Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 38 (2014)

Artikel: "Vient a point ton bordon" : art-song reworking im Codex Ivrea

Autor: Diergarten, Felix

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868855

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: 13.07.2025

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

„VIENT A POINT TON BORDON“. Art-Song Reworking im Codex Ivrea

von Felix Diergarten

Seit den ersten Impulsen durch Arbeiten von Ursula Günther, Margaret Hasselman und Wulf Arlt in den 1960er, 70er und 80er-Jahren haben die Machaut-Forscher immer wieder den Verdacht geäußert, dass eine Kontextualisierung des Machautschen Liedschaffens in einem breiteren stilistischen Kontext Erstaunliches zutage fördern könnte: nämlich die Tatsache, dass Machauts Liedschaffen bei näherem Hinsehen alles andere als repräsentativ für das Geschehen seiner Zeit ist: „Welche musikhistorische Rolle die Machaut-Lieder spielen, kann nur durch einen Vergleich mit den zur selben Zeit und wenig später entstandenen Chansons anderer Komponisten geklärt werden“, hatte Ursula Günther in den 1950er-Jahren festgehalten.[1] Margaret Hasselman griff die Frage in den 1970er-Jahren wieder auf: „Machaut's compositions, if only because they are the work of a single composer, cannot be assumed to be representative of musical style of the time.“[2]

In den 1980er-Jahren machte Wulf Arlt dann auf die noch immer offenen Fragen aufmerksam. Insbesondere verwies er auf die bereits von Günther angesprochenen Probleme der Überlieferungssituation: Von den größtenteils erst in Sammelhandschriften des letzten Jahrhundertdrittels überlieferten Liedsätzen der Machaut-Zeitgenossen lässt sich nicht sagen, wie alt sie bei ihrer Niederschrift waren und ob einige von ihnen in die erste Jahrhunderthälfte zurückreichen. Arlt beschrieb jedoch die Chancen, die in dieser Situation liegen, wenn nur der Blick befreit wird von jeweils einseitig entweder auf Kontinuität oder Diskontinuität setzenden stilgenealogischen Geschichtsbildern und von der Fixierung auf eine Abfolge stilgeschichtlicher „Phasen“ (die meist einseitig auf Fragen der Notation und des Rhythmus fixiert waren):

> Die Chance wahrzunehmen, heißt für den Liedbereich zunächst, die Kluft zu akzeptieren, die zwischen der Situation am Anfang des Jahrhunderts und dem Befund der Quellen aus dessen zweiter Hälfte besteht. Das erlaubt eine differenzierte Bestandsaufnahme, die ihre Fragestellungen aus der auf beiden Seiten je anderen Problematik gewinnt: Für den Jahrhundertanfang vorab aus der verwirrenden Vielfalt der Übergänge zwischen den ‚Gattungen‘ und für die zweite Hälfte des Jahr-

[1] Ursula Günther, *Der musikalische Stilwandel in der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Machaut sowie datierbaren Kantilenensätzen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger*, Ph.D. diss., Universität Hamburg, 1957, 64.

[2] Margaret Hasselman, *The French Chanson in the Fourteenth Century*, Ph.D. diss., University of California, Berkeley, 1970, 1.

hunderts in erster Linie aus dem Gegensatz zwischen dem Œuvre Machauts und den Werken der anderen Komponisten.[3]

Ein Blick in die jüngste Machaut-Literatur zeigt, dass trotz verschiedener in der Zwischenzeit erschienener Arbeiten[4] eine Auseinandersetzung mit den Liedsätzen der Zeitgenossen Machauts offenbar noch immer als ein Desiderat der Forschung wahrgenommenw wird. So verweist Yolandy Plumley in ihrer 2013 erschienenen Studie *The Art of Grafted Song* auf die „shadowy contemporaries of Guillaume de Machaut who typically have been little discussed or not mentioned at all in our histories of this composer, and of song-writing in this period in particular"; Plumley erwähnt insbesondere die „little-studied songs that litter the extant late fourteenth-century musical anthologies". Studien dieses Repertoires, so Plumley, „invite us to reconsider the rather monolithic position occupied by Machaut in our historical imaginations. Machaut's celebrity in his own day, together with the vicissitudes of history, has favored the preservation of his output but we need to remind ourselves that no artist operates in a vacuum."[5] Und Elizabeth Leach hält in ihrer Machaut-Monographie von 2011 fest: „Machauldian style is diffuse as a concept, though time might make appreciation of individual styles in this period more nuanced in the future."[6]

***

Die im Vorausgehenden skizzierten Fragen und Aufgaben standen am Anfang einer mehrjährigen Forschungsarbeit, deren Resultate inzwischen am Institut für Musikforschung der Universität Würzburg als Habilitationsschrift angenommen wurden.[7] Gegenstand der Arbeit sind die zehn in der Handschrift *I-Iv 115* („Codex Ivrea") anonym überlieferten Liedsätze.[8] Tatsächlich konnte

[3] Wulf Arlt, „Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts", in: ders. (Hg.), *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, Winterthur: Amadeus, 1982 (Forum Musicologicum 3), 193–280, 208. Vgl. auch ders., „Machaut in Context", in: Jacqueline Cerquiglini-Toulet und Nigel Wilkins (Hgg.), *Guillaume de Machaut 1300–2000. Actes du colloque de la Sorbonne 28–29 septembre 2000*, Paris: Presse de l'Université de Paris Sorbonne 2002 (Musiques, écritures. Série études), 147–162, 155–156.

[4] Vgl. z.B. Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Tonstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart: Steiner, 1992 (Beihefte zum *AfMW* 35); Carola Hertel, *Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Reina*, Hildesheim: Olms, 2002 (Musikwissenschaftliche Publikationen 17), Ph.D. diss., Universität des Saarlandes, 1998.

[5] Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 412. Plumleys Studie widmet sich dann vorwiegend literarischen Zitaten und Anspielungen im Liedrepertoire des 14. Jahrhunderts.

[6] Elizabeth Leach, *Guillaume de Machaut. Secretary, Poet, Musician*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011, 315.

[7] Felix Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea*, Habilitationsschrift: Universität Würzburg, 2018, Druck in Vorbereitung.

[8] Zum Codex Ivrea vgl. unten Anm. 16.

ausgehend von ausführlichen Analysen dieser Liedsätze (und mit Seitenblicken auf die Liedsätze der sogenannten „Cambrai-Fragmente"[9]) gezeigt werden, dass Liedsätze von Machaut-Zeitgenossen tatsächlich in vielerlei Hinsicht Unterschiede zum Schaffen Machauts zeigen; Unterschiede, die den Charakter der literarischen Texte und deren Vertonung, die verschiedensten Aspekte der Satztechnik sowie das Gattungsverständnis betreffen.

So ist es beispielsweise Machauts Binnendifferenzierung im Liedsatz, insbesondere die klare Unterscheidung von Ballade und Virelai, durch die sich (eben zunächst nur bei Machaut) die sogenannten „Formes fixes" als „fixe" überhaupt erst ergeben. Das betrifft weiterhin die polyphone Ballade, die erst durch Machaut und durch die Rezeption seines Werks in den Fokus des Interesses rückt; umgekehrt ist das Virelai – ohne als solches rubriziert zu sein – bei Machauts Zeitgenossen die populärste „Gattung" mehrstimmiger Liedsätze (ohne Züge einer „Gattung" im engeren Sinne zu tragen), wird bei Machaut aber hauptsächlich einstimmig gepflegt. Das betrifft aber auch die vertonten poetischen Texte. Machaut verzichtet hier zugunsten der *amours*-Thematik ganz auf die bei seinen Zeitgenossen beliebten „leichteren" Texte des „registre popularisant",[10] wie etwa die Pastourellen-Thematik oder lautmalerische Texte mit Nachahmung von Vogelrufen, Jagdszenen, Instrumenten etc.

