



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Stimme der Frau in der Chanson
des 15. Jahrhunderts“

verfasst von / submitted by
Johanna Kohler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien/ Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

PD Dr. Wolfgang Fuhrmann

Danksagung

Ein großes Dankeschön gilt dem Betreuer dieser Arbeit für alle Ratschläge und Gespräche,
welche die Arbeit mit ermöglicht und unterstützt haben.

Ein weiteres großes Dankeschön an Herrn Dr. Vincenzo Borghetti, der mir netterweise seinen
noch unpublizierten Vortrag, „*Trauer, Hoffnung der Frauen: Tod, Macht und*
Margarete von Österreichs Chansonnier Brüssel, BR 228“ für die Recherchen zu dieser
Arbeit zur Verfügung gestellt hat.

Danke auch an alle Personen, die mir während des Arbeitsprozesses zur Seite gestanden
haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Der Diskurs der Geschlechter im 15. Jahrhundert.....	6
2.1. Stilisierung der Liebe.....	9
2.2. Die „weibliche Stimme“ in poetischen Äußerungen des Spätmittelalters.....	14
2.2.1. Die Trobairitz.....	14
2.2.2. Christine de Pizan (1365–1429).....	19
2.2.3. Margarete von Österreich (1480–1530).....	24
3. Die Chanson im 15. Jahrhundert	31
3.1. Musikalisch-poetische Formen innerhalb der Gattung Chanson.....	33
3.2. Komponisten-Generationen und Veränderungen des Chanson-Stils.....	35
3.3. Die Texte der Chansons und deren Topoi	40
3.4. Die Quellen.....	41
4. Analysen.....	45
4.1. Definitionen zentraler Begriffe für die Analysen.....	45
4.1.1. Klauseln und Kadenzen.....	45
4.1.2. Die Modi.....	48
4.2. Ausgewählte Beispiele	51
4.2.1. Gilles Binchois, „ <i>Comme femme desconfortée</i> “.....	51
4.2.1.1. Anonym, „ <i>Comme ung homme desconforté</i> “.....	64
4.2.2. Johannes Ockeghem, „ <i>Fors seulement l’actente que je meure</i> “.....	72
4.2.3. Antoine Busnoys, „ <i>Joie me fuit</i> “.....	85
4.2.4. Johannes Ockeghem, „ <i>Je n’ay dueil que je ne suis morte</i> “.....	98
5. Conclusio.....	112

6. Anhang.....	120
6.1. Zur Analyse herangezogene Noteneditionen.....	120
6.2. Tabelle 2: Die Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem Katalog von David Fallows	129
6.3. Quellenverzeichnis.....	133
6.4. Abstract.....	140

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Schema zur Unterscheidung der Modi: Finalis (ganze Note), Repercussa (rhombische Note), Ambitus der Modi (aus: Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema&Holkema 1974, S.30)

Abbildung 2: Die Wertigkeit der Kadenzen (hier: 1. bis 8. Modus) (Ceulemans, Anne-Emmanuelle: „Die Modi in der Musik der Renaissance“, in: Michele Calella, Lothar Schmidt (Hrsg.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2013, S.126 (Handbuch der Musik der Renaissance, hrsgg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Schmierer, Joshua Rifkin Bd.2), S.181).

Notenbeispielverzeichnis

Notenbeispiel 1: „*Comme femme desconfortée*“, Beginn (Takt 1–3) (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.58.)

Notenbeispiel 2: „*Comme ung homme desconforté*“, Beginn (Takt 1–6) (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.28.)

Notenbeispiel 3: Anonymes Rondeau, Takt 33 (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.29.)

Notenbeispiel 4: Rondeau von Binchois, Takt 15 (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.58.)

Notenbeispiel 5: „*Comme ung homme desconforté*“, Takt 30–32 (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.28.)

Notenbeispiel 6: „*Comme femme desconfortée*“, Takt 25 (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.59.)

Notenbeispiel 7: Die letzten 4 Takte der letzten Phrase von „*Comme femme desconfortée*“, Takt 28–31 (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.59.)

Notenbeispiel 8: Die letzten 8 Takte der letzten Phrase von „*Comme ung homme desconforté*“, Takt 49–56 (aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu* (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13]), Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.29.)

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht über die 12 Modi nach Heinrich Glarean (angelehnt an: Ceulemans, Anne-Emmanuelle: „Die Modi in der Musik der Renaissance“, in: Calella, Michele, Schmidt, Lothar (Hrsg.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance.2), S.126.

Tabelle 2: Die Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem Katalog von David Fallows (angelehnt an: Fallows, David: *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford: Oxford University Press 1999.)

1. Einleitung

Das 15. Jahrhundert konnte bereits auf eine lange Diskurstradition über die Geschlechterrollen- bzw. Identitäten von Frau und Mann, sowohl in der geistlichen bzw. kirchlichen, als auch in der weltlichen Literatur zurückblicken (z.B. in Erziehungsschriften, in der Deutung und Interpretation von Bibelpassagen etc.). Konkrete Vorstellungen, einerseits über die Beziehung bzw. die Umgangsformen zwischen Mann und Frau, über männliche und weibliche Verhaltensweisen sowie die damit verbundenen Geschlechterrollen wurden insbesondere auch im Bereich der Lyrik vermittelt: Beispielsweise hatte die Stilisierung der Liebe zwischen der noblen Dame und ihrem scheinbar unterworfenen Verehrer in der Tradition der Minne bzw. der höfischen Liebe in den Dichtungen der Troubadour und Trouvères ihren Ursprung und bereits einen ersten Höhepunkt. Der Diskurs der Geschlechter, sei es auf literarischer Ebene oder im alltäglichen Leben selbst, hatte in jedem Fall auch Auswirkungen auf die Identität eines männlichen oder weiblichen lyrischen Ichs, sprich, er wirkte sich auf die „Stimme“ des jeweiligen lyrischen Ichs aus.

In diesem Zusammenhang spielt für den Inhalt der vorliegenden Arbeit insbesondere jener Umstand eine wichtige Rolle, dass der Topos des „Verlassen werdens“ in der europäischen Dichtkunst bereits seit der Antike ein „weibliches Genre“ gewesen ist. Das literarische Sujet der „verlassenen Frau“ stellte bereits das zentrale Thema in Ovids „*Heroides*“ bzw. „*Epistulae Heroidum*“ dar, einer Sammlung von Briefen verlassener bzw. im Stich gelassener Frauen: „*Through the heroines of mythology Ovid encompasses a vast case history of sorrowful situations which have abandoned women as their protagonists – for various reasons and with various outcomes. His heroines weep alone as they wait for death (Arianna), they opt for suicide (Phyllis, Dido), they wish misfortune on their faithless lover (Hypsipyle), they are bent on horrific revenge (Medea) and so on.*“¹ Dabei, so Vincenzo Borghetti, kehren bestimmte Themen im Großteil der Briefe besonders häufig wieder, und zwar insbesondere die Einsamkeit der verlassenen Frau, die Anklage des männlichen Treuebruchs sowie die Unfähigkeit, eine Begründung für diesen Bruch zu finden, wobei die Frau diesen nicht als Folge des Verhaltens ihrerseits betrachtet, sondern diesen als unerklärlich empfindet und der Schuldige dafür ganz allein der Mann ist.² Borghetti zieht in seinem Aufsatz „*Fors seulement l’actente que je meure: Ockeghem’s Rondeau and the gendered rhetoric of grief*“, davon ausgehend eine Parallele zum Text-Inhalt und der Diktion

¹ Borghetti, Vincenzo: „Fors seulement l’actente que je meure: Ockeghem’s Rondeau and the gendered rhetoric of grief“, in: *Early Music History* 31/1 (2012), S.57.

² Ebda. S.57–58.

des weiblichen lyrischen Ichs im Rondeau „*Fors seulement l'actente que je meure*“ von Johannes Ockeghem aus dem 15. Jahrhundert, einem Text, in dem ebenfalls eine verlassene Frau ihr Leid beklagt und den Tod als die letzte Hoffnung auf die Befreiung aus ihrem Leid betrachtet. Dieses im 15. Jahrhundert äußerst populäre Rondeau weist nämlich in Bezug auf gewisse kompositorische Maßnahmen einige Besonderheiten auf: Durch die auffällige Disposition von Superius und Tenor bzw. durch den Umstand, dass diese beiden Stimmen das gesamte Rondeau hindurch überaus eng aneinander liegen und sich außerdem sehr häufig überkreuzen, ist es schwierig festzulegen, welche Stimme nun die Funktion des Superius und welche jene des Tenors innehat. Die ungewöhnliche Lagerung der Stimmen hat auch bei der Übertragung des Rondeaux in unterschiedlichen Quellen für Verwirrung gesorgt. Denn auch bei den Schreibern herrschte Uneinigkeit darüber, welcher der beiden Stimmen sie nun die Funktion des Superius und welcher jene des Tenors geben sollten.³ Die Schreiber der verschiedenen Chansonniers positionieren die beiden Stimmen an unterschiedlichen Stellen, da sie sich bezüglich der Funktionen der Stimmen scheinbar nicht sicher bzw. nicht einig waren. Dies bringt Borghetti in Zusammenhang mit dem Umstand, dass der Text des Rondeaux eine intertextuelle Verbindung zu Alain Chartiers „*Complainte*“, der Klage eines männlichen lyrischen Ichs, beinhaltet und die ungewöhnlichen Merkmale bezüglich der Stimmendisposition im Rondeau vielleicht auf diesen „Geschlechtertausch“ zurückzuführen sind, da Ockeghem es hier womöglich notwendig fand, etwas an der musikalischen Struktur zu „manipulieren“ um der Sprecherin des Rondeaux eine Stimme zu geben: „*In conclusion, I would argue that Ockeghem's manipulation of contrapuntal conventions in order to give a musical voice to the female subject of the text of Fors seulement suggests [...] the gendered lens through which these conventions could be viewed. As the result of a long compositional and didactic tradition of counterpoint exclusively reserved to men, such conventions could themselves be assigned a gendered identity.*“⁴

Ausgehend von Borghetti's Untersuchung soll in der vorliegenden Arbeit der Fokus auf der Frage liegen, inwieweit sich der Diskurs der Geschlechter und dabei insbesondere die Vorstellungen weiblicher „Identität“ in den Chansons des 15. Jahrhunderts als poetische und musikalische Form widerspiegelt bzw. sollen speziell die Analysen in Verbindung mit dem kulturgeschichtlichen sowie auch musiktheoretischen Hintergrundwissen aus den Kapiteln 2 und 3 dazu dienen, herauszufinden, ob es neben „*Fors seulement*“ auch noch andere Chansons

³ Der Superius ist beim Öffnen eines Chansonniers üblicherweise auf der linken Seite notiert, der Tenor und der Contratenor auf der rechten Seite. (Nähere Ausführungen folgen in Kapitel 4.2.2.)

⁴ Borghetti, 2012, S.84–85.

aus dem 15. Jahrhundert gibt, in denen die sonst übliche musikalische Struktur in Bezug auf unterschiedliche Parameter bzw. Kategorien „manipuliert“ wurde.

Dabei wurden in Zusammenhang mit dem mit weiblicher Subjektivität bzw. Identität verbundenen literarischen Topos des „Verlassen werdens“ jene Chansons zur Analyse herangezogen, die aus der Perspektive eines weiblichen lyrischen Ichs formuliert sind. Diese Chansons mit weiblichem lyrischem Ich wurden von David Fallows in seinem „*Catalogue of polyphonic songs 1415–1480*“ mit dem Vermerk „woman speaks“ versehen.⁵ Insgesamt konnten 83 Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem Katalog eruiert werden (davon sind 77 Chansons in französischer Sprache). Hinzu kommen noch 12 Dialog-Chansons bzw. Chansons, in denen entweder zwei Frauen, oder ein Mann und eine Frau miteinander sprechen. Alle diese Chansons samt Komponisten wurden zum Überblick in einer Tabelle zusammengefasst, welche sich im Anhang der Arbeit befindet. Des Weiteren gibt es auch Chansons mit einer neutralen Stimme, in denen sich das Geschlecht des lyrischen Ichs nicht direkt anhand der Grammatik feststellen lässt. Dazu zählt beispielsweise die Ballade „*Deuil angoisseux*“ (Vertonung: Gilles Binchois), die zwar aus der Perspektive einer Frau, nämlich von der Dichterin Christine de Pizan, geschrieben ist, das Geschlecht des lyrischen Ichs sich jedoch nicht identifizieren lässt. Dieses Beispiel für eine Chanson mit neutralem lyrischen Ich wurde in der Tabelle mit einer entsprechenden Anmerkung versehen.

Die am häufigsten vertretenen Komponisten für Chansons aus weiblicher Perspektive sind Johannes Ockeghem, Antoine Busnoys, Gilles Binchois, Alexander Agricola, Hayne van Ghizeghem, Loyset Compère und Guillaume Dufay.⁶ Der Großteil der Chansons, sowie Chanson-Texte mit weiblichem lyrischen Ich, sind uns jedoch anonym überliefert. Das weibliche lyrische Ich in den Texten bedeutet natürlich nicht automatisch, dass diese Texte bzw. nur diese Texte von einer Frau verfasst wurden.

Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist es unausweichlich, zunächst einen genaueren Blick auf den Diskurs der Geschlechter im 15. Jahrhundert zu werfen. Im Zuge dessen soll in Kapitel 2 zunächst beleuchtet werden, was für Vorstellungen über die weibliche Identität im 15. Jahrhundert vorherrschend waren. Des Weiteren wird das Frauenbild im Bereich der höfischen Lyrik und damit verbunden auch die misogynen Tendenzen im zweiten Teil des „*Roman de la rose*“ (13. Jhdt.) betrachtet (Kapitel 2.1.). Im Anschluss daran wird

⁵ Fallows, David: *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford: Oxford University Press 1999. (Anm.: Mit dieser Bezeichnung sind jene Chansons versehen, in denen sich das Geschlecht des lyrischen Ichs direkt in der Grammatik des Textes identifizieren lässt.)

⁶ Johannes Ockeghem: 7 (davon stammen jedoch zwei evtl. von Hayne); Antoine Busnoys: 7 (wobei eines auch von Ockeghem und eines von Hayne stammen könnte); Gilles Binchois: 5; Agricola: 4; Hayne van Ghizeghem: 3; Compère: 3; Dufay: 3.

untersucht, ob und mit welcher Rhetorik Frauen im Spätmittelalter selbst geäußert haben (Kapitel 2.2.). Dabei werden einerseits die poetischen Äußerungen in den Texten der Trobairitz und weiblichen Trouvères aus dem 12. und 13. Jahrhundert genauer beleuchtet, da uns hier Namen weiblicher Dichterinnen sowie auch Texte überliefert sind, die ihnen zugeschrieben werden, und diese uns dadurch als Beispiele zur Verfügung stehen, wie sich diese Frauen in ihren Texten ausgedrückt und welche Formen weiblicher Subjektivität sie formuliert haben. Diese Frage soll auch anhand der Dichterin Christine de Pizan (Ende 14./Anfang 15. Jahrhundert) und ein paar ihrer Werke bearbeitet werden. Als drittes Beispiel dient uns Margarete von Österreich (1480–1530), die höchstwahrscheinlich selbst dichterisch tätig war, insbesondere aber auch ihren Status als Witwe nutzte, um sich eine weitere Form weiblicher Identität zu schaffen. Auch dienen uns einige Chansons, die uns in den zwei Brüsseler Chansonnières aus dem Besitz Margaretes von Österreich überliefert sind (B-Br 11239 und B-Br 228), als Beispiele für Chansons mit weiblichem lyrischen Ich nach 1480. Alle diese Beispiele von verschiedensten Frauenstimmen in der Literatur dienen dazu, in den in Kapitel 4 folgenden Analysen besser interpretieren zu können, welche Art von weiblicher Identität in den ausgewählten Chanson-Texten vermittelt wird.

Kapitel 3 liefert eine allgemeine Abhandlung zur musikalisch-poetischen Gattung der Chanson im 15. Jahrhundert. Dazu gehören die Definition und Erklärung der musikalisch-poetischen Formen innerhalb der Gattung Chanson, die Betrachtung der unterschiedlichen Komponisten-Generationen und die damit einhergehenden Veränderungen des „Kompositionsstils“ der Chansons, eine Einsicht in die Texte und Topoi der Chansons sowie Ausführungen zu den Quellen bzw. zu den Chansonnières, in denen uns der Großteil dieser Werke überliefert ist.

In Kapitel 4 werden schließlich vier Chansons mit weiblichem lyrischen Ich sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene analysiert. Den Analysen geht eine kurze Einleitung voraus, in welcher kurz formuliert wird, nach welchen Kategorien einerseits die Texte und andererseits die musikalische Struktur der Chansons analysiert werden. In Kapitel 4.1. sollen zusätzlich besonders grundlegende Begriffe für die Musik dieser Zeit, nämlich Kadenz, Klausel und Modus, definiert werden.

Für die Analysen wurde aus dem Katalog von David Fallows jeweils eine Chanson mit weiblichem lyrischen Ich aus den verschiedenen Komponisten-Generationen des 15. Jahrhunderts gewählt (die Chansons aus der Zeit Margaretes von Österreich und damit aus der dritten Komponisten-Generation des 15. Jahrhunderts werden allerdings nur in Kapitel 2 erwähnt): Zum einen das Rondeau „*Comme femme desconfortée*“ von Gilles Binchois als

Beispiel für eine Chanson aus der ersten Generation. Im Zuge dessen folgt außerdem ein kurzer Vergleich zur anonymen textlichen und musikalischen Parodie dieses Rondeaux aus männlicher Perspektive, „*Comme ung homme desconforté*“, welcher insbesondere zur Darstellung der Unterschiede zwischen der Rhetorik eines weiblichen im Gegensatz zu einem männlichen lyrischen Ich dienen soll. Darauf folgt eine genauere Analyse des Rondeaux „*Fors seulement l'actente que je meure*“ von Johannes Ockeghem als Beispiel für ein Werk aus der zweiten Komponisten-Generation. Außerdem wurden in diesem Rondeau ja bereits gewisse kompositorische „Manipulationen“ u.a. von Vincenzo Borghetti festgestellt, was als Ausgangspunkt für eine vertiefende Analyse dient. Da auch ein intertextueller Zusammenhang zwischen dem Rondeau „*Joie me fuit*“ von Antoine Busnoys und einem weiteren Text Alain Chartiers existiert, wurde dieses als drittes Analysebeispiel herangezogen. Die Chanson „*Je n'ay dueil que je ne suis morte*“ als ein weiteres Beispiel von Johannes Ockeghem wurde u.a. deshalb ausgewählt, um zu sehen, ob Ockeghem hier ebenfalls kompositorische Besonderheiten oder Manipulationen der üblichen Konventionen einsetzte, um das weibliche lyrische Ich musikalisch umzusetzen, oder ob es sich bei „*Fors seulement*“ diesbezüglich vielleicht doch mehr um einen Ausnahmefall handelt.

2. Der Diskurs der Geschlechter im 15. Jahrhundert

Ab dem Ende des 12. Jahrhundert bis ins 15. Jahrhundert hinein häuften sich die an Frauen gerichteten, von Männern verfassten Reden bzw. Texte über „weibliche“ Verhaltensnormen.⁷ Diese liefern uns ein Bild darüber, was für Verhaltensweisen den Frauen nahegelegt wurden und informieren uns gleichzeitig auch über die gängige Meinung, die über Frauen geherrscht hat. Für das frühe Mittelalter (und insbesondere vom Ende des 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts) können dafür zwei „Hauptquellen“ festgemacht werden: zum einen die Kirche und zum anderen der Adel. *„In other words, the ideas about women were formed on the one hand by the clerical order, usually celibate, and on the other hand by a narrow caste, who could afford to regard its women as an ornamental asset, while strictly subordinating them to the interests of its primary asset, the land. Indeed, it might with truth be said that the accepted theory about the nature and sphere of women was the work of the classes least familiar with the great mass of womankind.”*⁸ Diesbezüglich muss auch darauf hingewiesen werden, dass diese speziellen Ansichten über Frauen auch in Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Umfeld betrachtet werden müssen, denn zu dieser Zeit hatte die aristokratisch-kirchliche Oberschicht die Macht, ihre Ansichten usw. der übrigen Gesellschaft aufzuzwingen.⁹

Die Scholastiker, wie u.a. Thomas von Aquin (im 13. Jahrhundert), nutzten dabei insbesondere die Rezeption Aristoteles', um ihre Vorstellungen und Konstrukte über die weibliche Unterlegenheit theoretisch zu legitimieren. *„Seit der Antike haben Sprichwörter und Redensarten, vor allem aber medizinische, theologische, didaktische und moralische Abhandlungen einen umfassenden Normenkatalog entwickelt.“*¹⁰ Die Philosophen der Antike lieferten also sozusagen den notwendigen Rahmen, und deren Neuinterpretation ermöglichte es, die Vorstellungen der fundamentalen Unterlegenheit und die dadurch notwendige Unterwerfung unter den Mann auch systematisch abzuhandeln und darzustellen.¹¹ Dabei bezogen sich die Neu-Aristoteliker insbesondere auf Aristoteles' Texte über die Ethik und die Politik und hier *„auf dessen Darstellung der Frauen, deren Natur es ist, zu gehorchen und sich den Männern unterzuordnen, die ihrerseits von Natur aus kommandieren und Entscheidungen treffen. [...] Die einen üben eine tatsächliche und wirkungsvolle Macht aus,*

⁷ Casagrande, Carla: „Die beaufsichtigte Frau“, in: Christiane Klapisch-Zuber (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006, S.85.

⁸ Power, Eileen: *Medieval Women*, Cambridge: Cambridge University Press 1975, S.9.

⁹ Ebda. S.10.

¹⁰ Klapisch-Zuber, Christiane: Einleitung zum Überkapitel „Normen und Diskurse“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 S.25 (Georges Duby, Michelle Perrot (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 2*).

¹¹ Ebda. S.25–26.

die anderen führen die erhaltenen Anordnungen korrekt und schnell aus.“¹² Somit diene die Aristoteles-Rezeption dazu, die Hierarchie der Geschlechter zu rechtfertigen. Das allgemein verbreitete „Frauenideal“ gründete sich in jedem Fall auf die Autorität der Tradition (da sich diese Ansichten ja vom 12. bis ins 15. Jahrhundert hinein hielten) und wurde durch die Auslegung von biblischen Passagen gerechtfertigt¹³ sowie durch die Rezeption der Schriften Aristoteles bestätigt.¹⁴

Die Häufung von an Frauen gerichtete Erziehungsschriften und anderen Texten und Reden lassen außerdem darauf schließen, dass in den Augen jener Autoren wohl eine dringende Notwendigkeit bestand, Verhaltensmodelle für Frauen zu entwerfen. Dies hat vermutlich damit zu tun, dass die Bedeutung der Frauen, beispielsweise für die Religion, in dieser Zeit gewachsen war: Einerseits beteiligten sich Frauen genauso an Ketzerbewegungen wie Männer oder traten beispielsweise auch verschiedenen Orden bei. Daneben wählten manche ein religiöses Leben im Umkreis kirchlicher Einrichtungen etc. Frauen waren also in der Öffentlichkeit durchaus präsenter und nahmen auch auf verschiedenen Ebenen am wirtschaftlichen, politischen und familiären Leben teil. Die Gesellschaft wurde außerdem immer vielfältiger durch die neu entstehende Schicht der Kaufleute, Händler usw., die sich auch mit der Macht der Kirche und des Adels rieben. Die unterschiedlichen Rollen, die die Frauen innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen einnahmen, galt es daher in den Reden und der Erziehungsliteratur für Frauen genau zu definieren und festzulegen.¹⁵

Die Position und die Rolle der Frau wurde in jedem Fall zum Großteil von ihrem Geschlecht bestimmt, wodurch sie eben dem Mann unterlegen war. Es war jedoch nicht nur wichtig, zu den Frauen und für diese zu sprechen, sondern auch sie zu kontrollieren. Dazu gehörte alles, was man für notwendig hielt, um Frauen *„zur Sittsamkeit zu erziehen und ihre Seelen zu retten: Sie müssen unterdrückt, überwacht, eingeschlossen, aber auch geschützt, behütet und umsorgt werden.“*¹⁶

In den Texten sprachen sich die Geistlichen und Gelehrten (wie z.B. Jaques de Vitry, Vinzenz von Beauvais, Guglielmo Peraldo, Jean de Galles, Filippo da Novara, Francesco da Barberino u.a. – alle lebten im 13./14. Jahrhundert) besonders dafür aus, dass die Frauen *„Keuschheit,*

¹² Casagrande, 2006, S.104.

¹³ „Die Kommentatoren der Heiligen Schrift, die oft mit denen des Aristoteles identisch sind, erkennen in einem Satz des heiligen Paulus („Ihr sollt aber wissen, daß Christus das Haupt des Mannes ist, der Mann das Haupt der Frau und Gott das Haupt Christi“ [1 Kor 11, 3]) die Unterordnung der Frau als ein Moment der hierarchischen Ordnung, die die Beziehungen zwischen Gott, Christus und der Menschheit regelt.“

Vgl. Casagrande, 2006, S.104.

¹⁴ Ebda. S.116.

¹⁵ Ebda. S.86.

¹⁶ Ebda. S.102.

*Bescheidenheit, Mäßigung, Schlichtheit, Schweigen, Tüchtigkeit, Barmherzigkeit und Zurückhaltung*¹⁷ praktizieren sollten. Die Schriften mit allen Regeln und Vorgaben über das angemessene Verhalten der Frauen sollten diesen schließlich den Weg der Tugend zu zeigen. Die Präsenz dieser Verhaltensvorgaben- und normen in den literarischen Schriften vom 12. bis ins 15. Jahrhundert hinein zeugt von einer enormen Dauerhaftigkeit dieses Frauenideals.¹⁸ „Die mittelalterliche Gesellschaft betrachtete die Frau also als einen Menschen zweiter Klasse, als ein, im Vergleich zum Mann, in intellektueller, moralischer und körperlicher Hinsicht minderwertiges Wesen – eine theologisch begründete Ausgrenzung, welche die Rolle der Frau auf „ein Rädchen in der Reproduktion der Familie“ reduzierte.“¹⁹ Außerdem wurde der Frau in der Bibel die Schuld am Sündenfall zugeschrieben, da es Eva war, die sich in Versuchung führen ließ. Alle Frauen wurden daher als Nachfolgerinnen Evas, der Sündenmutter, angesehen, und das weibliche Geschlecht dadurch als gefährlich betrachtet.²⁰ Im Schema der drei Stände, nämlich Oratores („Betende“ bzw. Geistliche), Bellatores (Kämpfende) und Laboratores (Arbeitende), hatten die Frauen keinen Platz, sondern wurden durch ihre Geschlechtszugehörigkeit und durch ihre Beziehung zum Mann entweder dem Stand der Jungfrauen, der Witwen oder der Ehefrauen zugeordnet.²¹ In den zahlreichen moralischen und erzieherischen Schriften für Frauen sind diese drei besonders oft vertreten. Alle drei dieser Typen sind auf ihre Weise „keusch“, wobei die Jungfrau die keuscheste ist, da sie gänzlich „unbefleckt“ ist. In der Mitte steht die Witwe, die sich nach dem Tod ihres Mannes wieder zum Zustand der „Reinheit“ erheben kann. An letzter Stelle und auf der niedrigsten Stufe steht Ehefrau, die ihre Sexualität ausschließlich zum Erhalt ihrer Familie, sprich zur Fortpflanzung gebrauchen soll.²² Dadurch stand der Großteil der verheirateten Frauen in einem Spannungsfeld zwischen den kontroversen Anforderungen, die an sie gestellt wurden – nämlich zwischen dem für Ehefrauen und Witwen in jedem Fall unerreichbaren ganz und gar keuschen Ideal im Gegensatz zu den weltlichen Pflichten ihres Alltags, zu denen auch die Rolle der Ehefrau als Geschlechtspartnerin des Mannes zählte. Daher beschreibt wohl der Franziskaner Francesc Eximenis („*Libre de les dones*“, Ende 14. Jhdt.) die Unterordnung der Ehefrau unter ihren Mann als „täglichen Tod“, den Witwenstand aber im Gegensatz dazu als Befreiung. Der Dominikanermönch Giovanni Dominici beschreibt die

¹⁷ Casagrande, 2006, S.116.

¹⁸ Ebda. S.116.

¹⁹ Zühlke, *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1994 (Ergebnisse der Frauenforschung 36), S.36.

²⁰ Frugoni, Chiara: „Frauenbilder“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.375 ff.

²¹ Zühlke, 1994, S.33.

²² Casagrande, 2006, S.94–96.

Lebensweise der Ehefrauen beispielsweise als „servitù“, also als „Sklaverei“ („*Regola del governo di cura familiare*“, frauendidaktisches Traktat).²³

Im Grunde kann man zwischen zwei Lebensformen unterscheiden, die den Frauen im Mittelalter zur Verfügung standen: Zum einen die Ehe („Vita activa“), und zum anderen das Leben im Kloster („Vita contemplativa“). Für den Klostereintritt galt es, wie auch bei einer Eheschließung, eine Mitgift zu zahlen. Dafür waren die Frauen im Kloster für ihr restliches Leben versorgt und das Kloster war darüberhinaus ein Ort, an dem sich Frauen künstlerische, literarische und wissenschaftliche Fähigkeiten aneignen und entfalten konnten.²⁴ Daneben gab es jedoch auch noch die dritte Möglichkeit, nämlich „*die Eheschließung und die Aufnahme bzw. Wiederaufnahme literarischer oder wissenschaftlicher Studien nach dem Tod des Ehemannes* – [...]“, also das Leben als Witwe („Vita mixta“).²⁵ Doch auch das Leben als Witwe bedeutete für die betroffenen Frauen nicht automatisch mehr Rechte oder gar mehr Freiheit: Zunächst wurde, wenn die Frau noch im heiratsfähigen Alter war, eine Wiederverheiratung angestrebt und kaum eine Frau bleibt wirklich ehelos. Viele Frauen haben die Ehelosigkeit auch nicht angestrebt, da alleinstehende Frauen oftmals in der Armut endeten. Das Klosterleben als Alternative konnten sich außerdem nur wohlhabende Witwen leisten. Laut Vertragsrecht konnten Ehefrauen im Handwerksbetrieb im 13. und 14. Jahrhundert jedoch als Witwe durchaus die Vertretungsrechte erhalten, aber Familienbetriebe waren ohne Mann schwer zu erhalten und bald wurde der Teil des Mannes durch den ersten Gesellen ersetzt. Daher bevorzugten viele Witwen, nach dem „keuschen Ideal“ der Witwenschaft zu leben, wobei dies oftmals ihrer Verwandtschaft widersprach und solch ein Lebensstil auch deshalb oft schwer realisierbar war.²⁶

2.1. Stilisierung der Liebe

Der allgemein verbreiteten Annahme einer von Natur aus gegebenen Unterlegenheit der Frauen, steht jenes Modell für die Beziehung der Geschlechter gegenüber, welches sich im 12. Jahrhundert etablierte, nämlich die sogenannte „Minne“ („*fin amour*“) oder „hohe Liebe“, die seit etwa 100 Jahren als „höfische Liebe“ bezeichnet wird, gegenüber.²⁷ Daneben

²³ Zühlke, 1994, S.34.

²⁴ Ebda. S.33–34.

²⁵ Ebda. S.34.

²⁶ Opitz, Claudia: „Frauenalltag im Spätmittelalter (1250–1500)“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2) S.328–331.

²⁷ Duby, Georges: „Das höfische Modell“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.265.

etablierte sich außerdem eine tiefe Marienverehrung bzw. ein Marienkult: *“Both were perhaps signs of a reaction – this time a romantic reaction – against the somber realities of an earlier and cruder age. [...]”*²⁸

Das Modell der höfischen Liebe als Dichtkunst hatte seinen Ursprung wohl bei den Troubadours in Südfrankreich, genauer gesagt in der Provence. Von dort aus verbreitete sich diese lyrische Dichtkunst über ganz Westeuropa (die Troubadours und Trouvères in Frankreich, die Minnesänger in Deutschland, der *„dolce stil nuovo“* in Italien etc.). Die Zentren waren meist kleine feudale Höfe, wie beispielsweise Champagne, Flandern, Burgund oder auch der Hof von Heinrich II von England sowie die Höfe dessen Söhne u.a.²⁹ Außerdem spielten scheinbar besonders adelige Frauen eine große Rolle in der Verbreitung dieses neuen „Stils“: *Great ladies were the main beneficiaries as well as the main clientele of the literature and art inspired by courtly love. The romans d’aventure of the thirteenth century embodying it were obviously written to please an audience of women, just as the chansons de gestes*³⁰ *were written to please men.*³¹

Im Modell der höfischen Liebe bildet eine „Dame“, die eine beherrschende Stellung innehat, verheiratet ist und von einem Junggesellen erblickt wird, den Mittelpunkt des „Spiels“. Das Umwerben beginnt mit diesem Blick, denn der Mann denkt ab diesem Zeitpunkt nur noch daran, die Dame für sich zu erobern.³² Das männliche lyrische Ich drückt dabei sein Leid und gleichzeitig die Freude seines unerfüllten und aufrichtigen Verlangens nach der Liebe der unbarmherzig wirkenden und unnahbaren, aber dennoch verehrten Dame aus, *„die im paradoxen Zusammenspiel des Sprechenden aus Selbstbezogenheit und Besitzwahn zu einem ‚mächtigen Nichts‘ stilisiert wird.“* Dieses Modell stellt also eine performative poetische Grundsituation dar.³³ In diesem Kontext nimmt die Dame gegenüber ihrem Verehrer zunächst durchaus eine überlegene Position ein. Sie hat nämlich auch die Entscheidungsfreiheit

²⁸ Power, 1975, S.19.

²⁹ Ebda. S.22–23.

³⁰ Definition *“chanson de geste”*: *“A type of epic poetry in which the recitation of the tale is unfolded with the help of simple melodic material, necessarily simple so that the attention of the listener may be directed towards the dramatic delivery of the story. The poems, which may be very long, are divided into sections called laisses or tirades, each having its own formula. The constant repetition of the same melodic phrase is comparable with the form of the litany. All the surviving examples, about 100 in number, are northern French in origin and mostly from the 12th century.”* Vgl. Parker, Ian R.: Art. *“Chanson de geste”*, in: Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press.
(http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05409?q=Chanson+de+geste&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, letzter Zugriff: 22.08.2016,)

³¹ Power, 1975, S.23.

³² Duby, 2006, S.265–266.

³³ Meine, Sabine: *„Amore è musico.“ Musik im Liebesdiskurs*, in: Schwindt, Nicole, Lindmayr-Brandl, Andrea (Hrsg.), *Die Musik in der Kultur der Renaissance: Kontexte, Disziplinen, Diskurse*, Laaber: Laaber-Verlag 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S.245.

darüber, ob sie sein Geschenk annimmt oder ablehnt.³⁴ Jedoch ist dieser Machtzuspruch an die Dame nur ein Schein, denn letztlich hat sie nicht die Freiheit, ihren Verehrer abzuweisen, da sie „merce“³⁵ als die höchste Tugend leisten muss.³⁶ Willigt sie nun ein, lässt sich umgarnen und schenkt dem Verehrer ihr Ohr etc., „wird sie ihrerseits Gefangene, denn in jener Gesellschaft verlangt jede Gabe eine Gegengabe. Den Bestimmungen des Vasallenvertrages entsprechend, die den Lehnsherrn verpflichten, dem guten Vasallen so viel zurückzugeben, wie er von ihm bekommt, zwingen die Regeln der Minne die Auserwählte, sich gegen treue Dienste schließlich völlig hinzugeben.“³⁷ Die höfische Liebe ist demnach also ein Spiel, das im ersten Moment zwar den Eindruck erweckt, die Dame hätte die überlegene Rolle, bei dem es im Grunde jedoch der Mann ist, der das Spiel aktiv gestalten kann. Der Frau wird zwar eine gewisse Macht zugesprochen, jedoch in einem ganz klar definierten und begrenzten Bereich.³⁸ Das „Loblied“ auf die angebetete Dame stellt, wie bereits angedeutet wurde, eine Parallele zum feudalen und hierarchischen Verhältnis zwischen Lehnsherr und Vasall dar, welches hier nun auf den Bereich der geschlechtlichen Liebe übertragen wird.³⁹ Die Umgangsformen der höfischen Liebe sind uns also vorwiegend durch ihren Niederschlag in der Literatur bekannt. Trotzdem sollten die höfischen Ausdrucksformen, Regeln usw. aber auch im aristokratischen Leben angewendet werden, oder zumindest in den Konversationen. Dieser Umstand macht es besonders schwierig, das tatsächliche Leben dieser Zeit durch diesen „Schleier der Poesie“ genauer zu analysieren.⁴⁰ Der Großteil der uns überlieferten Schriften, die diese Thematik zum Inhalt haben, sind schwer zu entschlüsseln, da sie sehr

³⁴ Duby, 2006, S.266.

³⁵ „Merce“ bedeutet einerseits so viel wie „Gnade“ oder auch Wohlwollen der Dame ihren Verehrern gegenüber. Der Begriff wird seit dem Minnesänger Bernart de Ventadour als Synonym von „pietat“/„pitie“, also Erbarmen, verwendet und ist ein zentraler Terminus des Genres. „Merce beruht auf Unterwerfung des Liebenden der „siegreichen“ Dame gegenüber, bedeutet somit (scheinbare) acht der Dame, und ist zugleich an sie gestellte Forderung.“ Vgl. Lichtblau, Karin: „La Belle Dame sans Mercy“, in: Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hrsg.), *Verführer, Schurken, Magier*, St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium GmbH 2001 (Mittelalter Mythen 3), S.529.

³⁶ Lichtblau, 2001, S.529.

³⁷ Duby, 2006, S.266.

³⁸ Ebda. 266–267. (Anm.: Diesbezüglich muss jedoch auf das Werk „La Belle Dame sans Mercy“ (also: die Dame ohne „Gnade“ oder auch die unbarmherzige Dame) des Dichters Alain Chartier hingewiesen werden, eine „Débat“ zwischen der Dame und ihrem Verehrer, in dem es sehr wohl die Dame ist, die das „Spiel“ aktiv leitet, in dem sie nämlich die Möglichkeit nutzt, sich ihrem Verehrer zu verweigern. Chartier vermittelt hier also das Bild einer selbstbewussten Frau, jedoch stellt er am Ende des Werkes die Forderung an die Damen, sie sollen nicht mehr so grausam und kalt sein, da sie den Verehrer so in den Tod stürzen. Die „Belle Dame sans Mercy“ ist demnach also mehr ein negativer Frauentypus als eine im positiven Sinne selbstbewusstere und unabhängigere Frau. Vgl. dazu u.a. Lichtblau, 2001, S.529–546.

³⁹ Meine, 2015, S.245.

⁴⁰ Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, hrsgg. von Kurt Köster, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1969 (Kröners Taschenausgabe 204), S.169.

vielschichtig und auf symbolischer Ebene wirken.⁴¹ Es gab ein ganzes System festgeschriebener Formen bzw. Umgangsformen, sowie etliche Zeichen und Sinnbilder der Liebe (beispielsweise die Bedeutung von Farben der Kleidung, von Blumen). Des Weiteren existierten geheimnisvolle Embleme, oftmals in Bildrätseln, oder auch amouröse Gesellschaftsspiele oder verschiedenste Fragespiele (z.B. „*demandes gracieuses*“, „*partures d'amours et de ses aventures*“ u.a.).⁴² Jedoch verweist Johan Huizinga in seiner Besprechung der „Stilisierung der Liebe“ darauf, dass „*die Wirklichkeit [...] zu allen Zeiten schlechter und roher gewesen [sei], als das verfeinerte literarische Liebesideal sie sah, doch auch reiner und gesitteter, als jene platte Erotik, die gewöhnlich für naturalistisch gilt, sie darstellte.*“⁴³ Diese Liebesformen lieferten also viel mehr einen schönen Schein, wohingegen das Liebesleben, auch in den höheren Ständen, im alltäglichen Leben wohl eher roh war. Doch gerade dieses geringe Übereinstimmen von den gänzlich materiellen Aspekten der Ehe und den rohen Umgangsformen des Alltags mit dem höfischen Liebesideal bewirkte vermutlich, dass sich insbesondere die Elemente des Spiels, der Konversation und des literarischen Zeitvertreibes so ungehindert entfalten konnten.⁴⁴

Eine bedeutende Rolle für die Vorstellungen über die Liebe und über die Geschlechterbeziehungen spielte insbesondere auch der „*Roman de la Rose*“. Darin wird die Liebe aus der Perspektive eines Ich-Erzählers „*zu einer verinnerlichten „aventure“ und zu einem Bericht von der traumhaften Erfüllung erotischen Glücks, der nur bedingt mit der älteren Ethik höfischer Tugend vereinbar ist.*“⁴⁵ Dieses literarische Werk wurde von zwei Dichtern verfasst, die gänzlich unterschiedliche Auffassungen über die Liebe vertreten⁴⁶: Der erste Autor, Guillaume de Lorris, huldigt im ersten Teil des Romans (entstand um 1230) noch dem alten höfischen Ideal, dem Minnedienst und der Frauenverehrung. Der zweite Autor, Jean de Meun, führte das Werk von Lorris' etwa 40 Jahre nach dessen Tod fort, wobei sein Teil wesentlich umfangreicher ist als jener von Lorris. Die Fortsetzung ist von etlichen misogynen Passagen und direkten Angriffen gegen Frauen gekennzeichnet. Jean de Meun stützt sich bei seinen Argumenten und Äußerungen z.B. auf verschiedene Schriften der Kirchenväter oder auf verschiedene Bibelpassagen. Außerdem nennt er auch antike Autoren, wie u.a. Vergil, Ovid, Boethius usw., die zu dieser Zeit als Autoritäten galten und auf welche

⁴¹ Duby, 2006, S.269.

⁴² Huizinga, 1969, S.166.

⁴³ Ebda. S.155.

⁴⁴ Ebda. S.149 und S.176.

⁴⁵ Meine, 2015, S.246.

⁴⁶ Für eine detaillierte Abhandlung zum Inhalt des „Roman de la Rose“ siehe u.a. Huizinga, 1969, S.155–160.

er seine Meinungen stützte und sie damit legitimierte.⁴⁷ Die Verehrung der Dame spielt im zweiten Teil also keine Rolle mehr und an ihre Stelle tritt die hartherzige Verachtung ihrer Schwäche.⁴⁸ Nach Huizinga ist es gerade diese Verschiedenartigkeit der beiden Teile des Rosenromans, die ihn „als Bibel der erotischen Kultur noch brauchbarer [machte]: man fand in ihm Texte zu verschiedenstem Gebrauch.“⁴⁹

Trotzdem konnten die alten Vorstellungen über das Ideal der höfischen Liebe und der Frauenverehrung nicht gänzlich verdrängt werden. Als Folge davon entstand schließlich ein Streit darüber, welcher Auffassung der Liebe man als wahrer Edelmann zu folgen habe.⁵⁰ Dies löste den ersten „Querelle littéraire“ in Frankreich aus, der etwa vier Jahre andauerte (1400–1404). Die Schriftstellerin Christine de Pizan hatte diesen Streit im Jahr 1400 mit der Schrift „*Epistre au dieu d’amour*“ eröffnet, in der sie die misogynen Äußerungen im zweiten Teil des Rosenromans scharf kritisierte und sich für die Verteidigung der Frauenehre einsetzte.⁵¹ An diesem Streit nahmen zahlreiche gebildete Männer teil (oftmals Geistliche, hohe Beamte etc., wie u.a. Jean de Montreuil, der Sekretär des Dauphin und später des Herzogs von Burgund, oder Pierre Col u.a.), die sich auf Seiten der Anhänger des Jean de Meun positionierten, in dem sie in dichterischen Briefen miteinander korrespondierten.⁵² Jean Gerson, ein bedeutender Theologe sowie Rektor der Universität Paris, stellte sich auf Seiten Pizans. Interessant ist außerdem, dass diese Debatte in Christines bekanntestem Werk, „*Le Livre de la Cité des Dames*“ (1405) immer noch nachklingt⁵³, und dass Christines Schriften „*Epistre au dieu d’amour*“ sowie „*Dit de la Rose*“ ebenfalls ganz im allegorischen Stil des Rosenromans verfasst sind, genauso wie auch Jean Gersons Beitrag „*Traicité contre le Roumant de la Rose*“.⁵⁴

In diesem Zusammenhang wurde am 14. Februar 1401 der „*Cour d’amours*“ unter dem Namen König Karls VI. gegründet. „*Der Liebeshof gründete sich auf die Tugenden der Demut und Treue* „[...]“ („zu Ehre, Lob, Empfehlung und Dienst aller Frauen und

⁴⁷ Lorris, Guillaume de, Meun, Jean de: *Der Rosenroman . Le Roman de la Rose*, übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott, München: Fink 1976 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15, I–III), S.39. (Anm.: Für detailliertere Ausführungen zur Entstehung des Rosenromans siehe Ott, 1976, Einleitung)

⁴⁸ Huizinga, 1969, S.159.

⁴⁹ Ebda. S.155–156.

⁵⁰ Ebda. S.160.

⁵¹ Pernoud, Régine: *Leben der Frauen im Hochmittelalter*, Pfaffenweiler : Centaurus-Verl.-Ges. 1991 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 8), S.212–213

⁵² Huizinga, 1969, S.161.

⁵³ Pisan, Christine de: *Das Buch von der Stadt der Frauen. Le livre de la Cité des Dames*, aus dem Mittelfranzösischen übersetzt, mit einem Kommentar und einer Einleitung versehen von Margarete Zimmermann, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1987, S.38.

⁵⁴ Ott, Karl: *Der Rosenroman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Erträge der Forschung 145) S.9.

Fräulein“).⁵⁵ Der Hof setzte sich größtenteils aus Mitgliedern des Hochadels (z.B. der Herzog Jean de Berry), höfischen Funktionsträgern, hohen und niederen Geistlichen, als sogenannte „ministres“ teilnehmenden Dichtern, sowie verschiedensten Gästen zusammen.⁵⁶ Monatlich fand ein edler und formell kontrollierter Wettstreit auf dem Terrain der Liebeslyrik („pays d’amour“) statt, wobei das Ziel die Korrektur der erstarkenden frauenfeindlichen Tendenzen in der Nachwirkung der Fortsetzung des zweiten Teil des Rosenromans von Jean de Meun war. Interessant ist dabei, dass dabei durchaus auch Frauen anwesend waren: Beispielsweise Aristokratinnen, Mäzenatinnen wie die Frau Karls V., Isabeau von Bayern, aber auch Dichterinnen wie Christine de Pizan (war 1407 anwesend).⁵⁷ Hier sollten nun Debatten in Form von Liebesprozessen geführt werden und es herrschte ein Verbot für Gedichte, welche die Ehre der Frauen antasteten.⁵⁸

2.2. Die „weibliche Stimme“ in poetischen Äußerungen des Spätmittelalters

2.2.1. Die Trobairitz

Zwischen 1000 und 1500 etablierten sich zunehmend volkssprachliche Formen in der Literatur. Damit zusammenhängend entstand außerdem ein literarisches Korpus mit Texten, welche verschiedene Erlebnisse von Frauen aus weiblicher Perspektive thematisieren (z.B. die „cantigas de amigo“ in Portugal, die „Frauenlieder“ in Deutschland und die „chansons de femme“ in Frankreich).⁵⁹ Des Weiteren sangen Frauenfiguren zum französischen „Romans“ zum Beispiel auch sogenannte „chanson de toile“, „Webstuhllieder“, welche die insbesondere die unerfüllte Liebe thematisieren. Solche Lieder mit Texten aus weiblicher Perspektive stellen also eine zentrale Untergruppe der Troubadour- und Trouvère-Dichtungen dar und decken sämtliche Genres der höfischen Liebeslyrik ab.⁶⁰

⁵⁵ Huizinga, 1969, S.164.

⁵⁶ Insgesamt sind über 600 Namen bekannt, wobei die Mitglieder Titel wie zum Beispiel „Prince d’amour“, „Chevaliers d’honneur“, „Secrétaires“ usw. trugen, sprich, der ganze Apparat des Hofstaates mit allen Funktionen nachgeahmt wurde. Vgl. Huizinga, 1969, S.164.

⁵⁷ Schwindt, 2004, S.149–150.

⁵⁸ Huizinga, 1969, S.165. (Anm.: In der Forschung ist es jedoch umstritten, ob dieser „Cour d’amours“ tatsächlich existierte oder doch nur ein literarisches Spiel war. Sabine Meine umschreibt den „Cour d’amour“ beispielsweise als eine ArtTraumwelt, „die den Anstrich einer sozialpolitischen Utopie hatte.“ Vgl. Meine, 2015, S.247.

⁵⁹ Tick, Judith: Art. „Women in music“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>, letzter Zugriff: 04.08.2016.)

⁶⁰ Bowers, Jane, Tick, Judith (Hrsg.): *Women making music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press 1986, S.55.

In diesem Zusammenhang stellt sich natürlich die Frage, ob solche Gedichte auch von Frauen verfasst wurden. Neben den männlichen Troubadours existierten auch die weiblichen Trobairitz (dieser Begriff taucht zum ersten Mal im „*Roman de Flamenca*“ um 1250 auf), und für den Zeitraum 1170 bis 1260 sind uns in etwa 20 Namen weiblicher Dichterinnen überliefert, wie u.a. Alamanda, Maria de Ventadorn, Castelloza sowie die Comtessa de Dia.⁶¹ Bei jenen Trobairitz, deren Namen uns bekannt sind, handelte es sich um adelige Frauen, wobei es auch viele nicht-dokumentierte weibliche Trouvères gab, deren Standeszugehörigkeit nicht ganz geklärt ist.⁶²

Eine größere Anzahl an Namen von Frauen, die musikalisch kreativ waren (u.a. auch Hildegard von Bingen) ist uns insbesondere aus dem 12. Jahrhundert überliefert.⁶³ Aus den folgenden drei Jahrhunderten ist jedoch kein einziger Name innerhalb des Repertoires polyphoner Musik bekannt. Einerseits hat dies sicherlich mit der generellen Anonymität aller Komponisten bis zum 15. Jahrhundert zu tun. Jedoch spielte der Aspekt der Anonymität für Frauen wohl vermutlich noch eine größere Rolle als für männliche Dichter und Komponisten, da die Konventionen der Bescheidenheit und der Einschränkung ihrer Klasse etc. sie eher dazu veranlassten hinter den sichereren Schleier der Anonymität zu treten.⁶⁴ „*That there were fewer women composers then (as now) also seems likely, a fact related directly to their subordination in society.*“⁶⁵

In den Gedichten mit weiblichem lyrischen Ich, die uns von den Trobairitz und den weiblichen Trouvères überliefert sind, werden meist ähnliche Themen aufgegriffen wie in jenen der männlichen Dichter dieser Zeit (z.B. eine Frau, die verlassen oder zurückgewiesen wurde, eine Frau, die glücklich verliebt ist, zwei Frauen, die über einen Bereich der höfischen Liebe debattieren etc.).⁶⁶ Diesbezüglich stellt sich nun die Frage, ob jene Stücke, die von namentlich bekannten Frauen verfasst wurden, womöglich eine andere Form weiblicher Subjektivität bzw. andere Formen von Weiblichkeit sowie eine andere Rhetorik aufweisen, als

⁶¹ Der Korpus setzt sich aus ca. 40 Dichtungen zusammen, der von zwei Genres dominiert wird: „tenso“ (eine Dialogdebatte) und „canço“ (Liebeslied). Davon ist uns nur ein „canço“ mit Melodie überliefert, nämlich „A chantar“ (Comtessa de Dia). Von den insgesamt 15 Chansons von weiblichen Trouvères, sind uns fünf mit Melodie überliefert. Vgl. Tick, letzter Zugriff: 04.08.

⁶² Bowers/Tick, 1986, S.55.

⁶³ Trotzdem nehmen die Werke der Trobairitz und weiblichen Trouvères lediglich 1 % des Gesamtrepertoires dieser Zeit ein. Vgl. Tick, letzter Zugriff: 04.08.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>)

⁶⁴ Detaillierte Ausführungen zu Frauen, die Musik in der Öffentlichkeit (an Höfen) praktizierten usw. siehe: Bowers/Tick, 1986, S.54 ff.

⁶⁵ Tick, letzter Zugriff: 04.08.2016.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>)

⁶⁶ Bowers/Tick, 1986, S.53.

jene, die von Männern verfasst wurden.⁶⁷ Es ist in jedem Fall steht fest, dass die Troubadours und dadurch auch die Trobairitz durchaus ihre eigene Meinung und Standpunkte formulieren konnten, obwohl sie ihre Texte meist nach den vorgegebenen Motiven der höfischen Liebe verfassten. Diese Motive konnten aber durchaus neu interpretiert und erweitert werden. „*Such standpoints could certainly be shaped by personal references.*“⁶⁸ Das Ausmaß dieser Erweiterungen kann jedoch, so Kasten, von Fall zu Fall sehr unterschiedlich ausfallen.

Nichtsdestotrotz ist es aber, auch für die vorliegende Arbeit, durchaus von Interesse, einen Vergleich zwischen dem weiblichen lyrischen Ich in Texten der Troubadours und in Texten der uns bekannten Trobairitz anzustellen, um dadurch festzustellen, ob es Ähnlichkeiten und Unterschiede in der Rhetorik des weiblichen lyrischen Ichs und in den übermittelten Formen von Weiblichkeit gibt. Anne Klinck vergleicht in einem Artikel beispielsweise fünf Paare von Liebesklagen⁶⁹ und fragt, ob diese auch dieselbe Art bzw. Vorstellung von Weiblichkeit vermitteln.⁷⁰ Sie kommt zu dem Schluss, dass die Kennzeichen von „Gender“ in den von ihr analysierten Gedichten nicht nur grammatikalisch, sondern durchaus kulturell und vom jeweiligen Genre beeinflusst sind. Die ausgewählten Gedichte thematisieren durchwegs den Aspekt des Verlassen werdens sowie auch den Gegensatz von Bewegung und Stasis, jedoch steht das statische Element, beispielsweise in den Gedichten der Comtessa de Dia, nicht automatisch für Hoffnungslosigkeit, sondern das weibliche lyrische Ich ist entschlossen, bestimmend oder verkündet sogar ihr Recht darauf, einen Mann zu umwerben⁷¹, was ein durchaus gegensätzliches Frauenbild zu jenem welches im Geschlechterdiskurs verbreitet war, darstellt. Klinck schlägt diesezüglich folgende Erklärung vor: „[...] *women authors may have had more to say about the complexities of women's feelings and more incentive to see the positive as well as the negative elements in their situations.*“⁷² Jedoch kann dieses

⁶⁷ Es besteht hierfür u.a. die Möglichkeit, in den Gedichten der Trobairitz nach biografischen Hinweisen zu suchen, wobei es diesbezüglich unterschiedliche Meinungen in der Forschung gibt: Meg Bogin ist beispielsweise der Ansicht, dass gerade die Dichterinnen ihre „wahren“ Gefühle in den Texten mitteilen, und dass diese dadurch sozusagen wie Tagebücher zu lesen seien. Pierre Bec reduziert das Geschlecht des lyrischen Ichs im Gegensatz dazu auf eine rein grammatikalische Funktion und negiert damit jeglichen persönlichen Bezug des lyrischen Ichs zu den weiblichen Autoren. Vgl. Kasten, Ingrid: „The Conception of Female Roles in the Woman's Song of Reinmar and the Comtessa de Dia“, in: Klinck, Anne L., Ramussen, Ann Marie (Hrsg.), *Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2015, S.154. (Anm.: Kasten bespricht in ihrem Aufsatz weitere Positionen und Theorien verschiedener Forscher, auf die in dieser Arbeit aber nicht detaillierter eingegangen werden kann. Vgl. Kasten, 2015, S.154.)

