Werk, Quelle, Analyse Betrachtungen zum Chansonnier Nivelle de la Chaussée

CLEMENS GOLDBERG

Schon ein oberflächlicher Blick über die Abfolge der Chansons im Chansonnier Nivelle de la Chaussie¹ zeigt einige offenkundige Beziehungen zwischen den jeweils ersten Textversen². So folgen unmittelbar aufeinander Pour le mal quon vous fait porter (f.9^v-10)³ und Pour les biens quen vous je parcoy (f. 10^v-11), oder Puisque vous estez campieur von Dufay (f. 15v-16) und Puisqua vous servir me suis mis (f. 16^v-17). In einer der poetischen Reimfolge ähnlichen Weise sind drei Chansons von Delahaye⁴ gruppiert (f. 29^v-32):

Puis quaultrement ne puis avoir Pour les regretz que jay que ne vous voy Puis quil convient que le depart se face

Nachdem offenbar die ersten Worte "pour" und "puisque" bei der Gruppierung eine Rolle spielen, kann man eine weitere Beziehung vor der erwähnten Gruppe Pour le mal – Pour les biens entdecken. Die Bergerette Se je demeure despourveue hat als ersten Vers ihrer Gegenstrophe⁵ "Puisque dieu a voulu". Diese Hinweise sollen hier genügen, ohne auf die genaue Bedeutung der Textverknüpfungen schon weiter einzugehen. Es waren diese

¹ ParisBN 57. Dieses Chansonnier ist immer noch nicht in einer modernen Edition zugänglich. Der Autor plant eine solche Edition. Ein Faksimile mit einem Vorwort von Paula Higgins ist bei Minkoff, Genf 1984 erschienen.

² Auf die Bedeutung dieser ersten Verse habe ich in meinen Arbeiten zu den Chansons des 15. Jahrhunderts mehrfach hingewiesen, vgl. insbesondere Die Ghansons Johannes Ochephens – Ästhetik des musikalischen Raumes (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 19), Laaber 1992, S. 55 ff.

³ Die Zählung folgt der Faksimile-Ausgabe von Higgins.

⁴ Über diesen Komponisten wissen wir so gut wie nichts. Die Häufung von Kompositionen (es sind insgesamt sieben Chansons, davon vier aufeinanderfolgend, in Nieulle verzeichnet) weist auf eine Beziehung zum Königshof in Tours hin. Im Chansonnier Laborale, WashLC L25, findet sich als Konkordanz zu Nivelle, das vierstimmige O dieu damours (f. 97°-98), das eine Beziehung zu Ockeghems Ma maistresse aufweist. In Nivelle folgt Delahayes Chanson Busnois' Ma demoiselle, ma maistresse (f. XLY-XLI). Da die Datierung von Laborale wesentlich später anzusetzen ist als die von Nivelle, kann man davon ausgehen, daß diese Beziehung erstmals in unserem Chansonorie eine Rolle gespielt hat. Die Gegenstrophe von Busnois' Bergerette Gest vous en qui juy esperanor beginnt mit dem Vers "Ma maistresse et mon seul bien" und findet sich zwei Stücke vor O dieu damours. Die Arbeit an Laborale hat viele solcher versteckter Beziehungen zu Ockeghems Chansons erhellt, was auf einen prägenden Einfluß des Prothocapellanus am Hof in Tours schließen läßt. Vgl. vom Autor Das Chansonnier Laborale – Studien zur Intertestwalität einer Liederhandschrift des 15. Jahrhanderts (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 36), Frankfurt am Main, Bern u.a. 1997.

⁵ Diesen Terminus verwende ich für den B-Teil der Bergerette. Im Formenrepertoire der Jahre 1460– 1480 spielen nur noch das Rondeau mit einer Halb- und einer Ganzstrophe sowie die vom Virelai abgeleitete Bergerette eine Rolle. Da die Gegenstrophe durch die im Vergleich zu Refrain

2 CLEMENS GOLDBERG

ersten Hinweise in Nivelle, die mich bei der Edition und der Analyse des Chansonniers Laborde⁶ zu einer bisher fast gänzlich vernachlässigten Fragestellung brachten: Nach welchen Gesichtspunkten wurden im Bereich der Loire-Chansonniers⁷ die Stücke zusammengestellt? Es ist natürlich angesichts der Forschungen über Laborde besonders wichtig, bei Nivelle als sicherlich frühestem der Loire-Chansonniers zu untersuchen, ob schon in diesem Stadium eine ähnliche Ratio für die Zusammenstellung der Stücke herrschte wie in Laborde. Dabei dürfte es sich bei Laborde um einen Endpunkt handeln, da die höchst kunstvolle Verflechtung und Gruppierung der Chansons nach regelrechten Kapiteln vermutlich ihresgleichen sucht. Hier gehen die Beziehungen so weit, daß z.T. auch die Reime aufeinander abgestimmt sind bzw. neue Stücke für Laborde im Hinblick auf die Gruppierungskriterien entstanden. Die meisten Textvarianten in Laborde kann man direkt mit der Anpassung an die umliegenden Texte erklären. Dies gilt insbesondere bei Veränderungen des Geschlechts bzw. der Neutralisierung der Ich-Stimme in den Texten. Die Analyse von Laborde ergab nicht nur frappierende Bezüge innerhalb der Texte, sie stellte auch die gängige Annahme, daß die Chansons genuin als Musikstücke konzipiert seien, infrage⁸. Es fällt schon schwer, für den Zusammenhang zwischen Text und Musik überhaupt einen adäquaten Terminus zu finden, da die Verknüpfungen keinesfalls so zu sehen sind wie etwa bei einer "Vertonung" im Sinne eines Liedes im 19. Jahrhundert. Vielmehr ist weder der poetische Text noch die mit ihm in ein Spiel gebrachte Musik für sich und in sich endgültig fixiert. Es ist eine jahrhundertelange Konstante der mit französischer Sprache verbundenen Musik, daß Texte als Musik betrachtet werden, deren musikalische Anteile durch Musik verstärkt, weiterentwickelt, umgedeutet werden. Umgekehrt kann der Text in seinen veränderten Perspektiven auf die Musik einwirken. Dies gilt insbesondere bei der Form des Rondeau, bei der ja unterschiedlicher Text auf identische Musik trifft. In der Musik der Rhétoriqueurs des 15. Jahrhunderts betrifft diese Wechselwirkung jedoch nicht so sehr die begrifflich-inhaltliche Ebene, vielmehr entsteht ein Spiel von sinnlich-lautlichen Valeurs, ein Jonglieren mit Rhythmen, Lauten und Reimräumen.

Der Spielraum für die Verknüpfung der Noten mit den Textworten ist dabei relativ breit. Dabei kommt es gerade nicht auf die Zuspitzung einer genauen Fixierung im

8 Vgl. hierzu vom Verfasser: Diskurs und Bühne – Zum Verhältnis Text-Musik in der Chanson des 15. Jahrhunderts, in: Text und Musik: Neue Perspektiven der Theorie, hrsg. von Michael Walter, München 1992, S. 95–131.

und 2. Strophe differierende Musik hervorgehoben ist, haben viele Kompilatoren diese Gegenstrophe in ihrem Textanfang in den Index mit aufgenommen. Man hat dies manchmal als Irrtum angesehen, ich glaube jedoch, daß dies ein als Hinweis auf das besondere Gewicht der Gegenstrophe zu deuten ist.

⁶ Vgl. Anm. 4.

⁷ Hierzu gehören nach den vielfach bestätigten Forschungen von Paula Higgins die Chansonniers Nivelle, Laborde, Kopenhagen (CopKB 291), Hölfenbättel (WolfA 287) und Dijon (DijBM 517). Vgl. insbesondere Higgins, Antoine Burnois and Musical Culture in Late Fifteenth-Century France and Burgundy, Ph. D. diss., Princeton 1987 und Martella Gutiérrez-Denhoff, Der Wolfenbütteler Chansonnier (Wolfenbütteler Forschungen 29), Wiesbaden 1985.

Augenblick an, auf die Zuordnung eines Tones zu einem Silben- oder Wortanfang, sondern es handelt sich vielmehr um eine offene Konstellation. Musik und Text sind sich gegenseitig Ko-Texte, die jeweils wieder durch Kon-Texte bereichert werden. Deshalb ist es geradezu absurd, den Refrain nicht immer ganz zu singen.⁹

Was bis hierher angedeutet wurde, gilt für die Chansons als Entitäten betrachtet. Nun sind die meisten Chansons aber in Sammlungen überliefert, die ihrem Charakter nach meist als mehr oder weniger repräsentativ ausgeschmückte Anthologien begriffen wurden und werden. So ist eine These der quellenkundlichen Betrachtung die "Nesterbildung". Wenn etwa von vier aufeinanderfolgenden Stücken Nummer eins, zwei und vier einen Komponistennamen beigefügt haben, Nummer drei aber nicht, so könnte Nummer drei dann nach dieser Theorie auch vom gleichen Komponisten stammen, weil man grundsätzlich davon ausgeht, daß in diesem "Nest" die Ratio der Zusammenstellung eine Sammlung und Aufreihung von Chansons eines (meist berühmten) Komponisten sein soll. Neben der ohnehin oft zweifelhaften Zuschreibung von Stücken in den bekannten Chansonniers hat die Analyse von Laborde ergeben, daß die summierende Aufreihung im Sinne einer Anthologie im Fall dieser Handschrift fast überhaupt nicht gegeben ist. Vielmehr werden Gruppen von Chansons in einen dialogisierenden Zusammenhang gebracht. 10 Man kann davon ausgehen, daß sowohl die Texte für sich genommen als auch die Chansons häufig in einem regen Spiel von Vorlage und Antwort konzipiert wurden, und das gewiß nicht nur anläßlich der Entstehung von Textsammlungen oder Chansonniers. Diese Spiele sind nicht endgültig: Text und Musik können in einer neuen Zusammenstellung wieder neue Spielrahmen bilden. In Laborde kommt noch hinzu, daß Ockeghems Chansons Ma maistresse offenbar einen Nukleus bildete, auf den im ersten Teil des Chansonnniers immer wieder Bezug genommen wurde. Man kann sogar davon ausgehen, daß Ockeghem der eigentliche Widmungsträger war bzw. der Königshof in Tours, dessen erster Repräsentant Ockeghem war. Dieser Nukleus entfaltet eine geradezu dynamische Wirkung. So ist die Chanson Helas mamour von Caron in Text und Musik eine offenkundige Parodie von Ma maistresse. Die Musik von Helas mamour wird ansonsten in allen anderen Konkordanzquellen mit Helas que pourra devenir verbunden. Dabei weist der Text von Helas mamour einen Vers mehr auf als Helas que pourra devemir. Da die musikalischen Bezüge zu Ma maistresse sehr stark sind, stellen sich in diesem Zusammenhang, sieht man den Fall paradigmatisch, ganz neue Fragen betreffend den "Werkcharakter" von Chansons. Denn offenbar verändert sich die Konstellation der Text-Musik-Verknüpfung auch durch den Kontext des Chansonniers. 11

⁹ Zuletzt vorgeschlagen von Alan W. Atlas, Some Thoughts about One-line Refrains in Ockeghem's Rondeaux, in: Philippe Vendrix ed., Johannes Ockeghem, Actes du XLe Colloque international d'études humanistes, Tours 3–8 février 1997, Paris 1998, S. 343–365.

