

*Myriam Suzanne Rion*



**DIE IDEE DER VERBINDUNG VON MUSIK UND POESIE**

**IM FRANKREICH DES 16. JAHRHUNDERTS –**

**DAS MUSIKALISCHE SUPPLEMENT ZU PIERRE DE RONSARDS *AMOURS* (1552)**



**DIE IDEE DER VERBINDUNG VON MUSIK UND POESIE**  
**IM FRANKREICH DES 16. JAHRHUNDERTS –**  
**DAS MUSIKALISCHE SUPPLEMENT ZU PIERRE DE RONSARDS *AMOURS* (1552)**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität  
zu München

vorgelegt von  
Myriam Suzanne Rion  
aus  
München

München 2004

Referent: Prof. Dr. Rudolf Bockholdt

Korreferent: Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker

Tag der mündlichen Prüfung: 19.02.2001



*Dem Gedenken meiner Mutter*



**Die Idee der Verbindung von Musik und Poesie  
im Frankreich des 16. Jahrhunderts -  
Das musikalische Supplement zu Pierre de Ronsards *Amours* (1552)**

<i>Vorwort</i>		vii
<b>I.</b>	<b>Einleitung</b>	1
<b>II.</b>	<b>Die Theorie der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts</b>	7
1.	Die antiken Grundlagen zum französischen Entwurf der Verbindung von Musik und Poesie	7
2.	Das Verhältnis von Poesie und Musik aus Sicht der französischen poetischen Theorie	19
3.	Ronsard - Der Dichter und sein Verständnis von musikalischen Dingen	66
4.	Die Verbindung von Musik und Poesie in ihrer Bedeutung für die französische Musiktheorie	90
<b>III.</b>	<b>Die Praxis der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts</b>	114
1.	Zur Situation der französischen Chanson	114
2.	Die Verbindung von französischer Poesie und Musik nach antikem Vorbild - <i>Baïfs vers mesurés</i> und <i>musique mesurée à l'antique</i>	131
3.	Modellartiger und liedhafter musikalischer Umgang mit Poesie	186
<b>IV.</b>	<b>Grundlegendes zum musikalischen Supplement</b>	214
1.	Die petrarkistische Liebeslyrik Pierre de Ronsards	214
2.	Die relevanten Gattungen Sonett, Ode und Chanson - Reflexe in der Musik	223
3.	Die <i>Amours</i> von 1552 und 1553 und ihr musikalisches Supplement	243
<b>V.</b>	<b>Die Vertonungen des musikalischen Supplements und ihr Vergleich mit textgleichen zeitgenössischen Kompositionen als Ausdruck der musikalischen Praxis</b>	258
1.	Certon: <i>J'espere &amp; crains</i> (Sonett)- Lasso, Boni, Maletty	258
2.	Certon: <i>Bien qu'à grand tort</i> (Sonett)- Bertrand	327
3.	Goudimel: <i>Errant par les champs</i> und <i>En qui respandit</i> (pindarische Ode)	347
4.	Goudimel: <i>Quand j'apperçoy</i> (Sonett)	368
5.	Goudimel: <i>Qui renforcera ma voix</i> (Ode)	384
6.	Muret: <i>Las, je me plain</i> (Sonett)- Bertrand, Regnard	399
7.	Janequin: <i>Qui voudra voir</i> (Sonett) - Bertrand	421
8.	Janequin: <i>Nature ornant</i> (Sonett) - Clereau, Bertrand	437
9.	Janequin: <i>Petite Nymphé folastre</i> (Amourette) - Castro, Caietain, Regnard, Utendal	456
<b>VI.</b>	<b>Zusammenfassung</b>	479
	<i>Abkürzungsverzeichnis</i>	I
	<i>Literaturverzeichnis</i>	II
	<b>Notenbeilage mit eigenem Verzeichnis</b>	



## Vorwort

„Kein Andres, das mir so im Herzen loht“ - ein historischer Umweg führte mich zu Vertonungen von Ronsard-Sonetten: Ich beschäftigte mich mit dem Briefwechsel<sup>1</sup> zwischen Richard Strauss und Clemens Krauss zu *Capriccio*, wo gegensätzliche Standpunkte bezüglich des Verhältnisses von Sprache und Musik im Streit *Primo le parole, dopo la musica* versus *Primo la musica, dopo le parole* ausgetragen werden.<sup>2</sup> Es ergab sich, daß dem berühmten Sonett, das der Handlung als Kristallisationspunkt dient, eine französische Vorlage von Pierre de Ronsard zugrundeliegt.<sup>3</sup> Diese konnte ich in der *Continuation des Amours* (1555) von Ronsard finden,<sup>4</sup> und, neugierig geworden, feststellen, daß es seinerzeit in Kompositionen von Antoine de Bertrand (um 1530/40-um 1580/82) und Jean de Castro (um 1540-um 1600) bereits Eingang in die Musik gefunden hatte.<sup>5</sup> Strauss war von dem Gedicht begeistert.<sup>6</sup> Krauss hatte mit seiner Bemerkung „Daß es aus einer früheren Zeit ist, schadet meiner Ansicht nach gar nichts“ schmähsch untertrieben. Er hatte mit der Auswahl eines Ronsard-Sonettes für eine Vertonung, die die Verbindung von Musik und Poesie symbolisieren soll, den Nagel auf den Kopf getroffen. 1552 waren mit den ersten Sonetten von Ronsard, *Les Amours*, als Supplement zum Gedichtband Vertonungen bedeutender zeitgenössischer Komponisten erschienen, die frankophonen Musikwissenschaftlern heute zum Symbol der humanistisch motivierten Vereinigungsbemühungen von Musik und Poesie in der französischen Renaissance gereichen.

---

<sup>1</sup>Strauss, Richard/Krauss, Clemens, *Briefwechsel*, ausgewählt und hrsg. von Götz Klaus Kende und Willi Schuh, München 1964.

<sup>2</sup>Ein Streit, der typisch straussisch beschieden wird: „prima - dopo - oder alle Beide“, so sein Brief vom 14.3.1940 (S. 130).

<sup>3</sup>Krauss an Strauss, 26.10.1939 (S. 52): „Ich habe mich umgetan, um ein Sonett oder ein schönes Gedicht aus der Zeit zu finden. Ich hoffe, daß es mir gelingen wird.“ Am 9.11.1939 (S. 62 f.): „Ich nahm hier eines der besten, das ich fand, freilich von einem viel früheren, Ronsard. [...] Das angeführte Sonett von Ronsard (1515 [richtig: 1524. Anm. d. Verf.]-1585) liegt bei. Ich finde es dem Sinne nach sehr schön. Es ist eigentlich genau das, was Sie brauchen. [...] Daß es aus einer früheren Zeit ist, schadet meiner Ansicht nach gar nichts. Die Hauptsache wäre, daß es Sie zur Komposition inspiriert.“

<sup>4</sup>*Je ne sçaurois aimer autre que vous* (Sonett XXXVIII), Ronsard-Ausgabe Laumonier, VII, S. 155.

<sup>5</sup>Daschner, *Die gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600*, 1962, S. 72, Nr. 1693; Thibault/Perceau, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1941, S. 99 und die N<sup>o</sup> 81 und 90 bzw. 122.

<sup>6</sup>Strauss an Krauss, 14.11.1939 (S. 63): „Das Gedicht von Ronsard ist ausgezeichnet [...]“ Am 23.11.1939 (S. 78): „Übrigens habe ich das Sonett gestern in erster Fassung (Verbesserungen vorbehalten) in [Musik gesetzt]. Ich schreibe heute an Swarowsky, er möchte mir noch mehrere Ronsards übersetzen: dieses etwas rhetorische Genre (à la Rückert) liegt mir besonders gut!“

Außerdem hatte mich bei Strauss noch sein bairisch-teutonischer Widerwille gegenüber den Prinzipien französischer Sprachvertonung fasziniert, mit dem er auch schon Romain Rolland fast zur Verzweiflung getrieben hatte, der ihm, in Zusammenhang mit Problemen bei der Vorbereitung der französischen *Salomé* unter Heranziehung des in französischer Sprache geschriebenen Originaltexts von Oscar Wilde, auf die Frage, warum etwa Debussy die Worte „une petite fille qui“ zum Rhythmus



gesetzt hätte und ob die Franzosen nun „petite“ oder „petite“ sagen würden, am 16. Juli 1905 antwortete:

„Vous êtes étonnants, vous autres, Allemands; vous ne comprenez rien à notre poésie, absolument rien; et vous la jugez avec une certitude imperturbable [...] Vous me dites: „Warum singt der Franzose anders als er spricht?“ Mais qu’est-ce que *der* Franzose? *Le Français?*“<sup>7</sup>

Damit stellte Strauss eine der ganz grundsätzlichen, die französische Sprachvertonung betreffenden Fragen: Es geht gerade in der Gegenüberstellung deutscher und französischer Sprachvertonung nicht zuletzt darum, welche „Akzente“ man setzt.<sup>8</sup> –

Damit sei dieser Ausflug zu Richard Strauss schon beendet, der mir als Anstoß diene, mich ins 16. Jahrhundert zu Vertonungen frühneufrenchösischer Verse zurückzugeben - in eine Zeit, die wahrlich ein anderes analytisches Handwerkszeug erfordert. Gerade in dieser Zeit wurde der französischen Sprache und Poesie ihr modernes Gepräge und Gesicht verliehen, auf welches die Musik so plastisch Bezug nimmt, wobei sie uns auch viel über die zeitgenössische Wahrnehmung von französischer Sprache mitteilt.

So soll das Hauptziel dieser Arbeit sein, einen lebendigen Nachvollzug musikalischer und sprachlicher Wirklichkeit in der französischen Chanson jener Zeit zu ermöglichen.

Um dies zu gewährleisten, muß, was mir im vorliegenden Kontext zwingend erscheint, der geistes- und sprach- bzw. versgeschichtliche Hintergrund sorgfältig erschlossen werden. Dabei wollte ich mich der Zeit nicht nur im Rezipieren und Vermehren einer sich zitierend fortpflanzenden Sekundärliteratur nähern, sondern mir die Zeit von Zeitgenossen erklären

---

<sup>7</sup>Strauss, *Correspondance*, in den *Cahiers Romain Rolland*, 1950, 3.

<sup>8</sup>Rolland teilt in seiner Antwort Strauss zwar einiges über die Flexibilität des französischen Akzentes mit, bezieht sich dabei aber weniger auf den Charakter der Sprache an sich, als vielmehr auf die Möglichkeit unterschiedlicher regionaler Sprachgewohnheiten.

lassen, was sich auch in Konzept, Gestalt und Aufbau der Arbeit ausdrückt, wo zunächst sowohl poetische als auch musikalische Theoretiker ausführlich gehört werden sollen.

Der faszinierende Geist des musikalischen Humanismus fordert heraus, tief in ihn einzutauchen. Die Mystifizierung der Verbindung von Musik und Poesie in der Theorie verstellt jedoch leicht den Blick auf die Realität der musikalischen Praxis. Sich nur auf das eine oder das andere zu beschränken, hieße wiederum, der Zeit nicht gerecht zu werden. Oft sieht man sich in der Sekundärliteratur mit dem Phänomen konfrontiert, daß, in dem Bedürfnis Theorie und Praxis deckungsgleich zusammenzubringen, eine unlautere Durchmischung der beiden Bereiche vorgenommen wird, das heißt, daß theoretische Äußerungen als Erklärung für praktische Phänomene herangezogen werden (vice versa), die sich nicht wirklich völlig entsprechen.

Deshalb soll in dieser Arbeit versucht werden, zunächst eine Trennung zwischen Theorie und Praxis herzustellen, die die Voraussetzung für eine möglichst objektive Bewertung des Vorliegenden schafft. Die Beweisführung, inwieweit und wann Theorie und Praxis sich gegenseitig bestätigen oder widersprechen, ergibt sich im Einzelfall von selbst und durch die Sache, bedarf aber einer kritischen Bewertung.

Das eine oder andere Mal öffnete sich die Tür zur musikalischen Wirklichkeit eines Stückes auch über den praktischen Aufführungsversuch. Leider ist diese Dimension der Schriftlichkeit weitestgehend entzogen, doch bleiben mir die Erfahrungen aus diesen Versuchen. Dank sei denen, die dazu ihren Part beigetragen haben - Superius, Tenor, Contratenor oder Baß, und auch einmal Quinta Pars.

Ich danke ferner den Verantwortlichen der einschlägigen französischen, deutschen und spanischen Bibliotheken, die mir großzügig Einsicht in Quellen gestatteten.

Ich bin dem akademischen Direktor Herrn Hanns Schmauß vom Institut für Romanische Philologie der LMU München sehr zu Dank verpflichtet, ganz explizit für die Vermittlung tiefer Einsichten in die französische Renaissance-Lyrik, besonders Ronsards.

Schließlich danke ich vor allem Herrn Prof. Dr. Rudolf Bockholdt für die besonnene und unerschütterliche Begleitung des Entstehens dieser Arbeit und so manchen richtungweisenden Fingerzeig, sowie Herrn Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker für wertvolle Anregungen. –

Die beigelegten, selbst angefertigten Spartierungen einiger Stücke sollen nicht den Zweck der „benutzerfreundlichen modernen Ausgabe“ erfüllen, sondern im Sinne spartierter Beinahe-

Faksimiles in einer Synchron-Schau auf alle Stimmen einen möglichst realistischen Eindruck vom Original vermitteln.

Diese Arbeit wurde im Februar 2001 von der Philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Der Text wurde für die Publikation geringfügig überarbeitet.

München im Mai 2004



## I. Einleitung



Abbildung I-1: Schmuckdeckblatt des *Art de la Poësie Française et Latine, avec une Idée de la Musique*.<sup>1</sup>

„Alles besteht in Gewicht, Zahl und Maß. -

Wir sind nur eine Seele in diesen drei verschiedenen Körpern.

Um Bestand zu haben, müssen wir uns untrennbar zeigen.

Auf diese Art werden wir überall liebenswert und bilden die Harmonie des Universums nach.“

Im Jahre 1552 erschien in Paris als Anhang zu Pierre de Ronsards (1524-1585) Sonettensammlung *Les Amours* und dem angebundenen fünften Buch seiner Oden ein musikalisches Supplement, bestehend aus neun vierstimmigen Vertonungen über Gedichte des Bandes,<sup>2</sup> für die vier Komponisten verantwortlich zeichneten - darunter drei der bekanntesten Namen der Zeit: Clément Janequin, Pierre Certon und Claude Goudimel. Dieses

---

<sup>1</sup>Phérotée de la Croix, Lyon 1694. Diese Versinnbildlichung der Einheit von Poesie und Musik stammt aus dem 17. Jahrhundert, faßt aber den Kern der humanistischen Ideen, mit denen wir uns im folgenden zu befassen haben, sehr treffend zusammen.

Supplement ist gewissermaßen ein Symbol für die französischen Bemühungen im 16. Jahrhundert, Poesie und Musik nach antiker Manier zu einer möglichst innigen Verbindung, *union*, oder auch *mariage*, Vermählung, zu führen. Es erwuchs aus der Ideenwelt jener französischen Dichtergruppe, die den französischen Renaissance-Humanismus Mitte des 16. Jahrhunderts zu seinem Höhepunkt führte - der Pléiade, deren Leitstern Pierre de Ronsard war.

Das große Ereignis, das die Renaissance markiert, die bewußte Hinwendung zur Antike, die als Quelle der Erleuchtung begriffen wird, erfaßte Frankreich über die Mittlerschaft Italiens mit zeitlicher Verschiebung. Selbst wenn der von Michelet<sup>3</sup> und Burckhardt<sup>4</sup> geprägte Renaissance-Begriff problematisch ist, und Huizinga in seinen *Studien über die Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden* stattdessen von einem *Herbst des Mittelalters* zu sprechen pflegte,<sup>5</sup> soll der Terminus der spezifisch „französischen Renaissance“ hier auf die Tendenzen angewendet werden, innerhalb derer mit einem vom Humanismus beförderten Bewußtsein für die eigene Identität und Sprache in Frankreich eine gezielte Abgrenzung gegenüber einer mittelalterlich geprägten Kultur gesucht wurde.

Die alle Bereiche kulturellen Lebens umfassende italienische Renaissance hatte in Frankreich schon ab dem beginnenden 15. Jahrhundert Spuren hinterlassen, verstärkt wurde dieser Einfluß durch die Italienkriege, beginnend mit dem Eroberungszug Charles VIII. als Erbe der Anjous gegen Neapel (1494), der Italien bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zum Streitfeld, aber auch zum Ausgangspunkt und Ziel kulturellen Austauschs machte. Unter François I. entstand ein Hofleben ganz nach italienischem Vorbild. Der italienische Einfluß bei Hofe wuchs immens, als der Sohn von François I., der Duc d'Orléans, später Henri II., sich 1533

---

<sup>2</sup>Dem Erscheinungsbild nach zehn Vertonungen, davon aber zwei zusammengehörig als Teile der pindarischen *Ode à Michel de l'Hospital*.

<sup>3</sup>Michelet, Jules: *Histoire de France*. Vol. VII: Renaissance. Paris 1855.

<sup>4</sup>„Im Mittelalter lagen die beiden Seiten des Bewußtseins - nach der Welt hin und nach dem Inneren des Menschen selbst - wie unter einem Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt [...]. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine objektive Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das Subjektive; der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich selbst als solches.“ (Burckhardt, Ausgabe Günther, 1989, S. 137).

<sup>5</sup>Huizinga, Ausgabe Köster, Stuttgart 1975, passim.

mit Catharina de' Medici verband, die nach seinem Tod während der Minderjährigkeit ihres Sohnes Charles IX. und noch einige Zeit darüber hinaus die Macht in Händen hielt.

Die französischen Dichter folgten in der Inspiration durch das antike Vorbild den italienischen Renaissance-Humanisten. Sie ersetzten dabei die tradierten mittelalterlichen volkssprachlichen Formen der Poesie durch antike Gattungen, die in Italien zu neuer Blüte gelangt waren, und importierten gleichzeitig auch neue italienische Formen, die sie durch das Italienische als Erbe des Lateinischen legitimiert sahen.

Beim Versuch, die Prinzipien der antiken Dichtung in der Volkssprache zu restituieren, wurde ein Element als unverzichtbar erachtet – die Musik, die als unabdingbar galt, um die dem altgriechischen Vers eigene Wesenseinheit von Dichtung und Musik im Französischen gezielt nachbilden zu können.

Bezeichnend ist, daß der dahingehende Diskurs von Seiten der poetischen Theorie eröffnet wurde. Dabei verschrieben die Pléiade-Dichter den Musikern gewissermaßen neue Rezepte zur Bewerkstellung einer idealen Verbindung von Musik und Poesie: Pierre de Ronsard seine *vers mesurés à la lyre*, die ihren musikalischen Ausdruck im Supplement finden, Jean-Antoine de Baïf seine *vers mesurés à l'antique*, die ihr musikalisches Abbild in den Werken der *Académie de Poésie et de Musique* (1570) haben. –

Diese Arbeit widmet sich zwei zueinander in Beziehung stehenden Aufgaben: Den spezifisch französischen Diskurs um die Idee einer Verbindung von Poesie und Musik aufzuarbeiten und ihn in Bezug zur musikalischen Praxis zu setzen. Dabei soll verdeutlicht werden, daß die Art der Auseinandersetzung an sich von bestimmten Problemkreisen gekennzeichnet ist, die nicht zuletzt auf der zeitgenössischen Perzeption der französischen Sprache und des französischen Verses beruhen – wobei zur Korrektur von in der Sekundärliteratur immer wieder auftretenden Fehleinschätzungen beigetragen werden soll.<sup>6</sup>

Bei der Untersuchung der praktischen musikalischen Konsequenzen, die die Beschäftigung mit diesem Gegenstand ausgelöst hat, soll neben der konsequentesten Fortsetzung dieses Diskurses auf musikalischer Ebene, der *musique mesurée*, das musikalische Supplement mit seinen neun vierstimmigen Vertonungen von *vers mesurés à la lyre* im Vordergrund stehen:

---

<sup>6</sup>Betreffend neuere Literatur zu Thema der *vers mesurés à l'antique*: v. a. Gervink, 1996.

1.	<i>J'espere &amp; crains</i>	Sonett	Pierre Certon
2.	<i>Bien qu'à grand tort</i>	Sonett	Pierre Certon
3.	<i>Errant par les champs</i>	pindarische Ode	Claude Goudimel
4.	<i>Quand j'apperçoy</i>	Sonett	Claude Goudimel
5.	<i>Qui renforcera ma voix</i>	Ode	Claude Goudimel
6.	<i>Las, je me plain</i>	Sonett	Marc-Antoine de Muret
7.	<i>Qui voudra voir</i>	Sonett	Clément Janequin
8.	<i>Nature ornant</i>	Sonett	Clément Janequin
9.	<i>Petite Nymphe folastre</i>	Amourette <sup>7</sup>	Clément Janequin

Das Supplement weist über die an sich schon ungewöhnliche Tatsache, daß es einem Gedichtband beigegeben ist, eine im humanistischen Kontext besonders interessante Eigenschaft auf, die ihm vor allem unter frankophonen Wissenschaftlern zu einer gewissen Berühmtheit verholfen hat, die aber auch zu tiefgreifenden Meinungsverschiedenheiten und Mißverständnissen geführt hat: Dem Supplement sind Anweisungen zum Textaustausch beigegeben - Vertonungen werden uns mit Listen von einer Vielzahl entsprechender Gedichte aus dem Band als musikalische Modelle präsentiert. Die Reaktionen der Wissenschaftler schwankten zwischen Begeisterung und Entsetzen, wobei die negativen Standpunkte sich in Attributen wie „barbarisch gegenüber der Musik“, „barbarisch gegenüber der Poesie“ und „unter Gesichtspunkten humanistischer Textdeklamation als gescheitertes Experiment abzulehnen“ ausdrückten.<sup>8</sup> In dieser Arbeit soll versucht werden, sich dem musikalischen Supplement möglichst ganzheitlich unter Einbeziehung aller möglichen und nötigen Aspekte sowohl von Seiten der Poesie als auch der Musik zu nähern. Dabei soll den Vertonungen die Chance eröffnet werden, nicht nur ihrem Modellcharakter nach, sondern auch in ihrer Individualität wahrgenommen zu werden.

Übergeordnetes Ziel der Arbeit ist bei alledem, zu einem tieferen Verständnis des Reflexes des frühneufranzösischen Verses in der spezifisch französischen Chanson beizutragen und ein umfassendes Bewußtsein für seine Möglichkeiten zu wecken. Dabei sollen, um Eindimensionalität zu vermeiden, die Vertonungen des musikalischen Supplementes in Beziehung gesetzt werden zu existierenden Vertonungen anderer Komponisten über dieselben Texte - darunter auch Komponisten, deren Werk eingereiht wird unter „Niederländer“ oder „vom italienischen Madrigal beeinflusst“:

---

<sup>7</sup>1553 bezeichnet als *Chanson*.

<sup>8</sup>Vgl. Kap. IV.3, S. 256.

Zu 1.	<i>J'espere et crains</i>	Guillaume Boni Orlando di Lasso Jehan de Maletty
Zu 2.	<i>Bien qu'à grand tort</i>	Anthoine de Bertrand
Zu 6.	<i>Las, je me plain</i>	Anthoine de Bertrand François Regnard
Zu 7.	<i>Qui voudra voir</i>	Anthoine de Bertrand
Zu 8.	<i>Nature ornant</i>	Anthoine de Bertrand Pierre Clereau
Zu 9.	<i>Petite Nymphé folastre</i>	Jean de Castro Fabrice Marin Caietain François Regnard Alexander Utendal

Dies sei ein Beitrag, das fast uferlose Forschungsfeld der französischen Chanson in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts systematisch im Sinne jener dringenden Notwendigkeit aufzuarbeiten, die Howard Mayer Brown 1994 in seinem Aufsatz *Ut musica poesis: Music and Poetry in France in the late sixteenth century* unter offenen Forschungsfragen formulierte: *Music scholars need to make many more exploratory comparisons of settings by different composers on the same text* (S. 22). Auch Jeanice Brooks verlangt im selben Jahr nach einer *full-scale study of text setting in the sixteenth-century chanson* (S. 84), ist sich aber der Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens - vor allem aufgrund spärlicher musiktheoretischer Aussagen - bewußt, die durch den immensen Umfang des betreffenden Repertoires fast entmutigend vergrößert werden. Ihre Forderungen nach einer *careful examination of the repertory* im Hinblick auf bestimmte Aspekte der musikalischen Umsetzung der Textvorlage sollen mit einer gründlichen Lektüre der poetischen wie musikalischen Textur anhand dieses Ausschnittes aus dem Repertoire erfüllt werden - in der Hoffnung, daß die Änderung des Blickwinkels von der Breite des Repertoires in die Tiefe einzelner Exponenten helfen möge, diese Dimension weiter aufzuspannen. –

Als die Grundlagen für diese Arbeit gelegt, Thematik und Zielrichtung fixiert waren, erschien 1996 Manuel Gervinks Habilitationsschrift unter dem Titel *Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition*. Ein Blick ins Inhaltsverzeichnis zeigte, daß sich die betrachteten Gegenstände in weiten Bereichen mit denen der vorliegenden Arbeit deckten, wobei Gervink jedoch einen anderen Schwerpunkt legt: Die Betrachtung von Baïfs *Académie de Poésie et de Musique* und die Bedeutung von *musique mesurée* für die

Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition standen im Mittelpunkt seines Interesses. Die Auseinandersetzung mit seiner Arbeit hat gezeigt, daß die hier vorgelegte dadurch keineswegs überflüssig wurde, sondern vielmehr in mehreren Bereichen nicht nur Ergänzungen beisteuern, sondern auch Korrekturen liefern und Umbewertungen beitragen mußte. Es soll also die Konfrontation mit dem Vorgänger nicht gescheut, sondern im Dienste wissenschaftlicher Klärung bewußt vorgenommen werden. Dem kommt um so mehr Bedeutung zu, als Gervinks Arbeit bereits rege rezipiert wird und als Literaturhinweis Eingang in Nachschlagewerke von erheblicher Reichweite findet,<sup>9</sup> bzw. Gervink etwa auch verantwortlich für den Artikel *vers mesurés* in der neuen MGG-Ausgabe zeichnet, so daß mißverständliche Interpretationen, die er in seiner Arbeit vorbringt, über dieses bedeutende Standardwerk weitergetragen werden. Die Auseinandersetzung mit Gervinks Arbeit steht an vielen Stellen stellvertretend für mein Anliegen, zum Verständnis des Zusammenwirkens von Musik und französischer Sprache im 16. Jahrhundert über ein möglichst tiefgehendes Eindringen in die sprachlichen Voraussetzungen beizutragen.

---

<sup>9</sup>Artikel „*Vers mesurés*“, verf. von Ulrike Aringer-Grau. In: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Bd. 15/3. Stuttgart, Weimar 2003.

## II. Die Theorie der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts

### 1. Die antiken Grundlagen zum französischen Entwurf der Verbindung von Musik und Poesie im 16. Jahrhundert



Abbildung II.1-1: Die in das Sternengewand des Himmels gekleidete Poesia hält in ihrer Linken eine Lyra, genauer eine *lira moderna*.<sup>1</sup>

Die Konzeption, die die französischen Humanisten von der Verbindung von Musik und Poesie haben, bedient sich in weiten Bereichen antiker Grundlagen. Diese liefern Begründungszusammenhänge, die das Warum einer Verbindung von Musik und Poesie klären, und geben Antworten auf das Wie des Wirkens einer solchen Verbindung.

Es sei vorausgestellt, daß die Franzosen im einzelnen auf bestimmte in den Vordergrund tretende Grundvorstellungen rekurren: Dies sind erstens die Theorie vom *furor poeticus*, zweitens das Prinzip der *universalen Zahlenordnung*, drittens daraus abgeleitet die Lehre vom *Ethos* der Musik und viertens die infolgedessen der Musik zugeschriebenen *Effekte*. Diese Bereiche sind nicht distinkt, sondern überschneiden sich untereinander und in und mit der Idee einer Einheit von Musik und Poesie. Sie seien im folgenden kurz von ihrer antiken Wurzel her beleuchtet und in ihren Zusammenhängen dargestellt. Dabei soll dem *furor poeticus* ein größerer Platz eingeräumt werden, weil ihm in der Rezeption durch die französischen Humanisten besondere Bedeutung zukommt.

<sup>1</sup>Cesare Ripa, *Iconologia* (Padova 1618). Ausgabe Buscaroli, 1986, S.122.

Es erscheint mir notwendig, diesen weiten Schritt zurück zu tun, um die Rezeption und Transformation dieser Begriffe durch die französischen Humanisten im folgenden erfahrbar zu machen. Die Sprache und der Ausdruck der Zeitgenossen Ronsards sowie ihre Idee von der Sprache, die oft befremdend und manchmal auch epigonenhaft anmuten, werden von diesen Vorstellungen einschneidend geprägt. Die nachstehenden Darlegungen sollen die Brücke zu den Überlegungen schlagen, welche Rolle das Zusammenwirken von Musik und Poesie in den französischen Poetiken und Musiktheorien tatsächlich übernimmt. –

Der *furor poeticus* bezeichnet einen Zustand der Begeisterung, des Pathos bzw. des Enthusiasmus, der einen begnadeten, inspirierten Dichter ergreift und ihm schöpferisch Teilhabe am Göttlichen ermöglicht.<sup>2</sup>

Im selben Jahr wie Ronsards erste *Amours* und das musikalische Supplement (1552) erschien bei Jean de Tournes in Lyon aus der Hand des großen Philosophen aus dem Umfeld der *Pléiade*, Pontus de Tyard, der erste seiner beiden *Solitaire*-Dialoge, der *Solitaire premier, ou, Prose des Muses, & de la fureur Poétique*,<sup>3</sup> in dem er den geistigen Boden bereitet für seinen zweiten Dialog, den Musiktraktat des *Solitaire second, ou, Prose de la Musique*.

Noch ohne sich ins Innere des *Solitaire premier* zu begeben,<sup>4</sup> liefert dieses Werk zwei Stichworte, die auf die antike Wurzel verweisen: Die *fureur Poétique* als französischer Ausdruck für den *furor poeticus* und die Tatsache, daß es sich eben um eine Abhandlung in Dialogform handelt. Dies führt uns zurück zu Platons Lehrgespräch zwischen Sokrates und *Phaidros*.<sup>5</sup>

Platon (427-347 v. Chr.), der in seinem Dialog vom Schönen den Schüler *Phaidros* von Sokrates über den gottgewirkten Wahnsinn aufklären läßt, welcher in einer besonderen Art, als Musenwahnsinn, die begnadeten Dichter ergreift, gilt als Gewährsmann für die Theorie

---

<sup>2</sup>Zum *furor poeticus* vgl. Curtius, 1978<sup>9</sup>, S. 467 f., Exkurs VIII, *Der göttliche Wahnsinn der Dichter*, und Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris 1934.

<sup>3</sup>Im Titel des Ausgabe Paris 1575: *Solitaire Premier ou Dialogue de la Fureur poetique*. Im Titel der Ausgabe Paris 1587: *Solitaire Premier ou Discours des Muses, et de la fureur Poétique*. Die erste Ausgabe erschien anonym. Herangezogen wurde das Original exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur L.eleg.m. 786, sowie die kritische Ausgabe von Baridon, Genf 1950, die auf der Ausgabe letzter Hand, Paris 1587, basiert, in Zusammenschau mit Paris 1552 und Paris 1575. Gervink, 1996, zitiert ungenau bezüglich des Titels (vgl. Gervink 1996, S. 32, Fußnote 51 und S. 299).

<sup>4</sup>Was in Kap. II.2 stattfinden wird.

<sup>5</sup>Platon: *Phaidros* oder Vom Schönen, München, Zürich 1989<sup>2</sup>, und *Phaidros - Parmenides - Briefe*, Darmstadt 1983.



vom *furor poeticus*. Pontus de Tyard, der Platon aus den Ficino-Kommentaren kannte,<sup>6</sup> wird wörtlich Bezug darauf nehmen.

Zu Beginn des Dialoges über den Furor liest Phaidros dem Sokrates eine schulrhetorische Rede vor, die vernunftgesteuerte Nüchternheit vertritt. Mit einem Anruf der Musen [*ᾠ Μουσαι*] (237a, 7) eröffnet Sokrates eine Gegenrede, in deren Verlauf er sich hinreißen läßt, für das Sich-Überwältigen-Lassen, die segensreiche Entrückung, zu plädieren. Er unterbricht seine Rede und wendet sich reflektierend an Phaidros, ob ihm nicht auch schiene, daß er selbst von einem göttlichen Pathos, einer gottgesandten Leidenschaft [*θεῖον πάθος*] ergriffen sei (238c, 5).

Sokrates sagt Phaidros, er brauche sich nun nicht zu wundern, wenn er im Redefluß von den Nymphen ergriffen werde (238d).<sup>7</sup> Er sei schon nicht mehr weit davon entfernt, in Dithyramben [*διθύραμβων*] zu sprechen - einer Liedgattung, die in Zusammenhang mit dem ekstatischen Kult für Dionysos und die Nymphen steht. Der Zustand des Pathos bringt den Dichter also zum „Singen“ und hängt ursächlich mit dem griechischen Vers und dem ihm wesentlich verbundenen musikalischen Element zusammen.

Das Pathos, das Sokrates ergreift, ist noch steigerbar. Phaidros hat ihn aufgefordert, in seiner Rede auch die andere Seite der Argumentation darzulegen (241d). Sokrates entgegnet ihm, ob er denn nicht gemerkt hätte, daß er nicht mehr nur Dithyramben, sondern schon epische Verse erschallen lasse [*ἐπη φθεγγομαι*] (241e)? Führe er fort, würden die Nymphen ihn vollends enthusiastisch [*ἐνθουσιασῶ*], das heißt, eines Gottes voll oder begeistert bzw. rasend machen. Die Steigerung des dichterischen Pathos zum Enthusiasmus äußert sich also auch in einer höheren Ausdrucksform. –

Im weiteren (244) beschreibt Sokrates detailliert die vier Formen des göttlichen Wahnsinns, die dem Menschen ermöglichen, aus seinen Grenzen heraus- und mit dem Göttlichen in Verbindung zu treten - was von Tyard sehr ausführlich rezipiert wird: Erstens die gottbegeisterte Seherkunst Apollons (244b, 4), zweitens den religiösen Wahnsinn der Eingeweihten des Dionysos (244d-e), drittens den dichterischen Musenwahnsinn (245a) und

---

<sup>6</sup>Die Florentiner Platoniker des ausgehenden 15. Jahrhunderts, in erster Linie Marsilio Ficino (1433-1499) und Cristoforo Landino (1424-1498), waren es, die die Theorie vom *furor* rezipierten und dem Renaissance-Humanismus systematisch zugänglich machten. Tyard übernimmt teilweise wörtlich Stellen aus den Ficino-Kommentaren nicht nur zu *Phaidros*, sondern auch zu *Ion* und *Symposium*. Vgl. dazu: Franchet, 1923, S. 12 ff.; Yates, 1947, S. 81 f.; Merrill/Clements, 1957, S. 121 ff.; Hall, 1963, passim.

<sup>7</sup>Dies kommt übersetzungstechnisch einer Formulierung für den Verlust der Sinne, dem Wahnsinn, gleich.

schließlich viertens die Liebe, als höchste Form des Wahnsinns, die Teilhabe an göttlicher Gunst und am Schönen ermöglicht und Eros und Aphrodite zugeordnet ist (249d, 4-257b, 7).

Die Verbindung gehobenen dichterischen Sprechens bzw. Ausdrucks mit einer - wie auch immer gearteten - musikalischen Komponente wird wieder in Form des Musenwahnsinns berührt. Dazu Sokrates Worte (245a, 1-8): Die Begeisterung und Manie von den Musen ergreife eine zarte, unentweihete Seele, versetze sie in Aufregung und maßlosen Rausch, und in Gesängen [ *ωδᾶς* ] und anderen Dichtungen [ *ἀλλήν ποιησιν* ] (245a, 3), unzählige Taten der Alten feierlich kündend, belehre sie die Nachkommen. Wer jedoch ohne den Musenwahnsinn an den Pforten der Dichtkunst ankäme, im Glauben mittels der Kunstlehre allein ein guter Dichter werden zu können, der sei ungeweiht. Von der Dichtung des Wahnsinnigen werde die des Verständigen in den Schatten gestellt. –

Neben der grundsätzlichen Bedeutung und Macht, die im Verständnis der französischen Dichter die göttlich inspirierte Dichtung in ihrer vorgestellten Wesensverbindung mit der Musik gewinnt, wird das Argument von Inspiration versus althergebrachte Kunstlehre von den innovativen französischen Dichtern eingesetzt werden, um sich von der vor ihr liegenden Tradition französischer Poesie, die auf Lehrhaftigkeit basierte, zu distanzieren. –

Abschließend faßt Sokrates die Gliederung der Rede nach den Gottheiten, denen die vier Arten des göttlichen Wahnsinns zugeordnet sind, nochmals zusammen (265b-c) und gibt Phaidros zu bedenken, daß sie eine geradezu unglaubliche Rede geschaffen hätten und dabei zudem mit einem mythischen Hymnus<sup>8</sup> [ *μυθικόν ... ὕμνον* ] den Eros besungen hätten. Auch am Ende dieser bedeutenden Rede spiegelt die Terminologie die machtvolle Überhöhung des dichterischen Ausdruck durch eine musikalische Teilkraft im Kontext des Furor. Es ist deutlich geworden, daß der Aspekt ihres Zusammenwirkens ein funktionales Moment in sich birgt, das den Dichter seinem Ziel, der Vereinigung mit dem Göttlichen, näherbringt. Soweit zunächst zum *Phaidros*. –

Horaz (65-8 v. Chr.) hatte für die Dichter der Pléiade eine besondere Vorbildfunktion.<sup>9</sup> Der junge Ronsard übte sich früh darin, seine Oden im Französischen nachzubilden. Am Höhepunkt der lateinischen Lyrik spricht Horaz in seinen Oden, den *Carmina*, die schon in der Gattungsbezeichnung musikalische Bedeutung im Sinne von „Gesang“ beschwören, vom Furor als einer *amabilis insania*, einer lieblichen Verzückerung, einem holden Wahn (*Carm. III*

---

<sup>8</sup>Gemeint ist das Gleichnis vom Seelenwagen.

<sup>9</sup>Horatius Flaccus, Quintus: *Opera*, Oxford 1963, und *Sämtliche Werke*, München, Zürich 1985<sup>10</sup>.

4, 5), als er *Kalliope*, die älteste der neun Musen anruft. Unter ihren Schutz stellten sich besonders epische und elegische Dichter. Sie gilt als Mutter des begnadeten Sängers Orpheus, mit Apollon als Vater, der in folgender Belegstelle mit seinem Beinamen als *Phoebus*, der Strahlende, herbeizitiert wird, zu dessen Kithara sie singen möge. Wir finden Horaz *amabilis insania* in Ronsards Anrufung der *Muse Caliope* als *douce folie* wieder.<sup>10</sup>

„Descende caelo et dic age tibia  
regina longum Calliope melos,  
seu voce nunc mavis acuta,  
seu fidibus citharave Phoebi.

„Vom Himmel komm, Kalliope, Königin,  
Heb an ein langes Lied, sei's zum Flötenklang,  
Sei's nur mit reiner, heller Stimme,  
Oder zur Saite von Phoebus' Leier!

auditis? an me ludit *amabilis  
insania*? audire et videor pios  
errare per lucos, amoenae  
quos et aquae subeunt et aerae.“

Hört ihr's? Oder täuscht mich ein holder Wahn?  
Ich höre sie, ich schweife, so däucht mich,  
In heiligem Hain umher, von holden  
Quellen durchrauscht und von linden Lüften.“

Das Werk von Horaz ist voll von Bezügen auf Musisches, was darin begründet liegt, daß er sich der großen Tradition jener aus der Musik schöpfenden griechischen lyrischen Dichtung verpflichtet fühlte, die mit den Werken Sapphos und Alkaios auf Lesbos entstand (um 600 v. Chr.).

Die Antwort auf die Frage, wie es bei Horaz um das wahre Zusammenspiel von Musik und Poesie und die aus dem griechischen Einfluß und der Anlehnung an der griechischen Metrik erwachsene musikalische Bedeutungskomponente stand, faßt Günther Wille in seiner *Musica Romana*, der Studie über *Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, zusammen:<sup>11</sup>

„Bei den Griechen gilt es für ausgemacht, daß sie die Einheit beider Künste vorbildlich verwirklicht haben. Denn am Anfang mußte wohl das Faktum gestanden haben, von dem die Epigonen in immer neuen dichterischen Wendungen zu reden pflegten. Aber von Horaz glaubte man, er habe Lesepoesie geplant. Wenn er von und mit seiner Lyra spricht, so läßt man dieses Instrument nur als ein Symbol für die Musik gelten.“

Wille versucht aber in der Folge zu beweisen, daß die musikalische Bedeutungskomponente noch bei Horaz für den Dichter selbst und seine römischen Zeitgenossen durchaus vorhanden war.<sup>12</sup> Seine Oden hätten den Römern als tatsächliche *Gesang*slyrik gegolten, was die Forschung zugunsten eines Rezitationsansatzes nach wie vor stark bezweifelt.

<sup>10</sup>A la Muse Caliope, Ode sans rime, Sur la naissance de François de Valois, Dauphin de France: „En quel bois le plus séparé / Du populaire, & en quel antre / Pren tu plaisir de me guider / O Muse ma douce folie: / Afin qu'ardent de ta fureur, / Et du tout hors de moi, je chante / L'honneur de ce roial enfant / Qui doit commander à la France.“ (Odes 1550, Livre III, Ode XI; Ausgabe Laumonier, Bd. II, S. 29).

<sup>11</sup>Wille, 1967, S. 236.

<sup>12</sup>Wille, 1967, S. 236-244.

Auch Cicero (106-43 v. Chr.) hatte Jahrzehnte vor Horaz in seiner *Rhetorik* ganz deutlich zwischen den ehemals in einer Person vereinten Funktionen von Dichter und Musiker, bzw. Dichtung und Musik, unterschieden.<sup>13</sup>

Aus solcherlei Widersprüchlichkeiten, die nach wie vor immer wieder Zündstoff für unentschiedene Streitfragen der Philologie liefern, kann man für unsere Zwecke zumindest die Erkenntnis ziehen, daß mit wachsender Entfernung vom Archetypus des aus der Musik schöpfenden griechischen Dichtermusikers die dichterische Formulierung der Einheit von Musik und Poesie eine zunehmend topische Qualität gewinnt, die immer kritischer bewertet werden muß - auf einer Bandbreite, die sich widerspiegelt im Phänomen, daß die Bedeutung des lateinischen Wortes *carmen* sich bewegen kann auf einem Kontinuum zwischen Sagen und Singen, und von *Gedicht* über *rezitierend gehobenes Sprechen*, *Sprechgesang*, *gesungener Vortrag einer Dichtung* bis hin zum *gesungenen Lied im Sinne vertonter Dichtung* alles bedeuten kann, so, wie die Verben *canere* oder *cantare* genausogut *dichten* wie *singen* heißen können. Diese Ausdrucksweise wird sich in der französischen Renaissance im *chanter* bzw. dem *carme des poètes* wiederfinden. –

Ovid (43 v. Chr.-17 n. Chr.) beschreibt die ihm von den Göttern verliehene Gabe, in seiner Dichtung von Dingen zu „singen“, die dem gewöhnlichen Sterblichen verschlossen sind. Zu Beginn des sechsten Buches des *Festkalenders (Fasti VI 3-8)* hebt er an:<sup>14</sup>

„facta **canam** sed erunt, qui me finxisse loquantur  
nullaque mortale numina visa putent.

est deus in nobis, agitante calescimus illo;  
impetus hic sacrae semina mentis habet:

fas mihi praecipue voltus vidisse deorum,  
vel quia sum **vates**, vel quia sacra cano.“

„Wahres sing’ ich, doch mancher wird sagen, es sei nur  
erfunden: Unglaublich sei’s, daß ein Mensch Götter zu  
sehen vermag!

In uns wohnt ein Gott, und wenn er sich regt, dann erglühn  
wir; Dieser Drang trägt den Keim göttlichen Geistes in sich!

Mir ist’s besonders vergönnt, das Antlitz der Götter zu  
schauen, sei’s weil ich Dichter bin, sei’s weil ich von  
Heiligem sing’.“

Bezeichnend ist hier die Verwendung des Wortes *vates*, das seit Vergil nicht mehr nur den *Wahrsager*, *Propheten* oder *Seher* benennt, sondern dann auch *Sänger* und *Dichter* heißt. Der *poeta-vates*, der gleichzeitig Priester und Führer seines Volkes sein kann, übt besondere Faszination auf die französischen Renaissance-Poeten aus. Schon Thomas Sebillet, der mit

---

<sup>13</sup>*De oratore* (III,44,174): „Namque haec duo musici, qui erant quondam idem poetae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et verborum numero et vocum modo delectatione vincerent aurium satietatem. Haec igitur duo, vocis dico moderationem et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati posset, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt.“ (Cicero, Marcus Tullius: *Rhetorica*. Tomus I. Libros de oratore tres continens. Oxford 1963.)

<sup>14</sup>Ovidius Naso, Publius: *Fasti*: lat. und dt. = Festkalender, München, Zürich 1995, und *Briefe aus der Verbannung*: lat. und dt. Enthält: Tristia. Epistulae ex Ponto, München, Zürich 1995<sup>2</sup>.

seinem *Art Poétique François* (Paris 1548) in Frankreich noch vor der Pléiade den Umschwung zur Renaissance-Poetik schafft, greift die Idee des Mittlers zwischen Volk und Göttlichem auf.<sup>15</sup>

Die rasende Gottbegeistertheit, die im Griechischen mit *Enthusiasmus* bezeichnet wurde, und die die Franzosen im 16. Jahrhundert als *enthousiasme* kennen werden, findet sich auch im lateinischen *entheus* bei Statius wieder.<sup>16</sup> Das Werk des Publius Papinius Statius (um 45-um 96 n. Chr.),<sup>17</sup> den man nun insofern als „Dichtermusiker“ bezeichnen kann, als er neben dem Dichten auch den musikalischen Vortrag beherrschte, ist ein reicher Quell bei der Feststellung des topischen Arsenal, das um die Verbindung von Musik und Poesie kreist. Bei ihm findet sich eine Intensität und Dichte der musikalisch geprägten Bildlichkeit, wie wir sie wieder beim der Antike konzentriert und gesucht nachschöpfenden Ronsard finden werden.

Zwar erreicht Statius bei der diesbezüglichen Anhäufung von Topoi zunächst dort größte Eindringlichkeit, wo sie im Grunde negiert und ad absurdum geführt werden - nämlich dann, wenn der Musenanruf und der Anruf der Götter eigentlich entwertet und parodiert werden.<sup>18</sup> Dennoch ist das, was in seinen Gelegenheitsgedichten wie eine leere Anhäufung von Floskeln wirken mag, nichtsdestoweniger aussagekräftig, weil es mit einer existierenden Erwartungshaltung des Rezipienten bezüglich der Erfüllung dieser Topoi spielt. Der ernsthafte Musenanruf ist aber bei Statius noch längst nicht überlebt, sondern tritt in wohldosierter Form auch in ernsteren Dichtungen auf.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup>Siehe Kap. II.2, S. 25 f.

<sup>16</sup>Etwa *Silvae* I 4, 25 und *Silvae* I 5, 1.

<sup>17</sup>Statius, Publius Papinius: *Silvae*, Oxford 1990, und *Silvae*, Neustadt/Aisch 1990, sowie *Thebais et Achilleis*, Oxford 1962, und *Thébaïde: Livres I-IV. Thebais: Liber I-IV*, Paris 1990.

<sup>18</sup>Wie etwa in den *Silvae* (I 4, 19 ff.), wo Statius in den *Soteria Rutili Gallici*, den Glückwünschen zur Genesung des für seine Redekunst bekannten Richters Rutilius Gallicus, explizit nicht die Götter sondern den Freund selbst anruft. Ähnlich verfährt Statius in den *Silvae* (I 5, 1 ff.) bei der Beschreibung des Bades des Claudius Etruscus, *Balneum Claudii Etrusci*, zu Beginn vor der Anrufung der Wassergöttinnen und des Feuergottes.

<sup>19</sup>In der *Thebais*, dem Epos, das von den Kämpfen um Theben berichtet, spricht Statius vom Musenwahnsinn als der *Raserei der Pieriden*, dem Beinamen der Musen nach ihrer thessalischen Heimat Pirien, mit deren Hilfe er eines Tages mehr singen werde, während hingegen er jetzt die Saiten seines *chelyn*, der aus einem Schildkrötenpanzer gefertigten Lyra, nur spanne, um vom Krieg um Theben zu singen (*Theb. I, 32*).

„Tempus erit, cum *Pierio* tua fortior *oestro*  
facta canam: nunc tendo chelyn satis arma referre  
Aonia ...“

„Die Zeit wird kommen, wo ich mit der Begeisterung der  
Musen deine Taten stärker besingen werde, nun spanne ich  
meine Lyra gerade genug um vom boötischen Krieg zu  
berichten ...“

Auch Plinius d. J. (um 61-113 n. Chr.) kennt den Dichterwahnsinn,<sup>20</sup> wenn er in einem Brief an einen Freund schreibt: *poetis furere concessum est (ep. VII 4, 10)*. Hier antwortet er auf die Frage, wie er dazu gekommen wäre, Elfsilbler zu schreiben. Am Ende heißt es:

(8) „inde plura metra [...] temptavi. postremo placuit exemplo multorum unum separatim hendecasyllaborum volumen absolvere, nec paenitet.

(9) legitur, describitur, cantatur etiam, et a Graecis quoque, quos Latine huius libelli amor docuit, nunc cithara, nunc lyra personatur.

(10) Sed quid ego tam gloriose? quamquam *poetis furere concessum est*.“

„Darauf versuchte ich noch andere Versarten. Schließlich entschloß ich mich nach dem Beispiel vieler anderer gesondert einen Band Elfsilbler herauszugeben, und das bereue ich nicht.

Man liest sie, schreibt sie ab, auch singt man sie, und auch von den Griechen, die aus Liebe zu diesem Buch sogar Latein gelernt haben, werden sie bald zur Kithara, bald zur Lyra vorgetragen.

Aber was prahle ich so? Dichtern ist es freilich erlaubt zu schwärmen.“

Er spielt also mit der Mehrdeutigkeit des Wortes *furere*, das neben *rasen* und *begeistert sein* auch *schwärmen* heißen kann. Aber etwas anderes, noch Interessanteres erfahren wir aus diesem Brief, nämlich, daß Plinius lateinische Elfsilbler, die gelesen, abgeschrieben und auch gesungen werden (*cantatur etiam* - was extra erwähnt wird), sogar von den Griechen bald zur Kithara, bald zur Lyra vorgetragen wurden (*personare*).

Mit dem stetigen Übergang des Furor ins Mittelalter wird man einmal mehr gewahr, daß die Diskontinuität, die die Renaissance mit der Wiederentdeckung der Antike suggeriert, und die sich im von Michelet<sup>21</sup> und Burckhardt<sup>22</sup> im 19. Jahrhundert geprägten Renaissance-Begriff spiegelt, tatsächlich eine verdeckte Kontinuität darstellt.<sup>23</sup>

Noch Isidor, Bischof von Sevilla von 602 bis 632, dessen Enzyklopädie dem ganzen Mittelalter als Standardwerk diente, findet in seinen *Ethymologiae* eine äußerst aufschlußreiche Erklärung für das Wort *carmen*, die den Terminus unmittelbar auf den *furor* bezieht.<sup>24</sup> Im ersten Buch, der Grammatik, gibt er im Abschnitt über die Metren Auskunft über die Bedeutung von *carmen* (I 39, 4) und liefert unter anderem eine Ableitung von *carere mentem*, den Verstand verlieren:

<sup>20</sup>Plinius Secundus, (Gaius) Caecilius: *Epistulae: Liber VII*, Stuttgart 1994.

<sup>21</sup>Michelet, Jules: *Histoire de France*. Vol. VII: Renaissance. Paris 1855.

<sup>22</sup>Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. (1860). In: Bibliothek der Geschichte und Politik. Band 8. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a. M. 1989.

