

Das Berner Chansonier-Fragment : Beobachtungen zur Handschrift und zum Repertoire

Autor(en): **Steiger, Adrian V.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **11 (1991)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835216>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Berner Chansonnier-Fragment

Beobachtungen zur Handschrift und zum Repertoire

ADRIAN V. STEIGER

«Es wäre verlockend, würde aber zu weit führen, wollten wir alle die auf die Interpretation der Musik des 14. Jahrhunderts bezüglichen ästhetischen und technischen Fragen berühren, die der Inhalt der Berner Hs. zu klären hilft.»

(Jacques Handschin)¹

Das Berner Chansonnierfragment (Bern, Burgerbibliothek, Codex A 471; im folgenden: Be) ist eine der Quellen zur mehrstimmigen Chanson, die uns durch einen Zufall überliefert sind. Die erhaltenen beiden Doppelblätter wurden im frühen 15. Jahrhundert aus ihrem Zusammenhang herausgelöst und als Schutzblätter vorne und hinten in ein Missale gebunden. Der Forschung ist Be seit der Textedition von Paul Meyer 1886 bekannt.² 1921 diskutierte Jacques Handschin in einem Vortrag Herkunft, Datierung und Aufbau,³ und 1928 reproduzierte Johannes Wolf vier Seiten.⁴ Mit den hier wiedergegebenen drei Seiten und derjenigen im MGG V, 920 liegt nun das gesamte Fragment in Abbildungen vor. Desgleichen sind alle Kompositionen ediert, zum Teil mehrfach.

Die eingangs zitierte Bemerkung Handschins wurde bisher nicht aufgegriffen. Der vorliegende Aufsatz will dies nun sowohl für codicologische wie für musikalische Aspekte tun. Dabei lassen sich einige überraschende Besonderheiten aufzeigen.⁵

Andere Musikwissenschaftler der Zeit Handschins kannten zwar Be, befassten sich jedoch nur mit der Datierung und vermerkten Konkordanzen. Wolfs Datierung ins 15. Jahrhundert⁶ wurde von Friedrich Ludwig kritisiert⁷, der Be in die Zeit der Handschriften Cambrai und Chantilly einordnete. Handschin datierte zunächst ins späte 14. Jahrhundert⁸, schloss sich dann⁹ aber Heinrich Besslers Formulierung «nicht nach Machauts Tod, sondern mindestens im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts»¹⁰ an.

1 J. Handschin: *Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz*, in: *AMw* 5 (1923), Neudruck 1964, 1–6 (Vortrag vom 23.10.1921). Wiederverwendete Kurztitel jeweils halbfett.

2 P. Meyer: *Fragments d'anciennes chansons françaises*, in: *Bulletin de la société des anciens textes français*, 12 (1886), 82–90.

3 *Denkmäler*

4 J. Wolf: *Musikalische Schrifttafeln*, Bückeburg, 1927. Wolf räumte hier keiner anderen Handschrift so viel Platz ein – wohl wegen der leichten Les- und Reproduzierbarkeit von Be.

5 Dieser Aufsatz geht auf eine Arbeit zurück, die von Prof. Arlt betreut wurde und die ich 1989 in Bern vorgelegt habe. Mein Dank für viele kritische Hinweise und Unterstützung richtet sich an Prof. Wulf Arlt, Basel, an Dr. Lorenz Welker, Heidelberg, und an Dr. Christoph von Steiger, Bern.

6 J. Wolf: *Geschichte der Mensuralnotation*, Leipzig, 1904, 210 f.

7 F. Ludwig: *Rezension zu Wolfs Mensuralnotation*, in: *SIGM* 6 (1904/05), 599.

8 *Denkmäler*.

9 J. Handschin: *Angelomontana polyphonica*, in: *Schweizer Jb für Musikwissenschaft* 3 (1928), 64–96.

10 H. Bessler: *Studien zur Musik des Mittelalters* I, in: *AMw* 7 (1925), 206.

Er bringt dies auch in Einklang mit seiner Entdeckung eines poetischen Zusammenhangs von «Fist on, Dame» aus Be mit der Motette «Pura placens», die in GB-Oxford mus e 7 erhalten ist.¹¹ Dabei übersieht er, dass diese Motette auch auf dem Kontinent existierte.¹² Zudem geht er ohne Begründung davon aus, dass die Chanson älter ist und in der (längeren) Motette latinisiert wurde.

Besslers Datierung blieb fast unwidersprochen: Gilbert Beaney schreibt im RISM-Eintrag «mid 14. century»¹³ während die Herausgeber der beiden Chanson-Editionen die Quellen nicht datieren (Willi Apel zählt das Repertoire von Be zum «Machaut-style»¹⁴; Gordon Greene geht auf Datierungsfragen gar nicht ein¹⁵). Einzig Margret P. Hasselman beschäftigte sich in ihrem Überblick über die mehrstimmige französische Chanson nicht nur mit dem Repertoire im allgemeinen, sondern auch mit der Überlieferung. Sie datiert Be ins späte 14. Jahrhundert.¹⁶

1. Codicologische Aspekte

Ein Irrtum im Berner Handschriftenkatalog hat zu zwei Signaturen für unseren Codex geführt: Das 76 Folien umfassende Missale wird unter A 421 beschrieben, die beiden Vorsatzdoppelblätter (Be) dagegen unter A 471¹⁷. Ich schlage vor, dies so beizubehalten. Der Band trägt heute beide Nummern auf seinem Rücken. Im folgenden gehe ich zunächst auf das Missale und die Handschriftengeschichte ein, danach im Detail auf das Chansonier-Fragment.

Mit dem Missale hat sich erstmals Meyer kurz auseinandergesetzt.¹⁸ Handschin nahm dessen Angaben auf.¹⁹ Diese wurden von Reaney für RISM und besonders vom Kunsthistoriker Otto Homburger²⁰ ergänzt. Ich diskutiere hier nur Fragen der Lokalisierung; eine eingehende Analyse müsste ein Kenner liturgischer Handschriften vornehmen, der dieser Quelle wohl noch einiges zu entlocken vermöchte.

Der Grundkorpus ist ein knappes notiertes Missale f 10–70²¹. Die Schrift und die Filigraninitialen können noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören.²² Das Sequentiar f 71–78 weist dieselbe Schrift auf. Das Kalendar f 3–5 ist von anderer Hand geschrieben. Es entstand zwischen 1173 (Kanonisierung von Thomas) und 1228 (Franziskus, nachgetragen),²³ gehörte somit möglicherweise von Anfang an zu diesem Missale.

Zwei Elemente sind später hinzugefügt worden: 1) Unmittelbar auf das Kalendar folgt ein Binio, der ins 14. Jahrhundert zu datieren ist. Er enthält die (nicht notierten) Messen für die

11 *Angelomontana*, 96. Er datiert Oxford um 1375; *RISM B IV*, 2: Mitte 14. Jh.

12 P. M. Lefferts: *The Motet in England in the fourteenth century*, Ann Arbor, 1986, 259.

13 *RISM B IV*, 2, 53.

14 W. Apel: *French secular compositions of the fourteenth century*, Bd. 3, XIV f. (= *CMM 53*). Revidiert in: *The development of french secular music during the fourteenth century*, in: *MD 27* (1973), 41–59. (Eine der Kompositionen aus Be zählt er zum «Post-Machaut-Style».)

15 G. K. Greene: *French secular music, PMFC*, Bd. 20–22. (In Bd. 20, IX sollte in Zusammenhang mit dem Manuskript Montserrat «Quant si loing» angeführt sein.)

16 M. P. Hasselman: *The french chanson in the fourteenth century*, Berkeley, 1970, Bd. 1, 78.

17 H. Hagen: *Catalogus codicum bernensium*, Bern 1875, 374 bzw. 408 f. Beschreibung französischer Manuskripte durch E. Groeber.

18 *Fragments*.

19 *Denkmäler*.

20 O. Homburger: *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern*. Bd. 2 (in Vorbereitung; die Seite zu A 421 kann in Bern eingesehen werden).

21 Abkürzungen: f für Folio, t für Takt.

22 Homburger, *Handschriften*.

23 Homburger, *Handschriften*.

Heiligen Lupus, Fiacrius und Veronica. 2) Auf dem Einzelblatt f 29 stehen in einer Schrift des 14./15. Jahrhunderts je drei Lesungen derselben drei Messen in identischer Reihenfolge. f 29 war lose in das Missale eingelegt und ist heute auf Fälzen eingheftet.

Die Lagen wurden jeweils oben auf jedem Doppelblatt mit a bis k bezeichnet. Dies geschah wohl bei der Bindung in die heute vorliegende Form im frühen 15. Jahrhundert: Beide Zusätze sind darin eingeschlossen, gehören somit spätestens seither dazu. Die moderne Follierung numeriert den ganzen Codex mit den Vorsatzblättern durch. Ob die verschiedenen Teile vorher schon gebunden waren, lässt sich wegen der engen Bindung nicht feststellen. Das folgende Schema gibt einen Überblick über den beschriebenen Sachverhalt.