¹⁰ So verdienstvoll und wichtig David Fallows' neuer Katalog aller Chansons des 15. Jahrhunderts ist, so suggeriert er doch auch, daß die Chansons jeweils in sich geschlossene Werke sind. Es ist daher bedauerlich, daß so wenige Zitatbeziehungen zwischen den Chansons dort Erwähnung finden (A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480, Oxford 1999).

¹¹ Vgl. hierzu die ausführlichen Analysen in meiner Edition des Chansonniers Laborale (wie Anm. 4), S. 39 ff. und S. 74 ff. Leider hat Fallows in seinem Katalog nicht einmal diese offenkundige Parodie-

4 CLEMENS GOLDBERG

Es soll im folgenden versucht werden, anhand der ersten Stücke in Nivelle die Beweggründe für deren Kompilation in der gegebenen Reihenfolge zu finden und in einem zweiten Schritt die Folgen für die Analyse im Kontext von Nivelle zu beleuchten. Bei der Untersuchung von Laborale wurde die besondere Bedeutung gerade der ersten Chansons des Chansonniers deutlich. Dies entspricht vermutlich einem ästhetischen Prinzip der poetischen Texte, nach welchem die ersten Refrainverse als besonders hervorgehoben betrachtet wurden. Diese Verse werden sowohl zum Ausgangs- und Bezugspunkt für eine dynamische Geschichte in der einzelnen Chanson als auch zum Zitatanknüpfungspunkt für weitere Texte bzw. Chansons. Leider hat gerade gerade die erste Lage von Nivelle durch Verlust und Auskratzung sehr gelitten, so daß die Untersuchung hier besonders erschwert wird.

Das erste Quaternion von Nivelle verlor sein äußerstes Blatt, so daß nicht bekannt ist, mit welchem Stück die Handschrift ursprünglich eröffnet wurde. Zudem gingen durch den Verlust dieses äußeren Blattes Teile der vierstimmigen Chanson Se je demeure despourtieue verloren, nämlich Contratenor altus und bassus des ersten Teils der Bergerette sowie Superius und Tenor der Gegenstrophe. Weiter wurde auch das innerste Blatt des Quaternions herausgetrennt, so daß von Ockeghems berühmter Chanson Fors seulement nur der Contratenor der zweiten Hälfte des Rondeau erhalten ist. Nur durch diesen Umstand wissen wir überhaupt, daß sich die Chanson an dieser Stelle befand. Durch die Herausnahme des innersten Blattes gingen auch Tenor und Contratenor der Gegenstrophe der Bergerette Ma plus amee de ce monde endgültig verloren. Diese Chanson wurde darüber hinaus Opfer einer umfangreichen Auskratzaktion, die an der ersten Lage vorgenommen wurde. Immerhin wurde durch Infrarotbeleuchtung eine weitgehende Rekonstruktion ermöglicht, die aber im Falle des Unikums Ma plus amer den Text nur in fragmentarischer Form leserlich machen konnte. Bei der vermutlich frühesten Konkordanz von Busnois' Quant ce vendra au droit destraindre kennen wir den Text aus anderen Quellen, so daß durch die Auskratzung auch dieser Chanson keine größeren Probleme entstehen. Die erst einmal rätselhaften Auskratzungen können wohl mit folgendem Tathergang' erklärt werden: Die vermutlich besonders aufwendig verzierte Eingangschanson bzw. Eingangsmotette¹² sowie die vermutlich ebenfalls reich geschmückte Chanson Ockeghems wurden entweder entwendet oder vielleicht auch als besonderes

beziehung erwähnt, obwohl auch ihm auffiel, daß der nur in Laberale überlieferte Text besser auf die Musik paßt als der in den sieben restlichen Quellen überlieferte Text: A Catalogue (wie Anm. 10), S. 179. Ich mußte leider feststellen, daß keine einzige der von mir analysierten Zitatbeziehungen in Laberale von Fallows erwähnt wurde.

¹² So werden z.B. Wölfenbättel und Laborde durch Fryes äußerst populäre Motette Aur regina eröffnet. Wie ich für Laborde zeigen konnte, ist mit dieser Voranstellung eines "religiösen" Stückes keineswegs nur auf eine fromme Widmung zu schließen. Vielmehr zeigte sich eine musikalische Verwandschaft des Kopfes der Motette mit Ockeghems Ma maistresse, die durch eine Textveränderung in der Chanson auch inhaltlich verstärkt wird und Maria mit der "maistresse" der Chanson in Beziehung bringt.

Geschenk verwender. 13 Der nächste Besitzer oder auch der Besitzer, der sich mit dieser neuen Lage konfrontiert sah, erkannte in der so entstandenen ersten Lage keinen Sinn mehr und kratzte daher die Chansons Ma plus amee und Quand ce vendra aus, um an ihrer Stelle neue Chansons einzufügen. Dieses Faktum ist um so bemerkenswerter, als Ma plus amee, wie wir gleich sehen werden, sehr intensiv auf Fors seulement Bezug nimmt. Der Verlust dieser Chanson schien also Ma plus amee überflüssig zu machen. Nun wurde ein neues äußeres Blatt der Lage angefügt, und offensichtlich von einer neuen Hand ist die heute noch dort befindliche Chanson Naray je jamais mieulx eingefügt, die wie ein Fremdkörper zu den restlichen Chansons wirkt. 14 Wahrscheinlich war geplant, an Stelle der Auskratzungen Chansons einzufügen, die eine Beziehung zu Mortons Chanson Naray je jamais mieule herstellen sollten. Bleibt die Frage, warum auch Quant ce vendra der Auskratzung zum Opfer fiel. Auch hier bietet sich eine überaus naheliegende Erklärung an: Während dem "Bearbeiter" sofort auffiel, daß die nächsten erhaltenen Stücke, Pour le mad und Pour le bien, in einem Zusammenhang standen und offensichtlich dialogisierten, mußte nun Quant ce vendra als vereinzeltes Stück ohne Beziehung zum Umfeld wirken. Was dem Bearbeiter' nicht aufzufallen schien, war die komplexere Beziehungsstruktur in Nitvelle, bei der aufeinander bezogene Stücke nicht unbedingt hintereinander stehen mußten. So ist erst die nächste Chanson, die mit "quant" anfängt, mit Busnois' Chanson verbunden: Quant de mon cuer vous feray part. Diese Chanson zitiert bzw. parodiert Quant ce vendra, wird aber durch vier weitere Stücke von ihrer Vorlage getrennt. Wieder fünf Stücke weiter finden wir das nächste Stück, das mit "quant" beginnt: Quant vous me ferex plus de bien. Es stammt ebenfalls von Busnois!

Im folgenden seien nun die ersten Stücke von Nivelle in ihrer ursprünglichen Abfolge wiedergegeben. Foliierung und Auflistung folgen der Faksimile-Edition von Higgins, Kursivierungen bezeichnen die ausgekratzten, spitze Klammern die verlorenen Stücke. Senkrechter Strich (|) bei den Folioangaben zeigt den Wechsel zur nächsten Lage an.

14 Es fällt auf, daß diese sehr populäre Chanson in den parallelen Quellen Wolfenbüttel und Kopenhagen ebenfalls sehr weit am Anfang auftaucht, nämlich an 7. bzw. 3. Stelle.

¹³ So ist durch Rechnungen belegt, daß Ockeghem am Neujahrstag 1459 Charles VII. eine "Chanson richement illuminée" übergab und dafür entlohnt wurde. Könnte es sogar sein, daß Ockeghem der Adressat des Chansonniers war und die Blätter auf diese Weise weiterverwandte? Vgl. Leeman Perkins, Art. Ockeghem, NGroveD, Bd. 13, S. 489 f.

Nr.	Komponist	Incipit	Folii	Poet. Form
1.	(Morton)	[Naray je jamais mieulx]15	1v-2	Rond. cinq.
2.		Ma plus amee de ce monde	2v-3	Bergerette
		Car je vous ay este loyal	3V-<4>	BURNING STORY
3.	(Ockeghem)	(Fors seulement lattente)	<4V-5>	Rond. cing.
		Quil nest douleur ¹⁶	<5V>-6	onesid mean in
4.	(Busnois)	Quant ce vendra	6 ^v -7	Rond.q. layé
5.		Se je demeure despourveue	7V-c8>	Berg, layée ¹⁷
		Puisque dieu a voulu	<8°> -9	Aller and the
6.		Pour le mal quon vous fait porter	9v-10	Rond. quatr.
7.		Pour les biens quen vous je parcoy	10v-11	Rond. quatr.
8.		Se vous me voules estre bonne	11 ^v -12	Rond. quatr.
9.		Quant de mon cuer vous feray part	12v-13	Rond. quatr.
10.		Sil vous plaist bien	13v-14	Bergerette
		Car que je sceusse vivre ainsi	14v-15	THE PERSON NAMED IN
11.	Dufay	Puisque vous estez campieur	15v-16	Rond. quatr.
12.		Puisqua vous servir me suis mis	16 ^v -17	Rond. quatr.
13.		Le tres des plus eureux	17 ^v -18	Rond. quatr.
14.	(Busnois)	Quant vous me ferez plus de bien	18v-19	Rond. quatr.
15.	(Pullois)	Se ung peu desperance avoye	19 ^v -20	Rond. quatr.

