

Dömling · Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais
von Guillaume de Machaut

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 16

Wolfgang Dömling

Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais
von Guillaume de Machaut

Untersuchungen zum musikalischen Satz

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

WOLFGANG DÖMLING

DIE MEHRSTIMMIGEN BALLADEN,
RONDEAUX UND VIRELAIS
VON GUILLAUME DE MACHAUT

Untersuchungen zum musikalischen Satz



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

1970

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN

Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

© 1970 by Hans Schneider, Tutzing

Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10

INHALT

Vorbemerkungen	7
I. Machauts lyrische Dichtung	9
Formale Gestaltung	10
Formen und Versmaße	10
Reime	11
Thematik und Sprache	13
Vertonung der lyrischen Formen	16
II. Vertonung der Textform	21
Beschreibung einer Ballade (Ballade 39)	21
Vers- und Gedichtbau	21
Musikalischer Aufbau	23
Zusammenfassung	24
Vertonung des einzelnen Verses	25
Deklamationsrhythmus	25
Zäsur	27
Endreim	28
Vertonung des ganzen Gedichtes	30
Machaut als Dichter und Musiker	32
III. Beschreibung eines dreistimmigen Satzes (Rondeau 8)	37
Rhythmische und klangliche Anlage	38
Eigenart und Zusammenhang der Stimmen	43
IV. Die Oberstimme der mehrstimmigen Liedsätze	47
Balladen und Rondeaux	47
Zweistimmige Virelais	54
V. Verknüpfung der Stimmen im Satz	57
Differenzierung Tenor-Oberstimme	57
„Gewebe“ des Satzes	58
Entsprechungen kleiner Glieder	58

Die Rolle der Floskel im Satz	60
Rhythmische Verknüpfung der Stimmen	62
VI. Beobachtungen zur Satzkonzeption	67
Simultane Konzeption	67
Drei- und Vierstimmigkeit	74
Contratenor	74
Gerüstsatz Tenor-Cantus	76
Triplum und vierstimmiger Satz	78
Exkurs: Fragen der Tonalität	80
VII. Zur geschichtlichen Herkunft des Satzes	85
Die Eigenart des Machaut-Satzes	85
Zur Diskussion der Genese des Machaut-Satzes	86
Conductus und ältere Rondeaux	88
Literaturverzeichnis	93
Register	95

VORBEMERKUNGEN

Die vorliegende Studie stellt eine umgearbeitete Fassung meiner Münchner Dissertation gleichen Titels dar. Für Anteilnahme, Anregung und Förderung danke ich an erster Stelle meinem verehrten Doktorvater, Herrn Professor Thrasybulos Georgiades. Frau Dr. Martinez-Göllner, Herrn Dr. Göllner, Herrn Dr. Schlötterer sowie Mitgliedern des Münchner Seminars bin ich für manchen anregenden Hinweis verpflichtet. Beim Korrekturlesen hat lebenswürdigerweise Herr stud. phil. Claus-Walter König geholfen.

In meiner Arbeit gehe ich immer wieder von ausführlicheren Beschreibungen einzelner Sätze aus, die etwas von der Vielschichtigkeit dieser Musik zu erfassen versuchen; andere Sätze werden zu Vergleichen herangezogen. Von einer Einbeziehung der Fragen der Chronologie und des damit verbundenen Problems einer Stilentwicklung im Werk Machauts sehe ich ab.¹ Die meisten der äußeren Kriterien einer Chronologie (z. B. verschiedene Anzahl und Anordnung der Werke in den einzelnen Machaut-Handschriften) entziehen sich, soviel ich sehe, einer letzten Verbindlichkeit; für eine ausführlichere Anwendung innerer Kriterien — stilistischer Merkmale — andererseits scheint mir das bis heute erreichte Verständnis der Musik Machauts nicht auszureichen.

Die Kompositionen Machauts werden mit den Nummern der Ausgabe Friedrich Ludwigs zitiert. Die Notenbeispiele sind im allgemeinen der Machaut-Handschrift A (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1584) entnommen. Ist jedoch lediglich auf einzelne Stellen zu verweisen, so zitiere ich nach der Ausgabe Ludwigs (T. = Takt nach der Zählung Ludwigs). Über das störende Nebeneinander von Mensuralnoten und Taktzahlverweisen möge hinweggesehen werden. — Bei der Benennung der formalen Abschnitte der Liedsätze vermeide ich die (dem Meistersang zugehörenden) Termini *Stollen* und *Abgesang* und ziehe die unverbindlicheren, im Zusammenhang mit der Musik nicht mißverständlichen Bezeichnungen *1. Teil* und *2. Teil* vor.

¹ Vgl. dazu Reaney, *Chronology*; Günther, *Stilwandel*, S. 45ff; dieselbe, *Chronologie*.

I.

MACHAUTS LYRISCHE DICHTUNG

In den fünf heute erhaltenen sog. Machaut-Handschriften¹, die ausschließlich literarische und musikalische Werke Guillaume de Machauts überliefern, sind die lyrischen Dichtungen im wesentlichen zu zwei größeren Gruppen zusammengestellt. Die eine ist die *Loange des dames*, wie sie in der Hs. G² genannt ist, eine Textsammlung, die in ihrer umfangreichsten Fassung (Hs. G) 272 Gedichte umfaßt (darunter 204 Balladen, 58 Rondeaux, 1 Virelai).³ Die andere, zahlenmäßig kleinere Gruppe bilden die komponierten Balladen, Rondeaux, Virelais und Lais. Die Musikfaszikel (die außerdem, an nichtlyrischen Gattungen, noch Motetten, die Messe und den Hocketus enthalten), stehen in den Quellen am Schluß (G, A, C) oder nahezu am Schluß (Vg, E); die *Loange* hat ihren Platz teils unmittelbar vor dem Musikteil (C, G), teils inmitten der epischen und der Spruchdichtungen (A, Vg, E).

Außerhalb dieser beiden geschlossenen Gruppen finden sich einzelne Gedichte als Einlagen in den Versromanen *Remède de Fortune* und *Voir Dit*. Im *Voir Dit*, dem autobiographischen Roman, der des Dichters Liebe zu einer vornehmen jungen Dame zum Gegenstand hat, stellen die Gedichte Bestandteile einer poetischen Liebeskorrespondenz dar (17 Balladen, 1 Doppelballade⁴, 30 Rondeaux, 9 Virelais, 3 Complaintes, 1 Lai); im *Remède de Fortune* bringt Machaut gleichsam als Vorbilder Beispiele lyrischer Formen (je 1 Lai, Complainte, Chant royal, Virelai und Rondeau sowie zwei verschiedene Balladenformen). Die lyrischen Einlagen des *Remède de Fortune* sind mit Musik versehen. Auch von den Gedichten des *Voir Dit* hat Machaut einige komponiert; diese Kompositionen stehen jedoch nur in der Hs. E innerhalb des *Voir Dit*, in den anderen Hss. im Musikteil. Das Einfügen von Gedichten in Verserzählungen geht bis auf den *Roman de la rose* zurück.⁵

Einige Gedichte sind, in verschiedene Zusammenhänge eingeordnet, innerhalb des Werkes Machauts mehrfach überliefert. 16 Balladen, 5 Rondeaux

¹ Vgl. Ludwig, Machaut, II.

² Sigeln der Hss. nach der Ausgabe Fr. Ludwigs.

³ Ausgabe: Chichmaref, I.

⁴ Ballade Nr. 34; sie hat zwei verschiedene textierte Oberstimmen. Die Bezeichnung „Doppelballade“ gebraucht m. W. als erster Fr. Ludwig im Adler-Handbuch, S. 232; vgl. dazu Reaney, Melody, S. 49.

⁵ Vgl. Reaney, Development, S. 423.

und 1 Virelai⁶ stehen sowohl in der *Loange* als auch unter den Kompositionen; 4 dieser Gedichte⁷ finden sich außerdem noch im *Voir Dit*. 7 Gedichte⁸ stehen sowohl im *Voir Dit* wie auch unter den musikalischen Werken.

Die Kompositionen sind, im Gegensatz zu den Gedichten der *Loange des dames*, nach Gattungen geordnet. Beiden Sammlungen ist jedoch einiges gemeinsam. Jeweils von der zweiten Hälfte an (die Reihenfolge der Gedichte bzw. Musikstücke ist in den verschiedenen Hss. ungefähr dieselbe) überwiegt bei den Balladen die achtzeilige Form (vgl. unten). Von den Rondeaux sind in beiden Sammlungen je 4/5 in acht Zeilen (vgl. unten) geschrieben, davon 3/4 in Zehnsilblern; gegen Ende beider Gruppen häuft sich in den Rondeaux die Verwendung reicher Reime. Diejenigen Balladen, die in beiden Sammlungen überliefert sind, erscheinen in beiden ungefähr in der gleichen Reihenfolge⁹, an die sich auch die zusätzliche Überlieferung im *Voir Dit* hält.¹⁰

Formale Gestaltung

Formen und Versmaße

Für die Ballade verwendet Machaut vorzugsweise (bei etwa 5/6 aller Balladen) zwei Strophenformen: eine siebenzeilige abab bcC¹¹ und eine achtzeilige abab ccdD. Die siebenzeilige Strophe ist isometrisch; bei der achtzeiligen in Zehnsilblern ist der 5. Vers ein Siebensilbler. Das weitaus häufigste Versmaß ist der Zehnsilbler (in fast 3/4 aller Balladen), es folgen Acht- und Siebensilbler.

Das Rondeau hat bei Machaut meist 8 gleichlange Zeilen AB aA ab AB (bei 64 der insgesamt 76 Rondeaux; davon 52 in Zehnsilblern).

Machauts Virelais hingegen sind formal von größerer Vielfalt; nur 6 der 38 Virelais entsprechen sich in Verslänge und Reimfolge. Gemeinsam ist den

⁶ Balladen Nr. 3, 9, 14, 16, 19, 22, 23, 25, 27, 28, 32, 33, 35, 36, 37, 39; Rondeaux Nr. 4, 15, 19, 20, 21; Virelai Nr. 26.

⁷ Balladen Nr. 32, 33, 36; Rondeaux Nr. 4.

⁸ Ballade Nr. 34; Rondeaux Nr. 13, 17; Virelais Nr. 24, 33, 34, 35. Die 4 Virelais stehen nur als Texte in der Reihe der Kompositionen.

⁹ *Loange des dames*: Nr. 7, 10, 15, 39, 175, 177, 182, 188, 195, 201, 203, 204, 229, 232, 248, 258; komponierte Balladen: Nr. 3, 9, 37, 35, 14, 19, 16, 22, 23, 25, 28, 27, 32, 33, 36, 39.

¹⁰ *Loange des dames*: Nr. 229, 232, —, 248; kompon. Ballade Nr. 32, 33, 34, 36; *Voir Dit*, Musikstück Nr. 1, 3, 7, 8.

¹¹ Die Buchstaben bezeichnen die Reimordnung (Silbenzahl des Verses kann durch tiefgestellte Ziffern angegeben werden, z. B. a₁₀), wobei große Buchstaben Refrainverse bedeuten. Diese Bezeichnungsweise führte Fr. Gennrich, *Formenlehre*, S. 28ff ein.

Virelais lediglich der Aufbau im großen: dem jede der 3 Strophen abschließenden Refrain geht eine ihm in Zeilenlängen und Reimen korrespondierende Versgruppe voran. Der Refrain kann 3 bis 8, die ganze Strophe 13 bis 30 Verse umfassen. In den einzelnen Virelais gibt es verschiedenartige Kombinationen kürzerer und längerer Verse. Neben dem häufig gebrauchten Siebensilbler kommen Verse von 2, 3, 4, 5, 6, 8 und 9 Silben vor.

Die reiche Tradition der lyrischen Gedichte mit Refrains, an die Machaut anschließt, bietet in formaler Hinsicht eine bunte, ja verwirrende Fülle; nicht immer sind Ballade, Rondeau und Virelai klar zu unterscheiden. Die Zeilenlängen der Strophe sind nicht vereinheitlicht (vgl. z. B. die Rondeaux von Adam de la Halle).

Machaut greift einige wenige Formtypen heraus und verwendet sie fast ausschließlich; es kommt ihm auf deutliche formale Klassifizierung an. Insbesondere stellt er Ballade und Rondeau gleichsam auf ein Podest, indem er ihnen eine feste, verbindliche Form verleiht. Hier scheint Machaut Schule gemacht zu haben: von dieser Zeit an gibt es für Ballade und Rondeau bevorzugte — wenn auch mit den Zeiten wechselnde — Formen. Was das Virelai betrifft, so scheint Machaut der erste gewesen zu sein, der es in der oben angegebenen Grundform deutlich von den anderen Refrainformen Ballade und Rondeau abgesetzt hat.¹²

Reime

In der französischen Dichtung vom 12., besonders aber vom 14. bis zum 16. Jahrhundert spielt der Reim eine wesentliche Rolle. Eustache Deschamps (1346 bis ca. 1405) beschäftigt sich in seinem für das späte 14. Jahrhundert maßgeblichen Traktat *L'art de dictier*¹³ ausführlich mit den verschiedenen Reimarten; auch alle Traktate der sog. *Seconde Rhétorique*¹⁴ behandeln eingehend die Reime und stellen Reimlisten auf. Gegen Ende seines Prologs (vgl. S. 13) zählt Machaut Reime auf, die er verwenden will:

*rime sonant, consonant, serpentine, equivoque ou leonine, croisie ou retrograde.*¹⁵

Der übliche Reim ist zwar der vom letzten betonten Vokal an (*rime suffisante*, bei Machaut und Deschamps *rime sonante*); besonders in der Lyrik aber verwenden Machaut und seine Zeitgenossen hin und wieder überreichen

¹² Reaney, Development, S. 427. — Gröber-Hofer, S. 28.

¹³ Deschamps, Oeuvres, VII, S. 266ff.

¹⁴ Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique, passim.

¹⁵ Machaut, Oeuvres, I, S. 11.

Reim (*rime léonine*), der sich bis über fünf Silben (die weibliche Endsilbe gemäß dem Brauch des 14. Jahrhunderts mitgezählt) erstrecken kann.¹⁶

Besonders beliebt ist die *rime équivoque*, der Reim gleich (oder ähnlich) lautender Wörter verschiedener Bedeutung (*equivocque est deux scens sur une diction*¹⁷). In einem Rondeau¹⁸ z. B. reimt Machaut: *fausseray — fausseray — fausser ay*, in einem anderen¹⁹: *guerredon née — guerredonnée — guerre donnée*. In einer Abart der *rime équivoque* sind (ihrer Position nach) verschiedene Reime ähnlich (nach neuerer Terminologie *rime grammaticale*), so sehr z. B., daß sie sich erst in der Aussprache, nicht in der Schrift unterscheiden, wie Deschamps sagt.²⁰ In dem von Deschamps gegebenen Beispiel lauten die Reime der ersten fünf Verse einer Ballade (Reimfolge a b a b b): *ordonne — ordonné — tonne — donné — tonné*. In ähnlicher Weise bildet Machaut gelegentlich zwei verschiedene Reime aus dem gleichen Wortstamm. Er reimt etwa die ersten vier Verse einer Ballade²¹: *dueille — dueil — accueille — accueil*, oder²²: *confort — conforte — desconfort — desconforte*.

Bei der *rime enchaînée* (Terminus des 16. Jahrhunderts) werden die Schlußsilben eines Verses zu Beginn des nächsten wiederholt. Machaut dichtete nur eine Ballade²³ in dieser Reimtechnik:

*Douce dame, vo maniere jolie
Lie en amours mon cuer et mon desir
Desiramment . . .*

führt jedoch diesen Reim im Prolog eigens an (*rime croisie ou retrograde*; bei Deschamps *rime equivoque et retrograde* genannt).

Machaut wendet solche reichen und überreichen Reime am häufigsten in den achtzeiligen Rondeaux an, die ja wegen ihrer Kürze und der Wiederholungen der Refrainverse zu Reimspielen geradezu verleiten. In den Balladen, wie auch in allen anderen lyrischen und in den epischen Versen, treten ausgesprochene Reimkunststücke viel seltener auf; es gibt da, oft nur wie zufällig oder infolge parallelen syntaktischen Baues (der ähnliche Flexionsendungen zur Folge hat), in der einen oder anderen Strophe der Ballade (selten in allen dreien) zwei- oder mehrsilbige Reime.²⁴

¹⁶ Zum Zusammenhang von Reimkunst und Rhetorik im Mittelalter vgl. Elwert, S. 86ff.

¹⁷ *Seconde Rhétorique*, S. 200.

¹⁸ Chichmaref, I, S. 77.

¹⁹ Rondeau Nr. 7.

²⁰ An Anmerk. 13 a.O., S. 278.

²¹ Chichmaref, I, 160.

²² Ebenda, 189.

²³ Ebenda, 78.

²⁴ Vgl. Reaney, *Poetical Form*, S. 38.

Machaut hat der von ihm selbst besorgten Zusammenstellung seiner Werke (vgl. S. 16) einen Prolog vorausgeschickt. In einer allegorischen Szene²⁵ tritt zuerst *Nature* mit dreien ihrer Kinder: *Scens* (< scientia), *Rhétorique* und *Musique* vor Machaut und fordert ihn zum Dichten auf: nach ihr erscheint *Amours*, wiederum mit drei Kindern: *Dous Penser*, *Plaisance* und *Esperance*, und präzisiert den Auftrag der *Nature*: sie fordert von ihm *dis nouviaus de mon affaire* und ermahnt ihn dann:

*Mais garde bien, sur tout ne t'enhardi
A faire chose ou il ait villenie,
N'aucunement des dames ne mesdi;
Mais en tout cas les loe et magnefie.*

Machaut verspricht

*A faire dis et chansonnettes
Pleines d'onneur et d'amourettes,
Doubles hoquès et plaisans lais,
Motès, rondiaus et virelais
Qu'on claimme chansons baladées,
Complaintes, balades entées,
A l'onneur et a la loange
De toutes dames sans losange*

und schließt:

*Or pri a Dieu qu'il me doint grace
De faire chose qui bien plaise
Aus dames; car, par saint Nichaise
A mon pooir, quanque diray,
A l'onneur d'elles le feray.²⁶*

Damit hat Machaut das zentrale Thema seiner Lyrik umrissen: Lob der edlen Damen. Machaut steht in der Tradition der höfischen Liebesdichtung. Anbetende Verehrung der Herrin, Schwur ewiger Liebe und Treue, Flehen um Erbarmen (*pitié* — Erhörung der Liebe), tragisches Gedenken des Todes — da die Dame einen anderen zu lieben scheint —: das sind die bekannten, immer wiederkehrenden Motive und Situationen der Dichtung.²⁷

²⁵ Dargestellt in den beiden Miniaturen des Maître aux Boquetaux zu Beginn der Hs. A (Abbildung der zweiten z. B. bei H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 138).

²⁶ Machaut, *Oeuvres*, I.

²⁷ Vgl. die — gelegentlich ironisch getönte — Charakterisierung der Lyrik Machauts bei Gröber-Hofer, S. 21ff.

Für uns ist es ein herzhafteres Vergnügen, etwa Deschamps zu lesen: Gedichte über die Läuse und Flöhe Böhmens, ein Lied auf einen alten Gaul, Klagen über die ekle Gebrechlichkeit des Alters, über den kalten Winter bei Hofe, über den unvermeidlichen Senf in Brabant, die Beschreibung einer amourensen Musiklektion mit pikanten Andeutungen oder eine Tierfabel. Bei Machaut hingegen stehen nur ganz wenige Gedichte außerhalb des Liebesmotivs²⁸: Klagen über den Geiz seiner Herren (Ballade Nr. 26), über den kalten März, über die Treulosigkeit Fortunas (Motette Nr. 8); allgemeine Betrachtungen, z. B. über *dire scens et folie faire*. Doch auch hier bleibt Machauts Sprache der allegorischen und höfisch-rhetorischen Konvention verpflichtet, ist dadurch weniger plastisch als die Sprache Deschamps' oder Froissarts (ca. 1337 bis ca. 1410). Sie wirkt daher nicht recht überzeugend; man hat den Eindruck, Machaut befinde sich auf fremdem Terrain.

Hand in Hand mit der Begrenzung der Thematik geht Formelhaftigkeit im sprachlichen Ausdruck. Gleiche Gedanken werden immer wieder in dieselben Worte gefaßt; es entstehen stereotype Formulierungen, Redewendungen:

*douce dame, dame sans per, ma dame desirée,
votre gent corps, vo doulz viaire gent, fine
douçour, merci vous pri, que tant desir, sans
retollir, tant com je vivray, que j'aim sans dece-
voir, à qui mon cuer ottri, vo très loial ami . . .*²⁹

Wenn man die Gedichte der *Loange des dames* liest, fühlt man sich fortwährend an schon früher Gelesenes erinnert. Oft besteht das ganze Gedicht lediglich aus einem losen Aneinanderhängen von stereotypen Vorstellungen. In einem solchen textilmusterähnlichen Gebilde drohen nicht selten logische und syntaktische Beziehungen unterzutauchen, zumal die Konjunktionen (die häufigsten: *car, dont, mais, puisque, quant, que, se, si*) schwach sind und oft, besonders das *que*, nur einem *et* gleichkommen.

Die einzelnen Gedankenglieder sind meist in einen ganzen Vers gefaßt³⁰ oder in Versteile, die beim Zehnsilbler, entsprechend seiner vorwiegenden Teilung in 4+6 Silben, regelmäßig aus 4 oder 6 Silben bestehen. Aus den oben angeführten Redewendungen ergeben Zusammensetzungen wie

Douce dame, que j'aim sans decevoir

oder

*Merci vous pri, ma dame desirée,
A qui mon cuer ottri, sans retollir*

typische Machaut-Verse.

²⁸ Vgl. Gröber-Hofer, S. 24f.

²⁹ Auch Reaney, Chronology, S. 37, betont „the highly conventional nature of the poetic phrases which Machaut uses.“

³⁰ Es gibt selbstverständlich auch, sogar sehr kräftige, Enjambements.

Leichte Vertauschbarkeit von Versen und Versteilen, Vers- und Gedankenfolgen (man kann z. B. ohne große Mühe aus zwei gleich gereimten Balladen Machauts neue Balladenstrophen zusammensetzen) besteht nicht nur für heutiges Empfinden; sie zeigt sich auch in einem zitatähnlichen Wandern von Versen bei Machaut selbst und seinen Zeitgenossen. So sind z. B. fünf aufeinanderfolgende Balladen der *Loange des dames* (Nr. 135 bis 139 bei Chichmaref) auf folgende Weise miteinander verkettet: Nr. 136, 137, 138 nehmen als Refrain den jeweils 1. Vers der 1., 2., 3. Strophe von Nr. 135; Nr. 139 nimmt den vorletzten Vers der 3. Strophe von Nr. 135. Von zwei anderen Balladen³¹ (sie folgen nicht unmittelbar aufeinander, sondern sind durch fünf dazwischenstehende Rondeaux getrennt) lauten die jeweils 3. Strophen nahezu gleich; verändert sind einige Verse, Versteile und Worte. In der zweifach überlieferten Ballade *Se pour ce muir* lautet der 5. Vers der 3. Strophe in der *Loange des dames*³²:

Le dous regart qui me mist en errour

bei den komponierten Balladen (Ballade Nr. 36) aber:

Et si maudi Fortune et son faus tour.

Dieser Vers stammt aus einer anderen Ballade der *Loange* (es ist der 1. Vers der 3. Strophe der Ballade *Je maudi l'eure et le temps et le jour*³³), fügt sich jedoch sinngemäß wie syntaktisch glatt ein. Bei gut einem Achtel der Gedichte der *Loange des dames* beobachtet man solche Beziehungen durch gleiche Verse.

Die Aufzählung übereinstimmender Verse ließe sich noch fortführen. Beispielsweise ist einer Ballade der *Loange*³⁴ und dem Triplum der Motette Nr. 12 der 1. Vers gemeinsam; E. Hoepffner wies eine Anzahl gleicher Verse in der Dichtung *La Fonteinne Amoureuse* und in der Lyrik nach.³⁵ Bei Froissart läßt sich eine Reihe von wörtlichen Übereinstimmungen mit Machaut feststellen.³⁶

In vielen solcher Fälle muß offen bleiben, ob es sich um beabsichtigte Übernahmen handelt; gleiche oder ähnliche Verse können auch aus ähnlichen thematischen und formalen (Silbenzahl, Endreim) Gegebenheiten heraus entstanden sein. Außerdem leuchtet ein, daß die Refrainformen, besonders Rondeau und Virelai, unverbindlich-füllende, auf keine einmalige inhaltliche und syntaktische Situation zugeschnittene Versfloskeln bevorzugen.

³¹ Chichmaref, I, S. 119.

³² Ebenda, S. 218.

³³ Ebenda, S. 192.

³⁴ Ebenda, S. 69.

³⁵ Machaut, Oeuvres, III, S. 254ff.

³⁶ Vgl. z. B. die Anmerkungen Ludwigs zur Ballade Nr. 34; ferner: J. Geislerhard, Machaut und Froissart, ihre literarischen Beziehungen. Weida 1914.

Als Lyriker steht Machaut am Ende der langen Tradition höfischer Liebesdichtung. Indem er sich ihr anschloß, waren für ihn mit der Thematik auch die Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks und der metrischen Gestaltung weitgehend festgelegt. Hier liegt auch der Unterschied zu den Dichtungen Deschamps' begründet. Nicht das Streben nach „Neuem“, „Originalem“ steht im Vordergrund, vielmehr das Wahren der Konvention. Für Machaut als Dichter einer Spätzeit ist auch die Neigung zum Klassifizieren bezeichnend, zum Didaktischen und Gelehrsamen: im *Remède de Fortune* stellt er sieben Gedichtformen, zusammen mit ihrer Musik, als verbindliche Vorbilder auf; er pflegt auch ungebräuchlichere Formen (Complainte, Chant royal) und greift ältere auf, wie etwa den Lai, der zu seiner Zeit keine tragende Tradition mehr hatte³⁷; die einzelnen lyrischen Formen, vor ihm mit größerer Freiheit gehandhabt und nicht immer eindeutig klassifizierbar, unterscheidet er deutlich.

