

CLEMENS GOLDBERG

## WAS ZITIERT COMPÈRE?

### Topos, Zitat und Paraphrase in den *Regrets*-Chansons von Hayne van Ghizeghem und Loyset Compère

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstand im Umkreis des französischen Königshofes eine Gruppe von Texten und Chansons mit dem Topos der sog. *Regrets*<sup>1</sup>. Viele der bedeutendsten Komponisten komponierten Chansons mit dem Thema der *Regrets*: Ghizeghem, Compère, Agricola, Josquin, la Rue, Brumel, Mouton und Senfl. Nur drei der Chanson-Texte können allerdings einem Textautor zugeordnet werden: Ghizeghems *Allez regrets* (vermutlich die Chanson, welche zahlreiche weitere Paraphrasen auslöste, aber nicht die erste vertonte Chanson mit *Regrets*-Topos<sup>2</sup>) mit Text von Jean II de Bourbon<sup>3</sup>, la Rues *Tous les regrets* mit Text von Octavien de Saint-Gelais und Josquins *Plus nulz regretz* mit Text von Jean Lemaire de Belges. Mary Beth Marvin fand nicht weniger als 27 Chansons und Bearbeitungen<sup>4</sup>. Zahlreiche Chansonniers dieser Zeit weisen mehrere *Regrets*-Chansons auf<sup>5</sup>. Otto Gombosi hat schon früh in einem immer noch bemerkenswerten Artikel auf die engen Beziehungen zweier *Regrets*-Chansons hingewiesen<sup>6</sup>, nämlich *Allez regrets* von Hayne van Ghizeghem und Loyset Compères *Venes regretz*<sup>7</sup>. Auffällig ist weiter, daß beide Komponisten weitere *Regrets*-Chansons schufen,

- <sup>1</sup> Im weiteren Verlauf der Verbreitung der *Regrets*-Chansons blieb es aber nicht bei einer auf den französischen Hof beschränkten Mode. Ein weiteres Zentrum entwickelte sich um Marguerite von Österreich, deren Abschied vom französischen Hof offenbar *Regrets*-Chansons (so Pierre de la Rues *Tous les regrets*) initiierte. Zahlreiche dieser Chansons finden sich in ihrem berühmten Chansonnier (vgl. Martin Picker, *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, Berkeley, Los Angeles 1965). Auch in Italien scheint die Idee Anklang gefunden zu haben, mehrere der Chansons finden sich in Quellen wie Bologna Q17 oder Florenz 117, letztere mit starken Beziehungen zu französischen Quellen.
- <sup>2</sup> Die erste mir bekannte Chanson dürfte *Pour les Regretz que jay que ne vous voy* von Delahaye im Chansonnier Nivelle, fol. XXX<sup>v</sup>-XXXI<sup>r</sup> (Unikat) sein. Paula Higgins setzt die Entstehung von Nivelle auf 1460–65 an (vgl. die Faksimile-Ausgabe von Nivelle, Paula Higgins ed., Minkoff 1984, S. IV).
- <sup>3</sup> Jean II de Bourbon war ein zentraler Poet in Blois, dem Hof Ludwig XII., der seinerseits Sohn eines der wenigen anderen bekannten Chanson-Textdichter war, nämlich Charles d'Orléans. Ludwig XII. war auch der Auftraggeber für ein Chansonnier (Paris, Bibl. Nationale f. fr. 2245 von 1496), in dem sich nicht weniger als 7 der wenigen sicher von Ghizeghem stammenden Chansons befinden, darunter *Allez regrets* und *Les grans regrets*.
- <sup>4</sup> „Regrets in French Chanson Texts of the Late XVth Century“, in: *Fifteenth Century Studies* 1 (1978), S. 193–215. Ich entnehme dankend viele Hinweise auf Texte dieser Arbeit. Ich habe noch vier weitere *Regrets*-Chansons gefunden: *Pour les Regretz* von Delahaye (s. Anm. 2), *Sans regrets veul entretenir mon cueur* von Gaspar van Werbecke (Florenz, Basevi-Codex), Ghizeghems *La Regretée* und *Tous les regrets* von Nicolas Gombert, die ich auch zum Kreis dieser Chansons rechne.
- <sup>5</sup> Um nur einige zu nennen: Brüssel, Bibl. Royale de Belgique, Mss. 255 und 11239 (Chansonnier der Marguerite von Österreich); Firenze, Bibl. Naz. XIX107 und 117; Firenze, Bibl. del Conservatorio, MS Basevi 2439; Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Cod. Q17; Paris, Bibl. Nationale fonds fr. 1597.
- <sup>6</sup> „Gizeghem und Compère: zur Stilgeschichte der burgundischen Chanson“, in: *Festschrift Guido Adler*, Wien 1930, S. 100–106.
- <sup>7</sup> Ediert in *Hayne van Ghizeghem. Opera omnia*, Barton Hudson ed., American Institute of Musicology 1977, S. 35 (= *Corpus Mensurabilis Musicae* [im folgenden *CMM*]. 74) und *Loyset Compère. Opera omnia*, Ludwig Finscher ed., American Institute of Musicology 1958 ff., Vol. V, S. 59–60 (= *CMM*. 15).

im Falle von Ghizeghem sind diese sogar untereinander musikalisch verbunden<sup>8</sup>. Gombosis feinfühlig musikalische Analyse kann aber heute nach neuen Gesichtspunkten erweitert werden, vor allem durch eine Einbeziehung der Analyse der Texte. Die Zitate, Paraphrasen und Bearbeitungen zwischen beiden Chansons, aber auch der Chansons etwa Ghizeghems untereinander, können erst mit einer genauen Analyse des Topos' selbst und der Text-Auffassung im ausgehenden 15. Jahrhundert im allgemeinen verstanden werden<sup>9</sup>.

