des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt, in: Liszt Studien I (Kgr.-Ber. Eisenstadt 1975), Graz 1977, S. 17.

26) Liszt, Berlioz und seine "Harold-Symphonie", S. 21.

27) Liszt, Berlioz und seine "Harold-Symphonie", S. 47.

28) Liszt, Robert Schumann. Zitiert nach: Detlef Altenburg, Eine Theorie der Musik der Zukunft, a.a.O., S. 19.

29) Liszt-Zitat bei Carl Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, a.a.O., S. 202.

30) Vgl. Carl Dahlhaus, Zur Kritik des ästhetischen Urteils. Über Liszts "Prometheus", in: Mf XXIII (1970), S. 411-419.

31) Diese von Rolf Dammann (Der Musikbegriff im deutschen Barock, S. 131) formulierte Doppelung gilt für Musik des Barock wie des 19. Jahrhunderts gleichermaßen.

Christian Berger:

## TONSYSTEM UND TEXTVORTRAG
## Ein Vergleich zweier Balladen des 14. Jahrhunderts

Die zeitliche Abfolge der einzelnen Werke ist eines der Probleme der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, das bis heute offen geblieben ist. Obwohl in den letzten Jahren aus dem kargen Überlieferungsbestand erstaunlich viele biographische Daten herausgearbeitet werden konnten, fehlt es an einer Zusammenschau, wie Heinrich Besseler sie vor nunmehr 60 Jahren mit seinen "Studien zur Musik des Mittelalters"[1] geleistet hat. Seitdem sind kaum neue Quellen bekannt geworden[2], doch eine differenziertere paläographische Bestandsaufnahme ließ manches in einem anderen, auch zweifelhafteren Licht erscheinen. Dennoch ist bis heute das Jahr 1376, das im Incipit der fragmentarisch überlieferten Handschrift Trémouille[3] genannt wird, eines der wenigen Fixpunkte, und es ist bezeichnend, daß eine der ältesten Quellen dieses Repertoires, die Handschrift Ivrea[4], ganz in die Nähe dieses Datums gerückt ist[5]. Diese großen Sammelhandschriften umfassen ein zeitlich breit gestreutes Repertoire, so daß eine kodikologische Datierung oft nicht mehr als einen bisweilen sogar irreführenden "terminus ante quem" liefern kann. Trémouille etwa enthält Werke aus der Zeit von 1320 bis 1375, umfaßt also die Schaffenszeit sowohl Philippe de Vitrys als auch Guillaume de Mauchauts[6], und Kurt von Fischer datiert den Inhalt des Codex Reina auf den Zeitraum von 1340 bis 1430[7].

Nur für die Werke Machauts gilt mittlerweile, daß ihre "chronologische Gruppierung ... zumindest hinsichtlich einer Unterscheidung zwischen 'frühen', 'mittleren' und 'späten' Werken einigermaßen gesichert" ist[8]. Dabei ist aber die einzigartige Überlieferungssituation dieser Werke zu berücksichtigen, die dazu geführt hat, daß Machauts Werk auch in stilistischer Hinsicht als Maßstab der musikalischen Entwicklung seiner Zeit angesehen wurde[9]. Erst Margaret Hasselmann gelang der Nachweis, daß sich in dem umfangreichen Repertoire, das es neben den Werken Machauts gegeben haben muß und von dem nur ein Bruchteil meist anonym überliefert ist, andere stilistische Tendenzen bemerkbar machen[10]. Ein Vergleich dieser Repertoires ist umso dringlicher geworden, als mit den Arbeiten etwa Wolfgang Dömlings und Wulf Arlts genaue analytische Beobachtungen

zum Kompositionsverfahren Machauts vorliegen[11]. Von daher bietet es sich an, zunächst ein Werk heranzuziehen, dessen Beziehungen zu Machauts Chansons besonders eng ist, nämlich die Ballade "Dame qui fust" aus dem frühen Teil des Codex Reina, in der Anfangsvers und Refrain der Machaut-Ballade Nr. 23 "De Fortune me doy pleindre et loer" in vertauschter Form zum Ausgangspunkt der Komposition werden[12].

Der Verweis auf frühere Autoren ist im Mittelalter nicht ungewöhnlich[13], doch im Gegensatz zu den Verfahren in der Einstimmigkeit gewinnt das Detail des mehrstimmigen Satzes, der Schritt von Zusammenklang zu Zusammenklang, im 14. Jahrhundert mit der Ausbildung eines auch durch Regeln kontrollierten "contrapunctus" eine größere Bedeutung gegenüber dem Melodischen[14]. Die Übernahme eines mehrstimmigen Satzes legt den Komponisten also einerseits stärker fest, andererseits treten aber im Hinblick auf den weiteren Verlauf, auf die Adaptierung des übernommenen Materials, die eigenen gestalterischen Entscheidungen umso deutlicher hervor. So wird in diesem Fall zu prüfen sein, warum nur der Refrain Machauts als zweistimmiger Satz übernommen wurde, während die Cantus-Linie des Eingangsverses in ein neues Satzgefüge eingebaut wurde. Dazu zunächst aber ein Blick auf die Machaut-Ballade.