Desweiteren fällt bei dieser Übersicht die systematische Gliederung nach poetischen Formen auf. Offensichtlich ist die Eröffnungsgruppe den etwas komplexeren Formen vorbehalten, nämlich Rondeau einquain, Rondeau einquain layé und sogar einer Bergerette layée. Leider wissen wir durch den Verlust des ersten Stückes nicht, wie diese Gruppe genau in sich gegliedert war, doch kann man durch die Gruppierung der beiden layé-Stücke immerhin noch erkennen, daß die poetische Form als Gliederungsmoment fungierte. Anscheinend wurde das relativ umfangreiche Fors seulement als eine Art Bergerette betrachtet, und tatsächlich wirkt diese Chanson mit ihrer Einleitung und ihrer Überleitung zum zweiten Teil fast wie eine neue musikalische Form. Es folgt eine bis zum 21. Stück nur einmal durch eine Bergerette unterbrochene Reihe von Rondeaux quatrain-Sätzen, die innerhalb der Chansonniers einmalig ist und auf eine bewußte Anordnung nach diesem Gesichtspunkt schließen läßt. Im folgenden soll untersucht werden, in welcher dialogischen Beziehung die ersten Stücke zueinander stehen.

¹⁵ Dieses Stück würde später hinzugefügt.

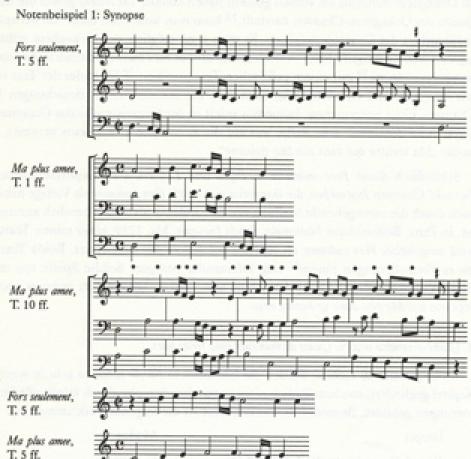
¹⁶ Nur Contratenor erhalten.

¹⁷ Während der Refrain sechs achtsilbige Verse aufweist, ist die Gegenstrophe im 3. und 6. Vers nur viersilbig.

1. (Eingangsstück verloren)

2. Ma plus amee de ce monde und 3. Fors seulement lattente que je meure

Ma plus amee ist in Nicelle unikal überliefert. Die Bergerette weist klare Beziehungen zur folgenden Chanson Ockeghems, Fors seulement, auf.



Die Synopse zeigt eine genaue Zitatbeziehung, wobei nicht sicher nachweisbar ist, wer wen zitiert. Ma plus amer wirkt stilistisch eher älter als Fors seulement, zumindest weist Ockeghems Chanson eine erhebliche Erweiterung der melodischen, stimmdramaturgischen und harmonischen Dimension auf. Erstaunlich ist in jedem Fall, daß die Zitatbeziehung nicht im Chanson-Kopf auftritt. Sollte Ma plus amer Ockeghem paraphrasieren, begänne sie mit einem Zitat aus Ockeghems dritter Phrase. In beiden Chansons fällt auf, daß das charakteristische Quartfallmotiv, das in beiden Chansons auch immer wieder in Parallelen auftritt, nur in den jeweils ersten Teilen vorkommt. Ferner spielt in beiden Chansons Repetitionsdiktion eine wichtige Rolle. Der modale Zuschnitt ist zwar im wesentlichen identisch, doch ist der Ambitus in Ockeghems Chanson in Superius und Tenor geradezu dramatisch erweitert (Superius e'-f", Tenor a-d"). Ockeghems Rondeau geriert sich fast wie eine Bergerette. Sie weist ein Einleitungsduo und ein

8 CLEMENS GOLDBERG

Überleitungsduo zum zweiten Teil auf, wodurch eigentlich eine ganz eigene Form entsteht. Die Gegenstrophe von Ma plus amer ist leider nur im Superius erhalten, wodurch eine weitere Beurteilung der Zitatrichtung nicht endgültig möglich ist. Immerhin muß die vorangehende Stellung von Ma plus amer bedacht werden, das aufgrund seiner Qualität Ockeghem durchaus als Vorbild gedient haben könnte. Da Nivelle gewiß die früheste Quelle der Ockeghem-Chanson darstellt, 18 kann man wohl noch nicht von der späteren Berühmtheit der Chanson ausgehen. Es wäre sogar möglich, daß Ockeghem selbst eine eigene Chanson aufgriff, hatte er doch später erneut Fors seulement lattente in Fors seulement contre ce quay promis 19 mit einem politischen Text parodiert. 20 Da leider der Text von Ma plus amer kaum zu entziffern war, kann man die intertextuellen Beziehungen beider Chansons nicht untersuchen. Immerhin spielt in der Gegenstrophe das Gegensatzpaar "loyal" und "desloyal" eine Rolle, was auf die 2. Strophe Ockeghems verweist, wo es heißt: "Ma leaulte qui tant me fait dolente".

Schließlich dient Fors seulement in Dijon und Laborde als Paraphrasenkontext für Busnois' Chanson Joye me fuit, die ihrerseits sicherlich Fors seulement als Vorlage nahm, was auch durch die vorangehende Stellung von Fors seulement als wahrscheinlich anzunehmen ist. In Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, Ms. 1719, einer reinen Textquelle, wird umgekehrt Fors seulement als reponse auf Joye me fuit bezeichnet. Beide Texte sind bis in Formulierungen hinein²¹ eng aufeinander bezogen. Solche Spiele von reponse dürften eher die Regel als die Ausnahme sein, und so könnte Fors seulement auch eine reponse auf Ma plus amee gewesen sein.

4. Quant ce vendra und 9. Quant de mon cuer vous feray part.

Im Gegensatz zu Laborde werden die Chansons in Nivelle nicht so sehr in regelrechte Kapitel gegliedert, sondern ähnlich einer poetischen Strophe durch kunstvolle Verklammerungen gebildet. Besonders bemerkenswert ist die folgende Verklammerung:

Incipit	Modus	
Quant ce vendra au droit destraindre	G-dorisch	
Se je demeure despourveue	Lydisch	
Pour le mal quon vous fait porter	G-dorisch, Beginn mit B-Oktave	
Pour les biens quen vous je parcoy	Lydisch, Beginn mit B-Oktave	
Se vous me voules estre bonne	Lydisch	
Quant de mon cuer vous feray part	G-dorisch	

¹⁸ Weitere Konkordanzen sind DijBM 517, 25v-26; WashLC L25 (Laborde), 99v-100; ParisBNF 1597 (Chansonnier Larraine), 36v-37; VatG XIII.27, 104v-105; SGallS 461, Nr. 2; WolfA 287, 43v-45.

¹⁹ Überliefert in CopKB 1848, Nr. 256; FlorC 2439 (Codex Bases), 52v-53, ParisBNF 1596, 7v-8; ParisBNF 2245 (16v-17), SGallS 461, Nr.3 (also direkt nach Fors seulement).

²⁰ Vgl. Goldberg, Die Chansons Johannes Ocheghems (wie Anm. 2), S. 306 ff.

²¹ Ockeghem, 1. Vers 1. Strophe: "Vostre rigueur tellement my queurt seure", Busnois im 1. Refrainvers: "Joye me fuit et douleur me ceurt seure".

Wie man deutlich sehen kann, fungiert in poetischer Hinsicht das Anfangswort als Zeichen für die Verknüpfung, in musikalischer der Modus. Wenden wir uns zuerst der besonders starken Außenklammer zu. Da nur wenig auf die Textbezüge und vor allem ihre poetische Dialogstruktur geachtet wurde, ist bislang die kunstvolle Struktur dieser Verknüpfungen kaum aufgefallen. Insbesondere mußte eine musikalische Verbindung wie die zwischen den Chansons Quant ce vendra und Quant de mon cuer verborgen bleiben, da sie nicht hintereinander stehen, sondern eben die poetische Klammer einer ganzen Gruppe bilden. Schon die Texte beider Refrains sind eng miteinander verbunden:

Quant ce vendra au droit destraindre
Comment pourray mon veuil contraindre
Et mon cuer faindre
A mon douloureux partement
Mon loyal cueur et pansement²²
A qui nulle ne puet attaindre

Quant de mon cuer vous feray part
Se sera au condicion
Que vous naures entencion
Jamais de le bouter apart.

