



Rudolf Bach
**Tragik und Größe
der deutschen Romantik**

Ein Umriss

VII, 142 S. 1938 (978-3-428-16066-2) € 39,90

Auch als E-Book erhältlich

*Klassiker neu aufgelegt
Duncker & Humblot reprints*

Erich Becher
**Geisteswissenschaften
und Naturwissenschaften**

Untersuchungen zur Theorie und
Einteilung der Realwissenschaften

XI, 335 S. 1921 (978-3-428-16073-0) € 89,90

Auch als E-Book erhältlich



Duncker & Humblot reprints

- lang vergriffene und schwer erhältliche Schätze unseres Verlagsprogramms (1798 – 1945) sind wieder zugänglich
- kontinuierlich erweitertes Angebot aus den Bereichen Rechts- und Staatswissenschaften, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Geschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft
- als Print, E-Book und Bundle erhältlich

www.duncker-humblot.de

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik

Gefördert aus Mitteln der Universität Siegen

Hartmut Bleumer, Rita Franceschini, Stephan Habscheid, Niels Werber

Heft 171

Gestimmte Texte

Herausgeber dieses Heftes:

Christiane Ackermann und Hartmut Bleumer
unter Mitarbeit von Mareike von Müller

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Adressen der Herausgeber

Prof. Dr. Hartmut Bleumer, Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, D-37073 Göttingen, E-Mail: hbleume@gwdg.de
Prof. Dr. Rita Franceschini, Freie Universität Bozen/Libera Università di Bolzano, Universitätsplatz 1, I-39100 Bolzano/Bozen, E-Mail: rita.franceschini@unibz.it
Prof. Dr. Stephan Habscheid, Universität Siegen, Fakultät I: Philosophische Fakultät (Germanistik – Angewandte Sprachwissenschaft), Adolf-Reichwein-Str. 2, D-57068 Siegen, E-Mail: habscheid@germanistik.uni-siegen.de
Prof. Dr. Niels Werber, Universität Siegen, Fakultät I (Germanistik – Neuere deutsche Literaturwissenschaft I), Postfach 10 12 40, D-57068 Siegen, E-Mail: werber@germanistik.uni-siegen.de

Redaktion: Eva Brandt, Universität Siegen

Adressen der Autorinnen und Autoren

Dr. Christiane Ackermann, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen, E-Mail: christiane.ackermann@uni-tuebingen.de
Jun.-Prof. Dr. Caroline Emmelius, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Germanistische Mediävistik, Universitätsstr. 1, D-40225 Düsseldorf, E-Mail: Caroline.Emmelius@phil.uni-duesseldorf.de
PD Dr. Wolfgang Fuhrmann, Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, Universitätscampus AAKH, Spitalgasse 2–4, Hof 9, A-1090 Wien, E-Mail: fuhrmannwolfgang@gmail.com; HU Berlin, Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft, Am Kupfergraben 5, Raum 108, D-10099 Berlin, E-Mail: wolfgang.fuhrmann@hu-berlin.de
Dr. Andrea Leskovec, Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, E-Mail: aleskovec@web.de
Prof. Dr. Matthias Meyer, Universität Wien, Institut für Germanistik, Universitätsring 1, A-1010 Wien, E-Mail: matthias.meyer@univie.ac.at
David Pister, Universität Tübingen, Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen, E-Mail: david.pister@uni-tuebingen.de
Associate Prof. Sara S. Poor, Ph.D., Center for the Study of Religion, Princeton University, 5 Ivy Lane, Princeton, New Jersey 08540, E-Mail: spoor@Princeton.edu
Dr. habil. Almut Schneider, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, D-37073 Göttingen, E-Mail: Almut.Schneider@phil.uni-goettingen.de
PD Dr. Jörn Steigerwald, Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstraße 150, D-44801 Bochum, E-Mail: Joern.Steigerwald@ruhr-uni-bochum.de; Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Str. 100, D-33098 Paderborn, E-Mail: joern.steigerwald@uni-paderborn.de

Hinweise für die Autorinnen und Autoren

In LiLi erscheinen nur Originalbeiträge. – Manuskripte werden an einen der Herausgeber erbeten. Dem Manuskript beigelegt sein soll ein besonderes Blatt mit dem Titel des Beitrages in englischer Übersetzung und einer Zusammenfassung in englischer Sprache (nicht mehr als 250 Wörter). Ein Merkblatt für die Einrichtung der Manuskripte ist bei den Herausgebern erhältlich. – Der Wiederabdruck von Beiträgen ist frühestens ein Jahr nach der Veröffentlichung möglich. – Die Herausgeber bitten um Verständnis dafür, dass wegen der thematischen Bindung der Hefte gelegentlich Verschiebungen in den vorgesehenen Publikationszeiten notwendig werden können. – Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Ihre Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. – Verfasser/innen von Themen-Beiträgen erhalten 10 Exemplare, Verfasser/innen von Labor-Beiträgen 5 Exemplare des jeweiligen Hefes. – Neu erschienene Bücher aus dem Interessengebiet sind an die Herausgeber zu schicken. Sie werden dort unter der Rubrik »Eingesandte Literatur« aufgenommen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

Inhalt

Christiane Ackermann/Hartmut Bleumer	
Einleitung: Gestimmte Texte – Anmerkungen zu einer Basismetapher historischer Medialität	5
Introduction: »Tuned« Texts – Annotations on a Basic Metaphor of Historical Mediality	
Wolfgang Fuhrmann	
Tristre plaisir et douloureuse joie. Die Stimme der Melancholie in der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts	16
<i>Tristre plaisir et douloureuse joie. The Voice of Melancholy in the French Chanson of the Fifteenth Century</i>	
Jörn Steigerwald	
Himmliche Klänge: Die <i>Paradiso</i>-Cantica in Dantes <i>Divina Commedia</i>	47
Celestial Sounds. The <i>Paradiso</i> -Cantica of Dante's <i>Divine Comedy</i>	
Caroline Emmelius	
»süeze stimme, süezer sang. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts	64
»Sweet Voice, Sweet Song«. The Function of the Sound of Voice in the Vitae and Revelations from the Thirteenth and Fourteenth Centuries	
Matthias Meyer	
Vom Lachen der Esel. Ein experimenteller Essay auf der Suche nach dem komischen Stil im Artusroman	86
The Laughter of Asses. The Search for Comic Style in Arthurian Romance	
Sara S. Poor	
Stimmen schreibender Frauen in der Mystik des 15. Jahrhunderts: Der Fall Anna Eybins	104
Voices of Writing Women in Fifteenth Century Mysticism: The Case of Anna Eybin	

Wolfgang Fuhrmann

Tristre plaisir et douloureuse joie

Die Stimme der Melancholie in der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts

1. Vom Gegengift zum Stimulans

Die melancholische Verfassung – Dominanz der schwarzen Galle im Gemisch der Körpersäfte, Dominanz des Planeten Saturn im Geschick – galt dem Mittelalter lange Zeit als eine bedenkliche körperliche und geistige Erkrankung; ja sie galt sogar als Sünde, indem sie mit der *acedia*, dem Überdruß an der mönchischen Askese, in Verbindung gebracht wurde. In der Frühen Neuzeit hat die melancholische Verfassung hingegen zeitweise großen Reiz ausgeübt, insbesondere im England der elisabethanischen Ära wurde sie geradezu zu einer Modeerscheinung. Als Wegbereiter dieses epochalen Umbruchs gilt Marsilio Ficino, dessen Schriften – vor allem *De vita libri tres* (1482–1489) – dem pseudo-aristotelischen Diktum der *Problemata physica*, jeder ›große Mann‹ sei Melancholiker gewesen, neue Geltung und Attraktivität verschafften.¹

Ficino war der wirkmächtigste Theoretiker der Melancholie; aber es ist schwer vorstellbar, dass er allein ihre epochale Auf- und Umwertung in Gang gesetzt haben kann, auch wenn er diesen Prozess theoretisch explizit und dadurch sichtbar gemacht hat. Die Aufwertung eines lange Zeit verdächtigen Gemütszustands zu einem veritablen Lebensmodell ist hingegen nur als längerfristige tektonische Verschiebung der Mentalitätsgeschichte denkbar. Und diese interessiert hier besonders im Hinblick auf die frankophone Literatur und Musik des Spätmittelalters, eine Zeit, in der (so die These) Melancholie zu jener kulturellen Kraft wurde, als die sie sich bis wenigstens in die Byron-Zeit behaupten konnte.

Das zeigt sich zunächst, noch unterschwellig, an der Wortgeschichte. Tatsächlich betritt das im medizinisch-fachsprachlichen Diskurs des Mittelalters längst präsente Wort *melanc(h)olia* erst im 14. Jahrhundert recht eigentlich die Bühne der französischen Lyrik: als *merencolie*, *merencolye* oder ähnlich, auch als Adjektiv (*merencolique*), adjektivisches Substantiv (*merancolieus*) und sogar in verbaler

¹ Nach wie vor maßgebend: Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst*. Frankfurt a.M. 1992. Der erwähnte pseudoaristotelische Text – *Problemata physica* XXX, 1 – findet sich dort zitiert, übersetzt und diskutiert auf S. 55–92. Zu Ficino vgl. Anm. 12.

und adverbialer Form.² Insbesondere bei Guillaume de Machaut (ca. 1300–1377) erhält die Melancholie das Bürgerrecht in der Welt der lyrischen Affekte. Einen Zusammenhang mit den realgeschichtlichen Krisen des 14. Jahrhunderts³ muss man dabei nicht erst mühsam konstruieren, er liegt vor. Im Prolog zu Machauts *Le jugement dou roy de Navarre* wird die melancholische Verfassung des erzählenden Ichs, das sich 1348/49 in sein Haus in Reims zurückgezogen hat, geradezu vorbildlich mit den Katastrophen der äußeren Welt in Verbindung gebracht: einer zunächst durch Nebel, Dunkelheit und Kälte charakterisierten natürlichen, dann durch die moralischen Übel Verrat, Falschheit, Habsucht und Neid gebrandmarkten sozialen Umwelt, in die schließlich – nachdem *Nature* den höchsten Gott zur Vergeltung aufgefordert hat – mit Erdbeben, Kriegen und den schwarzen, übelriechenden Pestwolken die Vergeltung einbricht.⁴

Machauts Text ist für uns nicht nur interessant, weil hier die realgeschichtliche Katastrophe der Großen Pest in Beziehung zu dem ontologischen Befund einer grundsätzlich verderbten, dem Untergang geweihten Welt und der dadurch ausgelösten Melancholie gesetzt wird.⁵ Bedeutungsvoll ist auch die Art, wie der Erzähler sich zuletzt die Melancholie vertreibt, um zur eigentlichen Erzählung, eben dem *Jugement des Liebes-Gerichts* überzugehen: nämlich durch Musik. *Cornemuses*, *trompes*, *naquaires* / *Et d'instruments plus de set paires*⁶ hätten ihn aus seiner einsamen Schwermut befreit – Dudelsäcke, Hörner, (kleine) Pauken und dergleichen, also laute Instrumente, Instrumente der *haute musique*.

Die These, dass Musik die Melancholie vertreibe, findet sich auch in anderen Texten Machauts, prominent im *Prologue* zu seinen ›gesammelten Werken‹, wo es heißt:

Musique est une science

Qui vuet qu'on rie et chante et dance.

Cure n'a de merencolie

Ne d'homme qui merencolie.⁷

Die Musik ist eine Wissenschaft/Kunst,

die will, dass man lacht und singt und tanzt.

Sie kümmert sich nicht um die Melancholie,

noch um einen vor sich hin melancholisierenden Menschen.

² Ein Überblick bei Heger, Henrik: *Die Melancholie bei den französischen Lyrikern des Spätmittelalters*. Bonn 1967, S. 64–68.

³ Vgl. die eindringliche Darstellung bei Graus, František: *Pest – Geissler – Judenmorde. Das 14. Jahrhundert als Krisenzeit*. Göttingen 1987.

⁴ Vgl. die Darstellung bei Heger (wie Anm. 2), S. 82–88.

⁵ Vgl. dazu Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. Hg. Kurt Köster. 15. Aufl. Stuttgart 1975, S. 36–43. »Wer [im 15. Jahrhundert] ernsthaft den täglichen Lauf der Dinge betrachtete und dann sein Urteil über das Leben aussprach, pflegte einzig Leid und Verzweiflung zu erwähnen. Er sah die Zeit ihrem Ende und alles Irdische seinem Verderben sich zuneigen« (S. 36f.). Kritisch dazu Heger (wie Anm. 2), S. 149, Anm. 469, der auf den Topos vom *mundus senescens* verweist (Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 4. Aufl. Bern/München 1963, S. 37f.). Nichtsdestoweniger beweisen gerade Hegers Ausführungen die ausgesprochene Attraktivität dieses Topos im Rahmen einer zunehmenden Stilisierung des lyrischen Ichs zum Melancholiker.

⁶ Guillaume de Machaut, hier zitiert nach Heger (wie Anm. 2), S. 88.

⁷ Wie Anm. 6. Alle Übersetzungen stammen von mir.

Dass Musik die Melancholie vertreibe, war keine neue Einsicht. Als Topos geht sie zurück bis auf die Geschichte von Davids Saitenspiel vor König Saul (1 Samuel 16, 14–23). Gewicht gewinnt der Topos freilich durch die musikalische Kompetenz Machauts, der auch Komponist von Rang war und viele seiner eigenen Texte vertonte. Fern sind ihm die Ideen, die das 16. und 17. Jahrhundert prägen werden: dass Melancholie ein Zustand des schwermütigen Genusses, der leidvollen Freude sein könne und dass Musik Melancholie nicht nur vertreiben, sondern auch in dieser lustvollen Variante hervorrufen oder repräsentieren könne.⁸ In dieser Hinsicht steht der größte und letzte französische Dichtermusiker eher für ein Ende als für einen Anfang.

