

Carlo Bosi

Zu Stil und Form einstimmiger Melodien um 1500 – Einige Fälle in den Pariser monophonen Chansonniers

Die Quellen

Die zwei im Besitz der Bibliothèque nationale de France befindlichen und mit den Signaturen f. fr. 12744 und f. fr. 9346 versehenen Manuskripte sind durchaus einmalig. Tatsächlich stellen sie die einzige ausschließliche¹ und umfangreiche Überlieferung von monophonem weltlichem Repertoire der früheren Renaissance dar. Seit der Monographie von Théodore Gérold über »Bayeux« – ein Beinamen für f. fr. 9346, dem es nach dem Ort seiner modernen Wiederentdeckung zugewiesen wurde – werden die beiden in der Fachliteratur einfach als Handschrift *A* und *B* bezeichnet, so dass der Eindruck einer intimen Verwandtschaft erweckt wird.² Und faktisch ist es zumindest teilweise auch so, denn zusammen umfassen sie 245 Chansons, denen ein Drittel gemeinsam ist, obwohl diese Konkordanzen gleichzeitig ein breites Spektrum an Varianten aufweisen.

Sehr rar waren die bis vor kurzem einer oder beiden Quellen gewidmeten Studien, und erst 1978 und 2009 haben Douglas J. Rahn und Isabel Kraft ganze Dissertationen zur Erfassung dieses wichtigen Repertoires geschrieben³ und somit die Forschung in diesem Bereich seit den viel früheren Monographien von Gaston Paris und Auguste Gevaert sowie Gérold auf den neuesten Stand gebracht.⁴ Der Hauptunterschied zwischen den zwei jüngeren Unternehmungen

¹ Die einzige Ausnahme ist die zweistimmige, weithin homophone Chanson »*Il fait bon aymer Poyssellet*« im Manuskript 12744, fol. 73v–74r.

² Théodore Gérold, *Le manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XV^e siècle*, Straßburg 1921 (Publications de la faculté des lettres de l'Université Strasbourg, 2), Reprint Genf 1971.

³ Douglas J. Rahn, *Melodic and Textual Types in French Monophonic Song, ca. 1500*, PhD diss. Columbia University, New York 1978; Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500: Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744*, Wiesbaden 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64).

⁴ Für *B* siehe T. Gérold, *Le manuscrit* (wie *Anm. 2*), für *A* siehe *Chansons du XV^e siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*, hrsg. von Gaston Paris und Auguste Gevaert, Paris 1875, und, daran direkt anknüpfend, Elisabeth Heldt, *Die Liedformen in den*

besteht vor allem in ihrer Fokussierung. Denn während Rahn eine strukturelle, vorwiegend musikalische Analyse monophoner Repertoires um 1500 als Ganzes anstrebt – obgleich mit einem besonderen Schwerpunkt auf *B* –, konzentriert sich Kraft auf *A*. Sie untersucht die Handschrift als kultu-relles Objekt, indem sie sie innerhalb eines vielschichtigen historischen, literari-schen und musikalischen Netzwerks betrachtet – also selbstverständlich auch in Bezug auf *B* –, wobei sie auch ausführlich die mögliche Entstehung von *A* bespricht.

Es ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass Kraft Rahns methodologische, vom implizierten Gegensatz »höfisch« versus »einstimmig« geprägte Voraussetzung zusammen mit seinem allzu zuversichtlichen Vertrauen auf pseudo-statistische Verfahren zur Analyse sämtlicher Lieder stark in Frage stellt, nicht zuletzt auch deshalb, weil er bei dieser Herangehensweise die kritische Auseinandersetzung mit den einzelnen Quellen oft übergeht. Vor allem aber richtet sich die Kritik Krafts auf das generelle Desinteresse der musikwissenschaftlichen Forschung am monophonen Lied der Zeit um 1500 als solchem. Tatsächlich, wie sie es treffend ausdrückt, verdanke sich das Renommee von Handschrift *A* – und natürlich des Weiteren auch von Handschrift *B* – »weniger einem Interesse, das die 143 in ihr enthaltenen einstimmig notierten Chansons selbst betrifft, als vielmehr jener Faszination, die von deren mehrstimmigen Ver-wandten ausgeht.«⁵ Für Kraft ergibt sich daraus eine logische Folge: »Andere Melodien und Texte des Manuskriptes aber, durch die sich keine Gelegenheit einer Verbindung zur mehrstimmigen Überlieferung bietet ..., konnten bisher nicht das Zentrum des Forschungsinteresses erreichen.«⁶

Es stimmt zwar, dass die Edition von Paris und Gevaert sich prinzipiell den einstimmigen Liedern und ihren Texten – vor allem ihren Texten – widmete, doch war ihr Grundkonzept von der ungerechtfertigten Annahme belastet, sie hätten mit der Erschließung dieser Quelle den lebendigen Strom der Volksstimme angezapft. An dieser Prämisse ist bestimmt ihr damaliger kultur-nationaler Blickwinkel ablesbar, was sich besonders nach der katastrophalen französischen Niederlage im französisch-deutschen Krieg 1871 verstärkte. Die

Chansons du XV^e siècle (Éd. G. Paris), Halle 1916. Für weitere, auch nur zum Teil den zwei Quellen gewidmete Studien, siehe u. a. Gustave Reese und Theodore Karp, »Monophony in a Group of Renaissance Chansonniers«, in: *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952), S. 4–15; Douglas J. Rahn, »Text Underlay in French Monophonic Song c. 1500«, in: *Current Musicology* 24 (1977), S. 63–79; Mihail A. Saponov, »Musical Historiography and Oral Tradition«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel 2000, Bd. 1, S. 376–379.

⁵ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 15.

⁶ Ebda.

Konsequenz davon war aber eine künstliche Absonderung dieses Repertoires von seinen historischen Gegebenheiten, was ihm eine »ewige« Ahistorizität verlieh. Aus einem anderen Kontext heraus argumentierend postulierte Gérold für Handschrift *B*, dass die in ihr enthaltenen Chansons als monophone Auszüge polyphoner Werke zu betrachten seien, ein Standpunkt, der indirekt auch die spätere Forschung beeinflusste. Erst Karp und Reese wiesen in ihrer 1952 erschienenen Studie⁷ nach, »dass nur zwei der von ihnen in Betracht gezogenen 68 Melodien aus *A* und *B* als Stimme einer überlieferten polyphonen Version einsetzbar wären.«⁸ Ironischerweise galt ihr Interesse weiterhin nur jenen Melodien, die »pre-existent bases« für mehrstimmige Kompositionen waren;⁹ demzufolge wurde der eigenständige Werkcharakter der Melodien, die auch als Vorlagen für mehrstimmige Kompositionen dienten, einfach übersehen. Das war aber auch eine indirekte Konsequenz aus der anhaltenden Betrachtung der Lieder – und das sollte bis zu den Arbeiten von Howard Mayer Brown so bleiben – als sozusagen *en masse* auftretende »chansons rustiques«, d. h. als sich dem historischen Wandel der Hochkultur entziehendes und aus dem ewig quellenden Geist des Volkes entstandenes Liedgut.¹⁰

Die beiden Quellen weisen zwar ein vergleichbares Repertoire auf, doch weichen sie in ihrer Gestaltung und Erscheinungsweise signifikant voneinander ab. Denn während auf jeden Aufschlag von *B* regelmäßig ein Lied entfällt – die Verso-Seite ist für die mit dem Text der ersten Strophe unterlegte Musik, die Recto-Seite gegebenenfalls für die übrigen Strophen bestimmt – überliefert *A*, wo immer möglich, jeweils ein Lied auf der Verso- und auf der Recto-Seite.¹¹ Am auffälligsten ist es aber, dass der Schreiber von *A* im Vergleich zu dem von *B* einen weitaus größeren Anteil der Seite dem poetischen Text zuordnet, sodass die Noten, auf zwei, höchstens drei Systeme beschränkt, nur den unteren Rand der Seite in Anspruch nehmen können. Irgendwie ähnelt *A* eher einer literarischen Quelle mit hinzugefügter Musik. Besonders augenfällig wird das, wenn man *A* mit einer beinahe zeitgenössischen Texthandschrift vergleicht wie zum Beispiel F-Pn, f. fr. 1719,¹² wobei letztere hauptsächlich Gedichte in einer der

⁷ G. Reese und T. Karp, *Monophony* (wie *Anm. 4*).