⁶⁸ Kasten, 2015, S.154–155.

⁶⁹ Insgesamt analysiert sie also 10 Gedichte, wobei jeweils zwei Gedichte aus demselben geografischen und kulturellen Raum stammen. Die meisten der ausgewählten Gedichte sind anonym, wobei zwei von bekannten männlichen Dichtern, zwei von bekannten Dichterinnen und eines von einer unbenannten Frau stammt. Vgl. Klinck, Anne L.: „Poetic Markers of Gender in Medieval “Womans's Song”: Was Anonymous a Woman?“, in: *Neophilologus* 87/3 (2003), S.353.

⁷⁰ Klinck, 2003, S.346 ff.

⁷¹ Ebda. S.351.

⁷² Ebda. S.354.

Ergebnis keineswegs generalisiert werden, und die Formen von Weiblichkeit bzw. wie diese in den Gedichten konstruiert werden, unterscheiden sich von Gedicht zu Gedicht. Was jedoch durchaus hervorsticht, ist, dass jene Gedichte, deren weibliche Personae am weitesten entwickelt und deren Sprecherinnen am meisten Selbstachtung aufweisen, von zwei namentlich bekannten Trobairitz geschaffen wurden, nämlich von der Comtessa da Dia und Castelloza. Dabei spielen aber auch noch andere Faktoren eine Rolle, wie beispielsweise „*the aristocratic status of the Comtessa and Castelloza, and the relatively powerful social position of upperclass women in southern Frances at the time.*“⁷³ Trotzdem ist es auffällig, dass sich die zwei Trobairitz-Gedichte von allen anderen der ausgewählten Gruppe in diesem Punkt unterscheiden, egal ob von den anonymen oder von namentlich bekannten männlichen Dichtern.

Ingrid Kasten vergleicht in ihrem Artikel „*The Conception of Female Roles in the Woman's Song of Reinmar and the Comtessa de Dia*“ die Konstruktion des weiblichen lyrischen Ichs in Gedichten mit weiblichem lyrischen Ich des Minnesängers Reinmar und der Comtessa de Dia (beide etwa zweite Hälfte 12. Jahrhundert). Sie kommt zum Schluss, dass Reinmar in seinen Texten die mittelalterliche Ansicht der allgemeinen und von Natur aus gegebenen Unterlegenheit und Schwäche der Frau repräsentiert: Es wird zwar beispielsweise ebenfalls ein innere Konflikt der Dame thematisiert – nämlich bezüglich der Frage, ob sie nun ihrem Verehrer nachgeben soll und damit aber ihre Ehre riskiert, da sie verheiratet ist, oder ob sie den Schmeicheleien widersteht und eine ehrbare Frau bleibt –, jedoch ist sie schlussendlich zu schwach um der Versuchung und dem Willen des Mannes zu widerstehen.⁷⁴ „*The belief in male superiority over women, a perspective specifically aligned with masculinity, is emphasized in the female speaker. [...] A traditional understanding of gender roles allows Reinmar to instrumentalize women's speech.*“⁷⁵ Die vier Gedichte, die der Comtessa de Dia zugeschrieben sind⁷⁶, skizzieren im Gegensatz dazu jedoch ein völlig anderes Bild weiblicher Subjektivität: „*The impression that the Comtessa de Dia merely inverted the roles of the troubadour men's song already indicates that her compositions differ markedly from those of Reinmar.*“ Das weibliche lyrische Ich in ihren Gedichten spricht größtenteils identisch über die Liebe wie ein Mann in den Dichtungen der Troubadours.⁷⁷ Dies wäre für die Gedichte von Reinmar, so Kasten, beispielsweise undenkbar. Die Comtessa präsentiert die Sprecherin aber

⁷³ Klinck, 2003, S.353–354.

⁷⁴ Kasten, 2015, S.159.

⁷⁵ Ebda. S.159–160. (Anm.: Der männliche Dichter befindet sich zwar ebenfalls in einem inneren Konflikt usw., jedoch kann er, im Gegensatz zur Frau, seine Gefühle rational kontrollieren.)

⁷⁶ „*Fin ioi me dona alegranssa*“, „*Ab ioi et ab ioven m'apais*“, „*A chanter m'er de so qu'ieu no volria*“, „*Estat ai en greu cossirier*“ Vgl. Kasten, 2015, S.160–166.

⁷⁷ Kasten, 2015, S.160.

weder lediglich in einer männlichen Rolle, noch vertauscht sie einfach nur die Rollen, sondern das Selbstverständnis der Sprecherin ist durchaus von der Rolle der noblen Dame im Modell der höfischen Liebe beeinflusst. Dieses Motiv wird aber umstrukturiert und erhält u.a. auch andere Akzente: „*The woman is imagined not only as the passive adored minnelady, she is also imagined playing an active role in which she is the man's equal.*“⁷⁸

Bei dieser kurzen Zusammenfassung der Ausführungen von Ingrid Kasten zeigt sich also, dass es keineswegs irrelevant ist, ob es ein männlicher Troubadour oder Minnesänger, oder eben eine Trobairitz ist, die die Themen der höfischen Liebe aufgreift.⁷⁹ Nichtsdestotrotz haben die Gedichte, wenn man so will, unterschiedliche „Funktionen“: Die von Kasten zur Analyse herangezogenen „Frauenlieder“ von Reinmar unterstützen vorwiegend die Ansicht, Frauen seien schwach, hilflos etc., wodurch die Überlegenheit der Männer bestätigt wird. Das weibliche lyrische Ich in den Texten der Comtessa definiert sich weder durch den Mann, noch durch die Gesellschaft, sondern alleine durch die Liebe, da diese die größte Tugend darstellt und schafft damit ein neues Verständnis weiblicher Subjektivität. „*The poems by the Comtessa de Dia suggest a critical counter-argument to the troubadour's love service, a counterargument based more on their demand for an active female role in love, a role equal to that of the man's, than in their assertion that the woman is superior to the man at the moment of failure.*“⁸⁰ Diese Schlussfolgerung sollte jedoch wiederum nicht generalisiert werden, da für die Analyse von Kasten nur ein Ausschnitt des vorhandenen Materials betrachtet wurde. Auch kann diesbezüglich nicht davon ausgegangen werden, dass ausschließlich Dichterinnen andere Formen von Weiblichkeit in ihren Texten geschaffen haben. Gottfried von Strassburgs Verteidigung des Rechtes auf Selbstbestimmung für Frauen im „Tristan“ Frauen zeigt beispielsweise, dass durchaus auch Männer über solche Fragen reflektieren konnten.⁸¹

Daneben muss außerdem berücksichtigt werden, dass die Comtessa sich in ihren Gedichten trotzdem an einem Modell bzw. einem Motiv orientiert, nämlich jenem der „*domna*“ (also der

⁷⁸ Kasten, 2015, S.161. In „*Ab ioi et ab ioven m'apais*“ reduziert die Comtessa beispielsweise auch die für die Inhalte der Gedichte der Troubadours charakteristische Distanz zwischen Mann und Frau, indem die Frau den Mann beispielsweise nicht wie sonst üblich mit „senhor“ (also mit „Herr“) anspricht, sondern ihn als „mos amics“ (also als „mein Freund“) bezeichnet, wodurch der Mann weder niedriger noch höher als die Sprecherin eingestuft wird. Dahinter steckt, so Kasten, auch die Forderung nach der Gleichwertigkeit von Mann und Frau, denn die Sprecherin verkündet weiter, dass sie ihn nicht ungerecht behandle, solange es nichts gäbe, was sie ihm vorwerfen könne. Vgl. Kasten, 2015, S.162.

⁷⁹ Auch wenn hierbei berücksichtigt werden sollte, dass Reinmars Bild der Frauen als Minnesänger sich von jenem der Comtessa als Trobairitz schon alleine aufgrund ihrer unterschiedlichen geistigen Denkrahmen in Bezug auf manche Aspekte unterscheidet: Das Bild der „*domna*“ in den Dichtungen der Troubadours und der Trobairitz ist generell etwas autonomer als jene der deutschen „*vrouwe*“ der Minnesänger. Vgl. Kasten, 2015, S.166.

⁸⁰ Kasten, 2015, S.166.

⁸¹ Ebda. S.167.

Minnedame), welches von Männern geschaffen wurde und welches auch eine wichtige Voraussetzung für den Ausdruck von Selbstbewusstsein und Selbstbehauptung in ihren Texten geliefert hat.⁸² Daraus könnte man nun beispielsweise auch schließen, dass die „Verse der Gräfin von Dia [...], da sie von einer Frau geschrieben seien, gleichermaßen innerhalb wie außerhalb des männlichen Codes anzusiedeln [wären]“. ⁸³

2.2.2. Christine de Pizan⁸⁴ (1365–1429)

Nach den uns namentlich bekannten Trobairitz finden sich bis zu Christine de Pizan keine Namen von „offiziellen“ Dichterinnen. Christine de Pizan ist nach den Trobairitz oder Autorinnen aus dem spirituellen Bereich, wie u.a. Hildegard von Bingen⁸⁵, damit die erste uns bekannte Frau, die dichterisch tätig war. Außerdem kann Pizan als die erste Berufsschriftstellerin Frankreichs bezeichnet werden, da sie nach dem frühen Tod ihres Ehemannes ihre Familie (zwei Kinder, ihre verwitwete Mutter und ihre Nichte) zunächst durch ihre Tätigkeit als Kopistin und schließlich als Schriftstellerin selbst versorgte.⁸⁶

Über ihre Bildung ist kaum etwas bekannt, wobei durchaus davon ausgegangen wird, dass sie, im Vergleich zu ihren ebenfalls in der „Vita activa“ praktizierenden Zeitgenossinnen, über eine überdurchschnittliche Bildung verfügte (wobei sie, da sie eine Frau war natürlich beispielsweise niemals eine Universität besucht hat).⁸⁷

In ihrem literarischen Schaffen entwickelte Pizan einen persönlichen Stil, der sehr stark durch das Hin und her zwischen ihrem familiären Leben und ihrer Tätigkeit als Schriftstellerin geprägt war.⁸⁸ Ihr literarisches Werk ist äußerst vielfältig und beinhaltet beispielsweise eine Vielzahl an höfischen Kleinformen, allegorische und politisch-didaktische Werke sowie auch ein paar religiöse Schriften. Man kann zwischen zwei Schaffensperioden unterscheiden: Von ca. 1399 und 1405 lag der Schwerpunkt ihrer Werke auf der Verteidigung der Frau gegen die

⁸² Kasten, 2015, S.167.

⁸³ Régnier-Bohler, Danielle: „Literarische Stimmen, mystische Stimmen“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.444.

⁸⁴ Christine de Pizan wurde in Venedig geboren (Vater: Tommaso di Benvenuto da Pizzano), war also ursprünglich Italienerin. M.-J. Pinet deutet den daraus entstandenen Familiennamen „de Pizan“ als Toponym. Im 16. Jahrhundert wurde der Familienname von französischen Druckern irrtümlich mit „s“ geschrieben („Pisan“), weshalb die geographische Herkunft Christines mit der italienischen Stadt Pisa in Zusammenhang gebracht wurde. Vgl. Zühlke, 1994, S.214 (Fußnote 61).

⁸⁵ Eine umfangreiche Abhandlung zur Frage weiblicher literarischer Stimmen liefert u.a. Régnier-Bohler, 2006, S.435–494.

⁸⁶ Zühlke, 1994, S.14–15. (Anm.: Daneben verfügte sie über die Einkünfte aus der Erbschaft ihres Ehemannes, die jedoch keineswegs für ein finanziell stabiles Leben ausreichten.)

⁸⁷ Ebda. S.15 (weitere Ausführungen zu ihrem Bildungshorizont, ihrem Bildungsweg sowie ihrer sozialen Herkunft siehe ebenfalls Zühlke, 1994, S.15–16.)

⁸⁸ Régnier-Bohler, 2006, S.445.

misogynen Anschauungen ihrer Zeitgenossen (dazu zählen die „*Epistre au Dieu d'Amour*“, der „*Dit de la rose*“, die „*Cité*“ und deren Nachfolgewerk, die „*Trois vertus*“). Die zweite Schaffensphase (zwischen 1405 und 1418) verfasste sie hauptsächlich zeitkritische Schriften (z.B. die „*Epistre a la Royne*“, die „*Lamentacion*“, etc.).⁸⁹

Interessant ist auch, dass die Autorin die Herstellung der Handschriften ihrer Werke einerseits beaufsichtigte, Sammelhandschriften selbst zusammenstellte, sowie dass sie sich für die Veröffentlichung ihrer Briefe im Streit um den „*Rosenroman*“ einsetzte. Außerdem zeugt ihre Sprache von ihrem Selbstbewusstsein als Autorin: Dies zeigt sich u.a. in der Formel „*Je, Christine*“, die sie häufig in der Einleitung zu Reden oder zu Beginn von Prologen verwendete. Pizan inszenierte sich durchaus selbst als weibliche Autorin und „*präsentiert sich als eine ihres außergewöhnlichen Status als schreibende Frau bewußte Autorin*.“⁹⁰ Die Formel „*Je, Christine*“ findet sich auch häufig in ihrem allegorisch-didaktischen Traktat „*Le Livre de la Cité des Dames*“ (entstand zwischen 1404 und 1407).⁹¹ Pizan war sich ihrer unglücklichen Situation, als Frau geboren worden zu sein, durchaus bewusst, was sie in diesem Werk auch durchaus beschreibt und zudem die Urheber der frauenfeindlichen Ansichten in anerkannten Autoritäten findet: „*(...) allersorts, in allen möglichen Abhandlungen scheinen Philosophen, Dichter, alle Redner (ihre Auflistung würde zu viel Raum beanspruchen) wie aus einem einzigen Munde zu sprechen und alle zu dem gleichen Ergebnis zu kommen, dass nämlich Frauen in ihrem Verhalten und ihrer Lebensweise zu allen möglichen Formen des Lasters neigen*.“⁹² Sie vertritt darin die Meinung, „*Frauen seien den Männern in jeder Hinsicht gleichwertig: ebenso wie diese seien sie in der Lage, politisch zu denken und zu handeln, literarisch produktiv zu sein sowie wissenschaftliche und handwerkliche Leistungen zu erbringen (Teil I)*.“ Daneben beschreibt sie den besonders liebevollen und fürsorglichen Umgang von Frauen mit ihnen nahestehenden Menschen (Teil II), sowie die Fähigkeit der Frauen zu opferbereiter Liebe und Dienstbereitschaft gegenüber Gott und den Heiligen (Teil III).⁹³ Um dies zu beweisen, listet sie zahlreiche Beispiele von erfolgreichen Leistungen von Frauen aus der Frühgeschichte, der Antike, der Zeigeschichte und aus der Bibel und Heiligenlegenden auf. Dafür verwendet sie die Allegorie des Errichtens einer Stadt, „*welche nicht nur die sichtbare Manifestation sämtlicher positiver Eigenschaften*

⁸⁹ Zühlke, 1994, S.26.

⁹⁰ Ebda. S.96. (Frauen war es im Mittelalter ja nicht gestattet, sich zu Themen außerhalb ihres „häuslichen Kompetenzbereichs“ zu äußern und sich literarisch zu betätigen.)

⁹¹ Ebda. S.98.

⁹² Pisan, 1987, S.36.

⁹³ Zühlke, 1994, S.100.

der Frauen bildet, sondern auch als Zufluchtsort aller tugendhaften Frauen fungiert.“⁹⁴

Dieses Traktat sowie das Nachfolgewerk „*Livre des Trois Vertus*“ (eine Art Ratgeber für Frauen aus den verschiedensten Ständen und Lebensaltern, entstand um 1405) war später wohl nachweislich Lesestoff verschiedener burgundischer Familien, u.a. auch noch von Margarete von Österreich.⁹⁵

Ein weiterer zentraler Punkt in all ihren Werken sind die zahlreichen autobiographischen Bezüge. Dafür beispielhaft ist der „*Livre de la mutacion de Fortune*“ (entstand zwischen 1400 und 1403 und umfasst insgesamt 7 Teile), welcher das längste in Reimprosa verfasste Werk Christines darstellt und häufig als „Universalgeschichte“ charakterisiert wurde. Der erste Abschnitt thematisiert in allegorischer Form ihr eigenes Leben von ihrer Geburt bis zum Tod ihres Ehemannes als Beispiel des Wirkens von Fortuna, der Schicksalsgöttin.⁹⁶ In den letzten zwei Kapiteln des ersten Teils schildert sie, wie sie auf der Rückfahrt vom Hof Hymens an den Fortunas den Kapitän ihres Schiffes verliert. Der Verlust des Steuermannes ihres Schiffes stellt eine Parallele zum überraschenden frühen Tod ihres Ehemannes dar. Sie erreicht aber schließlich trotzdem sicher das Ziel ihrer Reise erreicht, was jedoch nur aufgrund einer Geschlechtsumwandlung möglich wird, deren Darstellung die Autorin jedoch zunächst zwei Fabeln aus den „Metamorphosen“ des Ovids voranstellt, in denen ein Mann bzw. eine Frau durch die Einwirkung eines Gottes in das andere Geschlecht verwandelt werden und deren Funktion es ist, Pizans eigene „mutacion“ zu authentifizieren bzw. mehr Glaubwürdigkeit zu verleihen.⁹⁷ Die Hälfte des Kapitels XII ist der Beschreibung des Geschlechtswechsels und dessen physischen, psychischen aber auch sozialen Auswirkungen gewidmet: Nach dem Verlust des Steuermannes ist Christine so von Schmerz überwältigt, dass sie fürchtet, für immer unglücklich sein zu müssen. Schließlich schläft sie erschöpft ein und im Schlaf kommt Fortuna herbei und berührt, wie es heißt, ihren ganzen Körper. Ihr Körper sei nun kräftiger und beweglicher, ihre Tränen seien versiegt und Kummer und Angst verfliegen, sie fühle sich

⁹⁴ Zühlke, 1994, S.100. (Für detailliertere Ausführungen zu Pizans „*Le Livre de la Cité des Dames*“ siehe Zühlke, 1994, S.100–121.)

⁹⁵ Schwindt, 2004, S.155. (Anm.: Die erste posthume Rezeptionsphase bildet um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Hof von Burgund, wobei sich sämtliche Schriften Pizans in der Bibliothek der beiden ersten burgundischen Herzöge, Philipp dem Kühnen und Johannes Ohnefurcht finden. Die zweite Rezeptionsphase fand in der 2.Hälfte des 15. Jahrhunderts statt, wobei hier viele Kopien von Handschriften der Werke Christines Einzug in verschiedene Fürstenhäuser, wie z.B. Bourbon, Bretagne und Orléans, fanden. Es waren hier besonders die adeligen Frauen, die begeistert Bücher sammelten (z.B. Marie, Herzogin von Orléans, Agnes von Bourbon, u.a.). Vgl. Zühlke, 1994, S.27.

⁹⁶ Zühlke, 1994, S.21.

⁹⁷ Ebda. S.82–83. (Für eine ausführlichere Beschreibung dieser Fabeln siehe ebenfalls Zühlke, 1994, S.82.)

insgesamt leichter, ihre Gesichtszüge seien härter, ihre Stimme lauter, etc. Es wird hier also eine allgemeine Steigerung ihrer Körperfunktionen nachgezeichnet.⁹⁸

Außerdem stellt die Autorin bewusst männliche und weibliche Persönlichkeitsmerkmale gegenüber: Die Fruchtbarkeit und die damit verbundenen spezifisch weiblichen Eigenschaften wie Schwäche und Passivität stehen den geschlechtsspezifischen männlichen Eigenschaften wie Stärke, Dynamik usw. gegenüber. Eine der sozialen Auswirkungen ihrer „Mannwerdung“ ist, dass sie nun in einer neuen Rolle als Steuermann des Schiffes dasteht und sogleich versucht, das Schiff zu reparieren. Doch trotzdem beklagt sie auch ihren durch das Schicksal herbeigeführten Identitätswechsel von der Ehefrau zur Witwe, denn sie zieht das Leben als Ehefrau klar dem als Witwe vor. Was sie jedoch außerdem als positiv wahrnimmt, sind die durch den Geschlechtswandel veränderten mentalen Fähigkeiten, wie beispielsweise ihre geschärfte Wahrnehmungsfähigkeit.⁹⁹ Diese Allegorie des Geschlechtswechsels beschreibt also den Wandel der sozialen Identität der Autorin von der Ehefrau zum „weiblichen Gelehrten“, wobei die Veränderung ihrer Lebensverhältnisse ihr u.a. auch die Freiheit geben, ihre intellektuellen Fähigkeiten zu entwickeln.¹⁰⁰ Dies entspricht Pizans tatsächlicher Entscheidung als Witwe weder nochmals zu heiraten noch in ein Nonnenkloster einzutreten, sondern stattdessen das weltliche Einzeldasein und die Funktion als Familienoberhaupt zu wählen – eine Rolle, die der sozialen Identität der Witwe widerspricht. Stattdessen schaffte sie sich selber eine individuelle Identität, nämlich als Gelehrte.¹⁰¹

Im „*Livre de la mutacion de Fortune*“, sowie in anderen Werken Pizans (z.B. in „*Avision Chrisine*“ u.a.) zeigt sich, dass sich die Autorin den Grenzen, die dem weiblichen Geschlecht auferlegt waren, bewusst war und, dass sie diese überschreiten wollte.¹⁰² Das zeigte sich ja bereits bei Pizans Beteiligung am Streit um den Rosenroman. Was bei der „*Mutacion*“ jedoch durchaus verwundert, ist, dass die Autorin es scheinbar für notwendig hielt, zum Mann werden zu müssen, um die Kontrolle über das Schiff bzw. über ihr Leben übernehmen zu können. Auch Vincenzo Borghetti thematisiert diesen Aspekt dieses Werkes von Pizan in seinem Aufsatz über die genderspezifische Rhetorik von Trauer und kommt zum folgenden Schluss: „*the male metamorphosis allows Christine both to take the necessary step in her self-distancing from the traditional image of a widow frozen in desperation and, consequently, to abandon the expressive form of the lament, considered at that time befitting a woman in her*

⁹⁸ Zühlke, 1994, S.84.

⁹⁹ Ebda. S. 84–85.

¹⁰⁰ Ebda. S.85.

¹⁰¹ Ebda. S.87.

¹⁰² Régnier-Bohler, 2006, S.446.

situation.“¹⁰³ Das Beispiel von Pizan ist jedoch nicht das einzige, in dem eine Frau zunächst zu einem Mann werden muss, bevor sie eine aktive Rolle einnehmen kann: Boccaccio's „*De mulieribus claris*“ (1361/62) ist ein weiteres Beispiel dafür.¹⁰⁴ In seiner Erzählung von Semiramis, der Königin von Babylon, beginnt diese sich als Mann zu kleiden um so die Fähigkeit der Aktivität bzw. des Handelns zu erwerben, die eben angeblich typisch für Männer ist. Sowohl bei Pizan als auch bei Boccaccio werden die Frauen also aus einer sozialen Notwendigkeit heraus zu Männern, „and for this reason they have abandoned the condition of powerlessness characteristic of the gender to which they belong in order to take on the dynamism proper to their sartorially/corporeally assumed gender.“¹⁰⁵

Diese Idee des Geschlechterwandels in Pizans „*Mutacion*“ vermittelt aber beispielsweise wiederum ein gegensätzliches Bild zu Pizan's erstem Werk, den „*Cent Ballades*“ (entstanden zwischen 1394 und 1405), welche die bekannte und ebenfalls autobiographische Ballade „*Deuil angoisseus*“ beinhalten, die von Gilles Binchois vertont wurde. Diese Ballade thematisiert ihre 1390 eingetretene Witwenschaft und der damit verbundene Schmerz, sowie auch der physische Habitus von Trauer durch den damals prekären sozialen Zustand einer Witwe, beispielsweise durch die äußerliche Bedrängnis sich erneut zu verheiraten und die prekäre finanzielle Lage, die Isolation als alleinstehende Frau bis hin zum Tragen dunkler Kleidung. Es ist außerdem das einzige Gedicht aus Pizans Werkkatalog, welches auch vertont wurde.¹⁰⁶ In der „*Mutacion*“ verweilt Pizan aber eben nicht einfach passiv in ihrer Trauer und Verzweiflung, sondern wird stattdessen zum „Herrn“ ihres eigenen Lebens, wodurch sie einerseits das Erlangen einer sozialen Rolle, die eigentlich typisch für Männer war, rechtfertigen konnte, und andererseits auch ihre Entfernung von typisch weiblichen literarischen Genres.¹⁰⁷

Christine de Pizan vermittelt in ihren Werken damit eine andere oder auch neue Sichtweise bezüglich der kulturellen und gesellschaftlichen Rolle der Frau. Im „*Livre de la Cité des Dames*“ existiert dann schließlich auch nicht mehr die Notwendigkeit, dass die Frauen zuerst zu Männern werden müssen, um ihr eigenes Leben in die Hand zu nehmen, sondern es sind Frauen, die auch tatsächlich als Frauen handeln, wodurch Pizan durchaus neue weibliche Modelle bzw. Vorbilder darstellt. Während in Boccaccio's „*De mulieribus claris*“ jene Frauen bestraft werden, die sich nicht nach dem vorgegebenen weiblichen Ideal bzw. den ihnen

¹⁰³ Borghetti, 2012, S.67.

¹⁰⁴ Boccaccio behandelt in „*De mulieribus claris*“ die Geschichte von Semiramis, Königin von Babylon, die sich als Mann verkleidete um erfolgreicher regieren zu können und um die Fähigkeit zu erlangen, aktiver handeln zu können. Vgl. Borghetti, 2012, S.66.

¹⁰⁵ Borghetti, 2012, S.66.

¹⁰⁶ Schwindt, 2004, S.155.

¹⁰⁷ Borghetti, 2012, S.67.

vorgegebenen Regeln verhalten, werden in Pizan's „Cité“ gerade jene aktiv handelnden Frauen als positive Vorbilder präsentiert.¹⁰⁸ Dieses Bild der Frauen, das uns von der Autorin vermittelt wird, steht in äußerst starken Gegensatz zu den bereits beleuchteten misogynen Äußerungen in anderen literarischen Texten aus dieser und der vorangegangenen Zeit. Aber auch Pizan selbst scheint bezüglich dieser Thematik gleichermaßen eine persönliche Entwicklung durchlaufen zu haben.

2.2.3. Margarete von Österreich (1480–1530)

Man kann durchaus davon ausgehen, dass die weibliche literarische Stimme Christine de Pizans auch von anderen Frauen ihrer Zeit und auch von darauffolgenden Generationen „gehört“ wurde. Es wurde ja bereits darauf verwiesen, dass u.a. auch Margarete von Österreich eine Ausgabe des „*Livre de la Cité des Dames*“ besessen hat und man daher durchaus davon ausgehen kann, dass ihr und auch anderen Frauen der burgundischen Familie, dieses und vielleicht auch andere Werke Pizans bekannt waren. Dies spielt auch deshalb eine Rolle, weil Margarete von Österreich einerseits selbst zweimal verwitwet war, und weil außerdem bekannt ist, dass sie sich sehr stark für Literatur interessierte, verschiedene Gedichte sammelte – beispielsweise in den „*Albums poétiques*“ – und ihr außerdem die Autorschaft für mehrere Gedichte zugeschrieben wird. Jedoch sind die VerfasserInnen für den Großteil der Gedichte in Sammlungen wie den „*Albums poétiques*“, mit wenigen Ausnahmen, nicht bekannt.¹⁰⁹ Trotzdem geht man davon aus, dass die Gedichte größtenteils im direkten Umkreis der Herzogin entstanden sind.¹¹⁰

Zahlreiche Verse in den „*Album poétiques*“ thematisieren die Themen Trauer, Melancholie und Todessehnsucht, aber auch der Topos der höfischen Liebe ist in unterschiedlichen Formen vertreten. In den meisten literarischen Äußerungen, die Margarete zugeschrieben werden, herrscht ebenso eine melancholische Grundstimmung, u.a. auch in den Totenklagen

¹⁰⁸ Borghetti, 2012, S.67–68.

¹⁰⁹ Strelka, Josef: *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literarhistorische Bedeutung*, Wien: Sendl 1957, S.56. (Anm.: Zwei Gedichte in den „*Albums*“ können dem Hofdichter Jean Lemaire de Belges zugeschrieben werden und eines, nämlich „*C'est pour james*“, Margarete von Österreich selbst. Vgl. Tamussino, Ursula: *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz-Wien-Köln: Verlag Styria 1995, S.289.; Zu den „*Albums poétiques*“ zählen insgesamt drei Manuskripte: „*Livre des Ballades*“, „*Chansons de Marguerite d'Autriche*“ und „*Musique pour Marguerite d'Autriche*“. Vgl. Tamussino, 1995, S.283.)

¹¹⁰ Außerdem wurden die Sammlungen an ihrem Hof zusammengestellt und die Gedichte überwiegend von ihren Höflingen abgefasst, was sich an verschiedenen Anagrammen von Höflingen sowie Hofdamen an den Rändern diverser Gedichte festmachen lässt. Es besteht daher auch durchaus die Möglichkeit, dass einige Gedichten von den Höflingen und Hofdamen selbst verfasst wurden, was bedeuten würde, dass sich hier womöglich auch Frauen dichterisch betätigten. Vgl. Strelka, 1957, S.57.

um ihren verstorbenen zweiten Ehemann, Philibert, ihren verstorbenen Bruder, Philipp den Schönen, und ihren Vater Maximilian I.¹¹¹ Dies ist nicht unbedeutend, bedenkt man die Tatsache, dass sich Margarete nach dem Tod ihres zweiten Ehemannes im Jahr 1504 weigerte, erneut zu heiraten und den Rest ihres Lebens Witwe blieb.¹¹² Die Besonderheit des Witwenstatus im Spätmittelalter, durch den eine Frau zumindest als tugendhafter galt als beispielsweise eine Ehefrau oder eine unverheiratete Frau, wurde ja bereits in der Einleitung zu Kapitel 2 thematisiert, sowie auch bei Christine de Pizan, die sich als Witwe sozusagen ein neues Lebensmodell schuf und zur Alleinversorgerin ihrer Familie wurde – zu ihrer Zeit ein sehr unüblicher Weg für eine Frau. Auch Margarete von Österreich trat weder in ein Kloster ein, noch heiratete sie nochmals, trug jedoch nach dem Tod ihres zweiten Ehemanns für den Rest ihres Lebens die schwarze Witwentracht. Daneben praktizierte sie tiefste Frömmigkeit und ließ im Zuge dessen u.a. auch ein Kloster und eine Klosterkirche in Brou bauen.¹¹³ Im Jahr 1507 trat sie schließlich die Regentschaft in den burgundischen Niederlanden an, wobei es an ihrem Hof in Mecheln auch zur intensiven Entfaltung ihrer Tätigkeit als Mäzenin kam.¹¹⁴ Durch ihr diplomatisches Talent gelang es ihr außerdem, sich „in einer feindlichen Männerwelt nicht als kämpferische Virago, sondern als vollendete Dame zu behaupten [...], die in der Bedrängnis nie die Haltung, im Glück nie die Demut und im Unglück nie die Würde verlor.“¹¹⁵ Trotzdem muss man bedenken, dass sie, trotz ihres politischen Status, als unverheiratete Frau auch Anfang des 16. Jahrhunderts noch als „unvollständiges Wesen“ galt. Nur durch ihre Witwenschaft war ihr als alleinstehende Frau und ohne einen männlichen Nachkommen der Zugriff auf ihre Erbschaft garantiert.¹¹⁶ Dies war vermutlich auch der Grund, weshalb sie sich gegen eine Wiederverheiratung, die durchaus von ihrem Vater und Bruder angestrebt wurde, durchsetzen konnte. Des Weiteren übernahm sie nach dem Tod

¹¹¹ Tamussino, 1995, S.284.; Anm.: Neben den „*Albums poétiques*“ gibt es auch noch andere Handschriften, die Dichtungen enthalten, welche Margarete von Österreich zugeschrieben werden, wie z.B.: „*Cronique Margaritique*“, „*Discours sur la vie et les infortunes de l'archiduchesse*“ (MS 10926), „*Complaintes sur les malheurs de l'archiduchesse Marguerite*“ (MS 2584), „*Complainte que fait la fille unique de Maximilian Empereur depuis son doloireux trespas*“. Vgl. Tamussino, 1995, S.283–284.)

¹¹² Sie wurde mit 3 Jahren zum ersten Mal verheiratet, und zwar mit dem Dauphin von Frankreich. Diese Ehe wurde allerdings geschieden, als Margarete gerade einmal 12 Jahre alt war. Bald darauf wurde sie, ganz nach dem Prinzip der habsburgischen Heiratspolitik erneut verheiratet, und zwar mit Don Juan von Kastilien, der allerdings nach wenigen Monaten verstarb und Margarete erstmals zur Witwe machte. (Für detailliertere Ausführungen siehe u.a. Strelka, 1957 S.11 – 12 und Tamussino, 1995, S.40–41.)

¹¹³ Strelka, 1957, S.12–13.

¹¹⁴ Ebda. S.14.

¹¹⁵ Tamussino, 1995, S.10.

¹¹⁶ Borghetti, Vincenzo: „Trauer, Hoffnung der Frauen: Tod, Macht und Margarete von Österreichs Chansonier Brüssel, BR 228“ (unpublizierter Vortrag), *Internationales Symposium „Tod, Trauer und Trost in der Musik um 1600“* (Leitung: Michael Meyer und Matteo Giuggioli), Universität Zürich (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich (Florhofgasse 11, Seminarraum): 11./12. März 2016, S.4. oder: Opitz, 2006, S.328–332.

ihres Bruders die Vormundschaft für dessen Kinder, wodurch sie in der vorteilhaften Lage war, gerade als kinderlose Witwe ihrer Familie nützlich zu sein.¹¹⁷

Ein besonders wichtiger Aspekt ist außerdem, dass eine verwitwete Frau, wenn sie ihrem verstorbenen Mann gegenüber fromm, keusch und treu war, ebenfalls zu einer Art „weltlichen Nonne“ wurde, die aber nicht etwa an ein Kloster gebunden war.¹¹⁸ Die Fähigkeit, Schicksalsschläge wie den Tod ihres Mannes zu ertragen, verlieh den Witwen außerdem einen besonders würdigen Status. Nur unter diesen Bedingungen konnte die Witwe zu einer Art „vollständigen“ Frau werden, die auch eine aktive politische Position einnehmen durfte.¹¹⁹ Eine ähnliche Situation zeigte sich diesbezüglich ja bereits bei Christine de Pizan, wobei diese keine vermögende Herrscherwitwe und auch nicht kinderlos war.

Auch die Devise Margaretes, „*Fortune – Infortune – Fort une*“¹²⁰, kann, so Vincenzo Borghetti, in Zusammenhang mit ihrer Inszenierung als Witwe gebracht werden: Die Devise identifiziert Margarete nämlich als eine vom Unglück getroffene Frau und in ihrem Fall eben auch als politisch engagierte Witwe. Die Handschrift MS 2584 („*Complaintes sur les malheurs de l'archiduchesse Marguerite*“), in der ebenfalls Dichtungen enthalten sind, die der Herzogin zugeschrieben werden, trägt diese Devise Margaretes („*Fortune-Infortune-fort une*“), die womöglich auch aus der Feder der Herzogin selbst stammt.¹²¹ Hierbei muss jedoch angemerkt werden, dass bezüglich der Frage der Autorschaft Margaretes von Österreich für diverse Gedichte in unterschiedlichen literarischen Sammlungen aus Margaretes Zeit in der Forschung durchaus unterschiedliche Meinungen existieren.¹²²

Margarete von Österreich verfügte außerdem über eine Bibliothek mit einer großen Vielfalt an literarischen Werken, wobei sie einen Teil davon geerbt hatte, den Bestand aber auch selbst erweiterte.¹²³ Für das musikalische und literarische Schaffen am habsburgisch-burgundischen Hof existieren zwei besonders wichtige Quellen, die auch zum Inventar ihrer Bibliothek gehörten, nämlich die beiden Chansonniers MS 11239 und MS 228. Für die in der vorliegenden Arbeit angestellte Untersuchung ist jedoch insbesondere die Handschrift MS 228 von Interesse, da diese mit hoher Wahrscheinlichkeit zwischen 1516 und 1523 auf

¹¹⁷ Strelka, 1957, S.14.

¹¹⁸ Casagrande, 2006, S.94–99.

¹¹⁹ Borghetti, 2016, S.5.

¹²⁰ Die Devise wurde unterschiedlich gedeutet, beispielsweise folgendermaßen: „(im) Glück (und im) Unglück stark allein“. Vgl. Tamussino, 1995, S.10.

¹²¹ Strelka, Josef (Hrsg.): *Gedichte Margarethe's von Österreich (Die Handschrift 2584 der Wiener Nationalbibliothek)*, Wien: Verlag A. Sperl 1954, S.12. (Genauere Ausführungen bezüglich der Beweise, dass die Devise von Margarete selbst stammt, finden sich in Strelka, 1954, S.12–13.)

¹²² Tamussino, 1995, S.284.

¹²³ Strelka, 1957, S.32.

ihre Anweisung hin zusammengestellt wurde.¹²⁴ Auf folio 2r von MS 228 befinden sich außerdem ein Portrait Margaretes sowie ihr Wappen, das von Margeriten eingefasst ist. Das Wappen Margaretes setzt sich aus ihrem eigenen und jenem ihres verstorbenen Ehemannes zusammen.¹²⁵ In einem Portrait aus ihrer Kindheit, genauer gesagt in einem Diptychon, welches Margarete auf der einen und ihren Bruder Philipp den Schönen auf der anderen Seite zeigt, ist ihr Wappen im Gegensatz zu jenem von Philipp, welches bereits seinen Status als zukünftiger Herzog von Burgund zeigt, jedoch leer, da sie zu dieser Zeit eben noch nicht verheiratet war und ihre „Unvollständigkeit“ noch nicht „ausgeglichen“ wurde.¹²⁶ Generell finden sich in diesem Chansonier viele Verzierungen und Buchmalereien, die Gänseblümchen und Margeriten darstellen.¹²⁷

Das Portrait Margaretes auf folio 2r (MS 228) zeigt Margarete als erwachsene Frau in goldenem Gewand, doch trägt sie auch hier die typische Witwenhaube.¹²⁸ Sie wird also einerseits anhand ihrer Kleidung als mächtige Herrscherin dargestellt, andererseits wird aber wiederum auf ihre Identität als Witwe hingewiesen.

Für beide Chansoniers sind die äußerst melancholischen Texte der Kompositionen charakteristisch, wobei MS 228 eine noch größere Menge an besonders intensiven melancholischen Texten aufweist als sein Vorgänger MS 11239. Dies muss wohl in Zusammenhang mit einer generellen melancholischen Färbung dieser Epoche betrachtet werden. Im Zuge dieser „Mode“ entstanden beispielsweise zahlreiche Chansons, die das Wort „regret“ in der ersten Zeile enthielten. Es entstand ein ganzer Korpus an sogenannten „Regretz“-Chansons, wobei diese Tradition am Hof Margaretes von Österreich wohl einen Höhepunkt fand.¹²⁹ Diese Konzentration der Melancholie-Pflege am Hof der Herzogin wird oftmals mit den zahlreichen Schicksalsschlägen in ihrem Leben in Verbindung gebracht.¹³⁰

Auch sticht die sorgfältige Ausführung des Notenbildes hervor und die von wenigen Ausnahmen abgesehene vollständige Textunterlegung von MS 228. Diese auffällige

¹²⁴ Picker, Martin: *Album de Marguerite d'Autriche*. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS.228, Peer: Alamire 1997, S.VII.; MS 11239 war im Gegensatz dazu vermutlich ein Geschenk an Margarete und stammt höchstwahrscheinlich aus Savoyen. Vgl. Picker, Martin: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique*, Brussels, London: Cambridge University Press, 1965, S.7.

¹²⁵ Picker, 1965, S.2–3.

¹²⁶ Borghetti, 2016, S.2–3.

¹²⁷ Picker, Martin: „Unidentified Chansons by Pierre de la Rue in the ‘Album de Marguerite d’Autriche’“, in: *The Musical Quarterly* 46/3 (1960), S.329, S.331.

¹²⁸ Picker, 1997, fol. 2r.

¹²⁹ Fuhrmann, Wolfgang: „Tristre plaisir et douloureuse joie. Die Stimme der Melancholie in der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts“, in: Ackermann, Christine, Bleumer, Hartmut (Hrsg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 43/171 (2013), S.31.

¹³⁰ Für eine Einsicht in die Biografie Margaretes von Österreich siehe u.a. Tamussino, Ursula: *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz-Wien-Köln: Verlag Styria 1995.

Hervorhebung des Textes entspricht wohl, so Martin Picker, den literarischen Interessen bzw. der literarischen Bildung der Herzogin.¹³¹

Es ist naheliegend, dass der Großteil der Chanson-Texte in den beiden Chansonnières für Margarete verfasst wurden, wobei auch wiederum sie selbst ebenfalls als Urheberin mancher Gedichte angenommen wird, wie u.a. für „*Pour ung jamais*“ (MS 228, No.44, Pierre de la Rue).¹³² Im Text dieser Chanson spricht ein weibliches lyrisches Ich und es wird insbesondere das Alleinsein betont („*Delaissée fuz, seule, sans nul plaisir*“)¹³³, welches ja auch in der Devise der Herzogin eine zentrale Rolle spielt. Daneben dominieren die Themen Tod sowie eine sehr stark artikulierte Verzweiflung der Sprecherin den Chanson-Text. Dadurch, dass sich die Sprecherin selbst als die „die Verlassene“ („*Delaissée*“) bezeichnet, nimmt sie eine durchwegs passive sowie klagende Position ein. Daraus kann man schließen, dass die Herzogin durch diese Themen, die auch die meisten anderen Kompositionen in MS 228 dominieren, ihre Identität als trauernde und verlassene Witwe bewusst unterstreicht.¹³⁴ Genauso sind zum Beispiel auch andere Chansons, deren Texte vermutlich von der Herzogin selbst stammen (z.B. „*Plaine de duel et de mélancolie*“, No.43, Josquin¹³⁵; „*Me fauldra il*“, No.40, anonym¹³⁶) von einem äußerst verzweifelten und klagenden Tonfall charakterisiert. Bei der textlichen sowie musikalischen Analyse der Chansons, die für die vorliegende Arbeit ausgewählt wurden, wird sich zeigen, dass die Texte jenen in MS 228 thematisch sehr ähnlich sind. Interessant ist diesbezüglich auch, dass sich in MS 228 drei Bearbeitungen des Rondeaux „*Fors seulement l'actente que je meure*“ (Ockeghem) von drei verschiedenen Komponisten

¹³¹ Picker, 1965, S.52–53.

¹³² Picker, 1997, S.VII. (Anm.: Die Chanson ist in einer literarischen Quelle überliefert, nämlich in den bereits erwähnten „*Livre des Ballades*“ (Brüssel, MS 15072) aus Margaretens Bibliothek, die auch andere Dichtungen der Herzogin beinhaltet. Hier ist die Chanson mit der Zeile „*Chanson faite par semadams*“ überschrieben. Unter diese Bezeichnung fallen viele Gedichte die aus dieser Zeit stammen und einen direkten sowie einfachen Stil und Themen wie Kummer und Resignation aufweisen und werden in der Forschung als charakteristisch für den Stil Margaretens angesehen. Laut Martin Picker weisen viele der Chansons, die sich im Chansonnier MS 228 befinden, die Merkmale dieses Stils auf. Vgl. Picker, 1965, S 54–55.; Außerdem ist die Autorschaft Margaretens durch einen Vermerk in der Quelle Regensburg, MS C.120 („Pernner Codex“) belegt und trägt den Vermerk: „Fraw Margretsen Lied“. Vgl. Picker, 1965, S.69.); Auch ist der Notentext dieser Chanson in MS 228 aufwändig gestaltet mit dekorierten Initialen und mit von Blumen verzierten Rändern, besonders mit Margeriten, geschmückt, was ebenso als Hinweis auf die Autorschaft Margaretens interpretiert werden kann. Vgl. Picker, 1960, S.331.

¹³³ Übersetzt: „*I was abandoned, alone, without any diversion*“ Vgl. Meconi, Honey: *Style and Authenticity in the secular music of Pierre de la Rue (Chanson, Flemish)*, Diss. Harvard University 1986, S.236.

¹³⁴ Borghetti, 2016, S.10.

¹³⁵ Picker, 1965, S.IX. (Nähere Ausführungen zur Frage der Autorschaft Margaretens von Österreich für diesen Chanson-Text siehe u.a. Lowinsky Edward E. (Hrsg.): *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21-25 June 1971*, London: Oxford University Press 1976, S.183–184.

¹³⁶ Picker, 1965, S.55–56. Andere Stücke in MS 228 thematisieren beispielsweise auch die Trauer um verstorbene Familienmitglieder. Dazu zählen „*Se je souspire/Ecce iterum*“ (No.50, anonym), für das der Text vermutlich von Margarete selbst stammt, sowie „*Proch dolor/Pie Jhesu*“ (No.31, anonym), das ein lateinisches Klagelied auf den Tod eines deutschen Monarchen, nämlich Maximilians I., darstellt. Vgl. Picker, 1965, S.VIII.

befinden. Auch bei dieser Chanson aus weiblicher Perspektive handelt es sich um die Klage einer verlassenen Frau, die den Tod als ihre letzte Hoffnung bzw. als Befreiung aus ihrem Leid betrachtet.¹³⁷ In MS 228 findet sich im Rondeautext eine Abweichung, wo in der 3. Verszeile des Refrains anstelle von „tresfort“, „sy fortune“ steht, was in der Literatur oftmals als Fehler angesehen. Dabei würde diese Text-Variante durchaus Sinn machen, wenn es da beispielsweise heißen würde: „weil Fortuna mein Leid schwerer macht“ o.ä.¹³⁸ Dieses „fortune“ kann nämlich wiederum in Verbindung mit der Devise der Herzogin gebracht werden und das Rondeau passt generell zur Inszenierung ihrer Rolle als treue und trauernde Witwe.

Auch das Format von MS 228 weist einige ungewöhnliche Merkmale auf. Das andere Chorbuch aus dem Besitz Margaretes, MS 11239, hat die für ein Chansonnier typische Größe (14,5x20cm, 63 Blätter), während MS 228 über ein wesentlich größeres Format verfügt (26x36,5cm, 73 Blätter) und dadurch beispielsweise auch mehr Platz für Notentext und Textunterlegung bietet.¹³⁹ MS 228 wurde bei einer Inventur der Bibliothek Margarets um 1523 jedoch als „grand livre de chant“ bezeichnet.¹⁴⁰ Dies stellt in jedem Fall eine Besonderheit dar und wird von Vincenzo Borghetti folgendermaßen interpretiert: Vom Format her war MS 228 ähnlich groß wie die Chorbücher geistlicher Musik aus jener Zeit. So wird in MS 228 der typische Inhalt eines Chansonniers, nämlich vorwiegend weltliche Musik¹⁴¹, in ein großes Chorbuch eingetragen.

Weiters verfügt auch das Eröffnungsstück über eine Besonderheit: Es handelt sich zwar, wie es üblich war, um eine drei-stimmige geistliche Komposition, nämlich um die Motette „Ave Sanctissima Maria“ (Verdelot oder La Rue), jedoch ist diese Motette bei genauerer Betrachtung gar nicht drei-stimmig und damit keine „Cantilena“¹⁴²-Motette: Erkennt man nämlich die „signa congruentiae“¹⁴³ so entpuppt sich das Stück als sechs-stimmige kanonische Motette.¹⁴⁴ Die Motette „versteckt“ sich dadurch, so Borghetti, hinter der oberflächlichen Gestaltung einer drei-stimmigen Chanson, die für eine „Dame“ auch mehr geeignet wäre, trotzdem ist es aber ein wesentlich größeres und ernsthafteres Werk. Es war

¹³⁷ Eine textliche sowie musikalische Analyse dieses Rondeaux folgt in Kapitel 4.2.2.

¹³⁸ Borghetti, 2016, S.10–11.

¹³⁹ Picker, 1965, S.53.

¹⁴⁰ Ebda. S.4.

¹⁴¹ Für eine vollständige Auflistung des Inhalts von MS 228 vgl. Picker, 1997, S.IX–X.

¹⁴² Definition „Cantilena“ siehe Bukofzer, Manfred F.: *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York: W.W. Norton&Company, Inc. 1950, S.148 ff.

¹⁴³ Definition „Signum congruentiae“: Das Zeichen wird bei der Stimme eines „Canons“ geschrieben und markiert die Einsatzpunkte der Stimmen. Vgl. Calella, Michele, Schmidt, Lothar (Hrsg.): *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S.495.

¹⁴⁴ Picker, 1997, fol.2v–2r.

Margarete von Österreich demnach sehr wichtig auch auf dieser Ebene zu betonen, dass sie als Frau gewisse Grenzen bewusst nicht überschreitet und immer wieder zu zeigen, dass sie eine trostlose Witwe war, um ihre „Vollständigkeit“ durch ihren verstorbenen Ehemann immer wieder zu bestätigen, und um dadurch auch ihre Glaubwürdigkeit als Rolle der in der Öffentlichkeit stehenden Politikerin zu untermauern.¹⁴⁵ Sie stand also sozusagen im Spannungsfeld zwischen ihrer Rolle als Politikerin, für die sie auch ernst genommen werden wollte bzw. musste und dem Umstand, dass sie als Frau trotzdem als unvollkommener Mensch galt.

All diese hier angesprochenen Maßnahmen, die sich auf die Untersuchung von Vincenzo Borghetti stützen – sei es auf textlicher, musikalischer oder materieller Ebene –, verweisen auch nochmals auf den Umstand, dass es sogar für eine Frau von hohem Stand, wie Margarete von Österreich es war, enorm schwierig war, sich eine angesehene Position als selbstständige Frau in einer von Männern dominierten Gesellschaft zu schaffen.

Dies kann nun einerseits wiederum in Verbindung mit der Idee des Geschlechtswechsels der „*Mutacion*“ von Christine de Pizan gebracht werden. Denn genauso war sich wohl auch die Dichterin bewusst, dass sie als selbstständige Frau eine Rechtfertigung brauchte, um diese aktive Rolle in ihrem eigenen Leben einnehmen zu können. Zuvor bestätigte auch sie in ihrer Ballade „*Deuil angoisseux*“ ihre Identität als trauernde und klagende Witwe, wie es auch Margarete von Österreich in den Werken der zwei Brüsseler Chansonniers, und dabei insbesondere in dem von ihr in Auftrag gegebenen MS 228, machte. Pizans „*Le Livre de la Cité des Dames*“, welches ja mit großer Wahrscheinlichkeit auch der Herzogin bekannt war, hebt sich jedoch von dieser Vorstellung der weiblichen Identität ab, da hier keine Rechtfertigung für die aktive Rolle von Frauen mehr gemacht werden muss. Man könnte dieses Werk Pizans in diesem Zusammenhang vielleicht als wesentlichen Teil ihrer Vision oder ihres Wunsches betrachten, wie eine Gesellschaft aufgebaut sein könnte, was jedoch zur Zeit ihres Lebens und scheinbar auch noch Anfang des 16. Jahrhunderts zu Margaretes Lebzeiten in diesem Ausmaß noch keinesfalls möglich war. Dafür waren die Meinungen zu gefestigt, die misogynen Stimmen über einen zu langen Zeitraum zu laut und dafür reichte die Tradition der Geschlechterkonzepte zu weit in die Vergangenheit zurück, wodurch sie ja auch ihre andauernde Rechtfertigung fanden. Nichtsdestotrotz muss auch darauf hingewiesen werden, dass Pizans Werke im Zuge der Rezeption positive Bewertungen fanden und Martin le Franc vergleicht sie in seinem „*Champion des dames*“ (1442) beispielsweise mit Cicero

¹⁴⁵ Borghetti, 2016, S.12.

und Cato. Ihre Werke hatten außerdem auch literarischen Einfluss auf Werke des 15. und 16. Jahrhundert in Frankreich.¹⁴⁶

Bei der Betrachtung jener Formen weiblichen Subjektivität, die in ausgewählten Gedichten der Trobairitz erschaffen wurden, zeigte sich, beispielsweise bei den Texten der Comtessa de Dia, dass sich die Sprecherin weder durch den Mann, noch durch die Gesellschaft definiert, sondern alleine durch die Liebe, welche für sie die höchste Tugend darstellt. Dies steht damit allerdings wiederum im Gegensatz zu den Formen von Weiblichkeit, die sich bei näherer Betrachtung der Texte von Christine de Pizan oder in der Inszenierung Margaretes von Österreich als trauernde Witwe gezeigt haben, da diese sich ja durch die Betonung ihres Witwenstatus bzw. durch die Idee des Geschlechterwechsels, abgesehen von den neuen Frauenbildern in Pizans „*Cité*“, und damit eben hauptsächlich durch ihre Beziehung zu einer Männerfigur definierten. Weshalb diese selbstbewussteren Frauenstimmen der Trobairitz scheinbar irgendwann ab dem 13. Jahrhundert einfach verschwunden sind, kann hier nicht handfest und ausreichend erklärt werden. Eine mögliche Erklärung könnten die zunehmend misogynen Tendenzen durch den gegen Ende des 13. Jahrhunderts von Jean de Meun beendeten „*Roman de la rose*“ sein, welche diese erstarkenden Frauenstimmen womöglich sehr schnell wieder verstummen ließen.

3. Die Chanson im 15. Jahrhundert

„Chanson, das französische Wort für „Lied“ bezeichnet nach heutigem Gebrauch jedes in französischer Volkssprache gesungene Lied, sei es einstimmig, wie die Gesänge der Troubadours und Trouvères, sei es mehrstimmig, wie vom späten MA. bis ins 20. Jh.; [...].“¹⁴⁷

Der Terminus „Chanson“ hatte im Mittelalter zudem unterschiedliche Bedeutungen: Beispielsweise waren damit einerseits Lieder gemeint, und andererseits aber auch epische Dichtungen.¹⁴⁸

Aus dem 13. Jahrhundert sind einige Sammlungen von einstimmigen Liedern der Trobadour und Trouvères überliefert, jedoch finden sich polyphone Kompositionen, in denen alle Stimmen den gleichen Text führen erst ab der Hälfte des 14. Jahrhundert. Dabei war Guillaume de Machaut wohl der erste bzw. der früheste uns bekannte Komponist, der eine umfangreiche Sammlung von polyphonen Liedern schuf und kann daher als der erste

¹⁴⁶ Zühlke, 1994, S.28.