Die traditionelle Assoziation von *chanter* und *danser*, von Musik mit Fest und Lebenslust hält sich ungebrochen im 15. Jahrhundert.⁹ Und umgekehrt ist die melancholische Christine de Pizan zum Singen genauso wenig fähig wie zum Lachen.¹⁰ In Alain Chartiers *Livre des quatre dames* weist eine Dame im Zustand tiefster Liebes-Melancholie die Musik als Remedium ausdrücklich von sich, will also untröstlich sein und bleiben.¹¹ Und selbst Ficino, der doch die Melancholie für die Lehre vom Genius mit nachhaltiger Wirkung rehabilitiert hat, kennt es nicht anders.¹² Zwar kann bei ihm liebliche Musik den melancholischen Zustand auf je-

⁸ Die Idee einer grund- und objektlosen Melancholie, die als eine Art Genuss um ihrer selbst willen erlebt wird, wird im europäischen Zusammenhang wohl erstmals bei Petrarca formuliert. Vgl. Chastel, André: »La Mélancolie de Pétrarque«. In: *Cahiers du Sud* 38 (1963), Heft 320, S. 25–45, und Panofsky/Klibanski/Saxl (wie Anm. 1), S. 359–361. Petrarca spricht in *De remediis utriusque fortune* (1366) nicht von *melancolia*, sondern in mittelalterlicher Redeweise von *accidia* (*acedia*), die er dreifach versteht: als *tristitia*, *torpor animi*, aber auch als *dolendi voluptas quedam*, also als »eine gewisse Lust des Leidens«. Heitmann, Klaus: *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit*. Köln 1958, S. 203, hier zitiert nach Heger (wie Anm. 2), S. 231.

⁹ Vgl. dazu Heger (wie Anm. 2), S. 87–91.

¹⁰ *Aucunes gens ne me finent de dire / Pour quoy je suis si malencolieuse, / Et plus chanter ne me voyent ne rire, / Mais plus simple qu'une religieuse, / Qui estre seul si gaye et si joyeuse. / Mais à bon droit se je ne chante mais; / Car trop grief dueil est en mon cuer remais.* de Pizan, Christine: »Cent Balades d'amant et de dame«, XVIII (1. Strophe). In: *Oeuvres poétiques*. Hg. M. Roy. 3 Bde. Paris 1886–1896, Bd. 1, S. 19. Hier zitiert nach Heger (wie Anm. 2), S. 234.

¹¹ Heger (wie Anm. 2), S. 234 f.

¹² Zu Ficinos musiktherapeutischen Vorstellungen vgl. generell Walker, Daniel P[ickering]: »Ficino's Spiritus and Music«. In: *Annales musicologiques* 1 (1953), S. 131–150. Reprint in: Ders.: *Music, Spirit and Language in the Renaissance*. Hg. Penelope Gouk. London 1985; Art. VIII. Tomlinson, Gary: *Music in Renaissance Magic: Towards a Historiography of Others*. Chicago 1993; Voss, Angela: »Orpheus Redivivus. The Musical Magic of Marsilio Ficino«. In: Michael J. B. Allen/Valery Ress (Hg.): *Marsilio Ficino. His Theology, His Philosophy, His Legacy*. Leiden 2001, S. 277–241; zum Verhältnis von Melancholie und Musik bei Ficino und in der Ficino-Rezeption siehe beispielsweise Austern, Linda Phyllis: »No pill's cure my ill: Gender, Erotic Melancholy and Traditions of Musical Healing in the Modern West«. In: Penelope Gouk (Hg.): *Musical Healing in Cultural Contexts*. Aldershot 2000, S. 113–136; Gouk, Penelope: »Music, Melancholy, and Medical Spirits in Early Modern Thought«. In: Peregrine Horden (Hg.): *Music as Medicine: The History of Music Therapy since Antiquity*.

nes zuträgliche Maß dämpfen, welches das Wahrnehmen, Denken und Empfinden der großen Geister stimuliert, wie der Philosoph aus eigener Erfahrung berichtet.¹³ Aber auch diese musikalische Eindämmung der Melancholie vollzieht sich allopathisch, nicht homöopathisch. Musik und Melancholie bleiben in Ficinos Theorie Antipoden.

Dass Musik die Melancholie in zuträglichem Maß heraufbeschwören kann (oder soll), statt ein Übermaß zu dämpfen – diese letztere Idee tritt erst im 16. Jahrhundert auf und wird zumal im elisabethanischen Zeitalter, das die Melancholie nun breitenwirksam zum schmerzlichen Genuss aufwertet, zu einem Topos;¹⁴ im Jahr 1600 legt Shakespeare seinem Jacques die Worte in den Mund: *I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs* (As you like it, II, 5). Die Aussage sollte nicht als blanker Subjektivismus missverstanden werden: Die Melancholie, die Jacques aus den Liedern saugt, muss in irgendeiner Weise darin enthalten sein.¹⁵ Musik verstärkt die Sehnsucht, die der Melancholie zugrundeliegt, und die zugleich ihre Lust ist.¹⁶ Sie wirkt nicht mehr als Gegengift, sondern als Stimulans der Melancholie.

Soweit jedenfalls die Theorie – die freilich nur das nachholend reflektiert, was in der musikalischen, der kompositorischen Praxis bereits sehr viel früher ästhetische Wirklichkeit geworden ist. Das lässt sich vor allem an der vorherrschenden weltlichen Gattung der Kunstmusik im 15. Jahrhundert,¹⁷ der Chanson, studieren, deren musikalische Formen den textlichen folgen, also der Ballade, dem Virelai und insbesondere dem Rondeau. Viele dieser Stücke sind textlich und musikalisch

Aldershot 2000, S. 173–194; Boccadoro, Brenno: »Éléments de grammaire mélancolique«. In: *Acta musicologica* 76 (2004), S. 25–65; Prins, Jacomien: »A Philosophic Music Therapy for Melancholy in Marsilio Ficino's ›Timaeus‹ Commentary«. In: Andrea Sieber/Antje Wittstock (Hg.): *Melancholie – zwischen Attitüde und Diskurs. Konzepte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Göttingen 2009, S. 119–143.

¹³ Ficino, Marsilio: *De vita libri tres* (1462–1467) I, c. 9: *Ego etiam [...] quantum adversus atraebilis amaritudinem dulcedo lyrae cantusque valent, domi frequenter experior* (Sogar ich habe in meinem Hause oft erfahren, wieviel die Süße des Lautenspiels und Gesangs gegen die Bitternis der schwarzen Galle vermag), hier zitiert nach Bandmann, Günter: *Melancholie und Musik: ikonographische Studien*. Köln/Opladen 1960, S. 32, Anm. 46.

¹⁴ So spricht William Strode vor 1625 von *sweetest Melancholly*; vgl. Bandmann (wie Anm. 13), S. 126.

¹⁵ In Robert Burtons: *Anatomy of Melancholy* (1621). Hg. Holbrook Jackson. New York 2001, Part II, Section 2, Membrum 6, Subsection 3, heißt es: *Many men are melancholy by hearing musick, but it is a pleasing melancholy that it causeth [...]*. (S. 118); vgl. Silbert, Doris: »Melancholy and Music in the Renaissance«. In: *Notes. Second Series* 4 (1947), S. 413–424, hier S. 415; und Bandmann (wie Anm. 13), Kapitel 5, S. 120–136.

¹⁶ Vgl. Bandmann (wie Anm. 13), S. 126, mit Verweis auf Bieber, Gustav Arthur: *Der Melancholiker-Typus Shakespeares und seine Vorgänger*. Diss. phil. Jena 1913, S. 26.

¹⁷ Wenn im Folgenden vom 15. Jahrhundert als musikgeschichtlicher Epoche die Rede ist, so ist damit der musikgeschichtliche Zusammenhang von ca. 1420 (dem Auftreten Guillaume Du Fays) bis ca. 1520 (dem Ende der Generation von Josquin Desprez) gemeint. Es ist also weder ein »kurzes« noch ein »langes«, wohl aber ein verschobenes Jahrhundert, auch wenn verständlicherweise die Jahre nach 1500 chronologisch, nicht musikgeschichtlich, zum 16. Jahrhundert rechnen.

auf Melancholie gestimmt, bevor die Idee einer solchen musikalisch formulierten und auch noch Genuss versprechenden Melancholie überhaupt erst ausgesprochen oder aufgeschrieben wurde.¹⁸ Ja, vermutlich ist die oben postulierte tektonische Verschiebung der Mentalitätsgeschichte in keinem historischen Zeugnis noch so zu fassen wie in der Musik. Schon um 1400, bei Eustache Deschamps und seinem Kreis der *Fumeurs*, wird Melancholie mit Musik explizit zusammengedacht.¹⁹ Im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts wird die musikalische Melancholie zu einem Ton oder Unterton, der viele Chansons prägt: einer *Stimmung*. Die Komponisten können den konventionellen Situationen der Liebeslyrik – das Flehen um die Gnade der Dame, die Bitterkeit des Abschieds, die Klage des Verlassenen – den Tonfall der Melancholie verleihen.

Wie Musik solche Texte »einstimmt«, wie sie der Konjunktur der Melancholie an der Schwelle zur Neuzeit ihren eigenen Ton zu geben vermag, das soll das Thema der folgenden Skizze sein. Dabei mag sich das Konzept »gestimmter Texte« sogar als eine Möglichkeit entpuppen, die Kluft zwischen einer disziplinär-theoretisch eingeführten Betrachtung der Musik »an sich« und einer interdisziplinären Diskussion der kulturellen Energien von Musik zu überbrücken. In einem ersten Schritt sollen dafür zunächst die Medien Text, Bild und Musik einander gegenübergestellt werden.

2. Melancholie in/als Text, Bild und Musik

Gut zwei Generationen nach Machauts Tod, im Prolog des *Livre de l'Espérance* (1428) von Alain Chartier (spätes 14. Jh.–1430), wird die Melancholie in anderer Weise präsent. Wiederum geht es um die Erfahrungen eines erzählenden, fiktionalen Ichs, das – wie bei Machaut – seine Identität mit dem Autor des Texts den Lesern zumindest suggeriert, und wiederum handelt es sich um eine Geschichte vor der eigentlichen Geschichte, eben um einen Prolog. Die Ausgangssituation scheint der bei Machaut analog. Nur sind es hier die Verwüstungen des Hundertjährigen Krieges und die Erfahrungen des Exils (als Parteigänger des französischen Königs), die den Autor zu pessimistischer Klage drängen und ihn in Schmerz und

¹⁸ Nur die geistliche Theorie der Musik konnte auch negative Affekte zulassen. *Ergo cum quicquid agitur pro defunctis, totum flebili et remissiori debet fieri voce, ut nichil ibi resonent verba nisi devotum merorem et humilitatem.* (Wenn also eine Totenfeier ausgerichtet wird, muss es mit ganz weinerlicher und gedämpfter Stimme geschehen, damit die Worte hier nichts widerklingen lassen als frommen Schmerz und Demut), heißt es in den wohl um 1200 entstandenen *Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi*, vgl. Bernhard, Michael: *Clavis Gerberti I*. München 1989, S. 6. Ähnlich wird auch das *Kyrie* der Messe aufgefasst, vgl. Fuhrmann, Wolfgang: *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel u. a. 2004, S. 167–169.

¹⁹ Ich deute diesen Zusammenhang hier nur an. Er wird demnächst von Melanie Wald-Fuhrmann in einem Vortrag bei der Medieval & Renaissance Music Conference 2013 in Certaldo näher ausgeführt werden.

Angst stürzen.²⁰ Eines Tages, als der Dichter auf seinem Lager liegt, betritt eine hässliche, alte Frau²¹ sein Gemach und schließt ihn in ihren schwarzen Mantel. Der Druck ihrer Hände martert sein Gehirn und sein Herz, bis nach Tagen der Qual die *region de l'imaginative, que aucuns appellent fantasie* in Aktivität tritt – und daraus jene allegorische Erzählung entsteht, die den Hauptteil des *Livre* ausmacht.²²

Nun war zwar der Zusammenhang zwischen Melancholie und künstlerischer Produktivität, der als eine Grundüberzeugung der Frühen Neuzeit im Gefolge von Ficino gilt, dem Mittelalter bereits bekannt.²³ Chartier verweist auch mit Aristoteles auf die besondere Anfälligkeit der großen Geister für diesen Zustand. Allerdings wäre es wohl verfehlt, die noch immer übel beleumundete »Melancholie« einfach als einen anderen Namen für »Muse« anzusehen: Dass die Melancholie auf die Region der Imagination einwirkt, war bekannt und konnte auch bedenkliche Folgen der Sinnesverwirrung bis hin zum Wahnsinn haben, und Chartier betont nachdrücklich, dass die hohen Geister, *nachdem* sie sich in allzu tiefe Gedanken versenken haben, von der Melancholie beunruhigt und verwirrt werden.²⁴

Aber Chartiers Text ist aber doch das Signum einer Neubewertung der Melancholie, und zwar gerade indem er sie als allegorische Personifikation auftreten lässt.²⁵ Das ist zunächst einmal noch nicht unbedingt ein Zeichen für eine solche Aufwertung im Wissensdiskurs, wohl aber für ein substanzielleres Verständnis von Melancholie, ihre stärkere kulturelle, gleichsam leibhaftige Präsenz. Der Roman ist somit ein Indiz der wachsenden Bedeutung, welche die Melancholie als Stimmung, Geisteshaltung und Lebenskonzept im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit gewinnen wird. Ihre Personifikation – so sehr sie von Dürers schwarzgesichtigem Engel entfernt ist – zeigt die neue Konkretion des Sujets an. Das Medium Bild

²⁰ *par doulour ay commencé ce livre*, heißt es programmatisch im Prolog; vgl. Chartier, Alain: *Le Livre de l'espérance*. Hg. François Rouy. Brest 1967, S. 2.

