

## Weitere Beobachtungen zu «Esperance»

1. Beziehungen zwischen Machauts «Esperance me asseüre» und dem anonymen Rondeau «Esperance qui en mon cuer».

Abgesehen von den von Wulf Arlt aufgezeigten Beziehungen hinsichtlich der Wortwahl und -position sowie hinsichtlich der musikalischen Formulierung lassen sich weitere Übereinstimmungen anhand meiner Parameter zweiten Ranges ausmachen. Sie betreffen den Modus (g-dorisch bei Machaut, d-dorisch im Rondeau), das Metrum (t.p.pr.mi) sowie den vorherrschenden bzw. initialen Rhythmus (jambisch) mit der Deklamation Sb-B. Dieses Deklamationsmodell bestimmt bei Machaut auch den Rhythmus des Tenors: So findet sich das Modell je fünfmal in den beiden Stollen und viermal im zweiten Teil der Ballade. Dagegen tritt das rhythmische Modell im anonymen Rondeau nach der Einleitungsphrase (hier Cantus und Tenor Takt 1 sowie in den meisten Quellen noch Cantus Takt 3) nurmehr sporadisch auf: Tenor Takte 11, 20, 33 und 36. Auffallend ist der Umschlag von der (jambischen) Formulierung Sb-B zur trochäischen B-Sb im Übergang von Takt 3 zu Takt 4 des Cantus; gerade hier weicht aber die Überlieferung von *Pit* und im Zitat bei Senleches ab, die schon in Takt 3 den trochäischen Rhythmus B-Sb bietet und somit das Melisma als dreitaktige Sequenz erscheinen läßt. Und die Fortführung der Sequenz mit gleichzeitiger Verkürzung der Notenwerte ist ja auch eines der kompositorischen Mittel in der Erweiterung des Zitats zum Refrain bei Senleches.

Der textliche Bezug zwischen «esperance» und «vie» bei Machaut und im anonymen Rondeau läßt sich womöglich bis zum *Roman de la Rose* zurückverfolgen. Denn hier heißt es bereits im Rahmen des ersten «Auftretens» der personifizierten Esperance (vv. 2615-2653, hier 2627-2628):

*Esperance par sofrir vaint / E fait qui li amant vivaint.*

Das «sofrir», durch das Esperance den Sieg erringt, schlägt zum einen die Brücke zu einer weiteren Stelle aus dem *Roman de la Rose* (vv. 2624-2625):

*Esperance li (i.e. cil qu'Amors teint en prison) fait sofrir /  
Les maus don nus ne set le conte*

Zum anderen führt es weiter zu:

2. Galiots/Philipoctus' Ballade «En attendant souffrir» und der von Wulf Arlt zunächst nur zögerlich angesprochenen Allusion in T. 12-14 (über «grief payne») auf das Rondeau bzw. das Zitat im Refrain von «En attendant esperance». Abgesehen von der partiellen Übereinstimmung im Melodieverlauf bietet die Passage aus «En attendant souffrir» eine Reihe von Merkmalen, die die Passage aus dem Kontext hervorheben.<sup>1</sup> Daß die fragliche Passage im (und aus dem) Kontext der Ballade hervorgehoben ist, ist an den Quellen deutlicher als in der Übertragung zu sehen: Sie erscheint nämlich durch rote Noten (weiße Noten in *PR*) vom Umfeld abgesetzt. Dazu kommt, daß sie ziemlich präzise in der Mitte des Stollens auftritt (die Passage umfaßt einschließlich der nachfolgenden Pause 10 Semibreven; 26 Semibreven gehen voraus, 26 bzw. 28 Semibreven sowie die Schlußlonga des Stollenschlusses folgen nach). Sie ist durch Pausen abgesetzt und beginnt mit einem Hochton. Zudem scheint der signifikante Quartsprung bereits zu Beginn des Stollens auf: imperf. (rote) Brevis *d* (Takt 1) — imperf. (rote) Brevis *a* (Takt 2). Die Weiterführung der Terz-Sequenz mit Verkürzung der Notenwerte läßt schließlich daran denken, daß der Prätext nicht nur im anonymen Rondeau, sondern auch im Refrain von Senleches' Ballade zu suchen ist, zumal die Beziehung zu «En attendant esperance» ja schon durch den Textbeginn hergestellt ist.