¹⁴⁷ Günther, Ursula, Perkins, Leeman L.: Art. „Chanson“, in: *MGG*², Sachteil Bd.2/1, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998, Sp.559.

¹⁴⁸ Ebda. Sp.559.

Komponist polyphoner Chansons bezeichnet werden.¹⁴⁹ Das musikalische Satzmodell für die mehrstimmige Chanson ist demnach also auf Guillaume de Machaut zurückzuführen. Dabei werden die Chansons in einem streng hierarchischen 3-stimmigen Satz komponiert (idealtypisch), wobei die Oberstimme den Text führt. Die Phrasen weisen dabei eine ungleiche Länge auf und sind reich an Melismen. Des Weiteren gibt es zwei untextierte und daher wohl primär als instrumental zu verstehende tiefere Stimmen in der Tenorlage, die sich häufig kreuzen und das Fundament des Modells darstellen.¹⁵⁰ Oberstimme bzw. Diskant und Tenor bilden einen korrekten zwei-stimmigen Satz, während der Contratenor zur Dreistimmigkeit ergänzt. Die Funktionen von Tenor und Contratenor können außerdem im Verlauf eines Stücks wechseln und „[...] – es gehört zu den wichtigen kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen des frühen 15. Jahrhunderts, diese Ambivalenz beseitigt zu haben.“¹⁵¹

Die meisten Chansons, die uns aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert sind, kann man als begleitete Sololieder definieren, da in den Quellen meistens nur die oberste Stimme den Text führt. Trotz der wachsenden Gleichberechtigung der Stimmen im Zusammenhang mit dem zunehmenden bzw. selbstverständlicheren Gebrauch des imitatorischen Kontrapunkts, wurde die Chanson aber bis in die 1480er und 1490er hinein weiterhin als begleitetes Sololied verstanden.¹⁵²

„In aller Regel kann jeder Vers, zumindest der Beginn syllabisch der zugehörigen Phrase unterlegt werden; danach wird die Melodie oft auf der letzten betonten Silbe melismatisch erweitert [...]. Die anderen Stimmen wurden vermutlich meist auf je einem bas-Instrument (bas=leise) aufgeführt, [...]“¹⁵³ An dieser Stelle sollte darauf hingewiesen werden, dass die mehrstimmige Chanson im 15. Jahrhundert nur einen Teil der Chanson-Kultur ausmachte und Chansons auch einstimmig gesungen und überliefert wurden. Darüberhinaus wurden die Chanson-Texte auch vorgelesen, was beispielsweise verschiedene Handschriften aus dem 15. Jahrhundert, sowie Drucke aus dem 16. Jahrhundert bezeugen, die ohne Melodie-Angaben überliefert sind.¹⁵⁴

Daneben existierten auch Chansons mit mehreren Texten. Diese Mehrtextigkeit sowie die gänzlich vokale Konzeption der Stimmen waren im Laufe des 15. Jahrhundert das Ergebnis

¹⁴⁹ Brown, Howard Mayer, Fallows, David: Art. „Chanson“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*TM second edition, Bd.5, Oxford: Oxford University Press 2001, S.473.

¹⁵⁰ Finscher, Ludwig: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Teil 2)*, Laaber: Laaber-Verlag 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 3,2, hrsgg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser), S.501.

¹⁵¹ Ebda. S.501.

¹⁵² Günther/Perkins, 1998, Sp.576.

¹⁵³ Ebda. Sp.572.

¹⁵⁴ Finscher, 1990, S.499–500.

der Einbindung von Liedmelodien („*chanson rustique*“¹⁵⁵) in den polyphonen Satz.¹⁵⁶ Wichtige Beiträge zum Repertoire der mehrtextigen Chanson kamen von Antoine Busnoys und Johannes Ockeghem. Das einstimmige Lied mit volkstümlichem Charakter hatte aber durchaus auch Einfluss auf die späteren Komponisten-Generationen, allerdings veränderte sich mit der Zeit der Umgang mit dem präexistenten Material.¹⁵⁷

3.1. Musikalisch-poetische Formen innerhalb der Gattung Chanson

Mit der französischen Chanson verbindet man insbesondere die sogenannten „*Formes fixes*“.¹⁵⁸ David Fallows definiert diese in seinem Artikel als Formen, „*that directly affected the musical forms of practically all song settings of the period.*“¹⁵⁹ Im französischen Raum zählten zu diesen musikalisch-poetischen Formen die Ballade, die vorwiegend im 14. Jahrhundert in Mode war, das Rondeau, welches im Laufe des 15. Jahrhunderts die am meisten verwendete Form darstellte, sowie das Virelai, das zunächst im 14. Jahrhundert angewandt wurde und in der Mitte des 15. Jahrhunderts wieder vermehrt Gebrauch fand.¹⁶⁰ Dadurch, dass die Ballade und auch das Virelai im Laufe des 15. Jahrhunderts aus der Mode kamen, dominierte von den 1420er Jahren bis in die 1480er Jahre hinein die Form des Rondeaux als am weitesten verbreitete musikalisch-poetische Form in mehrstimmigen Chanson-Kompositionen.¹⁶¹

Rondeau, Ballade sowie Virelai beinhalten komplexe Wiederholungsmuster mit Refrain. Der musikalische Aufbau gliedert sich dabei in zwei Hauptabschnitte.¹⁶² „*The musical genre of a forme fixe could usually be determined even if a piece in question had no text: the ballade had an ouvert/clos (first and second ending) at the end of the first half, the virelai at the end of the second half, and the rondeau had none.*“¹⁶³ Das Rondeau konnte überdies einen vierzeiligen oder einem fünfzeiligen Refrain („*rondeau quatrain*“ oder „*rondeau quintain*“)

¹⁵⁵ Definition zur „*chanson rustique*“ sowie weitere Informationen siehe u.a.: Brown, Howard: „The ‘Chanson rustique’: Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson“, in: University of California Press on behalf of the American Musicological Society (Hrsg.), *Journal of the American Musicological Society* 12/1 (1959), S.16–26.

¹⁵⁶ Günther/Perkins, 1998, Sp.573.

¹⁵⁷ Ebda. Sp.574 (Für genauere Informationen dazu siehe die weiteren Ausführungen in: Günther/Perkins, 1998, Sp.574ff.)

¹⁵⁸ Ebda. Sp.568.

¹⁵⁹ Fallows, David: Art. „Formes fixes“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09987?q=Formes+fixes&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, letzter Zugriff: 04.03.2016.)

¹⁶⁰ Fallows, letzter Zugriff: 04.03.2016.

¹⁶¹ Günther/Perkins, 1998, Sp.569.

¹⁶² Fallows, letzter Zugriff: 04.03.2016.

¹⁶³ Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music: 1380-1500*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S.188.

beinhalten und stellte außerdem die regelmäßigste Form dar: „Eine Kurzstrophe, die im rondeau quatrain den Reim der ersten beiden, im rondeau quintain denjenigen der ersten drei Zeilen übernimmt, wird nun zur Musik des ersten Teils vorgetragen; daran schließt sich eine Wiederholung der entsprechenden Refrainzeilen an. Es folgt eine Langstrophe nach dem Vorbild des Refrains, gesungen zu dessen Musik, und im Normalfall rundet eine vollst. Wiederholung des Refrains selbst die Form ab.“¹⁶⁴ Der Refrain führt im Falle der verschiedenen Rondeau-Formen entweder einen einsilbigen, zweisilbigen oder einen kombinierten Reim bzw. einen „männlichen“ (betonte Silbe) oder „weiblichen“ (unbetonte Silbe) Versschluss.¹⁶⁵

Die Formes fixes stellen zusätzlich auch eine Schlüsselrolle in der Dichtungstheorie der „seconde rhétorique“ (übers. „zweite Rhetorik“) dar¹⁶⁶, worauf in Kapitel 3.3. genauer eingegangen werden soll. Zudem ähnelt die Entwicklung der literarischen Chanson jener der komponierten in Bezug darauf, dass auch hier alte und neue Formen nebeneinander existierten, oder, wie Ludwig Finscher es formuliert, entsprach jene Entwicklung einem „durch ein langandauerndes Nebeneinander von Alt und Neu charakterisierten Übergang von dem höfischen ‚amour courtois‘ und den formes fixes zu den Themen und den einfacheren Strophenformen der Chanson des 16. Jahrhunderts.“¹⁶⁷

Die Vertonungen von Gedichten in einer der Formes fixes wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts immer seltener. Ab der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden nun auch häufiger die Interessen, Tätigkeiten und Hauptanliegen der städtischen Gesellschaft, sprich, des Klerus, der Händler, der Handwerker usw. thematisiert. Hierzu zählen u.a. Lieder, die sich beispielsweise auf bestimmte Feiertage, wie auf den Neujahrstag oder auch auf Maifeiertage (z.B. Dufays „Ce moy de mai“ oder „Adieu ces bons vins de Lannoys“), beziehen, sowie solche, die reale Orte und Alltagsereignisse zum Inhalt haben (z.B. Dufays „La belle se siet au pied de la tour“ oder Binchois‘ „Filles a marier“).¹⁶⁸ Solche Lieder hatten oftmals einen freieren formalen Aufbau und passten sich oftmals der Form ihrer zugrundeliegenden Gedichte an (beispielsweise wurden die Wiederholungsmuster des Textes häufig

¹⁶⁴ Günther/Perkins, 1998, Sp.569-570.

¹⁶⁵ Ebda, Sp.569 bzw. Knörrich, Otto: *Lexikon lyrischer Formen*, Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag: 1992 (Kröners Taschenausgabe 479), S.142.

¹⁶⁶ Schwindt, Nicole: „Kapitel III: Die Renaissance. A. Musikalische Lyrik in der Renaissance“, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 8,1), S.138.

¹⁶⁷ Finscher, 1990, S.501.

¹⁶⁸ Günther/Perkins, 1998, Sp.571.

weggelassen).¹⁶⁹ Das zeigt sich u.a. in verschiedenen Chansons Pierre de la Rues oder Josquin Desprez‘ und u.a. im Chansonnier MS 228 aus dem Besitz Margaretes von Österreich.¹⁷⁰

3.2. Komponisten-Generationen und Veränderungen des Chanson-Stils

In den Quellen aus der Zeit zwischen 1420 und der Mitte des 15. Jahrhunderts sind vor allem Chansons von Gilles Binchois (+ 1460) und Guillaume Dufay (+1474) vertreten. In späteren Quellen finden sich hauptsächlich Werke der nächsten Komponisten-Generation und hierbei besonders solche von Antoine Busnoys (+ 1492) sowie von Johannes Ockeghem (+1497). Daneben tauchen zwar immer noch einige Chansons von Binchois sowie von Dufay auf, jedoch in deutlich abnehmender Anzahl.¹⁷¹

Des Weiteren kann man die Entwicklung der Gattung Chanson in eine Generationenfolge mit regelmäßigen stilistischen Zäsuren einteilen: Zunächst die Generation Binchois-Dufay, dann die darauffolgende Generation Ockeghem-Busnoys, die Josquin-Generation und schließlich die Komponisten-Generationen der sogenannten „Pariser“ Chanson und bis zu Claude Le Jeune im 16. Jahrhundert.¹⁷² Natürlich muss hierbei berücksichtigt werden, dass diese Zäsuren zumeist fließende Übergänge darstellen, obwohl sich die kompositionsgeschichtlichen Idealtypen durchaus auch von Generation zu Generation unterschieden.¹⁷³

Eine der zentralen Figuren des Chanson-Schaffens, die besonders im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts wirkte, war Guillaume Dufay. Seine Werke stellten die Dichtungen am besonders anschaulich dar, was höchstwahrscheinlich daran liegt, dass Dufay eine große Palette an Textgattungen sowie an unterschiedlichen Stimmungen in seinen Chansons verarbeitet hat, mehr als die meisten seiner Zeitgenossen, wodurch sein Gesamtwerk auch von einer großen musikalischen Vielfalt zeugt.¹⁷⁴ Zu den unterschiedlichen Textgattungen zählen z.B. Mailieder, Neujahrslieder, konventionelle Liebeslyrik, volkstümliche Texte, sowie auch Autobiographisches.¹⁷⁵ Darüber hinaus weisen die Werke Dufays auch innerhalb der Thematik der höfischen Liebe eine bemerkenswerte Vielfalt auf: „*Par le regard de vos beaux yeux*“ ist beispielweise eine der wenigen Chansons, in der glückliche und gegenseitige Liebe thematisiert wird, während das lyrische Ich in der Chanson „*Malheureux cuer*“ mit seinem Herzen spricht und sich darüber beklagt, dass es ihm unfassbare Traurigkeit eingebracht habe.

¹⁶⁹ Günther/Perkins, 1998, Sp.571.

¹⁷⁰ Ebda. Sp.567.

¹⁷¹ Ebda. Sp.564–565.

¹⁷² Finscher, 1990, S.499.

¹⁷³ Ebda. S.499.

¹⁷⁴ Brown/Fallows, 2001, S.474–475.

¹⁷⁵ Finscher, 1990, S.505.

Außerdem machte er, wie auch seine Vorgänger, hauptsächlich von den *Formes fixes*, und dabei besonders von der Form des *Rondeaus* Gebrauch.¹⁷⁶

Die Werke von Gilles Binchois zeichnen sich besonders durch äußerst reguläre Phrasen und eine größtenteils syllabische Textdeklamation aus. In der letzten Zeile finden sich dann des Öfteren kleine Melismen, die zur Schlussgestaltung beitragen. Daneben zeichnet sich die Musik Binchois' durch eine gewisse Anmut der melodischen Linien aus, in denen die tieferen Stimmen ausschließlich zur Unterstützung der Melodie dienen. Die melodische Gestaltung in vielen seiner Chansons ist oftmals daraufhin ausgelegt, die Worte des Textes zu projizieren, sodass der Text absolut klar hervortreten kann. Daher bestehen die musikalischen Phrasen häufig aus nur drei bis vier Tönen. „*Binchois was a composer of lines, not harmonies or textures. In some of his chansons there are astonishing and fascinating dissonances, but even these are calculated merely to drive the melodic line.*“¹⁷⁷

Neben Dufay und Binchois gab es Anfang bis Mitte des 15. Jahrhunderts selbstverständlich noch andere Chanson-Komponisten, von denen viele, wie es üblich war, in Kathedralen und Hofkapellen als Kirchenmusiker angestellt waren. Dazu gehörten u.a. Nicolas Grenon, Johannes Brassart, sowie Hugo und Arnold de Lantins.¹⁷⁸

Zur nächsten Generation an Chanson-Komponisten zählen u.a. Antoine Busnoys und Johannes Ockeghem. Aber welchen Grund hat es nun, dass man hier überhaupt von einer neuen Generation von Komponisten sprechen kann? Wie bereits angedeutet, können die Übergänge von Generation zu Generation an der Veränderung verschiedener kompositorischer und damit stilistischer Merkmale innerhalb der Chanson-Kompositionen festgemacht werden. Hierbei lassen sich, so Ludwig Finscher, auch Entwicklungen und Veränderungen im Chanson-Schaffen beobachten, die „*immanent-kompositionsgeschichtlich*“ zu erklären sind: Finscher meint damit insbesondere die Expansion der *Rondeau*-Form durch eine Ausweitung der Singstimmen-Melodik. So wurde beispielsweise jenes Modell, das u.a. bei Gilles Binchois vorherrschend war (jede Textzeile wird in eine kurze 4-7-taktige Phrase gefasst, die oft syllabisch beginnt und mit einem Kadenzmelisma endet), in Chanson-Kompositionen von Ockeghem und anderen Komponisten erweitert und auch differenziert, wodurch, so Finscher, weitere Möglichkeiten entstanden, personalstilistische Akzente zu setzen.¹⁷⁹ Damit meint Finscher u.a. die außerordentlich unterschiedliche Behandlung der Textzeilen einer Chanson nach Länge bei, Unterteilung und Bewegungsmodus bei Ockeghem,

¹⁷⁶ Brown/Fallows, 2001, S.475.

¹⁷⁷ Ebda. S.475.

¹⁷⁸ Ebda. S.475.

¹⁷⁹ Finscher, 1990, S.510.

und bei Hayne van Ghizeghem im Gegensatz dazu gleichlange, sanfte und ohne grobe Wechsel im Bewegungsmodus vorkommende Phrasen.¹⁸⁰

Des Weiteren waren sowohl in Ockeghems als auch in Busnoys Chanson-Kompositionen die einzelnen Phrasen oftmals länger und komplexer ausgelegt als bei früheren Komponisten und wurden dabei zum Teil zusätzlich in mehrere kleine Einheiten unterteilt. Daneben wurden die drei Stimmen zu einer homogenen Textur verbunden, beispielsweise indem die übliche Hierarchie von „Hauptmelodie“ des Superius, unterstützender Melodie des Tenors und füllender Stimme des Contratenors abgeschwächt wurde.¹⁸¹ *„Busnoys’ long, arching wide-spanned melodic lines are perhaps his most singular achievement. [...] Busnoys shared his melodic style with Ockeghem, who also wrote similar lines consistently, though less frequently. Wide-spanned lines are an important instance of the general trend towards expansion of vocal ranges and increasing independence of voice-parts manifest in the later 15th century.“*¹⁸²

Außerdem entwickelte sich der Contratenor in der Ockeghem-Busnoys-Generation zunehmend zu einer echten Bass-Linie, in dem er sich unter den Ambitus des Tenors bewegte, was natürlich Auswirkungen auf die Polyphonie mit sich brachte. Zudem lassen sich Veränderungen bezüglich der Textunterlegung feststellen: Die vorangegangene Generation verwendete, wie bereits erwähnt, eine vorwiegend syllabische Kompositionsweise für eine klare Textdeklamation, während die Generation ab etwa 1450 im Gegensatz dazu von einer *„new luxury of lines to create their own kind of novelty“* Gebrauch machte.¹⁸³ Diese „üppigeren“ melodischen Phrasen hatten wiederum Auswirkungen auf die Länge der Chansons, die nun zunehmend länger dauerten als beispielsweise jene Stücke, die in den 1420er-Jahren oder 1430er-Jahren entstanden, was vermutlich auch zum Verschwinden der *Formes fixes* mit deren vorgegebenen Wiederholungsmustern beigetragen hat.¹⁸⁴ In dieser Zeit ist außerdem ein Wiederaufleben der Form des *Virelais*, welches zuvor über 40 Jahre lang nicht mehr in Verwendung war, zu verzeichnen, welches nun zu einer sehr beliebten Form, beispielsweise auch bei Ockeghem und Busnoys, wurde.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Finscher, 1990, S.510. (Finscher dazu weiter: *„[...] auch wenn das Chanson-Oeuvre der Komponisten sich nicht auf je einen solchen Akzent festlegen läßt.“* – Zudem gab es solche personalstilistische Akzente oder Merkmale mit Sicherheit auch bereits bei Dufay oder Binchois. Vgl. Brown/Fallows, 2001, S.474–475.

¹⁸¹ Brown/Fallows, 2001, S.476.

¹⁸² Higgins, Paula: Art. “Busnoys [Busnois, Bunoy, de Busnes], Antoine [Antonius]”, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*TM second edition, Bd.4, Oxford: Oxford University Press 2001, S.663.

¹⁸³ Brown/Fallows, 2001, S.475.

¹⁸⁴ Ebda. S.475–476.

¹⁸⁵ Ebda. S.476.

Eine weitere Veränderung im Chanson-Schaffen zeigt sich im zunehmenden Gebrauch imitativer Satztechniken ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (wobei bereits Zeitgenossen Dufays zumindest zwischen Diskant und Tenor imitatorische Passagen komponierten).¹⁸⁶ In Busnoys' Chanson-Schaffen variiert die Menge an Imitationen jedoch stark. Dabei verfügen manche Chansons über sehr wenige imitatorische Passagen, während andere Stücke Imitations-Passagen zwischen zwei oder allen drei Stimmen meist am Beginn jeder einzelnen Phrase aufweisen.¹⁸⁷ Daneben beinhalten in dieser Generation insbesondere die Chansons von Loyset Compère einen besonders hohen Gebrauch an Imitationen und auch an melismatisch gestalteten Linien, „*that are plainly used purely for their decorative effect.*“¹⁸⁸

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts veränderte sich der musikalische Stil, sowohl in weltlichen als auch in geistlichen Werken grundlegend, weshalb es sich anbietet, hier von einer weiteren Komponisten-Generation zu sprechen. Damit sind insbesondere jene Komponisten gemeint, deren Karrieren zeitlich am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts zu verzeichnen sind, wie beispielsweise Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Pierre de La Rue, Jean Mouton und Antoine de Févin. Diese und andere Komponisten entwickelten neue Techniken, die schließlich besonders die musikalische Sprache des 16. Jahrhunderts prägen sollten.¹⁸⁹ Wie bereits erwähnt wurde von den Komponisten im auslaufenden 15. Jahrhundert immer weniger Gebrauch von den durch bestimmte Wiederholungsmuster geprägten Formen *fixes* gemacht: „*They began to work with motifs as the smallest units of musical construction, creating in the process pieces consisting of chains of interlocked phrases, each of them devoted to the manipulation of a single motif.*“¹⁹⁰ Diese Technik ermöglichte verschiedene Arten der Imitation, die dann, um beispielsweise mehr Kontrast und Variabilität zu erzeugen, von akkordischen Passagen unterbrochen werden konnten.¹⁹¹ Somit entwickelte sich der imitatorische Kontrapunkt im Verlauf des 15. Jahrhunderts und besonders mit der Wende zum 16. Jahrhundert zu einem zunehmend wichtigeren Aspekt der kompositorischen Syntax der Chanson. Damit ging außerdem eine melodische Vereinheitlichung der Stimmen sowie ein fließender Duktus aufgrund der vielen Sekundschriffe, besonders in den mittleren und unteren Stimmen, einher.¹⁹² Die Bassstimme weist in diesem Zusammenhang im Gegensatz zu den

¹⁸⁶ Günther/Perkins, 1998, Sp.576.

¹⁸⁷ Brown/Fallows, 2001, S.476.

¹⁸⁸ Ebda. S.476.

¹⁸⁹ Ebda. S.477.

¹⁹⁰ Ebda. S.477.

¹⁹¹ Ebda. S.477.

¹⁹² Günther/Perkins, 1998, Sp.579.

anderen Stimmen und besonders im vierstimmigen Satz immer häufiger Quart-, Quint- und Oktavsprünge auf.

Die offensichtlichste Veränderung dieser neuen Komponisten-Generation, die um 1500 wirkten, betraf aber wohl den Wandel von einer zuvor hauptsächlich hierarchischen Textur der Stimmen, in der jede Stimme ihre eigene Funktion hatte, hin zu einer Textur, bei der alle Stimmen unabhängig sind und außerdem dieselbe Wichtigkeit für den melodischen Stil eines Stücks aufweisen.¹⁹³

Die Regelung der Zusammenklänge blieb weiterhin an die Intervallehre gebunden, wobei sich die Dissonanz-Behandlung im Laufe des Jahrhunderts immer konsequenter entwickelte und immer strengere Regeln bezüglich der Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen festgelegt wurden. In Bezug auf bestimmte grundlegende Elemente blieben die Regeln innerhalb des Chanson-Schaffens jedoch trotzdem in allen Generationen größtenteils einheitlich: Beispielsweise galt durchgehend das Modalsystem als gültige Richtlinie, wobei das System auch verschiedene Möglichkeiten für die Handhabung der Finalis, des Ambitus sowie verschiedene Quart-, Quint- und Oktavgattungen zur Verfügung stellte.¹⁹⁴

Die Entwicklung der mehrstimmigen Chanson zwischen etwa 1420 und 1520 spiegelt zudem die generelle Veränderungen wider, denen zu dieser Zeit alle musikalischen Gattungen unterworfen waren: So war die gängige Mensurvorzeichnung in den Chansons der 1420er und 1430er Jahre das „*tempus imperfectum cum prolatione maiori*“¹⁹⁵, wobei sich immer häufiger das „*tempus perfectum cum prolatione minori*“ dursetzte.¹⁹⁶ Schließlich löste das „*tempus imperfectum diminutum*“ die anderen Masuren zunehmend ab und man orientierte sich zunehmend stärker am poetischen Text, wodurch die Musik immer häufiger deklamatorische Züge aufwies.¹⁹⁷

¹⁹³ Brown/Fallows, 2001, S.477.

¹⁹⁴ Günther/Perkins, 1998, Sp.579.

¹⁹⁵ Bei der Mensuralnotation unterscheidet man zwischen vier Grundmasuren: „*tempus imperfectum cum prolatio maior*“, „*tempus imperfectum cum prolatio minor*“, „*tempus perfectum cum prolatio maior*“, sowie „*tempus perfectum cum prolatio minor*“. Das Tempus charakterisiert dabei jeweils das Verhältnis zwischen Brevis und Semibrevis, das entweder dreizeitig (die Brevis umfasst drei Semibreven) und damit „perfekt“ oder zweizeitig bzw. „imperfekt“ (die Brevis umfasst zwei Semibreven) ist. Die Prolatio-Ebene bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Semibrevis und Minima, wobei „major“ die Dreizeitigkeit definiert (d.h. die Semibrevis enthält drei Minimen) und „minor“ die Zweizeitigkeit (die Semibrevis umfasst zwei Minimen). Vgl. Lindmayr-Brandl, Andrea: „Mensuralnotation“: in: Lindmayr-Brandl, Andrea (Hrsg.), *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber-Verlag 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance Bd.3), S.24 ff. (Für detailliertere Ausführungen bezüglich der Regeln der Mensuralnotation siehe ebenso Lindmayr-Brandl, 2014, S.12–41.)

Das „*tempus diminutum*“ (lat. „*diminutum*“ bedeutet „verkleinert“) bewirkte eine Verkürzung der Notenwerte gegenüber den Grundmasuren, wobei die Beschleunigung durch eine Verlagerung des Grundschlages von der Semibrevis auf die Brevis entstand. Das Diminutionszeichen wurde in der Praxis aber auch oftmals als Hinweis für eine relative Beschleunigung interpretiert. Vgl. Lindmayr-Brandl, 2014, S.28.

¹⁹⁶ Günther/Perkins, 1998, Sp.576–577.

¹⁹⁷ Ebda. Sp.578.

Um die Jahrhundertwende vom 15. auf das 16. Jahrhundert zeichnet sich in jedem Fall eine grundlegende Veränderung des Chanson-Stils ab: Schließlich wurde die Chanson nämlich nicht mehr als dreistimmiges begleitetes Sololied definiert, sondern sie war nun meistens mindestens vierstimmig und die Stimmen zielten jeweils „*rhythmisch und melodisch auf eine ganz natürliche, syllabische Textdeklamation*“ ab.¹⁹⁸ Dieser Chanson-Stil scheint wohl am habsburgisch-burgundischen Hof und hier besonders am Hof von Margarete von Österreich sehr beliebt gewesen zu sein, wovon besonders der Chansonnier B-Br 228 aus Margaretes Besitz zeugt, welcher zahlreiche Chansons aus dem Bereich der höfischen Lyrik enthält.¹⁹⁹

3.3. Themen und Topoi der Chanson-Texte im 15. Jahrhundert

Die Chanson-Texte stehen größtenteils in der Tradition der höfischen Lyrik und es liegt ihnen zumeist eine der *Formes fixes* als poetische Form zugrunde. Diese spielten, wie bereits weiter oben angesprochen, auch eine zentrale Rolle für die „*seconde rhétorique*“: „*Die Ästhetik der ‚zweiten Rhetorik‘ war inhaltlich die des traditionellen ‚fin‘ amors‘: jener Liebeskonzeption, nach der Liebe und Frauenpreis moralischen Wert schaffen und zu höfischen Tugenden führen, die ferner ästhetische Macht hat, weil sie Lyrik ermöglicht – und zwar eine Lyrik, die sich ihres ‚ureigensten‘ Prinzips, der musikalisierten Sprache, und damit eines formalen Moments besinnt.*“²⁰⁰ Besonders häufig findet sich in diesen Texten auch die sogenannte „*complainte amoureuse*“ (die „Liebesklage“), in der beispielsweise die Leidenschaft für eine auserwählte Dame oder auch die Qualen durch die Zurückweisung dieser Dame thematisiert werden. Überdies beinhalten die Gedichte Topoi aus der Tradition der klassischen höfischen Minne des 12. und 13. Jahrhunderts und beziehen sich u.a. auf Inhalte des „*Roman de la Rose*“, beispielsweise auf Figuren bzw. Personifikationen oder auch auf Bilder einer Schlacht, im Sinne einer Szene, in der ein Liebhaber in die Schlacht zieht, um die angebotene Dame für sich zu gewinnen.²⁰¹ Durch den Bezug auf die Tradition der höfischen Minne, spielte in den Texten auch besonders der Treue-Topos eine Rolle.²⁰²

Meistens ist das lyrische Ich männlich, aber es gibt sehr wohl viele Gedichte, in denen ein weibliches lyrisches Ich spricht, was sich an der hohen Anzahl an Chansons mit weiblichem

¹⁹⁸ Günther/Perkins, 1998, Sp.580.

¹⁹⁹ Ebda. Sp.580.

²⁰⁰ Schwindt, 2004, S.139.

²⁰¹ Günther/Perkins, 1998, Sp.570.

²⁰² Huizinga, 1969, S.149.

lyrischen Ich, die David Fallows in seinem „*Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*“ verzeichnet, erkennen lässt.²⁰³

Darüberhinaus muss berücksichtigt werden, dass sich Lese- und Vertonungsdichtung immer klarer auseinander entwickelten und die Dichtungen von bekannten Dichtern des 15. Jahrhunderts, wie u.a. Charles d'Orléans, Alain Chartier, François Villon, Eustache Deschamps oder Christine de Pizan, bis auf ein paar Ausnahmen, nur selten vertont wurden, während die meisten Texte, die in Musik gesetzt wurden, anonym überliefert sind. „[...] –, dennoch greifen beide Bereiche innerhalb des ‚amour courtois‘ auf dasselbe Themenreservoir zurück, das vermehrt weibliche Perspektiven und Haltungen zulässt und artikuliert, andererseits aber auch männliche Probleme unverhüllt ausspricht.“²⁰⁴ Damit zusammenhängend muss auch auf den bereits erwähnten „*Cour d'Amour*“ hingewiesen werden (gegründet von König Karl VI. um 1401) betrachtet werden, dessen Ziel es war, die durch die Rezeption des 2. Teil des „*Roman de la Rose*“ mit dessen misogynen Äußerungen erstarkende Frauenfeindlichkeit zu korrigieren und der womöglich rein auf literarischer Ebene existierte.²⁰⁵

Die Ausdrucksformen in der höfischen Dichtung waren im 15. Jahrhundert bereits stilisiert und formelhaft, da viele Worte und Wendungen ja bereits seit Jahrhunderten in Gebrauch waren. Daher gab es immer häufiger Parodien der Topoi dieser Dichtungen, die durchaus auch respektlos ausfallen konnten. Jene Chansons, die weiterhin das Thema höfische Liebe zum Inhalt hatten, wurden nun meist durchkomponiert und die durch das Gerüst der Formes fixes vorgegebenen Wiederholungen wurden weggelassen. In den Chansonniers trat nun auch volkstümliches Erzählgut neben die konventionell-höfische Chanson und auch jene Lieder, die aus der mündlichen Tradition stammten, wie u.a. die bereits erwähnten „chanson rustiques“, die zuvor in eigenen Handschriften gesammelt wurden, fanden nun ebenfalls Eingang in das mehrstimmige Repertoire.²⁰⁶

3.4. Die Quellen

Die Quellen, von denen nun bereits öfters die Rede war, stellen die einzigen Nachweise an Chanson-Kompositionen aus dem Zeitraum des 15. Jahrhunderts und aus dem Norden dar. Gemeint ist damit vor allem eine Gruppe von Chansonniers aus dem Loire-Tal, die

²⁰³ Vgl. Tabelle 2: Die Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem Katalog von David Fallows, Kapitel 6.2.

²⁰⁴ Schwindt, 2004, S.150.

²⁰⁵ Ebda. S.149. Vgl. Ausführungen zum „*Cour d'amour*“ in Kapitel 2.1.

²⁰⁶ Günther/Perkins, 1998, Sp.571.

sogenannten Loire-Tal Chansonniers aus dem damaligen Herrschaftsgebiet der französischen Könige. Zu diesen Chansonniers zählen der Dijon-Chansonnier (F-Dm, 517), der Kopenhagener Chansonnier (Dk-Kk, Thott 291), der Laborde-Chansonnier (Us-Wc, Case 125), der Wolfenbütteler-Chansonnier (D-W, Guelf.287), sowie der Chansonnier Nivelles de la Chaussée (F-Pn, Rés.Vmc.ms.57).²⁰⁷ Sie überliefern neben Werken von Dufay, Binchois, Busnoys und Ockeghem auch solche von weniger bekannten Komponisten, wie zum Beispiel die Chanson „*De tous bien plaine*“ von Hayne van Ghizeghem (+ zwischen 1472 und 1497), welche wohl die weitest verbreitete Chansons des Jahrhunderts darstellt und in mehr als 25 Quellen vertreten ist.²⁰⁸ Die Chansons „*De tous bien plaine*“ sowie „*Allez regrets*“ (ebenfalls von Hayne van Ghizeghem), die beide vermutlich um 1470 entstanden, waren außerdem über 70 Jahre lang im Repertoire, sprich in den Chansonniers, vertreten.²⁰⁹ Viele der Chansons, die in den Loire-Tal Chansonniers überliefert sind, tauchen aber auch in anderen Manuskripten auf, seien es musikalische oder nicht-musikalische (beispielsweise findet man manche Titel der Chansons als Zitate in literarischen Texten o.ä.).²¹⁰

Neben den Loire-Tal Chansonniers existierten außerdem der Chansonnier Cordiforme (F-Pn, Rothschild 2973) sowie auch italienische Sammlungen, wie u.a. der Mellon-Chansonnier und der Chansonnier Pixérécourt.²¹¹

Chansonniers dienten, neben anderen Büchern in Volkssprache im 15. Jahrhundert, vorwiegend zur Muße und hoben sich von anderen Büchern dadurch ab, dass sie künstlerische, musikalische und textliche Aspekte kombinierten.²¹² Durch das kleine Format und ihre aufwendige Dekoration bzw. die aufwendigen Buchmalereien, eigneten sie sich bestens zum privaten Studieren, sei es alleine oder in einer kleinen Gruppe. Des Weiteren dürften diese Bücher, so Jane Alden, in höfischen Kreisen und dem dazugehörigen sozialen und intellektuellen Milieu entstanden sein, worauf insbesondere ihre luxuriöse Aufmachung und Präsentation hinweist.²¹³

„*Chansons, and the manuscripts in which they are transmitted, were evidently considered worthy of presentation as elaborate as if they were intended for religious devotion.*“²¹⁴ Von den Besitzern solcher Chansonniers wurden Hinweise auf ihre Eigentümerschaft in den

²⁰⁷ Günther/Perkins, 1998, Sp.565.

²⁰⁸ Ebda. Sp.565.

²⁰⁹ Brown/Fallows, 2001, S.476.

²¹⁰ Alden, Jane: „Reading the Loire Valley Chansonniers“, in: *Acta Musicologica* 79/1 (2007), S.2.

²¹¹ Günther/Perkins, 1998, Sp.565.

²¹² Alden, 2007, S.1.

²¹³ Ebda. S.2.

²¹⁴ Alden, Jane: *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford: Oxford University Press 2010 (The new cultural history of music), S.167.

Chansonniers vermerkt (z.B. Wappen o.ä.), genauso aber auch von den späteren Eigentümern (diese hinterließen ebenso eine Inschrift, sowie Wappen und andere persönliche Zeichen). „*Patrons clearly wished for their books to signal their identity in a literal sense, [...]*.”²¹⁵ Dazu zählen neben Wappen auch die Devisen, deren Funktion es war, die adeligen BesitzerInnen der Chansonniers zu identifizieren. Darin spiegelt sich auch der Wert, den die Chansons im Milieu der königlichen Kreise hatte, ab.²¹⁶ Außerdem trug die Aufbereitung der Stücke innerhalb dieser Quellen zu einem gewissen Wiedererkennungswert bei: Hierzu zählen beispielsweise die ausgeschmückten Initialen, die auch als eine Art Gedächtnisstütze dienten, weil sie den Lesern sozusagen einen bildlichen Kommentar zum musikalischen Text lieferten.²¹⁷ In jedem Fall repräsentierte die prächtige Gestaltung der Chansonniers die Wichtigkeit und den Status der Besitzer. Durch die aufwändige Präsentation des Buches wurde zudem die Eigentümerschaft der jeweiligen Besitzer kenntlich gemacht.²¹⁸ Dies trifft beispielsweise auch auf die zwei Chanson-Alben aus dem Besitz Margaretes von Österreich zu, welche beispielsweise das Wappen der habsburgisch-burgundischen Herzogsfamilie beinhalten, sowie andere Buchmalereien, die teilweise auf die Regentin selbst verweisen.²¹⁹ Nach Jane Alden wäre es durchaus vorstellbar, dass man aus den Loire-Tal Chansonniers sowie aus anderen Chansonniers dieser Zeit gesungen hat, aber die sehr aufwendige Gestaltung und Aufbereitung dieser Manuskripte verweist wohl eher darauf, dass sie nicht vordergründig zur Aufführung gedacht waren (davon zeugt auch der gut erhaltene Zustand der Chansonniers).²²⁰

Obwohl die Aufführung der Chansons meistens recht viel Zeit in Anspruch nahm, war es aber durch die Wiederholungsmuster der *Formes fixes* möglich, “[to] *allow most songs to be accommodated on single openings. Glancing through a chansonnier, almost every opening portrays a musical whole, which allows the reader to observe at a glance the overall landscape of each song.*”²²¹ Dadurch war es für die jeweiligen Leser möglich, die einzelnen Refrain-Incipits der Chansons auch ohne Notationskenntnisse unterscheiden zu können, d.h. die einzelnen Chansons konnten alleine aufgrund ihres Incipits identifiziert werden. Die

²¹⁵ Alden, 2007, S.10–11.

²¹⁶ Alden, 2010, S.178.

²¹⁷ Alden, 2007, S.18.

²¹⁸ Ebda. S.12–13. (Anmerkung von Alden: „In deluxe volumes, this act is frequently recorded (naturally, ahead of the event) in an illumination depicting the donor and recipient at the front of the manuscript.” Vgl. Alden, 2007, S.13, Fußnote 34.)

²¹⁹ Picker, 1960, S.329, S.331. Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 2.2.3.

²²⁰ Alden, 2010, S.168.

²²¹ Ebda. S.175.

Incipits wurden zudem immer wieder in anderen poetischen Texten und auch in Chanson-Texten zitiert.²²²

Die Entstehung solcher Chansonniers hängt wohl auch mit der im 15. Jahrhundert beginnenden Vergrößerung des Büchermarktes zusammen, die wiederum mit der wachsenden Anzahl von gutbürgerlichen Lesern in Verbindung steht. Daneben gab es Personen, „*noblesse de robe*“, welche die Kunst förderten und derartige Chansonniers erwerben wollten: „*It was these professionals, to a greater extent than royalty or ancestral nobility, who were responsible for commissioning some of the greatest artworks from this period.*“²²³

Spätere Handschriften aus Italien beinhalten neben den Werken von Busnoys, Hayne van Ghizeghem oder Caron auch solche von der nächsten Komponisten-Generation, wobei sich die meisten Vertreter jener Generation für längere Zeit in Italien aufhielten. Dazu gehören beispielsweise Alexander Agricola (+1506), Loyset Compère (+1518) und Josquin Desprez (+1521). Ein erster Höhepunkt in der Chanson-Produktion ist in der Josquin-Generation festzumachen²²⁴, und zwar in den drei großen Sammeldrucken von Petrucci, die einen kleinen, aber repräsentativen Ausschnitt aus der erhaltenen Produktion zwischen 1450/60 und der Wende zum 16. Jahrhundert beinhalten. Bei diesen Sammeldrucken handelt es sich um „*Harmonice Musices Odhecaton A*“, „*Canti B*“ und „*Canti C*“ (1501-1504).²²⁵ Sie beinhalten Werke von Busnoys und Ockeghem bis Heinrich Isaac und Josquin Desprez und liefern zudem einen Überblick über die verschiedenen musikalischen Stile, die wiederum die Vielfalt der Gattung der Chanson widerspiegeln.²²⁶

Jene Komponisten, die in Nordfrankreich und in den Niederlanden wirkten, sind in den späteren italienischen Quellen meist nur mit einer oder zwei Chansons vertreten. Dazu gehören Johannes Prioris (+1514), Jacob Obrecht (+1505) und auch Pierre de la Rue (+1518), der sich bekanntlich besonders in Nordfrankreich und den Niederlanden aufhielt und seine Karriere an der burgundischen Hofkapelle beendete. Hier wirkte er am Hof von Margarete von Österreich, wodurch ein großer Anteil seiner Werke in den Chanson-Alben von Margarete von Österreich, B-Br 11239 (Brussels, Koninklijke Bibliotheek, MS 11239) und B-Br 228 (Brussels, Koninklijke Bibliotheek, MS 228), überliefert sind.²²⁷ In der letzteren sind aber genauso Kompositionen aus der vorangegangenen Generation vertreten, wie u.a. Ockeghems Rondeau „*Fors seulement l'actente que je meure*“, das in B-Br 228 sogar in drei

²²² Alten, 2010, S.177.

²²³ Ebda. S.168–169.

²²⁴ Günther/Perkins, 1998, Sp.567.

²²⁵ Finscher, 1990, S.507.

²²⁶ Günther/Perkins, 1998, Sp.567.

²²⁷ Ebda. Sp.567.

verschiedenen Fassungen und von drei verschiedenen Komponisten überliefert ist (No.16, No.17 und No.21).²²⁸

4. Analysen

Für das Analyse-Kapitel wurden vier Chansons von drei verschiedenen Komponisten ausgewählt, wobei zusätzlich ein anonymes Beispiel im Kapitel 4.2.1.1. als Vergleich zum Rondeau von Gilles Binchois (Kapitel 4.2.1.) dienen soll.

Die Chansons werden zunächst alle auf ihren Text-Inhalt und dessen zentrale Themen untersucht. Dabei spielt insbesondere die Trauer-Rhetorik sowie die generelle Ausdrucksweise des weiblichen lyrischen Ichs eine wesentliche Rolle.

Die musikalische Analyse dient zum einen vorwiegend dazu, aufzuzeigen, mit welchen Mitteln die jeweiligen Komponisten die Texte auf musikalischer Ebene umgesetzt haben. Dafür werden die Chansons auf verschiedene Parameter hin untersucht, wozu einerseits die Kategorien Klausel, Kadenz und Modus zählen, die im Folgenden genauer behandelt werden (Vgl. Kapitel 4.1.). Weitere Analysekategorien sind die Lagen der Stimmen bzw. der Ambitus sowie die Funktionen der einzelnen Stimmen, die sich u.a. auch an den Klauselbildungen zeigen. Des Weiteren stellt auch die Betrachtung des Wort-Ton-Verhältnisses einen wesentlichen Teil der Analyse dar. Dabei gibt es unterschiedliche Gestaltungsmittel, um die Stimmung eines Textes einerseits zu untermalen und andererseits auf musikalischer Ebene auszudrücken. Dazu zählen u.a. die Gestaltung der melodischen Struktur und in diesem Zusammenhang der Einsatz von Imitationen, Moduswechsel- bzw. -abweichungen, Motivwiederholungen, Spitzentönen, Repetitionsdiktion, Generalpausen oder Anfangspausen, um beispielsweise bestimmte Begriffe hervorzuheben oder eine spezielle Wirkung auf musikalischer Ebene zu erzeugen.

Die modernen Noteneditionen, die zur Analyse herangezogen wurden, befinden sich im Anhang 6.1.

4.1.Definitionen verschiedener zentraler Begrifflichkeiten für die Analysen

4.1.1. Klauseln und Kadenzen

Der Begriff „Klausel“ bzw. „clausula“ (ital. „clausula“, engl. „close“, lat. „claudere“, Bedeutung: u.a. „(ab)schließen“ oder „begrenzen“²²⁹) besaß bereits im Mittelalter

²²⁸ Picker, 1965, S.VIII–IX.

unterschiedliche Bedeutungen, wie u.a. Schlussabschnitt eines Gesangs oder aber auch Ambitus einer Tonart. Johannes Tinctoris definierte den Begriff „Klausel“ in seinem „Diffinitorium“ (ca. 1472/73) folgendermaßen: „Die *clausula* ist ein Teil irgend einer Stimme des Gesangs, an dessen Ende man entweder eine allgemeine Ruhe oder eine *perfectio* [einen vollkommenen Abschluß mit einem perfekten Intervall] findet.“²³⁰ Diese Definition von Tinctoris wurde von Autoren in verschiedenen Lehrschriften übernommen, wobei Andreas Ornithoparchus 1517 unter dem Begriff „clausula“ sowohl die Klausel der einzelnen Stimme, als auch die mehrstimmige Kadenz verstand (das mehrdeutige Verständnis von Kadenz war aber auch im allgemeinen Wortgebrauch dieser Zeit verbreitet).²³¹

Mit dem Begriff „Kadenz“ wurde erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts eine musikalische Schlussbildung bezeichnet, wobei zu dieser Zeit auch erstmals Kadenzlehren innerhalb von Contrapunctus-Lehrtexten erschienen, welche nun erstmals bestimmte mehrstimmige Schlussbildungsformeln in ein Regelwerk fassten.²³²

Das Gerüst der Kadenz wird von Superius und Tenor gebildet und setzt sich aus einer Sext-Oktav- bzw. Terz-Einklang Fortschreitung, d.h. aus der Fortschreitung von einer imperfekten in eine perfekte Konsonanz, zusammen.²³³ Es handelt sich folglich um formelhafte Melodiewendungen, welche zunächst zwei Töne umfassen, nämlich die sogenannte „Paenultima“ (damit ist der vorletzte Ton einer Melodie gemeint) und die „Ultima“ (der letzte Ton einer Melodie). Der Superius vollzieht dabei eine aufwärtsführende Wendung, während der Tenor einen Sekundschrift nach unten macht. Die Diskant- oder Sopranklausel erscheint außerdem häufig verbunden mit einer Vorhaltsbildung (Septime-Sexte) und setzt sich demnach aus insgesamt drei Tönen zusammen („Antepaenultima“ als vorvorletzter Ton – Paenultima – Ultima).²³⁴ Der Sekundschrift im Superius (Septime-Sexte) sollte außerdem ein Halbtonschritt sein und wird daher häufig durch das Erhöhen des Paenultima-Tones erzeugt (wobei diese Regel nicht mehr gilt, wenn der Tenor bereits einen HT-Schrift bildet).²³⁵ Das zweistimmige System kann zu drei-, vier- oder mehrstimmigen Gebilden erweitert werden, indem z.B. eine Bassklausel hinzutritt. Dem Bass bzw. Contratenor fällt unter der Voraussetzung, dass er in der Oktave oder dem Einklang mit dem Kadenzgerüst schließt, als

²²⁹ Schwind, Elisabeth, Polth, Michael: Art. „Klausel und Kadenz“, in: *MGG*², Sachteil Bd.5, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1996, Sp.256.

²³⁰ Ebda. Sp.264.

²³¹ Ebda. Sp.264.

²³² Ebda. Sp.257.

²³³ Ebda. Sp.265.

²³⁴ Meier, Bernhard: *Alte Tonarten: Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1994 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 3), S.26.

²³⁵ Schwind/Polth, 1996, Sp.265. (HT = Halbton, GT = Ganzton)

Paenultima die Quinte unter dem Tenor zu, woraus sich die typischen Bassklauseln Quintfall und Quartsprung (im 15. Jahrhundert auch der Oktavsprung) ergeben.²³⁶

Es gibt nun verschiedene Kadenzformen, die anhand unterschiedlicher Merkmale definiert und unterschieden werden können. Die grundlegenden Formen und deren Merkmale sollen an dieser Stelle kurz angeführt werden: Bei der sogenannten Standardkadenz übernehmen alle Stimmen die ihre „eigenen“ Klauseln. Die Diskantklausel tritt dabei meistens synkopiert auf.²³⁷

Am Anfang des 15. Jahrhunderts wurde auch des Öfteren von der sogenannten Doppelleittonkadenz Gebrauch gemacht: Hier mündet nicht nur die nach oben gerichtete Gerüststimme, sondern auch die dazu parallel geführte Mittelstimme mit einem Halbtonschritt in die Ultima.²³⁸

Zu den Standardformen zählt außerdem die Kadenz in den Einklang, die auch als Klauseltauschform bezeichnet wird. Dieser Kadenzform liegt ein Terz-Einklang-Gerüst zugrunde. Zwischen den Stimmen ist ein Klauseltausch prinzipiell möglich, solange das daraus entstehende Gebilde einem der Kadenztypen folgt und sich die Intervallverhältnisse zwischen den Klauseln nicht ändern.²³⁹

Daneben gibt es die sogenannte Parallel-oder Sekundfallkadenz, die in der Dreistimmigkeit auf einem Sext-Oktav-Gerüst basiert, zu welchem eine Mittelstimme, die in Quartparallelen zur Oberstimme geführt wird, hinzutritt. Die tiefste Stimme bildet, da es keine Bassklausel gibt, meist einen Sekundschritt abwärts und übernimmt hier sozusagen die Tenorklausel, woher die Bezeichnung „Sekundfallkadenz“ rührt. Der Tenor übernimmt dabei zumeist die Diskantklausel.²⁴⁰

²³⁶ Schwind/Polth, 1996, Sp.266. (Anm.: Bei jenen Kadenzen, die die Bassklausel in der „Fundamentstimme“ (also in der tiefsten Stimme) aufweisen, können Tenor- und Diskantklausel in jede andere Mittelstimme wandern. Vgl. Meier, 1994, S.26–27.)

²³⁷ Schwind/Polth, 1996, S.266–267. (Anm.: Superius: Diskantklausel- oder Sopranklausel=DK, Tenor: Tenorklausel=TK, Contratenor: Bassklausel=BK; Der Alt bildet im 4-stimmigen Satz dabei eine Oktave mit dem Contratenor, woraus sich eine Tonwiederholung ergibt, wobei auch ein Terzfall in die Terz über der Finalis des Tenors möglich ist. Der Contratenor kann außerdem auch mittels eines Oktavsprungs in die Quinte über der Tenorultima schließen. Vgl. Schwind/Polth, 1996, Sp.266–267.)

²³⁸ Ebda. Sp.261. (Anm.: Wenn der HT-Schritt nicht natürlich gegeben war, konnte der betreffende Ton auch erhöht werden. Im späteren 15. Jahrhundert wurde diese vermutlich nicht mehr erhöht, wodurch in der Paenultima ein Tritonus entstand, der sich in der Ultima in eine Quarte auflöste. Vgl. Schwind/Polth, 1996, Sp.261.)

²³⁹ Ebda. Sp.267.

²⁴⁰ Ebda. Sp.268. (Diese Form war für lange Zeit die primäre Schlussbildungsform in der mehrstimmigen Musik, wurde jedoch in den Kadenzlehren des 16. Jahrhunderts nicht mehr systematisch aufgenommen. Vgl. Schwind/Polth, 1996, Sp.268.)

Des Weiteren unterscheidet man jene Kadenzen, deren Zielton mit „mi“ solmisiert werden (e, h und a unter b-Vorzeichnung)²⁴¹, was eine besondere kontrapunktische Wendung notwendig macht, wenn sie mit einer unter dem Kadenzgerüst liegenden Stimme gebildet werden. Diese ergibt sich daraus, dass die Quinte unter dem vorletzten Ton der Tenorklausel vermindert ist und sich nicht mittels HT-Schritten und Gegenbewegung in eine große Terz auflöst. Die „Standardlösung“ dieses Problems ist, dass die Bassstimme mit einem Quartfall in die Quinte unter der Finalis oder mit einem aufwärtsgerichteten Quintsprung kadenziert.²⁴²

Außerdem gab es insbesondere im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Reihe an unterschiedlichen Techniken, um die Schlusswirkung von Kadenzen zu beeinträchtigen. Dies diente vorwiegend dazu, den Satz zu gliedern und zugleich den musikalischen Fluss aufrechtzuerhalten. Dazu diente besonders die sogenannte „*fuggir la cadenza*“ (nach Gioseffo Zarlino). Hierbei führt mindestens eine Stimme ihre reguläre Klausel nicht zu Ende, sondern greift beispielsweise einen anderen Ultima-Ton auf (die melodische Klauselform wird also verändert). Genauso kann eine Kadenz durch neu einsetzende Stimmen abgeschwächt werden.²⁴³

Darüberhinaus unterscheidet man Kadenzen auch bezüglich ihrer Wertigkeit, welche vom Modus, in dem ein Stück steht, sowie von dessen Finalis abhängig ist. In diesem Zusammenhang folgt nun eine kurze Übersicht und Erklärung der Modi in der Musik des 15. Jahrhunderts.

4.1.2. Die Modi

Der Begriff „Modus“ hatte von Beginn an unterschiedliche Bedeutungen: “[T]he relationship between the note values *longa* and *brevis* in late medieval notation; interval, in early medieval theory; and, most significantly, a concept involving scale type and melody type.”²⁴⁴

Die dritte dieser drei Bedeutungen meint also eine Skala, „die durch die Reihenfolge der

²⁴¹ Schwind/Polth, 1996, Sp.269. (Zur Erklärung und genaueren Ausführungen zur Solmisation siehe Meier, 1994, S.14–16 und 178.) (Anm.: Teilweise werden diese Kadenzen auch als „phrygische Kadenzen“ bezeichnet, jedoch ist diese Bezeichnung problematisch, da die mi-Stufen nur eine Möglichkeit im phrygischen Modus darstellen, um auf Tonstufen regulär zu kadenzieren. Vgl. Schwind/Polth, 1996, Sp.270.)

²⁴² Schwind/Polth, 1996, Sp.269. (Anm.: Die Bezeichnungen der Standardformen sind jedoch alle Begriffe aus dem 20. Jahrhundert und wurden in der Theorie des 15. und 16. Jahrhundert nicht angewendet. Vgl. Schwind/Polth, 1996, Sp.266.)

²⁴³ Ebda. Sp.271–272. (Beispiele für „*cadenze fuggite*“ siehe: Meier, 1974, S.86.) (Anm.: Diese „geflohenen Kadenzen“ stellen aber stereotype und in ihrer Funktion „normale“ Verläufe dar und können trotzdem die Erwartung einer zu Ende geführten Kadenz erfüllen. Vgl. Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema&Holkema 1974, S.86.

²⁴⁴ Powers, Harold S. et al.: Art. „Mode“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718>, letzter Zugriff: 28.07.2016.)