⁸ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 19.

⁹ G. Reese und T. Karp, *Monophony* (wie *Anm. 4*), S. 15.

¹⁰ Für Howard Mayer Brown siehe insbesondere seinen Aufsatz »The *Chanson rustique*: Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson«, in: *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959), S. 16–26.

¹¹ Digitalisate: <ark:/12148/btv1b8454676w> (für *A*, *Recueil de chansons françaises, avec musique notée*) und <ark:/12148/btv1b8454671t> (für *B*, *Chansons normandes du XVI^e siècle*).

¹² *Recueil de ballades et rondeaux du XVI^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1719, Digitalisat: <ark:/12148/btv1b9059186b>. Für eine ausführliche Beschreibung und Erläuterung

Formes fixes überliefert, während ein Großteil der Texte in *A* und *B* eher unregelmäßige Formen der Ballade und des Virelais vorweisen und fast gar kein Rondeau, die im späten 15. Jahrhundert wohl populärste Form höfischer Lyrik.

Andererseits scheinen *A* und *B* historisch nah verwandt zu sein, denn während *A* aufgrund interner Hinweise mit dem Milieu der Anne de Bretagne in Verbindung gebracht worden ist,¹³ zeigt *B* in fast allen dekorativen Randverzierungen einen mit der Inschrift »ESPERANCE« versehenen Gürtel, der den Hals eines hockenden bzw. stehenden geflügelten Hirsches umgibt.¹⁴ Erwiesenermaßen sind Devise und Emblem dem Haus Bourbon eigen.¹⁵ Genauer gesagt, soll der erste Besitzer der Grand Connétable Charles III de Bourbon-Montpensier (1490–1527) gewesen sein, dessen Name (CHARLES DE BOVRBON) als Akrostichon in den Initialen der ersten sechzehn Lieder erscheint. Dass es sich um ebendiesen Charles de Bourbon und nicht etwa um seinen Onkel, Charles II Kardinal de Bourbon gehandelt haben muss, liegt sowohl chronologisch als auch aus den biographischen Umständen nahe: erstens, weil das Manuskript erst um 1500, wenn nicht später, niedergeschrieben sein muss – der Kardinal starb schon um 1488 –, zweitens, weil der Besitz eines Chansonniers mit hauptsächlich Liebes- und historischen Kriegsliedern eher einem Krieger und Weltmann, wie der Grand Connétable es war, denn einem Prälaten ziemte. Außerdem ist es überliefert, dass Charles III den geflügelten Hirsch samt »espérance«-Gürtel u. a. im Juli 1515 anlässlich nautischer Spiele bei seiner Entrée in Lyon zeigte, vielleicht auch um seinen legitimen Anspruch auf das Erbe der Bourbonen und, indirekt, seine privilegierte Beziehung zu den Valois – die auch, wie schon erwähnt, den geflügelten Hirsch gelegentlich gebrauchten – zu unterstreichen.¹⁶

dieser Textquelle, siehe insbesondere Kathleen Sewright, *Poetic Anthologies of Fifteenth-Century France and Their Relationship to Collections of the French Secular Polyphonic Chanson*, PhD diss. Chapel Hill, North Carolina 2008, S. 101–185; dazu noch Françoise Fery-Hue, *Au grey d'amours... (Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat. fr. 1719). Étude et édition*, Montréal 1991 (Le moyen français, 27/28).

¹³ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Anm. 3*), S. 74f.

¹⁴ Siehe das Digitalisat von *B* (wie *Anm. 11*), z. B. fol. 1v oder fol. 3v.

¹⁵ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Anm. 3*), S. 72, und Laurent Hablot, »La ceinture ESPERANCE et les devises des ducs de Bourbon«, in: *Espérance. Le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du moyen âge*, hrsg. von Françoise Perrot, Souvigny 2001, S. 91–103. Während aber der Gürtel schon seit Louis II (1337–1410) bezeugt ist, erscheint der geflügelte Hirsch – gelegentlich auch vom königlichen Haus der Valois herangezogen – nicht vor Pierre II (1439–1503) als Devise, insbesondere ab 1462, als der Herzog den Hirsch zum ersten Mal als Wappenstütze benutzte.

¹⁶ Vgl. L. Hablot, *La ceinture*, ebda., S. 11; zu einer früheren Gelegenheit, bei der Charles Wappen und Emblem ausstellte, vgl. Vincent J. Pitts, *The Man Who Sacked Rome. Charles de Bourbon, Constable of France (1490–1527)*, New York 1993 (American University Studies, 9.142), S. 81f. Infolge seiner Vermählung mit seiner Cousine Suzanne, der Tochter von

Wenngleich *A* und *B* beinahe zeitgleich entstanden sein könnten, vermutet Isabel Kraft, dass die Handschrift *B*, auch weil keines der historischen Lieder sich auf Ereignisse bezieht, die später als 1480 zu datieren seien,¹⁷ die frühere gewesen sein könnte. Experten für französische Heraldik dieser Zeit – und im Besonderen Kenner der bourbonischen Devisen und Embleme wie Laurent Vissière und Marie-Pierre Laffitte (Letztere sogar Spezialistin bourbonischer Handschriften an der Bibliothèque nationale de France) – neigen jedoch eher dazu, die Niederschrift von *B* dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zuzuordnen.¹⁸ Soll man darüber hinaus dem Akrostichon CHARLES DE BOURBON Glauben schenken, muss das Manuskript auf jeden Fall nach 1505 entstanden sein, da Charles, aus der Nebenlinie der Grafen von Montpensier stammend, den Titel eines Herzogs von Bourbon nur nach seiner Heirat mit seiner Cousine Suzanne im Mai 1505 führen konnte.¹⁹

Die Chansons

Viele der in diesen zwei monophonen Quellen vorkommenden Lieder sind, wie erwähnt, auch mehrstimmig überliefert, und das in verschiedenen späteren, aber auch früheren Manuskripten und Drucken. Noch zahlreicher sind jedoch die Lieder, die nie in einer polyphonen Fassung anzutreffen sind, was zumindest aus der Überlieferungssituation zu gewinnen ist. Freilich sollte man diese Tatsache nicht einfach dadurch abtun, dass man sie dem bloßen Zufall oder aber den persönlichen, undurchschaubaren Vorlieben der entsprechenden Komponisten zuschreibt. In Wirklichkeit könnte oder sollte man sinnvollerweise versuchen, literarischen Text und Musik sorgfältig zu prüfen, um herauszufinden, ob jene Lieder ohne bekannte polyphone Bearbeitung durch irgendwelche strukturellen Merkmale wie tonalen Aufbau, Stimmumfang, Art des literarischen Textes usw. im Vergleich mit den übrigen hervortreten. Das wirft indirekt die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, »Ein-« und »Mehrstimmigkeit« als zwei verschiedene stilistische Oberkategorien im französischen monophonen Repertoire um 1500 zu verstehen, oder mit anderen Worten: Ist es denkbar, für diesen Zeitraum eine eigene, spezifisch einstimmig-musikalische (und vielleicht sogar poetische)

Pierre II und Anne de Beaujeu, im Jahr 1505 hatte er tatsächlich Anspruch auf das Erbe der Bourbons. Vgl. auch I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 72.