Aspekte der Satztechnik sind Machauts Verzicht auf „polytextual virelais" und andere ‚Reworkings' von einstimmigen Liedern als Liedtenores: Zwar ist nicht auszuschließen, dass auch Machaut in seinen Tenores im Einzelnen präexistentes Material verwendete, manches könnte sogar darauf hindeuten;[11] nur wäre dieses Material dann in einer Weise paraphrasiert, die solche Teno-

[9] Bei den sogenannten „Cambrai-Fragmenten" handelt es sich um eine Sammlung von Überresten verschiedener Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts mit ein- und mehrstimmiger Musik in der Mediathèque Municipale (früher Bibliothèque Municipale) von Cambrai. Die im 19. Jahrhundert unter der Signatur „B 1328" zusammengefassten Fragmente ordnete Margaret Hasselman in den 1970er-Jahren in sechs Gruppen, entsprechend den von ihr vermuteten sechs ursprünglichen Handschriften (vgl. Hasselmann, *The French Chanson* [wie Anm. 2]). Nur die von Hasselman als CaB2, CaB3 und CaC bezeichneten Fragmentgruppen enthalten Liedsätze; nach Hasselmans Inventar insgesamt knapp vierzig. Hinzu kommen die „neuen Fragmente" aus Cambrai, auf die David Fallows 1976 aufmerksam machte und die dann von Irmgard Lerch untersucht wurden (vgl. David Fallows, „L'Origine du Manuscrit 1328 de Cambrai", *RdM* 62 [1976], 275–280; Irmgard Lerch, *Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 1987 [Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 11]). Sie bringen einige weitere Liedsätze, davon zwei vollständig. Hasselman hatte noch angenommen, die Cambrai-Fragmente seien „vor ca. 1360" entstanden. David Fallows vermutete dann eher „les dernières années de Machaut" als Entstehungszeitraum. In diesem Sinne gab auch Lerch für die Entstehung der Cambrai-Fragmente den Zeitraum „vor 1380" an. Tatsächlich „fehlen Indizien dafür, dass sie vor Ivrea entstanden sind" (Arlt, „Aspekte der Chronologie" [wie Anm. 3], 206).

[10] Pierre Bec, *La Lyrique française au moyen-âge (XIIe–XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris: Picard, 1977 (Publications du C.E.S.C.M. 6), I, 33–35.

[11] Vgl. Lorenz Welker, „Guillaume de Machaut, das romantische Lied und die Jungfrau Maria", in: Ulrich Mosch, Matthias Schmidt und Sylvia Wälli (Hgg.), *Annäherungen. Festschrift für Jürg Stenzl zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken: Pfau, 2007, 70–87.

res in ihrer rhythmischen und melodischen Komplexität kaum noch von den frei erfunden Tenores unterscheidbar macht. Charakteristisch für Machaut ist weiterhin die vielschichtige Interaktion der Stimmen, die klangliche Dezentriertheit vieler Stücke, die mitunter grellen Farbwechsel durch notierte Akzidentien (wie etwa die Terzwechsel in Machauts Rondeau *Rose, Liz*) und der hohen Dissonanzgrad selbst in zweistimmigen Stücken: Machauts intensiver und reichhaltiger Gebrauch von Dissonanzen auch im zweistimmigen Satz tritt im Vergleich mit manchen durchaus konsonanten Sätzen seiner Zeitgenossen noch plastischer als ästhetische Entscheidung und als Element einer persönlichen Manier in Erscheinung, zu der im 14. Jahrhundert durchaus Alternativen bestanden.[12] Gleiches gilt für die unvorhersehbare Varietas der melodischen Verläufe bei Machaut mit ihren rhythmischen Unregelmäßigkeiten und Versetzungen, die (nach einer markigen Formulierung Besselers) „ohne aufdringliche Sequenzreihung oder sonstige Symmetrieordnung nur durch die Kraft des Affekts in Fluß gehalten" wird.[13] Eine Formulierung, die (unter Abzug des vertrackten Begriffs „Affekt") vor einem breiteren stilistischen Hintergrund durchaus an Profil gewinnt, da beispielsweise in den Liedsätzen aus Ivrea andere Möglichkeiten rhythmischen Gestaltens (Ostinati in Nachfolge „modaler" Deklamationsmuster, Sequenzen, regelmäßige „Taktgruppen" etc.) in den Blick treten.[14]

Von all dem wird im Folgenden – bedingt durch den Kontext des Basler Symposions – nur der Aspekt des Lied-‚Reworkings' aufgegriffen. Dass sich sowohl im Liedsatz Machauts als auch in dem seiner Zeitgenossen Umarbeitungen, Zitate und Anspielungen finden, ist seit langem als eines der wesentlichen Charakteristika dieses Repertoires bekannt.[15] Die beiden folgenden Fallstudien stellen jedoch einen Aspekt des Überarbeitens in den Vordergrund, der aus dem Werk Machauts nicht bekannt ist, aber für Machauts Zeitgenossen eine wichtige Rolle spielt: Das Komponieren von Liedsätzen über vorbestehenden Liedtenores.

[12] Zur Dissonanzpraxis bei Machaut und seinen Zeitgenossen vgl. Roland Jackson, „Guillaume de Machaut and Dissonance in French Fourteenth Century Music", *MD* 53 (2003–2008), 7–49. Als Beispiel für einen durchaus konsonanten Satz lässt sich z.B. die überaus populäre Ballade *De ce que fol pense* anführen (vgl. dazu Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* [wie Anm. 7], Kap. I/3).

[13] Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam: Athenaion, 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft 6), 145.

[14] Vgl. dazu meine Analysen der Liedsätze *Comben que loyntemps*, *Fortune faulce* und *Amis tous dous* in: Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* (wie Anm. 7).

[15] Vgl. den Überblick über die Diskussion und weitere Literatur bei Plumley, *The Art of Grafted Song* (wie Anm. 5).

Tant qu'en mon cuer

Tant qu'en mon cuer ist ein im Codex Ivrea anonym überlieferter Liedsatz, zu dem keine Konkordanzen bekannt sind.[16] Die Niederschrift in Ivrea ist von Fehlern und offenen Fragen gekennzeichnet, die mit der Gattungsproblematik, wie sie sich in diesem Stück zeigt, direkt verbunden sind.[17] Bei *Tant qu'en mon cuer* handelt es sich um eines jener sieben aus dem 14. Jahrhundert bekannten „polytextual virelais", bei denen sich eine textierte Oberstimme über einem anders textierten und in langsameren Notenwerten verlaufenden Tenor bewegt.[18]