²¹ *une vieille toute desaroyée et comme non chalant de son habit, maigre, seiche et flaitrie, a couleur pale, plommee et ternie, le regart bas, la voix entreprinse, et la levre pesant*, Chartier (wie Anm. 20), S. 3.

²² Wiedergabe des Texts in deutscher Übersetzung bei Panofsky/Klibanski/Saxl (wie Anm. 1), S. 324–333. Vgl. Wittstock, Antje: »Die Inkubation des Textes. Krankheit, Melancholie und Schreiben bei Alain Chartier und Georg Wickram«. In: Sieber/Wittstock (wie Anm. 12), S. 257–273, hier S. 261 f. und zu dem hirnanatomischen Modell, das diesem Produktivitätskonzept zugrunde liegt, S. 262–266.

²³ Vgl. neben dem in der vorigen Anmerkung genannten Text von Antje Wittstock auch Dies.: *Melancholia translata. Marsilio Ficinos Melancholie-Begriff im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*. Göttingen 2011, S. 69 f. sowie S. 45–49, ferner Panofsky/Klibanski/Saxl (wie Anm. 1), S. 203–292.

²⁴ *Par elle, selon la doctrine de Aristote, ont estoy et sont souvent lez haulx engins et eslevés entendemens des parfons et excellens hommes troublés et obscurcis, après frequentation de trop parfondes et diverses pensees*. Prologue I, 37–38; Chartier (wie Anm. 20), S. 4.

²⁵ Eher flüchtig und ohne nähere Kennzeichnung der Erscheinung tritt *Melancholia* bereits in einem Sonett von Dante und einigen anderen Texten des 14. Jahrhunderts in Erscheinung; die eine konkrete Personifikation der Melancholie in John Gowers *Mirour de l'omme* (ca. 1381) scheint Chartier nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Vgl. Heger (wie Anm. 2), S. 190–210.

und das Medium Text können diese neue Bedeutsamkeit der Melancholie, die sich nun endgültig aus dem Schatten der mittelalterlichen *acedia* löst, prägnant und anschaulich fassen. Wir lesen/hören von einer – oder erblicken eine – schmutzig-struppige Gestalt – sehen können wir sie etwa in den berühmten Illustrationen der Wiener Handschrift zu René d'Anjous Roman vom liebentbrannten Herzen, in welcher der Protagonist das Haus der Melancholie betritt, die zusammengekauert in einem dunklen Winkel hockt.²⁶

Musik kann weder die begriffliche Präzision von Texten noch die plastische Anschaulichkeit von Bildern ersetzen. Stattdessen wird ihr von alters her die Fähigkeit zugeschrieben, Affekte und Gemütszustände nicht nur darzustellen, sondern zu erregen und zu manipulieren. Gerade im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit ist dies der Fall. Fragt man also nach der Bedeutung von Musik für den Bedeutsamkeitszuwachs der Melancholie am Ende des Mittelalters, so muss klar sein, dass sie nicht zum Diskurs *über* Melancholie gehört, sondern der Melancholie *eine Stimme* verleihen kann, so wie Chartiers Text oder der Illustrator von René's Roman ihr einen Körper, eine Gestalt verleihen. Musikalisch wird Melancholie nicht diskutiert, sondern performativ kommuniziert. Dass die daraus entstehenden Artefakte ihrerseits wieder Anlass zur Diskussion geben, ist die Annahme dieses Essays.

Ein anderer Text von Alain Chartier bringt die Ambivalenz, mit der im französischen Spätmittelalter der melancholischen Verfassung begegnet wird, klarer zum Ausdruck: das Rondeau V der Handschrift Toulouse.²⁷ Ohne im gesamten Gedicht auch nur einmal das Wort *mérencolye* zu bemühen, führt Chartier ihre paradoxen Wirkungen vor. Der Refrain lautet:

*Triste plaisir et doulloureuse [sic] joye,
Aspre douceur, reconfort ennuyeux,
Ris en plorant, souuenir oublieux
[Si] macompaignent combine que seul je
soye.²⁸*

Trauriges Vergnügen und schmerzvolle Freude,
bittere Süße, gramvoller Trost,
Lachen im Weinen, vergessliche Erinnerung
begleiten mich, so oft ich allein bin.

²⁶ D'Anjou, René: *Le Livre du cœur d'amour épris* (1457). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Codex Vindobonensis 2597, fol. 17. Siehe beispielsweise die Abbildung bei Unterkirchner, Franz: *René d'Anjou: Vom liebentbrannten Herzen*. Graz 1975; vgl. auch Panofsky/Klibanski/Saxl (wie Anm. 1), Tafel 61. Die Illustrationen gelten als ein Werk von Barthelémy d'Eyck.

²⁷ Toulouse, Bibliothèque Municipale, Ms. 826.

²⁸ Hier wiedergegeben nach der Edition des Textes durch Hoffman, Edward Joseph: *Alain Chartier: His Work and Reputation*. Réimpr. en facs. de l'éd. New York 1942. Genève 1975, S. 329. Der Lautstand der musikalischen Quelle ist ein anderer (z. B. *triste* statt *triste*). Weiter heißt es im Text: *Embuschez sont, affin quon ne les voye./Dedens mon cueur, en lombre de mes yeux,/Triste plaisir & doulloureuse joie./Ce sont les biens dont je fais ma monioie./De quoy dangier est encore enuieux./Bien le sera, sil me voit auoir mieulx./Quant jl a dueil de ce quamours menuoye./Triste plaisir & doulloureuse joye.*

Die Häufung von Oxymora deutet auf Verwirrung – aber auf eine Verwirrung der Empfindungen: Das Angenehme wird unangenehm, und der Schmerz wird Lust.²⁹ Eine Verwandtschaft mit dem »süßen Leiden« der Liebessehnsucht, einer geläufigen Formel im topologischen Arsenal der Minnellyrik, liegt zwar auf der Hand, aber es gibt auch gravierende Unterschiede, die Henrik Heger prägnant zusammengefasst hat:

Das Leiden [der Minnellyrik] ist süß, aber es besitzt seine Süße immer nur im Hinblick auf seinen Zweck, der von ihm verschieden ist. Das *douz mal* der Trouvères ist essentiell objektbezogen. Das Objekt des Strebens, in dem es auftritt, ist gewöhnlich, mittelbar oder unmittelbar, die Dame. [...] Um es kurz auszudrücken: die Wollust des Schmerzes haben die Trouvères fast bis zum Überdruß analysiert, beschrieben und verherrlicht; die Wollust des Schmerzes *um ihrer selbst willen* haben sie jedoch literarisch nicht ausgebildet.³⁰

Nun ist das Ich des Textes aber – wie das *seule* der letzten Zeile ausweist – weiblichen Geschlechts, was komplizierte, ohne Kontext freilich schwer lösbare Fragen der Interpretation aufwirft.³¹ Ist das *douz mal* des männlichen Liebesdiskurses so ohne weiteres auf das weibliche Geschlecht übertragbar? Jedenfalls zeigt es, dass ein melancholischer Habitus nicht als Privileg eines männlichen Subjekts empfunden wird.

Die weibliche Stimme ist in der Chanson des 15. Jahrhunderts selten, aber keineswegs ungewöhnlich (wir werden später bei Josquin einem analogen Beispiel begegnen). Es muss jedoch gleich darauf hingewiesen werden, dass die Musik jener Zeit eine Differenzierung nach Kategorien des Geschlechts nicht vorgenommen hat, wie sich eben an *Triste plaisir* zeigen lässt. Denn dieser Text Chartiers ist eine der wenigen Dichtungen eines prominenten Autors, die Eingang auch in die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts gefunden haben: Das Rondeau wurde von Gilles de Bins, genannt Binchois, vertont, einem Hofmusiker des burgundischen Herzogs und neben Guillaume Du Fay und John Dunstaple einer der drei bedeutendsten Komponisten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.³²

²⁹ Eine ähnliche Häufung von Oxymora findet sich bei François Villon: *Je riz en pleurs et attens sans espoir;/Confort reprens en triste desespoir:/Je m'esjouïs et n'ay plaisir aucun*. Ballade VII, V. 6–8: Villon, François: *Poésies complètes*. Hg. Claude Thiry. Paris 1991, S. 277, hier zitiert nach Bouchet, Florence: »La joie dans la peine au XV^e siècle«. In: *Le Moyen français* 62 (2008), S. 7–26, hier S. 16.

³⁰ Heger (wie Anm. 2), S. 109.

³¹ Bouchet (wie Anm. 29), weist auch auf eine »maskulinisierte« Textvariante hin, in der die letzte Zeile: *Si m'acompaignent combien que seul je soye* lautet. Die von Binchois vertonte Fassung weist aber die weibliche Variante auf. Vgl. die einzige Quelle, das während des 3. und 4. Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts im Veneto entstandenen Manuskript Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213, f. 56^v (Faksimile-Ausgabe: *Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213*. With an Introduction and Inventory by David Fallows. Chicago/London 1995). Vgl. auch Anm. 39.

³² Es ist bezeichnend und sollte vor politischen Deutungen warnen, dass Chartiers Text, geschrieben von einem Parteigänger der in äußerster Bedrängnis befindlichen französischen Krone, von einem Komponisten vertont wurde, der in den Diensten der gegnerischen und das Kriegsgeschick bis 1429 dominierenden englischen, später der burgundischen Partei stand;

In der Verknüpfung eines auktorialen Texts mit einer Vertonung ist Binchois' Chanson untypisch für das 15. Jahrhundert.³³ Während noch im 14. Jahrhundert die Dichter-Musiker – mit den prominentesten Vertretern Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut – dominieren, lösen sich danach Musik und Poesie von Rang immer mehr voneinander. Ausnahmen wie Antoine Busnoys (ca. 1430–1492) und – vermutlich – Guillaume Du Fay (ca. 1400–1474) bestätigen diese Regel. Die Chansons des 15. Jahrhunderts sind fast durchweg *poesia per musica* in einem stilistisch anspruchsloseren Register als die des 14., während die anspruchsvolle Lyrik eines Charles d'Orléans und anderer zu Literatur im Wortsinn wird. Thematisch auf die höfische Liebe zentriert, variieren die musikalischen Chansons ein bewährtes Formelrepertoire; man mag annehmen, dass viele von ihnen ad-hoc-Produkte der Komponisten selbst sind.³⁴

Das bedeutet aber auch, dass der Musik nunmehr neue Aufgaben und Qualitäten zuwachsen: Sie muss die Texte ›stimmen‹, ihrer Floskelhaftigkeit klanglich-sinnliche Ausdeutung und Präsenz verleihen. Auch dies geschieht, in Binchois' Werk vor allem, innerhalb eines eng umgrenzten stilistischen Registers, das gerade durch

vgl. Fallows, David: »Binchois and the Poets«. In: Andrew Kirkman/Dennis Slavin (Hg.): *Binchois Studies*. Oxford 2000, S. 199–215, hier S. 214. Es ist möglich, dass es Binchois' Auftraggeber Mitte der 1420er Jahre, William Pole, Earl of Suffolk, gewesen ist, der ihn mit der Komposition des Rondeau beauftragt hat – er könnte auch Charles d'Orléans mit Chartiers Werken vertraut gemacht haben. Vgl. Poirion, Daniel: *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris 1967, S. 286. Zu Binchois' Vertonungen von Texten Charles' d'Orléans vgl. Anm. 33.

³³ Für einen Überblick siehe Fallows, David: *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*. Oxford 1999; zu benennbaren Chanson-Autoren ebd., S. 727–734; und Ders.: Art. »Binchois [Binchoys], Gilles de Bins [Binch, Binche] dit«. In: Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl. London 2001, Bd. 3, S. 578–593. Aus welchen Gründen auch immer hat Binchois vermutlich mehr ›autorisierte‹ Texte vertont als einer seiner Zeitgenossen, auch wenn die Zuschreibungen nicht immer ganz feststehen: *En regardant vostre tres doux maintieng, Rendre me vieng a vous sauve la vie* und *Pour prison ne pour maladie* (alle Texte möglicherweise von Chartier), *Mon cuer chante joyusement* und die in der Zuschreibung an Binchois unsicheren *Adieu ma tresbelle maistresse* und *Va tost mon amoureux desir* (Zuschreibung an Charles d'Orléans beim ersten zweifelhaft, beim zweiten denkbar, beim dritten sicher) und das sicher von Charles stammende, und *Dueil angoisseus rage demesurée* (von Christine de Pizan). Die anonym überlieferte, Binchois von der modernen Forschung plausibel zugeschriebene Chanson *Je vous salue* stammt vom Earl of Suffolk selbst. Zu den extrem komplizierten Textproblemen hinter diesen dürftigen Angaben vgl. Fallows (wie Anm. 32). Es ist möglich, dass eine Reihe weiterer, teilweise sehr berühmter Chansons des 15. Jahrhunderts (wie Ockeghems *Ma maistresse*) auf Texten von Chartier beruhen – siehe ebd., S. 210–224.

