DIE KONTRAFAKTUR IM LIEDSCHAFFEN DES MITTELALTERS

HERAUSGEGEBEN VON

FRIEDRICH GENNRICH

FACOLTÀ DI MAGISTERO
Istituto di Filologia Latina e Medioevale
INV. N. 7072
Inv. NER 2952

LANGEN BEI FRANKFURT
1965

DIE KONTRAFAKTUR IM LIEDSCHAFFEN DES MITTELALTERS

HERAUSGEGEBEN VON

FRIEDRICH GENNRICH

FACOLTÀ DI MAGISTERO
Istituto di Filologia Latina e Medioevale
INV. N. 7072
Inv. NER 2952

LANGEN BEI FRANKFURT
1965

VORWORT

Was hat es auf sich mit der "Kontrafaktur", einem Begriff, über den keine Metrik sich verbreitet, der in der vielbändigen Enzyklopädie "Musik in Geschichte und Gegenwart" nicht behandelt wird, den man vergeblich in Büchern der Literaturwissenschaft sucht?

Es handelt sich bei der Kontrafaktur um einen modernen Zweig der Forschung, der in die verschiedensten Wissenschaften übergreift.

Nachbildungen begegnen auf allen möglichen Gebieten. Von jeher haben wohlgelungene und allgemein anerkannte Werke Großer weniger begnadete Autoren gereizt und ermutigt, durch Nachbildung dem Ziel der ersehnten Anerkennung näher zu kommen.

Auf Nachbildungen ist vielfach hingewiesen worden; in den Dienst der Erweiterung unsrer Erkenntnisse ist die Kontrafaktur aber nur selten gestellt worden. Gerade dies aber dürfte im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses stehen.

Hier nun wird angestrebt, die aus der Kontrafaktur sich ergebenden Einsichten und Erkenntnisse klar herauszustellen.

Das Vergleichen konformer Gestaltungen hat von jeher der Wissenschaft Erkenntnisse offenbart, die ohne Anwendung dieses Prinzips vielleicht noch lange verborgen geblieben wären.

Die Kontrafaktur als solche ist nur an Objekten wahrnehmbar; sie setzt also das Vorhandensein geeigneter Objekte voraus, die in die Interessensphäre verschiedenartiger Wissensgebiete gehören können. Daraus resultiert, daß durch die Kontrafaktur die verschiedensten Diszipline der Geisteswissenschaften tangiert werden können, und daß diese ihrerseits wieder Interesse an den Forschungsergebnissen über die Kontrafaktur bekunden. Es ist kein Geheimnis, daß auf diese Weise in der letzten Zeit schöne Erfolge zu verzeichnen gewesen sind.

Die Klammer, die in unsrem Bereich die verschiedenen Objekte zusammenhält, die Musik, ist an der Lösung vieler Fragen unmittelbar beteiligt.

Die hier im Druck erscheinende Auswahl von Kontrafakturen - Vollständigkeit wird nicht angestrebt - sind Forschungsergebnisse, die z. T. in Vorlesungen und Übungen behandelt worden sind.

So beglückend auch die Resultate oft waren, die im Lauf der Jahre erzielt werden konnten - es wäre vermessen, das Gebiet als abgeschlossen betrachten zu wollen. Die Forschungsarbeit geht unentwegt weiter. Das darf aber nicht Anlaß sein, das schon erreichte der Öffentlichkeit vorzuenthalten.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen ohne Musikbeispiele sind ein Unding; den Text der Abhandlung aber durch lange, womöglich mehrere Seiten in Anspruch nehmende Notenbeispiele immer wieder zu unterbrechen, wäre ebenfalls vom Übel. Darum sind die längeren Dokumentationen am Ende des Buches zusammengefaßt worden; im Text weist das Wort "Documentum" auf das betreffende Beispiel in diesem Teil des Buches hin.

Bibliographische Einzelheiten über die angeführten Stücke zu geben, würde den Gang der Darstellung empfindlich stören und den Rahmen der Darlegungen sprengen. Sie gehören nicht zur Behandlung der gestellten Aufgabe, zumal die Literaturangaben auf weitere Details hinweisen.

Bei den Liedern wird jeweils ihre Ordnungszahl in den betr. Bibliographien angegeben, und zwar nach Pillet bei den prov., nach Raynaud bei den afrz. Liedern, nach Ludwig bei den Motetten [aus meiner Bibliographie der ältesten frz. und lat. Motetten ersichtlich], nach meinen Refrainverzeichnissen bei den Refrains [GRefr]. Eine Bibliographie der mhd. Lieder ist immer noch ein lang ersehntes Desideratum; umso dankbarer ist zu begrüßen, daß die Walther-Lieder nun durch die Ausgabe von F. Maurer eindeutig und kurz mit den Nummern dieser Ausgabe zitiert werden können [Maurer].

Die Texte der Beispiele werden in der originalen Schreibung der Handschriften dargeboten.

Friedrich Gennrich

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

INHALTSVERZEICHNIS V

ABKÜRZUNGEN VII

Allgemeine Abkürzungen VIII
Zeitschriften und Sammelwerke VIII
Verzeichnis der öfter wiederkehrenden Literatur VIII
Handschriften-Sigel IX
Altfranzösische Hss XVI
Provenzalische Hss XVI
Mittelhochdeutsche Hss XVII
Motettenhss XVII
XVIII

GANG UND STAND DER FORSCHUNG 1

VOM WESEN DER KONTRAFAKTUR 4

WORAN ERKENNT MAN DIE KONTRAFAKTUR? 11

DIE REGULÄRE KONTRAFAKTUR 48

DIE IRREGULÄRE KONTRAFAKTUR 68
Strophenkürzung bzw. Strophenerweiterung 68
Irreguläre Kontrafaktur in Verbindung mit isodistinktionaler Verserweiterung 87

DIE INITIALKONTRAFAKTUR 110
Die gewöhnliche Form 112
Initialkontrafaktur in Verbindung mit isodistinktionaler Verserweiterung 124

DIE GRUNDLAGENKONTRAFAKTUR 137

DIE ENTLEHNUNG 157

WANDERNDE MELODIEN UND TEXTE 166

DIE KONTRAPOSITION 177

ANWENDUNGSGEBIETE DER KONTRAFAKTUR 184

DOCUMENTA 207

VERZEICHNIS DER BEHANDELTEN STÜCKE 265
Französische Lieder 265
Altfranzösische Refrains 267
Provenzalische Lieder 267
Lateinische Stücke 268
Italienische Lieder 269
Cantigas 269
Deutsche Lieder 269
Niederländische Lieder 270
Mittelenglische Lieder 270
Motetten 271

VERZEICHNIS DER NICHT MIT SIGEL ZITIERTEN HSS 271

ALPHABETISCHES NAMENREGISTER 272

ALPHABETISCHES WORT- UND SACHREGISTER 275

ABKÜRZUNGEN

ALLGEMEINE

ad.	altdeutsch	Lit	Literatur, -nachweis
afrz.	altfranzösisch	mhd.	mittelhochdeutsch
Bd, Bde	Band, Bände	Mot	Motette, Motetus
Bibl.	Bibliothek	Mk	Musik, -ausgabe
DA	Diplomatischer Abdruck	Qua.	Quadruplum
Di, Dii	Distinktion, -nen	prov.	provenzalisch
Dupl.	Duplum	st	stimmig
Ed	Ausgabe	Str	Strophe, -en
Hs, Hss	Handschrift, -ten	Taf	Tafel
Fak	Faksimile, -ausgabe	T	Ténor
Kofa	Kontrafaktum, -tur	Tt	Text
lat.	lateinisch	Tr.	Triplum
		V, Vs	Vers, Verse

ZEITSCHRIFTEN UND SAMMELWERKE

AdTBibl	Altdeutsche Textbibliothek
Ah	Analecta hymnica
AMus	Annales musicologiques
AMw	Archiv für Musikwissenschaft
AnS	Archiv für das Studium der neueren Sprachen
ClfrM	Les Classiques français du Moyen Age
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
DVLG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
GroL	Gesellschaft für romanische Literatur
LmAbh	Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen
Mf	Die Musikforschung
MF	Minnesangs Frühling

MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MiscAngl	Miscelanea Higinio Anglès
MStB	Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek
NphM	Neuphilologische Mitteilungen
Rlr	Revue des Langues romanes
Rom	Romania
RoBibl	Romanische Bibliothek
RF	Romanische Forschungen
SIMG	Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft
SrÜbt	Sammlung romanischer Übungstexte
Sat	Société des anciens Textes français
SJMw	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft
StM	Studi medievali
Sum	Summa Musicae Medii Aevi
ZdA	Zeitschrift für deutsches Altertum
ZdBil	Zeitschrift für deutsche Bildung
ZFSL	Zeitschrift für französische Sprache und Literatur
ZMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZrPh	Zeitschrift für romanische Philologie

VERZEICHNIS DER ÖFTER WIEDERKEHRENDEN LITERATUR

Abert, A.A.	Das Nachleben des Minnesangs im liturgischen Spiel, in Mf 1 (1948) 95.	Abert
Anglade, J.	Les Chansons du Troubadour Rigaut de Barbezieux, in Rlr 60, 201.	ABerb
Anglès, H.	La Musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio, Bd 2 u. 3 Barcelona (1943/58).	Anglès
Appel, C.	Das Leben und die Lieder des Troubadours Peire Rogier, Berlin (1882).	ApRog

Appel, C.	Provenzalische Inedita aus Pariser Hss, Leipzig (1890).	ApIned
Bartsch, K.	Chrestomathie provençale, Marburg ^{6}(1904)	BChr
–	Nachahmungen prov. Poesie im Deutschen, in Germania 1 (1856) 480.	BNach
–	Romanzen und Pastourellen, Leipzig (1870)	BRuP
–	Über den Grafen Rudolf von Neuenburg, in ZdA 11 (1859) 145.	BFenis
– Golther	Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts, Berlin (1910).	BGLd
Bäumker, W.	Ein geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert, Leipzig (1895).	Bäumker
Bédier, J. et Aubry, P.	Les Chansons de Croisade, Paris (1909).	BCrois
Berger, R.	Canchons und Partures des altfranzösischen Trouvère Adan de le Hale le Bochu d'Arras, in RoBibl 17, Halle (1900).	Berger
Bittinger, W.	Fünfzig Jahre Musikwissenschaft als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie, in ZrPh 69 (1953) 161.	BitMw
Böhme, F.	Altdeutsche Lieder, Leipzig (1913).	Böhme
Boutière, J.	Les Poésies du Troubadour Peire Bremon, Toulouse (1930).	BouBré
Bukofzer, M.	Interrelations between Conductus and Clausulae, in AMus 1 (1953) 65.	BuRel
Dahnk, E.	L'Hérésie de Fauvel, Leipzig (1935).	Dahnk
Droz, E. et Piaget, A.	Le Jardin de Plaisance, in Sat, Paris I (1910) II (1925).	DrPi
Dinaux, A.	Les Trouvères artésiens, Paris (1843).	Din 3
Fath, F.	Die Lieder des Castellans von Coucy, Heidelberg (1883).	Fath
Gennrich, F.	Abriß der Mensuralnotation des XIV. und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, in MStB 3/4, Nieder-Modau (1948).	GAbr
	Altfranzösische Lieder I, in SrÜbt 36 Tübingen (1953), II, in SrÜbt 41, Tübingen (1956).	GafrzL

Gennrich, F.	Aus der Frühzeit der Motette, 1. Teil: Der erste Zyklus von Clausulae der Hs W_1 und ihre Motetten, in MStB 22, 2. Teil: Der zweite Zyklus von Clausulae der Hs W_1 und ihre Motetten, in MStB 23, Langen (1964).	GFrühz
–	Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten, in Sum II, Darmstadt (1957).	GMotBi
–	Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst, in ZdBil 2 (1926) 536 u. 622.	GdMin
–	Der musikalische Nachlaß der Troubadours, in Sum III u.IV, Darmstadt (1958/60).	GNachl
–	Die Jenaer Liederhandschrift, Faksimile-Ausgabe ihrer Melodien, in Sum XI, Langen (1963).	GJen
–	Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch Philippe, künec hêre, in StM 17 (1951) 71.	GPhil
–	Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie, in ZrPh 39 (1918) 330.	GMus
–	Die neuesten Bibliographien altprov. und afrz. Lieder, in ZrPh 41 (1921) 289.	GBibl
–	Die Sankt Viktor Clausulae und ihre Motetten, in MStB 5/6, Langen (1963).	GStV
–	Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle (1932).	GFl
–	Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, in Mf 7 (1954) 150.	GMon
–	Internationale mittelalterliche Melodien, in ZMw 11 (1929) 259 u. 321.	GIM
–	Ist der mittelalterliche Liedvers arrhythmisch? in "Cultura neolatina" 15 (1955) 1.	Garrh
–	Jehannot de L' Escurel, Balades, rondeaux et diz entez sus refroiz de rondeaux, in Sum XIII, Langen (1964).	GLEsc
–	Lateinische Kontrafakta afrz. Lieder, in ZrPh 50 (1930) 187.	GlKo
–	Lateinische Liedkontrafaktur, in MStB 11 Darmstadt (1956).	GlLko

Gennrich, F.	Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit, in ZdA 82 (1948) 105 und "Der deutsche Minnesang", Darmstadt (1961) 330.	GmhdKo
–	Melodien Walthers von der Vogelweide, in ZdA 79 (1942) 24.	GWalther
–	Mittelhochdeutsche Liedkunst, in MStB 10, Darmstadt (1954).	GLk
–	Musica sine Littera. Notenzeichen und Rhythmik der Gruppennotation, in MStB 13/14, Darmstadt (1956).	GMsL
–	Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle (1918).	GMw
–	Perotins "Beata viscera Mariae virginis" und die Modaltheorie, in Mf 1 (1948) 225.	GPer
–	Refrain - Verzeichnisse: Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains des 12. u. 13. Jahrhunderts, in Sum XIV, Langen (1964).	GRefr
–	Rondeaux, Virelais und Balladen, Bd I, in Grol 43 Dresden (1921), Bd II, in Grol 47 Göttingen (1927), Bd III, in Sum X, Langen (1963).	GRond
–	Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in ZMw 7 (1924) 65.	G 7Mel
–	Simon d' Authie, in ZrPh 67 (1951) 49.	GSimon
–	Streifzüge durch die erweiterte Modaltheorie, in AMw 18 (1961) 126.	GStreifz
–	Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, in "Das Musikwerk" Köln (1951).	GTroub
–	Trouvère-Lieder und Motettenrepertoire, in ZMw 9 (1926) 8 und 65.	GMRep
–	Zwei altfranzösische Lais, in StM 15 (1942) 1.	GLais
Gröninger, E.	Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus, Regensburg (1939).	GröRep
Handschin, J.	Anglomontana polyphonica, in SJMw (1928) 64.	HAngl
–	Die Schweiz, welche sang, in Festschrift K. Nef, Zürich, Leipzig (1933) 102.	HSchw

Handschin, J.	Musikgeschichte im Überblick, Luzern (1948).	HMg
Hennig, K.	Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation, Halle (1909).	Hennig
Huet, G.	Chansons et Descorts de Gautier de Dargiés, in Sat, Paris (1922).	HuDar
Huisman, A.	Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, Utrecht (1950).	Huisman
Husmann, H.	Das Prinzip des Silbenzählens im Lied des zentralen Mittelalters, in Mf 6 (1953) 2.	HuSilb
Järnström, E.	Recueil de Chansons pieuses du XIIIe siècle, Helsinki (1910).	Järn 1
– et Långfors	Recueil de Chansons pieuses du XIIIe siècle, Helsinki (1927).	Järn 2
Jeanroy, A.	Le Jeu de Sainte Agnès, in ClfrM Nr. 68, Paris (1931).	JAgn
Jeanroy, A. et Långfors, A.	Recueil général des Jeux partis, in Sat, Paris (1926).	JLRec
– et Salverda de Grave	Poésies de Uc de Saint Circ, Toulouse (1913).	JSalv
Kammerer, F.	Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9, Augsburg (1931).	Kam
Kolsen, A.	Dichtungen der Troubadours, Halle (1916/19).	KolDicht
–	Giraut de Bornelh, Halle Bd I (1910), Bd II (1935).	KolGir
Koller, O. u. Schatz	Oswald von Wolkenstein, geistliche und weltliche Lieder, in DTÖ 9/1 Wien (1902).	Koller
Kuhlmann, G.	Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H 196, in LmAbh Würzburg (1938).	Kuhlm
	Liber gradualis juxta antiquorum codicum fidem restitutus, Solesmis (1895).	LibGrad
Liuzzi	La Lauda e i primordi della melodia italiana, Roma (1935).	Liuzzi
Lommatzsch, E.	Provenzalisches Liederbuch, Berlin (1917).	LoLb
Ludwig, F.	Die geistliche nicht liturgische, weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des	LHdb

	Mittelalters, in "Adlers Handbuch der Musikgeschichte" Berlin (1930) 157.	
Ludwig, F.	Die Quellen der Motetten ältesten Stils, in Sum VII, Langen (1961).	LQuellen
–	Guillaume de Machaut, Musikalische Werke, Bd II, Leipzig (1928).	LMach
–	Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili I/1 Halle (1910), I/2 in Sum VII, II in Sum VIII, Langen (1962).	LRep
Maurer, F.	Die Lieder Walthers von der Vogelweide, in AdTBibl 43 und 47, Tübingen (1956/60).	Maurer
Meyer, P.	Des rapports de la poésie des Trouvères avec celle des Troubadours, in Rom 19 (1890) 11.	MRap
Milchsack, G.	Hymni et Sequentiae, Halle (1886).	Mi
Petersen-Dyggve, H.	Moniot d'Arras et Moniot de Paris, Helsinki (1938).	PetMon
Pillet, A. u. Carstens, H.	Bibliographie der Troubadours, in "Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft" Bd 3, Halle (1933).	Pill
Raynaud, G.	Recueil de Motets français des XIIe et XIIIe siècles, Paris (1881).	RaynMot
Meyer, A. u. Rietsch, H.	Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, in "Acta Germanica" 3/4, Berlin (1894/96).	Rietsch
Runge, P.	Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift, Leipzig (1896).	Runge
Schrade, L.	Political Compositions in French Music of the 12th and 13th centuries, in AMus 1 (1953) 9.	Schrade
Simon, Ph.	Jacques d'Amiens, in "Berliner Beiträge zur germ. und roman. Philologie" 9.	Simon
Spanke, H.	Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, in "Göttinger Abhandlungen" Bd 18, Berlin (1936).	SpBez
–	Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik, in ZFSL 51 (1928) 73 und (1929) 39.	SpAuftr
–	Eine altfranzösische Liedersammlung, in "Romanische Bibliothek" 22, Halle (1925).	SpLS
–	G. Raynauds Bibliographie des altfranzösi-	Rayn

	schen Liedes, Leiden (1955).	
Spanke, H.	Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling, in ZrPh 49 (1929) 191.	SproF
–	Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes, in AnS 156 (1929) 66 und 215.	SpStud
–	Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs, in "Göttinger Abhandlungen" Bd 24, Göttingen (1940).	Spursp
Stimming, A.	Die altfranzösische Motette der Bamberger Handschrift, in GroL 13, Dresden (1906).	Sti
–	Bertran de Born, in "Romanische Bibliothek" 8, Halle (1913).	StiBert
Storost, J.	Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born, Halle (1931).	Storost
Stronski, St.	Le Troubadour Folquet de Marseille, Cracovie (1910).	Stron
Villetard, H.	Office de Pierre de Corbeil, in "Bibliothèque musicologique" IV, Paris (1907).	Vill
Tappert, W.	Wandernde Melodien, Leipzig (1890).	Tap
Wackernagel, W.	Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel (1846).	Wack
Wagner, P.	Gregorianische Formenlehre, Leipzig (1921).	Wagner
Wallensköld, A.	Les Chansons de Thibaut de Champagne, Roi de Navarre, in Sat, Paris (1925).	WaThi
Winkler, E.	Die Lieder Raouls von Soissons, Halle (1914).	Winkler
Wiora, W.	Elementare Melodietypen als Abschnitte mittelalterlicher Liedweisen, in MiscAngl 993.	Wiora
Zenker, R.	Die Gedichte des Folquet de Romans, Halle (1896).	ZFolquet

Altfranzösische Handschriften

A Arras, Bibl. munic. 657
Fak A. Jeanroy, Le Chansonnier d'Arras, in Sat, Paris (1925).

C Bern, Stadtbibl. 389

D Rom, Bibl. vaticana Reg Christ. 1490

Fauv Paris, Bibl. nat. fr. 146
Fak P. Aubry, Le Roman de Fauvel, manuscrit inédit de la Bibl. nat. fr. 146, Paris (1907).

I Oxford, Bodleiana Douce 308

K Paris, Bibl. de l'Arsenal 5198
Fak P. Aubry, Le Chansonnier de l'Arsenal, Paris (1909). Die Tafeln gehen nur bis pag. 384.

M Paris, Bibl. nat. fr. 844
Fak J. Beck, Le Manuscrit du Roi, Pennsylvania Press (1938).

N Paris, Bibl. nat. fr. 845

O Paris, Bibl. nat. fr. 846
Fak J. Beck, Le Chansonnier Cangé, Paris (1927).

P Paris, Bibl. nat. fr. 847

R Paris, Bibl. nat. fr. 1591
Hs-Beschr. J. Schubert, Die Handschrift Paris, Bibl. nat. fr. 1591, Frankfurt (1963).

T Paris, Bibl. nat. fr. 12615

U Paris, Bibl. nat. fr. 20050
Fak P. Meyer et G. Raynaud, Le Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés, in Sat, Paris (1892).

V Paris, Bibl. nat. fr. 24406

X Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 1050

Z Siena, Bibl. comun. H.X.36
Ed N. Spaziani, Il Canzoniere francese di Siena, Firenze (1957).

a London, Brit. Mus. Egerton 274

i Paris, Bibl. nat. fr. 25566

n Berlin, Bibl. J. Wolf

s Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 21677

Provenzalische Handschriften

G Mailand, Bibl. Ambrosiana R 71 sup.
Fak U. Sesini, Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana, Torino (1942).

R Paris, Bibl. nat. fr. 22543

W Paris, Bibl. nat. fr. 844
Fak J. Beck, Le Manuscrit du Roi, Pennsylvania Press (1938).

X Paris, Bibl. nat. fr. 20050
Fak P. Meyer et G. Raynaud, Le Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés, in Sat, Paris (1892).

Chigi Rom, Bibl. vat. Chigi C.V. 151
Ed GNachl 1, 238 u. 2, 115.

Mittelhochdeutsche Handschriften

Co Colmarer Liederhandschrift, München, Staatsbibl. Cod Germ 4997
Ed P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift, Leipzig (1896).

Do Donaueschinger Liederhandschrift, Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Hofbibl. 120

Je Jenaer Liederhandschrift, Jena, Universitätsbibl.
Fak F. Gennrich, Die Jenaer Liederhandschrift, in Sum XI, Langen (1963).

Lo Locheimer Liederbuch, Berlin, Staatsbibl. Ms 40613
Fak K. Ameln, Das Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann, Berlin (1925).

Mü Münster, Staatsarchiv, Manuskript VII, 51.
Fak R. Molitor, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes, in SIMG XII, 475.

Ro Rostocker Liederbuch, Rostock, Universitätsbibl. Mss phil. 100/2
Ed F. Ranke und J. Müller-Blattau, Das Rostocker Liederbuch, Halle (1927).

Ba Bamberg, Staatsbibl. Ed IV 6
Fak P. Aubry, Cent Motets du XIIIe siècle, Paris (1908).

Cl Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 13521
Fak F. Gennrich, Ein altfranzösischer Motettenkodex, Fak der Hs La Clayette, in Sum VI, Darmstadt (1958).

F Florenz, Bibl. Laurenziana Plut. 29, 1

Hu Las Huelgas, Stiftsbibl. ohne Signatur
Fak Anglés, H., El Còdex musical de Las Huelgas, Bd II, Barcelona (1931).

Mo Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecine H 196
Fak Y. Rokseth, Polyphonies du XIIIe siècle, Paris (1935-48).

LoB London, Brit. Mus. Egerton 274

MüA München, Staatsbibl. mus. 4775

N Paris, Bibl. nat. fr. 12615

R Paris, Bibl. nat. fr. 844
Fak J. Beck, Le Manuscrit du Roi, Pennsylvania Press (1938).

StV Paris, Bibl. nat. lat. 15139
Fak GStV

V Rom, Bibl. vat. Reg. Christ. 1490

W_2 Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. olim Helmst. 1099
Fak L. Dittmer, Faksimile-Ausgabe der Handschrift Wolfenbüttel 1099 (1206) in "Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhss, Brooklyn, N.Y. (1960).

Tu Turin, Reale Bibl. Mss Vari 42
Fak A. Auda, Les Motets wallons du manuscrit de Turin, Bruxelles (1953).

GANG UND STAND DER FORSCHUNG

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist im Gebiet der romanischen Philologie gekennzeichnet durch ein intensives Studium der prov. Lyrik. Das Interesse galt nicht nur dem Inhalt der Dichtung, sondern auch der Form. Da es sich zumeist um strophische Gebilde handelte, war es unerläßlich, die Struktur der Strophen genau zu untersuchen. Dabei stellte man fest, daß manche Strophenformen in gleicher Ausbildung nicht nur bei einem, sondern auch bei mehreren Autoren anzutreffen sind.

Es fiel besonders auf, daß selbst kunstvoll gebaute metabolische Strophenformen öfter vorkommen: man war damit auf die Erscheinung der Kontrafaktur gestoßen. Man suchte zu ermitteln, wer der Initiator der einen oder anderen Strophenform war, und wer sie dann nachgebildet hat. Man stellte nicht nur den Umfang der Nachbildungen fest, sondern interessierte sich auch für den Umkreis, in dem solche Nachbildungen stattgefunden hatten.

K. Bartsch, dem die prov. wie die mhd. Liedkunst vertraut war, konnte den gleichen kunstvollen Strophenbau bei prov. wie bei mhd. Liedern feststellen [BNach u. BFenis]; P. Meyer suchte, wesentlich später, nach gleichen Strophenformen bei Troubadours und Trouvères [MRapp], und A. Jeanroy war unermüdlich im Auffinden von Kontrafakta im Gebiet der Trouvère-Kunst.

Bis 1900 waren im Bereich der romanischen Philologie viele Beispiele von Liedern mit gleichen Strophenformen festgestellt worden; die Erhebungen erstreckten sich allerdings ausschließlich auf textmetrische Untersuchungen und Beobachtungen. Obwohl viele der untersuchten Lieder mit Notation überliefert sind, hatte man nie daran gedacht, die überlieferten Melodien mitzuberücksichtigen. Sie interessierten nicht, ja, weite Kreise wußten überhaupt nicht, daß Melodien zu mittelalterlichen Liedern vorhanden sind.

Als ich 1905 in der Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek arbeitete, war mein Erstaunen groß über die reiche Fülle von Liedern mit beigegebener Melodie. Mir ward sogleich bewußt, daß nichts unversucht bleiben dürfte, diesen Reichtum wissenschaftlich auszuwerten. Es entstand die Sammlung: "Rondeaux, Virelais und Balladen", die erste Veröffentlichung, in der Text und Musik, auf Grund wissenschaftlicher Forschung, ediert und kommentiert wurden [GRond].

Zu gleicher Zeit interessierten ebenso die Kontrafakta; denn wenn es sich wirklich um textliche Nachbildungen von bestimmten Vorlagen handelte, mußten die Melodien von Vorbild und Nachbildung übereinstimmen. Durch Überprüfung der bekannt gewordenen Fälle mit Hilfe der zur Verfügung

stehenden Melodien konnten die echten Kontrafakta von den isomorphen Formen getrennt werden [GMus]. Aus einer vor dem ersten Weltkrieg entstandenen Abhandlung wurde in erweiterter Ausgestaltung eine programmatische Schrift [GMw], in der begründet wurde, daß die Einbeziehung der Musik bei der philologischen Liedforschung unerläßlich ist.

Der Kreis der Untersuchungen wuchs, umfangreiches Material kam zusammen. 1921 konnte eine bedeutend erweiterte Liste afrz. Kontrafakta vorgelegt werden [GBibl], und die Untersuchungen erstreckten sich immer mehr auch auf Nachbargebiete. Auf diese Weise gelang die Bereitstellung von Melodien zu dem in den Hss ohne Notation überlieferten mhd. Minnesang [G7Mel], und damit wurde erstmalig die Kontrafaktur in den Dienst der Forschung gestellt. Auf keinem anderen Weg wäre das Melodiegut für mhd. Minnelieder zu beschaffen gewesen. Die Berechtigung zu solchem Unterfangen konnte durch eine Untersuchung über die Ausbreitung frz. Kultur im mhd. Raum unterbaut werden [GMin]. Heute zweifelt niemand mehr an der Richtigkeit dieser These.

In weiteren Studien wurde festgestellt, daß das einstimmige Trouvère-Lied auch in die mehrstimmige Musik, in das Motetten-Repertoire eingedrungen ist [GRep], und daß volkssprachige Liedmelodien auch Tenores von lat. Conductus abgegeben, ja, daß auf musikalisch-literarischem Gebiet im Mittelalter internationale Beziehungen bestanden haben [GIM].

Die Forschung auf dem Gebiet der Textmetrik, die bis dahin von romanistischer Seite vernachlässigt worden war, hat, von 1927 ab, H. Spanke mit viel Erfolg aufgenommen, ausgebaut und zu schönem Erfolg geführt. 1928 erschien der erste Beitrag Spankes, in dem er die Kontrafaktur in den Bereich seiner Betrachtungen einbezog [SpAuftr]. Bald darauf befaßte er sich mit der Gattung der Jeux partis [SpJeux] und mit dem Vorkommen romanischer Strophenformen im mhd. Minnelied [SproF].

Eine Übersicht über bisher bekannte lat. Lieder, die als Kontrafakta afrz. Lieder in Betracht kommen [G1Ko], und Spankes "Beitrag zur Geschichte des frz. Liedes" [SpStud] erweiterten die Zahl der Kontrafakta und ermöglichten neue Einsichten in das Wesen der Kontrafaktur, die vor allem durch weitere Einblicke in die Formgebung, durch Erfahrungen bei der Melodiebildung und der Rhythmik gefördert wurden.

Schließlich brachte Spanke mit seinem Buch: "Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik" [SpBez] eine Zusammenschau von all dem, was bereits an Kontrafakta vorlag und was er an solchen gefunden hatte, eine Veröffentlichung, die leicht den Eindruck des Unabgeschlossenen hinterließ, der er dann mit der Untersuchung über die Ursprünge des romanischen Minnesangs einen Abschluß gab [SpUrsp]. Auch in diesem abschließenden Teil wird auf die Kontrafaktur eingegangen.

Während der alles lähmenden Jahre des Weltkriegs mußten manche Vorhaben zurückgestellt werden, war doch die Beschaffung von Forschungsmaterial außerordentlich erschwert, oft überhaupt unmöglich. Man mußte sich auf das Durcharbeiten von Vorhandenem beschränken. Die Frucht dieser Vertiefung war die erfolgreiche Rekonstruktion der noch erfaßbaren Melodien Walthers von der Vogelweide [GWalther], an die sich ein Beitrag über zwei afrz. Lais anschloß [GLais].

Die letzten Kriegsjahre und die ersten Nachkriegsjahre unterbrachen die Arbeit dann ganz: nicht nur war der größte Teil meiner Bibliothek vernichtet worden, auch öffentliche Bibliotheken waren zerstört oder ausgelagert. Überall fehlte es an Fachbüchern, an Material für Vorlesungen und Übungen. Diese Lücke mußte vordringlich geschlossen werden. Darum konnte erst 1948 ein zusammenfassender kurzer, auf Vorlesungen und Übungen basierender Überblick über die Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Kontrafaktur im Hinblick auf die Germanistik veröffentlicht werden [GmhdKo], und in einem Beitrag über Perotins Conductus: "Beata viscera Mariae virginis" und Gautier de Coinci's Lieder Rayn. 12 und 83 konnte die Kontrafaktur zur Erfassung der den Liedern innewohnenden Rhythmik eingesetzt werden [GPer].

Anregungen, die von diesen Beiträgen ausgingen, haben erfreulicherweise bereits schöne Früchte gezeitigt: [Huisman 3], wie auch die schöne Gegenüberstellung von Liedtexten der Trouvères und Troubadours und von mhd. Minneliedern, von I. Frank, die zwar wenig Neues, wohl aber eine ausführliche Bibliographie der einschlägigen Literatur brachte [Frank].

Der Bedarf an Übungsmaterial, der zunächst durch ausgewählte Beispiele befriedigt werden konnte, machte eine kleine Sammlung von Stücken aus dem Gebiet des Mittellatein erforderlich [GlLko].

Einen wertvollen Beitrag über die sich aus der Kontrafaktur ergebenden Beziehungen zwischen Conductus und Clausulae steuerte M. F. Bukofzer bei [Bukofzer]; auch die sehr interessante Studie von L. Schrade über politische französische Kompositionen streift das Gebiet der Kontrafaktur.

Damit mag die Orientierung abgeschlossen werden, die den Zweck hat, mit den Hauptstationen des Werdegangs der Forschung bekannt zu machen.

VOM WESEN DER KONTRAFAKTUR

In der Liedliteratur ist die Kontrafaktur eine Erscheinung, die wohl beinahe so alt ist wie das Lied selbst.

Immer hat es Dichter gegeben, denen die eine oder andere Liedweise so zusagte, daß sie dieselbe dazu ausersahen, als Trägerin eines eigenen Liedtextes zu dienen.

Es ist bekannt, daß unsere Nationalhymne, das "Deutschlandlied", die Melodie der von Joseph Haydn 1797 komponierten österreichischen Nationalhymne: "Gott erhalte Franz den Kaiser" benützt. Bereits die erste Strophe des Deutschlandliedes beweist, daß Hoffmann von Fallersleben nicht sklavisch den textlichen Aufbau des österreichischen Vorbildes verwendet, sondern daß er mit seinem Text bewußt die Haydn'sche Weise ausgedeutet hat. Das konnte auch garnicht anders sein, schrieb doch der Dichter in seinen Erinnerungen "Mein Leben": "Das wahre lyrische Dichten erscheint mir wie ein musikalisches Komponieren mit Worten, wir schreiben statt der Töne Worte auf; ich habe mich so daran gewöhnt, daß ich beinahe nie dichte, ohne zu singen". Auf diese Art, durch Dichten aus einer Melodie heraus, gelang ihm denn auch dieser sein glücklichster und glänzendster Wurf: das Deutschlandlied.

Bekannt ist auch der Ausspruch Schillers: "Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich kaum mit mir einig bin " [A. Guttmann, Musik in Goethes Wirken und Werken, Berlin-Halensee-Wunsiedel (1949) 30].

Ohne Zweifel spielt das musikalische Element beim lyrischen Dichter eine nicht zu unterschätzende Rolle; auch schon im Mittelalter war die Melodie eine unentbehrliche Stütze dem Spielmann, der Hunderte von Versen der Epen, der Chansons de Geste vorzutragen hatte [F. Gennrich, der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste, Halle (1923)].

Bis auf den heutigen Tag ist die Melodie das Rückgrat der dichterischen Betätigung der Gelegenheitsdichter geblieben, die glauben, zur Vertiefung einer Feststimmung ein Lied beisteuern zu müssen.

Es ist leicht festzustellen, daß bei dieser Art der Nachdichtung nicht der Strophenbau, und wäre er noch so interessant, nicht der Inhalt, und mag er noch so tiefgründig sein, bei der Wahl der Form oder bei der Entstehung der Nachbildung den Ausschlag geben, sondern daß einzig und allein die Melodie die Hervorzauberin neuer Liedtexte gewesen ist. Es genügt allein schon die Kenntnis einer Melodie, um derselben einen Text unterzulegen, wobei natürlich nicht geleugnet werden soll, daß die Kenntnis des

Textes eines Vorbildes das Nachdichten wesentlich erleichtern kann, weil damit das Strophenbild greifbar gegeben ist.

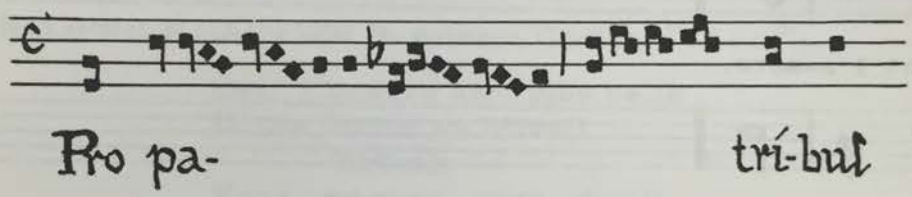
Den Vorgang des Nachdichtens eines Liedes auf eine präexistierende Melodie bezeichnen wir als K o n t r a f a k t u r .

Diesem Verfahren, dem Unterlegen eines Textes unter eine präexistierende Melodie, verdanken wir bekanntlich nicht nur die Entstehung der Sequenz - als Beispiel verweise ich auf die Sequenz: Alleluia. Concelebremus sacram .... und ihre Quelle [GF1 97]

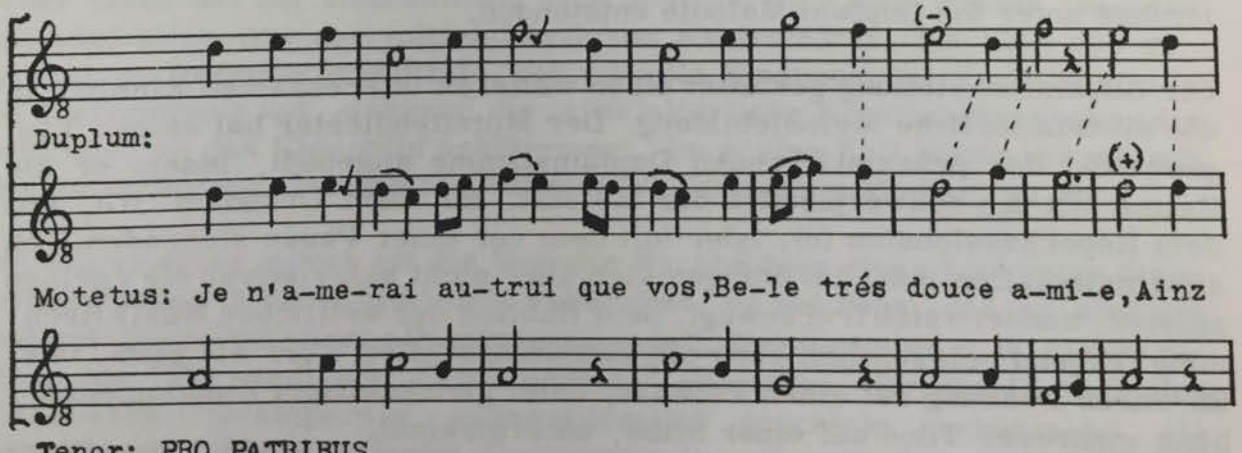
Documentum I

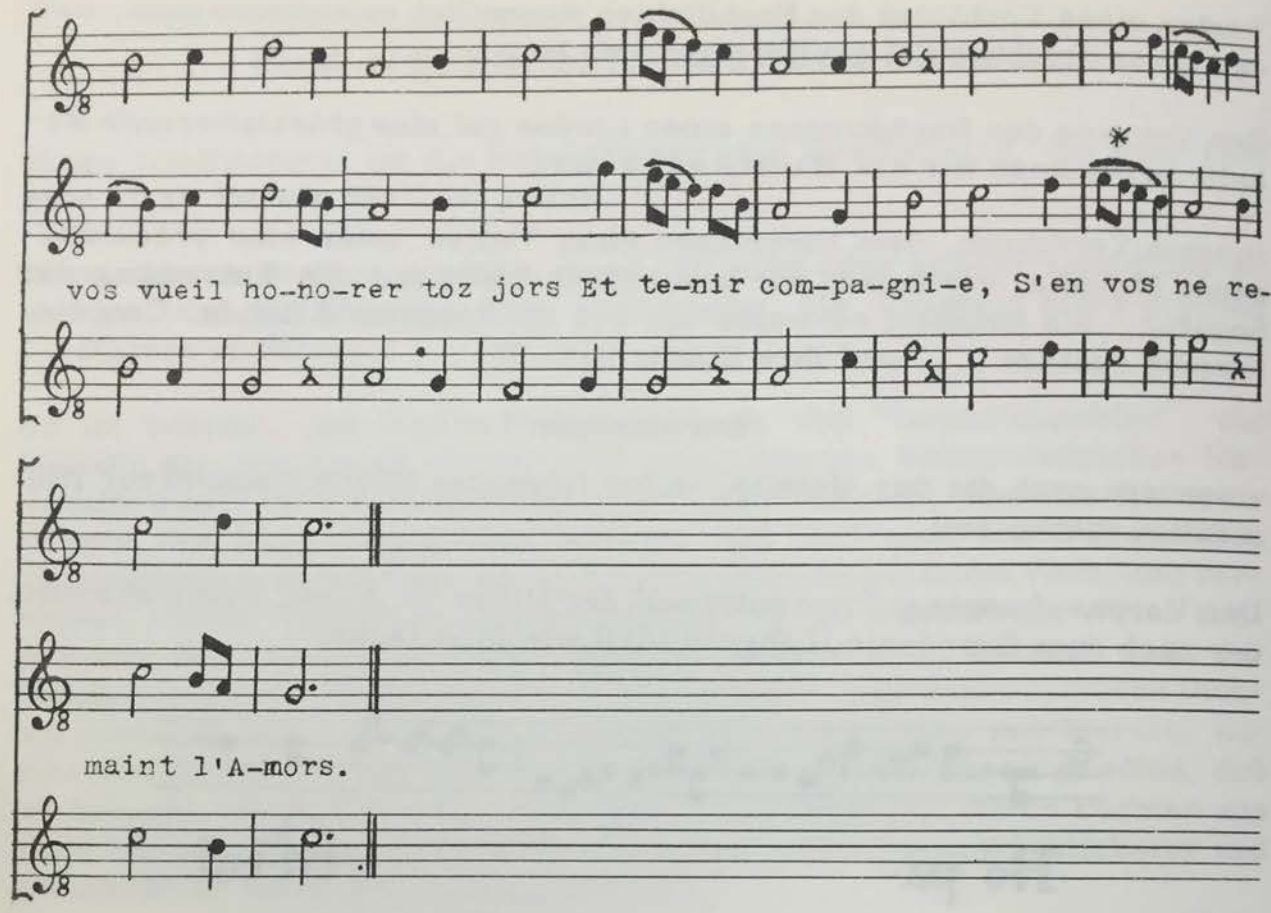
- sondern auch die der Motette, wofür folgendes kleine Beispiel zur Illustration dienen soll.

Der Versus-Ausgang: "Pro patribus" der Missa SS. Apost. Petro et Paulo, der nach dem Granduale [Libgrad [81]] wie folgt lautet:



hat in der Hs StV fol. 290 v° eine zweistimmige Fassung erhalten [GStV Taf VI]. Wie schon die Notiz auf dem Rande der Clausula-Hs: "Je n'amerai autrui de vos" besagt, ist diese zweistimmige Clausula die Quelle der gleichnamigen altfranzösischen Motette [401] geworden, die uns in den Hss R fol. 209b und N fol. 191 r° überliefert ist. Die Fassungen von StV und N lauten:





Wie der Vergleich der Stelle aus dem Graduale mit der Fassung des Ténor von StV zeigt, sind beide Tonreihen identisch. In der StV-Hs ist das Duplum neu hinzukomponiert worden, und der Motetus ist durch Textunterlage unter die Duplum Melodie entstanden.

Die Zusammenstellung gestattet einen weiteren interessanten Einblick in die mittelalterliche Melodiebildung. Der Motettendichter hat seinen Text geschickt der präexistierenden Duplumstimme angepaßt, indem er die Reime mit den Schwerpunkten der Melodie: mit dem Grundton (G), mit dem Reperkussionston (c), oder mit dem vor einer Pause stehenden Ton zusammenfallen läßt, im übrigen sich aber nicht sklavisch an die Vorlage anlehnt, sondern sich frei bewegt, dem Habitus der weltlichen Musik Rechnung tragend gelegentlich auch ein bedeutungsvolles Wort wie etwa "vos" (*) durch Dehnung auf einen Volltakt, unter gleichzeitiger Zusammenziehung mehrerer Töne auf einer Silbe, unterstreicht.

Verlassen wir aber das Gebiet des gesungenen Liedes, sehen wir uns z.B. in der Lyrik nach solchen Nachdichtungen um, so schrumpft die Zahl der Kontrafakta ganz beträchtlich zusammen. Wohl finden sich auch in der Lyrik eingebürgerte feststehende Strophenformen, die immer wieder Dichter zur Verwendung reizen, wie etwa die Form des "Sonetts", im Mittelalter die des "Rondeau", doch wird man in diesen Fällen nicht von Kontrafaktur reden können, weil gewöhnlich nicht ein bestimmtes Gedicht als Vorbild gedient hat, sondern die Form als solche den Anreiz zum Dichten gab.

Mitunter hat eine glückliche, durch ihre Eigenart aus dem Rahmen des Alltäglichen herausfallende Schöpfung zur Nachahmung verlockt, wie etwa ALFRED de MUSSET's berühmte "Ballade à la Lune":

C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i

die von THEOPHILE GAUTIER in seinem Gedicht "L'Art":

Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle
Vers, marbre, onyx, émail

und von THEODORE de BANVILLE z.B. in "Odelette à Gautier":

Et toi qui nous enseignes
L'amour du vert laurier,
Tu daignes
Etre un bon ouvrier

nachgebildet wurde.

Aber diese Art der Nachahmung unterscheidet sich doch wieder insofern grundsätzlich von der mittelalterlichen Kontrafaktur, als hier das gedruckt vorliegende Schriftbild, der visuelle Eindruck, die Vermittlerrolle übernommen hat, während die mittelalterliche Kontrafaktur sich an die Melodie, an das Klangbild anklammert. Im ersten Fall haben wir es mit einem optischen, im zweiten mit einem akustischen Medium zu tun.

Im allgemeinen jedoch ist die bewußte Nachbildung eines konkreten Strophenaufbaues in der Lyrik nicht verbreitet, es sei denn, daß es sich um polemisch-parodistische Dichtungen handelt. Bekannt sind z.B. die Parodien des "Parnassiculet Contemporain" geworden, die, die Dichter des "Parnasse Contemporain" außerordentlich geschickt nachahmend, sie persiflieren. [Parnassiculet Contemporain, recueil de vers nouveaux orné d'une très étrange eau-forte. J. Lemer éditeur. Vgl. Franc-Nohain, in "Les Nouvelles Littéraires" vom 17. Nov. 1928].

Interessant ist das Schicksal, das mitunter Vorbild und Kontrafaktum erleiden. Wenn man z.B. den Choral von PAUL GERHARD: "O Welt, sieh hier dein Leben" aufschlägt, findet man, daß der Choral nach der Melodie von: "Nun ruhen alle Wälder" zu singen ist; mit anderen Worten, dieser Choral ist ein Kontrafaktum von: "Nun ruhen alle Wälder". Sieht man dort nach, so findet man entweder die Melodie abgedruckt oder die Bemerkung: "Eigene Melodie".

Nun ist aber bekannt, daß die ansprechende Weise nicht etwa von Paul Gerhard stammt, sondern daß sie die Melodie des weltlichen Liedes: "Innspruck ich muß dich lassen" ist, die über HEINRICH KNAUST's Lied: "O Welt! ich muß dich lassen" Eingang in den Kirchengesang gefunden hat. Auf diese Weise hat die Melodie des weltlichen Liedes erst durch die geistliche Umdichtung in der Kirchenmusik ihre dauernde Heimstatt gefunden, während der Text des weltlichen Liedes so gut wie vergessen ist [Wackernagel, Das Kirchenlied IV. 1162].

Durchblättert man ein evangelisches Gesangbuch, so findet man noch eine ganze Reihe weiterer Choräle, die auf diese Melodie gesungen werden. Aber unter den verschiedenen Liedtexten wird man vergeblich nach Berührungspunkten mit dem ursprünglichen, weltlichen Vorbild fahnden.

Man kann wohl, ohne zu weit zu gehen, sagen, daß manche der betreffenden Choraldichter das weltliche Original überhaupt nicht gekannt haben.

Ein interessanter Fall läßt die Annahme zu, daß auch im Mittelalter ein Kontrafaktum ohne Kenntnis des eigentlichen Vorbilds entstehen konnte. Die zweite Strophe des prov. Liedes Pill 155.10 "Greu fera nuls hom falhensa" von FOLQUET de MARSEILLE [Stron 60] ist, mit Notation versehen, als einzige Strophe des prov. Liedes in der Hs W fol. 200d überliefert, und zwar in stark französierter Sprachform. In Nordfrankreich scheint diese Strophe, die mit "En la vostre maintenance" beginnt, als erste Strophe des prov. Liedes gegolten zu haben, denn das altfrz. anonyme geistliche Kontrafaktum, Rayn. 229, "En la vostre maintenance" der Hs V fol. 154d [Järn I, 76] beginnt nicht nur genau wie das Lied in der Hs W, sondern übernimmt auch in V. 6 fast wörtlich die Lautung der frz. Bearbeitung. Es heißt in der Hs W

Don muir quan pluz sui plaignens,

und in der Hs V lautet die Stelle:

De vos, quant plus sui plaignant.

Dagegen sind keinerlei Berührungspunkte mit dem prov. Original feststellbar, aus denen hervorginge, daß der frz. geistliche Nachdichter das prov. Original gekannt hätte. Ihm dürfte also nur die frz. Bearbeitung der Hs W bekannt gewesen sein.

Welchen Umfang diese geistlichen Nachdichtungen auf bekannte Melodien angenommen haben, geht schon daraus hervor, daß z.B. in den vom Konsistorium der Provinz Brandenburg herausgegebenen "Choralmelodien" auf 654 Kirchenliedertexte nur 179 Melodien kommen [A. Kopp, Die Strophenformen im evangelischen Gesangbuch der Provinz Brandenburg, in "Jahrbuch für Brandenburgische Kirchengeschichte" 4 (1907) 9], oder daß das elsaß-lothringische Gesangbuch für 411 Liedtexte nur 174 Melodien vorsieht.

Die Kontrafaktur erfreute sich im Mittelalter außerordentlicher Beliebtheit. Sie kann aber keineswegs etwa als ein Zeichen der Unfähigkeit eines Dichters, zu seinem Liedtext eine ansprechende Melodie zu erfinden, angesehen werden; auch die fähigsten Autoren bedienen sich ihrer; einige Liedgattungen - Jeux partis und Sirventes - benutzen zumeist präexistierende Melodien. Die Erscheinung selbst geht auf die ältesten Zeiten zurück.

Im Mittelalter kann sich die Hymnen- und Sequenzliteratur, was die Häufigkeit der Kontrafaktur betrifft, neben den Choral stellen: fast zu allen irgendwie hervorgetretenen Sequenzen sind Kontrafakta verfaßt worden. Es sei in dieser Hinsicht darauf hingewiesen, daß zu der bekannten Weihnachtssequenz: "Laetabundus, exultet fidelis chorus" bereits K. Bartsch nicht weniger als 26 Kontrafakta aufgezählt hat [K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters, Rostock (1868) 220], und Cl. Blume vermag diese Zahl noch um viele zu vermehren. "Es wird kaum genügen", so schreibt er, "wenn wir sagen, daß hunderte und aberhunderte Sequenzen auf die Melodie "Laetabundus" gedichtet wurden. Jeder Sequenzenband der Analecta Hymnica ist reich an Beispielen hierfür" [Cl. Blume, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung, Leipzig (1909) Bd. 2, 17].

Die Gepflogenheit, eine Nachdichtung auf eine ältere Melodie zu verfassen, erstreckt sich über die ganze mittelalterliche Liedliteratur.

Einige ältere, z.T. datierbare Denkmäler, zeigen das: der in der Hs Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Aug. 56, 16.8 mit Neumen überlieferte "Modus Ottinc", eine Verherrlichung der Ottonen, wurde auf eine ältere, einst Otto I. vorgesungene Melodie gedichtet [LHdb 160], und zu dem "Modus qui et Carelmanninc" der eben erwähnten Hs hat bereits K. Bartsch festgestellt, daß er eine Anpassung des geistlichen Textes "Inclito celorum" auf die Melodie des weltlichen, nach Scherer deutschen "Karlmannslied" ist, das ebenfalls einem anderen Gesang, der Paulussequenz: "Concurrite huc populi" die als "Liddy Karlomannici" in der St. Gallener Hs 546 überliefert ist, als Vorbild diente [LHdb 161].

Es ist dies eine Parallelerscheinung zu dem 880 entstandenen deutschen Leich RATPERT's auf den heiligen Gallus, der rhythmisch von EKKEHARD IV. in einem lat. Kontrafaktum nachgebildet worden ist.

Dem Pilgergesang: "O Roma nobilis orbis et domina" steht das laszive, in Verona entstandene Liebeslied: "O admirabile Veneris ydolum" als Kontrafactum zur Seite [LHdb 161].

Nicht nur auf deutschem, auch auf frz. Boden finden wir in früher Zeit die Kontrafaktur; das älteste Denkmal in poetischer Form, das "Eulalialied", das mit dem ahd. "Ludwigslied" auf demselben Pergamentblatt überliefert ist, enthüllt sich als Nachbildung der ihm unmittelbar vorhergehenden Eulalia-Sequenz: "Cantica virginis Eulalia", deren Melodie leider nicht erhalten ist [M. Enneccerus, Versbau und gesanglicher Vortrag des ältesten frz. Liedes, Frankfurt (1901)].

Unter den uns so spärlich erhaltenen ältesten Denkmälern der deutschen wie der französischen Literatur schon finden wir also die Kontrafaktur in den geistlichen Werken vertreten. Mag nun aus dieser alten Gewohnheit des Kirchenlieds allmählich eine liebgewonnene Regel geworden sein, Tatsache ist, daß die Kontrafaktur sich beim geistlichen Lied immer besonderer Beliebtheit erfreut hat, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß sie beim weltlichen Lied ausgeschlossen wäre.

Die Kontrafaktur ist also keine vereinzelt dastehende Erscheinung, sie ist auch keineswegs nur ein mehr oder weniger sklavisches Nachbilden eines Musters, einer Vorlage - sie zeigt auch recht interessante Spielarten. Die Häufigkeit ihres Auftretens bietet daher die Möglichkeit, manche Zusammenhänge aufzudecken, die ohne ihre Hilfe nicht ohne weiteres sichtbar würden.

WORAN ERKENNT MAN EIN KONTRAFAKTUM?

Mitunter machen die Dichter von Kontrafakta es uns leicht, das Vorbild aufzufinden, indem sie es selbst in ihren Gedichten angeben oder auf dasselbe anspielen. So nennt BERTRAN de BORN in seinem Sirventés Pill 80.13

D'un sirventes no'm chal far lonher guanda,
Tal talan ai que'l diga e que l'espanda [StiBert 70]

in Vers 25

Conseilh vuolh dar e'l so de n'Alamanda

sein Vorbild, nämlich GIRAUT de BORNELH's Tenzone Pill 242.69

Si'us quer conselh, bel'ami' Alamanda,
No'l me vedetz, c'om cochatz lo'us demanda [KolGir I, 366],

mit dem es im Bau völlig übereinstimmt [ZrPh 3,409].

UC de SAINT-CIRC beginnt sein Sirventés Pill 457.42:

Un sirventes vuelh far en aquest son d'en Gui
Que farai a Faiensa mander a'N Guillami [JSalv 96],

wobei er auf die Entnahme der Melodie (son) von GUI de CAVAILLON hinweist, und zwar auf das gleiche Lied, das auch PEIRE BREMON in Pill 330.20

Un vers voill comenzar el so de messer Gui
Pos Gui m'a dit mal, eu lo dirai autressi [BouBré 74]

benutzt hat. Zwar ist ein Angriffslied Gui's, auf das Peire Bremon (mit: "Guis m'a dit mal") hinweist, nicht erhalten, doch könnte Gui's fingierte Tenzone Pill 192.3

Ai, Mantel vil de croi fil, a mon dan vos comprei.
Si mal aia'l pais, on de vos m'enpacei (Kol Dicht 81)

die entsprechende Melodie gehabt haben [ZrPh 9,128].

Weiter erwähnt UC de SAINT-CIRC in Vers 4 seines Sirventés Pill 457.21

Messonget, un sirventes
M'as quist et donar lo t'ai
Al plus tost que ieu poirai
El son d'En Arnaut Plagues [JSalv 93],

daß sein Lied ein Kontrafaktum von Pill 32.1

Ben volgra mi dons saubes [ApRog 84]

des ARNAUT PLAGUES ist, das außer ihm FOLQUET de ROMANS Pill 156.14

Una chanso sirventes
A ma dona trametrai [ZRom 46]

und BERNART de TOT-LO-MON Pill 69.3

Mals fregz s'es els ricx croys mes
Ricx homes de tals en say [ApIned 47]

benutzt haben. Die engen Beziehungen zwischen Bernart und Folquet gehen aus Vers 35 "ni fals lausengiers destrics" bei Bernart und Vers 25 "ni fals lausengiers enics" bei Folquet hervor.

ISNART d'ENTREVENAS singt sein Lied Pill 254.1

Del sonet d'En Blacatz
Sui tant enveios,
Que descortz e chansos
E retroenchas i fatz [ZrPh 23,243]

nach der Melodie von BLACATZ' Lied Pill 97.1

Be fui mal conseillaz,
Car les granz messios [ZrPh 23,244],

mit dem es formal genau übereinstimmt [ZrPh 9,128].

Französische Dichter stehen in dieser Hinsicht ihren prov. Kollegen nicht nach; so erklärt der anonyme Verfasser des geistlichen Liedes Rayn. 1609

L'autr'ier m'iere rendormis
Par un matin an esté [Järn I,26]

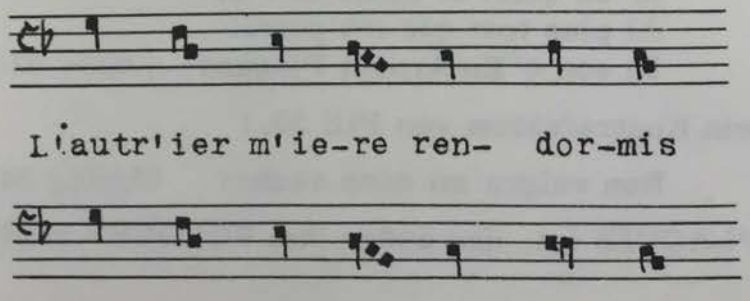
am Anfang der zweiten Strophe:

"Quant li rossinoil jolis
Chante seur la fleur d'esté",
C'est li chans seur quoi j'ai mis
Le dit que je ai trouvé..

und zitiert hierbei die beiden ersten Verse seines Vorbildes Rayn. 1559

Quant li rossignols jolis
Cante seur la flor d'esté [Fath 89],

das er in Vers 6 als "un chant qui jadis Soloit estre mout jöis" bezeichnet. Autor des Vorbilds dürfte RAOUL de FERRIÈRE, nicht der Chastelain de Couci sein.



Wohl aber kommt ein Lied dieses Sängers als Vorbild für Rayn. 358.

Li Chastelains de Couci ama tant
Qu'ainz por amor nus n'en ot dolor graindre [SpLS 20]

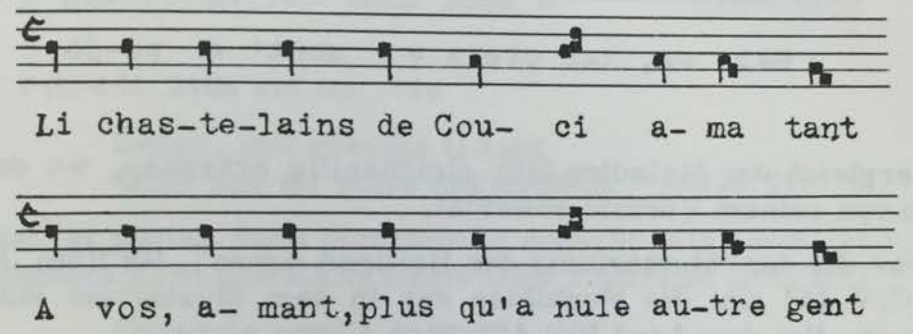
in Betracht, denn in Vers 3 erklärt das Kontrafaktum:

Por ce ferai ma complainte en son chant.

Die achtzeilige Strophe aus Zehnsilbnern ist allerdings siebenmal unter den echten Liedern des CHASTELAIN vertreten. Die Verteilung der männlichen und weiblichen Reime, die Wahl der Reimsilben und ihre gegenseitige Anordnung in der Strophe lassen an Rayn. 679 denken:

A vos, amant, plus k'a nule autre gent
est bien raisons, ke ma dolor complaigne [Fath 36],

und die Gleichheit der überlieferten Melodien beweist die Richtigkeit der Vermutung.



Auch das anonyme geistliche Lied Rayn. 156

Tout ensement con retraient a l'aire
Li oiseillon por nature assevir [Järn I, 37]

teilt in der letzten Strophe mit:

33. Chançon faite de si haute saintuaire
Qu'a li loer ne puet nus avenir,
Va ce celui dont je tieng l'assemplaire
Et la forme de ceste chant retenir,
Le vidame qui maint au marescaige.

Bisher ist es trotz des Hinweises in der letzten Zeile noch nicht gelungen, das Vorbild des geistlichen Liedes zu ermitteln. Ein Lied des VIDAME de CHARTRES kommt jedenfalls nicht in Frage.

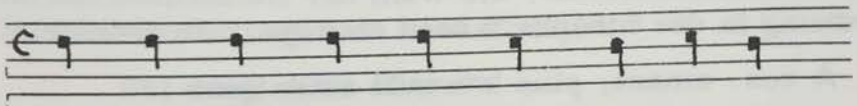
Als wertvoll und zuverlässig haben sich auch die von den Schreibern der Hss zu den Kontrafakta hinzugesetzten Angaben über die Vorbilder erwiesen. So vermerkt z.B. der Schreiber der prov. Hs R fol. 40a hinter dem Lied des MONGE de MONTAUDON Pill 305.10

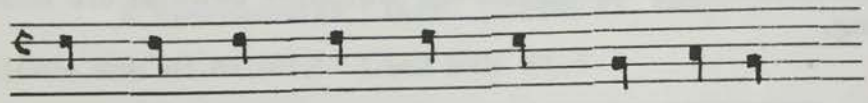
Fort m'enoja, s'o auzes dire
Parliers quant es avols servire [BChr 146],

daß dieses Lied "el so de la Rassa" gedichtet sei, d.h. es wird als Kontrafaktum von BERTRAN de BORN's bekanntem Lied Pill 80.37

Rassa, tan creis e mont' e poja
Cela qu'es de totz enjans voia [StiBert 116]

bezeichnet. Die Melodien bestätigen die Angabe des Schreibers.





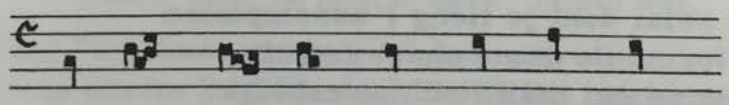
Der Vergleich der Melodien läßt gleichzeitig erkennen, wo das Kontrafaktum von seinem Vorbild abweicht.

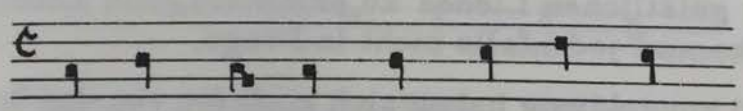
Die prov. Hs des "Mysteriums der Heiligen Agnes", Hs Rom, Bibl. vatic. Chigi C.V.151 gibt die Vorbilder der in dem Mysterium eingestreuten Lieder an. Bei dem Lied Pill 461.84a

Diable, guaras non tormentes
Cest' arma que touta vos es [JAgn 35]

teilt die Hs mit: "angelus planctum facit in sonu: Veni creator spiritus"; das Lied benutzt also die Melodie der Pfingsthymne des RHABANUS MAURUS

Veni creator spiritus
Mentes tuorum visita



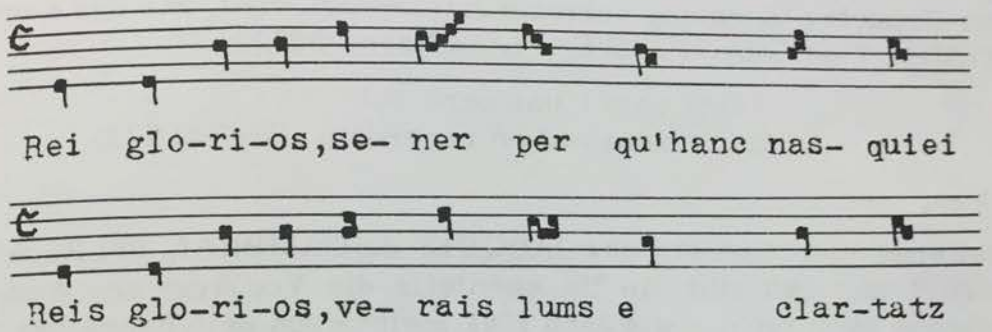


Bei dem Lied Pill 461.215b auf fol. 72r

Rei glorios, senher, per hanc nasquiei?
Morir volgra lo jorn que t'enfantiei, [JAgn 16]

vermerkt die Hs: "mater facit planctum in sonu albae: Reis glorios, verai lums e clardat". Vorbild ist die bekannte Alba von GIRAUT de BORNELH, Pill 242.64

Reis glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz, [KolGir 342]

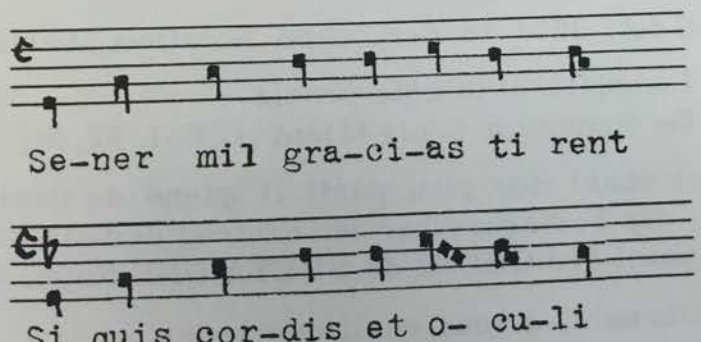


Zu dem Lied Pill 461.218a auf fol. 74v

Sener, mil gracias ti rent
Quar non mi voles desnembrar, [JAgn 21]

erklärt die Hs: "et postea facit planctum in sonu: Si quis cordis et oculi". Es ist das bekannte Lied des KANZLERS DER PARISER KIRCHE:

Quisquis cordis et oculi
Non sentit in se jurgia [Ah XXI, 114]



Der Brauch, Kontrafakta als solche in den Hss kenntlich zu machen, ist weit verbreitet. Die Berner Liederhandschrift, Stadtbibl. 389, teilt z.B. auf fol. 83 mit, daß das Lied von JACQUES de CAMBRAI Rayn. 114

Grant talent ai k'a chanteir me retraie
Si me covient par chanteir esjoir [Järn I, 83]

"ou chant: Loaus Amors et desiriés de joie" gedichtet sei; d.h. daß es ein Kontrafaktum des Liedes Rayn. 1730

Loiaus Amours et desiriers de joie
Et volentés que j'ai de deservir [ZrPh 45,415]

von COLART li BOUTELLIER ist.

Weiter wird auf fol. 90r der gleichen Hs bei Rayn. 1563

Haute dame, com rose et lis
Ont sormonteit toute color [Järn I,84]

angegeben: "Jaikes de Cambrai ou chant de l'unicorne", wobei jedem, der mit der Trouvère-Dichtung vertraut ist, bewußt wird, daß das Kontrafaktum THIBAUT de CHAMPAGNE's Lied Rayn. 2075

Aussi com l'unicorne sui
Qui s'esbahist en regardant [WaThi 112]

nachahmt.

Bei weiteren vier Liedern des JACQUES de CAMBRAI, bei Rayn. 1856, 1178, 2091 und 380 gibt die Hs ebenfalls die Vorlagen an. Wenn diese Mitteilungen auch nicht - wie Järn I,81 meint - von dem Schreiber der Hs selbst, sondern von einem späteren Rubrikator herrühren, der sich bekanntlich in der Zuteilung der Lieder oft geirrt hat, so haben sich seine Angaben über diese Kontrafakta doch als zutreffend erwiesen.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die Hs T hingewiesen, wo auf fol. 73v der französische Lai Rayn. 192

Flours ne glais
N'oisiaus jais [G in StM 15,4]

als "uns lais de Nostre Dame contre le Lai Markiol" bezeichnet wird. Der Lai ist in der Hs ohne Notation überliefert.

In der Hs P wird auf fol. 201d zu dem ohne Notation überlieferten Lied Rayn. 1588

Longuement ai esté pensis
De chanter n'avoie talent [ZFSL 52,59]

mitgeteilt: "c'est el chant dou gieu parti li quens de Bretaigne". Sehr wahrscheinlich hielt der Textschreiber den Eintrag der Melodie für überflüssig, da das Jeu parti des QUENS de BRETAIGNE Rayn. 840

Bernart, a vous vueil demander
De deus choses la plus vaillant [JLRec I,3]

in der gleichen Hs, einige Blätter vorher, auf fol. 198d, bereits mit Notation Aufnahme gefunden hatte. Deshalb hat er auch keinen Raum zum Eintragen der Notation freigelassen.

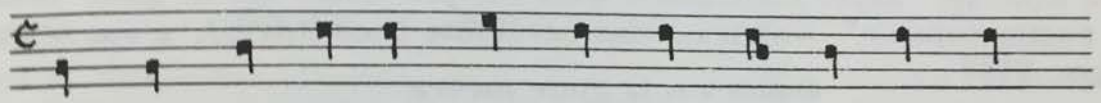
Auch in dem verhältnismäßig kleinen Repertoire der mhd. Liedmelodien finden sich Kontrafakta, auf die z.T. durch Rubriken hingewiesen wird. Die Colmarer Liederhandschrift bringt auf fol. 555r den Gesang "in des starken Boppen hofe done":

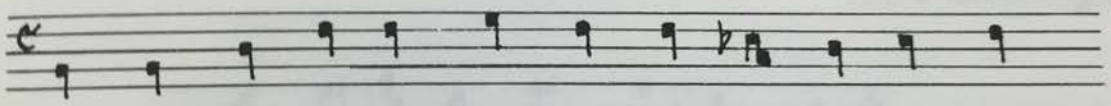
Ich weiss nit, ob der hymmel hanget oder swebt,
Ich weis nit, ob die welt uff einem eye klebt [Runge 136],

der sich als Kontrafaktum des in der Jenaer Liederhandschrift fol. 111c überlieferten Liedes des MEISTER POPPE:

O hoer unde starker almechtiger got,
Durch dyn almechticheit, durch dich, durch dyn gebot [GJen 117]

zu erkennen gibt. Die musikalische Überlieferung bestätigt den Sachverhalt, wenn auch im zweiten, größeren Teil der Melodie die Lieder stärker divergieren, und es noch einer genauen Untersuchung bedarf, festzustellen, welche der Hss die beste Fassung überliefert.





Im Wolkenstein-Kodex der Universitätsbibliothek Innsbruck lesen wir auf fol. 3r "Nota: diese vorgeschriben syben lieder singent sich in der ersten weyse des anefangs der da sich mit worten also anhebet: Am anefangk an göttlich forcht etc".

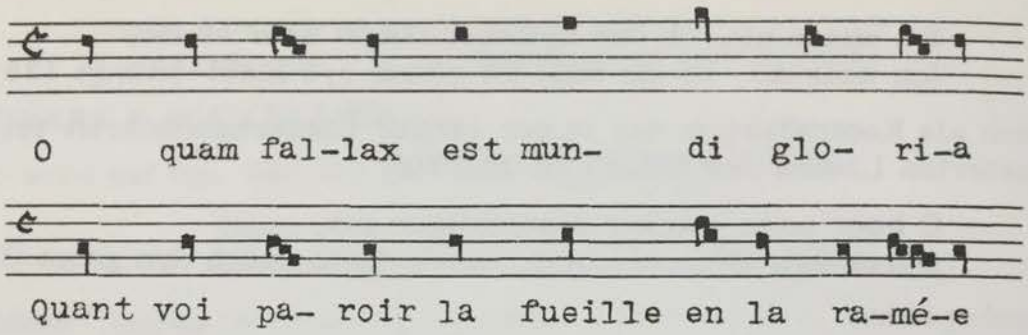
Da die mittellateinischen Lieder oft Nachbildungen volkssprachiger Vorbilder sind, finden sich in ihren Hss häufig Hinweise auf die benutzte Vorlage. So gibt die Hs des von ADAM de la BASSÉE verfaßten "Ludus super Anticlaudianum" Lille, Bibl. munic. 95, bei den, weltlichen volkssprachigen Liedern nachgedichteten lat. geistlichen Kontrafakta ziemlich regelmäßig das betreffende Vorbild an. Es heißt dort z.B. auf fol. 12r von dem lat. Kontrafaktum:

O quam fallax est mundi gloria
Pollicendo seducens hominem [Ah 48,299]

"super cantilenam: Quant voi la flor paroir sor le ramel ke li dous tans d'estet se reclarcist", und gibt sich damit als Kontrafaktum von Rayn. 550

Quant voi paroir la feuille en la ramée
Que li douz tens nouveaus est resclarciz [Din 3,437]

zu erkennen, als dessen Verfasser SAUVAGE de BETHUNE in Betracht kommt.



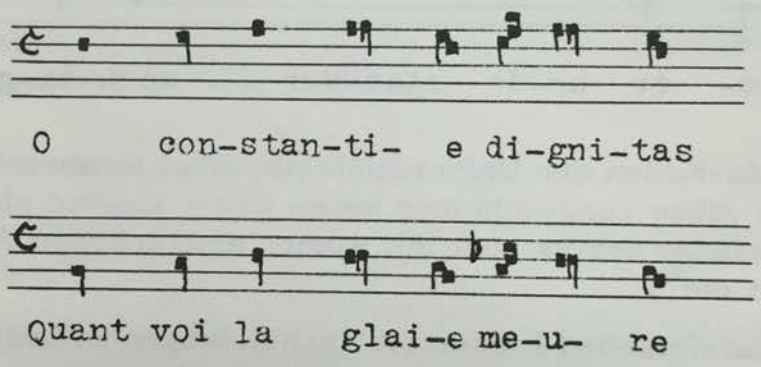
Oder auf fol. 19r findet sich bei dem lat. Lied

O constantie dignitas
Fundamentum gracie [Ah 48, 313]

der Eintrag: "super cantilenam quae incipit: Quant voi la glaie meüre et le rosier espanir", womit auf das berühmte Lied RAOUL's von SOISSONS Rayn. 2107

Quant voi la glaie meüre
Et le rosier espanir [Win 65]

hingewiesen wird.



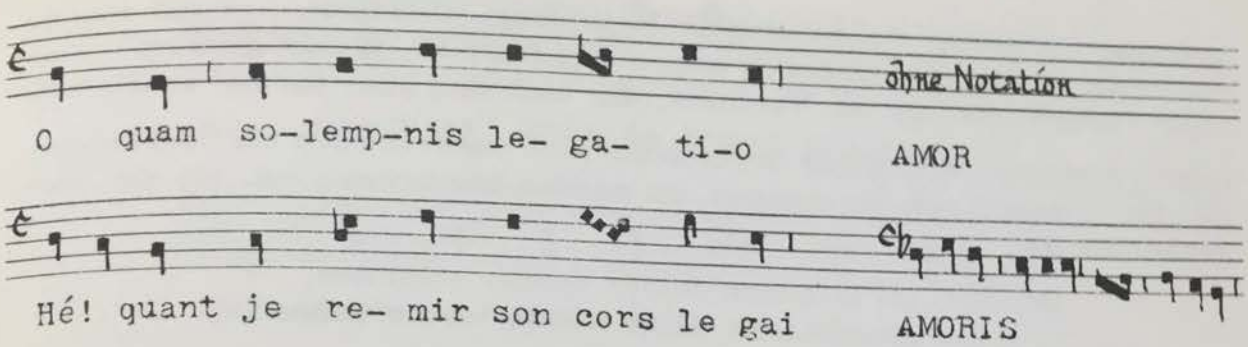
Auf die gleiche Weise werden Rayn. 711, 936 und 2054 als Vorbilder angegeben, und auch die Anleihe, die Adam de la Bassée bei der Motetten-Literatur gemacht hat, ist auf fol. 32r gewissenhaft registriert; denn dort lesen wir bei der Motette [364]:

O quam sollempnis legatio
Qua tuum Deus filium [Ah 48, 313]

"De Concordia dotante juvenem et cantante de sancte spiritu super illud: Et quant jou remir son cors le gai cuius tenuram tenet: AMOR." In der Tat handelt es sich bei dem Vorbild um die sehr verbreitete Motette [361]

Hé, quant je remir son cors le gai
Hé Dieus, onquore l'amerai [RayMot I, 62]

mit dem Ténor AMORIS aus dem Pfingst-Alleluia "Veni sancte spiritus", an dessen mehrstimmigem Vortrag die "Concordia" mit der Haupttext-stimme beteiligt ist [LQuel 215].



Das gleiche Verfahren wendet die Hs Paris, Bibl. nat. lat. 15131 in der Sammlung lat. Lieder auf fol. 177 an. Die meisten dieser Lieder sind frz. Vorbildern nachgebildet. Auf fol. 177b lesen wir z.B. über dem lat. Lied

Marie preconio
Serviat cum gaudio [ZrPh 50,203]

"contra in latino: Par defaus de leauté que j'ai en amour trové me partiré du päis ". Nun ist dieser frz. Text der Refrain, mit dem das Virelai Rayn. 464 der Oxforder Hs I fol. 226c beginnt:

Par faute de leautei
Ke j'ai an Amours trovei [GRond 1,133].

Der Bau des lat. Stückes beweist, daß es ein Kontrafaktum dieses Virelai ist.

Interessant ist ferner, daß dieser lat. Refraintext dem Anfang einer Sequenz entlehnt ist [HSchw 114 Anm.]. Da die Hs den lat. Liedern nur Refrains vorausschickt [GRond 2,291], gehören alle lat. Lieder der Gattung der Virelais an. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Aufnahme der frz. Refrains nur dem Zweck diente, in der notenlosen Hs anzugeben, auf welche der den damaligen Sängern bekannten Melodien der lat. Text zu singen war.

Auch in den in Deutschland entstandenen Hss war diese Praxis nicht unbekannt. Umstritten ist in dieser Hinsicht die Bedeutung der 36 deutschen Einzel- oder Doppelstrophen in der Hs der "Carmina Burana" (= München, Staatsbibl. Clt 4660). Die definitive Ausgabe der lat. Lieder dieser Hs verdanken wir O. SCHUMANN. Mögen auch einige der deutschen Stücke das Vorbild für lat. Kontrafakta der Hs abgegeben haben, die Mehrzahl "sind formale, z.T. auch inhaltliche Nachbildungen der lat. Lieder, verfaßt wenigstens zum Teil erst gegen 1300, teilweise leidlich geglückt, zum großen Teil dichterisch wertlos, einige mehr als wertlos" [O. Schumann, Die deutschen Strophen der Carmina Burana, in Germ.-Rom. Monatsschrift 14,436].

Ob man die deutschen Stücke der Hs als so ganz wertlos einschätzen soll?

Betreten wir den kirchlichen Sektor, dann erweist sich, umgekehrt, die lat. Lieddichtung oft als Vorbild volkssprachiger Nachdichtung oder Über-

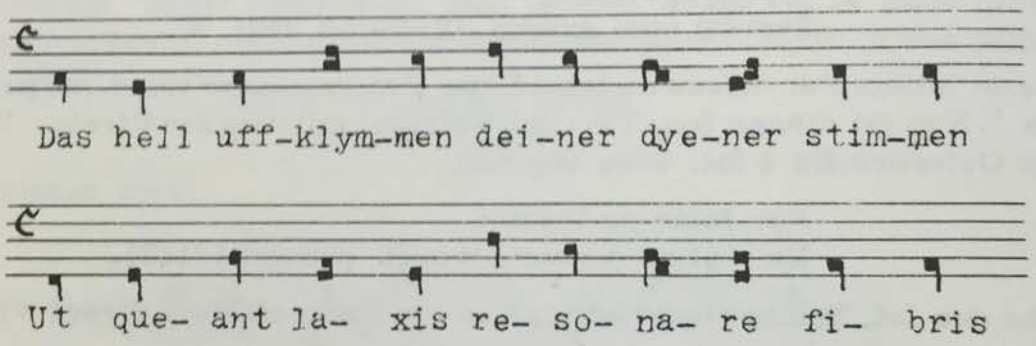
setzung. So finden wir in der Hs Engelberg, Stiftsbibl. 314 auf fol. 6v das Lied: "Ach got und herre super Rex Christe, factor omnium", eine freie Paraphrase des lat. Vorbilds, das sich ihm aber formal anschließt.

Oder geistliche Dichtungen bezeichnen sich ausdrücklich als Übersetzungen lat. Hymnen bzw. Sequenzen. So werden bezeichnet: fol. 10r der eben genannten Hs

Das hell uff klimmen deiner dyener stimmen,
Czerklengken sunder deine werch, deine wunder

als "Ut queant laxis verbo et melodia".

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum [Ah 50]



Auf fol. 89r vermerkt die Hs Engelberg zu: "Vroet üch alle: sicut Letabundus verbo et melodia." Wahrscheinlich stand eine derartige Bemerkung auch bei der Verdeutschung der Sequenz [Ah 50, 313]:

Ave preclara
Maris stella

in Ich grüess dich gerne

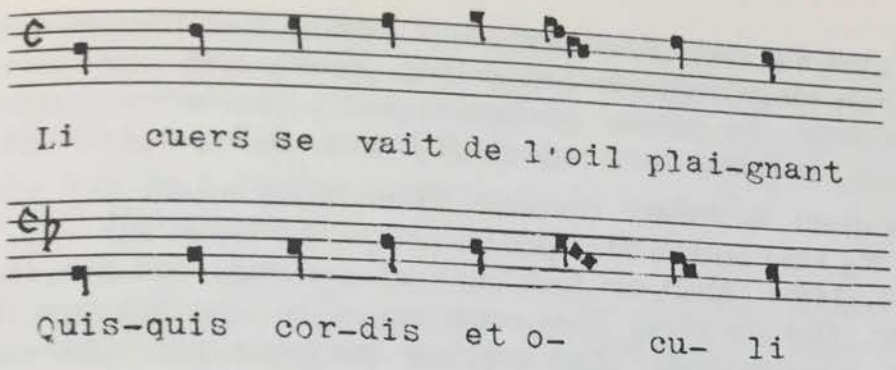
deren Anfang in der Engelberger Hs fehlt, von der wir aber aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (= Wien, Nationalbibl. 2856) erfahren, daß diese Übersetzungen, wie auch die von "Ut queant" und "Ave preclara" vom MÜNCH von SALZBURG verfaßt sind.

Auch das frz. Sprachgebiet kennt Übersetzungen und Übertragungen, die den formalen Aufbau und die Melodie des Originals übernehmen. Ich erinnere in dieser Hinsicht an die vom KANZLER der Pariser Kirche, PHILIPP, selbst angefertigte frz. Übertragung Rayn. 349

Li cuers se vait de l'oil plaignant
Et dit qu'il a fet mesprison [Rom 1, 202]

seines weitverbreiteten Conductus

Quisquis cordis et oculi
Non sentit in se jurgia [Ah 21, 114]



oder an die frz. Bearbeitung Rayn. 272

Tout ausi com l'olifans
Car com chiet ne puet leveir

des prov. Liedes Pill 421.2

Atresi com l'orifans
Que, quan chai, no's pot levar [LoLb 189]

von RICHART de BERBESIEUX.

Noch ein anderes Lied von BERBESIEUX, Pill 421.10

Tuit demandon qu'as devengud' Amors
Et eu a totz dirai ne la vertat [AnglBerb 282]

hat eine frz. Übersetzung hervorgerufen: Rayn. 1952

Tuit demandent k'est devangue Amor
Et o a tous en dirai la vertait [Wack 32]

der Hs C fol. 234.

Auch die ansprechende Melodie des Liedes Rayn. 489

Nouvele amour qui si m'agrée
De joli cuer mi fait chanter, [Rom 58,352]

von ROGERET de CAMBRAI hat eine wörtliche Übersetzung ins Provenzalische:

Novel' amor que tant m'agreia
Me fai lo cor de joi chantier, [Rom 58,353]

hervorgerufen; leider ist die Übersetzung nur fragmentarisch erhalten.

Auch ein Fragment des frz. Liedes Rayn. 534

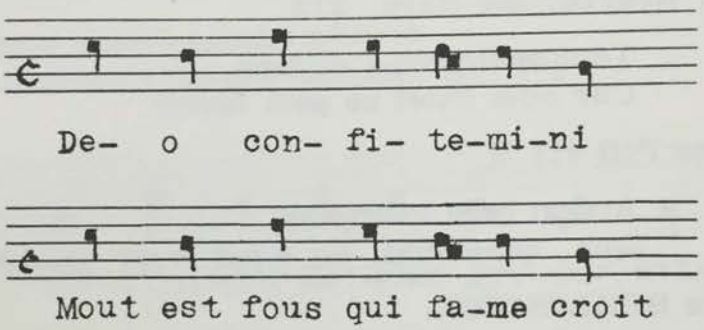
Quant voi née ·
La flor en la prée [SpLS 9]

ist in die prov. Liederhs G fol. 143 geraten.

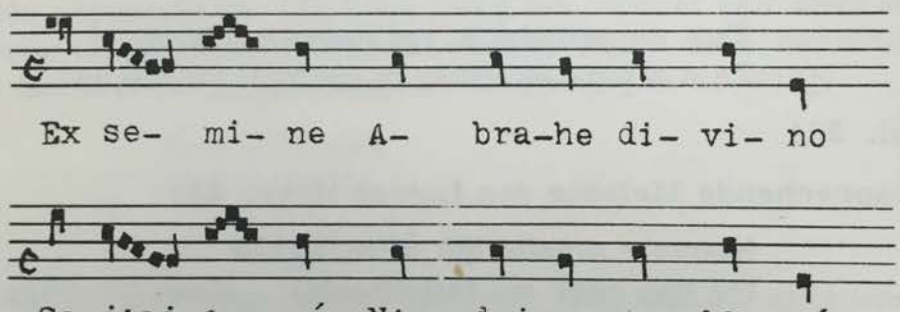
Wie schon oben erwähnt, erleichtern die Marginaleinträge der Hs StV das Auffinden der aus den St. Victor-Melismen hervorgegangenen frz. Motetten außerordentlich. Nicht weniger als 37 von den mitgeteilten

Clausulae sind auf dem Rand mit dem Anfang des frz. Motettentextes versehen. Alle eingetragenen Textanfänge haben sich als zutreffend erwiesen, während die später nachgetragenen Textfortsetzungen zu fünf Anfängen sich als falsch herausgestellt haben [LRep 1,146; GStV].

Die StV-Hs steht in dieser Hinsicht keinesfalls allein da; auch in der Motettenhs W_2 sind solche Marginaleinträge. So lesen wir z.B. auf dem Rand von fol. 146v: "Mult est fous" und wissen nun, daß die dort aufgezeichnete lat. Motette [131] "Deo confitemini" mit der auf dem Rand vermerkten frz. Motette [132] "Mout est fous qui fame croit" übereinstimmt.



Oder: auf fol. 146v findet sich bei der lat. Motette [483] "Ex semine Abrahe divino moderamine" der Marginaleintrag: "Se j'ai amé", der auf die frz. Motette [485] "Se j'ai amé, n'en doit estre blasmé" verweist.



Die Marginaleinträge dieser Hs lassen unklar, ob die lat. oder die frz. Motette als Vorbild anzusehen ist. Die beiden frz. Motetten gehören der Gruppe der conductusartigen, der ältesten dreistimmigen Stücke an, die in der Hs einige Blätter vor den lat. Motetten, auf fol. 136v, aufgezeichnet sind [GFrühz.]. Weitere Eintragungen finden sich auf fol. 145r, 145v, 150v, 153v, 154v, 157r usw.

Aus Marginaleinträgen geht auch die Existenz deutscher Rondeau-Texte hervor: die Engelberger Hs 314 enthält nämlich auf den fol. 168r bis 169v acht lat. Rondeaux, bei denen jeweils die Anfänge deutscher Rondeau-Texte auf dem Rand eingetragen wurden [HSchw 112].

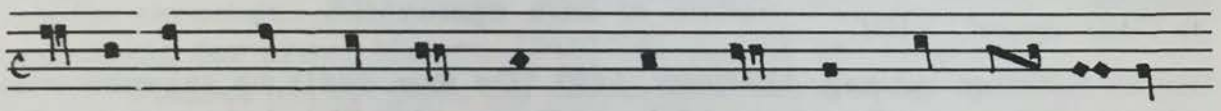
Über der geistlichen Motette [94] "Virgne glorieuse" der Hs Boulogne, Bibl. de la Ville 148 (119) fol. 91r ist der Anfang des weltlichen Vorbilds

"Boine compagnie" eingetragen, der auf die Motette [91] "Bone compagnie, quant ele est bien privée" verweist [LQuellen 210 Anm. 2]. Der Schreiber der Hs hat dann noch auf dem unteren Rand hinzugefügt: "Anno domini 1265 fuit littera istius verbuli (also der Text des Kontrafaktums, nicht die Musik) inventa a quodam canonico istius ecclesiae" (nämlich des Chorherrenstiftes Phalempin in der Nähe von Lille).

Die Gepflogenheit, den Melodien derartige Einträge, seien es Rubriken oder Marginaleinträge, beizugeben, ist recht alt; die Hss, die Sequenzen und deren Melismen enthalten, haben schon frühzeitig mit den Stücken auch deren Namen überliefert [GF1 Fak].

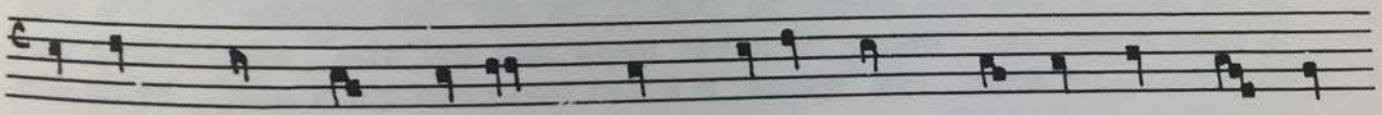
Der Brauch mancher Hss, Vorbild und Kontrafaktum gemeinsam der zugehörigen Melodie zu unterlegen, ist ein ebenso bequemer wie sicherer Hinweis auf die gegenseitige Abhängigkeit zweier Stücke.

So bringt z.B. die Hs London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 153v den lat. Leich: "Flos pudicitie, aula mundicie" mit der daruntergeschriebenen altfrz. Fassung "Fleur de virginité, chambre d'onesteté", beide Texte unter derselben Notenaufzeichnung; aus der Rubrik: "Cantus de Domina post cantum Aaliz" erfahren wir außerdem noch, daß die beiden Dichtungen selbst wieder Kontrafakta eines leider verschollenen Aaliz-Lai sind. Auf der nächsten Seite der gleichen Hs, auf fol. 154r, steht das lat. Lied "Angelus ad virginem subintrans in conclave", unter das das mittelenglische Lied: "Gabriel fram evene King sent to þe maide swete" gesetzt wurde; beide Texte folgen der gleichen Notenvorlage [GF1 179].



An-ge-lus ad vir-gi- nem sub- in-trans in con-cla-ve
Ga-bri-el fram e-vene king sent to þe mai-den swe-te

Dieses Verfahren beschränkt sich keineswegs auf diese Hs; die Hs London, Town Clerc's Office, Liber de Antiquis Legibus fol. 160v überliefert sowohl den altfrz. Lai: "Eyns ne soy ke pleynte fu" als auch die mittelenglische Übersetzung: "Ar ne kuthe ich sorghe non" zu ein und derselben darüber gesetzten Melodie [GIM 346].



Eyns ne soy ke pleyn-te fu, ore pleym d'an-gus-se tres-su,
Ar ne ku-the ich sor-ghe non, nu ich mot ma-nen min mon

In der mehrstimmigen Kunst ist dieses Verfahren ebenfalls angewandt worden. So bringt die Hs London, Brit. Mus. Harleian 978 fol. 11v unter

dem Text des bekannten Kanon: "Sumer is icomen in" den lat. Text: "Perspice Christi cola" [GlLko II, 1].

In der gleichen Hs fol. 9v ist dem lat. Motettentext [804] "Ave gloriosa mater salvatoris" der frz. Motettentext [806] "Duce creature, virgine Marie" untergeschrieben.

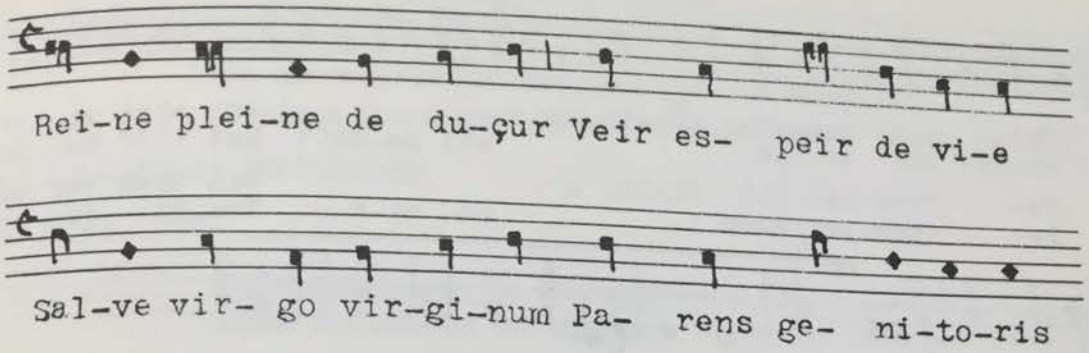
Auch die übrige Motettenliteratur kennt diesen Brauch: in der Hs Cambrai, Bibl. munic. 410 (386) wurden der Motetus-Melodie der beiden letzten zweistimmigen Motetten über dem frz. Text, der ihr in gewohnter Weise untergelegt ist, in kleiner Schrift lat. Kontrafakta zugefügt. So erhielt auf fol. 131v der frz. Motetus [841] "Je chantaisse por reviel pour celi k'ai amenée" das lat. Kontrafaktum [842] "Gaudeat ecclesia celebrans", und der frz. Motetus [651] "L'autr'ier juer m'en alai par un destor" das lat. Kontrafaktum [654] "Virgo viget melius dum peperit".

Bei der bisher besprochenen Kontrafaktur war mit dem Kontrafaktum zugleich die Bekanntgabe der Vorlage verbunden. So leicht wird es uns nun freilich nur in verhältnismäßig wenigen Fällen gemacht. Es gilt daher, Mittel und Wege zu suchen, die auch ohne diese Hilfe zur Auffindung der Kontrafakta führen können.

Es mag in dieser Hinsicht zunächst auf die Gewohnheit hingewiesen werden, in den Hss das Kontrafaktum seinem Vorbild unmittelbar folgen zu lassen. So folgt z.B. in der Hs O fol. 45b das Kontrafaktum Rayn. 1881 "De la procession au bon abé Poinçon" unmittelbar seinem Vorbild: Rayn. 123 "Devers Chastelvilain me vient la robe au main", das von J. Bédier dem Spielmann COLIN MUSET zugeschrieben wird [J. Bédier, Les Chansons de Colin Muset, VIII].

Die Hs K bringt auf pag. 113 Rayn. 1497 "De mon desir ne sai mon mieus eslire", und unmittelbar darauf folgend Rayn. 1495 "Li plus se plaint d'Amours, mais je n'os dire", beide von BLONDEL de NESLE. In der Hss-Gruppe K, N, P, V, X folgt auf Rayn. 538 "Chançon ferai plain d'ire et de pensée" unmittelbar das Kontrafaktum Rayn. 527 "Je chevauchai l'autr'ier la matinée", beide von RICHART de SEMILLI. Die Hs P fol. 100d bringt das Lied Rayn. 1424 "Qui veut Amours maintenir" von MONIOT de PARIS, dem als Kontrafaktum das Lied Rayn. 1860 "Par Amours ferai chançon" von RICHART de SEMILLI unmittelbar folgt. In den Hss K und X folgt dem Lied 1171 "Ma chançon n'est pas jolie" von JAQUEMAIN de LAVENTE le CLERC unmittelbar das Lied Rayn. 1108 "Amours qui m'a en sa baillie" von JACQUES de DOSTI. In der Hss-Gruppe P, j, R und W folgt Rayn. 149 "Helas, il n'est mais nus qui aint" unmittelbar das Kontrafaktum Rayn. 148 "Helas, il n'est mais nus qui n'aint", beide von ADAM de la HALLE.

In der Hs London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 155r folgt das anglonormannische Lied Rayn. 1970a "Reine pleine de duçur" dem lat. dreistimmigen Lied "Salve virgo virginum, parens genitoris" und zwar beidemal mit der gleichen Melodie versehen.

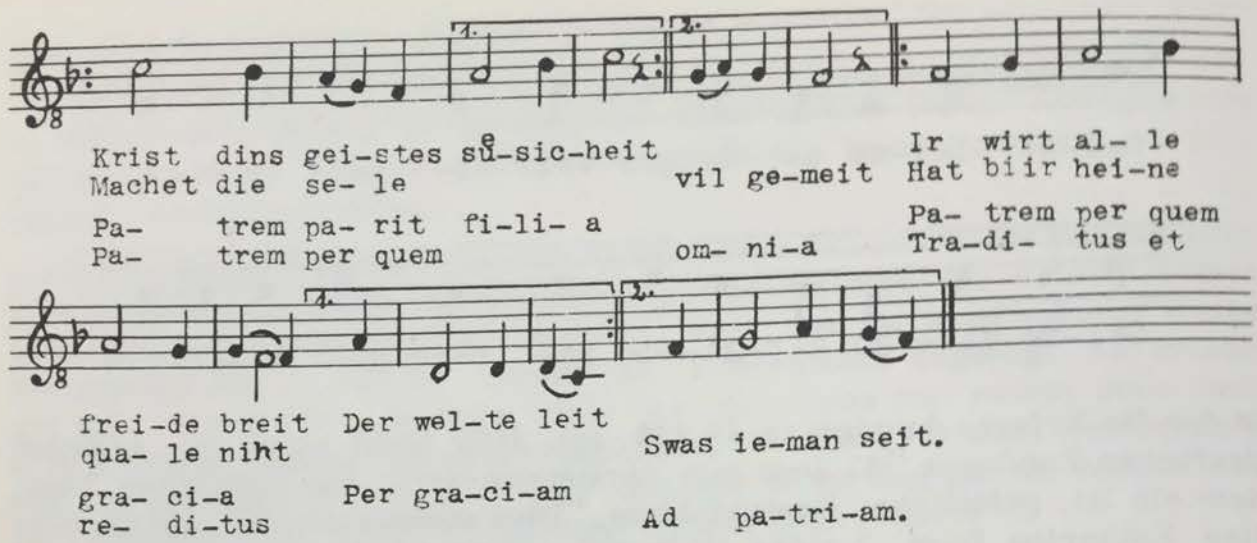


In der Hs Erfurt, Amploiana 4° 332, fol. 105r steht eines der seltenen deutschen Rondeaux "Al denc min verwennen kan", ein weltlicher Text, dem ein lat. geistliches Kontrafaktum, "Diva summa gratia", auf die heilige Katharina folgt. Leider fehlt die zugehörige Notation [HSchw 115 Anm. 21].

In der ältesten frz. Motettenhs, MüA, und Berlin, Bibl. von Joh. Wolf, folgen einer leider nur fragmentarisch erhaltenen Motette [307a] ihre beiden lat. Kontrafakta [307] "Scandit solium" und [307b] "Celi semita", wie auch auf die Motette [344a] "Selonc le mal" das lat. Kontrafaktum [344] "Doce nos hac die" folgt [LQuellen 189, wo Ludwig bemerkt, "es gehört zur besonderen Eigentümlichkeit der musikalischen Überlieferung in MüA, daß ... unmittelbar die musikalisch gleichen ... Motetten ... folgen"].

Auch in der Hs W_2 fol. 188v folgt auf die Motette [320] "Memor tui creatoris" die Motette [321] "Virgo virginem regina", beide mit der gleichen Melodie versehen. Allerdings sind in diesem Fall beide lat. Motetten Kontrafakta der prov. Motette [319] "Al cor ai une alegrance", wie aus der StV-Clausel hervorgeht, auf deren Rand der Anfang der prov. Motette vermerkt ist.

Einen interessanten Beitrag zu dieser Gruppe von Kontrafakta liefert die Hs Basel, Univ. Bibl. B XI. 8, die auf fol. 154r dem "Veni sancte spiritus et in me robur auge" (das auch - allerdings ohne Notation - in der Hs München, Staatsbibl. 14528 fol. 192v überliefert wird) das deutsche Kontrafaktum "Crist dines geistes suesicheit gip mir gereit" folgen läßt; desgleichen schließt die Hs auf fol. 156r dem "Patrem parit filia", einem Conductus, der auch aus den Neujahrsoffizien von Beauvais und Sens und aus der Hs Rom, Bibl. vatic. 9991 bekannt ist, das deutsche Kontrafaktum an: "Krist dins geistes suesicheit machet die sele vil gemeit" [HSchw 126].



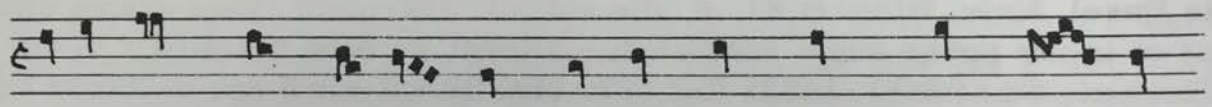
Verhältnismäßig leicht ist das Erkennen der Kontrafaktur, wenn zwei Lieder mit dem gleichen oder sehr ähnlichem Wortlaut beginnen. Genaue Übereinstimmung der Anfangsverse bei Rayn. 199

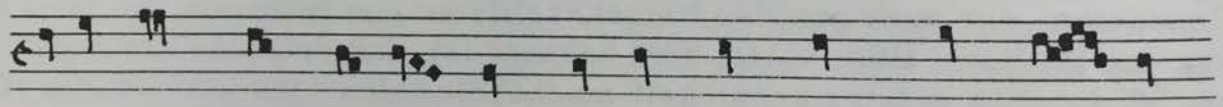
Aïmans fins et verais
Se li mons est vostre en pais

von GAUTIER d'EPINAL und bei Rayn. 198

Aïmans fins et verais
Debonairetés et pais

von LAMBERT FERRI weist darauf hin, daß das eine, Rayn. 199, das Vorbild, das andere, Rayn. 198, das Kontrafaktum ist.





Der zweite Vers bringt, wie aus dem Beispiel ersichtlich, die Differenzierung.

Genau so liegen die Verhältnisse bei den folgenden Beispielen:

bei Rayn. 1175 On me reprent d'Amours qui me mestrie
Que foloie mes cuers quant le consent,

einer "chançon couronnée" von JEHAN le PETIT, und dem Kontrafaktum Rayn. 1176

On me reprent d'Amours qui me mestrie
C'est a grant tort quant m'en reprent [Järn 1,162]

von GUILLAUME de BETHUNE;

oder bei Rayn. 1661

Puis que je sui de l'amoureuse loi,
Bien doi amour en chantant esaucier [Berger 239]

von ADAM de la HALLE, dem Kontrafaktum Rayn. 1662

Puis que je sui de l'amoureuse loi,
Que Jhesu Crist vaut croistre et essaucier [Järn 1,159]

von GUILLAUME de BETHUNE und dem Kontrafaktum Rayn. 1661a

Puis que je suy de l'amoureuse loy,
Bien doy chelui en chantant festiier,

einem religiösen Lied aus der frz. Übersetzung des "Ludus super Anticlaudianum". Das gleiche Verhalten zeigen Rayn. 221 und 222; Rayn. 598 und 599; Rayn. 1102 und 1102a; Rayn. 1545 und 1546; Rayn. 1811 und 1811a.

Mitunter sind so geringe Divergenzen nur in der ersten Zeile, daß die Zusammengehörigkeit trotzdem leicht festgestellt werden kann, wie etwa bei Rayn. 1636

Nouvelle Amours s'est dedans mon cuer mise
Qui me semont de faire nouvel chant [BCrois 271]

und dem Kontrafaktum Rayn. 1635

Loiaus Amours qu'est dedans fin cuer mise
Ne s'en doit ja partir ne remouvoir

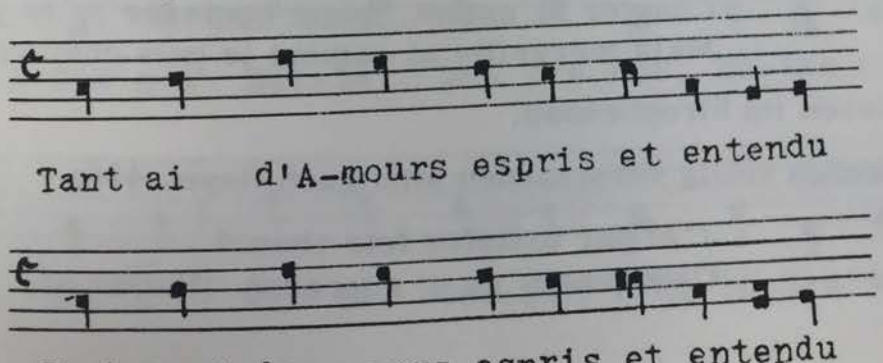
oder bei Rayn. 2054

Tant ai d'Amours espris et entendu
Que nus fors Dieu ne m'en puet plus aprendre

von GADIFER d'AVION und seiner Nachbildung Rayn. 2053

J'ai tant d'Amours espris et entendu
Que desormais veul a chanter aprendre [Järn 1,102]

von LAMBERT FERRI.



Es unterliegt keinem Zweifel, daß das mhd. Lied des HER STEINMAR

Sumerzît, ich fröwe mich dîn
Daz ich mac beschouwen [BLd 302]

in dem geistlichen Lied:

Himmelrîche, ich fröwe mich dîn,
Daz ich dâ mag schouwen [BGLd 380]

eine Nachbildung erfahren hat.

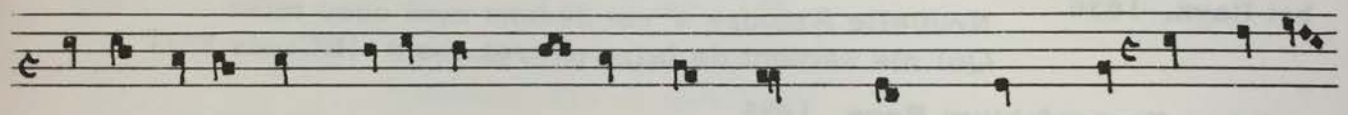
Allerdings gibt es auch Fälle, in denen Gleichheit der Anfangszeilen keine Gewähr bietet für Abhängigkeit, wie etwa bei den Liedern Rayn. 790

Bele dame me prie de chanter
Si c'est bien drois que je fasse chançon [Fath 39]

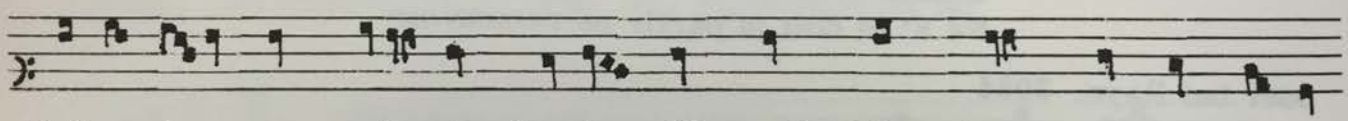
des CHASTELAIN de COUCI und Rayn. 790a

Bone dame me prie de chanter
Si est bien drois que je por li empraigne [WaThi 233],

das die Hs T fol. 94v JEHAN de TRIE zuschreibt - was von einem späteren Schreiber durchgestrichen und in "GACES le fist" abgeändert wurde -, das die Hs D fol. 6d jedoch THIBAUT de CHAMPAGNE zuweist, Lieder, die Raynaud für identisch hielt, die auch den gleichen Bau aufweisen, die aber trotzdem verschieden sind:



Be-le dame me pri-e de chanter Si c'est bien drois que je fasse



Boine dame me proie de chanter Si est bien drois que je por li

Auch Rayn. 1195

Chanter m'estuet, quant volenté m'en prie,
Du rossignolet qui d'Amours s'escrie, [Järn 2,182]

ist kein Kontrafaktum von Rayn. 1194 von JACQUES d'AMIENS:

Chanter m'estuet, quant contesse m'en prie,
Mais merveille ai coment je puis chanter; [Simon 52];

sie differieren im Strophenbau.

Im Strophenbau völlig verschieden sind auch Rayn. 416a

J'ai par maintes fois chanté
C'onques n'en oi gueredon [HuDar 58]

und Rayn. 416b J'ai par maintes fois chanté
De cuer marri [Rom 45,377],

sowie Rayn. 314 Ne puis laissier que je ne chant
Encontre la douce saison [NphM 31.42]

und Rayn. 314a Ne puis laissier que je ne chant
Puis que fine Amours me semont

von COLART li BOUTELLIER.

Mit "De chanter ne me puis tenir" beginnen drei Lieder: Rayn. 1474, 1474a und 1475, ohne daß sie Kontrafakta wären.

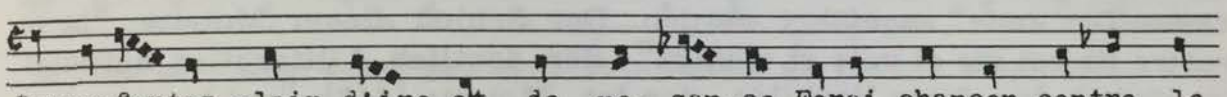
Ein Lied besonderer Art ist Rayn. 1740

Desconfortez com cis qui est sanz joie
Ferai chançon por mon cuer resjoir

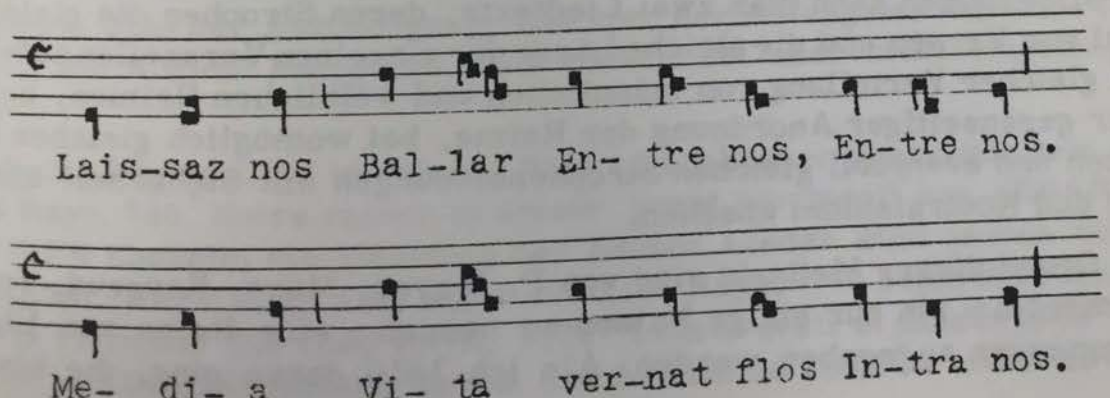
von OEDE de COUROIERIE († 1294). Der Autor ahmt das Lied Rayn. 233

Desconfortez, plain d'ire et de pesance
Ferai chançon contre le tens qui vient

von GACE BRULE nach und übernimmt vom Text des Vorbilds das erste Wort des ersten Verses, und die beiden ersten Wörter des zweiten Verses:



Hier kann auch erwähnt werden, daß mitunter der Schluß des Kontrafaktums textlich gleich dem des Vorbilds ist, wie etwa in dem bekannten prov. Tanzlied Pill 461.12 "A l'entrada del tens clar" und dem lat. Kontrafaktum "Veris ad imperia", in denen der Schluß lautet: "Ballar entre nos, entre nos" bzw. "vita vernat flos intra nos" [GNachl I, 222; II, 108].



Von Interesse ist, daß auch die mhd. Liedkunst gleiches aufweisen kann: TANHUSER's Leich: "Ich lobe ein wip, diu ist noch bezzer danne guot" endet mit den Worten:

Nu ist dem videlaere
Sin videlboge enzwei;

das lat. Kontrafaktum des mhd. Leich der Hs München, Staatsbilbl. lat. 5539 fol. 161r: "Syon egredere nunc de cubilibus" schließt:

Der sait, der ist enzwai.

[Spanke, Eine neue Leich-Melodie, in ZMw 14, 397].

Das Verfahren erinnert an die bei der älteren lat. Motette zu beobachtende Gepflogenheit, den Motetustext in den Text des Ténor auslaufen zu lassen, wie etwa in der verbreiteten Motette [448] "O Maria maris stella", die mit "in veritate" schließt und damit das Wort des Ténor "Veritatem" aufnimmt; oder in der Motette [437] "Flos de spina rumpitur", die mit den Worten "con filio regnat" in das Textwort des Ténor "Regnat" einmündet. Das gleiche ist der Fall bei den Motetten [274] mit "sustinere", bei [197] mit "seculum", in [322] mit "gaudebit", in [833] mit "domine", in [723] und [724] mit "aptatur", in [484] und [483] mit "sine semine", in [142] mit "in seculum", in [585] und [586] mit "Maria", in [501] mit "in odorem", um nur diese Beispiele unter vielen anderen anzuführen.

Gelegentlich wird dieses Verfahren auch von der frz. Motette übernommen. Als Beispiel kann das frz. Kontrafaktum, die Motette [450] "Glorieuse Deu amie" angeführt werden. Der Schluß dieser Motette: "la ou vostre fiz est vie et voie et veritez", der deutlich Alliteration aufweist, ist ähnlich dem ihres Vorbilds, der lat. Motette [448]: "qui te puro laudant corde in veritate" [LRep I, 179; Ed: GIM 269].

Die eben besprochenen Merkmale der Kontrafaktur, die Stellung des Kontrafaktums unmittelbar hinter seinem Vorbild und der gleichlautende Textanfang, sind gewissermaßen nur Ausnahmeerscheinungen gegenüber der viel größeren Zahl der Fälle, in denen äußerlich nichts auf das Vorhandensein einer Kontrafaktur hindeutet.

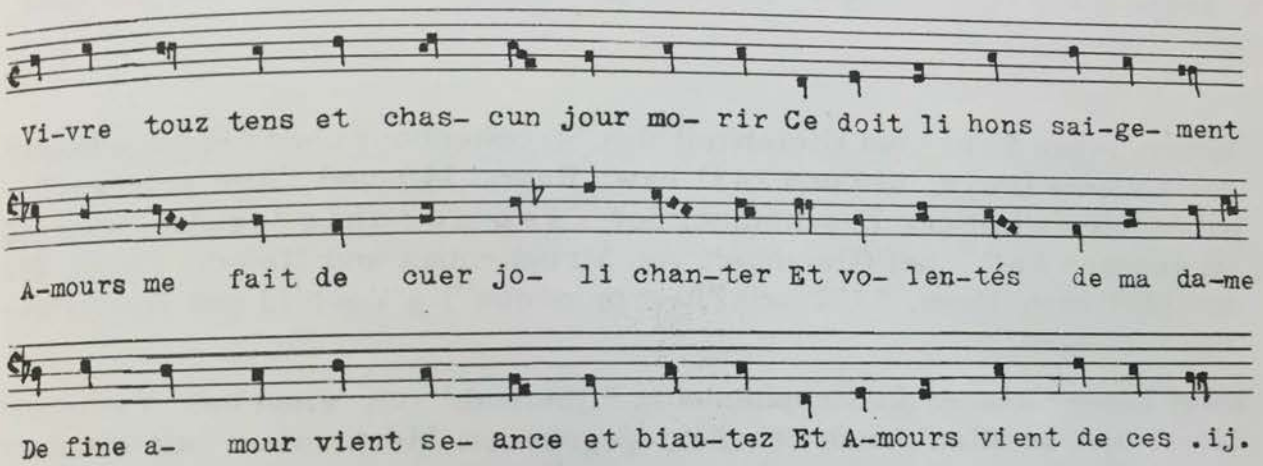
Die Praxis hat eine Reihe von Beobachtungen textmetrischer Art ergeben, die das Auffinden von Kontrafakta ermöglichen.

Im allgemeinen kann man zwei Liedtexte, deren Strophen die gleiche Anzahl von Versen und die gleiche Länge der einzelnen Verszeilen aufweisen, bei gleicher Verteilung von männlichen und weiblichen Reimen, bei gleicher gegenseitiger Anordnung der Reime, bei womöglich gleichen Reimsilben und eventuell gleichen Strophenbindungen mit Sicherheit als Vorbild und Kontrafaktum ansehen.

Auf Grund dieser Methode sind von P. Meyer, Maus, Raynaud, Jeanroy, Järnström - um nur einige Namen zu nennen - eine Reihe von Übereinstimmungen angegeben worden. Als ich 1910 daran ging, die bis dahin

vorliegenden Resultate mit den mir damals zur Verfügung stehenden Melodien der betreffenden Lieder zu vergleichen, stellte ich musikalisch teils Übereinstimmung, teils völlige Verschiedenheit fest.

Ich wies darauf hin, daß das anonyme, geistliche Lied Rayn. 1431 "Vivre touz temps et chascun jour mourir" den gleichen Strophenbau: 10 ababbaab mit über 10 anderen Liedern teilt; daß es den gleichen Strophenbau und Reimwechsel: -ir und -er bzw. -er und -ir hat wie Rayn. 819 "Amours me fait de cuer joli chanter" von JEHAN de la FONTAINE de TOURNAI, daß aber nicht Rayn. 819 als Vorbild in Frage komme, sondern Rayn. 407 "De bone amour vient science et bonté" von THIBAUT de CHAMPAGNE, dessen Reime: -é und -i weniger gut zu Rayn. 1431 passen, dessen Melodie aber mit der von Rayn. 1431 übereinstimmt, während die von Rayn. 819 völlig abweicht.

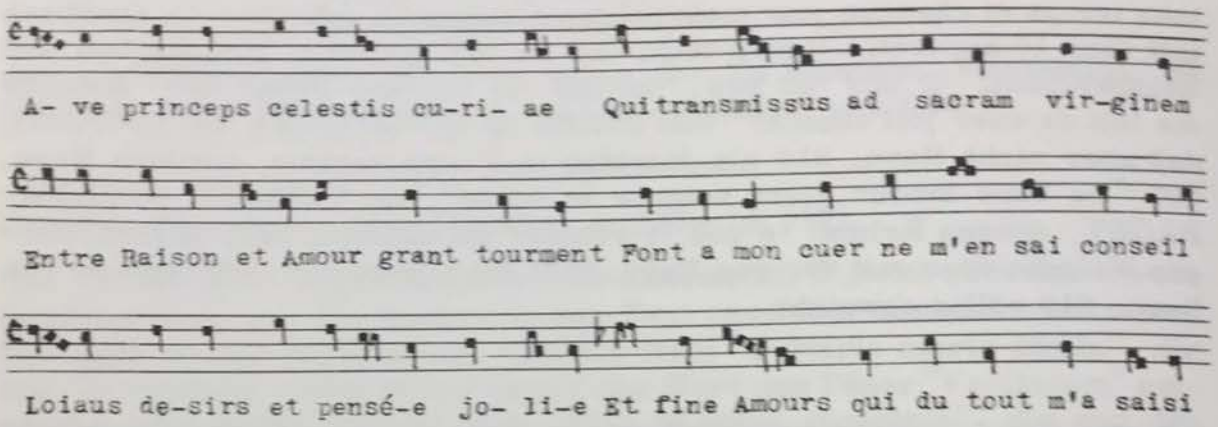


Der Liller Kanonikus ADAM de la BASSEE benützt zu den lat. Nachdichtungen der Lieder seines "Ludus super Anticlaudianum" bekannte Trouvère-Melodien. Der Autor hat zudem die Gewohnheit, in seiner Hs über den einzelnen Liedern jeweils den Anfang des Trouvère-Liedes anzugeben, dessen Melodie er benutzt hat.

Leider fehlt diese Angabe bei einigen Stücken, so z.B. bei dem Lied: "Ave princeps celestis curiae" auf fol. 21r. Es wird wohl in der Überschrift "ut supra", also der Ankündigung, daß hier der Anfang des Vorbilds folgen soll, die Absicht kundgetan, das Vorbild ist aber nicht eingetragen worden.

Nun stimmt Adams Lied in seinem Bau: 10 ababbaacc genau mit dem des Liedes Rayn. 740 "Entre raison et amour grant tourment" von JEHAN de GRIEVILER überein; die Melodien der beiden Lieder sind jedoch völlig verschieden. Adam kann also nicht das Lied Rayn. 740 benützt haben; er imitierte vielmehr das Lied Rayn. 1172 "Loiaus desir et pensée jolie" von MARTIN le BEGUIN, dessen Reime mit Ausnahme von V.2 und 4 abwei-

chend weiblich sind, dessen Melodie wir jedoch bei Adam genau wiederfinden.

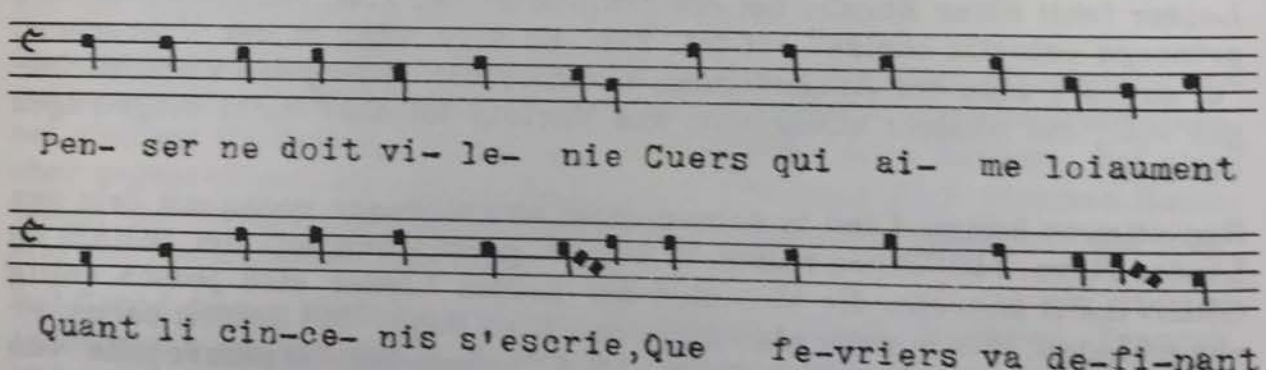


In dem einen Fall - bei Gleichheit des Strophenbaus aber Verschiedenheit der Melodie (Rayn. 819 und 1431 bzw. Rayn. 740 und "Ave princeps") - haben wir es mit der Erscheinung der "Isomorphie" zu tun, während im anderen Fall - bei Gleichheit von Strophenbau und Melodie (Rayn. 407 und 1431 bzw. Rayn. 1172 und "Ave princeps") - Vorbild und Kontrafaktum vorliegen.

Zwei Lieder können in Strophenbau, Silbenzahl der einzelnen Verse und Reim, also in allen durch den Text gegebenen Merkmalen, mit einander übereinstimmen, wie etwa Rayn. 1148 "Quant li cencenis s'escrie" von PERRIN d'ANGICOURT und Rayn. 1240 "Penser ne doit vilenie" von JEHAN ERART, deren erste Strophe wie folgt reimt:

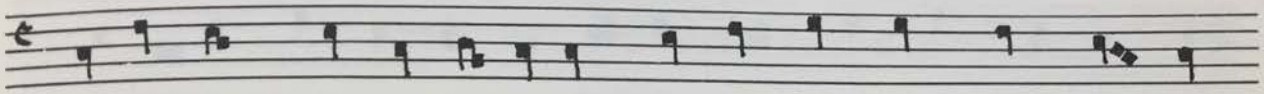
1148: -ie, -ant, -ie, -ant, -ant, -ie, -ie, -ai, Refrain -ai
1240: -ie, -ent, -ie, -ent, -ent, -ie, -ie, -ai, Refrain -ai

und trotzdem völlig verschiedene Melodien besitzen; es liegt dann eben Isomorphie vor und keine Kontrafaktur.

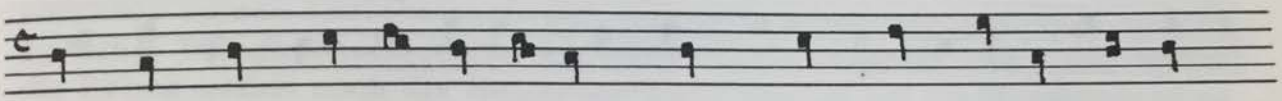


Siebenzeilige Strophen aus Siebensilbnern sind sehr beliebt, sie finden sich bei den ältesten Trouvères. BLONDEL de NESLE verfaßte sein Lied Rayn. 628 "Ains que la feuille descende" in diesem Versmaß, und auch CONON de BETHUNE bediente sich dieser Strophenform in Rayn. 629 "Chançon legiere a entendre"; wenn wir auf prov. Boden hinübergehen, so finden wir bei PEIROL in Pill 366.12 "Del seu tort farai esmenda" den gleichen Strophenbau.

Ains que la feuille descende Des ar-bres seur la ra-mé-e



Chançon le- giere a entendre Fe-rai que bien m'est mestiers



Del seu tort fa-rai esmenda Leis que'm fez partir de se

Die Melodien sind verschieden, es handelt sich also um Isomorphie.

Je kürzer die isometrische Strophe ist, desto geringer ist die Möglichkeit, die Reimanordnung zu variieren. Man findet deshalb sieben- oder achtzeilige isometrische Strophen mit gleicher Reimanordnung recht häufig. So kennt die Troubadour-Lyrik den Grundriß:

10 abbaccdd

nicht weniger als vierundsechzigmal; darunter begegnen elfmal Strophen mit den Reimen: -al, -ir, -ieu und -en

zehnmal Strophen mit:

-os, -an, -en und -at -

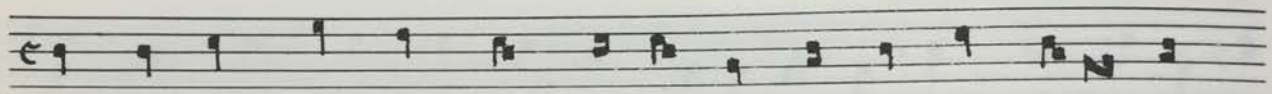
Reimen. Die ersteren könnten Kontrafakta von PEIRE VIDAL's Lied Pill 364.4 sein, die letzteren könnten vielleicht die Melodie von GUI d'USSEL's Lied Pill 194.19 benutzt haben; vielleicht liegt auch nur Isomorphie vor.

PEIRE VIDAL hat den oben genannten Grundriß fünfmal verwendet: Pill 364.4, 10, 30a, 36 und 49. Nur 364.4 und 49 sind mit Notation überliefert, beide haben jedoch nicht nur verschiedene Melodien, sondern gehören auch verschiedenen musikalischen Aufbautypen an.

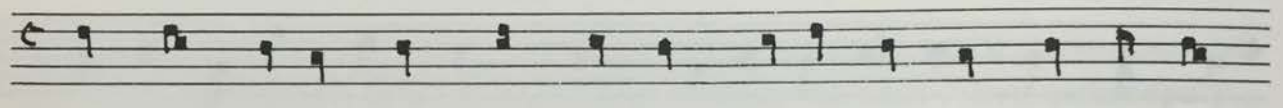
Das gleiche Verhalten zeigt die Trouvère-Lyrik. GACE BRULE z.B. verwendet den Bau 7 ababbab sowie den Bau 10 ababbaa zweimal; 7 abababab

sowie 8 ababbaab zweimal; 8 abababba sowie 10 ababbaa dreimal; die Melodien dieser Lieder sind alle verschieden. THIBAUT de CHAMPAGNE verwendet den Grundriß 7 ababbab, 10 ababaab, 10 ab'ab'b'aab' sowie 10 ab'ab'b'ccdd zweimal; 10 ababbaab dreimal; jedesmal mit verschiedener Melodie.

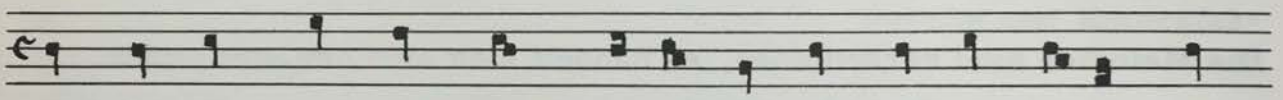
Die isometrische achtzeilige Strophe mit Siebensilbnern und gleichem Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, z.B. 7 a'ba'bba'bb, ist so oft verwendet worden, daß eine Kontrafaktur nur unter Zuhilfenahme der Melodie zu ermitteln ist. Bei Rayn. 126 und 606 handelt es sich z.B. nur um isomorphe Stücke, während Rayn. 1129 "En talent ai que je die" ein Kontrafaktum von Rayn. 126 "En chantant m'estuet complaindre" ist.



En chantant m'estuet complaindre A ma dame et a A-mours

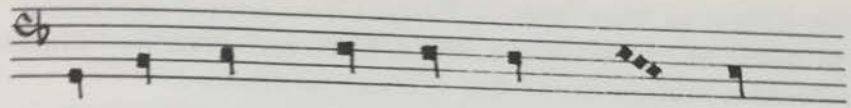


L'autr'ier u-ne pas- to- re-le Trovai se-ant en un pré

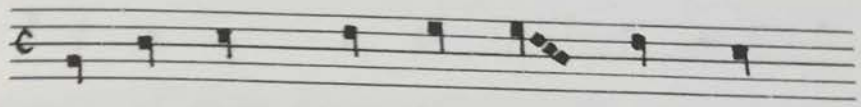


En ta-lent ai que je di-e Ce dont me sui apen- sez

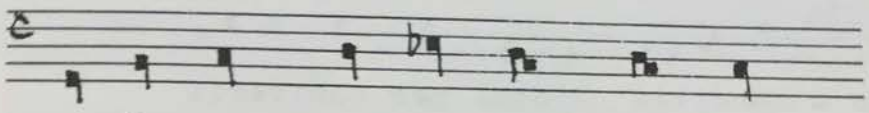
Zu den oft benützten Strophenformen gehört auch die isometrische achtzeilige Strophe mit männlichen Achtsilbnern mit der Reimanordnung ababbaab. H. Spanke gibt 17 altfrz. Lieder mit diesem Bau an: 311, 314, 316, 347, 579, 648, 948, 953, 1082, 1306, 1403, 1463, 1610, 1806, 1916, 1934, 1956. Von diesen haben 7 keine Notation: 314, 347, 648, 948, 953, 1082 und 1916; sie können zur Feststellung einer Kontrafaktur nicht herangezogen werden. Die übrigen 10 Lieder haben alle verschiedene Melodien, sind also isomorphe Stücke. Und trotzdem befindet sich Rayn. 1934 "Plaine d'ire et de desconfort" darunter, das mit Rayn. 349 "Li cuers se vait de l'oil plaignant" und mit Rayn. 365 "Amis, qui est li mieus vaillant" die gleiche Melodie benützt: die Melodie des "Lerchenliedes" von Bernart de Ventadorn.



Plai-ne d'ire et de des- con- fort



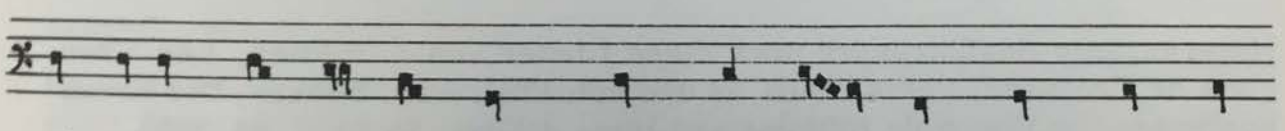
Le cuer se vait de l'oil plai-gnant



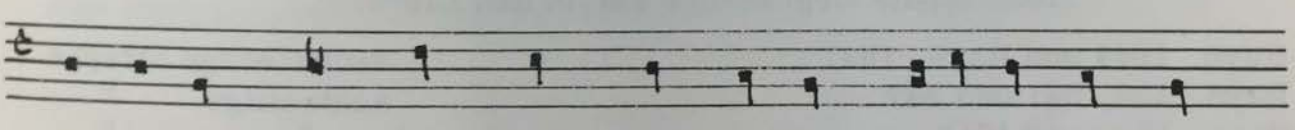
A- mis quelx est li mieuz vail-lant

Warum hat Spanke Rayn. 349 und 365 nicht in die Aufzählung aufgenommen? Weil die Reimanordnung von Rayn. 349 abababab und die von Rayn. 365 abbaabab seiner Ansicht nach der Reimanordnung von ababbaab widerspräche. Die gleiche Melodie der drei Stücke beweist aber, daß weder die Reime selbst noch die Reimanordnung Einfluß auf die Strophenbildung haben, daß die engbegrenzte metrische Analyse nicht zum Ziel führen kann.

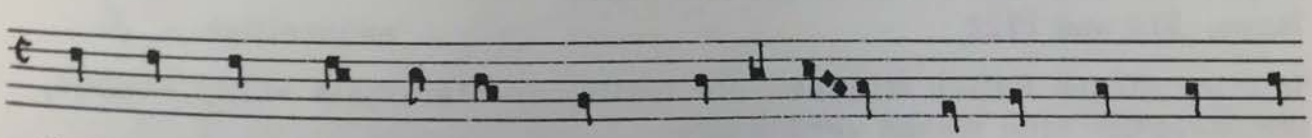
Die neunzeiligen Zehnsilbner-Strophen mit gleichen Reimen und gleichem Reimwechsel: Rayn. 1692 "Li jolis mais ne la flour qui blanchoie" von PERRIN d'ANGICOURT, das anonyme Lied Rayn. 1731 "Bone Amours veut tous jours qu'on demaint joie" haben gleichen Bau, gleiche Reime und gleiche Reimanordnung, und trotzdem liegt Isomorphie vor, während das anonyme Marienlied Rayn. 1743 "Mere au dous roi, de cui vient toute joie" die Melodie von Rayn. 1692 übernimmt.



Li jolis maiz ne la flors qui blanchoie Ne chanz d'oiseaux



Bone Amours veut tous jours c'on demaint joie Et que l'en ..

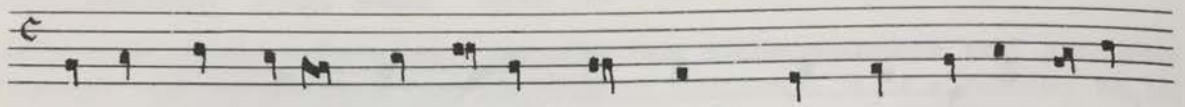


Mere au douç roi de qui vient toute joie Canter m'estuet de

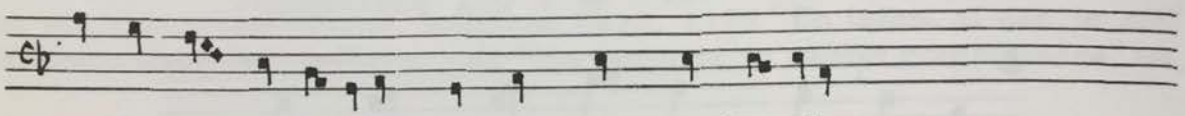
Selbst die Lieder mit dem eigenartigen metabolischen Strophenbau:

7 aaa 3 B 7 ab

wie ihn MARCABRU in Pill 293.18 "Dirai vos senes duptansa" verwendet, und wie er in dem lat. Lied des KANZLERS von PARIS: "Mundus a munditia" wiederkehrt, haben nicht die gleiche Melodie.

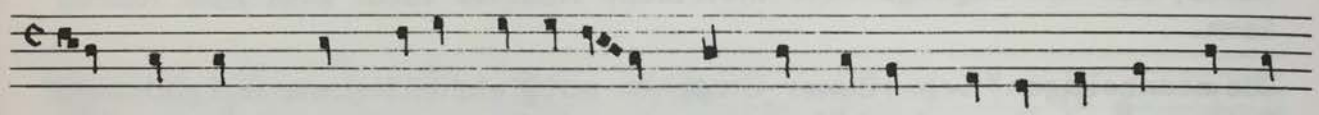


Dirai vos senes duptansa D'aquest vers la comensansa

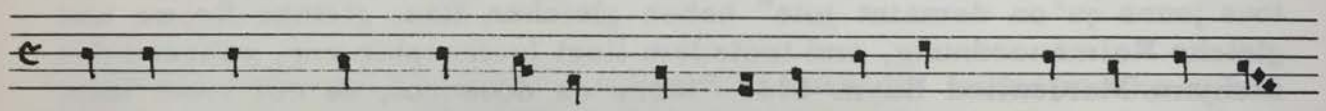


Mundus a munditia Dictus per contraria

Isomorphie auch nur liegt vor bei den bekannten Kreuzzugsliedern des CONON de BETHUNE Rayn. 1125 "Ai! Amours, com dure departie" und bei dem Lied seines Lehrers HUON d'OISY Rayn. 1030 "Maugré tous sainz et maugré Dieu ausi", obwohl hier vom Text aus interessante Beziehungen festzustellen sind, die das Vorliegen einer Kontrafaktur nahelegen könnten.



Ahi! Amours,com dure departie Me convenra faire de la millor



Maugré tous sains et maugré Dieu ausi Revient Quesnes et mal..

[Interessante Ausführungen über diese Lieder von J. Bédier, Les Chançons de Croisade, Paris (1909) 53 und von Phil. Aug. Becker, Die Kreuzzuglieder von Conon de Béthune und Huon d'Oisi, in ZFSL 64,305].

Isomorphie liegt ferner vor in den Liedern:

Rayn. 1644 und Rayn. 1831	sechszeilige Strophe
Rayn. 126, 541 und 547	achtzeilige "
Rayn. 1403 und 1610	" "
Rayn. 947 und 1354 sowie 1102a und 1181a	" "
Rayn. 219 und 1722	neunzeilige "

In allen diesen Fällen stimmen die textlichen Merkmale völlig überein, die Melodien sind jedoch verschieden.

Von der Seite des Textes her ist natürlich eine Verschiedenheit der Melodien nicht zu eruieren. Nur die Kenntnis der Weisen vermag letzten Endes die Trennung zwischen isomorphen Liedern und Kontrafakta herbei-

zuführen, weshalb ich auch schon 1918 die Forderung der unerläßlichen Kontrolle der auf textmetrischem Wege ermittelten Ergebnisse durch die Musik erhob [GMus u. GMw]. Die isomorphen Lieder entbehren zwar nicht des Interesses - sie verdanken mehr oder weniger dem Zufall ihre Existenz, denn sie sind besonders häufig bei einfachem Strophenbau anzutreffen -, für die Forschung sind sie aber weniger von Belang als die Kontrafakta.