Intervalle zwischen den Tonhöhen, aus denen sie besteht, bestimmt werden kann.“²⁴⁵ Der Modus ist demnach, so Bernhard Meier, „eine bestimmte Regel, die über jeden Gesang betreffs seines Anfangs, seiner Mitte und seines Schlusses urteilt.“²⁴⁶

Bernhard Meier unterscheidet bei der Modus-Theorie zwischen zwei Traditionen: Zum einen die christlich-abendländische Theorie, bei der die Modi nach dem Ambitus (das ist der Tonumfang, der dem jeweiligen Modus gestattet ist), der Finalis (das ist der Schlusston einer Melodie, auf dem nicht nur die Schlüsse, sondern auch die Binnenzäsuren mit größerem syntaktischem Gewicht, gebildet werden sollen) und der Repercussa (dem Rezitations- oder Psalmton) definiert und diese dann mit den Ziffern 1 bis 8 durchnummeriert werden: „[...] zu jeder Finalis gehören zwei Tonarten, eine authentische und eine plagale, jene mit der ungeraden, diese mit der geraden Ordnungszahl; beide verwandt durch die Gemeinsamkeit ihres Haupt- und Schlußtones, unterschieden jedoch nicht minder durch andere Merkmale.“²⁴⁷ Daraus ergibt sich dann folgendes Unterscheidungsschema der acht Modi:

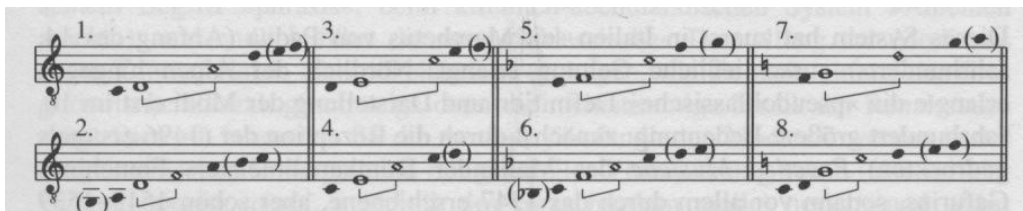


Abb.1: Schema zur Unterscheidung der Modi: Finalis (ganze Note), Repercussa (rhombische Note), Ambitus der Modi²⁴⁸

Andererseits gibt es die pseudoklassische Tradition, welche die Modi skalar definiert, jedoch einen wesentlich spekulativeren Ursprung hat: Diese Tradition bestimmt die Modi „als Oktavgattungen – [...] –, deren jede von den anderen durch die Lage der Halbtöne unterschieden ist.“²⁴⁹ Die Oktavgattungen müssen jedoch zur skalaren Definition und Beschreibung der Modi in zweifacher Gestalt erscheinen, nämlich als zusammengesetzt aus Quinte und Quarte (für die authentischen Modi), sowie zusammengesetzt aus Quarte und Quinte (für die plagalen Modi).²⁵⁰

²⁴⁵ Hiley, David, Berger, Christian, Schmidt-Beste, Thomas: Art. „Modus“, in: *MGG*², Sachteil Bd.6/1, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1997, Sp.399.

²⁴⁶ Meier, 1994, S.15. (Anm.: In den in Kapitel 4.2. folgenden Analysen werden, wenn vom Begriff „Modus“ die Rede, stets die letzteren zwei Definitionen gemeint sein.)

²⁴⁷ Meier, 1974, S.27.

²⁴⁸ Ebda. S.30.

²⁴⁹ Ebda. S.32.

²⁵⁰ Ebda. S.32. (Für detailliertere Ausführung zum „pseudoklassischen System“ siehe Meier, 1994, S.18.)

In Abbildung 1 ist zu erkennen, dass die authentischen Modi (ungerade Zahlen) jene sind, deren Oktave sich unmittelbar auf die Finalis des jeweiligen Modus bildet.²⁵¹ Zu den plagalen Modi (gerade Zahlen) zählen jene, deren Oktave sich von der Quarte unter der Finalis bis zur Quinte über der Finalis erstreckt.²⁵² Der vorgesehene Ambitus kann aber auch überschritten werden, wenn das den Charakter des Modus nicht verändert („Lizenzen“)²⁵³. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde das System der 8 Modi schließlich auf 12 Modi erweitert (Heinrich Glarean, „*Dodecachordon*“, 1547): Die authentischen Modi wurden dabei um einen 9. (äolisch) und 11. Modus (ionisch) ergänzt, die plagalen Modi um einen 10. (hypoäolisch) und 12. Modus (hypoionisch).²⁵⁴

Numme = rierung	Bezeichnung ²⁵⁵	Finalis
1	dorisch	d
2	hypodorisch	
3	phrygisch	e
4	hypophrygisch	
5	lydisch	f
6	hypolydisch	
7	mixolydisch	g
8	hypomixolydisch	
9	äolisch	A
10	hypoäolisch	a
11	ionisch	c
12	hypoionisch	c1

Tabelle 1: Übersicht über die 12 Modi nach Heinrich Glarean²⁵⁶

Jeder Modus besitzt nun mehrere Kadenzen, wobei jene Kadenz auf die Finalis des entsprechenden Modus immer die „gewichtige“ darstellt, und dadurch auch als Kadenz „ersten Ranges“ bezeichnet wird. Kadenzen werden aber sehr wohl auch auf anderen Tonstufen gebildet und in der Theorie modal-hierarchisch abgestuft²⁵⁷:

²⁵¹ Dazu zählen die Nummern 1 (dorisch), 3 (phrygisch), 5 (lydisch) sowie 7 (mixolydisch). Vgl. Powers, Howard S.: Art. „Authentic mode“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01565>, letzter Zugriff: 28.07.2016)

²⁵² Das sind die Nummern 2,4,6 und 8 bzw. hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch und hypomixolydisch. Vgl. Powers, Howard S.: Art. „Plagal mode“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21889>, letzter Zugriff: 28.07.2016)

²⁵³ Meier, 1994, S.16. (In der Abbildung sind das jeweils die eingeklammerten Töne)

²⁵⁴ Meier, 1994, S.183.

²⁵⁵ Diese Art der Bezeichnung gründet auf den Antiken Namen „Dorius“, „Hypodorius“ etc. Vgl. Meier, 1974, S.25.

²⁵⁶ Tabelle 1 ist angelehnt an: Ceulemans, Anne-Emmanuelle: „Die Modi in der Musik der Renaissance“, in: Calella, Michele, Schmidt, Lothar (Hrsg.), *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance.2), S.126.

²⁵⁷ Meier, 1994, S.28.

Tonart	Kadenzen ersten	zweiten	dritten Ranges
1. Modus	d, d'	a	f
2. Modus	d	A und f	a
3. Modus	e, e'	a, selten c'	g
4. Modus	e	a	g, c
5. Modus	f, f'	c'	a
6. Modus	f	c und a	c'
7. Modus	g, g'	d'	c'
8. Modus	g	c' und d	d'

Abb.2: Die Wertigkeit der Kadenzen (hier: 1. bis 8. Modus)²⁵⁸

Im Gegensatz zur Kadenz 1. Ranges, die auf der Finalis des Modus gebildet wird, schließt die Kadenz 2. Ranges auf dessen Rezitationston (Repercussa).²⁵⁹ Wenn Kadenzen auftreten, die außerhalb des Modus eines Stückes liegen, bedeutet das jedoch nicht sofort dass es sich um eine Modulation oder eine Ausweichung handelt.²⁶⁰

4.2. Ausgewählte Analysebeispiele

4.2.1. Gilles, Binchois, „*Comme femme desconfortée*“

Edition (Musik und französischer Text): Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.58–59.

Edition richtet sich nach der Quelle: Chansonnier de Jean de Montchenu (ca.1430 ca.1499)/ Chansonnier Cordiforme

Quelle für die deutsche Übersetzung: Goldberg, Clemens: *Das Chansonnier Laborde: Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 36), S.89.

*Comme femme desconfortée,
Sur toutes aultres esgarée,
Qui n'ay jour de ma vie espoir*

*Da ich eine untröstliche Frau bin,/
mehr als alle anderen verzweifelt,/
die keinen Tag meines Lebens Hoffnung hat./*

²⁵⁸ Ceulemans, 2013, S.181.

²⁵⁹ Innerhalb der authentischen Modi ist dies der Oberquintton der Finalis und innerhalb der plagalen Modi die Oberterz oder Oberquarte der Finalis; Kadenzen „dritten Ranges“: bei den Modi 1, 3 und 5 fungiert die Oberterz als Finalis, im 7. Modus allerdings die Oberquarte „c“ und in den Modi 2,6 und 8 die Oberquinte der Finalis. Vgl. Meier, 1994, S.29.

²⁶⁰ Meier, 1994, S.29 (Anm.: Die Kadenz ist erst dann „modusfremd“, wenn sie außerhalb des Kreises der regulär gelten den Kadenzen eines Modus steht. Über die Details zu dieser Regel, sind sich die verschiedenen Autoren jedoch nicht vollkommen einig. Vgl. Meier, 1994, S.29.); „Irreguläre“ Kadenzierungen (d.h. solche, die aus einem anderen Modus stammen) wurden von manchen Autoren als „*clausula*“ oder „*cadenza peregrina*“ („fremde Kadenz“) bezeichnet. Diese konnten, wenn sie zur richtigen Zeit eingesetzt wurden, auch eine besondere Wirkung erzeugen. Vgl. weitere Ausführungen dazu: Meier, 1974, S.233ff.

*D'en estre en nul²⁶¹ temps consolée,
Mais a mon mal plus agravée,*

Desire la mort main et soir.

*Je l'ay tant de fois regretée
Puis qu'elle m'a ma joye hostée;
Doy-je donc icy remanoir?
Comme femme desconfortée...*

*Bien doy mauldire la journée
Que ma mère fist la portée
De moy, pour tant deul recevoir.
Car toute douleur assemble
Es en moy, femme maleurée,
Donc j'ay bien cause de douloir.*

Comme femme desconfortée...

zu meiner Zeit noch getröstet zu werden,/
Sondern deren Leid noch weiter verschärft
wird,/

wünsche ich den Tod, Tag und Nacht.

*Ich habe sie so oft beklagt/
Da sie mir die Freude raubte./*
Muß ich den also hier zurückbleiben:
Als untröstliche Frau ...

Wohl muß ich den Tag beklagen, /
an dem mich meine Mutter austrug,/
mich für solche Schmerzen gebär; /
Denn aller Schmerz ist versammelt/
in mir unglücklicher Frau; /
So habe ich Anlaß genug zur Klage.

Da ich eine untröstliche Frau bin ...

Das Rondeau sixain „*Comme femme desconfortée*“ von Gilles Binchois ist in einer relativ großen Auswahl von Quellen überliefert.²⁶² Für diese Analyse wurde die Edition des Chansonnier Cordiforme de Jean de Montchenu von Geneviève Thibault und David Fallows herangezogen, da dieser Chansonnier zugleich die einzige Quelle für die anonyme musikalische und textliche Parodie des Rondeaux, „*Comme ung homme desconforté*“ darstellt, welches im Kapitel 4.2.1.1. im Mittelpunkt der Untersuchung stehen wird. Im Vergleich zu anderen Editionen, gibt es im Chansonnier Cordiforme jedoch einige Abweichungen: Dies betrifft insbesondere den Contratenor, der vermutlich von einer weiteren nicht identifizierten Person später verändert wurde und daher im Chansonnier Cordiforme anders gestaltet ist.²⁶³

David Fallows macht in seinem Aufsatz „*Binchois and the Poets*“ den Vorschlag, der Text von „*Comme femme desconfortée*“ könnte, neben weiteren Gedichten mit weiblichem

²⁶¹ Anm.: „*Le ms. porte: mon (corr. d'après Dijon)*“. Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.59.

²⁶² u.a. im: *Dijon-Chansonier, Chansonier Laborde, Wolfenbütteler Chansonier, Chansonier Escorial, Mellon-Chansonier, Chansonier Cordiforme etc.* Vgl. Fallows, 1999, S.65. (Wolfgang Rehm führt das Rondeau jedoch in der von ihm herausgegebenen Edition der Chansons Binchois' unter den Chansons mit zweifelhafter Autorschaft an. Er hat hierfür die Version des Rondeaux im Mellon-Chansonier herangezogen, wo es „Binchoys“ zugeschrieben wird. Vgl. Rehm, Wolfgang: *Die Chansons Gilles Binchois, Die Chansons Gilles Binchois (1400–1460)*, Mainz: Schott 1957 (Musikalische Denkmäler 2), S.53–54 bzw. Fallows, 1991, S.116.

²⁶³ Die Unterschiede sollen in dieser Arbeit jedoch nicht weiter thematisiert werden.; Kommentar von David Fallows: „[...] with unique Ct (apparently a considered rewriting of the Ct that appears in all the other sources) [...]“ Vgl. Fallows, 1999, S.65.; Fallows merkt an, dass sich der Komponist des neuen Contratenors im Chansonnier Cordiforme vermutlich an der Originalversion von Binchois orientierte und diesen evtl. verbessern wollte. Vgl. Thibault/Fallows, 1991, S.111–112.

lyrischen Ich, die von Binchois vertont wurden, von Christine de Pizan stammen, da auch die Ballade „*Deuil angoisseux*“, die ja nachweislich von Pizan verfasst wurde und in ihren „*Cent balades*“ überliefert ist, von Binchois vertont wurde. Dies gilt bislang als das einzige Gedicht Pizans, welches vertont wurde, verwirft diese Idee jedoch wieder: „*But the nature of the sources that give us Christine's poetry rather rules out the possibility that she wrote any of these: they could easily be the work of a slightly later poet or poetess who was influenced by Christine* – [...]“.²⁶⁴

Der poetische Text dieses Rondeaux ist geprägt von den Themen Verzweiflung, Leiden und Schmerz, Hoffnungslosigkeit und dem Todeswunsch des weiblichen lyrischen Ichs.²⁶⁵ Die ersten fünf Verszeilen des Refrains stellen die Begründung für die 6. Verszeile dar, in der die Sprecherin ihren Todeswunsch direkt äußert („*Desire la mort main et soir*“): Sie ist untröstlich, denn sie hat keine Hoffnung mehr, sie ist verzweifelt und ihr Leid wird stetig größer, weshalb sie sich den Tod wünscht, und zwar „Tag und Nacht“.

In der darauffolgenden Halbstrophe ist außerdem die Rede von einer weiblichen Persona, die ihr, wie sie sagt, „*die Freude raubte*“. Hierbei handelt es sich wohl um eine andere Frau, die wahrscheinlich eine Konkurrentin der Sprecherin ist und wegen der sie ihr ehemaliger Geliebter vermutlich verlassen hat. In der Halbstrophe stellt sie ja beispielsweise die Frage in den Raum „*Doy-je done icy remanoir?*“²⁶⁶ – das „Zurückbleiben“ lässt vermuten, dass sie verlassen wurde.

Die Langstrophe beinhaltet schließlich einen konkreten Bezug zur Vergangenheit, nämlich zum Tag ihrer Geburt (im Text heißt es der Tag „*an dem mich meine Mutter austrug*“). Die Sprecherin möchte also nicht mehr leben und gleichzeitig wünscht sie sich, dass sie nie geboren worden wäre und negiert damit ihre gesamte Existenz. Schließlich kommt auch der Schmerz-Topos ins Spiel, welcher die Sprecherin vollkommen einnimmt und der laut ihr auch der Grund bzw. vielleicht auch die Rechtfertigung für ihre Klage ist („*Car toute douleur assemblée / Est en moy, femme maleurée*“, Langstrophe 4.–5. Verszeile).²⁶⁷ Man kann den Text-Inhalt mit den darin vertretenen Elementen und Topoi also durchaus in den Bereich der Liebesklage einordnen. Zwar wird nicht explizit ausgesprochen, dass die Sprecherin den Schmerz aufgrund einer enttäuschten Liebe empfindet und sie spricht den Geliebten auch nicht etwa direkt an, jedoch weist ihre gesamte Ausdrucksweise auf den Topos der

²⁶⁴ Fallows, David: „Binchois and the Poets“, in: Kirkman, Andrew, Slavin, Dennis (Hrsg.), *Binchois Studies*, Oxford: Oxford University Press 2000, S.204–205.

²⁶⁵ Da sich die Sprecherin selbst als die „untröstliche Frau“ bezeichnet, zeigt sich das weibliche Geschlecht des lyrischen Ichs nicht nur durch die grammatikalischen Eigenschaften des Textes, sondern diese konkrete Wortwahl verweist zusätzlich direkt auf das Geschlecht der Sprecherin.

²⁶⁶ Übersetzt: „*Muß ich denn also hier zurückbleiben?*“

²⁶⁷ Übersetzt: „*Denn aller Schmerz ist versammelt / in mir unglücklicher Frau*“

Liebesklage hin, zumal das Wort „Klage“ („*douloir*“) ausgesprochen wird und es dabei keinerlei Anzeichen dafür gibt, dass sie etwa um den Tod eines geliebten Menschen trauert. Auch die Erwähnung ihrer vermeintlichen Konkurrentin spricht dafür, dass die Sprecherin um eine verlorene Liebe trauert.

Darüberhinaus beleuchtet der Text verschiedene Zeitebenen: Zum einen werden im Refrain der Tag und die Nacht angesprochen, wenn sich die Sprecherin „*Tag und Nacht*“ den Tod wünscht, und zum anderen beklagt sie, wie bereits kurz besprochen wurde, den Tag ihrer Geburt. Dadurch möchte sie wohl ausdrücken, dass der Schmerz sie allezeit begleitet und sie sich auf Grund dessen nur mehr ihren Tod wünscht, weil es für sie auch nichts anderes mehr gibt (u.a. sagt sie im Refrain ja auch, dass sie an keinem Tag in ihrem Leben mehr Hoffnung auf Trost hat, „*Qui n'ay jour de ma vye espoir / Den ester en mon temps consolée*“²⁶⁸).

Es wird dadurch außerdem deutlich, dass die Sprecherin eine durchwegs passive Position gegenüber ihrem eigenen Schicksal und ihrem Leben einnimmt: Anstelle der Möglichkeit, ihren Kummer in Form von Wut o.ä. Ausdruck zu verleihen, wählt sie das Verharren in ihrem Leid, welches sie als ihr nun gegebenes Schicksal hinnimmt. Sie wurde verlassen und hat damit keine Chancen mehr auf Trost. Alles was sie sich noch wünscht und was vielleicht noch der einzige Ausweg aus ihrem Schmerz sein könnte, ist der Tod. Die Diktion ist durch die nachdrücklich artikulierte Hoffnungslosigkeit und den damit verbundenen und auch konkret im Refrain ausgesprochenen Todeswunsch sehr eindringlich und intensiv.

Die Sprecherin formuliert also einerseits ihre überaus starke Sehnsucht nach dem Tod aufgrund ihres starken Schmerzes und ihrer Trost- und Hoffnungslosigkeit, gegeben durch den Umstand, dass sie verlassen wurde. Andererseits wird durch ihre Wortwahl aber auch deutlich, dass sie selbst an ihrem Leiden keinerlei Schuld trifft, sondern stattdessen ihre Konkurrentin und der, zwar nicht direkt erwähnte ehemalige Geliebte, der sie verlassen hat.

Am musikalischen Satz des dreistimmigen Rondeaux fällt in der Fassung des Chansonnier Cordiforme sogleich die enge Disposition von Tenor und Contratenor auf, die auch denselben Ambitus aufweisen, welcher vom Ton c bis zum e1 reicht, wobei beide Stimmen im Bassschlüssel notiert sind. Der Ambitus des Superius erstreckt sich vom Ton h bis zum c2. Im Verlauf des Rondeaux unterschreitet der Tenor häufig die Lage des Contratenors, wie beispielsweise in Takt 5–10. Insgesamt fällt auf, dass der Contratenor stark in das gesamte melodische Geschehen des Rondeaux eingebaut ist. Des Weiteren verlaufen alle drei Stimmen immer wieder rhythmisch parallel zueinander, besonders die beiden unteren Stimmen. Der

²⁶⁸ Übersetzt: „Die keinen Tag meines Lebens Hoffnung ha / zu meiner Zeit noch getröstet zu werden“

Contratenor hat demzufolge nicht die Funktion einer reinen Begleitstimme, sondern steht dem Tenor in rhythmischer und melodischer Bewegung und Artikulation um nichts nach. In der Kombination mit dem identischen Ambitus der beiden Unterstimmen, ist es daher schwierig auszumachen, welche der zwei Stimmen überhaupt der Contratenor und welche der Tenor darstellt.²⁶⁹ Ähnliches gilt auch für „*Tristre plaisir*“, eine weitere Chanson Binchois‘, in der ein weibliches lyrisches Ich spricht. Der Contratenor liegt hier ebenso oftmals über der Lage des Tenors und verfügt auch über lebhaftere melodisch-rhythmische Bewegungsgesten als der Tenor. Außerdem sind die drei Stimmen dieses Rondeaux generell sehr eng gelagert.²⁷⁰ Eine weitere Chanson von Binchois mit weiblichem lyrischen Ich ist „*Se je souspire*“²⁷¹. Hier übersteigt der Contratenor kaum einmal die Lage des Tenors wobei der Superius in diesem Rondeau quatrain zudem etwas höher gelagert ist als beispielsweise in „*Seule esgarée*“ (siehe Anmerkung in Fußnote 10) und die Stimmen nicht ganz so nahe beieinander liegen wie beispielsweise in „*Tristre plaisir*“. Die Ballade „*Deuil angoisseu(x)s rage demesurée*“, deren poetischer Text von Christine de Pizan (aus ihren „*Cent balades*“ No.VI) stammt, verfügt ebenfalls über einen höher gelagerten Contratenor, der die Lage der Tenorstimme wiederum recht häufig übersteigt und es finden sich sogar ein paar Stellen, an denen der Tenor für ein paar Zählzeiten über dem Superius liegt (u.a. in Takt 3–5).²⁷² Dass der Contratenor hin und wieder die Lage der Tenorstimme übersteigt, ist aber ebenfalls in vereinzelt Chansons mit männlichen lyrischen Ich der Fall.²⁷³ Damit kann die Stimmendisposition in „*Comme femme desconfortée*“ wohl eher weniger als Besonderheit im Chanson-Schaffen Binchois‘ interpretiert

²⁶⁹ Für die Generation Dufay-Binchois ist dies jedoch nicht unüblich, da der Contratenor eigentlich erst im Verlauf der Busnoys-Ockeghem-Generation als größtenteils reine Bass-Stimme fungierte.

Anm.: Auch in „*Seule esgarée*“, ebenfalls ein Rondeau von Binchois mit weiblichen lyrischen Ich, ist der Contratenor recht hoch gelagert und übersteigt sehr häufig den Ambitus des Tenors. Auch in der melodischen Beweglichkeit steht der Contratenor dem Tenor um nichts nach und ist ebenfalls stark in das melodische Geschehen eingebunden. (Vgl. Rehm, Wolfgang (Hrsg.): *Die Chansons Gilles Binchois (1400–1460)*, Mainz: Schott 1957, S.37 (Musikalische Denkmäler 2).

²⁷⁰ Rehm, 1957, S.40.

²⁷¹ Ebda. S.34.

²⁷² Rehm, 1957, S.45. (Anm.: Hier beziehe ich mich zunächst auf die dreistimmige Version dieser Ballade. Es gibt nämlich noch eine weitere vierstimmige Version dieser Ballade, wobei David Fallows diese als die ursprüngliche Version mit revidiertem Contratenor bezeichnet. Vgl. Fallows, 1999, S.137. Auch in der vierstimmigen Version finden sich vereinzelte Stellen, an denen der „Contratenor condordans sequenti“ (das ist in dieser Version die 3. Stimme) den Tenor übersteigt. Vgl. Rehm, 1957, S.46–47.)

²⁷³ z.B. in „*Pour prison ne pour maladie*“ Vgl. Edition des Laborde Chansonnier Washington Library of Congress, MS m².1 L25Case der Goldberg-Stiftung:

<http://www.goldbergstiftung.org/forum/index.php?a=topic&t=98>, letzter Zugriff: 21.07.2016 S.142.

oder „*Tout apar moy*“ (Frye oder Binchois) Edition des Chansonnier Nivelles de la Chaussée. Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vmc. ms. 57: <http://www.goldbergstiftung.org/forum/index.php?a=topic&t=91>, letzter Zugriff: 21.07.2016, S.45.

oder „*Je ne vis oncques le pareille*“ (Binchois oder Dufay) Edition Chansonnier Nivelles de la Chaussée. Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vmc.ms. 57: <http://www.goldbergstiftung.org/forum/index.php?a=topic&t=91>, S.84. (Anm.: Hier ist der Contratenor jedoch durchwegs die tiefste Stimme, wobei es durchaus Passagen gibt, in denen die beiden Unterstimmen nahe beieinander liegen.)

werden, und stellt vermutlich auch keinen Hinweis darauf dar, dass auf musikalischer Ebene versucht wurde, der weiblichen Sprecherin durch spezielle höher gelagerte Stimmen eine „klingende“ Stimme zu verleihen. Übrigens übersteigt der Contratenor auch in der Originalversion von „*Comme femme desconfortée*“ durchaus häufig die Lage des Tenors.²⁷⁴

Welche Funktionen die drei Stimmen des Rondeaus einnehmen, lässt sich teilweise auch an den Klauseln und Kadenzen erkennen: Der Superius bildet das gesamte Stück hindurch die für diese Stimme vorgesehenen Diskantklauseln und der Tenor bildet bei jeder Kadenz bzw. bei jedem Einschnitt oder Halt innerhalb des melodischen Flusses Tenorklauseln. Eine Ausnahme bildet diesbezüglich der melodisch-harmonische Einschnitt in Takt 19-20, wo der Superius eine Tenorklausel (f1-e1) und der Tenor eine Diskantklausel formt (h1-c1). Der Contratenor mündet hier in Form einer fallenden Quarte vom Ton d1 in den Ton a.²⁷⁵ Ansonsten bewegt sich der Contratenor beinahe im gesamten Rondeau bei jeder Kadenzbildung – bzw. bei jeder anderweitigen Zäsur innerhalb des melodischen Flusses. Der Contratenor verfügt also bezüglich seiner Lage und seiner Klauselbildungen ein paar Auffälligkeiten, jedoch hebt er sich bezüglich seines Ambitus und seiner Funktion nicht wirklich von den Contratenören anderer Chansons von Binchois mit weiblichem lyrischen Ich ab.

Ein erster Einschnitt in den Melodiefluss, an dem sich Superius (DK) und Tenor (TK) beteiligen, findet sich am Ende der 1. Verszeile in Takt 4-5 und mündet auf dem Ton g im Tenor und auf dem Ton g1 im Superius. Der Contratenor macht einen Oktavsprung vom Ton D zum d, wodurch es sich hier um eine Oktavsprungkadenz handelt. Dadurch, dass dieser Einschnitt aber am Ende der Verszeile steht, hat er dennoch eine gewichtige Funktion und hebt im Refrain die zentralen Worte „*Comme femme desconfortée*“ zunächst einmal vom weiteren Verlauf des Rondeaus ab, wodurch diese Aussage auch eine Betonung erfährt.²⁷⁶

Die darauffolgende Kadenz auf „c“ in Takt 9-10 schließt die 2. Verszeile ab (S: DK, T: TK, Ct.: DK). Der Superius schließt hier auf c1, der Tenor auf c und der Contratenor auf g und liegt damit über dem Tenor und stellt eine Doppelleittonkadenz dar.²⁷⁷ Diese Kadenz schließt hier wohl der Form des Rondeau sixain entsprechende erste der insgesamt drei paarigen Verszeilen ab. Der Contratenor bildet noch im selben Takt beginnend, während der Superius im restlichen Takt pausiert und der Tenor auf dem Ton c liegenbleibt, eine kurze Überleitung

²⁷⁴ Beispielsweise in den Takten 5–10, 12–14, 18–19, etc. Vgl. Rehm, 1957, S.53–54.

²⁷⁵ In der Originalversion von Binchois springt der Contratenor in Takt 19-20 jedoch vom Ton c1 auf c. Vgl. Rehm, 1957, S.53, Takt 19–20.

²⁷⁶ In der Halbstrophe betrifft dies die Verszeile mit den Worten „*Je lay tant de foyz reretée*“ („Ich habe sie so oft beklagt“) und in der Langstrophe „*Bien doy mauldire la journée*“ („Wohl muß ich den Tag beklagen“).

²⁷⁷ Harmonisch verlaufen die Stimmen folgendermaßen: Der Contratenor bewegt sich dabei parallel auf g-fis-g zum c1-h-c1 des Superius. Der Tenor bildet eine Tenorklausel auf d-c.

zur 3. Verszeile, die er beim Einsatz der anderen Stimmen in Takt 11 mit einem Quintfall von g auf c abschließt.

In Takt 13-14 folgt eine weitere Zäsur.²⁷⁸ Dieser Einschnitt findet zwar mitten in der 3. Verszeile statt, hat aber dadurch, dass es sich hier um eine Doppelleittonkadenz handelt, durchaus eine zäsurhafte Wirkung. Durch die Teilung der 3. Verszeile werden die auf die Kadenz folgenden Begriffe „*espoir*“ („Hoffnung“) im Refrain, „*remanoir*“ („zurückbleiben“) in der Halbstrophe und „*recepvoir*“ („gebar“) in der Langstrophe vom Rest der Verszeile abgehoben. Nur einen Takt später (in Takt 15) halten die drei Stimmen erneut und schließen hier die 3. Verszeile endgültig ab. Der Contratenor formt hier eine Tenorklausel (wobei er sich hier einen GT nach unten bewegt (e-d), der Tenor bildet eine Art Diskantklausel, allerdings ohne die sonst typische synkopische Gestaltung (cis1-d1), und der Superius setzt eine Terz über die Oktave der Unterstimmen. Dieser Klang ist innerhalb der übrigen harmonischen Gestaltung des Rondeaus besonders markant und trägt dazu bei, die Form des Rondeau sixain nach den ersten drei Verszeilen zu teilen bzw. diese voneinander abzuheben, wodurch die Struktur der Rondeau-Form besonders klar zum Ausdruck kommt. Darüberhinaus fällt dieser markante Klang im Refrain mit dem Begriff „Hoffnung“ zusammen, welcher in Bezug auf das Motto oder Hauptthema des Rondeaus („die untröstliche Frau“), eine wichtige Funktion hat, weil es eben insbesondere die Hoffnungslosigkeit ist, welche die Sprecherin so trostlos macht.

In Takt 19-20 bilden die Stimmen die bereits erwähnte Oktavsprungkadenz, welche, zumindest in der Ausgabe des Chansonnier Cordiforme, sogar inmitten eines Wortes stattfindet und an dieser Stelle keine besonders gewichtige Funktion hat, da die Stimmen nach der Klauselbildung nicht wirklich innehalten und sich der Superius beispielsweise nach Erreichen des Tons g1 sogleich mit einer punktierten rhythmischen Geste weiter bewegt und auch der Contratenor nur für eine halbe Note auf dem d1 stehenbleibt. Von Takt 19-20 münden die Stimmen schließlich in einen Dreiklang, jedoch handelt es sich hierbei wiederum um keine Kadenz im traditionellen Sinn, sondern die Stimmen bilden eine Art a-Moll-Dreiklang (S: e1, T: c1, Ct.: a). Dieser Klang sticht daher aus dem restlichen Klangbild des Rondeaus heraus und untermalt im Refrain besonders den Begriff „*consolée*“ im

²⁷⁸ Hierbei handelt es sich wiederum um eine Doppelleittonkadenz: Der Contratenor verläuft auf a-gis-a wiederum parallel zum Superius auf d1-cis1-d1, während der Tenor eine Tenorklausel von e auf d bildet.

Zusammenhang mit der Aussage des weiblichen lyrischen Ich, es gäbe keine Hoffnung, dass sie zu ihrer Zeit noch getröstet werden könne.²⁷⁹

Die nächste Kadenz folgt in Takt 21-22 und bildet sich auf den Ton „c“.²⁸⁰ Diese hat eine wesentlich stärkere Schlusswirkung als jene zuvor und teilt außerdem die 4. Verszeile. Dadurch wird besonders das Leid, das in der 1. Vershälfte der Zeile angesprochen wird, betont („*Mais a mon mal*“). Die anschließende 2. Vershälfte wird in Takt 23-24 wiederum mittels einer Zäsur der Stimmen abgeschlossen: Hier bildet der Superius nämlich eine Diskantklausel²⁸¹ und der Tenor eine Tenorklausel. Die beiden oberen Stimmen halten dann auf dem Ton e1 bzw. e, während sich der Contratenor an diesem Einschnitt nicht beteiligt und, während der Superius im Anschluss pausiert und der Tenor auf dem Ton e liegenbleibt, wiederum eine Art Überleitung zur 5. Verszeile bildet. Das sich immer mehr verschärfende Leid der Sprecherin, das in der 4. Verszeile des Refrains thematisiert wird, sowie der in ihr versammelte Schmerz, der in der Langstrophe angesprochen wird, erfahren durch diese musikalischen Gestaltungsmaßnahmen also eine besondere Betonung.

Die 5. Verszeile bringt einen schwachen Einschnitt in Takt 26 mit sich, wobei die Stimmen hier keine Klauseln bilden, sondern der Superius nach einer kurzen Phrase lediglich kurz pausiert, während der Tenor auf dem Ton c liegenbleibt und der Contratenor sich durch die Repetition des Tons c1 ebenfalls sehr ruhig verhält. Diese Zäsur hat jedoch im Vergleich zu den vorherigen eine wesentlich schwächere Wirkung.

In Takt 30-31 folgt schließlich die letzte Kadenz (S: DK, T: TK, Ct.: DK), die im Superius auf c1, im Tenor auf c und im Contratenor auf g schließt. Diese Kadenz hat insbesondere aufgrund der vollständigen Klauseln (auch wenn der Contratenor bei dieser Kadenz wiederum eine Diskantklausel und nicht etwa eine Bassklausel bildet) eine schließende Wirkung.

Die Gestaltung des Tonraumes inklusive der harmonisch-melodischen Einschnitte und vollständigen Kadenzen²⁸² sprechen am ehesten für einen mixolydischen Modus. Das Rondeau schließt allerdings auf den Tönen c1 (Superius), c (Tenor) und g (Contratenor) und damit auf der Kadenz dritten Ranges des mixolydischen Modus, und nicht auf der für den Modus eigentlich vorgesehenen Finalis „g“. Doch die Kadenzen auf „g“ sowie auf „d“, welches die Kadenz zweiten Ranges des mixolydischen Modus darstellt, überwiegen – zwar knapp, aber doch – im Vergleich zu den Kadenzen auf „c“. Trotzdem hat die letzte Kadenz

²⁷⁹ In der Langstrophe betrifft dies den Begriff „*assemblée*“ in Bezug auf den Schmerz, der in der Sprecherin „versammelt“ ist und bewirkt dadurch, dass der „Schmerz“ durch die markante Wirkung des „Moll-Dreiklangs“ auf der musikalischen Ebene untermalt und zugleich hervorgehoben wird.

²⁸⁰ Superius: DK (mündet in ein c1), Tenor: TK (mündet in ein c), Contratenor: DK (mündet in ein g)

²⁸¹ Allerdings ohne HT-Schritt, da hier von den Herausgebern auch kein Erhöhungszeichen über dem d1 vorgeschlagen wird, aber mit der für die Diskantklausel üblichen synkopierten Rhythmisierung.

²⁸² Kadenz auf: „g“, „c“, „d“, „d“, „g“, (a-„Moll“), „c“, „c“.

dadurch, dass die Stimmen mit einer für diesen Modus schwächeren Kadenz enden, natürlich eine abgeschwächte Schlusswirkung. Dadurch stehen die Aussagen des weiblichen lyrischen Ichs der jeweils 6. Verszeilen sozusagen etwas offener im Raum, wodurch die Wirkung des Text-Inhaltes jener Zeilen (Refrain und Halbrefrain: „*wünsche ich den Tod, Tag und Nacht*“, Langstrophe: „*So habe ich Anlass genug zur Klage*“) noch einmal mehr zur Geltung kommt.²⁸³

Überdies fällt auf, dass die 1. und 4. Phrase, sowie die 3. und 6. Phrase im Superius jeweils über ähnliche Phrasenanfänge verfügen. Die 1. und 4. Phrase beginnen im Superius mit einer aufsteigenden melodischen Bewegung und starten dabei auf dem Ton g1. Diese Ähnlichkeit betrifft jedoch lediglich die ersten beiden Töne (allerdings sind es im Gesamten betrachtet dieselben Töne, nur eine andere Reihenfolge) sowie eine ähnliche, aber ebenfalls nicht identische rhythmische Gestaltung. Doch da der Beginn in der 1. Phrase mit der aufsteigenden melodischen Geste so markant ist, da die melodischen Bewegungen des Superius hier zusätzlich eine Imitation des melodischen Materials im Tenor darstellen, erinnert der Beginn der 4. Phrase stark an jenen der 1. Phrase. Diese Parallele dient wohl u.a. dazu, die Symmetrie der Form des Rondeau sixain widerzuspiegeln, wenn man den Beginn der 4. Phrase als ein neues Ansetzen in der Hälfte der sechszeiligen Rondeauform interpretieren möchte.

Die 3. Phrase beginnt in Takt 11 mit der dreifachen Repetition des Tons e1, woraufhin im nächsten Takt eine punktierte Bewegung (gr. Sekund nach unten, gr. Terz nach oben) folgt. Auf dieselbe Weise beginnt auch die 6. Phrase (ab Takt 26), hier allerdings mit der dreifachen Repetition des Tons c1. Zudem werden diese zwei Phrasen mit einer kurzen Überleitung des Contratenors eingeleitet, wodurch diese beiden Phrasen durch ihre sehr ähnlich melodische und auch harmonische Gestaltung miteinander verflochten sind. Die ähnliche Gestaltung bestimmter Phrasenanfänge, die eine gewisse Verflechtung der betroffenen Phrasen bewirkt, bewirkt außerdem eine Einheitlichkeit oder auch Stetigkeit innerhalb melodischen Flusses. Weiterführend verstärkt die Repetitionsdiktion am Beginn der 3. und 6. Phrase die Wirkung dieser Passagen insbesondere auch deshalb, weil sie sich von der sonstigen melodischen Konstruktion des Rondeaux abheben.

Im melodischen Verlauf des Rondeaux finden sich an verschiedenen Stellen auch immer wieder Pausen mit unterschiedlichen Funktionen. Auf die Pause im Superius in Takt 10 nach dem Abschluss der 2. Verszeile sowie auf die ähnlich gestaltete Stelle in Takt 24 zum

²⁸³ Bei Binchois ist es jedoch nicht unüblich, dass die Schlusskadenzen auf einer eher unvermuteter Stufe auftreten. Vgl. dazu u.a. die Tabelle 7.1. „*Survey of openings, finals and 'predictability' in a select group of rondeaux*“: Slavin, Dennis: „The Binchois Game: Style and Tonal Coherence in Some Songs from the Mid-Fifteenth Century“, in Kirkman, Andrew, Slavin, Dennis (Hrsg.), *Binchois Studies*, Oxford: Oxford University Press 2000, S.166.

Abschluss der 5. Verszeile, wurde in der Analyse bereits hingewiesen. Darüberhinaus befindet sich in Takt 15 eine Art Generalpause aller Stimmen, wobei hier zudem ein harmonischer Einschnitt in den Verlauf des Rondeaux festzustellen ist.²⁸⁴ Dies unterstreicht sozusagen auch die „Mitte“ des Rondeaux (3+3 Verszeilen im Rondeau sixain), was durch die besondere Wirkung des Terzklanges und die Generalpause nochmals unterstrichen wird.

Die nächste erwähnenswerte Pause, die auch durch ein Pausenzeichen (halbe Pause) gekennzeichnet ist, befindet sich in Takt 26 im Superius. Verbunden mit der in Takt 25 stattfindenden dreimaligen Repetition des *c1* und des Textinhalts an dieser Stelle („*Desire la mort*“) wird die Pause noch gewichtiger und unterstreicht im Wesentlichen diese trostlose Äußerung der Sprecherin, die auch eine der wichtigsten Aussagen des Textes darstellt.²⁸⁵

Daneben fällt auf, dass es im gesamten Rondeau kaum Passagen mit Imitationen gibt. Eine eindeutige Imitations-Passage ist lediglich gleich am Anfang festzustellen, wo der Superius ab Takt 2 die melodische Geste des Tenors imitiert (der Superius weist denselben Rhythmus, wie auch dieselben Töne auf, allerdings um eine Oktave höher). Durch die Imitation dieses Anfangsmotivs, welches sich aus einem GT-Schritt und einer darauffolgenden Terz nach oben zusammensetzt), an welches ja, wie bereits erwähnt, auch der Anfang der 4. Phrase erinnert, wird der eröffnende Charakter des Beginns noch einmal verstärkt. Ansonsten sind aber keine Imitationen zu finden, was dieser Anfangsimitation noch mehr Gewicht verleiht. Die spärliche Anwendung von Imitationen ist für die Komponisten-Generation rund um Binchois nicht ungewöhnlich, da die Imitation ja erst im weiteren Verlauf und besonders gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu einem zunehmend bedeutenden kompositorischen Mittel wurde.²⁸⁶

Was bei der Betrachtung des Rondeaux außerdem auffällt, ist die abwechslungsreiche rhythmische Gestaltung, wobei kaum ein rhythmisches Motiv in exakt derselben Form wiederholt wird. Dadurch erhält das Stück eine recht unruhige rhythmische Struktur, welche dazu beiträgt, dass der äußerst aufgewühlte Gefühlszustand des weiblichen lyrischen Ichs auch in der Musik spürbar wird. Gleich zu Beginn findet sich beispielsweise ein synkopierter Rhythmus im Superius sowie im Tenor, und im Gegensatz dazu ein strikt der Mensur folgender Rhythmus im Contratenor. Die Synkopen verleihen der melodischen Struktur einen fast tänzerisch wirkenden und auch eher hastigen Charakter. Außerdem stehen Passagen mit einer gemäßigten rhythmischen Gestaltung, die sich u.a. des Öfteren aus

²⁸⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu den Kadenzen und anderen Einschnitten in den melodischen Fluss des Stücks weiter oben.

²⁸⁵ In der Langstrophe betrifft das die Textzeile „*Donc j'ay bien cause de douloir*. Hier ist diese Gestaltung nicht ganz so wirksam, da die Betonung durch die Repetition und die Pause im Superius aufgrund der grammatikalischen Verteilung die zentralen Wörter der Textzeile nicht so markant untermalt.

²⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.2. Komponisten-Generationen und Veränderung des Chanson-Stils.

aufeinanderfolgenden halben Noten und Vierteln zusammensetzen (besonders im Tenor und im Contratenor), rhythmisch lebhafteren Passagen, wie beispielsweise jener im Superius in Takt 8, gegenüber. An dieser Stelle wird im Text die Verzweiflung der Sprecherin thematisiert und damit könnte diese regsame Rhythmisierung hier beispielsweise als Symbol für eben diese Verzweiflung interpretiert werden.²⁸⁷

Des Weiteren finden sich im gesamten Rondeau punktierte rhythmische Gesten. Dieser punktierte Rhythmus tritt teilweise auch parallel in allen Stimmen gleichzeitig auf, wodurch die Wirkung dieser Geste vergrößert wird: Beispielsweise findet sich solch eine Parallelführung ebenfalls in Takt 8, wodurch die im Text ausgedrückte Verzweiflung der Sprecherin eine weitere Intensivierung erfährt.

Die 6. Phrase stellt ebenfalls ein interessantes Beispiel für die abwechslungsreiche rhythmische Gestaltung des Rondeaux dar: Hier ist der Superius über etwa 5 Takte hinweg (hauptsächlich ab Takt 27 bis zum Schluss) synkopiert und rhythmisch bewegter gestaltet, während sich der Tenor und der Contratenor größtenteils, und besonders in den letzten 4 Takten, wiederum der rhythmischen Grundmensur folgend und vorwiegend in halben Noten und Vierteln bewegen. Zudem bewegen sich die beiden unteren Stimmen in der 6. Phrase fast durchgehend parallel zueinander, was den Gegensatz zum Superius noch verstärkt.

Darüberhinaus ist die 6. Phrase auch jene mit den wenigsten Einschnitten und verläuft, abgesehen von dem bereits besprochenen kurzen Innehalten in Takt 26, ohne Unterbrechung bis zur Schlusskadenz in einer fließenden Bewegung über 7 Takte hinweg durch, wodurch sie die längste durchlaufende Phrase des Rondeaux darstellt. Diese Takte untermalen gleichzeitig den Inhalt der 6. Verszeile des Refrains und des Halbrefrains sowie der Langstrophe, und damit im Refrain und im Halbrefrain jene Zeile, in welcher der Todeswunsch der Sprecherin zum ersten Mal direkt ausgesprochen wird.²⁸⁸ Die Stimmen bewegen sich in dieser letzten Phrase außerdem in einem recht kleinen melodischen Raum, wodurch zusätzlich mit der synkopischen Gestaltung des Superius und der diesem entgegenwirkenden homorhythmischen Gestaltung von Tenor und Contratenor eine gewisse melodische Spannung erzeugt wird. Die Melodiegestaltung des Rondeaux bewegt sich allerdings generell in einem eher engen Raum, in dem es kaum melodische „Ausbrüche“ wie etwa Spitzentöne o.ä. gibt. Vielmehr kreist die

²⁸⁷ Dies betrifft in der Halbstrophe „*hostée*“ (also das Rauben der Freude) und in der Langstrophe „*portée*“ (also das Beklagen ihrer eigenen Geburt durch ihre Mutter, die sie „ausgetragen“ hat). Man kann also durchaus behaupten, dass diese aufgewühlte und rege Rhythmisierung dieser Stelle mit dem poetischen Text in Verbindung steht bzw. diesen unterstreichen und auf einer weiteren Ebene, nämlich auch auf der hörbaren Ebene, zum Ausdruck bringen soll.

²⁸⁸ Dazu kommt dann noch die abgeschwächte Schlusswirkung der letzten Kadenz, auf die bereits verwiesen wurde.

Melodie innerhalb der Phrasen oftmals um die ähnlichen Töne, wodurch aber ebenso immer wieder eine besondere Spannung erzeugt wird.²⁸⁹

Überdies lassen sich im gesamten Rondeau immer wieder Sextakkordfolgen finden. Clemens Goldberg definiert diese sogar als „*Fauxbourdon*“-Ketten.²⁹⁰ Der Begriff „*Fauxbourdon*“²⁹¹ wird jedoch in der modernen Literatur oftmals zu allgemein benutzt, und häufig werden damit bloße Sextakkordfolgen bezeichnet, „auch wenn der Satz dreistimmig auskomponiert ist oder wenn solche Akkordfolgen nur vorübergehend auftreten und alsbald einer anderen Stimmführung Platz machen.“²⁹² Heinrich Bessler schlägt daher vor, das bloße Auftreten von Sextakkordfolgen in einem auskomponierten dreistimmigen Satz nicht als „*Fauxbourdon*“, sondern mit dem modernen Stilbegriff „*Fauxbourdonmanier*“ zu betiteln und diese zwei Begriffe voneinander zu unterscheiden.²⁹³

Dementsprechend würde ich das hier besprochene Rondeau von Binchois zu der von Bessler definierten „*Fauxbourdonmanier*“ zuordnen.²⁹⁴ Das Rondeau ist zudem weder im Chansonnier Cordiforme, noch beispielsweise im Dijon-Chansonnier mit dem Vermerk „*fau(x)bourdon*“ versehen und stellt folglich einen auskomponierten dreistimmigen Satz dar. Trotzdem darf daneben nicht unkommentiert bleiben, dass es für Binchois sowie auch für andere franko-flämische Komponisten nicht unüblich war, die Technik des Fauxbourdon als kompositorisches Gestaltungsmittel einzusetzen.²⁹⁵ Ein Beispiel dafür findet sich im Rondeau beispielsweise in Takt 8, wo in allen Stimmen die punktierte rhythmische Geste auftritt und

²⁸⁹ In der 1. Phrase sind das beispielsweise die Töne g1, a1, h1 und c2, die besonders häufig vorkommen. In der 3. Phrase ist es dann das e1, das durch die Repetition am Anfang der Phrase besonders häufig vorkommt etc.

²⁹⁰ Goldberg, 1997, S.90.

²⁹¹ Korth, Hans-Otto: Art. „Fauxbourdon“, in: *MGG*², Sachteil Bd.3/1, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1995 Sp.382.; Allg. Definition von „Fauxbourdon“: „Als Fauxbourdonsätze im strengen und ursprünglichen Sinne haben zunächst ausschließlich dreistimmige, niedergelegte Kompositionen und entsprechende fest umrissene Ausschnitte größerer Kompositionen zu gelten, bei denen die Zusatzstimme zum Gerüstsatz durchgehend in Unterquarten zum Superius geführt wird. Diese Mittelstimme wurde nicht eigens niedergeschrieben; in den Quellen erscheinen mithin stets nur Superius und Tenor. Als Stichwort für die entsprechende dreistimmige Ausführung dient der Vermerk *au fau(l)x bourdon* oder ähnlich; er findet sich meistens beim Tenor, gelegentlich aber auch an anderer Stelle [...]“ Vgl. Korth, 1995, Sp.379.

²⁹² Bessler, Heinrich: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig: Breitkopf&Härtel 1974, S.10

²⁹³ Bessler, 1974, S.10

²⁹⁴ Um ein Stück der „Fauxbourdonmanier“ zuordnen zu können (wobei diese harmonischen Merkmale auch für die „traditionelle“ Fauxbourdontechnik gelten), muss die unterste Stimme eine Oktav oder meist eine Sexte unter der Oberstimme liegen, und die Mittelstimme als Unterquart-Parallele zur Oberstimme verlaufen. Daraus ergeben sich dann Ketten von Terz-Sext-Klängen, die von Quint- und Oktav-Klängen unterbrochen werden. Vgl. Kornfeil, Ronald: Art. „Fauxbourdon/Faburden/Falsobordone“, in: *Lexikon der Musik der Renaissance 1*, hrsgg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber-Verlag 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance Bd.6), S.393–394.

²⁹⁵ Trowell, Brian: Art. "Fauxbourdon", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09373>, letzter Zugriff: 19.07.2016.) Für Binchois verzeichnet Trowell in seinem Artikel beispielsweise 6 Kompositionen (Ob damit traditionelle Fauxbourdonsätze oder durchkomponierte Kompositionen in Fauxbourdonmanier gemeint sind, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.)

dies gleichzeitig im Abstand einer Terz (zwischen Tenor (f nach e) und Contratenor (a nach g) – der Tenor liegt hier unter dem Contratenor) und einer Sext (zwischen Tenor (f) und Superius (d1)). Die beiden Gerüststimmen bilden die für den Fauxbroudon typischen Quartparallelen. In Takt 12 finden sich erneut parallele Sexten (Contratenor: c1-h, Tenor: a-g, Superius: f1-e1) sowie parallele Quarten zwischen den Gerüststimmen, und dies wiederum verbunden mit dem punktierten Motiv.²⁹⁶

Auch der Beginn der 6. Phrase, der ja aufgrund mehrerer bereits angeführter Merkmale sehr ähnlich gestaltet ist wie der Beginn der 3. Phrase, bringt solche Klangfolgen mit sich: In Takt 25-26 bilden Tenor und Superius parallele Sexten (S: d1-c1, T: a-g) und Contratenor und Tenor parallele Terzen (wobei der Contratenor hier erneut über dem Tenor liegt). Diese 6. Phrase wird im weiteren Verlauf fast durchgehend von Terz-Sext-Klängen dominiert, was dieser Passage eine weitere klangliche Besonderheit verleiht und die Worte der jeweils 6. Verszeilen des Refrains bzw. Halbrefrains und der Langstrophe mit einem weiteren Gestaltungsmittel musikalisch untermalt werden.

Nach der hier vorgenommenen Analyse und den damit verbundenen Überlegungen bezüglich des Wort-Ton-Verhältnisses in Binchois' Rondeau zeigte sich, dass hier viele unterschiedliche kompositorische Gestaltungsmittel zum Einsatz kommen, die dazu dienen, den düsteren Text in Musik umzusetzen bzw. diesen auf musikalischer Ebene umzusetzen. Binchois hat hier jedoch, obwohl u.a. diverse Auffälligkeiten in der Stimmdisposition festgestellt werden konnten, scheinbar keinen Versuch angestellt, dem weiblichen lyrischen Ich eine klingende Stimmen zu geben, noch sind auffällige Abweichungen von seinem sonstigen „Kompositionsstil“ festzustellen, um die Subjektivität des weiblichen lyrischen Ichs des Textes in der Musik darzustellen.

Im folgenden Kapitel soll nun die musikalische und textliche „Parodie“ von Binchois Rondeau, das anonyme „*Comme ung homme desconforté*“, im Mittelpunkt der Überlegungen stehen. Dieses Rondeau ist für die vorliegende Arbeit insbesondere deshalb von Interesse, weil das weibliche lyrische Ich der „Vorlage“ aus Binchois' Rondeau hier sozusagen in ein männliches lyrisches Ich umgetauscht wurde. Daher wird der Fokus der Analyse auch auf der Frage liegen, ob, und wenn ja, wie sich dieser „Geschlechtertausch“ im Text des anonymen Rondeaux äußert, und ob sich solch ein Tausch vielleicht auch in musikalischen Aspekten niedergeschlagen haben könnte.

²⁹⁶ Diese Gestaltung findet sich auch in der Originalfassung, allerdings rhythmisch komplexer durch eine triolische Gestaltung des Superius und des Contratenors. Vgl. Rehm, 1957, S.53. In derselben Phrase finden sich auch im folgenden Takt (Takt 13) parallele Sexten.

4.2.1.1. Anonym, “*Comme ung homme desconforté*”

Edition (Musik und französischer Text): Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.28–29.

Edition richtet sich nach der Quelle: Chansonnier Cordiforme/ Chansonnier de Jean de Montchenu

Quelle für die englische Übersetzung: Rooley, Anthony, The Consort of Musicke: *Le Chansonnier Cordiforme*, CD, Eloquence 4801819, 2010, CD-Booklet, S.28.

*Comme ung homme desconforté,
Qui de longtemps a transporté
Son cuer en paine et en destresse,
Suis pour l’amour de ma maistresse
A qui me suis du tout donné.*

*I am like a dispirited man
who for a long time has carried
his heart in anguish and distress;
and all for the love of my mistress
to whom I have given myself entirely.*

*Se par elle n’est conforté
Du grief torment qui’il a porté
Languir me fauldra en tristesse,
Comme ung homme desconforté...*

*If (my heart) is not relieved by her of
the deep torment it has borne
I must languish in sadness,
like a dispirited man...*

*Je espoire au fort que francheté
Fera muer sa volonté
Tant que pitié vers moy se adresse
Veu que tousjours j’aypris l’adresse
D’amours et m’y suis déporté.*

*I earnestly hope that Noble Behaviour
will change her mind
so that Pity turns towards me,
considering that I have always
followed
the path of Love and frequented it.*

Comme ung home desconforté ...

I am like a dispirited man ...

Das Rondeau cinquain “*Comme ung homme desconforté*” stellt, wie bereits erwähnt, eine Art Parodie oder eine Art Umarbeitung des Rondeaux „*Comme femme desconfortée*“, sowohl auf textlicher als auch auf musikalischer Ebene, dar.²⁹⁷ Es handelt sich dabei um eine von insgesamt zwei Umarbeitungen des Rondeaux, wobei eine Version ausschließlich in einem reinen Poesie-Manuskript, P1719, überliefert ist, während die sowohl musikalisch als auch textlich umgearbeitete Variante, ausschließlich im Chansonnier Cordiforme vertreten ist.²⁹⁸

David Fallows merkt in seinem Kommentar zur Edition dieses Chansonniers diesbezüglich an, dass die beiden Rondeautexte nur die jeweils ersten Verszeilen miteinander verbinden, da er im Text von „*Comme ung homme desconforté*“ im Vergleich zu „*Comme femme*

²⁹⁷ David Fallows bezeichnet die Chanson als „*musical parody*“ und „*Comme femme desconfortée*“ wiederum als „*musical model*“ für „*Comme ung homme desconforté*“. Vgl. Fallows, 1991, S.117 und S.118.