¹⁷ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 74.

¹⁸ Persönliche Kommunikationen von Marie Pierre Laffitte und Laurent Vissière.

¹⁹ V. J. Pitts, *The Man* (wie *Anm. 16*), S. 48f. Für eine alternative Hypothese bezüglich der Entstehung von *B*, siehe I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 72, die aber diese Tatsache nicht berücksichtigt.

Sprache im Bereich französischer weltlicher Musik vorauszusetzen?²⁰ Wenn auch der Versuch, diese Frage nur anhand der Repertoires zweier mehr oder weniger verwandter Quellen zu beantworten, gewagt erscheinen könnte, zeugt die große Anzahl und Vielfalt der dort überlieferten Lieder einerseits und die Überlieferung vieler von ihnen als polyphone Bearbeitungen in zahlreichen französischen, italienischen und mitteleuropäischen Handschriften und Drucken andererseits von ihrer weiten Verbreitung und Beliebtheit über einen bestimmten kulturellen Schauplatz hinaus. Es ist aus diesem Grund legitim, sich zu fragen, warum so viele dieser monophonen Lieder nie die Aufmerksamkeit der »Polyphonisten« erweckte. Und die Tatsache, dass manche der mehrstimmigen Versionen nachweislich älter als ihre ersten einstimmigen Aufzeichnungen sind, scheint mir an und für sich belanglos: Was wirklich zählt, ist ihre eigentliche Erfassung *als* monophones Liedgut, sei es innerhalb einer mehrstimmigen Überlieferung oder unabhängig davon.

Quantifiziert man in den zwei Chansonniers die Lieder ohne eine bekannte polyphone Überlieferung, ergeben sich folgende Zahlenverhältnisse (siehe Tabelle 1):

²⁰ Es sollte an dieser Stelle klargestellt werden, dass hier Polyphonie bzw. Mehrstimmigkeit nur im Sinne einer Koexistenz mehrerer sich unabhängig bewegender Stimmen gemeint ist. Daher zählt die reine Harmonisierung einer melodischen Linie, was theoretisch jederzeit möglich ist, nicht zur Polyphonie. Ähnliches gilt für den begleiteten Sologesang, der zwar vor allem für die von der viel späteren Florentiner Camerata geförderte Stilrichtung kennzeichnend sein wird, der aber auch über das ganze Mittelalter bei Troubadours, Trouvères, Minnesängern usw. gang und gäbe war. Dass man den begleiteten Sologesang scharf von der »eigentlichen«, komponierten Mehrstimmigkeit unterscheidet, wird auch von einem für unser Repertoire fast zeitgenössischen Zeugen bestätigt. Baldassare Castiglione schreibt nämlich in seinem seit 1508 entstandenen und 1528 gedruckten *Libro del Cortegiano*: »Bella musica ... parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo; e con molto maggior attenzion si nota et intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce« (*Il cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, hrsg. von Vittorio Cian, Florenz 1894, S. 138, Hervorhebungen nicht original) – »Schöne Musik scheint mir zu sein, ... wenn man sicher und mit guter Manier vom Blatt singen kann; noch sehr viel mehr gilt dies aber für den Gesang zur Viola, weil die ganze Lieblichkeit sozusagen im Solo besteht und man mit weit größerer Aufmerksamkeit die schöne Art und Melodie bemerkt und versteht, da die Ohren nicht mit mehr als einer einzigen Stimme beschäftigt sind« (Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, hrsg. von Fritz Baumgart, Bremen 1960, S. 122). Siehe auch Claude V. Palisca, Art. »Monodie«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 466–471: Sp. 468. Dass er sich auf einen determinierten italienischen Kulturraum bezieht (den herzoglichen Hof von Urbino), sollte nicht von Belang sein, wenn man an die Internationalität vieler italienischer Fürstenhöfe dieser Zeit denkt, obwohl es wahrscheinlich ist, dass er in diesem Passus sehr bewusst den polyphonen Stil der Frankoflamen, das »cantare bene a libro«, und die Improvisation über bekannte italienische »aeri«, das »cantare alla viola«, einander gegenüberstellte.

Ms. A	Ms. B
70 von 143 (ca. 49%)	58 von 102 (ca. 56%)
36 Chansons gemeinsam, darunter 13 (ca. 36 %) ohne bekannte polyphone Überlieferungen	

Tabelle 1: Prozentsätze von Chansons in Ms. A und Ms. B ohne bekannte polyphone Überlieferung

Verlässlich sind diese Zahlen aber nur für A, dank eines in der Monographie von Kraft zusammengestellten Katalogs mit Konkordanz- und Variantenlisten.²¹ Im Fall von B musste ich mich – neben indirekten Hinweisen bei Kraft – auf viele verschiedene und unterschiedlich zuverlässige Quellen stützen, sodass die Prozentsätze für B, obwohl annäherungsweise korrekt, mit einer gewissen Vorsicht betrachtet werden sollten.²² Dennoch, selbst wenn die Zahlen noch einer etwaigen Berichtigung bedürfen, kann man mit einer gewissen Zuversicht sagen, dass Lieder ohne bekannte mehrstimmige Bearbeitungen etwa die Hälfte jeder Quelle ausmachen. Andererseits unterscheiden sich mehrstimmig überlieferte Lieder gewaltig, was die Anzahl an Bearbeitungen (und entsprechenden Konkordanzen) angeht, und noch mehr hinsichtlich ihrer geographischen und chronologischen Verbreitung. Um sich nur auf A zu beschränken, geht man von einem Maximum von 18 polyphonen Bearbeitungen (jede mit mehreren Konkordanzen) bis zu einem Minimum von einem einzigen polyphonen Satz, die in früheren, zeitgenössischen und späteren Handschriften und Drucken vorkommen, aus. Und selbstverständlich beweist nicht jede Quelle den gleichen Grad an Verwandtschaft zu A und/oder B. So sind deutsche Drucke aus den 1540er Jahren mit Kontrafakturen für die musikalische Erziehung – und dadurch religiöse und moralische Indoktrination – von Knaben in protestantischen Lateinschulen weit entfernt vom kulturellen Milieu der bearbeiteten monophonen Lieder; eher scheinen sie, wenn überhaupt, den Ruf des Bearbeiters bzw. Komponisten als die anhaltende Popularität und Verbreitung der monophonen Fas-

²¹ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 161–267.

