Wer sind sie und wenn ja wie viele – Zum Text- und musikalischen Selbstverständnis in Josquins Chansons de Regrets<sup>1</sup>

Sie treten fast nie alleine auf, es sind mehrere", "tausend", gar "hunderttausend", oder schlicht "alle". Sie kommen "Tag und Nacht", "unaufhörlich", mit Strömen von Tränen, die auf ihren Ursprung in der Deploration, der Klage um einen verstorbenen Menschen verweisen. Es sind diese schwarzen Gedanken, die vor allem Nachts beim wach Liegen kommen und gehen. Kaum hat man sie abgewehrt, sind sie auch schon wieder da. Wir kennen sie alle, sie sind kein historisches Phänomen des 15. und 16. Jahrhunderts. Wir haben unsere Techniken entwickelt, sie zu beherrschen. Was aber im alltäglichen Leben nur schwer gelingt, wurde am Ende des 15. Jahrhunderts zu einer Herausforderung für die besten Komponisten der Zeit. Das Beherrschen dieser Gedanken führte zu einer äußerst fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von musikalischer Zeit und musikalischem Raum.

Die ersten Regrets<sup>2</sup> führen ein regelrechtes Ballett in der Handschrift Brüssel 11239 auf. Sie entstand im Umkreis des Hofes von Philibert von Savoyen und traf am Hofe von Margarete von Österreich auf offene Ohren und heiratete gewissermaßen ein in eine Schwesterhandschrift der Regrets, Brüssel 228. Werfen wir einen Blick auf diese Balletbühne von Brüssel 11239. In sieben aufeinander folgenden Stücken treten Regrets auf. Die vier ersten gehören klar zusammen, drei beginnen mit einer Bewegungsaufforderung, die etwas Exhortativ-Beschwörendes hat, wir kommen auf diesen Beschwörungsaspekt am Schluss dieser Betrachtungen zurück. Alle haben zehnsilbige Verse und eine deutliche Zäsur nach der vierten Silbe, um der Bewegung und der Beschwörung einen zeitlichen Raum zu geben. Sie sind allesamt durch den -eur-Reim miteinander verkettet. Als Texte begreifen sie sich und werden als Musik begriffen. Schon hier wird die unkontrollierte Bewegung, der Ansturm der Regrets, zum Teil drastisch beherrscht, kontrolliert und in ein musikalisches Spiel eingebunden. Die textlichen Motive sind dies im Sinn des Wortes, Bewegungen und "Bewegt-Werder". Allez, venez, va-t'en, dann "grands regretz", die "zu tragen" sind und durch "de-" und "rap-" weiter "transportiert" werden. Hayne van Ghizeghem und Loyset Compere nehmen dieses Textballett auf, erweitern Textmotive durch musikalische Zellen, die nun geregelt die Grenzen der Texte und der Chansons überspringen, ihre Bewegungsrichtung ändern und in imitatorische bzw. kanonische Verfahren eingebunden werden. Ich habe diese Prozesse an anderer Stelle behandelt und wie folgt zusammengefasst<sup>3</sup>: "Das

<sup>1</sup> Mein Dank für zahlreiche Anregungen gilt Jaap van Benthem, Bonnie Blackburn, Ludwig Finscher, John Milsom, Michael v. Albrecht und vor allem Grantley MacDonald, der mit seiner Diskussionsbereitschaft und seiner Hilfe bei der Beschaffung von Quellen wesentlich zu dieser Arbeit beigetragen hat.

<sup>2</sup> Im folgenden wird die Schreibung mit "s" verwendet, in den Quellen ist sie häufiger mit "z" zu finden.

<sup>3</sup> Was zitiert Compère - Topos, Zitat und Paraphrase in den Regrets-Chansons von Hayne van

Kombinieren und Intensivieren von Motivketten sowohl horizontal als auch vertikal, die Durchlässigkeit der Stimmen, das Vertauschen von oben und unten, das Ansprechen und Dochwieder-anders-Sagen, sind Ausdruck eines kaleidoskopischen Verständnisses von Text und Musik. Topos und Tenorübernahme, Intensivierung durch Verdoppelung oder Umschichtung, sind Bühnenelemente, die den Prozess des neuen Sinnes zugleich zeitlich auslösen und ihm auch räumliche Dimension verschaffen. Die Erinnerung an den alten Kontext und Zeigequalität der Zitattechnik sind Elemente einer Polyphonie, die nicht nur eine musikalische ist."

Der Kern dieser ersten vier Stücke von Brüssel 11239 wird vermutlich später durch drei Regretz-Chansons erweitert: zwei *Tous les regretz*, die jedoch nur den Textanfang gemeinsam haben, die Komponisten sind Brumel und De la Rue. Abschließend dann Agricolas *Revenez regretz*, in dem die Bewegungsaufforderung der ersten drei Chansons wieder aufgegriffen und abgeschlossen wird. Auch hier gibt es musikalische Verbindungen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Wie kam es nun überhaupt zu der Explosion der Regrets? Es ist nämlich keineswegs so, dass regret in Einzahl und Mehrzahl ein häufiges Wort der französischen Sprache wäre. Im Computerzeitalter finden wir durch einen Mausklick Erstaunliches heraus. Im Corpus de la littérature médiévale jusqu'au 15ème siècle<sup>4</sup> tauchen Regret(s) gerade einmal 25 mal auf, konzentriert in Eustache Deschamps schon als Gattung verwendeten Texten vom Ende des 14. Jahrhunderts: Regrets davoir office de Justice, Regretz de la Mort de Mlle de Dormans, Regrets destre esloigné de sa dame. Die Themen der späteren Regrets sind schon angelegt, aber erst in den späteren Chansons wurde das volle Potential dieses Begriffes entdeckt, und zwar in der Vertiefung durch die Musik. Die Mehrzahl von "Regret" ist Voraussetzung für die Polyphonie der Texte und ihrer musikalischen Erweiterungen.

Das Vorbild für diese neue Gattung, und um eine solche handelt es sich hier, ist vermutlich in Ovids *Tristia* zu finden. Diese Vervielfältigung der Klagelieder über sein eigenes Exil ist zugleich auch eine autobiografische Konstruktion, in der die räumliche Trennung des Exils auf die Kunstebene gehoben wird und damit eine Überzeitlichkeit gewinnt. Konzentriert finden wir diesen Aspekt im dritten Buch im Gedicht an die Stieftochter Perilla<sup>5</sup>. Tod, Alter und Leiden werden durch das Schreiben und Lesen überwunden. "Kurz, wir haben nichts, was nicht sterblich ist, außer den lohnenden Tätigkeiten des Herzens und des Verstandes. Schau mich an: Vaterland,

Ghizeghem und Loyset Compère, in: Studien zur Musikgeschichte, (Festschrift Ludwig Finscher), Kassel Bärenreiter 1996, S. 98.

<sup>4</sup> http://www.classiques-garnier.com/numerique-bases/

<sup>5</sup> Buch III, VII:1-54, Übersetzung vom Verfasser. Das Original in P. Ovidi Nasonis Tristia, hrsg. von John Barrie Hall, Stuttgart 1995, S. 108-11.

Euch beide und mein Heim verloren, alles, was man mir nehmen kann, und doch folge ich mit Freuden meinem Ingenium<sup>6</sup>. (....) Mein Ruhm wird überleben, wenn ich tot bin, und ich werde gelesen werden, solange das kriegerische Rom von seinen siegreichen Mauern blickt." Die Grundelemente, Trennung, Verluste, nicht Erfüllung der irdischen Ambitionen, all das ist in den Regrets wieder zu finden. Die selbstbewusste Aneignung des eigenen Ingeniums, die Autokonstruktion von besonderer Zeitlichkeit über mehrere eigene Gedichte/Gesänge hinweg, diese werden wir nun bei Josquin des Pres verfolgen können. Hier kommen die allgemeine Atmosphäre von Verlust und Trauer am Hof Margaretes und eine sicher schon vorher angelegte Vorstellung von dem, was Komposition im höchsten Falle sein kann, kongenial zusammen. In beiden Fällen werden Vorläufer in der Antike bewusst aufgegriffen und weiter entwickelt. Am greifbarsten ist diese gegenseitige Befruchtung in Josquins *Plus nulz regretz*, dessen ganze Dimension wir aber erst über einen "Umweg" über drei weitere ihm zugeschriebene Chansons de Regrets verstehen können.

Sowohl in Tilman Susatos 7. Chansonbuch von 1545 als auch im quasi Nachdruck in Pierre Attaignants 36. Buch von 1549 finden sich diese drei Stücke in der gleichen Reihenfolge: *Parfons regretz, Regretz sans fin* und *Plusieurs regretz*, unterbrochen von zwei weiteren ähnlich gearteten Chansons, *Pleine de dueil* und *Incessamment livré suis au martyre*. In Susatos Druck ist der Impetus für die ganze Sammlung von entscheidender Bedeutung: Die Stücke seien "komponiert vom verstorbenen und wohl erinnerten Josquin des Pres, seinerzeit ausgezeichneter und in der musikalischen Wissenschaft hervorragendster Mann, damit jeder seiner auf ewig gedenken könne, wie er es wohl verdient hat"<sup>7</sup>. Im zeitlichen Umfeld von Joachim Du Bellays *Les Regretz*-Sammlung (1558), die ebenfalls klar von Ovids *Tristia* inspiriert ist, entsteht also eine Art Tombeau, dessen Kern jene drei genannten Stücke sind. "So lange diese Chansons gelesen/aufgeführt werden, so lange hallt Josquins Ruhm von den Mauern Roms"<sup>8</sup>.

Die Gruppierung der drei Stücke ist dabei keineswegs zufällig. Alle sind zehnsilbige Rondeaux und spielen mit einer Zäsur nach der vierten Silbe, sind also ganz der Tradition verhaftet. Zwei von ihnen spielen mit den Raum-Zeitaspekten der Tradition. Musikalisch haben sie alle ein

<sup>6</sup> Ich lasse diesen Ausdruck unübersetzt. Er bedeutet soviel wie der Keim, der in jedem Menschen angelegt ist und den er zum Erblühen bringen soll.

<sup>7,</sup> Compose par feu de bonne memoire Iosquin des Pres, en son temps tresexcellent & supereminent au scavoir musical...affin que...chascung puisse avoir perpetuelle memoire, comme bien il a merite". Zitiert nach dem Originaldruck.

<sup>8 &</sup>quot;Nil non mortale tenemus / pectoris exceptis ingeniique bonis. / En ego, cum patria caream vobisque domoque, / demptaque sint, demi quae potuere mihi, / ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque (...) Me tamen extincto fama superstes erit, / dumque suis victrix omnem de montibus orbem / prospiciet domitum Martia Roma, legar."

kanonisches Gerüst und teilen Zitatbeziehungen untereinander.

In "Parfons regretz" treten Raum- und Zeitbegriff in ein Spannungsverhältnis, das Gegensatzpaar "lamentable-ioie" des ersten Verses wird in den weiteren Versen entwickelt<sup>9</sup>

Einerseits soll das Fallbeil des Richters "promptement" das Leben beenden, andererseits wird doch weiter geweint, um in diesem Zustand Sicherheit zu gewinnen.

Ein Oktavkanon zwischen Tenor und Quinta Pars bildet das Grundgerüst, was aber zuerst überhaupt nicht klar ist. Das Paradoxon der Lamentable Ioie wird durch die erst gleichzeitige Entgegnung der aufsteigenden Quinte durch die trauersymbolisch fallende Quarte musikalisiert. Dann löst sich die Quinte in den Superius, der einen Kanon mit dem Tenor, simuliert" (man beachte im Text nachher: "sans point dissimuler"). Der Bass simuliert seinerseits einen Kanon mit dem Superius, der Abstand ist immer die Oktave. Dabei ist der Bassus die eigentliche Kanonvorgabe. Es ist eine verfolgbare, "verspannte" Konstruktion. Der Bassus ist einerseits eine Folgestimme, andererseits eine Zukunftsvorgabe. Hier können wir sehr gut die Funktion einer solchen Kanonkonstruktion im Kontext der Regrets erkennen. Die Regrets werden aus ihrer Vielfalt, aus dem zeitlich nicht beherrschbaren und erkennbaren Zusammenhang sukzessive in den geregelten Kanon gezogen, der nun nach eigener Gesetzlichkeit abläuft.