²⁹⁸ Das Chansonnier Cordiforme ist die einzige Quelle für diese Parodie, wobei sich in diesem Chansonnier auch das Rondeau von Binchois befindet. (Vgl. Kapitel 4.2.1.) Vgl. Fallows, 1999, S.118.

desconfortée“ Folgendes wahrnimmt: „*Un ton fidèle et résolu, tandis que l'autre est suicidaire et dénué de tout espoir.*“²⁹⁹ Um diese Aussage von Fallows besser verstehen und beurteilen zu können, ist es zunächst wichtig, den Fokus auf den Text-Inhalt des anonymen Rondeaux und dabei insbesondere auf die Themen sowie die Diktion des männlichen lyrischen Ichs zu legen, um diese dann mit dem zuvor analysierten „*Comme femme desconfortée*“ vergleichen zu können. Später in der Analyse sollen die beiden Rondeaux schließlich auch bezüglich ihrer musikalischer Gestaltung miteinander verglichen werden, um festzustellen, ob sie sich diesbezüglich ebenfalls ähneln und ob die „Vorlage“ auch auf musikalischer Ebene parodiert wurde.

Die 1. Verszeile des anonymen Rondeaux ist ganz klar an die 1. Verszeile von Binchois' Rondeau angelehnt und es wurde lediglich das Geschlecht des lyrischen Ichs verändert (von „femme“ zu „homme“). Im weiteren Refrain-Text berichtet das männliche lyrische Ich davon, dass sein Herz schon lange Zeit von Schmerz und Leid erfüllt sei („*Son cuer en paine et en destresse*“), und dass daran die Liebe zu seiner Geliebten bzw. Herrin („*maistresse*“) Schuld sei, welcher er sich vollständig hingegeben habe („*Suis pour l'amour de ma maistresse / A qui me suis du tout donné*“). Der Text thematisiert hier also, ebenso wie seine Vorlage, den Schmerz der durch den Verlust der Geliebten oder vielleicht auch durch die unerwiderte Liebe verursacht wurde.

Im weiteren Verlauf des Rondeaux führt der Sprecher aus, dass er, wenn er nicht von dem durch sie entstandenen Schmerz erlöst werde, in diesem dahinsiechen wird müssen.³⁰⁰ In der Langstrophe spricht er seine Hoffnung darauf aus, dass das edle oder noble Benehmen („*francheté*“) die Meinung seiner Angebeteten ändern wird, und dass er Erbarmen erfahren wird, weil er stets dem Pfad der Liebe gefolgt sei („*Veux que tousjours j'ay pris l'adresse / D'Amours et m'y suis deporté.*“). Der Sprecher hat die große Hoffnung, dass seine Geliebte zu ihm zurückkehren wird, da er stets alles richtig gemacht hat (das „richtige“ Verhalten bezieht sich hier wohl auf die höfischen Umgangsformen im Kontext der Stilisierung der höfischen Liebe). Er ist demnach also zwar verzweifelt und leidet, aber er hat keineswegs aufgegeben: Nur wenn sein Herz nicht durch seine angebetete Dame befreit werde, müsse er in seiner Trauer verweilen – es gibt also durchaus noch Hoffnung auf eine Besserung seiner Situation. Genau auf diese Art der Rhetorik des männlichen lyrischen Ichs bezieht sich Fallows wohl in seinem Kommentar, wenn er diese mit „*fidèle*“ (übers. „*treu*“) und „*résolu*“ (übers. „*entschlossen*“) umschreibt. Im Gegensatz weist die Rhetorik der Sprecherin in „*Comme*

²⁹⁹ Borghetti, 2012, S.64 (Fußnote 45) sowie Thibault/Fallows, 1991, S.XCI.

³⁰⁰ „*Se par elle n'est conforté / De grief torment qu'il a porté / Languir me fauldra en tristesse, ...*“
Vgl. Thibault/Fallows, 1991, S.29.

femme desconfortée“, wie Fallows es beschreibt, tatsächlich einen äußerst suizidalen Charakter auf, da sie sich ja ausdrücklich ihren Tod herbeisehnt und diesen abwartet. Sie wurde überlassen und nimmt dadurch eine passive Rolle, im Gegensatz zu demjenigen, der sie verlassen hat, ein. Daneben zeigt sie außerdem keinerlei Ambitionen, etwas an ihrem Leid zu ändern, da sie eben keine Hoffnung mehr hat. Hier werden also wesentliche Unterschiede der Positionierung der beiden lyrischen Ichs gegenüber ihrem Schicksal deutlich, was sich ganz klar in der Rhetorik widerspiegelt.

Daraus kann man nun schließen, dass der „Geschlechtertausch“ vom weiblichen zum männlichen lyrischen Ich womöglich eine Änderung in der Rhetorik erforderte, um die Ausdrucksweise eines weiblichen von jener eines männlichen lyrischen Ichs klar zu unterscheiden und dies auf textlicher Ebene erfahrbar zu machen.³⁰¹ Diese Ansicht vertritt auch Vincenzo Borghetti: *“They [damit gemeint sind die beiden Parodien von “Comme femme desconfortée”] bear witness to those changes which were culturally and ideologically necessary before they could be taken seriously as ‘laments’ uttered by men. The explicit intertextual connection serves to highlight the different rhetorical constructions of grief effected by the gender switch.”* In der Verschiedenheit der Ausdrucksweise spiegeln sich demnach also auch die Unterschiede zwischen weiblichem und männlichem Verhalten – hier in Bezug auf die Zurückweisung der/des Geliebten – wider. Dies konnte, so formuliert es auch Borghetti, dazu dienen, die Unterschiede der Geschlechter zusätzlich auf poetischer und als Gesamtes, also als poetische und musikalische Komposition, auch auf musikalischer Ebene wiederzugeben und diese insbesondere aufrechtzuerhalten: *„Such gender-based differences reflected and at the same time promoted the different roles and patterns of behaviour appropriate to women and men in late-medieval culture.”*³⁰² Das Beispiel von Binchois‘ Rondeau und dessen Parodie bringt diese Unterschiede aufgrund des direkten intertextuellen Zusammenhangs der beiden Rondeaus natürlich besonders eindrucksvoll zur Geltung.

Nun weist diese Parodie ebenso musikalische Ähnlichkeiten zu seiner Vorlage auf. Was beim Vergleich der jeweiligen Notentexte der Rondeaus sogleich hervortritt, ist der äußerst ähnliche Beginn: Das anonyme Rondeau beginnt zum einen im Superius und im Tenor mit einer fast identischen Tonfolge wie *„Comme femme desconfortée*“, allerdings haben die beiden Rondeaus eine unterschiedliche Grundmensur (Binchois‘ Rondeau: dreizeitige

³⁰¹ Borghetti, 2012, S.64.

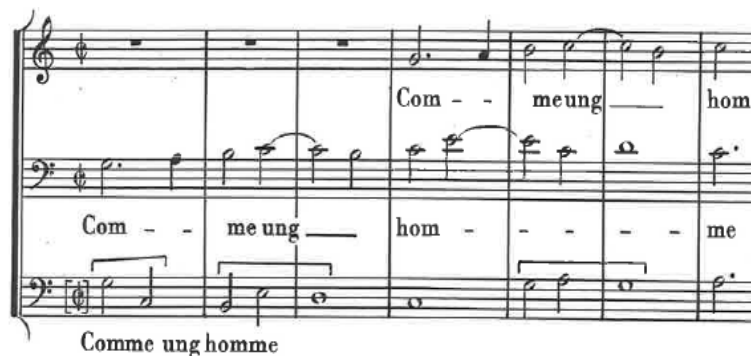
³⁰² Ebda. S.65.

Grundmensur (in der Übertragung im 3/2-Takt notiert), anonymes Rondeau: zweizeitige Grundmensur (in der Übertragung im 4/4-Takt „alla breve“ notiert).

Darüberhinaus findet sich im anonymen Rondeau ebenfalls gleich zu Beginn eine Imitations-Passage, wobei auch hier der Superius das Motiv des Tenors nach den ersten drei Takten (ab Takt 4) imitiert. Die imitierte Melodie ist der Anfangsmelodie von Binchois' Rondeau, besonders weil exakt dieselben Töne verwendet werden, sehr ähnlich, wobei die Töne in einer anderen Reihenfolge und in einer anderen Rhythmisierung auftreten.³⁰³



Notenbeispiel 1: „Comme femme desconfortée“, Beginn (Takt 1–3).³⁰⁴



Notenbeispiel 2: „Comme ung homme desconforté“, Beginn (Takt 1–6).³⁰⁵

Der erste Einschnitt in den Melodiefluss befindet sich in beiden Rondeaus zwar fast an derselben Stelle (um etwa einen Takt versetzt), allerdings münden sie in andere Klänge (im anonymen Rondeau machen die Stimmen auf „f“ bzw. auf der Terz f-a halt, in Binchois' Rondeau auf „c“). Bezüglich ihrer Kadenzen bzw. in Bezug auf die Gestaltung des Melodieraumes sind sich die zwei Rondeaus aber im Großen und Ganzen recht ähnlich.³⁰⁶ Besonders markant ist dabei jener melodische Einschnitt, der in beiden Rondeaus nach den

³⁰³ Thibault/Fallows, 1991, S.28.

³⁰⁴ Ebda. S.58.

³⁰⁵ Ebda. S.28.

³⁰⁶ Die Kadenzen und melodischen Einschnitte in „Comme ung homme desconforté“: „f“, „c“, „g“, „d“, „c“, „g“, „d“ (entweder mit großer oder kleiner Terz), „c“, „e“, „c“; Im Vergleich dazu: die Einschnitte in Binchois' Rondeau: „g“, „c“, „d“, „d“ (entweder mit großer oder kleiner Terz), „g“, (a-„Moll“), „c“, „c“.

ersten drei Verszeilen auftritt und jeweils in einen „d“-Klang mündet, auf dem die Stimmen einen Takt lang liegenbleiben. Der Klang setzt sich aus einer Terz zusammen, wobei es sich sowohl um eine kleine als auch um eine große Terz handeln könnte (ein Erhöhungszeichen über dem f1 im Superius wurde in beiden Fällen von den Herausgebern vorgeschlagen). Für diesen Klang werden außerdem exakt dieselben Töne in den drei Stimmen verwendet (S: f1 oder fis1, T: d, Ct.: d1; in Binchois' Rondeau überschreitet der Contratenor jedoch nicht die Lage des Tenors).



Notenspiel 3: anonymes Rondeau, Takt 33³⁰⁷



Notenspiel 4: Rondeau von Binchois, Takt 15³⁰⁸

Was die Gestaltung des Melodieraumes betrifft, fällt im anonymen Rondeau auf, dass sich zum einen mehrere Kadenzen und anderweitige Zäsuren finden lassen als in seiner Vorlage, und dass diese zum anderen auch unregelmäßiger gesetzt werden. Ein Beispiel dafür findet sich sogleich am Anfang des anonymen Rondeaux, wo auf die erste Zäsur im melodischen Verlauf (in Takt 8-9) nur zwei Takte später der nächste Einschnitt stattfindet (in Takt 11-12). Allerdings soll an dieser Stelle auch angemerkt werden, dass durch diese Zäsur-Setzung einerseits das Wort „*homme*“ und danach das Wort „*desconforté*“ und damit zwei wesentliche Begriffe des Rondeaux, die insbesondere auch auf den intertextuellen Zusammenhang zu Binchois' Rondeau verweisen, hervorgehoben werden.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der 3. Phrase, wo Superius und im Tenor gleich am Beginn der Phrase Klauseln bilden (S: DK, T: TK), wobei gleich zwei Takte später eine weitere Zäsur auftritt (in Takt 25). Dadurch wirkt die melodische Struktur des anonymen Rondeaux an diesen Stellen etwas „holprig“ und auch unruhig. Solche Stellen finden sich zwar auch in Binchois' Rondeau, doch sind diese Einschnitte dort einerseits gewichtiger, da sie beispielsweise eine Phrase beenden, und andererseits weil die Einschnitte, obwohl sie

³⁰⁷ „d“-Klang in Takt 33 (Vgl. Thibault/Fallows, 1991, S.29.)

³⁰⁸ „d“-Klang in Takt 15 (Vgl. Thibault/Fallows, 1991, S.58.)

teilweise auch inmitten einer Verszeile auftauchen, größtenteils vollständige Klauselbildungen in allen Stimmen aufweisen.

Weitere Parallelen zwischen den beiden Rondeaux lassen sich in der rhythmischen Gestaltungsweise festmachen: Tenor und Contratenor bewegen sich auch in der Parodie sehr häufig homorhythmisch (z.B. Takt 15-16, Takt 29-32 u.a.), und genauso finden sich auch Passagen, in denen alle drei Stimmen homorhythmisch verlaufen (z.B. in Takt 7-8, 21-22).³⁰⁹ Die Vielfältigkeit an rhythmischen Gestaltungsmitteln, die in „*Comme femme desconfortée*“ vorzufinden ist, wird in der Parodie jedoch nicht wirklich erreicht.

Was sich jedoch ebenfalls durch das gesamte Rondeau und durch alle Stimmen zieht, ist die synkopierte Rhythmisierung, insbesondere auch in den homorhythmischen Passagen, wodurch diese rhythmische Gestaltungsweise verstärkt aus dem übrigen Verlauf des Stücks hervorsticht. Die Synkopen verleihen dem Rondeau außerdem einen eilenden oder auch stolpernden Charakter und wirken durch die Häufigkeit ihres Auftretens ein wenig „überzeichnet“. Es ist durchaus denkbar, dass dies dazu dienen soll, den parodistischen Charakter des Stückes zu unterstreichen.



Notenbeispiel 5: „*Comme ung homme desconforté*“, Takt 30–32.³¹⁰

Des Weiteren finden sich im anonymen Rondeau zwei Stellen im Superius, die aufgrund der Repetitionsdiktion auf demselben Ton an wiederum zwei Passagen in „*Comme femme desconfortée*“ erinnern, nämlich in Takt 11 am Beginn der 3. Verszeile sowie in Takt 25 am Beginn der 6. Verszeile. Damit gemeint ist die bereits im Notenbeispiel 5 abgebildete ausgedehnte Wiederholung des g1 im Superius. Diese besonders langgezogene Bewegung mündet außerdem in den in Abbildung 6 bereits angeführten „d“-Klang. Die Gestaltungsweise

³⁰⁹ Dadurch, dass der Contratenor von „*Comme femme desconfortée*“ in Cordiforme ja neu hinzukomponiert wurde, könnte es durchaus möglich sein, dass dies vom selben Komponisten gemacht wurde, der „*Comme ung homme*“ komponierte und diese Stücke dadurch einander ähnlicher machen wollte. Vgl. Analyse von „*Comme femme desconfortée*“, Anmerkung in Fußnote 2 (Kommentar von Fallows im Vorwort zur Edition des Chansonnier Cordiforme).

³¹⁰ Thibault/Fallows, 1991, S.28.

sticht aus der melodischen Struktur heraus und könnte ebenso als eine parodistische Maßnahme interpretiert werden.



Notenbeispiel 6: „Comme femme desconfortée“, Takt 25.³¹¹

Darüberhinaus weist die letzte Phrase des anonymen Rondeaux gegenüber der letzten Phrase von Binchois' Rondeau wesentliche Ähnlichkeiten auf: Hierbei erinnert besonders die Gestaltung des Tonraumes stark an die 6. Phrase von „Comme femme desconfortée“. Dies betrifft insbesondere den Superius, aber auch die beiden Unterstimmen sind jenen in Binchois' Rondeau bezüglich der Töne, die in dieser letzten Phrase zum Einsatz kommen, recht ähnlich. Dabei bewegt sich der Superius auch im anonymen Rondeau vorwiegend um die Töne c1, d1, e1 und f1. Genauso finden sich in diesen letzten Takten, wie auch an anderen Stellen des anonymen Rondeaux Sextakkordfolgen im Sinne der in der Analyse von Binchois' Rondeau besprochenen „Fauxbourdonmanier“.³¹²

Notenbeispiel 7: Die letzten 4 Takte der letzten Phrase von „Comme femme desconfortée“, Takt 28–31³¹³

³¹¹ Thibault/Fallows, 1991, S.59.

³¹² In der letzten Phrase von „Comme ung homme desconforté“ beispielsweise in Takt 49, Takt 53 und in Takt 54-55.

³¹³ Thibault/Fallows, 1991, S.59.



Notenbeispiel 8: Die letzten 8 Takte der letzten Phrase von „Comme ung homme desconforté“, Takt 49–56³¹⁴

In den Notenbeispielen 7 und 8 ist außerdem zu erkennen, dass die Stimmen am Ende der beiden Rondeaux außerdem fast identische Klauseln bilden³¹⁵ und außerdem auf exakt denselben Tönen schließen.³¹⁶

Im Zuge eines bei weitem nicht alle Aspekte berücksichtigenden Vergleich der beiden Rondeaux zeigt sich also, dass neben den textlichen Parallelen auch durchaus musikalische Parallelen festzumachen sind. Der Geschlechtertausch vom weiblichen zum männlichen lyrischen Ich zeigt sich hauptsächlich auf der textlichen Ebene, da hier durchaus Verschiedenheiten in der Rhetorik erkennbar wurden.

Die musikalischen Parallelen zeigen sich vorwiegend bei der Betrachtung des gesamten melodischen Verlaufs, in der Rhythmik aber genauso auch mehr im Detail, wie beispielsweise bei dem markanten Terzklang (entweder d-f oder d-fis), der in beiden Rondeaux jeweils am Abschluss der 3. Verszeile erklingt. Daneben konnten auch gewisse Gestaltungsmittel festgestellt werden, die wahrscheinlich dazu dienen, den parodistischen Charakter des anonymen Rondeaux zu betonen, in dem bestimmte markante melodische und rhythmische Gestaltungsmittel der Vorlage hier sozusagen in überzeichneter Form eingesetzt werden. Die musikalische Gestaltung scheint dabei weniger darauf abzuzielen, den Tausch der Geschlechter und die damit verbundenen Unterschiede durch konkrete kompositorische Maßnahmen, wie etwa eine Erweiterung des Ambitus nach unten, um eine „männlichere“ Stimme zu erzeugen o.ä., nachzuzeichnen, sondern der intertextuelle Bezug ist hier subtiler eingearbeitet und das Rondeau wirkt dadurch eben auch mehr wie eine Parodie als wie ein Versuch, konkrete Unterschiede zwischen einer weiblichen und einer männlichen „Stimme“ musikalisch auszudrücken.

³¹⁴ Thibault/Fallows, 1991, S.29.

³¹⁵ Im Contratenor des anonymen Rondeaux wird die Diskantklausel nicht mit dem synkopierten Rhythmus gebildet, sondern wird mittels Viertelnoten etwas umspielt (Ct.: g-a-f(is)-g anstatt nur g-f(is)).

³¹⁶ beide Superius-Stimmen: c1, Tenöre: c, Contratenöre: g

4.2.2. Johannes Ockeghem, „*Fors seulement l'actente que je meure*“

Edition (Musik und französischer Text): Plamenac, Dragan, Wexler, Richard (Hrsg.): *Johannes Ockeghem. Collected work. Third Volume: Motets and Chansons*, New York: American Musicological Society: Galaxy Music 1992, S.62–63 bzw. S. LXIV–LXV.
Edition richtet sich vorwiegend nach der Quelle: Dijon 517, fol.xxv^v–xxvj^r (28^v–29^r).³¹⁷
Quelle für die deutsche Übersetzung: Goldberg, Clemens: *Die Chansons Johannes Ockeghems. Ästhetik des musikalischen Raumes*, Laaber: Laaber-Verlag 1992 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 19) S.297–298.

*Fors seulement l'actente que je meure,
En mon las cuer nul espoir ne demeure,
Car mon maleur si tresfort me tourmente
Qu'il n'est douleur que par vous je ne sente,*

Pource que suis de vous perdre bien seure.

Vostre rigueur tellement m'y queurt seure
Qu'en ce parti il fault que je m'asseure,
Don't je n'ay bien qui en riens me contente

Fors seulement l'actente...

Mon desconfort toute seule je pleure,
En maudisant sur ma foy a toute heure
Ma leauté qui tant m'a fait dolente.
Las, que je suis de vivre mal contente
Quant de par vous n'ay riens qui me demeure

Fors seulement l'actente...

*Bis allein auf die Erwartung, daß ich sterbe,/
bleibt in meinem Herzen keine Hoffnung,/
den mein Unglück plagt mich so sehr,/
daß es keinen Schmerz gibt, den ich nicht für
Euch fühlte./
denn ich bin sicher, Euch zu verlieren.*

Eure Härte kommt mir sehr gut zu Hilfe,/
da ich mich, was das betrifft, versichern muß,/
daß ich mich auch mit rein gar nichts
zufrieden gebe:
außer mit der Erwartung, daß ich sterbe...

Ganz alleine beweine ich mein Unglück/
Verfluchend, meine Treu, zu jeder Stunde/
meine Treue, welche mich so schmerzt/
Müde, wie ich bin, unzufrieden zu leben/
Wenn ich von euch nichts habe, das mir
bliebe:

Außer der Erwartung, daß ich sterbe...

Das Rondeau „*Fors seulement l'actente que je meure*“ von Johannes Ockeghem ist eine der bekanntesten Chansons aus dem 15. Jahrhundert. Das zeigt sich u.a. an den zahlreichen Bearbeitungen des Stücks, die beispielsweise von Martin Picker in einer Sammlung von „*Fors seulement*“-Stücken zusammengestellt wurden.³¹⁸ Die Chanson diente mehrmals als Vorlage für weitere Bearbeitungen, u.a. auch für Ockeghem selber („*Missa Fors seulement*“, „*Fors*

³¹⁷ Bezüglich des Textes gibt es im Chansonier Wolfenbüttel kleine Abweichungen: Die 2. Verszeile der Halbstrophe lautet in Wolfenbüttel „*Qu'il fault qu'il comble de deuil je meure*“ (in Dijon: „*Qu'en ce parti il fault que je masseure*“) Vgl. Goldberg, Clemens: *Die Chansons Johannes Ockeghems: Ästhetik des musikalischen Raumes*, Laaber: Laaber-Verlag 1992 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 19), S.292.

³¹⁸ Picker, Martin (Hrsg.): „*Fors seulement: Thirty Compositions for Three and Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Century*“, in: *Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance* 14, Madison 1981, S.VII–XXV.

seulement contre ce qu'ay promys“).³¹⁹ In der Einleitung der vorliegenden Arbeit wurde ja bereits angesprochen, dass es in den Quellen, in denen das Rondeau überliefert ist, Uneinigkeiten darüber gibt, welche der beiden Stimme der Superius und welche der Tenor ist: Dies liegt wohl einerseits daran, dass die Tonumfänge der oberen zwei Stimmen äußerst nahe beieinander liegen (c1-f2; a-d2³²⁰). Die Schreiber der Loire Tal-Chansonniers (Dijon, Laborde, Wolfenbüttel und Nivelles) weisen jener Stimme mit dem etwas tiefer gelagerten Ambitus die Funktion des Superius zu, und der eigentlich höher gelagerten Stimme die Funktion des Tenors.³²¹ Dies ist beispielsweise an der Positionierung der einzelnen Stimmen im Dijon-Chansonnier zu erkennen: Der Schreiber positionierte nämlich jene Stimme mit dem höheren Ambitus oben auf die rechte Seite, also auf jene Position, wo normalerweise der Tenor einer Chanson platziert wurde. In den jüngeren Quellen wurde jedoch der Stimme mit dem Ambitus c2-f2 die Rolle des Superius und der Stimme mit dem Ambitus A-d2 die Rolle des Tenors zugewiesen, sodass die höchste Stimme der Superius und die tiefere Stimme der Tenor ist. Diese Quellen sind zeitlich aber wesentlich weiter von Ockeghem und seiner Zeit entfernt als die Loire Tal-Chansonniers, die ja zwischen 1460 und 1480 in Frankreich entstanden sind. Da die Chansonniers aus dem Loire-Tal zudem die ältesten Quellen darstellen, und somit zeitlich wie geographisch Ockeghem am nächsten kommen, werden sie als die zuverlässigsten für die Stimmendisposition angenommen.³²² Die Frage, welche Positionierung der Stimmen nun die richtige ist, wurde in der Forschung von unterschiedlichen Autoren bereits ausführlich diskutiert und es herrschen unterschiedliche Meinungen darüber.³²³ Die vorliegende Analyse folgt bezüglich der Stimmendisposition der Edition der Ockeghem-Gesamtausgabe durch Plamenac und Wexler, welche sich bei dieser Chanson größtenteils, bis auf wenige Ausnahmen, am Dijon-Chansonnier orientiert.

Im weiteren Verlauf der Analyse wird zum einfacheren Verständnis die Stimme mit dem Ambitus A-d2 (in Dijon der Superius) als Stimme A und jene mit dem Ambitus c1-f2 (in Dijon der Tenor) als Stimme B bezeichnet.

Darüberhinaus unterscheiden sich auch die Versionen von „*Fors seulement*“ in den Quellen Dij und WLab (stammen von derselben Schreiberhand), in einem weiteren Punkt von den

³¹⁹ Die Chanson ist in zahlreichen Quellen überliefert: Dij, PBN 1597, PNiev, RCG XIII.27, SG 461, WLab, Wol287. Vgl. Plamenac, Dragan, Wexler, Richard (Hrsg.): *Johannes Ockeghem. Collected work. Third Volume: Motets and Chansons*, New York: American Musicological Society: Galaxy Music 1992, S.LXIV.

³²⁰ Ebda. S.62–63.

³²¹ Ebda. S.LXVI. (Anmerkung: “According to convention, the superius of a three-voice chanson appears on the left of an opening, while the tenor and contra are positioned on the right.” Vgl. Plamenac/Wexler, 1992, S.LXVI.)

³²² Borghetti, 2012, S.39.

³²³ Einige Ausführung dazu finden sich u.a. in Borghetti, 2012, S.40–41.

anderen Quellen: „*Dij and WLab are alone in transmitting the superius m.3, the tenor m.12, and other similar passages as a semibreve and two minims rather tahn as a dotted semibreve and two semiminims* ([...]).“³²⁴ Allerdings hat Ockeghem selbst in seinen eigenen Bearbeitungen von „*Fors seulement*“ und in seiner „*Missa Fors seulement*“ durchgehend den punktierten Rhythmus übernommen.³²⁵ Überdies wird der punktierte Rhythmus auch in den zwei Stücken, die das melodische Material des Rondeaux zitieren („*Fors seulement contre ce qu’ay promys*“, „*Intemperate die mater*“), verwendet.³²⁶ In der Ockeghem GA wurde ebenfalls die punktierte Version gewählt, weil diese sich eben auch in späteren Überarbeitungen durchgesetzt hat. Außerdem sind in der Edition beide Oberstimmen durchgehend textiert, obwohl in Dijon und in den anderen Quellen, die dieselbe Stimmendisposition aufweisen, nur der Superius vollständig textiert überliefert ist und der Tenor meist nur über ein Incipit verfügt.³²⁷

Interessant ist des Weiteren auch der enge Zusammenhang zu der im Dijon-Chansonier und im Chansonier Laborde auf „*Fors seulement*“ folgenden Chanson „*Joie me fuit*“ von Antoine Busnoys, welcher in der Analyse dieses Stücks detaillierter beleuchtet wird.³²⁸

Für diese Analyse ist diesbezüglich besonders jener Umstand, dass die ersten Textzeilen von „*Fors seulement*“ und „*Joie me fuit*“ jeweils aus Alain Chartiers „*Complainte*“³²⁹ stammen, von Bedeutung. Bei der ersten Verszeile von „*Fors seulement*“ handelt es sich um ein wörtliches Zitat einer der schließenden Verszeilen aus der „*Complainte*“.³³⁰ Dieses Gedicht von Alain Chartier, welches er aufgrund des Todes seiner Geliebten verfasste, stammt vermutlich aus den 1420er-Jahren und ist eines seiner berühmtesten Werke.³³¹ Es handelt sich bei diesem Gedicht um die Klage eines männlichen lyrischen Ichs über den Verlust seiner Geliebten – also sozusagen um den männlichen Gegenpart zur Klage des weiblichen lyrischen Ichs³³² in „*Fors seulement*“. Das Rondeau beinhaltet aber nicht nur eine der letzten Zeilen des Gedichts, sondern es wurden zudem sämtliche „*eure*“-Reime aus Chartiers Text übernommen

³²⁴ Plamenac/Wexler, 1992, S.LXVI.

³²⁵ Ebda. S.LXVI.

³²⁶ Borghetti, 2012, S.42.

³²⁷ Plamenac/Wexler, 1992, S.LXVI.

³²⁸ Anm.: Im Wolfenbütteler Chansonier steht „*Fors seulement*“ wiederum mit einer anderen Chanson von Busnoys in Beziehung, nämlich mit „*Le corps s’en va et le cueur vous demeure*“. Dieses Stück findet sich auch im Chansonier Laborde. Die beiden Chansons teilen ebenfalls die „*eure*“-Reime, die poetische Form (Rondeau cinquain) und es finden sich auch inhaltliche Parallelen auf der textlichen Ebene. Vgl. Goldberg, 1997, S.285. (Laut Goldberg wird der „*Departir*“-Topos ähnlich entwickelt wie in „*Fors seulement*“.)

³²⁹ Der gesamte Text von Chartiers „*Complainte*“ ist u.a. ediert in: Lai, Kdlaw, J.C. (Hrsg.): *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge: Cambridge University Press 1974, S.321–327.

³³⁰ Feststellung nach Paula Higgins: Vgl. Higgins, Paula: *Chansonier Nivelle de la Chaussée. Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. Vmc. Ms. 57, ca.1460*, Genève: Minkoff 1984, S.iii.

³³¹ Borghetti, 2012, S.61.

³³² Dass es sich um ein weibliches lyrisches Ich handelt, kann man an „*seure*“ in der letzten Zeile des Refrains, sowie an „*tout seule*“ in der ersten Zeile der Langstrophe erkennen.

(z.B. „meure“, „demeure“, „seure“ u.a.).³³³ Es existiert jedoch ein zentraler Unterschied zwischen den beiden Texten: Das männliche lyrische Ich in der „Complainte“ trauert zwar ebenso wie das weibliche lyrische Ich des Rondeaux um den Verlust der/des Geliebten, jedoch unterscheiden sich die beiden Texte in Bezug darauf, wie diese Trauer zum Ausdruck kommt, und besonders auch im Hinblick auf die Haltung, die das jeweilige lyrische Ich gegenüber dem Tod einnimmt: Das männliche lyrische Ich in Chartiers „Complainte“ spricht in einem kämpferischen und scharfen Ton, welcher im Rondeau ganz und gar nicht finden ist.³³⁴ Es handelt sich bei „Fors seulement“ sogar mehr um das vollkommene Gegenteil, denn das weibliche lyrische Ich nimmt in diesem Text eine komplett passive Haltung ein und wartet nichts unternehmend auf den Tod.

Betrachtet man den Text-Inhalt von „Fors seulement“ genauer, so fällt schnell auf, dass der Todeswunsch der Sprecherin eine Art Motto für das Rondeau darstellt. Der Tod ist für die Sprecherin nämlich der einzige Ausweg und die einzige Hoffnung auf eine Erlösung aus ihrem Leid. Dies wird insbesondere in den ersten zwei Zeilen des Refrains, „Fors seulement l'actente que je meure / En mon las cuer nul espoir ne demeure“³³⁵, zum Ausdruck gebracht. Des Weiteren wird in der Halbstrophe (ab der 6. Verszeile) ein (höchstwahrscheinlich männliches) Gegenüber angesprochen, dessen Härte, die er der Sprecherin entgegenbringt, wohl der Grund für die Verzweiflung ist („Vostre rigueur tellement m'y queurt seure“). Die Zeilen der Halbstrophe bilden also rückwirkend betrachtet die Begründung für ihren im vorangegangenen Refrain formulierten Schmerz und für ihr unglückliches Dasein. In der Halbstrophe wird zwar kurz ihr Gegenüber angesprochen, doch schnell liegt der Fokus wieder auf dem Gemütszustand der Sprecherin selbst: Sie ist allein, sie beweint ihr Unglück, sie verflucht ihre Treue, sie ist müde etc. Aus diesen Textzeilen wird demnach ersichtlich, weshalb es für die Sprecherin keinen anderen Ausweg als ihren Tod gibt, den sie sich daher herbeisehnt.

Dies führt nun zu der Frage der Rhetorik bzw. der Ausdrucksweise der Sprecherin: Sie beweint ihr Unglück, wie sie sagt, „ganz alleine“ („toute seule“, Langstrophe, 1. Zeile), das Unglück „plagt“ sie („tourmente“, Refrain, 3. Zeile), es „schmerzt“ sie, ihr Herz ist müde usw. Die Ausdrucksweise ist also sehr auf ihr Inneres und ihre Gefühlswelt bezogen. Die Zeilen des Rondeaux kreisen dadurch insbesondere um ihren psychischen Zustand und stellen so eine äußerst intensive Beschreibung und auch Darstellung ihrer Gefühle dar. Im Gegensatz dazu beschreibt das männliche lyrische Ich in Chartiers Gedicht „his physical struggle against

³³³ Borghetti, 2012, S.62

³³⁴ Ebda. S.63.

³³⁵ Übersetzt: „Bis allein auf die Erwartung daß ich sterbe / in meinem Herzen keine Hoffnung bleibt“

life so that he may eventually die; [...]“.³³⁶ In den ersten Zeilen der „*Complainte*“ beschimpft Chartier den Tod („*Contre toy, Morte, doloireuse et despite*“³³⁷), macht in den weiteren Verszeilen aber beispielsweise auch Gebrauch von typischen Themen des Liebesleid-Genres.³³⁸ Es lassen sich also wesentliche Unterschiede in der Rhetorik des Trauerns und der Haltung gegenüber dem Leben bzw. dem Tod des männlichen und des weiblichen lyrischen Ichs feststellen. Diese Unterschiede können und müssen wohl vor dem Hintergrund der damals vorherrschenden Geschlechterkonzepte interpretiert werden: Die Frau hat eine passive Rolle, wartet daher ab und handelt nicht. Der Mann kann zwar genauso trauern, jedoch nimmt er dabei eine wesentlich aktivere und im Falle der „*Complainte*“ kämpferische Position gegenüber dem Tod und in seiner Rhetorik des Trauerns ein.

In der Langstrophe von „*Fors seulement*“ (ab der 12. Verszeile) wird dann von der Sprecherin überdies eine gewisse Müdigkeit des Daseins bzw. des Lebens ausgedrückt, welche ebenso in den Verszeilen des Refrains ihre Begründung findet: Der Schmerz, in dem sich die Sprecherin befindet, wird also in den Zeilen des Refrains sowie der Strophen von verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Überdies wird in der Langstrophe auch die Treue der Sprecherin thematisiert, die sie nun aber verflucht, da diese sie in ihre schmerzliche Lage gebracht hat („*En maudisant sur ma foy a toute heure / Ma leauté qui tant m'a fait dolente*“³³⁹). Die Treue der Sprecherin wurde also offensichtlich missachtet. Sie sieht die Schuld ihres Leidens nicht bei sich selbst, sondern ganz klar bei ihrem männlichen Gegenüber. Dieser Topos muss im Zusammenhang mit der höfischen Lyrik betrachtet werden, in dem es, so schreibt es auch Vincenzo Borghetti in seinem Aufsatz über die gegenderte Rhetorik des Trauerns in „*Fors seulement*“, einer Dame gar nicht erst in den Sinn kommen würde, dass sie etwas falsch gemacht haben könnte, da die Dame stets ehrlich und treu sein muss und niemals auch nur den Eindruck erwecken darf, dass sie ihren Versprechungen nicht treu geblieben wäre.³⁴⁰

Die Gedanken der Sprecherin kreisen, wie bereits angemerkt, in der gesamten Chanson um ihr Leiden und um ihr Unglück, doch sie scheint daran nichts ändern zu wollen und verharret stattdessen in ihrem Leid. Diese passive Rolle bringt die Sprecherin in einen statischen Zustand, an dem dann eben nur mehr der Tod etwas ändern könnte. Das männliche lyrische Ich in der „*Complainte*“ nimmt, wie bereits dargestellt wurde, im Gegensatz dazu eine aktive Position gegenüber sich selbst und seiner Trauer um die verlorene Geliebte ein. Diesen

³³⁶ Borghetti, 2012, S.63

³³⁷ Laidlaw, 1974, S.321.

³³⁸ Solche typische Themen, die auch in der „*Complainte*“ vorkommen, sind z.B. die Erinnerung an die Perfektion seiner Geliebten, die Grausamkeit des Schicksals gegenüber ihm selbst, die Isolation des Dichters von seiner Außenwelt etc. Vgl. Borghetti, 2012, S.61.

³³⁹ Übersetzt: „*Verfluchend, meiner Treu, zu jeder Stunde, Meine Treue, welche mich so schmerzt.*“

³⁴⁰ Borghetti, 2012, S.58. (sowie Kapitel 2.1. der vorliegenden Arbeit)

Umstand interpretiert Borghetti vor dem Hintergrund des intertextuellen Bezugs der beiden Texte folgendermaßen: *“Such gender-based differences reflected and at the same time promoted the different roles and patterns of behaviour appropriate to women and men in late-medieval culture.”*³⁴¹ Diese Schlussfolgerung ist, besonders vor dem Hintergrund der Ausführungen bezüglich der Geschlechterkonzepte im 15. Jahrhundert in Kapitel 2, durchaus nachvollziehbar. Es zeigt auch nochmals, welche große und wichtige Rolle diese Diskussion im gesellschaftlichen und eben auch im kulturellen Leben des 15. Jahrhunderts eingenommen hat.

Dieser inhaltsträchtige Text wurde von Johannes Ockeghem sehr ausdrucksstark und mit verschiedenen musikalischen Mitteln in Musik umgesetzt. Es gibt einige Besonderheiten dieses Rondeau cinquain³⁴², welche an dieser Stelle im Mittelpunkt der Analyse stehen sollen.

Neben der engen Stimmendisposition fällt außerdem auf, dass sich alle drei Stimmen für sich gesehen generell in höheren Lagen bewegen. In der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts war es ja die Norm, dass der Contratenor die tiefste Stimme darstellte, jedoch der direkt darüber gelagerte Tenor diesen hin und wieder unterschritt.³⁴³ Dies ist in *„Fors seulement“* beispielsweise gar nicht der Fall, denn die zwei oberen Stimmen sind durch ihre hohe Lage doch relativ klar vom tieferen Contratenor abgegrenzt. Dieser fungiert in *„Fors seulement“* größtenteils als reine Bassstimme und hat somit meist die Funktion einer Begleitstimme. Die einzige Ausnahme stellen ein paar lebhaftere melodische Einwürfe, wie u.a. in Takt 27 ff., sowie die Beteiligung des Contratenors am Duett zu Beginn des Rondeaux (Takt 1-10) und an einer weiteren Duett-Passage ab Takt 40 (beide Passagen werden ferner in der Analyse genauer beleuchtet) dar. Doch trotzdem steht auch der Contratenor in einer für eine Bassus-Stimme doch eher höheren Lage (sein Ambitus reicht von A-f1).

Die Uneinigkeit bezüglich der Funktionen der oberen zwei Stimmen ist durchaus nachvollziehbar, da Stimme A in der Phrase von Takt 49-55 Stimme B sogar mehrmals in ihrer Tonhöhe übersteigt, während Stimme B ansonsten im Großteil des Rondeaux höher gelagert ist als Stimme A (Takt 50-55). Genauso finden sich aber auch solche Passagen, in denen Stimme A näher am Contratenor gelagert ist, wie u.a. in Takt 27-29 und in Takt 34. Es

³⁴¹ Borghetti, 2012, S.65.

³⁴² Definition *„Rondeau cinquain“*: Refrain und Langstrophe bestehen je aus 5 Verszeilen, dazwischen findet sich eine Halbstrophe und Halbrefrain aus jeweils 3 Verszeilen und die Wiederholung des gesamten 5-zeiligen Refrains rundet die Form ab. Vgl. Günther/Perkins, 1998, Sp.569–570.

³⁴³ Borghetti, 2012, S.39. bzw. Fallows, David: *“Ockeghem as a Song Composer: Hints towards a Chronology”*, in: P. Vendrix (Hrsg.), *Johannes Ockeghem: Actes du XLe Colloque international d’études humanistes, Tours, 3–8 février 1997*, Paris: Klincksieck 1998 (Collection *“Épitome musical”* 1), S. 301–16.

wird bei dieser Betrachtung also deutlich, dass im gesamten Rondeau, und nicht ausschließlich zwischen den oberen Stimmen, eine sehr enge Stimmendisposition vorherrscht. Bei oberflächlicher Betrachtung des Notentextes fällt auf, dass das Rondeau größtenteils von an- und abschwellenden Bewegungsgesten geprägt ist: Eine Phrase beginnt meist, zumindest in einer der zwei oberen Stimmen, mit einer aufsteigenden melodischen Linie, die am Schluss der Phrase wieder abfällt und dann fast immer in eine mehr oder weniger gewichtige Kadenz mündet.³⁴⁴ Teilweise beginnen diese aufsteigenden Linien aber mitten in einer Phrase und fallen dann Richtung Kadenz wieder ab.³⁴⁵ In Verbindung mit diesen Bewegungsgesten werden auch die Spitzentöne der einzelnen Stimmen erreicht. In Stimme B ist das beispielsweise der Ton d2 in Takt 16 in der 1. Phrase, und später der Ton f2 als generell höchster Ton dieser Stimme bzw. höchster Ton des gesamten Rondeaus in Takt 24-25 in der 2. Phrase, die beide jeweils innerhalb einer aufsteigenden melodischen Geste auftreten und dadurch deren Höhepunkt darstellen. Des Weiteren erklingt der Ton f2 in Stimme B wiederum innerhalb einer solchen Bewegungsgeste in der 3. Phrase in Takt 32, und der Ton e2 als zweithöchster Spitzenton in derselben Phrase sowie als höchster Punkt dieser ebenfalls an- und absteigenden Linie. Folgt man der in der Ockeghem-GA vorgenommenen Textierung von Stimme B, so würde der Spitzenton f2 und der sogleich darauffolgende Quartfall in Takt 32 auf den Begriff „*maleur*“ („Unglück“) fallen und diesen, mit Hilfe dieser musikalischen Gestaltungsmittel, besonders hervorheben.

Weitere wichtige musikalische Gestaltungsmittel sind die Klauseln und die damit verbundenen Kadenz-Bildungen unterschiedlichen Gewichts, die zumeist am Ende der Textphrasen auftreten. Das Rondeau beginnt mit einem Duett zwischen Stimme A und dem Contratenor, während Stimme B über die ersten 9 Takte hinweg pausiert. Dadurch sticht diese erste Verszeile „*Fors seulement l'actente que je meure*“, und damit auch der 1. Teil dieses inhaltlichen Mottos des Rondeaus sogleich aus dem übrigen Verlauf des Stücks hervor. Zusätzlich kadenzieren die beiden am Duett beteiligten Stimmen in Takt 9-10 auf d1 bzw. d³⁴⁶, sodass die erste Phrase abgeschlossen wird. Dadurch, dass Stimme B jedoch genau auf dieser Kadenz einsetzt und die Melodie im Contratenor eigentlich erst im nächsten Takt völlig schließt, indem er sich mit einem melodischen Durchgang vom d zum A hinunter bewegt, handelt es sich hier aber um eine abgeschwächte bzw. eine sogenannte geflohene Kadenz

³⁴⁴ Ausnahmen: 1. Verszeile in allen Stimmen; 4. Verszeile (Stimme B ab Takt 47 u.a.); 5. Verszeile in allen Stimmen;

³⁴⁵ z.B.: 2. Verszeile, Stimme A: sehr kleine aufsteigende Linie, dann gleich wieder absteigender Quartfall; Stimme A in der 4. Verszeile (aufsteigende Linie erst nach zwei Takten, fällt dann wieder ab);

³⁴⁶ Stimme A: DK, Ct.: TK bzw. beendet der Contratenor seine Phrase eigentlich erst einen Takt später, daher ist dies keine richtige Klausel, die zur Kadenzbildung beiträgt. Trotzdem verleiht der Ganztonschritt abwärts im Contratenor dieser Stelle eine gewisse Schlusswirkung.

(Stimme B: Takt 10, Ct.: Takt 9-11). In Takt 16-17 beschreitet Stimme B eine ausgeschmückte Bassklausel (eine Quinte abwärts) vom d2 mit einem melodischen Durchgang in Sekundschritten hinunter auf das g1. Dadurch wird in Stimme B die erste Verszeile abgeschlossen. Weiters bildet Stimme B in Takt 26-27 eine Tenorklausel von d2 auf c2, wobei hier auch eine Wechselnote im Achtelwert dazwischen geschaltet ist. Diese Klausel schließt in Stimme B die zweite Verszeile ab. Die anderen Stimmen beteiligen sich jedoch nicht an dieser Schlussbildung, weshalb es sich auch hier um keine „richtige“ Kadenz handelt. Stimme A und Contratenor beenden ihre Phrase erst zwei Takte später, nach einer melodisch bogenförmigen und rhythmisch bewegten Passage, wobei Stimme A sich im Raum einer verminderten Quinte bewegt (Takt 26-30). Auf diese bogenförmige Passage trifft im Refrain und in Stimme A in der Edition von Wexler und Plamenac das Wort „demeure“. Durch diese Überleitung, bei der Stimme B pausiert, wird die vorangegangene zweite Textphrase bzw. die erste und zweite Textphrase zusammen und damit die zentrale Aussage des Refrains – nämlich, dass der Tod die einzige Hoffnung für die Sprecherin ist – besonders hervorgehoben. An dieser Stelle liegen die Tonhöhen von Stimme A und Contratenor übrigens auch sehr nahe beieinander.³⁴⁷

Ein weiterer melodischer Einschnitt (auf „f“, Stimme A: DK, Stimme B: TK, Contratenor: HT-Schritt nach oben), findet sich schließlich in Takt 37-39 und beendet an dieser Stelle die dritte Verszeile. Stimme A sowie Contratenor verlaufen jedoch noch im selben Takt weiter, bewegen sich in Takt 40 in einer diatonisch aufsteigenden Bewegung parallel zueinander und münden in Takt 41 in eine Kadenz auf „f“ (Stimme A: TK (d1 auf c1 mit einer Durchgangsbewegung dazwischen, Contratenor: BK). In Takt 42 beginnt schließlich die 4. Phrase mit einer Duett-Passage zwischen Stimme A und Contratenor, wobei Stimme A in Takt 45-47 in eine umspielte Diskantklausel mündet (e1-(d1)-f1) und der Contratenor eine Tenorklausel bildet (g-f). Dieses Duett bildet eine Reminiszenz an das Anfangsduett des Rondeaux: Wiederum pausiert Stimme B, während Stimme A über mehrere Takte hinweg in einem Duett mit dem an dieser Stelle wie auch beim Anfangsduett rhythmisch und melodisch lebhafteren Contratenor verläuft. Im Anschluss setzt Stimme B, wie auch am Beginn des Rondeaux, genau auf die Klausel-Bildung von Stimme A mit der 4. Verszeile ein. Durch das Duett sowie durch die damit verbundene Erinnerung an das Anfangsduett, erhält die 4. Textzeile eine besondere Betonung durch die Musik. Man könnte auch weiter gehen und diese Reminiszenz so interpretieren, dass hier der in der 4. Verszeile angesprochene Schmerz

³⁴⁷ An der engsten Stelle teilen sie sich denselben Ton, nämlich das e1, ansonsten bewegen sie sich im Terzabstand (Takt 28-29).

in direktem Zusammenhang mit der von Hoffnungslosigkeit geprägten Aussage der 1. bzw. der 1. und 2. Verszeile steht, und dass daran an dieser Stelle auch in der Musik erinnert wird. In jedem Fall wird deutlich, dass der Text für die Vertonung eine wesentliche Rolle gespielt haben muss. Diese Passage kann damit als ein weiteres Beispiel dafür herangezogen werden, wie Ockeghem den Text auf eine äußerst feinfühlige Art und Weise mit musikalischen Mitteln interpretiert hat.

In Takt 60-61 folgt inmitten der 5. Verszeile ein weiterer melodischer Einschnitt (Stimme A: DK, Ct.: BK). Stimme B setzt im Anschluss an die Kadenz in jedem Fall zu einer neuen melodischen Bewegung an, die nochmals eine an- und abschwellende Bewegungsgeste mit sich bringt und schließlich in der letzten Kadenz mündet. An dieser letzten Kadenz in Takt 69-70 sind alle drei Stimmen beteiligt (Stimme A: TK, Stimme B: DK, Ct.: BK) und schließen in drei verschiedenen Oktaven auf „a“ (a1, a, A).

Zur Gestaltung des Tonraumes kann also gesagt werden, dass als der zentrale Ton des Rondeaus das „a“ definiert werden kann. Durch den häufigen Gebrauch des Tons „f“ kommt es jedoch kurzweilig zu einer Tonraumveränderung, und zwar bereits in der zweiten Duett-Passage ab Takt 39 und dann auch in der 4. Phrase ab Takt 47 nach „f“ bzw. nach „c“. ³⁴⁸ Insgesamt kann man den Modus des Rondeaus aber als dorisch interpretieren. ³⁴⁹

Der Moduswechsel bzw. der kurze Ausbruch aus der Tonalität trifft im Refrain außerdem direkt auf jene Textphrase, in der zum ersten Mal der Schmerz angesprochen wird. Auch das kann als musikalisches Mittel betrachtet werden, den Topos des Schmerzes, der im Text-Inhalt dieses Rondeaus eine wichtige Rolle spielt, besonders hervorzuheben.

Die jeweiligen Klauseln, die die Stimmen bilden, können uns ebenso Hinweise dafür liefern, ob Stimme A und Stimme B in den Kadenz jeweils eher die Funktion eines Superius oder jene eines Tenors einnehmen. Bei der ersten Kadenz in Takt 9-10 bildet Stimme A beispielsweise eine Diskantklausel, genauso wie bei der ersten vollständigen Kadenz in Takt 37-39, während Stimme B in Takt 37-39 und auch zuvor in Takt 27 eine Tenorklausel bildet. Stimme A bildet außerdem auch in Takt 61-62 eine Diskantklausel. Bei der letzten Kadenz findet sich in Stimme A eine Tenorklausel, in Stimme B eine Diskantklausel und der Contratenor bildet eine Bassklausel. Stimme A bildet demnach also dreimal eine Diskantklausel und nur ganz zum Schluss eine Tenorklausel, während Stimme B an zwei Stellen eine Tenorklausel und lediglich am Ende des Rondeaus eine Diskantklausel bildet.

³⁴⁸ Vgl. auch Goldberg, 1992, S.299.

³⁴⁹ Es handelt sich genauer gesagt wohl um einen transponierten dorischen Modus auf „a“, wobei dann anstelle des „f“ eigentlich ein „fis“ vorgezeichnet werden müsste, was in der Musik zu dieser Zeit jedoch nicht üblich war (Vgl. *Musica ficta*).

Würde man die Funktionen der Stimmen also ausschließlich an den Klauseln bewerten, so würde das definitiv für Stimme A als Superius und Stimme B als Tenor sprechen. Was aber dafür sprechen könnte, Stimme B als Superius zu definieren, wäre zum einen die höhere Lage dieser Stimme und andererseits auch, dass die Stimme gerade bei der letzten und demnach besonders wichtigen Kadenz die Diskantklausel bildet. Diese in der Forschung mehrmals diskutierte Frage der Funktionen und der sich daraus ergebenden Benennung der beiden Oberstimmen gilt es in der vorliegenden Analyse jedoch nicht zu lösen. Man kann aber jedenfalls nach genauerer Betrachtung feststellen, dass Ockeghem in diesem Rondeau mit den Funktionen der beiden oberen Stimmen experimentiert hat und „*Fors seulement*“ diesbezüglich in der Tradition der Chanson-Kompositionen des 15. Jahrhunderts eine besondere Rolle einnimmt.

Darüberhinaus gibt es im gesamten Rondeau immer wieder Stellen, an denen bestimmte Töne repetiert werden, und zwar meistens innerhalb von imitatorischen Passagen bzw. wenn sich, zumeist zwei, Stimmen parallel zueinander bewegen. Dabei sticht gleich zu Beginn der 1. Phrase die Repetition des Tons a1 in Stimme A bzw. des Tons a im Contratenor hervor. Mit dieser repetitiven Bewegung wird das Rondeau eröffnet und der Melodieraum sogleich um „a“ herum konstruiert. Dadurch, dass Stimme B bei ihrem späteren Einsatz nach diesem Eröffnungsduett die Eröffnungstakte von Stimme A imitiert, wird der Ton a1 auch in dieser Stimme (ab Takt 10) repetiert. Daneben finden sich noch weitere Beispiele, in der eine Stimme Anleihen des melodischen Materials aus einer der anderen Stimmen macht. Jedoch sind dies immer nur äußerst kurze Stellen und ich würde bei diesen Passagen eher von einer Parallelführung der Stimmen als von vollständigen Imitationen sprechen. Ein weiteres Beispiel für eine solche Parallelführung ist ab Takt 30 zu finden, wo auch die 3. Textphrase beginnt: Hier verlaufen Stimme A und B in einer aufsteigenden melodischen Linie in parallelen Sexten zueinander, wobei Stimme B um einen Schlag versetzt einsetzt. Beide Stimmen münden dann wiederum in das Quartfallmotiv. Dieser Quartfall bildet in „*Fors seulement*“ generell ein wichtiges Motiv, welches ferner in der Analyse ebenfalls genauer beleuchtet wird. Jedenfalls erfährt der Klang durch die parallelen Sexten an dieser Stelle eine neue Färbung und dadurch wird die 3. Verszeile durch ein weiteres musikalisches Gestaltungsmittel speziell behandelt und von den anderen Zeilen abgehoben. Eine weitere Passage, in der sich Tonrepetitionen finden, ist jene ab Takt 21 bzw. hierbei speziell in den Takten 24-25 in Stimme B. Diese Stimme beschreitet ab Takt 21 eine melodisch ansteigende Linie, die vom d1 bis zum f2 reicht. Das f2 wird dann dreimal repetiert (Takt 24 und 25), bevor hier der 2. Vers wiederum mittels eines Quartfalls von f2 auf c2

beschlossen wird. An dieser Stelle wird zusätzlich erstmals der Spitzenton f2 erreicht. Dadurch wird die 2. Verszeile, in der die Hoffnungslosigkeit der Sprecherin zum Ausdruck kommt, was ja ein besonders wichtiger Aspekt für den gesamten Inhalt des Rondeau-Textes ist, mittels dieser speziellen musikalischen Behandlung untermalt.