Die textmetrische Methode vermag zu einwandfreien Resultaten zu führen, wenn es sich bei den betreffenden Stücken um einen eigenartigen, kunstvollen, absonderlichen oder auch individuellen, mit anderen Worten um einen vom Durchschnitt abweichenden Strophenaufbau handelt. So wird man z.B. bei dem eigenartigen Strophenbau:

$$a_{10\smile}\, b_{10} a_{10\smile}\, b_{10} b_{10} a_{10\smile}\, b_{10} a_3 a_4 a_6 b_{10} a_{7\smile}\, b_7 b_7$$

wie ihn BLONDEL de NESLE's Lied Rayn. 1227 "Quant je plus sui en paor de ma vie" aufweist, in GAUTIER de COINCI's Lied Rayn. 1236 "Quant je sui plus en perilleuse vie", das den gleichen eigenartigen Strophenbau und gleiche Reimsilben: -ie, -iés, -i usw. hat, bestimmt ein Kontrafaktum von Rayn. 1227 sehen, wenn auch das Fehlen der Melodie bei Rayn. 1236 eine Kontrolle durch die Musik ausschließt.

Der Strophenbau des Liedes Pill 242.36 "Ges aissi de tot no·m lais" von GIRAUT de BORNELH mit seinen 15 Versen von Vier-, Fünf-, Sieben- und Achtsilbnern:

$$a_7 b_{7\smile}\, a_7 c_5 c_5 d_{7\smile}\, c_5 e_5 e_5 e_5 f_{5\smile}\, f_{5\smile}\, a_4 g_5 g_8$$

ist so eigenartig, daß die gleichgebauten und gleichreimenden Strophen von Pill 332.2 "Sirventes e chansos lais" von PEIRE de BUSSIGNAC, Pill 306.4 "Vostr'alens es tant putnais" von MONTAN und das anonyme Pill 461.214 "Qui vol aver prez verais" als Kontrafakta angesprochen werden müssen, obwohl keine Melodie zur Kontrolle zur Verfügung steht.

Es unterliegt deshalb keinem Zweifel, daß WALTHER's Lied "Ich minne sinne lange zit" [Maurer 95] in dem geistlichen Lied "Got herre verre mane ich dich" aus dem Anhang der Heidelberger Freidank-Handschrift eine Nachahmung gefunden hat. Der Strophenbau ist derart kunstvoll:

I.	II.	III.	IV.
$^{\smile}a_{1\smile}\, a_{1\smile}\, b_2$			
.....			
$^{\smile}a_{1\smile}\, ^{\smile}a_{1\smile}\, c_1\ \ d_{2\smile}\, d_{1\smile}\, e_{2\smile}$	$g_{2\smile}\, h_{2\smile}\, i_3\ \ k_{2\smile}\, ^{\smile}l_{2\smile}$	$m_{1\smile}\, m_{1\smile}\, n_2$	$p_{2\smile}\, p_{1\smile}\, q_{2\smile}$
.....	.....	.....	.....
$^{\smile}d_{1\smile}\, ^{\smile}d_{1\smile}\, ^{\smile}b_2$	$g_{2\smile}\, h_{2\smile}\, i_3\ \ k_{2\smile}\, ^{\smile}l_{2\smile}$	$^{\smile}o_{1\smile}\, o_{1\smile}\, n_2$	$^{\smile}r_{2\smile}\, r_{1\smile}\, q_{2\smile}$
.....			
$^{\smile}f_{1\smile}\, f_{1\smile}\, c_1\ \ f_{2\smile}\, f_{1\smile}\, e_{2\smile}$			

daß trotz des Mangels einer Kontrolle durch die Musik die Abhängigkeit erwiesen ist. Kürzlich hat nun J. A. Huisman dargetan, daß Walther mit seinem "Kunststück" das Lied von REINMAR MF 160,6 - 21 "Das beste daz ie man gesprach" nachgebildet hat [Huisman 35].

Wenn zu einem an und für sich schon markanten Strophenbau:

I.	II.	III.
$a_{4\smile}\ b_4$	$c_2\ c_{2\smile}$	$d_3\ e_{3\smile}$
$a_{4\smile}\ b_4$	$c_2\ c_{2\smile}$	$d_4\ e_{3\smile}$

noch eine eigenartige Reimbildung:

I.	gemiten	gemeit
	erliten	erleit
II.	lîp	lîbe
	wîp	wîbe
III.	geschach	geschaehe
	gesach	saehe

hinzutritt, wie in dem Lied REINMAR's MF 198: "Er hat ze lange mich gemiten", dann ist diese Konstellation eine so eigenartige, einmalige Erscheinung, daß jedes Lied, das diese Eigenarten nachahmt, sicher als Kontrafaktum des Reinmar'schen Liedes angesprochen werden kann; so das Lied von HEINRICH von der MUORE "Uf zwene wege ich kam geriten".

Allerdings erhebt sich nun die Frage, was muß als eigenartiger, kunstvoller Strophenbau angesprochen werden, was nicht mehr?

Kunstvoll sind in erster Linie die metabolischen Strophenformen. Je verschiedenartiger die Verslänge der einzelnen Zeilen ist, um so mehr fallen die aus diesen Versmaßen gebildeten Strophen aus dem Rahmen des Alltäglichen.

Nähert sich dagegen der Strophenbau den weitverbreiteten Normen der isometrischen Strophe, dann müssen weitere Merkmale hinzutreten, um die Wahrscheinlichkeit einer Kontrafaktur zur Gewißheit werden zu lassen.

Unzähligemal wechseln Acht- und Siebensilbner in einer Strophe; man wird diese Zusammenstellung, die auf den uralten fünfzehnsilbigen Vers zurückgeht, nicht als eigenartig bezeichnen. Die Situation ändert sich, wenn in dem Aufbau eine Symmetrie erkannt werden kann, die evtl. noch durch den Reim unterstrichen wird, wie das z.B. in dem Lied Pill 70.7 "Ara no vei luzir solelh" von BERNART de VENTADORN der Fall ist.

Hier werden mit einem symmetrischen Aufbau, der vier Versgruppen entstehen läßt:

I. II. III. IV.

[8 + 8 +8] + [7˘ + 7˘ + 7˘] + [8] + [7˘]

grammatische Reime verbunden:

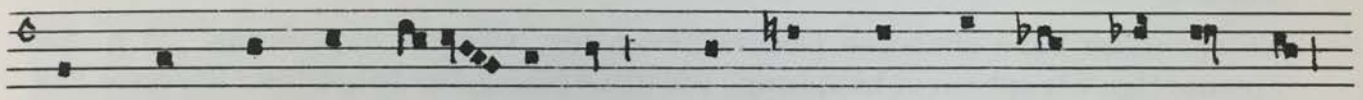
a b b a b b c c

die folgendermaßen lauten:

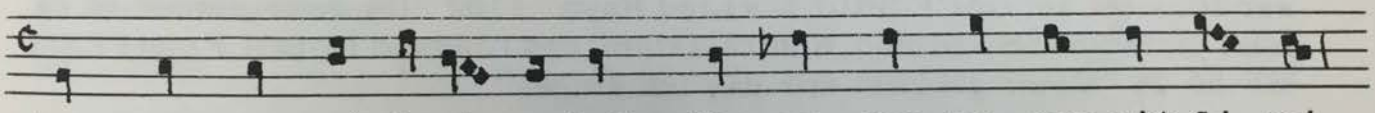
	a	b	b	c
im Achtsilbner:	solelh	rai	esmai	sordei
im Siebensilbner:	solelha	raya	s'esmaya	sordeya

Es entsteht also eine ganz enge Verknüpfung zwischen den Versgruppen I. und II. bzw. III. und IV., sodaß zu der eigenartigen Form noch eine kunstvolle Reimbehandlung hinzutritt, die der Strophe ein ganz persönliches Gepräge verleiht.

Eine solche Strophenstruktur ist schwer nachzuahmen, vor allem verlangen die grammatischen Reime eine außerordentliche Sprachgewandtheit, die bei den Dichtern der Kontrafakta nicht immer vorhanden ist. Man wird bereits mit einem Kontrafaktum rechnen können, wenn der oben genannte symmetrische Bau, auch ohne die grammatischen Reime, festgestellt werden kann. Rayn. 1057 "Pour longue atente de merci" zeigt diesen Bau, und die gleiche Melodie beweist, daß es sich um ein Kontrafaktum handelt.



Pour longue atente de mer-ci Ne doit nus laissier bone amour



A- ra no vei luzir solelh Tan me son es- cur-zit li rai

Gleicher Strophenbau und gleiche grammatische Reime weisen auch das Sirventés Pill 204.4 "Vera merces e drechura sofraing" von GUILLEM ANELIER de TOULOUSE als Kontrafaktum aus von Pill 10.25 "En amor trop alques en que'm refraing" von AIMERIC de PEGUILLAN, obwohl zu Pill 204.4 keine Melodie überliefert ist [GLogai 58].

Keinen Zweifel an der Kontrafaktur wird man haben, wenn zu gleichem Strophenbau und gleichen Reimen noch ein Reimrefrain hinzutritt. Unter Reimrefrain versteht man einen Refrain, der sich auf ein Reimwort beschränkt, das in jeder Strophe an der gleichen Stelle wiederkehrt. Das ist der Fall in dem Planh Pill 299.1 "Tan sui marritz que no'm posc alegrar" von MATIEU de CAERCI, der neben gleichem Strophenbau und gleichen Reimen den Reimrefrain "totz" im 7. Vers jeder Strophe über-

nimmt von Pill 392.3 "Ara pot hom conoisser e proar" von RAIMBAUT de VAQUEIRAS, dessen Reimrefrain des 7. Verses "Crotz" lautet [GLogai 46].

In der Troubadour-Lyrik gibt es eine ganze Reihe von Autoren, von denen wir nur einige wenige Lieder, mitunter nur ein Lied kennen, die die Melodie eines bekannten Liedes übernahmen und ihren Text genau dem Vorbild nachformten. Bei diesen Autoren, die unfähig waren, selbst eine Melodie zu erfinden, liegt ausnahmslos Kontrafaktur vor.

Zu den schlichten, unzähligemal wiederkehrenden Strophenformen gehört die isometrische siebenzeilige Strophe [F. Koßmann, Die siebenzeilige Strophe in der deutschen Literatur, Haag (1923)]. Soll bei einer solchen Struktur der Nachweis der Kontrafaktur gelingen, ohne Zuhilfenahme der Musik, so kann evtl. eine eigenartige Strophenbindung ausschlaggebend werden, wie das z.B. der Fall ist bei WALTHER's bekanntem Lied "Diu werlt was gelf, rot unde bla" [Maurer 69] und seinem geistlichen Kontrafaktum: "Diu erst vocalis ist das a" des SEIFRIED HELBING [E. Martin, ZdA 4, 208].

Die Eigenart der Strophenbindung liegt darin, daß als Endvokal der stumpfen Reime in der ersten Strophe a, in der zweiten Strophe e usw. erscheint, also in den fünf Strophen die fünf langen Vokale in alphabetischer Reihenfolge. Die Bestätigung der Richtigkeit wird obendrein erbracht durch die in der geistlichen Kontrafaktur begegnende Umbiegung des Grundmotivs: Walthers Winterklage und Sommersehnsucht wird zur Sündenklage und Sehnsucht nach Maria.

Gelegentlich kann auch die Erscheinung der "Coblas capfinidas", d.h. die eigenartige Strophenverknüpfung, die am Anfang der folgenden Strophe das Ende der vorhergehenden textlich wieder aufnimmt, bei dem Auffinden von Vorbild und Kontrafaktum nützliche Dienste leisten. Ich verweise in dieser Hinsicht auf GACE BRULE's Lied Rayn. 1102 "De bone amour et de loial amie" und dessen mhd. Kontrafaktum, das Lied von RUDOLF von FENIS MF 80, 25 "Minne gebiutet mir daz ich singe."

Ende der 1. Strophe:		nu waere mîn ṙeht, möht ich, daz ich es lieze.
Anfang d. 2.	"	Ez stêt mir niht sô. Ich enmac ez niht lâzen,
Ende der 2. Strophe:		ist ez ir leit, doch dien ich ir iemer mêre.
Anfang d. 3.	"	Iemer mêre wil ich ir dienen mit staete,
Ende der 3. Strophe:		ez wellent durch daz niht von ir mîne sinne.
Anfang d. 4.	"	Mîne sinne durch daz niht von ir wellent scheiden.

[G7Mel. 82; H. Spanke hatte die "Cap finidas" als nicht beweiskräftiges Kriterium abgelehnt [ZrPh 49, 218], ohne einen Beweis für seine Ablehnung beizubringen. Der Kenner weiß, daß die "Cap finidas" in der Troubadour-Lyrik öfter anzutreffen, daß sie hingegen weder im Trouvère-Lied noch im Minnesang geläufig sind].

In diesem Zusammenhang soll noch einer weiteren, allerdings seltenen Abart der Strophentechnik gedacht werden, die als interessante Bestä-

tigung gegenseitiger Abhängigkeit bei isometrisch siebenzeiliger Strophe dient.

Das Lied Rayn. 1252 "Se par mon chant me deüsse alegier" weist in der Überlieferung der Hs C fol. 220v die Eigentümlichkeit auf, daß die vier dort überlieferten Strophen jeweils mit dem ersten Vers von einem der bekanntesten Lieder als Zitat enden. Die erste Strophe schließt mit dem Anfang von Rayn. 40 "La douce vois du rosignol sauvage" vom CHASTELAIN de COUCI, die zweite Strophe mit dem Anfang von Rayn. 42 "Tant m'a mené force de seignourage" von GACE BRULE, die dritte Strophe mit dem Anfang von Rayn. 1102 "De bone amour et de loial amie", ebenfalls von GACE BRULE, und die vierte Strophe mit dem Anfang von Rayn. 1227 "Quant je plus sui en paour de ma vie" von BLONDEL de NESLE [Simon 54].

Diese Eigenart ist bisher nur noch aus zwei weiteren Liedern bekannt geworden, nämlich aus dem prov. Lied des MONGE de FOISSAN, Pill 304.1 "Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura" und aus der siebten Canzone PETRARCA's. JAUFRES, MONGE de FOISSAN, verwendet als Strophenabschluß in der ersten Strophe Pill 30.16 "La grans beutatz e'l fis enseignamens" von ARNAUT de MAROILL, in der zweiten Strophe Pill 30.23 "Si m destreignetz, domna, vos et Amors" von dem gleichen Autor, in der dritten Strophe Pill 370.3 "Ben aiol mal e'l afan e'l consir" von PERDIGO, in der vierten Strophe Pill 370.8 "Ir' e pezars e domna ses merce" ebenfalls von PERDIGO, in der fünften Strophe Pill 155.1 "Amors, merce, no moira tan soven" von FOLQUET de MARSEILLE, in der sechsten Strophe Pill 167.37 "Mon cor e mi e mas bonas chansos" von GAUCELM FAIDIT und in der siebenten Strophe Pill 375.10 "Humils e fis e francs soplei ves vos" von PONS de CAPDOIL.

Nun haben, bis auf das Reimgeschlecht, das frz. und das prov. Lied den gleichen Strophenbau:

frz. Lied: a_{10} $b_{10\smile}$ a_{10} $b_{10\smile}$ $b_{10\smile}$ a_{10} $b_{10\smile}$

prov. Lied: $a_{10\smile}$ b_{10} $a_{10\smile}$ b_{10} b_{10} $a_{10\smile}$ b_{10}

Es unterliegt also keinem Zweifel, daß der Monge de Foissan, der sich als Verfasser einer "Arte de trobar" in allen Finessen der Verstechnik auskannte, das frz. Lied zum Vorbild genommen hat. Für ihn kamen natürlich nur bekannte und beliebte prov. Liedanfänge in Frage Die jeweilige Melodie der Liedanfänge wurde nicht benützt, da es sich um ein Strophenlied handelt, das für jede Strophe die gleiche Melodie behält.

Sind neben den oben angeführten textmetrischen Merkmalen noch inhaltliche Berührungen festzustellen, wie etwa in dem prov. Lied Pill 461.102 "Eissamen com la panthera" und dem frz. anonymen geistlichen Lied Rayn. 902 "L'estoile que est clere", in denen Vers 3 lautet:

prov.		frz.
et a si bela color	bzw.	et a si fine colour

dann ist die Entlehnung sicher, auch wenn - wie auch in diesem Fall - die Kontrolle durch die Musik nicht möglich, da Rayn. 902 ohne Notation überliefert ist [Järn 1,71].

Die siebenzeilige Zehnsilbner-Strophe ist so häufig verwendet worden, daß es weiterer Merkmale bedarf, um eine Kontrafaktur feststellen zu können; auch gleiche Reimsilben reichen dazu nicht immer aus. Wenn jedoch textliche Entlehnungen festgestellt werden können, wird die Wahrscheinlichkeit zur Tatsache. Das ist z.B. der Fall bei dem Marienlied Rayn. 304 "De haut lieu muet la chançon que je chant" von PERRON, MONIOT d'ARRAS, das das weltliche Lied Rayn. 319 "Plaindre m'estuet de la bele en chantant" von ROBERT de REIMS als Vorbild gewählt hat. Wir lesen in

319 I/6 Mais ce me vient toz jorz bien a creant
De li servir; s'iert m'atente plus bele

an der gleichen Stelle in

304 I/6 Chançon de li, or me vient a creant
Que de li chant, s'ert ma chançon plus bele

oder in

319 II/11 C'onques vers li ne trest fausse merele

an der gleichen Stelle in

304 II/11 Et se vers li ai trait fausse merele

oder in

319 II/12 Mais or me vois trés bien apercevant
. . . . . .
Li premiers maus a greignier me rapele

in 304 II/8 Or sai de voir, bien m'en vois percevant
Qu'a sa merci la dame me rapele.

Die Verse des Vorbilds haben den Nachdichter stark angeregt. Wir können deshalb wohl mit einem Kontrafaktum rechnen, wenn auch ein Nachprüfen infolge des Fehlens der Notation von 304 nicht möglich ist.

Bekanntlich hat K. BARTSCH bereits festgestellt, daß derartige Textparallelen bei gleichem Strophenbau auch zwischen dem mhd. Minnesang und der Troubadour- bzw. Trouvère-Kunst bestehen. Er hat z.B. darauf hingewiesen, daß das Lied von FOLQUET de MARSEILLE Pill 155.21 "Si tot me sui a tart aperceubutz" nicht nur formal mit dem Lied von RUDOLF von FENIS MF 80.9 "Mir ist alse deme der da hat gewant" übereinstimmt, sondern daß auch die Verse 6 bis 8 in beiden Gedichten sich inhaltlich decken:

prov. qu'ab bel semblan m'a tengut en fadia
mais de detz ans, a lei de mal deutor
qu'ades promet, mas re non pagaria

mhd. mit schoenen gebaerden si mich zu ir brâhte
und leitet mich als der boesse geltaere dan,
der wol geheizet und geltes nie dâhte.

Daraus geht dann auch hervor, daß die Melodien der betreffenden Lieder übereingestimmt haben müssen, und daß man daher berechtigt ist, die im Mhd. fehlenden Melodien den betreffenden prov. bzw. altfrz. Vorlagen zu entnehmen [G7Mel 65].

K. Bartsch hat auch das niedliche Motiv des in Gedanken versunkenen Liebenden der ersten Strophe des Liedes von FRIEDRICH von HUSEN MF 45,37 "Sie darf mich des zîhen niet" in der dritten Strophe des Liedes Pill 155.8 "En chantant m'aven a membrar" von FOLQUET de MARSEILLE entdeckt:

prov. 26. qu'om mi parla, manh tas vetz, s'esdeve,
qu'ieu no sai que,
e' m saluda qu'ieu no n'aug re;
e ja per so nuls hom no m'ochaizo,
si' m saluda et ieu mot non li so.

mhd. 5. ich quam sîh dicke in solhe nôt,
daz ich den liuten guoten morgen bôt
engegen der naht.
ich was sô verre an si verdâht
daz ich mich underwilent niht versan,
und swer mich gruozte daz ichs niht vernam.

Gleicher kunstvoller Strophenbau nebst den textlichen Parallelen lassen es zur Gewißheit werden, daß Hûsen die Melodie des prov. Liedes benutzt hat [BNach; G7Mel 88].

H. Spanke hat, auf ähnliche Weise, die textliche Abhängigkeit festgestellt, die zwischen dem Lied MF 77,36 "Ich horte wol ein merlikin singen" von ULRICH von GUTENBURG und dem Lied Rayn. 482 "Bien doit chanter qui fine Amours adrece" von BLONDEL de NESLE besteht. Textparallelen wie:

frz. Lied, zweite Str. D'un douz regart dont ma dame me blece
qu'ele me fait des biaus euz de son front,
N'en puis garir, se mire ne me sont

mhd. Lied, zweite Str. Ich bin leider sêre wunt âne wâfen:
daz hânt mir ir schoeniu ougen getân;
daz ich niemer mê geheilen enkan,

oder frz. Lied,
fünfte Str. D'un douz regart fist verge a moi ferir

mhd. Lied, dritte Str. Ir schoeniu ougen daz wâren die ruote
dâ mite si mich von êrste betwanc

begründen die Abhängigkeit Ulrich's von Blondel's Liedtext [SproF 217].

Der Habitus aber der Melodie des frz. Liedes entspricht nicht den rhythmischen Belangen des mhd. Liedes, so daß eine unveränderte Übernahme der Melodie für das mhd. Lied nicht möglich ist.

Textliche Berührung allein genügt nicht für den Nachweis der Kontrafaktur.

K. Bartsch fand die Quelle des eigenartigen Vergleichs aus der ersten Strophe des Liedes MF 80,1 "Gewan ich ze Minnen ie guoten wan" von RUDOLF von FENIS in der zweiten Strophe des prov. Liedes Pill 155.18 "S'al cor plagues, be for' oimais sazos" von FOLQUET de MARSEILLE. Die Stellen lauten:

prov. Lied, zweite Str. enan no vau ni no puesc remaner,
aissi com sel qu'e mieg de l'albr'estai,
qu'es tan poiatz que no sap tornar jos,
ni sus no vai, tan li par temeros.

mhd. Lied, erste Str. mir is alse dem der den boum dâ ûf stîget
und nit hôher mac und dâ mitten belîbet
und ouch wider komen mit nihte kan
und alsô mit sorgen die zît hin vertrîbet.

Die Abhängigkeit von RUDOLF von FENIS von dem Lied FOLQUET's ist so evident, daß eine Übernahme der prov. Liedmelodie nur natürlich wäre, wenn dem nicht der verschiedene Strophenbau im Weg stünde: Pill 155.18 ist eine Oda continua, d.h. es ist eine durchkomponierte zehnzeilige Strophe von Zehnsilbnern, während die Strophe Rudolfs aus acht vierhebigen Zeilen besteht.

Ein weiterer eigenartiger Vergleich aus der fünften Strophe von MF 80,30 "Mit sange wânde ich mîne sorge krenken" stammt ebenfalls von FOLQUET de MARSEILLE. Wie K. Bartsch nachgewiesen hat, entstammt der Vergleich der zweiten Strophe von Pill 155.21 "Si tot me sui a tart aperceubutz".

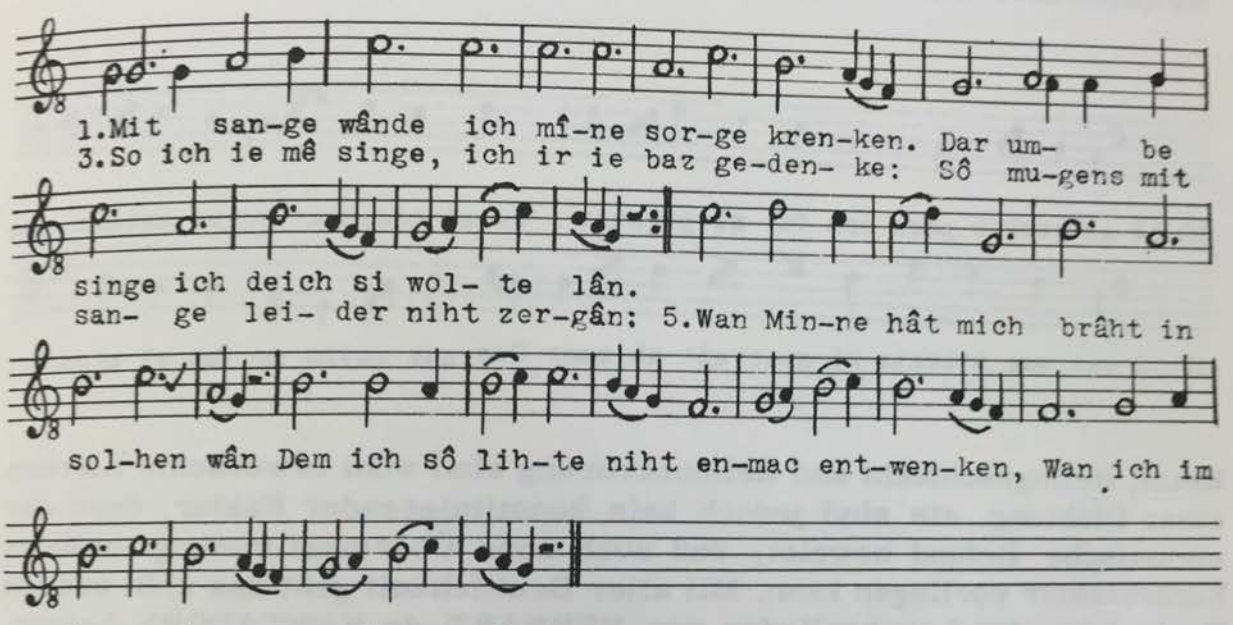
prov. Lied, zweite Str. Ab bel semblan que fals' Amors adutz,
s'atrai vas leis fols amans e s'atura,
co'l parpaillos qu'a tan fola natura
que's met el foc per la clartat que lutz.

mhd. Lied, fünfte Str. Ir schoenen lîp hân ich dâ vür erkennet,
er tuot mir als der fiurstelîn daz lieht;
diu fliuget dran, unz si sich gar verbrennet:
ir grôziu güete mich alsô verriet.

Auch hier kann eine Abhängigkeit des mhd. Liedes vom provenzalischen nicht geleugnet werden, aber der Strophenbau der beiden Lieder ist etwas verschieden: das prov. Lied hat eine achtzeilige isometrische Strophe, das mhd. eine siebenzeilige isometrische. Da die Melodie des prov. Stückes eine Oda continua ist, in der der letzte Vers die Tonreihe von Vers 6 wiederholt - was den Schluß zuließe, daß diese Distinktion angefügt ist -, könnte die Melodie für das mhd. Lied mit Auslassen der letzten

Distinktion - was an und für sich möglich wäre - übernommen werden. Dem steht aber die rhythmische Verschiedenheit des mhd. Textes entgegen. Dieser hat ausgesprochen jambischen Tonfall, während die prov. Liedmelodie eine Dreisilbendipodie ist.

Man hat die Melodie von Rayn. 42 "Tant m'a mené force de signorage" von GACE BRULE für RUDOLF's Lied in Anspruch genommen; aber auch diese ist im dritten Modus notiert und daher nicht zu verwenden. Dagegen paßt der mhd. Text sich zwanglos der Melodie von Rayn. 1502 "Merci, Amours, qu'iert il de mon martire" an, das ebenfalls von GACE BRULE ist.



Auch H. Spanke hat auf Textparallelen aufmerksam gemacht, bei denen die formale Seite des Strophenbaus nicht gleich ist und daher auch von einer Kontrafaktur nicht gesprochen werden kann. Als Beispiel sei hier die Stelle aus VELDEKE's Lied MF 66, 9 "Di minne bidde ich ende mane" angeführt, die dem Anfang des prov. Lieds Pill 366.2 "Atressi co l cignes fai" von PEIROL entspricht:

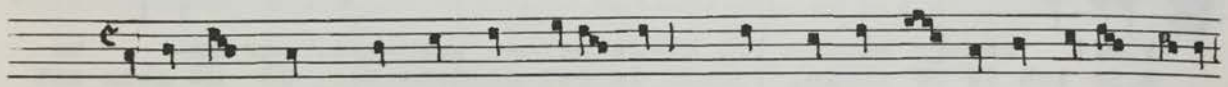
prov. Lied, erste Str. Atressi co'l cignes fai
quan dei murir, chan

mhd. Lied, erste Str. want geschît mich alse dem swanen
dê singet alser sterven sal.

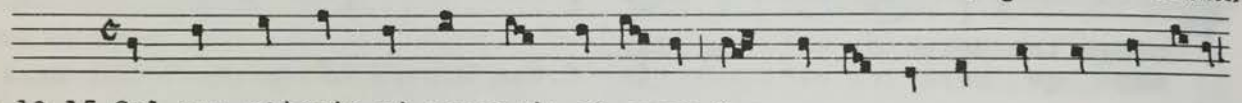
Das prov. Lied ist eine Oda continua von acht zehnsilbigen Verszeilen, während das mhd. Lied eine siebenzeilige Strophe von vierhebigen Versen aufweist. Im übrigen war das Motiv des singenden Schwans im Mit-

telalter so allgemein bekannt, daß Veldeke es nicht unbedingt dem Lied Peirols entnommen haben muß [SproF 215].

Je größer der Ausfall an charakteristischen Merkmalen ist, desto fragwürdiger wird das Erkennen der Kontrafaktur auf rein textmetrischem und literarischem Weg bei isometrischen, unzähligemal wiederkehrenden Strophentypen. Bei diesen wird es sich zumeist um Isomorphie handeln, d.h. um ein zufälliges Übereinstimmen im Strophenbau, was bei vielbenutzten Bautypen leicht vorkommen kann. Liegen gleicher Strophenbau und ähnliche Reime vor, wie etwa in den prov. Liedern Pill 10.12 und 10.15 von AIMERIC de PEGUILLAN, deren Strophenbau 10 abbac'c'dd ist und deren Reime: -or, -en, -ia, -es bzw. -or, -an, -ia, -ir lauten, so ist man versucht, auf Kontrafaktur zu schließen, die Verschiedenheit der Melodien aber weist lediglich auf Isomorphie hin.



10.12 Atressi'm pren com fai al jogador Qu'al comensar jogua maiestramen



10.15 Cel que s'irais ni guerrej' ab amor Ges que savis no fai al mieu...

Reim, Reimgeschlecht und Reimanordnung sind wohl erwünschte Zierden einer Dichtung, sie sind jedoch kein konstituierender Faktor, denn der melodische Befund beweist, daß auch ohne Übereinstimmung im Reim Kontrafaktur vorliegen kann. Mit aller Deutlichkeit geht das z.B. aus den Kontrafakta des Lerchenliedes von BERNART de VENTADORN hervor. Die Melodie des Lerchenliedes gehört zu den bekanntesten und verbreitetsten Weisen des Mittelalters; sie wurde - soweit bis jetzt festgestellt - benutzt zu 4 prov., 3 frz., 1 lat., 1 katalan. und 1 mhd. Kontrafaktum, wovon Rayn. 349,365 und 1934, Chevalier 16799 und Pill 461.218a mit Notation vorliegen [GNachl I,300 und II,34].

Die Reimanordnung der mit Notation überlieferten Kontrafakta ist gegenüber dem Vorbild folgende:

Vorbild:								
Pill 70.43	-er,	-ai,	-er,	-ai,	-e,	-on,	-e,	-on
Kontrafakta:								
Rayn. 1934	-ort,	-ui,	-ort,	-ui,	-ui,	-ort,	-ort,	-ui
Rayn. 365	-ant,	-uit,	-uit,	-ent,	-ent,	-uit,	-ant,	-uit
Chev. 16799	-i,	-a,	-i,	-a,	-i,	-a,	-i,	-a
Rayn. 349	-ant,	-on,	-ant,	-on,	-ant,	-on,	-ant,	-on
Pill 461.218a	-ent,	-ar,	-ent,	-ar,	-ent,	-ar,	-ir,	-ar

Keines der Kontrafakta stimmt weder im Reim noch in der Reimanordnung, nicht einmal im Vokalklang mit dem Vorbild überein. Da die Melodien der genannten sechs Lieder übereinstimmend den gleichen musikalischen Bau der Oda continua: α β γ δ ε ζ η Θ aufweisen, ergibt sich, daß der musikalische Bau keinerlei Einfluß auf die Reimverteilung auszuüben vermocht hat. Auf Grund der Reime und textmetrischen Erwägungen wäre ein Erkennen der Kontrafaktur nicht möglich gewesen; nur die Gleichheit der Melodien hat zu ihrer Aufdeckung geführt.

Wenn die Nachbildung mit ihrem Vorbild im Strophenbau, in der Silbenzahl, im Geschlecht der Reime und deren Anordnung in der Strophe übereinstimmt, wenn die Melodie für Vorbild und Nachbildung die gleiche ist, wobei kleinere Varianten in Kauf genommen werden, dann liegt reguläre Kontrafaktur vor. Es ist die am häufigsten vorkommende Form. Die Nachdichter bedienten sich gewöhnlich dieser Art der Kontrafaktur, weil sie das bequemste Verfahren darstellt, denn das Schema, das sie nur auszufüllen brauchten, lag fertig vor. Man ging sogar soweit, die gleichen Reime zu übernehmen, und, wenn es nicht anders ging, verwendete man Teile oder ganze Verse des Vorbilds.

Auch begabte Dichter scheuten sich nicht, wörtliche Anleihen beim Vorbild zu machen, und selbst GAUTIER de COINCI, der geradezu als Sprachkünstler gelten kann, bediente sich der Textübernahme in erstaunlichem Maße in seinem Lied Rayn. 491a "Hui matin a l'ajournée", das den Pastourellentext des Motetus [764] "Hier matin a l'enjournée" nachahmt. Die Gegenüberstellung mag die Textübernahme veranschaulichen:

Vorbild:	Kontrafaktur:
Hier matin a l'enjournée	Hui matin a l'ajournée
toute m'embleüre	toute m'ambleüre
chevauchai aval la prée	chevauchai par une prée
querant aventure.	de bone aventure.

Das verfängliche "querant aventure" wird geschickt in "de bone aventure" (= ganz zufällig) abgeschwächt, aber mehr noch: die auf das - damals jedem bekannte - erotische Element der Pastourelle hinweisende "pucele" muß einem naiven, harmlosen "florete" (= Blümchen) weichen.

Une pucele ai trovée	Une florete ai trouvée
gente de faiture,	gente de faiture.

Der Ersatz von "pucele" durch "florete" verlangt natürlich kleinere Anderungen in den folgenden Versen:

més de tant me desagrée	en la fleur qui tant m'agrée
que de moi n'ot cure.	tournai lués ma cure.

Nun aber weicht das Kontrafaktum völlig von seiner Vorlage ab:

Douz ot ris	Adonc fis
et simple vis,	vers dusqu'a sis
vers les euz et bien assis,	de la fleur de paradis.

Während das Vorbild in echter Pastourellenart die Reize der Hirtin schildert, leidet das Kontrafaktum an dieser Stelle kläglich Schiffbruch. Gautier weiß dem Vorbild nichts Ebenbürtiges gegenüber zu stellen; in recht spießbürgerlich-handwerklicher Art kann er nur vermelden, daß sein

Lied sechs Strophen zu Ehren der "fleur de paradis" (= Muttergottes) umfassen wird, während die Pastourelle-Motette, die er als Vorlage benützt, nur eine Strophe hat.

Was nun folgt, wird von GAUTIER zum Refrain gemacht - in der Motette ist ein solcher nicht zu erkennen - und auf die Marienverehrung umgebogen:

Seule estoit et si notoit:
o o o o o o o
dorenlot si chantot,
molt li avenot
o o o o o;
Et a chascun mot
souvent regretot
sa compaigniete Marot.

Chascun lo qu'il l'aint et lot
o o o o o o o
n'i a tel dorenlot,
pour voir, tout a un mot.
o o o o
sache qui m'ot:
mar voit et mar ot
qui laist Marie pour Marot.

[Gafrz L II, 29, wo weitere Lit.].

Documentum II

Es ist schon früher darauf hingewiesen worden, daß Kontrafakta die eine oder andere Wendung oder Verszeile des Vorbilds zu übernehmen pflegen. Die eben besprochene Strophe Gautiers entnimmt dem Vorbild aber so viel, daß man von Plagiat sprechen könnte, wenn es diesen Begriff im Mittelalter schon gegeben hätte. Da Gautier zu dieser ersten Strophe noch fünf weitere hinzudichtete, für die ihm keine Vorlage zur Verfügung stand, wäre es ihm gewiß ein Leichtes gewesen, auch die erste Strophe neu zu dichten. Angesichts der Tatsache, daß er sich auch sonst als Liederdichter hervorgetan hat, kann man ihn, der ein "eminent sprachgewandter Autor" war, die Fähigkeit, Lieder zu dichten, nicht absprechen und sagen, daß er sich in der Lyrik nicht zu Hause gefühlt und deshalb nach einer bereits vorhandenen Form gegriffen hätte, in die er "seine Gefühle einströmen lassen" konnte [E. M. Szarota, Studien zu Gautier de Coinci, Limburg (1934) 39]. Der Grund, weshalb Gautier zur Übernahme fremden Guts schritt, liegt woanders.

Geradezu raffiniert hat er sich seine Vorbilder ausgesucht. Auch in diesem Fall. Er wählte eine Motette, die sich bereits als zugkräftig erwiesen hatte, denn sein Kontrafaktum geht auf die Motette [764] "Hier matin a l'enjournée" zurück, die ihrerseits wieder ihre Existenz der Notre-Dame-Clausula DOMINUS (aus dem Benedicamus VI) verdankt, einer Klausel, die schon zwei lat. Motetten: [762] "Alpha bovi et leoni" und [763] "Larga manu seminatum" hervorgebracht hatte [H. Anglés, El codex de las Huelgas, I, 238; III, 124].

Gautier übernimmt von seinem profanen Vorbild so viel, daß man zunächst glauben könnte, die weltliche Motette zu vernehmen, bis man gegen Ende der Strophe gewahr wird, daß es sich um eine Kontrafaktur handelt, um ein Marienlied. So enthüllt sich hier eine Propaganda, wie sie geschickter kaum gedacht werden kann.

Gautier scheut sich auch nicht, weltliche Refrains unverändert aufzunehmen, wie in dem Lied Rayn. 1212:

am Ende von Str. 1 und 2:

Refr. 287 Vous ne sentez mie les douz maus d'amer
Ausi com je faz.

am Ende von Str. 3 und 4:

Refr. 785 Pour Dieu, traiez vos en la,
Vos qui n'amez mie.

am Ende von Str. 5:

Refr. 1055 Toutes les eures que je pens a li
En cuit je mieuz valoir,
En doi je mieuz valoir.

am Ende von Str. 6:

Refr. 1114 Douce dame, car m'amez:
Ja ne pri je se vos non.

Am Ende der Str. 7:

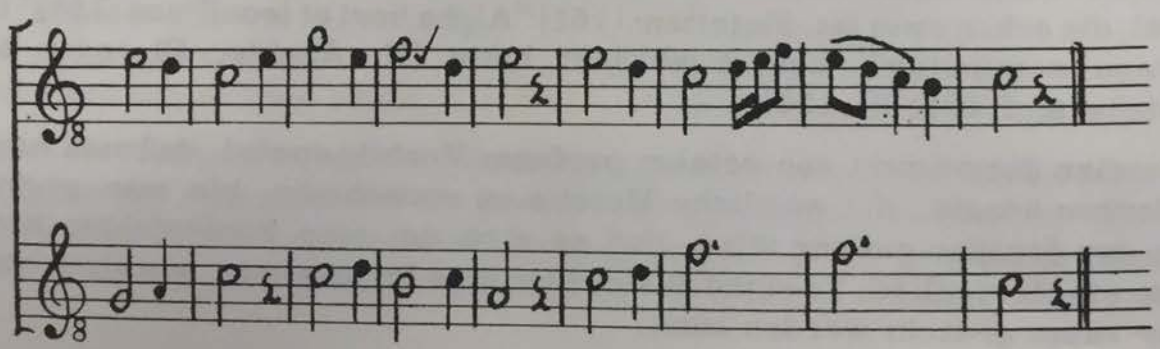
Refr. 1110 Qui donrai je mes Amours,
amie, s'a vous non?

wird "amie" mit "Mere Dieu" vertauscht, und, dem Sinn nach leicht umgebogen, in sein Lied aufgenommen.

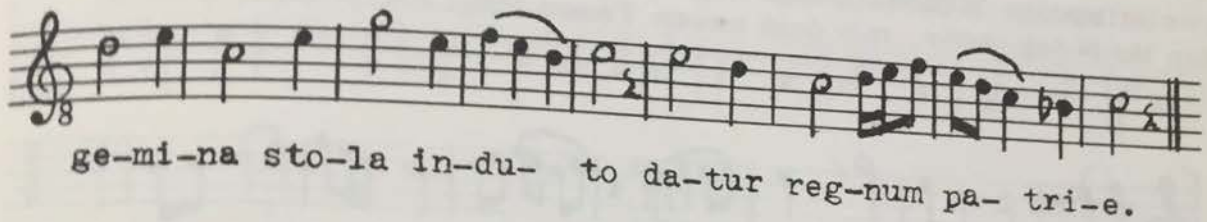
Auch Refrains, jene kurzen, sentenzenhaften Aussprüche, die bald da, bald dort auftauchen, in deren gleichbleibenden Text die Dichter die einzelnen Strophen ihrer Gedichte einmünden lassen, die jeweils, als Krönung einer Argumentation, Liedstrophen beschließen können, die, Meteoren gleich, in Motetten aufleuchten, die einzeln oder in Gruppen als Centonen eine selbständige Motette oder eine Stimme einer solchen bilden, auch manche Refrains verdanken der Kontrafaktur ihr Dasein.

Hier mögen zwei der bekanntesten Refrain-Melodien bis zu ihrer Quelle verfolgt werden, Refrain 9 und 95 [GRefr].

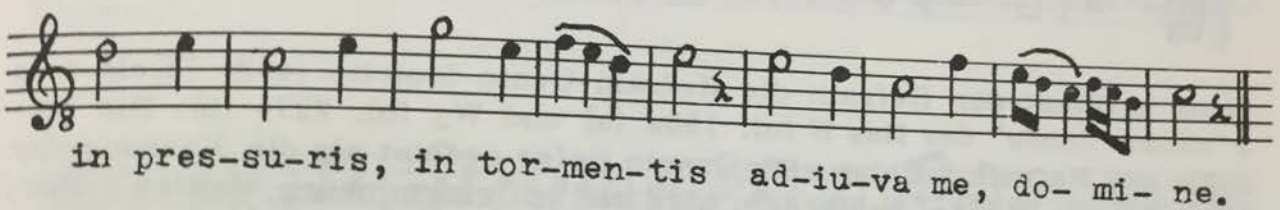
Die Melodie des Refrain 9 "Cele m'a s'amour donée, qui mon cuer et mon cors a" geht auf den Duplum-Schluß der Notre-Dame-Clausula NE Nr. 7 der Hs F fol. 151r zurück:



Wie viele Clausulae, so wurde auch diese zu einer Motette benutzt, zur zweistimmigen lat. Motette [60] "Prothomartir plenus" der Hs F fol. 410r, und damit erhielt die textlose Klausel-Melodie eine lat. Textunterlage. Der Motetus-Schluß lautet:

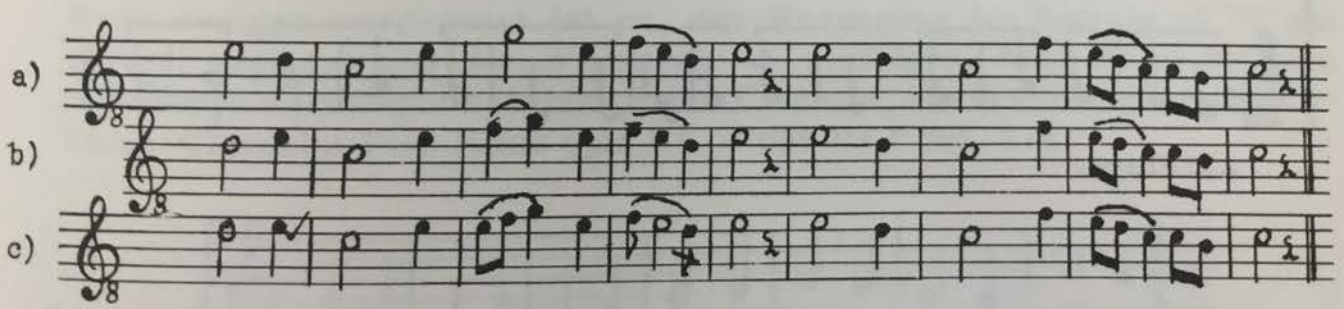


Die Melodie der Klausel muß gefallen haben, denn sie erscheint in einer zweiten lat. zweistimmigen Motette, in [61] "Sederunt inique principes" der Hs W_2 fol. 185v. Der Motetus-Schluß mit dem neuen Text lautet:



Die beiden lat. Motetten waren für den kirchlichen Gebrauch bestimmt, sie dienten zur Verherrlichung des Festes des ersten Märtyrers, des Heiligen Stephanus.

Die um die Wende des 12. Jahrhunderts zum 13. einsetzende Verweltlichung des gängigen Motetten-Repertoires durch Ersetzen des lat. Textes durch einen frz. ergreift auch die beiden eben genannten Motetten, und es entsteht die zweistimmige frz. Motette [62] "En mai quant naist la rosée", die gleich in 3 Hss überliefert ist, in Hs Mü A fol. 6v (a), in Hs W_2 fol. 226v (b) und in Hs Mo fol. 247 (c). Der Motetus-Schluß lautet nun:

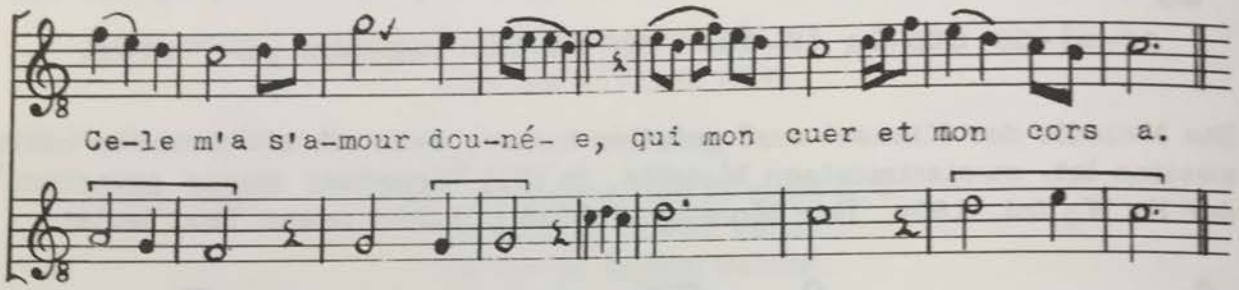


Ce-le m'a s'a-mour do-né- e qui mon cuer et mon cors

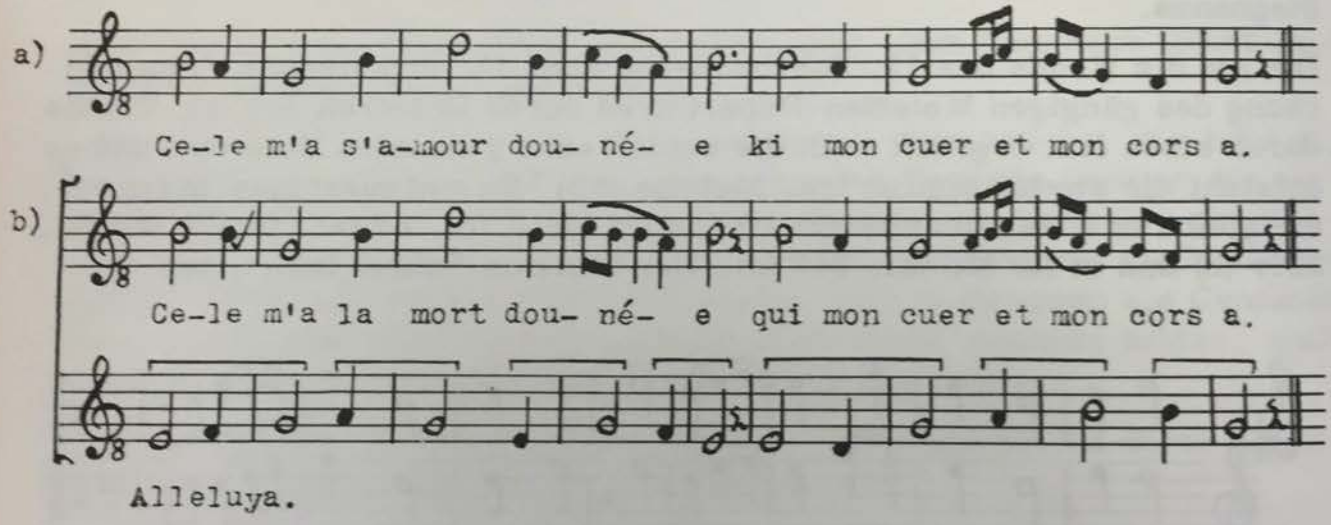
Während der Motetus-Schluß in den beiden lat. Motetten jeweils mit einem anderen Text erscheint und nichts darauf hindeutet, daß die Melodie dazu bestimmt sein sollte, die Weise zu einem der bekanntesten afrz. Refrains abzugeben, taucht sie nun in dem frz. Kontrafaktum zum erstenmal als Text- und Musikeinheit auf. Dem Textdichter der frz. Motette verdanken

wir also den Refrain; dieser ist kein Überbleibsel eines Volksliedes oder dergleichen, wie oft vermutet wurde.

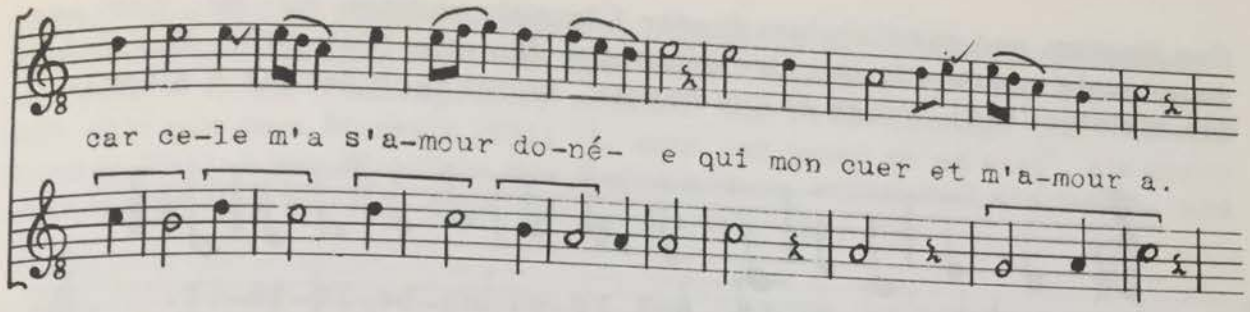
Aus dem Zusammenhang herausgelöst, erscheint der Refrain nun als zweistimmige Rondel-Motette [403] "C'est la jus en la roi prée", in der Hs N fol. 195r, mit dem neuen Ténor PRO PATRIBUS.



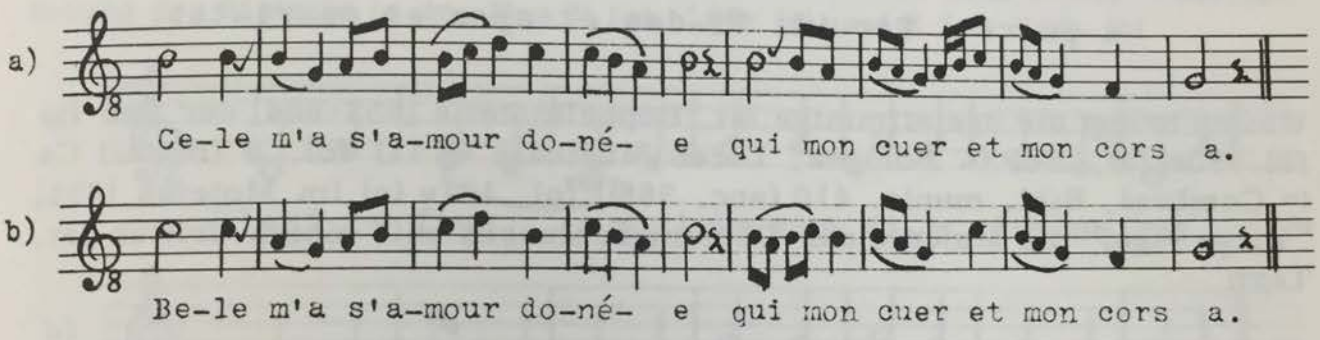
Dann eröffnet der Refrain die Refrain-Cento-Motette [433] "Cele m'a s'amour donée" der Hss N fol. 195a (a) und W_2 fol. 227v (b). Die Melodie des Refrain ist hier eine Quarte tiefer gesetzt als die Fassung der Melodie der Klausel, außerdem wird sie mit einem neuen, dritten Ténor, dem Ténor ALLELUYA verbunden.



Weiter treffen wir den Refrain im Triplum [188] "J'ai les biens d'Amours" der dreistimmigen Refrain-Motette [188-189] der Hs Mo fol. 188v, mit kleinen Textvarianten, in der ursprünglichen Tonhöhe, in Verbindung mit einem vierten Ténor, dem Ténor IN SECULUM.

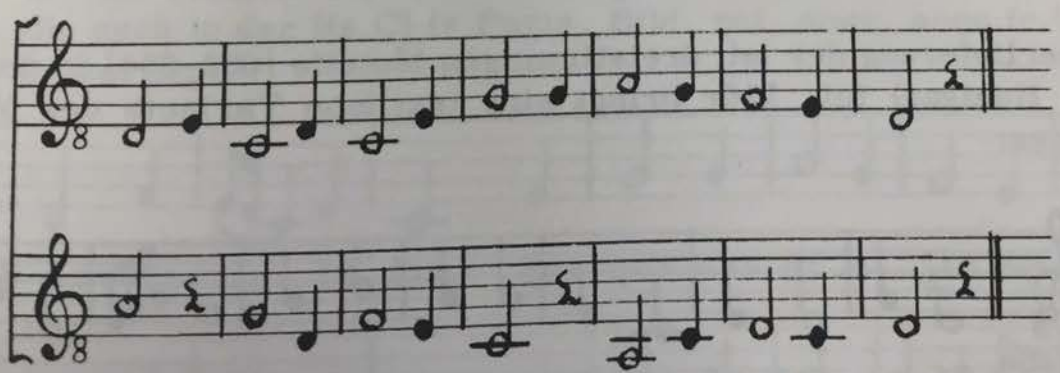


Soweit das Vorkommen der Refrain-Melodie in der Polyphonie. Auch die Monodie kennt den Refrain als Abschluß der ersten Strophe der Pastourelle Rayn. 2041 "Pensis com fins amourous" von PIERRE de CORBIE. Die Hss M fol. 20v (a) und N fol. 122r (b) bringen ihn eine Quarte tiefer als die Klausel.

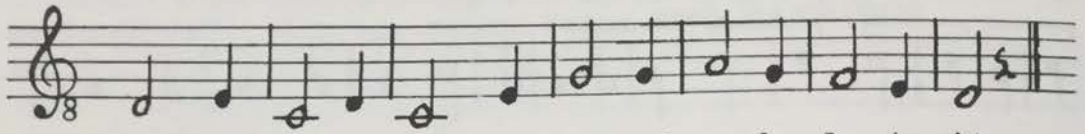


12 Fassungen der Refrain-Melodie sind bekannt, alle stimmen, bis auf kleine Varianten und melismatische Ausgestaltung, trotz der verschiedenen Tenores überein [GMw 20; LHdb 240; GRond II, 26].

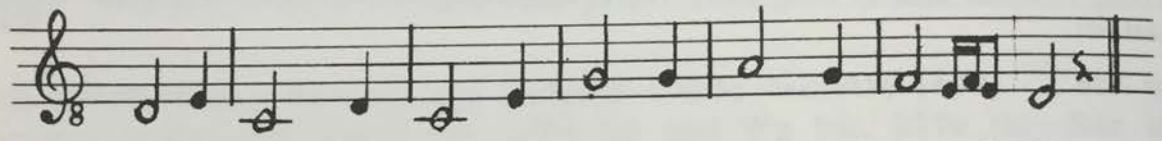
Nicht weniger interessant ist es, den Werdegang des Refrain 95 "C'est la fins, quoi que nus die, j'amerai" zu verfolgen. Auch seine Melodie entstammt dem Duplum-Schluß einer Clausula, der dreistimmigen Notre-Dame-Clausula: Flos filius ejus Nr. 3 der Hs F fol. 11r.



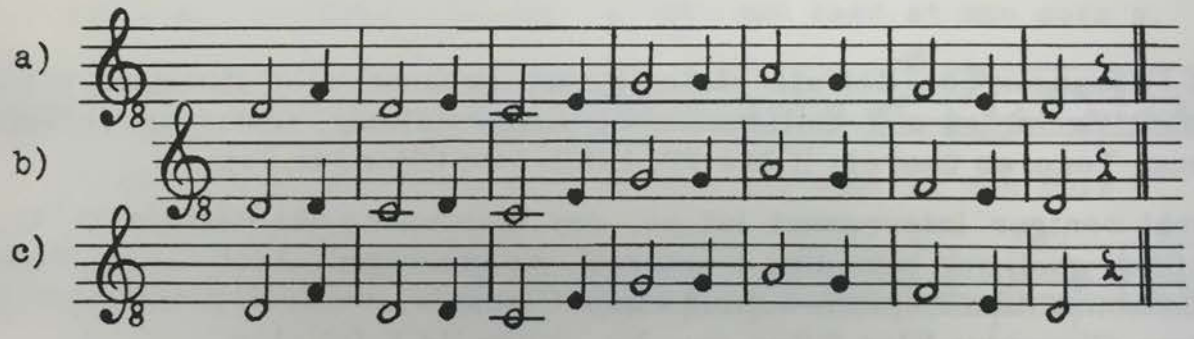
Das Duplum und das Triplum dieser Clausula wurden mit lat. Text versehen und ergaben die lat. dreistimmige Motette [647-648]. Der Schluß des Motetus [648] "Virga cultus nescia" lautet nach der Hs F 409v:



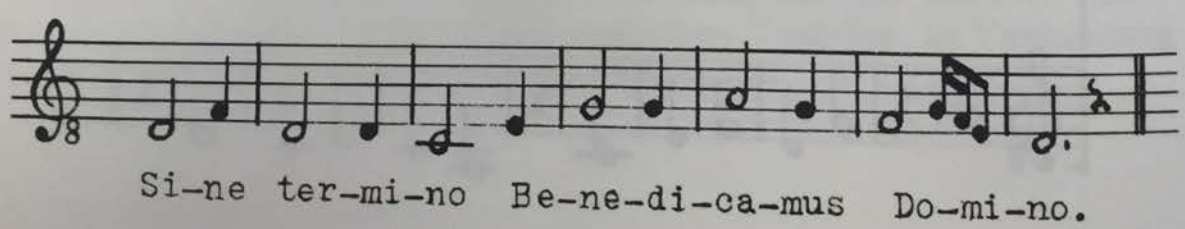
Duplum und Ténor der Clausula gaben das Rückgrat für die zweistimmige lat. Motette [649] "Candida virginitas" ab, die in den Hss W_2 fol. 145v und Lo C (= London, Brit. Mus., Add. 30091) fol. 1v überliefert ist:



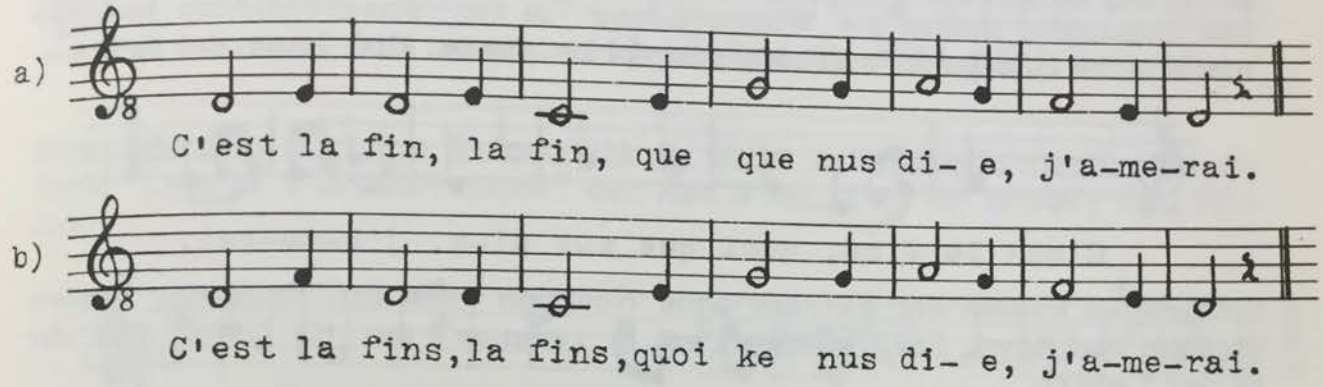
Weiter bringt die dreistimmige lat. Doppelmotette [653-654] der Hss Ba fol. 60v (a), Bol (= Bologna, Liceo Musicale Q 11) fol. 8 (b) und Ca (= Cambrai, Bibl. munic. 410 (anc. 386)) fol. 131v (c) im Motetus [654] "Virgo viget" die Melodie des Duplum-Schlusses mit einem dritten lat. Text:



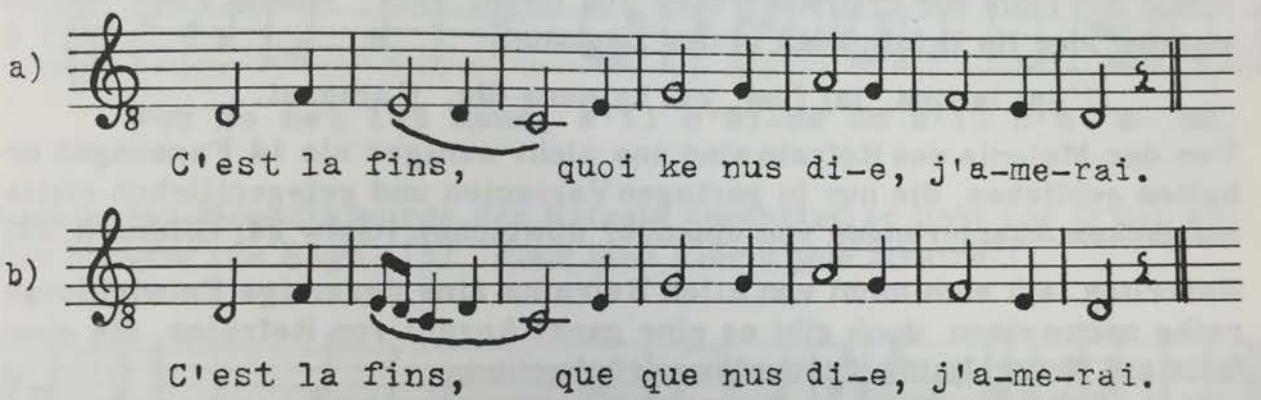
Die Überlieferung der lat. dreistimmigen Motette [653-654] in der Hs Hu (= Las Huelgas) fol. 116r bringt eine textliche Variante des Motetus-Schlusses:



Bisher liegt die Melodie des Duplum-Schlusses der Klausel mit dreiverschiedenen lat. Texten vor, und erst beim Übergang der lat. Fassungen der Motette in die Volkssprache entsteht die dreistimmige frz. Motette [650-652] mit dem Motetus [651] "L'autr'ier jouer m'en alai", als deren Motetus-Schluß der Wortlaut des Refrain zum erstenmal erscheint, und zwar in den Hss W_2 fol. 206v (a) und Ca fol. 131v (b):

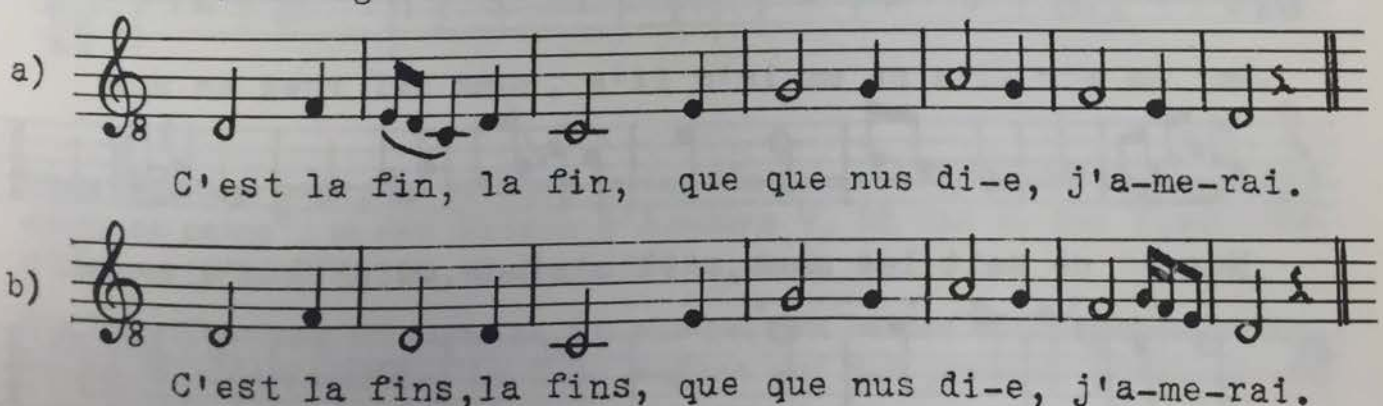


Eine ganz merkwürdige Fassung erhält der Refrain dann in der Überlieferung der Motette in den Hss N fol. 186r (a) und R fol. 206v (b)



Beide Hss unterdrücken ein "la fins", dehnen eine Silbe über 5 Viertel aus und bereiten die absteigende Bewegung im zweiten Teil des Refrain vom A zum D gewissermaßen durch ein stufenweises Absteigen vom F zum C vor, wobei Hs R eine anmutige Umspielung und Verzierung der dritten Note bringt, die auch in der Fassung Mo fol. 27r Anklang gefunden hat.

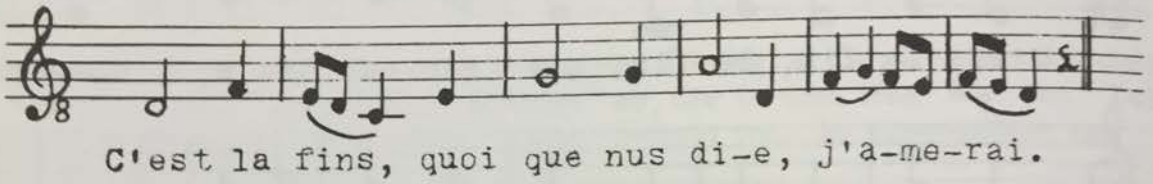
In Hs Mo ist die Motette zur vierstimmigen Form [650-652] (a) angewachsen, die auch in der Hs Cl (= Paris, Bibl. nat. nouv. acqu.fr.13521) fol. 377v (b) vorliegt.



Ohne Notation erscheint der Motetustext auch in der Hs D (= Oxford, Bodleiana, Douce 308) fol. 256d, wo der Refrain etwas abweichend lautet:

Deus, ke ferai? c'est la fins, cai ke nuns die, j'amerai.

Die melodische Fassung des Refrain im Motetus [651] ist aus der Überlieferung von Mo auch in den Virelai-Refrain von GUILLAUME d'AMIENS übergegangen, indem die Wiederholung "la fin" ausgeschieden und der melodische Höhepunkt markant ausgeprägt wurde. Hier lautet der Refrain:



Schließlich kommt der Refrain ohne Notation noch am Ende der ersten Strophe von Rayn. 2072 "Bele m'est la revenue" der Hs C fol. 31v vor in der Lesart:

k'en ferai? c'est la fin, caie ke nuls die, j'amerai

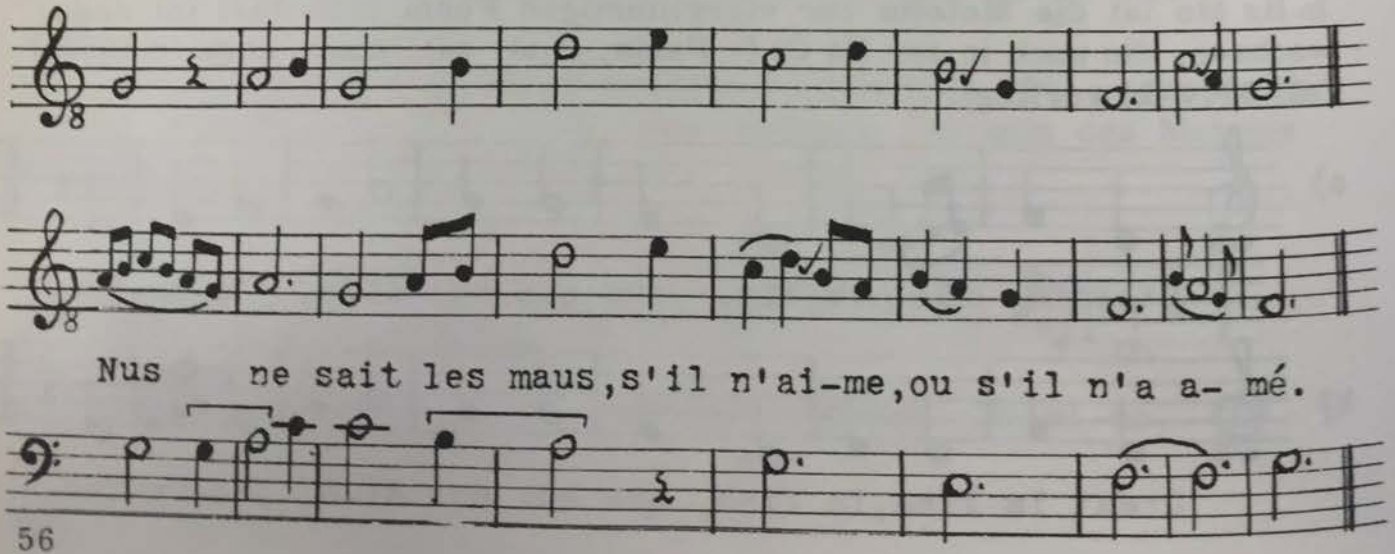
sowie am Ende der dritten Strophe von Rayn. 1197 "Amours me semont et prie" der Hs D fol. 224b in der Lautung:

C'est la fins, lai fins, cai ke nuns die, j'amerai.

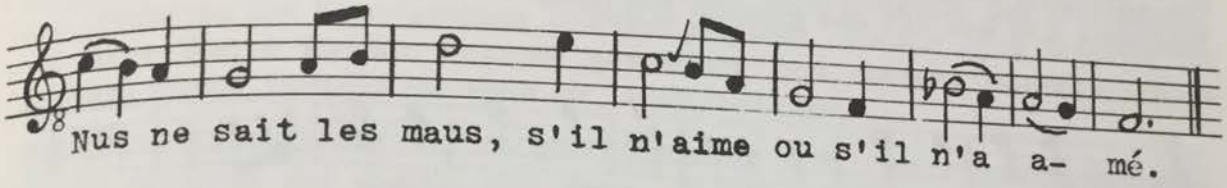
Von der Melodie des Refrain sind uns nicht weniger als 14 Fassungen erhalten geblieben, die nur in geringen Varianten und gelegentlichen melismatischen Auszierungen von einander abweichen [GMw 24; GRond II, 32].

Natürlich läßt sich nicht von allen Refrains eine derartige Entwicklungsreihe nachweisen, doch gibt es eine ganze Anzahl von Refrains, die ebenfalls auf Notre-Dame-Clausulae zurückgehen.

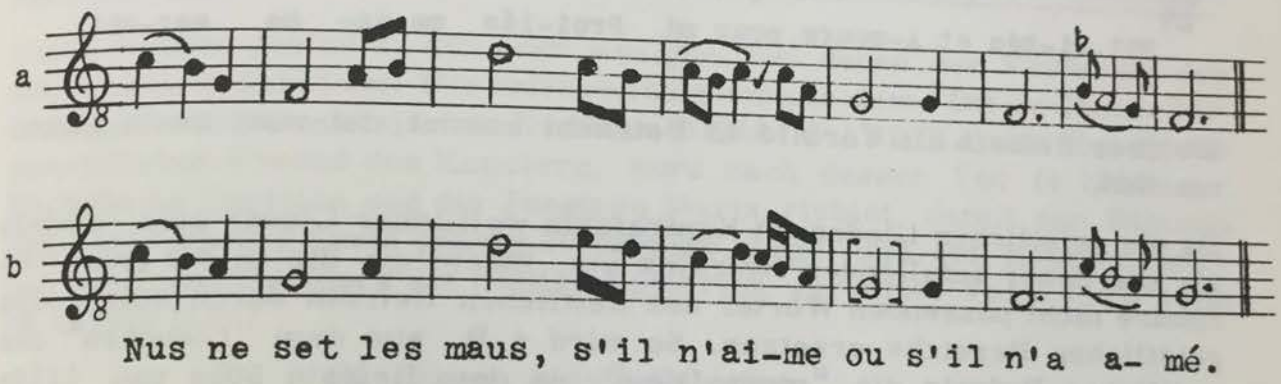
Nicht weniger als 28 Motetten, die auf St. Victor-Clausulae basieren, haben Refrains, die ihre Melodie einer StV-Klausel verdanken, wie z.B. der Refrain 306 "Nus ne sait les maus s'il n'aime ou s'il n'a amé" der Motette [446] "Duskes chi ai plus Amors honourée", der die Melodie des Duplum-Schlusses der Klausel "Regnat" der Hs StV fol. 292r benützt. [GStV].



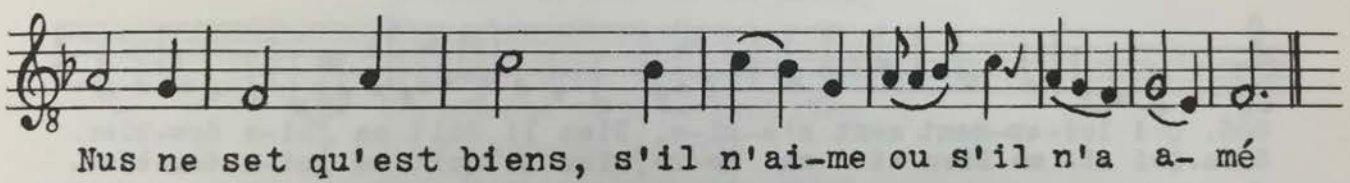
Losgelöst von der Motette eröffnet der Refrain die Refrain-Cento-Motette [445] "Nus ne set les maus, s'il n'aime" der Hss N fol. 187v und R fol. 207v gleichlautend:



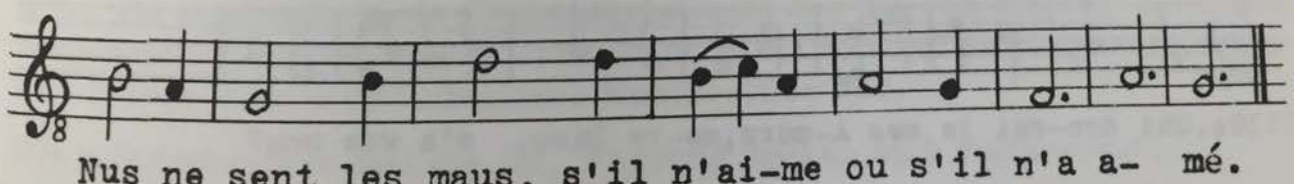
Dann begegnen wir dem Refrain als 9. Glied der Refrain-Cento-Motette [433] "Cele m'a la mort donée" der Hss N fol. 195r (a) und W_2 fol. 227v (b):



Auch in der Monodie wurde der Refrain geschätzt; er liegt vor in der ersten Strophe von Rayn. 157 "Pour mon cuer a joie atraire":



und in der zweiten Strophe des Tanzspiels Rayn. 1509 "Main se leva la bien faite Aëlis" von BAUDE de la KAKERIE:

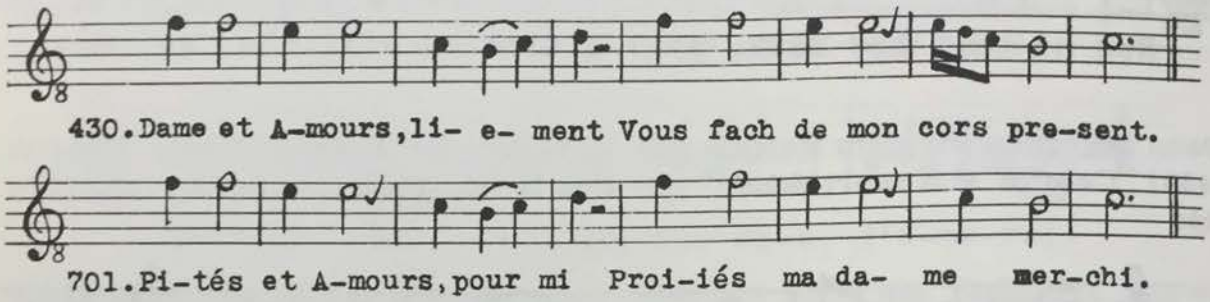


Ohne Notation begegnet er noch in der Motette [1038] "Quant plus mes fins cuers se peine", in der Prison d'Amours V. 32 und in der Traduction d'Ovide [GRond II, 278, Refrain 306].

Die Überlieferung ist nicht so gut wie bei den beiden vorhergehenden Refrains. Kleine Varianten im Text weisen auf den jeweils verschiedenen

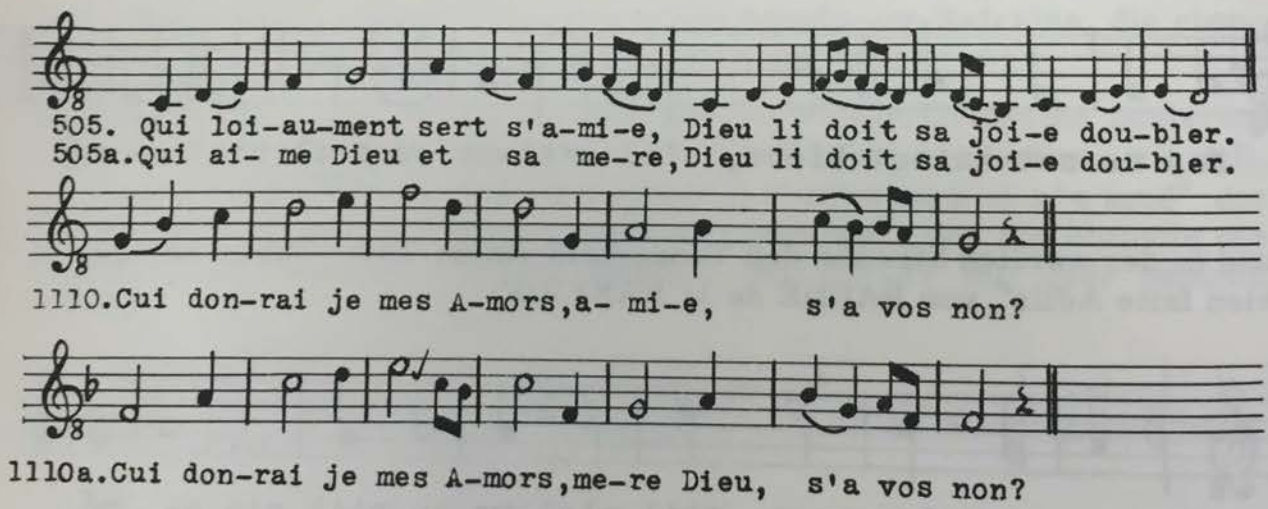
Verwendungszweck des Refrain hin, Varianten in der Melodie-Überlieferung gehen z.T. auf Fehler in den Hss zurück.

Gelegentlich begegnet auch eine Kontrafaktur eines Refrain; so haben die Refrains 430 und 701 die gleiche Melodie:



Welcher Refrain als Vorbild in Betracht kommt, ist wohl kaum auszumachen.

Da die geistlichen Lieder oft Kontrafakta weltlicher Lieder sind, modeln sie die dabei anfallenden Refrains um, indem sie die in die geistliche Sphäre nicht passenden Wörter des weltlichen Refrain durch solche des geistlichen Bereichs ersetzen. So wird z.B. aus dem "Liebchen" des weltlichen Refrain die "mere Dieu" in dem Refrain 505a und 1110a [GRefr. 2,373].



Eine ganze Reihe von Motetten ist aus Klauseln hervorgegangen, indem der Duplum-Melodie ein Text untergelegt wurde. Waren es zunächst nur lat. Texte, die für kirchliche Zwecke Verwendung fanden, so bemächtigte sich schon früh die volkssprachige Dichtung dieser neuen Gattung. Zunächst schuf man Kontrafakta zu bereits bestehenden lat. Vorbildern [GPer]. Dann versah man auch Klauseln unmittelbar mit volkssprachigem

Text, was zur Folge hatte, daß die zunächst nur kirchlichem Bedarf dienende Motette allmählich in die weltliche Sphäre hinübergeführt wurde. Dieser Wechsel sollte der Gattung zum Gewinn gereichen, denn die des Latein unkundigen Kreise gewannen großes Interesse an der Polyphonie und förderten die Kunstgattung außerordentlich. Manch eine Motette ist auf diese Weise weithin bekannt geworden, und manche volkssprachige Motette wurde Vorbild für eine lat. Kontrafaktur.

Die letzte Klausel der St. Victor-Clausulae z.B., die Agmina-Klausel, wurde zunächst die Quelle der prov. Motette [537] "L'autr'ier cuidai aber druda", wie aus dem Marginaleintrag der Hs StV, fol. 282r hervorgeht, und ergab dann die lat. Kontrafaktur [532] "Agmina militie celestis omnia", die als Katharinen-Motette weite Verbreitung gefunden hat [GIM 221].

Diese Motette gehört zu den ganz wenigen, bei denen der Verfasser des lat. Textes bekannt ist. Wir erfahren nämlich aus dem "Dit du Chancelier Philippe" des normannischen Dichters HENRI d'ANDELI, den dieser, als persönlicher Freund des Kanzlers, kurz nach dessen Tod († 1236) zur Fürbitte an Christus und die Jungfrau Maria richtet, damit der Himmel des Verstorbenen Seele gnädig aufnehmen möge, daß der Kanzler unter den Heiligen besonders die heilige Katharina verehrte. Vers 169 ff heißt es in dem Dit:

Ha, dame, sainte Katerine,
Virge pure, martire fine,
Lou chancelier n'oblie mie;
Car molt te tenoit a s'amie.
Si bien, si bial de toi parla,
Nus n'en sëust dire par la
Ou il en dist, ne si trés bien.
Un condut ou il ne faut rien
Fist: Agmina militie
Que li cler n'ont mie oblié.

Wenn auch die Bezeichnung "condut" für die Agmina-Motette nicht ganz zutreffend ist - vielleicht wurde sie durch die konduktusartige Behandlung des Motetus und des Triplum in der dreistimmigen Fassung der Motette, die bekanntlich ein Charakteristikum der älteren Motette darstellt, verursacht -, so stellt diese Urkunde doch ein wertvolles zeitgenössisches Urteil über eine mittelalterliche Komposition dar.

Die volkssprachige und die lat. Fassung decken sich vollkommen.

Documentum III

Während der Kanzler Philipp mit dem Agmina-Text eine lat. Motette schuf, unterlegte er in dem Conductus "Bulla fulminante" das textlose Schlußmelisma des Ténor des dreistimmigen Conductus: "Dic Christi veritas", dessen Melodie auf PEROTINUS MAGNUS zurückgeht, mit lat.

Text ähnlich wie die Autoren der ältesten Motetten, die die Tonreihen der Clausulae-Dupla mit Text versahen.

Wie bei der Agmina-Motette, bei der das erste Wort "Agmina" an das Kennwort des Ténor anknüpft, nimmt Philipp nun den Text des letzten Verses des Conductus: "cum bulla fulminante" als Anfang seines vierstrophigen Liedes auf und weist damit gewissermaßen auf seine Quelle, den dreistimmigen Conductus: "Dic Christi veritas" hin. Es ist das im Bereich der Dichtung eine parallele Erscheinung zur Gepflogenheit in der Musik: der Anfang des Schlußmelismas bei mehrstimmigen Conductus bringt oft die Wiederholung der Melodie der letzten mit Text versehenen Distinktion.

Die Hs Lo B fol. 33v überliefert dieses um 1222 entstandene Werk des Kanzlers in einstimmiger Fassung. Es erscheint damit das Endstück einer Komposition losgelöst aus seinem Zusammenhang und seiner Entstehung, als selbständiges Gebilde, als vierstrophiges Lied, dessen Ursprung nur durch die Musik eindeutig nachgewiesen werden kann.

Hier die Ténor-Melodie des Schlußmelismas des Conductus aus der Hs Lo A (= London, Brit. Mus. Egerton 2617) fol. 88v und die einstimmige Fassung aus der Hs Lo B fol. 33v [GIM 325]:

Documentum IV

Der Conductus "Bulla fulminante" hat in dem lat. Conductus: "Veste nuptiali" der Hs F fol. 450v ein Kontrafaktum.

Der Kanzler hat sich auch als Verfasser lat. Lieder, zu denen er zumeist Melodien bekannter weltlicher Lieder benutzte, einen Namen gemacht, der weit über die Grenzen Frankreichs hinaus ein Begriff war. Seine Dichtungen waren formvollendete Kunst, die als Gegenstand der Unterweisung an Lateinschulen und Universitäten weite Verbreitung und in Hss der verschiedensten Länder Aufnahme gefunden haben. Das bestätigt auch eine italienische literarische Quelle, die in den achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts verfaßte, bis 1287 reichende Chronik des 1221 geborenen Parmenser Franziskaners SALIMBENE. Die ausführlichen Nachrichten, die Salimbene über die Jahre 1247 und 1250 gibt, enthalten eine Reihe von Kompositionen, die damals gesungen wurden, darunter nicht weniger als sechs lat. Texte des Kanzlers, wie die Parabel vom Magen und den Gliedern: "Inter membra singula", den Dialog der Jungfrau Maria mit dem Kreuz: "Crux de te volo conqueri" und das weitverbreitete Lied vom Streit zwischen Herz und Augen, in welchem die Augen die ihnen vom Herzen vorgeworfene Schuld auf dieses selbst abwälzen: "Quisquis cordis et oculi". Dieses Lied kennen wir nicht nur aus 24 Hss aus fast allen mittelalterlichen Kulturländern, sondern auch aus einer Übertragung ins Französische vom Kanzler selbst, Rayn. 349. Philipp hat als Melodie für sein Lied, eine vorzügliche Wahl treffend, die Melodie des Lerchenliedes von BERNART de VENTADORN übernommen, eine Melodie, die für nicht weniger als 10 Kontrafakta benutzt worden ist.

Hier die Gegenüberstellung der Melodiefassungen: die prov. Hss G = I, R = II, W = III, Rayn. 1934 = IV, Rayn. 365 = V, der lat. Conductus VI und VII, die frz. Übertragung desselben, Rayn. 349 = VIII und IX und das prov. Lied Pill. 361,218a = X [GIM 321; GNachl I,300; II,34]:

Documentum V

Ein Komplex von zwei volkssprachigen Liedern und drei lat. Conductus gehört zu den interessanten Beispielen regulärer Kontrafaktur: die Lieder Rayn. 1545 "L'Amours dont sui espris Me semont..." von BLONDEL de NESLE, Rayn. 1546 "L'Amours dont sui espris De chanter..." von GAUTIER de COINCI einerseits, und die anonymen dreistimmigen lat. Conductus: "Purgator criminum" und "Procurans odium" sowie der anonyme einstimmige lat. Conductus: "Suspirat spiritus" andererseits.

Die frz. Lieder haben die gleiche Melodie wie die Tenores der Conductus. Da das Lied 1546 in der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 1536 fol. 112c zweistimmig überliefert wird und das Duplum mit dem von "Purgator" übereinstimmt, scheint der Komplex aus zwei Gruppen zu bestehen: aus "Purgator" nebst dem Lied Gautiers, und dem Conductus: "Procurans odium". Der übereinstimmende Wortlaut des Anfangsverses von 1545 und von 1546 zeigt, daß Gautier, wenn er die Melodie des Ténor von "Purgator" benutzt hat, doch wußte, daß sie die Melodie des Liedes Rayn. 1545 von Blondel ist.

Die beiden dreistimmigen Conductus haben den gleichen Ténor aber einen völlig verschiedenen Oberbau, verschiedene Dupla und Tripla. Procurans weist zudem die Eigenart auf, daß Duplum und Ténor am Anfang gegenseitig ihre Distinktionen austauschen, daß sogen. "Stimmtausch" vorliegt [GIM 331].

Documentum VI

Die Frage ist nun, welches Stück das älteste und daher als Vorbild anzusehen ist.

J. HANDSCHIN ist der Ansicht, daß "Procurans" infolge des Stimmtausches der ältere Conductus sei, und da "im mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus die Grundmelodie (Ténor) in der Regel nicht vorher existierte, sondern im Hinblick auf das mehrstimmige Stück geschaffen wurde", sei der Conductus "Procurans" das ältere Stück, das auch die Melodie des Ténor geschaffen habe [HMg 165].

Kann die Meinung Handschins zutreffen? -

Wäre es nicht eigentümlich, wenn die getrennt arbeitenden Autoren der dreistimmigen Conductus bei ihrem Kontrapunktieren haargenau die gleiche Grundstimme (Ténor) erarbeitet hätten? Wieso ist "Stimmtausch" ein Kriterium für höheres Alter einer Komposition?

Wenn schon nicht auszumachen ist, welcher der beiden dreistimmigen Conductus der ältere ist, so ergibt doch die Tatsache, daß diese völlig

verschiedenen Stücke als Ténor die gleiche Melodie verwenden, die einfache Erklärung: beide benutzen die Melodie des Liedes von Blondel de Nesle.

Doch welche Rhythmik kommt für die Stücke in Betracht?

Wir hatten sie 1929 im zweiten Modus übertragen [GIM 336]. 1952 hat H. HUSMANN die Rhythmik der beiden Conductus einer Überprüfung unterzogen, um auf diesem Weg Gewißheit über die Rhythmik der Trouvèregesänge zu erzielen. Er meinte, die Conductus und damit auch Rayn. 1545 seien im vierten Modus zu übertragen [H. Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèregesanges, in Mf 5, 123]. Wir haben dann nachgewiesen, daß es sich bei den Stücken nicht um den vierten Modus, sondern um eine Nebenform des zweiten Modus handelt, die bei geradsilbigen Versen in Anwendung gebracht wird, wenn der Auftakt vermieden werden soll [F. Gennrich, Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie in Mf 7, 168].

Diese unsere Darlegungen haben ihre volle Bestätigung gefunden, wie in dem Kapitel über irreguläre Kontrafaktur nachgewiesen wird.

Von besonderem Interesse sind historische Lieder, nicht nur in Bezug auf die in ihnen behandelten Ereignisse, sondern vor allem auch weil damit eine Datierung gegeben ist, die sonst bei Liedern sehr schwer fällt, wenn nicht unmöglich ist. Zwei interessante Beispiele hierfür: "Ver pacis aperit" von WALTHER von CHATILLON mit seinem Gegenstück Rayn. 1924 "Ma joie me semont" von BLONDEL de NESLE und "Pater sancte, dictus Lotharius" des Kanzlers PHILIPP mit seinem Gegenstück Rayn. 719 "Douce dame, grez et graces vos rent" von GACE BRULE.

Krönungsfeierlichkeiten waren ein gegebener Anlaß, das Fest durch eine musikalische Darbietung zu verschönen. Dieser Gelegenheit verdankt der Conductus "Ver pacis aperit" von Walther von Châtillon seine Existenz. Ludwig VII. hatte ein Krönungsstatut ausgearbeitet, das zum erstenmal bei der feierlichen Krönung seines Sohnes, Philipps II., zur Anwendung kommen sollte. Der Erzbischof Wilhelm, der Onkel Philipps, setzte, nachdem er 1176 Erzbischof von Reims geworden war, durch, daß der Anspruch auf das Recht der Königskrönung dem Erzbischof von Sens abgelehnt und ihm, dem Erzbischof von Reims, zugesprochen wurde. Und so fand die Krönung Philipps II. am 1. November 1179 in der Kathedrale von Reims statt.

Erzbischof Wilhelm war Gönner Walthers von Châtillon, der ihm seine "Alexandreis" gewidmet hatte. Auf Wilhelm dürfte die Anregung zurückgehen, die Walther veranlaßt hat, seinen Conductus "Ver pacis aperit" zu dieser Feier zu dichten. Wer die Musik geschrieben hat, wissen wir nicht.

Bei der Krönungsfeier wurde der zweistimmige Conductus, der in den Hss F fol. 355r und St. Gal (= St. Gallen, Stiftsbibl. 383) fol. 173 mit zweistimmiger Notation überliefert ist, gesungen. Den Text allein überliefern die Hss St. Omer 351 fol. 19v; Oxford, Bodleiana Add A 44 fol. 64 und

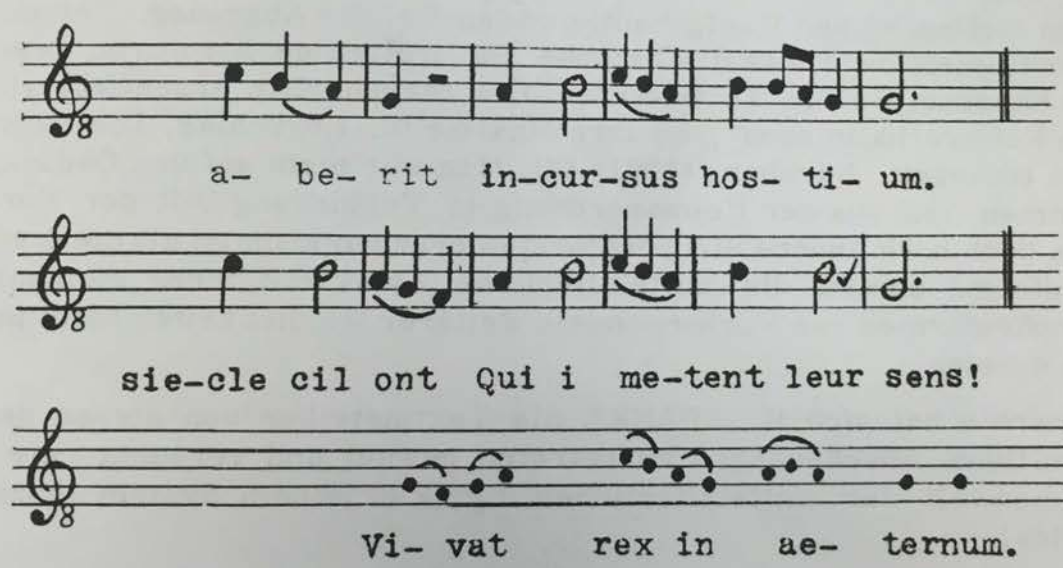
Rom, Bibl. vatic. Ms lat. 3324 fol. 114v.

Mit der Melodie des Ténor des Conductus stimmt die Melodie des Liedes Rayn. 1924 "Ma joie me semont" von Blondel de Nesle überein [GIM 341].

Documentum VII

Eine interessante Studie widmete L. Schrade dem Conductus, dessen Text er analysiert, wobei er zu dem Ergebnis kommt, daß der Conductus ein Teil der liturgischen Feier gewesen sein müsse und das "Ver pacis aperit" unmittelbar vor der eigentlichen Krönung vorgetragen worden sei [Schrade].

Er geht aber noch einen Schritt weiter und zeigt, daß sich auch auf musikalischem Weg die enge Verbindung des Conductus mit der Krönungsfeier nachweisen läßt. Er verweist darauf, daß die mittelalterlichen Tonsetzer außerordentlich geschickt im Verflechten von präexistierendem Melodiegut in ihre Kompositionen gewesen sind. - Das wird z.B. auch durch die Aufnahme von Refrainmelodien in die Motetten schlagend erwiesen. - Schrade ist es gelungen, die Melodie des Schlusses der Antiphone "Unxerunt Salomonem", die gewöhnlich nach der Salbung des Königs vom Chor gesungen wurde, die Melodie von "Vivat rex in aeternum" im Schluß des Conductus und des Liedes Rayn. 1924 zu entdecken.



Damit kommen wir der Frage der Priorität der Ténor-Melodie des Conductus näher. Spanke und wir hatten ihre Beantwortung offen gelassen, L. Schrade spricht sich für die Priorität des Conductus-Ténor aus, denn die Verwendung des Melodiestücks von "Vivat rex in aeternum" sei wohl für die Vertonung des Conductus begründet, als Abschluß der weltlichen Liedmelodie aber eigenartig und unerklärlich.

Danach wäre jedoch noch in Erwägung zu ziehen, ob diese letzte Distinktion nicht zu den öfter verwendeten Kadenzierungsfloskeln gehört, die sowohl in Conductus und in weltlichen Liedern als auch in Antiphonen benutzt wurden. Erst nach dieser Klärung wäre das endgültige Resultat zu erwarten.

Das zweite Beispiel eines historischen Liedes betrifft den Conductus "Pater sancte, dictus Lotharius" des Kanzlers PHILIPP, dessen Melodie mit der von Rayn. 719 "Douce dame, grez et graces vos rent" von GACE BRULE identisch ist. Der Conductus, der in den Hss F fol. 440r, Lo B fol. 26v und in Hs n (= Fragment Wolf) mit Notation überliefert ist, ist Papst Innozenz III. (1198-1216) gewidmet. Das Lied Rayn. 719, in 10 Hss erhalten, ist ohne Zweifel das Vorbild für den Conductus geworden. Hier die Übertragung der beiden Stücke nach der Hs O fol. 40d und nach Hs n [GLais].

Documentum VIII

Wie ist nun die Form der Stücke zu bezeichnen?

Die Textmetrik hatte sich wenig mit Strophenformen befaßt. Man kannte den Strophenbau:

A				B				
I		II						
a	b	a	b	b	c	c	d	,

der aus drei Teilen besteht: dem Teil A = Aufgesang, dieser aus zwei gleichen Stollen = I und II aufgebaut, und dem Teil B = Abgesang. Dementsprechend bezeichnete man die Strophe als dreiteilige Liedform, oder auch als Kanzone. So die Textmetrik. "Der Strophenbau erschließt sich aus den Reimverhältnissen", ist ihre Maxime [S. Beyschlag, Die Metrik der mhd. Blütezeit, Nürnberg (1961) 44]. Man war nicht auf den Gedanken gekommen, daß aus der Reimanordnung in Verbindung mit der Verslänge sich doch noch andere Strophenformen ergeben könnten als die dreiteilige Liedform, obwohl die mittelalterliche Lyrik mit ihren metabolischen Strophenformen das Vorhandensein weiterer Möglichkeiten hätte nahe legen müssen.

Immerhin hat sich H. SPANKE als Textmetriker von diesen geradezu primitiven Anschauungen zu befreien gewußt und versucht, die reiche Formenwelt der mittelalterlichen Lyrik in einem System einzufangen [SpBez].

Im Titel seines Buches hat er "besondere Berücksichtigung der Musik" versprochen; leider ist dieser Vorsatz nicht zur Durchführung gekommen.

Nach Spanke ist der lat. Conductus eine Kanzone (S. 154), obwohl nach seinen Ausführungen ein Lied mit der strophischen Gestalt

10 a b a b a b a b a

zu den "Reihenliedern" gerechnet werden müßte, weil eine "Aufeinanderfolge" von mindestens drei "Verspaaren mit alternierenden Reimen a b a b a b und konstanter Länge der gleichgereimten Verse" die Reihenstrophe konstituieren (S. 26).

S. 100 rechnet Spanke den gleichen Conductus zu den "Sequenzenformen", und auf S. 101 wird das frz. Vorbild des Conductus Rayn. 719 als "Kanzone" aufgeführt.

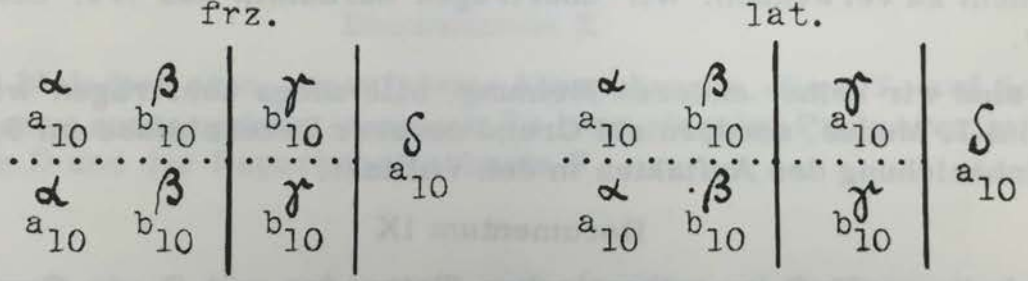
Was hat Spanke veranlaßt, diesen Wesensunterschied zu machen? Doch wohl nur der Umstand, daß das lat. Lied im fünften Vers jeder Strophe den Reim a statt b aufweist.

lat.	10	a	b	a	b	a	b	a	Sequenzenform
frz.	10	a	b	a	b	b	b	a	Kanzone

Spanke ist der Meinung: "Das Wesen der Form ist überall dort, wo sich mit einem metrischen Typ mehrere verschiedene musikalische Formen verbinden können, im Metrischen zu suchen. Das Musikalische tritt nur dann an die erste Stelle, wenn es die metrische Form bestimmt" (S. 142).

Trotzdem letzteres hier der Fall ist, denn nicht errechnete Formeln haben den Kanzler Philipp zu der Wahl dieser Strophenform bewogen, sondern lediglich die Melodie, der er sich mit seinem Text völlig unterordnet, trotzdem bezeichnet Spanke das frz. Lied als "Kanzone", den lat. Conductus als "Sequenzenform". Er vermag nicht die Idee zu erfassen, die hinter der Erscheinungsform steht [F. Gennrich, Bemerkungen zu Spankes "System der lateinisch-romanischen Strophenkunst", in RF 58, 114].

Der tatsächliche Aufbau der beiden Stücke ist:



Es liegt also in beiden Liedern der bekannte, oft vorkommende Lai-Ausschnitt der III. Gruppe vor [GF1 222].

Der mhd. Minnesang ist - mit Ausnahme des Palästina-Liedes von Walther von der Vogelweide - ohne Melodien überliefert. Das lag nicht an den Autoren und nicht an den Spielleuten, den Verbreitern der Lieder. Die Autoren konnten ihre Melodien nicht selbst aufzeichnen - das konnte etwa 200 Jahre später Hugo von Montfort auch noch nicht -, den Spielleuten fehlte die Möglichkeit ebenfalls; ihnen standen keine schriftlichen Vorlagen zur Verfügung, sie waren auf mündliche Überlieferung angewiesen. Die Übernahme von Melodien zu Kontrafakta ging auch nicht anders vor sich, wie wir aus dem Zeugnis des "Frauendienst" wissen. Es gehörten schon besondere Kenntnisse dazu, Melodien vom bloßen Hören aus zu

fixieren; die Kräfte, die hierzu fähig gewesen wären, fehlten der weltlichen Kunst [F. Gennrich, Die Repertoire-Theorie, in ZFSL 66, 81].

Als man, viel später, an die Herstellung der großen Sammelhandschriften ging, waren keine Melodieaufzeichnungen vorhanden; so ist die Manessische Liederhandschrift z.B. eine Texthandschrift geworden, ohne Anzeichen dafür, daß die in ihr aufgenommenen Lieder je gesungen worden wären.

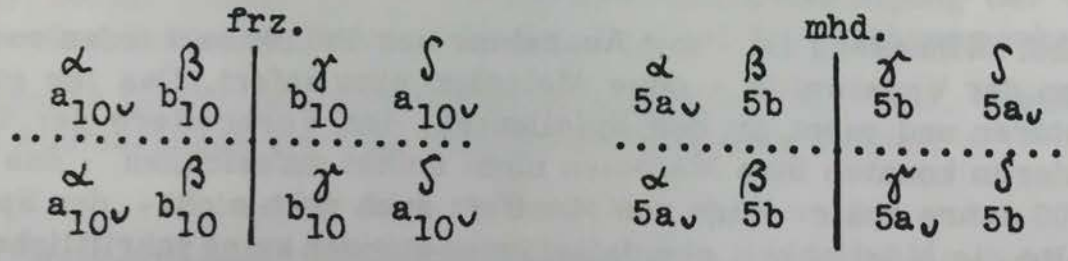
So betrüblich diese Tatsache ist, - ein Lichtblick bleibt: der Mangel an Melodien kann etwas behoben werden: durch die Kontrafaktur. Schon K. BARTSCH, der beide, Romanistik und Germanistik, in genialer Weise beherrschte, hatte auf die Strophengleichheit zwischen einigen mhd. Minneliedern und Troubadourgesängen hingewiesen und die Abhängigkeit dieser mhd. Strophenformen durch Übernahme von Motiven aus den Vorbildern erhärtet. Wir haben dann erstmalig den Versuch unternommen, Melodien für mhd. Lieder bereitzustellen [G7Mel 65].

Bei sechs der Lieder gab es keine großen Schwierigkeiten; beim siebenten, dem Kreuzzugslied von CONON de BETHUNE, Rayn. 1125 "Ahi Amours, com dure departie" und seinem Kontrafaktum, FRIEDRICH von HUSEN's Lied MF 47.9 "Min herze und mîn lîp diu wellent scheiden" trat eine Diskrepanz in der Rhythmik der beiden Lieder insofern zutage, als man das in Zehnsilbnern abgefaßte afrz. Lied allgemein im 3. Modus übertrug, während das mhd. Lied ausgesprochen im Zweisilbentakt gedichtet ist. Eine im 3. Modus verlaufende Melodie ist aber für das mhd. Lied nicht zu verwenden. Wir übertrugen daraufhin das frz. Lied im 1. Modus.

Heute sind wir keiner anderen Meinung, allerdings übertragen wir nicht mehr im 1. Modus, sondern auf Grund neuerer Erkenntnisse im 5. Modus mit Einbeziehung des Auftaktes in den Volltakt.

Documentum IX

Die Melodie verläuft im authentischen Tetrardus mit G als Grund- und Finalton und d als Reperkussionsbasis. Ihr Bau:



Als die dramatischen Spiele der Kirche, die zunächst liturgischen Zwecken dienten - sie waren in lateinischer Sprache abgefaßt und bildeten Teile des Gottesdienstes - immer größeren Umfang annahmen und den Rahmen des eigentlichen Gottesdienstes zu sprengen drohten, ging die Kirche da-

zu über, die geistlichen Spiele aus dem Gottesdienst herauszunehmen, sie in die Volkssprache zu transponieren, um so, außerhalb des Gottesdienstes, viel weitere Kreise der Bevölkerung anzusprechen als es bislang, der lateinischen Sprache wegen, möglich gewesen. Wie bei den so beliebten "Epîtres farcies" entnahm man für die Gesangseinlagen die Melodien dem der Bevölkerung bekannten Melodiegut.

So entstand im prov. Sprachgebiet das Mysterium der "Heiligen Agnes", das, in prov. Sprache abgefaßt, die Melodien zu den eingestreuten Gesangseinlagen aus prov. Liedgut schöpfte. In der Hs sind jeweils die Lieder angegeben, deren Melodien zu den Kontrafakta benutzt worden sind. Vergleiche der Melodien der in Betracht kommenden Stücke bestätigen die Richtigkeit der in der Hs gemachten Angaben. Unter den entlehnten Melodien befinden sich auch solche aus dem Troubadour-Repertoire [GNachl I, 238 und II, 115].

Auch in Deutschland hat sich die Kirche des volkstümlichen Brauches bedient; die "Bordesholmer Marienklage" der Hs Kiel, Universitätsbibliothek Mscr. 53,4°, bringt volkstümliches Melodiegut in den eingestreuten Gesängen. Wenn es auch nicht möglich war, alle Melodien zu identifizieren, so gelang es doch A. A. ABERT, das Lied "Maria, moder reyne schrin" auf fol. 9r als Kontrafaktum der "Großen Tageweise" des Grafen PETER von ARBERG: "O starker got, al unser not" nachzuweisen und ebenso die Lieder: "Tristor et cuncti tristantur" auf fol. 9v und "Maria, moder unde maget reyne" auf fol. 10r als Kontrafakta von WALTHER's von der VOGELWEIDE "Palästinalied" zu erkennen [Abert 99 und 103].

Documentum X

Die drei Melodien sind, bis auf kleine Abweichungen, die z. T. auf Schreiberversehen zurückgehen, identisch. Es liegt plagaler Protus vor mit dem Grundton D und der Reperkussionsbasis F.

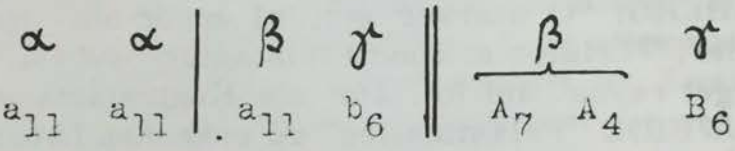
DIE IRREGULÄRE KONTRAFAKTUR

Zu den interessantesten und aufschlußreichsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Kontrafaktur gehört die irreguläre Kontrafaktur. Sie entsteht, wenn ein Nachdichter zwar die unveränderte Melodie des Vorbilds übernimmt, seine textliche Struktur jedoch verändert. Das kann geschehen durch Verkürzung oder Erweiterung der Strophe bzw. durch Verkürzung oder Erweiterung von Versen.

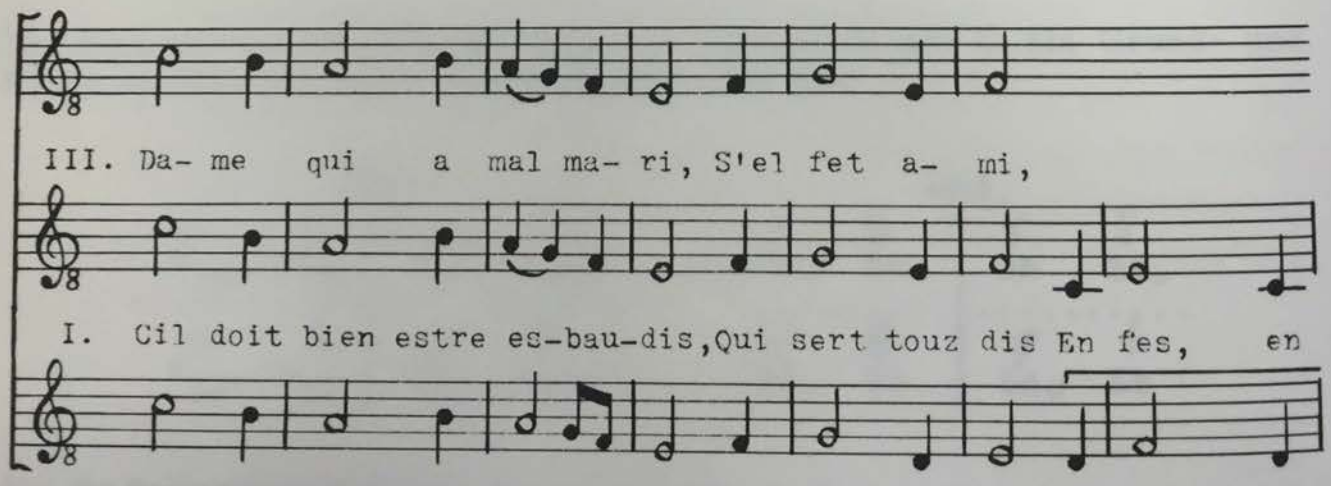
STROPHENKÜRZUNG BZW. -ERWEITERUNG

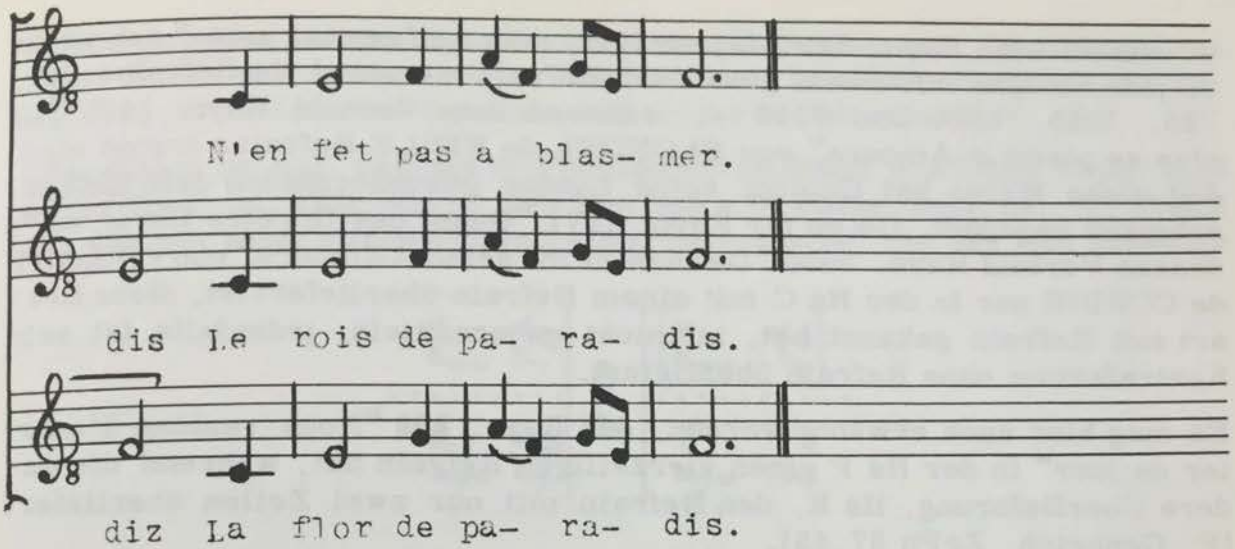
Die einfachste Veränderung besteht in der Kürzung oder Erweiterung der Anzahl der Verse der Strophe gegenüber der des Vorbilds.

Das anonyme Marienlied Rayn. 835 "De la trés douce Marie vueill chanter" der Hss P fol. 197a (I) und X fol. 258d (II) ist ein Kontrafaktum der Rotrouenge Rayn. 1362 "L'autr'ier tout seus chevauchoie mon chemin" von RICHARD de SEMILLI (III) [GRotr 56]; letztere hat den Bau:



Das Kontrafaktum nun erweitert den Refrain um einen Vers von vier Silben hinter dem in der Mitte des Refrain stehenden Viersilbner. Was geschieht dabei mit der Melodie? Die Gegenüberstellung weist das Verfahren der Melodie-Erweiterung aus:





I beschreitet den üblichen Weg, indem die beiden ersten Töne, CE, der Tonreihe des letzten Verses von III vorweggenommen und wiederholt werden; II hat an dieser Stelle ⌐¬ eine Verlagerung in die Obersekunde, zeigt also im Prinzip das gleiche Verhalten wie I.

Zur ältesten Schicht des nordfranzösischen Liedschaffens gehören die "Rotrouengen", jene Lieder mit einfachster Struktur, deren Strophen mit einem Refrain schlossen [GRotr; GFl 52].

Die Refrains müssen wohl, infolge ihrer oft pointenhaften Anlage, dem nordfranzösischen Naturell so zugesagt haben, daß um die Wende des 12. Jahrhunderts zum 13. eine förmliche Refrain-Manie vorhanden war, die man außerhalb des nordfranzösischen Sprachgebiets nicht kannte. Die höfische Gesellschaft bestritt ihre Tanzvergnügen mit improvisierten Rondels und Virelais, deren Kern ein Refrain war [GFl 61]. Zahllose Pastourellen versahen das Ende ihrer Strophen mit einem Refrain oder ließen gleich jede Strophe des Liedes in einen passenden Refrain einmünden.

Mitunter gab man den einzelnen Strophen sogar mehrere Refrains. So hat das Lied Rayn. 1509 "Main se leva la bien faite Aëlis" 16 verschiedene Refrains.

Diese Vorliebe für Refrains finden wir auch bei GAUTIER de COINCI; als er die lyrischen Einlagen für seine "Miracles de Nostre Dame" schuf, versah er einige seiner Nachdichtungen mit einem Refrain, den das Vorbild nicht hatte, so daß die Strophen dieser Lieder Gautier's um den Refrain länger sind als die Strophen des Vorbilds.

So versah er sein Lied Rayn. 885 "Pour mon chief reconforter" mit einem vierzeiligen Refrain, den das Vorbild Rayn. 1001 "Chanter et renvoisier seuil" von THIBAUT de BLAZON nicht hat. In seinem Lied Rayn. 1212 "D'une amour coie et serie" enden die Strophen mit einem zweizeiligen Refrain, der der weltlichen Refrainliteratur entlehnt ist; es ist der Refrain 437, der seinem Vorbild Rayn. 1356 "Je chant, c'est mout mauvais signes" von GILLES de MAISONS entnommen ist [GRefr 1,309].

In seinem Lied Rayn. 520 "Ja pour iver, pour noif ne pour gelée" schmückt er jede Strophe mit einem passenden Refrain - es sind die Refrains 287, 785, 1055, 1114 und 1110 -, während dem Vorbild Rayn. 1495 "Li plus se plaint d'Amours" von BLONDEL de NESLE Refrains fremd sind. Auf diese Weise hat Gautier seine Lieder gewissermaßen dem Zeitgeschmack angepaßt. Ob er für Rayn. 1677 "Quant ces floretes florir voi", dessen Vorbild Rayn. 2030 "De chanter me semont Amours" von VIELART de CORBIE nur in der Hs C mit einem Refrain überliefert ist, diese Lesart mit Refrain gekannt hat, ist nicht zu ermitteln; jedenfalls ist sein Kontrafaktum ohne Refrain überliefert.

Es mag hier auch erwähnt werden, daß Rayn. 868 "Nous venions l'autr' ier de joer" in der Hs P einen vierzeiligen Refrain hat, während die andere Überlieferung, Hs K, den Refrain mit nur zwei Zeilen überliefert [F. Gennrich, ZrPh 57,45].

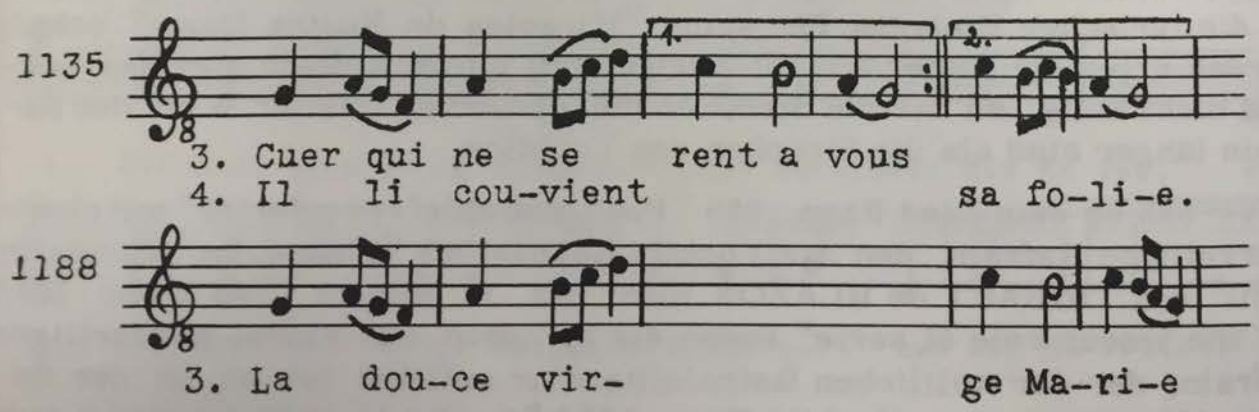
Rayn. 1135 "Amours n'est pas que c'on die" und das Marienlied Rayn. 1188 "Qui bien aime a tart oublie", beide von PERRON MONIOT d'ARRAS, haben isometrische Strophen aus Siebensilbnern mit ähnlichem Bau; aber das letztgenannte Lied hat einen Vers weniger in der Strophe. Der Aufbau der Strophe:

1135 $a_{7\smile}\ b_7\ b_7\ a_{7\smile}\ a_{7\smile}\ b_7\ a_{7\smile}\ a_{7\smile}\ b_7\ a_{7\smile}$

1188 $a_{7\smile}\ b_7\ a_{7\smile}\ b_7\ b_7\ a_{7\smile}\ b_7\ a_{7\smile}\ b_7$

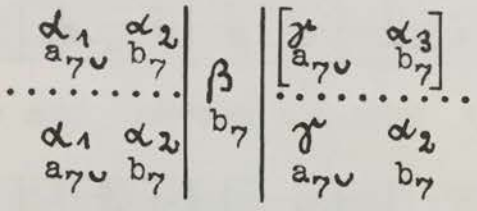
gibt dem Textmetriker infolge der verschiedenen Verteilung der Reime und der ungleichen Anzahl der Verse keine Handhabe für den Nachweis der Kontrafaktur. Ob ohne Hilfe der Musik die Kontrafaktur überhaupt zu erkennen gewesen wäre? Jedenfalls war es H. SPANKE nicht gelungen [SpAuftr 81; PetMon 69], das Vorbild für Rayn. 1188 festzustellen; er vermutete es in Rayn. 516 "Quant voi venir la gelée" von MONIOT. Die Lösung verdanken wir F. LUDWIG, der sie an Hand der musikalischen Überlieferung fand.

Bis auf das Ausfallen des dritten - nicht des vierten Verses, wie Spanke meint, - stimmen die Melodien überein. Die fragliche Stelle lautet:

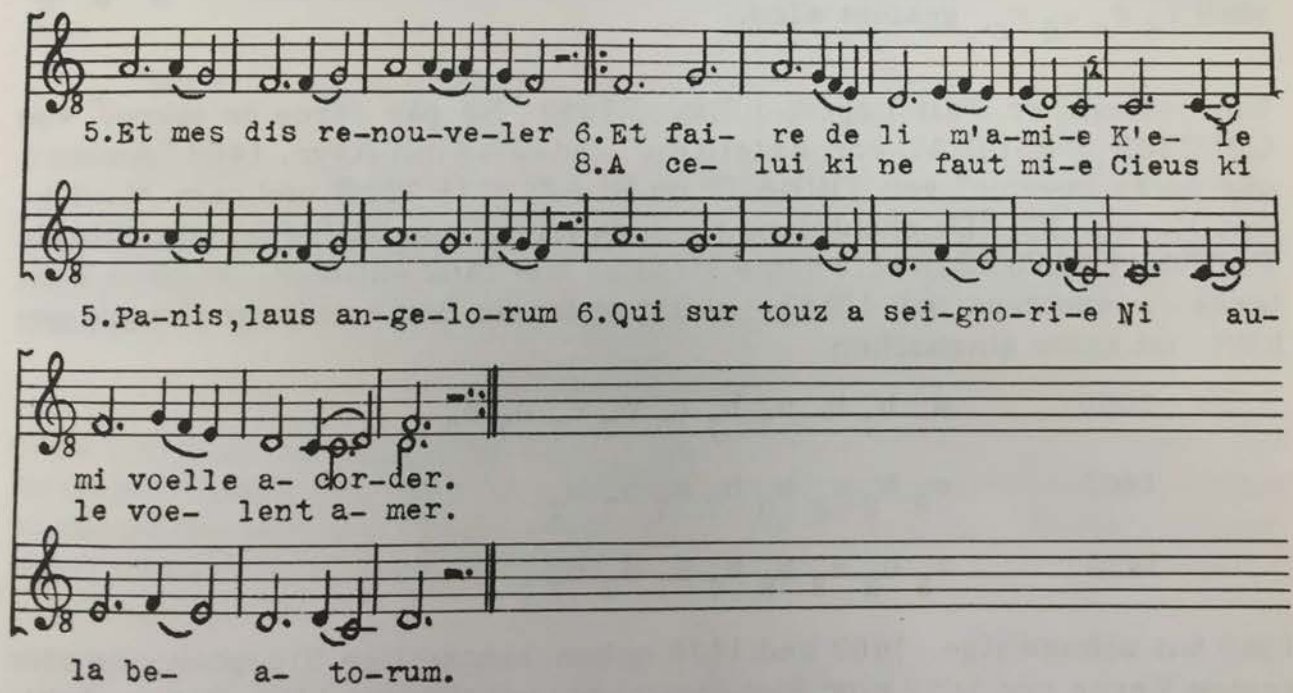


1188 verzichtet auf das melodische Material der vierten Distinktion von 1135. Durch das Auslassen der Wiederholung hat 1188 eigentlich nur gewonnen; die melodische Substanz als solche bleibt unberührt.

Interessant ist nun, daß das Marienlied von MONIOT d'ARRAS Rayn. 1188 in der Hs D fol. 122c und in dem Mariale ℓ (= Paris, Bibl. nat. fr. 12483) fol. 65c mit einer zweiten Melodie überliefert wird, die den Bau aufweist:



Auch von dieser Fassung liegt in dem anonymen Marienlied mit abwechselnd französischen und lateinischen Versen, in Rayn. 1140a "De chanter m'est pris envie", eine irreguläre Kontrafaktur vor, die dadurch hervorgerufen wird, daß die oben eingeklammerten Verse 6 und 7 ausgelassen wurden. Da in V. 6 und 7 bzw. 8 und 9 eine Wiederholung vorliegt, wird an der musikalischen Substanz der Melodie auch in diesem Fall nichts geändert.

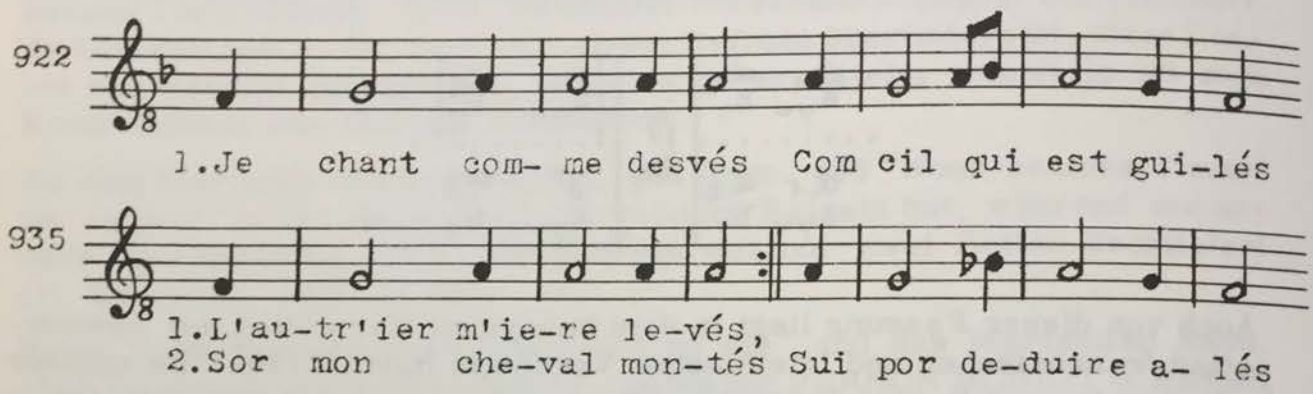


Umgekehrt verfährt Rayn. 935 "L'autr'ier m'iere levés", das seinem Vorbild Rayn. 922 "Je chant comme desvés" von JACQUES de HESDIN einen Vers am Anfang hinzufügt:

922 $a_6\ a_6\ b_{6\smile}\ a_6\ a_6\ b_{6\smile}\ b_{6\smile}\ b_{6\smile}\ a_6\ a_6\ b_{6\smile}$

935 $a_6\ a_6\ a_6\ b_{6\smile}\ a_6\ a_6\ a_6\ b_{6\smile}\ b_{6\smile}\ b_{6\smile}\ c_6\ c_6\ b_{6\smile}$

Hier ist das Erkennen der Verwandtschaft auf Grund der textmetrischen Verhältnisse möglich; Gewißheit gibt die musikalische Überlieferung:



Da die Erweiterung am Anfang von Rayn. 935 durch Verdoppelung der Tonreihe der ersten Verszeile geschieht, die in der Wiederholung des ersten Teils der Strophe ebenfalls statthat, sodaß die Strophe nun 13 Verse gegenüber 11 des Vorbilds zählt, ist die Kontrafaktur erkennbar, wenn auch die ausgeglichene Form des Vorbilds, der "reduzierte Strophenlai", im Kontrafaktum infolge des kürzeren Schlußteils: $c_6\ c_6\ b_{6\smile}$ statt $c_6\ c_6\ c_6\ b_{6\smile}$ gestört wird.

Ein besonderer Fall liegt bei Rayn. 1059 "Se par force de merci" von GAUTIER d'ESPINAL vor: es teilt die Liedweise mit Rayn. 1402 "Amours que porra devenir" von THIBAUT de BLAZON († 1229) und dem Marienlied Rayn. 1475 "De chanter ne me puis tenir" von THIBAUT de CHAMPAGNE († 1253). Daß 1475 seine Melodie von 1402 entlehnt, ist ohne Weiteres einleuchtend; daß 1059 bei völlig anderem Bau zu dieser Gruppe gehört, ist kaum einzusehen.

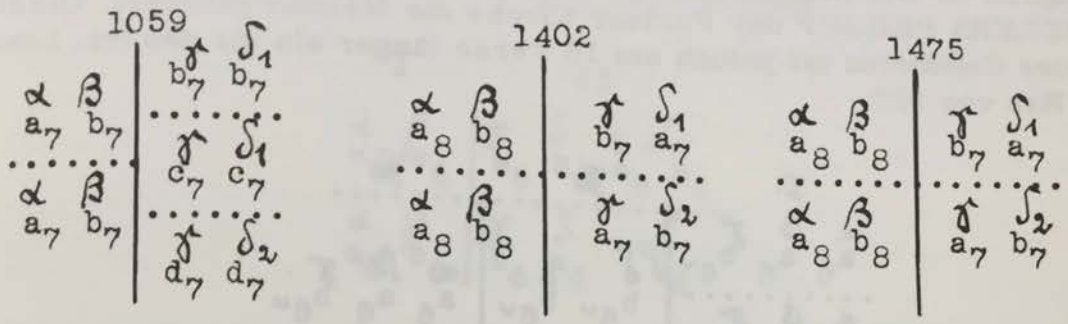
1059 $a_7\ b_7\ b_7\ a_7\ b_7\ b_7\ c_7\ c_7\ d_7\ d_7$

1402 $a_8\ b_8\ a_8\ b_8\ b_7\ a_7\ a_7\ b_7$

1475 $a_8\ b_8\ a_8\ b_8\ b_7\ a_7\ a_7\ b_7$

1059 hat zehnzeilige, 1402 und 1475 haben achtzeilige Strophen; die vier ersten Verse von 1059 sind Siebensilbner, in 1402 und 1475 sind es Achtsilbner. Die Reimanrodnung ist in 1059 ganz verschieden von der in 1402 und 1475. Textmetrisch ist ein Zusammenhang zwischen 1059 einerseits und 1402 und 1475 andererseits nicht einzusehen, doch klärt die musikalische Überlieferung die Situation einwandfrei auf.

In den ersten vier Versen haben 1402 und 1475 einen Auftakt, 1059 hat keinen; daher haben 1402 und 1475 achtsilbige Verse, 1059 siebensilbige. Die sechs letzten Verse von 1059 wiederholen dreimal die gleiche Tonreihe, während 1402 und 1475 nur zwei Wiederholungen haben, daher nur vier Verse am Schluß. Der Aufbau stellt sich also dar:



Die von uns geforderte räumliche Darstellungsweise erweist sich der gewöhnlich in der Textmetrik gebräuchlichen als weit überlegen.

Ohne Hilfe der Musik wäre auch das Lied Pill 305.10 "Fort m'enoja s'o auzés dire" des MONJE de MONTAUDO schwerlich als Kontrafaktum von BERTRAN de BORN's Lied Pill 80.37 "Rassa, tan creis e mont' e puoja" zu erkennen, wenn die Kontrafaktur als solche nicht in der Hs R fol. 40a durch die Schlußbemerkung: "el so de la Rassa" bezeugt wäre. Einem Aufbau:

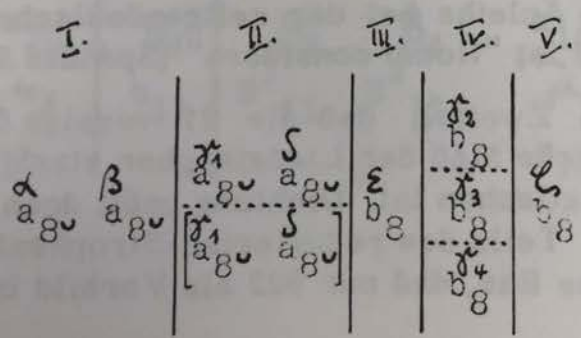
80.37 $a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ b_8\ b_8\ b_8\ b_8\ b_8$ steht in:

305.10 $a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ a_{8\smile}\ b_8\ b_8\ b_8\ b_8\ b_8$ gegenüber,

d.h. das Reimgeschlecht ist wohl das gleiche, aber dem Kontrafaktum fehlen zwei Verse; doch an welcher Stelle? Beide Lieder werden mit ihren Melodien in Hs R fol. 6d bzw. 40a überliefert.

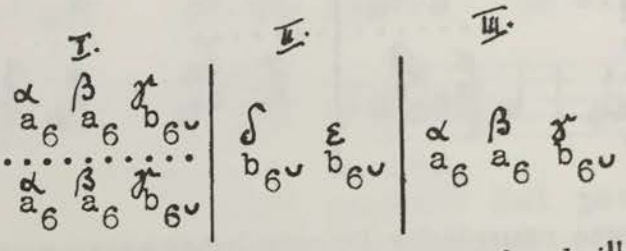
Documentum XII

Ohne Kenntnis der Musik müßten in diesem Fall alle Erwägungen über den formalen Aufbau der Strophe vage Vermutung bleiben; denn schwerlich wird man ihn aus der oben angegebenen textmetrischen Formel herauslesen können. Hier liegt er klar:



Auch in diesem Fall zeigt die Musik, wo die Verkürzung von 305.10 vorgenommen wurde: die Wiederholung [γδ], also V. 5 und 6 des Vorbilds, ist fortgelassen worden, die musikalische Substanz als solche ist wieder unangetastet geblieben.

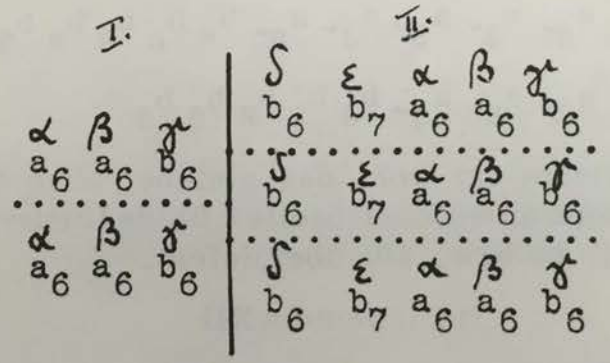
Das oben schon genannte Lied Rayn. 922 "Je chant comme desvés" von JACQUES de HESDIN hat auch dem lat. Conductus: "Homo considera" des KANZLERS PHILIPP der Pariser Kirche die Melodie geliefert. Die Strophe des Conductus ist jedoch um 10 Verse länger als die des frz. Liedes. Der Bau von 922



ist der eines regelmäßigen "reduzierten Strophenlai". Der lat. Conductus zieht II und III zusammen und wiederholt die so entstandene Einheit dreimal, wodurch die Strophe des Conductus auf 21 Verse gegenüber 11 von 922 anwächst.

Documentum XIII

Es liegt also der Grundriß vor:

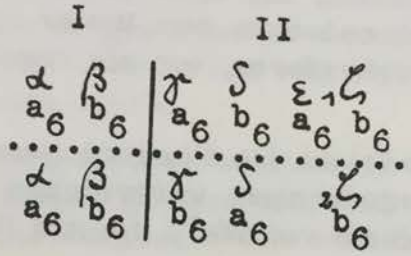


H. SPANKE vertritt die Ansicht, "die Priorität des lat. Stückes ist angesichts seiner größeren Architektonik schon aus formalen Gründen zweifellos". Denn "der metrisch besonders aber musikalisch für ein altfrz. Lied fremdartig anmutende Typ findet seine Erklärung darin, daß er nach Bau und Melodie eine Anleihe bei der zeitgenössischen Kantionen-Lyrik darstellt. Das Modell ist "Homo considera" [SpAuftr 77].

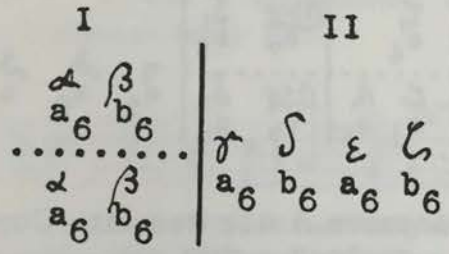
Es unterliegt keinem Zweifel, daß die 21 versige Conductus-Strophe, die das durchschnittliche Maß der Liedstrophen stark überschreitet, gut zum Habitus der didaktischen lat. Dichtung paßt; doch beweist der durch Raffung des 2. und 3. Teils des reduzierten Strophenlai entstandene unmögliche musikalische Bau, daß nur 922 als Vorbild in Betracht kommen

kann. Zudem ist bekannt, daß der Kanzler der Pariser Kirche nicht Komponist war. Für die Bedeutung des offenbar Spanke unbekannten "reduzierten Strophenlai" verweise ich auf meine Formenlehre S. 188.

Dem Autor des Kontrafaktums "Suspirat spiritus", der die Melodie von Rayn. 1545 "L'Amours dont sui espris" bzw. von "Procurans odium" für seinen Conductus benützt, ist die Strophe des Vorbilds



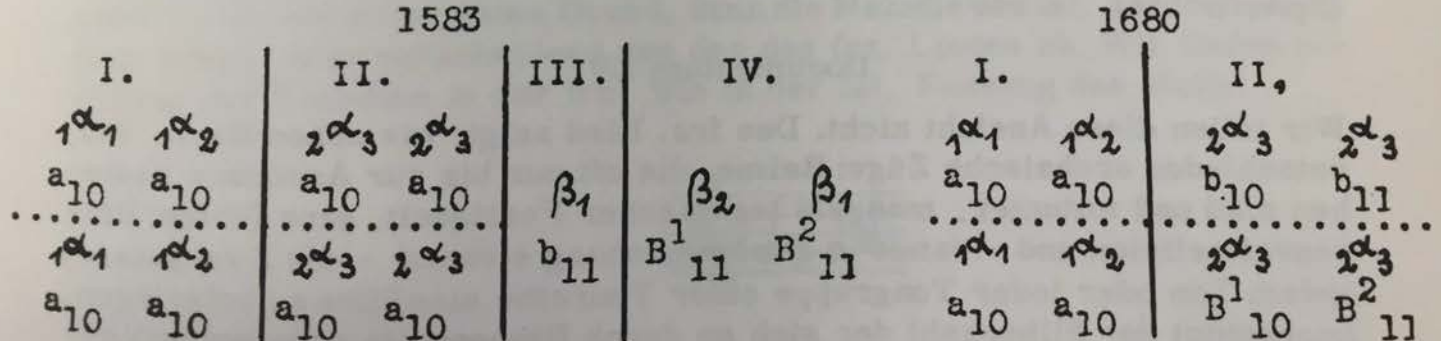
zu lang gewesen. Er hilft sich, indem er die Wiederholung von Teil II fortläßt, so daß seine Strophe nur 8 statt 11 Verse zählt und damit das Gepräge einer Kanzonenstrophe annimmt.



