

# **Das mehrstimmige Virelai Guillaume de Machauts**

*Mors sui, se je ne vous voy* im Kontext früherer Traditionen vom höfischen Minnesang bis  
Adam de la Halle

Ein Essay von Wolfgang Schultz

20.5.2008

# Inhalt

I.	Hinführung -----	1
II.	Hauptteil: 1. Machaut und die Tradition der Trouvères	
	a) Trobador- und Trouvère-Legenden als Identifikationspunkt Machauts? -----	3
	b) Die mittelalterliche Dichtkunst – eine Lyrik des kollektiven Erlebens -----	5
	2. Das höfische Chanson zur Zeit Guillaume de Machauts	
	a) Die formes fixes als Mittelpunkt spätmittelalterlicher Liedkunst -----	8
	b) Die Gattung des Virelais bei Machaut -----	10
	3. Zu <i>Fines amouretes ai</i> von Adam de la Halle -----	12
	4. Zu Machauts <i>Mors sui, se je ne vous voy</i> -----	17
III.	Schluss -----	25
IV.	Literaturverzeichnis -----	26

# Hinführung

Die um Objektivität bemühte Beurteilung von Kunst jeder Art stellt uns insbesondere dann vor Probleme, wenn der gesellschaftliche Kontext, dem sie entstammt, nicht oder nur bruchstückhaft bekannt ist. Dies trifft auf das spätmittelalterliche Chanson Guillaume de Machauts zu. Zwar haben die Deutungsversuche der Funktionen höfischer Dichtung im Lauf der Forschungsgeschichte durchaus an Plausibilität gewinnen können; doch würde niemand so weit gehen wollen zu behaupten, sicheres Wissen um diese Dinge zu haben, zumal sich nicht abstreiten lässt, dass die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst sich mit zunehmendem Alter der jeweiligen Gattung ohne weiteres verändern kann. Der höfische Minnesang aber, dessen Themen auch die Liedtexte Machauts dominieren, ist alt zu Lebzeiten des Dichters-Komponisten.

Nicht zuletzt wird eine Untersuchung dadurch erschwert, dass große Teile der Traditionen, die dem Schaffen Machauts zugrunde liegen, nicht oder nicht auf eine an Präzision vergleichbare Weise<sup>1</sup> schriftlich fixiert wurden, wie etwa weite Teile des Repertoires der Trobadors oder Trouvères nicht oder nur bruchstückhaft überliefert sind, oder gar überhaupt nicht erst fassbar sind und niemals fassbar sein werden, so zum Beispiel die musikalische und – wenn überhaupt praktiziert – theatralische Aufführungspraxis dieses Repertoires.

Ebenso verhält es sich mit dem Gattungsbegriff 'Virelai'. Die formes fixes, die zur Zeit Machauts die Grundlage der Liedkomposition bilden, liegen zu Beginn des 14. Jahrhunderts noch weitgehend im Obskuren<sup>2</sup>. So werden beispielsweise jene Stücke des Jehannot de l'Escurel, welche unserer heutigen Auffassung eines mustergültigen Virelais am nächsten kommen, vom Komponisten selbst offenbar zu den Balladen gezählt<sup>3</sup>.

Gerade deswegen ist es wichtig, sich immer wieder von neuem seiner

---

<sup>1</sup> Die Mensuralnotation findet erst im Lauf der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Verbreitung. Vgl. Apel, Willi: Die Notation der polyphonen Musik. 900-1600. Wiesbaden 1970. S. 018. Im Folgenden zitiert als 'Apel'.

<sup>2</sup> Vgl. Arlt, Wulf: Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts. In: Oesch, Hans/Arlt, Wulf (Hrsg.): Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975. Winterthur 1982 (= Forum Musicologicum, Bd. 3). S. 198f. Im Folgenden zitiert als 'Arlt'.

<sup>3</sup> Vgl. Lühmann, Rose: Versdeklamation bei Guillaume de Machaut. München 1978. S. 46. Im Folgenden zitiert als 'Lühmann'.

Wissensgrundlage zu versichern. Daher soll die Untersuchung eines zweistimmigen Virelais Guillaume de Machauts – *Mors sui, se je ne vous voy* – in einen größeren literatur- und musikgeschichtlichen Kontext gestellt werden, um dessen spezifische Eigenheiten greifbarer werden zu lassen. Zu diesem Kontext gehören die Tradition der Trobadors und Trouvères ebenso wie die ersten polyphonen Chansonvertonungen, so etwa das unter dem Namen des Adam de la Halle tradierte dreistimmige Rondeau *Fines amouretes ai*, weswegen auch dieses im Folgenden seine Berücksichtigung finden soll.

Als Quellen für das Virelai Machauts dient die Edition von Friedrich Ludwig unter Abgleichung mit der in Handschrift E überlieferten Fassung, für Adams Stück die mensurale Abschrift und Übertragung von Edmond de Coussemaker. Wenn ich im Folgenden von 'dem Chanson' spreche, so ist nicht die Gattung der Kanzone – die *chanson* – gemeint, sondern die zu Machauts Zeiten bereits übliche, allgemeinere Bezeichnung für ein Stück in Liedform. Des Weiteren folge ich bei der Verwendung von 'Machaut' in der Weise eines modernen Nachnamens seinem Schüler Eustache Deschamps, der dies bereits in seiner Ballade *A dame Péronne, après la mort de Machault* tut<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> S. Ludwig, Friedrich (Hrsg.): Guillaume de Machaut. Musikalische Werke. Erster Band. Balladen, Rondeaux und Virelais. Wiesbaden 1968. S. 49f. Im Folgenden zitiert als 'Ludwig'. Vgl. a. Brownlee, Kevin: Poetic Identity in Guillaume de Machaut. Wisconsin 1984. S. 7. Im Folgenden zitiert als 'Brownlee'.

# Hauptteil

## 1. Machaut und die Tradition der Trouvères

### a) Trobador- und Trouvère-Legenden als Identifikationspunkt Machauts?

Wenn Guillaume de Machauts Chansons vielerorts in die Nähe der Trouvère-Kunst gerückt werden<sup>5</sup>, John Haines die bisweilen heute noch auftretende Einschätzung, er wäre selbst einer gewesen, als Irrtum in der langen Rezeptionsgeschichte dieses Repertoires lokalisiert<sup>6</sup> und stattdessen den mehr als 60 Jahre früher geborenen<sup>7</sup> Adam de la Halle als letzten großen Vertreter dieses Künstlertypus' vorstellt<sup>8</sup> – was ebenfalls mit vollem Recht angezweifelt werden darf<sup>9</sup> –, so lässt sich doch eines mit relativer Sicherheit feststellen: Obwohl Machaut im Kontext der von Phillipe de Vitry proklamierten Ars nova Wege beschreitet, die ihn tatsächlich und im eigentlichen Sinn des Wortes zu einem Repräsentanten einer 'neuen Kunst' werden lassen, bleibt dennoch die Bindung gerade auch seiner poetischen Lieddichtungen an die Traditionen der Trouvère-Dichtung unbestreitbar. Daher ist es notwendig, im Folgenden einige Worte über die Hintergründe ebendieser Traditionen und ihrer frühen Rezeption zu verlieren.

Der große zeitliche Abstand der uns von Hoch- und Spätmittelalter trennt, mag allzu oft dazu verleiten, stärker zu generalisieren und nivellierend zusammenzufassen, als es eigentlich angebracht wäre. Man muss sich jedoch klar vor Augen halten, dass die Kunst der Trobadors und Trouvères ihre Blüte bereits im späten 12. bzw. frühen 13. Jahrhunderts erreicht hat und zur Zeit Machauts niemand ihrer Urheber mehr unter den Lebenden weilt. Machaut ist Rezipient, keineswegs jedoch Vertreter dieser Kunst, auch wenn er in vielerlei Hinsicht an ihre Tradition (oder das, was man sich zu seinen Lebzeiten darunter vorstellt) anknüpft. Im Bereich der schriftlichen Fixierung von Musik etwa liegen zwischen dem Repertoires des späten 12.

<sup>5</sup> Vgl. etwa Lühmann, S. 50-56.

<sup>6</sup> Haines, John: *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music*. Cambridge 2004. S. 93. Im Folgenden zitiert als 'Haines'.

<sup>7</sup> Tatsächlich geht man von einem Geburtsdatum irgendwo zwischen 1220 und 1240 aus. S. Barth-Wehrenalp, Renate: *Studien zu Adan de le Hale*. Tutzing 1982 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 18). S. 45. Im Folgenden zitiert als 'Barth-Wehrenalp'.

<sup>8</sup> Haines, S. 13.

<sup>9</sup> Vgl. Barth-Wehrenalp, S. 67f.

Jahrhunderts und dem des 14. Jahrhunderts Welten – eine Tatsache, die nicht erst für Machauts Zeitgenossen Spielraum für allerlei unterschiedliche rhythmische Interpretationen gegeben hat<sup>10</sup>.