Im ganzen jedoch, so scheint es, ist Machaut nicht in dem Maße von Konvention und Tradition bestimmt, wie man von der Kenntnis seiner Lyrik aus glauben möchte. Sein Alterswerk, der Roman *Le Voir Dit*, ist vor allem dadurch bemerkenswert, daß Machaut seine eigene Liebesgeschichte erzählt, nicht die Minnetaten eines seiner Herren. (Wie er selbst berichtet, nahmen seine Gönner — und man darf vermuten, nicht ohne Ironie — am Verlauf der Geschichte lebhaften Anteil.) Dieses Selbstbewußtsein spiegelt sich in den von ihm selbst redigierten Ausgaben seiner „Gesammelten Werke“ in eindrucksvollen Prachthandschriften; auch seine Biographie zeigt durchaus individuelle Züge: sich immer mehr aus der Abhängigkeit von einem Fürsten lösend, wird der nicht dem Adel angehörende Machaut als Kanoniker in Reims sein eigener Herr, ein berühmter Dichter und Musiker, der sich von den Großen besuchen läßt. Die höfischen Verpflichtungen sind ihm eher lästig. So klagt er seiner Peronne einmal, daß er wegen einer lärmenden Gesellschaft, die bei ihm war, kein neues *rondel* für sie schreiben konnte. Diese private, von beschaulicher Muße erfüllte Sphäre, die Machaut umgibt, scheint gut zu dem höchst kunstfertigen, ausgefeilten Charakter seiner Kompositionen zu passen.

Vertonung der lyrischen Formen

Unter den Refrainformen, die in Machauts lyrischer Dichtung überwiegen, nimmt die Ballade den ersten Rang ein. 204 der 272 Gedichte der *Loange des dames* sind Balladen; in den Hss. A, G, Vg steht bei den Kompositionen die Gruppe der Balladen an erster Stelle; es folgen Rondeaux und Virelais.

³⁷ Von Machaut stammen die letzten komponierten Lais. Einige Lais werden dann wieder von Machauts Nachfolgern (z. B. von Christine de Pisan) gedichtet. — Vgl. Ursula Aarburg, Art. Lai in MGG 8, Sp. 87; Machabey, II, S. 159.

Die Ballade ist die repräsentative Form, die für bedeutende Anlässe verwendet wird, etwa bei Dichterwettbewerben (beschrieben z. B. in Jehan de la Mote's *Parfait du Paon*³⁸) oder in Machauts allegorischem Prolog.

Das Rondeau, das in seiner Normalform nur zweierlei Endreime und 5 verschiedene Verse hat, kann leichter aus dem Stegreif gedichtet werden, bedarf weniger der schriftlichen Fixierung als die Ballade. In der höfischen Gesellschaft ist es als unterhaltsamer Rundgesang beliebt; Rondeaux sind auch meist die in Verserzählungen eingestreuten Gedichte, die etwa ein *chevalier*, vom unvermuteten Anblick einer unbekanntenen Schönheit, von Gefühlen der Liebe oder vom Abschied bewegt, aus dem Stegreif dichtet und singt.

Das Virelai ist literarisch weniger bedeutend als Ballade und Rondeau. So enthält die große Sammlung der *Loange des dames* nur ein einziges Virelai, das außerdem unter den Kompositionen (Virelai Nr. 26) überliefert ist. Auch in Verserzählungen tritt das Virelai seltener auf. Es ist enger als Ballade und Rondeau mit Reigentanz und Musik verbunden³⁹, als Gedicht weniger selbstständig; meist wird es auch nur allgemein *chanson* genannt.

Die Poetiktraktate der Zeit zeigen dieselbe Bevorzugung der Refrainformen; unter ihnen nimmt ebenfalls die Ballade die erste Stelle ein. An Hand der Ballade, die er gleich zu Beginn bespricht, erörtert Deschamps die verschiedenen Reime; es folgen Virelai und Rondeau. Der Lai wird zum Schluß behandelt; Serventois, Chant royal, Pastourelle werden lediglich erwähnt. Von der Motette spricht Deschamps überhaupt nicht; Motetten werden auch sonst, von zwei knappen Beispielen in einem anonymen Traktat⁴⁰ abgesehen, in Poetiken nicht behandelt. Im Gegensatz zu den lyrischen Refrainformen existieren Motettenverse nur in ihrer Verbindung mit der Musik; keine Machaut-Handschrift überliefert sie als Gedichte allein.⁴¹

Für Ballade und Rondeau verwendet Machaut hauptsächlich den Zehnsilbler, der, zusammen mit dem Achtsilbler, von da an bis ins 16. Jahrhundert das am meisten gebrauchte Versmaß der Lyrik ist; die Zeilenlänge ist vereinheitlicht und die Reimfolgen sind festgelegt. Ballade und Rondeau haben formal die „modernen“ Merkmale. Im Virelai hingegen verwendet Machaut

³⁸ Fr. Gennrich, Der Gesangswettstreit im *Parfait du Paon*, in: *Romanische Forschungen* 58/59 (1947), S. 208—232.

³⁹ Die Hs. C bringt fol. 51 zum Virelai des *Remède de Fortune* eine Darstellung eines höfischen Reigentanzes (Abb. bei H. Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 141). In den dazugehörigen Versen 3437ff (gedruckt bei Ludwig, *Machaut*, I, S. 101) wird beschrieben, wie die Teilnehmer der Reihe nach singen und die anderen dazu eine *carole* tanzen. — Vgl. auch *La prison amoureuse* von Jean Froissart (*Poésies*, I, hrsg. von M. A. Scheler, Brüssel 1870, S. 223), Verse 401ff.

⁴⁰ An Anm. 15 a.O., S. 11ff.

⁴¹ Nur eine — für Machaut sekundäre — Stockholmer Hs. des späten 15. Jhs. (Ludwig, *Machaut*, II, S. 16) überliefert Triplum- und Motetusverse von Machauts Motette Nr. 8 ohne Musik.

meist den in der Lyrik des 13. Jahrhunderts häufigen Siebensilbler; die Verse der Strophe sind, ebenfalls nach der Art älterer Gedichte, verschieden lang; auch ganz kurze, echo-artige Verse sind häufig anzutreffen. Die Form der Virelai-Strophe ist variabel, ähnlich wie die der älteren Balladen und Rondeaux.

Bei der Vertonung der Liedformen wendet Machaut die Mehrstimmigkeit fast ausschließlich auf Ballade und Rondeau an, d. h. auf die voll ausgebildeten, modernen Formen, die literarisch — sie sind nicht auf die Musik angewiesen — einen hohen Rang einnehmen.

In der gleichzeitigen italienischen Musik ist die Situation anders. Das Madrigal, die für das Trecento typische und am häufigsten vertonte Gattung, gehört als Dichtung nicht zu den Kunstformen und ist von den Theoretikern kaum anerkannt; im Formalen ist es nicht näher festgelegt.⁴² Das Madrigal ist in einer urtümlichen Sphäre mit der Musik verbunden, „in einer spontanen und einfachen Musizierpraxis verwurzelt“.⁴³

An die Stelle der bisherigen (einstimmigen) musikalischen Vortragsweise der Dichtung setzt Machaut die bis ins letzte ausgearbeitete Komposition (vgl. auch S. 85f); er stellt die Musik gleichberechtigt neben die Dichtung. Machauts Kompositionen der literarisch bedeutenden Refrainformen heben die weltliche Musik in den Rang der anerkannten Kunst, auf die Höhe der *musica composita et regularis* (Grocheo).

Ich möchte zum Schluß dieses Abschnitts eine Stelle aus einer zeitgenössischen Dichtung zitieren. Sie bringt in sehr bezeichnender Weise die subtile und anmutige, die Vorstellung eines irdischen Paradieses erweckende Sphäre zum Ausdruck, die den ästhetischen Lebensraum der höfischen Gesellschaft darstellt. Auch der hohe gesellschaftliche Rang von Dichtung und Musik wird deutlich.

Im Monat Januar des Jahres 1401, so erzählt Christine de Pisan (1365 bis ca. 1431) in ihrem *Dit de la rose*⁴⁴, kommen in einem Pariser Stadtpalais über zwanzig Adelige zusammen:

de nobles gens
Riches d'onnour et beaulx et gens (Vs. 33—34)

In der Wärme und Abgeschlossenheit des Hauses geben sie sich höfischen Vergnügen hin:

Car vouloient en ce lieu estre
Senz estranges gens privez estre
Pour deviser a leur plaisir. (Vs. 50—52)

⁴² Vgl. Martinez, S. 14ff, 30ff, 134ff.

⁴³ Ebenda, S. 136.

⁴⁴ Christine de Pisan, *Oeuvres poétiques* (hrsg. von M. Roy, Paris 1886ff), II, S. 29ff. — 1401 wird als Entstehungsdatum angesehen.

*Liez estoient et esbatans
Gays et envoisiez et chantans
Tout au long de cellui souper.* (Vs. 63—65)

*La n'ot parlé a ce mangier
Fors de courtoisie et d'onnour
Et de beaulx livres et de dis,
Et de balades plus de dix,*

*Qui mieulx mieulx chascun devisoit,
Ou d'amours qui s'en avisoit
Ou de demandes gracieuses.* (Vs. 71—75)

Auf einmal erscheint, von hellem Licht umstrahlt, die Göttin *Loyauté* in wunderbarer Schönheit, begleitet von Nymphen und Mädchen, die mit paradiesischem Wohlklang „eine neue Motette“ singen (Vs. 86—107). Hierauf verkündet die Göttin der lauschenden Gesellschaft, *le Dieu d'Amours* habe sie geschickt, und in seinem Auftrag stifte sie den *Ordre de la Rose* zur Verteidigung der Ehre der Damen;

*Chevaliers bons et tous de noble sente
Et tous amans*

sollten ihm beitreten. Dies teilt sie — um sich von der Versform des ganzen Dits abzuheben — in zwei Balladen mit. Der Eid auf den Orden, wiederum in Form einer Ballade, wird schriftlich hinterlegt (Vs. 113—224). Als alle Anwesenden den Schwur geleistet haben, nimmt die Göttin mit einem *rondelet* Abschied; die Nymphen musizieren wieder (eine *melodie*) (Vs. 225—247).

Die zeitgenössische Literatur deutet an, in welchem gesellschaftlichen Rahmen man sich Machauts Musik vorzustellen hat. Das Präziöse, Subtile dieses ästhetischen Lebensstiles spiegelt sich auch in der Musik Machauts.

II.

VERTONUNG DER TEXTFORM

Beschreibung einer Ballade (Ballade 39)

Die Ballade *Mes esperis* (Nr. 39) hat die siebenzeilige Form abab bcC (Zehnsilbler; Endreim a weiblich). Wie bei der Vertonung der Ballade üblich, besteht die Musik aus zwei Teilen, deren erster wiederholt wird.

Die vorletzten Silben in beiden Abschnitten der Vertonung (T. 17ff, 46ff) sind mit einem langen Melisma versehen; verschieden lange melismatische Partien finden sich auch im Innern der Verse. Allgemein stellt man den „melismatischen Stil“ der mehrstimmigen Balladen und Rondeaux dem „syllabischen Stil“ der einstimmigen Virelais gegenüber, die von der zusammenhängenden Deklamation des Verses, vom Vers als Einheit bestimmt sind.¹

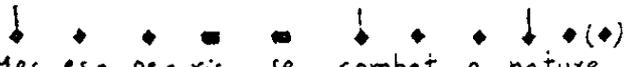
Welche Beziehungen zwischen textlicher und musikalischer Form lassen sich in den Balladen und Rondeaux feststellen? Gibt es eine charakteristische Behandlung des einzelnen Verses in der Musik?

Vers- und Gedichtbau

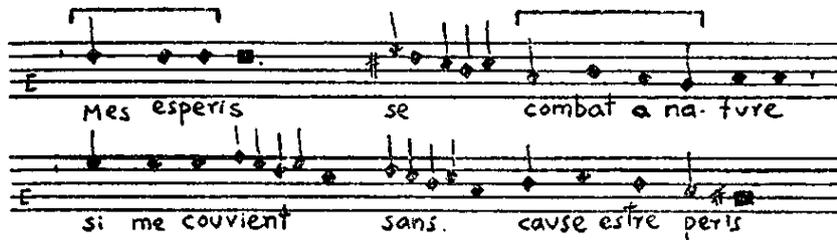
Die Zäsur des Zehnsilblers nach der 4. Silbe ist bei der Vertonung jedes Verses der Ballade realisiert. Beim 1. Vers erfolgt nach der raschen Deklamation der ersten vier Silben ein Einschnitt durch die Brevisnote. In derselben Weise ist der 5. Vers (Beginn des 2. Teils) behandelt: die ersten vier Silben dieses Verses weisen denselben Deklamationsrhythmus auf; auch die Tonwiederholungen entsprechen sich. Im 2. Vers (T. 6ff) kadenziiert die Musik zu einem Quint-Oktav-Klang (auf e) auf der 4. Silbe; die restlichen 6 Silben des Verses sind in 3+3 geteilt und weit auseinandergezogen. In ähnlicher Weise werden die ersten 4 Silben des 6. Verses (T. 33ff) durch eine Kadenz (nach d) von den folgenden abgetrennt. Hier kommt noch hinzu, daß die Endsilbe des 5. und die 4. Silbe des 6. Verses durch ein ouvert-clos-Verhältnis der Klänge zueinander in Beziehung gesetzt werden. Im Refrain schließlich ist die Zäsur durch kurzes Innehalten der Deklamation verdeutlicht; vor allem aber dadurch, daß die 4. Silbe nach vorhergehender Umspielung des a-Klangs auf den Finalklang d fällt.

¹ Diese Einteilung wurde eingeführt von Reaney, *Melody*.

Schon oben fiel auf, daß den ersten 4 Silben des 1. und des 5. Verses der gleiche Rhythmus der Deklamation zugrundeliegt. Diese Übereinstimmung läßt sich noch weiter verfolgen:



 1. Vs.: Mes es-pe-ris se combat a nature
 5. Vs.: Si me couvient sans cause estre peris



Man stellt eine eigentümliche Kombination von melodischer Entsprechung (durch Klammern bezeichnet) und bloßer Gleichheit des Deklamationsrhythmus fest. Im Satz sich entsprechend sind auch die jeweils ruhenden Anfangsklänge (Quint-Oktav bzw. Quint-Duodezime).

Diese deutliche Entsprechung der Musik markiert den charakteristischen Einschnitt der Balladenstrophe nach dem wiederholten Verspaar (abab), indem sie den Neueinsatz auf den Anfang rückbezieht:



Eine ähnliche Rolle spielt die Entsprechung der Schlüsse beider Teile bzw. die oft recht ausgedehnte (hier 12 Takte) Wiederholung ganzer Schlußabschnitte.² In dieser Ballade entsprechen sich nicht nur die clos beider Teile, sondern auch ouvert des 1. Teils und die Kadenz vor Beginn des Refrains:



² Die von H. Bessler hierfür eingeführte Bezeichnung „Rücklaufballade“ (MGG Art. Ballade, Sp. 1121) ist insofern etwas irreführend, als sie die Vorstellung eines besonderen Balladentyps hervorruft. Die Tendenz zur Entsprechung der Schlüsse

Dadurch wird der Refrain, wie es auch seiner Rolle innerhalb des Gedichtes entspricht, von den Strophen abgehoben.³

Musikalischer Aufbau

Klangliches Zentrum des Stückes ist d. Die wichtigsten Klänge sind die auf d, e (Quint-Oktav oder Sext-Oktav), g (Quint-Oktav) und a (Terz-Quint). Lang ausgehaltene Klänge auf d und e gliedern, manchmal in beinahe regelmäßigen Abständen, den Satz (T. 5, 10, 14, 17, 19, 21, 23 u. ö.). Bei diesen Kadenzierungen steigt öfters der Tenor (Te.) — oder der Contratenor (Ct.) — eine Quart oder Quint stufenweise abwärts.

Die erste dieser Kadenzen (nach d, T. 5) steht am Ende des 1. Verses; die zweite (nach e, T. 10) fällt mit der Zäsur des 2. Verses zusammen. Der weitere Verlauf des 1. Teiles zeigt, daß die Kadenzierung natürlich auch als selbständiges musikalisches Gliederungsmittel, ohne den Anlaß einer Verskadenz, auftreten kann. So hängt zwar der Quint-Oktav-Klang auf d (T. 14) mit der Halbierung der Silben 5—10 des 1. Verses zusammen; jedoch wird, jedenfalls in der Oberstimme, der Abschnitt T. 11—14 dann im Schlußmelisma des clos (T. 25—28) wiederholt, ohne Textunterlegung, als rein musikalischer Baustein. Im Melisma der Penultima schließlich (T. 16ff) lösen sich, ohne Bezug auf Text, kurze, auf d und e kadenzierende Glieder in rascher Folge ab. Wiederum vom Vers her bestimmt sind alle Kadenzierungen des 2. Teiles: T. 33 (Versende), T. 35 (4. Silbe), T. 39 (Versende), T. 42 (4. Silbe) und T. 44 (8. Silbe).

Offensichtlich bestehen Zusammenhänge zwischen Gedicht- und Versbau und Abschnitten gleicher Länge in der Musik. In dieser Ballade tritt viermal ein Glied von fünf Brevis-Mensuren auf: T. 1—5 (1. Vers), 6—10 (4 Silben des 2. Verses), 29—33 (5. Vers), 40—44 (4+4 Silben des Refrains). Die ersten drei dieser Glieder sind durch rhythmische Entsprechungen untereinander verknüpft:



ist jedoch — jedenfalls bei Machaut — allgemein vorhanden; das Ausmaß schwankt freilich von der bloßen Wiederholung des Schlußklanges (z. B. Balladen 5, 9, 11) über kleinste Entsprechungen (Balladen 13, 24) bis zu ausgedehnteren Wiederholungen wie in der vorliegenden Ballade 39.

³ Auch diese Aufeinanderbeziehung (von Ludwig, *Mehrstimmige Musik*, S. 40, erkannt, in der Ausgabe aber nur gelegentlich bezeichnet) ist in den Balladen häufig anzutreffen; sehr oft ist sie allerdings nur durch die Gleichheit der betreffenden Kadenzklänge angedeutet (z. B. Balladen 5, 14, 36). — Vgl. auch Günther, *Stilwandel*, S. 74f.

im Cantus (Ca.) in T. 1, 7, 29, im Te. in T. 4, 9 (auch Ct. T. 43) (dieser Rhythmus kommt sonst im Stück nicht vor);



im Ca. in T. 4, 32. Der vierte Abschnitt schließt zwar ähnlich wie der dritte, jedoch wird T. 43—44 eine frühere Partie (T. 20—21 aus dem Schlußmelisma des 1. Teils) wieder aufgenommen.

Zusammenfassung

Gedicht- und Versbau bestimmen die Anlage der Komposition im großen (klangliche Gliederung durch Kadenzen, Bauen mit musikalischen Abschnitten gleicher Länge, Aufeinanderbeziehung der Anfänge und Schlüsse beider Teile, Absetzen des Refrains durch vorhergehende Wiederholung des ouvert). Darüber hinaus — gleichsam als zweite Schicht über dieser Grundlage — bestehen mannigfache Möglichkeiten für die Vertonung des einzelnen Verses, für die Gestaltung von Verszäsur und Deklamation. Diese Gesichtspunkte sollen in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels näher betrachtet werden.

In der bisherigen Literatur über Machaut wurden die Fragen der Gedicht- und Versbehandlung in den mehrstimmigen Balladen und Rondeaux wenig beachtet; es wurde lediglich der charakteristische Unterschied zu den einstimmigen Virelais festgestellt (vgl. oben). G. Perle, der als erster die mehrstimmige Musik Machauts näher analysierte, schreibt zwar: „The structure of the text dictates exactly the form of the music“⁴, geht jedoch nicht näher darauf ein. Dem Zusammenhang glaube ich zu entnehmen, daß Perle mehr Generelles, wie etwa die Aufteilung der Strophenform bei der Vertonung, meint. Perle untersucht in den mehrstimmigen Sätzen ausschließlich die Verwendung melodisch-rhythmischer Floskeln. Diese Seite der Musik Machauts steht auch in den späteren Arbeiten von G. Reaney und Ursula Günther im Vordergrund. Reaney, dem wir detaillierte Untersuchungen über die Floskeltechnik Machauts verdanken, schreibt, offenbar unter Bezug auf Perle: „It is commonly maintained that the poetry decides the form of the music in the lyric works of Machaut. This is true only in a general way.“⁵ Ursula Günther schreibt: „Der genaue Versbau spielt für die Vertonung nur in seltenen Fällen eine wichtige Rolle, da, im Gegensatz zu den Virelais, bei dieser Gattung rein syllabische Kompositionen fehlen“⁶; „eine auffallend enge Beziehung zwischen Text und Musik kommt nur bei wenigen Balladen und

⁴ a.a.O., S. 170.

⁵ Reaney, *Melody*, S. 49.

⁶ Günther, *Stilwandel*, S. 70.

allenfalls in kürzeren Abschnitten vor.“⁷ Die Verknüpfung von Floskeln, von Motiven, die „motivische Arbeit“ nimmt in der Betrachtungsweise von Ursula Günther die erste Stelle ein.⁸ So wichtig die Floskeln für den Satz Machauts auch sein mögen (vgl. S. 60ff), möchte ich sie doch nicht als einzige Grundlage für Beschreibung und Erfassung der Komposition gelten lassen. Auf die zentrale Rolle, die Gedicht- und Versbau auch in den mehrstimmigen Balladen und Rondeaux spielen, hat erstmals Marie Louise Martinez aufmerksam gemacht.⁹

Vertonung des einzelnen Verses

Rhythmus der Deklamation, Zäsur des Verses, Endreim: diese drei charakteristischen Merkmale spielen, wie schon in der Tradition seiner einstimmigen musikalischen Vortragsweise, auch für die mehrstimmige Vertonung des Verses bei Machaut eine zentrale Rolle.

Deklamationsrhythmus

Die Deklamation des Verses kann auf verschiedene Weise gestaltet werden.

Sehr häufig liegen größeren Abschnitten der Musik einfache Deklamationsrhythmen zugrunde. So bringt z. B. der 1. Teil der Ballade 11 beide Verse im durchgehenden Grundrhythmus

■ ♪

(2. Modus). Der 5. Vers der Ballade 38 deklamiert seine 8 Silben in zweimal gesetztem Rhythmus

■ ◆ ■ ■

In beiden Fällen aber verbindet sich der konstante Deklamationsrhythmus mit ganz verschiedenartiger melodischer Bewegung der Oberstimme (vgl. auch oben S. 22).

Diese Neigung zur Versdeklamation in einem festen, durchgehenden Rhythmus ist für die Einstimmigkeit charakteristisch; vgl. die Virelas (z. B. Nr. 1) oder die Lais (z. B. Nr. 12) Machauts. In der 8. Strophe des Lai 12 werden je zwei Dreisilbler im Rhythmus

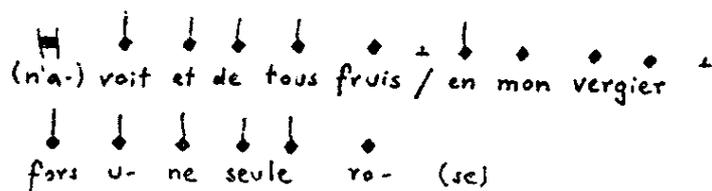
■ ■ ■ ■ ♪ ■

⁷ Ebenda, S. 72.

⁸ Vgl. etwa die Beschreibung der Balladen, Stilwandel, S. 67—97; zur Ballade 39: S. 90.

⁹ a.a.O., S. 101ff.

Gegensatz zur Einstimmigkeit wird dadurch gerade die Teilung des Verses stark hervorgehoben. In der Ballade 31 z. B. tritt die rasche Minima-Deklamation stets nur in der zweiten Vershälfte auf; folgt ein weiterer Vers nach, so schließen sich dessen erste vier Silben unmittelbar an, z. B.



Diese Anordnung der Deklamation bestimmt die ganze Ballade.

