeichneten selbst zu erschliessen sind. Hier stellen sich meines Erachtens die spannendsten Fragen einer interpretatorischen Arbeit an der Musik des Mittelalters. Hier ist das meiste noch

zu tun. Und hier bringt jeder Vorstoss neue Perspektiven für das Verständnis der Geschichte wie für die klangliche Realisierung.

Symptomatisch dafür ist etwa, wie eine Auseinandersetzung mit den neuem Denkmälern des Mehrstimmigen bis ins ausgehende 11. Jahrhundert Verfahren und Gestaltungsweisen erschliesst, die in der Lehre nur sehr partiell reflektiert sind und zu einer Revision unseres Geschichtsbildes beitragen⁸. Eine Auseinandersetzung mit der Vielfalt des Ein- und Mehrstimmigen aus dem 12. Jahrhundert führt die weithin nivellierenden rhythmischen Interpretationen der Wissenschaft wie der Praxis ad absurdum⁹. Und die Arbeit an den Liedsätzen Machauts zeigt eben, wie sich diese von denjenigen anderer Komponisten seiner Lebenszeit durch eine extreme und durchaus programmatische Individualisierung sowie kompositorische Differenzierung unterscheiden, die zu einer entsprechenden Lesung herausfordern¹⁰.

Diese besondere Qualität der Liedsätze Machauts ist selbst an der kleinen und auf den ersten Blick hin geradezu harmlosen Pygmalion-Ballade zu greifen.

*

Machaut hat seine Liedsätze in einer aufs Ganze gesehen chronologischen Folge angeordnet. Dabei lässt sich mehrfach beobachten, wie eine bestimmte kompositorische Idee in kleinen Werkgruppen erprobt und modifiziert wird.

8 Dazu W. Arlt, «Stylistic Layers in Eleventh-century Polyphony», in *Music in the Medieval English Liturgy. Plainsong and Medieval Music Society Centennial Essays*, hrsg. v. Susan Rankin und David Hiley, Oxford 1993, S. 101–141.

9 Dazu etwa der Gegensatz zwischen der modalen Ausgabe der älteren Mehrstimmigkeit bei Theodor Karp, *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, Oxford 1992, und den klanglichen Interpretationen solcher Musik durch Dominique Vellard und Emmanuel Bonnardot in der Reihe «Schola Cantorum Basiliensis Documenta»: *Nova Cantica. Latin Songs of the Middle Ages*, deutsche harmonia mundi Freiburg 1990 (RD 77196); weiter die Überlegungen eines ergänzenden Textes – W. Arlt, «Nova Cantica – Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters», in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 26–62, oder auch eine andere Studie dieser Musik aus der Frage nach der Funktion der Niederschrift: Marianne Danckwardt, «Zur Notierung, klanglichen Anlage und Rhythmisierung der Mehrstimmigkeit in den Saint-Martial-Handschriften», in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 68 (1984), S. 31–89.

10 Dazu generell und mit Beobachtungen zum Kompositionsprozess aufgrund eines Blicks in die Werkstatt: W. Arlt, «Donnez signeurs – zum Brückenschlag zwischen Ästhetik und Analyse bei Guillaume de Machaut», in *Tradition und Innovation in der Musik. Festschrift für Ernst Lichtenhahn zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Christoph Ballmer und Thomas Gartmann, Winterthur 1993, S. 39–64.

Die Pygmalion-Ballade, *Je puis trop bien*, ist die letzte einer solchen Konstellation von drei Kompositionen, die im siebten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden.

Den Beginn der Gruppe bildet die «politische» Ballade 26 *Donnez signeurs*¹¹. Sie ist, wie Dominik Sackmann erkannte, in die Situation unmittelbar nach dem Frieden von Bretigny gesprochen und dürfte damit 1360 entstanden sein. In der Überlieferung dieser Komposition lassen sich zwei Stränge unterscheiden: der eine in den Handschriften Vg, B und E und der andere in A und G¹². Und ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt, dass es sich um den – bisher einzig greifbaren – Fall handelt, in dem eine mehrstimmige Komposition Machauts in zwei Stadien ihrer Formulierung vorliegt: in den Quellen Vg, B und E mit einer älteren, die zumal in ihren ersten acht Mensuren gleich in mehreren Momenten Hinweise auf Machauts Konzipieren bietet, und in A und G in einer definitiven Formulierung, wie sie für die Machaut-Überlieferung den Regelfall bildet¹³.

Dieser Blick in die Werkstatt verdeutlicht, wie Machaut bei der musikalischen Formulierung von der Vertonung der Aufforderung «Donnez» mit einem nachdrücklichen und durchaus gestischen Quartfall ausging. Er ist zunächst direkt ergriffen, dann mit einer intensivierenden Sekundversetzung melismatisch aufgenommen und schliesslich in dieser Lage auf die Worte «Donnez a toutes mains» im Sekundabstieg wiederholt; in der definitiven Formulierung der Handschrift A und mit Verdeutlichung der Quarte:

11 In den Angaben zu dieser Ballade nehme ich die Ergebnisse der in Anm. 10 genannten Studie auf.

12 Dazu Margaret Bent, «The Machaut Manuscripts Vg, B and E», in *Musica Disciplina* 37 (1983), S. 53–82, insbesondere 63–69, mit einer Wiedergabe der wichtigsten Abweichungen.

Im übrigen zitiere ich die Machaut-Quellen mit den eingebürgerten Siglen:

A Paris, Bibliothèque nationale, fonds franç. 1584

B Paris, Bibliothèque nationale, fonds franç. 1585

E Paris, Bibliothèque nationale, fonds franç. 9221

G Paris, Bibliothèque nationale, fonds franç. 22546

Vg New York, Wildenstein Galleries, ohne Signatur.

13 Den Fall einer nachträglichen Erweiterung zur Zweistimmigkeit diskutiert Sarah Fuller: «Machaut and the Definition of Musical Space», in *Sonus* 12 (1991), S. 1–31, insbesondere S. 3–8.

Beispiel 1

Ca. Don- nez. sig - neurs, don-nez a tou-tes mains

Ct.

Te.

Die individuelle Textvertonung dieses Anfangs ist für das Ganze der Ballade symptomatisch. Dabei ist im einzelnen der Melodiebildung des Cantus die fallende Quarte allenthalben und zumal in der ornamentalen Formulierung der zweiten Mensur mit Veränderungen und Versetzungen präsent. Das lässt sich einerseits semantisch – als ein Aufrufen der Aufforderung des Anfangs – verstehen, andererseits als eine dichte Arbeit mit eng beschränktem Material, führt aber in jedem Fall dazu, dass die ornamentale Figur des Melismas markant in den Vordergrund tritt. Und dieser melodischen Gestaltung entspricht im Bau eine Konzentration auf wenige, gezielt eingesetzte Klänge und Fortschreitungen¹⁴.

Schon ein erster Blick auf die Anfänge der beiden nächsten Balladen zeigt, wie dort das charakteristische Melisma aus dem Beginn von *Donnez signeur* aufgenommen ist. Beide setzen mit dieser Wendung ein: in Ballade 27, *Une vipere*, mit einer Verlängerung aus der Versetzung der zweiten Mensur¹⁵ –

Beispiel 2

Ca. U. ne vi - pere en cuerma da-me meint

Te.

14 Beide Aspekte betonte aus einer anderen Fragestellung auch Sarah Fuller in dem Anm. 13 genannten Aufsatz, insbesondere S. 8ff.

15 Ich sehe hier – wie bei der Pygmalion-Ballade – zunächst von der Wiedergabe des Contratenors ab, der im übrigen für *Une vipere* nur in E überliefert ist.

und in Ballade 28, *Je puis trop bien* mit einer anderen Weiterführung:

Beispiel 3

The image shows a musical score for two voices: Ca. (Cantus) and Te. (Tenor). The Ca. part is in a treble clef with a 7/8 time signature. It features a melisma on the words 'Je puis trop bien', with a bracket over the notes 'Je puis trop bien' indicating a long, continuous melodic line. The Te. part is in a bass clef and provides a harmonic accompaniment with a steady rhythm.

Offensichtlich hatte sich Machaut, wie das eben auch sonst zu beobachten ist, mit der Komposition von *Donnez signeur* und zumal in der Arbeit mit diesem Melisma Aspekte erschlossen, die ihn zu weiteren Kompositionen herausforderten¹⁶.

Ebenso deutlich aber sind die Unterschiede zwischen diesen beiden Kompositionen im *tempus imperfectum*, die schon im Umfang hervortreten. So gehört *Une vipere* mit 59 Breven zu den längsten Balladen, *Je puis trop bien* hingegen mit nur 34 zu den kürzesten. Klar unterschieden sind beide auch im einzelnen der Anlage wie in ihrem Verhältnis zu *Donnez signeur*.

