

memorable for his unstinting help to individual musicologists of all ages. "Have you asked Dr. Kinkeldey?" became a ubiquitous question in meetings of musicologists, and in any gathering he was always surrounded by colleagues seeking his advice. The value of this counsel rested in part on his enormous knowledge of the literature and enterprises of musicology, but its superior quality resulted from his combination of breadth with precision and objectivity. He was a man of genuine wisdom, avoiding narrow partisanship, tolerant despite his high standards. He was capable of throwing light on many sides of any question brought to his attention, and his judgments strongly influenced several generations of musicologists.

In view of his attainments, Kinkeldey's personal modesty and outstanding humanity came as a refreshing surprise to students and colleagues. He constantly encouraged other researchers by his warm interest in their work, remembering both their names and their projects. When meeting students or colleagues after an elapse of time, he would always inquire, "What are you doing *now*?" listening with genuine concern, storing the information, sharing it with others of similar fields at appropriate later moments. His involvement with musicology was total, his devotion was boundless. Leaving the Harvard Library at midnight I often found him still working, characteristically reading personally all of the assignments from his classes, painstakingly correcting mistakes before affixing his famous "O. K." Despite his many commitments he seemed always to find time to help other — sometimes, one fears, at the expense of his own projects. Yet his role as universal consultant secured the early foundations of American musicology: the breadth of his influence gave a unity of method and purpose to the growth of our discipline. This is his continuing monument.

Deklamatorischer Rhythmus in den Chansons der Trouvères

VON HENDRIK VANDERWERF, ROCHESTER/NEW YORK

Es ist wohl eine Tatsache, daß die musikwissenschaftliche Erforschung des Rhythmus des weltlichen mittelalterlichen Liedes bisher nicht sehr erfolgreich war: wir können vielleicht sogar sagen, daß sie in eine Sackgasse geraten ist. Obwohl nicht alle Forscher der einen Meinung sind, daß im Mittelalter alle weltliche Monodie im modalen Rhythmus der Polyphonie gesungen wurde, wird doch allgemein angenommen, daß damals alle weltlichen Lieder in irgendeinem regelmäßigen Rhythmus vorgetragen wurden. Hier endet die Übereinstimmung, und besonders wenn es darauf ankommt, einzelne Lieder zu übertragen, sind die Meinungen sehr verschieden. So war es Donald J. Grout möglich, zur Illustration dieser Lage fünf verschiedene Rhythmisierungen fünf verschiedener Experten von Guiraut de Bornel's Chanson „*Reis glorios*“ anzuführen¹. Ebenso wies Burkhard Kippenberg zehn

¹ Donald J. Grout, *A History of Western Music*, New York 1960, S. 62. Die Meinungsverschiedenheiten betreffend s. z. B. Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society II, Kassel 1961, S. 43—47, und Burkhard Kippenberg, *Der Rhythmus im Minnesang*, München 1962, passim.

Transkriptionen acht verschiedener Experten von Walther von der Vogelweides Palästina-Lied nach². Mit geringer Mühe könnte man gleiche Divergenzen in den Transkriptionen vieler anderer mittelalterlicher Lieder finden.

In einem Versuch, mich in diesem Labyrinth zurechtzufinden, stellte ich zunächst fest, daß man dieses Gebiet am besten durch die Chansons der Trouvères kennenlernen kann, denn Chansons sind in Fülle überliefert worden, die Quellen leicht zugänglich, und dank der Arbeit einiger Philologen sind sowohl die Chansons als auch die Quellen gut katalogisiert³. Intensives Quellenstudium der Chansons und der Literatur über die Trouvères und ihre Schöpfungen führte mich unvermeidlich zu dem Schluß, daß nahezu alle Versuche, diese Chansons zu transkribieren, auf einer merkwürdigen Mischung von vielen schlecht begründeten und wenigen stichhaltigen Annahmen basierten. In den folgenden Seiten wird eine kritische Bewertung einiger dieser Hypothesen und der Methoden, den Rhythmus der Chansons der Trouvères festzustellen, durchgeführt. Außerdem wird eine neue Informationsquelle erschlossen, mit deren Hilfe vielleicht das Problem des Trouvère-Rhythmus gelöst werden kann. Wenn nicht, wird sie uns vielleicht wenigstens einen neuen und erfolgreicher Weg eröffnen.

Die Erfolglosigkeit der Musikwissenschaft bei der Untersuchung des Rhythmus der Trouvère-Chansons wird in erster Linie durch die grundlegende Voraussetzung nahezu aller Forscher verursacht, die sich intensiv mit diesem Thema befaßt haben; ohne einen Beweis dafür zu haben, nahmen sie an, daß die Trouvère-Chansons — und alle anderen Formen mittelalterlicher Monodie — Kompositionen waren, die eine Art regelmäßigen Wechsels zwischen betonten und unbetonten oder langen und kurzen Tönen hatten. Von Anfang an hielten so gut wie alle diese Gelehrten den ternären Rhythmus für diese Lieder für axiomatisch. In einer Veröffentlichung von 1830 lesen wir die Behauptung, daß der ternäre Rhythmus zur Zeit der Trouvères bevorzugt wurde⁴. Edmond de Coussemaker transkribierte alle Chansons und jeux-parties von Adam de la Halle in ternärem Rhythmus⁵. Es erwies sich jedoch als unmöglich, zu irgendeinem System in der Rhythmisierung zu gelangen; die willkürlichen Methoden, irgendeine Rhythmisierung zu nehmen, nur um einen ternären Rhythmus zu haben, führten notwendigerweise in eine Sackgasse.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts dachten einige Musikforscher, daß sie die Lösung für ihre Probleme gefunden hätten. In Wirklichkeit gerieten sie aber noch weiter in Schwierigkeiten durch den Schluß, daß ursprünglich alle Trouvère-Chansons im modalen Rhythmus gestanden hätten, weil sie einige Chansons in diesem Rhythmus fanden⁶. Die Schwäche dieser Schlußfolgerung rührt von der Tatsache her, daß sie auf nicht eindeutigen Ausnahmen basiert. Die große Mehrheit der Trouvère-Chansons ist in einer Notation erhalten, die die Tonhöhe mit hinreichender Deut-

² Kippenberg, op. cit., S. 226—227.

³ G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Lieder*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, erster Teil, Leiden 1955.

⁴ Francisque Michel, *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, suivies de l'ancienne musique avec accompagnement de piano par M. Perne*, Paris 1830, S. 144—145.

⁵ E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes du Trouvère Adam de la Halle*, Paris 1872, S. 3—203.