Zäsur

Damit ist auch bereits von der Verszäsur die Rede. Die Breite der Möglichkeiten ihrer Ausgestaltung in der Musik soll an einigen Rondeaux angedeutet werden.

a) Im 1. Vers des Rondeau 18 ist die Zäsur durch einen Binnenreim der 4. mit der 10. Silbe unterstrichen:

Puis qu'en oubli sui de vous, dous amis

Die Melodie der Oberstimme bleibt bei *oubli* halbschlußartig auf der Obersekunda a stehen; zugleich halten auch Te. und Ct. inne. Der Zusammenklang ist der der fünften Stufe. Die Gliederung des Verses fällt hier mit der Gliederung in der Melodie und im Klanglichen zusammen.

b) Im 1. Teil des Rondeau 19 unterstützt zunächst ebenfalls die musikalische Gliederung (Kadenz nach c T. 4) die Verszäsur. Dieser c-Klang nun ist für den klanglichen Aufbau des Stückes von Bedeutung: nach weiteren 3 und dann 2 Takten (T. 7, 9) kehrt er wieder (im Ca. gehen jeweils 2 Minima a—h voraus). Die musikalische Gliederung hat sich gleichsam selbständig gemacht. Der 2. Teil des Rondeau weist dieselbe Anzahl von Takten auf wie der 1. Teil; an den entsprechenden Stellen wie im 1. Teil (also T. 16, 19, 21) steht ebenfalls der c-Klang, wiederum durch die Minima im Ca. (T. 20—21 eine Quint höher: e'—fis'—g' anstelle von a—h—c') eingeleitet. Während die Musik beider Teile sich also genau entspricht (wobei die klangliche Anlage die erste Verszäsur als Ausgangspunkt nimmt), ist die Aufteilung der Verse völlig verschieden.

c) Der 1. Vers des Rondeau 17:

Dix et sept, cinc, trese, quatorse et quinse

legt weder vom Inhalt noch vom Rhythmus her eine Zäsur nach der 4. Silbe nahe; man würde ihn eher in 3+3+4 Silben gruppiert vortragen. Die Musik

aber setzt die 4. Silbe auf einen Longa-Klang (T. 4); mit der nächsten Silbe beginnt eine variierte Wiederholung von T. 1f. Die in der Komposition vollzogene Teilung dieses Verses in 4+6 Silben ist sprachlich zwar nicht zwingend, aber auch nicht unmöglich.¹⁰ Die dem Zehnsilbler immanente Teilung in 4+6 Silben ist hier für den musikalischen Bau ausgenützt.¹¹

d) Noch einen Schritt weiter in Richtung dieser Umdeutung — es handelt sich allerdings um ein extremes Beispiel — geht das Rondeau 6. Seinen 1. Vers:

Cinc, un, treze, wit, neuf d'amour fine

in 4+4 Silben zu teilen, wie es die Musik überdeutlich tut, ist vom Sprachlichen her nicht sinnvoll. Hier ist offensichtlich die Teilung des Verses nach der 4. Silbe¹² als ein vom Vers schon abstrahiertes Prinzip in die Musik übernommen, das auch dann Anwendung finden kann, wenn diese Zäsur im betreffenden Vers sprachlich nicht durchführbar ist.¹³

Endreim

Bezeichnend für die Behandlung des Versendes, d. h. des Reimes, ist das Rondeau 5. Es handelt sich um ein 24zeiliges Rondeau mit 6zeiligem Refrain; die Reime von Vers 1, 4, 5 des Refrains sind zweisilbig (*espart*). Im Ca. taucht bei *-gart* (Endreim von Vers 2) die Wendung



erstmalig auf, eine der Ausformungen des stufenweisen Absteigens innerhalb einer Terz, das in der Oberstimme dieses Rondeau so häufig auftritt. Sie kehrt beim entsprechenden Endreim von Vers 4 und 5 wieder. Sie hat sich

¹⁰ Die Verse 3 und 5, die auf dieselbe Musik wie Vers 1 gesungen werden, teilen sich deutlich in 4+6 Silben; jedoch zeigt sich immer wieder, daß der Komposition die ersten Verse (bzw. die erste Strophe) zugrunde liegen.

¹¹ Vgl. auch Martinez, S. 104.

¹² Es handelt sich hier allerdings um einen Achtsilbler. Dieser hat keine so feste Zäsurstelle wie der Zehnsilbler, bevorzugt aber die Teilung in 4+4 Silben. Vgl. Lote, I, S. 225f.

¹³ Lote, I, S. 225ff., 240ff., will anhand der musikalischen Ausgestaltung der Verszäsur in den mehrstimmigen Balladen und Rondeaux Machauts Verbindliches über den sprachlichen Vortrag des Verses in jener Zeit aussagen. „Pourtant la preuve définitive et indiscutable est celle que nous apporte la musique . . . Donc, en invoquant la témoignage d'un Machaut, à la fois poète et compositeur, nous pouvons nous fonder sur des documents certains.“ (S. 240) — Zur Verschiedenheit von sprachlichem und musikalischem Rhythmus vgl. Thr. G. Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949, S. 64ff; ders., Musik und Sprache, Heidelberg 1954, S. 4.

aber auch als musikalische Floskel verselbständigt: so schließt sie Vers 6 ab (mit anderem Endreim) und erscheint auch, ohne Textunterlage, innerhalb des 5. Verses.

Die Lösung von Floskeln aus ihrem ursprünglichen Verszusammenhang, ihr Weiterwandern in der Musik ist in gleicher Weise der einstimmigen Musik eigen. Das sei an einem Abschnitt aus dem Lai 12 von Machaut gezeigt.

1. la seront mi grief complaint. et mi plaint
 2. cest le pis de ma douleur
 3. quar se pi te qui pour moy dovt
 4. estoit dacort
 5. dune larme amoureuse
 6. quant motir. ne garir. esioir. ne ioir
 7. ne ma dame oublier

Zu Beginn der 6. Strophe ist die aufsteigende Folge von 3 Breven mit den dreisilbigen Kurzversen verbunden (Bsp. 1).¹⁴ Sie schließt, rhythmisch in



(Brevis — Brevis altera — Longa) verändert, den letzten Vers der Strophe, einen Siebensilbler, ab, ist somit vom Kurzversmotiv zur Versabschluß-Floskel geworden (Bsp. 2). In dieser Funktion schließt das Motiv in der 7. Strophe einen Acht- (Bsp. 3), einen Vier- (Bsp. 4) und einen weiblichen Sechssilbler ab; in letzterem wird der iambische Rhythmus

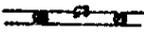
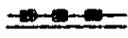


bereits vorher aufgenommen (Bsp. 5). Die Dreisilbler der 8. Strophe verwenden das Motiv auch mit der einen rhythmischen



¹⁴ Vgl. Reaney, Lais, S. 28f.

und mit zwei melodischen Varianten

( und );

die aufsteigende Folge wird auch für den Beginn eines Sechssilblers (Bsp. 7) verwendet.¹⁵

Vertonung des ganzen Gedichtes

In der Ballade 39 fielen (oben S. 23f) musikalische Glieder gleicher Länge auf, die offensichtlich von der Abfolge der Verse, also von der Gedichtform her zu verstehen sind. Verschiedene Grade des Ausbaues dieser Möglichkeit, die musikalische Form aus der textlichen abzuleiten, lassen sich in vielen Balladen und Rondeaux erkennen. Ich möchte im folgenden einige charakteristische Beispiele erwähnen.

a) Am einfachsten entstehen gleichlange Abschnitte in der Musik, wenn Verse gleicher Länge im selben Rhythmus deklamiert werden. Das ist z. B. beim 5. und 6. Vers der Ballade 4 der Fall (T. 11—14), die beide im Rhythmus

♦ ♦ ♦ ↓ ↓ ♦ ♦ ♦

vorgetragen werden; oder auch beim 5. und 6. Vers der Ballade 29 (oberste Stimme), wo der Rhythmus lautet:

■ ♦ ♦ ■ ▲ ↓ ↓ ↓ ↓ ♦ ♦

b) Differenziertere Anwendung dieses Prinzips zeigt z. B. die Ballade 12. 7. und 8. Vers erstrecken sich über je 3 T. (16—18, 19—21). Die Verteilung

¹⁵ Wohl kein einstimmiger Gesang ist so ausschließlich von der Sprache her zu verstehen, daß nicht musikalische Elemente sich verselbständigen, von sich aus Form anstreben. So schreibt z. B. G. Becking über den Vortrag des montenegrinischen Epos: In die Ausgangsform (ein einfaches melodisch-rhythmische Deklamationsmodell) werden nach und nach melodische und rhythmische Motive eingemischt, die zu ihrer Umbildung führen. Sie treten durchweg in Verbindung mit Form und Sinn des Textes ein. Sind sie aber einmal aufgenommen, so bleiben sie in den nächsten Versen als autonome musikalische Formelemente hängen, auch wenn im Text keine Veranlassung zu ihrer Beibehaltung mehr gegeben ist. Öfter befinden sich auf diese Weise Text und Musik im Widerspruch; Worte erhalten emphatische Heraushebung, die sie gar nicht vertragen, nur weil das musikalisch auszeichnende Motiv im vorigen Vers sinnvoll eingeführt wurde und nun weiterlebt. Während die Erzählung eilig vom einen zum anderen springen kann, hält die Musik ihre Elemente beharrlich fest. (Teilweise wörtlich zitiert aus: G. Becking, *Der Bau des montenegrinischen Volksepos*, in: *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale* 8—9, Amsterdam 1933, 114—153.)

der Silben ist dieselbe: der jeweils erste Takt beider Abschnitte trägt (bei verschiedener Melodie der Oberstimme) die erste Silbe; die jeweils zweiten Takte (17, 20) sind sich in Deklamation und Zusammenklängen (c, d, f folgen aufeinander) wie in Melodie und Rhythmus der Oberstimme sehr ähnlich und verdeutlichen durch diese Wiederholung die Beziehung beider Verse:

pour ma dame au dous acuei!
c d f

ja mais ne me blasmeroit
c d f

Auch 5. und 6. Vers entsprechen sich in der Musik (T. 12—13, 14—15):

mais qui vraie ment saroit

ce que mes las cuer recoit

Die musikalische Ähnlichkeit beschränkt sich hier aber auf den rhythmischen Ausgang

(♩ ♩ ♩ ♩ ♩ und ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)

und auf den Abschluß mit einer imperfekten Konsonanz (große Sext bzw. große Terz). Die Entsprechung beider Verse in der Musik ist nicht mehr unmittelbar hörbar, geht also bereits ins nur mehr zahlenmäßig Erfassbare hinüber.

c) 1. und 2. Teil des Rondeau 11 sind konstruktiv verknüpft durch einen 12 T. langen Abschnitt, der dem 2. und 3. Vers (1. Teil, T. 8—19 und 2. Teil, T. 20—31) zugeteilt ist. Trotz verschiedener Verteilung der Silben ist die

musikalische Entsprechung deutlich: beide Abschnitte beginnen mit c-Klang, bringen in der Mitte (6. T.) eine Kadenz zum d-Klang (Terz-Quint), worauf im 7. T. mit c-Klang neu eingesetzt wird. Diese beiden großen Abschnitte bilden ein konstruktives Gerüst, von dem aber bei der musikalischen Ausführung wohl nur der betonte Einsatz mit c und die eigentümliche Wendung zum d-Klang wahrgenommen werden. Deutlicher hört man ihre jeweils verschiedenen Untergliederungen (der erste Abschnitt teilt sich in 4×3 , der zweite in 2×6 T.), oder auch die variierte Wiederkehr der 2 bzw. 3 T. 8—9 (bzw. 8—10) in T. 22—23 und 28—30, die wieder eine neue Beziehung aufstellt. Der 1. Vers jedoch entzieht sich jeglicher Entsprechung; und auf der anderen Seite spielt in diesem Stück auch ein regelmäßiger Deklamationsrhythmus eine wichtige Rolle (vgl. S. 26).

Die herangezogenen Sätze — die Beispiele ließen sich vermehren — zeigen, daß der Gedanke, die musikalische Form durch Beziehung von musikalischen Gliedern gleicher Länge zu Versen gleicher Länge aufzubauen, keineswegs immer auf die gleiche Weise durchgeführt wird. Diese Proportionen von musikalischen Abschnitten stellen auch lediglich Elemente des Aufbaus dar, die, ähnlich wie wiederholte Zusammenklängefolgen (vgl. S. 67ff), nur gewisse Abschnitte des Satzes bestimmen.

Das einzige Stück, das sich ganz von dieser Seite her erfassen läßt, ist die Ballade 40. Sie steht in den Handschriften unter den Balladen, hat aber keinen Refrain. Jede Strophe des Gedichtes besteht aus 16 Versen (doppelt so viel wie die normale Ballade), die nahezu syllabisch vorgetragen werden. Glieder von 4 T. (T. 1—4, 5—8, 18—21), 5 T. (9—13, 21—25, 26—30) und 3 T. (13—15, 30—32; mit den jeweils vorhergehenden 5taktigen Gruppen zu 7taktigen zusammengezogen), die unter sich wieder vielfältige Entsprechungen, vor allem in der Deklamation, aufweisen, bauen das ganze Stück auf. Durch „Verschränkung“ der ersten Fünfer- mit der ersten Vierer-Gruppe des 2. Teils wird außerdem eine genau gleiche Ausdehnung beider Teile (je 15 T.) erreicht.

Machaut als Dichter und Musiker

Die Beispiele zeigen, in welcher Weise das Gedicht und seine Form sowie der einzelne Vers für die Komposition maßgebend sind. Das Problem der Komponisten bestand darin, einen metrisch gebundenen Text ohne Verwendung eines c.f. zu vertonen. Die musikalische Einheit wird dann natürlicherweise durch die Textstruktur begründet werden. Ich glaube, daß Machaut bei der Komposition vom fertigen Gedicht ausging¹⁶ und zunächst eine all-

¹⁶ Es gibt einige Stellen in den Briefen des *Voir Dit*, die darauf hinweisen.

gemeine Disposition entwarf: Zuordnung von Versen bestimmter Länge zu Musik bestimmter Länge, Aufteilungen der Verse, Deklamationsrhythmen; Aufeinanderbeziehung der Anfänge und Schlüsse beider Teile der Musik, Abheben des Refrains durch vorhergehende Wiederholung des ouvert, ein in den Abmessungen ausgewogenes Verhältnis beider Teile.

Die Beispiele zeigen ferner, daß Machaut bei der Vertonung der Texte nicht nach einem Schema vorgeht. „Die Vielfalt der Möglichkeiten“, die ihm zur Verfügung steht, „gestattet es Machaut, eine und dieselbe Form musikalisch auf verschiedene Weise zu verwirklichen.“¹⁷ Sie erlaubt verschiedenartige Kombinationen der kompositorischen Mittel und verleiht dem Satz ein gewisses Maß an spielerischer Freiheit.

Die Sensibilität bei der Vertonung des Verses hat ihren Grund sicherlich darin, daß sich in Machauts Person Dichter und Musiker vereinen. Sorgfältiger Berücksichtigung der Textstruktur begegnen wir auch in den Motetten und in der Messe Machauts.

In den Motetten Machauts sind musikalisch-rhythmischer Bau (die Isorhythmie) und Textbau (die Gliederung in Strophen und Versgruppen) aufeinander abgestimmt.¹⁸ In beiden textierten Stimmen stehen Talea und Strophe fast immer in einem rationalen Verhältnis; bzw. fallen — wenn der Text nicht strophisch gegliedert ist — Versenden auf die jeweils gleiche Stelle der Talea. Dabei sind die Oberstimmen i. a. nur streckenweise isorhythmisch angelegt, z. B. zu Beginn oder Ende der Talea und in Hoketuspartien; völlig isorhythmisch sind nur zwei Motetten (Nr. 13 und 15).

Wenngleich in der Motette der einzelne Vers und sein formales Gefüge nicht dieselbe Rolle für die Komposition spielen wie in den Liedsätzen, ist doch auch in den Motetten-Oberstimmen (besonders im Triplum, da es fast immer syllabische Deklamation hat) zusammenhängender Versvortrag und adäquate Deklamation mitunter deutlich zu erkennen. Das Triplum der Motette 3 z. B. deklamiert die ersten beiden Verse rhythmisch sinnvoll und in Entsprechung zueinander:

■	■	◆	↓	◆	↓	◆◆
He!	Mors,	com	tu	es	haie	
◆	◆	◆	↓	◆	↓	◆◆
De	moy,	quant	tu	as	ravie	

¹⁷ Martinez, S. 109.

¹⁸ Vgl. Reichert; Eggebrecht.

Die Längung auf *He! Mors* läßt sich als rhetorische Dehnung ansprechen (vgl. z. B. den ähnlichen Beginn des *Virelai* 1). Auch andere Verse werden zusammenhängend, als Einheit vorgetragen, z. B. T. 14—16:

◆ ↓ ◆ ↓ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆
 et mis de si haut si bas

Andererseits — und das zeigt den Zwiespalt zwischen sinnvoller Versdeklamation und stereotyper Rhythmik in den Motetten Machauts — weist gerade diese Triplumstimme einige feste, mehrmals wiederkehrende rhythmische Gebilde auf, die keine Beziehung zum Vers haben: vgl. etwa die Phrase

◆ ↓ ◆ ↓ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ (◆◆)

die bei jedem Auftreten (T. 24—27, 53—56, 57—60) wieder andere metrische Einheiten des Textes trägt.

Enges Verhältnis zum Vers zeigen die Hokuspartien der Motetten 1 (T. 8 u. ö.) und 18 (T. 99 u. ö.), in denen die metrischen bzw. grammatischen Einheiten des Textes (zweisilbige Verse in der Motette 1, einsilbige Wörter in der Motette 18) mit den musikalisch-rhythmischen zusammenfallen.¹⁹ Solche Stellen legen die Annahme nahe, daß nach Auswahl und Rhythmisierung des Tenors auch die Textform Einfluß auf die musikalische Faktur von Motetus und Triplum hatte; andererseits dürften sich gewisse Einzelheiten der Vers- und Strophenform erst zusammen mit dem musikalisch-rhythmischen Bau auskristallisiert haben.

Gloria und Credo, die beiden c.f.-freien Sätze der Messe, bestehen aus einzelnen Gliedern, in denen ein Sinnabschnitt des Textes zusammenhängend vorgetragen wird. Parallele Textglieder, z. B. *laudamus te / benedicimus te / adoramus te / glorificamus te* werden von Machaut ähnlich wie Verse vertont, d. h. in gleich langen Abschnitten, mit gleichem Deklamationsrhythmus. Das viermalige *te* wird, wie ein Versende, mit lang ausgehaltenen Klängen versehen, die im ouvert-clos-Verhältnis zueinander stehen (Klänge auf cis—e—d—d). (Vgl. damit z. B. die Verse 5, 6, 7 der Ballade 32, die auf d—e—e (clos-ouvert-ouvert) schließen.) Zu Beginn des Credo setzt Machaut ähnlich klingende Endsilben — gleichsam als wären sie Endreime — zueinander in Beziehung, indem er sie mit Longa-Klängen versieht: *patrem — omnipotentem — factorem; omnium — invisibilium — in unum; ante omnia — secula.*²⁰ Im Prosatext werden also gern versartige Gebilde gesehen. Auch die Ver-

¹⁹ Günther, *Stilwandel*, S. 142.

²⁰ Günther, *Stilwandel*, S. 151.

wendung bestimmter, wiederkehrender Deklamationsrhythmen zeugt von einer mehr vom Vers her kommenden Einstellung; so ist z. B. im Credo die Formel

•••••¶

meist den letzten 7 Silben eines längeren Textabschnittes zugeordnet.²¹ (Vgl. damit S. 27 zur Ballade 31.) O. Gombosi²² drängte sich — auch das darf man als Hinweis betrachten — bei der Analyse der Gloria- und Credosätze die Benennung „Strophe“ auf (er sieht das Gloria formal als eine Folge von vier gleichen Strophen, deren jede aus drei, auf ouvert-clos-clos endenden Gliedern bestehe).

²¹ Ebenda.

²² a.a.O.

III.

BESCHREIBUNG EINES DREISTIMMIGEN SATZES
(RONDEAU 8)

1 3 5 7 9 11 13 15

Vos dous ye- sus qui dou- ce- dame

Ct.

Te.

17 19 21 23 25 27 29 31

ma

33 35 37 39 41 43 45 47

mort sa- mors ne

49 51 53 55 57 59 61 63

fait que vo gen- tils cuers

65 67

maint

Zu Beginn der Beschäftigung mit der Musik Machauts soll der Versuch einer Beschreibung eines charakteristischen dreistimmigen Satzes, des Rondeau *Vo doulz resgars* (Nr. 8)¹, stehen. Daraus wird sich eine Reihe von Problemen ergeben, die ich in den darauffolgenden Kapiteln weiter verfolgen möchte.

Rhythmische und klangliche Anlage

Was an der Komposition wohl als erstes auffällt, sind Wiederholungen und Entsprechungen von kürzeren rhythmischen oder melodischen Figuren in den einzelnen Stimmen. Besonders die rhythmische Seite tritt stark in den Vordergrund. Der Tenor hat häufig den Rhythmus



der Contratenor punktierte und synkopierte Rhythmen. Die textierte Stimme hingegen ist nicht sogleich zu überschauen.

Bei näherer Betrachtung werden vielfache Entsprechungen erkennbar, die den ganzen Satz durchziehen.

Zu Beginn kehrt in regelmäßigen Abständen im Ct. der Rhythmus



wieder (Mensur [= M.] 3—4, 7—8, 11—12). Mit ihm ist im Te. stets der Grundrhythmus



verknüpft, im Cantus in M. 7—8 und 11—12 der Rhythmus



In M. 7—8 und 11—12 herrscht also, bei verschiedenem melodischem Verlauf der Stimmen, derselbe Rhythmus.

Auch die M. 18—23 und 24—29 entsprechen sich in allen drei Stimmen rhythmisch. In der Oberstimme sind dabei jeweils drei Breven rhythmisch zusammengefaßt.² Ihr Rhythmus besteht aus zwei Teilen, einer langen Note



¹ Bei Zitierungen im Text übernehme ich die Orthographie der Ausgabe Ludwigs, in den Notenbeispielen jedoch die der betreffenden Quelle.

² Ludwig nimmt an dieser Stelle ausgesprochenen Moduswechsel an und versetzt demgemäß die Taktstriche in der Oberstimme (vgl. Ludwig, Machaut, II, S. 46). In den Liedsätzen zeigt sich jedoch allgemein der Modus als wenig konstitutiv; die Gruppierung der (für die Rhythmik wesentlichen) Tempus-Einheiten ist in vielen

und der Folge



(die dann wiederum in die Longa einmündet). Der Rhythmus des Te. ist dreiteilig:



Beim Ct.:



kann man nur nach den ersten beiden Breven einen eindeutigen Einschnitt machen. (Andere Stellen im Stück zeigen, daß auch die Folge



eine gewisse Selbständigkeit hat; vgl. z. B. M. 49—51:



mit M. 63—65:



Das erste Mal folgt, wie auch in M. 22 und 28, ein Ruhepunkt, das zweite Mal läuft die Bewegung weiter.) Dieses rhythmische Gesamtschema der drei Stimmen (M. 18—23, 24—29) wird in M. 14—17 insofern vorbereitet, als hier jede Stimme mit dem zweiten Teil ihres Rhythmus beginnt: der Ca. mit



(M. 15), der Ct. mit



(M. 14), der Te. mit



(M. 14). Eben diese Gruppierung wie in M. 14—17, auf die noch der Schlußklang folgt, schließt auch den ersten Teil des Rondeau ab.

Sätzen wechselnd, wenn nicht überhaupt unklar. Vgl. z. B. Ballade 6 (zu Ludwigs Fehlinterpretation von T. 6 siehe Hoppin, S. 24) oder Ballade 25 (entgegen Ludwigs Vereinheitlichung schreiben alle Quellen in T. 17, 24, 29 unpunktierter, also zwei-zeitige Longa).

Im 2. Teil greift der Ca. wiederum zweimal die rhythmische Folge



(vgl. M. 15ff) auf (M. 47ff, 57ff); der Ruhepunkt der langen Note folgt jetzt aber erst nach vier weiteren Minimien. Im Te. fällt ein neuer Rhythmus auf



der zwischen den gewohnten



eingeschaltet wird (M. 47—48, 57—58). Ähnlich wie im 1. Teil (M. 18ff) findet auch im 2. Teil eine Wiederholung eines rhythmischen Abschnittes statt (hier in Ca. und Te.; im 1. Teil waren alle drei Stimmen beteiligt):

Ca.	(\blacksquare)		\diamond	\blacksquare	\diamond	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow	} M. 41-50 = 51-60
Te.	\blacksquare	\diamond	\blacksquare	\diamond	\blacksquare	\diamond	\downarrow	\downarrow	\diamond	\downarrow	\blacksquare	\diamond	

Der Ct., der nicht an dieser Entsprechung teilnimmt, bringt an zwei Stellen (M. 49—50 und 63—64) seinen früheren Rhythmus



(vgl. M. 20ff); sie stehen aber in keinem Zusammenhang mit der eben gezeigten rhythmischen Wiederholung in Ca. und Te.

Zwischen diesen verschiedenen Rhythmen lassen sich nun folgende Beziehungen aufstellen:

Ca. (M. 7 f., 11 f.):	\downarrow	\diamond	\diamond	\downarrow	\downarrow	\downarrow	} ähnlich
Ct. (M. 14 u. ö.):	\downarrow	\diamond	\diamond	\diamond	\downarrow		
Ct. (M. 3 f., 7 f., 11 f.):	\diamond	\diamond	\diamond	\downarrow			

Te. (M. 3 u. ö.)	\diamond	\blacksquare	\diamond	,	\diamond	\blacksquare	\diamond	,	etc.
	↓								
Ca. (M. 15-17 u. ö.)	\diamond	\blacksquare	\diamond	\downarrow	\downarrow	\downarrow			
	↙ ↘								
	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\diamond	\downarrow	\downarrow			
				Te. (M. 47, 57)					Ct. (M. 44)

Solche Wiederholungen, Entsprechungen, Beziehungen verknüpfen den Satz. An melodischen Entsprechungen, die zu den aufgezeigten rhythmischen noch hinzutreten, vgl. etwa:

Ca. M. 15ff, 36ff, 47ff, 57ff, Te. 55ff
 Te. M. 5f, 28f, 45f
 Ct. M. 2, 17, Ca. 34
 Ca. M. 7f, Ct. 32f

Die kurzen Bauglieder sind zwar starr, können jedoch sehr gelenkig auf verschiedene Weise miteinander verbunden werden.

Einen anderen Zugang zu dem Stück stellt seine klangliche Erscheinung dar, die beim Musizieren oder Anhören deutlich zutage tritt. Auffallend sind in diesem Satz die häufigen Klänge über f und e (meist als Terz-Quint-Klänge):

Mensur	1	3	5	9	13	18	24	30	34	41
Klang	f	e	f	e	f	e	f	e	f	e
	45	48	49	51	53	59	61	63		
	f	e	f	e	f	f	e	e		

Besonders treten die z. T. regelmäßig wiederkehrenden länger ausgehaltenen Klänge hervor (bei denen der Ca. eine Longa hat), indem sie den Satz gliedern. Im 1. Teil ist dabei mehr der Wechsel der Klänge deutlich:

Mensur	1	5	9	13	18	24	30
Klang	f	f	e	f	e	f	e

Im 2. Teil fällt der dreimalige e-Klang (durch je 10 Mensuren getrennt) auf (M. 41, 51, 61).

Hier sei kurz auf die Gliederung dieses 2. Teils eingegangen. Die drei Longen mit e-Klang stellen den Ausgangspunkt für die rhythmischen Wiederholungen (vgl. oben) dar, so daß sich vom Klanglichen wie vom Rhythmischen her der 2. Teil in zwei gleichartige längere Abschnitte und in einen kürzeren, abschließenden gliedert: M. 41—50, 51—60, 61—68.