Lage	Be	Kal	a	b	c	d	e	f	g	h	j	k	Be
Folio	1-2	3-5	6-9	10-17	18-25	26-34	35-42	43-50	51-58	59-66	67-70	71-78	79-80
Formel	I	II - 1	II	IV	IV	IV + 1	IV	IV	IV	IV	II	IV	I

Meyer lokalisierte das Missale in die Normandie²⁴. Seine Überlegungen beruhen jedoch auf der von fremder Hand nachgetragenen Allerheiligenlitanei f 70. Die Herkunft des Kalendars wurde bisher nicht untersucht. Für das Chansonier-Fragment interessiert nun weniger die Herkunft der Handschrift als vielmehr der Ort, wo sie in der heutigen Form gebunden wurde: Vermutlich dort wurde der Chansonier aufgelöst – von dort aus müsste nach weiteren Teilen gesucht werden.

Hierzu geben die beiden Zusätze (Lage a und Folio 29) einen Hinweis:²⁵ Von den drei Heiligen Lupus, Fiacrius und Veronica lässt sich nur Fiacrius lokalisieren, der besonders in Meaux verehrt wurde. Für Lupus lässt sich aufgrund der Texte (wohl Formulare des Commune Sanctorum mit eingefügten Namen) nicht entscheiden, um welchen der fünf «Lupus, episcopus et confessor» es sich handelt. Den einzigen Anhaltspunkt gibt das Kalendar unserer Handschrift. Hier ist Lupus am 1. September verzeichnet. Demnach handelt es sich um den episcopus senonensis (Sens, südöstlich von Paris).²⁶ Da Fiacrius im Kalendar nachgetragen wurde (30. August), können wir vermuten, dass dies auch für Lupus erfolgt wäre, falls es sich in den Zusätzen nicht um den Bischof von Sens gehandelt hätte (Veronica wurde zwar nicht eingetragen, im Text des Commune unius virginis auf f 23 wurde jedoch ihr Name eingesetzt und am Rand «Officium beate veronisse» vermerkt).

Auch ohne zu entscheiden, um welchen Lupus es sich handelt, kann die Entstehung der heutigen Bindung im Nordosten Frankreichs vermutet werden: In französischen Missalien sind Lupus trecensis (Troyes) und Lupus senonensis am häufigsten enthalten. Beide tauchen hauptsächlich in Handschriften dieser Region auf, in der auch Meaux (Fiacrius) liegt.

Die Blätter des Missale messen 24,5–25 x 17,5–18,5 cm. Einige Nachträge sind zerschnitten. Die ursprünglichen Teile (Lagen b–k) besaßen demnach in der Höhe etwa 4 cm mehr Rand. Sie wurden wohl bei der Ver-Bindung mit der Lage a auf deren Masse verkleinert. Be misst 24,5 x 17 cm und scheint nicht beschnitten worden zu sein. Nur der Rand wurde einmal begradigt: Die seitlichen Rastrierungslöcher sind in der unteren Hälfte weggeschnitten.

24 *Fragments*.

25 Im wesentlichen nach: V. Leroquais: *Les sacramentaires et les missels manuscrits*, Paris, 1924. Ders.: *Les Breviers manuscrits*, Paris, 1934.

26 Dies spricht zudem gegen Meyers Lokalisierung der Herkunft des Missale in die Normandie.

Das Missale besitzt eine merkwürdige Abfolge: Es beginnt mit Trinitatis und endet mit der Vigil zu Pfingsten. Die Pfingstmesse, die den Jahreskreis schliessen würde, fehlt. An der wohl dafür vorgesehenen Stelle f 69'–70' stehen Nachträge von einer anderen Hand derselben Zeit. Deren Rubrizierung wurde nicht ausgeführt. Nun lässt sich die Lagenfolge an einem Übergang umstellen: Die Lage d endet mit Requiem und Benedictiones, e beginnt mit der Vigil zum Fest des Johannes Baptista. Deren Überschrift ist fast ganz weggeschnitten. Sie war wohl grösser als alle anderen und könnte so den Anfang des Missale markiert haben. Die Niederschrift erfolgte zwar mit Sicherheit in der vorliegenden Form (letzte Lage ein Binio, unvollendet), möglicherweise war jedoch ein Beginn mit Johannes dem Täufer vorgesehen.

Zur Handschriftengeschichte besitzen wir drei Anhaltspunkte: den Einband, einen Besitzervermerk und den Zeitpunkt der Ankunft in Bern.

1) Der erhaltene Einband besteht aus lederüberzogenen Holzdeckeln. Von der Machart und vom Alterungszustand her ist er ins 15. Jahrhundert zu datieren. Das ursprünglich lederumstochene Kapital zeigt die französische Herkunft.²⁷ In der heutigen Form wurde das Missale vermutlich kaum mehr benutzt, das Vorsatzblatt neben dem Kalender würde sonst wie dieses Benützerspuren aufweisen.

Zum Zeitpunkt der (Neu-)Bindung des Missale besass unser Chansonnier offenbar keinerlei Wert mehr ausser demjenigen, in anderen Codices als Schutzblätter zu dienen. Dass dies schon früh im 15. Jahrhundert geschah, somit kurz nach seiner Entstehung, zeigt auch das folgende.

2) Unser zweiter Anhaltspunkt ist ein schon verschiedentlich zitierter Besitzervermerk auf f 2, dem vorderen Vorsatzblatt: «Iste liber partinet fratri Thome Drouet de conventu Lexoviensis ordinis fratrorum praedicatorum quem dedit sibi frater Johannes Silvestre doctor in theologia, ratione quiusdam rotuli in quo continebatur historia de Enoch et Helia et aliorum que sibi scripserat.» Bruder Drouet, der Empfänger, gehörte demnach dem Predigerorden der Bischofsstadt Lisieux an (Normandie), wo seit 1249 ein Dominikanerkloster bestand. Herkunft und Ordenszugehörigkeit des Dr. Silvester gehen aus dem Eintrag nicht hervor. Leider sind in Lisieux keinerlei Verzeichnisse erhalten, die Angaben zu Drouet oder Silvester enthalten.²⁸

Mit Sicherheit wurde dieser Vermerk in den Band, wie er heute vorliegt, eingetragen: Auf unbeschriebenen Raum eines nicht interessierenden Vorsatzblattes, nicht etwa auf f XXIII des Chansonniers (zu dessen Foliierung s. u.). Die Schrift ist ins frühe 15. Jahrhundert zu datieren.²⁹ Wohl von der gleichen Hand stammen zwei Nachträge im Kalender: Der Zusatz «ordinis praedicatorum» zum Dominicus und der Eintrag «Sci Francisci conf. ordinis fratrorum minorum».

3) Die Handschrift kam mit einiger Wahrscheinlichkeit mit der «Bibliotheca Bongarsiana» nach Bern. Der Hugenotte Jacques Bongars (1554 Orléans – 1612 Paris, französischer Diplomat und Gelehrter) hinterliess eine Bibliothek mit 500 Handschriften und 3000 Drucken, die 1632 der Stadt Bern geschenkt wurde.³⁰ Da er weder ein Register noch ein Ex Libris führte und auch der 1634 in Bern erstellte Katalog der Schenkung³¹ in manchem unklar ist (Liturgica

27 Angaben vom Berner Restaurator.

28 Angaben von O. Brogos, Bibliothécaire de la Bibliothèque municipale de Lisieux (Brief vom 12.10.1988).

29 Handschin, *Denkmäler*. Schriftanalyse von Prof. E. Poulle (s. u.).

30 H. Hagen: *Jacobus Bongarsius*, in: *Zur Geschichte der Philologie und zur römischen Literatur*, Berlin, 1879, 53–216.

31 S. Hortin: *Clavis Bibliothecae Bongarsianae* (handschriftlich), 16.

sind nur am Rand aufgeführt), bleibt dieser Weg nach Bern eine Annahme. Sie gilt für manche Berner Handschriften. Ein Nachweis des Codex ' findet sich erst im 1875 gedruckten Catalogus von Hagen.

1964 wurde die Handschrift restauriert (Reaney beschreibt in RISM noch den vorherigen Zustand). Die Deckel wurden ersetzt; der hintere mit einem starken Abklatsch von f 80' wird aufbewahrt. Die Fotos des Restaurators zeigen, dass der Einband damals wohl irrtümlicherweise um 180° gedreht wurde. Die Schliessen waren am vorderen Deckel befestigt und wurden auf den hinteren geschlossen, wie es bei französischen Einbänden üblicher ist. Heute werden sie nach vorne geschlossen.

