

«Soit tart temps» und seine Familie

Meine Beobachtungen zu intertextuellen Beziehungen zwischen Chansons des 14. Jahrhunderts betreffen eine Gruppe von vier Liedsätzen, nämlich die drei anonymen Virelais «Soit tart temps», «Pour vous reveoir» und «Fait fut pour vous» sowie die Ballade «J'aim. Qui?», die in einer Quelle (Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213, *Ox*) einem Paullet zugeschrieben ist. Die drei zuletzt genannten Chansons setzen in ihrer musikalischen und/oder literarischen Formulierung «Soit tart temps» voraus. Die Priorität von «Soit tart temps» ist deshalb gegeben, weil in den drei übrigen Sätzen jeweils musikalisches und poetisches Material aus dem Virelai wiederkehrt, das hingegen in den übrigen Sätzen der Gruppe fehlt. Da nun diese drei Sätze von «Soit tart temps» abstammen — wobei die «Verwandschafts»-Beziehungen zueinander und zur Vorlage, bzw. zum Modell oder zum «Prätex» jeweils unterschiedlich ausfallen — nenne ich die Gruppe die «Familie» von «Soit tart temps».

Die Priorität von «Soit tart temps» ergibt sich allerdings nicht aus der Überlieferung. Denn zwei der Folgekompositionen finden sich bereits in einer Quelle des 14. Jahrhunderts, das Modell hingegen erst in Quellen, die um 1400 bzw. im frühen 15. Jahrhundert entstanden. So gehören das Virelai «Pour vous reveoir» wie auch die Ballade «J'aim. Qui?» zum Bestand der ca. 1380 angelegten Handschrift Cambrai, Bibliothèque communale, B.1328 (*CaB*). «Soit tart temps» findet sich in zwei Handschriften aus Oberitalien (Paris, Bibliothèque nationale, N.a.frç. 6771, «Codex Reina», und Modena, Biblioteca estense, α M.5.24.); weiterhin ist bzw. war es in drei Codices aus Mitteleuropa überliefert: in Praha, Národní knihovna, XI E 9, in Vorau, Stiftsbibliothek, 380, sowie in der verbrannten Handschrift Strasbourg, *olim* Bibliothèque de la ville, C.22. Die Präsenz in fünf Quellen belegt die weite Verbreitung des Liedsatzes. In der nachfolgenden Tabelle sind alle vier Chansons mit ihren jeweiligen Fundorten aufgelistet.

1.	Soit tart temps (Virelai) <i>CMM</i> 53/3, Nr. 225		PR 63v (4vv)	Mod 27v-28r (3vv)	Pr 250r (#18) (2vv)	Str 87v (2vv)	Vorau 87v (2vv)	
2.	Pour vous reveoir (Virelai) <i>CMM</i> 53/3, Nr. 217	CaB 14v (3vv)			Pr 251v (#22) (2vv)			
3.	Fait fut pour vous (Virelai) <i>CMM</i> 53/3, Nr. 195						Vorau 87v (2vv)	
4.	J'aim. Qui? (Ballade) <i>CMM</i> 11/2, S. 102	CaB 10r* 16r** (4vv)						Ox 108v-109r Paullet (3vv)

Tabelle I: «Soit tart temps» und seine Familie

- *) Foliierung nach RISM
**) Foliierung nach Hasselman

Siglen:

CaB:	Cambrai, Bibliothèque communale, B.1328
PR:	Paris, Bibliothèque nationale, N.a.frç. 6771
Mod:	Modena, Biblioteca estense, α M.5.24.
Pr:	Praha, Národní knihovna, XI E 9
Str:	Strasbourg, <i>olim</i> Bibliothèque de la ville, C.22
Vorau:	Vorau, Stiftsbibliothek, 380
Ox:	Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213

Das Vorhandensein intertextueller Bezüge zwischen zwei Werken der Vokalmusik ist im musikalisch-literarischen Zitat unmittelbar evident. Offenkundig ist die Beziehung auch noch, wenn sich das Zitat nur in der Musik oder nur im Text findet.¹ Die Evidenz der Beziehung zum Prätex im Zitat wird weiterhin durch seine Position im Text und/oder im Satz, und zwar sowohl der Vorlage als auch der Folgekomposition, bestimmt. Die Beziehungen zwischen diesen vier Chansons werden aber nicht nur im Zitat deutlich. Denn in Ergänzung des Zitats und unabhängig davon lassen sich Übereinstimmungen in der Form, in der Struktur, im Metrum, im Rhythmus, in der Textdeklamation und im Modus beobachten. Diese zuletzt genannten Parameter² der Beziehungssetzung treten in unterschiedlichen Kombinationen auf, wobei der Übergang vom engen Bezug — noch im Sinne

1 Dazu grundlegend Ursula Günther, «Zitate in französischen Liedsätzen der Ars Nova und Ars subtilior», in: *MD* 26 (1972), S. 53-68.

2 Ich verwende den Begriff «Parameter» hier im Sinne der Definition als «charakteristische Konstante» (Duden), aber auch im Blick auf die Etymologie und entsprechend der Bedeutung des griechischen παράμετρον, «nach etwas messen, vergleichen».

des Zitats — bis hin zu generellen Formulierungen fließend ist. Zu allen textuellen Parametern — vom musikalisch-literarischen Zitat bis zur Übereinstimmung im Modus — tritt schließlich als eine weitere Kategorie der Beziehungssetzung die Anordnung der Sätze in der Überlieferung.

Aus den Beobachtungen ergeben sich Fragen nach der Wertigkeit der Parameter und ihrer Hierarchisierung (analog zur Hierarchisierung der «Strukturschichten», die Jörg Otto Fichte als Voraussetzung eines Instrumentariums zur Untersuchung von Textbezügen gefordert hat).³ Denn ein musikalisch-literarisches Zitat, das zudem an unüberhörbarer bzw. unübersehbarer Stelle plaziert ist, hat einen anderen Stellenwert für die Herstellung von intertextuellen Bezügen als Übereinstimmungen, die sich etwa nur auf die Form, den Rhythmus und den Modus erstrecken. So bestimmt die Rangordnung der Parameter auch den Grad der Erkennbarkeit des Prätexts. Dies führt schließlich zur Frage nach dem Zweck einer Beziehungssetzung.

Im folgenden gebe ich zunächst eine kurzgefaßte Analyse des Prätexts. Mit dem Überblick über seinen Satz und seine Struktur verbinde ich einen ersten Hinweis auf die in den Folgekompositionen aufgegriffenen Elemente und Charakteristika der Vorlage.

I. Soit tart tempre

Das Virelai «Soit tart tempre» erscheint in den mitteleuropäischen Handschriften *Pr* und *Vorau* nur zweistimmig, in *Mod* dreistimmig mit Contratenor und in *PR* mit einem von der Version in *Mod* abweichenden Contratenor sowie einem Triplum. Da Fragmente des Contratenors aus *PR* in den Zitaten der partiell dreistimmigen Fassung von «Pour vous reveoir» in *CaB* wiederkehren, halte ich den Contratenor von *PR* für den älteren.

Wie bereits Friedrich Kammerer dargelegt hat, weist der Tenor des Satzes eine eigentümlich liedhafte Melodik auf.⁴ Dies könnte dafür sprechen, daß auch dem Virelai eine präexistente Weise zugrundeliegt. Die Formulierung des Tenors ist aber zumindest ein Indiz dafür, daß der Satz vom Tenor aus konzipiert wurde. Dafür spricht etwa eine symmetrische Abschnittsbildung, die teilweise von der des Cantus abweicht: Der erste Teil des Virelais bietet zwölf Tempora, die sich im Tenor in drei Abschnitte zu je vier Tempora einteilen lassen. Der erste Abschnitt endet auf *g*, die beiden übrigen auf *d* (Beispiel 1).