Geht man jedoch vom Versbau aus, so würde man eher gliedern:

M. 41—52 = 1.— 4. Silbe
 53—62 = 5.— 8. Silbe
 63—68 = 9.—10. Silbe

Die vorwiegende Teilung des Zehnsilblers in 4+6 Silben — wobei häufig auch von den 6 Silben nochmals 4 abgeteilt werden³ — spielt bei seiner Vertonung eine wichtige Rolle (vgl. S. 27).

Die vor der Zäsur liegenden Silben (*ne fait; gen-tis*) fallen auf denselben Klang (e—g—h). Auch im 1. Teil des Rondeau fällt die 4. Silbe des Zehnsilblers auf diesen e-Klang. Überhaupt sind die ersten 4 Silben beider Teile ähnlich in Musik gesetzt; nur daß der Abschnitt im 2. Teil 2 Masuren mehr umfaßt:

Silben	1	2	3	4		
rhythm. Merkmale	¶	¶		¶		
Klang	verschieden	f		e		
Masuren 1. Teil	2	4	6	8	10	
Masuren 2. Teil	2	4	6	8	10	12

Musikalische Beziehungen zwischen den beiden Teilen des Liedsatzes, sei es wie hier an den Anfängen, sei es an den Schlüssen, sind bei Machaut häufig (vgl. S. 22f).

Was die Schlußklänge betrifft (c- und d-Klang), so fällt auf, daß sie ohne feste Beziehung zu den Klangfolgen im Innern des Satzes stehen. Das c wird im Verlauf des Stückes stets nur flüchtig berührt, so (im 1. Teil) M. 6, 8, 11, 23, 26, 29; als Klang kommt es erst beim Schluß des 2. Teils zur Geltung. Ein lockeres, nicht geregeltes Verhältnis der Finalklänge zum klanglichen Bau im Inneren ist für Machaut charakteristisch (vgl. S. 82).

In welchem Verhältnis stehen die beiden bisher betrachteten Elemente des Satzes — klangliche Anlage und rhythmische Entsprechungen — zueinander?

In M. 3—4, 7—8, 11—12 herrscht zwar derselbe Rhythmus (M. 3—4 nur in Te. und Ct.), aber die melodischen und klanglichen Vorgänge sind jeweils ganz verschieden. Das gleiche gilt für die rhythmischen Wiederholungen M. 14—29, 35—38 und 47—50, 57—60 (vgl. oben).

Vom 1. Teil des Rondeau läßt sich feststellen, daß die rhythmisch — durch Entsprechungen — hervorgehobenen Partien gerade zwischen die Stützen der wechselnden Klänge fallen, wie die folgende Skizze andeuten möge:

³ Eine Zäsur nach der 8. Silbe ist in diesem Falle sprachlich nicht naheliegend; doch die Musik benutzt die formale Gliederungsmöglichkeit (vgl. S. 27f).



In anderen Stücken wiederum können sich klangliche und rhythmische Anlage decken oder in verschiedener Weise überlagern. Es sei kurz ein Gegenbeispiel erwähnt: Im Rondeau 19 entspricht vom 6. Takt des 2. Teils an der Rhythmus des Te. dem vom 6. Takt des 1. Teils an; das gleiche gilt vom Ct., während der Ca. schon vom 5. Takt an in beiden Teilen rhythmisch übereinstimmt. Zugleich treten (wenngleich die Stimmen im einzelnen melodisch verschieden geführt sind) an den entsprechenden Stellen beider Teile dieselben Zusammenklänge auf: im jeweils 4., 7., 9. Takt c-Klang, im 11. Takt f-Klang. — Ein Zusammenfallen von rhythmischem und klanglichem Bau stellten wir auch (oben S. 41) im 2. Teil unseres Rondeau 8 fest.

Das Verhältnis von klanglichen und rhythmischen Bauelementen ist beweglich und kann in verschiedenen Sätzen verschieden gestaltet werden. Die rhythmische Prägung der Stimmen ist vom klanglichen Aufbau des Satzes unabhängig, der Rhythmus ist ein weitgehend selbständiges Element.⁴ Das erinnert an die Isorhythmie in der Motette. Diese Technik wendet Machaut tatsächlich auch in den Liedsätzen gelegentlich an (vgl. Ballade 1, Rondeau 7); im Rondeau 8 kann man nur eine leichte Tendenz dazu (etwa M. 15—30, 41ff) vermerken.

Eigenart und Zusammenhang der Stimmen

Betrachtet man die textierte Oberstimme des Rondeau für sich allein, herausgelöst aus dem 3st. Satz, so bemerkt man ihre Zusammensetzung aus einzelnen kleinen Abschnitten. Immer wieder setzt sie mit einem neuen Impuls ein; aber die einzelnen Bewegungen werden durch die dazwischen liegenden lang ausgehaltenen Töne voneinander isoliert. Es entsteht kein zusammenhängender melodischer Verlauf, die Stimme ist vielmehr aus einzelnen Wendungen zusammengesetzt; es kommt keine melodische Linie zustande, sondern ein beständiger Wechsel der Stimmlage:



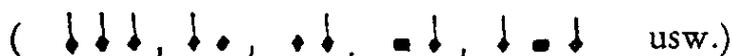
⁴ Vgl. R. Bockholdt, Semibrevis minima und Prolatio temporis, Mf 16 (1963), S. 14.

Dabei ergibt sich keine Wendung der Oberstimme aus der vorhergehenden; ebenso gut wäre eine andere Kombination der Glieder denkbar. Eine Auf-
führung soll klar die Glieder und Entsprechungen der Musik hörbar machen
und dabei jeden dieser melodischen Teile auskosten (von den Unterstimmen
unterscheidet sich der Ca. vor allem dadurch, daß seine Glieder melodisch
sind). Man denkt auch an die Verskunst Machauts, in der häufig das Gedicht
aus selbständigen Versen, und der Vers aus seinen Abschnitten (z. B. 6 + 4 Sil-
ben beim Zehnsilbler) wie aus Redewendungen zusammengesetzt erscheint.⁵

Auffälliger noch ist das Fehlen größerer melodischer Zusammenhänge in
der Oberstimme bei Sätzen in *prolatio maior*. Vgl. etwa folgende Partie aus
der Ballade 36:



Die Gegenüberstellung verschiedener Rhythmen



verschärft die Trennung der einzelnen Glieder.

Es würde widerstreben, den Ca. dieser Ballade oder den des Rondeau für
sich allein, ohne den Zusammenhang der anderen Stimmen, zu singen. Wenn
man die die 4st. Ballade des *Remède de fortune* (*En amer a douce vie*)
begleitenden Verse:

*La quele tu emporteras
Et en alant la chanteras⁶*

überhaupt unmittelbar auf dieses Musikstück beziehen darf, so kann kaum
ein Singen der textierten Stimme dieses 4st. Satzes, sondern allenfalls ein
melodiöses Rezitieren des Gedichtes gemeint sein. Die Pausen, die wechsl-
nden Lagen und Rhythmen in den Oberstimmen erscheinen erst innerhalb des
Satzganzen sinnvoll und durch das Gegenspiel der anderen Stimmen verständ-
lich.

⁵ Vgl. auch Reaney, *Chronology*, S. 37: „Just as in music the same rhythmical
formula may be found in very many of Machaut's works, so in the poetry the same
expression may be used over and over again.“

⁶ Verse 2853f, zitiert nach Ludwig, *Machaut*, I, 98.

So wird man sich auch nicht den Satz als von der Oberstimme als einem *cantus prius factus* her konzipiert vorstellen. Auch der Te. bestimmt nicht unmittelbar das Satzgefüge. Die markante Te.-Figur im Rondeau:



steht jeweils in verschiedenen rhythmischen, klanglichen und melodischen Zusammenhängen der anderen Stimmen (M. 5—6, 28—29, 45—46, 53—54). Der im Te. M. 47 und 57 erscheinende Rhythmus



stellt eindeutig eine Übernahme aus der Oberstimme dar (vgl. S. 40).

Offenbar sind nicht von einer Stimme die anderen Stimmen des Satzes direkt abhängig. Jede einzelne Stimme hat vielmehr ihre Eigenart und eine konstruktive Selbständigkeit. Sie zeigt sich auch in Umfang und Rhythmus.

Die drei Stimmen des Rondeau haben folgende Umfänge: 1) Der Te. bewegt sich im Hexachordraum $f-d'$. Gelegentlich biegt er von unten her zum f zurück (M. 4, 26—27, 44, 48, 49); nach oben wird der Raum nur einmal überschritten (e' in M. 56). Die Schlußtöne (d, c) liegen außerhalb dieses Rahmens. — 2) Der Ct. füllt meist den Raum $c-g-a$ (M. 1—13, 22—34, 37—46, 55—66), geht aber auch in eine höhere Lage (in den Te.-Raum) über. — 3) Die Oberstimme ist durch die Mittelachse c' und den Oktavumfang $f-f'$ bestimmt. — Obwohl die drei Stimmen fast gleich geschlüsselt sind (c_4, c_4, f_3) und der geringe Gesamtumfang des Satzes ($c-f'$) kaum den Ambitus einer Einzelstimme übersteigt, grenzt jede Stimme ihren eigenen Bereich aus. Der Gesamtklang ist aber ausgeglichen, so daß die Stimmen in extremen Lagen die Außenstimmen im Satz bilden (M. 11, 32, 45—52: tiefe Ca.-Lage; 50: hohe Ct.-Lage; 56: hohe Te.-Lage).

Auch im Rhythmischen unterscheiden sich die Stimmen voneinander. Im Rondeau ist die verschiedenartige rhythmische Faktur der drei Stimmen besonders deutlich; aber auch in der zum Vergleich herangezogenen Ballade 36, wo der gesamte rhythmische Verlauf einheitlicher ist, sind die Stimmen differenziert: für die Unterstimmen ist der Rhythmus



(auf 1. oder 2. Semibrevis der perfekten Brevis einsetzend) charakteristisch (in der Oberstimme erscheint er nur einmal, T. 30), während drei und mehr aufeinander folgende Minimen nur in der Oberstimme vorkommen.

Erst weil die Stimmen konstruktiv selbständig sind, können ihre Muster im Gewebe des Satzes einander durchdringen. So übernimmt im Rondeau, M. 15ff, der Ca. den Te.-Rhythmus



aber in andere rhythmische Gruppierung gebettet (drei Breven werden jeweils zusammengefaßt) und mit anderer Weiterführung; der Rhythmus



wandert zwischen den Stimmen (Ca. M. 17 u. ö., Ct. M. 44, Te. M. 47, Ca. M. 49); der Ct. bringt M. 32 eine melodische Wendung des Ca. (M. 7) eine Quint tiefer.

Der Satz ist weder von der Oberstimme noch vom Tenor ableitbar; auch eine nachträgliche Ergänzung eines zweistimmigen Kernsatzes durch den Ct. ist unwahrscheinlich (vgl. S. 74ff). Der Ct. ist in klanglicher wie in rhythmischer Hinsicht für die Komposition wesentlich. Die klangliche Grundlage des Rondeau 8, der Wechsel zwischen e- und f-Klang, wäre ohne den Ct. nicht erkennbar; von den rhythmischen Verflechtungen des Ct. war schon die Rede. — Vertauschungen von Te. und Ct. begegnen in der schon oben zum Vergleich herangezogenen Ballade 36. In T. 1 und 11 wird der zu einer markanten Oberstimmen-Floskel gehörige Gegenrhythmus



vom Te., in T. 4, 24, 34 vom Ct. ausgeführt. T. 27 bringt eine leicht veränderte Vertauschung von Te. und Ct. aus T. 21.

IV.

DIE OBERSTIMME DER MEHRSTIMMIGEN LIEDSÄTZE

Die Oberstimme des 3st. Rondeau 8, so wurde im vorigen Kapitel festgestellt, ist keine selbständige Stimme (etwa im Sinne eines *cantus prius factus*). Trotzdem hebt sie sich in mancher Hinsicht von Te. und Ct. ab. Einmal sind die einzelnen Glieder des Ca. weitaus melodischer als die von Te. und Ct.; zum zweiten nimmt man im Ca. das *c'* als eine Art tonalen Mittelpunkt wahr, als Achse des *c*- und des *f*-Bereichs, die den Verlauf der Oberstimme bestimmen.

Dieser stellt sich etwa folgendermaßen dar: Fixierung und Umspielung des *c'* (M. 1—6); Linie von der Oberterz zur Unterquart (= Hexachord *g—e'*; M. 7—10); Fixierung des *f* (11—13); Anspringen der Oberoktav *f'* und Ausfüllung des Quartraumes *c'—f'* (15—24); erneutes Ausschreiten der Sext *g—e'* (26—33, vgl. 7—10; diesmal mit *b*, das, mit der anschließenden Umspielung des *g*, das *g* als Obersekund von *f* deutet); Wendung zum *c*-Bereich und Halbschluß auf der Obersekund *d* (34—40); Umspielung des *c'* (41—44); ruckartige Wendung zum *f*-Bereich (45—52) usf. Dieser Bau des Ca., ein fortwährender Wechsel zwischen *f*- und *c*-Bereich, tritt erst zutage, wenn die Oberstimme für sich allein betrachtet wird. Die Klanganlage des mehrstimmigen Satzes, der Wechsel zwischen *e*- und *f*-Klang, stellt eine von der Oberstimme unabhängige zweite Schicht dar. (Ein gewisses Widerspiel zeigt sich z. B. M. 27—30: auf das *b* in der Linie des Ca. folgt der Klang *e—g—h*.) Der Beginn der Oberstimme ist klar um *c'* geordnet, doch ist (M. 1, 5) der Gesamtklang *f*. Ähnlich wird in älteren mehrstimmigen Liedern eine Melodie durch Anhängen einer zweiten Stimme in der Unterquintregion begleitet: vgl. z. B. die Chanson *Ja n'avrés deduit de moi*¹ oder das Rondeau *A dieu comant* von Adam de la Halle² (vorgegebene Melodie in der mittleren Stimme). Gerade bei Melodien in *c* ist für die begleitende Stimme die Unterquint charakteristisch.

Das Verhältnis der Oberstimme der mehrstimmigen Liedsätze zum 1st. Lied, insbesondere zum 1st. Virelai, soll im folgenden näher untersucht werden.

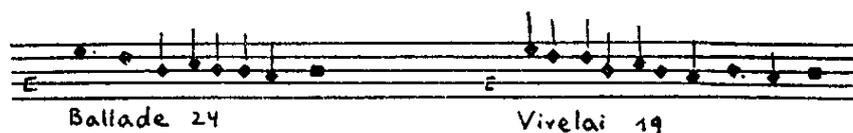
Balladen und Rondeaux

Ein Stück, dessen textierte Stimme große Ähnlichkeit mit einem 1st. Virelai hat und das sich daher für einen Vergleich gut eignet, ist die Ballade 24.

¹ Gennrich, Rondeaux, I, Nr. 29.

² Ebenda, Nr. 70.

Die charakteristischen Merkmale, die den Ca. dieser Ballade mit den 1st. Virelais verbinden, treten deutlich hervor: hohe „Sangbarkeit“, zusammenhängender Vortrag einiger Verse bzw. Versteile (1. Vers; die ersten 4 Silben des 2. Verses; 5. Vers) in geschlossenen melodischen Bögen. Mit der Wendung T. 4—6 kann man etwa T. 11—14 aus dem Virelai 19 vergleichen:



Der Rhythmus



für eine Silbe (*da-me*, T. 2; *dous*, T. 17) ist in den Virelais in prolatio minor häufig anzutreffen (z. B. Virelais 19, 20, 25, 28); auch die Verschiebung um eine Minima (Ballade T. 16, 24) kommt dort vor, allerdings ohne eine vorausgehende Pause (z. B. Virelais 20, T. 7 oder Virelai 25, T. 7):



Das Virelai 19 hat mit dem Ca. der Ballade auch den Wechsel der Stimm- lagen (c-Raum — g-Raum) gemeinsam. (Beide Stimmen haben als Rahmen die durch die Quint geteilte Oktav $c'—c''$.) Solch ein Wechsel von Lagen, auch das Wiederholen gleicher oder ähnlicher Phrasen auf einer anderen Stufe (Ballade: T. 4—6 ähnlich 1—3, 17—18 entspricht 13—15) findet sich in Virelais sehr häufig. Auch der Neueinsatz auf einem Hochtone zu Beginn des 2. Teils der Komposition ist ein Merkmal der Einstimmigkeit (vgl. z. B. Virelai 2, 4, 5, 7, 12 usw.).

Noch deutlicher als im Rondeau 8 (vgl. Kap. III) tritt in dieser Ballade die tonale Einheitlichkeit des Ca. hervor, die durch die maßgebende Rolle, die konsonante Rahmenintervalle (Quint + Quart = Oktav) für Ambitus und Melodieführung spielen, bewirkt wird.

Konsonante Rahmenintervalle sind für die 1st. Virelais charakteristisch und lassen sich auch in der Tradition der französischen Einstimmigkeit zurückverfolgen; L. Treitler hat sie auch in geistlichen nicht-liturgischen Melodien nachgewiesen.³ Ich möchte dies kurz an den zehn auf g schließenden Virelais (sie bilden tonal die größte Gruppe) zeigen (Virelais 1, 3, 4, 5, 7, 10, 18, 20, 23, 30).

³ L. Treitler, *Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay*, JAMS 18 (1965), S. 131ff.

Der Refrain des Virelai 3 bewegt sich innerhalb der Quint $g-d'$, die gleich zu Beginn durchschritten wird. Die obere Grenze wird flüchtig zum e' ausgebogen (T. 1, 3, 6, 8), die untere zur Untersekund (f/fis). Die Melodie des 2. Teiles ist ebenfalls auf der Quint $g-d'$ gegründet, die aber deutlich zur Sept ausgeweitet wird (T. 14). — Die Refrainmelodie von Virelai 5 steckt zuerst den Quintrahmen ab (der 1. Vers schließt auf b , der 2. auf d'), umspielt den Quintton d' (3. Vers) und kehrt wieder zum g zurück (4. Vers). Der 2. Teil bewegt sich in höherer Lage: der 5. Vers füllt das Intervall $d'-g'$ (Oberquint-Oberoktav), der 6. umspielt das d' (Oberquint).

In beiden Stücken läßt sich ein die Struktur der Melodie bestimmendes Intervall feststellen, die Quint $g-d'$. In Virelai 3 herrscht es allein, während in Virelai 5 ein zweites Strukturintervall ($d'-g'$) und die Umspielung eines Tones (d') hinzukommen.

Solche klaren Zuordnungen treten auch in allen anderen Virelais mit Finalis g zutage. Für die Melodie des Refrains ist immer der Rahmen der Quint $g-d'$ von entscheidender Bedeutung; sei es als vorherrschendes Intervall (Virelais 4, 23; im letzteren mit wichtiger großer Untersekunde), sei es in Wechselwirkung mit der darüberliegenden Quart ($d'-g'$; Nr. 10), Quint ($d'-a'$; Nr. 7), der Umspielung von Quint (d' ; Nr. 5) oder Oktav (g' ; Nr. 18). Bemerkenswert ist, daß das Rahmenintervall von Virelai 1 die Sext $g-e'$ (mit Ausweitung zum f') ist; als einziges aller g -Virelais hat dieses Stück weder an den Zeilenanfängen noch im Verlauf der Stimme ein b vorgezeichnet, das Dur-Hexachord tritt hervor. — Die Melodie des 2. Teils bewegt sich entweder im gleichen Strukturintervall wie die des Refrains (Nr. 3, 30) oder ganz oder teilweise in einem neuen (Nr. 4, 5, 10, 18). Dieses steht dann, als Quart oder Quint über dem d' , in enger Beziehung zum ersten. Ist die Melodie des 2. Teils um einen Ton zentriert, so handelt es sich um das d' .

In engem Zusammenhang mit diesen Rahmenintervallen steht die Ordnung der Kadenzöne. Da der 2. Teil wiederholt wird, hat er meist zwei verschiedene Schlüsse (ouvert — clos). Wird für einen längeren Refrain (in der Regel, wenn er aus 6 und mehr Versen besteht) die Melodie wiederholt, so erhält auch diese zwei Schlüsse. In den Virelais mit Finalis g ist beim Refrain ouvert stets a , clos g . Hat der 2. Teil nur einen Schluß, so ist er d' (Nr. 1, 5, 18, 20); man beobachtet dann zugleich, daß der 2. Teil gegenüber dem Refrain eine höhere Lage, nämlich den Quintbereich (Nr. 1, 18, 20) oder den Raum zwischen Quint und Oktav (Nr. 5) einnimmt. Hat auch der 2. Teil zwei Schlüsse, so ist (wie beim Refrain) ouvert a ; nur in Nr. 4 und 23 schließt ouvert des 2. Teils auf d' (in Nr. 23 ist eigentlicher Schlußton das d' , nicht das angehängte, abgesunkene g).

Der Melodieaufbau in konsonanten Strukturintervallen und das ouvert-clos-System (vgl. auch S. 54) sind in die mehrstimmigen Liedsätze über-

nommen; u. a. dürfte auch darauf der Eindruck von „Tonalität“ in den Liedsätzen Machauts zurückzuführen sein.

Des Vergleiches und des Kontrastes halber sei dem französischen Virelai kurz die 1st. italienische Ballata gegenübergestellt.⁴

The image shows a musical score for an Italian Ballata. It consists of five staves of music, each with a corresponding line of Italian lyrics. The lyrics are: "Non fo-r mo cristina-to de sa-lu-te. Donna za-may si piena de ver-tute. E quando miro el so beni-gno aspeto. che me nel cor scol-pito". The music is written in a medieval style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with some syllables split across lines. The score is a single melodic line.

Die Abfolge der Silben der Verse ist in der Ballata rhythmisch nicht gebunden; ein freies Schwingen der Melodie trägt die Worte. Nur zu Beginn des 2. Teils folgen einige Silben in gleich kurzen Abständen aufeinander. Jeder Vers ist einzeln für sich in Musik gesetzt; die betreffenden Melodieabschnitte sind verschieden und haben keine Korrespondenzen untereinander. Alle Verse enden (ohne Rücksicht auf die verschiedenen Endreime) in der Musik auf die gleiche Weise, nämlich mit zwei aufeinander folgenden Tönen gleicher Höhe. So schließen auch die ersten 7 Silben des 2. Verses (bei *piena*). Diese Kadenz-töne: fis—e—c—h—d stehen in keiner Beziehung zueinander; sie markieren auch keine festen Stimmräume oder Rahmenintervalle. Ein Ton oder ein kleines Intervall wird umspielt, verziert; darauf, nach freiem Neueinsatz, wieder ein anderes. Die französische Einstimmigkeit ist demgegenüber viel stärker auf bestimmte Tonstufen (Grundton, Quint, Oktav, Obersekund als ouvert) innerhalb eines festen, in einem allgemeinen Sinn tonal bestimmten Intervallrahmens konzentriert. In der Ballata ist zwar, im ganzen gesehen, das Ende der *piedi* mit d ein ouvert gegenüber dem Schluß der *ripresa* auf c; man nimmt aber, im Gegensatz zur französischen Musik, diese Beziehung kaum wahr, da das Dazwischenliegende immer wieder neue und ganz verschiedene Töne umspielt.

Singt man hintereinander den Ca. der Ballade 24 und das schon oben S. 48)

⁴ Nach Vatic., Rossi 215; Edition: The Music of Fourteenth-Century Italy II = CMM 8, Bd. II, S. 45.

(M. 7—9) etwa kommt genau so im Virelai 25 vor:



Diese Phrase zeichnet im Virelai die 1. Silbe des Verses aus und erfährt eine unmittelbare Weiterführung bis zum Versende. Im Rondeau hingegen sind zwei beliebige Silben des Verses unterlegt. Mit dem Erreichen des g kommt die rhythmisch-melodische Bewegung wieder zum Stillstand; sodann setzt, unabhängig vom vorhergehenden, ein neues Glied mit einem neuen Impuls ein.

Auch die Klanglichkeit des ganzen Satzes ist für die Gestalt der Oberstimme bestimmend. Im folgenden Abschnitt aus der Ballade 3:

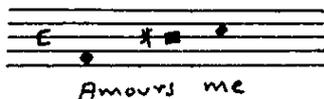


ist die Melodie des 1. Verses, mit ihrer Umspielung zuerst des d', dann der Unterquart a, zunächst ganz in der Einstimmigkeit denkbar; auch noch der Melodiebogen der ersten 4 Silben des 2. Verses, der von e' (der Quint über a) wieder zu d' zurückführt. Die darauf folgende Weiterführung nach g und die rasche Rückwendung nach d' (über den Tritonus g—cis') aber ist in diesem vorgestellten Zusammenhang einer 1st. Melodie befremdend. In einem Virelai fände ein so sprunghafter Bereichswechsel niemals nur für zwei Töne (a, g) statt; in dem vorher aufgestellten Tonraum (d'—a) würde das g, das zunächst fremd ist, ausführlicher umschrieben werden. Diese Stelle in der Ballade erklärt sich vom ganzen Satz her, vom mehrmals wiederkehrenden g-Klang:

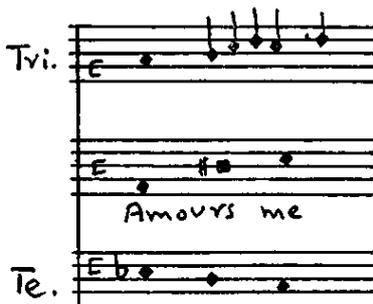


Der Ton g, der — betrachtete man die Oberstimme als eine 1st. Melodie — fremd wäre, spielt im ganzen 3st. Satz eine klare Rolle: er bildet den Grundton für den mit der nächsten Minima einsetzenden Dreiklang.