⁶ Aubrys letzte Darlegung dieser Theorie befindet sich in *Trouvères et Troubadours*, Paris 1910, S. 188—204. Bedes Übersicht in dieser Angelegenheit ist in *La musique des Troubadours*, 2. Ausgabe, Paris 1928, S. 44—60, zu finden. Eine erschöpfende Studie der Geschichte dieser Theorie und ihrer Anwendung wurde von Kippenberg, op. cit., S. 99—152, durchgeführt.

lichkeit zeigt, nicht aber die Dauer der Töne. Bei dieser nicht-mensuralen Notation verwendeten die Schreiber Quadratnoten und Neumen, wie sie für Choralgesang benutzt wurden⁷. Zu dieser allgemeinen Lage gibt es einige merkwürdige Ausnahmen, fast alle im Chansonnier Cangé (Handschrift O). Sie können am besten durch die Beschreibung der beiden Extreme in der Notation dieses Chansonniers charakterisiert werden. Bei dem einen Extrem gibt es viele Chansons in der gleichen nicht-mensuralen Notation, wie sie bei den anderen Quellen verwendet wurde, bei dem anderen Extrem gibt es einige Chansons in semi-mensuraler Notation, die eindeutig modalen Rhythmus anzeigt (diese Notation wird „semi-mensural“ genannt, weil nur die Einzelnoten, nicht die Neumen mensural sind)⁸. Die Notation der übrigen Chansons bewegt sich zwischen diesen beiden Extremen: sie variieren zwischen einer Notation, in welcher die Alternation zwischen Noten mit und ohne Strich nicht vollkommen durchgeführt ist, und einer Notation, in welcher die Alternation zu inkonsequent ist, um als eindeutige Indikation für den modalen Rhythmus genommen werden zu können; man kann höchstens sagen, daß die Notation dieser Chansons die Andeutung eines modalen Rhythmus zeigt⁹. So ist die Frage, wie viele Chansons im modalen Rhythmus es in O gibt, Gegenstand zu Diskussion und willkürlicher Entscheidung¹⁰. Die Situation wird noch kurioser durch die Tatsache, daß der Schreiber von O in einem Fall seine Fähigkeit demonstrierte, in voller mensuraler Notation zu schreiben. In der einzigen zweistimmigen Motette, die in dieser Quelle enthalten ist, ging der Schreiber auf dem zweiten Notensystem des Motetus von nicht-mensuraler auf mensurale Notation über¹¹, und derselbe Schreiber schrieb einige mensurale Ligaturen¹² und sogar einige Semibreves¹³ in einigen sonst semi-mensural notierten Chansons. Außerdem unterscheidet sich fast das ganze Chansonnier Cangé in wichtigen Aspekten von allen anderen Trouvère-Manuskripten, und ein gründlicher Vergleich führt zu interessanten Fragen über den Charakter des Schreibers von O: entweder wußte er besser als irgendein anderer Schreiber, wie die Trouvère-Chansons zu notieren waren, oder er „revidierte“ und „modernisierte“ die Chansons erheblich mehr, als irgendein anderer Schreiber, beeinflußt von seiner Kenntnis der Motetten und Rondels. Es kann kaum bezweifelt werden, daß einige der Chansons, die in semi-mensuraler Notation in O erscheinen, im modalen Rhythmus konzipiert waren, aber wir werden später sehen, daß es einen Grund zu der Vermutung gibt, daß der Schreiber von O den modalen Rhythmus bei einigen seiner Eintragungen hineinschrieb. Es ist außerdem von Bedeutung, daß mehrere von denen, die wahrscheinlich modal sind, entweder Unika in O darstellen oder im Zusammenhang zu einer mehrstimmigen Komposition stehen.

So scheint sogar die Basis für die sogenannte Modaltheorie sehr schwach zu sein, aber unsere Zweifel an ihrem Wert wachsen, wenn wir versuchen, die Theorie auf

⁷ Es ist bemerkenswert, daß in der Handschrift, welche alle Werke von Adam de la Halle enthält (Paris, Bibl. Nat., fr. 25566), alle Chansons in nicht-mensuraler Notation aufgezeichnet wurden, alle Motetten, Rondels und Refrains in mensuraler Notation.

⁸ Z. B. Hendrik VanderWerf, *Recitative Melodies in Trouvère Chansons*, Festschrift für Walter Wiora (im Druck).

⁹ Z. B. siehe unter Beispiel 2 und Anmerkung 34.

¹⁰ Beck schrieb (Chansonnier Cangé, II, S. 23 ff.), daß alle Chansons in O in semi-mensuraler Notation aufgezeichnet waren, jedoch zeigt ein Vergleich der Transkriptionen mit den Originalen ganz klar, daß Beck selbst nicht daran glaubte, daß der Schreiber immer zwischen Longae und Breves unterschied.

¹¹ Fol. 21r.

¹² Z. B. fol. 12v, 31r, 50v.

¹³ Z. B. fol. 80v.

die nicht-mensural notierten Chansons anzuwenden. Bei ihren Versuchen, den richtigen Modus für diese Chansons festzustellen, bezogen sich die Anhänger der Modaltheorie auf drei Informationsquellen, nämlich den Rhythmus der Dichtung, gewisse melodische Charakteristika und Kontrafakta einiger Chansons.

Die Musikforscher glaubten, daß der Rhythmus des Gedichtes einen Hinweis auf den melodischen Rhythmus geben müsse, aus der einwandfreien Annahme heraus, daß eine gewisse Relation zwischen dem Rhythmus der Dichtung und dem der Musik bestehen müßte. Aber in der übereifrigen Suche nach dieser Relation lasen sie einen Rhythmus in die Dichtung hinein, der nicht da war. Gennrich, einer der unerschütterlichsten Verteidiger des rhythmischen Zusammenhanges, beschrieb den poetischen Rhythmus wie folgt: „Die romanische, lyrische Strophendichtung beruht bekanntlich auf einem Versrhythmus, der sich als solcher gerade von der Prosa unterscheidet; er beruht zum großen Teil auf dem Wortakzent der den Vers bildenden Wörter, vor allem der mehrsilbigen Wörter. Einige Beispiele dieser längst bekannten Tatsache mögen zur Illustration dienen.“

Auf diese Behauptung folgen einige „jambische“ und „daktylische“ Zeilen (ohne Quellenangabe). Eines dieser Beispiele lautet:

„*Ôr sâi je bién què riens né puèt valoir
Tânt côn celi dè cui j'ai tant chanté*“¹⁴

Die Beobachtung, daß der Rhythmus in der Dichtung zum großen Teil auf den Betonungen mehrsilbiger Wörter basiert, mag realistisch sein, aber die Akzentuierung in seinem Beispiel ist es nicht, weil die zwei Zeilen außer den Reimwörtern nur ein mehrsilbiges Wort haben, und dieses Wort markiert die Zäsur. Infolgedessen können wir diese Zeilen in beinahe jeder Rhythmisierung lesen, und es ist eine Ironie, daß dieser Text mindestens so ausdrucksvoll in jambischem Rhythmus gelesen werden könnte, wie im daktylischen, den Gennrich auswählte.

Beck wies den rhythmischen Modus einiger einzeiliger Beispiele mit Hilfe des Text-Rhythmus nach und sprach eingehend über das Verfahren¹⁵. Einige der angeführten Verse mögen den Eindruck echter jambischer oder daktylischer Zeilen vermitteln, aber die Art und Weise der Auswahl dieser Beispiele ist anfechtbar. Es sind isolierte einzelne, aus dem Zusammenhang herausgerissene Zeilen, und obgleich man nach langer Suche mehr solcher einzeiliger Beispiele finden kann, ist es nicht möglich, eine ganze Chanson mit einer derartigen Alternation zu entdecken, nicht einmal eine ganze Strophe. In Wahrheit gibt es keine systematische Alternation zwischen betonten und unbetonten Silben in der Dichtung der Trouvères¹⁶, weil der Versbau der Trouvères nur den Wortakzent des Reimes und in manchen Fällen den der Zäsur berücksichtigte. Für jede Chanson entwarfen die Trouvères ein metrisches Schema, welchem in jeder Strophe gefolgt werden mußte¹⁷. Nach

¹⁴ Gennrich, *Ist der mittelalterliche Liedvers arhythmisch?*, *Cultura Neolatina* 15, 1955, S. 119–120. Die Akzentuierung ist von Gennrich.