Wenn ich nun auch noch das Rondeau «En attendant d'avoir/d'amer la douce vie» hinzunehme, und die Chansons folgendermaßen anordne

En attendant *esperance*  
En attendant *souffrir*  
En attendant d'avoir/d'amer la douce *vie*

dann ergibt sich daraus — aus einer sukzessiven Lesung der Textincipits — die Aussage der oben zitierten Passage aus dem *Roman de la Rose*. Doch das ist natürlich in hohem Maße hypothetisch.

Reinhard Strohm sieht die drei Chansons im Rahmen eines Spiels mit einer doppelten Regel: «bisogna cominciare con le parole (En attendant) ma poi continuare con un riferimento ad un'autorità estranea». Das (riferimento) betreffe im Fall von Philipoctus' «En attendant souffrir» die Devise des Bernabò Visconti, «Souffrir

1 Diese zusätzlichen Merkmale lassen sich vielleicht unter dem von Manfred Pfister benutzten Stichwort einer «Referentialität» fassen («Konzepte der Intertextualität»), in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 1-30, hier S. 26).

m'estuet), im Fall von Senleches das «notissimo» Rondeau «Esperance» und im Fall von Galiots Rondeau das (Text-)Zitat von Machauts Ballade Nr. 41 «En amer a douce vie».² Immerhin war «Esperance» auch die Devise von Ludwig II., Herzog von Bourbon.³

3. Die Spannung zwischen der Hervorhebung des Zitatcharakters (der Markierung) und der Einbettung in den neuen (musikalischen) Text wird bei «En attendant esperance» besonders deutlich. Denn einerseits erscheint das (musikalische) Zitat an einem Ort, wo es aus den Konventionen des Dichtens und Komponierens auch zu erwarten ist, nämlich im Refrain, andererseits ist es — wie Wulf Arlt gezeigt hat — nicht nur in den gesamten Refrain musikalisch sinnvoll eingebunden, sondern läßt sich überdies als Ausgangsformulierung für die gesamte Komposition interpretieren. Und damit verringert sich der Verweischarakter des Zitats und seine «intertextuelle Intensität», doch läßt sich darin vielleicht auch ein für das Komponieren im späten 14. Jahrhundert neuer Aspekt im Umgang mit der Einfügung präexistenter musikalisch-literarischer Materials sehen.

Daß Refrain und erster Vers einer Ballade als bevorzugter Ort für die Unterbringung eines Zitats dienen, zeigen die (bereits von Ursula Günther erwähnten) drei Dutzend «Ballades entées», die Jean Froissart in seinem «Trésor amoureux» zusammengestellt hat. Jeder einzelnen Ballade entée ist der Prätex — ein Rondeau — vorangestellt, und die beiden Verse des Rondeau-Refrains erscheinen als erster Vers bzw. Refrain der Ballade. Einem analogen Muster folgen die beiden anonymen Balladen «Ma dame m'a congié douné» (CMM 53/II, Nr. 163) und «Dame qui fust si tres bien assenée» (CMM 53/II, Nr. 131), die Machauts Balladen Nr. 15 («Se je me plaign») bzw. Nr. 23 («De fortune») dergestalt zitieren, daß der zitierte Refrain als jeweils erster Vers, der zitierte erste Vers hingegen als Refrain erscheint. Eine Variante dieses «kreuzweisen» Zitierens bietet auch das Virelai «Pour vous reveoir». Im Gegensatz zu den genannten Beispielen fällt der (übernommene) Refrain zu Machauts Ballade Nr. 12 («Pour ce que tous mes chans») deutlich aus dem rhythmischen und melodischen Rahmen des Vorhergehenden, der Zitatcharakter ist also «überdeutlich» kenntlich gemacht.

