CHRISTIAN BERGER

„Pour Doulz Regard...“

Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischen
Chansons aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts

„Pour Doulz Regard...“

Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischen Chansons aus dem Anfang
des 15. Jahrhunderts

VON

CHRISTIAN BERGER

1. Die Handschrift

Während einer Tagung in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel berichtete mir der Berner Historiker Urs Martin Zahnd von einem Pergamentblatt, das er vor einigen Jahren auf einem Flohmarkt in Lugano erworben hatte. Der leider unbekannte Händler hatte das Blatt schon einige Monate zuvor auf einem Berner Flohmarkt angeboten. Da es offensichtlich ein Ladenhüter war, gab er das Blatt nun sogar mit einem Preisnachlaß heraus, eine Einschätzung, die sich glücklicherweise beim genaueren Blick auf diesen Fund als Fehlurteil herausstellte. Es handelt sich nämlich um ein Bifolio mit vier französischen Chansons, das als inneres Blatt einer Lage - deshalb auch der Vorschlag meiner Folierung - aus einer umfangreicheren Sammelhandschrift stammt und heute in der Sammlung Bongarsiana der Berner Burgerbibliothek unter der Signatur Fragm. 827 verwahrt wird (im Folgenden: Bern 827)¹. Wie zahlreiche Chanson-Handschriften jener Zeit² hat es ein Quart-Format von 14,5 x 21,7cm mit einem Schriftspiegel von 11 x 17,5 cm. Das Format bedingt die Aufteilung des Lesefeldes mit Cantus oder Cantus und Tenor auf der linken und Tenor und Contratenor oder nur Contratenor auf der rechten Seite eines

¹ Herrn Privatdozent Dr. Urs Martin Zahnd, Bern, danke ich nicht nur für den freundlichen Hinweis auf dieses Blatt und die Gelegenheit zur Auswertung, sondern vor allem auch dafür, daß er seinen Fund in großzügiger Weise der Berner Burgerbibliothek übergab. Herrn Privatdozent Dr. Lorenz Welker, Heidelberg, danke ich für zahlreiche kritische Anregungen, Herrn Dr. Karl Gebhardt, Kiel, und Frau Dr. Margarete Neweis, Bonn, für ihre Hilfe bei der Erstellung und Übersetzung der Liedtexte.

² Vgl. die Tabelle bei M. Bent, *Manuscripts as Répertoires, Scribal Performance and the Performing Scribe*, in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 1987, hg. v. L. Bianconi u.a., 3 Bände, Torino 1990, Bd. I, S. 145.

Bifolios. Deutliche Knickspuren weisen darauf hin, daß das Blatt einem kleineren Büchlein mit den Maßen 10 x 14,8 cm, das etwa 0,5 cm dick war, als Einband gedient hat. Infolge des Knickens ist oben auf f. B ein 3cm breiter Streifen abgerissen worden. Mit dem Streifen ist auch die oberste Notenzeile dieses Folio verloren gegangen, nicht jedoch auf f. B v der zugehörige Textanfang des Virelai. An den Ecken und an drei Stellen des mittleren Falzes sind symmetrische Einstiche zu erkennen, an denen dieser Umschlag offensichtlich zusammengeheftet worden ist. Nicht zu entscheiden ist, ob die Einstiche in der Mitte des Falzes von der Bindung der ursprünglichen Sammelhandschrift stammen. Die dunkle Verfärbung auf f. Ar und Bv weist darauf hin, daß diese Seite des Blattes, die auch die rauhere Haarseite des Pergamentes ist, die Außenseite des Umschlages gewesen ist. Bei zwei Ligaturen auf f. A ist der bei Pergament eher seltene Tintenfraß zu beobachten.

An den Rändern des Blattes sind deutlich die Einstiche zu erkennen, an denen das Rastral angelegt wurde, ein Hinweis darauf, daß das Blatt in seiner ursprünglichen Größe belassen wurde. Von diesen Punkten aus ist jede Seite mit 7 Notensystemen versehen worden. Sie bestehen aus 5 roten Linien mit einer Rastalbreite von 1,5 cm. Das unterste System auf f. A wurde auf beiden Seiten für den Eintrag der nicht-refrain-gebundenen Rondeau-Texte benutzt. Die Initialen der Liedtexte wie der Stimmbezeichnungen fehlen, sind aber mit kleinen Buchstaben auf dem Rand für den späteren Eintrag markiert worden. Die Text-Schrift ist eine klare *littera textualis* ohne kursive Anteile, die auf eine norditalienische Herkunft aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts verweist³. Rätselhaft bleibt eine Linie mit Einstichen am unteren Rand von f. B. Leider bringen die Umstände der Entdeckung des Blattes es mit sich, daß weder über das eingebundene Büchlein, noch über die Herkunft des Blattes selbst etwas in Erfahrung gebracht werden kann.

Bern 827: Übersicht

Nr.	Folio	Textincipit	Stimmen	Form	Konkordanzen
1	A	[Pour Bel Accueil]	T/Ct	R	<i>Mod</i> f. 44v: Matteo da Perugia ⁴
2	Av-B	Pour Doulz Regard	C/TCt	R	
3	B	Belle et bonne	C/T	R	<i>Pz</i> f. 17 (mit Ct) ⁵
4	Bv	Mon bien, m'amour	C	V	

Bern 827 überliefert Bestandteile von vier französischen Chansons. Auf f. A befinden sich zusammen mit den nicht-refrain-gebundenen Textabschnitten die beiden Unterstimmen eines Rondeaux, das in der Handschrift *Mod* Matteo

³ Herrn Prof. Dr. Martin Steinmann, Universität Basel, danke ich für diese freundliche Auskunft.

⁴ Hg. v. W. Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, = CMM LII, 3 Bände, AIM 1970-72, Nr. 67; G. Greene, *French Secular Music: Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, = PMFC XXII, Nr. 14. Die Handschriftensigel werden im Anhang aufgelöst

⁵ Hg. v. G. Greene, = PMFC XXII, Nr. 25, S. 44-45.

da Perugia zugeschrieben wird. Bisher war *Mod* neben den Contratenores in *Parma* die einzige Quelle für die Werke dieses Komponisten gewesen. Das Rondeau „Belle et bonne“ auf f. B ist mit einem zusätzlichen Contratenor in *Pz* überliefert, einer Handschrift, die wohl in den 1420er Jahren in der Gegend von Venedig entstanden ist⁶. Dort fehlen allerdings die beiden letzten Textzeilen des Rondeaux, die hier zum ersten Mal überliefert werden. Die andern beiden anonym überlieferten Chansons, das Rondeau „Pour Doulz Regard“ auf f. Av-B und die Oberstimme des Virelais „Mon bien, mon amour“ auf f. Bv, sind Unikate. Eine Edition dieser beiden Chansons sowie des Textes von „Belle et bonne“ befindet sich im Anhang.

II. Das Rondeau „Pour Doulz Regard“

Im Folgenden möchte ich genauer auf das Rondeau „Pour Doulz Regard“ eingehen, um dann mit Hilfe des stilistischen Vergleichs zu versuchen, den Ort des Blattes genauer zu umreißen. Der Refrain dieses Rondeaux quatrain besteht aus zwei mal zwei Versen zu meist 10 Silben. Nur die letzte Verszeile ist ein 11-Silbler⁷. Diese Unregelmäßigkeit mag damit zusammenhängen, daß zu jener Zeit die weibliche Endung im französischen Vers noch mitgezählt wurde, eine Regel, die die italienische Verslehre nie aufgegeben hat⁸. Nach der Theorie der Zeit wären also auch die Verse 2 und 3 des Rondeaux „Pour Doulz Regard“ mit ihrer weiblichen Endung als 11-Silbler anzusehen. Weiterhin könnte damit der ungewöhnliche Reim von „ja-mais“ zu „mes-mes“ zumindest entschuldigt werden. Andererseits weist die Präposition „pour“ anstelle des üblichen „par“ am Anfang darauf hin, daß wir es mit einem Schreiber zu tun haben, der wohl nicht allzusehr mit den dichterischen Feinheiten der französischen Sprache vertraut war.