Die gleiche Erscheinung begegnet zu Beginn der Ballade 19:



Auch hier bildet das g der Oberstimme den Grundton des Zusammenklanges; die Klangfolge lautet: g — Wechselklang a — g:



Ein für eine 1st. Melodie ganz ungewöhnlicher Sprung, noch dazu mitten in der weiterschreitenden Deklamation, findet sich z. B. in der Ballade 38:



Er erklärt sich durch die Klangfolge des 3st. Satzes, die eine einfache Wiederholung darstellt, wobei einmal auch der Ca. den untersten Ton ergreift:



Aus der Stilschicht, die das 1st. Virelai repräsentiert, stammen hier die zusammenhängende Versdeklamation und der Wechsel in der Stimmlage; diese Charakteristika werden jetzt aber in andere Zusammenhänge übernommen, in die Klanglichkeit des mehrstimmigen Satzes. So ist auch das Deklamieren auf gleicher Tonhöhe zu verstehen, das in den 1st. Virelais nicht anzutreffen ist (selten in den Lais). Vgl. etwa den Anfang der Ballade 39 oder T. 19ff der Ballade 28:

Ballade 39

Ballade 28

Die rhythmische Deklamation ist hier völlig in den Klang eingebettet.

Mit der Bedeutung des Klanglichen hängt auch die Verwendung von Kadenzformeln und -tönen zusammen, die die Einstimmigkeit nicht kennt. Die Unterterzklausel, wie sie beide Teile der Ballade 24 (vgl. oben S. 47f) abschließt, ist in keinem 1st. Stück Machauts zu finden (auch als Binnenklausel kommt sie nur einmal vor: Virelai 12, T. 15).⁶ Eine in melodischem Verlauf und Deklamation einem Virelai so ähnliche Oberstimme wie die des Rondeau 18 hat als Halbschluß *fis* (Finalis: *g*), während die Virelais auf *g* als Halbschluß stets *a* haben (vgl. oben S. 49). Das *fis* ist aber Bestandteil des Klanges *a—cis—fis*, der zu *g—d—g* führt, womit der 2. Rondeau teil beginnt; dieser Terz-Sext-Klang stellt zugleich auch, in Beziehung zum Schlußklang (*g—d—g*) gehört (was bei der Kürze des Satzes tatsächlich eintritt) einen klanglichen Halbschluß dar.

Zweistimmige Virelais

Betrachten wir das Virelai 32 näher. Die Behandlung des Verses ist hier durchaus dieselbe wie in den 1st. Virelais: fortlaufende, fast völlig syllabische Deklamation, Pausen nur an Versenden.

Die Oberstimme hat den Ambitus *f—f'* (Finalis: *f*). Innerhalb dieser Oktavgrenzen sich folgende Bereiche aus: der *f*-Bereich, meist bis zur Quint *c'* reichend (T. 5—10, 18—20, 26—28 bzw. 30); der Bereich der Quint *c'* (T. 1—4, 14—17, 21—24); die Quart *c'—f'* (T. 11—14, 24—26). Overt des 2. Teils ist, wie in den 1st. Virelais, *a*. Der Te. ist nun dieser „tonalen“ Anlage der Oberstimme parallel gebaut und verdeutlicht sie; die Klangbereiche des 2st. Satzes entsprechen den Stimmbereichen des Ca.

⁶ Dem 1st. Lied vor Machaut ist sie freilich nicht fremd.

Oberstimme:	T. 1—4 = 15—17	c-Bereich
	5—14, 18—20	f
	21—24	c
	25—28/30	f
Klänge:	T. 1—4	c (f als Wechselklang)
	5—10	f
	11—13	d
	14—20	c, dann f
	21—24	c
	25—28/30	f

Deutliche Lagenwechsel der Oberstimme werden oft vom Te. genau nachgezeichnet. So springt in T. 5, wo die Oberstimme in den f-Bereich eintritt, der Te. unvermittelt in den Quintraum f—c'; ebenso wie in der Oberstimme stehen sich auch im Te. der c-Bereich (T. 21—24) und der f-Bereich (T. 25—28/30) gegenüber. Die Übereinstimmung der beiden Stimmen in dieser Hinsicht geht so weit, daß man fast am Te. den Bau der Oberstimme ablesen kann. Der Te. hat auch keine selbständigen Muster (vgl. dagegen das Rondeau 8, oben S. 38ff), die Rhythmen

♦. ♯♦ und ♯♯♦♦

hat er mit dem Ca. gemeinsam. Beide Stimmen kadenzieren oft zusammen (T. 4, 10 usw.); die Zäsuren der Oberstimmen werden nicht durch komplementäre Rhythmen überspielt, wie das bei den mehrstimmigen Balladen und Rondeaux fast stets der Fall ist. Auffällig sind auch die für die französische Mehrstimmigkeit nicht typischen Schlüsse im Einklang (T. 10, 20, 28, 30); sie überwiegen auch in den anderen 2st. Virelais. Der Te. hat also keine eigene Struktur, sondern spiegelt im wesentlichen die der Oberstimme; die Oberstimme ihrerseits unterscheidet sich nicht vom Stil der 1st. Virelais.

Die 2st. Virelais unterscheiden sich in ihrer Satzart von den Balladen und Rondeaux; sie stehen der Einstimmigkeit viel näher und rufen eher die Vorstellung von einfacher Begleitung einer Melodie hervor.⁷ Es besteht wohl ein Zusammenhang dieser im Vergleich zu den Balladen und Rondeaux weniger kunstvollen Satzart mit dem weniger ausgeprägten literarischen Rang des Virelai (vgl. S. 17). Die Annahme liegt nahe, daß Machaut bei der Kompo-

⁷ Vgl. G. Reaney, *Voices and Instruments in the Music of G. de Machaut*, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 246: „Even the two-part Virelais seem to be nothing than accompanied monodies“.

sition zuerst die die Verse deklamierende Oberstimme entwarf und dann einen Tenor hinzufügte. Nicht Beweis, aber vielleicht ein Hinweis ist die Überlieferung einer einzelnen Oberstimme, nämlich der des 2st. Virelai 29 in der Hs. C.⁸

⁸ Gegen ledigliches Vergessen des Te.-Eintrags sprechen: Es sind nicht — wie meist in derartigen Fällen — bereits Linien für den Te. gezogen, die nur nicht beschrieben wurden. Ferner ist auffällig, daß C von den Virelais nur die 1st. Virelais, jene 3 Texte, die in keiner Hs. mit Noten versehen sind (also Nr. 1—25, 28, 30) und diese eine Oberstimme des Virelai 29 überliefert.

V.

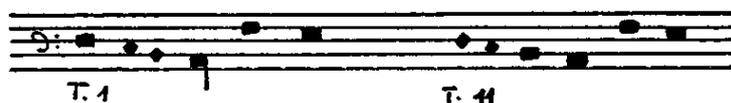
VERKNÜPFUNG DER STIMMEN IM SATZ

Differenzierung Tenor — Oberstimme

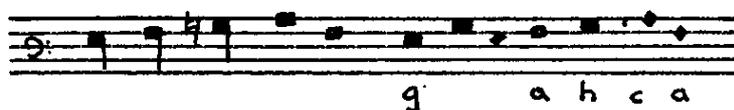
Die Faktur der textierten Oberstimme wurde im vorigen Kapitel deutlich. Ihr steht der Tenor gegenüber, dessen Eigenart im folgenden am Beispiel der Ballade 10 umrissen werden soll.

a) Im 1. Teil des Stückes hat der Te. den Ambitus der Sext c—a; im 2. Teil bewegt er sich im Quintraum f—c', um gegen Ende des Satzes wieder zum Anfangsbereich zurückzukehren. Diese Beobachtung eines geschlossenen Te.-Raumes findet in weiteren Stücken ihre Bestätigung. Quint, Oktav und besonders das Hexachord bilden allgemein die Räume der Tenores. Damit ist auch eine Ähnlichkeit zum Te. der Motette gegeben. Die Tenores fast aller Machaut-Motetten haben den Umfang einer Quint (vgl. die Motetten 5, 6, 7, 12, 13, 14 usw.) oder Sext (vgl. die Motetten 1, 2, 3, 10 usw.).

b) Man stellt im Te. mehrfach die Wiederkehr bestimmter Tonfolgen fest. So treten die ersten 6 Töne (T. 1—6) in T. 11—15 in verändertem Rhythmus wieder auf:



Innerhalb des Refrains wird die Folge g—a—h—c'—a koloriert wiederholt (T. 46—49, 50—51):



Im 2. Teil (T. 29—31, 38—40) erscheint zweimal die Folge:



c) Der Rhythmus des Te. besteht häufig aus Folgen von Breven oder Kombinationen von Brevis und Semibrevis; nur 2 Mensuren am Ende des 1. Teils sind rhythmisch lebhafter. Vgl. z. B. T. 24ff:

◆ ■ ■ , ■ ◆ ■ , ■ , ◆ ■ ◆ ■ ■ , ◆ ■ ■

oder T. 41ff:

■ ◆ ◆ ■ , ■ ◆ ◆ ■

Diese Tendenz des Te. zu formelhaften Rhythmen wurde bereits im Rondeau 8 festgestellt (vgl. Kap. III); sie tritt auch in sehr vielen weiteren Sätzen mehr oder weniger deutlich zutage (vgl. z. B. Ballade 16, Rondeau 12, Rondeau 17). Die rhythmische Einheit des Te. ist im allgemeinen größer als die des Ca., d. h. der Te. bewegt sich langsamer. Auch in Sätzen mit lebhafterem Te. werden beide Stimmen im Rhythmischen voneinander unterschieden. So ist z. B. in der Ballade 36 der Rhythmus

♪ ■ ♪

(auf 1. oder 2. Semibrevis der perfekten Brevis einsetzend) für den Te. charakteristisch, der ihn insgesamt acht Mal bringt. Im Ca. tritt er nur einmal auf (T. 30); dagegen kommen die für den Ca. typischen Folgen von drei und mehr Minimae nicht in Te. und Ct. vor.

Der rhythmische Verlauf des Te. ist einförmiger als der der Oberstimme und neigt zur Wiederholung einander ähnlicher Muster; der Te. ist auch enger an die Measureinheit gebunden als die von Textdeklamation und kleinen melodischen Gliedern bestimmte Oberstimme. Auch diese Eigenart erinnert stark an den Te. in der Motette.

„Gewebe“ des Satzes

Die Art und Weise, wie diese selbständigen, in ihrer Eigenart deutlich voneinander unterschiedenen Stimmen im Satz zueinander in Beziehung treten, erweckt häufig die Vorstellung eines dichten „Satzgewebes“.¹

Entsprechungen kleiner Glieder

Rhythmische und (oder) melodische Wiederholungen in den einzelnen Stimmen kehren hier und dort im Verlauf des Stückes wie „rote Fäden“ wieder. Ein solcher Faden ist im Te. des Rondeau 8 (vgl. Kap. III) der Rhythmus

◆ ■ ◆ ;

¹ Der Ausdruck „Gewebe“ wurde m. W. erstmals von Perle, S. 171, für den Machaut-Satz gebraucht: „The total effect is like that of a fabric consisting of many variously colored threads running in many different directions.“

er ist mit nur kurzen Unterbrechungen (z. B. durch die Longen) gleichsam an der Vorderseite des Geflechtes. Zu ihm gesellt zu Beginn des Satzes der Ct. in regelmäßigen Abständen ein anderes Element, den Rhythmus

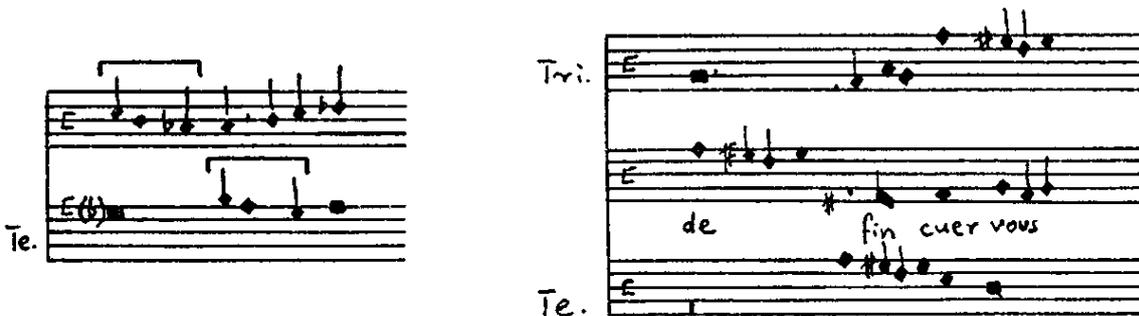


(M. 3, 7, 11); ein volles dreistimmig-rhythmisches Muster entsteht dann M. 7—8 und 11—12 (Wiederholung des Ca.-Rhythmus). In ähnlicher Weise allmählich eingeführt, „eingefädelt“ werden M. 13ff und 34ff die rhythmischen Schemata: die Stimmen treten nicht gleichzeitig in die Entsprechung ein. Im 2. Teil, M. 45ff, wird in Te. und Ca. aus denselben rhythmischen Elementen wieder eine andere Figur zusammengesetzt, die nun aber der jeweils verschiedene Ct. variiert. Die für den Satz charakteristische Wechselwirkung zwischen Selbständigkeit und Verknüpfung der Stimmen zeigt sich deutlich.

Dieses „Einfädeln“ ist auch bei melodischen Entsprechungen häufig. So wird beispielsweise die Wiederaufnahme der Schlußpartie des 1. Teils im 2. Teil² meist ebenso allmählich eingeführt, wie es oben an den rhythmischen Entsprechungen im Rondeau 8 gezeigt wurde. Die Stimmen münden nacheinander in die Wiederholung (die manchmal auch leicht variiert ist) ein; vgl. z. B. den Schluß der Ballade 26 (→ = Beginn der Schlußentsprechungen):



Dieses Verflechten der Stimmen zeigt sich auch im Hin- und Herwandern kurzer, formelhafter Phrasen zwischen den Stimmen; vgl. etwa folgende Beispiele aus Ballade 3 (T. 10) und Rondeau 1 (T. 6—8):



² In der Ausgabe Ludwigs durch Sternchen gekennzeichnet (oft ungenau).

Diese Erscheinung hat mehr Ähnlichkeit mit dem Stimmtausch des Organum als mit der späteren Imitation³; vom Verfahren her besteht kein Unterschied zwischen Stellen, die wie Imitation aussehen, und anderen, bei denen man diese Bezeichnung nicht anwenden wollte.

Die Rolle der Floskel im Satz

Das Bauen mit kurzen, formelhaften Wendungen, mit „Floskeln“, das oft komplizierte Kombinieren kleiner rhythmisch-melodischer Bausteine im Machaut-Satz wurde schon mehrfach beschrieben.⁴ Diese „Floskeltechnik“ nimmt jedoch m. E. keinen primären Rang ein, von ihr her wird der Satz nicht verständlich und rekonstruierbar. Es gibt keine Floskel, die für einen bestimmten Zusammenklang typisch wäre bzw. in festen Intervallkombinationen (Konsonanz-Dissonanz-Folgen) gebraucht würde⁵ Die Floskeltechnik ähnelt eher einem Spiel mit Mosaiksteinchen, die in den klanglichen Grund, immer wieder verschiedene Muster bildend, eingesetzt werden.

Anstatt weitere Einzelheiten des melodisch-rhythmischen Spiels zu beschreiben, möchte ich an einigen charakteristischen Beispielen zeigen, ob und inwieweit eine formale Aufgabe der Floskel im Satz feststellbar ist.

a) Floskel und Vers

In der Ballade 2 kommt die auffällige Ca.-Figur



ausschließlich an Stellen vor, die vom Versbau her markiert sind: an allen Versschlüssen und am (rhetorisch bedingten) Einschnitt des 1. Verses (nach *helas*).⁶

Die Wendung



die in der Ballade 6 bei drei aufeinander folgenden Versschlüssen (nämlich denen des 2., 3., 4. Verses; = T. 6, 8, 11)⁷ verwendet wird, taucht im 2. Teil,

³ Die Bezeichnung „Imitation“ verwendet durchweg Günther, Stilwandel; vgl. jedoch Apel, S. 31: „Such a motive occurs in two neighboring measures, resulting in what amounts to imitation, but actually is the incidental by-product of a different technique.“

⁴ Vgl. Perle; Reaney, Melody; Günther, Stilwandel.

⁵ Vgl. Reaney, Harmony.

⁶ Vgl. Reaney, Melody, S. 50.

⁷ Zu Ludwigs falscher Übertragung des Schlusses des 1. Teils vgl. Hoppin, S. 24.

nachdem sie auch das Ende des 10. Verses (T.20) auf diese Weise bezeichnet hat, an zwei Stellen in der Musik auf, die in keiner näheren Beziehung zum Vers stehen (T. 21, 22). Die Funktion der Floskel in diesem Satz ist also nicht mehr eindeutig festzulegen (vgl. auch S. 28ff).

b) Floskel und Gesamtform

In deutlicher Beziehung zur Gesamtform steht die Floskel



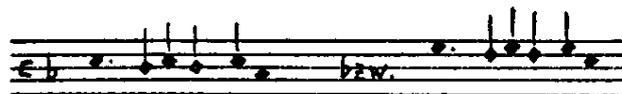
in der Ballade 15 (vgl. S. 71ff). Sie markiert den Beginn umfangreicher klanglicher Entsprechungen, die 1. und 2. Teil der Ballade zueinander in Beziehung setzen; sie kommt — wiewohl sie eine der verbreitetsten Machaut-Formeln ist — in diesem Satz sonst nicht vor.

Im Ca. der Ballade 26 erklingt die Phrase

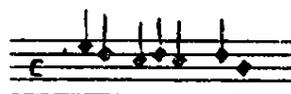


zu Beginn des Satzes (T. 2—3) sowie am Ende des 1. Teils (T. 13), nach der Hälfte des Refrains (T. 24) und am Ende des 2. Teils (T. 30—31) (also in den Schlußpartien der drei Teile der Musik). Der Rhythmus dieses Motivs aber erscheint (in anderem melodischem Gewand) mehrmals in der Nähe der aufgezeigten Stellen: einmal in T. 3—4, öfters im langen Schlußmelisma des 1. Teils (T. 9ff).

In ähnlicher Weise werden in der Ballade 36 die Anfänge von 1. Teil, 2. Teil und Refrain, ferner der Neueinsatz nach der Zäsur des 1. Verses (T. 4) sowie der Schluß des 1. Teils (T. 11ff) durch dieselbe (bzw. terzversetzte) Figur der Oberstimme:



(wozu sich z. T. auch Te. und Ct. jeweils entsprechen) musikalisch aufeinander bezogen. Die gleiche Floskel, jedoch um einen Ton versetzt (Schlußton c'):



kommt ebenfalls mehrmals in der Ballade vor (T. 16 = 39, 21 = 44, 26—27); hier läßt sich jedoch keine Beziehung zum formalen Bau der Ballade feststellen.

Die Erfüllung einer formalen Aufgabe könnte man in der viermaligen Verwendung des Motivs



im Te. der Ballade 38 (T. 1, 19, 28, 43) nur unter Zwang sehen. Für eine Markierung der Beziehung Anfang-Schluß im 1. Teil und Anfang-Schluß im 2. Teil steht es in T. 19 bzw. 28 doch zu weit vom tatsächlichen Schluß bzw. Anfang entfernt. Die Wendung scheint in diesem Stück eher eine einzelne Stimme (den Te.) zu kennzeichnen; und sie wird in dieser Stimme ein paar Mal, in gewissen Abständen, an vom Zusammenklang her geeigneten Stellen gesetzt. (Die Floskel konsoniert zu c- und zu f-Klang. Die 4 Stellen sind freilich nicht die einzigen, an denen sie konsonanzmäßig passen würde; z. B. könnte sie auch in T. 5 eingesetzt werden.)

Zusammenfassend läßt sich sagen: Kurze, prägnante rhythmisch-melodische Formeln können wohl eine eindeutige formale Aufgabe innerhalb des Satzes erfüllen; ebenso oft aber sind sie, abgesehen von einer vereinheitlichenden Wirkung für den betreffenden Satz⁸, über einen schmückenden Wert hinaus nicht weiter erklärbar.⁹ In ihrer Unverbindlichkeit spielt die musikalische Floskel in der Komposition eine ähnliche Rolle wie die Redewendung, die stereotype Verszeile in Machauts lyrischer Dichtung (vgl. auch S. 14f).

Rhythmische Verknüpfung der Stimmen

Das Wechselspiel von Individualität und satztechnischer Verknüpfung der Stimmen sei nun noch an den rhythmischen Beziehungen der Stimmen aufgezeigt.

Betrachten wir einen typischen Machaut-Satz wie etwa das Rondeau 6 näher, so wird zunächst die Faktur fremd erscheinen, besonders die der Oberstimme (hoketartige Unterbrechungen, stoßende, einen melodischen Fluß verhindernde Rhythmen wie ♩ ♪); nicht durchschaubar („logisch“) ist auch die Aufeinanderfolge der einzelnen rhythmischen Elemente in der Oberstimme. Offenbar ist jedoch das rhythmische Zusammenwirken von Ca. und Te. von bestimmten Vorstellungen geprägt.

Wo der Te., der meist in größeren Notenwerten, auf tempus-Ebene verläuft, Minimae aufnimmt, handelt es sich um

- a) entgegengesetzten Rhythmus (♩ ♪ im Te. gegen ♩ ♪ im Ca. oder umgekehrt: T. 3, 5, 7)

⁸ Diesen Aspekt hat besonders Perle (a. a. O.) herausgearbeitet.

⁹ Der Ernst, den die (z. B. von Günther, Stilwandel, verwendete) Bezeichnung „motivische Arbeit“ impliziert, unterdrückt m. E. das Element des Spiels zu sehr.

- b) Weiterführung des Ca.-Rhythmus, wobei aber der Ca. dann seinen Rhythmus ändert (T. 3—4, 8—9, 15)
- c) hoketartige Aufteilung der prolatio zwischen Ca. und Te. (T. 10)

Die Stimmen stehen in einem gewissen widerborstigen Gegeneinander. Parallelen Rhythmus (zugleich parallele Fortschreitung in Sexten) haben beide Stimmen nur einmal (T. 12).

Im Rondeau 2 findet sich im ruhig verlaufenden Te. sechs Mal (T. 8, 10, 16, 22, 29, 33) der auffallende Rhythmus



zu Beginn der Brevis-Einheit; es sind dies auch die einzigen Stellen, wo der Te. Pausen hat. Dieser plötzlich neue Rhythmus ist nicht aus dem Te. selbst ableitbar, sondern er hängt eng mit der rhythmischen Gestalt der Oberstimme zusammen: dort folgt an diesen Stellen jeweils auf eine Semibrevis, die zu Beginn der Brevis-Einheit steht, eine Pause von 1 oder 2 Minimae, z. B.



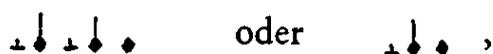
Die beiden Stimmen sind rhythmisch eng verknüpft. Es herrscht jedoch keine starre Zuordnung wie zwischen Motetus und Triplum in der Hokuspartie einer isorhythmischen Motette, wo ein vorgegebenes rhythmisches Schema abwechselnd auf die Stimmen verteilt wird. Im Rondeau fühlt man sich eher an einen lebendig-musikalischen Vorgang erinnert: der Sänger endet seine Phrase zu Beginn der neuen Measureinheit; in seine Atempause fällt die Begleitstimme ein.

Ein ähnlicher Rhythmus:

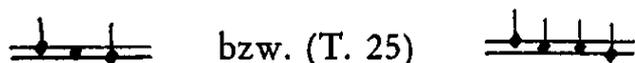


findet sich im Te. des Rondeau 3, T. 12, 18, 22. Er steht deutlich in Zusammenhang mit der von f' absteigenden Ca.-Phrase; aber die Zuordnung ist wiederum, wie im vorigen Beispiel, nicht starr: in T. 18 erscheint der besagte Te.-Rhythmus im Verhältnis zur Oberstimme früher als in T. 12 und 22, er bricht in die lange Brevis der Oberstimme ein.

Ein zwischen die längeren Notenwerte (Breven) eingestreutes kurzes rhythmisches Element hat auch der Te. der Ballade 5:



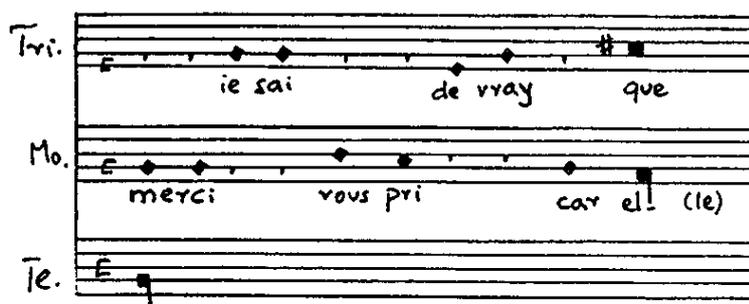
auf demselben Ton oder auf zwei benachbarten Tönen (T. 7, 10, 18, 21, 25). Man beobachtet, daß diesen Stellen jedesmal in der Oberstimme das rhythmisch-melodische Motiv



vorangeht. Wie in den vorigen Beispielen, handelt es sich auch hier um ein dialogisches Eingreifen des Tenors. Es ist außerdem bemerkenswert, daß 4 von diesen 5 solchermaßen ausgezeichneten Stellen mit einem Einschnitt im Versbau zusammenfallen (T. 7: Versende; T. 18, 21, 25: Zäsurstelle).

Der Te. verläuft in den Liedsätzen zwar hauptsächlich in längeren Notenwerten, aber er greift doch hier und dort mit einer schnellen Wendung in das rhythmische Geschehen der Oberstimme ein; die rhythmische Absonderung des Te. wird immer wieder durchbrochen.