Überdies werden Tonrepetitionen und Imitationen bzw. Parallelbewegungen auch ab Takt 47 miteinander kombiniert. Bereits in Takt 42 wird ja die 4. Phrase in Stimme A und Contratenor mit dem bereits angesprochenen Duett, das stark an das Anfangsduett erinnert, eröffnet.³⁵⁰ Ab Takt 47 gibt Stimme B dann das rhythmische und melodische Muster vor, welches zwei Takte später von Stimme A imitiert wird. Der Contratenor bewegt sich am Beginn dieser Phrase zunächst melodisch parallel zu Stimme B. Das Motiv dieser Stimme wird im weiteren Verlauf sequenzartig absteigend wiederholt. Somit wird zunächst das d2, dann das b1 und schließlich das g1 in Takt 52 repetiert. Durch diese Kette an Sequenzen, die sich über mehrere Takte hinweg erstreckt (Takt 47-52) erfährt der Topos des Schmerzes, der in der 4. Verszeile des Refrains thematisiert wird (*„Qu’il n’est douleur que pour vous je ne sente“*), eine deutliche Intensivierung. In der Langstrophe trifft diese Sequenzkette auf *„Las que je suis vivre mal contente“*³⁵¹, also auf die Lebensmüdigkeit und die Unzufriedenheit der Sprecherin. Beides sind Gründe dafür, weshalb sich das weibliche lyrische Ich nach dem Tod als einzige Hoffnung auf die Erlösung aus ihrem traurigen Dasein, sehnt. Zudem findet in dieser Phrase bzw. im Einleitungsduett zuvor ja auch das bereits behandelte Ausbrechen aus dem von „a“ geprägten Tonraum in Richtung „f“ bzw. „c“ statt. Überdies können die Worte des Textes durch die einfache rhythmische Gestaltung, die sich hauptsächlich aus zwei Notenwerten zusammensetzt (in der Edition von Wexler und Plamenac aus Ganzen und Halben), klar hervortreten. Der Text dieser Phrase wird also wiederum mittels mehrerer musikalischer Gesten sehr eindringlich gestaltet. Dies ist übrigens auch jene Passage des Rondeaux, die alleine aufgrund des Ambitus der beiden Oberstimmen dafür sprechen würde, Stimme A als Superius und Stimme B als Tenor zu definieren, da Stimme A hier, wenn sie als Tenor gedacht wäre, den Ambitus des Superius über eine längere Passage übersteigen würde (Takt 52: 2. Stimme A: d2, Stimme B: g1; Takt 53: Stimme A: b1, Stimme B: g1, etc). Die Passage mündet in beiden Stimmen um einen Schlag versetzt wieder in das Quartfallmotiv. Daran schließt ab Takt 55 die zunächst melodisch sehr ähnlich gestaltete 5. Phrase an, die der vorangegangenen vor allem durch dieselbe rhythmische Gestaltung ähnelt. Hier bewegen sich die zwei oberen Stimmen ebenfalls über drei Takte hinweg im Abstand einer Terz parallel

³⁵⁰ An dieser Stelle wird die Textur des Beginns zitiert, wobei das Imitationsverhältnis abgewandelt wird (im Anfangsduett imitierte Stimme B Stimme A, ab Takt 49 wird Stimme B jedoch von Stimme A imitiert).

³⁵¹ Übersetzt: *„Müde, wie ich bin, unzufrieden zu leben“*

zueinander. Der Contratenor fungiert hier, wie auch in der Stelle zuvor, als reine Bassstimme und begleitet die Phrase mit kurzen und simpel gestalteten melodischen Einwüfen, zwischen denen er auch pausiert. Die Phrase beinhaltet außerdem auch Tonrepetitionen: Stimme A wiederholt hier nämlich den Ton f1, d1 und c1, während Stimme B wiederum den Ton a1 wiederholt. Diese 5. Verszeile, „*Pource que suis de vous perdre ben seure*“ wird dann durch die Kadenz in Takt 60-61 unterbrochen, bevor ab Takt 62 eine sich bis zur letzten Kadenz ziehende, hauptsächlich melismatisch gestaltete Passage folgt.

Was in „*Fors seulement*“ teilweise wie Imitationen erscheinen kann, sind die sich fast durch das gesamte Rondeau ziehenden kurzen Achtelbewegungen³⁵², die sich aus zwei fallenden Achteln zusammensetzen und in allen drei Stimmen vorkommen. Diese Bewegung erscheint wohl deshalb teilweise wie eine Imitation, weil sie in den Stimmen abwechselnd rasch aufeinanderfolgend auftritt und dadurch auch in kurzen Abständen immer wieder erklingt. Durch die kleinen rhythmischen Werte, die ansonsten in dieser Chanson kaum zu finden sind, hat die Bewegung eine dynamisierende Wirkung auf den melodischen Fluss.

In Verbindung mit der fallenden Achtelbewegung tritt meistens der bereits erwähnte Quartfall auf. Diese Geste des Quartfalls ist durch das gesamte Rondeau hindurch sehr präsent: Beispielsweise erklingt er gleich in der ersten musikalischen Phrase während des Duets in Stimme A in Takt 3 und im Contratenor in Takt 6.³⁵³ Der Quartfall zählt laut Clemens Goldberg zu jenen Gestaltungsmitteln, die in der Musik des 15. Jhdt. den Traueraffekt ausdrücken.³⁵⁴ Folgt man dieser Annahme, so könnte man dies gut mit der Textthematik von „*Fors seulement*“, deren Schwerpunkt auf Trauer, Schmerz und Tod liegt, in Verbindung bringen. Ein eindrucksvolles Beispiel, wie diese Quartfallbewegung mit dem Text in Verbindung gebracht wird, stellt die 3. Phrase des Refrains dar: In Stimme A trifft die Geste des Quartfalls in Takt 32-33 auf das Wort „*maleur*“ („*Unglück*“) und verstärkt damit die Wirkung der schwermütigen Aussage des lyrischen Ichs („*Car mon maleur treffort me tourmente*“). In der Halbstrophe trifft der Quartfall beispielsweise gleichermaßen auf „*en rien*“ der Verszeile „*Dont je nay bien qui en riens me contente*“ (übers. „*Daß ich mich auch mit rein gar nichts zufrieden gebe*“) und trägt hier wiederum zu einer Steigerung oder Dramatisierung der gesamten Aussage der Textphrase bei (Takt 32-33, Takt 35-36). In dieser 3. Phrase tritt der Quartfall aber nicht nur in Verbindung mit der Achtelbewegung, sondern in Stimme B von Takt 36-38 (e2-h1) auch rhythmisch vergrößert auf, wodurch die Geste eine

³⁵² Anm.: Zumindest in der Edition der Ockeghem-GA sind es Achtelwerte.

³⁵³ Andere Stellen in „*Fors seulement*“, an denen der Quartfall auftritt: Stimme A: Takt 3, Takt 12, Takt 27, Takt 33, Takt 35, Takt 54; Stimme B: Takt 16 auf 17, Takt 32, Takt 34, Takt 53, Takt 59, Takt 60, Takt 64; Contratenor: Takt 8, Takt 10, Takt 19, Takt 32 (Vgl. Plamenac/Wexler, 1992, S.62-63.)

³⁵⁴ Goldberg, 1997, S.46.

gewisse Intensivierung erfährt. Diese Intensivierung kann wiederum im Zusammenhang mit dem „rein gar nichts“, also einer sozusagen parallelen Steigerung im Text interpretiert werden. Durch die ständige Wiederkehr dieses Quartfall-„Motivs“, u.a. auch besonders am Ende bzw. als Abschluss von Verszeilen, erhält die Musik nämlich einen gewissen Antrieb und damit verbunden eine gewisse Eindringlichkeit.

Bei der vorgenommenen Analyse von Ockeghems „*Fors seulement*“, bei der jedoch nicht auf alle Details eingegangen werden konnte, wurden einige kompositorische Mittel herausgearbeitet, mit denen der Komponist den Text auf musikalischer Ebene umgesetzt und höchstwahrscheinlich auch interpretiert hat. Dabei zeigt sich, dass Ockeghem für den poetischen Text recht häufig, allerdings nicht durchgehend, eine syllabische Gestaltung der Melodie gewählt hat, wodurch die Worte natürlich auch klarer zur Geltung kommen können. Beispielsweise beginnt das Rondeau mit einer syllabischen Passage im Duett zwischen Contratenor und Stimme A, mit Ausnahme der schnelleren Achtelbewegungen, die eine gewisse Unruhe und dadurch eine gewisse Dynamik in den melodischen Fluss bringen.³⁵⁵ In der 1., 3. und 4. Verszeile werden im Text des Refrains die zentralen Themen behandelt, nämlich der Tod bzw. der Tod als einzige Hoffnung, das Unglück und der Schmerz der Sprecherin, und in der Langstrophe wird dann noch die Treue des weiblichen lyrischen Ichs thematisiert, die in Bezug auf ihr Unglück ja eine wichtige Rolle spielt, da ihre Treue von ihrem ehemals Geliebten verletzt wurde. Dies nur als kurzer Einblick in die Art und Weise, wie Ockeghem den poetischen Text umgesetzt hat und wie dadurch zentrale Topoi durch die Musik besonders hervorgehoben werden. Daran zeigt sich, dass der Text für die Arbeit des Komponisten mit Sicherheit eine wesentliche Rolle gespielt haben muss.

Darüberhinaus kann man erkennen, dass insbesondere jene Aussagen der Sprecherin, die man im Kontext der Geschlechterkonzepte im 15. Jahrhundert vielleicht mit einer gewissen „weiblichen“ Rhetorik in Verbindung bringen könnte (siehe Kapitel 2), von Ockeghem mit speziellen kompositorischen Merkmalen versehen bzw. verarbeitet wurden. Das sind in diesem Beispiel, wie schon mehrmals angeführt wurde, der Tod als die einzige und letzte Hoffnung, da das Leben ohne den Geliebten nicht mehr lebenswert erscheint (damit verbunden ist auch das Abwarten auf den Tod, sprich, eine völlig passive Haltung der Sprecherin), der überaus starke Schmerz, das Unglück bzw. Unglücklich sein, sowie auch die durch den Geliebten missachtete Treue.

³⁵⁵ Ähnlich ist auch die 3. Phrase gestaltet (Takt 30 bis ca. Takt 39). Die 4. Phrase ist ebenso von einer syllabischen Melodieführung geprägt, wobei hier noch die Kette von Sequenzen, sowie der Ausbruch aus dem sonst von „A“ geprägten Melodieraum hinzukommt.

4.2.3. Antoine Busnoys, „Joie me fuit“

Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 36), S.289–290.

Mein einziger Wunsch ist, lange hier bleiben zu können.