Ein zweites Element tritt im Tenor hinzu, ein künstlich erzeugtes fa-mi-Motiv der Trauer auf das Wort "ioie". Dieses Motiv wird uns in Regretz sans fin wieder begegnen. Die aufsteigende Terz wird im Superius und Contratenor rhetorisch wirkungsvoll auf "venez" weitergeführt. Das Herauslösen und gleichsam organisch Herleiten von Motiven wird uns durchweg in diesen Chansons begegnen, es ist außerhalb des Werkes von Josquin kaum zu finden und kann als ein stilistisches Merkmal für seine Autorschaft dienen. In Takt 19 findet sich ein erster versteckter Zitatkomplex, der in allen drei Chansons eine Rolle spielt, ein Verweis auf Douleur me bat, dessen Anfangsmotiv und Beantwortung in Umkehrung hier angelegt sind. In diesem Anfangsmotiv spielt die mi-fa-Formel eine entscheidende und unvergessliche Rolle. Während in T. 19 im Contratenor noch nicht klar ist, ob ein b molle gesetzt wird oder nicht, so setzt dieses sich im Verlauf der Chanson vollständig durch. Warum hat Josquin diese Chanson hier eingeführt? Neben der Tatsache, dass sie in allen genannten Regrets-Chansons zitiert wird ist es der Text, der gut kompatibel mit dem Regrets-Topos ist. "Amour me nuyt et malheur me consolle" ist ein ähnlicher Widerspruch wie er in Parfons Regretz in der "lamentable ioye" zum Ausdruck kommt. Der exponierte Halbton des Schmerzes öffnet eine polyphonen Raum zum Kernbegriff "douleur", der aber durch den inneren Widerspruch mit "ioye" bzw. "console" eine weitere Vertiefung erfährt. Noch spezifischer treffen sich Parfons regretz und Douleur me bat im

<sup>9</sup> S. Anhang II, dort finden sich die Texte und Übersetzungen.

Hinrichtungs-Topos, dem Spannungsverhältnis von augenblicklichem Ende und endlosem, lustvollem Schmerz.

Der Kanon wird zuerst von diesem Verweis auf die Douleur me bat frei gehalten. Um so wirkungsvoller ist der zweite Verweis auf eine eigene Chanson Josquins, Faulte d'argent. Dort ist die fallende kleine Sexte, ein weiteres Trauersymbol, von zentraler Bedeutung und trägt den Text "cest douleur nonpareille", die Verbindung beider Zitate und aller drei Chansons liegt im Toposraum Douleur<sup>10</sup>. Ein emotionaler Zustand wird zeitlich geöffnet durch "Motive", bewegte Beweger. Der doppelbödige Kontext der parodistischen Chanson Faulte d'Argent wird hier zu einer weiteren, anders gearteten Doppelbödigkeit umgedeutet. Die lustvolle Seite des Tränenflusses nutzt die humoristische Dissoziation des Douleur-Topos in Faulte d'Argent. Die Chanson ist klar zum Schluss hin angelegt, die kulminativ angelegten Tränenströme suggerieren jedoch auch, trotz des Hinrichtungs-Topos, dass dieser Fluss niemals aufhört.

John Milsom hat in hervorragender Weise *Plusieurs Regretz* analysiert<sup>11</sup>, so dass wir hier auf seine Ergebnisse, allerdings nun im Kontext der anderen beiden Chansons, zurückgreifen können.

Ausnahmsweise soll hier zuerst die Musik betrachtet werden, denn aus ihr erschließt sich erst Josquins Lesart des Textes. Zuerst nehmen wir einen kleinen Umweg zur Chanson *Se congie prens*. Schon hier spielt der Trennungstopos eine Rolle und das Schlüsselwort "doulours". Josquin bearbeitet diese Vorlage in charakteristischer Weise, John Milsom nannte dies "the combinative impulse". Die Grundmelodie wird in einem "2 ex 1 Kanon" im Quintabstand verarbeitet, aber weiter mit der Themenfortsetzung kombiniert. Wir werden dieser Chanson wieder in *Plusieurs Regretz* begegnen. Zuerst wandert sie jedoch subtil in die berühmte Chanson *Douleur me bat* ein. Auch hier gibt es einen 2 ex 1-Kanon im Quintabstand. Das so unvergessliche Grundmotiv mit der mi-fa-Formel ist die Umkehrung des Grundmotivs von *Se congie prens*, die Art der

<sup>10</sup> Häufig wird Skepsis geäußert, ob ein so gängiges Element wie eine fallende kleine Sexte als bewusstes Zitat zu werten sei. Nun ist diese Sexte erstens keineswegs sehr häufig, sondern tritt in der Mehrzahl der Fälle in den Chansons im Zusammenhang mit einem Traueraspekt auf. Wichtiger ist jedoch immer das Wie des Zitierens. Wenn uns in mehreren Chansons der gleichen Gattung bei einem Komponisten ein solches Element begegnet, es jeweils an wichtiger, auffälliger Stelle mit Zeigequalität eingesetzt ist, in unserem Fall sogar in ähnlicher Schlusssteigerung, so wird man nur noch von einem bewussten Prozess ausgehen können. Die Art des Inkorporierens und dann Isolierens wirkt zudem bei Josquin geradezu als Vergrößerungsglas.

<sup>11</sup> Josquin and the Act of Self-Quotation: The Case of Plusieurs regretz, in: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn, hrsg. von Gioia Filocamo and M. Jennifer Bloxam, Tournhout: Brepols 2008, S. 521-532.

<sup>12</sup> Auch dieser Terminus stammt von Milsom, es handelt sich um einen Kanon, bei dem nur eine Stimme angegeben werden müsste mit einem entsprechenden Einsatzabstand für die 2. Stimme. Der 2 ex 1-Kanon ist besonders interessant im Zusammenhang mit den Regrets-Chansons. Die Art, wie Josquin Scheineinsätze in den 2 ex 1-Kanon überführt, zeigt das Auffangen der "ungeregelten" oder scheinbar "geregelten" Stimme in eine wirklich geregelte Stimme, die ihrerseits in einem mechanischen Verfahren eine 2. Stimme erzeugt, also eine neue Zeit und eine räumliche Vervielfältigung.

kombinatorischen Verbindung ist sehr ähnlich. Das mit B bezeichnete Motiv ist das verzierte Grundmotiv von *Se congie prens*. Verbindendes Element ist das Wort "douleur".

Dieser gesamte Komplex ist nun in *Plusieurs regretz* eingewandert, und zwar fast komplett (T. 24 ff.) Neben den versteckten Einarbeitungen von *Se congie prens* in *Douleur me bat* wurde die Stelle aber mit dem genau zitierten Quartfall aus der anonymen Vorlage von *Se congie prens* kombiniert.

Beobachten wir nun, wie diese zugespitzte Übernahme zustande kommt. Auch in *Plusieurs* regretz bildet ein 2 ex 1 Quintkanon das Rückrat des Stückes. Die Zeittechnik Kanon läuft aber hier, ungleich Parfons regretz, nicht isoliert von den Zitaten ab, sondern sie werden fließend in die Kanons im wahrsten Sinn des Wortes inkorporiert . Wie in *Parfons regretz* wird der Kanon durch weitere Imitationen eher verunklart, die "mehrere" werden sogleich auf den Plan gerufen. Wie in Parfons regretz steht ein aufsteigender Quintgang einem Topos-artig eingesetzten Quartfall gegenüber. Die Imitationen und die Quartstruktur führen zu einer Zwischenkadenz auf Ephrygisch, die ebenfalls symbolisch zu werten ist. Die erste Phrase wird fast wörtlich wiederholt, nur die kleine Veränderung im Contratenor führt das 2. Motiv von *Douleur me bat* ein (T. 24), der Bassus führt die Kadenz nach A unvermutet nach D weiter, so dass spielerisch der gesamte Zitatkomplex in die neue Chanson wandern kann. Auch dieser Komplex wird fast wörtlich wiederholt. Ganz zwanglos löst sich in T. 42 aus der Kadenz nach A erneut das transponierte Douleur me bat-Motiv, es wird im Contratenor durch parallele Terzen intensiviert. Wie natürlich scheint es doch da, dass der ja nun eigentlich zu erwartende Quartfall aus Se congie prens sich zur fallenden dorischen Sexte erweitert! Es ist der Sextfall aus Faulte d'argent. Er ist schon im ersten Einsatz des Contratenors angelegt und findet hier seinen zirkulären Anschlusspunkt. Wieder ist douleur der osmotische Topos: "Cest douleur nonpareille". "Nonpareille" ist nicht nur der Schmerz, sondern die fast durchlässige Wanderung der Bewegt-Beweger aus Josquins Chanson-Schatz. Schon Susato sah offenbar diese Zusammenhänge, denn Se congie prens, Douleur me bat und Faulte d'argent finden sich nach der Regrets-Gruppe in seinem Druck wieder. Es verdiente eine separate Arbeit, diese Gruppierungen zu analysieren.

Und nun verstehen wir ganz, wie Josquin sich den Text angeeignet hat. Es gibt ja mehrere "regretz" anderer Komponisten, vielleicht auch eigene, aber sie sind "que plaisir" gegen diejenigen, die in dieser "jetzigen" "getragen" werden. Ja, die Chanson spricht wirklich selbst, "je porte". In ihr kreisen derartig die Chansons, ("me tourmentant"), dass sie sich quasi selbständig machen, eine fast humoristische Wendung, denn natürlich behält der Komponist die Meisterschaft über diese "espris". Sie mögen ja "schavent plus quilz font" (nicht mehr wissen, was sie tun), aber Josquin weiss es gewiss! "Nonpareille" will uns auch sagen: ja, es ähnelt sich alles, aber hier ist

nichts, was es scheint.

Der Text von Regretz sans fin ist einmal mehr zehnsilbig mit einer deutlichen Zäsur nach der vierten Silbe, die Regrets sind diese Mal sogar "endlos". Es entsteht ein Spiel zwischen dem logischen Widerspruch, das Leben beenden zu wollen und doch fast lustvoll immer neu zu leiden. Ebenfalls in der Tradition der ersten Regrets-Chansons ist der erotische Unterton, die Dame berichtet von einer "envie", die sie wegen "bösartiger übler Nachrede" nicht mehr haben kann. Ungewöhnlich ist auch, dass überhaupt eine Dame spricht, dies trägt zum doppelten Boden bei. Man könnte sich fragen, ob der Text vollständig überliefert ist, auf jeden Fall trägt er die zirkuläre Struktur in sich, die zahlreichen Rondeaux des 15. Jahrhunderts eigen ist. Ganz einzigartig ist aber, dass der Komponist diese "Endlosschleife" auskomponiert. Am Schluss der Secunda Pars werden die ersten Takte der Prima Pars höchst kunstvoll aus der Kadenz gelöst, nur ein Oktavsprung im Contratenor differiert von diesem Anfang. Ein Kustos wird gesetzt und es ist sofort klar, dass in Takt 5 weiter gesungen wird. Ich kenne kein voriges Beispiel für eine solch auskomponierte Zirkelstruktur, die natürlich dem "sans fin" des Textes geschuldet ist. Man könnte die Chanson immer weiter singen, das Kanonprinzip der sich generierenden Zeit wird hier radikal weiter geführt.

Regretz sans fin steht in enger Beziehung zu Plus nulz regretz. Dies sieht man schon am seltenen Oberquartkanon, aber auch an der Verwendung des Hauptmotivs dieser Chanson. Erneut ist die organische Herleitung bemerkenswert. Am Anfang ist das Motiv noch nicht vollständig, es fehlt der letzte Ton zur Spiegelstruktur der aufsteigenden-fallenden Terz. Die Motive beginnen in Tenor und Bass gleichzeitig, dies generiert geradezu einen Doppelkanon in Sexta Pars und Superius, der Kanon wird aber nur zwischen Tenor und Sexta Pars weiter geführt, es ist ein 2 ex 1 Kanon. Allerdings ist das Motiv jetzt nicht mehr abgesetzt, es wird im Superius in eine ausdrucksvolle, ausgezierte Melodie geführt. Eine Wiederholung der ersten Phrase ist nur angedeutet, der Fortgang differiert, im Kanon ist nun der Quartfall (sic) T. 11/12 zu einem Sextfall T. 18/19 erweitert, wir kennen ihn jetzt gut: Faulte d'argent lebt weiter, "douleur nonpareille" wird hier "mes doulans iours user". "Benutzt" wird hier auch die Vorlage. Die Sextkatabasis bildet einmal mehr den emphatischen Schluss der Prima Pars: "telle douleur muer", verknüpft mit einer fast penetranten Rezitation auf fa-mi und damit einhergehender phrygischer Kadenz.

Aus dem *e* des Tenors entwickelt sich in der Secunda Pars ganz natürlich das nun komplette Kernmotiv von *Plus nulz regretz*, durch den Kanon wird es vervielfältigt. Die nächste Phrase beantwortet die fallende Quart (T. 62 ff.) mit einer steigenden Quart: **Plus nulz** soulas ie ne requirs. Angesichts dieser Konstruktion muss man davon ausgehen, dass der Text im Wissen um denjenigen von *Plus nulz regretz* geschrieben wurde, mit der Absicht, das Motiv einzuführen.

Das Henkersbeil, das in der Quinta Pars heftig wütet, ist nicht das letzte Wort, der Hingerichtete lebt wie von Wunderhand weiter, wie die Musik, die von den Mauern Roms erklingt. Der Komponist lebt durch seine musikalische Zitat- und Kanonkonstruktion in der "perpetuelle memoire".