⁶ Im *Census Catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400-1550*, hg. v. H. Kellmann u. C. Hamm, = RMS 1, Bd. 3, Neuhausen-Stuttgart 1984, S. 32 finden sich Hinweise auf die einschlägige Literatur.

⁷ Die Eilsion des mittleren -e- in „souveraine“, wie sie im Virelai „Dame souvrayne“ von Matteo da Perugia (W. Apel., Nr.51 u. G. Greene, *French Secular Music: Ballades and Canons*, = PMFC XX, Nr. 18) zu beobachten ist, könnte darauf hinweisen, daß auch dieser Vers als 10-Silbler angesehen wurde.

⁸ W. T. Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, S. 24. Noch 1422 zitiert Baudet Herenc in seinem *Doctrinal de la seconde rhétorique* ein „rondel simple de .x. et de .xj. sillables“, das mit den Worten „Par Doulz Regard, l'amoureux canonier / Fu de penser la bombarde affustée“ beginnt und in dem sich männliche und weibliche 10-Silbler (nach heutiger Zählung) abwechseln (hg. v. E. Langlois, in: *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris 1902, Nachdruck Genf 1974, S. 191); vgl. auch D. Poirion, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut Charles d'Orléans*, = Univ. de Grenoble. Publications de la faculté des lettres et sciences humaines XXXV, Paris 1965, S. 442 f

Insgesamt aber entspricht die Regelmäßigkeit des Strophen- und Versbaus ganz dem Trend der französischen Dichtung am Ende des 14. Jahrhunderts zur „uniformité métrique“⁹, was dann auch im besonderen Maße bei den Texten Matteos da Perugia zu beobachten ist. Eine weitere Verbindung zum vorangehenden Stück in *Bern* 827, zu Matteos Rondeau „Pour Bel Accueil“, besteht in der Verwendung der Figuren des Rosenromans¹⁰, die in der Edition durch große Anfangsbuchstaben hervorgehoben werden. Karl August Ott weist zu Recht darauf hin, daß es in Italien keiner Übersetzung des Romans bedurfte, „da die in Frage kommende Leserschaft das Original lesen konnte“¹¹. Außerdem war dieses Werk gerade 1399 durch den „Débat du Roman de la Rose“ wieder in den Mittelpunkt eines breiten Interesses gerückt¹².

Die Vertonung nimmt die vorgegebenen Strukturen des Textes auf und ergänzt sie um weitere, musikalisch bedingte Momente. Das beginnt mit der Bestimmung des Modus, die vielfältige Konsequenzen für das Detail des musikalischen Satzes nach sich zieht. Beiden Unterstimmen ist ein b-molle vorgezeichnet. Somit weist der Schlußklang des Stückes, ein g-Klang, zusammen mit der konstitutiven kleinen Terz b auf eine Transposition des dorischen Modus zur *finalis g* hin, also auf einen g-dorischen Modus. Deshalb ist auch im Cantus durchgehend ein b-molle zu ergänzen. Da für den Sänger die Solmisation dieses Modus in der konjunkten Kombination der Hexachorde naturale/molle selbstverständlich war, brauchte dies auch nicht eingezeichnet zu werden¹³. Aber es gibt noch weitere Konsequenzen, die sich erst aus dem Zusammenhang der Einzelstimmen ergeben.

Der Tenor setzt auf der *finalis g*-re des dorischen Modus ein, über der die Quinte der 1. Species, also die Quinte re-la liegt. Dementsprechend beginnt der Cantus mit einem d-la, dem dann unmittelbar eine obere Wechselnote folgt, die als *fa supra la* solmisiert und somit als es gesungen werden muß. Das Eingangsmelisma wie auch die 1. Verszeile enden auf der *finalis*, einem g-Klang, der dem Schluß des Stückes entspricht. Dieser Ganzschluß wird den Regeln des Contrapunctus gemäß über einen Halbtonanschluß in der Oberstimme erreicht, was eine akzidentielle Erhöhung des Pänultima-Tones zur Folge hat, hier also ein fis im Cantus. Zusammen mit dem cis im Contratenor ergibt das die sogenannte Doppelleittonkadenz. Die Binnenzäsur des Rondeaux, also der Ort des Halbschlusses im T. 11. ist ein a-Klang. Dieses a-mi auf der Obersekunde der

⁹ D. Poirion, a.a.O., S. 345.

¹⁰ Vgl. das Verzeichnis der Figuren des Rosenromans in Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, hg. v. K. A. Ott, = Klassische Texte des romanischen Mittelalters XV, Bd. 3, München 1979, S. 1184 ff, dem auch meine Übersetzung folgt.

¹¹ K. A. Ott, *Der Rosenroman*, = Erträge der Forschung CXLV, Darmstadt 1980, S. 24.

¹² P. Potansky, *Der Streit um den Rosenroman*, = Münchener Romanistische Arbeiten XXXIII, München 1972, S. 47ff.

¹³ Vgl. dazu C. Berger, *Hexachord, Melodie und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, = BzAfMw XXXV, Stuttgart 1992, S. 171 f. u. S. 178 ff.

finalis ermöglicht dank des darüber liegenden b-fa eine phrygische Wendung mit dem absteigenden Halbtonanschluß in der Unterstimme. Ein ähnlicher Halbschluß findet sich auch am Anfang des 4. Verses im T. 15. Mit diesen beiden Kadenzformen sind nicht nur die strukturellen, sondern auch die inhaltlichen Vorgaben des Textes genau nachgezeichnet worden: Im ersten Vers wird das auslösende Ereignis, der „Doulz Regard“, vorgestellt; in den Versen 2 und 3, die mit den Halbschlußbildungen über sich hinausweisen, werden seine Auswirkungen für den Erzähler beschrieben, die schließlich zur Konsequenz führen, nämlich zu dem Wunsch, sich direkt an die „dame de pris“, die hochverehrte Dame, wenden zu können.

Im Verlauf des Stückes spielt noch ein weiterer Klang eine wichtige Rolle, nämlich der d-Klang in den T. 3 und 6. Eigentlich müßte ein Sänger, der die ersten drei Takte singt, das c am Ende von T. 2 als Leitton zum cis erhöhen und dann natürlich auch h singen. Dann stände aber am Beginn dieses g-dorischen Stückes ein klar ausgeprägter d-Modus. Zwei Momente weisen auf eine andere Lösung hin, die zugleich eine weitere Differenzierung der Kadenzbildungen in diesem Stück ermöglicht. Das Zusammenwirken von es als *fa supra la* im Cantus und des Quartabstieges im Tenor von der *finalis* g-re aus legen eine Solmisation im dritten möglichen Hexachord des g-dorischen Modus nahe, nämlich im Hexachord über B. Das ergibt im T. 3 einen d-Schluß, dessen Zielton wie beim Halbschluß im T. 11 als ein d-mi solmisiert wird und somit auch über einen Halbtonanschluß es-fa 1 d-mi im Tenor erreicht wird, eine Schlußbildung, die auch im T. 6 nahe liegt. Diese Interpretation wird auf unerwartete Weise durch die Parallelstelle im T. 14 bestätigt.