Noch immer werden die Texte der sog. Rhétoriciens in erster Linie eindimensional inhaltlich verstanden, nicht aber nach den poetisch-musikalischen Abläufen, nach ihrer Spannung zwischen suggerierter Bühne und Hintergrundhandlung, „offiziellem“ Diskurs und „eigentlicher“ Botschaft<sup>10</sup>, ihrer erotischen Doppelbödigkeit unter einem längst von niemandem mehr *at face value* genommenen höfischen Ritter-Ideal. Rein inhaltlich gesehen widersprechen sich die Texte der *Regrets*-Chansons z. T. krass, am deutlichsten zu sehen in den beiden oben angesprochenen Chansons, die wohl am Anfang der Zitat-Paraphrase-Kette stehen. Obwohl zwischen beiden Chansons eine sehr enge musikalische Verknüpfung besteht, werden die *Regrets* in einem Fall aufgefördert zu gehen, im anderen Fall herbeizukommen. Ziel der folgenden Ausführungen wird es sein, die Ebene herauszuarbeiten, auf der verständlich wird, daß zwei gänzlich gegensätzliche Texte aufgrund der musikalischen Textumsetzung und der spezifischen Zitat-Paraphrase-Vorstellung kompatibel werden. Mary Beth Marvin sieht den Ursprung der *Regrets*-Chansons in den Gattungen der *Complainte* und *Déploration*, noch spezifischer in Texten von Alain Chartier. Diese Ansicht kann ich nur in Ansätzen teilen. In der Tat verbindet Chartier seine Vorstellung von *Regrets* mit der Totenklage, *Regrets* ist hier jedoch keine Topos-Figur, sondern ganz eindeutig als Synonym für Trauer gebraucht. So auch in dem sicherlich isolierten Fall der Chanson von Delahaye, wo *regretz* in Zusammenhang mit dem *Departir*-Topos auftritt:

Pour les regretz que jay que ne vous voy  
Ma seulle amour et mamye tenue  
Nul si dolant nen ya soubz la nue  
Comme je suis je le tiens sur ma foy.

Allerdings ist der eindimensionale Gebrauch des *Departir*-Topos seinerseits eingebettet in einen hochinteressanten Zitzusammenhang innerhalb des Chansonniers Nivelle. Nivelle weist vier aufeinanderfolgende Chansons von *delahaye* auf, die allesamt den *Departir*-Topos in den Texten behandeln:

*Puis qualtrement ne puis avoir* (f. 29<sup>v</sup>-30<sup>r</sup>)

*Pour les regrets que jay* (f. 30<sup>v</sup>-31<sup>r</sup>)

<sup>8</sup> Compère: *Sourdez regretz* und *Va-l'en regret*. Ghizeghem: *Les grans regrets* und *La Regretée*. Letztere wurde fälschlich von Marvin (wie Anm. 4) nicht zu den *Regrets*-Chansons gezählt. Obwohl der Text nicht ganz in die Reihe dieser Topos-Behandlung fällt, besteht eine so enge musikalische Verbindung mit den anderen beiden Chansons Ghizeghems, daß mindestens der Komponist selbst eine solche Beziehung sah.

<sup>9</sup> Ich verweise hier auf meine kürzlich vorgelegte Theorie für die Beziehung Musik – Text in *Die Chansons Johannes Ockeghems – Ästhetik des musikalischen Raumes*, Laaber 1992 (= *Neue Heidelberger Schriften zur Musikwissenschaft*, 19) sowie auf meinen Aufsatz „*Militat omnis amans* – Zitat und Zitieren in Molinets *Debat du viel Gendarme et du viel Amoureux* und Ockeghems Chanson *L'autre d'antan*“, in: *Die Musikforschung* 42 (4/1989), S. 341–49. Stellvertretend für die einschlägige Literatur zum Verständnis der Texte seien zwei hervorragende Arbeiten genannt: Die Ausführungen von Howard Garey in *The Mellon Chansonier*, Leeman Perkins und Howard Garey ed., New Haven, London 1979, Bd. 2, sowie Paul Zumthor, *Le masque et la lumière*, Paris Editions Seuil 1978.

<sup>10</sup> Vgl. vom Verf.: „Diskurs und Bühne – Zum Verhältnis Text-Musik in der Chanson des 15. Jahrhunderts“, in: *Text und Musik: Neue Perspektiven der Theorie*, Michael Walter ed., München 1992, S. 95–131.