³⁴ Die Texte mit ihren standardisierten Situationen deuten im Allgemeinen auf einen meist unbestimmten Gebrauch in der höfischen Sphäre hin (obwohl es auch, zumal bei Du Fay, eine Reihe anlassgebundener Werke gibt). Impliziert wird eine dialogische Situation mit der Geliebten, gelegentlich auch mit anderen Personen (z. B. den Mitmusikern in Guillaume Du Fays *Hé, compaignons*). Angesichts der Tendenz der französischen Lyrik des 15. Jahrhunderts zur Reflexionslyrik, die dazu neigt, Seelenanalyse als Dissoziation allegorisierten psychischer Kräfte bzw. äußerer Mächte zu betreiben (vgl. Heger [wie Anm. 2], Kapitel IV: »Die Melancholie im inneren Universum des Dichters«, S. 189–274), wird die Entmusikalisierung der gehobenen Lyrik zumindest ein wenig verständlicher. Vgl. auch Bouchet (wie Anm. 29), S. 14 und Anm. 22.

seine extreme Selektivität die subtilsten Nuancen entfalten kann. Binchois' Chansons sind fast immer dreistimmig, und alles musikalische Interesse konzentriert sich auf die oberste Stimme, die in den Quellen auch im Allgemeinen als einzige vollständig textiert wird. Dabei wird jede Verszeile als eine in sich geschlossene musikalische Phrase gestaltet; nach dem A-Teil der Rondeau-Form kommt es zu einem mehr oder weniger deutlichen musikalischen Ruhepunkt. Binchois' *Tristre plaisir* zeichnet sich überdies dadurch aus, dass es mit einer kleinen textlosen Einleitung beginnt, die man sich je nach Überzeugung als textlosen Gesang (Vokalise) oder als instrumentales Vorspiel denken muss – so wie es auch bis heute noch nicht entschieden ist, ob die (meist) textfreien Unterstimmen gesungen oder gespielt wurden.³⁵ Wie immer es sich mit der tatsächlichen klanglichen Realisierung dieser Musik verhält, anders als bei den später zu erörternden Werken scheint es hier gerechtfertigt, sich ganz auf die höchste Stimme, tatsächlich und metaphorisch die Stimme der Chanson, zu konzentrieren.

Tatsächlich empfiehlt es sich im Folgenden, der verführerischen Vieldeutigkeit des Begriffs ›Stimme‹ nicht gärrlich zu erliegen und mehrere Ebenen zu unterscheiden. Zum einen ist da die ›Stimme‹ des Textes, die in der Wortsprache entfaltete Perspektive einer (oder mehrerer) Instanz(en). Dann gibt es die (vokalen oder instrumentalen) ›Stimmen‹ (melodischen Linien) des Notentexts; schon dies eine eigentlich tote Metapher (so auch ital. *voce*, während es im Englischen *part* heißt).³⁶ Diese ›Stimmen‹ fügen sich, an sich unterschieden, aber harmonisch ›zusammenstimmend‹ zum mehr-›stimmigen‹, polyphonen Tonsatz. Dadurch können sie, drittens, dem Text eine eigene ›Stimme‹ oder ›Stimmung‹ verleihen. Diese freilich oft konvergierenden Ebenen müssen unterschieden werden: So wird zwar der Affekt der weiblichen Stimme von *Tristre plaisir*, wie gleich zu erörtern, von Binchois kongenial umgesetzt, dagegen gibt es keinerlei Versuche, das Geschlecht dieser Stimme irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Die Tonlage ist nicht höher, die Melodieführung nicht radikal anders als bei anderen, in männlicher Perspektive gehaltenen Chanson von Binchois. Diese Oberstimme kann zwar von einer Frau,

³⁵ Da Musikhandschriften in dieser Zeit keine Besetzungsangaben machen, herrschte lange Zeit die Ansicht vor, dass die beiden tieferen und begleitenden Stimmen (Tenor und Contratenor) instrumental ausgeführt werden sollten. Das ist in den letzten Jahrzehnten bestritten worden und man hat – auch musikalisch-praktisch – die These einer rein vokalen Aufführungspraxis vertreten. Der jüngste Beitrag, der auch einen Überblick über die Debatte bietet, argumentiert zumindest für die instrumentale Ausführung einer Stimme des Contratenors; vgl. Urquhart, Peter/de Savage, Heather: »Evidence Contrary to the A Cappella Hypothesis for the 15th-Century Chanson«. In: *Early Music* 35 (2011), S. 359–378. Die Frage ist natürlich von Relevanz für diesen Essay, der ja nach der Stimme der Melancholie fragt. Ganz unabhängig von Besetzung und Klanglichkeit der Aufführung jedoch ist unbestritten, dass in der Chanson während der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts jedenfalls die Oberstimme für vokale Ausführung bestimmt war, fast stets die melodische Führung innehat und das zentrale musikalische Interesse für sich beansprucht, obwohl die beiden begleitenden Stimmen für den Charakter des Werks natürlich unentbehrlich sind.

³⁶ Im Französischen heißt die Instrumentalstimme *voix*, der Notentext eines Opersängers hingegen *partie*.

aber auch ohne Anstrengung von einem Falsettisten oder – eine offenbar übliche Aufführungspraxis im 15. Jahrhundert – von einem Knaben gesungen werden³⁷ (Vergleichbares gilt, um das vorwegzunehmen, für Josquins *Plaine de deuil*). Es gibt im 15. Jahrhundert keinen Versuch, eine ›weibliche Stimme‹ musikalisch zu konstruieren; der Trend geht, auch dies wird noch zur Sprache kommen, tendenziell eher zu einer Absenkung des Stimmklangs, mitunter bis in extrem tiefe Lagen. Und die Tatsache, dass *Tristre plaisir* aus der Perspektive einer Frau geschrieben ist, hinderte den Dichter und burgundischen Hofbeamten Jean Regnier nicht daran, die Chanson 1433 nach seiner Freilassung nach siebzehn Monaten französischer Gefangenschaft in Beauvais als Ausdruck seiner Hoffnung auf größere Gunst von *dame Fortune* zu singen.³⁸

Wie aber ›stimmt‹ nun Binchois diesen Text?³⁹ Vermutlich hat er sich dabei primär am Refrain des Rondeautexts orientiert, der ja Ausgangspunkt wie Fazit der Textbewegung bietet und somit für die Vertonung ausschlaggebend gewesen sein dürfte.⁴⁰ Hätte Binchois 100 oder 150 Jahre später gelebt, so hätte er sich die Chance wohl kaum entgehen lassen, die Oxymora dieses Textes durch entsprechende musikalisch-klangliche Gegensätze auszureizen – den positiven Pol (*plaisir, joie, douceur* etc.) etwa durch den Wohlklang von konsonanten, hohen, hellen Klängen, den negativen (*triste, douloureuse, aspre* etc.) durch den Gegensatz dissonanter, tiefer und dunkler Stimmgebung. Eine derart rhetorisierte Oberfläche, eine dem Textdetail, nicht selten dem dekontextualisierten einzelnen Wort mimetisch nachgehende Hermeneutik, wie sie sich in den Motetten und Madrigalen etwa bei Orlando di Lasso, Luca Marenzio oder Claudio Monteverdi zeigt, ist dem 15. Jahrhundert weitgehend fremd geblieben; hier war die Musik eher generell auf die Aussage oder den Affekt des Textes bezogen. Gerade das macht den Begriff des ›gestimmten Textes‹ so fruchtbar, um die gegenseitige Abstimmung von textlicher und musikalischer Ebene in formaler wie semantischer Hinsicht zu benennen.

³⁷ Siehe beispielsweise Wright, Craig: »Dufay at Cambrai«. In: *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), S. 175–229, hier S. 185, und Fallows, David: *Dufay*. 2. rev. Aufl. London 1987, S. 65.

³⁸ Regnier, Jean: *Les Fortunes et adversités de Jean Regnier*. Hg. Edouard Droz. Paris 1923, S. 154. Vgl. Hoffman (wie Anm. 28), S. 219; Fallows (wie Anm. 33), S. 391.

³⁹ Binchois' Vertonung von Chartiers Rondeau ist nur in einer einzigen Quelle überliefert (vgl. Anm. 31; Chartiers Text ist natürlich in zahlreichen literarischen Handschriften erhalten). Eine maßgebliche wissenschaftliche Edition findet sich in Rehm, Wolfgang (Hg.): *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)*. Mainz 1957, als Nr. 45, S. 40; für die Diskussion ziehe ich jedoch die Textlegung von David Fallows in seinem unter Anm. 33 genannten Beitrag heran. Hier wie bei den anderen, später zu behandelnden Stücken liegen zahlreiche, leicht zugängliche Tonaufnahmen vor (unter anderem auch über das Internetportal YouTube). Empfohlen sei die Aufnahme *Tristre plaisir. Guillaume Du Fay und die Burgundische Musik* von Lena Susanne Norin, Randall Cook und Susanne Ansorg (edition raumklang) oder etwa *Gilles Binchois. Mon souverain desir* mit dem Ensemble Gilles Binchois unter der Leitung von Dominique Vellard (*Virgin veritas*).

⁴⁰ Vgl. Randel, Don Michael: »Dufay the Reader«. In: *Studies in the History of Music, Vol 1: Music and Language*. New York 1983, S. 38–78, hier S. 45–47.

David Fallows hat die Oberstimme von *Tristre plaisir* als das Muster einer für Binchois typischen melodischen Ökonomie analysiert:

As a melodist Binchois scarcely had an equal in the 15th century. [*Tristre plaisir*, vgl. Notenbeispiel 1] shows an extreme example of a discantus line shaped from the minimum of material. Its total reliance on conjunct movement is not typical, but it exemplifies a tendency in Binchois' melodic writing. The manner in which the melodic repetitions are at variance with the text underlay and with the poetic scheme is absolutely characteristic of Binchois.⁴¹

Notenbeispiel 1: Oberstimme von Gilles Binchois' Rondeau *Tristre plaisir* auf einen Text von Alain Chartier.

Für die musikalische ›Stimmung‹ dieses Textes ist vor allem ein Bezug zwischen zwei Tönen ausschlaggebend, der nicht in das Tonsystem der Zeit passt und daher den ›unharmonischen‹ Spannungszustand der Melancholie, wie er in den Oxymora des Textes zum Ausdruck gebracht wird, darstellen kann: die verminderte Quarte b – fis, die man in der musiktheoretischen Sprache der Zeit als *relatio non harmonica* bezeichnen kann.⁴²

⁴¹ Fallows (wie Anm. 33), S. 583 f. Notenbeispiel 1 ist der ebd., S. 583 wiedergegebenen graphischen Analyse verpflichtet, modifiziert sie aber.

⁴² Obwohl auch Binchois' übrigen Chansons der Einsatz von Akzidentien – *musica ficta* oder *falsa* in der drastischen Terminologie damaliger Musiktheorie – nicht fremd ist, findet die *relatio non harmonica* kaum je auf so ergem Raum statt. Vgl. Brothers, Thomas: *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson: An Interpretation of Manuscript Accidentals*. Cambridge u. a. 1997. Zwei weitere Werke des 15. Jahrhunderts, in denen die verminderte Quarte zum Ausdruck eines heftigen Affekts dient, sind Guillaume Du Fays Chanson *Helas mon dueil* und der zweite ›Miserere‹-Tropus in seiner Motette *Ave regina celorum* (III).

Diese ›unharmonische Beziehung‹ tritt als Rahmen jener stimmlichen Bewegungen auf, die im Notenbeispiel mit ›x‹ markiert sind. Insgesamt kehrt die Stimme fünfmal in diesen musikalischen Raum zurück, und zwar stets am Ende einer Textzeile.⁴³

Die erste textierte Phrase, ›*Tristre plaisir et douloureuse joie*‹, bewegt sich geradezu programmatisch ausschließlich innerhalb dieses Tonraums, wobei die streng syllabische Vertonung – jeder Textsilbe des dekasyllabischen Verses entspricht ein und nur ein Ton, während in den übrigen durchweg mit kleineren oder größeren Melismen gesungen wird – diesen programmatische Aspekt hervorhebt: Das obere Ende des Rahmens – der höchste Ton b – wird auf der vierten Silbe (›[plai]sir‹), der tiefste fis auf der letzten Silbe (›[joie]‹) erreicht. Deutlich spürbar ist an diesem Endpunkt die darin enthaltene Spannung, denn das fis bildet eigentlich den Leitton, der zum Grundton zurückführen sollte.⁴⁴ Dies geschieht aber nicht; die folgende Phrase setzt anderswo an. Der Leitton leitet nicht mehr.⁴⁵

Was Fallows als ›extreme example of a discantus line shaped from the minimum of material‹ bezeichnete, kann somit auch gedeutet werden als ein statisches In-sich-Kreisen in einem unharmonischen Raum. Die Engschrittigkeit der stimmlichen Bewegung, das wenig dynamische, wie gelähmte Umkreisen geringer Distanzen, so etwa nur des ›klagenden Halbtons‹ a-b auf *Tristre plaisir* und *M'acompaigned* (oder der kaum größere Klangraum auf *Aspre doulceur, reconfort*, Takt 9–11), das alles lässt jene matte Trübsal ertönen, die der Melancholie zukommt. Binchois realisiert hier die expressive Außenseite von Melancholie und ihre brütende Innenseite zugleich, in einer Weise, wie es nur Musik kann.