Im Gegensatz dazu sind in der Motette Te. und Oberstimmen rhythmisch ganz voneinander getrennt, sie bewegen sich gleichsam in verschiedenen Etagen. Die Oberstimmen haben hier bereits unter sich selbst den nötigen rhythmischen Zusammenhang, auch in den Hocketuspartien des Diminutionsteils, z. B. (Motette 1, T. 94ff):



Freilich kann auch in der Motette etwa die Folge $\bullet \downarrow$ (in prolatio maior) zwischen Te. und einer Oberstimme aufgeteilt werden; vgl. etwa Motette 10 (T. 77—78):



oder Motette 18 (T. 99—100):

Tri. *E* populi vis ut queant
 Mot. *E* -git te
 Te. *E^b*

Hier handelt es sich jedoch nicht um eine gegenseitige abhängige rhythmische Verknüpfung der Stimmen wie in den oben betrachteten Liedsätzen; der rhythmische Bau der Oberstimmen nützt lediglich vorgegebene Werte des Te. aus. Im Te. der Motetten kommt keine Minima vor.

Beweglichkeit im Rhythmischen, die sich auch in mannigfaltigen rhythmischen Verschiebungen, Brechungen und Schärfungen äußert, ist überhaupt für den Satz der mehrstimmigen Balladen und Rondeaux kennzeichnend.

Charakteristisch hierfür sind die Kadenzen, da sie — als Gliederungspunkte — gern durch reicheren Rhythmus ausgezeichnet werden. So stellt man z. B. in allen Kadenzen der Ballade 39 (T. 4, 9, 13, 20, 22, 27, 32, 38, 43) ein rhythmisches Gegeneinander fest: 2 Stimmen gehen zusammen, während die dritte sich dagegenstemmt.

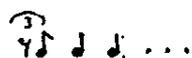
Minima-Verschiebungen in prolatio-maior-Sätzen¹⁰ zeigen eine Freude an Schärfung durch stoßhafte Rhythmen; vgl. z. B. Ballade 28, T. 23ff:

Ct. *E* einsi me fait celle qui mon cuer font
 Te. *E*
 Te. *E*

¹⁰ Ludwig überträgt die rhythmische Folge



(in prolatio maior) irrig (Mißachtung der Regel „similis ante similem perfecta“) als



wodurch der rhythmische Reiz verlorengeht. — Vgl. auch Günther, Mensuralnotation, S. 21ff.

VI.

BEOBSACHTUNGEN ZUR SATZKONZEPTION

Simultane Konzeption

Die Komposition der Motette nimmt vom Tenor als dem *cantus firmus* bzw. *cantus prius factus* ihren Ausgang. Das Ergebnis satztechnischer Untersuchungen deckt sich mit der Aussage der Theoretiker. Über die Kompositionsweise des mehrstimmigen Liedsatzes Machauts jedoch haben wir keine theoretischen Zeugnisse. Die Ansichten darüber in der heutigen Literatur gehen auseinander. So bildet für Fr. Ludwig, G. Reaney und Ursula Günther die textierte Oberstimme den Ausgangspunkt für die Komposition (teilweise differieren die Genannten wieder untereinander, so in der Beurteilung der Rolle der 2st. französischen Motette), für E. Apfel der Tenor (näheres auf S. 86ff).

Im folgenden möchte ich als Beitrag zu diesem Problem einige Beobachtungen an 2st. Sätzen mitteilen, die offenbar bislang noch nicht gemacht wurden und die auf eine simultane Konzeption des Satzes — im Gegensatz zu einer sukzessiven, stimmenweisen — deuten.

Zunächst sei die Ballade 10 betrachtet. Der Te. (vgl. S. 57f) hat manche Ähnlichkeit mit einem Motetten-Tenor (Ambitus, rhythmische Gestalt). Sind auch die Wiederholungen von Tonfolgen im Te. (T. 1ff, 29ff, 46ff) den c.f.-Wiederholungen in der Motette verwandt?

Man beobachtet nun, daß nicht nur der Te., sondern auch der Ca. wiederholt wird, und zwar beide Stimmen rhythmisch und melodisch leicht verändert (Ausnahme: Te. T. 38—40 = genaue Wiederholung von T. 29—31). Den betreffenden Abschnitten liegen jeweils gleiche Klangfolgen zugrunde (hier und in den folgenden Beispielen werden die Stimmen graphisch differenziert:

- = Te.,
- ◇ = Ct.,
- = Ca.,
- = Tri.):

Sie hängen eng mit dem klanglichen Bau des ganzen Stückes zusammen. So weist die 1. Verbindung (Bsp. 1), die von der Quint auf f über zwei Sexten zur Oktav auf c führt (vgl. auch S. 83), auch auf die Beziehung f—c von Anfangs- und Schlußklang. Die anschließende Klangverbindung (a5—g8)¹ (auch in umgekehrter Reihenfolge) ist für das Stück ebenfalls charakteristisch, besonders für den 2. Teil (ab T. 24) bis T. 52. Von der Oberstimme aus gesehen, stellt die Oktav auf g (T. 6) zugleich den charakteristischen Neueinsatz in höherer Lage nach der Zäsur des Verses dar (vgl. S. 48). Die beiden anderen Klangfolgen (Bspe. 2 und 3) zeigen ebenfalls diese klangliche Beziehung f—g—c des ganzen Satzes. Der dritten Gruppe (Bsp. 3) ist z. B. auch die Stelle T. 26—28 in ihrem Gang von g nach c sehr ähnlich:

Diese Technik der Wiederholung von Klangfolgen stammt offensichtlich nicht aus der Motette. In den Motetten Machauts läßt sich beobachten, daß über gleiche Folgen von Te.-Tönen vorwiegend verschiedene Klangfolgen gebaut werden. Das sieht man deutlich in denjenigen Motetten, in denen color- und talea-Beginn innerhalb desselben Großabschnittes der Motette mehrmals zusammenfallen. (Wenn der diminuierte Teil auch wieder mit dem Beginn des color einsetzt, so sind die Klangfolgen doch wegen der veränderten Satzstruktur nicht ganz vergleichbar.) In der Motette 18 z. B. entspricht ein color zwei taleae zu je 8 Longa-Perfektionen, so daß der Te. jeweils von der 17. Longa-Perfektion an melodisch wie rhythmisch wiederholt wird. In Anbetracht der beschränkten Möglichkeiten der Intervalle, die die Oberstimmen über einem länger dauernden Tenorton ergreifen können, sind die Zusammenklänge beispielsweise über den ersten 8 Tenortönen möglichst verschieden gestaltet (vgl. auch die Vertauschung der Oberstimmen):

¹ Wo keine Verwechslung mit der Angabe von Reim und Versmaß eintreten kann, soll diese Abkürzung das Intervall des Zusammenklangs über dem betreffenden Grundton bezeichnen.



(◦ hier = Motetus)

Dasselbe beobachtet man in den drei Motetten, deren Te. aus einem Rondeau bzw. Virelai besteht, also mehrmals gleiche Melodieabschnitte wiederholt (Nr. 11, 16, 20).² Melodische Entsprechungen in den Oberstimmen³ sowie der klangliche Bau des Stückes⁴ hängen mit der rhythmischen Konstruktion zusammen, nicht mit den Wiederholungen der Tonfolgen im Tenor.

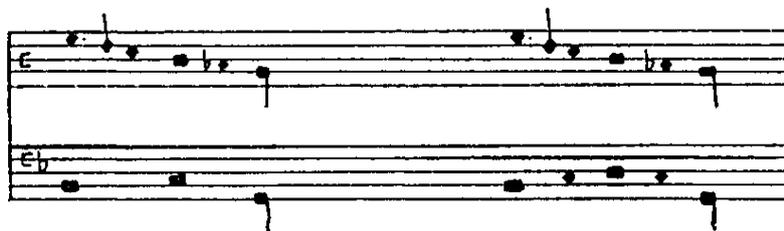
Wiederholungen von Zusammenklangfolgen, die gewissen Abschnitten des Satzes zugrundeliegen (wobei die rhythmische und melodische Führung der Stimmen meist variiert wird), lassen sich in vielen weiteren 2st. Balladen und Rondeaux beobachten. Anstatt auf solche Stellen lediglich zu verweisen, ziehe ich vor, drei charakteristische Beispiele näher zu erläutern, da auch die klangliche Komponente stark in die Vielschichtigkeit des Satzes verwoben ist.

a) Rondeau 12

Im 1. Teil bringt der Te. nach den ersten 6 Tönen (b—a—g—f—g—d) eine kolorierte Wiederholung dieser Tonfolge:



Der Verlauf der Oberstimme ist zu den jeweils ersten 3 Tönen b—a—g verschieden; gemeinsam ist nur die Kadenzierung in die Quint bzw. den Einklang auf g. Zu den Tenortönen f—g—d jedoch, die in der Wiederholung weniger koloriert werden als die ersten drei, hat der Ca. beide Male genau dieselbe von f' absteigende Phrase:



² Auch Pelinski, S. 59, stellt fest, daß in den Motetten dem Tenor „ein möglichst differenziertes klangliches Bild“ verliehen wird.

³ Vgl. Reichert, S. 210ff.

⁴ Vgl. etwa Motette 18: f an jedem talea-Ende; Motette 9: g an jedem talea-Beginn, a am talea-Schluß.

Betrachtete man diese Partien von der Oberstimme her, so stellte man fest: das f' ist ein typischer hoher Neueinsatz nach der ersten melodischen Phrase; zu ihm ergreift der Te., wie oft an diesen Stellen, die Unteroktav. Diese Oktav auf f tritt auch bei einem ähnlichen hohen Einsetzen des Ca. in T. 14 wieder auf.

Der 2st. Satz vereinigt beide Aspekte: die Oberstimme kommt zwar von der Einstimmigkeit her, bestimmt aber doch nicht den ganzen Satz; der Te. seinerseits hat gewisse konstruktive Merkmale — hier die Wiederholung einer Tonfolge —, die ihren Sinn jedoch erst im 2st. Satz erfüllen.

b) Ballade 2

In diesem Satz spielen notengetreue und kolorierte Wiederholungen zweistimmiger Partien eine wichtige Rolle.

In T. 2 setzt die Oktav auf f ein. Der Te. führt den Bogen f—b—a—g aus, die Oberstimme eine markante Floskel:

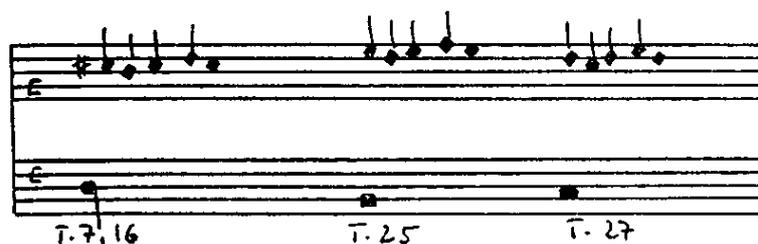


Diese Partie — eine Umschreibung des f-Klages — wird im weiteren Verlauf des Stückes wie ein Baustein eingesetzt, wenn wieder das f, der Zentralklang des Stückes, hervorgehoben werden soll (T. 8f, 11f, 29f). Beim Musizieren geht der Eindruck des Bausteinartigen, die Vorstellung von eingesetztem Glied weniger vom jeweils gleichen Te. aus als von der rhythmisch und melodisch gleich (abgesehen von T. 11, wo die ersten 3 Minimae fehlen) und in einer charakteristischen Wendung geführten Oberstimme.

Zunächst weniger auffallend ist demgegenüber eine zweite Folge von Zusammenklängen, die ebenfalls viermal auftritt: f10—g8—a6—c1 (bzw. g8) (T. 6f, 15f, 25f, 26f). Hier entsprechen sich nur die Strukturintervalle; genauere Übereinstimmungen fehlen. Der Ca. bringt wieder die Wendung



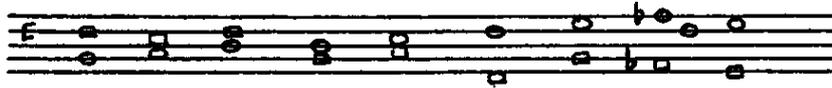
(sie stammt aus der zur ersten Klangfolge gehörigen Floskel), jedoch — im Gegensatz zu dort, wo sie stets auf der Oktav über dem Te. einsetzt — in verschiedenen Intervallen zum Te.:



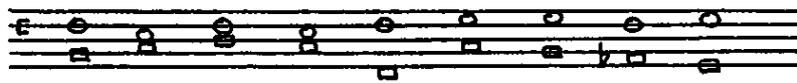
Trotz dieser Verschiebung der Floskel entsprechen sich die Einsätze der Klangfolgen (T. 6, 15, 25, 26) in der weiten Dezimlage. (In T. 6 und 15 = Beginn des 2. Verses und des 2. Teiles würde auch in der Einstimmigkeit ein hoher Neueinsatz erfolgen.)

c) Ausgedehnte Wiederholungen von Klangfolgen — man kann geradezu von Klangplänen sprechen — weist die Ballade 15 auf.

Die Strukturklänge der Musik des 1. Verses (T. 1—6) sind:



Dieselbe Klangfolge liegt der Musik des 7. Verses (ohne die 1. Silbe; T. 21—24) zugrunde:



Dabei ist dreierlei bemerkenswert:

1. Die Klangfolge wird in der Wiederholung erheblich verkürzt vorgetragen (7 statt 12 Breven).

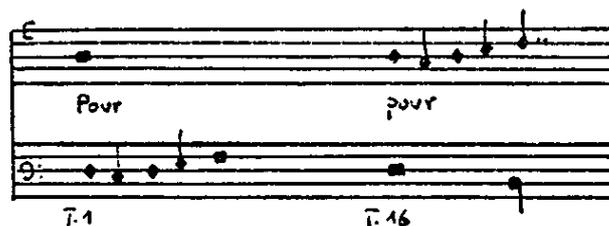
2. In der Wiederholung sind Te. und Ca. bei den ersten drei Klängen vertauscht. Die auffallende Formel



die sonst im ganzen Stück nicht erklingt⁵, wird das erste Mal im Te., das zweite Mal in der Oberstimme vorgetragen; sie hebt so die Wiederholung und zugleich die Variation (in der Klangfarbe, nimmt man eine Ausführung durch Singstimme + Instrument an) hervor:



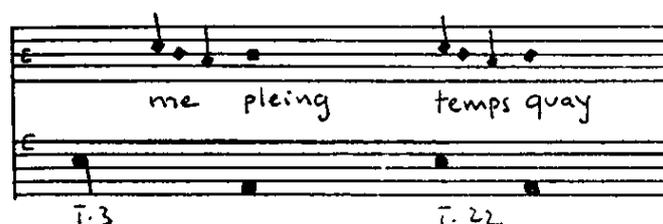
Eine solche in den Stimmen vertauschte Wiederholung beobachtet man z. B. auch in der Ballade 12, T. 16 gegenüber T. 1:



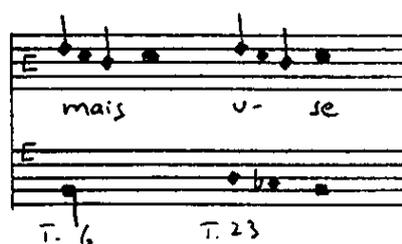
⁵ Es handelt sich freilich um eine gängige Machaut-Floskel.

Diese Erscheinung hat wohl den Stimmtausch bei der Wiederholung kurzer Phrasen in der älteren Musik (z. B. im Organum) zur Voraussetzung (vgl. S. 90, Anm. 20); neu ist aber, daß die Wiederholung im Stimmtausch zwei so weit voneinander entfernte Stellen in Beziehung zueinander setzt und somit eine umfassende formale Disposition im Zusammenhang mit der Gedichtform aufstellt. In der Ballade 15 wie in der Ballade 12 markiert der Beginn dieser vertauschten Wiederholung einen Versanfang. Es handelt sich in beiden Balladen zufällig um den Vers mit der gleichen formalen Funktion: den Vers, der dem Refrain vorausgeht und dessen Reim vorbereitet. Für die Wiederholung in der Ballade 12 ist außerdem wichtig, daß dieser 1. und 7. Vers mit dem gleichen Wort (*pour*) beginnen.

3. Übereinstimmend sind in beiden bezeichneten Abschnitten der Ballade 15 drei rhythmisch-melodische Formeln: die schon erwähnte Anfangsfloskel (T. 1 im Te., T. 21 im Ca.); sodann eine je zweimal auftretende, den Zielton umkreisende Wendung, die jeweils einmal (T. 3/4 und T. 22) auf *c'* zielt:

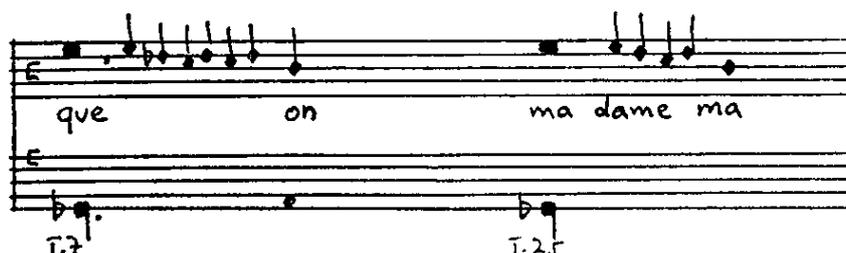


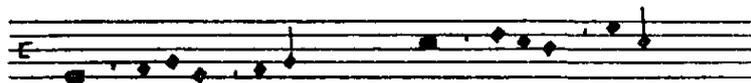
das andere Mal (T. 6 und T. 23/24) auf *d'*:



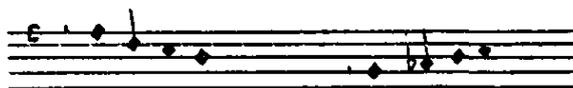
Das erste Mal wird die der Zäsur vorangehende 4. Silbe, das zweite Mal das Versende bezeichnet.

Fast gleich gestaltet ist nun ferner das auf diese ausgedehnten klanglichen Entsprechungen (T. 1—6, 21—24) Folgende: der Neueinsatz (zu Beginn des 2. Verses, T. 7, und zu Beginn des Refrains, T. 25) mit der Duodezim auf *b* und der Wendung des Ca. nach *c'*:





während der Te. im jeweils 2. Takt des 1. und 2. Teils denselben Rhythmus hat:



Dadurch werden, noch zusätzlich zu allen anderen Entsprechungen innerhalb des Stückes, die Anfänge des 1. und 2. Balladenteils zueinander in Beziehung gesetzt.

Drei- und Vierstimmigkeit

Contratenor

Angesichts der Bedeutung simultaner Konzeption für die 2st. Sätze stellt sich für den Ct. die Frage, inwieweit er eine Ergänzung zu einem 2st. Satz Te.-Ca. darstellt oder von vornherein in die Konzeption einbezogen ist.

Bekanntlich sind manche Sätze in wechselnder Stimmenzahl überliefert. Auf diese Tatsache berief sich E. Apfel zur Unterstützung seiner Theorie der stimmweisen Komposition, in diesem Falle also der nachträglichen Hinzufügung eines Ct. zum 2st. Gerüstsatz Te.-Ca. (vgl. auch S. 86ff).⁷ Sieht man jedoch — und diese Unterscheidung hat Apfel nicht vorgenommen — von der Überlieferung einiger Kompositionen Machauts in Repertoire-Hss. des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts ab, da die Authentizität der in diesen Quellen gebotenen Abweichungen auch hinsichtlich der Stimmenzahl fraglich ist, so ergibt sich folgendes Bild: zu fünf 2st. Sätzen (Balladen 3, 4, 20, 27; Rondeau 7) und zu einem 3st. Satz (Ballade 23) wird ein Ct., zu einem 3st. Satz (Ballade 31) ein Tri. hinzugefügt; diese hinzugefügten Stimmen sind ausnahmslos in E überliefert. Dieselbe Quelle läßt andererseits auch bei 2 Sätzen (Rondeaux 17, 21) den Ct. weg. Diese nicht mehr ganz zentrale Machaut-Hs. E zeigt sich überhaupt in ihren Lesarten in Text und Musik weniger zuverlässig als die anderen Machaut-Hs.; auch bietet sie eine von den übrigen Quellen teilweise abweichende Auswahl und Anordnung der Kompositionen.⁸ In der Hauptüberlieferung in den Hss. Vg, A, G, C treten jedenfalls keine „Zusatzstimmen“ auf.⁹

⁷ Apfel, Entstehung, S. 92f; Beiträge, I, S. 54ff, II, S. 10ff.

⁸ Vgl. Ludwig, Machaut, II, S. 11; Dömling, a.a.O.

⁹ Freilich fehlt bei wenigen Sätzen in A bzw. C ein Tri. (Schreiberversehen?).

Von diesen 6 zusätzlichen Contratenores der Quelle E scheint mir nur einer, der zur Ballade 27, unbezweifelbare Qualität zu besitzen. Die anderen weisen oft schlechtere Stimmführung auf, sind starrer und schematischer in ihrem Verlauf, haben eher den anderen Stimmen parallelen als ihnen entgegenwirkenden Rhythmus. Auch bringen sie eine Klanglichkeit in den Satz, die m. E. nicht für Machaut bezeichnend ist; vgl. etwa Ballade 4, T. 1—3, 11, 15/16; Ballade 20, T. 1—3, 18/19, 27. Der sanfte, weiche Klang erinnert eher an Dufay.

Die durch die Überlieferung als authentisch gesicherten Contratenores aber sind durch so viele Beziehungen in den ganzen Satz verknüpft, daß sie als Bestandteile einer 3st. Konzeption gelten müssen.¹⁰

Erstens ist der Ct. wichtig für die Zusammenklänge. In T. 1 der Ballade 32¹¹ und T. 23 der Ballade 28 deckt der Ct. eine auffallende Quart zwischen Te. und Ca. durch die Unterquint. Freilich zählt die Quart bei Machaut nicht immer als Dissonanz; maßgebend ist der Zusammenhang. Kurz erklingende Quartan sind im 2st. Satz auch am Beginn von Semibrevis- oder Brevisseinheit möglich (vgl. Ballade 13, T. 8; Rondeau 12, T. 1). Nicht jede Quart, die sich in einem 3st. Satz zwischen Te. und Ca. findet, ist daher als Kriterium für die satztechnische Notwendigkeit des Ct. brauchbar, zumal der Ct., wie auch Apfel¹² beobachtet, keineswegs alle Quartan stützt. Die von Apfel¹³ angegebenen weiteren Quartan zwischen Te. und Ca. in der Ballade 32 (T. 7, 9, 11, 35) oder die von K. von Fischer¹⁴ zitierte Stelle Ballade 38, T. 5 sind für die Frage des Ct. m. E. nicht ergiebig, da diese Stellen ohne weiteres im 2st. Satz stehen könnten.

Wesentlich wichtiger ist der Ct. für die klangliche Erscheinung des Gesamtsatzes. So ist der Ct. im Rondeau 8 (vgl. Kap. III) für den den klanglichen Bau des Satzes bestimmenden Wechsel von Terz-Quint-Klängen auf f und e unentbehrlich. In der Ballade 32 z. B. wechseln sich Te. und Ct. als Grund-

¹⁰ Martinez, S. 112f, unterscheidet 3st. konzipierte Sätze von solchen mit nachträglich hinzugefügtem Ct. (womit offenbar die Contratenores aus E und späteren Quellen — wie für das dort angegebene Beispiel Ballade 18 — gemeint sind). — Apfel, Entstehung, S. 92, ist der Überzeugung, alle untertextierten Ct. seien nachträgliche Hinzufügungen zu einem 2st. Gerüstsatz Te.-Ca. Aus seinen Darlegungen in den „Beiträgen“ geht jedoch keine klare Meinung hervor. Zunächst wird das Argument der uneinheitlichen Überlieferung wiederholt (I, S. 54f), dann jedoch am Beispiel der Ballade 32 (auf die auffallende Stelle Ballade 32, T. 1 hatte indessen K. von Fischer — vgl. Anm. 11 — aufmerksam gemacht) der Ct. in seiner Wichtigkeit für den Satz hervorgehoben (I, S. 56 und II, S. 10).

¹¹ Vgl. von Fischer, MQ 1961, S. 44.

¹² Beiträge, II, S. 11.

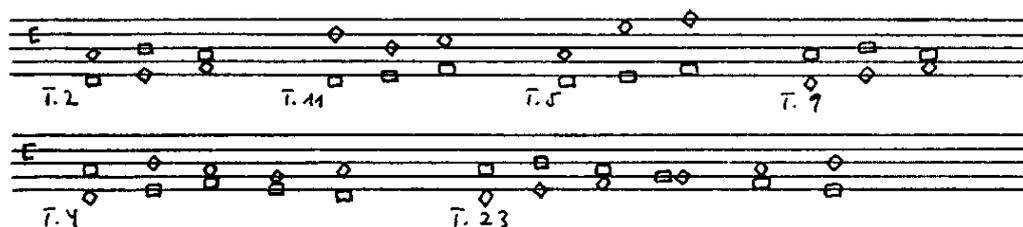
¹³ Ebenda, S. 10f.

¹⁴ MQ 1961, S. 44.

töne für die Zusammenklänge ab. Vgl. etwa die jeweils ersten 8 Takte beider Teile, die klanglich in einer gewissen Entsprechung angelegt sind:

1. Teil:	Takt	1	3	/	4	8
2. Teil:	Takt	25	28	/	29	32
	Klang	c	d	/	d	e

Die für den Klangeindruck wesentliche Vertauschung der Unterstimmen in der Ballade 33 hat Marie Louise Martinez gezeigt.¹⁵ Ähnliches gilt von der Ballade 35, in der wiederholt gleiche Klangfolgen auftreten, wobei Te. und Ct. mehrmals vertauscht werden:



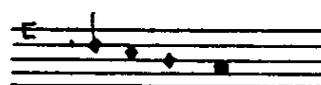
Zusammenfassend kann man sagen: die klangliche Anlage der 3- und 4st. Sätze bleibt unklar, wenn man den Ct. ausklammert; er kann daher auch kaum etwas Nachträgliches bei der Komposition darstellen.

Auch im Rhythmischen ist der Ct. in das Satzganze eingespannt; seine Rolle erschöpft sich nicht in einer bloßen rhythmischen Ausschmückung oder Schärfung. Vgl. S. 65 über die Kadenzen 3st. Sätze (den Gegenrhythmus führt immer wieder eine andere Stimme aus); vgl. auch Martinez, S. 111f.