<sup>23</sup>„Nur die Vorstellung der Epochenidentität macht die Paradoxie denkbar, daß zwei zeitlich entfernte Punkte sich näher sein können als zwei zeitlich benachbarte.“ Karlheinz Stierle, S. 453, in seinem Aufsatz „Renaissance - Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts.“ In: Herzog, Reinhart / Koselleck, Reinhart (Hrsg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987. S. 453-492.

<sup>24</sup>Isidorus Hispalensis [San Isidoro de Sevilla]: *Etymologiae. Etimologías*, Madrid 1982.

(4) „Carmen vocatur quicquid pedibus continetur: cui datum nomen existimant seu quod carptim pronuntietur, unde hodie lanam, quam purgantes discerpunt, ‘carminare’ dicimus: seu quod qui illa canerent carere mentem existimabantur.“

„Carmen wird alles genannt, was von Versfüßen zusammengehalten wird: Einige glauben, daß dieser Name gegeben wurde, entweder dafür, was als *carptim* (zerteilt, zerpfückt) bekannt ist, weshalb wir heute von der Wolle, die von denen, die sie reinigen, zerpfückt wird, *carminare* sagen: Andere glauben, daß die, die dieses singen, *carere mentem* (den Verstand verloren haben).“

Festzuhalten bleibt also, daß der Furor für die Idee der Synthese von dichterischem Ausdruck mit einem musikalischen Element in der Poesie deshalb besondere Bedeutung hat, weil mit dem Zusammenwirken der beiden Teilkräfte der Dichter einen Zustand erreicht, in dem er sich dem höchsten Ziel, der Teilhabe am Göttlichen nähert. Festzuhalten bleibt ferner die Macht und herausgehobene Funktion, die dem Dichter und seiner Dichtung dadurch zuteil werden, sowie das Arsenal an Bildern, die mit diesem Topos verbunden sind. Sie wurden anhand der Belegstellen beispielhaft dokumentiert. Die französische *fureur Poétique* bedient sich dessen.

Neben dem Furor beeinflusst ein Komplex dreier Themenbereiche die französische Konzeption der Verbindung von Musik und Poesie: das Prinzip der *universalen Zahlenordnung*, daraus abgeleitet die Lehre vom *Ethos*, und die der Musik zugeschriebenen *Effekte*.

Die Basis aller Überlegungen ist das pythagoräisch-platonische Prinzip des *Numerus*, bzw. die Annahme, daß die ganze Ordnung der Welt und des Kosmos auf der Zahl beruht. Daß auch die Musik auf einer Ordnung nach Zahlen und Proportionen basiert, verbindet sie harmonisch mit dem Weltganzen - eine der wichtigsten Bedeutungen des Begriffes der *Harmonia*.

Die von Boethius (um 480-um 524 n. Chr.) in Zusammenfassung und Wiedergabe antiker Theorie vorgenommene Dreiteilung in *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* bildet diese Zahlenordnung von Makrokosmos und Mikrokosmos und somit das Prinzip des Göttlichen ab (*Inst. mus. I, 2.*).<sup>25</sup>

Dabei bezeichnet die *musica mundana* das kosmische Gefüge bzw. die Harmonia des Weltganzen. In diesen Kontext fällt auch die Imagination einer *Sphärenharmonie*. Die *musica humana* steht für den menschlichen Mikrokosmos mit der Harmonia als Fügung von Leib und

---

<sup>25</sup>Boethius, Anicius Manlius Severinus: *De institutione musica*. Rom 1990. Sowie: Deutsche Ausgabe von Oscar Paul, Leipzig 1872.

Seele. Die *musica instrumentalis* - genauer: *quae in quibusdam constituta est instrumentis* - ist die tatsächlich erklingende Musik.

Die über den Numerus definierte Interdependenz dieser Bereiche ermöglicht, daß vom einen auf den anderen Bereich Einflüsse bzw. Wirkungen ausgeübt werden können. Hier tritt die musikalisch-ethische Fragestellung auf den Plan, die diese Wirkungen und Einflüsse zu nützen sucht: Bestimmte musikalische, zahlenmäßig sich verhaltende Bewegungen lösen im Inneren des Menschen Bewegungen und somit Wirkungen aus. Diese Bewegungen können Tonbewegungen im Sinne von Tonfolgen, Tonweisen bzw. Tongeschlechtern sein. Es können rhythmische Bewegungen sein, wobei hier die Lyrik auch mit ihrem Sprachrhythmus ins Spiel kommt.

Die über diese Bewegungen im Menschen erzielten Effekte können zunächst zugunsten einer medizinisch-therapeutischen Wirkung genutzt werden, dann auch zugunsten einer ethisch-moralischen Wirkung.

Der Charakter eines Menschen wird von Affektzuständen oder Gewohnheiten überdeckt. Die Lehre vom *Ethos* der Musik geht davon aus, daß die von der Musik dargestellten *Éthe* ihre Effekte bei der Bildung des menschlichen Charakters haben - wobei hier die Begriffe der *Mimesis* und der *Katharsis* ihren Platz haben: Die *Mimesis* als im ursprünglichen Sinn Nachahmung,<sup>26</sup> Abbildung, Darstellung oder im weiteren Sinn Ausdruck ist gewissermaßen die Methode, mittels derer die Reinigung bzw. Läuterung des Charakters, die *Katharsis*, erreicht werden kann.

Dieses gezielt einzusetzen ist das Ansinnen einer Erziehung im Dienste eines sittlichen Ideals von gebildet versus ungebildet bzw. Bildung versus natürliche Anlage. Die *Paideia* schult Charakter, Gesinnung und Urteilsvermögen im Sinne einer Bildung und Entwicklung staatsbürgerlicher Tugenden. Hier wird deutlich, daß der Begriff vom Ethos und den Effekten der Musik komplex ist und über bloß physische und sinnliche Wirkungen hinausgeht sowie gleichzeitig auch moralische, psychologische und ästhetische Kriterien einschließt.

Das Ethos ist eine Größe, die nicht nur mit dem Menschen, sondern auch mit der Musik an sich verbunden ist, wobei diese selbst kein Ethos besitzt, sondern der Träger bzw. das Medium ist. Die Komponenten des *Rhythmos* und der *Harmonia*, die gemeinsam das *Melos* bestimmen, können den *Logos*, das vorrangige geistige Element, den Sinnträger,

---

<sup>26</sup>Der lateinische Begriff *imitatio naturae* bezieht sich auf die Natur des Menschen, die *natura humana*.



transportieren. Das Ethos kommt nicht dem einzelnen Element zu, sondern ergibt sich aus dem Zusammenwirken aller.

Die in frühgriechischer Zeit bei Pythagoras, Damon und Pindar angelegte, aber erst seit Platon<sup>27</sup> und Aristoteles<sup>28</sup> faßbare Lehre vom Ethos erfaßt die unterschiedliche ethische Bedeutung von Tonarten, Tongeschlechtern und Rhythmen sowie der Verwendung der Instrumente.<sup>29</sup> Anders als es der Begriff der Lehre suggeriert, handelt es sich aber um kein einheitliches, geschlossenes System von Aussagen. Diese Lehre beinhaltet unterschiedliche Äußerungen und sogar Widersprüche, wie etwa am Begriff der *Katharsis* deutlich wird: Im Gegensatz zu den Pythagoräern, die davon ausgehen, daß die Musik deshalb positive ethische Wirkung hat, weil ein extremer Gemütszustand durch die Konfrontation mit dem Gegenteil neutralisiert wird, bezeichnet der Katharsisbegriff des Aristoteles die Tatsache, daß ein extremer Zustand durch die Konfrontation mit seinem Ausdruck aufgelöst wird und sich so die Reinigung von störenden Affekten vollzieht.

Ein wichtiger Grund für solche Widersprüchlichkeiten scheint mir darin zu liegen, daß die Lehre vom Ethos oszilliert zwischen rational-empirischem Denken, Spekulation und Mythos.

Das Prinzip der *universalen Zahlenordnung*, die daraus abgeleitete Lehre vom *Ethos* der Musik und die der Musik zugeschriebenen *Effekte* bringen wie der *Furor* den Menschen letztendlich in Verbindung mit dem göttlichen Prinzip, in plotinischer bzw. neoplatonischer Terminologie mit dem höchsten Einen, der Quelle allen Seins, zu der ihn seine Sehnsucht treibt. Dabei haftet der Musik etwas Funktionales an: Sie wird zum Mittel, das den Menschen in gewissem Sinn erhebt und ihm ermöglicht, aus seinen Grenzen herauszutreten. Anders als wir das bei den französischen Humanisten erkennen werden, ist dieses funktionale Element der Musik jedoch nicht ausschließlich zweckdienliches Mittel bzw. instrumentalisiertes Medium, dessen sich die Dichtung in ihrer Verbindung mit der Musik bedient, sondern es hat seinen Platz in der Sinn- und Wesenseinheit der *Musiké*, die Georgiades so eindringlich beschrieb:<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup>*Der Staat* (398c ff.) und *Gesetze* (653c ff. sowie 800b ff.).

<sup>28</sup>*Politik* (1339 ff.).

<sup>29</sup>Diese Bedeutungszuweisungen hier im einzelnen wiederzugeben, würde zu weit führen - zumal es Widersprüche gibt. Es sei auf die einschlägigen Artikel zu „Ethos“, „Platon“, „Aristoteles“ von Vetter im MGG und Anderson im NGD verwiesen, sowie auf Anderson, 1966, passim.

<sup>30</sup>Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Sprache*. Berlin, Heidelberg, New York 1984<sup>2</sup>.

„Für die Griechen existierte die Musik vor allem im Vers. Der griechische Vers war eine sprachliche und gleichzeitig eine musikalische Wirklichkeit. [...] Der musikalische Rhythmus war hier in der Sprache selbst enthalten. Die musikalisch-rhythmische Struktur wurde schon durch die Sprache restlos festgelegt. [...] Das griechische Wort hatte einen festen Klangleib; es hatte einen musikalischen Eigenwillen. [...] Dieses Körperhafte, Gegenständliche im Altgriechischen war sein musikalisch beschaffener Rhythmus, der den abendländischen Sprachen fehlt. [...]

Der altgriechische Vers war ein eigenartiges Gebilde, wofür kein abendländisches Analogon existiert. Er war, wenn man so will, Musik und Dichtung in einem, und gerade deswegen nicht in Musik und Dichtung, in zwei getrennt greifbare Komponenten, zerlegbar. Für diesen eigentümlichen Sinsträger aber hatten die Griechen einen eigenen Terminus: *μουσική* (*musiké*).“<sup>31</sup>

Die Auflösung dieser musikalisch-sprachlichen Einheit, die bereits im 4. Jh. v. Chr. einsetzte, und die Georgiades mit „Schrumpfen des Klangleibs“ bezeichnete,<sup>32</sup> wurde meist wertend als Verfall oder Symptom der Dekadenz aufgefaßt, was mit einem gesellschaftlichen Zerfall gleichgesetzt wurde. Dies enthüllt auch einen Begriff von antiker Musik, der sie ausschließlich mit rationaler Durchdringung, Geistesleben, Bildung und gesellschaftlichem Selbstverständnis identifiziert und darüber hinaus die *musica practica* zugunsten der *theorica* ausgrenzt. Es ist nötig, den Aspekt der Wertung der Auflösung der musikalisch-sprachlichen Einheit einzusehen, weil er einer Glorifizierung des Verlorenen Vorschub leistet, die angesichts der nach wie vor bestehenden Affinität von Musik und Sprache das Bestreben auslöst, diesen Verlust von Einheit wieder beseitigen zu wollen, diese Dissonanz wieder aufzulösen. Damit wird besonders im Zuge grenzenloser Antikenverehrung die *Musiké* von der historischen Realität zum Mythos, zum unerreichbaren Idealbild der Einheit von Musik und Poesie:

„Aus der ursprünglichen Einheit ist eine Zweiheit geworden; aus der *μουσική* sind Dichtung und Musik entstanden. [...] Von jetzt ab besteht aber auch, gleichsam als Erinnerung an den gemeinsamen historischen Ursprung, die Sehnsucht der einen nach der anderen, die Neigung, sich gegenseitig zu ergänzen.“<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>Georgiades, S. 4-7.

<sup>32</sup>Georgiades, S. 5. „Die Sprache wurde in der Handhabung der musikalisch-rhythmischen Komponente stets unsicherer, der musikalische Klangleib stets schattenhafter, bis er ganz verschwand. Dieser Prozeß war in den ersten christlichen Jahrhunderten schon abgeschlossen.“

<sup>33</sup>Georgiades, S. 7.

## II.2. Das Verhältnis von Poesie und Musik aus Sicht der französischen poetischen Theorie im 16. Jahrhundert



Abbildung II.2-1: Der schreibende Poet und seine Lyra.<sup>1</sup>

Im 16. Jahrhundert gewinnt die Beziehung von Poesie und Musik für die Dichter und Musiker Frankreichs neue Aktualität. Aus der Antikebegeisterung heraus stellt diese Verbindung für sie zwischenzeitlich Gewesenes in den Schatten und wird mit äußerstem Nachdruck propagiert. Sie wird seitens der französischen Dichter teilweise in den Dienst einer neuen Sache gestellt: Diese ist ein neues Bewußtsein für die eigene Sprache, was mit einem veränderten Selbstverständnis des Dichters und einer erneuerten Poesie einhergeht, die sich in neuen Gattungen und Formen in Verbindung mit neuen Themen in einem nie dagewesenen Stil ausdrückt.

So ist es zunächst bezeichnenderweise mehr die poetische Theorie als die Musiktheorie, in der sich die Thematisierung der Verbindung von Poesie und Musik abzeichnet. Dies manifestiert sich in den großen französischen Renaissancepoetiken von Thomas Sebillet, *L'Art Pöétique François* (Paris 1548), Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoysse* (Paris 1549), in Pontus de Tyards *Solitaire Premier* (Lyon 1552) und Jacques Peletier du Mans *L'Art poétique* (Lyon 1555) sowie auch in Pierre de Ronsards

---

<sup>1</sup>Plutarchus, *Epitome vitarum*, Ferrarie 1501.

kurzer Schrift *Abbrege de l'Art Poétique François* (Paris 1565), welche im nächsten Kapitel, über das Verständnis des Dichters von musikalischen Dingen, erfaßt werden soll. –

„Insofern der Zeit Dichtung undenkbar erschien ohne Poetik, welche das Dichten lehrt und die Kriterien für die Beurteilung von Dichtung liefert, ist die Kenntnis der Poetik unentbehrlich nicht nur für das historische Verständnis der Dichtungstheorie, sondern auch für die Erklärung der literarischen Praxis und damit für die Interpretation der Dichtung selbst.“<sup>2</sup>

Insofern der Zeit - möchte ich fortfahren - Dichtung fast undenkbar erschien ohne die Vorstellung ihrer wesenhaften Verbindung mit der Musik, ist die Kenntnis der Poetik unentbehrlich nicht nur für das historische Verständnis, sondern auch für die Interpretation dieser Verbindung und damit auch von Belang für die Erklärung der musikalischen Praxis.

Bereits die älteste überlieferte französische Dichtungslehre, die den großen Renaissancepoetiken weit vorausgeht, nämlich Eustache Deschamps *L'art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaulx* von 1392, erörterte die Verbindung von Musik und Poesie.<sup>3</sup>

Deschamps (um 1346-um 1406) spricht in seiner Kunstlehre der volkssprachlichen Gedicht- und Liedformen von *deux musiques*, zwei Arten von Musik in Verbindung mit der Poesie, zwischen denen er eine Unterscheidung vornimmt - nämlich in *musique artificiele* und *musique naturele*. Er differenziert also zwischen *künstlicher* und *natürlicher* Musik. Gemeinsam ist diesen beiden zunächst, daß sie, die eine wie die andere, *par la douceur de voix et ouverture de bouche*, durch die Lieblichkeit der Stimme und die Öffnung des Mundes

---

<sup>2</sup>Heitmann, 1972, Vorbemerkung, S. 5.

<sup>3</sup>Das Werk besteht aus zwei Teilen: Zunächst behandelt es kurz die sieben *artes liberales*, dabei genauer das *Quadrivium* mit Geometrie, Arithmetik und Astronomie, wobei schließlich die Musik eine besondere Stellung einnimmt. Im zweiten, praktischen Teil werden die Gedichtformen besprochen. Im ersten Teil, wo Deschamps die Musik als letzte der *artes liberales* darstellt, heißt es:

„Et aussi ces deux musiques sont si consonans l'une avecques l'autre, que chascune puet bien estre appellee musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcees et pointoyees par douceur de voix et ouverture de bouche; et est de ces deux ainsis comme un mariage en coniunction de science, par les chans qui sont plus anobliz et mieulx seans par la parole et faconde des diz qu'elle ne seroit seule de soy. Et semblablement les chansons natureles sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles et contreteneurs du chant de la musique artificiele. Et neansmoins est chascune de ces deux plaisant a ouir par soy; et se puet l'une chanter par voix et par art, sanz parole; et aussis les diz des chansons se puent souventefoiz recorder en plusieurs lieux ou ilz sont moult volentiers ois, ou le chant de la musique artificiele n'aroit pas tousiours lieu, comme entre seigneurs et dames estans a leur prive et secretement, ou la musique naturele se puet dire et recorder par un homme seul, de bouche, [...], et autres cas semblables ou le chant musicant n'aroit point lieu pour la haulteur d'icellui, et la triplicite des voix pour les teneurs et contreteneurs necessaires a ycellui chant proferer par deux ou trois personnes pour la perfection du dit chant.“ (Ausgabe Sinnreich-Levi, S. 65 f.)

Zum *L'art de dictier* siehe auch Lühmann, 1978, und, teils korrigierend zu Lühmann, Bockholdt, 1993, S. 43 ff.

erklingen. Und beide charakterisiert sie der Wohlklang sowohl des Gesanges wie der Worte, *la douceur tant du chant comme des paroles*, die von eben dieser Stimme und durch die Öffnung des Mundes vorgetragen und hervorgehoben werden (*prononces et pointoyees*). Diese beiden Arten von Musik seien wie in einer Vereinigung von Wissen vermählt (*et est de ces deux ainsis comme un mariage en coniuccion de science*). Dennoch unterscheidet sie etwas: Die *musique artificiele* ist charakterisiert durch mehrstimmigen Satz (*les teneurs, trebles et contreteneurs du chant de la musique artificiele*), also die hohe Kunst der Komposition, während die *musique naturele* von einem einzelnen Menschen vorgetragen werden kann (*se peut dire et recorder par un homme seul, de bouche*). Dabei ist das Singen innerhalb der *musique naturele* zu verstehen als eine gehobene Variante, eine Alternative des gesprochenen Versvortrags, also musikalischer Versvortrag - und laut Deschamps zum Beispiel in Fällen angezeigt, wo etwa die *musique artificiele* zu laut wäre, oder schlicht und einfach nicht genügend Stimmen zur Verfügung stehen (*ou le chant musicant n'aroit point lieu pour la haulteur d'icellui, et la triplicite des voix pour les teneurs et contreteneurs neccessaires a ycellui chant proferer par deux ou trois personnes pour la perfection du dit chant*).

Deschamps betont die Effektivität der Verbindung von Musik und Poesie sowohl im musikalischen Vortrag von Versen als auch in der Komposition. Aber bei Deschamps hat die Verbindung von Musik und Poesie eine ganz andere Relevanz als in den genannten Renaissancepoetiken. Deschamps konzipiert Lese- bzw. Sprechlyrik und legt bezüglich der Verbindung von Musik und Poesie weder denselben „Enthusiasmus“ wie die Renaissancepoetiken an den Tag, noch orientiert er sich am antiken Vorbild, das der Verbindung von Musik und Poesie erst jenen neuen Stellenwert verleiht, den die Humanisten aus dem antiken Ideal gewinnen.

Nach den theoretischen Werken<sup>4</sup> der *Rhétoriqueurs* ist die erste Dichtungstheorie, die einen Umschwung hin zur Renaissancepoetik darstellt und auch die Verbindung von Poesie und Musik in einer neuen Art und Weise thematisiert, Sebillets *Art Pœétique* (1548).<sup>5</sup> Er ist den

---

<sup>4</sup>Noch hießen die Werke, die poetologische Betrachtungen enthielten, nicht „Poetik“, bzw. *Art Poétique*, nach der *Ars poetica* von Horaz. Es dominierten die *Arts de rhétorique*: z. B. von Jean Molinet (um 1485), von Pierre Fabri *Le grant et vray art de pleine rhétorique* (1521). Erst 1498 wird die Poetik des Aristoteles wiederentdeckt, es dauerte sogar bis 1555 bis sie von Guillaume Morel (1505-1564) in Frankreich ediert wurde. Auch Quintilian war im Mittelalter vergessen, wurde 1350 von Petrarca teilweise und erst 1416 von Poggio ganz wiederentdeckt. Horaz wurde zwar lateinisch gelesen, aber erst 1544 erfuhr er durch Peletier du Mans eine französische Übersetzung.

<sup>5</sup>Verwendet wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek (Signatur L. lat. f. 265 v).

Poetiken der *Pléiade*, vormals *Brigade*, noch vorgeordnet, erlaubt aber gleichzeitig schon eine Abgrenzung gegenüber dem Vermächtnis der *Rhétoriqueurs*. Das Werk nimmt eine intermediäre Stellung zwischen diesen beiden Gruppierungen ein.

Gemeinsam ist Sebillet und den Dichtern der *Brigade* das Bestreben, die französische Sprache als Nationalsprache zu etablieren und als Literatursprache dahingehend fortzubilden, daß sie in Hinwendung zur Antike sowohl ihrem formalen als auch expressiven Potential nach zu einer dem Griechischen und dem Lateinischen ebenbürtigen Gestalt wird. Zum einen wird der dichterische Umgang mit der französischen Sprache durch die Übernahme antiker - und italienischer - Gattungen und Formen weiterentwickelt, was auch in der Musik seinen Niederschlag findet. Zum anderen wird eine Bereicherung des Wortschatzes gesucht.

Der Pariser Parlamentsadvokat Sebillet (1512-1589), Anhänger der *Ecole Marotique*, nahm 1548 der *Brigade*, die sich bis dahin noch nicht programmatisch geäußert hatte, viele ihrer Ideen vorweg, was diese äußerst alarmiert hat. Dennoch ist Sebillet in vieler Hinsicht konservativer, bewahrender im ursprünglichen Sinn des Wortes und bezüglich geforderter Neuerungen weniger radikal. Dies wird ihm die *Brigade* ein Jahr später in ihrer programmatischen Replik, Du Bellays *Deffence*, heftig zum Vorwurf machen.

Sebillet entlehnt die in seinem *Art Pöétique* gegebenen Beispiele überwiegend dem Werk seines Vorbildes Clément Marot<sup>6</sup> (1496-1544), dem Sohn jenes Jean Marot, der zu den vorwiegend am bretonischen, burgundischen und am Hof der französischen Könige tätigen sogenannten *Grands Rhétoriqueurs* zählt.<sup>7</sup> Ihre um mittelalterliche Themen kreisende Dichtung war ausgeklügelte, artifizielle Rede- und Sprachkunst. Sie, bei denen die poetologische Betrachtung französischer Dichtung ihren Anfang nahm, vertrauten auf die Lehrbarkeit der Dichtung, weshalb Sebillet, der an die Inspiration und den *furor poeticus* glaubte, sich von ihnen distanzierte.

Die bis zur Verkünstelung reichende Art des Umgangs mit der Sprache, den die *Rhétoriqueurs* pflegten, war schon ein Versuch, das Französische durch Reim- und

---

<sup>6</sup>Da hier nicht näher auf Marots Bedeutung für die Musik eingegangen werden kann - er war gemessen an der Zahl der Vertonungen seiner Gedichte nach Ronsard der meistvertonte Dichter seines Jahrhunderts, und sogar noch vor Ronsard, wenn man berücksichtigt, daß mehr verschiedene Komponisten sich für seine Texte interessierten - sei auf Dobbins Marot-Artikel im NGD verwiesen, der diese Informationen komprimiert bereithält, sowie auf Lesure, 1951, *Autour de Clément Marot et ses Musiciens*.

<sup>7</sup>U. a. mit Jean Bouchet, Georges Chastelain, Guillaume Crétin, Pierre de Machault, Octavien de Saint-Gelais (dem Onkel des *Marotique* Mellin de Saint-Gelais), Jean Molinet und seinem Neffen und Nachfolger Jean Lemaire de Belges.

Wortspielereien, Neologismen und Archaismen, griechische und lateinische Lehnwörter, sowie mythologische Anspielungen zu bereichern und als Nationalsprache aufzubauen - ein Verdienst, das in der Folge die Pléiade für sich beanspruchte. Aber bereits Jean Lemaire de Belges (1473-um 1525) hatte das Französische im Sinne einer Nationalsprache aufgewertet, als er in seiner *Concorde des deux langaiges* (1511) die Gleichwertigkeit mit dem Italienischen betonte, das mit den florentinischen Trecentisten Dante, Petrarca und Boccaccio längst mit einer bedeutenden volkssprachlichen Dichtung glänzte und das zudem dem Lateinischen bedeutend näher stand. Die Pléiade profitierte später in ihren Bemühungen um eine französische Nationalsprache davon, daß das Neulateinische, das ihr wahrer Widersacher war, in der *Ordonnance de Villers-Cotterêts* durch François I. 1539 als Sprache der Verwaltung und Gerichtsbarkeit zugunsten des Französischen aufgehoben wurde: Die einheitliche französische Nationalsprache diente hier dem Gedanken der Einheit einer französischen Nation.

Auch die Reformation beförderte die Volkssprache. Sebilletts Vorbild Marot, der zunächst selbst noch ganz im Tonfall der *Rhétoriqueurs* schrieb, kam im Umfeld seiner Protektorin Marguerite de Navarre, der Schwester des Königs, mit der Reformation in Berührung. Vermutlich auf ihr Betreiben begann er die Psalmen in singbare französische Strophen zu übersetzen. Seine vermeintliche Häresie führte ihn mehrfach ins italienische Exil, von wo er übrigens das Sonett in die französische Dichtung einführte - eine Leistung, die ihm wiederum die Pléiade streitig zu machen suchte.

Der *Style Marotique*, den Sebillet in seinem *Art Pœtique* festschreibt, ist also geprägt von der Dreiheit der Erfahrung französischer Hofkultur als Sproß der *Rhétoriqueurs*, der Reformation und der Kenntnis des italienischen Renaissance-Humanismus.

In diesem Gesamtbild, das die Aufwertung der französischen Sprache in den Vordergrund stellt, weist Sebillet der Verbindung von Musik und Poesie und dem mit ihr verbundenen Themengefüge bereits in Grundzügen den Platz und die Bedeutung zu, die die Pléiade in der Folge ausbauen wird und ohne die Jahrzehnte später eine *Académie de Poésie et de Musique* (1570) nicht denkbar ist. –

Sebillet eröffnet das erste Kapitel des ersten Buches seines *Art Pœtique*, das er mit „*De l'antiquité de la Poësie, et de son excellence*“ überschreibt, mit den Worten:

„Tous les ars sont tant conjoins avec ceste divine perfection que nous appellons Vertu, que outre ce qu'ilz ont assis leur fondement sus elle comme pierre quarrée & ferme, encor ont ilz emprunté d'elle leur vertueuse appellation. Et pourtât ceuz qui ont dit que

la vertu & les arts sourdoient d'une mesme source, c'est a dire, de ce profond abyss celeste ou est la divinite, ont bien entendu que la felicité de cognoistre les choses, & la pfectiō de les bie~ faire, avoie~t tout un & mesme effet.“ (fo. 1, pa. 1)<sup>8</sup>

Alle Künste seien so sehr mit jener göttlichen Vollkommenheit verbunden (bzw. zusammen-gefügt), die Tugend genannt würde, daß, noch über die Tatsache hinaus, daß sie auf diese wie auf einen Grundstein ihr Fundament gesetzt hätten, sie von ihr ihre Herkunft ableiteten. Und indes hätten jene, die sagten, Tugend und Künste entsprängen derselben Quelle, das heißt, jenen unendlichen himmlischen Tiefen des Göttlichen, sehr wohl verstanden, daß die Glückseligkeit, sich auf die Dinge zu verstehen und die Vollkommenheit, sie gut zu beherrschen, eine - und dieselbe - Wirkung hätten.

Sebillet stellt hier also die antike Idee vom göttlichen Ursprung der Künste und die Vorstellung eines harmonischen Gefüges dar. Die göttliche Perfektion setzt er dabei gleich mit *Vertu*. Die Tugend, wie lat. *virtus* und griech. *areté*, ist ein Schlüsselwort, das Zugang zum Komplex *Ethos* schafft und die Tür öffnet zu sokratisch-platonischem Gedankengut und zur aristotelischen Ethik.

Sebillet's Bemerkung über die Kenntnis der Dinge und die Vollkommenheit, sie zu beherrschen, ist einerseits ein hervorragender Exordialtopos für eine Dichtungslehre. Es steht aber auch für die Rezeption eines antiken Bildungsideals, was unterstützt wird durch den Verweis auf die Wirkung, den *effet*.

In dieses Gedankengut führt Sebillet nach den Ausführungen über den göttlichen Ursprung der Künste dann neben der Marginalie *Enthusiasme* auch den Inspirationsgedanken für die Poesie ein (fo. 1, pa. 2: „*l'art Poétique (me soit permis de nommer art, ce que plus proprement i'appelleroie divine inspiratiō)*“) und macht den Leser mit der Theorie vom *furor poeticus* vertraut:

„Car le Pöete de vreye merque, ne chante ses vers & carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, & inspiré de quelque divine afflation.“ (fo. 1, pa. 2)<sup>9</sup>

Denn der wahre Dichter singt seine Verse und Gedichte (*carme*, mit der Konnotation des Liedes, Gesanges) nicht anders als erregt von der Kraft seines Geistes und inspiriert von einer Art göttlichem Hauch. Sofort wenn der Enthusiasmus auftritt, wird der Dichter also zum

---

<sup>8</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 7 f.

<sup>9</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 8 f.



göttlichen Sänger und die Vorstellung vom erhabenen Hervorbringen seiner Dichtung ist verbunden mit dem Musikalischen.

Unverzüglich erläutert Sebillet mit Bezug auf die Dichter, Kinder Gottes (*les Poètes, enfans des dieuz*), nun auch das Prinzip des *Numerus* und setzt daneben als „Literaturhinweis“ die Marginalie *Nombres de Pythagoras au Timée de Platon*:

„... tous les savans les ont toujours appellés divins, comme ceuz qui nous doivent estre singulièrement recommandés à cause de quelque don divin, & céleste prérogative, laquelle est clèrement montrée par les nombres dont les Poètes mesurent leurs carmes, la perfection & divinité desquelz soutient & entretient l’admirable machine de cest univers, & tout ce qu’elle clost et contient.“ (fo. 1, pa. 2)<sup>10</sup>

Alle Gelehrten hätten die Dichter immer göttlich genannt, wie jene, die uns aufgrund einer Art göttlichen Gabe und himmlischen Vorrechts im besonderen empfohlen sein müssten, welche sich deutlich in den Zahlen zeige, nach denen die Dichter ihre Gesänge messen, deren (der Zahlen) Perfektion und Göttlichkeit die wunderbare Maschine dieses Universums und alles, was sie einschließt und enthält, stütze und in Gang hielte.

Sebillet wendet hier das Prinzip des *Numerus*, das er als Grundlage und *Movens* der universalen Ordnung beschreibt, auf die Poesie an. Es spiegelt sich in den Zahlen, die den Dichtern als Bemessungsgrundlage für ihre Verse dienen. Sebillet diskutiert noch nicht unmittelbar die Verbindung zur Musik, wie das später ausführlich Tyard tun wird. Die Verbindung zu einer musikalischen Komponente ist nur indirekt präsent über die auf lyrische Poesie zielende Terminologie *mesurer les carmes*. Die Grundidee, die die Pléiade ausbauen wird, ist jedoch aufgenommen und angelegt.

Im folgenden führt Sebillet als Gewährsleute für die vorgebrachte Theorie eine Reihe Zeugen der Vergangenheit an - Dichter, die in gemessenen Versen sangen. Er beginnt mit alttestamentlichen Motiven, was ihm erlaubt, die göttliche Inspiration auch im christlichen Sinne zu interpretieren und eröffnet seine Aufzählung mit dem Bild des Dichter-Priesters, der das göttliche Volk zu führen hat.<sup>11</sup>

„Moïse premier divin prestre, premier conductuer du divin peuple, & premier divin Poète, [...] chanta-il grace & louenge a dieu autrement qu’en vers poétiquement

---

<sup>10</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 10.

<sup>11</sup>Indem er Moses herbeizitiert und ihm attribuiert, er sei erster göttlicher Priester, erster Führer des göttlichen Volkes und erster göttlicher Dichter schafft er das Bild vom erhabenen Dichter, der sein Volk mit Gott verbindet. Besonders Ronsard wird diese Position später für sich in Anspruch nehmen, wobei das göttliche Volk dann das französische Volk sein wird.

mesurés? Depuis luy, David chanta-il [...] autrement qu'en mesure versifiée? Mais, je te pry, lecteur, les chantarent-ilz tous, autres qu'inspiréz de l'esprit de dieu?“ (fo. 2, pa. 1)<sup>12</sup>

Wir werden hier in Zusammenhang mit dem Singen des Dichters mit dem Terminus der *vers mesurés* konfrontiert, in seinen Variationen *vers poétiquement mesurés* (dichterisch bemessene Verse) und *mesure versifiée* (in Vers gebrachtes Maß). Dieser Begriff, der bei Sebillet nicht neu ist, aber im Zuge humanistischer Ideen neu beleuchtet wird, wird in den kommenden Jahrzehnten Furore machen: Pierre de Ronsard (1524-1585) entwickelt seine *vers mesurés à la lyre*, die seine Gedichte der Vertonung zuführen sollen und so das antike Ideal der Einheit von Musik und Poesie beschwören, und mit äußerster Konsequenz erarbeitet Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) sein Konzept der *vers mesurés à l'antique*, die er zusammen mit Joachim Thibault de Courville (\*?-1581) in eine *musique mesurée* überführt, welche ab 1570 in der *Académie de Poésie et de Musique* gepflegt wird.

Zunächst scheint mir bedeutsam, sich bezüglich der *vers mesurés* nicht von obigen Schlagworten auf Abwege führen zu lassen, sondern in einem kurzen Exkurs erst zu klären, was der Begriff und seine Bestandteile ursprünglich für die französische Poesie bezeichnen.

Der Begriff der *vers mesurés* vereinigt eigentlich zwei Termini, die, unabhängig von einer spezifisch französischen Metrik, für die gebundene Sprache stehen, und diese von der ungebundenen, der Prosa, unterscheiden: den Vers und das Maß (*mesure*). Die Sprache wird gemessen und so auf eine in ihr verwirklichte Ordnung überprüft. Diese Ordnung wird umgesetzt im Vers, wobei das lateinische *versus* als Begriff sich bereits am Schriftbild der gebundenen Sprache orientiert und die Versordnung am Bild zweier horizontal parallel gezogener Linien visualisiert. Ein Vers allein existiert nicht, was sich in der Tatsache widerspiegelt, daß die *vers mesurés* nur als Pluralwort bestehen, sondern er konstituiert sich in der Wiederholung einer identisch bemessenen Struktur.

Die *mesure* entspricht dem griech. *métron*,<sup>13</sup> und bezeichnet die Dimension eines Verses, die im Französischen an der Zahl der Silben gemessen (*mesuré*) wird, in der die Humanisten dann das Prinzip des *Numerus* erkennen.<sup>14</sup> *Mesure* kann darüber hinaus auch eine Gruppe von

---

<sup>12</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 11 f.

<sup>13</sup>Man spricht heute eher von *mètre* als von *mesure*. Im 16. Jahrhundert kann man dennoch ab und an Bildungen wie *poésie métrifiée* finden, was sich dann aber meistens eher auf den Typus der *vers mesurés à l'antique* bezieht. Wahrscheinlich bestünde mehr Klarheit über die Verschiedenheit der Phänomene von *vers mesurés à la lyre* und *vers mesurés à l'antique*, wenn Baïf seine Verse als *vers métrifiés à l'antique* bezeichnet hätte.

<sup>14</sup>In „lés nombres dont les Poètes mesurent leurs carmes“, wie Sebillet oben erläuterte.

Silben innerhalb eines Verses bezeichnen, die mit einem tonischen Akzent schließt, also etwa einen Halbvers (*hémistiche*) bis zur Zäsur. Die Bezeichnung kleinerer Silbeneinheiten mit *mesure* kann zur mißverständlichen Identifizierung mit dem *piéd métrique*, dem Versfuß der griechisch-lateinischen Prosodie führen, was dem französischen Vers an sich nicht angemessen ist, aber im Zuge humanistischer Ideen nur zu naheliegt.

Ich möchte deutlich machen, daß *vers mesurés* an sich noch nicht mit humanistischem Gedankengut verbunden sind, sondern erst in ihrer Weiterentwicklung im Dienste des antiken Ideals von sprachlich-musikalischer Einheit dafür eintreten.

So sucht Ronsard für die *vers mesurés* eine noch höhere in seinen Versen verwirklichte Ebene der Ordnung und eine Regelmäßigkeit in Bau und Anordnung, die die Vertonung begünstigen soll: Seine *vers mesurés à la lyre* bezeichnen Gruppen von gereimten Versen, also etwa Strophen, die bezüglich ihrer Versanzahl und Verslänge identisch sind, oder, falls sie unterschiedlich lange Verse enthalten, in der Anordnung derselben übereinstimmen. Außerdem decken sie sich bezüglich der Abfolge unterschiedlicher Reime, was sich vor allem in der alternierenden Anordnung weiblicher und männlicher Reime ausdrückt.

Baïfs *vers mesurés à l'antique* sind ein völlig anderes Phänomen und davon strikt zu trennen: Es handelt sich um reimlose Verse, die die antiken Metren auf Basis der prosodischen Quantität der Silben im Französischen zu reproduzieren suchen, wobei *mesure* hier die gezeigte Konnotation von *piéd métrique* erhält. –

Nach den alttestamentlichen Gewährspersonen führt Sebillet dann noch reihenweise Zeugen der griechischen und der römischen Antike für gesungene Verse (*vers chantéz*), den Gesang der Dichter (*carme des Pöètes*) und göttliche Verskunst (*divine versification*) an - Homer, Hesiod, Pindar, Vergil, Ovid, Horaz - und findet dann mit Dante und Petrarca bei den Italienern noch Spuren dieses blühenden Reiches („*entre les Italiens [...] encor quelque vestige de ce florissant empire*“, fo. 3, pa. 1).<sup>15</sup> Geschickt führt er die Aufzählung bedeutender Dichter mit dem Motiv der *translatio*<sup>16</sup> weiter („*passant les mons, & recogne par les*

---

<sup>15</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 14.

<sup>16</sup>Nach der *translatio imperii*, der mittelalterlichen Vorstellung von der Übertragung des Kaisertums von Byzanz auf Karl den Großen, folgt nach dem Fall von Konstantinopel die *translatio studii*, in der auf der Flucht vor den Osmanen antikes Bildungsgut mit nach Venedig, Florenz und Rom transportiert wurde. Die Dynamik dieser Bewegung wird verlängert in eine *translatio*, die gar die Alpen überqueren kann, und deren Erben zu sein sich auch die Franzosen schmeicheln.

*François*“) bis hin zum Rhétoricien Jean Lemaire und erklärt somit die Franzosen zu würdigen Erben antiken Geistes.

Im zweiten Kapitel finden wir schließlich eine Stelle, an der Sebillet eine ganz enge Verbindung zwischen Poesie und Musik herstellt.<sup>17</sup> Er spricht nun über die Bedeutung des Reimes im Französischen, wobei er sich zunächst kritisch zur etymologischen Ableitung des Wortes *ryme* („Le François l’a appelée Ryme, corröpât le mot ρυθμός par l’elision du θ“) vom griechischen *rhythmos*<sup>18</sup> äußert. Er entdeckt dann am Reim in einer Analogiebildung wesentliche Ähnlichkeiten zur Musik, die für ihn auf eine Strukturverbundenheit hinweisen:

„... la ressemblance des syllabes finissantes les vers françois, n’est autre chose que consonance portant par l’organe de l’ouye délectation à l’esprit. Délectation dy-ie causée par l’effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme en l’harmonie de laquèle les unisons & octaves (qui ne sont que paritéz différe~ment assises, ainsy qu’en la ryme) font les plus douz & parfaiz accords.“ (fo.5, pa.1)<sup>19</sup>

Er sagt, daß die Ähnlichkeit der Endsilben gereimter französischer Verse nichts anderes sei als Konsonanz,<sup>20</sup> also Gleichklang, der durch das Organ des Gehörs dem Geist Wohlbehagen bringe. Das Wohlbehagen würde durch die Wirkung der Musik ausgelöst, die im Verborgenen die geordnete Tonbewegung<sup>21</sup> des Gedichtes unterstütze, in deren (der Musik) Harmonie die Einklänge und Oktaven, die wie im Reim nur unterschiedlich gesetzte Gleichheiten seien, die angenehmsten und vollkommensten Zusammenklänge bildeten.

Sebillet entdeckt also im Verhältnis von Übereinstimmung und Verschiedenheit, das die beiden Versenden verbindet, die einen Reim bilden, eine Analogie zum Verhältnis von Übereinstimmung und Verschiedenheit, das zwischen Einklang und Oktave herrscht. Dabei

---

<sup>17</sup>fo.4, pa.2 ff. Ausgabe Gaiffé/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 18.

<sup>18</sup>Zu dieser Problematik, die hier nicht weiterverfolgt werden kann: Zumthor, 1964, *Un problème de morpho-sémantique: le couple français rime-ryhme*. Zum Verständnis von *ryhme* vgl. auch Kap. III.2, S. 149.

<sup>19</sup>Ausgabe Gaiffé/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 19.

<sup>20</sup>*Con-sonance* ist mehr als *as-sonance*: Während die Assonanz, ein dem Reim vorausgehendes System, klangliche Ordnung zu stiften, das etwa von den frühen Trouvères angewendet wurde und bezeichnend v. a. für die *chansons de geste* war, nur eine Übereinstimmung des letzten betonten Vokals von Versenden ist (ohne Rücksicht auf umgebende Konsonanten), entspricht *consonance* sozusagen dem modernen Reim mit Übereinstimmung des letzten betonten Vokals und der folgenden unbetonten Konsonanten (plus evtl. unbetonte Vokale), also z. B. *assonant touche-boule* versus *konsonant touche-bouche*.

<sup>21</sup>Die Formulierung *modulation du carme* ist hier sehr schwer korrekt im Deutschen wiederzugeben. Ich habe mich für obige Lösung entschieden, die das dynamische Element der Bewegung und das statische Element der Ordnung enthält, weil mir im vorliegenden Zusammenhang der Aspekt der Wahrnehmung von Veränderung in einem geordneten Verlaufsgeschehen für Sebillet's Argumentation von „Gleichheit trotz Verschiedenheit“ entscheidend schien. Die Ordnung ist Grundlage für die Wahrnehmung der Bewegung, der Hintergrund, vor dem sie sichtbar wird.

wendet er auf die mit der Musik verbundene Poesie eine Terminologie an (*modulation du carme*), wie wir sie in den so häufigen Paraphrasierungen des berühmten Augustinischen Wortes zur Definition der Musik erkennen können - *musica est bene modulandi scientia*.<sup>22</sup>

Gervink<sup>23</sup> spricht diese Passage auch an. Meines Erachtens bewertet er die Stelle unzutreffend und an der Oberfläche verbleibend, wenn er formuliert: „Daß Sebillet eine Wesensgemeinschaft zwischen Dichtung und Musik erkennt, zeigt sich in seinen Ausführungen über den Reim, der den Geist erst in Verbindung mit der Musik und den vollkommenen Konsonanzen Unisono und Oktave ganz befriedigt.“ Es geht Sebillet hier zuallererst darum, eine Konformität und damit Affinität zwischen Musik und Poesie festzustellen, die vor allem Teil einer universellen Harmonie ist, und nicht darum, daß der Reim nur in Verbindung mit der Musik und den perfekten Konsonanzen Einklang und Oktave befriedigend sei.

Diese Analogie, der sich auch Sebillets Nachfolger gerne bedienen, legt also eine strukturmäßige Übereinstimmung zwischen Musik und französischer Poesie fest, die als gewissermaßen objektiv greifbares Argument jene universelle Harmonie bestätigen soll, welche Voraussetzung für ein Ineinander- und Zusammenwirken von Poesie und Musik ist. –

Wenn man nun aber nicht nach dem idealisierten, sondern dem wahren Zusammenspiel von Poesie und Musik in Sebillets Poetik fragt, wird man erst im zweiten Buch seines *Art Pœtique* fündig, sozusagen dem praktischen Übungsteil für den Leser, wo Sebillet die bekannten volkssprachlichen Gedichtformen erläutert und versucht, sie mit antiken Formen gleichzusetzen und die antiken Formen gleichzeitig für das Französische greifbar zu machen.<sup>24</sup> Er beginnt zunächst mit dem Epigramm und nähert ihm das italienische Sonett als dessen vollkommenster Erscheinungsform an. Es folgen Rondeau, Ballade, Chant royal, so wie er am Ende des Buches auch noch über Lay und Virelay spricht, als alte volkssprachliche Formen ohne klassisches Pendant, wofür er sich den Zorn Du Bellays<sup>25</sup> zuzieht, der ein Jahr später eine eindeutige Distanzierung von diesen *vieilles poësies* fordern wird. Canticque, Chant

---

<sup>22</sup>*De musica*, Buch I.

<sup>23</sup>Gervink, 1996, S. 22 f.

<sup>24</sup>Für die Musik hat das insoweit seine Folgen, als in dem Maße, wie Komponisten zu diesen neuen Formen greifen, die die Dichter ihnen nun als Vorlage verschreiben, sie musikalische Lösungen für den Umgang mit diesen Formen anbieten müssen, was sich besonders gut an der komplizierten Sonettform exemplifizieren läßt (vgl. Kapitel V.1, 2, 5, 6, 7, 8).

<sup>25</sup>Vgl. im folgenden.

lyrique und Ode faßt er mit der Chanson zusammen. Versbrief und Elegie übernimmt er aus der Antike. Die Eklogen, Moralités und Farcen von dramatischer Gattung nimmt er als *Dialogues* zusammen: Erstere legitimiert er dadurch, daß sie „Gréque d’invention, Latine d’usurpation, & François d’imitation“<sup>26</sup> seien, die zweiten vergleicht er mit der griechischen Tragödie und letztere mit der lateinischen Komödie.<sup>27</sup> Dies alles ist Ausdruck von Sebillets intermediärer Position zwischen dem Erbe der *Rhétoriciens* und den programmatischen Forderungen seiner Nachfolger.

In diesem Teil seines Traktates faßt Sebillet nun in Kapitel VI *Cantique, Chant Lyrique ou Ode et Chanson* zusammen. Nur hier finden wir tatsächlich Spuren der Auseinandersetzung mit der musikalischen Praxis.

Schon im vorhergehenden fünften Kapitel hatte Sebillet über *Chans* gesprochen, der Bezeichnung und der Assoziation nach *Gesänge*, den *Chant Royal* und namentlich an ihn angelehnte Varianten. Dabei wird aber bei der Definition und etymologischen Betrachtung, die Sebillet vornimmt, deutlich, daß die musikalische Bedeutungskomponente eine in der Vergangenheit liegende ist.<sup>28</sup> Daß es sich im wahrsten Sinn des Wortes um Lesedichtung handelt, erscheint sogar in einem Nebensatz explizite, den Sebillet als Merksatz für die Silbenlänge des Chant Royal hinstellt: „... et retien que tu ne liras point de chant Royal fait d’autres vers que de dis syllabes.“<sup>29</sup>

Im sechsten Kapitel nun macht Sebillet zunächst bezüglich der Ode eine Bemerkung, die offensichtlich am musikalischen Vortrag ausgerichtet ist.

Zuerst verdeutlicht Sebillet mehrmals, daß der Begriff *Chant Lyrique*, der lyrische Gesang, synonym zu setzen sei mit dem Begriff der *Ode*: in der Kapitelüberschrift (s.o.), in der Absatzüberschrift (*Chant Lyrique et Ode, tout un*) und gleich noch einmal im ersten Satz:

---

<sup>26</sup>Chap. VIII, fo. 61, pa. 2. Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 159.

<sup>27</sup>Inwiefern Sebillet bei seinen Gattungsbeschreibungen atypische oder unscharfe Aussagen trifft, berührt in unserem Zusammenhang nicht die Verbindung von Poesie und Musik und kann deshalb hier nicht berücksichtigt werden.

<sup>28</sup>Entsprechend wird das auch deutlich bei der Erläuterung der Verwandtschaft mit der *Balade*, wozu Sebillet dann bemerkt: „... comme il est a présumer que la Balade ayt esté ainsi nommée a cause du bal, auquel se peut croire que par son chant se souloit accommoder au temps de son origine.“ (Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 136).

<sup>29</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 140.

„Le chant Lyrique, ou Ode (car autant vaut dire), se façonne ne plus ne moins que le Cantique, c'est a dire autant variablement et inconstamment: ...“ (fo.57, pa.1)<sup>30</sup>

Dabei beschreibt er die Form zunächst einmal als genauso wechselhaft und unbeständig - in bezug auf Verslänge, Reimanordnung und Strophenbildung - wie diejenige des *Cantique*, des französischen biblischen oder geistlichen Gesanges („car le Cantique François n'est autre chose que le Pséaume Hébreu ou Latin“), den er gerade beschrieben hatte.<sup>31</sup> Er unterscheidet sie aber in folgender Hinsicht vom *Cantique*:

„ ...: sauf que les plus cours & petis vers y sont plussouvent usités & mieus séans, a cause du Luth ou autre instrume~t semblable sur lequel l'Ode se doit chanter. Aussy la matière suyt l'effet de l'instrument, qui comme le chant Lyrique, & l'Ode comme l'instrument exprime tant du son comme de la vois les affections & passiōs ou tristes, ou joieuses, ou creintives, ou esperantes, desquéles ce petit Dieu (le premier & principal suget de Pöésie, singuliéreme~t aus Odes & Châsons) tourmente & augmente les esperis dés Amoureux.“

Er sagt, die kürzesten und kleinsten Verse würden dort (in der Ode) häufiger verwendet und seien angebrachter, wegen der Laute oder einem „anderen ähnlichen Instrument“ auf dem die Ode gesungen werden muß. Er zieht also den musikalischen Vortrag der Ode zu instrumentaler Begleitung als Begründung für die Versgestalt der Ode heran.

Zwar könnte man zunächst vermuten, es handle sich beim *l'Ode se doit chanter sur un Luth* um eine ideale Forderung, die aus dem antiken Vorbild des „Dichtergesangs zur Lyra“ erhoben wird - wie das später bei Du Bellay manifest wird. Das liegt hier aber, wie mir scheint, nicht vor. Sebillet formuliert ja die existierende Tatsache *les plus cours & petis vers y sont plussouvent usités*, wegen eben des Odenvortrags zur Laute. Daß es sich tatsächlich um ein sprechendes Zeugnis für die Praxis des Odenvortrags zur Laute handelt, sehe ich vor allem darin bestätigt, daß Sebillet sich bei den folgenden Beispielen, neben dem ganz allgemeinen Verweis auf die Oden von Pindar und Horaz, ausschließlich auf die Oden von Mellin de Saint-Gelais als französisches Vorbild bezieht, *Saingelais és Françaises*.<sup>32</sup> Dieser hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts an den berühmten juristischen Fakultäten von Bologna

---

<sup>30</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 146 f.

<sup>31</sup>„ ... je ne t'escriroie icy nesun, pource que la forme de l'un ne t'enseigne point la droite façon dés autres: a raison que tu peus faire le Cantique de téle sorte de vers, soient petis ou longs ou meslés, et de téle ryme que tu voudras, maisque avec proportion, encor tant long et tant cours qu'il te plaira.“ Der Dichter darf also Reimanordnung und Verslänge, kurz oder lang oder heterometrisch (*meslés*), frei wählen - aber mit *proportion*, d. h. mit Ebenmaß, was sich, wie auch aus Sebillet's Erläuterung der folgenden Marot-Beispiele hervorgeht, auf die Strophenbildung bezieht („ ... ont toute autre forme de ryme et de coupletz.“).