Das Anfangsmotiv von *Regretz sans fin* spielt nun eine bedeutende Rolle in *Plus nulz regretz*, gleichsam der Krönung der Selbstkonstruktion durch Musik. Hier wird auf frappierende Weise ein autopoetischer Prozess erlebbar gemacht.

Zumindest vom Text her können wir diesem Stück ein historisches Ereignis zuordnen. Am 21. 12. 1507 wurde im Vertrag von Calais die Hochzeit zwischen Margaretes Neffen Karl, Enkel des Kaisers Maximilian, und Mary, Tochter Henry VII. vereinbart, sehr zum Missvergnügen des französischen Königs. Am 1. Januar 1508 fand die feierliche Verkündigung dieser Verbindung mit Feuerwerk und "Aufführung" zumindest des Textes des Hofchronikers Jean Lemaire de Belges statt<sup>13</sup>. Jean Lemaire muss sehr eng mit den Details des Heiratsvertrages vertraut gewesen sein, denn eine rätselhafte Stelle im Text findet nur so eine Erklärung: "Mars nous tolt la blanche fleur de lys". Als Sicherheit für die Einhaltung der Hochzeit wurde die Übergabe eines edelsteinbesetzten Reliquiars mit Kreuzreliquien vereinbart, bekannt unter dem Namen "Fleur de lys"<sup>14</sup>. Damit dieses "sans delitz" übergeben werden konnte, wurde es genau gewogen und mit "26 marcs, troys unces & demye" nach Tournaiser Gewicht festgehalten. "Mar(c)s nous tolt la blanche fleur de lys", "die Fleur de lys nimmt uns, wenn kein Verbrechen begangen wird, <26> marcs weg". Dafür werde man die rote Rose Mary erhalten, deshalb habe man "regretz plus nulz". Die Fleur de lys steht also nicht für den Habsburgischen Prinzen! Vom Gehalt her besingt der Text den Anbruch eines neuen Saturnischen Friedenszeitalters. Der 20-versige Text evoziert in berückenden Naturbildern das Werden und Vergehen der Zeit. In Vers 10 begegnen wir Apoll, der Sonne, deren Strahlen als Sinnbild der neuen Zeit neue Sprossen hervorbringen. Dies führt uns unzweifelbar zur antiken Vorlage für den Text, Vergils 4. Ekloge<sup>15</sup>. Auch dort wird in einer

<sup>13</sup> Außer in der Handschrift Brüssel 228 ist der Text nur in einer Quelle komplett überliefert, im Anschluss an die Pompe funéraille en obsèques du feu Roy dom Phelippes". (in: J. Lemaire de Belges, Œuvres complètes, hrsg. von J. Stecher, Louvain, 1898, Bd. IV, S. 268. Dort heißt es wörtlich: "Et ce iour mesmes furent faictz feux de ioye par my Malines pour la publication de la dicte tres noble aliance tres utile et tresnecessaire. Et lors fut mis sus ce chant nouvel." Über den Ausdruck "fut mis sus" ist viel gerätselt worden, er muss nicht, ist aber doch wahrscheinlich gleichbedeutend mit "aufgeführt". Dies heißt keineswegs, dass auch Josquins Komposition gemeint ist. Die musikalische Qualität des Textes macht ihn in der Tat zu einem Chant nouvel.

<sup>14</sup> Im Anhang zum eigentlichen Hochzeitsvertrag. Dieser ist im Internet einsehbar: http://www.archive.org/stream/fderaconventione05ryme#page/265/mode/1up

<sup>15</sup> Die 10 sog. Bucolica bzw. Eklogen (Hirtenlieder) entstanden knapp eine Generation vor Christi Geburt und wurden immer wieder vom Christentum als Vorbote der Geburt des Heilands angesehen. Sie beziehen sich sowohl auf römische Mythologie als auch auf ägyptische Vorbilder. Von besonderer Bedeutung für unseren Text ist auch die 6. Ekloge, wo die Weltschöpfung und die "abrollenden"

bukolischen Atmosphäre die kommende Geburt eines Kindes<sup>16</sup>, eines neuen Weltzeitalters (Aion) beschworen. Die Verse 4-10 lauten:

Letzte Weltzeit brach an – Prophetie der Sibylle von Kyme:

Groß von Anfang an neu wird geboren der Zeitalter Reihe.

Schon kehrt wieder die Jungfrau, kehren wieder Saturnische Reiche,

Schon wird neu ein Sprössling entsandt aus himmlischen Höhen.

Sei nur dem eben geborenen Jungen, mit dem das Geschlecht

Von Eisen vergeht und in aller Welt das von Gold wieder aufsteht,

sei nur, Lucina, du reine, ihm gut; schon herrscht dein Apollo!<sup>17</sup>

"Schon kehren Saturnische Reiche wieder", und, in Vers 10 (sic) "iam regnat Apollo", die genauen Vorbilder für Lemaire. "Nach *zehn* langen beschwerlichen Monaten" kommt das Kind zur Welt. Eduard Norden hat in *Die Geburt des Kindes*<sup>18</sup> gezeigt, dass die Ekloge auf zwei antike Feste zur Wintersonnenwende, am 23./24. Dezember und am 6. Januar Bezug nimmt. Wenn nun die Verkündigung des Vertrages am 1. Januar angesetzt wurde, so halte ich dies keinesfalls für einen Zufall. Weiter heißt es dann, dass niemand, nicht Orpheus und nicht Apoll, den Sänger Vergil übertreffen werden:

Nicht besiege der thrakische Orpheus im Liede noch Linus

mich, mag jenem die Mutter, mag diesem der Vater auch beistehn:

Orpheus Kalliope, dem Linus der schöne Apollo.

Pan - und wär sein Arkadien Richter, und stritte mit mir er,

Pan - und wär sein Arkadien Richter: er gäbe besiegt sich! 19

Die Kopplung Apoll-Orpheus findet bei Lemaire ihren Niederschlag im Doppelsinn von "luyra-

Metamorphosen der Zeit als "perpetuum carmen" besungen wird. Ovids *Tristia* beziehen sich wiederum auf dieses Vorbild.

- 16 Dieses Bild der Geburt eines Kindes hat sehr alte Vorläufer, der älteste nachweisbare ist vermutlich ein Fragment Heraklits: "Die Zeit ein Kind, ein Kind beim Brettspiel; ein Kind sitzt auf dem Thron." Heraklit, *Fragmente*, übersetzt von Bruno Snell, Zürich 1986, S. 19 (Fragment B 52).
- 17 ultima Cumaei venit iam carminis aetas magnus ab integro saeclorum nascitur ordo iam redit et Virgo redeunt Saturnia regna iam nova progenies caelo demittitur alto tu modo nascenti puero quo ferrea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo casta fave Lucina tuus iam regnat Apollo
- 18 Leipzig 1931, noch immer die beste Darstellung der Hintergründe der 4. Ekloge.
- 19 nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit

Orphei Calliopea Lino formosus Apollo

Pan etiam Arcadia mecum si iudice certet

Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum

Die musikalische Verdopplung der letzten Verse zeigt deutlich, dass schon Vergil hier mächtigen, ja rauschenden Klang erzeugte!

lira" ("wird scheinen" und das Instrument Lira). In höchst kunstvollen Rimes battelés klingt das Echo der Töne der Schlusssilben und der jeweils folgenden 4. Silbe nach. Es sind die Töne der Lira, die auf den Saiten der Silbenplätze gespielt werden. Wie in den früheren Chansons de Regretz klingt so im zehnsilbigen Vers die Zäsur nach der 4. Silbe in orphischer Musik, die eine neue Zeit erzeugt. Vergil schreibt wie Ovid aus dem Exil, er lebt in seinen Gedichten weiter und verkündet die neue Zeitordnung. Bei Lemaire wird die Zirkelstruktur der Weltzeitalter durch die Umkehrung der Reime nachvollzogen, der letzte Reim knüpft wieder am Anfang an. Es geht jedoch nicht etwa um eine Spiegelung, sie ist ja auch gar nicht exakt<sup>20</sup>. Vielmehr knüpft das Ende solcherart wieder am Anfang an.

Diese Form gleicht frappierend der Darstellung der klingenden Planeten bei Ramos de Pareia<sup>21</sup>, was uns zu einem weiteren Vorbild führt, Ciceros *Somnium Scipionis*, auch er eine Exilschrift<sup>22</sup>.

Hier finden wir die Planetenanordnung mit der Sonne in der Mitte, zwischen Saturn und Venus. Genau diese Ordnung, versehen mit Tönen, Musen und Kirchentonarten finden wir sowohl bei Ramos de Pareia als auch im Frontispiz von Gaffurius' *Practica Musica* in der Ausgabe von 1496 – und im *Chant nouvel* von Lemaire<sup>23</sup>.

Bei Gaffurius<sup>24</sup> besiegt Apoll den Tod in Form der Serapisschlange mit den drei Köpfen, welche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellen. Man könnte in der Schlange auch den Bogen Orpheus-Apolls erkennen, der die Töne der Planeten anstreicht. Nicht von ungefähr spielen die Putti links und rechts oben Laute und Lyra. In Gaffurius' Worten: "Apoll sitzt in der Mitte und

<sup>20</sup> Die mittleren Verse 9-12 haben keine gespiegelten Endsilben. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Text Vorlage eines Rondeau werden sollte, das die bei Lemaire verwendete Reimfolge benötigte. Es ist jedoch keineswegs klar, ob die Chanson Josquins ein Rondeau ist. So findet sich z. B. keine bezeichnete Mittenkadenz in Brüssel 228 und fast allen anderen Quellen.

<sup>21</sup> Vgl. Anhang

<sup>22</sup> Cicero, *De Re Publica*, 6, 17-19. Dort wird eine große philosophische Betrachtung von Zeit und Raum angestellt, die Kräfte der einzelnen Planeten mit ihrem Einfluss auf die menschliche Geschichte dargestellt. Von besonderer Bedeutung ist die Überzeitlichkeit der Seele. Da dies weiter unten noch eine Rolle spielt, sei hier die Rolle der Sonne wiedergegeben: "Ihm unterhalb, fast mitten in der Himmelsflur, hat ihren Platz die Sonne, der andern Lichter Führerin, Vorrang und Ordnerin, Weltseele, Maß der Jahreszeiten, so groß, dass alles sie mit ihrem Licht erleuchtet und erfüllt." Diese Schrift wurde auch im Musikschrifttum des Mittelalters und der Renaissance rezipiert, meist über die Vermittlung durch Boethius.

<sup>23</sup> Vgl. im Anhang sowohl das Frontispiz von Gaffurius als auch die analytische Darstellung des Textes von Lemaire. Weiter findet sich im Anhang die Wiedergabe eines höchst interessanten Dialoges zwischen Jean Molinet und seinem Schwiegersohn Lemaire. Das sog. *Serventois* (der Ausdruck stammt aus dem Provencalischen *Sirventesca* und bedeutet so viel wie "Hofdienst") Molinets zeigt deutlich, dass die Vorstellung der Planeten in Verbindung mit spezifischen Tönen Allgemeingut am Hofe Margaretes gewesen sein muss. Die Antwort Lemaires wiederum wirkt die Silben und Buchstaben des Salve Maria in die *Oraison* ein. Beide Texte sind Verbindungen von Altem und Neuem Testament in der Marienverehrung. Vor diesem Hintergrund werden die Motetten *Illibata* und *Ut phoebi radiis* ganz neu verständlich, vlg. dazu auch die Bemerkungen zu Ficino am Schluss dieser Arbeit.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu auch: James Haar, *The Frontispiece of Gafori's Practica Musicae (1496)*, in: Renaissance Quarterly 27 (1974), S. 7-22.

umfasst alle Dinge". Er ist die "vis", die alles bewegt. Dies wird in schöner Weise im Spruchband über Apoll ausgedrückt: "Durch den Apolinischen Geist sollst du die Kraft haben, die überall die Musen bewegt"<sup>25</sup>. Der Sonne-Apoll ist die dorische Tonart zugeteilt, die laut Gaffurius Vorrang vor den anderen hat. Sie ist die Tonart, in der auch *Plus nulz regretz* komponiert wurde. Josquin hat nun seinerseits eine Geburt komponiert, eine hörbare Vis compositoris.

Es ist schon von Christopher Reynolds dargestellt worden<sup>26</sup>, wie der Komponist die Umkehrung der Reime bei Lemaire nachvollzogen hat, ich komme jedoch zu weiter gehenden, anderen Schlüssen. Zwei Punkte scheinen mir essentiell zu sein. Auch bei Josquin gibt es eine Mitte, die ab der Kadenz T. 32 beginnt und über die Mittenachse T. 37 bis T. 42 dauert. Hier herrscht in den Unterstimmen der Oktavkanon, von ihm ausgehend konzentrisch nach außen ein Quint- dann ein Quartkanon<sup>27</sup>. Diese Kanons sind nur Am Anfang, in der Mitte und am Schluss exakt, ansonsten sind sie häufig durchbrochen. Besonders wichtig ist, dass die Kanons nicht 2 ex 1 sind, sondern immer wieder durch ihre Stimmeintritte zeitlich manipuliert werden. Es ist nicht mehr eine Stimme, die die anderen generiert, geschöpft wird aus einem spiegelförmigen Motiv, das ich mit 'Kernmotiv' bezeichne. Sehen wir nun, wie dieses Motiv die Herrschaft, die Vis, über die Mitte gewinnt.