Zum Chansonnier-Fragment (Be)

Die römische Foliierung auf dem oberen Rand der beiden Vorsatzdoppelblätter lassen deren ursprüngliche Position erkennen. Das innerste Doppelblatt der Lage, f XX/XXI, ist nicht erhalten.

neue Fol.	1	79		80	2
alte Fol.	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII
Nr.	1 3	3 5		6 7	7 8
	2	4			

Die erhaltenen Blätter sind durchwegs mit sieben roten Fünfliniensystemen ohne Spaltenanordnung vorbereitet. Für den Text wurde unter jedem System eine Zeile rastriert. Wo in den Chansons zwei Texte unter die Musik zu schreiben sind, wurden zusätzliche Linien geritzt. Textreste stehen unter dem Tenor oder dem Contratenor. Weitere Strophen wurden am Schluss der Chanson notiert.

Die Anordnung der acht Kompositionen im Fragment weist darauf hin, dass die Handschrift als Sammlung disponiert war.

Nr.	Folio	Chanson	Konkordanzen
1	XVIII	Virelai «Or «a mon cuer»» T-Rest, Ct	PN 840, f 178
2	XVIII	«Contratenor de Virtutibus» Einzelstimme	
3	XVIII'–XIX	Virelai «Fist on, Dame» C, T, Ct	
4	XIX	Virelai «Donne moy» C, T, Ct	Ca f 8
5	XIX'	Rondeau «Quant si loing» C, T	PR f 113'–114, MM f 5'
6	XXII	Ballade «... Du tout» T-Rest, Ct (Abb. 1)	
7	XXII' XXIII	Ballade «Il n'est» C, T, Ct	PN 6221, f 10'
8	XXIII'	Ballade «Dedans mon cuer» (Grimache) C, T	UPenn f 11

C: Cantus, T: Tenor, Ct: Contratenor

Handschriften-Siglen:

PN 840: Paris, B. N. fonds français 840

Ca: Cambrai, Bibliothèque municipale 1328

PR: Paris, B. N. n. acq. française 6771, Codex Reina

MM: Montserrat, Bibliotheca del Monasterio Ms 823

PN 6221: Paris, B. N. n. acq. française 6221

UPenn: University of Pennsylvania french ms 15

80

. 2011 .

Contratenor

Du tout me hee ne mas point agreable par ton langage
 en greue maladie Onque nul bien ne me fiait ays alle
 dont je te don bien nomer sol s'ie Quant es de
 certes quoy que nul die il mon las cuer fais auoir
 grans souloirs Souffrir mey faut quar ce font de
 tes toures Dns quansy da que mes toudis greuable
 de toy dy sy s' de ta cōpaigme Fay tout au pis s' me soies
 misable puis quau fort vient Du tout jere desse En Je
 dy bien quamey nes point amie helas helas or nuy Je
 nul seours Souffrir mey faut quar ce font de tes toures

Abb. 1: Be, f XXII

Aufgrund der Position der Stücke auf der Doppelseite lassen sich zwei Schichten der Niederschrift unterscheiden.

Einer ersten Schicht gehören alle Chansons an, die auf verso oben beginnen: Die Stücke Nr. 1, 3, 5, 6, 7, 8. Für 1 und 6, wo heute die verso-Seite fehlt, lässt sich dies aufgrund der Stimmen auf der recto-Seite, besonders der Länge des Contratenors, rekonstruieren. Umgekehrt lässt sich für die Stücke, denen die recto-Seite fehlt (5 und 8), musikalisch zeigen, dass dort ein Contratenor stand. Somit waren alle erhaltenen Chansons dreistimmig.

Handschin nimmt an, dass die Handschrift eine Ordnung nach Formen besass, wie sie im Rahmen des Fragments festzustellen ist: Virelais – Rondeaux – Balladen³². Dies ergibt aber ab f 1 das Missverhältnis von etwa 18 Virelais, 1–2 Rondeaux und danach mindestens 3 Balladen. Ich vermute daher, dass nur ein Teil des Chansonniers diese Ordnung besass, dass davor (eventuell auch danach) ein anders disponierter Teil bestand.

Der zweiten Schicht gehören die kürzeren Stücke an, die auf noch fast leere recto-Seiten notiert wurden: die Nummern 2 und 4. Es sind jedoch nicht Nachträge von fremder Hand, sondern von demselben Schreiber ausgeführt. Die Kontinuität der Tinte weist sogar darauf hin, dass er diese Stücke fortlaufend eingefügt hat.

Auffallenderweise sind beide knapp unvollständig. Hasselman vermutet die Schlüsse auf dem Platzrest einer nicht erhaltenen Seite oder auf eingelegten Pergamentblättchen, die heute verloren wären.³³ Mir scheint es aber plausibler, dass unser Schreiber zunächst die Sammlung vollständig notieren und später auf dem unteren Rand die Reste anbringen wollte, wozu es dann nicht mehr kam. Möglicherweise verzichtete er auch aus ästhetischen Gründen darauf.

Beide Stücke der zweiten Schicht unterscheiden sich stilistisch und inhaltlich stark von den anderen. Beide besitzen sie auch einen Bezug zu älteren Formen der Motette: Der Contratenor einen direkten, die mehrtextige Chanson einen entwicklungsgeschichtlichen. Zudem sind dies die Stücke in Be, die mit älteren Handschriften in Relation stehen. Es scheint sich bei diesen Lückenbüßern somit um ältere Kompositionen zu handeln. Auf beide werde ich näher eingehen.

Be ist nicht das Fragment einer Prachtshandschrift. Es ist aber sehr exakt und schön geschrieben und zudem gut erhalten. Musik und Text sind durchwegs je von derselben Hand notiert. Die äusserst genaue Textunterlegung sowohl in syllabischen Abschnitten (Text zuerst) wie auch nach Melismen (Musik zuerst) gibt sogar ein Indiz dafür, dass alles von demselben Schreiber stammt, der wechselweise beides ausführte.

Die Musik ist in einer schwarzen Mensuralnotation geschrieben, wie sie aus Handschriften nach der Mitte des 14. Jahrhunderts bekannt ist. Dieses Kriterium führte Bessler zur zitierten Datierung. Prof. Emmanuel Poulle, Direktor der Ecole Nationale des Chartes, Paris, verdanke ich eine paleographische Beurteilung des Textes.³⁴ Er datiert das Berner Fragment in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts aufgrund recht später Formen von d, l und p. Das r ist hingegen noch nicht rund. Poulle schränkt jedoch ein, dass provinzielle Handschriften jeweils etwas später anzusetzen seien. Der Romanist Prof. Hans Goebel, Salzburg, vermutet den Ursprung unserer Handschrift in der Picardie, da verschiedene dialektale Formen auftreten (toudis, douche,

³² *Denkmäler*.

³³ *French Chanson*, 78 f.

³⁴ Brief vom 12.9.1989. Hasselmans Datierung beruht ebenfalls auf einer Schriftanalyse, deren Herkunft sie jedoch nicht nennt.

Grimache, nicht Grimace)³⁵. Eine Verbindung dieser beiden Analysen legt nun eher eine Datierung ins Ende als in die Mitte des 14. Jahrhunderts nahe.

Eine bisher nicht beachtete Konkordanz der ersten Chanson des Berner Fragments zu einer Texthandschrift unterstützt diese Spätdatierung.³⁶ Von diesem zweistrophigen Virelai ist in Be nur die recto-Seite mit dem Tenorende, dem Contratenor und dem Textrest erhalten (vgl. Abb. 2).

Die ersten 11 Zeilen des Textes waren auf dem verlorenen f XVII' der Musik unterlegt. Mit den zwei Refrain-Incipit «Or etc.» war das erste Wort des Virelai bekannt. In der Handschrift PN 840 auf f 178 steht «Or a mon cuer» vollständig.³⁷

Or a mon cuer ce qu'il vouloit,	C'est Pallax, ¹ deesse d'amour,
Or a mon cuer ce qu'il queroit,	Et mon refuge et mon demour;
Or a mon cuer son vrai desir,	20 C'est ma joye et paix ordonnée,
Or a mon cuer tout son plesir,	C'est la fin de tout mon labour,
5 Or a tout ce qu'il desiroit,	C'est ma vie et ce que j'aour,
	C'est ma joyeuse destinée.

La bonté, la beauté, l'onnour,	C'est celle que mon cuer conoit, ²
La rose, la fresche coulour,	25 C'est celle que mon cuer servoit,
La plus plaisant, la plus amée,	C'est celle qui fait repartir
La mieulx garnie de douçour,	Mon cuer d'amour, et remerir; ³
10 Et la plus amoureuse flour	Folz est qui plus demanderoit.
Qui onques fust au monde née;	Or ...

Celle de qui nulz ne saroit
Describe les biens, ne pourroit
Ancre, papier ne plume offrir,
15 Ne langue ne pourroit souffrir
De la louer selon son droit.
Or ...