Ein nicht minder interessanter Fall von Strophenverkürzung liegt vor in dem anonymen Kontrafaktum Rayn. 1680 "L'autr'ier m'en aloie": es benutzt einen Teil der Melodie von Rayn. 1583 "L'autr'ier chevauchoie delés Paris" von RICHART de SEMILLI.

Documentum XIV

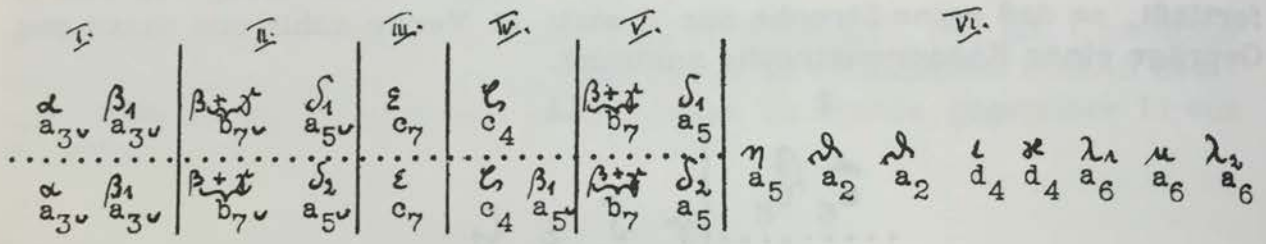
Sein Strophenbau:



Das Kontrafaktum benutzt nur den Strophengrundstock I und II, läßt die Kopula III und den Refrain IV fort und entnimmt der Wiederholung der Tonreihe II die Melodie für den neuen Refrain: "Chiberala, chibele, douz amis, Chiberala, chibele, soiez jolis". Beide Lieder sind schöne Beispiele für die Gattung der Rotrouenge; das Kontrafaktum zeigt darüberhinaus, wie die Melodie für einen Refrain gewonnen werden kann.

Pastourellen pflegen das Liebesabenteuer eines Ritters mit einer Hirtin recht ausführlich darzustellen. Ihr breit erzählender Inhalt, das oft dialogisch geführte Gespräch zwischen dem Ritter und der Hirtin verlangen nach einer passenden Strophenform, wie sie etwa Strophen des Sequenz-Typus boten [GF1 96].

Der Strophenlai paßt sich leicht den Forderungen umfangreicher Strophen an, so auch der recht ausgedehnten, versreichen Strophe der anonymen Pastourelle Rayn. 534 "Quant voi née", die mit ihren vier Strophen von je 25 Versen den Aufbau hat:



Diese Strophe muß dem anonymen Autor des lat. Conductus: "Ortum floris" wohl zu lang gewesen sein; er benützt die ersten fünf Abschnitte von Rayn. 534 und läßt die lange Cauda (VI) fort; dies besonders wohl auch der Schwierigkeit wegen, die ihm hierbei die von ihm gewählte Reimtechnik verursacht hätte.

Er bringt, nach Spanke, "geradezu raffiniert das Nebeneinander von -átis-Reimen (in V. 5, 7, 13 und 17) und -atís-Reimen (in V. 9, 10 und 11); ebenso stehen, streng geschieden, nebeneinander in Str. II; -ía und -iá, in Str. III: -érit und -erít, in Str. IV: -ítus und -itús. Aus dem musikalischen Bau geht klar hervor, daß trotz der fast dekadenten Glätte des Textes das lat. Lied älter ist. Es ist ein Conductus mit Sequenzenbau " [SpAuftr 114].

Documentum XV

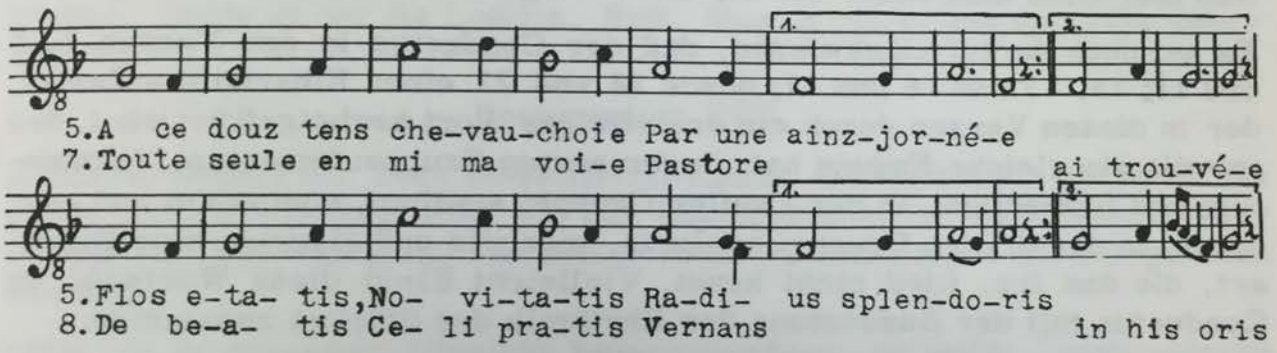
Wir teilen diese Ansicht nicht. Das frz. Lied zeigt, wie schon Rayn. 980, entschieden archaische Züge: Reime, die oft nur bis zur Assonanz gediehen sind und mitunter, mangels technischer Fertigkeit, ganz fehlen; Binnenreimelision und - damit in Zusammenhang stehend - die Zwangslage, jedem Ton oder jeder Tongruppe einer Tonreihe eine Silbe zu unterlegen, ungeachtet der Silbenzahl der sich so durch Binnenreim ergebenden Verse, sowie der Zugehörigkeit des Liedes zu der älteren Liedergruppe der anonymen Sammlung in den Hss K N P X. Demgegenüber zeigt das lat.

Lied raffinierteste Reimkünste, Merkmale, die, selbst wenn sie sich gelegentlich auch schon einmal im 12. Jahrhundert finden, nicht für ein hohes Alter des Kontrafaktums zeugen.

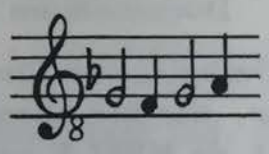
In dieser ursprünglich aus Zufall entstandenen, dann zum Prinzip erhobenen Eigenart der Verwendung von gleichlautenden Reimen in steigender und fallender Betonung stimmt dieses Lied mit dem lat. Conductus: "Parit preter morem" überein, der in ähnlicher Weise -uĭt und -ŭit bzw. ili und -ili verwendet, so daß aus Inhalt, Stil und dichterischer Form auf den gleichen Autor geschlossen werden könnte, der infolge Verwendung der Reime -ictus: -itus in der vierten Strophe von "Ortum floris" romanischer Herkunft sein dürfte.

Doch aus alldem geht nicht hervor, welches der beiden Lieder das ältere ist, welches also als Vorbild gedient hat. Deshalb nimmt Spanke für seine Argumentation den musikalischen Bau zuhilfe.

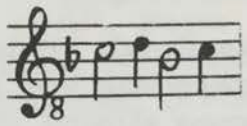
Aber aus dem Sequenzenbau - auch das frz. Stück hat ihn, trotz der Cauda - läßt sich kein Nachweis für die Priorität erbringen. Trotzdem ist die Beantwortung dieser Frage nicht aussichtslos. Das lat. Lied zeigt in V. 5 und 6 sowie in V. 8 und 9 weiblichen Binnenreim: $b_{3\smile} + b_{3\smile}$, wo Rayn. 534 nur einen Siebensilbner hat.



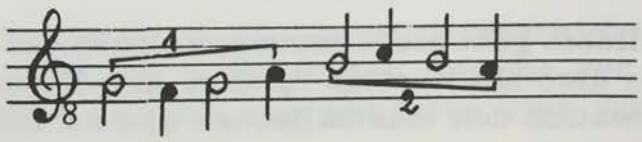
Daß es sich bei den Binnenreimen nicht um einen Zufall handelt, zeigt die genaue Übereinstimmung der Parallelstellen in V. 16 und 17 sowie V. 19 und 20 mit V. 14 bzw. 16 des frz. Liedes. Diese Teilung des Textes in zwei Verse hat ihren guten Grund, denn die Melodie des lat. Liedes weicht hier etwas, aber entscheidend von der des frz. Liedes ab. Wir finden am Anfang der Tonreihe in der frz. wie in der lat. Fassung das Motiv:



Während 534 sequenzenartig fortfährt:



gestaltet der Conductus dieses wenig sagende Motiv in bewußt künstlerischer Absicht, die durch die Setzung eines Binnenreims unterstrichen wird, in die Umkehrung ⌊2⌋ des ersten Motivs ⌈1⌉ um:



Wenn das lat. Lied das ältere gewesen wäre, dann hätte der Autor des frz. Liedes diese bessere Lesart der Melodiegestaltung sich gewiß nicht entgehen lassen, selbst dann nicht, wenn er nicht imstande gewesen wäre, seine Verszeilen 5, 7, 14 und 16 durch einen Binnenreim zu teilen. Das frz. Lied muß daher als das ältere angesehen werden.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß der Conductus in den Versen 7, 8 und 11; 12, 13 und 16 und 17; sowie 18 und 21 einen Einschnitt aufweist, der in diesen Versen durch ein dreisilbiges Wort herbeigeführt wird, das jeweils die gleiche Endung hat: in der ersten Gruppe: fomentum, fermentum und figmentum, in der zweiten Gruppe: stadium, sompnium und gaudium, in der dritten Gruppe: scaloris, meroris und algoris, eine Eigenart, die das frz. Lied nicht kennt. Vielleicht hängt diese Wortwahl im Conductus mit der Ausdeutung der Rhythmik des Stückes zusammen.

In V. 8 ist durch die Vorwegnahme der Tongruppe b a G a eine Unterbringung des weiblichen Siebensilbners ohne weiteres möglich. Allerdings findet dabei eine kleine Verschiebung statt.

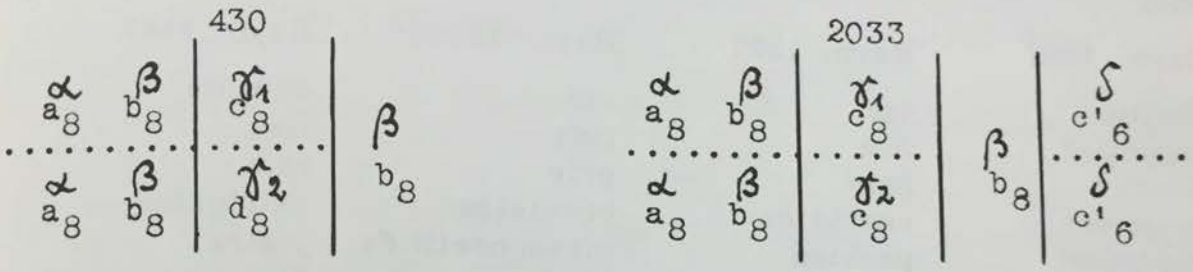
Die an die oben genannte Eigenart der lat. Dichtung erinnernde Technik der Verwendung von gleichlautenden Reimen in steigender und fallender Betonung findet man in dem anonymen Lied Rayn. 2033 "Au partir d'esté et de flors", das die gleiche Melodie wie das Lied Rayn. 430 "De jolif cuer enamouré" des GRAFEN von ROUSSI benützt.

Documentum XVI

In 430 liegt ein schönes Beispiel vor für die Nebenform des zweiten Modus bei einem Achtsilbner, wie sie oben für Rayn. 1545 "L'Amours dont sui espris" von BLONDEL de NESLE und "Procurans odium" bzw. Rayn. 1924 "Ma joie me semont" von Blondel de Nesle und "Ver pacis aperit" für einen Sechssilbner besprochen wurde.

Der anonyme Autor von 2033 übernimmt die Melodie des Liebesliedes 430, um in seinem Kontrafaktum gegen die Liebe zu wettern. Während nun 430 an den Aufbau eines Lai-Ausschnittes der 2. Gruppe eine Wiederholung der Melodie der zweiten Hälfte des ersten Doppelversikels anfügt und damit gleichsam die Eigenart der Rundkanzone nachahmt, übernimmt 2033 diesen Bau und gliedert noch einen neuen Doppelversikel an, den es in der Art von "Ortum floris" oder "Parit preter morem" mit dem Reim -ie gegenüber -ié mit dem übrigen Teil der Strophe verbindet.

Auf diese Weise ist eine ganz eigenartige Form entstanden:



Auf englischen Boden führt uns das anonyme anglonormannische dreistimmige Marienlied Rayn. 1970a "Reine pleine de duçur" und sein Gegenstück, der anonyme lat. dreistimmige Conductus "Salve virgo virginum", beide in der Hs London, Brit. Mus. Arundel 248 fol. 155r überliefert.

Documentum XVII

Zunächst bedarf der Text einer Berichtigung: die Hs hat für 1970a U als große Initiale. Es liegt hier ein bei Illuminatoren oft zu beobachtender Irrtum vor: Verwechslung von Buchstaben. Es muß hier R statt U gelesen werden.

1970a ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert: es weist "germanische Mehrstimmigkeit" auf, die auf der Bevorzugung von Terz- und Sextklängen beruht; es stellt weiter eine "Laissen-Strophe" dar, die in der steten Wiederholung der Tonreihe für einen oder zwei Verse besteht, und die einen Refrain als kadenzierenden Abschluß erhält. In 1970a benutzen vier Verspaare die gleiche Melodie, den Abschluß bildet der Refrain: Ave Maria.

Der lat. Conductus unterlegt der gleichen Melodie nur drei Verspaare, und den Abschluß bildet ein gewöhnlicher Text, kein Refrain. Die Strophe des lat. Conductus ist demnach zwei Verse kürzer als die von Rayn. 1970a.

Gleicher - besonders kunstvoller - Strophenbau mit entsprechender Reimverkettung, mit gleichen Reimen oder gleichem Reimgeschlecht weist von der Seite des Textes auf Kontrafaktur hin. Wenn also die drei Lieder, Rayn. 1097 "Cuens, je vous part un gieu par äatie" von THIBAUT de CHAMPAGNE, Rayn. 1227 "Quant je plus sui en paour de ma vie" von BLONDEL de NESLE und Rayn. 1236 "Quant je sui plus en perilleuse vie", ein anonymes Marienlied, den kunstvollen Strophenbau

$a_{10\smile}\ b_{10}\ a_{10\smile}\ b_{10}\ b_{10}\ a_{10\smile}\ b_{10}\ a_3\ a_4\ a_6\ b_{10}\ a_{7\smile}\ b_7\ b_7$

bzw. $a_{10\smile}\ b_{10}\ a_{10\smile}\ b_{10}\ b_{10}\ a_{10\smile}\ b_{10}\ c_3\ c_4\ c_6\ b_{10}\ a_{7\smile}\ b_7\ b_7$

d.h. eine vierzehnzeilige Strophe aufweisen, in der neben dem Zehnsilbner jeweils an der gleichen Stelle der Drei-, Vier-, Sechs- und Siebensilbner erscheint, denen in allen drei Liedern die gleiche Reimverteilung in Bezug auf das Reimgeschlecht und die Wahl der Reimsilben entspricht, so kann man ohne weiteres auf eine enge Abhängigkeit dieser Lieder untereinander schließen. Die Zusammenstellung der Reime der ersten Strophe:

Rayn. 1097	Rayn. 1227	Rayn. 1236	Rayn. 1147
ahaitie	vie	vie	esbahie
jugemant	liez	liés	fiez
s'amie	prie	prie	mie
leaument	envoisiez	envoisiés	esloigniez
durement	pechiez	mesconseilliés	jugiez
benéi je	vilanie	Marie	äie
ment	traveilliez	courouchiés	engigniez
deçoit	vi	vi	pri
droit	li	pri	ensi
orendroit	merci	merci	
maintenant	esloigniez	deigniés	sougiez
partie	mie	folie	acuvertie
avenant	iriez	pechiés	desconseilliez
chantant	engigniez	engigniés	forciez

ergibt die enge Zusammengehörigkeit von Rayn. 1227, dem weltlichen Lied, und Rayn. 1236, dem anonymen Marienlied, das nicht nur in der Anfangszeile weitgehend mit seinem Vorbild Rayn. 1227 übereinstimmt, das ihm auch in der ersten Strophe nicht weniger als acht Reimwörter entlehnt und die reizvolle Abwandlung des Reimvokals: -ie, -iés und -i, die Rayn. 1227 in den beiden ersten Strophen durchführt, in allen fünf Strophen beibehält.

Entfernter steht bereits das Jeu parti zwischen THIBAUT de CHAMPAGNE und einem MESSIRE GUI, Rayn. 1097, das dieses Vokalspiel, das an lat. Conductus erinnert, nicht kennt.

Ein viertes anonymes Lied, Rayn. 1147, "Gent de France, mult estes esbahie" hat den gleichen Bau, zieht jedoch in den beiden ersten Strophen den 9. und 10. Vers in einen Zehnsilbner zusammen, so daß die Strophe nur 13 Zeilen zählt, und nur die dritte Strophe bringt in V. 9 und 10 den Reim -i, der dem Vorbild entspricht. Was aber wichtiger ist: das Lied ahmt das oben erwähnte Vokalspiel -ie, -iés und -i in allen Strophen nach. In diesem Fall vermag das Vers- und Reimschema den Sachverhalt zu klären; aber es sei doch schon darauf hingewiesen, daß das Kontrafaktum in Bezug auf Versverteilung eigene Wege zu gehen vermag, ohne den Ablauf der Melodie irgendwie zu stören.

Als Vorbild für die drei genannten Kontrafakta kommt nur das älteste dieser Lieder, Rayn. 1227, in Betracht.

Eine ähnliche Zusammenfassung von Verszeilen kann in Rayn. 1108 "Amours qui m'a en baillie" von JACQUES de DOSTI vorliegen, bei dem des Autors Können wohl nicht ausgereicht hat, um die Reimkunst des Vorbilds Rayn. 1171 "Ma chançon n'est pas jolie" von JAKEMES de LAVANTE le CLERC zu erreichen, sodaß die scheinbar etwas plumpe sechszeilige Zwölfsilbner-Strophe der eleganteren zwölfzeiligen Strophe gegenüber steht. In Wirklichkeit aber passen sich beide Texte gleich gut der Melodie an. Allerdings verwandelt 1108 den Refraintext der letzten vier Zeilen von 1171 in zwei von Strophe zu Strophe variierende Textzeilen.

Bereits A. JEANROY empfand die Schwierigkeiten, die der Débat Rayn. 980 "Au renouviau dou tens que la florete" einer textmetrischen Interpretation bietet. Er vermutete, daß dem Lied ein sechzehnzeiliger Bau zugrunde liegen oder wenigstens vorgeschwebt haben müsse; denn zäsurlose dreizehnsilbige Verse sind im Französischen zumindest ungewöhnlich. Er glaubte sich daher zu Korrekturen berechtigt, die leider nicht glücklich ausfielen. H. SPANKE druckt das Gedicht in zwölfzeiligen Strophen, umgeht so Korrekturen, allerdings ohne den zweifellos angestrebten und an manchen Stellen auch klar zutage tretenden Reimen Rechnung zu tragen. [A. Jeanroy, Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age, Paris (1889) 465; H. Spanke, Eine altfranzösische Liedersammlung, Halle (1925) 107].

Das Lied weist, in technischer Hinsicht jedenfalls, Unzulänglichkeiten auf, die wohl nicht immer ein Zeichen höheren Alters zu sein brauchen, die in unserem Fall aber als solche gedeutet werden könnten. In dieser Ansicht wird man bestärkt durch den Inhalt des Lieds und wohl auch durch seine Zugehörigkeit zu der ersten Gruppe der Sammlung anonymer Lieder, die den zweiten Teil der Hs-Gruppe K N P X ausmacht, so daß die Unzulänglichkeiten als archaische, formale Unbeholfenheit gedeutet werden können [SpLS 280].

Für Jeanroys Annahme, der Débat sei im Gebiet der "Isle de France" entstanden, ließe sich geltend machen, daß der Pariser Liederdichter JEHAN MONIOT de PARIS diesen Débat sich als Vorwurf für die Strophen seiner Pastourelle Rayn. 987 "Au nouviau tens que naist la violete" ausgewählt hat. Dem Zug der Zeit folgend - die Entstehung der Pastourelle fällt in die Blütezeit der Refrainlieder - hat er jede Strophe mit einem anderen Refrain versehen, den er - wie üblich - durch eine Copula, einen Vers, der die Tonreihe der letzten Refrainzeile als Melodie übernimmt, mit dem übrigen Teil der Strophe verbindet. Ihm gelingt nun, was dem ersten Autor versagt blieb: die technischen Unzulänglichkeiten machen einer verfeinerten Reimkunst Platz, die in den beiden ersten sechzehnzeiligen Strophen mit zwei Reimen auskommt. Darüber hinaus ist der weibliche Schluß des 4. Verses durch einen vorteilhafter wirkenden männlichen Schluß ersetzt worden, sodaß die ursprünglich letzte Note des vierten Verses jetzt Auftaktnote des fünften Verses wird.

980

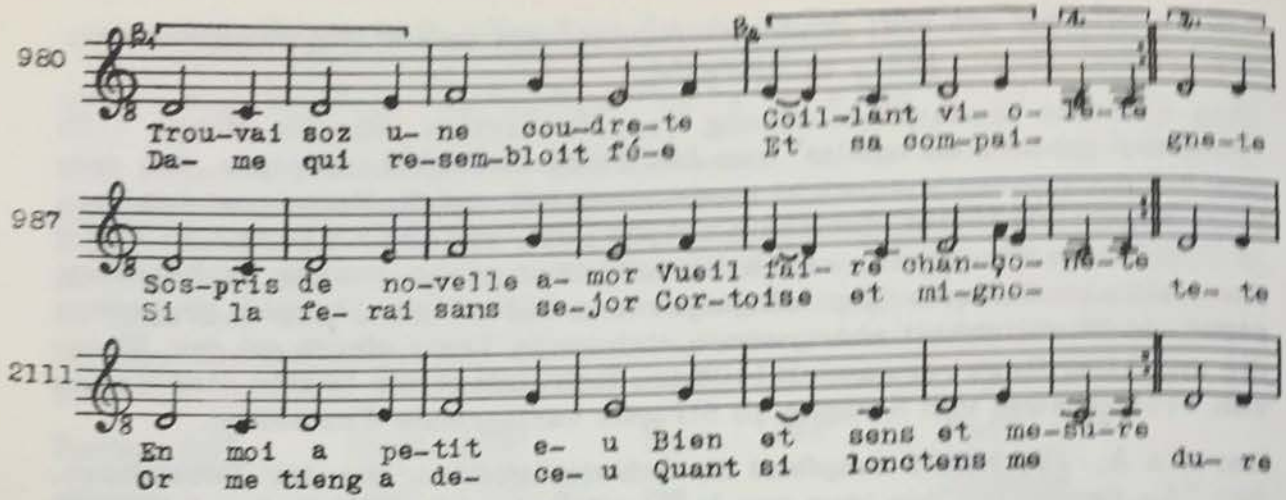
Trou-vai soz u- ne cou-dre-te Coil-lant vi- o- le-te
Da- me qui re-sem-bloit fé-e Et sa com-pai- gne-te

987

Sos-pris de no-velle a- mor Vueil fai- re chan-ço- ne-te
Si la fe- rai sans se-jor Cor-toise et mi-gno- te- te

2111

En moi a pe-tit e- u Bien et sens et me-su-re
Or me tieng a de- ce- u Quant si lonctens me du- re



Die motivische Gestaltung der Melodie ⌐¬ verlangt unbedingt die Zerteilung des unmöglichen Dreizehnsilbners: Rayn. 980 strebt sie sichtlich an, Rayn. 987 führt sie bewußt durch. Diese technische Verbesserung hat nun der Autor des geistlichen Liedes Rayn. 2111 "Mainte chançon ai fait de grant ordure" sich zu eigen gemacht, allerdings ohne den - für seine Zwecke weniger brauchbaren - Refrainzusatz Jehan Moniots zu übernehmen. Damit nähert sich das geistliche Kontrafaktum wieder der ursprünglichen Form, der des Débat, der dem geistlichen Umdichter wohl auch bekannt gewesen sein mag.

Auch im deutschen Raum kann mit einem Beispiel aufgewartet werden: die Melodie des Liedes aus dem Locheimer Liederbuch pag. 8 "Mein frewd möcht sich wol meren" (A) ist von Elisabeth Creutzinger in dem evangelischen Choral: "Herr Christ der einig Gottes son" (B) 1524 benutzt worden. Die gleiche Weise erschien 1549 in dem Lied: "Ich hört ein frewlein klagen" (C) in der Sammlung: "Frische Teutsche Liedlein", sowie 1586 in dem Lied: "O mynsche, wyl gedenkken" (D).

Documentum XVIII

Den Liedern liegt der Bau zugrunde:

die volle Form:

α	β_1	γ_1	β_2		
$3a_\cup$	$3b$	$3c_\cup$	$3d$	α	β_1
α	β_1	γ_2		$3c_\cup$	$3d$
$3a_\cup$	$3b$	$3c_\cup$			

die verkürzte Form:

α	β_1	γ_2	α	β_1
$3a_\cup$	$3b$	$3c_\cup$	$3c_\cup$	$3d$
α	β_1			
$3a_\cup$	$3b$			

Die gleiche Kadenz β in A am Ende jedes Versikels, die fortschreitende Repetition, die Gleichheit des nicht wiederholten letzten Versikels mit dem ersten sind untrügbare Merkmale des Strophenlai. Interessant ist

jedoch, daß in der Wiederholung des zweiten Doppelversikels die Tonreihe mit dem zugehörigen Text in Fortfall gekommen ist.

Wenn hier schon mit gutem Recht eine Verkürzung der Form vermutet werden kann, so wird die Reduktion dieser Form um weitere zwei Verse, um β_2 und γ, in den Stücken B, C und D zur Gewißheit.

Bisher wurden eine Reihe irregulärer Kontrafakturen besprochen, bei denen die Tatbestände an der Notation von Vorbild und Kontrafaktum klargestellt werden konnten. Es drängt sich nun die Frage auf, ob es möglich ist, auch bei Vorliegen der Melodie nur bei einem Glied der Kette die Erkenntnisse der Kontrafaktur zu verwerten. Die Antwort lautet: auch das ist möglich.

Hier soll an einem ausgewählt interessanten Fall das Verfahren erläutert werden.

Die Colmarer Liederhandschrift fol. 722 bringt unter der Überschrift "in Her Walthers guldin wyß" das Lied "Die trinitat gedryet" eines unbekannten Autors. Es handelt sich also um das Kontrafaktum eines Liedes von WALTHER von der VOGELWEIDE; die Frage ist aber, um welches.

Da die Wiedergewinnung von Walther-Melodien ein vordringliches Anliegen der Forschung ist, sind bereits mehrfach Deutungsversuche unternommen worden. R. WUSTMANN schlug das Lied, Maurer 52, "Staet ist ein angest und ein not" vor [R. Wustmann, Die Hofweise Walthers von der Vogelweide, in Festschrift für R. v. Liliencron, Leipzig (1910) 460].

C. BÜTZLER lehnt diese Identifikation ab und schlägt seinerseits das pseudowolframische Lied "Maneger klaget die schoenen zit" vor, also überhaupt kein Lied Walthers. [C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, in "Deutsche Arbeiten der Universität Köln" Nr. 12 Jena (1940) 50].

Wir haben dargetan, daß auch das unechte Wolfram-Lied nicht in Betracht kommen kann und nachgewiesen, daß einzig Walthers Tagelied, Maurer 91, "Friuntlichen lac" das Vorbild gewesen ist [GWalther 37].

Warum?

Die Hs unterlegt der Melodie des ersten Teils der Strophe einen zweizeiligen Text, d.h. es findet eine Wiederholung dieses Teils der Strophenmelodie statt. Daran schließt sich ein Teil der Melodie an, dem nur eine Zeile Text unterlegt ist, d.h. dieser Teil wird nicht wiederholt. Dann folgt melodieloser Text, über dessen drei letzten Silben, also über dem Wort "engelschar" die Noten E E C eingetragen sind. Daraus ergibt sich eindeutig, daß dieser ohne Noten eingetragene Text genau auf die Melodie des ersten Teils zu singen ist, denn die über "engelschar" eingetragenen Noten sind identisch mit den drei letzten Noten des ersten Teils. Anschließend stehen auf vierlinigem System die Töne: G c h a G E F G ohne Textunterlage, dazu die Bemerkung: "in fine erit cauda sic".

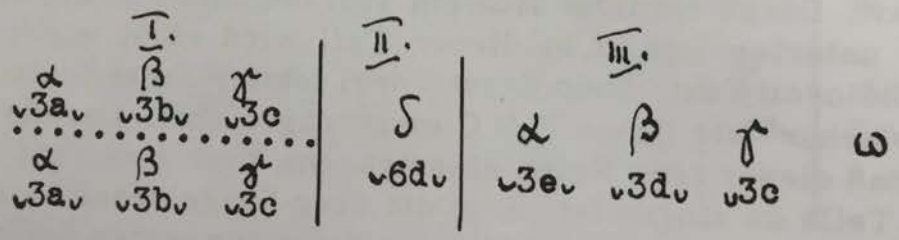
Es handelt sich bei dem Lied der Colmarer Liederhandschrift dem Bau nach um einen "reduzierten Strophenlai", dem am Ende die acht Töne angefügt sind. Was bedeutet aber die Anmerkung "in fine erit cauda sic" und die Beigabe der Noten?

Sehen wir uns zunächst die Melodie des Liedes genauer an: die melodische Linie beginnt mit dem Grundton G, steigt zum c hinauf, das viermal hintereinander erklingt, um dann langsam zum C hinabzusinken, mit dem der erste Teil der Melodie schließt. Der zweite Teil zeigt gleichstufige Anknüpfung und springt dann in die Lage des Grundtons G hinauf, der in der Folge von einer bis zu a bzw. E gehenden Linie umspielt wird und mit G schließt. Der nun folgende dritte Teil wiederholt genau den ersten Teil, schließt also mit C.

Es handelt sich hier demnach eindeutig um einen "reduzierten Strophenlai", dessen Melodie im plagalen Tetrardus steht: der Grund- und Finalton ist G, die Reperkussionsbasis ist c. Die Melodie verläuft in dieser Tonart ganz regelmäßig: sie hält den Ambitus der Tonart streng ein, d.h. sie geht in der Höhe nicht über die Reperkussionsbasis hinaus und unterschreitet auch nicht in der Tiefe C, die Oktave der Reperkussionsbasis. Weder c noch C kann in dieser Tonart als Finalton fungieren. Das wußte der Autor oder Schreiber der Colmarer Liederhandschrift, er fügte daher die Bemerkung: "in fine erit cauda sic" sowie die zugehörigen Töne hinzu. Die Bemerkung kann aber nur bedeuten, daß in der Melodie der Vorlage des Liedes die genannten Töne vorhanden gewesen sein müssen. Die Strophe des Kontrafaktums ist demnach eine Verszeile kürzer als die des Vorbilds; es liegt irreguläre Kontrafaktur vor.

Was verbirgt sich nun aber hinter den genannten Tönen? - Die klassische Form der plagalen Tetrardus-Kadenz: die melodische Linie springt vom Grundton G zum Kadenzgipfel hinauf, der auf der Reperkussionsbasis liegt, also zum c, steigt stufenweise zum Finalton G hinab, dessen abschließende Wirkung durch ein Aufsteigen der Linie von E zu G bekräftigt wird. Mit dieser Kadenz hat die in der Colmarer Liederhandschrift aufgezeichnete Melodie erst ihren Abschluß erreicht, d.h. die Melodie des Liedes, die mit dem ersten Teil der Melodie, also mit C aufhört, schließt unbefriedigend.

Der Bau des Liedes der Colmarer Liederhandschrift stellt sich somit dar als:



Das achttönige ω muß daher im Vorbild die Melodie eines dreihebigen Verses gewesen sein, denn textlose Melodien, also evtl. instrumentale Ein-

lagen gibt es in der damaligen Monodie nicht; der "Steg", d.h. der II. Teil der Melodie, dürfte evtl. im Vorbild aus zwei dreihebigen Versen bestanden haben. Das Vorbild muß evtl. eine 12 zeilige Strophe gehabt haben. Wir müssen also nach einer derartigen Strophe unter den Walther-Texten Ausschau halten, und siehe! es gibt nur ein Walther-Lied, dessen Text diesen Anforderungen restlos genügt, nämlich Walthers Tagelied, Maurer 91, "Friuntlichen lac".

Hier sei vermerkt, daß die oft sinnlose Druckanordnung der Verse in den Ausgaben von mhd. Liedtexten, die Gestaltungen vorgeben, die Resultate eines frommen Wunsches aber keine sachliche Forschung darstellen, sich sehr oft störend bei der Suche nach Kontrafaktum oder Vorbild auswirken. Das war auch bei 91 der Fall. Es berührte wohltuend, daß einer der bedeutendsten Liedforscher, K. v. Krauß, auf eine räumliche Anordnung verzichtet hat, während andere Ausgaben durch eine zurechtgemachte Druckgestaltung ihre Meinung bezüglich der Form dem Leser geradezu aufzudrängen versuchen.

Da die Kontrafaktur die gleiche Rhythmik hat wie das Vorbild, ergibt sich aus der Gegenüberstellung auf Grund der isodistinktionalen Verserweiterung im II. Teil der Melodie folgende Rhythmisierung:

Documentum XIX

In der Colmarer Liederhandschrift begegnet man auf fol. 718r (alt) dem Lied: "Vil hoch gelopter got, vil selten ich dich prys", das die Rubrik trägt: "her walthers von der vogelweide gespalten wys". In der Tat stammt die erste Strophe dieses Liedes von Walther [Maurer 16], die übrigen Strophen haben mit Walther nichts zu tun. Es liegt ein geistliches Kontrafaktum des "König Friedrich-Tons" mit einem eigenartigen Bau vor, der insofern von der Regel abweicht, als er eine Abwandlung der oft vorkommenden Liedstruktur des Lai-Ausschnittes:

I	II
A_1	B
...	...
A_2	B

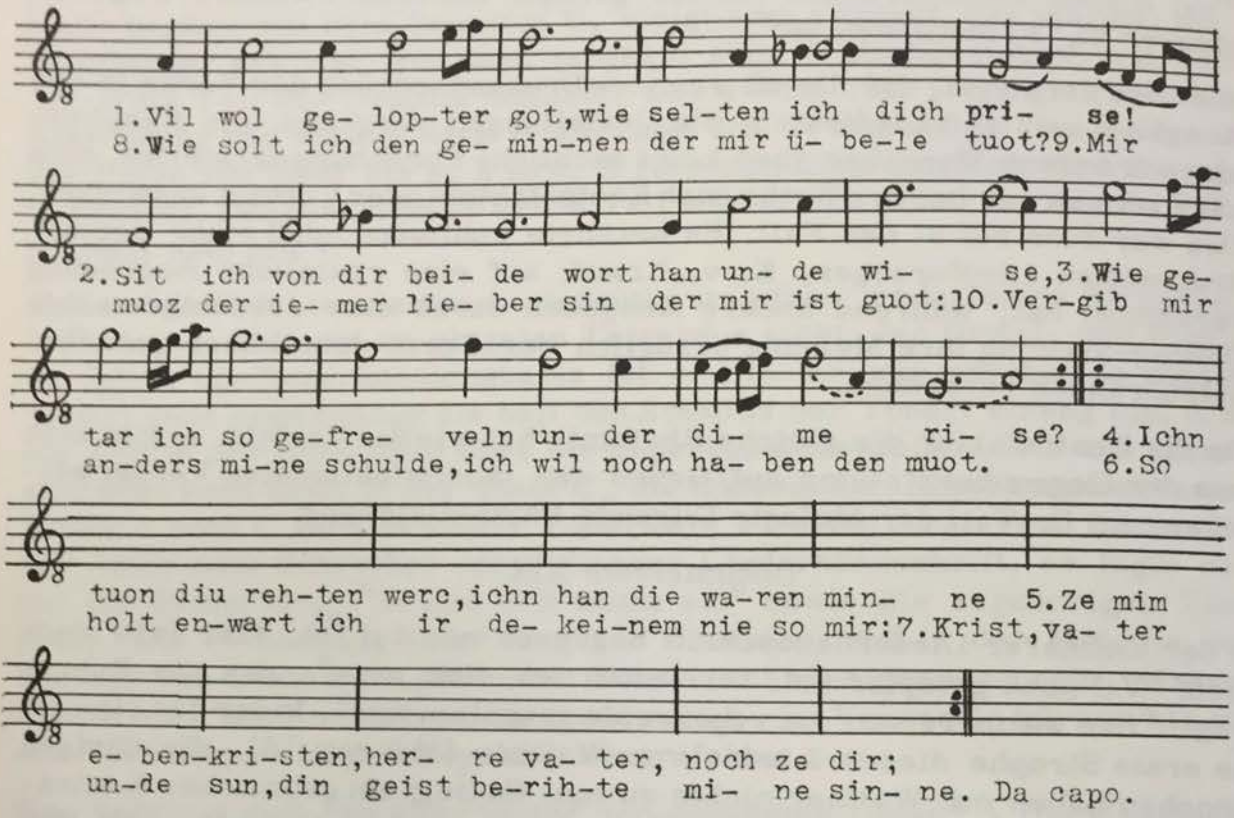
darstellt, die dadurch zustande gekommen ist, daß die Wiederholung von Teil I (A_2) hinter Teil II gesetzt wurde [GFl 215]:

Ia	II	Ib
	B	
A_1	...	A_2
	B	

Die Bezeichnung "gespalten wys" weist auf diesen Sachverhalt hin. Nun hat die Colmarer Liederhs wohl Notenlinien über dem Liedtext der ersten Strophe, die Notation jedoch fehlt. Der Bau des Liedes stellt sich dar:

Ia			II		Ib		
			⌣6b⌣	7c			
⌣6a⌣	6a⌣	7a⌣	.....		⌣6d	⌣6d	⌣7d
			⌣6c	⌣7b⌣			

Im Münsterer Fragment finden wir auf fol. 2r den Abschluß der ersten Strophe, V. 8-10, des "König Friedrich-Tons" mit der zugehörigen Melodie. Da die Melodie von Teil Ib gleichermaßen auch für Teil Ia gilt, bleibt nur das Teilstück der Melodie für Teil II unbekannt.



Walther verwendet in der Wiederholung eine auch in der romanischen Liedkunst wohlbekannte Technik: er bringt den textlichen Auftakt der Verse 7, 9 und 10 unter dem Ton für die entsprechenden weiblichen Reimsilben der Verse 1, 2 und 4 unter. Sechs- bzw. siebenhebige Verse verlangen auch im Mittelhochdeutschen eine Zäsur; der Zäsurtakt wird gegebenenfalls auch |d. -d| zu lesen sein.

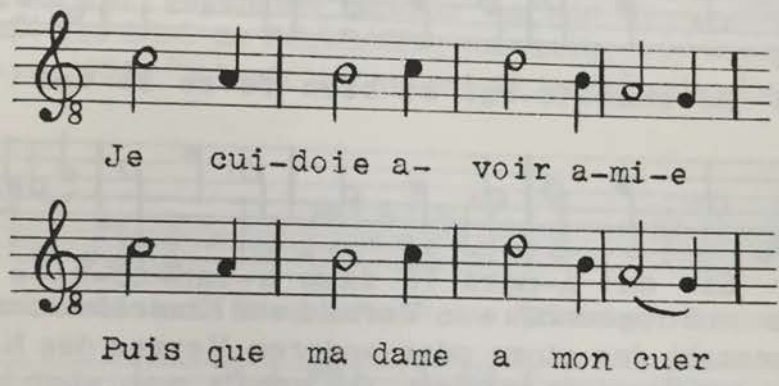
In diesem Zusammenhang mag eine andere wichtige Angelegenheit erörtert werden: ist es angebracht, nur die Liedtexte mittelalterlicher Lieder zu veröffentlichen? - Die Melodie gehört nun einmal zum Lied, die Drucklegung des Textes allein bleibt eine halbe Sache.

Es ist deshalb eine lobens- und dankenswerte Tat, daß Fr. Maurer in seiner Ausgabe der Walther-Lieder mit der sonst geübten Praxis, nur die Liedtexte zu veröffentlichen, gebrochen und die durch die Forschung zurückgewonnenen Walther-Melodien mit den Texten zusammen zum Abdruck gebracht hat.

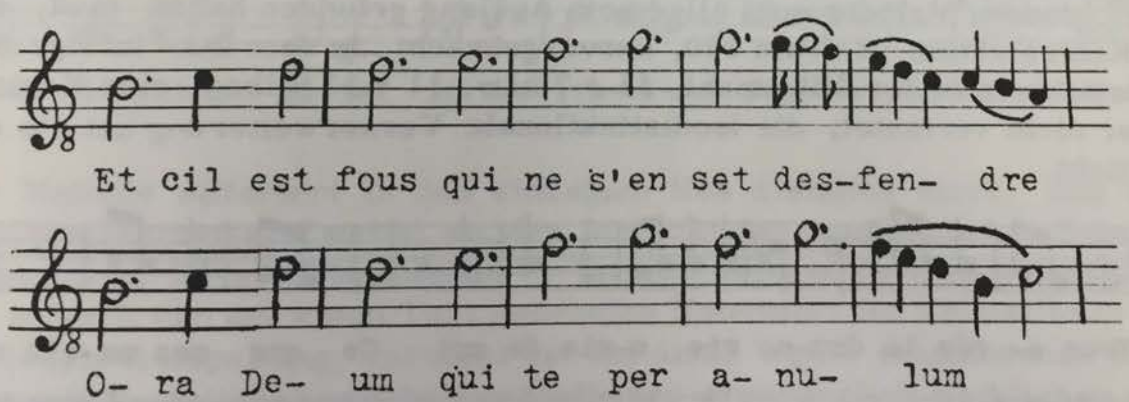
DIE IRREGULÄRE KONTRAFAKTUR IN VERBINDUNG MIT ISODISTINKTIONALER VERSERWEITERUNG

Eine noch interessantere und aufschlußreichere irreguläre Kontrafaktur entsteht durch isodistinktionale Verserweiterung bzw. Versverkürzung. Sie tritt ein, wenn zwei Lieder die gleiche Melodie benützen, ihre Verse sich aber in der Silbenzahl nicht decken; die Verse des einen Liedes sind gegenüber den entsprechenden Versen des anderen Liedes erweitert oder verkürzt.

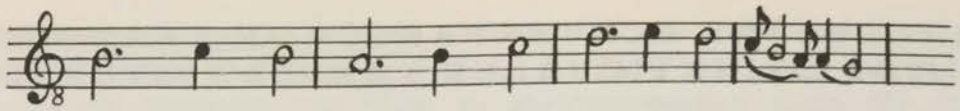
Zunächst braucht das Reimgeschlecht vom nachbildenden Autor nicht respektiert zu werden, wenn das Vorbild einen weiblichen Reim aufweist, wo das Kontrafaktum einen männlichen Reim benutzt. Die Melodie braucht nicht im geringsten verändert zu werden. So hat Rayn. 1171 "Ma chançon n'est pas jolie" von JAKEMES de LAVANTE le CLERC in V. 5 weiblichen Reim, das Kontrafaktum Rayn. 1108 "Amours qui m'a en baillie", von einem sonst unbekannten JACQUES DOSTI, an dieser Stelle männlichen Reim:



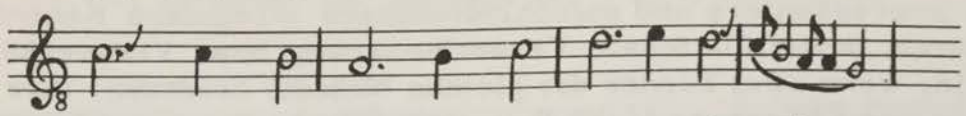
Das gleiche Verhalten zeigen Rayn. 711 "Tant ai Amours servies longuement" von THIBAUT de CHAMPAGNE und ADAM de la BASSÉE's Kontrafaktum: "Ave gemma que lucis copia" im 5. Vers:



und im 8. Vers:

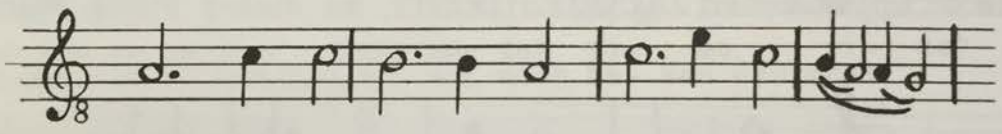


Que chas-cuns tens doit sa se-son a- ten-dre

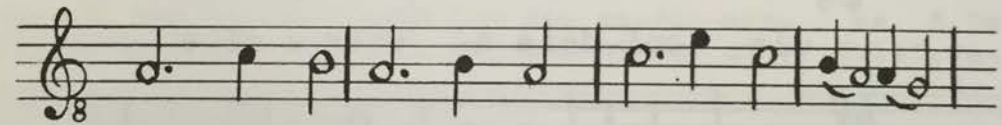


Et in ce- lum pre-sens er-gas-tu- lum

Kaum schwieriger wird das Unterbringen eines weiblichen Reims des Kontrafaktums an Stelle eines männlichen Reims im Vorbild, wenn der männliche Reim bereits einen vollen Takt für sich in Anspruch nimmt, wie etwa in V. 6 von Rayn. 488 "Au comencier de l'amour qui m'agrée" und seinem Kontrafaktum Rayn. 491 "Biau Gilebert, dites s'il vous agrée" des DUC de BRABANT:



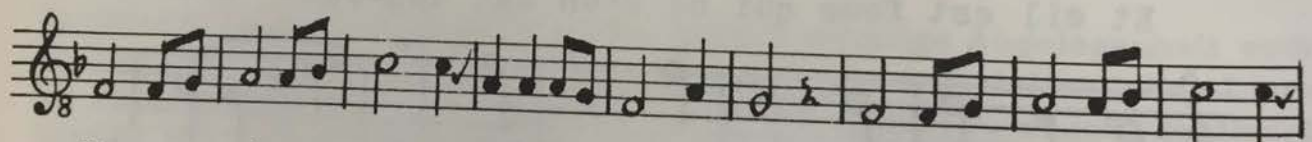
488 Si chan-te-rai et bien fe-re le doi



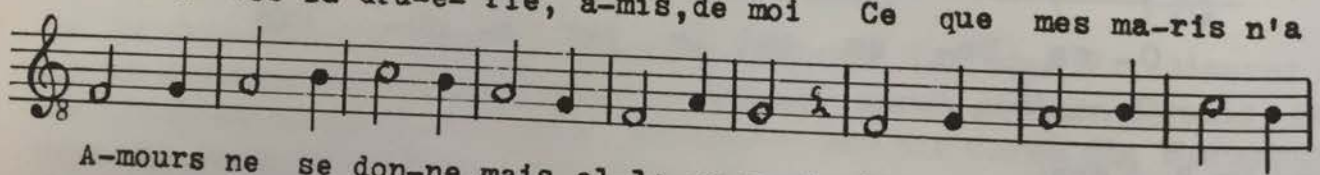
491 Si ont A-mors la dame a-ban-do-né-e

Die Divergenz im Strophenbau von Vorbild und Kontrafaktum wird größer, wenn die Silbenzahl des einen oder anderen Verses des Kontrafaktums gegenüber der des Vorbilds variiert. Oft erhält man aber gerade durch die Divergenz einen Einblick in die Rhythmik, wie er sonst kaum gewonnen werden kann.

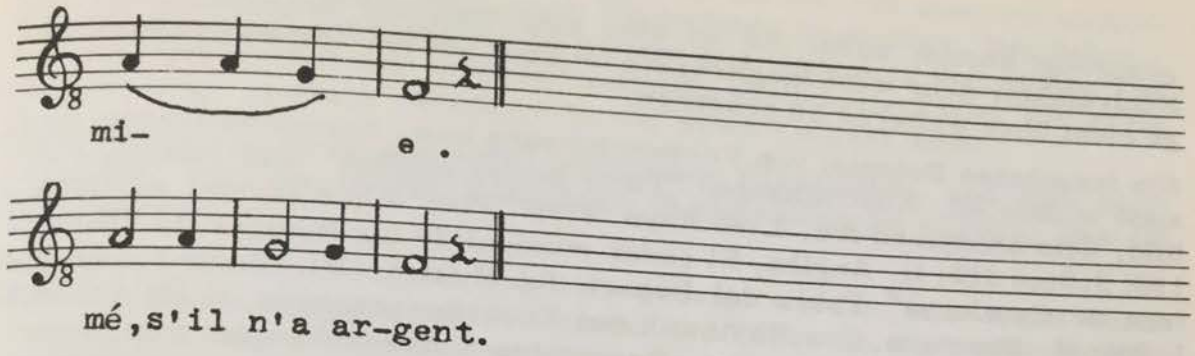
Der öfter vorkommende Refrain 780 "Vous arés la druerie, amis, de moi", dessen Melodie wohl allgemein Anklang gefunden haben muß, hat ein Kontrafaktum, Refrain 380, hervorgebracht, in dem man infolge des Unterschieds in der Silbenzahl, 11 + 7 bzw. 11 + 11 Silben, eine Kontrafaktur nicht vermutet; die isodistinktionale Verserweiterung hat sie ermöglicht.



Vous a- rés la dru-e- rie, a-mis, de moi Ce que mes ma-ris n'a

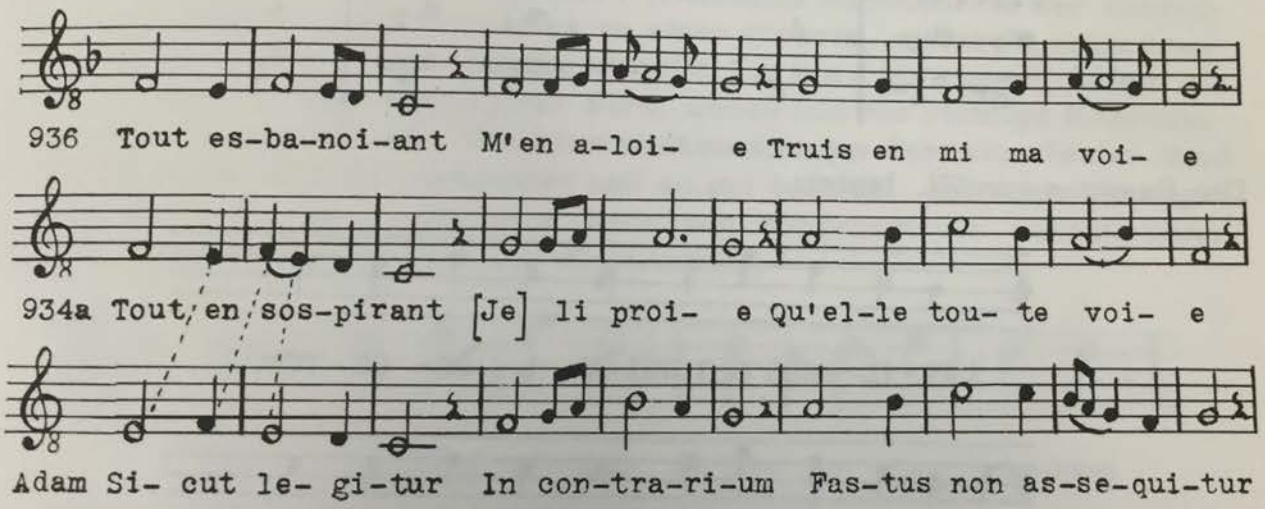


A-mours ne se don-ne, mais el-le se vant: Il n'est nus qui soit a-



Durch die Verdoppelung der Töne der drei letzten Takte ist die Erweiterung zustande gekommen.

Das Aufspalten eines längeren Notenwertes, sowie das Unterlegen von Textsilben unter die so gewonnenen Teilwerte führen zu neuen Strophenformen im Rahmen einer gegebenen Melodie. Ein solches Verfahren liegt z.B. vor in V. 6 und 7 des Kontrafaktums von ADAM de la BASSEE: "Felix qui humilium" gegenüber seinem Vorbild Rayn. 936 "L'autr'ier estoie montés" des DUC de BRABANT, das auch dem anonymen geistlichen Lied Rayn. 934a "L'autr'ier m'estoie levés" als Vorbild gedient hat.

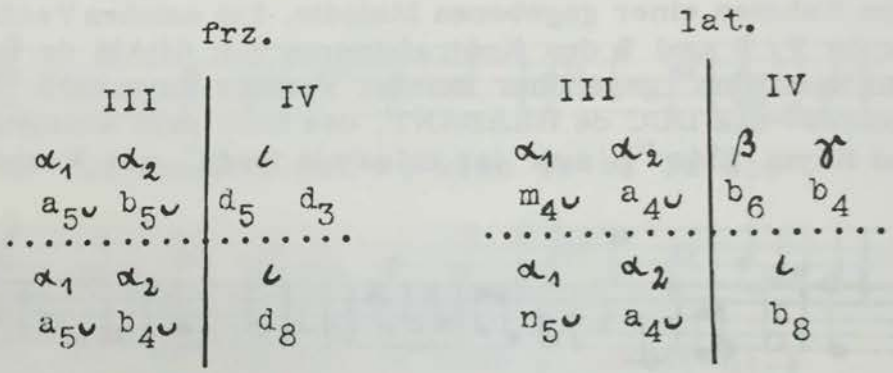


Die Melodie differiert in den einzelnen Hss ziemlich stark, läßt aber trotzdem keinerlei Zweifel an der Identität der musikalischen Substanz aufkommen. Rayn. 934a folgt in V. 6 genau seinem Vorbild, Adam dagegen zerteilt den auf einen Takt gedehnten Notenwert der Reimsilbe in seine modale Aufspaltung, versieht die auf diese Weise entstandenen neuen Töne mit Textsilben und erhält an Stelle des ursprünglich weiblichen dreisilbigen Verses einen männlichen Fünfsilbner. Auf gleiche Weise wird der 7. Vers von einem ursprünglich weiblichen Fünfsilbner zu einem männlichen Siebensilbner erweitert, ohne daß dadurch der melodische Fluß des Liedes gestört oder der konstruktive Rahmen der Strophe

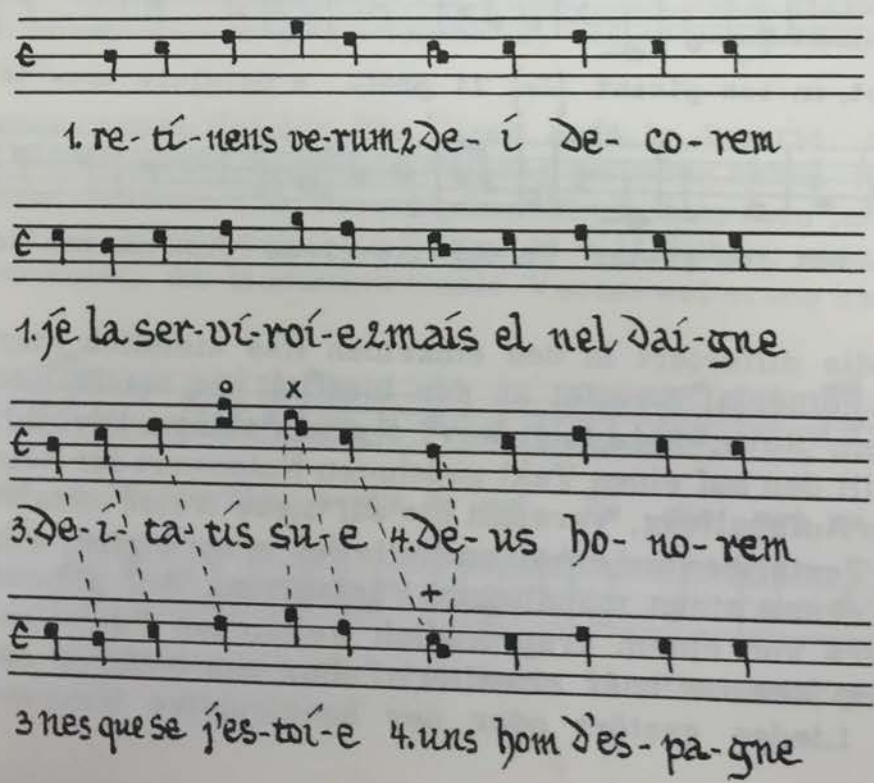
gesprengt worden wäre. Es ist also eine textliche Ausweitung bei der Kontrafaktur sehr wohl möglich; sie ist aber auf nur textmetrischem Wege nicht ohne weiteres zu erkennen.

Ein fesselndes Beispiel von Versverkürzung bzw. Verserweiterung liegt auch in dem lat. Kontrafaktum: "Parit preter morem" und seinem Vorbild, dem anonymen frz. Lied Rayn. 1760 "Pieç'a que savoie" vor [GlKo 196; SpStud 222; H. Anglès, El codex musical de las Huelgas, in "Biblioteca de Catalunya" Publ. del Depart. de Musica, VI. Band 3,193, Bd 1,266; H. Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèregesanges, in Mf 5 (1952) 117; GMon 163; E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame Conductus, in "Kölner Beiträge zur Musikforschung" II (1939) 100].

Im 3. und 4. Doppelversikel zeigt das Kontrafaktum gegenüber dem Vorbild isodistinktionale Versverkürzung bzw. Verserweiterung.



Die Fassung von III. lautet:

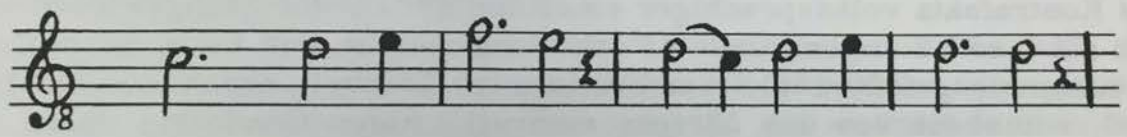


III/1 hat im lat. Lied eine Silbe weniger als im frz., es steht ein weiblicher Viersilbner einem weiblichen Fünfsilbner gegenüber. Der Schreiber der Hs gleicht die textliche Divergenz aus, indem er den ersten Ton der Tonreihe ausläßt und entweder auftaktig rhythmisiert oder die erste Note als longa perfecta auffaßt, d.h. auf einen Volltakt dehnt.

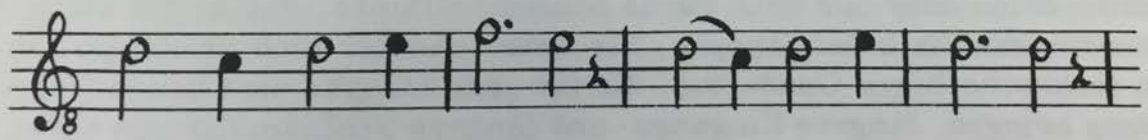
In III/3 haben beide Lieder einen weiblichen Fünfsilbner, und man sollte meinen, daß die beiden Fassungen übereinstimmen würden. Das ist nicht der Fall.

An einem typischen Beispiel mag hier gezeigt werden, wie leicht durch derartige Veränderungen der Silbenzahl der Verse im Kontrafaktum sich in den Hss Fehler einschleichen können; gerade aber sie bieten oft eine Handhabe, das Vorbild gegenüber dem Kontrafaktum auszumachen.

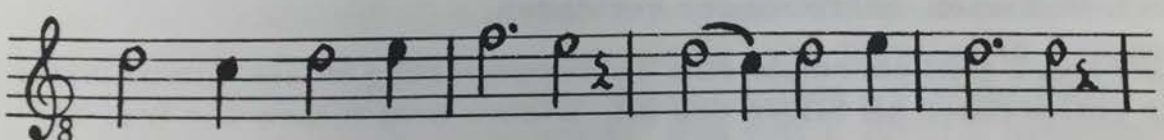
Bei III/1 konnte, ohne Schaden anzurichten, die erste Note ausgelassen werden. In III/3 geht das nicht, weil beide Verse, der lat. wie der frz., gleiche Silbenzahl haben. III/1 und III/3 sind im Vorbild identisch, nicht aber im Conductus. Der Schreiber des Conductus übernimmt trotzdem den Anfang von lat. III/1, läßt also die erste Note des Vorbilds aus, so daß hierdurch eine "Verschiebung" entsteht, und zwar um eine Stelle nach links. Bei o erkennt er seinen Fehler und korrigiert ihn durch eine binaria, deren erster Teil der Note über "toi" entnommen wird. Die Erfahrung lehrt, daß es sehr oft nicht bei dem einen Versehen bleibt, so auch hier. Bei x stellt sich ein weiterer Irrtum ein. Mag sein, daß die Vorlage undeutlich geschrieben war, jedenfalls kontrahierte der Schreiber des Conductus zwei simplices zu einer binaria, wodurch, notgedrungen, abermals eine Verschiebung eintritt. Sie wird korrigiert, indem die binaria + der Vorlage disjungiert wird, sodaß nun die richtige Koordination wiederhergestellt ist. Die hier vorkommenden Schreiberfehler sind in der Monodie so weit verbreitet und so gut bekannt, daß eine Einregulierung nach dem frz. Lied ohne Bedenken vorgenommen werden kann. Der III. Doppelversikel hat also die Lautung:



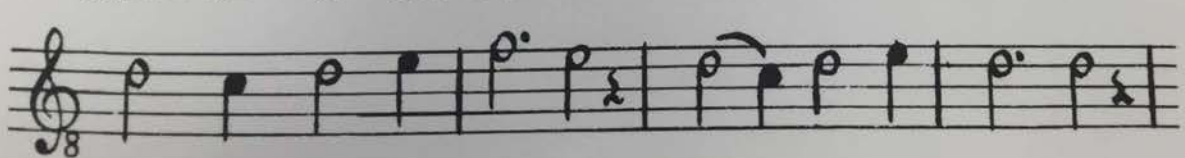
1.Re- ti-nens ve-rum 2.De- i de- co-rem



1.Je la ser-vi- roi-e 2.Mais el nel dai-gne

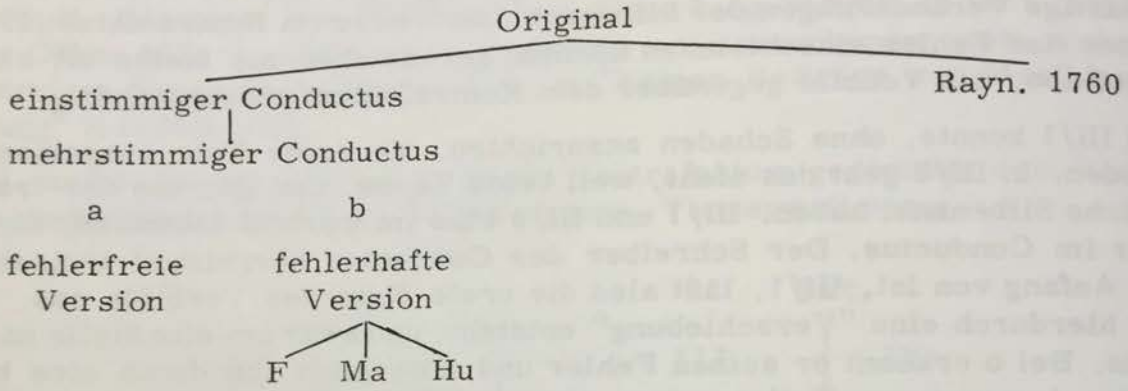


3.De- i- ta- tis su- e 4.De- us ho- no-rem.



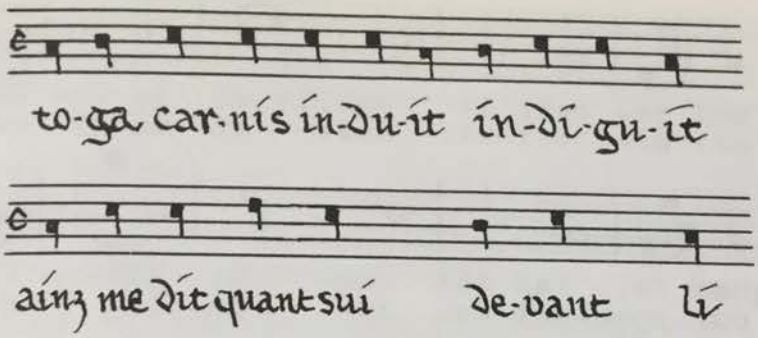
3.Nes que se j'es-toi-e 4.Uns hom d'Es-pa-gne

Eigenartigerweise stehen in der Hs Hu (= Las Huelgas- Hs) fol. 103v an dieser Stelle lauter ■-Noten, während die Melodie sonst mensural aufgezeichnet ist. Offenbar hat der Schreiber der Hs Hu die Unstimmigkeiten in seiner Vorlage erkannt, jedoch nicht gewußt, wie er die Stelle richtig in Mensuralnoten umschreiben soll. Deshalb kopierte er einfach die Quadratnoten seiner Vorlage. Seltsam ist, daß alle Hss des lat. Conductus die gleiche fehlerhafte musikalische Version aufweisen. Wir erhalten also folgende Abstammungsreihe:

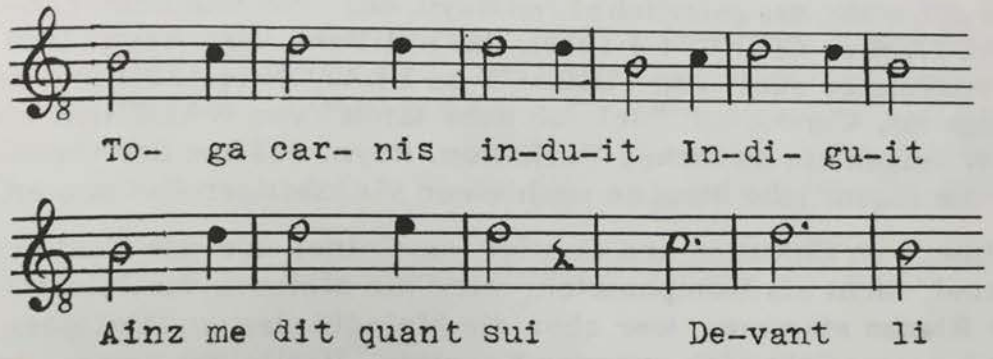


Der lat. mehrstimmige Conductus ist zwar in drei Fassungen bekannt, die aber die gleichen Fehler in III aufweisen, also aus derselben fehlerhaften Vorlage b stammen. Daneben dürfte eine fehlerfreie mehrstimmige Fassung a vorhanden gewesen sein. Einstimmige Conductus, wie sie z.B. im 10. Faszikel von F fol. 415r ff. vorliegen, sind eigentlich die Regel, sodaß man annehmen möchte, daß die mehrstimmigen vielleicht nur Bearbeitungen von ursprünglich einstimmigen sind. Belege für diese Annahme finden sich in den St. Martial-Hss, sowie auch sonst noch. Jedenfalls dürfte das für die mehrstimmigen Conductus der 2. Gruppe des 6. Faszikels der Hs F fol. 223v - 242v zutreffen, von denen bereits sieben als Kontrafakta volkssprachiger einstimmiger Lieder nachgewiesen worden sind, sodaß die begründete Vermutung besteht, daß die in dieser Gruppe zusammengefaßten Stücke mehrstimmige Bearbeitungen von Kontrafakta sind, zumal sie von den übrigen mehrstimmigen Conductus durch ihre Form abweichen. Sie haben die gleiche Melodie für alle Strophen, sie kennen keine oder nur sehr kurze Schlußmelismen, vor allem keine Melismatik innerhalb der Strophe. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von den mehrstrophigen Conductus, die für jede Strophe eine besondere Vertonung bringen, längere Eingangs- und längere Schlußmelismen haben und die einzelnen Strophen, mitunter die einzelnen Distinktionen der Strophe durch Melismen untereinander verbinden.

In IV/1 u. 2 tritt abermals eine Verserweiterung in der Kontrafaktur auf: hier entsprechen elf Silben des lat. Liedes acht Silben des frz.



Es ist die bekannte Technik: longa perfecta-Werte aufzuspalten und die so erhaltenen Teiltöne zum Unterlegen von Textsilben zu benützen.

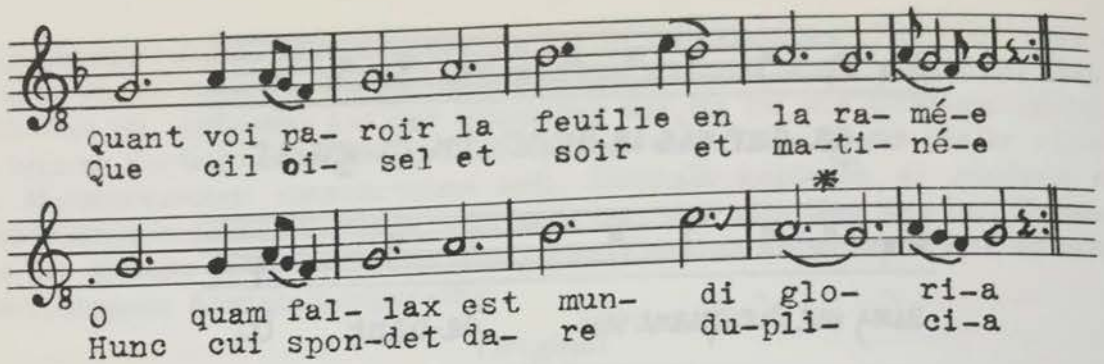


Aus der Gegenüberstellung des lat. Conductus mit dem frz. Lied Rayn. 1760 hat sich einwandrei ergeben, daß in 1760 der ältere Zustand der Melodie vorhanden ist, dieses Lied daher als Vorbild in Frage kommen kann. Die souveräne Art, mit der der Dichter des Conductus die lat. Sprache beherrscht, wie er in verfeinerter Art steigende und fallende Reime auf -ít und -ít bzw. íli und ilí verwendet, verweisen das Lied in die Blütezeit der mittellateinischen Dichtung.

Vom Standpunkt des Textmetrikers aus war man lange der Ansicht, daß weibliche n-Silbner nicht mit männlichen (n + 1)-Silbnern im gleichen Rhythmus vereint werden könnten, so daß z.B. ein weiblicher Fünfsilbner nicht mit einem männlichen Sechssilbner der gleichen Tonreihe unterlegt werden könnte, ohne die Rhythmik derselben zu ändern. Es würde eine Verschiebung der Akzente notwendig werden, was den Habitus der Melodie zerstören müßte.

Ist dem so?

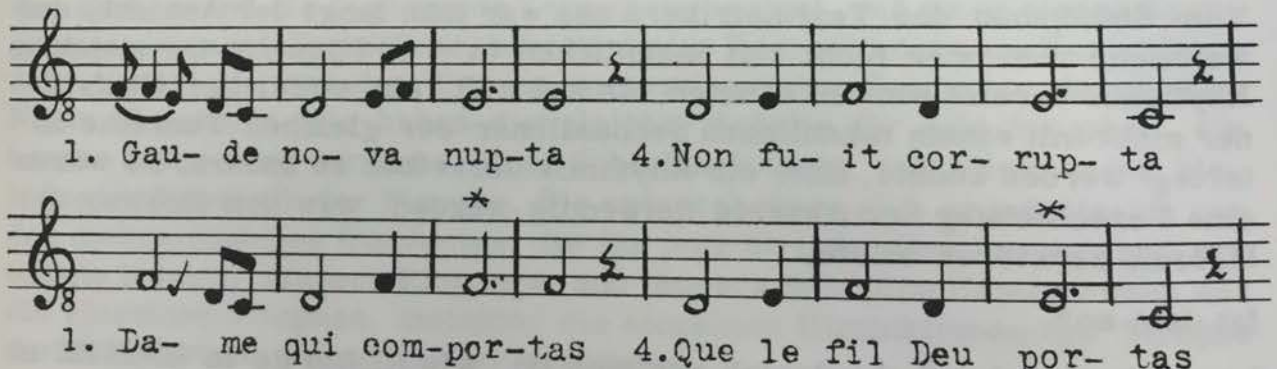
Interessant und aufschlußreich zugleich ist, wie ADAM de la BASSÉE in seinem Lied: "O quam fallax est mundi gloria" den männlichen Zehnsilbner gegenüber dem weiblichen Zehnsilbner seines Vorbilds Rayn. 550 "Quant voi paroir la feuille en la ramée" von GACE BRULÉ behandelt:



Durch die Rhythmisierung entsteht eine eigenartige Dehnung (*) der Pänultima, die man im allgemeinen in der Monodie nicht erwartet.

Aber drei Lieder, das geistliche Lied Rayn. 885 "Por mon chief reconforter" von GAUTIER de COINCI († 1236), das weltliche Lied Rayn. 1001 "Chanter et renvoisier suel" von THIBAUT de BLAZON († 1229) und der zweistimmige lat. Conductus: "Sol sub nube latuit" von WALTHER von CHATILLON zeigen ein ähnliches Verhalten. Rayn. 885 und der Conductus fügen an die eigentliche Strophe noch einen vierzeiligen Refrain an.

Da Walther von Châtillon und Gautier de Coinci nur als Textdichter bekannt sind, nicht als Komponisten, wird die Melodie vielleicht von Thibaut de Blazon stammen; wer aber die Melodie des zusätzlichen Refrain verfaßt hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht kommt der Komponist des Conductus dafür in Frage, vielleicht liegt den drei Liedern auch eine uns unbekannte ältere Quelle zugrunde, die mit dem Ténor des Conductus identisch war. Keinem Zweifel unterliegt jedoch, daß Rayn. 885 und der Conductus eng miteinander verbunden sind. Eigenartig nur bleibt, daß beide Lieder im Refrain insofern von einander abweichen, als V. 1 und 4 im Conductus weibliche Fünfsilbner, in 885 dagegen männliche Sechssilbner aufweisen.



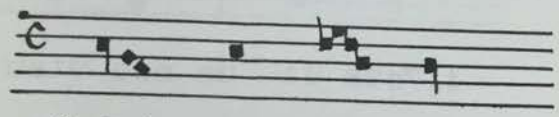
Die Melodie zeigt die Lösung: der Conductus weist die landläufige Rhythmik auf, Dehnung der Reimsilbe (*); 885 dagegen dehnt die Pänultima, verwendet also die volltaktig einsetzende Rhythmik mit Dehnung einer ungeraden Silbe, hier der fünften, statt der auftaktig einsetzenden. Beide Versarten können also ohne Veränderung der Rhythmik der gleichen Tonreihe anvertraut werden.

Wichtige Aufschlüsse verdanken wir einer weiteren irregulären Kontrafaktur, dem geistlichen Lied Rayn. 1845 "Talent m'est pris or en droit" von GAUTIER de COINCI und dem lat. anonymen Conductus: "Ave virgo sapiens". Die beiden Stücke haben die gleiche Melodie, der Strophenbau jedoch differiert insofern, als in V. 2 und 6 1845 einen männlichen Viersilbner gegenüber einem weiblichen Dreisilbner im Conductus aufweist, und in V. 4, 8 und 12 einem männlichen Sechssilbner in 1845 ein weiblicher Fünfsilbner im Conductus gegenüber steht.

Die Interpretation der Rhythmik dieser Verse müßte sich einwandfrei aus der Mensuralnotation der Prachthandschrift der Miracles de Nostre-Dame von Gautier de Coinci ergeben, die dem Priesterseminar von Soissons gehörte, lange verschollen war, und die, nach zwei aus dem Jahr 1850 stammenden Faksimile zu urteilen, als die beste in mensuraler Notenschrift aufgezeichnete Überlieferung der Melodien der Lieder Gautiers angesehen wurde. Auch nach dem Wiederauftauchen der Hs betrachtete man die Überlieferung, deren "Notation von einem Fachmann in der musikalischen Paläographie des 13. Jahrhunderts geschrieben wurde", als Offenbarung. [H. Anglès, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien 1956, Graz-Köln (1958) 15].

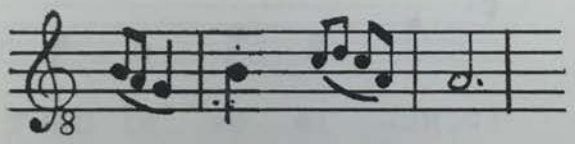
Wie interpretiert diese Hs nun die genannten Verse?

V. 2 und 6 lauten übereinstimmend:



2.Qu'a mout haut ton
6.Di- re nus hon

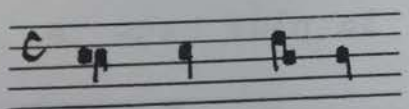
Das ist das bekannte Bild des 2. Modus; so auch wurde die Stelle in der Ausgabe der Hs von J. Chailley interpretiert:



2.Qu'a mout haut ton
6.Di- re nus hon

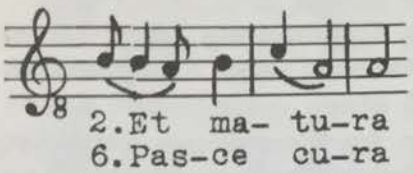
[J. Chailley, Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci, in "Publications de la Société française de Musicologie" XV. (1959) 110].

Die betreffende Stelle im Conductus lautet:

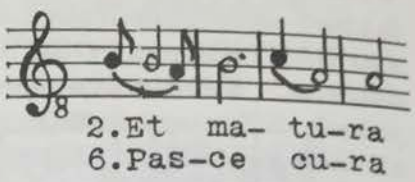


2.Et ma- tu-ra
6.Pas-ce cu-ra

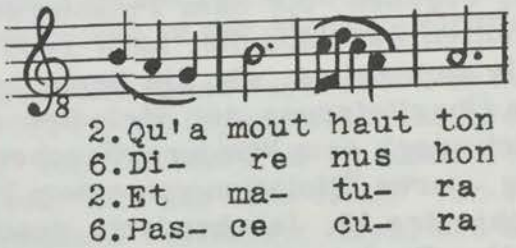
das ist zu übertragen:



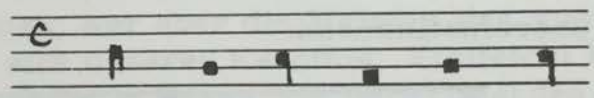
oder:

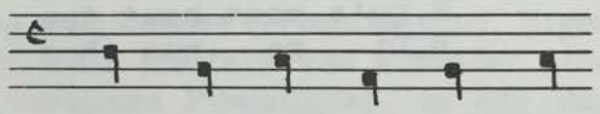


Der letzten Interpretation ist der Vorzug zu geben, weil ■ gewöhnlich einen longa perfecta-Wert repräsentiert; nur in dieser Form gelingt es, die Rhythmik in beiden Liedern zufriedenstellend zu deuten.



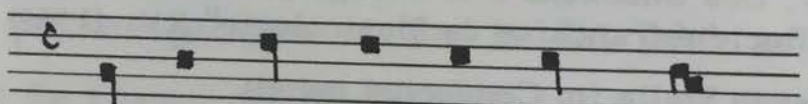
In der mensuralen Fassung hätte man über der Silbe "mout" eine longa statt einer brevis erwarten sollen. Und nun V. 4, 8 und 12: in der mensuralen Fassung

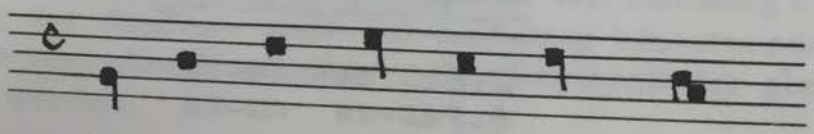




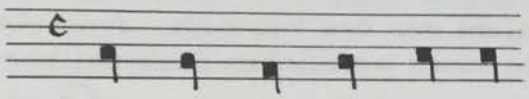
liegt keine rhythmische Übereinstimmung vor.

Da in V. 3 und 7 der Prachthandschrift



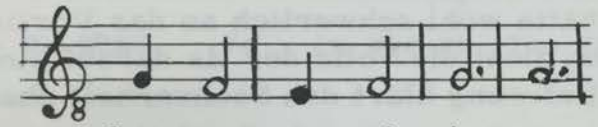


die rhythmischen Werte ebenfalls Divergenzen aufweisen, regen sich Zweifel an der Sachkunde des "Fachmanns in der musikalischen Paläographie des 13. Jahrhunderts". Keine der Rhythmisierungen der Prachthandschrift stimmt mit der des Conductus überein:



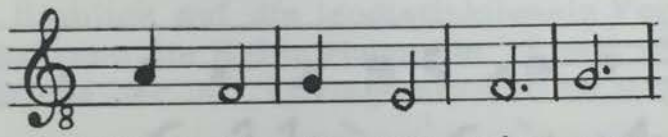
4.Con-tra car-nis ju-ra
8.Ma- nu tan-ge pu-ra
12.De- i ge- ni- tu-ra

Hier ist alles in bester Ordnung. Diese Rhythmisierung ist auch die einzige Möglichkeit, die Verse unter einer und der gleichen Melodie unterzubringen. Der Notenschreiber der Prachthandschrift hat sich als Stümper erwiesen, der nicht fähig war, die ihm vorliegende unmensurierte Notierung der Vorlage in eine richtig mensurierte zu transkribieren. Die Umschrift hätte, für die drei Verse, die Gestalt haben müssen:



4.Con-tra car-nis ju-ra
8.Ma- nu tan-ge pu-ra
12.De- i ge- ni- tu-ra

oder



4.Vous di un nou- viau son
8.Chan-ter se de li non
12.Nu- le de si haut non
4.Con- tra car-nis ju- ra
8.Ma- nu tan-ge pu- ra
12.De- i ge- ni- tu- ra

Der Mißerfolg der mensuralen Niederschrift der Prachthandschrift liegt in der nicht allzu häufig vorkommenden Pänultima-Dehnung männlicher Reime begründet, für die aber Gautier de Coinci eine Vorliebe gehabt zu haben scheint; sie findet sich auch im vorher besprochenen Beispiel.

Wie bei Rayn. 885 der lat. Conductus als unmittelbares Vorbild in Betracht kommt, liegt auch im lat. Conductus: "Ave virgo sapiens" mit seiner natürlichen Rhythmik das Vorbild für Gautiers Lied vor, wobei allerdings offenbleiben muß, ob diesem Conductus nicht vielleicht auch ein älteres weltliches Lied als Vorlage gedient hat.

Einen weiteren interessanten und aufschlußreichen Einblick gewährt ADAM de la BASSÉE's Lied: "O constantie dignitas", das von ihm selbst als Kontrafaktum von Rayn. 2107 "Quant voi la glaie mëure" bezeichnet wird, vermerkt doch die Hs auf fol. 19d "Super cantilenam que incipit: Quant voi la glaie mëure et le rosier espanir". Auch hier entspricht die Silbenzahl des Kontrafaktums nicht der des Vorbilds, denn ein männlicher Achtsilbner wird der Melodie eines weiblichen Siebensilbners unterlegt.

Vom Standpunkt des Textmetrikers aus wurde das als Unmöglichkeit erachtet, denn

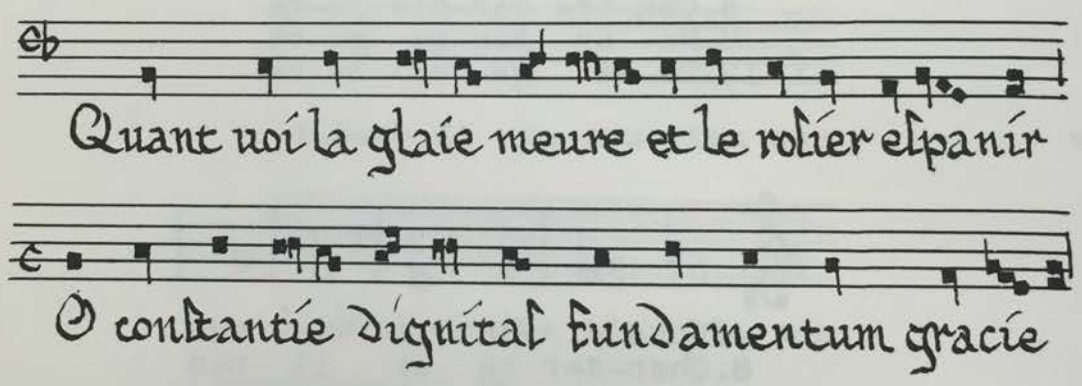
Quant voi la glai-e me-u-re

könne nur mit

O con-stan-ti-e dig-ni-tas

in Verbindung gebracht, und es müßten die drei Silben "stantie" unter die zwei Silben "la glai" des Originals untergebracht werden. Diesen Ausweg fand H. Spanke [SpAuftr 92].

Der Textmetriker hätte wohl schwerlich an das Vorliegen einer Kontrafaktur gedacht, wenn nicht die Notiz der Hs darauf hingewiesen hätte. Die musikalische Überlieferung klärt den Sachverhalt ohne weiteres auf.



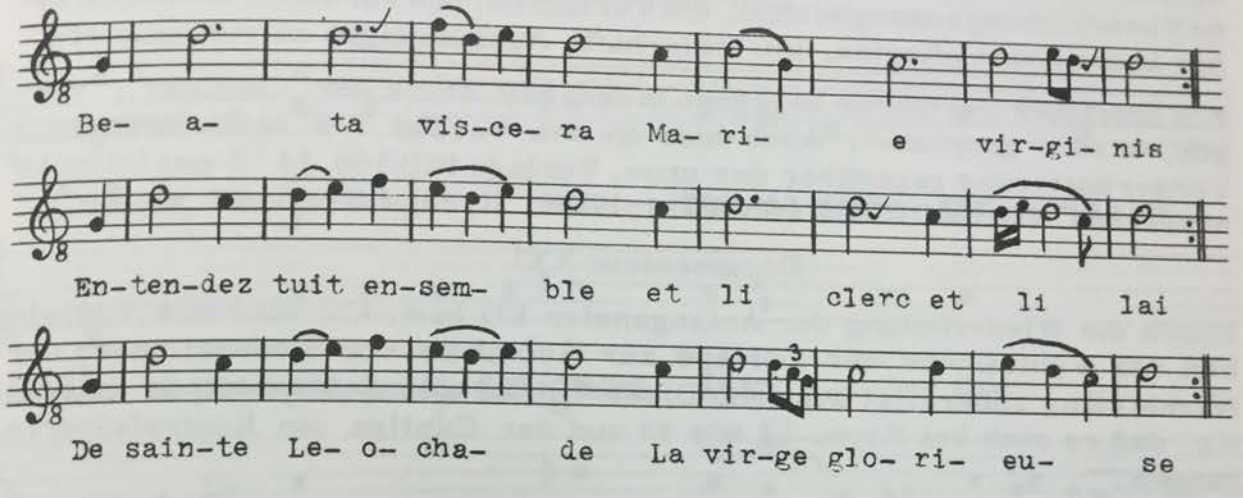
Ein Zusammendrängen von drei Silben des lat. Textes auf zwei Silben des Originals kommt gar nicht in Frage; die Textunterlage geht vielmehr in beiden Liedern völlig gleich und in normalen Bahnen vor sich, aber der Rhythmus des Liedes ist ein anderer als man ihn gewöhnt war, er fällt aus dem engen Rahmen der "modalen Interpretation" heraus. Wir verdanken diese wichtige Erkenntnis der mensuralen Aufzeichnung der Melodie in der Hs von Adam de la Bassée's "Ludus super Anticlaudianum", Lille, Bibl. munic. 397 (95) fol. 19d. Die Lieder lauten:

Documentum XX

Wie frei GAUTIER de COINCI zuweilen bei der Nachdichtung seiner Liedtexte gegenüber der Vorlage verfahren konnte, dafür legen seine Lieder Rayn. 12 "De sainte Leochade" und Rayn. 83 "Entendez et li clerc et li lai" beredtes Zeugnis ab. Beide Lieder sind Kontrafakta des lat. Conductus: "Beata viscera Marie virginis", dessen Text vom KANZLER PHILIPP

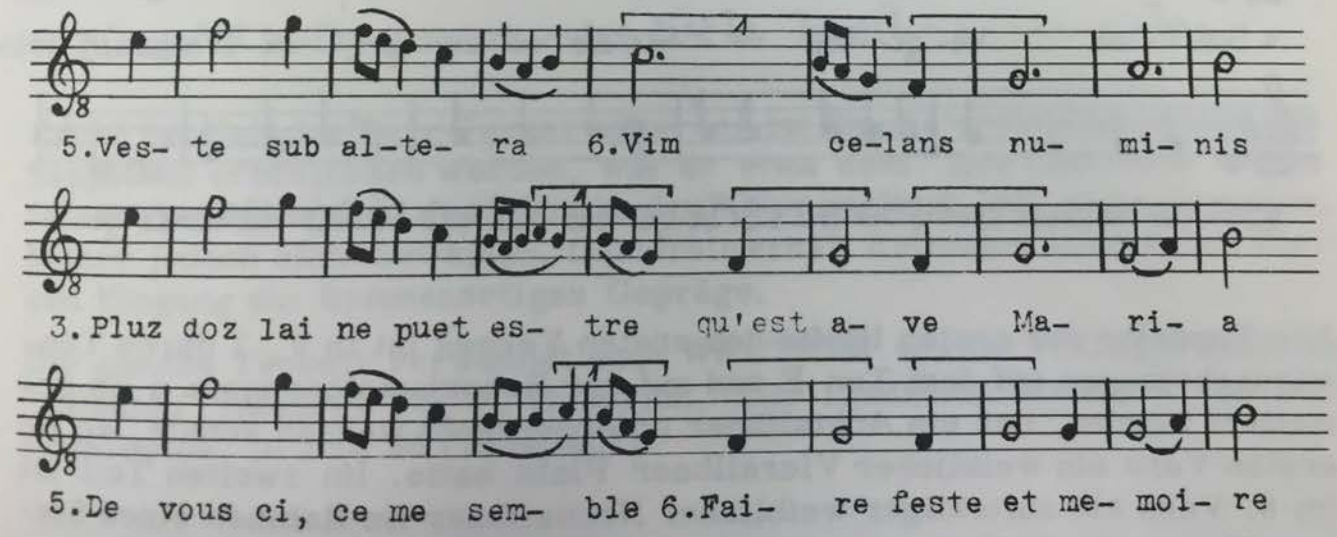
stammt und dessen Melodie Magister PEROTINUS MAGNUS zugeschrieben wird [F. Gennrich, Perotins Beata viscera Mariae virginis und die "Modaltheorie" in Mf 1 (1948) 225].

Schon die beiden ersten Verse, die wiederholt werden, zeigen ungewohnte Freiheiten:



Die Vorlage hat zwei männliche Sechssilbner, Rayn. 12 zwei weibliche Sechssilbner, Rayn. 83 einen männlichen Zwölfsilbner mit epischer Zäsur, also völlig verschiedene Versarten, verschiedene rhythmische Unterteilung und doch keine wesentlichen Veränderungen der melodischen Linie. Die ungewöhnliche Dehnung der Silben "(Be)ata" und "(Ma)rie" erkennt man nur im Hinblick auf die isodistinktionale Verserweiterung in Rayn. 12 und 83, während die Reimdehnung in 12 und 83 durch die textierten Aufspaltungstöne der lat. Vorlage ersichtlich wird.

In V. 5 und 6 gehen die Unregelmäßigkeiten weiter:



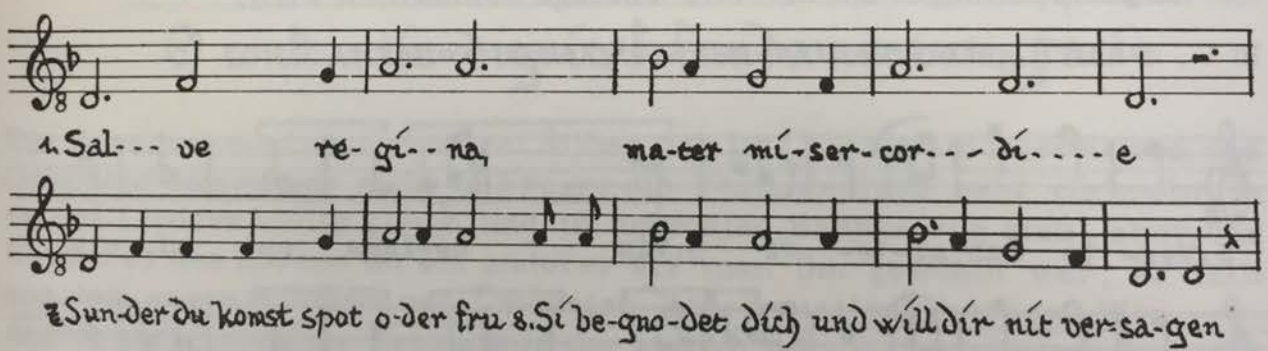
Wieder entsprechen zwei weibliche Sechssilbner in Rayn. 12 und ein weiblicher Zwölfsilbner mit epischer Zäsur in Rayn. 83 den beiden männlichen Sechssilbnern des lat. Conductus, aber die rhythmische Aufteilung ist eine andere: zur Gestaltung des weiblichen Reimes von V. 5 verwendet Gautier die Vorwegnahme der Gruppe ⌐1¬, was eine Wiederholung der beiden Töne FG zur Folge hat, um die durch die Vorwegnahme entstandene Verschiebung auszugleichen, ein Verfahren, das vor allem Notenschreiber anzuwenden pflegten, um fehlerhafte Auslassungen zu verschleiern.

Ein ähnliches Verfahren begegnet in dem 340. Stück der "Cantigas": "Virgen, madre grorioza". Auch hier in den Versen 7-9 isodistinktionale Verserweiterung gegenüber der prov. Vorlage Pill 106. 14 "S'anc fui belha ni prezada" von CADENET [GNachl I, 173 u. II, 90].

Documentum XXI

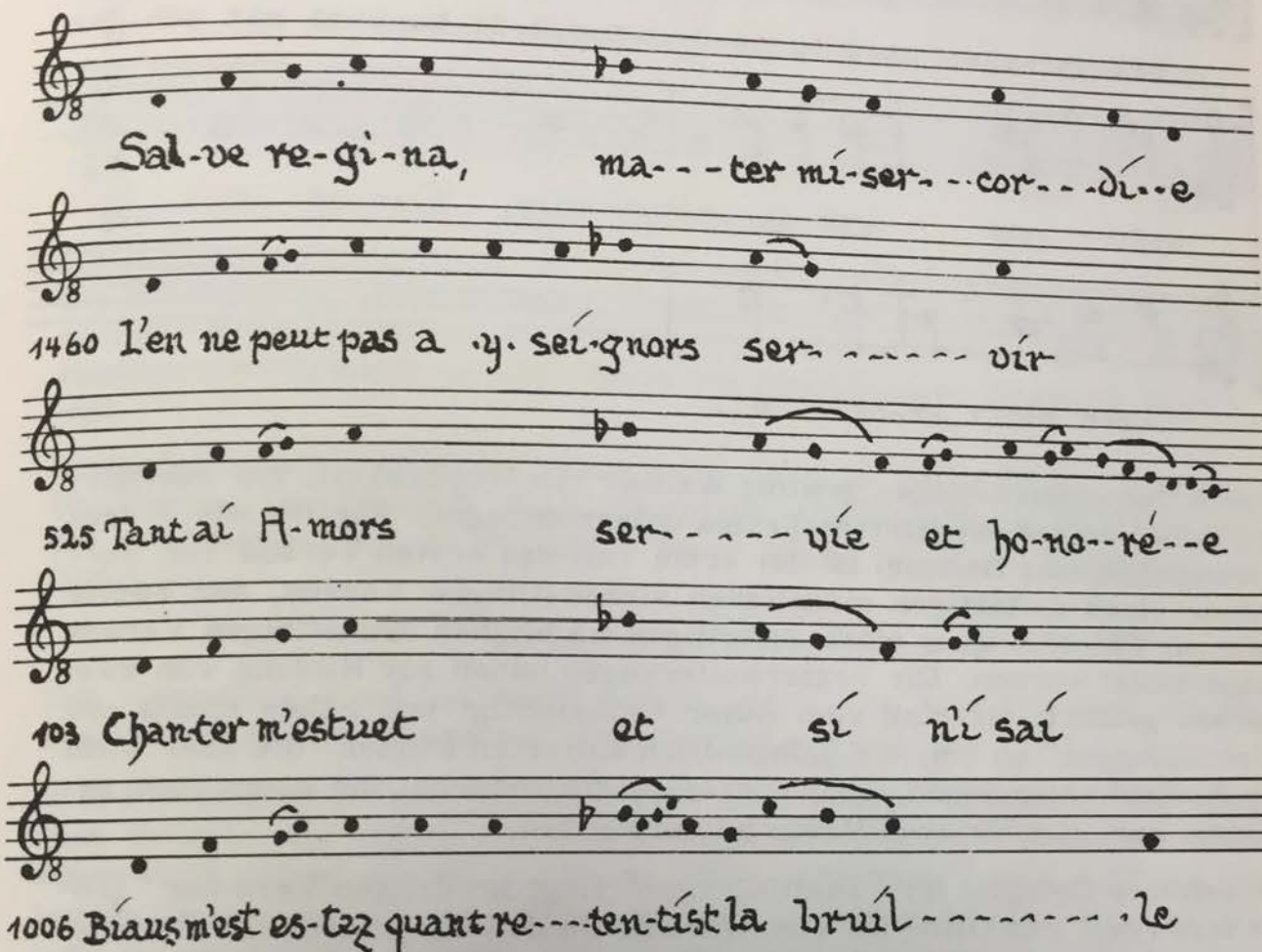
Durch die Wiederholung der Anfangsnoten EG bzw. CD sind die Tonreihen der Fünfsilbner der Vorlage zur Aufnahme von Siebensilbnern der Nachbildung zubereitet worden. Diese Wiederholungen beweisen eindeutig, daß es sich bei Rayn. 12 wie 83 und der Cantiga um Kontrafakturen handelt.

Soweit Beispiele aus der romanischen Liedkunst. So spärlich auch die Musikdenkmäler mittelhochdeutscher Lieder sind, so kennt doch auch die mhd. Liedkunst die isodistinktionale Verserweiterung. Es fällt auf, daß diese Technik auch innerhalb der Strophe eines Liedes Verwendung finden kann. So ist in REINMAR von ZWETER's "Salve regina" der Donaueschinger Liederhandschrift (= Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Hofbibl. 120) pag. 227 folgende Stelle:



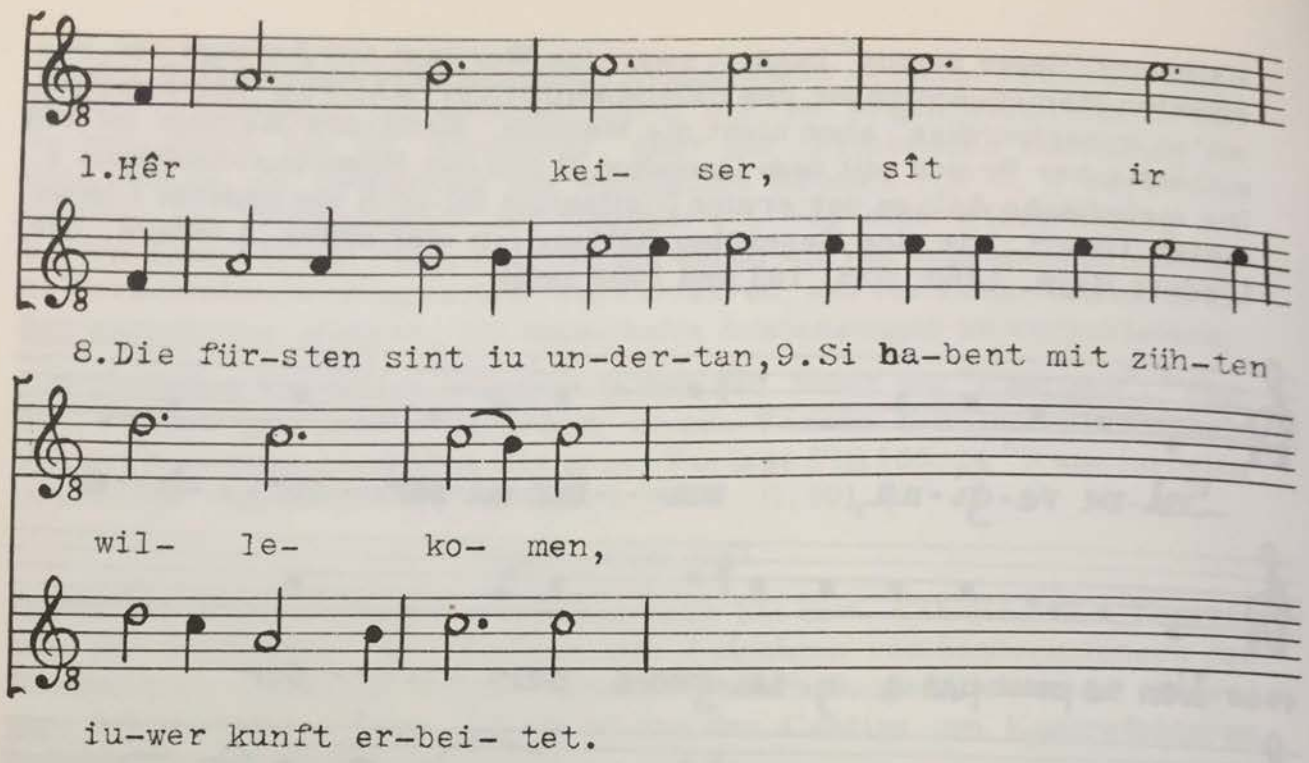
Die Tonreihe der ersten Hälfte des ersten Verses ist in V. 7 durch Tonwiederholungen auf dem Ton F und auf der Reperkussionsbasis a so erweitert worden, daß ein Achtsilbner untergebracht werden konnte, wo im ersten Vers ein weiblicher Viersilbner Platz hatte. Im zweiten Teil ist im 8. Vers ein auftaktiger weiblicher Neunsilbner im Rahmen eines Siebensilbners durch Tonwiederholungen untergebracht. Einem Zwölfsilbner steht also ein männlicher Achtsilbner mit auftaktigem weiblichem Neunsilbner gegenüber.

Reinmars "Salve regina" benützt zwar den Wortlaut des Anfangs der berühmten Marien-Antiphone des HERIMANUS CONTRACTUS "Salve regina, mater misericordiae" aber nicht die Melodie. Reinmars Melodie ist ein authentischer Protus mit dem Grundton D und der Reperkussionsbasis a. Die melodische Anlage der ersten Distinktion ist auch die anderer Lieder dieser Tonart, wie eine Gegenüberstellung mit vier altfrz. Liedern, den Liedern Rayn. 1460, 525, 103 und 1006 zeigt:



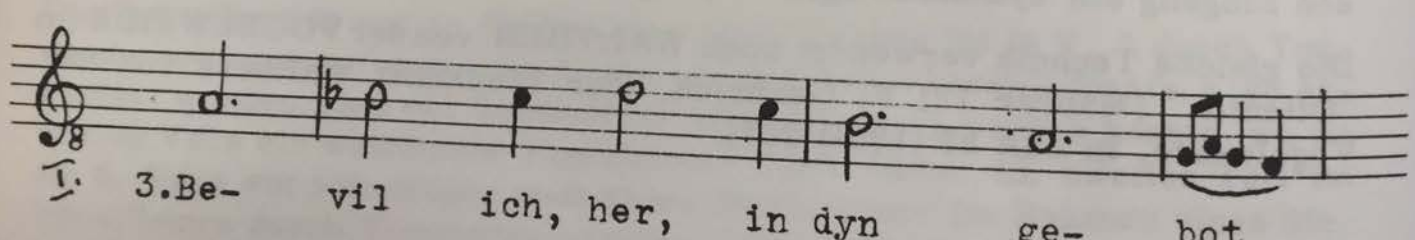
Durch isodistinktionale Verserweiterung ist für die erste Distinktion ein Sapphicus erschlossen worden, wie er etwa dem "Iste confessor" eigen ist. Ob bei Reinmars Lied Initialkontrafaktur vorliegt, läßt sich vermuten, bisher jedoch nicht beweisen. Immerhin erhält Reinmars Lied durch diesen Eingang ein hymnenartiges Gepräge.

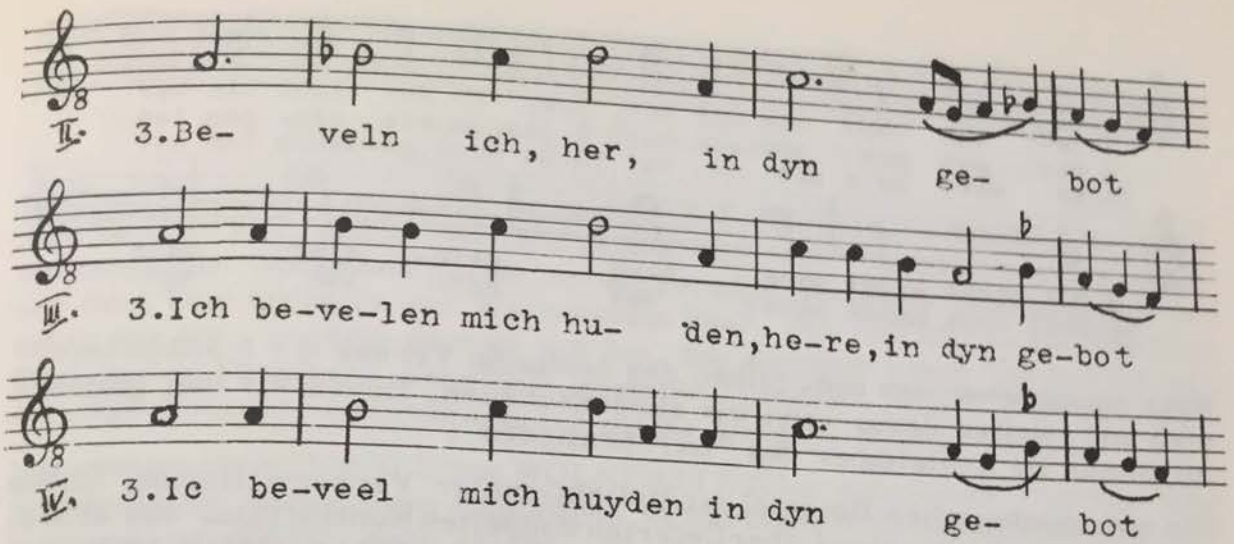
Die gleiche Technik verwendet auch WALTHER von der VOGELWEIDE im "Ottenton" [Maurer 13; F. Gennrich, Zur Liedkunst Walthers von der Vogelweide, in ZdA 85 (1954) 207].



Durch Tonwiederholungen gewinnt Walther die Möglichkeit, die unbetonten Silben seines erweiterten Textes unterzubringen. Ähnlich wie in dem vorangegangenen Beispiel ist der erste Teil des ersten Verses zur Aufnahme eines auftaktigen männlichen siebensilbigen Verses, der zweite Teil zur Unterbringung eines auftaktigen weiblichen neunsilbigen Verses eingerichtet worden. Die Texterweiterungen haben zur Bildung von zwei Versen geführt; sie sind vom Autor beabsichtigt und haben nichts mit "Taktfüllungen" zu tun, die gelegentlich auftreten können, die aber nicht der Absicht entspringen, eine Tonreihe, die zunächst für einen Vers bestimmt war, nun für zwei Verse zu verwenden.

Ein schönes Beispiel für "Taktfüllungen" liegt im dritten Vers der "großen tagewyse" des GRAFEN von ARBERG in den verschiedenen Überlieferungen vor: die einfachste Lesart bietet die Colmarer Liederhandschrift fol. 828r (I); die Straßburger Hs des 15. Jahrhunderts fol. 111r (II) ist in der melodischen Linie etwas ausgezierter, beide sind ohne Taktfüllung; dagegen weisen die Trierer Hs (= Trier, Stadtbibl. 724) fol. 140v (III) und die Hs Wien, Fideikommisbibl. cod. membr. 7970 fol. 56 (IV) Taktfüllungen auf:





Die Silbenzahl hat sich in diesen Fassungen von 8 auf 13 erhöht, die Anzahl der Hebungen ist die gleiche geblieben. Ein neuer Vers ist nicht entstanden; die Rhythmik ist aber durch die Taktfüllungen eindeutig festgelegt.

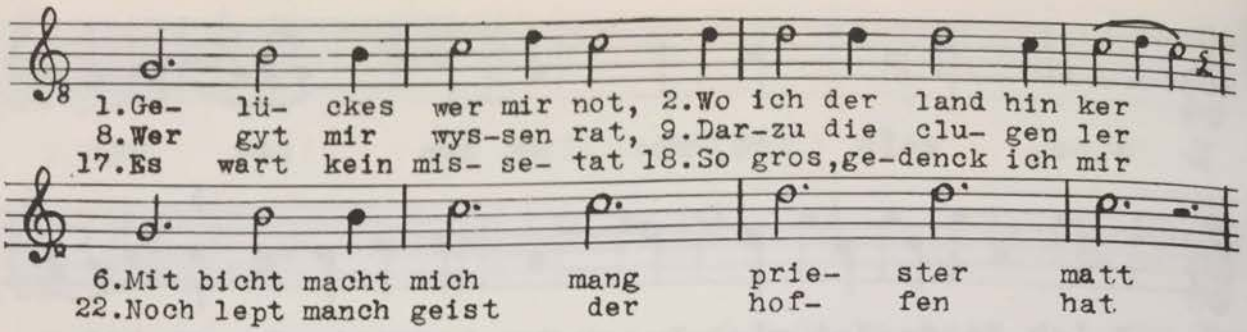
Isodistinktionale Verserweiterung liegt auch in WALTHERS "Zweitem Philippston" vor [Maurer 11; F. Gennrich, Die Melodie zu Walthers von der Vogelweide Spruch: Philippe, künec hêre, in "Studi Medievali" 17 (1951) 71].

Documentum XXII

Der vierzehnte Vers hat mehr Silben als V. 10; hier brauchte nur der zweite Teil des Melismas mit Text unterlegt werden.

In den genannten Beispielen steht zuerst ein kurzer Vers unter der gleichen Melodie, die später mit einem längeren - bzw. zwei kürzeren - versehen wird; daher die Bezeichnung "kurz und lang". Der Vortrag des kurzen Verses löst im Vergleich mit dem zügigen Fortschreiten der Melodie in den übrigen Distinktionen leicht das Empfinden des Schleppenden aus, und man kann verstehen, wenn dies in einer Zusatzstrophe zum "Zweiten Philippston" als "kriechen" bezeichnet wird. In der gleichen Strophe wird in Bezug auf die Technik Walthers gesagt: "hêr Walther singet swaz er wil, des kurzen und des langen vil", was darauf hinweisen dürfte, daß Walther diese Technik öfter angewandt hat, daß sie sozusagen zu seinem Stil gehörte.

Interessant ist, daß diese Technik auch noch später geübt wurde. So finden wir in "Tanhusers heuptton oder güldin tone" der Colmarer Liederhandschrift fol. 785 die Stelle:

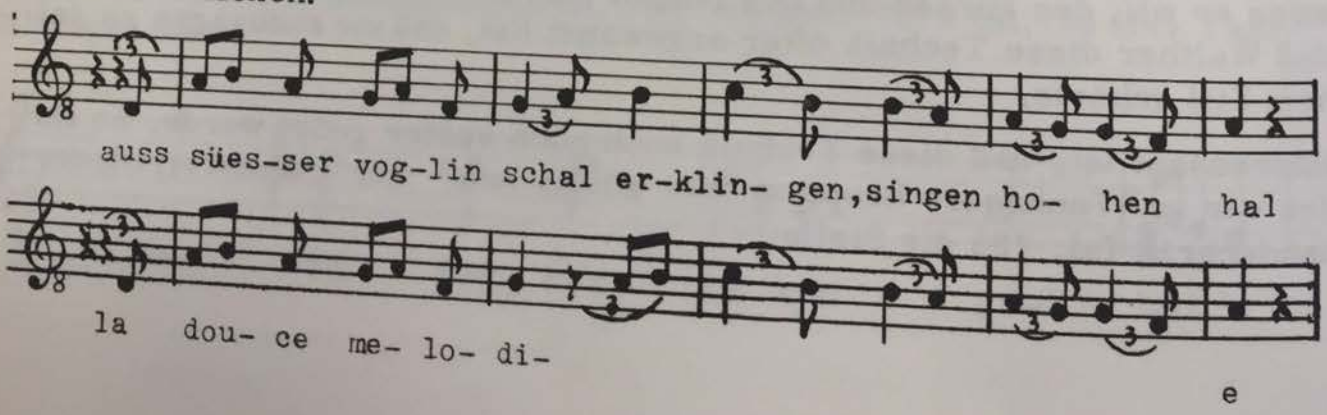


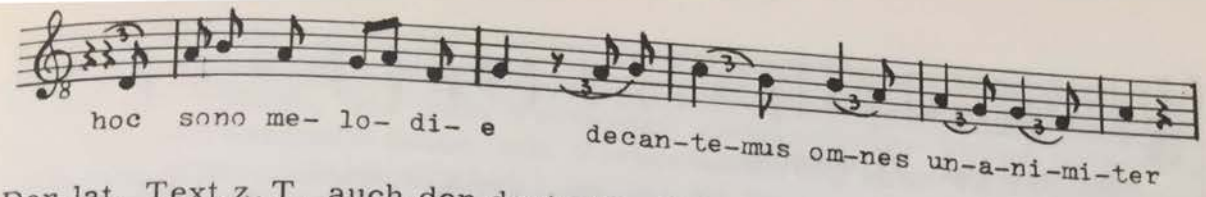
Hier entsprechen den acht Silben des sechsten Verses 6 + 6 Silben im ersten und zweiten Vers; wenn wir zurückschauen, finden wir den gleichen Rhythmus im Achtsilbner des "Lerchenliedes".

Ein aufschlußreiches Beispiel isodistinktionaler Verserweiterung finden wir in der in Deutschland überlieferten doppelten Kontrafaktur des altfrz. Virelai "Par maintes foys ay oy recorder" von JEHAN VAILLANT, der um 1370 in Paris wirkte und auch aus den "Règles de la Seconde Rhétorique" bekannt ist. OSWALD von WOLKENSTEIN verfaßte einen deutschen Text "Der mai mit lieber zal die erd bedecket überal" auf Vaillants Melodie. Ein lat. Kontrafaktum, "Per maintes foys ad honorem astrorum", das ebenfalls in Deutschland, sehr wahrscheinlich in der Abtei St. Emmeram in Regensburg entstanden ist, enthält die Hs München, Staatsbibl. Mus. ms. 3232a fol. 27v [GAbr Taf XXI a u. XXI b].

Eine dritte Überlieferung der Komposition auf deutschem Boden befand sich in der 1870 verbrannten Straßburger Hs M 222 C 22 als 101. Stück. Aber mehr noch: die Komposition Vaillants galt in Deutschland als so bekannt, daß der Breslauer Mensuraltraktat, Breslau, Universitätsbibl. cart. IV. Qu. 16, "Par maintes fois" als Beispiel für den Modus imperfectus cum tempore perfecto cum prolatione maiori zitiert [J. Wolf, Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts, in AMw 1,336].

Die Ausweitung der Strophenstruktur des Vorbilds durch die beiden Kontrafakta ist beträchtlich. Die Nachbildungen versehen selbst die einzelnen Töne der Reim-Melismatik der Vorlage mit Text; es ist also das gleiche Verfahren, das einst zur Schöpfung der Sequenz und der Motette geführt hat. Den Textzuwachs der beiden Kontrafakta gegenüber dem Vorbild mag das Reim-Melisma über "la douce melodie" des zweiten Verses veranschaulichen:



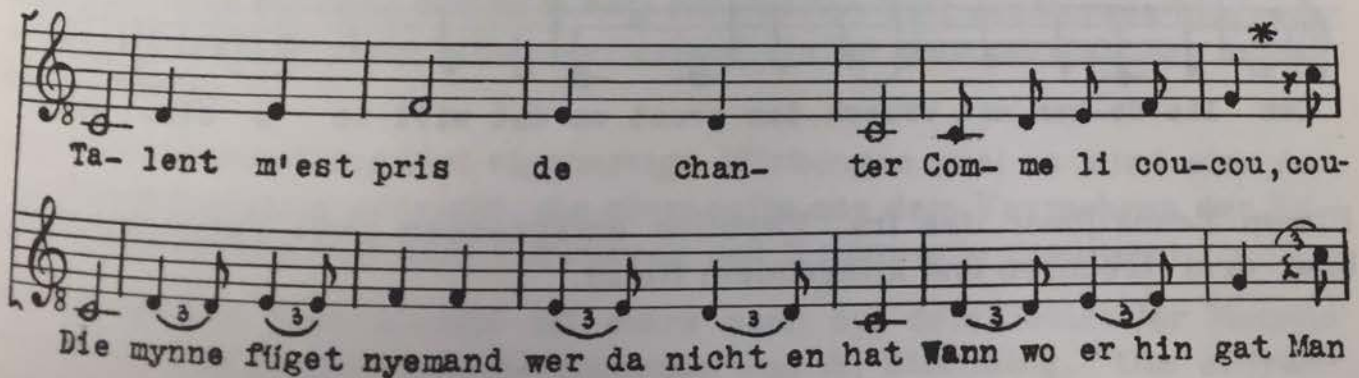


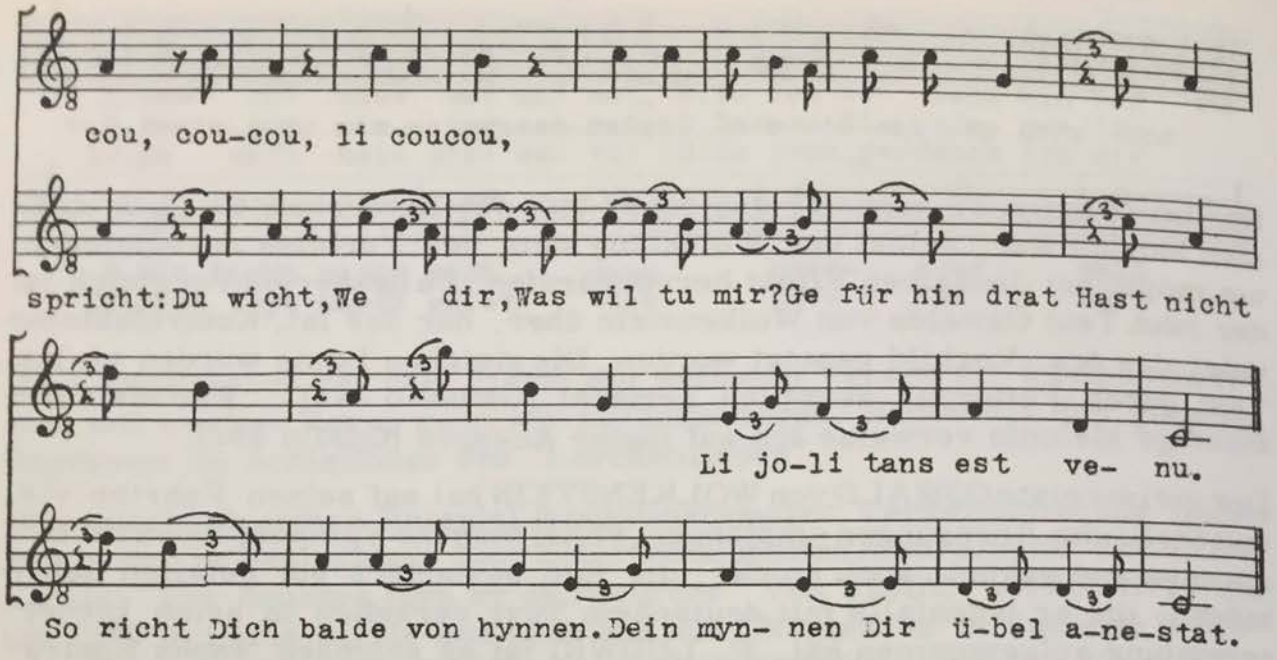
Der lat. Text, z.T. auch der deutsche, läßt deutlich erkennen, wie sehr man bemüht war, selbst den Wortklang dem des Vorbilds anzugleichen, um möglichst denselben Effekt hervorzurufen. Zu besserem Vergleich ist der mhd. Text Oswalds von Wolkenstein über, der des lat. Kontrafaktums unter das frz. Vorbild gesetzt worden. Die gleichen Laute wurden im lat. Text durch Fettdruck kenntlich gemacht [GmhdKo 349]. Für die vollständige Melodie verweise ich auf meine Ausgabe [GdMin 551].

Der vielgereiste OSWALD von WOLKENSTEIN hat auf seinen Fahrten viel musikalische Anregungen empfangen, er hat manche Kompositionen im Urmögen, die er jedenfalls mit deutschem Text versehen in seine Liedersprungsland gehört, auch solche, die ihm besonders gut gefallen haben sammlung aufgenommen hat. F. LUDWIG ist es gelungen, sechs Kontrafakta Wolkensteins nachzuweisen [LMach II, 36], darunter auch eine "Chace". Es handelt sich hier um eine Gattung polyphoner Musik, die zum erstenmal in der Hs Paris, Bibl. nat. Coll. de Picardie 67 erscheint. Im Text wird eine Falkenbeize beschrieben, die musikalisch von zwei im Kanon geführten Oberstimmen realistisch ausgemalt wird.

Eine der vier Chaces der etwas jüngeren Hs der Kapitelbibl. von Ivrea, die Chace: "Talent m'est pris de chanter", ein Frühlingslied mit Kuckucksrufen, das vielleicht noch älter als die oben erwähnte Falkenbeize ist, muß Oswald so gut gefallen haben, daß er die Melodie mit deutschem Text versehen als Lied: "Die mynne füget nyemand wer da nicht enhat" in sein Liederbuch, - das bekanntlich sich in der Univ. Bibl. von Innsbruck befindet - aufgenommen hat.

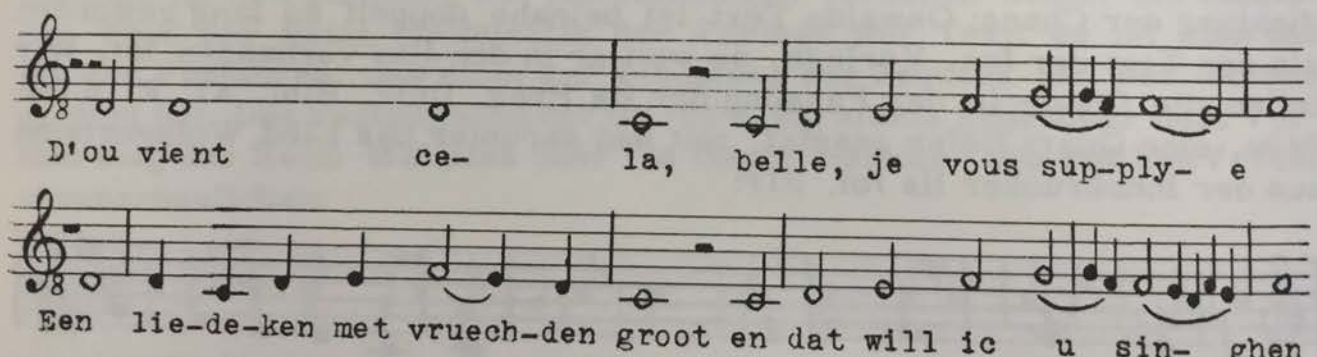
Bei der Nachbildung romanischer Textvorlagen ist in der deutschen Textgestaltung oft eine Verserweiterung festzustellen; so auch bei der Nachdichtung der Chace: Oswalds Text ist beinahe doppelt so lang geworden als der Text der frz. Vorlage, so weit er in den Hss vorhanden ist. Wir teilen die Chace in der Fassung der Hs Prag, Univ. Bibl. XI. E. 9 fol. 249v, eine Quart tiefer gesetzt, mit und darunter das Lied Wolkensteins aus der Innsbrucker Hs fol. 31r:





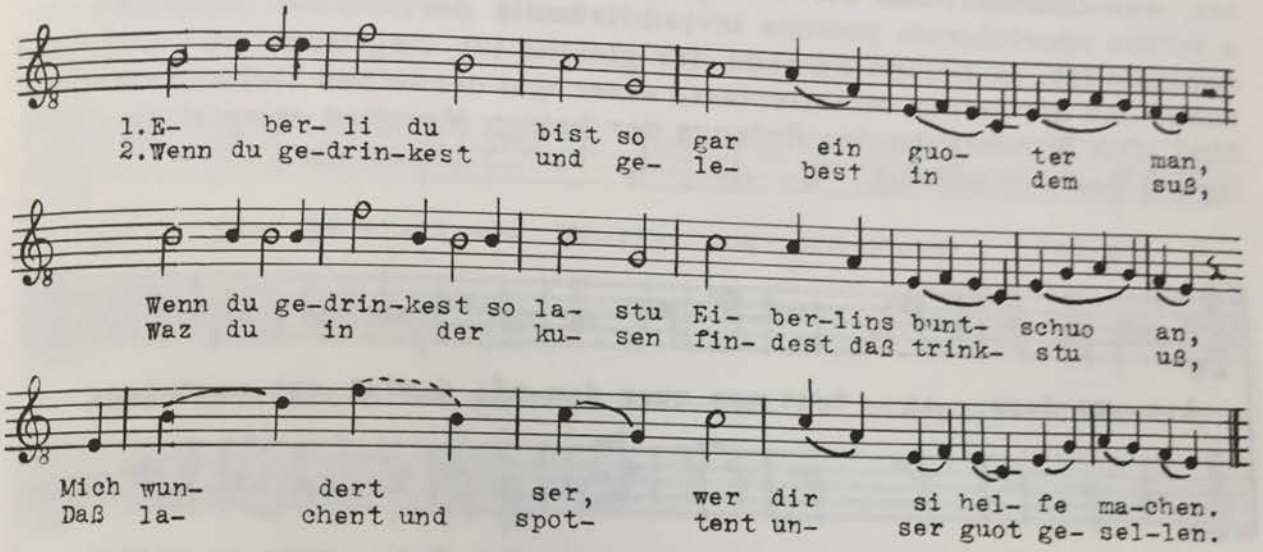
Die Hs Ivrea überliefert die Chace auf fol. 10r und auf fol. 52r, wo die Anweisung zu lesen ist: "Chace de septem temporibus fugando, et revertendo prima nota non valet nisi solem brevem", woraus die Kanontechnik unzweideutig hervorgeht. Die Wolkenstein-Handschrift bezeichnet das Stück als "fuga" und gibt den Einsatz der zweiten Kanonstimme bei * an.

Die isodistinktionale Verserweiterung begegnet auch noch im 16. Jahrhundert, wie aus dem 77. Souterliedeken: "Een liedeken met vruechden groot" hervorgeht; es benutzt die Melodie des französischen Liedes "D'ou vient, belle, je vous supplye", das in P. Atteignant's Trente et quatre chansons musicales im Druck vorliegt:



Einem Zehnsilbner des frz. Vorbilds entsprechen zwei Verse mit vier bzw. drei Hebungen und klingendem Reim.

Im volkstümlichen Lied ist die isodistinktionale Verserweiterung häufig anzutreffen; vielleicht verfügten die Volksdichter nicht immer über das technische Können, das zum Verfassen einwandfreier Verse notwendig ist. Ein interessantes Stück mit Verserweiterung bzw. Versverkürzung liegt vor in dem volkstümlichen Lied der Hs Darmstadt, Landesbibliothek 2225 fol. 70v; die beiden ersten Strophen:
[F. Gennrich, Melodien altdeutscher Lieder, in MStBibl. 9 Darmstadt (1954) 23]



Die Strophe besteht aus drei Versen, die der gleichen Tonreihe zu unterlegen sind. Hierbei tritt isodistinktionale Verserweiterung bzw. Versverkürzung in verschiedener Gestalt auf.

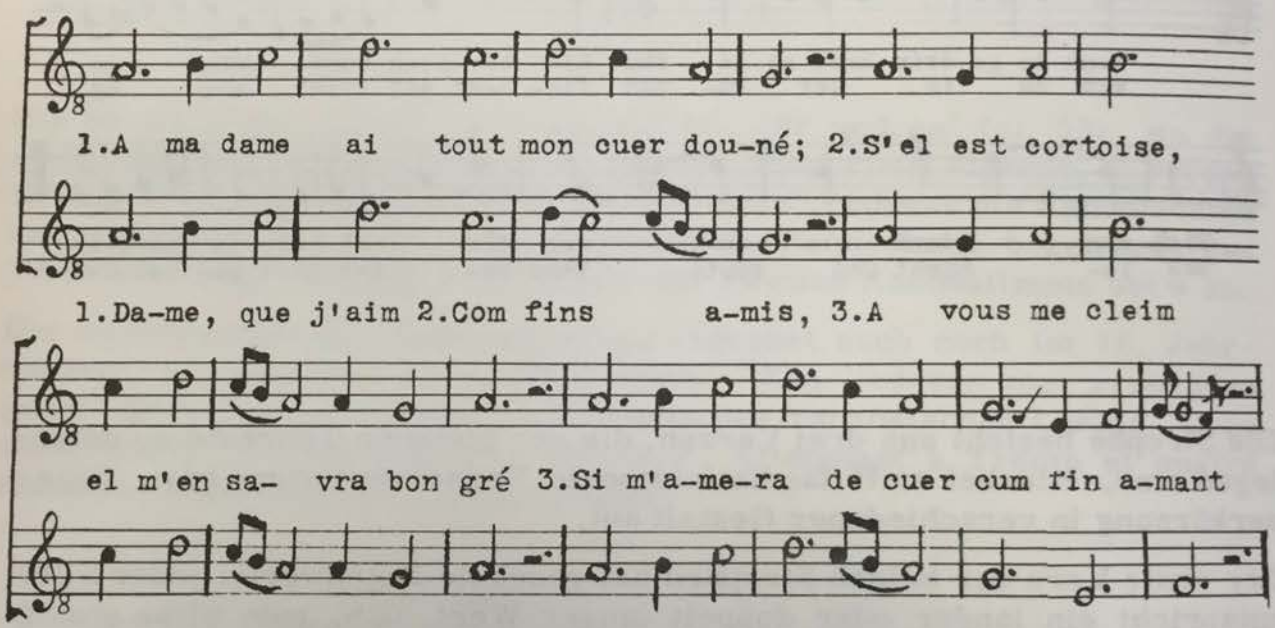
Der erste Vers der beiden Strophen hat gedehnte Notenwerte: jeder Silbe entspricht ein langer oder doppelt langer Wert, d.h. jede Silbe nimmt einen halben oder ganzen Takt ein. Der zweite Vers der ersten Strophe bringt Verserweiterung, indem er zwei lange Notenwerte halbiert und jedem Teilwert eine Silbe beiordnet. Der dritte Vers bringt zunächst eine Verkürzung, die im ersten Teil die Notenwerte auf die Hälfte reduziert, sodaß er statt 6 Silben nur drei hat; im zweiten Teil des Verses hingegen werden doppelt so viele Silben verwendet als im gleichen Teil der beiden ersten Verse.

Diese Versbehandlung löst eigenartige Wirkungen aus: es wird eine Art von Beschleunigung erreicht, die einerseits aus dem Vermehren der Silben, andererseits aus dem Verkürzen der Notenwerte resultiert.

Die irreguläre Kontrafaktur ist stark auch auf dem Gebiet der Motette vertreten. Die ausgezeichnete Ausgabe von A. Stimming, "Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift", bringt, um nur ein Bei-

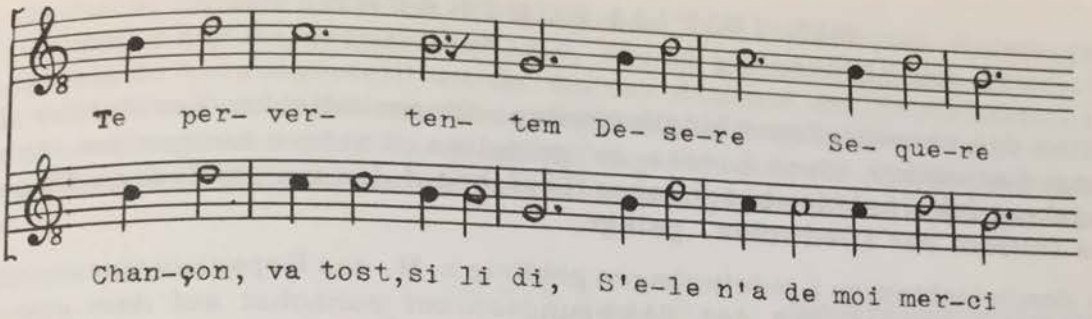
spiel anzuführen, Seite 79 die Motette [338] "A ma dame ai tout mon cuer doné" und auf Seite 87 die Motette [339] "Dame, que j'aim Com fins amis". Stimming hat eine Verwandtschaft der beiden Motetten nicht erkannt. Das ist auch nicht einfach: Die Motette [338] zählt 22, die Motette [339] 32 Verse; [339] hat nur männliche Reime, wogegen [338] wenigstens drei weibliche Reime aufweist. Gleiche Reime oder auch nur ähnlicher Reimwechsel liegen nicht vor, und wenn man die Verse von [338] auf [339] verteilt, bleiben an 10 Stellen Unstimmigkeiten bestehen.

Da das Kennwort der beiden Motetten-Tenores: "Hodie perlustravit" lautet, was andeutet, daß der Ténor, der dem Alleluia "Spiritus procedens a throno apostolorum pectora invisibili hodie perlustravit potentia" entnommen ist, in beiden Stücken der gleiche ist, liegt auch die Vermutung nahe, daß die beiden Motettentexte einer und derselben Melodie unterlegt sind. Die Wiedergabe des Anfangs der beiden Motetten erweist die Richtigkeit der Vermutung:

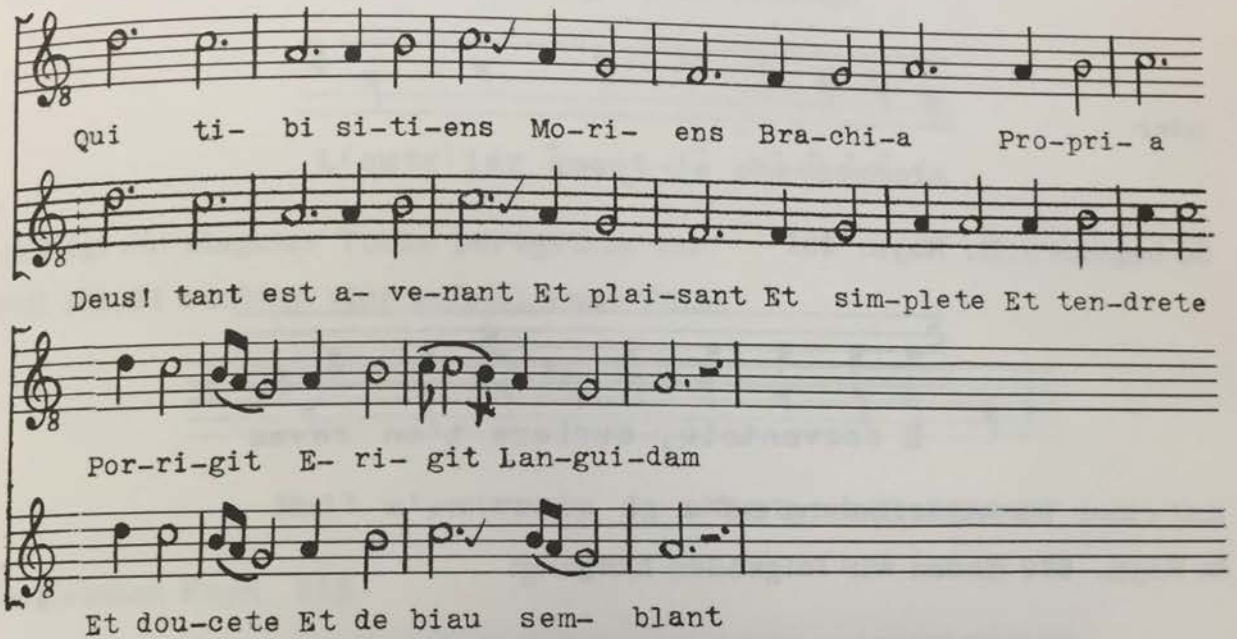


Die beiden Texte fügen sich zwanglos der gleichen Melodie, die durch die Clausula Nr. 25 der Hs W_1 fol. 53v gegeben ist [F. Gennrich, Aus der Frühzeit der Motette, in St. Bibl. 22 Nr. 7].

Vers 1 und 3 der frz. Motette [338] haben isodistinktionale Verserweiterung gegenüber der Motette [339], die im Bau mit der lat. Motette [337] "O natio que vitiis" übereinstimmt. Vers 6-7 der Motette [338] zeigen ebenfalls Texterweiterungen gegenüber dem Vorbild: elf Silben in der lat., 14 Silben in der frz. Motette:



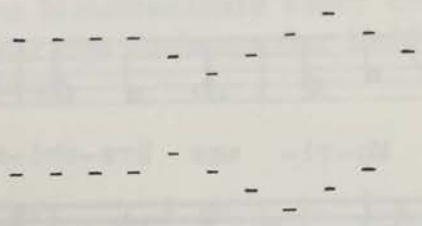
Interessant ist auch die Gegenüberstellung von Vers 10-15 und der entsprechenden Stelle der lat. Motette:



Die kurzen Verse entsprechen einander. Das lat. Stück hat nur männliche Reime, das frz. z.T. weibliche, die durch Aufspaltung des langen Notenwertes untergebracht werden. Es wäre "Binnenreimelision" möglich gewesen, dann hätten die weiblichen frz. Reime den Charakter von männlichen Reimen angenommen. Das hat der Autor vermieden; denn die Hs teilt den weiblichen Reimsilben die ihnen zukommenden Noten zu.

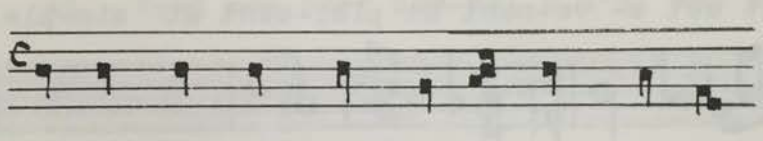
Unter den verschiedenen Möglichkeiten, den melodischen Verlauf der Eingangsdistinktion eines Liedes zu gestalten, hat man einigen den Vorzug gegeben; dabei hat man besonderes Gewicht auf den unmittelbaren Eingang, das Initium der Liedweise, gelegt.

Zu den beliebtesten Liedeingängen gehörte z. B. das Reperkussionsinitium, das darin bestand, daß der Bewegungsablauf zunächst auf dem gleichen Ton, gewöhnlich auf dem Reperkussionston, mitunter auch auf dem Grundton verblieb, um dann durch Umspielen dieses Tons den Abschluß der ersten Distinktion zu erreichen. Also:



oder

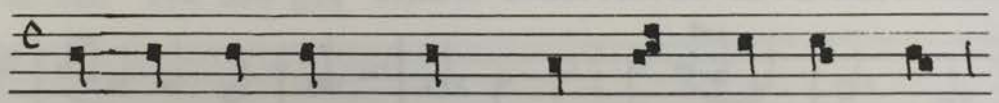
So beginnt z. B. Rayn. 381



E serventois, arriere t'en revas

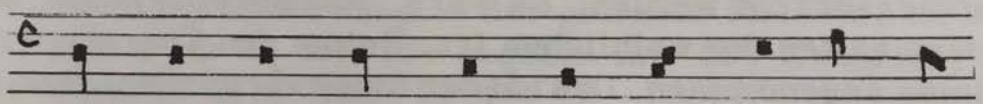
mit einer Tonwiederholung auf a .