*Puis quil convient que le depart se face* (f. 31<sup>v</sup>-32<sup>r</sup>)

*Comment suis je de vostre cuer* (f. 32<sup>v</sup>-33<sup>r</sup>)

Die erste dieser Chansons ist humoristisch: Wenn der Sänger seine Dame nicht sehen kann, wird er sich eine andere nehmen! Die eigentliche *regrets*-Chanson zitiert nun den Beginn dieser Chanson, und zwar in Verdopplung der Werte in allen drei Stimmen. Der eindimensionale Text zitiert also seinerseits eine humoristische Vorlage, ohne jedoch dadurch tatsächlich eine Sinnveränderung zu erfahren. Die anderen beiden Chansons sind ebenfalls eindimensional in der Textentwicklung. Solche Gruppierungen könnten Anlaß sein, die Sammlungsgesichtspunkte der Chansonniers neu zu überprüfen.

Delahaye ist wohl nur lokal bekanntgewesen. *Regrets* selbst ist hier noch kein Topos, erst die Vieldeutigkeit späterer Texte machte *Regrets* für die Komponisten im Umkreis des französischen Hofes wirklich attraktiv. Denn in ihren Liedern ging es selten um reine Trauer, der Verlust der Dame trat nicht durch deren Tod, sondern durch ihre Mitleidlosigkeit oder den unüberwindbaren Standesunterschied ein. *Regrets* war so stark einseitig besetzt, daß erst ein Text *Regrets* mit neuer, zweideutiger Bedeutung belegen mußte, um zur Grundlage einer so weitgehenden Zitatreihe werden zu können. Jean II de Bourbon, der Textdichter von *Allez regrets*, ist auch der Dichter einer Bergerette, in der es heißt<sup>11</sup>:

J'amasse ung tresor de regres  
Que ma tant amee m'envoie,  
Mais jusqua ce que je la voye  
Ne partiront de mes segres.

Marvin interpretiert diese Zeilen als Ausdruck der *unresponsiveness* der Dame. Das Gegenteil ist der Fall. Es handelt sich um ein „geheimes“ Einverständnis, die *regres* sind der Ausdruck des Bedauerns der Dame selbst, eine ungewöhnliche Wendung, die durch die Übernahme der bisher eindimensionalen *Regrets* aus der Totenklage typisch doppelbödig unterstrichen wird. Auch das Wort *tresor* ist direkt von Chartier übernommen<sup>12</sup>, hier aber auf den noch unerreichbaren, aber schon wahrscheinlich durch *billets doux* kommunizierenden Herzensschatz bezogen. Die hier angesprochenen *regres* sind nicht schmerzhaft, sondern Garant für die Zuneigung der Dame. Auch die Antwort von Charles d'Orléans auf diese Bergerette wurde von Marvin nicht richtig interpretiert (loc. cit.):

C'est une dangereuse espergñe  
D'amasser tresor de regres  
Qui de son cuer les tient trop pres  
Il couvient que mal lui en preigne.

Natürlich ist hier auch die psychologische Seite angesprochen, nämlich die Gefahr, sich von den *regres* gleichsam auffressen zu lassen. Es ist aber in *il couvient* ein deutlich moralisierender Ton angeschlagen, die Gefahr ist auch die vor Entdeckung der offensichtlich illiziten Affäre. Wichtig für das Verständnis der in der Folge vertonten Texte ist in jedem Fall die doppelte Qualität von *Regrets*: es handelt sich zwar ursprünglich um ein mit Tränen und Leid verbundenes Gefühl (hierauf spielen die Texte häufig an), es ist aber auch ein süßes Gefühl, sich in diesen Schmerz zu steigern. Der süße Schmerz ist ein schon in früheren Texten weidlich behandelter Topos und findet in *Regrets* ein neues Ausdrucksmittel. Bei Charles d'Orléans und Jean II de Bourbon ist *Regrets* aber immer noch kein wirklicher Topos.

<sup>11</sup> Marvin (wie Anm. 4), S. 196.

<sup>12</sup> *Je fais tresor de regres que j'amasse*, vgl. Marvin (wie Anm. 4), S. 195.

Ny tournez plus car par ma conscience  
 Se plus vous voy prochain de ma plaisance<sup>15</sup>  
 Devant chascun vous feray tel honneur  
 Que lon dira que la main dung seigneur  
 Vous a bien mys a la male meschance.  
 Allez regrets ...<sup>16</sup>

Marvins Analyse<sup>17</sup> greift auch hier zu kurz und verfehlt den eigentlichen „Clou“ der Chanson. Sie stellt inhaltlich fest, daß *regretz* in höfischen Ausdrücken von Ehre und Beleidigung adressiert sei und zum Gehen aufgefordert werde. Ursache für den veritablen Wutausbruch des Sängers sei *unrequitted love* und the *loss of love*. Nun ergibt es aber gerade keinen inhaltlichen Sinn, Sorgen und Schmerz mit Ausdrücken höfischer Ehre zum Gehen aufzufordern, hier sind zwei inkompatible Ebenen bewußt in Spannung gebracht. Dem Textsinn kommt man nur durch eine prozessuale Analyse näher.