¹⁵ Beck, *La Musique des Troubadours*, S. 44–61.

¹⁶ Eine kürzlich erschienene erschöpfende Erörterung über den Versbau der Trouvères befindet sich in *La Technique poétique des Trouvères dans la Chanson courtoise* von Roger Dragonetti, Bruges 1960. Die Betonung in Troubadour-Chansons betreffend vgl. Carl Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, nach den Handschriften mitgeteilt*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 81, Halle 1934.

¹⁷ Es gab einige wenige traditionelle Variationen zu diesem Repetierschema; vgl. z. B. W. T. H. Jackson, *The Literature of the Middle Ages*, New York, 1962, S. 244.

diesem Schema mußten bestimmte Zeilen x Silben und andere y Silben haben, während die letzte Silbe die betonte Reimsilbe war. Wieder andere Zeilen mußten x oder y plus eine unbetonte Silbe haben, wenn das Reimwort feminin war. Obgleich die Trouvères auf diese Weise mehrere komplizierte Schemata entwarfen, gibt es auch viele Chansons, in welchen alle Zeilen die gleiche Länge haben. Bei dem metrischen Schema einer beschränkten Anzahl von Chansons gibt es auch Zäsuren. Im Trouvère-Repertoire erscheint eine Zäsur meistens nach der vierten Silbe einer zehnsilbigen Zeile, wie bei Gennrichs Beispiel. Ihr Einfluß auf den Vortrag ist nicht vollkommen klar¹⁹, aber die vierte Silbe solcher Zeilen ist gewöhnlich entweder die letzte Silbe eines Wortes, welches meistens die Betonung hat, oder es ist ein einsilbiges Wort.

Infolgedessen hat die größte Mehrheit der Trouvère-Chansons in jeder Zeile nur einen festen Platz für einen Wortakzent: den Reim. Einige haben noch ein zusätzliches rhythmisches Merkmal: die Zäsur, die jedoch nicht immer eine betonte Silbe erfordert. Da die Gedichte der Trouvères viele einsilbige Worte haben und deswegen sehr wenige Wortbetonungen, gibt es viele Zeilen mit wenigen oder gar keinen inneren rhythmischen Merkmalen, und sie können deswegen in jeder Rhythmisierung gelesen werden, die den Reimakzent und die Zäsur berücksichtigt.

Diese Charakteristik macht es unmöglich, den rhythmischen Modus vom einfachen Lesen des Textes abzuleiten, aber sie schließt den modalen Rhythmus nicht notwendigerweise aus. Es ist verständlich, daß der Text, auch wenn er nicht den Vortrag im modalen Rhythmus verlangt, sich sehr wohl gerade wegen dieses Mangels an rhythmischen Charakteristika für eine solche Aufführung eignen würde. In diesem Fall würde man jedoch annehmen, daß die wenigen vorhandenen Wortbetonungen vorzugsweise in die erste Einheit des rhythmischen Modus fallen würden, welche immer für den betonten Schlag des Modus gehalten wird. In der Tat wurden bei einer genauen Untersuchung aller Chansons in semi-mensuraler Notation in 0 wenige Chansons gefunden, bei welchen das Zusammentreffen der zwei Betonungstypen öfter als durchschnittlich vorkam, so daß der vorsichtige Schluß zu rechtfertigen ist, daß in einigen Fällen betonte Stellen in der Melodie mehr Wortbetonungen anziehen als andere Stellen¹⁹. Aber auch wenn die Theorie des Zusammenfallens der poetischen und musikalischen Betonungen so modifiziert wird, daß jene Entdeckung dabei berücksichtigt ist, hilft sie uns nur, den rhythmischen Modus von sehr wenigen Chansons zu ermitteln, und ist deswegen nicht nur eine geringe Hilfe, um den richtigen Modus non-mensural notierter Chansons zu finden, sondern unterstützt auch in keiner Weise die Theorie, daß alle Trouvère-Chansons im modalen Rhythmus vorgetragen wurden.

Die Anhänger der Modaltheorie verweisen auf gewisse melodische Charakteristika als zweite Informationsquelle. Sie schließen, daß einzelne Noten meistens auf die

¹⁸ Vgl. Dragonetti, *op. cit.*, S. 489—499.

¹⁹ Ich kann deswegen nicht ganz mit Beck übereinstimmen, der in der Einführung zum Band mit den Transkriptionen für den Chansonnier Cangé auf der Basis seiner Analyse der Chansons in semi-mensuraler Notation schloss, daß betonte Silben (die Reimsilbe nicht eingeschlossen) entweder auf den schwachen oder starken Schlag des rhythmischen Modus fallen könnten (Chansonnier Cangé, II, S. 57—64). Eine genaue Untersuchung all dieser Chansons zeigte, daß es nicht richtig ist zu sagen, daß es niemals eine Relation zwischen textlicher und musikalischer Betonung gibt, obgleich es zutrifft, daß gewöhnlich keine Verbindung vorhanden ist.

kurzen Einheiten des Modus entfallen, während Notengruppen oder Ligaturen meistens auf die langen Einheiten kommen, weil mehr Möglichkeit für das Singen von mehreren Tönen in einer Einheit besteht, je länger diese dauert. Obgleich diese Informationsquelle viel annehmbarer erscheint als die erste, da sie sich mit dem Einfluß befaßt, den der modale Rhythmus auf die Melodie haben mußte, gibt sie Aufschluß über den rhythmischen Modus für nur sehr wenige Chansons²⁰; beim übrigen Trouvère-Repertoire scheint sie öfter vom modalen Rhythmus weg- als zu ihm hinzuweisen.

Da das Forschen nach einem internen Anzeichen für den richtigen Modus so wenig Erfolg hatte, waren die Gelehrten gezwungen, anderswo nach Klärung zu suchen. Weil einige Motetten in den Trouvère-Chansoniers gefunden wurden und offensichtlich entweder einige Motetten zu Chansons oder einige Chansons zu Motetten gemacht worden waren²¹, war es nicht ganz unbegründet, letztere als dritte Informationsquelle zu betrachten. Man mag annehmen, daß der Rhythmus einer Chanson der gleiche ist, wie der seines Kontrafakts²², gleich, ob das Kontrafakt eine Motette oder eine Chanson ist, es ist jedoch etwas ganz anderes, aus den wenigen Fällen der Motette-Chanson-Verbindung zu schließen, daß Motetten mit bekanntem Rhythmus, besonders die französischen, Informationen über den Rhythmus in allen Chansons liefern könnten. Husmann versuchte, den Umfang des modalen Rhythmus zu begründen, indem er annahm, daß der modale Rhythmus in Chansons ungefähr während der Zeit, in der Gegend und in der Art und Weise erschien, in welcher er in polyphoner Musik auftrat²³. Georg Kuhlmann betrieb intensive Studien der französischen Motetten im Kodex Montpellier und machte viele Bemerkungen hinsichtlich der Verwendung des modalen Rhythmus in Chansons, die auf seinem Studium des Rhythmus in den Motetten basierten²⁴. Aber die Schwäche dieser Studien ist, daß nur gelegentliche Übereinstimmungen berücksichtigt werden, während die allgemeinen Differenzen zwischen Motette und Chanson übersehen wurden. Obgleich es schwierig ist, die musikalischen Differenzen nachzuweisen, so lange die rhythmischen Probleme der Chansons nicht geklärt sind, ist es doch klar, daß es einen prinzipiellen Unterschied im Text zwischen dem metrischen Schema der Trouvère-Chansons und dem der Motetten gibt; erstere wurden zum Selbstzweck geschaffen und sind entweder sehr regelmäßig oder sehr verfeinert und kompliziert, während die letzteren nur selten sehr regelmäßig oder anspruchsvoll sind, sie scheinen meist nur den Erfordernissen der Musik zu entsprechen. Außerdem ist das Reimschema der Chansons das Ergebnis sorgfältigen Entwurfs, während es augenscheinlich bei den Motetten meistens dem Zufall überlassen war. Dies alles schließt natürlich nicht die Möglichkeit aus, daß ein Dichter-Komponist von Motet-