In Rayn. 679 finden wir folgenden Eingang:



A vous a-manz, plus qu'a nule au-tre gent

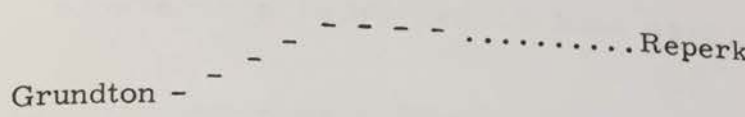
Ebenso beginnt das anonyme prov. Lied Pill 461.170a:



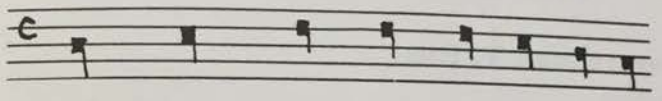
Molt m'a-bel-list l'a-mou-rous pen-sa-men

In den drei Liedern der gleiche Eingang: sie bringen vier- oder fünfmal den Ton a, um danach den Abschluß der Distinktion verschieden zu gestalten.

Ein vielleicht noch beliebterer Eingang war das stufenweise Aufsteigen vom Grundton zur Reperkussionsbasis, womit gleichzeitig das gewählte Tongeschlecht herausgestellt wurde. Da der Abstand der Reperkussionsbasis vom Grundton durch das Tongeschlecht bedingt ist, wurden, je nachdem das authentische oder das plagale Tongeschlecht zur Anwendung kommen sollte, drei bis sechs stufenweise aufsteigende Töne benötigt, also etwa:



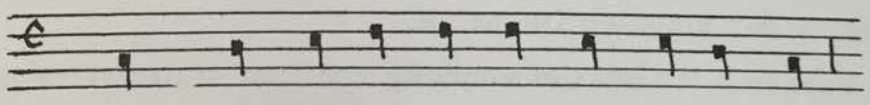
wonach der Abschluß der ersten Distinktion dann individuell gestaltet wurde. Bei Rayn. 1708 werden z.B. drei Töne benötigt:



L'autr'ier quant je chevauchoie

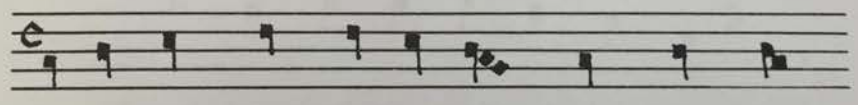
es liegt ein plagaler Tonus peregrinus vor.

Pill 366.21 benötigt vier aufsteigende Töne:



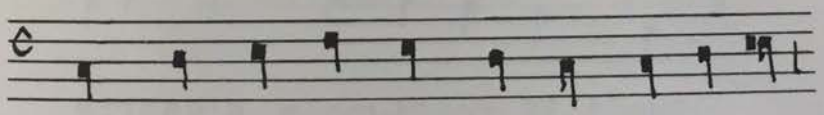
Molt m'entremis de chantar volontiers

desgleichen Rayn. 315



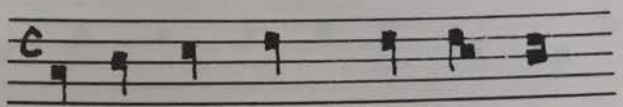
Je ne voi mais nului qui gieut ne chant

oder Rayn. 1530



Puis que me sui de chanter entremis

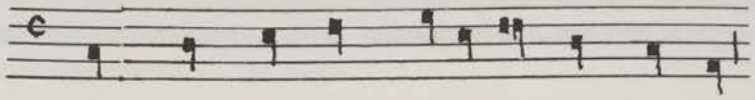
oder Rayn. 360



Li rossignous chante tant

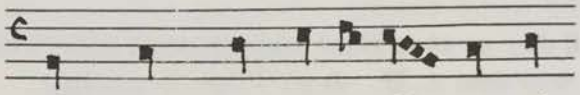
In allen diesen Fällen handelt es sich um einen plagalen Tetrardus.

Der authentische Tetrardus hingegen braucht fünf aufsteigende Töne, wie etwa in Rayn. 1466



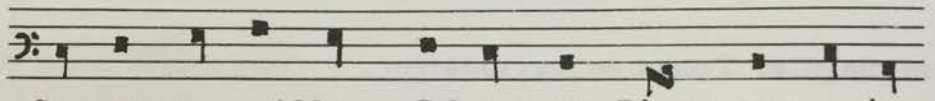
Trop sont li mal cruel a soustenir

Rayn. 1057



Pour longue atente de merci

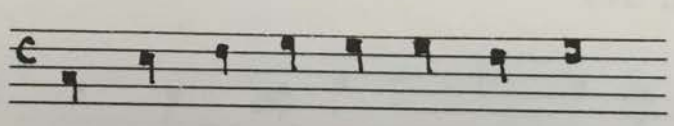
bietet einen authentischen Tritus.
Rayn. 1775 hingegen



Car me conseillez, Jehan, se Dieus vos voie

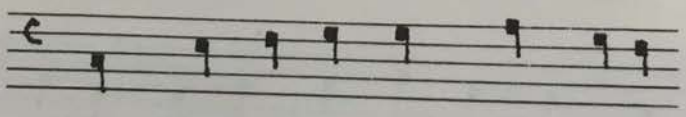
hat den Eingang des plagalen Deuterus.

Bei kurzen Versen blieb bei Verwendung von fünf stufenweise aufsteigenden Tönen nur wenig - wenn überhaupt noch - Raum zur Ausgestaltung des Abschlusses der Melodie der ersten Distinktion. Man half sich, indem man den einen oder den anderen Ton der Leiter ausließ, so z. B. in Rayn. 396



Quant oi tentir et bas et haut

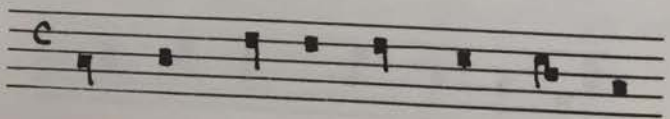
oder in Rayn. 1149



Quant li rossignols s'escrie

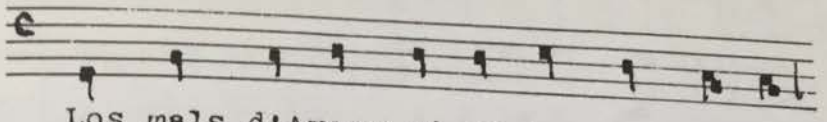
Beide Eingänge repräsentieren den authentischen Tetrardus.

Rayn. 1690



Quant voi reverdir l'arbroie

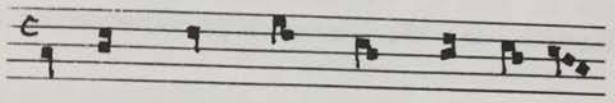
und Pill 370. 9



Los mals d'Amors ai eu ben totz apres

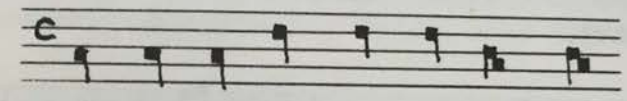
beginnen mit dem plagalen Tetrardus.

Andere Autoren fassen zwei Töne der aufsteigenden Leiter in einer Ligatur zusammen, wie etwa in Rayn. 1722



Amours qui mout me guerroie

Mitunter begnügte man sich auch mit einem Sprung vom Grundton zur Reperkussionsbasis, wie etwa in dem Lied

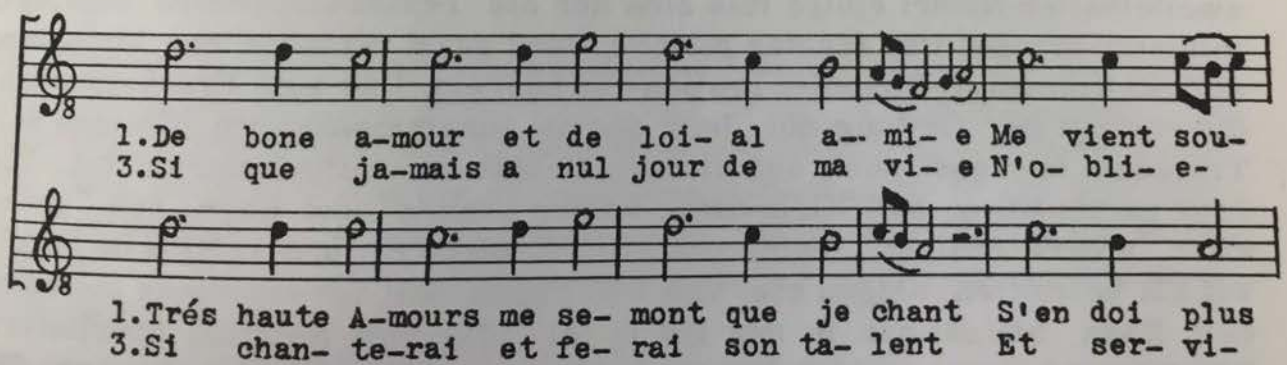


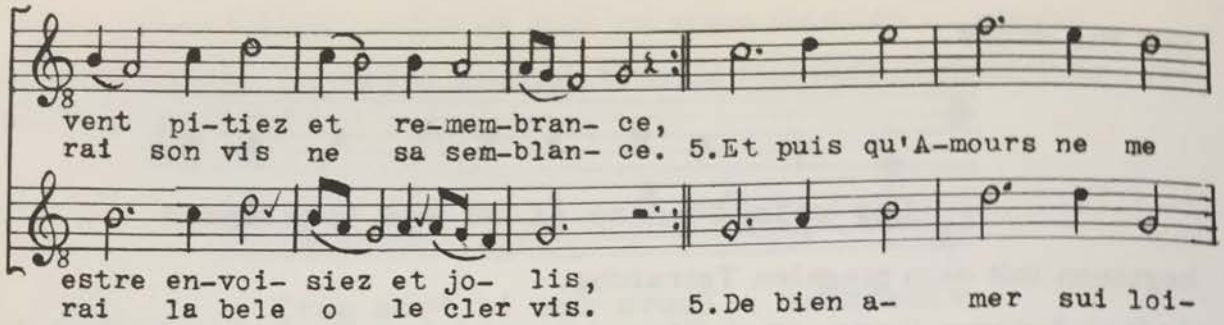
Ein wyser man hat einen son

Die Beispiele zeigen, daß der Liedeingang oft genormte, geradezu formelhafte Einsätze benutzte.

Wenn zwei oder mehrere Lieder mit der gleichen Melodie in der ersten Distinktion beginnen, danach aber die melodische Linie völlig verschieden gestalten, dann liegt Initialkontrafaktur vor.

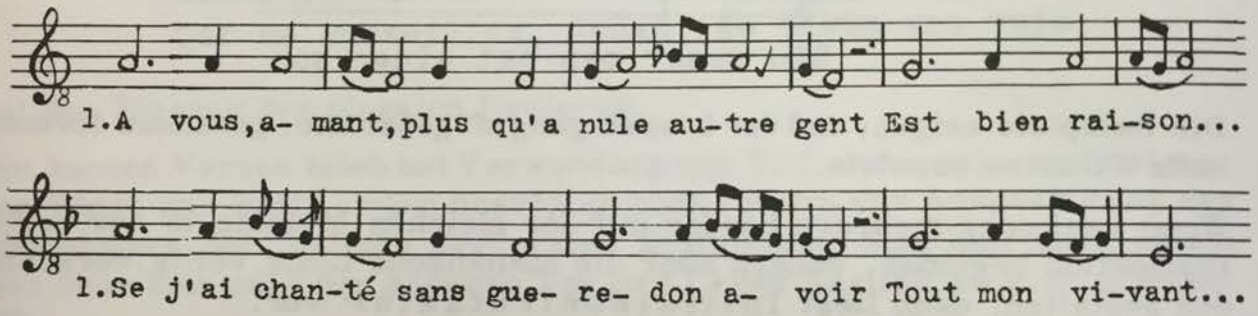
So beginnt z.B. das Lied Rayn. 307 "Trés haute Amours me semont que je chant" von ANDRIEU CONTREDIT mit der gleichen Melodie wie das bekannte Lied Rayn. 1102 "De bone amour et de loial amie" von GACE BRULE





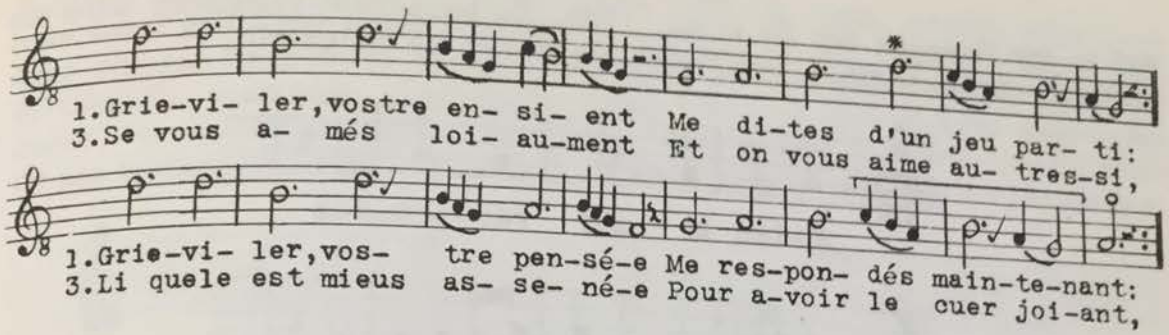
Die Melodie des 2. und 4. Verses von Rayn. 307 erinnert wohl noch an die von Gace Brulé, vom 5. Vers ab jedoch gehen die Lieder eigene Wege.

Es gibt eine ganze Reihe solcher Fälle; hier sei noch erwähnt, daß der Anfang der Melodie eines der bekanntesten Lieder des CHASTELAIN de COUCI,Rayn. 679 "A vous, amant, plus qu'a nule autre gent" nach der Hs A fol. 153a in der ersten Distinktion des Liedes Rayn. 1789 "Se j'ai chanté sans gueredon avoir" von ROBERT du CASTEL nach der Hs X fol. 178b wiederkehrt.



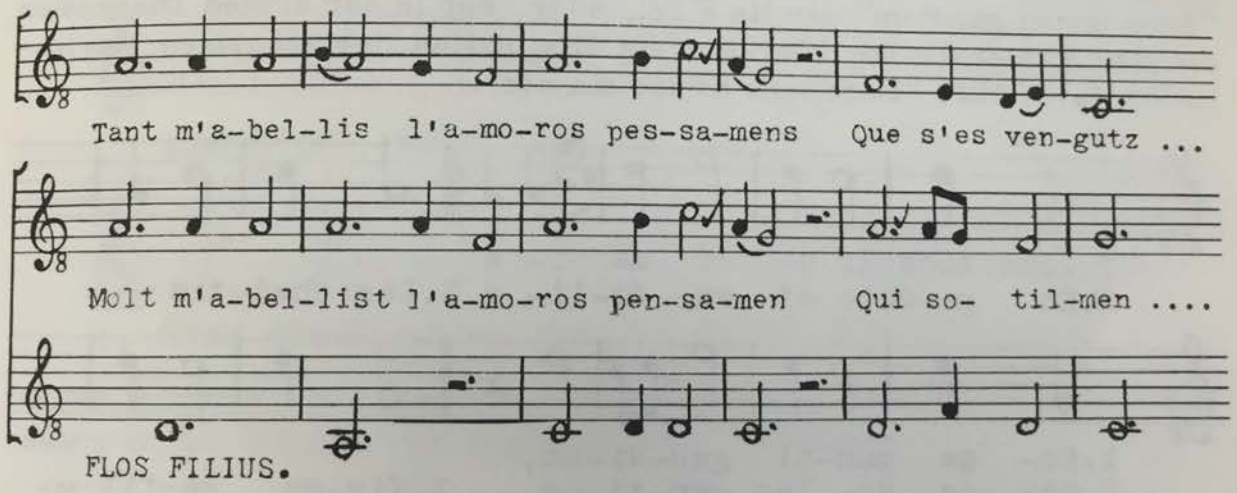
Da die musikalische Überlieferung der Hs A sich an vielen Stellen als unzuverlässig erwiesen hat, scheint im vorletzten Takt von 679 eine Korrektur nach 1789 angezeigt.

Die Überlieferung der Melodien der Jeux partis ist lückenhaft und von zweifelhafter Natur: einige Hss sind nur als Texthandschriften angelegt; mitunter bringen Hss für das gleiche Stück ganz verschiedene Melodien; selten stimmen die Melodien in allen Hss überein. Das sind Erscheinungen, die eng mit der Gattung der Jeux partis zusammenhängen [GSimon 64]. Trotzdem begegnet auch auf diesem Gebiet die Initialkontrafaktur. Die Jeux partis Rayn. 546 "Grieviler, vostre pensée" und Rayn. 668 "Grieviler, vostre ensient", beide von JEHAN BRETEL und JEHAN de GRIEVILER bestritten, zeigen sie. Von 668 liegen drei verschiedene Melodien vor, Rayn. 546 ist nur in der Hs D fol. 179r mit Notation überliefert. Diese Fassung nun stimmt für die beiden ersten Verse mit der von 668 nach der Hs D fol. 144v überein: die Melodie wird auch für die Verse 3 und 4 wiederholt, worauf sie dann divergiert.



546 weist von * ab eine Verschiebung ⌐¬ auf, die durch das Auslassen des Tones d (*) entstanden ist und ihre Korrektur am Ende der Distinktion durch Anfügen des Tones a (o) erhält.

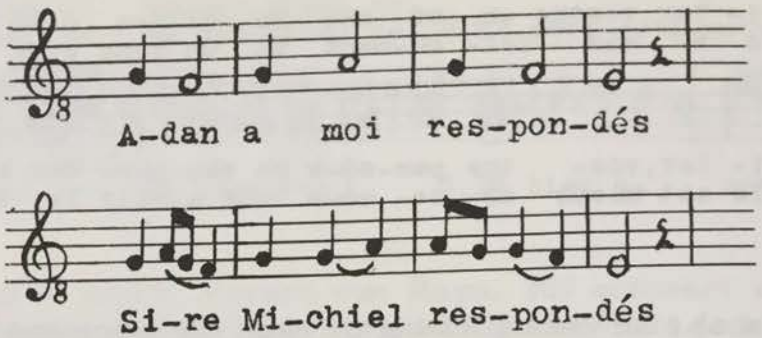
Die Initialkontrafaktur führt gelegentlich auch von der Monodie zur Motette: das zwischen 1180 und 1185 entstandene prov. Lied Pill 155.22 "Tant m'abellis l'amoros pessamens" von FOLQUET de MARSEILLE hat den ersten Vers - textlich wie musikalisch - an die Motette [674] "Molt m'abellist l'amoros pensamen" abgegeben [GNachl I, 90 und 275; II, 59 und 126].



Ein Beispiel für die Uneinheitlichkeit der Überlieferung von Jeu parti-Melodien bietet das Jeu parti Rayn. 950 "Adan, a moi respondés", das zwischen JEHAN BRETEL und ADAM de la HALLE ausgetragen wurde. Das Stück ist in drei Hss mit Notation überliefert, jede Hs hat ihre eigene, ganz anders gestaltete Melodie. Unter diesen Umständen ist es unmöglich, die authentische Fassung auszusondern, wenn eine solche überhaupt darunter ist.

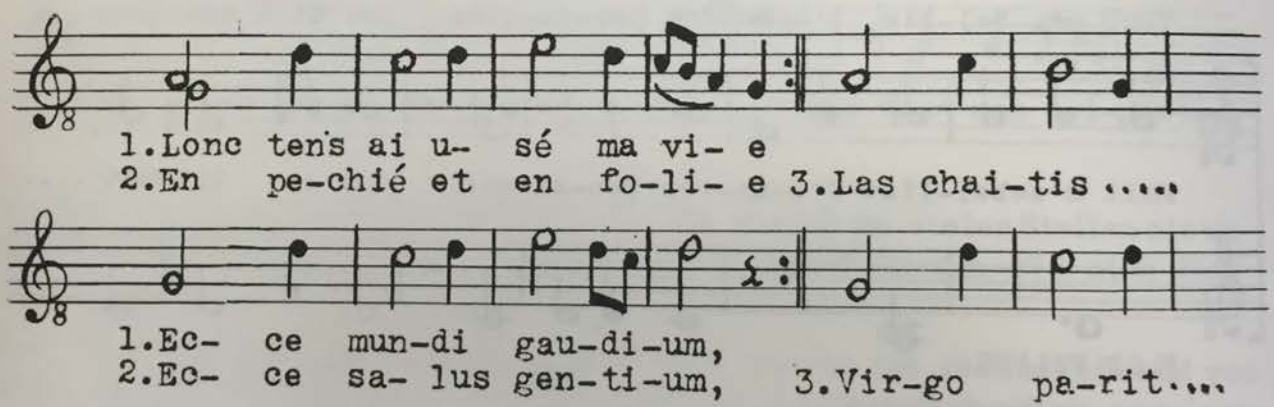
Nun übernimmt die Melodie des zwischen GERART de VALENCIENNES und SIRE MICHEL ausgetragenen, in Hs T fol. 86r überlieferten Jeu parti Rayn. 949 "Sire Michel, respondés" die erste Distinktion der Melodie von

950 in der Fassung der Hs D fol. 178b. Zu besserem Vergleich wird die Melodie von Hs D einen Ton tiefer als in der Hs mitgeteilt.



Die Initialkontrafaktur erstreckt sich nur auf die erste Distinktion; immerhin dürfte daraus hervorgehen, daß die beiden Jeux partis im 5. Modus zu übertragen sind. Bemerkenswert ist ferner, daß die "Modaltöne" in dieser Distinktion die gleichen sind. Eine Entscheidung über die authentische Jeu Parti-Melodie von 950 ist damit aber nicht gegeben, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden kann, daß 949 die Melodie von 950 gekannt hat.

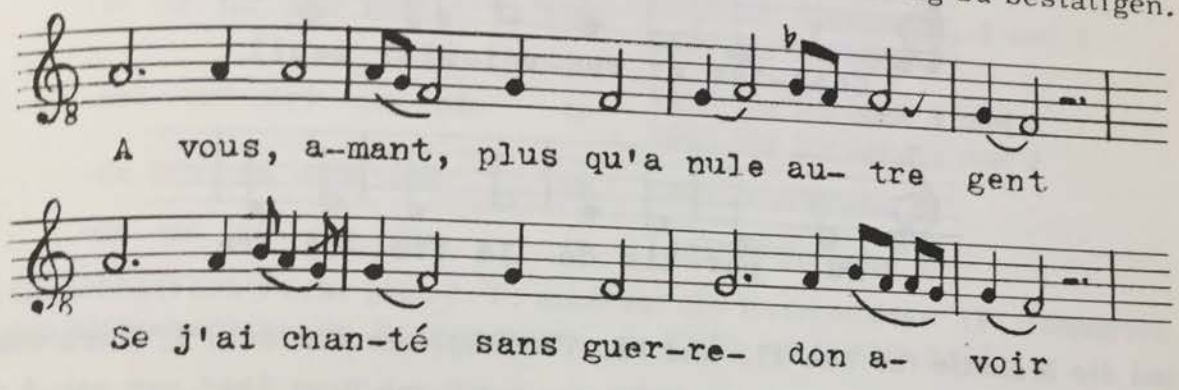
Initialkontrafaktur erkennen wir auch bei dem anonymen lat. Conductus "Ecce mundi gaudium" der Hs F fol. 470r, der in der ersten Distinktion die gleiche Melodie hat wie die erste Distinktion des anonymen Marienliedes Rayn. 1233 "Lonc tens ai usé ma vie".



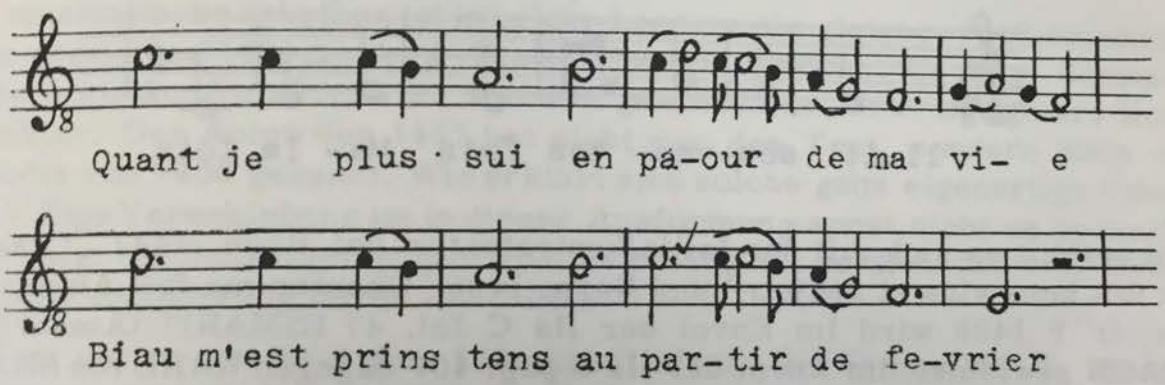
Mitunter weist die Überlieferung der Melodien leichte Varianten auf: die eine Hs bietet eine verziertere Fassung als die andere; in der einen Hs wird eine ternaria mit der Silbe eines Textes verknüpft, wo die andere Hs eine simplex mit der gleichen Silbe verbindet, oder in einer Hs steht eine plizierte Note, wo in der anderen die plica fehlt oder eine binaria geschrieben wurde. Der Grund für diese Divergenzen dürfte in den verschiedenen Spielmanns-Repertoiren zu suchen sein, die die Sammelhss gespeist haben.

Vielleicht kann man in diesen Eigenarten auch regionale Lesarten der einen oder der anderen Melodie erkennen. So unterscheidet sich z.B. die

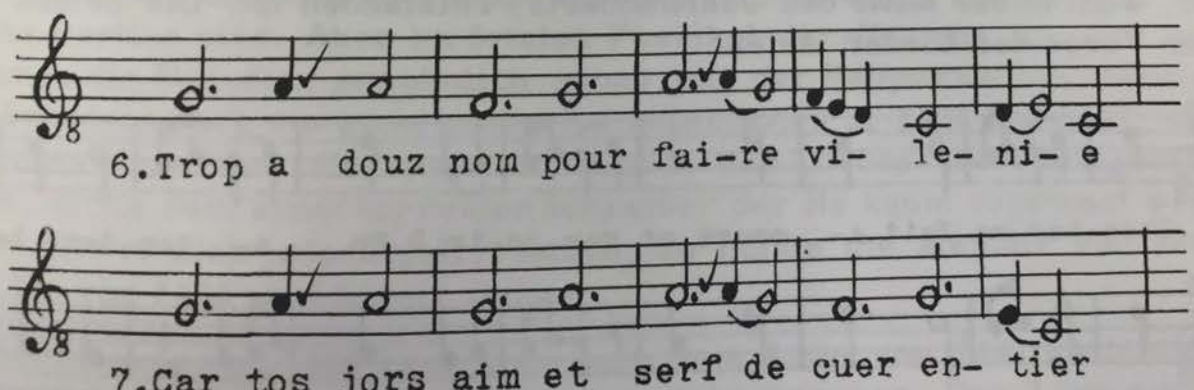
Fassung der Melodie des Liedes Rayn. 679 "A vous, amant, plus qu'a nule autre gent" des CHASTELAIN de COUCI in der Arraser Hs A fol. 153a von der Lesart der übrigen Hss. Daß der Arraser Dichter ROBERT du CASTEL in seinem Lied Rayn. 1789 "Se j'ai chanté sans guerredon avoir" die erste Distinktion von Rayn. 679 in der Fassung der Arraser Hs als Initialkontrafaktur benutzte, scheint die Vermutung zu bestätigen.



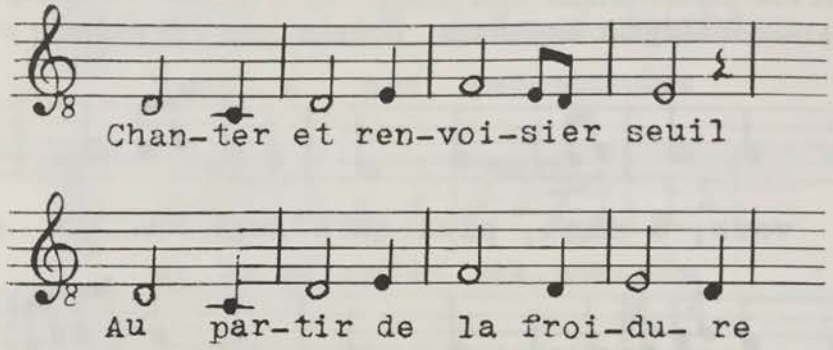
Auch das Lied Rayn. 1227 "Quant je plus sui en paour de ma vie" von BLONDEL de NESLE, das von vier Liedern nachgeahmt wurde, hat die erste Distinktion seiner Melodie an Rayn. 1280 "Biau m'est prins tens au partir de fevrier" von GILLES li VINIERS abgegeben. Die beiden Lieder werden hier nach der Hs T fol. 86v bzw. 102v zitiert:



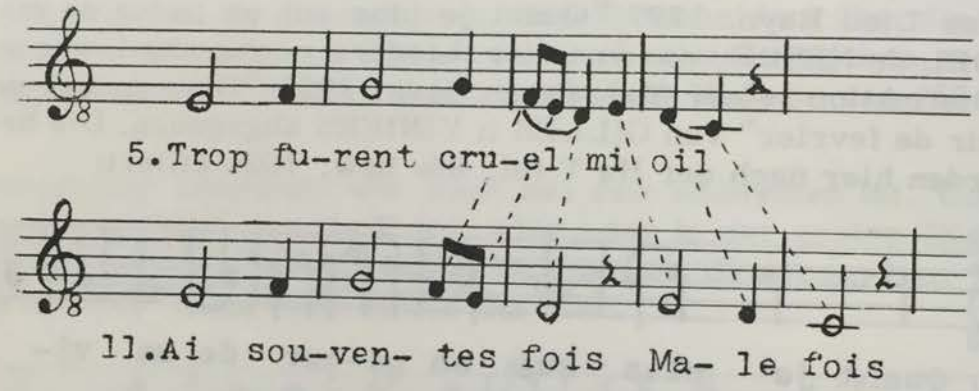
Gilles macht in Vers 7 seines Liedes noch eine Anleihe bei Rayn. 1227, indem er die Melodie von dessen Vers 6 übernimmt:



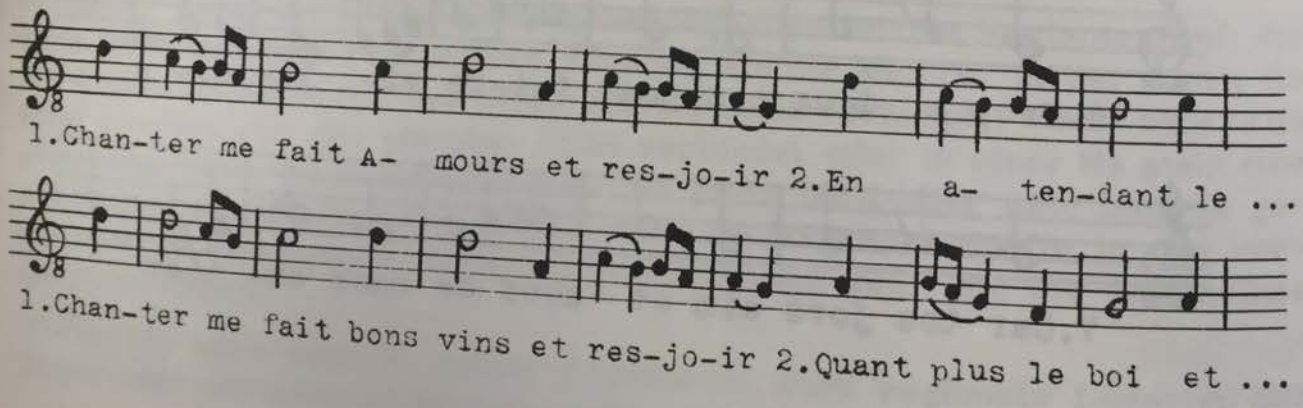
Er hatte anscheinend eine Vorliebe für geborgte Liedanfänge dieser Art, denn sein Lied Rayn. 2101a "Au partir de la froidure" entnimmt die Melodie der ersten Distinktion der Melodie von Rayn. 1001 "Chanter et renvoisier seuil" von THIBAUT de BLAZON:



und die Melodie für den 11. und 12. Vers holt er von dem 5. Vers von 1001:



Wie verhält es sich mit der Initialkontrafaktur bei Rayn. 1447 "Chanter me fait bons vins et resjoir" und Rayn. 1406 "Chanter me fait Amours et resjoir"? 1406 wird im Envoi der Hs C fol. 47 ESMARIT (Amauri) de CRAON gewidmet, im Envoi der Hs K pag. 407 dagegen KARL von ANJOU. Der altertümlichen Form des Liedes entsprechend kann nur Amauri de Craon als sein Empfänger in Betracht kommen, somit gehört das Lied in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts, während 1447 auf jeden Fall später, wohl in der Mitte des Jahrhunderts, entstanden ist. Die beiden ersten Verse der Lieder lauten:



Die Melodie der zweiten Distinktion ist in den zwei Liedern verschieden, doch ist, was den Text angeht, viel Gemeinsames festzustellen, was darauf schließen läßt, daß ein engerer Zusammenhang vorliegen muß: gleiche Silbenzahl der Verse, gleicher Strophenbau, im ersten Vers von 1447 lediglich "Amours" durch "bons vins" ersetzt. Die Reime sind gleich:

-ir -ir -ir -oie -oie	in	1406 für Strophe 1, 2 und 3 1447 für Strophe 1
-ort -ort -ort -oie -oie	in	1406 für Strophe 4 und 5 1447 für Strophe 2 und 3
-és -és -és -oie -oie	in	1447 in Strophe 4
-us -us -us -oie -oie	in	1447 in Strophe 5.

Die Gleichheit erstreckt sich z. T. auch auf die Reimwörter [F. Gennrich, Zu den altfranzösischen Retrouengen, in ZrPh 46 (1926) 339].

Der Autor von 1447 muß den Text von 1406 gekannt haben. Von seiten des Textes sind alle Voraussetzungen für das Vorliegen einer Kontrafaktur gegeben. Wie steht es mit der musikalischen Überlieferung? Die Gegenüberstellung ergibt folgendes Bild:

Documentum XXIII

Die musikalische Substanz ist in beiden Liedern die gleiche. 1447 erscheint aber gegenüber 1406 um eine Distinktion verschoben. Es liegt demnach keine Initialkontrafaktur vor, sondern gewöhnliche, bzw. irreguläre Kontrafaktur. Der Autor von 1447 hat nicht nur den Text, sondern auch die Melodie von 1406 gekannt. Wie erklärt sich solche ganz eigenartige Situation? Eine Verschiebung ist in dieser Ausformung sonst nicht zu beobachten. Liegt ein Schreiberirrtum vor, oder handelt es sich um eine beabsichtigte Abänderung durch den Autor?

1447 ist nur in der Hs R fol. 172v überliefert. Die Sammelhs R, die aus einzelnen, unverändert gebliebenen Spielmanns-Repertoiren zusammengestellt wurde, ist in der musikalischen Überlieferung von ungleicher Qualität. Viele ihrer Melodien stehen außerhalb der Tradition, vorausgesetzt, daß es sich nicht überhaupt um fingierte Tonsätze handelt, die als solche wertlos sind. Aber im letzten Faszikel der Hs, von fol. 170 ab, stimmen die Melodien gewöhnlich genau mit der Haupttradition überein. Das beweisen auch die gemeinsamen Distinktionen in 1406 und 1447. Ein so grobes Versehen, die erste Distinktion des Liedes übersprungen zu haben, dürfte dem sonst korrekten Schreiber der Hs kaum zugetraut werden. Sollte er sich jedoch geirrt haben, so müßte die Melodie von 1447 nach der von 1406 abgeändert werden.

Die Abweichung von 1406 kann aber auch vom Autor von 1447 absichtlich vorgenommen worden sein, und dafür spricht manches. Das Lied gehört zweifellos dem Teil des 13. Jahrhunderts an, in dem die Literatur des 12. Jahrhunderts schon an Bedeutung verloren hatte. Die Gesellschafts-

struktur war um die Mitte des Jahrhunderts eine andere geworden. Das Interesse der Ritterschaft hatte sich vom Heldenepos weg mehr dem höfischen Roman zugewandt. Das Bürgertum der Städte hatte an Einfluß gewonnen, ihm lag die Heldenepik nicht. Die Einstellung zur Lyrik hatte sich ebenfalls gewandelt. Die im 12. Jahrhundert so beliebten Rotrouengen waren im 13. zurückgedrängt worden, ansprechendere Liedformen waren an ihre Stelle getreten. Hätte der Autor von 1447 für sein Lied die Rotrouengen-Form gewählt, die in 1406 noch deutlich anklingt, so hätte sein Lied wohl einen antiquierten Eindruck gemacht. Er mußte deshalb suchen, die Strophenform dem Zeitgeschmack anzupassen, wenn er schon die Melodie von 1406 verwenden wollte. Das konnte geschehen, indem die für die Rotrouenge so typischen Wiederholungen am Anfang des Strophengrundstocks reduziert wurden.

Vielleicht auch war der Autor von 1447 durch sein Vorbild 1406 auf das Kürzungsverfahren aufmerksam geworden, denn 1406 kann sehr wohl schon eine Kurzform einer älteren Rotrouenge sein. Die Distinktion γ deutet darauf hin. Es läge dann folgender Befund vor:

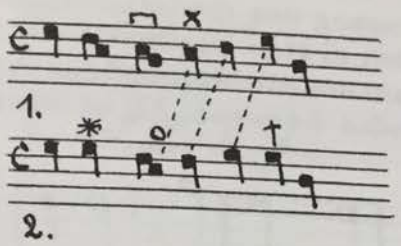
ältere Rotrouenge:	a^{α}_{10}	a^{α}_{10}	a^{α}_{10}	a^{β}_{10}	b^{γ}_{10}	B^{β}_{10} B^{γ}_{10}
1406:		a^{α}_{10}	a^{α}_{10}	$a^{\beta_1}_{10}$	b^{γ}_{10}	$B^{\beta_2}_{10}$
1447:			a^{α}_{10}	$a^{\beta_1}_{10}$	a^{γ}_{10}	$b^{\beta_2}_{10}$ $b^{\beta_3}_{10}$

1406, das in dem kleinen, alphabetisch geordneten, die Hs K abschließenden älteren Repertoire überliefert wird, übernimmt die vier letzten Verse des Strophengrundstocks unverändert und zieht den zweiversigen Refrain auf einen Vers zusammen, wobei die Tonreihe β mit Ganzschluß ausgestattet wird.

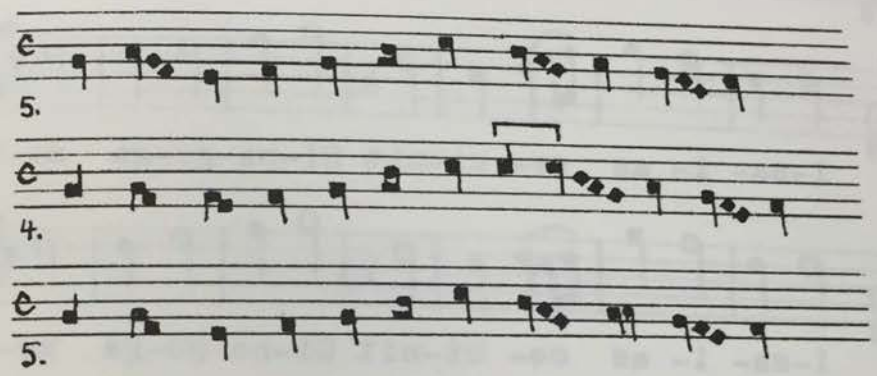
1447 übernimmt die drei letzten Verse des Strophengrundstocks unverändert, die Tonreihe des ersten Refrainverses wird beibehalten, der Refraintext jedoch durch einen Strophenvers ersetzt; die Tonreihe der zweiten Refrainzeile wird neu gewonnen durch Wiederholung der Tonreihe der ihr vorangehenden Distinktion; der Strophentext wird weitergeführt.

Auf den ersten Blick fallen in der Melodie von 1447 einige Unstimmigkeiten auf, die sich als Schreiberversehen leicht einregulieren lassen. Zunächst begegnet gleich am Anfang die irrtümliche Wiederholung des d (*), die eine Verschiebung um eine Stelle nach rechts verursacht. Der Schreiber merkt bei der binaria ch seinen Irrtum und hofft, durch Auslassen der binaria ha seinen Fehler zu korrigieren. Es müßte nun die simplex h (x) folgen. Da die von ihm geschriebene binaria ch bereits als zweiten Ton h bringt, er vielleicht eine Wiederholung des h vermeiden will, läßt er auch die simplex h fort, mit dem Erfolg, daß nun eine Verschiebung um

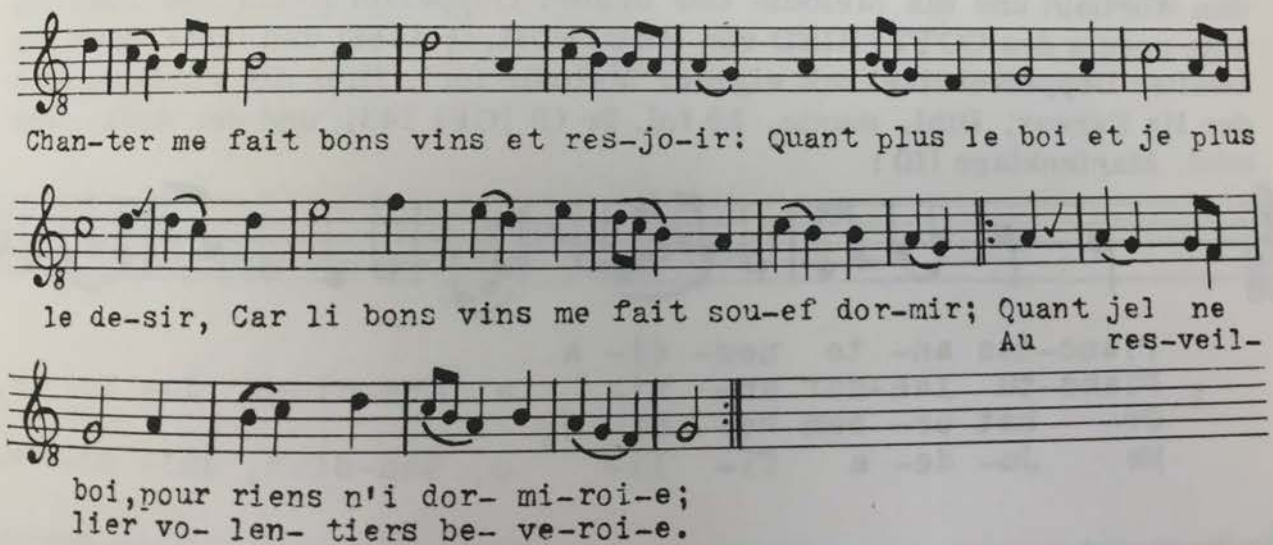
eine Stelle nach links eintritt, die er zwei Töne weiter durch Wiederholung des d (†) korrigiert.



Eine weitere Verschiebung entsteht auf ähnliche Weise in V.4: die Wiederholung von d (⌐¬) zieht die darauf folgenden Töne in Mitleidenschaft, die ohne weiteres wie in V. 5 einzuregulieren sind.

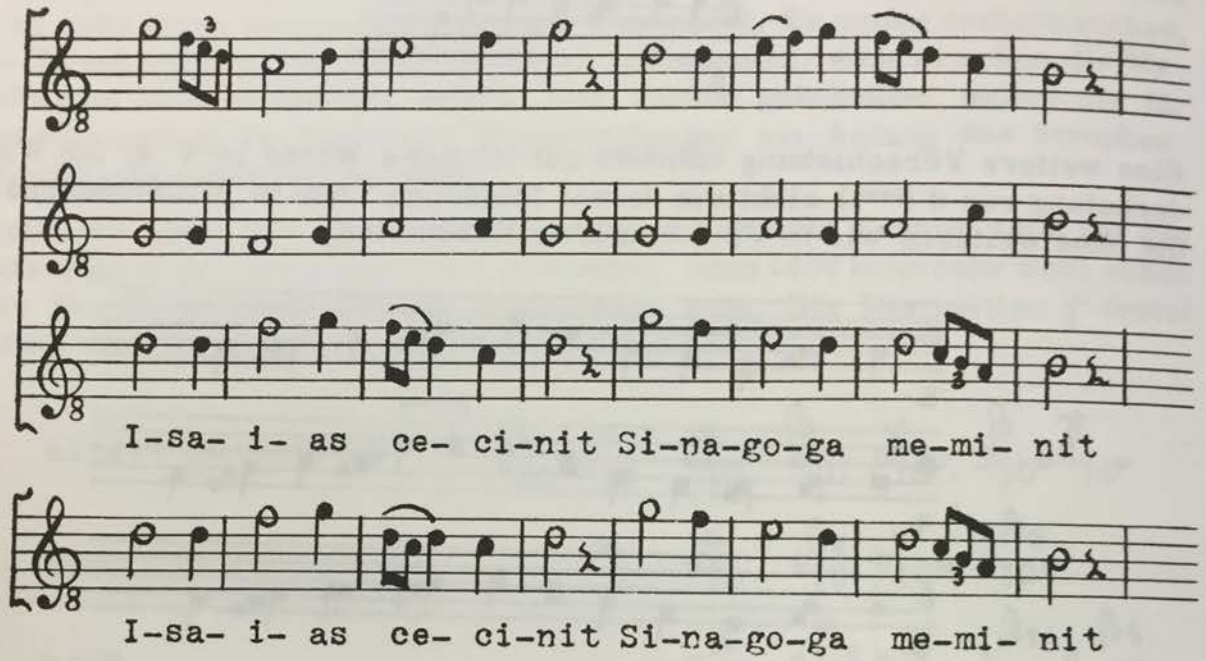


Die autochthone Fassung lautet:

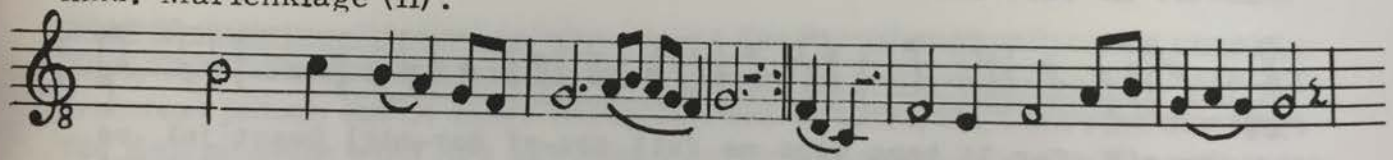


Durch die Verschiebung ist in Rayn. 1447 gegenüber seinem unmittelbaren Vorbild 1406 eine neue musikalische Form entstanden, die nicht mehr an die ursprüngliche Rotrouenge erinnert, die sich als reine Willkür erweist und daher auch nicht ohne Zwang in eine der gangbaren Kategorien eingereiht werden kann.

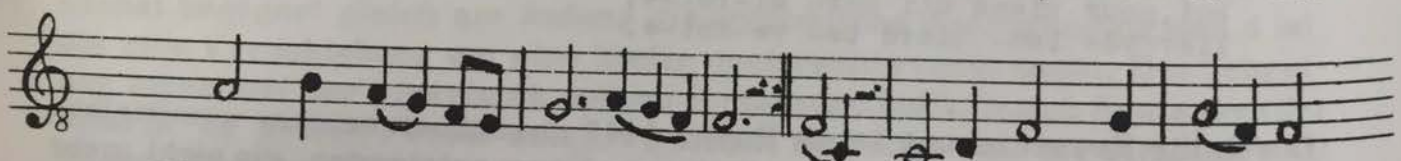
Die Initialkontrafaktur braucht aber keineswegs auf der Übernahme der Melodie des Anfangs eines Vorbilds zu beruhen, die Aneignung kann auch eine Tonreihe aus der Mitte einer Komposition betreffen, wie - schon lange bekannt - der Eingang des dreistimmigen lat. Conductus "Isaias cecinit" beweist. Die beiden ersten Distinktionen des Ténor des Conductus übernehmen den Wortlaut und die Melodie des Anfangs des fünften Doppelversikels der Laetabundus-Sequenz [F. Ludwig, Repertorium I, 136].



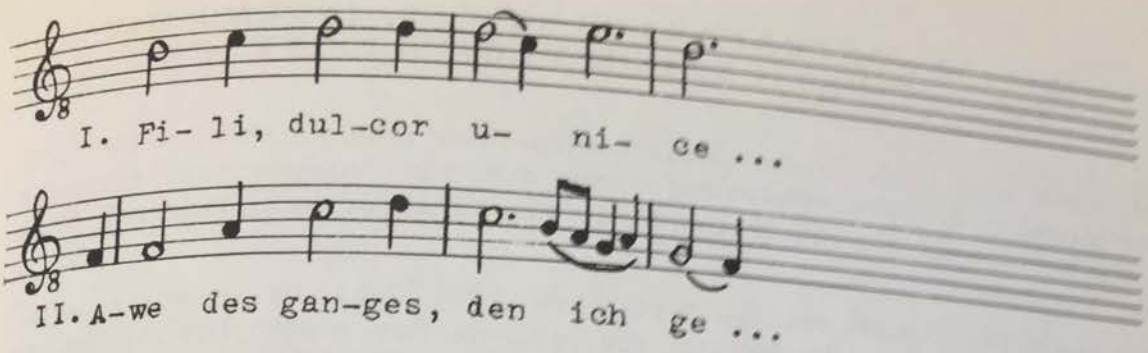
Die Initialkontrafaktur war auch in Deutschland bekannt. Die mhd. Marienklage der Hs München, Staatsbibl. cod. lat. 716 fol. 150r übernimmt den Wortlaut und die Melodie des ersten Doppelversikels des Planctus ante nescia des GOTTFRIED von BRETEUIL († 1196) und fährt dann im zweiten Doppelversikel mit eigener Melodie fort. Hier die Vorlage, nach der Hs Evreux, Bibl. munic. 39 fol. 2r (I) [GFl 143], und der Anfang der mhd. Marienklage (II):



Planc-tus an- te nes- ci- a
I. Planc-tu las-sor an- xi- a, Cru-ci-or do- lo- re,
Or- bat or- bem ra- di- o,
Me Ju- de- a fi- li- o, Gau-di-o, dul- co- re.



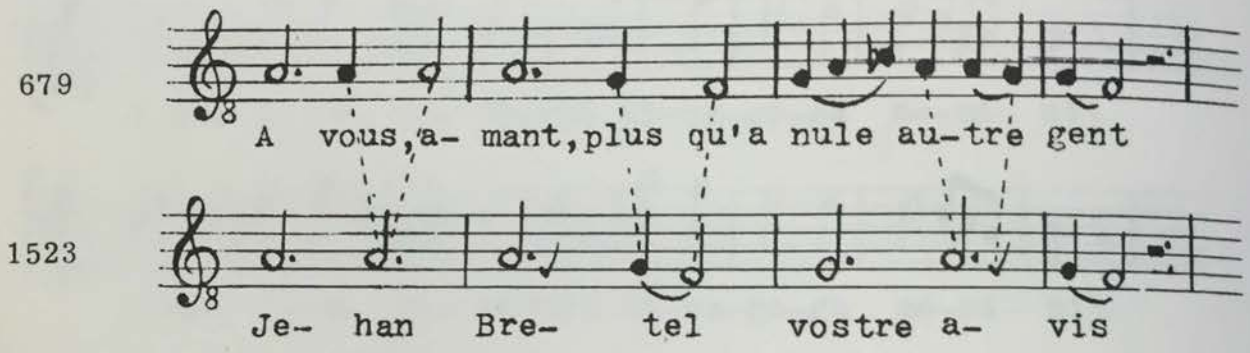
Planc-tus an- te nes- ci- a
II. Planc-tu lap-sor an- xi- a, Cru-ci-or do- lo- re,
Or- bat or- bem ra- di- o,
Me Ju- de- a fi- li- o, Gau-di-o, dul- co- re.


I. Fi- li, dul-cor u- ni- ce ...
II. A-we des gan-ges, den ich ge ...

INITIALKONTRAFAKTUR IN VERBINDUNG MIT ISODISTINKTIONALER VERSERWEITERUNG

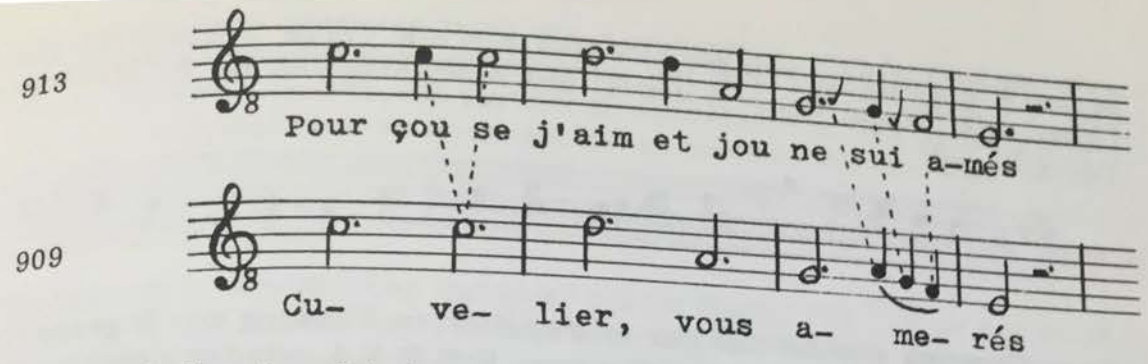
Mitunter tritt auch zu der Initialkontrafaktur isodistinktionale Verserweiterung bzw. Versverkürzung hinzu, d.h. ein längerer bzw. kürzerer Vers benutzt die gleiche Melodie wie ein kürzerer bzw. längerer Vers der Vorlage.

Die erste Distinktion des Jeu parti Rayn. 1523 "Jehan Bretel vostre avis" aus Hs D fol. 151d z.B. benutzt die Melodie der ersten Distinktion von Rayn. 679 "A vous, amant, plus qu'a nule autre gent" des CHASTELAIN de COUCI aus Hs T fol. 155r. Da 1523 nur sieben Silben in der ersten Distinktion hat, 679 dagegen zehn, muß 1523 die Töne von den drei Silben, die das Vorbild mehr zählt, auf die sieben des eigenen Textes verteilen. Das geschieht, indem die Töne der zweiten Takthälfte kontrahiert werden.



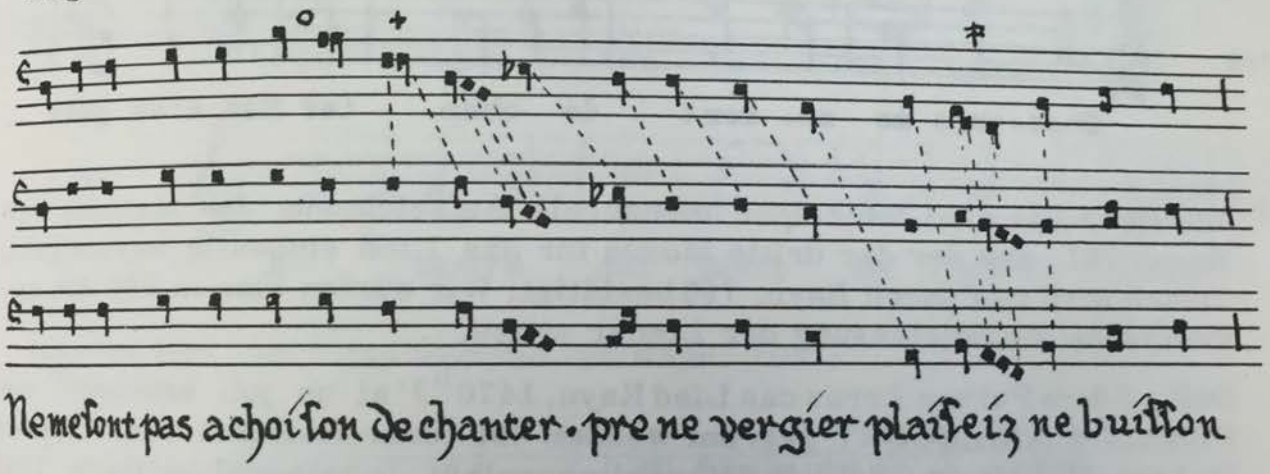
Aus dem Beispiel ist ersichtlich, daß die Rhythmik von 1523 mit der von 679 abgestimmt werden muß; zugleich können aus dem Verhalten von 1523 Rückschlüsse auf die Rhythmik von 679 gezogen werden. In der Kombination von Initialkontrafaktur und isodistinktionaler Verserweiterung bzw. Versverkürzung haben wir ein vorzügliches Mittel, die Rhythmik zweier Lieder einwandfrei zu bestimmen. Ohne diese Kombination würde man z.B. vielleicht nicht auf einen fünften Modus für 1523 gekommen sein.

Das angeführte Beispiel ist keine Einzelerscheinung, wie Rayn. 913 "Pour çou se j'aim et jou sui amés" von ROBERT du CASTEL und das Jeu parti Rayn. 909 "Cuvelier, vous amerés" zeigen. 913 ist mit Notation in drei Hss überliefert, von denen zwei, D fol. 61a und Z fol. 26v die gleiche, gute Lesart haben, während die dritte Hs, R, fol. 58r, eine abweichende, wenig Vertrauen erweckende Fassung bringt. 909 ist in zwei Hss, in D fol. 158d und in A fol. 140v, mit der gleichen Melodie überliefert. 909 hat Siebensilbner, 913 Zehnsilbner; die erste Distinktion der beiden Stücke ist mit der gleichen Melodie versehen. Auch hier findet in 909, Kontraktion statt, im zweiten Teil des Taktes.



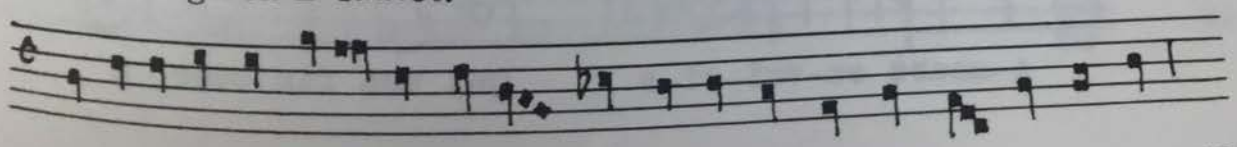
Wird die Melodie eines Liedes in mehreren Hss überliefert, sind nicht selten Abweichungen in der melodischen Linie festzustellen. Aufgabe der Wissenschaft ist es, die Sachlage zu klären. Dabei ergibt sich, daß es sich entweder um verschiedene Melodien oder um eigenständige Varianten handelt, oder aber die Divergenz beruht - häufig - auf Fehlern, die sich im Laufe der Zeit in die schriftliche Fixierung eingeschlichen haben. Aufgabe der musikalischen Textkritik ist es dann, eine berichtigte Melodiefassung herzustellen. Das muß z.B. auch bei Rayn. 787 "Ne me sont pas achoison de chanter" von GACE BRULE geschehen.

Das Lied ist in sieben Hss mit Notation überliefert: in Hs D fol. 33a (I), in Hs O fol. 86a (II) und in der Hss-Gruppe K pag. 66a, N fol. 22c, P fol. 8d, X fol. 51a und L fol. 52r (III). Es kommen demnach drei Hauptfassungen in Betracht:

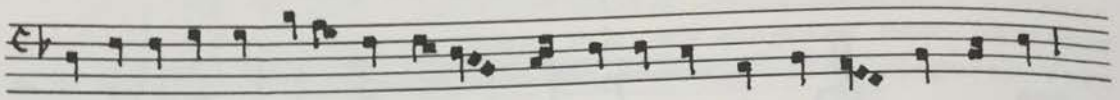


Dem Lied liegt Kanzonen-Bau zugrunde, die beiden ersten Distinktionen werden wiederholt.

D hat eine von den übrigen Hss etwas abweichende Lautung; es hat bei o f e + plica desc., wo die übrigen Hss auf d verweilen und dann auf c zurück gehen. Bei + beginnt in D eine Verschiebung, die bereits in der Vorlage zu dieser Hs vorhanden gewesen sein muß; durch Kontraktion von ▪ und ▪ zu ▪ ist sie verursacht worden. Sie erstreckt sich bis ♯, wo die ternaria in eine binaria + simplex disjungiert worden ist. Die einregulierte Fassung von D lautet:



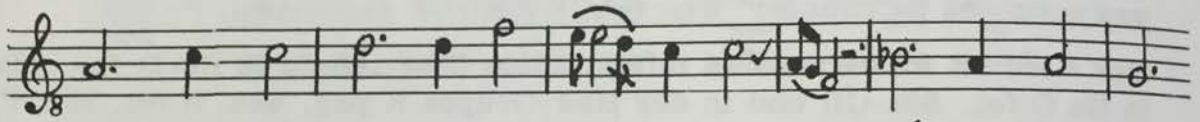
In der Wiederholung bringen alle Hss für die Verse 3 und 4 die gleiche Lesart wie für die Verse 1 und 2, mit Ausnahme von Hs X, die folgende Tonreihe hat:



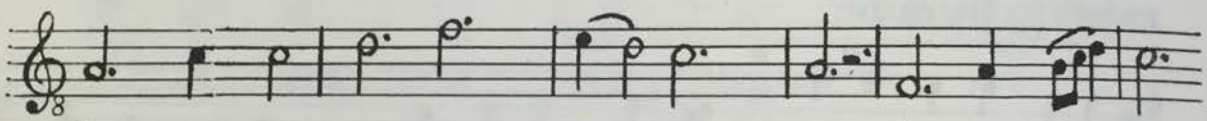
Diese Fassung stimmt mit der einregulierten Fassung von D genau überein. Da die Hs O und die Hss-Gruppe K N P X L aus der gleichen Quelle stammen, dürfte die Lesart von X für die Verse 3 und 4 die Lesart von D als besser und der authentischen Fassung vermutlich näher stehend bestätigen.

Einen Schritt weiter in unserer Untersuchung führt die Initialkontrafaktur in Verbindung mit isodistinktionaler Versverkürzung, die in Rayn. 798 "Chascuns me semont de chanter" des VIDAME de CHARTRES vorliegt:

787



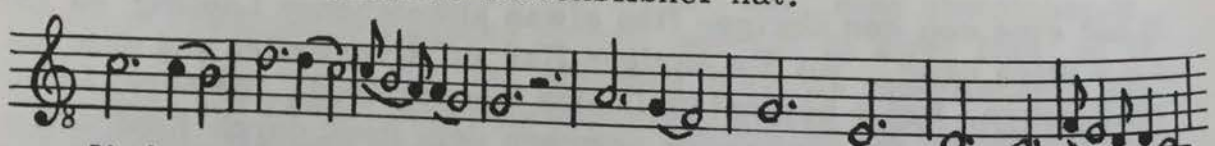
798



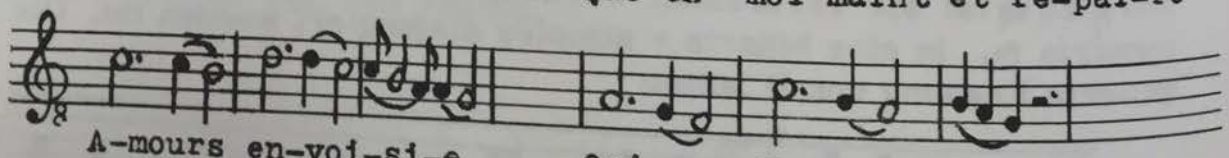
Die Hs O hat eine fehlerlose mensurale Aufzeichnung der Melodie von Rayn. 787, aus der der dritte Modus für das Lied eindeutig hervorgeht; dieser wird nun durch Rayn. 798 bestätigt. Wir dürfen also in 787 die authentische Melodiefassung der Lieder sehen.

Daß auf dem Pui von Arras das Lied Rayn. 1470 "J'ai un joli souvenir" von PERRIN d'ANGICOURT gekrönt worden ist (couronné), hat den Arraser Dichter JEHAN de GRIEVILER wohl veranlaßt, in seinem Lied Rayn. 1142 "Amours envoisie" die erste Distinktion der Melodie von 1470 als Initialkontrafaktur zu benutzen, obwohl sein Vers nur ein weiblicher Fünfsilbner ist, während 1470 männliche Siebensilbner hat.

1470



1142

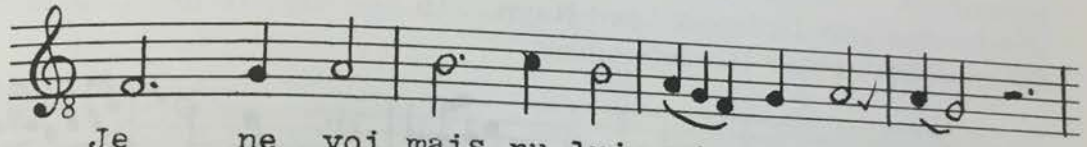


Von besonderem Interesse wird die Kombination von Initialkontrafaktur und isodistinktionaler Verserweiterung bei der Feststellung der Beziehungen der prov. Liedkunst zur nordfranzösischen. Daß prov. Liedmelodien in Nordfrankreich zu Kontrafakturen benützt worden sind, weiß man seit geraumer Zeit; man hat auch immer angenommen, daß prov. und altfrz. Lieder die gleiche Rhythmik haben. Es ist nun gelungen, diese Hypothese zu beweisen.

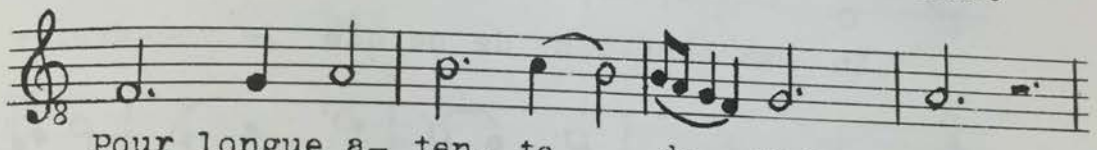
Ein besonders lehrreiches Beispiel bieten Rayn. 315 "Je ne voi mais nului qui gieut ne chant" von THIBAUT de CHAMPAGNE, das anonyme Lied Rayn. 1057 "Pour longue atente de merci", Rayn. 1722 "Amours qui mout me guerroie" von ROBERT du CASTEL und das prov. Lied Pill 70.7 "Ara no vei luzir solelh" von BERNART de VENTADORN.

315 hat männliche Zehnsilbner, wo 1057 männliche Achtsilbner, 1722 weibliche Siebensilbner haben; alle drei Versarten benützen die gleiche, unveränderte Melodie:

315

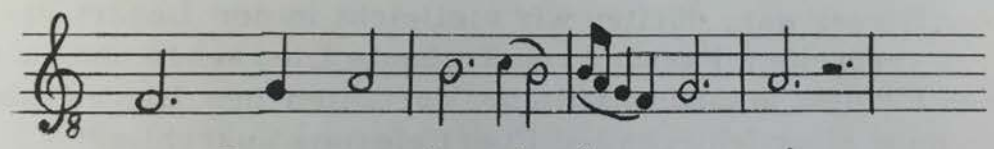


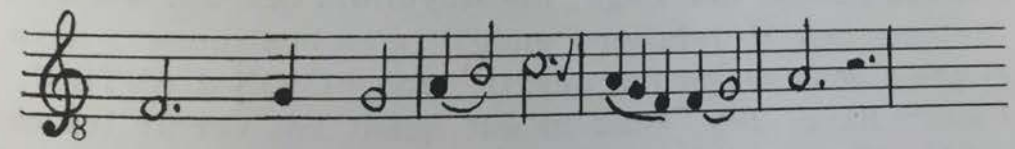
1057



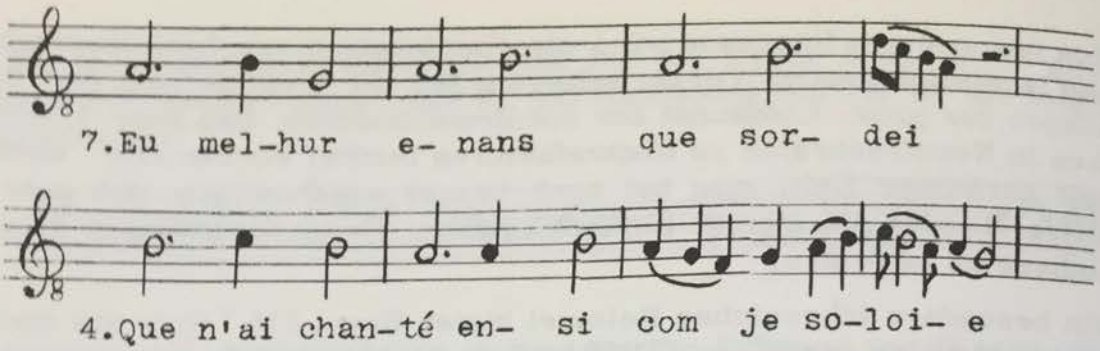
1722

Nun ist Pill. 70.7 das Vorbild für Rayn. 1057:



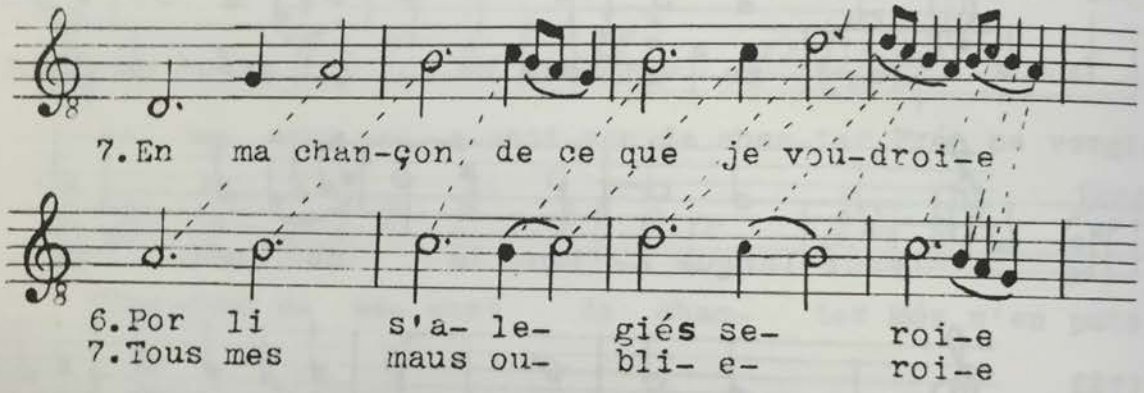


Wenn nun schon aus dem Befund die Rhythmik des prov. Liedes unzweideutig hervorgeht, so beweist Vers 4 von 315



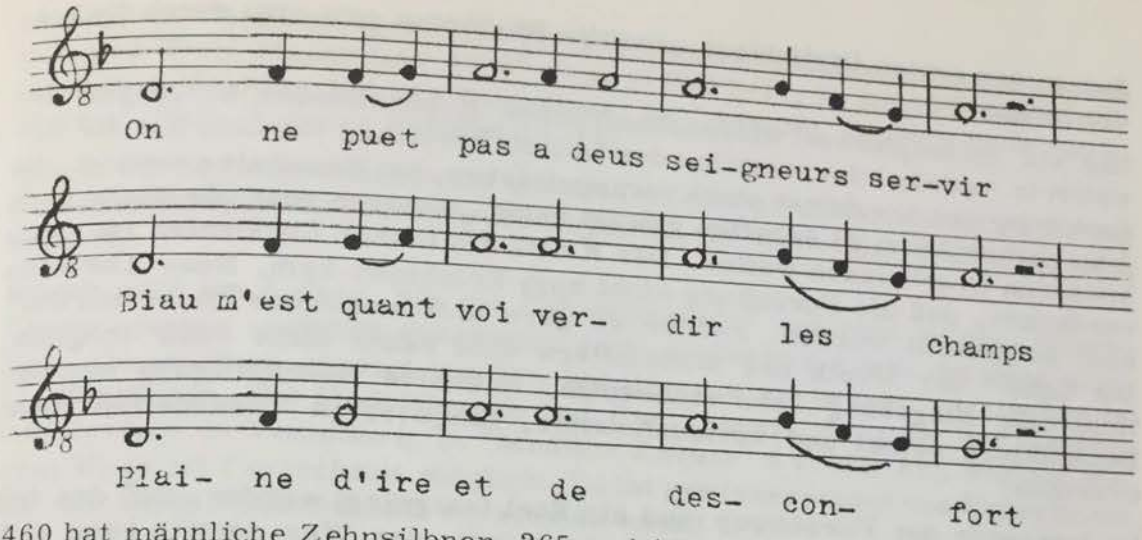
nicht nur, daß Thibaut de Champagne eine weitere Anleihe bei Vers 7 von Pill. 70.7 gemacht hat, sondern auch, daß der Rhythmus innerhalb der Strophe keinem Wechsel unterworfen ist. Die Ansicht der "Modaltheorie" wird damit in vollem Umfang gestützt.

Die Verzahnung der Lieder ist damit nicht zu Ende: Robert du Castel entnimmt die Melodie des 6. und 7. Verses seines Liedes, Rayn. 1722, der 7. Distinktion von Thibauts Lied Rayn. 315 und dies in der Lesart der Hs D, die in sonst keiner Hs vorkommt.

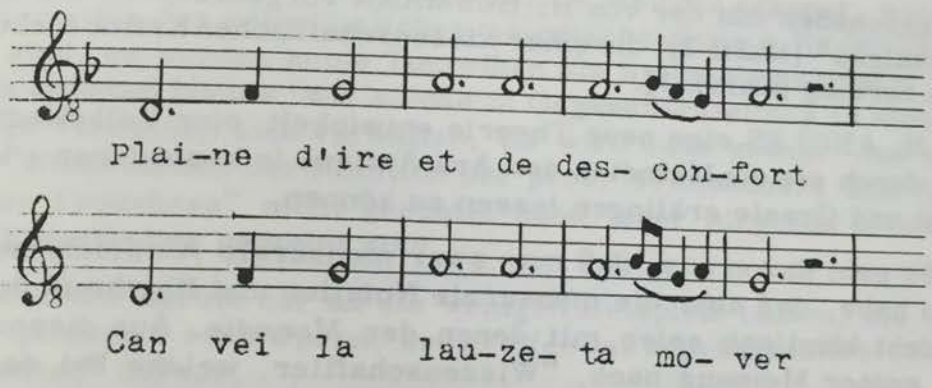


Zwar greift diese Lesart auf die Lautung der ersten Distinktion von 315 zurück, was die andern Hss nicht tun; da aber die Hs D sehr wahrscheinlich in Arras entstanden ist - darauf weist auch die umfangreiche, mit Notation versehene Jeux partis-Sammlung hin -, und Robert du Castel Arraser Bürger war, dürften wir vielleicht in der Lesart der Hs D die in Arras verbreitete Fassung von Thibauts Lied sehen und auf diese Weise einen Einblick in landschaftliche Varianten des Liedes erhalten, was die Annahme einer fehlerhaften Überlieferung ausschließt.

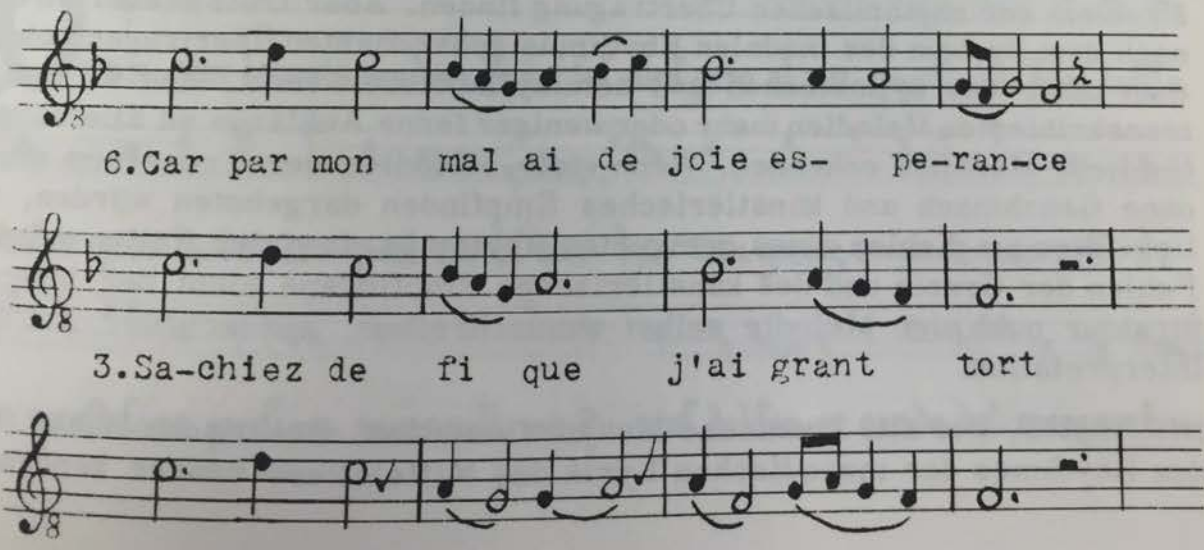
Wir sind nun auch in der Lage, die Rhythmik der am weitesten verbreiteten Melodie des Mittelalters endgültig zu bestimmen. Rayn. 1460 "On ne puet pas a deus seigneurs servir" von SIMON d'AUTHIE, die anonymen Lieder Rayn. 265 "Biau m'est quant voi verdir les champs" und Rayn. 1934 "Plaine d'ire et de desconfort" benützen als erste Distinktion die gleiche Melodie:



1460 hat männliche Zehnsilbner, 265 und 1934 haben männliche Achtsilbner; die beiden Versarten fügen sich ohne Zwang der gleichen Tonreihe. Nun ist Rayn. 1934, wie längst bekannt, ein Kontrafaktum des "Lerchenliedes" Pill. 70.43 "Can vei la lauzeta mover" von BERNART de VENTADORN.



Damit ist eine wissenschaftlich begründete Rhythmik für das prov. Lied gefunden. Aber mehr noch: die 6. Distinktion von 1460 stimmt musikalisch mit der dritten Distinktion von 1934 und demnach auch mit dem Lerchenlied überein:



Der in der ersten Distinktion gewählte Rhythmus geht also durch die Lieder hindurch.

Die auf mannigfachen wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende erweiterte modale Interpretation der mittelalterlichen Monodie hat die Erforschung der Liedkunst stark vorangetrieben, hat Resultate gezeitigt, die man vorher kaum zu erhoffen gewagt hatte. Dennoch geht die Suche nach besseren Ergebnissen weiter. Der Kritik am bisher Erreichten ist es zu verdanken, daß die Forschung nicht zum Erlahmen kam. Neue Theorien sind aufgestellt worden. Früher so gern unternommene "Husarenritte" ins Gebiet der Musik des Mittelalters sind heute nicht mehr möglich, lichtvolle Eingebung kann mühevolle, intensive Beschäftigung mit den Denkmälern selbst und weitausholende, langwierige Vorarbeiten nicht ersetzen.

Im Interesse der Forschung muß ein Ziel festgelegt werden, auf das hin gearbeitet werden muß. Das Ziel steht fest, der Weg dorthin kann sich ändern. Der Wissenschaft obliegt es, alle auftauchenden neuen Theorien strengster Kritik zu unterwerfen, damit nicht etwa bereits Erreichtes sinnlos geopfert werde.

Das ist geschehen mit der von H. HUSMANN vorgebrachten Theorie des "Silbenzählens" [HuSil 2], die einer wissenschaftlichen Kritik nicht standzuhalten vermag [Garrh 1].

Nun hat H. ANGLES eine neue Theorie entwickelt, eine Volksliedtheorie, hoffend, durch sie die Melodien der Ars Antiqua in besonderer - in neuer Schönheit und Grazie erklingen lassen zu können.

H. Anglès geht davon aus, daß man zwar mensurale Aufzeichnungen von Melodien habe, daß aber die mensurale Notation und Rhythmik der Polyphonie nicht identisch seien mit denen der Monodie. Aus diesem Grund werden, seiner Meinung nach, "Wissenschaftler, welche bei der Übertragung der höfischen monodischen Lyrik keine Rücksicht nehmen auf das traditionelle Volkslied, auf die spanische Mensuralnotation", und die "andere Einzelheiten der Notation der prov. Troubadours und der französischen Trouvères nicht anerkennen wollen," nie eine ideale Lösung für das Problem der rhythmischen Übertragung finden. Aber trotz dieser streng nach dem System des modalen Rhythmus gehandhabten Übertragung könne man unter den syllabischen und semisyllabischen im 1. und 2. Modus transkribierten Melodien mehr oder weniger ferne Anklänge an alte volkstümliche Melodien erkennen. Wenn viele Melodien der Trouvères heute ohne Geschmack und künstlerisches Empfinden dargeboten würden, so liege dies am Fehlen eines geeigneten Rhythmus. In vielen Fällen sei das Fehlen der Grazie und des künstlerischen Empfindens nicht der inneren Struktur noch der Melodie selbst zuzuschreiben, sondern der Art der Interpretation.

[H. Anglès, Die alte spanische Mensuralnotation. Praktische Winke, um den Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters besser kennen zu

lernen, in "Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956" Graz (1958) 7-17; H. Anglès, Die volkstümlichen Melodien bei den Trouvères, in "Annales Universitatis Saraviensis" Phil. -Lettres 9 (1960) 11-18].

Damit wird gewissermaßen die modale Interpretation als untauglich für die wissenschaftliche Erörterung der Rhythmik der mittelalterlichen Monodie erklärt.

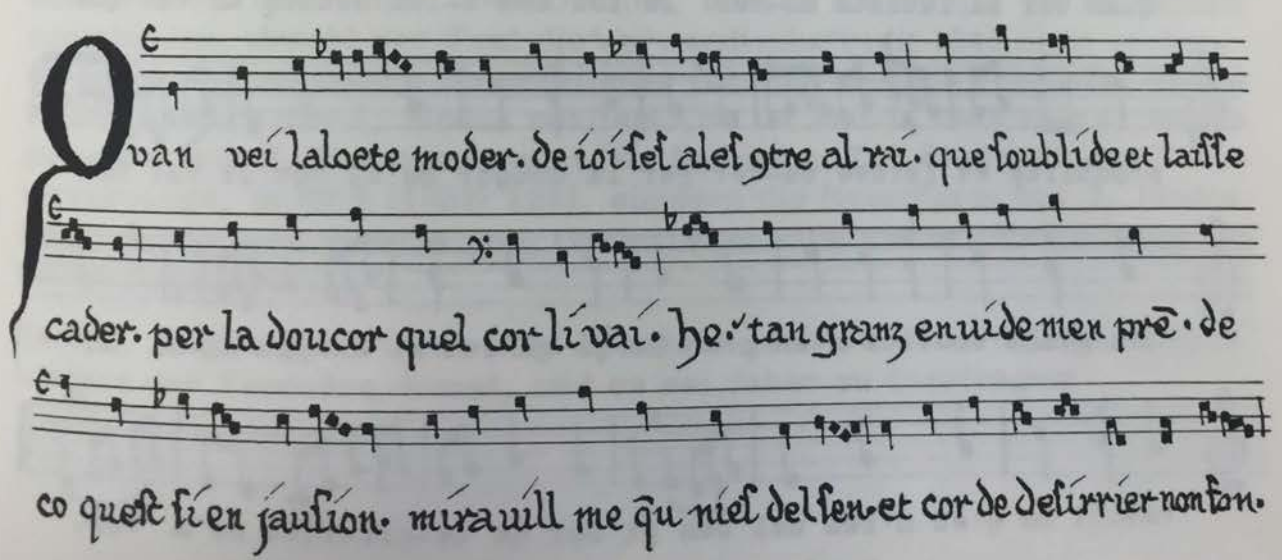
Mögen auch am Anfang, als die "Modaltheorie" entdeckt wurde, falsche Übertragungen zustande gekommen sein, so waren sie doch insofern nützlich, als an ihnen gezeigt werden konnte, wie es besser zu machen ist [J. Handschin, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn, in "Medium Aevum" 4 (1935) 69]. Nur auf diesem Wege ist Fortschritt möglich. Es ist gewissermaßen das Experiment, auf das keine Wissenschaft verzichten kann.

Diese Periode ist aber vorüber.

Was Anglès bringt, sind allgemein gehaltene Betrachtungen; sie entbehren der objektiven wissenschaftlichen Begründung und Beweisführung. Es wird nicht gesagt, woran man die volkstümliche Melodie erkennt, welches die Charakteristika des volkstümlichen melodischen Stils z.B. der Trouvère-Lieder sind, es werden keine Tonreihen als Beispiele angeführt, aus denen man ersehen könnte, wie solche in Gegenüberstellung zu nicht volkstümlichen Tonreihen sich verhalten. Es wird zwar gesagt, daß man bisher auf "Einzelheiten der Notation der prov. Troubadours und der französischen Trouvères" nicht geachtet habe, aber nirgends erfahren wir, welche Einzelheiten gemeint sind.

Wir können uns darum nur an die wenigen Beispiele halten, die die neue Transkriptionsart verkörpern, und greifen das repräsentativste Stück, das "Lerchenlied" heraus.

H. Anglès legt seiner Übertragung die Hs W fol. 190d zugrunde:



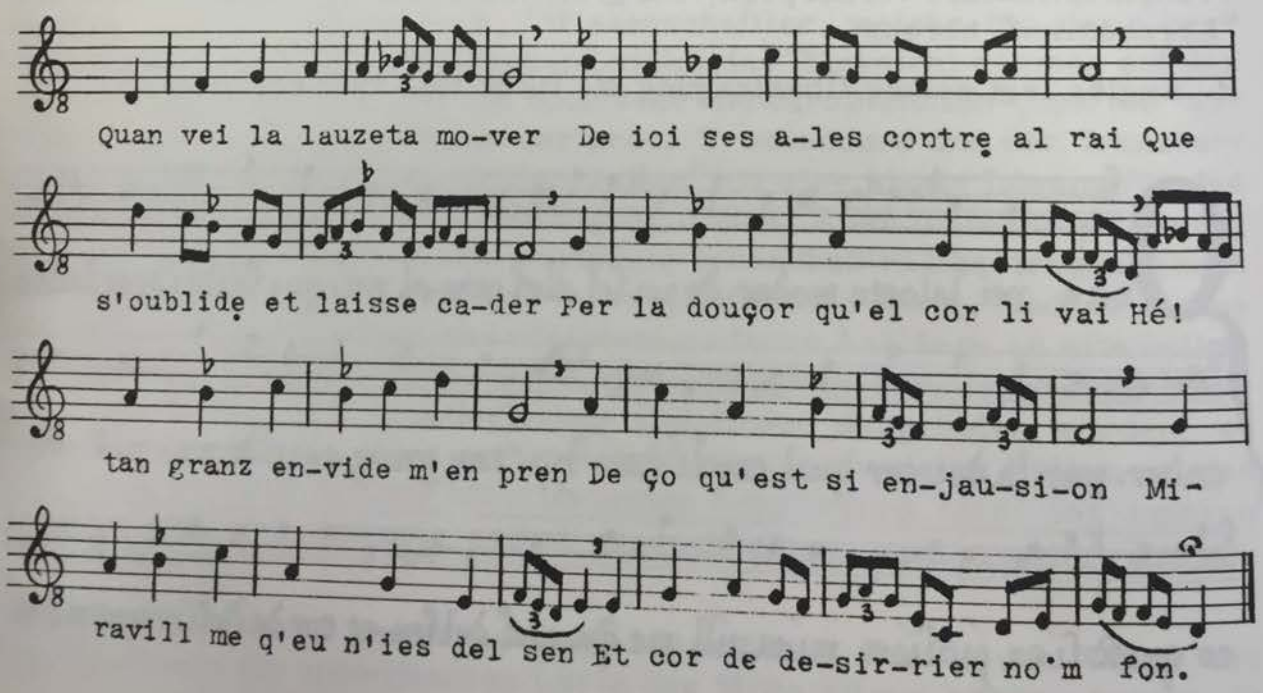
Die Notenschrift läßt keine Merkmale von Längen oder Kürzen erkennen; damit entfällt die Möglichkeit, aus der Notenschrift Anhaltspunkte für das Erkennen des Rhythmus zu gewinnen. Wenn Anglès trotzdem die ■ als ♩, die ■ als ♪, die ■ als ♪ usw. überträgt, dann legt er - wie man das früher einmal tat - den Quadratnoten eine mensurale Bedeutung unter, die sie aber nun einmal nicht haben. Über Quadrat- und Mensuralnotation ist so oft und so viel geschrieben worden, daß hier auf eine Wiederholung all dessen, was vorgebracht worden ist, verzichtet werden kann. Eine Entkräftung der dabei vorgebrachten Beweisgründe ist nicht erbracht worden, weder durch die Notation der Cantigas noch sonst.

Sollte in der Tat die volkstümliche Transkribierung nicht auf irgend welchen Merkmalen der Notenschrift, sondern auf rein ästhetischer Grundlage beruhen, dann stimmt aber der Habitus der volkstümlichen Melodiefassung nicht zu dem Inhalt des Textes, der in resignierender Stimmung, in Sehnsucht und in Trauer, in Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit in den Worten ausklingt:

De chantar me gic e'm recre,
E de joi e d'amor m'escon.

"Vom Singen lasse ich und stehe ab, und vor der Freude und Liebe verberge ich mich".

Wenn schon so großes Gewicht auf die ästhetische Seite bei der Interpretation gelegt werden soll, so muß diese doch unbedingt mit dem Sinngehalt des Textes harmonieren; es widerspricht dem Wesen des Liedes, daß die Melodie etwas Anderes aussagt als der Text. Das ist aber bei der volkstümlichen Interpretation von Anglès der Fall: die vorüberhuschende Melodie mit ihren zusammengedrängten Verzierungen ist dem Inhalt des Textes nicht konform.

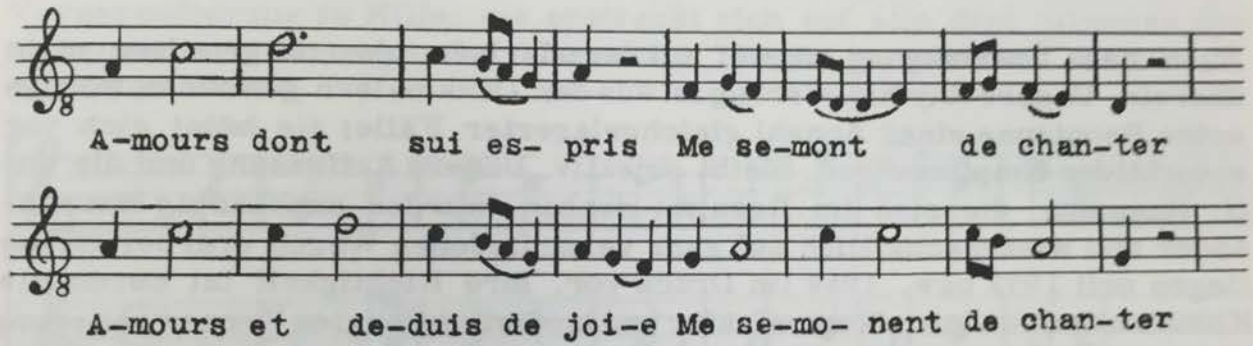

Quan vei la lauzeta mo-ver De ioi ses a-les contre al rai Que
s'oublide et laisse ca-der Per la douçor qu'el cor li vai Hé!
tan granz en-vide m'en pren De ço qu'est si en-jau-si-on Mi-
ravill me q'eu n'ies del sen Et cor de de-sir-rier no'm fon.

Es ist auch nicht gut denkbar, daß diese muntere Weise dazu angetan gewesen wäre, so viele Kontrafakta anzuregen, darunter höchst ernste Stükke wie etwa "Quisquis cordis et oculi" und dessen frz. Fassung des Kanzlers Philipp.

Ist es nicht gewagt, heutige, moderne ästhetische Anschauungen auf das Mittelalter übertragen zu wollen?

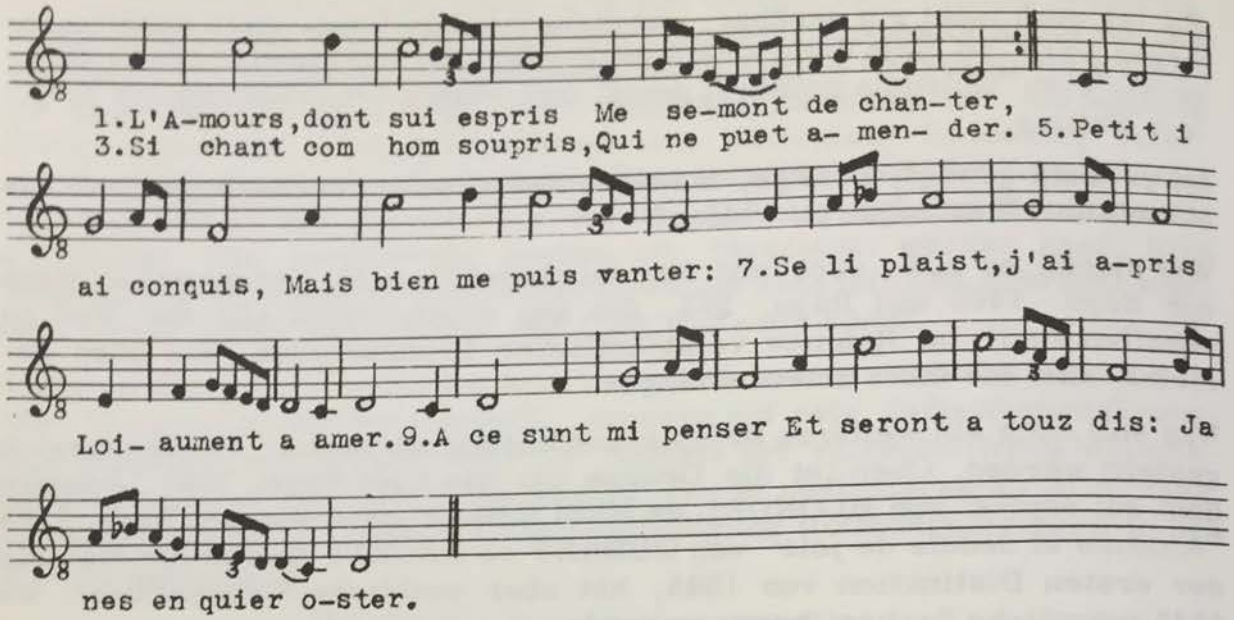
Wie stünde es z.B. auch mit den isodistinktionalen Verserweiterungen von Rayn. 1460 und Rayn. 265, die nun einmal nicht aus der Welt zu schaffen sind? Im Rahmen volkstümlicher Transkription, wie oben gemeint, sind sie nicht unterzubringen.

Nun soll noch ein weiteres Beispiel von Initialkontrafaktur zur Diskussion gestellt werden. Oben ist die Gruppe um das Lied Rayn. 1545 "Amours dont sui espris" von BLONDEL de NESLE besprochen worden. Rayn. 1728 "Amours et deduis de joie" von OUDART de LACENI benützt die Melodie der ersten Distinktion von 1545, hat aber weibliche Siebensilbner, wo 1545 männliche Sechssilbner verwendet.



Die Textanfänge beweisen, daß Oudart das Lied Blondel's gekannt hat, denn die beiden ersten Verse sind inhaltlich identisch: musikalisch wird nur die erste Distinktion übernommen, bereits die zweite ist melodisch verschieden, obwohl der Text die Verwandtschaft mit 1545 nicht verleugnen kann. Der weibliche Siebensilbner läßt nun deutlich erkennen, daß in beiden Liedern der 2. Modus vorliegt. Es ist also in 1545 kein 4. Modus zu sehen, wie H. Husmann meint [H. Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèregesangs, in Mf 5 (1952) 123], sondern die Nebenform des 2. Modus. Damit haben unsere damaligen Darlegungen eine weitere Bestätigung gefunden [GMon 168].

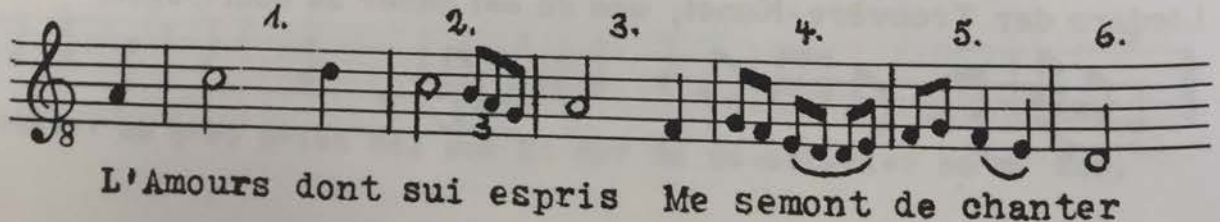
Nach H. Anglès gehört das Lied Blondels auch zu den "volkstümlichen" Liedern der Trouvère-Kunst, und es sei daher zu übertragen:



Auch diese Übertragung stimmt mit der unsrigen, oben mitgeteilten, nicht überein. Unsere Rhythmisierung ist aus den Denkmälern gewonnen worden unter Benutzung einer Anzahl gleichgelagerter Fälle; sie hütet sich vor subjektiven Empfindungen, bleibt objektiv. Unsere Auffassung und die von H. Husmann, die sich im Resultat decken, wurden unabhängig von einander und wissenschaftlich auf ganz verschiedenen Wegen erarbeitet. Sie liegen seit 1952 bzw. 1954 im Druck vor. Ihre Richtigkeit ist durch die Kombination von Initialkontrafaktur und isodistinktionaler Verserweiterung erhärtet worden. Anglès vermeidet jedes Eingehen auf diese Rhythmisierung, was doch interessant genug gewesen wäre, den gewaltigen Irrtum, der hier vorliegen soll, aufzudecken.

Wir fragen aber erneut, wie soll der Sänger aus dem handschriftlichen Notenbild:

das an seinen Notenzeichen keine Merkmale von Längen und Kürzen erkennen läßt, auf die volkstümliche Rhythmisierung, wie Anglès sie gibt, kommen?

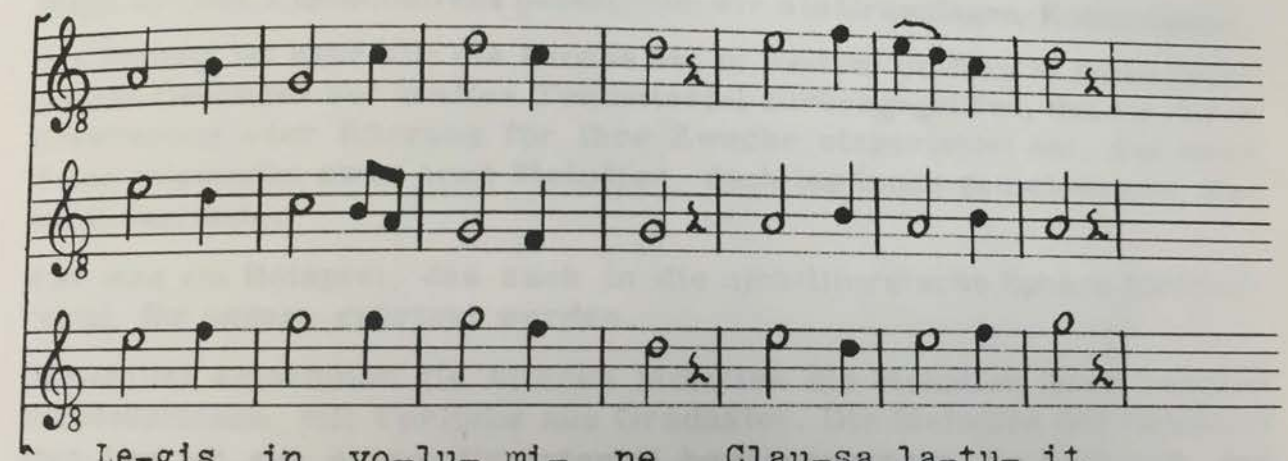


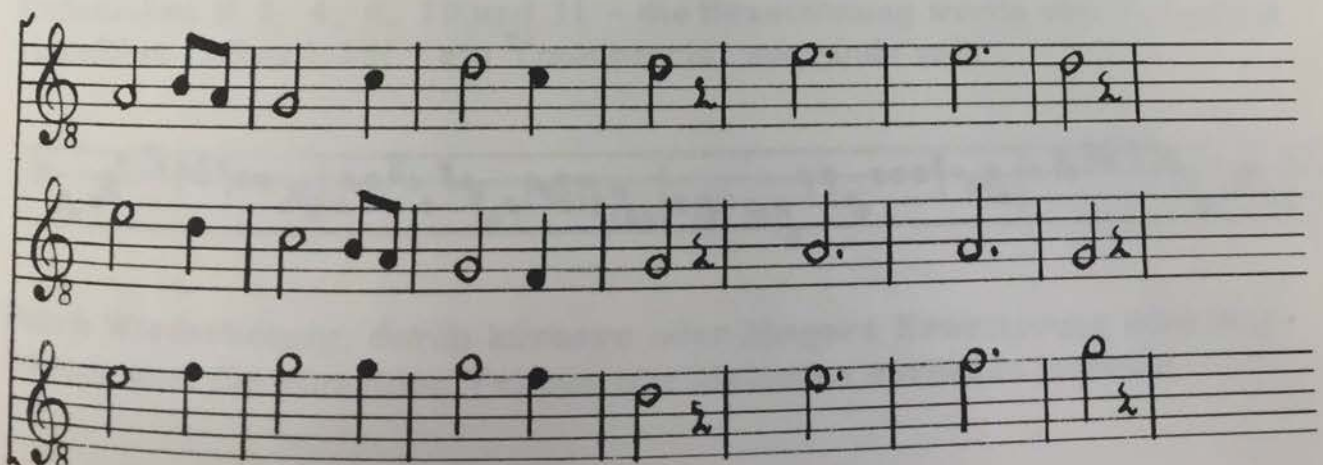
Woran sollte der Sänger damals, woran sollen wir heute erkennen, daß in Takt 4 und 5 ein Wechsel vom 1. in den 2. Modus eintritt? Und warum findet im 2. Takt nicht ebenfalls ein solcher Wechsel statt? Warum erscheinen überhaupt 𝅗𝅥 und ♩ und nicht lauter ♩ ? Man könnte noch viele Fragen stellen. Wie ließe sich die isodistinktionale Verserweiterung von Rayn. 1728 vereinigen mit volkstümlicher Rhythmisierung?

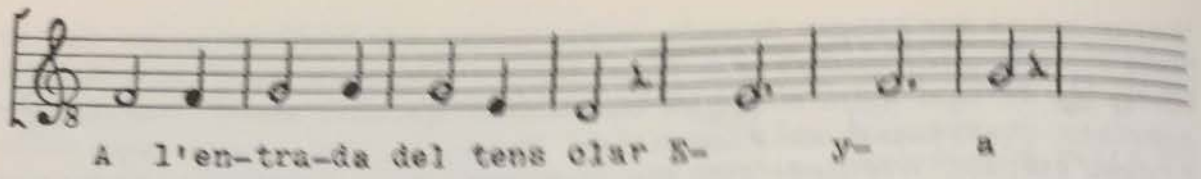
In der Theorie wirkt manch eine Neuerung faszinierend; nüchtern gesehen, erweist sie sich als unmöglich.

Die anonyme prov. balada Pill. 461.12 "A l'entrada del tens clar", die die Hs X fol. 82v mit Notation überliefert, hat ihre Melodie an den Tenor des anonymen dreistimmigen lat. Conductus "Veris ad imperia" der Hs F fol. 228v abgegeben. Das prov. Lied wie auch der Conductus haben in den drei ersten ungeraden Versen den refrainartigen Ausruf: "eya", über dessen Silbenzahl und Rhythmik keine Klarheit besteht. In Anlehnung an die übrigen Verse wurde der Ausruf als dreisilbig angenommen und - wie die übrige Strophe - im ersten Modus übertragen.

Nun kommt uns die Initialkontrafaktur in Verbindung mit isodistinktionaler Verserweiterung zu Hilfe, sie erstreckt sich auf alle drei Stimmen des anonymen dreistimmigen lat. Conductus "Legis in volumine" der Hs F fol. 234r.







Die Melodie ist in den beiden ersten Versen die gleiche; dem Dreisilbner im prov. Lied und im Conductus entspricht in "Legis in volumine" jedoch ein Fünfsilbner, woraus sich ergibt, daß für jede Silbe von "eya" ein ganzer Takt in Anspruch genommen werden muß.

Wenn der nachschaffende Autor älterem Tonmaterial, seien es Lieder oder nur in der Erinnerung haftende Tonreihen, - schriftliche Vorlagen kommen dabei nicht in Betracht - Stoff zum Aufbau einer neuen Melodie entnahm, was z.B. nötig wurde, wenn das neu zu schaffende Lied textmetrisch von einem etwa in der Erinnerung haftenden Eindruck abwich, dann suchte sich der Kontrafaktor die ihm passenden Teile aus dem älteren Tonmaterial heraus und fügte sie zu einem neuen Grundriß zusammen, indem er im Interesse des neuen Aufbaues eventuell Veränderungen vornahm, sei es, daß er die melodische Linie abänderte, oder Übergänge neu gestaltete, sei es, daß er Teile ausschied und neue einfügte.

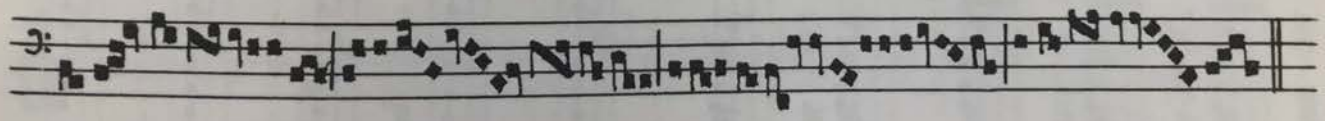
Das neue Werk wird dann mit der alten Vorlage nicht mehr in allen Stükken übereinstimmen, aber immerhin wird die alte Linienführung in der neuen durchschimmern. Bei dieser Melodiebildung kommt es dem Autor in erster Linie auf die melodische Linienführung, nicht auf deren Rhythmik an, daher ist es sehr wohl möglich, daß die Rhythmik des alten Tonmaterials nicht mehr mit der der neuen Konzeption übereinstimmt, ja, es ist denkbar, daß es den Autor reizen konnte, dem Tonmaterial eine ihm besonders zusagende rhythmische Ausdeutung zu geben.

Diese Art des Liedschaffens bezeichnen wir als Grundlagen-Kontrafaktur.

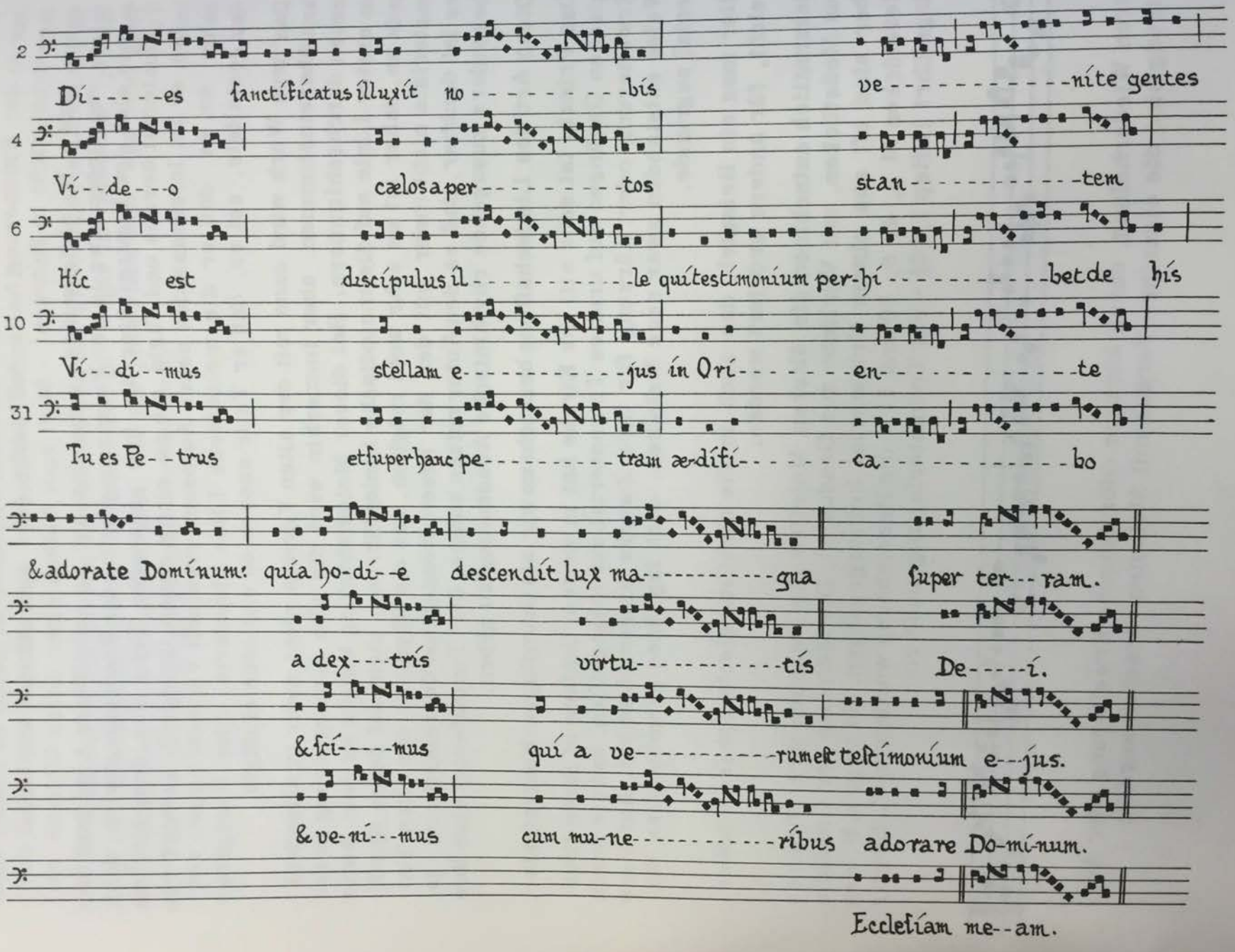
Das Prinzip ist sehr alt: die Kirche hat in weitem Umfang in ihren liturgischen Gesängen auf uraltes Tonmaterial zurückgegriffen, das sie durch Erweiterung oder Kürzung für ihre Zwecke eingerichtet hat. Auf diese Weise entstanden zwar neue Melodien, doch lag ihnen gemeinsames Material zugrunde.

Hier mag ein Beispiel, das auch in die nichtliturgische Sphäre hinüberreicht, für andere erörtert werden.

Bekanntlich entnehmen die älteren Motetten die Melodien ihrer Tenores aus Meßstücken, mit Vorliebe aus Gradualen. Die Melodien der Graduale aber sind oft aus einem Urmaterial hervorgegangen. So liegt z.B. den Meßstücken M 2, 4, 6, 10 und 31 - die Bezeichnung wurde von F. Ludwig eingeführt [LRep I, 16] - ein Tonmaterial zugrunde von:



Durch Wiederholung, durch kürzere oder längere Erweiterung oder Auslassung sind die einzelnen Versus mit Melodien versehen worden:

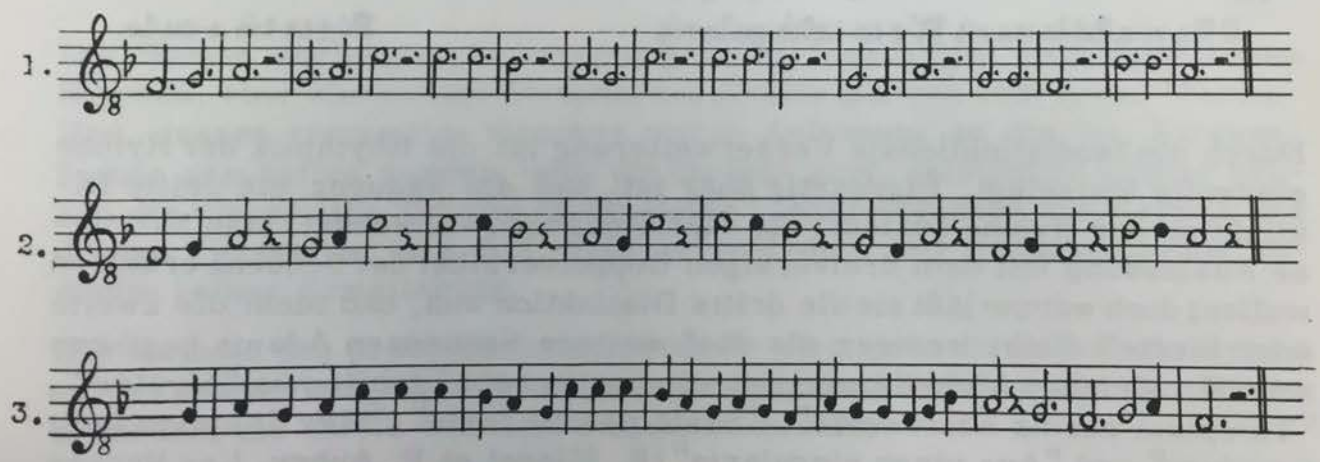

2
Di-----es ſanctificatus illuxit no---------bis ve----------nite gentes
4
Vi--de---o cælos aper---------tos stan----------tem
6
Hic est discipulus il----------le qui testimonium per-hi----------bet de his
10
Vi--di--mus stellam e----------jus in Ori-------en----------te
31
Tu es Pe--trus et ſuper hanc pe----------tram ædifi-------ca----------bo
& adorate Dominum: quia ho-di--e descendit lux ma----------gna ſuper ter---ram.
a dex----tris virtu----------tis De-----i.
& ſci-----mus qui a ve----------rum eſt teſtimonium e--jus.
& ve-ni---mus cum mu-ne----------ribus adorare Do-mi-num.
Eccleſiam me--am.

Die Gegenüberstellung zeigt, an welchen Stellen die Wiederholung und die Erweiterungen einsetzten und eingefügt wurden. M 31 bringt die Urgestalt, läßt die Wiederholung fort und beschränkt sich auf ganz geringe Erweiterung. M 4 wartet nur mit der Wiederholung auf; M 10 hat neben der Wiederholung die geringsten Erweiterungen, M 6 und M 2 haben die meisten. Interessant ist, daß in den Melismen keine Veränderungen vorgenommen worden sind: die Erweiterungen werden immer zwischen den als Melismen in Erscheinung tretenden Stellen eingefügt.

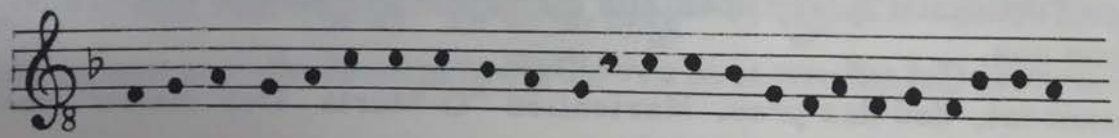
Als Quelle von Melodien zu Tenores kommt das Melisma über "nobis" (M 2) bzw. "ejus" (M 10) für die Motetten [48a] bis [53], "hodie" (M2) für die Motette [54] und "lux magna" (M 2) für die Motetten [55] und [56] in Betracht. Das Melisma über "stantem" (M 4) liegt dem Ténor von Motette [68a] zugrunde.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den Meßstücken M 3, 7, 9, 11 und 37; M 5, 50 und 58; M 12 und 51; M 23 und 42; M 26, 43, 63, 73, 75 und 77; M 29 und 36; M 30 und 56; M 32 und 48; M 33 und 46; M 38, 49, 60 und 67; M 45 und 52 .

Es ist bekannt, daß viele Motetten den gleichen Ténor besitzen, daß aber die Tonreihe dieses Ténor in verschiedener Rhythmisierung verwendet werden kann. So haben z.B. über 70 Motetten den Tenor "In seculum", dessen Tonreihe aber rhythmisch verschieden abgewandelt ist. Selbst in ein und derselben Motette ist eine Wiederholung der gleichen Tonreihe des Ténor in verschiedener Rhythmisierung möglich, wie etwa in der Motette [544] "Amor, qui tant m'a grevé", die auf die 25. StV-Klausel "Et in fines" zurückgeht. Hier erscheint der Ténor in drei verschiedenen Rhythmisierungen.



Die beiden ersten Fassungen charakterisieren sich als zwei verschiedene rhythmische Ausdeutungen des aus 24 Tönen bestehenden Tonmaterials:

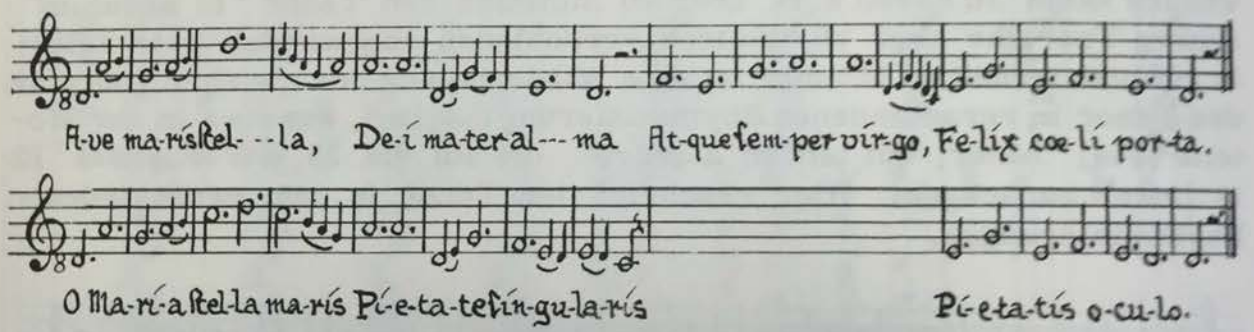


Die dritte Fassung ist eine von den beiden ersten verschiedene Rhythmisierung der ersten 15 Töne des Materials, wobei der erste Ton in Wegfall kam; der Schluß ist frei gestaltet.

Es liegt hier ein Beispiel des Prinzips der Variationstechnik vor, die im späteren Mittelalter große Beliebtheit erlangt hat. Letzten Endes handelt es sich dabei um eine besondere Art von Kontrafaktur, bei der die einzelnen Fassungen auf eine gemeinsame Grundlage zurückgehen, dann aber mehr oder weniger frei mit dem Material schalten.

Nun gehört der Ténor der StV-Klausel zwar der "Musica sine Littera" an, aber im Sektor der Vokalmusik finden wir ähnliches, wenn auch infolge der textgebundenen Musik die Verhältnisse etwas anders gelagert sind, denn Text und Musik müssen gegenseitig auf einander Rücksicht nehmen, müssen auf einander abgestimmt sein.

Bekannt ist, daß die Sequenz ADAM's von St. VIKTOR "O Maria, stella maris" musikalisch eng mit der Hymne "Ave maris stella" zusammengeht. Die Sequenz hat zwei weibliche und einen männlichen Siebensilbner, die Hymne vier weibliche Fünfsilbner. Da Initialkontrafaktur in Verbindung mit isodistinktionaler Verserweiterung vorliegt, lassen sich die Verse zwanglos der Melodie der Hymne unterlegen:



Durch die isodistinktionale Verserweiterung ist die Rhythmik der Hymne eindeutig festgelegt. Eigenartig aber ist, daß die Sequenz die dritte Distinktion der Hymne ausläßt, die vierte dagegen verwendet. Man hat diese Auslassung mit dem dreiversigen Doppelversikel der Sequenz erklären wollen; doch warum läßt sie die dritte Distinktion aus, und nicht die zweite oder vierte? Nicht weniger als fünf weitere Sequenzen Adams beginnen mit der gleichen Melodie; nämlich die Sequenzen: "Jubilemus Salvatori", "Templum cordis adornemus", "Sexta passus feria", "Rex Salomon fecit templum" und "Ave virgo singularis" [E. Misset et P. Aubry, Les Proses d'Adam de Saint Victor, in "Mélanges de Musicologie critique" II, Paris (1900) 124].

Diese Sequenzen lassen ebenfalls die dritte Distinktion der Melodie der Hymne aus.

Bekannt ist, daß das prov. Marienlied "O Maria, Deu maire" ebenfalls die Melodie der Hymne benutzt:

DIE KONTRAFAKTUR IM LIEDSCHAFFEN DES MITTELALTERS

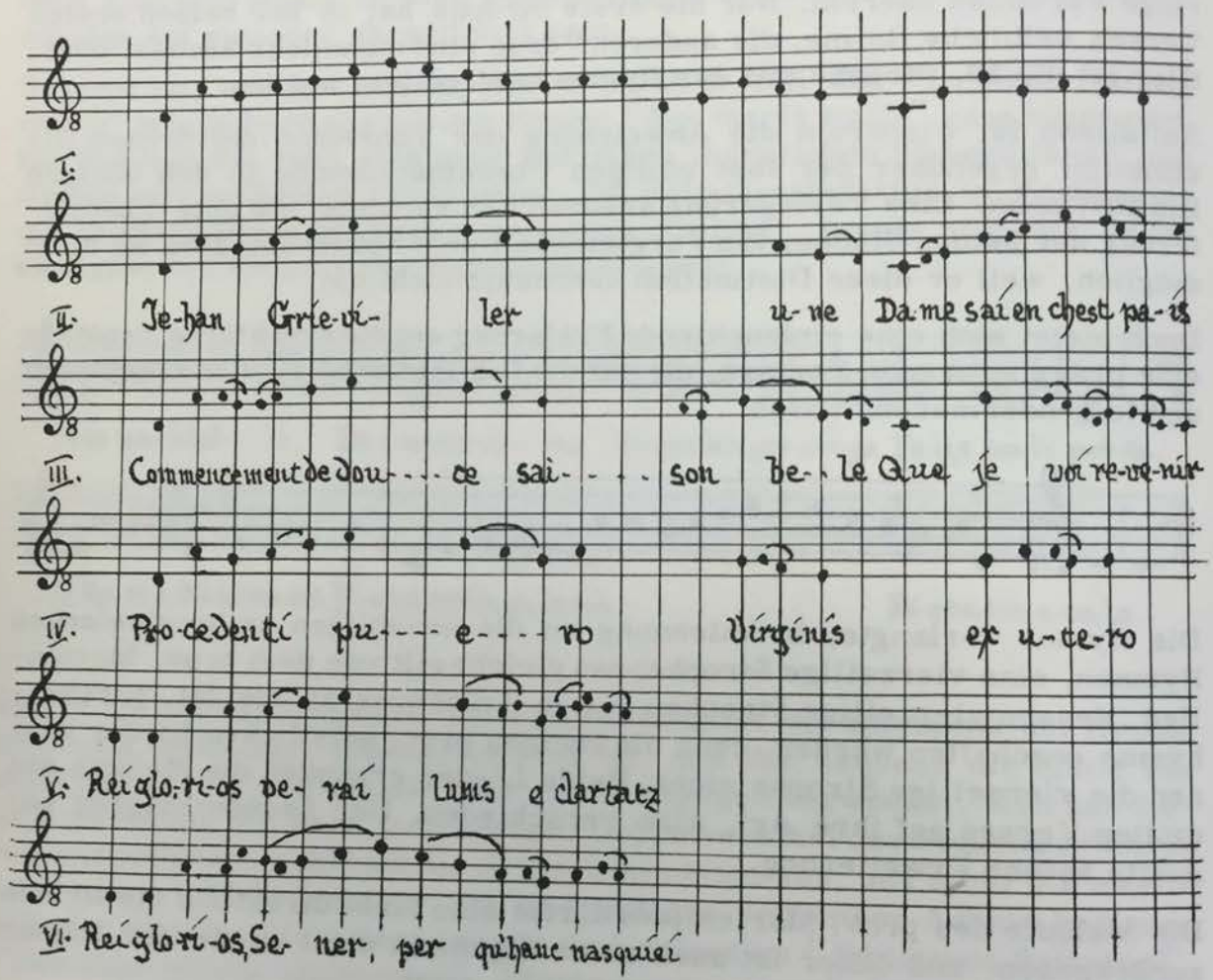
HERAUSGEGEBEN VON

FRIEDRICH GENNRICH

FACOLTÀ DI MAGISTERO
Istituto di Filologia Latina e Medioevale
INV. N. 7072
Inv. NER 2952

LANGEN BEI FRANKFURT
1965

Diese Überlegung wird durch weitere Tatsachen gestützt: das oben erschlossene Material (I.) muß recht beliebt gewesen sein, denn wir finden es auf französischem Boden wieder in dem Jeu parti Rayn. 2083 "Jehan de Grieviler une" (II.), ferner in dem Lied Rayn. 590 "Commencement de douce saison bele" von GAUTIER d'ESPINAL (III.), in dem lat. Conductus "Procedenti puero" aus der Hs F fol. 467v (IV.), auf prov. Boden in der Alba Pill. 242.64 "Reis glorios, verais lums e clartatz" von GIRAUT de BORNELH (V.) sowie in dessen Kontrafaktum Pill. 461.215b "Rei glorios, Sener per qu'hanc nasquiei" des Mysteriums der heiligen



Die Gegenüberstellung zeigt, wie sich die einzelnen Stücke zu dem erschlossenen Material verhalten: die jüngste Überlieferung VI. bringt das Material lückenlos; V. kommt dieser Fassung sehr nahe; bei II. und III. reicht die Übernahme bis in den zweiten Vers; bei IV. erstreckt sich die Übernahme nur auf die erste Distinktion. In keinem Stück wird auf die Melodie der dritten Distinktion von "Ave maris stella" oder "Vida qui

mort aucis" zurückgegriffen, ein Beweis dafür, daß diese Tonreihen nicht zu dem Urmaterial gehören. Gastoué hat schon 1924 auf den Zusammenhang der prov. Alba Pill. 242.64 mit der Hymne "Ave, maris stella" hingewiesen [A. Gastoué, Le Cantique populaire en France, Lyon (1924) 35].

B. Stäblein hat die Frage 1958 wieder aufgegriffen [B. Stäblein, Eine Hymnusmelodie als Vorlage einer prov. Alba, in Miscelanea Higinio Anglès, Barcelona (1958-61) 889] und sieht die ganze Melodie der Alba in der Hymnenmelodie vertreten. Diese Ansicht wird sich schwerlich halten lassen.

Refraintexte lassen sich als Fragmente populärer oder populär gewordener Volkslieder nicht nachweisen [F. Gennrich, Refrain-Studien, in ZrPh 71 (1955) 365], doch scheinen ihre Melodien, zum Teil wenigstens, auf Melodiegut zurückzugehen, das, irgendwo entstanden, in der Erinnerung fortlebte, um gelegentlich an irgend einer Stelle wieder zum Vorschein zu kommen. Die reiche französische mit Refrains verbundene Literatur sorgte dann für weite Verbreitung dieses Melodiegutes.

Ein besonders typisches, reich mit Refrains durchsetztes Lied ist die Scène de balerie Rayn. 1509 "Main se leva la bien faite Aëlis", die nicht weniger als 16 Refrains aufweist [F. Gennrich, Altfranzösische Lieder, 2. Teil, in "Sammlung romanischer Übungstexte" 41. Band Tübingen (1956) 79].

Mag sein, daß das Reigenspiel durch französische Spielleute auch am Hof von Alfons dem Weisen aufgeführt und bekannt geworden ist. Jedenfalls benutzt die 260. Cantiga "Dized'ai, trobadores" das gleiche musikalische Material wie der vierte Refrain der dritten Strophe des Reigenspiels, Refrain 212 "Tant ai de joie a mon talent Que je ne sai que faire". Die Loor hat dreizeilige Strophen von weiblichen Sechssilbnern:

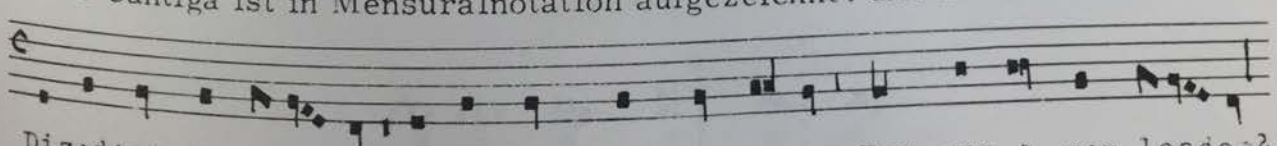
$$\begin{matrix} {}^{1}\alpha & \beta & {}_{2}\alpha \\ a_{6\smile} & a_{6\smile} & B_{6\smile} \end{matrix}$$

Der dritte Vers hat eine Variante der Melodie des ersten Verses und dient als Refrain.

Der frz. Refrain lautet in Quadratnotation:

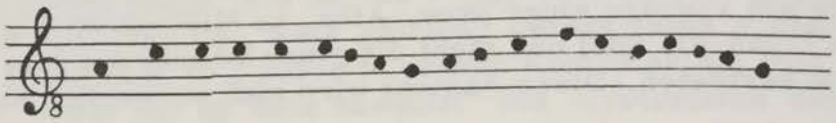
Tant ai de joie a mon talent Que je n'en sai que faire

Die Cantiga ist in Mensuralnotation aufgezeichnet und lautet:

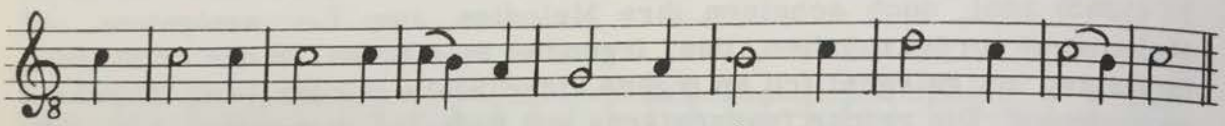


Dized'ai, trobadores, A Sennor das sennores Por que a non loades?

Den beiden Stücken liegt eine Melodie im plagalen Tetrardus zugrunde, die vom a zur Reperkussionsbasis c springt, dort verweilt, auf den Grundton hinabschreitet, um von da aus stufenweise zum d aufzusteigen, und dann, den Reperkussionston umspielend, stufenweise zum Grundton G hinabsteigt.

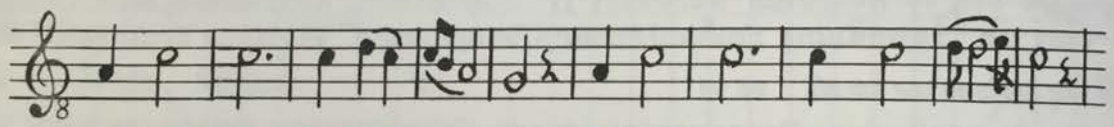


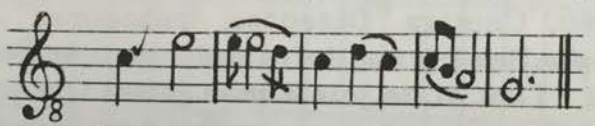
Diesem Material hat der Refrain seine Melodie entnommen:



Er begnügt sich mit einem Schluß auf der Reperkussionsbasis.

Die Cantiga hingegen gelangt zu folgendem Resultat:



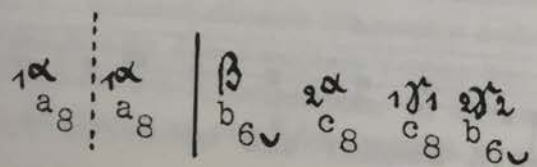


Sie gibt dem Lied einen Abschluß auf dem Finalton.

Nicht minder fesselnde Zusammenhänge bestehen zwischen dem altfrz. geistlichen Lied Rayn. 1644 "Las, las, las, las par grant delit" von GAUTIER de COINCI und der 60. Cantiga "Entre Ave e Eva" von ALFONSO el SABIO.

Das frz. Lied hat Schweifreimstrophen, eine Strophengattung, die in der gesungenen frz. Lyrik nicht gebräuchlich war. Ein Vorbild für das Lied Gautiers ist unter den Trouvère-Liedern nicht nachweisbar. Da Gautier selber nur die Texte seiner Lieder, nicht deren Melodien geschaffen hat, hat sich uns die Vermutung aufgedrängt, daß Gautier wahrscheinlich eine Spielmannsweise benützt hat, wie solche für erzählende Volksliteratur vorhanden gewesen sein müssen.

Das Lied hat die Form:



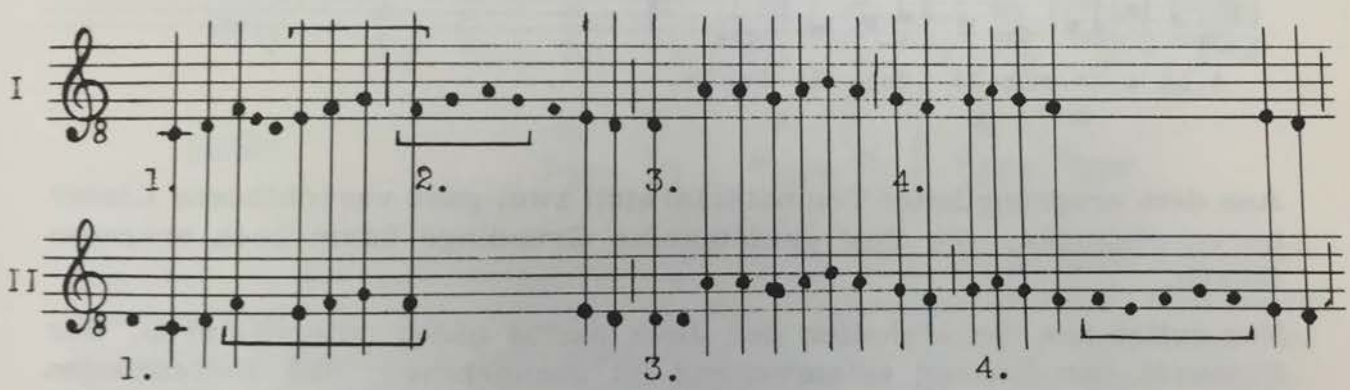
Es ist eine eigenartige Kanzonenform, bei der die vierte Distinktion die Tonreihe von α aufnimmt, während die beiden letzten Textzeilen eine - wenn auch variierte - Wiederholung der Tonreihe γ bringen. Die musikalische Struktur nimmt also keine Rücksicht auf die textliche Gliederung der Schweifreimstrophe.

Eigenartigerweise erscheint nun in der 60. Cantiga die gleiche Tonfolge, obwohl das Stück einen völlig anderen Bau hat:

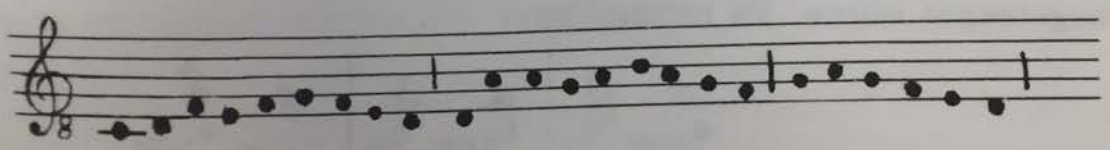
$$\underset{A_6\ B_6}{\alpha\ {}_1\beta} \;\Big|\; \underset{c_6\ d_6}{\gamma\ {}_2\beta} \;\Big|\; \underset{c_6\ d_6}{\alpha\ \beta} \;\Big\vdots\; \underset{A_6\ B_6}{\alpha\ {}_1\beta}$$

Auch dieser Bau ist eigenartig: man sollte als vierte Distinktion die Wiederholung von γ erwarten, wie das das regelrechte Virelai verlangt; statt dessen erscheint eine Variante von β; das läßt auf fremden Einfluß schließen.

Eine Übernahme der Melodie des einen Liedes für das andere ist infolge des ganz verschiedenen Baues nicht möglich, es muß daher eine gemeinsame Quelle vorhanden gewesen sein, aus der beide Liedmelodien hervorgegangen sind. Wie aber mag diese ausgesehen haben? Die Gegenüberstellung des Tonmaterials der beiden Lieder dürfte Aufschluß geben. I ist die Cantiga, II Gautiers Lied:

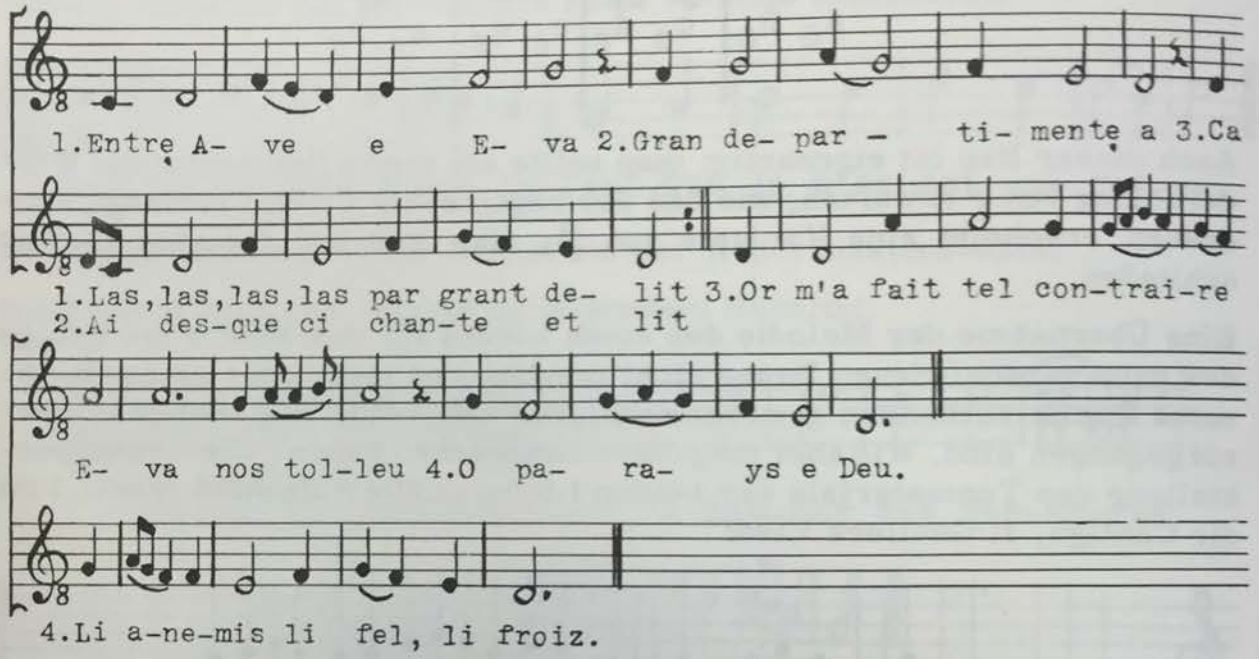


Während die Cantiga vier Teile entnimmt, kommt das altfrz. Lied mit drei Teilen aus. Die Gegenüberstellung zeigt ein genaues Zusammengehen der beiden Melodien, das nur durch Erweiterungen unterbrochen wird. Interessant ist, daß II seine Erweiterung ⌊‾‾⌋ in der vierten Distinktion entsprechend der ersten Distinktion formt, während I sequenzartig ⌊‾‾⌋ die ihm vorangehenden Töne imitiert. Das gemeinsame Tonmaterial dürfte also diese Gestalt haben:



Die Übernahme des präexistierenden Tonmaterials erklärt die Abweichung der Cantiga von der regulären Virelai-Form, wie auch die Erweiterung in der vierten Distinktion des altfrz. Liedes die Ursache für die weitgehende Angleichung der vierten an die erste Distinktion ist.