<sup>32</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 148 ff.

und Padua studiert und dabei aus Italien nicht nur den dichterischen *stile cortegiano* eines Serafino Aquilano mitgebracht, sondern sich auch den entsprechenden musikalischen Vortragsstil angeeignet, der ihm bei den Franzosen einigen Ruhm einbrachte.<sup>33</sup>

Sebillet verrät übrigens auch im weiteren nicht konkret, warum kurze Verse für den musikalischen Vortrag besser geeignet seien. Dieses Argument der „kurzen Verse in Verbindung mit der Musik“, wird als vollendete Tatsache hingestellt. Es wird auch bei Ronsard wieder durchscheinen, wo wir auf die Forderung nach kurzen Versen in Zusammenhang mit der Musik zurückkommen werden.

Darüber hinaus rekuriert Sebillet in der oben zitierten Stelle auf den *Effekt* des musikalischen Odenvortrags, wobei wir auch etwas über die Art des Vortrages erfahren: Der Stoff der Ode geselle<sup>34</sup> sich der Wirkung des Instrumentes bei, das wie der Chant lyrique - und genauso andersherum die Ode wie das Instrument - sowohl mit dem (Instrumenten-)Klang wie mit der Stimme jene Gefühlszustände und Leidenschaften ausdrücke,<sup>35</sup> mit denen Amor, dieser kleine Gott (der Hauptgegenstand der Poesie, besonders in den Oden und Chansons),<sup>36</sup> die Seelen der Liebenden quäle und vervollkommne, seien diese Gefühle traurig oder freudig oder furchtsam oder hoffnungsvoll.

Hier nimmt Sebillet einerseits über die *Effekte* wieder antikes Gedankengut auf. Er liefert uns andererseits aber auch einen schwachen Eindruck von einer schwer zu greifenden musikalischen Praxis: Sowohl die Stimme, als auch das Instrument stellen beim Vortrag also den Textinhalt dar. In welcher Weise genau, erfahren wir hier nicht.

Der letzte Abschnitt des Kapitels widmet sich der *Chanson*. Zunächst informiert Sebillet die Leser, daß die Chanson der Ode so nahekomme, daß sie sich dem Klang und dem Namen nach so gut wie in jeder Hinsicht ähnelten. Und die eine wie die andere wäre von genauso wenig Beständigkeit in Versgestalt und Reimsetzung. Außerdem wäre der Stoff der gleiche:

„La chanson approche de tant près l’Ode, que de son et de nom se ressemblent quasi de tous poins: car aussy peu de constance ha l’une que l’autre en forme de vers, et usage

---

<sup>33</sup>Vgl. auch Kap. IV.1 und III.3, passim.

<sup>34</sup>Ich wähle hier für *suyvre* die mögliche Übersetzung des *Sich-Beigesellens*, nicht des *Folgens*, was eine Nachordnung des einen Beteiligten gegenüber dem anderen implizieren würde, weil Sebillet oben von beiden Seiten gleichermaßen argumentiert, und explizit sagt, *das Instrument wie die Ode und die Ode wie das Instrument*.

<sup>35</sup>Wobei *exprimer* „zum Ausdruck bringen“ auch im Sinne von *nachahmen*, *nachbilden* bedeutet.

<sup>36</sup>Also der primär als *lyrisch* verstandenen Poesie.



de ryme. Aussi est la matière toute une. Car le plus commun suget de toutes deus sont, Venus, sés enfans, et sés Charites: Bacchus, sés flacons, et ses saveurs.“<sup>37</sup>

Dann grenzt er aber die Chanson von der Ode durch ihren geringeren Umfang ab. Sie hat weniger Strophen. Darüber hinaus sei sie sogar von noch unbeständigerer Gestalt und Form in der Schreibart - besonders heutzutage, wo die Musiker aus allem, was sie fänden, sähen und hörten, Musik und Chanson machen würden:

„Neantmoins tu trouveras la Chanson moindre en nombre de coupletz que le Chant lyrique, et de plus inconstante façon et forme de stile, notamment aujourd’hui que les Musiciens font de tout ce qu’ilz trouvent, voient et oient, Musique et Chanson, ... .“

Sebillet zieht also für die Erklärung der poetischen Gestalt der Chanson auch die musikalische Praxis heran. Es bestimmt nicht mehr allein der Dichter, was eine Chanson ist, sondern umgekehrt machen seinerzeit die Musiker, sozusagen rückwirkend, durch die Vertonung aus allem möglichen, was sie finden, sehen und hören, eine Chanson, eben eine vertonte, gesungene Dichtung (*Musique et Chanson*).

Am Schluß dieses Kapitels weist Sebillet weitergehend den Leser darauf hin, er solle nicht erstaunt darüber sein, daß er Cantique, Ode und Chanson getrennt voneinander dargestellt habe. Er hätte sie genausogut alle unter der Bezeichnung *Chanson* erfassen können:

„Et ne t’esbahis au reste de ce que j’ay séparé cés trois, le Cantique, l’Ode, et la Chanson, que je pouvois comprendre soubz l’appellation de Chanson: Car encore que nous appellions bien en François, Chanson, tout ce qui se peut chanter: et cés trois soient indifféremment fais pour chanter, comme leurs noms et leurs usages portent.“<sup>38</sup>

Denn es käme hinzu, daß man im Französischen, alles, was gesungen werden kann, sehr wohl *Chanson* nennen würde. Diese drei wären gleichermaßen zum Singen gemacht, so, wie es ihre Namen und ihr Gebrauch verlauten.

Sebillet streicht also, ausschließlich in diesem Kapitel und bei diesen Formen, sehr wohl ihre Verbundenheit mit der musikalischen Praxis heraus. Diese Verbindung von poetischer Gestalt und musikalischer Erscheinung ist gleichwohl lose - *Chanson* ist, was gesungen werden *kann*. Aber bei diesen drei Formen suggeriert eben nicht nur der Name einen musikalischen Bedeutungskern, sondern trägt nach Sebillet auch der *usage*, ihre Verwendung, zu dessen Bestätigung bei. Verwendung fanden die französischen biblischen Lieder und Psalmen im

---

<sup>37</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 151.

<sup>38</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 152.

Gesang der Reformierten, die Ode über die beschriebene Vortragsart und, wie die Chanson, Vertonung im Sinne von Komposition.

Abschließend kann man für Sebilletts Poetik alles in allem folgendes Fazit ziehen: Die Aussagen, die im ersten Buch aus dem antiken Ideal heraus ein Zusammenwirken von Poesie und Musik beschwören, nehmen in ihren Grundlinien und ihren Konsequenzen fast sämtliche Auffassungen der *Pléiade* vorweg. Einen tatsächlichen praktischen Bezug zur Musik lassen nur die wenigen zitierten Stellen aus dem zweiten Buch erkennen. –

Sebilletts Widersacher Joachim du Bellay (1522-1560) war Mitglied jener Gruppe junger Dichter, die Schüler des gelehrten Humanisten Jean Dorat (1508-1588) am *Collège de Coqueret* in Paris waren und sich damals noch unter dem Namen *Brigade* zusammenfanden, um die französische Dichtung nach dem Vorbild der Antike zu erneuern.<sup>39</sup> Die spätere *Pléiade* - Muret verwendet den Namen erstmals 1553 im Kommentar zur zweiten Auflage der *Amours de Cassandre* - ging aus der Fusion der Gruppe vom *Collège de Coqueret* unter Dorat (Baïf, Ronsard, Du Bellay) mit einer Gruppe vom *Collège de Boncourt* (Jodelle, Belleau, Jean de la Péruse) unter Marc-Antoine Muret (1526-1585) anlässlich der Aufführung von Jodelles *Cléopâtre* im Hôtel de Reims in Paris für Henri II. hervor. Die Zusammensetzung der Dichtergruppe war wechselhaft. Neben den erwähnten Namen werden auch Peletier du Mans und Tyard hinzugezählt.

Der Name *Pléiade* ist Programm und bezieht sich auf die Gruppe sieben alexandrinischer Tragiker am Hofe Ptolemaios II.: Es handelt sich in der wahrscheinlichsten Zusammensetzung um Alexander Aitolos, Homer von Byzanz, Dionysiades, Lykophron, Philikos, Sosiphanes und Sositheos. Die Pleias wiederum geht in ihrem Namen zurück auf die sieben Plejaden, Töchter des unsterblichen Titanen Atlas mit Pleione: Maia, die Jupiter den Merkur gebar, Elektra, Taygete, Sterope, Merope, Alkyone und Kelaino. Orion hatte sich ihnen in ungebührlicher Form zu nähern versucht. Zeus versetzte sie daraufhin als Sterne an den Himmel.

---

<sup>39</sup>Ihre Kraft und Wirkung bezog die spätere *Pléiade* weniger aus radikalen Neuerungen und Ideen als aus der Eigenart der Gruppe, die, mit jugendlichem Schwung und der entsprechenden Anmaßung, stark durch freundschaftlichen Zusammenhalt, für Frankreich bisher vereinzelte Ideen und Ansätze zusammenfaßte und konzentrierte. Dazu ist diese Generation Markstein einer neuen Kultur, in der sich eine Art Adel durch Bildung neben die Aristokratie stellen kann.

Getragen vom Schwung und der Dynamik der *Brigade* antwortete Du Bellay mit seiner *Deffence et illustration de la langue françoise* nur zehn Monate nach Erscheinen von Sebilllets Poetik, im April 1549, auf dessen Werk.

Du Bellays Schrift, die über weite Strecken eher eine Sprachtheorie als eine Poetik im engeren Sinn darstellt, gilt als Manifest der Pléiade, zumal Ronsard an ihrem Entstehen beteiligt war und Peletier du Mans entscheidende Anregungen geliefert hatte.<sup>40</sup> Der Ton ist kämpferisch und emphatisch, wie bereits der Titel zeigt.<sup>41</sup> Die Zweiteiligkeit des Titels spiegelt auch den Inhalt wieder. Das zwölf Kapitel umfassende erste Buch, die *Deffence*, verteidigt das Französische gegenüber dem Griechischen und Lateinischen sowie der neolateinischen Dichtung.<sup>42</sup> Im zweiten Buch, der *Illustration*,<sup>43</sup> ruft Du Bellay, wieder in zwölf Kapiteln, zu einer Erneuerung der französischen Sprache am Vorbild der klassischen Sprachen auf, indem er die von den *Rhétoriqueurs* und teils noch den *Marotiques* geübten mittelalterlichen Gattungen zugunsten antiker und italienischer Formen zurückweist und zudem eine Bereicherung des Wortschatzes proklamiert.<sup>44</sup>

Wie schon bei Sebilllet finden wir den Imitationsbegriff bei Du Bellay gewandelt von einer *imitatio naturae* zu einer *imitatio antiquorum*, wenn er verspricht, den Lesern das Mittel zur Erhebung der französischen Sprache zu zeigen, das in der Imitation des antiken Vorbildes liege:

„... en te montrant le moyen de l'enrichir & illustrer, qui est l'imitation des Grecz & Romains.“<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup>Heitmann, 1972, S. 260; Igly, 1955, S. 27.

<sup>41</sup>Wie der Name *Brigade*, den die junge *Pléiade* trug.

<sup>42</sup>In Anlehnung an Sperone Speronis (1500-1588) *Dialogo delle lingue* (1542), der die *Questione della lingua* dahingehend beantwortet, daß das Italienische dem Lateinischen gleichgestellt wird. Ausgabe Harth, 1975, S. 14: „... das große Interesse, das man in Frankreich Speronis Dialogen entgegenbrachte. Daß selbst vor dem Erscheinen der französischen Übersetzung der Dialog über die Sprachenfrage von der jungen französischen Dichtergeneration bereits gelesen und benutzt wurde, zeigt die von Villey nachgewiesene Abhängigkeit des 1549 erschienenen, von Du Bellay redigierten Manifests der Pléiade ...“. Vgl. dazu: Villey, 1908, passim. Hausmann, 1991, S. 113.

<sup>43</sup>Einerseits *illustrer* im Sinne von *erläutern*, *veranschaulichen*, andererseits aber auch im Sinne von *auszeichnen*, *Geltung verleihen*.

<sup>44</sup>2. Buch, 6. Kapitel: *D'inventer des motz, & quelques autres choses que doit observer le poëte Francoys*. (Ausgabe Chamard, 1948, S. 137 ff.). Durch Lehnwörter: „... je veux bien avertir celui qui entreprendra un grand œuvre, qu'il ne craigne point d'inventer, adopter & composer à l'imitation des Grecz quelques motz Francoys ...“ (S. 137); durch Neologismen: „... & par consequent aux nouvelles choses estre necessaire imposer nouveaux motz ...“ (S. 138); und durch Archaismen: „... use de motz purement Francoys, non toutesfois trop communs, non point aussi trop inusitez [...] ainsi qu'une pierre precieuse & rare ...“ (S. 142 f.).

<sup>45</sup>2. Buch, Ende 2. Kapitel. Ausgabe Chamard, 1948, S. 102.

Dabei scheint es in Du Bellays Logik keinerlei Problem darzustellen, daß seine Argumentation in gewissem Sinne äquivok ist, wenn er genau die Gattungen und Formen jener Sprachen, gegenüber denen er das Französische aufwerten will, zur Profilierung desselben benötigt:

„Ly donques & rely premierement (ò Poëte futur), fueillete de main nocturne & journalle les exemplaires Grecz & Latins: puis me laisse toutes ces vieilles poësies Francoyses [...]: comme rondeaux, ballades, vyrelais, chantz royaulx, chansons, & autres telles episseries, qui corrompent le goust de notre Langue, & ne servent si non à porter temoingnaige de notre ignorance.“<sup>46</sup>

Hierbei lehnt er gerade jene Rondeaux, Balladen, Virelais usw. als verderblich<sup>47</sup> für die französische Sprache und Zeugnis von Ignoranz ab,<sup>48</sup> die in der Tradition einer bedeutenden volkssprachlichen Kultur bis zurück zu den Troubadours und Trouvères stehen, wo zudem noch eine wesentliche Verbindung mit der Musik bestand.<sup>49</sup>

Die Formulierung der Idee einer Verbindung von Musik und Poesie tritt bei Du Bellay am stärksten in den Vordergrund, wo er in einen gehobenen Ton verfällt. Gerade hatte er emphatisch den Dichter der Zukunft angesprochen, „ò Poëte futur“ (s. o.), und nun hat dieser Dichter auch bei Du Bellay zu singen.<sup>50</sup>

„Chante moy ces odes incongnues encor’ de la Muse Francoyse, d’un luc, bien accordé au son de la lyre Grecque & Romaine ...“ (2. Buch, 4. Kapitel)<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup>2. Buch, Beginn 4. Kapitel: *Quelz genres de poëmes doit elire le poëte Francoys*. Ausgabe Chamard, 1948, S. 107 f.

<sup>47</sup>Wobei das Wort *corrompre* nicht nur allgemein *verderben*, *verschlechtern*, *verunreinigen* bezeichnet, sondern im besonderen Sinne auch *sittlich verderben* bedeutet.

<sup>48</sup>Was bereits Zeitgenossen kritisch ins Auge stach (vgl. Ausgabe Chamard, 1948, S. 109, Anm. 1).

<sup>49</sup>An anderen Stellen benötigt er *vieilles poësies Francoyses* sehr wohl, um den Wert der französischen Sprache dadurch zu bestätigen, daß er auch bei ihr *antiquité* entdeckt (Ausgabe Chamard, 1948, S. 92). Dabei läßt er aber fast ausschließlich Guillaume de Lorris und Jean de Meung, das heißt den *Roman de la Rose* gelten, oder gerade noch die *Illustrations de Gaule* des bereits erwähnten Rhétoriciens Jean Lemaire de Belges, der „me semble avoir premier illustré & les Gaules & la Langue Francoyse, luy donnant beaucoup de motz & manieres de parler poëtiques, ...“ (S. 93 f.).

<sup>50</sup>Während Sebillet, wie später auch Tyard, den singenden Dichter aus dem enthusiastischen Zustand des Furor ableitet, verzichtet Du Bellay hier auf diesen Schritt. Er spricht bezüglich des Furor zwar von „... ceste ardeur & allegresse d’esprit qui naturellement excite les poëtes, & sans la quele toute doctrine leur seroit manque & inutile“ (S. 105), diesem Feuer und dieser Hochstimmung des Geistes, die natürlicherweise die Dichter erzeuge, und ohne die jegliche Lehre verloren und nutzlos sei, betont aber mehr, wie obenstehendes Zitat zeigt, die harte nächtliche und tägliche Arbeit, die er vom Collège kennt.

<sup>51</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 112 f. Übersetzung d. Verf.: „Singe mir diese Oden, unbekannt noch der französischen Muse, mit einer Laute, wohl gestimmt im Ton der griechischen und römischen Lyra.“

Im Gegensatz zu Sebillet, der das Singen des Dichters noch im Kontext des Enthusiasmus erläutert hat, stellt Du Bellay unvermittelt diese Forderung auf. Dies zeigt, wie diese junge, selbstbewußte Dichtergeneration mit dem humanistischen Gedankengut auch die Idee der Verbindung von Musik und Poesie sozusagen vollständig assimiliert hat und sie zugunsten ihres vordringlichen Zieles, der Erhebung der französischen Sprache, einsetzt, wobei dem Dichter eine Rolle von nationaler Geltung zukommt.<sup>52</sup>

Gervink zitiert obige Stelle ebenfalls und schreibt dazu:

„Du Bellay fordert den Dichter unmittelbar auf, zu singen. Die in Frankreich (angeblich) noch unbekannt Ode solle er zur Laute singen, deren Stimmung der antiken Lyra entsprechen soll.“<sup>53</sup>

Meines Erachtens verhält es sich mit der Bedeutung dieser Stelle völlig anders. Sie schillert zwischen der Vorstellung der wünschenswerten Praxis des Vortrags zur Laute und reiner Allegorie. Man kann diese Stelle bei Du Bellay auch wie folgt lesen: Der Dichter soll die Oden der *Muse Francoyse*,<sup>54</sup> die für die französische Dichtkunst steht, singen, also hervorbringen, mit Hilfe einer Laute. Diese Laute ist das zeitgenössische Äquivalent zur antiken Lyra. Diese an sich kann aber als Allegorie für die lyrische Poesie angesehen werden. Damit ist die Stimmung im Ton der griechischen und römischen Lyra dann schlicht dahingehend aufzulösen, daß sich die französische Lyrik am Ton der griechischen und lateinischen Lyrik und ihren Regeln zu orientieren habe.

Noch deutlicher wird die Notwendigkeit einer Lesart im übertragenen Sinn weiter hinten:

„Sonne moy ces beaux sonnetz, non moins docte que plaisante invention Italienne, conforme de nom à l’ode, & differente d’elle seulement pource que le sonnet a certains vers reiglez & limitez, & l’ode peut courir par toutes manieres de vers librement, voyre à plaisir, à l’exemple d’Horace, qui a chanté en XIX. sortes de vers, comme disent les grammariens. Pour le sonnet donques tu as Petrarque & quelques modernes Italiens. Chante moy d’une musette bien resonnante & d’une fluste bien

---

<sup>52</sup>Dieses veränderte Selbstbild des Dichters spricht auch direkt aus Du Bellays Werk. So heißt es zu Beginn des zweiten Buches: „Pour ce que le poëte & l’orateur sont comme deux piliers qui soutiennt l’edifice de chacune Langue, ...“ (S. 87), wo der Dichter einen Grundpfeiler des Gebäudes einer Sprache darstellt, und „... pour le devoir en quoy je suys obligé à la patrie, ...“ (S. 88 f.) in seiner Aufgabe dem Vaterland verpflichtet ist.

<sup>53</sup>Gervink, 1996, S. 29.

<sup>54</sup>Ganz im Bild der, etwa in der *Ilias* so auftretenden, Musen, die die Götter mit ihrem Gesang unterhalten, während Apollo sie auf der Lyra begleitet.

jointe ces plaisantes ecclologies rustiques, à l'exemple de Thëocrit & de Virgile...“  
(2. Buch, 4. Kapitel)<sup>55</sup>

Hier dominiert das Spiel mit dem Klang der Sprache („sonne ... sonnetz“ als paronomastische Figur) über die Forderung zur praktischen Musikausübung. Schließlich wird nur noch der abstrakte Gehalt des Begriffes bukolischer Dichtung anhand der Hirteninstrumente Dudelsack und Flöte bildlich faßbar dargestellt - ohne daß wir für die Auswertung im Hinblick auf die Musik mehr lernen, als die Tatsache, daß es sich mir bei der Wahl des Wortes *musette* um ein recht frühes Zeugnis für den Instrumententyp der Musette zu handeln scheint.<sup>56</sup>

Nichtsdestotrotz sind diese Stellen eine kraftvolle Intonation des Programms der *Pléiade*, die der wenn auch oft nur imaginierten Nähe zur Musik unermeßliche Macht beimißt. –

Wie schon Sebillet kehrt auch Du Bellay bei seinen Ausführungen über den Reim wieder zur Musik zurück und bedient sich wie dieser des Verweises auf eine Analogie zwischen Musik und Poesie:

„Mais la rythme<sup>57</sup> de notre poëte sera volontaire, non forcée: receüe, non appelée: propre, non aliène: naturelle, non adoptive: bref, elle sera telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien armonieuse musique tumbante en un bon & parfait accord.“ (2. Buch, 7. Kapitel)<sup>58</sup>

Er drückt aus, daß ein gelungener Reim, in den eine Verszeile mündet, wie ein guter und perfekter Zusammenklang zu sein habe, in welchen eine sehr harmonische Musik münde. Es liegt eindeutig derselbe Leitgedanke wie bei Sebillet zugrunde. Während Sebillet sich bei seinem Vergleich der *consonance* des Reimes auf die *unisons & octaves* der Musik bezog und

---

<sup>55</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 120 ff. Übersetzung d. Verf.: „Laß mir diese schönen Sonette erschallen, nicht weniger gelehrte als gefällige italienische Erfindung, gleichlautend ihres Namens mit der Ode, und verschieden davon nur, weil das Sonett bestimmte geregelte und beschränkte Verse hat, wohingegen die Ode aller Arten von Versen nach frei, bzw. nach Gefallen, laufen kann, wie bei Horaz, der in 19 Arten von Versen sang, wie die Grammatiker sagen. Für das Sonett hast du denn Petrarca und einige moderne Italiener. Singe mir mit einem vollklingenden Dudelsack und einer gut verbundenen Flöte diese gefälligen bukolischen Hirtengedichte, nach Theokrit und Vergil.“ -

Während Sebillet das Sonett vom Epigramm ableitete, verleiht Du Bellay dieser italienischen Erfindung antike Größe, indem er es mit der Ode konform setzt.

<sup>56</sup>Weil es vom Thema wegführt, kann hier nicht tiefer eingedrungen werden. Vgl. dazu Cannon/Cocks/Baines, 1980, S. 25, „The origin of the musette, which appears to have been the prototype of the bellows bagpipe, is not known with certainty, but it was probably 16th-century, for at the beginning of the 17th century the instrument is found in an advanced state of development“, sowie die dort auf S. 31 f. aufgeführte Literatur.

<sup>57</sup>Du Bellay verwendet das gelehrte *rythme* anstelle des einfachen *ryme/rime*, um den Reim zu bezeichnen.

<sup>58</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 145 f. Übersetzung d. Verf.: „Aber der Reim unseres Dichters sei ungezwungen, nicht forciert: empfangen, nicht gerufen: angemessen, nicht befremdlich: natürlich, nicht gesucht: kurz, er sei so, daß der Vers, der in diesen Reim mündet, das Ohr nicht weniger befriedige, als eine sehr harmonische Musik, die in einen guten & perfekten Zusammenklang mündet.“

somit bewußt den höchsten Ausdruck von Gleichheit trotz Verschiedenheit sucht und unterstreicht, spricht Du Bellay unbestimmter und bestimmt auch unbewußter als Sebillet vom *parfait accord*.<sup>59</sup>

Obwohl Du Bellay sich bei der konsequenten Durchführung des Gedankens unpräziser als Sebillet verhält, scheint mir seine Aussage als Ausgangspunkt für einen weiteren kurzen Exkurs mit Überlegungen zur praktischen Verbindung von Musik und versgebundener französischer Sprache jedoch anregender: Er verwendet zur Charakterisierung des Endens einer Verszeile in einem Reim sowie des Endens eines musikalischen Abschnittes das Wort *tumber* = *tomber*. Dieses beschreibt, wie auch der Begriff der *cadence*<sup>60</sup> für die metrische Form des Versschlusses und der Begriff der *cadence* für die musikalische Abschnittsbildung, ein Fallen - ein Hinzielen auf einen Schlag, einen Akzent.

Bei der Vertonung von versgebundener Sprache liegt das „Zusammen-Fallen“ von Versenden mit musikalischen Kadenzen nahe: Dies erscheint uns sowohl als gliedernder und ordnender Faktor im polyphonen Geflecht der Stimmen, wie bei der Abschnittsbildung im homophonen Satz, als auch beim instrumental begleiteten Vortrag von Dichtung als Selbstverständlichkeit. Dieses *tomber* ist aber für die Vertonung französischer Verse deshalb von besonderer Bedeutung, weil in den romanischen Sprachen im allgemeinen und im Französischen im speziellen der Vers in seiner Hervorhebung und Betonung des Versendes wesentlich auf den Schluß hinzielt.<sup>61</sup>

Die Struktur des französischen Verses ist geregelt durch die Silbenzahl und einen festliegenden Reimakzent am Versende, eine fixe Betonungsstelle, die auf die Tonsilbe des Reimwortes fällt, welche die letzte für die *mesure* des Verses gezählte Silbe ist.<sup>62</sup> Diese Charakteristik des französischen Verses war wohl besonders im frühneuf Französischen Vers auch in der Deklamation noch sehr stark ausgeprägt (vgl. Kap. III.2). Nur bei entsprechend

---

<sup>59</sup>Er würde damit auch, wäre es eine bewußt musikalisch gewählte Terminologie - wie es etwa der zeitgenössische Musiktheoretiker Menehou, 1558, Chap. 16, ausdrücken würde - *l'unisson, & la quinte* einbeziehen („... *il y en ya deux parfaits* ...“). Dieser bestätigt von seiten der Musiktheorie immerhin Du Bellays Formulierung von einer *bien harmonieuse musique*, wenn er schreibt: „... *car l'accord parfait rend beaucoup plus de douceur, & d'armonie, que l'accord i~parfait* ...“.

<sup>60</sup>In Ronsards *Abregé* finden wir bei der eindringlichen Beschreibung des Reimes eine Kombination der Formulierungen von *consonance*, wie bei Sebillet, *tomber*, wie bei Du Bellay, sowie den Begriff der *cadance*, im Sinne ein- oder zweisilbiger, männl. oder weiblicher Verskadenz: „LA RYME n'est autre chose qu'une consonance & cadance de syllabes, tombantes sur la fin des vers ...“ (1565, S. 7 f.; auch 1585, S. 35; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 1001; *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XIV, S. 18).

<sup>61</sup>Zur Charakterisierung des französischen Verses vgl. ausführlicher auch Kap. III.2.

<sup>62</sup>So daß bekanntlich die klingende, weibliche Endsilbe eines paroxytonen Reimwortes nicht gezählt wird.

langen Versen tritt ein Mittelakzent, eine Zäsur (*césure*) ein. Die Ausrichtung auf das Versende mit dem Fixpunkt des Reimakzentes ist konstitutiv für die Gestalt des französischen Verses - weshalb etwa ein Zeilensprung, ein *enjambement*, das diese Schlußakzentstelle relativiert, ein so herausragendes Ereignis darstellt.

Darüber hinaus gibt es im französischen Vers keine feste Akzentordnung im Sinne regelmäßig abwechselnder, alternierender Über- und Unterordnung von Silben.<sup>63</sup> Alle Silben sind prinzipiell gleichwertig, stehen auf derselben Ebene. Die Akzentgestalt des französischen Verses ist bis auf Zäsur und Reim frei. Sie entsteht in jedem einzelnen, individuellem Vers neu und folgt keiner regelhaften Anordnung.<sup>64</sup> Innerhalb der im Prinzip gleichwertig nebeneinanderstehenden Silben manifestiert sich die individuelle Akzentgestalt des Verses über die Beibehaltung des normalen, also prosaischen Sprachakzentes.

Entscheidend ist dabei auch der Charakter des französischen Akzentes,<sup>65</sup> der sich anders als im Deutschen nicht in erster Linie durch expiratorischen Nachdruck verwirklicht und zudem nicht fest an die bedeutungstragende Silbe des Wortes gebunden ist, wobei im deutschen Vers das Prinzip der Betonung gerade die Fähigkeit der Unterordnung schwacher Silben regiert.

Der französische Akzent liegt zunächst auf der letzten, bei weiblicher<sup>66</sup> Endung vorletzten Silbe des Wortes, wobei der Französischsprechende die Möglichkeit hat, die Tongebung mittels der Faktoren Tondauer, Tonstärke, Tonhöhe und Klangfarbe zu gestalten und wobei Emotionen oder rationale Gründe das Ergebnis bewegen können und so eine Fülle unterschiedlichster, ungleichwertiger Akzente erzeugt werden können. Zudem kann die

---

<sup>63</sup>Ich übergehe wissentlich die für das Französische zweifelhafte, nur partiell wahrscheinliche, Alternationstheorie, der etwa auch der so zuverlässige Elwert kritisch gegenübersteht (1978<sup>4</sup>, § 155, S. 117), und die man in aller Ausführlichkeit Suchier, 1963<sup>2</sup>, S. 15 ff., einem ihrer Wortführer, entnehme.

<sup>64</sup>Zwar *können* diese Silben einer durchgängig von Vers zu Vers gleichgestalteten Akzentordnung unterworfen werden. Dabei handelt es sich aber um ein sekundäres, ein hinzugesetztes künstliches Verfahren, oder wie Elwert es nennt, eine „absichtsvolle Abweichung von der Norm“ (1978<sup>4</sup>, § 26, S. 30).

<sup>65</sup>Vgl. dazu Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 1989, S. 19-42, der den französischen Akzent aus sprachwissenschaftlicher, besonders phonetisch-phonologischer Sicht sehr umfassend und anschaulich behandelt.

<sup>66</sup>In direkter Umsetzung der zeitgenössischen Formulierung (*la rime féminine* bzw. *masculine*), die darauf beruht, daß der Großteil von Worten mit klingendem Schluß tatsächlich feminine Substantive oder Adjektive in Femininform bezeichnet, erlaube ich mir, überwiegend bei der Terminologie *weiblich-männlich* für *klingend-stumpf* zu bleiben, im Bewußtsein der Tatsache, daß Diskussionen über einseitige Sprachnormierung anderes anzeigen mögen. (*Der Reim an sich ist im Französischen übrigens weiblich.*) Die Formulierung *klingend* trägt der weitergehenden Entwicklung der französischen Sprache insofern nicht Rechnung, als mit dem allmählichen Verstummen des unbetonten e (*e caduc*) im Laufe der Zeit weibliche Endungen in der Alltagssprache nicht mehr klingen. In der gebundenen Sprache Mitte des 16. Jahrhundert manifestiert sich die weibliche Endung jedoch noch deutlich. Bei der Vertonung französischer Sprache werden bekanntlich bis zum heutigen Tage die weiblichen Endungen meist zum Klingen gebracht.



Gruppenakzentsetzung, die von den Aussagegliedern eines französischen Satzes regiert wird, so daß jeweils am Ende eines sogenannten Sprechaktes akzentuiert wird, den Wortakzent aufweichen. Diese Flexibilität und Weichheit in der französischen Akzentsetzung hebt also die feste Akzentstelle im Reim am Versende um so mehr in den Vordergrund. Diese Charakteristik des französischen Verses ist von wesentlicher Bedeutung für die Vertonung.

Dieses Wesen des französischen Verses streicht Du Bellay auch schon zu Beginn desselben Kapitels in Vergleich mit der quantifizierenden griechisch-lateinischen Metrik heraus:

„Quand à la rythme, je suy' bien d'opinion qu'elle soit riche,<sup>67</sup> pour ce qu'elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecz & Latins. Et bien que n'ayons cet usage de piedz comme eux, si est ce que nous avons un certain nombre de syllabes en chacun genre de poëme, par les quelles, comme par chesnons, le vers Francois lié & enchainé est contraint de se rendre en cete étroite prison de rythme ...“ (2. Buch, Beginn des 7. Kapitels: *De la rythme & des vers sans rythme.*)<sup>68</sup>

Diese Aussage Du Bellays scheint mir gerade im Hinblick auf die mühevollen Errungenschaften der *vers mesurés à l'antique* erhellend, die die Rhythmisierung der französischen Sprache im Sinne der antiken Metrik zu erwirken suchten.

Du Bellay formuliert hier, woran Balf's Ansatz letztendlich scheitern muß. Du Bellay erkennt, daß die Individualität des französischen Verses steht und fällt mit Reim und Silbenzählung. Die Silbenzählung formt das Gehäuse, das in den klassischen Sprachen auf den Versfüßen steht. Der Reim ist die Eigenschaft, die den Charakter des französischen Verses bildet, wie die Quantität die gebundene klassische Sprache prägt. So unterscheidet sich der französische Vers von dem der klassischen Sprachen also in Gestalt und Wesen. Balf dagegen bildet das quantifizierende Prinzip auf der Basis der prosodischen Silbenlängenverhältnisse der französischen Sprache mehr schlecht als recht nach, bricht dabei mit den Grundprinzipien des französischen Verses an sich und kollidiert überdies mit einer natürlichen Akzentverteilung. –

---

<sup>67</sup>Ein Reim der Kategorie *riche* bezeichnet Reime, bei denen der Gleichklang der Endung (letzter betonter Vokal und folgende Konsonanten plus evtl. folgender unbetonter Vokal, bzw. weibl. Endung) nicht nur den Schlußklang (*labeur-honneur*), sondern auch den/die davorliegenden Betonungskonsonanten (*douleur-malheur*) miteinschließt, die *consonne d'appui* - was klanglich befriedigender ist und eine größere Harmonie herstellt. Mit der *rime riche* wird die *consonance* also noch erweitert. (Vgl. auch *consonance* ↔ *assonance*, S. 28, Anm. 21).

<sup>68</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 144. Übersetzung d. Verf.: „Was den Reim betrifft, bin ich wohl der Meinung, daß er reich sein soll, weil er für uns das ist, was die Quantität für die Griechen und Lateiner ist. Und obwohl wir diesen Gebrauch von Versfüßen wie sie nicht haben, haben wir doch eine gewisse Anzahl von Silben in jeder Gedichtgattung, durch die, wie durch Kettenglieder, der französische Vers, verbunden & verkettet, gezwungen ist, sich in dieses enge Gefängnis des Reimes zu begeben.“

Die Gestaltung der Versenden betrifft auch die Frage nach der *alternance*, auf die Du Bellay zwei Kapitel weiter hinten eingeht - eine der Stellen, wo er wieder eine Verbindung zur Musik herstellt.

Die *alternance*, der eine besondere Bedeutung für die Vertonung beigemessen wird, umfaßt zwei Bedeutungskomponenten: Sie bezeichnet zum einen das Phänomen des regelmäßigen Alternierens männlicher und weiblicher Reime und zum anderen die Forderung, daß dieselbe Disposition der Verse in Reimanordnung und Verslänge in jeder folgenden Strophe eingehalten werden soll.

Du Bellay sagt nun bezüglich der *alternance*:

„Il y en a qui fort supersticieusement entremeslent les vers masculins avecques les feminins, comme on peut voir aux *Psalmes* traduitz par Marot. Ce qu'il a observé (comme je croy') afin que plus facilement on les peust chanter sans varier la musique, [...]. Je treuve cete diligence fort bonne, pourveu que tu n'en faces point de religion jusques à contreindre ta diction pour observer telles choses.“ (2. Buch, 9. Kapitel)<sup>69</sup>

Am Beispiel der schon angesprochenen französischen Psalmübersetzungen von Clément Marot beschreibt Du Bellay also die Technik des bewußten Abwechselns männlicher und weiblicher Reime. Er begründet deren Anwendung durch Marot damit, daß man die Verse leichter singen könne, ohne die Musik zu variieren.

Du Bellay läßt sich also in seiner Aussage über die *alternance* von der Überlegung leiten, daß die identische Reimanordnung bei der Disposition der Psalmstrophen begünstigt, daß diese liedhaft strophisch auf eine Melodie abgesungen werden können, ohne daß irgendwelche Adjustierungen bei unterschiedlichen Versschlüssen vorgenommen werden müssen.

---

<sup>69</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 164 f. Übersetzung d. Verf.: „Es gibt welche, die sehr pedantisch männliche und weibliche Verse miteinander vermengen, wie man in den von Marot übersetzten Psalmen sehen kann. Was er, wie ich glaube, beachtet hat, daß man diese leichter singen kann, ohne die Musik zu variieren, [...]“.

Der Text fährt, wie auch der Hrsg. Chamard (S. 165, 2) anmerkt, sehr unklar fort „... pour la diversité des mesures qui se trouverroient à la fin des vers.“ (= wegen der unterschiedlich langen Silbenmaße, die man am Versende fände). Während Chamard sehr sorgfältig aufzuklären versucht, was Du Bellay sagen wollte - nämlich daß, wenn nicht alle Strophen der gleichen rhythmischen Disposition, Verslänge, und Reimanordnung folgen, für jede eine eigene musikalische Umsetzung erforderlich ist - denke ich, daß dieser Zusatz eigentlich Zeichen eines redundanten Stils ist. Ich glaube, daß Du Bellay, im Drang seines Schreibens, sozusagen einfach nochmals über das Geschriebene nachsinnt, sich in Zusammenhang mit der strophischen Vertonung die Strophen quasi noch einmal bildlich vorstellt. Er kennt das Argument „*alternance* für die Musik“, zieht die Konsequenzen aber vielleicht nicht so weitreichend wie sein Kollege Ronsard - jedenfalls hat es für ihn weniger Bedeutung: „Ich finde diese Bemühung recht gut, vorausgesetzt, daß du auf keinen Fall eine Religion daraus machst, bis dahingehend deiner Sprache Gewalt anzutun, um solche Dinge zu beachten.“ Trotzdem wird auch er sich in der Folge ganz dem Gesetz der *alternance* beugen.

Daß Marot sich in seinen Psalmen tatsächlich an diese strophische Harmonie hielt, bestätigt uns auch sein Zeitgenosse Étienne Pasquier (1529-1615) in seinen *Recherches de la France*:

„Car aux Poèmes qu’il estimoit ne devoir estre chantez [...] il ne garda jamais l’ordre de la rime masculine et feminine. Mais en ceux qu’il estimoit devoir, ou pouvoir tomber sous la musique, comme estoient ses Chansons, et les cinquante Pseaumes de David par luy mis en François, il se donna bien garde d’en user de mesme façon, ains sur l’ordre par luy pris au premier couplet, tous les autres furent de mesme cadence [...]“<sup>70</sup>

Du Bellay spricht in seiner Aussage über die *alternance* nur über die Bedeutungskomponente der strophischen Harmonie. Welche Relevanz das innerstrophische Alternieren weiblicher und männlicher Reime an sich auf die Vertonung hat, bleibt also noch zu erwägen. Bei der Durchsetzung der *alternance* als strenges Prinzip des französischen Versbaus, das bis zum Erscheinen der *vers libérés* und dann *vers libres* der Symbolisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts standhielt, war Pierre de Ronsard federführend. Seine Überlegungen zur *alternance* werden im folgenden Kapitel ausführlich beleuchtet.

Um mit Du Bellays Schrift abzuschließen, sei eine letzte Stelle angezeigt, in der er auf die Musik verweist. Im achten Kapitel des zweiten Buches, dem Abschnitt über die *vers rymes*, greift er auf einen der ungezählten Wirkungsberichte der Musikgeschichte zurück, um mittels eines Beispiels aus französischer Vergangenheit der französischen Sprache Würde und *antiquité* zu bescheinigen:

„... si on adjoute foy à Jan le Maire de Belges, diligent chercheur de l’antiquité, Bardus V. roy des Gaules en feut inventeur: & introduysit une secte de poëtes nommez bardes, les quelz chantoient melodieusement leurs rymes avecques instrumentz, louant les uns & blamant les autres, & etoint [...] de si grand’ estime entre les Gaullois, que si deux armées ennemies etoint prestes à combattre, & les ditz poëtes se missent entre deux, la bataille cessoit, & moderoit chacun son ire. Je pourroy’ alleguer assez d’autres antiquitez, dont notre Langue aujourd’huy est ennoblie [...]“<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup>Pasquier, VII, 7, Ausgabe Fragonard/Roudaut, II, S. 1433. Übersetzung d. Verf.: „In den Gedichten, die seiner Meinung nach nicht gesungen werden sollten [...] hielt er niemals die Ordnung männlicher und weiblicher Reime ein. Aber bei denen, die seiner Meinung nach unter Musik fallen sollten, oder könnten, wie seine Chansons und die fünfzig von ihm ins Französische übersetzten Psalmen Davids, hat er sehr wohl darauf geachtet, diese in gleicher Form zu benützen; so daß der Anordnung, die er in der ersten Strophe wählt, alle anderen im selben Reimrhythmus folgen [...]“

<sup>71</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 152 f. Übersetzung d. Verf.: „... wenn man Jean le Maire de Belges Glauben schenkt, der ein sorgfältiger Erforscher der Antike war, war Bardus der V., König der Gallier, der Erfinder (der *vers rymes*, Anm. d. Verf.) und er führte eine Glaubensgemeinschaft von Dichtern, genannt Barden, ein, die ihre Verse in Melodien mit Instrumenten vortrugen, bald rühmend, bald tadelnd, und sie waren [...] unter den Galliern so hochgeschätzt, daß, wenn zwei feindliche Armeen bereit zum Kampf waren, und die besagten Dichter einschrritten, der Streit ein Ende fand, und jeder seinen Zorn mäßigte. Ich könnte noch andere solcher antiker Gegenstände vortragen, die unsere Sprache heute adeln ...“

Auch diese Belegstelle nährt den Verdacht, daß die Musik für Du Bellay primär relevant ist, wenn er sie in den Dienst seines vordringlichen Zieles, der Aufwertung der französischen Sprache, stellen kann.

Obwohl Du Bellays Schrift, wenn man sie richtig liest, aufschlußreich ist, weil sie deutliche Spuren der Auseinandersetzung der Poesie mit der Musik trägt, drängen sich einem Bedenken auf: Aus Sicht der Musik bleiben die Aussagen Du Bellays oft enttäuschend nebulös, was in weiten Bereichen für den größeren Teil der der französischen Renaissance-Poetiken gelten mag.

So bleibt mir unverständlich, wie Gervink im Hinblick auf Sebillets und Du Bellays Schriften folgende Aussage treffen kann: „Beide proklamieren die Übereinstimmung von Wort- und musikalischem Akzent.“<sup>72</sup>

Vorbehalte gegenüber Du Bellays unpräzisen Aussagen in Zusammenhang mit der Musik verbalisierte mit vielen anderen Vorwürfen auch ein Zeitgenosse und scharfer Kritiker Du Bellays in seiner gegen die *Deffence* gerichteten Schmähchrift *Le Quintil Horatian*:

„Quel langage est ce, chanter d’une musette & d’une fluste? [...] Car qui demanderoit au plus savant de vous quel instrument est & fut *lyra*, & la maniere d’en sonner ou jouër, & la forme d’icelle, nombre de cordes & accordz, & la maniere de chanter les vers dessus, ou sur la fluste, je crois que le plus habille se trouveroit moindre en cela que un petit rebequet & flusteur de vilage. [...] Car les poètes lyriques du passé, ne ceux du present, ne chantoient, ne sonnoient, ne chantent, ne sonnent leurs vers [...] mais les composoient & composent en beaux vers mesurez, qui puyt apres par les musiciens estoient & sont mis en musique, & de la musique és instrumens. [...] Et si vous autres me mettez en avant un Mellin, Monsieur de Saint Gelais, qui compose [...]

---

<sup>72</sup>1996, S. 31. Gervink setzt diese Aussage als abschließende Zusammenfassung unter seine 13 Seiten umfassende Betrachtung der Poetiken Sebillets und Du Bellays im Hinblick auf die Rolle der Musik in diesen beiden. Ich vermute, er erliegt einem Fehlschluß mit weitreichenden Konsequenzen. Er rekurriert in der Anmerkung zu oben zitierter Stelle auf S. 81 der vergleichenden Analyse von Noo, *Thomas Sebillet et son Art poétique françoys rapproché de la Deffence et illustration de la langue françoise de Joachim du Bellay* von 1927. Auch an dieser Stelle läßt sich kein entsprechender Hinweis verifizieren, der diese Aussage rechtfertigte. Hier heißt es in § 2:

„*Poésie. Musique.* Pour Sebillet „la Musique soutient latelyment la modulation du carme, en l’harmonie de laquelle les unisons et octaves font les plus douz et parfaits accords“. (p. 19). Pour du Bellay aussi, „le vers ne contentera moins l’oreille, qu’une bien harmonieuse musique tumbante en un bon et parfait accord“ (p. 263). C’est une théorie que n’eût pas désavouée Th. de Banville, qui dit „Le vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n’y a pas de poésie et de vers en dehors du chant.“

Weder die schon besprochenen Zitate Sebillets und Du Bellays untermauern Gervinks Aussage. Zu Théodore Faullain de Banvilles (1823-1891) Aussage muß man zunächst feststellen, daß sie aus seinem *Petit traité de poésie française*, Ausgabe Paris 1922, Original 1872, stammt und keine Beziehung, außer der von Noo hergestellten, zu den tatsächlichen Inhalten der Zitate Sebillets und Du Bellays hat. Gervink extrapoliert damit vermutlich Noos an sich schon vage Äußerung, die eine Relation zwischen Sebillet, Du Bellay und Banville herstellt.

vers lyriques, les met en musique, les chante, les jouë & sonne sur les instrumens, je confesse & say ce qu'il sait faire, mais c'est pour luy. Et en cela il soustient diverses personnes, & est poëte, musicien, vocal & instrumental. Voire bien d'avantage est il mathematicien, philosophe, orateur [...].<sup>73</sup>

Barthélemy Aneau (um 1500-1567),<sup>74</sup> Direktor des *Collège de la Trinité* in Lyon, fragte den jungen Erneuerer der französischen Sprache in oberlehrerhafter Diktion, was für eine Ausdruckweise das denn wäre, mit einem Dudelsack und einer Flöte zu *singen*, und was denn der Gelehrteste von ihnen, also der *Brigade*, sagen würde, wenn man ihn fragen würde, was für ein Instrument die *Lyra* ist und war, und wie man sie spielt, und welche Form sie habe, wieviele Saiten und Zusammenklänge, und auf welche Weise man die Verse auf ihr sänge - oder gar auf der Flöte - dann würde sich wohl selbst der Klügste als ahnungsloser erweisen als ein kleiner Dorffiedler und Dorfpfeifer.

Er fährt fort - wobei er über das Ziel hinausschießt -, daß weder die lyrischen Dichter der Vergangenheit, noch die der Gegenwart, jemals ihre Verse gesungen hätten oder zum Klingen gebracht hätten, sondern sie in schönen gemessenen Versen „komponierten“ und „komponieren“, die dann danach von den Musikern in Musik<sup>75</sup> gesetzt wurden und werden.

Etwaige Gegenargumente wehrt er ab, indem er festhält, daß er zwar die Leistung des Dichters Mellin de Saint-Gelais anerkenne, der dafür bekannt war, daß er seine Gedichte nicht nur vertonte, sondern auch sang und sich dabei selbst zu begleiten wußte, daß dies aber ausschließlich für diesen sprechen würde, sozusagen als Einzelphänomen, der er gleichsam verschiedene Personen verträte,<sup>76</sup> und Dichter, Musiker, Sänger sowie Instrumentalist sei - wie er ja darüberhinaus ja noch Mathematiker, Philosoph, Redner usw. sei.

Aneau entlarvt also deutlich die Attitüde Du Bellays, mit der er sich der Musik bedient, ohne ernsthaft für eine praktische Verbindung von Poesie und Musik einzustehen.

An dieser Stelle sei eine kritische Anmerkung zum *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, gestattet. In bezug auf die in diesem Kapitel bisher dargestellten Inhalte und Zusammenhänge

---

<sup>73</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 122 f., Fußnote 4. Die Ausgabe Chamards reproduziert im Fußnotenapparat den gesamten *Quintil Horatian*.

<sup>74</sup>Die Angaben variieren. Ich lege die neueste mir bekannte von 1997 zugrunde.

<sup>75</sup>Er präzisiert „*en musique, & de la musique és instrumens*“, wobei in diesem Zusammenhang *musique* damit wohl auch für ihn ausschließlich Vokalmusik bezeichnet und *de la musique és instrumens* wahrscheinlich instrumental begleiteten Gesang. Da *és* (heute *ès*) *en les* heißt, könnte man auch vermuten, daß *Gesang in Instrumenten* instrumental ausgeführte Vokalpartien meint.

<sup>76</sup>Man erinnert sich an Cicero (vgl. Kap. II.1) und seine Trennung der Funktionen von Dichter und Musiker.

zeigt die Lektüre des folgenden Absatzes Verkürzungen, die teilweise sogar zu Verfälschungen führen:

„Auch die Idee vom Gesang zur Laute, die das moderne Gegenstück zur griechisch-römischen Lyra sein sollte, war keine bloße Fiktion. Mellin de Saint-Gelais, Hofalmosenier und Bibliothekar Franz' I., war unmittelbar vor dem Auftreten der Pléiade nicht nur der am häufigsten vertonte Dichter der Epoche, sondern ebenso berühmt als Sänger, der seine Gedichte zur Laute vortrug. Pontus de Tyard und Pierre de Ronsard dichteten sein Lob; Barthélemy Aneau rühmte in (sic!) Du Bellays *Deffence* »Monsieur de Saint-Gelais, qui compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met en musique, les chante, les joue & sonne sur les instruments«. <sup>77</sup> –

Barthélemy Aneau hätte Antworten auf seine an Du Bellay gestellten strengen Fragen eher von Pontus de Tyard (1521-1605) erhalten können.

1552 erschien bei Jean de Tournes in Lyon anonym, aber signiert mit Tyards Devise *AMOUR IMMORTELLE*, der erste seiner beiden *Solitaire*-Dialoge, der *Solitaire premier, ou, Prose des Muses, & de la fureur Poëtique*,<sup>78</sup> in dem er den geistigen Boden bereitet für seinen zweiten Dialog, den Musiktraktat des *Solitaire second, ou, Prose de la Musique*. Wie großteils schon Du Bellays Schrift ist Tyards philosophischer Diskurs an sich keine Poetik im Sinne einer Dichtungslehre. Er trägt aber poetische Theorie und poetologische Grundlagen auf Basis des *furor poeticus* vor.

In starkem Kontrast zum emotionalen und intellektuellen Ungestüm Du Bellays und zur sorgsamem Konzentration Sebillets tritt mit Tyard der große Philosoph und Gelehrte auf den Plan. In ruhiger, überlegter Konsequenz, enzyklopädischer Dichte,<sup>79</sup> elaborierter, klarer

---

<sup>77</sup>Hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990, Bd. 3,2, S. 527. Die Stelle ist Kapitel VI, „Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik“, entnommen, verfaßt von Ludwig Finscher und Silke Leopold. Die Unklarheit rührt wohl daher, daß Aneaus Schmähschrift von Chamard im Fußnotenapparat zu Du Bellays Schrift herausgegeben wurde.

<sup>78</sup>„... *PLVS, Quelques vers Liriques*.“ Zitiert wird das Original der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur L.eleg.m. 786, das sich im Erscheinungsjahr mit dem musikalischen Supplement von 1552 deckt und schon sehr früh an Bayern kam. Es enthält, wie der Titel schon zeigt, nach dem *Solitaire* Oden, nämlich die Nummern I bis V des *Livre de vers liriques*. Das Exemplar der BSB, in-8°, hat 151 arabisch paginierte Seiten. Die Versoseite von 151 ist mit einem floralen Schmuckemblem versehen. Gebunden in honigbraunes Glattleder mit Prägung, die teilweise vergoldet ist, trägt es das Ex libris der Herzöglichen Bibliothek Ober- und Niederbayern aus dem Jahr 1618. Dieses wurde nach der Kurfürstenwürdigung überklebt mit dem Ex libris der kurfürstlichen Bibliothek. Schließlich trägt S. 2 den Stempel der Bibliotheca Regia Monacensis. Der Titel des Ausgabe Paris 1575 lautet anders: *Solitaire Premier ou Dialogue de la Fureur poetique*. Im Titel des Ausgabe Paris 1587: *Solitaire Premier ou Discours des Muses, et de la fureur Poëtique*. Auf die entsprechenden Stellen in der kritischen Ausgabe von Baridon, Genf 1950, die auf der Ausgabe letzter Hand, Paris 1587, in Zusammenschau mit 1552 und 1575, basiert, wird jeweils verwiesen. Sie enthält geringfügige Varianten, die in unserem Zusammenhang nur an erwähnter Stelle von Bedeutung sind.