I.

Der Modus des Tenors erweist sich nach Umfang und in der Auswahl der Schlußtöne als ein "tonus imperfectus" des authentischen Dorisch, um mit der Terminologie des Marchettus von Padua zu sprechen[15]. Für die Sexte über der Finalis d, das "b acutum", das nicht überschritten wird, bedeutet das eine Erniedrigung zum b-rotundum[16]. Dennoch ist die Tenorstimme in drei Handschriften mit einem b-rotundum am Anfang versehen[17], das beim Umfang dieser Stimme eigentlich überflüssig wäre. Der Satz beginnt aber in Cantus und Tenor mit einer Quinte g+d', und das Vorzeichen im Tenor weist darauf hin, daß dies eine dorische Quinte der Species re-la sein soll[18]. Das Stück beginnt also im transformierten[19] dorischen Modus auf g. Machaut stützt diese Deutung sowohl durch den Tenor, der in den ersten Takten immer wieder die vorgebliche Finalis g anschlägt, als auch durch die Formulierung des Triplum, das nur die Strukturtöne des zweiten Modus bringt: Finalis g', plagale Unterquart d' und die Repercussio b' als fa supra la. Also muß der Cantus-Beginn als Quinte der 1. Species über re, nämlich als la solmisiert werden, dem als nächster Ton ein fa supra la, ein es' folgt. Innerhalb des Hexachord molle ist dann die kleine Terz b selbstverständlich und braucht ebensowenig angezeigt zu werden, wie das fa supra la zu Beginn[20].

Im T. 7 ändert sich jedoch das Bild. Ein b-quadratum vor dem f des Tenors[21] weist darauf hin, daß dieses f kein ut sein soll, wie nach dem Beginn auf g-re zu erwarten wäre, sondern daß wir ein fa, und zwar ein fa supra mi vor uns haben. Für die Tenorstimme allein wäre dieses b-quadratum ebenso unnötig wie das b-rotundum zu Beginn, denn diese Stimme könnte einfacher im Hexachord naturale solmisiert werden. Doch vor allem im Hinblick auf den Cantus, der mit dem es' bis zum Hexachord über b ausgreift, ist der Tenor ebenfalls im Hexachord molle zu solmisieren[22]. Folglich muß die Mutation zum Hexachord naturale, dem "eigentlichen" Hexachord der Stimme, angezeigt werden, und umgekehrt sind es erst die beiden Akzidentien, die darauf aufmerksam machen, daß hier ein Hexachord-Wechsel vorliegt. Keinesfalls ist eine Erhöhung zu fis vorzunehmen. Nach dem g-re des Beginns ist das neue Ziel dieser Verszeile die dorische Finalis d, die im T. 11 in einer Kadenz aller drei Stimmen erreicht wird. Ein fis gerade im Tenor würde die modale Umorientierung beträchtlich stören. Aus dem gleichen Grund befinden sich im Triplum im T. 9 vor f[23] und im Cantus im T. 10 vor c'[24] jeweils ein b-quadratum: im

Triplum als Bestätigung des Hexachord naturale, im Cantus als Zeichen für den Wechsel zum Hexachord durum. Die Oberstimmen bleiben im weiteren Verlauf im konjunkten Hexachord durum-naturale, mit dem der Raum des plagalen Dorisch, die Oktave über a unter Einschluß des oberen Grenztones b' als fa supra la, abgedeckt werden kann.

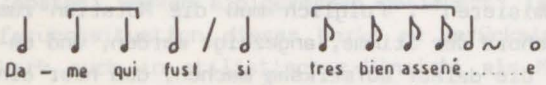
Die Interpretation dieses Anfangs als ein Beginn in g-Dorisch wird durch die Wiederaufnahme der Cantus-Linie im 6. Vers bestätigt (siehe Notenbeispiel 1a). Sie erscheint dort zwar um einen Ton nach oben transponiert, behält aber ihre Solmisierung bei. Denn das Hexachord-System, das ihr zugrunde liegt, ist ebenfalls um einen Ton vom Hexachord molle über f zum Hexachord durum über g versetzt worden. Dem e-la in T. 34 folgt ein f als fa supra la.

Damit wird der 2. Vers zum eigentlichen musikalischen Beginn der Ballade, was auch der Text deutlich unterstreicht: "Ce m'est avis..." - wenn auch erst in der 2. Strophe das weibliche Geschlecht dieses Subjekts offenbar werden wird[25]. Mag die Wendung am Beginn von g- nach d-Dorisch in diesem reizvollen poetischen Spiel oder in der Unwägbarkeit der Fortuna ihren Ursprung haben - mit dem 2. Vers tritt das Subjekt der Ballade in den Vordergrund des Geschehens. Darin manifestiert sich "Machaut's innovative concept of poetic identity"[26]. Hinter den unterschiedlichsten Darstellungen des lyrischen Ichs bleibt stets die neue Figur des "noble poète et faiseur renommé"[27] erkennbar: "acutely aware of the dignity of his calling, highly conscious of his technical expertise, glorying in the breadth and diversity of his artistic production"[28].