Wenn ich aufwache, Gott weiß, wie ich
weine!/
~~~~~

85

En demandant de mes maux allegrence.

*Joie me fuit ...*

Je ne scay tour si non mauldire l'eure

Que vis celui par qui ce mal saveure;

Mais peut ester qu'il n'a pas congnoissance  
De mon annuy, ne de ma desplaisance,

Pourquoy convient qu'en ce point je demeure.

*Joie me fuit...*

Also fordere ich, daß mein Leid gelindert werde.

*Freude flieht mich, ...*

Ich kann nicht mehr, nur noch die Stunde  
verfluchen,/

da ich denjenigen sah, durch den ich solches  
Leid auskoste./

Aber vielleicht weiß er ja nicht/  
von meinem Ärger und meinem  
Missvergnügen,/

warum muß ich also an diesem Punkt  
verharren?

*Freude flieht mich...*

In der Analyse von „*Fors seulement*“ wurde bereits darauf hingewiesen, dass Busnoys „*Joie me fuit*“ im Dijon-Chansonier als auch im Chansonier Laborde an Ockeghems „*Fors seulement*“ gekoppelt ist.<sup>357</sup> Bezüglich des Textes gibt es zwischen diesen beiden Chansonniers allerdings erhebliche Unterschiede, was wohl auf eine unterschiedliche Textüberlieferung zurückzuführen ist.<sup>358</sup> Die beiden Chansons ähneln sich, neben der Form des Rondeau cinquain decasyllabe<sup>359</sup> und der „eure“-Reime auch darin, dass die erste Textzeile von „*Joie me fuit*“ ebenso aus einem Gedicht von Alain Chartier stammt: Die 1. Verszeile des von Busnoys vertonten Rondeaux stellt dabei eine Paraphrase der 1. Verszeile aus Chartiers Rondeaux Nr. XVII dar, nämlich der Zeile „*Joye me fuit et Desespoir me chace*“<sup>360</sup>. Dieses Gedicht ist ebenfalls ein Text, in dem ein männliches lyrisches Ich trauert.<sup>361</sup> Es handelt sich bei „*Joie me fuit*“ also ebenso um einen Text aus weiblicher Perspektive, der in einem intertextuellen Zusammenhang mit einem Text aus männlicher Perspektive steht. Dies ist in Bezug auf die zentrale Hypothese der vorliegenden Arbeit,

<sup>357</sup> Dijon: „*Fors seulement*“ befindet sich auf folio 28v-29 und „*Joie me fuit*“ auf folio 29v-30; Laborde: „*Fors seulement*“ befindet sich auf folio 99v-100r und „*Joie m e fuit*“ auf folio 100v-101r.

Quelle: <http://chansonniers.pwch.dk/LISTS/LabCont.html>, letzter Zugriff: 08.06.2016. bzw.

<http://chansonniers.pwch.dk/LISTS/DijCont.html>, letzter Zugriff: 08.06.2016.

David Fallows verweist diesbezüglich in seinem „*Catalogue of Polyphonic Songs 1415-1480*“ auf Paula Higgins, die in ihrer Dissertation, „*Antoine Busnois and Musical Culture in Late Fifteenth Century France and Burgundy*“ (1988), aufgezeigt hat, dass „*Joie me fuit*“ in Dijon und Laborde unmittelbar auf „*Fors seulement*“ folgt, in P1719 (Paris 1719) sind die beiden Chansons aber in anderer Reihenfolge angeordnet („*Joie me fuit*“ ist in dieser Quelle die No. 96, „*Fors seulement*“ die No. 97) Vgl. Fallows, 1999, S.164 und S.227.

<sup>358</sup> Abweichungen: Nur im Chansonier Laborde lautet die 4. Verszeile des Refrains „*Je me chasse loing de mon Esperance*“ und ansonsten „*Je ne cesse loins...*“; Nur in Laborde lautet die 5. Verszeile „*Mon seul desir est que longuement demeure*“ und ansonsten „*Mon seul desir est que briefment je meure*“. Vgl. Goldberg, 1997, S.288–289. (Vgl. u.a. Fallows, 1999, S.227.)

<sup>359</sup> Definition „*Rondeau cinquain decasyllabe*“: Der Refrain und die Langstrophe haben jeweils 5 Zeilen, wobei jede Zeile über 10 Silben verfügt.

<sup>360</sup> Laidlaw, 1974, S.382.

<sup>361</sup> Borghetti, 2013, S.63–64, Ausführungen in Fußnote 41.

nämlich ob sich das weibliche Geschlecht des lyrischen Ichs in den Chansons zum einen auf die Diktion, insbesondere aber auch auf die Musik auswirkt bzw. ob sich die „weibliche“ Identität des lyrischen Ichs hier vielleicht auch widerspiegeln, interessant. David Fallows hat „*Joie me fuit*“ in seinem Katalog mit der Anmerkung versehen, dass in einer der Text-Quellen, nämlich in „*Le Jardin de plaisance et fleur de rethorique*“ (abgekürzt „Jard“) auf fo.98, „*the crucial defining line, I. 10., is changed as though for a man speaking.*“<sup>362</sup> Eine Erklärung dafür könnte beispielsweise ein Schreibfehler des Kopisten o.ä. sein. Es könnte an dieser Stelle jedoch lediglich weitere Spekulationen angestellt werden, warum in dieser einen Quelle ein textlicher Geschlechtertausch vorgenommen wurde. Außerdem lassen sich weder bei David Fallows noch im Aufsatz von Vincenzo Borghetti, der diesbezüglich auch auf Fallows‘ Anmerkung verweist<sup>363</sup>, aber nicht weiter darauf eingeht, weitere Anhaltspunkte dazu finden. Eine weitere Überlegung hierzu soll aber an dieser Stelle trotzdem angeführt werden: Da die Rondeaux „*Fors seulement*“ und „*Joie me fuit*“ ja in mehreren Chansonniers aneinander gekoppelt sind und letzteres dabei fast ausnahmslos (bis auf die Quelle P1719, wo die Reihenfolge der beiden Rondeaux ja umgekehrt ist) immer auf „*Fors seulement*“ folgt, wäre es möglich, dass „*Joie me fuit*“ als eine Art Antwort auf den Text von „*Fors seulement*“ angenommen wurde und es daher vielleicht plausibler erschien, die Antwort aus der Perspektive eines Mannes zu formulieren. Jedoch spricht die Diktion in beiden Texten, wie sich in der folgenden Analyse ebenfalls noch zeigen wird, meiner Meinung nach eher für einen Diskurs aus weiblicher Perspektive, da auch in diesem Text (wie auch in „*Comme femme desconforté*“ und in „*Fors seulement*“) das Verlassen werden das zentrale Thema darstellt, welches eben, so wurde es ja bereits in der Hinführung zu der vorliegenden Arbeit angeführt, in der Literatur bereits im 15. Jahrhundert mit längerer Tradition ein „weibliche Genre“ darstellte. Jedoch kann man trotzdem genauso wenig ausschließen, dass diese grammatikalische Veränderung bewusst gemacht wurde.

Speziell bei „*Joie me fuit*“ ist weiterführend die Frage interessant, ob neben den inhaltlichen auch musikalische Parallelen zu „*Fors seulement*“ festzustellen sind. Des Weiteren muss in diesem Zusammenhang auch auf die durch verschiedene Forschungen verbreitete und verfestigte Annahme einer Verbindung zwischen Ockeghem und Busnoys hingewiesen werden, die wohl beide zur selben Zeit an der Kathedrale in Tours tätig waren.<sup>364</sup> Als

---

<sup>362</sup> Fallows, 1999, S.227.

<sup>363</sup> Borghetti, 2013, S.63–64, Fußnote 41.

<sup>364</sup> Busnoys war 1461 Kaplan an der Kathedrale von St. Martin in Tours, während Ockeghem dort die Stelle als Schatzmeister innehatte und die beiden Komponisten sich dort wohl in den 1460er-Jahren begegneten. Vgl. Sherr, Richard: Art. „Busnoys, Busnois, de Busnes, Antoine“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd.3, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2000, Sp.1363.

historisches Dokument dafür wird beispielsweise Busnoys Motette „*In Hydraulis*“ herangezogen, deren Text eine Hommage an Ockeghem darstellt.<sup>365</sup> Diese historisch nachgewiesene persönliche Beziehung ist bei einer Analyse der beiden Chansons natürlich ein sehr interessanter Aspekt, besonders wenn es um die Parallelen zwischen den beiden Stücken geht. Dies soll ferner in der Analyse ausführlicher beleuchtet werden.

Auch in diesem Rondeau mit weiblichem lyrischem Ich dominieren die Themen Schmerz, Leid, Hoffnungslosigkeit sowie Tod. Ein zentraler Aspekt ist dabei außerdem auch der Topos der Erinnerung, welche die Sprecherin, wie sie sagt „tötet“. Es lassen sich im Text einige Aspekte finden, die mit Erinnerung zu tun haben: Einerseits wird sie in der 3. Verszeile direkt ausgesprochen („*Ce qui me tue, hélas, c'est souvenance*“<sup>366</sup>), andererseits ist da ihr „Geist“ („*esperit*“), also ihre Gedanken, der auch wenn sie schläft noch „laboriert“ („*labeure*“) und sich vermutlich mit den Erinnerungen an eine glücklichere Zeit beschäftigt. Ihre Verzweiflung rührt höchstwahrscheinlich von der Zurückweisung durch ihren ehemals Geliebten, der jetzt scheinbar nicht mehr da ist, wodurch die Erinnerung an ihn sie so sehr schmerzt. Sie verflucht sogar die Stunde, zu der sie ihn kennengelernt bzw. zum ersten Mal gesehen hat. Bezüglich dieser Aussage ist eine Ähnlichkeit zu „*Comme femme desconfortée*“ festzustellen, wo das weibliche lyrische Ich zwar nicht die Stunde, aber den Tag verflucht, an welchem ihre Mutter sie austrug, sprich, vermutlich den Tag ihrer Geburt.<sup>367</sup> Es findet sich hier also ein klarer Bezug zur Vergangenheit, der sogar zeitlich, nämlich durch die Stunde bzw. den Zeitpunkt, zu welchem sie ihren Geliebten zum ersten Mal sah, genau bestimmt ist. Der Text beleuchtet demnach also verschiedene Zeitebenen: Einmal ist es die Erinnerung und damit die Vergangenheit, einmal ist es der Schlaf, also die Nacht. Dann ist es das Aufwachen, also der Tag und schließlich ist es ein konkreter Zeitpunkt in der Vergangenheit, wenn es um die erste Begegnung des ehemaligen Liebespaares geht. Zum Schluss der Langstrophe sind wir dann aber ganz in der Gegenwart angekommen, wenn die Sprecherin sich fragt „*Pourquoy convient qu'en ce point je demeure?*“<sup>368</sup>.

Andererseits richtet sich die Perspektive auch hier wieder in ihr Inneres bzw. in ihre Gefühlswelt, indem sie sagt, sie könne nicht schlafen, weil ihre Gedanken (ihr ständig arbeitender Geist) sie wachhalten, sie will aber auch nicht wach sein, weil der Schmerz sie dann wieder vollkommen einholt. All diese Schilderungen vermitteln eine gewisse Unruhe, die die Sprecherin stets zu begleiten scheint. Daneben werden in einer anderen Verszeile auch

---

<sup>365</sup> Diese Thematik wird u.a. behandelt in: Higgins, Paula: „‘In Hydraulis’ Revisited: New Light on the Career of Antoine Busnois“, in: *Journal of the American Musicological Society* 39/1 (1986), S.36–86.

<sup>366</sup> Übersetzt: „Was mich tötet, ach, ist Erinnerung“

<sup>367</sup> Siehe Analyse von Gilles Binchois’ „*Comme femme desconfortée*“, Kapitel 4.1.1.

<sup>368</sup> Übersetzt: „Warum muß ich also an diesem Punkt verharren?“

ihr Ärger und das Missvergnügen, also Gefühle die sie aufgrund der Trennung von ihrem Liebhaber empfindet, angesprochen (Langstrophe, 4. Verszeile). Daher fragt sie sich am Ende der Langstrophe, weshalb sie nun „*an diesem Punkt verharren*“ müsse.

Die Diktion der Sprecherin vermittelt in dieser Chanson einen etwas energischeren Ton als die der Sprecherinnen in den bisher betrachteten Chanson-Texten. Das lyrische Ich in „*Joie me fuit*“, so scheint es, befindet sich nicht ausschließlich in Trauer, sondern aus den Zeilen ist sehr wohl auch ein Anklang von Zorn herauszulesen. Trotzdem stellt die Sprecherin aber, wie auch in „*Fors seulement*“ und „*Comme femme desconfortée*“, keinen Versuch an, ihr Leiden aktiv zu beenden, sondern sie verharrt darin. Der einzige Unterschied ist beispielsweise, dass sie im Gegensatz zu den Sprecherinnen der anderen Chansons, eine Forderung stellt, nämlich jene, dass ihr „*Leid gelindert werde*“ (Halbstrophe, 3. Verszeile<sup>369</sup>). Doch sie alleine ist scheinbar nicht in der Lage, sich davon zu befreien. Hier zeigt sich wiederum, wie auch im Text von „*Fors seulement*“, dass die Sprecherin als eine verlassene Frau, ohne ihren Geliebten, sprich ohne einen Mann an ihrer Seite, vollkommen verloren ist, und dass es für sie daher gar keinen Sinn mehr hat, weiterzuleben. Auch in diesem Text werden also durch die Diktion und die damit einhergehende Wortwahl des weiblichen lyrischen Ichs die Vorstellungen der weiblichen Geschlechterrolle bzw. die Meinung, die Frau sei ein unvollkommenes Wesen das nur durch den Mann vervollständigt werden könne, reproduziert und erfahren dadurch wiederum ihre Bestätigung.

Im Folgenden soll der Fokus der Analyse nun auf der musikalischen Gestaltung dieses Textes liegen. Betrachtet man als ersten Schritt die Lagen der drei Stimmen, so fällt sogleich auf, dass diese wesentlich tiefer, oder zumindest bei weitem nicht so hoch gelagert sind wie beispielsweise bei „*Fors seulement*“: Die 1. Stimme bewegt sich dabei im Ambitus g-b1<sup>370</sup>, die 2. Stimme im Ambitus d-f1 (in der hier verwendeten Edition wird die 2. Stimme wie auch die 3. Stimme im Bassschlüssel notiert) und der Ambitus der 3. Stimme reicht von D-b. Die Stimmen bewegen sich in „*Joie me fuit*“ demnach in wesentlich differenzierteren Stimmlagen, wodurch man die 1. Stimme als Superius, die 2. Stimme als Tenor und die 3. Stimme als Contratenor bezeichnen kann (außerdem gab es hier diesbezüglich auch keine Unstimmigkeiten in der Überlieferung des Rondeaux). Es lassen sich aber trotzdem

---

<sup>369</sup> Die Ganze Zeile lautet: „*En demandant de mes maux aullegence.*“ (übersetzt: „Also fordere ich, daß mein Leid gelindert werde.“)

<sup>370</sup> Vgl.: Scan des Dijon-Chansonnier: [http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html?ns=FR212316101\\_CITEAUX\\_MS00517\\_029\\_V.jpg](http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html?ns=FR212316101_CITEAUX_MS00517_029_V.jpg), letzter Zugriff: 24.06.2016. („*Joie me fuit*“ befindet sich hier auf S.62–63. Hier ist beim Superius und beim Tenor ganz klar ein B molle als Vorzeichen zu erkennen. Im Contratenor ist im Chansonnier kein B molle aufgezeichnet, in der Edition von Droz, Thibault und Rokseth wird es jedoch im Contratenor ergänzt.)

Abschnitte finden, in denen der Tenor den Ambitus des Superius übersteigt.<sup>371</sup> Demnach zeigt sich, dass sich die oberen zwei Stimmen zwar auch in diesem Rondeau an vereinzelt Stellen überkreuzen und dort auch sehr eng gelagert sind, jedoch ist dies bei weitem nicht so konsequent und auffällig wie in „*Fors seulement*“. Der Contratenor bewegt sich, bis auf wenige Ausnahmen, wie beispielsweise im Anfangsduett mit der 1. Stimme, wo er zweimal den Ton b erreicht oder in einem weiteren Duett dieser zwei Stimmen ab Takt 38 ff., wo sein Ambitus erneut bis zum Ton b hinaufreicht, in tiefen Lagen. Die Funktion des Contratenors ist vorwiegend die einer begleitenden Stimme, wobei er aber auch immer wieder stärker in das melodische Geschehen eingebunden ist: Beispielsweise beteiligt er sich, wie bereits erwähnt, auch zweimal an einem Duett mit dem Superius und es lassen sich außerdem verschiedene weitere Passagen finden, in denen sich diese dritte Stimme expressiver bewegt, wie u.a. in Takt 27-28 oder in Takt 60-62. Hier lässt sich, wenn man möchte, eine Parallele zu „*Fors seulement*“ ziehen.<sup>372</sup> Diese Stimmendisposition ist nicht unüblich für Busnoys' Chanson-Kompositionen: Oft kann man die Stimmen in „*a melodic superius, a smooth countermelody in the tenor, and a bass-like contratenor*“ einteilen.<sup>373</sup> Weiters haben Analysen gezeigt, „*that Busnoys more than any other composer of his day figured centrally in the general trend towards the greater special integrity of individual voice parts, key aspects of which include the employment of textures spanning larger ranges, less frequent voice-crossing, the increasing isolation of the contratenor part as a fundamental bass line [...]*“.<sup>374</sup> Was aber tatsächlich aus der üblichen Setzung der drei Stimmen heraussticht, ist das tiefe D im Contratenor, worin Clemens Goldberg „*eine Huldigung an Ockeghems bekannt tiefe Stimme und an dessen Vorliebe für eine tiefe Lage [...]*“.<sup>375</sup> Diese Interpretation ist durchaus nicht weit hergeholt, betrachtet man beispielsweise Busnoys' Motette „*In hydraulis*“, welche eine Hommage an Ockeghem darstellt und in welcher die vier Stimmen ebenfalls eher tiefere Lagen aufweisen.<sup>376</sup> Die explizite textliche Huldigung des musikalischen Genius Johannes Ockeghem, kann als historisches Dokument für die Beziehung dieser beiden Komponisten betrachtet werden (im Text von „*In hydraulis*“ verwendet Busnoys den Begriff „Nachkomme“

<sup>371</sup> Takt 12/13, Takt 34, Takt 45, Takt 48-49. Vgl. Droz, Thibault, Rokseth, 1927, S.50–51.

<sup>372</sup> Vgl. Ausführungen zur Funktion des Contratenors in der Analyse von „*Fors seulement*“, Kapitel 4.2.2.

<sup>373</sup> Brooks, Catherine: „Antoine Busnoys, Chanson Composer“, in: *Journal of the American Musicological Society* 6/2 (1953), S.118.

<sup>374</sup> Higgins, Paula: Art. „Busnoys [Busnois, Bunoy, de Busnes], Antoine [Antonius]“, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>TM</sup> second edition, Bd.4, Oxford: Oxford University Press 2001, S.664.

<sup>375</sup> Goldberg, 1997, S.285.

<sup>376</sup> Adler, Guido, Koller, Oswald: *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des 15. Jahrhunderts 1*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1959 (Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 7), S.105–111.

(im Text lateinisch „*propago*“) um sein Verhältnis zu Ockeghem zu beschreiben).<sup>377</sup> Des Weiteren wird die Annahme einer pädagogischen Verbindung der beiden Komponisten durch gewisse kompositorische Auffälligkeiten, auf die an dieser Stelle aber nicht genauer eingegangen werden soll, bestärkt.<sup>378</sup>

Was die Tonlagen der drei Stimmen betrifft, kann man demnach wohl eher ausschließen, dass hier versucht wurde, dem weiblichen lyrischen Ich des Textes auch eine musikalische Stimme zu verleihen, da sich alle drei Stimmen des Rondeaux in tieferen Lagen bewegen. Eine Ausnahme könnten jedoch die letzten 8 Takte der 2. Phrase darstellen, wo im Superius gleich mehrmals die Töne a1 und b1 erreicht werden. Dies hat deshalb eine starke Wirkung, da der Superius zuvor in wesentlich tieferen Tonlagen verläuft und hier quasi eine Art „Ausbruch“ aus der sonst tiefer gelagerten Melodie stattfindet. Genauso werden die Töne a1 und b1 auch gleich zu Beginn der 3. Phrase im Zuge einer aufsteigenden melodischen Bewegung mehrmals erreicht. Solche aufsteigenden melodischen Linien sind einerseits recht typisch für die Phrasengestaltung Busnoys<sup>379</sup>, aber nichtsdestotrotz stechen diese höheren Töne an den beiden erwähnten Stellen in jedem Fall aus dem melodischen Fluss hervor und verleihen der sonst von tieferen Tönen geprägten Melodie ein Spannungsmoment, welches dadurch die Wörter „*sequeure*“ (im Refrain), „*labeure*“ (in der Halbstrophe) und „*saveure*“ in der Langstrophe untermalt.

Hinsichtlich der Frage nach den Funktionen der drei Stimmen ist es weiterführend sinnvoll, einen genaueren Blick auf die Kadenzen und die damit verbundenen Klauseln zu werfen. Bei grober Betrachtung des gesamten Rondeaux fällt auf, dass es über das Stück verteilt zwar einige „Einschnitte“ in den Melodieverlauf gibt, davon jedoch bei weitem nicht alle als „echte“ Kadenzen definiert werden können, da sie keinem der typischen Kadenzmodelle, die in Kapitel 4.1.1. behandelt wurden, entsprechen, aber trotzdem eine Art Ruhepunkt bzw. Innehalten darstellen. Diese Gestaltungsweise bewirkt eine äußerst fließende melodische Struktur, welche auch vor dem Hintergrund des Text-Inhalts eine wichtige Rolle spielt (darauf wird im weiteren Verlauf der Analyse noch genauer eingegangen werden).

Ein erster melodischer Einschnitt findet sich in Takt 7-8, wo der Superius eine typische Diskantklausel (d1-cis1 (durch *Musica ficta* erzeugt) -d1) formt. Der Tenor hat an diesem Punkt noch gar nicht eingesetzt und der Contratenor bewegt sich vom Ton e nach d (GT-Schritt). Dementsprechend findet sich hier lediglich eine vollständige Klausel, die aber durch

---

<sup>377</sup> Higgins, 1986, S.76.

<sup>378</sup> Ebda. S.42 ff.

<sup>379</sup> *His melodies show no one characteristic „curve“, but are, nevertheless, quite often constructed on the principle of a swift ascent to the crest, in rather syllabic writing, followed by a leisurely, rather melismatic descent to the cadence.* Vgl. Brooks, 1953, S.115.

die für die Diskantklausel typische synkopierte Ausgestaltung und den HT-Schritt eine einschneidende Wirkung hat. Da sich diese Wendung inmitten der 1. Verszeile befindet, hat sie keine wirklich abschließende Funktion, aber könnte vielleicht dazu dienen, den Anfangsworten „*Joie me fuit*“ durch das kurzzeitige Einschneiden in den melodischen Fluss zusätzliches Gewicht zu verleihen.

Der nächste Ruhepunkt folgt in Takt 12-13: Hier formt der Superius wiederum eine DK (g-fis (Musica ficta<sup>380</sup>)-(g-fis)-g). Der Contratenor bleibt in Takt 12 auf dem tiefen D liegen und pausiert im Anschluss für einen halben Takt, während der Superius die DK formt. Der Tenor bewegt sich um einen HT-Schritt nach oben (a-b). An dieser Stelle wird die 1. Verszeile („*Joie me fuit et douleur me queurt seure*“<sup>381</sup>) abgeschlossen, wodurch dieser harmonisch-melodische Einschnitt wohl mit dem Textsinn zusammenhängt. In Takt 25-26 beschreitet der Superius erneut eine DK, während der Tenor eine TK bildet. Superius und Tenor formen hierbei die typische harmonische Wendung Septime-Sexte-Oktave (a/g1, a/fis1, g/g1), wodurch man hier eigentlich auch von einer „echten“ Kadenz sprechen könnte, obwohl sich der Contratenor nicht daran beteiligt, wodurch die Wirkung dieser Kadenz abgeschwächt wird. Mit dieser harmonischen Wendung wird die 2. Verszeile („*Couroux me suit sans que riens me sequeure*“<sup>382</sup>) abgeschlossen. Die 3. Verszeile („*Ce qui me tue, hélas, c'est souvenance*“<sup>383</sup>) findet ihren Abschluss in Takt 36-37. Auch hier handelt es sich um keine vollständige Kadenzformel: Zwar halten alle drei Stimmen in Takt 37 inne und bleiben einen Takt lang liegen, jedoch bildet keine der drei Stimmen eine Klausel.<sup>384</sup> Diese Stelle stellt aber in jedem Fall einen harmonisch-melodischen Einschnitt in die melodische Struktur dar.

Die anschließende 4. Verszeile wird von einer weiteren Zäsur in Takt 40-41 unterbrochen: Der Superius bildet hierbei eine TK (a-g), während der Tenor pausiert und der Contratenor mit einer kleinen Umspielung einen HT-Schritt nach oben macht (fis (durch Musica

---

<sup>380</sup> Definition “Musica ficta”: “These terms were used by theorists from the late 12th century to the 16th, at first in opposition to *musica recta* or *musicavera*, to designate ‘feigned’ extensions of the hexachord system contained in the so-called Guidonian hand. Most scholars accept that notated polyphony of this period required performers to interpret under-prescriptive notation in accordance with their training (by contrapuntal and melodic criteria about which scholars disagree), ensuring the perfection of consonances, and approaching cadences correctly. These requirements could often be met within the *recta* system, but *musicaficta* was used ‘where necessary’ – in modern terms only, by ‘adding accidentals’; in medieval terms, by ‘operating *musica ficta*’.” Vgl. Bent, Margaret Bent, Silbiger, Alexander: Art. “Musica ficta”, in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406>, letzter Zugriff: 27.07.2016.)

<sup>381</sup> Übersetzt: „Freude flieht mich, und Schmerz bedrängt mich“

<sup>382</sup> Übersetzt: „Sorge verfolgt mich, ohne daß mir etwas helfen könnte“

<sup>383</sup> Übersetzt: „Was mich tötet, ach, ist Erinnerung“

<sup>384</sup> Hierbei durchläuft der Superius in diatonisch absteigenden Schritten eine Quarte vom d1 auf a. Der Tenor bildet einen HT-Schritt aufwärts (e-f/fis) und der Contratenor einen GT-Schritt aufwärts (c-d).

ficta) -g)<sup>385</sup>. Dieser Einschnitt unterbricht die 4. Verszeile und hebt damit im Refrain besonders die 1. Vershälfte, nämlich „*Je ne cesse*“, hervor, wobei hier zusätzlich das Duett von Superius und Contratenor abgeschlossen wird. Noch im selben Takt setzen Tenor und Contratenor mit einem weiteren Duett ein, während der Superius bis einschließlich Takt 44 pausiert. Das sich „Fortjagen“ (von der Hoffnung) in der 4. Verszeile wird außerdem durch einen Quartfall im Contratenor (Takt 40) sowie durch eine fallende beschleunigende Bewegung mittels schnelleren Notenwerten (hier sind es zwei Viertelnoten), die sowohl im Superius (zweimal innerhalb der Takte 38-40), als auch im Contratenor (Takt 40 innerhalb des Quartfalls) auftritt, untermalt. Diese 1. Hälfte des 4. Verses erhält dadurch einen eilenden bzw. nachdrücklichen Charakter, was die Stimmung im Text auch auf musikalischer Ebene zum Ausdruck bringt.

In der 2. Hälfte des 4. Verses erfährt dann das Wort „*esperance*“ („Hoffnung“) durch eine ausgedehnte melismatische Passage eine besondere musikalische Behandlung: Innerhalb dieser Passage übersteigt der Tenor über drei Takte hinweg den Ambitus des Superius (Takt 48-51). Diese paar Takte stechen aus dem übrigen Melodieverlauf des Tenors stark hervor, und zwar nicht nur durch die höhere Lage, sondern auch durch die wesentlich intensivere Ausdrucksweise innerhalb dieser Takte, da er sich hier melodisch wesentlich intensiver bewegt als der Superius und der Contratenor (davor bewegt er sich meist eher parallel zum Superius), womit ebenfalls das „Fortjagen“ in der bzw. durch die musikalische Gestaltung verbildlicht wird.<sup>386</sup> Es kommen hier also gleich mehrere Gestaltungsmittel zum Einsatz, die einem der zentralen Themen dieses Rondeaux, nämlich der Hoffnungslosigkeit und der damit verbundenen Unruhe der Sprecherin (sie kann nicht schlafen (Halbstrophe, 1. Vers), die Sorge verfolgt sie (Refrain, 2. Vers usw.) besonderen Ausdruck verleihen.

In Takt 52-53 folgt schließlich eine vollständige Kadenz auf „g“, welche die 4. Phrase beendet (S: TK, T: DK, Ct.: BK)<sup>387</sup>. Darauf folgt eine kurze Überleitung zur 5. Phrase von Tenor und Contratenor. Nach den ersten drei Takten der 5. Phrase münden Superius und Tenor mit einem parallel geführten Quartfall, auf den später noch genauer eingegangen wird, in eine Art Schlusswendung in Takt 58 (S: TK, T: HT-Schritt aufwärts). Die beiden Stimmen fallen beide auf den Ton d, wobei der Superius im Anschluss in Takt 59 für einen halben Takt

<sup>385</sup> Die beiden Stimmen verlaufen harmonisch also von einer (kl.) Terz in einen Einklang.

<sup>386</sup> In der Langstrophe betrifft dies das Wort „*desplaisance*“, also „Missvergnügen“. D.h. hier würde die besondere musikalische Gestaltung dieser Passage sozusagen den Ärger und das Missvergnügen der Sprecherin untermalen, das sie empfindet.

<sup>387</sup> Harmonisch verlaufen die Stimmen folgendermaßen: Superius und Tenor: Septime-Sext-Einklang, der Contratenor bildet darunter in Bezug auf den Tenor die Fortschreitung Unterquarte-Unterterz-Oktave und in Bezug auf den Superius die Fortschreitung Unterquarte-Unterquinte-Unteroktave und folgen demnach dem typischen Kadenzgerüst.

pausiert. Der Contratenor ist an diesem Einschnitt nicht beteiligt und setzt seine melodische Phrase ohne einen Einschnitt o.ä. fort. An dieser Stelle wird die 5. Verszeile („*Mon seul desir est que briefment je meure*“) unterbrochen, wodurch das anschließende „*je meure*“ bzw. „*demeure*“<sup>388</sup> insgesamt 9 Takte einnimmt. Diese langgezogene Ausgestaltung des letzten Wortes kann zum einen dazu dienen, das „*lange*“ („*Mein einziger Wunsch ist, lange hier bleiben zu können*“) dieser Verszeile in der Musik widerzuspiegeln.<sup>389</sup>

Bei der letzten Kadenz in Takt 66-67 handelt es sich um eine Standardkadenz, da alle drei Stimmen mit den für sie vorgesehenen Klauseln daran beteiligt sind (S: DK, T: TK, Ct: BK) und auch harmonisch eine typische Fortschreitung bilden.<sup>390</sup> Damit sind über das Rondeau verteilt jeweils 4 melodische Einschnitte auf „g“, wobei zwei davon „echte“ Kadenzen darstellen, sowie 4 weitere melodische Einschnitte auf „d“, von denen lediglich die Schlusskadenz als „echte“ Kadenz definiert werden kann, festzumachen. Obwohl es auf „d“ schließt, kann man den Modus des Rondeaus als transponiert hypodorisch, sprich, als g-hypodorisch, definieren. Das liegt u.a. daran, dass das Rondeau mit dem Vorzeichen „B molle“ versehen ist. Zwar enden die Stimmen alle oktaviert auf „d“, was eigentlich nicht der Finalis von g-hypodorisch entspricht (die Finalis wäre nämlich eigentlich „g“), jedoch handelt es sich beim Ton „d“ um die Sekundärkadenz, wodurch das Rondeau auf der Sekundärkadenz dieses Modus‘ schließt. Auch die Anzahl der „echten“ Kadenzen, die sich zumindest einmal mehr auf „g“ bilden, spricht für den transponierten hypodorischen Modus. Dadurch, dass das Rondeau nicht auf der Finalis des Modus‘ schließt, bleibt es sozusagen auf einem „offeneren“ Klang stehen.

Im Verlauf des Rondeaus tritt überdies immer wieder ein „es“ auf<sup>391</sup>, welches jedoch von den Herausgebern der Edition hinzugefügt wurde, wodurch klar ist, dass es sich hier um *Musica ficta* handelt (in Dijon 517 sind nämlich keinerlei solcher Zeichen hinzugefügt worden<sup>392</sup>).

---

<sup>388</sup> Die Zeile ist in Dijon und auch in den anderen Quellen folgendermaßen überliefert: „*Mon seul desir est que briefment je meure*.“ Außer im Chansonnier Laborde wo es heißt: „...*que longuement demeure*.“ Vgl. Goldberg, 1997, S.289.

<sup>389</sup> Außerdem kommt der Begriff „*demeure*“ auch mehrmals im Text des Rondeaus „*Fors seulement*“ vor, wodurch man zum Beispiel annehmen könnte, dass dieser, da es ja mehrere Parallelen bezüglich der Formulierungen in den beiden Rondeaus gibt, hier der ursprüngliche ist.

<sup>390</sup> Harmonische Fortschreitung von Superius und Tenor: Septime-(gr.)Sexte-Oktave; Der Contratenor bildet dazu Unterquarte bzw. Unterquinte-Unterterz-Unteroktave.

<sup>391</sup> T: Takt 54; Ct.: Takt 13, Takt 26, Takt 27/28, Takt 42, Takt 50 und Takt 60.

<sup>392</sup> Vgl.: [http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html?ns=FR212316101\\_CITEAUX\\_MS00517\\_029\\_V.jpg](http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html?ns=FR212316101_CITEAUX_MS00517_029_V.jpg), S.62–63, letzter Zugriff: 24.06.2016. (Anm.: Dies betrifft auch diverse Erhöhungszeichen, die ebenso von den Herausgebern über den jeweils betroffenen Ton hinzugefügt wurden, hauptsächlich um bei Diskantklauseln Halbtonschritte zu erzeugen. Zudem wird hin und wieder auch ein Erniedrigungszeichen bei melodischen Durchgängen, wie u.a. in einer Art melodischen Überleitung im Contratenor von Takt 25-29 über dem e von den Herausgebern vorgeschlagen. Diese wäre dahingehend sinnvoll um der Phrase eine größer harmonisch-melodische Spannung zu verleihen.)

Wie bereits erwähnt, beginnt das Rondeau mit einem Duett zwischen Superius und Contratenor, welches sich über die ersten 8 Takte erstreckt. Die erste Verszeile, „*Joie me fuit et douleur me queurt seure*“ wird damit mittels dieser Duett-Passage sowie durch den Einschnitt in Takt 12-13 abgeschlossen. Dieses Anfangsduett erinnert sehr stark an das ebenfalls zwischen Superius und Contratenor auftretende Anfangsduett von „*Fors seulement*“. Ein weiteres Duett zwischen Superius und Contratenor erstreckt sich von Takt 38-41 am Anfang der 4. Phrase. Auch dieses Duett erinnert an das 2. Duett in „*Fors seulement*“, mit dem auch dort die 4. Phrase eröffnet wird. Diese zwei Duette kann man also, wenn man so will, als eine weitere Parallele zwischen den beiden Rondeaux betrachten. Außerdem ist auch der Beginn der 5. Phrase von einer diatonisch aufsteigenden Melodielinie geprägt, welcher dadurch wiederum an den Beginn der 1. sowie der 4. Phrase erinnert und diese dadurch miteinander in Beziehung bringt.

Überdies ist der in „*Fors seulement*“ vielfach vorkommende Quartfall auch in diesem Rondeau äußerst präsent. Es fällt außerdem auf, dass der Quartfall wiederum meist in Verbindung mit einer ähnlichen rhythmischen Bewegung wie in „*Fors seulement*“ auftritt, die den sonst von eher längeren Notenwerten geprägten Melodiefluss beschleunigen. Generell zieht sich das Motiv auch hier durch das gesamte Rondeau und taucht in allen drei Stimmen immer wieder auf.<sup>393</sup> Teilweise wird es auch parallel in zwei Stimmen gleichzeitig eingesetzt, wie z.B. im Superius und im Tenor in den Takten 57-58 oder ebenfalls in diesen zwei Stimmen in den Takten 64-65: An beiden dieser Stellen verlaufen die Stimmen in parallelen Terzen, was diesen kurzen Abschnitten eine eigene „Stimmung“ im Sinne einer neuen Klangfarbe verleiht. Des Weiteren kommt das Motiv des Quartfalls aber auch am Ende von Phrasen zum Einsatz, wie u.a. im Superius am Ende der 1. Phrase (Takt 11-12) – wobei der Superius hier durch das Quartfallmotiv in die DK mündet –, im Superius am Ende der 3. Phrase oder auch in Superius und Tenor in den letzten Takten der 5. Phrase.<sup>394</sup> Durch die beschleunigende Wirkung, die die rhythmische Gestaltung auf den Melodieverlauf hat, sowie aufgrund des Umstandes, dass das Motiv im gesamten Rondeau äußerst präsent ist und damit die Unruhe im Text-Inhalt, die sich ebenfalls durch alle Verszeilen zieht, widerzuspiegeln scheint, kann dieses Gestaltungsmittel in „*Joie me fuit*“ als musikalisches Ausdrucksmittel für die Unruhe der Sprecherin interpretiert werden.

---

<sup>393</sup> Solche Quartfallmotive finden sich beispielsweise im Superius in Takt 33-34, Takt 36-37, Takt 57-58 und in Takt 64-65; im Tenor in Takt 21-22 (d1-a)Takt 21-22, Takt 57-58 (in parallelen Terzen zum Superius), Takt 64-65 (in parallelen Terzen zum Superius) und in Takt 65-66; im Contratenor in Takt 11-12, Takt 26-27, Takt 32-33, Takt 39-40 und in Takt 61-62.

<sup>394</sup> Superius: Takt 64-65; Tenor: Takt 64-65 und Takt 65-66.

Die einzelnen Phrasen des Rondeaus setzen sich größtenteils aus einer syllabischen 1. Vershälfte und einer melismatisch gestalteten 2. Vershälfte zusammen, wobei dadurch häufig die letzten Worte der Verszeilen melismatisch ausgestaltet und damit hervorgehoben werden: Dies betrifft im Refrain besonders die Wörter „seure“, „sequeure“, „souvenance“ und in der letzten Phrase „meure“ bzw. „demeure“.<sup>395</sup> Der Begriff „souvenance“, der im Text besonders wichtig ist, weil es eben die Erinnerung ist, die die Sprecherin tötet, wird in den Takten 31 bis zum melodischen Innehalten in Takt 36-37 melismatisch gestaltet und im Zuge dessen mehrmals vom Quartfallmotiv begleitet.<sup>396</sup> Diese Art der Phrasengestaltung ist recht typisch in Busnoys' Chanson-Kompositionen: *“Busnoys’ works are characterized by a ‘rational’ organization of the wide-spanned melodic line into syncopated rhythmic patterns and sequences [...]”*<sup>397</sup>

Daneben kommt mehrmals das Gestaltungsmittel der Imitation zum Einsatz. Die erste Stelle findet sich am Beginn des Rondeaus, wo das diatonisch aufsteigende Motiv (d-e-fis-g), mit dem der Contratenor das Stück eröffnet, nach drei Takten vom Superius um eine Oktave nach oben versetzt imitiert wird (dabei handelt es sich zugleich auch um die bereits besprochene Duett-Passage zwischen Superius und Contratenor). Ab Takt 9 imitiert schließlich auch der Tenor diese diatonisch aufsteigende Geste. Die 1. Vershälfte ist also durch eine durchimitierte Passage charakterisiert. Zugleich wird sie aber auch durch das bereits angesprochene Duett von Superius und Tenor besonders hervorgehoben, wodurch die 1. Phrase des Rondeaus also mit unterschiedlichen kompositorischen Mitteln auf musikalischer Ebene realisiert wird. Diese Gestaltungsmittel dienen wohl dazu, insbesondere das „Fliehen“ und das Gefühl der Bedrängnis durch den Schmerz, der in der 1. Verszeile thematisiert wird, auch musikalisch auszudrücken. Dieses Gefühl der Bedrängnis wird wohl am anschaulichsten durch das alle Stimmen durchwandernde diatonisch aufsteigende Motiv, das durch die Technik der Imitation immer wieder neu ansetzt, ausgedrückt (Takt 1-14).

Auch die 2. Phrase beginnt im Superius mit einer Melodielinie (ab Takt 15 bis Takt 18), die ab Takt 17 (ab der 2. Zählzeit) bis Takt 20 vom Tenor imitiert wird. Darauf folgt im Tenor in Takt 21 das Quartfallmotiv, während im Superius (ab Takt 19 bis Takt 26) im Refrain das Wort „sequeure“ über 7 Takte hinweg mittels synkopiertem Rhythmus bis hin zur Kadenz auf G in Takt 25-26 ausgestaltet wird. Zu dieser Gestaltung kommen schließlich auch die bereits

<sup>395</sup> In der Halbstrophe fallen, richtet man sich nach der hier verwendeten modernen Notenausgabe, die Begriffe „labeure“, „pleure“ und „alegeance“ auf das Quartfall-Motiv. In der Langstrophe betrifft dies die Worte „leure“, „saveure“, „congnoissance“ und „demeure“.

<sup>396</sup> S: Takt 33-34, Takt 36-37; Ct.: Takt 32-33.

<sup>397</sup> Higgins, 2001, S.663.

angesprochenen Spitzentöne a1 und h1 im Superius hinzu, wodurch die Passage zusätzlich aus dem übrigen melodischen Verlauf besonders hervortritt.

Eine weitere Imitation tritt schließlich innerhalb der 4. Phrase ab Takt 43 zwischen Tenor und Superius auf: Hier setzt der Tenor wiederum mit einer aufsteigenden Linie (g-b-c1-d1) an, die dann vom Superius ab Takt 45 imitiert wird. Genau an der Stelle, an welcher der Superius mit der Imitation einsetzt, gibt es eine Überkreuzung dieser beiden Stimmen (S: g, T: d1).

Daneben fällt auf, dass es im gesamten Rondeau keinen wirklichen Moment des Innehaltens oder gar Stillstandes gibt, was sich bereits bei der Abhandlung der Kadenzen und den anderen melodisch-harmonischen Einschnitten gezeigt hat. Das hat wohl einerseits damit zu tun, dass zumeist eine Stimme bereits während der Kadenzformung bzw. während der Einschnitte mit einer neuen Phrase ansetzt, und andererseits mit dem Umstand, dass die meisten dieser Einschnitte eben keine vollständigen Kadenzen darstellen und die typischen harmonischen Fortschreitungen, die einer Kadenz auch ihren Ruhecharakter verleihen, dadurch häufig fehlen. Die einzigen Stellen, an denen alle drei Stimmen innehalten, sind die Kadenzen in den Takten 36-37, sowie die abschließende Kadenz in Takt 66-67. Ansonsten dominiert aber eine überaus fließende melodische Struktur. Dieses Fehlen an gewichtigen Einschnitten bzw. Ruhepunkten kann man nun wieder mit dem Text-Inhalt des Rondeaus in Zusammenhang bringen, wenn man die fließende Melodie-Struktur mit nur äußerst wenigen Momenten des Innehaltens als Symbol für die Begriffe „fliehen“, „bedrängen“ (Refrain, 1. Verszeile), „verfolgen“, (Refrain, 2. Verszeile), „fortjagen“ (Refrain, 4. Verszeile), und vielleicht auch für „laborieren“ (Halbstrophe, 1. Verszeile; damit verbunden ist ja die Schlaflosigkeit der Sprecherin, weil ihr Bewusstsein wenn sie schläft immer weiter „laboriert“), und damit also als Symbol für die durch Schmerz und Verzweiflung verursachte Unruhe des verlassenen weiblichen lyrischen Ichs betrachtet. Diese Melodiegestaltung mit wenigen eindeutigen Einschnitten oder Zäsuren ist aber übrigens nicht untypisch für Busnoys: „[...] *Busnois's phrases almost always overlap in the several voices so that there is no distinct break at cadence points. This is true, a good part of the time, even at medial cadences.*“<sup>398</sup>

Bei der Analyse von Busnoys' Rondeau zeigt sich also, dass auch dieser Komponist viele unterschiedliche kompositorische Mittel verwendet, um die Stimmung des Textes in der Musik umzusetzen. Außerdem ließen sich auch in diesem Rondeau manche Passagen finden, wo man von einer Interpretation des Text-Inhaltes auf musikalischer Ebene sprechen kann, insbesondere durch die fließende melodische Struktur, welche als Symbol für das „*Fliehen*“ und das „*Fortjagen*“ etc. des Text-Inhalts interpretiert werden kann.

---

<sup>398</sup> Brooks, 1993, S.115.

Auffällig sind jedoch besonders jene Stellen, in denen sich die beiden oberen Stimmen – ähnlich, aber nicht so konsequent umgesetzt wie in Ockeghems „*Fors seulement*“ – über längere Passagen hinweg überkreuzen. Busnoys rückte aber im Großen und Ganzen scheinbar nicht von seinem üblichen „Kompositionsstil“ ab.

#### 4.2.4. Johannes Ockeghem, „*Je n’ay deuil que je ne suis morte*“

Edition (Musik und französischer Text): Plamenac, Dragan, Wexler, Richard (Hrsg.): *Johannes Ockeghem. Collected works. 3. Motets and chansons*, New York: American Musicological Society: Galaxy Music; Bärenreiter; Steiner&Bell 1992, S.69.

Edition richtet sich nach der Quelle: BQ17, fol. 72v-73r.<sup>399</sup> (dreistimmige Version).

Die Version der Chanson in BQ17 verfügt allerdings nur über ein Text-Incipient und ist ansonsten untextiert. Daher wird sich bezüglich des Textes an der Edition der vierstimmigen Version orientiert, die vollständig textiert ist.<sup>400</sup>

Quelle für die deutsche Übersetzung: Goldberg, Clemens: *Die Chansons Johannes Ockeghems: Ästhetik des musikalischen Raumes*, Laaber: Laaber-Verlag 1992 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 19), S.213.

*J’en ay deuil que je ne suis morte;  
Ne doy je bien vouloir morir?  
Deuil a voulu mon cuer saisir,  
Qui de tous biens me desconforte.*

*Ich habe nur einen Schmerz: daß ich nicht tot bin;/  
sollte ich den nicht sterben wollen?  
Schmerz hat mein Herz ergreifen wollen./  
Der mir alles Gute verleidet.*

*Ma douleur es plus que trop forte,  
Car sans avoir aucun plaisir,  
J’en ay deuil...*

*Mein Schmerz ist mehr als zu stark,/  
denn ohne irgendein Vergnügen zu haben:  
habe ich nur einen Schmerz, ...*

*Je n’ay plus riens qui me conforte;  
D’oeil ne voy plus que desplaisir.*

*Ich habe nichts mehr, was mich tröstete,/  
mit meinem Auge sehe ich nichts mehr als  
Mißvergnügen,/*

*Mort est le plus de mon desir,  
Car quelque chose qu’on m’apporte,*

*Tod ist mein größter Wunsch./  
Denn was auch immer man mir (dagegen) anführte:*

*J’en ay deuil...*

*ich habe nur einen Schmerz, ...*

Das Rondeau quatrain „*Je n’ay deuil*“ von Johannes Ockeghem ist uns in zwei Varianten tradiert, nämlich in einer drei- sowie in einer vierstimmigen Version. Für die folgende Analyse wurde die dreistimmige Version der Chanson ausgewählt, die uns ausschließlich in

<sup>399</sup> Plamenac/Wexler, 1992, S.LXXII.

Anm.: Die vierstimmige Variante ist uns in den Quellen LonBL.20.A.xvi, Br228, Br IV.90/Tour94, FB 2439, WLab und RISM 1504 überliefert. Vgl. Plamenac/Wexler, 1992, S.LXX.

<sup>400</sup> Ebda. S.67–68.

der Quelle BQ 17 überliefert ist.<sup>401</sup> Diese ist, u.a. nach Martin Picker und Clemens Goldberg, höchstwahrscheinlich die ursprüngliche Version: Picker hat diesbezüglich aufgezeigt, dass es sich bei der vierstimmigen Setzung des Rondeaux wohl um eine spätere Bearbeitung der ursprünglichen dreistimmigen Vorlage handeln könnte.<sup>402</sup> In der vierstimmigen Version befinden sich die Stimmen in einer modernen Stimmendisposition mit den Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die 2. Stimme (in der vierstimmigen Version also der Alt) bildet dabei mit der höchsten Stimme ein strukturelles Duo, wodurch diese Stimme eigentlich die Funktion einer Tenorstimme einnimmt (in manchen Quellen wird diese 2. Stimme jedoch sogar als Contratenor bezeichnet). „*The two versions of the piece, [...], have the superius and its partner in the structural duo in common. They also share the bassus except that it is written to sound an octave higher in no. 7a* [mit No.7a ist in der Ockeghem-GA die dreistimmige Version des Rondeaux gemeint, während es sich bei No.7 um die vierstimmige Variante handelt]. *The nature of the texture indicates that these three voices may constitute the chanson as it was originally composed by Ockeghem.*“<sup>403</sup> Trotzdem ist es nicht möglich nachzuweisen, welche der zwei Varianten der Chanson jene ist, die Ockeghem tatsächlich komponiert hat, weshalb auch beide Versionen in der Ockeghem Gesamtausgabe angeführt werden. Allein von den strukturellen Merkmalen ist es aber sicher nicht zu weit hergeholt, die 3-stimmige Version als die zuerst komponierte „Vorlage“ anzusehen. Daher wurde für die hier vorliegende Analyse die Variante mit drei Stimmen gewählt, deren Contratenor eine Oktav höher gelagert ist als in der vierstimmigen Version.

Der Text des Rondeaux wird wiederum von den Themen Tod („*morte*“), sterben („*morir*“), Schmerz („*deuil*“) und in diesem Zusammenhang von der Sehnsucht nach dem Tod als Erlösung vom Schmerz, dominiert. Dies wird auch schon in der ersten Verszeile deutlich, wenn das weibliche lyrische Ich das Rondeau mit den Worten „*Je nay deuil que je ne suis morte*“ eröffnet.<sup>404</sup> Dabei wird aus den Textzeilen jedoch zunächst nicht klar, weshalb sich die Sprecherin nach dem Tod sehnt, sprich, es wird nicht direkt ein männliches Gegenüber angesprochen, welches die Ursache des Leidens ist, wie es ja beispielsweise im Text von „*Fors seulement*“ der Fall ist.<sup>405</sup> Im Gegensatz dazu erfährt man im Text von „*Je n'ay deuil*“ eigentlich nur, dass die Sprecherin nichts anderes als „Missvergnügen“ empfindet und dass nichts mehr sie trösten kann („*Je nay rien qui plus me conforte/ De oeil ne voy plus que*

<sup>401</sup> Plamenac/Wexler, 1992, S.LXXII.

<sup>402</sup> Picker, 1965, S.121.

<sup>403</sup> Plamenac/Wexler, 1992, S.LXXI.

<sup>404</sup> Übersetzt: „*Ich habe nur einen Schmerz / dass ich nicht tot bin.*“ (Das weibliche Geschlecht des lyrischen Ichs entpuppt sich u.a. bereits durch die grammatikalische Formung von „*morte*“.)

<sup>405</sup> In „*Fors seulement*“ spricht die Sprecherin ihr Gegenüber in der Halbstrophe ja direkt an („*Vostre rigueur tellement my queurt seure*“) Vgl. Kapitel 4.2.2.

*desplaisir*“), da der Schmerz ihr Herz ergriffen hat („*Deuil a mon cuer voulu saisir*“), aber nicht den Grund für ihr Leid.

Der Schmerz-Topos nimmt auch in diesem Rondeau eine besonders wichtige Rolle ein: Die Sprecherin hat nur einen Schmerz (Refrain, 1. Verszeile), der Schmerz hat ihr Herz ergriffen (Refrain 3. Verszeile) und der Schmerz ist zu stark (Halbstrophe, 1. Verszeile). Generell werden in allen Verszeilen durchwegs der Todeswunsch und der Schmerz des weiblichen lyrischen Ichs thematisiert. Diese Grundthemen bilden sozusagen den Rahmen, in denen sich die Zeilen des Gedichts bewegen. Inhaltlich betrachtet findet keine dramatische Steigerung statt, sondern die Zeilen kreisen stets um diese Themen, was auch zusätzlich u.a. durch die Wiederkehr des Refrains, entweder als Halbrefrain oder in vollständiger vierzeiliger Form, betont wird. Des Weiteren wird, obwohl nicht direkt angesprochen, auch die Ausweglosigkeit, die die Sprecherin empfindet und die sie wohl auch zu der Frage „*Ne doye je pas vouloir morir*“ (übersetzt: „*Sollte ich denn nicht sterben wollen?*“), sowie zum Herbeisehnen des Todes veranlasst, spürbar. Das Gefühl der Ausweglosigkeit bzw. Hoffnungslosigkeit schwingt in sämtlichen Verszeilen mit und artikuliert die Stagnation der Sprecherin in ihrem Schmerz, ohne jedoch explizit ausgesprochen zu werden.<sup>406</sup>

Dieses In-sich-kreisen der Text-Topoi wird von der Form des Rondeau quatrain und der damit verbundenen Wiederholung des Refrain-Textes unterstützt. Aber auch die einzelnen Verse des Refrains, der Halbstrophe und der Langstrophe sind inhaltlich eng miteinander verstrickt. Die erste Verszeile des Refrains präsentiert bereits das „Motto“ der gesamten Chanson: „*Je n'ay deuil que je ne sui morte*“. In der 1. Verszeile findet sich nach nur drei Silben eine grammatikalische Zäsur<sup>407</sup>, wodurch das Gewicht besonders auf dem ersten Teil des Verses liegt. Die Frage in der 2. Verszeile („*Und sollte ich denn nicht sterben wollen?*“) ist wohl eine rhetorische, da sie mit der vorherigen Verszeile an dieser Stelle noch keinen Sinnzusammenhang bildet. Im Anschluss tritt eine Art „*rhetorische Stille*“<sup>408</sup> ein, die im Zusammenhang mit der Frage eine dramatisierende Wirkung hat. Das darauffolgende „*Deuil*“ in der 3. Verszeile kann schließlich als Grund für die rhetorische Frage interpretiert werden. Daher ist dieses Wort wohl auch an den Anfang der Verszeile gesetzt: Der Schmerz, der das Herz ergriffen hat, ist also die Begründung für das Leid, in der sich die Sprecherin befindet und weshalb sie sich so stark nach dem Tod sehnt. Die anschließende 4. Verszeile ist direkt mit dem „*cuer*“ der vorangegangenen Zeile verbunden: Der grammatikalische Aufbau der

---

<sup>406</sup> Überaus starke Hoffnungslosigkeit verbunden mit dem Unvermögen, irgendetwas an der aktuellen schmerzlichen Situation ändern zu können, findet sich ebenfalls in der Chanson „*Fors seulement*“ (Vgl. die Zeilen: „*Fors seulement l'actente que je meure / En mon las cuer nul espoir ne demeure*“).

<sup>407</sup> Goldberg, 1992, S.209.

<sup>408</sup> Ebda. S.210.

Verszeile „*Denn ohne irgendein Vergnügen zu haben*“ verlangt nämlich nach einer Auflösung, welche sich im darauffolgenden Halbrefrain „*Habe ich nur einen Schmerz: nicht tot zu sein*“ findet.<sup>409</sup> Alleine bei der Betrachtung der ersten vier Zeilen des Rondeaux zeigt sich also deutlich, wie eng die einzelnen Verszeilen miteinander verbunden und inhaltlich verflochten sind.

In der Langstrophe bleibt dann das grundlegende Thema aber dasselbe, wobei es einerseits durch verschiedene neue Topoi angereichert wird und sich andererseits genauso inhaltliche Rückbezüge auf die vorherigen Verszeilen finden lassen.

Die im Text artikulierte Unfähigkeit, aktiv etwas an ihrer Situation ändern zu können – oder auch nicht zu wollen, das ist hier nicht ganz klar – gibt der Sprecherin überdies eine passive Rolle. Offensichtlich gibt sie sich ihrem vermeintlichen Schicksal und ihrem Schmerz hin. Das wird besonders in der Zeile „*Car quelque chose qu'on m'apporte / Je n'ay deuil ...*“<sup>410</sup> zum Ausdruck gebracht. Der Umstand, dass sie den Tod als einzigen Ausweg ansieht, jedoch auch kein Bestreben zeigt, diesen etwa aktiv herbeizuführen oder aus eigenen Stücken etwas an ihrer misslichen Lage zu verändern, unterstreicht noch zusätzlich ihre passive Haltung.<sup>411</sup>

Die damit verbundene Todessehnsucht als die letzte Hoffnung auf eine Erlösung muss wiederum vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Vorstellungen bezüglich der Geschlechter im 15. Jahrhundert interpretiert werden: Denn die Identität der Frauen basierte ja, wie bereits in Kapitel 2 ausgeführt wurde, auf einer als „natürlich“ angenommenen Unvollkommenheit ihres Wesens. Das weibliche lyrische Ich im vorliegenden Rondeau beklagt ja ganz offensichtlich ihren „(Herz-) Schmerz“, wurde also, so ist es zu vermuten, von ihrem Geliebten verlassen. Es ist also nicht überraschend, dass die Sprecherin, die höchstwahrscheinlich eine Frau ihrer Zeit verkörpert, dadurch, dass sie nun alleine dasteht, nur noch den Tod als Ausweg aus ihrer misslichen Lage sieht, da sie als alleinstehende Frau, aufgrund ihrer „natürlichen“ Unvollkommenheit nicht existieren kann. Die Diktion des weiblichen lyrischen Ichs entspricht aber wiederum, wie auch die anderen bereits analysierten Chansons der Tradition der höfischen Lyrik und die auch jener der „weiblichen“ Klage, da sie niemals in Erwägung ziehen darf, dass sie selbst etwas falsch gemacht haben könnte.

---

<sup>409</sup> Der Halbrefrain schließt wieder mit der rhetorischen Frage „*Sollte ich denn nicht sterben wollen?*“, welche sich an dieser Stelle wohl wiederum auf die erste Verszeile der Halbstrophe, „*Mein Schmerz ist mehr als zu stark*“, bezieht.

<sup>410</sup> Übersetzt: „*Denn was auch immer man mir <dagegen> anführte: / Ich habe nur einen Schmerz...*“

<sup>411</sup> Der Grund dafür ist aber wohl auch der Selbstmordverbot der Religion. Außerdem würde, so Clemens Goldberg, „*niemand [...] im höfischen Raum diesen Ausweg als möglich besingen.*“ Vgl. Goldberg, 1992, S.209.

Die Musik orientiert sich größtenteils an der Deklamation des poetischen Textes, wodurch auch hier, neben ein paar melodisch lebhafteren Passagen, eine größtenteils syllabische Melodiestructur innerhalb weitgespannter melodischer Linien festzustellen ist. Was bei der Betrachtung der melodischen Bauweise sogleich hervorsteicht, sind die vorwiegend syllabischen und rhythmisch sehr schlicht gestalteten ersten Vershälften im Gegensatz zu den zweiten Vershälften, die häufig dynamischer und teils auch melismatischer ausgestaltet werden.<sup>412</sup> Melodisch äußerst schlicht und syllabisch ist insbesondere der Beginn der 1. Phrase des Rondeaux gestaltet: Dort findet sich sogleich ein imitatorisch gestalteter Abschnitt auf der 1. Vershälfte (Text: „*Je n'ay deuil*“, Takt 1-7). Hierbei beginnt der Tenor mit einem aufsteigenden Motiv, welches nach drei Takten vom Superius imitiert wird (allerdings setzt der Superius eine Quint höher ein als der Tenor). Das von langen Notenwerten geprägte sowie syllabische Fortschreiten der Melodielinie in Tenor und Superius verleiht den ersten drei Worten eine besondere Betonung und trennt diese zudem vom Rest der Verszeile ab. Dadurch wird auch insbesondere der Begriff des Schmerzes und damit auch das Leiden der Sprecherin, das mit diesem Begriff unausgesprochen mitschwingt, betont. In der Halbstrophe fällt dieser imitativer Abschnitt auf „*Ma douleur es plus...*“, wo also wieder der Schmerz im Mittelpunkt steht und in der Langstrophe auf „*Je nay rien qui plus me conforte*“.<sup>413</sup> Dadurch werden also der Schmerz und das damit verbundene Leiden, weil er im Refrain und auch in der Halbstrophe sogleich im Mittelpunkt steht, und das Unvermögen, jemals wieder Trost zu finden, was in der 1. Verszeile der Langstrophe angesprochen wird, durch die gleiche Gestaltung auf musikalischer Ebene in einen Sinnzusammenhang gebracht. Das Stück wird, wie bereits erwähnt, mit einer ansteigenden homorhythmischen melodischen Linie in den zwei Oberstimmen eröffnet. Diese aufsteigende Figur reicht bis zum zentralen Wort der ersten Halbphrase, also bis zu „*deuil*“ („Schmerz“). Im Superius trifft das „*deuil*“ auf das e<sub>2</sub> in Takt 7 bevor die Phrase weiterverläuft und schließlich erstmals den Spitzenton g<sub>2</sub> erreicht, bevor diese 1. Phrase in Takt 11-12 in die erste Kadenz auf „a“ mündet. Die 2. Vershälfte ist außerdem von einem Duett zwischen den zwei Oberstimmen gekennzeichnet, da der Contratenor hier über sieben Takte hinweg pausiert. Durch das Fehlen der tiefsten Stimme und durch die Spitzentöne g<sub>2</sub> und im Tenor c<sub>2</sub>, ist die zweite Hälfte dieser 1. Phrase insgesamt relativ hoch gestaltet.

---

<sup>412</sup> Daraus kann man schließen, in den 1. Vershälften das Textverständnis besonders wichtig ist, und in den zweiten Vershälften bestimmten Begriffen oder Formulierungen durch die lebhaftere und teilweise ausgeziertere melodische Gestaltung mehr Gewicht verliehen wird.

<sup>413</sup> Übersetzt: „*Ich habe nichts mehr, was mich tröstet.*“

Ein weiteres Gestaltungsmittel, das sich aus der melodischen Struktur von „*Je n'ay deuil*“ herauslesen lässt, ist das auch in „*Fors seulement*“ und „*Joie me fuit*“ eruierte Motiv des Quartfalls, welches in diesem Rondeau ebenfalls sehr häufig in Verbindung mit einem Durchgang, der sich aus zwei Achtelnoten zusammensetzt, auftritt. Das gesamte Motiv setzt sich aus einer punktierten halben Note, zwei darauffolgenden Achtelnoten und entweder einer weiteren halben Note oder auch einer (punktierten) Viertelnote zusammen. Im Contratenor wird das Rondeau mit diesem Quartfallmotiv eröffnet (d1-a1). Dabei erstreckt sich das Motiv über die gesamte 1. Vershälfte<sup>414</sup> und darüber hinaus pausiert der Contratenor im Anschluss über 7 Takte lang, wodurch die Phrase eine zusätzliche Betonung erfährt. Dies ist außerdem der einzige Moment im gesamten Rondeau, im dem das Quartfallmotiv im Contratenor in dieser Form zum Einsatz kommt. Da der Contratenor im restlichen Rondeau vorwiegend die Funktion einer Begleitstimme hat und lediglich am Beginn und an zwei weiteren Stellen über kürzere Notenwerte verfügt, ist das Motiv an dieser Stelle wohl auch besonders ausdrucksstark.<sup>415</sup> Im Superius und im Tenor ist das Quartfallmotiv durchaus häufiger vertreten: Im Superius kommt es beispielsweise in den Takten 10-11 (g2-d2) und 46-47 (f2-c2) zum Einsatz und im Tenor in Takt 9-10 (c2-g1), in Takt 28-29 (c2-g1) sowie in Takt 38-39 (c2-g1). Das Motiv trifft hierbei im Refrain im Superius auf die folgenden Begriffe: „*morte*“ („tot“, Takt 10-11) und „*desconforte*“ („Missvergnügen“, Takt 46-47), innerhalb einer längeren melismatischen Passage auf diesem Begriff), zumindest wenn man der Edition von Plamenac und Wexler folgt. Im Tenor trifft das Motiv auf die Begriffe „*morte*“ (Takt 9-10), „*voulu*“ (Takt 28-29) und auf die 2. Hälfte des Wortes „*saisir*“ („ergreifen, Takt 38-39). Für die Halbstrophe bedeutet das ein Zusammentreffen des Quartfallmotivs im Superius auf „*trop forte*“ („zu stark“) und in der Langstrophe auf „*conforte*“ („tröstet“) sowie auf „*m'aporte*“ („anführen“). Im Tenor fiele das Motiv dann gleichermaßen auf die Begriffe „*trop forte*“ (Halbstrophe), „*conforte*“ (Langstrophe) und auf „*desir*“ („Wunsch“, Langstrophe). Je nach Edition sind hierbei natürlich Abweichungen möglich, aber es ist in jedem Fall zu erkennen, dass das Quartfallmotiv sehr häufig am Ende der Verszeilen eingesetzt wird und es ist auch recht plausibel, dass es dadurch meistens auf die letzten Wörter der Verszeilen fällt. Fallende Quarten dienten, so Clemens Goldberg, im früheren und späteren Repertoire der

<sup>414</sup> Im Refrain: „*Je n'ay deuil*“, in der Halbstrophe: „*Ma douleur*“ und in der Langstrophe: „*Je nay rien*“.

<sup>415</sup> Eine andere Stelle, wo Contratenor ein Quartfall zu eruiern ist, findet sich am Beginn der 4. Phrase (Takt 40-41) (Text: „*Qui de tous biens me desconforte*“). Hier erscheint das Quartfallmotiv jedoch nicht in der sonst für das Rondeau üblichen rhythmischen Gestaltung, sondern rhythmisch vergrößert und setzt sich aus einer punktierten Halben (f1), einer Viertel (e1), zwei Halben (d1, d1) und einer ganzen Note (c1) zusammen.

Musik des 15. Jahrhunderts als Mittel zur Darstellung von Trauer und auch Schmerz.<sup>416</sup> Folgt man dieser Annahme, so ist es sicher kein Zufall, dass der Großteil der Begriffe, die in „*Je n'ay deuil*“ mit dem Quartfall zusammentreffen, solche sind, die den Todeswunsch und das Leiden der Sprecherin besonders stark artikulieren.

Diesbezüglich muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass die beiden aufeinanderfolgenden Achtelnoten nicht ausschließlich innerhalb des Quartfallmotivs auftreten, sondern auch immer wieder getrennt davon zum Einsatz kommen. Hierbei scheint es zunächst oft so, als handle es sich um das Quartfallmotiv (es beginnt immer mit der punktierten halben Note, auf welche zwei Achteln folgen), jedoch wird nach der Geste der zwei Achtelnoten nicht die das Motiv abschließende Quarte erreicht, sondern die Bewegung verläuft stattdessen zumeist nach oben weiter, wodurch der Quarte quasi ausgewichen wird.<sup>417</sup> Das kann dazu beitragen, dass die Wirkung des Quartfallmotivs verstärkt wird, wenn dieses dann tatsächlich an den bereits genannten Stellen im Rondeau vollständig ausgeführt wird. Die „unabgeschlossene“ Form des Motivs könnte man beispielsweise als Ausdruck für das stetige In-sich-Kreisen der Gedanken des lyrischen Ichs interpretieren, da es immer wieder neu angesetzt wird, aber eben nicht immer vollständig ausgeführt wird und dadurch keinen richtigen Abschluss findet. Zusätzlich treiben die immer wiederkehrenden Achtelnoten den melodischen Fluss voran und bringen so immer wieder eine gewisse Unruhe in den sonst vorwiegend deklamatorisch gestalteten Melodieverlauf.

Auch die Disposition der Stimmen weist einige interessante Merkmale auf: Die beiden Oberstimmen bewegen sich nämlich beide in einer relativ hohen Lage und liegen außerdem sehr nahe beieinander – der Ambitus des Superius reicht dabei mehrmals bis zum g<sub>2</sub>, der Ambitus des Tenors zweimal bis zum d<sub>2</sub> – während sich der Contratenor in einer tieferen Lage bewegt (in der 3-stimmigen Version wird diese Stimme aber um eine Oktave nach oben transponiert<sup>418</sup>, wodurch sein Ambitus vom e bis zum g<sub>1</sub> reicht). Dadurch ist der Contratenor ebenfalls höher gelagert als in anderen Rondeaux aus diesem Zeitraum bzw. wenigstens im Vergleich zu den bereits besprochenen Chansons in der vorliegenden Arbeit.<sup>419</sup> In Bezug auf

---

<sup>416</sup> Goldberg, Clemens: *Das Chansonnier Laborde. Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 36), S.49.

<sup>417</sup> Zum Beispiel: Superius: Takt 30-31 (hier bewegen sich auch die zwei Achtelnoten aufwärts), Takt 44-45 (innerhalb einer Diskantklausel), Takt 50-51 (hier ist die Bewegung zwar generell etwas anders gestaltet, aber erinnert sehr stark an das ursprüngliche Motiv); Tenor: Takt 18-19, Takt 24-25 (Klauselbildung), Takt 31-32, Takt 33-34.

<sup>418</sup> Plamenac/Wexler, 1992, S.LXXI.

<sup>419</sup> Zum Vergleich: In „*Fors seulement*“ hat der Contratenor einen Ambitus von A-f<sub>1</sub> und in „*Joie me fuit*“ von D-b. In der für die Analyse gewählten Edition von „*Comme femme desconfortée*“ ist der Contratenor allerdings auch höher gelagert (sein Ambitus reicht vom Ton c bis zum e<sub>1</sub>).

seine melodischen Gesten hat der Contratenor aber eben trotzdem vorwiegend eine begleitende Funktion. Der Beginn stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar, da hier ja im Contratenor sogleich das Quartfallmotiv zum Einsatz kommt.<sup>420</sup>

Der Contratenor pausiert zwischendurch immer wieder, meist über ein paar Takte, sodass sich an diesen Stellen Duett-Passagen zwischen den beiden oberen Stimmen ergeben, wobei der Contratenor häufig kürzere und ebenfalls melodisch sehr schlicht gestaltete Phrasen einwirft.<sup>421</sup> Diese Duett-Passagen sind durch die Abwesenheit des Contratenors dann häufig sehr hoch gelagert (zum Beispiel: Takt 4–10, Takt 33–35).

Des Weiteren stechen die Spitzentöne aus der melodischen Struktur heraus. Diese Spitzentöne (im Superius: g2, im Tenor: d2) werden, wie bereits bei der Besprechung der 1. Phrase des Rondeaux flüchtig erwähnt wurde, häufig durch einen meist diatonischen melodischen Aufgang erreicht und auch wieder durch einen melodischen Abgang wieder verlassen. Als solch ein melodischer Abgang wird teilweise das Quartfallmotiv oder eine andere diatonisch fallende Bewegungsgeste eingesetzt. Die Spitzentöne und die Art wie sie erreicht und wieder verlassen werden, stellen also einen Höhepunkt durch ihre Tonhöhe und die damit verbundene Betonung jener Begriffe bzw. Phrasen, mit denen sie zusammentreffen, dar.<sup>422</sup> Durch diese Form der Melodiegestaltung wird eine gewisse Spannung erzeugt, die dann auch wieder aufgelöst wird. Außerdem treffen die Spitzentöne wiederum auf bestimmte Begriffe, die dann aus dem melodischen Fluss hervorstechen. Um ein paar Beispiele zu nennen: Im Superius kreuzt der Spitzenton g2 bei seinem ersten Auftreten in Takt 10 die erste Silbe von „*morte*“ und wird dann mittels des Quartfallmotivs von g2 auf c2 aufgelöst und mündet damit anschließend in die erste Kadenz. Des Weiteren wird das g2 im Superius in Takt 23 erreicht, und zwar wiederum innerhalb einer diatonisch ansteigenden Linie, wobei dieser Spitzenton mit der zweiten Silbe des Wortes „*morir*“ („sterben“) zusammentrifft.

Sehr markant ist diesbezüglich auch die Gestaltung der 3. Phrase im Superius, wo der Spitzenton g2 ebenfalls innerhalb einer diatonisch aufsteigenden Melodielinie erreicht wird und ebenfalls durch eine fallende Geste verlassen wird, wobei die Melodie 2 Takte später noch einmal das g2 erreicht, welches dann auch den höchsten Ton der späteren Kadenz in

---

<sup>420</sup> Eine weitere Ausnahme ist der kurze Einwurf in Takt 36, oder auch die letzte Phrase des Rondeaux, wo sich der Contratenor ebenfalls expressiver gestaltet ist als im restlichen Rondeau. Vgl. besonders Takt 49–52.

<sup>421</sup> Beispielsweise in Takt 1–3 und in Takt 30–32.

<sup>422</sup> Dies trifft zwar nicht auf jede einzelne Phrase oder auf jede Stelle zu, an der einer der Spitzentöne erreicht wird, aber zieht sich doch recht konsequent durch das Rondeau: Superius: 1. Phrase (Spitzenton wird diatonisch aufsteigend erreicht und durch Quartfallmotiv aufgelöst), 3. Phrase (wird mit ansteigender Melodielinie eröffnet, die bis zum g2 verläuft, das dann wieder absteigend aufgelöst wird, jedoch nimmt dies nicht die gesamte Phrase ein).

Takt 36 darstellt. Auf diese Weise wird der Inhalt der 3. Verszeile des Refrains mit dem Text „*Deuil a voulu mon cuer saisir*“ musikalisch untermalt.

In derselben Phrase wird auch im Tenor der Spitzenton d2 erreicht (Takt 34) und hier kommt auch zweimal hintereinander das „unvollständige“ Quartfallmotiv vor. Verbindet man diese Geste also mit dem Sinngehalt des Textes, dann kann sie als ein weiteres Gestaltungsmittel für das „Ergreifen“ bzw. für das „ergriffene Herz“ und damit sozusagen als Gestaltungsmittel für die zunehmende Ausbreitung des Schmerzes im Herzen der Sprecherin begriffen werden.<sup>423</sup>

Der Spitzenton im Contratenor ist das f1, welches in Takt 26 mit dem Begriff „*deuil*“ zusammentrifft. Der Spitzenton f1 findet sich im Contratenor außerdem in Takt 36 und ein weiterer Spitzenton, das g1, in Takt 37. Der Contratenor setzt hierbei nach einer 3-taktigen Pause während der Bildung der Kadenz durch die anderen beiden Stimmen ein. In der Edition der vierstimmigen Version wurde diese Phrase von den Herausgebern mit dem kursiv und in Klammern gesetzten Text „*Mon cuer saisir*“ ergänzt. Demnach wird angenommen, dass die 2. Vershälfte der 3. Phrase hier wiederholt werden könnte (Takt 36–38). Wenn man dieser Annahme folgt, dann wird der Text der 3. Verszeile an dieser Stelle durch die Text-Wiederholung im Contratenor sowie durch die die dritt- und viert höchsten Spitzentöne e1 und d1 ebenso betont. Aus der genaueren Betrachtung der Spitzentöne lässt sich demnach also schließen, dass diese in Bezug auf den Text-Inhalt eine intensivierende Wirkung haben, da die Begriffe, mit denen sie zusammentreffen, durch diese hohen Töne betont werden. Überdies finden sich die Spitzentöne meistens eher in den lebhafter gestalteten zweiten Vershälften, wodurch die Schlüsselwörter der Zeilen durch zwei Gestaltungsmittel hervorgehoben und betont werden. Der Spitzenton g2 im Superius wird außerdem zweimal mit einem Quintfall auf c2, nämlich in Takt 10 auf 12<sup>424</sup> bzw. auf ein cis2 in Takt 24 auf 25, aufgelöst. Beim zweiten Quintfall handelt es sich demnach also um einen verminderten (g2 auf cis2), welcher durch den Einsatz von *Musica ficta* zustande kommt. Da aber bei allen weiteren Stellen, an denen ein c2 auftritt, das Erhöhungszeichen ergänzt wird (bei Kadenz zur Erzeugung einer Diskantklausel, wie zum Beispiel in Takt 34-36, aber auch zwischendurch als Leitton, wie beispielsweise im Superius in Takt 21), und ein cis2 bei einer Kadenz auf „a“ ebenso passend wäre, ist es natürlich möglich, dass auch an dieser Stelle ein cis2 gesungen wurde. Clemens

---

<sup>423</sup> In der Langstrophe betrifft das die Verszeile „*Mort es le plus de mondesir*“ also jene Zeile, in welcher der Todeswunsch explizit von der Sprecherin ausgesprochen wird. Hier könnte man die oben erklärte musikalische Gestaltung ebenfalls als eine besonders eindringliche Betonung dieses Wunsches interpretieren.

<sup>424</sup> In der Ockeghem-GA wird hier kein Erhöhungszeichen vorgeschlagen, genauso in der Edition von Clemens Goldberg. Bei der zweiten Auflösung von Takt 23-25 wird jedoch in beiden Editionen ein Erhöhungszeichen über dem c2 vorgeschlagen. (Vgl. Goldberg, 1992, S.429.)

Goldberg zählt dieses Intervall übrigens, neben dem Motiv des Quartfalls, ebenso zu jenen musikalischen Ausdrucksmitteln, mit denen in der Musik des 15. Jahrhundert u.a. Schmerz und Trauer symbolisiert wurden.<sup>425</sup> Betrachtet man dies im Kontext des poetischen Textes, mit dem diese Quinten zusammentreffen, so wären das im ersten und letzten Refrain die Worte „*morte*“ und „*morir*“, also „Tod“ und „sterben“. Das Intervall Quinte trifft also mit Wörtern aufeinander, die für den Text-Inhalt des Rondeaux äußerst zentral sind.<sup>426</sup>

Von den Herausgebern wurde außerdem in allen drei Stimmen gleichermaßen ein Erniedrigungszeichen über dem „h“ ergänzt, sodass sich ein „B molle“ ergibt. Dadurch ergibt sich das gesamte Rondeau hindurch immer wieder der Halbtonschrift „b-a“. Allerdings muss diesbezüglich darauf hingewiesen werden, dass das B molle in der Edition der vierstimmigen Version dem Contratenor als generelles Vorzeichen vorangestellt wird, in den anderen Stimmen aber nicht (dort wird das Zeichen jeweils über dem betreffenden „h“ ergänzt).<sup>427</sup> Im Tenor wird der HT-Schritt b1-a1 in Takt 6, Takt 10, Takt 11, sowie in Takt 18 eingesetzt. In Takt 10 und Takt 11 erscheint diese Geste innerhalb einer größeren absteigenden melodischen Geste auf „*morte*“. Innerhalb dieser Geste kommt er sogar zweimal zum Einsatz und untermalt wiederum ein für den Text-Inhalt des Rondeau äußerst zentrales Wort. Auch im Contratenor tritt der HT-Schritt „b-a“ mehrmals auf, wie beispielsweise gleich zu Beginn in der Eröffnungsgeste des Contratenors, die ja auch das Quartfallmotiv beinhaltet, des Weiteren aber auch in der 2. Phrase in Takt 22-23 und gleich darauf wieder in Takt 24-25 auf dem Begriff „*morir*“. Clemens Goldberg zählt den Halbtonschrift ebenso zu den Intervallen, die in der Musik des 15. Jahrhundert u.a. als Schmerzsymbol eingesetzt wurden.<sup>428</sup> Man kann demnach also behaupten, dass das mehrfache Auftreten der Geste des HT-Schritts der in der 2. Verszeile vorkommenden Frage „*Ne doy je bien vouloir morir?*“ einen zusätzlichen schmerzlichen Unterton verleiht.<sup>429</sup> Da die Geste des HT-Schritts insbesondere in Verbindung mit Begriffen wie „Tod“ und „sterben“ auftritt, würde ich diese Geste in jedem Fall zu den Ausdrucksmitteln des Traueraffektes zählen, der in diesem Rondeau klar die verzweifelte Stimme der Sprecherin einerseits untermalt, aber auch zu einer Intensivierung der düsteren und verzweifelten Stimmung, die den Text dominiert, beiträgt. Schließt man sich nun einer

---

<sup>425</sup> Goldberg, 1997, S.48.

<sup>426</sup> Dementsprechend wäre die Annahme eines cis2 bei der ersten Kadenz in Takt 10-12 auch aus diesem Grund nicht allzu weit hergeholt.

<sup>427</sup> In der dreistimmigen Version wird das B molle im Gegensatz dazu in sämtlichen Stimmen über dem jeweiligen „h“ ergänzt und wird dem Rondeau nicht vorangestellt. Dies lässt sich wohl ganz einfach durch die unterschiedliche Quellenlage der beiden Versionen erklären.

<sup>428</sup> Goldberg, 1997, S.48.

<sup>429</sup> In der Halbstrophe fällt der HT-Schritt dementsprechend auf die Worte „*forte*“ und „*plaisir*“, in der Langstrophe auf „*conforte*“ und „*desplaisir*“.

weiteren Annahme Clemens Goldbergs, nämlich, dass die Anwendung von *Musica ficta* in der Musik des 15. Jahrhunderts meist sehr stark mit dem Inhalt des Textes zusammenhing, an, dann scheint es durchaus vorstellbar, dass der HT-Schritt „b-a“ eine besondere Bedeutung innerhalb der kompositorischen Syntax einnimmt. Allerdings kann, so Goldberg, trotzdem nicht hundertprozentig angenommen werden kann, dass der Komponist die Setzung bewusst im Zusammenhang mit dem Text gesehen hat: *„Wenn aber Musica ficta mit einer textuellen Äußerung des Schmerzes, der erotischen Sehnsucht, des Zweifels, der Böartigkeit, des Todes, etc. einhergeht, so kann man gewiß annehmen, daß dieser Zusammenhang auch schon den Zeitgenossen, Hörern wie Spielern, bewußt war.“*<sup>430</sup> Man könnte daraus also schließen, dass der Ausdruck des Schmerzes und des damit verbundenen Todeswunsches des lyrischen Ichs in *„Je n'ay deuil“*, neben den anderen hier herausgearbeiteten musikalischen Mitteln, durch die Geste des HT-Schritts „b-a“, dessen Auftreten besonders Begriffe wie *„morte“*, *„morir“* oder auch *„deplaisir“* untermalt, artikuliert wird. Dadurch steht der HT-Schritt in direktem Zusammenhang mit dem Text-Inhalt und intensiviert die Ausdrucksweise der Sprecherin.

Was außerdem aus der melodischen Struktur des Rondeaux heraussticht, ist die letzte Phrase des Rondeaux, und hierbei insbesondere die Takte 45 bis 53 im Superius: In diesen letzten Takten ist, im Gegensatz zur übrigen melodischen Struktur des Rondeaux, eine melodisch wesentlich lebhaftere Gestaltung der jeweiligen letzten Wörter des Refrains bzw. der Strophen festzustellen. Zwar beginnt die Phrase in den drei Stimmen an unterschiedlichen Stellen, aber er betrifft stets das letzte Wort bzw. die von den Herausgebern angenommene und daher in kursiven Buchstaben geschriebene Wiederholung des letzten Wortes der jeweils vierten Verszeile des Refrains (*„desconforte“*), sowie der vierten Zeile der Langstrophe (*„m'aporte“*). Insbesondere der Superius bewegt sich hier nochmals bis zu seinem zweithöchsten Spitzenton f2 hinauf und in der gleichen Phrase bis zum g1 hinab. Im Gegensatz zum Superius bewegt sich der Tenor, besonders am Anfang der Phrase, wesentlich ruhiger und ist vorwiegend syllabisch gestaltet. Auch der Contratenor verläuft immer noch relativ syllabisch, jedoch wesentlich bewegter als im Großteil des Rondeaux (bis auf eine Ausnahme in den Takten 36 bis 38). Man kann also sagen, dass in dieser letzten musikalischen Phrase in jedem Fall eine Schlussverdichtung der Stimmen im Sinne einer Schlusssteigerung hin zur letzten Kadenz stattfindet und dadurch auf diesen letzten Worten, sollten diese tatsächlich wiederholt werden, nochmals ein besonders Gewicht liegt.

Schließlich ist es auch für in dieser Analyse von Bedeutung einen genaueren Blick auf die Gestaltung der Kadenzen und der damit verbundenen Klauseln zu werfen. Genauso ist aber

---

<sup>430</sup> Goldberg, 1997, S.50.

damit zusammenhängend zunächst auch die Frage nach dem Modus des Rondeaus von Interesse: Im Großen und Ganzen kann man sagen, dass das Rondeau im hypodorischen Modus steht. Clemens Goldberg merkt in seiner Analyse des Rondeaus diesbezüglich Folgendes an: „Die A-Oktave schwankt zwischen Hypodorisch, transponiert Phrygisch und „Äolisch“.“<sup>431</sup> Die Gestaltung des Melodieraumes bewegt sich tatsächlich vorwiegend um den Ton „a“. Der erste melodische Einschnitt in den melodischen Fluss in Takt 11-12 (Superius und Tenor) bildet sich auf „a“ (Superius: verminderter Quintfall<sup>432</sup>, Tenor: HT-Schritt b1-a1). Ein weiterer Einschnitt findet sich dann in Takt 20-22 auf „d“ (Superius: DK, Tenor: TK) sowie in Takt 24-25 auf „a“ (S: Quintfall g2-c(is)2 (mit Musica ficta wäre es ein verminderter Quintfall), T: TK, Ct: HT-Schritt b-a).<sup>433</sup>

Ab Takt 26 bewegt sich der melodische und harmonische Raum dann Richtung „g“, wobei der Superius in Takt 35 schließlich eine DK und der Tenor eine TK auf „g“ bilden, während der Contratenor in Takt 35 pausiert und in Takt 36 neu einsetzt. Dieser Einschnitt wird durch den neu-einsetzenden Contratenor abgeschwächt.