Welche Rhythmisierung haben die beiden Lieder? Sie sind in den Hss mensural aufgezeichnet; dadurch ist eine einwandfreie Interpretation gegeben.



Aus dem ursprünglichen Tonmaterial sind zwei ganz verschiedene Lieder hervorgegangen, die ihre gemeinsame Grundlage kaum noch erkennen lassen.

Nun sollen uns die Melodien der Jeux partis näher interessieren. Der Eigenart der Gattung entsprechend ist anzunehmen, daß Entlehnungen bekannter Melodien vorgenommen worden sind; man hat auch eine Reihe von regulären Kontrafakturen nachweisen können [F. Gennrich, in ZrPh 67, 64 ff.].

Bei manchen Stücken aber schien Nachforschung aussichtslos zu sein, weil für ihren Strophenbau keine Entsprechungen zu finden waren. Zu diesen Stücken gehört z.B. das Jeu parti Rayn. 1850 "Sire Audefroi, qui par träison droite" der Hs D fol. 159a, das zwischen JEHAN BRETEL, dem "Prince del Pui", und dem Arraser Patrizier AUDEFROI LOUCHART ausgetragen wurde. Es hat den Bau:

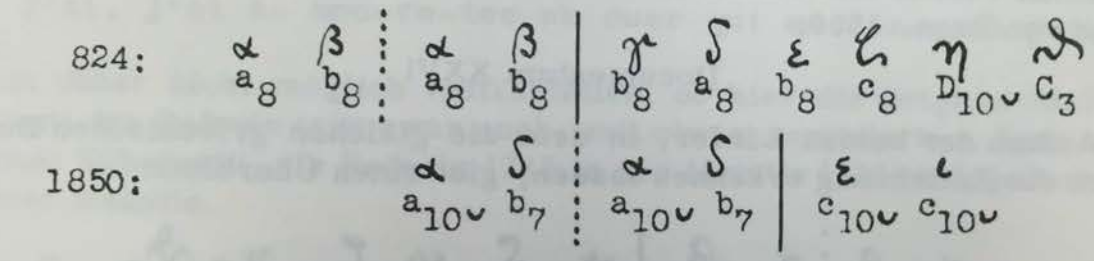
$$\overset{\alpha}{a_{10}}\ \overset{\beta}{b_{7}}\ :\ \overset{\alpha}{a_{10}}\ \overset{\beta}{b_{7}}\ |\ \overset{\gamma}{c_{10}}\ \overset{\delta}{c_{10}}$$

den kein anderes Trouvère-Lied aufweist; somit kommt reguläre oder irreguläre Kontrafaktur nicht in Betracht.

Ein glücklicher Zufall wollte, daß uns die Initialkontrafaktur in Verbindung mit isodistinktionaler Verserweiterung zu Hilfe kam. Rayn. 824 "Li rossignols que j'oi chanter" von PIERRE li BORGNE de LILLE, das schon dem anonymen geistlichen Lied Rayn. 911 "Hé, Dieus, pour quoi n'est bien amés" als Vorlage gedient, wurde auch von dem Lied Rayn. 1850 in Anspruch genommen. Die erste Distinktion des in Achtsilbnern verlaufenden Liedes 824 wurde für die Zehnsilbner von 1850 zurecht gemacht. Für den zweiten und vierten Vers des Jeu parti benutzte der Autor die Melodie des sechsten Verses von 824, obwohl die Vorlage einen Achtsilbner, 1850 nur einen Siebensilbner aufweist, und der fünfte Vers des Jeu parti bringt die Melodie des siebenten Verses der Vorlage; für ihn ist auch wieder die Tonreihe des Achtsilbners dem Zehnsilbner des Jeu parti angepaßt worden.

Documentum XXIV

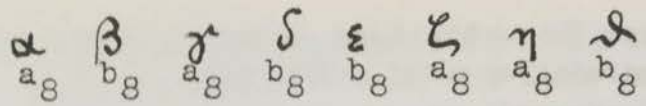
Die Melodie ist in Hs D eine Quinte tiefer notiert. Bis auf die letzte Distinktion ist die ganze Melodie des Jeu parti dem Lied Rayn. 824 entlehnt: 1850 übernimmt die erste, vierte und fünfte Distinktion und verzichtet nur auf die beiden letzten Distinktionen von 824, trotzdem keine der Versarten von 1850 in dem Strophenkorpus von 824 vorkommt.



Die Melodie des Lerchenliedes Pill. 70.43 "Can vei la lauzeta mover" von BERNART de VENTADORN hat, wie früher schon erwähnt, eine ganze Reihe von Kontrafakta hervorgebracht. Sie ist auch zur Grundlage des anonymen altfranzösischen Liedes Rayn. 265 "Biaus m'est quant voi verdir les chans" geworden: das Lied 265 übernimmt die vier ersten Distinktionen, die wiederholt werden, worauf der Refrain folgt, der nur für Vers 9 eine neue Tonreihe bringt, sonst aber die Melodie von Vers 5 und die von Vers 3 und 4 des Lerchenliedes aufnimmt.

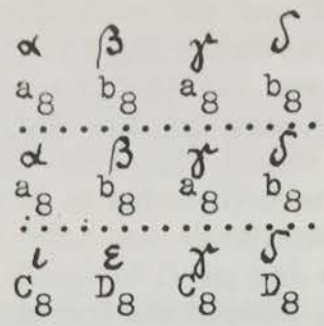
Documentum XXV

Aus den Distinktionen, die im Lerchenlied eine "Oda continua sine iteratione" gebildet haben, ist nun - wie die Aufbauformeln zeigen - ein Lai-Ausschnitt der ersten Gruppe hervorgegangen.



1934	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	ϑ
	a_8	b_8	a_8	b_8	b_8	a_8	a_8	b_8

	α	β	γ	δ
265	a_8	b_8	a_8	b_8
	α	β	γ	δ
	a_8	b_8	a_8	b_8
	ι	ε	γ	δ
	C_8	D_8	C_8	D_8



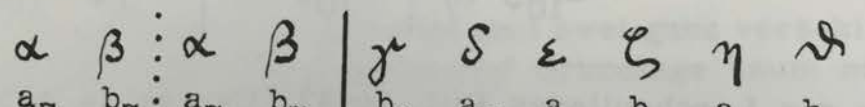
Die zwölfzeilige Strophe von Rayn. 265 hat, mit Ausnahme ihrer neunten Distinktion, die ganze Melodie des Lerchenliedes übernommen.

Nachbildungen wie die vielfältig besprochenen wurden nicht allein von Verfassern von Jeux partis oder anonymen Liedern gern geübt, auch anerkannte Autoren bedienten sich ihrer des öfteren.

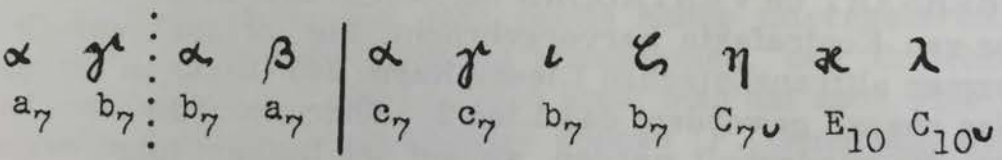
Da finden wir z.B. in dem Lied Rayn. 1718 "En Pascour un jour erroie" von JEHAN ERART Melodieteile aus dem bedeutend älteren Lied Rayn. 1559 "Quant li rossignols jolis" von RAOUL de FERRIERES. Die beiden Lieder stimmen in der Silbenzahl überein; mit Ausnahme der Melodie des siebenten Verses und Teilen der Refrain-Melodie stammen alle Distinktionen von Rayn. 1559.

Documentum XXVI

Der Aufbau der beiden Lieder, in dem die gleichen griechischen Buchstaben die Entlehnung erkennen lassen, gibt einen Überblick:



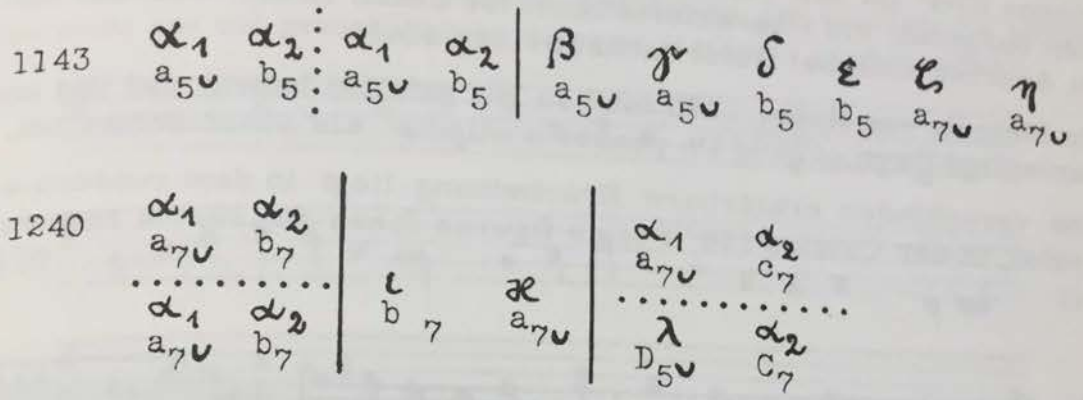
1559	α	β	α	β	γ	δ	ε	ζ	η	ϑ	
	a_7	b_7	a_7	b_7	b_7	a_7	a_7	b_7	a_7	b_7	
1718	α	γ	α	β	α	γ	ι	ζ	η	$\varkappa$	λ
	a_7	b_7	b_7	a_7	c_7	c_7	b_7	b_7	$C_{7\upsilon}$	E_{10}	$C_{10\upsilon}$



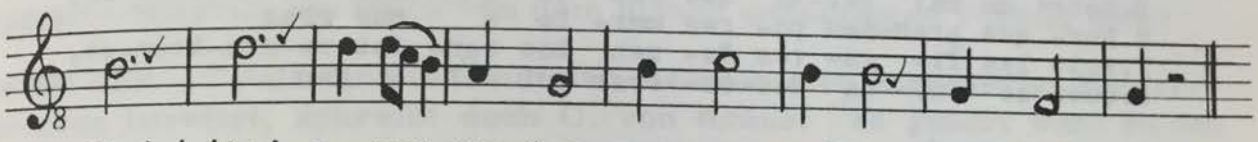
Zufälliges Übereinstimmen der Distinktionen von 1718 mit denen von 1559 dürfte wohl ausgeschlossen sein.

In einem anderen Fall, bei Rayn. 1240 "Penser ne doit vilenie", wird das Material zum Aufbau der Melodie dem Lied Rayn. 1143 "Chançon renvoisie" von MAISTRE GUILLAUME li VINIERS entlehnt. Zwar hat 1143 Fünfsilbner und 1240 Siebensilbner, doch bietet die Dehnung der Melodie über der Reimsilbe in 1143 dem Autor von 1240 Gelegenheit, in diesem Takt seine Erweiterung unterzubringen. Nicht weniger als sieben Verse kommen für gemeinsame Tonreihen in Betracht.

1143 weist Kanzonenform auf, 1240 nähert sich dem Grundriß eines Lai-Ausschnitts; an den gleichen griechischen Buchstaben ist die Entlehnung von 1240 gut zu überblicken.

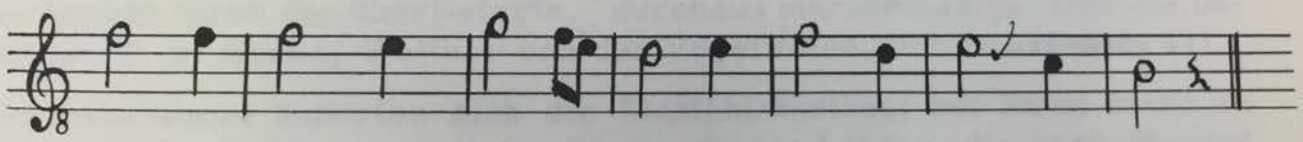


Die Tonreihe α begegnet siebenmal in 1240, und zwar ist α_2 auch die abschließende Tonreihe des Wanderrefrain 129, der öfter vorkommt, mit Notation allerdings nur in 1240.



J'ai, j'ai a- mou-re-tes au cuer qui me tie-nent gai.

Es ist daher nicht möglich festzustellen, ob hier die Original-Melodie vorliegt; der Refrain tritt zwar auch, mit etwas verändertem Text aber gleicher Silbenzahl, als Refrain 1315 in der Motette [335] auf, jedoch mit anderer Melodie.



Lors mi poi-gnent a- mou-re-tes qui me tie-nent gai.

Eigenartig ist, daß die Hss über die Attribution von Rayn. 1240 verschiedener Ansicht sind. Hs M schreibt im Index und auf fol. 176d das Lied GUIOT de DIJON zu, Hs T fol. 136r nennt ANDRIEU CONTREDIT als Autor, und die Hss-Gruppe KNP gibt JEHAN ERART als Verfasser an. Wer hat Recht?

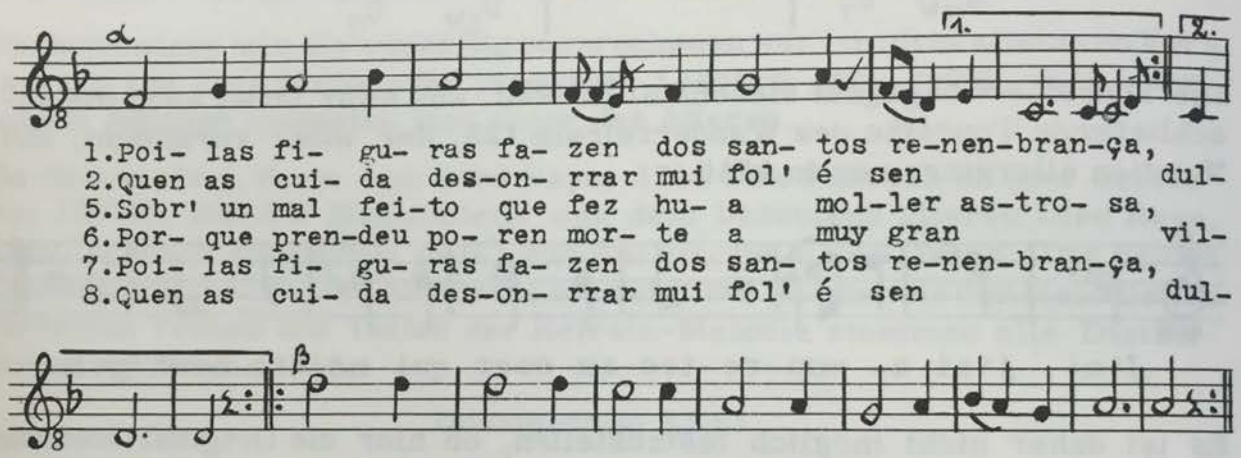
Auffallend ist die Divergenz zwischen den Hss M und T, die sonst in der Attribution zuverlässig sind und gewöhnlich zusammengehen. In T ist das Lied offensichtlich fälschlich in die Reihe der Lieder hineingeraten, die Andrieu Contredit zugeschrieben werden, denn in Hs M fehlt es in der Reihe seiner Lieder. Auch in M steht das Lied allein unter den Liedern von Guiot de Dijon, trotzdem hat die Herausgeberin der Lieder Guiot's es als authentisches Lied aufgenommen [E. Nissen, Clfr 59 VI].

H. Spanke dagegen hält das Lied infolge "dekadenter Glätte" für ein Produkt Arraser Spätzeit [H. Spanke, ZFSL 53, 359].

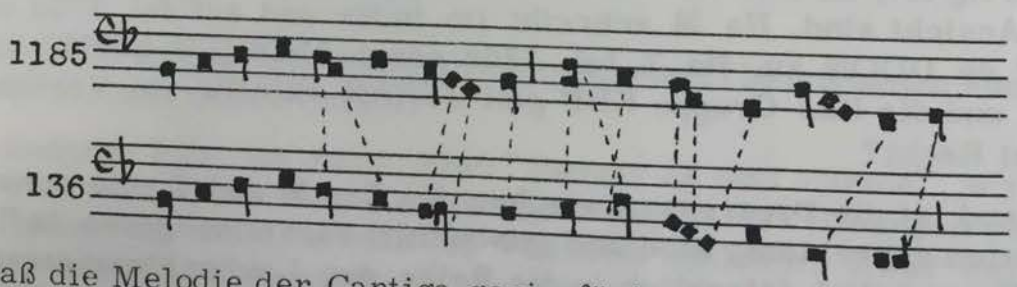
Hier hilft wieder die Musik aus dem Dilemma: die Attribution der Hss-Gruppe KNP ist die richtige, denn die Melodie-Entlehnungen sind, wie oben dargetan, ein Charakteristikum für Jehan Erart, während sie weder bei Andrieu noch bei Guiot nachzuweisen sind.

Die Melodie von Rayn. 1240 muß so gut gefallen haben, daß das anonyme Marienlied Rayn. 1239 "De penser a vilenie" sie übernommen hat.

Eine verschieden erklärbare Erscheinung liegt in dem rondeau-artigen Virelai, in der Cantiga 136 "Poilas figuras fazen dos santos renenbranca" vor:

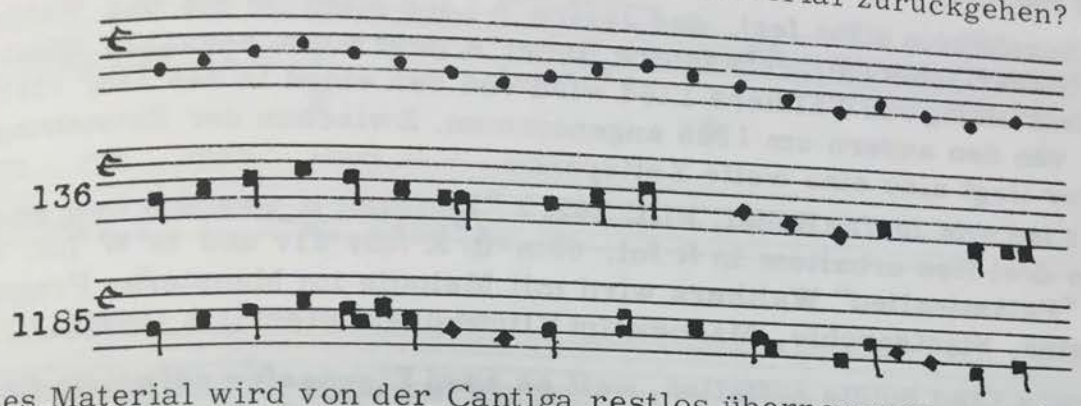


Die Refrainmelodie der Cantiga α stimmt weitgehend überein mit den beiden ersten Versen von Rayn. 1185 "Sire, ne me celez mie", einem Jeu parti zwischen Guillaume und Thibaut de Champagne. Die Gegenüberstellung:



zeigt, daß die Melodie der Cantiga geringfügig, infolge Verschiebung, abweicht. Die Tonreihe von Vers 3 und 4 β wurde vom Autor auf einfachste Weise gewonnen, indem er von der oberen Oktave des mit dem Grundton D schließenden Refrain, deren Ton d viermal erklingt, nach einem kurzen

Verweilen auf c zur Reperkussionsbasis des authentischen Protus a gelangt, die über die Unter- und Obersekunde umspielt wird. Diese Tonreihe ist der Melodie des Jeu parti fremd.
Es bietet sich aber noch eine andere Erklärung an: könnten die beiden Melodien nicht auf ein gemeinsames älteres Material zurückgehen?



Dieses Material wird von der Cantiga restlos übernommen, von dem Jeu parti geringfügig abgeändert. Eigenartig ist, daß von diesem Jeu parti bisher kein Vorbild hat nachgewiesen werden können. Sollte das oben angeführte Material ein Stück von dem bisher unbekannten Vorbild sein?

WALTHER's "Palästinalied" hat den Germanisten mancherlei Kopfzerbrechen bereitet, schreibt doch C. von Kraus: "es gehört wohl zu den schwierigsten Aufgaben der Waltherkritik zu erklären, wie die verwickelte Überlieferung des Kreuzliedes zustande gekommen ist". A. Hübner betont, daß die Überlieferung kein Zeugnis dafür sei, daß das Lied "durch den Mund des Volkes" gegangen, daß es nicht für den Gesang der Menge bestimmt war oder ihm je gedient hat. Singer, der in dem Lied einen Einzugsmarsch für die Armee des Kaisers in Palästina sieht, findet seine Ansicht durch die überlieferte, "durchaus marschmäßige" Melodie bestätigt [C. v. Kraus, Walther von der Vogelweide, Untersuchungen 41].

Zurückhaltender äußerten sich die Musikhistoriker; bei ihnen stand an erster Stelle die Frage nach der Rhythmik des Liedes, die nach Molitor und Ursprung im Sinne der Gregorianik, nach H. J. Moser im 4/4-Takt [Geschichte der deutschen Musik (1926) I, 162], nach F. Ludwig im zweiten Modus zu handhaben sei [LHdb 204].

Dann tauchte die Quellenfrage auf, und J. A. HUISMAN glaubte in der Hymne: "Te Joseph celebrent agmina caelitum" die Quelle für Walthers Melodie gefunden zu haben [Huisman 147]. H. HUSMANN machte auf Grund unserer Veröffentlichung des prov. Liedes Pill. 262.2 "Lanquan li jorn son lonc en mai" von JAUFRE RUDEL und des "Palästinaliedes" auf die Verwandtschaft der beiden Melodien aufmerksam: "Walthers von der Vogelweide Palästinalied ist nichts anderes als ein Kontrafaktum zu Jaufre Rudels "Lanquan li jorn" [H. Husmann, das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters, in Mf 6 (1953) 17].

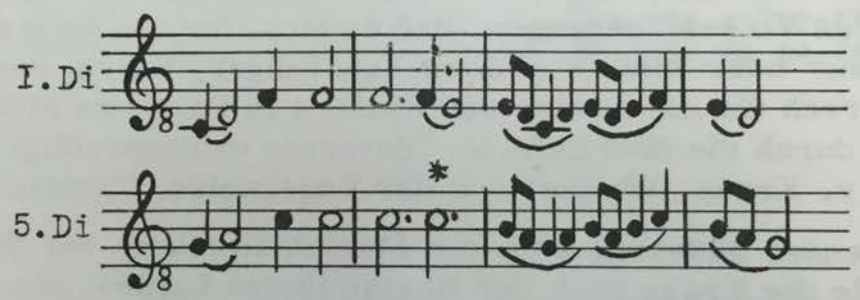
Die Ähnlichkeit der beiden Melodien miteinander hatte uns bereits 1951

bewogen, sie zusammen zu veröffentlichen [GTroub 12 u. 51]; reguläre Kontrafaktur lag nicht vor. Zwar haben beide Lieder den gleichen Strophenbau, den der Rundkanzone, aber die Silbenzahl der Verse ist verschieden, und trotzdem ließ sich nicht leugnen, daß ein enger Zusammenhang bestehen müsse.

Von vornherein steht fest, daß Jaufre's Lied älter ist als das Walthers. Die literarische Tätigkeit Jaufre Rudel's liegt zwischen 1130 und 1143, die Entstehung von Walthers Lied wird von den einen in das Jahr 1212 gelegt, von den andern um 1228 angenommen. Zwischen der Entstehung der Lieder liegt also eine weite Zeitspanne.

Das Lied von Jaufre Rudel, Pill. 262.2 "Lanquan li jorn son lonc en mai" ist in drei Hss erhalten: in R fol. 63b, in X fol. 81v und in W fol. 189d. Das "Palästinalied" Walthers wird mit Melodie im Münsterer Fragment, Münster, Staatsarchiv, Manuskript VII, 51 überliefert [DA GNachl II, 139].

Jaufre's Lied mußte auffallen, weil es zwei Eigenarten aufweist, die vom Herkömmlichen abweichen. Als Dichter läßt Jaufre Stollen und Gegenstollen einer jeden Strophe in den Reimrefrain "lonh" einmünden und erzeugt dadurch und hält gleichermaßen fest eine eigenartige Stimmung: wehmütiges Sehnen nach ferner Liebe. Als Komponist unterstreicht er diese Wirkung. In der Kanzone und der Rundkanzone pflegt die Melodie des Abgesangs auf einer höheren tonalen Ebene einzusetzen. Dieses Kunstmittel benützt Jaufre ebenfalls, doch bringt er nicht, wie sonst üblich, eine neue melodische Substanz, sondern er wiederholt, bis auf die fünfte Modalzeit, die erste Distinktion der Melodie in der höheren Quintlage.

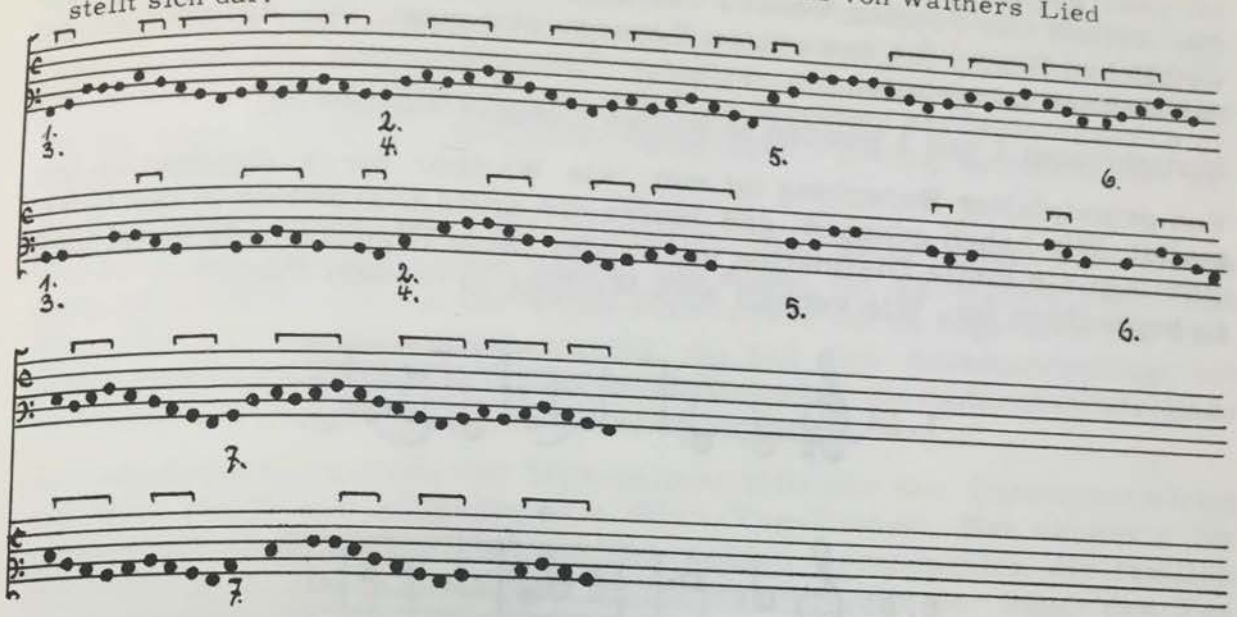


Dadurch verstärkt er wirkungsvoll die durch den Reimrefrain hervorgerufene Sehnsuchtsstimmung.

Diese Qualitäten konnten Walther nicht entgangen sein. Die Melodie muß ihm so sehr gefallen haben, daß er sie in seinem "Palästinalied" verarbeitet hat. Dieses benützt den gleichen Strophengrundriß, die "Rundkanzone", und die melodische Substanz des prov. Liedes, trotzdem seine Verse um eine Silbe kürzer sind als die Jaufre's.

Ohne Töne keine Melodie. Die Tonreihe ist ganz ohne Zweifel das Primäre. Ob und wie die Tonreihe evtl. unterteilt, ob sie wiederholt oder durch weitere Tonreihen ergänzt wird, ist eine spätere Sorge, und später erst gewinnen die so entstandenen Teile durch die Rhythmik ihren individuellen Charakter.

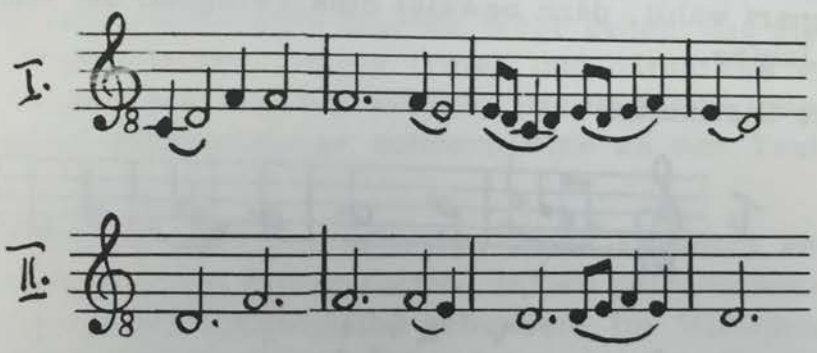
Das Tonmaterial des prov. Liedes nach Hs R und das von Walthers Lied stellt sich dar:



Die Klammern über den Tönen deuten an, daß diese Töne in den Hss durch Ligaturen zusammengefaßt sind.

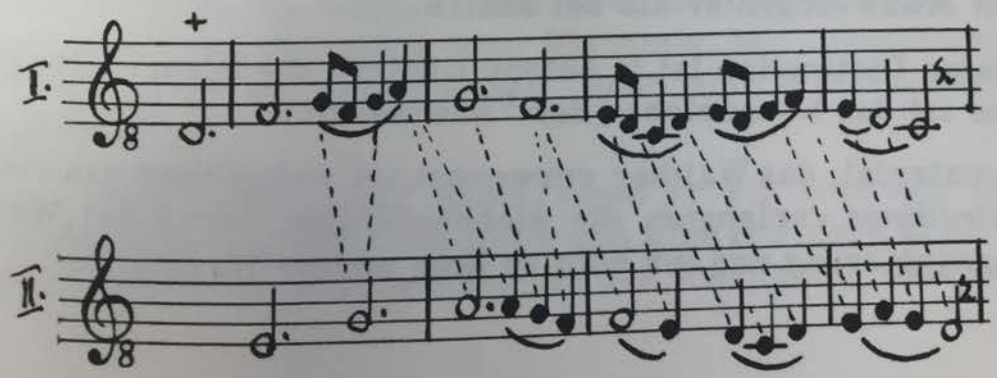
In der Gegenüberstellung der einzelnen Distinktionen wird das prov. Lied nach Hs R mit I, das Lied Walthers mit II bezeichnet.

In der ersten Distinktion



ist die Übereinstimmung evident: I bevorzugt die Umspielung , II dagegen . Ein Vergleich mit den beiden andern Hss des prov. Liedes zeigt, daß die Art der Umspielung von Hs zu Hs variiert, ihr also keine prinzipielle Bedeutung beizumessen ist.

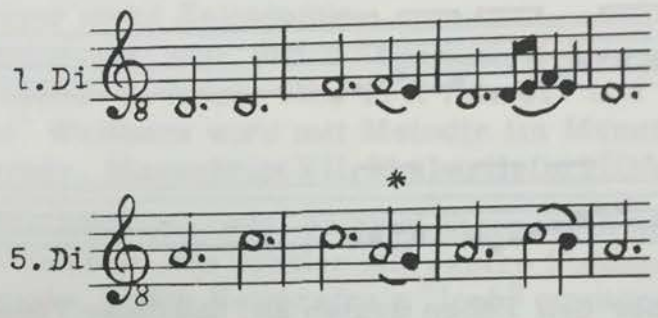
Die zweite Distinktion



ist zwar gegenseitig verschoben, das Tonmaterial ist jedoch das gleiche. Der Auftakt des zweiten Verses (+) wird von Walther zur Aufnahme der weiblichen Reimsilbe des ersten Verses verwendet. Der Reimrefrain ist bei Walther fortgefallen.

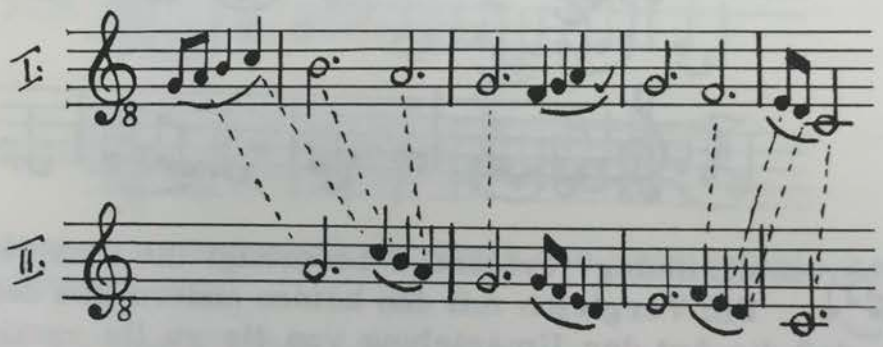
Distinktionen 1 und 2 werden in beiden Liedern wiederholt.

Von prinzipieller Bedeutung ist nun, wie Walther die 5. Distinktion gestaltet. Wir haben gesehen, daß Jaufre die erste Distinktion in der Oberquintlage als fünfte Distinktion verwendet, eine Eigenart, die sonst nicht zu beobachten ist. Wie verhält sich Walther in diesem Punkt?



Die Gegenüberstellung zeigt genau das gleiche Bild, sogar der vierte Modalwert (*) ist abgeändert wie bei Jaufre. Bei Jaufre war die Wiederholung der ersten Distinktion in der Oberquintlage am Anfang des Abgesangs begründet, bei Walther lag keine derartige Situation vor. Wenn er trotzdem diese Eigenart wählt, dann beweist dies zwingend die Abhängigkeit Walthers von Jaufre.

Die sechste Distinktion



zeigt Abweichungen, aber das Charakteristikum dieser Distinktion: der stufenweise Abstieg von c zum C wird auch von Walther durchgeführt, vielleicht etwas eleganter als bei Jaufre.

Die siebente Distinktion ist in beiden Liedern die Wiederholung der zweiten; diese ist das Kennzeichen der "Rundkanzone".

Das Tonmaterial, das Walther verwendet, ist weitgehend das von Jaufre's Lied. Allerdings verlangten die siebensilbigen Verse bei Walther evtl. eine Umgruppierung und ihr zufolge eine andere Rhythmik.

Nachdem die verschiedensten Vorschläge für die Rhythmisierung von Walthers Lied gemacht worden waren, hat F. Ludwig, der bedeutendste Kenner der Musik des Mittelalters, den zweiten Modus (♩♪) "durch keinen triftigen Grund für ausgeschlossen" gehalten und zwar "wegen der vielen Melismen in den Senkungen" und weil "die Wirkung der Melodie durch die ruhige Linie, in der die Melismen dabei zum Vortrag kommen, nur gewinnt" [LHdb 204].

Diese Ansicht wurde um 1924 vertreten, weil man damals vom fünften Modus in der Monodie nichts wußte, ihn sogar für unmöglich hielt; man hatte übersehen, daß die perfekten Notenwerte durch Ligaturen von kleineren Werten ersetzt werden können, so daß eine Aufeinanderfolge von lauter perfekten Werten gar nicht vorzukommen, die dadurch entstehende, befürchtete Monotonie nicht einzutreten braucht.

Im volkssprachigen Lied des Mittelalters tritt uns das Zusammenwirken von Wort und Weise entgegen, die Wort-Ton-Einheit. Bei näherem Zusehen stellt sich heraus, daß von den beiden Komponenten die textliche die primäre ist, denn den Hörer soll in erster Linie der Inhalt des Textes erreichen; die Beigabe der Melodie hat den Zweck, die Wirkung des Textes zu erhöhen. Der Text könnte zur Not auch ohne Musik auskommen, während die Musik allein in diesem Zusammenhang gegenstandslos wird.

Eine Darstellung der Rhythmik der Liedmelodie ist daher nicht möglich ohne ständigen Blick auf die gleichzeitigen rhythmischen Belange des zugehörigen Textes; es ist undenkbar, daß die Rhythmik der Melodie unbekümmert um die des Textes ihre eigenen Wege gehen, daß sie gar in Gegensatz zu der Rhythmik des Textes treten und damit das erhoffte Zusammenwirken illusorisch machen könnte. Die Rhythmik der Liedmelodie ist daher keine eigenständige sondern eine an den Text gebundene Rhythmik.

Jeder Sprache eigen ist, daß ihre Wörter, ihrer Eigenart entsprechend, betonte und weniger betonte Silben haben. In den germanischen Sprachen ist der Wortakzent an die Stammsilbe gebunden. Im Mittelhochdeutschen hat die Stammsilbe einen derart ausgeprägten Akzent der Schwere, daß der Endsilbenvokal verstummen kann. In der Dichtung tritt dies besonders deutlich hervor. Während in der Prosa die Wortakzente wahllos aufeinander folgen, tritt in der gebundenen Sprache, in der Dichtung, eine Wahl der Wörter in der Weise ein, daß die Stammsilben jeweils nach einer oder zwei dazwischen stehenden unbetonten Silben folgen. Aus der Art der Aufeinanderfolge der Stammsilben bzw. der Wortakzente ergibt sich die Art der dem Vers innewohnenden Rhythmik. Mit dieser Rhythmik muß die der Liedmelodie übereinstimmen, wenn eine Wort-Ton-Einheit zustande kommen soll.

Daß sich mit dem Stammvokal, zumal wenn er ein Diphtong ist, gegenüber der unbetonten Endsilbe unwillkürlich eine gewisse Länge verbindet, ist eine ganz natürliche Erscheinung. In der Vertonung entspricht daher

der erste Modus (♩♩) dem natürlichen Sprachcharakter des Mittelhochdeutschen am besten.

Der zweite Modus (♩♩) ist das strikte Gegenteil des ersten; auf mhd. Verhältnisse übertragen bedeutet das: kurze betonte Stammsilbe und doppelt so lange Endsilbe, was auch nicht durch Aufspaltungstöne behoben werden kann. Die Melodie des Palästinaliedes müßte die Zuhörer im Mittelalter, im zweiten Modus vorgetragen, geradezu als Karikatur angemutet haben; uns heute nicht minder. Die Melodie eines Liedes darf nicht die Absicht des Textdichters ins Gegenteil verkehren. Für die arrhythmische Übertragung von H. Husmann verweise ich auf meine Ausführungen [F. Gennrich, Ist der mittelalterliche Liedvers arrhythmisch? in "Cultura Neolatina" 15 (1955) 1].

Der Habitus der Notierung beider Lieder ist ausgesprochen der ♩.♩.-Rhythmus, den es - wie den ♩♩-Rhythmus - zu allen Zeiten gegeben hat und der im Mittelalter als fünfter Modus bezeichnet wurde.

Documentum XXVIII

In beiden Liedern ist die Tonart die gleiche: plagaler Protus mit dem Grundton D und der Reperkussionsbasis F. Keine andere Tonart hat F als Reperkussionsbasis.

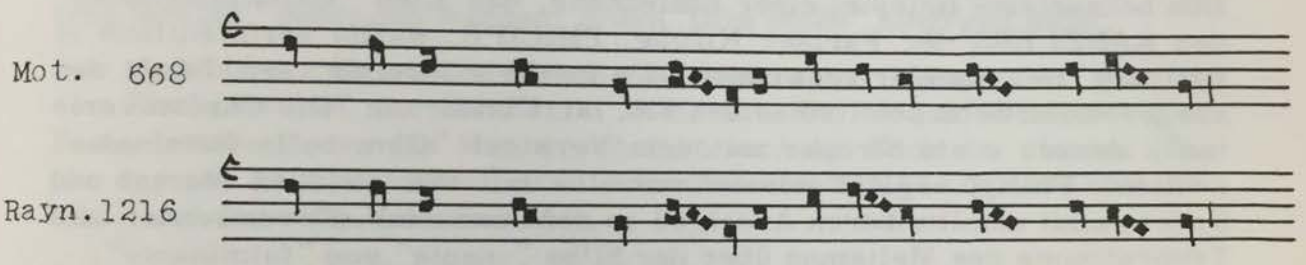
Die Untersuchung erweist, daß Walther wie auch Jaufre Rudel für ihr Lied das gleiche Tonmaterial benützt haben. Darüber hinaus beweist der gleiche Strophenbau, die eigenartige Behandlung der ersten Distinktion des Abgesangs, in der die Wiederholung der ersten Distinktion in der Oberquinte erscheint, der Oktavabstieg in der sechsten Distinktion, die gleiche Tonart, daß Walthers Melodie unmittelbar auf Jaufres Lied zurückgeht, nicht auf ein gemeinsames Urbild, wobei nicht verschwiegen werden soll, daß die Bearbeitung Walthers das Vorbild an Geschmeidigkeit übertrifft.

Es liegt Grundlagenkontrafaktur vor.

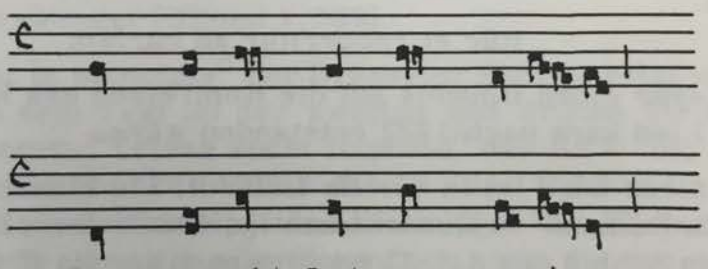
Gewöhnlich übernimmt das Kontrafaktum die Melodie des Vorbilds als Ganzes, und es entsteht eine neue Lieddichtung in engem Anschluß an die präexistierende Melodie. Benutzt der Liedautor hingegen nur einen Teil einer präexistierenden Melodie, dann liegt Entlehnung vor.

Gewöhnlich entlehnen die Autoren der - vor allem - älteren Motetten mehr oder weniger bekannte Refrain-Melodien, die sie geschickt mit dem übrigen melodischen Material der Motette verweben. Man kann vermuten, daß die Autoren der Motetten dadurch der Mode der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entgegen kommen wollten.

Es sind aber auch Fälle bekannt, in denen die Entlehnungen nicht dem Refrain-Repertoire entnommen sind. Die Motette [668] "Bone amour sans tricherie" der Hss N fol. 181r und W_2 fol. 250r z.B. übernimmt die beiden ersten und den letzten Vers der ersten Strophe des Liedes Rayn. 1216 "Bone amour sans tricherie" von PERRON MONIOT d'ARRAS, einem Lied, das noch vier weiteren Liedern als Vorbild gedient hat.



Bone Amour sans tricherie Servirai sans losengier



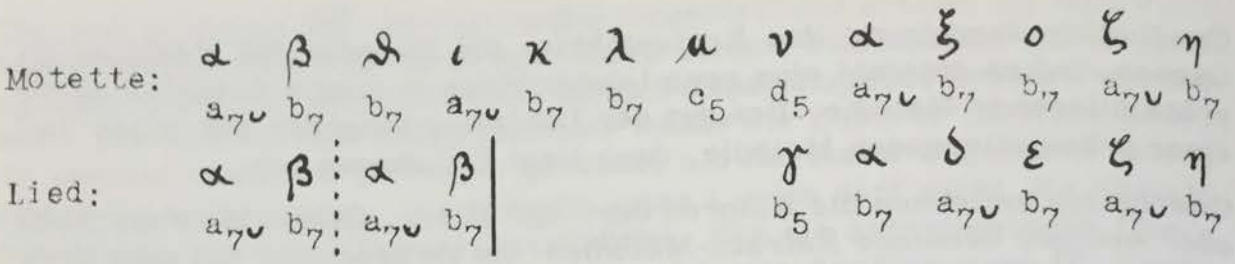
Lors seroit l'Amours merie.

Die Motette [593] "Li douz termines m'agrée" benützt Teile des Liedes Rayn. 490 "Li douz termine m'agrée" des gleichen Autors, welches Lied ebenfalls zwei Kontrafakta hervorgerufen hat: das Jeu parti Rayn. 1191 "Thumas Herier, j'ai partie" der Hs T fol. 34r und das lat. Lied "Dic quid gaudes prosperis" der Hs Evreux, Bibl. munic. 39 fol. 3v.

Documentum XXIX

Die Motette übernimmt nicht nur die beiden ersten und den letzten Vers der ersten Strophe des Liedes, sondern auch die Tonreihe des sechsten

Verses der ersten Strophe. Aber auch in den Versmaßen und Reimsilben stimmen die beiden Stücke weitgehend überein:



Es ist die Ansicht ausgesprochen worden, daß Perron Moniot d'Arras auch der Autor der beiden Motetten, die die gleiche Art der Entlehnung aufweisen, gewesen sei, da ihm von der Hs V fol. 46v die Motette [528c] "Par main s'est levée" zugeschrieben wird. Die Möglichkeit der Autorschaft Moniots für die beiden erstgenannten Motetten besteht, beweisen läßt sie sich jedoch nicht. Da die aktive künstlerische Tätigkeit Perrons von den Jahren 1213 und 1239 begrenzt wird, liegt das Entstehungsdatum der genannten Motetten wohl in diesem Zeitraum.

Das bekannteste Beispiel einer Entlehnung, das Lied "Bulla fulminante" des KANZLERS der Pariser Kirche, PHILIPP, wurde veröffentlicht in GIM 325. Der Kanzler verwendet die unterste Stimme, den Ténor des ausgedehnten Schlußmelismas des 3st. lat. Conductus: "Dic Christi veritas", dessen erste Strophe mit dem Verstext "Cum bulla fulminante" schließt. Philipp beginnt seinen Conductus mit den gleichen Worten und findet damit unmittelbaren Anschluß an den Conductus. Er verwendet die Ténorstimme des Melismas über der Silbe "-nante" von "fulminante".

Zur Datierung des Liedes verweist P. Meyer auf den 8. Vers der ersten Strophe:

itur et recurritur ad curiam

worin Meyer einen Hinweis auf die Romreisen des Kanzlers erblickt, sodaß das Lied kurz nach 1222 entstanden wäre.

Des Kanzlers Lied ist in der Hs LoB fol. 33v einstimmig unter dem Titel "De curia Romana" in Quadratnotation überliefert. Die Gegenüberstellung bringt den Schluß des 3st. Conductus nach der Hs F fol. 203r und die Fassung von LoB:

Documentum XXX

Interessant ist, daß das Schlußmelisma eine Wiederholung der ersten Distinktionen bringt, so daß eine Form entsteht, die der der Kanzone ähnlich ist.

Entlehnung liegt aber auch dann vor, wenn ein Autor eine präexistierende Melodie unverändert einer eigenen Komposition einverleibt, so daß sie einen Teil des neuen Tonsatzes bildet. Die vielen in Motettenstimmen eingearbeiteten Refrain-Melodien, auf die hier nicht eingegangen werden soll, zeigen, daß die mittelalterlichen Komponisten in der Übernahme

präexistierenden Melodieguts Erfahrung und große Gewandtheit besaßen.

Eine Entlehnung ganz eigener Art soll nun Erwähnung finden; sie erinnert an eine viel ältere literarische Gattung, an die "Epîtres farcies". Die Einlage des "Roman de Fauvel" in der Hs Fauv fol. 61a bringt elf aus Achtsilbnern bestehende Schweifreimstrophen, zwischen die jeweils refrainartige Zitate eingelegt sind. Während die Schweifreimstrophen nicht vertont sind, wie es Brauch war, sind die Zitate mit Melodien versehen.

Eigenartig nun ist, wie diese Zitate - Text und Melodie - dem Motetus "An Dieus! ou porrai ge trouver" der 3stimmigen Motette entlehnt sind, die als 7. Stück in der Hs Brüssel, Bibl. royale 19606 überliefert ist. Wenn wir die Zitate der Schweifreimstrophen in der Reihenfolge, wie die Hs Fauv sie bringt, aneinanderreihen, erhalten wir den Motetus der Brüsseler Motette [GRond 2,236 und 2,302].

In dem Liederbuch des JEHANNOT de L'ESCUREL werden die Stücke dieser Gattung als "Dits entés" bezeichnet. Sie erinnern in ihrer Art an die "Epitres farcies" dadurch, daß in beiden Fällen ein fortlaufender Text zwischen die einzelnen Strophen eingefügt wird [GNachl 1,4 und GIM 279]. Allerdings besteht ein Unterschied insofern, als die Strophen in den "Epîtres farcies" gesungen wurden, in den "Dits entés" hingegen nicht.

Der Motetus der Brüsseler Motette ist auch sonst bekannt; er wird auf dem Nachsatzblatt der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 7682 A überliefert; die sechs letzten Verse des Mot. erscheinen auch am Ende der vierten Strophe des vor 1280 verfaßten "Dit d'Amours" von NEVELON AMIOT d'ARRAS, und der elfte Vers des Mot.

Fui de ci! de toi n'ai que faire

wird von Jehannot de L'Escurel in seinem zweiten "Dit enté" als Refrain für die 22. Strophe verwendet [GRond 1,369].

Das Triplum "Trahunt in principia" der Brüsseler Motette zeigt ebenfalls eine Sonderheit, denn sein Text ist der zweiten und dritten Strophe des bekannten 3st. Conductus: "Trinae vocis tripudio" der Hs F fol. 205 entnommen [Grö Rep 66 und 90]. Die Musik des Tr. der Motette ist von der des Conductus verschieden. Hier liegt das Eindringen von Elementen des Conductus in die Motette vor, die allerdings noch nicht die musikalische Konzeption nachgezogen hat.

In den Einlagen des "Roman de Fauvel" erscheint in Hs Fauv fol. 6v die Brüsseler Motette um ein Quadruplum erweitert und mit Austausch des frz. Textes durch einen lat. im Mot. [Dahnk LI]. Auch in dieser erweiterten Form stammen die lat. Texte aus bekannten Conductus. Der Text des Quadruplum "Quasi non misterium" ist die fünfte und sechste Strophe des Conductus: "Quid ultra tibi facere" des KANZLERS PHILIPP (in Hs F fol. 423) ohne Entlehnung der Musik. Das Triplum ist identisch mit der Brüsseler Fassung. Der Mot. "Ve, qui gregi deficiunt" entnimmt den Text von V. 1-8 der 4. Strophe des Conductus: "Vae mundo a scandalis"

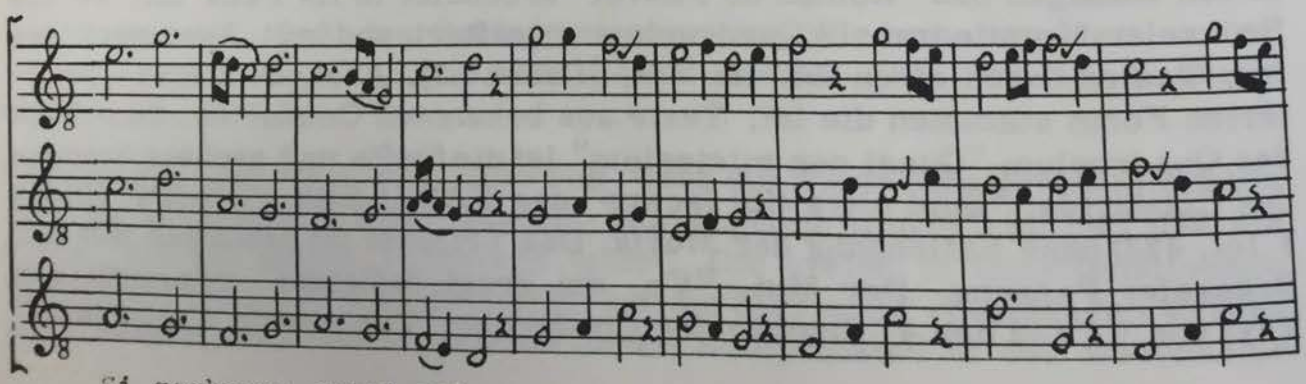
des Kanzlers Philipp (Hs F fol. 426); woher V. 9-14 stammen, ist noch nicht bekannt. Die Melodie des Conductus wird nicht übernommen. Da die Einlagen des "Roman de Fauvel" aus dem Jahr 1316 stammen, sind die beiden Motetten vor diesem Zeitpunkt entstanden; damit ist die Verwendung von Textteilen von Conductus als Motettentexte um die Jahrhundertwende anzusetzen [GRond 2,302].

Diese Sachlage könnte die Ansicht aufkommen lassen, daß im musikalischen Bereich ein Hinüberwechseln von Teilen der einen Gattung in die andere nicht möglich gewesen; sie könnte als ein Beweis dafür angesehen werden, daß verschiedene musikalische Systeme im Mittelalter bestanden, die, etwa durch verschiedene Tonarten und verschiedene Rhythmik, sich gegenseitig ausgeschlossen hätten. Diese Meinung scheint mancherorts vertreten worden zu sein; M. BUKOFZER schreibt: "Whenever the music of the Notre-Dame school is discussed, conductus and clausula are described as two distinctly opposed forms of polyphonic composition" [BuRel 65].

Wer mit der Musik des Mittelalters vertraut ist, hat diese Ansicht nicht geteilt. Es ist bekannt, daß Trouvère-Lieder in das Motettenrepertoire [GRep 8 und 65], daß Melodien von Trouvère-Liedern als Tenores von Conductus und vereinzelt auch als Motetten-Tenores verwendet worden sind. Die Refrain-Melodien hatten in Motetten keine andere Rhythmik als in monodischen Liedern. Warum sollten zwischen Conductus und Motette unüberwindliche Gegensätze bestanden haben?

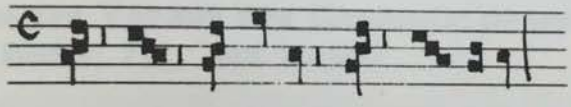
Die Musik des Mittelalters bildet ein einheitliches Ganzes, in dem allenthalben ein Hinüberwechseln von Teilen der einzelnen Gattungen zu beobachten ist. Es ist deshalb nicht weiter erstaunlich, daß melodische Zusammenhänge zwischen liturgischen, geistlichen und weltlichen Bereichen festzustellen sind, wie auch zwischen Motetten- und Conductus-Kompositionen. Hier nun hat die Entlehnung die Wege zum besseren Verstehen geebnet.

M. Bukofzer hat auf eine ganze Reihe von Entlehnungen hingewiesen, die eine enge Verbindung zwischen Conductus und Motette dartun [BuRel 65]. So begegnet die Melodie des Kyrie-Tropus: "Kyrie celum creans et mundum hominem faciens eleyson" der Hs LoB fol. 92 als unterste Stimme des nach dem ersten Vers des 3st. Conductus: "Si membrana esset celum" (Hs Da fol. 5r) [Fak bei GWimpf 25] eingeschobenen Melismas [BuRel 74].



Si membrana esset celum

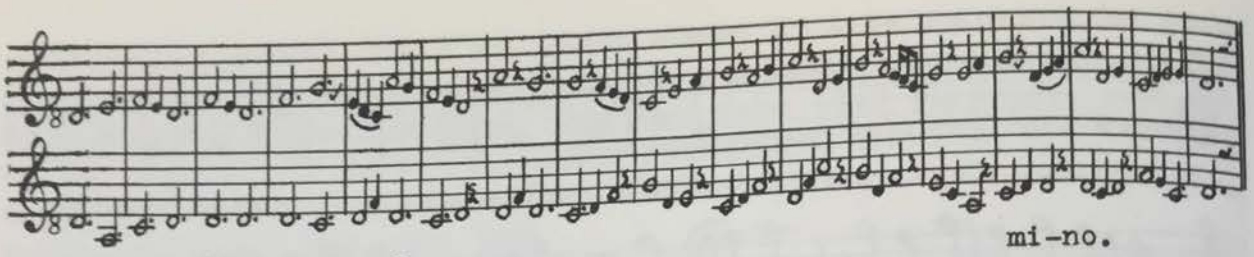
Aber diese Tonreihe des Conductus erklingt auch dreimal als Ténor der am Schluß des 7. Faszikels von Hs Mo fol. 335r nachgetragenen Doppelmotette [620-21] in der Lautung [RoMo 4, 188]:



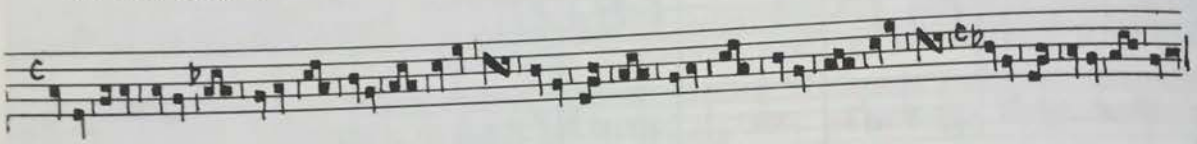
In welcher Komposition erscheint die Tonreihe zuerst, d.h. wo ist die Quelle zu suchen? Wie F. LUDWIG [LRep 1, 100] nachgewiesen hat, steht der textlose Conductus mensural nachgetragen in der Hs F fol. 254r, leider ebenfalls fragmentarisch wie auch in Da, und gehörte wahrscheinlich nicht zu dem älteren Conductus-Repertoire der Hs.

Die Motette [620-21] weist sich als recht junges Werk aus, das vielleicht nach dem Conductus entstanden ist. Es bleibt demnach wohl nur der Kyrie-Tropus als Quelle übrig, obwohl seine Überlieferung in der Hs LoB auch nur ins 13. Jahrhundert zu legen ist.

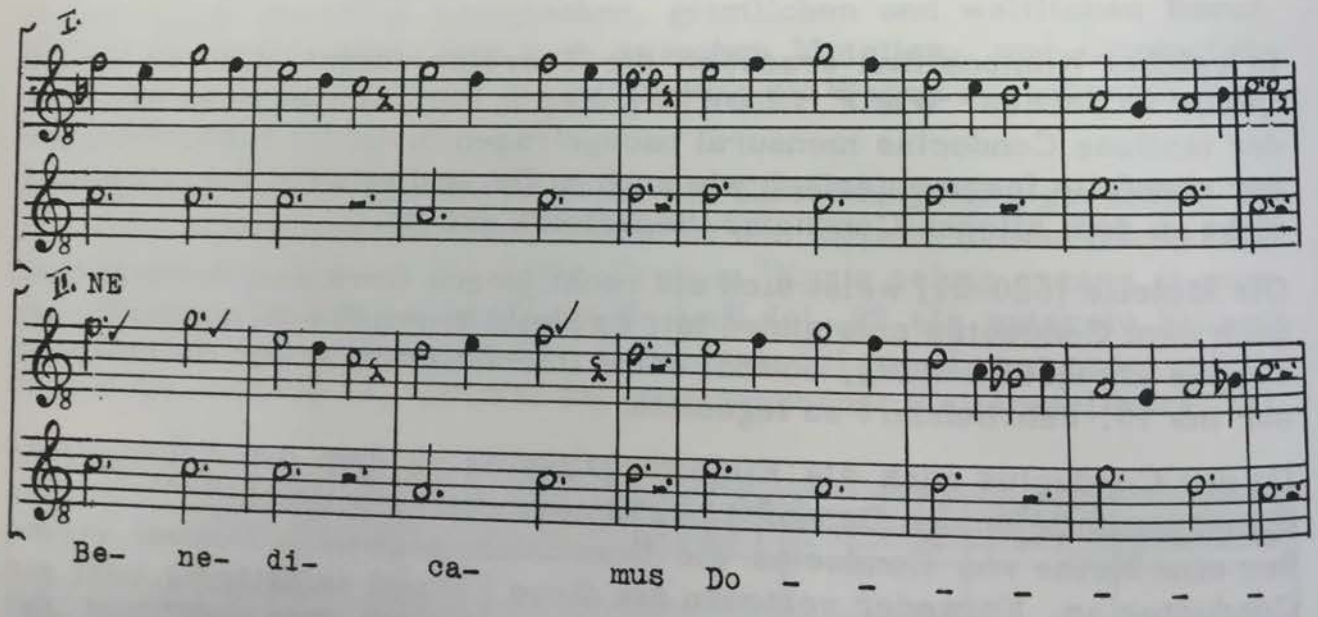
Da der Conductus auch als Einleitungsgesang zu dem den Nebengottesdienst abschließenden Benedicamus Domino erscheint [HaMg 157], schließen eine Reihe von Conductus die Benedicamus-Domino-Formel an den Conductus an. Entweder vertonen sie diese Formel selbständig, oder sie entleihen sie dem liturgischen Bereich [BuRel 76]. Das trifft z.B. bei dem 2st. Conductus: "Deus creator omnium" der Hs F fol. 266r zu, der das abschließende Benedicamus Domino [GMsL 2, 26] dem Antiphonarium [Ant. Roman. 48] entnimmt:

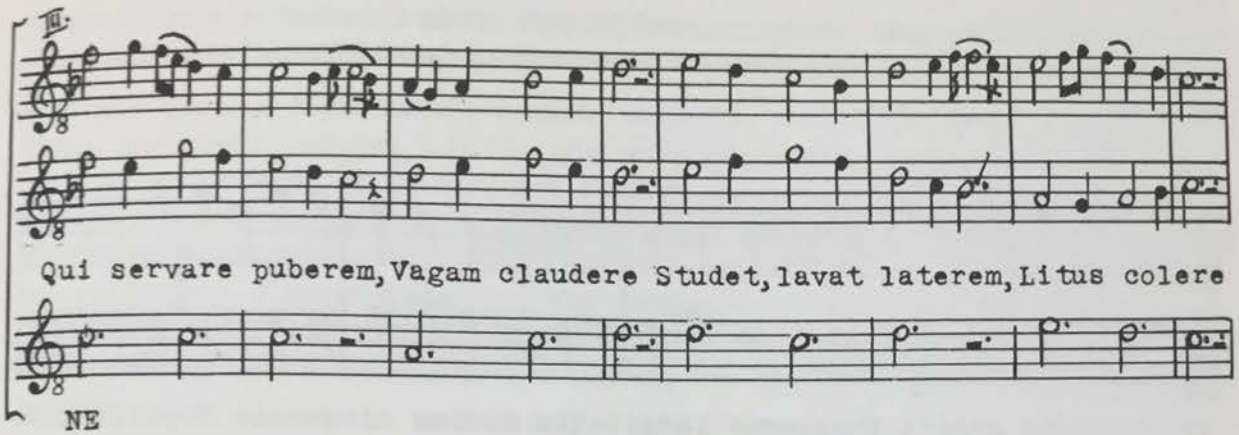


Auch in diesem Fall benutzt die Motette [746] die Melodie des Benedicamus für den Ténor:



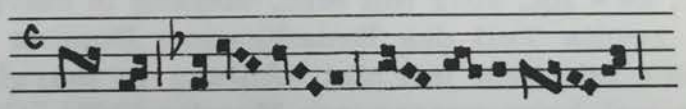
Der 2st. Conductus: "Colombe simplicitas" aus Hss F fol. 328v und Hu fol. 137r [GröRep 122] fügt in der Fassung von Hs F ein Benedicamus Domino an [GMsL 2,26], das der Klausel NE aus Hs W_1 fol. 50 und F fol. 101r entnommen ist [BuRel 77]. Diese Klausel hat auch die musikaliche Substanz der Motette [59] "Qui servare puberem" abgegeben. Die Anfänge der Klausel nach Hs W_1 (I), des Benedicamus Domino (II) und der Conductus-Motette [59] (III) seien hier mitgeteilt:





Eine eigenartige Entlehnung liegt auch vor in dem Conductus: "Naturas Deus regulis" [GröRep 70, 92, 148, 158]. Der Benedicamus Domino-Abschluß [DA GMsL 2,27], der 3st. bzw. 2st. überliefert wird in den Hss W_1 fol. 98v, F fol. 211v und fol. 286v, in Ma fol. 107r und in W_2 fol. 96r, erscheint in gleicher Gestalt auch am Ende der ersten Strophe des 3st. Conductus: "Leniter ex merito" [DA bei GMsL 2,22] der Hs W_1 fol. 16r, dagegen fehlt er in der Fassung auf fol. 81v der gleichen Hs und ebenso auf fol. 224v der Hs F [GröRep 64, 68, 94]. Zweifellos ist der Benedicamus Domino-Abschluß im Conductus: "Naturas Deus regulis" organisch, in "Leniter ex merito" nur lose angehängt.

Von Interesse ist nun, daß dieses Benedicamus Domino im Ténor das Melisma GO von virgo des Versus des Graduale: Benedicta et venerabilis [Grad. 102] entlehnt [BuRel 79], das lautet:

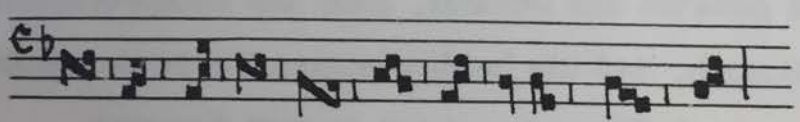


Das Benedicamus Domino von Naturas wird hier nach der Hs F fol. 213v mitgeteilt; die durch [] kenntlich gemachte Stelle stimmt mit dem Melisma des Gradual-Versus überein.

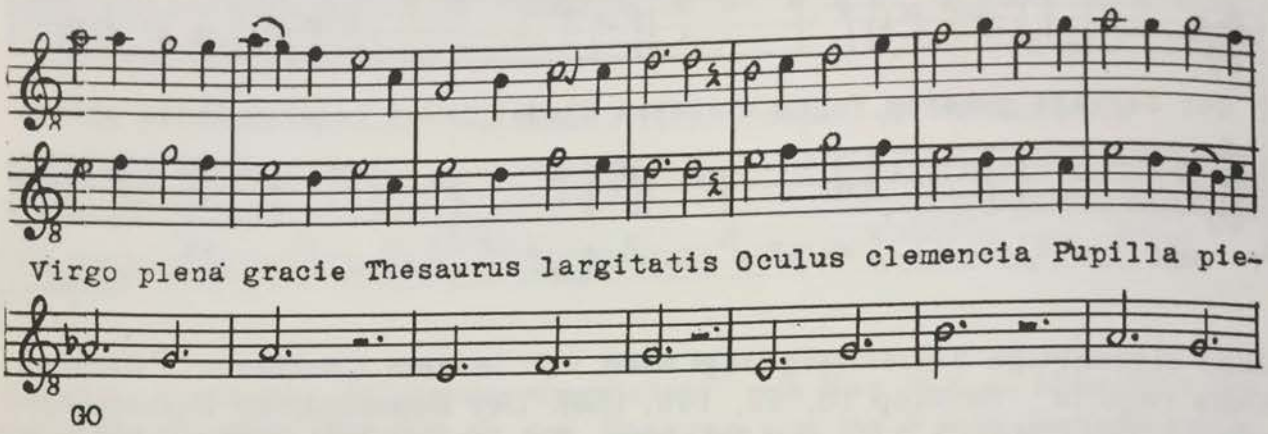
Documentum XXXI

Es fällt auf, daß das einst. Gradualmelisma nur den Mittelteil des 3st. Benedicamus Domino einnimmt. Die Oberstimmen sind von dem Autor der Conductus-Komposition komponiert worden.

Das Melisma GO gibt aber auch den Ténor ab für die Motetten [411] bis [430]. Der Ténor lautet für die Motetten [411] bis [413] rhythmisch genau wie in dem Conductus. Er lautet nach der Klausel GO der Hs W_1 fol. 54r:



Die Stimmführung der Oberstimmen jedoch ist in Conductus und Motette vollkommen verschieden, wie aus dem Anfang der Motette [412] hervorgeht:



Gemeinsam ist ihnen nur der Ténor.

Wohl die interessanteste Entlehnung, die M. Bukofzer angegeben hat [Bu Rel 83], ist das Benedicamus Domine des 2st. Conductus: "Jherusalem accipitur"der Hs StV fol. 274, das mit dem letzten Vers des Conductus-Textes "In cuius pacis nomine" durch den Reim verbunden ist und deshalb als originaler Abschluß angesehen werden kann [Fak bei BuRel 82/83]. Dieses Benedicamus Domine ist zwei Clausulae bzw. Motetten entlehnt, nämlich der 2st. Motette [673] "Quant de ma dame part" mit dem Ténor EIUS der Hs N fol. 196r [DA bei GStV 25], deren Quelle die StV Klausel Nr. 29 = fol. 291r mit Mot.-Anfang in margine ist [Fak GStV VII/VIII]. Der zweite Teil des Benedicamus Domine ist die 2st. StV-Clausula Nr. 20 = fol. 290r mit Mot.-Anfang in margine [Fak GStV VI]. Die aus der Klausel hervorgegangene Motette [803] "Chiés soutis".. mit dem Ténor "FIAT" hat noch nicht aufgefunden werden können.

Documentum XXXII

Die Gegenüberstellung zeigt das Benedicamus Domine-Melisma, darüber die Motette [673]. Der fehlerhafte Ténor der Hs N ist durch den der Klausel ersetzt worden. Die Stimmführung der Motette weicht etwas von der des Melismas ab. Im zweiten Teil steht über dem Melisma die StV-Klausel Nr. 20. Eigenartig ist, daß im Melisma das Duplum der Klausel zum Ténor, der Ténor der Klausel zum Duplum des Melismas wird. Die Stimmen sind also vertauscht worden, ohne daß dadurch eine nennenswerte Änderung im Klangeffekt eingetreten wäre. Sonst sind die beiden Fassungen konform. Der Autor der Melodie des Conductus hat die beiden StV-Clausulae gekannt und benutzt, nicht die entsprechenden Motetten.

Interessant ist noch, daß die beiden letzten Verse der Motette [673]

A Dieus commenc je mes Amours
Qui les me gart

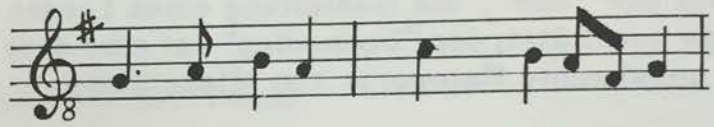
als Refrain 283 auch sonst vorkommen, dieser also seine Melodie letzten Endes der Klausel verdankt. Der Refrain kommt vor in Rayn. 227 Str. 4, 1700 Str. 5 und 1995 Str. 6, jeweils ohne Notation.

Für die heutige Musikwissenschaft bedeutet das Aufspüren von Kontrafakta und Entlehnungen Arbeit, die viel Ausdauer, Findigkeit und Opfer an Zeit erfordert; es ist wie das Suchen nach verborgenen Schätzen. Bukofzer spricht geradezu von "disguised or hidden clausulae". Doch war der Kontrafaktor im Mittelalter keineswegs bemüht, seine Entlehnungen zu verhehlen. Kontrafaktur und Entlehnung waren so verbreitet, so allgemein bekannt, daß niemand daran dachte, sie zu verheimlichen oder zu vertuschen, und niemand dachte daran, sie anzuprangern oder zu verurteilen.

Geschickt und unbekümmert wurden Refrains, Text und Melodie, in Motetten aufgenommen und eingearbeitet; auch andere Entlehnungen waren nichts Absonderliches. Den Schutz geistigen Eigentums kannte man nicht, daher war auch der "don", die Gestaltung eines Liedes in Wort und Weise, keineswegs geschützt; der "Doenediep" ist eine dem 12. und 13. Jahrhundert noch unbekannte Kategorie von Missetätern.

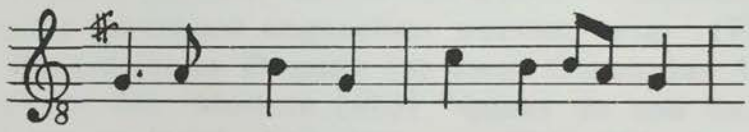
W. TAPPERT machte 1868 auf eine Reihe von Beispielen aufmerksam, in denen kürzere Melodien in gleicher oder ähnlicher Form in verschiedenen Kompositionen vorkommen, wobei Entlehnung oder gegenseitige Abhängigkeit nicht nachzuweisen, auch nicht wahrscheinlich war; er nannte sie "wandernde Melodien". Diese Bezeichnung sollte zum Ausdruck bringen, daß es Tonreihen gibt, die, an eine eigenartige Linienführung gebunden, immer wieder auftauchen, ohne daß dafür ein Anlaß erkenntlich wäre.

Tappert zeigte, daß z.B. in der von JOSEPH HAYDN 1797 geschaffenen Melodie zur österreichischen Nationalhymne Stellen begegnen, die auch sonst, auch vor der Haydn'schen Schöpfung nachzuweisen sind. So erinnert der Anfang:



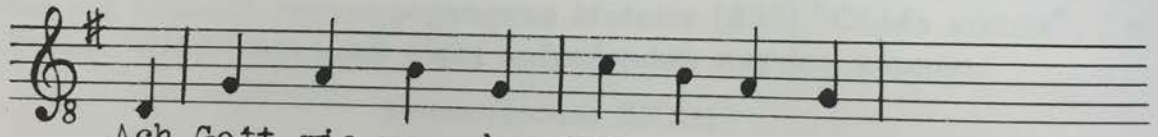
Gott erhalte Franz den Kaiser

stark an den Anfang des bekannten Kanons:



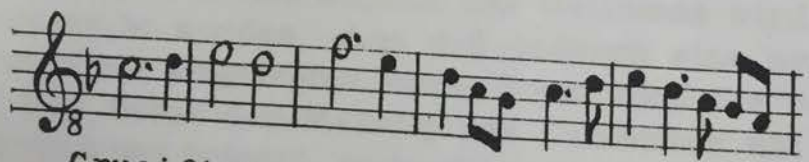
O wie wohl ist mir am A-bend

oder an den Anfang der Choräle:



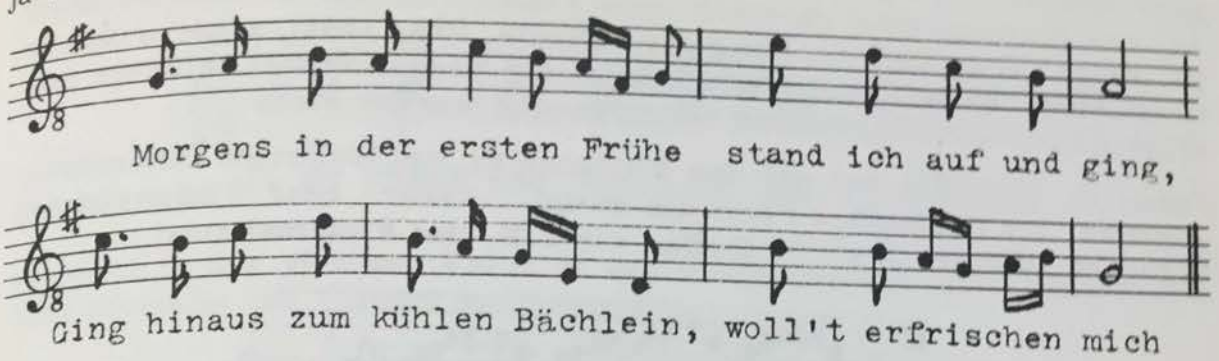
Ach Gott, wie man-ches Her-ze-leid (von 1635)
Ach Je- su, mei-ner See-le Freu-de (von 1704)

Noch weiter zurück weist, nach Mitteilung von P. Kast, ein öfter bei JEHAN MOUTON wiederkehrendes Motiv aus der Wende des 15. Jahrhunderts zum 16.



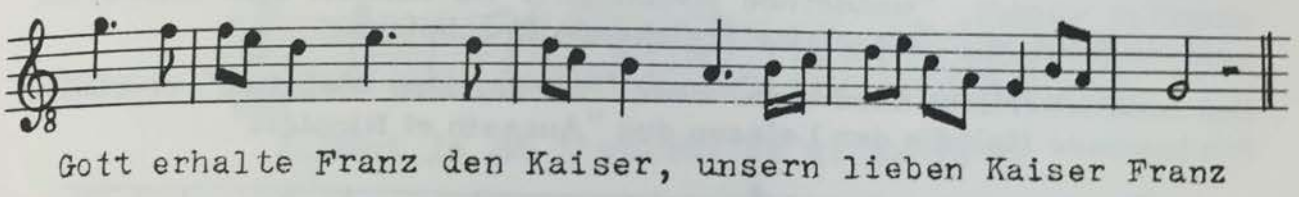
Crucifixus e-ti-am pro no-bis

Erst recht aber fällt auf, daß das kroatische Volkslied V justro rano se ja vstanem, das in deutscher Übersetzung lautet:

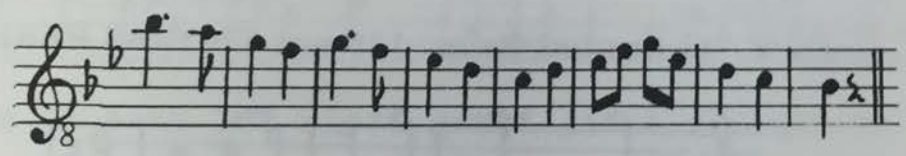


im ersten Teil genau mit Haydn's Komposition übereinstimmt. Zwar hat die Priorität des kroatischen Volkslieds nicht nachgewiesen werden können, da aber Haydn 30 Jahre in Eisenstadt, inmitten kroatischen Volkstums, gelebt hat, wäre es wohl möglich, daß ihm das schöne kroatische Lied bekannt war.

Sonderbar auch ist, daß wir den Abschluß des Nationalliedes



vorweggenommen finden im Schluß des 14. Stücks der Sammlung Tänze, betitelt: "Terpsichore" (1788-1790), herausgegeben von C. T. Breitkopf. Er lautet:

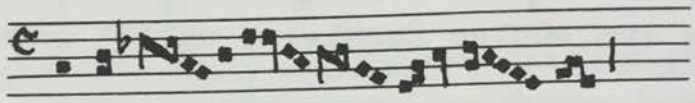


W. Tappert schreibt dazu: "Den Anfang der österreichischen Nationalhymne entlehnte der Vater Haydn aus dem Tresor der katholischen Kirche, den Schluß entnahm er aus den melodischen Vorräten der profanen Welt" ... die harmlose Tanzmelodie "wäre längst verklungen, wenn Joseph Haydn ihr nicht die Unsterblichkeit gesichert hätte" [Ta 10].

Handelt es sich wirklich um Entlehnung? Sind die Breitkopf'schen Tänze Haydn bekannt gewesen? Sollte Haydn seine Nationalhymne wirklich aus lauter bekannten Motiven zusammengestückelt haben? Die Frage ist schwer zu beantworten. Jedenfalls stimmt die Haydn'sche Hymne nur in diesen Teilen mit den genannten Kompositionen überein, und wir pflegen diese Erscheinung seit W. Tappert, der zuerst auf sie aufmerksam gemacht

hat, als "wandernde Melodien" zu bezeichnen, wenn wir auch heute nicht mehr der Auffassung sind, daß dieses merkwürdige Zusammentreffen eine Art von Transmutation darstellt, eine Transformation im Sinne Darwin's [E. Kulke, Über die Umbildung der Melodie, Prag 1884], sondern daß die Originalität der Erfindung vielfach durch das Vorhandensein beliebter musikalischer Ausdrucksformen beeinträchtigt werden kann.

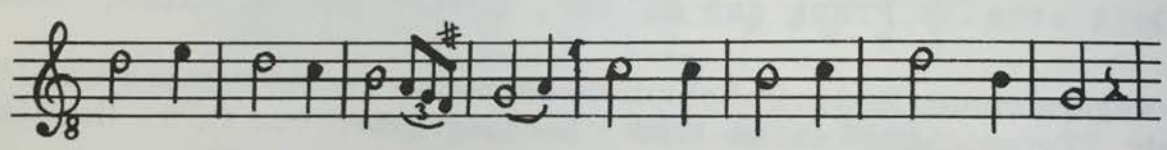
Schon P. WAGNER hat auf das Vorkommen von Melismen aufmerksam gemacht, die in gleicher Form als Initial-, Zäsur- oder Finalmelismen begegnen [Wagner 374]. So treffen wir z.B. das Finalmelisma:



in nicht weniger als neun Gradualresponsorien an, nämlich in: "Custodi me", "Inveni David", "Beata gens", "Salvum fac", "Sciant gentes", "Sacerdotes ejus", "Concupivit rex", "Tota formosa" und "Omnes gentes" [Wagner 377].

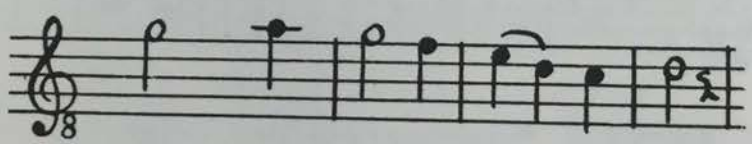
P. Wagner nennt diese Melismen, die in die verschiedensten Gradualien eingefügt wurden, "wandernde Melismen". Es handelt sich hierbei um eine ins frühe Mittelalter hineinreichende Erscheinung.

Das mittelalterliche Lied kennt diese "wandernden Melodien" ebenfalls. Die bekannte Melodie der Laissen des "Aucasin et Nicolete"



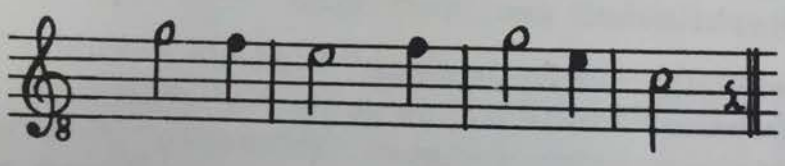
Es-toi-le-te, je te voi, que la lu-ne trait a soi,

kommt vor als V. 44 des Lai Rayn. 186 von THOMAS HERIER:



J'aim, mais on ne m'ai-me pas

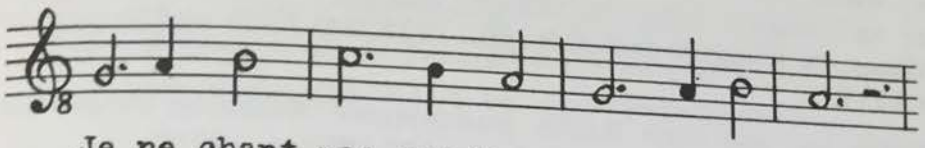
bzw. als V. 3 des anonymen "Lai des Amants", Rayn. 635:



Le gen-til "Lai des A-mans",

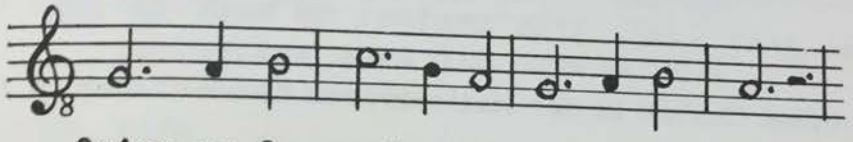
beidemal eine Quarte höher notiert.

Die Melodie der 5. Distinktion des Liedes Rayn. 1476 von THIBAUT de CHAMPAGNE:



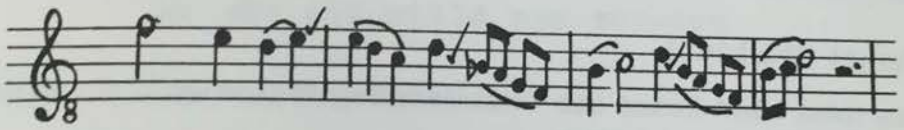
Je ne chant pas com hons qui soit a-mez,

begegnet in der gleichen Form in der 2. Distinktion des Liedes Rayn. 1880 ebenfalls von Thibaut de Champagne:



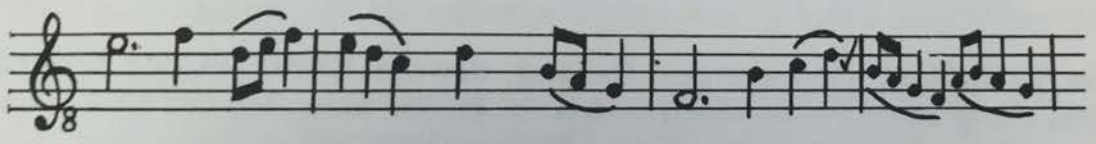
Qu'on ne le veut o-ir ne es-cou-ter

Ähnlich verhält es sich mit der Melodie der 2. Distinktion von Rayn. 1223 von GAUTIER de DARGIES:



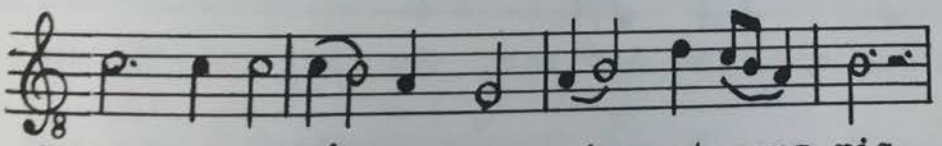
2. Dont je me trou-vai-se si es-ga-ré

und der Melodie der 8. Distinktion von Rayn. 653, einem Lied, das sowohl GACE BRULE als auch GAUTIER de DARGIES zugeschrieben wird:



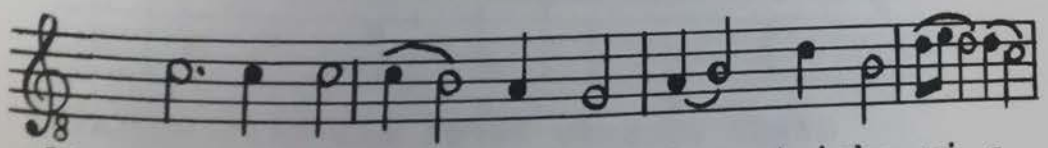
8. Ne ja sanz lui niert grant joi-e con-qui-se

Die Melodie der 7. Distinktion des Liedes Rayn. 1575 von GAUTIER de DARGIES, GACE BRULE oder dem CHASTELAIN de COUCI:



7. Et tout a-dés et sanz gieu et sanz ris

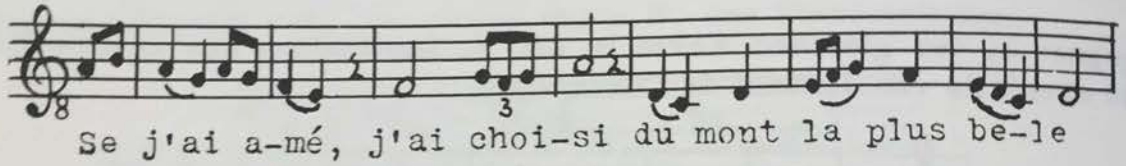
kehrt wieder in der 10. Distinktion von Rayn. 684 von GAUTIER de DARGIES:



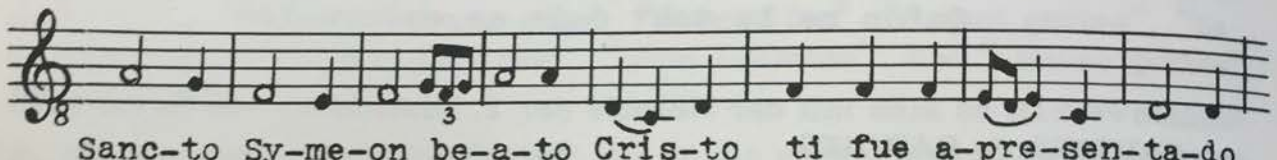
10. Qu'envers A-mours ne fis jour triche-ri-e

Hier spielt bereits die Verfasserfrage mit hinein, die entschieden werden könnte, wenn feststünde, daß keine "wandernde Melodie" vorliegt, daß Gautier de Dargiés in beiden Fällen eigene Motive benützt hat, wie das bei Thibaut de Champagne in Rayn. 1476 und 1880 zweifellos der Fall ist [BiMw 177].

W. WIORA hat auf eine Reihe wandernder Melodien hingewiesen, unter anderen auf die Melodie des Refrain 363 [Wiora 1001]:

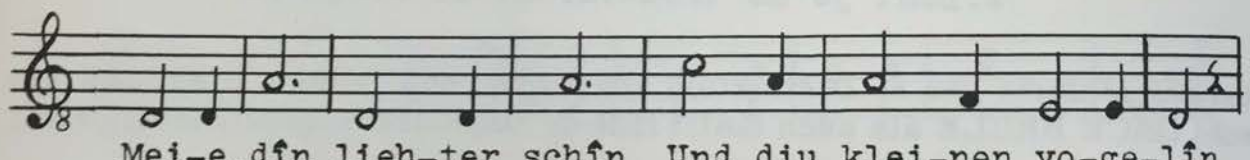


die in gleicher Gestalt in der italienischen Laude [Liuzzi 2,124]:

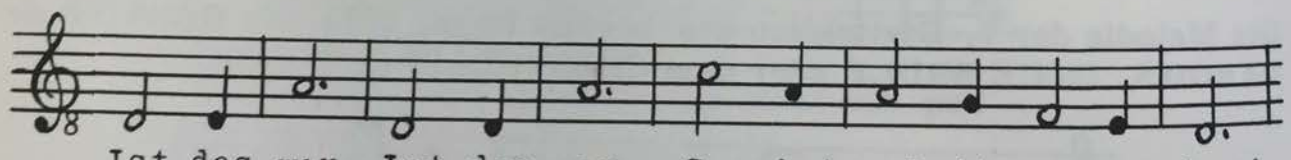


wiederkehrt [Wi 1001].

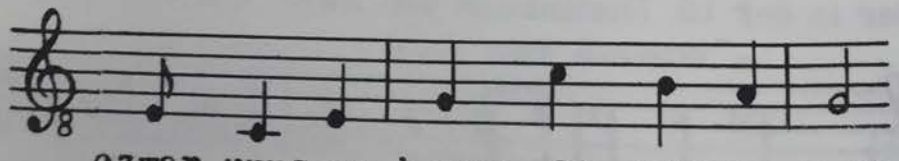
Auch das mhd. Lied kennt die "wandernden Melodien". So klingt der Anfang der Melodie des Liedes:



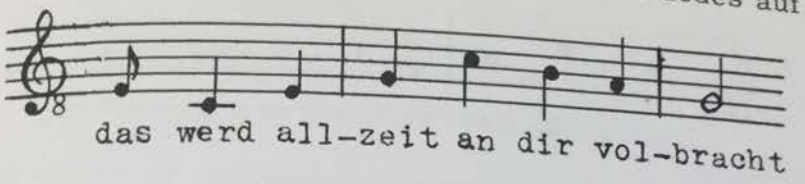
von NEIDHART wieder in dem Gesang, den die Ritter in den Osterspielen beim Gang zum Grabe anstimmten, z.B. in dem Wiener Osterspiel aus dem Jahre 1472 der Hs Wien, Nationalbibliothek cod. 3007 fol. 188r [Wi 999]:



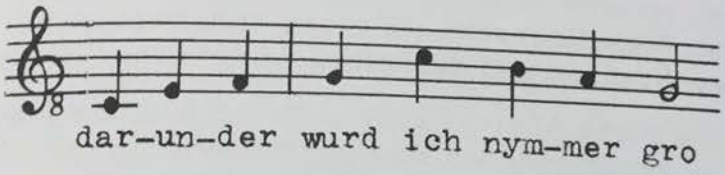
Auch in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift lassen sich derartige Stellen nachweisen. So stimmt z.B. die Tonreihe von V. 5 des Neujahrsliedes auf fol. 189b



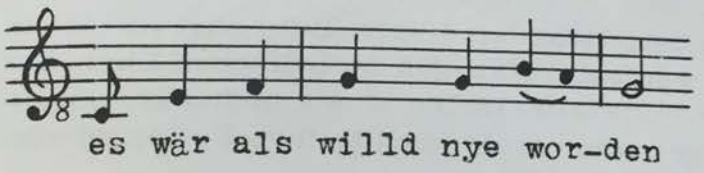
genau überein mit der Tonreihe des Verses 14 des Liedes auf fol. 198a.



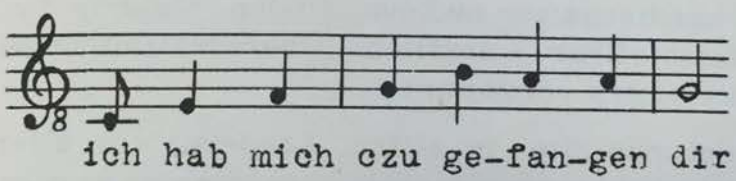
Mit kleinen Varianten erscheint die Melodie in V. 10 des Liedes auf fol. 212b



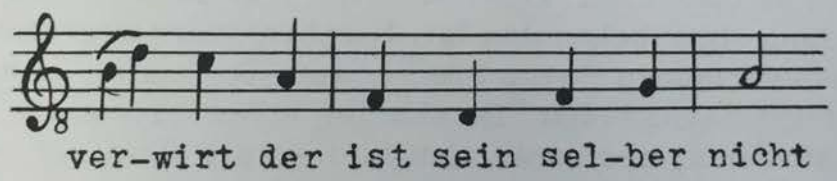
und in V. 6 auf fol. 248b



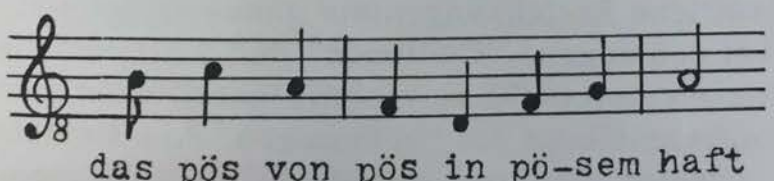
sowie in V. 9 des Liedes auf fol. 206a.



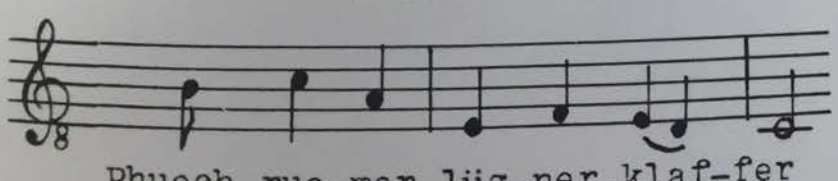
Genau überein stimmen die Melodieabschnitte von V. 4 des Liedes auf fol. 192b



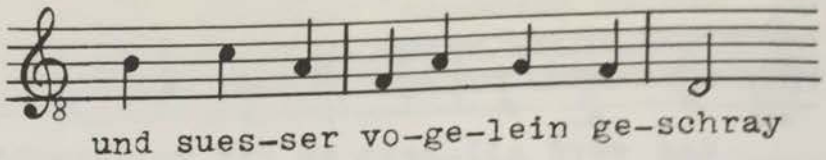
und V. 6 des Liedes auf fol. 193a.



Ähnlich sind die Melodieabschnitte von V. 1 auf fol. 219b



und von V. 2 auf fol. 249b.



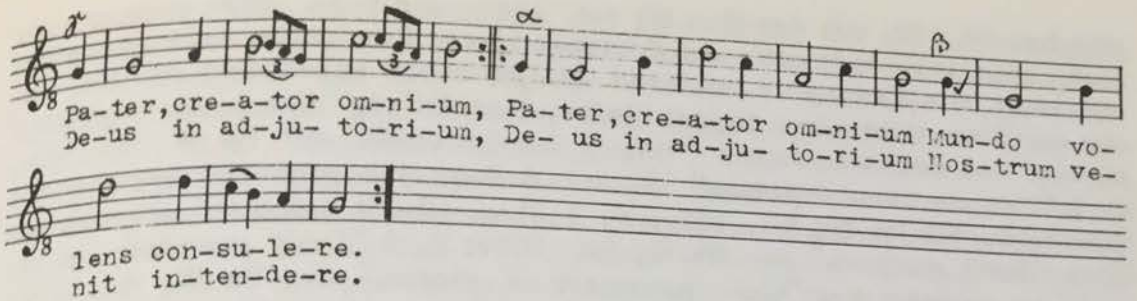
Kann diese Erscheinung irgend wie ausgewertet werden? H. RIETSCH, der schon auf die obigen Stellen in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift hingewiesen hat, möchte in diesem Zusammentreffen gleicher oder weitgehend ähnlicher Melodieabschnitte einen Anhaltspunkt für die Zuweisung dieser Melodien an einen und denselben Autor sehen [Rietsch 203].

Wir glauben, daß diese Ansicht sich nicht wird halten lassen; denn ebenso wenig wie die verschiedenen Kompositionen, die sich durch gemeinsame Melodieteile mit der österreichischen Nationalhymne berühren, von Haydn stammen, ebenso wenig sind wir berechtigt anzunehmen, daß in den entsprechenden mittelalterlichen Verhältnissen Stücke mit oft nur einer gleichen Distinktion demselben Autor zugeschrieben werden müßten. Die mehr oder weniger zufälligen melodischen Übereinstimmungen genügen auch in der mittelalterlichen Musik nicht zur endgültigen Bereinigung der Autorenfrage, wenn nicht noch andere Kriterien hinzukommen.

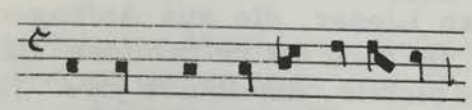
Bei den bisher erwähnten Übereinstimmungen waren die Melodien gleich, die zugehörigen Texte jedoch verschieden; es waren bei diesen Texten auch keine Verwandtschaften herauszufinden. Mehr in die Augen fallen, - weil leichter feststellbar - textliche Übereinstimmungen, die während des ganzen Mittelalters vorkommen.

Lat. Zitate findet man öfter in altfrz. Liedern; vor allem sind Anfänge von bekannten Kirchenhymnen gern dazu genommen worden. So bringt z.B. Rayn. 2081a "En mai quant dait et foil et fruit" in allen geraden Versen der einzelnen Strophen lat. Text, der sich jeweils in der letzten Strophenzeile als Anfang einer bekannten lat. Kirchenhymne zu erkennen gibt [Järn 2,33]. Ebenso verfahren Rayn. 89a "L'autr'ier matin, el mois de mai" [Järn 2,169] und Rayn. 1140a "De chanter m'est pris envie" [Järn 2,70]. Die Übereinstimmung erstreckt sich in diesen Fällen nur auf den Text, nicht auf die Musik.

Musikalische Übereinstimmung kann erst recht nicht gegeben sein, wenn verschiedene textliche Entlehnungen die ganze Strophe in Anspruch nehmen, wie das bei den sogen. "Centonen" der Fall ist; die verschiedenen Teilmelodien lassen sich nicht zu einem einheitlichen Ganzen, das letzten Endes jede Strophenmelodie ist, vereinigen. Als Beispiel mag der lat. Cento: "Pater, creator omnium" der Hs F fol. 467v dienen:

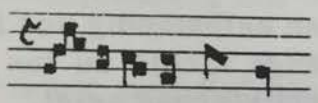


Das rondeau-artige Virelai benützt die gleiche Melodie für "Pater, creator omnium" und für "Deus in adjutorium", obwohl jeder der Gesänge eine eigene Melodie hat; auch in den übrigen Strophen wird diese eine Melodie beibehalten, obwohl in ihnen textlich andere Hymnenanfänge, die auch ihre eigene Melodie haben, verwendet werden, wie "Deum medium silentium", "Veni, redemptor gentium", "Jam lucis orto sedere". Interessant ist aber, daß sowohl γ der Melodie



De-us in adjutorium

aus der Hs Mo fol. 1r wie auch α der Melodie



De - - - -us

aus Mo fol. 350r ähnlich sind.

HANDSCHIN macht auf einen analogen Fall aufmerksam: das lat. Rondeau der Hs Engelberg, Stiftsbibl. 314 fol. 168v "Flore vernat virginali / Et doctrina spiritali / Johannes pre ceteris" entlehnt das erste Glied des Rondeau aus V. 1 und 2, das zweite Glied aus V. 3 der Sequenz: "Flore vernat virginali" [Ah 55, 217], das dritte Glied aus Strophe 8 der Sequenz, mit nur geringfügigen Abänderungen. Die Melodie des Rondeau ist von der der Sequenz völlig unabhängig [HSchw 113 Anm. 18].

In weitem Umfang hat die lat. geistliche Lieddichtung von diesen textlichen Entlehnungen Gebrauch gemacht: VILLETARD hat eine große Liste von cento-artigen Tropen in seinem Werk über das "Office de Pierre de Corbeil" zusammengestellt [Vill 199].

Auch die mehrstimmige Conductus-Literatur kann mit Centonen aufwarten. Als Beispiel sei der 2st. Weihnachtsconductus: "Hac in die rege nato"

[GörRep 86, 122] aus den Hss W_1 fol. 174v. und F fol. 332v genannt, der sich cento-artig fast ganz aus Zitaten anderer Conductus-Anfänge zusammensetzt. Die Zitate sind mitunter textlich etwas abgeändert worden, damit der Sinn nicht allzu dunkel bleibe. Der Anfang "Hac in die rege nato" stammt aus dem Conductus: "Hac in die Gedeonis" der Hs W_1 fol. 155v; V. 2 "Fraude ceca desolato" ist der Anfang des genau so beginnenden Conductus der Hs W_1 fol. 127v; V. 3 "Lux illuxit hominis" stammt aus "Lux illuxit gratiosa" der Hs W_1 fol. 156v; V. 5 "Quod promisit vox divina" ist entlehnt aus "Quod promisit ab eterno" der Hs W_1 fol. 139v; V. 6 "Procreatur flos de spina" ging aus "Flos de spina procreatur" der Hs W_1 fol. 161v hervor; V. 8 "Austro terris influente" ist aus dem ebenso beginnenden Conductus der Hs W_1 fol. 121v entlehnt; V. 9 "Qua beata virginis ediderunt viscera" stammt wahrscheinlich aus dem Conductus "Beata virginis fecundat viscera" der Hs W_1 fol. 137v usw. [Den Anfang des Conductus veröffentlichte F. Ludwig in Adler's Hdb 223].

Auch die frz. Liedliteratur hat das Gebiet der Centonen gepflegt. Es ist hier z.B. das Lied Rayn. 1653 "S'est tout la jus c'on dist soz l'olive" [BRuP 163] zu nennen, das aus lauter Zitaten besteht, und noch im 15. Jahrhundert kennt man Lieder, die aus Anfängen bekannter Lieder zusammengestellt sind, ist doch die refrainlose "Balade faicte de plusieurs chançons": "Mon seul plaisir, ma doulce joye" [Le Jardin de Plaisance 1, 62 und 2, 112] aus nicht weniger als 32 Anfängen bekannter Lieder zusammengefügt. Die achtzeilige Balladenstrophe hat den Bau:

$$a_{8\smile}b_8\ a_{8\smile}b_8\ b_8\ c_{8\smile}b_8\ c_{8\smile}\ .$$

Die Melodie ist vollkommen selbständig und hat mit den Melodien der benützten Texte der Liedanfänge nichts zu tun, wie schon gleich ein Blick in die handschriftliche Überlieferung zeigt.

Auch die Motettenliteratur kennt dieses Verfahren. Die Hs Cambridge, Univ. Library F.f.I. 17 fol. 4 v überliefert die 2st., partiturmäßig aufgezeichnete Motette [747] "Amborum sacrum spiramen" mit dem Ténor: BENEDICAMUS DOMINO, deren Motetus-Text aus lat. und frz. Zitaten zusammengesetzt ist [LRep 1, 329]. Diesmal sind jedoch die mit den Zitaten ursprünglich verbundenen Melodien in die Musik der Motette eingearbeitet worden.

Auf einen ähnlichen Fall hat HANDSCHIN hingewiesen, auf ein "Salve regina misericordie" der Hs Engelberg, Stiftsbibl. 314 fol. 90r, das ebenfalls ein "Benedicamus" ist, das aus Zitaten besteht und aus Sätzen, die aus liturgischen Gesängen herausgenommen sind [HSchw 111]. Leider fehlt die Notation.

Größeren Umfang nimmt die Entlehnung in der Engelberger Motette [1191] "Veni sancte spiritus" an: als Text der Oberstimme dienen die Halbstrophen 1 - 10 der bekannten, ebenso beginnenden Pfingstsequenz [Ah 54, 234], wie HANDSCHIN gezeigt hat [HAng 83].

Man begnügte sich aber nicht mit der Übernahme nur kleinerer Zitate, sondern annektierte gleich ganze, geschlossene Gebilde, ganze Strophen. Auf zwei Beispiele aus dem "Roman de Fauvel" soll hier hingewiesen werden. Zunächst ist der Text der 3st. Doppelmotette, Tr. "Thalamus puerpere", Mot. "Quomodo cantabimus", T ohne Bezeichnung, auf fol. 32r der Hs Fauv identisch mit dem vom Kanzler der Pariser Kirche PHILIPP, gedichteten dreistrophigen Conductus: "Quomodo cantabimus" [Ah 21,165], wie ihn die Hss W_1 fol. 185r (Fragment, Anfang der ersten und die 2. und 3. Strophe fehlen), F fol. 425v und Da (= Darmstadt, Landesbibl. 2777) fol. 4b überliefern; und zwar hat die erste Strophe des Conductus den Motetus, die zweite Strophe das Triplum der Motette abgegeben. Die Musik der Motette ist jedoch von der des einstimmigen Conductus völlig verschieden [LRep 1,41, 123, 225 und 263].

Zu einer ganz eigenartigen Verwendung hat die Entlehnung in der 4st. Motette: Qua. "Quasi non ministerium", Tr. "Trahunt in precipicia", Mot. "Ve, qui gregi deficiunt", T DISPLICEBAT, auf fol. 6v der Hs Fauv geführt (vgl. oben S.159). Die ursprünglich zu den Texten der Conductus gehörigen Melodien sind in der Motette nicht verwendet worden.

Die Motettenliteratur besitzt eine Anzahl von "Refrain-Centonen", es sind die Motetten: [46] "Tout läis en mi les prez" [Sti 97], [54] "Ja pour longue desirée" [Sti 109], [166] "La bele m'ocit, Dieus! qui m'en garira" [Kuhlm 2,5] und [433] "Cele m'a s'amour donée ki mon cuer et mon cors a" [Rayn Mot 2,87], und im T der Motette [880-881] "Cis a cui je sui amie est preux et gais" [Sti 46], Gebilde, die aus Aneinanderreihungen von Refrains bestehen, die auch in anderem Zusammenhang mit der gleichen Melodie überliefert sind.

In keinem Land hat im Mittelalter der Refrain eine so große Rolle gespielt, in keinem Land ist er so gepflegt worden wie in Nordfrankreich. Das hat seinen tieferen Grund in der gerade in Nordfrankreich besonders stark ausgeprägten höfischen Gesellschaftskultur. Wohl ist der Süden dem Norden an geselliger Bildung zunächst voraus; vom letzten Drittel des 12. Jahrhunderts ab blühte aber an den größeren und kleineren Höfen ein geselliges Leben auf, das Frankreich bald den Ruhm einbrachte, die Pflegestätte ausgesuchter "Chevalerie" und "Courtoise" zu sein. Um die Wende des 12. Jahrhunderts zum 13. ist die Wohnkultur so weit fortgeschritten, daß Turniere mit anschließenden Festlichkeiten zu einer untrennbaren Einheit wurden. Daher nehmen von nun an die Beschreibungen glänzender Hoffeste in den Romanen der Zeit einen breiten Raum ein. Ohne Tanzvergnügungen war kein Hoffest mehr denkbar. Nicht zu Unrecht sagt ein mittelalterliches Sprichwort: "aprés la panse vient la dance", und immer wieder berichten die Versromane der Epoche:

Apriés mangier les envia
Tous ensamble de caroler.

Von dieser Zeit an erscheinen die Refrains allenthalben in der frz. Literatur. Nichts wohl dürfte ihre Bedeutung im Leben der Hofgesellschaft

besser dartun als Gottfried von Straßburgs "Tristan", der sich ganz in der höfischen Sphäre der Zeit bewegt und daher auch frz. Refrains in frz. Sprache aufnimmt.

CHRESTIEN's Romane noch kennen weder den Refrain noch die Beigabe refrainbehafteter Lieder, wie sie wohl zuerst in dem "Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole" erscheinen - wenigstens rühmt sich der Autor dieses Romans, als erster derartige Lieder in seine Darstellung aufgenommen zu haben. Diese Modeströmung nimmt während des 13. Jahrhunderts immer mehr zu, wird gegen Ende des Jahrhunderts schwächer, und während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verschwindet sie ganz.

Die Parallelerscheinung finden wir in der Motettenliteratur: die ältesten Motetten kennen keinen Refrain, ebenso wenig wie die des zweiten Viertels des 14. Jahrhunderts. Aber zwischen diesen Grenzen kennt auch die Motette eine überaus reiche Entfaltung des Refrain

Sollte diese Refrainfreudigkeit nicht der Wissenschaft dienstbar gemacht werden können?

Wenn wir z.B. finden, daß die "Chanson avec des Refrains" Rayn. 1905 "Haute pensée me done"in jeder Strophe einen Refrain benützt, der nur noch in Refrainliedern der Liedersammlung der Hs I vorkommt [GRond 2,285], sind wir dann nicht berechtigt, diese Dichtungen als zu einem Kreis gehörend zu.betrachten? Und muß mit diesem Kreis nicht auch die 3st. Motette [886-887], die eines der obengenannten Refrainlieder, das Virelai: "Or la truis trop durete, voir, voir" als Ténor benützt [GRond 2,119], in Berührung gestanden haben?

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß von 17 frz. Refrains der lat. Liedersammlung der Hs Paris, Bibl. nat. lat. 15131 zwei der obengenannten Liedersammlung entnommen sind [GRond 2,246], und daß JEHANNOT de L'ESCUREL [GRond 2,246] wie auch der Verfasser der lat. Lieder engere Landsleute und Zeitgenossen waren [GlKo 207]. Es kann daher wohl angenommen werden, daß die "Cour d'Amour" von MAHIEU PORIIERS [GRond 2,220], die zwei Refrains der Oxforder Balettes-Sammlung entnimmt, ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört, und mit ihr die 3st. Doppelmotette [880-881], deren Ténor-Refrain-Cento [Sti 46 und 177] mit drei Refrains an dieser Gemeinschaft teilhat.

Es ist daher wahrscheinlich, daß die erwähnten Dichtungen um die Wende des 13. Jahrhunderts zum 14. entstanden sind.

Wir dürfen also aus diesem eigenartigen Hinüberwechseln von Refrains aus der Roman- und Lied- in die Motettenliteratur und umgekehrt wertvolle Aufschlüsse für die sonst schwer einzuordnende Lyrik des 13. Jahrhunderts erwarten, wie es G. Kuhlmann bereits mit gutem Erfolg dargetan hat [Kuhlm 1,79].

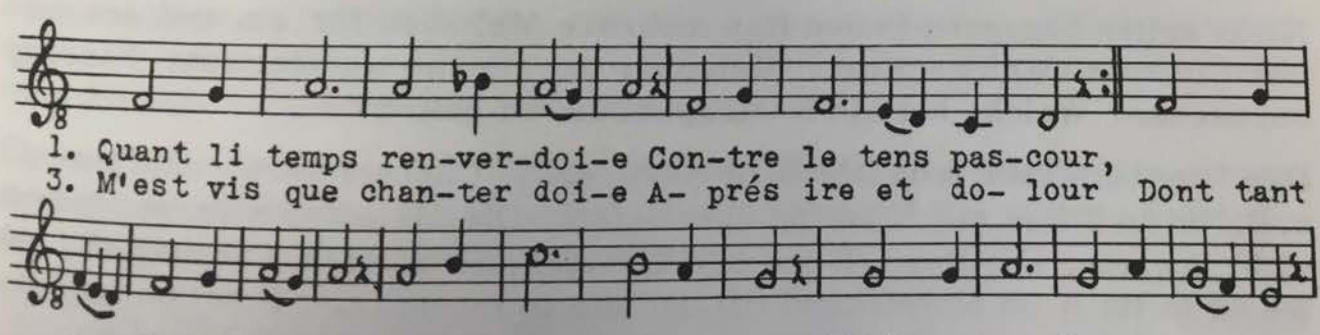
Wenn zu dem Text eines präexistierenden Liedes, das als Wort-Ton-Einheit bekannt ist, eine neue Melodie geschaffen wird, die die ursprüngliche Weise ersetzt, so bezeichnen wir dieses Verfahren als Kontraposition. Diese ist gewissermaßen der Gegenpol zur Kontrafaktur. Das Kontrapositum ist demnach eine Ersatzkomposition zu einem präexistierenden Liedtext, während das Kontrafaktum eine Neudichtung zu einer präexistierenden Liedmelodie ist.

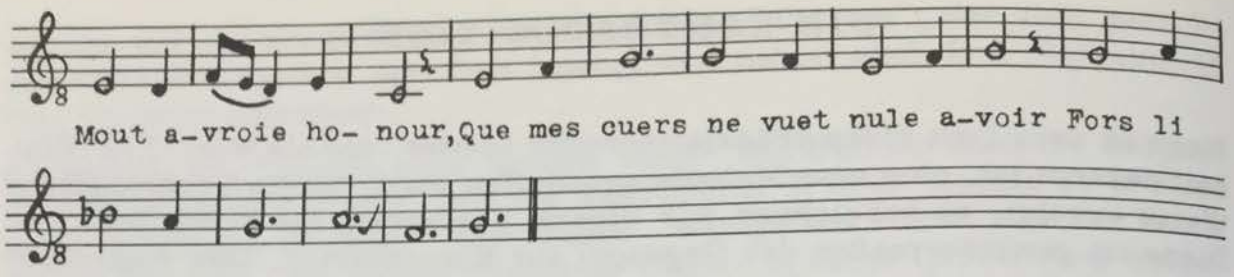
Man kann von einem Kontrapositum nur dann sprechen, wenn feststeht, daß der Text des Kontrapositums ursprünglich eine eigene Melodie besaß; bei einem Text, der keine Melodie hatte, später eine solche erhielt, liegt keine Kontraposition vor.

Natürlich braucht das Kontrapositum nicht eigens für den mit ihm zu vereinigenden Text komponiert zu sein, es kann auch eine bereits vorhandene Liedmelodie für diesen Zweck Verwendung finden; das Resultat ist das gleiche.

In den Liederhss des Mittelalters finden sich Nachträge von Melodien in zunächst leer gewesenen Notenlinien-Systemen; die Notenschrift der Nachträge ist gewöhnlich anders als die der übrigen Hs. Die Notenlinien-Systeme mochten zunächst leer gelassen worden sein, weil der Notenschreiber bei der Herstellung der Hs die Melodie dieses Liedes nicht zur Verfügung hatte. An uns tritt die Frage heran: handelt es sich um die Originalmelodie, die nachgetragen wurde? liegt ein Kontrapositum vor? oder sollte der Eintrag nur dazu dienen, aus irgend welchen Gründen den leeren Raum zu füllen und damit die Lückenhaftigkeit der Hs zu verbergen? Letzteres ist offensichtlich der Fall in der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 2193, einer Hs der "Miracles" von GAUTIER de COINCI.

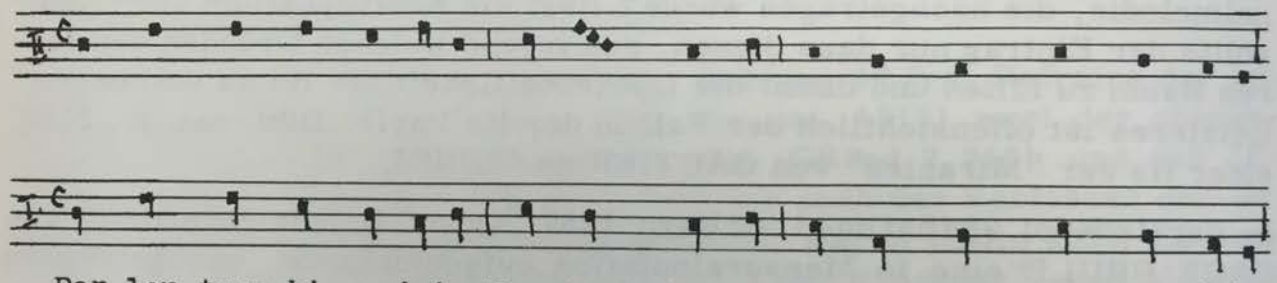
In der Hs M fol. 28d hat das Lied Rayn. 1757 "Quant li tanz raverdoie" von GACE BRULE eine in Mensuralnotation aufgezeichnete, nachgetragene Melodie. Das Lied ist in den Hss T fol. 165r und O fol. 111a nur als Text erhalten:





Diese Aufzeichnung in der Hs M gehört einer viel späteren Zeit an als die Notation der übrigen Stücke von Gace Brulé. Da aber kein Vergleich mit einer anderen Melodieüberlieferung des Liedes möglich ist, läßt sich die Authentizität der Melodie nicht nachweisen. Rhythmik und Strophenbau sind denen der übrigen Lieder Gace Brulé's gleich. Wir besitzen für Rayn. 1757 nur diese eine Melodie, die, wenn sie auch nicht die Originalmelodie sein sollte, doch stellvertretend dafür dienen kann; es wäre töricht, auf eine solche Melodie zu verzichten, nur weil ihre Authentizität nicht einwandfrei festzustellen ist.

Nachgetragenen Melodien gegenüber ist man etwas skeptisch; sie müssen nicht immer Kontrapositа sein. Das zeigt die in der Hs U fol. 170v viel später nachgetragene Liedmelodie von Rayn. 1768 "Por le tens qui verdoie" von JEHAN d'AUXERRE (II), deren Linienführung mit der der übrigen Hss des Liedes (I) übereinstimmt.



Nicht selten begegnen in den Hss mehrere Melodien für ein und den selben Liedtext. Welche dieser Melodien ist als die authentische Fassung anzusehen? Welche hat als Kontrapositum zu gelten?

Das Lied GAUTIER's de DARGIES Rayn. 1565 "Chancon ferai mout maris" z.B. ist in 8 Hss mit Notation überliefert. Die Melodien stimmen jedoch nicht überein. Die Hss DT und KNPX haben die gleiche Fassung (I), die Weise in Hs A ist abweichend (II), und die in mensuraler Notation nachgetragene Melodie der Hs M (III) ist von den beiden anderen Melodien verschieden.

Da die beiden aus verschiedenen Quellen schöpfenden Hss-Gruppen: DT und KNPX die gleiche Melodie überliefern, liegt kein Grund vor, in dieser Fassung nicht die authentische Melodie des Liedes zu erblicken. II und III sind demnach als Kontraposita zu bezeichnen, da sie selbständige Kompositionen, nicht etwa verderbte Fassungen der authentischen Melodie sind.

Wir greifen ein weiteres Beispiel heraus mit drei verschiedenen Melodien: Rayn. 1987 "Contre la froidure" von JACQUES de CYSOING. Das Lied ist in 5 Hss mit Notation überliefert; Hs M hat eine in Quadratnotation nachgetragene Melodie, die nicht übereinstimmt mit der Melodie der Hss KNP, und Hs V hat eine dritte, abweichende Melodie.

Documentum XXXIV

Man betrachtete die Melodie der Hss KNP als die authentische, die beiden anderen als Kontraposita. Nun haben wohl drei Hss die gleiche Melodie, da aber diese drei Hss auf die gleiche Quelle zurückgehen, können sie nur den Wert e i n e r Überlieferung für sich in Anspruch nehmen. Alle drei Melodiefassungen haben somit in gleichem Maß Anspruch auf Authentizität, es sei denn, es wäre möglich, eine von ihnen als die authentische nachzuweisen.

Daß die Melodie in Hs M später nachgetragen worden ist, ist kein Grund, diese Fassung auszuschließen, denn nichts beweist, daß eine wenngleich später erfolgte Eintragung nicht doch die authentische Fassung sein könnte.

Die Hs V hat oft abweichende, z.T. nichtssagende melodische Fassungen, aber auch diese Feststellung sagt nichts aus über Authentizität oder Nichtauthentizität.

Formal haben die drei Melodien verschiedenen Aufbau; wie aber viele Fälle beweisen, läßt sich aus der Formgebung allein kein entscheidendes Kriterium gewinnen.

Man kann wohl persönlich der einen Fassung den Vorzug vor den anderen geben, damit jedoch wird die Authentizität nicht erwiesen. Es wäre sogar denkbar, daß der Autor eines Liedes mit seinem Text eine Melodiekonzeption verbunden hatte, die durch ein besseres Kontrapositum ersetzt worden ist, und dieses als mehr zusagende Fassung auch in den meisten Hss Aufnahme gefunden hat.

Es ist auch nicht erwiesen, daß ein Kontrafaktum unbedingt die authentische Melodiefassung benützt haben müßte, wenn ein ihm besser zusagendes Kontrapositum zur Verfügung stand.

Nur wenn aus verschiedenen Quellen schöpfende Hss die gleiche Melodie überliefern, kann eine von dieser Tradition abweichende Fassung als Kontrapositum bezeichnet werden, womit natürlich kein Werturteil ausgesprochen wird, denn es ist keineswegs so, daß ein Kontrapositum eine künstlerisch minderwertige Leistung sein müßte.

Bei Rayn. 1987 ist eine Entscheidung nicht möglich.

Die eben erörterten Überlegungen drängen sich auch auf bei der Betrachtung von drei Liedern von MONIOT d'ARRAS: Rayn. 1135 "Amours n'est pas, que c'on die", dessen Kontrafaktum Rayn. 1231 "Amours, s'onques en ma vie" und dessen irregulärer Kontrafaktur Rayn. 1188 "Qui bien aime, a tart oublie". Von diesen Liedern sind in den Hss fünf verschiedene Melodien überliefert.

Documentum XXXV

Melodie I	Fassung von	1135	wird in den Hss	DM und KNX
	Fassung von	1231	wird in den Hss	KNPX
	Fassung von	1188	wird in den Hss	PX
Melodie II	Fassung von	1135	wird in der Hs	V
Melodie III	Fassung von	1135	wird in der Hs	R
Melodie IV	Fassung von	1231	wird in der Hs	V
Melodie V	Fassung von	1188	wird in den Hss	D und ϱ überliefert.

Die Fassung der Melodie I bringen die aus zwei verschiedenen Quellen gespeisten Hss-Gruppen DM und KNX, sie dürfte als die authentische Fassung angesehen werden. Das anonyme Kreuzzugslied Rayn. 1133 "Ne chant pas, que que nus die", das die Hs leider ohne Notation überliefert, ist wahrscheinlich auf diese Melodie gesungen worden. Ob das anonyme Lied Rayn. 518 "Quant voi venir la gelée" ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört, läßt sich nicht entscheiden.

Die Hs V hat, obwohl es sich bei 1135 und 1231 um Kontrafakta handelt, für jedes Lied eine andere Melodie.

Die Hs D hat in 1135 die gleiche Melodie wie die Hss M und KNX, in 1188 jedoch eine abweichende Weise, obwohl 1188 ein Kontrafaktum von 1135 ist. Die Melodie III der Hs R weicht in 1135 von DM und KNX ab, sie ist als Kontrapositum anzusprechen.

Rayn. 1188 ist das Marienlied MONIOT's und begegnet als solches auch in dem Mariale der Hs ϱ (= Paris, Bibl. nat. fr. 12483) fol. 65c mit der von I abweichenden melodischen Fassung V, mit der auch die Melodie der Hs D übereinstimmt.

Eigenartig ist nun, daß das Mariale auf fol. 59c das Marienlied Rayn. 1183 "Toi reclaim, vierge Marie" überliefert mit der Melodie I, also als Kontrafaktum von Rayn. 1135.

Aber auch die Melodie V der Hss D und ϱ hat ihrerseits die irreguläre Kontrafaktur Rayn. 1140a "De chanter m'est pris envie" hervorgerufen, ein anonymes Marienlied, in dem französische Verse mit lateinischen abwechseln.

Sechs Lieder begegnen in diesem Komplex, von denen vier Lieder Strophen von 10 Versen, eines solche von 9 Versen und eines Strophen von 7 Versen aufweist. Rayn. 1188 besitzt zwei Melodien, von denen

jede ihre Berechtigung nachweisen kann: I durch ihren Zusammenhang mit der authentischen Melodie von 1135/1231, V durch ihre aus zwei verschiedenen Quellen stammende Fassung, die zudem von dem irregulären Kontrafaktum benutzt worden ist, und die in der Hs D Moniot zugeschrieben wird.

Hier liegt also der Fall vor, daß Moniot als Autor zweier Melodien eines Liedtextes in den Hss ausgewiesen wird, und es sind somit zwei authentische Melodien für Rayn. 1188 vorhanden.

Ist es möglich, den Autor eines Kontrapositums festzustellen?

In den Hss gehen die Benennungen der Autoren mitunter auseinander. So wird z.B. Rayn. 1575 "Se j'ai esté lonc tens hors du päis" in den Hss M und T GAUTIER de DARGIES, in den Hss KNPX GACE BRULE und in den Hss C und R dem CHASTELAIN de COUCI zugeschrieben. Beziehen sich die Attributionen nur auf den Text, nur auf die Melodie, oder auf Text und Melodie zusammen?

Bisher war man der Ansicht, daß die Verfasserangabe sich in erster Linie auf den Text beziehe, wohl, weil man die Melodien nie in den Bereich wissenschaftlicher Forschung einbezogen hat.

Dann war die Ansicht geäußert worden, daß bei Liedfassungen mit abweichender Melodie die beigegebene Autorenangabe sich möglicherweise auf den Autor der Melodie, nicht auf den des Textes beziehen könnte, daß also die abweichende Melodie der Hs R von Rayn. 1575 vom Chastelain de Couci stamme. Nachforschungen in dieser Richtung sind ergebnislos verlaufen; weder ist diese Melodie mit einer der bezeugten Melodien des Chastelain identisch, noch konnten Stilmerkmale der authentischen Chastelain-Melodien in der Melodie von Hs R aufgefunden werden.

Die Melodie von 1575 ist in den Hss T und KNPX die gleiche, aber Gautier de Dargiés und Gace Brulé machen sich, den Hss nach, die Autorschaft der Melodie streitig, und unsere Aufgabe ist es nun, zu entscheiden. W. BITTINGER hat bei diesem Lied auf gemeinsame Stellen in der Melodie von Rayn. 1575 und Rayn. 684 "Hé Dieus, tant sont mais de vilaine gent" hingewiesen, einer Melodie, die GAUTIER de DARGIES von allen Hss zugesprochen wird. Daraus folgert Bittinger, daß Gautier der Autor der Melodie von 1575 ist, nicht Gace Brulé [BiMw 177].

Bittinger ist zwar der Ansicht, daß "wandernde Melodien" hier nicht in Betracht kämen, und doch zeigen Entlehnungen, daß der entlehnende Autor nicht unbedingt mit dem des Vorbilds identisch sein muß.

Bisher ist es nicht gelungen, die Kontraposita als Melodien bekannter Autoren zu identifizieren, etwa eine Melodie des Chastelain de Couci als Vertonung eines von Gace Brulé verfaßten Liedtextes nachzuweisen.

Meiner Ansicht nach stammen die Kontraposita von Spielleuten, die die authentische Melodie nicht gekannt haben bzw. denen diese nicht zugesagt hat. Sie schufen eine neue Melodie, und mit dem Repertoire dieses Spiel-

manns kam das Kontrapositum dann in die uns bekannten Liedersammlungen.

Bei nachgetragenen Melodien besteht immer der Verdacht, daß es sich bei ihnen um Kontraposita handelt. Der Verdacht verstärkt sich, wenn eine Melodie durch einen Nachtrag ergänzt wird.

Interessant ist in dieser Hinsicht der ergänzende Nachtrag in Hs M fol. 72c von Rayn. 943 "Rois Thiebaut, sire, en chantant respondez", einem Jeu parti zwischen BAUDOIN und THIBAUT de CHAMPAGNE.

Documentum XXXVI

Die Melodie der ersten vier Verse in der Hs M stimmt mit der Melodie des Liedes in den Hss KNX O überein. Von V. 5 ab fehlt der Eintrag der Melodie in Hs M, er wurde in etwas plumper Notation später nachgetragen. Der Vergleich mit der intakten Melodie in den Hss KNX O zeigt, daß der Notenschreiber des Nachtrags die richtige Fortsetzung der in M begonnenen Melodie nicht gekannt hat. Dieser Nachtrag hat aber auch nichts zu tun mit der Melodiefassung des Jeu parti in der Hs V fol. 22d, die von der Haupttradition ebenfalls abweicht. Nun ist Rayn. 943 ein Kontrafaktum von Rayn. 671 "Merci clamant de mon fol errement" des CHASTELAIN de COUCI, sodaß uns zur Kontrolle die Melodie von 671 zur Verfügung steht. Daraus ergibt sich, daß die Melodie der Hss KNX O mit der Hauptmelodie von 671 übereinstimmt; die nachträgliche Ergänzung der Melodie in M findet keine Stütze in 671; sie muß als unzulänglich ausgeschaltet werden.

Abschließend mag noch ein Fall erwähnt werden: Rayn. 1789 "Se j'ai chanté sans guerredon avoir" von ROBERT de CASTEL. In den Hss Z, O, KNX und VR liegt die gleiche Melodie vor, die auch von dem Kontrafaktum, dem anonymen Marienlied Rayn. 1607 "La volontés dont mes cuers est ravis" benützt wird. In Hs M fol. 161v sind nun die beiden ersten Strophen des Liedes jeweils mit einer anderen Melodie mensural nachgetragen. Zum besseren Vergleich wird die Melodie der Haupttradition nach der Hs Z fol. 23r zwischen die beiden Melodien aus Hs M gesetzt:

Documentum XXXVII

Die nachgetragenen Melodien sind nicht nur von der Haupttradition verschieden sondern auch unter sich. Welcher Zweck mit dem Nachtrag verbunden werden sollte, ist schwer einzusehen. Man könnte an Motetus und Triplum einer Motette denken, aber auch in diesem Bereich ist bei der älteren Motette nicht bekannt, daß die Texte einer dreistimmigen Motette den Strophen eines Liedes entnommen wären, zudem fehlt der Ténor. Man könnte höchstens an ein Durchkomponieren des Liedes denken, wie derartige Fälle aus lat. Conductus zur Genüge bekannt sind.

Zu den in Hs M nachgetragenen Melodien sei noch festgestellt, daß sie ohne Ausnahme singulär sind, d.h. in keinem Fall mit den älteren Melodien der Haupttradition übereinstimmen, so daß ihre mensurale Auf-

zeichnung keinen Aufschluß über die Rhythmik der nicht mensural überlieferten Weisen geben kann. Das Kapitel über die Kontraposition mag mit dieser Feststellung seinen Abschluß finden.

Wir haben einige Gedanken zum Thema "Kontraposition" zur Sprache gebracht, ohne Endgültiges aussagen oder das Gebiet abgrenzen zu wollen.

Über die Kontraposition fehlen so gut wie alle einschlägigen Untersuchungen. Doch dürfte schon jetzt feststehen: die Bedeutung der Kontrafaktur wird sie nie erlangen.

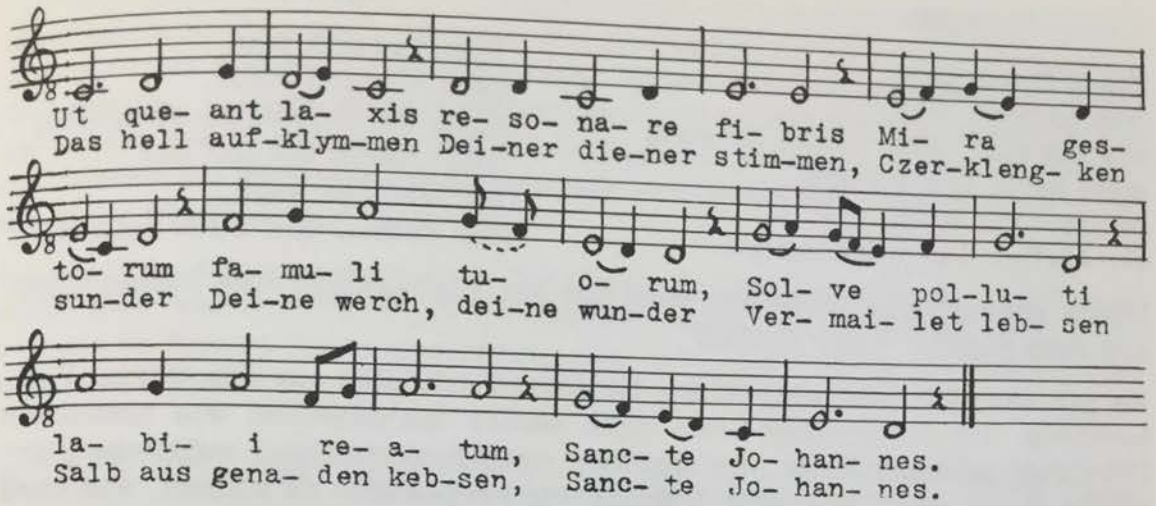
Bei der Besprechung der einzelnen Beispiele sind wir bereits mit den verschiedenen Anwendungsgebieten in Berührung gekommen, ohne daß näher auf sie eingegangen werden konnte. Das sei zusammenfassend hier getan, denn im Lauf der Zeit hat sich die Kontrafaktur zu einem wichtigen Hilfsmittel der Liedforschung, speziell der Erforschung des mittelalterlichen Liedes entwickelt.

Sehr oft begegneten geistliche Lieder als Kontrafakta: sie stellen in der Tat den größten Prozentsatz der Nachbildungen dar. So sind z.B. von den 29 altfrz. Liedern der Sammlung geistlicher Lieder der Hs V fol. 148b bis 155a bisher 13 als Kontrafakta nachgewiesen worden. Da die letzten 12 Lieder ohne Notation überliefert sind, ist eine Kontrolle nicht möglich, aber immerhin dürften noch 3 Lieder als Kontrafakta in Betracht kommen. Von der 16 Lieder umfassenden Sammlung altfrz. geistlicher Lieder der Hs D fol. 120 bis 127 sind 9 Stücke als Kontrafakta erkannt worden, die übrigen stammen z.T. von namhaften Autoren wie ADAM de la HALLE, GUILLAUME li VINIER, JACQUES li VINIER und PIEROT de NESLE. Die Kirche hatte großes Interesse an dem volkssprachigen geistlichen Lied, denn mit ihm vermochte sie die große Menge der Gläubigen auch außerhalb des Gotteshauses anzusprechen.

Nicht minder geschätzt war der Einfluß, der von Hymnen ausging, die in die Volkssprache übertragen worden waren. Mögen sie auch in erster Linie in Nonnenklöstern bei gemeinsamer Arbeit, in Erholungspausen oder im Krankenzimmer gesungen worden sein, sie blieben nicht Liedgut der Klöster, sondern fanden ihren Weg in die Welt, und kaum ein anderes Mittel war geeigneter, das Gedankengut der Kirche ins Volk zu tragen als das des volkssprachigen Kirchenliedes.

Als frühes Beispiel sei auf die ahd. Übertragungen der Murbacher Hymnen hingewiesen. Da die Melodien zumeist mit übernommen wurden, ist die formale Übereinstimmung zwischen Vorbild und Nachbildung gegeben. Als Beispiele führen wir weniger bekannt gewordene Übersetzungen einiger Hymnen an: "Veni redemptor gentium" durch "Kom, du loser der heydenen", oder "A solus ortus cardine" durch "Van des de sunne nu up gheit", oder "Corde natus ex parentis" durch "Van synes vaders hertz geboren", oder "Ave maris stella" durch "Ik grozt dy, meres sterne", oder "Verbum supernum prodiens" durch "Dat hoohe word hir neder quam" bzw. die Sequenz "Laude Syon salvatorem" durch "Love du schower dynen loser" [Mi 131 ff].

Bekannt sind die Bearbeitungen geistlicher Lieder und Hymnen durch den Mönch von Salzburg, der sehr wahrscheinlich identisch ist mit dem 1364-1375 amtierenden Abt Johannes Rossess II. von St. Peter in Salzburg. Sein Kontrafaktum der Hymne: "Ut queant laxis, resonare fibris" des Paulus Diaconus:



läßt ohne weiteres die Rhythmisierung der bekannten Hymne, ihr sapphisches Versmaß, erkennen. (Die ersten Silben der Halbverse haben bekanntlich die Solmisationssilben abgegeben.)

Besonders gut eignete sich das geistliche Liedkontrafaktum zur Verbreitung des seit dem 12. Jahrhundert wieder neuen Aufschwung nehmenden Marienkults. Gautier de Coinci verstand sich meisterhaft darauf, die Liedliteratur seiner Zeit in den Dienst der Marienverehrung zu stellen.

Wir hatten bei seinen Kontrafakta feststellen können, wie geschickt er war im Umbiegen des weltlichen Sinnes in einen geistlichen, indem er z.B. "amie" durch "mere Dieus" ersetzte. Ähnliches ist später auch anderweitig zu beobachten. Wie z.B. das alte Tagelied-Motiv, der Weckruf des Wächters, der die Liebenden zum Scheiden mahnt, umgebogen wird, zeigt ein Kontrafaktum des "Hohenfurter Liederbuch" [Bäumker, 45]. Die enge Anlehnung an das Vorbild ist auch hier bezeichnend:

Vorbild:	Kontrafaktum:
Wol auff, wir wollens wecken, wecken ist an der zeit,	Wol auf, wir wellens wecken; es ist wol an der zeit,
daz wir sie nicht erschrecken wo lieb und lieb beinander leit.	den sünder auferschrecken, wo er in sünden leit.

Der Weckruf an die "beinander liegenden Liebenden" wird umgedeutet in den Weckruf an die "in sünden liegenden".

Wie die Vertauschung von nur zwei Substantiven genügt, um den Sinn des weltlichen Vorbilds umzubiegen, mögen folgende Strophen zeigen [Hen 239]:

Vorbild:	Kontrafaktum:
Elend bringt pein dem hertzen mein, das ich dich, lieb, muss meiden; mein hertz schreit ach vor leid der sach, der klaffer thut mich neiden.	Elend bringt pein dem hertzen mein, dass ich trübsal muss leiden; mein hertz schreit ach für leid der sach, der Sathan thut mich neiden.

Durch geringfügige Änderung wird aus der Liebesklage eine Sündenklage, aus dem Klaffer - der Teufel.

Es gab auch Dichter, die hofften, Gewinn zu schöpfen aus der weiten Verbreitung, die das profane Lied, dank seiner melodischen wie textlichen Substanz, gefunden hatte, die meinten, weithin verbreitete weltliche Vorbilder durch moralisierende Umdichtung verdrängen zu können, wie etwa der "Rechten Doktor und Kayserliche gekrönte Poet" Heinrich Knaust, der 1571 in Frankfurt a. Main "Gassenhawer, Reuter- und Bergliedlin, Christlich moraliter unnd sittlich verändert" herausgab, "damit die böse, ergerliche weiß, unnütze unnd schampare Liedlin, auff Gassen, Felde, Häusern, unnd anders wo zu singen, mit der zeit abgehen möchte, wann mann Christliche, gute, nützliche Texte unnd wort darunter haben köndte".

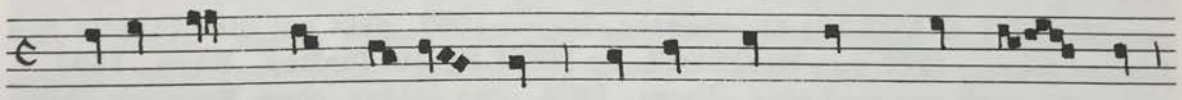
Die Kontrafaktur ist vielleicht auch dazu berufen, einen Bezirk der liturgischen Musik aufzuhellen: das Eindringen weltlichen Musikgutes in den Bereich der Ordinariums-Melodien. In der Hs Bamberg, Staatsbibliothek R.B. 196 z.B. steht auf fol. 10 neben dem Kyrie und auf fol. 17 neben dem Sanctus 5, das mit dem Tropus: "Angeli et archangeli" versehen ist, jeweils der Marginaleintrag "Rosengarten". Sollten darin nicht Hinweise zu erblicken sein auf weltliches Melodiegut? Zumal die Melodien den sonst im Kirchengesang verpönten Leittonschritt aufweisen [HSchw 118].