Diese sehr bewußte Gestaltungsweise geht mit dem völlig neuen Einsatz jener Gebilde einher, die im allgemeinen als melodische Floskeln bezeichnet werden, womit ihre Herkunft aus der improvisatorischen Praxis angedeutet werden soll[29]. Bei Machaut sind sie nicht mehr beliebige Ausfüllung des weiten Rahmens modaler Melodie-Typik[30]. Eine einmal verwendete Floskel verändert nicht mehr ihre Funktion und kaum noch ihre diastematische Gestaltung - wie etwa die Anfangsfloskel (vgl. die Synopsis Notenbeispiel 2): Mit dem exponierten Hochton a' zu Beginn unterscheidet sie sich deutlich von der zweiten Formulierung dieser Zeile, die das hohe a' im Melisma als synkopisch herausgehobenen Spitzenton innerhalb eines langen Bogens erreicht. Die Momente einer ursprünglich improvisatorischen Auszierung eines Gerüstsatzes werden bei Machaut zum Bestandteil der Komposition selbst, alle Werte sind bis auf die letzte Minima in ein strikt durchgeführtes Gesamtkonzept eingebunden[31].

Variabilität aber erreicht Machaut durch einen genau kalkulierten Einsatz der Versdeklamation. Gerade am Beispiel dieser Ballade konnte Rose Lühmann zeigen, wie klar Machaut zum einen die innere Zäsur des 10-Silbers nach der 4. Silbe herausarbeitet - häufig durch ein Aufeinandertreffen zweier Längen (vgl. Notenbeispiel 3) -, und wie zum andern die beiden "Verskörper", die im Innern der Unterabschnitte entstehen, durch eine schnelle Deklamationsweise zusammengefaßt werden[32].

Notenbeispiel 3




Diese "Verskörper" sind im Beispiel 3 und in der Synopsis des Beispiels 2 durch Klammern eingefaßt. Dadurch wird sichtbar, wie sie immer wieder neu auf die musikalisch weitgehend identische Partie des rechten Teils der Synopsis verteilt sind, wodurch auch unterschiedliche inhaltliche Aspekte des Textes zum Ausdruck gebracht werden können.

Indem sich Machaut genau auf den Textvortrag einläßt, kann er die Gestaltung der musikalischen Seite so konzentriert durchführen. Der Refrain stellt die Substanz zur Verfügung, aus der die gesamte Ballade aufgebaut wird. Das Problem aller Refrainformen, die Integration des wiederkehrenden Endes in neue Zusammenhänge, ist für dieses Stück musikalisch gelöst worden[33].

Mit der Ausrichtung der musikalischen Anlage auf den Refrain bestätigt Machaut noch einmal die Abkehr von der üblichen Fortuna-Topik[34] und verweist statt dessen auf die Möglichkeit, durch Tugendhaftigkeit dem Wankelmut Fortunas zu trotzen: "...jusqu'au morir", heißt es am Schluß der Ballade, "mon dous ami weil amer et chierir". Schon im "Remede de Fortune" versichert Esperance, "Qu'amy vray ne sont pas en compte / Des biens Fortune, qui bien compte, / Mais entre les biens de vertu"[35].

II.

Der anonyme Komponist stellt an den Anfang seiner Ballade den zweistimmigen Satz von Cantus und Tenor des Machaut-Refrains. Der Cantus wird durch Haltepunkte auf d-re und e-mi in kleinere, überschaubare Abschnitte aufgeteilt. Darüber hinaus lassen sich im ersten Abschnitt ein zweitaktiger Quintabstieg und eine längere Pänultima-Partie unterscheiden. Auch der 2. Vers läßt sich in dieser Weise in kleinere Abschnitte aufteilen. Außerdem steht dieser Vers in seiner melodischen Substanz dem 2. Vers der Machaut-Ballade nahe (s. Notenbeispiel 4).

Doch trotz dieser melodischen Ähnlichkeit ist die Binnenzäsur auf ganz unterschiedliche Weise in die musikalische Gestaltung des Verses einbezogen. Machaut trennt nach der 4. Silbe, die auf die langgehaltene Pänultima cis' der Binnenkadenz fällt. Die Auflösung der großen Sexte e+cis' zur Oktave d+d' fällt mit dem ersten Textwort der 2. Vershälfte zusammen, die in einem weiten Bogen die plagale Oktave über a umspannt. Dadurch wird aber die Binnenzäsur zugunsten einer durchgehenden, auf den Couplet-Schluß zielenden Bewegung überspielt. Auch in der Ballade des anonymen Komponisten wird die Auflösung der langen Pänultima-Longa in die Oktave abgeschwächt. Dabei wird aber die Zäsur selbst nicht überspielt, sondern sie gibt Raum für einen Neuanfang vom tiefen a aus. Die zwei Vershälften entsprechen also zwei melodischen Bewegungsrichtungen, die beide von entgegengesetzten Polen auf die Finalis d oder den Halbschluß e zielen.