In beiden Refrains sind die Begriffe "cuer" und "part" bzw. "partement" zentral. Es gibt einige Begriffe dieser Art in unserem Repertoire, die weniger einen genau umgrenzten und bezeichneten Inhalt haben als vielmehr einen ganzen Bedeutungsraum eröffnen. So ist z. B. in Laborde die Chanson von Busnois in ein ganzes Kapitel eingepaßt, das durch "cueur" gekennzeichnet wird. In den beiden Chansons werden die Zentralbegriffe durch ihre poetische Stellung besonders betont. In Quant ce vendra wird "cuer" in dem besonders auffälligen layé-Vers aufgewertet und (zumindest in der Version von Laborde) wiederholt. "Partement" ist sowohl als Reimwort als auch als Trennungs-Topos hervorgehoben. In Quant de mon cuer vous feray part sind beide Begriffe im ersten, also besonders hervorgehobenen Vers wie ein signalartiges Motto eingesetzt, wobei "part" in ein Reimspiel mit dem gleichklingenden "a part" tritt, das in seiner Bedeutung "absondern" ja genau das Gegenteil von "teilnehmen lassen" bedeutet. Eine Besonderheit in den ersten Chansons von Nivelle ist der häufige Gebrauch von identischen Reimworten, die aber gerade durch den Kontext und durch Präpositionen ein eigenes Differenz-Spiel ingangsetzen. Eine weitere Verbindung beider Texte besteht auf einer exquisiten Ebene zwischen Realität und "ficcion". In Quant ce vendra entsteht in den layé-Versen ein Spiel um die Bedeutungsebenen von "feindre", "reffeindre" und "en feindre". Das Grundverb kann von "ohnmächtig werden" bis "heucheln" zahlreiche Zwischenbedeutungen annehmen. In all dem drastisch ausgemalten Schmerz mutet es etwas merkwürdig an, daß der/die Sänger/in Freude "heucheln" muß. Gibt es etwa Neider, die solches Verbergen notwendig machen? Die Infinitiv-Konstruktionen sind zugleich auch Masken, hin-

²² Ich habe hier die Fassung aus Laborde gewählt. In den anderen Quellen heißt es "De vous mon loyal pensement". Der Schreiber oder Kompilator von Laborde hatte hier "cuer" verwendet, weil damit der Kontext zu den anderen Chansons hergestellt wurde. Es kann sich auch um eine gesondert verbreitete Version gehandelt haben. Leider ist in Nivelle nur der Textbeginn eingetragen, so daß wir nicht wissen, welche Version hier vorgesehen war.

10 CLIMENS GOLDBERG

ter denen man sich verbergen kann. Auch in *Quant de mon cuer* ist eben "cuer" das Textsubjekt, das Geschlecht wird nicht fixiert. Ich kenne keinen Text, bei dem die Reimworte "ymaginacion" und "ficcion" sonst vorkämen. Auch hier geht es um Täuschung, um Angst vor eingebildeter Zuneigung, um ein Wandern zwischen Realität und Fantasie.

Musikalisch besteht eine klare Paraphrasen-Beziehung zwischen beiden Chansons, wobei hier fraglos Quant de mon cuer die Chanson von Busnois paraphrasiert. Nun ist Quant de mon cuer stilistisch so nah an der Vorlage und ähnelt zudem weiteren Chansons von Busnois, etwa Est-il mercy, daß man eigentlich auch hier nur Busnois selbst als Komponisten annehmen kann. Sollte die Zusammenstellung primär von den Texten ausgegangen sein, so hätten wir hier vielleicht einen ähnlichen Fall wie bei Ma plus amer und Fors seulement vor uns, in denen ein und derselbe Komponist einen poetischen Dialog durch musikalische Paraphrasentechniken erweitert. Die folgende Übersicht zeigt, wie der Superius von Quant ce vendra in Quant de mon cuer aufgegriffen wird:

Notenbeispiel 2: Synopse



Vor allem die rhythmische Verkürzung, verbunden mit Imitation, stellt eine typische Paraphrasentechnik dar. Nach dem geschickt auf zwei Stimmen verteilten und durch Imitation eingeführten Aufnehmen der zweiten Phrase wird die Vorlage nicht weiter verarbeitet, allenfalls kann man den Mittenschluß mit erhöht anzunehmender Terz und den anschließenden Quartfall b'-f im Superius noch im Kontext der Vorlage sehen. Auch dies ist die Regel bei solchen Paraphrasen, denn schließlich geht es gerade nicht um eine rein musikalische Verknüpfung nach Art einer Tenor-Messe, sondern um die Verknüpfung zweier poetischer Texte. Hierfür reichen die eher andeutenden musikalischen Techniken aus.

Se je demeure despourveue und Se vous me voules estre bonne.

Beide Stücke sind in Nivelle unikal überliefert. Musikalisch sind sie durch den Modus und den sehr ähnlichen Superius-Beginn miteinander verknüpft, vom Text her durch das Anfangswort.

Notenbeispiel 3



Allerdings ist die Verknüpfung keinesfalls als exklusiv anzusehen, denn Se je demeure ist auch mit Quant ce vendra verbunden. Wie die Chanson von Busnois weisen die Strophen einen layé-Vers auf, in einer Bergerette ein absoluter Ausnahmefall. Da der layé-Vers in Se je demeure nur in der Gegenstrophe der Bergerette auftaucht, kann man fast von einer Parodie-Technik sprechen. Thematisch paßt die Chanson sehr gut zu Quant ce vendra. Der Trennungstopos wurde dort ohne die genaue Festlegung des Geschlechts entwickelt, hier antwortet eine Frauenstimme mit dem "despourveue"-Topos, der in vielen Texten entwickelt wird²³. Der Herz-Topos wird in Se je demeure in der Gegenstrophe aufgegriffen: "Deux coeurs de tous poins dung affaire". Bis zu dieser Chanson gibt es in Nivelle zudem eine durchgängige Reihe von Texten mit dem Trennungs-Topos, ausgelöst von Ockeghems Fors seulement lattente que je meure, womit sich ein Anklang an Se je demeure despourceue ergibt. Daß es sich hier nicht um eine weit hergeholte Klangbeziehung handelt, zeigt Ockeghems Rondeau selbst. Dort heißt es im letzten Vers der 2. Strophe: "Quant de par vous nay riens qui me demeure". Genau diese Formulierung wird dann auch als Faden in "Quant ce vendra au droit destraindre" aufgegriffen. Solche Beziehungen entziehen sich sicher letztlich der Beweisbarkeit, doch spielerische, jonglierende Assoziation gehört als zentrales Moment gerade zur Ästhetik unserer Texte. Wer aufgrund mangelnder Beweisbarkeit solche Beziehungen überhaupt nicht untersucht, verschließt sich einer wichtigen Dimension dieser Texte und versperrt sich damit auch den Zugang zu den Beziehungen zwischen den Texten in einem Chansonniers.

Se tous me voules estre bonne läßt sich als Dialog mit Se je demeure auffassen. Hier antwortet ein Mann einer Frau, die Angst vor der Trennung hat. Der Mann versichert der
Frau – allerdings nicht, ohne Bedingungen zu stellen – daß er sie niemals aufgeben werde. Auch hier ist wieder vom Herzen die Rede, das als "Geschenk" dargebracht wird. Die
Assonanzen in diesem Text sind fast zum Exzeß ausgeweitet, wie überhaupt gleich oder
ähnlich klingende Reime nicht etwa als Armutszeugnis, sondern als besondere Kunst
aufgefaßt wurden. Die Reime "-on" und "-onne" werden nicht nur als männliche und
weibliche Adjektivendung verwendet, sondern vollziehen im Laut die Verbindung nach,

²³ Man denke nur an Ockeghems La despourceue et la bannie odes Le despourceu infortune.

12 CLEMENS GOLDBERG

von welcher der Text inhaltlich spricht. Die musikalische Verbindung beider Texte geht nicht über den Modus und den Beginn hinaus. Es ist jedoch auffällig, daß Se je demeure offenbar von einem sehr guten Komponisten stammt, was man trotz der fragmentarischen Überlieferung des ursprünglich vierstimmigen Stückes deutlich erkennen kann. Se vous me voules dagegen ist eine ausgesprochen einfache Chanson. Sie weist über weite Strecken einen recht schematischen Schulkontrapunkt mit Parallelpassagen und Fauxbourdon auf, der einen Einblick in die Art des Unterrichtes der Zeit zu geben scheint. Wo der einfache Zuschnitt einmal verlassen wird, ergeben sich sogleich kontrapunktische Probleme, wie man in der Passage mit dem unglücklich versetzten Fauxbourdon T. 10 ff. erkennen kann (s. Notenanhang)²⁴. Es liegt nahe zu vermuten, daß sich hier eine Dame auf höherem Laienniveau an einem musikalischen Austausch beteiligt. Diese Hypothese wird auch durch die Analyse der folgenden Paarbildung gestützt.

6. Pour le mal quon vous fait porter und 7. Pour les biens quen vous je parcoy

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß diese beiden Chansons als repons entstanden, und zwar in der in Nivelle vorgesehenen Reihenfolge. Paula Higgins hat - was für unsere Untersuchung von besonderem Interesse ist - in Pour les biens ein Anagramm entdeckt, das diese Chansons in den Zusammenhang mit den berühmten Jacqueline-Chansons von Busnois bringt.²⁵ Sie rekonstruiert das Anagramm wie folgt (es bleibt lieder ein "o" übrig): "Ces vers pour Bunoys, Jaqueline". Obwohl dieses Anagramm eindeutig Jaqueline als Autorin bezeichnet, sieht Higgins in dem Anagramm einen Hinweis auf die Autorschaft von Busnois, und zwar wohl vor allem deshalb, weil sich in der Initiale der Chanson ein Wildschwein findet, das "Wappentier" des Heiligen Antonius und damit auch Antoine Busnois'. In anderen Chansons in Nivelle (etwa in Lesses danger) ist dies durchaus der Fall. Doch stellt Higgins' Annahme die Verhältnisse auf den Koof. Wenn eine Chanson von Busnois ist, dann Pour le mal, die zahlreiche musikalische Hinweise auf den Komponisten enthält, vor allem den Wechsel zwischen Gruppen von 3x2 und 2x3 Breves im Tempus perfectum, was besonders zu Beginn exponiert und durch die Kolorierung in Tenor und Contratenor weiter unterstrichen wird. Dagegen ist Pour les biens eine recht einfache Chanson, die überdies in ihrer Modalität zumindest für Busnois einmalig wäre und wahrscheinlich eine den Modus mißinterpretierende Parodie des Anfangs von Pour le mal darstellt. Die einfachen Fauxbourdon-Passagen sowie der schlichte Duktus des Stückes sind kompositorisch zweifellos besser gelöst als in Se vons me voules estre bon, doch handelt es sich eher um die Komposition einer sehr begabten Dilettantin. Es ist ein äußerst reizvoller Gedanke, als Autorin von Pour les biens Jaqueline d'Haqueville anzunehmen. Bezeichnenderweise ist Pour le mal noch in einer weiteren

²⁴ Ich habe diese Stelle absichtlich nicht verbessert.