In Binchois' Schaffen sind diese stilistischen Strategien ein Extrem-, aber kein Einzelfall. Ungewöhnlich ist, wie bereits angedeutet, die Ausrichtung des Texts auf die Analyse des eigenen psychischen Zustands ohne direkte Ansprache eines Gegenüber, seine monologische Anlage (nur in der letzten Zeile vor der Wiederkehr des Refrain wird angedeutet, dass es sich bei dem beschriebenen *Tristre plaisir* um eine Liebesmelancholie handelt),⁴⁶ der musikalisch das unharmonische In-Sich-Kreisen korrespondiert.

Begreift man diese Objektlosigkeit als das entscheidende Merkmal von Melancholie, so sind die wenigsten (vertonten) Chansontexte des 15. Jahrhunderts von Binchois und seinen Zeitgenossen wie Du Fay oder Ockeghem im strikten Sinn melancholisch. Sie beziehen sich vielmehr fast immer auf das geliebte Objekt (zumeist die Dame), entweder in direkter Ansprache an diese oder zumindest einer Meditation über das Leid, das ihre innere oder äußere Ferne zum Liebenden verursacht. Die Frage, ab wann dieses Leid den Bezug zur (oder zum) Geliebten verliert

⁴³ Allerdings könnte man den Beginn der dritten Zeile, *Ris en plourant* als ein, um eine Quarte tiefer transponiertes Echo dieses Tonraums ansehen (Takt 15).

⁴⁴ Vgl. Brothers (wie Anm. 42), S. 179–181. Das fis der Gesangsstimme bildet mit dem a im Tenor eine große Sext, ein Intervall, das nach den Maßstäben der damaligen Theorie in die Oktave g – g aufgelöst werden müsste.

⁴⁵ Die darauffolgende Verszeile endet sogar einen Halbton tiefer auf F, sodass die Schlussnote der ersten drei Phrasen chromatisch absinken: [Einleitung] g, 1. Zeile fis, 2. Zeile f.

⁴⁶ Vgl. oben Anm. 28.

und zum Selbstzweck, zum Selbstgenuss gerät, wird im gehobenen Liebesdiskurs seit Jean Froissart (ca. 1337–ca. 1405) diskutiert.⁴⁷

Musikalische Expressivität an und für sich – ohne Bezug auf einen Text oder Kontext – ist immer ohne verbalisierbares Objekt, ist ›Ausdruck an sich‹. Genau dieser Genuss des objektlosen Liebesleids ist somit die Sache der Musik. Hier wird aber auch die paradoxe Stellung der Musik innerhalb des Melancholiediskurses deutlich: Auch wenn Binchois – und andere – zu musikalischen Stimmungs-Mitteln greifen, die mangelnde Harmonie, eintönige Tristesse und wehmutsvolle Klage evozieren, so gehorchen diese Stücke doch letztlich den Regeln des kontrapunktischen Zusammenstimmens und der tonalen Ordnung, die für das 15. Jahrhundert gelten, wie immer auch diese Regeln individuell modifiziert werden. Das Hören dieser Musik bereitet letztlich Genuss, deswegen wurden diese Stücke ja auch durch Abschriften verbreitet und in den gehobenen Kreisen gesungen. Sie stehen darüber hinaus – auch wenn man diesen Aspekt nicht überbetonen sollte, gerade weil er den Klerikern und Intellektuellen des Spätmittelalters selbstverständlicher Horizont war – im kosmischen Harmoniebegriff der pythagoräisch-platonistischen Tradition⁴⁸ (auch wenn dieser gelegentlich mit aristotelischen Argumenten bestritten wurde).⁴⁹ Diese Musik war prinzipiell harmonisch geordnet, alle tonalen Abweichungen führten wieder in die grundlegende Tonart zurück und alle Dissonanzen mussten sich letztlich in Konsonanzen auflösen.

Das Oxymoron *Tristre plaisir* kann also als ein Motto der Paradoxie musikalischer Melancholie im 15. Jahrhundert gelten. Gerade indem der Zustand des unerfüllten Begehrens und der daraus resultierenden Traurigkeit als solcher festgehalten wird, kann sich der Genuss am Leiden entfalten – als ein Zug der Ästhetisierung des Daseins, wie sie Huizinga als Signatur des Spätmittelalters insgesamt hat lesen wollen.

⁴⁷ In Froissarts Spätwerk *La prison amoureuse* wird der Ich-Erzähler von seiner Dame mit einem Virelai verspottet, dass ihm die Melancholie so gut stehe, womit impliziert wird, dass er den Genuss des (Liebes-)Leids im Grunde der Erfüllung vorziehe. Vgl. Heger (wie Anm. 2), S. 111–122.

⁴⁸ Die musikalischen Intervalle Oktave, Quinte und Quarte beruhen auf den einfachen Zahlenverhältnissen 1:2, 2:3 und 3:4, wie sich etwa an Saitenzahlen (und in der späteren physikalischen Akustik: an Schwingungsverhältnissen) demonstrieren lässt. Diese legendär dem Pythagoras zugeschriebene Einsicht diene zur Konstruktion eines kosmologischen Systems, das die Struktur des Kosmos in Proportionen begründet sah. Aber dieselben Intervalle dienten auch vom 9. bis zum 16. Jahrhundert als die primären Konsonanzen des Kontrapunkts, sodass zwischen musikalischer Realität und kosmologischer Spekulation Übereinstimmung zu herrschen schien (auch wenn zunehmend die pythagoräisch nicht begründbaren Intervalle der Terz und der Sext als Konsonanzen akzeptiert wurden).

⁴⁹ So prominent von Johannes Tinctoris in der Einleitung zu seinem *Liber de arte contrapuncti*. Seay, Albert (Hg.): *Johannis Tinctoris Opera theoretica*. [Rom] 1975–1978, Bd. 2, hier S. 12.

3. Das Gewicht der Stimme

Gegen Ende des Jahrhunderts hat sich die Stimme der Melancholie verändert. Sie ist, metaphorisch gesprochen, körperhafter und lastender geworden, sie hat mehr an Eigengewicht gewonnen und zugleich an unverstellter Eindringlichkeit.

Dafür gibt es zwei Gründe. Zum einen sind dafür generelle kompositionsgeschichtliche Entwicklungen in Anschlag zu bringen. Ist in der Chanson der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Oberstimme klar dominant, so macht sich gegen Ende des Jahrhunderts in allen musikalischen Gattungen immer mehr der Zug bemerkbar, alle an einer Komposition beteiligten Stimmen in möglichst gleichberechtigter Weise sich äußern zu lassen – und nun ist eine durchgängig vokale Aufführung nicht nur durchweg möglich, sondern wohl auch primär intendiert. Die bedeutendste Konsequenz ist, dass der Text *verteilt* wird: Jede Textphrase wird von mehr als einer Stimme – nicht selten von allen – gesungen, wobei diese Stimmen im Allgemeinen zeitlich nacheinander einsetzen, sich überlagern und durchkreuzen wie in einer Echokammer. Oft, und mit zunehmender Häufigkeit, wird dabei eine Textphrase von den beteiligten Stimmen auf eine gleiche oder ähnliche melodische Phrase gesungen, die sich sowohl in der zeitlichen Einsatzfolge als auch je nach Höhe oder Tiefe der Stimmlage im tonalen Raum (Sopran oder Tenor, Alt oder Bass) staffelt. Das ist das Prinzip der Imitation, der ›Nachahmung‹ einer Text-Musik-Phrase in der ersten Stimme durch die anderen, das bis hin zur Fuge (etwa bei Bach) das bedeutendste Konstruktionsverfahren mehrstimmiger Musik bleiben wird.

Der gestimmte Text wird also verteilt oder zerstreut, in unterschiedlichen Eigenzeiten und tonalen Eigenräumen dargeboten. Das kann geschehen, um den Jubel oder die Klage eines Kollektivsubjekts auszudrücken – beispielsweise der Engelschöre im Gloria oder Sanctus einer Messvertonung.⁵⁰ Aber es geschieht auch, und, wie es scheint, um 1500 in quantitativ wie qualitativ zunehmender Intensität, zur Darstellung eines Individualsubjekts, nicht nur in der Chanson, die traditionell von der Stimme des (oder der) Einzelnen beherrscht wird, sondern auch in der Motette. Gerade die Abwendung von der Privilegierung der Oberstimme in der Chanson bei Binchois und seinen Zeitgenossen führt zu einer zuvor unerhörten Intensität der Textdarstellung.⁵¹ Das liegt zum einen daran, dass Sprechrhythmus und -tonfall in vielen Werken konsequenter kompositorisch berücksichtigt werden als zuvor, aber auch daran, dass die Verteilung des Textes auf mehrere (von drei bis zu sechs) Stimmen neue Strategien ermöglicht, diesen Text durch die Textur

⁵⁰ Vgl. Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern/München 1962.

⁵¹ Vgl. dazu vor allem Finscher, Ludwig: »Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins«. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag*. Tutzing 1979, S. 57–72; Schmidt-Beste, Thomas: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*. Turnhout 2003. Beide Arbeiten konzentrieren sich auf geistliches Repertoire; entsprechende Untersuchungen zur Chanson fehlen, soweit ich sehen kann.

des Stimmgefüges zu gliedern und durch die mehr oder weniger abrupte Wandlung dieser Textur zu deuten, seine innere Zeit zu raffern oder zu dehnen (auch durch, zuvor unübliche, Wiederholungen zentraler Worte oder Phrasen), die Klanglichkeit der Worte stärker zu unterstreichen, semantische Details deutend hervorzuheben, aber auch eine generelle ›Stimmung‹ herzustellen. Paradoxerweise lässt sich also mit mehreren Stimmen – mit Polyphonie im Wortsinn – eine stärker rhetorisierte, stärker affekthaltige Lesart eines Textes erzeugen als mit der einzelnen Stimme. Ein letzter Aspekt muss in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden: Die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte betreibt immer wieder eine Ausweitung des Tonraums in die extreme Tiefe, ja geradezu eine Recherche über die klinglichen Effekte des tiefsten Stimmregisters. So wenig man für das Spätmittelalter die absolute Höhe des Stimmtons – die sicherlich auch lokal variierte – angeben kann, so deutlich ist diese Tendenz, und nicht selten ist sie mit Werken verbunden, die Trauer und Tod, Leid und Melancholie thematisieren.⁵²

Und damit kommen wir zum zweiten Grund, einem besonderen Zug der Jahrzehnte um 1500, zur Hervorhebung von Melancholie mit ihren (nicht immer klar abgrenzbaren) Nachbargebieten der Traurigkeit und der Trauer. Diese besondere Färbung der Epoche ist oft bemerkt, aber niemals gründlich im Zusammenhang untersucht worden. Selbst ein in sich relativ geschlossenes Corpus wie das der *Regret*-Chansons harret noch einer analytischen Darstellung.⁵³ Dieser kann und soll hier nicht vorgegriffen werden, aber es steht außer Frage, dass ein besonderer Kulminationspunkt dieser Tendenz der Hof der habsburgischen Statthalterin für die Niederlande, Margarete von Österreich, gewesen ist. Ihre beiden erhaltenen Chansonniers⁵⁴ enthalten neben vielen *Regret*-Chansons (teils nachweislich älterer Herkunft) auch zahlreiche andere melancholische Chansons; auch sonst sind die Texte durchaus einem ernsten, gehobenen höfischen Ton verpflichtet und sehen von Strömungen wie der *chanson rustique* oder gar Werken mit obszönen Untertönen ab. Der Grund ist immer wieder in der besonders leidvollen Lebensgeschichte Margaretes gesucht worden, die, zweimal verwitwet (Juan von Kastilien-Aragon, gest. 1497, und Philibert von Savoyen, gest. 1504), sich gegen weitere Eheschlie-

⁵² Vgl. den Überblick bei Meconi, Hcney: »The Range of Mourning: Nine Questions and Some Answers«. In: Stefan Gasch/Birgit Lodes (Hg.): *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*. Tutzing 2007, S. 141–156. Zur Assoziation der tiefsten Stimme mit dem Element der Erde und der Melancholie vgl. Boccadoro (wie Anm. 12), S. 32, 56 f.

⁵³ Das schwer übersetzbare *regret* – Bedauern, Verdruss, schwarzer Gedanke, Abschiedsschmerz, Leid – erlebt in Chansontiteln des späteren 15. und frühen 16. Jahrhunderts eine Konjunktur mit Stücken wie *Alles regretz*, *Va-t-en, regretz*, *Mille regretz*, *Plus nulz regretz* oder *Tous les regretz*.

⁵⁴ Beide Chansonniers liegen, mit Vorworten von Martin Picker in Faksimile-Ausgabe vor: *Album de Marguerite d'Autriche*. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 228. Peer 1986, und *Chansonnier of Marguerite of Austria*. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS. 11 239. Peer 1988. Edition: *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*. Hg. Martin Picker. Berkeley/Los Angeles 1965. Im Folgenden werden die Manuskripte als B-Br 228 und B-Br 11239 zitiert.

Bungen im Sinne der habsburgischen Heiratspolitik erfolgreich wehrte, um 1506 auch noch den Tod ihres Bruders Philipps des Schönen miterleben zu müssen.