Gewöhnlich waren es die weltlichen Lieder, die das Kontingent der Vorbilder stellten, aus dem die geistliche Dichtung ihre Wahl zu treffen pflegte. Umgekehrt lagen die Verhältnisse bei der Parodie; ihr gaben manchmal Sequenzen Anlaß zu humorvoller Travestierung. So wurde die verbreitetste aller Sequenzen: "Verbum bonum et suave" umgeformt in "Vinum bonum et suave" [Aufsess, im Anzeiger für deutsches Altertum (1833) 189]; das anglonormannische Trinklied Rayn. 7a "Or hi parra: la cerveyse nos chauntera" entnimmt der berühmten Weihnachtssequenz: "Letabundus, exultet fidelis chorus" nicht nur die Melodie, sondern auch seine textlichen Pointen [GIM 259 und GafrzL 2,46].

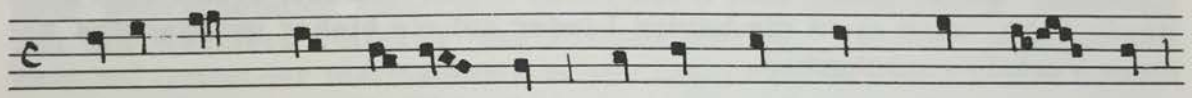
Parodien im Mittelalter beschränkten sich natürlich nicht auf geistliche Vorbilder, sie bedienten sich ebenso gern weltlicher Vorlagen, wenn diese für ihre Belange brauchbar erschienen. So hat z.B. das im 15. Jahrhundert weit verbreitete weltliche Lied: "J'ai prins Amours a ma devise", mit dem die bekannte Liederhandschrift Dijon, Bibl. de la Ville 517 beginnt, die Parodie: "J'ai pris deux pous dans ma chemise" hervorgerufen [PiDr 2,114].

Von dem prov. Sirventés wird angenommen, daß es ein "Lied im Dienste einer anderen Melodie", also ein Kontrafaktum sei [Storost]. Allerdings wird sich die Annahme, ein Sirventés müsse eine präexistierende Melodie benützen, infolge der Lückenhaftigkeit der musikalischen Überlieferung im Gebiet der Troubadour-Kunst nicht nachprüfen lassen. Soweit geistliche Lieder als Sirventés angesprochen werden können, dürfte die Annahme einer Kontrafaktur zutreffen.

Im nordfrz. Sprachgebiet tritt die Bezeichnung: "serventois" stark zurück; aber auch hier beweist die Bemerkung in der Hs C fol. 22r "Serventois de Nostre Dame sus: Amans fin", wie auch die nachprüfbare Identität der Melodie



199 A-i-mans fins et ve-rais Se li mons ert vostre en pais



198 A-i-mans fins et ve-rais De-bo-nai- re- tés et pais

daß das geistliche Serventois Rayn. 198 "Aïmans fins et verais" von LAMBERT FERRI ein Kontrafaktum des Liedes Rayn. 199 "Aïmans fins et verais" von GAUTIER d'ESPINAL ist.

Auch das gegen 1228 entstandene Streitgedicht, das "Serventois mon signeur HUON de le FERTE": Rayn. 699 "Je chantasse volentiers liement" benützt vorhandenes Melodiegut, die Melodie des genau so beginnenden Liedes Rayn. 700 "Je chantasse volentiers liement" des CHASTELAIN de COUCI.

Eine besondere Stellung im Rahmen der Kontrafaktur nimmt das Jeu parti ein, jene eigenartige, dialogische Liedgattung, in deren Vortrag sich - wie es der Name schon andeutet - jeweils zwei Partner teilten. Diese Liedgattung erfreute sich besonders in Nordfrankreich großer Beliebtheit: geistreiche, rhetorische Dialektik verbunden mit einem mehr oder weniger kräftigen Einschlag von Erotik kamen hier dem frz. Nationalcharakter weitgehend entgegen.

Das Jeu parti, in dem zwei Partner abwechselnd von Strophe zu Strophe ihre entgegengesetzte Ansicht verteidigen, verdankt den Dichter- und Sängerzusammenkünften in den Sängerschulen, den sogen. "Puis", seine Existenz. Während der erste Partner eine dilemmatische Frage aufwirft, entscheidet sich der zweite Partner für die eine oder die andere Lösung, und dem ersten Partner verbleibt die Aufgabe, die übriggebliebene Lösung zu vertreten. Es hieße nun, die Aufführbarkeit des sich aus dem Wortgeplänkel ergebenden Liedes in Frage stellen, wollte man dem zweiten Part-

ner neben den textlichen Schwierigkeiten technischer Art noch musikalische aufbürden, die darin bestanden, daß er seinen Text nach einer vielleicht zum erstenmal gehörten Melodie zu dichten gehabt hätte.

Man dürfte die musikalischen Schwierigkeiten ausgeschaltet haben, indem man sich von vornherein auf eine den beiden Partnern wohlbekannte Melodie einigte, so daß das Jeu parti ursprünglich keine eigene Melodie besaß, sondern ganz von der Kontrafaktur lebte.

Diese Annahme wird von der Überlieferung in mehr als einer Beziehung bestätigt. Von den 9 Jeux partis THIBAUT's de CHAMPAGNE sind - soweit bis jetzt nachweisbar - 7 als Kontrafakta anzusehen: zwei - Rayn. 332 und 943 - benützen Melodien des CHASTELAIN de COUCI, Rayn. 700 und 671; ein drittes, Rayn. 334, folgt der Melodie des Liedes Rayn. 739 von MONIOT d'ARRAS; ein viertes, Rayn. 1097, geht auf die Melodie des Liedes Rayn. 1227 von BLONDEL de NESLE; ein fünftes, Rayn. 1666, - und wohl auch ein sechstes, Rayn. 1804, das leider ohne Notation überliefert ist, - imitiert das Lied Rayn. 2063 von RAOUL de SOISSONS; ein siebentes, Rayn. 1393, teilt seine Melodie mit Thibauts religiösem Lied Rayn. 1410, wenn nicht die beiden Lieder auf ein bisher unbekanntes älteres Vorbild zurückgehen.

Diese Kontrafaktur bei Thibaut ist besonders auffällig, weil es sich bei ihm um einen der fruchtbarsten Liederkomponisten des 13. Jahrhunderts handelt. Wir dürfen also nicht musikalisches Unvermögen annehmen, sondern sind berechtigt, in der Benützung präexistierender Melodien einen Ausfluß der eben geschilderten Zwangslage zu erblicken.

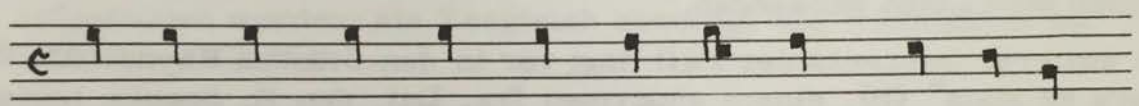
Da keine Originalmelodien zu Thibauts Jeux partis existieren, wird klar, warum drei Stücke, nämlich Rayn. 294, 332 und 1804 ohne Melodien überliefert sind, obwohl die Lieder Thibauts zu den am besten dokumentierten Liedern der Trouvère-Kunst gehören.

Das Fehlen von Originalmelodien bei den Jeux partis erklärt weiter das Vorkommen von fünf Jeux partis-Sammlungen, die lediglich als Texthandschriften angelegt sind, nämlich die Hss E (= Rom, Bibl. vat. Reg. Christ. 1522); R (= Paris, Bibl. nat. fr. 1591); Q (= Paris, Bibl. nat. fr. 1109); o (= Bern, Stadtbibl. A 95[1]) und I (= Oxford, Bodleiana, Douce 308), in der allerdings die Liedtexte aller Abteilungen ohne Noten überliefert sind.

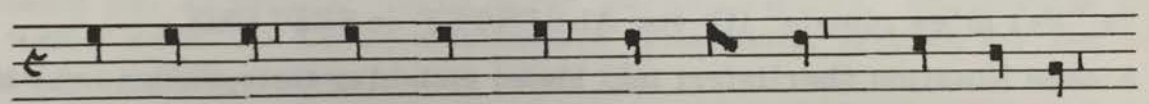
Daß die Jeux partis der Originalmelodien ermangelten macht verständlich, weshalb die Hss, die Jeux partis mit Melodien versehen überliefern, gerade in der Musiküberlieferung so stark divergieren, wie das in diesem Ausmaß bei keiner anderen Gattung zu beobachten ist [GSimon 64].

Wie wir gesehen haben, ist die Kontrafaktur für die Musikwissenschaft von unschätzbarer Bedeutung. Sie leistet wertvolle Dienste bei der Lösung rhythmischer Probleme [GStreifz]; sie zeigt Zusammenhänge auf, die ohne sie nicht sichtbar geworden wären. Sie gewährt des öfteren auch die Möglichkeit, Fehlendes oder Verlorengegangenes zu ersetzen.

Bekanntlich war das Eintragen der Melodien in den Hss Notenschreibern vorbehalten. Stand ein solcher einmal nicht zur Verfügung, dann unterblieb die Eintragung der Notenzeichen. Geschah dies bei markanten Stükken, so wäre die dadurch entstandene Lücke besonders schmerzlich, bestünde nicht die Möglichkeit, daß diese Melodien als Vorlage für Kontrafakta gedient, sodaß auf diesem Weg der Verlust wieder gut gemacht werden kann. Je umfangreicher Werke sind, um so leichter läßt sich textmetrisch schon feststellen, ob zwischen ihnen ein verwandtschaftlicher Zusammenhang besteht oder nicht. Zu diesen Werken gehören in erster Linie Sequenzen, Lais, Descorts und Leiche. Diese Stücke setzen sich aus einer Anzahl von einzelnen Teilen, Versikeln, Doppel- oder Tripelversikeln zusammen, von denen die meisten eine besondere, charakteristische Form aufweisen, d.h. sie bestehen aus einer bestimmten Zahl von Versen, deren Silbenzahl und Reimanordnung dem Versikel seine eigene Gestalt verleihen. Stimmen nun zwei oder mehrere Lais in ihrem Bau überein, wie etwa der Lai "Markiol" Pill 461.124 "Gen menais Quan del cais", der frz. Lai Rayn. 192 "Flours ne glais N'oisiaus jais", der sehr wahrscheinlich GAUTIER de COINCI zuzuschreiben ist, und der Lai des Kanzlers PHILIPP der Pariser Kirche: "Veritas, Equitas", so kann auf Grund der metrischen Analyse angenommen werden, daß es sich um Kontrafakta handelt. Die musikalische Überlieferung bestätigt die Annahme für den prov. und den lat. Lai.

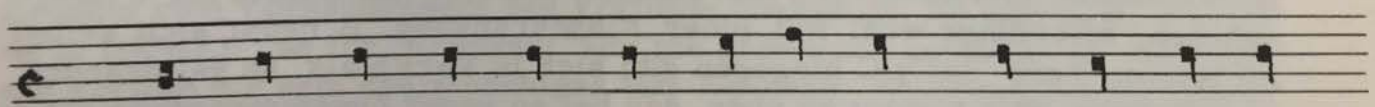


Gen me-nais Quan de cais En eis lais Mar-ki-ol

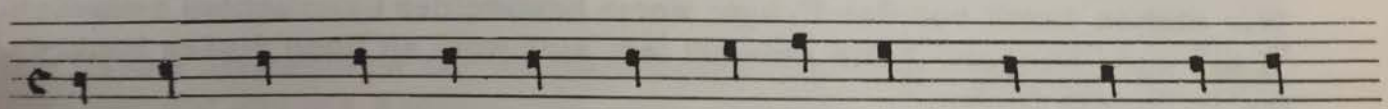


Ve- ri-tas E- qui-tas Lar-gi- tas Cor-ru-it

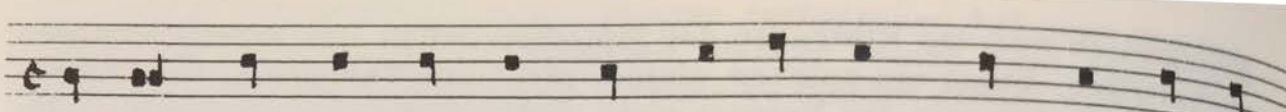
Die Notation des frz. Lai fehlt in der Hs T, und in der Hs MüA ist sie nur von Vers 169 ab vorhanden [Fak GLai Taf I]. Die musikalische Überlieferung in dieser Hs stimmt von Vers 169 ab mit der Fassung der beiden anderen Lais überein [GLais 10]:



[Car] nus d'en-fer-nal ver-gon- de Ne nos puet de-fen-dre ..



Dom-na fres-ca, gent'e blon-da Non posc mais a- ten-dre ..



Wir sind daher berechtigt, die verloren gegangenen Teile der Melodie aus den beiden anderen mit Musik überlieferten Lais zu ergänzen [GLais 4].

Ein schönes Beispiel, wie aus der Kontrafaktur die Melodie zu einem mhd. Leich gewonnen werden kann, bietet der anonyme lat. Leich der Hs München, Staatsbibliothek cod. lat. 5539. H. SPANKE ist es mit Hilfe textmetrischer Analyse gelungen, in dem lat. Leich: "Syon egredere munc de cubilibus" das Kontrafaktum des mhd. Leichs des Tanhusers: "Ich lobe ein wip, diu ist besser danne guot" zu erkennen. Die Identifikation erfährt in den Schlußversen der beiden Stücke:

Tanhuser:	Nu ist dem videlaere Sin videlboge enzwei
lat. Leich:	Quia nunc dictaturi: Der sait, der ist en zwei

eine schöne Bestätigung [Spanke, ZdA 69 u. ZMw 14 (1931) 385]. Wenn auch textmetrische Differenzen zwischen den beiden Stücken bestehen, so läßt sich die von dem Kontrafaktum überlieferte Melodie doch sehr gut für den mhd. Leich verwenden.

Ein weiterer interessanter Fall liegt vor in den Stücken Rayn. 192a "Ne flours ne glais" (B), einem anonymen frz. Lai, den H. Spanke textmetrisch als Kontrafaktum des frz. Lai Rayn. 284 "Bel m'est li tens" (A), als dessen Autor COLIN MUSET angesehen wird, erkannt hat, und Pill 16.7a "Bel m'es oimais" (C) von ALBERTET de SESTARO.

Da A ohne Notation überliefert ist, bietet sich hier Gelegenheit, die Melodie für A von B zu übernehmen. Der Bau des prov. Stückes C ist nicht nur der gleiche wie der von A und B, sondern auch die Reime stimmen weitgehend mit denen von A überein. Zudem schließen die drei Stücke mit dem gleichen Reimwort:

A: Amors requise B: lai requise C: tro a Risa

An der Zusammengehörigkeit der drei Stücke besteht kein Zweifel. Da C ohne Notation überliefert ist, läßt sich die Melodie von B auch für C übernehmen, allerdings wohl mit einer Einschränkung. B nennt sich selbst im letzten Vers "lai"; C hingegen gibt sich in Vers 5 als "un gai descort" zu erkennen. Wie kommt es aber, daß bei so enger Zusammengehörigkeit der Stücke sich das eine als "Lai", das andere als "Descort" bezeichnet?

Wir stehen damit vor der Frage: worin besteht der Unterschied zwischen "Lai" und "Descort"? Die Antwort läßt sich wohl an Hand dieses konkreten Beispiels finden.

Im Bau besteht, wie die Gegenüberstellung zeigt, kein Unterschied; daß Textlücken vorhanden sind, ist für die Beurteilung des Baues irrelevant. Ebenso wenig kann die mit diesem Bau eng verbundene Linienführung der Melodie, von geringen Varianten abgesehen, schwerwiegenden strukturellen Abweichungen unterworfen gewesen sein, es sei denn, C hätte eine völlig neue Melodie besessen, was unwahrscheinlich ist.

Wenn man die Bedeutung von "descort" als Gegensatz zu "accort" in Betracht zieht, kann sich das "Nichtübereinstimmen" wohl nur auf die Interpretation der Rhythmik der übernommenen Melodie beziehen, so daß man bei den "Descorts" von vornherein an Kontrafakta zu denken hat, bei denen eine rhythmische Umgestaltung der präexistierenden Melodie stattgefunden. Das gäbe der Bezeichnung "Descort" einen unmißverständlichen Sinn, denn "Unstimmigkeit" kann doch nur an einem als "accort" bekannten Verhalten wahrgenommen werden.

Auch im Gebiet der Motette kennen wir Fälle, in denen es gelingt, aus der Kontrafaktur Lücken in der Überlieferung zu schließen. Die Motette [535] "Quant froidure trait a fin encontre la saison" ist in der Hs W_2 fol. 134r ohne Anfang überliefert. Den Text kannten wir aus der Text-Hs Cl (= Paris, Bibl. de l'Arsenal 6361) pag. 745; jedoch erst die Tatsache, daß die Motette [535] ein Kontrafaktum der Motette [532] "Agmina melitie celestis omnia" ist, ermöglichte die Rekonstruktion des in der Hs W_2 fehlenden Melodieteils [GIM 284]. Inzwischen ist die Hs La Clayette wieder aufgefunden worden; ein Vergleich bestätigt die Richtigkeit der Rekonstruktion [GCl 45].

Ebenso ist der Anfang der Motette [358] "Encontre le nouvel tans" in der ältesten Motettenhs MüA verloren. Nun geht die Motette auf die St.V.-Clausula Nr. 11 zurück, durch deren Marginaleintrag: "Encontre le nouvel tens d'esté" die Lücke musikalisch vollständig, textlich bis auf acht Silben ausgefüllt werden konnte [GStV III].

Die geistlichen Kontrafakta stellen das Hauptkontingent der Gattung dar. Es war verhältnismäßig leicht, erfolgreichen Melodien weltlicher Lieder einen der Melodie angepaßten lat. Text zu geben. Auf diese Weise erhielt mancher lat. Conductus eine ansprechende Melodie. Die Textanfänge der Vorbilder werden uns oft genannt, wie oben gezeigt wurde. Wir besitzen in vielen Fällen auch den vollständigen Text der Vorlage in anderen Hss; mitunter aber ist die Angabe des Textanfangs des Vorbilds das einzige Zeugnis vom Vorhandensein des Vorbilds überhaupt. So gibt z.B. ADAM de la BASSEE das frz. Rondeau: "Qui me grieve ma cointise, se jou l'ai" als Vorbild für sein dreistrophiges lat. Rondeau "Nobilitas ornata moribus" auf fol. 36r der Hs Lille, Bibl. de l'Université,an. Wir kennen von dem altfrz. Rondeau nur den eben zitierten Anfang, dazu die vollständige Melodie [GRond 1,279 u. 2,219].

Die Hs des Mysteriums der Heiligen Agnes, Hs Chigi, gibt auf fol. 72v, 74r, 80r und 84v die Anfänge von prov. weltlichen Liedern als Vorbilder an; bedauerlich ist, daß wir die Texte dieser Lieder nicht kennen,

weil sie zum größten Teil dem volkstümlichen Repertoire angehören [GNachl 1,238 u. 2,115].

Ähnlich liegen die Verhältnisse auch bei den Kontrafakta von HEINRICH von LOUFENBERG, die uns Melodien zu nicht mehr vorhandenen oder jedenfalls noch nicht wieder aufgefundenen Texten übermitteln [Böhme 203].

Frankreich war im 12. Jahrhundert die hohe Schule für die Erziehung der jungen deutschen Ritter. Nicht nur der Landgraf Ludwig der Eiserne von Thüringen hat seine Söhne 1161 mit einem Empfehlungsschreiben [GDdM 540 Anm.] an den Hof König Ludwigs VII. geschickt, um ihnen eine vollendete höfische Ausbildung zuteil werden zu lassen; auch manch ein anderer deutscher Fürst wird es getan haben. Wie groß die Zahl derer gewesen sein muß, die durch einen Aufenthalt in Frankreich mit der französischen Sprache und Kultur vertraut wurden, geht allein schon aus der Menge der frz. Lehnwörter hervor, die in jener Zeit ins Mhd. aufgenommen worden sind. Sie konnten nur auf dem Weg der mündlichen Verbreitung Eingang gefunden haben.

Es waren aber deutsche Fürsten, wie etwa der am frz. Hof erzogene Hermann, der später als Landgraf von Thüringen die Dichter und Sänger an seinem glänzenden Hof versammelte und durch seine Freigebigkeit als Gönner sich ein dauerndes Verdienst um die deutsche Literatur erworben hat, die als Kenner und begeisterte Bewunderer der frz. Literatur ihren Einfluß zur Verbreitung eben dieser Literatur in Deutschland geltend gemacht haben.

In jener Zeit entstand der deutsche Minnesang als Nachbildung von frz. und prov. Vorbildern. Deutsche Ritter wie Friedrich von Husen, Heinrich von Veldeke, Rudolf von Fenis-Neuenburg, Ulrich von Gutenburg, Bernger von Horheim u.a.m. haben sie übernommen. Mit der Melodie der Lieder wechselten auf deutschen Boden über ihr Strophenbau und ihre Rhythmik, wofür das geradezu unvermittelte Auftreten des "Dreisilben-Taktes" | ♩. ♩ ♩ | Zeugnis ablegt.

Daß die Übernahme romanischer Melodien keine unbewiesene Hypothese ist und keineswegs nur in den frühesten Zeiten des Minnesangs praktiziert wurde, zeigt das Palästina-Lied von Walther von der Vogelweide, das eine Kontrafaktur des prov. Liedes Pill 262.2 "Lanquan li jorn son lonc en mai" von Jaufré Rudel ist [GMwk 12 u. 51]. Und noch 1225 belegt Ulrich von Lichtenstein's "Frauendienst" die Übernahme einer romanischen Melodie zum Zwecke der Kontrafaktur [G 7 Mel 74].

1923 reiften die ersten Früchte dieser Forschung heran, die 1924 veröffentlicht wurden [G 7 Mel]. Seither ist die Zahl der mhd. Kontrafakta um manches Stück erweitert worden. Aufgabe der Forschung wird es sein, nicht nur die reguläre Kontrafaktur heranzuziehen, sondern zu suchen, auch die übrigen Zweige der Kontrafaktur auszuwerten. Einen schönen Anfang hat bereits J. A. Huisman gemacht. Aus seiner Arbeit [Huisman] dürfte ersichtlich geworden sein, daß textmetrische Analysen auch auf dem Gebiet der Germanistik Entdeckungen ermöglichen.

Großes Interesse hat die Wissenschaft von jeher der Aufhellung wechselseitiger kultureller Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern entgegengebracht; bekanntlich pflegen geistige und kulturelle Strömungen nicht an den Grenzen des eigenen Volkstums Halt zu machen. Wir wissen von diesen Strömungen und sind bestrebt, den Weg kennen zu lernen, auf dem sie eingedrungen sind. Der Liedaustausch, der zwischen Nachbarvölkern stattgefunden hat, führt zu einem unleugbaren Nachweis zwischenvolklicher Beziehungen; wer hierbei der Gebende bzw. Empfangende war, wird sich in den einzelnen Fällen durch die Kontrafaktur feststellen lassen.

Auf die engen Beziehungen zwischen der altfrz. und der altprov. Liedliteratur ist schon öfter hingewiesen worden [MRap].

Auf dem Boden Frankreichs begegnen wir einigen Liedern, die uns in zweisprachigem Gewand überliefert sind und die so weitgehend übereinstimmen, daß man auf den ersten Blick nicht entscheiden kann, ob die französische oder die provenzalische die ursprüngliche Fassung darstellt. Kurz möchten wir diese Stücke "Doubletten" nennen. Hier wäre z.B. das Lied von Richard Löwenherz, Rayn. 1891 "Ja nus hons pris ne diroit sa raison", anzuführen, das als Pill 420.3 "Ja nuls hom pres no dira sa razo" lautet. Dieses Beispiel weist nicht nur auf eine enge Interessengemeinschaft von Nord und Süd hin sondern zeigt auch, wie verhältnismäßig leicht ein Lied von dem einen in das andere Repertoire hinüberwechseln konnte. Bekannt ist auch die Tatsache, daß in den Hss Paris, Bibl. nat. fr. 844 und 20050 eine ganze Reihe von prov. Liedern in französischer Umschrift Aufnahme gefunden haben, ein Umstand, dem wir die Erhaltung macher prov. Liedmelodie verdanken.

In allen diesen Fällen wird man natürlich nicht von Kontrafaktur reden können; aber der Übergang von einem Sprachbereich in den andern geht doch nicht immer glatt vonstatten; denn dem Sprachgebrauch der einen Sprache braucht der der anderen nicht zu entsprechen. Es werden daher in den Doubletten manche Wendungen durch andere ersetzt werden müssen, wie wir das an der anonymen Pastourelle Rayn. 584 "Quant se rejöissent oisel" und deren prov. Doublette der Hs R fol. 29 erkennen können [BRuP 31 bzw. 343].

Es kommen aber auch Fälle vor, in denen die beiden Fassungen größere Abweichungen aufweisen, wie etwa die anonyme Pastourelle Rayn. 1364 "Chevauchai mon chief enclin", deren prov. Doublette in der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 856 fol. 376a einer Bearbeitung schon recht nahe kommt [BRuP 106 bzw. 358]. Einen Schritt weiter, dann sind wir bei der freien Übertragung, d.h. der Kontrafaktur, von der bereits oben die Rede war.

Immerhin bietet die Erscheinung der Doubletten Ansatzpunkte zu fruchtbringender Forschung. In den weitaus meisten Fällen wird die Urgestalt der Doubletten zu ermitteln sein, d.h. man wird entweder die frz. oder die prov. Fassung als die des Herkunftlandes ermitteln können. Ist nun etwa die Originalfassung der Melodie durch irgend einen Umstand verloren gegangen, also unbekannt, so kann aus der Doublette die autochthone

Melodiefassung wieder hergestellt werden. Auf diese Weise läßt sich z.B. nicht nur die frz. Originalfassung des Liedes Pill 420.1 "Dalfin, ieus voill desresnier" von Richard Löwenherz, das in keiner frz. Fassung bekannt ist, wiederherstellen - umgekehrt ist es auch gelungen, die prov. Urfassung der Motette [319] "El cor ai un' alegransa" zu rekonstruieren [Sti 131]. Dadurch wird es möglich, die spärlichen Proben der prov. Motettenliteratur um ein interessantes Stück zu bereichern [GNachl 1,256 u. 2,125].

Uns gehen besonders an die Beziehungen zwischen unserem Volkstum und dem des westlichen Nachbarn. In dieser Hinsicht zeigt die mhd. Liedliteratur deutliche Zeichen französichen Einflusses.

Wohl ist das Vorhandensein lateinischer, auf frz. Boden entstandener Lieder in einer ganzen Reihe von deutschen Hss - ich nenne hier nur die bekannteste Hs, die der "Carmina Burana", - ein Beweis für die Bedeutung der frz. Liedkunst für unsere Heimat. Da aber das lat. Lied nur in einem beschränkten, wenn auch einflußreichen Kreise zu Geltung kommen konnte, mußte ihm eine Breitenwirkung versagt bleiben, die nun einmal Voraussetzung ist für die Durchdringung weiterer Schichten des Volkes.

Größeren Erfolg versprach die Übersetzung lateinischen Liedgutes in die Volkssprache oder deren entsprechende Bearbeitung. So dürfte z.B. der Kanzler Philipp sich eine breitere Wirkung seines lat. Liedes "Quisquis cordis et oculi" versprochen haben durch Übersetzung in die frz. Sprache, Rayn. 349 "Li cuers se vait de l'ueil plaignant" [GIM 322].

Für die Motettenliteratur sei ein analoger Fall erwähnt: die frz. Motette [450] "Glorieuse Deu amie" gibt sich als eine enge Anpassung an die lat. Motette [448] "O Maria, maris stella" zu erkennen [GIM 269].

Wenn es nun gelingt, deutsche Kontrafakta fremder Vorbilder festzustellen, dann kann das als sicherer Beweis einer Beeinflussung durch das Ausland angesprochen werden. Dieser Nachweis ist für das mhd. Lied erbracht worden: für eine Reihe mhd. Lieder konnten prov. und altfrz. Vorbilder nachgewiesen werden [G 7 Mel. u. Spanke, in ZrPh 49,191].

Gute Dienste wird die Kontrafaktur auch bei der Erschließung älteren Melodiegutes leisten können. Mitunter sind Melodien von Vorbildern - besonders wenn sie der älteren Zeit angehören - nicht mehr erhalten, wohl aber die des jüngerer Zeit entstammenden Kontrafaktums. Wenn es gelingt, eine Kontrafaktur zu einem älteren Vorbild, das ohne Melodie überliefert ist, nachzuweisen, wird man ohne Bedenken die Melodie des Kontrafaktums auch für das Vorbild übernehmen dürfen. Auf diese Weise war es z.B. möglich, die Melodien zu drei Liedern Bertran de Born's zurückzugewinnen.

CONON de BETHUNE (ca. 1150-1219) hat in seinem Lied Rayn. 1837 "Mout me semont Amours que je m'envoise" den gleichen Strophenbau und dieselbe im Mittellatein so beliebte Reimbehandlung wie Bertran de Born's Lied Pill 80.1 "Ai! Limozis, francha terra cortesa", d.h. bei

Conon wechseln die Reime -oise und -ois bei Bertran -esa und -eis ab, so daß mit großer Wahrscheinlichkeit Conon's Lied ein Kontrafaktum von Bertran's Lied ist, oder beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. Desgleichen stimmt Conon's Lied Rayn. 1325 "Bele doce dame chiere" im Bau mit Bertran's Lied Pill 80.9 "Chazutz sui de mal en pena" überein, und Conon's Lied Rayn. 1420 "Tant ai amé c'or me convient häir" ist im Strophenbau gleich mit Bertran's Lied Pill 80.19 "Ges de disnar no fora ..imais matis". Da die Melodien zu diesen Liedern nur von Conon, nicht von Betran überliefert sind, wäre eine Übernahme der Melodien der frz. Lieder für die fehlenden der prov. Lieder wohl gerechtfertigt [GNachl 1,281 u. 2,128].

Die Zurückgewinnung älterer Melodien aus jüngeren Kontrafakta wird für den älteren deutschen Minnesang von ganz besonderer Bedeutung: sie ist dazu berufen, die schmerzliche Lücke etwas auszufüllen, die in Bezug auf die Melodien unserer ältesten Minnelieder klafft.

Vom älteren Minnesang ist nur eine einzige vollständige Originalmelodie, die Melodie des "Palästinaliedes" von Walther von der Vogelweide, erhalten. Daneben besitzen wir noch zwei Fragmente zu Walthers Melodien und eines zu einem Lied Reinmars [Jostes, ZdA 53,348]. So dankbar auch wir für das Vorhandensein dieser Melodien im Münsterer Handschriftenfragment sind, über den empfindlichen Mangel an vollständigen Liedmelodien können sie nicht hinwegtrösten.

Daß die Münsterer Hs, wenigstens zum Teil, erhalten geblieben, ist uns noch in anderer Beziehung von größtem Wert: an zwei Stücken ist der Nachweis möglich, daß Walther sich der Kontrafaktur bedient hat, wir also mit gutem Recht die Kontrafaktur für die Findung von Walther-Melodien in Anspruch nehmen dürfen.

Die Melodie des "Palästinaliedes" [Maurer 2] ist die gleiche wie die Melodie des prov. Liedes Pill 262.2 "Lanquan li jorn son lonc en mai" von JAUFRE RUDEL [GTroub 12 u. 51]. Walther hat die schöne Melodie nicht sklavisch übernommen, er hat sie für seine Zwecke etwas abgewandelt [GLkXVIII].

J. A. HUISMAN hat nachgewiesen, daß Walthers zweiter Philippston: "Mir ist ein liet von Franken" [Maurer 11] die Melodie des bekannten Weihnachtsliedes: "Nu sis uns willekomen hêro Crist" benützt hat [Huisman 137]. Leider ist in dem Münsterer Fragment die Melodie nur für die ersten vier Verse erhalten. Es verblieb die Aufgabe, die Melodie für die zweite Hälfte des Walther-Liedes aus der Melodie der Vorlage zu rekonstruieren, was mit Hilfe der auf dem Gebiet der Kontrafaktur gesammelten reichen Erfahrungen durchaus möglich war [GWMel].

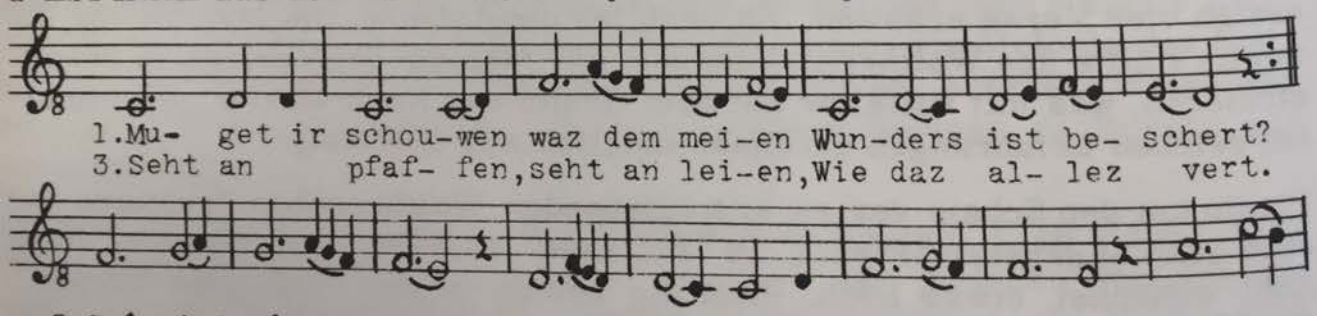
Plenio hat den Schatz der zu erschließenden Waltherschen Melodien auf etwa zehn angegeben [Plenio, in "Beiträge" 42,479]. Uns erscheint diese Zahl zunächst etwas hoch; denn die beiden in den "Carmina Burana" (= München, Staatsbibl. Clm 4660) neumiert aufgezeichneten Melodien

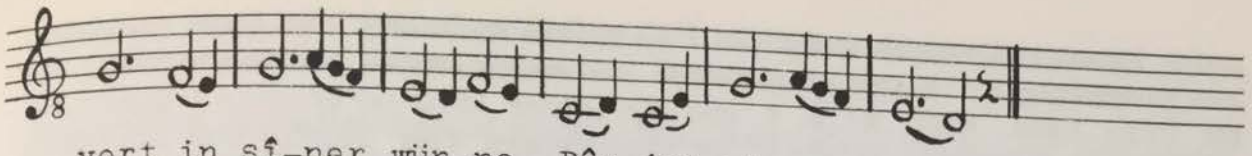
(und zwar auf fol. 61r zu "Virent prata hiemata" und der Waltherschen Strophe: "Wol dir meie, wie dû scheidest" als dritte Strophe des Liedes [Maurer 42], sowie die Melodie zu Walthers Parodie: "Lange swigen des hât ich gedâht" [Maurer 60] über REINMAR's: "Solde ab ich mit sorgen iemer leben", dessen Melodie von dem lat. Lied auf fol. 67r "Jam dudum amoris militem" übernommen wird) sind heute noch nicht übertragbar und fallen daher aus.

Dagegen kommen aus der Colmarer Liederhandschrift zwei Kontrafakta in Betracht, nämlich auf fol. 720r das Lied: "Mary, du bist das bernde ryss", das Walthers "Hof- und Wendelweise" und dementsprechend die Melodie seines Liedes: "Mit saelden müeze ich hiute ufsten" [Maurer 9, GWalther 36] benützt, sowie auf fol. 722r "Die trinitat gedryet", das Walthers "goldene weise" und dementsprechend die Melodie seines Liedes: "Friuntlîchen lac ein rîter vil gemeit" [Maurer 91] übernimmt [GWalther 38].

Einen weiteren Beitrag liefert Puschmanns "Singebuch" mit drei Kontrafakta, die drei echte Walther-Töne überliefern, nämlich auf fol. 174v das Lied: "Ich freu mich des das mir Gesaget ist zu danck", das Walthers Melodie des "ersten Atzetones", also des Liedes: "Mir hat her Gerhart Atze ein pfert" [Maurer 10] verwendet [GWalther 41], während das Lied auf fol. 175v "Das einunsechzigste kaputt" Walthers "feinen Ton" und dementsprechend die Melodie seines Liedes "Her keiser sît ir willekomen" [Maurer 13] übernimmt [GWalther 39]. Schließlich bringt Puschmann auf fol. 172b Walthers "langen Ton" zu dem Text: "Hie, hört wie in der Apostelgeschichte", in dem zweifellos die Melodie zu Walthers Lied: "Ich saz uf eime steine" [Maurer 7] steckt [GWalther 43].

J. A. HUISMAN hat überzeugend nachgewiesen, daß Walther sein Lied "Ich minne, sinne, lange zit" [Maurer 95] dem Lied Reinmars: "Daz beste daz ie man gesprach" [MF 160.1] nachgebildet hat. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß noch weitere präexistierende Melodien für seine Lieder in Anspruch genommen werden können. Das "Mailied" z.B. ist von C. v. Kraus als von der Vagantenpoesie beeinflußt angesprochen worden. Diese aber hängt aufs engste mit der altfrz. Lyrik zusammen, sodaß Walther sehr wohl eine afrz. Weise verwendet haben kann. Die gegebene Strophenform ist im älteren afrz. Liedgut nicht häufig; in Betracht kommt eigentlich nur Rayn. 2007 "Quant je voi l'erbe menue" von GAUTIER d'ESPINAL aus der Hs U fol. 51v [GWalther 47].





Auch für die Lieder, die den Dreisilbentakt aufweisen, wie etwa: "Uns hat der winter geschat über al" könnte Walther prov. oder afrz. Melodiegut verwendet haben. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß H. J. Moser dem Lied Walthers: "Wol mich der stunde, daz ich sie erkande" [Maurer 61] eine der bekanntesten Weisen von BERNART de VENTADORN, die Weise des Liedes Pill 70.42 "Can vei la flor, l'erba vert e la folha" zuweist [Moser ZMw 16, 145].

Wenn auch die Zahl der wiedergewonnenen Melodien, gemessen an der Zahl der Walther von der Vogelweide zugeschriebenen Lieder, gering ist, so genügen sie doch, die törichte Ansicht zu widerlegen, es "erschließe sich der Strophenbau aus den Reimverhältnissen" (was hieße, daß ohne Reime keine Strophen möglich wären), wie auch: "Für den Strophenbau der eigentlichen Lyrik, für den Minnesang, setzt sich unter prov. Einfluß eine wesentliche Neuerung durch. Das ist die Dreiteiligkeit, die metrisch-musikalisch bedingt ist und die Form der Kanzone ergibt", wofür ein Notenbeispiel aus dem 16. Jahrhundert Zeugnis ablege [S. Beyschlag, Die Metrik der mhd. Blütezeit, Nürnberg, S. 44]. Seit vielen Jahren ist bekannt, daß die "Kanzone" nur eine unter vielen anderen Strophenformen und nicht die gefragteste ist [G Formenlehre].

So wird die Kontrafaktur für die Erforschung unseres älteren Minnesangs von unschätzbarem Wert. Die Texte gewinnen wieder Leben, die Textkritik wird vor neue Aufgaben gestellt, handelt es sich nun doch nicht mehr darum, die Lesart auszuwählen, die durch Häufigkeit des Vorkommens sich einer anderen als überlegen erweist, sondern darum, ob eine Lesart sich der melodischen Gestaltung anpaßt oder nicht. In dem einen Fall vermehren wir die ohnehin große Zahl der Gemeinplätze und fördern damit eine nicht wünschenswerte Nivellierung der Texte, auf der andern Seite gewinnen wir Einsicht in den Eigenwillen eines Textes, der uns wertvoller sein sollte als die Schablone.

Auch im 14. Jahrhundert ist die Berührung zwischen frz. und deutscher Liedkunst nicht abgerissen, wie es die Hs Basel, Universitätsbibl. B. XI. 8 beweist; auf fol. 156r bringt sie das Lied "Krist dins geistes suesicheit", das sich als Kontrafaktum des aus den Neujahrsoffizien von Beauvais und von Sens bekannten Conductus: "Patrem parit filia" ergibt [HSchw 127]. In I die Fassung von Beauvais. in II die von Basel:

Documentum XXXIX

Einer der bedeutendsten Liedschöpfer des 14. Jahrhunderts, Guillaume de Machaut, stand lange Jahre im Dienst Johanns von Luxemburg, Königs von Böhmen, den er 1335 nach Polen und Rußland begleitete, doch scheint

seine Kunst in Deutschland nicht Fuß gefaßt zu haben: nur zwei deutsche, aus Straßburg im Elsaß stammende und daher etwas periphere Hss, die Hs Prag, Univ. Bibl. XI. E. 9, und die leider 1870 verbrannte frühere Hs Straßburg, Stadtbibl. M 222 C 22 überliefern vier Stücke von Machaut: "Se vous n'estes" (Rond. Nr. 7), "De petit peu" (Ball. Nr. 18), "De Fortune" (Ball. Nr. 23) und "De toutes flours" (Ball. Nr. 31); diese Stücke werden in beiden Hss anonym überliefert. Die drei Stücke, die die Straßburger Hs "Wilhelmi de Maschandio" zuordnet, rühren nachweisbar von anderen frz. Autoren her.

Einer dieser Komponisten, JEHAN VAILLANT, führt zu einer ganzen Gruppe von Kontrafakta hin, die von OSWALD VON WOLKENSTEIN verfaßt worden sind. Dieser eifrige Bewunderer frz. Liedkunst hat - wie Ludwig nachgewiesen hat [LMach 2, 36 Anm. 3] - nicht weniger als sechs frz. Stücke nachgeahmt. Sein Lied: "Der mai mit lieber zal" ist ein Kontrafaktum des frz. Virelai "Par maintes foys ay oy recorder" [GMin 551] des Jehan Vaillant, der um 1370 in Paris wirkte. Diese Komposition wurde auch im übrigen deutschen Sprachgebiet - wohl wegen ihrer eigenartigen Realistik - geschätzt: sie war nicht nur in der oben genannten Straßburger Hs als Nr. 101 enthalten (allerdings unter der Attribution: W. de Maschandio) - sie hat auch in der Regensburger Hs (olim St. Emmeram C 93) jetzt München, Staatsbibl. Mus 3232a fol. 27v-28r ein lat. Kontrafaktum hervorgerufen [G Abr Taf. XXI], das sich in ganz eigenartiger Weise an das frz. Textbild anlehnt. Die lat. Worte sind nämlich so gewählt, daß sie an möglichst vielen entsprechenden Stellen gleiche Buchstaben, mitunter ganze Satzfragmente aus dem frz. Text entnehmen [GMin 349].

Lange hat man den Noteneintrag in der Hs Melk, Stiftsbibl. J. 1. für die Melodie des dabei stehenden Marienliedes gehalten [Moser, Geschichte der deutschen Musik 1, 342], bis F. Ludwig feststellen konnte [LQuellen 284 Anm.], daß die Notation die textlose Aufzeichnung der zweistimmigen frz. Ballade: "Fuiez de moi, amie, trés tout ire", Hs Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 6771 fol. 82r, ist, die die Hs Prag, Univ. Bibl. XI.E.9 auf fol. 249v in der gleichen zweistimmigen Fassung bringt [Kam 134], und deren Melodie Oswald von Wolkenstein zu seinem Kontrafaktum: "Wolauff, gesell, wer jagen well" benutzt hat [Koller 202 u. 229].

Doch Oswalds Nachahmung frz. Vorbilder ist damit nicht erschöpft: F. Ludwig konnte drei weitere bisher nicht bekannte Kontrafakta von ihm nachweisen. Die frz. Chace aus der Hs Ivrea, Kapitelbibl. fol. 10r und 52r "Talent m'est pris de chanter", die in der Straßburger Hs mit dem deutschen Text: "Der summer kummt" versehen worden war, und die auch in der Hs Prag fol. 249v Aufnahme gefunden hat [Kam 137], erhält bei Wolkenstein den Text "Die minne füeget niemand" [Koller 183].

Die dreistimmige frz. Ballade: "Je voy mon cuer" der Hs Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 6771 fol. 73v, die auch in der Hs Prag fol. 261r vorkommt [Kam 168] und in der Straßburger Hs fol. 83r stand, hat bei Wolkenstein den Text: "Du ausserweltes schöns mein herz" [Koller 183].

Das frz. Rondeau "Qui contre Fortune" der Hs Florenz, Bibl. naz. Panc. 26 fol. 94r beginnt bei Wolkenstein: "Frölich geschrai" [Koller 187].

Schließlich verfaßte Oswald zu dem drei- bzw. vierstimmigen "Ave mater, o Maria" der Hs Venedig, Bibl. Marciana, Mss ital. Cl 9 Nr. 145 [Fak. Wolf, Notationskunde I, 317] eine deutsche Nachdichtung: "Ave mueter, küniginne" [Koller 82].

Die frz. Liedkunst konnte auch im 15. und 16. Jahrhundert ihr hohes Ansehen behaupten, und in diesem Zeitabschnitt vermochte sie, sich auch in den Frankreich angrenzenden Ländern Geltung zu verschaffen.

Italienische Dichter benützen frz. Chanson-Melodien zu ihren geistlichen Kontrafakta [Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellini e di altri, Firenze (1863)], z.B. die Chansons "Pour prison ne pour maladie" oder "Jamais tant que je vous revoye", die Vorbilder für: "Ben venga Gesu l'amor mio" bzw. "Giammai laudarti quanto degna se" [Laude 46 bzw. 7] von Feo Belcari abgegeben haben. Zu der frz. Ballade: "Mon seul plaisir, ma doulce joye" verfaßt Feo Belcari sein Kontrafaktum: "Nessun piacere ho senza te, Gesu" [Laude 33], und auch ein zweites, ein anonymes Stück: "Madre, che festi colui, che ti fece" [Laude 103] übernimmt die frz. Weise. Francesco d'Albizzo ahmt das frz. Lied: "Accueilly m'a la belle au gent atour" in "A Maria, fonte d'amore" [Laude 63] nach, und das weit verbreitete frz. Lied: "Le serviteur hault guerdonné" ist von Ser Firenze in "E' servi tuoi, Maria, vengono a te" imitiert worden [Laude 228].

Nicht weniger nachhaltig war der frz. Einfluß im 15. und 16. Jahrhundert in den Niederlanden und in Deutschland. Besonders stark tritt er im einstimmigen niederländischen Lied in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Erscheinung [Fl. van Duyse, Het eenstemmig fransch en nederlandsch werellijk lied 234 ff]. Das Lied: "Schoonste nimphe van dit wout" [Fl. van Duyse, Het oude nederlandsch lied 1, 501] ahmt Pierre Ronsard's Lied: "Quand ce beau printemps je voy" nach [N. de la Grotte, Chansons de P. Ronsard fol. 12v], ein Lied, das auch in Frankreich selbst mehrere Nachahmungen hervorgerufen hat, z.B. "Bien venu, bien venu sois, duc François" von 1590.

Im deutschen Raum ist der Einfluß des frz. Liedes nicht minder stark gewesen. Er zeigt sich zunächst in der Übernahme frz. Lieder in deutsche Hss. So überlieferte die verbrannte Straßburger Hs M 222 C 22 fol. 10v als Nr. 13 das weltliche Lied "En trés douls flous" mit dem lat. geistlichen Kontrafaktum: "Felix Dei genitrix"; auf fol. 43r als Nr. 63 das weltliche Lied "Flous pris honour". Das auf fol. 92v überlieferte Lied: "Je loye amore" führt zum "Locheimer Liederbuch" und zum "Buxheimer Orgelbuch". In ersterem findet sich auf S. 44 unter dem Titel: "Geloimors" ein lat. Fronleichnams Lied, das mit "Ave dulce tu frumentum" beginnt. Bereits K. Ameln [LMach 2, 39] hat festgestellt, daß der merkwürdige Titel der - in außerfranzösischen Hss oft anzutreffende - verderbte Textanfang von "Je loe Amours" ist, und daß in dem deutschen

Fronleichnams Lied demnach eine geistliche Kontrafaktur des weltlichen Liedes von Binchois "Je loue Amours et ma dame mercie" vorliegt. Das Buxheimer Orgelbuch (= München, Staatsbibl. Mus. 3725) überliefert auf fol. 111b einen zweistimmigen und auf fol. 5v, 7r, 8r, 90v-91r sechs weitere dreistimmige mit "Geloymors" bzw. "Le loy mors" oder "Jeloemors" bezeichnete Orgelsätze [Funk, Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch 3].

Das "Fundamentum organisandi", das mit dem Locheimer Liederbuch in einem Band vereinigt ist, steht z.T. auch unter italienischem Einfluß. Auf der Mitte von Seite 86 ist auf dem Rand c. l. vermerkt und zwar vor dem Ténor eines zweistimmigen Orgelsatzes. Dieser Satz hat im Buxheimer Orgelbuch auf fol. 16 als Nr. 38 Aufnahme gefunden. Hier erfahren wir, was die Abkürzung c. l. bedeutet, nämlich "con lacrime m[ag] C[onr] c[eci oder cecus]". Im Orgelbuch finden wir auf fol. 73v, 74 und 75r abermals die Bemerkung "Conlacrime", was auf Beliebtheit dieser Weise schließen läßt. Die Wörter bilden den Anfang des ersten Verses der zweistimmigen italienischen Ballade: "Con lagrime begnandome nel viso", die in der Hs Paris, Bibl. nat. ital. 568 fol. 52v, und deren Ténor in der Hs Paris, Bibl. nat. fr. 4379 fol. 62v wiederkehrt. Die Hs Florenz, Bibl. Ricc. 1764 fol. 86 gibt weiteren Aufschluß über die Ballade, die hier die Überschrift trägt: "Ballada fatta per Messere Francesco Signor di Padova", d.h. sie ist wahrscheinlich entstanden auf den Tod des Francesco il Vecchio da Carrara, der in Mailändischer Gefangenschaft gestorben und am 20. Nov. 1393 in Padua feierlich beigesetzt worden ist [LMach 2, 27 Anm. 2].

Wie die Untersuchung des Materials der schon erwähnten St. Emmeramer Hs (= München, Staatsbibl. Mus 3232a) weiter ergeben hat, bietet diese Hs für den weitaus überwiegenden Teil der Kompositionen eine notengetreue Übernahme westlichen Kulturgutes und zwar zumeist frz. Lieder, was beweist, daß "die auffällige westliche Invasion auf musikalischem Gebiete nicht etwa nur, wie man bisher noch immer annehmen konnte, als für die Musiküberlieferung der deutschen Grenzgebiete - z.B. die schon öfter erwähnten Straßburger Hss - charakteristisch zu gelten hat" [Dèzes, Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg, in ZMw 10 (1927) 65].

Die Durchdringung der deutschen Liedliteratur mit frz. Liedgut dokumentiert sich auch in der mehrstimmigen Kunst: nur noch selten bringen die Liedersammlungen ihre Lieder in einstimmigem Satz. Bekanntlich ist die Motettenkunst die Lehrmeisterin der polyphonen Musik gewesen; wohl alle Neuerungen sind hier erprobt worden. Der Ténor, aus der liturgischen Musik hervorgegangen, behielt als Fundamentstimme der Motette noch lange die Gepflogenheit bei, sein musikalisches Material der liturgischen Musik zu entnehmen. Da der Ténor gewöhnlich nur einen Teil, einen Ausschnitt einer liturgischen Melodie übernimmt, wird eine oft mehrfache Wiederholung nötig, um eine Motetusstimme vollständig mit einem Fundament zu versehen. So wird z.B. der Ténor GO, die zweite

Silbe des Wortes Virgo, als Ténor der Motette [419] "Li plusor se plaignent d'Amors" einmal wiederholt, desgleichen der Ténor TORI aus "adjutorium" in der Motette [516] "Christe, via, veritas et vita". In diesen Fällen erfährt die Wiederholung keine Veränderung.

Es gibt aber auch Fälle, in denen die Wiederholung eine Differenzierung von vert- und clos-Schlüssen aufweist, wie z.B. in der Motette [482] "C'est la jus par desous l'olive"; oder solche, in denen an die Wiederholung ein kadenzierender Abschluß angehängt wurde, wie z.B. in der Motette [380] "Ne sai que je die". Der Ténor FIAT der Motette [795] "J'ai trouvé qui m'amera" wird zweimal wiederholt, d.h. im Verlauf der Motette erklingt er dreimal, während der Ténor HEC DIES der Motette [122] "Hui main au douz mois de mai" den Bau $\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta\,\alpha$ aufweist.

Diese Beispiele mögen genügen, darzutun, daß der Ténor in vielen Fällen eine Gliederung hatte, die sich zumeist entweder aus der Wiederholung des ganzen liturgischen Ausschnitts oder einzelner Teile desselben ergab. Damit war die Berührung mit dem formalen Aufbau der monodischen Lieder gegeben; denn die Gliederung $\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta\,\gamma$ die dem Ténor JOHANNE der oben erwähnten Motette [380] "Ne sai que je die" zugrunde liegt, stimmt mit der der "Kanzone" überein, und wenn man dem Ténor JUSTUS der Motette [503] "Ja n'ert nus bien assenés" die Gliederung $\alpha\,\beta\,\alpha\,\alpha\,\alpha\,\beta\,\alpha\,\beta$ gab, so vollzog man damit die Übernahme der Struktur des Rondeau.

Die Einführung der Volkssprache in den Ténor der Motetten ergab sich fast zwangsläufig; in der Motette [453-456] wurde dem weitverbreiteten liturgischen Ténor VERITATEM ein frz. Text, der das Lob des frz. Weines verkündet, als Kontrafaktum unterlegt. In der Motette [904-905] erscheint sogar ein "Cri de Paris", eine Anpreisung von "Frese nouvele", von frischen Erdbeeren, als Ténor.

Während die "Rondeau-Motetten" [GZMw 9,10] ihre Tenores noch dem liturgischen Repertoire entnehmen, lösen die späteren Motetten sich von diesem Brauch und führen als Tenores bekannte Rondeaux und Virelais ein. Die Tripelmotetten der Hs Mo haben gewöhnlich als Ténorbezeichnung nur den Anfang des Rondeau- bzw. Virelai-Textes, dessen vollständiger Wortlaut sich mitunter in Liederhss vorfindet, so für die Tripelmotette [872-873] Tr. "Dame bele et avenant", Mot. "Fi, mari, de vostre amour!", die als Ténor das Rondeau "Nus n'iert ja jolis, s'il n'aime" hat [GRond 2,94]. Den Text des Rondeau enthält die Hs Paris, Bibl. nat. fr. 12786 fol. 79v. Aus der Oxforder Hs I lassen sich die Virelai-Texte der Tenores der Motetten [874-875], [882-883] und [886-887] ergänzen [GRond 1,190; 1,129; 1,137; 2,130; 2,114; 2,120].

Mit dieser Entwicklung war der Einbruch der Monodie in die Tenores der mehrstimmigen Musik vollzogen. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts dürfen wir bei den nichtliturgischen Tenores der mehrstimmigen Musik mit Liedgut rechnen, das z.T. nur noch hier erhalten, dessen Text leider mitunter verloren gegangen ist, wie z.B. bei den Tenores der Tripelmotetten [870-871]; [892-893]; [894-895]; [906-907]; [908-909]; [909a -

909b] [GRond 2,52] und bei der Tripelmotette des Fauvel: Tr. "Bonne est Amours" und Mot. "Se mes desirs fust", dessen Virelai-Text verschollen ist [GRond 2,231].

Bei GUILLAUME de MACHAUT finden wir als Ténor das Lied Rayn. 1564 "Pourquoi me bat mes maris?", das einer viel älteren Epoche angehört, dessen Text wir zwar aus der Oxforder Hs I fol. 20a kennen, mit dessen Melodie uns erst eine viel spätere Zeit, die Zeit Machauts, bekannt gemacht hat [GRond 1,102 u. 2,104].

Wenn deutsche Kontrafakta nachweisbar auf frz. Tenores zurückgreifen und nicht auf die verzierten Oberstimmen, so zeigt das, daß auch im 15. Jahrhundert die Gepflogenheit, bekannte Lieder als Tenores zu verwenden, noch nicht ausgestorben war; und wenn im "Locheimer Liederbuch" neben einigen frz. Tenores - auf S. 44 der bereits besprochene Ténor "Geloymors", auf S. 70 der Ténor "En avois" - auch eine Reihe von deutschen Tenores stehen, so deutet das darauf hin, daß die deutschen mehrstimmigen Sätze im Ténor ebenfalls bekannte Lieder der Zeit zu benutzen pflegten.

Wie in außerfranzösichen Hss der Ténortext oft entstellt ist, so ist auch im Locheimer Liederbuch der Ténor: "En avois" der entstellte Liedanfang der frz. Chanson "Une fois avant que mourir", wie Müller-Blattau nachgewiesen hat [Das Rostocker Liederbuch 207]. Dieses von Binchois komponierte anonyme frz. Rondeau muß ziemlich bekannt gewesen sein, denn es ist nicht nur als "Basse Dance" in der Sammlung von Tanzweisen der Maria von Burgund, Hs Brüssel, Bibl. royale 9085 fol. 13r als Nr. 24 überliefert [Closson, Le manuscrit dit "des Basses Dances" de la Bibl. de Bourgogne, Brüssel 1912], sondern steht auch in der Hs Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 10660 fol. 47r. Allerdings stimmen die beiden Melodiefassungen nicht überein, so daß die Vermutung nahe liegt, die Melodien der "Basses Dances" könnten freie Erfindung sein. Der erste Vers des Rondeau wird als Vers 4 der aus 32 Liedanfängen zusammengestellten Ballade: "Mon seul plaisir, ma doulce joye" [G. Paris, Chansons du XVe siecle 71] verwendet, und G. MOLLINET zitiert das Rondeau in der 27. Strophe seines "Dialogue du gendarme et de l'amoureux". Das wohl in der gleichen Zeit entstandene "Rostocker Liederbuch" bringt ebenfalls die Melodie des frz. Rondeau, auf fol. 1r, für den Text: "Scheiden du vil sendighe not", und auf fol. 22v der gleichen Hs wird diese Melodie ohne Text wiederholt [Das Rostocker Liederbuch 215 und 244].

Das Locheimer Liederbuch überliefert auf S. 45 den als "Stüblein" bezeichneten Fronleichnamsgesang: "Virginalis flos vernalis", dessen Melodie mit der des Liedes: "Mir ist mein pferd vernagelt gar" übereinstimmt, eines Liedes, das auch im Rostocker Liederbuch, auf fol. 36v und 43v, erhalten ist. Auch diese Weise ist in den "Basses Dances" auf fol. 17r als Nr. 40 wiederzufinden: es ist der Anfang von "Languir en mille destresse". Als Beispiel folge der erste Teil dieser Melodie in den vier Fassungen.

Documentum XL

Die zwischen 1440 und 1465 aufgezeichneten "Tridentiner Codices" [G. Adler u. O. Koller, Thematischer Katalog der sechs Trienter Codices DTÖ 7,19] enthalten eine ganze Reihe frz. Kompositionen bekannter Meister. In der Hs 90 fol. 344b wird der deutsche Text: "So lang sie mir in meinem sinn" mit dem frz. Komponisten Pyllois in Verbindung gebracht; das legt die Vermutung nahe, daß es sich um ein deutsches Kontrafaktum einer frz. Chanson handelt. Ob das auch für die 12 anderen deutschen Lieder zutrifft, bleibt noch festzustellen.

In noch größerem Ausmaß läßt das "Münchener Liederbuch" (Hs München, Staatsbibl. Mus 3232), das von dem bekannten Nürnberger Arzt Hartmann Schedel in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts zusammengestellt worden ist, frz. Einfluß erkennen. Auch hier muß eine Untersuchung erst noch ergeben, wie weit der westliche Einfluß über die Mitteilung der mit Autornamen versehenen Kompositionen hinausgeht, wie weit die textlosen, unbenannten Kompostionen auf das frz. Repertoire zurückgehen.

Auch in dem "Glogauer Liederbuch" der Hs Berlin, Staatsbibl. Mus ms 40098, finden sich deutsche Lieder, die auf frz. Melodien gesungen werden. Das Lied: "Grosz ssenen ich ym hertzen trag" entnimmt seine Weise dem bekannten frz. Lied: "J'ay pris Amours a ma devise" [Jardin de Plaisance fol. 71v], und der dreistimmige Satz: "Trag frischen mut, mein schones lip" ist identisch mit DUFAY's: "Dieu garde la belle", wie Gombosi [Bericht IMK, Wien 1927 S.152] feststellte.

Sehr wahrscheinlich ist, daß unter den unbezeichneten Stücken der Hs sich noch eine Reihe weiterer frz. Chansonmelodien befinden. Auf das von OKEGHEM vertonte: "Ma bouche rit" ist bereits hingewiesen worden. Auf ein weiteres frz. Lied: "Par un jour de matinée", das HEINRICH ISAAK mehrstimmig bearbeitet und dem die Hs Wien, Nationalbibl. Mus 18810 das Kennwort: "Hab mich lieb" gegeben, hat Joh. Wolf [DTÖ 14,1 S.195] aufmerksam gemacht.

Betreten wir das Gebiet der geistlichen Musik dieser Epoche, so müssen wir staunen, wie oft in den deutschen Hss frz. Liedgut Pate gestanden hat, und wie stark der Einbruch weltlicher Kunst in den Bezirk der Kirchenmusik gewesen ist. Wir finden z.B. in dem ehemals St. Emmeramer Codex C 93, heute München, Staatsbibl. Mus. 3232a, bei dem auf fol. 86r überlieferten "Imperatrix celestis milicie" den Hinweis auf das Vorbild: DUFAY, "Mille bonjours". Auch die schon öfter erwähnte Straßburger Hs enthielt, als Nr. 202, dieses Lied Dufay's, wie es auch im Buxheimer Orgelbuch (= München, Staatsbibl. Mus. 3725) als Nr. 127 vertreten ist. Aus dem thematischen Verzeichnis der St. Emmeramer Hs geht auch hervor, daß "beinahe ein Viertel aller Kompositionen der Hs dem weltlichen Repertoire entlehnt und größtenteils mittels Ersetzung der frz. und italienischen Texte durch gereimte lat. geistliche Dichtungen kirchlichen Zwecken dienstbar gemacht worden ist. Eine Methode der Kontrafaktur, die von den übrigen deutschen Hss dieser Zeit her an sich

zwar schon bekannt, in einer derartig umfangreichen Anwendung jedoch bisher noch nicht hat beobachtet werden können" [Dèzes ZMw 10,70]. Soweit die aus dem thematischen Verzeichnis der Hs hervorgehenden Tatsachen. Auf fol. 52r ist verwendet in "O Maria, maris stella" die Melodie der weltlichen Chanson DUFAY's: "Je donne a tous les amoureux"; das auf fol. 82v überlieferte "O pulcherima" stellt sich als Kontrafaktum von DUFAY's:"S'il est plaisirs que je vous puisse faire" heraus; das auf fol. 87r stehende "Deo gratias" hat die Weise von BINCHOIS': "Adieu, ma trés belle maistresse", das auch im Buxheimer Orgelbuch, als Nr. 143, erhalten ist und das auch in der Straßburger Hs stand; dem auf fol. 131v überlieferten "O virgo pia, candens lilium" diente DUFAY's:"Pour l'amour de ma belle amie" als Vorlage.

In allen diesen Fällen, die noch vermehrt werden könnten, liegen kirchlichen Kompositionen Tenores mehrstimmiger weltlicher frz. Chansons nachweisbar zugrunde. Eine Trennung zwischen "kirchlich" und "weltlich" gab es in dieser Zeit noch nicht.

Unter den bisher erwähnten Kontrafakta waren keine ausgesprochenen Volkslieder vertreten. Wie sollte auch ein Volkslied dazu kommen, fremdländisches Melodiegut zu benützen! - Wer so denken sollte, müßte sich eines Anderen belehren lassen; auch auf diesem Boden ist ausländische Entlehnung festzustellen, auch in diesem Bereich hat ein Melodie-Austausch stattgefunden.

Die Hs Paris, Bibl. nat. fr. 12744 überliefert auf fol. 61r das anonyme, mit einstimmiger Melodie versehene Lied: "En douleur et tristesse", das sich einer gewissen Beliebtheit erfreut haben dürfte, denn es taucht nicht nur in einer Liedersammlung von 1521 als Vorbild verschiedener Kontrafakta auf [Picot, Chants historiques français du 16e siècle, Paris (1903) 18], sondern es ist auch mehrstimmig bearbeitet worden: von WILLAERT [Le Roy et Ballard, Mélange de chansons tant de vieux autheurs que de modernes, Paris, 1572], dessen Bearbeitung sich an die Fassung der Hs 12744 hält; von NOEL BALDUYN [Tylman Susato, Sixième livre...Anvers, 1545] und auch von NICOLAS GOMBERT [Tylman Susato, Treizième livre...Anvers 1550], die merkwürdigerweise eine von der eben genannten Fassung verschiedene Melodie bearbeitet haben [Gerold, Chansons populaires 11]. Mit dieser letztgenannten Melodie stimmt nun genau die Melodie des deutschen Volksliedes: "Ach gott, wem sol ichs klagen" aus Forsters Liederbuch III überein. Die beiden Lieder lauten:

Documentum XLI

Es handelt sich hier um ein nach F. M. Böhme [Altdeutsches Liederbuch 291] weitverzweigtes, schon im 15. Jahrhundert gekanntes Volkslied, um eine Liebesklage, zu der schon 1505 ein geistliches Kontrafaktum: "Ach gott, wem soll ichs klagen, mir leit gross kummer" [in der Hs München, Staatsbibl. cod. germ. 808 fol. 6] vorliegt, und das auf niederländischem Gebiet eine niederländische geistliche Kontrafaktur: "Rijck god, wie sal ic clagen" [Duyse, Het oude nederlandsche Lied 1,681] hervorgebracht

hat, die in den "Souterliedekens" zu Psalm 67 "Laet onsen Heer der Heeren verrijsen ter glorien" [Mincoff-Mariage, Souterliedekens, XXXI u. 185] vom Jahre 1540 abgedruckt wird. In Antwerpen treffen sich die niederländische und die frz. Fassung der Melodie, denn beide wurden von Tylman Susato gedruckt. Es scheint also das Gebiet der Niederlande nicht nur im 12. Jahrhundert, sondern auch noch später als Brücke zwischen Frankreich und Deutschland gedient zu haben. Oder sollte sich in diesem Fall vielleicht umgekehrt eine deutsche Melodie in das Repertoire der frz. Chansons eingeschlichen haben, zumal diese letzte Melodie sich völlig von der der Hs 12744 unterscheidet? Sollte hier ein ähnlicher Fall vorliegen wie bei der Melodie des Volksliedes: "Ich gieng einmal spatzieren", die in dem frz. Volkslied: "Ma belle, si ton ame se sent or allumé" wiederkehrt?

Von der älteren Fassung dieses Liedes jedoch ist schwer festzustellen, ob die Weise des Jägerliedes: "Einmal thet ich spatzieren" [Böhme, Altd. Liederbuch 751], die wir heute noch aus dem geistlichen Kontrafaktum, dem Choral: "Von Gott will ich nicht lassen" kennen, zuerst in Deutschland oder in Frankreich mit dem Text: "Une jeune fillette de grand' valeur", oder in den Niederlanden mit dem Text: "Wy Geuskens willen nu singhen" [Duyse, Het oude nederlandsche Lied 2, 1682 bzw. 1679] entstanden ist. In Deutschland tauchte das Lied um 1560 auf, in Frankreich finden wir es in einer Sammlung von 1557 [Recueil de plusieurs chansons divisées en trois parties, Lyon, 1557], und in den Niederlanden wurde es 1581 [Een nieuw Geusen lieden boecxken 1581 fol. 32r] gedruckt mit der Bemerkung, daß es zum 1. April 1572 auf die Melodie: "Ick ginck een mael spaceren" gedichtet wurde.

Documentum XLII

Eigenartig ist ebenfalls, daß die bekannte Melodie des sog. jüngeren Hildebrandsliedes: "Ich wil zu land ausreiten", die uns auf deutschem Boden in Rhaw's Bizinien von 1541 zuerst entgegentritt [Böhme, Altd. Liederb. 1], bereits in dem frz. Lied: "Reveillez vous, Piccars, Piccars et Bourguignons" aus dem 15. Jahrhundert vorliegt [Paris, Chansons du XVe siècle 140 bzw. Anhang 76]. Nach G. Paris stammt das frz. Lied von einem im Dienste Kaiser Maximilians I. († 1519) stehenden Pikarden. Ohne Zweifel liegt diese frz. Fassung dem niederländischen Lied: "Laet ons den landtman loven, met sanghe ende vruecht" zugrunde. Mit dem Lied: "Le berger et la bergière" teilt die Hildebrandsweise nur den Anfang, und mit der vierstimmigen Bearbeitung in Petrucci's Odhecaton [Weckerlin, La Chanson populaire, Paris (1886) XV] scheint, entgegen van Duyse's Meinung, das frz. Lied: "Reveillez vous, Piccars", nichts zu tun zu haben [Duyse, Het oude nederlandsche Lied 2, 819].

Documentum XLIII

Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die Melodie der holländischen Nationalhymne: "Wilhelmus van Nassouwe ben ick van Duytschen bloet" werkelijk van de wijs van "Chartres" afstamt en alsus van Fran-

schen oorsprong is" [Duyse, Het oude etc. 2,1638]. Der Text der Nationalhymne ist seit 1581 verbreitet, die Melodie ist dem 1568 entstandenen frz. Lied: "O, la folle entreprise du prince de Condé" entlehnt.

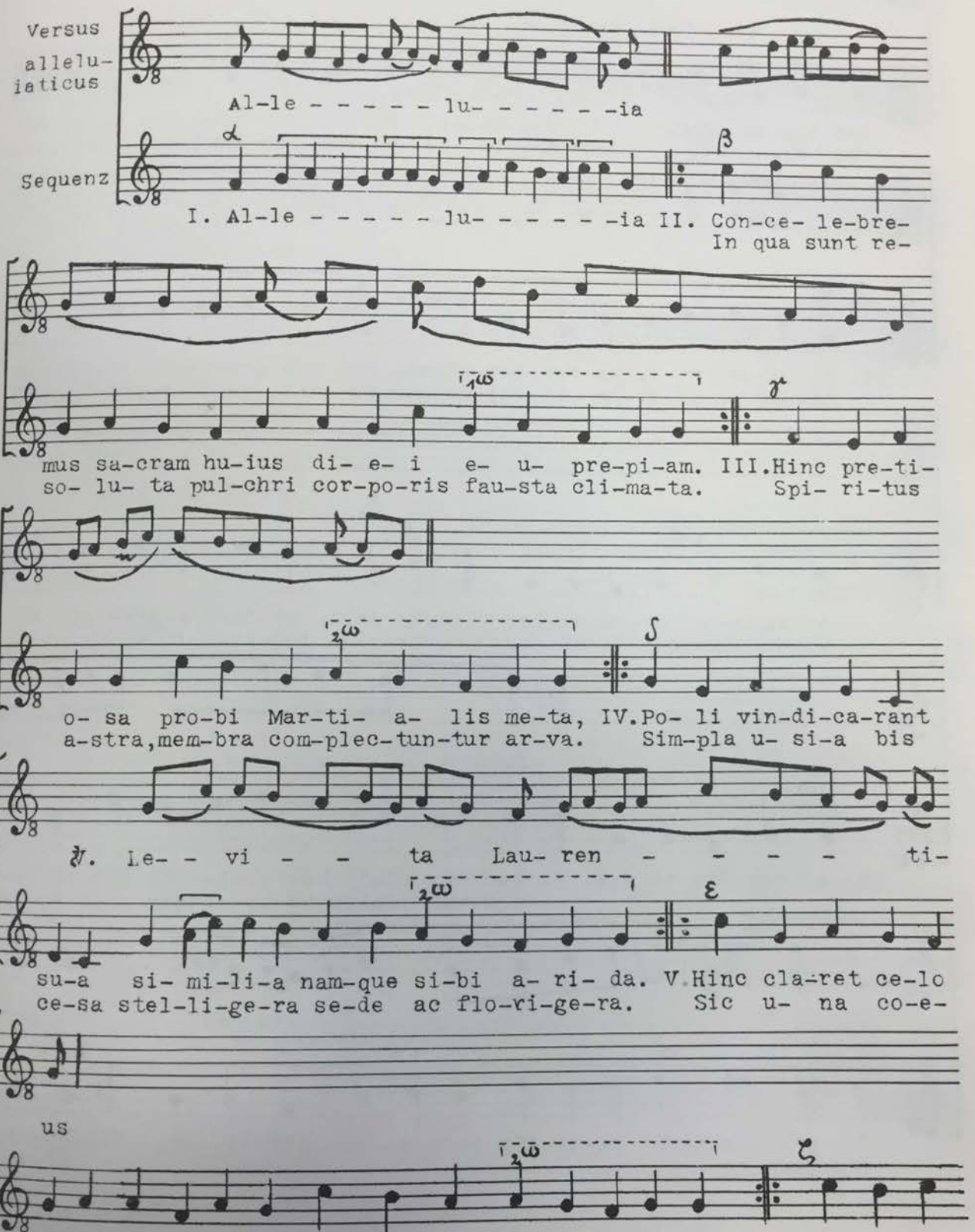
Für eine Entlehnung aus dem Französischen - wenigstens soweit es sich bis jetzt überblicken läßt - scheint die Verbreitung des frz. Liebesliedes: "Il me souffit de tout mes maulx" [Mincoff-Mariage, Souterliedekens, 290] zu sprechen. Das frz. Lied ist in vierstimmiger Fassung aus der Liedersammlung von P. Attaignant aus dem Jahr 1529 bekannt. Es hat dann seinen Weg in die "Souterliedekens" von 1540 als Melodie zu dem Psalm 128: "Il me souffit de tout mes mal. Sy bestreden my dicmael al van mijn ioncheit die menschen quaet"[Mincoff-Mariage, XXXIII] gefunden, und von hier aus scheint die Melodie auf deutsches Sprachgebiet hinübergewechselt zu haben, denn Rhaw's Gesangbuch von 1544 bringt das geistliche Lied: "Was mein got will, das gscheh allzeit" [Böhme, Altd. Liederb. 750] mit der Melodie des frz. Liedes. Ein deutsches weltliches Lied zu dieser Melodie ist bisher nicht gefunden worden.

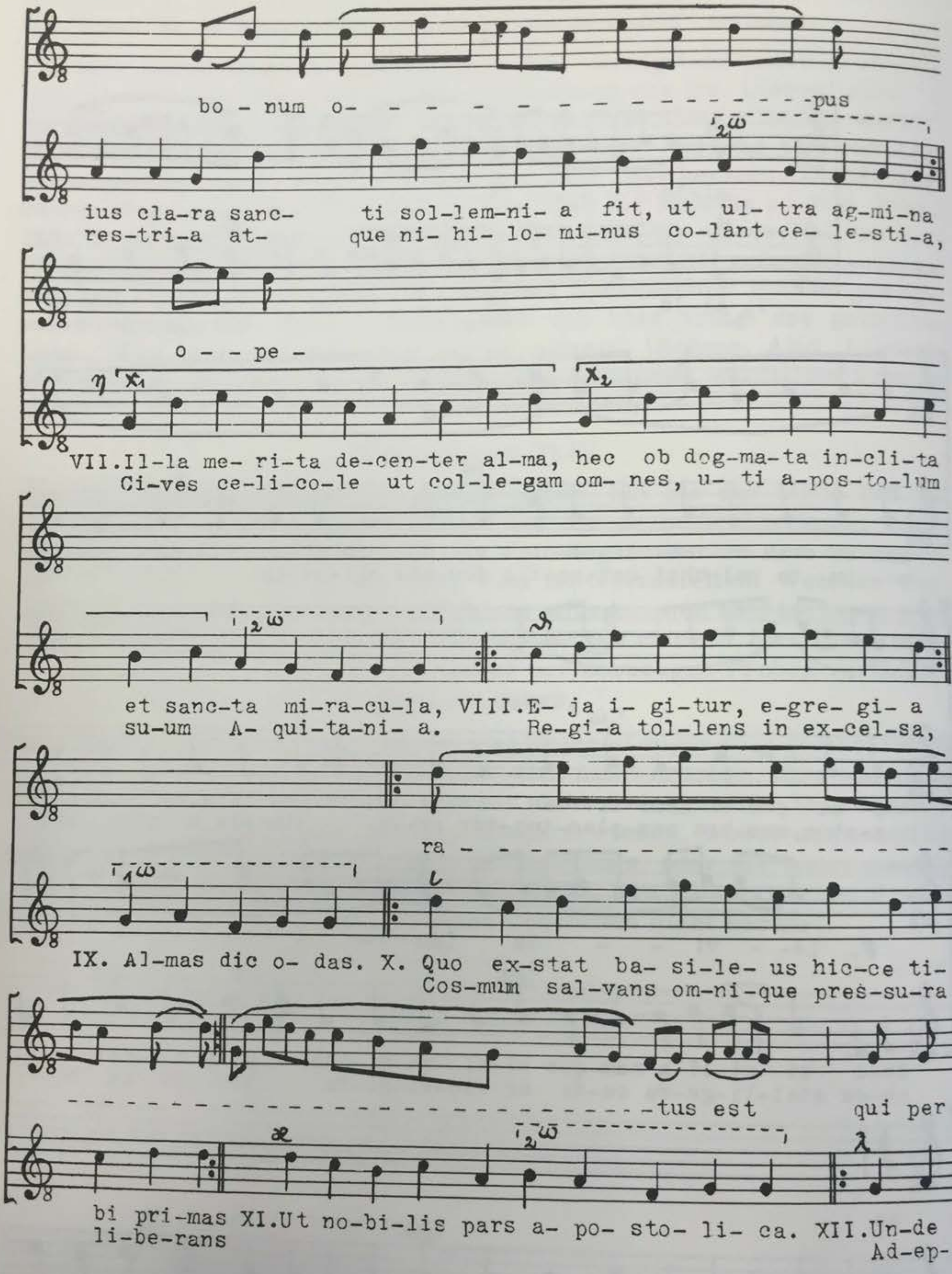
Documentum XLIV

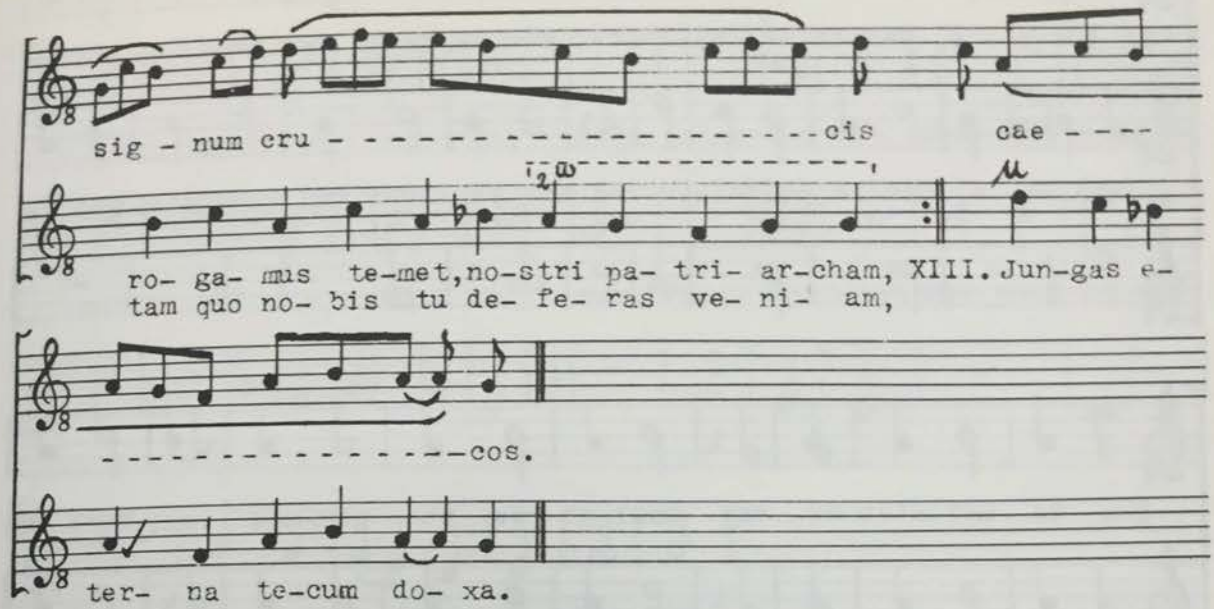
Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, hat bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ein nachhaltiger Einfluß auf die deutsche Liedkunst stattgefunden, ein lebhafter Austausch von Melodiegut zwischen dem deutschen, dem niederländischen und dem frz. Volk ist festzustellen. Welchen Umfang das gegenseitige Geben und Nehmen angenommen hat, ist heute noch nicht klar zu sehen, da von der außerordentlich reichen frz. Liedliteratur des 14. bis 16. Jahrhunderts bisher nur sozusagen Proben vorliegen. Hier wird die Forschung einzusetzen haben.

Nachdem durch die Kontrafaktur so viel Material zugänglich gemacht worden ist - Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben, dies war nicht die Absicht dieser Darstellung -, ist ein nicht zu leugnender frz. Einfluß, zumindest ein Bekanntsein mit frz. Musik erwiesen, wobei unwesentlich bleibt, ob dieser Einfluß sich mehr auf die vokale, oder die instrumentale Sphäre, oder auf beide zugleich erstreckt hat. Den musikalischen Fundus unseres Volkes haben diese Einflüsse wesentlich nicht berührt.

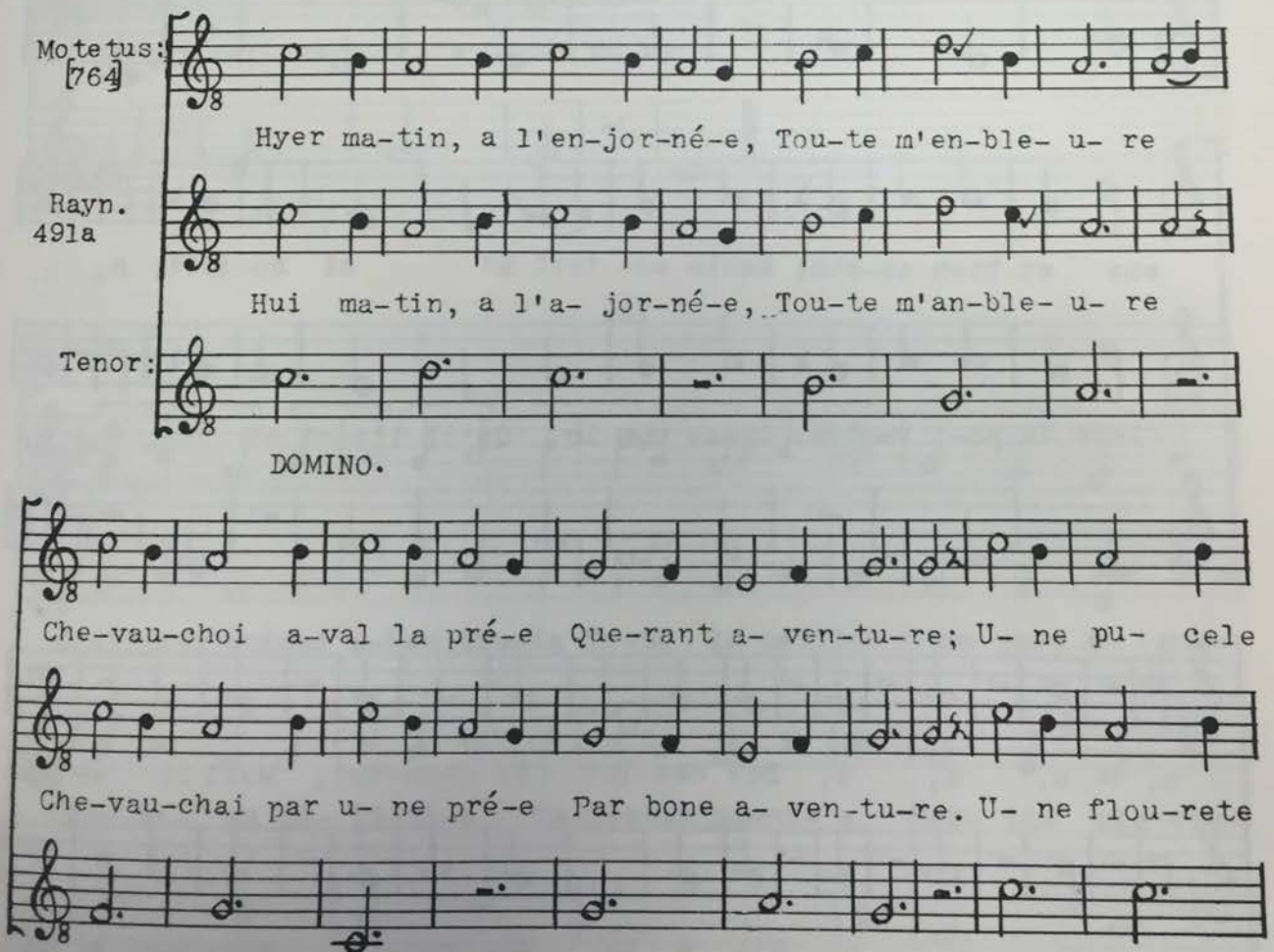
I

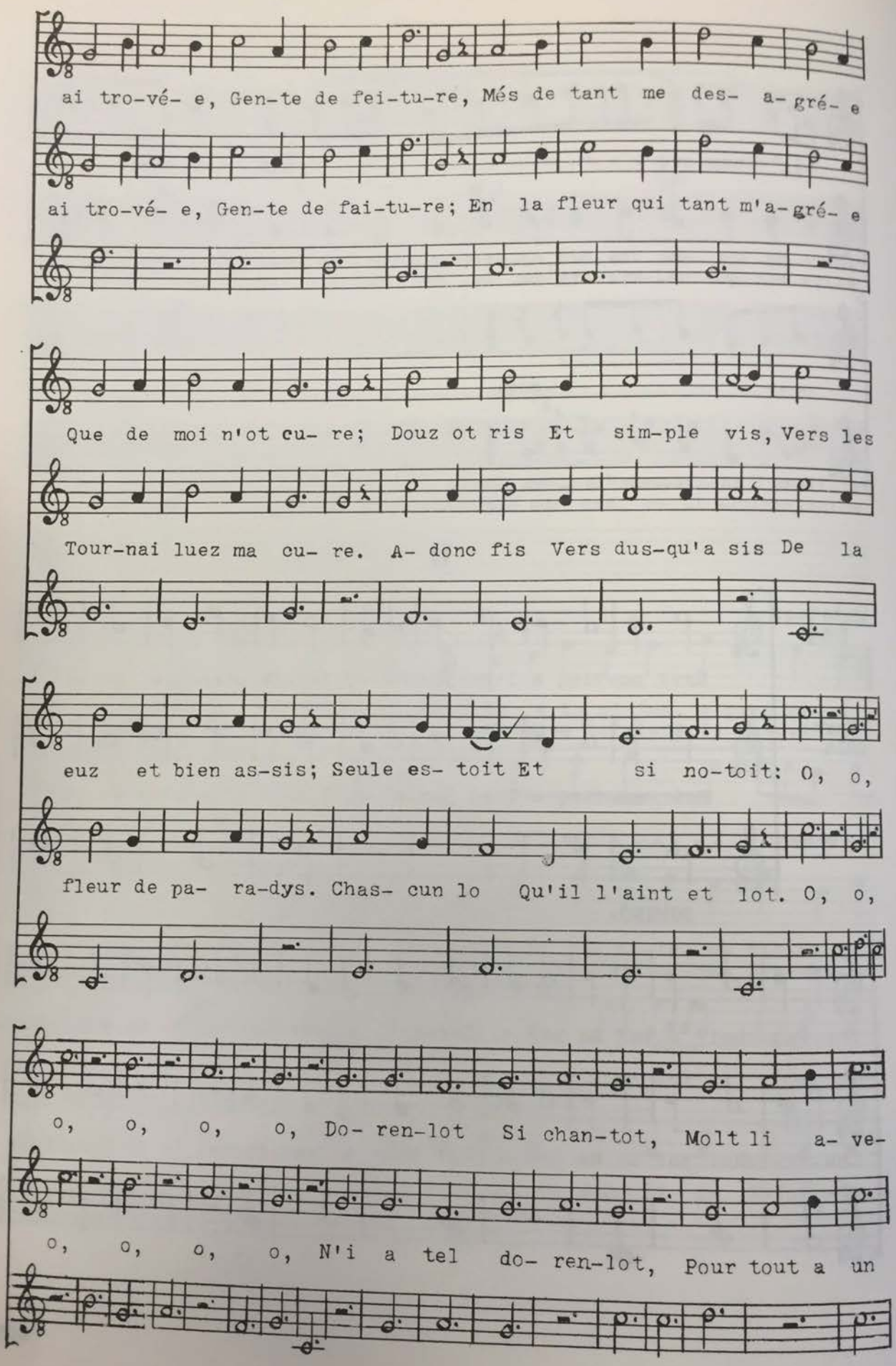

Versus alleluiaticus
Al-le - - - - - lu- - - - - -ia
Sequenz
α
β
I. Al-le - - - - - lu- - - - - -ia II. Con-ce- le-bre-
In qua sunt re-
mus sa-cram hu-ius di- e- i e- u- pre-pi-am. III.Hinc pre-ti-
so- lu- ta pul-chri cor-po-ris fau-sta cli-ma-ta. Spi- ri-tus
γ
δ
o- sa pro-bi Mar-ti- a- lis me-ta, IV.Po- li vin-di-ca-rant
a-stra,mem-bra com-plec-tun-tur ar-va. Sim-pla u- si-a bis
ε
su-a si- mi-li-a nam-que si-bi a- ri- da. V.Hinc cla-ret ce-lo
ce-sa stel-li-ge-ra se-de ac flo-ri-ge-ra. Sic u- na co-e-
us
ζ
a- ni-mam es-se pe- ti- tam,ter- ris et tu-ni-cam. VI. Er- go hu-
un-ti-a di-ca-ve-runt e- gansgans De-o dog-ma. Quip-pe ter-

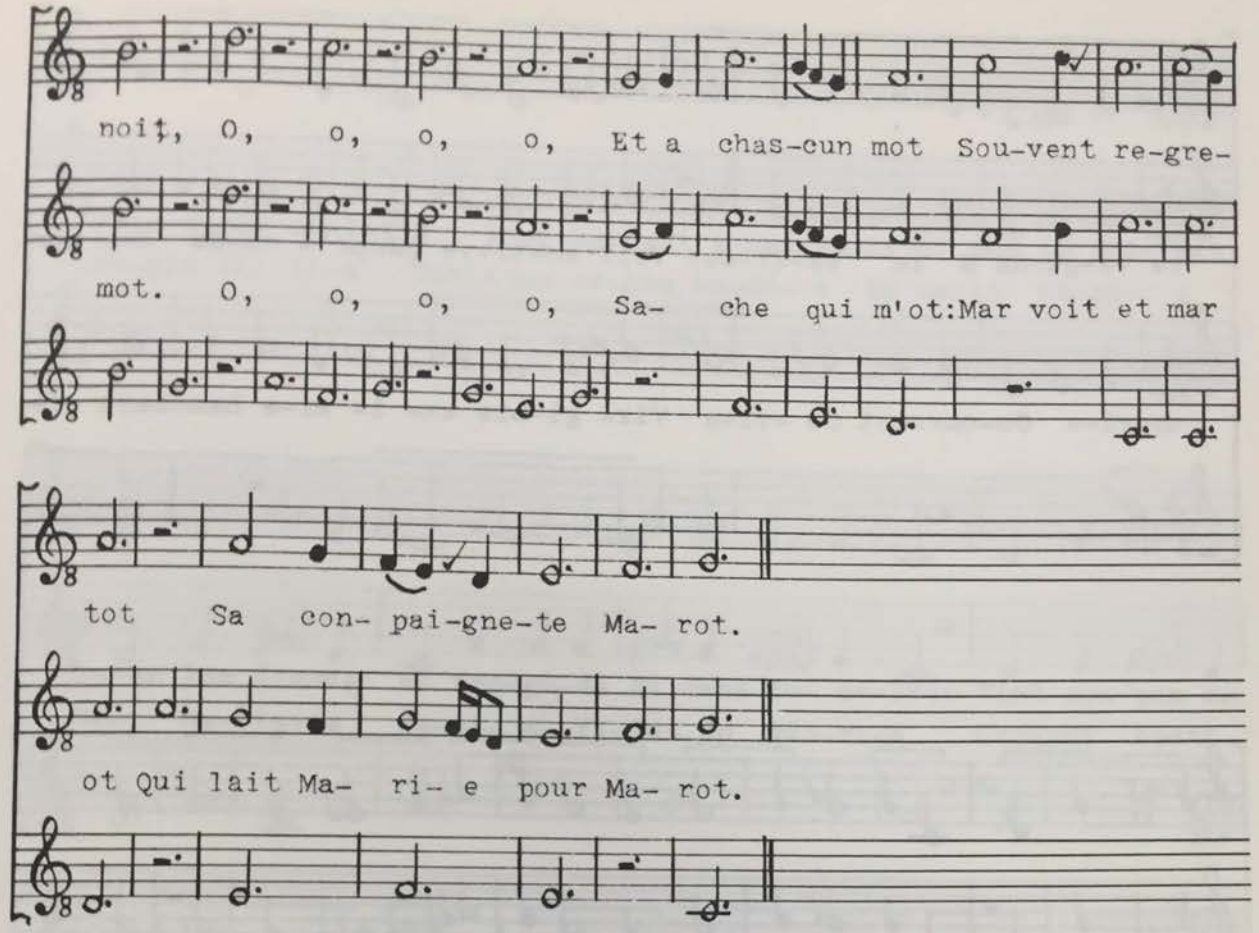

bo - num o- - - - - - - - - - - - - - - - -pus
ius cla-ra sanc- ti sol-lem-ni- a fit, ut ul- tra ag-mi-na
res-tri-a at- que ni- hi- lo- mi-nus co-lant ce- le-sti-a,
o - - pe -
VII.Il-la me- ri-ta de-cen-ter al-ma, hec ob dog-ma-ta in-cli-ta
Ci-ves ce-li-co-le ut col-le-gam om- nes, u- ti a-pos-to-lum
et sanc-ta mi-ra-cu-la, VIII.E- ja i- gi-tur, e-gre- gi- a
su-um A- qui-ta-ni- a. Re-gi-a tol-lens in ex-cel-sa,
ra -
IX. Al-mas dic o- das. X. Quo ex-stat ba- si-le- us hic-ce ti-
Cos-mum sal-vans om-ni-que pres-su-ra
- -tus est qui per
bi pri-mas XI.Ut no-bi-lis pars a- po- sto- li- ca. XII.Un-de
li-be-rans Ad-ep-


sig - num cru - cis cae - - - -
ro- ga- mus te-met, no-stri pa- tri- ar-cham, XIII. Jun-gas e-
tam quo no- bis tu de- fe- ras ve- ni- am,
- - - - - - - - - - - - - - - - cos.
ter- na te-cum do- xa.

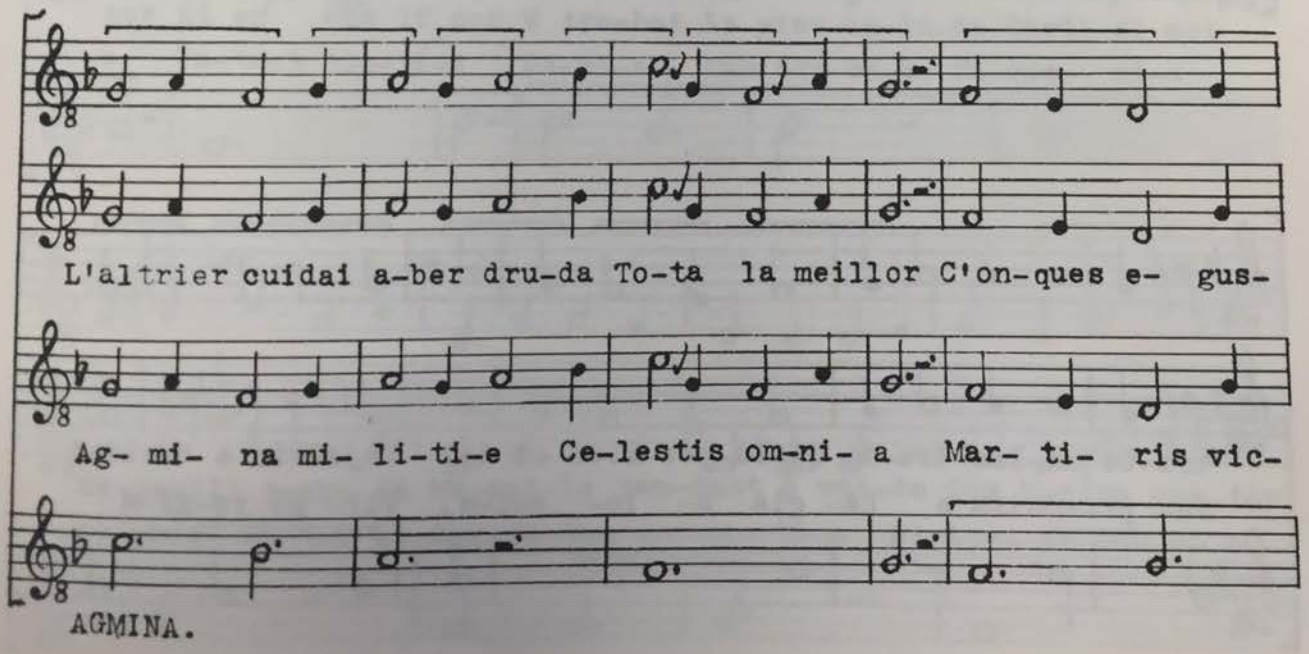
II

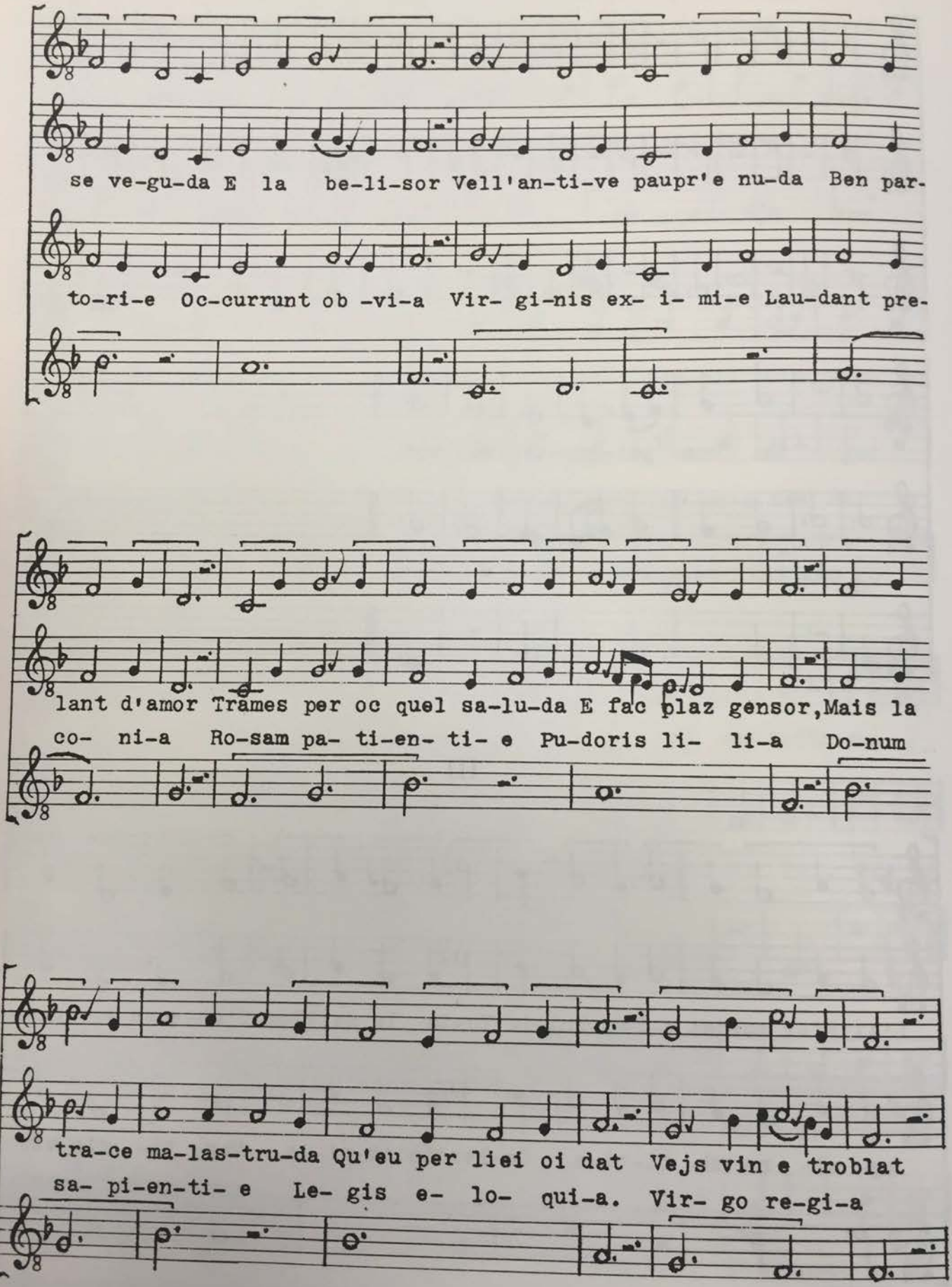

Motetus: [764]
Hyer ma-tin, a l'en-jor-né-e, Tou-te m'en-ble- u- re
Rayn. 491a
Hui ma-tin, a l'a- jor-né-e, Tou-te m'an-ble- u- re
Tenor:
DOMINO.
Che-vau-choi a-val la pré-e Que-rant a- ven-tu-re; U- ne pu- cele
Che-vau-chai par u- ne pré-e Par bone a- ven-tu-re. U- ne flou-rete

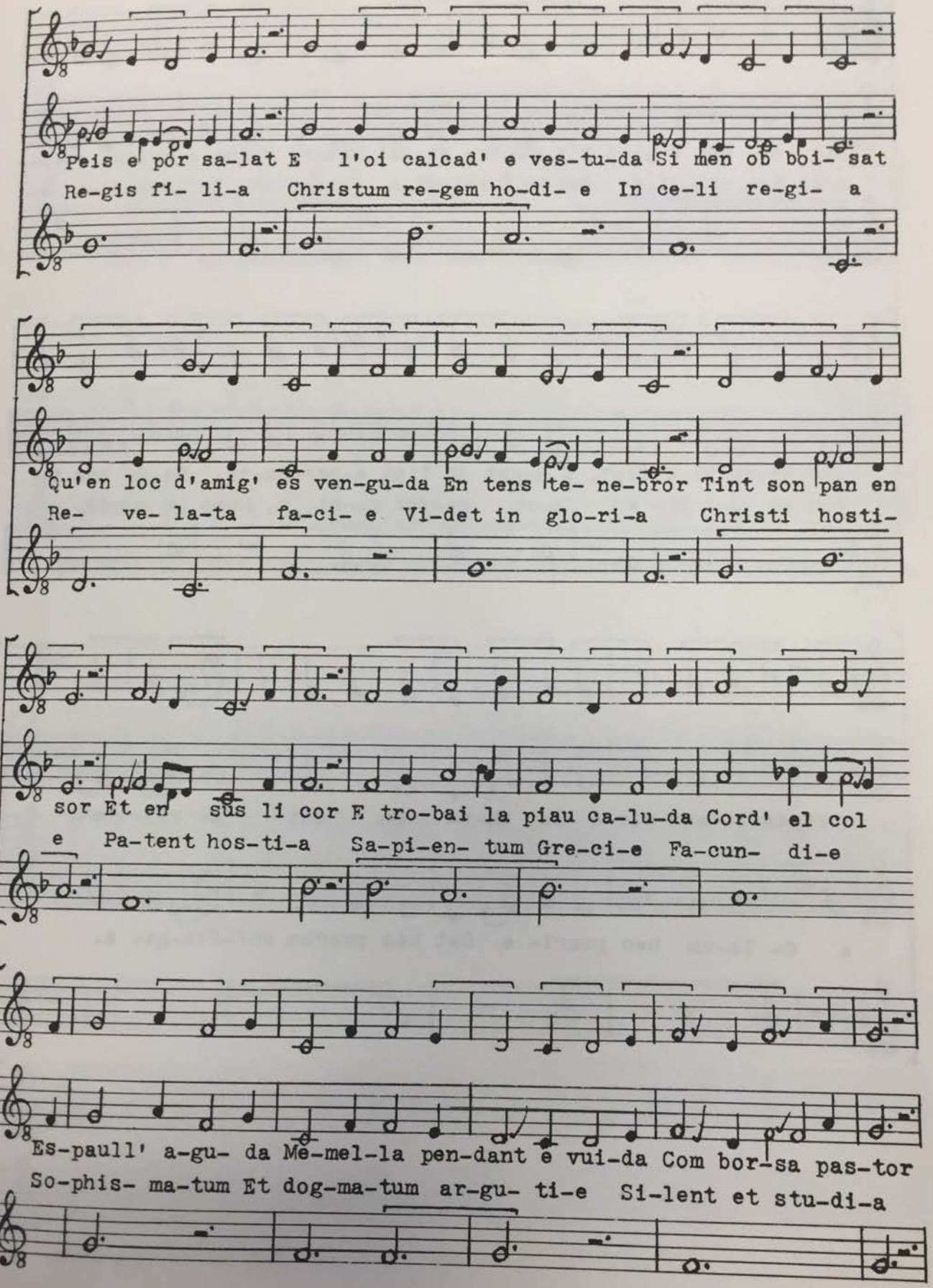

ai tro-vé- e, Gen-te de fei-tu-re, Més de tant me des- a-gré- e
ai tro-vé- e, Gen-te de fai-tu-re; En la fleur qui tant m'a-gré- e
Que de moi n'ot cu- re; Douz ot ris Et sim-ple vis, Vers les
Tour-nai luez ma cu- re. A- donc fis Vers dus-qu'a sis De la
euz et bien as-sis; Seule es- toit Et si no-toit: O, o,
fleur de pa- ra-dys. Chas- cun lo Qu'il l'aint et lot. O, o,
o, o, o, o, Do- ren-lot Si chan-tot, Molt li a- ve-
o, o, o, o, N'i a tel do- ren-lot, Pour tout a un

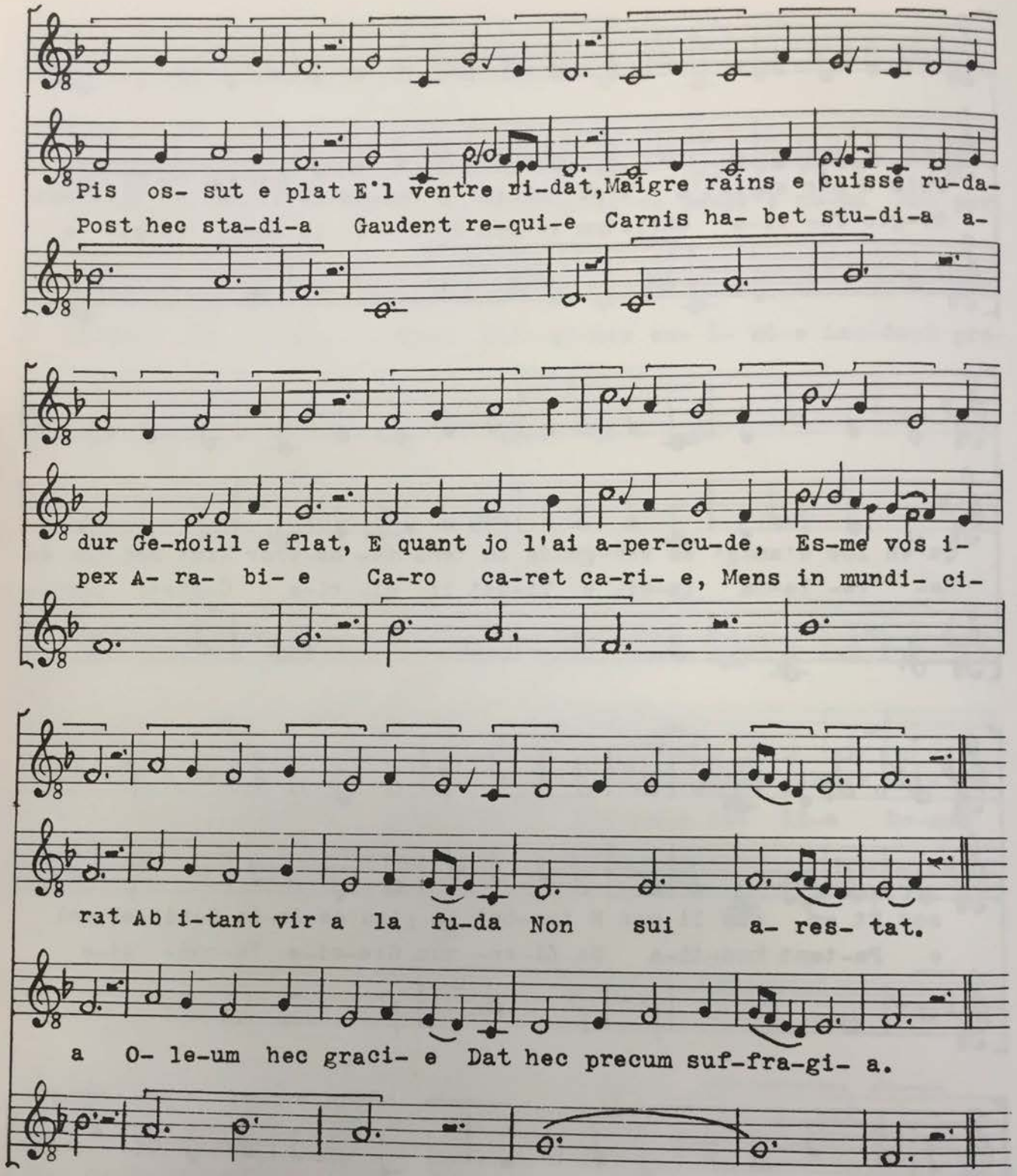

noit, O, o, o, o, Et a chas-cun mot Sou-vent re-gre-
mot. O, o, o, o, Sa- che qui m'ot:Mar voit et mar
tot Sa con- pai-gne-te Ma- rot.
ot Qui lait Ma- ri- e pour Ma- rot.

III

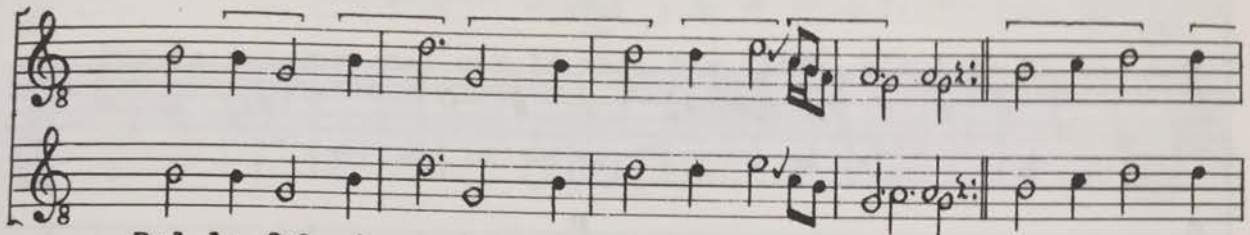

L'altrier cuidai a-ber dru-da To-ta la meillor C'on-ques e- gus-
Ag- mi- na mi- li-ti-e Ce-lestis om-ni- a Mar- ti- ris vic-
AGMINA.


se ve-gu-da E la be-li-sor Vell'an-ti-ve paupr'e nu-da Ben par-
to-ri-e Oc-currunt ob -vi-a Vir- gi-nis ex- i- mi-e Lau-dant pre-
lant d'amor Trames per oc quel sa-lu-da E fac plaz gensor,Mais la
co- ni-a Ro-sam pa- ti-en- ti- e Pu-doris li- li-a Do-num
tra-ce ma-las-tru-da Qu'eu per liei oi dat Vejs vin e troblat
sa- pi-en-ti- e Le- gis e- lo- qui-a. Vir- go re-gi-a

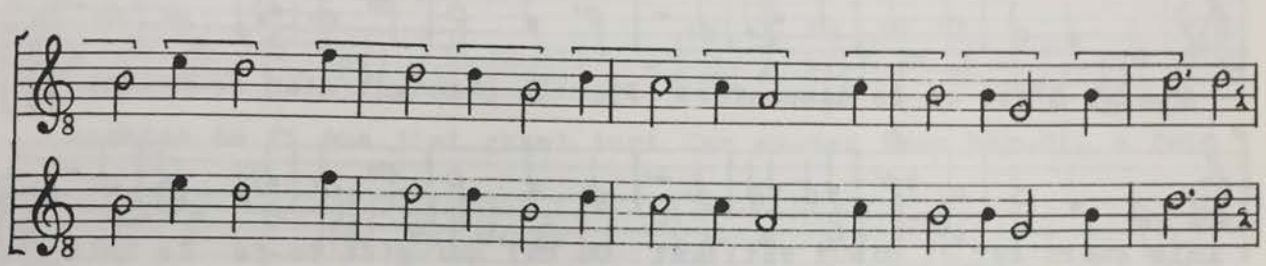

Peis e por sa-lat E l'oi calcad' e ves-tu-da Si men ob boi- sat
Re-gis fi- li-a Christum re-gem ho-di- e In ce-li re-gi- a
Qu'en loc d'amig' es ven-gu-da En tens te- ne-bror Tint son pan en
Re- ve- la-ta fa-ci- e Vi-det in glo-ri-a Christi hosti-
sor Et en sus li cor E tro-bai la piau ca-lu-da Cord' el col
e Pa-tent hos-ti-a Sa-pi-en- tum Gre-ci-e Fa-cun- di-e
Es-paull' a-gu- da Me-mel-la pen-dant e vui-da Com bor-sa pas-tor
So-phis- ma-tum Et dog-ma-tum ar-gu- ti-e Si-lent et stu-di-a


Pis os- sut e plat E'l ventre ri-dat, Maigre rains e cuisse ru-da-
Post hec sta-di-a Gaudent re-qui-e Carnis ha- bet stu-di-a a-
dur Ge-noill e flat, E quant jo l'ai a-per-cu-de, Es-me vos i-
pex A- ra- bi- e Ca-ro ca-ret ca-ri- e, Mens in mundi- ci-
rat Ab i-tant vir a la fu-da Non sui a- res- tat.
a O- le-um hec graci- e Dat hec precum suf-fra-gi- a.

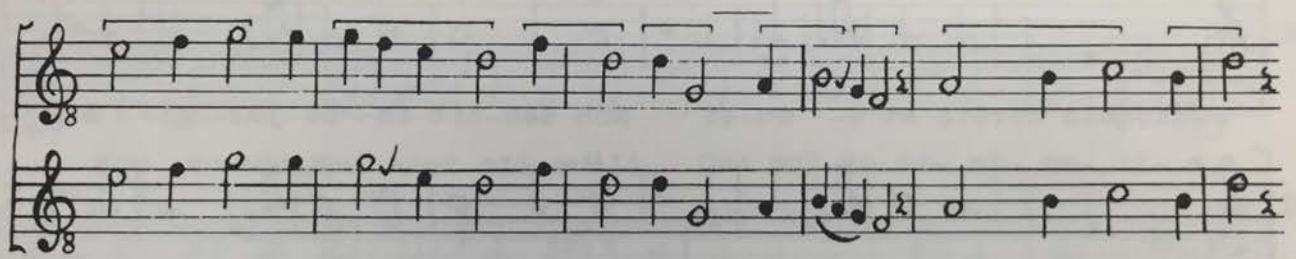
IV



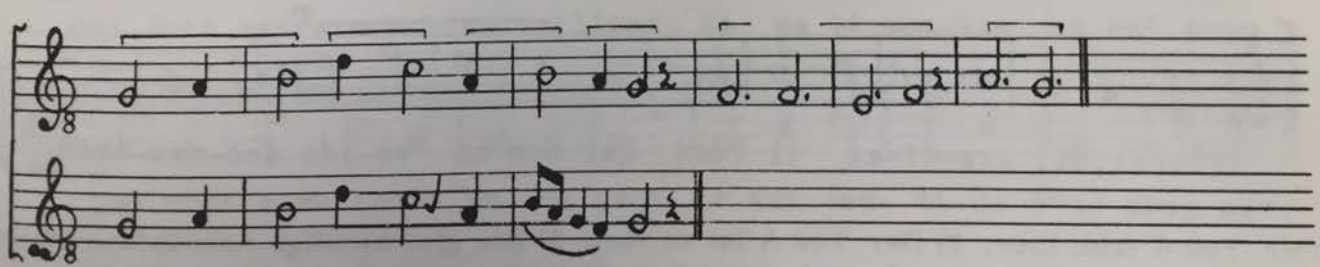
Bul-la ful-mi-nan-te, Sub ju- di-ce to- nan-te,
Re- o ap-pel-lan-te, Sen-ten-ti-a gra-van-te, Ve-ri-tas sub-



pri-mi-tur, Dis-tra-hi-tur et ven-di-tur, Jus-ti-ci-a pros-tan-te.

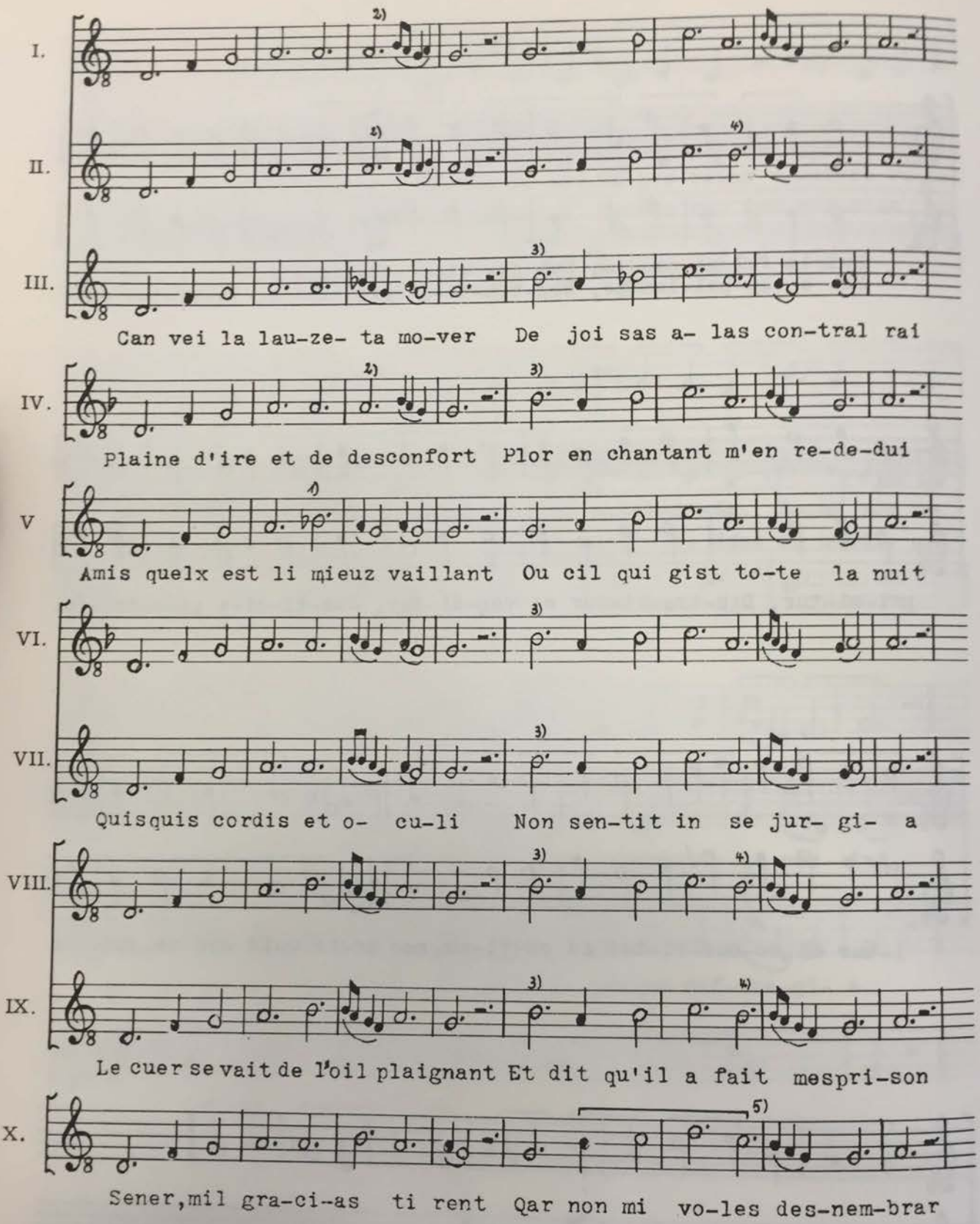


I-tur et re-cur-ri-tur Ad cu-ri-am, nec an-te Quid con-se-qui-tur

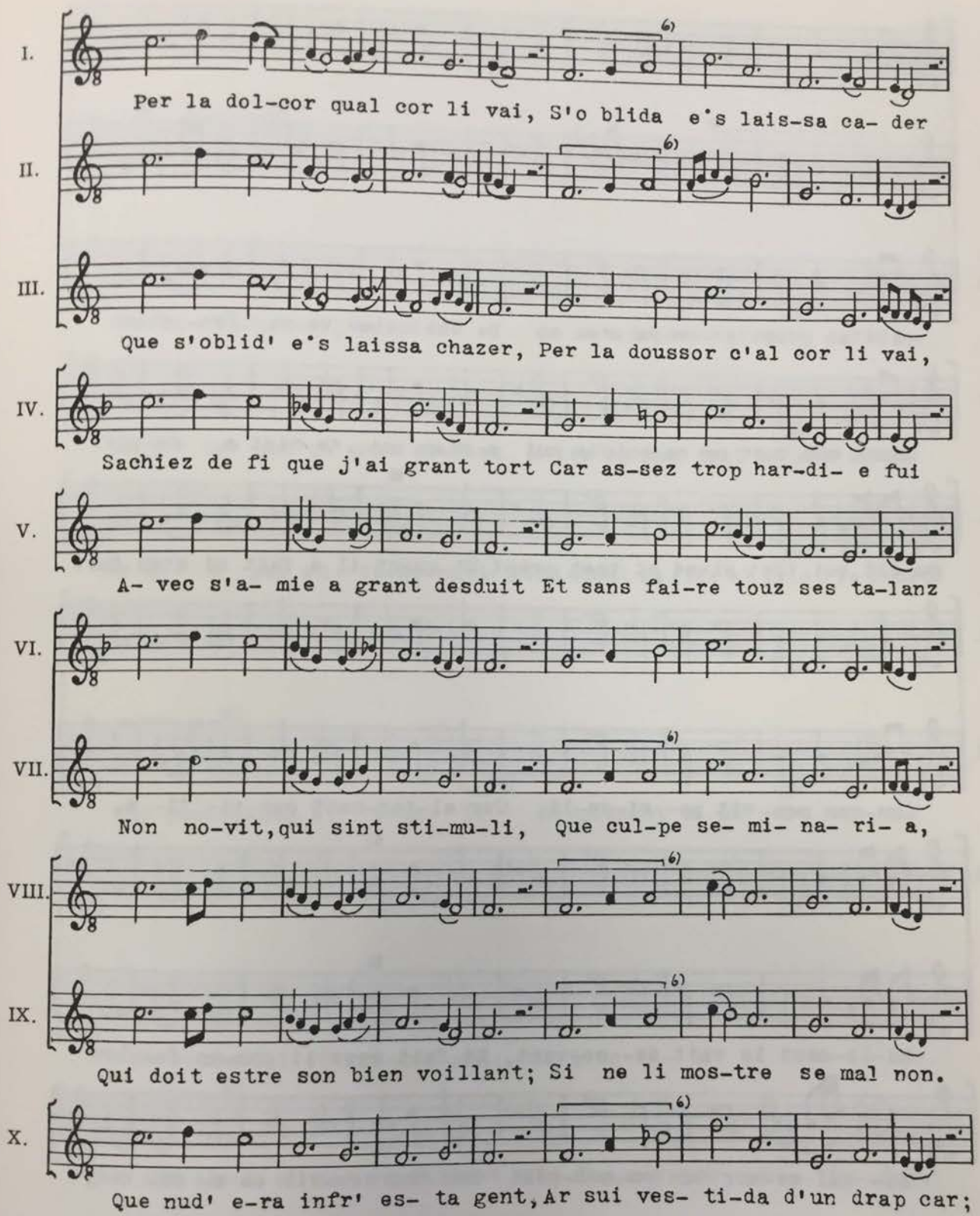


Quam ex- u- i- tur qua-dran-te.

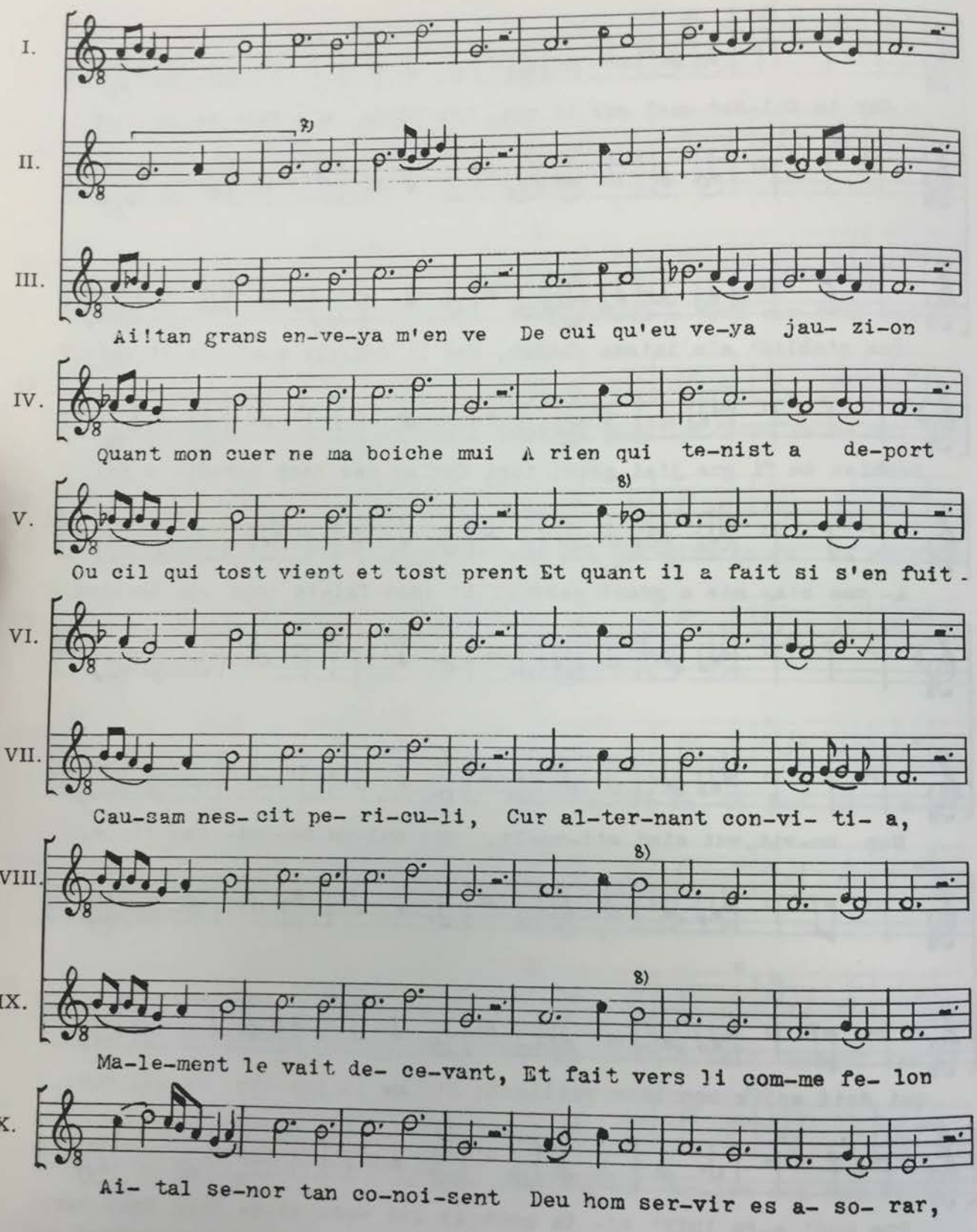
V



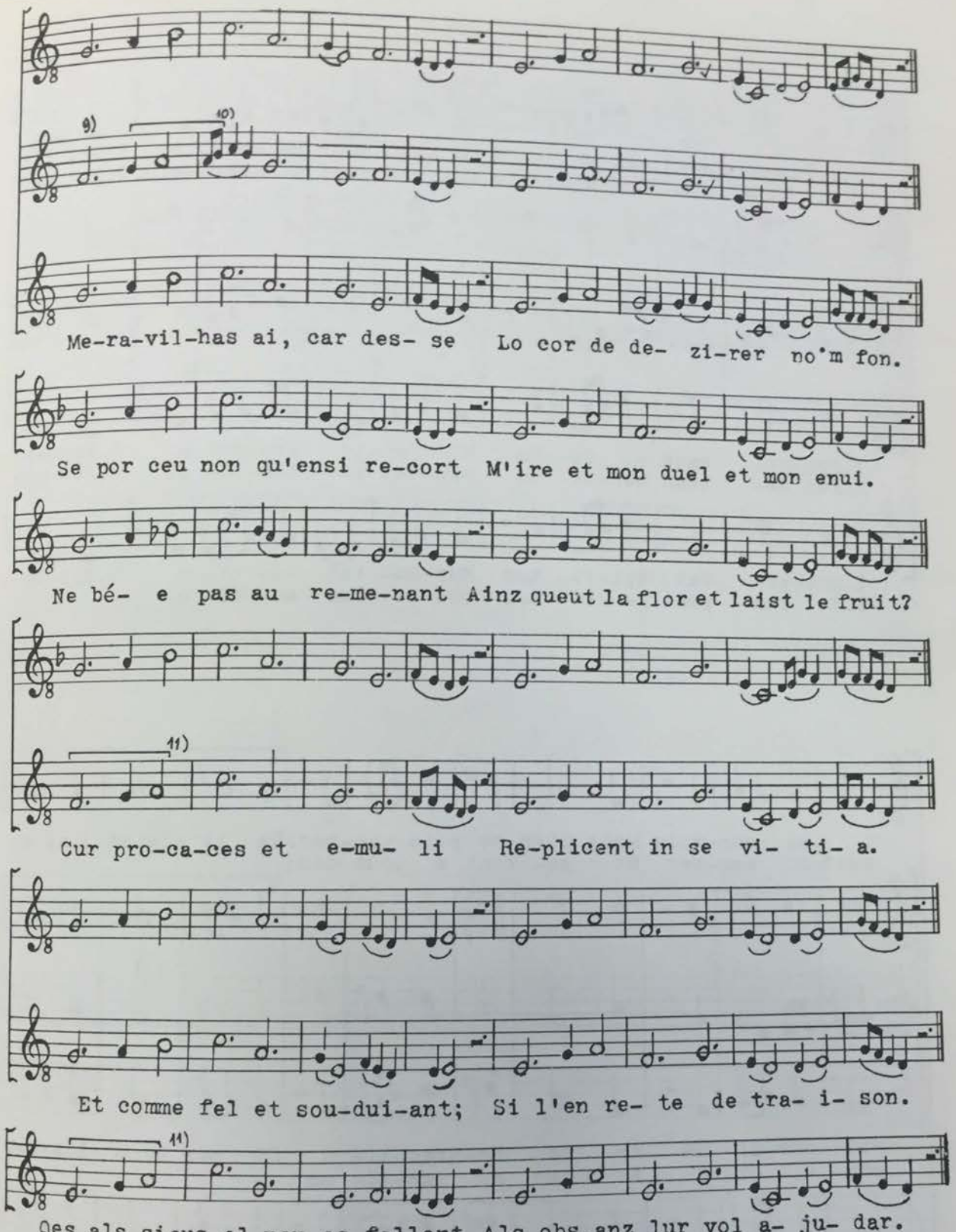
1) Der Ton A fehlt hier; 2) Der Ton A ist zu viel; 3) Die gleichstufige Anknüpfung ist vorzu ziehen; 4) Der Ton A ist übersehen worden; 5) Verlagerung in die Obersekunde;



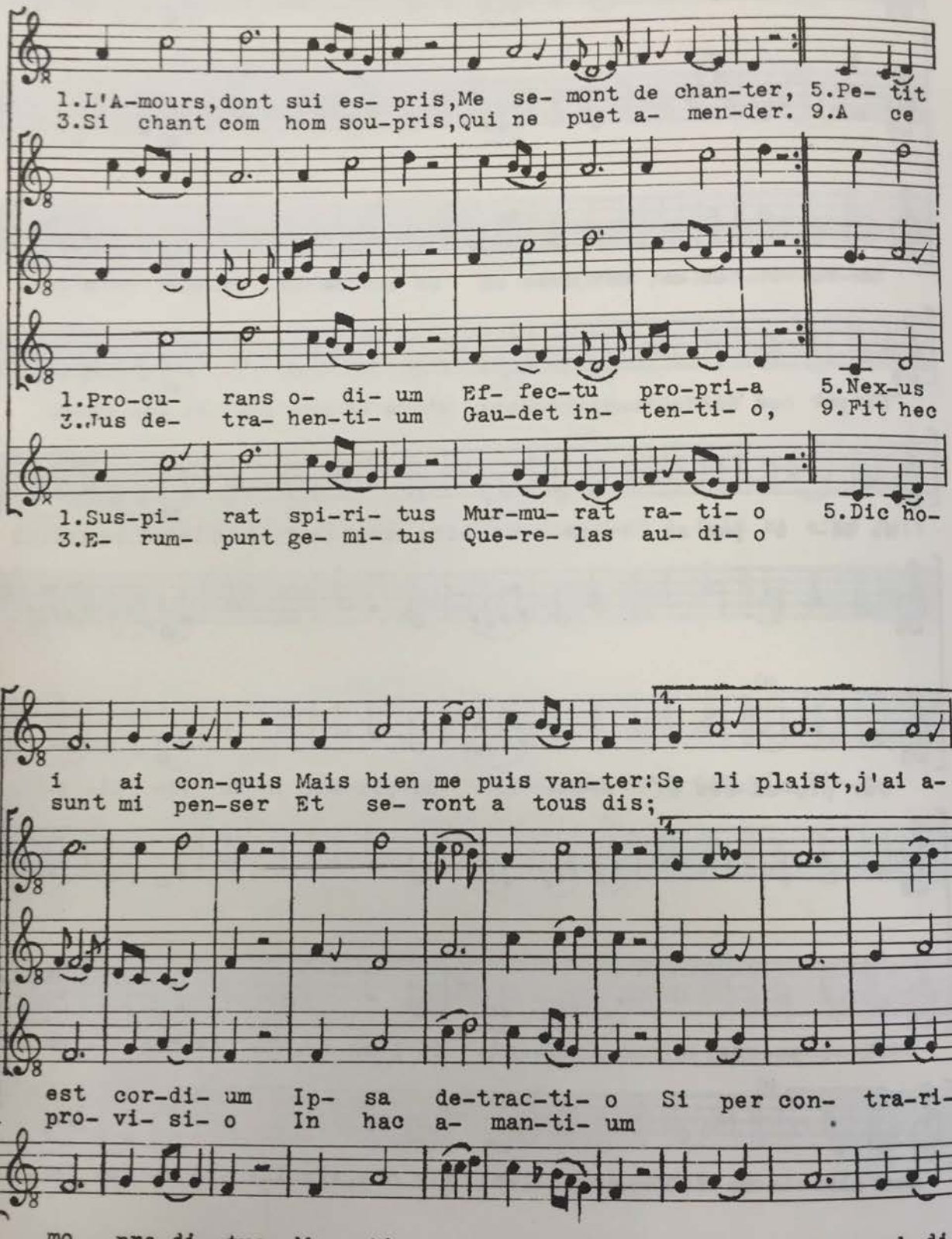
6) Gah dürfte vorzuziehen sein, da Distinktion 2 ebenso beginnt;

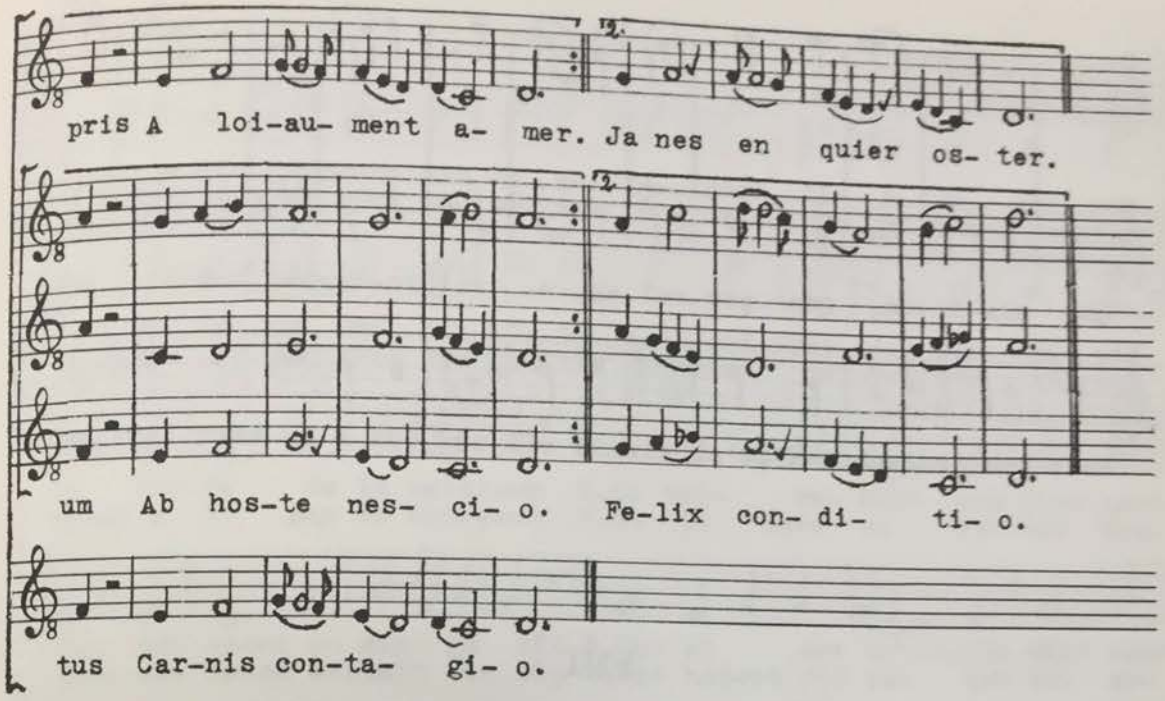


7) Ursprünglich müssen die 4 Töne GaFG zu einer Ligatur gehört haben; 8) Der Ton a wurde übersehen;

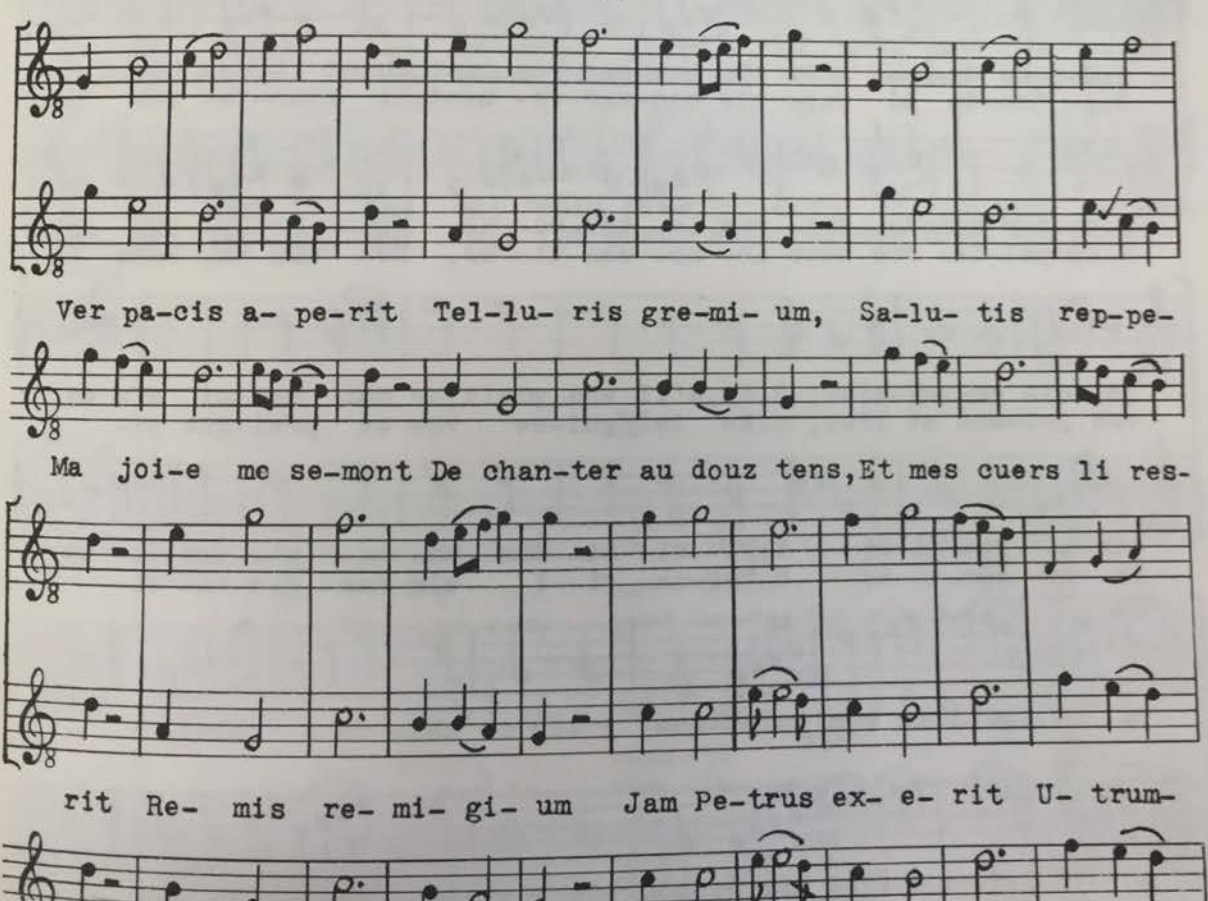


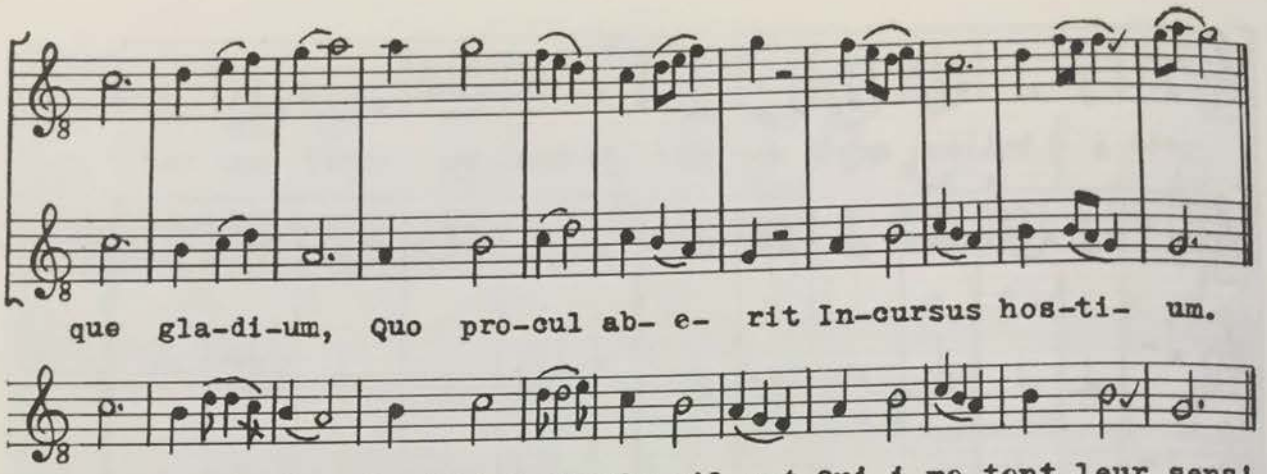
Der Ton F ist zu viel; 10) Verschiebung um eine Stelle nach rechts; 11) Die 3 Tö- sind in die Untersekunde verlagert.