Der Anfang des Stückes ist ein Kompendium aller bisher von uns untersuchten Stücke. Der Beginn bringt allerdings auch etwas "Neues", die Initialzündung aller Regrets-Chansons, *Allez regretz* von Ghizeghem<sup>28</sup>. Die aufsteigende Sexte ist ja das Pendant zur fast penetranten Verwendung der fallenden dorischen Sexte in allen vier Regrets-Chansons Josquins. Wir blicken also einerseits in der Geschichte zurück, andererseits wird die schon am Anfang der Gattungsbildung so bedeutsame Bewegungsumkehrung inkorporiert.

Zwei Kanonpaare laufen parallel, sie verspannen die aufsteigende Sexte mit der fallenden Quinte, diese Formung erinnert ebenfalls an die vorigen Regrets-Chansons. Neben der Bewegungsverspannung ist auch hier die Verunklarung der Kanonverhältnisse und die allmähliche Herausbildung des "Basiskanons" bewirkt. T. 8ff. bringt sowohl eine Explosion der Zitate als auch die faszinierende Geburt des Kernmotivs. Se congie prens, Douleur me bat, und die Douleur nonpareille aus Faulte d'Argent bzw. den anderen Regrets-Chansons, zugleich die

<sup>25 &</sup>quot;Mentis Apollineae vis has movet undique musas".

<sup>26</sup> Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's Plus nulz regretz, in: JAMS 40:1 (1987), S. 53-81

<sup>27</sup> Mir scheint es bemerkenswert, dass die bisher besprochenen Regrets-Chansons genau diese Kanonabstände einzeln erproben. Ich halte es sogar für denkbar, dass alle vier Chansons einem grundlegenden Plan folgen und gemeinsam konzipiert wurden.

<sup>28</sup> Angesichts der Verbindung Josquins mit dem Hof von Savoyen eröffnet die Kenntnis und Verwendung dieser Chanson aus Brüssel 11239 interessante Perspektiven.

Beantwortung der Anfangssexte. Sie wandert von dem nun freien Superius in die Kanonunterstimmen. Das Kernmotiv wird aus *Douleur me bat* gewonnen und durch einen Spiegel vorweggenommen. Um das Kernmotiv im Tenor aus dem Bassus zu gewinnen, muss der Kanon manipuliert werden, das mi-fa wird zu einer kleinen Terz. Damit man es auch genau hören kann, wird eine Pause gesetzt und die erste Note zur Minima verkürzt. "Keine Regrets, seien sie groß, mittel oder klein, sollen mehr rezitiert noch geschrieben werden" - nach dieser! Doch siehe da, eine weitere Chanson lässt sich nicht abweisen: "ores revient" - das Grundmotiv aus Regretz sans fin, wo die Zeit ja schon zirkulär geformt wurde, in der ein Quartkanon die Stimmen band. Aber es kommt ja "le bon temps Saturnus", die auch diese Erinnerung inkorporieren wird. In T. 24 und 25 wird das Motiv durch Variation in Contratenor und Superius in die Vergangenheit entlassen. Denn jetzt wird das Kernmotiv die Vis an sich reißen, es schleicht sich im nun in der Quint laufenden Unterstimenkanon ein. Alle Stimmen kommen in einer, der einzigen, leeren Oktave zusammen, D, erstmals ist die Dorische Tonart ganz klar befestigt. Vorher dienten nämlich die Quart- und Quintkanons dazu, Kadenzen auf E und A zu erzeugen, die anderen Planeten tonartlich herbeizuzitieren. Aus dieser Oktave entsteht ein Oktavkanon der Unter- und Oberstimmen, das Kernmotiv d-f-e-d wird aus dem Ende im Tenor zum Anfang im Bass. Dies verwirklicht perfekt musikalisch, was der Text ja nur behaupten kann: Vergangenheit erzeugt den Keim für die Geburt des "Kindes", es sprießt die "neue Zeit". Alle Stimmen sind nun völlig von diesem "Kind" beherrscht. Das "Motiv" beherrscht zwei Kanonpaare, die zwar in der Oktave laufen, aber schon eine erste Erzeugung hervorbringen, nämlich das Verhältnis der Quinte zwischen beiden. Die Vis bedeutet aber auch eine Befreiung, das Leben individualisiert sich. Erste Variationen werden gebildet, zuerst bricht der Tenor kurz aus dem Kanon aus, dann löst sich der Contratenor, neu geboren, zu individuellem Gesang. Ab T. 42 verschwindet das Motiv vollkommen, es hat sein Werk getan. Kann man in seinem Klingen durch die Stimmen nicht Apolls/Orpheus Lyra hören? Nach seinem Verschwinden tauchen aus der Erinnerung die alten Gestalten wieder auf, Douleur me bat, ein Spiegel des Kernmotivs, ein Spiegel von Regretz sans fin. Die Trauerquarte ist nach oben gewendet im "Mais maintenant" sie stammt ihrerseits aus Regretz sans fin – oder umgekehrt ("Plus nulz soulas"). Die Erinnerung an die "Plus nulz regretz" wird in den großen, expressiven Abwärtsgängen hervorgerufen, die fallenden Sexten der früheren Regrets-Chansons werden zur Oktav vergrößert, gebannt im geregelten Quartkanon der Unterstimmen.

Das Stück ist also zur Mitte hin angelegt, wie die Sonne-Apoll im musikalischen Planetensystem. Das sich selber schaffende Kernmotiv überwindet die lineare Zeit, die ehernen Planetenbahnen der Kanons werden zeitlich manipuliert, der Komponist ist nun Herr einer übergeordneten Zeit und eines universellen Raumes. Das Kernmotiv sendet Strahlen aus wie Apoll. *Plus nulz regretz* 

erweist sich als eine musikphilosophisches Stück über das, was musikalische Zeit und Raum sind. Der Komponist zitiert sich von Stück zu Stück, um den Keim immer weiter "treiben" zu lassen, um dann in *Plus nulz regretz* eine Autopoiesis zu erzeugen, die über die lineare Weiterverpflanzung hinaus geht. Damit geht die Musik einerseits auf den tiefsten Gehalt der Textvorlage ein, sie nimmt ihn aber gleichsam als musikalische Vorlage. Dies erweist sich auch aus dem dornigen Problem der Textverteilung auf die Musik.

Jede bisher vorgeschlagene Lösung bleibt irgendwo unbefriedigend – sei es als Rondeau wie in der neuen Josquin Edition oder in der sehr eigenwilligen Verteilung von Reynolds. In keiner Lösung wird der "apollinische" Vers zehn in die Mitte gelangen, ja, er taucht ja überhaupt erst auf, nachdem 8 Verse in einem ersten Durchgang gesungen wurden<sup>29</sup>. So endet der "Refrain" mit dem Vers "Joinetz et uniz nayons plus nulz regretz", der immerhin mit "plus nulz regretz" wieder am Anfang anknüpft – allerdings nicht spiegelbildlich. Obwohl die Mitte der Musik des "Refrains" von der neuen Saturnischen Zeit kündet, entsteht doch am Schluss eine Zukunftsvision, das Stück beschäftigt sich so fast völlig mit der neuen Zeit, die gleichwohl aus der Mitte kommt. Textiert man nun weiter als Rondeau, würde man zwei Mal die leere Oktavachse erreichen, ohne den eigentlichen Vollzug der Geburt zu erleben<sup>30</sup>. Dieses Anhalten am entscheidenden Punkt halte ich für unwahrscheinlich. Wir müssen uns von der parallelen Entwicklung und Wahrnehmung von Text und Musik lösen. Es ist nach meiner Meinung sehr gut möglich, nur die ersten 8 Verse zu singen, den Text aber gleichsam synchron im Bewusstsein präsent zu haben. Die musikalische Architektur des Textes ist mit dieser Musik nicht parallel nachvollziehbar, aber vom Gehalt her perfekt umgesetzt. Es ist eine neue Regrets-Chanson aus dem Chant Nouvel Lemaires entstanden, die einen gemeinsamen Textraum mit dieser bildet.

In *Plus nulz regretz* gibt uns Josquin einen frappierenden Einblick in das Verhältnis von Text und Musik, aber auch in seine Selbstwahrnehmung und in eine neue Wahrnehmung der Kraft der Musik über den Augenblick hinaus. Dies führt uns zu einem letzten, entscheidenden philosophischen Kon-Text, Ficinos *De vita triplici*<sup>31</sup> aus dem Jahr 1489. Dort wird der berühmte Zusammenhang hergestellt zwischen der Saturnischen Kraft, der Melancholie und dem schöpferischen Ingenium. In I,4 wird der Zusammenhang mit Saturn damit begründet, dass das menschliche Ingenium nach den höchsten Dingen strebt und also auch zum höchsten Planeten.

<sup>29</sup> Diese Textierung ist in allen Quellen klar ersichtlich und die einzig sichere Verteilung des Textes.

<sup>30</sup> Niemand hat bisher vorgeschlagen, wie in einem Rondeau die ersten vier Verse als Halbstrophe zu wiederholen, was aber die einzige Rechtfertigung für die Annahme dieser Form wäre! Nun wäre aber diese Wiederholung endgültig konträr zu den musikalischen Abläufen.

<sup>31</sup> In einer modernen Ausgabe z. B. Hildesheim (Olms), 1978. Eine wirklich sehr eindrucksvolle und gute Übersetzung und Kommentierung findet sich einmal mehr im Internet: http://www.pascua.de/ficinus/inhalt-devita.htm

Allerdings ist dieser Planet auch mit der "schwarzen Galle" verbunden, und somit muss das Ingenium durch diese hindurch, um zur höchsten Sphäre zu gelangen. Nun hat Josquin aber nicht etwa die mixolydische Saturnische Tonart für *Plus nulz regretz* gewählt, sondern die Sonnentonart Dorisch. Die Ursache hierfür könnte im dritten Buch, *De vita coelitus comparanda*, begründet liegen. Dort verwendet Ficino die mittelalterliche Strahlentheorie Al-Kindis, *De radiis*. Da nun Lemaires Text von der Mitte her die "rays ennoblis" aussendet, scheint mir dieser Zusammenhang sehr reizvoll und durchaus nahe liegend<sup>32</sup>.

Nach Ficino wirkt Musik durch eine Übertragung von Bewegung durch die Luft und ist somit dem "lebenden Geiste" gleich. Diese Idee ist schon in Platos Timäos zu finden und wird hier von Ficino weiter entwickelt. In seinem Kommentar zum Timäos³³ wird die Bewegung weiter als "zirkulär" beschrieben, sie sei damit der zirkulären Bewegung der Seele korrespondierend. Da Körper und Geist durch die Luft zusammengehalten werden, affiziert Musik beide in besonderer Weise, indem sie die Luft in Schwingung versetzt. Kein Wunder also, dass die von den Planeten ausgesendete magische Kraft durch Musik gleichsam potenziert werden kann. Diese These birgt so starke "ketzerische" Gefahren in sich, dass Ficino sich absichert, indem er ausdrücklich vermerkt, die Gestirne würden nicht etwa angebetet, sondern man mache sie sich nur durch Imitation zu Nutze³⁴. Im 21. Kapitel bezieht sich Ficino auch ausdrücklich auf Al-Kindi, Origen und Synesius, um die magische Kraft der Musik zu bestätigen. "In gleicher Weise haben die Pythagoräer nach Art des Phoebus Apoll und des Orpheus gewisse Wunder durch Worte, Gesänge und Klänge bewirkt". Bei den "Worten" ist es aber gerade ihre musikalische Qualität, welche die magische Kraft in sich birgt.

Sieben Stufen von der Materie bis zum geistigen Himmel entsprechen sieben Planeten<sup>35</sup>. Die vierte Stufe ist die Stufe der Musik, sie ist der Sonne und Apoll zugeordnet. In 21,48 ff. fasst Ficino diesen Prozess zwischen Gestirnen und Mensch so zusammen: "Wenn also ein harmonischer Gesang voller Seelenatem und Sinngehalt erstens entsprechend seiner Bedeutung, zweitens entsprechend seiner Glieder und der Form, die aus den Gliedern sich ergibt, drittens auch entsprechend der Leidenschaft seiner Imagination auf dieses oder jenes Gestirn antwortet,

<sup>32</sup> Ficino wurde überwältigend rezipiert, es gibt aber auch einen direkten Nachweis (neben zahlreichen impliziten Nachweisen) der Rezeption bei Lemaire, der ihn als "Philosophen, Priester, Arzt und sehr ruhmreichen Redner" bezeichnet (*Oeuvres complètes* IV, S. 120).