Wie auch immer der biographische Hintergrund ausgesehen haben mag, die Form, in der Margarete die Melancholie pflegte, folgte den kulturellen Mustern ihrer Zeit, denen ihre Hofdichter (sie dichtete auch selbst) wie auch ihre Komponisten gehorchten. Um Ego-Dokumente handelt es sich hier nicht. Hier wie für die Musik des späten Mittelalters generell (und wohl auch noch des 16. und 17. Jahrhunderts) kann man Paul Zumthors Dictum »Le poète est situé dans son langage plutôt que son langage en lui«⁵⁵ *mutatis mutandis* auf die Musik übertragen: »Le musicien est situé dans son langage musical plutôt que son langage musical en lui«.

Gerade dies macht aber die Frage nach der Stimme in diesen Stücken so interessant, schon gar, wenn diese Stimme – wie in der Chanson *Plaine de duel* [sic] *et de melancolie* in Margaretes ›großem‹ Chansonnier B-Br 228 – wiederum weiblich ist. Die Chanson zeigt die Intensivierung des Sprechtonfalls und zugleich die Dramatisierung der Textur in besonderer Weise. In dieser frühesten Überlieferung ist das Stück anonym; in späteren Quellen wird es dem Komponisten Josquin Desprez zugeschrieben – so in zwei Musikdrucken des Pariser Druckers Pierre Attaignant (1549) und des Antwerpener Druckers Tylman Susato (1555). Beide waren exklusiv den Chansons des 1521 gestorbenen Komponisten gewidmet – eine für diese Epoche der Musikgeschichte ungewöhnliche Form retrospektiven Gedenkens, eine Kanonisierung, die den Sonderstatus Josquins unter den Komponisten um 1500 demonstriert. Er wird auch beim Blick auf das Werk deutlich.⁵⁶

Plaine de dueil et de melancolie
Voyant mon mal qui tousiours multiplie
Et qu'en la fin plus ne le puis porter
Contrainte suis pour me reconforter
Me rendre'a toy le surplus de ma vie.⁵⁷

Voller Schmerz und Melancholie,
mein Leid betrachtend, das immer wächst,
und das ich zuletzt nicht mehr tragen kann,
bin ich gezwungen, um mich zu trösten,
mich Dir für mein restliches Leben zu eigen zu geben.

⁵⁵ Zumthor, Paul: *Essai de poésie médiévale*. Paris 1972, S. 68. Vgl. de Looze, Laurence: *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*. Gainesville u. a. 1997, S. 3 f.

⁵⁶ Vgl. *Werken van Josquin des Prés*. Hg. Albert Smijers u. a. Amsterdam 1921–1969, hier: »Derde Aflevering: Wereldlijke Werken. Bundel I nr. 4«, S. 7 f.

⁵⁷ Text nach B-Br 228, fol. 48^v–49^r. Auch hier hat das Gedicht, für diese späte Zeit eher ungewöhnlich, zwei weitere, am unteren Rand der Handschrift eingetragene Strophen, von denen die erste vielleicht versehentlich nur vier Zeilen aufweist: *Je te requiers et humblement supplie/Pour les douleurs de quoy je suis remplie./Ne me vouloir jamais abandonner/Puis qu'a vous suis la reste de ma vie./Il ne me chault quy qu'en pleure ou rie./A vous je suis besoing n'est que le nie./Plus nest possible a moy dissimuler./Parquoy je dis en parlant de cuer cler/Qu'a vous me rens la reste de ma vie*. Es liegt die Vermutung nahe, dass hier die erste Zeile auf das ja weitgehend analoge musikalische Material der zweiten wiederholt werden sollte. Als Textautorin hat man Margarete selbst vermutet, von der ein Rondeau mit derselben Anfangszeile (als reine Textdichtung) erhalten ist; vgl. Osthoff, Helmuth: *Josquin Desprez*. 2 Bde. Tutzing 1962–65, Bd. 1, S. 68 f., mit Verweis auf die Edition: *Gedichte Margarethes von Österreich*. Hg. Josef Strelka. Wien 1954, S. 22 (nach der Handschrift ÖNB, Wien, Ms. 2584). Diese Theorie gilt jedoch heute als überholt. Vgl. Kellman, Herbert: »Josquin and the Courts

Notenbeispiel 2: Josquin Desprez, *Plaine de dueil et de melancolie*, T. 1–16.

of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources«. In: Edward E. Lowinsky/Bonnie J. Blackburn (Hg.): *Josquin des Prés. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*. London 1976, S. 181–216, hier S. 183 f.

Charakteristisch ist die fast völlig syllabische, geradezu lakonische Textvertonung und zugleich das gerade zu Beginn extrem dichte Ineinandergreifen der einzelnen Sängerstimmen (sodass man zunächst nicht gewahr wird, dass ein strenger Kanon in der Oberquinte zwischen zwei Stimmen durchgeführt wird – im Notenbeispiel die erste und vierte von oben). Das hat in der ersten Textzeile, *Plaine de due[i]l et de melancolie*, in der zu Beginn dreimal derselbe Ton wiederholt wird, eine im Wortsinn monotone, fast litaneihafte Wirkung, wobei sich aber aus dem zunächst allein vorherrschenden Grundton allmählich durch das gestaffelte Hinzutreten der Terzklänge ein harmonischer Klangraum aufbaut,⁵⁸ der die Stimmen nun seinerseits aufzusaugen scheint. Das Grundparadox aller Mehrstimmigkeit, dass unterschiedlich geführte Stimmen durch ihr Zusammen-Klingen etwas Eigenes, ein Surplus ergeben, wird hier dem Hörer so geradezu drastisch vor Ohren geführt. Indem Josquin diese Auskristallisierung eines Klangraums auf die zweite Textzeile fast Note für Note, doch nun eine Quinte höher, wiederholt, wird die zweite Zeile, *voyant mon mal qui toujours multiplie*, zu einer Replikation und zugleich rhetorischen Steigerung der ersten, während die dritte, *Et qu'en la fin plus ne le puis porter*, wieder in den Grundton zurücksinkt.

Auch hier schlägt sich die Perspektive der ersten Person Einzahl *feminini generis* nicht unmittelbar klanglich nieder. Die – wenn auch nicht außergewöhnlich – tiefen Stimmen des Ensembles bewegen sich in Frauenstimmen unzugänglichen Regionen bis hinunter zum G, und das d² als Spitzenton der höchsten Stimme ist, wenn auch in Sopranlage, Knabenstimmen oder Falsettisten nicht unzugänglich.⁵⁹ Das Geschlecht des Text-Ich und die Geschlechter der Sängerstimmen differieren.

Dagegen ist eine semantische Konnotation sehr tiefer Klänge mit dem Ideenkreis ›Tod, Trauer, Klage, Melancholie‹, wie bereits angedeutet, unüberhörbar. Das gilt beispielsweise für die Chanson *Pourquoy non* von Pierre de la Rue, Margaretes bedeutendstem Hofkomponisten – ein Stück, das mit *Des* und am Ende *B'* so extrem tiefe, keineswegs jedem Bass zugängliche Töne vorschreibt, dass spätere Drucker die Chanson eine Quarte höher transponierten, um es verkaufsfreundlicher zu gestalten.⁶⁰

⁵⁸ »As the first phrase continues, additional harmonic sonorities are folded into the mixture: sonorities built on C, E, G, Bb, D, and F, respectively. It is a rich harmonic palette.« Bernstein, Lawrence F.: »Chansons for Five and Six Voices«. In: Richard Sherr (Hg.): *The Josquin Companion*. Oxford u. a. 2000, S. 393–422, hier S. 402.

⁵⁹ Wie die Aufnahme des Stücks durch das rein männlich besetzte Ensemble Clement Janequin beweist (*Josquin Desprez: Adieu, mes amours. Chansons*, erschienen bei *harmonia mundi France*), in der die Oberstimme durch den Countertenor Dominique Visse ausgeführt wurde.

⁶⁰ Man kann sich den Kontrast leicht verdeutlichen, indem man die in der originalen Tiefe liegende Aufnahme der Capilla Flamenca auf *Dulcis melancholia* (erschieden bei *Musique en wallonie*) mit der eine Quinte höher transponierten des Peñalosa-Ensembles auf *Doleo* (erschieden bei *organum classics*) vergleicht.

Pourquoy non ne veuil je morir
Pourquoy non ne doy je guerir [querir]
La fin de ma doulente vie
Quant j'aime qui ne m'aime mye
*Et sers sans guerdon acquerir.*⁶¹

Warum will ich nicht sterben?
 Warum soll ich nicht suchen
 nach dem Ende meines qualvollen Lebens?
 Da ich doch eine liebe, die mich nicht liebt
 und diene, ohne Lohn zu empfangen.⁶²

Musical score for the first system of the chanson. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two bass staves (Tenor and Bass). The lyrics are: "Pour - quoy non, (pour -". The music is in a 3/2 time signature with a key signature of one flat (B-flat).

Musical score for the second system of the chanson. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two bass staves (Tenor and Bass). The lyrics are: "quoy non) ne veuil je mo - rir? (mo - rir?) Pour - non ne veuil je mo - rir, (mo - rir?) quoy non ne veuil je mo - rir?". The music continues in the same 3/2 time signature and key signature.

⁶¹ Text nach B-Br 228, fol. 11^v-12^r.

⁶² Grammatisch genommen ist das Geschlecht des Sprechenden unbestimmt. Der Hinweis auf den vergeblichen Dienst in der letzten Zeile weist ihn aber als Mann aus.

The image shows a musical score for Pierre de la Rue's 'Pourquoy non', measures 17-41. It is a four-part setting with Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. The lyrics are: 'Pour - quoy non quoy non, (pour quoy non) Pour quoy non ne doy je que - rir, (que - rir, que ne doy je que - rir, (que - rir, que ne doy je que - rir, ne doy je que - rir, ne doy je que - rir, La fin de ma dou - len - te vi de ma - dou - len - te vi - e, rir) La fin de ma - dou - len - te vi rir La fin de - te vi - e'.

Notenbeispiel 3: Pierre de la Rue, *Pourquoy non*, T. 1–41.

Wo Josquin in *Plaine du deuil* die Stimmen eng ineinanderschiebt und den Klangraum von unten her aufbaut, beginnt La Rues *Pourquoy non* – überliefert in beiden Chansoniers aus Margaretes Besitz – sogleich mit einer weiträumigen, auf den ersten Blick konventionell wirkenden Auslotung des Klangraums.⁶³ Eine Stimme nach der anderen setzt mit demselben melodischen Motiv, also imitatorisch, ein, sodass bei dem erforderlichen breiten Tempo die Eröffnungsworte wie eine nachdenklich vorgetragene Frage wirken. Doch der damit scheinbar etablierte musikalische Fluss erweist sich als trügerisch: Die Musik will nicht in Gang kommen. Das angestimmte *Pourquoy non* mündet nach dem Einsatz der vierten und letzten Stimme in einen statischen, zudem im tonalen Kontext eher überraschenden Klang, und der nach einer Pause einsetzende Nachsatz *dois je mourir*, der den Textsinn erst vervollständigt, bündelt die einsetzenden Stimmen nun in gemeinsamer, gewichtig-zusammenfassender Deklamation, die, melodisch absinkend, wiederum in einem Akkord verklingt. Der Kontrasteffekt dieser weit ausholenden, grüblerischen Exposition wird sogleich gesteigert wiederholt in der folgenden Phrase *Pourquoy non dois je guerir/la fin de ma doulente vie*, wobei das *guerir* [= *querir*] durch unvermutete Pausen in der melodischen Linie und insistente Wiederholungen kleiner Stimmbewegungen verdeutlicht wird, während *la fin* durch den völlig unvermuteten Klang auf dem tiefen Des gleichsam aus der Zeit gefallen scheint.

Typisch für La Rues melancholischen Ton, aber eher ungewöhnlich vor dem Hintergrund der melodischen Normen seiner Zeit ist das Hervortreten von resigriert absinkenden melodischen Linien (gut zu verfolgen im weiteren Verlauf der Sopranstimme: [do-] *lente vie, quant j'aime, qui ne m'aime pas*). An die Stelle der fein ziselierten deklamatorischen Motiv-Mosaik im Stimmgefüge Josquins tritt eine breite, mitunter auch mäandernde, aber überaus expressive Stimmführung.⁶⁴

4. Fazit

Die unterschiedlichen Potentiale der musikalischen Versinnlichung und Verstimmung von Melancholie konnten hier nur angerissen werden. Deutlich geworden sein dürfte jedoch vor allem der explizite Bezug zwischen musikalischer Melancholie und musikalischer Subjektivität. Die Vereinzelnung des melancholischen Subjekts, sein Rückzug ins seelische Interieur, wie die Texte ihn postulieren, schlägt sich auch in der Art und Weise nieder, wie diese Texte gestimmt werden. Das Ich der Texte kann sich in den einzelnen Singstimmen durch ein Ineinandergreifen enggefügt syllabischer Deklamationen darstellen (Josquin), aber auch in einer breit angelegten Kontrastbildung aus zögerlich einsetzender, dann aber emphatisch zusammengefasster Bewegung (La Rue).

⁶³ Edition: Picker (wie Anm. 54), S. 211–214. Vgl. zum Folgenden Meconi, Honey: *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*. Oxford/New York 2003, S. 149–153.

⁶⁴ Motivische Bezüge werden bei La Rue oft eher verschleiert oder nur angedeutet statt exponiert. So im zweiten Teil der Chanson ab T. 50 – eine genauere Analyse würde an dieser Stelle zu weit führen.