I (T.1-4)

II (T.5-8)

III (T.9-12)

Beispiel 1

wöhnlich wirkt lediglich der erste Abschnittsschluß auf *g*. Ein prägnanter Rhythmus mit der (jambischen) Folge Semibrevis-Brevis in einem *tempus perfectum cum prolatione minori* kennzeichnet die ersten beiden sowie sieben weitere Tempora des Tenors. Dieser Rhythmus ist auch im Cantus und in der Textdeklamation präsent.

Die Organisation der Cantus-Melodie des ersten Teils ist durch den Textaufbau bestimmt. Von den vier Versen des Refrains (und des Epilogs) sind zwei der ersten Hälfte, zwei der zweiten Hälfte unterlegt, mit einer klaren Zäsur nach der ersten Hälfte (Semibrevis-Pause). Nur der erste Vers, «Soit tart, tempre, mayn ou soir», folgt auch der viertaktigen Abschnittsbildung des Tenors und nimmt gleich in den ersten beiden Takten den jambischen Rhythmus Semibrevis-Brevis auf.

Die Kadenzdisposition des Satzes von Cantus und Tenor erfährt durch die beiden Contratenores eine jeweils unterschiedliche Gewichtung bzw. Interpretation. So erscheinen im ersten Teil der Version von *PR* volle Kadenzen nur auf der Finalis *d*, d.h. in den Takten 2, 8, 10 und 12. Die Kadenzen auf *g* (T. 4) und *e* (T. 6) sind durch die Terz im Contratenor zu Trugschlüssen relativiert. Damit verlieren sowohl der Schluß des ersten Tenorabschnitts (auf *g*; gleichzeitig Schluß von Vers 1) als auch die Zäsur nach Vers 2 ihr Gewicht. Dagegen wird der Beginn des dritten Verses, die Aussage «nuit et jour» sowohl durch den Abschnittsschluß im Tenor als auch durch die volle Kadenz auf *d* und den zweifachen Hochton *a* hervorgehoben. Dieser Versbeginn greift inhaltlich den Beginn des ganzen Textes «Soit tart tempre» auf. Und der Übergang der Verse 3 und 4 (T. 9-10; mit einer

Die Abschnittsbildung des zweiten Teils mit drei Gruppen zu drei, zwei und vier Tempora ist für Tenor und Cantus gleich; die Abschnitte enden hier auf *d*, auf *a* und auf *e* (*ouvert*) bzw. *d* (*clos*). Durch die Schlußöne des Refrains und des *clos*-Schlusses wird der Modus als *d*-dorisch festgelegt. In diese modale Disposition fügen sich auch die Abschnittsschlüsse auf *d* bzw. *a*. Unge-

3 Jörg Otto Fichte, «Arthurische und nicht-arthurische Texte im Gespräch, dargestellt am Beispiel der mittellenglischen Romanze «Sir Perceval of Galles»», in: *Artusroman und Intertextualität*, hrsg. von Friedrich Wolfzettel, Giessen 1990, S. 22f.

4 Friedrich Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9* (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Deutschen Universität in Prag 1), Augsburg/Brünn 1931, S. 41.

vollen Kadenz auf der Finalis zu Beginn von Vers 4) greift im Cantus melodisch den Beginn des Virelais auf (in *Mod* und *Pr* ist der Halbtonanschluß *cis-d* auch durch ein Kreuz vor dem *c* deutlich gemacht).

Der Contratenor in *Mod* setzt andere Akzente. So erscheinen die beiden Kadenzen auf *g* (T. 4) und *e* (T. 6) nunmehr als volle Kadenzen mit Oktavsprung bzw. Sekundanschluß im Contratenor und Quint-Oktavklang als Kadenzklang. Die Wirkung der Binnenkadenzen auf der Finalis *d* ist dagegen abgeschwächt: In T. 8 fehlt die Oktavverdoppelung des *d*, zudem tritt im «Kadenzklang» das dissonante *h* auf, und im Übergang zu T. 10 wird die Kadenz über einen Quintsprung im Contratenor anstelle einer Kadenzformel erreicht; überdies ist der Tenor hier anders rhythmisiert, so daß auf der ersten Semibrevis von T. 10 ein leerer Quartklang steht, der sich in einen Sextakkord auflöst. Mit dem neuen Contratenor ergibt sich somit eine etwas andere Textlesung: Während in *PR* (und wohl auch in der Version, die dem Komponisten von «Pour vous reveoir» vorlag) Vers 1 und 2 sowie Vers 3 und 4 in der Vertonung dicht aneinandergefügt werden, bleiben sie in *Mod* deutlicher voneinander abgesetzt. Und die Betonung des Beginns von Vers 3 ist hier merklich zurückgenommen. Dies zeigt, wie dem Cantus-Tenor-Satz durch unterschiedliche Contratenores auch jeweils andere Aspekte in der Textvertonung und -interpretation hinzugefügt werden können.

Daß die in diesem Überblick dargestellten Elemente und Charakteristika des Satzes auch dem (analytischen) Blick zeitgenössischer Rezipienten relevant erschienen, zeigt sich in der Verwendung des vorgefundenen Materials in den Folgekompositionen. Die Herstellung von Beziehungen zum Prätex beschränkte sich nämlich nicht auf das musikalisch-literarische Zitat, wie es in der Übernahme von zwei Versen des Vorlagentextes (Vers 1 und 4 des Refrains) mit dem zugehörigen Satz in «Pour vous reveoir» vorliegt. Vielmehr erstreckte sich der Rückgriff auf die Vorlage auch auf weitere Elemente, die dadurch zu Parametern der Beziehungsetzung wurden. Das betrifft die Verwendung von Textsegmenten ohne den zugehörigen Satz, wie das Auftreten der Anfänge von Vers 1 und 3 in «Fait fut pour vous» zeigt. Das betrifft weiterhin die Verwendung von Satz- und Melodiesegmenten ohne den zugehörigen Text, wie dies aus der Wiederkehr von Takt 9-10, auf die der Beginn des dritten Tenorabschnitts fällt, in Cantus und Tenor sowie der Melodie der ersten beiden Tenorabschnitte (acht Tempora; mit anderer Rhythmisierung) im Tenor von «J'aim. Qui?» deutlich wird. Der abschnittsweise Aufbau des Tenors ohne Rückgriff auf Melodie und Satz findet sich in den neukomponierten Teilen des Refrains von «Pour vous reveoir» wieder, und Struktur und Klanglichkeit des zweiten Teils der Vorlage bestimmen mit anderer melodischer Formulierung im Detail die ganze *secunda pars* dieses Virelais. Schließlich erscheint der rhythmische Ablauf der viertaktigen Einleitungsphrase mit zwei Takten in einem Semibrevis-Brevis-Rhythmus, einem Takt Kadenzformel und nachfolgendem Kadenzklang nicht nur in «Fait fut pour vous» und in «J'aim. Qui?», sondern auch in weiteren Chansons, auf die hier aber nicht eingegangen werden kann, die darin aber ebenfalls auf das Modell «Soit tart temple» verweisen.⁵

Zeigte der vorausgegangene Überblick den Rückgriff auf die Vorlage aus der Perspektive von «Soit tart temple», so bieten die folgenden Ausführungen Beobachtungen zum Einsatz der genannten (und weiterer) Elemente in den jeweiligen Folgekompositionen.

II. Pour vous reveoir

Wie bereits erwähnt, ist die Beziehung des Virelais «Pour vous reveoir» zu «Soit tart temple» unmittelbar evident im musikalisch-literarischen Zitat: Zwei ganze Verse aus der Vorlage mit dem zugehörigen musikalischen Satz kehren hier wieder. Das Virelai beginnt mit dem vierten Vers aus «Soit tart temple», «Pour vous reveoir», der dort den Refrain beschließt. Der Refrain von «Pour vous reveoir» endet seinerseits mit dem ersten Vers der Vorlage, «Soit tart, temple, main ou soir». Die übernommenen Verse treten also sowohl in der Vorlage als auch in der Folgekomposition an prägnanter Stelle auf, nämlich jeweils zu Beginn und am Ende des Refrains.