²⁰ Z. B. die anonyme Chanson „Lons desirs et longue atente“ (R 746) in O, fol. 77r.

²¹ Vgl. Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I, Halle 1910, S. 335–338. Gennrich besprach und transkribierte diese Chansons und Motetten in *Trouvère-Lieder und Motetten-Repertoire*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9, 1926, S. 8–34 und 65–85, und in *Internationale mittelalterliche Melodien*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11, 1928/1929, S. 259–296 und 321–348.

²² Aus meinem Artikel *Recitative Melodies in Trouvère Chansons* (Festschrift Wiora) kann man folgern, wie unhaltbar Gennrichs Theorien sind, die er, ausgehend von der sogenannten Initialkontrafaktur, in seinem Artikel *Streichzüge durch die erweiterte Modaltheorie* im *Archiv für Musikwissenschaft* 18, 1961, S. 126–140 entwickelt hat.

²³ Hinsichtlich einer Zusammenfassung von Husmanns Ansichten in dieser Angelegenheit siehe Kippenberg, *op. cit.*, S. 146–152.

²⁴ Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier*, Würzburg 1938.

ten gelegentlich versuchte, die Tradition der Dichtkunst der Trouvères mit den musikalischen Charakteristika der Motetten zu verbinden, oder umgekehrt. Aber die Tatsache, daß dies gelegentlich passierte, sollte nicht als Indikation dafür genommen werden, daß Chansons und Motetten sich in allen Aspekten außer einem glichen. Mit anderen Worten, wir sollten die Chansons nicht wie einstimmige Motetten behandeln.

Es ist an dieser Stelle notwendig, die Art und Weise zu untersuchen, in welcher die Trouvère-Chansons verbreitet wurden; ein Aspekt, der von äußerster Wichtigkeit für unsere Kenntnis der Trouvères ist, der jedoch bisher am meisten vernachlässigt wurde. Die Chansons sind uns in einem Dutzend großer Chansonniers und zahlreichen anderen kleinen oder fragmentarischen Manuskripten erhalten²⁵. Viele Chansons erscheinen in mehr als einem Manuskript, aber sie sind selten in allen Quellen identisch. Manchmal sind die Abweichungen zwischen den Fassungen nur gering, meistens sind sie aber bedeutsam, obgleich es im allgemeinen nur einen geringen Zweifel an der gemeinsamen Herkunft der Melodien gibt (auch die Texte der Gedichte differieren von Manuskript zu Manuskript, in diesem Aufsatz werden diese Abweichungen jedoch nicht erwogen)²⁶. Außerdem datieren die frühesten dieser Quellen von ungefähr einem Jahrhundert nach der Zeit, die man den Beginn der Trouvère-Periode nennen könnte²⁷. Wir können vielleicht eine Erklärung für dieses Phänomen in Studien über die mittelalterliche Literatur finden. Verschiedene Experten haben schon vor längerer Zeit erkannt, daß mündliche Überlieferung eine wichtige Rolle bei der Verbreitung verschiedener Arten mittelalterlicher Literatur spielte, und daß diese einen bedeutenden Einfluß sowohl auf die Form als auch auf den Inhalt der entsprechenden Literatur hatte²⁸. Deswegen erscheint es folgerichtig zu schließen, daß die Chansons der Trouvères zuerst durch mündliche Überlieferung verbreitet wurden, und daß die Mode des Sammelns, d. h. des Aufzeichnens und Kopierens der Trouvère-Chansons, erst zu einem späteren Zeitpunkt begann²⁹.

In größter Vereinfachung könnte die Verbreitung einer Chanson wie folgt beschrieben werden. Nachdem ein Trouvère eine Chanson gemacht hatte, wahrscheinlich ohne sie niederzuschreiben, lehrte er sie einem berufsmäßigen Vortragskünstler (einem sogenannten Jongleur), der sie dann bei verschiedenen Gelegenheiten und an verschiedenen Orten vortrug. In den folgenden Jahren lernten andere Jongleurs die Chanson entweder direkt oder indirekt von dem ersten, und nach einer gewissen Zeit hatten mehrere Jongleurs das Stück in ihrem Repertoire, obwohl es noch immer nicht niedergeschrieben war. Es liegt auf der Hand, daß diese Jongleurs, die die Chansons auswendig lernten und vortrugen, natürlicherweise

²⁵ Betreffs eines vollständigen Verzeichnisses der Quellen siehe Spanke, *G. Raynauds Bibliographie*, S. 1—11.
²⁶ Es muß an dieser Stelle erwähnt werden, daß die Handschriften R und V von vielen Chansons Melodien überliefern, die nicht untereinander und mit den Melodien verwandt sind, die für die gleichen Chansons in anderen Manuskripten erhalten sind. Eine gründliche Untersuchung dieser Melodien zeigt, daß diese R- und V-Fassungen wahrscheinlich nicht von dem Trouvère selbst stammen und daß sie stattdessen wahrscheinlich von einem Jongleur oder einem Schreiber erfunden wurden. Das gleiche gilt bisweilen für Fassungen in anderen Handschriften.

²⁷ Siehe Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge* (Classiques français du moyen âge 18), Paris 1918.

²⁸ Vgl. z. B. H. J. Chaytor, *From Script to Print, an Introduction to Medieval Literature*, Cambridge 1945.