Gerüstsatz Tenor-Cantus

Trotz der Unentbehrlichkeit des Ct. für den Satz, trotz seiner Integration in die Komposition gibt es eine Rangabstufung zwischen Te. und Ct.; somit läßt sich auch eine gewisse Bedeutung des 2st. „Gerüstsatzes“ (Apfel) Te.-Ca. erkennen. Dafür einige Beispiele.

Hinsichtlich des Satzfundamentes spielt der Te. die bedeutendere Rolle.¹⁶ Das zeigt etwa die Ballade 39 vgl. oben S. 21ff). Der Satz wird in verschiedenen Abständen durch Klänge auf d (Quint-Oktav) und e (Quint-Oktav oder Sext-Oktav) gegliedert. Dabei kann auch der Ct. den Grundton ergreifen (z. B. T. 18—19, 21, 44); zweimal (T. 20, 43) führt er auch die auf solche Klänge hinleitende (im Te. häufige: T. 4, 9, 13 etc.) kurze Phrase aus:



¹⁵ a. a. O., S. 109ff.

¹⁶ Vgl. dazu neuerdings Apfel, Beiträge, II, S. 11.

(oder in anderer Rhythmisierung). Es fällt jedoch auf, daß nicht nur zu Beginn und Schluß beider Teile der Komposition der Te. den Grundton abgibt, sondern auch an allen Versenden (T. 5, 33, 39) und vor wichtigen Verszäsuren wie 4. Silbe (T. 10, 35) oder 7. Silbe¹⁷ (T. 14). Lediglich an einer Verszäsur (T. 44) bildet der Ct. die tiefste Stimme; hier ist aber, wie ein Glied, in allen 3 Stimmen eine Partie aus dem 1. Teil (T. 20—21) eingesetzt.

In allen 3- und 4st. Liedsätzen ist der Gerüstsatz Te.-Ca. bis auf zwei Stellen (Ballade 28, T. 23 und Ballade 32, T. 1; vgl. oben) konsonanzmäßig völlig korrekt (was an sich nicht von vornherein zu erwarten wäre).

Der Gerüstsatz bildet auch im Hinblick auf die Stimmführung eine sinnvolle Einheit. Das zeigen diejenigen ouvert-Schlüsse, an denen erst der Ct. die klangliche Entsprechung herstellt. So ist z. B. in der Ballade 38 ouvert in beiden Teilen Quint-Oktav-Klang auf d. Beim ouvert des 1. Teils hat der Ca. a, der Ct. die Oktav d': das a des Ca. leitet zum tiefgelegenen f des Balladenanfangs zurück. Beim ouvert des 2. Teils hat der Ca. d', weil mit diesem Ton die Wiederholung des 2. Teils einsetzt, während der Ct. das a ergreift. Im 2st. Satz führt die Oberstimme; der 3st. Satz hingegen legt das Gewicht auf die Übereinstimmung der Klänge.

Der Grad der Eigenständigkeit des 2st. Gerüstsatzes Te.-Ca. bekundet sich auch darin, daß der Ct. — und erst recht das Tri. — an Wiederholungen oder Entsprechungen von rhythmischen oder melodischen Gliedern sehr oft nicht beteiligt ist. Häufig kommen den Ct. ausschließende Verflechtungen von Ca. und Te. vor; vgl. etwa folgende Stelle aus der Ballade 32:

The image shows a musical score for three voices: Tenor (Te.), Contralto (Ct.), and Soprano (Ca.). The lyrics are "-dis" and "mis mon cuer et". The score is written on three staves. The Tenor staff (Te.) has a treble clef and a key signature of one flat. The Contralto staff (Ct.) has a soprano clef and a key signature of one flat. The Soprano staff (Ca.) has a soprano clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves. The score shows the vocal lines with notes and rests, and brackets indicating the structure of the Gerüstsatz (Te.-Ca.).

Innerhalb des 3- bzw. 4st. Satzes läßt sich ein 2st. Kernsatz Te.-Ca. erkennen. Das zwingt jedoch nicht zu dem Schluß, daß dieser Gerüstsatz auch ein primäres Stadium beim Kompositionsvorgang darstellte; vielmehr repräsentiert er eine ältere Schicht. Der Te. ist an Geschichte reicher als der Ct. und hat somit auch einen höheren satztechnischen Rang.

Die Möglichkeiten des Ct. werden einerseits durch den sinnvollen, fast selbständigen Satz Tenor-Oberstimme beschränkt, andererseits durch die klang-

¹⁷ Halbierung der nach der Hauptzäsur restlichen 6 Silben des Zehnsilblers ist häufig.

liche Ordnung des Ganzen. Daher kann der Ct. auch nicht in dem Maße als Stimme eigenständig sein wie Ca. oder Te.; wo auch im Ct. das Melodische stärker hervortritt, nämlich in formelhaften Wendungen (z. B. bei Kadenzen), ergeben sich deshalb am häufigsten dissonante Reibungen.

Triplum und vierstimmiger Satz

Die Rolle des Tri. für die Satzkonzeption ist schwieriger abzuschätzen als die des Ct. Es entfällt das Kriterium der Deckung von Dissonanzen zwischen Te. und Ca.; sodann hat das Tri. überhaupt mehr den Charakter einer Zusatzstimme (beschränkter Ambitus, formelhafte Führung).

In den 3- wie auch 4st. Sätzen mit Tri. scheint das Tri. verschiedene Aufgaben innerhalb des Satzes zu haben.

Das in allen Machaut-Hss. überlieferte Tri. der 3st. (Te.-Ca.-Tri.) Ballade 18 erweckt den Anschein einer unbedeutenden, im höheren Register aufgestockten Zusatzstimme zum 2st. Satz; es bewegt sich ebenso um wenige Töne und in abwechslungslosen Rhythmen wie das nur in der Hs. E überlieferte (also wohl sekundäre) Tri. der Ballade 31. — Im Rondeau 1 hingegen werden die pendelnden Klänge von allen 3 Stimmen (Te.-Ca.-Tri.)¹⁸ zusammen ausgeführt; ohne Tri. würde dem Satz etwas Wesentliches fehlen. Auch die (eine Ausnahme darstellende) gleiche Schlüsselung der 3 Stimmen weist auf deren enge Zusammengehörigkeit in einem beschränkten Klangraum hin.

Unter den 4st. Sätzen hat das Rondeau 9 ein ruhiges Tri., während der Ct. den rhythmischen Gegenspieler darstellt. In der *Remède*-Ballade *En amer a douce vie* und im Rondeau 10 dagegen heben sich Ca. und Tri. zusammen gegen Te. und Ct. ab. In der Ballade hat das Tri. die gleiche lebhafteste Rhythmik wie der Ca. (Minimaketten, ♫ -Rhythmen, Minimapausen); Te. und Ct. dagegen haben Breven, Semibreven und gelegentlich den mehr fließenden, oft in beiden Stimmen parallel geführten Rhythmus



Der Ct. ist hier weniger bewegt als in 3st. Sätzen und bildet nicht eine rhythmische Gegenstimme. Die gleiche Kombination erscheint im Rondeau 10:

¹⁸ Die Angabe Fr. Ludwigs, dieses Rondeau sei in der Hs. A nur 2st. überliefert (Machaut, I, S. 52), scheint dem Sachverhalt nicht ganz gerecht zu werden. Auf fol. 475' nämlich folgen auf den Ct. des Rondeau *Dix et sept* (Nr. 17) unten auf der Seite noch zwei leere Notensysteme; fol. 476 beginnt oben mit Ca. und Te. des Rondeau *Doulz viaire* (Nr. 1). Da in dieser Hs. in der Gruppe der Balladen, Rondeaux und Virelais nirgends sonst leere Systeme auf der vorhergehenden verso-Seite stehen, ist eher anzunehmen, daß der für die leeren Zeilen vorgesehene Eintrag des Tri. vergessen wurde.

während sich Ca. und Tri. jeweils über bestimmte Partien hinweg in der Mensur abwechseln (*tempus imperfectum*, *prolatio maior* gegen *tempus perfectum*, *prolatio minor*) und sich so ineinander verhaken¹⁹, führen Te. und Ct. ruhige Kadenzierungen im durchlaufenden *tempus perfectum* aus. Bei diesen Sätzen darf man wohl, zumindest im Rhythmischen, an eine 4st. Konzeption denken.

Die Vierstimmigkeit bringt stärkere dissonante Reibungen mit sich, besonders in formelhaften Kadenzwendungen; vgl. z. B. T. 8 im Rondeau 9.

In der 4st. Fassung der Ballade 18 jedoch entstehen dissonante Zusammenklänge, die man nicht mehr als bloße Reibungen zwischen formelhaft geführten Stimmen betrachten kann (z. B. T. 6, 9).

Die Komposition ist in den Machaut-Hss. 3st. Te.-Ca.-Tri. überliefert, in späteren Quellen teils 3st. Te.-Ct.-Ca., teils 4st. Bereits E. Apfel stellte fest, daß „die besonders zwischen Tri. und Ct. entstehenden Dissonanzen und parallelen perfekten Konsonanzen“ eine 4st. Aufführung ausschließen.²⁰ Als zweifach mögliche Kombination: Te.-Ct.-Ca. oder Te.-Ca.-Tri. statt als tatsächlicher 4st. Satz aufgefaßt, sind die angegebenen Stellen sinnvoll.

Dasselbe gilt von der Ballade 23, die ähnlich wie die Ballade 18 überliefert ist (in den Hss. Vg, A, G, C 3st. mit Tri., in E — der spätesten Machaut-Hs., vgl. oben S. 74 — und in den sekundären Quellen 4st.). Zusammenklänge wie Te. e — Ct. h — Ca. e' — Tri. c' (T. 12) sind bei dieser Dauer (*Longa*) der Dissonanz nicht möglich; sie zeigen, daß sich auch hier Tri. und Ct. gegenseitig ausschließen.²¹

Beide Balladen (18 und 23) sind in jeder der beiden 3st. Fassungen sinnvoll; Ct. und Tri. entsprechen sich in rhythmischer Faktur und Funktion.

Der 4st. Satz der Ballade 31 dagegen, der — gerade umgekehrt wie die Ballade 23 — in Vg., A, G 3st. mit Ct. überliefert ist, wozu dann in E ein Tri. hinzukommt, ist konsonanzmäßig korrekt; eine 3st. Fassung Te.-Ca.-Tri. würde sonderbar leer klingen und im Gesamtrhythmus unbefriedigend und unvollständig wirken, da das Tri. auf einen geringen Ambitus und auf stereotype Rhythmen beschränkt ist, die nicht die gegenwirkende Kraft eines Ct. haben.

Die Übersicht über diejenigen 4st. Sätze, die teilweise auch 3st. überliefert sind, zeigt, daß der Ct. im 4st. Satz eine größere Schwerkraft, eine höhere

¹⁹ Zur unkorrekten Übertragung Ludwigs (und Schrades) vgl. Hoppin, S. 20ff.

²⁰ Apfel, Entstehung, S. 92.

²¹ Reaney, *Melody*, S. 48, deutet das an, ohne aber auf diese ganz klaren Stellen hinzuweisen. — Auch die variierte Ct.-Fassung in Ch (4. Zeile bei Ludwig) eignet sich nicht für einen 4st. Satz, wenngleich die Dissonanzen an einigen Stellen (vgl. T. 14, 18) gegenüber der Ct.-Fassung in E und PR (5. Zeile bei Ludwig) weniger scharf sind.

satztechnische Bedeutung hat als das Tri. Diese 4st. Stücke lassen sich einteilen in

a) Sätze, von denen eine Hs. eine 3st. Fassung Ca.-Te.-Ct. überliefert: Balladen 21, 22, Rondeau 9.²² — Das Tri. ist entbehrlich, nicht aber der Ct.

b) 3st. Sätze Te.-Ca.-Tri., denen teilweise ein Ct. nachgefügt ist: Ballade 18 (Ct. außerhalb der Haupt.-Hss. überliefert), Ballade 23 (Ct. in einer späten Haupt-Hs. überliefert). — Die Sätze sind nur in zweifach 3st. Kombination ausführbar; Ct. und Tri. schließen sich gegenseitig aus. Die Aufzeichnung läßt hier also über die musikalische Realisierung im unklaren.

c) 3st. Sätze Ca.-Te.-Ct., denen ein Tri. nachgefügt ist: Ballade 31 (Tri. in einer späten Haupt-Hs. überliefert). — Das Tri. kann den Ct. nicht ersetzen, es erweitert den Satz zur Vierstimmigkeit.

Exkurs: Fragen der Tonalität

Es gibt verschiedene Definitionen von „Tonalität“.²³ Sie gegeneinander abzuwägen, aus ihnen eine Auswahl zu treffen oder ihnen eine neue hinzuzufügen, ist hier nicht die Aufgabe. Es genügt in diesem Zusammenhang, unter Tonalität zunächst in einem allgemeinen — freilich auch vagen — Sinne die Beziehungen der Zusammenklänge innerhalb eines Stückes²⁴ zu verstehen.

Fragen der Tonalität bei Machaut sind bisher nur angeschnitten worden.²⁵ Nach dem gegenwärtigen Stand der Kenntnis der Musik Machauts — wie überhaupt der Musik des 14. Jahrhunderts — ist ihre umfassende Behandlung kaum möglich; daher beschränke ich mich auf die Mitteilung einiger Beobachtungen.

Zunächst einiges zu den Schlußklängen.

Für die Schlußklänge nicht auf einem c.f. (durch den auch ungebräuchliche Tenorsritte zur Verwendung kommen können) basierender Sätze kommt nur eine bestimmte Auswahl von Grundtönen in Frage. Die übliche absteigende Tenorklausel verlangt einen Ganzton über der Finalis. Somit scheiden

²² Das Rondeau 9 ist in seiner zweiten Aufzeichnung in A sicher nur durch ein Schreiberversehen 2st. (vgl. die Angabe Ludwigs in der Ausgabe) überliefert. Fol. 477' sind Ca. und Te. notiert, fol. 478 wurde für die erste Notenzeile bereits das Wort „Contratenor“ (samt Initiale) geschrieben, dann jedoch nicht diese Ct.-Stimme eingetragen, sondern das Tri. des darauffolgenden Rondeau 10.

²³ Vgl. etwa C. Dahlhaus, Art. Tonalität in MGG 13, Sp. 516ff.

²⁴ Im Anschluß an die Definition W. Marggrafs (Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay, AfMw 1966, S. 13): „Inbegriff der Beziehungen, die zwischen den einzelnen Elementen eines Tonsystems bestehen“.

²⁵ Vgl. G. Reichert, Tonart und Tonalität in der älteren Musik, in: Musikalische Zeitfragen X, Kassel-Basel, 1962; Reaney, Modes; Marggraf (s. Anm. 24).

e und h als Finales aus, da fis und cis nur aufwärts, nicht abwärts weitergeführt werden. (In einem Satz mit Zentralklang h wäre außerdem die Hauptkonsonanz der Quint stets nur per accidens erreichbar.) Auch a ist als Träger des Schlußklangs ungebräuchlich, da der Sekundschritt h—a normalerweise als b—a ausgeführt wird. Als mögliche Schlußklänge bleiben somit die auf b, c, d, f, g. Das gilt bis ins frühe 15. Jahrhundert, wie die Ausgaben von Ursula Günther²⁶, W. Apel²⁷ und G. Reaney²⁸ zeigen. Erst unter den französischen Chansons Dufays gibt es je zwei Sätze, die auf e und a schließen.²⁹

Bei den Liedsätzen Machauts ist auffallend, daß nur 2st. f-Sätze (diese Abreviatur sei mir hier für: „auf f schließende Sätze“ gestattet) und keine 4st. g-Sätze vorkommen. Das erklärt sich aus den bei Machaut gebräuchlichen Stimmlagen und Schlüsselkombinationen 3- und 4st. Sätze.

Die Stimmen nehmen im Satz — ersichtlich vor allem aus den Schlußklängen — folgende Lagen ein:

Stimme	Te.	Ct.	Ca.	Tri.
Intervall	1	5	8	12

Dies gilt gleicherweise für 3st. Sätze (Ca.-Te.-Ct. oder Te.-Ca.-Tri.³⁰) wie für 4st.: in allen 3- und 4st. Sätzen schließen Te. und Ca. im Oktavintervall. 2st. Sätze hingegen schließen auch in Einklang oder Quint; 2st. f-Sätze ausschließlich in Einklang oder Quint (nicht in der Oktav). Diese Besonderheit der 2st. f-Sätze (für die ich allerdings keine Begründung anzugeben vermag) verhindert Drei- und Vierstimmigkeit bei f-Sätzen (da 3- und 4st. Sätze mit Oktav zwischen Ca. und Te. schließen müssen).

Auch sind die von Machaut verwendeten Schlüsselkombinationen für 3st. f-Sätze ungünstig. 3st. Ct.-Sätze weisen mehrere Schlüsselkombinationen auf; die häufigsten sind:

Ca.	Te.	Ct.
c ²	c ⁴	c ⁴
c ³	c ⁴	c ⁴
c ³	c ⁵	c ⁵

Die für einen 3st. f-Satz günstigste Kombination (geht man von den Stimmumfängen aus) c²—c³—c⁴ kommt nicht vor.

²⁶ Zehn datierbare Kompositionen der ars nova, Hamburg 1959.

²⁷ French Secular Music of the Late Fourteenth Century, Cambridge (Mass.) 1950.

²⁸ Early Fifteenth Century Music, = CMM 11, 2 Bände, Rom 1955 und 1959.

²⁹ Guillaume Dufay, Opera Omnia, = CMM 1, Bd. VI: Nr. 24, Nr. 75 (e); Nr. 14, Nr. 44 (a).

³⁰ Ausnahme: Rondeau 1.

3st. g-Sätze stellen ein ähnliches Problem. Von den beiden bei Machaut vorkommenden 3st. g-Sätzen ist der eine (Ballade 40) sehr hoch, der andere (Rondeau 18) sehr tief; und ich glaube, daß Machaut beide Lösungen nicht ganz befriedigten (vgl. etwa, wie in Ballade 40 der Ct. oft höher ist als der Ca.).

Von denkbaren Schlußklängen 4st. g-Sätze liegt $g—d'—g'—d''$ zu hoch (der für den Ton d'' benötigte c_1 -Schlüssel kommt als Generalschlüssel nicht vor); $G—g—d'—g'$ entspricht nicht den normalen Stimmabständen (vgl. oben); $G—d—g—d'$ dürfte aus modalen Gründen ausgeschlossen sein (ein Tri. zum Rondeau 18 etwa müßte ebenfalls eine b -Vorzeichnung tragen, was aber nicht gebräuchlich ist).

Mit der Verteilung der Stimmen im Klangraum sowie mit der geringeren Anzahl möglicher Zusammenklänge in Drei- und Vierstimmigkeit hängt zusammen, daß der Te. dort stärker in seinen unteren Bereich gedrängt wird (andererseits liegt auch der Ca. in 3- und 4st. Sätzen im Durchschnitt etwas höher als in 2st.) und häufiger den Finalton ergreift. Ob die dadurch erreichte stärkere tonale Geschlossenheit lediglich aus diesen satztechnischen Gegebenheiten resultiert (also nur für unseren heutigen Höreindruck besteht) oder als solche beabsichtigt war, muß offengelassen werden. Die schwerer zugänglichen 2st. Sätze geben, da sie solchen Mißdeutungen entgegentreten, wohl eher eine Vorstellung von den tonalen Problemen.³¹

Der Zusammenhang des Schlußklangs mit den klanglichen Vorgängen im Satzinnern ist wenig ausgeprägt und läßt keine Schlüsse zu.³² Unter den b -Stücken beispielsweise kommt der b -Klang im Satzinnern häufig vor in den Balladen 16, 36 und *Remède* Nr. 5, seltener in den Balladen 3, 11, 19, 25; lediglich als Schlußklang tritt er auf in Ballade 8 und Rondeau 1. Die auf d schließende Ballade 4 oder die auf c schließende Ballade 15 andererseits könnten sich in ihrem Schluß ebenso gut und überzeugend nach b wenden.

Ich glaube, man nähert sich der Eigenart des klanglichen Baus dieser Musik eher, wenn man weniger vom Leitbild einer „Tonart“ — für die die Finalis von Bedeutung sein müßte — ausgeht³³ als von der Vorstellung eines Klangbereiches, eines Umkreises zusammenpassender Klänge. Es gibt da freilich mannigfache Kombinationsmöglichkeiten, wie z. B. ein Blick auf die c -Stücke zeigt.

³¹ Wenn die 2st. Sätze, wie bei Marggraf (a. Anm. 24 a. O.), nicht berücksichtigt werden, ergibt sich kein zutreffendes Gesamtbild.

³² Die Vorrangstellung des Finalklanges im Satzinneren, die Reichert (a. Anm. 25 a. O., S. 101) besonders bei den c -Stücken beobachtet, gilt nur für 3- und 4st. Sätze; vgl. dazu aber oben (S. 82 Mitte).

³³ G. Reaneys Ansatz von den Kirchentönen her (Reaney, Modes) scheint mir nicht weiterzuführen.

bestimmende Klänge	Beispiele
c—e—g	Ball. 26
c—f	Ball. 7, 38, Rond. 12
c—f—g	Ball. 10 (g mit großer Terz), Rond. 3 (g mit kleiner Terz)
c—d—f—g (mit kl. Terz)	Ball. 6
c (mit gr. und kl. Terz) —d—f—b—es	Ball. 15

C mit meist kleiner Terz haben Ball. 18 (ohne Vorzeichnungen) und 31 (im Ca. b vorgezeichnet).

Diese Klangbeziehungen sind tonal meist mehrdeutig. Ein solches „freies Schweben“ ohne tonales Zentrum ist m. E. für das 14. Jahrhundert überhaupt charakteristisch; die Zentrierung auf einen Mittelpunktsklang spielt erst später die Hauptrolle.

Was läßt sich zur Frage des klanglich-tonalen Zusammenhangs des einzelnen Satzes sagen?

Zunächst ist das Verhältnis von Anfangs- und Schlußklang aufschlußreich. Bei 26 Sätzen (davon 16 2st.) steht der Anfangsklang in Quint- bzw. Quartbeziehung zum Schlußklang, bei 23 Sätzen (davon 9 2st.) sind Anfangs- und Schlußklang gleich. In der ersten Kategorie tritt am häufigsten der Fall ein, daß der Schlußklang eine Quart unter dem Anfangsklang liegt (c'—g: 2 Sätze; g—d: 5 Sätze; f—c: 13 Sätze³⁴). Charakteristische klangliche Eigenarten solcher Sätze im Vergleich zu anderen vermag ich allerdings nicht festzustellen. Die f—c-Stücke z. B. unterscheiden sich im ganzen nicht von den c—c-Stücken; in beiden Gruppen findet man verschiedene klangliche Gestaltungsmöglichkeiten.

Bestimmte Beziehungen zweier Klänge (z. B. das Quartverhältnis) betreffen nicht nur Anfangs- und Schlußklang des ganzen Satzes, sondern auch kleinerer Abschnitte, z. B. wenn diese beiden Klänge einen zu durchschreitenden Raum abstecken. Sehr deutlich zeigen das die Satzanfänge 2st. Stücke. Die Stimmen schreiten meist in paralleler Führung (Terzen, Quinten, Sexten) eine Terz, Quart oder Quint abwärts (niemals aufwärts). Vgl. unter den Balladen die Satzanfänge von Nr. 1 (T. 1—3), 3 (T. 1—5), 4 (T. 1—2), 5 (T. 1—3), 8 (T. 1—3), 10 (T. 1—4), 20 (T. 1—3), 24 (T. 1—3). Auch manche 3st. Stücke lassen diese Eigenart, die fast wie eine *ars inveniendi* für den Satzbeginn anmutet, erkennen: z. B. Ballade 18 (T. 1—4), 23 (T. 1—6), 31 (T. 1—4), 36 (T. 1—3), 38 (T. 1—3), 39 (T. 1—5).

³⁴ Die anderen 5 Möglichkeiten: d—a, b—f, a—e, e—h, es—b scheiden aus: b und es werden nicht als Anfangsklänge gebraucht, e, h, a nicht als Schlußklänge.

VII.
ZUR GESCHICHTLICHEN HERKUNFT
DES SATZES

Die Eigenart des Machaut-Satzes

Die mehrstimmigen Liedsätze Machauts stellen in der Musikgeschichte etwas Neues dar. Zum ersten Male werden bei Machaut die höfischen Dichtungsformen der Zeit in kunstvolle mehrstimmige Musik gesetzt. Von den wenigen älteren mehrstimmigen Rondeaux — die sich im Satz jedoch wesentlich unterscheiden — abgesehen, sind keinerlei Vorstufen in der Überlieferung greifbar.

Der Satz ist kompliziert und nicht leicht zugänglich; er läßt die schlichten, naiven Sätze Adam de la Halles weit hinter sich. Ca. und Te. haben bei Machaut ihre ausgeprägte Individualität; Gedicht- und Versbau spielen eine detaillierte Rolle für die Komposition. Die Kompositionsweise zeigt einen hohen Grad von reflektierender Bewußtheit. Machaut kann die einzelnen Faktoren, die die Struktur des Satzes bestimmen, voneinander trennen; er verwendet sie einzeln, isoliert sie, verknüpft sie in mannigfachen Kombinationen, spielt sie gegeneinander aus.¹ Dieses Verfahren zeigt sich etwa in der vielfältigen kompositorischen Verarbeitung der formalen Merkmale des Verses oder in der immer wieder neuen und andersartigen Rolle der musikalischen Floskel. Auch klanglicher und rhythmischer Bau stellen selbständige Elemente dar und können auf verschiedene Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die einzelnen Formelemente werden in immer wieder anderen Kombinationen verknüpft; jeder Satz bildet dadurch eine neue Einheit für sich, die eine eigene Beschreibung erfordert. Ein hoher Grad von Freiheit wohnt dem Satz inne; er dürfte auch ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur gleichzeitigen Motette bilden.