<sup>79</sup>Die beiden *Solitaire*-Dialoge erschienen 1587 verbunden mit anderen Diskursen Tyards als Ausgabe letzter Hand erneut unter dem Titel *Discours philosophiques*. Diese enthalten neben den poetologischen und

Gedankenführung, unterstützt durch die Form des Dialoges,<sup>80</sup> erreicht er in Werkgestalt und Inhalt geistig und ästhetisch ansprechende Größe.

Mit den beiden Solitaire-Dialogen ist Tyard der erste der französischen Theoretiker, der die Verbindung von Poesie und Musik in einen Entwurf projiziert, der sich auch ausführlich dem Blickwinkel der Musik widmet. Dabei nimmt der Dialog über die Musik aufgrund des Umfangs der Materie einen wesentlich größeren Raum ein als der *Solitaire premier*. Darüber hinaus erwähnt Tyard im *Solitaire second* die Möglichkeit einer Fortsetzung in einer weiteren die Musik betreffenden Schrift - was jedoch nie realisiert wird.

Obwohl Tyard gemeinhin als „Mitglied der Pléiade“ attribuiert wird,<sup>81</sup> scheint doch sein unmittelbarer Bezug zur Dichtergruppe über weite Strecken und vor allem für die die *Solitaires* betreffende Zeit als nicht gesichert zu gelten, worauf Hall verweist.<sup>82</sup> Vor dem Entstehen der *Académie du Palais*, circa 1575 in Nachfolge von Baïfs Akademie, gibt es keinen objektiven Beweis eines Zusammentreffens mit Ronsard. Jedoch fallen Annäherung und gegenseitige Referenzen genau in die Zeit der *Solitaires* und ersten *Amours* von Ronsard.<sup>83</sup> Man kann also von einer regen gegenseitigen Beobachtung und Teilnahme am Schaffen des bzw. der anderen und einer grundsätzlichen Wahrnehmung, Anerkennung und

---

musiktheoretischen Ausführungen eine umfangreiche Behandlung und Bereitstellung von Wissen aus folgenden Bereichen: 1557 (nicht 1552 wie laut Gervink, 1996, S. 47) erschien zusammengefaßt als *L'Univers* erstmals der *Premier Curieux* mit philosophischen und der *Second Curieux* mit Religion und Theologie betreffenden Argumenten. Darüberhinaus erfaßt der *Scève, ou le discours du temps, de l'an et de ses parties* von 1556 Zeit und Ewigkeit aus philosophischer und mythologischer Sicht, und der *Mantice ou discours de la verité de divination par astrologie* von 1558 Fragen des Für und Wider die Astrologie. Yates, 1947, S. 94: „Tyard's dialogues form a miniature Renaissance encyclopaedia.“ Vgl. außerdem: Hall, 1963, *Pontus de Tyard and his 'Discours Philosophiques'*, passim.

<sup>80</sup>Im sokratisch-platonischen Dialog führt der Fragende sein Gegenüber graduell zur Erkenntnis (vgl. Kap. II.1). Der Humanismus belebt die Form wieder. Bei Tyard hat sie eine Ausprägung, die erlaubt, den Gegenstand aus mehrerlei Sichtweisen zu betrachten. Widersprüchliche Positionen sind möglich. Der Autor muß sich über die Distanz durch die Figuren nicht auf eine bestimmte Sichtweise festlegen. Die einzelnen Personen können den Dialog immer wieder neu beleben oder in eine andere Richtung lenken. Vgl. Ausgabe Yandell, 1980, Kap. III. Zum Dialog allgemein: Vgl. Hirzel, <sup>2</sup>1963, *Der Dialog*, und Nightingale, 1995, *Genres in Dialogue*. Zum Dialog im speziellen: Jones-Davies, 1984, *Le dialogue au temps de la Renaissance*; Kushner, 1972, *Réflexions sur le dialogue en France au XVIIe siècle*; und Bénouis, 1976, *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*.

<sup>81</sup>Womit eine direkte Einflußnahme auf das Experiment des musikalischen Supplements wahrscheinlicher wäre.

<sup>82</sup>Hall, 1963, S. 17 ff. Sie folgt Laumonier (Hrsg.), Binet-Ausgabe, 1969, S. 211. Die Ausgabe Yandell, 1980, passim und bes. S. 16 f. schließt sich an.

<sup>83</sup>Tyard ehrt Ronsard z. B. im ersten Sonett seiner *Continuation des erreurs amoureuses* als einen neuen Terpander. Mir scheint dabei für unser Thema von Bedeutung, daß er mit diesem Vergleich den ganzen Kontext vom Dichtermusiker, den Wirkungen seiner Musik sowie die Bedeutung als Erneuerer einschließt. Ronsard revanchiert sich im 73. Sonett der *Amours* von 1552, indem er sich für seine Verse nicht nur *ardeur*, leidenschaftlichen Eifer, sondern die *fureur du Masconnoys Pontus* wünscht. (Vgl. dazu auch Hall, 1963, S. 18 f. und Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 75).

Unterstützung der jeweiligen Positionen ausgehen, was für unseren Zusammenhang hinreichend ist. Es dürfte jedoch zu weit gehen, Tyard in Zusammenhang mit den *Solitaires* wie Gervink als „Pléiade-Theoretiker“ zu bezeichnen.<sup>84</sup>

Tyard stand zu dieser Zeit der Lyoneser Schule, der *École lyonnaise*,<sup>85</sup> deren Vordenker Tyards Lehrer und Freund Maurice Scève (um 1510-um 1564) war,<sup>86</sup> deutlich näher als der *Pléiade*.<sup>87</sup> Daß die Idee der Union von Poesie und Musik nicht nur innerhalb des Pariser Zirkels propagiert wurde, verleiht ihr um so mehr Bedeutung.

Daß Tyards Rezeption des *furor poeticus* in direkter Abhängigkeit zu den Ficino-Kommentaren steht, wurde bereits erwähnt.<sup>88</sup> Für die Rezeption des Neuplatonismus in ganz Frankreich spielte Tyard mit seinen Übersetzungen der *Dialoghi d'amore* (Rom 1535) des Leone Ebreo (um 1465-vor 1535) eine wichtige Rolle, die er 1551, also kurz vor den *Solitaires*, ebenfalls bei Jean de Tournes in Lyon veröffentlichte,<sup>89</sup> und die, so scheint mir, die ausschlaggebende Anregung für die *Solitaires* darstellten.<sup>90</sup>

Seine Vermittlerfunktion, die er nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Autor übernahm, beschreibt er im Vorwort zum *Solitaire Premier*, der *Epistre*:

„... sortant d'un Labirint Grec, & Latin, [...], & chargé de marchandises estranges, vous apporter chose non jamais veües (que je sache) en vostre region Françoisse.“<sup>91</sup>

---

<sup>84</sup>1996, S. 32.

<sup>85</sup>Mit Louise Labé (um 1525-1565), die 1555 ebenfalls ein aus mehreren Dialogen bestehendes Prosawerk, *Le débat de Folie et d'Amour*, verfaßte und Pernette du Guillet (um 1520-1545), dem vermuteten Vorbild für Scèves *Délie*.

<sup>86</sup>Der Furore machte, als er 1533 währte, das das Grab von Petrarca's *Laura* in Avignon gefunden zu haben, und Berühmtheit erlangte, als er elf Jahre später mit seinem 449 *dizains* umfassenden Zyklus *Délie, objet de plus haute vertu*, den ersten französischen Canzoniere im Stile Petrarca's herausgab. Nach Brown, 1994, S. 39, war Scève genauso wie Saint-Gelais für seine musikalischen Improvisationskünste bekannt.

<sup>87</sup>Nicht nur räumlich: Er verbrachte die fünfziger Jahre hauptsächlich zwischen dem Familiensitz Château Bissy-sur-Fley bei Chalon-sur-Saône und als geistlicher Würdenträger in Mâcon, ca. 65 km vor Lyon. (Vgl. Vita bei Yandell, S. 14 f.). Auf Tyards Verweilen in Mâcon während der Entstehungszeit der *Amours* von 1552 deutet auch Ronsards oben erwähnte Formulierung vom *Masconnoys Pontus*.

<sup>88</sup>Vgl. Kap. II.1.

<sup>89</sup>Vgl. Werkregister Tyards bei Hall, 1963, S. 177: *Leon Hebrieu de l'amour* (Lyon 1551). Sowie Hausmann, 1997, S. 67. Bei letzterem aber fälschlich: „ins Italienische übersetzte“ anstatt „aus dem Italienischen“.

<sup>90</sup>Mehr als die zeitgenössischen italienischen Dialoge über die Musik, die Yandell, 1980, S. 58 f. (nach Lesure, RISM, Bd. 6, 1) für den *Solitaire second* herbeizitiert: Anton Francesco Doni, *Dialogo della musica* (Venedig 1544) und Luigi Dentice, *Duo dialoghi della musica* (Neapel 1553).

<sup>91</sup>*Solitaire Premier*, S. 4; Ausgabe Baridon, 1950, S. XIX f. Übersetzung d. Verf.: „... aus einem griechischen und lateinischen Labyrinth heraustretend, [...], und beladen mit seltenen Gütern, Euch, soviel ich weiß, in Euren französischen Landen noch nie gesehene Dinge zu bringen.“



Puren Renaissancegeist im Burckhardtschen Sinne<sup>92</sup> verströmt er bei seinem einleitenden Bekenntnis zur Befreiung des Menschen aus der Dunkelheit durch den Verstand:

„...toutefois la providence, la raison, et l’entendement (qui font que l’homme soit homme) avec le but d’éternité, auquel il aspire, me semblent estre l’unique craye, de laquelle il doit blanchir la noirceur de son tenebreux estat.“<sup>93</sup>

Und er formuliert das Ziel in den Genuß der Teilhabe an der ewigen Erleuchtung und wahren Glückseligkeit zu kommen:

„...discourir, admirer, aspirer, et en fin atteindre à la jouissance de la lumiere eternelle, et vraie felicité.“<sup>94</sup>

Daraufhin eröffnet Tyard, in Gestalt des *Solitaire*, den Dialog mit *Pasithée*,<sup>95</sup> die gleichzeitig Schülerfigur und petrarkistische Frauengestalt ist.<sup>96</sup> Er beginnt mit dem Aufriß einer Szene, die bereits über die *fureur poétique* hinausweist auf die *musique*. Der *Solitaire* kehrt, getrieben von dem Verlangen *Pasithée* wiederzusehen, nach einem mehrtägigen Jagdaufenthalt in die Stadt zurück und findet sie wie folgt vor:

„... j’allay au lieu de son ordinaire demeure, ou je la trouvoy aÿsise, et tenant un Leut en ses mains, accordant au son des cordes, que divinement elle touchoit, sa voix douce et facile: avec laquelle tant gracieusement elle mesuroit une Ode Italienne, que desjà je me sentoys ravi comme d’une celeste harmonie, [...] et (ayant sus un lit prochain de la chaire, ou elle estoit aÿsise, posé sont Leut) savança ...“<sup>97</sup>

Sie sitzt eine Laute in Händen haltend, und verbindet dem Klang der Saiten, die sie gar göttlich zupft, ihre liebliche, leichte Stimme an (*accorder*), mit der sie so anmutig eine italienische Ode mißt (*mesurer*). Schon fühlt sich der *Solitaire* wie von einer himmlischen Harmonie hingerissen, bis *Pasithée* schließlich das Instrument neben sich niederlegt.<sup>98</sup>

---

<sup>92</sup>Ausgabe Günther, 1989, S. 137. Vgl. auch Kap. I.

<sup>93</sup>*Solitaire Premier*, S. 11; Ausgabe Baridon, 1950, S. 1. Übersetzung d. Verf.: „... doch scheinen mir weise Voraussicht, Vernunft und Verstand, die den Menschen zum Menschen machen, mit dem Ziel der Ewigkeit, nachdem er strebt, die einzige Kreide zu sein, mit der er die Schwärze seines düsteren Zustandes weiß färben kann.“

<sup>94</sup>*Solitaire Premier*, S. 13; Ausgabe Baridon, 1950, S. 2. Übersetzung d. Verf.: „... um den Genuß der ewigen Erleuchtung und wahren Glückseligkeit zu erwägen, bewundern, erstreben und schließlich zu erreichen.“

<sup>95</sup>Ihr Name verweist auf eine der drei gütigen Grazien bzw. Charites, die den Menschen Schönheit und Frohmut bescheren und Liebenswürdigkeit und Liebreiz verkörpern.

<sup>96</sup>Der Dialog kann sich fakultativ auf eine dritte Person ausweiten, den *Curieux*, den Wißbegierigen, Neugierigen, der hinzutreten kann, um Fragen zu stellen, Zweifel aufzuwerfen, andere Sichtweisen einzuführen.

<sup>97</sup>*Solitaire Premier*, S. 17 f.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 5.

<sup>98</sup>Dieses Instrument dient dem *Solitaire* später dazu, um ihr bei der Erläuterung der verschiedenen Theorien über Anzahl und Namen der Musen, diejenige, die von deren Dreizahl ausgeht, anhand der Tonbezeichnungen

Noch bevor ein einziges Wort über die *fureur* gefallen ist, spiegelt diese Szene alle Elemente der Idee einer Einheit von Musik und Poesie wieder: Aus der *celeste harmonie* blickt die nach dem Prinzip des Numerus in Zahlen und Proportionen geordnete, harmonisch mit dem Weltganzen und der kosmischen Ordnung verbundene Musik. Die Verzückerung des *Solitaire* beschreibt die Effekte dieser Musik, die ihn dem Göttlichen näherbringen.

Trotz des hohen Symbolwertes dieser bildlichen Beschreibung hat die praktisch-musikalische Komponente bei Tyard eine andere Relevanz als etwa bei Du Bellay oder Ronsard. Wenn Tyard oben von einer Laute spricht, dann ist es nicht nur ein Sinnbild, ist es keine Lyra, kein Symbol für die lyrische Poesie, sondern ein klingendes Instrument - selbst wenn es sich nur um eine imaginerte Szene handelt.<sup>99</sup>

Wenn sich obige *Ode Italienne* in der Ausgabe letzter Hand von 1587 bezeichnenderweise in eine *Ode Françoise* verwandelt, so halte ich dies nicht unbedingt für ein Zeichen von „Patriotismus“<sup>100</sup> - Tyards bescheidener Persönlichkeit dürften Wallungen nach Art von Du Bellay fremd gewesen sein - sondern eher für eine Anpassung an veränderte Verhältnisse. Tyard befand sich 1552 in der stark italienisch durchwachsenen Kultur Lyons, in einem humanistisch geprägten Zirkel, in dem sicher italienische Oden zur Laute vorgetragen wurden. Er formulierte aus seiner Erfahrung. Später geht er für viele Jahre nach Paris, verlegt von da an seine Werke in Paris, dient Henri III. am Hofe<sup>101</sup> - lebt in einem anderen Kreis, macht andere Erfahrungen: Die *Ode Italienne* muß ihm 35 Jahre später wie ein Relikt aus einer anderen Zeit erschienen sein, zumal die *Ode Françoise* seitdem an Boden gewonnen hatte. –

---

*Hypate, Mese und Nete* aus dem *Systema teleion* zu demonstrieren, die er, in Anlehnung auf ihre Stellung und Bedeutung im Tetrachordsystem, auf die unterste, eine mittlere und die obere Saite der Laute anwendet. Da es ihm hier aber hauptsächlich um das Zurückführen aller Phänomene auf die Dreizahl geht, deren pythagoreische Bedeutung er herausstellt, soll diese Stelle in unserem Zusammenhang nicht weiter betrachtet werden. (Vgl. dazu Palisca, 1985, S. 51 und 63 f.; Gervink, 1996, S. 36 f.). Der *Solitaire* selbst verweist für weitere musiktheoretische Ausführungen auf den zweiten Dialog über die Musik. (*Solitaire Premier*, S. 52 ff.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 29 f.).

<sup>99</sup>Tyard unterscheidet auch *leut* im Ggs. zu *lire*, wobei er mit *lire* die italienische *lira da braccio* bezeichnet, was auf S. 98 bei der Beschreibung der Muse Erato deutlich wird: „Aucuns lui attribuent l’invention des instrumens qui se jouent de l’archet, comme la Lire: aucuns des danses, aucuns de la Musique, et les autres de la Poësie.“ (Ausgabe Baridon, 1950, S. 60)

<sup>100</sup>Ausgabe Yandell, 1980, S. 19: „... (jusqu’à ce que le patriotisme de Pontus ne surgisse dans l’édition de 1587, quand l’ode devient française).“

<sup>101</sup>Der freilich auch in gewissem Maß italianisiert war.

Nach einem Präliminare gegenseitiger Reverenzen breitet der *Solitaire* schließlich vor *Pasithée* die Grundlagen für die Erläuterung des *furor poeticus* aus:

„Les philosophes Platoniques tiennent que l'ame descendant en ce corps distribuee en diverses operations perd l'unité tant estimee, qui la rendoit cognoissante, et jouissante du souverain U N, qui est Dieu: tellement qu'en ceste division, et disparition de son unité, ses parties superieures endormies, et ensevelies en une lente paresse, cedent l'entier gouvernement aux inferieures touchees sans cesse des perturbations: et ainsi demeure toute l'ame remplie de discordes, et desordres difficiles à rapointer.“<sup>102</sup>

Die platonischen Philosophen behaupten, daß die Seele auf ihrem absteigenden Weg in diesen, unseren Körper in einem mehrstufigen Prozeß die so geschätzte Einheit verliert, die ihr Erkenntnis und Teilhabe an der höchsten Form des Einen gewährt, die Gott ist. So daß in dieser Trennung und dem Schwinden ihrer Einheit ihre höheren Teile in einen Schlaf verfallen, und, begraben unter einer schwerfälligen Trägheit, die Herrschaft gänzlich den unteren Partien überlassen, die ständig von Störungen erschüttert werden, so daß die ganze Seele in schwerer Disharmonie und Unordnung verharret.

„Or, pource que l'ame en descendant, et s'abismant dans le corps, passe par quatre degrez, il est pareillement necessaire, que par quatre degrez son elevation de ça bas en haut, soit faite.“<sup>103</sup>

Da die Seele bei ihrem Abstieg und verderblichen Absinken in den Körper vier Stufen durchlaufe, sei es notwendig, daß sich ihr Wiederemporkommen gleichermaßen in vier Stufen vollzöge.

„Quant aux quatre degrez de la decente, le premier, et plus haut, est l'Angelique entendement, le second la Raison intellectuelle, le tiers l'Opinion, et le quart la Nature.“<sup>104</sup>

Die vier Stufen des Abstieges seien, erstens, und auf der höchsten Stufe, die engelhaftige Erkenntniskraft, zweitens die Geisteskraft, drittens die Meinung - im Sinne von Glauben -, und viertes die Natur.

„Je vous ay dit (poursuivi je) que par quatre degrez l'ame descent, depuis le souverain U N, commencement eternal de toute chose, et qui tient le plus haut lieu, jusques au corps, qui est le plus bas, et infime de tout. Ainsi il est apparent que les quatre degrez sont entredeux d'autant moins parfaits, qu'ilz sont plus eslongnez de cest U N: ...“<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup>*Solitaire Premier*, S. 28; Ausgabe Baridon, 1950, S. 12 f.

<sup>103</sup>*Solitaire Premier*, S. 29; Ausgabe Baridon, 1950, S. 13.

<sup>104</sup>*Solitaire Premier*, S. 29; Ausgabe Baridon, 1950, S. 13.

<sup>105</sup>*Solitaire Premier*, S. 30; Ausgabe Baridon, 1950, S. 13.

Der *Solitaire* bekräftigt, daß mit wachsender Entfernung von der höchsten Einheit, dem ewigen Anfang aller Dinge, der ganz oben steht, bis hin zum Körper, der das niedrigste und unterste von allem ist, über die vier Stufen ein graduell zunehmender Mangel an Vollkommenheit eintritt.

„Je vous ay dit (poursuivi je) qu’ainsi que la descente se faisoit par quatre degrez [...] außi pour remonter estoient necessaires quatre degrez, lesquelz se peuvent comprendre en celle illustration d’Ame, ou elevation d’Entendement, que je vous ay dit estre nommee fureur divine. Car la fureur divine, Pasithee, est l’unique escalier, par lequel l’Ame peult trouver le chemin qui la conduise à la source de son souverain bien, et felicité derniere.“<sup>106</sup>

Die vier notwendigen Stufen des Wiederaufstieges, die man als Erleuchtung der Seele bzw. Hebung der Erkenntniskraft verstehen könne, würden als *fureur divine* bezeichnet, göttlicher Wahn bzw. Gottbegeistertheit. Das sei die einzige Treppe, über die die Seele den Weg finden könne, der sie zur Quelle ihres höchsten Glückes und letzter Glückseligkeit führe.

„... en quatre sortes (poursuivi je) peult l’hōme estre espris de divine fureur. La premiere est par la fureur Pöetique procedant du don des Muses: la seconde est par l’intelligence des misteres, et secretz des religions souz Bacchus: la troisieme par ravissement de prophetie, vaticination, ou divination souz Apollon: et la quatrieme par la violence de l’Amoureuse affection souz Amour et Venus.“<sup>107</sup>

Auf vier Arten könne der Mensch vom göttlicher Leidenschaft ergriffen werden: Erstens in Form des *furor poeticus*, der der Gabe der Musen entspringt, zweitens durch Einsicht in die Mysterien und Geheimnisse des Glaubens unter Bacchus, drittens durch die Verzückerung der Weis- und Wahrsagung oder das Ahnungsvermögen unter Apollon, und viertens durch die gewaltige Kraft der Liebe unter Amor und Venus. Diese entsprächen einem stufenweisen Aufstieg:

„Je di ceci, à fin que vous congnoißiez que je n’ay sans cause en la description de la descente nommé les plus hauts les premiers, et en ceste, que j’ay commencee de l’elevation, au contraire.“<sup>108</sup>

Tyard folgt also den platonischen Vorgaben, die in Kap. II.1 skizziert wurden, aufs engste.<sup>109</sup> Dabei steht der Dichterwahnsinn bei Tyard auf der ersten Stufe, die es überhaupt erst

---

<sup>106</sup>*Solitaire Premier*, S. 34; Ausgabe Baridon, 1950, S. 16 f.

<sup>107</sup>*Solitaire Premier*, S. 35 f.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 17.

<sup>108</sup>*Solitaire Premier*, S. 37; Ausgabe Baridon, 1950, S. 18.

<sup>109</sup>Unterschiede in der Rangordnung der Furores können hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. dazu Hall, 1963, passim; Yates, 1947, S. 82; Merrill/Clements, 1957, S. 118 ff.

ermöglicht, daß die Seele aus ihrer Verhaftung in die Körperlichkeit heraustritt. Die Funktion, die der Musik in diesem Prozeß zugeordnet ist, beschreibt er im folgenden:

„Incompatible par ce point semble estre en elle <l'ame endormie, Anm. d. Verf.> toute juste action, si par quelque moyen cest horrible discord, n'est transmué en douce simphonie, et ce desordre impertinent reduit en égalité mesurée, bien ordonnée, et compartie. Et de ce faire est pour son pecculier devoir la fureur Poétique chargée, réveillant par les tons de Musique l'Ame en ce, qu'elle est endormie, et confortant par la suavité et douceur de la harmonie la partie perturbée: puis par la diversité bien accordée des Musiciens accords chassant la dissonante discorde, et en fin réduisant le desordre en certaine égalité bien et proportionnement mesurée, et compartie par la gracieuse et grave facilité des vers compassez en curieuse observance de nombres et de mesures.“<sup>110</sup>

Nachdem der obere Teil der Seele in Schlaf gefallen ist, sei der untere in beständiger Aufregung und Störung nicht mehr fähig, vernünftig zu handeln, wenn nicht durch irgendein Mittel diese fürchterliche Disharmonie in eine liebliche Symphonie, also in Harmonie, und diese ungehörige Unordnung in wohlgeordnetes und wohlgeteiltes Gleichmaß (*égalité mesurée, bien ordonnée, et compartie*) verwandelt würde. Dies sei die spezielle Aufgabe des *furor poeticus*, der durch die Töne der Musik die schlafenden Teile der Seele wecke und durch die wohltuende Lieblichkeit der Harmonie den gestörten Teil der Seele stärke, dann durch die wohlklingende Mannigfaltigkeit der Akkorde der Musiker die mißtönende Verstimmung vertreibe und schließlich und endlich die Unordnung in ein bestimmtes wohlbemessenes und wohlproportioniertes Gleichmaß verwandle, abgesteckt durch die anmutige und gesetzte Leichtigkeit der Verse, die unter sorgfältiger Beachtung von Maß und Zahl eingerichtet seien.

Innerhalb dieses umfassenden ethischen Programms zur Wiedervereinigung mit der höchsten göttlichen Einheit gereicht die Musik also zum *moyen*, Mittel zum Zweck. Tyard erläutert hier ausführlich den Mechanismus, das Wie des Wirkens der Musik auf die gestörte Seele - jedoch scheint mir, daß sich trotz der zugrundeliegenden Vorstellung einer musikalisch-poetischen Einheit ein gewisser Sprung im Übergang von der *fureur poétique* auf die *Musiciens accords* nicht verleugnen läßt.

Überprüft man das Werk auf weitere Stellen, die die Schnittstelle zwischen Poesie und Musik, so wie Tyard sie in seiner Zeit sieht, unmittelbar erhellen könnten, scheint mir für die Interpretation aufschlußreich, wie er eine deutliche Unterscheidung zwischen dem Dichter

---

<sup>110</sup>*Solitaire Premier*, S. 37 f.; Ausgabe Baridon, 1950. S. 18 f.

und dem (musikalisch) Vortragenden von Dichtung trifft, gleichzeitig beide Funktionen in der Spiegelung an antiken Verhältnissen integriert, jedoch für den Vergleich mit der Gegenwart zurückstecken muß:

„... l'action de la Poësie s'estent ou en ceux, qui escrivent les vers, ou en ceux, qui les recitent et interpretent. Les premiers s'appellent Poëtes: et telz furent jadiz [...] Homere, Thamire, Pindare, et autres, lesquelz une petite troupe de noz Poëtes François represente si vivement. Les seconds estoient nommez Rhapsodes, asavoir ceux, qui recitoient, chantoient, et interpretoient les vers escrits par les premiers Poëtes. [...] Mais de nostre tems je ne puis alleguer personne pour exemple (car je n'ose admettre la translation en ce reng) estant tel exercice ancien depravé par je ne say quel badinage, et ridicule bouffonerie ...“<sup>111</sup>

Der *Solitaire* klärt *Pasithée* darüber auf, daß sich der poetische Akt in Wirklichkeit sowohl auf diejenigen erstreckt, die die Verse schrieben, als auch auf jene, die sie rezitierten und interpretierten. Erstere hießen Dichter, so wie es früher Homer, Thamyras,<sup>112</sup> Pindar usw. waren, die von einer kleinen Gruppe französischer Dichter so lebendig vertreten würden - wobei er auf genau jene Dichter (wie die der *Pléiade*) anspielt, die sich in deren Tradition stellten. Die zweiten würden Rhapsoden<sup>113</sup> genannt, die die Verse der Dichter rezitierten, sangen und interpretierten (*recitoient, chantoient, et interpretoient*). Für solche kann und will er sich aber auf keinen Zeitgenossen in beispielhaftem Vergleich berufen - denn er wage es nicht, die Übertragung auf gleichen Rang für richtig zu befinden, weil die alte Praxis (*exercice*, Ausübung) damit durch wer weiß welche Tändelei und lächerliche Possenreißerei verkäme.

Im zeitgenössischen Vergleich sieht Tyard also den gehoben gesprochenen bzw. gesungenen Vortrag von Dichtung anscheinend am ehesten auf den Ebene von *bouffonerie* realisiert, der Possenreißerei, dem Gauklertum, und - sozusagen auch im „höfischen Entertainment“ - Hofnarrentum. Der tatsächlich erfahrene Bruch zwischen Poesie und ihrem musikalischen Erklingen wird durch den angerissenen Vergleich und das Vorhalten der antiken Maske nur um so deutlicher entlarvt.

---

<sup>111</sup>*Solitaire Premier*, S. 45; Ausgabe Baridon, 1950, S. 23 f.

<sup>112</sup>Hier stellt er die mythologische Figur des thrakischen Dichtermusikers, der im Wettstreit den Musen unterlag, zwischen den ältesten griechischen epischen Dichtern und den griechischen Lyrikern.

<sup>113</sup>Tyrd vereinheitlicht hier den singenden Aöden mit dem eigentlich erst in nachhomerischer Zeit auftretenden rezitierenden Rhapsoden.

Im weiteren erklärt Tyard Pasithée auch noch die Umfassendheit der Konzeption vom *furor poeticus*. Der göttliche Wahn mache nicht nur den guten Dichter aus, sondern tränke mit seinem süß-berauschenden Saft auch den Rhapsoden und die Zuhörer:

„Croyez donq’ que la fureur divine, laquelle les Muses, et le Musagete (ainsi se nomme leur guide Apollon) inspirent, fait non seulement le bon Poëte, mais encore abreuve de sa liqueur le Rhapsode, et ceux, qui l’escoutent reciter les vers.“<sup>114</sup>

Als die sich anschließende, äußerst ausführliche Unterhaltung über die Musen sich dem Ende zuneigt, verlangt *Pasithée* nach noch mehr Aufklärung über die Seite der Musik:

„Comment (dit elle lors) voulez vous ici fermer le pas? vraiment l’entreprise de ceste journee n’est achevee. Oubliez vous l’acointance, laquelle (bien que tacitement) vous avez faite de la Poësie, et de la Musique, comme de deux ruisseaux, qui procedent d’une mesme source, et rentrent en une mesme mer? En bonne foy si vous laissez la Musique en arriere, les vers de la Poësie non chantez perdröt beaucoup de leur graces.“<sup>115</sup>

Der *Solitaire* könne nun nicht innehalten. Das Vorhaben des heutigen Tages wäre noch nicht vollendet. Er vergäße wohl die enge Verbindung bzw. Beziehung, die er schweigend zwischen Poesie und Musik hergestellt hätte, wie von zwei Bächlein, die derselben Quelle entsprängen und sich in dasselbe Meer ergössen. Wenn er die Musik hintanstelle, verlören die nicht gesungenen Verse der Poesie viel von ihrer Anmut.

Mit diesem eindringlichen Bild vom gemeinsamen Ursprung und gemeinsamen Ziel der beiden Künste aus dem Munde der Schülerin formuliert Tyard die Notwendigkeit, sich auch dem Blickwinkel der Musik zu widmen - die Aufgabe des *Solitaire Second*. Der *Solitaire* vertröstet *Pasithée* auf diesen späteren Zeitpunkt, den zweiten Dialog.

Tyards erster Dialog endet - unter umgekehrten Vorzeichen - wie er begann. Am Ende ist es der *Solitaire*, der auf Aufforderung von *Pasithée* zur Laute singt:

„... elle print le Leut, et, le m’offrant apres un et un autre refus que j’en euz fait [...]. La peur lors de tomber en une incivilité importune me fit prendre le Leut. Et pendant que j’esprouvois les acords, Pasithée [...] ne voulut reprendre la parole, voyant que je m’aprestoïis pour accommoder de voix au Leut ceste Ode.“<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup>Ausgabe Baridon, 1950, S. 26.

<sup>115</sup>*Solitaire Premier*, S. 119 f.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 74.

<sup>116</sup>*Solitaire Premier*, S. 121; Ausgabe Baridon, 1950, S. 75. Übersetzung d. Verf.: „... sie nahm die Laute, bot sie mir, nachdem ich mich noch und noch gesträubt hatte, dar [...]. Die Furcht, in eine dreiste Unhöflichkeit zu verfallen, ließ mich die Laute ergreifen. Und während ich einige Akkorde anstimmte, [...] wollte Pasithée das Gespräch nicht mehr aufnehmen, weil sie sah, daß ich bereit war, mit der Stimme diese Ode auf der Laute einzurichten.“

Hier ist die pindarische Muster folgende Ode *Jà jà les chevaux brulans*<sup>117</sup> abgedruckt.

Nochmals werden ausführlich die Effekte der Musik dargestellt. Während am Anfang die Wirkung von Pasithées Spiel auf den Zuhörer demonstriert wurde, kehren sich auch diesbezüglich die Verhältnisse um. Nun werden die Effekte des Musizierens auf den Spielenden beschrieben:

„Quand j’euz ceßé, Pasithée [...] se teut, comme estonnee d’une nouvelle melancholie, qui malgré toute mienne dißimulation, se estoit desià emparee, et de mon coeur, et de mon visage: [...] je suis moins disposé à tout entretien, qu’avant que j’eusse par ce musical exercice esmu mon ame à se passionner selon sa coutume. Außi n’avois je pour autre occasion essayé de m’exempter du maniment de ce Leut, que pour ne me laisser aller en vostre presence si affectionnement apres ma passion. Donq (demanda elle) ha telle efficace sus vous la Musique, qu’elle vous ravisse tant vivement hors de vostre puissance? Non seulement sus moy (respondí je) se fait telle espreuve, mais encor sus toute personne, qui ait en soy quelque amorce disposee à tel embrasement, ce que demain [...] je vous declaireray.“<sup>118</sup>

Während der *Solitaire* hier mit dem letzten Satz *Pasithée* den zweiten Dialog, über die Musik, ankündigt, der sich unmittelbar am nächsten Tage anschließen sollte, soll zunächst innegehalten werden, um vor dem Blick aus Sicht dieser Musiktheorie die Sichtweise der Poetiken weiterzuverfolgen.

Zusammenfassend kann man für Tyards Musikanschauung im *Solitaire Premier* festhalten, daß die Musik und ihre Funktionalisierung ausschließlich im Kontext des *furor poeticus* ihren Platz haben. Die Musik ist nicht dem Ziel unterworfen, das bei Du Bellay prä eminent und bei Sebillet zumindest präsent war - der Erhebung der französischen Sprache. Tyard steht an diesem Punkt in gewisser Distanz zu den Äußerungen der Pléiade.

Vor dem Blick auf Ronsards Verständnis von musikalischen Dingen sei dieses Kapitel mit dem Werk Jacques Peletier du Mans (1517-1582) beschlossen, der mit seinem *L’Art poétique*

---

<sup>117</sup>Diese weist übrigens in Strophe und Antistrophe eine identische Disposition weiblicher und männlicher Reime auf. Wie bei Goudimels Vertonung der *Ode à Michel de L’Hospital* hätte der *Solitaire* hier also vermutlich Strophe und Antistrophe auf die gleiche Melodie gesungen und die Epode anders in Musik gesetzt.

<sup>118</sup>*Solitaire Premier*, S. 123 f.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 76 f. Übersetzung d. Verf.: „Als ich geendet hatte, [...] schwieg Pasithée, wie erstaunt von dieser erneuten Melancholie, die sich, trotz meiner Verstellungskunst, schon sowohl meines Herzens als auch meines Antlitzes bemächtigt hatte: [...] Ich bin weniger zu jeglicher Unterhaltung gestimmt, als bevor ich durch diese musikalische Übung meine Seele derart bewegt habe, wie es ihre Art ist, der Leidenschaft anheimzufallen. Auch hatte ich zu anderer Gelegenheit nur versucht, mich dem Lautenspiel zu entziehen, um mich in Eurer Gegenwart nicht gefühlsmäßig so gehenzulassen, wie es meiner Leidenschaft entspricht. Also, fragte sie, hat die Musik auf Euch solche Wirkungskraft, daß sie Euch so heftig hinreißt, daß es außerhalb Eurer Macht steht? Nicht nur auf mich, antwortete ich, sondern auf jede Persönlichkeit, die in sich einen kleinen Funken für ein solches inneres Feuer trägt, was ich Euch morgen [...] erklären werde.“



(Lyon 1555), bereits nach dem Erscheinen des musikalischen Supplements, in gebändigter Form die Anschauungen der *Pléiade* nochmals darstellt.

Der Universalgelehrte<sup>119</sup> Peletier, der 1544 bereits eine französische Übersetzung der *Ars poetica* von Horaz herausgegeben hatte, *L'Art Poétique d'Horace traduit en vers François*, hatte die jüngeren Dichter Ronsard und Du Bellay<sup>120</sup> zu ihrer Auseinandersetzung mit poetischen Reformideen angeregt und seinen Standpunkt im Vorwort zur Übersetzung der Dichtungslehre von Horaz sowie später in seiner Poetik niedergelegt. Seine eigenes dichterisches Werk muß jedoch eher als zweitrangig eingeordnet werden.

Peletiers Reformideen lesen sich im Vorwort zur Horaz-Übersetzung, bereits vier Jahre vor Sebilletts *Art Pöétique*, so, daß die zeitgenössischen Schriftsteller dieser reichen Leidenschaftlichkeit und dieser begnadeten Eigentümlichkeit, die man bei den antiken Schriftstellern leuchten sähe, nicht nahekämen. Als Hauptgrund dafür gibt er die Verachtung und Zurückhaltung gegenüber der eigenen Muttersprache an. Neben den antiken Autoren zieht er Petrarca und Boccaccio heran, die dadurch Zeugnis von ihrer Gelehrtheit geben haben wollen, daß sie in ihrer toskanischen Mundart schrieben - wie auch Dante. Er konstatiert, daß mit dem Schaffen des herausragenden französischen Historiographen Jean Lemaire de Belges die französische Sprache unlängst begonnen hätte, sich zu veredeln und drückt die Hoffnung aus, sie binnen kurzer Zeit in einem Zustand fruchtbarer Reife zu sehen.<sup>121</sup>

Dieser Position gab Peletier in seiner Poetik, die konventionsgemäß wieder in zwei Büchern angelegt ist, elf Jahre später breitere Basis. Der *Art poétique* war ebenfalls bei Jean de

---

<sup>119</sup>Eine Bibliographie seiner Werke, die neben seinen poetischen Werken und Übersetzungen, lateinische und französische Schriften über Fragen der Grammatik, Arithmetik, Algebra, Geometrie, Medizin, Astrologie u. a. enthalten, findet sich in der Ausgabe Boulanger, 1930, S. 1-3. Peletier wurde unter Anleitung seines älteren Bruders Jean, bedeutender Theologe und Lehrer der Mathematik und Philosophie, am Pariser Collège de Navarre ausgebildet und zum überwiegend lateinisch geprägten Humanisten geformt.

<sup>120</sup>Ab 1540 stand Peletier als Sekretär im Dienste des Bischofs von Le Mans, René du Bellay, verwandt sowohl mit Joachim als auch jenem berühmten General und Diplomaten Guillaume du Bellay, anlässlich dessen Beerdigung 1543 der junge Pierre de Ronsard mit seinem Vater Loys nach Le Mans kam, wo er anschließend von René die Tonsur erhielt. Hier entsponnen sich die Beziehungen zwischen Peletier und Ronsard. Peletier kam Ende 1543 als Leiter des *Collège de Bayeux* nach Paris, wo er Ronsard wiedertraf, der zu der Zeit bei Lazare de Baif mit dessen Sohn Jean Antoine unter Jean Dorat ausgebildet wurde. Den jungen Du Bellay lernte Peletier vermutlich erst wirklich richtig kennen, als dieser Ende 1547 zu Dorats Schülern, dann am *Collège de Coqueret*, stieß.

<sup>121</sup>Anhang zur Ausgabe Boulanger, 1930, S. 227 ff.: „... ecrivains du temps present, [...] n'approchent pas cette copieuse vehemence et gracieuse propriété qu'on voit luire es auteurs anciens. [...] principale raison [...] mepris et contennement de notre langue native, [...] J'ai mesmement pour mes auteurs Petrarque et Bocace, [...] lesquelz ont voulu faire temoignage de leur doctrine en ecrivant en leur Touscan. Autant en est des souverains poetes Dante, [...] notre langue Francoise [...] n'a pas longtemps cōmence a s'anoblir [...] par Ian Le Maire de Belges, excellent historiographe Francois [...] nous la voirrons de brief en bonne maturité, [...]“.

Tournes, Peletiers Freund, in Lyon erschienen, wo Peletier sich ab Ende 1553 aufhielt und engste Beziehungen mit der *École lyonnaise* pflegte - besonders mit Maurice Scève, Louise Labé und eben Pontus de Tyard.

Das erste Buch enthält allgemeine Lehren über die Poesie, das zweite wendet sich speziell an die französischen Dichter und stellt ihr Handwerkszeug bereit.

In offensichtlicher Anlehnung an Sebillet eröffnet Peletier das erste Buch mit Reflexionen über die *antiquite* und *excelance* der Poesie.<sup>122</sup> Er redet zunächst über den Ursprung der *artes liberales*. Daß diese naturgegeben im Sinne von gottgegeben seien, bewaise die Tatsache, daß die Menschen schon immer gezählt, gedichtet, gesungen und syllogistisch gedacht hätten.<sup>123</sup> Dabei sei die Poesie keines anderen als himmlischen Ursprungs, was die Alten dadurch gezeigt hätten, daß sie Apollon und die Musen als Götter über sie, die göttliche Sache, herrschen ließen.<sup>124</sup> Wenn Peletier darstellt, daß es verschiedene Meinungen darüber gäbe, wer die lyrische Poesie erfunden habe, die letztendlich eben nur göttlich sei, verweist er unter anderem auf Orpheus<sup>125</sup> - wobei deutlich wird, daß die erwähnte *Lire* hier ausschließlich die lyrische Poesie bezeichnet, ohne daß die Konnotation von gesungener Poesie auch nur angerissen wird. Wenn er daraufhin über die erzieherische Wirkung der Poesie spricht, rekurriert er auf die Effekte des Klanges der Lyra sowohl des Meisters des Saitenspiels Amphion als auch des Orpheus, unterstreicht damit aber nur die Effekte der Poesie, nicht die der Musik.<sup>126</sup> Wenn er im folgenden die Dichter nach Platon zu Vermittlern des Göttlichen

---

<sup>122</sup>Peletier versuchte zur Illustration und Vereinheitlichung der französischen Sprache durch ein spezielles System phonetischer Orthographie beizutragen, das allerdings überwiegend von negativer Resonanz begleitet war. (Aufgrund spezieller Buchstabenzeichen kann es hier nicht vollständig nachgebildet werden. Auf die entsprechenden Stellen in der Ausgabe Boulanger wird verwiesen.) Heute kann uns Peletiers Art zu orthographieren einen lebendigen Eindruck von der seinerzeitigen (höfischen) Aussprache des Französischen vermitteln. Er vertrat eine gemäßigttere Reform als sein bekannterer Kontrahent Louis Meigret. Die Schriftsteller verhielten sich gegenüber den Reformversuchen abwartend: Sie erkannten die Reformleistungen an, suchten aber Mittelwege, um ihr Publikum nicht vor den Kopf zu stoßen. Erst Baïf wird später in Ergänzung seiner Bemühungen um die Identifikation von prosodischen Längen und Kürzen in der französischen Sprache wieder ein äußerst pedantisches System fordern und entwickeln.

<sup>123</sup>„... je diroè qu’il n’à james etè (j’antàn de la memoere des Siccles) que les hommes n’et contè, mesuré, chantè, silogizè, c’èt a dire resonnè, ...“ ( *Art Poëtique*, S. 7; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 65).

<sup>124</sup>„... les anciens ont fèt Apolon e les Muses presider a la Poësie, comme Dieus a une chose divine: pour montrer qu’ele n’à origine autre que celeste.“ ( *Art Poëtique*, S. 7; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 66).

<sup>125</sup>„L’un dira qu’Orfee trouva la Lire ...“ ( *Art Poëtique*, S. 7; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 66).

<sup>126</sup>„E èt ce qui à etè dit d’Anfion e d’Orfee: que par le son de leur Lire, iz tiroèt les Arbres e les Pierres apres soe.“ ( *Art Poëtique*, S. 8; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 67 f.).

erklärt und kurz den *furor poeticus* anspricht,<sup>127</sup> so führt das nicht dazu, daß er gleich auf den singenden Dichter zu sprechen kommen wird.

Hiermit ist deutlich, daß bei Peletier die Musik sowohl innerhalb der Lehre vom *furor poeticus* wie auch an sich einen geringeren Raum als in den vorhergehenden Abhandlungen einnimmt. Bei Peletier spielt die Musik bis auf wenige prominente Stellen fast nur im Gesamtgefüge der Künste eine Rolle, was anhand eines kurzen Überblickes über das Werk noch deutlicher wird.

Nach Überlegungen zum Verhältnis von Natur und Kunsthaftigkeit in der Poesie (II), zu den der Poesie eigenen Themen (III) und zur Anwendung rhetorischer Gestaltungsmittel auf die Komposition der Poesie (IV), wendet er sich der Bedeutung der *imitatio* (V) zu und spricht vor der Imitation antiker Vorbilder in Form und Inhalt zunächst über die *imitatio* als ureigenste menschliche Verhaltensform.<sup>128</sup> Hierbei führt er als erstes Beispiel die Musiker an, die die Stimme ihres Lehrmeisters nachahmten. Nachdem es sich aber um eine Adaption nach Quintilian handelt und zudem auch zwei andere Beispiele genannt werden, ist dies kein signifikanter Beitrag, der auf ein besonderes Anliegen, Musik und Poesie in Verbindung zu bringen, hinweist.

Nach einer Stellungnahme zum Thema Übersetzung (VI), wo er die Position Du Bellays korrigiert, der die Übersetzer mit dem Wortspiel *traducteur-traditeur* als Verräter diffamiert hatte,<sup>129</sup> wendet er sich der Notwendigkeit in der französischen Muttersprache zu schreiben zu (VII), woraufhin er auf die Bereicherung des französischen Vokabulars (VIII) kommen muß: Hier eröffnet er wieder mit einem Vergleich mit der Musik.<sup>130</sup> Die Wörter einer Sprache entsprächen den Hexachordtönen in der Musik. Wie die Sänger aus diesen Tönen verschiedenste Akkorde und Tonfolgen zusammensetzten, bilde die Sprache aus

---

<sup>127</sup> „Les Poëtes selon le divin Platon, sont interpretes des Dieus, quand iz sont an leur seinte fureur. Car eus raviz, et abstrez des pansemans terrestres, conçoevet les secrez celestes, divins, naturez e mondeins: pour les manifester aus hommes.“ (*Art Poëtique*, S. 9; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 68 f.).

<sup>128</sup> „Une grand' partie des fez humeins consiste an l'Imitacion: Car la chose la plus pronte e la plus ordinere aus hommes, c'èt vouloèr fère ou dire ce qu'iz voet de bien fet ou bien dit par les autres. Les Musiciens imitent la voes des anseigneurs, ...“ (*Art Poëtique*, S. 23; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 95).

<sup>129</sup> Du Bellay, 1/VI; Ausgabe Chamard, 1948, S. 39.

<sup>130</sup> „Les Moz, an un Langage se peuvet comparer aus sis voes an la Musique: aus dis simples Nombres an l'Aritmetique: e aus pierres an la Maçonnerie. Car comme les Chantres, de ces sis Voies antremèlees e reprises, font des acors e des tons de si diverse oreille: [...] ainsi pour explication des choses se font diverses structures e acomodacions de moz, ...“ (*Art Poëtique*, S. 36 f.; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 116 f.). Daß Peletier mit „sis voes“ tatsächlich die Hexachordtöne bezeichnet, bestätigt der Hrsg. durch einen Verweis in der Fußnote (2): „Discours non plus melancholiques, S. 98: «les sis voies, ut re mi fa sol la.»“

Worten verschiedene Strukturen und Anordnungen. Zwar scheint es sich bei diesem Vergleich um eine originäre Aussage von Peletier zu handeln. Dieser wird aber wieder relativiert durch das Erscheinen innerhalb einer Dreizahl von Vergleichen. Das erste Buch schließt mit Kapiteln über rhetorische Figuren (IX), wo Musikinstrumente nur als Kriegsmetaphern klingen, und über die Unzulänglichkeiten von Dichtung (X).

Erstaunlicherweise ist es wieder die Partikularität des französischen Reimes, an der sich selbst bei Peletier zu Beginn des zweiten Buches (I) konkret die Frage nach dem Zusammenhang von Dichtung und Gesang stellt. Peletier, der in Übereinstimmung mit der zitierten Definition Ronsards<sup>131</sup> bei gereimten Versen eine gleichartige Endung und Kadenz feststellt,<sup>132</sup> versucht nun in diesem Kapitel über den Reim zu erhellen, warum man sagt, die Dichter würden *singen*:

Denn wenn von den Dichtern gesagt würde, sie sängen, läge der Grund darin, daß das Gesprochene, das in einem bestimmten Maß genau eingerichtet sei, Gesang zu sein scheint: um so mehr als es eher nach dem Ermessen des Ohres komponiert sei als die ungebundene Rede. Der Reim wäre ein noch ausdrücklicheres Zeichen von Gesang, und, demzufolge, von Poesie.<sup>133</sup>

Maß und Zahl als gemeinsame Ordnungsgrundlage verbinden also wieder Poesie und Musik. Wie die distanzierte Ausdrucksweise zeigt, scheint Peletier sich ihre wesentliche Verbindung aber nicht zutiefst verinnerlichen zu wollen. Er greift auf das Hilfsargument zurück, daß die Poesie auch deshalb der Musik nähersteht als die ungebundene Rede, weil sie vielmehr den Klang des Gehörten berücksichtigt, was durch die Klangqualität des Reimes unterstützt wird. Die Erklärungsansätze Sebilletts und Du Bellays zum Reim scheinen zwar durch, werden aber nicht folgerecht durchgeführt, sondern deutlich abgeschwächt.

Wie schon Du Bellay stellt Peletier heraus, daß der Reim das französische Analogon zu den Metren der griechischen und lateinischen Verse ist.<sup>134</sup> Er hält den Reim, der wie bei Du

---

<sup>131</sup>Vgl. S. 39, Fußnote 61: „LA RYME n'est autre chose qu'une consonance & cadance de syllabes, tombantes sur la fin des vers ...“.

<sup>132</sup>„... une termineson e cadance samblable, de deus vers ou plusieurs.“ (*Art Poétique*, S. 53; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 147 f.).

<sup>133</sup>„Car si les Poètes sont diz chanter pour reson que le parler qui èt compassé d'une certaine mesure, samble ètre un Chant: d'autant qu'il èt mieus composé au grè de l'oreilhe que le parler solu: la Rime sera ancores une plus expresse merque de Chant: e par consequant, de Poésie.“ (*Art Poétique*, S. 54; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 148 f.).

<sup>134</sup>Du Bellay verhielt sich jedoch an dieser Stelle präziser: Er sprach von Reim *und* Silbenzählung.

Bellay eine *rime riche* sein soll, für würdig genug, einen Ersatz für die Metren zu bieten.<sup>135</sup> In jeder Sprache wäre es nämlich notwendig, daß es bestimmte, offenkundige Unterscheidungsmerkmale zwischen Poesie und Prosa gäbe: Der Reim sei eines der offensichtlichsten Merkmale französischer Verse, um so mehr als er diesen Erfüllung und Gefälligkeit verleihe.

Im folgenden Kapitel (II) über die verschiedenen Arten des französischen Verses spricht Peletier Versuche seiner Zeitgenossen an, metrische Verse im griechisch-lateinischen Stil zu verfassen.<sup>136</sup> Er mißbilligt diese *vers metrifiez*<sup>137</sup> *a la mode des Grèz e Latins* zwar nicht, äußert sich aber dennoch ziemlich skeptisch. Er glaubt, das Unterfangen sei mit beträchtlichen Schwierigkeiten behaftet. Man müßte nicht nur fähig sein, die natürlichen Längen und Kürzen der französischen Silben korrekt zu erfassen, sondern auch das Rüstzeug der Orthographie verbessern, und erst einmal dieses Zusammentreffen von Konsonanten und diese Buchstabenverdopplungen innerhalb kurzer Silben beseitigen. Peletier hat also sehr konkrete Vorstellungen von den praktischen Problemen metrischer Verse im Französischen. Trotzdem bleibt er für eine positive Lösung dieser Probleme - durch andere Zeitgenossen - offen: „Man wird sehen, ob unsere Zeit glücklich genug ist, nichts unversucht zu lassen.“ Dieser Aufgabe stellte sich Baïf, wie wir wissen, in der Folge zwar mit Verve, aber nicht wirklich glücklich.