Une vipere, hat ausgeprägte Melismen – zwischen den Versen wie in den Schlüssen –, und eine eingehendere Analyse verdeutlicht, wie Machaut in dieser Komposition den Aspekt der Wiederholung und Versetzung aus *Donnez signeurs* aufnimmt und weiter treibt als in jeder anderen Ballade (dazu im einzelnen die Beobachtungen im Anhang dieses Beitrags). Unterstrichen wird dieses Moment dichter Bezüge einer primär vom musikalischen Material bestimmten Arbeit auch dadurch, dass sich der rhythmische Ablauf der Oberstimme für die ganze Komposition auf nur zwei Muster einer Unterteilung der Brevis zurückführen lässt.

In dieser Ballade steht die kompositorische Gestaltung mit den Mitteln und Verfahren im Vordergrund, die im voranstehenden *Donnez* aus der Vertonung einer Aussage und weiteren Gegebenheiten jener Balladenstrophe gewonnen sind. In *Une vipere* hingegen ist der Text primär in seinen formalen Aspekten aufgenommen.

16 Auf die melodischen Übereinstimmungen zwischen diesen Kompositionen, einer Gruppe späterer Balladen und weiteren Liedsätzen wurde immer wieder hingewiesen – dazu jetzt Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York/London 1995, S. 315 und entsprechend an anderer Stelle (Garland Composer Resource Materials 36); weitere Beobachtungen zu Zusammenhängen zwischen Liedsätzen einer eingrenzenden Kompositionsphase brachte Daniel Leech-Wilkinson: «*Le Voir Dit* and *La Messe de Notre Dame*: aspects of genre and style in the late works of Machaut», in *Plainsong and Medieval Music* 2 (1993), S. 43–73, insbesondere 54–61.

Und den Abschluss dieser Gruppe bildet eben die Pygmalion Ballade: *Je puis trop bien*. Sie lässt sich im musikalischen Material als eine Integration dessen interpretieren, was in den voranstehenden Balladen gewonnen ist, aber sie setzt diese Momente für eine Textvertonung ein, die gleichsam «en miniature» wesentliche Aspekte der Liedkunst Machauts zeigt.

Die Ballade findet sich auch im *Louange des Dames*. Die musikalische Formulierung ist praktisch ohne Abweichungen überliefert; der Text, den ich nach A wiedergebe nur mit Unterschieden, die für die Interpretation der Komposition nicht ins Gewicht fallen¹⁷:

- I Je puis trop bien ma dame comparer
 A l'image que fist Pymalion.
 D'ivoire fu, tant belle et si sans per
 Que plus l'ama que Medee Iason.
 Li fols toudis la prioit,
 Mais l'image riens ne li respondoit.
 Einsi me fait celle qui mon cuer font,
 Qu'ades la pri et riens ne me respont.
- II Pymalion qui moroit pour amer
 Pria ses dieus par telle affection
 Que la froidure de l'image tourner
 Vit en chalour et sa dure facon
 Amollir, car vie avoit
 Et char humeinne et doucement parloit.
 Mais ma dame de ce trop me confort
 Qu'ades la pri et riens ne me respont.

17 Vgl. zum Text die Wiedergabe in der Fassung des *Louange* nach Vg bei Nigel Wilkins: *La Louange des Dames by Guillaume de Machaut*, Edinburg/London 1972, S. 79 und den Kommentar S. 174. – Die wenigen Unterschiede der musikalischen Überlieferung beruhen durchwegs auf Versehen und sind in den Ausgaben verzeichnet: Friedrich Ludwig, *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke* 1, Leipzig 1926, S. 31 (Publikationen älterer Musik 1. Jg. Tl. 1); Leo Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century III: The Works of Guillaume de Machaut*, Monaco 1956, S. 112–113, dazu *Commentary*, S. 114. Meine Wiedergaben unterscheiden sich vom Befund dieser Ausgaben bei den Notenwerten nur in der konsequent berücksichtigten *similis ante similem*-Regel. Darin entsprechen sie der Edition von Lawrence Earp bei Thomas P. Campbell, «Machaut and Chaucer: *Ars nova* and the Art of Narrative», in *The Chaucer Review* 24 (1989/1990), S. 275–289; die Edition auf S. 280–281.

III Or weille Amour le dur en dous muer
 De celle a qui j'ay fait de mon cuer don,
 Et son froit cuer de m'amour aviver,
 Si que de li puisse avoir guerredon.
 Mais Amour en li conjoit
 Un fier desdaing, et le grant desir voit
 Qui m'ocirra; si croi que cil troy font
Qu'ades la pri et riens ne me respont.

Dass Machaut in dieser Ballade den Text ungleich stärker in den Vordergrund treten lässt als bei der voranstehenden, mag auch mit der Bedeutung der Pygmalion-Figur im Selbstverständnis Machauts zusammenhängen, wie sie Jacqueline Cerquiglini herausgearbeitet hat: Pygmalion als Bild der «création artistique» mit den Mitteln der «écriture»¹⁸. Auch wenn die Pygmalion-Figur hier im Kontext jener Spätform eines «Amour courtois» erscheint, der das zentrale, ja fast ausschliessliche Thema des Dichtens und zumal der Lyrik Machauts bildet: die Elfenbein-Statue zur Verdeutlichung mangelnder Erhöhung durch die Dame, stumm wie diese, ja schlimmer, weil die Statue nach Ovid und der vulgärsprachlichen Rezeption seiner Metamorphosen schliesslich belebt wurde (Strophe 2), während das Ich der Dichtung kein Echo findet (Strophe 3).

Die formale Anlage und die klangliche Disposition der Ballade sind sehr einfach (dazu Wiedergaben des ersten Teils in Beispiel 8 auf S. 36f. und des zweiten in Beispiel 11 auf S. 40f.). Der Finalklang c findet sich auch beim zweiten Schluss des ersten Teils (16), sowie davor an den Zwischenschlüssen bei den Zäsuren der Verse (4 und 9). Der d-Klang aus dem ouvert-Schluss des ersten Teils steht auch am Ende des zweiten (28), also vor dem Refrain.

Der erste Teil bietet eine auch unter den weiteren Balladen dieser Zeit geradezu auffallend knappe und zugleich plastische, geschlossene und dennoch vielschichtig differenzierte Gestaltung¹⁹. Jeder dieser Aspekte lässt sich schon im Materialgebrauch einlösen.

18 Jacqueline Cerquiglini, «Un engin si subtil» *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris 1985, insbesondere S. 203–226 (Bibliothèque du XV^e siècle 47); die weitere Literatur zum Text dieser Ballade, zu Pygmalion bei Machaut und zu dieser Komposition verzeichnet Earp, *Guillaume de Machaut* (s. Anm. 16), S. 333–334.

19 Dazu – mit anderen Akzenten, aber auch einigen Überschneidungen – die analytischen Beobachtungen von Hellmut Kühn: *Die Harmonik der Ars nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette*, München 1973, S. 155–158 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 5).

Symptomatisch dafür ist bereits der erste «Vierer» und die – im Vergleich mit den voranstehenden Balladen – ganz andere Verwendung des gemeinsamen Melismas. Die beiden anderen Balladen sind schon im Einsatz weiter angelegt. In *Donnez signeur* endet der erste «Vierer» klanglich offen und ist der Finalklang mit der entsprechenden Schlussfortschreitung erst am Ende des zweiten erreicht. Die ornamentale Formulierung der absteigenden Quarte erscheint – wie diese – als eine abgegrenzte Einheit und eben als ein Teilaspekt von deren Wiederholung. In *Une vipere* findet sich der Schlussklang erst in der achten Mensur, ja mit der finalen Fortschreitung erst im Ganzschluss des ersten Teils. Und das hier nicht auf eine vorangehende Quarte bezogene, sondern als musikalischer Gedanke aufgenommene Melisma ist ein wesentlicher Aspekt der pointiert auf Weiterführung angelegten Struktur: in seiner Verlängerung aus der Versetzung, als Teil des ganzen ersten Melodieabschnitts (und dann in der Gestaltung des weiteren Satzes).

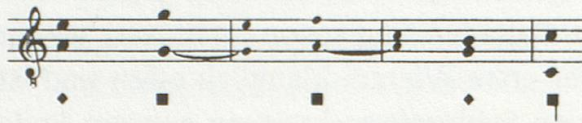
Die Pygmalion Ballade korrespondiert im rhythmischen Einsatz mit *Une vipere*. Auch hier ist der melismatische Einsatz – sofern nicht ein Sinnbezug zur vorangehenden Ballade mitspielen sollte – als Teil eines ersten musikalischen Gedankens aufgenommen, aber eben in einen erstaunlich geschlossenen «Vierer» eingebunden:

Beispiel 4

The musical score for Example 4 consists of three staves: Ca. (Cantus), Ct. (Cantus), and Te. (Tenor). The lyrics are "Je puis trop bien". The Ca. staff shows a melisma on the word "bien" that extends across the end of the line. The Ct. and Te. staves provide harmonic support, with the Te. staff showing a syncopated entry.