Mit der Übernahme des Satzes für die beiden zitierten Verse geht auch die Übernahme des Metrums (*tempus perfectum cum prolatione minori*) sowie des — jambischen — Rhythmus mit einer ebensolchen Versdeklamation einher. Davon unabhängig kehrt auch der formale Ablauf als Virelai in «Pour vous reveoir» wieder. Einen Eingriff in das zitierte Material bietet allerdings der Beginn von «Pour vous reveoir». Um nämlich das Deklamationsmuster kurz-lang (Semibrevis-Brevis) über das erste Tempus hinaus weiterführen zu können, erscheint hier die dreisilbige Form («revëoir») statt des zweisilbigen («revoir») — der Vers umfaßt nunmehr fünf statt wie in der Vorlage nur vier Silben.

Auch der D-Modus der Vorlage kehrt in «Pour vous reveoir» wieder.⁶ Dies wird aus der Kadenzdisposition (Kadenzen auf *d* in T. 3, 23, 30, auf *a* in T. 6, 24), aus der Klanglichkeit (D-A-Klänge) und der Melodiebildung in allen drei Stimmen deutlich. Nur endet der Refrain nicht auf der Finalis *d*, sondern — wie die entsprechende

5 Das betrifft etwa das in *PR* (fol. 77r) und im Fragment Villingen überlieferte «Mais qu'il vous viegne» (*CMM* 53/III, Nr. 207); zwei Sätze, die nur in *Pr* aufgezeichnet sind: ein textloses Virelai (fol. 251r; *CMM* 53/III, Nr. 234) und ein Satz mit dem (korrupten) Incipit «Ja falla» (fol. 257v; *CMM* 53/III, Nr. 198); zwei Sätze aus *Str*, von denen nur das Incipit erhalten ist: «Bien plorer doi» (fol. 88r) und «Je comincz» (fol. 17r); sowie ein Satz, der nur mit dem Kontrafakturtext Oswalds von Wolkenstein «Sag an herzlich/ Los frau» greifbar ist (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2227 [Wolkenstein-Handschrift A], fol. 17v-18r, sowie Innsbruck, Universitätsbibliothek, o.S. [Wolkenstein-Handschrift B], fol. 21r).

6 Zu einer gänzlich anderen Interpretation des Modus und der Akzidentien von «Pour vous reveoir» gelangt Christian Berger (vgl. seinen Beitrag *Modus und Textausgabe* in diesem Band).

Kadenz der Vorlage — auf der vierten Stufe *g*. Der nur in *CaB* überlieferte Contratenor bricht unmittelbar vor der Kadenz ab; falls sich das Zitat auch auf den Contratenor erstreckte, hätte die Schlußwendung des Refrains von «Pour vous reveoir» ebenfalls die Terz *h* enthalten müssen. Möglicherweise wurde der Contratenor von *CaB* erst vom Schreiber des Eintrags hinzugefügt; die Tatsache, daß die Eintragung des Contratenors unmittelbar vor der Schlußkadenz des Refrains endet (der musikalische Textverlust ist hier nicht auf Beschneiden des Fragments zurückzuführen!), läßt daran denken, daß ein Schreiber-Komponist erst an dieser Stelle der Problematik der Wendung gewahr wurde.

Daß der Refrain nicht auf der Finalis endet, ist im Vergleich mit anderen Virelais immerhin ungewöhnlich und zudem ein weiteres Indiz für die Priorität von «Soit tart temps». Da mit der Wiederholung des Refrains auch das ganze Stück auf *g* und nicht auf der Finalis *d* enden würde, stellt sich die Frage, ob «Pour vous reveoir» nicht überhaupt bereits mit dem *clos*-Schluß des zweiten Stollens enden sollte, also gemessen am regulären Formablauf (unvollständig) wäre.

Diese Annahme setzt aber voraus, daß das Fehlen des Epilogs (*tierce*, also jenes Textes, der in Versbau, Reimfolge und Vertonung dem Refrain entspricht, der auf den *clos*-Schluß folgt und der der Wiederholung des Refrains vorausgeht) hier auf die Intention des Autors zurückgeht und nicht auf eine Entscheidung des Kopisten. Hier stellt sich weiterhin die Frage, ob für die große Anzahl von Virelais, die ohne Epilog überliefert sind, generell von einer unvollständigen Überlieferung ausgegangen werden kann und dementsprechend auch in jedem Fall der Refrain unmittelbar nach dem *clos*-Schluß zu singen ist, wie dies etwa Willi Apel vorsieht.⁷ Während jedoch die Mehrzahl der Virelais ohne Epilog übereinstimmende Schlußklänge für Refrain und zweiten Stollen aufweisen, bietet «Pour vous reveoir» abweichende Schlußklänge.

Von den einstimmigen Virelais Guillaume de Machauts weisen noch ein Fünftel unterschiedliche Schlußklänge für Refrain und *clos*-Schluß auf, dagegen ist eine Divergenz der «Hauptkadenzen» (Günther) im mehrstimmigen Virelai nur ausnahmsweise zu beobachten. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist Johannes Ciconias «Sus une fontayne».⁸ Auch hier ist der Schluß des Refrains (G-Klang) durch ein Zitat, nämlich aus Philipoctus de Casertas (bzw. Johannes Galiots) Ballade «En attendant souffrir», bedingt. Ursula Günther sieht in diesem Fall der Refrain unmittelbar nach dem *clos*-Schluß zu singen ist, wie dies etwa Willi Apel vorsieht.⁷ Während jedoch die Mehrzahl der Virelais ohne Epilog übereinstimmende Schlußklänge für Refrain und zweiten Stollen aufweisen, bietet «Pour vous reveoir» abweichende Schlußklänge.

Die Aufnahme des Refrainschlusses von «Soit tart temps» zu Beginn von «Pour vous reveoir» führt zu einer inhaltlichen Fortsetzung des Prätextes: «Pour vous reveoir» ist die «Antwort» der Dame auf die Rede des lyrischen Ichs der Vorlage; «Pour vous reveoir» tritt nicht nur abstrakt, sondern auch konkret in einen Dialog mit «Soit tart temps». Dies verdeutlicht eine Gegenüberstellung der Texte:

	<i>Soit tart, temps, mayn ou soir,</i>	a7		<i>Pour vous reveoir,</i>	a5
	Ma tres chiere dame,	b5'		Douls amis, en tel destreche	b7'
	Nuit et jour languis par m'ame,	b7'		Me faites doloir	a5
4	<i>Pour vous revoir.</i>	a4	4	Que joie ne puis avoir.	a7
				Car souvenir trop me blesche	b7'
				Si qu'avoir ne puis liesche	b7'
				<i>Soit tart, temps, main ou soir.</i>	a7
	Car j'ai toute ma fianche	c7'	8	Tout ades ramentevoir	a7
	Des m'enfanche	c3'		Me fait vo bien, vo savoir,	a7
	Mis en vous sans departir,	d7		Vo grant haultesche,	b4'
8	C'est ma playsanche.	c4'			
	Dont vostre douce semblanche,	c7'		Vostre amour en qui m'avoir	a7
	Gente et blanche,	c3'	12	Mon las cuer fait son manoir	a7
	Vuel tant cum vivray servir,	d7		Sur qui s'adresche.	b4'
12	Sans deplaysanche.	c4'			
	Si vous pri d'umble valoir,	a7			
	Ma dame sans blame,	b5'			
	Que vo gent corps que m'enflamme	b7'			
16	Puisse brief revoir.	a4			
		(a5)			

Der Anrede «ma tres chiere dame» bzw. «ma dame sans blame» in «Soit tart temps» steht in «Pour vous reveoir» die Formulierung «douls amis» gegenüber. Als Attribute der Angeredeten nennt «Soit tart temps»

7 *CMM* 53/1, XXIII. Ein Beispiel, für das das Fehlen des Epilogs gesichert und vom Dichter und Komponisten intendiert erscheint, ist Johannes Ciconias Virelai «Aler m'en veut» (ed. von Willi Apel in: *CMM* 53/1, Nr. 13, und von Margaret Bent und Anne Hallmark in: *The Works of Johannes Ciconia*, *PMFC* 24. Monaco 1985, Nr. 44). Das aus nur einem Vers bestehende Rudiment eines Epilogs ist hier der melodischen Erweiterung des *clos*-Schlusses unterlegt.