Das verbreitete Klischee der in der *langue d'oïl* dichtenden Trouvères als bloße Nachahmer der okzitanischen Trobador-Lyrik ist so nicht zu halten: So ist die Vielfalt, vor allem im Bereich jener Gattungen, die nicht der höfischen Dichtung angehören, im Repertoire der Trouvères deutlich größer als es aus dem uns überlieferten Liedgut okzitanischen Ursprungs zu ersehen wäre<sup>11</sup>. Zudem ist nicht auszuschließen, dass innerhalb dieser Vielfalt an Formen auf nicht schriftlich fixierte Traditionen zurückgegriffen wird, die der Entstehung des südfranzösischen Minnesangs noch vorausgehen<sup>12</sup>. Ebenso wenig darf vergessen werden, dass sich im Nordfrankreich des 13. Jahrhunderts zahlreiche politische und soziale Umwälzungen, wie Wachstum und wirtschaftlicher Aufschwung der Städte<sup>13</sup>, vollziehen, dass die langsam beginnende Ablösung des teureren Pergaments durch das kostengünstigere Papier Sprachwandel und Veränderung der Schriftkultur initiieren, und somit auf vielerlei Ebenen die Voraussetzungen für die Entwicklung eines neuen literarischen Verständnisses entstehen, die über den *Roman de la rose* schließlich zu Machauts neuartiger poetischer Ich-Konzeption führen, wie wir sie etwa in seinem *Livre du voir-dit* finden<sup>14</sup>.

Eine solchermaßen geartete Progressivität findet sich in seinen Chanson-Texten selbst nicht; doch sind einige dieser Lieder eingebettet in den Kontext jenes komplizierten Spiels zwischen Fiktion und autobiographischer Erzählung, die im *Voir-Dit* ihren Höhepunkt erreicht und nicht ganz zu Unrecht von Kevin Brownlee in die Nähe der *vidas* gerückt werden<sup>15</sup>, die in den Anthologien des späten 13. Jahrhunderts als Biographien der dort gesammelten Trobadors fungieren, in vielen Fällen jedoch mit fortschreitender zeitlicher Distanz zunehmend fikionalisiert und

---

<sup>10</sup> Vgl. Haines, S. 7f.

<sup>11</sup> Zink, Michel: Die Dichtung der Trouvères. In: Janik, Dieter (Hrsg.): Die französische Lyrik. Darmstadt 1987 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 63. Im Folgenden zitiert als 'Zink'. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass die Zahl der überlieferten Trouvère-Dichtungen die der erhalten gebliebenen Chansons der Trobadors bei weitem übersteigt. Vgl. Haines, S. 23. Und: Köhler, Erich: Mittelalter II. [http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2657/pdf/Mittelalter\\_2\\_Uebearbeitung.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2657/pdf/Mittelalter_2_Uebearbeitung.pdf) (= Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur, Bd. 1-2). S. 10. Im Folgenden zitiert als 'Köhler'. Die Repräsentativität der zum heutigen Zeitpunkt vorliegenden Zeugnisse darf also bezweifelt werden.

<sup>12</sup> Zink, S. 63.

<sup>13</sup> Vgl. Barth-Wehrenalp, S. 52. Und: Zink, S. 64.

<sup>14</sup> In groben Zügen dargelegt im einleitenden Kapitel Brownlees. Vgl. a. Tietz, Manfred: Die französische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Janik, Dieter (Hrsg.): Die französische Lyrik. Darmstadt 1987 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 124f. Im Folgenden zitiert als 'Tietz'.

<sup>15</sup> Brownlee, S. 94.

dramatisiert werden<sup>16</sup>. Machaut aber würde aus dieser Perspektive seine *vida* selbst verfasst haben<sup>17</sup>. Die Vermutung, dass er ganz bewusst versuchte, sich in einer Reihe mit den legendären Musikerpoeten der Vorzeit, den Trobadors und Trouvères, zu präsentieren, liegt daher nicht fern.

## b) Die mittelalterliche Dichtkunst – eine Lyrik des kollektiven Erlebens

Es muss immer wieder betont werden, dass es sich bei der höfischen Dichtkunst des Mittelalters nicht um individuell-emotionale Erlebnislyrik<sup>18</sup>, wie sie uns vor allem aus dem 19. Jahrhundert bekannt und geläufig geworden ist, sondern vielmehr um eine Lyrik des kollektiven Erlebens und Nachempfindens handelt. Dies soll im Folgenden noch einmal näher ausgeführt werden.

Die Figurenkonstellation, die sich in einer klassischen höfischen Kanzone dem heutigen Leser bietet, setzt sich im Allgemeinen aus einer Sprecherfigur, die vom vortragenden Sänger verkörpert, seine – in der Regel unerfüllte – Liebe zu einer adligen Dame besingt. Durch das beharrliche Festhalten an seinem aussichtslosen Werben erwächst für den Mann jedoch die Möglichkeit der charakterlichen Reifung und Bewährung, die für den Liebenden das höchste Ideal darstellt<sup>19</sup>. Michel Zink weist zu Recht darauf hin, dass diese Liebe sich bereits in der Aussage 'ich liebe' erschöpft<sup>20</sup>. Sie bildet gewissermaßen den Vorwand zum poetischen Schöpfungsakt<sup>21</sup>, zum Sang der Sprecherfigur, die im Moment der tatsächlichen Aufführung eines solchen höfischen Liebesliedes mit der Person des Ausführenden verschmilzt. Da dieser zu den Hochzeiten der Trouvère-Dichtung in nicht wenigen Fällen der Urheber desselben Chansons gewesen sein mag, ergibt sich ein kompliziertes Geflecht aus Fiktion und Realität: Der Trouvère trägt ein von ihm selbst verfasstes höfisches Liebeslied vor und schlüpft dabei in die Rolle des Ich-Protagonisten, der meist einige

<sup>16</sup> Haines, S. 33ff. Und: Ringger, Kurt: Die Trobadorlyrik im Spiegel der poetischen Gattungen. In: Janik, Dieter (Hrsg.): Die französische Lyrik. Darmstadt 1987 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 3ff. Als bekannteste Trouvère-Legende darf die Entdeckung des auf der Trifels gefangen gehaltenen Richard Löwenherz durch den Sänger Blondel gelten, bei der schon der Sachverhalt der 'Einkerkerung' eines Königs (!) eine offensichtliche Dramatisierung darstellt. Hier lassen sich Hinweise gewinnen, wie schon die Zeitgenossen Machauts – oder vielleicht sogar er selbst – die Tradition der Trobadors und Trouvères rezipierten.

<sup>17</sup> Vergleiche Brownlee, S. 94.

<sup>18</sup> Gleiches trifft auch auf die nichthöfischen Gattungen zu, jedoch ist es der höfische Minnesang, der im Hinblick auf das Schaffen Machauts relevant erscheint.

<sup>19</sup> Vgl. Köhler, S. 10f.

<sup>20</sup> Zink, S. 88.

<sup>21</sup> Vgl. ebenda.

oberflächliche Merkmale mit dem Trouvère gemeinsam hat: Er ist Sänger und von Adel, wobei zweiteres im Hinblick auf die Trouvères (vor allem der späteren Generation) nicht mehr in dem Maße wie bei den okzitanischen Trobadors, gleichwohl aber noch relativ häufig, zutrifft<sup>22</sup>. Auf der narrativen Ebene allerdings ist die Sprecherfigur Urheber des Liedes, das sie aufgrund ihrer unerfüllten Liebe zu der meist ebenso fiktiven edlen Dame erdacht hat. Es ist daher wichtig, den Rollencharakter des Minnesangs gebührend herauszustreichen. Gerade das Spiel mit diesen Rollen auf verschiedenen Realitätsebenen mag einen großen Reiz der mittelalterlichen Lyrik ausgemacht haben. Das Verschwimmen der fiktiven höfischen Gesellschaft im Lied mit der dem Vortrag desselben Lieds lauschenden real existierenden – wohl ebenfalls höfischen – Gesellschaft erscheint hier elementar.

Die auch bei Guillaume de Machaut noch geläufige Gattung des Rondeaux<sup>23</sup> kann hier als Beispiel dienen, dieses intelligente Spiel zwischen Imagination und Wirklichkeit weiter zu erhellen: Geht man von der Annahme aus, dass in der Zeit der Trouvères zum Rondeau noch getanzt wurde<sup>24</sup>, so ergibt sich auch hier die bereits angesprochene Vermischung realer und fiktiver Elemente. Denn auch die Texte dieser Rondeaux handeln nicht selten vom Tanz und der erotischen Begegnung von Frau und ritterlichem Sänger. Die tanzende höfische Gesellschaft erhält mit diesem fiktiven Pendant zu ihrer gegenwärtigen Situation die Projektionsfläche für ihre eigenen Fantasien und Erinnerungen<sup>25</sup>. Das Beharren auf topischen Situationen in den Texten aktiviert die kollektiven Erfahrungen der höfischen Gesellschaft, lässt gerade erst durch das Mittel der Stereotypie Identifikation mit den im Lied vorkommenden Figuren zu<sup>26</sup> – ganz im Gegensatz zur Erlebnislyrik, wo die Identifikation durch die Individualität des lyrischen Ichs entsteht. Dies ist gemeint, wenn auf die mittelalterliche Dichtkunst hier als Lyrik des kollektiven Erlebens Bezug genommen wird. Die Konzentration liegt dabei ganz auf dem kunstfertigen Spiel mit den Worten, dem Ausdruck, den die fiktive Sprecherfigur ihrer Liebe verleiht, nicht auf der Liebe selbst<sup>27</sup>. So ist *joie*, Freude, im mittelalterlichen Denken, das im Gegensatz zu nachfolgenden Zeiten Körper und Geist, Außen- und Innenwelt noch nicht

---

<sup>22</sup> Haines, S. 13. Und: Köhler, S. 10.

<sup>23</sup> Wobei zu klären wäre, inwiefern man in diesem Fall tatsächlich von der gleichen Gattung sprechen kann. Vgl. 2. Vgl. a. Zink, S. 70. Und: Tietz, S. 129. Der Vergleich der Formmodelle von Zink und Tietz könnte suggerieren, Machaut hätte das Rondeau nur durch das Voranstellen des Refrains modifiziert.