Die folgenden Kapitel (III - VIII) widmen sich dem Aufgeben der alten poetischen Formen und der Pflege der kleineren und größeren Gattungen und Formen Epigramm, Sonett, Ode, Versbrief, Elegie und Satire sowie Komödie, Tragödie und Epos - wobei sich Peletier weitestgehend mit Sebillet und Du Bellay deckt.

Hier kommt er beim Sonett (IV) und bei der Ode (V) auf die *alternance* zu sprechen. Zur *alternance* im Sonett sagt er nur, daß die Tatsache, daß sie neuerdings - nämlich seit den

---

<sup>135</sup> „E la prandròns pour assez dine de suplir les mesures des vers Grèz e Latin, fez de certein nombre de piez que nous n'avons point an notre Langue. Car comme il soèt necessere qu'an toutes langues il i èt certaines e manifestes distincions antre la Poësie e l'Oratoere: la Rime èt l'une des plus evidantes que nous eyons: d'autant qu'an vers François ele aporte un contantemant e plesir ...“ (*Art Poëtique*, S. 54; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 149).

<sup>136</sup> „Je ne vouldrò pas reprouver les vers metrifiez a la mode de ceus des Grèz e des Latins: léquez je voè avoèr etè esseyèz par aucuns des notres. Mes il n'i à pas petite dificulte. E faudròt bien savoèr observer la longueur e brievete naturele de noz silabes. Il faudròt bien acouter la façon vulguèrè d'ortografier, e oter ces concurrances de consones, e ces letres doubles que l'on mèt es silabes briefes. Mes nous voerrons si notre tans èt assez eureus pour ne lesser rien a esseyer.“ (*Art Poëtique*, S. 59; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 159 f.).

<sup>137</sup> Peletier trifft hier tatsächlich eine präzise Unterscheidung von *vers métrifiés* im Ggs. zu *vers mesurés* - anders als Baïf mit seinen *vers mesurés à l'antique*.

*Amours* von 1552 - eingeführt wurde, eher eine Liebhaberei als eine Notwendigkeit sei - in puncto Innovation lobenswert.<sup>138</sup> Bei der Ode jedoch löst das Thema *alternance* wieder die Diskussion um die Verbindung zur Musik aus.<sup>139</sup> Er berichtet zunächst, daß die Ode vom jungen Ronsard wiedereingeführt worden sei,<sup>140</sup> der ihm erste Versuche nach horazischem Muster bereits bei ihrem erwähnten ersten Treffen in Le Mans gezeigt hätte, und diese und andere Oden nach pindarischem Muster inzwischen in ganz Frankreich verbreitet hätte. Damals wären Ronsards Oden aber noch nicht geeignet für den Gesang gewesen, bzw. - mit der den bisherigen Erkenntnissen entsprechenden Vorsicht ausgedrückt - hätten nicht die Kriterien für *vers mesurés à la lyre* erfüllt, wie er es später praktizierte. Weder Peletier noch Ronsard wollten sich zunächst dem Gesetz der *alternance* unterwerfen. Sie empfanden diese Neuerung innerhalb der Ode zunächst als sehr beschwerlich. Und dabei hätte Ronsard eigentlich nur den Namen für die Sache gefunden, der er eigentlich nicht gerecht wurde. Dieser Sache entsprachen vielmehr die Psalmen Marots, die wahre Oden seien, selbst wenn sie nicht die Bezeichnung trügen.

Er drückt damit aus, daß die Psalmen Marots im Gegensatz zu Ronsards ersten Oden das Kriterium der strophischen Harmonie erfüllt hätten. Marots Psalmen trugen zwar nicht die Bezeichnung *Ode*, wurden aber der *alternance* in diesem Sinne gerecht. Ronsards erste Oden, die er später nicht mehr als solche bezeichnen wollte, weil sie der *alternance* eben nicht folgten, wurden dann unter dem Titel *Bocage* veröffentlicht.

Im selben Kapitel unterstreicht Peletier nochmal ausdrücklich die Notwendigkeit der Beachtung der *alternance*, um eine strophische Harmonie der Ode zu gewährleisten.<sup>141</sup> Es sei

---

<sup>138</sup> „On le fêt maintenant de vers masculins e feminins: chose de curiosite, non de necessite: toutefoes louable, a la nouveaute.“ (*Art Poétique*, S. 62; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 166).

<sup>139</sup> „Ce nom d’Ode à etè introduit de notre tans, par Pierre de Ronsard: auquel ne falhirè de temoignage, que lui etant ancor an grand’ jeunece, m’an montra quelques unes de sa façon, an notre vile du Mans: e me dit delors, qu’il se propoèt ce g’anre d’ecrire, a l’imitacion d’Horace: comme depuis il a montrè a tous les François: e ancor plus par sus sa premiere intacion, a l’imitacion du premier des Liriques, Pindare. Combien toutefoes, que de ce tans la, il ne les fit pas mesurees a la Lire: comme il à bien sù fere depuis. Ni moe non plus que lui, ne me vouloè obliger a cete loe de masculins e feminins [...] cete nouveaute se trouva rude au premier: e quasi n’i avoèt que le nom invantè. Mes quant a la chose, si nous regardons les Seaumes de Clemant Marot: ce sont vrees Odes, sinon qu’il leur defalhoèt le nom, côme aus autres la chose.“ (*Art Poétique*, S. 64; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 172 f.).

<sup>140</sup> Daß diese Zuweisung wie bei Du Bellay eher seiner Verpflichtung gegenüber der Pléiade, als den Tatsachen entspricht, ist offensichtlich.

<sup>141</sup> „Il èt tout certain que les Couplez se doevet perpetuelemant observer parèz, an cadances de vers masculines e feminines [...]: C’èt a dire, que la modulacion des Couplez doèt ètre samblable: pour ètre mesuree a la Lire.“ (*Art Poétique*, S. 66; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 178). Zur Übersetzung von *modulacion des Couplez* vgl. *modulation du carme* bei Sebillot.

ganz sicher, daß die Strophen durchgehend die Einrichtung nach Kadenzen männlicher und weiblicher Verse befolgen müßten: Daß nämlich der Strophenverlauf gleichartig sein müsse, um *mesuree a la Lire* zu sein, was man hier wohl wirklich als „geeignet für den Gesang“ im Hinblick auf die Eignung zum liedhaften, strophischen Singen übersetzen darf.

Im Nachwort schließlich finden wir noch eine für Peletier erstaunliche, unvermittelte, unvorbereitete Emanation jenes Geistes, der sich der Verbindung von Poesie und Musik völlig verschrieben hat:

„Aus autres qui n’ont ancores que les ignicules e promesse a la grandeur, j’aurè fèt singuliere commodite, de les avoèr adrecèz de la Poësie vulguere a la vree armonie Musicale: ...“<sup>142</sup>

Nachdem er die Hoffnung ausgedrückt hat, den erfahrenen Dichtern mit seinem Werk Freude bereitet zu haben, hält Peletier fest, daß er den anderen, die bisher nur die Funken und das Potential zu Größe in sich trügen, den einzigartigen Dienst erwiesen hätte, sie von der gemeinen Poesie hin zur wahren musikalischen Harmonie geschult zu haben. Die *armonie Musicale* gereicht hier zum Ausdruck der Vollkommenheit, der musischen Perfektion - und fügt sich als Metapher hervorragend in das topische Arsenal eines Schlusses.

Man hat, so auch Gervink, die im *Art Poétique* vertretenen Positionen Peletiers darauf zurückgeführt, daß sie Ausdruck „der beginnenden allgemeinen Rücknahme der unbedingten und radikalen Positionen der frühen Pléiade“<sup>143</sup> waren, und daß neben einer Korrektur der negativen Haltung gegenüber der Übersetzung, neben der sinkenden Begeisterung für griechische und italienische Vorbilder auch der Enthusiasmus für eine Verbindung von Poesie und Musik innerhalb der Pléiade schwand. Mir scheint aber, daß man dies erstens differenzierter betrachten muß und sich zweitens nicht *zu* sehr auf den Gruppencharakter der Pléiade stützen sollte.

Besonders deutlich wird dies an der der sinkenden Begeisterung für griechische und italienische Vorbilder. Einerseits hatten sich die Mitglieder der Pléiade um 1555 bereits exzessiv in den neuen Genres geübt, so daß es nur natürlich ist, daß einzelne Strömungen nicht mehr mit derselben Vehemenz vertreten werden, sondern stilistisch eher integriert werden, was auch bedeutet, daß bestimmte Extreme verworfen werden können. Desweiteren darf besonders das Nachlassen der Begeisterung für griechische und italienische Dichtung

---

<sup>142</sup>*Art Poétique*, S. 88; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 215.

<sup>143</sup>Vgl. Gervink, 1996, S. 48. Auch: Heitmann, 1972, S. 267 f.; Jugé, 1907, S. 141 ff.

nicht ohne den Zusammenhang mit einem allgemeinen Trend hin zur lateinischen Dichtung gesehen werden, die bis zu einem richtiggehenden Vergil-Kult führte.<sup>144</sup> Speziell bei Peletier scheint mir seine Neigung zum Lateinischen erstens in seiner Ausbildung zum lateinisch geprägten Humanisten und zweitens in seiner Frustration über die negative Resonanz seiner orthographischen Reformversuche des Französischen begründet. Wenn Peletier nun 1555 eine gemäßigte Position fixiert, die ihm schon immer zueigen war, und man daraus nun in allen Punkten auf die ganze Pléiade zurückschließt, unterliegt man der Gefahr, aus einer Menge an Ereignissen und Tatsachen, die zwar zusammengenommen aussagekräftig sind, eine unbedingte Kontinuität in der Entwicklung herauslesen zu wollen, die in der Größenordnung nicht existiert.

Wenn man dann die Tatsache, daß Peletier seit 1552<sup>145</sup> einen Musiktraktat schreiben wollte,<sup>146</sup> und es schließlich nicht tat, in dieses Gesamtbild einbringt und zusammen mit der geringeren musikalischen Bedeutung seines *Art Poétique* daraus schließt, daß das Interesse für die Musik in der Pléiade insgesamt abebbt und „die Musik ... nun vollends aus dem Blickfeld gerät“,<sup>147</sup> geht man, so denke ich, fehl: Peletier war ein vielbeschäftigter Mann. Zur in Frage stehenden Zeit war er aufgrund seiner Lehrtätigkeit in Poitiers eher der Mathematik sowie den Bemühungen um eine neue Orthographie zugewandt. Kaum hatte er Poitiers Ende 1552 verlassen, fand er sich in Lyon wieder, in Gesellschaft eines Tyard, der bereits an einem solchen Projekt arbeitete. Bei Peletiers breitgestreuten Interessen, ohne eine besondere Neigung zur Musik, bestand, scheint mir, kein Anreiz mehr, einen solchen Plan auch umzusetzen.

Das Interesse für die Verbindung zwischen Poesie und Musik war trotz deutlicher Synergien an bestimmte Personen unter den Dichtern gebunden, bei denen unterschiedliche Ausprägungen und unterschiedliche Höhepunkte dieses Interesses zu erkennen sind.

---

<sup>144</sup>Gillot, <sup>2</sup>1968, S. 69 ff.; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 42.

<sup>145</sup>Die Frage, ob dieses Ansinnen in irgendeinem Zusammenhang mit dem Erscheinen des musikalischen Supplementes stehen könnte, muß offenbleiben.

<sup>146</sup>Gervink, 1996, S. 48; Jugé, 1907, S. 314.

<sup>147</sup>Gervink, 1996, S. 49.



Im selben Jahr wie Peletiers Schrift erscheint Tyards Musiktraktat,<sup>148</sup> Ronsard fixiert seine wichtigsten Beiträge zum Thema Poesie und Musik, die an gesonderter Stelle eingehender betrachtet werden, erst nach 1555, Bâif wird Mitte der sechziger Jahre besonders aktiv. Daß um die Jahrhundertmitte, speziell um 1552 herum, eine bestimmte Konzentration von Ereignissen stattfand, steht auf einem anderen Blatt.

Pierre de Laudun d'Aigulier wird noch 1597 in seinem *Art poétique François*<sup>149</sup> Sebillet, Peletier und Ronsard kopieren, genauso wie noch Jean Vauquelin de la Fresnaye (1536-1606 oder 1608) in seinem späten Werk, dem in Versen abgefaßten *Art poétique*<sup>150</sup> von 1605, die Ideen der *Pléiade* hochhalten wird, jedoch versöhnt mit dem Schaffen der vor ihr liegenden Dichtergenerationen. –

Nachdem die Bedeutung der das Verhältnis von Musik und Poesie betreffenden Aussagen der einzelnen Poetiken bereits an entsprechender Stelle resümiert wurde, soll nur zusammenfassend wiederholt werden, daß in den sogenannten französischen Renaissance-Poetiken neben den wiederaufgenommenen antiken Ideen, dem *furor poeticus*, der universalen Zahlenordnung, der Lehre vom Ethos und den Effekten der musikalisch überhöhten Poesie, die zumindest eine intensive Beschäftigung mit der Schnittstelle Poesie-Musik angeregt haben - unabhängig davon welchem Zweck die Musik dabei unterworfen war - , immer wieder an ganz konkreten Punkten, wie dem Reim als konstitutives Element des französischen Verses und der *alternance* im Hinblick auf strophische Disposition die Musik ins Blickfeld rückte. Ihnen wird somit ein verschärftes Augenmerk zu widmen sein. Desweiteren wurde deutlich, daß die Auseinandersetzung mit der antiken Dichtung und ihrer *Imitatio* die französischen Dichter auch im Hinblick auf die Konzeption quantitierend-metrischer Verse vor neue, ungelöste Aufgaben stellte, deren Lösung sich in der Folgezeit Bâifs *Académie de Poésie et de Musique* verschrieb.

---

<sup>148</sup>Gervink, 1996, interpretiert das mit einer Art Überlappung: Daß in in dem Augenblick, wo „die Dichter über die Grundlegung und Funktion der Musik in Kenntnis gesetzt werden“, sich „das Verständnis von Dichtung als Kunstform änderte“ (S. 49). Ich halte dies, wie oben bereits dargelegt, für überinterpretiert.

<sup>149</sup>Hrsg. von Joseph Dedieu. Toulouse 1909. Réimpression Genf 1971. Sowie Faksimile Genf 1971.

<sup>150</sup>Hrsg. von Georges Pellessier, Paris 1885. Réimpression Genf 1970.

### II.3. Ronsard - Der Dichter und sein Verständnis von musikalischen Dingen



Abbildung II.3-1: Foullon, Portrait Ronsards. Eremitage Sankt Petersburg. Nach Boyer, 1958, S. 26.

Im Anschluß an die herausragenden französischen Renaissance-Poetiken des 16. Jahrhunderts soll gesondert jener Dichter zu Wort kommen, der mit seinem Werk ein Forum für die Idee der Verbindung von Musik und französischer Poesie sowie die Diskussion darüber geschaffen hat und mit den *Amours* [...] *Ensemble le Cinquiesme de ses Odes* von 1552 die Plattform für das musikalische Supplement lieferte: Pierre de Ronsard.

Ohne die Sekundärliteratur reproduzieren zu wollen, die sich schon frühzeitig und ausführlich mit Ronsards Neigung zur Musik, seinem Einfluß auf die Musik bzw. dem Einfluß der Musik auf sein Werk befaßt hat,<sup>1</sup> seien kurz die Person Ronsards, sein Leben und seine wichtigsten die Musik und musikalische Praxis betreffenden Aussagen skizziert und bewertet.

---

<sup>1</sup>Vgl. Literaturverzeichnis: v. a. Comte/Laumonier, *Ronsard et les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle*, 1900; Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps*, 1902; *Ronsard et la Musique*, Sondernummer der Revue Musicale, 1924, mit den Artikeln von Suarès, Laloy, Nolhac, Prunières, van den Borren und Schaeffner; Thibault/Perceau, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1941; Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, 1947; Lebègue, *Ronsard et la musique*, 1954; Carpenter, *Ronsard's 'Préface sur la musique'*, 1960; Jeffery, *The idea of music in Ronsard's Poetry*, 1973; Gadoffre, *Ronsard et la Relation Poesie-Musique*, 1987; ders., *Les musiciens de Ronsard devant son œuvre*, 1988; *Les Musiciens de Ronsard*, Spezialnummer der Revue de Musicologie, 1988, mit den Artikeln von Ouvrard, Dottin, Bossuyt, Durosoir, Brooks und Vaccaro; Brooks, *French chanson collections on the texts of Pierre de Ronsard 1570-1580*, 1990.

Pierre de Ronsard,<sup>2</sup> ursprünglich *Ronsart*, wurde am 11. September 1524 auf dem *Château de la Possonnière*, im Vendômois, als Sproß einer alten Adelsfamilie geboren. Ronsard wußte sich in Kindheit und früher Jugend nicht nur schon selbstverständlich auf gesellschaftlichem Parkett und in höchsten politischen Kreisen zu bewegen, sondern hatte sich bereits hervorragende Kenntnisse literarischer und künstlerischer Natur erworben.<sup>3</sup>

1540 verbringt der Sechzehnjährige als Sekretär seines Cousins, des Diplomaten Lazare de Baïf, dem leidenschaftlichen Humanisten und Vater von Jean Antoine de Baïf, anlässlich einer Kirchenkonferenz im elsässischen Hagenau drei Monate in Deutschland. Lazare de Baïf weckt in Ronsard den Geschmack an der antiken Literatur.

Ronsard war für eine militärische oder diplomatische Karriere vorgesehen, als er bei seiner Rückkehr aus dem Elsaß von einem schweren Leiden befallen wurde, das sein Gehör angriff und ihn zunächst zwang, sich nach La Possonnière zurückzuziehen. Ronsards schon fast legendäre „Taubheit“<sup>4</sup> mußte nur zu oft herhalten, um die Unmöglichkeit eines wirklich engen Verhältnisses zur Musik zu untermauern - von dieser blieb aber schlimmstenfalls eine Schwerhörigkeit übrig, wie Ronsard selbst bezeugte.<sup>5</sup>

Eine viel ansprechendere und wahrscheinlichere Interpretation der Schwere der Taubheit Ronsards, der ja später wieder rege am literarischen und höfischen Leben teilnahm, scheint mir in einem Gedanken Hausmanns zu liegen:

---

<sup>2</sup>Die authentischsten Informationen über Ronsards Vita kann man seinem Versbrief an Pierre de Pascal (*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. VI, S. 61 ff.) entnehmen, in dem er seinen Lebenslauf skizziert. (Entspricht: Elegie XVI, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 79 ff., für Remy Belleau).

<sup>3</sup>Sein Vater, Loys de Ronsart, der in wichtigen Positionen unmittelbar für die königliche Familie tätig war, hatte aus den Italien-Kriegen nicht zuletzt die Neigung zu den schönen Künsten - er schrieb selbst Verse - und die Liebe zur italienischen Renaissance mitgebracht, was sich in der Ausstattung des Familiensitzes spiegelte. Die von seinem Onkel Jehan ererbte Bibliothek bildete den Grundstock von Pierres Belesenheit. Außer einem halbjährigen Studienaufenthalt am Pariser *Collège de Navarre* verbrachte der junge Ronsard seine Kindheit ganz im idyllischen Vendômois, zwischen dem Loir, der Sarthe und der Loire, was Impressionen hinterließ, die seine Lyrik zutiefst prägten.

1536 wird der Zwölfjährige Page des Dauphin François, den er sechs Tage nach seiner Ankunft sterben sieht. Er geht in des Dienst von Charles d'Orléans über, dem dritten Sohn von François I., der ihn seiner Schwester Madeleine de France, jüngst verheiratet mit James IV. Stuart, dem schottischen König, übergibt. Diese begleitet er nach Schottland, wo auch sie kurz darauf verstirbt. Erst nach einer erneuten Heirat James IV., der Pierre recht zugetan war, kehrt Ronsard über England und Flandern nach Frankreich zurück.

<sup>4</sup>Die Tiersot (1902-03, S. 71) dazu veranlaßte, den schon fast komisch wirkenden Vergleich mit Beethoven anzustellen: „Enfin un goût personnel très prononcé, et dont il a donné de nombreux témoignages, l'attira constamment vers l'art des combinaisons musicales, - bien qu'il fût sourd, - comme Beethoven!“

<sup>5</sup>„Mais las! à mon retour une aspre maladie / Par ne sçai quel destin me vint boucher l'ouïe, / Et dure m'acabla d'assommement si lourd, / Qu'encores aujourd'hui j'en reste demi sourd.“ (*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. VI, S. 61 ff.).

„An der Realität dieser Krankheit sind Zweifel angebracht, denn sie gehört nach der Temperamentenlehre zum Erscheinungsbild des geniebegabten Dichters und könnte sichtbarer Ausdruck einer Option für die ›litterae‹ gegen die ›arma‹ sein.“<sup>6</sup>

Dies erscheint besonders in Anbetracht der Tatsache nicht unwahrscheinlich, daß auch Ronsards Mitstreiter Du Bellay, der wie er für eine diplomatisch-militärische Karriere vorgesehen war, diese wegen „Taubheit“ aufgab, um sich der Dichtung zu verschreiben.

1543 erhielt Ronsard von Jacques Peletier du Mans' Vorgesetztem, dem Bischof René du Bellay, in Poitiers die Tonsur - um sich, wie es üblich war, kirchliche Einkünfte zu sichern. Wie in II.2 bereits erwähnt, zeigte er Peletier dabei seine ersten Oden nach horazischem Vorbild, die er, geblendet vom Erfolg der Chansons und Psalmen Marots, wohl verfaßte, um mit diesem in Konkurrenz zu treten. Peletier bestärkte ihn in seinen Bemühungen und veröffentlichte 1547 erstmals eine Ode Ronsards in einem seiner Werke.

Nach dem Tod seines Vaters begab sich Ronsard 1544 in die Obhut Lazare de Baïfs und wurde zusammen mit dessen Sohn Jean Antoine zwischen 1545 und 1547 vom bekannten Hellenisten Jean Dorat unterrichtet, dem er später ans Collège de Coqueret folgte, womit er seine aktuelle Position am Hofe - die einer Art Schildknappe - zugunsten einer vollendeten humanistischen Erziehung aufgab.

1550 schließlich, ein gutes halbes Jahr nach dem Manifest der Brigade, Du Bellays *Deffence*, erschienen seine *Quatre premiers livres d'Odes*, die ihn einerseits zum Kopf der Pléiade und zum „französischen Pindar“ machten, aber andererseits Anlaß zu weitreichender Kritik waren - und nicht zuletzt die Dichter des Hofes gegen ihn aufbrachten. Der Grund für die Ambivalenz seines künstlerischen Rufes lag und liegt teils noch immer in der Tatsache, daß Ronsard, dessen Werk sich einerseits durch einen besonderen Reichtum an Imagination und poetischer Kraft auszeichnet, andererseits als äußerst schwer lesbar galt und gilt, weil seine ganze humanistische Bildung in einem hyperintellektualisierten Stil aufging und er oft geradezu verklausuliert zu schreiben pflegte.<sup>7</sup>

Die Empörung über Ronsard bei den etablierten Dichtern ging so weit, daß der Hofpoet Mellin de Saint-Gelais, der ja als „Dichtermusiker“ par excellence galt, Ronsards Oden vor

---

<sup>6</sup>Hausmann, 1991, S.112.

<sup>7</sup>So erschien die zweite Ausgabe seiner *Amours* dann mit Kommentaren seines Freundes, des Humanisten Marc-Antoine Muret - der auch als Komponist zum musikalischen Supplement beigetragen hatte - in denen er z. B. die mythologischen Anspielungen, die Ronsard verwendet, auflöst oder auf imitierte Vorbilder, wie etwa bestimmte Petrarca-Sonette, verweist.

dem König verlas und explizit ihre Defizite verdeutlichte. Sowohl die Schwester des Königs, Marguerite de Savoie,<sup>8</sup> als auch ihr Kanzler Michel de l'Hospital traten für Ronsard ein, was letztendlich zu einer Versöhnung der Gegner führte - der Anlaß für die Widmung der *Ode à Michel de l'Hospital*, die im Supplement eine Vertonung durch Goudimel fand.

Ronsard änderte nun seinen Tonfall in Richtung der „petits sonnets pétrarquisés“, die er im Vorwort zu seinen Oden noch so abschätzig erwähnt hatte,<sup>9</sup> welche aber der italienischen Mode entsprachen, die den Hofgeschmack regierte, seit Catherina de' Medici neben Henri II. auf dem Thron saß. Er verfaßte eine Art Canzoniere à la française, die *Amours* von 1552, in denen er das Lob jener jungen Franco-Italienerin Cassandre de Salviati sang, die nicht nur wegen ihres antiken Vornamens schon seine Oden inspiriert hatte. Dennoch veröffentlichte er zusammen mit diesen Sonetten ein weiteres Buch seiner Oden. Diese Ausgabe ist es, die das musikalische Supplement trägt - und man fragt sich, inwieweit dieses Supplement wohl seine Rechtfertigung in dem Gedanken findet, endlich die höfische Gesellschaft ganz für sich zu gewinnen.

In der Folgezeit wurde Ronsards Ton wirklich schlichter. Der *Bocage* und die *Meslanges* (1554), die *Continuation* (1555) und vor allem die *Nouvelle Continuation des Amours* (1556), die sich mit ihren Sonetten, Chansons und Chansonettes an ein einfaches Bauernmädchen richten, sind Ausdruck dieser Mäßigung. Daß Ronsard dennoch weiter balancierte zwischen dem Streben nach höfischer Anerkennung und dem Ringen um poetische Größe zeigt der Kontrast zwischen den schon fast leichtfertigen *Folastries* (1553) und den *Hymnes* und *Poèmes* (1555) höheren Stils.

In diesen Jahren eroberte Ronsard den ersten Rang unter den französischen Dichtern, und wenn man vom *Prince des Poètes* sprach, war er damit gemeint. Er war der Leitstern der Gruppe der *Pléiade*, zu der er selbst, trotz wechselnder Besetzung, 1556 Du Bellay, Tyard, Baïf, Peletier, Belleau und Jodelle zählt. Dem dichterischen Ruhm folgte die finanzielle Anerkennung mit der Gunst der Könige. Henri II. hatte ihm schon ab 1553 einige Pfründe zukommen lassen. 1558 wird er nach dem Tode von Saint-Gelais als sein Nachfolger in den Stand des Hofpoeten übernommen, mit der Aufgabe, Texte für höfische Festivitäten zu liefern. Der Gebrauch dieser Texte, die er 1565 unter dem Titel *Élegies, Mascarades et*

---

<sup>8</sup>Die mittlere der „Trois Marguerites“: *de Navarre* (1492-1549), *de Savoie* (1523-1574) sowie *de Valois* (1553-1615).

<sup>9</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 47; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 973.

*Bergerie* zusammenfaßte, stand in engstem Zusammenhang mit der Musik für diese Feste.<sup>10</sup> Mit der Regentschaft Charles IX. stieg die Anerkennung Ronsards noch weiter, mit dessen Tod (1574) begann sein Stern am Hofe jedoch zu sinken: Henri III., Charles' Bruder auf dem polnischen Thron, folgte als König nach. Er hatte aus Polen seinen Protégé, den jungen Philippe Desportes, mitgebracht. Ronsard zog sich von 1575 an auf seine Pfründe zurück, wo er seinem Œuvre die reifen Alterswerke der *Sonnets sur la Mort de Marie* und der *Sonnets pour Hélène* (1578) hinzufügte. Er verstarb 1585, im Alter von 61 Jahren, in der Touraine, in der Abtei von St.-Cosme-lès-Tours, wo sein Grab gelegt wurde und wo es noch heute zu besuchen ist. –

Was die Frage nach der Rolle des aktiven Musizierens im Leben von Ronsard angeht, kann nur festgehalten werden, daß die einzige Primärquelle, die darüber Auskunft gibt, Ronsards Biograph Binet<sup>11</sup> zu sein scheint. Dieser läßt uns wissen, daß Ronsard „aimoit à chanter et à ouyr chanter ses vers“. Die Unzuverlässigkeit dieses Biographen ist aber hinreichend bekannt.<sup>12</sup> Weder daß Ronsard von seinen Eltern Musikunterricht erhielt,<sup>13</sup> noch daß er die Gitarre spielte bzw. ein geschickter Lautenspieler war,<sup>14</sup> beruht auf mehr als Annahmen, die größtenteils direkt aus seinen Gedichten abgeleitet werden.

Daß die Musik als Metapher in Ronsards Werk außerordentlich große Bedeutung hat, steht außer Zweifel und wurde von Jeffery bereits genauso ausführlich wie eindrucksvoll dargelegt.<sup>15</sup>

Die metaphorische Qualität von Musik spricht aus Ronsards Werk in mehrererlei Hinsicht: Einmal sind es die auftretenden Metaphern, die mit antiken musikalischen Mythen - Apollon, Orpheus, Terpander, Timotheus, Chiron u. a. - verbunden sind, aus deren Schatz sich Ronsard auf Basis seiner umfassenden mythologischen Kenntnisse geradezu virtuos bedient. Dann ist es ein reiches Arsenal an Musikinstrumenten, die gemäß ihrer Funktion zu Metaphern gereichen, die Ronsard oft bis in technische Details auszuführen versteht, die er an anderer

---

<sup>10</sup>Vgl. dazu Prunières, 1924, *Ronsard et les fêtes de Cour*.

<sup>11</sup>*La Vie de P. de Ronsard* (1586). Hrsg. von Laumonier, 1910, Reprint 1969.

<sup>12</sup>Wie auch Jeffery, 1973, S. 210, Fußnote 2, in diesem Zusammenhang schon unterstreicht.

<sup>13</sup>So Gervink, 1996, S. 50, nach Lebègue, 1954, S. 105.

<sup>14</sup>Lebègue, a.a.O., bzw. Carpenter, 1960, S. 131.

<sup>15</sup>Jeffery, 1973, *The idea of music in Ronsard's poetry*.

Stelle aber auch in ganz willkürlicher Weise spielen läßt.<sup>16</sup> Und schließlich ist es die Musikausübung als Metapher für den Vollzug des poetischen Aktes, den poetischen Schaffensprozeß, die das Werk Ronsards förmlich durchdringt und innerhalb derer die Musikinstrumente als Teil der Metapher wieder eine besondere Bedeutung gewinnen, indem sie stellvertretend für verschiedene Arten der Dichtung stehen: So können die Lyra, die Laute oder auch die Gitarre die lyrische Poesie an sich bezeichnen,<sup>17</sup> wobei man sich aus Sicht der Musikwissenschaft häufig mit dem Problem konfrontiert sieht, richtig zu differenzieren zwischen dem Grad an Abstraktion und dem möglichen konkret musikbezogenen Gehalt.<sup>18</sup> Diese Saiteninstrumente benennen oft spezieller besonders die Liebesdichtung, oder - dem Raum angemessen, den sie klanglich zu füllen vermögen - auch andere Dichtung intimerer Natur sowie Dichtung nicht zu großen Umfangs.

Die Feldinstrumente - *trompette, fifre, tambourin* - bezeichnen Kampf- und Kriegsdichtung, so, wie die Hirteninstrumente - die Flötenarten *chalmereau* und *flageol* und die Sackpfeifenarten *musette* und *cornemuse* - nicht nur in der Hirten- und Schäferdichtung auftreten, sondern auch stellvertretend den Platz der bukolischen Lyrik einnehmen können.

Besonders die *lyre* aber ist es, die bei Ronsard auffallend mehrdeutigen Charakter hat: Neben dem Instrument als Attribut oder Bild vertritt sie nicht nur die lyrische Poesie im weiteren Sinn, sondern wird auch explizit mit dem Gedanken der *zum Gesang bestimmten* Poesie gesetzt, kann dann aber auch tatsächlich gesungen erklingende Poesie meinen - vor diesem Hintergrund sei nochmals unterstrichen, mit welcher Differenziertheit man Ronsards Termini *mesuré à la lyre* bzw. *propre à la lyre*<sup>19</sup> begegnen muß, zudem der schillernde Begriff des Lyrischen<sup>20</sup> an sich schon genügend Raum für Unsicherheiten läßt.

---

<sup>16</sup>So wird in der *Ode à Michel de l'Hospital*, siehe Kap. V.3, die *harpe* mit einem Bogen gestrichen.

<sup>17</sup>Mehrfach widmete Ronsard in diesem Sinne Gedichte seiner *lyre* oder Laute: vgl. etwa *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, *A sa lire*, Bd. I, S. 162 ff.; *A son luc*, Bd. II, S. 155 ff.

<sup>18</sup>Diese Unterscheidung zu treffen ist bei Ronsard noch ungleich schwerer als etwa bei Du Bellay (vgl. Kap. II.2), wo bezüglich des Zitats „Chante moy ces odes incongnues encor’ de la Muse Francoyse, d’un luc, bien accordé au son de la lyre Grecque & Romaine ...“ schon eine von Gervink, 1996, deutlich unterschiedliche Meinung vertreten wurde.

<sup>19</sup>Vgl. Kap. II.2.

<sup>20</sup>An dieser Stelle sei verwiesen auf Morçay, 1936, *L'avènement du lyrisme au temps de la Renaissance*, der sich in einem alten, aber in einigen Punkten sehr aufschlußreichen, weil Klarheit anstrebenden Artikel zunächst Gedanken macht über den Begriff des Lyrischen per se, dann speziell seine Entwicklung hin zur französischen Poesie der Renaissance in Verbindung mit der Musik charakterisiert.

Für die *Lyra* gilt sicher am meisten, was Jeffery über die musikalische Metapher bei Ronsard sagte:

„... the musical metaphor in Ronsard is ambivalent and fruitful, meaning at once its *signifiant* and its *signifié*; an exclusively literal interpretation is simply not possible.“<sup>21</sup>

Wichtig scheint mir, vom Auftreten der Musik als reiner Metapher in Ronsards Werk das Auftreten von Musik als Ereignis zu scheiden, das in der Dichtung ein Erscheinen oder Abbild findet - und somit für die Musikwissenschaft praktisch nutzbar ist. Als Beispiel wäre das Sonett CXXXVI *Hà, Belacueil, que ta douce parole* aus den *Amours* von 1552 zu nennen, das sich an den *Roman de la Rose* anlehnt. Ronsard kreiert hier eine Art Zeitsprung in die Vergangenheit, indem er alte Instrumente herbeizitiert, das alte Wort *carolle* für Tanz verwendet und darüber hinaus die Josquin attribuierte Chanson *Allégez moy madame* zitiert.<sup>22</sup> Dieses Sonett erscheint übrigens in der Liste im Anhang der Supplement-Vertonungen als zur Musik von Janequins *Qui voudra voir* zu singen.

Desweiteren schuf Ronsard, wie bereits erwähnt, im Rahmen seiner höfischen Aufgaben Poesie, die zum Gebrauch mit Musik bestimmt war<sup>23</sup> - so ist sein *Paradis d'amour* ein frühes *Ballet de cour* anlässlich der Hochzeit<sup>24</sup> von Marguerite de Valois mit Henri IV., König von Navarra, 1572, von dem aus sich Linien zur *tragédie lyrique* und frühen Operngeschichte ziehen lassen. Dies sind aber dennoch nicht die Ebenen von Musik in Ronsards Werk, die für unsere Fragestellung aussagekräftig sind. Von Belang hingegen sind seine Anweisungen und Aussagen, die darauf schließen lassen, wie die intendierte Verbindung seiner Poesie mit der Musik zu erreichen sei.

Anders als Sebillet, Du Bellay, Tyard und Peletier hat Ronsard seine Theorie der Dichtung - und in diesem Kontext auch die Aussagen, die die Musik betreffen - nicht in einem größeren, zusammenhängenden Werk niedergelegt. Man muß sie sich in Ergänzung seines kurzen *Abbrégé de L'Art Poétique François* (1565) „vielmehr aus einer Reihe von Vorworten und

---

<sup>21</sup>Jeffery, 1973, S. 219.

<sup>22</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 132. Ein ähnlich interessanter Fall tritt im Sonett XIV auf: Vgl. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 17 f.

<sup>23</sup>Vgl. die Einleitung und Anmerkungen zu Bd. XIII der Ausgabe Laumonier der *Elegies, Mascarades et Bergerie*, die Arbeiten von Prunières, Yates, Jeffery sowie den Artikel *Ballet de cour* im NGD mit der dort gelisteten Literatur.

<sup>24</sup>Deren Festivitäten in Zusammenhang mit der Bartholomäus-Nacht im Volksmund zur *Pariser Bluthochzeit* wurden.



Einleitungen zu seinen verschiedenen Gedichtbänden zusammenstellen“ - wie Heitmann sehr richtig bemerkt.<sup>25</sup>

Früheste konkrete Aussagen, die eine Verbindung zur Musik herstellen, finden sich 1550 im Vorwort zu seinen *Quatre Premiers livres des Odes*, wo er über seine erwähnte erste, im Werk von Peletier abgedruckte Ode und jene Oden, die er später im *Bocage* zusammenfaßte,<sup>26</sup> sagt:

„Il est certain que telle Ode est imparfaite, pour n'estre mesurée, ne propre à la lire, ainsi que l'Ode le requiert, comme sont encore douze, ou treize, que j'ai mises en mon *Bocage*, sous autre nom que d'Odes, pour cette même raison, servans de temoignage par ce vice, à leur antiquité.“<sup>27</sup>

Diese Ode sei sicherlich unvollkommen, weil sie nicht gemessen, nicht geeignet sei für die Lyra, so wie die Ode das erfordere. Dies träfe auch für jene zwölf oder dreizehn Oden zu, die er aus eben diesem Grund unter anderem Namen im *Bocage* veröffentlicht habe - wobei dieser Mangel von ihrem Alter zeugte.<sup>28</sup> Hier finden wir also die Grundlage für die Feststellungen, die Peletier in seinem *Art poétique* im Kapitel über die Ode trifft.<sup>29</sup>

Überprüft man nun zum Gehalt dieser Äußerungen exemplarisch etwa die *Ode à Jacques Peletier* sowie die *Ode A son luc* aus dem *Bocage*, so kann man für erstere feststellen, daß sich in ihren gleichartig heterometrisch gebauten Strophen Brechungen finden und die identische Anordnung weiblicher und männlicher Reime unter den Strophen nicht eingehalten wird.

Die *Ode A son luc* ist auf zwei abwechselnden Strophentypen gebaut, von denen einer heterometrisch ist, sprich unterschiedlich lange Verse enthält. Bei der Anordnung der Verse in den heterometrischen Strophen stimmt aber nur das grobe Bild langer und kurzer Verse überein und es ergeben sich Brechungen der korrekten Silbenzahl.<sup>30</sup> Außerdem ist die identische Anordnung weiblicher und männlicher Reime in den sich entprechenden Strophen nicht gewährleistet.

---

<sup>25</sup>Heitmann, 1972, S. 269 ff.

<sup>26</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 3 ff. sowie Bd. II, S. 155 ff.; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 680 ff. sowie S. 725 ff.

<sup>27</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 44; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 972.

<sup>28</sup>Ronsard nutzt dieses Defizit seiner alten Oden geschickt, um ihnen gleich *antiquité* zu bescheinigen.

<sup>29</sup>Vgl. Kap. II.2; *Art poétique*, 2. Buch, V.

<sup>30</sup>Vgl. z. B. nach Ausgabe Laumonier, Vers 23-24 oder Vers 47-48.

Man darf also wohl davon ausgehen, daß sich hier Ronsards Vorstellung von *propre à la lire* auf eine Weise strophisch-liedhaften Gesangs bezieht, wo das wichtigste Kriterium ist, daß sich die von Strophe zu Strophe ihrer Dimension nach feste Gestalt der Dichtung auf eine geschlossene musikalische Gestalt umsetzen läßt, innerhalb derer keinerlei Adjustierungen aufgrund sich verändernder individueller Versgestalten nötig sind.

Wenn nun oben der Terminus *propre à la lire* in diesem Zusammenhang auch direkt als *zum Gesang geeignet* übersetzt wurde, so wird dies durch eine Anmerkung bestätigt, die die *Œuvres* in den Ausgaben von 1560 und 1573 tragen, wo in bezug auf diese Oden explizit präzisiert wird: „Aussi ne sont-elles pas mesurées, ny propres à chanter.“<sup>31</sup> Ähnlich verfährt die Ausgabe von 1578. Hier wird definitiv deutlich, daß Ronsards Idee, daß lyrische Dichtung die strophische Harmonie bezüglich der Verslänge und der Anordnung männlicher und weiblicher Reime zu wahren habe, nicht allein dem Streben nach einer Harmonie seiner Dichtung im abstrakten Sinne von *harmonia* entspringt, sondern die Vorstellung strophischen Singens zugrundeliegt.

In diesem Vorwort zu seinen ersten vier Odenbüchern, das alles in allem einen äußerst anmaßenden Ton anschlägt und an vielen Stellen darüber hinaus geradezu eine Provokation für die höfische Gesellschaft darstellt, bezeichnet sich Ronsard nicht nur selbst als *premier auteur Lirique François*<sup>32</sup> überhaupt, dem man einiges zu verdanken habe, weil er den anderen den Weg gewiesen hätte. Er gibt zudem der Hoffnung Ausdruck, daß, wenn die Musen ihm denn gewogen seien, er dem Leser mit seinen Werken nicht nur den so lange im Verborgenen schlummernden Pindarischen Stil zugänglich machen werde, sondern, wenn möglich, eine Wiederkehr des Gebrauchs der Lyra erwirken wolle, die allein die Verse beseelen darf und kann, und ihnen das rechte, ihrer Größe angemessene Gewicht zu verleihen vermag:

„... & ferai encores revenir (si je puis) l’usage de la lire aujourd’hui resuscitée en Italie, laquelle seule doit & peut animer les vers, & leur donner le juste poix de leur gravité  
...“<sup>33</sup>

Er verweist darauf, daß der Gebrauch der *lire* seinerzeit in Italien bereits wiedererweckt worden sei: Hier verleiht Ronsard also eindeutig dem Wunsch Ausdruck, die mit dem

---

<sup>31</sup>Vgl. *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. II, S. 155 f., Fußnote 2.

<sup>32</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 43; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 971.

<sup>33</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 48; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 974.

Gebrauch der italienischen *lira da braccio*<sup>34</sup> verbundene Vortragspraxis von Poesie nach Frankreich zu bringen. Das meist siebensaitige, mit einem Bogen gestrichene Instrument<sup>35</sup> der italienischen Hochrenaissance diente höfischen Dichtern und Musikern, dilettierenden Adelligen sowie den Humanisten im späten 14., 15. und 16. Jahrhundert dazu, sich beim Rezitieren bzw. Singen von Gedichten und Epen improvisatorisch zu begleiten.

Ronsard weiß also, daß in Italien etwas existiert, das sich zu seiner Vorstellung einer am antiken Vorbild angelehnten Verbindung von Poesie und Musik im Gesang zur Lyra fügt. Seitens der Musik muß man sich aber klarmachen, daß es sich bei dem Phänomen, auf das er rekurriert, eigentlich um improvisatorische musikalische Gestalten handelt, die in gewissem Sinne offen sind, und beim Vortragen von Dichtung geeignet sind, auf diese zu reagieren - ihr schriftlich fixiertes Abbild, als Umriß, findet man in den Vortragsmodellen der Frottole-Drucke von Petrucci, auf die in Kap. III.3 genauer eingegangen wird. Es sind also musikalische Gestalten, die gar nicht unbedingt jene absolute strophische Regulierung verlangen würden, die Ronsard vorher postuliert hat - welche aber freilich auch das Improvisieren vereinfacht. Es liegt mir daran, deutlich zu machen, daß es sich um unterschiedliche Zugeweisen handelt.

Es stellt sich die Frage, ob Ronsard klar war, daß das, was sein Konkurrent Saint-Gelais bei Hofe mit dem musikalischen Vortrag französischer Dichtung zur Laute betrieb, unmittelbaren Bezug zu dieser italienischen Praxis hatte und ob er hier womöglich nur versuchte, ihm den Rang abzulaufen.

Der Gebrauch der zur Abgrenzung von der antiken Lyra, auf die man ihre Abstammung fälschlich zurückführte, auch als *lira moderna* bezeichneten *lira da braccio* blieb jedenfalls weitestgehend auf Italien beschränkt. Mersenne, der in seiner *Harmonie universelle* als *lyre*

---

<sup>34</sup>Vgl. Winternitz, 1979, S. 86-98, *The Lira da Braccio*: „The lira da braccio was one of the most important string instruments of the High Renaissance, the instrument of the recitalists who improvised polyphonic accompaniments for their singing, and therefore one of the most characteristic implements of the intended revival of the rhapsodic art of the ancients. Its use remained primarily restricted to Italy.“ (S. 86) Vgl. außerdem seinen MGG-Artikel sowie den NGD-Artikel „Lira da braccio“ von Howard Mayer Brown.

<sup>35</sup>Fünf der sieben Saiten laufen über ein breites, meist bundloses Griffbrett und einen recht flachen Steg, was ein Spielen von mehrtönigen Zusammenklängen relativ einfach ermöglicht. Die beiden übrigen Saiten sind abgespreizt. Der Körper ist violinartig, der Wirbelkasten blatt- oder herzförmig, mit nach vorne zeigenden Wirbeln. - Die Abbildung zu Kap. II.2, S. 19, aus Plutarchs *Epitome vitarum*, in einer italienischen Ausgabe von 1501, zeigt eine *lira da braccio*, mit Bogen, am Baume hängend, als Attribut des Dichters. Abb. 1, Kap. II.1, S. 7, zeigt die Allegorie der Poesie dargestellt mit einem *lirone*, dem größeren Verwandten der *lira da braccio*, auch *lira da gamba*.

ein großes 15-saitiges Baßinstrument der *lira*-Familie, ein *lirone*, abbildet, verweist auf ihre extreme Seltenheit in Frankreich.<sup>36</sup>

In Ronsards bereits mehrfach erwähntem *Abbrégé de L'Art Poétique François* von 1565,<sup>37</sup> das zunächst nicht zur Veröffentlichung bestimmt war und sich an den jungen italienischstämmigen Historiker und Dichter Alphonse Delbene (1540-1608), Abbé von Hautecombe in Savoyen und Sohn des bekannten Florentiner Dichters Bartholomeo Delbene, richtete, der einiges über die französische Poesie zu lernen wünschte, finden sich schließlich weitere Hinweise auf die Musik.

Ronsard vermittelt hier, neudeutsch gesprochen, *brainstorming*-artig bzw. frei assoziierend das für ihn Essentielle der französischen Dichtung und das Wichtigste über die französische Poesie, das ein junger Dichter wissen muß. Dies kennzeichnet die Form des *Abbrégé* einerseits insofern, als er teilweise von Gedankensprüngen, einem sehr persönlichen Ton, einer mangelnden Homogenität in der durchgehenden Tiefe der Aussagen u. a. m. geprägt ist. Das würde ich dem *Abbrégé* aber nicht negativ anrechnen, weil er vielmehr das Wesentliche enthält, das dem Dichter als einem täglich Schaffenden unmittelbar in den Sinn kommt.<sup>38</sup>

Ronsard, der meines Erachtens kein so grundsätzliches Interesse hatte, sich im selben Umfang theoretisch zu äußern wie seine Dichterkollegen - er hatte ja schon Du Bellay das Verfassen der *Deffence* überlassen - sondern seine Energien bündelte und sich dem ehrgeizigen Projekt seines zur Unsterblichkeit bestimmten poetischen Œuvres widmete,<sup>39</sup> gibt hier sein Wissen summarisch nur an einen jungen Freund weiter, der ihn darum bat, so, wie er sonst vereinzelt, in Vorworten, zu seinen Lesern spricht, denen er das Anliegen seiner Dichtung transparent machen will.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup>Mersenne, 1636, Reprint 1963, Vol. III, *Traité des instrumens à cordes*, S. 206.

<sup>37</sup>Inkorporiert in die gesammelten Werke in den Ausgaben von 1567, 1571, und 1573. Separat wiedergedruckt 1585 als *Art Poétique François*.

<sup>38</sup>Für Gervink hingegen spricht nicht zuletzt die Erscheinungsform der Aussagen Ronsards gegen deren Belang: „Wäre er tatsächlich an einer solchen Vereinigung [von Musik und Poesie, Anm. d. Verf.] interessiert gewesen, hätte er sich nicht nur häufiger dazu geäußert als nur quasi nebenbei im Rahmen einiger mühelos hingeworfener Poetikregeln.“ (1996, S. 53). Für mich sind die Aussagen, die wir im *Abbrégé* finden, ebenso relevant wie solche in anderem Rahmen - wie sie bewertet werden müssen, steht auf einem anderen Blatt.

<sup>39</sup>So eröffnet er den *Abbrégé* auch mit dem Hinweis an Delbene, daß man die Poesie eigentlich über Regeln weder verstehen noch unterrichten könne: „... l'art de poésie ne se puisse par preceptes comprendre ny enseigner, pour estre plus mental que traditif.“

<sup>40</sup>Hätte Ronsard am Wert und der Qualität dieser Schrift gezweifelt, hätte er nachträglich nicht seinen Namen daruntersetzen wollen und es wäre sicher nicht zu einer mehrfachen Drucklegung gekommen.

Bezeichnend für Ronsard ist wieder, daß im Gedankenfluß des *Abregé* die ersten Aussagen über die Musik relativ weit vorne erscheinen.<sup>41</sup> Kaum hat er die Silbenbemessung als Grundlage des französischen Verses bezeichnet, fordert er vom jungen Dichter folgendes:

„ ... tu feras tes vers masculins & foëminins tant qu’il te sera possible, pour estre plus propres à la Musicque & accord des instrumens, en faveur desquelz il semble que la Poësie soit née: car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d’une seule ou plusieurs voix, n’est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d’une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foëminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suyent la trace du premier.“<sup>42</sup>

Hier hält er also endlich schriftlich die Regel der bewußten Gestaltung männlicher und weiblicher Verse fest, weil es die Verse geeigneter für die Musik und den Zusammenklang mit Instrumenten mache. Mit *Musicque* bezeichnet Ronsard hier, wie auch an anderen Stellen, den Gesang, weshalb er auch den Zusammenklang mit Instrumenten speziell hervorhebt. Er betont dabei, daß die Poesie zu deren Gunsten geboren sei: Denn die Poesie wäre ohne Instrumente (den Zusammenklang mit Instrumenten) oder ohne die Anmut einer einzigen oder mehrerer Stimmen mitnichten angenehm, genausowenig wie die Instrumente ohne die Beseelung durch die Melodie einer gefälligen Stimme.

Es ist fraglich, ob Ronsard so bewußt formuliert, daß wir gezielt einzelne musikalisch erklingende Erscheinungsformen von Poesie differenzieren sollten. Es scheint mir aber entscheidend sich der möglichen Bandbreite seiner Aussagen bewußt zu sein: So könnte eine „Poesie mit Instrument“ spezieller eine instrumentalbegleitete Rezitation als Vortragsart von Dichtung bezeichnen. Die „mélodie“ könnte im engeren Sinne auf gesungene Dichtung im Sinne liedhafter Singweise deuten. Die „plusieurs voix“ verweisen auf mehrstimmige Musik, Vertonung, Komposition.

Ich glaube aber nicht, daß Ronsard in seinen Formulierungen derart differenziert - vielmehr, daß er Erfahrungen mit verschiedenen musikalischen Erscheinungsformen zusammenfaßt.

Er präzisiert dann im weiteren die eine der beiden unter die *alternance* fallenden Regelungen, nämlich das regelmäßige Alternieren weiblicher und männlicher Reime - wobei er besonders

---

<sup>41</sup>Ohne jedoch noch zu den einleitenden Topoi zu gehören.