Die trennende Funktion dieser Binnenkadenz bestätigt der 7. Vers, wo der Aufgang vom tiefen a eine eigene Verszeile bildet, die zum Halbschluß am Ende der Volta führt. Auch verstärkt sich dort die melodische Polarisierung, da zuvor die Cantus-Linie zweimal bogenförmig zum oberen a' ausgreift und sich während der langen Schlußbildungen nur im Bereich der Quarte c'-f' um die Finalis d' herum bewegt. Die klare Trennung zwischen dem Bereich der Oberquinte und dem der Unterquarte, den beiden species des plagalen Dorisch, bleibt während des ganzen Stückes gewahrt. "De fortune me doy plaindre et loer" - diese Aussage des Refrains steht wie ein Motto über dem Geschehen der Ballade. Und wie die Melodie immer wieder um die Finalis d kreist, besitzt auch Fortuna "ein Rad, das sich dreht, und wenn sie will, setzt sie den, der ganz unten ist, oben auf die Höhe und den, der oben auf dem Rad ist, stürzt sie mit einer Drehung in den Dreck"[36].

Wie eng Musik und Text aufeinander bezogen sind, zeigt noch einmal der 2. Vers (siehe Notenbeispiel 4). Noch immer ist sich die "dame" ihrer im 1. Vers angesprochenen "Vorzüglichkeit" sehr sicher: "Come je suy a mon tamps"[37]. Aber noch vor der abschließenden Bekräftigung - "vrayement" - setzt die Melodie von der Unterquarte, dem tiefen a, aus neu an und weist voraus auf die Wendung des Schicksals im 2. Teil der Ballade: "Mais fortune ma partie".

Der Refrain bleibt auch musikalisch isoliert; nur im 5. Vers wird die Cantus-Linie einmal aufgenommen (siehe Notenbeispiel 1b). Doch selbst diese Beziehung scheint durch das Vorbild der Machaut-Ballade vermittelt zu sein, denn mit der Transposition der Linie um einen Ganzton aufwärts ist hier kein Hexachord-Wechsel verbunden. So zitiert der 5. Vers die ursprüngliche Gestalt mit dem Halbton e-f als fa supra la, während der Refrain den Spitzenton der Linie im Ganztonschritt erreicht. Der Herrschaft des Rades der Fortuna, dem um die Finalis d kreisenden Modus, wird auch der übernommene Refrain unterworfen. Andererseits kann auch die angehängte Schlußfloskel der letzten 4 Takte, die den Rücklauf der Ballade ausmacht, nicht die Isolierung des Refrains überspielen, zumal sie durch einen vorweggenommenen Ganzschluß auf der Finalis d vom 1. Teil des Refrains abgetrennt wird - im Gegensatz zu Machauts Ballade, wo an diesem Punkt die Umorientierung zur neuen Finalis d einsetzt. Da die modale Pointe Machauts, zumal in der Umkehrung, nicht wiederholbar ist, hat sich der anonyme Komponist offensichtlich entschieden, seinen Refrain als "enté", das heißt aufgepfropft, als musikalisch und textlich von den übrigen Partien der Ballade abgehoben erscheinen zu lassen.

Die Ausrichtung auf den Beginn der Ballade als dem zentralen Bezugspunkt der musikalischen und wohl auch textlichen Gestaltung ist nur zum Teil durch die Vorgabe der Zitate zu erklären. Eine solche musikalische Gestaltung entspricht in der formalen Konzeption eher dem Virelai, dem auch der im Sinne der zeitgenössischen Contrapunctus-Lehre eher großzügige Einsatz melodischer Floskeln entspricht[38]. Damit wird von kompositionstechnischer Seite her die eindeutige Abgrenzung der drei Gattungen der "formes fixes", wie sie im Werk Machauts zu beobachten ist, wieder in Frage gestellt. Offensichtlich genügt es nicht, "la maniere des ballades, chançons et rondeaulx" zu kennen, wie sie in den Poetiken Eustache Deschamps und der "Seconde Rhétorique" formuliert wurden[39], denn schon der Generation nach Machaut war die Selbstverständlichkeit einer Vertonung ihrer Texte verloren gegangen. Dort ist also kein Aufschluß über die musikalischen Gestaltungsmomente zu erwarten, die die einzelnen Gattungen aus der Besonderheit ihrer jeweiligen formalen Anlage heraus prägen. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Musik und Text. Die geradezu analytische Versdeklamation Machauts, die zudem an einem bestimmten Formtypus der Ballade orientiert ist, kann nur bedingt für entwicklungsgeschichtliche Fragestellungen außerhalb seines Werkes herangezogen werden. Hier sei nur auf die Untersuchungen Don Randels zu den Chansons Guillaume Dufays verwiesen, die ganz andere, aber nicht weniger dichte Beziehungen zwischen Musik und Text aufzeigen konnten[40].