8 *CMM* 53/1, Nr. 14; *PMFC* 24, Nr. 45.

9 Ursula Günther, *Zitate*, hier S. 66f.

«vostre douce semblanche, gente et blanche» und «vo gent corps»; das lyrische Ich von «Pour vous reveoir» spricht den Dialogpartner mit dem Verweis auf «vo bien, vo savoir, vo grant haultesche, vostre amour» an.

Während der Eintritt des Dichters von «Pour vous reveoir» in den Dialog mit der Vorlage ein gewisses Maß an Kunstfertigkeit erkennen läßt, läßt der Satz weder einen Hinweis auf einen ambitionierten Umgang mit dem vorgefundenen Material noch auf dessen eigenständige Weiterführung erkennen. Dies wird bereits bei der Analyse des zweiten Teils deutlich, der formal und im Satz der Vorlage bis in Details folgt, ohne freilich Zitate im engeren Sinn erkennen zu lassen: Die Gesamtlänge des Teils umfaßt wie der zweite Teil der Vorlage neun Tempora; wie dort ergeben sich Abschnitte zu drei, zwei und vier Tempora, beginnt der Teil mit einem D-Klang, und folgen auch die Kadenz auf *d* (T. 3 des zweiten Teils), *a* (T. 5), *e* (*ouvert*) und *d* (*clos*) dem Modell. Der zweite Teil von «Pour vous reveoir» bietet also zwar neue melodische Formulierungen, behält aber die Klanglichkeit des entsprechenden Teils der Vorlage bei. Mit der Übernahme von Struktur und Klanglichkeit wird eine weitere Ebene der Beziehungen hergestellt (Beispiel 2).

Pour vous

Soit tart

Beispiel 2 (Taktzahlen beziehen sich jeweils auf den 2. Teil.)

I (T.4-7)

II (T.8-11)

III (T.12-15)

Beispiel 3

Der erste Teil weicht in der Gesamtorganisation von der Vorlage deutlich ab, läßt aber in den neukomponierten Teilen einen Aufbau erkennen, der erneut auf die Vorlage zurückführt. Die zwölf Tempora, die zwischen die beiden Zitate eingeschoben wurden, bieten nämlich im Tenor ebenfalls eine Gliederung in drei Abschnitte zu je vier Tempora. So zeigt der erste neukomponierte Abschnitt (T. 4-7) vier unterschiedlich rhythmisierte Klänge von je einer Brevis Dauer (*d-h-a-d*), im folgenden Abschnitt (T. 8-11) erklingt viermal der jambische Grundrhythmus der Vorlage (Semibrevis-Brevis), und innerhalb der letzten vier Tempora (T. 12-15) erscheint zwischen den «nachschießenden» (durch Semibrevis-Pause imperfizierten) Breven *d* (T. 12) und *a* (T. 15) ein kurzes Melodiestück. Die Melodiezüge dieser Tenorabschnitte bestätigen einen D-Modus: I. *d-d* II. *a-d* III. *d-a*. Die Organisation des Tenors im neukomponierten Mittelstück des ersten Teils spiegelt in der Abschnittsbildung die des Tenors der Vorlage wider (Beispiel 3).

Die Oberstimme gliedert sich demgegenüber in fünf Abschnitte mit drei, dreimal zwei und abermals drei Tempora, die durch Pausen deutlich voneinander abgesetzt sind. Die fünf Abschnitte des Cantus folgen damit den fünf neuen Versen des Refrains. Und mit dem Contratenor kommen zusätzliche kompositorische Elemente wie Stimmtausch und Imitation ins Spiel. Die Möglichkeit, in einer später hinzugefügten Stimme mit Stimmtausch und Imitation zu arbeiten, wird durch jene bordunartige Einförmigkeit erleichtert, die in der Formulierung des Tenors vorgegeben ist. Diese wird durch den Contratenor unterstrichen; darauf hat schon Friedrich Kammerer hingewiesen: «Tenor und Contratenor greifen im Verlauf mit Hartnäckigkeit auf einen gewissen Zusammenklang zurück, die Quinte *d-a*».¹⁰

III. Fait fut pour vous

Die beiden Stimmen des nur in *Vorau* überlieferten Virelais bewegen sich im gleichen Ambitus, übernehmen abwechselnd die Funktion von Cantus und Tenor und sind beide textiert. Damit gehört das Virelai zu einer vergleichsweise kleinen Gruppe von Chansons mit zwei gleichen Stimmen.¹¹ Der Rückgriff auf den Prätext ist weniger offensichtlich als in «Pour vous reveoir», da nur Segmente des Texts der Vorlage zitiert werden, nämlich die Anfänge von Vers 1 («Soit tart tempre») und Vers 3 («nuit et jour»), die zusammen (und mit einer kleinen Umstellung) den neunten Vers des Folgetexts ergeben:

	Fait fut pour vous mettre en joie	a7'
	Playsance ce virolay	b7
	Monstres le soulas le gay	b7
4	Qui met les dolans en voye	a7'
	D'avoyr souffissance au vray.	b7
	Dites a tris doulez Confort	c7
	Que Bel Acuel et Deduit	d7
8	Le saluent de cuer fort	c7
	Soy tart tempre, jour ou myt.	d7

Die zweite Stimme bietet für Vers 1 eine durch Stimmtausch bedingte Textvariante:

Pour vous fait fut []
Playsance

Obwohl hier, im Gegensatz zu «Pour vous reveoir», keine Übernahme von Teilen des Satzes vorliegt, beschränken sich die Beziehungen nicht auf das literarische Zitat. Vielmehr ergeben sich Beziehungen auch aufgrund weiterer Parameter des Satzes. Die beiden Virelais stimmen nämlich überein in:

Form: Virelai
Metrum: tempus perfectum cum prolatione minori
(Vorherrschendem) Rhythmus: Semibrevis-Brevis und Äquivalente
Textdeklamation: jambisch
Modus: D-Modus.

Von den genannten Parametern ist der erste — die *Form* — im Text des Virelais sogar explizit thematisiert:

Fait fut — pour vous mettre en joie, playsance — ce virolay

Der jambische Deklamationsrhythmus der Vorlage ist auch hier allenthalben zu beobachten, selbst wenn in der Vertonung für die Folge Semibrevis-Brevis Äquivalente eintreten (so schon über «pour vous», Vers 1: Semibrevis-Minima-Semibrevis-Minima). Immerhin leitet die -nicht variierte -Folge Semibrevis-Brevis die Vertonung von sechs der insgesamt neun Verse in der ersten Stimme ein. Dem rhythmischen Element Semibrevis-Brevis kommt offensichtlich eine Signalfunktion zu. Die folgende Übersicht bietet eine nach Versen angeordnete Synopse der Melodieglieder der ersten Stimme (Beispiel 4):

¹⁰ Friedrich Kammerer, *Die Musikstücke*, S. 49.

¹¹ Dazu David Fallows, *Two Equal Voices*, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 227-241.