²⁵ Vgl. Paula Higgins, Antoine Buonois (wie Anm. 7), und dies., Parisian Nobles, a Scottish Princess, and the Woman's Voice in Late Medieval Song, Early Music History 10 (1991), S. 145–200; sowie Leeman L. Perkins, Antoine Busnois and the d'Hacqueville Connection, in: Musique naturelle et musique artificielle. In memoriam Gustav Reese, ed. M. B. Winn, Le Moyen Français 5, Montreal 1979, S. 49–64.

musikalischen Quelle erhalten²⁶, während die Musik von Pour les biens unikal überliefert ist. Allerdings finden sich beide Texte in den Textquellen Paris 1719 und Rohan, jedoch nie in unmittelbarer Folge. In Paris 1719 ist Pour les biens sogar so verändert, daß ein Mann spricht, wodurch der ursprüngliche Antwort-Kontext verloren geht. Schließlich stimmt der Beginn der Halbstrophe von Pour les biens ("Mille fois le jour a par moy") mit dem von Busnois geschaffenen Rondeau-Text "Mille foiz le jour tout du maings" überein, was gerade nicht für die Autorschaft Busnois' spricht. Doch betrachten wir den Zusammenhang beider Stücke etwas genauer.

Die Texte beider Chansons sind von der Form her Rondeaux quatrains octosyllabes. In beiden spielt der Bedeutungsunterschied bei gleichem Klang eine Rolle, wie übrigens auch in weiteren Texten dieser ersten Gruppe: "porte" in der Bedeutung von "zutragen" und "tragen", "ame" als "liebt" und "Seele". Beidemale wird der Halbrefrain dynamisch an die Halbstrophe angeschlossen:

Wenn ich Euren Fall vorzutragen habe Verwandelt sich mein Leid in Wut → Wegen des Bösen, was man Euch zuträgt und:

Tausendmal am Tag für mich alleine Wünsche ich, Eure Dame zu sein → Wegen der Qualitäten, die ich in Euch erkenne

Eine weitere Beziehung ergibt sich aus Vers 2 der 2. Strophe in Pour le mal und Vers 1 der Halbstrophe in Pour les biens: "Car jour ne nuit ne me suporte" → "Mille foiz le jour a par moy". Während der Sänger Tag und Nacht von seinem Schmerz umgetrieben wird, denkt die geschmähte Dame doch tausendmal am Tag an den ungerecht zürnenden Liebhaber. Der Ton beider Texte ist aber grundverschieden: Während Pour le mal in seiner Heftigkeit extrem ist, scheint Pour les biens eher konventionell, innig zu sein. Als Antworttext ist er aber überaus wirkungsvoll. Während der erste Text den Mann als selbstbezogen und blind vor Wut erscheinen läßt, und er offenbar nicht darauf vertraut, daß seine Dame die bösen Gerüchte für das nimmt, was sie sind, antwortet sie souverän und in sehr erhellender Weise. Es offenbart sich hier bemerkenswerterweise ein Frauenbild, das auch im 15. Jahrhundert die Frau als das in den Gefühlen und in seiner Zuneigung sicherere Geschlecht darstellt. In der Betonung der "biens", der guten Qualitäten des Mannes, weist sie ihn auch sanft darauf hin, daß sein Ton diese Qualitäten verdunkelt. Schließlich ist auffällig, daß der Ton von Pour le mal in seiner Drastik am ehesten dem wütenden Text einer anderen Jaqueline-Chanson gleichkommt, A que ville et abominable (hier verbirgt sich der Nachname d'Haqueville im Vers). Ob es sich beim Streit der beiden Liebhaber um eine wirkliche Affäre zwischen dem Komponisten Busnois und einer komponierenden Dame handelt oder ob dieser Streit von Busnois ins-

zeniert wurde, bleibt letztlich nicht entscheidbar. Wenn man jedoch in unseren beiden

²⁶ WolfA 287, f. 56*-57.

14 CLEMENS GOLDBERG

Chansons ein weiteres Kapitel im Dialog der Liebhaber erblickt, so weist die musikalische Qualität von Pour les biens darauf hin, daß zumindest der musikalische Antwortbrief nicht von Busnois stammt, was eher für einen realen Dialog spricht.

So unzweideutig beide Texte aufeinander bezogen sind, so klar kann man auch eine musikalische Beziehung zwischen beiden Chansons erkennen. Diese Beziehung wird vor allem im Modus deutlich. Dabei stellte sich bei dem/der Komponist/in von Pour les bims offenbar ein Mißverständnis ein. Zwar beginnt Pour le mal zwar mit einem starken B-Klang, doch ist die Chanson insgesamt eindeutig G-dorisch. Warum fängt sie aber dann mit B an und weist auch eine Mittenkadenz in B auf? Hier kann uns, wie so häufig, der Text weiterhelfen. Es geht im Refrain ja vor allem um das Leid, das durch falsche Gerüchte in die Welt gesetzt wurde. Diesen Gedanken greifen auch die Strophen erneut auf. In eindrucksvoller Weise wird die Bewegung des Zutragens des Gerüchtes in der melodischen und harmonischen Bewegung der ersten Phrase nachvollzogen. Die modale Projektionsoktave im Superius ist d'-d". Sie wird sofort umrissen, aber von einem instabilen Ausgangspunkt (b') aus angesteuert. Das Verb "porter" wird in einer trugschlüssigen Kadenz angesteuert, indem die Zieloktave g-g' im Contratenor mit B imperfiziert wird, und der Superius in einem Quartfall aus der Kadenz nach d'abgleitet. Die heftige Bewegung wird im Contratenor durch Synkopen weitergeführt. Harmonisch ist die Anfangsoktave b-b' ebenfalls ein Trugschluß, die vorgetäuschte Stabilität wird in die eigentliche modale Oktave übergeführt, diese aber mit einer weiteren Imperfektion durch B wieder destabilisiert. B ist also der "Unsicherheitsfaktor", das, was den Sänger an Verdacht und Wut bewegt. Zwar ist eine Mittenkadenz auf der dritten Stufe im dorischen ,normal', im Zusammenhang mit dem Beginn jedoch nicht ,in Ordnung'. Die Mittenkadenz nährt ihrerseits wieder den Zweifel an dem, "was Sache ist": Glaubt die Dame etwa die Gerüchte, kann der Liebhaber sicher sein? Sehr auffällig ist zudem die zweimalige melodische Exposition eines langen b' im Superius, und zwar jeweils wieder auf "porte" bzw. "porter". Beide Male handelt es sich um eine außergewöhnliche Synkope, nämlich DJD (T. 11), also eine Imperfektion der perfekten Brevis; in T. 24 sind die Verhältnisse noch bemerkenswerter: eine perfekte Brevis wird von beiden Seiten von einem Achtel umgeben und zudem auf das letzte Achtel der Mensur gesetzt, so daß eine völlige Verschiebung eintritt und die Brevis synkopiert gesetzt erscheint. Als zusätzliche Zeichen des Schmerzes kommen im weiteren Verlauf häufige b-molle-Bezeichnungen in den Unterstimmen hinzu. Die "allzu schwer zu ertragenden Tatsachen" finden im Superius eine eindrückliche Darstellung: Die Stimme unterschreitet ihren modalen Ambitus nach a, ein distonierender Rahmen a"-a entsteht. Von hier kehrt die Stimme sofort wieder nach g' zurück, um anschließend erstmals ein es' zu erreichen, wodurch ein Quartrahmen es'-b gezogen wird. Hierbei unterschreitet der Superius zum einzigen mal den Tenor. Aus dieser Hölle schwingt sich die Stimme dann zu dem erwähnten exponierten b' auf. Diese kurze Beleuchtung musikalischer Details weist den Komponisten von Pour le mal als einen sehr modernen Meister aus, der das gesamte Ausdrucksrepertoire seiner Zeit beherrscht. Man kann mit gutem Grund Busnois als diesen Meister annehmen.

Ganz anders bei Pour les biens. Auch hier beginnt das Stück mit einer B-Oktave, es handelt sich aber tatsächlich um den Grundmodus dieses hypolydischen Stückes. Es weist keinerlei modale Zweideutigkeiten auf. Trotzdem ist zur Entstehungszeit von Nivelle ein solcher Modus mit fixiertem B selten, und vieles spricht dafür, daß in diesem Stück der Anfang von Pour le mal aufgegriffen werden sollte. Bemerkenswert ist auch, daß der für das Tempus imperfectum diminutum charakteristische Anfangsrhythmus von Pour les biens im Superius den Rhythmus von Pour le mal aufgreift, nur daß er dort höchst kunstvoll in ein Tempus perfectum eingegliedert ist. Während Pour le mal ein modernes Stück ist, handelt es sich bei Pour les biens um eine wesentlich koventionellere Komposition. Tenor und Contratenor belegen die gleiche modale Oktave, es finden sich zahlreiche Anklänge an Fauxbourdon und manche rauhe offene Intervalle. Es ist ziemlich unwahrscheinlich, daß Busnois der Lehrer des/der Komponist/in von Pour les biens gewesen sein soll, geschweige denn der Autor der Chanson.