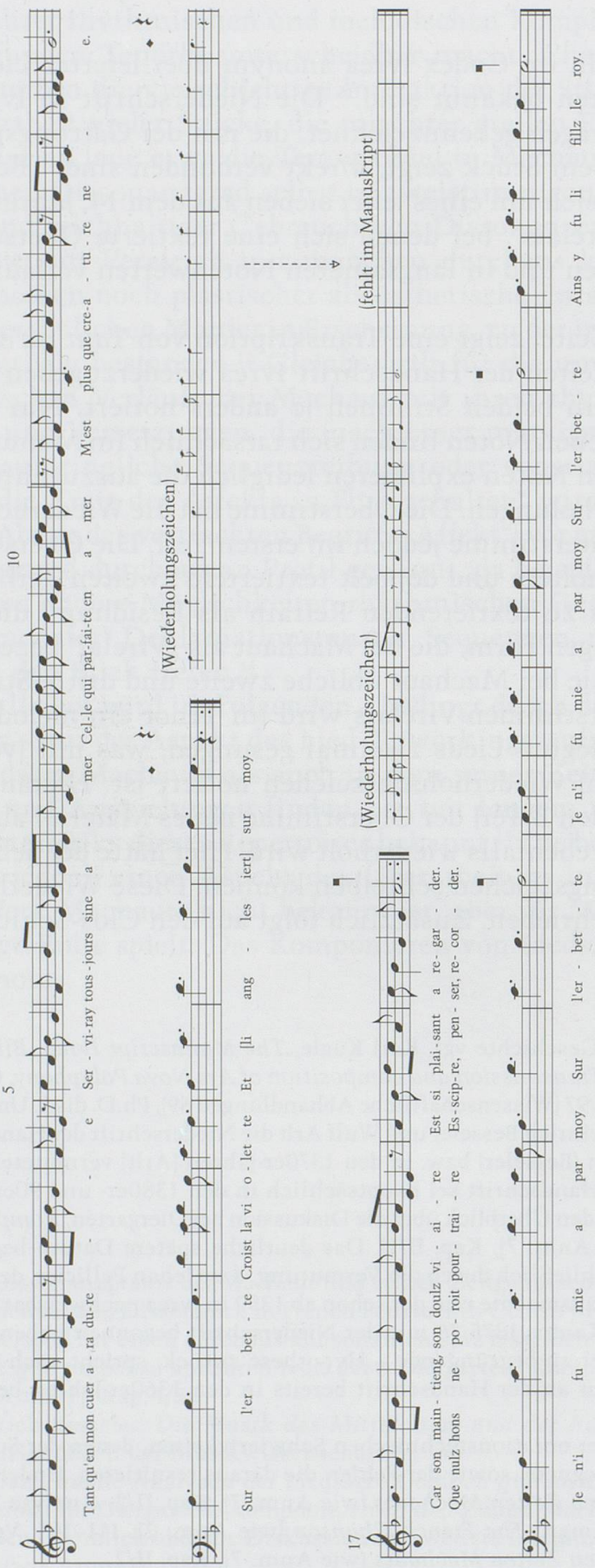
Das Beispiel 1 (folgende Seite) zeigt eine Transkription von *Tant qu'en mon cuer*, die die Merkwürdigkeiten der Handschrift Ivrea wiederzugeben sucht. Die Wiederholungen sind in beiden Stimmen je anders notiert. Nur die in Normaldruck wiedergegebenen Noten finden sich tatsächlich im Manuskript, die im Kleindruck gesetzten Noten explizieren lediglich die auszuführenden, aber nicht notierten Wiederholungen. Die Oberstimme hat die Wiederholungszeichen im zweiten, die Unterstimme jedoch im ersten Teil. Die Oberstimme zeigt also mit dem wiederholtem und doppelt textiertem zweiten Teil (sowie Alternativtext für den neu zu textierenden Refrain als Residuum) die Wiederholungsstruktur derjenigen Form, die bei Machaut als „Virelai" bezeichnet wird (es fehlen allerdings die bei Machaut übliche zweite und dritte Strophe). Unter dem A-Teil des Oberstimmen-Virelais wird im Tenor ein melodischer Abschnitt des zugrundegelegten Lieds zweimal gesungen, was mit (von der Oberstimme unabhängigen) Wiederholungszeichen notiert ist. Hierauf folgt unter dem zu wiederholenden B-Teil der Oberstimme neues Material aus dem zugrundegelegten Lied, das ebenfalls wiederholt wird. Hier hätte der Schreiber erneut einfach Wiederholungszeichen schreiben können. Diese Wiederholung wird aber im Tenor ausgeschrieben. Zusätzlich folgt auf den Clos-Schluss des

[16] Zum Codex Ivrea und seiner Geschichte vgl. Karl Kügle, *The Manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115. Studies in the Transmission and composition of Ars Nova Polyphony*, Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1997 (Wissenschaftliche Abhandlungen 69); Ph.D. diss., University of New York, 1993. Während Heinrich Besseler und Wulf Arlt die Niederschrift der Handschrift in den 1350er- und 60er-Jahren (Besseler) bzw. in den 1370er-Jahren (Arlt) vermuteten, stellt Kügle die Hypothese auf, die Handschrift sei hauptsächlich in den 1380er- und 90er-Jahren niedergeschrieben worden (vgl. den Überblick über die Diskussion bei Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* [wie Anm. 7], Kap. II/1). Das deutliche spätere Datum begründet Kügle – soweit ich sehe – ausschließlich durch die Vermutung, dass Jehan Pellicier, den Kügle als Hauptschreiber der Quelle ausmachte und der schon ab 1359 in Ivrea nachweisbar ist, erst nach seiner Ernennung zum Kantor 1375/76 mit der Niederschrift begonnen haben könne. Stellt man diese – nicht weiter zu begründende – Hypothese zurück, spricht nach wie vor nichts dagegen, dass die Arbeit an der Handschrift bereits in den 1360er-Jahren begonnen haben könnte.

[17] Eine genauere Beschreibung der notationstechnischen Schwierigkeiten, denen der Schreiber der Handschrift Ivrea hier begegnete, sowie der Fehler, die daraus resultieren, findet sich in Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* (wie Anm. 7), Kap. II/2, Analyse III.

[18] Vgl. den Überblick bei Hasselman, *The French Chanson* (wie Anm. 2), 111–115. Vgl. auch Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* (wie Anm. 7), Kap. II/2.

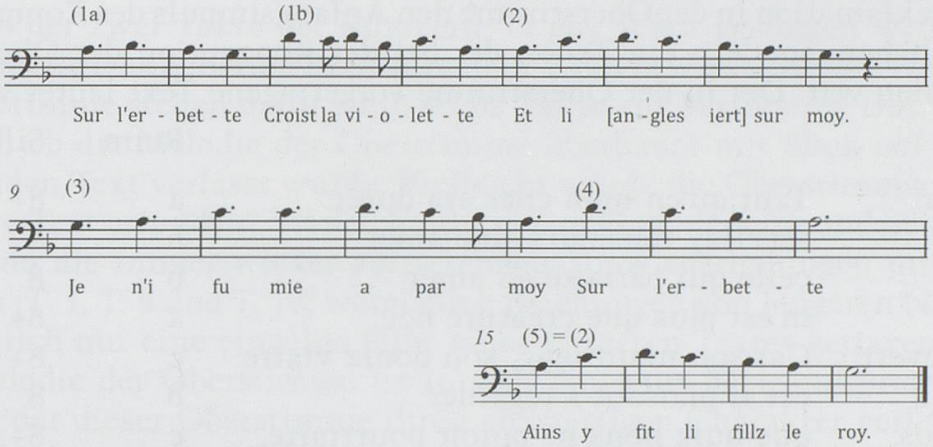
Bsp. 1: *Tant qu'en mon cuer* nach der Handschrift Iv, fol. 11r.



B-Teils ein kleines melodisches Anhängsel im Tenor, für das keine dazugehörige Oberstimme notiert wurde: Eine Ergänzung der fehlenden Takte für eine Aufführung ist in einer ganz pragmatischen Weise möglich, da der komplett überlieferte Tenor an dieser Stelle (im Sinne des ‚Rücklaufs' der Ballade) die letzten Noten des ersten Teils wörtlich wiederholt, so dass diese Wiederholung auch für den Cantus angenommen werden kann.

Die Tenor-Melodie ist aus keinem anderen Kontext bekannt und lässt sich nur hypothetisch rekonstruieren. Unter Auslassung aller Wiederholungen zeigt sich die in Beispiel 2 wiedergegebene Melodie.

Bsp. 2: *Tant qu'en mon cuer / Sur l'erbette*, Tenor.



Das folgende Schema verdeutlicht die Interaktion zwischen Text und Musik in diesem einstimmigen Lied: ein einfacher Sechszeiler[19] mit einer Art Kurzrefrain im Text und einer abrundenden musikalischen Wiederholung am Ende.

Text[20]	Reim	Musik
Sur l'erbette	a	A
Croist la violette	a	B
Et li angles (?) iert sur moy.	b	C
Je n'i fu mie a par moy	b	D
Sur l'erbette	a	E
Ains y fit li fillz le roy.	b	C

[19] Die Frage, ob die ersten beiden Kurzzeilen als eine lange Zeile zu lesen sind, ist nicht eindeutig zu beantworten. Ich bezeichne die ersten beiden Zeilen/Phrasen deswegen im Folgenden als 1a und 1b, um diese Möglichkeit offen zu lassen.

[20] „Auf der Wiese wächst das Veilchen, und der Engel [?] war über mir. Ich war dort nie allein, auf der Wiese, bevor der Sohn des Königs dort war." Der Text ist äußerst schwer zu lesen und vermutlich auch fehlerhaft; es bedarf einiger Konjekturen, um zu der hier vorgeschlagenen Lesung zu kommen. Insbesondere der Begriff „angles" scheint aber im Pastourellen-Kontext ungewöhnlich. Ich danke Philipp Zimmermann und Nicoletta Gossen, die mir bei der Übersetzung dieses Texts und aller folgenden behilflich waren.