¹ Be: C'est la grant déesse

² Be: Amoit

³ Be: revenir

Der besondere Wert dieser Konkordanz liegt nun darin, dass wir durch sie den Textdichter kennen: PN 840 ist eine grosse Sammlung der Werke von Eustache Deschamps (um 1346–vor 1407), die wohl kurz nach dessen Tod angelegt wurde. Erste Dichtungen verfasste er um 1360, ein terminus post quem für dieses Virelai³⁸.

35 Brief vom 12.10.1988.

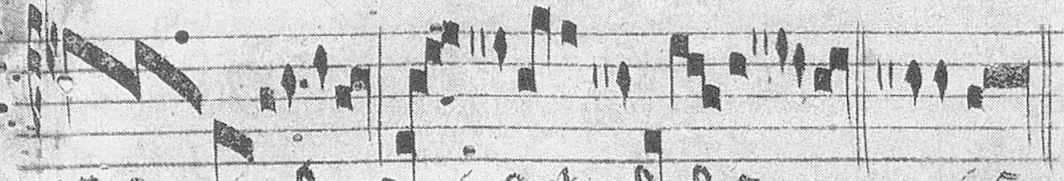
36 Den Hinweis verdanke ich Carola Hertel, M. A., Basel, die diese Konkordanz mit ihrer Computerdaterie französischer Chanson-Texte fand.

37 Wiedergegeben nach G. Raynaud: *Eustache Deschamps, Œuvres complètes*, 11 Bde., Paris 1879–1904, Bd. 4 (1884), 46 f.

38 Zu Deschamps: Raynaud, *Deschamps, Œuvres*, Bd. 11 (zu den Handschriften 101 ff.). Vitale-Brovarone, A.: «*Deschamps*» im *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 3, München, 1986, Sp. 719–721. Neue Forschungen zu Deschamps fehlen. Zu den Texthandschriften: Wimsatt, J. I.: *Chaucer and the poems of «CH» in University of Pennsylvania, French Ms. 15*, Cambridge, 1982.



Contratenor



Celle de qui nul ne seroit / de s'yr les biens ne pourroit / que
 papier ne plume offrir ne langue ne pourroit souffrir
 de la louer / si ne son droit. Or ref. Cest la grant deesse d'amo
 cest mon refuge & mo demour / cest ma pais ma ioye ordour
 Cest la fin de toute mo labour / cest ma vie & celle que saour
 cest ma ioyeuse de fiance. Cest celle que mon cuer amour
 cest celle q' mon cuer serroit / cest celle qui fait repartir / mo
 cuer d'amo & venem / fors est qui plus demanderoit. Or ref



Contratenor de virtutibus

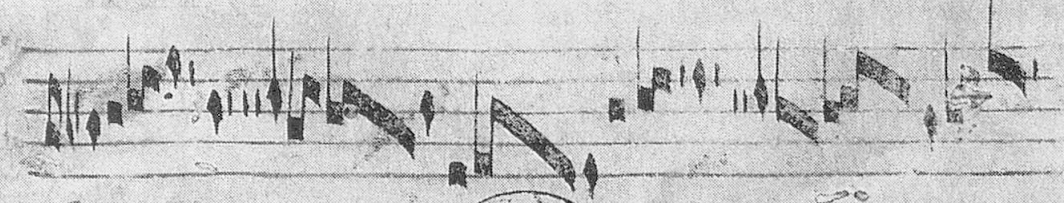
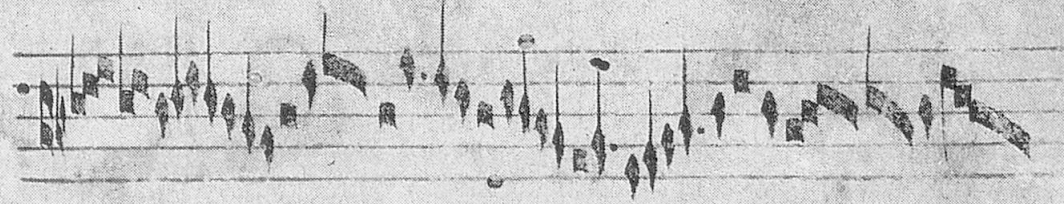
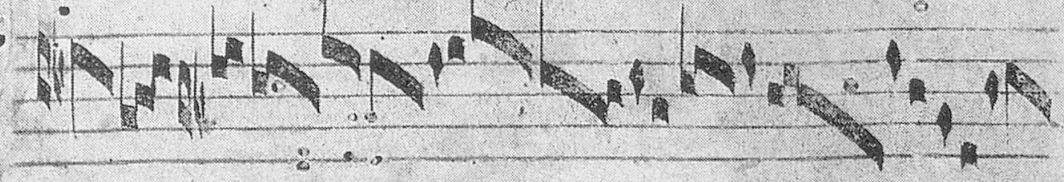


Abb. 2: Be, f XVIII

Nun vermutet man aber bei einer zweiten Chanson im Berner Fragment, dass sie von Deschamps gedichtet sei. Die Ballade «Il n'est si grant possession» hat eine konkordante Fassung in der Texthandschrift PN 6221. Dies ist die zweitwichtigste Deschamps-Quelle, die den Dichter jedoch nicht nennt. Sie enthält 79 Chansons, die auch in PN 840 enthalten sind. Für über 50 weitere, so auch für «Il n'est si grant possession», wird ebenfalls Deschamps als Verfasser angenommen.³⁹ Die Verbindung der zwei Konkordanzen des Berner Fragments zu den beiden Pariser Texthandschriften vermag diese Annahme zu stützen. Im Schaffen Deschamps wird u.a. im Zusammenhang mit dem Tod Machauts von einem Bruch um 1377 gesprochen.⁴⁰ «Il n'est si grant possession» nun lässt den moralisierenden Ton erkennen, wie er seinen Dichtungen nach diesem Bruch eigen ist.

Mit Vorbehalten lässt sich somit ein späterer terminus post quem für dieses Gedicht und somit für das Berner Fragment vorschlagen, der auf Überlegungen zur Zeitspanne zwischen Dichtung, Komposition und Kopie in unsere Quelle noch verzichtet. In Umwandlung der Formulierung Besseler kann unsere Handschrift ins «Ende des 14. Jahrhunderts, nicht vor Machauts Tod» datiert werden. Dies deckt sich mit den paleographischen und dialektologischen Analysen.

Die Forschung erstaunte bisher der Sammlungscharakter dieser Quelle, wie er in der Mitte des 14. Jahrhunderts singulär wäre. Sie scheint von einem einzigen Schreiber fortlaufend notiert worden zu sein. Die Schrift ist fließend, Rasuren finden sich nur wenige.⁴¹ Offenbar bestand zu jedem Stück eine Vorlage, von der kopiert werden konnte.

Die neue Datierung zeichnet ein anderes Bild. Wir sehen nun das Fragment eines Chansonniers, in dem am Ende des Jahrhunderts Kompositionen eines einfacheren Stils gesammelt wurden, wie er an den erhaltenen Stücken zu erkennen ist. Das weist einmal mehr darauf hin, dass unser Bild dieser Zeit eingleisig ist. Eine Entwicklungslinie, wie sie etwa von Willi Apel und Ursula Günther gezeichnet wird, greift zu kurz. Neben einer ars subtilior, entstanden offenbar weiterhin Kompositionen einer weniger komplexen Faktur, geographisch möglicherweise eher auf den Norden Frankreichs zentriert.

So wird es nun auch plausibler, dass Be mehrheitlich Konkordanzen zu Handschriften aus der Zeit um 1400 besitzt: Zu MM, frühes 15. Jahrhundert⁴², zum jüngsten Teil des Codex Reina, 2. Viertel 15. Jahrhundert und zu den Texthandschriften UPenn, spätes 14. Jahrhundert⁴³, PN 6221 und PN 840, beide frühes 15. Jahrhundert⁴⁴. Die einzige Handschrift aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts mit einer Konkordanz zu Be ist Cambrai B2, der Chansonteil der bekannten Cambrai-Fragmente⁴⁵. Die zu Ca konkordante Komposition findet sich in Be aber bezeichnenderweise an sekundärer Stelle auf recto. Entferntere Bezüge bestehen zu den

39 Ludwig stellte dies in Frage (*Machaut, gesammelte Werke*, Leipzig, 1928, Bd. 2, 15).

40 Raynaud, *Deschamps, Œuvres*, Bd. 11, 23 f.

41 Über «Donne moy» wurde wohl eine Komponistenangabe radiert, für die vorher eigens eine Zeile rastriert worden war. Zu erkennen ist noch ein P am Anfang, ein p in der Mitte und eindeutig ein y am Schluss. Offenbar war die Angabe nicht zu Ende notiert, es würde sonst noch ein Begrenzungspunkt folgen.