Gerade dieser letzte Ausblick macht deutlich, wie erst die Lösung von Besselers Geschichtsbild vom "ununterbrochenen Zusammenhang" der französischen Musikgeschichte, "deren Selbständigkeit und logische Entwicklung in keinem Punkt fraglich sein kann"[41], den Blick für die Vielfalt des nebeneinander Möglichen zu öffnen vermochte. Deshalb sollte erneut die Aktualität der Fragen und Hypothesen, die Wulf Arlt in seiner "Skizze der Forschungssituation" entwickelt hat[42], deutlich werden, und zwar an einem Beispiel, wo das Nebeneinander verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten mit einer bewußten Auseinandersetzung verknüpft ist.

Anmerkungen

1) AfMw 7 (1925), S. 167-252 und 8 (1926), S. 137-258.

2) Hier sei die Wiederentdeckung zweier Genter Quellen durch Reinhard Strohm erwähnt, insbesondere aber ihre Einordnung in politische und sozialgeschichtliche Zusammen-

hänge: Reinhard Strohm, The ars nova fragments of Gent, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 34 (1984), S. 109-127.

3) Heutige Signatur: Paris, Bibliothèque Nationale, n.a.frç. 23190; vgl. Craig Wright, Music at the court of Burgundy 1364-1419. A documentary history (= Musical Studies 28), Henryville etc. 1979, S. 147ff.

4) Ivrea, Biblioteca capitolare, Ms. CXV.

5) Vgl. Ursula Günther, Problems of dating in ars nova and ars subtilior, in: L'Ars nova del trecento IV, Certaldo 1978, S. 292; und Wulf Arlt, Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts, in: Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung, Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975 (= Forum musicologicum 3), Winterthur 1982, S. 206.

6) Lawrence M. Earp, Scribal practice, manuscript production and the transmission of music in late medieval France: the manuscripts of Guillaume de Machaut, Phil. Diss. Princeton Univ. 1983, S. 11.

7) Artikel "Sources, MS, § VIII", in: The New Grove, London 1980, S. 667.

8) Arlt, a.a.O., S. 228. Dazu Elizabeth Ann Keitel, A chronology of the compositions of Guillaume de Machaut based on a study of fascicle-manuscript structure in the larger manuscripts, Phil. Diss. Cornell Univ. 1976; und François Avril, Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut: essai de chronologie, in: Guillaume de Machaut, Colloque-Table ronde, Paris 1982, S. 117-133.

9) Vgl. Arlt, a.a.O., S. 197ff.

10) Margaret Paine Hasselmann, The French chanson in the fourteenth century, Phil. Diss. Berkeley 1970.

11) Arlt, a.a.O.; Wolfgang Dömling, Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16) Tutzing 1970.

12) Die Stücke sind ediert bei Leo Schrade, The works of Guillaume de Machaut (= Polyphonic Music of the Fourteenth Century 3), Monaco 1956, S. 101-103, sowie bei Willi Apel, French secular compositions of the fourteenth century (= CMM 53), o.O., 1970-1972, Bd. 2, S. 21. Hinweise auf weitere Zitate finden sich bei Ursula Günther, Zitate in französischen Liedsätzen der ars nova und ars subtilior, in: Mus. Disc. 26 (1972), S. 53-68.

13) Erst kürzlich hat Jörn Gruber aufgezeigt, welche zentrale Bedeutung das kunstvolle Umarbeiten "sprachlich-metrisch-musikalische(r) Elemente bestimmter Lieder von Vorgängern und/oder Zeitgenossen" für die Trobador-Dichtung besitzt: Die Dialektik des Trobar (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 194), Tübingen 1983, S. 256. Ihr angemessenes Verständnis ist nur dann möglich, "wenn man die 'beziehungsvollen Fäden', die intertextuellen Bezüge erkennt und interpretiert, deren kompliziertes Geflecht den 'Makrotext' konstituiert, in dem die einzelne Canzone einen bestimmten, mit Hilfe p h i l o l o g i s c h e r Methoden genau zu bestimmenden Stellenwert einnimmt". (a.a.O., S. 243)

14) Vgl. Fritz Reckow, Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittel-

alter. Kriterien und Faktoren ihrer Geschichtlichkeit, in: Kgr.-Ber. Bayreuth 1981, Kassel etc. 1984, S. 27.

15) Marchettus von Padua, Lucidarium, hrsg. von Jan W. Herlinger, Chicago 1985, 11.2.26, S. 382.