Der Beginn des B-Teiles im T. 12 nimmt den allerersten Anfang wieder auf, läßt aber das Eingangsmelisma fort und springt gleich im nächsten Takt 13 in den Vortrag des Verses: T. 13 entspricht also T. 5. Das gilt insbesondere für die Fortsetzung, den d-Schluß in T. 14, der dem Schluß in T. 6 entspricht und ebenfalls über ein es-fa erreicht wird. Der Contratenor, der an dieser Stelle erhalten ist, stützt diese Lösung. Er fügt nämlich der Oktave d-d' der Außenstimmen ein tiefes g hinzu, so daß auch dieser Klang in den Bereich des g-dorischen Grundklanges hereingeholt wird. Erst die Wendung über das es-fa ermöglicht die vom Text her notwendige Differenzierung der Schlußbildungen, die beide zur *finalis* führen. Deshalb ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, daß auch die analogen Schlüsse in T. 3 und 6 vom Contratenor mit einem tiefen g versehen wurden. Ein solcher Contratenor ist aber nicht mehr nur eine Klangfüllung, sondern nimmt entscheidenden Anteil an der Fundierung des kontrapunktisch geregelten Satzes.

Die Analogie der Schlußbildungen in T. 6 und 14 hat auch Konsequenzen für die Textunterlegung. Im T. 6 markiert der d-Schluß die Binnenzäsur des 1. Verses auf der 4. Silbe. Die Zäsurstelle des 3. Verses liegt dagegen auf der 6. Silbe. Als musikalische Erweiterung für diese zwei zusätzlichen Silben dient

im T. 12 die zum ersten Takt analoge Eröffnungsfloskel la-fa-la. Damit fällt die Binnenzäsur erst auf den 3. Takt dieser Versvertonung und läßt genügend Raum für die beiden überzähligen Silben dieser ersten Vershälfte. Der musikalische Vortrag zeichnet also deutlich die unterschiedlichen Strukturen der beiden Verse nach. Damit löst sich allerdings die Übertragung von den unmittelbaren Vorgaben der Handschrift, was zum einen dem Befund entspricht, wie er auch in anderen Chanson-Handschriften beobachtet werden kann¹⁴. Zum andern gibt es Hinweise in der Handschrift selber, die eine solche Interpretation stützen. Der Text dieser dritten Zeile wurde mit ganz gleichmäßigen Abständen durchgeschrieben, möglicherweise mit dem Ziel, den restlichen Text noch in dieser Zeile unterzubringen. Unter dieser Voraussetzung mag sich der Notenschreiber weniger um eine unmittelbare räumliche Zuordnung zum Text bemüht haben als vielmehr darum, die melodischen Gruppierungen zu verdeutlichen. Für den erfahrenen Sänger war es dann ein leichtes, diese Wendungen unter Berücksichtigung der strukturellen Gegebenheiten mit dem Text zu verknüpfen.

Weiterhin fällt in diesem Rondeau der Wechsel der Mensuren ins Auge, der hier durch hohle Noten angezeigt wird. Dieser *color* bleibt aber nicht auf die Brevis beschränkt, sondern prägt über die musikalisch-melodische Ausfüllung auch die *prolatio*. Gleich im T. 2 paßt sich die Figur des Cantus dem metrischen Gang des Tenors an. Im T. 10, dem Pänultima-Takt vor dem Halbschluß, kommt es zu einem metrischen Gegeneinander von Tenor und Contratenor. Der Cantus scheint mit seiner Figur dem imperfekten Tempus des Contratenors zu folgen. Aber das b-molle, das ansonsten redundant wäre, setzt deutlich die letzte Minima ab und verweist so auf einen satztechnischen Zusammenhang, der in synkopischer Weise auf das Metrum des Tenors bezogen ist, nämlich eine Sextfolge $c'+a' / b+g'$, die auf betonter Zeit durch Vorhaltsseptimen geschärft wird. Vor diesem Hintergrund läßt sich dann auch die Figur des Contratenors als eine synkopische Verschiebung zum perfekten Metrum des Tenors lesen. Seinen Höhepunkt erreicht das Spiel mit den metrischen Möglichkeiten in den beiden vorletzten Takten, wo jede Stimme ihr eigenes metrisches Muster durchlaufen läßt. Da dies alles auf der Ebene der *prolatio* abläuft, braucht es nicht durch einen Wechsel der Notenfärbung gekennzeichnet zu werden. Das Metrum wird in dieser Musik nicht festgesetzt, sondern konstituiert sich immer wieder neu durch die melodische Führung der jeweiligen Einzelstimme.

¹⁴ Vgl. dazu C. Berger, a.a.O., S. 61ff. Konsequenz wäre es unter diesem Gesichtspunkt, das Ende des 3. Verses mit der Pause in T. 16 zusammenfallen zu lassen. Dann blieben aber für die 11 Silben des letzten Verses nur 10 Noten übrig, es sei denn, man spaltet die Ligatur im T. 16 auf oder elidiert, wie oben in Anm. 7 angedeutet, das stumme -e der 9. Silbe. Beides wären aber so schwerwiegende Eingriffe, daß sie allein durch Überlegungen zur Versstruktur nicht zu rechtfertigen sind.

1. Matteo da Perugia: Rondeau „Le greygnour bien“

Durch den Vergleich mit weiteren Stücke möchte ich versuchen, den stilistischen Ort dieses Rondeaux genauer herausarbeiten. Zunächst gibt es satztechnische Gemeinsamkeiten mit dem Rondeau „Le greygnour bien“ von Matteo da Perugia¹⁵. Ohne große Schwierigkeiten läßt sich der Anfang dieses g-dorischen Stückes bis zur Binnenkadenz des ersten Verses auf einen kontrapunktischen Kernsatz zurückführen¹⁶.

Beispiel 1: Matteo, "Le greygnour bien", T. 1-5

Die rhythmische Darstellung des Cantus unterscheidet sich von den bisherigen Editionen. Die synkopischen Verschiebungen sind keineswegs bloß „dislocated from a regular beat“¹⁷, sondern bringen ihre jeweils eigenen metrischen Implikationen in den Satz mit ein, was in der ursprünglichen mensuralen Aufzeichnung deutlicher wird als im Prokrustesbett einer schematischen Takteinteilung. Im Vergleich mit dem Gerüstsatz in der untersten Zeile des Beispiels wird deutlich, wie eng die melodischen Formulierungen trotz der rhythmisch komplizierten Verschiebungen auf die kontrapunktische Struktur bezogen sind. Insbesondere die beiden Gliederungspunkte dieses Eingangs, an denen alle drei Stimmen zusammentreffen, treten deutlicher hervor. Das ist einmal der g-Klang im T. 3, der nach der Terz-Sext-Kette des 2. Taktes, die einen b-Klang erwarten ließ, wie eine trugschlüssige Wendung erscheint, sowie der c-Klang des T. 5. Die Differenzierung der beiden Klänge, die durchaus mit den Schluß-

¹⁵ W. Apel, Nr. 51; G. Greene, = PMFC XX, Nr. 18.

¹⁶ Vgl. dazu die Diskussion bei W. Arlt, *Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, = Forum musicologicum III, Winterthur 1982, S. 281ff.

¹⁷ G. Greene, a.a.O., S.251.

differenzierungen im Eingang des Rondeaux „Pour Doulz Regard“ zu vergleichen ist, wird auch mit der Deklamation des Wortes „greygnour“ aufgenommen.

Vergleicht man diese Anfangstakte mit den beiden Schlußformulierungen des Rondeaux „Pour Doulz Regard“ in den T. 10/11 und 21/22, so wird zunächst die beiden Stücken gemeinsame Grundlage eines kontrapunktisch geregelten Satzes deutlich. Das betrifft auch den *gradus*, auf den dieser Satz bezogen ist. An die Stelle des *tempus* als satztechnisch maßgebender Mensur im älteren französischen Lied tritt hier die *prolatio*, die nun durch Floskeln auf der Ebene der Minima oder gar der Fusa ausgeziert wird. Das ist nicht nur eine abstrakte Frage des Maßstabes, sondern weist auf einen vertrauten Umgang mit den italienischen Notationstechniken hin. Dank der verschiedenen divisiones wurden von Anfang an auch diese kürzeren Werte selbstverständlicher in die melodischen Formulierungen mit einbezogen.