Es dürfte anhand der Analyse der ersten Stücke von Nivelle klar geworden sein, daß die Einzelbetrachtung der Stücke nicht ausreicht, um ihren Kontext zu erhellen. Die Musik wird ebenso wie die Texte dazu eingesetzt, neue Ko-Texte zu erzeugen und einen Gesamtkontext innerhalb des Chansonniers zu bilden. Wesentliche Gruppierungsmomente sind dabei der Modus und melodische Zitate bzw. Paraphrasen. Diese sind aber wiederum nicht für sich zu betrachten, sondern als weitere Elemente im Dialog der durch Musik erweiterten sprachlichen Texte.²⁷ So gesehen, stellt ein Chansonnier eine Art "Gesamtkunstwerk" dar, das keineswegs nur als musikalische Anthologie angelegt wurde. Gerade die Chansonniers des 15. Jahrhunderts werfen auch ganz neuartige Fragen an den Charakter dessen auf, was wir als "Quelle" bezeichnen. Zwar ist die Musikforschung mittlerweile zur Erkenntnis gelangt, daß es sich bei Quellen nicht allein um materiale Zeugnisse aus Papier und Tinte handelt, die gleichsam archäologisch konserviert und entziffert werden, sondern - so Nicole Schwindt - um "intentionale Phänomene", die "selektiv befragt" werden müssen, eine Befragung, die niemals objektiv sein kann und in ihrem gezielten Charakter "ein Zeugnis der Vergangenheit erst als Quelle sinnvoll macht "28. Allerdings folgt bei Schwindt sogleich die Einschränkung, es handele sich um "begrenztes, nicht willkürlich erweiterbares oder zu schaffendes Material", das es zu "objektivieren und fixieren" gelte. So schleicht sich der Materialbegriff durch die Hintertüre wieder ein, um scheinbar einer objektiven Wissenschaft genüge zu leisten. Die Quelle Chansonnier' ist aber keineswegs ein objektivierbares Material, dessen Unter-

²⁷ Text' wird hier als Oberbegriff für das Zusammenspiel sprachlicher, musikalischer, gestischer und begrifflicher Anteile verwendet. Vgl. Goldberg, Diskurs und Bühne (wie Anm. 8).

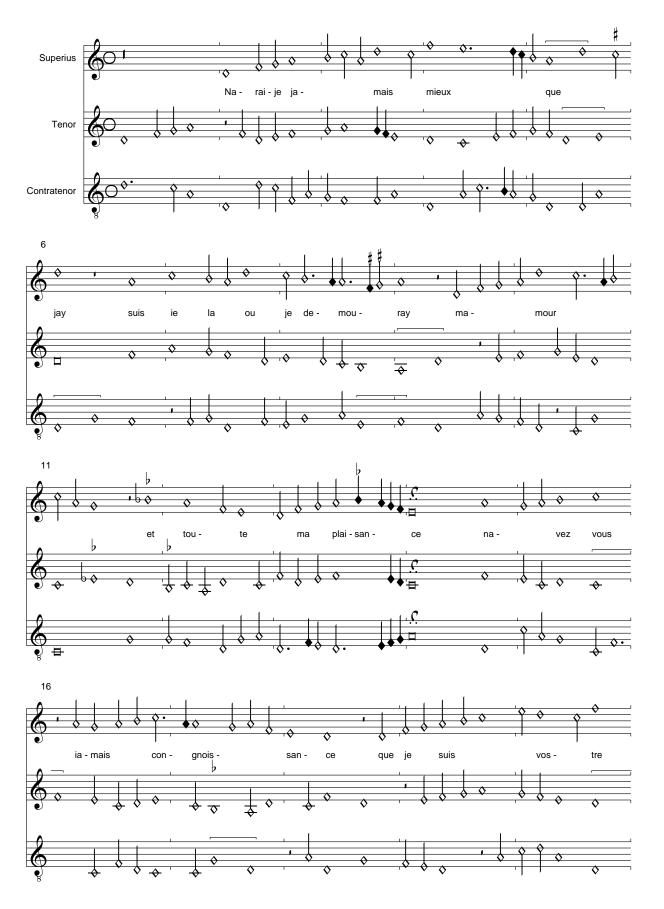
²⁸ So Nicole Schwindt, Art. Quellen, MGG2, Sachteil 7, Sp. 1946 ff.

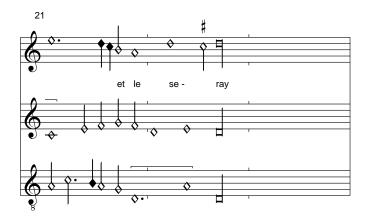
16 CLEMENS GOLDBERG

suchung per se wissenschaftlich fixierte Ergebnisse liefern würde. Genau wie die einzelnen Stücke selbst, eröffnet das Chansonnier einen Spielrahmen mit allerdings erkennbaren und interdisziplinär auch fixierbaren Regeln. Doch die Prozesse, die beim Hören und bei der Analyse in Gang gesetzt werden, sind weder subjektiv willkürlich noch objektiv fixierbar. Ein Modus kann natürlich nach gewissen Vorgaben in einem Stück definiert werden. Was er aber im Zusammenhang mit der Elocutio des Textes bedeutet, wie er wirkt und eingesetzt ist, welche Kontexte er eröffnet, bleibt dem konkret durchzuspielenden Spiel vorbehalten. Wissenschaftlich von Bedeutung ist bei diesem Spiel, die Voraussetzungen und Vorgaben im vorhinein zu klären. Genau dieser Aufgabe entzieht sich eine pseudo-objektive Wissenschaft in der Regel, da sie ihre Vorgaben als naturgegeben ansieht. Das Feststellen eines Reimes, die Feststellung einer fehlenden Silbe, die Feststellung formaler Abweichungen von einem gängigen Muster, all dies sagt nichts darüber aus, was diese Reime oder Formen bewirken. Die Resonanz, die Erfahrung des Bruches und seine anschließende Kontrastierung mit dem regelmäßigen Vers sind musikalische Erfahrungen, die verstanden und erlebt werden wollen. Die Resonanz einer Chanson stirbt in einem Chansonnier nicht mit dem letzten Ton, der gelesen oder gespielt wird. Sie lebt weiter und wird in weiteren Chansons aufgegriffen, erweitert und verändert.

Anhang: Die ersten neun Stücke von Nivelle

(Morton): Naray je jamais mieulx que jay Nivelle, f. 1v-2r





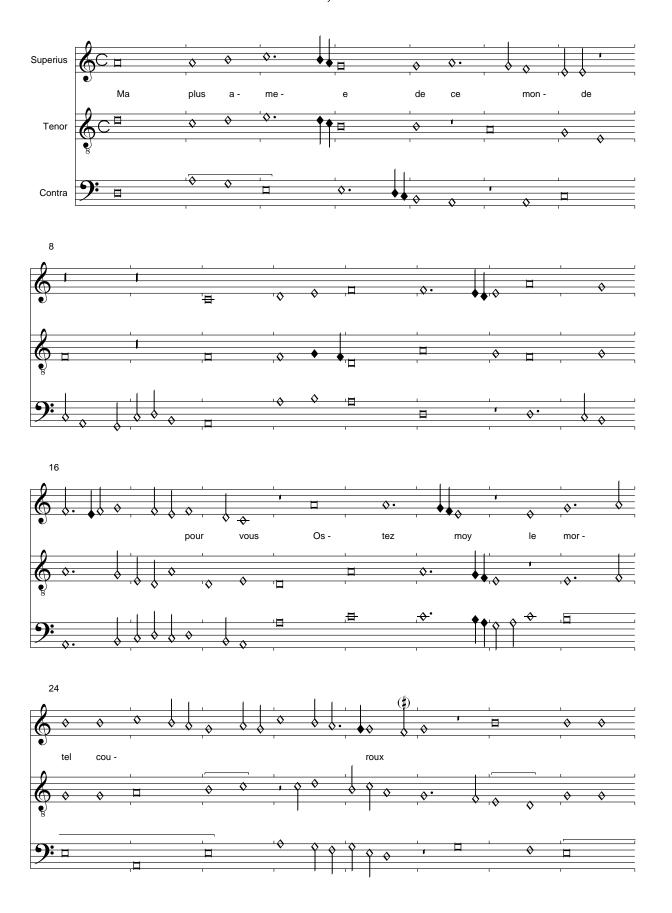
Ne faites de moi plus dessay Car vous congnoissez bien de vray Que je suis esmu a oultrance Naray je jamais mieulx que jay Suis je la ou je demouray Mamour et toute ma plaisance

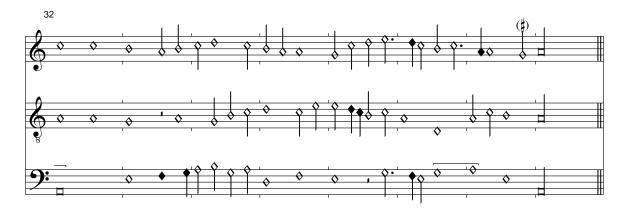
Vostre suis a vous me rendray Aultre deffense ny mectray Car vous aves trop de puissance Et povoir de prendre vengence Mais dictez moy que je feray

Narai je jamais mieulx que jay...

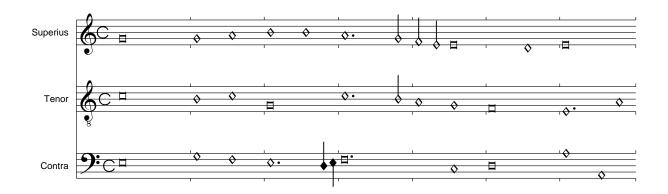
Das Stück wurde in Nivelle später hinzugefügt. Im Contratenor T. 16,5 wurde M-e zu M-d korrigiert. Im Tenor T. 22,1 wurde M-d' zu Sb-d' korrigiert.