Der melodisch-harmonische Raum kreist dann ab Takt 40 schließlich zunehmend um den Ton „d“ und mündet in Takt 45-46 wiederum in einer zwar vollständigen, aber dennoch eher schwächeren Kadenz auf der Oktave d1-d2 (S: DK, T: TK, Ct: BK).<sup>434</sup> Das Rondeau schließt nicht auf der für den hypodorischen Modus vorgesehenen Finals „d“, sondern alle drei Stimmen münden in der Oktave a-a1 mit den typischen Klauseln (S: DK, T: TK und Ct.: BK). Das Rondeau bewegt sich demnach also durch verschiedene Tonräume, was natürlich Auswirkungen auf die Klangfarbe hat. Der Tonraum ändert sich erstmals ab der 3. Phrase, wo im Text im Refrain das Ergreifen des Herzens durch den Schmerz thematisiert wird. Diese Veränderung der Klangfarbe, erzeugt durch einen „Ausbruch“ aus dem ursprünglichen Tonraum, kann man beispielsweise als musikalisches Symbol für eine gleichsame „Veränderung“ des Gefühls der Sprecherin, hervorgerufen durch den zunehmenden Schmerz in ihrem Herzen, interpretieren.

---

<sup>431</sup> Goldberg, 1997, S.329.

<sup>432</sup> Vermindert nur, wenn man das c2 als cis2 annehmen würde, ansonsten wäre es ein normaler Quintfall. Hier wurde von den Herausgebern allerdings kein Erhöhungszeichen über dem c2 vorgeschlagen.

<sup>433</sup> Möglicherweise gibt es auch einen Einschnitt in Takt 19-20 auf „d“, wobei dieser sehr viel weniger Gewicht hat als die übrigen. Der Superius würde hier dann theoretisch eine Tenorklausel (h1 bzw. b1-a1) bilden, während der Tenor einen GT-Schritt nach oben bildet (g1-a1). Der Contratenor macht einen HT-Schritt nach oben (e1-f1). Dieser kurze Ruhepunkt würde die 2. Verszeile und damit die rhetorische Frage („*Ne doy je bien vouloir morir?*“). Da die Stimmen aber keine vollständigen Klauseln bilden und nicht wirklich innehalten, würde ich diese Stelle weniger als tatsächlichen Einschnitt bezeichnen.

<sup>434</sup> Im Vergleich zu den anderen vollständigen Kadenz ist dies deshalb eine schwächere Kadenz, weil die Stimmen auf der nächsten Zählzeit sogleich weiterverlaufen und die Wirkung dieses Innehaltens daher abgeschwächt wird.

Eine weitere Veränderung im Tonraum betrifft dann besonders die 4. Verszeile, die inhaltlich ja mit der 3. Verszeile verbunden ist. Dementsprechend könnte der erneute Wechsel des Tonraumes sozusagen die Auswirkung dieses zunehmenden Schmerzes symbolisieren, da der Sprecherin nun „alles Gute verleidet“. Dieser Wechsel von Tonräumen trifft dann im weiteren Verlauf gleichsam auf die 3. und 4. Verszeile der Langstrophe, wo die Sprecherin in der 3. Verszeile insbesondere ihren Todeswunsch ausspricht, während die 4. Verszeile inhaltlich wieder zum Text des Refrains als Begründung für ihren Todeswunsch zurückführt.

Des Weiteren kann auch die unterschiedliche Intensität der Kadenzen vor dem Hintergrund des Text-Inhalts interpretiert werden: Die 1. Kadenz in Takt 11 auf 12 bildet sich exakt auf das Ende der 1. Verszeile und schließt diese damit ab, bevor die Stimmen – im Superius mit einem Takt Pause dazwischen – mit der zweiten Verszeile fortsetzen. Diese Kadenz hängt also offensichtlich mit dem Textsinn zusammen indem sie die 1. Verszeile und dessen Aussage, welche bereits das zentrale Thema der Chanson, nämlich Schmerz und der damit einhergehende Todeswunsch, voranstellt, abschließt. In dieser Formulierung schwingt aber ebenso bereits die Hoffnungslosigkeit sowie die Verzweiflung der Sprecherin mit.

Das erst nach dem melodischen Einschnitt in Takt 35-36 folgende letzte Wort der Verszeile (im Refrain „*saisir*“, in der Langstrophe „*desir*“) und das damit verbundene „Nachfassen“ bzw. die nochmalige kurze Steigerung der Musik von Takt 36 bis 39 mit einem erneuten Aufstieg zum Spitzenton g<sup>2</sup> im Superius, kann man beispielsweise als Symbol für das im Text angesprochene „*Ergreifen*“ des Herzens durch den Schmerz interpretieren.<sup>435</sup>

Dass die Kadenz in Takt 45-46 keine besonders „starke“ Kadenz ist, kann ebenfalls in Verbindung mit dem Textsinn gebracht werden, da sich die Kadenz mitten in der 4. Verszeile befindet und diese damit, wenn sie mehr Gewicht hätte, vermutlich zu stark spalten würde. Die Musik setzt nach dem kurzen Innehalten schließlich noch einmal neu an und steigert sich mit der bereits angesprochenen Schlussverdichtung der Stimmen bis hin zur letzten schweren Kadenz auf a-a<sup>1</sup>. Dieses Zurückkehren zum „ursprünglichen“ Tonraum „a“ am Ende des Rondeaux lässt sich durchaus in einen Zusammenhang mit dem Kreisen um die dominierenden Topoi im Text bringen. Genauso kann es aber beispielsweise auch als Symbol für das nicht aufhören wollende In-sich-Kreisen der Gedanken der Sprecherin um ihre Enttäuschung und ihren Schmerz, gedeutet werden.

Nach der musikalischen Analyse des zweiten Rondeaux Ockeghems mit weiblichem lyrischen Ich, lässt sich an dieser Stelle schlussfolgern, dass der Komponist hier seine üblichen Kompositions- und Ausdrucksmittel zur Umsetzung des poetischen Textes angewendet hat.

---

<sup>435</sup> Siehe auch Goldberg, 1997, S.329.

Was jedoch durchaus hervorsteicht, ist, dass die Stimmen alle in höheren Lagen komponiert sind und besonders die Oberstimmen über recht hohe Spitzentöne verfügen, die auch das gesamte Rondeau hindurch immer wieder angesteuert werden. In diesen hohen Tonlagen könnte man nun den Versuch sehen, dem lyrischen Ich eine musikalische Stimme, im Sinne einer der Frauenstimme entsprechenden höheren Stimmlage, zu geben. Im Vergleich zu „*Fors seulement*“ findet jedoch, obwohl die beiden oberen Stimmen immer wieder nahe beieinander liegen, keine Überkreuzung dieser Stimmen statt und ihre Funktionen sind damit, im Gegensatz zu „*Fors seulement*“, nicht „verschleiert“. Nichtsdestotrotz stechen die Spitzentöne durch ihre sehr hohe Lage immer wieder aus der musikalischen Struktur heraus und verleihen dem Rondeau in jedem Fall eine gewisse Intensität, wodurch wiederum der von enorm düsterer Stimmung charakterisierte Textinhalt auf musikalischer Ebene forciert wird.

## 5. Conclusio

Aus der in der vorliegenden Arbeit angestellten Untersuchung zur Stimme der Frau sowie zu den verschiedenen Formen von Weiblichkeit bzw. weiblicher Subjektivität in literarischen Äußerungen in der Chanson des 15. Jahrhunderts und der Frage ob, sich diese womöglich auch kompositorisch auf die Chansons ausgewirkt haben, lassen sich nun abschließend einige Schlussfolgerungen ziehen.

Im Zuge der Abhandlung zum Diskurs der Geschlechter im Mittelalter und dem dazugehörenden literarischen Spiel der höfischen Liebe, sowie der genaueren Betrachtung „weiblicher“ Stimmen in poetischen Texten aus verschiedenen Zeiträumen zeigte sich, dass sich die Stimme der Frau durchaus unterschiedlich äußern kann, und dass uns die Diktion des weiblichen lyrischen Ichs daher in verschiedenen Texten auch heterogene Formen der Weiblichkeit übermittelt. Dabei muss jedoch zwischen poetischen Äußerungen unterschieden werden, die von einer uns namentlich bekannten Dichterin formuliert wurden und solchen, in denen zwar ein weibliches lyrisches Ich spricht, jedoch entweder anonym überliefert sind, oder von einem männlichen Dichter verfasst wurden. Denn bei der Betrachtung der Formen von Weiblichkeit in den Dichtungen der Troubadours, basierend auf den Untersuchungen von Ingrid Kasten und Anne Klinck, zeigte sich, dass die Gedichte vielfach den Aspekt des Verlassen werdens thematisieren und dass die „weibliche“ Stimme durchaus auch dazu benutzt wurde, die mittelalterliche Ansicht der Schwäche und Unterlegenheit der Frau darin zu repräsentieren und diese gesellschaftlich fundierte Ansicht durch die „weibliche“ Rede zu bestätigen. Im Gegensatz dazu zeigte sich, dass jene Texte, die von namentlich bekannten Trobairitz stammen (u.a. von der Comtessa de Dia), ein wesentlich selbstbewussteres sowie aktiveres Bild der Frau vermitteln, als beispielsweise jene des Minnesängers Reinmar oder diverser Troubadours. Die Sprecherinnen in den Gedichten der Comtessa werden jedoch nicht einfach in einer „männlichen“ Rolle präsentiert, noch werden die Geschlechterrollen einfach vertauscht, sondern das Modell der noblen Dame aus dem Modell der höfischen Liebe wird umstrukturiert und differenziert bzw. erweitert, sodass, beruhend auf den gegebenen Rollenbildern, eine neue Vorstellung weiblicher Subjektivität entstehen kann, die aber, zumindest in den uns bekannten Dichtungen der Comtessa, auch nicht unbedingt mit dem Bild der „grausamen Schönen“ (u.a. in Chartiers *„La Belle Dame sans Mercy“*) aus der Tradition der höfischen Lyrik korrespondiert, da die Frau weder unter noch über dem Mann steht, sondern diesem ebenbürtig ist.

Gleichermaßen finden sich auch in den Werken der Dichterin Christine de Pizan unterschiedliche Frauenbilder. Einerseits legitimierte sie ihre Aktivität als Dichterin sowie als alleinstehende Frau und Alleinversorgerin ihrer Familie im „*Livre de la mutacion de Fortune*“ zunächst noch durch den Geschlechterwechsel zum Mann, wobei sie hier auch auf die verbreiteten und gängigen Gegensätze von weiblichen und männlichen Eigenschaften, sowohl körperlich als auch geistig, zurückgriff (z.B. Stärke vs. Schwäche, aktiv vs. passiv etc.). Im „*Livre de la Cité des Dames*“ werden jedoch, wenn Pizan von selbstbewussten und aktiv handelnden Frauen berichtet, ganz andere Frauenmodelle vorgestellt, die sich für die aktive Rolle, die sie in ihrem Leben übernehmen, nicht mehr zu rechtfertigen brauchen. Dies steht einerseits im starken Gegensatz zu den misogynen Ansichten ihrer Zeit, gegen die sie sich im Streit um den Rosenroman ja bereits wehrte, und stellt andererseits auch eine Art Weiterentwicklung und Differenzierung der Idee im „*Livre de la mutacion de Fortune*“ dar.

Obwohl die Werke Pizans bereits im 15. Jahrhundert positiv rezipiert wurden, konnten sich die von Pizan erschaffenen neuen Frauenbilder- und -modelle, aufgrund der langen Tradition des Diskurses über die Geschlechterrollen sowie der misogynen Anschauungen, u.a. basierend auf dem „*Roman de la rose*“, lange Zeit nicht in der Gesellschaft etablieren, was sich anhand des Beispiels von Margarete von Österreich erkennen lässt. Diese wirkte zwar in einer offiziellen politischen Position und stand damit auch als aktive Frau in der Öffentlichkeit, doch dennoch war es für sie offensichtlich notwendig, ihre Identität als Witwe immer wieder zu bestätigen, da sie nur durch ihren verstorbenen Mann als ein „vollständiger“ Mensch anerkannt wurde. Einerseits unterstrich sie ihren Witwenstatus dabei durch ihre Kleidung, andererseits auch durch die sehr stark praktizierte Frömmigkeit an ihrem Hof zu Mecheln oder eben auch durch die von Trauer und Klage gekennzeichneten Kompositionen, die an ihrem Hof besonders intensiv praktiziert wurden und von denen ein Großteil auch in ihrem Chansonnier MS 228 überliefert ist, welcher ja mit hoher Wahrscheinlichkeit nach ihren Wünschen zusammengestellt wurde. Auffallend ist dabei u.a. der Umstand, dass Ockeghems Rondeau „*Fors seulement l'actente que je meure*“ und damit ein bereits im 15. Jahrhundert bekanntes Werk, in dem sich eine Sprecherin nach dem Tod sehnt, da sie von ihrem Liebsten verlassen wurde, in MS 228 gleich dreimal und in drei verschiedenen Bearbeitungen vertreten ist. Damit wird Margaretas Witwenstatus und somit auch die Legitimierung ihrer aktiven politischen Rolle einmal mehr hervorgehoben. Vincenzo Borghetti interpretiert diese auf unterschiedlichen Ebenen wiederkehrende Bekundung des Witwenstatus dahingehend, dass der damit einhergehende Ausdruck von Trauer über den Verlust ihres Mannes Margarete von Österreich eine Form von „Freiheit“ ermöglichte und die

Trauer diesbezüglich also nicht ausschließlich mit Leiden, sondern zum Teil auch mit Hoffnung verbunden war – nämlich mit der Hoffnung darauf, durch die Verweise auf ihre „Vollständigkeit“ als Mensch, obwohl sie eine alleinstehende Frau war, trotzdem eine aktive Rolle in der Öffentlichkeit einnehmen zu können, für die sie auch respektiert wird.

Diese Überlegungen führen nun zur Frage, welche Formen weiblicher Subjektivität speziell in den für die Arbeit ausgewählten Chansons artikuliert werden und in weiterer Folge auch zu jenem Diskussionspunkt, ob diese sich in den jeweiligen Beispielen auf die kompositorischen Maßnahmen ausgewirkt haben.

Nach den in Kapitel 4 vorgenommenen Analysen kann zusammengefasst gesagt werden, dass sich die Chanson-Texte der analysierten Beispiele im Großen und Ganzen sehr ähnlich sind: Alle besprochenen Texte thematisieren Schmerz, Hoffnungslosigkeit sowie auch eine starke Sehnsucht nach dem Tod. Des Weiteren nimmt das weibliche lyrische Ich in allen Beispielen eine äußerst passive Position gegenüber ihrem Schicksal ein, in dem sie zwar ihrem Schmerz Ausdruck verleiht, jedoch darin verharren bleibt und auf ihre „Erlösung“ vom Leiden, sprich, auf ihren Tod wartet. Alle analysierten Chansons, abgesehen vom Vergleichsbeispiel *„Comme ung homme desconforté“*, teilen sich diese thematischen Elemente. Im anonymen Rondeau wartet und hofft der Sprecher darauf, dass seine Liebste ihre Meinung ändert und wieder zu ihm zurückkehrt. Das Bild, das von der angebeteten Dame vermittelt wird, deckt sich hier wohl am ehesten mit jenem der „grausamen Schönen“ aus dem Spiel der höfischen Liebe. Hierbei unterscheidet sich die Parodie sehr stark von der Vorlage und offenbart gleichzeitig, dass solche Modifikationen scheinbar nötig waren, um die Verschiedenheit in der Rhetorik des Trauerns zwischen den Geschlechtern zu kennzeichnen. In den Unterschieden bezüglich der Rhetorik spiegelt sich also auch der Kontrast zwischen weiblichem und männlichem Verhalten – hier in Bezug auf die Zurückweisung der/des Geliebten – wider. Dadurch werden die Unterschiede der Geschlechter einerseits wiedergegeben und gleichzeitig bestätigt. Da ein intertextueller Zusammenhang zwischen dem Text mit weiblichem und jenem mit männlichem lyrischen Ich besteht, werden die Differenzen anhand dieses Vergleichs besonders anschaulich. Ebenso konnten geschlechterspezifische Unterschiede in der Ausdrucksart von Trauer, u.a. basierend auf den Überlegungen von Vincenzo Borghetti, auch beim Vergleich der Rhetorik des klagenden weiblichen lyrischen Ich im Rondeau *„Fors seulement l’actente“* mit der Klage aus männlicher Perspektive in Alain Chartiers *„Complainte“* festgestellt werden. Diese können wiederum mit den Vorstellungen über die Geschlechterrollen und den damit einhergehenden gegensätzlichen Verhaltensweisen- oder

normen von Mann und Frau, und dabei vorwiegend mit dem Gegensatz aktives und passives Verhalten und Agieren, in Zusammenhang gebracht werden.

Die Formen von Weiblichkeit oder von weiblicher Subjektivität, die sich in den hier besprochenen Chanson-Texten offenbaren, korrespondieren demnach mit dem in der geistlichen sowie weltlichen Literatur vermittelten mittelalterlichen Bild der Unterlegenheit und Schwäche der Frau gegenüber dem Mann. Dabei deckt sich insbesondere der Topos der verlassen gewordenen Frau, die in Einsamkeit um ihren Verlust trauert und deren Ausdruck von Verzweiflung durchaus teilweise auch suizidalen Charakter annimmt, wiederum mit den besonders häufig wiederkehrenden Themen in Ovids „*Epistulae Heroidum*“, welcher von den Autoren im Mittelalter neben anderen antiken Rednern als Autorität für ihre Ausführungen herangezogen wurde. Dieses Fazit sollte jedoch keineswegs verallgemeinert werden, da für die vorliegende Arbeit nur ein kleiner Auszug der Chansons mit weiblichem lyrischen Ich des 15. Jahrhunderts aus dem Katalog von David Fallows beleuchtet wurde.

Indessen decken sich die Formen von Weiblichkeit in den zur Analyse herangezogenen Chanson-Texten kaum mit jenen Frauenstimmen in den besprochenen Dichtungen der Comtessa de Dia, sondern entsprechen mehr dem Frauenbild, das sich beispielsweise in den Dichtungen des Minnesängers Reinmar erkennen lässt, und welches sich wiederum auf die lange Diskurstradition der festgeschriebenen Rollen und Verhaltensweisen für Mann und Frau zurückführen lässt. Allerdings gelten diese Schlussfolgerungen nur für die kleine Anzahl an Dichtungen, die uns von den Trobairitz tatsächlich überliefert sind wiederum auch nur für die kleine Auswahl an Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem 15. Jahrhundert, die für diese Arbeit herangezogen wurden, weshalb diesbezüglich ebenfalls keine Generalisierung der Ergebnisse gemacht werden sollte. Für ein bedeutungsschwereres Ergebnis müssten hier unbedingt weitere und ein größeres Repertoire umfassende Forschungen angestellt werden.

Diese Erläuterungen bringen uns nun zur Besprechung der zweiten zentralen Frage der vorliegenden Arbeit, nämlich, ob die in den Texten artikulierte weibliche Subjektivität auch Konsequenzen für die kompositorischen Maßnahmen in den ausgewählten Chansons hat, wie es Vincenzo Borghetti ja am Beispiel von „*Fors seulement l'actente*“ aufgezeigt, und wie es die in Kapitel 4.2.2. vorgenommene Analyse des Rondeaux bestätigt hat.

Im Zuge der Analysen der Chansons zeigte sich, dass alle vier Beispiele zwar eine sehr feinfühlig musikalische Umsetzung des zugrundeliegenden poetischen Textes aufweisen, was in jedem Fall auch die wichtige Rolle, die die Texte für den Kompositionsprozess hatten, unterstreicht, jedoch neben Ockeghems „*Fors seulement*“ in keinem anderen Beispiel eine genauso konsequente Abweichung von den kontrapunktischen Konventionen zu verzeichnen

ist. Dennoch konnten in allen Chansons Passagen ausfindig gemacht werden, in denen der Text mit Hilfe unterschiedlicher kompositorischer Mittel besonders ausdrucksstark und intensiv umgesetzt wurde.

Im Verlauf der Analyse von Binchois' „*Comme femme desconfortée*“ und dem Vergleich zu dessen Parodie zeigte sich außerdem, dass in der Parodie zwar durchaus ein parodistischer Charakter im Sinne einer überzeichneten Form der musikalischen Gestaltungsmittel, die in der Vorlage angewendet wurden, zu erkennen ist, sich der Geschlechtertausch vom weiblichem zum männlichen lyrischen Ich dabei in der Musik jedoch nicht in Form von auffälligeren Modifikationen der kompositorischen Konventionen niedergeschlagen hat.

Was der Praktik in „*Fors seulement*“ noch am nächsten kommt, sind die Passagen in Busnoys „*Joie me fuit*“, in denen sich die beiden oberen Stimmen ebenfalls über mehrere Takte hinweg überkreuzen. Jedoch bewegen sich die Stimmen in diesem Rondeau trotzdem in wesentlich differenzierteren Bereichen, wodurch ihre Funktionen im Gegensatz zu „*Fors seulement*“ eindeutiger festzumachen sind. Gleichwohl ist in diesen zwei Rondeaux, die ja darüberhinaus beide einen intertextuellen Zusammenhang zu einem Gedicht Chartiers, in denen ein männliches lyrisches Ich trauert, aufweisen, eine Form der Abwandlung von den traditionellen Hierarchien der Stimmen in dreistimmigen Chansons zu verzeichnen. Vincenzo Borghetti schlägt diesbezüglich vor, dass es sich bei diesen zwei Beispielen um eine Art Wettstreit unter den beiden Komponisten handeln könnte, wobei das Werk des jüngeren Komponisten, also Busnoys, sozusagen als Vorbild für den älteren Komponisten diene, da Ockeghem diese Manipulation in „*Fors seulement*“ wesentlich drastischer praktizierte als Busnoys in „*Joie me fuit*“.<sup>436</sup> Dass sich die beiden Komponisten persönlich gekannt haben, wurde ja im Zuge der Forschung ihrer Biografien bereits nachgewiesen. Ein weiteres Beispiel für eine Art des musikalischen Dialogs zeigte sich außerdem an Busnoys Motette „*In hydraulis*“, in deren Text er sich als Schüler Ockeghems bezeichnet. Außerdem nahm Busnoys durch die Verwendung besonders tiefer Tonlagen wohl Bezug auf Ockeghem, wodurch die Schlussfolgerung Borghettis durchaus nachvollziehbar ist. Außerdem konnten durch die Analysen weitere musikalische Parallelen zwischen den beiden Rondeaux eruiert werden, weshalb ein Austausch der beiden Komponisten in den zwei analysierten Rondeaux ebenfalls denkbar wäre.

Im Gegensatz dazu hat das Rondeau „*Fors seulement*“ wiederum weniger stilistische Ähnlichkeiten mit anderen Chansons Ockeghems, wie u.a. mit dem in Kapitel 4.2.4. analysierten „*Je n'ay deuil*“, in dem, bis auf die durchaus höher gelagerten Stimmen und die

---

<sup>436</sup> Borghetti, 2012, S.78–79.

damit zusammenhängenden insbesondere herausstechenden Höhen der Spitzentöne, keine derartige Praktik des Experimentierens mit den Funktionen der Stimmen festzumachen war wie in „*Fors seulement*“. Jedoch könnte man in den besonders hoch gelagerten Stimmen von „*Je n'ay deuil*“ zum Beispiel einen Versuch sehen, dem weiblichen lyrischen Ich des Textes eine „Stimme“ zu verleihen, eine Eigenheit dieses Rondeaux, die in den anderen Analysebeispielen nicht in dieser Intensität festzustellen war. Auch aufgrund dessen wäre es naheliegend, die beiden Rondeaux „*Fors seulement*“ und „*Joie me fuit*“ als eine Art poetisch-musikalische Begegnung dieser beiden Komponisten zu betrachten, insbesondere auch, so Borghetti, aufgrund ihrer jeweiligen intertextuellen Verbindung zu einem Text von Alain Chartier aus männlicher Perspektive.<sup>437</sup> Die Idee, solche kontrapunktische Manipulationen vorzunehmen, um, wie im Fall von „*Fors seulement*“, insbesondere den Gegensatz zwischen männlichem und weiblichem lyrischen Ich hervorzuheben, könnte aber vielleicht auch dazu gedient haben, den Gegensatz zwischen den männlichen und weiblichen Geschlechterrollen auf einer weiteren Ebene zu unterstreichen. Diese Hypothese müsste anhand weiterer Analysen geprüft werden.

Nach den in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Analysen scheint Ockeghems drastische Vorgehensweise in „*Fors seulement*“ also immer noch einen Ausnahmefall darzustellen. Um hier ein aussagekräftigeres Ergebnis zu erzielen, müssten aber ebenso weitere Beispiele von Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem 15. Jahrhundert analysiert werden um herauszufinden, ob andere Komponisten vielleicht doch auch von den üblichen kontrapunktischen Konventionen abgewichen sind, um auch auf dieser Ebene auf die weibliche Stimme bzw. die weibliche Identität in den Texten aufmerksam zu machen bzw. diese zu unterstreichen. Darüberhinaus müssten schließlich auch Chansons mit männlichem lyrischen Ich zur Analyse herangezogen werden, um festzustellen, ob solche auffälligen Abweichungen von den kontrapunktischen Konventionen vielleicht auch hier zu finden sind. Im Zusammenhang mit den zentralen Fragestellungen der vorliegenden Arbeit soll nun an dieser Stelle auf einen weiteren wichtigen Aspekt in Verbindung mit der Stimme der Frau in der Chanson des 15. Jahrhunderts hingewiesen werden, der insbesondere von Paula Higgins in ihrem Aufsatz „*Parisian Nobles, a Scottish Princess, and the Woman's Voice in Late Medieval Song*“ ausgiebig behandelt wird: Higgins bespricht in diesem Aufsatz nämlich u.a. die auch in der vorliegenden Arbeit bereits angesprochene Problematik, dass uns für die Zeit zwischen den Trobairitz im 12. und 13. Jahrhundert und Christine de Pizan scheinbar keine Frau bekannt ist, die sich dichterisch oder vielleicht auch kompositorisch (dieser Aspekt ist

---

<sup>437</sup> Borghetti, 2012, S.80.

sogar noch problematischer, da bis zum 15. Jahrhundert die Anonymität von Komponisten generell üblich war) betätigt hat. Higgins diskutiert in ihrer Untersuchung beispielsweise den Fall der schottischen Prinzessin Margaret Stuart (1424–45, sie kam im Alter von 12 Jahren nach Frankreich um dort 1426 den jungen Dauphin, Louis, zu heiraten), die mit hoher Wahrscheinlichkeit, wie es in überlieferten Aufzeichnungen heißt, „*Rondeaus und Balladen*“ verfasste. Dabei werden in den historischen Dokumenten, die von Higgins revidiert wurden, weitere Frauen genannt, die ebenfalls literarisch tätig waren, und zwar besonders die Hofdamen der Dauphine, wie Margaret de Salignac, Prégente de Melun, Jehanne Filleul und Jacqueline de Hacqueville – alle drei waren auch Hofdamen der Königin Marie d’Anjou.<sup>438</sup> Außerdem verbergen sich Frauennamen auch in Form von Akrosticha in diversen Gedichten. Beispielhaft für dieses Phänomen sind jene vier Chansons von Antoine Busnoys, deren Texte in Wortspielen oder Akrosticha den Namen Jaqueline Hacqueville – vermutlich eine Pariser Adelige, die im 15. Jahrhundert gelebt hat – formen, und die die Beziehung zwischen Busnoys und Hacqueville reflektieren sollen, weshalb u.a. vermutet wird, dass sie von Busnoys selbst verfasst wurden.<sup>439</sup> Higgins nimmt sogar an, dass eines der vier Hacqueville-Chansons, nämlich „*Ja que lui ne s’i attende*“ von Jacqueline d’Hacqueville selbst stammt, da die Chanson einerseits aus weiblicher Perspektive formuliert ist und andererseits, weil es im Kreis der Hofdamen der Dauphine ja auch eine Jacqueline de Hacqueville gab. Sie stützt sich hierbei auf diverse Eigenheiten in der Diktion der Sprecherin, die der eines anderen Textes, hinter dem sie ebenfalls Jacqueline d’Hacqueville als Verfasserin vermutet, nämlich „*Pour les biens qu’en vous je parçoy*“<sup>440</sup>, wiederum ähnelt und in dem außerdem das Anagramm „*Ces vers pour Busnoys, Jacqueline*“ versteckt ist.<sup>441</sup> Higgins merkt zur Ausdrucksweise der Sprecherin im Text von „*Ja que lui ne*“ an, dass es im Œuvre Busnoys’ keinen Chanson-Text

<sup>438</sup> Als Beweis dafür gelten die Aufzeichnungen über die Aussagen rund um den frühen Tod der Prinzessin. In den überlieferten und von Higgins eingesehenen Dokumenten wird von einem Zeugen (dem Höfling Jamet de Tillay) behauptet, er habe die Prinzessin und ihre Hofdamen dabei ertappt, wie sie bis spät in die Nacht mit ihren Hofdamen „*Rondeaus und Balladen*“ schrieben. Daher wurde u.a. Schlafmangel als Grund für ihren Tod vermutet. Diese Aussage stellt jedenfalls einen Augenzeugenbericht über die schriftstellerische Tätigkeit von Frauen Anfang des 15. Jahrhunderts dar. Vgl. Higgins, Paula: „*Parisian Nobles, a Scottish Princess, and the Woman’s Voice in Late Medieval Song*“, in: *Early Music History* 10 (1991), S.160–164.

<sup>439</sup> Die vier d’Aqueville-Chansons: „*Ja que lui ne si actende*“, „*A vous sans autre*“, „*Je ne puis vivre ainsi toujours*“, „*A que ville est abhominable*“. Anm.: Die biografischen Details wurden 1927 von Droz und Thibault enthüllt und später von Leeman Perkins chronologisch angeordnet um die vermutete kurze Affäre zwischen Busnoys und Jaqueline Hacqueville widerzuspiegeln. Vgl. Higgins, 1991, S.145–146.

<sup>440</sup> Für eine ausführliche Abhandlung, weshalb Higgins diesen Text Jacqueline d’Hacqueville zuschreibt, siehe Higgins, 1991, S.173–186.

<sup>441</sup> Übersetzt von Higgins: „*These verses for Busnoys, Jaqueline*“. Außerdem ist es ungewöhnlich, dass in diesem Anagramm tatsächlich beide Namen genannt werden. Ein vergleichbares älteres Beispiel findet sich in den letzten Zeilen von Machauts „*Voir-dit*“, wo er seinen eigenen und den Namen Toute Belle’s mittels eines Rätsels offenbart: Die Namen des Autors und seiner Dame könnten erkannt werden „*by taking the ninth verse from the end and then the first eight letters of the eighth*“. Daraus ergibt sich: „*Guillaume de Machaut, Peronelle d’Armentiere*“. Wobei es für dieses Anagramm unterschiedliche Interpretationen gibt. Vgl. Higgins, 1991, S.174.

mit männlichem lyrischen Ich gibt, in der eine Dame so direkt und offen, und sogar mit den Worten „*Je vous ame*“, angeredet wird. Zudem passt das Frauenbild, welches hier vermittelt wird, nicht zu jenem der grausamen Schönen in den anderen drei d’Hacqueville Chansons.<sup>442</sup> Diese Rhetorik, die Higgins auch noch in anderen Chanson-Texten mit weiblichem lyrischen Ich aus dem 15. Jahrhundert ausfindig macht<sup>443</sup>, betrachtet sie als widersprüchlich zum Frauenmodell in der höfischen Lyrik, insbesondere jenem der „*belle dame sans mercy*“. Die Sprechweise „*seem eerily reminiscent of the directness of expression that characterises several cansos by the trobairitz [...]*“.<sup>444</sup> Dies leitet Higgins davon ab, dass Frauen, die Dichtungen mit der Thematik der höfischen Liebe verfassten, eben nicht etwa einfach nur die Rollen vertauschen konnten, und dass Dichtungen von Frauen daher immer vor dem Hintergrund interpretiert werden müssen, dass sie innerhalb einer Tradition verfasst wurden, die von Männern geschaffen wurde und in der männliche Dichter die vorherrschenden Autoren waren. Daher müssen die Texte von namentlich bekannten Dichterinnen auch immer mit der Berücksichtigung ihrer Identität als Frau und dem kulturellen und gesellschaftlichen Umfeld interpretiert werden, welches eben, wie es auch die Recherchen in der vorliegenden Arbeit zeigen, von geschlechtsspezifischen Ideologien etc. gekennzeichnet war: „*Once the gender of the poet changes, the rules of the game are rewritten [...]*“.<sup>445</sup> Dieser Gedankengang könnte dementsprechend auch auf die Ebene der Vertonung solcher „weiblicher“ Dichtungen übertragen werden, um sich so vielleicht auch die kontrapunktischen Manipulationen, wie sie bei „*Fors seulement*“ zu finden sind, besser erklären zu können.<sup>446</sup> Abschließend kann also festgestellt werden, dass die Chanson-Texte mit weiblichem lyrischen Ich, aber genauso Dialog-Chansons oder Chansons mit neutraler lyrischer Stimme, durchaus auch von Frauen, und insbesondere vielleicht auch von Frauen in Kreisen des französischen Königshofs, da es hier Belege für dichterisch aktive Frauen gibt, verfasst wurden. Diese wurden von der Geschichtsschreibung jedoch lange nicht berücksichtigt, u.a. auch deshalb, weil Christine de Pizan als weibliche Autorin lange Zeit als Ausnahmeerscheinung galt, und das Nichtvorhandensein von kreativen Frauen, sei es im literarischen aber natürlich auch im musikalischen Milieu, dadurch auch legitimiert wurde.

---

<sup>442</sup> Higgins, 1991, S.184–186.

<sup>443</sup> Beispielsweise auch in einem Gedicht einer weiteren Hofdame der Dauphine, Jehanne Filleul, nämlich „*Hélas mon amy sur mon ame*“ (überliefert in der Quelle F-Pn fr. 9223, fol. 46.). Vgl. Higgins, 1991, S.182.

<sup>444</sup> Ebda. S.187.

<sup>445</sup> Ebda. S.188.

<sup>446</sup> Diesbezüglich soll nicht unerwähnt bleiben, dass Busnoys, so Higgins, jener Komponist seiner Generation war, der in seinen Werken immer wieder gewisse Grenzen übertrat und sich über gewisse Regeln hinwegsetzte, wenn dies dem musikalischen Ausdruck diente. Das zeigt sich laut Paula Higgins insbesondere an den vier d’Hacqueville Chansons von Busnoys, vielleicht auch gerade deshalb, weil diese an ein weibliches Subjekt gekoppelt sind. Vgl. Borghetti, 2012, S.79.

### 6.1. Zur Analyse herangezogene Noteneditionen

120

lé - - - e, Mais a mon mal plus a-gra - - vé - -  
 lé - - - e, Mais a mon mal tou - te a - - gra -  
 so - - lé - - - e, Mais a mon mal tant a - - - gra -

e, De - si - re la mort Dé - si - - -  
 vé - - - e, De - - - si - - -  
 vé - - - e, De - - si - - -

re la mort main et soir.  
 re la mort main et soir.  
 re la mort main et soir.

Comme femme desconfortée,  
 Sur toutes aultres esgarée,  
 Qui n'ay jour de ma vie espoir  
 D'en estre en nul<sup>(1)</sup> temps consolée,  
 Mais a mon mal plus aggravée,  
 Desire la mort main et soir.

Je l'ay tant de fois regretée  
 Puis qu'elle m'a ma joye hostée;  
 Doy-je donc icy remanoir ?  
 Comme femme desconfortée  
 Sur toutes aultres esgarée,  
 Qui n'ay jour de ma vie espoir.

Bien doy maudire la journée  
 Que ma mère fist la portée  
 De moy, pour tant deul recepvoir.  
 Car toute douleur assemblée  
 Est en moy, femme maleurée,  
 Donc j'ay bien cause de douloir.

Comme femme desconfortée ... (Comme strophe I)

(1) Le ms. porte : *mon* (corr. d'après Dijon).

Aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu* (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13]), Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.58–59.

## 14. Comme ung homme desconforté...

fol. 19 vo. - 20 ro.

First system of the musical score. It features three staves: a vocal line (soprano), a Tenor line, and a Contratenor line. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Com - me ung hom - me des - con -". The vocal line has a sharp sign at the end of the first measure.

Second system of the musical score. The lyrics continue: "me des - con - for - té, Qui de long -". The vocal line has a flat sign at the end of the first measure.

Third system of the musical score. The lyrics continue: "temps a trans - por - té Son cuer en - pai-". The vocal line has a sharp sign at the beginning of the first measure and a flat sign at the end of the first measure.

Fourth system of the musical score. The lyrics continue: "ne et en - destres - se, en - pai - ne et en - des - tres -". The vocal line has a sharp sign at the beginning of the first measure.

Suis pour l'a - mour de - ma - mais -

se, puis pour l'a - mour de - ma - mais -

Suis

tres - - - se A

tres - - - se A

qui me suis du tout don - - - né.

qui me suis du tout don - - - né.

Comme ung homme desconforté,  
 Qui de long temps a transporté  
 Son cuer en paine et en destresse,  
 Suis pour l'amour de ma maistresse  
 A qui me suis du tout donné.

Se par elle n'est conforté  
 Du grief torment qu'il a porté  
 Languir me fault en tristesse,  
 Comme ung homme desconforté,  
 Qui de long temps a transporté  
 Son cuer en paine et en destresse.

Je espire au fort que francheté  
 Fera muer sa volonté  
 Tant que pitié vers moy se adresse  
 Veu que tousjours j'ay pris l'adresse  
 D'amours et m'y suis déporté.

Comme ung homme... (Comme strophe I)

Aus: Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu* (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13]), Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991, S.28–29.

1, 3, 5. Fors seu - le - ment l'ac - ten - te que je me

Concetratenor

20 25 30

es - - - - - poir - - - - - de - - - - - me - - - - - re, Car

las - - - - - cueur - - - - - nul es - - - - - poir - - - - - ne de - - - - - me - - - - - re, Car

las - - - - - cueur - - - - - nul es - - - - - poir - - - - - ne de - - - - - me - - - - - re, Car

mon ma - leur si très - fort me tour - men

mon ma - leur si très - fort me tour - men - te

mon ma - leur si très - fort me tour - men - te

2. Vostre rigueur tellement m'y queurt seure  
 Qu'en ce parti il fault que je m'asseure,  
 Dont je n'ay bien qui en riens me contente  
 Fors seulement l'actente . . .
4. Mon desconfort toute seule je pleure,  
 En maudisant sur ma foy a toute heure  
 Ma leauté qui tant m'a fait dolente.  
 Las, que je suis de vivre mal contente  
 Quant de par vous n'ay riens qui me demeure  
 Fors seulement l'actente . . .

Aus: Plamenac, Dragan, Wexler, Richard (Hrsg.): *Johannes Ockeghem. Collected work. Third Volume: Motets and Chansons*, New York: American Musicological Society: Galaxy Music 1992, S.62–63.

## 26. Joie me fuit....

*Dijon 517, fol. 26 vo.*

BUSNOYS

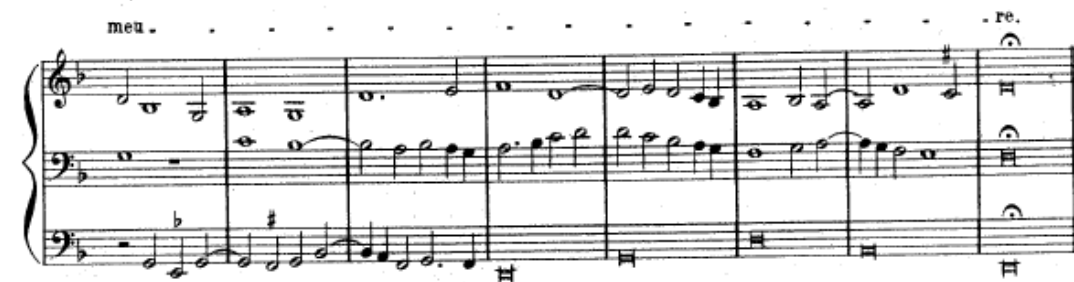
Joi . e me fuit \_\_\_\_\_ et \_\_\_\_\_ dou . leur

Concordans

me queurt seu . . . . . re, Cour . roux me suit sans que

riens me se . queu . . . . . re,

Ce qui me tue, he . las, c'est sou . ve . nan . . . . .



Quant je me dors, lors mon esperit labeure,  
 Au reveiller Dieu scet comme je pleure  
 En demandant de mes maux allegence.  
 [Joie me fuit...]

Je ne scay tour si non mauldire l'eure  
 Que vis celui par qui ce mal saveure;  
 Mais peut estre qu'il n'a pas congnoissance  
 De mon annuy, ne de ma desplaisance,  
 Pourquoi convient qu'en ce point je demeure.  
 [Joie me fuit...]

Aus: Plamenac, Dragan, Wexler, Richard (Hrsg.): *Johannes Ockeghem. Collected works. 3. Motets and chansons*, New York: American Musicological Society: Galaxy Music; Bärenreiter; Steiner&Bell 1992, S.69.

## 6.2. Tabelle 2: Die Chansons mit weiblichem lyrischen Ich aus dem Katalog von David Fallows<sup>447</sup>

| Titel                                                                                                                                                                                                                                                            | Komponist              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|
| 1. <i>A ceste derraine venue</i>                                                                                                                                                                                                                                 | anonym                 |
| 2. <i>Adieu mon gracieux amy</i>                                                                                                                                                                                                                                 | anonym                 |
| 3. <i>Au sault du baing la plus part nue</i>                                                                                                                                                                                                                     | anonym                 |
| 4. <i>Avertissiés vostre doulx euil</i>                                                                                                                                                                                                                          | anonym                 |
| 5. <i>Ay je rien fet contre vous mon amy</i>                                                                                                                                                                                                                     | Agricola               |
| 6. <i>Ay mi lasse lasse dolant ay my</i>                                                                                                                                                                                                                         | anonym                 |
| 7. <i>Ce n est pas jeu d'esloigner ce qu'on ayme</i>                                                                                                                                                                                                             | Hayne oder Ockeghem    |
| 8. <i>Ce n'est pas sans esmay</i>                                                                                                                                                                                                                                | anonym                 |
| 9. <i>C'est mal chercher vostre avantage</i>                                                                                                                                                                                                                     | Agricola               |
| 10. <i>Comme femme desconfortée</i>                                                                                                                                                                                                                              | Binchois               |
| 11. <i>Depuis deux ou trois jours en ca</i>                                                                                                                                                                                                                      | anonym                 |
| 12. <i>De tristresse de dueil de desplaysance</i>                                                                                                                                                                                                                | G. Libert              |
| 13. <i>De yre de dueyl et de tout anuy playne</i>                                                                                                                                                                                                                | Feragut                |
| 14. <i>Dictes moy toutes vos pensees</i>                                                                                                                                                                                                                         | Compère                |
| 15. <i>Dindiridin ridin rindayne I dindiridin</i>                                                                                                                                                                                                                | anonym                 |
| 16. <i>Douce speranche mye confort tout oui</i>                                                                                                                                                                                                                  | anonym                 |
| 17. <i>Deuil angoisseux rage demesurée</i><br>(Anm.: Text stammt aus Christine de Pizan's „Cent balades“ No.VI. Vgl. Fallows, 1999, S.137–138.; Der Text stammt zwar von einer Frau, jedoch wird das Geschlecht des lyrischen Ichs im Text nicht identifiziert.) | Binchois               |
| 18. <i>D'ung aultre amer mon cuer s'abesseroit</i>                                                                                                                                                                                                               | Ockeghem oder Busnoys  |
| 19. <i>Entre les plus plaines d'anoy</i>                                                                                                                                                                                                                         | Dufay                  |
| 20. <i>Entré suis en grant pensee</i>                                                                                                                                                                                                                            | Josquin                |
| 21. <i>Esse bien fait mon amy gratieux</i>                                                                                                                                                                                                                       | anonym                 |
| 22. <i>Fors seulement l'attente que je meure</i>                                                                                                                                                                                                                 | Ockeghem               |
| 23. <i>Ha qu'il m'ennuye   et que je me treuve esbaye</i>                                                                                                                                                                                                        | Fresneau oder Agricola |
| 24. <i>Hé Fortune pour quoy si fortunee</i>                                                                                                                                                                                                                      | anonym                 |
| 25. <i>Il ne m' en chault plus de nul ame</i>                                                                                                                                                                                                                    | Ockeghem               |
| 26. <i>Jamais ne quiers avoir liesse</i>                                                                                                                                                                                                                         | anonym                 |
| 27. <i>Jamais si bien ne me peut advenir</i>                                                                                                                                                                                                                     | anonym                 |
| 28. <i>Ja que lui ne s'i attende</i>                                                                                                                                                                                                                             | Busnoys                |
| 29. <i>Je demeure seule esbahye</i>                                                                                                                                                                                                                              | anonym                 |

<sup>447</sup> David Fallows: *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford: Oxford University Press 1999.

|                                                                                                                                  |                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| 30. <i>Je n'ay dueil que je ne suis morte</i>                                                                                    | Ockeghem                |
| 31. <i>Je n'ay povoir de vivre en joye</i>                                                                                       | anonym                  |
| 32. <i>Je suis venu vers mon amy</i>                                                                                             | Busnoys oder Hayne      |
| 33. <i>Je vous prim on tres doulx ami</i><br>(Anm. Fallows "Woman speaks in 1 <sup>st</sup> text"<br>Vgl. Fallows, 1991, S.223.) | Dufay                   |
| 34. <i>Joye me fuit et Douleur me queurt seure</i>                                                                               | Busnoys                 |
| 35. <i>Jugiés ce je doy joye avoir</i>                                                                                           | anonym                  |
| 36. <i>La despourveue et la bannye</i>                                                                                           | Ockeghem                |
| 37. <i>La fiance que j'ay en vous</i>                                                                                            | anonym                  |
| 38. <i>La plus dolente qui soit nee</i>                                                                                          | anonym                  |
| 39. <i>Las j'ay perdu mon espintel</i>                                                                                           | Vide                    |
| 40. <i>Las que feray ne que je devenray</i>                                                                                      | Dufay                   |
| 41. <i>La tres plus heureuse de France</i>                                                                                       | anonym                  |
| 42. <i>Le plus parfait qu'en ma vie je visse</i>                                                                                 | anonym                  |
| 43. <i>Le souvenir de vous me tue</i>                                                                                            | Morton                  |
| 44. <i>Loez soit Dieux des biens de ly</i>                                                                                       | anonym                  |
| 45. <i>Mais que ce fust secretement</i>                                                                                          | Pietrequin oder Compère |
| 46. <i>Mon cuer avoec vous s'en va</i>                                                                                           | anonym                  |
| 47. <i>Mon mignon et mon quam que j'ayme</i>                                                                                     | anonym                  |
| 48. <i>Nos amys vous vous abusés</i>                                                                                             | Basin                   |
| 49. <i>Nulle plus dolente de moi</i>                                                                                             | anonym                  |
| 50. <i>On me met sus que je suy amereuze</i>                                                                                     | anonym                  |
| 51. <i>Par vos sermens to us plains de decepvance</i>                                                                            | Prioris                 |
| 52. <i>Penser en vous ne m'est point ennuyeulx</i>                                                                               | Hayne                   |
| 53. <i>Plus voy mon mignon plus le prise</i>                                                                                     | anonym                  |
| 54. <i>Pour bien servir et leaument amer</i>                                                                                     | Horlay                  |
| 55. <i>Pour l' amour de mon bel amy</i>                                                                                          | G. Legrant              |
| 56. <i>Pour les biens qu'en vous je parcoy</i>                                                                                   | anonym                  |
| 57. <i>Puis que je sui infortunee</i>                                                                                            | Horlay                  |
| 58. <i>Puis que je suis heritiere</i>                                                                                            | anonym                  |
| 59. <i>Quant de vous seul je pers la veue</i>                                                                                    | Ockeghem                |
| 60. <i>Que voulez vous que je devise</i>                                                                                         | anonym                  |
| 61. <i>Sans nul confort souvant disant hé my</i>                                                                                 | anonym                  |
| 62. <i>Se je demeure despourveue</i>                                                                                             | anonym                  |
| 63. <i>Se je souspire plains et pleure</i>                                                                                       | Binchois                |

|                                                                                                                                                                  |                                   |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| 64. <i>Se j'estoye aseuree</i>                                                                                                                                   | Haucourt                          |
| 65. <i>Se par plour ou par deuil mener</i><br>(Anm. Fallows: "Woman speaks in both texts" Vgl. Fallows, 1991, S.366.)                                            | Cesaris                           |
| 66. <i>Seraige [vostre mieulx amee]</i>                                                                                                                          | Compère                           |
| 67. <i>Servant leal qui as si bien servy</i>                                                                                                                     | anonym                            |
| 68. <i>Seule a par moy en chambre bien paree</i>                                                                                                                 | Busnoys                           |
| 69. <i>Seule esgaree de tout joieulx Plaisir</i>                                                                                                                 | Binchois                          |
| 70. <i>Seulette suis sans ami</i>                                                                                                                                | ? Caron                           |
| 71. <i>Si a tort on m'a blasmee</i>                                                                                                                              | anonym                            |
| 72. <i>S'il me demeure mon amy</i>                                                                                                                               | anonym                            |
| 73. <i>Sire se vous ne pourvoyez</i>                                                                                                                             | Crespieres                        |
| 74. <i>Soyés loyal a vo povoir</i>                                                                                                                               | anonym                            |
| 75. <i>Terriblement suis fortunee</i>                                                                                                                            | anonym                            |
| 76. <i>Tristre plaisir et douleureuse joie</i>                                                                                                                   | Binchois                          |
| 77. <i>Ung plus que tous est en mon souvenir</i>                                                                                                                 | Busnoys                           |
| <b>Flämisch:</b>                                                                                                                                                 |                                   |
| 78. <i>Grosz senen ich im herczen trag</i>                                                                                                                       | anonym                            |
| 79. <i>In minen zin hadde ick verkoren</i><br>(Anm.: „woman speaks“ nur in SG 462: Überschrift: "In minen zin", aber anderer Text: "Sy j'ayme mon amy")          | Agricola (freer setting: Busnoys) |
| <b>Italienisch:</b>                                                                                                                                              |                                   |
| 80. <i>Ben lo sa Dio s'io son vergine e pura</i>                                                                                                                 | anonym                            |
| 81. <i>Hora gridar oymè posso ben io</i>                                                                                                                         | anonym                            |
| 82. <i>Hora may che fora son</i>                                                                                                                                 | anonym                            |
| 83. <i>Trista che spera morendo</i>                                                                                                                              | Vincenet                          |
| <b>Dialog-Chansons, doppeltextige Chansons (im Fallows-Katalog vertreten)</b>                                                                                    |                                   |
| 84. <i>Belle plaissant plus que nulle autre nee/ 2<sup>nd</sup> text: Puis que je sui de vous tres fort amee</i><br>(Anm.: Der 2. Text ist die Antwort der Frau) | G. Libert                         |
| 85. <i>De ma griefve maladie/ 2<sup>nd</sup> text: Se je ne suis marie[e]</i><br>(Anm.: Frau spricht in beiden Texten)                                           | anonym                            |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 86. <i>Gardés vous bien de trop parler/ 2<sup>nd</sup> text: Voluntier ye me garderoye</i><br>(Anm.: Der 2. Text ist die Antwort der Frau)                                                                                                                                                        | anonym                                 |
| 87. <i>Je ne vous ose regarder/ 2<sup>nd</sup> text: Laysiés DangierPaour aler</i><br>(1. Text: Frau spricht, 2. Text: Antwort des Mannes)                                                                                                                                                        | anonym                                 |
| 88. <i>Je vous pri mon tres doulx ami/ 2<sup>nd</sup> text: Tant que mon argent dura / 3<sup>rd</sup> text: Ma tres douce amie</i><br>(Anm.: Frau spricht im 1. Text)                                                                                                                             | Dufay                                  |
| 89. <i>Ma bouche plaint les pleurs de ma pensee</i><br>(Anm.: „Antwort-Chanson“ auf Ockeghems „Ma bouche rit et ma pensee pleure“)                                                                                                                                                                | anonym                                 |
| 90. <i>Pour la doulour l'annoy le grief martire / 2<sup>nd</sup> text: Qui dolente n'aura veu en sa vie</i><br>(Anm.: Frau spricht in beiden Texten)                                                                                                                                              | Cesaris                                |
| 91. <i>Pour vous tenir en la grace amoureuse/ 2<sup>nd</sup> text: Mon doulx amy tenés vous tout temps gay</i><br>(Anm.: Die 2. Version hat einen neuen Contratenor → “2 <sup>nd</sup> voice is the woman’s reply for the 1 <sup>st</sup> ”)<br>(Version B: neuer Contratenor, Matteo da Perugia) | Fontaine                               |
| 92. <i>Puis qu'Amours voelt que soie vo servant/ 2<sup>nd</sup> text: Mercie Amours quant tu as le savoir</i><br>(Anm.: Mann spricht im 1. Text, Frau im 2. Text)                                                                                                                                 | anonym                                 |
| 93. <i>Puis qu'il vous plet mon present retenir/ 2<sup>nd</sup> text: Pour ton present qui me fait resjouir</i><br>(Anm.: Mann spricht im 1. Text, Frau im 2. Text)                                                                                                                               | anonym                                 |
| 94. <i>Se je suy despourveu d'amours/ 2<sup>nd</sup> text: Veni veni clerice</i><br>(Anm.: Der 2. Text ist eine Konversation zwischen einem Geistlichen und einer Dame, die versucht, ihn zu verführen.)                                                                                          | anonym                                 |
| 95. <i>Se par plour ou par dueil mener/ 2<sup>nd</sup> text: Se par plour ou par deuil mener</i> (Anm.: Frau spricht in beiden Texten)                                                                                                                                                            | Cesaris                                |
| <b>doppeltextig, aber nicht im Fallows-Katalog vertreten</b>                                                                                                                                                                                                                                      |                                        |
| <i>Par vous m'estuet/ 2<sup>nd</sup> text: Soyés par moy</i>                                                                                                                                                                                                                                      | Matheus de Perusio (Matteo da Perugia) |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                        |

### 6.3. Quellenverzeichnis

#### Literaturquellen:

Alden Jane: "Reading the Loire Valley Chansonniers", in: *Acta Musicologica* 79/1 (2007), S.1–31.

Alden, Jane: *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford: Oxford University Press 2010 (The new cultural history of music).

Besseler, Heinrich: *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig: Breitkopf&Härtel 1974.

Borghetti, Vincenzo: "Fors seulement l'actente que je meure: Ockeghem's Rondeau and the gendered rhetoric of grief", in: *Early Music History* 31/1 (2012), S.37–85.

Borghetti, Vincenzo: „‘Trauer, Hoffnung der Frauen’: Tod, Macht und Margarete von Österreichs Chansonnier Brüssel, BR 228“ (unpublizierter Vortrag), *Internationales Symposium „Tod, Trauer und Trost in der Musik um 1600“*, Leitung: Michael Meyer und Matteo Giuggioli, Universität Zürich: 11./12. März 2016, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich (Florhofgasse 11, Seminarraum).

Bowers, Jane, Tick, Judith (Hrsg.): *Women making music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press 1986.

Brooks, Catherine: "Antoine Busnoys, Chanson Composer", in: *Journal of the American Musicological Society* 6/2 (1953), S.111–135.

Brown, Howard: „The ‘Chanson rusitique’: Popular Elements in the 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-Century Chanson", in: University of California Press on behalf of the American Musicological Society (Hrsg.), *Journal of the American Musicological Society* 12/1 (1959), S.16–26.

Bukofzer, Manfred F.: *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York: W.W. Norton&Company, Inc. 1950.

Calella, Michele, Schmidt, Lothar (Hrsg.): *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2).

Casagrande, Carla: "Die beaufsichtigte Frau", in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2: Mittelalter), S.85–177.

Ceulemans, Anna-Emmanuelle: „Die Modi in der Musik der Renaissance“, in: Calella, Michele, Schmidt, Lothar (Hrsg.): *Komponieren in der Renaissance: Lehre und Praxis*, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance Bd.2), S.104–141.

Duby, Georges: „Das höfische Modell“, in: Christiane Klapisch-Zuber, *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.265–282.

Fallows, David: *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford: Oxford University Press 1999.

Fallows, David: „Binchois and the Poets“, in: Kirkman, Andrew, Slavin, Dennis (Hrsg.), *Binchois Studies*, Oxford: Oxford University Press 2000, S.199–215.

Fallows, David: „Ockeghem as a Song Composer: Hints towards a Chronology“, in: P. Vendrix (Hrsg.), *Johannes Ockeghem: Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, Tours, 3–8 fe´vrier 1997*, Paris: Klincksieck 1998 (Collection “Épitome musical” 1) S. 301–16.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Teil 2)*, Laaber: Laaber-Verlag 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 3/2).

Frugoni, Chiara: „Frauenbilder“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.359–429.

Fuhrmann, Wolfgang: „Tristre plaisir et douloureuse joie. Die Stimme der Melancholie in der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts“, in: Ackermann, Christine, Bleumer, Hartmut (Hrsg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 43/171 (2013), S.16–46.

Goldberg, Clemens: *Das Chansonnier Laborde. Studien zur Intertextualität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 36).

Goldberg, Clemens: *Die Chansons Johannes Ockeghem: Ästhetik des musikalischen Raumes*, Laaber: Laaber-Verlag 1992 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 19).

Günther, Ursula, Perkins, Leeman L., Bernstein, Lawrence F., Schneider, Herbert,: Art. „Chanson“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd.2/1, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998, Sp.559–622.

Higgins, Paula: „Parisian Nobles, a Scottish Princess, and the Woman’s Voice in Late Medieval Song“, in: *Early Music History* 10 (1991), S.145–200.

Higgins, Paula: „‘In Hydraulis‘ Revisited: New Light on the Career of Antoine Busnois”, in: *Journal of the American Musicological Society* 39/1 (1986), S.36–86.

Higgins, Paula: Art. „Busnoys [Busnois, Bunoy, de Busnes], Antoine [Antonius]”, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>TM</sup> second edition, Bd.4, Oxford: Oxford University Press 2001, S.660–669.

Hiley, David, Berger, Christian, Schmidt-Beste, Thomas: Art. „Modus”, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd.6/1, Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag 1997, Sp.397–435.

Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens-und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, hrsgg. von Kurt Köster, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1969 (Kröners Taschenausgabe 204).

Kasten, Ingrid: „The Conception of Female Roles in the Woman’s Song of Reinmar and the Comtessa de Dia”, in: Klinck, Anne L., Rasmussen, Ann Marie (Hrsg.), *Medieval Woman’s Song: Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2015, S.152–167.

Klapisch-Zuber, Christiane: Einleitung zum Überkapitel „Normen und Diskurse“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.25–27.

Klinck, Anne L.: „Poetic Markers of Gender in Medieval “Womans’s Song”: Was Anonymous a Woman?”, in: *Neophilologus* 87/3 (2003), S.339–359.

Knörrich, Otto: *Lexikon lyrischer Formen*, Stuttgart: Alfred Kröner-Verlag: 1992 (Kröners Taschenausgabe 479) .

Kornfeil, Ronald: Art. „Fauxbourdon/Faburden/Falsobordone“, in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.), *Lexikon der Musik der Renaissance 1*, Laaber: Laaber-Verlag 2012 (Handbuch der Musik der Renaissance 6), S.393–394

Laidlaw, J.C. (Hrsg.): *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge: Cambridge University Press 1974.

Lichtblau, Karin: „La Belle Dame sans Mercy“, in: Müller, Ulrich, Wunderlich, Werner (Hrsg.), *Verführer, Schurken, Magier*, St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium GmbH 2001 (Mittelalter Mythen 3), S.529–546.

Lindmayr-Brandl, Andrea: „Mensuralnotation“, in: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber-Verlag 2014 (Handbuch der Musik der Renaissance 3), S.12–41.

Lorris, Guillaume de, Meun, Jean de: *Der Rosenroman. Le Roman de la Rose*, übersetzt und eingeleitet von Karl August Ott, München: Fink 1976 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15, I–III).

Mayer Brown, Howard, Fallows, David: Art. “Chanson”, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>TM</sup> second edition, Bd.5, Oxford: Oxford University Press 2001, S.472–484.

Meconi, Honey: *Style and Authenticity in the secular music of Pierre de la Rue (Chanson, Flemish)*, Diss. Harvard University 1986.

Meier, Bernhard: *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1994 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 3).

Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht: Oosthoek, Scheltema&Holkema 1974.

Meine, Sabine: „‘Amore è musico’. Musik im Liebesdiskurs“, in: Schwindt, Nicole, Lindmayr-Brandl, Andrea (Hrsg.), *Die Musik in der Kultur der Renaissance: Kontexte, Disziplinen, Diskurse*, Laaber: Laaber-Verlag 2015 (Handbuch der Musik der Renaissance 5), S.241–271.

Opitz, Claudia: „Frauenalltag im Spätmittelalter (1250–1500)“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.283–339.

Ott, Karl: *Der Rosenroman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Erträge der Forschung 145).

Pernoud, Régine: *Leben der Frauen im Hochmittelalter*, Pfaffenweiler : Centaurus-Verl.-Ges. 1991 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 8).

Picker, Martin: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria. MS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels*, London: Cambridge University Press 1965.

Picker, Martin: *Album de Marguerite d’Autriche. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, MS.228*, Peer: Alamire 1997.

Picker, Martin: „Unidentified Chansons by Pierre de la Rue in the ‘Album de Marguerite d’Autriche’“, in: *The Musical Quarterly* 46/3 (1960), S.329–343.

Pisan, Christine de: *Das Buch von der Stadt der Frauen. Le livre de la Cité des Dames*, aus dem Mittelfranzösischen übersetzt, mit einem Kommentar und einer Einleitung versehen von Margarete Zimmermann, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1987.

Power, Eileen: *Medieval Women*, Cambridge: Cambridge University Press 1975.

Régnier-Bohler, Danielle: „Literarische Stimmen, mystische Stimmen“, in: Klapisch-Zuber, Christiane (Hrsg.), *Geschichte der Frauen: Mittelalter*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2006 (Geschichte der Frauen 2), S.435–494.

Sherr, Richard: Art. „Busnoys, Busnois, de Busnes, Antoine“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd.3, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2000, Sp.1363 –Sp.1371.

Strelka, Josef: *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literarhistorische Bedeutung*, Wien: Sendl 1957.

Strelka, Josef (Hrsg.): *Gedichte Margarethe's von Österreich (Die Handschrift 2584 der Wiener Nationalbibliothek)*, Wien: Verlag A. Sendl 1954.

Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music: 1380-1500*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Schwind, Elisabeth, Polth, Michael: Art. „Klausel und Kadenz“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd.5, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1996, Sp.256–282.

Schwindt, Nicole: „Kapitel III: Die Renaissance. A. Musikalische Lyrik in der Renaissance“, in: Danuser, Hermann (Hrsg.), *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 8/1), S.137–254.

Slavin, Dennis: „The Binchois Game: Style and Tonal Coherence in Some Songs from the Mid-Fifteenth Century“, in: Kirkman, Andrew, Slavin, Dennis (Hrsg.), *Binchois Studies*, Oxford: Oxford University Press 2000, S.163–180.

Tamussino, Ursula: *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance*, Graz-Wien-Köln: Verlag Styria 1995.

Zühlke, Bärbel: *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1994 (Ergebnisse der Frauenforschung 36).

### **Editionen:**

Adler, Guido, Koller, Oswald: *Sechs Trienter Codices: Geistliche und weltliche Kompositionen des 15. Jahrhunderts 1*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1959 (Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 7).

Droz, Eugenie, Thibault, Genevieve, Rokseth, Yvonne (Hrsg.): *Trois chansonniers français du XV<sup>e</sup> siècle* (Documents artistiques du xv<sup>e</sup> siècle 4) Paris, 1927.

Plamenac, Dragan, Wexler, Richard (Hrsg.): *Johannes Ockeghem. Collected work. Third Volume: Motets and Chansons*, New York: American Musicological Society: Galaxy Music 1992.

Rehm, Wolfgang (Hrsg.): *Die Chansons Gilles Binchois (1400–1460)*, Mainz: Schott 1957 (Musikalische Denkmäler 2).

Thibault G., Fallows, David: *Chansonnier de Jean de Montchenu (Bibliothèque nationale, Rothschild 2973 [I.5.13])*, Paris: Publications de la Société Française de Musicologie 1991.

### Quellen und Editionen (online):

Dijon-Chansonnier: [http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html?ns=FR212316101\\_CITEAUX\\_MS00517\\_029\\_V.jpg](http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html?ns=FR212316101_CITEAUX_MS00517_029_V.jpg), S.62–63, letzter Zugriff: 24.06.2016.

Goldberg-Stiftung: Edition des *Chansonnier Nivelles de la Chaussée*. Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vmc. ms. 57, S.45. (<http://www.goldbergstiftung.org/forum/index.php?a=topic&t=91>, letzter Zugriff: 21.07.2016)

Goldberg-Stiftung: Edition des *Laborde Chansonnier Washington Library of Congress, MS m<sup>2</sup>.1 L25 Case*, S.142. (<http://www.goldbergstiftung.org/forum/index.php?a=topic&t=98>, letzter Zugriff: 21.07.2016)

Goldberg-Stiftung: Edition des *Chansonnier Nivelles de la Chaussée*. Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Vmc. ms. 57, S.45. (<http://www.goldbergstiftung.org/forum/index.php?a=topic&t=91>, letzter Zugriff: 21.07.2016)

### Internetquellen:

Bent, Margaret Bent, Silbiger, Alexander: Art. „Musica ficta”, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19406>, letzter Zugriff: 27.07.2016)

Fallows, David: Art. „Formes fixes”, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09987?q=Formes+fixes&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09987?q=Formes+fixes&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit), letzter Zugriff: 03.04.2016.)

Parker, Ian R.: Art. "Chanson de geste", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press.

([http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05409?q=Chanson+de+g+este&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05409?q=Chanson+de+g+este&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit), letzter Zugriff: 22.08.2016.)

Powers, Howard S.: Art. „Authentic mode", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01565>, letzter Zugriff: 28.07.2016)

Powers, Howard S.: Art. "Plagal mode", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21889>, letzter Zugriff: 28.07.2016)

Powers, Harold S. et al.: Art. "Mode", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718>, letzter Zugriff: 28.07.2016.)

Tick, Judith: Art. „Women in music", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>, letzter Zugriff: 04.08.2016.)

Trowell, Brian: Art. "Fauxbourdon", in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09373>, letzter Zugriff: 19.07.2016.)

## **Tonträger**

Rooley, Anthony, The Consort of Musicke: *Le Chansonnier Cordiforme*, CD, Eloquence 4801819, 2010.

### 6.3. Abstract

Die vorliegende Arbeit zum Thema „*Die Stimme der Frau in der Chanson des 15. Jahrhunderts*“ behandelt zwei zentrale Fragen: Einerseits liegt das Augenmerk auf den verschiedenen Formen weiblicher Subjektivität, die in den Chanson-Texten, welche aus der Perspektive eines weiblichen lyrischen Ichs formuliert sind, artikuliert werden. Damit zusammenhängend wird außerdem die Frage aufgeworfen, ob sich diese Formen weiblicher Subjektivität möglicherweise auf musikalischer Ebene in Form von Modifikationen der kontrapunktischen Konventionen der Chanson-Kompositionen im 15. Jahrhundert ausgewirkt haben könnten.

Als Basis für diese Überlegungen dient die Untersuchung von Vincenzo Borghetti in seinem Aufsatz, „*Fors seulement l’actente que je meure: Ockeghem’s Rondeau and the gendered rhetoric of grief*“, in dem Borghetti zum Schluss kommt, dass sich das weibliche lyrische Ich im Rondeau „*Fors seulement l’actente que je meure*“ auf die kompositorischen Maßnahmen Johannes Ockeghems in Form von „Manipulationen“ der gängigen kompositorischen Konventionen ausgewirkt hat. Diese Hypothese Borghettis' wird in der vorliegenden Arbeit an vier weiteren Beispielen durch genaue textliche und musikalische Analysen überprüft, wobei zudem sowohl musiktheoretische bzw. musikgeschichtliche, kulturgeschichtliche als auch geschlechtergeschichtliche Hintergründe in die Überlegungen mit einfließen.

Nach den Analysen zeigte sich, dass alle Texte der ausgewählten Beispiele dieselben Topoi, nämlich insbesondere Todessehnsucht, Schmerz und Hoffnungslosigkeit behandeln, sowie nahezu identische Formen weiblicher Identität übermitteln. Des Weiteren konnte auf musikanalytischer Ebene festgestellt werden, dass in keinen der ausgewählten Beispielen eine derart konsequente Manipulation der kompositorischen Konventionen wie im Rondeau „*Fors seulement*“ vorzufinden ist.