²⁹ Siehe auch VanderWerf, *The Trouvère Chansons as Creations of a Notationless Musical Culture*, *Current Musicology* 1, 1965, S. 61—68.

dazu geneigt waren, Varianten zu machen, welche nichtsdestoweniger vollkommen in der musikalischen Tradition der Zeit blieben. Als es Mode wurde, Chansons zu sammeln, machten sich mehrere Notenschreiber daran, die Chanson niederzuschreiben, so wie sie von einem vielleicht sorgfältig ausgewählten Jongleur vorgetragen wurde. Verschiedene Notenschreiber mögen sich an verschiedene Vortragskünstler gewandt haben, und das Ergebnis war, daß es Unterschiede unter diesen Aufzeichnungen gab. Im folgenden wurden diese Aufzeichnungen in große Kodizes kopiert; einige Notationen mögen mehrere Male kopiert worden sein und gelangten so in verschiedene Kodizes (dies scheint der Fall bei vielen der Chansons in den Handschriften K, L, N, P und X zu sein). Wir können annehmen, daß die Notenschreiber im allgemeinen eine Ausbildung im Niederschreiben und Kopieren von Musik gehabt haben und deswegen in der Lage waren, die Chansons mit einiger Akkuratheit aufzuschreiben und zu kopieren, wenngleich sie, da sie auch nur Menschen waren, einige Fehler machten. Außerdem müssen wir damit rechnen, daß die Kopisten gelegentlich eine Chanson auch variierten. Auf diese Weise ist wahrscheinlich keine Trouvère-Melodie, besonders keine der frühen Periode, in den Chansonnieren niedergeschrieben worden, ohne daß sie mehr oder weniger umfassend variiert wurde; aber obgleich es unwahrscheinlich ist, daß wir irgendeine Originalmelodie besitzen, mögen wir verschiedene Varianten haben, die alle vollkommen im Einklang mit den Aufführungspraktiken der Zeit sind.

Bevor die Rolle der mündlichen Überlieferung erkannt wurde, war es im allgemeinen die Gewohnheit der Philologen und Musikwissenschaftler, die Abweichungen in den Quellen als Schreibfehler zu betrachten. Heute sollte man jedoch versuchen, zwischen Varianten, die während der Zeit der mündlichen Weitergabe oder von Notenschreibern und Kopisten gemacht wurden, und wirklichen Schreibfehlern zu unterscheiden. Wir müssen uns davor hüten, unsere Konzeption der „typischen Trouvère-Melodie“ auf einige wenige ausgewählte Chansons einer einzigen Quelle zu gründen, und wir sollten uns speziell darum bemühen, die Trouvère-Chansons nicht nach unserem Konzept der Tonalität, Modalität, Rhythmus usw. zu beurteilen. Nur wenn wir eine große Anzahl von Chansons nehmen, die gleichzeitig in mehreren Quellen erscheinen, werden wir in der Lage sein, uns eine vorurteilslose Meinung über die Trouvère-Musik zu bilden.

An diesem Punkt befinden wir uns in einem Zirkelschluß: es ist unmöglich, den Rhythmus festzustellen, ohne zu wissen, welche der Abweichungen Schreibfehler sind und welche Varianten; auf der anderen Seite kann man nicht das Wesen der Diskrepanzen beurteilen, ohne den Rhythmus zu kennen. Es scheint, daß wir dieses Hindernis nur „by trial and error“ überwinden können. Deswegen werden wir zuerst untersuchen, wie Gennrich dieses Problem behandelt.

In der Theorie unterschied auch Gennrich zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung³⁰, aber in der Praxis der Veröffentlichung von Chansons scheint er sie fast zu ignorieren. Es ist Gennrichs Praktik, aus allen erreichbaren Quellen eine Melodie zu rekonstruieren, welche er „*Kritische Fassung*“ nennt. Er verteidigt dieses Vorgehen wie folgt:

³⁰ Gennrich, *Die Repertoire-Theorie*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 66, 1956, S. 81–108.

„Wenn man früher den Standpunkt vertrat, daß eine solche abzulehnen sei, weil sich die verschiedenen Lesarten der Hss. als Variationen einer Originalmelodie darstellen, aus denen wir die authentische Weise nicht auszusondern vermögen, so daß die Herstellung einer kritischen Fassung nur bedeuten würde, daß zu den bestehenden Fassungen wieder eine neue hinzukäme, sind wir heute so weit, eine kritische Melodiefassung mit derselben — wenn nicht größeren — Sicherheit herzustellen als es beim Text der Fall ist. Denn ebenso wie der Worttext Schreibfehler aufweisen kann, ist auch die Melodieaufzeichnung nicht vor Schreibfehlern und Versehen aller Art gefeit. Diese Fehler gilt es zu erkennen und auszumerken. Es wird also eine musikalische Textkritik neben die literarische Textkritik zu treten haben“³¹.

Die Methode der Herstellung einer Kritischen Fassung mit Hilfe der musikalischen Textkritik wird von Werner Bittinger in einer Studie an Hand einer Chanson von Gautier de Dargies (siehe unser Beispiel 1, S. 135) genau erklärt und demonstriert³². (N. B. Dieses Buch eines früheren Studenten Gennrichs wird in einer von Gennrich herausgegebenen Folge publiziert und wurde kürzlich wieder von ihm befürwortet³³. Es scheint sowohl Gennrichs als auch Bittingers Methoden zu vertreten.)

In der Besprechung dieser Chanson gab Bittinger zuerst eine kurze Rechtfertigung für die Auswahl des dritten Modus als des richtigen in diesem Fall; dann rekonstruierte er mit dem Anschein von Methode und Scharfsinn eine Kritische Fassung der Chanson nach den verfügbaren Lesarten. Im einzelnen betrachtet mögen alle seine Erklärungen und Rechtfertigungen annehmbar klingen, aber wenn wir uns den Prozess im ganzen ansehen, können wir nicht umhin uns zu fragen, wie die Schreiber so viele und so ernsthafte Fehler machen konnten. Von den 84 Noten und Neumen in einer Quelle sind, nach Bittinger, 12 verkehrt geschrieben, außerdem gibt es vier annehmbare Varianten; in dem anderen Manuskript gibt es nicht weniger als 32 Schreibfehler und nur 8 Varianten. Außerdem gibt es nur zwei Fassungen dieser Chanson, während wir für viele andere Chansons zehn oder mehr Fassungen haben. Wenn wir diese Fassungen so „korrigieren“ würden, wie Bittinger die obigen zwei korrigierte, würden wir zu der Folgerung kommen müssen, daß die Schreiber bei diesen Chansons mehr verkehrte als korrekte Noten schrieben; wenn sie das bei den Chansons taten, die in vielen Handschriften erhalten geblieben sind, müßten wir folgern, daß sie das bei allen oder beinahe allen Chansons machten, und das erscheint mir einfach unglaubwürdig. Natürlich kann man nicht behaupten, daß sich die Schreiber niemals irrten, aber es scheint, als ob Bittinger die Tatsache ignoriert hätte, daß die Chanson, in der er so viele Schreibfehler gefunden hat, wohl etwa ein Jahrhundert älter ist als ihre älteste schriftliche Aufzeichnung. Deshalb ist es wahrscheinlich, daß die meisten Abweichungen während der Zeit der mündlichen Verbreitung entstanden und nur wenige während des Kopierpro-

³¹ Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, Band I (Romanische Übungstexte 36), Tübingen 1955, S. xviii. N. B. Am Anfang dieser Behauptung bezieht Gennrich sich wahrscheinlich auf Aubrys Bemerkungen in Joseph Bédier, *Les Chansons de Croisade . . . avec leur mélodies publiées par Pierre Aubry*, Paris 1909, S. xxvii.

³² Werner Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Literarhistorisch-Musikwissenschaftliche Abhandlungen IX), Würzburg 1953, S. 69—83 und Anhang, S. 7—12.

³³ Gennrich, *Die autodithone Melodie: Übungsmaterial zur musikalischen Textkritik*, Langen bei Frankfurt 1963, S. XIV.

zesses. Mir erscheint am anfechtbarsten vor allem der Prozeß des simplen „Korrigierens“ jeder Note, die nicht in die ausgewählte Rhythmisierung paßt, und das Abstempeln jener Divergenzen als „Varianten“, die dem Rhythmus nicht widerstreiten.