Wenngleich diese Melodie auch aus keinem anderen Kontext bekannt ist, deutet doch ihre Beschaffenheit an, dass es sich um eine präexistente Melodie handeln könnte (oder doch zumindest um einen dem Gestus präexistenter Melodien nachempfundenen Tenor): so insbesondere die ouvert/clos-Struktur und die internen melodischen Beziehungen. Sollte es sich um eine präexistente Melodie handeln, müsste allerdings die Möglichkeit offen bleiben, dass Eingriffe gegenüber der einstimmigen (und möglicherweise unmensurierten) Vorlage vorgenommen wurden, um sie in den Kontext von *Tant qu'en mon cuer* einzufügen.

Was die Oberstimme anbetrifft, so zeigen sich einige Merkwürdigkeiten. Sie lassen sich wohl dadurch erklären, dass hier womöglich nicht ein Text und dessen Deklamation in der Oberstimme den Anfangsimpuls des Komponierens gebildet haben, sondern ein Tenor, der bei der Konzeption der Oberstimme einzuplanen war. Der in der Oberstimme vorgetragene Text lautet wie folgt:

Text[21]		Reim	Silben
Refrain:	Tant qu'en mon cuer ara durée,	a	8+
	serviray tousjours sine amer	b	8
	celle qui parfaite en amer	b	8
	m'est plus que créature née.	a	8+
Vers ouvert:	Car son maintieng, son doulz viaire	c	8+
	est si plaisant a regarder	b	8
Vers clos:	que nulz hons ne poroit pourtraire,	c	8+
	escripre, penser, [ne[22]] recorder	b	8
Tierce:	En dame [...] miex figurée,	a	8+
	fust [...] en mer	b	8
	quelqu'un que je ne vell nommer.	b	8
	Diex li [...] bonne nommée.	a	8+

Der Koordination der Phrasen von Tenor und Oberstimme geschieht im ersten Teil wie folgt: Der Tenor besteht hier aus drei Einheiten, zwei zweitaktige Kurzphrasen (T. 1–4) und eine viertaktige längere Phrase (T. 5–8). Diese drei Einheiten werden (wie oben dargestellt) im Tenor komplett wiederholt (T. 9–16 in Bsp. 1). Diesem Komplex als ganzem stehen in der Oberstimme vier Textzeilen entgegen. Die einfachste Lösung wäre gewesen, jede Zeile der Oberstimme einem Viertakter des Tenor zuzuordnen, so dass jeweils die beiden Kurzphrasen des Tenor gemeinsam eine Zeile der Oberstimme tragen. Diese Lösung ließe sich wie folgt darstellen (Ziffern stehen für die Phrasen der beiden Stimmen):

[21] Refrain: „So lange mein Herz leben wird, werde ich immer ohne Bitterkeit jener dienen, die für mich in der Liebe vollkommener ist als jedes geborene Wesen"; Vers ouvert: „Denn ihre Haltung, ihr holdes Antlitz sind so angenehm anzuschauen"; Vers clos: „dass niemand eine schöner gestaltete Dame darstellen, beschreiben oder ausdenken könnte". Tierce: Die letzten Zeilen sind weitgehend unlesbar, beinhalten aber wohl den Topos vom Nebenbuhler, der den Tod im Meer finden möge.

[22] Diese Zeile hat im Manuskript eine Silbe zu viel, möglicherweise ist das „ne" überflüssig.

Oberstimme:	1	2	3	4
Tenor:	1a+1b	2	1a+1b	2

Gegenüber dieser einfachsten Lösung zeigt *Tant qu'en mon cuer* jedoch eine kleine Verschiebung:

Oberstimme:	1	2	3	4
Tenor:	1a+1b	2	1a	1b+2

Das heißt, während beim ersten Tenordurchgang jeweils ein Viertakter im Tenor einer Phrase der Oberstimme entspricht, verschiebt sich diese Proportion beim zweiten Tenordurchgang. Die dritte Zeile der Oberstimme muss hier innerhalb der zwei Takte der Kurzzeile 1a des Tenor gesungen werden (was deren schnelle Deklamation in Minimen in T. 8/9 bewirkt); für die vierte Zeile der Oberstimme stehen dafür dann sechs Takte zur Verfügung. Das wirft die Frage auf, ob die Melodie der Oberstimme überhaupt mit Blick auf den hier vorliegenden Text verfasst wurde. Vielleicht wurde die Oberstimmenmelodie ganz ohne Text erfunden? Vielleicht mit einem Text, der eine andere Struktur hatte? Sind die immer wieder auftretenden Tonwiederholungen mit Silbenwechseln (T. 1, T. 8 und T. 12) womöglich Brechungen von längeren Noten, die ursprünglich nur eine einzelne Silbe eines kürzeren Textes getragen haben?

Die Melodie der Oberstimme ist in sich durchaus beziehungsreich; es ist der Text, der dieser Oberstimme ihren eigenartigen Charakter verleiht, weil seine Deklamation der Melodie ganz äußerlich bleibt.[23] Aus den besonderen Bedingungen des „polytextual virelai"[24] ergibt sich eine Oberstimme, die in ihren Deklamationsstrategien denkbar weit weg ist von Liedsätzen, bei denen ein Text und dessen Deklamation nach bestimmten Strategien im Zentrum des Komponierens standen.[25] Aber auch in ihrem kontrapunktischen Verhältnis zum Tenor zeigt die Oberstimme ein merkwürdiges Bild. Die Folge von

[23] Eine weitergehende Diskussion der Oberstimme und ihrer Merkwürdigkeiten findet sich bei Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* (wie Anm. 7), Kap. II/2, Analyse III.

[24] Der Begriff „polytextual virelai" geht – soweit ich sehe – auf Margaret Hasselman zurück und zählt bei ihr zu den „forms derived from the motet" (*The French Chanson* [wie Anm. 2], 111).

[25] Diese Strategien sind inzwischen vielfach beschrieben worden. Vgl. insbesondere Rose Lühmann, *Versdeklamation bei Guillaume de Machaut*, Ph.D. diss., Universität München, 1978; Graeme M. Boone, *Patterns in Play. A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1999 (American Musicological Society Monographs); Lawrence Earp, „Declamatory Dissonance in Machaut", in: Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach (Hgg.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Music. Learning from the Learned*, Woodbridge: Boydell Press, 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music), 102–122; Lawrence Earp, „Declamation as Expression in Machaut's Music", in: Deborah McGrady und Jennifer Bain (Hgg.), *A Companion to Guillaume de Machaut*, Leiden: Brill, 2012 (Brill's Companions to the Christian Tradition 33), 209–238; David Maw, *Words and Music in the Secular Songs of Guillaume de Machaut*, Ph.D. diss., Oxford, Wadham College, 1999; ders., „Meter and Word Setting. Revisiting Machaut's Monophonic Virelais", *Current Musicology* 74 (2002), 69–102; ders., „‚Bona cadentia dictaminum'. Reconstructing Word Setting in Machaut's Songs", *M&L* 94 (2013), 383–432.

Sexten, wie sie sich in den Takten 3 und 4 zeigt, wird auf merkwürdige Weise von Quarten unterbrochen, die hier (zumindest am Anfang von T. 4) wie Konsonanzen eingesetzt werden, und endet ungewöhnlich ohne eigentliche Klauselwendung. An einigen Stellen zeigen sich zweistimmige Progressionen, die nicht den bevorzugten Progressionen der Contrapunctus-Lehre des 14. Jahrhunderts entsprechen.[26] So wird die Oberstimme etwa in den Takten 20 und 21 in – durch kleinere Notenwerte nur leicht verzierten – parallelen Oktaven zum Tenor geführt. Die parallelen Quinten zu Beginn der Semibreven in Takt 2 und in den Takten 7 und 8 stehen nicht im Widerspruch zur Contrapunctus-Lehre, zeigen aber eine klangliche Präferenz für perfekte Konsonanzen, ebenso die durch eine Terz vermittelten Einklangsparallelen zwischen Takt 11 und Takt 12.