1. *Fait fut pour vous met - tre en*

2. *Play - san*

3. *Mon - stes*

4. *Qui met*

5. *D'a - voyr*

6. *Di - tes*

7. *Que Bel A - cuel*

1. *joi - e*

2. *ce ce vi - ro - lay.*

3. *le sou - las le gay*

4. *les do - lans [do - lans] en voy - e*

5. *souf - fi - san - ce au vray.*

6. *a tris doulcz Con - fort,*

7. *et De - duit.*

Beispiel 4

Der Stimmtausch in den ersten zwei Mensuren führt zu einem weiteren Phänomen: Der Zuhörer erfährt in der jeweiligen Unterstimme den Rhythmus Semibrevis-Brevis // Semibrevis-Brevis und dazu zweimal den Text «Fait fut». Die für den Zuhörer akustisch vordergründige Oberstimme hingegen setzt mit dem wiederholten — und damit hervorgehobenen — Text «Pour vous» auf der Oberoktav ein (Beispiel 5).

Beispiel 5

Damit tritt eine Textaussage «fait fut — ce virolay» zugunsten einer anderen, «pour vous mettre en joie, play-sance», in den Hintergrund. Und der Präpositionalausdruck erlaubt es, eine Parallele zu Vers 1 von «Pour vous reveoir» bzw. Vers 4 von «Soit tart temple» zu ziehen. Diese Beziehung wird nicht nur durch das erst in Vers 9 auftretende literarische Zitat «Soy tart temple, jour ou nuyt» plausibel. Denn auch weitere Parameter verweisen bereits zu Beginn des Satzes auf die Vorlage. Die jambische Deklamation wurde bereits erwähnt, und das rhythmische Modell Semibrevis-Brevis ist durch den Stimmtausch zu Beginn des Satzes in der Unterstimme immerhin über die Dauer von zwei Tempora präsent (und dies gilt eben auch für «Soit tart temple»). Der D-Modus ist durch den (zweimaligen) Quintsprung der Unterstimme wie auch durch den Quartabstieg der Oberstimme gleich zu Beginn festgelegt; bestätigt wird er durch die Kadenzen.

Der Autor des Virelais konfrontiert den Zuhörer also von Anfang an mit einem vielschichtigen System von Anspielungen. Explizit und zum literarischen Zitat gerät das System von Anspielungen aber erst im letzten Vers. Daraus ergeben sich eine Reihe von weiteren Überlegungen.

1. Das System von Anspielungen, das der Komponist zu Beginn von «Fait fut pour vous» exponiert, war womöglich für den — kundigen — Zuhörer des späten 14. Jahrhunderts hinreichend aussagekräftig, um darin bereits den Prätext des musikalisch (und textlich) Gegebenen zu erkennen.

2. Dies verweist auf die oben angesprochene Hierarchie der Parameter einer Beziehungssetzung. Denn bereits die jambische Textdeklamation und/oder das rhythmische Modell Semibrevis-Brevis zusammen mit der Form des Virelais (die auch im Text erwähnt wird) und dem Modus hätte zu jenem «Aha-Erlebnis» führen, gewissermaßen eine «arousal reaction» provozieren können, die den Hörer auch vor dem Textzitat schon darauf verwies, daß der Autor mit dem vorliegenden Stück auf den Prätext «Soit tart temple» Bezug nahm.

3. Andererseits ist es denkbar, daß auch für das Publikum des 14. Jahrhunderts die bereits zu Beginn des Satzes eingebrachten Anspielungen erst nach dem expliziten Textzitat, mithin erst bei der Wiederholung des ersten Teils erfahrbar waren. Nur fällt hierbei ins Gewicht, daß ja auch zu «Fait fut pour vous» kein Epilog überliefert ist, die Wiederholung des ersten Teils vielleicht für eine Aufführung gar nicht zwingend erforderlich war.

4. Der Verweis der Präpositionalwendung «pour vous mettre en joie» auf «pour vous reveoir», der ja erst im Satz zum Tragen kommt, zeigt bereits, daß auch zwischen den literarischen Texten durch die Vertonung — und nur durch sie — neue Beziehungen hergestellt werden konnten. Da sich diese Beziehungen im gelesenen Text dem Zugriff des Rezipienten entzogen, eröffnete sich dem Dichter/Komponisten mit der Vertonung eine neue Dimension des «Dialogs» literarischer Texte. Der letzte Satz aus der Familie von «Soit tart temple», der hier zur Sprache kommen soll, verdeutlicht, wie in der Vertonung ein impliziter Dialog von Text und Prätext einsetzt, der über den manifesten Dialog des Balladentextes hinausführt.

IV. J'aim. Qui?

In den beiden Virelais «Pour vous reveoir» und «Fait fut pour vous» führte das zitierte Textsegment auf die Spur der Vorlage «Soit tart temple» bzw. es bestätigte die Beziehung. In «J'aim. Qui?» fehlt ein Zitat aus dem literarischen Text der Vorlage, zudem wechselt die Form; es handelt es sich hier um eine Ballade, nicht um ein Virelai.¹² Eine Auswahl von Parametern des Satzes zeigt aber auch hier sogleich die Beziehungen zum Prätext auf. Mit «Soit tart temple» stimmen überein:

Metrum: tempus perfectum cum prolatione minori
 Rhythmus: Semibrevis-Brevis und Äquivalente
 Textdeklamation: jambisch
 Modus: D-Modus.

Dazu kommen Melodie- bzw. Satzsegmente: So bietet «J'aim. Qui?», Cantus, T. 1-2 ein Zitat des Contratenors von «Soit tart temple», das T. 2-3 im Tenor aufgegriffen — imitiert — und noch zum *c* weitergeführt wird (Abschnitt A; Beispiel 6).

¹² Vgl. zu dieser Ballade neuerdings Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge 1993, S. 138-139. Strohm mißt hier der Ballade sogar «a role in the genesis of the new style» bei.

In T. 5-6 erscheint dann der Satz von T. 9-10 aus «Soit tart temple» in der Oberquart. Die Cantus-Melodie hier entspricht zudem dem Beginn des Cantus der Vorlage (Abschnitt B; Beispiel 7). Die Wiederholung des Cantus-Abschnitts kennzeichnet auch die Struktur von «Soit tart temple»; Beispiel 7).

Beispiel 7

Beispiel 6

Der Melodieverlauf des Tenors von «J'aim. Qui?», T. 20-26 mit Minima-Auftakt entspricht dem des Tenors von «Soit tart temple» T. 1-8 (Takt 23-26 des Tenors von «J'aim. Qui?» folgen auch weitgehend dem Rhythmus der Vorlage; die vorausgehenden Takte zeigen eine rhythmische Variante – Abschnitt D; Beispiel 8).

Beispiel 8

Beim parallelen Lesen der musikalischen Texte beider Sätze ergeben sich noch weitere Beziehungen — und signifikante Abweichungen. So umfaßt die erste Phrase der Ballade vier Tempora, bietet in der ersten Hälfte zweimal das rhythmische Modell Semibrevis-Brevis, dann, T. 3, eine Kadenzwendung und kadenziert in T. 4. Damit erscheint zu Beginn der Ballade das rhythmische Modell der ersten vier Tempora des Virelais.¹³ T. 5-6 greifen erneut das rhythmische Modell auf, das dann aber in T. 7 in eine weitere Figur übergeht, die zunächst den Anschein einer Kadenzwendung erweckt. Statt zu einer Kadenz führt die Figur jedoch weiter zu einem prägnanten neuen Motiv (aus fünf Minimen und Semibrevis — Motiv C). Und dieses neue Motiv mündet über eine hoque-