Die folgenden Gedanken basieren im Wesentlichen auf Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic* (Chicago 1993), S. 110ff.

<sup>33</sup> Ficino, Opera omnia, hrsg. von M. Sancipriano (Turin 1959), S. 1453.

<sup>34</sup> Im dritten Buch der Vita triplici, De vita coelitus comparanda, Kap. 21.

<sup>35</sup> in 21,16: "Da es aber entsprechend der Zahl der sieben Planeten auch sieben Stufen gibt, durch die Kontakt zwischen dem Oberen und dem Unteren hergestellt wird, besetzen die Töne die mittlere Stufe und sind dem Apoll geweiht."

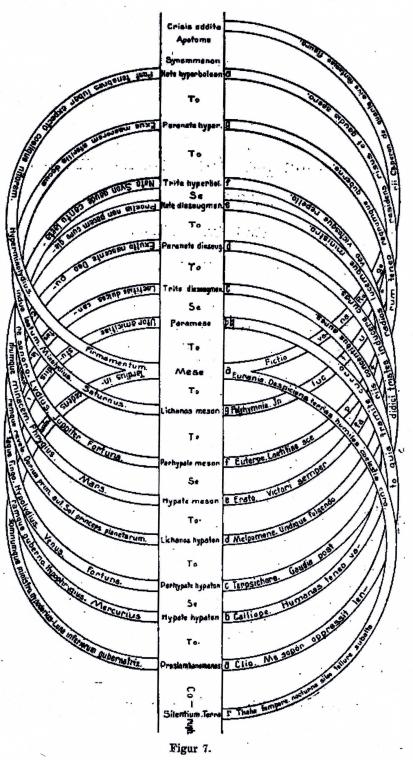
dann überträgt er keine kleinere Kraft als jede beliebige andere Komposition auf den Sänger und von diesem auf den Zuhörer in nächster Nähe, soweit eben der Gesang seine Kraft behält und den Atem des Sängers, zumal wenn der Sänger selbst von Natur aus phöbeisch ist und starken vitalen Atem vom Herzen hat und obendrein auch Seelenatem." Diese Passage ist direkt von der mittelatlerlichen Strahlentheorie Al-Kindis<sup>36</sup> inspiriert. Dort heißt es<sup>37</sup>: "Wenn ein Mensch sich einen körperlichen Gegenstand durch den Gebrauch seiner Imagination vorstellt, erhält dieser Gegenstand eine aktuelle Existenz gemäß der Spezies im imaginativen Geist (*spiritus ymaginarius*). Solcherart dass der Geist Strahlen aussendet, welche ewige Dinge bewegen so wie jener Gegenstand (Strahlen aussendet), dessen Imago er ist." In letzter Konsequenz ist Musik eine imaginative, geistige Kraft, die ihre Wirkung durch den Weltatem entfaltet. Besonders wirkungsvoll ist dabei die Sonne<sup>38</sup>: "Ein Gesang aber, der mit dieser Kraft, in dieser günstigen Zeit und mit diesem Ziel begonnen wurde, ist praktisch nichts anderes als ein zweiter Sonnen-Atem, vor kurzem in deinem Seelenatem in dir empfangen und bald auf dich, bald auf deinen Nächsten einwirkend durch Sonnen-Macht."

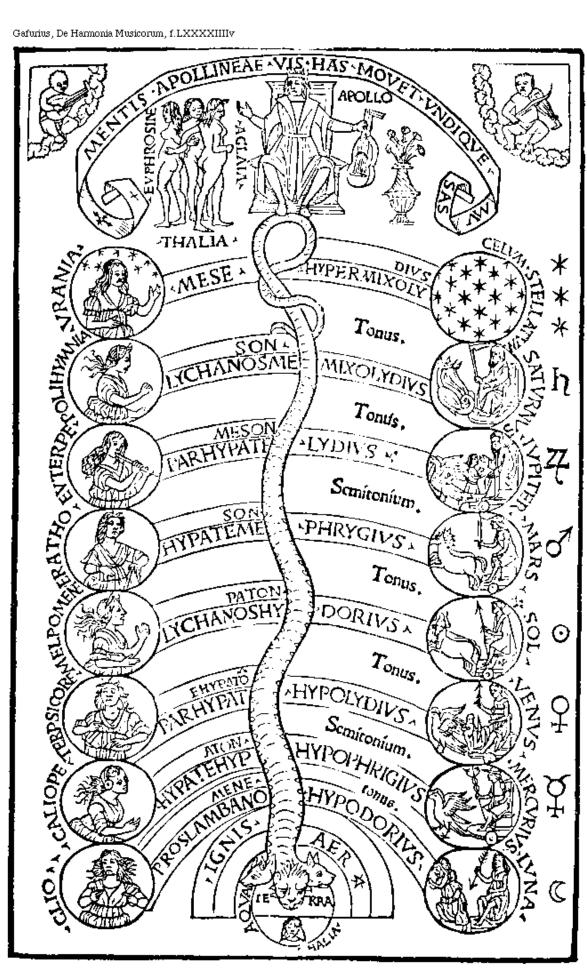
Betrachten wir abschließend die Konsequenzen einer solchen Philosophie für die Regrets-Stücke Josquins. Josquin verwendet in den vier gesicherten und hier besprochenen Stücken gleichsam magische Worte, die von Stück zu Stück wandern und weit mehr sind als spielerische Zitate. Sie sind aufgeladene Energieträger, die im neuen Kontext *inkorporiert* werden, der Körper erzeugt die Imago, die Imago wirkt auf den neuen Zeit- und Raumzusammenhang. Ihre höchste Potenzierung erlebt diese musikalische Magie in *Plus nulz regretz*, wo in der Mitte die Geburt einer neuen Zeit, wie bei Vergil beschrieben, musikalisch wirkmächtig erzeugt wird. Strahlenförmig greift die musikalische Zauberformel des Spiegelmotivs um sich und überwindet die Struktur der außerhalb der Kunst ablaufenden linearen Zeitwahrnehmung. Der Komponist sieht sich als Teil eines kosmischen Geistes, den er "einfängt", potenziert und wieder frei gibt. Vor diesem Hintergrund ergeben sich auch neue Dimensionen für Stücke wie *Ut Phoebi radiis* oder *Illibata*, die hier eine andere, kosmische Interpretation erfahren sollten.

Merkwürdig beiseite in dieser Autopoiesis von Zeit und Raum steht das berühmte *Mille Regretz*. Es weist keine der in allen anderen Stücken vorhandenen Eigenarten auf. Warum hätte Josquin, nachdem es doch *Plus nulz regretz* geben sollte, noch einmal tausend komponieren sollen!

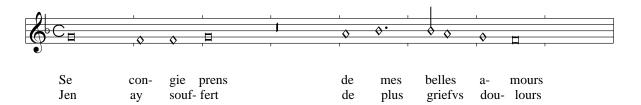
<sup>36</sup> Abū Yaqūb ibn Ishāq al-Kindī lebte von ca. 800 bis 873 in Bagdad. Er war ein bedeutender Übersetzer z. B. auch der Werke des Aristoteles ins Arabische, Begründer der Kryptologie, Naturphilosoph, Mathematiker und Musiker.

<sup>37</sup> Al-Kindi, *De radiis*, hrsg. von M.-T. d'Alverny und F. Hudry in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* (Paris 1975), S. 230-31, übersetzt vom Verf. 38 21,53.

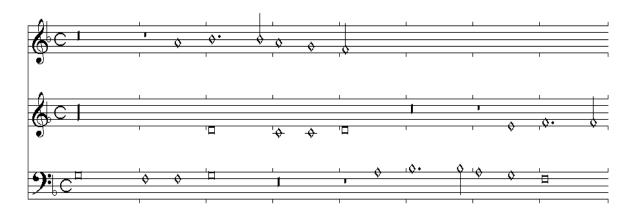


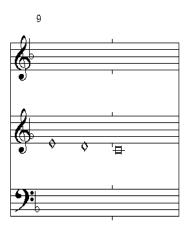


anonyme Vorlage für Josquins "Se congie prens

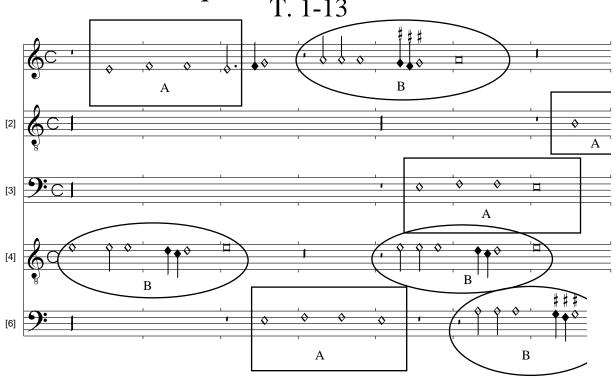


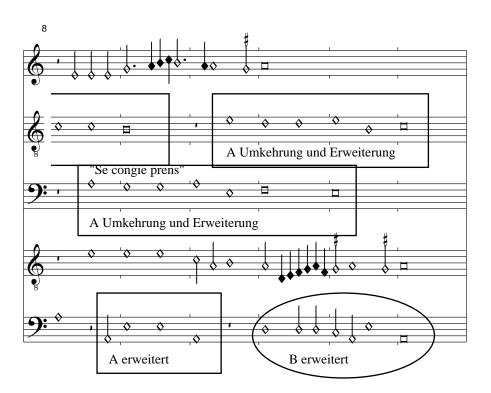
#### Josquin, Se congie prens, T. 5-14



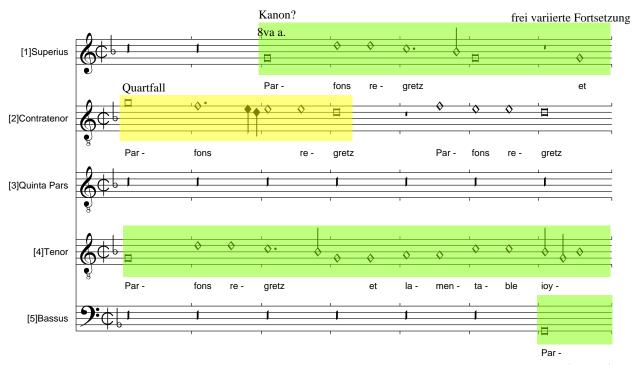


Josquin: Douleur me bat T. 1-13

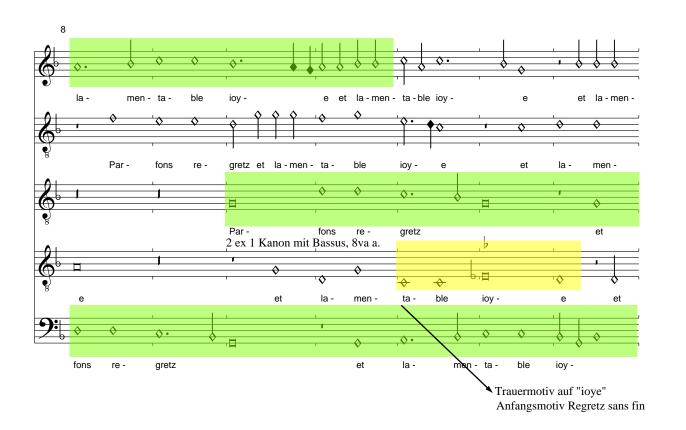


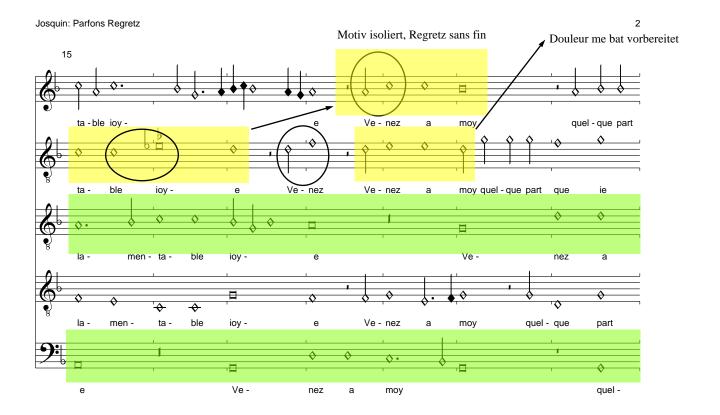


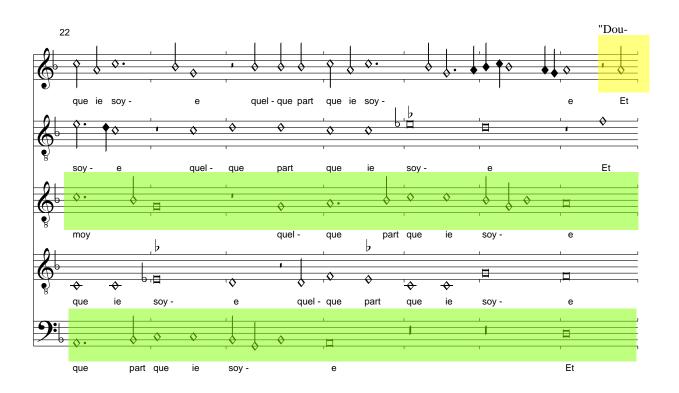
# Josquin: Parfons Regretz



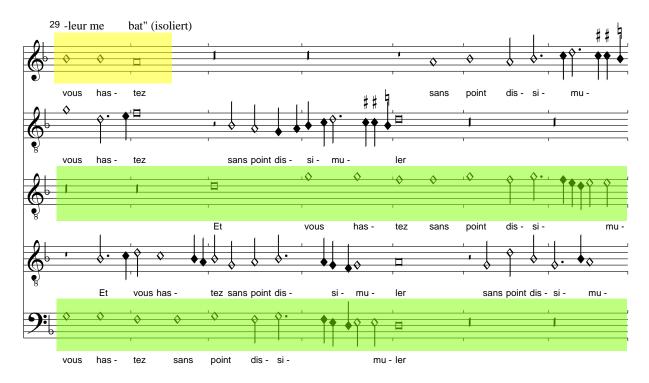
Kanon mit Tenor? mit Superius? 8va b.