In der Tat versammelt der Refrain alle Kennzeichen, wie sie in späteren *Regrets*-Chansons in der einen oder anderen Weise variiert werden. Typisch der wiederholte Aufruf, der lautlich durch weitere A-Klänge und Assonanzen unterstützt wird, sowie eine Verstärkung durch die starke Zäsur der ersten beiden Verse. Die Zäsur teilt den zehnsilbigen Vers in 4 + 6 Silben, die erste Hälfte ist vom Imperativ der Bewegung, die zweite jeweils durch eine Ortsbestimmung beherrscht. Die Gegenüberstellung von starker Bewegung und Ortsbestimmung ist typisch auch für andere Chansons, sie ist natürlich auch willkommener Anlaß für musikalische Gestaltung. Ein weiteres Stereotyp ist die Vorstellung von *tourmenter*, das andauernde, wiederkehrende Quälen der *Regrets*, die man nur gewaltsam verscheuchen kann. *Rempli de deuil* schließt recht unvermittelt an, es fehlt die Konjunktion *et*, der vierte Vers bringt eine Ergänzung zu *cueur*. Die Aussage stellt einen direkten Bezug zur (Toten)-Klage her, das Unvermittelte stellt die Aussage als Topos heraus, die Zäsur schafft dem Topos Raum. Die Begründung für den Schmerz, der hier noch mit *Regrets* gleichgesetzt ist, folgt nach, muß aber ergänzt werden: die Dame, die „seit der Kindheit“ (ein weiteres Zeit-Stereotyp, das vor allem Dauer suggeriert und an *tourmenté* erinnert) geliebt wurde, ist offenbar unerreichbar. So weit bewegt der Refrain sich vollkommen in gewohnten Bahnen, auch wenn die Umwertung der Trauer-*regrets* in Trennungs-*regrets* noch relativ neu gewesen sein dürfte. Ganz anders aber in der 1. Strophe. Wieder ein Adverb der Dauer, *longuement*, aber dieses Mal werden die stärksten Ausdrücke *offence* und *mortel deshonneur* (*mortel* ist ein *memoria*-Verweis auf die Gattung der Totenklage) mit dieser Dauer verbunden. Der Ehrenkodex der Zeit sieht es keineswegs als unehrenhaft an, eine Dame von Kindheit an umsonst zu lieben, im Gegenteil. Ein zeitgenössischer Hörer mußte über dem Ausbruch stutzig werden und nach weiteren Hintergründen fragen. Worin bestand bloß die Beleidigung? Sicherlich nicht in den Gefühlen der *regrets*. Die Spannung wird noch durch die Wiederholung des Halbrefrains erhöht, ein Beispiel mehr für die absolute Notwendigkeit der Rezitation aller Refraintteile. Wie so häufig erfolgt die eigentliche Zuspitzung und die Hintergrundsbeleuchtung in der 2. Strophe. Hier wird der Ausgangspunkt der *regrets* endgültig ad absurdum geführt, denn die Ohrfeige, welche im Kontext der *offence* sinnvoll ist, ist natürlich sinnlos den Schmerzgefühlen gegenüber. Wer ist also *regrets*? Ich meine, ein gewisser Er, der

<sup>15</sup> In Marguerites Chansonnier: *presence*.

<sup>16</sup> Der Text ist nach Hudsons Gesamtausgabe (wie Anm. 7) wiedergegeben, allerdings habe ich auf moderne Apostrophe verzichtet, um die originale Lautvorstellung präsent zu machen. Der Schlußrefrain ist nur aus Platzgründen hier nicht voll wiedergegeben, der Ablauf des Rondeau und auch seine musikalische Entwicklung können jedoch nur mit vollem Refrain verstanden werden. Zum Refrain im allgemeinen vgl. vom Verf. *Die Chansons Johannes Ockeghems* (wie Anm. 9), S. 63 ff.

<sup>17</sup> (Wie Anm. 4), S. 197/98.

sich hinter dem *vous* des zweiten und dritten Verses verbirgt. Die öffentliche Ohrfeige gilt einem Nebenbuhler, der die Dame erst recht nicht verdient hat. „Wenn schon nicht ich, dann doch auf keinen Fall dieser da. Der soll bloß nicht wagen, zurückzukommen. Wenn nicht, dann wird er es sicher *regretter*“. Unversehens haben sich die Schmerzgefühle der nicht erfüllten Liebe in die Wut über den Nebenbuhler verwandelt. Der Schlußrefrain erhält natürlich auch einen neuen Sinn: einerseits ist die Dame, die sich diesem Unwürdigen offenbar offener gegenüber gezeigt hat, kein würdiges Objekt der *regrets* mehr. Andererseits versteht man die imperativen Aufforderungen auch als an den Nebenbuhler gerichtet. Es ist also das wesentliche an der Paraphrasierung des ursprünglichen *regrets*-Kontextes, daß er in seiner Pluralform gewissermaßen vielgesichtig wird, Gefühle werden zu Menschen und Schmerz kann zu Wut werden, Kommen und Gehen werden kompatibel. Dies ist auch der Hintergrund für Compères Verwendung der Musik auf *Allez regrets* mit dem neuen Text *Venes regretz*:

Venes regretz venes il en est heure  
 Venes sur moy faire vostre demeure  
 Cest bien raison qua ce je vous en horte.  
 Car aujourdhuy toute ma joye cest morte  
 Et si ne voy nulluy qui me sequeure.  
 A celle fin que mon cueur sente et pleure  
 Le mal quil a et en quoy il labeure  
 Je suis contraint vous ouvrir la grant porte.  
     Venes regretz venes il en est heure  
     Venes sur moy faire vostre demeure  
     Cest bien raison qua ce je vous en horte.  
 Mais gardez bien quapres vous ne demeure  
 Labit de dueil plus noir que belle meure  
 Plain de larmes affin que je la porte  
 Ne tardez plus car mon sens se transporte  
 Si vous voulez me voyr ains que je meure.  
 Venes regretz ...<sup>18</sup>