Beispiel 9

tus-ähnliche Partie in den Stollen-Schluß. Das Motiv C wird in allen Stimmen imitiert und ist in der Version in *Ox* auch in den Unterstimmen textiert (vom Contratenor ist in *CaB* nur der Anfang erhalten). Beispiel 9: Das Motiv C erscheint auch im zweiten Teil der Ballade, T. 18-19, also unmittelbar vor dem Auftreten des Tenorzitats T. 20-26, und unmittelbar danach, T. 27-28, da hier der «Rücklauf», der «musical rhyme» der Ballade einsetzt, der durch eben dieses Motiv eingeleitet wird. Dadurch, daß der zweite Teil der Ballade das Tenorzitat T. 20-26 zwischen dem jeweiligen Auftreten des Motivs C bietet, erscheint auch das Zitat nicht mehr «irgendwo»

13 Der Beginn mit diesem rhythmischen Modell läßt sich, wie erwähnt, auch an weiteren, hier nicht behandelten Chansons beobachten.

mitten im Satz, sondern an exponierter Stelle (das Zitat nimmt seinerseits ja auch eine exponierte Passage des Virelais auf, nämlich den Beginn des Tenors). Beispiel 10:

Beispiel 10

Diese Beobachtungen führen nun zur Lesung des Texts der Ballade vor dem Prätext des Virelais. Die Ballade ist ein frühes Beispiel für jene «ballade dialoguée», die etwa im Schaffen von Eustache Deschamps eine nicht zu übersehende Rolle spielt.¹⁴ Der Text (bis auf Vers 4 nach *CaB*; die Partien der «dame» erscheinen kursiv):

J'aim. — Qui? — Vous. — Moy? — Veïr, gente figure.
Pourquoy? — Pour che. — Par m'ame, c'est folie.
 Non est. — *Si est. — He, douce dame pure,*
j'atens. — Et quoy? — Merchi che que on mendie.
De qui? — De vous. — De moy n'en di je mie.
 Helas. — *Qu'as tu? — Vo gent corps sans partir*
Vodroy — Quoy faire? — Honnerer et servir.

Der erste Vers bietet eine signifikante Variante in der jüngeren Aufzeichnung in *Ox*. Statt «veïr» erscheint dort «voyre», das wohl aus der Lesung «voir» und einer Silbenergänzung entstanden ist. Allerdings ist auf dem Film von *CaB* nicht mit Sicherheit zwischen «veïr» und «voir» zu unterscheiden (Margaret P. Hasselman liest «voir»).¹⁵ Für «veïr» spräche die Silbenzahl.

In der älteren Version präsentiert sich der Text nun weniger als «Dialog» denn als unterbrochener Monolog des Liebenden:

J'aim — vous — veïr, gente figure
J'atens — merchi che que on mendie
 Helas — *vo gent corps sans partir /*
vodroy — honnerer et servir.

In die gleichsam (körperlosen) Formulierungen des «amour courtois» dringen nun die Zwischenfragen der Dame ein, ganz offensichtlich in der Absicht, die abgehobene Anschauung der «gente figure» und das «honnerer et servir» zur «folie» zu erklären. Die Schlüsselverben «veïr» (als «revoir») und «servir» finden sich auch in «Soit tart temple» wieder (freilich nicht nur dort). Auch das «sans partir» («ohne Unterlaß») könnte auf das unentwegte Schmachten («languir») in der Formulierung des Prätexts verweisen, zumal es mit einem «helas» eingeführt wird. Die zeitliche Dimension des Unentwegten fällt im übrigen in «Soit tart temple» generell — und nicht nur im ersten Vers — durch die gehäuften Zeitbestimmungen in besonderer Weise ins Gewicht:

Soit tart temple
mayn ou soir
nuit et jour
des m'enfanche
sans departir
tant cum vivray

Die Vertonung von Vv. 6 und 7 (erste Hälfte): «Helas ... Quoy faire?» erscheint über dem Tenorzitat aus «Soit tart temple». Bemerkenswert ist, daß hier zwar die Folge von Notenwerten Semibrevis-Brevis-Semibrevis-Brevis, die den Beginn der Ballade kennzeichnet und die für das rhythmische Modell der Vorlage steht, wiederaufgenommen wird, doch nunmehr einer auftaktigen trochäischen Deklamation dient. Der unmittelbar folgende Schluß

14 Vgl. Omer Jodogne, «La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale», in: *Fin du Moyen Age et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, Anvers 1961, S. 71-85.

15 *The French Chanson in the Fourteenth Century*, Ph. D. diss., Berkeley 1970.

des siebten Verses, «honorer et servir» ist — innerhalb des «musical rhyme» — demselben rhythmisch-melodischen Motiv unterlegt, mit dem zuvor (im ersten Teil der Ballade) «par m'ame, c'est folie» vertont wurde. Damit ist auch innerhalb des Satzes mittels der Vertonung eine Beziehung hergestellt. Schließlich läßt die letzte Unterbrechung von Seiten der Dame, die nach «vo gent corps ... vodroy» fragt: «Quoy faire?», auch eine andere Antwort vermuten, als «honorer et servir».¹⁶

Die Frage nach einem Rückgriff auf den Inhalt des Virelais in der Ballade, nach einer Herstellung von Beziehungen über musikalische Mittel, führt zurück zum ersten Vers. Denn die erste Aussage des Liebenden ließe sich nun auch im Text mit der der Vorlage in Beziehung setzen:

J'aim — vous — veïr ...
Pour vous revoïr

Auch diese Annahme eines Verweises auf «Soit tart temple» als literarischen Prätext, der sich ja nur aus der Vertonung ergibt, und seine Konsequenzen müssen freilich hypothetisch bleiben, solange nicht der Kontext rekonstruiert ist, aus dem sowohl das Virelai als auch die Ballade und die weiteren «Familienmitglieder» formuliert wurden.

Aus den vorangegangenen Beobachtungen ergeben sich drei unterschiedliche Konstellationen für die Interaktion von Musik und Text im Blick auf die Herstellung von Beziehungen zum — literarischen und musikalischen — Prätext.

1. «Pour vous reveoir» bietet bereits im literarischen Text genügend Hinweise, um den Prätext zu identifizieren und den neuen Text als Antwort auf den älteren verstehen zu können. Durch die Vertonung und die Präsenz der zum literarischen Zitat gehörigen Satzsegmente wird die Beziehung verdeutlicht und vertieft, ohne daß eine weitere Beziehungsebene ins Spiel kommt.

2. Obwohl in «Fait fut pour vous» ein Zitat des musikalischen Satzes fehlt, werden bereits zu Beginn des Virelais und vor dem literarischen Zitat Beziehungen über weitere Parameter (Modus, Metrum, Rhythmus) hergestellt, die Rückwirkungen auf die Rezeption des literarischen Textes haben. Das erst spät auftretende literarische Zitat bestätigt die vorangegangenen Anspielungen. Auch hier gibt der literarische Text genügend Hinweise auf den Prätext, um eine generelle Beziehung auch ohne Vertonung herzustellen. Wie gezeigt, erschließen sich aber Details der Bezugnahme nur in der Vertonung.

3. In «J'aim. Qui?» fehlt das literarische Zitat, doch führen Zitate und Anspielungen im musikalischen Text auf die Spur des Prätexts. Mehr als in den beiden Virelais sind hier die Verweise auf den Prätext versteckt, sie werden aber durch weitere Parameter und durch die Position im Satz (markiert). Hier in besonderem Maße stellt sich die Frage nach der Funktion der Verweise, da ja der literarische Text allein keine Hinweise auf den Prätext gibt. Und da im Gegensatz zu den beiden anderen Folgekompositionen die Beziehung nur über die Vertonung hergestellt wird, zeigt sich hier in aller Deutlichkeit das Potential des musikalischen Satzes in der Kommunikation des literarischen Textes. Die Beziehungssetzung über ein zweites Medium — nämlich die Vertonung — eröffnet zumindest die Möglichkeit, den literarischen Text der Ballade nun auch auf der Folie des literarischen Prätexts zu lesen ist. Freilich ist auch hier nicht auszuschließen, daß dem Verweis auf Elemente der Vorlage nur eine innermusikalische Funktion zukommt.