<sup>24</sup> Was zu Machauts Zeiten wahrscheinlich nur noch bedingt der Fall war. Vgl. Lühmann, S.1f.

<sup>25</sup> Vgl. Zink, S. 73.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 70.

<sup>27</sup> Vgl. ebenda, S. 90.



voneinander trennt<sup>28</sup>, nicht nur Ausdruck eines Gefühls, sondern auch "*moralische Qualität [...] des vollkommen Liebhabers*<sup>29</sup>".

---

<sup>28</sup> So steht im Mittelhochdeutschen beispielsweise *lîp* für den ganzen Menschen, für Körper und Geist, und *êre* bezeichnet nicht nur eine moralische Geisteshaltung, sondern auch das Ansehen einer Person in der Gesellschaft.

<sup>29</sup> Zink, S. 89.

## 2. Das höfische Chanson zur Zeit Guillaume de Machauts

### a) Die formes fixes als Mittelpunkt spätmittelalterlicher Liedkunst

Die Frage, inwieweit die im vorigen Kapitel geschilderten Funktionsweisen mittelalterlicher Lyrik noch im 14. Jahrhundert ihre Gültigkeit besitzen, lässt sich schwerlich zufrieden stellend beantworten. Dennoch legt die bei Machaut immer deutlicher zu Tage tretende allmähliche Trennung der Einheit von Dichtung und Musik<sup>30</sup> die Vermutung nahe, dass sich auch im philosophischen Gefüge der Zeit entscheidende Umwälzungen anbahnen, und die Auflösung der Einheit von Ideen, wie die Einheit von Körper und Geist, langsam im Denken der Menschen Fuß fassen. Anstelle der Vielfalt an verschiedenen höfischen und nicht-höfischen Liedgattungen, die wir im Repertoire der Trouvères finden, treten im Wesentlichen die *genres à forme fixe* – Ballade, Virelai und Rondeau –, die sich primär durch die Einhaltung einer weitgehend genormten metrischen Form definieren, und nicht – wie bei ersteren der Fall – durch inhaltlich-thematische Übereinstimmung<sup>31</sup>. Gleichwohl lässt sich feststellen, dass Machaut in seinen Texten den höfischen Kontext fast nie verlässt<sup>32</sup>, in dieser Hinsicht also eine Verengung stattfindet<sup>33</sup>.

Im Übrigen kann die Rolle, die Machaut bei der Etablierung der formes fixes zukommt, kaum unterschätzt werden. Denn von 'festen Formen' wird man erst seit seinem Wirken sprechen wollen<sup>34</sup>, während übergreifende Gattungsvergleiche über die Grenzen des 13. und 14. Jahrhundert hinaus – gerade bei vagen Bezeichnungen wie etwa *balade* – eher zu dem Schluss führen mögen, es bestünde überhaupt keine Verbindung<sup>35</sup>. Der Wandel, der sich in der Neugewichtung der Gattungen niederschlägt, und offenbar mit dem Anbruch der Ars nova einhergeht, bietet weiterhin Spielraum genug für allerlei Hypothesen und Spekulationen.

<sup>30</sup> Vgl. Lühmann, S.2.

<sup>31</sup> Tietz, S. 112.

<sup>32</sup> Vgl. Dömling, Wolfgang: Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz. Tutzing 1970 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 16). S. 14. Im Folgenden zitiert als 'Dömling'.

<sup>33</sup> Im deutschen Sprachraum wird der höfische Minnesang bereits zu Beginn des 13. Jahrhunderts von Neidhart parodistisch demontiert, das Eindringen des aufsteigenden Bürgertums in ehemals dem Adel vorbehaltenen Sphären dokumentiert. Ähnliches kann für den französischsprachigen Raum auch von Adam de la Halle gesagt werden. Vgl. Barth-Wehrenalp, S. 67f. Gert Pinkernell plädiert diesbezüglich für einen Zusammenhang zwischen der traditionellen Themenwahl in der Lyrik des 14. Jahrhunderts mit der Verarmung der Städte durch Hungersnöte, Pest und Krieg und dem damit verbundenen Machtverlust des Stadtpatriziats. S. Pinkernell, Gert: Namen Titel und Daten der französischen Literatur. Ein chronologisches Repertorium wichtiger Autoren und Werke. Teil I: 842 bis ca. 1800. <http://www.pinkernell.de/romanistikstudium/Internet1.htm>.

<sup>34</sup> Lühmann, S. 30.

<sup>35</sup> Vgl. Arlt, S. 199.

Ein weiteres Merkmal, das die drei formes fixes deutlich von den im Repertoire der Trobadors und Trouvères vorherrschenden Genera (etwa der bereits besprochenen höfischen Kanzone<sup>36</sup>) unterscheidet, ist der obligatorisch gewordene Refrain<sup>37</sup>. Es ist möglich, dass diese vermutlich auf ältere volkstümliche Tanzformen zurückgreifenden Gattungen<sup>38</sup> gerade ihrer 'niederen' Herkunft wegen beim Adel des 14. Jahrhunderts populär wurden<sup>39</sup>, wie dies im Lauf der Geschichte schon bei vielen beliebten Tänzen (wie etwa dem Walzer) zu beobachten ist. Auch wenn Machauts Kompositionen aus den *genres à forme fixe* wahrscheinlich nicht mehr getanzt werden, bleibt ihre Verwurzelung in diesem Repertoire dennoch vielerorts in ihrer Rhythmik spürbar<sup>40</sup>.

Machaut verbreitert schließlich den sich bereits bei Adam de la Halle und Jehannot de l'Escurel zeigenden Gebrauch der polyphonen Vertonung von Chansons – deutlich im Hinblick auf Balladen und Rondeaux, weniger ausgeprägt bei seinen Virelais<sup>41</sup>. Die sich im Rahmen der Ars nova durchsetzende, rhythmisch so exakte wie vielfältige Mensuralnotation macht dabei selbst komplizierteste Satzkonstruktionen möglich; eine Tatsache, die wohl erheblich zur Spezialisierung von Dichtern und Komponisten und somit auch zur Trennung der bisher existierenden textlich-musikalischen Einheit beigetragen hat<sup>42</sup>. Noch im 13. Jahrhundert aber impliziert Lyrik offenbar Liedkunst<sup>43</sup>.

Charakteristisch für die Lyrik des 14. Jahrhunderts ist die verstärkte Konzentration auf formale und rhetorische Gestaltung, woraus sich der Begriff der *grands rhétoriciens* ableitet<sup>44</sup>. Die Klanglichkeit einzelner Worte und das bewusste Arbeiten mit dieser ihrer akustischen Seite gewinnt eine besondere Bedeutung im Rahmen dieses vermehrt spielerischen Zugangs zur Dichtkunst, was wiederum den allmählichen Prozess der Trennung von Text und Musik (der zuvor die Rolle der Klanglichkeit von Sprache zukam) sichtbar macht<sup>45</sup>. Einige der beeindruckendsten sprachlichen Kunststücke stammen hier von Machaut selbst, wie nicht zuletzt auch in seinem Rondeau *Tant doucement me sens emprisonnes*<sup>46</sup> deutlich zum Ausdruck

---

<sup>36</sup> Köhler, S. 13.

<sup>37</sup> Vgl. Tietz, S. 128 u. S. 116.

<sup>38</sup> Die Namen der verschiedenen formes fixes jedenfalls machen den Bezug zum Tanz geradezu unwiderlegbar deutlich. Vgl. Lühmann, S. 4 u. 42. Und: Tietz, S. 137f.

<sup>39</sup> Vgl. Tietz, S. 115f.

<sup>40</sup> Vgl. Maw, David: Meter and Word Setting: Revising Machaut's Monophonic Virelais. In: Burford, Mark (Hrsg.): Current Musicology. Bd. 74. New York 2004. S. 71.

<sup>41</sup> Vgl. Dömling, S. 18.

<sup>42</sup> Vgl. Tietz, S. 117.

<sup>43</sup> Vgl. Köhler, S.9f. Und: Lühmann, S. 41f.

<sup>44</sup> Tietz, S. 118f.

<sup>45</sup> Vgl. ebenda.

<sup>46</sup> Vgl. Ludwig, S. 58f.

kommt.