<sup>42</sup>*Abregé*, 1565, f. 4; vgl. auch *Art poëtique*, 1585, S. 17 f.; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 997; *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XIV, S. 9.

auf die Form der französische Elegie verweist, was in diesem Zusammenhang zu verstehen ist als mit paarigem Reim (*rimes plates, suivies, jumelles*) verbunden und nichtstrophisch, sowie auf *chanson*, als eine nicht spezifische, aber in jedem Fall strophische Form.<sup>43</sup> Er unterstreicht dann nochmal die Zielsetzung, daß die Musiker die Gedichte leichter mit Musik versehen können sollen - wobei Ronsard hier das Wort *accorder* verwendet, das eben schon in Zusammenhang mit *accord des instrumens*, dem Zusammenklang mit Instrumenten, aufschien. Dann verlangt Ronsard darüber hinaus als zweite Regel für die lyrische Dichtung - im engeren Sinne von „zum Gesang bestimmt“, wie Oden, Psalmen, Chansons - daß deren Anlage auch die formale Identität der Strophen wahren soll.

Im Sinne Ronsards ist die *alternance* also eine Errungenschaft, die die Gedichte als *propres à la lyre* auszeichnet, was die höchste Form lyrischer Durchdringung in Nähe zur Musik mit einem wie auch immer gearteten Gedanken des tatsächlichen musikalischen Erklings bezeichnet, dem er formal entgegenkommen will - daher seine *vers mesurés à la lyre*.<sup>44</sup>

Es sind die *Amours* von 1552, in denen er in der an sich schon strengen Sonettform erstmals die *alternance* strikt durchführte (vgl. Kap. IV.2),<sup>45</sup> das französische Sonett somit in eine *forme fixe* verwandelte und dabei die Typen des klassischen *sonnet régulier* formte,<sup>46</sup> das die *alternance* auch zwischen den Quartetten und Terzetten einhält.

Es bleibt die Frage zu klären, welche Bedeutung nun die *alternance* - und welche der beiden unter sie fallenden Regelungen - tatsächlich für die Musik und für welche Art von Musik hat.

Die Begründung der absoluten strophischen Harmonie liegt unübersehbar in der strophischen, liedhaften Singweise von Dichtung bzw. in streng strophischer Vertonung, wo neuer Strophentext einzusetzen ist. Wo diese Art von Musik nicht gegeben ist, verliert auch die Forderung nach absoluter strophischer Harmonie ihre Relevanz.

Raymond Lebègue hält grundsätzlich fest, „daß die Musiker ganz gut ohne die *alternance* zurechtkämen“:

---

<sup>43</sup>Zum zeitgenössischen Verständnis von *chanson* als Terminus für eine poetische Form vgl. auch Kap. II.2 und IV.2.

<sup>44</sup>Vgl. o. S. 27.

<sup>45</sup>Der Herausgeber über die *Amours* im Vorwort zum Supplement: „... il a daigné prendre la peine de les mesurer sur la lyre ...“ (Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 189).

<sup>46</sup>

$a^m b^f b^f a^m / a^m b^f b^f a^m // c^f c^f d^m / e^f e^f d^m$	$a^m b^f b^f a^m / a^m b^f b^f a^m // c^f c^f d^m / e^f d^m e^f$
$a^f b^m b^m a^f / a^f b^m b^m a^f // c^m c^m d^f / e^m e^m d^f$	$a^f b^m b^m a^f / a^f b^m b^m a^f // c^m c^m d^f / e^m d^f e^m$

„Quoi qu'en ait écrit Ronsard en 1565, les musiciens se passent fort bien de l'alternance des rimes masculines et féminines.“<sup>47</sup>

Es ist noch nicht geklärt, was für eine Bewandnis es mit dem regelmäßigen Abwechseln männlicher und weiblicher Versschlüsse in seiner Bedeutung für die Musik hat.

Brian Jeffery betont in seinem Aufsatz über die Vorstellung von Musik in Ronsards Poesie, das Alternieren männlicher und weiblicher Versendungen hätte keine Bedeutung und zieht zur Argumentation das musikalische Supplement zu den *Amours* heran:

„Then the alternation of masculine and feminine endings on which the whole grouping of sonnets depends, however significant it may be for the poetry, is simply not important when it comes to musical settings.“<sup>48</sup>

Zuerst möchte ich festhalten, daß für die Vertonungen des Supplements die in den Sonetten typenmäßig organisierte *alternance* Grundlage für den Textaustausch ist. Ein anderes Sonett gleichen Typs funktioniert also wie eine „andere Strophe“. Dazu kommt dann noch das regelmäßige Abwechseln männlicher und weiblicher Versschlüsse im Inneren der Sonette.

Jeffery hält nun in seiner Beweisführung fest, daß man im Vergleich der Kadenz zu zwei der vertonten Sonette, *Nature ornant* und *Qui voudra voir* von Clément Janequin,<sup>49</sup> deren „Versenden unterschiedlich sind“, sprich, die einer unterschiedlich alternierenden Versordnung unterliegen, keine grundlegenden Unterschiede feststellen kann:

Dazu seine Fußnote (2): „The doubtful reader should simply compare the cadences in ‘Nature ornant la dame’ with those in ‘Qui voudra voir’, whose line endings are different, and he will find that there are no essential differences.“

Ohne mich schon in die musikalische Bestandsaufnahme zu begeben, die für die zitierten Chansons erst in Kap. V.7 und V.8 stattfinden soll, möchte ich zu diesen von Jeffery ausgewählten Stücke bemerken, daß Janequin, stellvertretend für andere Komponisten, hier auf der *rhythmischen* Ebene sehr sorgfältig die unterschiedliche Behandlung weiblicher und männlicher Versendungen vornimmt. Man kann sehen bzw. deutlich hören, daß bei *Qui*

---

<sup>47</sup>Lebègue, 1954, S. 112.

<sup>48</sup>Jeffery, 1973, S. 212. Jeffery baut seine Argumentation, mit der er die Bedeutung der *alternance* für die Musik negieren will, auf zwei Vertonungen auf, deren Texte beide der *alternance* unterliegen und darüber hinaus sogar exakt umgekehrte Muster für einen bestimmten Typ der *alternance* im Ronsardschen Sonett sind (Typ I und II, genaue Umkehrung nach weiblichen und männlichen Reimendungen). Er könnte sein Anliegen wahrscheinlich transparenter machen, wenn er eine Vertonung eines Gedichtes mit *alternance* mit einer eines Gedichtes ohne *alternance* vergleicht.

<sup>49</sup>Vgl. Notenbeilage, 7-1 und 8-1, S. 51 ff. und 61 ff.

*vouldra voir* die männlichen, stumpfen Versenden,<sup>50</sup> die die letzte Silbe betonen, immer - in jeder Stimme, bei jeder möglichen Verschiebung der Stimmen untereinander - mit einer Schlagzeit koinzidieren,<sup>51</sup> und zwar blank angesteuert, das heißt, die vorherige unbetonte Silbe ist eine schlichte Minima. Bei den weiblichen, unbetonten Versenden<sup>52</sup> achtet Janequin darauf, daß, wenn sie auf die *positio* fallen, die *betonte* vorletzte Silbe eine *besondere* musikalische Hervorhebung erhält, durch recht lange Melismen, durch Vorhaltsbildung oder durch rhythmische Dehnung. Man kann sehen, daß er den weiblichen Versendungen deutliche Aufmerksamkeit widmet. Bei *Nature ornant* fällt das betonte männliche Versende<sup>53</sup> immer auf den Beginn des Tactus, nur einmal am Schluß beim letzten Vers auf den Niederschlag, die Mitte des Tactus, wobei der Text in der musikalischen Schlußgestaltung wiederholt wird, und dann schlußkräftig mit dem Beginn des Tactus endet. Die weiblichen, unbetonten Endsilben<sup>54</sup> fallen in diesem Stück entweder zwischen die Schlagzeiten, oder, wenn sie mit ihnen koinzidieren, wird wieder die davorliegende, paroxytone Silbe durch Melismen, Vorhaltsbildung, Dehnung usw. hervorgehoben. In diesen Beispielen wirkt also die *alternance* im Sinne regelmäßigen Abwechslens männlicher und weiblicher Verschlüsse einer Monotonie in der Kadenzbildung auf rhythmischer Ebene entgegen - es ist, in diesem Sinne, organisierte *variatio*.

Ohne auf die Geschichte der *alternance* im Detail eingehen zu können, die sich in Einzelercheinungen schon früher manifestierte - in der okzitanischsprachigen und altfranzösischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, in Deschamps' Empfehlungen für die Gestaltung der Ballade im *Art de dictier*, bei Molinet vor 1493 als obligatorisch für die Riqueraques, in Saint-Gelais' Übersetzung der Episteln Ovids, bei Guillaume Cretin, bei Jean Bouchet ab 1520 auf Empfehlung von Ronsards Vater Loys, in Marots zitierten Psalmen - und die man an entsprechender Stelle nachvollziehen kann,<sup>55</sup> scheint es mir nicht unerheblich, festzuhalten, daß die Verbindung von *alternance* und Musik, nicht nur auf Basis der strophischen Harmonie, sondern auch als regelmäßiges Abwechseln von

---

<sup>50</sup>*vainqueur, coeur* bzw. *malheur, douleur; peult, veult* bzw. *heureux, amoureux*.

<sup>51</sup>Wohlgemerkt wird hier nicht mit „Gewicht“ argumentiert, sondern nur mit der Verteilung herausgehobener Stellen des Verses auf Maßzeiten der Musik.

<sup>52</sup>*surmonte, honte* bzw. *prompte, dompte; demeure, je meure*.

<sup>53</sup>*deboit, avoit* bzw. *couvoit, esmouvoit; traict, portraict*.

<sup>54</sup>*rebelles, belles* bzw. *aesles, immortelles; descendue, esperdue* bzw. *ame, dame*.

<sup>55</sup>Lote, V, 1990, S. 267-287; Morier, 1989, S. 1015 und S. 1089 f.; Chamard, *Histoire*, IV, S. 128-133; Grente, 1951, S. 692-694; Elwert, 1978, §§ 119-120; Suchier, 1963, S. 131-133; Kastner, 1903, S. 63-67.



Versschlußgeschlechtern schon lange verbürgt ist. Der Autor der *Leys d'amors*<sup>56</sup> sagte im frühen 14. Jahrhundert:

„E no reputam a vici si hom en novas rimadas pauza ad una ni a [evtl. *via* oder *ma*] quatre o. vj. o mays bordos termenans en accen greu solamen, o en accen agut, cant que depueysh aysso no continue. En autres dictatz que deguesson haver so, seria be vicis.“<sup>57</sup>

Es wäre in der erzählenden Poesie kein Fehler, in einer Folge von vier oder sechs oder mehr Versen, diese ausschließlich mit weiblichen oder männlichen Reimen zu enden, vorausgesetzt, daß es sich nicht zu lange fortsetze. In den anderen Gedichten, die Musik haben müßten, wäre das falsch. Bei dieser wohl ältesten Quelle, die man mit der *alternance* in Verbindung bringen kann, existiert also schon diese Ausrichtung auf die Musik. Auch hier liegt ein Ansatzpunkt in der Vermeidung von Monotonie, in rhythmischer Variation. –

Weiter hinten im *Abbrege* beschreibt Ronsard dem jungen Delbene schließlich die wichtigsten französischen Versarten: Zunächst die zwölfsilbigen Alexandrinerverse und die sog. *vers communs*, das sind die dekasyllabischen Verse. Nachdem Ronsard nochmal festgehalten hat, daß nur diese längeren Versarten zäsuriert würden („Les vers Alexandrins & les communs sont seuz entre tous qui reçoivent cesure, sur la sixième & quatrième syllabe“),<sup>58</sup> richtet er den Blick auf die kürzeren Versarten<sup>59</sup> („car les autres marchent d'un pas licencieux, & se contentent seulement d'un certain nombre que tu pourras faire à plaisir, selon ta volonté“) - die Sieben-, Sechs-, Fünf- oder Viersilbler, die im Gegensatz zu den zäsurierten längeren Versen freier dahinlaufen würden und sich mit einer bestimmten Silbenzahl bescheiden würden (also ohne Zäsur in der Gliederung sind), die der Dichter so einrichten könne, wie es ihm gefällt und wie er will. An diesem Punkt kommen wir nun zu einem Anklang an die bei Sebillet im Abschnitt über die Ode getroffenen Aussage, daß kurze Verse für den lauten- oder mit einem anderen Instrument begleiteten Gesang besser geeignet wären.<sup>60</sup> Ronsard sagt:

---

<sup>56</sup>Nach Fallows, NGD: 1328, Guilhelm Molinier. Vgl. dort, Artikel „Lai“, Vol. 10, S. 367.

<sup>57</sup>Zit. nach Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 1989, S. 1015.

<sup>58</sup>*Abbrege*, 1565, f. 11 v; vgl. auch *Art poétique*, 1585, S. 51; *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XIV, S. 27 f.; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 1005 f.

<sup>59</sup>„... tantost de sept à huict syllabes, tantost de six à sept, tantost de cinq à six, tantost de quatre à trois (sic!)...“ - Die Formulierung *sept à huict* usw. beschreibt jeweils männliche und weibliche Versschlußausprägung.

<sup>60</sup>Vgl. Kap. II.2 sowie Sebillet, 1548, fo.57, pa.1, bzw. Ausgabe Gaiffe/Goyet,<sup>3</sup>1988, S. 147.

„Telz vers sont merueilleusement propres pour la Musique, la lyre & autres instrumens: ...“.

Diese kurzen Verse seien ganz wunderbar geeignet für die Musik, die Lyra und andere Instrumente - wobei man sich hier wieder bewußt sein muß, daß Ronsard häufig das Wort *Musique* setzt, wenn er *Gesang*, auch mit der Konnotation des *mehrstimmigen Singens* meint, und davon differenziert *lyre*, Poesie mit Lautenbegleitung, und andere Instrumente.<sup>61</sup> Warum genau kurze Verse besonders für die Musik geeignet seien, teilt uns auch Ronsard nicht mit. Aber er fomuliert gleich noch komplexere Vorstellungen.

„...& pour ce, quand tu les appelleras lyriques, tu ne leur feras point de tort, tantost les allongeant, tantost les accoursissant, & apres un grand vers un petit, ou deux petitz, au choix de ton oreille, gardant tousjours le plus que tu pourras une bonne cadence de vers propres (comme je t'ay dict au paravant) pour la Musique, la lyre & autres instruments.“

Er sagt dem jungen Dichter, daß er diese Verse ganz zu Recht (*point de tort*, überhaupt nicht zu Unrecht) als „lyrische“ bezeichnen dürfte, wenn er sie bald verlängert, bald verkürzt, nach einem großen (langen) Vers einen kleinen (kurzen) setzt, oder zwei kurze, ganz nach Gehör (*au choix de ton oreille*), aber immer darauf achtend, daß er so gut als eben möglich eine gute *cadence*, also männliche oder weibliche Versendung, der „für die Musik, die *lyre* oder andere Instrumente geeigneten“ Verse einhielte - wobei wir bereits wissen, daß Ronsard hierfür eben das regelmäßige Abwechseln männlicher und weiblicher Reime fordert.

Ronsard spricht hier den kurzversigen Gestalten, insbesondere wenn sie aus einer Kombination verschiedener Verslängen bestehen, eine besondere lyrische Qualität zu. Die Antwort auf das Warum ist genauso schwer auszumachen wie bei der Forderung nach dem regelmäßigen Abwechseln männlicher und weiblicher Reime. Die Zielrichtung der Forderung scheint mir aber die gleiche zu sein - die Möglichkeit der rhythmischen Variation.

Führt man sich vorgetragene französische Verse vor Augen bzw. Ohren, dann empfindet man das Fallen der Reime, das Eintreten des Reimakzentes, der Tonstelle am Versende, insbesondere wenn man den wahrscheinlichen Stand von Rezitation bzw. Deklamation im 16. Jahrhundert bedenkt,<sup>62</sup> als eine Art „Schlag“, der dann besonders stark hervortritt, wenn der Vers nicht eine weitere Tonstelle, einen Akzent an der Zäsur trägt. Und auf genau solche Verse in Abgrenzung zu zäsurierten hebt Ronsard hier ab.

---

<sup>61</sup>Vgl. auch S. 77.

<sup>62</sup>Vgl. Kap. III.2.

Man könnte also sagen, bei kürzeren Versen nimmt dieser wiederkehrende Schlag ein höheres Tempo an.<sup>63</sup> Ich spreche hier übrigens nicht von absoluten, realen Zeitabständen, sondern von fiktivem, poetischem, vom Menschen empfundenem Maß. Die „poetische Zeit“ des französischen Verses ist bemessen, *mesuré*, bis zum Auftreten des Reimes.<sup>64</sup>

Wenn Ronsard nun fordert, lange und kurze Verse in verschiedenen Variationen (wie er vorschlägt: lang-kurz, lang-kurz-kurz) miteinander zu kombinieren und diesem Phänomen besonderen lyrischen Charakter zuspricht, so kann er damit den entstehenden Rhythmus meinen, den bewegten Schlag. Er hebt auf eine Qualität des Rhythmischen, der rhythmischen Variation ab, wie sie schon in seiner Forderung nach dem regelmäßigen Abwechseln männlicher und weiblicher Versschlüsse durchscheint. Das prägt seine Vorstellung von musikalischer Qualität.

Gleich im Anschluß an die diesbezügliche Stelle findet sich auch eine Bemerkung Ronsards, die eben auf diese Qualität der Verse zu beziehen ist:

„Je te veux aussi bien advertir, de hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plus tost les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer.“<sup>65</sup>

Ronsard setzt hier den jungen Delbene davon in Kenntnis, daß dieser seine Verse beim Verfassen laut vortragen solle, oder noch besser, sie singen, welche Stimme er auch immer haben möge. Dies wäre einer der wichtigsten Bestandteile (des Dichtens), die er aufs aufmerksamste zu befolgen habe.

Hat man die vorhergehende Stelle entsprechend gelesen und interpretiert, gewinnt dieser Verweis, der sozusagen ein Kontrollinstrument für die rhythmische Qualität der Verse einführt, durchaus mehr Gewicht als Gervink ihm zuspricht.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup>Dies ist übrigens eine weitere Bedeutung des Wortes *cadence*.

<sup>64</sup>Vgl. auch Kap. III.2, das Dahlhaus-Zitat über den Begriff von Zeit im Mittelalter und der frühen Neuzeit.

<sup>65</sup>*Abbregé*, 1565, f. 11 v f.; vgl. auch *Art poétique*, 1585, S. 52; *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XIV, S. 28; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 1006.

<sup>66</sup>1996, S. 52 f. Ich verhehle nicht, daß ich in diesem Zusammenhang auch mit der großzügigen Lesart Gervinks wieder meine Schwierigkeiten habe: „Im Zusammenhang mit dem Alexandriner und der in ihm enthaltenen Versäsurierung kommt Ronsard nochmals auf diesen Komplex zu sprechen, und er wiederholt (und präzisiert dabei) seine Ansicht, daß die interne metrische Struktur der Verse weniger wichtig sei und daß der Dichter sich hier ruhig auf sein Gefühl bzw. sein Gehör („au choix de ton oreille“) verlassen solle. Stets solle er dafür aber um so mehr darauf achten, daß der Versrhythmus der Musik angemessen bzw. für eine Vertonung geeignet sei, und er erwähnt in diesem Zusammenhang ausdrücklich auch die Leier und andere Instrumente, ohne allerdings hierauf näher einzugehen.“

Das größte zusammenhängende schriftliche Dokument Ronsards, das sich der Musik widmet, ist aber sein Vorwort, die *Préface de P. de Ronsard au Roy François II.*,<sup>67</sup> zur 1560 bei Le Roy & Ballard in Paris erschienenen Ausgabe des *Livre des Meslanges contenant six vingtz chansons, des plus rares, & plus industrieuses qui se trouvent, soit des auteurs antiques, soit des plus memorables de nostre temps*. Die 120 Chansons umfassende, lange Zeit verloren geglaubte<sup>68</sup> Ausgabe von 1560 erschien 1572 wieder, mit 148 Chansons unter dem Titel *Mellange de Chansons tant des vieux auteurs, que de modernes, à cinq, six, sept & huict parties*, unter Auslassung von 34 Chansons, erweitert um 63 andere,<sup>69</sup> und mit nur geringfügigen Änderungen im Vorwort, das sich nun an Charles IX. wandte.<sup>70</sup>

Carpenter,<sup>71</sup> der mit seinem 1960 erschienen Aufsatz Maßstäbe setzte, betrachtet die *Préface* nicht nur als Dokument über Ronsards Ansichten zur Verbindung von Musik und Poesie, sondern verweist ganz explizit auf ihren Rang und Wert als musiktheoretische Abhandlung und stellt sie in den Kontext der Musiktheorie von der Antike über das Mittelalter bis hin zu Renaissance-Schriften über die Musik. Er arbeitet dabei heraus, daß Ronsard hier einerseits ganz in der Tradition ermahnen-appellativer Schriften steht, dabei andererseits ein typisches Kennzeichen entsprechender Renaissance-Schriften verwirklicht, die dieses Merkmal des Ermahnend-Appellativen in der Widmung an einen wohlhabenden Gönner funktionalisieren, indem die positiven psychologischen Wirkungen von Musik herausgehoben werden. Damit tritt *ein* Aspekt, der nur eines der im Rahmen der mittelalterlichen *eisagogé* unerläßlichen Argumente darstellt, in den Vordergrund. Entsprechende Schriften mögen sich gar ausschließlich diesem Topos hingeben. Solcherart ist Ronsards Vorwort, das im Spektrum vergleichbarer Schriften jedoch einen herausragenden Platz einnimmt, sowohl aufgrund

---

<sup>67</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XVIII, S. 480 ff.; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 978 ff.

<sup>68</sup>Berlin: „Durch Kriegsereignisse“, vgl. Fußnoten zur Ausgabe Laumonier. Gervink wiederholt diese Information fälschlich noch 1996, S. 55, Fußnote 142. Das früher in Berlin liegende Superius-Stimmbuch konnte durch die Recherchen von Whitehead nach den verlorenen Berlin-Manuskripten Ende der siebziger Jahre nach Krakau, Biblioteka Jagiellonska, verfolgt werden. Dem Hrsg. Jacobs stand 1982 ein Mikrofilm zur Verfügung. Vgl. dort S. 18.

<sup>69</sup>Dies rechnet sich zu 149. Es gibt jedoch Überschneidungen, die der Hrsg. der *Mellange* von 1572, Jacobs, präzisiert.

<sup>70</sup>RISM, BI, 1560 nicht verzeichnet; 1572<sup>2</sup>.

<sup>71</sup>*Ronsard's Préface sur la musique*.

seiner Ausführlichkeit, als auch aufgrund der Tatsache, daß es von einem Dichter einer Sammlung von Chansons beigegeben ist, was in dieser Art ungewöhnlich ist.<sup>72</sup>

Ronsard eröffnet sein Vorwort, indem er die Musik mit einem Prüfstein für den Charakter eines Menschen vergleicht.<sup>73</sup> Dabei kennzeichnet er den schlechten Charakter letztlich durch den Verlust der Erinnerung an die göttliche Harmonie des Himmels, jene *celeste armonie*, die uns in dieser Formulierung auch bei Tyard begegnete.<sup>74</sup> Tyard stellt mit Boethius, wie auch Platon, Aristoteles und Macrobius, hier und an anderen Stellen eine wichtige Quelle dar.<sup>75</sup>

Ronsard fährt fort, daß derjenige, der die positiven Wirkungen eines wohlklingenden Zusammenklangs von Instrumenten oder den Wohlklang der menschlichen Stimme nicht verspürt, seines Zeichens ein schlechter Charakter, zu meiden sei.<sup>76</sup> Mit dem Wortspiel *accorder-accords* fragt er, wie man mit einem Menschen übereinstimmen könne, der die Harmonie hasse, einem Menschen, der der Musik keine Ehre mache, die nur ein kleiner Teil jener größeren Musik ist, die, nach Platon, so harmonisch unser ganzes großes Universum bewegt.

Auf engstem Raum formuliert Ronsard hier also die in Kap. II.1 skizzierten Ideen, die Lehre vom *Ethos* der Musik, die *universelle Harmonie* auf Basis des Prinzips des *Numerus* und die *Effekte* der Musik. Wenn schon an dieser Stelle die Details nicht weiterverfolgt werden können, sei doch der Leser angeregt, selbst zu verfolgen, wie er die zugrundeliegenden *Topoi* stilisiert und ihnen sprachlich französischen Geist angewendet.

Noch hat Ronsard den *furor* nicht angesprochen, was er nun aber in geschickter Weise mit der Definition von Musik im Sinne der musikalischen Kunstlehre verbindet, deren Systematik er dann geschwind aufzählt.<sup>77</sup> Er betont nämlich, daß die Musik eher vom *furor* geleitet sei, als von eben dieser Kunstlehre.

---

<sup>72</sup>Vgl. dazu auch Carpenter, 1960, S. 130, Fußnote 6.

<sup>73</sup>„Sire, tout ainsi que par la pierre de touche, on esprouve l'or s'il est bon ou mauvais, ainsi les anciens esprouvoyent par la Musique les esprits de ceux qui sont genereux, magnanimes, & non forvoyans de leur premiere essence: & de ceux qui sont engourdiz, paresseux, & abastardiz en ce corps mortel, ne se souvenant de la celeste armonie du ciel.“ (Ausgabe Laumonier, S. 480).

<sup>74</sup>Vgl. Kap. II.2 bzw. *Solitaire Premier*, S. 17 f.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 5.

<sup>75</sup>Auf die Details der Quellenbezüge kann hier nicht eingegangen werden. Sie sind im Fußnotenapparat der Ausgabe Laumonier mit Ergänzungen von Isidore Silver und Jacques Chailley ausführlich dokumentiert.

<sup>76</sup>Ausgabe Laumonier, S. 482.

<sup>77</sup>„... de declarer icy, que c'est que Musique, si elle est plus gouvernée de fureur que d'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voyx, intervalles, sons, systemates, & commutations [...] de sa division en enarmonique [...]

Die Komponente, die bei Tyard für die Motivation der Verbindung von Musik und Poesie eine so außerordentlich große Rolle spielte, nämlich die *fureur poétique*, tritt bei Ronsard an dieser Stelle nur allgemein als *fureur* auf, ohne Differenzierung in verschiedene Arten oder Stufen von Furor.

Das, was Tyard im *Solitaire premier* als Theorie vom *furor poeticus* den französischen Zeitgenossen dargelegt hatte, formulierte Ronsard lieber in gedichteter Form, nämlich in seiner 816 Verse umfassenden *Ode à Michel de l'Hospital*, die zusammen mit den *Amours* 1552 im fünften Buch seiner Oden erschien und wie gesagt im musikalischen Supplement von Goudimel in Musik gesetzt wurde.<sup>78</sup> Er trägt damit auf seine Art, die des Dichters, der mehr an der praktischen Ausübung denn an der theoretischen Formulierung interessiert ist, dazu bei, den *furor* seinerzeit in Frankreich populär zu machen. –

Bei der Aufzählung der Genera und der Tonarten in der *Préface* beschreibt Ronsard deren Ethos bzw. Charakter und demonstriert ausführlich ihre Effekte, indem er die entsprechenden antiken Wirkungsberichte referiert. All dies führt ihn schließlich wieder zum Fazit, daß alle Dinge sich aus Harmonie, Maß und Proportion zusammensetzen - „toutes choses sont composées d'accordz, de mesures, & de proportions“<sup>79</sup> - wobei er sicher auch an die Poesie dachte.

Hier beginnt dann schon der Appell an die Gönnerschaft des Königs, indem unter die die positiven Wirkungen der Musik beweisenden Beispiele von antiker Größe zunächst der Vater des Königs, dann der König selbst eingereiht werden. Ronsard bittet schließlich den König, die Widmung des *Livre des Meslanges* gnädig anzunehmen und versucht ihm dies durch den Verweis zu erleichtern, daß diese Sammlung in der Nebeneinanderstellung von neu und alt eine Besonderheit darstellt. Sie enthält viele schon recht alte Chansons, deren Ursprung Ronsard gleichsam ins goldene Zeitalter verlegt:

„... est composé des plus vieilles chansons qui se puissent trouver aujourd'hui, pource qu'on a toujours estimé la Musique des anciens la plus divine, d'autant qu'elle a été composée en un siècle plus heureux ...“.

---

en chromatique [...] en diatonique [...] de parler de la Phrigitienne, Dorienne, Lydienne ...“ (Ausgabe Laumonier, S. 482 f.).

<sup>78</sup>Eine inhaltliche Beschreibung findet sich vor der musikalischen Analyse in Kap. V.3.

<sup>79</sup>Ausgabe Laumonier, S. 484.

Der zweite Appell Ronsards an den König läßt ihn zunächst darauf hinweisen, daß göttlicher Furor in Musik, Poesie und Malerei unvermutet und wie ein Blitzschlag aufträte und wieder verschwände. Ronsard ermahnt den König, daß er hervorragenden Künstlern deswegen besonderen Schutz zukommen lassen müsse.<sup>80</sup> Nun zählt er, was Jeffery als „überraschend“ empfindet,<sup>81</sup> ausgewählte Komponisten der letzten Jahrzehnte auf, die nicht ausschließlich durch den Inhalt der folgenden Chansonsammlung gebunden sind, und beweist dabei wirklich Sinn für Qualität:

„Entre lesquelz sont depuis six ou sept vingtz ans eslevez, Josquin des prez, Hennuyer de nation, & ses disciples Mouton, Vuillard, Richaffort, Janequin, Maillard, Claudin, Moulu, Jaquet, Certon, Arcadet. Et de present le plus que divin Orlande, qui comme une mouche à miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, & outre semble avoir seul desrobé l’harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre surpassant les antiens, & se faisant seule merveille de notre temps.“<sup>82</sup>

Er eröffnet die Reihe mit dem großen Josquin, der 1521 in Condé verstorben war.<sup>83</sup> 1555 waren bei Le Roy & Ballard Motetten erschienen, Mitte und Ende der vierziger Jahre französische Chansons bei Attaignant und Susato.<sup>84</sup> Er fährt fort mit Jean Mouton, der ein Jahr nach Josquin verstarb und von dem ebenfalls 1555 bei Le Roy & Ballard Motetten erschienen waren,<sup>85</sup> sowie dessen Schüler Adrian Willaert (ca. 1490-1562), der noch lebte, als Ronsard die *Préface* verfaßte und von dem Le Roy & Ballard im selben Jahr dreistimmige Chansons druckten.<sup>86</sup> Er erwähnt Clément Janequin, dessen Chansons ab Ende der zwanziger Jahre bis Mitte des Jahrhunderts bei Attaignant erschienen, dann bei Du Chemin, zuletzt auch bei Le Roy & Ballard.<sup>87</sup> Er hatte noch in hohem Alter zum musikalischen Supplement

---

<sup>80</sup> „Aussi les divines fureurs de Musique, de Poësie, & de paincture, ne viennent pas par degrés en perfection comme les autres sciences, mais par boutées & comme esclairs de feu, qui deça qui dela apparoissent en divers pays, puis tout en un coup s’esvanouissent. Et pource, Sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art, vous le devez sogneusement garder, comme chose d’autant excellente, que rarement elle apparoist.“ (Ausgabe Laumonier, S. 486 f.).

<sup>81</sup> „Then, finally and surprisingly, Ronsard gives a precise and accurate list of the finest and most famous composers from Josquin des Prez (died c. 1521) to the present day.“ (Jeffery, 1973, S. 216).

<sup>82</sup> Ausgabe Laumonier, S. 487 f. Zu den unbekannteren, dennoch nicht unbedeutenden Komponisten Richafort, Maillard, Moulu und Jaquet vgl. die Fußnoten von Jacques Chailley in der Ausgabe Laumonier, S. 487 bzw. die entsprechenden Artikel im NGD.

<sup>83</sup> Zwischen Tournai und Mons in der Provinz Hainaut am Fluß Escaut gelegen - daher Ronsards Zuweisung „Hennuyer de nation“.

<sup>84</sup> Vgl. RISM J 678, J 680, J 681.

<sup>85</sup> Vgl. RISM M 4017.

<sup>86</sup> Vgl. RISM W 1127.

<sup>87</sup> Vgl. RISM J 443 ff.

beigetragen und war zwei Jahre vor Ronsards *Préface* verstorben. Claudin bezeichnet den hochgeschätzten Claude de Sermisy, von dem, nach Attaignant & Jullet 1542, 1555 ebenfalls Motetten bei Le Roy & Ballard erschienen waren.<sup>88</sup> Pierre Certon, Janequins Nachfolger als *compositeur de musique de la chapelle du Roy*, der hier ebenfalls geehrt wird und der ebenfalls zum musikalischen Supplement beigetragen hatte, widmete Sermisy sein zweites Motettenbuch.<sup>89</sup> Ronsards Aufzählung schließt mit Jacques Arcadelt, der den Ehrenplatz, den ihm Ronsard noch 1560 zugewiesen hatte,<sup>90</sup> in der Ausgabe von 1572 an den „mehr als göttlichen“ Lasso, *le plus que divin Orlande*, abgeben mußte, welcher ein Jahr zuvor erstmals den französischen Hof besucht hatte und nun wort- und bilderreich gerühmt wird. Die Qualitäten von Lassos Musik werden als einzig geeignet beschrieben, dem Himmel seine Harmonie zu entreißen, um uns auf Erden zu erfreuen, die Gesänge der Alten übertreffend. Dies führt Ronsard zurück zum eigentlichen Thema. Mit einem letzten Verweis auf Plutarch und Boethius schließt Ronsard seinen Appell an den König. –

Wie man am Überblick über Ronsards *Préface* sehen kann, ist die Schrift kaum geeignet, Ronsards Ansichten zur Verbindung von Musik und Poesie weiter zu erhellen. Ronsard vertritt an dieser Stelle nicht explizit die Sache der *union* von Musik und Poesie. Dies ist nicht der Sinn dieser Schrift.

Ich halte es dabei nicht für angemessen, Ronsards *Préface* aufgrund mangelnder Eigenständigkeit oder Originalität bzw. aufgrund ihrer Quellenabhängigkeit abzuqualifizieren.<sup>91</sup> Er folgt hier lediglich den zeitgenössischen, von Konventionen geprägten Ansprüchen an Form und Inhalt für eine derartige Schrift. –

Am Ende finden wir in den posthumen *Œuvres* von 1587 noch einmal eine letzte, theoretisch formulierte Manifestation jenes Grundgedankens der Verbindung von Musik und Poesie, die Ronsards Lebenswerk geprägt hat. In ihrer Art ist sie stellvertretend für die problematische Ambivalenz, mit der man sich bei der Bewertung der Aussagen Ronsards zur Verbindung von

---

<sup>88</sup>Vgl. RISM S 2818 und S 2819.

<sup>89</sup>1542 bei Attaignant & Jullet. Sein erstes *livre de chansons* erschien 1552, im Jahr des Supplements, bei Le Roy & Ballard. Vgl. RISM C 1707 ff.

<sup>90</sup>„Et de nostre temps Arcadet, lequel ne cede en la perfection de cet art aux anciens, pour estre inspiré de son Apollon Charles Cardinal de Lorraine.“ (Nach dem Faksimile der *Préface* in der Ausgabe der *1572 Mellange de Chansons*, hrsg. von Jacobs, 1982, S. 13.) Im Vergleich zu dieser eher formal gehaltenen Lobrede auf Arcadelt wird das persönliche Engagement Ronsards bei Lasso deutlich, der ihn zu wahrlich höherem Lob inspiriert.

<sup>91</sup>Vgl. u. a. Gadoffre, 1987, S. 81: „S’il (Ronsard) a consacré à la musique la préface à François II, les propos de Ronsard sont si vagues, si chargés de lieux communs empruntés à Platon, à Boèce et au Pontus de Tyard du *Solitaire second*, qu’il est difficile d’y trouver des idées personnelles.“



Musik und Poesie konfrontiert sieht. Die Bemerkung ist Ronsards sapphischen Oden<sup>92</sup> *Belle dont les yeux* und *Mon âge & mon sang* am Ende des fünften Buchs der Oden vorangestellt.

„Les vers Sapphiques ne sont, ny ne furent, ny ne seront jamais agreables, s'ils ne sont chantez de voix vive, ou pour le moins accordez aux instruments, qui sont la vie & l'ame de la Poësie. Car Sapphon chantant ses vers ou accomodez à son cystre, ou a quelque Rebec, estant toute rabuffee, cheveux mal-agencez & negligez, avec un contour d'yeux languissants & putaciers, leur donnoit plus de grace, que toute les trompettes, fifres & tabourins n'en donnoient aus vers masles & hardis d'Alcee, son citoyen, & contemporain, faisant la guerre aux Tyrans.“<sup>93</sup>

Sapphische Verse seien nicht, waren nie, und werden nie gefällig sein, wenn sie nicht tatsächlich mit lebendiger Stimme, *de voix vive*, gesungen, oder zumindest, *pour le moins* sagt Ronsard, in Zusammenklang mit Instrumenten gebracht würden, die Leben und Seele der Poesie wären. Ronsard scheint hier also einmal tatsächlich deutlich zu unterscheiden zwischen Gesang und einer instrumental begleiteten Vortragsweise. Damit erschöpfen sich seine Aussagen schon wieder und er beschwört gleich das Bild der singenden antiken Dichterin der Liebe, Sappho, die sich auf einem Zupf- oder Streichinstrument begleitet hätte, und noch im Zustand völliger Auflösung über ihren Zeitgenossen Alcaeus mit seiner dröhnenden Kriegsdichtung triumphiert hätte.

Der nahtlose Übergang von der praktischen musikalischen Vorstellung auf das belebte poetische Bild sind Ausdruck jener Eindringlichkeit, die Ronsard nicht nur in den Augen seiner Zeitgenossen zum lyrischen Poeten an sich werden ließ und seinem Werk jene Basis lieferte, auf der die Plattform für eine Verbindung von Musik und Poesie errichtet werden konnte. Die tatsächliche Bedeutung von Ronsards Schaffens für die Musik sollte man aber wohl eher, indirekt, an der Anzahl der Vertonungen seiner Werke ablesen.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup>Inspiziert von Sapphos ausdrückstarker Liebeslyrik, die nicht zu trennen ist von Ritual und Musik, suchte Ronsard auch ihre Art der Lyrik zu imitieren. Ronsards sapphische Oden bestehen aus mehreren Strophen zu vier Verszeilen, die in einer Kombination von drei Hendekasyllabi mit einem Pentasyllabus, also wieder eine Kombination verschiedener Verslängen, antiken Rhythmen nacheifern.

<sup>93</sup>*Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XVIII, S. 227 f.; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 1014.

<sup>94</sup>Vgl. Kap. III.1.

## II.4. Die Verbindung von Musik und Poesie in ihrer Bedeutung für die französische Musiktheorie



Abbildung II.4-1: Die Devise des *Solitaire*: „Solitudo mihi provincia est“. Der 31jährige Pontus de Tyard. *Solitaire second, ou prose de la musique*, 1555, S. 1.

Um die Relevanz der humanistischen Idee der Verbindung von Musik und Poesie für die französische Musiktheorie im 16. Jahrhundert beurteilen zu können, sei deren spezielle Situation und Ausprägung in diesem Kapitel in einem kurzen Exkurs skizziert, der dahin führen soll, daß Pontus de Tyard mit seinem *Solitaire second, ou prose de la musique* (Lyon 1555) unter den französischen Theoretikern des 16. Jahrhunderts eine Ausnahmestellung einnimmt, was sich auch auf den Informationswert bezüglich des Verhältnisses von Musik und Poesie auswirkt.

Die Musiktheorie im französischen Raum wird in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunächst noch von den lateinischsprachigen Traktaten Guersons, Fabers und Wollicks bestimmt, die vor allem im Kontext der Wissenvermittlung an universitären Institutionen gesehen werden müssen und die teilweise noch aus dem vorhergehenden ins 16. Jahrhundert hineinweisen. Guillaume Guersons<sup>1</sup> *Utilissime musicales regule* (Paris um 1495), der am

---

<sup>1</sup>RISM BVI<sup>1</sup>, S. 384 f.; Haase, 1956, Art. *Guerson*; Seidel, 1986, S. 6, 11 ff., 15 ff; Brown, 1994, S. 52; Vendrix, 1994, S. 262; Gervink, 1996, S. 124 f.

häufigsten wiedergedruckte französische Traktat des 16. Jahrhunderts, der sich der *musica practica* widmet und bis zum letzten Erscheinen Mitte des Jahrhunderts zwölf Auflagen erfuhr, hat wohl zweifellos Grundlagen für die nachfolgenden französischen Musiktheoretiker hinterlassen und war am ehesten ein geschicktes Kompilat mittelalterlicher Quellen zu den Themen Cantus planus, Hexachordlehre, zweistimmiger Kontrapunkt und Mensurallehre. Faber Stapulensis (Jacques Lefèvre d'Étaples)<sup>2</sup> definiert in seinem Werk *Musica libris demonstrata quatuor* (Paris 1496), das im selben Jahr erschien wie Gaffurius *Practica Musice* in Mailand, die Musik als eine *scientia subalterna qualis ad arithmetiam* (f. 42) und folgt in seinem gelehrten Werk fast durchwegs Pythagoras und Boethius. Die Bedeutung von Nicolaus Wollichs<sup>3</sup> *Enchiridion musices* (Paris 1509) liegt darin, daß er zeitgenössische Theorie aufnimmt und verarbeitet, und in Form eines systematischen, umfangreichen Lehrbuches präsentiert.

Es handelt sich hier aber in allen Fällen weder um Theorie spezifisch „französischen Anstrichs“, noch um Werke, die schon ein besonderes Verhältnis zur französischen Sprache reflektieren, womit sie unter unserem speziellen Interesse ausgeklammert bleiben müssen.<sup>4</sup>

In der Folgezeit muß man eine Veränderung notieren, die zunächst formal auffällig ist, aber auch inhaltliche Ursachen und Konsequenzen hat bzw. schon in ihrer Genese Ausdruck einer sich wandelnden Geisteshaltung ist. Dieser Umschwung zeigt sich am deutlichsten an Claude Martins<sup>5</sup> 1550 noch in lateinischer Sprache erschienenem Traktat *Elementorum musices practicae*, den er Jean de Brinon widmete, dessen Salon er frequentierte, wo Pierre de Ronsard verkehrte und wo er Claude Goudimel traf. Diese Elementarlehre erscheint 1556 unter dem Titel *Institution musicale, non moins brève que facile, suffisante pour apprendre à chanter ce qui se fait aujourd'hui entre les musiciens* gekürzt und in französischer Sprache wieder.

---

<sup>2</sup>RISM BVI<sup>1</sup>, S. 492; Ruhnke, 1954 und 1980, Art. *Faber Stapulensis*; Seidel, 1986, S. 5 f., 11 ff., 15 f.; Brown, 1994, S. 53; Vendrix, 1994, S. 253, 260 f., 267; Gervink, 1996, S. 123 f.

<sup>3</sup>RISM BVI<sup>2</sup>, S. 900; Niemöller, 1956, 1968 und 1980, Art. *Wollick*; Seidel, 1986, S. 6, 11ff.; 16 ff.; Brown, 1994, S. 54; Vendrix, 1994, S. 253, 261; Gervink, 1996, S. 125 f.

<sup>4</sup>Für einen Punkt, von dem aus man interessante Bezüge bzw. Vergleiche zum Thema französische Sprachvertonung herstellen könnte, muß verwiesen werden auf die Lektüre von Harrán, 1986, S. 102 ff., besonders 103 f., wo er über die *Theory of accented singing* u. a. in bezug auf Guerson und v. a. Wollick spricht und wo Zusammenhänge zwischen Musik und Grammatik, speziell Akzent und Syntax behandelt werden. Nachdem sich dies dort allerdings ausschließlich auf die Verhältnisse im Lateinischen und Griechischen bezieht, kann es hier nicht weiterverfolgt werden.

<sup>5</sup>RISM BVI<sup>2</sup>, S. 548; Lesure, 1960, Art. *Martin*; Dobbins, 1980, Art. *Martin*; Seidel, 1986, S. 6, 12 ff., 19 f.; Brown, 1994, S. 53; Vendrix, 1994, S. 262, 267; Gervink, 1996, S. 126 f.

Damit sind zwei Tendenzen fixiert: Erstens der Wechsel zur französischen Sprache,<sup>6</sup> deren neue Bedeutung schon im Kontext der französischen Poetiken in den Vordergrund getreten war, und zweitens die Tendenz, inhaltlich zu komprimieren, um einer neuen Zielgruppe zu dienen - weg vom lateinischsprachigen Gelehrtentum, hin zu den Praktikern und Amateuren der Musik. Die französischen Theorien basieren inhaltlich weitgehend auf Gaffurius und Glarean und bringen keine eigene wesentliche „Verhandlungsmasse“ ein. Die Theoretiker der Zeit sehen sich eher in einer intermediären Rolle mit pädagogischer Intention definiert. Die durch Wollick eingeleitete Tendenz, pädagogische Aspekte zu berücksichtigen, verstärkt sich. Der Weg zur praktischen Musikausübung kann nicht knapp genug formuliert sein, so Loys Bourgeois<sup>7</sup> im Vorwort zu seinem 1550 in Genf<sup>8</sup> erschienenen französischsprachigen Traktat *Le droict chemin de musique*, der speziell die christlichen Musikliebhaber favorisiert:

„... je me suis efforcé de tout mon pouvoir, à trouver le chemin plus aisé & plus court, par lequel (aydant Dieu) en brief on y [*l'art de musique*, Anm. d. Verf.] pourra parvenir.“<sup>9</sup>

Maximilian Guillaud,<sup>10</sup> der nach Martin arbeitet und dessen Werk noch eindringlicher komprimiert, formuliert in seinen 1554 bei Nicolas Du Chemin in Paris erschienenen *Rudiments de musique pratique* folgenden einleitenden Satz:

„MUSIQUE (laquelle est appelée pratique) est un art nous enseignant la maniere de bien chanter.“<sup>11</sup>

Er paraphrasiert damit ganz im Sinne der Tendenz zu praktischen Gesangs- und Kompositionslehren den auf Augustinus zurückgehenden Satz (*De Musica*, erstes Buch), mit

---

<sup>6</sup>Seidel, 1986, S.14, bemerkt hier richtig: „Der Übergang von der lateinischen zur französischen Sprache entspricht der allgemeinen Sprachgeschichte. Die Franzosen betreiben in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Eifer die Kultur ihrer Sprache; sie bemühen sich, sie so auszubilden, daß sie wie die alten Sprachen und wie die italienische fähig werde, einer Poesie und einer Wissenschaft von Rang Ausdruck zu geben.“

<sup>7</sup>RISM BVI<sup>1</sup>, S. 173; Ausgabe Rainbow, 1982, S. 5 ff.; Gaillard, 1952, Art. *Bourgeois*; Dobbins, 1980, Art. *Bourgeois*; Seidel, 1986, S. 11 ff., 19 ff.; Brown, 1994, S. 51; Vendrix, 1994, S. 255, 262.

<sup>8</sup>Bourgeois war Calvin gefolgt, beteiligt an der Entstehung des Calvinistischen Psalters, und in diesem Zusammenhang auch mit der Vertonung der in Kap. II.2 erwähnten Psalmübersetzungen Marots befaßt.

<sup>9</sup>Ausgabe Rainbow mit Faksimile, 1982, S. 32. Übersetzung d. Verf.: „... ich habe mich mit aller Macht bemüht, den leichtesten und kürzesten Weg zu finden, über den man mit Gottes Hilfe in kurzer Zeit die Kunstfertigkeit der Musik erreichen kann.“

<sup>10</sup>RISM BVI<sup>1</sup>, S. 387; Lesure, 1956, Art. *Guillaud*; Cunningham, 1980, Art. *Guillaud*; Seidel, 1986, S. 12 ff., 19; Brown, 1994, S. 52; Vendrix, 1994, S. 262, 267; Gervink, 1996, S. 127 f.

<sup>11</sup>Guillaud, 1554, f. A ij r. Guillaud widmet im Vorwort, das er 1552, im Jahr des Supplements, am Pariser Collège de Navarre verfaßt, seinen Traktat dem *EXCELLENT MUSICIEN MONSIEUR MAISTRE CLAUDE DE SERMISY*, dem die Neuerwurzelung der Musik in Frankreich zu verdanken sei.

dem Martin das erste Buch seines lateinischsprachigen Traktates eröffnet hatte: „Musica est benè <sic!> modulandi scientia.“<sup>12</sup>

Vier Jahre später, nämlich 1558, wendet sich Michel de Menhou<sup>13</sup> in seiner Kompositionslehre, der *Nouvelle instruction familiere*, im Prolog unmittelbar an die jungen Leute, die einigen guten Willen und Zuwendung aufbringen würden, um die Musik zu erlernen:

„Considerant le bon vouloir, & affection, que beaucoup de jeunes gens prennent pour apprendre la Musique, qui est l'une des sciences liberales, ...“<sup>14</sup>

Der Charakter dieser vielbenutzten Instruktion läßt nur in einem Nebensatz die Referenz zu, daß die Musik eine der Artes liberales ist, und befreit sich ansonsten weitgehend vom Ballast tradierter musiktheoretischer Topoi.

Corneille Blockland de Montfort,<sup>15</sup> der sich in seiner *Instruction methodique et fort facile pour apprendre la musique pratique* (Lyon 1573) auf Glarean und Guillaud beruft<sup>16</sup> und auch deutliche Ähnlichkeit zu Bourgeois erkennen läßt, vollführt einleitend einen wahren Spagat, um auf kürzestem Raum von der *antiquité* (S. 3) der Musik hin zur Musikausübung als Freizeitvergnügen und Entspannungsübung für seine Zeitgenossen zu kommen.<sup>17</sup> Die Abkürzung beginnt am göttlichen Ursprung der Musik, der sie mit den anderen Künsten und Wissenschaften vereint. Er streift den göttlich inspirierten Dichtermusiker im Sinne des *vates*, indem er festhält, „les devins, sages, et prophetes des Grecs, n'estoyent autres que Musiciens:

---

<sup>12</sup>Martin, 1550, S. 1.

<sup>13</sup>RISM BVI<sup>2</sup>, S. 569; Lesure, 1961, Art. *Menhou*; Dobbins, 1980, Art. *Menhou*; Seidel, 1986, S. 7, 12 ff., 19 ff.; Brown, 1994, S. 53; Vendrix, 1994, S. 261, 266; Gervink, 1996, S. 128 f.

<sup>14</sup>Menhou, 1558, f. A ij v.

<sup>15</sup>Von Blocklands eigener kompositorischer Tätigkeit ist uns nur das Superius-Stimmbuch zu seinem 1579 bei Jean de Tournes in Lyon erschienen *II. Livre du Jardin de Musique* erhalten, in dem er neben Texten von Marot und Du Bellay auch vier Sonette Ronsards vertont (vgl. die Bibliographien von Thibault/Perceau, S. 65 f.-Nr. 104, und Daschner, S. 11-Nr. 134, S. 122-Nr. 2919, S. 140-Nr. 3394, S. 127-Nr. 3064) mit Texten aus den *Amours* von 1552 und 1553 und der *Continuation des Amours* von 1555. Diese Texte fanden auch Vertonungen durch die Komponisten, die die Supplement-Texte vertonten: Lasso, Bertrand, Utendal, Maletty, Boni, Castro, Regnard und darüber hinaus von Claude Le Jeune - womit deutlich wird, welche Kapazitäten zur Repertoire-Erschließung sich durch einen vergleichenden Ansatz ergeben.

Zur Vita und zum Traktat: RISM BVI<sup>1</sup>, S. 155; Dobbins, 1973 und 1980, Art. *Blockland*; Seidel, 1986, S. 11 ff., 20 f.; Brown, 1994, S. 51; Vendrix, 1994, S. 262

<sup>16</sup>„Je confesse franchement, qu'on y trouvera beaucoup des reigles, et des preceptes empruntés de Glarean, Maximilian Guillaud, et autres de ce temps, ou ayans vescu puis quelques ans an ça: mais außi vous verrez qu'il y a quelque chose de mon invention.“ (Blockland, 1587<sup>3</sup>, S. 7).

<sup>17</sup>„... y recreer leurs entendements, apres qu'ils se sont employés en l'administration des affaires publiques et particulieres:...“ (Blockland, 1587<sup>3</sup>, S. 6).

et les Musiciens n'estoyent sinon devins, sages et prophetes“.<sup>18</sup> Er deutet die universelle Ordnung mit „harmonie [...] concorde, et accords“ an (S. 4), und kommt über die Effekte und Wirkungsberichte (S. 5) endlich hin zu den angenehmen Wirkungen für seine Mitmenschen.