42 Gomez, C.: *El Manuscrito 823 de Montserrat*, MD 36 (1982), 39–93.

43 Wimsatt: *Chaucer*, 1.

44 Raynaud, *Deschamps, Œuvres*, Bd. 11, 101 ff. Vitale, *Deschamps*, SP 720.

45 I. Lerch: *Fragmente aus Cambrai*, Kassel usw. 1987, 153 (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten* 11). Hasselmann, *French Chanson*, 9.

Quant si long sui de ma
 Joyeuse Joy e dont tout mō biē vient
 mō doulz plaisir Je ne
 sivoie en ce mōde choisir rics q me pleust n'avoie ne le
 vouldroy
 Tenor totū b̄ est inteḡ cātet̄ si q̄libet post
 abrennet̄. Car souvenir si durent maistore mon dolent
 cuer trespout a son loisir Quant si zoz ayus doulz effou'

Abb. 3: Be, f XIX'

anderen Handschriften mit Chansons von Grimace (Chantilly, Codex Reina 2. Teil, Strasbourg, Paris B.N. f. it. 568) sowie zu denjenigen, die die Motetten «Pura placens» oder «Virtutibus laudabilis» enthalten.

2. Musikalische Aspekte

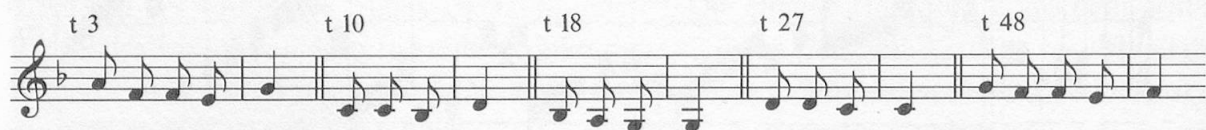
Die Struktur von Be zeigt, dass hier das Fragment einer Sammelhandschrift vorliegt. Die darin erhaltenen Kompositionen im einzelnen exponieren nun je verschiedene Problemkreise etwa ihrer Herkunft, Autorschaft oder der Bezüge zu anderen Handschriften. Für drei der acht Stücke gehe ich im Detail darauf ein.

2.1 «Quant si loing»

Editionen: Handschin, Angelomontana, Notenbeilage, 24 (nach PR, Be-Varianten vermerkt). Wilkins, CMM 37 Nr. 30 (nach PR). Greene, PMFC 22 Nr. 63 (nach MM und PR). Gomez, Montserrat, 70 (Cantus nach MM). Reproduziert Abb. 3 (S. 53).

«Quant si loing» ist in drei Handschriften überliefert: 1) Im dritten Teil des Codex Reina (PR) f 113'–114 ist dieses Rondeau vollständig erhalten. Es steht hier neben Kompositionen von Dufay, Binchois u.a. 2) In Be steht auf f XIX' der Cantus, der Tenor bis t 47 sowie der Beginn des Textrests. 3) Carmen Gomez hat darauf aufmerksam gemacht, dass im Manuskript Montserrat (MM) der Cantus von «Quant si loing» bis t 39 erhalten ist. Sie datiert diese französische Handschrift in den Beginn des 15. Jahrhunderts.⁴⁶

Die drei Fassungen des Cantus von «Quant si loing» lassen in sehr schöner Weise den Spielraum individueller musikalischer Formulierungen erkennen. Die folgende Gegenüberstellung entsprechender Takte zeigt, dass dessen Grenzen im wesentlichen diejenigen zwischen Gerüst und Ornament sind. Von besonderem Interesse ist hierbei eine stilistische Konstanz innerhalb jeder Fassung. Be benutzt meist Kadenzfloskeln mit Tonwiderholungen:



In PR finden wir an einigen dieser Stellen eine Art Drehfigur; an anderen steht dieselbe Formel wie in Be. Dies gibt uns ein erstes Indiz, dass hier eine Fassung, wie sie in Be vorliegt, verändert wurde:

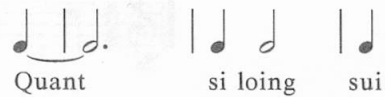


46 Montserrat.

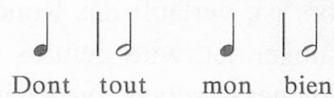
MM schliesslich variiert die Kadenzfloskeln auf andere Weise:



Wie in den Ornamenten sind auch in der Textzuordnung unterschiedliche ästhetische Konzepte zu erkennen: PR und MM dehnen im ersten Vers das «Quant» als Einzelwort auf eine ganze Brevis, wogegen in Be der erste Halbvers als Einheit die Dehnung erhält (im Vergleich zur rascheren Deklamation in dieser Chanson):



Konsequent ist in PR und MM die Assonanz «Dont» zu Beginn des zweiten Verses und der Anfang der zweiten Halbstrophe (musikalisch der Anfang des zweiten Teils) ebenfalls gedehnt. Hier zeigt sich eine Verwandtschaft dieser beiden Fassungen.



An einer Stelle wird nun nicht nur das Ornament variiert, sondern der Gerüstsatz umformuliert: Die Septime zwischen Cantus und Tenor in t 3, wie sie in Be und MM erscheint, hat in PR eine Redaktion provoziert. Diese Stelle gibt das zweite Indiz, dass PR eine spätere Version dieser Chanson überliefert.

Cantus Be

Cantus MM

Cantus PR

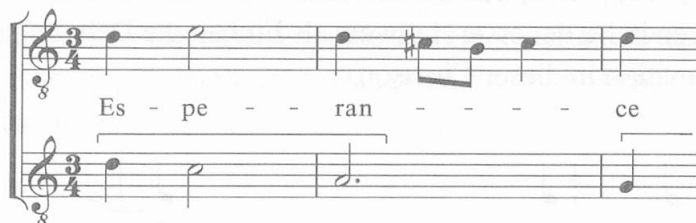
Contratenor PR

Tenor BE, PR

Die Grundlage dieses Anfangs ist der absteigende Tenor. Der Contratenor bewegt sich parallel dazu. Auch der Cantus folgt zunächst diesem Ductus und kadenziiert dann t 4 auf seinem Ausgangston g. In t 3 steht in Be und MM ebenfalls ein g als Gerüstton. Die Septimendissonanz zum Tenor ist darin ein kadenzbildendes Mittel (es liegt keineswegs in Be ein «error» vor, wie dies Wilkins in CMM 37, XVIII annimmt). Diese nur indirekt vorbereitete Dissonanz scheint

dem «Bearbeiter» in PR nicht mehr geläufig zu sein.⁴⁷ Sie führt ihn zur Korrektur des Gerüstsatzes, die jedoch mit der leeren Oktave auf t 3 und der verdeckten Oktavparallele t 3–4 nicht überzeugt.

Machauts Ballade «Espérance qui m'asseure» zeigt im Beginn ein sehr ähnliches Konzept einer freieren Dissonanzbehandlung, die im 14. Jahrhundert demnach noch geläufig war (und im 15. Jahrhundert in die Machaut-Handschriften so kopiert wurde). Die Quarte a–d in t 2 löst sich über die imperfekte Konsonanz zur Perfekten in t 3.



Der Canon zum Tenor in Be hat Handschin⁴⁸ und Bessler⁴⁹ zur Annahme geführt, dass auf dem verlorenen f XX kein Contratenor stand, dass dieser aus dem Tenor abzuleiten sei. Dies wurde seither so übernommen. Eine Lösung hat bisher jedoch niemand ausgearbeitet.

Die Angabe lautet: «Totum ut est integre cantetur, si quodlibet post abrevietur.» – Das Ganze soll wie es ist vollständig gesungen werden, wenn es nachher nach Gefallen abgekürzt werden soll. Falls dies eine Anweisung zur Bildung eines Contratenors ist, verläuft das Rondeau zunächst zweistimmig: Erst wenn die Chanson «integre» gesungen ist, wird gemäss dem Canon etwas verändert, könnte also ein Contratenor einsetzen. Solches ist schon von den in Be erhaltenen Stimmen her beurteilt undenkbar.

Handschin illustriert seine Interpretation mit der Platzierung des Textrests, dessen Niederschrift gleich nach dem Canon begonnen wird. Er fasst dies als ein Platzsparen zugunsten einer weiteren Komposition auf dem nicht erhaltenen f XX auf. Aber: Erstens wird auch bei «Fiston, Dame» auf f XVIII' der Textrest der ersten Strophe auf verso unten mit zwei Zeilen begonnen, und zweitens würde im Fall von «Quant si loing» so gar kein Platz gespart: Auf f XX kämen unter dem Ende des Tenors noch drei Zeilen Text zu stehen, womit das folgende System nicht mehr frei ist.