## b) Die Gattung des Virelais bei Machaut

Im Gegensatz zum Virelai wird den beiden übrigen Vertretern der formes fixes – Ballade und Rondeau – in musikwissenschaftlichen Publikationen wesentlich mehr Raum zugebilligt. Das mag unter anderem damit zu tun haben, dass nur etwa ein Viertel der betreffenden Stücke Machauts mehrstimmig angelegt ist<sup>47</sup>, der musikalische Satz aber selbst in diesen Fällen im Hinblick auf seine Komplexität hinter den anderen Gattungen zurückstehen muss<sup>48</sup>. Rose Lühmann weist wie Wolfgang Dömling auf den Zusammenhang zwischen der Emanzipation von Ballade und Rondeau bei Machaut als eigenständige literarische Formen ohne Notwendigkeit eines gesungenen Vortrags und der weitaus höheren Zahl und Komplexität polyphoner Vertonungen hin<sup>49</sup>. Denn erst wenn die Sprache frei von einer mitgedachten Melodie ist, kann auch ihre musikalische Verarbeitung in letzter Konsequenz frei sein, von Grund auf als komplexes mehrstimmiges Geflecht konzipiert werden. In dieser Hinsicht scheinen die Virelais Guillaume de Machauts der Tradition der Trouvères immer noch näher zu stehen als die übrigen formes fixes. Möglicherweise entwickelte Machaut seine Virelai-Form bewusst als einen einfacheren Ableger der Ballade. Hierfür könnte zum einen die von ihm präferierte Bezeichnung *chanson balladée*<sup>50</sup>, zum anderen aber auch die bereits erwähnte Tatsache, dass die Virelais des Jehannot de l'Escurel unter dem Begriff *balades* geführt werden, sprechen, sowie formale Ähnlichkeiten vieler Balladen der Zeit vor Machauts Wirken mit dessen Virelais, wie etwa der vorangestellte Refrain (den Machaut in seinen Balladen an den Schluss setzt)<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Nach Ludwigs Edition die Nummern 26, 27, 29, 31, 32, 36-38. Vgl. Ludwig, S. 82-92. Im Folgenden zitiert als 'Ludwig'. Vgl. Weber-Brockholdt, Petra: Beobachtungen zu den Virelais von Guillaume de Machaut. In: Eggebrecht, Hans (Hrsg.): Archiv für Musikwissenschaft. Bd. 49; 4. Stuttgart 1992. S. 263. Im Folgenden zitiert als 'Weber-Brockholdt'.

<sup>48</sup> Dömling, S. 55.

<sup>49</sup> Lühmann, S. 59. Und: Dömling, S. 18.

<sup>50</sup> Vgl. Ludwig, S. 70. Dass es bei dieser Begriffsbildung allein um die Herausstreichung der Tanzbarkeit dieses Repertoires geht, kann auf Grund der komplizierten Rhythmik einiger Virelais in Zweifel gezogen werden. Vgl. Earp, Lawrence: Genre in the Fourteenth-Century French Chanson: The Virelai and the Dance Song. In: D'Accone, Frank / Reany, Gilbert (Hrsg.): Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Bd. 45. Middleton, Wis. 1991. S. 136. Vgl. a.: Tietz, S.138, der in der Benutzung des Terminus *chanson balladée* sogar eine Distanzierung vom volkstümlichen Tanzlied sieht. Lühmann nimmt hier eine klare Gegenposition ein. Vgl. Lühmann, S. 18.

<sup>51</sup> Lühmann, S. 46. Ebenfalls für die enge Beziehung von Machauts Virelais zur Ballade sprechen

Da der Terminus 'Virelai' im 13. Jahrhundert ganz allgemein für Tanzlieder (frz. *virer* = drehen) benutzt wird<sup>52</sup>, könnte der Gebrauch dieses Begriffes als Bezeichnung einer feststehenden kompositorischen Form (eben einer 'forme fixe') tatsächlich auf Machaut zurückgehen.

Entgegen dem Eindruck, den ein Begriff wie *formes fixes* erwecken könnte, weisen Machauts Virelais aber eine erstaunliche formale Varianz auf: Anzahl der Verse, Verlänge und -kadenzen sowie Reimschema werden von Stück zu Stück völlig frei gehandhabt. Darüber hinaus können Verse auch innerhalb eines Stückes unterschiedlicher Länge sein; dies im Unterschied zu früheren Chansons auch bei Versen mit identischer Reimsilbe. Diesen das Detail betreffenden Freiheiten stehen einige Konstanten in der Makrostruktur gegenüber: Musikalisch handelt es sich stets um eine Bogenform, in der Regel ABB'A[A?]. Die Textstruktur sieht dementsprechend vor: Einen mehrversigen Refrain zu Anfang (A), einen meist etwas kürzer bis gleich lang ausfallenden, zweiteiligen Strophenkomplex, bestehend aus einem Overt- und Clos-Stollen (BB'), und einen Abgesang, der musikalisch, metrisch und bezüglich des Reimes mit dem Refrain identisch, aber einen anderen, von Strophe zu Strophe wechselnden Text verwendet (A)<sup>53</sup>. Dabei ist nicht klar, ob der Refrain sowohl zu Anfang und Schluss ([A?]), oder nur zu Anfang gesungen wird<sup>54</sup>. Ebenfalls vorstellbar ist, dass der Refrain zwar zwischen den Strophen, jedoch nicht am Ende eines Stückes weggelassen wird. Demgegenüber unstreitig kann die nahezu immer dreistrophig gehaltene Anlage von Machauts Virelais festgestellt werden<sup>55</sup>. Die Konstruktion aus Stollen mit Halb- und Ganzschluss und einem nachfolgenden Abgesang, sowie der hohe Stil, den Machaut mit der daran gekoppelten Lyrik pflegt, erinnert an die höfische Kanzone der Trobadors und Trouvères<sup>56</sup>. Einen Refrain wird man in deren Kanzonen jedoch nicht finden.

---

die von Gilbert Reany angesprochenen zwischen diesen Gattungen stehenden, aber dennoch als Virelais klassifizierten Hybridformen, in denen ihre strukturelle Verwandtschaft noch deutlicher zum Vorschein kommen. Vgl. Reany, Gilbert: Guillaume de Machaut. London 1971 (= Oxford Studies of Composers, Bd. 9). S. 37.

<sup>52</sup> Lühmann, S. 46.

<sup>53</sup> Vgl. Tietz, S. 129. Und: Weber-Brockholdt, S.264.

<sup>54</sup> Vgl. Weber-Brockholdt, S. 264f. Vgl. a. Tietz, S. 138, der sicher zu sein scheint, dass der Refrain am Ende der Strophe bei Machaut wegfällt (und damit auch eine Analogie zur Ballade).

<sup>55</sup> Mit Ausnahme von Virelai 23. S. Ludwig, S. 80. Vgl. a. Weber-Brockholdt, S. 264.

<sup>56</sup> Vgl. Köhler, S. 13.

### 3. Zu *Fines amouretes ai* von Adam de la Halle

Wenn Adam de la Halle nun tatsächlich nicht zu den Trouvères gezählt, und selbst seine Autorschaft der mit den unter seinem Namen überlieferten Dichtungen verbundenen Melodien in Zweifel gezogen werden kann<sup>57</sup>, so drängt sich die Frage nach der Identität dieses Mannes auf. Barth-Wehrenalp präsentiert Adam als Vertreter eines wirtschaftlich wie kulturell erstarkten Bürgertums, das mit dem Erbe der höfischen Kunst auf seine ganz eigene Weise umgeht<sup>58</sup>, jedoch im Gegensatz zu früheren Forschungsmeinungen keine dichterisch-kompositorische Doppelbegabung darstellt<sup>59</sup>. Bei seinen mehrstimmigen Rondeaux zeigt sie unter anderem die Anleihe einer Trobador-Weise auf<sup>60</sup> – was die noch starke Bindung an die höfische Tradition unterstreicht –, vertritt aber davon abgesehen die Meinung, die übrigen Stimmen seien nachträglich hinzugefügt worden<sup>61</sup>.

Davon völlig unberührt haben wir es bei den Adam de la Halle zugeschriebenen Kompositionen mit authentischen Chansons der Zeit vor Machauts Wirken zu tun. Im Kontext dieser Arbeit besonders interessant ist dabei das Rondeau *Fines amouretes ai*, das in der Forschung gerne als frühes Beispiel eines mehrstimmigen Virelais gesehen wird<sup>62</sup>. Ein Blick auf dieses spezielle Chanson sollte im Rahmen der Beschäftigung mit dem Machaut-Virelai also hilfreich sein. Um Struktur und Inhalt des Textes zu verdeutlichen, genügt eine Betrachtung der ersten beiden Strophen. Die Übersetzung orientiert sich dabei an einer Übertragung ins Neufranzösische durch Pierre-Yves Badel<sup>63</sup>:

<i>Fines amouretes ai,</i>	Eine feine Liebelei habe ich,
<i>Dieus! si ne sai</i>	Oh Gott! Und weiß nicht,
<i>Quant les verrai.</i>	Wann ich sie sehen werde.
<i>Or manderai mamiete</i>	So schicke ich nach meiner Lieben,
<i>Qui est cointe et joliete</i>	Die so schön und niedlich ist
<i>Et s'est si savérousete</i>	Und so appetitlich,
<i>Castenir ne m'en porrai.</i>	Dass ich mich nicht von ihr fernhalten werden

<sup>57</sup> Vgl. Barth-Wehrenalp, S. 69.

<sup>58</sup> Vgl. ebenda, S. 65ff.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 100f.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 96f.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 100f.

<sup>62</sup> Vgl. Nigel, Wilkins: Virelai. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>.

<sup>63</sup> Badel, Pierre-Yves (Hrsg.): Adam de la Halle. Œuvres Complètes. Paris 1995 (= Lettres Gothiques). S. 186f.

kann.

<i>Fines amouretes ai, etc.</i>	Eine feine Liebelei habe ich, etc.
<i>Et s'ele est de moi enchainte</i>	Und wenn sie von mir schwanger ist,
<i>Tost devenra pale et teinte;</i>	Wird sie bleich und blass:
<i>S'il en est esclandèle et plainte</i>	Wenn es darüber Empörung und Klagen gibt,
<i>Deshonnerée l'arai.</i>	Werde ich sie entehrt haben.
<i>Fines amouretes ai, etc.</i>	Eine feine Liebelei habe ich, etc.