Tant qu'en mon cuer ist also nicht nur ein Beispiel für das Ineinander „motettischer" und „liedhafter" Aspekte und für die Schwierigkeiten der Komponisten und Schreiber bei der Arbeit mit vorgegebenem Material im Tenor. Auch der zweistimmige Kontrapunkt wirft Fragen auf. Was bedeutet es, wenn sich in Musik, die im notationstechnischen Gewand der Ars nova erscheint, Elemente finden, die nicht den Fortschreitungen entsprechen, die in den sogenannten „Contrapunctus"-Traktaten formuliert sind und die seit den Arbeiten von Hugo Riemann und Klaus-Jürgen Sachs gewissermaßen als Satzlehre der Ars Nova aufgefasst werden? Eine kritische Diskussion dieser großen Erzählung vom „Contrapunctus" ist eine weitere Aufgabe, die die Liedsätze des 14. Jahrhunderts aufgeben; eine Aufgabe, der an dieser Stelle nicht nachgegangen werden kann.[27] Unter dem hier gegebenen Stichwort ‚Reworkings' soll es im Folgenden um eine andere große Erzählung gehen, die durch *Tant qu'en mon cuer* und weitere Liedsätze von Machauts Zeitgenossen in Frage gestellt wird: die Geschichte von einer fundamentalen genealogischen Differenz zwischen „Lied" und „Motette".

Lied versus Motette?

Die Musikgeschichtsschreibung war bei ihren ersten Blicken auf das mehrstimmige Lied des späten Mittelalters von einer Haltung geprägt, die im spätmittelalterlichen Liedsatz einen Vorläufer des Sololieds im Sinne der Romantik

[26] Sarah Fuller hat die Grundlagen dieser Lehre wie folgt zusammengefasst: „The treatises offer explicit guidelines for producing proper contrapunctus, basically: contrary motion between the parts, normative sequels of imperfect-to-perfect or perfect-to-imperfect intervals, prohibition of parallel perfect intervals but approval of a limited series of parallel imperfect intervals, initiation and conclusion on perfect consonance" (Sarah Fuller, „‚Contrapunctus', Dissonance Regulation, and French Polyphony of the Fourteenth Century", in: Judith Peraino [Hg.], *Medieval Music in Practice. Studies in Honor of Richard Crocker*, Middleton, WI: American Institute of Musicology, 2013 [Miscellanea 8], 113–152, 122).

[27] An anderer Stelle habe ich ausführlich gezeigt, dass die Hypothese von Riemann und Sachs in vielerlei Hinsicht der Relativierung bedarf, insbesondere mit Blick auf die kompositorische Praxis, vgl. Diergarten, *Komponieren in den Zeiten Machauts* (wie Anm. 7), Kap. II/3.

und eine der Motette wesenhaft entgegengesetzte Kunstform ausmachte.[28] Zu Beginn des 20. Jahrhundert sprach Hugo Riemann vom „Kunstlied im 14.–15. Jahrhundert", das er auf „einer Höhe geläuterten Kunstgeschmacks" sah, „welche das spätere Lied erst seit Schubert wieder erreicht hat".[29] Im Rahmen von Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* beschrieb Friedrich Ludwig die satztechnische Faktur dieses Liedsatzes, in dem er eine „nun nicht mehr von einem entlehnten Tenor, sondern [...] von mindestens einer frei geschaffenen Begleitstimme begleitete instrumentalen Lied- oder Duettform" sah.[30] Unter dem Titel „Das romantische Lied G. de Machauts" schrieb Heinrich Besseler im Rahmen des *Handbuchs der Musikwissenschaft* diese Ansicht fort:

> Was der Musiker Machaut anstrebt und in seinem Liedwerk sich Schritt für Schritt langsam erwirbt, ist die Ausdrucksgewalt einer intim-seelenhaften Melodiesprache. Man spürt als ihre eigentliche Triebkraft die affekterfüllte melodische Geste, deren Espressivo in langen Zügen verströmt. Dort, in der solistischen Gesangsoberstimme, sind Erfindung und Gehalt der Komposition aufs stärkste verdichtet. Dagegen dienen Tenor und Kontratenor, für die Motette das tragende Fundament, jetzt nur noch als frei hinzugefügte Klangstütze.[31]

Motette und Ballade stehen sich bei Besseler „als Gegenpole von universeller Strahlungskraft gegenüber".[32]

Der polyphone Liedsatz der Ars nova war – nach dieser Auffassung – dem Wesen nach frei von einem Cantus firmus. Die „melodische" und „ausdrucksvolle" Oberstimme, der der Tenor nur noch als Begleitung dient, geriet dabei zum Symbol einer säkularen und von den Zwängen des gregorianischen Tenor emanzipierten neuen Kunst. Das Bild von einem antithetischen Gegensatz zwischen Lied und Motette lebt in populären Überblicksdarstellungen und Standardwerken bis in die Gegenwart weiter.[33] Dieser Umstand sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der Forschung seit geraumer Zeit ausreichend Material vorliegt, das solche Generalisierungen problematisch macht. Das gilt schon für den Bereich der Motette im 13. Jahrhundert. Hier ist jede Verallgemeinerung fragwürdig, insbesondere aber die Generalisierung der traditionellen genealogischen Hypothese, nach der die Motette als textierte Klausel und die französischsprachige Motette als ein chronologisch späteres

[28] Vgl. zum Folgenden Welker, „Guillaume de Machaut" (wie Anm. 11).

[29] Hugo Riemann, „Das Kunstlied im 14.–15. Jahrhundert", in: Max Seifert (Hg.), *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), [Leipzig: Breitkopf & Härtel], 529–550, 546.

[30] Friedrich Ludwig, „Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts", in: Guido Adler (Hg.), *Handbuch der Musikgeschichte*, I, Berlin: Max Hesse, ²1929, 268.

[31] Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (wie Anm. 13),138–139.

[32] Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (wie Anm. 13), 151.

[33] Vgl. z. B. Richard Taruskin, *Music From the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2005 (The Oxford History of Western Music 1), 294–296; Bernhard Morbach, *Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern*, Kassel: Bärenreiter, 2004, 147.

Phänomen nach lateinisch-liturgischen Anfängen betrachtet wird.[34] Was das vermeintliche zentrale „motettische" Kompositionsprinzip „von unten nach oben" anbetrifft, so liegen ausreichend Belege für eine „two-way-relationship between cantus and tenor" vor,[35] bei der beide Stimmen wechselweise aufeinander einwirken, bei der also beispielsweise auch eine französisch textierte Oberstimme das Geschehen mitbestimmen kann. Dies gilt ganz besonders für den Bereich der sogenannten „Rondeau-Motette", den Mark Everist auf einen Kernbestand von acht Kompositionen eines artesianischen Repertoires beschränkt hat, das ausschließlich in zwei Trouvère-Handschriften, dem sogenannten „Chansonnier Noailles" und dem „Chansonnier du Roi", überliefert ist.[36] Ein weiteres Repertoire an der Grenze von Motette und Liedsatz sind die 26 vermutlich um 1300 entstandenen Motetten über französischen Tenores.[37] In etwa einem Drittel dieses Repertoires folgen die Oberstimmen der jeweiligen Wiederholungsstruktur der Unterstimme. Auch in den daraus resultierenden mehrstimmigen Gebilden lässt sich ein Aspekt der Vorgeschichte des polyphonen Liedsatzes finden.

Und dann sind da eben im Bereich des Liedsatzes im 14. Jahrhundert jene „polytextual virelais", für die mit *Tant qu'en mon cuer* bereits ein Beispiel angeführt wurde. Dass im Codex Ivrea nicht nur ein „polytextual virelai" wie *Tant qu'en mon cuer*, sondern auch eine Motette über französischem Tenor notiert ist (*Les l'ormel / Mayn se leva / Je n'y saindrai plus*), veranschaulicht die andauernde Gleichzeitigkeit dieser beiden Repertoireschichten.[38] Und der in Ivrea anonym überlieferte Liedsatz *Prénes l'abre* fügt diesem Repertoirebereich noch eine weitere Nuance hinzu.

[34] Vgl. den Überblick über den Stand der Diskussion bei Catherine A. Bradley, „Contrafacta and Transcribed Motets. Vernacular Influences on Latin Motets and Clausulae in the Florence Manuscript", *EMH* 32 (2013), 1–70.

[35] Catherine A. Bradley, „Comparing Compositional Process in two Thirteenth-Century Motets. Pre-existent Materials in *Deus omnium/Regnat* and *Ne m'oubliez mie/Domino*", *Music Analysis* 33 (2014), 263–290, 281.