Bessler dagegen argumentiert mit dem in PR überlieferten Contratenor selbst, den er stilistisch der Dufay-Zeit zuordnet, der somit nicht in Be gestanden haben könnte. Ich sehe jedoch weder einen Grund für die Spätdatierung dieser Einzelstimme (die davon ausgeht, dass um 1400 nur «ars subtilior» komponiert wurde), noch ist seine Frühdatierung von Be haltbar. Zudem zeigt der in PR erhaltene Contratenor Momente simultaner Konzeption aller Stimmen: In t 25–28 bilden die beiden Unterstimmen einen Hoquetus, in t 14 nimmt der Contratenor eine Cantus-Figur vorweg, und in t 14–16 ist er ein wesentliches Element des pausendurchsetzten Satzes, der in subtiler Weise modifiziert in t 52–54 als Schluss aufgenommen wird.

Der Canon meint wohl etwas Einfacheres: Die Abfolge, in der das Rondeau zu singen ist: Zunächst «totum» einmal durch, dann gekürzt – nur der erste Teil: AB-a-A-ab-AB. Dieser Formverlauf, der an sich für jede forme fixe aus der Disposition des Textes und der Vertikalstriche hervorgeht, wird hier in ungeschickten Worten ausnahmsweise mitgeteilt.

47 Vgl. W. Arlt: *Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, in: *forum musicologicum* 3 (1982), 179–280.

48 *Denkmäler*.

49 *Studien I*.

Kompliziert in der Formulierung «Totum ut est integre» und unklar in «quodlibet», das eher als freundliche Aufforderung denn als Facultativum aufzufassen ist.

Solche Anweisungen zu einer «forme fixe» sind bisher meines Wissens aus Musikhandschriften nicht bekannt. In unserem Fall mag sie dadurch motiviert sein, dass das Rondeau den komplexesten Ablauf besitzt. Der Textrest wird hier zudem nicht ganz (Ballade) oder teilweise (Virelai) unter die entsprechende Musik notiert, sondern am Ende, in unserem Fall sinnvollerweise gleich nach dem Canon: «... post abrevietur: Car sonneur ...» Der so verstandene Canon unterstützt im weiteren die oben diskutierte Annahme, dass der Chansonnier (teilweise) eine Abfolge nach Formen besass: Die Anweisung steht beim ersten Rondeau der Sammlung.

2.2 «Contratenor de Virtutibus»

Edition: Schrade, PMFC 1, Commentary, 115 (nur Be-Contratenor) und PMFC 1, 91–96 (Motette ohne Be-Contratenor). Reproduktion Abbildung 2 (S. 51).

Diesen Contratenor hat der Schreiber von Be wie «Donne moy» auf übriggebliebenen Raum einer recto-Seite notiert. Er ist knapp unvollständig. Besseler wies darauf hin, dass es sich um eine sonst nirgends überlieferte Stimme zur Motette «Impudenter / Virtutibus / Tenor: Alma» handelt⁵⁰, die in folgenden Handschriften erhalten ist:

	Iv	Apt	Str	B1	B2	Lu	SL	Be
Triplum «Impudenter»	x	x	x		x	x	x	
Motetus «Virtutibus»	x	x	x		x			
Tenor («Alma»)	x	x						
Contratenor	x	x		x				x ¹
Tenor solus	x		x	x ¹	x			

¹ verschieden von der in den anderen Handschriften überlieferten Stimme

Iv: Ivrea, Biblioteca capitolare

Apt: Apt, Basilique Sainte Anne, Trésor 16^{bis}

Str: Strasbourg, Bibliothèque de la ville, 222 C. 22

(Frühes 15. Jahrhundert. 1870 verbrannt, Abschrift von Coussemaker)

B1: Bruxelles, Bibliothèque royale 19606

(Fragment eines Rotulus', frühes 14. Jahrhundert, RISM B IV, 2, 43)

B2: Bruxelles, Archives du royaume, Archives Ecclésiastiques, ms 758, f 53

(Ein einzelnes Doppelblatt, Mitte 14. Jahrhundert, RISM B IV, 2, 41)

Lu: Leiden, Universitätsbibliothek MS. L. T. K. 342 A

(Beginn des Triplum. Mitte 14. Jahrhundert)

SL: Firenze, Archivio San Lorenzo MS 2211⁵¹.

In Str war diese isorhythmische Motette «Philippus de Vitriaco» zugeschrieben. Besseler stellt Vitrys Autorschaft jedoch in Frage.⁵² Unsere Stimme stammt kaum vom Komponisten der

50 Studien I.

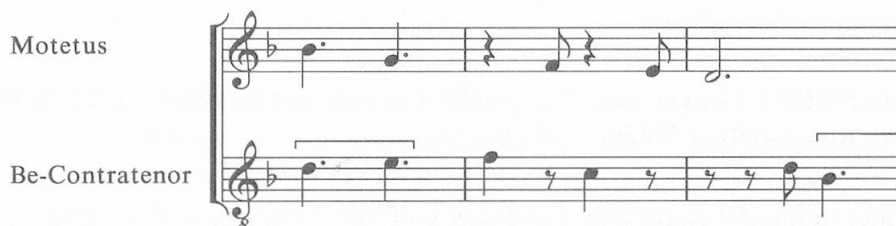
51 Vgl. J. L. Nadas: *The transmission of Trecento secular manuscript production and scribal practices in Italy at the end of the middle ages*, Ann Arbor, 1987.

52 H. Besseler: *Falsche Autornamen in den Handschriften Strassburg und Montecassino*, in: *AcM* 15 (1968), 201–203.

Motette, der ja einen Contratenor verfasst hat. Sie zeigt zudem gänzlich andere Stilmerkmale: Erstens folgt sie nicht der isorhythmischen Struktur und zweitens bewegt sie sich mehrfach in Minimien, ein Notenwert, der in Unterstimmen von Motetten des 14. Jahrhunderts selten und in denjenigen, die Vitry zugeschrieben werden, nie vorkommt. Wendungen wie folgende könnten eher in Chansons zu finden sein, zwischen solchen unser Contratenor ja steht:



Auf einen Hoquetus des Motetus in t 108 reagiert der Be-Contratenor mit der im Hoquetus üblichen Pausensetzung:



An verschiedenen Stellen lässt sich nun zeigen, dass es sich hier nicht um eine Alternativstimme zum originalen Contratenor handelt, sondern um einen Contratenor zum Tenor Solus, somit zur Stimme, in der das ursprüngliche Unterstimmenpaar vereinigt ist: Eine reduzierte dreistimmige Fassung wurde wiederum zur Vierstimmigkeit erweitert.⁵³ (Es muss sich dabei um den Tenor Solus gehandelt haben, wie er in Iv, Str, und B2 überliefert ist. Derjenige aus B1 ergibt mit dem Be-Contratenor zahlreiche Dissonanzen.)

1) An Stellen, wo der originale Tenor pausiert, bleibt die Dreistimmigkeit Triplum – Motetus – Contratenor. In t 27–30 ergibt dies mit dem Be-Contratenor, der hier in Synkopen verläuft, eine kontrapunktisch merkwürdige Passage, die nur bei Verwendung des Tenor Solus verständlich wird:

⁵³ Solches ist meines Wissens erst im Basler Fragment, UB, F, IX, 71 festgestellt worden. Auf diesem schwer lesbaren Doppelblatt ist eine Stimme explizit als «Contratenor cum Tenor Solus» bezeichnet. Ein Beitrag zum Basler Fragment von W. Arlt ist in Vorbereitung.

2) An weiteren Orten mit Pausen im Tenor resultieren mit dem Be-Contratenor ohne den Tenor Solus Quarten auf dem Anfang der Mensur. Desgleichen in t 59, wo der originale Contratenor den Grundton zum Quint-Oktavklang hätte.

3) Schliesslich ist zu beobachten, wie der Komponist unseres Contratenors versucht, diesen in Stimmkreuzung mit dem Tenor Solus als Tiefstimme einzusetzen. Dabei ergeben sich oft Dissonanzen zu den beiden Oberstimmen, da er sich satztechnisch offenbar nur auf den Tenor Solus bezieht (t 17, 35, 50, 74, 93, 123).

Angesichts dieser Situation scheint es nicht mehr erstaunlich, dass wir diesen Contratenor in einem Chansonier finden, der die Motette selbst wahrscheinlich nicht enthielt (da er dafür zu klein wäre).⁵⁴ Da diese Stimme in Be wohl nie vollständig notiert war, scheint es sich um eine Abschrift zu handeln. Die originale Niederschrift wurde zu einer Fassung komponiert, die die Oberstimmen und den Tenor Solus enthielt, nicht aber das originale Unterstimmenpaar. Unter den erhaltenen Handschriften weisen diese Situation nur B2 und Str auf (von Lu und SL kennen wir die Unterstimmen nicht). Be und Str zeigen eine weitere Gemeinsamkeit darin, dass in beiden Handschriften eine Chanson von Grimache überliefert ist (Str f 15: «Magister Grimache», ebenfalls in picardischer Schreibweise).