Was kann Compère veranlaßt haben, sich einerseits musikalisch so stark auf Ghizeghem zu beziehen, andererseits einen scheinbar inhaltlich so verschiedenen Text zu wählen? Zuerst einmal sind die „formalen“ Ähnlichkeiten sehr stark! Beide Rondeaux sind Zehnsilber mit fünf Versen; Compères Text übernimmt die dreifache Imperativ-Struktur, der Unterschied besteht nur in der Verstärkung durch die Identität des Verbs (bei Ghizeghem nur zweimal); beide Texte setzen eine starke Zäsur in Vers 1 des Refrains und eine relativ starke in Vers 2 nach vier Silben. Diese „Formalitäten“ sind es aber gerade, die für die Rhétoriqueurs wesentlich waren, sollte eine Zitatkette oder eine Paraphrase des Textes stattfinden. Der große Unterschied in modernen Augen, die Umkehrung der Bewegung von *allez* in *venez*, ist für den Zitatprozeß unwesentlich. Die Umkehrung ist zudem Teil des Textprozesses der Vorlage selbst, wo ja eine Verwandlung von *deuil* zu einer konkreten Geschichte mit einem Nebenbuhler stattfand. Hier nun scheint der Topos viel klarer als Trauer um Verlust und Totenklage formuliert zu sein. Der Unterschied zum Topos *deuil* ist aber ebenso klar: während dieser ein Gefühl ausdrückt, sind die *regrets* Ansprechpartner, personifizierte Gefühle, die kommen und gehen. Der Anklang an den Tod ist vielfach: *morte* und *meure* im Endreim (also an prominentester Stelle), das Spiel mit *fin* (Ziel-Ende), der Bezug auf *heure* (die „letzte Stunde“!). Wesentlich in beiden Texten sind Raum-Zeit-Verweise: Vers 1 des Refrains: *présence* (Ghizeghem) – *heure* (Compère); Vers 2: *acointance* – *demeure*. Eine weitere Verbindung ist der eigentliche Raum der *demeure* der *regrets*,

<sup>18</sup> Die Textwiedergabe folgt den Prinzipien der Wiedergabe von *Allez regrets*.

ein weiterer Topos: *le coeur*. Wie bei Ghizeghem, so findet auch bei Compères Text die Zuspitzung in der 2. Strophe statt: bis dahin ist noch nicht einmal klar, ob es sich um eine wirkliche Totenklage handelt, die Dame also tatsächlich gestorben ist, oder ob nicht dem Sänger gerade eine endgültige Absage erteilt wurde, die ihn „tödlich“ getroffen hat. Bis hierher dienen die *regrets* nur dazu, dem Sänger zum Ausdruck seines bis dahin fassungslos stummen Schmerzes zu verhelfen. Jetzt ist davon die Rede, daß sie bloß nicht zu spät kommen sollen, sonst fänden sie ihn schon im Trauerkleid vor. *Plein de larmes* bezieht sich nicht etwa auf den Sänger, sondern auf die Trauernden. Die *regrets* sollen den Sänger vor dem Selbstmord bewahren. Hier wird eine Beziehung hergestellt zu der Bühne des Refrains, der ja dann auch sofort folgt. In seinem letzten Ausklang ist von *nulluy qui me sequeure* die Rede. Auch hier ist also *regrets* ein flexibler Affekt-Auslöser, zuerst um überhaupt der Trauer Ausdruck zu geben, dann aber, um Hilfe zu finden, *regrets* sollen die Hörer auffordern, dem Sänger Trost zu spenden. Wenn nun beide Texte musikalisch verbunden werden, wird natürlich auch der Text Compères um die Dimension des Ghizeghem'schen Textes erweitert. Die eigentliche Verbindung wird durch die poetischen Parallelen hergestellt. Die Erweiterung jedoch ist sicherlich darin zu sehen, daß erst durch den zitierten Text klar wird, daß es sich nicht um einen Trauerfall, sondern eine unglückliche Liebesaffäre handelt. Dies ist nicht selbstverständlich, zu eng ist *regrets* noch an die Gattung der Totenklage gebunden. Ein Topos-Transfer wird erst im Paraphrasieren und Zitieren eines Fremdtexes geleistet.

Um das Bild abzurunden, sollen nun noch weitere *Regrets*-Texte der Komponisten kurz beleuchtet werden. Obwohl *Les grans regrets* von Ghizeghem nicht der poetischen Anlage der soeben analysierten Chansons entspricht, besteht ein enger Zusammenhang in der Topos-Vorstellung<sup>19</sup>.

Les grans regrets que sans cesser je porte  
 Et nuyt et jour tourmente tant mon cuer  
 Que se de vous ne vient quelque liquer  
 Impossible mest que plus je men deporte.  
 Mais jespere que grace lon maporte  
 Pour remede quil me vaudra bonheur  
     Les grans regrets que sans cesser je porte  
     Et nuyt et jour tourmente tant mon cueuer.  
 Aujourdhy nest plaisir qui me supporte  
 Ce cuer mestrain et me tient en rigueuer.  
 Allegez moy et me donnez vigueur  
 Ou je vaulx mort a vous je men rapporte.  
 Les grans regrets ....