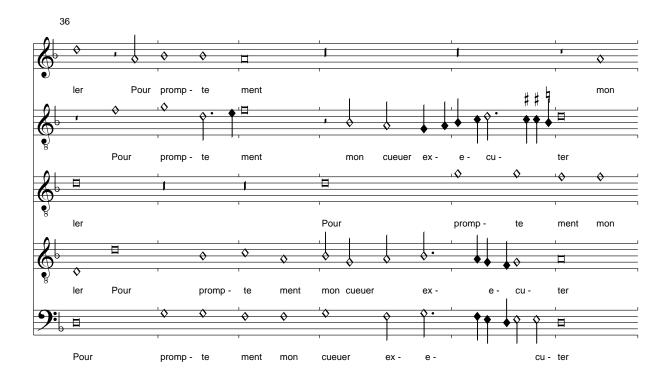


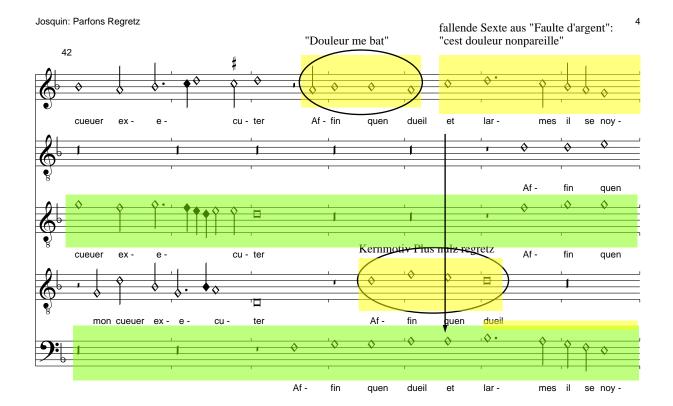


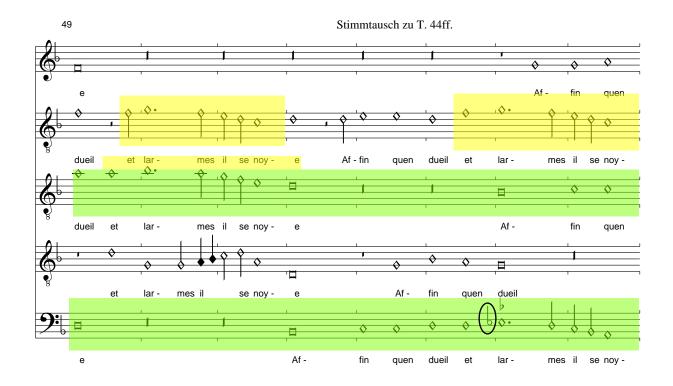


Josquin: Parfons Regretz 3

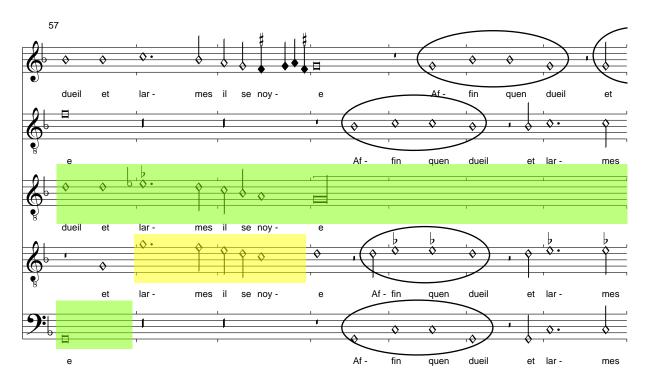






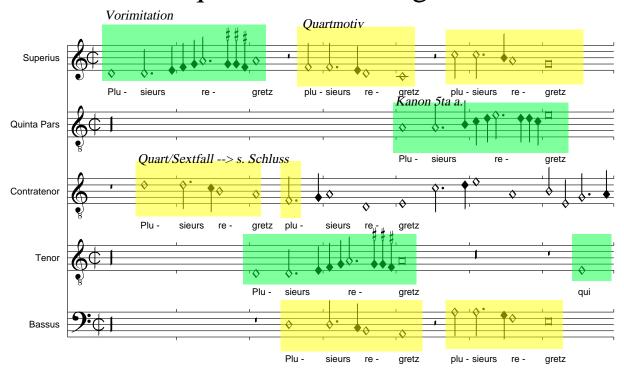


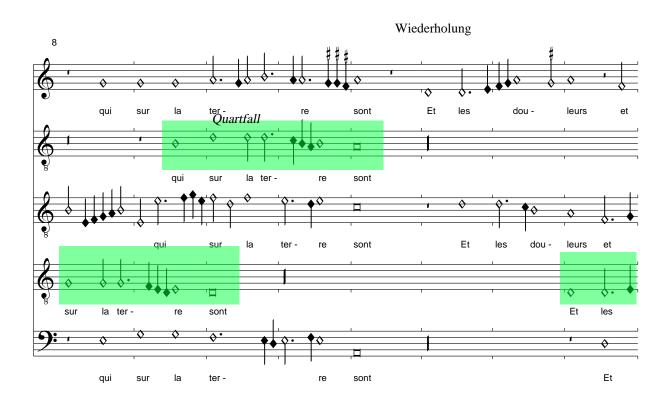
Josquin: Parfons Regretz 5



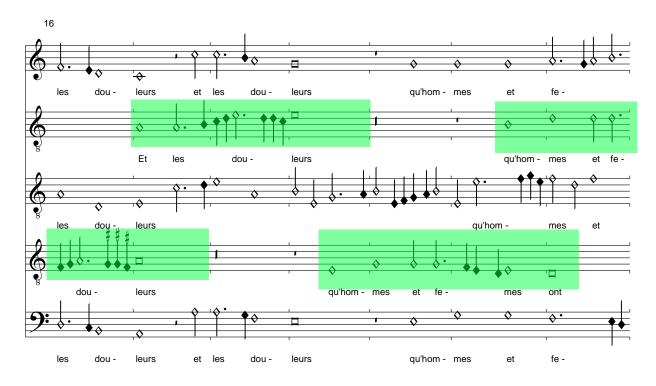


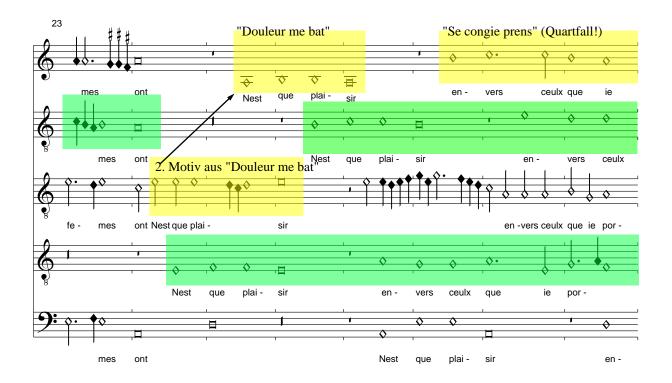
## Josquin: Plusieurs regretz

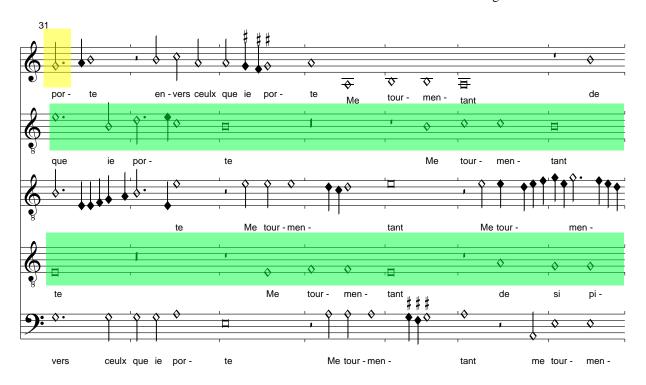


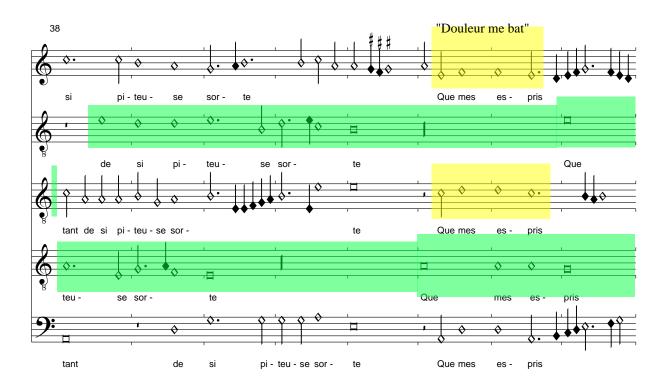


Josquin: Plusieurs regretz 2

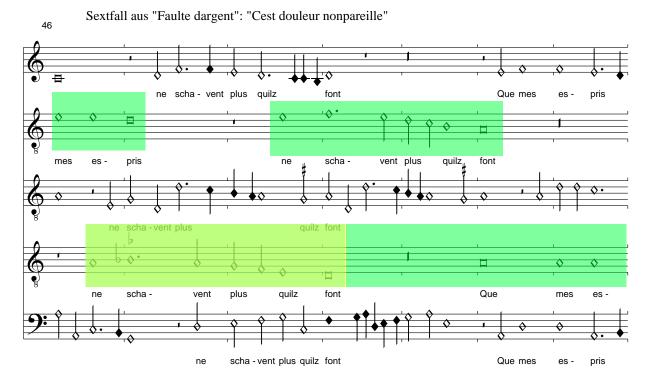


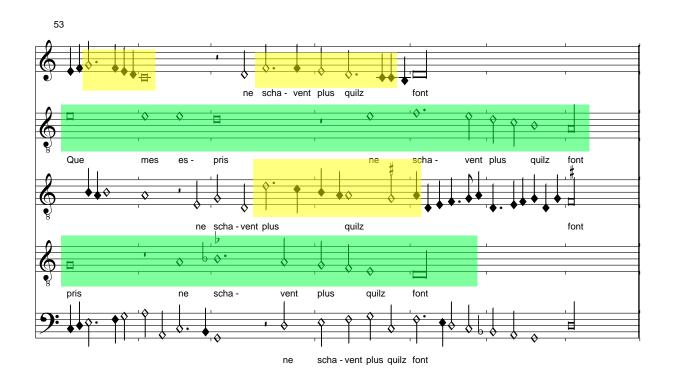




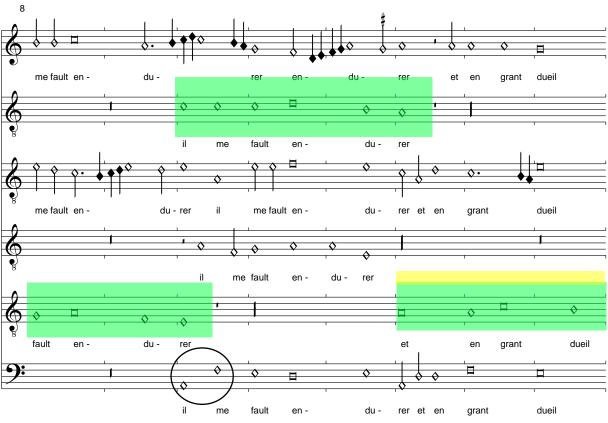


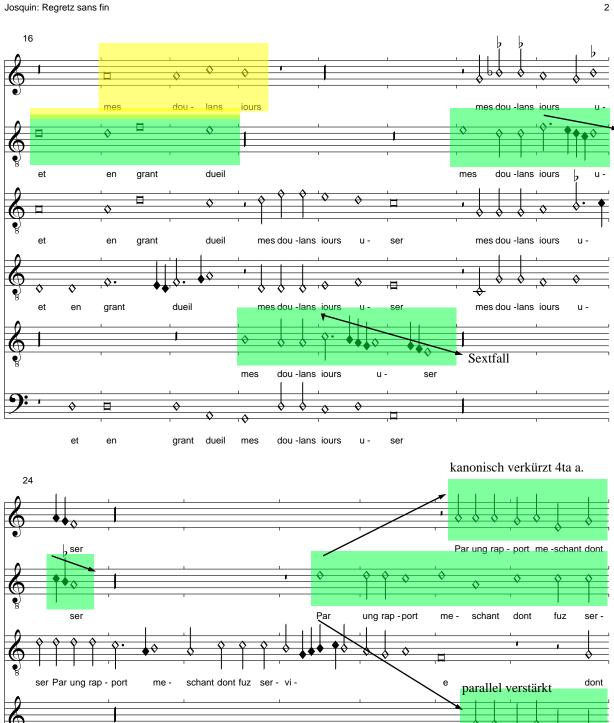
Josquin: Plusieurs regretz