Bei dem solcher Art (re-)präsentierten Subjekt kann es sich um ein nicht näher charakterisiertes lyrisches Ich handeln. Auffallend beim spätmittelalterlichen Melancholie-Diskurs ist jedoch, wie oft dieses Ich mit einem empirischen Ich, einer realen Person, zusammengefügt wird oder dieses überschreibt. Ich will hier nicht in die so end- wie fruchtlose Kontroverse über den ›Realgehalt‹ von Äußerungen wie jener in Machauts *Jugement dou roy de Navarre* oder Chartiers *Livre de l'Espérance* einsteigen – eine Debatte, die, wie Laurence de Looze bemerkt hat, lediglich zeigt, welches Spektrum an Lesarten diese Texte zumindest ihren modernen Interpreten offerieren.⁶⁵ In jedem Fall präsentieren sich ›Guillaume de Machaut‹ im *Jugement* oder im *Livre du Voir-dit* und wohl auch ›Alain Chartier‹ im *Livre de l'Espérance* (und vielleicht auch in *Tristre plaisir*) den zeitgenössischen wie modernen Lesern mit provokativer Direktheit als *imago* des Autors – welche Schlüsse man auch immer daraus ziehen will. De Looze schlägt stattdessen den Ausdruck ›pseudo-autobiography‹ vor.

Im Fall der Musik ist das Problem noch komplexer. Denn welches Ich vernehmen wir in *Tristre plaisir* – Chartier, Binchois oder die anonyme weibliche Stimme des Texts? Entsprechendes gilt für Josquins *Plaine de deuil*. Wurde dieses Stück – wofür wir nur den schwachen Anhaltspunkt seiner Erstüberlieferung in B-Br 228 besitzen – aus der Perspektive von – und für – Margarete von Österreich geschrieben, wenn nicht gar von ihr verfasst?⁶⁶ Kann man die männliche Textstimme und tiefe Klanglage in La Rues *Pourquoy non*, das jedenfalls im Dienst von Margarete und zweifellos direkt für sie entstanden sein muss, in irgendeiner Weise als Äußerung der Regentin verstehen – oder die ungewöhnlichen tonalen Strategien des Werks als Stellungnahme des Komponisten? Jedenfalls scheint es hier treffender, statt von ›pseudo-autobiography‹ zu sprechen, solche musikalischen Strategien einer emphatischen Äußerung von Subjektivität mit Florence Bouchet als »effet de sincérité«⁶⁷ zu bezeichnen.

Vielleicht kann die Diskussion eines letzten Beispiels zur Klärung solcher Fragen etwas beitragen – es geht hier um ein Stück, das nicht nur an musikalisch-melancholischem Affekt kaum zu überbieten zu sein scheint, sondern darüber hinaus auch noch einen Aspekt der *Theorie* der Melancholie thematisiert. Josquins fünfstimmige Chanson *Nymphes, nappés/Circumdedeunt me*, die zu seinen späten Kompositionen gehören dürfte,⁶⁸ ist bitextual: Zusätzlich zu dem französischen

Chanson-Text in den Außenstimmen wird in zwei mittleren Stimmen Text und Melodie eines gregorianischen Gesangs kanonisch verarbeitet. Solche französischen Stücke, die um einen lateinischen *cantus firmus* herum konstruiert wurden, werden Motetten-Chansons genannt, eine hybride Gattung, die (mit wenigen Vorläufern) nur in den Jahrzehnten um 1500 und offenbar primär am Hof Margaretes von Österreich gepflegt wurde und die vorwiegend zu bestimmten, oft mit Tod und Trauer zusammenhängenden Gelegenheiten Verwendung fand.⁶⁹ Im vorliegenden Fall handelt es sich um das Invitatorium *Circumdedeunt me gemitus mortis, / dolores inferni circumdedeunt me* – den Eröffnungsgesang zum Totenoffizium der Liturgie, der in symbolischem Zusammenhang mit dem französischen Text steht. Denn auch dieser ist ein Trauergesang – aber einer, den das lyrische Ich auf sich selbst singt:

*Nymphes, nappés, néridriades, driades
Venez plorer ma désolation
Car je languis en telle' affliction
Que mes esprits sont plus mort que malades.⁷⁰*

Waldnymphen, Talnymphen,⁷¹ Meeresnymphen,
Baumnymphen,
Komm herbei, meine Trostlosigkeit zu beweinen.
Denn ich leide an solchem Schmerz,
dass meine Lebensgeister mehr tot als krank sind.
*Es umgeben mich die Seufzer des Todes,
die Schmerzen der Hölle umgeben mich.*

*Circumdedeunt me gemitus mortis,
dolores inferni circumdedeunt me.*

Stücks 1563 seine berühmte Bemerkung machte: *Josquin, sagt er, ist der noten meister, die habens müssen machen, wie er wolt; die anderen Sangmeister müssens machen, wie es die noten haben wöllen. Freylich hat der Componist auch sein guten geyst gehabt, wie Bezaleel, sonderlich da er das: Haec dicit Dominus, und das Circumdedeunt me gemitus mortis, wercklich und lieblich in einander richtet.* Mathesius, Johann: *Luthers Leben in Predigten*. Hg. Georg Loesche. 2. und verbesserte Aufl. Prag 1906, S. 300. Edition: Smijers (wie Anm. 56), hier: »Vijfde Aflivering: Wereldlijke Werken. Bundel II, nr. 21«, S. 54f. Zu den Überlieferungsproblemen vgl. Blackburn, Bonnie J.: »Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources«. In: *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976), S. 30–76, hier S. 50–53; Milsom, John: »Circumdedeunt: a Favourite Cantus Firmus of Josquin's?«. In: *Soundings* 9 (1982), S. 2–10; Just, Martin: »Josquins Chanson *Nymphes, Nappés* als Bearbeitung des Invitatoriums *Circumdedeunt me* und als Grurdlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung«. In: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 305–335.

⁶⁹ Vgl. Finscher, Ludwig: Art. »Motetten-Chanson«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2., neubearbeitete Auflage. Hg. Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 6. Kassel u. a. 1997, Sp. 546–548; Meconi, Honey: »Ockeghem and the Motet-Chanson in Fifteenth-Century France«. In: Philippe Vendrix (Hg.): *Johannes Ockeghem. Actes du XI^e Colloque international d'études humanistes. Tours, 3–8 février 1997*. Paris 1998, S. 381–402. Eine plausible Erklärung für die engen zeitlichen Grenzen dieser Gattung vor dem Hintergrund des Memoria-Konzepts bietet Lütteken, Laurenz: »Memoria oder Monument? Entrückung und Vergegenwärtigung in der musikalischen Totenklage um 1500«. In: Andreas Dorschel (Hg.): *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*. Wien/London/New York 2007, S. 58–77, hier S. 69f.

⁷⁰ Text nach der Erstausgabe: Susato, Tylman u. a. (Hg.): *Le septiesme livre contenant vingt & quatre chansons a cinq et a six parties* [...]. Antwerpen 1545 (emendiert).

⁷¹ *Nappés* von grch. *Napaiai*, vgl. Herter, Hans: Art. »Nymphai«. In: Konrat Ziegler/Walther Sontheimer (Hg.): *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*. 5 Bde. München 1979, Bd. 4, Sp. 207–215, hier Sp. 209f.

⁶⁵ Vgl. de Looze (wie Anm. 55).

⁶⁶ Seit der Studie von Kellman (wie Anm. 57) gelten Beziehungen zwischen Josquin und dem Hof der Regentin der Niederlande als dokumentarisch nicht nachweisbar – was natürlich nicht besagt, dass sie nicht doch vorhanden waren. Dass das Stück in der ›Werkausgabe‹ (der oben erwähnten Handschrift ÖNB, Wien, Ms. 2584) Margaretes nicht enthalten ist, spricht nicht unbedingt dagegen – die meisten Chansontexte des 15. Jahrhunderts sind, wie schon mehrfach erwähnt, *poesia per musica* und wurden keiner gesonderten literarischen Überlieferung für würdig befunden.

⁶⁷ Bouchet (wie Anm. 29), S. 18.

⁶⁸ Nach allgemeiner Ansicht gehört das Stück zu einer Gruppe fünf- und sechsstimmiger Chansons mit kanonischen Stimmen, die der 1521 gestorbene Josquin in seinen letzten Jahren in Condé-sur-L'Escaut komponiert haben muss. Es ist nur in posthumen Quellen überliefert und erfreute sich vor allem in einer protestantischen Parodie (Neutextierung) als *Haec dicit Dominus* großer Wertschätzung, unter anderem auch der Martin Luthers, der 1540 anlässlich dieses

Eine ausführliche Analyse (für die hier weder der Raum noch der Ort ist) könnte die einzigartige ökonomische Eloquenz der ersten Hälfte der Chanson zeigen, die, vergleichbar Josquins gleichfalls spätem *Plaine de dueil*, das Stück aus einem kleinen Bausatz motivischer Mosaiksteine zusammensetzt und trotz dieser strengen Konstruktivität die Expressivität wahrt und steigert – etwa in dem eindringlich aufwärtssteigenden und durch die Wiederholung in höherem Ton intensivierten Appell *Venez plorer* oder in dem danach wieder in den einzelnen Stimmen wie im Gesamtklang absinkenden *ma desolation*.⁷² Betrachtet werden soll jedoch die zweite Hälfte. Auffälligerweise hat Josquin genau in der Mitte des Stücks bereits die drei ersten Zeilen des Stücks abgehandelt, sodass die verbleibenden 34 Takte (oder historisch gesprochen: Mensuren) ausschließlich der Schlusszeile gelten: *Que mes esprits sont plus mort que malades*. Bei der Nennung der Lebensgeister (*spiritus*) fällt es schwer, nicht an den Einfluss Ficinos zu denken, auch wenn die Grundaussage des Texts schon etwa bei Chartier zu finden ist, der erklärt: Melancholie *affoiblit les sensstifz esprits*.⁷³

Que mes e - spris sont plus - mort que ma - la - des,

Que mes e - spris, — que mes e - spris

Que mes e - spris — sont

Bass Que mes e - spris sont plus mort que ma-la - des, sont plus —

⁷² Wie so oft ist diese Interpretation ihrerseits einer musikalischen Interpretation verpflichtet, nämlich der unübertrefflichen der King's Singers (*Renaissance. Josquin Desprez*, erschienen auf: RCA Victor Red Seal).

⁷³ Chartier (wie Anm. 20), S. 4.

sont plus mort que ma-la - des, sont plus mort que ma-la -

do - lo - res

sont plus mort que - ma-la - des, que

do - lo - res in - fer - ni

plus mort que ma-la - ces, sont plus mort que ma-la - des,

mort que ma - la - ces, que mes e -

49 des, que mes e - spris sont plus mort que ma - la - des sont

in - fer - ni cir - cum - de - de - runt

mes e - spris sont plus mort que ma-la - des, que mes

cir - cum - de - de - runt — me, —

que mes e - spris sont plus mort que ma - la - des, sont

spris sont plus mort que ma - la - des, que mes e -

56

plus mort que ma - la - des, sont plus mort que ma - la -

me, cir - cum - de - de -

e - spris sont plus mort que ma - la des,

cir - cum - de - de - runt me.

plus mort que ma - la - des, sont plus mort que ma - la -

spris sont plus mort que ma - la - des, sont plus mort que ma -

63

des.

runt me.

sont plus mort que ma - la des.

des, sont plus mort que ma - la des.

la des.

Notenbeispiel 4: Josquin Desprez, *Nymphes, nappés/Circumdede runt me*, T. 35–67.

Diese Schwächung der Lebensgeister bis an den Rand des Todes wird nun konsequent durch- bzw. vorgeführt. In einem ersten Abschnitt setzt Josquin die Worte *sont plus morts que malades* in der oberen Stimme dreimal hintereinander in eine absteigende Bewegung, die das Niedersinken der geschwächten Geister darstellt (diese Bewegung wird von den anderen Stimmen teilweise aufgegriffen).⁷⁴ Im zweiten Abschnitt tritt an die Stelle dieser Bewegung eine Folge von vier Klängen, die immer wieder in den Anfang zurückkehrt, was vor allem in der Oberstimme (und im Bass) spürbar wird.⁷⁵ (Hier vor allem ist Bernsteins Bemerkung treffend, das Stück sei primär harmonisch bestimmt.⁷⁶) Die tödliche Erschöpfung der Lebensgeister wird in dieser kreisenden Bewegung nicht nur versinnbildlicht, sondern regelrecht versinnlicht, vergegenwärtigt. Wie in Binchois' fast ein Jahrhundert zuvor entstandenem *Triste plaisir* wird hier Melancholie als ein ausweglos in sich kreisender, letztlich statischer Zustand begriffen, diesmal aber nicht im Raum einer einzelnen, domizierenden Stimme, sondern in einem Geflecht von Stimmen, wobei Josquin (auch aus konstruktiven Gründen) den Schlussabschnitt des Choral-cantus firmus [*Dolores inferni*] *circumdede runt me* geradezu programmatisch wiederholt.⁷⁷ Man meint, die Passage könnte immer so weitergehen, und in der Tat endet das Stück weniger, als dass es im Schlussklang erstarrt.⁷⁸ In den hinein noch zwei der inneren Stimmen wie ein Echo die vier letzten Worte wiederholen. Man kann diesen Schluss, wenn man will, auch als das Erlöschen der *espris* interpretieren.