²² Siehe vor allem die kritischen Apparate und Konkordanzlisten der bis dato erfassten Quellen, u. a. Paule Chaillon, »Le chansonnier de Françoise (Ms. Harley 5242, Br. Mus.)«, in: *Revue de musicologie* 35, H. 105/106 (1953), S. 1–31; Allan W. Atlas, *The Cappella Giulia Chan-sonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, Bd. 1, Brooklyn, NY 1975 (*Musicological Studies*, 27.1), S. 49–232; Howard M. Brown, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229*, Bd. 2: *Text volume*, Chicago 1983, S. 207–310; Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons: The Manuscript Ny kgl. Samling 1848.2^e in the Royal Library, Copenhagen*, Bd. 2: *Catalogue*, Kopenhagen 1994; Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*, Oxford 2006, S. 1030–1071.

sung zu bezeugen,²³ wie beispielsweise manche der Stücke in den von Georg Rhaw 1542 in Wittenberg veröffentlichten *Tricinia* (RISM 1542⁸) oder die von Erasmus Rotenbucher gesammelten *Diphona amoena et florida*, die Johann von Berg und Ulrich Neuber 1549 in Nürnberg druckten (RISM 1549¹⁶), siehe Ab-



Abbildung 1: Jacotin, »Nunquam vixisti, o pauper«, in: *Diphona amoena et florida*, selectore Erasmo Rotenbuchero, Boiario, Nürnberg: Montanus & Neuber 1549, *Diphonorum amantissimorum Superior vox*, Nr. 21, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek (mit freundlicher Genehmigung). Der Text des hier angeführten Biciniums, einer Kontrafaktur der Chanson »À qui dir'elle sa pencee / La fille qui n'a point d'amy«, ist ein Epigramm aus der griechischen *Anthologia Palatina*, die 1520 von Thomas More ins Lateinische übersetzt wurde.²⁴

²³ Zum Bicinium als musikalisch-pädagogisches Mittel in den protestantischen, insbesondere lutherischen Lateinschulen im 16. Jahrhundert siehe Bruce A. Bellingham, *The Bicinium in the Lutheran Latin Schools during the Reformation Period*, PhD diss. University of Toronto 1971; ferner Andrea Bornstein, »A cosa servono i duo? La solmisazione. Parte I«, in: *Hortus musicus. Trimestrale di musica antica* 1.2 (2000), S. 37–42.

²⁴ Vgl. *The Complete Works of St. Thomas More*, Bd. 3.2: *Latin Poems*, hrsg. von Clarence H. Miller, New Haven 1984, S. 170.

bildung I. Dagegen bietet die Überlieferung in zeitgenössischen italienischen oder, etwas seltener, mitteleuropäischen Quellen eine wertvolle Momentaufnahme der Verbreitung und des Bekanntheitsgrads bestimmter monophoner Lieder und das, wie ich nochmals unterstreichen möchte, unabhängig davon, ob die früheste schriftliche Aufzeichnung ein- oder mehrstimmig war.

Einen bemerkenswerten Fall bilden die beiden Handschriften Harley 5242 der British Library in London und MS 1760 des Magdalene College in Cambridge, die sehr viele Bearbeitungen von monophonen Liedern aus *A* und *B* überliefern. Diese zwei Manuskripte wurden in einem kulturellen Milieu angefertigt, das dem königlichen Hof Frankreichs zur Zeit von Anne de Bretagne und Ludwig XII. nahe war, eine Tatsache, die auf eine indirekte Verbindung insbesondere mit *A*, aber auch mit *B* hindeutet.²⁵ Obwohl die Handschrift Cambridge 1760 sehr früh in den Besitz von Kronprinz Heinrich, dem zukünftigen Heinrich VIII. von England, kam – wie das Wappen vor dem Verzeichnis und das übermalte Georgskreuz sehr deutlich zeigen²⁶ –, deuten die Fortsetzungszeichen, oft in der Gestalt eines Hermelinschwanzes, unaufdringlich aber offen auf Königin Anne als Herzogin der Bretagne, deren Wappen den Hermelinschwanz enthielt.²⁷ Andererseits ist die Verbindung der Londoner Quelle mit dem Hof Frankreichs nur indirekter Natur, denn sie wurde, wie schon längst nachgewiesen, Françoise de Foix-Lautrec gewidmet, was etwa aus ihren Initialen in der Randverzierung hervorgeht (z. B. auf fol. 28^v, siehe Abbildung 2). Françoise wurde schon als Kind der Obhut Annes anvertraut, die 1505 sogar ihre Ehe mit Jean de Laval-Montmorency, Graf von Châteaubriant arrangierte.²⁸ Sehr beachtenswert ist, dass diese zwei eigentümlichen Handschriften – von denen

²⁵ Zu *A* vgl. P. Chaillon, *Le chansonnier* (wie *Anm. 22*); Louise Litterick, *The Manuscript Royal 20. A. XVI of the British Library*, PhD diss. New York University 1976, S. 42–45, und I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 48–55; zu *B* vgl. Ian D. Woodfield, *The Pepys Manuscript 1760: A Critical Study of the Manuscript and its Origins, and a Transcription of the Works of Matthieu Gascogne Contained therein*, MMus diss. King's College, University of London 1973; L. Litterick, *The Manuscript* (wie oben), S. 46–56; und I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 55–59; siehe auch das Faksimile *Cambridge, Magdalene College, MS Pepys 1760*, eingeleitet von Howard M. Brown, New York 1988 (*Renaissance Music in Facsimile*, 2) und das Digitalisat (mit Registrierung):

diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1671#imageList.

²⁶ Siehe L. Litterick, *The Manuscript* (wie *Anm. 25*), S. 47–51, obwohl Litterick aus einigen Unvollkommenheiten in der Ausführung der Wappen folgert, dass sie eher vor als nach dem Übergang des Manuskripts in den Besitz des englischen Kronprinzen übermalt wurden.

²⁷ Siehe L. Litterick, *The Manuscript* (wie *Anm. 25*), S. 50f.

²⁸ Ein weiterer, wohl indirekter Hinweis auf die Widmungsträgerin ist das in den Liedern oft vorkommende Thema der »mal mariée«, das auf das nicht so glückliche Eheleben von Françoise anspielen könnte, die, wie schon bekannt, als die erste »offizielle« Mätresse des jungen Königs Franz I. galt; siehe P. Chaillon, *Le chansonnier* (wie *Anm. 22*), S. 5–9.