· (5

Par

е

ung rap - port me -schant dont

schant vi -Par ung rap - port me dont fuz ser е

schant

me -

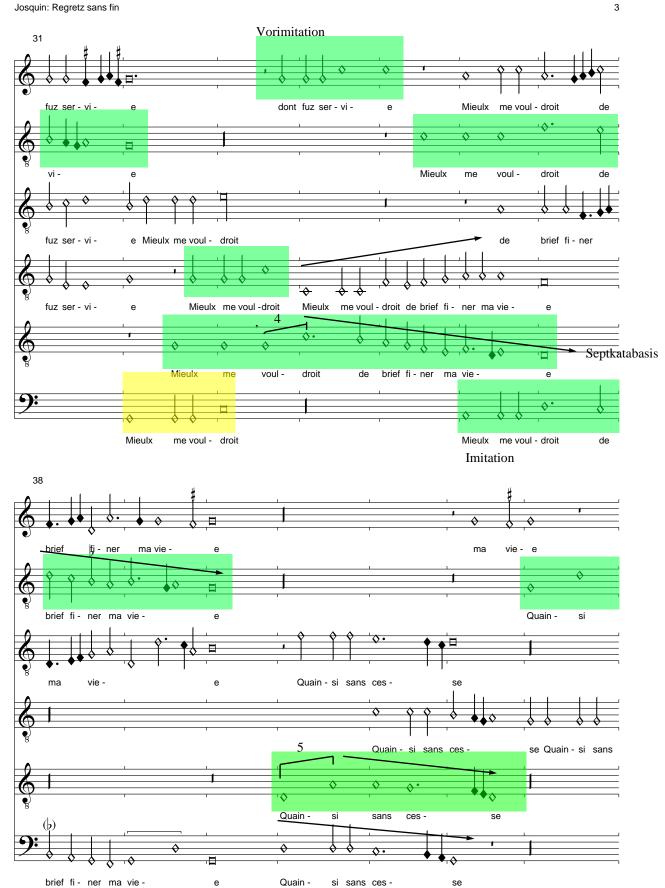
dont

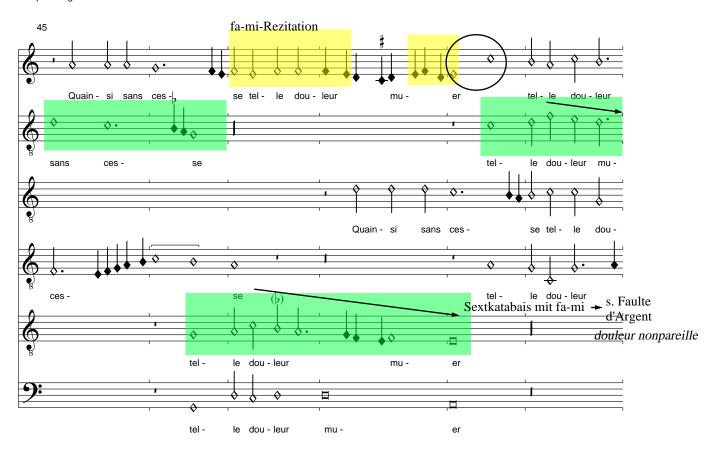
fuz ser - vi -

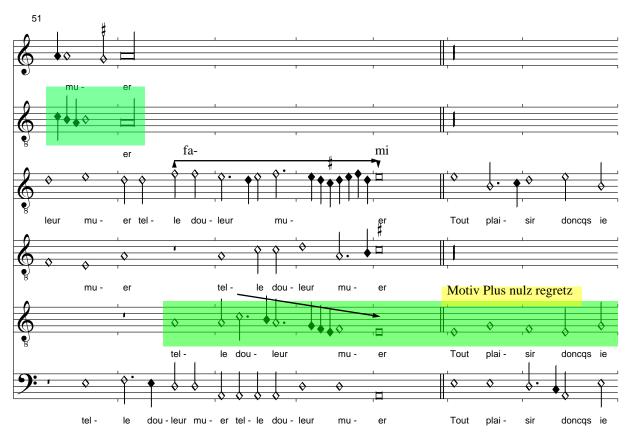
ser

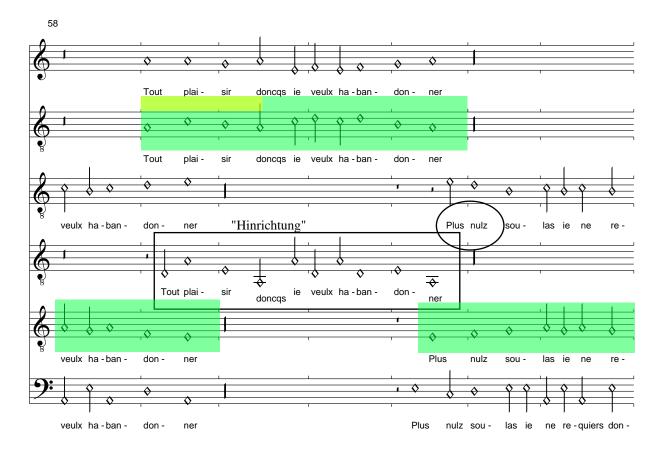
Par

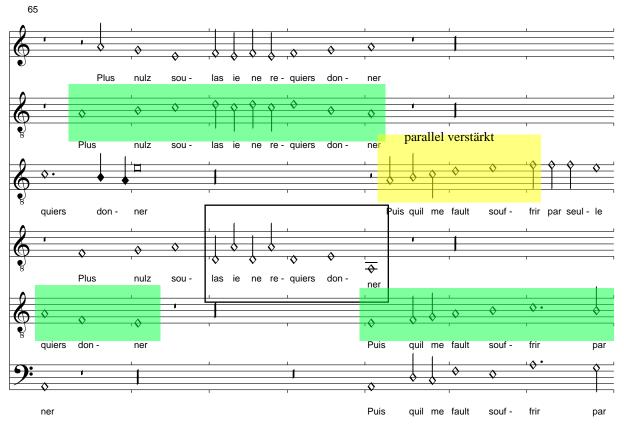
ung rap -port

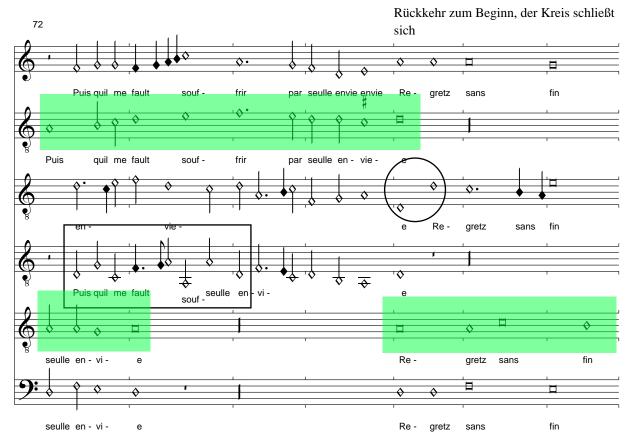






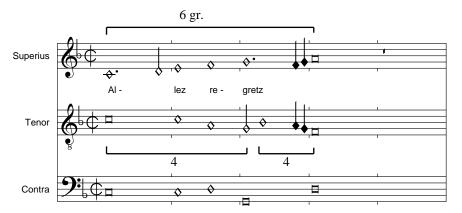




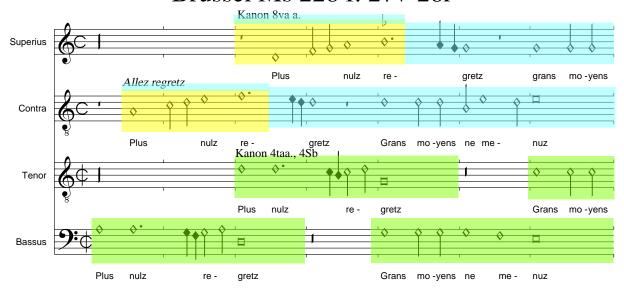


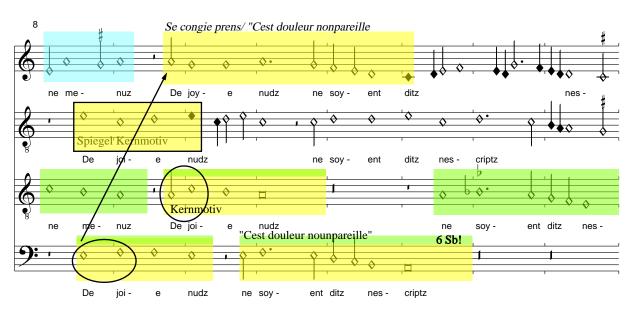


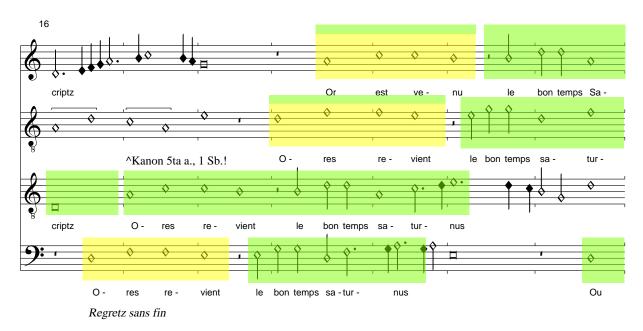
Hayne van Ghizeghem, Anfang Allez regretz

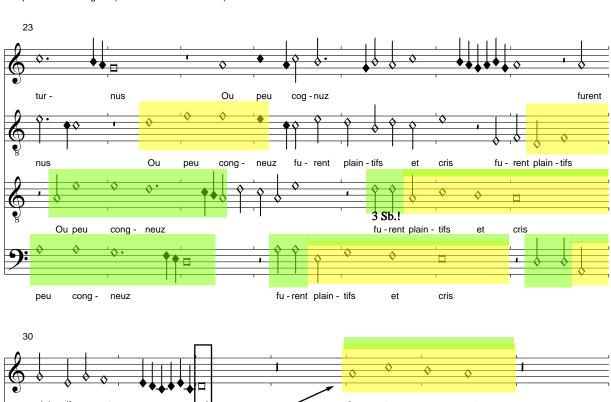


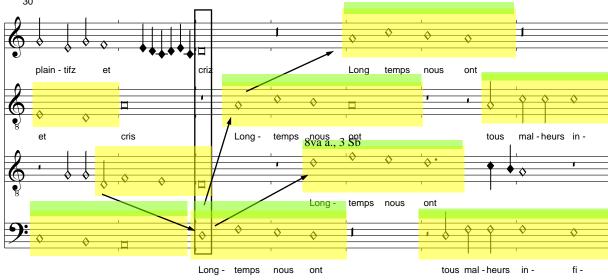
### Josquin: Plus nulz regretz Brussel Ms 228 f. 27v-28r