[36] Vgl. Mark Everist, „The Rondeau Motet. Paris and Artois in the Thirteenth Century", *M&L* 69 (1988), 1–22; ders., *French Motets in the Thirteenth Century. Music, Poetry, and Genre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music), 90–108.

[37] Zum Bestand, zur Überlieferung und zur Datierungsfrage vgl. Thomas Walker, „Sui Tenor Francesi nei motetti del '200", *Schede medievali. Rassegna dell'officina di studi medievali* 3 (1982), 309–336; Mark Everist, „Motets, French Tenors, and the Polyphonic Chanson ca. 1300", *JM* 24 (2007), 365–406.

[38] Die Motette *Les l'ormel* gehört zweifellos zu den ältesten in der Handschrift Ivrea enthaltenen Kompositionen, wie eine Konkordanz in der um 1300 niedergeschriebenen Handschrift I-Tr Vari 42 nahelegt (vgl. Kügle, *The Manuscript Ivrea* [wie Anm. 16], 144).

Prenés l'abre

Anders als die „polytextual virelais" zeigt *Prénes l'abre* einen untextierten Tenor (vgl. Bsp. 3). Ausgerechnet für diesen untextierten Tenor lässt sich jedoch die einstimmige melodische Vorlage eindeutig identifizieren. Den entscheidenden Hinweis dazu liefert die Oberstimme mit ihrem Personal aus dem Umfeld von Adam de la Halles *Jeu de Robin et Marion*, denn der Tenor von *Prenés l'abre* bezieht sich musikalisch auf einen auch von Adam verwendeten Refrain:[39] Unmittelbar nach dem Raub der Marion betritt Gautier die Bühne mit dem weit verbreiteten Refrain „He resveille toi Robin, car on en maine Marot".[40] Dieser Ruf findet sich mit einer minimalen melodischen Differenz am Schluss[41] auch in der Motette *En mai / L'autre jour / Hé résveille toi* im siebten Faszikel der Motettenhandschrift aus Montpellier (vgl. Bsp. 4).[42] Diesem Refrain folgt auch der Tenor im ersten musikalischen Teil des Ivrea-Virelai *Prenés l'abre*, wobei er im melodischen Detail am Schluss der Version aus Montpellier näher steht als an den Versionen aus den Adam-Handschriften.

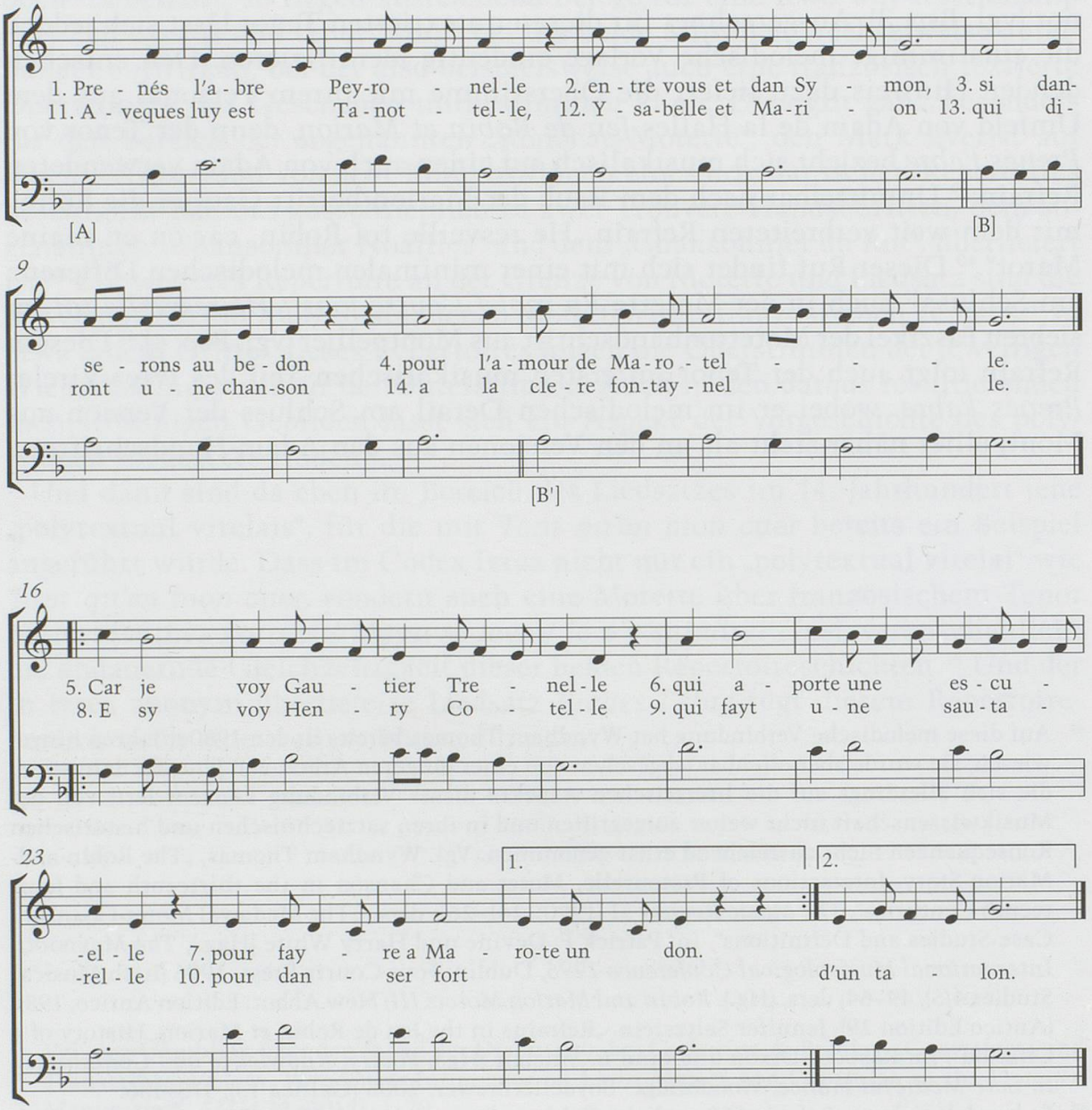
[39] Auf diese melodische Verbindung hat Wyndham Thomas bereits in den 1980er-Jahren hingewiesen, sie wurde aber offenbar (abgesehen von einer jüngeren Arbeit von Jennifer Saltzstein, die sich allerdings auf die literarischen Aspekte dieser Verbindung konzentriert) von der Musikwissenschaft nicht weiter aufgegriffen und in ihren satztechnischen und historischen Konsequenzen nicht ausreichend ernst genommen. Vgl. Wyndham Thomas, „The Robin-and-Marion-Story. Interactions of Pastourelle, Motet and Chanson in the thirteenth and fourteenth Centuries", *The Music Review* 51 (1990), 241–261; ders., „The Medieval Motet-Chanson. Case-Studies and Definitions", in: Patrick F. Devine und Harry White (Hgg.), *The Maynooth International Musicological Conference 1995*, Dublin: Four Courts Press, 1996 (Irish Musical Studies 4/5), 49–64; ders. (Hg.), *Robin and Marion Motets III*, New Abbot: Edition Antico, 1989 (Antico Edition 29); Jennifer Saltzstein, „Refrains in the Jeu de Robin et Marion. History of a Citation", in: Rebecca Dixon und Finn E. Sinclair (Hg.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Woodbridge: Boydell&Brewer, 2008 (Gallica 13), 173–186.

[40] Es handelt sich um Refrain 870 nach der Zählung Boogaards (vgl. Nico H.J. van den Boogaard, *Rondeaux et Refrains. Du XIIe siècle àu debut de XIVe*, Paris: Klincksieck, 1969 [Bibliothèque française et romane. Série D, Initation, textes et documents 3]). Als älteste Fundstelle des Refrain-Textes gilt das Lied *Hier main quant je chevauchoie* des Huitace de Fontaines, überliefert in der Trouvère-Handschrift „P" (F-Pn, fr. 846, dort fol. 127), ediert bei Hans Tischler, *Trouvère Lyrics with Melodies*, Neuhausen: Hänssler, 1997ff. (Corpus mensurabilis musicae 107), Nr. 983-2. Vgl. zu diesem Refrain auch Ardis Butterfield, *Poetry and Music in Medieval France. From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (Cambridge Studies in Medieval Literature 49), 155; Saltzstein, „Refrains in the Jeu de Robin et Marion" (wie Anm. 39), 175–176.