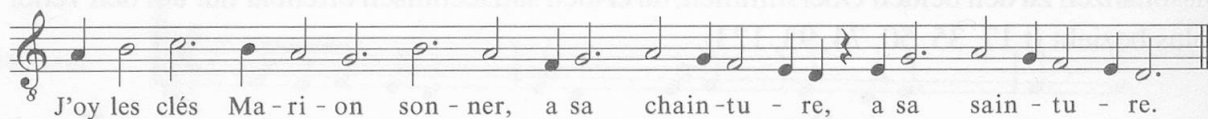
M. Bent nimmt an, dass es sich beim Tenor Solus um eine Kompositionshilfe handelt⁵⁵, die musikalisch nur den Wert eines «Notbehelfs» besitze. Aus der Quellensituation leitet sich jedoch die These ab, dass in dreistimmigen Fassungen mit Tenor Solus jeweils eine spätere, «modernere» Version der Motetten überliefert ist. Im Fall von «Virtutibus» findet sich die vierstimmige Fassung in Apt und mit Tenor Solus in Iv und B1. Die späteren Handschriften B2 und Str mit einer dreistimmigen Fassung stellen eine zweite Schicht der Überlieferung dar. Als dritte Schicht tritt nun Be mit der neuen Form einer Vierstimmigkeit hinzu.

2.3 «Donne moy»

Editionen: Gennrich, *Rondeaux* Bd. 1, Nr. 65⁵⁶ (nach Be und Ca. Als Rondeau); Bd. 2, S. 73 (als Virelai, bis t 14). Hasselman, *French Chanson*, Bd. 1, 116 und in Bd. 2, Nr. 10 (nach Ca). Apel, CMM 53,3, Nr. 190 (nach Be und Ca). Arlt, *Aspekte*, 254 f. (nach Be). Greene, PMFC 21, Nr. 26 (nach Be). Reproduziert bei Wolf, *Schrifttafeln* Nr. 81.

Dies ist die eigenartigste Chanson des Berner Fragments. Sie ist ein Beispiel aus der kleinen Gruppe von mehrtextigen Virelais mit übernommenem Tenor.⁵⁷ Wie die Komposition in Text und Musik auf diesen reagiert, soll im folgenden Abschnitt verfolgt werden. «Donne moy» ist in Be wie der «Contratenor de Virtutibus» knapp unvollständig überliefert. Es fehlen eine halbe Zeile Musik und vermutlich ein Textrest. In den Cambraier Fragmenten (Ca) ist dieses Virelai hingegen vollständig erhalten (vgl. Abb. 4, S. 61).

Der cantus prius factus im Tenor ist ein (Tanz-)Lied, in dem Marion erwähnt wird, der Typus der Hirtin in der Pastourellen-Lyrik:



J'oy les clés Ma-ri-on son-ner, a sa chain-tu-re, a sa sain-tu-re.

(Ich hörte Marions Schlüssel an ihrem Gürtel klingeln. Schreibweise jeweils nach Be)

54 H. Bessler, *Studien* I.

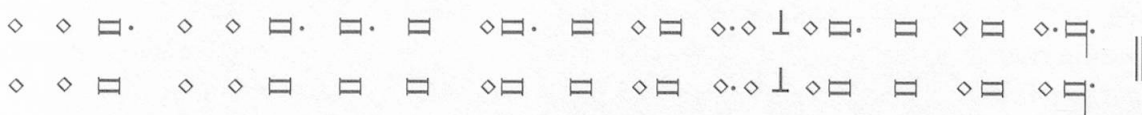
55 M. Bent: *Some factors in the control of consonance and sonority: Successive Composition and the Tenor Solus*, in: *Kongressbericht Berkeley* (1977), 625–634.

56 F. Gennrich: *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. 1, Dresden, 1921, Bd. 2, Göttingen, 1927.

57 Mit dieser Komposition haben sich schon Hasselman, *French Chanson*, 113 ff. und Arlt, *Aspekte*, 253 ff. analytisch auseinandergesetzt.

Orne moy de ton pain vie ma douce fleur marocle
 tars flamme esuelle de maroné de no bre he
 les des marion soner a la chancure a la chancure
 rang di sedm d'annen rondelli
 ce donny ve ayt de hinc a de tale
 la fierent tu ve une en que de en que
 sans de le us que plait de a han de
 ment n de que moy le mole de
 am. heus la fele r'

In Be ist diese Melodie mit mehreren an sich überflüssigen Punkten notiert (vgl. Reproduktion bei Wolf, Schrifttafeln, Nr. 81):



Die punctus divisionis zwischen perfekten Breven in Be ergeben nur Sinn, wenn wir annehmen, dass die ursprüngliche Melodie zweizeitig war. Die Punkte weisen den Sänger so auf den Unterschied in unserer Chanson hin.



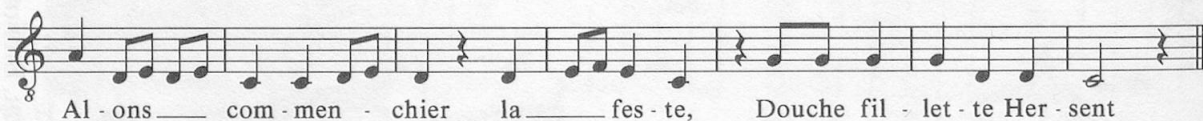
Die metrische Ordnung ist so als das Werk des Komponisten zu erkennen. Er rhythmisiert im Sinne der varietas den ersten Teil der Melodie mit kurz – lang (alteriert), den zweiten mit lang – kurz (mit Imperfektion).

Der Cantus und die dritte Stimme, die als Contratenor zu bezeichnen ist, folgen dem Tenor musikalisch in einfacher Weise: 1) Dessen authentischem Dorisch entspricht wie oft die plagale Form in den andern Stimmen. (Dabei unterlegt er dem Beginn auf der Quinte a nicht im Contratenor ein d.) Die erste Phrase des A-Teils und der B-Teil, wo der Tenor aufgenommen wird, unterscheiden sich in Cantus und Contratenor nicht wesentlich voneinander (auffällig ist aber das cis auf «ma mère»). 3) Die kurz-lang-Rhythmisierung überwiegt auch in der Deklamation der neu komponierten Stimmen. Da sie mehr Text erhalten, wird die Minima zur Silbenträgerin.

Bei einer kleinen Differenz zwischen den beiden Überlieferungen liegt in Be mit Sicherheit ein Fehler vor: Die Semibrevis-Pause im Contratenor, t 3 ist zu emendieren. Die zweite Semibrevis d in t 6 wird in der Folge wie in Ca alteriert:



Die Editionen nach Be (Apel, Arlt und Greene) emendieren nicht, verweisen aber auf das dissonierende g in t 6. Sie geben jedoch die Textunterlegung von «la feste» falsch wieder, die nach der Handschrift wie folgt zu lesen ist und so vom sonst regelmässigen Deklamationsrhythmus abweicht.



Der übernommene Tenor ist nicht nur satztechnisch, sondern auch für die Texte Ausgangspunkt dieser Komposition. Inhaltlich den direktesten Bezug zum Tenor besitzt der Cantus. Hier erfahren wir, was es mit den «clés <de> Marion» auf sich hat:

Donne moy de ton pain bis,
Ma douce suer Marotelle.
Et t'aras plainne escuelle⁵⁸
Des matons de nos brebis

Gib mir von deinem dunklen Brot,
Süsse Schwester Marotelle.
Dann erhältst du einen vollen Teller
Geronnener Milch von unseren Schafen.

Marotelle, wie Marion oft angesprochen wird, antwortet im B-Teil:

Par ma foy, douche gueulete,
Ma mère en porte les clés.
Je n'ay ne pain ne houlete
Mais j'ay du fourmage assés.

Glaube mir, du süßes Mäulchen,
Meine Mutter trägt die Schlüssel.
Ich habe weder Brot noch Nestchen,
Aber ich habe genügend Käse.

Vordergründig ist dies eine kleine Essszene. Es reicht jedoch, «pain» mit Laib, Körper zu übersetzen⁵⁹, und wir haben ein (zwar verhindertes) mittelalterliches Schäferstündchen mit verschiedenen sexuellen Metaphern vor uns, wie wir es sehr ähnlich aus Adam de la Halle's «Gieus de Robin et de Marion» kennen.⁶⁰

Auch im Text zum Contratenor treten Marion und mit ihr andere Figuren auf, die ich jedoch nicht zu identifizieren vermag. Hier wird gefestet, was wiederum an Adam erinnert.⁶¹

Alons commenchier la feste,
Douche fillete Hersent.
Et je te donrray .j. cent
De chivos a grosse teste.