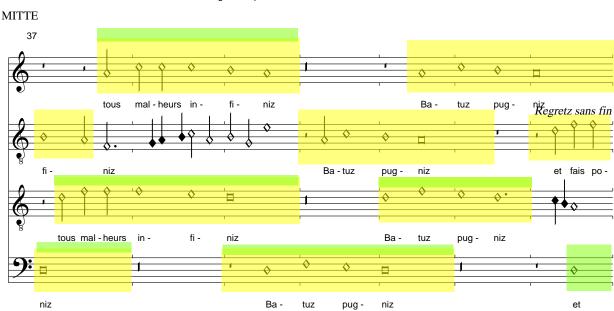


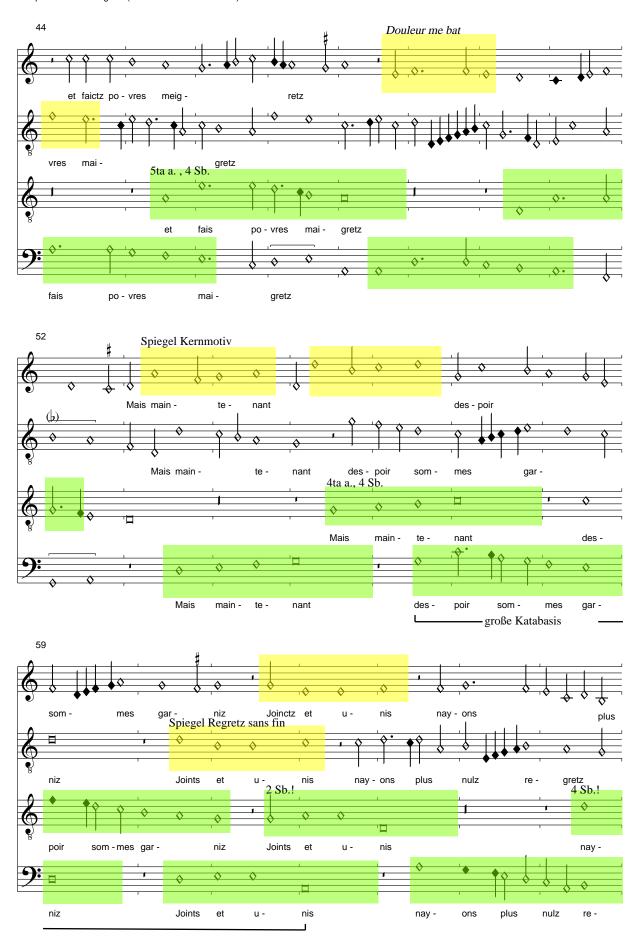


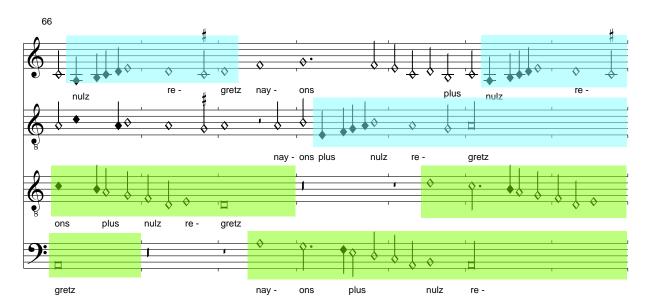


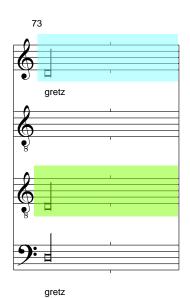












Parfons regretz et lamentable ioye Venez a moy quelque part que ie soye Et vous hastez sans point dissimuler Pour promptement mon cueur executer Affin quen dueil et larmes il se noye Raumbegriffe eingefrorener Emotionszustand

Zeitbegriffe

Hinrichtung

Tiefe Regretz und klagenswerte Freude Kommt her zu mir wo ich auch immer sei Und eilt Euch ganz ohne Finten Mein Herz auf der Stelle hinzurichten Damit es sich in Schmerz und Klage ertränke

**Se congie prens** de mes belles amours Vray amoureux ne men vueillez blasmer Jen ay souffert de plus griefves douleurs Quel ne font ceulx qui naigent en la mer

Car tant laymer mest tousiours tant ame Qu'avoir ne puis delle tout seul regard Fors que rigueur pour mon cuer entamer Si congie prens avant quil soit plus tard

Wenn ich mich von meinen schönsten Liebschaften verabschiede Ihr echten Verliebten, macht mir keine Vorwürfe Denn ich habe so heftige Schmerzen erlitten Die selbst im Meer ertrinkende nicht erfuhren.

Denn sie zu lieben wird von mir so geliebt Obwohl ich keinen einzigen Blick von ihr erhalte Es sei denn Rigueur nähme für mein Herz in Angriff Dass ich mich von verabschiede, bevor es zu spät ist.

Douleur me bat et tristesse mafolle Amour me nuyt et malheur me consolle Vouloir me suit mais ayder ne me peult Jouyr ne puis dung grant bien quon me vueult De vivre ainsi pour dieu quon me decolle

Hinrichtung

Schmerz schlägt mich und Traurigkeit macht mich verrückt Amor schadet mir und Unglück tröstet mich Willen folgt mir aber kann mir nicht helfen Ein hohes Gut kann ich nicht genießen, was man mir anträgt So zu leben? bei Gott, dann schlagt mir lieber den Kopf ab!

Plusieurs regretz qui sur la terre sont Et les douleurs quommes et femmes ont Nest que plaisir enves ceulx que je porte Me tourmentant de si piteuse sorte Que mes espris ne schavent plus quilz font Mehrere Regretz die es auf Erden gibt Und alle Schmerzen, die Männer und Frauen leiden Sind nur Vergnügen gegen jene, die ich in mir trage Sie plagen mich auf so Mitleid erregende Weise Dass meine Geister nicht mehr wissen, was zu tun.

Regretz sans fin il me fault endurer Et en grant dueil mes doulans iours user Par ung rapport meschant dont fuz servie Mieulz me vouldroit de brief finer ma vie Quainsi sans cesse telle douleur muer

Tout plaisir doncqs ie veulx habandonner Plus nulz soulas ie ne requiers donner Puis quil me fault souffrir par seulle envie

Regretz sans fin il me fault endurer...

Regretz ohne Ende muss ich erleiden Und meine Tage in großem Leid hinbringen Nur wegen eines bösartigen Gerüchts, das man mir nachtrug. Besser wäre es für mich, kurz mein Leben zu beenden So könnte ich endlos mein Leid verwandeln

Alles Vergnügen will ich also aufgeben Ich fordere keine Freude mehr zu geben Muss ich doch leiden nur wegen einer einzigen Lust

endlose Regretz.

Douleur / Zeitausdrücke

Selbstmord

Plaisir / Zeit

<ul> <li>Plus nulz regretz grans moyens ne menuz</li> </ul>	a	
De joye nulz ne soyent dictz nescriptz	b	
Or est venu le bon temps Saturnus	a	Saturn
Ou peu cogneuz furent plaintifz et criz	b	
Long temps nous ont tous malheurs infiniz	b	
Batuz pugnis et faictz povres meigretz	c	
Mais maintenant despoir sommes garniz	b	
Joinctz et unis nayons plus nulz regretz	c	
Sur nos preaux et jardinetz herbus	a	
Luyra Phoebus de ses rayz ennobliz	b	Sonne
Ainsi croistroint noz boutonneaux barbuz	a	>kein genauer Spiegel!
Sans nulz abus et dangereux troubliz	b	
Regretz plus nulz ne nous viennent apres	c	
Regretz plus nulz ne nous viennent apres  Nostre heur est pres venant de cieulx beniz	c b	
4		
Nostre heur est pres venant de cieulx beniz	b	
Nostre heur est pres venant de cieulx beniz Voisent ailleurs regretz plus dur que gretz	b c	
Nostre heur est pres venant de cieulx beniz Voisent ailleurs regretz plus dur que gretz	b c	
Nostre heur est pres venant de cieulx beniz Voisent ailleurs regretz plus dur que gretz Fiers et aigretz et cherchent autres nidz	b c b	Venus
Nostre heur est pres venant de cieulx beniz Voisent ailleurs regretz plus dur que gretz Fiers et aigretz et cherchent autres nidz Se Mars nous tolt la blanche fleur de lis	b c b	Venus
Nostre heur est pres venant de cieulx beniz Voisent ailleurs regretz plus dur que gretz Fiers et aigretz et cherchent autres nidz  Se Mars nous tolt la blanche fleur de lis Sans nulz delitz sy nous donne Venus	b c b	Venus

Keine Regretz mehr, weder große, mittlere noch kleine, Über (solche) Freude kann nichts gesagt noch geschrieben werden Heut ist gekommen das gute Zeitalter Saturns In dem wenig bekannt waren Klagen und Schreie

Lange waren unsere Unglücksfälle unendlich Geschlagen wurden wir, gestraft und arm und mager Aber jetzt sind wir mit Hoffnung geschmückt Versammelt und vereint haben wir: keine Regretz mehr

Auf unseren Feldern und in unseren Kräutergärten Wird Phoebus leuchten mit seinen edlen Strahlen So werden unsere Stoppeln sich zu Bärten auswachsen Ohne Misshandlung und gefährliche Unruhen Regretz keine werden uns verfolgen Unsere Stunde ist nah, sie kommt vom gesegneten Himmel Geht anderwärts, Regretz, die ihr härter als Hacken seid, Stolz und heftig, sucht Euch andere Nester.

Wenn Mars uns unsere "Weiße Lilie" nimmt < Wenn unsere Weiße Lilie uns Mark kostet> Ohne etwas verbrochen zu haben, dafür aber Venus <ohne Vertragsbruch> Erhalten wir die rote Liebesrose von hohem Wert Um deretwillen unser Geist haben wird: Regretz keine.

Oeuvres de Jean Lemaire de Belges, J. Stecher ed., Löwen 1891, Bd. 4, S. 323 ff.

SERVENTOIS FAIT PAR MAISTRE JEHAN MOLINET ORATEUR DE L'ARCHIDUC RESIDENT EN LADICTE VILLE DE VALENCIENNES (3).

(Bib. Nat. nouv. acq. inscr. franc n° 4061).

Quand Terpendres sa harpe prépara
De sept cordons selon les sept plannettes»
A Jupiter Ypace compara
Sol à Mesé, et fit par ses sonnettes
Paripacé ressembler Saturnus,
Licanos Mars, Paramesé Venus,
Neté Luna, Paraneté Mercure,
Et quant ces sept cordons sur son arcure
Concave à point soubdée et bien vernie
Furent assis, il eut par art et cure
Harpe rendant souveraine armonie.

Ceste harpe qui si belle forme a
Puis figurer (1) par vives raisons nettes
A Marie Vierge que dieu forma
Du tronc Yessé et de ses racinettes.
La sesche (2) Anne dont on faisoit reffuz
Porta le boys royal et le beau fus
Dont ceste harpe eut humaine facture
Prudence force actrempance droicture
Foy espérance et charité unie
Sept cordons sont qui la font sans fracture
Harpe rendant souveraine armonie.

Au temple fut présentée et sonna
Si hault que Dieu oyt ses chansonnettes.
Riche salut Gabriel lui donna
Et lui dit : vierge entens mes chantz honnestes
Le filz de dieu concepveras Jhesus.
Sur ce teneur respondit au dessus :
Je ne congnois virile créature,
Néantmoins selon ta parolle ou lecture
Il me soit fait. Lors fut elle garnie
D'art de muaicque et fut par conjecture
Harpe rendant souveraine armonie.

- (1) Comparer à (Scheler, glossaire de Froissart).(2) Stérile.
- (i) Au verso, marque de Vosterman. (Cf. Cat. Rothschild, II n° 2133, p. 584) (rédigé par M. Emile Picot).
  (2) Cat. Rothschild, t. III (non encore terminé), n° 2432.
  (3) Le Serventois dont le nom provençal Sirventesca signifiait service du poète de cour, après avoir servi à la satire d'abord personnelle, puis générale ou morale, finit par s'approprier aux fêtes en lhonneur de la Vierge Marie. Ainsi aux concours des Puys d'Amour et de l'Immaculée Conception, le Serventois, avec l'envoi du riqueur au Prince du Puy (demie strophe finale empruntée aux

Troubadours) ressemblait au chant royal, la grande- ballade en vogue au XV« siècle. Valenciennes avait un des plus anciens puis. (4) On attribue à Terpandre de Lesbos la cithare à sept cordes qui remplaça le tétracorde primitif. Disons plutôt qu'il appropria littérairement l'usage populaire des\* sept notes de la gamme dont Molinet estropie les noms grecs : Hypatê, Parupaté, Lichanos, Mesê, Paramesê, Paranêtê, Nêté.

#### S. 326

Sensuit une oraison composée par Johan le Maire de la dicte ville de Vallenciennes. (1)

Salut a vous dame de hault paraige
Vers qui chascun de très humble couraige
Rendre se doit pour bienheurté conquerre
Giron de paix Reposoir de suffraige
Navire seur sans peur et sans nauffraige
Mieulx estoffé que pour la toison querre
Sente d'onneur de clerc relucence
Riche rubis bien garny d'innocence
Corde sonnant en harpe daviticque
Dirigez cy vostre magnificence
Et recevez mon très humble canticque.

Virginal clos où dien print habitude
Partant du hault de sa béatitude
Meismes du lieu très prochain de son père
Donnez moy ce par vostre sainctitude
Qui mieulx duisez dont mon petit estude
Vous puist bailler loz et gloire prospère
Je ne quiers pas par espesse d'envie
Ou par orgueil qui corrompt nostre vie
Surpasser tous en science abstfractive
Mais seullement comme Ysope o Salvie (3)
Vous rende (4) oudeur en ceste vie active

#### später:

Or Estes vous, dame très débonnaire, Le droit yris qui par cours ordinaire Demonste en l'air la pluyette future Le chandelier servant au luminaire De Dieu qui fit et gouffres et tonnaire Et l'homme humain en sa droicte facture. Si ne povons à vol plus seur en entendre Que devers vous castement les yeulx tendre Plourant à tas le nombre de nos vices Qui sur nos maulx povez les mains estendre Et transporter en l'escript des novices.