Diese neuartige Einstellung zum Komponieren scheint auch aus den wenigen Selbstzeugnissen Machauts in den Briefen des *Voir Dit* hervorzugehen. Machaut ist sich der Neuheit seiner Musik und ihrer Qualität bewußt: „J'ay fait un chant . . . et longtemps ha que je ne fis si bonne chose a mon gré“²; „j'ay fait le chant . . . et vraiment, il me semble moult estranges et moult nouviaus“.³ Wie wichtig Machaut die Kontrolle durch das Gehör ist, geht aus

¹ Vgl. Martinez, S. 114.

² Zitiert nach Ludwig, Machaut, II, S. 54.

³ Ebenda.

der bekannten Stelle hervor: „j'ay fait le rondel . . . mais par m'ame je ne l'oy onques et n'ay mie acoustumé de bailler chose que je face, tant que je l'aye oy“.⁴ Von der Ballade 4 sagt er: „les [chans] ay pluseurs fois ois“.⁵ „Il n'est si juste ne si vraie chose comme experience“⁶, schreibt er einmal.⁷ Großen Wert legt Machaut auf die Beachtung der einmal schriftlich fixierten Gestalt seiner Kompositionen.⁸ „Si vous suppli que vous daigniez . . . savoir la chose ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster“⁹, schreibt Machaut an Peronne.

Zur Diskussion der Genese des Machaut-Satzes

Da keine unmittelbaren Vorstufen für diese komplizierte und bereits hoch ausgebildete Satztechnik greifbar sind, ist es schwierig, etwas über die Herkunft des Satzes auszusagen. Es lassen sich nur wenige Verbindungslinien ziehen.

Auf die Motette weisen: die Gestalt des Tenors; die Bedeutung des 2st. Gerüstsatzes Te.-Ca.; die Stimmbezeichnung Triplum; die Differenzierung der Stimmen, die auch in der Aufzeichnung der Liedsätze in Stimmen zum Ausdruck kommt (die älteren mehrstimmigen Rondeaux hingegen sind in Partitur notiert). Das Tri. in den Balladen und Rondeaux ist aber nie textiert. Auch ist der 3st. Satz Te.-Ca.-Tri. nicht dem Motettensatz Te.-Mot.-Tri. gleichzusetzen. In der 3st. Motette ist der Abstand der Stimmen enger (normalerweise

$$\begin{array}{c} 1 - 5 - 8 \\ \text{Te.} - \text{Mot.} - \text{Tri.} \end{array} \quad) \text{ als im Liedsatz } \left(\begin{array}{c} 1 - 8 - 12 \\ \text{Te.} - \text{Ca.} - \text{Tri.} \end{array} \right).$$

Das Tri. im Liedsatz stellt eine zusätzliche, aufgestockte, selten für den Satz bedeutungsvolle Stimme dar (also: Te. — Oberstimme — darüber liegende Zusatzstimme), während das Tri. in der Motette eng mit dem Mot. verflochten ist (also: Tenor — 2 Oberstimmen). Mit der Motette, der Haupttradition der mehrstimmigen französischen Musik, haben die Liedsätze auch das Bauen mit kurzen rhythmischen Figuren gemeinsam, wie überhaupt die hervortretende Be-

⁴ Ebenda, S. 56.

⁵ Ebenda, S. 57.

⁶ Ebenda, S. 55.

⁷ Diese Stelle bezieht sich freilich nur unter Einschränkung auf Musik, denn Machaut fährt fort: „et vous poes assez savoir et veoir par experience que toutes mes choses ont été faites de vostre sentement“ und begibt sich somit wieder in die höfisch-konventionelle Sphäre.

⁸ Die Überlieferung in den Machaut-Hss. Vg, A, G, C ist — im Gegensatz zu der in E und in den sämtlich von E abhängigen Repertoire-Hss. — von ausgezeichneter Qualität; vereinzelt auftretende Fehler (Bindefehler zwischen den Haupt-Hss. sind selten) haben meist lediglich Flüchtighkeitscharakter. — Vgl. Dömling, a.a.O.

⁹ Ludwig, Machaut, II, S. 55.

deutung des Rhythmus und seine Verwendung als selbständiges Element. Die Ballade 1 beispielshalber, die in allen Handschriften an erster Stelle der Balladen steht, ist isorhythmisch angelegt. Auch sonst finden sich hier und da isorhythmische oder isorhythmie-ähnliche Partien in Liedsätzen.

Aus der Tradition der französischen Einstimmigkeit andererseits stammt die Anlage der Komposition in Übereinstimmung mit der Gedichtform, die Berücksichtigung der formalen Merkmale des Verses, die Gestalt der Oberstimme im einzelnen.

In der Neuschöpfung des Machaut-Satzes sind ganz verschiedene Elemente miteinander verschmolzen und kombiniert. Diese ihrer Herkunft nach heterogenen Elemente, die im Satz mitunter nur in Spuren noch erkennbar sind, konnten verschiedene Ansichten über die Entstehung des Satzes hervorrufen.

Fr. Ludwig geht, was dieses Problem betrifft, von einer (ein Unikum darstellenden) als „Tenor“ bezeichneten Begleitstimme zu einer einstimmigen Ballade in einer Trouvère-Handschrift des 13. Jahrhunderts aus. Hier sei, so schreibt er, „zum ersten Mal das Prinzip durchgeführt, umgekehrt zu dem Aufbau einer Komposition über einem gegebenen *cantus prius factus* die mehrstimmige Komposition aus einer frei erfundenen Oberstimme und einer einfach begleitenden Unterstimme . . . zu bilden.“^{9a} Damit sieht Ludwig eine Verbindungslinie zu den mehrstimmigen Liedsätzen Machauts gegeben. Eine solche Entwicklung nimmt auch G. Reaney an (wobei er noch vor jene von Ludwig gefundene begleitete Ballade die zweistimmigen Motetten stellt): „Der Begleitcharakter des Tenors entwickelte sich nur allmählich, während die Oberstimme wachsende Bedeutung gewann“.¹⁰ Reaney ist sich freilich der Neuartigkeit der Kompositionen Machauts bewußt; verlorengegangene Werke Philippe de Vitrys etwa (auf die sich eine Stelle in einem Poetik-Traktat¹¹ zu beziehen scheint) könnten das fehlende Verbindungsglied darstellen.

Nach Fr. Ludwig tritt zu diesem 2st. Satz aus Melodie- und Begleitstimme eine dritte Stimme (Ct. oder Tri.) als Erweiterung zur „von den Franzosen bei der Motette so beliebten Dreistimmigkeit“.¹² Diesen (von Ludwig nicht weiter ausgebauten) Vergleich mit der Motette greift E. Apfel auf. „Die meisten 3st. Motetten in Montpellier sind erweiterte 2st. Sätze“, schreibt er; „für die Balladen, Rondeaux und Chansons¹³ des 14. Jahrhunderts, besonders bei Machaut, hat dasselbe schon Fr. Ludwig festgestellt.“¹⁴ Apfel folgert daraus aber: „Die geschilderten Zusammenhänge zwischen Motette und Chan-

^{9a} Mehrstimmige Musik, S. 35.

¹⁰ Art. Chanson I in MGG 2, Sp. 1037ff.

¹¹ Die Stelle lautet: „Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motés et des balades et des lais et des simples rondeaux“.

¹² Mehrstimmige Musik, S. 36.

¹³ Gemeint sind offenbar *chansons baladées* = Virelais.

¹⁴ Entstehung, S. 92.

son (Ballade und Rondeau) lassen darauf schließen, daß letztere aus der (weltlichen) Motette entstanden ist. Der Unterschied zwischen den beiden Gattungen stört nur, wenn man die Chanson unter dem Aspekt der ‚begleiteten Monodie‘ betrachtet, während die Motette auf c.f. im Tenor beruht. Die Chanson dürfte jedoch noch im 15. Jahrhundert vom Tenor aus komponiert worden sein, wie die Motette, nur daß der Tenor in der Chanson erst für den geplanten Satz geschaffen (cantus prius factus) . . . wurde. Daß in der Chanson die Oberstimme im Sinne einer Melodie besonders ausgearbeitet wurde, hat damit wenig zu tun.“¹⁵ Zu dieser These, die er nicht näher erläutert, wurde Apfel auch durch die in der Stimmenzahl schwankende Überlieferung einiger Sätze Machauts geführt (vgl. S. 74). — Für Ursula Günther andererseits stehen die „von der Oberstimme her konzipierten Liedkompositionen“ in ausgeprägtem Gegensatz zur Motette, deren Herstellung vom Tenor ausgeht.¹⁶

Conductus und ältere Rondeaux

Wenn man die Bedeutung der klanglichen Konzeption für den Machautschen Satz ins Auge faßt, lassen sich einige Verbindungslinien zu den älteren mehrstimmigen Rondeaux und zum Conductus ziehen.

Ein Conductus sei im Hinblick darauf etwas näher betrachtet.

Der Text des 2st. Conductus *Flos de spina procreatur*¹⁷ besteht aus 5 Strophen a₈ a₈ b₇ (wobei sich nur in Strophe 4 und 5 die Reime a und b jeweils entsprechen). Längere Melismen in der Musik stehen auf der Penultima der Schlußverse von Strophe 1, 2, 3, 5, auch auf der Penultima des 1. Verses von Strophe 1 und 4. Alle Vers- und Strophenschlüsse finden auf perfekten Konsonanzen statt, die oft durch einen deutlichen Kadenzvorgang erreicht werden (absteigende Tonfolge in der oberen Stimme); vgl. den Schluß von Strophe 1. Die Schlußklänge der Verse sind:

Strophe	Verse			
	1	2	3	
1	g ₁	d ₅	g ₁	
2	g ₅	f ₅	g ₁	
3	g ₁	—	g ₁	
4	d ₅	d ₅	d ₅	} 18
5	d ₈	c ₅	d ₁	

¹⁵ Ebenda, S. 93.

¹⁶ Stilwandel, S. 151.

¹⁷ Überliefert in W₁, F, Ma, Hu, St. Gallen 383; Ausgabe: H. Anglès, *El codex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, Bd. III, S. 313ff.

¹⁸ Fassung Hu. In W₁, F, Ma steht die Musik von Strophe 4 und 5 eine Quart höher als in Hu.

Dabei kann der tiefere Ton auch von der oberen Stimme ergriffen werden (z. B. Strophe 1 / Vers 2; 2/1; 4/1).

Im großen wird, unter Einbeziehung der beiden Untersekunden f und c, eine g—d-Relation aufgestellt. Durch dieses Verhältnis sind nicht nur die gezeigten Schlußklänge bestimmt, sondern auch der klangliche Verlauf im Inneren. Vgl. etwa die Musik zum 1. Vers:



Umschreibung des g-Klanges (*flos de spina*); vom wiedererreichten g aus wird der Unterquartbereich (d) angesteuert und ausgefüllt (*procrea-*); Neueinsatz auf der Untersekund f (Oktavklang etwa in der Mitte des Melismas) führt wieder zur Umschreibung des g-Bereiches (*-atur*). Dreimal kommt in diesem Abschnitt die Klangfolge a_5 — g_5 — f_5 (die also das g in der Mitte hat) vor; beim zweiten Mal sind die Stimmen vertauscht:



Diese Klangfolge begegnet im Stück noch öfters (T. 20, 30, 52, 55, 58 der Ausgabe). Auch Wiederholungen anderer Klangfolgen, kürzerer oder längerer, treten auf. So setzt z. B. in T. 90, 92, 95, 97 der Ausgabe viermal die gleiche Klangbewegung ein und führt zu verschiedenen Schlüssen.

Bei der Wiederholung von Zusammenklängen werden die beiden Stimmen auch vertauscht, z. B. (T. 53ff der Ausgabe):



In T. 152 der Ausgabe ist der d_5 -Klang, der dem auffälligen, die Wiederholung deutlich markierenden hohen Einsatz der oberen Stimme mit f' vorangeht, gegenüber T. 149 in den Stimmen vertauscht¹⁹:

¹⁹ Fassung Hu.



Die ausdrückliche Wiederholung von Klangfolgen unter Vertauschung der Stimmen²⁰ legt eine simultane Konzeption des Conductus-Satzes nahe.²¹

Gemeinsamkeiten mit dem Conductus²² zeigen in Notierung und Satz die wenigen überlieferten mehrstimmigen Rondeaux vor Machaut.²³ Sie sind ebenfalls in Partitur notiert mit Text unter der untersten Stimme.²⁴ Eine Rondeau-melodie liegt — bei L'Escurel und zumindest in einigen Stücken Adams — als *cantus prius factus* in der mittleren Stimme. Der Satz stellt eine klangliche Einbettung der gegebenen Melodie dar. Die Außenstimmen sind in ihrem Bau von dieser Hauptstimme abhängig, haben auch etwa den gleichen Ambitus wie sie und sind aus den gleichen melodischen Elementen zusammengesetzt. Stimmkreuzung ist häufig. Die drei Stimmen kadenzieren an den Versenden, wobei diese Schlußklänge in bestimmter Beziehung (*ouvert-clos*) zueinander stehen. Vgl. z. B. das Rondeau *Fi maris* von Adam²⁵:



²⁰ Die Herkunft des Stimmtausches aus dem Organum zeigt, daß er nicht einem Weiterschreiten eines c. f. entspringt: mit Hilfe des Stimmtausches kommt dort über lang ausgehaltenem c. f.-Ton eine selbständige Klangbewegung in Gang. Vgl. z. B. *Sederunt principes*, Ausgabe von R. von Ficker, Wien 1930, S. 31, die beiden Abschnitte nach A (T. 13—34).

²¹ Zur Frage der simultanen Konzeption beim Conductus vgl. J. Handschin, Art. Conductus in MGG 2, Sp. 1619; L. Ellinwood in MQ 27 (1941), S. 178.

²² Vgl. J. Handschin, Art. Conductus in MGG 2, Sp. 1620; G. Reaney, Art. Chanson in MGG 2, Sp. 1037 und Art. Rondeau in MGG 11, Sp. 872.

²³ 16 Rondeaux von Adam de la Halle (Gennrich, Rondeaux, I, Nr. 66—81); 2 Rondeaux in Paris, B. N., Collection de Picardie 67 (Gennrich Nr. 313—314); 1 Rondeau von Jehannot de L'Escurel (Gennrich Nr. 368).

²⁴ Gennrichs Ausgabe der Rondeaux von Adam und L'Escurel unterlegt den Text der mittleren Stimme.

²⁵ Nach Paris, B. N., fr. 25 566; Ausgabe: Gennrich, Rondeaux, I, Nr. 71.

Die bevorzugten Zusammenklänge sind die auf f—f—a—g—f (jeweils Quint-Oktav). (Es ist zweifelhaft, ob die Mittelstimme dieses Rondeau eine einstimmige Vorlage darstellt; sie begänne mit f und schliesse, seltsam modulierend, mit c. Wichtig für den Satz ist aber, daß er mit f-Klang schließt.) Dieses Umschreiben eines Klangzentrums erinnert an den Conductus; vgl. z. B. das Schlußmelisma des Conductus *De castitatis thalamo* in Las Huelgas²⁶:



Im Rondeau *Dieus soit en ceste maison* Adams²⁷ wiederholt die Mittelstimme zu Vers 5 und 6 die Melodie von Vers 3 und 4. Auch die Zusammenklänge werden wiederholt, wobei nun aber die Außenstimmen vertauscht sind.

In ähnlicher Weise werden zu Beginn des Rondeau *Li dous regart* von Adam²⁸ bei der Wiederholung des Quint-Oktav-Klanges auf f²⁹ die Stimmen z. T. vertauscht:



Das Rondeau *Helas tant vi* aus Collection de Picardie 67³⁰ setzt die Anfänge der beiden Verse in Beziehung zueinander durch leicht variierte Wiederholung der Klänge, wobei eine Phrase der unteren Stimme dann in der mittleren erscheint³¹:

²⁶ H. Anglès (vgl. Anmerkung 17), S. 306.

²⁷ Gennrich, Rondeaux, I, Nr. 81.

²⁸ Gennrich, Rondeaux, I, Nr. 67.

²⁹ In keinem der Rondeaux Adams überschreiten die Zusammenklänge, von kurzen Kolorierungen abgesehen, den Oktavraum.

³⁰ Gennrich, Rondeaux, I, Nr. 313.

³¹ In keinem der beiden Rondeaux aus Collection de Picardie 67 läßt sich eine zugrunde liegende 1st. Melodie erkennen.

The image shows a musical score for two voices, labeled '1. Vs.' and '2. Vs.'. The score consists of three staves. The top staff is the vocal line, and the two staves below it are for the voices. The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score features a complex structure with many multi-measure rests, particularly in the lower voices, and various melodic lines with some grace notes and ornaments. The rests are indicated by wavy lines and numbers, suggesting a specific rhythmic pattern.

Die mehrstimmigen Balladen und Rondeaux Machauts sind mit diesen einfachen Sätzen und mit dem Conductus nur in einer tieferen Schicht verwandt, die Grundlagen der Konzeption betrifft. Für die Komposition stellte sich hier wie dort die Frage: wie ist die musikalische Einheit eines Satzes zu erreichen, dem ein metrisch gebundener Text, nicht eine Reihe von c.f.-Tönen zugrunde liegt? Es ist naheliegend, daß dann die Form des Textes weitgehend die musikalische Gliederung bestimmen wird und daß ferner Auswahl, Anordnung und Wiederholung von Klängen diesen musikalischen Aufbau verdeutlichen und damit den Satz vereinheitlichen werden. Beim c.f.-Satz dagegen kann die musikalische Einheit bereits durch die bloße Existenz des c.f. gewährleistet sein.

LITERATURVERZEICHNIS

(Zitierung in den Anmerkungen mit Autornamen und — sofern nötig — Kurztitel)

1. Ausgaben

- E. Deschamps*, Oeuvres complètes. Hrsg. von Queux de Saint-Hilaire und G. Raynaud. Paris 1878ff.
- Fr. Gennrich*, Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. 2 Bde. Dresden 1921 und Göttingen 1927.
- G. de Machaut*, Musikalische Werke. Hrsg. von Fr. Ludwig (Bd. 4 von H. Besseler). 4 Bde. Leipzig 1926—29 und 1954.
- ders.*, Oeuvres. Hrsg. von E. Hoepffner. 3 Bde. Paris 1908ff.
- ders.*, Poésies lyriques. Hrsg. von V. Chichmaref. 2 Bde. Paris 1909.
- Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*. Hrsg. von E. Langlois. Paris 1902.

2. Literatur

- W. Apel*, Imitation in the 13th and 14th Centuries, in: Essays on Music in Honor of A. T. Davison. Cambridge (Mass.) 1957, S. 25—38.
- E. Apfel*, Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England, AfMw 17 (1960) S. 81—99.
- ders.*, Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach. 2 Bde. München 1964f.
- W. Dömling*, Zur Überlieferung der musikalischen Werke Guillaume de Machauts, Mf 22 (1969) S. 189—195.
- H. H. Eggebrecht*, Machauts Motette Nr. 9, AfMw 19/20 (1962/63) S. 281—293 und 25 (1968) S. 173—195.
- W. Th. Elwert*, Französische Metrik. München 1961.
- Fr. Gennrich*, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes. Halle 1932.
- O. Gombosi*, Machaut's Messe Notre Dame, MQ 36 (1950), S. 204—224.
- G. Gröber — S. Hofer*, Geschichte der mittelfranzösischen Literatur. Bd. 1 Bln.-Lpz. 1932.
- Ursula Günther*, Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Machaut, sowie datierbaren Kantilenensätzen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger. Masch. Diss. Hamburg 1957.
- dies.*, Chronologie und Stil der Kompositionen G. de Machauts, AML 35 (1963) S. 96—114.
- dies.*, Die Mensuralnotation der ars nova in Theorie und Praxis, AfMw 19/20 (1962/63) S. 9—29.
- R. H. Hoppin*, Notational Licences of G. de Machaut, MD 14 (1960) S. 13—27.
- G. Lote*, Histoire du Vers Français. Paris 1949ff.
- Fr. Ludwig*, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, SIMG 4 (1902/03) S. 16—69.
- A. Machabey*, G. de Machaut. 2 Bde. Paris 1955.
- Marie Louise Martinez*, Die Musik des frühen Trecento. Tutzing 1963.
- R. A. Pelinski*, Die Motetten Machauts. Magisterarbeit München 1963.

- G. *Perle*, Integrative Devices in the Music of Machaut, MQ 34 (1948) S. 169—176.
- D. *Poiron*, Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans. Grenoble 1965.
- G. *Reaney*, A Chronology of the Ballades, Rondeaux, and Virelais set to Music by G. de Machaut, MD 6 (1952) S. 33—38.
- ders.*, Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai, and Ballade Forms, MD 6 (1952) S. 155—166.
- ders.*, Fourteenth Century Harmony in the Ballades, Rondeaux, and Virelais of G. de Machaut, MD 7 (1953) S. 129—146.
- ders.*, The Ballades, Rondeaux, and Virelais of G. de Machaut: Melody, Rhythm, and Form, AML 27 (1955) S. 40—58.
- ders.*, The Lais of G. de Machaut and Their Background, in: Proceedings of the Royal Musical Association 82 (London 1956) S. 15—32.
- ders.*, G. de Machaut Lyric Poet, ML 28 (1958) S. 38—51.
- ders.*, The Poetical Form of Machaut's Musical Work I, MD 13 (1959) S. 25—41.
- ders.*, The Development of the Rondeau, Virelai, and Ballade Forms from Adam de la Hale to G. de Machaut, in: Festschrift Fellerer, Regensburg 1962, S. 421—427.
- ders.*, Modes in the 14th Century, in Particular in the Music of G. de Machaut, in: Festschrift Smits van Waesberghe, Amsterdam 1963, S. 137—144.
- ders.*, Towards a Chronology of Machaut's Musical Works, MD 21 (1967) S. 87—96.
- ders.*, Notes on the Harmonic Technique of Guillaume de Machaut, in: Essays in Musicology (Festschrift Apel), (Bloomington/Indiana 1968), S. 63—68.
- G. *Reichert*, Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts, AfMw 12 (1956) S. 197—216.
- W. *Suchier*, Französische Verslehre auf historischer Grundlage, Tübingen 1963.

(Die Abkürzungen für die Periodica sind die üblichen; vgl. etwa Riemann-Musiklexikon, 121959ff.)

REGISTER

Adam de la Halle: 11, 47, 51, 85f, 90f
 Ballata: 50
 Deschamps, Eustache: 11ff
 Floskel (musikal.): 25, 28ff, 60ff, 70ff, 85
 Formel (sprachl.): 14ff, 44, 62
 Froissart, Jehan: 14ff
 Imitation: 59f
 Isorhythmie: 43, 87
 Kadenz: 23, 54, 65, 76, 79ff
 Klanglichkeit/Tonalität: 23, 41ff, 48ff, 52ff, 68ff, 75f, 80ff, 89ff
 Konsonanz/Dissonanz: 60, 75, 77ff
 Machaut, Guillaume de:
 Überlieferung: 9, 16, 74f, 79f
 Werke:
 1. Dichtungen: Loange des dames: 9ff. — Prolog: 13. — Remède de fortune: 9ff. — Le Voir Dit: 9ff, 32, 85f.
 2. Kompositionen: *Balladen*: Nr. 1: 43, 83; Nr. 2: 60, 70f; Nr. 3: 52, 59, 74, 82; Nr. 4: 30, 74f, 82f; Nr. 5: 64, 83; Nr. 6: 60f; Nr. 8: 82f; Nr. 10: 57ff, 67f, 83; Nr. 11: 82; Nr. 12: 30, 71; Nr. 13: 75; Nr. 15: 61ff, 71ff, 82; Nr. 16: 58, 82; Nr. 18: 78f, 80, 83; Nr. 19: 53, 82; Nr. 20: 74f, 83; Nr. 21: 80; Nr. 22: 80; Nr. 23: 79f, 83; Nr. 24: 47ff, 83; Nr. 25: 82; Nr. 26: 14, 59, 61; Nr. 27: 74f; Nr. 28: 53f, 65, 75; Nr. 29: 30; Nr. 31: 27, 35, 74, 79f, 83; Nr. 32: 43, 75ff; Nr. 33: 76;

Nr. 35: 76; Nr. 36: 15, 44f, 58, 61, 82f; Nr. 38: 53, 62, 75, 77; Nr. 39: 21ff, 53f, 65, 76f, 83; Nr. 40: 32, 82; Remède de Fortune Nr. 4: 44, 78; Remède de Fortune Nr. 5: 82. — *Lais*: 16, 53; Nr. 12: 25f, 29f. — *Messe*: 34f. — *Motetten*: 33, 64f, 67ff, 85ff; Nr. 1: 34, 64; Nr. 3: 33f; Nr. 8: 14, 17; Nr. 10: 64; Nr. 12: 15; Nr. 18: 34, 64. — *Rondeaux*: Nr. 1: 59, 78, 81; Nr. 2: 63; Nr. 3: 63; Nr. 5: 28; Nr. 6: 28, 62f; Nr. 7: 43, 74; Nr. 8: 37ff, 47ff, 58f, 75; Nr. 9: 78ff; Nr. 10: 78f; Nr. 11: 26, 31; Nr. 12: 58, 69f, 75; Nr. 17: 27, 58, 74; Nr. 18: 27, 82; Nr. 19: 27, 43; Nr. 21: 74. — *Virelais*: 24, 48ff, 55f; Nr. 1: 34; Nr. 3: 49; Nr. 19: 26, 48, 50; Nr. 20: 48; Nr. 25: 48, 52; Nr. 26: 17; Nr. 29: 56; Nr. 32: 54f.

Madrigal: 18

Organum: 60, 72

ouvert/clos: 22f, 49f, 54, 77, 90

Paris, Collection de Picardie 67: 91

Pisan, Christine de: 18f

Rhythmik: 23ff, 30ff, 38ff, 43ff, 48, 51f, 55, 57ff, 62ff, 76ff, 86f

Satzkonzeption: 46, 67ff, 74ff, 90

Schlüssel: 45, 78, 81

Stimmtausch: 60, 72, 89f

Vitry, Philippe de: 87