Dass dies – den wohlgesetzten Worten zum Trotz – nicht derselbe Tonfall ist, den man etwa bei Machaut oder in der höfischen Kanzone der Trobadors und Trouvères findet, muss wahrscheinlich nicht näher erläutert werden. Ferner könnten diese Verse der bereits angesprochenen Konzeption des klassischen Minnesangs in ihrer Unbekümmertheit nicht liegen. Ähnliche Register sind sehr wohl und vor allem auch in der Lyrik der Trouvères zu finden; dann aber in einer 'niedereren' Gattung, wie etwa der Pastourelle<sup>64</sup>. In dieser Hinsicht trägt die Lyrik Machauts konservativere Züge als die Adams.

Die Struktur des Textes stellt sich dar wie folgt:

Refrain:	<i>Fines amouretes ai,</i>	6m a
	<i>Dieus! si ne sai</i>	4m a
	<i>Quant les verrai.</i>	4m a
Strophe:	<i>Or manderai mamiete</i>	6w b
	<i>Qui est cointe et joliete</i> (Ellision cointe-et)	6w b
Abgesang:	<i>Et s'est si savérousete</i>	6w b
	<i>Castenir ne m'en porrai.</i>	6m a

Es wird deutlich, dass die Handhabung von Reim, Verslängen und -kadenzen geregelter ist, als es im vorangegangenen Kapitel von den Virelais Machauts gesagt wird. Verse mit gleichem Reim haben bis auf die Ausnahme des Refrains stets identische Kadenzen und Silbenzahlen. Bestimmte Reimsilben sind darüber hinaus

<sup>64</sup> Vgl. Köhler, S. 14. Und: Zink, S. 83f.

mit spezifischen Formteilen des Textes verbunden: So fällt den ersten drei Versen, die zusammen den Refrain bilden, eine Reimsilbe zu, den nächsten zwei – zur Strophe gehörigen – Zeilen eine andere, während der Abgesang sich schließlich beider Reimsilben bedient. Insgesamt kommt die Struktur dieses Rondeaux der eines typischen Machaut-Virelais recht nahe; dennoch müsste sich der Abgesang formal exakt dem Bau des Refrains decken, um den Vorgaben der formes fixes zu entsprechen.

Der musikalische Satz besteht aus drei Stimmen, einem Tenor mit dem Ambitus f-c1 in authentischem Lydisch, einem Contratenor in gleicher Lage und einem höheren Triplum mit dem plagalen Stimmumfang c1-a1. Betrachtet man den Tenor, dem hier die Rolle der Hauptstimme zukommt, so stellt man fest, dass die Rhythmik des gesamten Stückes – obwohl mensural notiert – fast komplett durch den ersten Modus nach Johannes de Garlandia (dem trochäischen Wechsel von 'lang-kurz' bzw. Longa-Brevis)<sup>65</sup> bestimmt wird. Die resultierenden Verhältnisse können am besten als *modus minor perfectus* mit imperfektem Tempus<sup>66</sup> beschrieben werden. Obwohl die melodisch-metrische Struktur offenbar kongruent zu der des Textes konzipiert ist, kommt es stellenweise zu Reibungen zwischen der recht starren Ordnung der Musik und der flexibel gehandhabten sprachlichen Komponente, so zum Beispiel im ersten Vers der ersten Strophe. Zwar gibt es etliche Substitutionen durch die Benutzung verschiedener Ligaturschreibweisen<sup>67</sup>, die stete Abfolge von Notengruppen im Wert von Longa und Brevis aber wird nur einmal durch die Folge zweier perfekter Longen im letzten Vers des Abgesangs durchbrochen. So kommt es, dass der Abgesang neun Mensuren umfasst, während Refrain und Strophenteil derer nur acht zählen. Erstaunlicherweise wird auch durch diese Unregelmäßigkeit der Struktur des Textes Rechnung getragen. Um sich dessen zu vergegenwärtigen, muss man sich nochmals auf die Länge der einzelnen Verse konzentrieren: Der Refrain besteht aus einem Sechssilbler und zwei Viersilblern, was zusammengenommen 14 Silben ergibt. Nun besteht die Strophe zwar nur aus zwei Sechsilblern, die Kadenzen sind aber weiblich. Bezieht man dies in die Analyse mit ein, kommt man auf zweimal sieben Silben, was wiederum einer Summe von 14 entspricht. 14 Silben entsprechen also acht Mensuren. Nach dieser Rechnung beträgt die Silbenzahl des Abgesangs 13. Nun würde man dementsprechend auf der musikalischen Seite sieben Mensuren

---

<sup>65</sup> Vgl. Apel, S. 241.

<sup>66</sup> Vgl. ebenda, S. 102ff.

<sup>67</sup> So wird bereits in der zweiten Mensur die Brevis durch eine *ligatura cum opposita proprietate* ersetzt.



erwarten<sup>68</sup>. Doch die Unregelmäßigkeit gehorcht keiner Regel: Es sind – wie bereits gesagt – neun Mensuren. Nun mag man zu diesen Überlegungen stehen, wie man will, eine Korrespondenz zwischen diesen auf musikalischer und textstruktureller Ebene vorhandenen Abweichungen ist dennoch nicht unwahrscheinlich. Aufgrund dieser Beobachtungen liegt es zumindest nahe, dass die Tenor-Melodie, wenn nicht speziell für dieses Rondeau komponiert, so doch zumindest für ein Gedicht der gleichen Struktur, oder aber der Struktur von Adams Text sorgfältig angepasst wurde. Aus pragmatischer Sicht wird diese überzählige Mensur wohl der Schlussbeschwerung dienen: Wie schon der Abgesang mit einem langen, sechssilbigen Vers endet, so holt auch die Musik noch einmal etwas weiter aus, bevor der Refrain wiederkehrt.

Die Textdeklamation erfolgt größtenteils syllabisch-schlicht, auch in den übrigen Stimmen. Diese setzen rhythmisch keine eigenen Akzente, sondern folgen dem vom Tenor vorgegebenen modalen Muster und durchbrechen dieses zur gleichen Zeit. Eine Untersuchung der musikalische Kadenzstruktur zeigt, dass diese präzise der des Textes folgt: Die männlichen Kadenzen werden durch eine imperfekte Longa, die weiblichen durch die Folge einer imperfekten Longa und einer Brevis abgebildet, wobei der der Brevis entsprechende Klang keinen Ruhepunkt darstellt, sondern bereits den Anfang des nächsten Verses vorbereitet. Analog beginnen die Viersilbler des Refrains quasi auftaktig, um die jeweils vorangehenden männlichen Kadenzen – musikalisch gesprochen Mensuren, die ohne den folgenden Auftakt nur eine imperfekte Longa enthielten – aufzufüllen. Die männlichen Kadenz-Mensuren am Ende des Refrains und Abgesangs werden hingegen durch Pausen ergänzt, um diesen strukturell mehr Gewicht zu verleihen (und den modalen ordo zu vollenden<sup>69</sup>). Auch tonal werden diese Einschnitte besonders hervorgehoben: Nur hier wird zur Finalis f kadenziert<sup>70</sup>; die unbedeutenderen Versenden werden alle durch die Oberterz a repräsentiert. Darüber hinaus wird musikalisch die Verbindung zwischen Refrain und Abgesang hergestellt, die auf der Ebene des Textes nur ansatzweise festgestellt werden kann: Die Musik beider Formteile ist beinahe identisch. Was den Tenor betrifft, fällt einzig die bereits besprochene, durch die beiden perfekten Longen hervorgerufene Unregelmäßigkeit aus dem Rahmen. Damit aber entspricht dieses Rondeau musikalisch schon sehr genau der Form eines Machaut-Virelai.

---

<sup>68</sup> Wobei dies mathematisch gesehen keineswegs einer Regelmäßigkeit entspräche.

<sup>69</sup> Vgl. Apel, S. 243f.

<sup>70</sup> Nach c, wenn man den Tenor alleine betrachtet. Dadurch aber erhält das Stück ein offenes Ende, was die Wiederkehr des Refrains besonders zwingend macht.

Zusammengenommen ergibt sich für das Stück also folgendes textlich-musikalisches Strukturschema:

<b>Versart</b>	<b>Mensurzahl</b>	<b>Auftakt</b>	<b>Kadenz</b>	<b>Reim</b>	<b>Tonalität</b>
6m	$3 \frac{2}{3}$		imp. L	a	a
4m	2	B-Auftakt	imp. L	a	a
4m	$2 (+ \frac{1}{3})$	B-Auftakt	imp. L + B-Pause	a	f
6w	4		imp. L + B	b	a
6w	4		imp. L + B	b	a
6w	4		imp. L + B	b	a
6m	$4 \frac{2}{3} (+ \frac{1}{3})$		imp. L + B-Pause	a	f

Da Refrain und Strophe beide mit einem f-Klang beginnen, erhält man jeweils einen tonalen Bogen, der von der Finalis f über a wieder zurück zum f führt und damit die Gliederung des Chansons nochmals unterstreicht. Es wird klar: Die musikalische Struktur wird völlig durch die des Textes bedingt, kleinere Differenzen ergeben sich allein aus der unflexiblen Modalrhythmik heraus, dies aber auch nur auf Versebene, nicht was die Gesamtanlage des Stückes betrifft. Beide, Musik und Lyrik bilden – wie es uns im allgemeinen Teil dieser Arbeit bereits mehrfach begegnet ist – eine Einheit.

#### 4. Zu Machauts *Mors sui, se je ne vous voy*

Das Virelai Machauts *Mors sui, se je ne vous voy* liegt in der Überlieferung sowohl als ein- wie auch mehrstimmiges Stück vor<sup>71</sup>. Da die monophone Version wahrscheinlich früheren Ursprungs ist<sup>72</sup>, soll die Analyse des Stückes anhand der Hauptstimme erfolgen, so dass im Folgenden auf Veränderungen, die das Hinzufügen der zweiten bewirkt, eingegangen werden kann.