16) A.a.O., 11.4.11, S. 398.

17) In den Machaut-Handschriften A, B und G; vgl. den Artikel "Sources, MS, § VII, 2", in: The New Grove, London 1980, Bd. 17, S. 661ff.

18) Zur folgenden Untersuchung vgl. die Arbeiten von Gaston Allaire, The theory of hexachords, solmization and the modal system (= Musicological Studies and Documents 24), o.O., 1972, sowie: Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machaut: une tentative de solution, in: RMI 66 (1980), S. 27-56. Leider gibt es keine eindeutigen Belege für die Thesen Allaires. Einen Versuch, die Bedeutung der Quartstruktur in der Hexachordlehre aus einer Tradition mittelalterlicher Musiklehre herzuleiten, unternahm ich in dem Beitrag: "...in nullo tanta est ut in tetrachordis similitudo". Zur Bedeutung der Quarte in der mittelalterlichen Musiklehre, in: Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter, hrsg. von Fritz Reckow (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel etc., in Vorbereitung. Zur Lehre der Solmisation vgl. jetzt Nicholas Routley, A practical guide to 'musica ficta', in: Early Music 13 (1985), S. 59-71. Zur Modalität vgl. Bernhard Meier, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974.

19) Zum Begriff der "Transformation" vgl. Harold S. Powers, Tonal types and modal categories in Renaissance polyphonie, in: JAMS 34 (1981), S. 429.

20) Eine Deutung des Anfangs als ein Mixolydisch auf g wird durch das Vorzeichen b-rotundum im Tenor ausgeschlossen: ein g-ut muß über sich die große Terz haben.

21) Ms. A, B, C, E und G. Die Fassung Chantilly hat keine Akzidentien.

22) Vgl. Allaire 1972, S. 47ff.

23) Ms. A, B, C und G.

24) Ms. A, B, E und G.

25) Und nicht schon in der 7. Zeile der 1. Strophe, wie L.W. Johnson angibt: "Nouviaus dis amoureux plaisans": variation and innovation in Guillaume de Machaut, in: Musique naturelle et musique artificielle. In memoriam Gustav Reese, hrsg. von Mary Beth Winn (= Le Moyen français 5), 1979, S. 18. "Mie" ist nur eine unpersönliche Verstärkung der Negationspartikel "ne", und "trouvée" bezieht sich auf das Akkusativobjekt "dame" in der nächsten Zeile. Herrn Dr. Karl Gebhardt vom Romanischen Seminar der Universität Kiel möchte ich an dieser Stelle für seine große Hilfe bei der Übersetzung der Texte danken! Dem Herausgeber des "Jardin de Plaisance et fleur de rethorique" (1501), Antoine Vérard, war dieses poetische Spiel offensichtlich entgangen, denn er formte den Text im Hinblick auf ein männliches Subjekt um; vgl. die Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Eugénie Droz und Arthur Piaget (= Société des anciens textes français 60), Paris 1910, f. 65v.

26) Kevin Brownlee, Poetic identity in Guillaume de Machaut, Madison 1984, S. 15.

27) Eustache Deschamps, Ballade 447, in: Oeuvres complètes, hrsg. von Auguste Queux de

Saint-Hilaire und Gaston Raynaud (= Société des anciens textes français 10), Paris 1903, Bd. 3, S. 259.

28) Brownlee, a.a.O., S. 18.

29) Vgl. Gilbert Reaney, Fourteenth century harmony and the ballades, rondeaux, and virelais of Guillaume de Machaut, in: Mus. Disc. 7 (1953), S. 146, und ders., The ballades, rondeaux, and virelais of Guillaume de Machaut: melody, rhythm and form, in: AMl 27 (1955), S. 45; Ursula Günther, Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts..., Phil. Diss. Hamburg 1957, S. 62; und Wulf Arlt, a.a.O., S. 236.

30) Bei ihrer Interpretation läßt Etty Mulder die Bedeutung der Quinte d+a für die modale Struktur außer acht. Als Quinte über der Finalis kann sie nicht die Signifikanz eines "Fortuna"-Signals erhalten: Guillaume de Machaut, een grensbewoner, samenhang van allegorie en muziek bij een laat-Middeleeuws dichter-componist, Phil. Diss. Utrecht 1978, S. 76.

31) Ähnliches beobachtet Curschmann im Nibelungenlied, ohne daß ich weitere Analogien zu diesem komplexen Bereich schaffen will. In den ersten Versen bildet der Dichter durch "die syntaktische Fügung selbst die Idee des 'unvermittelten' Erzählens ab, in dem die Tradition sich gewissermaßen selbst darstellt". Michael Curschmann, "Nibelungenlied" und "Nibelungenklage". Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung, in: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedächtnis, hrsg. von C. Cormeau, Stuttgart 1979, S. 94.

32) Rose Lühmann, Versdeklamation bei Guillaume de Machaut, Phil. Diss. München 1978, S. 78f.