Bei einer anderen Methode kann man von der Annahme ausgehen, daß die Manuskripte die Chansons wiedergeben, wie verschiedene Jongleurs sie zu der Zeit sangen, als die Chansonniers hergestellt wurden, und daß wir deshalb einen Rhythmus zu wählen haben, der zu den erhaltenen Melodien paßt. Man kann annehmen, daß, wenn der modale Rhythmus alle Trouvère-Melodien bei ihrer Konzipierung beherrschte, die berufsmäßigen Vortragskünstler, die Jongleurs, davon gewußt haben müssen; wenn außerdem ein gewisser rhythmischer Modus einer Chanson eigen war, müßte dieser Rhythmus einen Einfluß auf das Wesen und die Form der Varianten gehabt haben, die von den Ausführenden gemacht wurden. Folglich müßte man erwarten, daß bei einer Chanson, welche immer in einem gewissen rhythmischen Modus aufgeführt wurde, die melodischen Variationen innerhalb der Möglichkeiten dieses Modus geblieben sein müßten, und daß es durch den festgelegten Rhythmus einfach gewesen sein müßte, die Töne an den wichtigsten Stellen des rhythmischen Modus zu erinnern und zu erhalten. Auf diese Weise müßten wir in der Lage sein, eindeutige Hinweise auf den rhythmischen Modus einer Chanson durch vergleichendes Studium aller erreichbaren Fassungen zu finden. Aber auch diese scheinbar unfehlbare Methode hilft nur wenig bei der Suche nach dem richtigen Modus einer gegebenen Chanson. Manchmal ist es leicht, einen Modus zu finden, welcher zu der vorliegenden Chanson paßt; in anderen Fällen würde beinahe jede Form von strengem, gemischtem oder modifiziertem modalem Rhythmus passen; und genau so oft widersteht eine Chanson wegen der höchst komplizierten und unausgewogenen Rhythmen, die sich bei einigen oder allen Versionen ergeben würden, allen Versuchen, in irgendeinen Modus eingepaßt zu werden. Sogar bei vielen der Chansons, für die wir einen „passenden“ Modus finden können, sind die Varianten so, daß sie sich nur ergeben haben würden, wenn die Schreiber und Ausführenden nichts von dem Modus gewußt hätten, mit anderen Worten, die Varianten würden ganz anders gewesen sein, wenn die Chanson in diesem Modus ausgeführt worden wäre.

Es gibt offensichtlich keine Rechtfertigung für die Annahme, daß alle Chansons in modalem Rhythmus sind, wir sollten vielmehr den modalen Rhythmus nur dann voraussetzen, wenn es starke interne oder äußere Hinweise dafür gibt. Eine Untersuchung, die von diesem Gesichtspunkt aus unter Verwendung aller Informationsquellen durchgeführt wird, erbringt kein Ergebnis, welches für das ganze Repertoire gilt, das in den Chansonniers überliefert wurde, aber um eine allgemeine Schlußfolgerung zu ziehen, kann man sagen, daß man die Chansons in die folgenden vier Gruppen einteilen kann:

1. Chansons, bei denen melodische oder poetische Charakteristika starke Hinweise dafür geben, daß sie in einem bestimmten rhythmischen Modus komponiert wurden. Es gibt nur sehr wenige Chansons in dieser Gruppe, und die meisten stehen entweder in irgendeinem Zusammenhang mit einer mehrstimmigen Komposition oder sind anonyme Chansons, die nur im Chansonnier Cangé erscheinen. Es sollte

hinzugefügt werden, daß nicht alle dieser Chansons streng modal sind: einige sind in gemischtem oder modifiziertem rhythmischem Modus.

2. Chansons, die keine überzeugenden Hinweise für oder gegen den modalen Rhythmus geben. In diese Kategorie fallen nur Chansons, die sehr syllabisch sind, und bei denen es nicht genug Fassungen gibt, um irgendwelche Erkenntnisse aus der Untersuchung der Varianten zu gewinnen.

3. Chansons, die in eine Form des modalen Rhythmus in allen ihren Fassungen passen würden; die Varianten unter den Fassungen lassen es jedoch unwahrscheinlich erscheinen, daß die Melodie immer in einem bestimmten Modus gesungen und in diesem Modus weitergegeben wurde. Es gibt unter diesen Chansons mehrere, welche im Chansonier Cangé in semi-mensuraler Notation erscheinen, die eine Aufführung in modaler Rhythmik verlangt, in anderen Quellen treten diese Chansons aber in nicht-mensuraler Notation auf³⁴.

4. Chansons, welche in allen ihren Versionen darauf hindeuten, daß sie wahrscheinlich nicht im modalen Rhythmus aufgeführt wurden, weil komplizierte und höchst unausgewogene Rhythmen dabei entstehen würden, und wegen der Beschaffenheit der Varianten.

So hatten die Versuche, den Originalrhythmus der Trouvère-Chansons zu rekonstruieren, bis jetzt nur bei einer kleinen Gruppe von Chansons Erfolg, nämlich bei denen im modalen Rhythmus. Für viele der anderen Chansons können wir jedoch folgende wichtige Schlußfolgerung aus dem vergleichenden Studium der Fassungen ziehen. Es muß ziemlich leicht für die Jongleurs gewesen sein, den melodischen Bogen jeder Zeile zu behalten, aber entweder war es äußerst schwierig, oder es wurde keine Anstrengung gemacht, die genaue Verteilung dieser Melodie auf den Text zu erhalten; es scheint sogar schwierig oder unnötig gewesen zu sein, immer zu erinnern, auf welches Wort des Verses der Höhepunkt der Melodie zu fallen hatte³⁵. In der Tat scheint die Verschiebung der Melodie über den Text einen stichhaltigen Beweis nicht nur gegen die Ausführung im modalen Rhythmus, sondern auch gegen eine Aufführung in jedem Wechsel zwischen betonten und unbetonten und langen und kurzen Tönen zu ergeben. Wenn dies der Fall bei den Chansons ist, die zufällig in vielen Versionen erhalten sind, müssen wir auch damit rechnen, daß es für viele andere Chansons zutrifft.

Für eine unvoreingenommene Untersuchung der verschiedenen Fassungen einer Chanson ist es unbedingte Voraussetzung, daß wir die gewohnheitsmäßige Tendenz überwinden, anzunehmen, daß die Originalmelodie zumindest so gut war wie die „beste“ erhaltene Fassung, denn es ist nicht unmöglich, daß die Jongleurs, die ja Berufssänger waren, gelegentlich die Melodie eines Trouvère verbesserten. Ebenso

³⁴ Meines Wissens ist keine Chanson gefunden worden, welche in mehr als einer Quelle in semi-mensuraler Notation erscheint. Nur unser Beispiel 2 (S. 136) kommt nahe daran, eine solche Notation in zwei seiner fünf Quellen zu haben, welche Noten enthalten. Die Schreiber von D und O geben den dritten Modus an, obgleich in keiner der Quellen der Wechsel von Longae und Breves konsequent ist. In O sind acht Fälle, bei denen der Schreiber eine Brevis an Stelle einer Longae schrieb, während es sieben korrekte Longae gibt. Die Fassung von D wurde von Gennrich veröffentlicht und untersucht. Er bemerkte, daß in der ersten Zeile zwei Longae sind, wo Breves sein sollten, obgleich es später an diesen Stellen Breves gibt, wo die gleiche Zeile wiederholt wird; außerdem bemerkte er in Zeile 7 eine plica longa, wo eine plica brevis sein mußte. Gennrich erörterte nur die Version D, schrieb jedoch: „Die Notation dieses Liedes ist wohl das wichtigste des ganzen Fragmentes, denn sie liefert wohl den schlagendsten Beweis für die Richtigkeit der sog. ‚modalen Interpretation‘“.