4. Ein weiterer neuer Aspekt ist, daß sich das Zitat in Senleches' Ballade im Gegensatz zu weiteren musikalisch-literarischen Zitaten nur auf ein Einzelwort des Refrain-Texts bezieht (nämlich die personifizierte *Esperance*). In dieser Hinsicht wird das Verfahren Senleches' vergleichbar mit dem Machaut-Zitat, das die Phiton-Ballade des Franciscus einleitet. Denn auch hier beschränkt sich der Textbezug zunächst nur auf ein Einzelwort (den Namen der Schlange *Phiton*), das musikalische Zitat umfaßt hingegen immerhin dreieinhalb Takte. In beiden Fällen läßt sich nur schwerlich eine literarische Beziehung zu einem Prätex auszumachen, die über die Anspielung auf einen allgemeinen allegorischen bzw. mythologischen Kontext hinausgeht. Für die Lesung der Balladen-Texte läßt sich die zitierte Vertonung als Schmuck eben nur des betreffenden Einzelworts interpretieren; der Verweis auf den literarischen Prätex erscheint dann ohne oder nur von geringem Belang.⁴

Aufgrund dieser Überlegungen erscheint es mir plausibel, daß die zunächst nur dekorative Verknüpfung des musikalischen Incipits von «Esperance qui en mon cuer» mit dem Einzelwort «Esperance» schließlich auch stellvertretend dafür (als «Symbol» der «Esperance») neben einem weiteren zunächst unabhängigen Textsegment, nämlich «grief payne» in «En attendant souffrir» eingesetzt werden konnte. Auch damit relativiert sich freilich der intertextuelle Bezug zum Rondeau — eine Lesung des Balladen-Texts auf der Folie des Rondeau-Texts erübrigt sich.

5. Über das Zitieren bzw. die zitähnliche Verwendung von (vergleichsweise ausgedehnten) Einzelwort-Vertonungen komme ich zum musikalischen «Minimal-Zitat», wie es Anthonello de Casertas Ballade «Dame d'onour en qui» (CMM 53/I, Nr. 5) mit der Aufnahme des Stollenbeginns von Jean Vaillants Virelai «Par maintes fois» (CMM 53/I, Nr. 115) in den Beginn des Refrains der Ballade bietet:

*Si vous suppli que ne m'oubliés mie* (Anthonello de Caserta)  
*Si vous suppli, ma tres douce alouette* (Jean Vaillant)

Ist schon das literarische Zitat nur ein Versausschnitt, so beschränkt sich das musikalische Zitat auf die Übernahme eines einzigen Takts (über «si»). Da auch das literarische Zitat nur auf einen wenig prägnanten Teil des Prätex Bezug nimmt, sind hier die Grenzen der Erkennbarkeit des Zitatcharakters erreicht (Beispiel 1).

Auf der gleichen Prägnanzstufe sehe ich den Beginn des zweiten Teils von Philipoctus de Casertas Ballade «En remirant» (CMM 53/I, Nr. 79; Takt 23-24), mit dem Text

Las, si ne [pue]

Die Vertonung der beiden Takte bietet in Cantus und Tenor — sowie Takt 23 auch im Contratenor — den in die Oberquint transponierten Anfang von «Soit tart temps» (die *Prolatio maior* in «En remirant» spielt für diese beiden Takte keine Rolle). Da hier — und im Gegensatz zu Anthonellos Ballade — ein Zitat des literarischen Texts fehlt, wäre der Zitatcharakter nahezu aufgehoben, wenn der Komponist die Passage nicht mit anderen

2 Reinhard Strohm, «Filippotto da Caserta, ovvero i francesi in Lombardia», in: *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, hrsg. von Fabrizio della Seta und Franco Piperno, Florenz 1989, S. 65-74, hier S. 70.