Dieses Moment der Rundung lässt sich auch an den weiteren Aspekten der Struktur dingfest machen. So setzt der Tenor mit einer Synkopierung ein, die erst im Übergang von 3 zu 4 aufgehoben wird. Am Anfang steht im Gerüstsatz zwischen Cantus und Tenor die klangliche Öffnung von der Quinte a/e zur Oktave g/g und am Ende der Abschluss aus dem «tendere» der Fortschreitung g/h zur Oktave c/c. Dazwischen bringt eine Reduktion auf Grundfortschreitungen des «contrapunctus» erst aufsteigend zwei Sexten und dann eine Terz die absteigend zur Pänultima führt:

Beispiel 5



In der Formulierung des Melismas ist zunächst die Öffnung der Klangfortschreitung und deren Abschluss betont. Entscheidend für die Rundung aber sind zwei Momente: Einerseits ist in den Figuren der Gruppen aus jeweils drei Minimien auf eine Semibrevis vordergründig – weil auf den Grundrhythmus bezogen – jede Wiederholung vermieden. Andererseits aber lässt sich, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen, hintergründig, also unter Vernachlässigung des Grundrhythmus die Weiterführung als ein Aufnehmen und Ergänzen des Vorgehenden lesen:

Beispiel 6



So verdeutlichen die Klammern bei (a) die Versetzung des gerafften Schlusses der Formulierung aus *Donnez* und bei (b) die Wiederholung der beiden Minimien aus dem Schluss der zweiten Mensur am Anfang der dritten, die mit einer (durch die Zahlen markierten) Umkehrung der Intervallfolge wie der Bewegungsrichtung bei den einzigen Terzsprüngen einhergeht.

Der Contratenor stützt diese Aspekte im Satz der beiden Bezugsstimmen schon darin, dass er nur für Anfang und Schluss dieser vier Mensuren eine durchgehende Melodiebewegung bringt und in deren Verlauf das Öffnen und Schliessen unterstreicht. Das gilt im Beginn für den Akzent auf die zweite Semibrevis durch die Quarte c zum Tenor und deren Weiterführung in das b am Anfang der zweiten Mensur.

Auf einen dissonanten Charakter der nicht gedeckten Quarte im Satz von Machaut verweist deren Behandlung. Und da das b in den «eingeschobenen» Breven der Synkopierung im Tenor auf die unbetontere Zeit fällt, liesse sich hier sogar von einer Auflösung sprechen. Andererseits findet sich eine solche direkt einsetzende und darin einen Akzent setzende Quarte bei Machaut mehrfach – so auch in dieser

Ballade am Anfang der achten Mensur und in der gleichen Satzkonstellation etwa in Ballade 31, *De toutes flours* am Anfang des zweiten Verses «En mon vergier»²⁰. Ganz abgesehen davon, dass sich beide Fälle als eine Spielart indirekter Vorbereitung verstehen liessen, da der jeweilige Ton eine konsonante Ergänzung der vorangehenden Gerüstklänge zwischen Cantus und Tenor gebildet hätte²¹.

Allerdings stösst eine solche Analyse unter dem Gesichtspunkt der impliziten Theorie gerade bei der Quarte im Liedsatz Machauts zu einem Aspekt vor, der offensichtlich weniger fest umrissen war als anderes.

Entsprechend führt der Contratenor am Ende des «Vierers» ergänzend in den perfekten Schlussklang. Dazwischen aber akzentuiert er mit den hoketierenden Minimem zum einen die in Beispiel 6 unter (a) verdeutlichte geraffte Wiederholung und zum anderen den Schritt in die abschliessende Fortschreitung.

Schliesslich wird die Rundung des «Vierers» durch die Gruppierung aus dem Textvortrag unterstrichen. Er führt im Cantus und unter Berücksichtigung des Neueinsatzes im Melisma zu einer Gliederung der vier Messuren bis zur Schluss-Brevis in 1 + 3 + 2 Semibreven mit einer Betonung der vorletzten Brevis:

Beispiel 7



20 Takt 15 der Ausgaben: Ludwig, S. 35; Schrade, S. 118; dazu jetzt die paradigmatische Analyse dieser Ballade bei Sarah Fuller, «Guillaume de Machaut: *De toutes flours*», in *Models of Musical Analysis. Music before 1600*, hrsg. v. Mark Everist, Oxford 1992, S. 41–65, insbesondere 50.

21 Zu diesem Aspekt «indirekter» Vorbereitung: W. Arlt, «Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts», in *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, Winterthur 1982, S. 243ff (Forum musicologicum 3).

Was damit für die ersten vier Mensuren verdeutlicht ist, gilt nun aber entsprechend für den ganzen ersten Teil²²:

Beispiel 8

- 22 Alle Handschriften bringen am Anfang des Contratenors ein b-molle. Seine Anwendung auf den zweiten und vierten Ton führt zu einem Querstand mit dem e des Cantus. Andererseits steht das Zeichen nur am Anfang dieser Stimme, die als einzige nicht gleich auf den ersten Blick hin durch ihren Melodieverlauf auf eine eindeutige Tonordnung verweist. Und in der zweiten Mensur ergibt sich für die Unterstimmen mit dem b die regelhafte Fortschreitung der kleinen Terz zum Einklang sowie im Verhältnis zum Cantus eine Betonung des f der versetzten Tonfolge. In diesem Sinne ist das b (mit den Ausgaben von Ludwig und Schrade sowie der Übertragung von Earp) für diese Mensur präzisiert. – Eine andere Lösung wäre es, mit Christian Berger – *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 90 und insbesondere 220ff (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 35) – im b-molle den generellen Hinweis auf ein «fa supra la» zu sehen und damit auf die Verbindung Hexachordum naturale-molle eines c-Mixolydisch. Allerdings führt die weitere Interpretation der Ballade unter diesem Gesichtspunkt, wie mir auch Christian Berger in einem hilfreichen Brief vom 26.3.1994 bestätigt, in einige Probleme. Sie betreffen nicht nur die generelle Spannung zwischen Fortschreitungen des *contrapunctus* und einer Erklärung aus dem Rückgriff auf die Hexachord-Struktur und verweisen auch darin auf die besonderen Aspekte in der Formulierung dieser Ballade, zu der ja auch der ganz ungewöhnliche Halbschluss gehört. Dabei ergeben sich für die Interpretation mehrfach unterschiedliche Möglichkeiten, die allerdings nichts an den generellen Aspekten der Textvertonung ändern, um die es mir hier geht.

Im Cantus der Mensuren 5–7 ist das Material der vorangehenden Formulierung gerafft aufgenommen: in den beiden ersten Breven mit dem Einsatz des g-f auf den Anfang der Mensur – zunächst mit einer weiteren Verwendung der in Beispiel 6 unter (a) verdeutlichten Floskel sowie nach dem Ansatz zur Versetzung (ag am Ende von 5) mit dem ersten absteigenden Sekundgang (6) – und in 7 mit einer Versetzung der Schlusswendung aus 3/4 zur kurzen klanglichen Binnengliederung auf d. 8/9 bringt die ergänzende Rückführung zum c durch die Dehnung des Sekundaufstiegs wieder von a aus. Rein melodisch ergibt sich eine Gliederung in 3 + 2 Breven, unter Berücksichtigung des Textvortrags in 3x3 Semibreven und insgesamt für den Cantus in diesem mittleren Abschnitt eine Länge von 5 Mensuren (5–9). Allerdings beginnt die Melodie gleichsam vorgezogen über dem ausgehaltenen Schlussklang des ersten «Vierers», da die Unterstimmen erst in der sechsten Mensur zum zweiten «Vierer» ansetzen. Und die Erweiterung ist dann im Schluss des ersten Teils doppelt aufgefangen: zum einen durch die Raffung der Melodie des Anfangs unter Ausparung der dritten Mensur und zum anderen durch die markante und abgesetzte Schlussgruppe von Ganz- und Halbschluss; beim Halbschluss mit der klanglichen Öffnung zur Wiederholung durch die Terz zwischen Cantus und Tenor (und der Tenor-Funktion des Contratenors im Sekundabstieg); und beim Ganzschluss mit der Wendung zum Finalklang, der am Ende des ersten «Vierers» exponiert und am Ende der Mittelgruppe sowie am Anfang von 11 bestätigt worden war.

Diese musikalische Formulierung lässt sich auf die formalen Gegebenheiten des Gedichtes zurückführen, zugleich aber im Sinne einer gezielten Akzentsetzung in der Lesung des Textes interpretieren. Beide Momente sind in der folgenden Darstellung verdeutlicht:

Je puis trop bien | ma dame comparer A L'IMAGE | QUE fist Pymalion

D'ivoire fu | tant belle et si sans per QUE PLUS L'AMA | QUE Medee Jason

Dem Bau des Textes entspricht die Zäsur nach der vierten Silbe und dem syntaktischen Enjambement des Gedichts die Weiterführung des zweiten Abschnitts bis zur neunten Mensur. Dabei ist das erste Versende (7) durch die knappe Wendung zum d-Klang in den Aussenstimmen berücksichtigt.

Andererseits sind die Einschnitte nach den Zäsuren (4 und 9) sehr stark. Und das ergibt eben Betonungen der Aussagen:

Je puis trop BIEN» bzw. «D'ivoire FU»

sowie

«A L'IMAGE» bzw. «Que plus l'AMA».