³⁵ Es ist zu beachten, daß die Fassungen gewöhnlich mehr beim Abgesang als beim Stollen variieren, wahrscheinlich wegen der Wiederholung des letzteren.

sollten wir es nicht für eine Selbstverständlichkeit halten, daß die Ausführenden und Notenschreiber sich bei der Weitergabe jener vielen Chansons irrten, die nicht unserem Begriff der Melodik entsprechen. Für einen Forscher, der so von vorgefaßten Meinungen befreit ist, wird es offenkundig, daß man die Originalmelodie weder zwischen den erhaltenen herausfinden, noch sie rekonstruieren kann, da sich im allgemeinen alle Fassungen als gleicherweise traditionell und konventionell erweisen. Es gibt außerdem nur wenige Fälle, bei denen man mit Sicherheit einen Schreibfehler von Varianten unterscheiden kann. Eine wichtige Charakteristik, die bei fast allen Melodien vorkommt, sticht hervor: es sind unaufdringliche und unauffallende Weisen, welche klingen, als ob sie bei der ersten Aufführung improvisiert wurden. Andererseits sind die Dichtungen kultivierte Schöpfungen in sorgfältig entworfenen Formen. So tun wir gut daran, die Trouvère-Chansons in erster Linie und vor allem als Dichtungen zu betrachten, die zu einer Melodie so rezitiert wurden, daß dem Text die volle Aufmerksamkeit gegeben wurde.

Alle vorhergehenden Beobachtungen führen dazu, die Aufgabe der üblichen, unbewiesenen und erfolglosen Annahme, daß alle Trouvère-Chansons irgendeine Form von regelmäßigem Wechsel betonter und unbetonter Töne hatten, überzeugend zu rechtfertigen. Es gibt vielmehr gute Gründe für die Voraussetzung, daß die Chansons traditionsgemäß in deklamatorischem Rhythmus vorgetragen wurden⁸⁶. Dieser Rhythmus ist frei nicht nur in dem Sinne, daß betonte und unbetonte Töne wie auch betonte und unbetonte Silben in unregelmässigen Abständen vorkommen können, sondern auch insofern, als es nicht notwendigerweise ein einfaches Verhältnis in der Dauer des einen Tones zum anderen gibt (also nicht unbedingt 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3). Das bedeutet jedoch weder, daß es nicht auch binäre oder ternäre Passagen in einem Lied geben könnte, noch daß der Rhythmus von Strophe zu Strophe differieren muß; dieses alles hing teils von dem einzelnen Ausführenden, teils von dem Text und der Überlieferung der betreffenden Chanson ab.

Früher hatten die Musikwissenschaftler Schwierigkeiten, wenn sie versuchten, eine annehmbare Relation zwischen Text und Melodie zu finden; es kann keine bessere Verbindung zwischen ihnen entdeckt werden, als im Vortrag in deklamatorischem Rhythmus. Früher war es ein großes Problem, die Melodie dem Rhythmus anzupassen; es ist offensichtlich, daß es solche Probleme beim deklamatorischen Rhythmus nicht gibt. Die Abweichungen zwischen den Fassungen stellten, um das mindeste zu sagen, ein Problem auch für jene Musikwissenschaftler dar, die der Annahme waren, daß die Chansons mündlich verbreitet wurden. Wenn wir den deklamatorischen Rhythmus bei den Trouvère-Chansons für den normalen halten, wird die Art der Varianten vollkommen verständlich, und es wird sogar klar, daß es selbstverständlich und beinahe notwendig für die Jongleurs gewesen sein muß, solche Varianten zu machen. Außerdem wird die Bedeutung der Chansons im modalen Rhythmus in das richtige Verhältnis gebracht durch die Beobach-

⁸⁶ „The knowledge of the six metrical ‚modi‘ has had a catastrophic effect on the modern interpretation of secular music written down in neumes or plainsong squares. . . . They were all supposed to follow one of the modes, and since these had triple time, so the scholars reasoned, all medieval music must have been ternary. . . . Monophonic music, far from being subject to the ‚modi‘, had the privilege of free rhythm“. Curt Sachs, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*, New York 1953, S. 173. Siehe auch Carl Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, a. a. O., S. 3–4.

tung, daß diese Chansons Ausnahmen von der Regel waren, und daß die Ausnahmen unter dem Einfluß der Motetten, Rondels und ähnlichem entstanden. Gleichfalls kann man annehmen, daß der Schreiber des Chansonniers Cangé vielen Chansons einen modalen Rhythmus überlegte, um sie den Motetten usw. ähnlich zu machen³⁷. Ein starkes Argument für den deklamatorischen Rhythmus ist die Tatsache, daß man auch nach Untersuchung von mehreren hundert Chansons noch immer daran glauben kann. Obgleich man einen überzeugenden Beweis nur durch das Vorlegen von mehreren Dutzend Chansons geben kann, wage ich es, nur drei Chansons anzufügen. Ich bitte die Leser, bei der genauen Untersuchung dieser Chansons im Auge zu behalten, daß die drei hier angeführten Beispiele, wie die meisten Chansons, etwa eine Mittelstelle einnehmen zwischen denen mit einheitlicheren Fassungen und solchen Chansons, bei denen die Abweichungen noch bedeutender sind.

Die Handschriften und ihre Sigla

- A Arras, Bibl. Munic. 657 (olim 139). Veröffentlicht durch Alfred Jeanroy, *Le Chansonnier d'Arras, Reproduction en Phototypie* (Société des anciens Textes français XXVII), Paris 1925.
- D Frankfurt, Stadtbibliothek, olim 29 (jetzt ohne Signatur). Veröffentlicht durch Friedrich Gennrich, *Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift*, Zeitschrift für romanische Philologie XLII, 1922, 726—740.
- K Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5198. Herausgegeben von Pierre Aubry, *Le Chansonnier de l'Arsenal. Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la bibliothèque de l'Arsenal. Transcription du texte musical en notation moderne*, Paris 1909—1910.
- L Paris, Bibl. Nat., fr. 765.
- M Paris, Bibl. Nat., fr. 844. Veröffentlicht durch Jean Baptiste Beck, *Le Manuscrit du Roi, Faksimile* (Corpus Cantilenarum Medii Aevi, Folge 2, Bd. I), Philadelphia 1938.
- Mt Paris, Bibl. Nat., fr. 844 (eine Sammlung von Chansons Thibaud de Navarres, eingefügt in das vorhergehende Manuskript), veröffentlicht mit der vorhergehenden Handschrift.
- N Paris, Bibl. Nat., fr. 845.
- O Paris, Bibl. Nat., fr. 846. Veröffentlicht von Jean Baptiste Beck, *Le Chansonnier Cangé, Faksimile* (Corpus Cantilenarum Medii Aevi, Folge 1, Bd. I), Paris 1927.
- P Paris, Bibl. Nat., fr. 847.
- R Paris, Bibl. Nat., fr. 1591.
- T Paris, Bibl. Nat., fr. 12615.
- U Paris, Bibl. Nat., fr. 200050. Veröffentlicht durch P. Meyer und G. Raynaud, *Le Chansonnier français de Saint-Germain-des Pres* (Société des anciens textes français XXXI), Paris 1892.
- V Paris, Bibl. Nat., fr. 24406.
- X Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 1050.
- a Rom, Bibl. Vat., Reg. 1490.