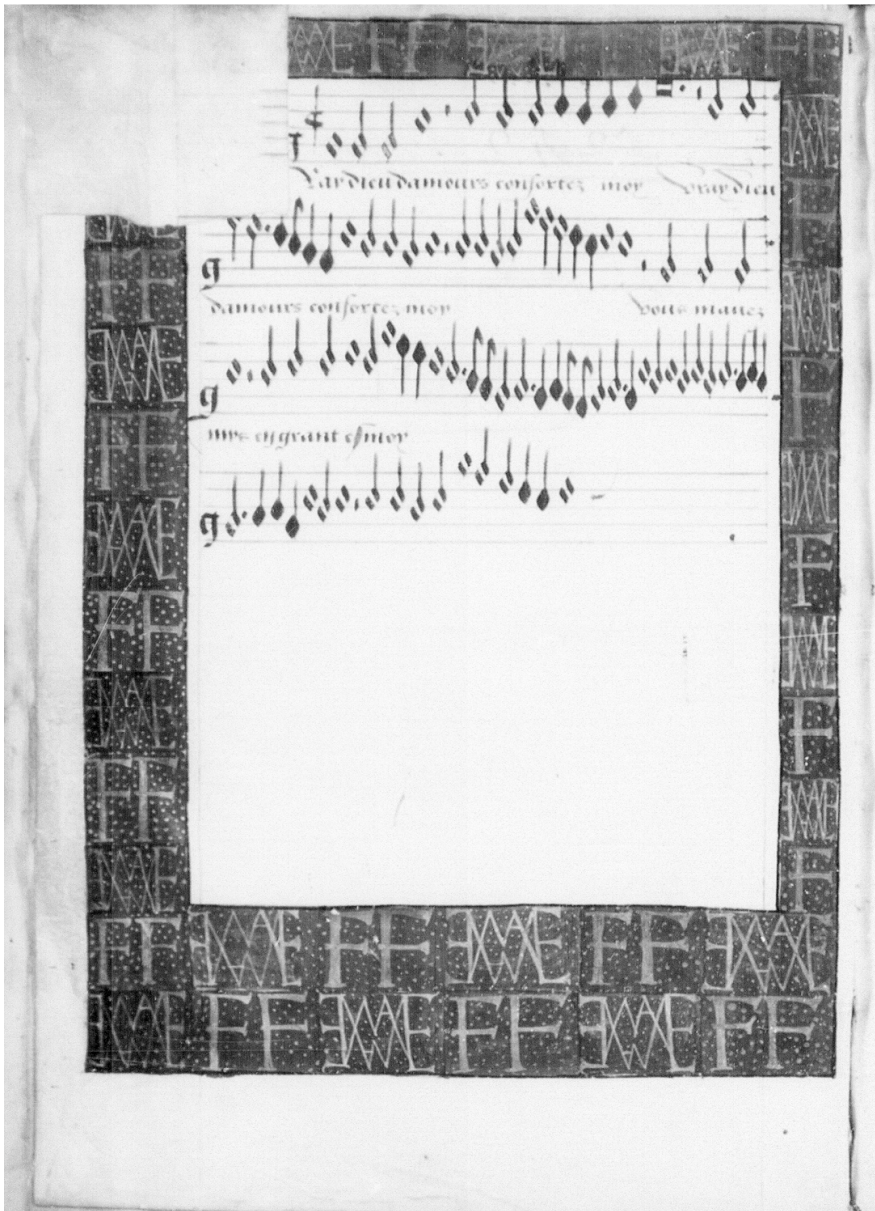


Abbildung 2: London, British Library, Harley 5242, fol. 28^v, mit den Initialen von Françoise de Foix. © The British Library Board (mit freundlicher Genehmigung)

nur Harley 5242 *stricto sensu* als *Chansonnier* bezeichnet werden darf, da die erste Hälfte der Handschrift Cambridge 1760 ausschließlich kurze, meistens marianische Motetten verzeichnet – oft die einzige oder, häufiger, die früheste von wenigen Varianten bzw. Bearbeitungen überliefern, die jeweils keine oder relativ wenige Konkordanzanzen aufzuweisen hat. Diese Konkordanzanzen tauchen interessanterweise meistens in späteren oder gar viel späterendeutschen Quellen auf, während italienische und vor allem florentinische Quellen der 1510er Jahre, die sonst zahlreiche Bearbeitungen der monophonen Lieder von *A* und *B* enthalten, kaum vertreten sind. Doch davon abgesehen weicht die melodische Beschaffenheit der in den Manuskripten London Harley 5242 und/oder Cambridge 1760 bearbeiteten Lieder kaum von denen aus anderen Adaptionen ab, obwohl es Fälle gibt, wo das betreffende monophone Lied eine kunstvollere Machart und einen größeren modalen Umfang aufweist: Die folgenden musikalischen Beispiele sollen diese Merkmale besser verdeutlichen.

Der erste Fall ist »*Hellas, qu'elle est à mon gré*«, Nr. 4 in *A*²⁹ und als vierstimmige, eine Quinte nach oben transponierte Fassung in verschiedenen florentinischen und anderen Quellen überliefert.³⁰ Die Melodie des Refrains besteht insgesamt aus drei einfachen Abschnitten, wovon der erste Vers 1, der zweite Vers 2 und der dritte die Verse 3 bis 4 umfasst. Ihre Geschlossenheit wird durch die in jedem Abschnitt vorkommende absteigende Quarte *b'-f'* gewährleistet. Dieses prägende Intervall wird außerdem im ganzen Lied mehrmals wiederholt und das sowohl schritt- als auch sprungweise. Die motivische Sparsamkeit in diesem Virelai wird dadurch hervorgehoben, dass die Musik des dritten Refrain-Abschnitts die Strophen dreimal durchläuft: zuerst zwei Mal im Stollenpaar (bei Vers 5 bis 6 bzw. 7 bis 8), dann in der zweiten Hälfte der Tierce (Vers 11 bis 12), deren erste Hälfte (Vers 9 bis 10) mit einer melodischen und metrischen Variation der ersten beiden Abschnitte einsetzt. Weil aber der letzte Abschnitt des Refrains (Vers 3 bis 4), abgesehen vom Tempus-Wechsel, beinahe identisch oder zumindest in der melodischen Kontur mit den Stollenpaaren (Vers 5 bis 8) sehr verwandt ist und nicht zuletzt, weil das Reimschema Unregelmäßigkeiten aufweist, weicht dieses Virelai in höchstem Grade von den literarischen Vorschriften ab. Das ist aber keine Ausnahme³¹ in den beiden mono-

²⁹ Fol. 3r, siehe gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f31.image.r=francais%2012744.

³⁰ Die mehrstimmige Komposition ist in drei Quellen Jean Japart zugeschrieben: in *Harmonice musices Odhecaton A*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1501, fol. 32v–33r, in I-Fn, MS Panciatichiano 27, fol. 64v–65r, und in der viel späteren Quelle CH-SGs, MS 463.

³¹ Für einen zusammenfassenden Überblick über die formalen Eigenschaften des Virelais in diesem Zeitalter siehe insbesondere *The Mellon Chansonnier*, hrsg. von Leeman L. Perkins und Howard Garey, Bd. 2: *Commentary*, New Haven 1979, S. 91–93.



Abbildung 3: Tenor von »L'Amour de moy il est enclose« aus den Cortona/Paris-Stimmbüchern, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 1817, Nr. 24 (mit freundlicher Genehmigung)

phonen Quellen, die ein Repertoire außerhalb der höfischen Tradition überliefern. Die polyphone Bearbeitung – hier ist die Konkordanz des Cappella Giulia-Chansonniers herangezogen³² – übernimmt die Musik von *A* (hauptsächlich im Cantus) fast wortwörtlich. Zweifellos vereinfacht die klar angelegte Phrasenabfolge mitsamt dem einfachen tonalen Umriss und Wiederholungsschema eine mehrstimmige Fassung mit Teilimitation.

Auch in »L'Amour de moy si est enclose«, hier veranschaulicht anhand seiner Konkordanz in *B*³³ und in einer im *Chansonnier de Lorraine* (Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1597) überlieferten polyphonen Bearbeitung,³⁴ besteht

³² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Giulia XIII 27, fol. 54v–55r, Digitalisat:

digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Giulia.XIII.27/0001?page_query=54v&navmode=struct&acion=pagesearch&sid=c56a6fa0a4f3273404f78fec748addce.

³³ gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f58.image.r=francais%209346.

³⁴ gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060517z/f76.item.r=francais%201597. Vgl. Clifford M. Shipp, *A Chansonnier of the Dukes of Lorraine: The Paris Manuscript fonds français 1597*, PhD diss. North

die Musik aus drei einfachen Abschnitten, mit klar konturierten Bögen, die Kadenz auf den Hauptstufen des authentischen Tritus bilden, was sich für eine mehrstimmige Fassung besonders gut eignet. Es ist daher bezeichnend, dass sogar in ihrer verzierteren Variante in den Cortona/Paris-Stimmbüchern (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MSS 95–96/Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 1817, siehe Abbildung 3) die Melodie, auch im Tenor, noch deutlich zu erkennen ist.³⁵

Der Charakter der in den Handschriften Cambridge 1760 und London Harley 5242 arrangierten Melodien unterscheidet sich im Großen und Ganzen nicht so viel von den übrigen und man vermag noch ihren klaren Umriss deutlich vom polyphonen Gewebe zu unterscheiden. Es ist oft aber so, dass, wie beispielsweise in der Chanson »*En amours n'a si non (que) bien*«, die melismatische Version im Manuskript Cambridge 1760³⁶ enger mit der Version in *B*³⁷ als mit der in *A*³⁸ verwandt ist, wenngleich *A* generell verziertere Melodien überliefert. Eine Besonderheit stellt zudem »*Le bon espoir que mon cueur a*« dar, weil sich die monophonen Versionen in *A* und *B* teilweise wie Cantus und Tenor einer zweistimmigen Chanson zueinander verhalten.³⁹ Indes, die im Manuskript London Harley 5242 überlieferte dreistimmige Fassung mit zwei Cantus-ähnlichen und einer tieferen, im Bassbereich gelegenen Stimme verweist im ersten Cantus ausschließlich auf die melismatischere Melodievariante in *A* (siehe Abbildung 4).