Bei den letzten vier Silben wird der Einsatz noch durch die vorangehende rhythmische Gliederung unterstrichen:

«QUE fist Pymalion» und «QUE Medee Jason»

Dazu kommen die akzentuierenden Momente kurzer Dissonanzen: auf «fist» durch das f des Contratenors, der das im Verhältnis zum Tenor konsonante e zur Dissonanz macht, und auf «Medee» die parallelen Sekunden der Unterstimmen mit den gleichzeitig erklingenden Tönen f, g und a auf die dritte Minima.

Schliesslich sind die Silben nach der ersten Zäsur («ma» bzw. «tant») durch den vorgezogenen Einsatz des Melismas herausgehoben.

Die weiteren Strophen sind – als musikbezogene Texte – so gebaut, dass diese Beobachtungen auch bei ihnen zu einer entsprechenden Akzentsetzung der rhetorischen Lesung führen:

Py- malion | qui moiroit pour amer PRIA SES DIEUS | PAR telle affection,

Que la froidure | de l'image tourner VIT EN CHALOUR | ET sa dure facon

Or weill Amour | le dur en dous muer DE CELLE A QUI | J'AY fait de mon cuer don,

Et son froit cuer | de m'amour aviver, SI QUE DE LI | PUISSE avoir guerredon.

Dass diese Komposition nicht einfach ein minimales Gehäuse zum Vortrag des Gedichtes bietet, nicht nur eine knappe musikalische Formulierung aus den Konventionen des Setzens und im Aufnehmen dessen, was in den voranstehenden Balladen erprobt war, zeigt schon der Schluss.

So gehört es zu den Spielregeln der Balladen Machauts jener Zeit, dass die beiden grossen Teile durch eine Übereinstimmung ihrer Schlüsse formal

gebunden werden: der ganze Refrain oder zumindest dessen Schluss stimmt mit dem Ende des ersten Teils überein. Das gilt bezeichnenderweise auch für die ungleich stärker durch ein musikalisches Bauen geprägte Ballade *Une vipere*.

Hier hingegen bringt der Refrain das Material aus dem Schluss in modifizierter Form, und zwar melodisch wie klanglich:

Beispiel 9

30

Ca. Qu'a- des la pri et riens ne me res-pont.

Ct.

Tc.

Er beginnt mit dem einzigen f-Klang des Stückes, er bringt das Melisma in der Länge des Anfangs aber mit einer Veränderung, die in Mensur 32 zur einzigen Zäsur auf h führt, er zeigt auch im vorletzten Takt eine melodische Modifizierung und er bietet schliesslich (wie die Reduktion unter dem Beispiel verdeutlicht) in der Klangfortschreitung des Gerüsts die einzige Parallele imperfekter Konsonanzen über sechs Klänge hinweg.

Diese Gestaltung lässt sich zunächst als ein finales Aufnehmen und Zusammenführen von Tenorgängen vorangehender Schlüsse interpretieren, so der beiden ersten Abschnitte (beim ersten mit Sekundausfüllung des Quintfalls und beim zweiten ohne den «Binnenschluss» auf das Versende in der Oktave d) und schliesslich im raschen Abstieg der Minimien am Ende des ersten Teils:

Beispiel 10

1-4

6-9

15

Refrain

Berücksichtigt man hingegen den bisher ausgesparten zweiten Teil vor dem Refrain, dann treten gerade hier Aspekte einer sehr differenzierten Textvertonung ins Blickfeld²³:

Beispiel 11

20

Ca. Li fols toudis la pri- oit Mais l'ima - ge riens ne li res - pon -

Ct.

Te.

23 Unberücksichtigt lasse ich die in der Ausgabe Ludwigs vermerkten Vorzeichen zweier Handschriften. Sie würden in G das h der zweiten Mensur präzisieren und in A entweder ein fis als zweite Note oder mit Christian Berger (vgl. die vorangehende Anm.) auf «eine disjunkte Kombination der beiden Hexachorde naturale/molle» verweisen und dazu führen, dass in Cantus und Tenor der anschliessenden Mensur ein b und im Contratenor ein f gesungen würden. Festzuhalten ist, dass sich in jedem Fall ungewöhnliche Fortschreitungen ergeben.

25

Ca. doit. Ein si me fait cel - le qui mon cuer font.

Ct.

Te.

30

Ca. Qu'a des la pri et riens ne me res - pont

Ct.

Te.

Dass der Einsatz des zweiten Teils im Abstieg des Cantus ein Moment des ersten aufnimmt (vgl. Mensur 6) und gegenüber dem Vorgehenden einen neuen Aspekt bringt, findet sich auch sonst. Nur bieten diese Takte schon durch die Tonwiederholungen im Cantus der Mensuren 19–22 eine für Machaut ganz ungewöhnliche Formulierung.

Sie setzt mit dem Wort «fols» ein, das ja Machaut auch in anderen Balladen zu besonderer Gestaltung provozierte²⁴. Hier finden wir zunächst eine Akzentuierung des Wortes selbst durch das übergebundene a und dann eine Preisgabe der erwarteten Klangfortschreitung. Sie wiegt umso schwerer, als der vorangehende erste Teil keine solche Ausnahmen von den Spielregeln des «contrapunctus» im Sinne der Handhabung Machauts bietet. Der Klang d-fis-h lässt c-g-c erwarten. Statt dessen folgen erst die kleine Sext h-g und dann die leere kleine Dezime h-d.

Das d des Cantus aber ist der Beginn jener ungewöhnlichen Deklamation²⁵. Sie nimmt im Repetieren und in der Geste des Quintfalls das inständige

24 So in der Ballade 19, *Amours me fait desirer* – vgl. Arlt, «Aspekte der Chronologie» (s. Anm. 21), S. 258–260.

25 Auf die textgeprägte besondere Formulierung gerade dieses zweiten Teils wies – mit teilweise übereinstimmenden Beobachtungen – schon Wolfgang Dömling hin: «Aspekte der Sprachvertonung in den Balladen Guillaume de Machauts», in *Die Musikforschung* 25 (1972), S. 306f.

Bitten auf und unterstreicht mit der exponierten Dissonanz in der Mitte von 19 das Wort «la». In den folgenden beiden Takten ist diese besondere Gestaltung unter dem Aspekt der ausbleibenden Reaktion der Statue aufgenommen: dem «toudis LA (prioit)» entspricht das «Mais l'ymage RIENS» und dem «la PRIOIT» das «NE LI RESPONDOIT», mit der einzigen wiederholten Deklamation der Ballade in den Werten kurz-lang. Das «ne li (respondoit)» ist überdies durch die tiefe Lage des Cantus unter Tenor und Contratenor unterstrichen. Der ganze Abschnitt steht in seinen leeren Klängen für sich. Die kontrapunktisch zwischen den Quinten c-g (Anfang 20) und d-a (Anfang 21) vermittelnde Terz e-g tritt gegenüber der Dissonanz auf 20.2 zurück.

Umso stärker fällt dann die Rückkehr ins Vertraute am Anfang des nächsten Verses ins Gewicht (24), also dort, wo die Aussage des Textes vom Bild in die Realität des sprechenden Ich zurückkehrt: mit dem längsten imperfekten Klang der Ballade und der erwarteten Weiterführung auf «Einsi me fait», mit der Betonung des «fait» durch das hohe e des Tenors, mit dem Aufnehmen des Abstiegs aus dem Anfang des zweiten Teils – dort «li (fols)», hier «celle (qui mon cuer font)» – und schliesslich mit dem ganz regulären Schluss im d-Klang (28).

Abermals sind die weiteren Strophen so angelegt, dass die besondere Formulierung, wie ich mit einer entsprechenden Textwiedergabe verdeutliche, auch dort Sinn macht:

I	Li fols	toudis LA		Mais l'ymage	RIENS
			prioit,		ne li respondoit.
II	Amol-	lir car VIE		Et char humeinne ET	
			avoit		doucement parloit.
III	Mais A-	mour en LI		Un fier desdaing ET	
			conjoit		le grant desir voit

Vor diesem Hintergrund treten dann eben auch im Refrain die Aspekte der Textvertonung ins Blickfeld und mit ihnen weitere spezifische Momente dieser Ballade²⁶.