Mehrere Kennzeichen des *Regrets*-Kontextes sind vorhanden: die Vorstellung eines dauernden, quälenden Zustandes (*sans cesser, nuyt et jour*, wobei „Nacht“ auch auf Trauer-Schwarz verweist); Bewegungsvorstellungen (*deporte*), Verweis auf Tränen (*liquer*). Letzterer ist besonders interessant, da der *liquer* dem Sänger wieder als „Lebenssaft“ von der Dame zufließen soll. In dieser Chanson dienen die *regrets* dazu, den Ansturm auf das eigene Herz umzukehren und der Dame zuzuleiten, damit sie sich erweichen läßt. Auch in dieser Chanson wird schließlich mit dem eigenen Tod „gedroht“, auch dies eine Bewegungsumkehrung vom ursprünglichen Kontext, der den fremden Tod beweint.

Musikalisch mit *Allez regrets* ist auch Ghizeghems *La Regretée* verbunden:

<sup>19</sup> Interessanterweise hat Antoine de Longaval diese Chanson als Bearbeitungsgrundlage für seine Chanson *Allez regretz* (Bologna Q19, f. 61<sup>v</sup>-62<sup>r</sup>) verwendet, deren Text identisch mit demjenigen Ghizeghems ist.

## NOTENBEISPIEL 1: ALLEZ REGRETS (CMM. 74)

1. 4. 7. Al - lez, re - grets, vui - dez  
 3. Fait lui a - vez lon - gue -  
 5. N'y tour-nez plus, car, par

1. 4. 7. Al - lez, re - grets, vui - dez de ma pré -  
 3. Fait lui a - vez lon - gue - ment c'es te of  
 5. N'y tour-nez plus, car, par ma con - sci -

1. 4. 7. Al - lez, re - grets, vui - dez  
 3. Fait lui a - vez lon - gue - ment  
 5. N'y tour-nez plus, car, par

## NOTENBEISPIEL 2: LA REGRETÉE (CMM. 74)

1. 4. 7. La Re - gre - tée,  
 3. Pour le bon bruit  
 5. S'à vous ay - mer

1. 4. 7. La Re - gre - tée, en tous biens  
 3. Pour le bon bruit qui en vous  
 5. S'à vous ay - mer de bon cueur

1. 4. 7. La Re - gre - tée, en  
 3. Pour le bon bruit qui  
 5. S'à vous ay - mer de

Der Anfangsrhythmus und der Aufstieg zur Sexte sind klare Zitate, die zudem noch durch die Imitation, hier als weitere Paraphrasentechnik eingesetzt<sup>20</sup>, verstärkt wird. Der Rhythmus ist sonst nirgends in einem Chanson-Beginn bei Ghizeghem zu finden, außer bezeichnenderweise in *Les grans regrets* (Notenbeispiel 3).

Die musikalischen Verbindungen zwischen dieser Chanson und *La Regretée* sind sehr eng, vor allem in der Motivarbeit. Überhaupt ist auffällig, daß die *Regrets*-Chansons ausgedehnte Motivarbeit im Sinn intensivierter Sequenzbildungen, Bewegungsübernahme durch die Stimmen, Motivvariation, etc. aufweisen. Dies ist ein direkter Verweis auf die Vervielfältigung des Ansturms der Gefühle. Die Hauptmotive von *La Regretée* sind aus *Les grans regrets* abgeleitet (Notenbeispiel 4).

<sup>20</sup> Vgl. dazu die Analyse von Compères *Venes regretz*.

NOTENBEISPIEL 3: *LES GRANS REGRETS* (CMM. 74)

1. 4. 7. Les grans re - grets que sans  
 3. Mais j'es - pè - re que gra -  
 5. Au - jour - d'huy n'est plai - sir

1. 4. 7. Les grans re - grets que  
 3. Mais j'es - pè - re que  
 5. Au - jour - d'huy n'est plai -

1. 4. 7. Les grans re - grets que sans  
 3. Mais j'es - pè - re que gra -  
 5. Au - jour - d'huy n'est plai - sir

ces - ser je por -  
 - ce l'on m'a - por -  
 qui me sup - por -

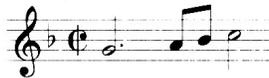
sans ces - ser je por -  
 gra - ce l'on m'a - por -  
 - sir qui me sup - por -

ces - ser je por - te,  
 - ce l'on m'a - por - te  
 qui me sup - por - te;

## NOTENBEISPIEL 4:

*Les grans regrets*

T. 1, Superius



T. 2, Contratenor



T. 20/21, Superius

*La Regretée*

T. 1, Tenor u. Contratenor



T. 14/15, Superius



Nun ist aber der Text von *La Regretée* scheinbar weit von den anderen Texten entfernt:

La Regretee en tous biens accomplie  
 Dhonneur de los et de grace remplie  
 Je vous supplie  
 Tres humblement quil vous plaise Madame  
 Navoir desdaing se celui que vous ame  
 De cueur et dame  
 A vous louer sens et langue desplye.