Mit diesen Formulierungen treten aber auch die Unterschiede der beiden Stücke klar zutage. Durch die synkopischen Wendungen vermag Matteo den kontrapunktischen Kernsatz so zu konturieren, daß die wichtigsten Punkte, nämlich der g-Klang am Beginn des 3. und der c-Klang im 5. Takt, klar hervortreten¹⁸. Im anonymen Rondeau hingegen gewinnen die Semiminimaläufe ein melodisches Eigengewicht, das mit der Reduktion auf einen Kernsatz allein nicht mehr zu erfassen ist. So können die Nonen d'+c“ im T. 3 oder b+a' im T. 9 nicht mehr nur als Durchgänge oder Wechselnoten angesehen werden. Allein die kurzen synkopischen Wendungen wie am Ende von T. 2 oder T. 9 führen einen freien melodischen Bewegungszug in eine Kadenzbewegung hinüber, lenken ihn wieder in den Rahmen des kontrapunktisch geregelten Satzgefüges hinein. Aber auch diese scheinbar so eindeutigen Floskeln verweisen nicht immer auf den Contrapunctus. So ist die synkopische Floskel am Ende des T. 3 nur noch eine Sequenzierung der Floskel des T. 2 ohne Beziehung auf ein entsprechendes kontrapunktisches Gerüst. Diesen eher fließenden melodischen Duktus, Nino Pirrotta spricht sogar von einer „*ariosa melodicità*“¹⁹, finden wir in zahlreichen Stücken, die in Oberitalien zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Dabei bleibt vor allem in der Notationsweise, oft aber auch in der Sprache und den verwendeten Formen der französische Einfluß unmittelbar gegenwärtig.

¹⁸ Vgl. dazu C. Berger, *Die melodische Floskel im Liedsatz des 14. Jahrhunderts: Magister Franciscus' Ballade „Phiton“*, in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale di Musicologia, Bologna 1987*, hg. v. L. Bianconi u. a., Torino 1990, Bd. 3, S. 673-679.

¹⁹ N. Pirrotta, „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ *nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400*, *Revue Beige de Musicologie* II, 1948, S. 125-132.

2. Bartolomeo da Bologna: Rondeau „Morir desio“

Ein weiteres Beispiel einer solchen „ariosa melodicità“ ist das Rondeau „Morir desio“ von Bartolomeo da Bologna²⁰ Bartolomeo war von 1405 bis 1427 als Organist an der Kathedrale von Ferrara tätig, also in vergleichbarer Position wie Matteo da Perugia in Mailand²¹. Seine Werke sind sowohl in Ox als auch in FR und Mod überliefert und zeugen somit von den engen kulturellen Verbindungen im norditalienischen Raum, wie sie auch in den Konkordanzen von Bern 827 sichtbar werden²². Das Rondeau „Morir desio“ hat zwar, wie alle weltlichen Stücke dieses Komponisten, einen italienischen Text, lehnt sich aber sowohl in der Form wie auch in der Aufzeichnungsweise eng an die französische Tradition an. Die Schlüsse lassen wieder deutlich die kontrapunktische Faktur des Satzes erkennen. Ausgehend vom Einklang auf d im T. 23 (s. Beispiel 2) führt der Cantus nach dem Lauf der Semiminimae aufwärts zu den Sextparallelen der 2. Mensurhälfte, die in gewohnter synkopischer Verschiebung zur Oktave des Schlusses auf der finalis g führen. Auch der Contratenor fügt sich mit seinen Terzparallelen in dieses Bild. Es ist übrigens, abgesehen vom Contratenor, die gleiche Wendung, mit der der anonyme Komponist des Rondeaux „Pour Doulz Regard“ den Halbschluß im T. 11 erreicht. Diese kontrapunktische Faktur wei-

Beispiel 2: Bartolomeo, "Morir desio", T. 23-24

- 20 Hg. v. G. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music*, = CMM XI, Bd. 5, AIM 1975, 8.44.
- 21 „A. Cavicchi, *Sacro e profano. Documenti e note su Bartolomeo da Bologna e gli organisti della cattedrale di Ferrara nel primo Quattrocento*, Rivista italiana di musicologia X, 1975, S. 47 et passim. Dazu auch L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge, Mass. 1984, S. 17ff.
- 22 Vgl. dazu R. Strohm, *Filippotto da Caserta, ovvero i Francesi in Lombardia*, in: *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, hg. v. F. della Seta u. F. Piperno, = Italian Medieval and Renaissance Studies II, Florenz 1988, 5.65-74; sowie J. Nádas und A. Zilno im Vorwort zur Faksimile-Ausgabe *The Lucca Codex. Codice Mancini. Lucca, Archivio di Stato MS 184; Perugia, Biblioteca Comunale 'Augusto', MS 3065*, = *Ars nova* 1, Lucca 1990, 8. 34ff. Auch Ferrara stand in enger Verbindung zum venetianischen Raum, wurde doch der 12jährige Markgraf von Ferrara, Niccolo d'Este, 1397 mit Gigliola da Carrara, der 15jährigen Tochter des Fürsten von Padua, verheiratet.

tet sich an denjenigen Stellen, an denen die synkopische Verschiebung wegfällt, wie in den Takten 5 und 7, zu einem Fauxbourdon-Satz aus.

Diese Kadenzfigur, die insbesondere durch ihren aufwärts führenden Semiminimalauf gekennzeichnet wird, finden wir unmittelbar zuvor in den T. 10 und 17 wieder, nun auf einen c-Schluß hin transponiert. Im T. 10 ist die Transposition der Außenstimmen wörtlich vorgenommen worden, im T. 17 dagegen weicht der Tenor ab, woraus eine None c' + d'' zwischen Cantus und Tenor auf der 3. Minima resultiert (s. Beispiel 3). Offensichtlich war die melodische Formulierung wichtiger als die kontrapunktisch korrekte Ausführung des Satzes. Diese Abweichung resultiert aus einer Überlagerung unterschiedlicher satz-technischer Formulierungen. Die Außenstimmen des T. 16 führen in synkopisch gegeneinander verschobenen Sextenparallelen abwärts bis zur Sexte es+c', die sich eigentlich in die Oktave d-d' auflösen sollte. Der Tenor bringt auch dieses d, der Cantus dagegen springt zum g ab, zu dem gleichzeitig der Contratenor die Unteroktave als tiefsten Ton des Klanges hinzufügt. Das g des Contratenors ist zugleich die Unterquinte zum d des Tenors, die durch die kleine Terz ces in den beiden Unterstimmen vorbereitet wird. Genau diese Wendung, die deutliche Momente eines Halbschlusses aufweist, haben wir auch im anonymen Rondeau „Pour Doulez Regard“ in *Bern* 827, nämlich in den T. 13/14 und 18/19, finden können. Damit wird nicht nur erneut die Verwendung des Tones es-fa im Tenor dieses Stückes bestätigt, sondern auch die Interpretation dieser Form des g-Schlusses als einer weniger schlußkräftigen Variante einer Kadenz auf der finalis des Stückes. Die gleiche Kadenzwendung findet sich übrigens wörtlich in dem Virelai „Plus onques dame“ wieder²³. Es wird zwar in Mod anonym überliefert, aber mit guten Gründen Matteo da Perugia zugeschrieben. Darüber hinaus wies Ursula Günther anlässlich dieses Stückes auf die „feminine cadential formula characteristic of Matteo's later works²⁴“ hin, eine Floskel, die nicht nur das Eingangsmelisma des Rondeaux „Pour Doulez Regard“ beschließt,

Beispiel 3: Bartolomeo: "Morir desio", T. 16-18

²³ W. Apel, Nr. 215; G. Greene, *French Secular Music: Virelais*, = PMFC XXI, Monaco 1987, Nr. 13.