Der Refrain ist der Bezugspunkt für die ganze Ballade und er enthält mit den – auf die Dame bezogenen – Worten «dass ich sie ohne Unterlass bitte und

26 Meine Beobachtungen zum Gedicht nehmen – auch in der Übersetzung – die hilfreichen Hinweise einer eingehenderen Interpretation vom 24.4.1993 auf, für die ich Nicoletta Gossen, Basel, herzlich danke.

sie mir nicht antwortet» den Gegensatz, der dann aus dem Vergleich mit Pygmalion dichterisch gestaltet ist. Die Aussage ist durch die erwähnte einzige Fortschreitung mit sechs imperfekten Intervallen musikalisch zusammengebunden. Andererseits entsprechen dem Gegensatz die beiden unterschiedlichen Abschnitte des Cantus. Vom Verlauf des Vortrags her lassen sich beide Abschnitte als Aufnahme des Vorangehenden verstehen, ja – wie der Tenor – gleichsam als pointierende Zusammenfassung: der erste (29–32) mit dem Melisma des Anfangs und einer jetzt öffnenden Schlusswendung; und der zweite (32.2–34) mit den Bezügen zu den Mensuren 8/9 sowie allen weiteren Stellen, die diesen Sekundaufstieg vor einem Schluss bringen, mit oder ohne vorangehenden Fall der Quarte oder Quinte. Und damit ist in diesem Schluss fast das gesamte musikalische Material der Ballade resümiert – bis hin zu dem rhythmischen Gegensatz im ersten Teil und zumal in dessen Abschluss; hier in 4 + 2 Breven. Die ersten vier sind im Melodischen und in der Deklamation breit angelegt. Die letzten beiden fangen diesen Bewegungsablauf durch die geraffte Deklamation und durch die Tonwiederholung im einfachen Sekundaufstieg auf, mit der einzigen wiederholten Folge lang-kurz vor einem Abschluss. Gestützt wird die Balance zwischen den Abschnitten durch die Antizipation des letzten Cantus-Einsatzes im Contratenor.

Mit dem pointierend zusammenfassenden Schluss oder auch einem Satzcharakter ist freilich nur die eine Interpretationsmöglichkeit für die Funktion des Refrains angesprochen. Die andere besteht darin, diesen als Ausgangspunkt der Gestaltung zu verstehen. Dem entspricht die Verwendung bestehenden Materials im Text oder auch in der Musik, wie sie sich bei Jehannot de Lescurel für die einstimmigen «balades» nachweisen lässt, für frühe Balladen Machauts und – mit Zitat in Anfang und Schluss – bis ins frühe 15. Jahrhundert in der Spielform des von Ursula Günther als «Ballade entée» bezeichneten Verfahrens²⁷. Dabei ist es, wie schon in der Motette des 13. Jahrhunderts, letztlich unerheblich, ob ein solcher Refrain tatsächlich «zitiert» wurde, mit den entsprechenden Merkmalen neu formuliert, oder ob

27 Zu Lescurel: Arlt, «Aspekte der Chronologie» (s. Anm. 21), S. 209–227 und insbesondere 217ff; zur «Ballade entée» mit einer Zusammenfassung älterer Funde Ursula Günther: «Zitate in französischen Liedsätzen der Ars nova und Ars subtilior», in *Musica Disciplina* 26 (1972), S. 53–68; und in der Diskussion einzelner Beispiele zwei Studien von Christian Berger: «Tonsystem und Textvortrag. Ein Vergleich zweier Balladen des 14. Jahrhunderts», in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*. Kongressbericht Stuttgart 1985, hrsg. v. Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel etc. 1987, Bd. 2, S. 202–211; «Die melodische Floskel im Liedsatz des 14. Jahrhunderts: Magister Franciscus' Ballade «Phiton»», in *Trasmissione e ricezione della forme di cultura musicale*. Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 1987 III, hrsg. v. Lorenzo Bianconi und weiteren, Torino 1990, S. 673–679.

einfach das Verfahren einer solchen übergeordneten «Intertextualität» für die Gestaltung massgebend war. Und das letztere lässt sich ja gerade bei Machaut als ein entscheidendes Moment seiner Ballade allenthalben nachweisen²⁸.

In jedem Fall ist damit eine Fragestellung exponiert, die gerade für das dichte Netz musikalischer Bezüge der Pygmalion Ballade eine ganze Reihe weiterer semantischer Bezüge in den Vordergrund treten lässt. Das gilt etwa für den schon von Wolfgang Dömling betonten Zusammenhang des Schlusses «et riens ne me respont» mit einerseits der pointierten Dehnung des Sekundaufstiegs auf die Worte «a l'image» (8/9) und andererseits dem erneuten Einsatz mit d in der Mensur 21, der durch das vorangehende «bitten» gestützt werden könnte (dort «prioit» am Schluss «pri» und beide Male in einen gehaltenen Klang gesprochen)²⁹. Mit der Beziehung zu den Mensuren 8/9 ist schon in der ersten Strophe signalisiert, dass die Erhörung durch die Dame ausbleiben wird. Und auch in den weiteren Strophen sind mit dieser Wendung Stellen herausgehoben, die für den Diskurs des ganzen Gedichts ins Gewicht fallen. In der zweiten Strophe sind es die auf Pygmalion bezogenen Worte «pria ses dieus» und «vit en chalour», also – jeweils mit einem Verb beginnend – zunächst die inständige Bitte und dann deren tatsächliche Einlösung: Pygmalion *sah* dass sich die Kälte des Bildes *in* (lebendige) *Wärme* verwandelte. Auch in der Applikation der dritten Strophe – «Nun wolle Amour das Harte in Sanftes ändern» lautet ihr Beginn – sind es die korrespondierenden Aussagen «de celle a qui (j'ay fait de mon cuer don)» und «Si que de li (puisse avoir guerredon)»: die Wendung *an* DIE, der das Ich der Dichtung sein Herz geschenkt hat, und die Hoffnung, dass *von* IHR ihm Belohnung zuteil werde. Und wie eben schon in der zweiten Strophe das Ende des Refrains die Diskrepanz zwischen der erfüllten Hoffnung des Pygmalion und der nicht erfüllten des sprechenden Ich unterstreicht, so erst recht am Ende der dritten.

Entsprechend verhält es sich mit dem lang gedehnten imperfekten Klang am Anfang des vorletzten Verses (24/25), dem schon deswegen Gewicht zukommt, weil er in jeder Strophe in die Situation des sprechenden Ich zurückführt:

28 Dazu etwa die Beobachtungen zu Ballade 13, *Esperance qui m'asseure joie*, bei Arlt, «Aspekte der Chronologie», S. 239–248 (s. Anm. 21) – sie sind um den von Earp, *Guillaume de Machaut* (s. Anm. 16), S. 320 vermerkten Nachweis einer textlichen Übernahme zu ergänzen –, in «DONNEZ SIGNORES» (s. Anm. 10) und generell jetzt der Bericht über das Kolloquium «Intertextualität im Lied des 14. und 15. Jahrhunderts» beim internationalen Kongress MUSIK ALS TEXT der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg/Br. 27.9.–1.10.1993 (im Druck).

29 Dömling, «Aspekte der Sprachvertonung» (s. Anm. 25), S. 307.

EINSI ME FAIT (celle qui mon cuer font,)

MAIS MA DAME (de ce trop me confort)

QUI M'OCIRRA; (si croi que cil troy font)

Mit der zusätzlichen Pointe, dass sich diese drei Einsätze, wie Nicoletta Gossen erkannte, als zentrale Aussage des ganzen Gedichts lesen lassen: «Einsi me fait ... ma dame qui m'ocirra.»

Dank der engen Korrespondenz zwischen der Anlage des Gedichts und der musikalischen Formulierung lassen sich mühelos weitere solche Bezüge aufdecken³⁰. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass zumindest ein Moment der kunstvollen Fügung des Textes, auf das ebenfalls Nicoletta Gossen hinwies, nicht mit diesem parallelen Anlage korrespondiert. Es betrifft die Dreiheit, die vor der letzten Wiederholung des Refrain mit den Worten «cil troy» betont wird – und im übrigen einen weiteren Bezug zur vorangehenden Ballade *Une vipere* bietet, da ja deren Refrain mit den Worten beginnt: «CIL TROY m'ont mort et elle que dieus gart.» In der letzten Strophe der Pygmalion Ballade sind diese drei «Amours», «desdaing» und «desir»: «Aber AMOURS erfreut sich in ihr an stolzer VERACHTUNG und er sieht das grosse VERLANGEN, das mich töten wird.» Im Einsatz der drei Strophen sind es das sprechende ICH der Dichtung («Je puis...»), PYGAMLION («Pymalion qui mouroit...») und der personifizierte AMOURS («Or weille Amours...»). Und wenn man vom entsprechenden Einsatz der dritten Strophe im «Mais Amours...» zur ersten zurückkehrt, dann führt das auf die Dreiheit BILD-SIE-MEIN HERZ: «Mais L'IMAGE riens ne li respondoit / Einsi me fait CELLE qui MON CUER font».

Zwar rückt die musikalische Formulierung fast jedes der drei Stichwörter in den Vordergrund, aber jeweils mit anderen Mitteln, da sie sich nicht an korrespondierenden Stellen finden: so in der dritten Strophe «Amours» durch den besonderen Anfang des zweiten Teils und «desdaings» durch den pointierten Einsatz der langen Rezitation auf d (21); und in der ersten «l'image» durch den pointierten Einsatz dieser Rezitation (21), «celle» durch die letzte Wiederholung des hoch einsetzenden Sekundabstiegs (26) und «mon cuer» durch den Binnenschluss vor dem Refrain (27/28).