[41] Diese Differenz scheint schon durch einen Notationsunterschied innerhalb der handschriftlichen Überlieferung des *Jeu* selbst vorgezeichnet: In der Handschrift Méjanes ist die Gruppe von drei Breven am Ende durch eine plikierte Longa plus Brevis ersetzt.

[42] Ediert in Hans Tischler (Hg.), *The Montpellier Codex*, Madison: A-R Editions, 1978–1985 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 1–8), III, 93–95.

Bsp. 3: *Prénes l'abre* nach der Handschrift *Iv*, fol. 28r.

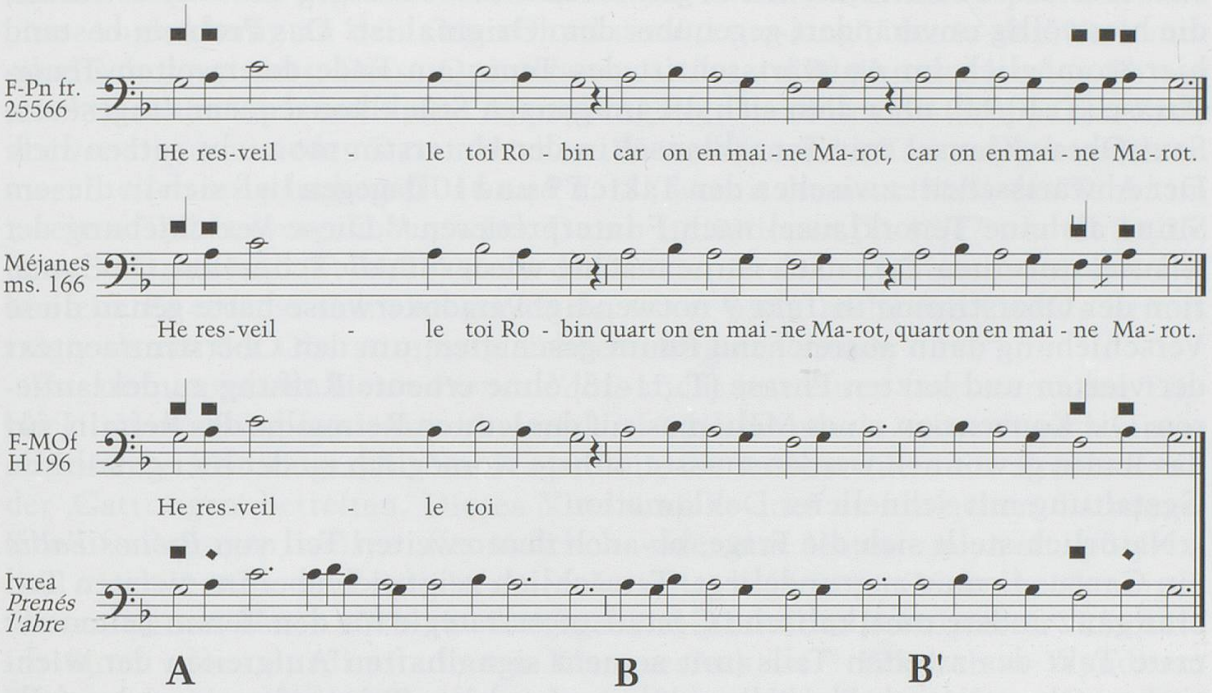


Orsus donques, si fretelle,
Robin de ta charamelle,
et vient a point ton bordon.

Car qui sera la plus belle,
elle avra la flour novelle
et uns gans blans de moton.

Ha, ha que mon cuer sautelle,
dit Robin et Marion.
Basés moy seur le menton,
Que no vie est bonne et belle.

Bsp. 4: *Prenés l'abre* (*Iv*, fols 28r), T. 1–15 (Tenor) im Vergleich mit *Hé resveille toi Robin* aus dem *Jeu de Robin et Marion* (F-Pn fr. 25566, fol. 43r und Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, ms. 166, fol. 6)[43] sowie dem Tenor von *En mai / L'autre jour / Hé résveille toi* (Mo196, fols 297r–298r).



Das Zusammenfügen der vier Refrain-Zeilen des Virelai-Textes mit dem musikalischen Material des präexistenten, dreizeiligen Refrains lässt sich wie folgt darstellen. Zunächst wurde die Notation des Refrains vom Modus- auf die Tempus-Ebene modernisiert. Dann wurde (wie in Bsp. 4 zu sehen) der A-Teil der dreiteiligen Melodie für den Einsatz im Tenor verlängert, offensichtlich um den kurzen Refrain zu dehnen und Platz für die vier Zeilen des Virelai in den Oberstimmen zu gewinnen. Dazu wurden im Tenor in die erste Phrase von *Hé résveille toi* einige Noten eingefügt. Die zweite Halbphrase im Tenor jedoch (T. 5–7) ist gegenüber dem Original nur geringfügig verlängert: ein Umstand, der dann mit der beschleunigten Deklamation des Oberstimmentext einhergeht.

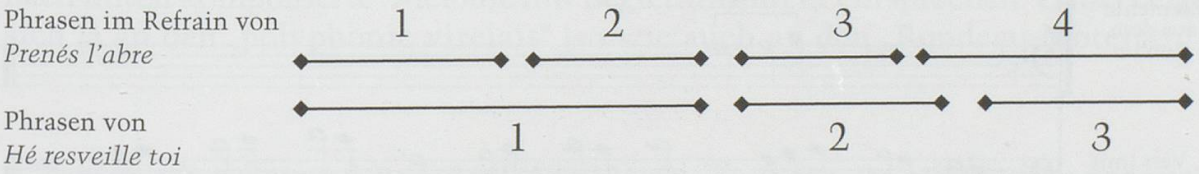


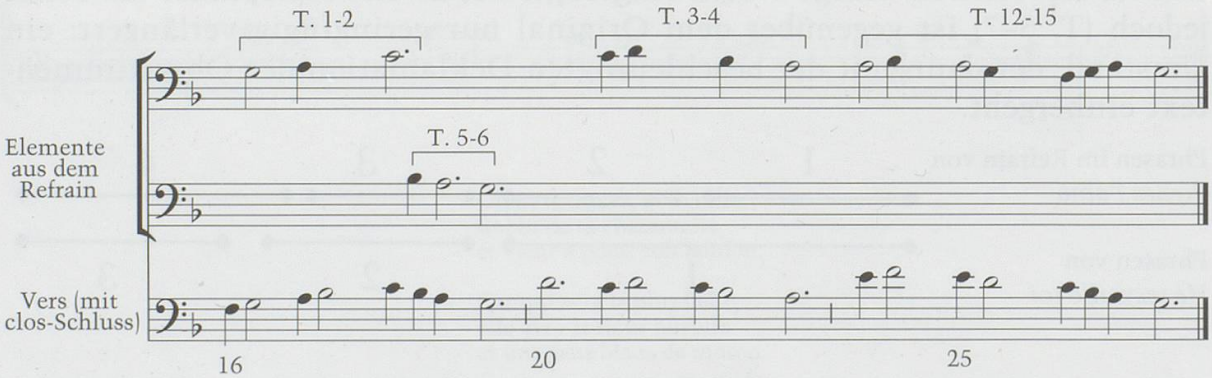
Abb. 1: *Prénes l'abre*, Juxtaposition der unterschiedlichen Phrasenlängen in Oberstimme und Tenor von *Prenés l'abre*.

[43] Ich danke Jesse Hurlbut (Brigham Young University), der mit freundlicherweise Bilder der Handschrift aus Aix-en-Provence zu Verfügung gestellt hat.