²⁴ U. Gunther, Artikel *Matteo da Perugia*, in: *The New Grove Dictionary*, London 1980, Bd. XI, S. 830.

sondern auch an allen Schlüssen des Virelais „Mon bien, m’amour“ aus *Bern 827* anzutreffen ist.

Ein ganz anderes Bild zeigt bei Bartolomeo die Kadenz in den T. 3/4. Die Außenstimmen führen kontrapunktisch korrekt in Gegenbewegung auf den Einklang g zu, während der Contratenor wieder die Unterquinte c darunter setzt. Allerdings fügt er sich im Takt zuvor nicht in das kontrapunktische Grundmuster ein, sondern verläuft, gezwungen durch das Imitationsmotiv, das jede Stimme übernimmt, in Quintenparallelen zum Cantus. Diese Art der Kadenzbildung ist häufig in den Stücken des Codex Rossi zu finden, worauf schon Nino Pirrotta hinwies²⁵, verweist also ebenfalls auf eine italienische Tradition der Satztechnik. Und wiederum finden wir die gleiche Satztechnik im T. 15/16 des anonymen Rondeaux „Pour Doulz Regard“, wo diese Quintenparallelen zwischen den beiden Oberstimmen zum Halbschluß am Anfang des 4. Verses führen. Darüber hinaus findet sich hier sogar noch eine Quintenparallele zwischen den letzten beiden metrisch betonten Tönen der Außenstimmen: b+f’ 1 a+e’.

Beispiel 4: Bartolomeo, "Morir desio", T. 3-4

3. Matteo da Perugia: Rondeau „Pour Bel Accueil“

3. Matteo da Perugia: Rondeau „Pour Bel Accueil“

Auch im Rondeau „Pour Bel Accueil“ von Matteo da Perugia, dessen Unterstimmen auf f. A in *Bern 827* überliefert werden, fallen die Semiminimaläufe ins Auge, die an manchen Stellen sogar durch Fusae verziert werden. Der kontrapunktische Satz bleibt aber auch hier auf der Ebene der prolatio. Das Stück steht im g-dorischen Modus, so daß auch hier das b-molle in der Oberstimme durchgehend ergänzt werden muß. Nur im T. 9 und am Ende von T. 19 kann man aus kontrapunktischen Gründen von einer akzidentiellen Erhöhungen ausgehen. Darüber hinaus ist wohl in den T. 1, 2, 8, 16 und 28 des Cantus ein es zu ergänzen²⁶.

²⁵ N. Pirrotta, *Rhapsodic Elements in North-Italian Polyphony of the 14th Century*, MD XXXVII, 1983, 8. 83-99.

²⁶ Vgl. auch die Ergänzungen zum kritischen Kommentar von Gordon Greene im Anhang.

Der Halbschluß in der Mitte des Stückes (T. 15, vgl. Beispiel 5) führt zu einer Quinte a-mi / e-mi. Allerdings bringt erst der Contratenor den unteren Bezugston des Klanges ein, nachdem dieser Kadenz in den T. 13/14 eine weitere, ganz regelgerechte Kadenz zur finalis g vorausgegangen war.

Beispiel 5: Matteo, "Pour Bel Accueil", T. 13-15

Auch in den T. 7-9 spielt der Contratenor eine wichtige Rolle, da der Cantus gleichermaßen auf ihn wie auf den Tenor bezogen ist. So werden die Septimen des Cantus, die in den T. 7 und 9 zum Tenor auftreten, dadurch gemildert, daß sie in Bezug auf die tiefste Stimme, also hier den Contratenor, Quartvorhalte darstellen. Am Ende des Eingangsmelismas übernimmt der Contratenor sogar die Funktion einer melodischen Überleitung, indem er die Cantusformel des T. 4 aufgreift. Damit ist ein weiterer Gegensatz zum Satz des älteren französischen Liedes benannt, der sich auch in den beiden anderen Stücken aus Bern 827 beobachten läßt. Dort und gerade bei Matteo, der ja ausdrücklich als Komponist von Contratenores genannt wird, gewinnt diese Stimme eine satztechnische Bedeutung, die weit über eine bloße Klangausfüllung hinausgeht. Im Extremfall kann ein solcher Contratenor „ad una profonda alterazione del fondamento armonico e del concatenamento accordale“²⁷ führen, wie sie auch im Eingang des anonymen Rondeaux „Pour Doulez Regard“ vermutet werden konnte.

Beispiel 6: Matteo, "Pour Bel Accueil", T. 7-9

²⁷ N. Pirrotta, „*Dulcedo*“ e „*subtilitas*“ ..., S. 131.

Trotz dieser zahlreichen Züge einer italienischen „dulcedo“ sind in diesem Rondeau des Matteo da Perugia die Merkmale einer französischen „subtilitas“, die man abgesehen von den rhythmischen Verwicklungen auch als eine strenger auf das kontrapunktische Gerüst hin ausgerichtete Setzweise beschreiben kann, deutlicher als in den beiden anderen Vergleichsstücken ausgeprägt. Die stilistischen Verbindungen des anonymen Rondeaux „Pour Doulz Regard“ zum Rondeau „Morir desio“ des Bartolomeo da Bologna sind also weit enger als die zum vorangehenden Stück der gleichen Handschrift.

III. Die Floskel la-sol-mi

Ein weiteres stilistisches Moment weist auf eine Verbindung von Bern 827 zu den in Italien entstandenen Stücken des französischen Repertoires hin. Liest man den Anfang des Cantus von „Pour Doulz Regard“ mit Soimisationssilben, folgt dem la-fa-la im T. 1 ein fast holprig wirkender Übergang zur Kadenzfloskel am Ende von T. 2. Er füllt den Quartraum unter d-la mit der Formel la-sol-mi aus, wobei der Halbton b-fa ausgelassen wird. Auch der Vortrag der ersten Verszeile greift im T. 6/7, also zwischen den beiden melodischen Bögen am Beginn und der Schlußfloskel am Ende des Verses, auf diese Formel zurück, die hier im Hexachord naturale erscheint²⁸. Ein weiteres Beispiel ist die Oberstimme des Virelai „Mon bien, m’amour“ auf f. Bv, wo die Floskel in den T. 20 und 23 kurz vor den kadenzierenden Wendungen eingesetzt wird. Zwar führt sie hier im Gegensatz zu den anderen Beispielen in den Halbtonschritt mi-fa; da sie aber im T. 20 in so exponierter Lage erscheint und zudem gleich darauf in der Hexachordtransposition wieder aufgenommen wird, scheint es mir doch gerechtfertigt, sie hier zu erwähnen. Übrigens bestätigt die Floskel von ganz anderer Seite den c-dorischen Modus dieses Stückes²⁹. Sogar im Rondeau „Belle et bonne“ aus dieser Handschrift ist die Floskel zu finden, dieses Mal im Tenor. Ohne den Halbtonschritt fa-mi einzubringen, macht der Tenor mit der Folge la-sol-mi-ut unmißverständlich deutlich, in welchem Hexachord diese Stimme solmisiert werden soll. Der Quartschritt im nächsten Takt vom f-ut zum b-fa, der in *Bern 827* sogar durch ein b-molle hervorgehoben wird, bestätigt noch einmal die Wahl des Hexachord molle, das die konstitutive kleine Terz g-re/b-fa des g-dorischen Modus garantiert.