Nur ist mit dieser Asymmetrie zugleich ein weiteres Moment in der Anlage des Textes angesprochen. So «gliedern», um noch einmal eine Beobachtung von Nicoletta Gossen aufzunehmen, die auf die Situation des sprechenden Ichs der Dichtung bezogenen Aussenstrophen «ihre acht Verse syntaktisch in

30 Das gilt vor allem für die Beobachtungen und Überlegungen von Marie Louise Göllner: «Musical and Poetic Structure in the Refrain Forms of Machaut», in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing 1989, S. 73–75.

zwei Hälften zu je vier Versen.» Die mittlere Strophe hingegen «durchbricht diese Einteilung krass durch eine überspitzte Verwendung von Enjambements, wodurch sich auch der Rhythmus der Verse verändert. Die davon betroffenen Verse (II.3–6) stehen zentral im Gedicht: vorher und nachher je 10 Verse.» Und «sie enthalten die Stelle», in der für Pygmalion «das Naturgesetz durchbrochen wird, weil das tote Bild lebendig wird. Dem entspricht die Durchbrechung der Strophenordnung.» Mit der zusätzlichen Beobachtung, dass der Schluss dieser Aussage (II.6), «wo die Figur sanft redet» («doucement parloit») in weiteren Aspekten für sich steht: dort steht das einzige Adverb im Gedicht und die Länge des Wortes verlangsamt gleichsam den Sprachrhythmus des Verses, auch durch seine zweimalige Konjunktion «et», «in eine Art von Erzähltempo».

Mit diesen Beobachtungen ist es nun aber von Interesse, dass der Einsatz des zweiten Teils dieser Ballade stärker als bei anderen eine Fortführung des Vorgehenden bietet. So lässt er sich unmittelbar als verkürzte Aufnahme der Mensuren 4–7 des ersten Teils lesen:

Beispiel 12

The musical score consists of two systems, each with three staves for voices: Ca. (Cantabile), Ct. (Cantabile), and Te. (Tenore). The first system contains the lyrics "trop bien ma da - me". The second system contains the lyrics "Me - de - e Ja - son Li". The score shows vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

Und auch das Absetzen des Schlusses mit dem einzigen Adverb korrespondiert mit dem Quintfall der Mensuren 21/22 (dazu oben, S. 41/42); in einer Verdeutlichung:

Et char humeinne ET

doucement parloit.

Sicher ist der Übergang zwischen semantischen Bezügen und den Aspekten einer «nur» rhetorischen Lesung des Textes mit den Mitteln der Musik fließend. In jedem Fall aber bietet die Pygmalion Ballade in ihrer vielschichtigen und subtilen Interaktion zwischen Musik und Text eine Liedgestaltung, die der doppelten Kompetenz dieses «faiseur» und «grant retthorique» entspricht, zu der es kein Gegenstück in den Liedsätzen anderer seiner Lebenszeit gibt – und die eben im Prinzipiellen auf die Liedkunst späterer Tage verweist³¹.

In der Aufdeckung und klanglichen Realisierung solcher Aspekte freilich ist gerade bei den Liedsätzen Machauts noch alles zu tun.

*

Die Beobachtungen zur «kleinen» Pygmalion Ballade Machauts verstehen sich zunächst – im Sinne der «Interpretation» einer bestimmten Aufzeichnung – als konkreter Beitrag zu den Fragen, die mit dem Rahmenthema dieses Symposiums aufgeworfen sind. Zugleich aber sind sie programmatisch als Exemplifizierung einer Auseinandersetzung gemeint, die auch bei der Musik des Mittelalters so weit wie möglich zu den Konventionen der Tonbeziehungen und des Komponierens vorstößt, auf denen die Aufzeichnung beruht – eben: diese so ernst nimmt, wie wir das für spätere Zeiten gewohnt sind. Und unter beiden Aspekten provoziert mein Beitrag Kritik, zu der ich abschliessend mit einigen Bemerkungen selbst beitragen möchte.

Ein erster Einwand dürfte die Fragen betreffen, wieweit es sinnvoll ist, eine Komposition des 14. Jahrhunderts in dieser Weise bis in die kleinsten Details und abgestufte Momente der Tonbeziehungen zu befragen – hinsichtlich eines Wechsels zwischen kurz-lang zu lang-kurz in der Folge Semibrevis-Minima oder einer erwarteten und vermiedenen Klangfortschreitung –, solche Beobachtungen aus den Spielregeln einer rekonstruierten und für Details nur den Werken abzulesenden Handwerkslehre zu beurteilen und durch die Analyse ein Bild des Komponisten und seiner Tätigkeit zu evozieren, die mit

31 Als «le grant retthorique de nouvelle forme» ist ja Machaut noch in den späten *Regles de la Seconde Rettorique* eingeführt – zitiert nach Ernest Langlois, *Recueil d'arts de Seconde Rhétorique*, Paris 1902, S. 12.

einem hohen Mass an Reflexion und planmässigen Entscheidungen verbunden sind.

Demgegenüber ist zunächst zu bedenken, dass ja jede Analyse in der Rekonstruktion impliziter Theorie wie einzelner Spielregeln des Komponierens ungleich mehr an Argumentation und Reflexion aufwenden muss, um das zu präzisieren, was beim Setzen mehrheitlich stillschweigend vorausgesetzt war: als selbstverständliche beziehungsweise internalisierte Grundlagen des Tuns. Je vielschichtiger der Gegenstand, desto grösser ist der Aufwand der Analyse. Das hat nichts mit der Entstehungszeit und nur wenig damit zu tun, wieweit die rekonstruierten Faktoren in einer Reflexion jener Tage angesprochen sind. Die Rekonstruktion ist aus dem Werk gewonnen, sie lässt sich weithin nur durch vergleichbare Ergebnisse abstützen – dies allerdings gerade bei den Balladen und Rondeaux Machauts mit jeder «sondage» – und sie steht als Aussage über das Notierte auch dann, wenn die Fragen nach dem Stellenwert des Beobachteten für die Aufführung wie für das Hören und Verstehen jener Tage, ja selbst nach dem Selbstverständnis des Autors und nach dem Kompositionsprozess offen bleiben, der zu dem analysierten Text führte.

Andererseits lässt sich bei Machaut in dieser Hinsicht nicht nur ein Rahmen des Selbstverständnisses abstecken, in dem die verschiedensten Aspekte einer rhetorischen Grundhaltung eine wichtige Rolle spielen, sondern überdies zumindest an einer Komposition ein Blick in die Werkstatt werfen, der sich durchaus mit jener evozierten Grundhaltung deckt³². So ist gerade an der Ballade *Donnez signeurs*, die offensichtlich kurz vor *Je puis trop bien* entstand – mit dem Vergleich zweier erhaltener Fassungen – nachzuvollziehen, wie die definitive Formulierung auf einen sehr detaillierten Prozess des Änderns und Besserns zurückgeht. Er betraf die verschiedensten Faktoren und führte dazu, dass selbst Details im Ganzen des Satzes einen signifikanten Stellenwert bekamen.

Wieweit allerdings eine solche Arbeit am Material den Regelfall darstellte, bleibt offen. Und ich würde gar nicht ausschliessen, dass gerade die kleine Pygmalion Ballade aus oder nach der Arbeit am Text in einem definitiven «Wurf» entstand, wie ihn Lorenz Welker gelegentlich mit dem hilfreichen Einwand ansprach: Warum sollte nicht Machaut seine Harfe genommen und eine solche Komposition – zumindest in den beiden tragenden Stimmen Cantus und Tenor – singend realisiert und dann aufgeschrieben haben? Allerdings wäre dann gerade bei dieser Komposition eine intensive Auseinandersetzung mit einzelnen Momenten des musikalischen Materials vorangegangen, wie sie in *Donnez signeurs* und *Une vipere* zu greifen ist.

32 Dazu im einzelnen Arlt, «DONNEZ SIGNEURS – zum Brückenschlag zwischen Ästhetik und Analyse bei Guillaume de Machaut» (s. Anm. 10).

Ebenso verständlich wäre eine noch allgemeinere Kritik unter jenem Aspekt, den Leo Treitler in seinen weitreichenden Überlegungen zu «The Politics of Reception» mit dem Untertitel ansprach «Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past»³³.

Nur ist es eine Sache, der Projektion späterer Vorstellungen auf die Vergangenheit soweit wie möglich zu steuern, um diese in ihrer Alterität überhaupt wahrnehmen zu können, eine andere, der Vergangenheit damit von vornherein entsprechende Möglichkeiten abzusprechen. Und dieser zweite Aspekt scheint mir gerade in unserem Fach und für das Mittelalter noch vieles zu verstellen.

So beschäftigt mich heute vor allem die Spannung zwischen Wandlung und Konstanz in der Geschichte unserer Musik, zwischen einerseits gleichbleibenden Problemstellungen und vergleichbaren Problemlösungen vom neunten Jahrhundert her und andererseits jenen Aspekten eines Fortschritts, die wir gerne in den Vordergrund rücken; eines Fortschritts im Stand des Materials, in der Erschliessung neuer Möglichkeiten und nicht zuletzt in deren Reflexion. Greifbar ist diese Spannung vor allem und in aller Deutlichkeit am Verhältnis zwischen Musik und Sprache³⁴. Und ich könnte mir denken, dass die Wachsamkeit auch gegenüber den Aspekten, die wir aus unserer traditionellen Aufsicht eher vernachlässigen, gerade dann am Platz ist, wenn es um das «Paradox musikalischer Interpretation» gehen soll: als Phänomen wie hinsichtlich unserer Kategorienbildung.