Hier kommt es auf die Aufzählung der Tugenden der Dame an und auf die „gelöste Zunge“, die diesem Lob Ausdruck verleiht, so wie die *Regrets* der Trauer. Nur einen Fehler habe die Dame, charakteristisch wird er in der 2. Strophe enthüllt:

Vous voye dung los qui tarnit votre fame  
Cest que pitie vostre cuer point nentame  
Qui vous est blasme

*Tarnit* ist ein direkter Kontext-Verweis auf das Schwarz der Trauer in den anderen *Regrets*-Texten, die Mitleidlosigkeit ein weiterer. *Regrets* sind hier gleich zu Anfang personifiziert, der Topos braucht nicht mehr in einem Sinn-Transfer beleuchtet zu werden, *regretz* sind personifizierte Mitleidlosigkeit.

Auch Compère hat mehrere Male den Topos vertont, wie Ghizeghem in besonders eindrucksvollen und affektstarken Chansons. In *Va-t'en regret* ist auffällig, daß die Einzahl gebraucht wird:

Va ten regret celuy qui me convoye  
Va ten aillieurs que plus je ne te voye  
Pour abregier de toy ay tres grant peur.  
Soupeçonant que ne mes que malheur  
Car ou tu es ne peult estre ma joye.

Der weitere Text zeigt, daß hier schon eine völlige Topos-Verfestigung stattgefunden hat, nämlich die Gleichsetzung mit dem harten Herzen der Dame. Nachdem *a toute heure* der Liebes-schmerz zusetzte, und auch hier wieder anspielend Schläge angedroht wurden (*A la parin batu seras, trompeur!*), kommt erneut der eigentliche Zweck in der 2. Strophe zum Vorschein:

Quant voeult voir une chose et la voye  
Souvent requiers qua moy parler je loye  
Celle qui a le voulloir de mon cuer  
Riens ne sen fait dont ay fort douleur  
Qui me contraint cryez sy hault quon loye.

Der Gesang soll laut und mehrfach, Tag und Nacht der Dame ins Herz dringen. Diese Intensität, das Drehen und Wenden der Bitt-Argumente, die Tiefe des Gefühls, gilt es musikalisch umzusetzen. Die Beziehung der dritten *Regrets*-Chanson Compères, *Sourdez regretz*, zu Ghizeghems *Les grans regrets*, ist bisher noch nicht aufgezeigt worden. *Sourdez regretz* benutzt nämlich die erste und zweite Strophe von *Les grans regrets*, obwohl erstere ein Rondeau cinquain ist und letztere ein Rondeau quatrain!<sup>21</sup> Auch das Reimschema wird dadurch zerstört, die Verteilung auf die Musik wird nur durch wenig sinnvolle Textwiederholungen im ersten Teil ermöglicht.

Sourdez regretz avironnez mon cuer  
Tout de souspirs de paine et de douleur  
Puis que ainsy est quay madame perdue.  
Jaimasse mieux jamais ne lavoire veue  
Pour en estre si longtemps en langueur.  
Mais jespoir bien que grace lon maporte  
Pour le remede qui me vaudra bon eur  
Sourdez regretz etc.

<sup>21</sup> Daß es sich nicht um einen einmaligen Irrtum handelt, beweist die durchgängige Textierung in allen vier Quellen der Chanson. In Brüssel 228 und Florenz Magl.XIX 117 finden sich beide Chansons, so daß ein Schreiber vielleicht die nur im Refrain überlieferte *Sourdez regretz* mit einem im Sinn ähnlichen Text komplettiert hat.

Durch die Verknüpfung der ungleichen Texte entsteht eine Gegenüberstellung des „Verstummens“ der *regretz* mit dem Erleben der Erhöhung durch die Dame. Musikalisch haben beide Chansons jedoch nichts gemein. Finscher nannte Compères *Regrets*-Chansons zurecht *perfect examples of the Burgundian song idiom in its most tender and sentimental vein*<sup>22</sup>. Allerdings hebt sich *Sourdez regretz* auch von ihren zwei „Schwestern“ musikalisch deutlich ab, wie überhaupt zu bemerken ist, daß die Umsetzung des Topos' zwar mit stärksten Mitteln erfolgt, diese aber ebenso stark variieren. So ist die ausgedehnte syllabische Rezitation in *Sourdez regretz* und ihr Kontrapunkt, aufwärts gerichtete Flehgesten (z. T. sequenzierend), eine einmalige Idee: Einerseits bleibt die Rezitation auf den schmerzlichen Aspekten des Textes gleichsam hängen, verstummt ihr melodisches Potential (*sourdez*), andererseits erheischt der Sänger Gnade und Aufmerksamkeit der Dame durch aufwärtsgerichtete Motive, die sich erst am Schluß gegen abwärts gerichtete Gegentendenzen sequenzierend durchsetzen. Dem Spiel von Text und Kontext, das wir in den *Regrets*-Texten beobachten konnten, sind die musikalischen Zitat- bzw. Paraphrase-Techniken verwandt. Innerhalb der *Regrets*-Chansons Ghizeghems genügte schon motivische Verweise, um den Kontext musikalisch zu intensivieren. Besonders die Anfänge sind dabei von größter Wichtigkeit<sup>23</sup>. Gerade bei den *Regrets*-Chansons können bei der Nennung derselben schon starke musikalische Mittel eingesetzt werden, so in *Les grans regrets* (s. Musikbeispiel), einer G-Äolischen Chanson, der Einsatz von *a<sup>b</sup>* im Contratenor, die intensive Motivarbeit, eine umgeleitete Kadenz auf *sans cesser*, etc. Noch bedeutsamer aber wird der Beginn bei direkten Bearbeitungen wie Compères *Venes regretz*, deren kontrapunktische Kunststücke im übrigen in der Messe *Allez regrets* getreu übernommen und manchmal fast aberwitzig erweitert werden<sup>24</sup>: Der übernommene Tenor von *Allez regrets* wird zum Oktav-Kanon erweitert, der Superius erscheint als doppelter Kontrapunkt im Bassus. Auch die nächste Phrase des Tenors ist wieder imitativ verdoppelt. Diese Imitationen sind typisch für Paraphrasen<sup>25</sup>, ihr erster Zweck ist hier, den Tenor-Kontext in die Rezitationsstimme Superius zu versetzen und damit den Kontext in den Textverlauf einzubringen. Bezeichnend auch die Abweichungen vom Tenor der Vorlage, so in Takt 6, die zu Motivauslösern in anderen Stimmen werden: die Ornatus-Figur des Tenors mit der anfänglichen aufsteigenden Quinte wird im Bassus übernommen, der damit die Imitation der anderen Stimmen auslöst, deren Erkennungsmerkmal die Sprungquinte ist. Wieder wandert Substanz des Kontextes in die Polyphonie des neuen Text-Musik-Raumes ein. (Notenbeispiel 5)