Sehr deutlich wird die explizite Abwendung von solchen humanistischen Ideen, die im Gegensatz zur praktischen Musik nicht geeignet seien, das Ohr zufriedenzustellen, in der Einleitung zu Jean Yssandons<sup>19</sup> 1582 erschienenem *Traité de la Musique Pratique*, der sich insgesamt eher an zukünftige Komponisten als an Laien wendet:

„POUR declarer en peu de parolles que c'est que Musique ou Harmonie, nous laisserons la difinition que donnent les Philosophes, commençant au mouvement des cieux, des astres & planettes, & qui mettent l'an au cours du soleil, le moys au tour de la lune, le jour au tour du soleil & estoilles [...]. Après vieñent au corps inferieurs, aux quatres elemens, aux corps humains, avec les quatres humeurs comparees aux quatres elemens. & c. Mais laissans à part tous ces discours, qui consistent plus en contemplation imaginative qu'en preuve effectuelle, qui puisse contenter le sens de l'ouye, nous viendrons à nostre Musique Pratique ...“.<sup>20</sup>

Die Erläuterung von Musik aus humanistischer und theoretischer Sicht überläßt Yssandon, der sein Publikum auf direktem Weg von den Grundlagen des Notenlesens bis hin zu den Grundlagen der mehrstimmigen Komposition führen will, bereitwillig den *doctes personages* (S. 1).

Eine dieser gelehrten Persönlichkeiten ist Pontus de Tyard, der mit seinem *Solitaire second, ou prose de la musique* (Lyon 1555)<sup>21</sup> die einzig wirklich bedeutende französische musiktheoretische Schrift dieser Zeit verfaßt hat.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> „... die Seher, Weisen und Propheten der Griechen waren nichts anderes als Musiker: und die Musiker nichts anderes als Seher, Weise und Propheten.“ (Blockland, 1587<sup>3</sup>, S. 4).

<sup>19</sup>RISM BVI<sup>2</sup>, S. 903; Lesure, 1968, Art. *Yssandon*; Dobbins, 1980, Art. *Yssandon*; Seidel, 1986, S. 12 ff., 19 f.; Brown, 1994, S. 54; Vendrix, 1994, S. 263f., 266.

<sup>20</sup>Yssandon, 1582, S. 2. Übersetzung d. Verf.: „Um in wenigen Worten zu erklären, was Musik oder Harmonie ist, lassen wir die Definition, die die Philosophen geben, angefangen bei den Himmelsbewegungen, der Bewegung der Sterne und Planeten, dem Jahressonnenumlauf, den Mondmonat, dem täglichen Sonnen- und Sternenumlauf, [und ihre Dauer] sein; danach kommend zu den kleineren Körpern, den vier Elementen, dem menschlichen Körper und den vier Charakteren im Vergleich zu den vier Elementen und so weiter. Lassen wir all dieses Gerede weg, das mehr in phantasievoller Betrachtung, denn in einer Beweisleistung besteht, die den Gehörsinn befriedigen könnte, und kommen wir zu unserer praktischen Musik.“

<sup>21</sup>RISM BVI<sup>2</sup>, S. 848. Es bestanden lange Zeit Zweifel über das Ersterscheinungsjahr: Es sollte eine Ausgabe 1552, also mit gleichem Erscheinungsjahr wie das musikalische Supplement und der *Solitaire premier*, existieren: So die älteren Quellen Chamard, *Histoire*, III, S. 147, Anm. 3 nach Jeandet, S. 203-204, unterstützt durch einen Hinweis auf Mailand der sehr zuverlässigen Wissenschaftlerin Yvonne Rokseth, sowie auch Yates, S. 77, und noch Carpenter, S. 131. Hall, S. 16, hält die Frage für geklärt zugunsten 1555, weil sie in Mailand kein Exemplar nachweisen konnte, sowie durch Nachweis einer Fehlerlinie durch Zitation bis zurück zu Du Verdier. Damit ist aber nicht geklärt, warum Yates unterschiedliche Titel (*Discours-Prose*) für 1552 und 1555

Tyard schließt sich in seinem Traktat, der wieder in Form eines Dialoges mit *Pasithée* abgefaßt ist, zu welcher der *Curieux* hinzutritt, nicht der Tendenz zur Kondensierung musiktheoretischer Inhalte an. Stattdessen vermittelt er in aller Ausführlichkeit die antike und mittelalterliche *musica theoretica*, die er in jenen Kontext neoplatonischer Ideen stellt, der bereits im *Solitaire premier* aufgespannt wurde, und bezieht sich darüber hinaus explizit auf die älteren Zeitgenossen „Henri Glarean“ (1488-1563), dessen *Dodecachordon* nur wenige Jahre zuvor (1547) in Basel gedruckt worden war, und „Franchin Gaphurien“ (1451-1522). Letzterer stellt, wie für Glarean, nach Boethius seine wichtigste Quelle dar: „(auquel je doy, apres Boëce, le plus en cete discipline)“.<sup>23</sup>

In Vergleich zu den kleinen Theoretikern ist Tyard der einzige, der in seiner Musiktheorie den Wechsel zur französischen Sprache als einen Paradigmenwechsel reflektiert und sich auf die Konsequenzen tiefergehend einläßt. Er bemüht sich bewußt um die Schöpfung einer eigenständigen französischen Terminologie der Musik und nimmt nicht nur pragmatisch, mit dem Argument der besseren Verständlichkeit, simple Übertragungen vor.

Tyard behandelt im *Solitaire second* ausführlich Fragen, die die Verbindung von Musik und Poesie betreffen. Er führt seinen Traktat letztendlich auf diese Fragestellung hin. Dabei bindet er seine Überlegungen entweder in grundsätzliche musiktheoretische Fragestellungen mit ein oder widmet seine Reflexionen in separaten, abschließenden Kapiteln ausschließlich diesem Gegenstand, was im folgenden in einem kurzen Überblick skizziert werden soll:

Tyard leitet seinen zweiten *Solitaire*-Dialog ein, indem er den *Solitaire*, der sich in seine einsamsten Gedanken zurückgezogen hat, in Verwunderung über das menschliche Bedürfnis nach einem langen erfüllten Leben, feststellen läßt, daß die einzig wirklich befriedigende

---

angibt, worauf sich diese Fehlerlinie nicht anwenden läßt. Die Hrsg. Yandell übernimmt 1555 und geht auf die Frage nicht mehr ein. Die jüngeren Wissenschaftler wie McClelland, 1981, S. 80 und Gervink, 1996, S. 39 folgen dem.

Einerseits stellt sich die Frage, warum Tyard, nachdem er am Ende des *Solitaire premier* die Fortsetzung direkt ankündigt, drei Jahre bis zur Veröffentlichung des *Solitaire second* warten sollte. Andererseits wurde bereits erwähnt, daß der *Solitaire second* aufgrund der Komplexität der Materie sehr viel umfangreicher ausfiel als der *Solitaire premier*. So mag das Ausmaß und der komplizierte Inhalt das Erscheinen verzögert haben, genauso wie die Tatsache, daß der Druck durch die Notenbeispiele recht kostspielig gewesen sein dürfte. Wie auch immer die Lösung ausfallen mag, ist für unseren Zusammenhang hinreichend, daß sich Tyard bereits so früh mit der Materie beschäftigt hat.

<sup>22</sup>„Sein Einfluß auf die Musikanschauung seiner Zeit sowie auf die Theoretiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Musiktheoretiker wie Maillart, de Caus, de Cousu, Parran und Mersenne bis hin zu Kircher berufen sich auf Tyards ‘Solitaire Second’ und zitieren aus diesem für die Musikanschauung der Zeit fundamentalen Werk.“ (Schneider, 1972, S. 15).

<sup>23</sup>*Solitaire Second*, S. 119; Ausgabe Yandell, 1980, S. 199.

Lösung in einem Maßhalten liege, das mit einem Streben nach unvergänglichen Werten einherginge und dessen Abbild sich in den nach Maß und Zahl geregelten mechanischen und den freien Künsten finde - vor allem in der Musik, die harmonisches Ebenmaß in aller Vollkommenheit beinhalte und als Spiegel des allumfassenden Wissens, der *Encyclopaedia*, das wahre Abbild des Maßhaltens darstelle.<sup>24</sup> Hiermit ist der Bogen zum ersten *Solitaire*-Dialog geschlagen.

Der Dialog über die Musik, das *musical entretien*, besonders den Gesang - die *Musique qui s'exerce par la voix*, die Musik die mit der Stimme ausgeübt wird -, hebt mit dem Verweis auf die Effekte der Musik bzw. der Feststellung an, daß die Musik geeignet sei, Leidenschaften zu wecken, wie zu mäßigen.<sup>25</sup> Tyard verbleibt zunächst auf spekulativem Terrain. Bevor er zu konkreteren Inhalten findet, durchläuft er eine Reihe einleitender *Topoi*,<sup>26</sup> die die Verankerung seiner Musikanschauung im humanistisch-neoplatonischen Denken deutlich machen: Die Erhebung der Seele durch die Musik in Allianz mit der *fureur Poétique*,<sup>27</sup> den Stellenwert der Musik in der Gesellschaft - wobei er seinen Zeitgenossen ein schlechtes Zeugnis ausstellt -, Mythen über den Ursprung der Musik bzw. ihre Erfinder, pythagoreische und boethianische Grundlagen und - daraus abgeleitet - eine Definition des Begriffes der Musik im Sinne von *harmonia*.

Diese Überlegungen bezeichnet er selbst dann aber als eher interessant denn notwendig, und durch ihre Ungesicherheit zu einer gewissen Willkür beitragend, die seinen Zeitgenossen nicht gerecht würde, denen er sicherere Kenntnisse von der Musik vermitteln will. Darum gibt er eine konkretere Definition von Musik, die auch er an das augustinische Wort anlehnt:

„... la science qui considere avec sens et raison la difference des sons graves et aigus, ou bas et hauts, donnant le moyen de bien et harmonieusement chanter.“<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup>*Solitaire Second*, S. 5 ff.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 67 ff. Bes. S. 8 (S. 71 f.): „La Musique, ... contenir en soy toute perfection de symmetrie, ... image de toute l'Encyclopedie, ... le vray pourtrait de la Temperance.“

<sup>25</sup>*Solitaire Second*, S. 9 f.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 72 f.: „La Musique ... est propre à esmouvoir, comme à moderer les passions.“ (S. 10/S. 73).

<sup>26</sup>*Solitaire Second*, S. 10 ff.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 72 ff.

<sup>27</sup>Die folgernd auch als Grund genannt wird, „*Pourquoi la Poësie et Musique sont compagnes*.“ (*Solitaire Second*, S. 11, Ausgabe Yandell, 1980, S. 74).

<sup>28</sup>*Solitaire Second*, S. 12; Ausgabe Yandell, 1980, S. 79. Anm. zur Übersetzung: Hier ist mit *bas-haut* nicht die Lautstärke der Töne, sondern explizit ihre Lage (tiefliiegend-hochliiegend) in Ergänzung zum Klang (tiefklingend-hochklingend) bezeichnet. Dobbins zitiert diese Stelle in seinem Werk über *Music in Renaissance Lyons*, 1992, S. 97 in englischer Übersetzung mit *soft and loud*, was in diesem Zusammenhang sicher nicht gemeint ist.



Musik sei das Wissen, mit Sinn und Verstand den Unterschied hoch- und tiefklingender bzw. hoch- und tiefliedender Töne zu erwägen, das ermöglicht, richtig und harmonisch zu singen.

Er präzisiert, daß der rechte Gesang erfordere, daß man klar und deutlich alle Arten von Harmonien erkenne, und daß man sich fleißig darin geübt habe, die Töne bei jeglichem Wechsel des modalen Bezugsrahmens flink zu intonieren und herauszubringen, unter ständiger Beachtung vorgegebenen Maßes.<sup>29</sup>

Seine der Verbindung von Musik und Poesie verpflichtete Haltung zeigt sich nun, indem er diese Definition und Erklärung unmittelbar so fortführt, daß er sie im Sinne der Verbindung von Musik und Vers spezifiziert:

„Tellement que son propre sujet est un chant harmonieusement recueillant en soy des paroles bien dites, mesurées en quelque gracieuse cadence de rime, ou balancées en une inegale égalité de longue ou brieve prononciation de syllabes.“<sup>30</sup>

Der Musik eigenster Gegenstand sei also Gesang, der wohlgesetzte Worte harmonisch in sich aufnehme, die entweder in einer kunstvollen Abfolge von Reimen bemessen oder in einer „ungleichen Gleichmäßigkeit“ nach langer oder kurzer Aussprache von Silben proportioniert<sup>31</sup> wären.

Tyard drückt also aus, daß es die Angelegenheit der Musik ist, im Gesang die poetische Gestalt in vollkommener Harmonie aufzufangen. Er bezieht sich dabei sowohl auf den reimenden, nach Silbenzahl bemessenen französischen Vers, den er mit den gängigen Kennzeichen *mesure*, *cadence*, *rime* beschreibt, als auch auf eine regelmäßige Bemessungsart der Worte (*balancées en une ... égalité*) nach langen und kurzen Silben (also nicht gleichwertig, sondern *inégal*), mit anderen Worten quantifizierenden Vers. Er wird im folgenden noch genauer auf quantifizierende Verse zu sprechen kommen.

Die weiteren einführenden Erläuterungen<sup>32</sup> verbleiben im Rahmen der tradierten Vorgaben: Tyard spricht über verschiedene Arten der Tonbezeichnung auf Basis des Tetrachord- und Hexachordsystems, Leitern und Schlüssel, Schallerzeugung, Auf- und Abwärtsbewegung der

---

<sup>29</sup>„A quoy est requis que l'on sache distinctement toutes les especes de Harmonie, et puis que l'on soit industrieusement exercé à entonner et exprimer disertement les voix en toutes mutations, souz une mesure tousjours bien observé.“

<sup>30</sup>*Solitaire Second*, S. 12 f.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 79.

<sup>31</sup>„Proportioniert“ ist eine spezielle Bedeutung des Wortes *balancé*, im Sinne von *in einem bestimmten Maßverhältnis, ebenmäßig, wohlgebaut*.

<sup>32</sup>*Solitaire Second*, S. 13 ff., Ausgabe Yandell, 1980, S. 80 ff.

Stimme, Intervalle und Zusammenklänge, das diatonische, chromatische und enharmonische Genus und die Grundlagen der Tetrachordlehre. Schließlich kommt er beispielhaft auf „Notes antiques“, antike Tonzeichen ungeklärter Herkunft,<sup>33</sup> zu sprechen, die die Alten anstatt Linien mit Zwischenräumen, Noten, Schlüssel usw. zur Niederschrift des Gesanges benützt hätten, wobei sie die einzelnen Silben der Verse mit solchen Zeichen versehen hätten.

Der *Solitaire* erläutert zunächst anhand ihres Bezuges zu den Tönen des *systema teleion* die Bedeutung der entsprechenden Zeichen. *Pasithée* bittet ihn daraufhin um ein Beispiel, worauf der *Solitaire* das System auf eine den Gesprächspartnern bekannte Vertonung<sup>34</sup> eines französischen Odenverses anwendet:

S E C O N D. 37

E W A N Z U E  
 Plus, d'une paix rebelle,  
 E W A N Z U E  
 Votre douceur cruelle  
 A A A N Z N N  
 Au travail me dispose,  
 A N Z U Z  
 Plus je repose.

*Vous savez avec quel air cete Ode se chante & que les notes usitees aujourdhui sont telles:*

Plus, d'une paix rebelle, Au travail me dispose,  
 Votre douceur cruelle  
 Plus je repose.

Abbildung II.4-2: *Solitaire Second*, S. 27; Ausgabe Yandell, 1980, S. 98.

Dabei sind im antiken System über den Verszeilen die Notenzeichen notiert, wobei man, auch ohne die Bedeutung der Zeichen im einzelnen zu kennen, ersehen kann, daß die Anzahl der Zeichen der Silbenzahl der Verse entspricht und erster und zweiter Vers mit identischen

<sup>33</sup>Vgl. Ausgabe Yandell, 1980, S. 96 f., Anm. 37. *Solitaire Second*, S. 25.

<sup>34</sup>Über deren Provenienz es nur vage Vermutungen gibt: Vgl. Ausgabe Yandell, 1980, S. 99, Anm. 38.

Zeichen versehen sind, was sich auch anhand der mitgelieferten Übertragung nachvollziehen läßt. Das Stück ist *alla breve* notiert, weist Silbenzuweisungen zu Minima-, Semibreviswerten sowie eine Längung der abschließenden Silbe auf.

Tyrd läßt *Pasithée* die allesentscheidende Schlüsselfrage stellen: Woran würde ich aber erkennen, welche Zeitdauer jeder Silbe zukommt?<sup>35</sup> - Der *Solitaire* antwortet ihr, hier wäre die französische Sprache weniger perfekt als die griechische oder lateinische, in denen diese Bedenken - von vornherein - durch die Länge und Kürze der Silben ausgeräumt wären, die die Redner und Dichter berücksichtigten.<sup>36</sup> Allerdings könnten der Sprachgebrauch und Gelehrte diesbezüglich Gesetzmäßigkeiten für das Französische hervorbringen, die diese Zweifel beseitigen könnten und der französischen Poesie die nötige Perfektion verleihen würden. Ihm schiene, daß mit ein wenig Anstrengung der Mangel auf diesem Gebiet beseitigt werden könnte - durch die Imitation des antiken Vorbildes.<sup>37</sup>

Gleichzeitig mit dem ihm nahestehenden Peletier formuliert Tyard hier die Eigenschaft, keine festen Silbenlängen zu kennen, als ein Defizit der französischen Sprache, was eine negative Bewertung darstellt, und impliziert, daß dieser Mangel mit systematischer Arbeit beseitigt werden müsse - womit er wie Peletier Baïfs Bemühungen um die *vers mesurés à l'antique* antizipiert.

Nachdem sich an obigem Beispiel erstmals Fragen der Verbindung von Musik und Poesie konkretisieren ließen, widmet sich der *Solitaire* im Anschluß noch den Zeichen der *Dasia-*Notation. Dann kehrt er zu Fragen der Proportionalität zurück und erläutert das arithmetische, geometrische und harmonische Teilungsverfahren und deren Unterschiede, die Berechnung der Intervall- und Saitenlängenverhältnisse, die Teilung des Ganztones sowie die verschiedenen Möglichkeiten seiner Unterteilung, wonach er das System der Tetrachorde nach und nach aufbaut - zunächst diatonisch, dann chromatisch,<sup>38</sup> dann enharmonisch.

---

<sup>35</sup> „Mais (demanda-elle) à quoy cognoistray-je quelle longueur de temps chacune syllabe merite?“ (*Solitaire Second*, S. 27; Yandell, 1980, S. 98).

<sup>36</sup> „Icy (respondy-je) est nostre langue moins parfaite que la Grecque ou la Latine, ausquelles ce scrupule seroit osté par la longueur et briefveté des syllabes observées des Orateurs et Poètes. Toutesfois l'usage et les hommes doctes pourroient donner quelque loy en cecy qui nous releveroit de doute, et donneroit la perfection requise en nostre Poësie.“ (*Solitaire Second*, S. 27; Yandell, 1980, S. 98).

<sup>37</sup> „Il me semble (dy-je) qu'avec peu de labeur de quelqu'un [...] nous pourrions estre enrichiz de ce qui nous défaut en cest endroit, à l'imitation des Anciens ...“ (*Solitaire Second*, S. 28; Ausgabe Yandell, 1980, S. 99).

<sup>38</sup> Bei der Rekonstruktion des chromatischen Genus ist die Kuriosität zu notieren, daß Tyard, der ja mit Peletier in Kontakt stand, diesem eine Reverenz erweist, indem er ihn als den einzigen bezeichnet, der solch komplizierter Berechnungen fähig wäre: „Mais plut à Dieu qu'un Seigneur Jaques Peletier voulut se travailler en

Nach diesen umfangreichen, komplexen und komplizierten Ausführungen, tritt eine Entspannung ein, während der das Gespräch dahin geht, daß der Verlust<sup>39</sup> dieses so perfekten Systems, zu dem die Unvollkommenheit der menschlichen Sinne ihr übriges tue, immens wäre. Darüber hinaus würden die meisten zeitgenössischen Komponisten und ausübenden Musiker diese theoretischen Grundlagen nicht einmal kennen.<sup>40</sup> Könnte man den alten Zustand wieder herstellen, so hofft Pasithée, würden sich auch die Effekte der Musik wieder einstellen.<sup>41</sup>

Hierin drückt sich Tyards Standpunkt aus, der Walker bewogen haben mag,<sup>42</sup> ihn in seiner Klassifizierung der Motivation der humanistisch geprägten Musiktheoretiker mit Girolamo Mei, Vincenzo Galilei und Giovanni Battista Doni einzuordnen, die eine vollständige Reform der Musik ihrer Zeit nach antikem Vorbild anstrebten. Er grenzt sie von denen ab, die mit der Musik ihrer Zeit zufrieden waren und die alte Musik aus Gründen der Gelehrsamkeit betrachteten (Gaffurius, Salinas, Cerone, Artusi), sowie von jenen, die nach Einzelaspekten abwogen, ob der zeitgenössischen oder alten Musik der Vorrang zu geben sei (Glarean, Vicentino, Zarlino, Mersenne). –

Der Auftritt des *Curieux* eröffnet einen neuen Teil des Dialoges, in dem zunächst die antiken bzw. mittelalterlichen Modi erläutert werden und dann die Erweiterung des modalen Systems auf zwölf Modi vorgenommen wird.<sup>43</sup> Bei der Beschreibung der unterschiedlichen Effekte der einzelnen Modi, bei der Tyard sehr deutlich Glarean folgt<sup>44</sup> und die mit antiken

---

cete partie, comme il fait aus autres Mathematiques: car de lui en devroit-on atendre (à mon jugement) ce que notre aage peut.“ (*Solitaire Second*, S. 86; Ausgabe Yandell, 1980, S. 161).

<sup>39</sup> „Tresgrande (dy-je) en est la perte.“ (*Solitaire Second*, S. 95; Ausgabe Yandell, 1980, S. 169).

<sup>40</sup> „... la plus grande partie de ceux qui chantent, voire qui composent [...] ne sceurent onques en quelles proportions se rapportent les uns aux autres tons.“ (*Solitaire Second*, S. 96; Ausgabe Yandell, 1980, S. 171).

<sup>41</sup> „... se monstreroient les rares effets de la Musique. Lors verroit-on les passions, par ces doux ravissementes esmuës et apaisées.“ (*Solitaire Second*, S. 96; Ausgabe Yandell, 1980, S. 171). Dies verführt den Solitaire zu einem geradezu petrarkistischen Ausbruch, in dem er beteuert, daß er dies nützen würde, um ihr Gehör und Herz zu gewinnen, was ihn von seinem Leiden des Nichterhörtwerdens befreien würde.

<sup>42</sup> *Musical Humanism in the 16th and Early 17th century*, Walker, 1941, S. 5. Vgl auch Schneider, 1972, S. 15: „Tyard ist mit Galilei und Mei in die Reihe der radikalen Humanisten einzuordnen. Er sieht in der Musik der Antike das Vorbild für die moderne Musik. In der ‘musique mesurée à l’antique’ sollten nach seinen Vorstellungen, die im ‘Solitaire Second’ niedergelegt sind, die Einheit von Text und Musik, von Textrhythmus und musikalischem Rhythmus wiederhergestellt und die Effekte der einzelnen Modi streng beachtet werden. Diese Ziele sind nach Tyard nur durch eine rein monodische Musik zu erreichen. Vor Mersenne ist er der wichtigste Theoretiker der ‘musique mesurée’.“ Letztere Aussagen Schneiders bedürfen jedoch der Differenzierung (vgl. oben).

<sup>43</sup> *Solitaire Second*, S. 105 ff.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 181 ff.

<sup>44</sup> Ohne jedoch dessen reiches Reservoir an praktischen Beispielen zu übernehmen.

Wirkungsberichten verbunden ist, läßt der *Solitaire* auch die Schilderung eines befreundeten Zeitgenossen<sup>45</sup> als Zeugnis für die Aktualität und Relevanz seiner Ausführungen sprechen. Dieser hatte den berühmten Lautenisten Francesco da Milano (1497-1543) hören dürfen und gibt detailliert das Spiel des Musikers und dessen Resultat in der Reaktion der Zuhörer wieder.<sup>46</sup> Das trägt dazu bei, dem Traktat eigenständige Qualitäten zu verleihen. Um diese Beweisführung, die mit Instrumentalmusik argumentiert, auch für den Gesang nutzbar zu machen, läßt Tyard *Pasithée* die den *Solitaire premier* abschließende Szene bezeugen, in der der *Solitaire* so wirkungsvoll eine Ode zur Laute vortrug.

Bei der anschließenden Erläuterung der Mutationsmöglichkeiten streift er ein erstes Mal die Frage Einstimmigkeit versus Mehrstimmigkeit, indem er folgendes festhält:

„... la Musique requiert une naturelle veine, angetrieben par mesme Enthusiasme, plus necessairement (possible) en l’invention d’une seule mutation de voix à exprimer une parole, qu’on l’appelle l’air ou le sujet d’une chanson, qu’en l’industrie de sçavoir contre un sujet rapporter deus, trois, ou plusieurs voix harmonieusement, qu’on nomme Musique figurée ou chose faite.“<sup>47</sup>

Die Musik verlange eine natürliche Anlage, befördert durch den besagten Enthusiasmus, die notwendigerweise möglichst mehr in der Erfindung der Veränderung innerhalb einer Stimme liege, um das Wort auszudrücken, was man die Melodie oder das Thema einer Chanson

---

<sup>45</sup>Der humanistische Gelehrte, Übersetzer und Dichter Jacques des Contes de Vintimille, der auch mit Marot und Scève befreundet war, hatte Lyon als Refugium gewählt, nachdem er die Insel Rhodos nach der Ermordung seines Vaters durch die türkischen Besatzer 1522 hatte verlassen müssen.

<sup>46</sup>Die Begebenheit trug sich während eines Mailand-Aufenthaltes zu: „... Monsieur de Vintimille ... fut appelé ... à un festin somptueux et magnifique ... où ... se rencontra Francesco dy Milan, homme que l’on tient avoir atteint le but (s’il se peut) de la perfection à bien toucher un Lut. Les tables levées il en prend un, et comme pour tater les accors, se met pres d’un bout de la table à rechercher une fantaisie. Il n’eut esmeu l’air de trois pinçades qu’il romt les discours commancez entre les uns et les autres fetiés, et, les ayant contraint tourner visage la part où il estoit, continue avec si ravissante industrie que peu à peu, faisant par une sienne divine façon de toucher mourir les cordes souz ses dois, il transporte tous ceux qui escoutoient en une si gracieuse melancolie que l’un, appuyant sa teste en la main soustenuë du coude; l’autre, estendue lachement en une incurieuse contenance de ses membres qui, d’une bouche entr’ouverte et des yeux plus qu’à demy declos, se cloüant (eust-on jugé) aux cordes, et qui d’un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu’on vit onques, demeueroient privez de tout sentiment, ormis de l’ouye, comme si l’ame, ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retirée au bord des oreilles pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie. Et croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu’encor y fussions-nous, si luy mesmes, ne scay-je comment se ravissant, n’eut resuscité les cordes et, de peu à peu envigourant d’une douce force son jeu, nous eust remis l’ame et les sentimens au lieu d’où il les avoit desrobez, non sans laisser autant d’estonnement à chacun de nous que si nous fussions relevez d’un transprt ecstatiq de quelque divine fureur.“ (*Solitaire Second*, S. 113 ff., Yandell, 1980, S. 192 ff.). Der Bericht ist übrigens bei Field, 1980, im Artikel *Fantasia*, NGD, S. 381, in engl. Sprache wiedergegeben (vgl. auch Dobbins, 1992, S. 97).

<sup>47</sup>*Solitaire Second*, S. 132; Ausgabe Yandell, 1980, S. 213 f.

nenne, als in dem Eifer, zu einem Thema zwei, drei oder mehrere Gegenstimmen harmonisch hinzuzufügen, was man als Figuralmusik oder *res facta* (*chose faite*) bezeichne.<sup>48</sup>

Die Reaktion gegen den polyphonen Stil liegt hier also in der Forderung begründet, Modus und Mutation zugunsten des Textes spielen zu lassen. Entsprechend äußert sich Tyard auch weiter hinten, wo er neben der Marginalie „Qui plus merite en Musique, ou *phonáskos*, conducteur d'une voix, ou *symphonéte*, assembleur de plusieurs“<sup>49</sup> den *Curieux* die zwingende Frage stellen läßt, ob der *Solitaire* gleichermaßen die Einstimmigkeit, die in so geeigneter, melodischer Weise zu dem zum Gesang bestimmten Text passe, schätzen würde, wie die Mehrstimmigkeit, von der ja an sich die Verwirklichung von Harmonie ausginge. Die Entscheidung fällt zugunsten des einstimmigen Gesangs:<sup>50</sup>

„... si l'intention de Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celui qui scet proprement accommoder une voix seule me semble mieux atteindre à sa fin aspirée.“

Wenn es denn nun der Zweck der Musik zu sein scheine, dem Wort solch eine Weise zu verleihen, daß jeder Hörer sich leidenschaftlich ergriffen fühle und sich in den Bann des leidenschaftlichen Seelenzustandes des Dichters ziehen lasse, scheine derjenige sein angestrebtes Ziel besser zu erreichen, der es versteht, in angemessener Weise eine einzelne Stimme einzurichten.

Er nennt auch den Grund hierfür, den er darin sieht, daß die polyphone Musik in den meisten Fällen nichts anderes als einen „großen Lärm“ an die Ohren herantrüge, von dem man keine eindringliche Wirksamkeit fühle:

„... vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace.“

Tyard unterstreicht dann nochmal die Wirksamkeit der einfachen<sup>51</sup> und einzelnen Stimme, die sanft dahinlaufe, und charakterisiert sie genauer, als nach der Obliegenheit ihres Modus geführt (*continuée selon le devoir de sa Mode*), der nach Gebühr der Verse gewählt wurde:

---

<sup>48</sup>Tyard französisiert hier den wohl auf Tinctoris zurückgehenden Begriff der *res facta*, den dieser gleichsetzt mit *cantus compositus* (vgl. Fallows, 1980, S. 755). Tyard hebt in diesem Zusammenhang auf die Komplexität des innerhalb eines strengen satztechnischen Regelwerks an die Niederschrift gebundenen polyphonen Gegenstands ab, im Gegensatz zur Einstimmigkeit.

<sup>49</sup>„Wer sich in der Musik mehr verdient macht: der *Phonáskos*, der eine Stimme führt, oder der *Symphonéte*, der mehrere zusammenführt.“

<sup>50</sup>Dieses wie die folgenden Zitate: *Solitaire Second*, S. 132 f.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 214 f.

<sup>51</sup>Im Sinne von „nicht mit anderen zusammengesetzt“.

„Mais la simple et unique voix, coulée doucement, et continuée selon le devoir de sa Mode choisie pour le merite des vers, vous ravit la part qu'elle veut.“

Hier wird definitiv deutlich, daß Tyard als Hauptargument für die Einstimmigkeit den linearen Verlauf des Modus und nicht etwa die Textverständlichkeit heranzieht, die auch ganz im Sinne der Dichter wäre. Man müßte somit Dobbins widersprechen,<sup>52</sup> der diese Stelle heranzieht, um zu belegen, daß Tyard zugunsten der Textverständlichkeit für den einstimmigen bzw. einstimmigen, begleiteten Gesang plädiert: „As a poet anxious for verbal clarity Tyard preferred monophony or monody to polyphony.“ Daß die *verbal clarity* ein angenehmer Nebeneffekt sein mag, steht auf einem anderen Blatt.

Das Programm, das Tyard vorschreibt, besteht also zunächst in einer Einstimmigkeit, die ausgerichtet am Inhalt der Verse und in deren genauer Lektüre, das erweiterte System der Modi gemäß ihren Wirkungen angemessen anwendet. Denen, die noch nicht überzeugt sein könnten, hält er nochmal das antike Beispiel vor Augen:

„Aussi consistoit en ce seul moyen la plus ravissante energie des anciens Poetes lyriques qui, mariant la Musique à la poësie (comme s'ils estoient nez à l'une et à l'autre) chantoient leurs vers, et rencontroient souvent l'effect de leur desir, tant la simplicité bien observée aux Modes de chanter est douée d'une secrette et admirable puissance.“

In allein diesem Mittel, das so oft den erwünschten Effekt erzielt hätte, hätte die überwältigende Kraft der lyrischen Poeten der Antike gelegen, die ihre Verse sangen, indem sie die Musik mit der Poesie vermählten, als ob diese füreinander geschaffen wären. Und sie erzielten oft die erwünschte Wirkung - mit solch heimlicher, wunderbarer Macht sei die in den Modi des Gesanges wohl beachtete Einfachheit versehen.

Zu diesem starken, die Antike glorifizierenden Bild setzt Tyard dann den gegenwärtigen Zustand der Musik in Kontrast. Zwar könne auch seine Zeit von Derartigem zeugen - sogar er selbst. Jedoch wäre ihm unter größten Schwierigkeiten nur eine einzige Weise begegnet, die seinen Versen gerecht geworden wäre - sie so wiedergebend, wie sie seien, nicht versetzt mit drei oder vier Stimmen:

„De cecy nostre aage peut tesmoigner; et moy-mesme faisant essay. J'ay avec plus de peine rencontré un seul chant propre à mes vers, qu'escrit les vers tels qu'ils sont, ny contr'assemblé trois ou quatre parties, ...“

---

<sup>52</sup>Music in Renaissance Lyons, 1992, S. 98 f.

In letzterem, der Mehrstimmigkeit, erkennt Tyard, mit pejorativem Unterton, den allgemein verbreiteten Usus, der unzähligen Sängern vertraut sei:

„... recognoissant en ce dernier un vulgaire usage, familier à infinis chantres, ...“.

Hierin drückt sich klar die Geringschätzung aus, mit der Tyard zeitgenössische Musik und Musiker bedenkt. Dennoch muß man notieren, daß er es nicht für völlig unmöglich erachtet, mehrstimmige Musik in geeigneter Weise zu den Gedichtworten zu setzen, und daß er auch nicht an seiner Zeit verzweifelt:

„Non toutefois que je croye estre impossible d’accomoder proprement la Musique figurée aux paroles, ny que je desespere de ce temps, ...“.

In der fortgeführten Begründung, warum die Situation der Verbindung von Musik und Poesie im gegenwärtigen Zustand so schwierig sei, wechselt Tyard nun plötzlich den Bezugsrahmen - weg von den Modi - und wartet mit einem weiteren Argument auf:

„... mais la difficulté de nostre langage non encores mesuré en certaines longueurs ou brievetez de syllabes, et le peu d’egard que je voy y estre pris par les Musiciens, qui tous, ou la plus part, sont sans lettres et cognoissance de Poësie; ...“.

Es handelt sich um die vielzitierte Schwierigkeit der französischen Sprache, noch nicht nach bestimmten Silbenlängen und Kürzen bemessen zu sein, die Tyard vorher im Kontext der antiken Notenzeichen bereits angesprochen hatte. Doch Tyard beklagt nicht nur dieses Problem, sondern vor allem die Tatsache, daß sich die Musiker nicht um diese Aufgabe scherten, weil sie alle - oder zumindest die meisten - keinerlei Wissen und Kenntnis von der Poesie hätten.

Hier scheinen sich mir zwei Gedanken zu vermischen: Einerseits die Idee, daß zu dem Projekt der Bemessung der französischen Sprache in Silbenlängen nach antikem Vorbild auch die Musik ihren Beitrag leisten könnte, und andererseits die Tatsache, daß Tyard unzufrieden ist, wie die Musiker, denen er größtenteils Kenntnisse der Poesie abspricht, aktuell mit der Poesie - in ihrer gegenwärtigen Verfassung - umgehen.

Tyard übt jedoch nicht nur Kritik an den Musikern, sondern weist einen Teil der Schuld an mangelnden Synergien zwischen Musik und Poesie auch den Dichtern zu:

„... comme aussi le plus grand nombre des Poëtes mesprise et, si j’ose dire, ne cognoit la Musique, me fait craindre que tard, ou rarement, nous en puissions voir de bons et naturels exemples.“

Auch der größte Teil der Dichter mißachte die Musik und - Tyard wagt es kaum zu sagen - hätte keine Ahnung davon. Das läßt den *Solitaire* fürchten, daß man erst spät, oder ganz



selten, wirklich gute und natürliche Beispiele (der Verbindung von Musik von Poesie) sehen werden könne. –

Damit verläßt Tyard das Thema der Verbindung von Musik und Poesie zunächst wieder. Im weiteren Gespräch wird nun der Bereich *musique mondaine* und *humaine* aufgearbeitet, wobei Tyard unter *musique humaine* die *musica humana* und *instrumentalis* zusammenfaßt. Der *Solitaire* schließt diesen Teil seines Traktates mit dem Beispiel, daß Pythagoras um der harmonisierenden Wirkung der Musik willen zur Lyra griff, wenn er zu sehr der Körperlichkeit verfallen war, was der *Curieux* für sich selbst in Zusammenhang mit instrumental begleitetem Gesang („Musique harmonieuse de voix et d’instrument“) bestätigen kann.<sup>53</sup> Dies führt über die Effekte wieder zur Verbindung von Musik und Poesie und den beiden entscheidenden, den Dialog abschließenden Kapiteln: *De la Poësie Française de ce temps* und *Moyen de parfaire la Poësie Française et de la joindre à la Musique*.<sup>54</sup>

Zur Einleitung seiner Erläuterungen über die französische Poesie und wie sie zu gestalten sei, um sie mit der Musik zu verbinden, schlägt der *Solitaire* den Bogen zurück zum *Solitaire Premier: Pasithée* hätte nun gehört, was man über die Musik sagen könne, durch die, mit Hilfe der Poesie, der gestürzten Seele neue Flügel verliehen würden, und die allein - eine ohne die andere - keine große Wirksamkeit hätten.<sup>55</sup>

*Pasithée* wünscht sich nun genauso ausführliche Informationen über die Poesie, weil der erste Dialog über die *fièvre poétique* die Dichtkunst an sich nicht im geringsten berührt hätte,<sup>56</sup> was der *Solitaire* angesichts ihrer Kenntnisse der französischen Poesie abwehrt und Ausführungen über die griechische und lateinische Dichtung für nutzlos erklärt, indem er folgendes bemerkt:

---

<sup>53</sup>*Solitaire Second*, S. 154; Ausgabe Yandell, 1980, S. 242.

<sup>54</sup>„Von der französischen Poesie dieser Zeit“ und „Mittel, die französische Poesie zu gestalten und sie mit der Musik zu verbinden.“ Es sei angemerkt, daß diese Formulierung in keinster Weise eine Unterordnung der Musik unter die Poesie ausdrückt. Im Gegensatz zu den Poetiken, die die Verbindung von Musik und Poesie thematisieren, ist bei Tyard die Musik nicht der Poesie unterworfen. Dies deutete sich bereits im *Solitaire Premier* (S. 96) an: „... les vers chantez et bien appropriez à la voix, ou (pour mieux dire) la voix bien appropriée aux vers, delecte merveilleusement les escoutans“.

Dieses wie die folgenden Zitate: *Solitaire Second*, S. 154 ff.; Ausgabe Yandell, 1980, S. 242 ff.

<sup>55</sup>„Vous avez, Pasithée, ouy en partie ce que l’on peut dire de la Musique, par laquelle les premières pennes rompuës aux aisles de nostre Ame précipitée, sont renouvelées à l’aide de la Poësie; car l’une sans l’autre me semble n’avoir grand’ efficace.“

<sup>56</sup>„Vrayement (dit-elle) je desirerois qu’il vous plut me donner autant cognoissance de Poësie, que vous avez fait de Musique; car ce que vous me dites hier ne touchoit aucunement à l’art.“

„... les Poësies Grecque et Latine n'ont tant de commerce avec noz rimes, que leur preceptes [...] pussent assez nous servir en cecy.“

Die griechische und lateinische Dichtung hätten so wenig mit den französischen Reimen zu tun, daß ihre Regeln kaum dienlich wären. Tyard unterscheidet also wie Du Bellay und Peletier die französische Dichtung von jener der klassischen Sprachen durch die Partikularität des Reimes. Desweiteren kann man aus seiner Aussage ableiten, daß er eine reine Übertragung der Regeln der antiken Metrik für nicht sinnvoll erachtet - eine Reflexion, die Bäif in seinen späteren Bemühungen hätte weiterbringen können.

Tyard läßt dann den *Curieux* fragen, ob der *Solitaire* denn die französische Sprache so wenig hochschätze, daß ihre Poesie dieser Bezeichnung unwürdig sei. Dem sei nicht wirklich so, antwortet dieser, er verfolge jedoch all die mit ehrerbietigem Wohlwollen, die diese, sei es durch Imitation, sei es durch eigene Erfindungen, zu bereichern suchten.<sup>57</sup> Damit kommt Tyard wieder zum springenden Punkt:

„Toutefois je recognoy encores aux parties des vers qui requierent plus d'observations (ce sont les syllabes) si peu de mesure certaine, que je n'oserois entreprendre d'en former une seule reigle.“

Allerdings erkenne er in jenen Versbestandteilen, die noch mehr aufmerksame Forschung erforderten - nämlich den Silben - ein so wenig festliegendes Maß, daß er es nicht wagen würde, diesbezüglich auch nur eine einzige Regel aufzustellen.

Die repetitive Konstanz mit der das Leitmotiv der Regulierung der Silbenlängenverhältnisse auftaucht, macht deutlich, wie verhaftet die französischen Theoretiker allgemein dieser Idee waren, die zum Allheilmittel für die französische Sprache und auch zum Ansatzpunkt der Regelung der Verbindung von Musik und Poesie erklärt wurde. Es wiederholen sich auch die Rückzieher, die die Theoretiker angesichts der Lösung dieser Aufgabe machten.

Dies ist insofern bedenklich, als die Übermächtigkeit dieser scheinbar unlösbaren Aufgabe den französischen Theoretikern den Blick auf andere Lösungsansätze verstellt zu haben scheint.

Der Rückzug von der Problemlösung wirkt sich auch auf die Regelung der Verbindung von Musik und Poesie aus. Tyard ist davon überzeugt, daß der französischen Musik die

---

<sup>57</sup>„Et bien (dit le Curieux) tenez-vous en si peu de pris nostre langage François, que sa Poësie soit indigne de nom? Non vraiment, respondy-je, mais ay en reverente bienveillance tous ceux qui, par imitation ou par inventions propres, taschent de l'enrichir.“

Möglichkeit stärkerer Wirkungskraft mangle, weil diese darin liege, fähig zu sein, nach geeigneten Versfüßen und Silbenmaß komponierte Verse nach einem Modus des Gesangs einzurichten - so wie es vermutlich die alten Griechen und auch Horaz sehr sorgfältig befolgt hätten:

„Mesme qu'à nostre Musique je voy defaillir l'occasion de plus vive energie, qui est de sçavoir accommoder à une Mode de chanter une façon de vers composée en pieds et mesures propres, comme je croy les ancies Grecs, et Horace [...] avoir tres curieusement observé.“

Gerade Tyard, dessen Musiktheorie trotz ihrer Quellenabhängigkeit auch deshalb von Bedeutung ist, weil er immer wieder Vergleiche zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen anstellt, zieht sich hier weiter als nötig - und als er es vorher selbst angedeutet hatte - in die Vergangenheit zurück. Dennoch versucht Tyard zumindest noch das anstehende Programm auf den Punkt zu bringen:

„Bien voudroy-je que quelqu'un plus hardy, et plus que moy suffisant, entreprint et vint à chef d'un art Poëtique approprié aux façons Françaises. Je requerrois qu'il prescrit des loix Musicales nommées loix anciennement pource que selon leur disposition, laquelle il n'estoit permis d'enfreindre la Mode de chanter, et la façon des rimes estoient gardées inviolablement.“

Er wünschte, jemand kühnerer und kompetenterer als er selbst mache den Anfang und würde zum Kopf einer den französischen Gegebenheiten angepaßten poetischen Kunstlehre. Von demjenigen würde er verlangen, daß er musikalische Gesetze vorschreibe, seit ehemals Gesetze genannt, weil es ihrer Anlage nach nicht erlaubt war, den Modus des Gesanges und die Gestalt der Reime (Verse) zu brechen, die unverletzlich eingehalten wurden.

Tyard versucht jetzt das antike Vorbild, von dem er bemerkt, daß es nicht mehr gebrauchsfähig sei, auf die französische Poesie der Gegenwart zu anzupassen.

„Je requerrois donq (veu-je dire) qu'à l'image des Anciens (si bien leurs Spondées, Trochées, Embateries, Orthies, et telles autres façons sont loin de l'usage de tous, et de la connoissance de peu) noz chants ussent quelques manieres ordonnées de longueur de vers, de suite ou entremellement de Rimes, et de Mode de chanter, selon le merite de la matiere entreprise par le Poëte, qui observant en ses vers les proportions doubles, triples, d'autant et demi, d'autant et tiers, aussi bien qu'elles sont rencontrées aux consonances, seroit digne Poëte-musicien, et tesmoigneroit que la harmonie et les Rimes sont presque d'une mesme essence, et que sans le mariage de ces deux, le Poëte et le Musicien demeurent moins jouissans de la grace qu'ils cherchent aquerir.“

In diesem nicht endenwollenden Satz findet sich eine Bündelung verschiedenster elementarer Überlegungen und Argumente:

Er fordert, daß nach dem Vorbild der Alten - auch wenn ihre Spondeen, Trochäen, Anapäste, Pedes Orthii u. a. fern vom allgemeinen Gebrauch und nur wenigen bekannt wären - die französische lyrische, zum Gesang bestimmte Poesie (*chants*) auf bestimmte Arten einer Ordnung unterworfen werden müsse, nach Verslänge, paariger oder alternierender Reimanordnung (*suite ou entremellement de Rimes*) sowie Modus des Gesangs, je nach Gebühr des vom Dichter angegangenen Stoffes, der, in seinen Versen Proportionen von Verdopplung, Verdreifachung, von Halbierung und Drittelung einhaltend, wie sie auch bei den Konsonanzen anzutreffen sind, ein würdiger Dichtermusiker wäre, und damit Zeugnis geben würde, daß musikalische Harmonie und die Reime fast vom selben Wesen seien, und daß ohne die Vermählung dieser beiden sowohl der Dichter als auch der Musiker weniger teilhaftig der Gnade verbleiben würde, die sie zu erreichen suchen.

Tyard verlangt zunächst, daß zum Gesang bestimmte Poesie eine bestimmte Ordnung nach Verslänge und Reimfolge erfahren soll. Damit trifft er sich also eigentlich in weiten Bereichen mit dem, was Ronsard für seine *vers mesurés à la lyre* vorschreibt, die eine identische strophische Disposition in Verslänge und Reimanordnung sowie ein regelmäßiges Abwechseln männlicher und weiblicher Reime verlangen. Nachdem Tyard keine genaueren Angaben macht, wie diese Disposition nach Verslänge und Reimanordnung auszusehen habe, kann man seine Vorstellungen nicht von den Vorschriften Ronsards differenzieren. Mit der Disposition nach Verslänge und Reimanordnung verknüpft Tyard die Auswahl des Modus, der sich am Inhalt des Gedichtes zu orientieren habe.

Dem schließt Tyard dann noch ein weiteres Argument an, das für die Vermählung von Musik und Poesie spricht und das wir bereits bei Sebillet und Du Bellay sowie andeutungsweise auch bei Peletier vorgefunden haben (vgl. Kap. II.2): Die Proportionen 2:1, 3:1, 1:2 und 1:3, die der Dichter bei der Disposition der Verse zu berücksichtigen habe und die sich in den Konsonanzen der Musik wiederfänden. Harmonie und Reim stellen auch für Tyard eine Analogie dar, *sont presque d'une mesme essence*, und nur in ihrer Vermählung können Dichter und Musiker ihr Ziel völlig erreichen.

Aber auch Tyard leitet keine konkreten Regeln ab, wie diese Übereinstimmung nach Proportionen praktisch für die Verbindung von Musik und Poesie nutzbar gemacht werden könnte.

Obwohl Tyard tiefer als viele seiner Zeitgenossen in die Materie eingedrungen ist, kennzeichnet letztendlich doch die Resignation vor der konsequenten Lösung der Aufgaben den Schluß seines Musiktraktates:

„Mais pource que ce propos requiert une plus longue haleine, que je n'estime la mienne, je le laisse: pour vous prier (m'adressant à Pasithée) de joindre ce que nous avons dit de la Musique à ce qu'hier j'avois commencé souz le nom des Muses, d'où le Musicien-poëte ou Poete-musicien, reçoit l'enthousiasme, et est épriz de celle sainte Poëtique fureur ...“.

Dieses Thema verlange einen längeren Atem, als er vermutlich habe, weswegen er darauf verzichte und *Pasithée* bitte, das, was sie über die Musik gesagt hätten, dem hinzuzufügen, was er am Vortag unter dem Namen der Musen begonnen habe, von woher der Musiker-Dichter bzw. Dichtermusiker seinen Enthusiasmus empfinde, und von diesem heiligen Dichterwahnsinn ergriffen würde. Im Namen des *furor poeticus* endet der Dialog über die Musik. Tyard streicht die Segel und blickt zum Ausgangspunkt, dem Beginn des *Solitaire premier*, zurück.

Zusammenfassend kann man festhalten, daß mit Ausnahme Tyards die französischen Musiktheoretiker der Zeit nicht an der Auseinandersetzung mit der humanistischen Idee einer Verbindung von Musik und Poesie teilnehmen. Sie sind sehr an der praktischen Musikausübung orientiert und schreiben kurz und bündig formuliert in französischer Sprache, was eine Neuerung darstellt. Die Tendenz zu vereinfachenden Gesangs- und Kompositionslehren zugunsten einer überwiegenden Leserschaft aus Amateuren wird erst mit dem *Traicté de Musique*<sup>58</sup> von Adrian Le Roy (ca. 1520-1598) wieder aufbrechen, der 1583 mit der ersten Kontrapunktlehre in Frankreich in einer bis zu Rameau hinreichenden Linie<sup>59</sup> Zarlino rezipiert.

Die Kluft zwischen der *musica theorica* und jenen französischen Anweisungen für die *musica practica* steht in gewisser Weise stellvertretend für die Kluft zwischen Theorie und Praxis der Verbindung von Musik und französischer Poesie.

Außer der einzigen bedeutenden französischen Musiktheorie der Zeit, Tyards *Solitaire Second*, gibt es bis zu den theoretischen Anstrengungen und praktischen Versuchen Bâiffs und Courvilles, die aber für den geschlossenen Zirkel der *Académie de Poésie et de Musique* reserviert waren, in Frankreich demnach keine musiktheoretische Auseinandersetzung mit

---

<sup>58</sup>Paris 1583, in RISM BVI<sup>2</sup> unter *Anonymus*.

den Möglichkeiten der praktischen Verbindung von Sprache und Musik, wie es anderweitig ein Gaffurius, Lanfranco, Zarlino, Stoquerus und Vicentino geleistet haben. Die ausführliche Betrachtung dieser Quellen würde zu weit von der Orientierung an spezifisch französischer Sprachvertonung wegführen,<sup>60</sup> weshalb hier nur einige entscheidende Grundlinien angedeutet werden sollen:

In Tyards Entwurf einer Verbindung von Musik und Poesie ist Gaffurius' (1451-1522) im ersten Kapitel des zweiten Buches seiner *Practica musice* (1496) mitgeteilte Zuweisung von kurzen und langen Silben zu ein bzw. zwei Zeiteinheiten wiederzuerkennen, die aber durch unbestimmte Silbenlänge für das Französische noch nicht anwendbar ist. Dort findet sich auch Gaffurius' Bemerkung, daß sich die Art des Verses aus einer Kombination von Versfüßen ergebe, zu einer Lyra oder Kithara erklingend. Die Vorstellung vom lautenbegleiteten Gesang ist ebenfalls konstitutiv für Tyards Modell.