Die Wendung la-sol-mi mag nur kurz und unscheinbar wirken; aber sie hebt sich durch den fehlenden Halbtonschritt deutlich von ihrer Umgebung ab. Außerdem umfaßt diese Floskel zwei unterschiedliche Intervalle in gleicher, ab-

²⁸ Kurz vor Schluß, am Ende des T. 20, greift auch der Contratenor, ebenfalls im Hexachord naturale, auf diese Formel zurück, wobei er noch einmal ein a-la einschiebt.

²⁹ gl. den Kommentar zur Edition des Stückes im Anhang.

steigender Richtung. Er klingt sie über einem Tenorton ut, stellt sie neben der Quinte sol die zwei möglichen Strebeintervalle, die Sexte la und die Terz mi, zur Verfügung. Im französischen Repertoire des 14. Jahrhunderts ist diese Floskel kaum anzutreffen³⁰. Auch unter den 82 Chansons des älteren französischen Repertoires von *PR* findet sie sich nur in 5 Stücken³¹. Das mag mit dem oben beschriebenen Aspekt der französischen „subtilitas“ zusammenhängen, nämlich der engen Anlehnung der Melodiebildung an einen kontrapunktischen Kernsatz, der häufig nur durch umspielende Floskeln ausgeziert wird. In diesem Idiom ist ein Terzschrift, der nachträglich nicht ausgefüllt wird, höchst selten anzutreffen.

Dagegen findet man diese Formel in 11 der 96 französischen weltlichen Werke der Handschrift *Ch*³², in 2 der 31 französischsprachigen Stücke der Handschrift *Pit*³³ und in insgesamt 18 der 71 weltlichen Werke der Handschrift *Mod*³⁴. Allein 10 davon sind von Matteo da Perugia³⁵. Trotz ihrer Kürze kommt der Wendung aufgrund ihrer satztechnische Einbindung fast immer eine herausragende Bedeutung zu, was ich hier an einigen wenigen Beispielen zeigen möchte. Dabei beschränke ich mich auf Stücke, die die Floskel gleich zu Beginn exponieren. Der Cantus des anonymen Rondeaux „La grant beauté de vous“³⁶ (Beispiel 7a) beginnt mit der charakteristischen mixolydischen Quarte ut-fa, um dann aber den Hexachordraum über c ohne dieses f-fa in einem Bogen über das a-la hinweg auszusprechen. Erst am Schluß des Bogens wird das f-fa als No-

- 30 W. Apel, Nr. 280 (*Berkeley*), 185 u. 227 (*Ivrea*), 286 (*Leiden*), 279 (*Prag* und *Sm*), 124 u. 257 (*Utrecht*). Bei Machaut erscheint die Floskel nur am Anfang des Tenors der Ballade „Esperance qui m’asseur“ (hg. v. L. Schrade, *The Works of Guillaume de Machaut*, Bd. II, = PMFC 3, Monaco 1956, Nr. 13.), wobei hier die Sexte zum Cantus im Vordergrund stehen mag, wie später auch am Anfang der Ballade „Phiton“ (ebd., Nr. 38).
- 31 Nr. 91, 107, 110, 123 und 186 bei K. v. Fischer, *The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Nouv. Acq. Frc.. 6771 (Codex Reine = PR)*, MD XI, 1957, 8.53-77, die von W. Apel als Nr. 4, 134, 128, 216 und 150 ediert wurden.
- 32 Nr. 8, 13 = 81, 17, 24, 30, 34, 40, 68, 73, 83 und 95 bei G. Reaney, *The Manuscript Chantilly Musée Condé 1047*, MD VIII, 1954, 8.88-95, die denen der Edition von G. Greene, *French Secular Music: Manuscript Chantilly, Musée Condé 564*, = PMFC XVIII-XIX, Monaco 1981-1982, entsprechen.
- 33 Nr. 84 und 184 bei G. Reaney, *The Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Italien 568 (Pit)*, MD XIV, 1960, 8.49-63, hg. v. W. Apel, Nr. 48 und 276, letzteres auch von G. Greene, = PMFC XXII, Nr. 71.
- 34 Nr. 8, 14, 15, 17-30, 24, 27, 30, 41, 57, 58, 61, 64, 68, 70, 75, 76, 78, 81, 83, 86-88 und 100 bei U. Günther, *Das Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a.M.5.24 (olim lat. 568 = Mod)*, MD XXIV, 1970, 8.52-67.
- 35 Auffälligerweise trifft man häufig in Werken englischer Herkunft auf diese Floskel, vor allem in den Motetten Dunstables (vgl. Nr. 2, 3, 6-8, 12, 13, 17, 22, 23, 25, 27-30, 32, 41-43, 49, 50 u. 52 in der Edition von M. Bent, 1. Bent u. B. Trowell, = MB VIII, London 1970). Möglicherweise gehört sie zu den klanglichen Merkmalen der „contenance angloise“. Auch in den Chansons von Binchois, der seit 1424 im Dienst William Poles, des späteren Earls of Suffolk, stand, stößt man auf dieselbe Floskel (vgl. Nr. 7, 9, 12, 15, 16, 34, 37, 47, 53 u. 58 in der Edition von W. Rehm, = Musikalische Denkmäler II, Mainz 1957).
- 36 *Mod* 70, f. 36; hg. v. W. Apel, Nr. 258 u. G. Greene, = PMFC XXII, Nr. 49.

nen-Vorhalt zur Pänultima-Floskel vor dem Halbschluß auf d im T. 5 eingesetzt. Wie ein Signal steht die Floskel am Beginn des anonymen Rondeaux „S’espoir n’estoit“³⁷ (Beispiel 7b), wie auch am Beginn des Rondeaux „Hors sui je bien“³⁸ (Beispiel 7c). Sie erscheint in den erste Takten des Rondeaux „Franchois sunt nobles“ eines gewissen Egidius³⁹ (Beispiel 7d), wo sie sogleich in rhythmischer Verkürzung wiederholt wird. Im Rondeau „Se, pour loyaulment servir“⁴⁰ des Matteo da Perugia (Beispiel 7e) ergibt sich sogar eine Sexte ut+la als Anfangsklang. Besonders auffällig ist der Beginn des Rondeaux „Helas! Merci, merci“⁴¹ von Matteo da Perugia (Beispiel 7f), wo das d’-la, der Anfang der Figur, eine None zum Anfangston c des Tenors bildet. Die Dissonanz mag durch den Aufschrei „Helas“ gerechtfertigt erscheinen. Auffällig ist darüber hinaus, daß die Formel im T. 9, dem Schluß-Melisma des ersten Rondeau-Ab-

The image displays six musical examples (a-f) illustrating the 'la-sol-mi' formula. Each example consists of a vocal line (C) and a tenor line (T) in mensural notation. Example a) shows the formula 'La grant beau-té de vous, masouve-ray[ne]' with the formula 'la sol mi' written above the vocal line. Example b) shows 'S'e - [s'poir n'estoit]' with the formula 'la sol mi' above. Example c) shows 'Hors [sui je bien]' with the formula 'la sol mi' above. Example d) shows 'Fran - [chois sunt nobles]' with the formula 'la sol mi / la sol mi' above. Example e) shows 'Se [pour loyaulment servir]' with the formula 'la sol mi / la sol mi' above. Example f) shows 'He las!' with the formula 'la sol mi' above. The examples demonstrate how the formula is used as a melisma or a rhythmic device in different contexts.

Beispiele 7 a-f: la-sol-mi

schnittes, im Hexachord naturale wiederkehrt und auch hier, wie zu Beginn, mit einer Nonen-

37 *Pit* 184, f. 125; hg. v. W. Apel, Nr.276 u. G. Greene, = PMFC XX, Nr. 71.