Lasst uns das Fest beginnen,
Süsse Tochter von Hersent.
Dann gebe ich dir ein Hundert
Zwiebeln mit grossem Kopf.

Dictes douce Marion
Une chansonette.
Avec Hurtant au bodon,
Le père Collet.⁶²

Singt, süsse Marion,
Ein kleines Liedchen.
Mit Hurtant am Bass,
Dem Vater von Collet.

Der Contratenor ist die einzige Stimme, die einen zweiten Text zum A-Teil des Virelai erhielt (a in AbbaA), der aber nur in Ca überliefert ist. Diese kleine Begebenheit passt schön zur «feste», könnte aber auch ein späterer Zusatz sein:

La firent faire une enquete
Encontre Dame Yolent,⁶³
Qui se plaint de Jehan Climent
Et dist, que trop se moleste.

Sie liessen sie eine Umfrage machen
Gegen Madame Yolent,
Die sich über Jean Climent beklagt,
Und sagt, er ereifere sich zu sehr.

58 Aufgrund der Textunterlegung in beiden Handschriften mit der liaison plainne es-cuelle.

59 Übersetzung meist nach Tobler-Lommatzsch: *Altfranzösisches Wörterbuch*. 10 Bde. (bis t), Berlin, 1925–.

60 A. Ramboud: *Die dem Adam de la Hale zugeschriebenen Dramen*, Marburg, 1886. Verse 111–119 und 135 ff.

61 Ibid. Verse 429 ff.

62 In Ca ist Collet – – zu lesen.

63 Es ist Yolent, nicht Dolent zu lesen.

In Be wurde zum B-Teil des Tenors ein Text ergänzt; in Ca ist diese melodische Wiederaufnahme des Anfangs sine littera überliefert, gesungen wurde wohl zweimal «J'oy les clés Marion sonner».

Et Baiart qui me portés,
Je vous ferai bien ferrer.

Und Baiart, der du mich trägst,
Ich werde Sie gut beschlagen lassen.

Baiart ist das Pferd, das in der Pastourellen-Lyrik verschiedentlich auftritt (z.B. in einer Motette, deren Tenor ebenfalls ein Robin-et-Marion-Lied ist)⁶⁴. Dieser Zweizeiler besitzt inhaltlich den losesten Bezug zum cantus prius factus. Dass es sich um eine Ergänzung handelt, die auf dem Weg in unsere Handschrift hinzukam, ist auch am Wiederholungszeichen zu erkennen, das beibehalten ist, obschon es in einer textierten Fassung überflüssig wird.⁶⁵ Dies und die Punktsetzung im T zeigen, wie getreu unser Schreiber kopiert, ohne die Notation zu normieren.

Eine Differenz zwischen den beiden Überlieferungen wurde in zwei Editionen falsch interpretiert: Die letzte Note des Tenors, eine Semibrevis f, ist zweifellos ein Auftakt zur Wiederaufnahme des A-Teils.⁶⁶ Wäre sie der Schlusston auf dem Mensuranfang des clos, wie dies Apel und Greene wiedergeben, würden nicht nur die Pausenzeichen fehlen, die Schlussible von «ferrer» müsste auch unter dieser Note stehen. (Unser Schreiber ist darin äusserst genau: Die grösste Rasur der Handschrift ist dort zu finden, wo offenbar die Differenzierung der beiden Schlüsse nicht befolgt war: f XVIII', 5. Zeile, vgl. Wolf, Schrifttafeln, Nr. 80.)

Weitere Unterschiede zwischen den beiden Quellen finden sich in der musica ficta: 1) Ca schreibt im Cantus, t 18 ein cis, Be in t 20 ein fis. 2) Be schreibt im Cantus, t 5 ein Kreuz, dem zwei Punkte eingezeichnet sind. Woher unser Schreiber diese Form kannte und weshalb er sie hier benutzte ist unklar.⁶⁷

Die Intertextualité dieser Chanson, das Bezugsgeflecht der drei gleichzeitig gesungenen Texte, vermittelt ein anschauliches Bild der Pastourelle. Ein Hörer, dem der Tenor vertraut ist, vermag die Querverbindungen zwischen den Stimmen zumindest teilweise zu erkennen.

Aufgrund der gezeigten unterschiedlich direkten Bezugnahme auf den Tenortext kann im Kompositionsprozess eine Abfolge Tenor – Cantus – Contratenor angenommen werden. Dass aber auch in sukzessiver Komposition dieser extremen Art Momente simultaner Konzeption aller Stimmen zu finden sind, zeigt etwa die Rhythmisierung des Tenors. Diese ist kaum denkbar ohne zumindest einen Entwurf von Text und Deklamationsmuster für Cantus und Contratenor. Das Verfahren gleicht demjenigen der Ordinierung von Tenores von Motetten, besonders solcher der Zeit Adam de la Halles. Satz und Contrapunctus unserer Komposition zeigen nun aber den Stil der Chanson des 14. Jahrhunderts, von der sie sich in ihrer Klanglichkeit nicht unterscheidet.

64 N. E. Wilins: *The lyric Works of Adam de la Hale*, CMM 44, o. O., 1967, 74 f. Die Gegenüberstellung dieser Komposition mit «Donne moy» ist sehr aufschlussreich.

65 Handschin, *Denkmäler* stuft dessen Form als jünger ein, im Vergleich zu jenen in Ca.

66 Vgl. Arlt, *Aspekte*.

67 Vgl. dazu S. Clercx: *Johannes Ciconia*, Bruxelles, 1954–1960, Bd. 1, 102 f. Dies.: *Johannes Ciconia Théoricien*, in: *Annales musicologiques* 3 (1955), 39–76.

Zusammenfassung / Résumé

Die Entstehung des Berner Chansonnier-Fragments hat nichts mit Bern zu tun, wo es heute aufbewahrt wird (Burgerbibliothek A 471). Aus Frankreich gelangte es vermutlich mit der Bibliothek des Hugenotten Jacques Bongars («Bibliotheca Bongarsiana») erst im 16. Jahrhundert und bereits als Fragment dorthin.

Die Beobachtungen zur Handschrift und zum Repertoire erörtern kodikologische und musikalische Aspekte: Das Berner Chansonnier-Fragment ist der Rest einer Handschrift, der als zwei Vorsatzdoppelblätter bei der im frühen 15. Jahrhundert erfolgten Bindung eines Missales aus dem 12. Jahrhundert (mit Nachträgen bis ins 15. Jahrhundert) verwendet wurde. Die entscheidenden Resultate der Untersuchung betreffen die Datierung des Fragments und die Beurteilung der Stücke. Der Autor schlägt – als korrigierte Variante der von Heinrich Bessler gewählten Formulierung – eine später als bisher angenommene Datierung vor, nämlich etwa Ende des 14. Jahrhunderts, nicht vor Machauts Tod. Gestützt wird diese These durch eine bisher nicht beachtete Konkordanz zu einer Pariser Quelle (PN 840), welche im Fragment die Identifizierung des Textdichters Eustache Deschamps erlaubt.

Die späte Datierung zwingt einmal mehr dazu, den einseitig entwicklungsgeschichtlichen Blick auf die Ars subtilior im Ausgang des Jahrhunderts zu korrigieren: Neben einer Ars subtilior entstanden offenbar weiterhin schlichtere Kompositionen, geographisch möglicherweise auf den Norden Frankreichs zentriert.

La genèse du fragment de chansonnier – dit «chansonnier bernois» – n'a rien à voir avec Berne où il est conservé aujourd'hui (Burgerbibliothek A471). C'est de France, au XVI^e siècle seulement et déjà à l'état de fragment, qu'il arriva à Berne, vraisemblablement avec la bibliothèque du huguenot Jacques Bongars («Bibliotheca Bongarsiana»).

Les observations de l'auteur concernent la provenance et la datation du manuscrit ainsi que certains aspects musicaux du répertoire: le fragment est le reste d'un manuscrit utilisé, au début du XV^e siècle, comme double page de garde lors de la reliure d'un missel du XII^e siècle (présentant des ajouts jusqu'au XV^e siècle). Les résultats les plus importants de la recherche concernent la datation du fragment et l'analyse des pièces. L'auteur propose – corrigeant ainsi la formulation choisie par Heinrich Bessler – une datation plus tardive que celle admise jusqu'ici, soit vers la fin du XIV^e siècle, pas avant la mort de Machaut. Cette thèse est étayée par une concordance avec une source parisienne (PN 840), concordance négligée jusqu'ici et permettant l'identification du poète Eustache Deschamps dans le fragment.

La datation tardive nous oblige une fois de plus à corriger notre vision d'une évolution musicale linéaire vers l'Ars subtilior à la fin du siècle: à côté d'un Ars subtilior, des compositions plus simples voyaient également le jour, géographiquement situées dans le nord de la France.