Wie lässt sich dieses außergewöhnliche Stück verstehen? Gehen wir zunächst von der merkwürdigen Tatsache aus, dass hier zur Klage die Nymphen aus allen Orten herbeigerufen werden. Nymphen werden im Allgemeinen nicht als Klagegeister verstanden, doch war diese Idee in der Antike nicht ungewöhnlich, sie geht auf Homer zurück.⁷⁹ Zumindest in der gelehrten französischen Dichtung muss sie

⁷⁴ Verschränkte, absteigende Linien finden sich auch sonst in Josquins Werken, namentlich prominent im dritten Teil seiner Psalm-Motette *Miserere mei, Deus* und zu Beginn der Marienmotette *Inviolata, integra und casta es, Maria*.

⁷⁵ Eine Textzeile auf zwei verschiedene melodische Motive zu setzen, ist ebenso ungewöhnlich wie die Proportionen ungewöhnlich sind. Beides könnte den Verdacht nähren, *Nymphes, nappés* wäre doch nicht der originale Text dieser Chanson. Zu diesem Verdacht und zu Argumenten, die gegen ihn sprechen, vgl. Fallows, David: *Josquin*. Turnhout 2009, S. 299 f.

⁷⁶ Vgl. Bernstein (wie Anm. 58), S. 408.

⁷⁷ Satztechnisch betrachtet, beruht diese Passage auf einem relativ einfachen Modell (bei dem die Außenstimmen abwechselnd in Dezimen und Quinten fortschreiten), das aber von Josquin durch die Integration des Kanons über die Chormelodie raffiniert wird.

⁷⁸ Zwar gibt es eine Andeutung der traditionellen Schlussklausel zwischen Contratenor und Quinta pars in T. 61 f., diese ist aber nur die Wiederholung der analogen Wendung in T. 53 f., die den Kreislauf nicht gestoppt und als solche in ihrer Wirkung geschwächt hat.

⁷⁹ In der *Ilias* VI, 419 f. helfen Bergnymphen, den Vater der Andromache zu begraben. In der *Ilias* XVIII, 38 ff. stimmen die Nereiden in den Klagegesang der Thetis über den Schmerz des Achilles mit ein. Vgl. *Homeri Ilias*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim/Zürich/New York 1996. Auch den Tod des Achilles haben sie beweint. Vgl. *Homeri Odyssea*. Recognovit Helmut van Thiel. Hildesheim/Zürich/New York 1991, XXIV, 47–62; vgl. *Quinti Smyrnaei Posthomerica*. Recognovit Giuseppe Pompella. Hildesheim/Zürich/New York 2002,

um 1500 präsent gewesen sein, denn eine unmittelbare Parallele hat sie in einem anderen Stück Josquins, dessen Text von keinem Geringeren als Jean Molinet stammt, und der gleichfalls mit der Anrufung der *Nymphes des bois, deesses des fontaines* beginnt.⁸⁰

Es handelt sich hier um einen Trauergesang auf den 1497 verstorbenen Johannes Ockeghem, dem größten Komponisten der Generation vor Josquin. Auch hier liegt die mit Tod und Trauer ja fest verbundene Gattung der Motetten-Chanson vor.⁸¹ Bei Josquins/Molinets *Nymphes des bois/Requiem* ist der zugrundeliegende gregorianische Choral ebenfalls ein Eröffnungsgesang, nämlich der *Introitus* zur *Missa pro defunctis*, der Totenmesse; bei *Nymphes, nappés* ist es, wie gesagt, der Eröffnungsgesang des Totenoffiziums. Auch ein anderes Trauerstück Molinets beginnt mit dem Anruf der *Nymphes des bois*: die *Lamentables Représ pour le Trespas de Monseigneur Albert Duc de Zassen*.⁸²

Während in diesen Texten aber die Nymphen zum Klagegesang auf Ockeghem (bzw. Albert den Beherzten) versammelt werden, sollen sie in *Nymphes, nappés/Circumdederunt* die *desolation* des lyrischen Ichs selbst beklagen. Und wo *Nymphes des bois/Requiem* in seinem ersten Abschnitt eine sehr deutliche Hommage an Ockeghems Stil darstellt, ist *Nymphes, nappés/Circumdederunt* von Anfang an ganz und gar reifer Josquin. Wenn es auf einen Komponisten verweist, dann auf ihn selbst. Nimmt man hinzu, dass hier, im Widerspruch zur Gattungstradition, nicht der Tod, sondern die todesartige Schwäche eines an melancholischer *affliction* Leidenden besungen wird, so erhebt sich der Verdacht, dass es Josquin selbst ist, der hier spricht und seinen eigenen bevorstehenden Tod beklagt, und dass hier

III, 580 ff.; zum Motiv der trauernden Nympe vgl. auch Larson, Jennifer Lynn: *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford u. a. 2001, S. 54 f. Von den Nymphen geraubt zu werden, konnte in der Spätantike sowohl Inspiration im Sinne einer plötzlichen Entrückung bedeuten als auch den frühzeitigen Tod. Vgl. Wypustek, Andrzej: *Images of Eternal Beauty in Funerary Verse Inscriptions of the Hellenistic and Greco-Roman Periods*. Leiden 2013, S. 157–175. Die Nereiden sind in der antiken Sepulkralkunst omnipräsent, was die Vorstellung nahelegt, dass sie »den Toten bei der Fahrt ins Jenseits begleiten«, Kramer, Anke: Art. »Nymphen«. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Der neue Pauly. Supplemente 5. Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar 2008, Sp. 473–484, hier Sp. 477.

⁸⁰ Eine Edition des Texts nach der (Text-)Handschrift Paris, Bib. nat. ms. fr. 24315, fol. 96, bei Smijers (wie Anm. 56), S. xii.

⁸¹ Ockeghem selbst hatte, auch hier schließt sich ein Kreis, auf den Tod von Binchois 1460 eines der frühesten Experimente in diese Richtung gemacht: *Mort tu as navré/Miserere* und damit wohl auch Josquins Komposition inspiriert. Vgl. zur Bedeutung dieses Stücks vor allem Meconi (wie Anm. 69).

⁸² (= Albrecht der Beherzte, Herzog von Sachsen, gest. 12. September 1500 in Ernden). Vgl. *Les faictz et dictz de Jean Molinet*. Publ. Noël Duprie. Paris 1936, S. 362–366. Hier lautet der Beginn: *Nymphes des bois, seraines bien chantans,/Dieux esbattans, deesse des flourons,/Voeul-liés changier vos melodieux chans/En cris trenchans, angoiseux, fort cuisans/Et desplaisans, affin que nous plourons [...]*. Das ist fast ein zweiter Aufguss des Beginns der Déploration für Ockeghem.

– wie bei Machaut, bei Chartier oder Froissart – ein Stück Semi-Autobiographie vorliegt.⁸³

Josquin starb 1521, und dem berühmten Meister wurden nun seinerseits eine Reihe von Trauer- oder Memorialkompositionen zugeordnet. In zweien dieser Trauer-Werke wurde der *cantus firmus* von Josquins *Nymphes, nappés* – also der lateinische Choral *Circumdederunt me gemitus mortis* – wiederverwendet: in Nicolas Gomberts Motette *Musae Jovis* und in Jean Richafort's *Requiem*. Richafort verarbeitet diese Melodie überdies, wie Josquin, als Kanon, und zitiert außerdem in *Introitus* und *Kyrie* noch einige Passagen der Chanson (darunter *Sont plus morte que malades*) in allen Stimmen. Diese Stücke, die doch wohl nicht lange nach Josquins Tod komponiert worden sind, bekräftigen nicht nur indirekt die Authentizität von *Nymphes, nappés/Circumdederunt*, das erst viel später, 1545, erstmals gedruckt wurde.⁸⁴ Sie sind ein Zeichen, dass das Stück als semi-autobiographisches Bekenntnis wenn nicht intendiert war, so doch in diesem Sinne gelesen wurde – nicht nur, was den Chansontext betraf, sondern auch den auf ihn bezogenen *cantus firmus*. Die Stimme der Melancholie, die aus diesem Stück zu uns spräche, wäre dann in doppeltem Sinne Josquins eigene – als Komponist und als Ego.

Summary

Tristre plaisir et douloureuse joie. The Voice of Melancholy in the French Chanson of the Fifteenth Century

In the late Middle Ages, melancholy was often regarded as a pathological disease to which music provided the cure; music, by its very nature, being exhilarating and of a convivial nature. Even Marsilio Ficino, who almost single-handedly re-evaluated the state of melancholy as being the sign of a great genius, used music only to soften his melancholic mind, not to conjure melancholy up. But in the literary and musical practice of the French chanson during the fifteenth century, melancholy was regarded as a kind of *dolorous joy* long before Ficino published his influential treatises – and music served as a means of the first importance to cultivate (and relish) one's own melancholy. This is shown by a discussion of texts by Guillaume de Machaut, Alain Chartier, Jean Froissart or René d'Anjou, but primarily through an analysis of some of the most important chansons of the fifteenth and early sixteenth century: Gilles Binchois' *Tristre plaisir* (on a text by Alain Chartier); Pierre de la Rue's *Pourquoy non* and Josquin Desprez' *Plaine de*

⁸³ Dies scheinen mir in jedem Fall die wesentlichen Argumente gegen Fallows' Vermutung zu sein, bei dem Stück handle es sich um einen Klagegesang auf den Tod von Louis de Luxembourg (gest. 1503); vgl. Fallows (wie Anm. 75), S. 300. Natürlich sagt diese These nichts darüber aus, ob das Stück tatsächlich kurz vor dem Tod von Josquin entstanden ist. Die Semi-Autothanographie gab es eben auch im 15. Jahrhundert nicht. Will man Josquin selbst nicht mit dem »Ich« des Textes identifizieren, so bietet sich natürlich der 1507 gestorbene Molinet als Subjekt an; die beklagte *affliction* könnte dann Molinets teilweise Erblindung in seinen letzten Lebensjahren sein.

⁸⁴ Mit der Popularität Josquins verbanden sich viele ihm später von Kopisten oder Druckern untergeschobene Werke, woraus eine Reihe von Authentizitätsproblemen entstehen, an denen die Forschung bis heute laboriert. Ein so später Erstdruck wie der von *Nymphes, nappés* muss hier zunächst einmal verdächtig erscheinen.

deuil and *Nimphes*, *nappés*/*Circumdederunt me*. Not only the texts by themselves but the specific ways in which their musical settings ›tune‹ them, give voice(s) to their lyrical subjects, are analysed in various ways.

Himmliche Klänge: Die *Paradiso*-Cantica in Dantes *Divina Commedia*¹

In memoriam Hartmut Köhler

Die Dante-Forschung präferiert seit ihren Anfängen im Trecento, d.h. seit Giovanni Boccaccios *Esposizioni sopra la Comedia* (1373) den Gesang gegenüber der Stimme. Jede *Lectura Dantis* war und ist eine öffentliche und autoritative Auslegung eines einzigen Canto, dessen Bedeutung durch die vorgelegte Lektüre in Gänze erfasst wird. Jedem Leser der *Divina Commedia* wird auf diese Weise die vollständige Kenntnis eines partikularen Canto geboten, so dass er anhand der jeweiligen *Lectura Dantis* die Ordnung des Epos genauso versteht wie das darin zur Darstellung gebrachte Ordnungssystem von Hölle, Fegefeuer oder Paradies.² Die Autorität Dantes als Dichter, die er insbesondere in der *Divina Commedia* begründet, geht dementsprechend einher mit seiner Autorschaft einer autoritativen, da göttlichen Ordnung, die im Epos Gestalt erhält. Analog dazu leistet jeder, der eine *Lectura Dantis* hält, eine autoritative Lektüre der literarischen Ordnungen. Die Lektüre eines jeden einzelnen Gesangs erlaubt folglich im Sinne des *pars pro toto* ein Verständnis der ganzen Komödie oder vorsichtiger formuliert: Jede *Lectura* eines Canto vermittelt zugleich ein Verständnis des philosophisch-theologischen Ordnungssystems der *Cantica*, in die dieser eingebunden ist.³

¹ Zitiert wird im Folgenden nach der deutschen Übersetzung von Hartmut Köhler sowie dem Text der Meridiani-Ausgabe. Dante Alighieri: *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Volume terzo. Paradiso. Milano 1997; und Dante Alighieri: *La Commedia. Die Göttliche Komödie. III Paradiso/Paradies*. Italienisch/Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Stuttgart 2012. Ausgesprochen hilfreich für eine Orientierung durch den Kosmos der Danteforschung ist die Onlinebibliographie der Società dantesca italiana (<http://domino.leonet.it/sci/bibliografia.nsf/pgHOME> [13.05.2013]). Darüber hinaus sei verwiesen auf das Dartmouth Dante Project (<http://dante.dartmouth.edu/> [13.05.2013]), das Princeton Dante Project (<http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html> [13.05.2013]) und das Digital Dante Project an der Columbia University (<http://dante.ilt.columbia.edu/> [13.05.2013]).

² Die *Divina Commedia* ist eingeteilt in drei Cantiche: *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*, die wiederum aus jeweils 33 *Canti* bestehen, wobei das *Inferno* noch durch einen weiteren *Canto* eingeleitet wird, so dass sich zusammen 100 *Canti* verteilt auf drei *Cantiche* ergeben.

³ Besonders eindrücklich zeigt sich diese Herangehensweise in der von Kurt Flasch herausgegebenen Ausgabe der *Divina Commedia*, der vorzugsweise die philosophische Dimension des Epos herausarbeitet, während ihn die ästhetische Dimension in weit geringerem Maße interes-