Noch deutlicher (im Sinne eines Blicks in die Werkstatt) werden kompositorischen Entscheidungen dort, wo Phrase 2 und 3 der Tenor-Melodie mit den Phrasen 3 und 4 des Oberstimmen-Virelai zusammenfallen. Wie die Abbildung 1 verdeutlicht, sind die Phrasen hier nicht kongruent. Warum aber endet Phrase 3 der Oberstimme nicht gemeinsam mit Phrase 2 der Unterstimme, die hier völlig unverändert gegenüber dem Original ist? Das Problem bestand hier womöglich im Aufwärtsschritt des Tenor am Ende der zweiten Tenor-Phrase (T. 10/11), über dem sich die im ganzen Stück konsequent eingesetzte Sext-Oktav-Klausel mit Tenorklausel in der Unterstimme nicht setzen ließ. Der Abwärtsschritt zwischen den Takten 9 und 10 dagegen ließ sich in diesem Sinne als eine Tenorklausel nach *F* interpretieren.[44] Diese Verschiebung der Klausel um einen Takt nach vorne machte wiederum die schnellere Deklamation der Oberstimme in Takt 9 notwendig. Paradoxerweise hätte genau diese Verschiebung dann ausreichend Raum geschaffen, um den Oberstimmentext der vierten und letzten Phrase (T. 11–15) ohne erneute Raffung zu deklamieren. Die Konvention eines Melismas auf der letzten Reimsilbe des Refrain, für das Raum gewonnen werden musste, führte womöglich zu der hier gewählten Gestaltung mit schnellerer Deklamation.

Natürlich stellt sich die Frage, ob auch dem zweiten Teil von *Prénes l'abre* ein Cantus firmus zugrundeliegt. Tatsächlich zeigt sich aber im zweiten Teil eine ganz andere musikalische Gestaltungsstrategie für den Tenor. Schon der erste Takt des zweiten Teils (mit seinem signalhaften Aufgreifen der wichtigsten Oberstimmen-Floskel) und dann der dritte Takt (mit seiner ebenfalls signalhaften, weil aus dem bisherigen Kontext herausfallenden Tonrepetition) kündigen dies an. Der Tenor im zweiten Teil erweist sich schließlich als paraphrasierende Raffung des erstens Teils (vgl. Bsp. 5). Damit wird auch deutlich, dass dieser zweite Teil nicht auf einem weiteren Cantus firmus beruht, sondern „frei", aber in Anlehnung an den ersten Teil erfunden wurde.[45]

Bsp. 5: *Prénes l'abre*, zweiter Teil: Tenor im melodischen Vergleich mit Elementen des ersten Teils.



[44] Die einzige der sieben Phrasen, die nicht mit einer Sext-Oktav-Kadenz endet, ist (bezeichnenderweise) der Ouvert.

[45] Auch die Oberstimme knüpft ja deutlich an den ersten Teil an, wie schon die jeweils ersten beiden Takte klar signalisieren.

Der neu komponierte Tenor der Verse besteht (wie Bsp. 5 verdeutlicht) aus drei Phrasen, die mit den drei Zeilen des Textes in der Oberstimme zusammenfallen. Der Tenor im Vers paraphrasiert zuerst die Bewegung der Takte 1–2, dann der Takte 5–6 und erst dann der Takte 3–4. Zu Beginn der dritten Phrase zeigt sich gegenüber der Takte 12–15 eine Quinttransposition und eine Angleichung an den Grundrhythmus „kurz-lang", der ja den Vers musikalisch dominiert. Diese Quinttransposition zu Beginn der letzten Phrase machte schließlich noch eine Anpassung der Drei-Minima-Gruppe am Ende notwendig, um wieder *G* zu erreichen. Weiterhin ist der Tenor rhythmisch an zwei Stellen aufgelockert (T. 16 und T. 18), womit die neue Rolle des Tenor im zweiten Teil hervorgehoben wird: Durch Imitationen (T. 16/17 und T. 24/25) bzw. Stimmtausch (T. 24/25) greift der Tenor hier in das Oberstimmengeschehen ein. Er erweist sich also gerade da, wo er nicht mehr den Cantus firmus trägt, als ein der Oberstimme gleichberechtigter Partner.

Zusammengefasst bietet *Prenés l'abre* nicht nur einen faszinierenden Einblick in eine Kompositionswerkstatt des 14. Jahrhunderts, es wirft auch einige allgemeine historiographische Fragen auf, die insbesondere die Problematik der ‚Gattungen' betreffen. Dieses Virelai steht quer zu einfachen Gattungs-Klassifizierungen, weil es offensichtlich weder eine Motette noch ein „polytextual virelai" noch ein Liedsatz im Sinne einer begleiteten Melodie oder eines übersungenen Tenor noch ein durchgehend „simultan konzipierter" Liedsatz im Sinne eines ausdiminuierten Klanggerüsts ist.[46] Wie schon Wyndham Thomas festgestellt hat, eröffnet der in *Prénes l'abre* identifizierte textlose Tenor zudem die Möglichkeit, dass sich im Liedsatzrepertoire des 14. Jahrhunderts weitere, unerkannte Liedsätze über Liedmelodien im Tenor finden.[47] Vor dem Hintergrund von *Prénes l'abre* wird aber auch das Risiko zirkulärer Argumentation erkenntlich, wie es sich in Hasselmans Behandlung des „polytextual virelai" und auch in Wyndhams Thomas alternativem Begriff der „motet-chanson" zeigt.[48] Der Liedsatz des 14. Jahrhunderts wird bei beiden Autoren unangefochten als ein dem Wesen nach „top down" konzipiertes Phänomen beschrieben; die nachweislichen Gegenbeispiele allerdings (wie etwa die „polytextual virelais") werden als Relikte „motettischen" Komponierens zu Sonderfällen deklariert und nicht als Gegenbelege gelten gelassen, weil sie der (überhaupt erst noch zu beweisenden) Definition des Liedsatzes als „von oben nach unten komponierte" Melodie mit Begleitung nicht entsprechen. Dabei zeigt sich ja an den „polyphonic virelais" (so wie auch an den „Rondeau-Motetten")

[46] Zum Begriff „polytextual virelai" vgl. Anm. 24. Das Konzept eines „simultan konzipierten" mehrstimmigen Satzes findet sich etwa bei Wolfgang Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz*, Tutzig: Schneider 1970 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16), 60 und 67. Die Vorstellung vom Lied als „begleitete Melodie" wurde oben ausführlich diskutiert.

[47] Wyndham Thomas hat eine Liste von zwölf, hauptsächlich in Codex Reina überlieferten Liedsätzen aufgestellt, die dafür in Frage kommen, vgl. „The Medieval Motet-Chanson" (wie Anm. 39), 64.

[48] Thomas, „The Medieval Motet-Chanson" (wie Anm. 39).

gerade die Chance einer Auflösung des starren Gegensatzes zwischen einem vermeintlich „motettischen Prinzip" (d. h. mehrtextig von unten nach oben gesetzt) und einem „liedhaftem Prinzip" (d. h. eintextig von oben nach unten gesetzt). Solche Verfahren bilden Pole eines Spektrums, zwischen denen Raum für viele und durchaus unterschiedliche Setzweisen besteht.

***

In den beiden hier behandelten Liedsätzen aus dem Codex Ivrea zeigen sich nur einige der zahlreichen Punkte, in denen sich französischsprachige Liedsätze des 14. Jahrhunderts von dem bei Machaut Gegebenen unterscheiden: Insbesondere gehören dazu das mit dem Stichwort ‚Reworking' angesprochene Ausgehen von einem gegebenen Tenor, das pragmatische Einrichten der textierten Oberstimme (statt einer intensiv auf den Text eingehenden Deklamation) und die Pastourellen-Thematik. Jeder weitere Liedsatz aus Ivrea wirft nochmals neue Fragen auf. Jede Erweiterung der Perspektive auf weitere Liedsätze des 14. Jahrhunderts wird weitere Erkenntnisse und neue Aufgaben zutage fördern. Präzisere Aussagen über einzelne Stile der Zeiten Machauts ermöglichen dann auch präzisere Aussagen über die Stile Machauts. Und damit eröffnet sich nach und nach die Möglichkeit, die Liedsätze Machauts vor dem Hintergrund des 14. Jahrhunderts zu sehen – und nicht die Liedsätze des 14. Jahrhunderts vor dem Hintergrund Machauts.