33) Zur Bezeichnung "balade entée" vgl. zuletzt Arlt, a.a.O., S. 236.

34) Zur Fortuna-Topik in der Musik vgl. Edward Lowinsky, The Goddess Fortuna in Music, in: MQ 29 (1943), S. 45-77, und Jaap van Benthem, Fortuna in Focus, in: Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis 30 (1980), S. 1-50. Dietrich Kämpers Interpretation der beiden Contratenores, die nur in Ms. E und in Chantilly vorkommen, stützt die Vermutung, daß diese Stimmen nicht von Machaut stammen, denn auch modal sind sie nur schwer in den Zusammenhang der Ballade zu integrieren (vgl. Anm. 21): "Fortuna rota volvitur". Das Symbol des Schicksalsrades in der spätmittelalterlichen Musik, in: Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter, hrsg. von Gudrun Vuillemin-Diem (= Miscellanea Mediaevalia 8), Berlin, New York 1971, S. 362.

35) Guillaume de Machaut, Remede de Fortune, in: Oeuvres, hrsg. von Ernest Hoepffner (= Société des anciens textes français 58), Paris 1911, Bd. 2, Vers 2801-2803, S. 103; vgl. Douglas Kelly, Medieval imagination. Rhetoric and the poetry of courtly love, Madison 1978, S. 130ff.

36) Guillaume de Lorris und Jean de Meun, Der Rosenroman, übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott (= Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15), Bd. 1, S. 269, Vs. 3986-3990.

37) Entgegen der Korrektur Apels - "come je fuy..." - ziehe ich die eindeutige Lesart der Handschrift vor, zumal sie die weiterhin anhaltende Überzeugung der "dame" unterstreicht; vgl. auch Nigel Wilkins' Edition in: A fourteenth century repertory

from the Codex Reina (Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr., 6771) (= CMM 36), o.O., 1966, S. 6f., sowie das Faksimile auf S. XXI.

38) Allerdings scheinen die Dissonanzen im T. 26 durch einen Fehler des Notators verursacht worden zu sein. Es liegt nahe, die Brevis g im Tenor wie im analogen T. 62 des Rücklaufs in eine ligierte Folge zweier Semibreven d-g aufzuteilen.

39) Eustache Deschamps, L'art de dictier, a.a.O., Bd. 7, S. 272; vgl. insbesondere S. 274 und 283; sowie Ernest Langlois, Receuil d'arts de seconde rhétorique, Paris 1902, Nachdruck Genf 1974, passim.

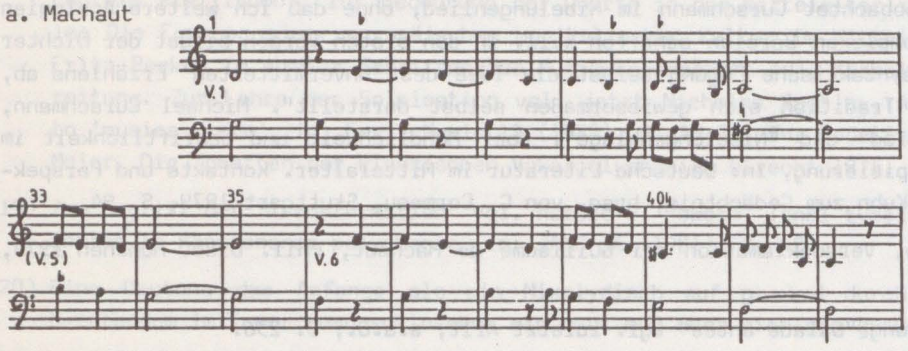
40) Don Michael Randel, Dufay the reader, in: Music and language (= Studies in the history of music 1), New York 1983, S. 38-78.

41) Besseler, a.a.O., Jg. 7 (1925), S. 245.

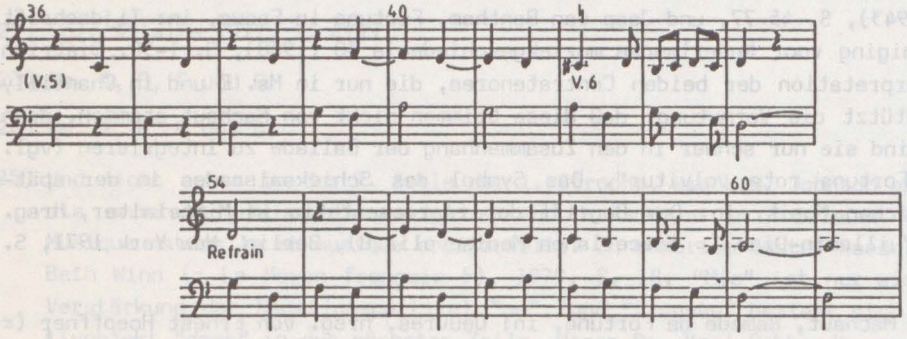
42) Arlt, a.a.O., S. 196 und passim.