³⁷ Bei anderer Gelegenheit hoffe ich zeigen zu können, daß der Begriff des deklamatorischen Rhythmus vollkommen durch die melodischen Charakteristika und die Stellung der Trouvères in der Geschichte der westlichen Kultur unterstützt wird. Ich hoffe auch, daß ich eine Möglichkeit haben werde aufzuzeigen, daß es nur einen geringen oder gar keinen Grund für die Annahme gibt, daß die Trouvère-Chansons viele Tanzmelodien enthalten; siehe auch Willi Apel, *Rondeaux, Vitrelais, and Ballades in French 13th-Century Song*, Journal of the American Musicological Society 7, 1954, S. 121—130. In dieser Studie wird hervorgehoben, daß es im Grunde genommen keine *Rondeaux* etc. im Trouvère-Repertoire gibt.

1. Gautier de Dargies

R 1223³⁸

T

M
 1. Ainc mais ne fis chan - con iour de ma vi - - e

T

M
 2. Donc je me trou - vais - se si es - ga - re

T

M
 3. Qu'a pain - nes sai se sui u - ne sui mi - e

T

M
 4. Quar i - re m'a et mes - chies tel me - ne

T

M
 5. Et ce que voi tout le mont a - tour - ne

T

M
 6. En tris - te - ce en mes - dit en en - vi - e

³⁸ T, fol. 141; M fol. 87; T im Original eine Quarte tiefer.
 N. B. * deutet eine plica an; ns. bezeichnet den Anfang einer neuen Zeile.

T

M

T

M

7. D'au - tre cho - se ni a - - vra mais par - le

8. Ainz ont a - mours et tout bien a - dos - se

2. Hugues de Berzé

R 238³⁹

O

M

T

A

D

1. En - si con - cil qui cue - vre sa pe - san - ce

³⁹ O fol. 49, M fol. 17, T fol. 104, A fol. 158; D nach Gennrich, *Das Frankfurter Fragment*, S. 736. Text nach O. Siehe auch Anmerkung 34.

O

M

T

A

D

2. Et son de - hait en - tre ses e - ne - mis

O

M

T

A

D

3. Por ce que moins l'en ai - ent en vil - tan - ce

O
M
T
A
D

4. Me fais ie llez quant plus sul dire es - pris

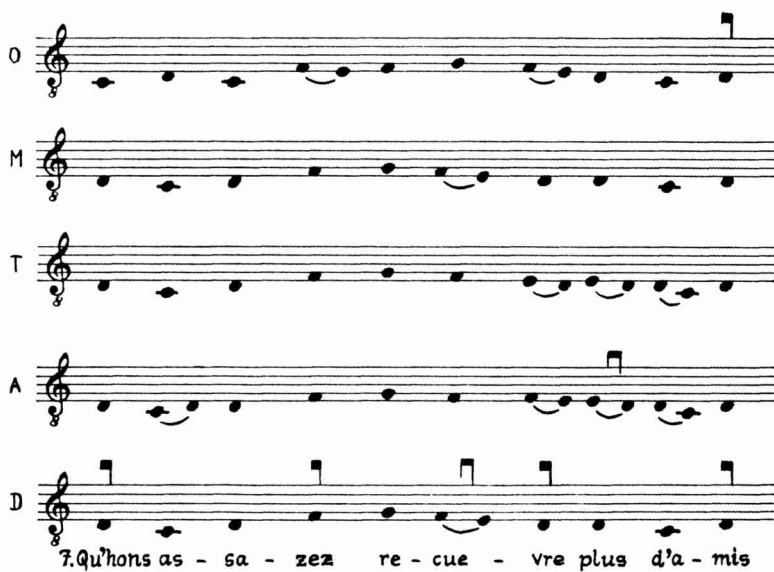
O
M
T
A
D

5. Et por ce chant qu'a chas - cun soit a - vis



O
M
T
A
D

6. Que l'aie en moi au - cu - ne bone es - tan - ce



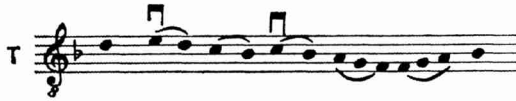
O
M
T
A
D

7. Qu'hons as - sa - zez re - cue - vre plus d'a - mis

3. Chastelain de Coucy

R 1010⁴⁰

1. Co-ment que lon - gue de - mo - re



2. Ai - e fai - te de chan - ter

3. Or est bien rai - sons et ho - - re

40 K S. 381, N fol. 38, X fol. 245 (N und X = K, außer wo abweichend vermerkt); U fol. 8, M fol. 52; a fol. 15; O fol. 26. Text nach O. Die Lesarten von M, T, a, und O im Original eine Quinte höher. Für diese Chanson geben die Handschriften R und V Melodien, welche ganz anders sind, als die Melodie, die uns in den anderen Manuskripten überliefert wurde. Obgleich es eine schwache Ähnlichkeit zwischen der Melodie bei R und bei V gibt, beschränken wir unsere Aufmerksamkeit auf die acht anderen Chansonniers, weil offenbar alle ihre Lesarten von einem Original abstammen. (Fragen der Modalität oder Tonalität, die bei dieser Chanson durch die Versetzungszeichen in U, O und M kompliziert wurden, sollen in einer anderen Studie behandelt werden). Wie es so oft bei den Trouvère-Chansons der Fall ist, finden wir hier mehr Diskrepanzen in den Quellen beim zweiten Teil der Chanson als bei den ersten vier Zeilen. Gleich zu Beginn der fünften Zeile finden wir ein klares Beispiel für die verschiedene Verteilung der Melodie auf den Text. Die Standard-Erklärung für Abweichungen dieser Art ist, daß einer der vielen Schreiber, die mit dem Kopieren dieser Chanson beschäftigt waren, sich irrte, und daß spätere Kopisten — ohne die betreffende Melodie zu kennen — den Fehler bemerkten und versuchten, ihn zu korrigieren, mit dem Ergebnis, daß das Original mehr und mehr verzerrt wurde. Wenn diese Chanson die einzige wäre, mit der das geschah, könnte man dieser Erklärung glauben, aber Widersprüche solcher Art gibt es bei fast allen Chansons, für die wir mehrere Versionen haben.

NX

N
X
U
M
T
a
O

4. Que me doi - e re - tor - ner

K
u
M
T
a
O

5. Qu'a - mours me fait o - bli - er

K
u
M
T
a
O

6. L'en - nui que lonc tans mà mort

X

K

U

M

T

a

O

7. Et don - ne no - vel de - port

K

U

M

T

a

O

8. Be - le por cui chant et de - port 9. Mer - ci.