Zunächst aber soll die inhaltliche und strukturelle Beschaffenheit des Textes verdeutlicht werden. Die Übersetzung orientiert sich dabei an Jennifer Garnhams Übertragung ins Englische<sup>73</sup>:

<i>Mors sui, se je ne vous voy,</i>	Ich bin tot, wenn ich Euch nicht sehe,
<i>Dame d'onour,</i>	Ehrenhafte Dame,
<i>Car l'ardour</i>	Denn das Feuer,
<i>Qui ma douleur accroist en moy</i>	Das meinen Schmerz in mir wachsen lässt,
<i>M'occirra, si com je croy</i>	Wird mich töten, wie ich glaube,
<i>Pour vostre amour.</i>	Aus Liebe zu Euch.
<i>Si ne scay que faire doy,</i>	So weiß ich nicht, was ich tun soll,
<i>Car riens de nulle part n'oy</i>	Denn ich höre nichts von keiner Seite,
<i>Qui ma tristour</i>	Das meine Trauer
<i>Esteingne ne mon anoy;</i>	Und meine Gram auslöscht;
<i>Et bien scay qu'onques mais noy</i>	Und ich weiß gut, dass ich niemals höre
<i>Tel ne gringour;</i>	Von gleichgearteter Not;
<i>Car tant sueffre et tant recoy</i>	Denn ich erleide und erdulde so viel
<i>Painne et paour</i>	Schmerz und Furcht,
<i>Qu'ades plour,</i>	Dass ich weine ohne Unterlaß,
<i>Dont tels m'atour, seuls en requoy,</i>	Weswegen ich mich so allein und im
	Geheimen halte,
<i>Que je me mengue ne boy</i>	Dass ich esse und trinke

<sup>71</sup> Vgl. den kritischen Bericht bei Ludwig, S.85.

<sup>72</sup> Vgl. Arlt, Wulf: Machaut, Guillaume de. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>. Und: Fuller, Sarah: Machaut and the Definition of Musical Space. In: Escot, Pozzi (Hrsg.): *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*. Bd. 12; 1. Cambridge, Mass. 1991. S. 3 u. 6. Im Folgenden zitiert als 'Fuller'.

<sup>73</sup> Vgl. *Mors sui, se je ne vous voy*. Virelai by Guillaume de Machaut. Medieval Music Database. <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/composer/H0033026.HTM>.

*Riens par savour.*

Ohne Geschmack.

*Mors sui, se je ne vous voy, etc.*

Ich bin tot, wenn ich Euch nicht sehe, etc.

Die Übersetzung der ersten Strophe genügt, um die inhaltlichen Unterschiede zu dem im vorigen Kapitel behandelten Rondeau des Adam de la Halle offensichtlich werden zu lassen. Thematisch greift Machaut hier auf die höfische Kanzone der Trobadors und Trouvères zurück, mit ihren Topoi der unerfüllten, unmöglichen Liebe und des beharrlichen Festhaltens an dieser, aller Aussichtslosigkeit zum Trotz.

Die Textstruktur lässt sich dabei wie folgt skizzieren:

Refrain:	<i>Mors sui, se je ne vous voy,</i>		7m a
	<i>Dame d'onour,</i>		4m b
	<i>Car l'ardour</i>		3m b
	<i>Qui ma dolour accroist en moy</i>		8m a
	<i>M'occirra, si com je croy</i>		7m a
	<i>Pour vostre amour.</i>		4m b
Strophe:	<i>Si ne scay que faire doy,</i>		7m a
	<i>Car riens de nulle part n'oy</i>		7m a
	<i>Qui ma tristour</i>		4m b
	<i>Esteingne ne mon anoy;</i>		7m a
	<i>Et bien scay qu'onques mais noy</i>		7m a
	<i>Tel ne gringnour;</i>		4m b
Abgesang:	<i>Car tant sueffre et tant recoy</i>	(Ellision <i>sueffre-et</i> )	7m a
	<i>Painne et paour</i>	(Ellision <i>Painne-et</i> )	4m b
	<i>Qu'ades plour,</i>		3m b
	<i>Dont tels m'atour, seuls en requoy,</i>		8m a
	<i>Que je me mengue ne boy</i>		7m a
	<i>Riens par savour.</i>		4m b

Sofort fällt die weit größere Ausdehnung des Stückes im Vergleich zu dem im vorigen Kapitel behandelten Chanson Adams auf, womit dieses Virelai nicht allein im Repertoire Machauts steht. Aber auch die Struktur ist wesentlich komplexer als bei *Fines amouretes ai*: Die sehr heterogene Zusammensetzung verschieden langer Verse macht – in Kombination mit ihrer vergleichsweise hohen Anzahl – die

analytische Durchdringung des Reimschemas ungleich schwieriger. Ohne einen Blick auf die musikalische Umsetzung des Textes können zumindest im Hinblick auf den Refrain keine eindeutigen Aussagen getroffen werden. Ein metrischer Wechsel in der Melodie spricht jedoch für die Zerlegung des Refrains in die zwei zunächst als Waisen dastehenden ersten beiden (ab) und einen umschließenden Reimkomplex der verbleibenden vier Verse (baab). Da die Strophe im Machaut-Virelai aus zwei gleichgearteten Stollen bestehen muss, fällt die Unterteilung in zwei dreiversige Gruppen (je aab) leicht. Der Abgesang ist – den Vorgaben der formes fixes entsprechend – strukturell in jeder Hinsicht identisch mit dem Refrain. Auch wenn im vorliegenden Stück Verse gleicher Reimsilbe unterschiedlicher Länge sind, so lässt sich dennoch eine klare Unterteilung in der Reimsilbe a zugehörige lange (Sieben- und Achtsilbler) und b zugehörige kurze Verse (Drei- und Viersilbler) treffen. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass Machaut im gesamten Stück nur männliche Kadenz verwendet.

Der musikalische Satz besteht aus zwei Stimmen, einem Cantus mit dem Stimmumfang e-g1 und einem begleitenden Tenor von f-e1 (der in Handschrift E jedoch nur unvollständig überliefert ist). Im Vergleich zu Adam de la Halle fallen die größeren Ambitus von etwa einer Oktave, sowie die Tatsache, dass dem zumindest stellenweise deutlich höher liegenden Cantus die Funktion der Hauptstimme zukommt, auf. Ein Blick auf weitere zweistimmige Virelais Machauts bestätigt, dass dies kein Einzelfall ist. Die Mensur ist – trotz der auch hier fehlenden Vorzeichnung – als *tempus imperfectum cum prolatione majore*<sup>74</sup> zu identifizieren, d. h. nicht die Ebene der Longa (wie bei Adam de la Halle) oder Brevis, sondern die der Semibrevis ist konstitutiv für das rhythmisch-musikalische Geschehen des vorliegenden Virelais. Die Bestimmung des Modus erweist sich – wenn man den Cantus separat betrachtet – als schwieriger, da Machaut offenbar bemüht ist, diesen im ersten Teil des Refrains noch zu verschleiern. Die tatsächliche Finalis g enthüllt sich erst mit der Kadenzierung des dritten Verses, zuvor spielen d und vor allem a eine wichtigere Rolle. Da die Akzidenzien b und cis auftauchen, ist von einer Modustransposition auszugehen<sup>75</sup>, in diesem Fall authentischem g-Dorisch.

Die ersten beiden Verse werden nicht nur durch tonale sondern auch rhythmische Flexibilität charakterisiert. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass die in Handschrift E vorkommenden Semibreven je nach Gruppierung unterschiedliche Dauern haben

<sup>74</sup> Vgl. Fuller, S. 5. Und: Apel, S. 102ff. Vgl. a. Maw, S. 71.

<sup>75</sup> Ein vergleichsweise neues Phänomen in der Musiktheorie zur Zeit Machauts. Vgl. Powers, Harold/Wiering, Frans: Mode, §II: Medieval modal theory. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>.

können, so dass Zweier- und Dreiergruppen ebenso wie eine einzeln notierte Semibrevis jeweils den Wert einer halben Mensur (in der Übertragung Ludwigs eine punktierte Viertelnote) repräsentieren<sup>76</sup>. Aus diesem Grund kann in der Transkription – unter bestimmten Umständen – im Fall einer Gruppe von zwei Semibreven die erste, bei dreien jede der Noten in ihrem Wert halbiert erscheinen<sup>77</sup>. Zu Anfang des Refrains treten diese Verkürzungen nun in besonderer Häufung und Varianz auf, so dass sich kein eindeutiges modal-rhythmische Schema etablieren kann<sup>78</sup>. Unregelmäßigkeiten, wie die wie die unvermittelt eingeschobene Brevis in der zweiten Mensur, oder auch schon das verziert ausgesetzte Anfangswort '*Mors*', das alleine eine ganze Mensur für sich beansprucht, tragen ihren eigenen Teil dazu bei. Dennoch schafft es Machaut auch in diesen ersten beiden Versen, die betonten Silben musikalisch adäquat umzusetzen, indem er ihnen höhere und länger ausgehaltene Töne zuteilt, wohingegen er unbetonte Silben stets mit halbierten Semibreven ausstattet (mit Ausnahme der Kadenzwendung zum Ende des ersten Verses, wo das '*vous*' eine Gruppe von zwei Semibreven umfasst).