Es gibt auch mehrere lediglich einstimmig überlieferte Chansons, die vergleichbare strukturelle Eigenschaften aufweisen. Ein Fall ist »*Fleur de gaieté, donnez-moy joye*«, was in *A* und *B* jeweils in zwei sehr unterschiedlichen Versionen überliefert wird. In der Variante von *A*⁴⁰ wird die Modalität des D-Protus in vier großen Bögen entworfen: Die erste Phrase durchläuft die fallende untere Quinte bis hin zur Finalis, anschließend geht es auf und ab durch fast die ganze Oktave (Vers 1); Phrase 2 bleibt auf die obere Quinte fokussiert (Vers 2); vom

Texas State College 1960, und Jonathan P. Couchman, »The Lorraine Chansonnier. Antoine de Lorraine and the Court of Louis XII«, in: *Musica Disciplina* 34 (1980), S. 85–157.

³⁵ Vgl. Anthony M. Cummings, »Giulio de' Medici's Music Books«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 65–122.

³⁶ Fol. 55v–57r, www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1671, dortige Zählung: fol. 60v–61r (mit Registrierung).

³⁷ Fol. 6v,

gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f16.image.r=Fran%25C3%25A7ais%209346.

³⁸ Fol. 10r, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f45.image.r=francais%2012744.

³⁹ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie Anm. 3), S. 220, sowie Ms. *A*, fol. 49v–50r

(gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f124.image.r=francais%2012744) und Ms. *B*, fol. 5v–6r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f14.image.r=francais%209346).

⁴⁰ Fol. 15r, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f55.image.r=francais%2012744.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It features four staves of music written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The text is a French song about patience and faith. The lyrics are: "E bon espoir que mon cuer a sur le temps qui est aduenc me fait souuant Joyeulx. Ce qui doit aduenc viendra ce qui doit aduenc viendra. Qui bien attend bien say viendra on ne se doit point esbahir pour vng petit de mal souffrir Se dieu plaist le temps changera. Verté. N'y dit trop haster sechoudra se say bien a quoy mon tem qui empurance ne peult choisir Se arourdne long temps a. Verté. Je prie adieu qui tout croa qui me veulle reconforter et de bief en soy retourner. Verté. Et mon cuer a." The word "Verté" appears twice as a refrain. The notation includes various note values and rests, typical of early printed music.

Abbildung 4: Cantus I von »Le bon espoir que mon cuer a«, London, British Library, Harley 5242, fol. 15^v © The British Library Board (mit freundlicher Genehmigung)

oberen Spitzenton *d''* aus durchläuft die Melodie in der dritten Phrase erneut die ganze Oktave (Vers 3 und erste Hälfte von Vers 4), während die letzte Phrase als eine Art Refrain funktioniert, indem sie den zweiten Teil der ersten Phrase abermals präsentiert (Schluss von Vers 4). Die Variante in *B*,⁴¹ eine Quarte nach oben transponiert, schneidet das Kopfmotiv ab, indem sie es mit einem Terzsprung aufwärts ersetzt – beinahe eine Intonationsformel –, gefolgt von einem stark melismatischen, die ganze Oktave auf- und abwärts durchlaufenden Bogen. Die zweite Phrase setzt auch mit einer Wiederholung der stufenweisen Bewegung durch die Oktave ein und schließt, genau wie die Version in *A*, mit einer Tenor-Klausel auf der Quinte ab (Vers 2). Der Rest besteht ebenfalls aus einem melismatischen Lauf: ab-, auf- und nochmals abwärts durch die *g*-Oktave. Beide Versionen hätten sehr gut dem Cantus einer »klassischen« frankoburgundischen Chanson entnommen sein können, wären nicht sämtliche Kadenz Tenorklauseln.

Die andere Version der Chanson, wie sie von den beiden-monophonen Quellen überliefert wird, weist ein Gedicht mit einem ähnlichen Textincipit auf (»*Fleur de gaieté, allegez le martire*«),⁴² dessen Vertonung an eine in höchstem Grade synthetisierte Variante von »*Fleur de gaieté, donnez-moy joye*« erinnert. Es könnte sich hier sehr wohl um eine rhythmisierte Version einer Basse danse handeln, deren melismatischere Fassung eine verzierte Variante ist. Und in der Tat – worauf Isabel Kraft hinweist – erwähnt die sogenannte Turiner Tanzrolle, ein um 1517 entstandener Tanztraktat, ein »*Fleur de gayeté*«.⁴³ Ihrer Meinung nach kann man sich beide Melodien aus *A* als Basse danse vorstellen,⁴⁴ obwohl es »*Fleur de gaieté, allegez le martire*« ist, dessen Melodie offensichtlich die eigentümlichsten Züge einer Basse danse präsentiert, wie einen einfacheren, in

⁴¹ Fol. 31v, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f64.image.r=francais%209346.

⁴² Ms. *A*, fol. 44r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/fl13.image.r=francais%2012744) und Ms. *B*, fol. 31v–32r

(gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f66.image.r=francais%209346). Die Texte könnten aber kaum gegensätzlicher sein, denn während in »*Fleur de gaieté, donnez-moy joye*«, einem Monolog, das poetische Ich seine trostlose, gegenwärtige Situation des Verlassenseins von seiner Dame mit einer rosigen Vergangenheit vergleicht, inszeniert »*Fleur de gaieté, allegez le martire*« einen Dialog zwischen poetischem Ich und Geliebter, wo Letztere dem inbrünstig erflachten Wunsch nach amouröser Barmherzigkeit gerne entgegenkommt. Das Auftreten beider Chansons in beiden monophonen Quellen – in *B* sogar nebeneinander – mag deshalb auf diese implizite Dialektik zurückzuführen sein.

⁴³ Vgl. I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Ann.* 3), S. 180 und 213. Zur Turiner Tanzrolle, der sogenannten Stribaldi-Rolle (Turin, Archivi Biscaretti, Mazzo 4, Nr. 14) vgl. Paul Meyer, »Rôle de chansons à danser du XVIe siècle«, in: *Romania* 23 (1894), S. 156–160, und Sally Park, *Some Aspects of the Continental Dances of the Renaissance*, MA Music history, Bryn Mawr College 1970.

⁴⁴ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Ann.* 3), S. 213.

»Pattern« verlaufenden Rhythmus und ein elementares, für die Schrittfolgen eines Tanzes geeignetes Schema.

Beide Texte, die mit »Fleur de gaieté« anheben, tauchen auch im sogenannten *Manuscrit de Vire* (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 1274)⁴⁵ auf, wobei »Fleur de gaieté, allegez le martire« mit dem abweichenden Incipit »Plaisante fleur, allegez donc mon coeur« erscheint. Da diese Quelle aus der Normandie aus dem späteren 16. Jahrhundert stammt, ist sie für beide Texte allerdings auch die jüngste. Man möge hier auch bemerken, wie die *B*-Variante von »Fleur de gaieté, allegez le martire« einfach eine leicht verzierte Version der betreffenden Chanson in *A* ist, d. h. es handelt sich hier im Wesentlichen wirklich um dieselbe Weise, was womöglich auf ihre Präexistenz im Vergleich zu »Fleur de gaieté, donnez-moy joye« hindeutet.