1.L'A-mours,dont sui es- pris,Me se- mont de chan-ter, 5.Pe- tit
3.Si chant com hom sou-pris,Qui ne puet a- men-der. 9.A ce
1.Pro-cu- rans o- di- um Ef- fec-tu pro-pri-a 5.Nex-us
3.Jus de- tra- hen-ti- um Gau-det in- ten-ti- o, 9.Fit hec
1.Sus-pi- rat spi-ri- tus Mur-mu- rat ra- ti- o 5.Dic ho-
3.E- rum- punt ge- mi- tus Que-re- las au- di- o
i ai con-quis Mais bien me puis van-ter:Se li plaist,j'ai a-
sunt mi pen-ser Et se- ront a tous dis;
est cor-di- um Ip- sa de-trac-ti- o Si per con- tra-ri-
pro- vi- si- o In hac a- man-ti- um
mo pre-di- tus Men- tis ar- bi- tri-o Cur ta- ces sub-di-

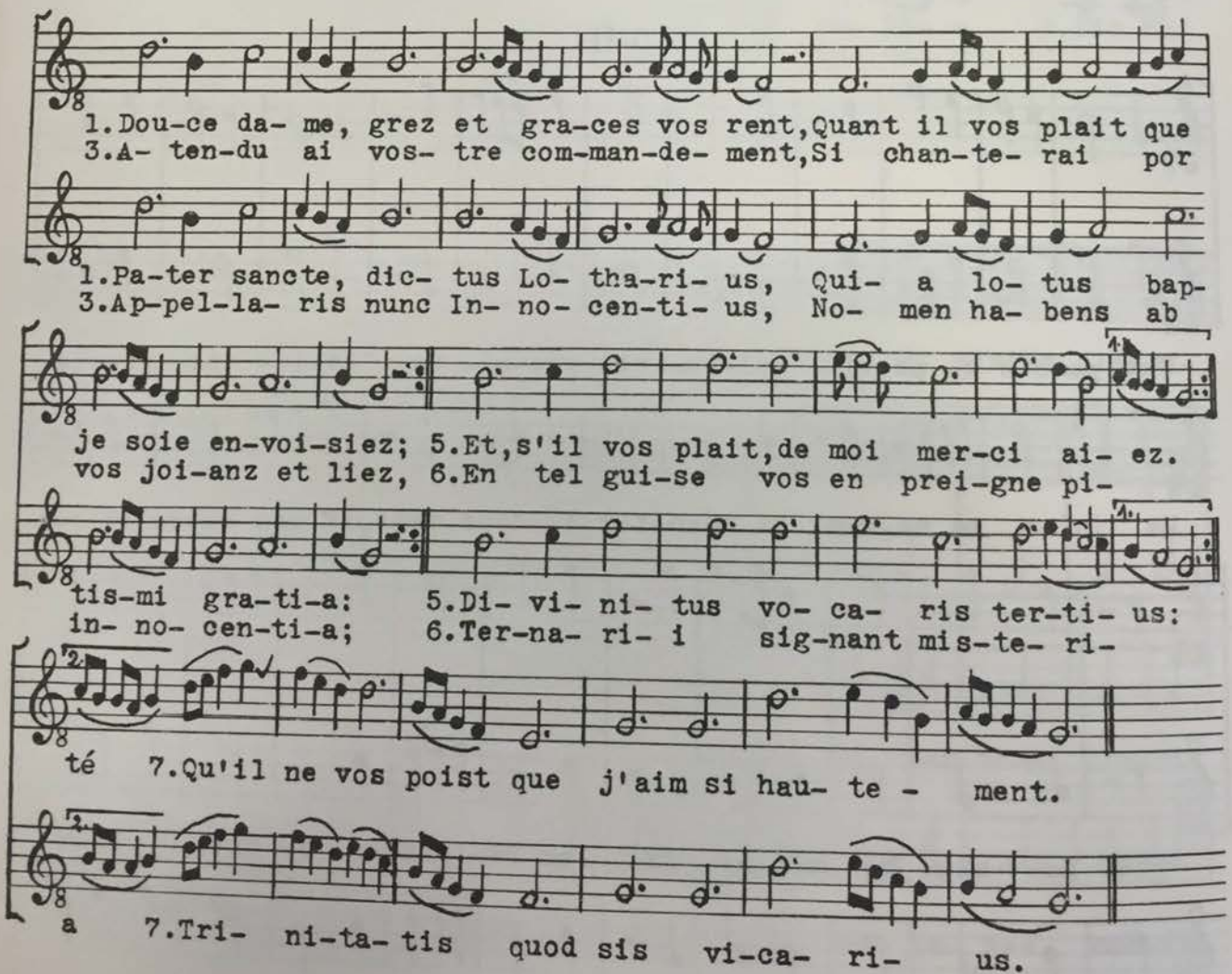

pris A loi-au- ment a- mer. Ja nes en quier os- ter.
um Ab hos-te nes- ci- o. Fe-lix con- di- ti- o.
tus Car-nis con-ta- gi- o.

VII

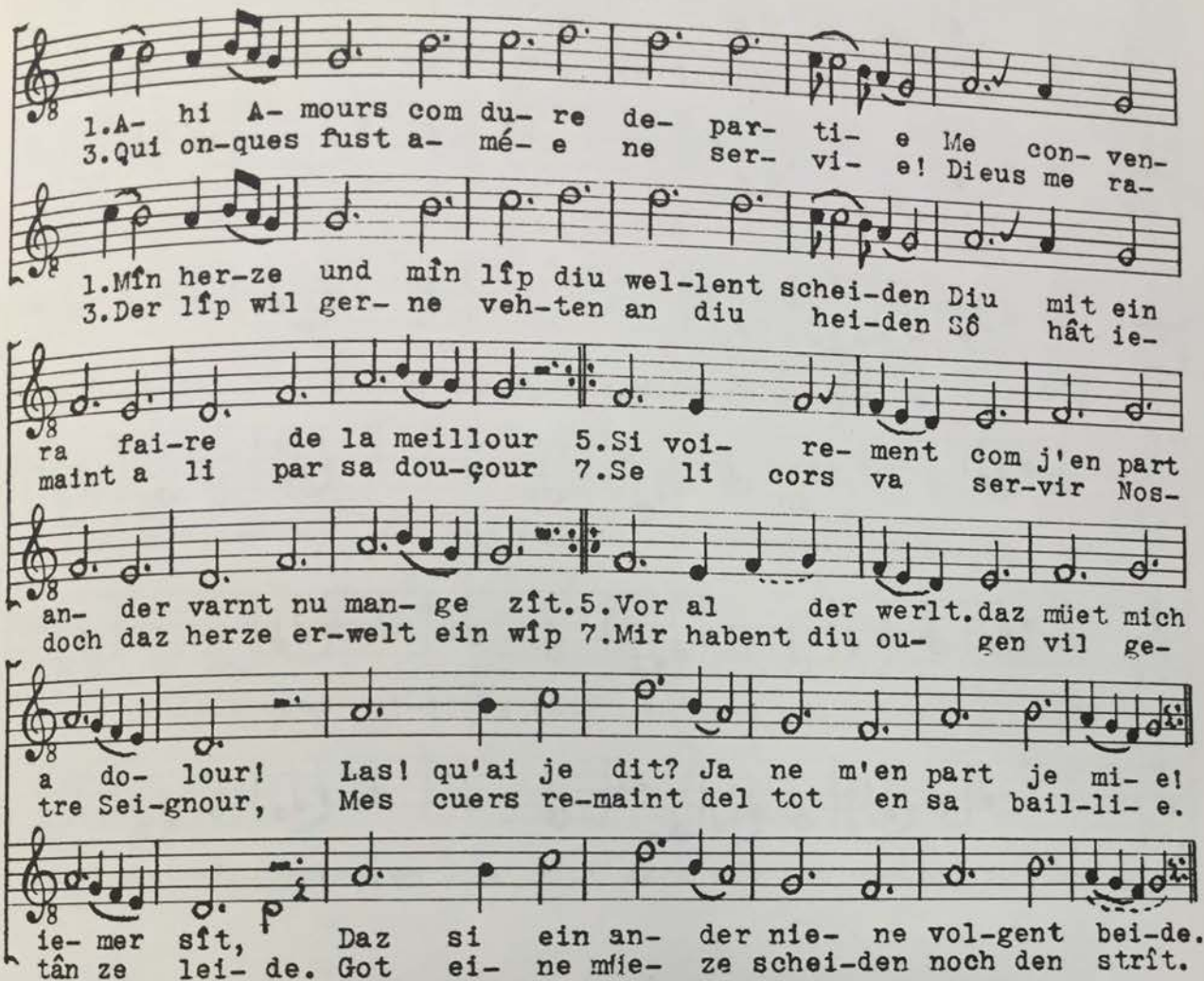

Ver pa-cis a- pe-rit Tel-lu- ris gre-mi- um, Sa-lu- tis rep-pe-
Ma joi-e mc se-mont De chan-ter au douz tens,Et mes cuers li res-
rit Re- mis re- mi- gi- um Jam Pe-trus ex- e- rit U- trum-
pont,Que droiz est que g'i pens;Car nu-le riens el mont Ne faz


que gla-di-um, Quo pro-cul ab- e- rit In-cursus hos-ti- um.
seur son desfens.Dex!qu'el siecle cil ont,Qui i me-tent leur sens!

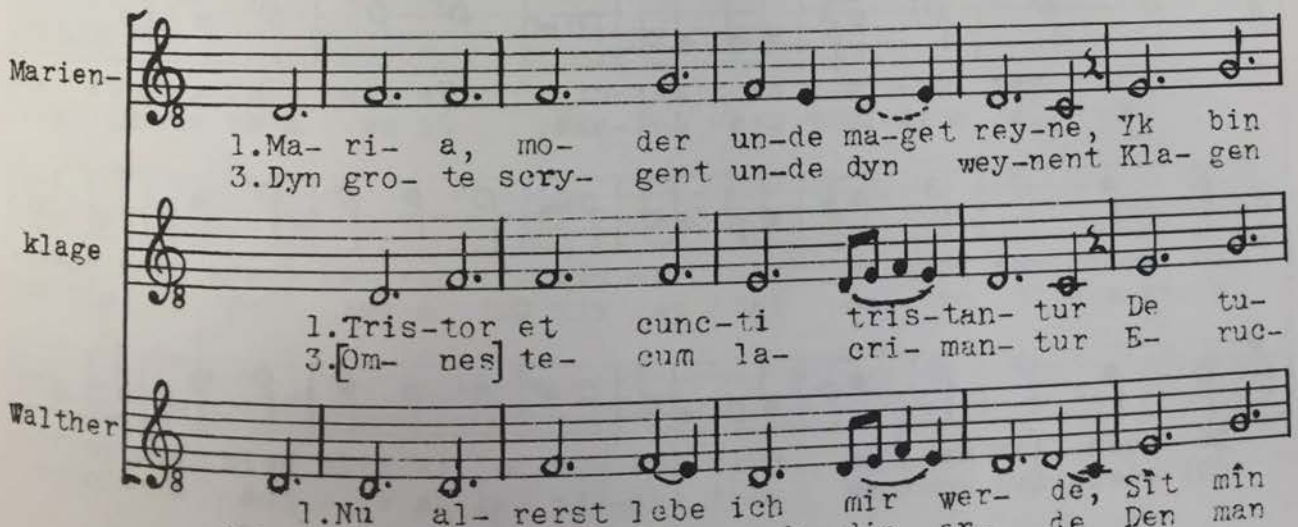
VIII

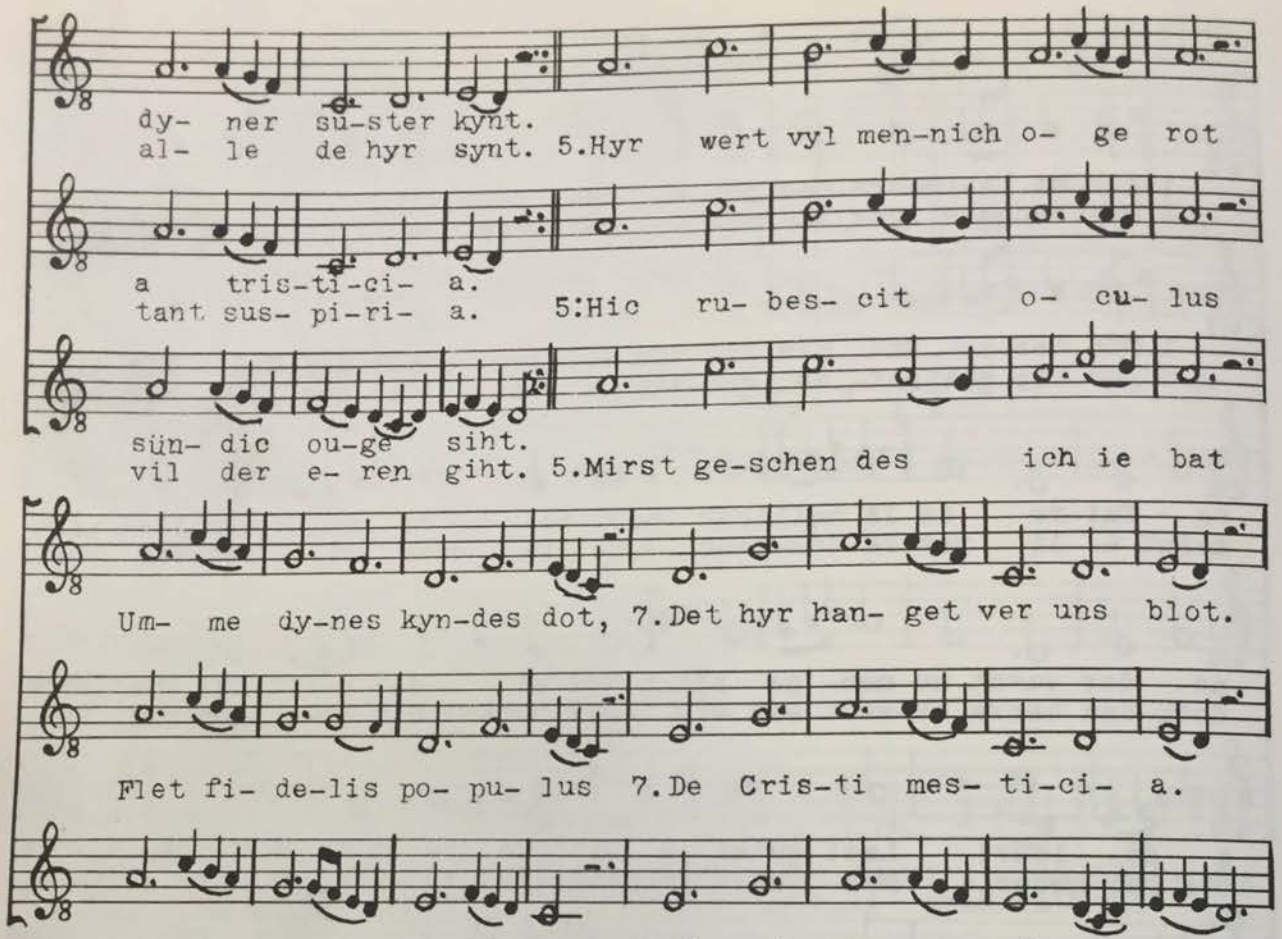

1.Dou-ce da- me, grez et gra-ces vos rent,Quant il vos plait que
3.A- ten-du ai vos- tre com-man-de- ment,Si chan-te- rai por
1.Pa-ter sancte, dic- tus Lo- tha-ri- us, Qui- a lo- tus bap-
3.Ap-pel-la- ris nunc In- no- cen-ti- us, No- men ha- bens ab
je soie en-voi-siez; 5.Et,s'il vos plait,de moi mer-ci ai- ez.
vos joi-anz et liez, 6.En tel gui-se vos en prei-gne pi-
tis-mi gra-ti-a; 5.Di- vi- ni- tus vo- ca- ris ter-ti- us:
in- no- cen-ti-a; 6.Ter-na- ri- i sig-nant mis-te- ri-
té 7.Qu'il ne vos poist que j'aim si hau- te - ment.
a 7.Tri- ni-ta- tis quod sis vi-ca- ri- us.

IX

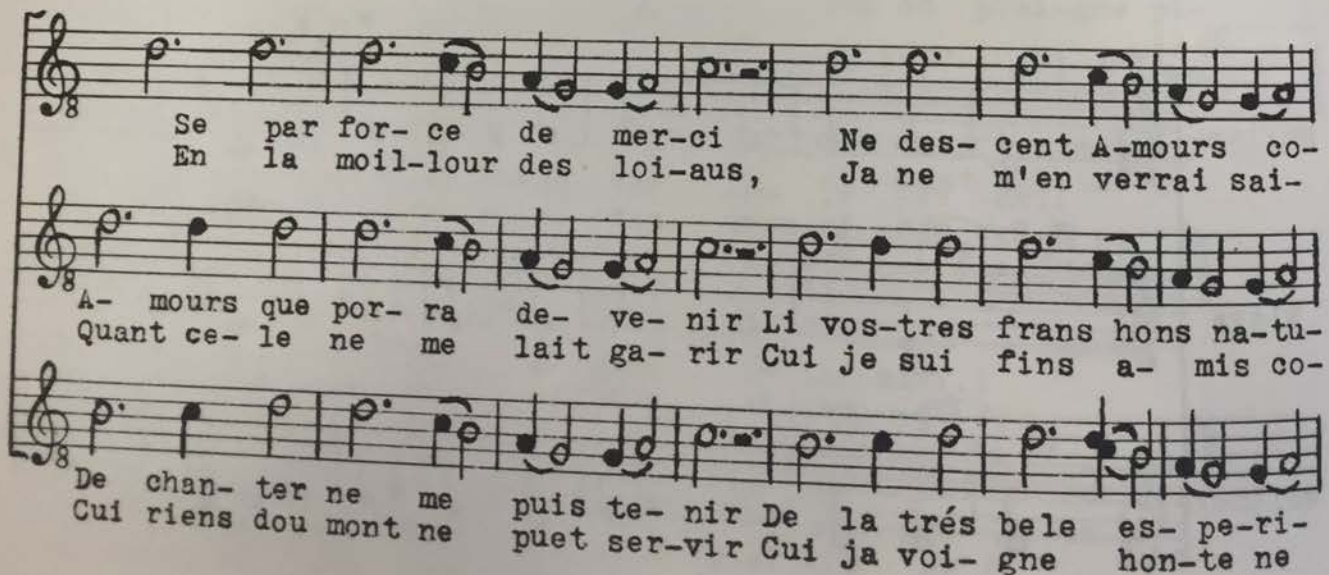

1.A- hi A- mours com du- re de- par- ti- e Me con- ven-
3.Qui on-ques fust a- mé- e ne ser- vi- e! Dieus me ra-
1.Mîn her-ze und mîn lîp diu wel-lent schei-den Diu mit ein
3.Der lîp wil ger- ne veh-ten an diu hei-den Sô hât ie-
ra fai-re de la meillour 5.Si voi- re- ment com j'en part
maint a li par sa dou-çour 7.Se li cors va ser-vir Nos-
an- der varnt nu man- ge zît.5.Vor al der werlt.daz müet mich
doch daz herze er-welt ein wîp 7.Mir habent diu ou- gen vil ge-
a do- lour! Las! qu'ai je dit? Ja ne m'en part je mi- e!
tre Sei-gnour, Mes cuers re-maint del tot en sa bail-li- e.
ie- mer sît, Daz si ein an- der nie- ne vol-gent bei-de.
tân ze lei- de. Got ei- ne müe- ze schei-den noch den strît.

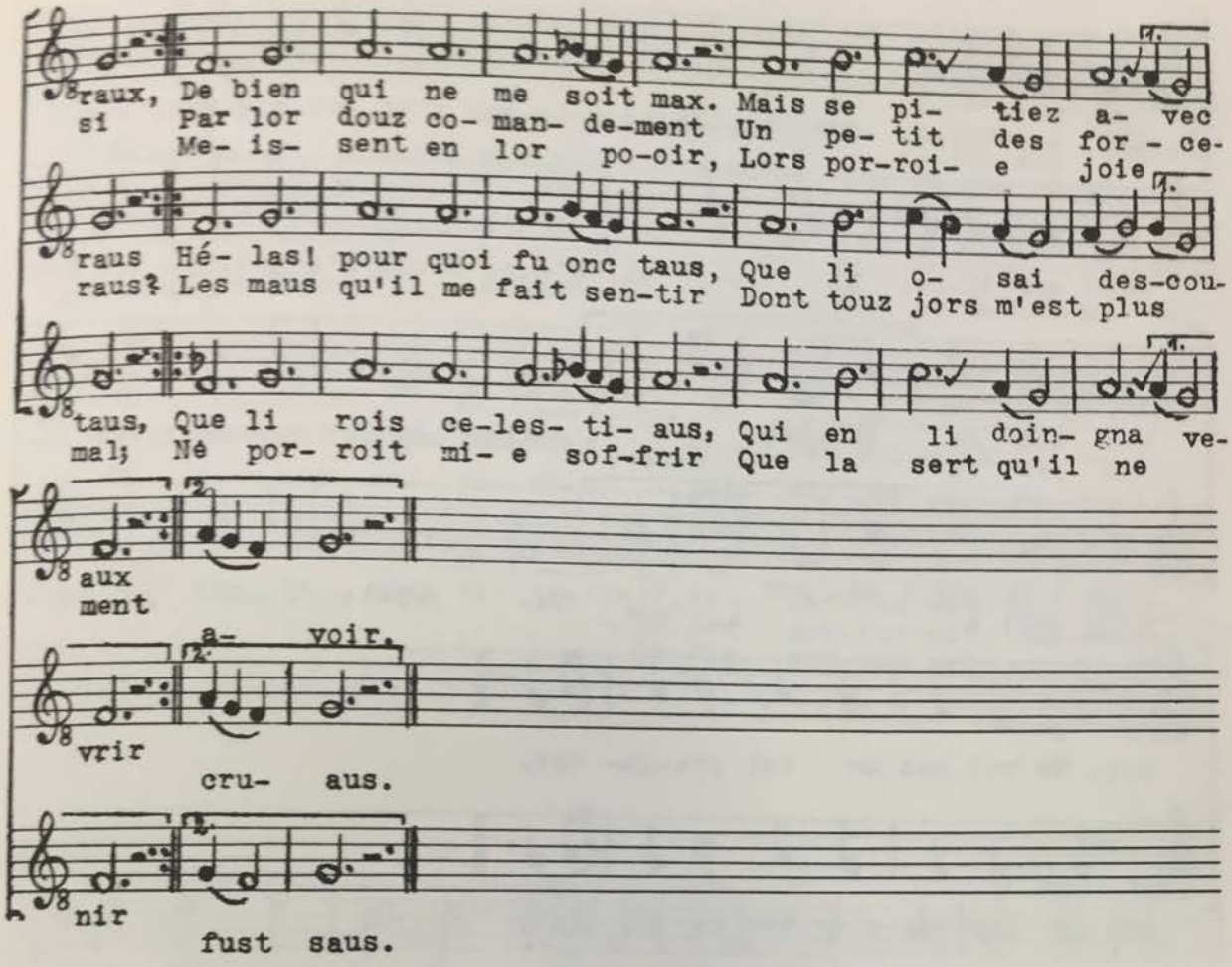
X


Marien-
1.Ma- ri- a, mo- der un-de ma-get rey-ne, Yk bin
3.Dyn gro- te scry- gent un-de dyn wey-nent Kla- gen
klage
1.Tris-tor et cunc-ti tris-tan- tur De tu-
3.[Om- nes] te- cum la- cri- man- tur E- ruc-
Walther
1.Nu al- rerst lebe ich mir wer- de, Sît mîn
3.Daz rei- ne lant und ouch die er- de Den man

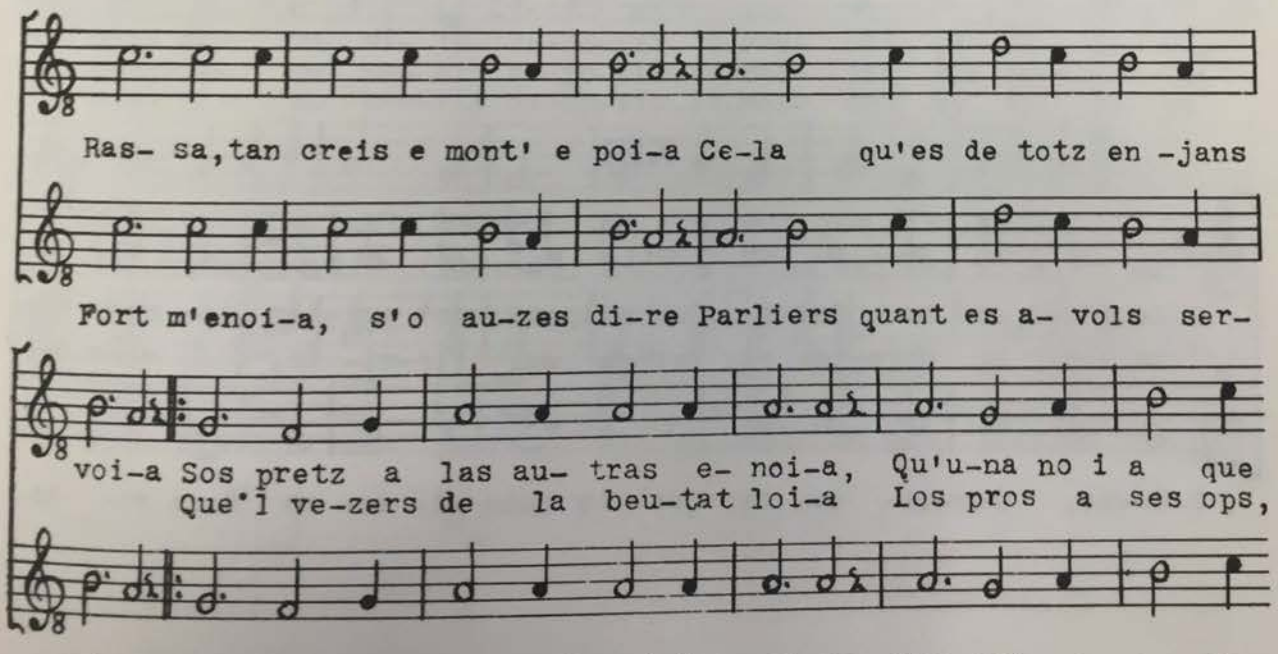

dy- ner su-ster kynt.
al- le de hyr synt. 5.Hyr wert vyl men-nich o- ge rot
a tris-ti-ci- a.
tant sus- pi-ri- a. 5:Hic ru- bes- cit o- cu- lus
sün- dic ou-gē siht.
vil der e- ren giht. 5.Mirst ge-schen des ich ie bat
Um- me dy-nes kyn-des dot, 7.Det hyr han- get ver uns blot.
Flet fi- de-lis po- pu- lus 7.De Cris-ti mes- ti-ci- a.
Ich bin ko-men an die stat 7.Dâ got men-nisch-lî-chen trat.

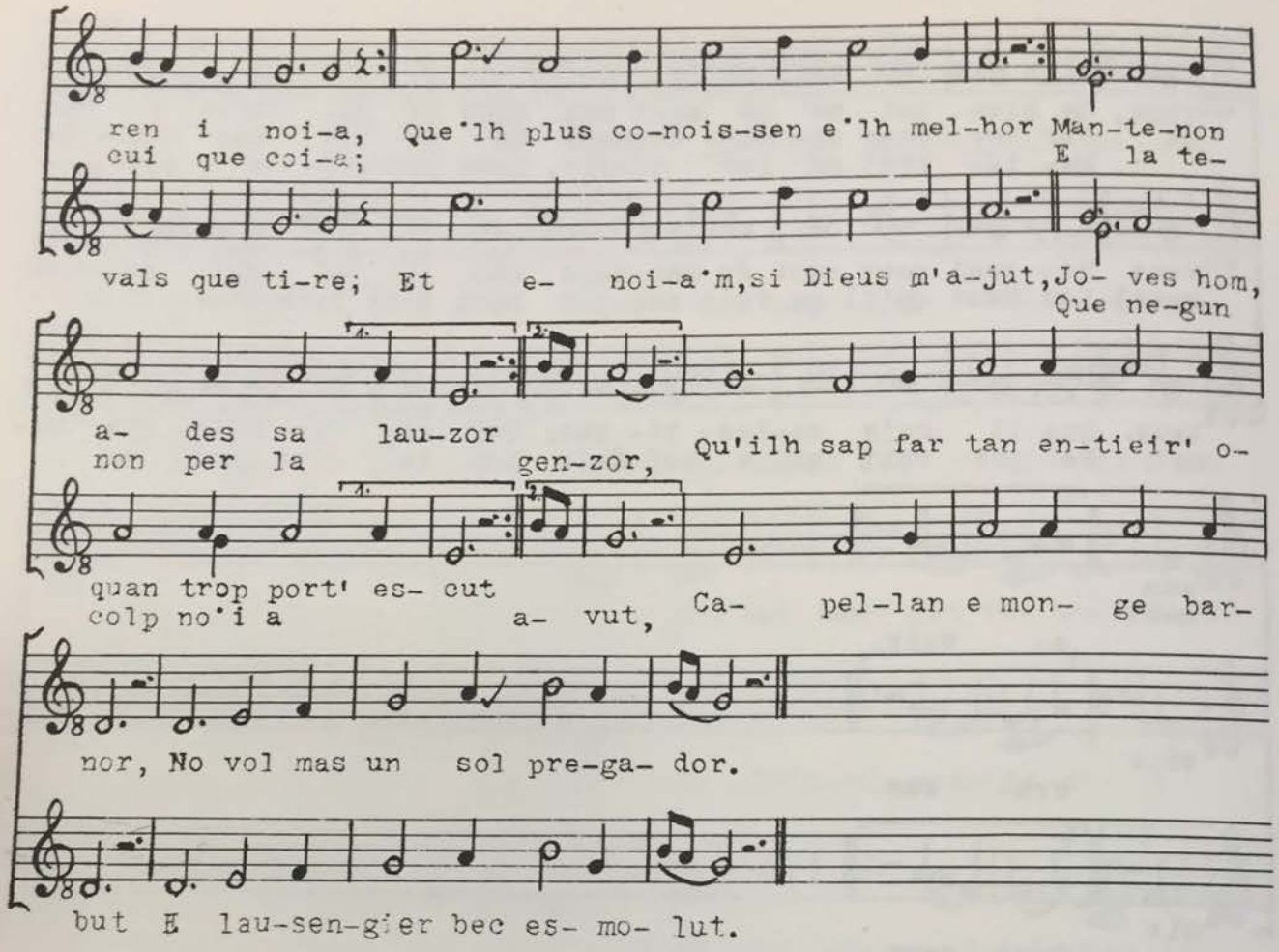
XI


Se par for- ce de mer-ci Ne des- cent A-mours co-
En la moil-lour des loi-aus, Ja ne m'en verrai sai-
A- mours que por- ra de- ve- nir Li vos-tres frans hons na-tu-
Quant ce- le ne me lait ga- rir Cui je sui fins a- mis co-
De chan- ter ne me puis te- nir De la trés bele es- pe-ri-
Cui riens dou mont ne puet ser-vir Cui ja voi- gne hon-te ne

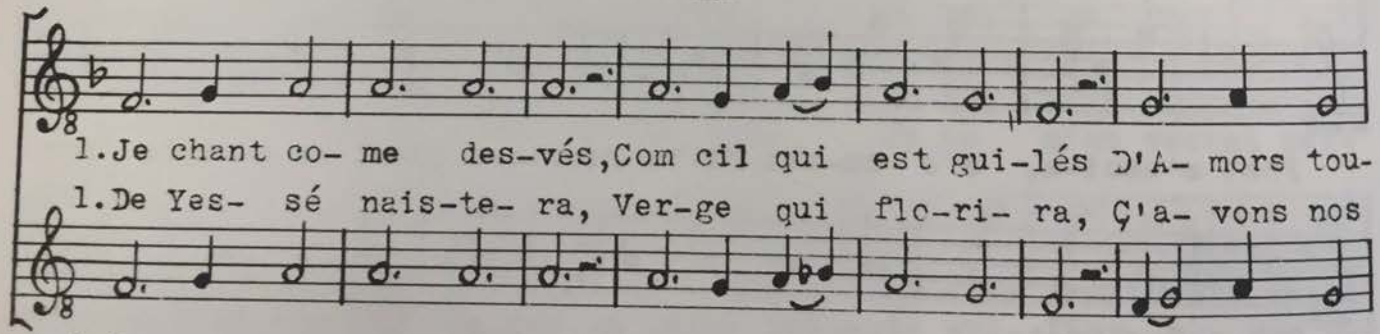

raux, De bien qui ne me soit max. Mais se pi- tiez a- vec
si Par lor douz co- man- de-ment Un pe- tit des for - ce-
Me- is- sent en lor po-oir, Lors por-roi- e joie
raus Hé- las! pour quoi fu onc taus, Que li o- sai des-cou-
raus? Les maus qu'il me fait sen-tir Dont touz jors m'est plus
taus, Que li rois ce-les- ti- aus, Qui en li doin- gna ve-
mal; Né por- roit mi- e sof-frir Que la sert qu'il ne
aux
ment
a- voir.
vrir
cru- aus.
nir
fust saus.

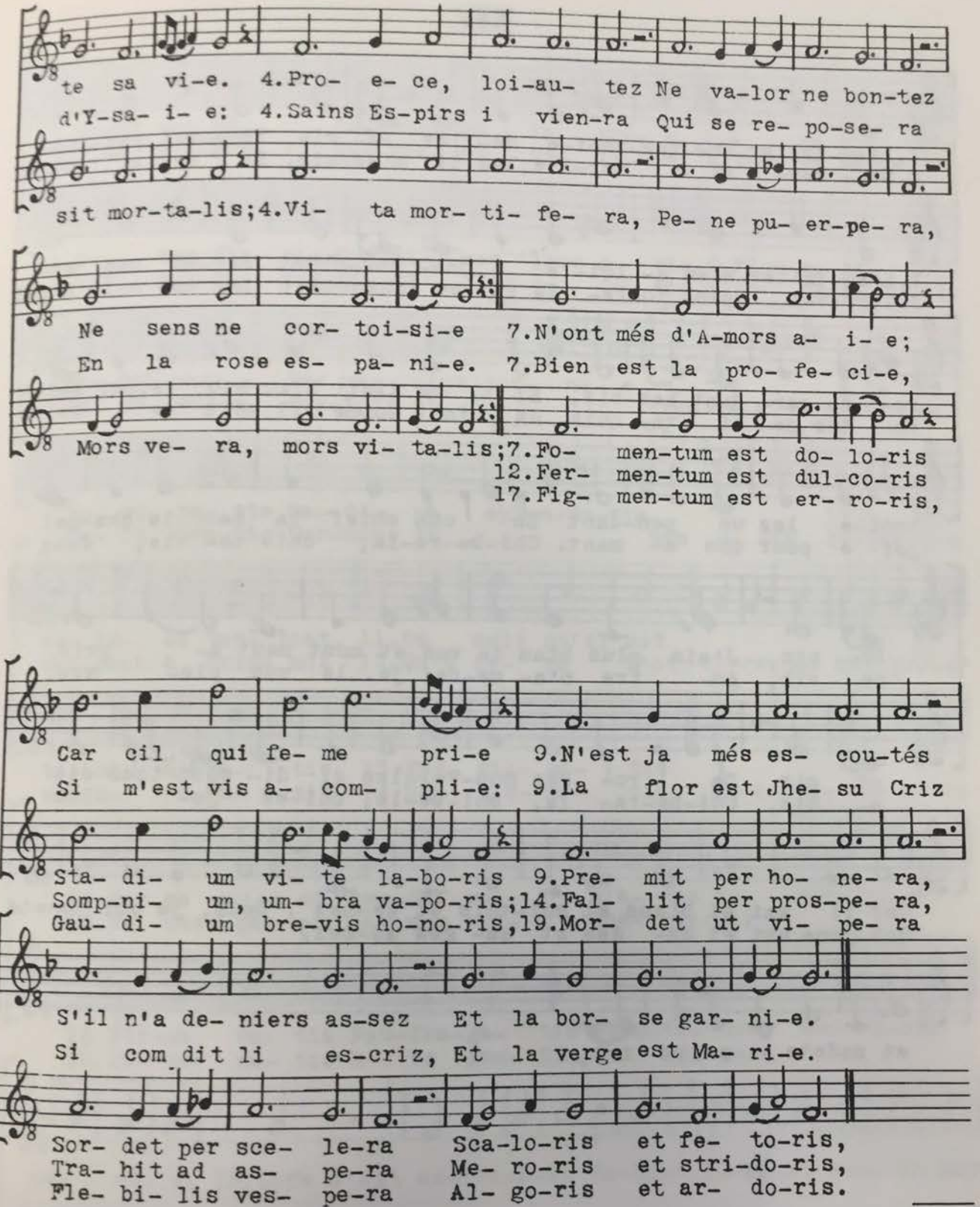
XII


Ras- sa,tan creis e mont' e poi-a Ce-la qu'es de totz en -jans
Fort m'enoi-a, s'o au-zes di-re Parliers quant es a- vols ser-
voi-a Sos pretz a las au- tras e- noi-a, Qu'u-na no i a que
Que'l ve-zers de la beu-tat loi-a Los pros a ses ops,
vi-re Et hom que trop vol autr'au -ci-re M'e-noi- a, e ca-

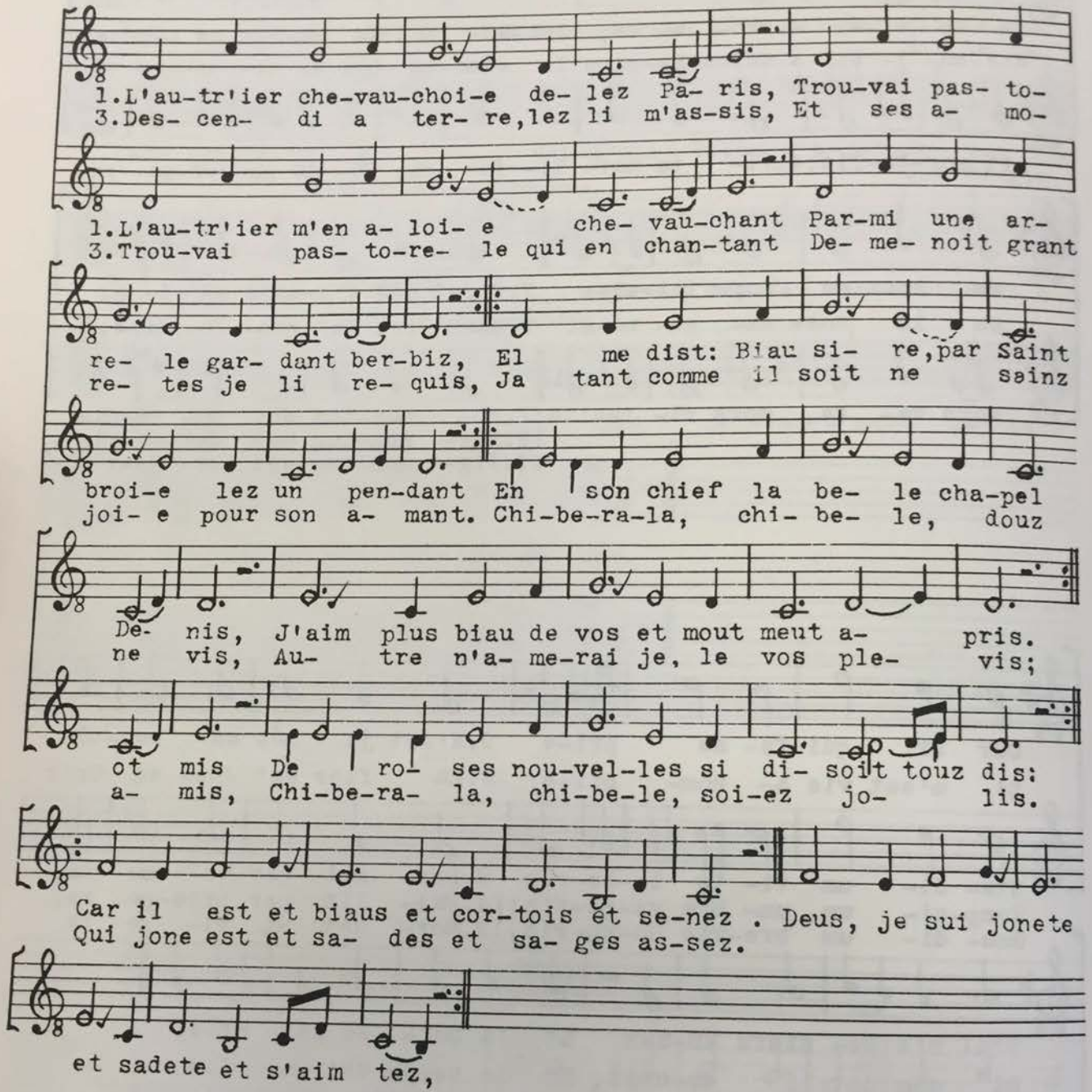

ren i noi-a, Que'lh plus co-nois-sen e'lh mel-hor Man-te-non
cui que coi-a; E la te-
vals que ti-re; Et e- noi-a'm,si Dieus m'a-jut,Jo- ves hom,
Que ne-gun
a- des sa lau-zor
non per la gen-zor, Qu'ilh sap far tan en-tieir' o-
quan trop port' es- cut
colp no'i a a- vut, Ca- pel-lan e mon- ge bar-
nor, No vol mas un sol pre-ga- dor.
but E lau-sen-gier bec es- mo- lut.

XIII

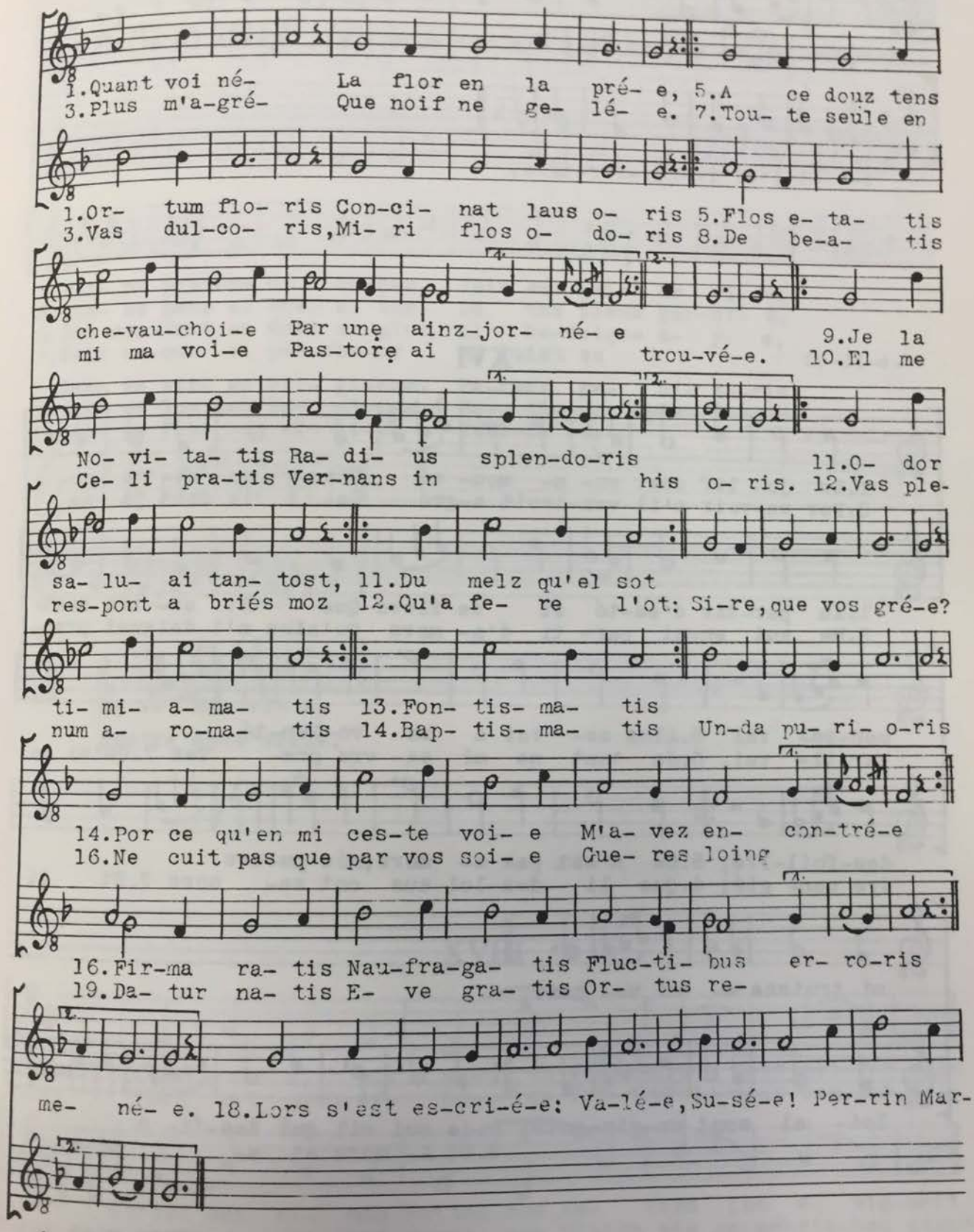

1.Je chant co- me des-vés,Com cil qui est gui-lés D'A- mors tou-
1.De Yes- sé nais-te- ra, Ver-ge qui flo-ri- ra, Ç'a- vons nos
1.Ho-mo, con-si- de- ra, Qua-lis quam mi- se- ra Sors vi- te

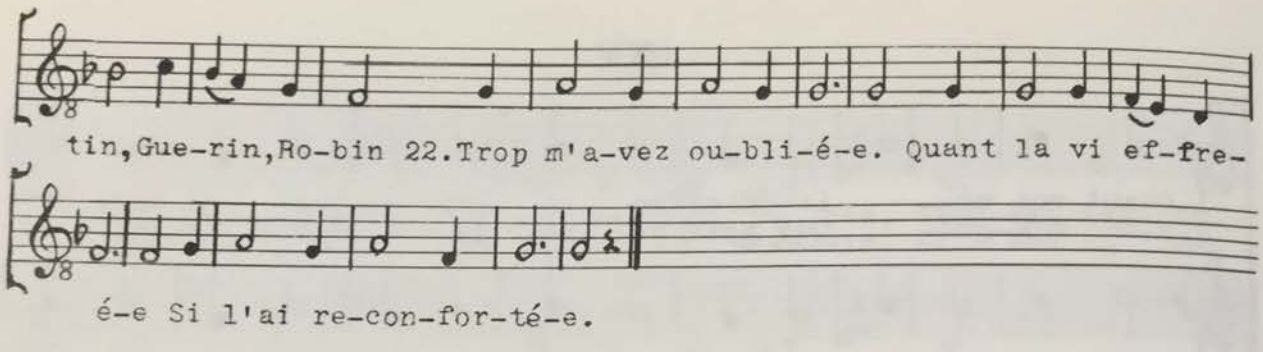

te sa vi-e. 4.Pro- e- ce, loi-au- tez Ne va-lor ne bon-tez
d'Y-sa- i- e: 4.Sains Es-pirs i vien-ra Qui se re- po-se- ra
sit mor-ta-lis;4.Vi- ta mor- ti- fe- ra, Pe- ne pu- er-pe- ra,
Ne sens ne cor- toi-si-e 7.N'ont més d'A-mors a- i- e;
En la rose es- pa- ni-e. 7.Bien est la pro- fe- ci-e,
Mors ve- ra, mors vi- ta-lis;7.Fo- men-tum est do- lo-ris
12.Fer- men-tum est dul-co-ris
17.Fig- men-tum est er- ro-ris,
Car cil qui fe- me pri-e 9.N'est ja més es- cou-tés
Si m'est vis a- com- pli-e: 9.La flor est Jhe- su Criz
Sta- di- um vi- te la-bo-ris 9.Pre- mit per ho- ne- ra,
Somp-ni- um, um- bra va-po-ris;14.Fal- lit per pros-pe- ra,
Gau- di- um bre-vis ho-no-ris,19.Mor- det ut vi- pe- ra
S'il n'a de- niers as-sez Et la bor- se gar- ni-e.
Si com dit li es-criz, Et la verge est Ma- ri-e.
Sor- det per sce- le-ra Sca-lo-ris et fe- to-ris,
Tra- hit ad as- pe-ra Me- ro-ris et stri-do-ris,
Fle- bi- lis ves- pe-ra Al- go-ris et ar- do-ris.

XIV

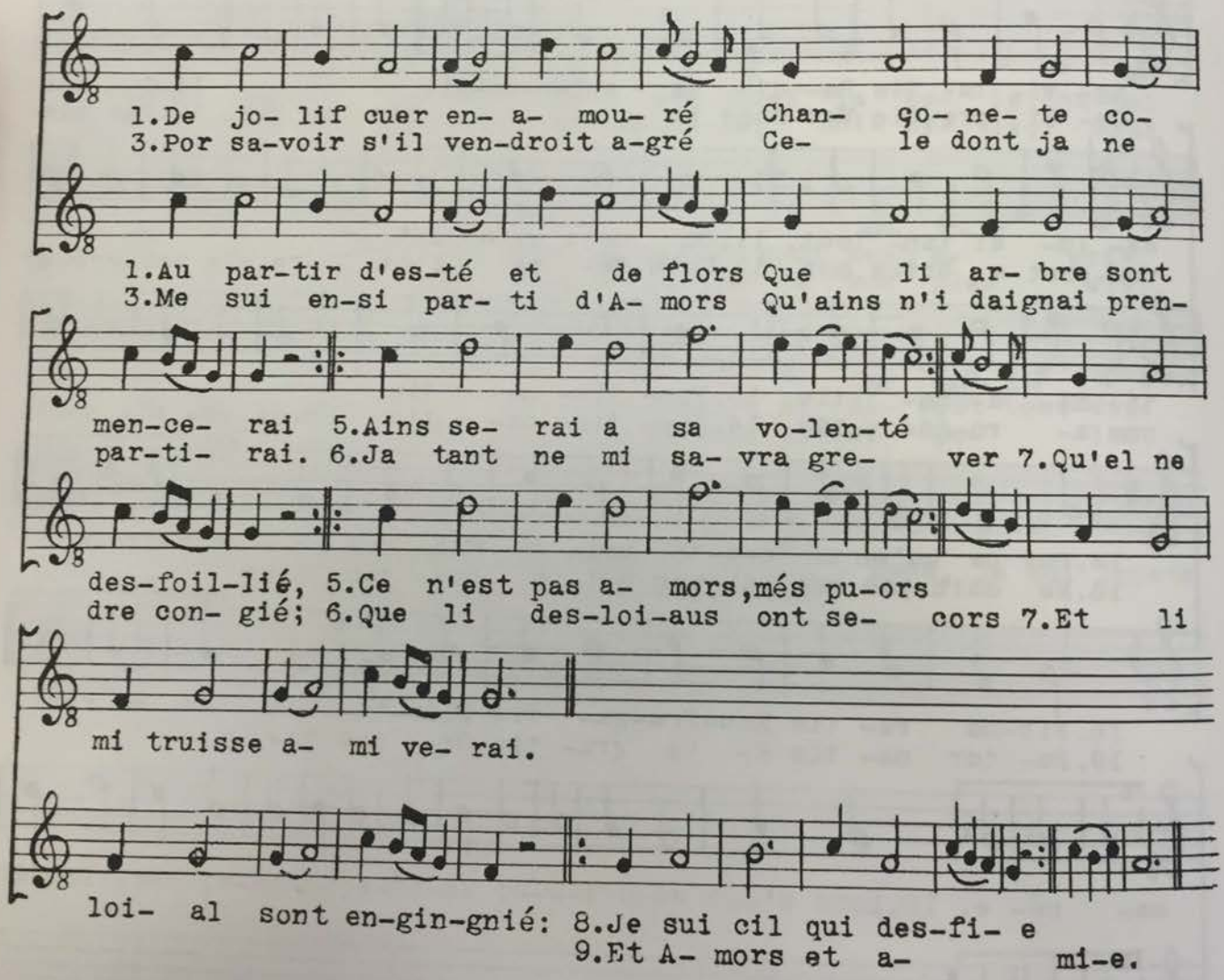

1.L'au-tr'ier che-vau-choi-e de- lez Pa- ris, Trou-vai pas- to-
3.Des- cen- di a ter- re,lez li m'as-sis, Et ses a- mo-
1.L'au-tr'ier m'en a- loi- e che- vau-chant Par-mi une ar-
3.Trou-vai pas- to-re- le qui en chan-tant De- me- noit grant
re- le gar- dant ber-biz, El me dist: Biau si- re,par Saint
re- tes je li re- quis, Ja tant comme il soit ne sainz
broi-e lez un pen-dant En son chief la be- le cha-pel
joi- e pour son a- mant. Chi-be-ra-la, chi- be- le, douz
De- nis, J'aim plus biau de vos et mout meut a- pris.
ne vis, Au- tre n'a- me-rai je, le vos ple- vis;
ot mis De ro- ses nou-vel-les si di- soit touz dis:
a- mis, Chi-be-ra- la, chi-be-le, soi-ez jo- lis.
Car il est et biaus et cor-tois et se-nez . Deus, je sui jonete
Qui jone est et sa- des et sa- ges as-sez.
et sadete et s'aim tez,

XV

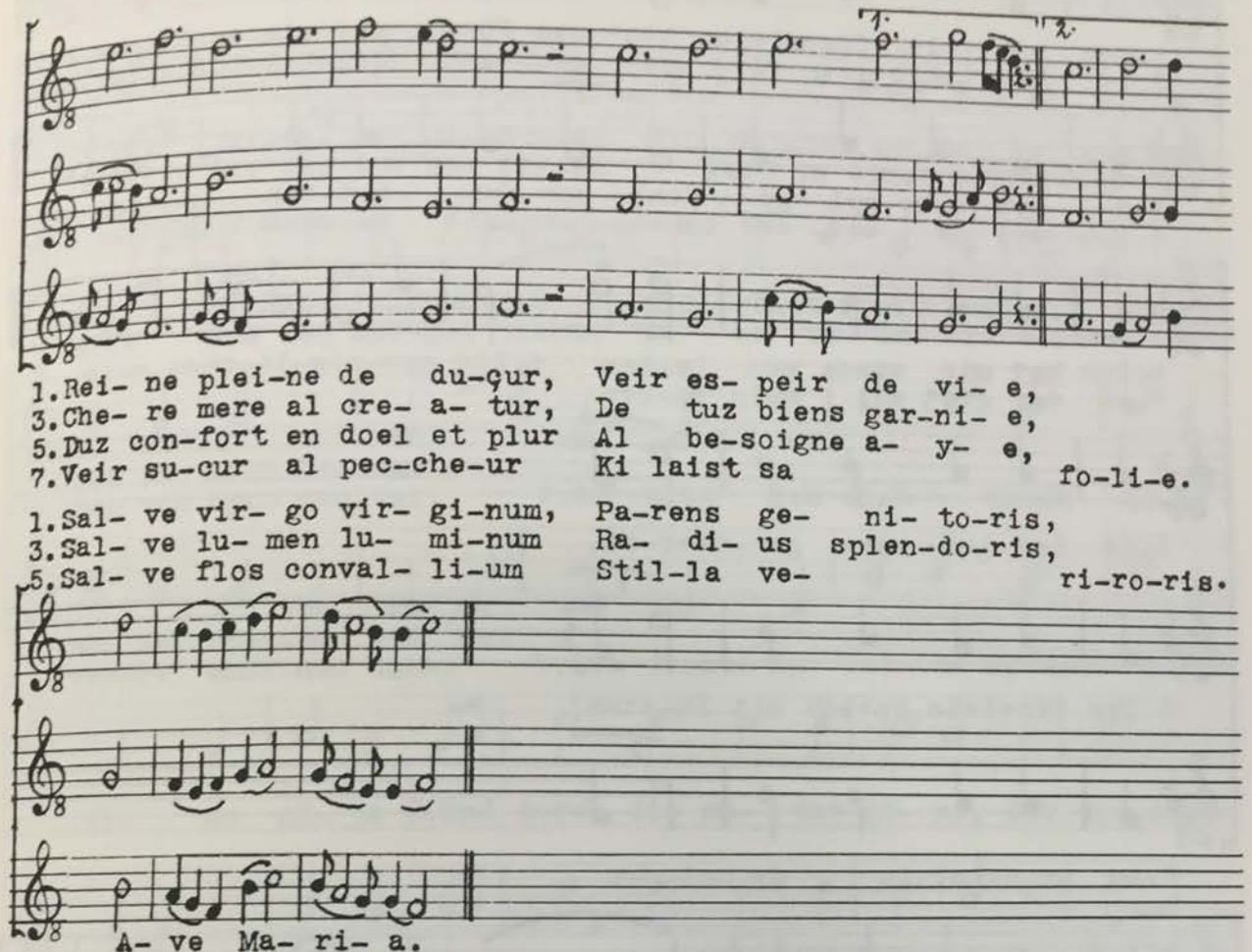

1.Quant voi né- La flor en la pré- e, 5.A ce douz tens
3.Plus m'a-gré- Que noif ne ge- lé- e. 7.Tou- te seule en
1.Or- tum flo- ris Con-ci- nat laus o- ris 5.Flos e- ta- tis
3.Vas dul-co- ris,Mi- ri flos o- do- ris 8.De be-a- tis
che-vau-choi-e Par une ainz-jor- né- e 9.Je la
mi ma voi-e Pas-tore ai trou-vé-e. 10.El me
No- vi- ta- tis Ra- di- us splen-do-ris 11.O- dor
Ce- li pra-tis Ver-nans in his o- ris. 12.Vas ple-
sa- lu- ai tan- tost, 11.Du melz qu'el sot
res-pont a briés moz 12.Qu'a fe- re l'ot: Si-re,que vos gré-e?
ti- mi- a- ma- tis 13.Fon- tis- ma- tis
num a- ro-ma- tis 14.Bap- tis- ma- tis Un-da pu- ri- o-ris
14.Por ce qu'en mi ces-te voi- e M'a- vez en- con-tré-e
16.Ne cuit pas que par vos soi- e Gue- res loing
16.Fir-ma ra- tis Nau-fra-ga- tis Fluc-ti- bus er- ro-ris
19.Da- tur na- tis E- ve gra- tis Or- tus re-
me- né- e. 18.Lors s'est es-cri-é-e: Va-lé-e,Su-sé-e! Per-rin Mar-
demp-to-ris.


tin,Gue-rin,Ro-bin 22.Trop m'a-vez ou-bli-é-e. Quant la vi ef-fre-
é-e Si l'ai re-con-for-té-e.

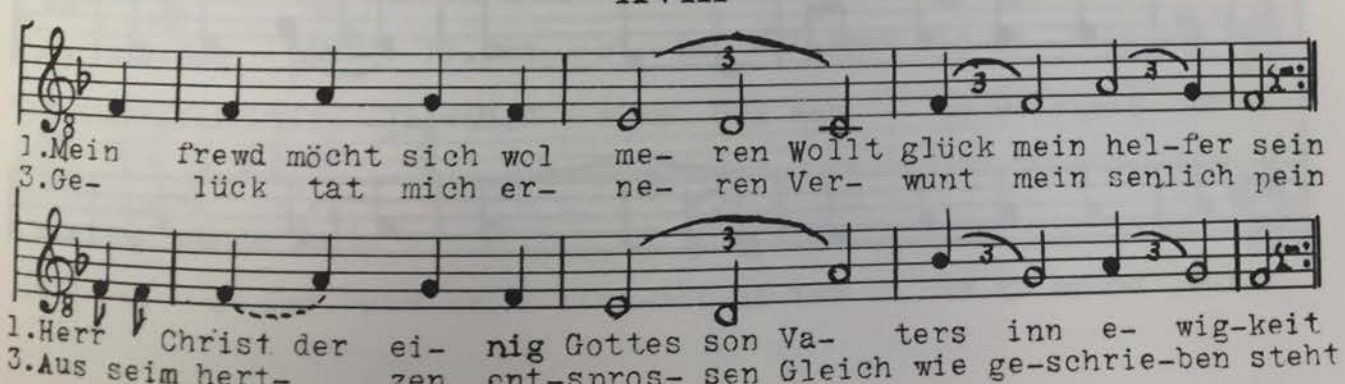
XVI

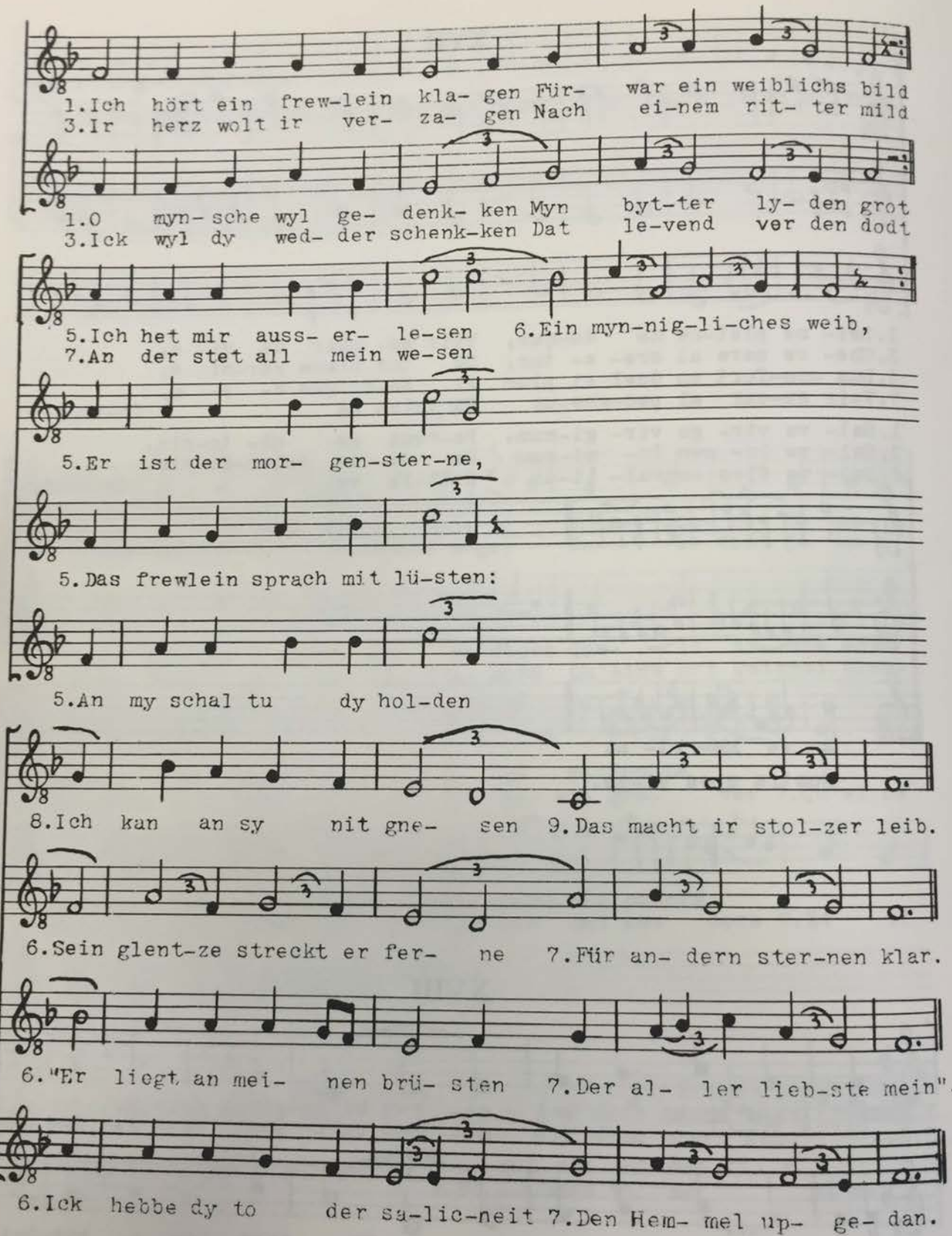

1.De jo- lif cuer en- a- mou- ré Chan- ço- ne- te co-
3.Por sa-voir s'il ven-droit a-gré Ce- le dont ja ne
1.Au par-tir d'es-té et de flors Que li ar- bre sont
3.Me sui en-si par- ti d'A- mors Qu'ains n'i daignai pren-
men-ce- rai 5.Ains se- rai a sa vo-len-té
par-ti- rai. 6.Ja tant ne mi sa- vra gre- ver 7.Qu'el ne
des-foil-lié, 5.Ce n'est pas a- mors,més pu-ors
dre con- gié; 6.Que li des-loi-aus ont se- cors 7.Et li
mi truisse a- mi ve- rai.
loi- al sont en-gin-gnié: 8.Je sui cil qui des-fi- e
9.Et A- mors et a- mi-e.

XVII

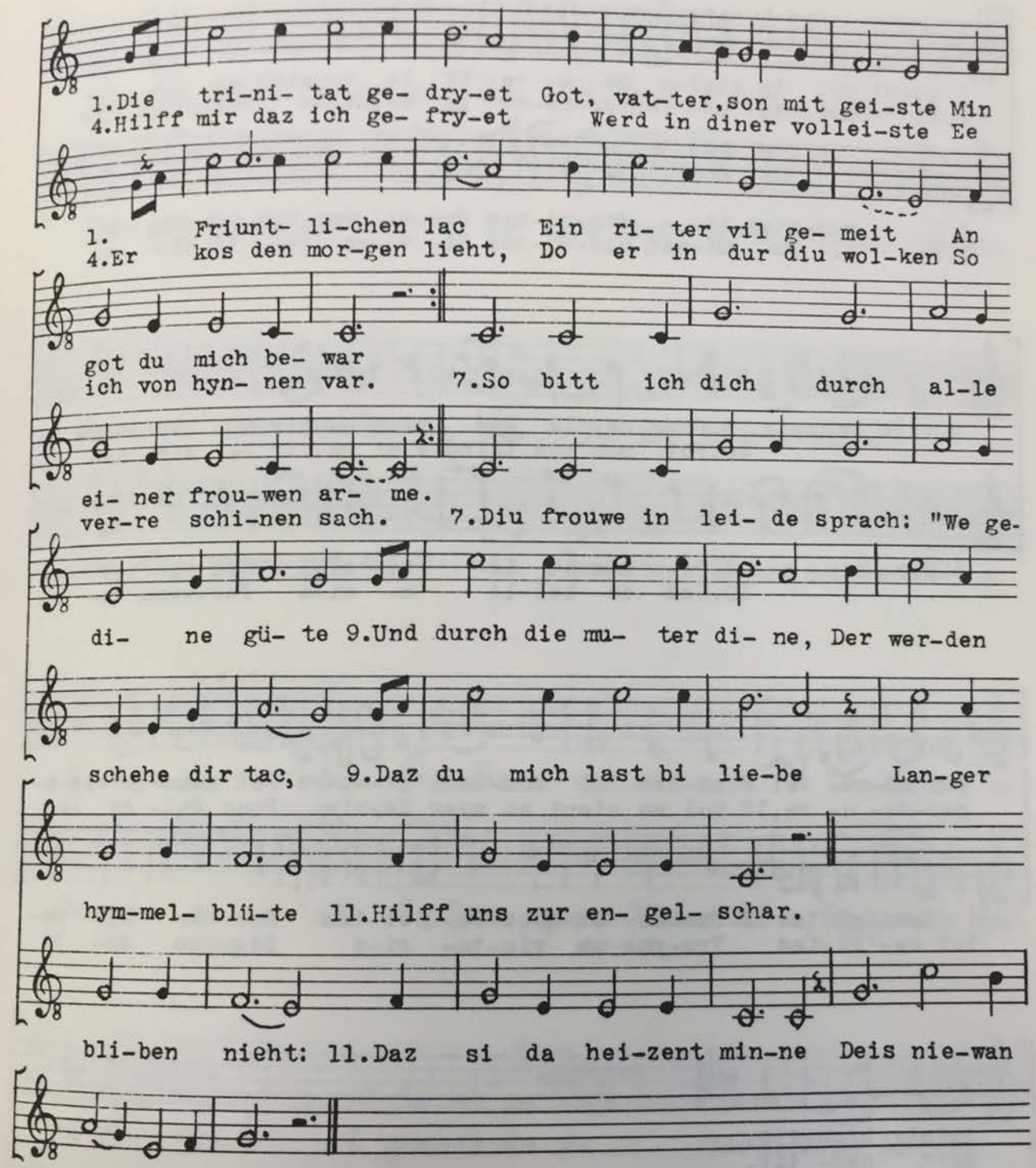

1. Rei- ne plei-ne de du-çur, Veir es- peir de vi- e,
3. Che- re mere al cre- a- tur, De tuz biens gar-ni- e,
5. Duz con-fort en doel et plur Al be-soigne a- y- e,
7. Veir su-cur al pec-che-ur Ki laist sa fo-li-e.
1. Sal- ve vir- go vir- gi-num, Pa-rens ge- ni- to-ris,
3. Sal- ve lu- men lu- mi-num Ra- di- us splen-do-ris,
5. Sal- ve flos conval- li-um Stil-la ve- ri-ro-ris.
A- ve Ma- ri- a.
Nostra spes vi-te.

XVIII

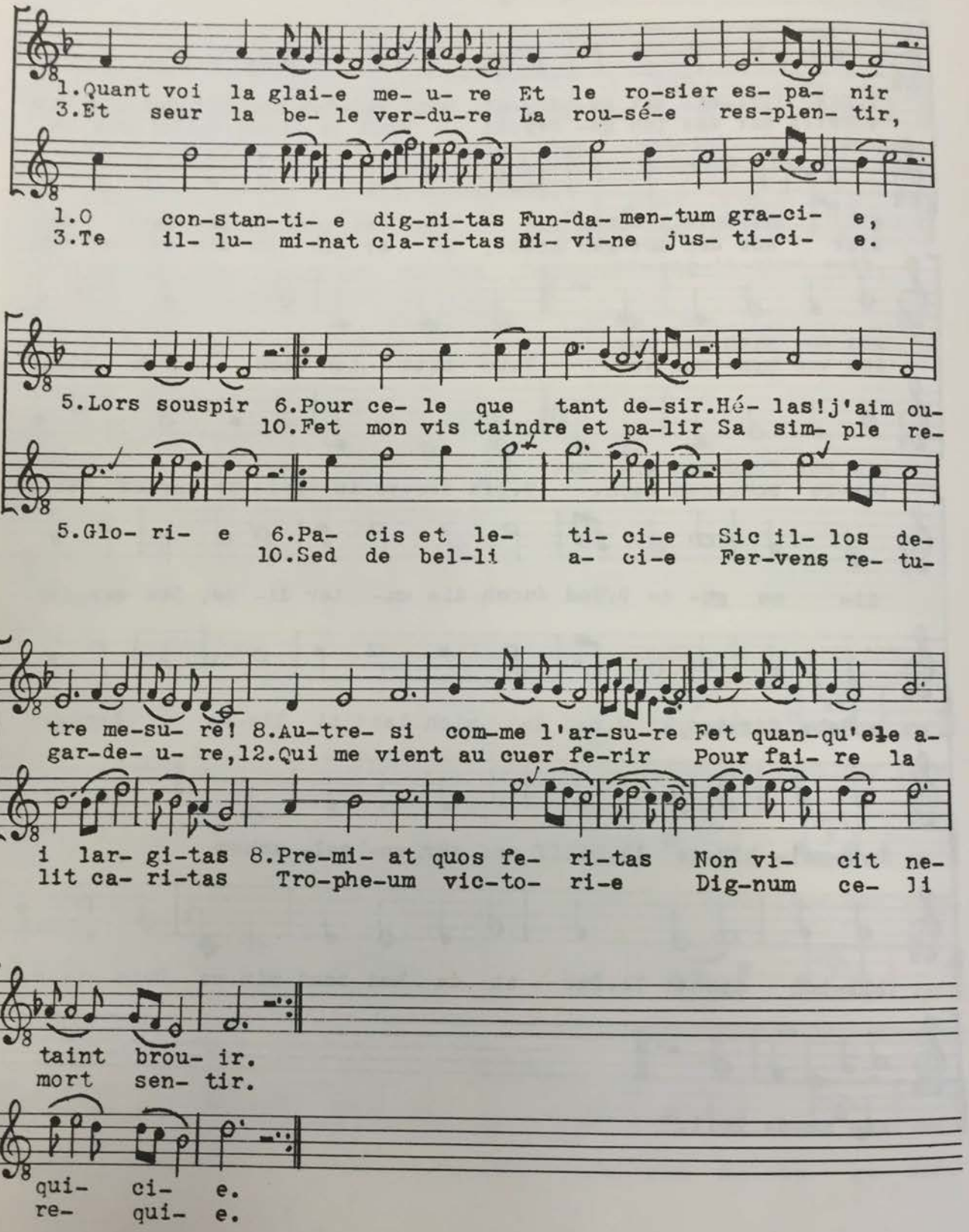

1. Mein frewd möcht sich wol me- ren Wollt glück mein hel-fer sein
3. Ge- lück tat mich er- ne- ren Ver- wunt mein senlich pein
1. Herr Christ der ei- nig Gottes son Va- ters inn e- wig-keit
3. Aus seim hert- zen ent-spros- sen Gleich wie ge-schrie-ben steht


1.Ich hört ein frew-lein kla- gen Für- war ein weiblichs bild
3.Ir herz wolt ir ver- za- gen Nach ei-nem rit- ter mild
1.O myn- sche wyl ge- denk- ken Myn byt-ter ly- den grot
3.Ick wyl dy wed- der schenk-ken Dat le-vend ver den dodt
5.Ich het mir auss- er- le-sen 6.Ein myn-nig-li-ches weib,
7.An der stet all mein we-sen
5.Er ist der mor- gen-ster-ne,
5.Das frewlein sprach mit lü-sten:
5.An my schal tu dy hol-den
8.Ich kan an sy nit gne- sen 9.Das macht ir stol-zer leib.
6.Sein glent-ze streckt er fer- ne 7.Für an- dern ster-nen klar.
6."Er liegt an mei- nen brü- sten 7.Der al- ler lieb-ste mein".
6.Ick hebbe dy to der sa-lic-neit 7.Den Hem- mel up- ge- dan.

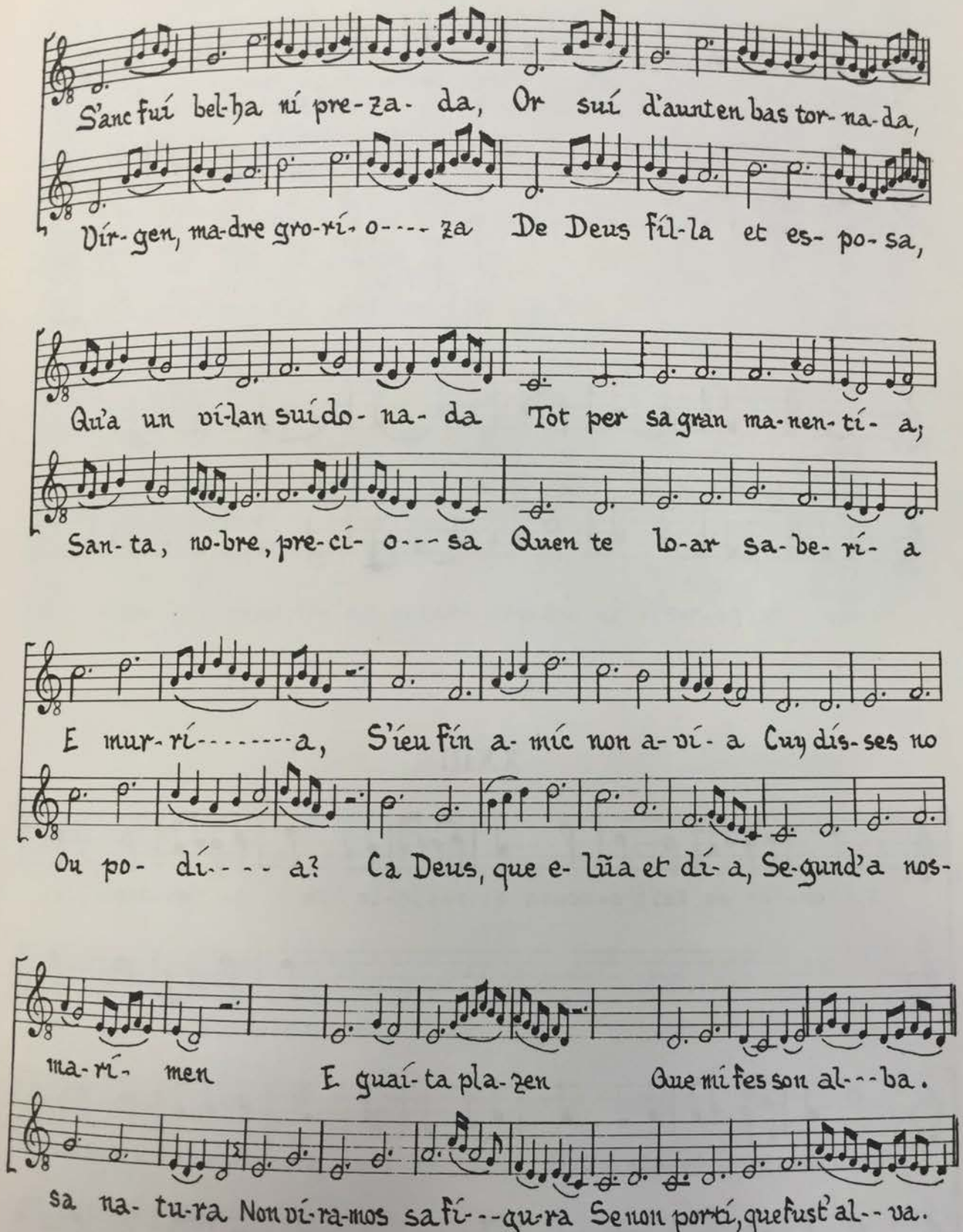
XIX


1.Die tri-ni- tat ge- dry-et Got, vat-ter,son mit gei-ste Min
4.Hilff mir daz ich ge- fry-et Werd in diner vollei-ste Ee
1. Friunt- li-chen lac Ein ri- ter vil ge- meit An
4.Er kos den mor-gen lieht, Do er in dur diu wol-ken So
got du mich be- war
ich von hyn- nen var. 7.So bitt ich dich durch al-le
ei- ner frou-wen ar- me.
ver-re schi-nen sach. 7.Diu frouwe in lei- de sprach: "We ge-
di- ne gü- te 9.Und durch die mu- ter di- ne, Der wer-den
schehe dir tac, 9.Daz du mich last bi lie-be Lan-ger
hym-mel- blii-te 11.Hilff uns zur en- gel- schar.
bli-ben nieht: 11.Daz si da hei-zent min-ne Deis nie-wan
se- ne-de leit."

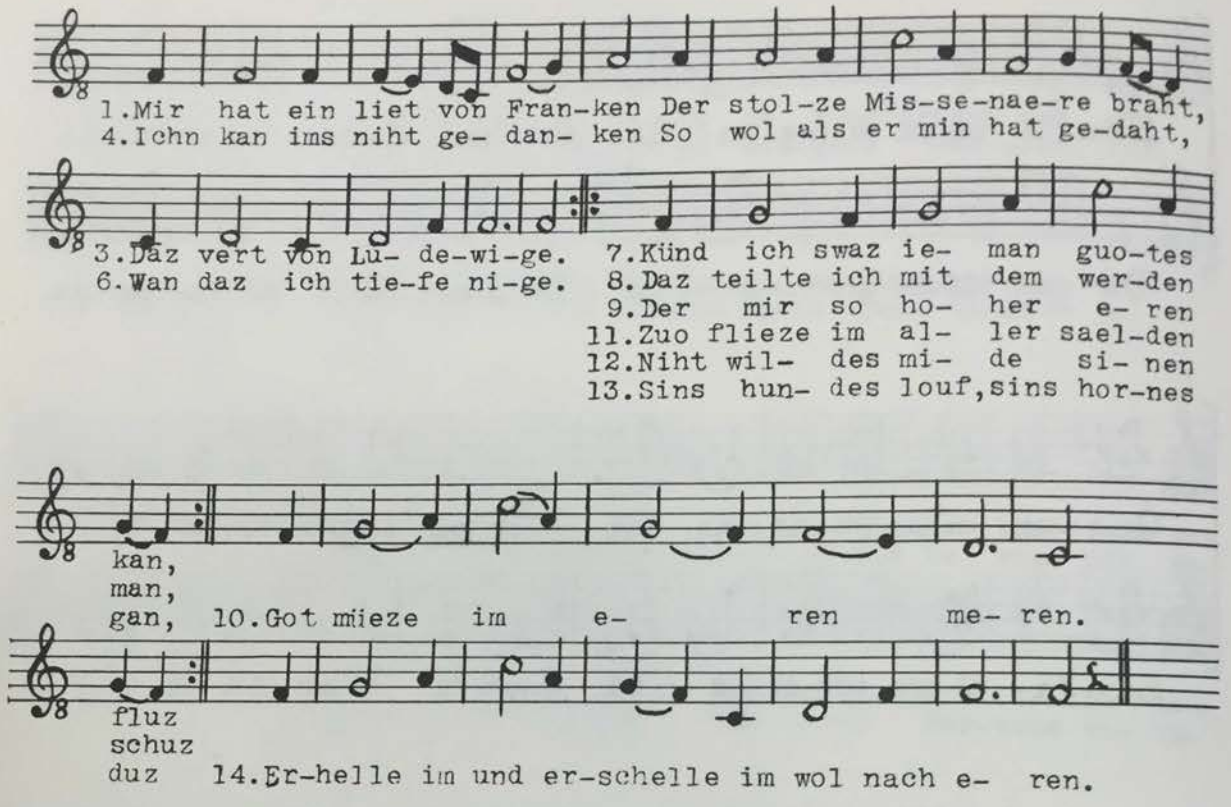
XX


1.Quant voi la glai-e me- u- re Et le ro-sier es- pa- nir
3.Et seur la be- le ver-du-re La rou-sé-e res-plen- tir,
1.O con-stan-ti- e dig-ni-tas Fun-da- men-tum gra-ci- e,
3.Te il- lu- mi-nat cla-ri-tas Di- vi-ne jus- ti-ci- e.
5.Lors souspir 6.Pour ce- le que tant de-sir.Hé- las!j'aim ou-
10.Fet mon vis taindre et pa-lir Sa sim- ple re-
5.Glo- ri- e 6.Pa- cis et le- ti- ci-e Sic il- los de-
10.Sed de bel-li a- ci-e Fer-vens re- tu-
tre me-su- re! 8.Au-tre- si com-me l'ar-su-re Fet quan-qu'ele a-
gar-de- u- re,12.Qui me vient au cuer fe-rir Pour fai- re la
i lar- gi-tas 8.Pre-mi- at quos fe- ri-tas Non vi- cit ne-
lit ca- ri-tas Tro-phe-um vic-to- ri-e Dig-num ce- li
taint brou- ir.
mort sen- tir.
qui- ci- e.
re- qui- e.

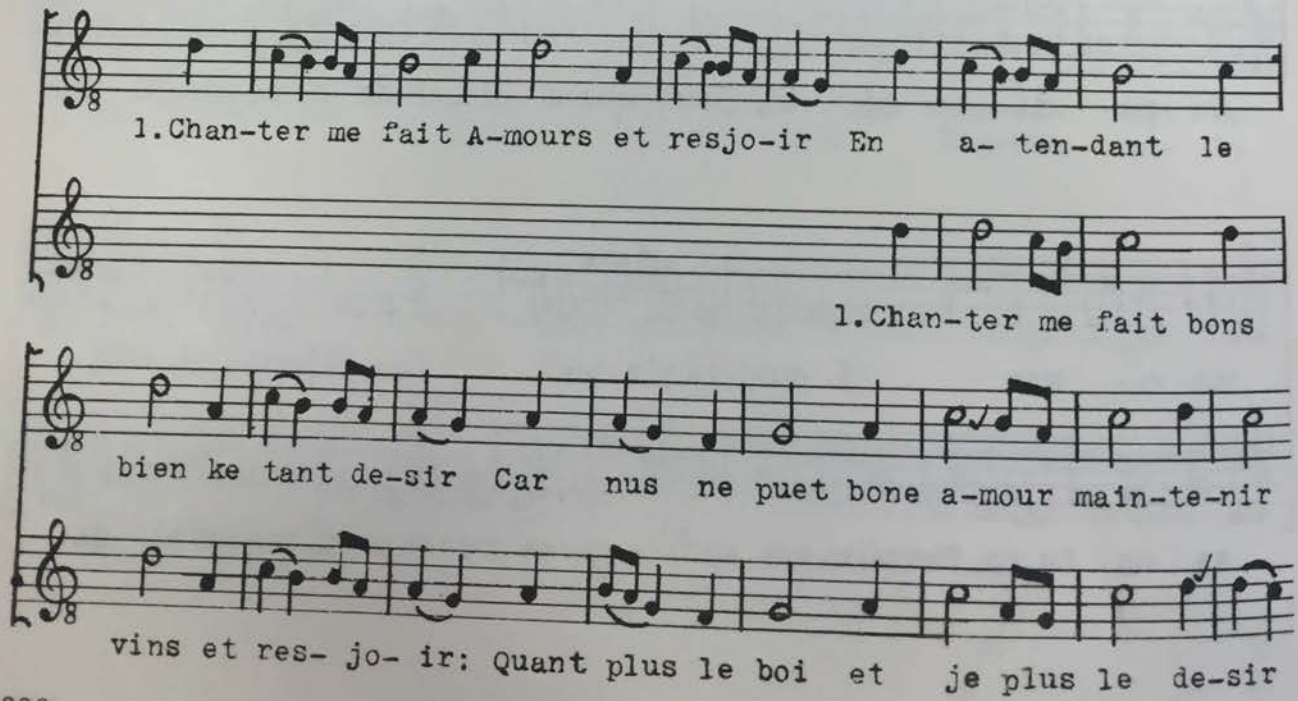
XXI

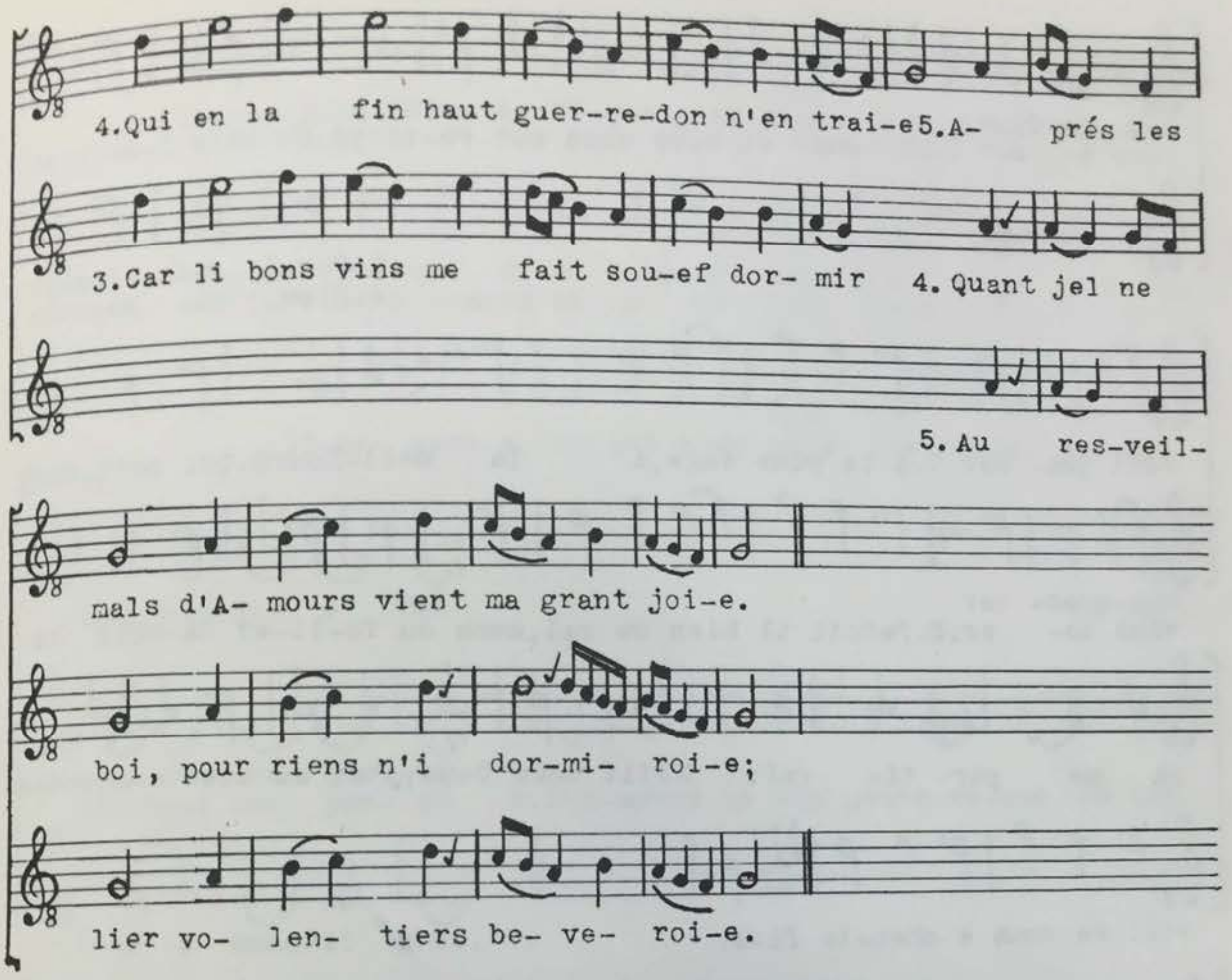

S'anc fuí bel-ha ní pre-za- da, Or suí d'aunten bas tor- na-da,
Vír- gen, ma-dre gro-rí- o--- za De Deus fíl-la et es- po- sa,
Qu'a un víl-lan suído- na- da Tot per sa gran ma-nen- tí- a;
San- ta, no-bre, pre-cí- o--- sa Quen te lo-ar sa-be- rí- a
E mur- rí-------a, S'íeu fín a- míc non a- ví- a Cuy dís- ses no
Ou po- dí---- a? Ca Deus, que e- lũa et dí- a, Se-gund'a nos-
ma-rí- men E guaí- ta pla-zen Que mí fes son al--- ba.
sa na- tu-ra Non ví-ra-mos sa fí--- gu-ra Se non portí, que fust' al-- va.

XXII

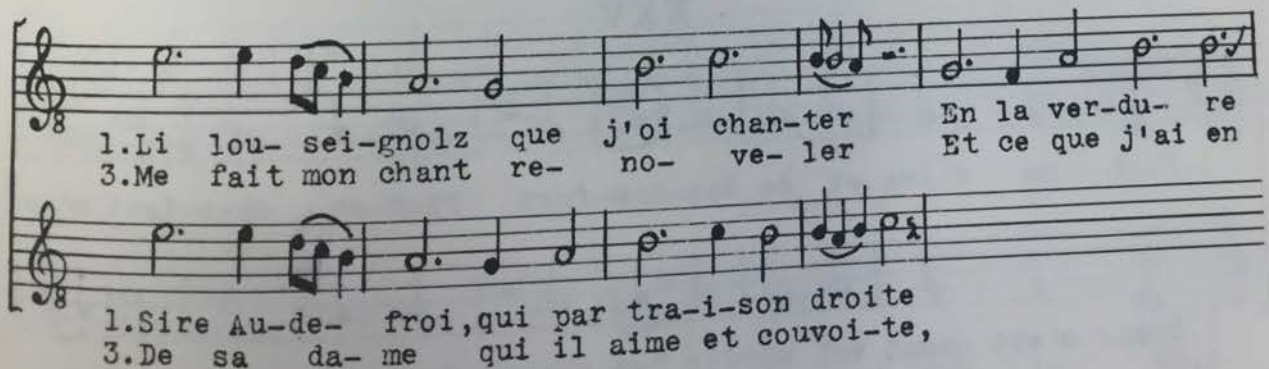

1.Mir hat ein liet von Fran-ken Der stol-ze Mis-se-nae-re braht,
4.Ichn kan ims niht ge- dan- ken So wol als er min hat ge-daht,
3.Daz vert von Lu- de-wi-ge.
6.Wan daz ich tie-fe ni-ge.
7.Künd ich swaz ie- man guo-tes
8.Daz teilte ich mit dem wer-den
9.Der mir so ho- her e- ren
11.Zuo flieze im al- ler sael-den
12.Niht wil- des mi- de si- nen
13.Sins hun- des louf, sins hor-nes
kan,
man,
gan,
10.Got mieze im e- ren me- ren.
fluz
schuz
duz
14.Er-helle im und er-schelle im wol nach e- ren.

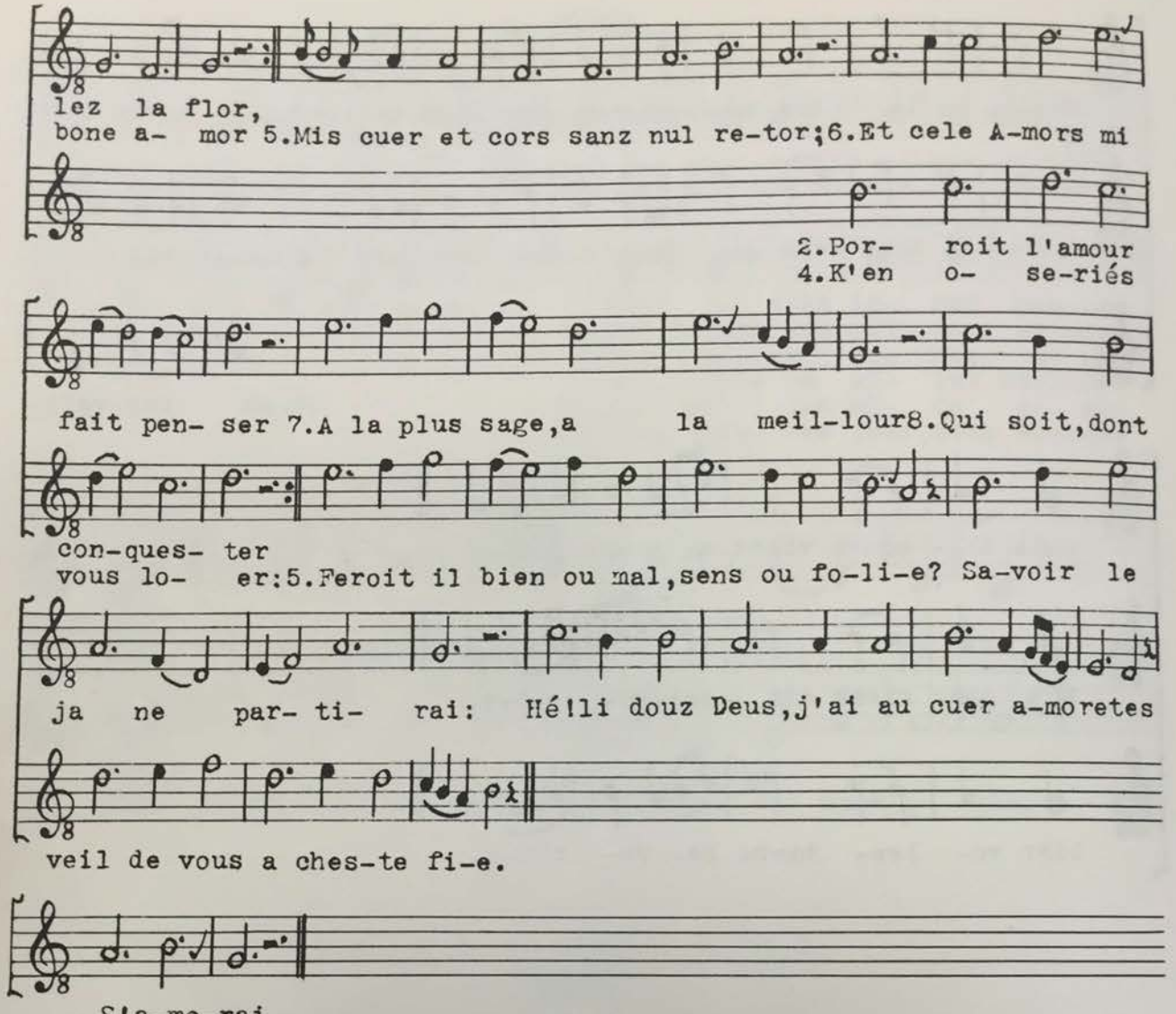
XXIII


1.Chan-ter me fait A-mours et resjo-ir En a- ten-dant le
1.Chan-ter me fait bons
bien ke tant de-sir Car nus ne puet bone a-mour main-te-nir
vins et res- jo- ir: Quant plus le boi et je plus le de-sir

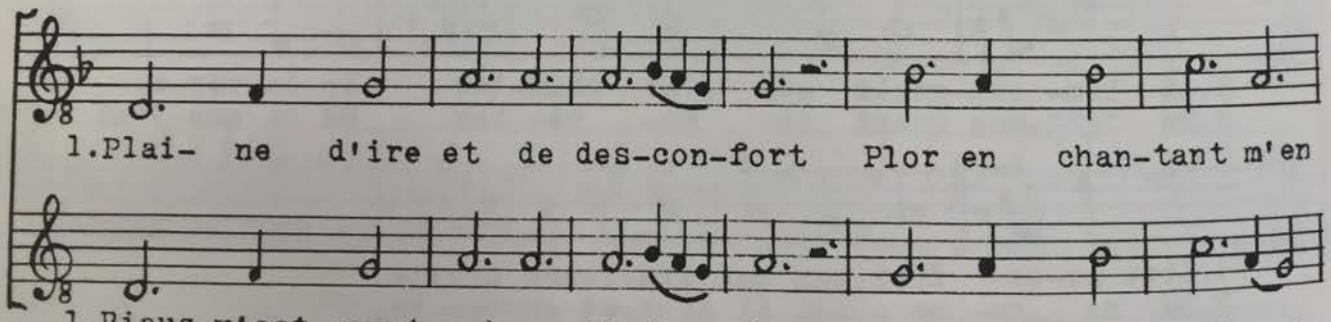

4.Qui en la fin haut guer-re-don n'en trai-e5.A- prés les
3.Car li bons vins me fait sou-ef dor- mir 4. Quant jel ne
5. Au res-veil-
mals d'A- mours vient ma grant joi-e.
boi, pour riens n'i dor-mi- roi-e;
lier vo- len- tiers be- ve- roi-e.

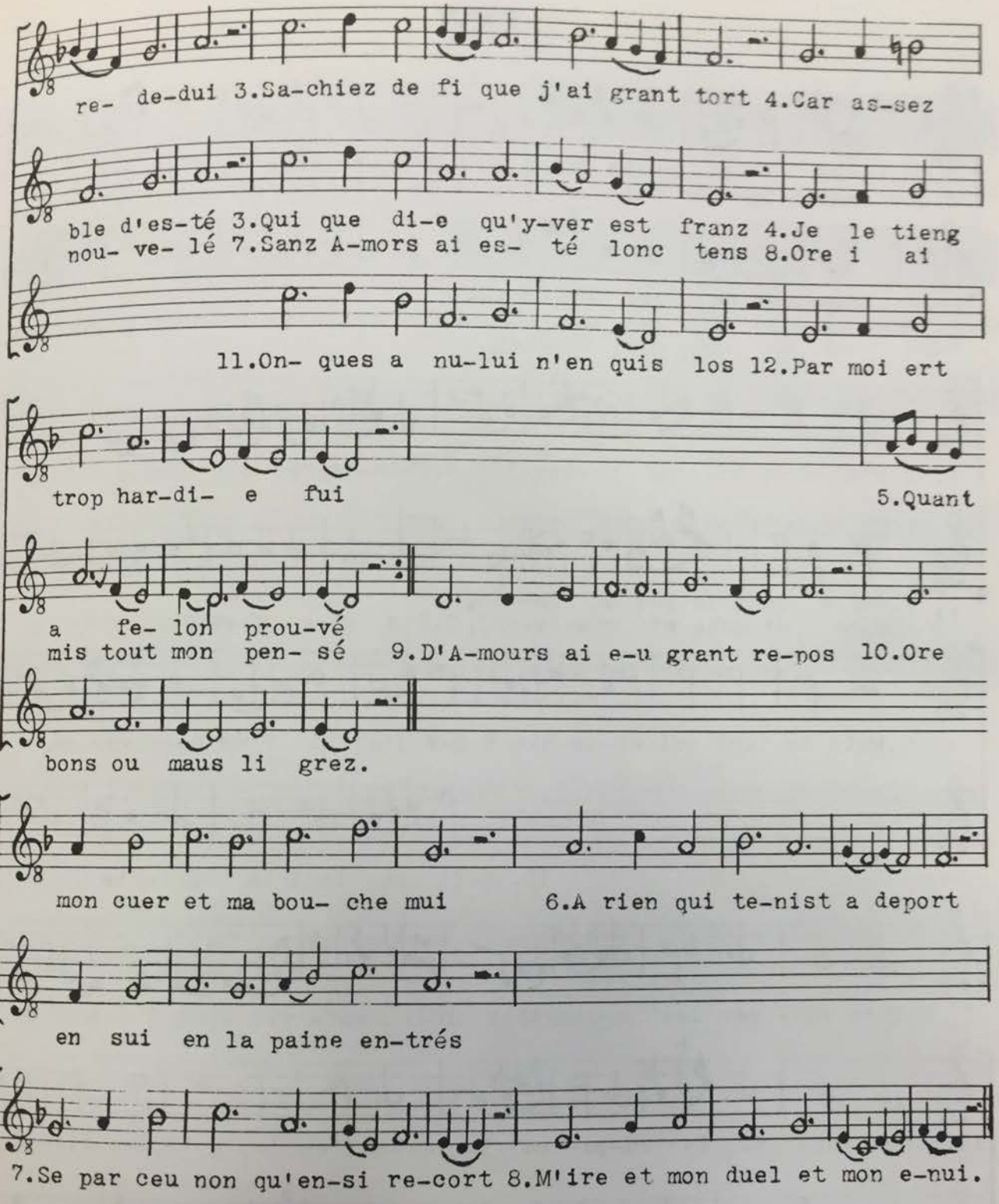
XXIV


1.Li lou- sei-gnolz que j'oi chan-ter En la ver-du- re
3.Me fait mon chant re- no- ve- ler Et ce que j'ai en
1.Sire Au-de- froi,qui par tra-i-son droite
3.De sa da- me qui il aime et couvoi-te,

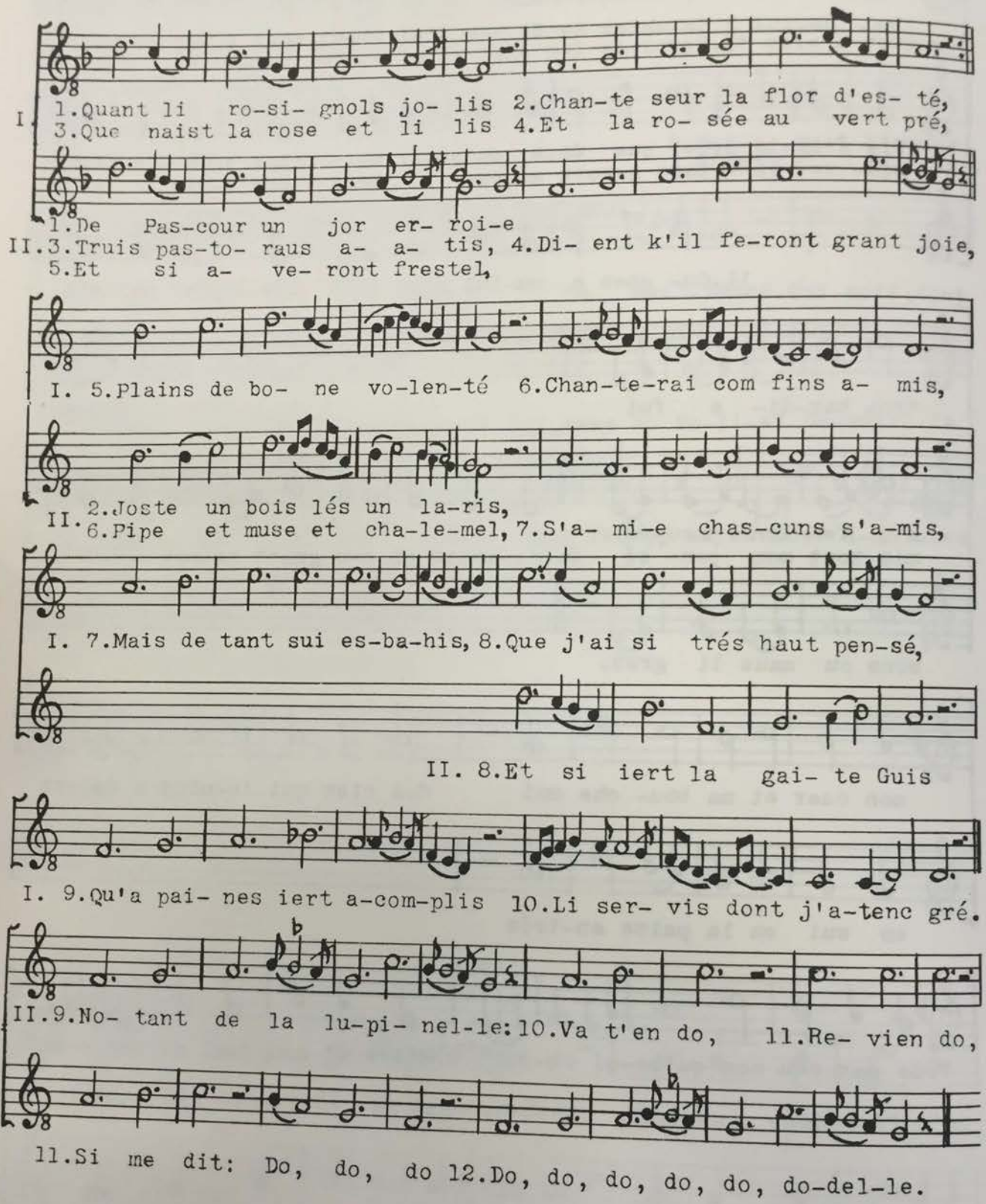

lez la flor,
bone a- mor 5.Mis cuer et cors sanz nul re-tor;6.Et cele A-mors mi
2.Por- roit l'amour
4.K'en o- se-riés
fait pen- ser 7.A la plus sage,a la meil-lour8.Qui soit,dont
con-ques- ter
vous lo- er:5.Feroit il bien ou mal,sens ou fo-li-e? Sa-voir le
ja ne par- ti- rai: Hé!li douz Deus,j'ai au cuer a-moretes
veil de vous a ches-te fi-e.
S'a-me-rai.

XXV

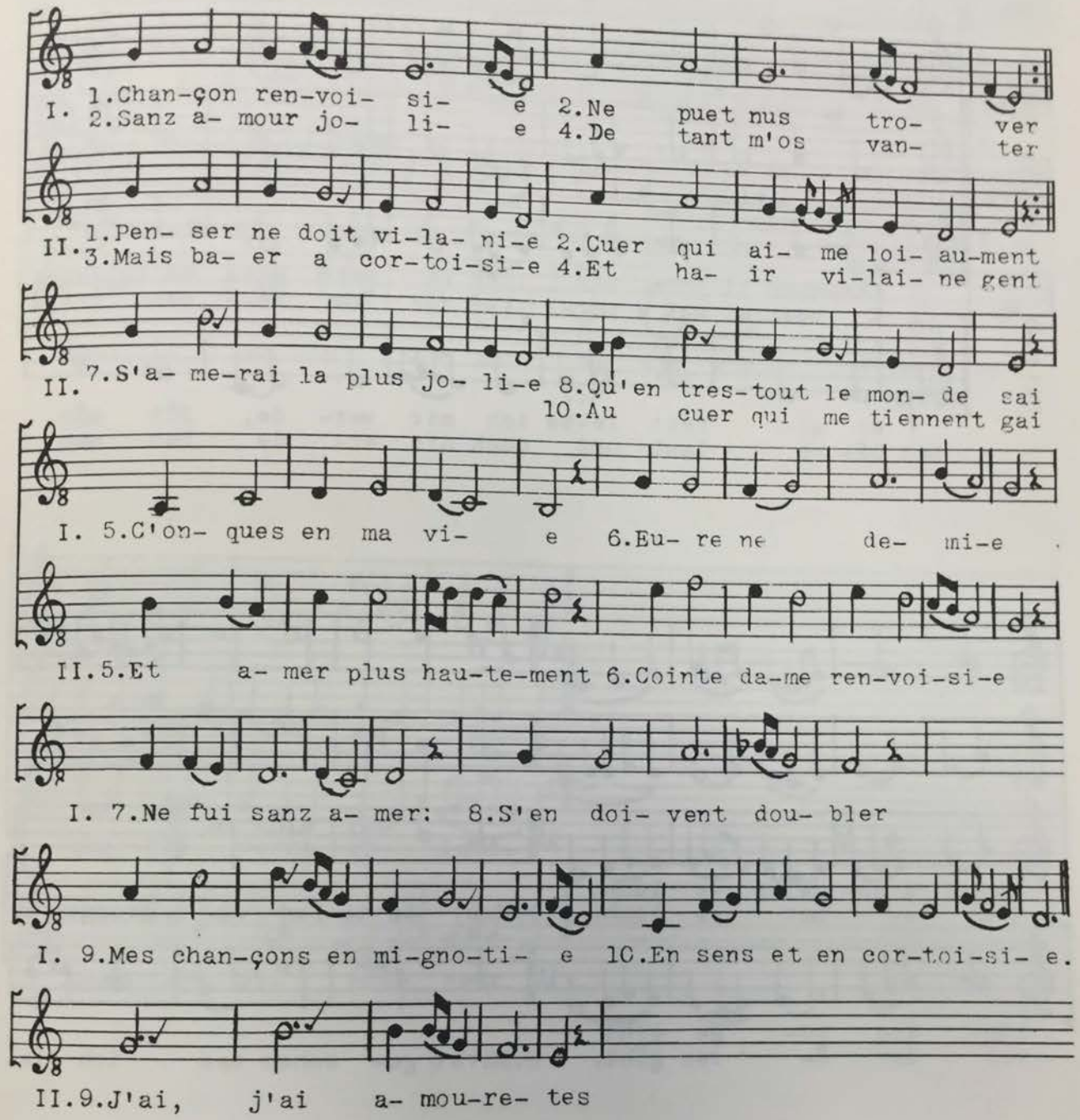

1.Plai- ne d'ire et de des-con-fort Plor en chan-tant m'en
1.Biaus m'est quant voi verdir les champs Co- men- ment ment sem-
5.Es oi- sel- lons ai mis mon pens Pour qu'ai mon chant re-


re- de-dui 3.Sa-chiez de fi que j'ai grant tort 4.Car as-sez
ble d'es-té 3.Qui que di-e qu'y-ver est franz 4.Je le tieng
nou- ve- lé 7.Sanz A-mors ai es- té lonc tens 8.Ore i ai
11.On- ques a nu-lui n'en quis los 12.Par moi ert
trop har-di- e fui
5.Quant
a fe- lon prou-vé
mis tout mon pen- sé 9.D'A-mours ai e-u grant re-pos 10.Ore
bons ou maus li grez.
mon cuer et ma bou- che mui
6.A rien qui te-nist a deport
en sui en la paine en-trés
7.Se par ceu non qu'en-si re-cort 8.M'ire et mon duel et mon e-nui.

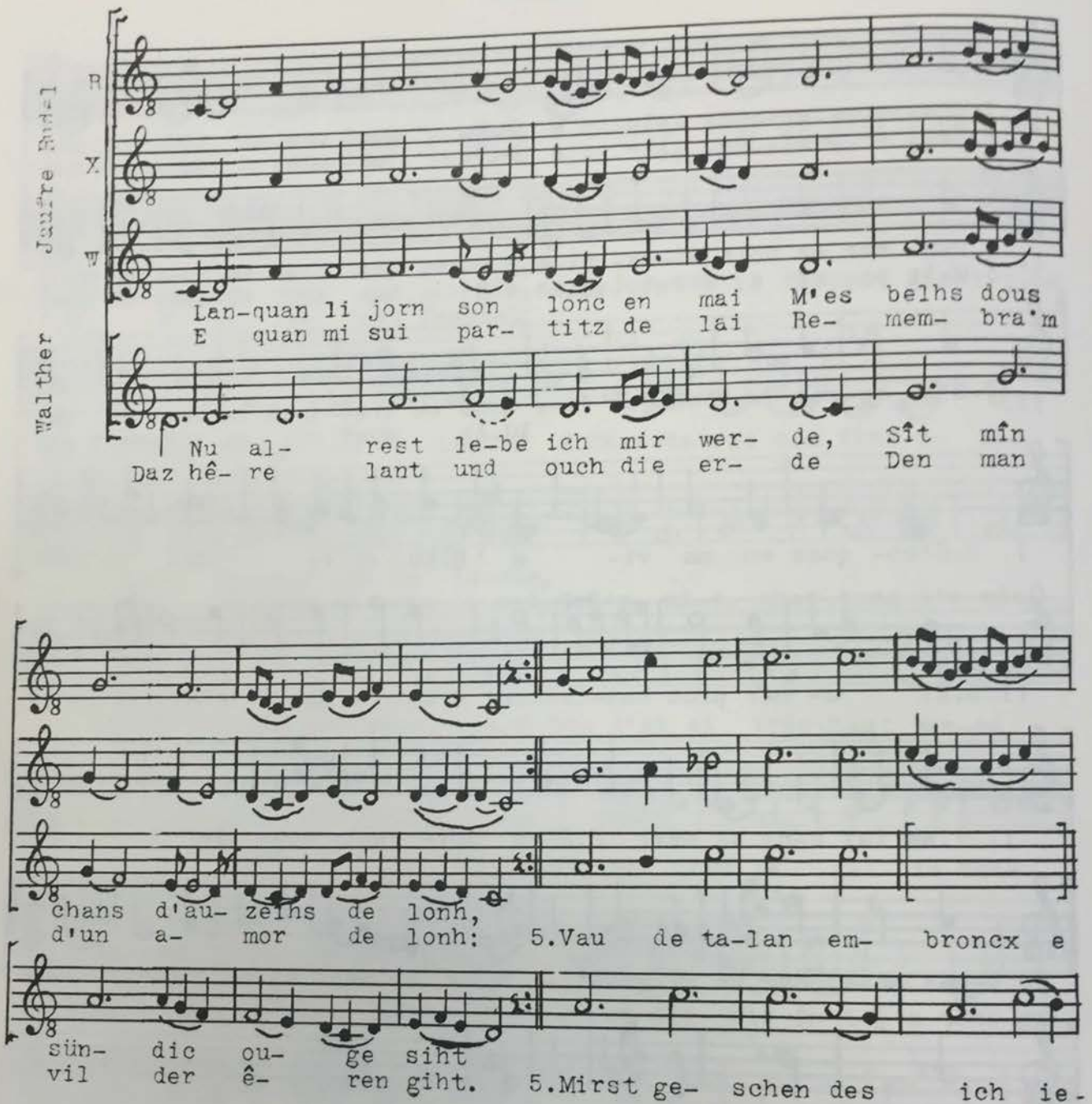
XXVI

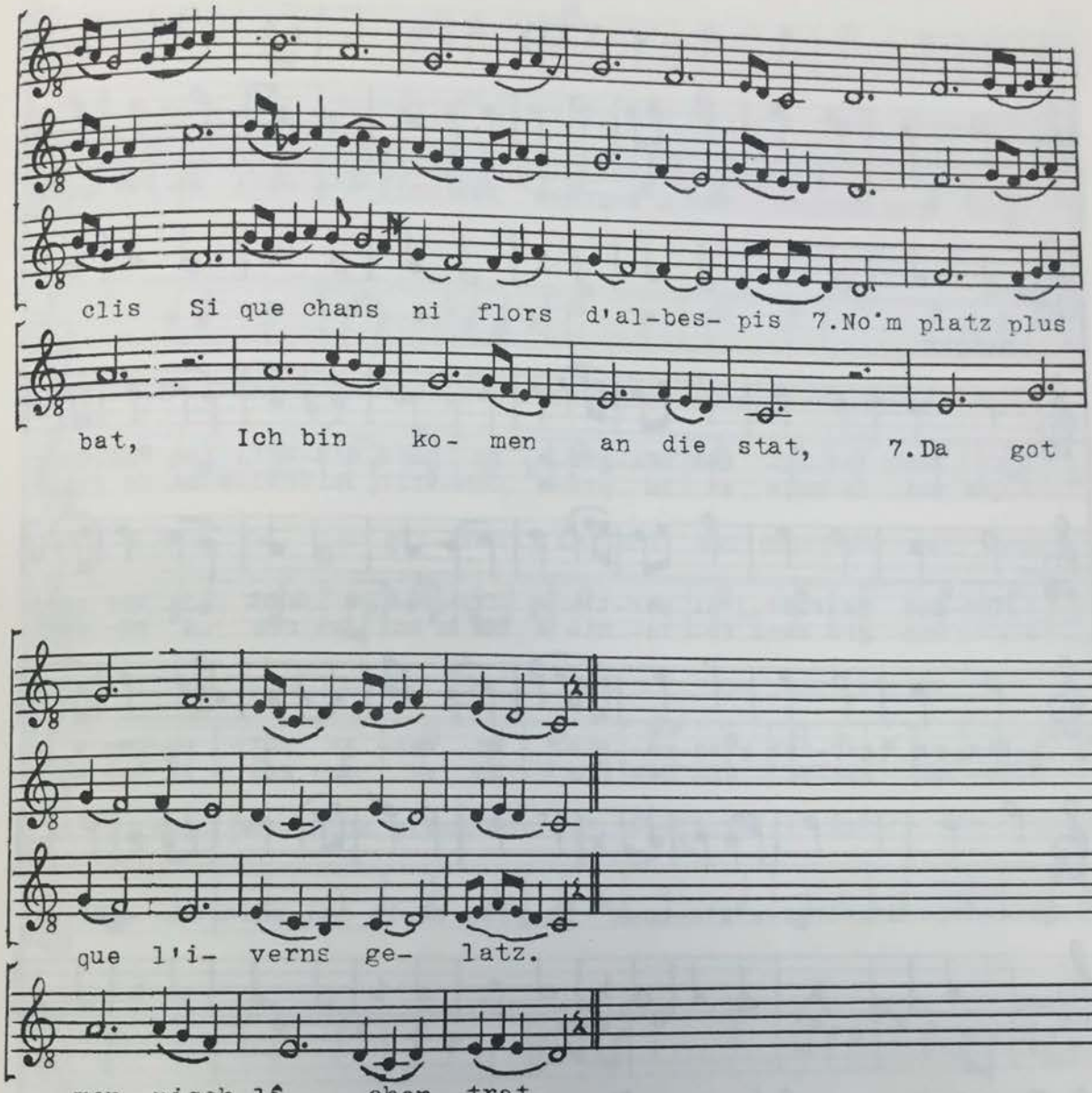

I. 1.Quant li ro-si- gnols jo- lis 2.Chan-te seur la flor d'es- té,
3.Que naist la rose et li lis 4.Et la ro- sée au vert pré,
II. 1.De Pas-cour un jor er- roi-e
3.Truis pas-to- raus a- a- tis, 4.Di- ent k'il fe-ront grant joie,
5.Et si a- ve- ront frestel,
I. 5.Plains de bo- ne vo-len-té 6.Chan-te-rai com fins a- mis,
II. 2.Joste un bois lés un la-ris,
6.Pipe et muse et cha-le-mel, 7.S'a- mi-e chas-cuns s'a-mis,
I. 7.Mais de tant sui es-ba-his, 8.Que j'ai si trés haut pen-sé,
II. 8.Et si iert la gai- te Guis
I. 9.Qu'a pai- nes iert a-com-plis 10.Li ser- vis dont j'a-tenc gré.
II. 9.No- tant de la lu-pi- nel-le: 10.Va t'en do, 11.Re- vien do,
11.Si me dit: Do, do, do 12.Do, do, do, do, do, do-del-le.

XXVII

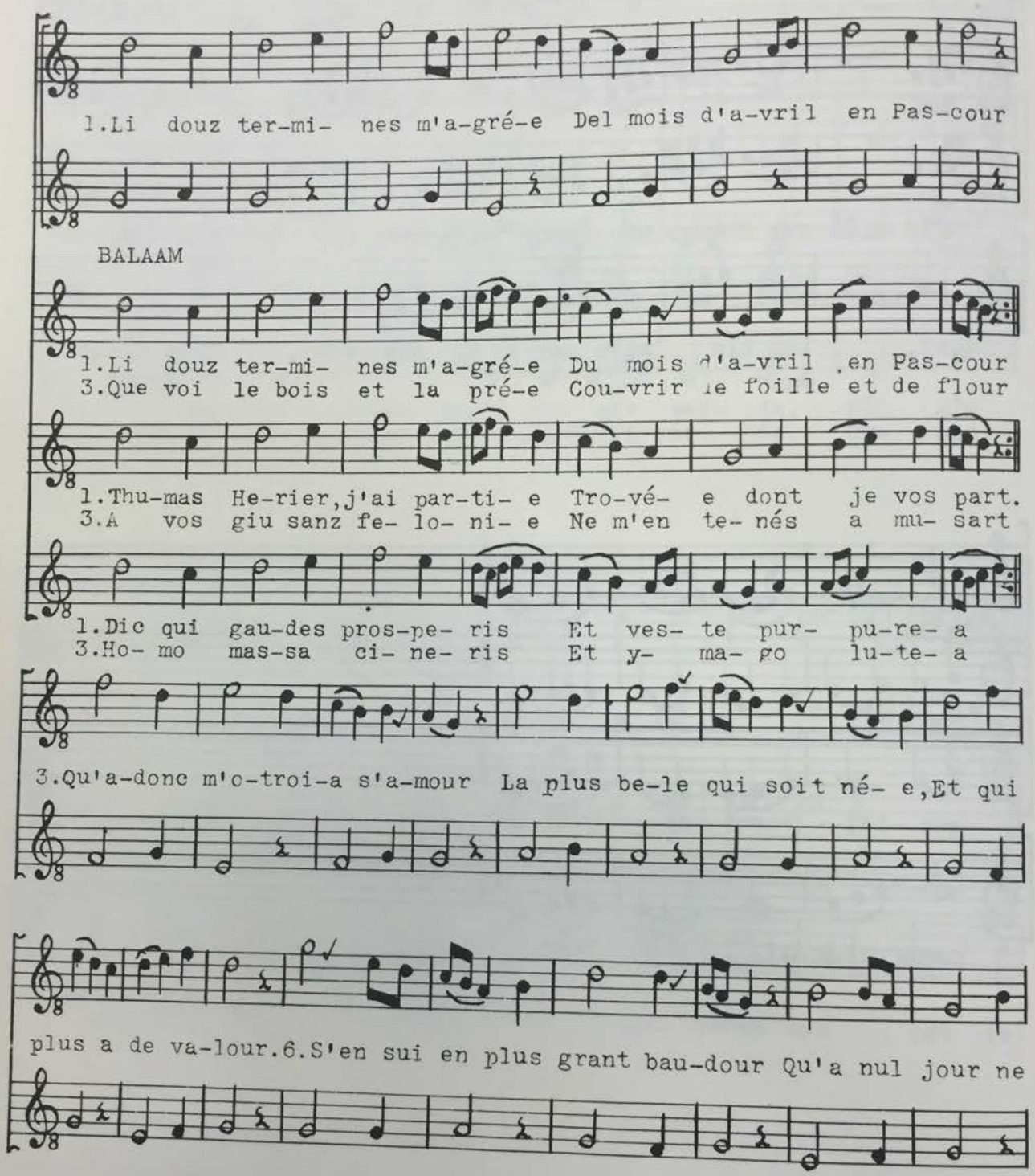

I. 1.Chan-çon ren-voi- si- e 2.Ne puet nus tro- ver
I. 2.Sanz a- mour jo- li- e 4.De tant m'os van- ter
II. 1.Pen- ser ne doit vi-la- ni-e 2.Cuer qui ai- me loi- au-ment
II. 3.Mais ba- er a cor-toi-si-e 4.Et ha- ir vi-lai- ne gent
II. 7.S'a- me-rai la plus jo- li-e 8.Qu'en tres-tout le mon- de sai
10.Au cuer qui me tiennent gai
I. 5.C'on- ques en ma vi- e 6.Eu- re ne de- mi-e
II.5.Et a- mer plus hau-te-ment 6.Cointe da-me ren-voi-si-e
I. 7.Ne fui sanz a- mer: 8.S'en doi- vent dou- bler
I. 9.Mes chan-çons en mi-gno-ti- e 10.En sens et en cor-toi-si- e.
II.9.J'ai, j'ai a- mou-re- tes

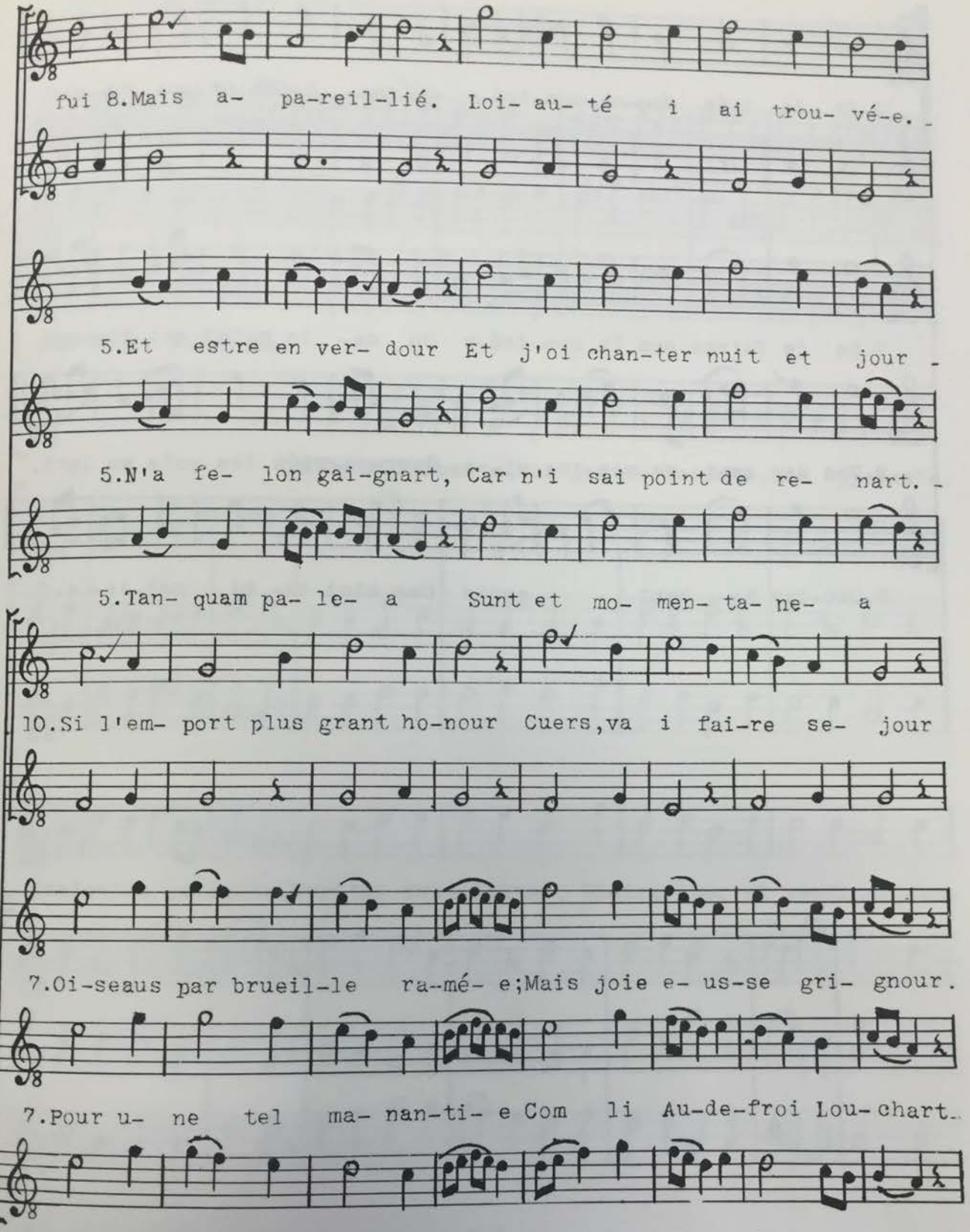
XXVIII

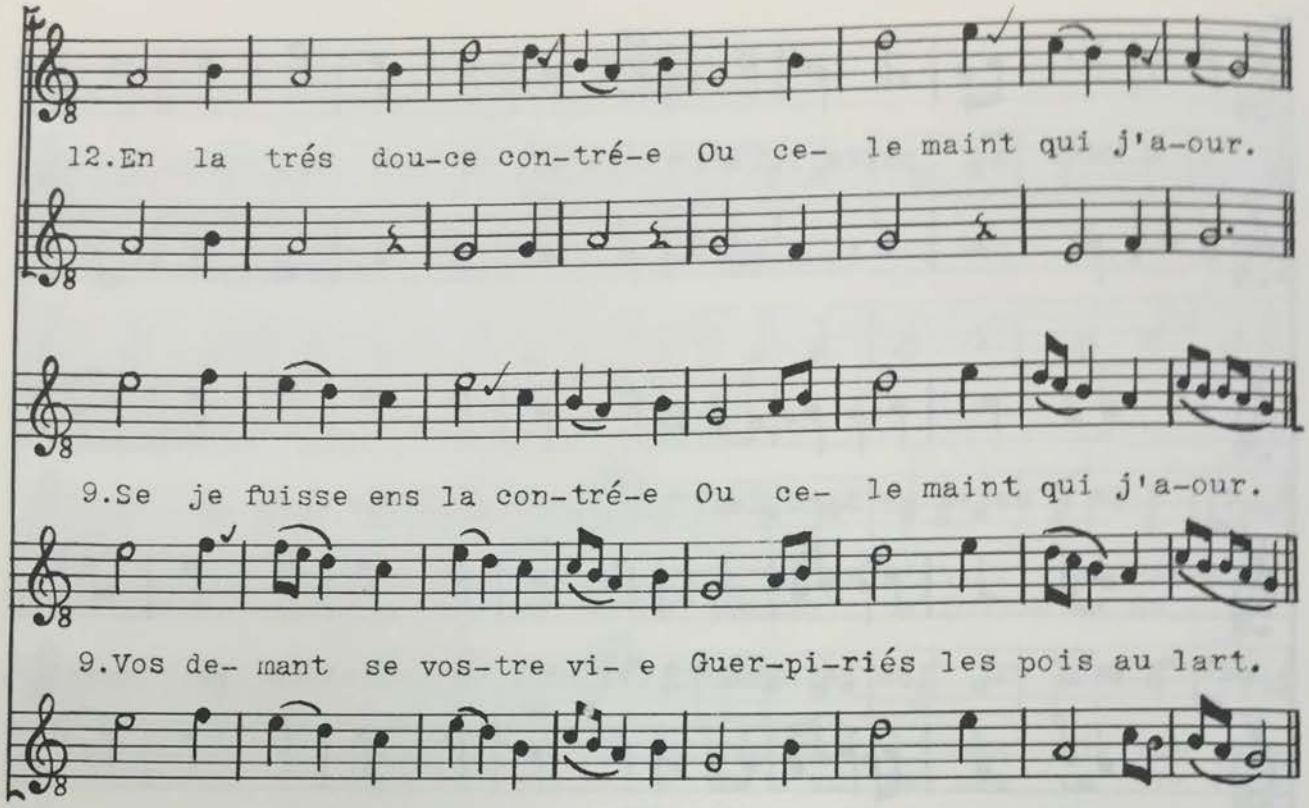

Jaufre Rudel
Walther
Lan-quan li jorn son lonc en mai M'es belhs dous
E quan mi sui par- titz de lai Re- mem- bra'm
Nu al- rest le-be ich mir wer- de, Sît mîn
Daz hê- re lant und ouch die er- de Den man
chans d'au- zeihs de lonh,
d'un a- mor de lonh: 5.Vau de ta-lan em- broncx e
sün- dic ou- ge siht
vil der ê- ren giht. 5.Mirst ge- schen des ich ie-

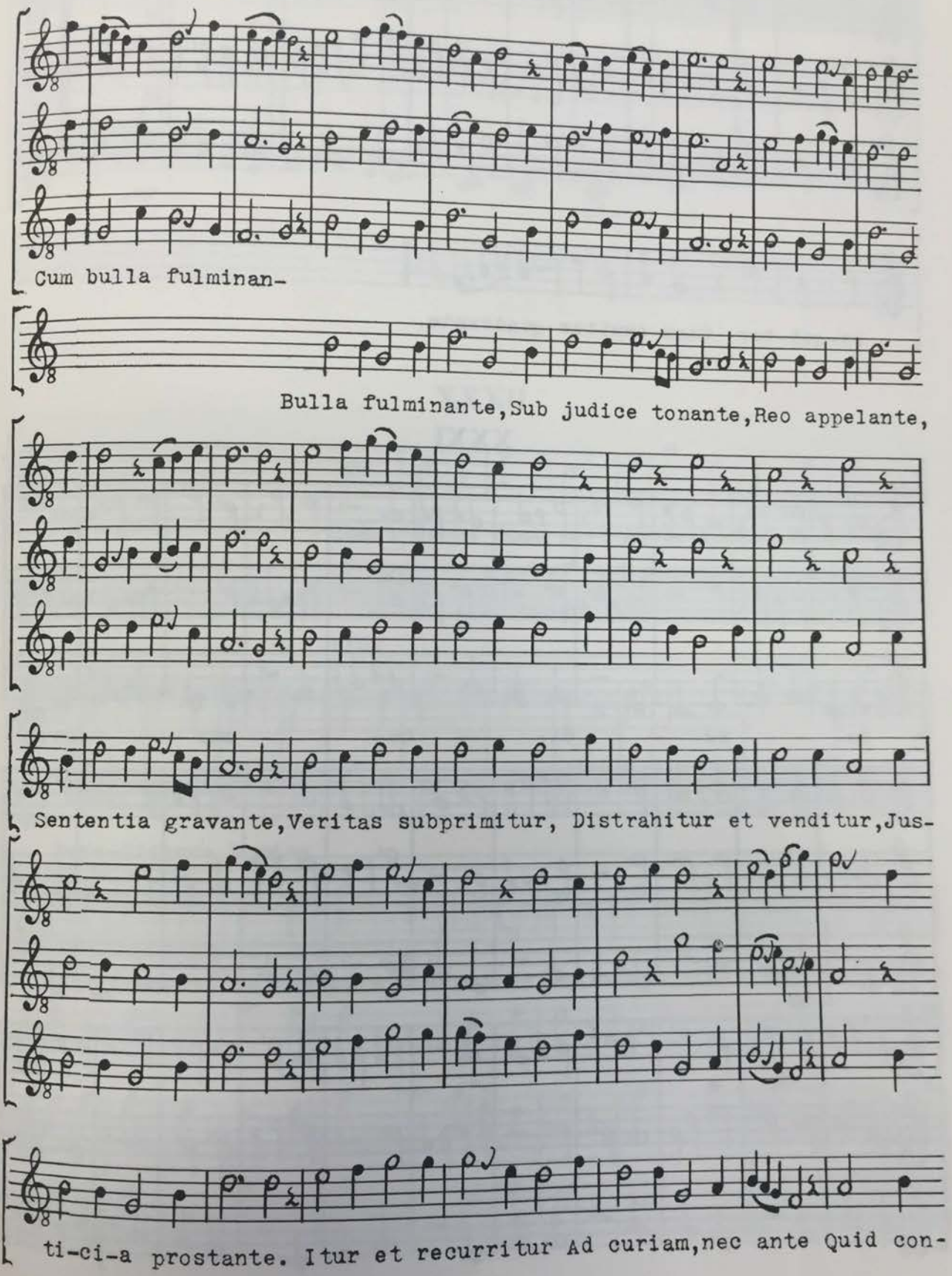

clis Si que chans ni flors d'al-bes- pis 7.No'm platz plus
bat, Ich bin ko- men an die stat, 7.Da got
que l'i- verns ge- latz.
men- nisch-lî- chen trat.