Notenbeispiel 1

a. Machaut

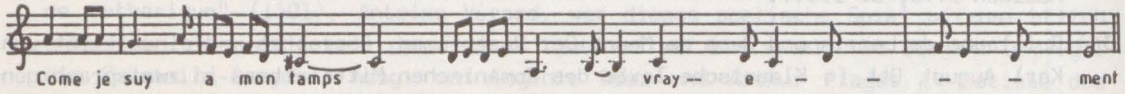



b. Anon. Ball.
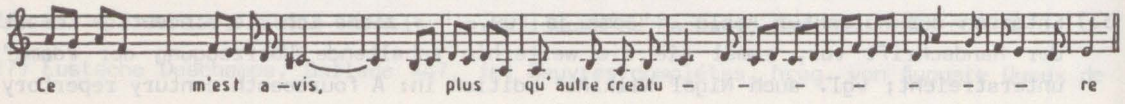



Notenbeispiel 4

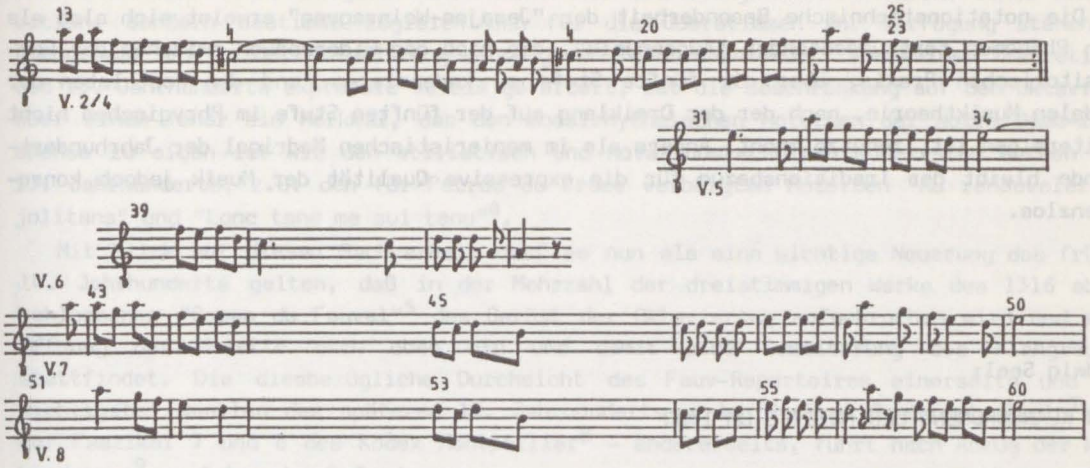
Anon.




Machaut



Notenbeispiel 2
Machaut, Ballade 23, Synopsis der Cantus-Stimme




Matthias Brzoska:

ZUR NOTATIONSPRAXIS IN DER JESAJAS-WEISSAGUNG DES CHRISTOPH DEMANTIUS*

Der Beitrag befaßt sich mit der Akzidentiensetzung in der 1631 als Anhang zur "Johannes-Passion" veröffentlichten Jesajas-Weissagung. Demantius notiert hier die Erhöhung des Tones f zu fis statt durch das übliche Kreuz durch ein Quadratum (modernes Auflösungszeichen), sofern fis als Quinte über dem Baßton h erscheint. Die übliche Erklärung dieser Notationsweise bezieht sich auf eine der Generalbaßregeln, die zwölf Jahre zuvor in den "Triades Sioniae" publiziert wurden.

In der "Jesajas-Weissagung" fällt jedoch auf, daß der Dreiklang auf h ausschließlich in einem auf die Finalis e bezogenen Klauselzusammenhang erscheint. Da das Stück im phrygischen Modus steht, ist dieser Kadenzschritt (V-I) irregulär; er wird daher an syntaktisch hervorgehobenen Stellen vermieden. Vielmehr erfüllt die durch das abweichende Akzidentium hervorgehobene Fortschreitung textausdeutende Funktion: Sie erscheint auf den Worten "Schmerzen" (I, 13), "verwundet" (I, 23/24), "Gottlosen" (II, 39/40) und im Schlußabschnitt gehäuft auf "Übeltätern" (III, 54-65). Daß sie bewußt als Figur eingesetzt wird, zeigt sich auch in der "Johannes-Passion", die in transponiertem f-lydisch steht. Hier ist es der Dreiklang der VII. Stufe auf e, der über die verminderte Quinte verfügt, welche durch das auffällige Quadratum zu h erhöht wird. In Grundstellung tritt er in der gesamten Passion nur dreimal auf, und zwar auf den zentralen Textzeilen "daß ein Mensch stürbe für das Volk" (I, 64), "Allda kreuzigten sie ihn"

* Eine längere Fassung dieses Beitrags erschien in MUSICA 40 (1986), S. 229-233.