Es war natürlich nicht ungewöhnlich, dass eine Basse danse als Grundlage für mehrstimmige Kompositionen diene⁴⁶ und selbstverständlich könnte man hier meinen, es handle sich dabei um Stimmen verschollener polyphoner Chansons, besonders was »Fleur de gaieté, donnez-moy joye« anbelangt. Die relativ enge Verwandtschaft der einen Melodie mit der anderen – und vor allem die Tatsache, dass beide sowohl in *A* als auch in *B* vorkommen – ließe aber eher an ihre (zumindest damals erkannte) Beziehung denken, was indirekt auch von der

⁴⁵ Zum *Manuscrit de Vire* vgl. Armand Gasté, *Chansons normandes du XVIe siècle, publiées pour la première fois sur les mss. de Bayeux et de Vire, avec notes et introduction*, Caen 1866, S. XXIIIff. Der Text »Plaisante fleur, allegez donc mon coeur« erscheint auch als Nr. 120 im Druck *S'ensuyvent plusieurs belles Chansons nouvelles*, Paris: Lotrian 1535 (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Lm 3971a); siehe Chanson Verse of the Early Renaissance, hrsg. von Brian Jeffery, Bd. 2, London 1976, S. 240f.

⁴⁶ Es seien hier nur zwei Beispiele angeführt, wie »*Marchon la dureau*« und »*Filles à marier*«, die beide im Basse danse-Manuskript Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9085, fol. 11r und 18v, und im Chansonier Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 517, fol. 168v–169r, bzw. Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, 5-1-43, fol. 71v–72r, mit mehrstimmigen Fassungen überliefert sind (hier ist die Melodie deutlich variiert und in dreiteiligem Tempus rhythmisiert). Andererseits erinnert die berühmte Fassung von Gilles Binchois in der Handschrift Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. lat. 1411, fol. 13v–14r, kaum an ebendiese Basse danse, obwohl der Tenor anscheinend eine weitere, tanzähnliche Melodie tradiert, wie es indirekt aus ihrer Überlieferung im viel späteren Manuskript Escorial, Palacio Real, Monasterio de San Lorenzo, MS IV.a.24, fol. 65v–66r, als Tenor einer kombinativen Chanson mit dem Titel »*Se tu te marie*« zu folgern wäre. Vgl. Martin Picker, »The Cantus Firmus in Binchois's »*Filles a marier*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 235f. Über die Basse danse im Allgemeinen und »*Marchon la dureau*« und »*Filles à marier*« im Besonderen siehe Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Brooklyn, NY 1968 (Musicological Studies, 16), S. 76–78 und 95f., sowie Raymond Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Bern 1968 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.17), S. 15, 30, 34 und 48 (zu »*Marchon la dureau*«), sowie S. 18, 34, 46 und 100 (zu »*Filles à marier*«).

Überlieferung beider mit den Melodien assoziierter Texte im *Manuscrit de Vire* bestätigt wird. Und sollte man versuchen, die zwei Melodien als zweistimmiges Stück zu deuten, wäre man rasch enttäuscht, denn sie passen weder »harmonisch« noch kontrapunktisch zueinander, nicht einmal die zwei benachbarten Versionen in *B*.

Das nächste Beispiel, »*En venant de Lyon*«, wird nur in Handschrift *A* überliefert.⁴⁷ Die Musik besteht aus bloß zwei Phrasen – die zweite schließt mit einem langen Melisma –, die den narrativen Text Couplet für Couplet begleiten und die somit wie eine Art »rezitierende« Grundlage für dessen Darbietung wirkt. Der Text ist abwechselnd in zwölf- und dreizehnsilbigen Versen gesetzt. Zwölf-silbige Verse, als Alexandriner bekannt, fallen durch ihre Zäsur in der Mitte auf, was hier der musikalischen Artikulation besonders entgegenkommt. Der Alexandriner stand aber seit dem 12. Jahrhundert fast ausschließlich mit dem Heldenepos in Verbindung und verschwindet im 14. und 15. Jahrhundert fast völlig aus der Dichtung. »Er bleibt nur als Metrum der lehrhaften Gattung des *dit*.«⁴⁸ Umso erstaunlicher ist es, ihn hier in diesem witzigen Erzähltext wiederzufinden: ein ironisches Augenzwinkern vonseiten des anonymen Dichters?⁴⁹

In starkem Gegensatz zu »*En venant de Lyon*« sind die Phrasen von »*Hélas, pourquoi vivent faux envyeux?*«, in diesem Fall ein regelmäßiges Virelai, von ausgedehnten, girlandenähnlichen Bögen gekennzeichnet, die die gesamte Oktave des authentischen Protus wiederholt durchschreiten, ohne sich stark voneinander zu unterscheiden.⁵⁰ Auch rhythmisch sind hier die Phrasen nicht besonders prägnant, sodass man den Eindruck einer freien Deklamation gewinnt, was als solches für eine mehrstimmige Bearbeitung eher ungeeignet ist. Doch überraschenderweise überliefert Andrea Anticos Druck *La couronne et fleur des chansons à troyis*⁵¹ gerade eine Jacotin zugeschriebene dreistimmige Fassung dieses Virelais, und das 1536, d. h. fast vierzig Jahre nach seiner ersten monophonen Aufzeichnung (siehe Notenbeispiel 1). Dabei entspricht die Melodie mehr der ersten in *B* überlieferten Variante (hier unter dem Titel »*Hellas, pourquoi vivent ces*

⁴⁷ Ms. *A*, fol. 59v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f144.image.r=francais%2012744).

⁴⁸ W. Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, S. 110; siehe auch Frédéric Deloffre, *Le vers français*, 2. Aufl., Paris 1973, S. 59f.

⁴⁹ In *A* kommen Alexandriner, abwechselnd mit dreizehnsilbigen Versen, auch in folgenden Chansons vor: »*Aymez-moy, ma mignonne, aymez-moy sans danger*«, fol. 55v, und »*Crainte et désir m'éveillent tant que ne puy dormir*«, fol. 64r. Die letzte Chanson, »*Gentil duc de Lorraine, prince de grant renom*«, fol. 98r, besteht sogar durchgehend aus dreizehnsilbigen Versen. Interessanterweise handelt es sich jeweils um narrative Texte. Im Gegensatz dazu findet sich in *B* kein einziger Alexandriner.

⁵⁰ Ms. *A*, fol. 8v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f42.image.r=francais%2012744).

⁵¹ Venedig: Antonio Dell'Abate und Andreo Antico (RISM 1536¹).

envieux?«⁵²), was häufig der Fall ist, wenn die monophonen Lieder sowohl in *A* als auch in *B* erscheinen. Freilich ist aber der Gesamteindruck gerade nicht der eines dreistimmigen Vokalstücks, sondern der einer instrumentalen Komposition über einem Cantus firmus. Man könnte sich an eine »instrumentale« Fantasie von Alexander Agricola erinnert fühlen, klänge dieses Jacotin-Arrangement nicht so nach einer Art »mannered artificiality«, wie es Lawrence Bernstein charakterisiert.⁵³ Diese Bearbeitung verrät somit eine gewisse kulturelle »Distanz« vom einstimmigen Lied, das Jacotin hauptsächlich als abstraktes Kompositionsmaterial verwendet, um seine kompositorische Gewandtheit unter Beweis zu stellen.⁵⁴

Um ein letztes Mal ans andere Ende des stilistischen Spektrums von Chansons ohne mehrstimmige Fassungen zu springen, sei hier »*Yo yo, compère, com-mère, sy vous ne savez dire yo*«, eine »Chanson à refrain«, erwähnt, die eigentlich die typischen Züge eines verspielten Kinderliedes trägt.⁵⁵ Das ganze melodische Material dreht sich um die Terz f²-a¹ und wird ausschließlich durch ein einziges Kadenzmuster zusammengehalten. Außerdem erzeugt die schnelle Wiederholung der Silben »ma-« und »-te« auf dem Ton a¹ in dem halbwegs unsinnigen allitterativen Absatz »sotte/M'amyé, penotte, marotte, ma sotte« ein »conci-tato«-ähnliches Deklamieren, dessen rezitativische Eigenschaft einer mehrstimmigen Fassung eher widerstünde.