Mit dem dritten Vers, Beginn des zweiten Teils des Refrains, setzt der bereits angesprochene metrische Wechsel in der Melodie ein, an dem allein die Untergliederung dieses Formteils in zwei plus vier Verse zu erkennen ist. Rhythmische Prägnanz und Dynamik herrschen nun vor. Die Verse mit der Reimsilbe b bedienen sich einer Metrik, die weitgehend mit dem fünften Modus nach Johannes de Garlandia (die Abfolge perfekter Longen – hier Semibreven) identifiziert werden kann, während jene mit der Reimsilbe a in ihrer Umsetzung dem trochäischen ersten Modus nahe kommen<sup>79</sup>. Die Strophe übernimmt diese metrische Organisation vom zweiten Refrainteil, so dass musikalisch-rhythmische Umsetzung und Reimstruktur – abgesehen vom Beginn des Refrains – äquivalent sind. Darüber hinaus gibt es auch direkte melodische Korrespondenzen. So übernimmt der zweite (bzw. vierte) Siebensilbler der Strophe eine komplette Mensur des ebenso langen vorletzten Verses des Refrains, ebenso wie dessen Schluss dem Clos-Schluss der Strophe exakt entspricht. Deren Eröffnung aber, mit der – von den einzelnen Schlüssen einmal abgesehen – einzigen Brevis dieses Formteils, wirkt durch den

---

<sup>76</sup> Eine systematische Neuerung des Petrus de Cruce an der Franconischen Notation, die als Voraussetzung für die Entwicklung der Minima gelten darf. Vgl. Apel, S. 352ff u. S. 379ff. Und: Fuller, S. 5.

<sup>77</sup> In anderen Handschriften werden solcherlei Schwierigkeiten durch den Einsatz der Minima als kleinsten Wert umgangen.

<sup>78</sup> Vgl. Fuller, S. 5. In der Tat ist die rhythmische Vielfalt, mit der Machaut in diesem ersten Abschnitt des Stückes arbeitet, nur durch die konsequente Anwendung mensuraler Notationstechniken denkbar.

<sup>79</sup> Vgl. Apel, S. 241.

Einsatz des höheren Dauernwertes wie eine Reminiszenz an den Beginn des Refrains. Dadurch wird die Strophe ähnlich dem Refrain in zwei Teile aufgespaltet, die sich durch ihre Anlehnung an dessen verschiedene Abschnitte charakterisieren. Ihre überwiegend dem zweiten Refrainteil gleichende Faktur bringt jedoch vor allem eines mit sich: Eine besonders effektvolle – da anders gestaltete – Wiederkehr des Refrains am Ende jeder Strophe.

Die Untersuchung der Kadenzbildung ergänzt das bisher gewonnene Bild. Wie bereits erwähnt wird die Moduszugehörigkeit im ersten Refrainteil verdunkelt, es gibt eine Diskantklausel nach d zum Ende des ersten Halbverses (*Mors-sui*), eine phrygische Tenorklausel b-a, die dessen zweite Hälfte beschließt (*vous-voy*), sowie die komplementäre Wendung g-a zum Ende dieses ersten Formteils (*d'on-nour*), was zunächst den Eindruck erwecken könnte, das Stück stünde in transponiertem Phrygisch. Nur nach dieser letzten Klausel bezeichnet eine Pause die musikalische Abschnittsbildung, die übrigen beiden sind im Fluss der Stimme eher schwer wahrzunehmen. Dies ändert sich im zweiten Teil des Refrains und in der Strophe, wo die Schlusskadenzen mit Breven, die Binnenkadenzen aber mit Pausen versehen, und die einzelnen Verse somit deutlicher voneinander abgegrenzt sind. Da der Text nur männliche Kadenzen benutzt, ist auch deren metrische Umsetzung in der Musik eher einheitlich beschaffen. Die erste Klauselbildung zur Finalis g befindet sich zu Beginn dieses Formteils (*l'ar-dour*), so dass die Klärung tonaler und rhythmischer Bedingungen zeitgleich einsetzt und dadurch strukturelle Akzente setzt<sup>80</sup>. Es folgen Wendungen nach d (*en-moy*) und a (*je-croy*), wobei letztere als einzelne Tenorklausel ohne Leittonwirkung wenig schlusskräftig ist. Die Kadenzwendung zur Finalis am Ende des Refrains (*a-mour*) spannt den Bogen zurück zum Anfang seines zweiten Teils und vollzieht damit den umarmenden Reim der vier zu diesem Abschnitt gehörigen Verse nach. In der Strophe wird der gleiche tonale Bogen gespannt (Klauselbildungen nach g auf *-re-doy* und *grin-gnour*), nur dass jetzt keine Entsprechung in der Reimstruktur vorliegt. Wahrscheinlich soll hier ein weiterer – diesmal rein musikalischer – formaler Bezug zum zweiten Refrainteil hergestellt werden. Im zweiten (bzw. fünften) Vers der Strophe läge nur dann eine wirksame Kadenz nach d vor (*part-n'oy*), wenn man bei dem vorangehenden c ein Erhöhungszeichen ergänzen würde, Ludwig tut dies in seiner Übertragung jedoch nicht (und die Analyse des Tenors legt nahe, dass Machaut hier auch keine starke Binnenkadenz anstrebt). Der Ouvert-Schluss bringt den Ganztonschritt g-a (*tri-*

---

<sup>80</sup> Vgl. Fuller, S. 3f.

*stour*), der hier weniger als phrygische Diskantklausel denn als nicht schlusskräftige Wendung zur Quinte der Repercussa d zu bewerten ist.

Damit ergibt sich also für den Cantus allein folgendes Strukturschema:

Versart	Mensurzahl	Auftakt	Kadenz	Reim	Tonalität
7m	3 $\frac{1}{3}$		imp. S	a	a
4m	1 $\frac{1}{3}$ (+ $\frac{1}{2}$ )	halbierte S	perf. S + S-Pause	b	a
3m	1 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	b	g
8m	3 $\frac{1}{3}$ (+ $\frac{1}{2}$ )	halbierte S	perf. S + S-Pause	a	d
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	a	(g)
4m	2 $\frac{1}{3}$	halbierte S	B	b	g
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{2}$ )		perf. S + S-Pause	b	g
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	b	(d)
4m	2 $\frac{1}{3}$	halbierte S	B	a	(a/d)
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{2}$ )		perf. S + S-Pause	b	g
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	b	(d)
4m	2 $\frac{1}{3}$	halbierte S	B	a	g

Im Vergleich zu dem bereits besprochenen *Fines amouretes ai* offenbart sich hier die komplexere und differenziertere Beschaffenheit des vorliegenden Virelai. Was das Verhältnis von Silbenzahlen der Verse und den ihnen in der Vertonung zukommenden Mensurzahlen betrifft, so lässt sich was die Strophe betrifft noch von einer vergleichbar regelmäßigen Umsetzung wie in Adams Rondeau sprechen. Im Refrain jedoch werden auch Verse mit gleicher Silbenzahl äußerst unterschiedlich umgesetzt. Dazu passt die eher musikalisch motivierte, als aus der Metrik des Textes gewonnene rhythmische Anlage dessen Beginns. Reim und Tonalität der melodischen Kadenz scheinen ihre bei Adam de la Halle noch deutlich ausgeprägte Bindung weitgehend eingebüßt zu haben. Die Wiederkehr bestimmter Tonstufen folgt eher formalen Kriterien, als dass sie an bestimmte Reimsilben gekoppelt wäre. Aus all diesen Merkmalen lässt sich die allmähliche Auflösung der rhythmisch-modalen Einheit von Text und Musik erkennen, die auch im monophonen Virelai Machauts ihren Niederschlag findet<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Vgl. Göllner, Marie: Musical and Poetic Structure in the Refrain Forms of Machaut. In Göllner, Marie (Hrsg.): Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages. Tutzing 2003 (= Münchner



Die Behandlung des Tenors widerspricht dieser Konstatierung nicht, auch wenn ihm nicht die Rolle einer gleichberechtigten Stimme innerhalb eines polyphonen Satzes zukommt: Vielmehr scheint er eher als instrumentale Begleitung konzipiert zu sein, da sich die Silben des Textes nicht auf die einzelnen Töne des Tenors verteilen lassen. Schon sein Beginn mit der Brevis auf g ändert die Hörwahrnehmung drastisch, lässt es doch das eröffnende e im Cantus als Vorhalt er-, und die Moduszugehörigkeit des Virelais bereits hier anklingen<sup>82</sup>. Die folgende Brevis d festigt die Kadenzwendung des Cantus (*Mors-sui*), zudem werden einige der rhythmischen Unklarheiten dieses Abschnitts durch die stabile Folge der Breven entschärft<sup>83</sup>. Doch bringt die Begleitstimme neue Uneindeutigkeiten mit sich: Das wiederholte Auftreten des b in den Mensuren 3-4 bestärkt zwar den phrygischen Charakter der Klauseln des Cantus an ebendiesen Stellen; gleichzeitig aber werden beide Kadenzen in der polyphonen Version des Stückes vereitelt. Die Tenorklausel b-a wird in der Begleitstimme an keinem der beiden Versenden ausgeführt. Im ersten Fall (*vous-voy*) setzt sie einfach aus und lässt den Cantus ins Leere laufen, um kurz darauf mit einem d wieder einzusetzen. Im zweiten (*d'on-nour*) steigt das b nicht ab, sondern auf, und zwar den übermäßigen Schritt zum cis. Dadurch ist das Ende des ersten Refraintails destabilisiert<sup>84</sup>, die Zusammengehörigkeit mit den folgenden Versen deutlicher als in der monophonen Version herausgestellt. Rhythmisch orientiert sich die Begleitstimme – im ersten Abschnitt des Refrains noch sehr frei gestaltet – nun verstärkt am Material des Cantus. Dessen Diskantklausel zur Finalis g von Mensur 6 auf 7 (*l'ar-dour*) wird vom Tenor zur ersten *cadenza perfecta* des Stückes ergänzt. Die Binnenkadenz des folgenden Verses nach d (*en-moy*) hingegen wird durch den Schritt der Begleitstimme zum b unwirksam gemacht<sup>85</sup>. Der Beginn des folgenden Verses wird dissonant durch die große Septime f unterlegt (Mensur 11), was auch die Bedeutung des g temporär abschwächt<sup>86</sup>. Die sich anschließende Kadenz (*je-croy*) – schon in der Einstimmigkeit kaum als wirksam zu erachten – wird zunichte gemacht. Die Schlusswendung des Refrains zur Finalis g (*a-mour*) wird demgegenüber wieder zur perfekten Kadenz ausgebaut. Kurz: Nur jene strukturell bedeutsamen Verschlüsse, die eine Klauselbildung zur Finalis aufzuweisen haben, werden verstärkt, alle anderen dagegen geschwächt. Dadurch werden diese Hauptkadenzen zu den einzigen Ruhepunkten in der polyphonen

---

Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 61). S. 184 u. 198.