Ab diesem Zeitpunkt wird die Tenorübernahme ganz aufgegeben, nur kurz erscheint sie nochmals am Anfang des 2. Teils, der ausgelöste Kanon (sic!) übernimmt aber nur den syllabischen Anfang. Auch die aufsteigende Quinte erscheint wieder in T. 21 (Bassus). Der Kanon führt seinerseits erneut zu Sequenz-Motivketten durch alle Stimmen, z. T. in immer neuen Kombinationen von Parallelgängen. Dieses Kombinieren, Intensivieren von Motivketten sowohl horizontal als auch vertikal, die Durchlässigkeit der Stimmen, das Vertauschen von oben und unten, das Ansprechen und Doch-wieder-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

<sup>22</sup> Ludwig Finscher, *Loyset Compère. Life and works*, American Institute of Musicology 1964, S. 235.

<sup>23</sup> Vgl. vom Verf. *Die Chansons Johannes Ockeghems* (wie Anm. 9), S. 55 ff., und „Zitat und Zitieren“ (wie Anm. 9).

<sup>24</sup> Vgl. die ausgezeichnete Analyse Finschers in *Compère* (wie Anm. 22), S. 67 ff.

<sup>25</sup> Übrigens auch für Doppelchansons, wo es auch um die Verbindung zweier Textebenen geht. Besonders gute Beispiele finden sich im *Œuvre Busnois*, Vorbild war hier vielleicht *Petite Camusette-S' elle m' amera* von Ockeghem.

## NOTENBEISPIEL 5: VENES, REGRETZ (CMM. 15)

Loyset Compère

[Superius] Ve - nes, re - gretz, ve - nes, il en est

[Tenor] Ve - nes, re - gretz, ve - nes, il en est heu -

[Bassus] Ve - nes, re - gretz, ve - nes, il en est

6  
heu - re, ve - nes sur moy fai - re vo -

11  
stre de - meu - re, c'est bien rai - son

stre de - meu - re, c'est bien rai - son, rai - son

stre de - meu - re, c'est bien rai - son qu'à

den alten Kontext und die Zeigequalität der Zitatechnik sind Elemente einer Polyphonie, die nicht nur eine musikalische ist. Das Spiel von genauem Zitat und Verlassen der Vorlage, die Interpolation von Elementen, die zu Zeitauslösern werden, heben die Richtung der Zeit als Strecke auf. Es herrscht ein Schwebezustand von Altem und Neuem, in dem Elemente verharren und andere sich bewegen. Die Rückkehr des Refrains im Text ist Spiegel für den Kontrast der Veränderung des ursprünglichen Kontextes von *Regrets*. Sie ist verbunden mit der Wiederholung der Musik eine Vervielfältigung und Brechung des intertextuellen Raumes. Während der Text von *Venes regretz* für sich genommen eine einfache Topos-Erweiterung (Tod – Trennung) entwickelt, eröffnet die musikalische Umsetzung, ausgelöst durch die musikalische Parallele zur Vorlage in den Texten selbst, ein stetes Kommen und Gehen zwischen *Allez* und *Venez*. *Je suis contraint vous ouvrir la grant porte*, heißt es in der 1. Strophe von *Venes regretz*. Diese Tür bezeichnet auch die Durchlässigkeit für die doppelbödigen *regrets* von *Allez regrets*. Im gemeinsamen Zitat-Raum zwischen beiden spielt dann die Richtung, Kommen oder Gehen, keine Rolle mehr. Die Richtung entsteht erst im jeweils neuen Verstehen der Hörer der Chanson von Loyset Compère.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Es ist interessant, daß die späteren Komponisten von *Regrets*-Chansons diese Komplexität weitgehend aufgaben, ihre Texte werden wieder eindeutig. Es sind entweder reine Totenklagen oder Klagen über die Trennung von der Dame, ohne jede weitere Verweisstruktur. Kein Zufall ist es dann auch, daß einige fast homophone *Regrets*-Chansons entstanden.