Daß im Rahmen der oben angesprochenen Hierarchisierung dem literarischen und musikalischen Zitat der erste Platz in der Rangordnung der Parameter zur Herstellung von Beziehungen zukommt, liegt auf der Hand. Dem Zitat als komplexem Parameter stehen dann die einfachen Parameter zweiten Ranges gegenüber. Diese betreffen hier, wie gezeigt, Übereinstimmungen in Form, Struktur, Metrum, Rhythmus, Deklamation, und Modus.¹⁷ Innerhalb dieser zweiten Gruppe läßt sich eine weitere Rangordnung ausmachen, die von Fall zu Fall wechselt und von der jeweiligen Prägnanz der Parameter abhängt. So rangieren für «Soit tart temple» und seine Familie Rhythmus und Deklamation vor dem damit zusammenhängenden Metrum, und dieses wieder vor der Form und dem Modus, denn Rhythmus, Deklamation und Metrum weisen hier eine höhere Prägnanzstufe auf als Form und Modus.¹⁸

Eine Stellung zwischen Parametern ersten und zweiten Ranges nimmt das melodische Zitat ohne Rückgriff auf Satz und Text ein. In diesen Zusammenhang gehört die Differenzierung der Kategorien von Zitat und Anspielung. So erscheint in einem Grenzbereich zwischen eigentlichem Zitat und bloßer Anspielung das melodische Zitat des Tenors von «Soit tart temple» im Tenor von «J'aim. Qui?», das zum Teil ja nur den Tonhöhenverlauf, nicht aber den Rhythmus berücksichtigt. Nur ist für das 14. Jahrhundert mit einer anderen Wertigkeit des reinen Melodiezitats zu rechnen, die die rhythmische Gestalt der zugrundeliegenden Melodie nicht berücksichtigt oder zumindest in den Hintergrund treten läßt. Das legt etwa der «alltägliche» Umgang von je unterschiedlicher Zusammensetzung von Tonhöhenverlauf und rhythmischer Gestalt in Color und Talea der Motette nahe.

16 In diesem Zusammenhang verweise ich darauf, daß zwei der drei Textquellen von «Soit tart temple» für V. 11, «vuel tant cum vivray servir», statt «servir» («dienen») «cherir» («liebhaben») bieten (PR und Vorau).

17 Die Liste läßt sich natürlich erweitern. So können u.U. Zahlenverhältnisse eine Rolle spielen (die aber in der Regel wieder meinen Parameter «Struktur» betreffen).

18 David Fallows hat auf die «unusual tonality» von «Le serviteur» hingewiesen (ein zweifach transponiertes Dorisch), die in den Folgekompositionen wiederkehrt und die auf die Spur des Prätexts führt. In diesem Fall kommt der Tonalität eine hohe Prägnanzstufe zu.

Die melodische Gestalt des Tenorsegments und seine Ausdehnung grenzen es einerseits gegenüber der melodischen Floskel, andererseits gegenüber generellen Formulierungen im Modus ab. Wieweit melodische Übereinstimmungen als Zitat oder auch nur als Anspielung signifikant sind, oder als Floskel und Formulierung im Modus zum Allgemeinen einer zeitspezifischen musikalischen Sprache gehören, muß für jeden Einzelfall aufs neue diskutiert werden. Das Problem der Signifikanz stellt sich im übrigen ja auch für literarische Anspielungen; hier hat Paula Higgins für das Textzitat in «Fait fut pour vous» auch eine Zugehörigkeit zu einer «public domain» of stock literary references of the day» in Betracht gezogen.¹⁹ Nur werden in diesem Fall die Beziehungen zum einen — wie gezeigt — nicht nur über das literarische Zitat hergestellt. Zum anderen unterstreichen die weiteren Parameter eben gerade den spezifischen Verweiskarakter des literarischen Zitats und erhöhen seine Signifikanz.

Prägnante rhythmische Momente spielten aber auch ohne die Präsenz des Melodiezitats eine wichtige Rolle als «Marker» für den Verweis auf den Prätext. Eine signifikante Auswahl und Kombination von Parametern zweiten Ranges macht Beziehungen denkbar, die auch ohne die Präsenz eines Zitats in einem entsprechenden Kontext, also etwa für ein bestimmtes Publikum, eindeutig waren.²⁰

Mit dem Verweis auf den Entstehungs- und Aufführungskontext der Chansons stellt sich die Frage nach der Kompetenz der Rezipienten. Denn selbst wenn der Identifikator des Prätexts an prägnanter Stelle exponiert und die Beziehung (etwa über ein musikalisch-literarisches Zitat) sogar offenkundig ist, so setzt eine weitere Identifikation doch Vertrautheit mit den zitierten Vorlagen voraus. Daraus ergeben sich Schlüsse auf den Bekanntheitsgrad der zitierten Texte: «Soit tart temps» etwa dürfte vergleichsweise vielen Musikern und Zuhörern geläufig gewesen sein; dafür spricht schon die breite Überlieferung wie auch die Zahl der Folgekompositionen.

Allerdings ist für die Überlieferung des Virelais in mitteleuropäischen Quellen in Rechnung zu stellen, daß die Kompilatoren womöglich auf ein weitgehend einheitliches «Repertoire» zurückgriffen und die Handschriften überdies voneinander abhängig waren. Dies legt zumindest die hohe Zahl von Konkordanzen zwischen den mitteleuropäischen Handschriften nahe. Freilich ist es auch denkbar, daß sich die Auswahl mitteleuropäischer Kompilatoren gerade auf international, d.h. auch im Westen und Süden weit verbreitete Sätze erstreckte. Das führt weiter zu den Kriterien, die eine breite Überlieferung überhaupt erst ermöglichten, mithin zu jenen Kriterien, die einer Komposition eine weite Rezeption, Anerkennung oder «Beliebtheit» verschafften. Eine vergleichbare Situation ergibt sich für das anonyme Rondeau «Esperance qui en mon cuer», das in denselben mitteleuropäischen Quellen wie «Soit tart temps» erscheint, und in *Vorau* sogar auf der gleichen Seite wie das Virelai aufgezeichnet wurde.²¹

Sowohl die Wahl des Prätexts als auch die Art der Verarbeitung in den Folgekompositionen läßt aber auch Rückschlüsse auf den Kreis der Rezipienten zu. So fällt die plakative Exposition eines Zitats wie etwa in «Pour vous reveoir» auch dem mit der Vorlage nur wenig Vertrauten auf; die versteckten Rückgriffe auf den Prätext in «J'aime. Qui?» hingegen erschlossen sich womöglich nur einem kleinen Kreis.

Daß die Identifikation des Prätexts nicht nur durch textimmanente Faktoren erleichtert werden konnte, zeigen einige Beispiele für die gleichzeitige Verfügbarkeit von Prätext und Text in der Überlieferung:

So sind zwei der genannten Kompositionen, die musikalisches und textliches Material aus «Soit tart temps» zitieren, nämlich «Pour vous reveoir» und «Fait fut pour vous», in je einer Quelle in unmittelbarer Nachbarschaft zur Vorlage aufgezeichnet. In der Handschrift *Pr* findet sich «Soit tart temps» auf fol. 250r, «Pour vous reveoir» auf fol. 251v; *Vorau* bietet «Soit tart» sogar auf derselben Seite wie «Fait fut». Wie oben erwähnt, dürfte auch der nur im Cantus-Incipient erhaltene Satz «Bien plorer doi» auf die Formulierungen von «Soit tart temps» zurückgegriffen haben; in der einzigen bekannten Quelle *Str* war er auf dem gleichen Lesefeld wie die Vorlage notiert (fol. 88r). Die Anordnung und Ausdehnung der Sätze in *Vorau* erweckt zudem den Eindruck, als wäre «Soit tart» gewissermaßen als «Fußnote» zu «Fait fut» am unteren Ende der Spalte eingetragen worden.