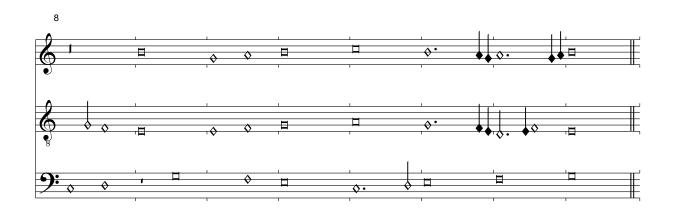
Ma plus amee de ce monde Nivelle, f. 2v-3r

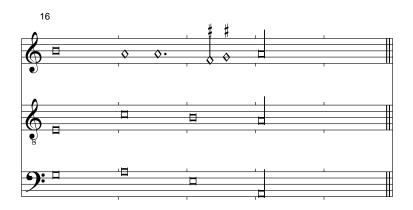




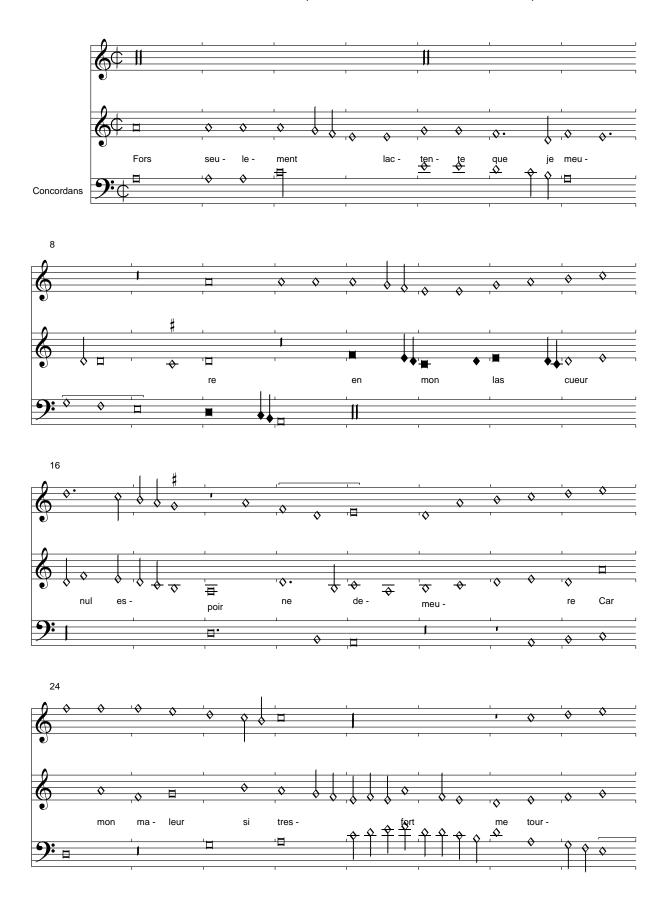
Ma plus amee, 2. Teil rekonstruiert Nivelle, 03v

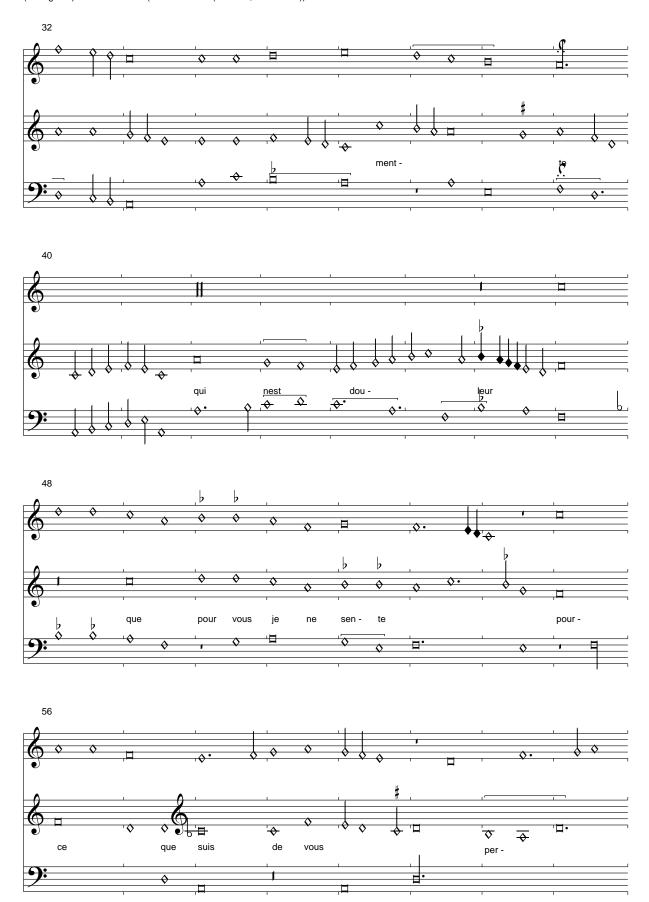


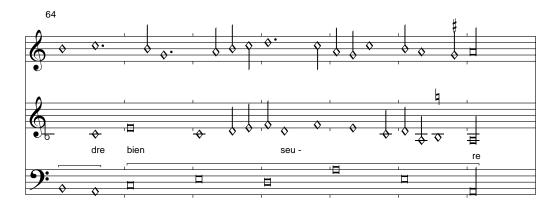




(Ockeghem): Fors seulement Nivelle f. 4v-6r (Laborde, f. 99v-100r)







In Nivelle ist diese Chanson ausgekratzt. Erhalten ist nur die zweite Hälfte in der auch hier untextierten obersten Stimme und im Contratenor (Concordans). Der Rest wird hier nach Laborde wiedergegeben.

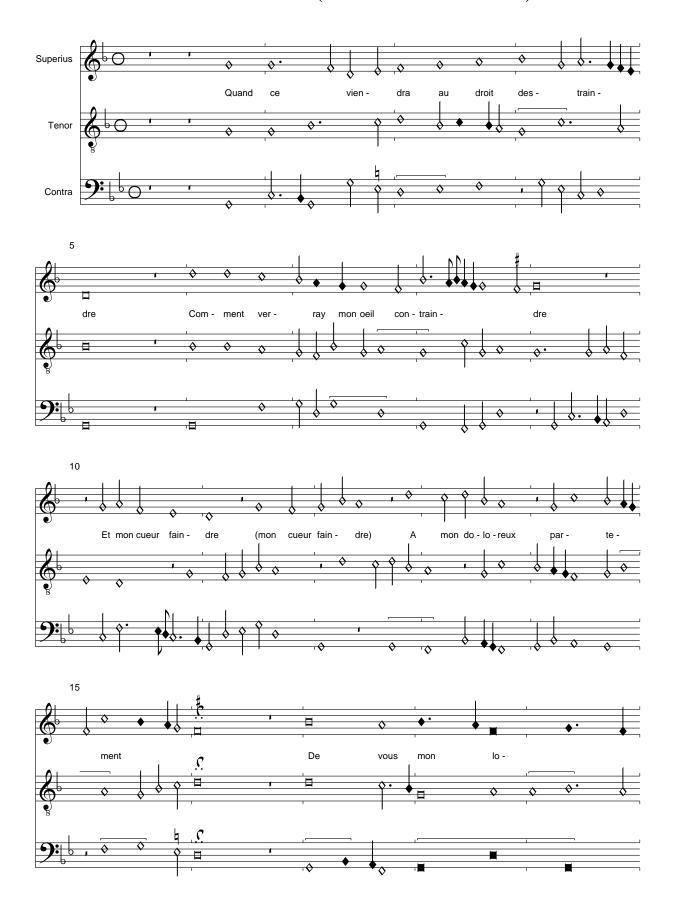
Die Stimmverteilung und Textierung ist in dieser Chansons ausgesprochen unübersichtlich. Keine der Oberstimmen ist mit Namen versehen, die an der Stelle des Superius stehende und textierte Stimme auf der linken Seite ist die tiefere Stimme. Trotzdem sind sicher beide Stimmen textiert zu denken. Ich habe die Stimmen nach ihrer Stimmhöhe angeordnet.

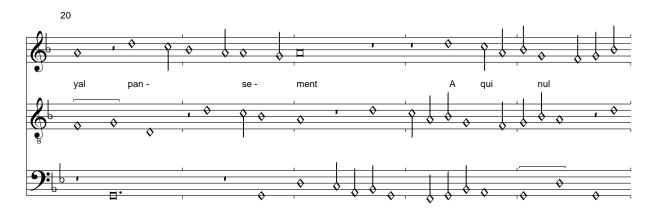
Vostre rigueur telement my queurt seure Quen ce parti il fault que je masseure Dont je nay bien qui en riens me contente Fors seulement lactente que je meure En mon las cueur nul espoir ne demeure Car mon maleur si treffort me tourmente

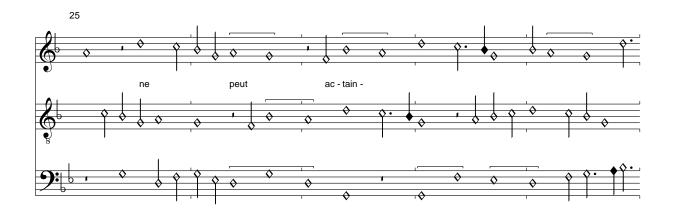
Mon desconfort toute seule je pleure En maudisant sur ma foy a toute heure Ma leaute qui tant me fait dolente Las que je suis de vivre mal contente Quant de par vous nay riens qui me demeure

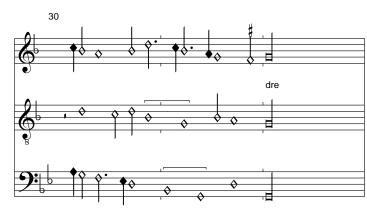
Fors seulement sactente que je meure....