38 *Mod* 19, f. 12'-13; hg. v. W. Apel, Nr.249 u. G. Greene, = PMFC XX, Nr.38.

39 *Mod* 14, f. 11; hg. v. W. Apel, Nr.22 u. G. Greene, = PMFC XX, Nr. 12.

40 *Mod* 88, f. 43', hg. v. W. Apel, Nr.69 u. G. Greene, = PMFC XXII, Nr. 16.

41 *Mod* 76, f. 38'-39; hg. v. W. Apel, Nr.63 u. G. Greene, = PMFC XXII, Nr. 10.

Dissonanz a'-la zum g des Tenors eingeführt wird. Zusammen mit der Dissonanz wird die Floskel gleich darauf beim Einsatz des Textes zum Wort „dame“ erneut aufgegriffen⁴². Daß dazwischen eine traditionelle Terzen-folge mit Quartvorhalt eingeschoben wird, bestätigt nur die herausragende Bedeutung der la-sol-mi-Floskel für den Satz dieses Stückes. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen scheint es kein Zufall mehr zu sein, daß die Floskel la-sol-mi auch am Beginn des Rondeaux „Pour Doulz regard“ auftritt.

IV. Schlußfolgerungen

Das neu aufgefundene Pergamentblatt *Bern 827* stellt ein erstes Zeugnis dar für eine Überlieferung der Werke Matteos da Perugia außerhalb von *Mod*. Damit ist unter den von Heinrich Bessler genannten Voraussetzungen eine gewisse Nähe zu diesem Komponisten vorgegeben⁴³. Andererseits gibt es über die Konkordanz zu *Pz* und die stilistische Nähe zum Rondeau des Bartolomeo da Bologna aus *Ox* deutliche Verbindungslinien zum venetianischen Raum. Nun haben John Nádas und Angostino Ziino auf die enge Verbindung von *Mod* zum Hof des Herzogs von Mailand, Giovanni Maria Visconti, hingewiesen, der 1402-1412 in Pavia residierte⁴⁴. Weiterhin konnten sie am Beispiel sowohl des Komponisten Johannes Ciconia wie auch am Repertoire des Lucca-Codex die engen Verbindungen zwischen Pavia und Padua, das bis 1402 unter der Herrschaft des Mailänder Herzogs Giangaleazzo Visconti gestanden hatte, aufzeigen⁴⁵. Pavia, die Residenz der Viscontis am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts, erfüllt somit alle Bedingungen für einen möglichen Entstehungsort, wie sie in diesem Pergamentblatt zusammentreffen. Das Herzogtum Mailand weist seit langem ein enge dynastische und damit auch kulturelle Verbindung zum französischen Königreich auf, wie sie sich in der Hochzeit Giangaleazzos mit Katharina, der Tochter des französischen Königs Karl V., im Jahre 1360 manifestiert⁴⁶. Auch nach dem Verlust der politischen Macht über Padua beim Tode Giangaleazzos im Jahre 1402 gibt es weiterhin enge kulturelle Verbindungen zum venezianischen Raum, und schließlich ist mit Pavia eine unmittelbare räumliche Nähe zur Wirkungsstätte Matteos da Perugia gegeben, der

⁴² Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, darauf hinzuweisen, daß die von Gordon Greene vorge-schlagene Erniedrigung des e in T. 13 sowohl dem c-mixolydischen Modus mit seiner konstitutiven großen Terz als auch der deutlichen, auch vom Text her motivierten Tendenz zum Einsatz der großen None entgegensteht.

⁴³ H. Bessler, *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?*, Mf VIII, 1955, S. 19-23.

⁴⁴ J. Nádas u. A. Ziino, a.a.O., S. 46

⁴⁵ Ebd., S.43ff.

⁴⁶ Vgl. dazu die Hinweise bei R. Strohm, a.a.O., S. 69.

von 1402 bis 1407 und dann wieder von 1414 an am Mailander Dom, also im unmittelbaren Einflußbereich Giovanni Maria Viscontis, tätig war⁴⁷.

V. Anhang

1. Handschriftensigel

<i>Berkeley</i>	Berkeley, University of California, Music Library, Ms. 744 (USABE 744)
<i>Bern 827</i>	Bern, Burgerbibliothek, Sanunlung Bongarsiana, Fragm. 827 (CHBEsu 827)
<i>Ch</i>	Chantilly, Musée Condé, Ms. 564 (F-CH 564)
<i>Ivrea</i>	Ivrea, Biblioteca capitolare, Ms. CXV (I-IV 115)
<i>Leiden</i>	Leiden, Universiteitsbibliotheek, Ms. B.P.L. 2720 (NL-Lu 2720)
<i>Mod</i>	Modena, Biblioteca Estense, Ms. a.M.5,24 (olim lat. 568) (I-MOe a.M.5,24)
<i>Ox</i>	Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213 (GB-Obm 213)
<i>Parma</i>	Parma, Archivio di Stato, Armadio B. 75 (I-PAas 75)
<i>Pit</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fds. it. 568 (F-Pn 568)
<i>FR</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fds. nouv. acq. fr. 6771 (F-Pn 6771)
<i>Pz</i>	Paris, Bibliothèque Nationale, fds. nouv. acq. fr. 4917 (F-Pn 4917)
<i>Sm</i>	Strasbourg, Bibliothèque municipale, Ms. C.22 (F-Sm 222)
<i>Trent 87</i>	Trent, Museo Nazionale, Ms. 87 (I-TRmn 87)
<i>Utrecht</i>	Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 1846 (6 E 37) (NL-Uu 1846)

2. Matteo da Perugia: „Pour Bel Acueil“

Ergänzungen zum kritischen Kommentar von Gordon Greene⁴⁸

Ct: 8/9: B *g* (hohl) statt SB *gf*; 13: nicht ligiert; 14: M *d* SB *b* SB *d* statt M *d* SB *d* (?); 17/18: SB *ec* ligiert; 23: M *f* mit b-durum statt M *g*; 25: M *c* mit b-durum; 26/ 27: SB *a* (schwarz), SB *a c f* (hohl, nicht ligiert)

T: 3: SB *df* nicht ligiert; 8/9 SB *dc* ligiert; 13: SB *cb* nicht ligiert; 18/19: nur SB *ed* ligiert; 25: M *cdc* (ohne Akzidenzien) statt M *d* SB *c*; 29: SB *gb* nicht ligiert, kein b-molle.

⁴⁷ U. Günther, Artikel *Matteo da Perugia*, a.a.O., 8.829. Die Möglichkeit, daß Matteo vor 1402 am Hof Giangaleazzos tätig war, läßt sich zumindest nicht ausschließen.

⁴⁸ G. Greene, = PMFC XXII, S. 170.