In dem in Cambrai fragmentarisch erhaltenen Chansonnier waren immerhin zwei auf «Soit tart temps» zurückgreifende Liedsätze unweit voneinander eingetragen: «Pour vous reveoir» auf fol. 14v, «J'aime. Qui?» auf fol. 16r, und nach Irmgard Lerch (entgegen Hasselman) gehen beide Eintragungen wohl auch auf den gleichen Schreiber zurück.²²

Benachbarte Eintragung von Prätext und Text, von Vorlage und Zitat, läßt sich auch für weitere Chansonpaare beobachten. In der Handschrift *Mod* finden sich Ciconias Virelai «Sus une fontayne» und die darin zitierte Ballade «De ma dolour» (Ph. de Caserta) auf der gleichen Doppelseite (fol. 28r bzw. 27v). Diese Anordnung in der Überlieferung findet sich auch für Chansonpaare des späten 15. Jahrhunderts; so sind das anonyme Rondeau «Le serviteur infortuné» und der musikalisch-literarische Prätext, Dufays «Le serviteur hault guerdonné» in der Handschrift, Montecassino, Archivio della Badia, 871, auf gegenüberliegenden Seiten eingetragen (S. 346 bzw. 347).

19 Vgl. dazu ihren Beitrag in diesem Band.

20 Dies könnte etwa für Sätze wie das Virelai «Mais qu'il vous viegne» gelten, das weder ein literarisches noch ein musikalisches Zitat bietet, das aber in der rhythmischen Formulierung — vor allem eben auch der ersten vier Tempora — und in der Form (Virelai), nicht hingegen im Modus dem hier angenommenen Prätext entspricht.

21 Vgl. dazu den Beitrag von Wulf Art in diesem Band sowie meine ergänzenden Beobachtungen zu diesem Themenkomplex.

22 Irmgard Lerch, *Fragmente aus Cambrai. Ein Beitrag zur Rekonstruktion einer Handschrift mit spätmittelalterlicher Polyphonie*, Kassel etc. 1987, S. 23-24.

Die Verfügbarkeit aufeinanderbezogener Sätze im Bestand derselben Quelle — und zumal in unmittelbarer Nachbarschaft oder sogar auf der gleichen Seite bzw. auf gegenüberliegenden Seiten — entlastete sicherlich die *memoria* der Rezipienten. Dies verweist zunächst darauf, daß die Rezipienten sowohl Ausführende als auch Besitzer der Handschriften sein konnten und nicht darauf angewiesen waren, die aufeinanderbezogenen Sätze nur auditiv wahrzunehmen.²³

Andererseits läßt die gemeinsame Überlieferung von Prätext und Folgekomposition auch an eine spezifische Aufführungssituation denken, in der sowohl die zitierte als auch die zitierende Chanson erklangen. Schließlich könnte eine benachbarte Eintragung in den Handschriften das Resultat der Auswahl und Anordnung eines kundigen Kompilators sein.

Die Implikationen der gemeinsamen Überlieferung von Prätext und Text im Hinblick auf eine Aufführungs- oder Lesesituation und im Hinblick auf die Kompetenz der Rezipienten führen zur Frage der mit dem Zitieren oder auch mit dem indirekten Verweis auf einen Prätext verbundenen Intentionen. Von weiteren Beispielen des Zitierens musikalisch-literarischer Vorlagen, wie sie Ursula Günther dargestellt hat, unterscheidet sich die Familie von «Soit tart tempre» ja darin, daß die Vorlage keinem Autor zugeschrieben ist. Damit lassen sich die Zitate kaum im Sinne einer Hommage an eine Autorität, im Sinne einer Zueignung an einen Freund oder gar im Sinne einer *aemulatio*, einer überbietenden Nachahmung, erklären.²⁴ Vielmehr läßt gerade der sicher universitäre Kontext einer Handschrift wie *Vorau* und die wahrscheinlich universitäre Provenienz einer Handschrift wie *Pr* an intellektuelle Spiele im Rahmen klerikaler Zirkel denken.²⁵

Das intellektuelle Spiel könnte auch von den Klerikern einer Kapelle, wie den *cappellani* der Ste-Chapelle in Bourges zu Beginn des 15. Jahrhunderts betrieben worden sein. Dort nämlich wirkte vielleicht die einzige Person, die mit einer der hier vorgestellten Chansons in Verbindung gebracht werden kann — jener Poullet, den die Handschrift *Ox* als Komponisten der Ballade «J'aim. Qui?» nennt. Ein Kleriker namens Poullet, auch Macé Poullet, Mahieu Poullet, Mahieu de St-Pol oder Michel de St-Pol wurde hier von Paula Higgins für die Jahre 1405-1415 nachgewiesen. Die Präsenz der Chanson in *CaB* legt dann aber nahe, daß während dieses Zeitraums Poullet nicht mehr der jüngste war — falls er tatsächlich mit dem Komponisten identisch sein sollte.²⁶

Mit dem Verweis auf intellektuelle Spiele denke ich nun weniger an Spiele mit ausgesprochenem Wettkampfcharakter, wie sie von Johan Huizinga in den Mittelpunkt seiner Studie zum «homo ludens» gerückt wurden²⁷ und wie sie für den Wettkampf der Spielleute im «Puy» noch im 15. Jahrhundert charakteristisch waren. Vielmehr denke ich an ein (spielerisch) heiteres Moment in der musikalischen Formulierung, das dem Rezipienten im Wiedererkennen also Hindernisse in den Weg zu legen, um dadurch den Betrag des Lustgewinns «in die Höhe zu treiben».²⁸ Daß sich mit dem Spiel gelegentlich auch eine pädagogische Absicht verbinden konnte, ist sicher nicht ausgeschlossen. Dagegen kann ich in keinem meiner Beispiele eine pädagogisch motivierte «imitatio auctorum» oder zumindest «archetypi» im Sinne der Rhetorik und des Johannes Tinctoris erkennen.

(Universität München)

23 Daß eine Quelle wie *Vorau* nicht das Repertoire eines professionellen Musikers überliefert, zeigt die Tatsache, daß der Besitzer Johann Himmel einer der bedeutendsten Kanonisten seiner Zeit und mehrmals Rektor der Wiener Universität war.

24 Vgl. Howard Mayer Brown, «Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», in: *JAMS* 35 (1982), S. 1-48.

25 Der kodikologische Befund der Sammelhandschrift *Pr* weist nach Straßburg. Auch die deutschen Texte des Musikteils (fol. 247r-251v) zeigen Merkmale des elsässischen Schreibdialekts. Dagegen läßt der hohe Anteil niederländischer Texte Straßburg eher unwahrscheinlich erscheinen. Vielmehr bietet sich als naheliegender Treffpunkt für Elsässer und Niederländer die Universität Heidelberg an. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts kamen etwa dreißig Prozent der Lehrenden und Studenten aus den Niederlanden. Zudem ist in den Heidelberger Matrikeln ein Heinrich de Zelandia nachweisbar, und diesen Namen nennt auch ein Musiktraktat in *Pr* (fol. 243r-247r). Daß Teile der Sammelhandschrift in Heidelberg entstanden, steht nicht im Widerspruch zur Annahme, daß sie später in Straßburg mit anderen Schriften zur nunmehr vorliegenden Sammelhandschrift vereinigt wurden.

26 Paula Higgins, «Music and Musicians at the Ste-Chapelle of the Bourges Palace, 1405-1515», in: *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia — Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, hrsg. von Angelo Pompilio u.a., Vol. III: Free Papers. S. 689-701, hier S. 692f.

27 Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956.

28 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig und Wien 1905, hier zit. nach der Ausgabe Frankfurt am Main 1992, S. 135.

29 Ebd., S. 136.