Ohne den Anspruch der Vollständigkeit erheben zu wollen, ist es vielleicht legitim, sich zu fragen, ob sich mit den vier Liedern »*Fleur de gaieté*«, »*En venant de Lyon*«, »*Hélas, pourquoi vivent faulx envyeulx?*« und »*Yo yo compère, com-*

⁵² Ms. *B*, fol. 33v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f70.image.r=francais%209346). Die zweite, eine Quarte nach oben transponierte Variante findet sich auf fol. 93v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f190.image.r=francais%209346).

⁵³ *La Couronne et fleur des chansons a troys*, Bd. 2: *Commentary*, hrsg. von Lawrence F. Bernstein, New York 1984 (Masters and Monuments of the Renaissance, 3), S. 29. In einem früheren Aufsatz meinte der Autor, der Tenor in der dreistimmigen Fassung aus *La Couronne* weise eine nähere Verwandtschaft zur Melodie in *A* auf, was offensichtlich nicht der Fall ist. Das zeigt sich unmittelbar an der absteigenden Quinte am Anfang, die sowohl in Jacotin als auch in beiden *B*-Varianten vorkommt, die aber in *A* nicht zu finden ist. Siehe Lawrence F. Bernstein, »*La Couronne et fleur des chansons a troys*: A Mirror of the French Chanson in Italy in the Years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano«, in: *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), S. 1–68: S. 64.

⁵⁴ Man bemerke auch, dass Jacotin den ganzen zweiten Teil der ursprünglichen Chanson weglässt (siehe auch ebd.). Obwohl es zu dieser Zeit schon lange üblich war, einzelne Strophen von Chansons in einer der *Formes fixes* zu setzen, war es bei *Virelais* seltener der Fall, da die Auslassung des zweiten Teils sowohl den poetischen als auch den musikalischen Sinn beeinträchtigt.

⁵⁵ Ms. *A*, fol. 93r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f211.image.r=francais%2012744).

Hel - las, pour - - - - quoy

Hel - las, pour - quoy, hel - - - - las,

Hel - las, pour -

vi - - - vent ces en - - - - vi -

pour-quoy vi - - - - - - - - vent ces en -

- - quoy vi - vent ces en - vi -

- - eulx, ces en - vi - - - eulx?

- vi - eulx, ces en - vi - eulx?

eulx, ces en - vi - eulx?

Notenbeispiel 1 (Anfang): Jacotin, »Hélas, pourquoi vivent ces envieux?«, nach La couronne et fleur de chansons à troys, Venedig 1536, fol. 8r

eine vierteilige Typologie einstimmiger Chansons veranschaulichen ließen, die eine polyphone Fassung weniger wahrscheinlich gemacht haben können, ohne sie aber freilich ganz zu verhindern, wie auch im Beispiel des Jacotin-Satzes zu beobachten war. Man könnte die Merkmale dieser Chansontypen folgendermaßen zusammenfassen:

Vi - lay - - - -

Vil - - - lay - - - ne

Vi - lay - - - - ne mort, vi - lay - ne mort,

- ne mort, ve - nez les tous

mort, ve - nez les tous des - trui - - -

ve - nez les, ve - nez les tous des - trui - re!

des - - - trui - re! Ilz font mo - -

re! Ilz font mo - rir en deul,

Notenbeispiel 1 (erste Fortsetzung)

Sie repräsentieren

1. die verzierte Glosse eines Basse danse-Musters,
2. melodische Formeln zur Wiedergabe eines narrativen Gedichts,
3. die ornamentale, beinahe amensurale Deklamation einer Forme fixe,
4. die rezitativische Artikulation einer »Chanson à refrain«.

- - rir en deul et eb mar -

en deul et en mar - ty - - - -

- - re, en deul et en mar - ti - re

- - - ty - - - re Par

re, mar - ty - - - re

Par chas - cun jour, par

chas - cun jour les loy - -

Par chas - cun jour

Notenbeispiel 1 (zweite Fortsetzung)

Es ist bemerkenswert, dass der einzige polyphone Satz (das Beispiel aus der dritten Kategorie und tatsächlich der einzige im Zusammenhang mit diesen vorläufigen vier Typen) nicht nur in einer viel späteren Quelle, sondern auch in Form einer Art stilisierter, etwas »spröder« Kompositionsübung über einen Cantus firmus auftaucht. Wenn auch das Auftreten von »*Hélas, pourquoy vivent*

- aulx a - mou - - - reulx.
 8 ses loy - aulx a - - - mou - reulx.
 a - - - - - mou - reulx.

Notenbeispiel 1 (dritte Fortsetzung)

faulx envyeulx?« in einem venezianischen Druck aus den 1530er Jahren eine weite Verbreitung – wenn nicht gar Popularität – dieser Chanson bezeugen dürfte (*La couronne et fleur des chansons* überliefert viele andere Stücke, deren Modelle aus den Chansonniers *A* und *B* bezogen sind), könnte der zeitliche und kulturelle Abstand zu ihrem mutmaßlichen Ursprung oder mindestens zur allerersten dokumentierbaren Aufzeichnung des Liedes erklären, warum ein so ungewöhnlicher Cantus firmus als Basis für einen mehrstimmigen Chansonsatz ausgewählt wurde. Es hätte, mit anderen Worten, erst die kulturelle Distanz die Verwendung einer ausgeprägt deklamierenden Melodie als abstrakter Cantus firmus wahrscheinlicher gemacht.

Ausblick

Es wäre unklug zu behaupten, damit wäre die Zauberformel für die Raison d'être einstimmiger Komposition um 1500 gefunden. Die oben aufgelisteten vier Kategorien stellen, wie gesagt, einfach vorläufige Vorschläge dar, was zu einer weniger polyphonietauglichen musikalischen Sprache gerechnet werden kann. Um die Ergebnisse zu verfeinern, sollte man das ganze von diesen zwei Chansonniers überlieferte Repertoire durchkämmen. Man sollte natürlich auch nicht außer Acht lassen, dass wir mutmaßlich eine große Lücke bezüglich der Überlieferung polyphoner Chansons zwischen den letzten Jahrzehnten des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts zu gewärtigen haben, denn nur wenige der zu dieser Zeit entstandenen polyphonen Chansonniers haben überlebt. Und doch – von der jetzigen Quellensituation ausgehend: Selbst wenn auf einmal verschiedene polyphone Chansonniers wiederentdeckt würden, wäre es kaum anzunehmen, dass sie den bekannten Überlieferungsrahmen sprengten. Ande-

rerseits erlaubt die ausschließlich monophone Überlieferung so vieler Lieder, die Stärke und Vitalität einer eigenständigen monophonen Tradition wenigstens bis in die Renaissance hinein positiv zu illustrieren.