33 *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1991), S. 280–298.

34 Dazu etwa W. Arlt, «Musik und Text», in *Die Musikforschung* 37 (1984), S. 272–280, und Fritz Reckow, «Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des *movere animos* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte», in *Traditionswandel und Traditionsverhalten im Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit*, hrsg. v. Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1991, S. 145–178 (Fortuna vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 5), beide mit Nennung weiterer Arbeiten.

Anhang: Zu Anlage und Gestaltung von Machauts Ballade 27
Une vipere en cuer

Machauts Ballade 27 gehört zu den Sätzen, deren Contratenor nur in der Handschrift E überliefert ist. Diese wurde offensichtlich erst nach dem Tod Machauts kompiliert; spätestens aber wohl um 1390¹. Allerdings haben Margaret Bent und Lawrence Earp mit generellen Überlegungen und einzelnen Beobachtungen überzeugende Argumente dafür vorgetragen, dass bei der Redaktion von E auch im Musikalischen Materialien bereitstanden, die zwar in den letzten Zusammenstellungen der Werke unter der Obhut Machauts (noch) nicht berücksichtigt sind, aber auf ihn zurückgehen dürften². Das könnte auch für den Contratenor der Ballade 27 gelten, der – in der Anordnung der Balladen – das letzte Beispiel einer solchen Ergänzung bestehender Sätze bietet.

In jedem Fall belegt die Überlieferung eine erste zweistimmige Fassung dieser Komposition. Und bezeichnenderweise sind die spezifischen Momente der Wiederholung und Versetzung, durch die sich *Une vipere* von der vorangehenden wie der nachfolgenden «Schwester»-Ballade unterscheidet, vorab im Gerüstsatz zwischen Cantus und Tenor zu greifen.

Symptomatisch für die andere Anlage dieser Ballade ist gleich der Abschnitt bis zur ersten Kadenz auf der Finalis³:

- 1 Zum derzeitigen Stand der Datierungen für die Machaut-Quellen Earp, *Guillaume de Machaut* (s. Anm. 16, S. 30), S. 73–105, zu E S. 92–94.
- 2 Lawrence Earp, «Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works», in *Journal of the American Musicological Society* 42 (1989), S. 488–491; Margaret Bent, «The Machaut Manuscripts Vg, B and E», in *Musica Disciplina* 37 (1983), S. 53–82, insbesondere S. 70–75.
- 3 Der Einfachheit halber ordne ich in den folgenden Beispielen gleich auch den Contratenor zu. Im übrigen sind Cantus und Tenor praktisch ohne Abweichungen überliefert, so dass meine Übertragung – mit Ausnahme der Konsequenzen aus der *similis ante similem*-Regel bei Semibreven – derjenigen in den Gesamtausgaben entspricht (s. Anm. 17, S. 31), Ludwig, S. 30f; Schrade, S. 110f.

Beispiel 1

The musical score is presented in three parts: Cantus (Ca.), Tenor (Te.), and Contratenor (Ct.).

System 1 (Measures 1-5):

- Ca.:** U-Qu'el- ne vi - pere en cuer ma da - me do - le-reus com
- Te.:** (Lyrics are shared with the Cantus part)
- Ct.:** (Lyrics are shared with the Cantus part)

System 2 (Measures 6-10):

- Ca.:** meint pleint Qui es-tou-pe plus, A ce, sans
- Te.:** (Lyrics are shared with the Cantus part)
- Ct.:** (Lyrics are shared with the Cantus part)

Annotations: A bar line with 'A' above it is placed above measure 4 in the first system and above measure 10 in the second system. A measure number '5' is placed above the fifth measure of the first system, and '10' is placed above the tenth measure of the second system.

Das Eingangsmelisma gehört zu den Aspekten, die ganz direkt auf den Zusammenhang von *Une vipere* mit einerseits *Donnez signeurs* und andererseits *Je puis trop bien* verweisen. Während aber jede der beiden anderen Balladen im Beginn eine klare Vierergruppierung bringt, ist diese hier geradezu planmässig vermieden. Dem dient zunächst die Versetzung des Melismas aus der zweiten Mensur (dazu oben, S. 29). Damit steht auf den Anfang der vierten Mensur in Cantus und Tenor ein imperfekter Klang, dessen «tendere» nach der – auf die schwächere Semibrevis exponierten – Quarte erst im Anfang der sechsten Mensur eingelöst wird. Dort findet sich zwar der Einklang; doch führt die Interaktion der beiden Stimmen unmittelbar weiter: erst durch die Deklamation des Cantus, dann durch die Pause des Tenor in 7, als nächstes in 8 mit dessen Floskel aus dem Schluss des Eingangsmelismas zum mi am Anfang der neunten Mensur. Und die Ergänzung dieses Tons mit dem d des Cantus ist ihrerseits nur der Beginn einer Weiterführung aus der Aufnahme des Anfangsmelismas (im Beispiel mit A verdeutlicht). Sein gedehnter Einsatz wird durch die Verschränkung der beiden Dissonanzen in der zehnten Mensur unterstrichen, die dadurch entsteht, dass der Tenor mit der «Auflösung» im Cantus seinerseits fortschreitet. Der Rückkehr in die zweite Mensur entsprechen die übereinstimmenden Tenortöne. Die beiden nächsten Mensuren bringen zwar in der Folge der grossen Terz g/h zur Oktave c/c den ersten Abschluss in die Finalis, öffnen aber in zwei Momenten zugleich gegenüber dem Folgenden: zum einen durch die Vermeidung einer Schlussklausel im Cantus und

zum anderen darin, dass dieser Schluss mit dem Übergang von der 12. auf die 13. Mensur auf eine Einheit fällt, die weder einer Zweier- noch einer Dreiergruppierung der Breven entspricht. – Mit diesem breit angelegten Anfang ist die ungewöhnliche Dimension der Ballade abgesteckt; unter Vernachlässigung der unterschiedlichen Schlüsse des ersten Teils: in der ersten Hälfte 13 + 16 und in der zweiten 17 + 11, also 29 und 28 Breven; mithin zwar in fast gleich lange Hälften, jedoch in Abschnitte, denen keine regelmässige Unterteilung des Modus gemeinsam ist.

Der Contratenor unterstreicht jedes dieser Momente, zeigt aber in den gewählten Tönen alle Merkmale einer primär auf den Tenor bezogenen Stimme, die den zunächst entworfenen Satz ergänzt.

Der Zusammenhang mit Grundzügen der vorangehenden Ballade gilt auch für die Fortsetzung. So führt bei *Donnez signeur* in der zweiten Hälfte des ersten Teils das veränderte und versetzte Eingangsmelisma (über konstanten Rahmenklängen) in den *ouvert*-Schluss, vor dem dann das Melisma noch einmal in seiner ersten Formulierung erklingt⁴. Beide Aspekte – Versetzung und Rückführung in das Ausgangsmelisma – finden sich auch in *Une vipere*, aber ganz anders realisiert:

Beispiel 2

The musical score for 'Beispiel 2' is presented in two systems. The first system covers measures 15 to 19. The vocal parts (Ca., Te., Ct.) and the Clarinet (Cl.) are shown. The lyrics for the Soprano part are: 'de - sa queu - e s'o - reil - tou - dis gaite et o - reil -'. The second system covers measures 20 to 25. The vocal parts and the Clarinet continue. The Soprano part has a melisma starting at measure 24, marked with a 'C' above the staff. The Clarinet part has a melisma starting at measure 24, marked with a 'C' above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

4 Dazu im einzelnen Arlt, «DONNEZ SIGNEURS» (s. Anm. 10, S. 27), S. 50f.

The image shows a musical score for three voices: Cantus (Ca.), Tenor (Te.), and Contratenor (Ct.). The Cantus part is in a treble clef and includes the lyrics '-le' and '-le.'. It features a first ending bracket and a second ending bracket starting at measure 30. The Tenor and Contratenor parts are also in treble clef and provide rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems by a double bar line.

Hier erfolgt die Versetzung gleich mit einem ganzen Abschnitt (B), der im Einsatz die rhythmische Figuration der Mensuren 9/10 aufnimmt (im Tenor nur bis in den Anfang von 10) und überdies das Verfahren verschränkter Dissonanzfortschreitungen (14–17). Die drei nächsten Mensuren (22–24) führen – unter Einsatz der charakteristischen melismatischen Wendung der zweiten Mensur im Cantus – mit der stark kadenzierenden Fortschreitung 23/24 zum Finalklang auf den Wert einer regelmässigen Brevis-Gruppierung (24 als Abschluss und Anfang). Und der letzte Abschnitt vermittelt gleichsam zwischen den Aspekten der vorangehenden Mensuren und dem Anfang dieser Ballade: er setzt im Cantus mit dem Ausgangston von *Une vipere* (C) ein, bietet dann das Eingangsmelisma in der Lage von *Donnez signeur* und erreicht über dessen partielle Versetzung vor dem Halbschluss den Anfang des Melismas von *Une vipere*.