Pour Doulz Regard

Bern 827, f. Av-B

1

[Cantus]

1.4.7.Pour
3.Pre
5.Per

Contraténor

Ténor

4

[Pour] Doulz Re - gard suy no-uel - le-mant pris si
[Pre-] nes en gre puis que l'ay en-tre - pris de
[Per] Faus Sem blant de ioye mon cuer re - pris pour

9

fort que ne voyne sant demoy mes mes 2.8.os ter ne me po -
tous a - mer belle plai - santes a - mes 6.nul po - roit d'a - mours
De - duit a - voir Le - se en tout iours mes

14

roy de pay - ne
te - nir en fors
ia - mes se par
ler - mes se per
li n'est

17

puis a ma da - me de pris.
o - troi le sou - ve - rain pris.
Ms.: e

20

Ms.: Brevis c

Pour Doulz Regard

1	Pour Doulz Regard suy nouellemant pris
si fort que ne voy ne sant de moy mesmes
oster ne me poroy de payne iames
se parler ne puis a ma dame de pris	Vom Süßen Blick bin ich erneut gefangen,
so heftig, daß mir Sehen und Fühlen vergeht,
nie werde ich mich vom Schmerz befreien können,
wenn ich mich nicht an meine hochverehrte Dame
[wenden kann.
5	Prenes en gre puis que i'ay entrepris
de tous amer beile plaisantes ames
[Pour Doulz Regard suy noueliemant pris
si fort que ne voy ne sant de moy mesmes]	Gewährt mir die Huld, da ich es unternommen habe,
schöne gefällige Seelen ganz und gar zu lieben.
Vom Süßen Blick bin ich erneut gefangen,
so heftig, daß mir Sehen und Fühlen vergeht.
9	Per Faus Semblant de ioye mon cuer repris

pour Deduit avoir Leesse en tut iours mes
nul poroit d'amours tenir en fors lermes
se per li n'est otroi le souverain pris | Durch Falschen Schein wurde mein Herz wieder von
<div style="text-align: right;">[Freude ergriffen,</div> Um allzeit Vergnügen und Fröhlichkeit zu erfahren;
Niemand wird seine Liebe ohne Tränen leben können,
wenn sie ihm nicht den höchsten Preis gewährt. |

- a. Überlieferung:
Bern, Burgerbibliothek, Sammlung Bongarsiana, Fragm. 827, f. A v
- b. Form: Rondeau quatrain mit der Reimfolge: A₁₀B₁₀ / B₁₀A₁₁
- c. Lesarten der Handschrift: 5: je ay; 6: plaisant; 11: for; 12: otroie
- d. Modus: g-dorisch

Belle et bonne

1	Belle et bonne ieune et iente
non parelie de doulcour
vueillez oh- ma clamour
que nuit et jour vous presente	Liebreizende, Tugendhafte, Junge und Hübsche,
unvergleichlich an Süße
wollt mein Klagen hören,
das ich Euch Tag und Nacht vortrage,
5	et vueillez sans longe atente
fayre cesser ma doulour
[vueillez oir ma clamour
que nuit et jour vous presente]	und wollt, ohne lange zu warten,
meinen Schmerz beenden;
Liebreizende, Tugendhafte, Junge und Hübsche,
unvergleichlich an Süße;
9	car aleurs n'ay mys ¹ entente
qu'a vous fuir sans faulx tour
n'avoir ne quier nul bon iour
de vo ² beaute n'est presente	denn sonst geht mein Sinnen dahin,
Euch zu fliehen, ohne hinterhältige Gedanken;
ich verlange nicht nach schönen Tagen,
an denen Euer Liebreiz nicht gegenwärtig ist.

- a. Überlieferung:
Bern, Burgerbibliothek, Sammlung Bongarsiana, Fragm. 827, f. B r
Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 4917 [Pz], f. 17
- b. Form: Rondeau quatrain mit der Reimfolge a7b7 1 b7a7
- c. Lesarten der Handschrift: 1: boune, jounne.
- d. Modus: g-dorisch. Aus diesem Grunde ist in allen Stimmen durchgehend bmolle zu ergänzen, in den T. 6 und 25 des Tenors sogar ein es.
- e. Edition: G. Greene: *French Secular Music. Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, = PMFC 22, Monaco 1989, Nr. 25, 5.44-45.

Ergänzungen zu Greenes kritischem Bericht (ebd., S. 173):

C: 3: M *ah* statt SB *a*; 4: Mg *Sf* statt SB *g* M *f*; 23: SB *d* statt SB *c*; 28: M *g* SB *f* M *ged* statt SB *g* MfSB *g* M *e*; 29: SB *d* statt M *d* M Pause; SB *a* statt M *a* M Pause;
Ct (nur Pz): 21-22: SB *dadd'* ligiert; 24: SB *ch* ligiert; 27: SB *hc* ligiert; 28: SB *gd'* ligiert;
T: 8: b-molle (nur Pz); 11-14: ligiert; 13: B *d* statt SB *dc*; 14: B *e* statt SB *ed*.

¹ Pikardisch für „mon“
² Pikardisch für „votre“

Mon bien, m'amour

Bern 827, f. Bv

[Cantus]

1
[Mon bien, m'amour...] tout quant - que j'ay de

3
bien et de plai - sir vous doing de ren - te

6
a tousjours mes sans par - tir; si

9
vous su - pli

12
qu'il ne vous des - a - gre - e;

15
2. De re - ce - voir par vo -
3. Pour vous ser - vir de - ceur

18
stre hu - mi - li - te mon po - vre
sans faus - si - te co - me mon

21
corps dieu que tout a vous sen -
et ma gra - ce di -

24
1. cli - ne
2. ui - ne

[M]on bien, m'amour

1	[M]on bien, m'amour, mon desir, ma pansee
tout quant que j'ay de bien et de plaisir
vous doing de rente a tons jours mes sans partir
si vous supil qu'il ne vous desagree	Mein Gut, meine Liebe, mein Begehren, mein Denken
alles, was ich an Gut und Vergnügen habe,
gebe ich Euch zum Pfand für immer ungeteilt,
und so bitte ich Euch, daß es euch nicht mißfalle.
5	Le recevoir par vostre humilite
mon povre corps que tout a vous sencline	ihn anzunehmen in Eurer Güte,
meinen armen Leib, der Euch ganz unterworfen
7	Pour vous servh- de cuer sans faussite
come mon dieu et ma grace deuine	Um Euch von Herzen ohne Falsch zu dienen
so wie meinem Gott und der göttlichen Huld.

a. Überlieferung:

Bern, Burgerbibliothek, Sammlung Bongarsiana, Fragm. 827 f. B verso.

In Trent 87 finden sich auf f. 59 ein anonymes und auf f. 135v ein Rondeau von Guillaume Dufay, beide mit dem Incipit „Mon bien, m'amour“ und ohne weiteren Text¹. Musikalisch gibt es keine Beziehung zu diesen Stücken. „Le Jardin de Playsance et Fleur de Rhéthorique“² überliefert ein Rondeau „Mon bien, m'amour, ma joye et mon desir“, das nach den Angaben der Herausgeber auf die Ballade „Mon bien, m'amour, ma joie desiree“ in F-Pn nouv.acq.frc. 1869, f. 21v zurückgehen soll³. Ein Rondeau Christines de Pisan beginnt mit den Worten „M'amour, mon bien...“⁴

b. Form: Virelai mit der Reimfolge a₁₀b₁₀b₁₁a₁₀ / a₁₀c₁₀ / a₁₀c₁₀c. Modus: c-dorisch mit konstitutivem es-fa und akzidentiellem as-fa im T. 5. Das b-durum am Beginn der erhaltenen Notenzeile läßt sich als ein Hinweis auf die konjunkte Kombination der beiden Hexachorde molle und über B interpretieren und hat als Konsequenz ein es-fa *supra la* im T. 3, während das b-durum am Ende von T. 3 den Wechsel in die konjunkte Kombination der Hexachorde über B/über Es anzeigt, der ein as-fa im T. 5 nach sich zieht.

¹ Vgl. Guillaume Dufay, *Opera omnia*, hg. v. H. Besseler, = CSM 1, Bd. 6, Rom 1964, Nr. 71, S. 87

² Paris um 1501, Faks. hg. v. E. Droz u. A. Piaget, = SATF LX, Paris 1910, Nr. 128, f. 74.

³ Ebd. Bd. 2, S. 143.

⁴ Rondeau XIV, in: *Œuvres poétiques de Christine de Pisan*, hg. v. M. Roy, = SATF, Paris 1886, Nachdruck New York 1965, Bd. 1, S. 155.

⁵ Vgl. C. Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, a.a.O., S. 171ff.