<sup>82</sup> Vgl. Fuller, S. 7.

<sup>83</sup> Vgl. ebenda.

<sup>84</sup> Vgl. ebenda, S. 6f.

<sup>85</sup> Vgl. ebenda, S. 7f.

<sup>86</sup> Vgl. ebenda, S. 8.

Fassung des Stückes, wodurch es einen zusätzlichen Vorwärtsdrang erhält<sup>87</sup>. Dazu passen die Bindenoten des Tenors zwischen den einzelnen Versen und die Abschwächung der Finalis in der Binnenstruktur, wie etwa durch den Septimklang in Mensur 11. Eine Analyse der Strophe führt zum gleichen Ergebnis: In den nicht nicht zur Finalis kadenzierenden Versen 2 und 4 (*part-n'oy/mais-noy*) setzt der Tenor einfach aus, der Ouvert-Schluss (*tri-stour*) verwendet den imperfekten Terzklang fis-a. Es wird klar, dass es sich hier keineswegs um eine Füllstimme handelt, im Gegenteil: Die Hinzufügung des Tenors verändert die Komposition entscheidend. Somit ergibt sich folgender Überblick für beide Stimmen<sup>88</sup>:

Versart	Mensurzahl	Auftakt	Kadenz	Reim	Tonalität
7m	3 $\frac{1}{3}$		imp. S	a	<b>(a)</b>
4m	1 $\frac{1}{3}$ (+ $\frac{1}{2}$ )	halbierte S	perf. S + S-Pause	b	<b>(a)</b>
3m	1 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	b	g
8m	3 $\frac{1}{3}$ (+ $\frac{1}{2}$ )	halbierte S	perf. S + S-Pause	a	<b>(d)</b>
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	a	(g)
4m	2 $\frac{1}{3}$	halbierte S	B	b	g
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{2}$ )		perf. S + S-Pause	b	g
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	b	(d)
4m	2 $\frac{1}{3}$	halbierte S	B	a	(a/d)
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{2}$ )		perf. S + S-Pause	b	g
7m	2 $\frac{1}{2}$ (+ $\frac{1}{3}$ )		perf. S + S-Pause	b	(d)
4m	2 $\frac{1}{3}$	halbierte S	B	a	g

<sup>87</sup> Vgl. ebenda.

<sup>88</sup> Da nur der Cantus textiert werden kann, orientieren sich bis auf die Tonalität alle Parameter weiterhin an dieser Stimme.

# Schluss

Die Untersuchung hat den Erwartungen entsprochen, dass, obgleich sich Machaut in den Texten seiner Chansons inhaltlich stark an den traditionellen Minnesang der Trobadors und Trouvères anlehnt, gerade musikalisch eine große Innovationskraft von diesem Repertoire ausgeht. Im Vergleich zu dem thematisch freizügigeren Adam de la Halle wurde die sich in Mehr- und Einstimmigkeit vollziehende Entwicklung zu einer größeren Selbständigkeit des musikalischen Satzes gegenüber des Textes – unter anderem durch gezielte Anwendung neuer mensuraler Notationstechniken –, und somit Tendenzen zur Auflösung der zu Adams Zeit noch unangefochtenen Einheit dieser Elemente, deutlich. Gerade die Potenzierung der Möglichkeiten des kompositorischen Materials in der Polyphonie scheint zu Zeiten der Ars nova zunehmend in das Zentrum des Interesses zu rücken.

Dennoch stehen umfangreichere Arbeiten noch aus, die gerade die musikalische Entwicklung der Zeit zwischen Adam de la Halle und Guillaume de Machaut näher untersuchen, gleichwohl das Aufkommen neuer Kompositionsmodelle – wie etwa der formes fixes – unvoreingenommen beleuchten. Verknüpfungen sind erwünscht, sollten jedoch angesichts unseres letztlich geringen Wissens über die Zeit mit Vorsicht angegangen werden.

Wolfgang Schultz

# Literaturverzeichnis

## Quellen:

- Badel, Pierre-Yves (Hrsg.): Adam de la Halle. Œuvres Complètes. Paris 1995 (= Lettres Gothiques).
- Coussemer, Edmond de (Hrsg.): Complete Works of the troubadour Adam de la Halle. Poetry and Music. A Facsimile of the 1872 Paris Edition. New York 1964.
- Guillaume de Machaut: Handschrift E. Bibliothèque Nationale Paris. MS fr. 9221.
- Ludwig, Friedrich (Hrsg.): Guillaume de Machaut. Musikalische Werke. Erster Band. Balladen, Rondeaux und Virelais. Wiesbaden 1968.

## Monographien:

- Apel, Willi: Die Notation der polyphonen Musik. 900-1600. Wiesbaden 1970.
- Barth-Wehrenalp, Renate: Studien zu Adan de le Hale. Tutzing 1982 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 18).
- Brownlee, Kevin: Poetic Identity in Guillaume de Machaut. Wisconsin 1984.
- Dömling, Wolfgang: Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut. Untersuchungen zum musikalischen Satz. Tutzing 1970 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 16).
- Haines, John: Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music. Cambridge 2004.
- Lühmann, Rose: Versdeklamation bei Guillaume de Machaut. München 1978.
- Reany, Gilbert: Guillaume de Machaut. London 1971 (= Oxford Studies of Composers, Bd. 9).

## Aufsätze:

- Arlt, Wulf: Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts. In: Oesch, Hans/Arlt, Wulf (Hrsg.): Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975. Winterthur 1982 (= Forum Musicologicum, Bd. 3). S. 193-280.
- Earp, Lawrence: Genre in the Fourteenth-Century French Chanson: The Virelai and the Dance Song. In: D'Accone, Frank / Reany, Gilbert (Hrsg.): Musica Disciplina. A Yearbook of

the History of Music. Bd. 45. Middleton, Wis. 1991. S. 123-141.

- Fuller, Sarah: Machaut and the Definition of Musical Space. In: Escot, Pozzi (Hrsg.): *Sonus: A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*. Bd. 12; 1. Cambridge, Mass. 1991. S.1-15.
- Göllner, Marie: Musical and Poetic Structure in the Refrain Forms of Machaut. In Göllner, Marie (Hrsg.): *Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages*. Tutzing 2003 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 61). S. 181-198.
- Maw, David: Meter and Word Setting: Revising Machaut's Monophonic Virelais. In: Burford, Mark (Hrsg.): *Current Musicology*. Bd. 74. New York 2004. S. 69-102.
- Ringger, Kurt: Die Trobadorlyrik im Spiegel der poetischen Gattungen. In: Janik, Dieter (Hrsg.): *Die französische Lyrik*. Darmstadt 1987 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 1-61.
- Tietz, Manfred: Die französische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Janik, Dieter (Hrsg.): *Die französische Lyrik*. Darmstadt 1987 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 109-177.
- Weber-Brockholdt, Petra: Beobachtungen zu den Virelais von Guillaume de Machaut. In: Eggebrecht, Hans (Hrsg.): *Archiv für Musikwissenschaft*. Bd. 49; 4. Stuttgart 1992.
- Zink, Michel: Die Dichtung der Trouvères. In: Janik, Dieter (Hrsg.): *Die französische Lyrik*. Darmstadt 1987 (= Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen). S. 62-108.

### **Internetquellen:**

- Arlt, Wulf: Machaut, Guillaume de. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>.
- Köhler, Erich: Mittelalter II. [http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2657/pdf/Mittelalter\\_2\\_Uebearbeitung.pdf](http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2657/pdf/Mittelalter_2_Uebearbeitung.pdf) (= Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur, Bd. 1-2).
- Nigel, Wilkins: Virelai. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>.
- Pinkernell, Gert: Namen Titel und Daten der französischen Literatur. Ein chronologisches Repertorium wichtiger Autoren und Werke. Teil I: 842 bis ca. 1800. <http://www.pinkernell.de/romanistikstudium/Internet1.htm>.
- Powers, Harold/Wiering, Frans: Mode, §II: Medieval modal theory. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com>.
- Mors sui, se je ne vous voy. Virelai by Guillaume de Machaut. Medieval Music Database. <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/composer/H0033026.HTM>.

Stand der Internetquellen: 20.5.2008