Die Funktion des nachträglich formulierten Contratenors entspricht derjenigen in der ersten Hälfte, bringt aber für die versetzten Mensuren 14–16(17) bzw. 17–20(21) aus Gründen des Ambitus nur eine rhythmische Wiederholung.

Symptomatisch für die Entsprechungen zur vorangehenden Ballade wie für die unterschiedliche Realisierung ist aber auch der Anfang des zweiten Teils. In beiden Balladen greift er auf den Abschluss des ersten Abschnitts zurück, in *Une vipere* allerdings ohne das spezifische Moment der Dissonanzverschränkung und in einer regelmässigen Gruppierung. Während es sich aber – bei diesem Aufgreifen – in der definitiven Formulierung von *Donnez signeurs* nur mehr um eine Tenorwiederholung aus dem Ende des ersten «Vierers» handelt, weil der Einsatz des zweiten Teils aus der individuellen Textvertonung in Cantus, Klang und Satzgestaltung klar für sich steht, liegt hier der Zusammenhang, wie die folgende Zuordnung für den Satz aus Cantus und Tenor verdeutlicht, offen zu Tage:

Beispiel 3

9 - 13

Qui es - tou - pe

32 - 37

Et en sa bouche ne dort

Und auch der weitere Verlauf zeigt diesen engen Zusammenhang mit dem Vorangehenden; wieder ohne Contratenor:

Beispiel 4

Ca.

40

L'es - cor - pi - on qui point mon cuer a mort; un

Te.

45

50

ba - si - lique a en son doulz re - gart. Cil

55

troy m'ont mort et cel - le que

Di - eus gart

Bezeichnenderweise führt nur in dieser einen der drei Balladen der Refrain tongleich in den Ausgang des zweiten Teils zurück (24–27 und 30/31 = 54–59). Der Cantus verweist schon in seinem Beginn auf diesen Schluss des ersten Teils:

Beispiel 5

25 - 27

39 - 41

L'es- cor-pi- on

Der Abstieg durch die Oktave (39–45), die Deklamation in längeren Werten am Schluss und die Terz des Tenors über diesem Ende verweisen auf den Anfang (1–5). Am stärksten für sich steht der Anfang des Refrains in der Dehnung seines Einsatzes mit dem *mi-fa-mi* des Cantus aus der Klangfolge Sexte *g/e* zur Oktave *f/f* wie in 39, und mit dem rezitierenden Verharren in diesem obersten Bereich des Ambitus.

In diesen Aspekten des weit angelegten Baus mit Binnen- und Schlussmelismen, der Versetzung ganzer Abschnitte und einem eigentlichen «Rücklauf» steht diese Ballade in der Gruppe der drei Stücke *Donnez signeurs*, *Une vipere* und *Je puis trop bien* für sich. Sie lässt sich stärker als die beiden umrahmenden im Sinne einer primär vom musikalischen Material bestimmten Arbeit erklären, die vorab die formalen Gegebenheiten des Textes aufnimmt. Für sich steht die Komposition auch durch eine geringere Abwechslung in der rhythmischen Struktur. So lassen sich (mit einer Ausnahme) sämtliche Mensuren des Cantus und Tenor dieser Ballade auf eine von zwei Mustern der regelmässigen Unterteilung der Brevis zurückführen: entweder nur mit kurz-lang oder mit lang-kurz in der Gliederung der Semibrevis; beide natürlich mit der Folge von drei Minimem und mit Pausen.

Damit treten die Momente einer individuellen Textvertonung, die gerade bei den «Schwester»-Balladen sehr ausgeprägt die Struktur bestimmten, bei *Une vipere* in den Hintergrund. Beim näheren Zusehen freilich – und zumal aus dem Vergleich mit den beiden anderen Balladen – ist es gar nicht ausgeschlossen, dass gerade die besonderen Aspekte dieser mittleren Komposition ebenfalls mit der Aussage des Textes zu tun haben. Bei ihm arbeitet Machaut mit Dreiheiten, auf die der auffallende Anfang des Refrains mit den

Worten «Cil TROY m'ont mort» verweist. Sie sind in der folgenden Wiedergabe durch Majuskeln, Kapitälchen und Kursive verdeutlicht⁵:

- I Une VIPERE en cuer ma dame meint
 Qui estoupe de sa queue s'oreille
 Qu'elle ne n'oie mon dolereus compleint:
 A ce, sans plus, toudis gaite et oreille.
- 5 Et en sa bouche ne dort
 L'ESCORPION qui point mon cuer a mort;
 Un BASILIQUE a en son doulz regart.
 Cil troy m'ont mort et elle que Dieus gart.
- II Quant en plourant le depri qu'elle m'aint,
 10 DESDAINS ne puet souffrir que oär me weille,
 Et s'elle en croit mon cuer, quant il se plaint,
 En sa bouche REFUS pas ne sommeille,
 Ains me point au cuer trop fort;
 Et son REGART prent deduit et deport,
 15 Quant mon cuer voit qui font et frit et art.
 Cil troy m'ont mort et elle que Dieus gart.
- III *Amours* tu sces qu'elle m'a fait mal maint
 Et que siens suy toudis, weille ou ne weille.
 Mais quant tu fuis et *Loyaute* se faint
 20 Et *Pitez* n'a talent qu'elle s'esveille,
 Je n'i voy si bon confort
 Com tost morir; car en grant desconfort
 DESDAINS, REFUS, REGART qui mon cuer art.
 Cil troy m'ont mort et elle que Dieus gart.

Die Dreiheit ist mit dreimal drei Stichwörtern angesprochen: in der ersten Strophe mit den Bildern der Schlange, des Skorpions und des Basilisk und in der zweiten mit den Aspekten der Verachtung, der Zurückweisung und des (giftigen) Blicks. Ihnen sind in der dritten Strophe zunächst positive Korrespon-

5 Text nach den Musikausgaben. Im «Louange des dames» erscheint die Ballade mit einer Umstellung im ersten Vers und jeweils direkt nach *Je puis trop bien* als *En cuer ma dame une vipere maint* – vgl. Wilkins, *La Louange des Dames* (s. Anm. 17, S. 31), S. 67 und den Kommentar auf S. 173. Hinweise zur Gestaltung der Ballade verdanke ich wieder Nicoletta Gossen, die auch weitere Aspekte betonte, so insbesondere die grosse Rolle des Binnenreims in dieser Ballade und die Konsequenzen des Enjambements zur Heraushebung bestimmter Aussagen und Wörter.

denzen gegenübergestellt – «Amours» versus «Desdaings», «Loyaute» versus «Refus» und «Pitez» versus «Regart» –, bevor die drei negativen noch einmal unmittelbar hintereinander erscheinen (23).

Die Gruppen enthalten Unterordnungen und Abstufungen. So sind «Loyaute» und «Pitez» Konsequenzen des «Amours». «Desdaings» und «Refus» begegnen bei Machaut auch sonst als stehende Allegorisierungen – so erscheinen sie in der Ballade 38, *Phyton, le mervilleus serpent*, unter den sieben Köpfen («chies») dieser wundersamen Schlange («Refus, Desdaing, Despit, Honte, Paour, Durte, Dangier»). «Regart» hingegen wird erst durch den Kontext auf diese Ebene gehoben⁶; zumal er in der Verbindung «Doulz Regart» zu den positiven Allegorisierungen gehört. Und unter den drei Bildern aus dem Bestand der «Bestiaires» steht die Schlange im Herzen der Dame eindeutig im Vordergrund. Mit ihr setzt das Gedicht in der vertonten Fassung ein und von ihr handelt der ganze erste Teil der Komposition.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht ausgeschlossen, dass auch in dieser Ballade die Aussage zur besonderen musikalischen Formulierung beitrug: das Bild der Schlange als eine Anregung für den so lange nicht greifbaren, weil immer wieder hinausgeschobenen kadenzierenden Abschluss des Anfangs, für den langen Abstieg bis unter den Tenor oder auch für die ungewöhnliche Wiederholung des Eingangsmelismas mit der Dissonanzverkettung im Übergang zwischen dem ersten und dem zweiten Vers; und die nachdrückliche, versetzte sowie ebenfalls mit einer Dissonanzverkettung beginnende Wiederholung des Abschnitts der Mensuren 14–17 in 18–20 (B in Beispiel 2) auf die Worte «Qui estoupe DE SA QUEUE S'OREILLE» als eine Verdeutlichung der Aussage, dass die Schlange mit ihrem Schwanz das Ohr der Dame «verstopft».

Diese semantischen Bezüge liessen sich dann zumal in die zweite Strophe verlängern, aber sie wären in jedem Fall ungleich verdeckter als die Aspekte direkter Bezüge in *Donnez signeurs* und in *Je puis trop bien*. So dass eben insgesamt in *Une vipere* die Momente einer Arbeit mit dem musikalischen Material und kompositorischen Aspekten dominieren, wie sie mit der ersten dieser drei Balladen bereit standen.

6 Insofern ist es verständlich, dass die Ausgaben der Ballade nur die beiden ersten im Schriftbild als Allegorisierungen kennzeichnen.