3 Vgl. David Fallows' in Vorbereitung befindlichen Katalog von Liedsätzen des 15. Jahrhunderts.

4 Vgl. dazu aber die Beobachtungen von Kevin Brownlee im Beitrag «Literary Intertextualities in 14th-Century French Song», in diesem Band S. 295-299.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Vaillant' and the bottom staff is labeled 'Anthonello'. Both staves are in 8/8 time and feature a key signature of one flat. The lyrics for 'Vaillant' are 'Si vous sup - pli ma tres douce' and for 'Anthonello' are 'Si vous sup - pli'. There are bracketed annotations above the notes: a '4' bracket over the first two measures of 'Vaillant' and a '2' bracket over the last two measures of 'Vaillant'. There is also a '4' bracket under the first two measures of 'Anthonello'.

## Beispiel 1

Mitteln (markiert) hätte. Dazu gehört, abgesehen von der Position zu Beginn eines Abschnitts und nach dem *clos*-Schluß, das erstmalige Auftreten eines jambischen Rhythmus, der zudem alle Stimmen betrifft (und dies fällt nach den komplexen Rhythmen des ersten Teils umso mehr ins Gewicht). Noch deutlicher wird die Passage aber durch einen Wechsel der Tonalität hervorgehoben: Während die ganze Ballade und die unmittelbar vorausgehende Kadenz ein G-Dorisch bieten, erscheint das «Soit tart»-Zitat — um einen Ganzton nach oben verschoben — in A-Dorisch mit dem Doppelleiton *gis-dis* in Cantus und Contratenor. Danach (Takt 25) führt spätestens das *b* im Contratenor zurück zur Ausgangsmodalität. Durch die Akzidentien ist die Passage auch visuell hervorgehoben (vgl. die visuelle Hervorhebung der «Esperance»-Anspielung in «En attendant souffrir»).

The image shows a musical score for the phrase 'Las, si ne puet'. It consists of three staves in 8/8 time with a key signature of one flat. The lyrics are 'Las, si ne puet'. There is a '25' above the first measure of the top staff. A '2' bracket is under the second measure of the bottom staff.

## Beispiel 2

Ein Verweis auf den Text von «Soit tart tempre» liegt auch hier nicht auf der Hand. Eine Parallele bietet aber vielleicht das Tenor-Zitat in «J'aime. Qui?» zum Text «Helas! Qu'as tu?». Dann ließe sich nämlich das «Soit tart»-Zitat als musikalische Entsprechung des Ausrufs «Helas»/«Las» erklären und erhielte eine dem «Esperance»-Zitat vergleichbar symbolische Bedeutung. Der entscheidende Unterschied zu «Esperance» ist, daß die Ausrufung im Text von «Soit tempre» nicht enthalten ist. Vielmehr könnte ich mir eine inhaltliche Verdichtung des — durchaus konventionellen — Virelai-Texts entweder auf das zentrale Verb «languir» oder auf die Zeitbestimmung des Unentwegten vorstellen, deren symbolischer Ausdruck im Incipit der Vertonung einer Ausrufung «Helas/Las» weiterer literarischer Texte zugeordnet wurde.

Auf die gleichzeitige Verfügbarkeit von Prätext und Text nicht nur in derselben Handschrift, sondern in einigen Fällen sogar auf demselben Lesefeld, konnte ich in meinem Beitrag zu ««Soit tart tempre» und seiner Familie» hinweisen. Hier sei daran erinnert, daß die Ballade «En remirant» immerhin ebenso wie «Soit tart» in *Mod* und *PR* überliefert ist, wenngleich sie in keiner der beiden Handschriften in unmittelbarer Nachbarschaft zum Virelai eingetragen wurde.

Daß auch visuell wahrnehmbare Markierungen für die Kennzeichnung eines Zitats eingesetzt wurden, zeigten die Beobachtungen zu «En attendant souffrir». Und die visuellen Aspekte in der Rezeption hat ja auch David Fallows unterstrichen («many details ... are effectively perceptible only from the written music»).<sup>5</sup> Nur sehe ich in diesem Zusammenhang eher einen Hinweis auf die soziale Verfügbarkeit der Werke als einen Beleg für die Rangordnung der Existenzweisen des musikalischen Kunstwerks.

(Universität München)

5 Vgl. seinen Beitrag in diesem Band, S. 338.