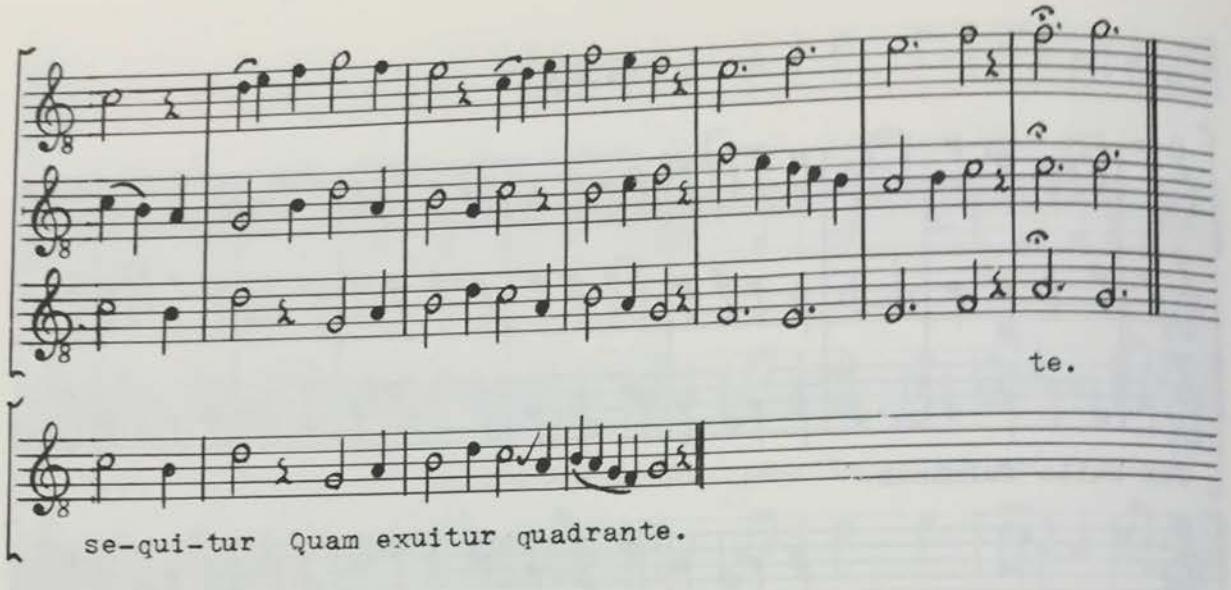
XXIX


1.Li douz ter-mi- nes m'a-gré-e Del mois d'a-vril en Pas-cour
BALAAM
1.Li douz ter-mi- nes m'a-gré-e Du mois d'a-vril en Pas-cour
3.Que voi le bois et la pré-e Cou-vrir de foille et de flour
1.Thu-mas He-rier,j'ai par-ti- e Tro-vé- e dont je vos part.
3.A vos giu sanz fe- lo- ni- e Ne m'en te- nés a mu- sart
1.Dic qui gau-des pros-pe- ris Et ves- te pur- pu-re- a
3.Ho- mo mas-sa ci- ne- ris Et y- ma- go lu-te- a
3.Qu'a-donc m'o-troi-a s'a-mour La plus be-le qui soit né- e,Et qui
plus a de va-lour.6.S'en sui en plus grant bau-dour Qu'a nul jour ne

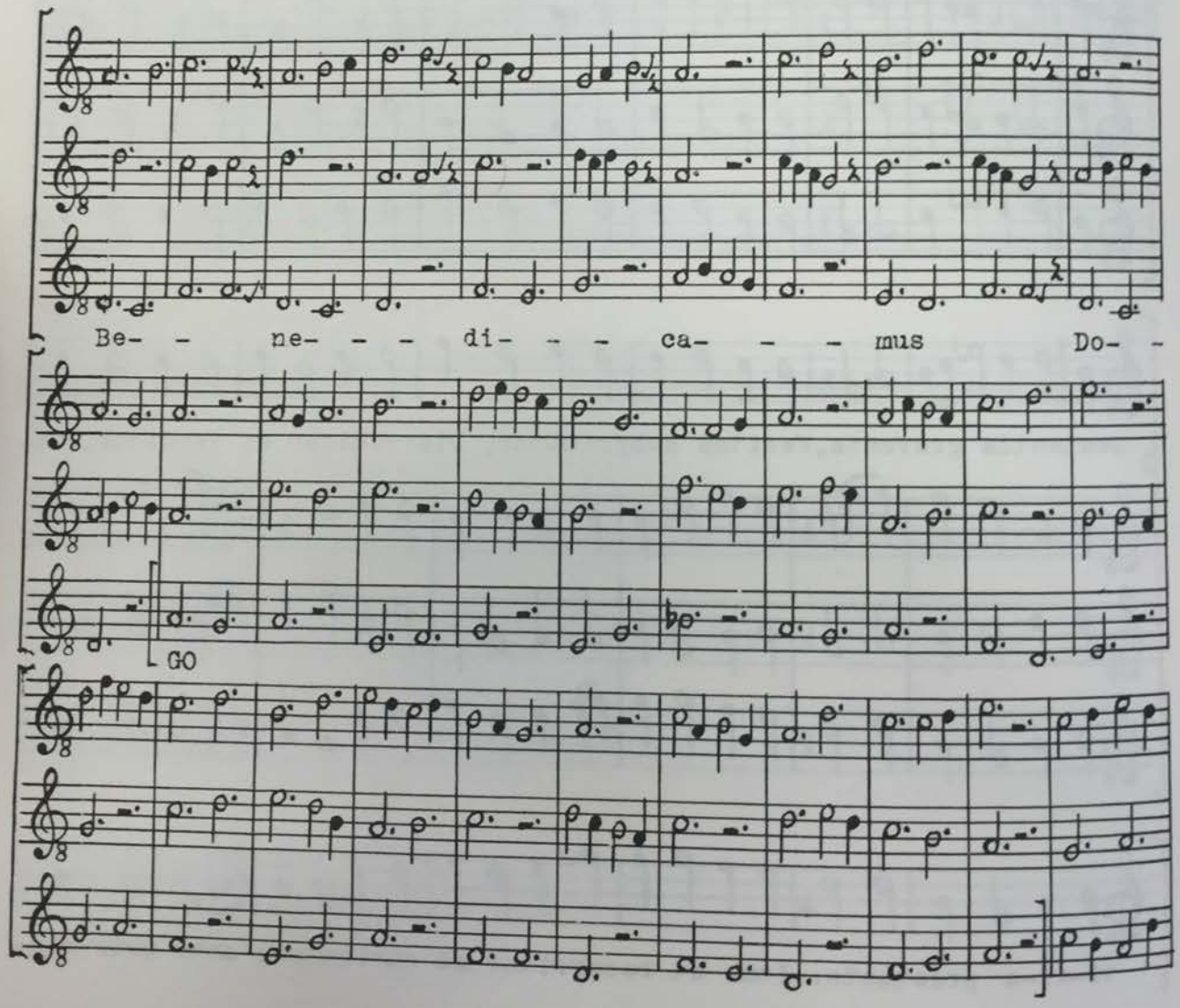

fui 8.Mais a- pa-reil-lié. Loi- au- té i ai trou- vé-e.
5.Et estre en ver- dour Et j'oi chan-ter nuit et jour
5.N'a fe- lon gai-gnart, Car n'i sai point de re- nart.
5.Tan- quam pa- le- a Sunt et mo- men- ta- ne- a
10.Si l'em- port plus grant ho-nour Cuers,va i fai-re se- jour
7.Oi-seaus par brueil-le ra-mé- e;Mais joie e- us-se gri- gnour.
7.Pour u- ne tel ma- nan-ti- e Com li Au-de-froi Lou-chart.
7.Hec qui- bus Et in fi-ne fel- le- a

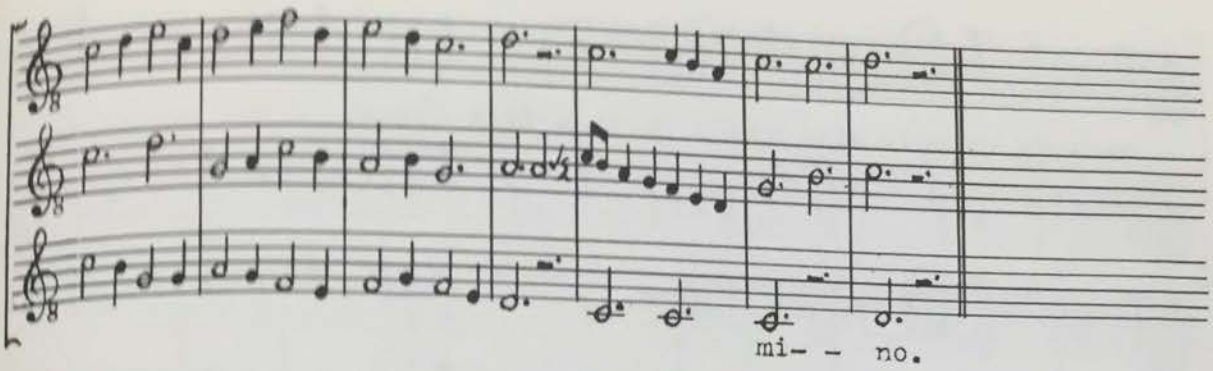

12.En la trés dou-ce con-tré-e Ou ce- le maint qui j'a-our.
9.Se je fuisse ens la con-tré-e Ou ce- le maint qui j'a-our.
9.Vos de- mant se vos-tre vi- e Guer-pi-riés les pois au lart.
9.Cau-dam ha- bent peris Cum sint ti- bi mel-le- a.


Cum bulla fulminan-
Bulla fulminante,Sub judice tonante,Reo appelante,
Sententia gravante,Veritas subprimitur, Distrahitur et venditur,Jus-
ti-ci-a prostante. Itur et recurritur Ad curiam,nec ante Quid con-

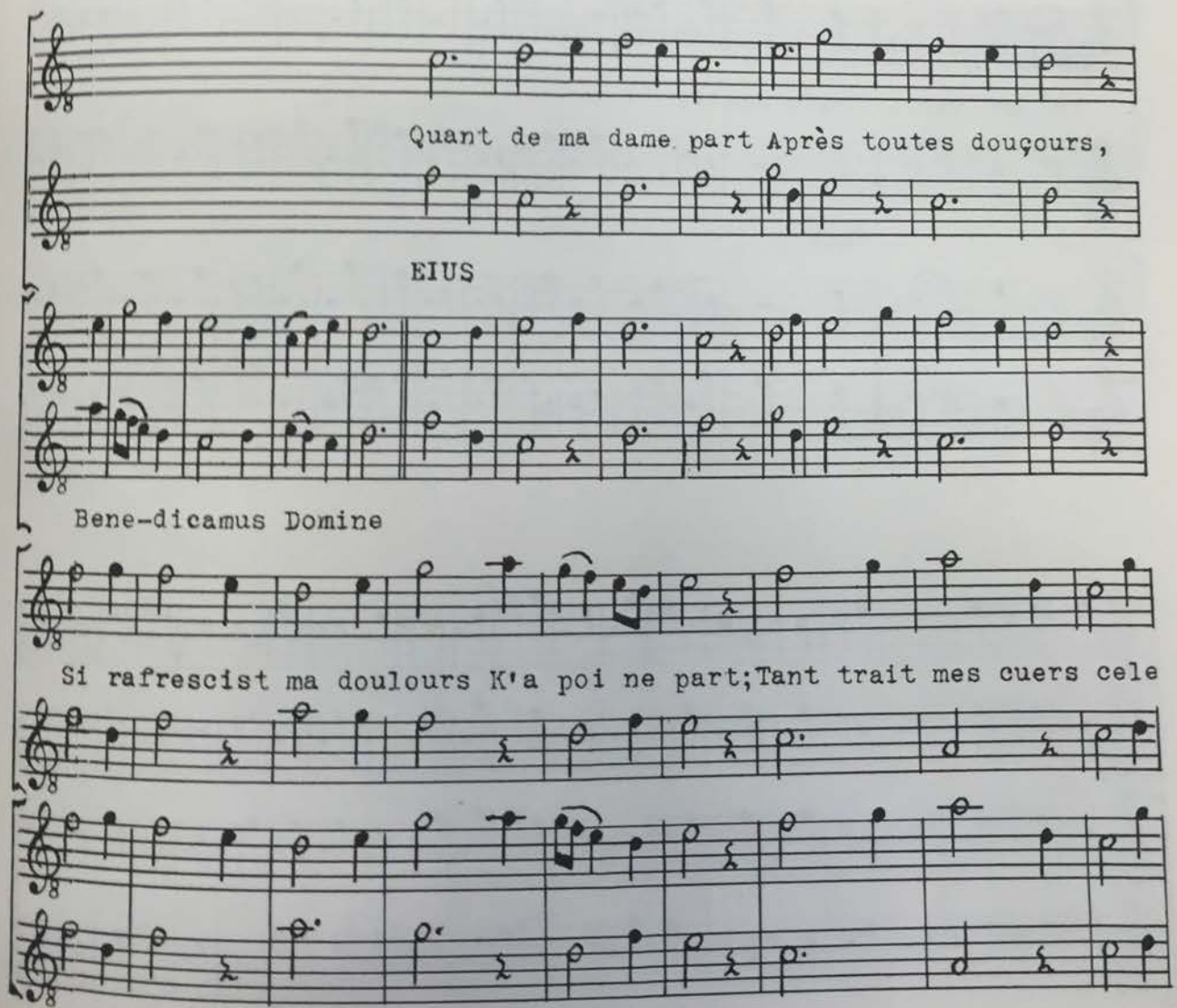


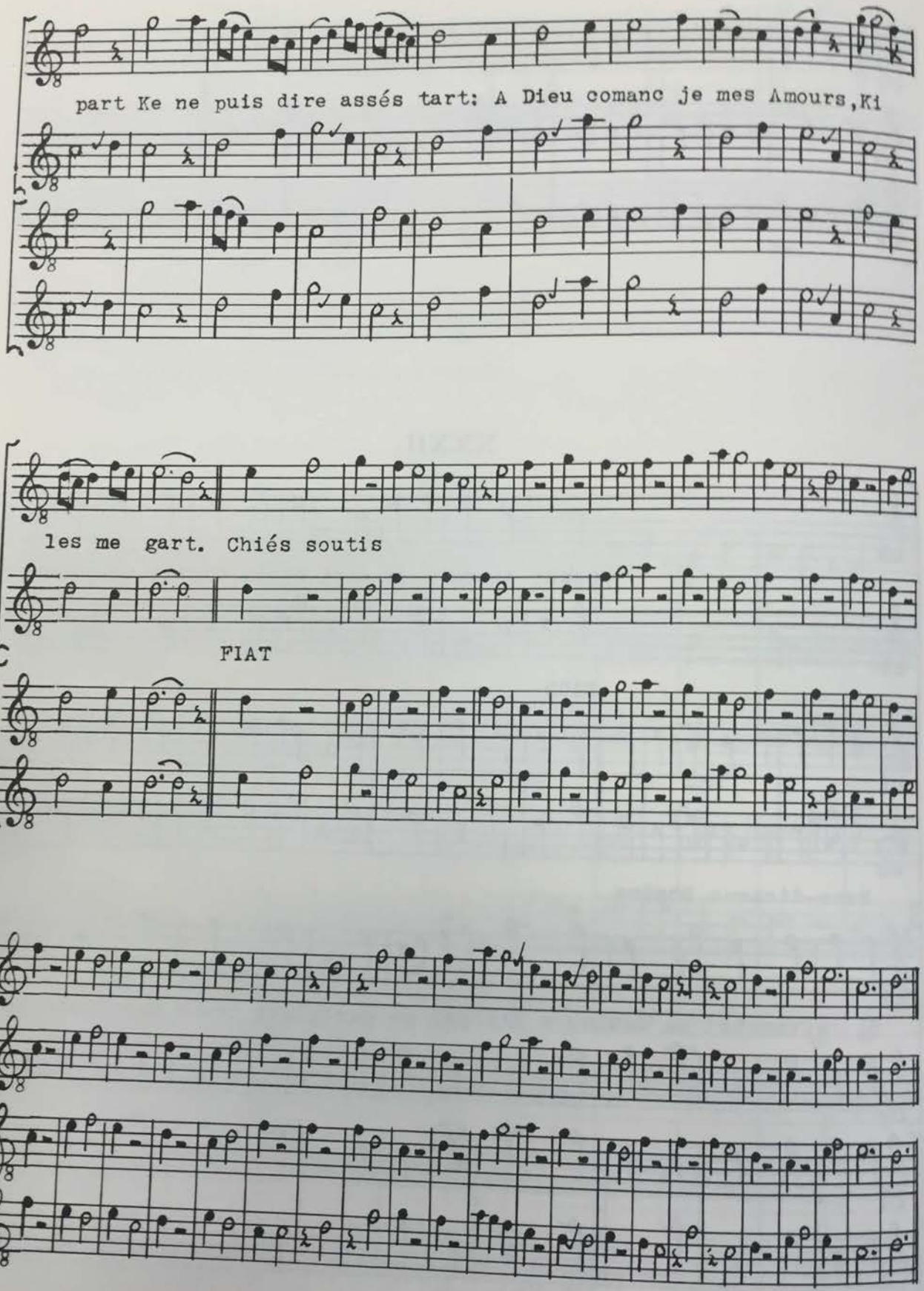
XXXI



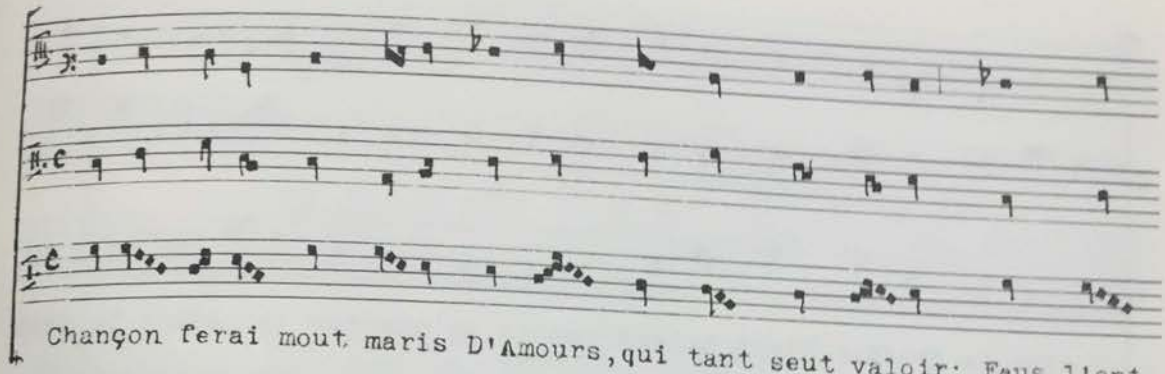

mi- - no.

XXXII

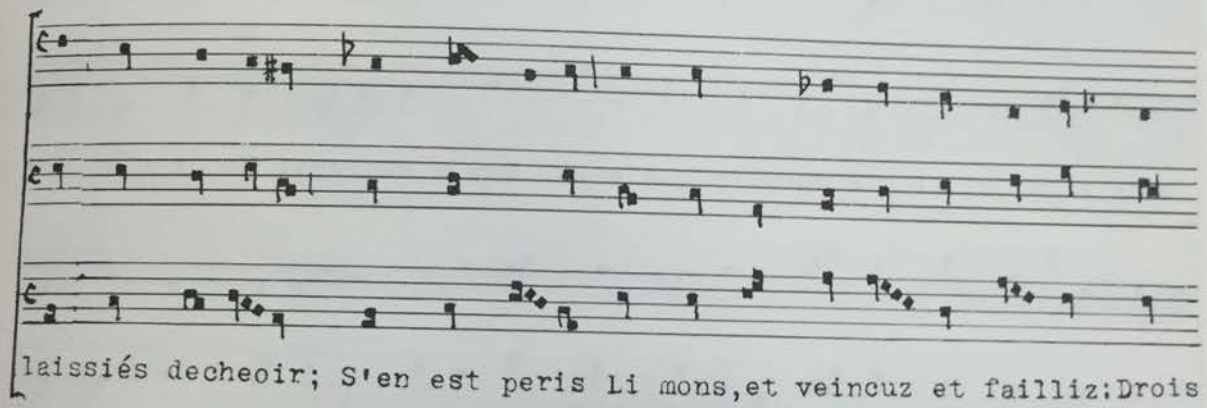

Quant de ma dame part Après toutes douçours,
EIUS
Bene-dicamus Domine
Si rafrescist ma doulours K'a poi ne part;Tant trait mes cuers cele


part Ke ne puis dire assés tart: A Dieu comanc je mes Amours, Ki
les me gart. Chiés soutis
FIAT

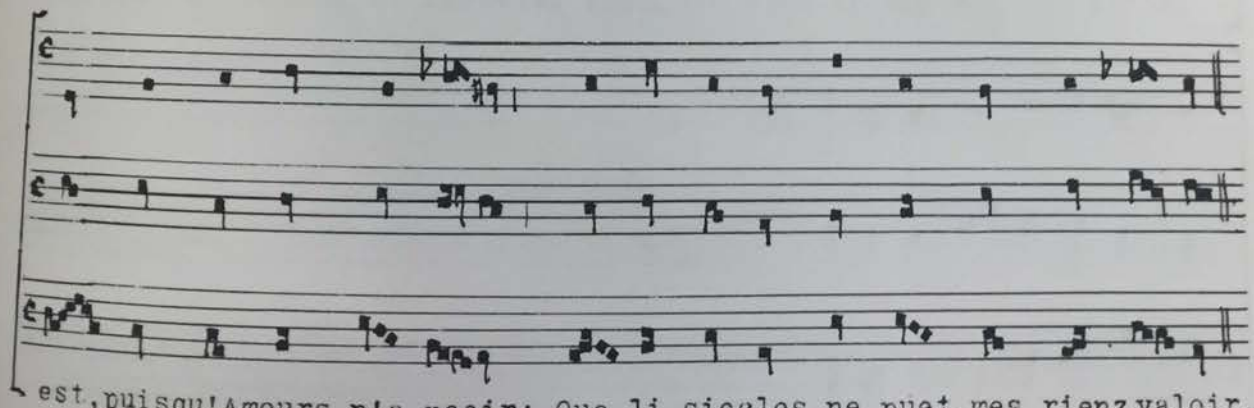
XXXIII



Chançon ferai mout maris D'Amours,qui tant seut valoir: Faus l'ont

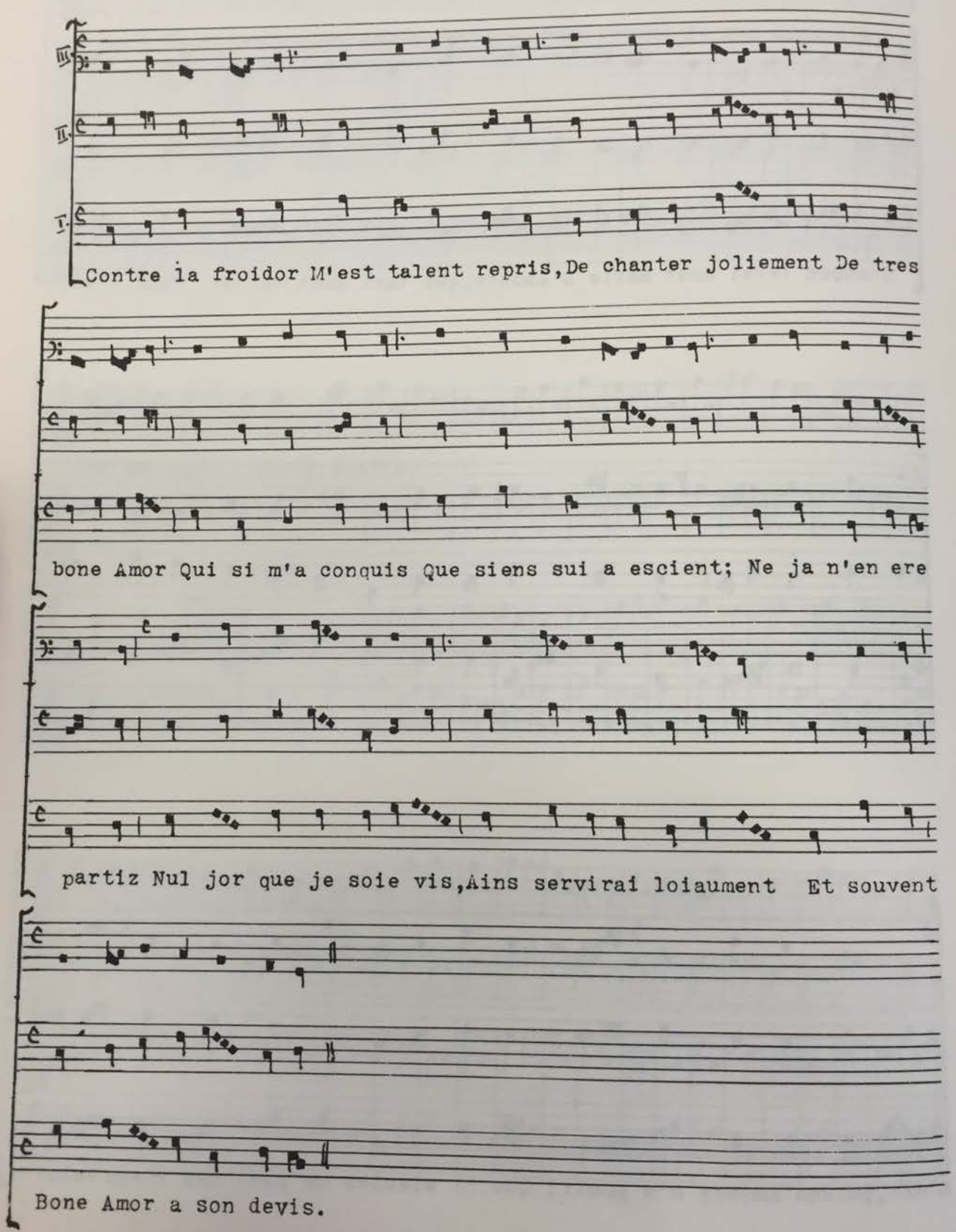


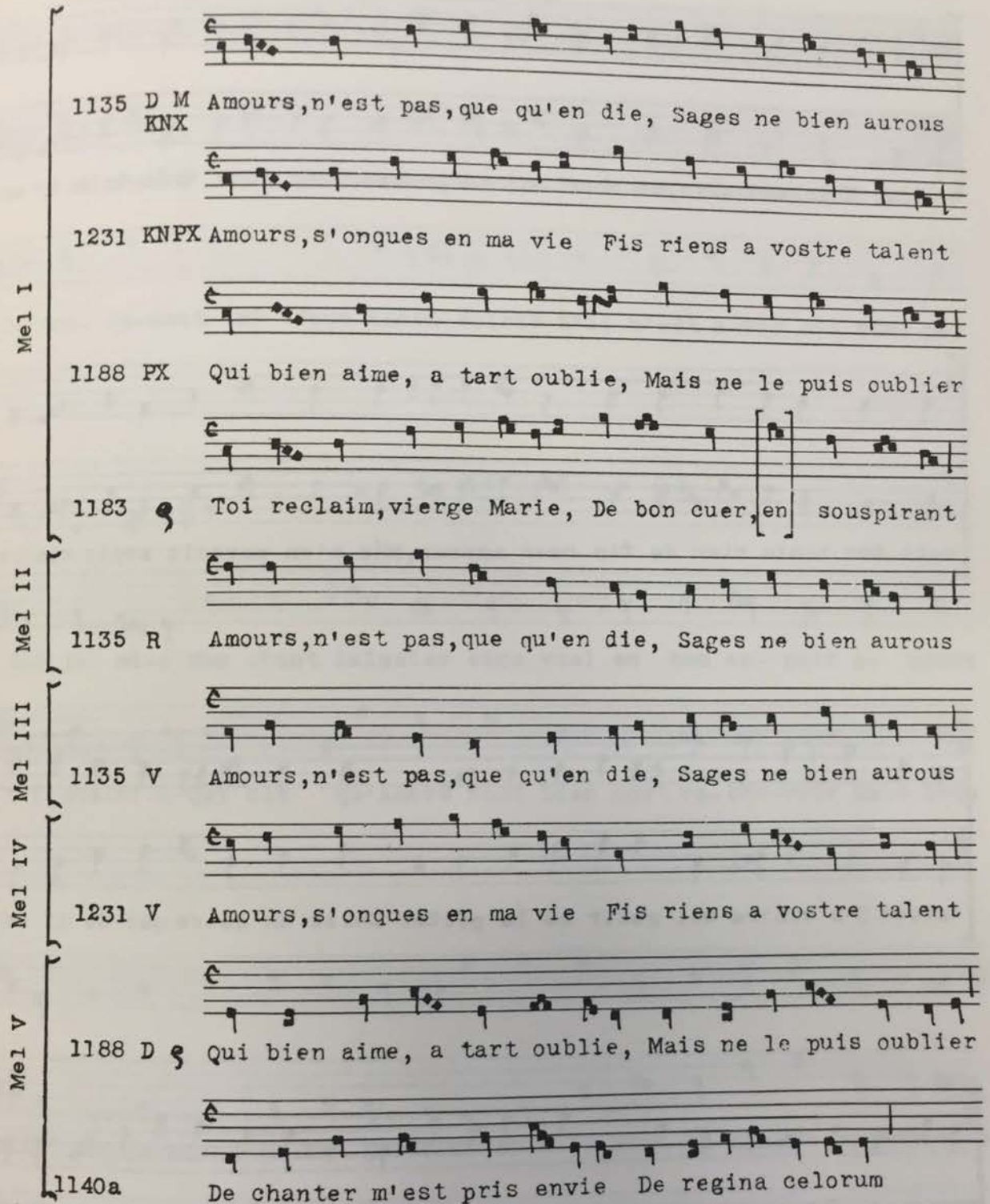
laissiés decheoir; S'en est peris li mons,et veincuz et failliz:Drois



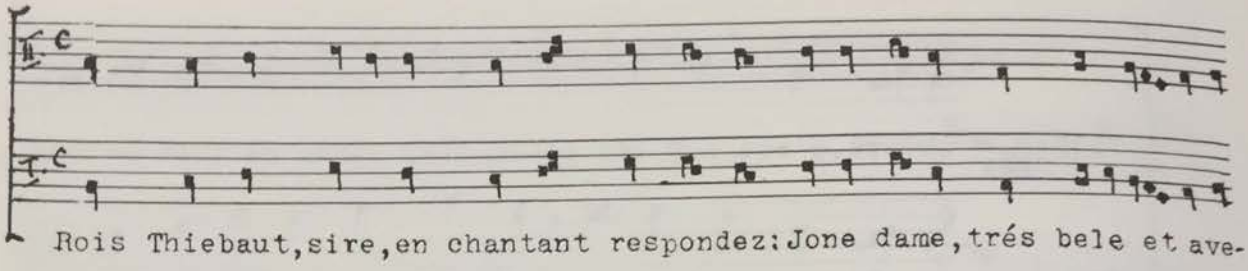
est,puisqu'Amours n'a pooir; Que li siecles ne puet mes rienz valoir.

XXXIV

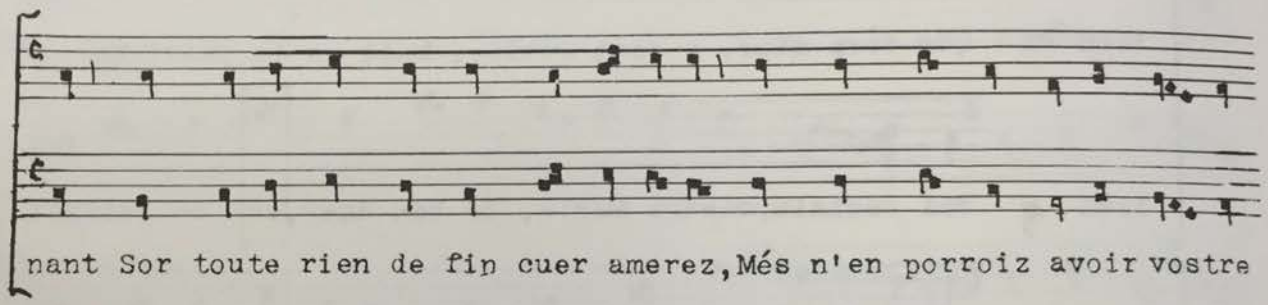

III.
II.
I.
Contre la froidor M'est talent repris, De chanter joliement De tres
bone Amor Qui si m'a conquis Que siens sui a escient; Ne ja n'en ere
partiz Nul jor que je soie vis, Ains servirai loiaument Et souvent
Bone Amor a son devis.


Mel I
1135 D M KNX Amours,n'est pas,que qu'en die, Sages ne bien aurous
1231 KNPX Amours,s'onques en ma vie Fis riens a vostre talent
1188 PX Qui bien aime, a tart oublie, Mais ne le puis oublier
1183 Toi reclaim,vierge Marie, De bon cuer,en souspirant
Mel II
1135 R Amours,n'est pas,que qu'en die, Sages ne bien aurous
Mel III
1135 V Amours,n'est pas,que qu'en die, Sages ne bien aurous
Mel IV
1231 V Amours,s'onques en ma vie Fis riens a vostre talent
Mel V
1188 D Qui bien aime, a tart oublie, Mais ne le puis oublier
1140a De chanter m'est pris envie De regina celorum

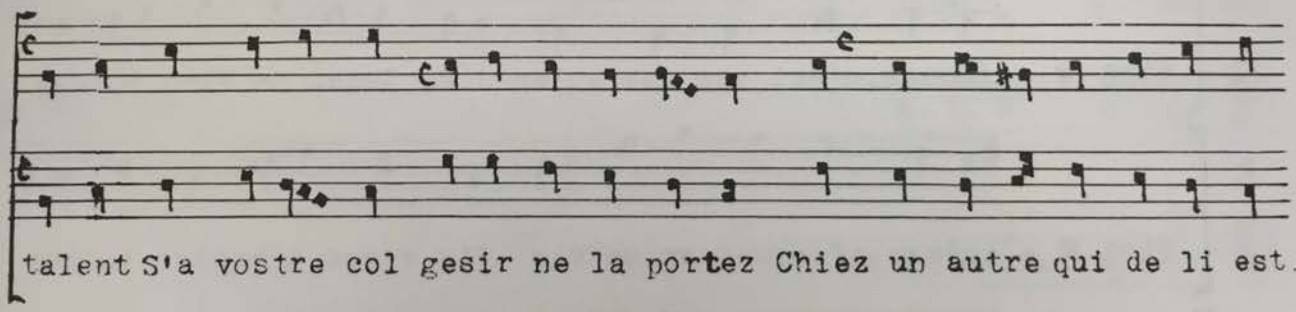
XXXVI



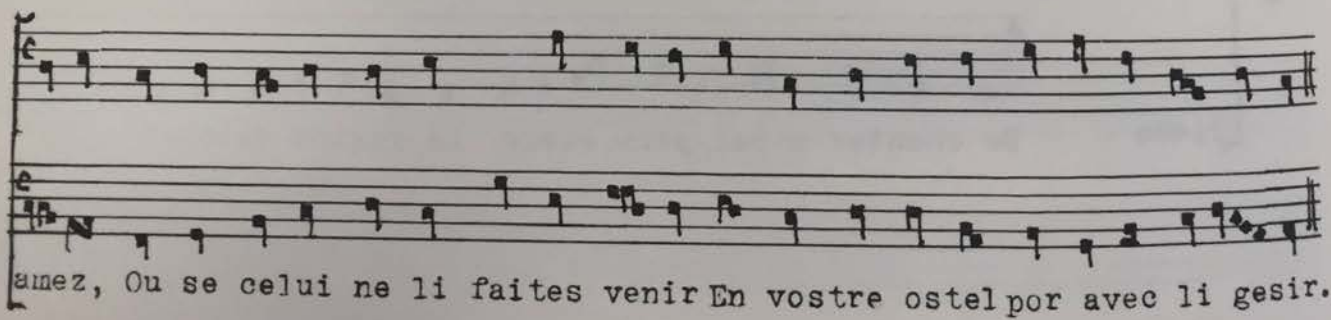
Rois Thiebaut, sire, en chantant respondez: Jone dame, trés bele et ave-



nant Sor toute rien de fin cuer amerez, Més n'en porroiz avoir vostre

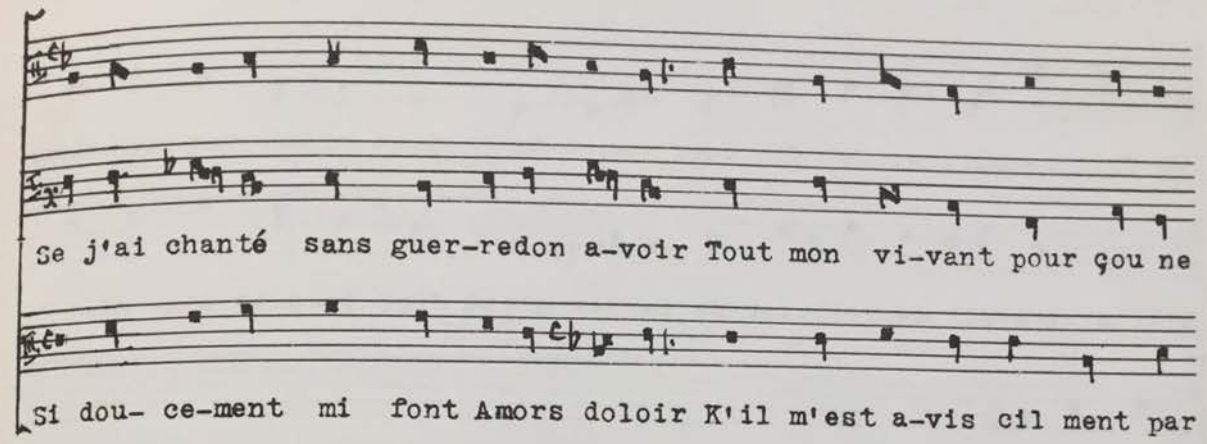


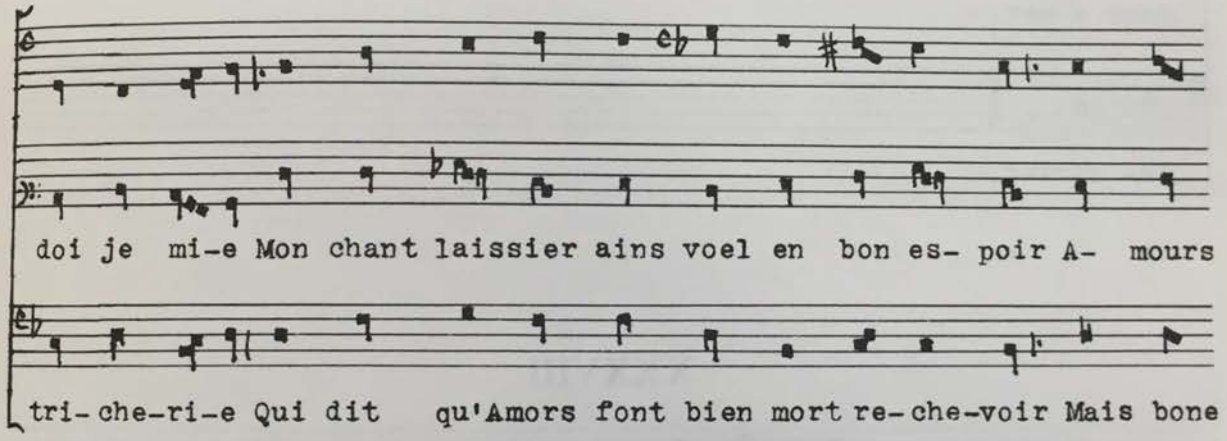
talent S'a vostre col gesir ne la portez Chiez un autre qui de li est.

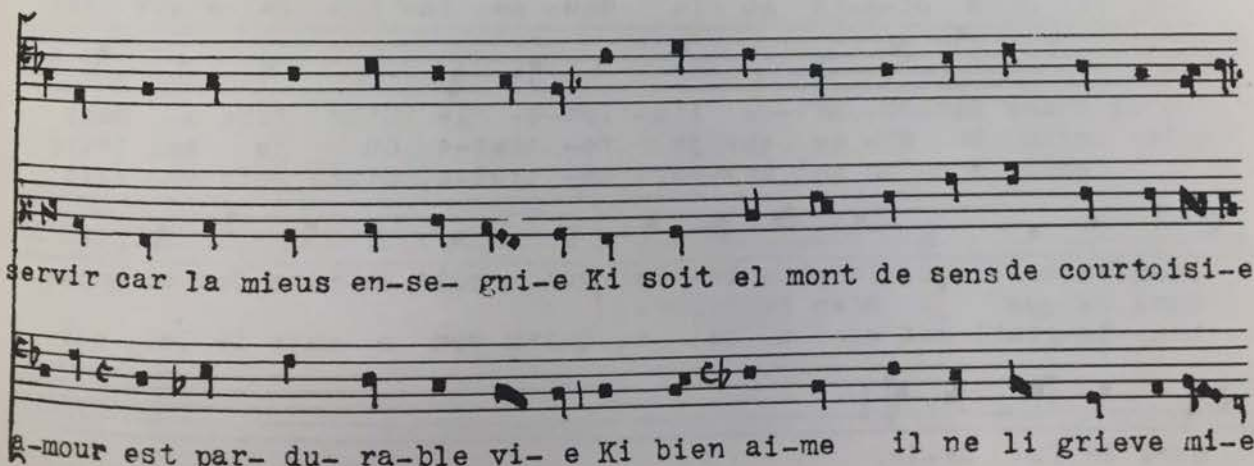


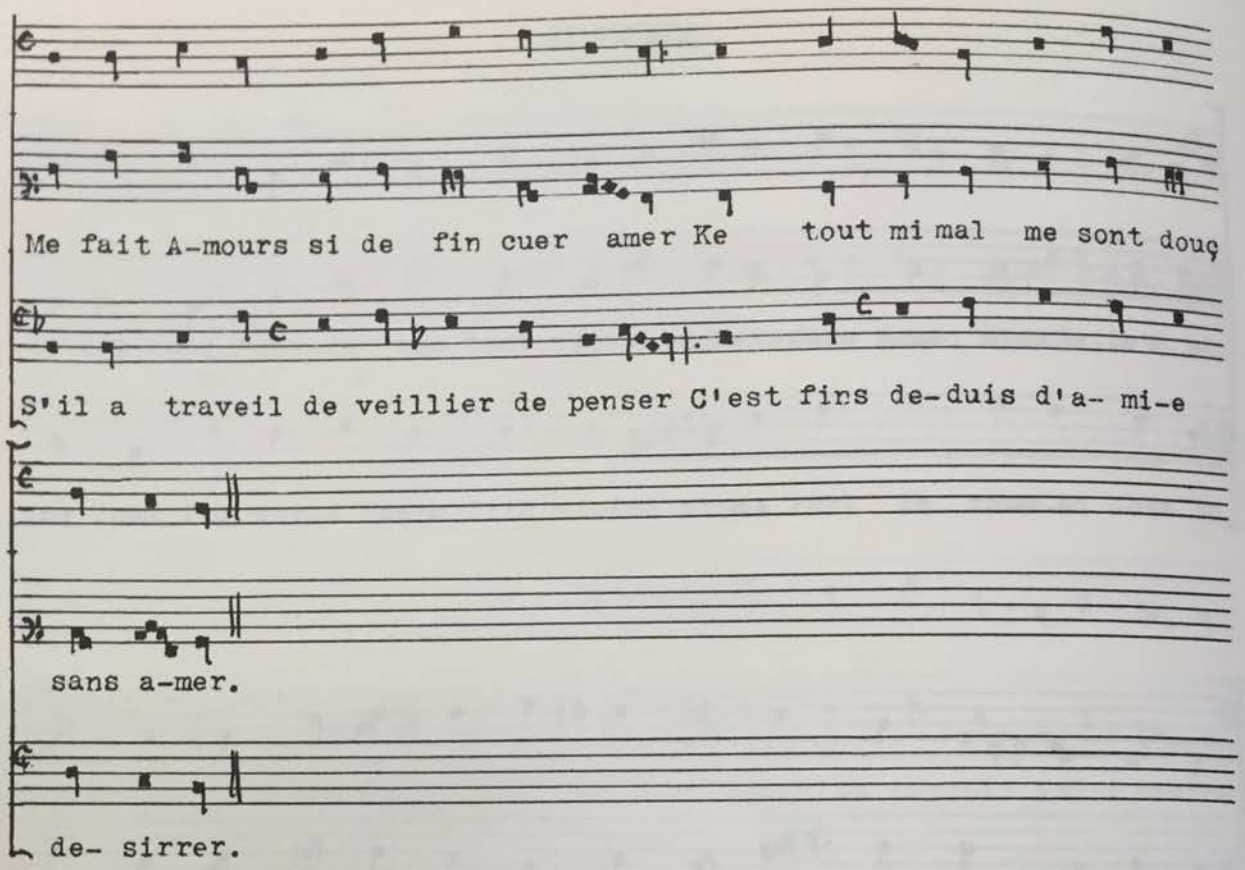
amez, Ou se celui ne li faites venir En vostre ostel por avec li gesir.

XXXVII

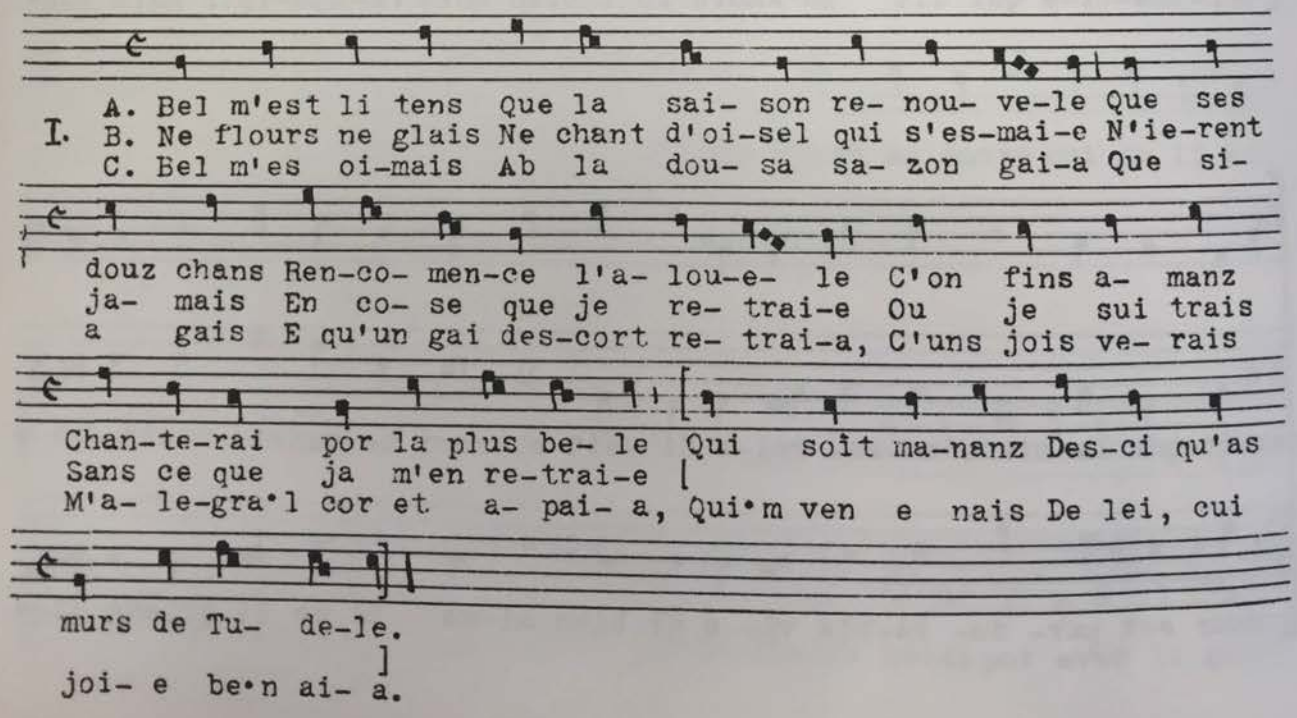

Se j'ai chanté sans guer-redon a-voir Tout mon vi-vant pour çou ne
Si dou- ce-ment mi font Amors doloir K'il m'est a-vis cil ment par

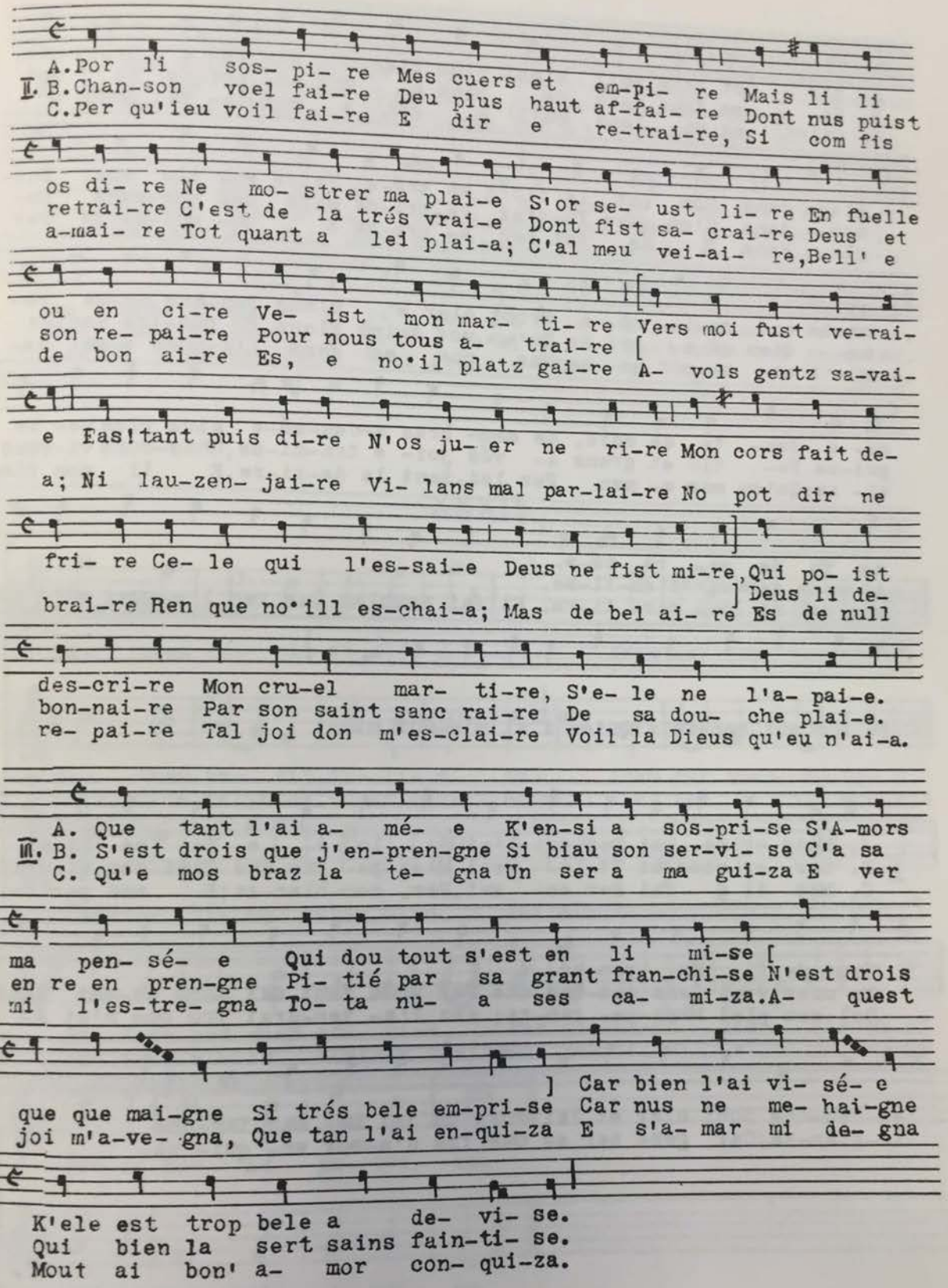

doi je mi-e Mon chant laissier ains voel en bon es- poir A- mours
tri- che-ri-e Qui dit qu'Amors font bien mort re-che-voir Mais bone

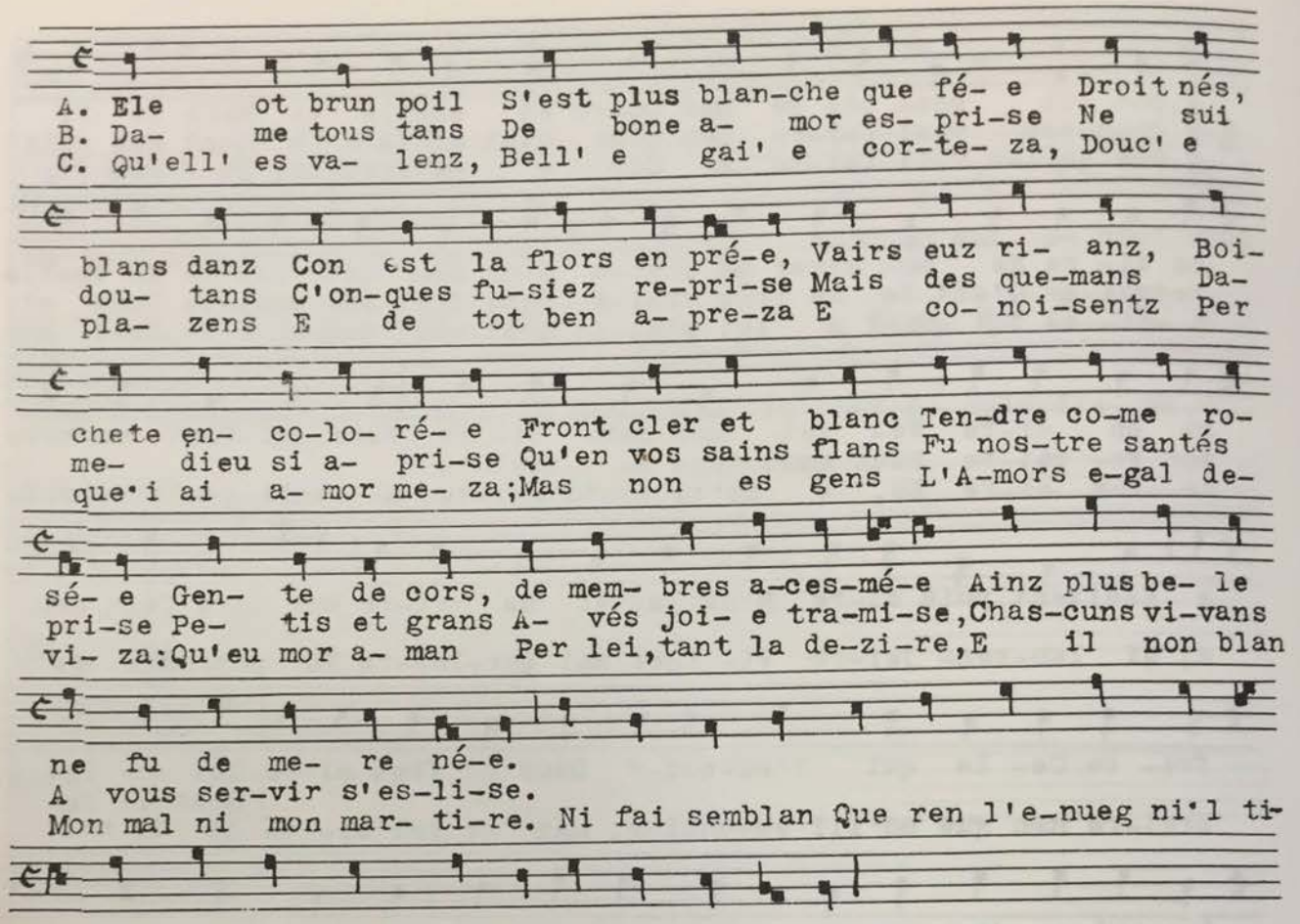

servir car la mieus en-se- gni-e Ki soit el mont de sens de courtoisi-e
a-mour est par- du- ra-ble vi- e Ki bien ai-me il ne li grieve mi-e

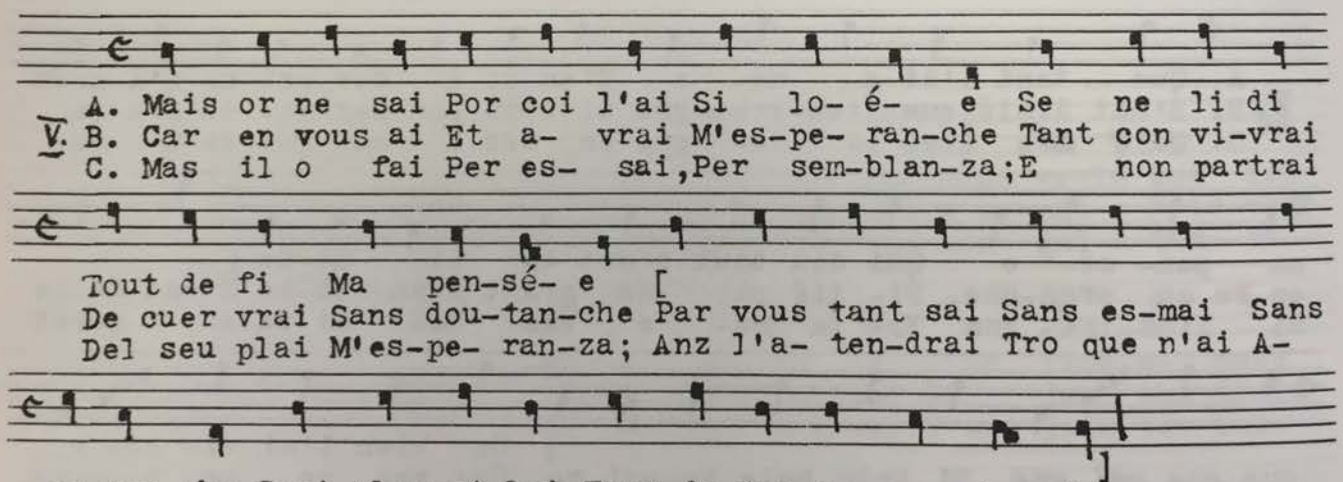

Me fait A-mours si de fin cuer amer Ke tout mi mal me sont douç
S'il a traveil de veillier de penser C'est fins de-duis d'a- mi-e
sans a-mer.
de- sirrer.

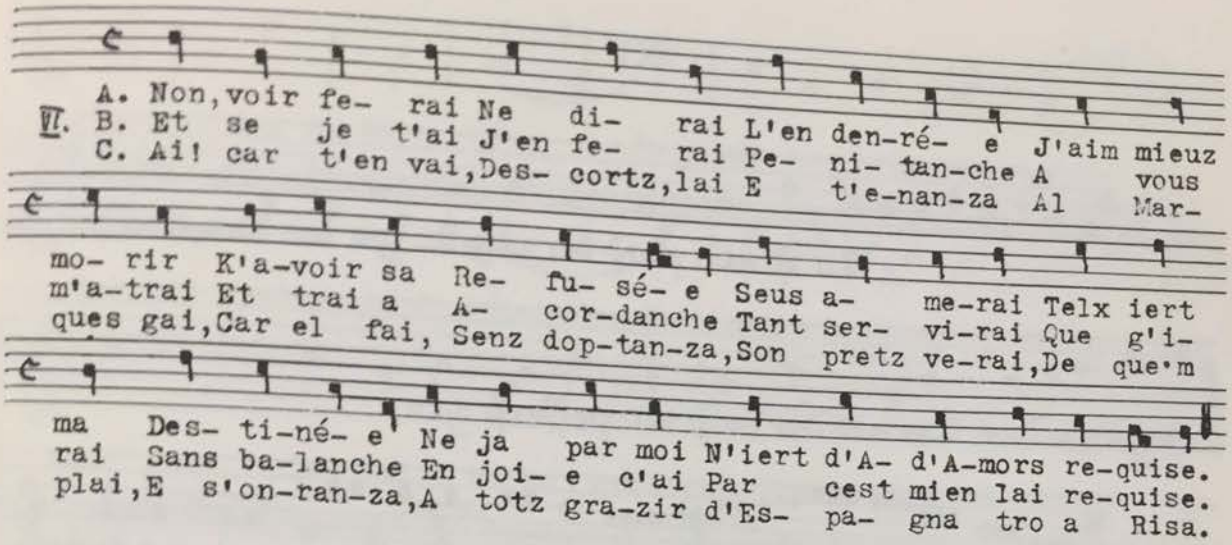
XXXVIII


I. A. Bel m'est li tens Que la sai- son re- nou- ve-le Que ses
B. Ne flours ne glais Ne chant d'oi-sel qui s'es-mai-e N'ie-rent
C. Bel m'es oi-mais Ab la dou- sa sa- zon gai-a Que si-
douz chans Ren-co- men-ce l'a- lou-e- le C'on fins a- manz
ja- mais En co- se que je re- trai-e Ou je sui trais
a gais E qu'un gai des-cort re- trai-a, C'uns jois ve- rais
Chan-te-rai por la plus be- le Qui soit ma-nanz Des-ci qu'as
Sans ce que ja m'en re-trai-e
M'a- le-gra•l cor et a- pai- a, Qui•m ven e nais De lei, cui
murs de Tu- de-le.
joi- e be•n ai- a.

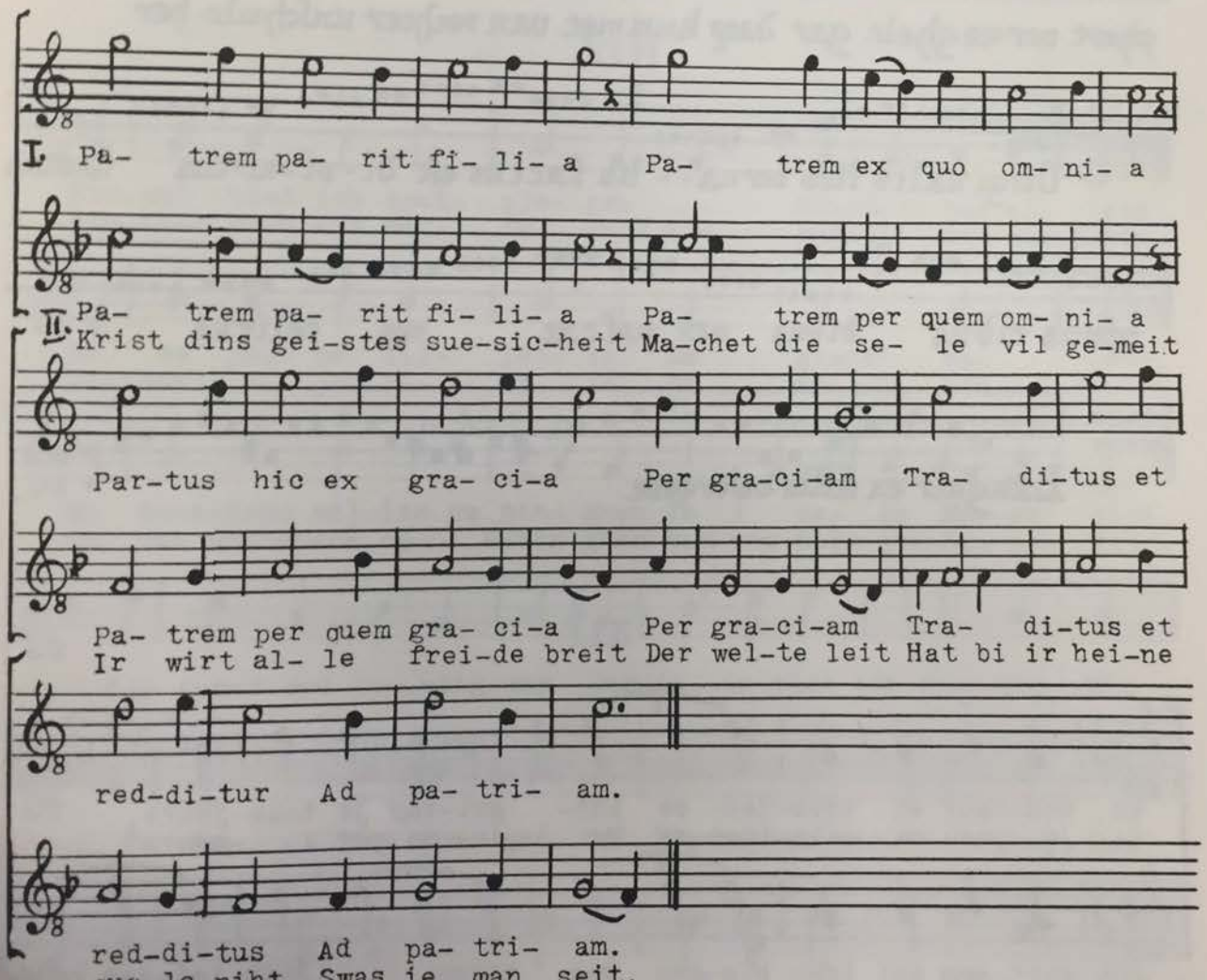

II.
A.Por li sos- pi- re Mes cuers et em-pi- re Mais li li
B.Chan-son voel fai-re Deu plus haut af-fai- re Dont nus puist
C.Per qu'ieu voil fai-re E dir e re-trai-re, Si com fis
os di- re Ne mo- strer ma plai-e S'or se- ust li- re En fuelle
retrai-re C'est de la trés vrai-e Dont fist sa- crai-re Deus et
a-mai- re Tot quant a lei plai-a; C'al meu vei-ai- re,Bell' e
ou en ci-re Ve- ist mon mar- ti- re Vers moi fust ve-rai-
son re- pai-re Pour nous tous a- trai-re
de bon ai-re Es, e no•il platz gai-re A- vols gentz sa-vai-
e Eas!tant puis di-re N'os ju- er ne ri-re Mon cors fait de-
a; Ni lau-zen- jai-re Vi- lans mal par-lai-re No pot dir ne
fri- re Ce- le qui l'es-sai-e Deus ne fist mi-re,Qui po- ist
brai-re Ren que no•ill es-chai-a; Mas de bel ai- re Es de null
Deus li de-
des-cri-re Mon cru-el mar- ti-re, S'e- le ne l'a- pai-e.
bon-nai-re Par son saint sanc rai-re De sa dou- che plai-e.
re- pai-re Tal joi don m'es-clai-re Voil la Dieus qu'eu n'ai-a.
III.
A. Que tant l'ai a- mé- e K'en-si a sos-pri-se S'A-mors
B. S'est drois que j'en-pren-gne Si biau son ser-vi- se C'a sa
C. Qu'e mos braz la te- gna Un ser a ma gui-za E ver
ma pen- sé- e Qui dou tout s'est en li mi-se
en re en pren-gne Pi- tié par sa grant fran-chi-se N'est drois
mi l'es-tre- gna To- ta nu- a ses ca- mi-za.A- quest
Car bien l'ai vi- sé- e
que que mai-gne Si trés bele em-pri-se Car nus ne me- hai-gne
joi m'a-ve- gna, Que tan l'ai en-qui-za E s'a- mar mi de- gna
K'ele est trop bele a de- vi- se.
Qui bien la sert sains fain-ti- se.
Mout ai bon' a- mor con- qui-za.


A. Ele ot brun poil S'est plus blan-che que fé- e Droit nés,
B. Da- me tous tans De bone a- mor es- pri-se Ne sui
C. Qu'ell' es va- lenz, Bell' e gai' e cor-te- za, Douc' e
blans danz Con est la flors en pré-e, Vairs euz ri- anz, Boi-
dou- tans C'on-ques fu-siez re-pri-se Mais des que-mans Da-
pla- zens E de tot ben a- pre-za E co- noi-sentz Per
chete en- co-lo- ré- e Front cler et blanc Ten-dre co-me ro-
me- dieu si a- pri-se Qu'en vos sains flans Fu nos-tre santés
que·i ai a- mor me- za;Mas non es gens L'A-mors e-gal de-
sé- e Gen- te de cors, de mem- bres a-ces-mé-e Ainz plus be- le
pri-se Pe- tis et grans A- vés joi- e tra-mi-se,Chas-cuns vi-vans
vi- za:Qu'eu mor a- man Per lei,tant la de-zi-re,E il non blan
ne fu de me- re né-e.
A vous ser-vir s'es-li-se.
Mon mal ni mon mar- ti-re. Ni fai semblan Que ren l'e-nueg ni·l ti-
re,Don sui ben fols Qu'eu i ai m'a-mor miza.


A. Mais or ne sai Por coi l'ai Si lo- é- e Se ne li di
V. B. Car en vous ai Et a- vrai M'es-pe- ran-che Tant con vi-vrai
C. Mas il o fai Per es- sai,Per sem-blan-za;E non partrai
Tout de fi Ma pen-sé- e [
De cuer vrai Sans dou-tan-che Par vous tant sai Sans es-mai Sans
Del seu plai M'es-pe- ran-za; Anz l'a- ten-drai Tro que n'ai A-
es-ran-che Sont cler et lai Fors du tai De man-tan-che
le-gran-za;Car gen- zer es Que fos d'a-mor en- qui- za.

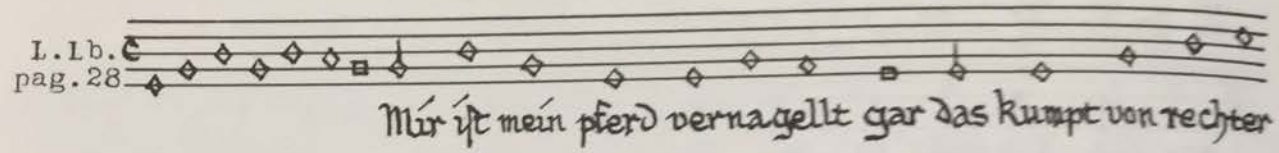

VI. A. Non, voir fe- rai Ne di- rai L'en den-ré- e J'aim mieuz
B. Et se je t'ai J'en fe- rai Pe- ni- tan-che A vous
C. Ai! car t'en vai, Des- cortz, lai E t'e-nan-za Al Mar-
mo- rir K'a-voir sa Re- fu- sé- e Seus a- me-rai Telx iert
m'a-trai Et trai a A- cor-danche Tant ser- vi-rai Que g'i-
ques gai, Car el fai, Senz dop-tan-za, Son pretz ve-rai, De que'm
ma Des- ti-né- e Ne ja par moi N'iert d'A- d'A-mors re-quise.
rai Sans ba-lanche En joi- e c'ai Par cest mien lai re-quise.
plai, E s'on-ran-za, A totz gra-zir d'Es- pa- gna tro a Risa.

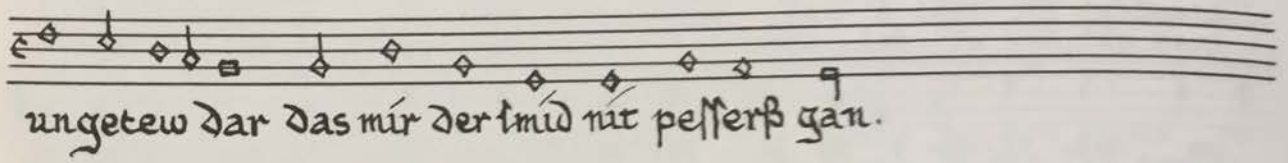
XXXIX


I. Pa- trem pa- rit fi- li- a Pa- trem ex quo om- ni- a
II. Pa- trem pa- rit fi- li- a Pa- trem per quem om- ni- a
Krist dins gei-stes sue-sic-heit Ma-chet die se- le vil ge-meit
Par-tus hic ex gra- ci-a Per gra-ci-am Tra- di-tus et
Pa- trem per quem gra- ci-a Per gra-ci-am Tra- di-tus et
Ir wirt al- le frei-de breit Der wel-te leit Hat bi ir hei-ne
red-di-tur Ad pa- tri- am.
red-di-tus Ad pa- tri- am.
qua-le niht, Swas ie man seit.

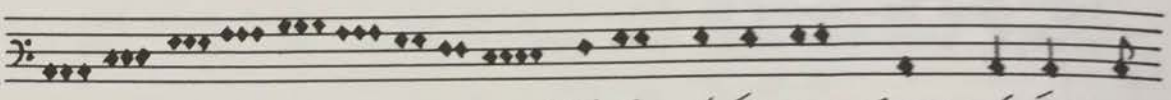
XL

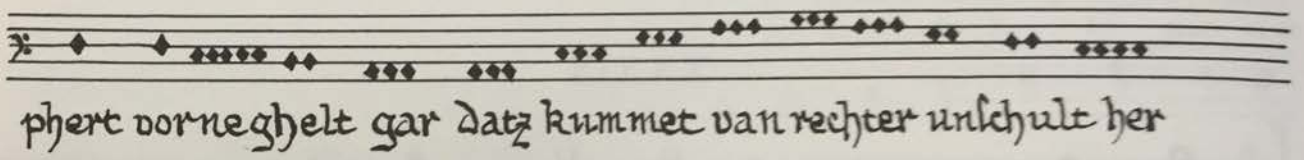
L.Lb. pag. 28



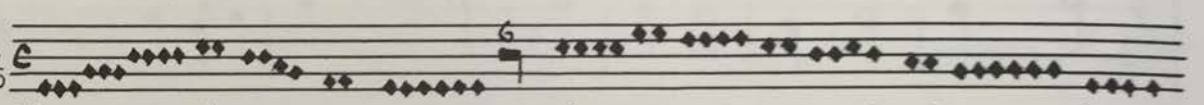


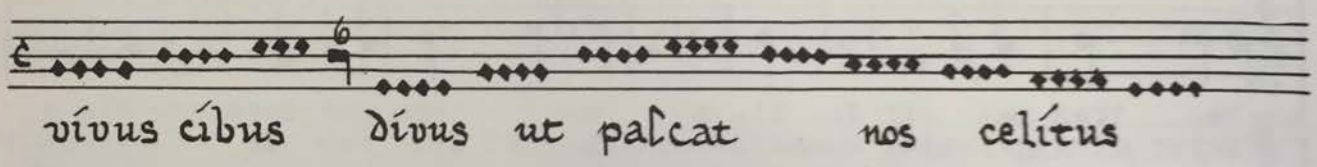
R.Lb. fol. 36



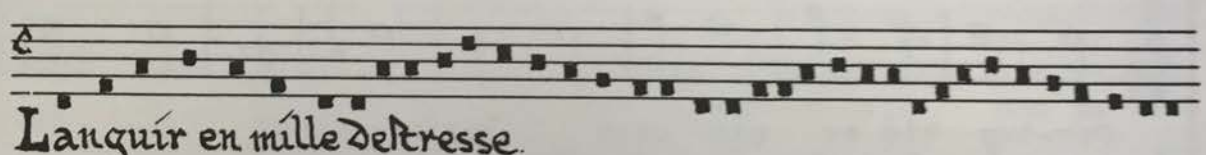


L.Lb. pag. 45

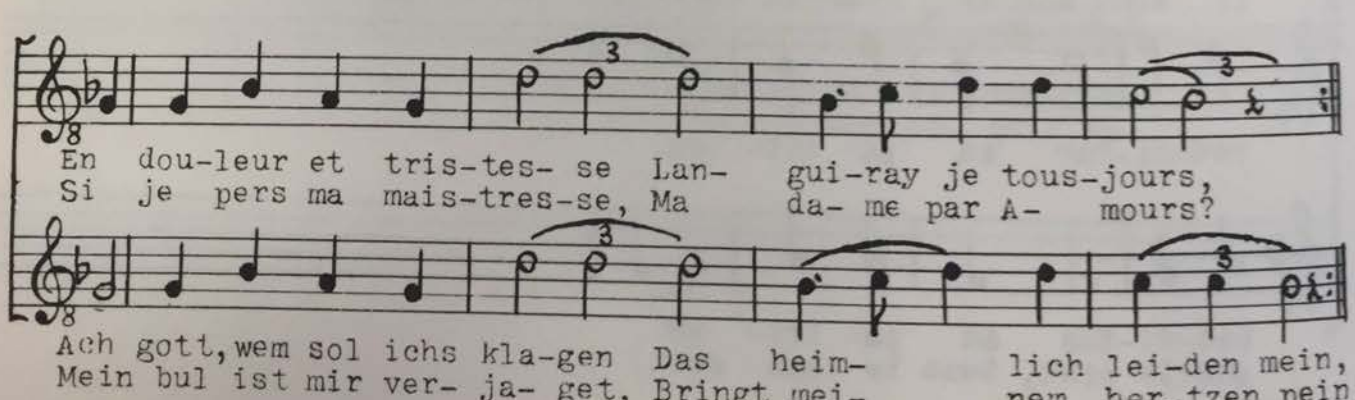


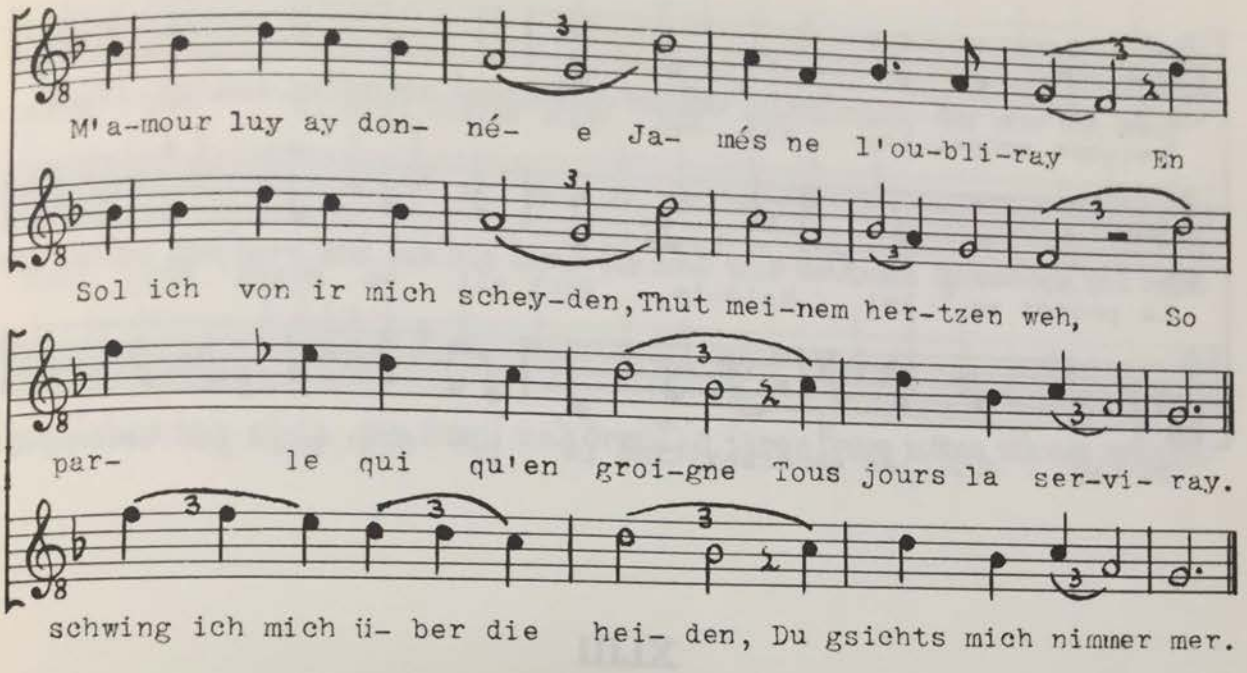


Basse Dance

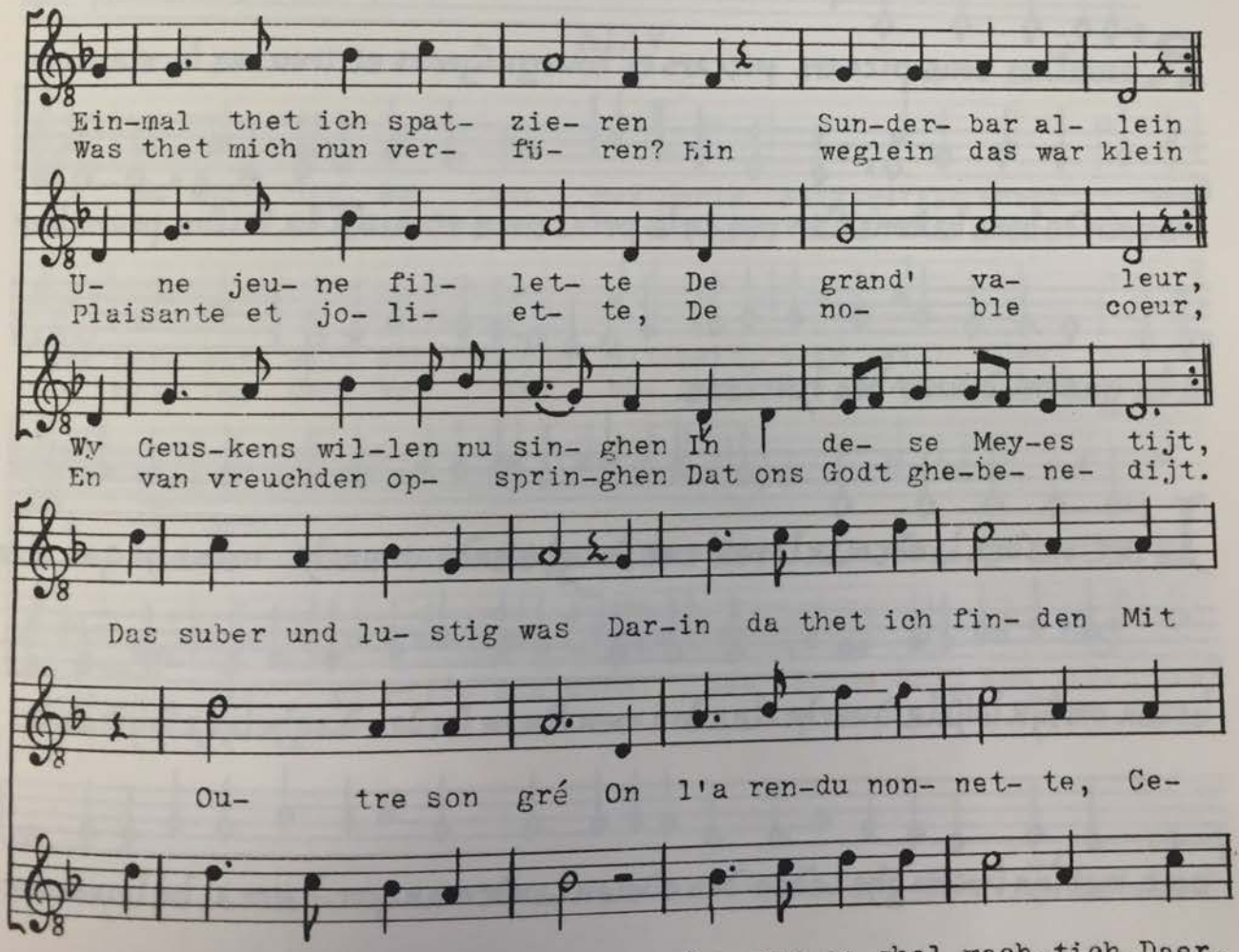


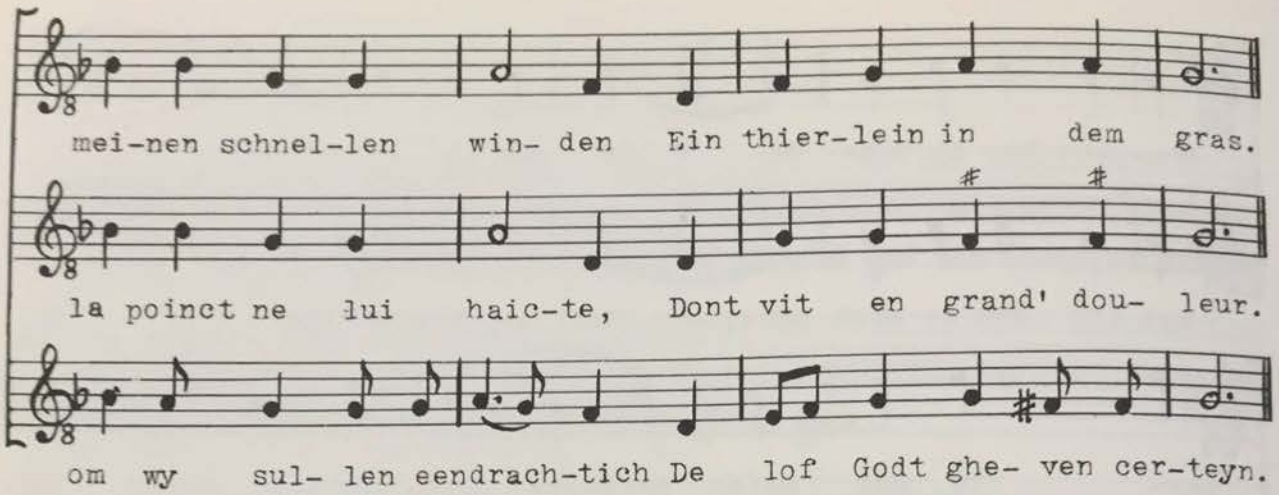
XLI



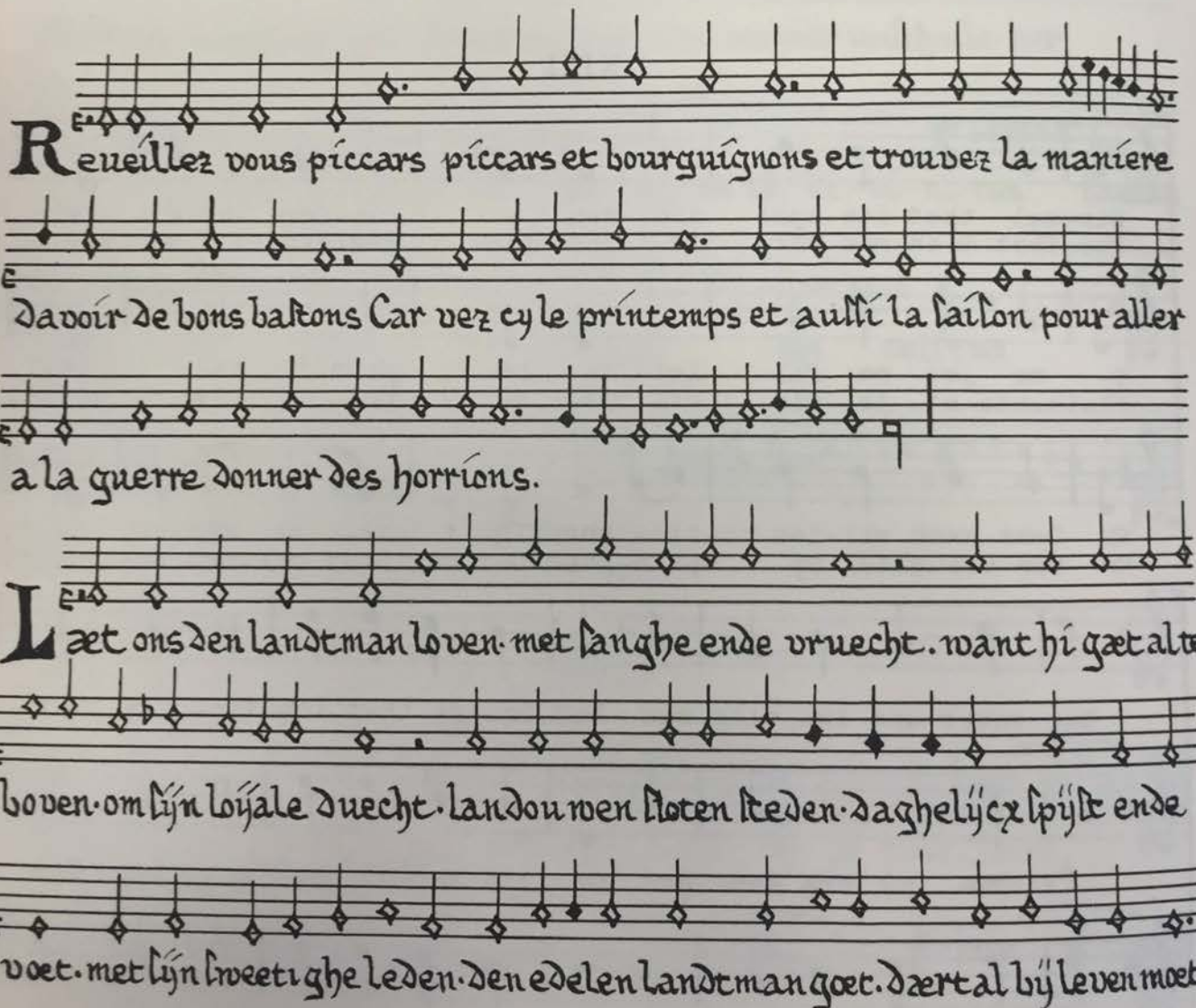

M'a-mour luy ay don- né- e Ja- més ne l'ou-bli-ray En
Sol ich von ir mich schey-den, Thut mei-nem her-tzen weh, So
par- le qui qu'en groi-gne Tous jours la ser-vi- ray.
schwing ich mich ü- ber die hei- den, Du gsichts mich nimmer mer.

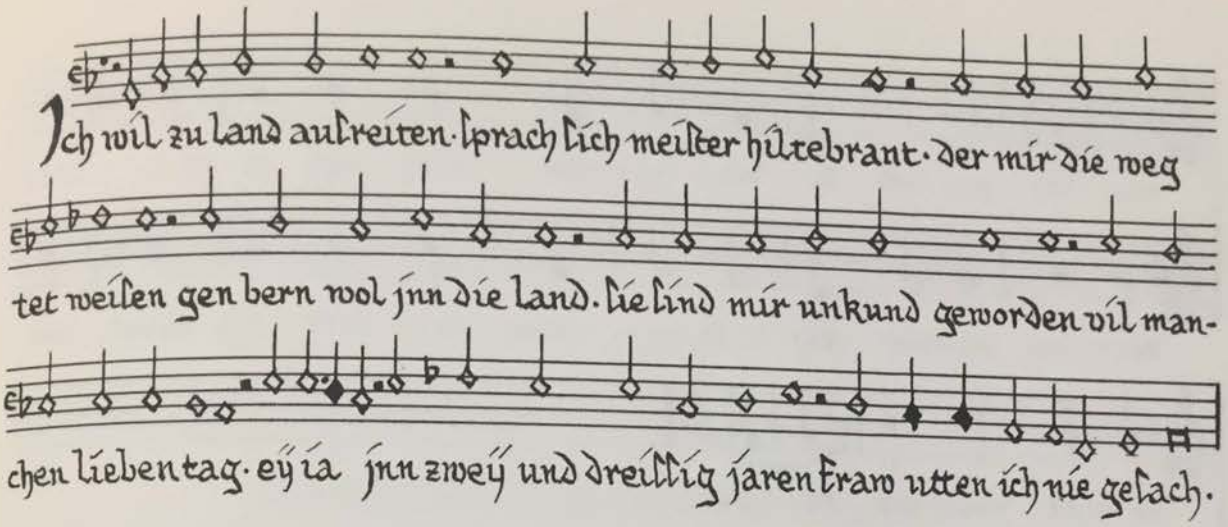
XLII


Ein-mal thet ich spat- zie- ren Sun-der- bar al- lein
Was thet mich nun ver- fü- ren? Ein weglein das war klein
U- ne jeu- ne fil- let- te De grand' va- leur,
Plaisante et jo- li- et- te, De no- ble coeur,
Wy Geus-kens wil-len nu sin- ghen In de- se Mey-es tijt,
En van vreuchden op- sprin-ghen Dat ons Godt ghe-be- ne- dijt.
Das suber und lu- stig was Dar-in da thet ich fin- den Mit
Ou- tre son gré On l'a ren-du non- net- te, Ce-
Nu heeft ghe-ghe-ven reyn Sy- nen se-ghel mach-tich, Daer-

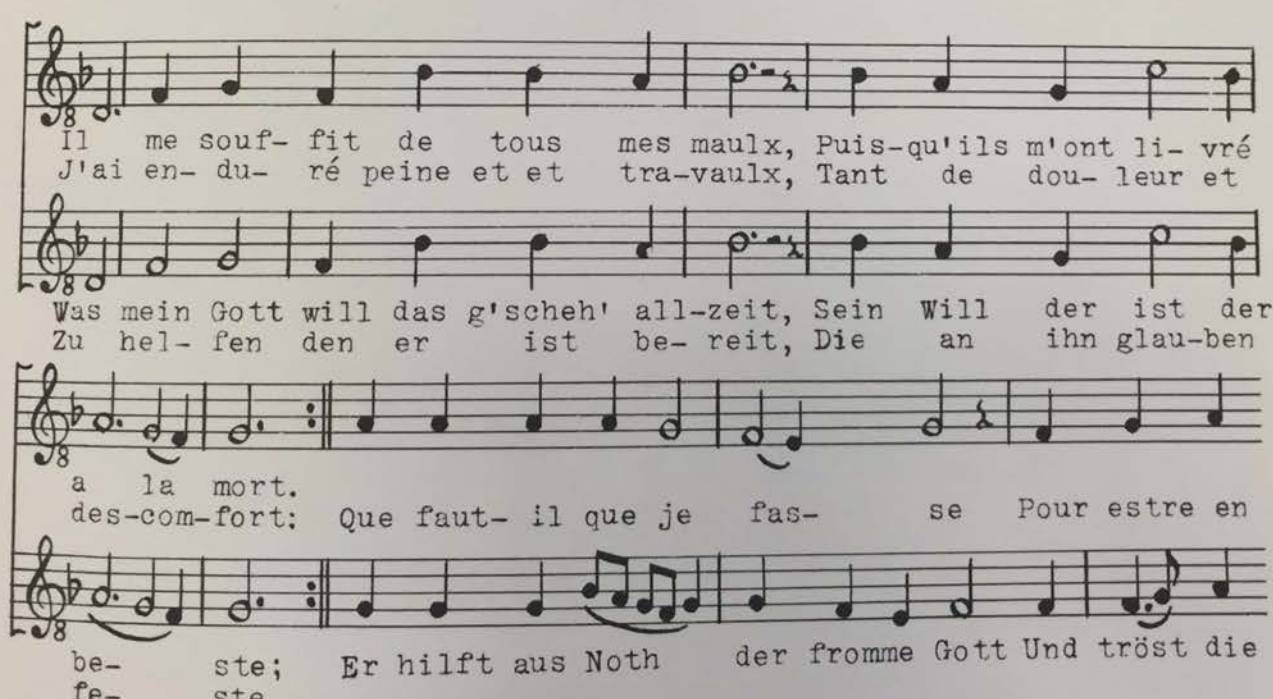

mei-nen schnel-len win- den Ein thier-lein in dem gras.
la poinct ne lui haic-te, Dont vit en grand' dou- leur.
om wy sul- len eendrach-tich De lof Godt ghe- ven cer-teyn.

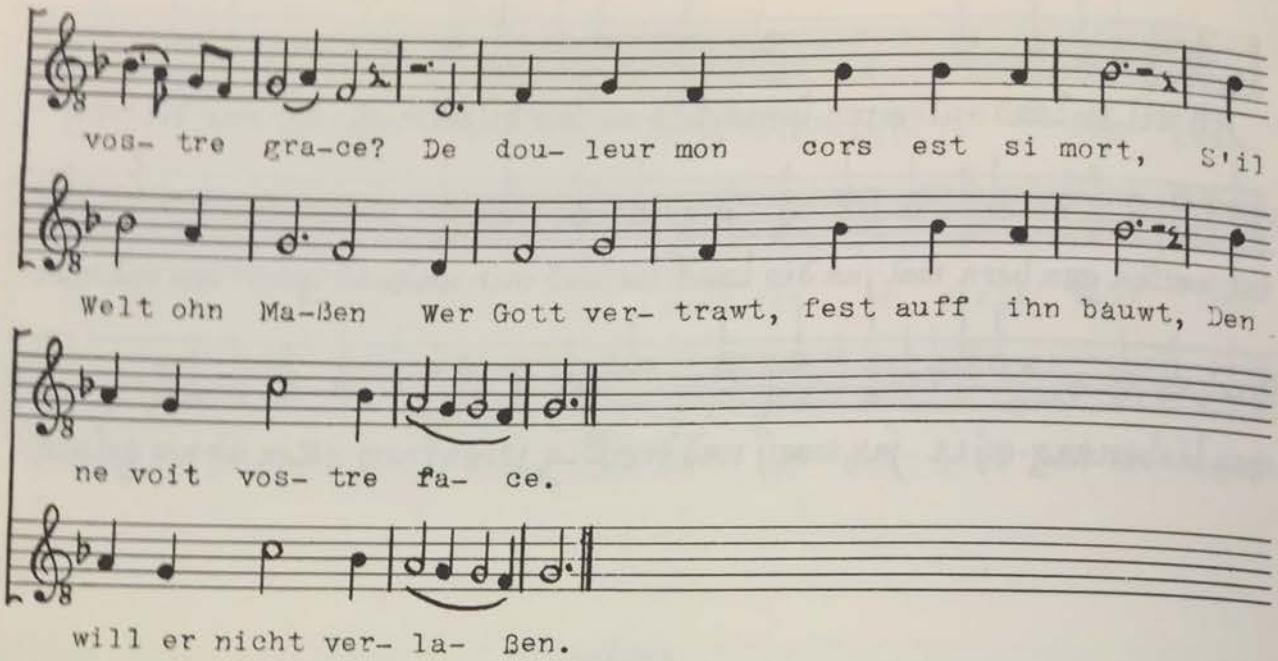
XLIII


Reueillez vous piccars piccars et bourguignons et trouvez la maniere
davoir de bons baſtons Car vez cy le printemps et auſſi la ſaiſon pour aller
a la guerre donner des horrions.
Laet ons den landtman loven met ſanghe ende vruecht. want hi gaet alte
boven om ſijn loyale duecht. landouwen ſloten ſteden dagheliex ſpijſt ende
voet. met ſijn ſweeti ghe leden den edelen landtman goet. daertal bij leven moet.


Ich wil zu land auſreiten. ſprach ſich meiſter hiltebrant. der mir die weg
tet weiſen gen bern wol jnn die land. ſie ſind mir unkund geworden vil man-
chen lieben tag. eÿ ia jnn zweÿ und dreiſſig jaren krawn utten ich nie gelach.

XLIV


Il me souf- fit de tous mes maulx, Puis-qu'ils m'ont li- vré
J'ai en- du- ré peine et et tra-vaulx, Tant de dou- leur et
Was mein Gott will das g'scheh' all-zeit, Sein Will der ist der
Zu hel- fen den er ist be- reit, Die an ihn glau-ben
a la mort.
des-com-fort: Que faut- il que je fas- se Pour estre en
be- ste; Er hilft aus Noth der fromme Gott Und tröst die
fe- ste.


vos- tre gra-ce? De dou- leur mon cors est si mort, S'il
Welt ohn Ma-ßen Wer Gott ver- trawt, fest auff ihn bauwt, Den
ne voit vos- tre fa- ce.
will er nicht ver- la- ßen.

VERZEICHNISSE UND REGISTER

Nach den Raynaud-Zahlen geordnete Übersicht der behandelten französischen Lieder

Rayn.	Doc.	Seite
7a		186
12		98
40		41
42		41, 45
83		98
89a		172
103		101
114		15
123		24
126		34
148		24
156		13
157		57
186		168
192	D 38	16, 189
192a		190
198		26, 187
199		26, 187
229		8
233		29
265	D 25	128, 147
272		21
284	D 38	190
294		188
304		42
307		113
314		29
314a		29
315		111, 127
319		42
332		188
334		188
349	D 5	34, 60
358		13
365	D 5	34, 61
381		110
396		112
407		31
416a		28
416b		29
430	D 16	78
464		19
476a		23
482		43
488		88
489		21
490	D 29	157
491		88
491a	D 2	48
518		70, 180
520		70
525		101
527		14
534	D 15	21, 76
538		24
546		114
550		17, 93
584		193
590		143
628		33
629		33
635		168
653		169
668		115
671		182, 188
679		13, 110, 114, 117, 124
684		169, 181
699		187, 188
700		187
711		86
719	D 8	64
739		188
740		31
787		125
790		28
790a		28
798		126
819		31
824	D 24	147
835		68
840		16
868		70
885		69, 94
902		41
909		124
922	D 13	71, 74
934a		88
935		71
936		88
943	D 36	182
949		115
950		116
980		81
987		81
1001		69, 94, 118
1006		101
1030		36
1057		39, 112, 127
1059	D 11	72
1097		79, 188
1102		40, 41, 113
1108		24, 81, 87
1125	D 9	36
1129		34
1133		180
1135	D 35	70, 180
1140a	D 35	71, 172, 180
1142		126
1143	D 27	148
1147		80
1148		32
1149		112
1171		24, 81, 87
1172		31
1175		26
1176		27
1183	D 35	180
1185		150
1188	D 35	70, 180
1191	D 29	157
1194		28
1195		28
1197		56
1212		69
1216		157
1223		169
1227		37, 79, 117, 188
1231	D 35	180
1233		116
1236		79
1239		150
1240	D 27	32, 148
1252		41
1280		117
1325		195
1356		69
1362		68
1364		193
1402	D 11	72

Rayn.	Doc.	Seite
1406	D 23	118
1410		188
1420		195
1424		24
1431		31
1447	D 23	118
1460		101, 128
1466		112
1470		126
1475	D 11	72
1476		169
1495		24, 70
1497		24
1502		45
1509		57, 69
1523		124
1530		111
1545	D 6	61, 133
1546		61, 75, 78
1559	D 26	12, 148
1563		16
1564		202
1565	D 33	178
1575		169, 181
1583	D 14	75
1588		16
1607		182
1609		12
1635		27, 174
1636		27
1644		144
1653		174
1661		27
1661a		27
1662		27
1677		70
1680	D 14	75
1690		112
1692		35
1708		111
1718	D 26	148
1722		113, 127
1728		134
1730		16
1731		35
1740		29
1743		35
1757		177
1760		90
1768		178
1775		112
1789	D 37	114, 117, 182
1804		188
1837		194
1845		95
1850	D 26	146
1860		24
1880		169
1881		24
1891		193
1905		176
1924	D 7	63, 78
1934	D 25	34, 127
1952		21
1970a	D 17	24, 79
1987	D 34	179
2007		196
2030		70
2033	D 16	78
2041		53
2053		27
2054		27
2055a		23
2063		188
2072		56
2075		16
2081a		172
2083		142
2101a		118
2107	D 20	18, 98
2111		82

Alphabetische Übersicht der jüngeren französischen Lieder

Accueilly m'a la belle au gent atour. . 199
Adieu, ma trés belle maistresse 204
Bien venu, bien venu sois, duc François 199
De Fortune me doy plaindre et loer . . 198
De petit peu, de nient volenté 198
De toutes flours n'avoit et de tous fruis 198
Dieu garde la belle 203
D'ou vient bele, je vous supplye 106
En douleur et tristesse 204
En trés douls flous 199
Flous pris honour 199
Fuiez de moi, amie, trés tout ire 198
Il me souffit de tout mes maulx 206
J'ay pris Amours a ma devise . 186, 203
J'ay pris deux pous dans ma chemise . . 186
Jamais tant que je vous revoye 199
Je donne a tous les amoureux 204
Je loue Amours et ma dame mercie . . . 199
Je voy mon cuer 198
Languir en mille destresse 202
Le serviteur hault guerdoné 199
Ma belle, si ton ame se sent or allumé 205
Ma bouche rit et ma pensée pleure . . 203
Mille bonjours 203
Mon seul plaisir, ma doulce joye 174, 199, 202
O! la folle entreprise du prince de Condé. 206
Par maintes foys ay öy recorder 104, 198
Par un jour de matinée 203
Pour l'amour de ma belle amie. 204
Pour prison ne pour maladie 199
Quand ce beau printemps je voy 199
Qui contre fortune 199
Qui me grieve ma cointise se jou l'ai 191
Reveillez vous Piccars, Piccars et Bourguignons. . 205
Se vous n' estes mon guerredon née . . 198

S'il est plaisirs que je vous puisse faire 204
Talent m'est pris de chanter . . . 105, 198
Une fois avant que mourir 202
Une jeune fillette de grand' valeur 205

Nach dem Refrain-Verzeichnis geordnete Übersicht der französischen Refrains

9	50	287	50	505	58	1055	50
95	53	306	56	505a	58	1110	58
129	149	363	170	601	176	1110a	58
191	201	380	27	701	58	1114	50
212	143	430	58	780	88	1315	149
283	164	437	69	785	50	1814	76

Nach den Pillet-Zahlen geordnete Übersicht der behandelten provenzalischen Lieder

Pill.	Doc.	Seite	Pill.	Doc.	Seite	Pill.	Doc.	Seite
10.12		46	155.18		44	370.3		41
10.15		46	155.21		42, 44	370.8		41
10.25		39	155.22		115	370.9		113
16.7a	D 38	190	156.14		12	375.10		41
30.16		41	167.37		41	392.3		40
30.23		41	192.3		11	420.1		194
32.1		11	204.4		39	420.3		193
69.3		12	242.36		37	421.2		21
70.7		38, 127	242.64		15, 142	421.10		21
70.42		197	242.69		11	457.21		11
70.43	D 5	34, 46, 129, 147	254.1		12	457.42		11
80.1		194	262.2	D 28	151, 192, 195	461.12		29
80.9		195	293.18		36	461.84a		14
80.13		11	299.1		39	461.102		41
80.19		195	304.1		41	461.124		189
80.37	D 12	14, 73	305.10	D 12	14, 73	461.146	D 3	59
97.1		12	306.4		37	461.170a		110
106.14	D 21	100	330.20		11	461.179a		21
155.1		41	332.2		37	461.182a		140
155.8		43	366.2		45	461.214		37
155.10		8	366.12		33	461.215b		15, 142
			366.21		111	461.218a	D 5	15

Alphabetische Übersicht
der behandelten lateinischen Stücke

	Seite
Angeli et archangeli	186
Angelus ad virginem subintrans	23
A solus ortus cardine	184
Austro terris influente	174
Ave dulce tu frumentum	199
Ave gemma que lucis copia	86
Ave maris stella	140, 184
Ave mater, o Maria	199
Ave preclara Maris stella	20
Ave princeps celestis curiae	31
Ave virgo sapiens	95, 97
Ave virgo singularis	140
Beata virginis fecundat viscera	174
Beata viscera Marie virginis	98
Benedicamus Domino D31	
Bulla fulminante D4 u.30	59, 158
Cantica virginis Eulalia	10
Celum creans et mundum	160
Colombe simplicitas	162
Concelebremus D1	
Concurrite huc populi	9
Corde natus ex parentis	184
Crux de te volo conqueri	60
Deo gratias	203
Deus creator omnium	161
Dic Christi veritas	59, 158
Dic qui gaudes prosperis D29	157
Diva summa gratia	25
Ecce mundi gaudium	116
Felix Dei genitrix	199
Felix qui humilium	89
Flore vernat virginale	173
Flos de spina procreatur	174
Flos pudicitie, aula mundicie	23
Fraude ceca desolato	174
Hac in die Gedeonis	174
Hac in rege nato	173
Homo considera D13	74
Imperatrix celestis milice	203
Inclito celorum	9
Inter membra singula	60
Isaias cecinit	122
Iste confessor	101
Jam dudum amoris militem	196
Jherusalem accipitur	164
Jubilemus Salvatori	140
Laude Syon salvatorem	184
Legis in volumine	136
Leniter ex merito	163
Letabundus Exultet fidelis	9, 20, 121, 186
Lux illuxit gratiosa	174
Marie preconio	19
Mundus a munditia	36
Naturas Deus regulis	163
Nobilitas ornata moribus	191
O admirabile Veneris	10
O constantie dignitas D20	18, 97
O Maria, maris stella	204
O pulcherima	204
O quam fallax est mundi gloria	17, 93
O Roma nobilis	10
Ortum floris D15	76
O virgo pia, candens lilium	2o4
Parit preter morem	77, 90
Pater, creator omnium	172
Pater sancte, dictus Lotharius D8	64
Patrem parit filia D39	25, 197
Per maintes fois ad honorem astrorum	104, 198
Perspice Christi cola	24
Planctus ante nescia	122
Procedenti puero	142
Procurans odium D5	61, 75
Purgator criminum	61
Quid ultra tibi facere	159
Quisquis cordis et oculi D5	15, 20, 60, 194
Quod promisit ab interno	174
Quomodo cantabimus	175
Rex Christi, factor omnium	20
Rex Salomon fecit templum	140
Salve virgo virginum	24, 79
Salve regina	100
Salve regina misericordie	101, 174
Sexta passus feria	140
Si membrana esset celum	160
Sol sub nube latuit	94
Suspirat spiritus D5	61, 75
Syon egredere nunc de cubilibus	30, 190
Te Joseph celebrent agmina caelitum	151
Templum cordis adornemus	140
Trinae vocis tripudio	159
Tristor et cuncti tristantur D10	67
Unxerunt Salomonem	63
Ut queant laxis, resonare fibris	20, 184
Vae mundo a scandalis	159
Veni creator spiritus	14
Veni redemptor gentium	173, 184
Veni sancte spiritus et in me robur auge	25
Verbum bonum et suave	186
Verbum supernum prodiens	184

Veris ad imperia 29
Veritas, Equitas, Largitas 189
Ver pacis aperit D7 62 , 78
Veste nuptiali 60
Vinum bonum et suave 186
Virent prata hiemata 196
Virginalis flos vernalis D40 202
Vivat rex in aeternum 63

Die behandelten italienischen Lieder

	Seite		Seite
A, Maria, fonte d'amore	199	Giammailau darti quanto degna se	199
Ben venga Gesu l'amor mio	199	Madre, che festi colui, che ti fece	199
Con lagrime begnandome nel viso	200	Nessun piacere ho senza te Gesu	199
E'servi tuoi, Maria, vengono a te	199	Santo Symeon beato Cristo	170

Die behandelten Cantigas

Dized' ai, trobadores 143
Entre Ave e Eva 144
Poilas figuras fazen dos santos renenbrança 150
Virgen, madre grorioza D21 100

Alphabetische Übersicht der behandelten deutschen Lieder

	Seite		Seite
Ach got und herre	20	Friuntlichen lac ein riter vil gemeit D19	83, 196
Ach gott, wem sol ichs klagen D41	204	Frölich geschrai	199
Al denc min verwennen kan	25	Gelückes war mit not	104
Ave mueter, küniginne	198	Gewan ich ze minnen ie guoten wan	44
Christ dins geistes suesicheit machet die sele vil gemeit D39	25, 197	Gott erhalte Franz den Kaiser	4
Christ dines geistes suesicheit gip mir gereit	25	Got herre, verre mane ich dich	37
Daz beste daz ie man gesprach	38, 196	Grosz ssenen ich ym hertzen trag	203
Daz einundsechzigste kaputt	195	Hab mich lieb	203
Das hell uff klimmen deiner dyener stimmen	20	Herr Christ der einig Gottes son D18	82
Dat hoohe word hir neder quam	184	Her keiser sit ir willekomen	102, 196
Der mai mit lieber zal	104, 198	Hie, hört wie in der Apostelgeschicht	196
Der summer kummt	198	Himmelriche, ich fröwe mich din	28
Die minne füeget niemand	105, 198	Ich freu mich des das mir gesaget ist zu danck	196
Di minne bidde ich ende mane	45	Ich gieng einmal spatzieren	205
Die trinetat gedryet D19	83, 196	Ich grüess dich gerne	20
Diu erst vocalis ist das a	40	Ik grozt dy, meres sterne	184
Diu werlt was gelf, rot unde bla	40	Ich hört ein frewlein klagen D18	82
Du ausserweltes schöns mein herz	198	Ich horte wol ein merlikin singen	43
Eberli, du bist so gar ein guoter man	107	Ich lobe ein wip, diu ist besser danne guot	30, 190
Einmal thet ich spatzieren D42	205	Ich minne, sinne, lange zit	37, 196
Ein wyser man hat einen son	113	Ich saz uf eime steine	196
Er hat ze lange mich gemiten	38	Ich weiss nit, ob der hymel hanget	

	Seite
oder swebt	17
Ich wil zu land ausreiten	205
Innspruck ich muß dich lassen	8
Ist das wor, ist das wor	170
Kom, du loser der heydenen	184
Lange swigen des hat ich gedaht	196
Love du schower dynen loser	184
Maneger klaget die schoenen zit	83
Maria, moder reyne schrin	67
Maria, moder unde maget reyne D10	67
Mary, du bist das bernde ryss	196
Meie din liehter schin	170
Mein frewd möcht sich wol meren D18	82
Min herze und min lip diu wellent scheiden D9	66
Minne gebiutet mir daz ich singe	40
Mir ist alse deme der da hat gewant	42
Mir ist ein liet von Franken D22	195
Mir ist mein pferd vernagelt gar D40	202
Mir hat her Gerhart Atze ein pfert 103,	196
Mit saelden müeze ich hiute ufsten	196
Mit sange wande ich mine sorge	44
Morgens in der ersten Frühe	167
Muget ir schouwen was der meien	196
Nu alrerst lebe ich mir werde D10 u. 28	150
Nun ruhen alle Wälder	8
Nu sis uns willekomen hero Crist	195
O hoer unde starker, almechtiger got	17
O mynsche, wyl gedenkken D18	82
O starker got, al unser not	67
O Welt ich muß dich lassen	8
O welt! sieh hier dein Leben	8
Scheiden du vil sendighe not	202
Si darf mich des zihen niet	43
So lang sie mir in meinem sinn	203
Solde ab ich mit sorgen iemer leben	196
Sumerzit, ich fröwe mich din	28
Trag frischen mut, mein schones lip	203
Uf zwene wege ich kam geriten	38
Uns hat der winter geschat über al	197
Van des de sunne nu up gheit	184
Van synes vaders hertz geboren	184
Von Gott will ich nicht lassen	205
Vroet üch alle	20
Wolauff, gesell, wer jagen well	198
Wol mich der stunde, daz ich sie erkande	197
Was mein got will, das gescheh allzeit D44	206

Die behandelten niederländischen Lieder

	Seite
Een liedeken met vruechten groot	106
Ich ginck eenmael spaceren	205
Laet onsen Heer der Heeren verrijsen ter glorien	205
Laet ons den landtman loven D43	205
Rijck god, wie sal ic clagen	204
Schoonste nimphe van dit Wout	199
Wy Geuskens willen nu singhen D42	205
Wilhelmus van Nassouwe ben ich van Duytschen bloet	205

Die behandelten mittelenglischen Lieder

	Seite
Ar ne kuthe ich sorghe non	23
Sumer is icomen in	24
Gabriel fram evene king	23

Nach den GMotBi-Zahlen geordnete Übersicht der behandelten Motetten

46	175	338	108	482	201	674	115
54	175	339	108	483	22	746	162
59	162	344	25	485	22	747	174
60	51	344a	25	503	201	762	49
61	51	358	191	516	201	763	49
62	51	361	18	528c	158	764 D2	48
91	23	364	18	532 D3	59, 191	795	201
94	22	380	201	535	191	803 D32	164
122	201	401	5	537	59	804	24
131	22	403	52	544	139	806	24
132	22	412	164	593 D29	157	841	24
166	175	419	201	620	161	842	24
188	52	433	52, 57, 175	621	161	872	201
307	25	437	30	648	54	873	201
307b	25	445	57	649	54	T880	175
319	25, 194	446	56	651	24, 55	T886	176
320	25	448	30, 194	654	24, 54	904	201
321	25	450	30, 194	668	157	1038	201
335	149	T453	201	673 D32	164	1191	174
337	108						

Alphabetische Übersicht der jüngeren Motetten

An Dieu! ou porrai ge trouver 159
Bonne est Amours 202
Quasi non misterium 159, 175
Quomodo cantabimus 175
Thalamus puerpere 175
Trahunt in principia 159, 175
Ve, qui gregi deficiunt 159, 175

ALPHABETISCHE ÜBERSICHT DER OHNE SIGEL ZITIERTEN HANDSCHRIFTEN

Bamberg, Staatsbibl. R. B. 196 186
Basel, Univ. Bibl. B. XI. 8 25, 197
Berlin, Staatsbibl. Mus ms 40098 203
Bern, Stadtbibl. A 95[1] 188
Bologna, Liceo musicale Q 11 54
Boulogne, Bibl. de la Ville 148 22
Breslau, Univ. Bibl. Cart. IV. Qu. 16 105
Brüssel, Bibl. royale 9085 202
– – – 19606 159
Cambrai, Bibl. munic. 410 24, 54
Cambridge, Univ. Library F f I 17 174
Darmstadt, Landesbibl. 2225 108
Dijon, Bibl. de la Ville 517 186
Engelberg, Stiftsbibl. 314 20, 22, 173
Erfurt, Amploiana 4° 332 25
Evreux, Bibl. munic. 39 123, 157
Florenz, Bibl. naz. Panc. 26 199
– Bibl. Ricc. 1764 200
Gallen, St., Stiftsbibl. 383 62
Heidelberg, Univ. Bibl. Freidankhs 37
– Univ. Bibl. Manessische Hs 66
Hohenfurt, Bibl. Liederbuch 185
Innsbruck, Univ. Bibl. Wolkenstein Hs 106
Ivrea, Kapitelbibl. 106
Kiel, Univ. Bibl. Mscr. 53 4° 67
Lille, Bibl. de l'univ. 98, 191
London, Brit. Mus. Add 30091 54
– – – Arundel 248 23, 24, 79

London, Brit. Mus. Egerton 2617 60
– – – Harleian 978 23
– Town Clerc's Office, Liber de Antiquis Legibus 23
Melk, Stiftsbibl. J. 1. 198
München, Staatsbibl. Cgm 808 204
– – Clm 716 124
– – Clm 4660 19, 194
– – Clm 5539 30, 190
– – Clm 14528 25
– – mus 3232 203
– – mus 3232a 198, 200, 202
– – mus 3725 198, 200
Münster, Staatsarchiv Ms VII,51 152, 195
Omer, St., Bibl. munic. 351 62
Oxford, Bodleiana Add. A 44 62
Paris, Bibl. nat. fr. 1109 188
– – – fr. 2193 177
– – – fr. 4379 200
– – – fr. 7682 159
Paris, Bibl. nat. fr. 12744 204
– – – fr. 12786 201
– – – nouv.acq.fr. 6771 198
– – – – – fr. 10660 202
– – – – – fr. 13521 55
– – – lat. 15131 19, 176
– – – ital. 568 200
– – – Coll.de Picardie 67 106
Prag, Univ. Bibl. XI. E. 9 106, 198
Rom, Bibl.vatic.9991 25
– – – ms lat. 3324 63
– – – Reg. Christ. 1522 188
Straßburg, Stadtbibl.M222 C 22 103, 198
Trier, Stadtbibl. 724 102
Venedig, Bibl. Marciana, Mss ital, Cl 9 199
Wien, Nationalbibl. cod. 2856 20, 170
– – – cod. 3007 170
– – – mus 18810 203
– Fideikommisbibl. cod. membr. 7970 102

ALPHABETISCHES NAMENREGISTER

Abert, A. A. 67
Adam de la Bassée 17, 31, 87, 90, 94, 99, 191
Adam de la Halle 24, 27, 115, 184
Adam de Saint Victor 141
Agnès, Mysterium der heiligen – 14
Aimeric de Peguillan 39, 46
Albertet de Sestaro 190
Alfonso el Sabio 100, 144
Amauri de Craon 119
Ameln, A., 199
Andrieu Contredit 113, 149
Anglès, H., 96, 131
Arberg, Graf von – 102
Arnaut de Maroil 41
Arnaut de Plagues 11
Arras, Pui d'Arras 127, Hs D in – entstanden? 129
Attaignant, P., 107, 206
Audefroi Louchart 147
Banville, Th. de, 7
Bartsch, K., 1, 9, 42, 66
Baude de la Kakerie 57
Baudoin 182
Beauvais, Neujahrsoffizium von – 25, 197
Bernart de Tot-lo-Mon 12
Bernart de Ventadorn 38, 46, 60, 128, 148, 199
Bernger von Horheim 192
Bertran de Born 11, 14, 73, 194
Beyschlag, S. 64, 197
Binchois 202
Bittinger, W., 181
Blacatz 12
Blondel de Nesle 24, 33, 37, 41, 43, 61, 70, 79, 118, 134, 188
Blume, Cl., 9
Böhme, F. M., 204
Boppe 16
Brabant, Duc de – 88
Bretaigne, Quens de – 16
Breitkopf, C. T., 167
Bukofzer, M. F., 3, 160
Bützler, C., 83
Cadenet 100
Carelmanninc, Modus qui et – 9
Chailley, J., 95
Charles d'Anjou 118
Chastelain de Couci 13, 28, 41, 114, 116, 124, 169, 181, 182, 187, 188
Chrestien de Troies 176
Colart li Boutellier 16, 29
Colin Muset 24
Conon de Béthune 33, 36, 66, 194
Creutzinger, E., 82
Dèzes 200
Dufay 204

Eisenstadt 167
Ekkehard IV. 9
Esmarit de Craon 118
Eulalia, –sequenz 10
Feo Belcari 199
Folquet de Marseille 8, 41, 42, 115
Folquet de Romans 11
Forster 203
Francesco d'Albizzo 199
Francesco il Vecchio da Carrara 200
Frank, I., 3
Friedrich von Hûsen 42, 66, 192
Gace Brulé 23, 29, 33, 40, 45, 62, 64, 93, 125, 169, 178, 181
Gadifer d'Avion 27
Gallus, heilige – 9
Gastoué, A., 143
Gaucelm Faidit 41
Gautier de Coinci 37, 48, 61, 69, 94, 95, 98, 185, 189
Gautier de Dargiés 169, 178, 181
Gautier d'Espinal 26, 72, 187, 196
Gautier, Théophile – 7
Gerart de Valenciennes 115
Gerhard, P., 8
Gilles de Viés Maisons 69
Gilles li Viniers 117
Giraut de Bornelh 11, 15, 37
Glogauer Liederbuch 203
Gombert, N., 204
Gombosi 203
Gottfried von Breteuil 122
Gottfried von Straßburg 176
Gui, Messire – 80
Gui de Cavaillon 11
Gui d'Ussel 33
Guillaume d'Amiens 56
Guillaume de Béthume 27
Guillaume de Machaut 197, 202
Guillaume li Viniers 184
Guillem Anelier de Toulouse 39
Guiot de Dijon 149
Handschin, J., 61, 173, 174
Haydn, J., 4, 166
Heinrich von Loufenberg .)2
Heinrich von der Muore 3(
Heinrich von Veldeke 192
Henri d'Andeli 59
Herimanus Contractus 101
Hoffmann von Fallersleben 4
Hübner, A., 151
Hugo von Montfort 65
Huon de la Ferté 187
Huon d'Oisy 36
Huisman, J.A., 3, 38, 151, 192, 195, 196
Husmann, H., 62, 139, 151
Innozenz III., Papst – 64
Isaak, H., 203
Isle de France 81
Isnart d'Entrevenans 12
Jacques d'Amiens 28
Jacques de Cambrai 15, 16
Jacques de Cysoing 178
Jacques de Dosti 24, 81, 87
Jacques de Hesdin 71, 74
Jacques li Viniers 184
Jaquemés de Lavante le Clerc 24, 81, 87
Järnström, E., 30
Jaufre, Monge de Foisson 41
Jaufre Rudel 151, 192, 195
Jeanroy, A., 1, 30, 81
Jehan Bretel 114, 115, 146
Jehan d'Auxerre 178
Jehan de Grieviler 31, 114, 1126
Jehan de la Fontaine de Tournai 31
Jehan de Trie 28
Jehan Erart 32, 149
Jehan, Moniot de Paris 24, 81
Jehan le Petit 27
Jehan Mouton 166
Jehan Vaillant 198
Jehannot de L'Escurel 159, 176
Johann von Luxemburg 197
Karlomanning, Liddy Karlomannici 9
Kast, P. 166
Knaust, H., 8, 186
Kraus, C.v., 151, 196
Kuhlmann, G., 176
Kulke, E., 168
Lambert Ferri 26, 27, 187
Liuzzi 170
Ludwig, –slied 10
Ludwig, F., 70, 105, 151, 155, 161, 198
Ludwig der Eiserne von Thüringen 192
Ludwig VII. von Frankreich 62, 192
Mahieu Poriiers 176
Marcabru 36
Maria von Burgund 202
Markiol, Lai – 16, 189
Martial, St. – Hss 92
Martin le Beguin 31
Matieu de Caerci 39
Maurer, F., 30
Maximilian I. 205
Meyer, P., 1, 30, 158
Michel, Sire – 115
Mollinet, G., 202
Molitor 151
Mönch von Salzburg 20, 184
Monge de Montaudon 13, 73

Monge de Foissan siehe Jaufre –
Moniot d'Arras siehe Perron –
Moniot de Paris siehe Jehan –
Montan 37
Moser, H. J., 151, 197
Müller-Blattau, J., 202
Murbach, -er Hymnen 184
Musset, A. de, 7
Neidhart 170
Nevelon Amiot d'Arras 159
Niederlande, Brücke zwischen Frankreich und Deutschland 205
Nöel Balduyn 203
Oede de la Couroierie 29
Okeghem 203
Oswald von Wolkenstein 104, 198
Ottinc, Modus – 9
Oudart de Laceni 133
Palästina, -lied 151, 192, 195
Paris, G., 205
Paulus Diaconus 184
Peire Bremon 11
Peire de Bussignac 37
Peire Vidal 33
Peirol 33
Perdigo 41
Perotinus Magnus 59, 98
Perrin d'Angicourt 32, 35, 126
Perron, Monge d'Arras 42, 70, 180, 188
Peter von Arberg, Graf – 68
Petrarca 41
Phalempin, Chorherrenstift – 23
Philipp, Kanzler der Pariser Kirche, 15, 20, 36, 59, 62, 64, 74, 98, 158, 159, 175, 189, 194
Philippe II. Auguste, König von Frankreich 62
Pierre de Corbie 53
Pierre de Corbeil 173
Pierre li Borgne de Lille 147
Pierrot de Nesle 184
Plenio 195
Pons de Capdoil 41
Poppe, Meister – 17
Puschmann 196
Pyllois 203
Raoul de Ferriere 12
Raoul de Soissons 18, 188
Raimbaut de Vaqueiras 40
Raynaud, G., 40
Ratpert 9
Regensburg 200
Reims, Krönungsfeierlichkeiten in – 62
Reinmar 38, 196
Reinmar von Zweter 100
Rhabanus Maurus 14
Rhaw 205
Richard Löwenherz 194
Richart de Berbesieux 21
Richart de Semilli 24, 68, 75
Rietsch, H., 172
Robert du Castel 114, 117, 124, 127, 182
Robert de Reims 42
Rogeret de Cambrai 21
Ronsard, P., 199
Rossess II. J., siehe Mönch von Salzburg 184
Roussi, Comte de – 78
Rudolf von Fenis 40, 42, 44, 192
Salimbene 60
Sauvage de Béthune 17
Schedel, Hartmann, 203
Schiller, F., 4
Schrade, L., 3, 63
Schumann, O., 19
Seifried Helbing 40
Sens, Neujahrsoffizium von – 25, 197, Erzbischof von – 62
Ser Firenze 199
Simon d'Authie 128
Soissons, Priesterseminar von – 95
Spanke, H., 2, 34, 40, 43, 45, 64, 70, 74, 81, 98, 149, 190
Stäblein, B., 143
Stephanus, heiliger – 51
Steinmar 28
Stimming, A., 107
Straßburg 198
Szarota, E. M., 49
Tanhûser 30, 104, 190
Tappert, W., 166
Thibaut de Blazon 69, 72, 94, 118
Thibaut de Champagne 16, 28, 31, 34, 72, 79, 80, 87, 127, 169, 182, 188
Thomas Herier 168
Tridentiner Codices 203
Tristan 176
Uc de Saint Circ 11
Ulrich von Gutenburg 43, 192
Ulrich von Lichtenstein 192
Ursprung, O., 151
Vaillant, Jehan 104, 198
Veldeke 45
Verona 10
Vidame de Chartres 13, 126
Vielart de Corbie 70
Villetard, H., 173
Wagner, P., 168
Walther von Châtillon 62, 94

Walther von der Vogelweide 37,40, 67, 83, 101, 103, 192, 195
Wilhelm, Erzbischof von Reims 62
Willaert 204
Wiora, W., 170
Wolf, J., 203
Wolfram 83
Wustmann, R., 83

ALPHABETISCHES WORT- UND SACHREGISTER

Accort 191
Abwandlung des Reimvokals 81, -der Liedstruktur 85
Akzent, Wort– 155
Anknüpfung, gleichstufige – 84
Anordnung, räumliche – 85
Arte de trobar 41
Assonanz 76
Aufspaltung, -stöne 100, modale – 89
Auftakt 86
Auslassung, Verschleierung fehlerhafter – 100
Autor, -frage 170, 172, -zuweisung 172
Balada 136
Benedicamus Domino 161
Bearbeitung 184
Betonung, steigende u. fallende – 76, 79, 94
Beziehung, wechselseitige – 128
Bizinien 205
Binnenreim 77, -elision 79, 110
Breitenwirkung 194
Cantigas 100, 144, 150
Carmina Burana 194
Cento 172, 175
Chace 106, 198
Chanson de Geste 4
Choral 166
Clausula 58, 162, Nostre Dame – 49,50,53, 108, St. Viktor – 56, 59, 191
Condut 69
con lacrime 200
Copula 82
Cour d'Amour 176
Cri de Paris 201
Dance, Basse – 202
Darstellungsweise, räumliche – 73
Débat 81
Dehnung, – der Reimsilbe 95, 99, Reim– 100, Silben– 100
Descort 190
Deuterus, plagaler – 113
Dialektik, rhetorische – 187
Dialogue du gendarme et de l'amoureux 202
Dit, – enté 160
Dit d'Amour 159, – du Chancelier Philippe 59
Divergenz im Strophenbau 89
Doenediep 165
Doublette 193
Druckanordnung der Verse 85
Edition, -stechnik 85
Eindringen weltlichen Musikguts in Ordinariums-Melodien 186
Einlage, lyrische – in Romanen 159, instrumentale – 84
Einzugsmarsch 151
Elision, Binnenreim– 76, 110
Epîtres farcies 67, 159
Erotik 187
Erweiterung, – in Melismen 140
Faktor, Reim, kein konstituierender – 46
Frauendienst 65, 192
Fassung, authentische – 116, autochthone – 122
Fuga 106
fundamentum organisandi 200
Gesellschaftsstruktur 120
Glätte, dekadente – 150
Gradual 163
Gregorianik 151
Grundlage, ästhetische – 133
Handschrift, Pracht- 96, Sammel- 117
Heldenepik 121
Hinüberwechseln 16o, 176
Hymne 141, 151, 184
Identität der musikalischen Substanz 90
Initium, Reperkussions- 111
Interpretation 131, modale – 147, erweiterte modale – 131
Isomorphie 32, 46
Jardin de Plaisance 203
Jeu parti 115, 187, –Melodie 147, –Sammlungen 188
Kadenz 84, –gipfel 84
Kadenzierung 63
Kanon 107, 166
Kanzone 64, 197, -form 146, 150, -strophe 75, Rund- 79, 151, 154
Kennwort der Motette 109

Kreuzzugslied 66
kurz und lang 104
Kürzung, -sverfahren 121
Lai des Amants 168, – Markiol 109
Lai 168, 189, -ausschnitte 65, 78, 85, 148, Strophen-, reduzierter Strophenlai 74, 84
Laissenstrophe 79
Leittonschritt 186
Lerchenlied 130, 132, 143
Lesart, regionale – 117
Lied, -austausch 193, -form, dreiteilige Liedform 64, -gut der Klöster 184, geistliches – 184, gekröntes – 127, historisches – 62
Liederbuch, Forsters – 204, Glogauer – 203, Hohenfurter – 185, Locheimer – 200, 202, Münchener – Schedel – 202, Rostocker – 202
Liederhandschrift, Colmarer – 83, Donaueschinger – 101
Linie, -nführung 138, melodische – 138
longa perfecta-Wert 96, Aufspaltung des – 93
Loor 143
Marienklage 123, Bordesholmer – 67, Marienverehrung 185
Medium, akustisches – 7, optisches – 7
Melisma 168, Schluß- 93, 158, Melismenerweiterung 139
Melodie, -eingang 111, -erweiterung 68, fingierte – 120, präexistierende – 158, 177, wandernde – 168, Ausgabe von – 86, Nachtrag von -178
Mehrstimmigkeit, germanische – 79
Minnesang, deutscher – 192
Miracles de Nostre-Dame 69, 177
Modal-ton 116, -theorie 129, 132, -zeit 152
Modus Ottinc 9
Modus, 1. – 66, 155, 2. – 151, 156, Nebenform des 2. – 62, 78, 134, 5. – 66, 125, 155
Motette 109, 157, 191, -nkunst als Lehrmeisterin 200, -nrepertoire 160, Trouvère-Lieder im – 160
Musica sine Littera 141
Mysterium der heiligen Agnes 67
Nachtrag 177, 182
Neujahrslied 170, -offizium 117, 197
Oda continua sine iteratione 148
Odhecaton 205
Offizium 178
Orgelbuch, Buxheimer – 200
Osterspiel 170
Pänultima-Dehnung 98
Parodie 7, 186
Plagiat 49
Prison d'Amours 57
Propaganda 49
Protus, authentischer – 102, plagaler – 67, 156
Pui 187
Raffung 74
Realistik 198
Refrain 50, 69, 175, – Cento 175, – Manie 69, – Melodie 157, 160, Wander- 150, Hinüberwechseln von – 176, – nicht Fragment von Volksliedern 144, Blütezeit der –lieder 82
Reigenspiel 144
Reihenlied 64
Reim, -anordnung 46, 72, -geschlecht 88, –Melismatik 104, -wörter, dreisilbige 78, -wörter mit steigender u. fallender Betonnung 76, 79, 94, –zusammenstellung 80, Binnen- 76, 78
Reperkussions-basis 101, -initium 111, -ton 111
Rhétorique, seconde – 104
Roman de Fauvel 159, 175, – de la Rose ou de Guillaume de Dole 176
Roman, höfischer – 121
Rondel, improvisierte – 69
Rosengarten 186
Rotrouenge 2, 76, 131
Rhythmik von Polyphonie und Monodie nicht identisch 131
Sapphicus 102, 185
Scène de balerie 144
Schutz geistigen Eigentums 165
Schweifreimstrophe 145, 159
Sequenz, Eulalia – 10, Letabundus – 123
Sequenzen-bau 77, -formen 64
Silbner, n – und (n + 1) – 94
Singebuch, – von Puschmann 196
Serventois 187
Sirventés 187
Sonett 7
Souterliedekens 104, 205
Spiele, dramatische – der Kirche 66
Spielleute 65, Spielmannsrepertoire 117
Stammsilbe 155, -ndiphtong 155, – Träger des Wortakzents 155, Folge der –n 155
Stimmtausch 61
Strophen-bau 197, neue -formen 90, -grundstock 76, 121, Ausweitung der Strophenstruktur 105, –Korpus 148, –lai 76, 82, reduzierter –lai 72, 74, 84
Stüblein 202
Substanz, melodische – 71, 74, 120

Systeme, verschiedene musikalische – 160
Technik, Variations- 141
Tageliedmotiv 185
Tageweise 67, große – 103
Takt, -füllung 103, -wechsel 136, Dreisilben- 192
Ténor 138, 200
Tetrardus, authentischer – 66, 113, plagaler – 84, 113, 114, 145
Text, -dichter 95, -erweiterung 103, -parallele 42, verderbte -anfänge 199
Textkritik, musikalische – 126
Theorie, – des Silbenzählens 131, Modal– 132, Volkslied- 131
Ton, erster Atze- 196, Otten- = feiner – 196, Reichs- = langer – 195, Wiener Hof- = Hof- und Wendelweise 196, zweiter Philipps- 195
tonus peregrinus, plagaler – 112
Traduction d'Ovide 57
Traktat, Mensural- 105
Transmutation 168
Travestierung 186
Tritus, authentischer – 173
Tropen, cento-artige – 173
Umbiegen des Sinns 185
Umdichtung 186
Umspielen 111, 153
Unbeholfenheit, archaische – 81
Unvermögen, musikalisches – 188
Urmaterial 144
Variante 114, 126
Verserweiterung 108
Verschiebung 92, 116, – der Akzente 94
Verweltlichung des Motetten-Repertoires 51, 55, 58
Verzahnung 129
Virelai 105, 145, 198, rondeau-artiges – 150, 173
Volkslied 52, -theorie 131
Vorwegnahme 78, 101
Wechselbeziehung zwischen prov. u. afrz. Liedkunst 127, 193
Weckruf des Wächters 185
Weise, Hof- und Wendel– 196, große Tageweise 67, gespaltene – 85, goldene – 195
Wort, -akzent 155, -klang 106, Angleichung an den Wortklang 106
Wort-Ton-Einheit 155, 177
Zäsur 172, epische – 100
Zeitgeschmack 121
Zitat 178, lateinische – 172, Refrainzitate 159
Zuweisung 172
Zweisilbentakt 66

INV.: NER 8952