(Busnois): Quant ce viendra Nivelle f. 6v-7r (Laborde f. 28v-29r)









Die Chanson ist in Nivelle ausgekratzt, aber durch Infrarotaufnahmen noch recht gut zu rekonstruieren. Im schwer zu lesenden Text wurde hier im wesentlichen auf Mellon zurückgegriffen:

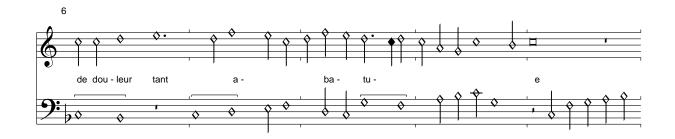
Lermes et pleurs gemir et plaindre Feront mes yeulx pallir et taindre Sans riens en faindre Et laisser tout esbatement Quant ce viendra au droit destraindre Comment pouvray mon vueil actaindre Et mon cueur faindre

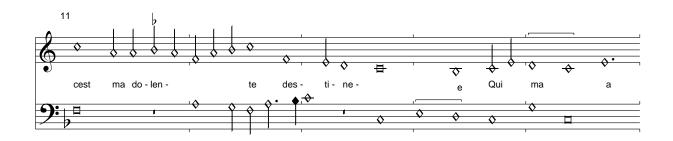
A mon doloreux partement Soupir engoisseux pour refraindre Ma joye et ma plaisance estaindre Ou les reffaindre Saudront sur moy si largement Que ne pourray lors bonnement A grace et a mercy avaindre

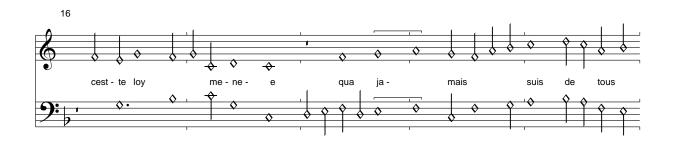
Se je demeure despourveue Nivelle, f. 7v-9r

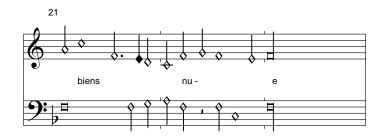
Edited by Clemens Goldberg











In Nivelle sind von diesem unikalen vierstimmigen Stück nur Superius und Tenor des Refrains sowie Contratenor altus und bassus der Gegenstrophe erhalten, da ein Folio verloren ist. Leider ist der Altus verderbt, es fehlen 6 Semibreves, so dass die Stimmen hier nicht wiedergegeben werden. Der Text ist fast vollständig, die fehlenden Verse der Gegenstrophe werden nach Rohan ergänzt, allerdings weist diese Quelle einen merkwürdigen layé-Vers auf:

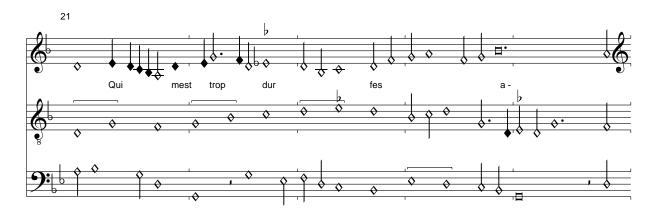
Puis que dieu a voulu defaire Deux cueurs de tous poins dung affaire Plus je ne puis Trouver nully qui me sceut plaire Naussy a qui peusse complaire Tant mal je suis

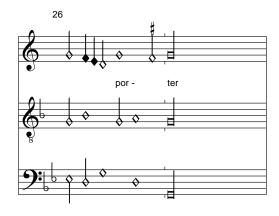
Car sur ma foy de dueil me tue Quant ie pense que fus tenue La plus eureuse qui fust nee Et je me voy si fortunee Que ceste grace iay perdue

Se je demeure despourveue...

Pour le mal quon vous fait porter Nivelle, f. 9v-10r







In Nivelle sind weder die Mensur noch die Signa congruentiae eingezeichnet.

Quant jay vostre cas rapporter

Ma peine a rage se raporte

Pour le mal quon vous fait porter

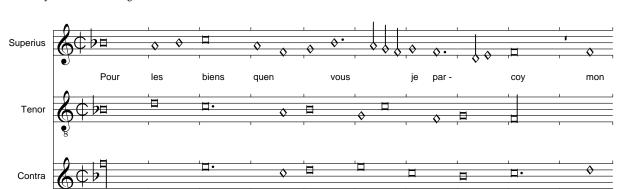
Des termes quon vous tient et porte

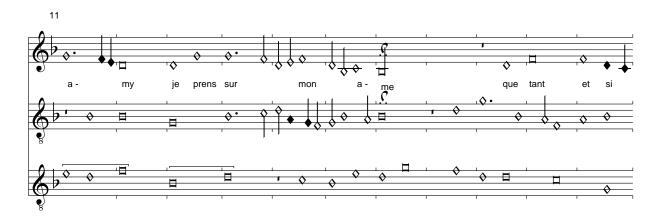
Mon mal ne puis plus suporter Car jour ne nuyt ne me suporte Puis quautrement ne me deporte De vivre me veulx deporter

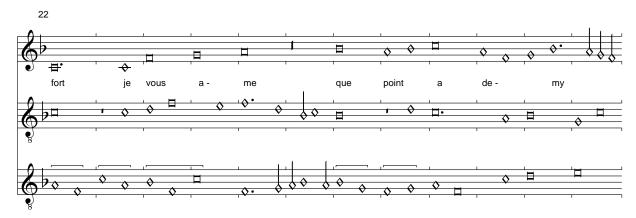
Pour le mal quon vous fait porter....

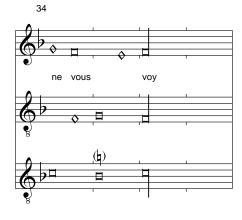
Pour les biens quen vous je parcoy Nivelle, f. 10v-11r

Edited by Clemens Goldberg







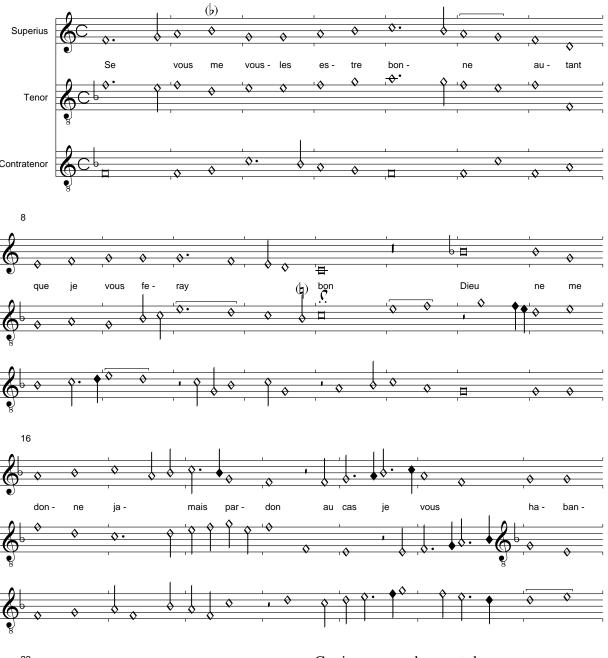


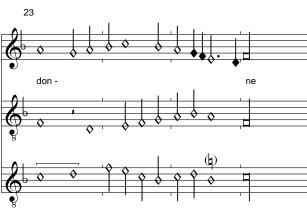
Mille fois le iour apar moy Je me souhaite vostre dame Pour les biens quen vous ie parcoy Mon amy ie prens sur mon ame

Car sainsi estoie sur ma foy Que jamais il se trouvast ame Qui vist de plus euruse femme Que je seroye sur ma foy

 $Pour \ les \ bie {\tt psr-generated automatically from CMME music data (www.cmme.org)}$

Se vous me voules estre bonne Nivelle, f. 11v-12r



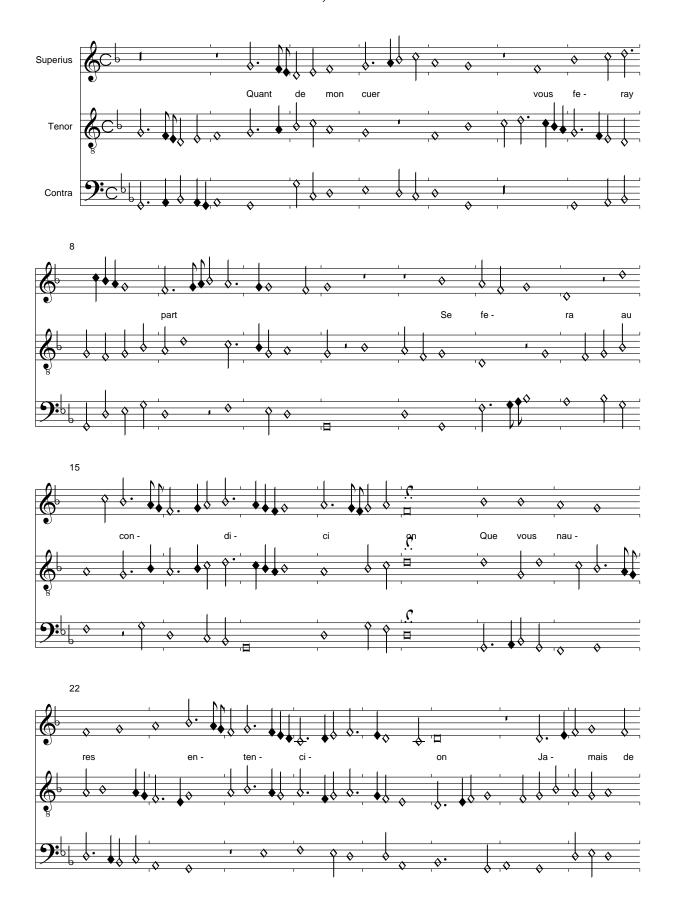


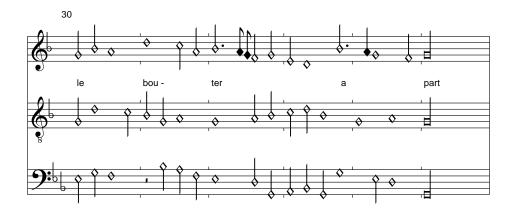
Car ie vous ay donne et donne A tousiours mon cuer en pur don Se vous me voules estre bonne Autant que ie vous seray bon

Or doncques puis quauainsi lordonne Rendes moy le pareil guerdon Puis que je suis celuy et don Vous seres tenue mignonne

Se vous me voules estre bonne...

Quand de mon cueur Nivelle, f.12v-13r





Ne luy jouez point alapart Dont iay ymagination Quant de mon cuer vous feray part Se fera au condicion

Il vous ame tant quil en part Aymez le donc sans ficcion Et faictez sactifacion Des maulx dont il a eu sa part

Quant de mon cuer vous feray part...