Tyards war sicher auch inspiriert von Gaffurius' Beispiel zur griechischen Rhythmusnotation im zweiten Kapitel des zweiten Buches, was aber im Französischen wieder an der von Gaffurius intendierten Entprechung von Versmetrum und musikalischem Rhythmus scheitern muß.

Obwohl für Tyard Gaffurius' Verdienst um die Antikenrezeption mit dem erstmaligen Versuch einer Rekonstruktion antiker Modi, die er zudem mit antikem Versmaß verband, Vorbild war, hätte er doch sicherlich Gaffurius' vorgeschlagene Kombination von zwei Modi bei der Simultanausführung zweier Beispielvertونungen einer sapphischen Ode im zehnten Kapitel des vierten Buches seines *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518) genauso mißbilligt, wie dies Glarean im 39. Kapitel des zweiten Buches seines *Dodekachordon* tat, wo er solche mehrstimmigen Sätze, besonders unter Kombination verschiedener Modi, ablehnt. Wenn dies als ein Versuch von Gaffurius gewertet werden könnte, sich der polyphonen Praxis der Zeit anzunähern, so würde Tyard derartiges verwerfen.

In Zarlinos (1517-1590) umfassendem, als enzyklopädisch zu bezeichnendem Werk, den *Istitutioni harmoniche* (1558), finden wir, drei Jahre nach Tyards *Solitaire Second*, einerseits

---

<sup>59</sup>Vgl. Schneider, 1972, passim, bes. S. 16 und 26-32; Vendrix, 1994, S. 265.

<sup>60</sup>Gervink, 1996, S. 132-164, hat dies durchexerziert, ohne daß dies der Arbeit in besonderer Weise zuträglich war. Es sei auf die Lektüre der entsprechenden Kapitel 4-9 in Harráns 1986 vorgelegten, hervorragenden Standardwerk *Word-Tone Relations in Musical Thought* verwiesen, nach dem auch Gervink vorgeht.

sowohl Gaffurius' Forderungen nach Wiedergabe langer und kurzer Silben durch entsprechende Notenwerte kodifiziert, sowie andererseits deutliche Anleihen an Lanfrancos (ca. 1490-1545) in den *Scintille di musica* (1533), einem Lehrwerk für Chorknaben, fixierte Textunterlegungsregeln, die dieser im zweiten Teil der Schrift, im Kapitel *Modo di mettere le parole sotto a I canti*, festhält.<sup>61</sup> Stark verkürzt und ohne die angeführten Ausnahmen lauten diese Regeln:

- 1) Der Komponist muß seinen kompositorischen und Kadenzplan nach der Struktur des Satzes und den Worten ausrichten. Dabei tritt im *canto fermo*, also dem Cantus planus, das Wort mehr in den Vordergrund, im *canto misurato*, also dem Cantus figuratus, die Ordnungsgesetze des Kontrapunktes.
- 2) Jede Einzelnote trägt eine Silbe. Im Cantus planus muß das aber mindestens eine quadratische Note sein.
- 3) Eine Ligatur trägt immer nur eine Silbe.
- 4) Ein Punctus kann keine Silbe tragen.
- 5) Die Semiminima, die einer punktierten Minima folgt, trägt meistens genausowenig eine Silbe wie die folgende „weiße“, also längere Note.
- 6) In einer Folge von Semiminimen trägt nur die erste eine Silbe. Eine anschließende längere Note sollte ebenfalls keine Silbe tragen - außer man möchte die französische Chanson nachahmen. Dann kann man auch einer Mittelnote und der längeren Abschlußnote eine Silbe verleihen.
- 7) Im *canto fermo* gibt es keine Wiederholungen von Worten. Im *canto misurato* nur, wenn ausreichend Trägernoten zur Verfügung stehen. Wenn nicht, verbleibt man auf der Penultimasilbe bis man die Kadenz oder letztmögliche Trägernote erreicht hat, die dann mit der letzten Silbe versehen wird - wobei wieder die französische Chanson als Ausnahme erscheint.

Dabei sind diese Regeln in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, weil die sechste und siebente Regel interessanterweise die französische Chanson gesondert behandeln, was mir im oxytonen Charakter der französischen Sprache begründet scheint und eine Reflexion und Berücksichtigung desselben darstellt.<sup>62</sup>

An diese Regeln Lanfrancos lehnt Zarlino nun seine zehn Regeln deutlich an. Darüber hinaus trifft er im 13. Kapitel des achten Buches seiner *Sopplementi musicali*, das von den *Tre sorti d'Accento, Grammatico, Rhetorico, & Musico* handelt, eine Aussage, die sich in besonderes

---

<sup>61</sup> Vgl. auch Harrán, 1986, S. 130 ff. (Lanfranco) sowie 189 ff. (Zarlino).

<sup>62</sup> Trotz seiner äußerst weitausgreifenden Betrachtungen dieser Werke übergeht Gervink, 1996, S. 152 diese so aufschlußreiche Tatsache.

geeigneter Weise auch auf die Vertonung französischer Sprache anwenden ließe - und wiederum Baif hätte Erhellung bringen können: Er gibt den Komponisten zu verstehen, daß ihre Kompositionen dem rhetorischen Akzent zu folgen hätten, der sich auf der Ebene der Deklamation am Affektgehalt des Textes orientiert, und nicht dem rein grammatischen Akzent. Dies wäre für die Vertonung des Französischen, wo der rhetorische Akzent eine dominierende Rolle spielt, von besonderer Bedeutung - was bereits mehrfach angedeutet wurde.

Auch bei Vicentino (1511-ca. 1576), dessen *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, im selben Jahr wie Tyards *Solitaire second* (1555) in Rom erschien, lassen sich deutliche Übereinstimmungen mit Lanfrancos Regeln, wie folglich auch mit Zarlino und Stoquerus<sup>63</sup> feststellen - was auch insofern eine gemeinsame Wurzel zeigt, als alle Willaert als Ideal anhängen.

Vicentino fordert im besonderen, daß die Komponisten bei der Vertonung des Lateinischen und der Volkssprache die *natura* der Worte zu berücksichtigen hätten, und zwar sowohl hinsichtlich des Wortakzentes als auch hinsichtlich der Silbenlänge, und beklagt dabei, daß viele stattdessen eher den eigenen Kompositionsprozeß in den Vordergrund stellten.<sup>64</sup> Dabei erfaßt er die Natur des Wortes mittels der Komponenten Akzent und Silbenlänge, was eine umfassendere Sichtweise darstellt, als die von den Franzosen verkündete. Jedoch riskiert auch er den Verlust der Präzision seiner Aussagen, wenn er im folgenden nochmal sowohl für das Lateinische als auch das Italienische auf den Sprachgebrauch und die Regelung der Silbenlänge verweist und dabei unterstreichend anführt, wie lächerlich es zum Beispiel im Französischen, Spanischen und Deutschen wäre, die Silben nach Längen und Kürzen vertauscht auszusprechen.<sup>65</sup> Hier durchmischt er die Ebenen von Betonung und Silbenlänge und attribuiert zudem geregelte Silbenlängenverhältnisse, wo sie nicht existieren - ein Lapsus, der auch die Diskussion um französische Sprachvertonung unter humanistischen Gesichtspunkten immer wieder prägte.

---

<sup>63</sup>Gaspar Stoquerus, *De musica verbali libri duo* (ca. 1570). Vgl. dazu Harrán, 1986, S. 218 ff. und 1973, passim, sowie Lowinsky, 1961, passim.

<sup>64</sup>„Molti Compositori che nelle loro compositioni attendono à far un certo procedere di compositione à suo modo, senza considerare la natura della parole, ne i loro accenti, ne quali sillabe siano lunghe ne brevi, cosi nella lingua volgari come nella latina.“ (IV. Buch, 29. Kap., f. P i<sup>v</sup>).

<sup>65</sup>„... et secondo l'uso et le regole de i Latini et de Toscani si dè osservare le pronuntie lunghe e brevi, (in essemplio) come se nella lingua Franzese, et Spagnuola, et Tedesca, le sillabe loro lunghe fussero pronuntiate brevi, et le brevi lunghe, la natione loro riderebbe di tal pronuntia.“ (IV. Buch, 29. Kap., f. P i<sup>v</sup>).



Festzuhalten bleibt, daß die Unfähigkeit der Franzosen im 16. Jahrhundert, Regeln für die Sprachvertonung aufzustellen, eins ums andre Mal ihre Begründung in der „Unvollkommenheit“ der französischen Sprache und ihrem Mangel an fest geregelten Silbenlängenverhältnissen findet. Problematisch ist, daß die Protagonisten der Diskussion um die Verbindung von Musik und französischer Poesie der Bewältigung des Problems der Silbenlängenverhältnisse verhaftet sind - so daß sich andere Fragen nicht ausreichend manifestieren können, und etwa Akzentfragen, wenn, dann nur in der Qualität von Versakzent auf den Plan treten, worauf wir bei der Betrachtung von *vers mesurés à l'antique und musique mesurée à l'antique* wieder zurückkommen müssen.

### III. Die Praxis der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts

#### 1. Zur Situation der französischen Chanson



Abbildung III.1-1: Deckblatt des fünften Buches der *Chansons reduictz en tablature de luc*, Pierre Phalèse, Leuven 1547.

Das musikalische Supplement situiert sich an zentraler Stelle in einem Jahrhundert, das in mehrfacher Hinsicht von fundamentalen Wandlungen im Bereich der weltlichen französischen Vokalmusik geprägt ist. Deshalb eignet sich der Standpunkt 1552 in besonderer Weise zurück- und nach vorne zu blicken und so die entscheidenden Strömungen zu erfassen, die den Charakter der vorliegenden Vertonungen prägen und zudem Ausdruck der Praxis der Verbindung von Musik und Poesie im Frankreich des 16. Jahrhunderts sind.

Ehe man mit den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Veränderungen im Chansonstil notieren kann, stand die französische Chanson noch sehr stark unter dem Gepräge der *formes fixes* (*rondeau*, *ballade*, *virelai*) der im Frankreich des 14. und 15. Jahrhunderts gepflegten höfischen Lyrik. Die von den *formes fixes* bestimmte Periode zeugt in ihrer Entwicklung von einer signifikanten Veränderung des Verhältnisses von Musik und Poesie:

Grundsätzlich war bis ins späte 14. Jahrhundert der Vortrag eines Großteils mittelalterlicher - nicht nur lyrischer, sondern auch narrativer - Dichtung mit Musik verknüpft.<sup>1</sup> Wir besitzen

---

<sup>1</sup>Der genaue Umfang ist schwer auszumachen. Die Anzahl tradierter Melodien schwankt nach Repertoire, so daß wir für nur etwa ein Zehntel der Troubadour-Lyrik Melodien kennen, während es bei den Trouvère-Dichtungen weit mehr als die Hälfte sein dürfte. Damit soll aber nicht suggeriert werden, daß, weil wir auf einer Seite weniger Melodien überliefert haben, weniger gesungen wurde. Vielmehr andersherum muß die Ebene der Niederschrift als etwas Sekundäres betrachtet werden, das dann umso weniger seinen Platz hat, je lebendiger das Primäre der mündlichen Tradition ist.

Musik für alle wichtigen lyrischen Gattungen, wie *chansons (canço)*, *aubes (alba)*, *pastourelles*, *rondeaux*, *ballades*, lyrische sowie narrative *lais* und andere erzählende Gattungen, etwa *chansons de geste*, wobei das Verhältnis von Musik und Poesie stark nach der Gattung variiert.

Anfang bis Mitte des 14. Jahrhunderts verfestigte sich die musikalisch-poetische Formensprache mit der Herausbildung der sogenannten *formes fixes* aus dem Vorrat der vielfältigen, ursprünglich kaum deutlich zu unterscheidenden Refrainformen. Das hatte sich schon in den *rondeaux* von Adam de la Hale angedeutet,<sup>2</sup> wo gleichzeitig auch der Übergang zur mehrstimmigen Vertonung weltlicher Texte - außerhalb der Motettentradition - vollzogen wird. Dies kristallisierte sich bei Jehannot de l'Escurel († 1304) heraus,<sup>3</sup> wobei außerhalb der einstimmigen Lieder noch der alte Conductus-Satz dominierte, und ist für Philippe de Vitrys (1291-1361) Werk zumindest bezeugt, dessen Name mit der Innovation in der mehrstimmigen Chanson durch den Diskantliedsatz in Verbindung gebracht wird.

Als wirklich gefestigt können die *formes fixes* aber erst bei Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) gelten,<sup>4</sup> mit dessen Werk das der Einheit von Musik und Poesie gehorchende Schaffen einen Endpunkt und zugleich Wendepunkt im Verhältnis von Musik und Poesie erreichte - was sich auch in der Tatsache spiegelt, daß mit Musik versehene Gedichte, Kompositionen, speziell bezeichnet werden (z. B. *rondiaus ou il ha chant* oder *ballade notée*). Mit Eustache Deschamps *L'art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaulx* von 1392 wird der technische Bruch zwischen Poesie und Musik endgültig festgeschrieben: Von nun an wird der größte Teil lyrischer Dichtung nicht mehr geschrieben, um gesungen zu werden, sondern als Lese- bzw. Sprechpoesie konzipiert. Die *formes fixes* aber, die in ihrer Gestalt das urmusikalische Element des Refrain konservieren, leben in der Chansonkunst des 15. Jahrhunderts weiter - so bei Guillaume Dufay (um 1400-1474)<sup>5</sup> und Gilles Binchois (um 1400-1460)<sup>6</sup>, wobei die Texte aus der Feder anderer stammen, etwa Christine de Pizan, Charles d'Orléans oder Alain Chartier. Die sogenannte „burgundische“ Chanson<sup>7</sup> ist weniger

---

<sup>2</sup>CMM 44, S. 49.

<sup>3</sup>Vor allem *ballade* und *rondeau*. CMM 30, passim.

<sup>4</sup>PÄM 1, passim.

<sup>5</sup>CMM 1, VI, S. 25 ff.

<sup>6</sup>Musikalische Denkmäler II, passim.

<sup>7</sup>Ein auf Gurlitt und Bessler zurückgehender Terminus, der sich zur Bezeichnung der Musik jener ersten Generation franko-flämischer Meister festgesetzt hat. Vgl. Gurlitt, 1924, *Burgundische Chanson und deutsche*

durch Einheitlichkeit in der geographischen Zuordnung<sup>8</sup> als durch relativ große stilistische Einheit gekennzeichnet, die sie aus den strengen Grenzen bezieht, die einerseits die poetischen Formen mit ihren präexistenten Wiederholungsschemata, welche den Einsatz zugeordneter musikalischer Phrasen diktieren, und andererseits die Regeln des Kontrapunktes setzen.<sup>9</sup>

Mit den Komponisten der zweiten Generation franko-flämischer Musiker büßt der Umfang der Chansonproduktion gegenüber Messen und Motetten zwar insgesamt etwas ein. Die bedeutenden Vertreter Ockeghem (um 1410-1497) und Busnois (um 1430-1492) führen aber die Tradition in den wichtigsten Zügen grundsätzlich fort.<sup>10</sup> Noch wirken die *formes fixes* sich in ihrer Rigidität sehr stark auf die Chanson aus, wobei die auferlegte Beschränkung vor allem im Vergleich mit der relativen Freiheit der musikalischen Entwicklung in den breiter dimensionierten Gattungen Messe und Motette deutlich wird.<sup>11</sup>

Mit zunehmender Nähe zum 16. Jahrhundert nimmt nun die Popularität der *formes fixes* ab. Die höfischen Themen, besonders die *complainte amoureuse*, waren immer mehr in den Konventionen und Traditionen der gebundenen Sprache erstarrt - was komische bis vulgäre Verunglimpfungen in Parodien geradezu herausforderte. Es begannen neue Tendenzen in der französische Chanson zu wirken: Texte und Melodien orientierten sich nun immer mehr an den Vorlieben bzw. den Themen der Lebenswelt des Volkes, genauer meist des Stadtvolkes. Mündlich überlieferte Lieder und Melodien, die die Zeitgenossen als *chanson rustique* bezeichneten, drangen ins mehrstimmige Chansonrepertoire ein und transportierten eine neue Natürlichkeit und Dichte, nicht nur in der Diktion, in die französische Chanson, die diese in der Folgezeit prägen sollte.

---

*Liedkunst*, und Bessler, 1931, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 184 ff., in Ergänzung und Erweiterung von Kiesewetters elementarem *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst* (1829).

<sup>8</sup>Sei sie nun tatsächlich am burgundischen Hof, in Flandern, in Paris oder Savoyen entstanden.

<sup>9</sup>Bei wachsender Bedeutung des Superius als Melodiestimme, der vielzitierten *frisque concordance* - so Martin le Franc im vierten Buch der allegorischen Dichtung *Champion des Dames* (1440-42) - und elementarer faßlichen Rhythmik.

<sup>10</sup>Jedoch unter Zunahme der Bedeutung imitationstechnischer Aspekte. Ockeghem, *Collected Works* 3, S. 59 ff.; Goldberg, 1994, *Die Chansons von Antoine Busnois*.

<sup>11</sup>Dies trifft besonders auf Ockeghem zu, dessen Domäne an sich die Sakralmusik war, im Gegensatz zu Busnois, der gegenüber Ockeghem seine Bedeutung tatsächlich primär aus seinem Chansonschaffen bezieht.

Bis in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts, wo die höfische Chanson noch weitgehend an den *formes fixes* und der Dreistimmigkeit<sup>12</sup> hängt, ist vierstimmiger Satz Kennzeichen einer mehrstimmig formulierten *chanson rustique*, die ihre unmittelbare Zugänglichkeit und Natürlichkeit aus dem Wesen der Verse mit pastoraler, ländlicher, urwüchsiger, amüsant-erzählerischer, Liebesdinge betreffender oder satirischer bis derber Thematik bezieht (*rhétorique rurale*). Die Verse gehorchen überwiegend sehr einfachen Ordnungsprinzipien, wie der frühen Assonanz anstelle des reifen Reims, bei freiem bis unregelmäßigem Versbau. Dabei war die *chanson rustique* zunächst aber grundsätzlich mit einstimmigen, bekannten Melodien verbunden, wie sie später *voix de ville* genannt werden.

In der vierstimmigen, auf durchgehend vokale Aufführung hin konzipierten *chanson rustique*<sup>13</sup> tritt diese Melodie in verschiedenen Qualitäten auf: Sie kann erstens entsprechend dem alten *cantus firmus* vollständig im Tenor erscheinen. Sie kann zweitens durch die Stimmen imitativ behandelt werden. Sie kann drittens abschnittsweise behandelt werden, wobei sie zwischen Tenor und Superius aufgeteilt wird und die Abschnitte unterschiedlichen Satzweisen unterworfen werden (homorhythmisch deklamierend, imitativ, bei auffälligen Mensurwechseln). Schließlich kann sie viertens frei verziert und variiert werden.<sup>14</sup> Wir finden hier schon Merkmale, die den Charakter der *chanson parisienne* prägen werden.<sup>15</sup>

Die fortbestehende, traditionelle dreistimmige Formulierung der Chanson wurde von den stilistischen Kennzeichen der *chanson rustique* durchsickert.<sup>16</sup> Teilweise finden wir Kompositionen in Art einer „combinative“ Chanson,<sup>17</sup> wo die *rustique*-Melodie mit Text zu einer Komposition mit unabhängigem Text hinzugefügt wird, was eine Mehrtextigkeit zur Folge hat und auch Einfluß auf Aufführungssituation - gänzlich vokal - gehabt zu haben

---

<sup>12</sup>Wobei man bis weit ins 15. Jahrhundert häufig davon ausgeht, daß praktisch die meist einzig textierte Oberstimme solistisch und die weniger geschmeidigen, behäbigeren Tenores und Contratenores oft instrumental ausgeführt werden. Genauso gibt es aber, besonders für den französischen Raum, Belege rein vokaler Aufführung - die in bestimmten Fällen (mehrtextige Chansons!) auch vom Gegenstand an sich diktiert wird.

<sup>13</sup>Wie sie vor allem Loyset Compère (um 1445-1518) und Ninot le Petit († um 1501/02) sowie auch Antoine Brumel (um 1460-um 1515), Pierre de la Rue (um 1460-1518) und Jean Mouton (um 1459-1522) pflegten.

<sup>14</sup>Wobei sich dieser Ansatz von den anderen insofern unterscheidet, als man oft eher einen instrumentalen Duktus als das primär in allen Stimmen durchgebildete Vokale wahrnimmt.

<sup>15</sup>Vierstimmiger Satz, auf vokale Ausführung hin konzipiert, Wechsel von homorhythmisch deklamierenden und imitativen Abschnitten, charakteristisches paariges Zusammenspiel von Superius und Tenor, welcher auch in der *chanson parisienne* oft noch den Gestus eines *cantus firmus* erkennen läßt.

<sup>16</sup>Wie man sowohl in den Petrucci-Quellen, als auch noch 1520 in den *Chansons à troys* (Antico, Venedig, RISM 1520<sup>6</sup>) mit Mouton und Antoine de Févin (um 1470-um 1511/12) feststellen kann.

<sup>17</sup>Terminologie zurückgehend auf Maniates, 1970.

scheint. Oder in einer Art, wo ausschließlich die *rustique*-Melodie das Material für die Komposition liefert.<sup>18</sup> Dabei liegt die schlichte Melodie meist noch im Tenor, wird abschnittsweise imitativ behandelt oder homophon gesetzt, wobei innerhalb lebendiger Rhythmik einfachste Klanglichkeit in den Vordergrund rückt und sogar volkstümliche Parallelführungen wie Sextparallelen auftreten können. –

Es sei abschließend gefragt, ob und wie sich die herrschenden Tendenzen im Werk des Meisters Josquin Desprez (um 1455-1521) manifestieren.<sup>19</sup> In den frühen Chansons folgt Josquin noch eng der Tradition der *formes fixes*, gibt diese aber ebenfalls zunehmend auf bzw. setzt sich in der Komposition über die festen Schemata hinweg. Nun wissen wir darüber hinaus, daß Josquin häufig präexistente Liedmelodien in seinen Chansons, mit einer Stimmzahl von drei- bis sechsstimmig, verarbeitete. Grundsätzlich kann man aber festhalten, daß sich das weltliche Repertoire dabei im Anspruch der elaborierten kontrapunktischen Kunst - von frei imitierenden Passagen über konsequente Durchimitation hin zu strenger Kanontechnik - kaum von seinen Motettensätzen unterscheidet. Wo eine Annäherung an eine vertikale Klangsetzung mit homorhythmischer Deklamation stattfindet, hat dies besondere strukturelle Bedeutung im imitativen Geflecht der Stimmen oder ist in den vielstimmigen Chansons mit der Aufspaltung in alternierende Stimmgruppen verbunden. Der Kontrast zwischen ausgeprägter kontrapunktischer Kunst und simplen Liedmelodien, der jedoch bei Josquin keinen Bruch darstellt, macht den außergewöhnlichen Charakter und die Größe seiner Chansons aus. Seine Nachfolger wird er aber eher in der nächsten Generation franko-flämischer Meister mit Willaert, Gombert und Créquillon finden, als bei den Komponisten der sogenannten „Pariser“ Chanson - auch wenn man bestimmte Eigenschaften, wie etwa eine natürliche Selbstverständlichkeit in der Plazierung der Textsilben und eben einen Wechsel imitativer mit homophon-deklamierenden Abschnitten als beiden gemeinsam formulieren könnte. Mit dem Tod Josquins tritt fast simultan eine ganze Riege bedeutender Chansonkomponisten dieser Generation ab - Compère, La Rue, Mouton.

Mit dem im selben Jahrzehnt einsetzenden Druck von Musik mit beweglichen Typen durch Pierre Attaignant (um 1494-1552) in Paris beginnt mit der Möglichkeit günstiger massenhafter Verbreitung von Musik eine neue Phase in der französischen

---

<sup>18</sup>Was Brown zusammen mit den vierstimmigen *chansons rustiques* als *three-part* und *four-part arrangements* bezeichnet, z. B. in Haar, 1964, S. 21 ff.

<sup>19</sup>*Wereldlijke Werken*, passim; *New edition* 27, passim.

Chansonproduktion. Bis Mitte des Jahrhunderts wird Attaignant über fünfzig Chansonsammlungen publizieren, mit denen sich vermehrt neue Namen in die Geschichte der französischen Chanson einschreiben, deren Schaffen generell mit dem Terminus „Pariser“ Chanson identifiziert wird, welcher in mehrerlei Hinsicht als unzureichend gelten muß, wie u. a. schon Bernstein<sup>20</sup> und in der Folge Perkins<sup>21</sup> festhielten. Nicht nur, daß geographisch insofern eine eindeutige Zuordnung nicht gerechtfertigt ist, als die Attaignant-Drucke auch das Chansonschaffen von Komponisten aus der Provinz und „Niederländern“ repräsentieren und andersherum das Pariser Repertoire auch anderswo rezipiert wurde - es bestehen auch stilistische Unterschiede im Repertoire, denen der Homogenität suggerierende Begriff nicht gerecht wird.<sup>22</sup>

Will man nun dennoch Elemente identifizieren, die das unter dem Begriff „Pariser Chanson“ gefaßte Repertoire kennzeichnen,<sup>23</sup> liefert die deutlichste Orientierung das Schaffen von Claudin de Sermisy (um 1490-1562), dem schon der erste in der Reihe der Drucke Attaignants unter dem Titel *Chansons nouvelles en musique à quatre parties* (RISM 1528<sup>3</sup>) überwiegend gewidmet ist.<sup>24</sup> Dabei scheint das Attribut *en musique* eine Differenzierung zum Prinzip der *chanson rustique* darzustellen, da nur noch in Ausnahmefällen bestehendes, bekanntes, sondern eigenständiges, neukonzipiertes melodisches Material verarbeitet wird - jedoch in einem Stil, den man als konsequente Fortentwicklung desjenigen betrachten kann, der aus der Konfrontation mit der *chanson rustique* erwuchs.<sup>25</sup>

Man kann folgende Merkmale nennen, die den Kompositionen der Pariser Chanson in weiten Bereichen gemeinsam sind, wobei die stilistische Einheitlichkeit in Vertonungen von Texten lyrischen Inhalts deutlicher ausgeprägt ist als bei erzählenden Texten, deren inhaltliche

---

<sup>20</sup>1978, *The «Parisian Chanson»: Problems of Style and Terminology*.

<sup>21</sup>1988, *Toward a Typology of the 'Renaissance' Chanson*.

<sup>22</sup>In Lyon beginnt zudem Jacques Moderne ab 1538 den Druck des *Paragon des chansons* (RISM 1538<sup>15</sup>) mit elf Büchern bis 1543 und die beiden *Difficile des chansons*, darin integriert das Pariser Repertoire, wobei Moderne zu einem beträchtlichen Teil Attaignant reproduziert. Darüber hinaus finden wir bei Moderne neben regionalem Repertoire, Frankoflamen, Deutschen und Spaniern vor allem auch Italiener, die Lyon einmal mehr als Schmelztiegel der Kulturen und Tor zu Italien zeigen. Der Anteil des Pariser Repertoires an den 14 Chansonsammlungen, die Tilman Susato ab 1543 im dritten bedeutenden Zentrum französischen Chansondrucks, in Antwerpen, verlegt, ist hingegen untergeordnet, wie auch in den Chansoniers, die Pierre Phalèse in Leuven Anfang der fünfziger Jahre druckt.

<sup>23</sup>Wozu Howard Mayer Brown 1964 seine grundlegende Studie *Genesis of a style* beitrug und dabei die nützliche und zweckmäßige Unterscheidung in *lyrical* und *narrative* vornahm.

<sup>24</sup>CMM 52, 3 und 4.

<sup>25</sup>Wenn eine *chanson rustique* vertont wird, verhält man sich wie gehabt, d. h. mit Hauptgewicht auf dem Tenor.

Progression einen stärkeren Abwechslungsreichtum und größere Lebhaftigkeit im Satz begünstigt.<sup>26</sup>

Die Texte werden standardmäßig in vierstimmigem Satz vertont, in dem die vierte Stimme integraler Bestandteil des Satzes und nicht nur Additiv ist. Der Satz ist auf vokale Ausführung hin konzipiert ist - wobei jedoch bald auch Arrangements für Solostimme und Laute erscheinen, z. B. früh die *Tres breve et familiere introduction* (1529) bei Attaignant, was als Tendenz für zukünftige Schreibweisen nicht zu vernachlässigen ist.

Die Setzweise ist überwiegend homophon mit Belebung durch imitative Passagen, wobei die Imitationsabstände und -motive kurz gehalten sind. Der Superius ist überwiegender Träger melodischen Materials, der Tenor läßt oft aber noch den Gestus eines *cantus firmus* erkennen, wobei sich ein charakteristisches paariges Superius-Tenor-Zusammenspiel, ergänzt um kantige Baßsetzung und Füllstimme, ergibt. Musikalische Phrasen richten sich an den Versgrenzen aus, was sich mit der klaren Gliederung durch häufige Kadenzten mit normierten Kadenzformeln und einem großflächig klaren Kadenzplan deckt. Der Text wird syllabisch deklamiert, mit häufigen Tonwiederholungen. Im Anfangsmotiv finden wir oft den charakteristischen daktylischen Rhythmus auf die Zäsur im dekasyllabischen Vers hin. Melismen beschränken sich auf relativ kurze ornamentale Formeln, die vor allem zu Beginn der Entwicklung der Pariser Chanson in den meisten Fällen keinen expressiven Gehalt im Sinne von Madrigalisten vermitteln, sondern eher strukturell, besonders am Versende, eingesetzt werden. Hingegen ist es die Ausrichtung der Pariser Chanson auf präzise Rhythmen mit Tonwiederholungen, die in den Dienst der Textausdeutung gestellt wird und mit rhythmischen Wechsell, Beschleunigungen, Verlangsamungen den Textinhalt nachzeichnet, so etwa mit Wechsell binärer und ternärer Rhythmen. Wiederholungen des Textes kommen nur sehr eingeschränkt vor. Aber typischerweise finden wir sie häufig am Ende der Sätze, wobei Text *und* Musik, den Schluß kräftigend, wiederholt werden. Eventuelle Wiederholungen am Anfang der Stücke beschränken sich meist auf die Wiederholung der Musik zu neuem Text.

---

<sup>26</sup>Es besteht keine positive wiss. Klarheit über die genetischen Ursachen dieser Repertoireunterschiede. Man sucht sie einerseits immer noch in einer Verbindung zum italienischen Repertoire, wobei man sich von der Idee des „Einflusses der Frottola“ zunehmend verabschiedet, zugunsten der Annahme, daß die abwechslungsreicheren narrativen Chansons den Kompositionen ähneln, „die nordeuropäische Komponisten in Italien geschrieben haben“ (Neues MGG, Art. *Chanson*, S. 587), während die einheitlichere Schreibweise der Vertonungen lyrischer Gedichte eher auf die von der *chanson rustique* beeinflusste dreistimmige höfische Chanson zurückgeführt wird. (Vgl. Adams, 1977, und Bernstein, 1982, passim).



Schritt für Schritt folgen die Komponisten dem Gedicht und seinem *sujet*, wobei in die traditionellen Themen des galanten Stils allmählich die Italianismen, Petrarkismus und Neoplatonismus, eindringen, was andererseits der Beliebtheit der *rhétorique rurale* für die Komposition mit ihren teilweise noch aufs Mittelalter zurückgehenden Themen- und Personenkreisen keinen Abbruch tut. Zunächst werden hauptsächlich kurze, prägnante, geistreiche, witzige, anekdotische *quatrains*, mit den vierziger Jahren aber auch zunehmend *huitains* oder *dizains*, mit achtsilbigen oder zäsurierten zehnsilbigen Versen, darunter vor allem Epigramme vertont. Die Freiheit, die diese Formen gewährten, stellte für die Komponisten einen immensen Kontrast zu den *formes fixes* dar, den sie sichtlich so genossen, daß Sebillet 1548 das Extrem konstatierte, daß die Musiker aus allem, was sie fänden, sähen oder hörten, Chansons machen würden.<sup>27</sup>

Wir wissen, daß die Texte der Vertonungen im großen Ausmaß von Mellin de Saint-Gelais und auch von François I., vor allem aber von Clément Marot stammen, selbst wenn die Chansondrucke der ersten Jahrhunderthälfte die Dichter nicht explizit erwähnen und in vielen Fällen wohl auch die Musiker selbst für die Gedichte verantwortlich zeichneten oder in Dichtung korrigierend bzw. fragmentierend eingriffen.

Die narrativen Chansons lassen gewisse charakteristische Unterschiede zu Chansons lyrischen Inhalts erkennen: zahlreiche Wort- oder Phrasenwiederholungen, die die Textgestalt sprengen, dynamischer, rasanter Vortrag, mit häufigen, den Satz anstoßenden Imitationen durch alle vier Stimmen, wobei aber das rhythmische Element Vorrang vor der Melodie hat.

Die führenden der in den Attaignant-Kollektionen vertretenen Komponistennamen sind neben Sermisy, dessen Chansons überwiegend vor den vierziger Jahren erschienen, Clément Janequin (um 1485-1558), mit einem Haupterscheinungszeitraum seiner Chansons in den vierziger Jahren, und Pierre Certon (um 1510<sup>?</sup>-1572), die beide zum musikalischen Supplement beitrugen.

Obwohl Janequin<sup>28</sup> seine Popularität sicher seinen eindringlichen frühen Programmchansons verdankte, die deskriptiv, gestenreich, mit onomatopoetischen Mitteln, vielstimmig-lebhafter Kontrapunktik über meist kurze, stark rhythmisch geprägte Motive, bei langsamer harmonischer Progression, außerordentlich lange Texte nachzeichnen, gilt er, der er erst das

---

<sup>27</sup>Vgl. Kap. II.2

<sup>28</sup>*Chansons polyphoniques* I-VI.

Ende seines Lebens in Paris verbrachte, dennoch als beispielhafter Vertreter der „Pariser“ Chanson. Viele andere frühe Chansons narrativen Inhalts ähneln in der Faktur den belebten, beweglichen erzählenden Chansons von Sermisy. Janequins Interesse für das Erzählen, den lebendigen Umgang mit gesprochener Sprache, ist insgesamt stärker ausgeprägt als bei Sermisy, der eher für das Erfassen eines lyrischen Moments steht. Genau in den Vertonungen lyrischer Texte finden wir bei Janequin eine zunehmende Annäherung an das Pariser Idiom bzw. an Sermisy, im Gegensatz zu seinen frühen Vertonungen solcher Vorlagen, die einerseits viel strenger in der Homorhythmie verbleiben können, andererseits aber auch Raum für lange Melodiebildungen haben können. Spätestens mit seiner Ankunft in Paris 1549 sucht Janequin definitiv den Anschluß an den Pariser Geschmack und bewegt sich dann sogar in Richtung der *chanson en forme d'air* (vgl. unten). Im Gegensatz zu Sermisy, dessen Schaffen von einer gewissen stilistischen Konstanz geprägt ist, steht das von Janequin für Entwicklung. Die Mannigfaltigkeit, die sein Werk kennzeichnet, liefert sicher einen realistischeren Eindruck vom „Pariser“ Repertoire, als die weitgehende Konsistenz bei Sermisy.

Pierre Certon (um 1510<sup>?</sup>-1572),<sup>29</sup> Freund von Attaignant und Sermisy, war der jüngste der drei großen mit der Pariser Chanson verbundenen Komponisten und verbrachte seine gesamte Schaffenszeit bis zum Ende seines Lebens tatsächlich in Paris. In seinen frühen Chansons verschreibt er sich dem Pariser Idiom, unterscheidet sich aber von Sermisy dadurch, daß die melodische Komponente, der Aufbau und die Entwicklung von Melodien weniger ausgeprägt sind, und von Janequin dadurch, daß die rhythmische Struktur und ihre Entfaltung und Variabilität weniger ausgebildet sind. Certons Kennzeichen war vielmehr, kurzgliedrig zu arbeiten, Verszeilen oder sogar *hémistiches* in noch kleinere sprachliche Einheiten zu fragmentieren, diese mit kurzen rhythmisch-melodischen Motiven zu erfassen, die dann zu längeren Einheiten verkettet werden. Certon war dann aber auch jung genug, um mit den *voix de ville* zu experimentieren und *chansons en forme d'air* zu schreiben (vgl. unten) und in seinen späten Chansons seine Schreibweise nochmals so fortzuentwickeln, wie es sich in seinen *Meslanges* von 1570 ablesen läßt (RISM C 1570), wo die Faktur zur Fünf- bis Achtstimmigkeit aufgeht und den ganzen vokalen Tonraum ausschöpft, Gruppierungen von Stimmen abschnittsweise gegeneinandergesetzt werden, und dem homophon-syllabischen

---

<sup>29</sup>*Chansons polyphoniques* (Attaignant) 1-3 und *Complete Chansons* (Le Roy & Ballard).

Satz über synkopische Verschiebungen zwischen den Stimmen und neuartige Klänge neue Energie verliehen wird.<sup>30</sup> –

Die dargestellte Phase französischen Chansonschaffens war von einer Dauer, die allgemein bis zum Ableben Attaignants 1552 und dem gleichzeitigen Erscheinen des musikalischen Supplements gerechnet wird, mit dem eine neue Ära besiegelt wird, in der die französische Chansonproduktion von der poetischen Dominanz der Pléiade und besonders Ronsards geprägt sein wird und wo die Komponisten stilistische Elemente der Pariser Chanson modifiziert fortschreiben. 1552 ist gleichzeitig das Jahr in dem Le Roy und Ballard ihre Reihe von 25 durchnummerierten Chansonsammlungen beginnen. 1549 hatte Nicolas Du Chemin seine musikalischen Aktivitäten mit dem Druck der Reihen *Chansons anciennes* (bzw. *Chansons antiques* oder *Livre du recueil*) und *Chansons nouvelles* aufgenommen.

Um die Jahrhundertmitte finden wir einen neuen Typ Chanson, in den mehrere Strömungen einfließen. Dabei handelt es sich um die *chansons en forme d'air*, die sich zu den *Airs de Cour* entwickeln werden. Sie sind, bei strikt syllabischer Deklamation, kürzer als die Pariser Chansons und vor allem durchgehend homophon und rein strophisch konzipiert. Einerseits sehen wir deutlich den Einfluß der populären *voix de ville* mit ihrer Nähe zum Tanz und tänzerischen Rhythmen, andererseits verschiebt sich die Plattform auf die höfische Ebene und wir finden eine neue Qualität in den Texten. Dabei begünstigt die Setzweise die Textverständlichkeit, eines der Hauptkriterien im Zuge humanistischer Bemühungen um die Verbindung von Musik und Poesie.<sup>31</sup>

Nachdem schon 1547 (RISM 1547<sup>12</sup>, Attaignant, *Vingtcinquiesme livre contenant XXVIII chansons nouvelles a quatre parties*) erste Chansons, *Si sa vertu & grace* (f. ix) und *Il me prend fantaisie* (f. xi), in der Form und Art von *Airs* von Jacques Arcadelt (?1505-1568) gedruckt worden waren, erscheint 1552, im selben Jahr wie seine Supplement-Vertonungen, Pierre Certons *Premier livre des chansons [...] a quatre parties* (RISM C 1709, Le Roy & Ballard) mit Vertonungen, in denen zahlreiche Strophen auf oben charakterisierte einfache Sätze gesungen werden. Certon hatte also durchaus das Mittel an der Hand, recht neutrale Sätze zu produzieren, auf die Texte schlicht strophisch bzw. strophenartig abgesungen werden

---

<sup>30</sup>Von wo aus man Parallelen zu den Chansons der ebenfalls 1570 erschienenen *Mellange* von Lasso (RISM L 834) sowie der im selben Jahr erschienenen *Musique* von Costeley (RISM C 4229) ziehen kann.

<sup>31</sup>Vgl. auch Heartz, 1972, S. 115 ff.

können. Dennoch liefert er für das Supplement Vertonungen wesentlich komplexerer Natur als die schlichten *Airs*.

Wir finden *chansons en forme d'air* von Beginn der nummerierten Reihe von Le Roy und Ballard an. Außerhalb ihrer Reihe publizierten Le Roy und Ballard 1569 erstmal die vierstimmigen *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres* (RISM L 242) von Nicolas de la Grotte (1530-um 1600), die ausschließlich diese Art der Vertonungen enthielten und zu denen wiederum Adrian le Roys *Livre d'Airs de Cour* von 1571 (Lesure/Thibault 1571, Nr. 154) für Singstimme mit Lautenbegleitung in deutlicher inhaltlicher Abhängigkeit steht.<sup>32</sup> Zwar waren La Grottes Sätze in vier Stimmbüchern erschienen und wurden so auch noch mehrmals gedruckt, aber, entgegen der Konvention, erscheint im Titel nicht die standardmäßige Formulierung *à quatre voix* und Le Roys Version von instrumental begleiteter Melodie ist in den Sätzen zumindest als Option angelegt. Im Jahr zuvor waren in der Sammlung der Werke von Guillaume Costeley (um 1530-1606) bei Le Roy und Ballard, der *Musique*, die vierstimmigen *Chansons en façon d'Airs* erschienen (RISM C 4229). Hier befinden wir uns schon sowohl im Zeitraum als auch im Umfeld von Baïfs Akademiegründung, deren Aktivitäten auf dieser musikalischen Basis aufbauen können.

Chardavoines Sammlung<sup>33</sup> *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville* von 1576 mit ihren einstimmigen Melodien greift nun an vielen Stellen wieder zurück auf die Melodien<sup>34</sup> der Kompositionen von Arcadelt, Certon, La Grotte, Le Roy und anderen - ein komplexes Wechselspiel. –

Doch noch in anderer Weise wird die Pariser Schreibweise für die polyphone Chanson weiterentwickelt: Die französische Chansonproduktion in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird vor allem von einem Namen dominiert, der alle anderen weit in den Schatten stellt - Orlando di Lasso (1532-1594), *le plus que divin Orlande*, um mit Ronsard zu sprechen,<sup>35</sup> der seine universelle Begabung nicht nur in der Sakralmusik sondern auch im säkularen Schaffen spielen läßt. Dabei wirken dreierlei Stile in seine Chansonproduktion hinein, erstens die imitativ-kontrapunktische Schreibweise der Niederländer, zweitens der Duktus der „Pariser Chanson“, drittens die Sphäre des italienischen Madrigals. Dabei wendet

---

<sup>32</sup>Außer dem letzten Stück sind alle der La Grotte-Sätze enthalten.

<sup>33</sup>Faksimile der Ausgabe 1576, Genf 1980, erweiterte Fassung anonym als RISM 1588<sup>13</sup>. Vgl. auch Kap. III.3.

<sup>34</sup>D. h. die Superius-Partien, bis auf einen Fall, wo er den Tenor übernimmt.

<sup>35</sup>Vgl. Kap. II.3.

Lasso die neue italienische Färbung in seinen französischen Chansons vornehmlich auf petrarkisierende französische Dichtung, eben der Pléiade, besonders Ronsards und Du Bellays an.<sup>36</sup>

In diese Tendenz, der französischen Chanson Stilmittel des Madrigals anzuverleihen, schreiben sich auch Namen wie Fabrice Marin Caietain (\*-†?), Guillaume Boni (\*?-nach 1594), Jehan de Maletty (\*?-nach 1583), und vor allem Anthoine de Bertrand (zw. 1530/40-zw. 1580/82) ein, wobei diese wie Lasso uns auch Sätze über einzelne der den Supplement-Vertonungen zugrundeliegenden Texte hinterließen. Ob und wie weit sich diese Sätze von den Supplement-Vertonungen unterscheiden und ob und inwiefern eine madrigalistische Schreibweise an diesen spezifischen Texten wirksam wird, soll berücksichtigt werden.

Die Bedeutung, die Ronsard in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die französische Chanson gewann, läßt sich allein an der Anzahl der Vertonungen seiner Texte ablesen. An die dreißig Komponisten vertonten mehr als 200 Gedichte bzw. Gedichtausschnitte von Ronsard, die vor allem aus den fünf Odenbüchern und *Amours*, ihrer *Continuation* (1555) und *Nouvelle Continuation* (1556) stammen, darüber hinaus aber auch viel aus den *Folastries* (1553) und dem *Bocage* (1554) sowie den *Élegies, Mascarades et Bergerie* (1565).<sup>37</sup> Es ist hier unmöglich auch nur alle Komponisten aufzuzählen, zumal die wertvolle *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle* von Thibault/Perceau umfangreich Aufschluß gibt.<sup>38</sup> Es seien nur die großen, bedeutenden Linien aufgezeigt:

Die Vogue der Ronsard-Vertonungen setzte ganz unauffällig mit einer 1552 im *Dixiesme livre* bei Du Chemin gedruckten vierstimmigen Chanson an (RISM 1552<sup>4</sup> und 1552<sup>5</sup>), nämlich der Ode *Ma petite colombelle*, vertont vom Humanisten Marc-Antoine de Muret. Gleich darauf folgte das musikalische Supplement (RISM 1552<sup>6</sup>), das neben den bekannten Größen Janequin und Certon den vielversprechenden jungen Goudimel, der ja im Dienste Du Chemins stand, sowie wieder Muret aufnahm - ein Tribut an seine Vorreiterrolle? –

Bis 1566 finden viele Vertonungen *einzelner* Texte Eingang in Chansonsammlungen, wobei anfänglich noch Paris das Zentrum bleibt und außerdem die meisten der Drucke von Le Roy & Ballard veröffentlicht werden. Dabei treffen wir als Komponisten wieder auf Goudimel, der bis Mitte der sechziger Jahre elf Ronsard-Chansons in Druck gibt, auf Certon, mit drei

---

<sup>36</sup>Kompositionen mit französischem Text I-III.

<sup>37</sup>Vgl. Charakterisierung des Ronsard-Werkes in Kap. II.3.

<sup>38</sup>Ergänzt um Daschner, 1962, und Brooks, 1990, sowie speziell für die Sonette Ouvrard, 1988.

weiteren vor 1560 und Janequin, von dem im Jahr vor seinem Tod noch zwei Ronsard-Chansons gedruckt werden. Wir finden unter den Komponisten die Namen Durand, Blancher und Millot, dann Arcadelt (RISM 1559<sup>10</sup>) sowie Du Tertre, Entraigues, Roussel, Clereau, Gardane, den Nicolas und schließlich erstmals Lasso (RISM 1561<sup>5</sup>, 1565<sup>5</sup>, 1565<sup>9</sup> und L789 sowie später L848 und L891). Indes werden schon einige Texte nicht nur von einem Komponisten aufgegriffen, wie *Plus tu cognois* und *Bon jour, mon cœur*<sup>39</sup> aus der *Nouvelle Continuation* oder das Sonett *Que dis tu, que fais tu* aus der *Continuation*, die ihre Beliebtheit auch noch in späteren Kompositionen beweisen werden.

Spätestens mit Lasso gewinnen Ronsard-Texte für Vertonungen größere Reichweite. Das spiegelt sich auch in der Tatsache, daß das 1559 gedruckte *Premier livre des chansons tant françoises qu'italiennes* von Pierre Clereau (RISM C 3188), damals im Dienst des Marquis d'Elbeuf, René de Lorraine, 1566 als *Premier livre d'odes de Ronsard a troys parties* (RISM C 3191) wiedergedruckt wird, das erstmals eine ganze Sammlung Ronsard widmet,<sup>40</sup> obwohl nur ein Viertel der 28 Komposition im Stil der *chansons en forme d'air* auf Ronsard-Texten basierte.<sup>41</sup> Hier finden wir nun das Phänomen, daß neben dem Namen des Komponisten auch ein Dichtername einen Chansondruck ziert. Dies war zuvor nur in Zusammenhang mit französischen Psalmübersetzungen und den Namen Marot und Bèze möglich, ansonsten aber nicht üblich. Das Aushängeschild Ronsard scheint also so erfolgversprechend gewesen zu sein, daß sein Name auch eingesetzt wurde, um Vertonungen über Texte anderer Dichter „mitzuverkaufen“. Nach weiteren Vertonungen einzelner Texte in Sammlungen, darunter Costeleys *Mignonne allons voir* (f. xii) im *Dixneuvieme livre* von Le Roy & Ballard (RISM 1567<sup>11</sup>), folgten dann 1569 die oben in Zusammenhang mit den *chansons en forme d'air* erwähnten *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres* von Nicolas de la Grotte (RISM L 242), die so erfolgreich waren, daß sie noch fünfmal wiedergedruckt wurden.

Ab demselben Jahr können wir ein enormes Interesse der Komponisten an Ronsard-Texten, nicht nur auch von „Niederländern“, sondern ebenso von wichtigen Komponisten aus der französischen Provinz feststellen.

---

<sup>39</sup>Dabei verwandelt sich Lasso in seinem *Bon jour, mon cœur* (*Kompositionen mit französischem Text* I, S. 100) in ausgesuchter Delikatesse und Klarheit die Pariser Schreibweise an, in einer Transparenz, die in vielen seiner anderen Ronsard-Vertonungen gegenüber musikalisch-technischen Ausdrucksmitteln zurücksteht.

<sup>40</sup>Hier werden einzelne Strophen aus den Oden herausgegriffen und diese über weite Strecken in einfachstem akkordischem Deklamieren der drei Stimmen gesetzt.

<sup>41</sup>Später eliminiert Clereau die italienischen Stücke, schreibt 16 neue französische, darunter wieder sieben nach Ronsard und gibt das Ganze 1575 als *Odes de Pierre de Ronsard* heraus (RISM C 3193).

Wir sehen erstmals den Namen Jean de Castro verzeichnet, von dem eine Vertonung von *Bon jour, mon cœur* in einer Anthologie von Phalèse, *Receuil des fleurs [...] a trois*, in Leuven erscheint (RISM 1569<sup>11</sup>). In der Folge wird man vermehrt vermerken können, daß Castro sich nicht nur in der Wahl seiner Texte, sondern auch stilistisch an Lasso anlehnt. Castro war mit Anthoine de Bertrand und Guillaume Boni unter den produktivsten Ronsard-Vertonern (vgl. unten). Nach Einzelstücken erschien eine große Anzahl seiner vierstimmigen Vertonungen im *Livre des Meslanges*, das er 1575 für Bellère und Phalèse in Antwerpen und Leuven herausgab (RISM 1575<sup>4</sup>) und 1576 schließlich seine vier- bis achtstimmigen *Chansons, odes et sonetz de Pierre de Ronsard* bei denselben Verlegern (RISM C 1473).<sup>42</sup>

1574 druckte Dietrich Gerlach in Nürnberg *Fræliche newe Teutsche unnd Frantzæische Lieder, lieblich zu singen, auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen, nach sonderer art der Music Componitt, mit vier, fuenff, und mehr stimmen* des Niederländers Alexander Utendal (zw. 1530/40-1581), seinerzeit *fuerstlicher Durchleuchtigkeit Ertzhertzogen Ferdinandi Musicum*, dabei acht der zwölf französischen Sätze Ronsard-Vertonungen (RISM U 123).<sup>43</sup>

1575 ließ Philippe de Monte, damals Kapellmeister Maximilians II. in Wien und Prag, seine fünf- bis siebenstimmigen *Sonetz de Ronsard* bei Le Roy & Ballard publizieren, die gleich bei Bellère und Phalèse nachgedruckt wurden (RISM M 3362 und 3363). Wieder war Ronsard nur annähernd die ausschließliche Inspirationsquelle - aber immerhin fast zwei Drittel der 29 Sätze haben nicht nur Ronsard-Sonette, sondern auch seine *chansons* und *odelettes* zur Grundlage. Die Mode der Chansondrucke, die Ronsard in Titel und Inhalt führen, reißt nicht ab. Die 1575 als *Cinquante chansons* von François Regnard in Douai erschienene Ausgabe vier- und fünfstimmigen Chansons wird in der Wiederaufnahme durch Le Roy & Ballard 1579 *Poésies de P. de Ronsard & autres Poëtes* heißen (RISM R 730). In den 17 vier- und fünfstimmigen Ronsard-Vertonungen der in der Tat nur 40 Sätze, in denen Regnard nicht nur in einem üblichen Grad Ausschneidungen vornimmt, sondern die poetischen Vorlagen massiv fragmentiert und mit ihnen in einer Art Baukastensystem umgeht, beschränkt sich der Komponist von Mal zu Mal auf die *quatrains* bzw. eines der *quatrains*, oder beide *tercets*, oder gar das zweite *quatrain* plus die *tercets*. Damit stützt er die innovative Sonettform auf

---

<sup>42</sup>Noch 1580 und 1586 erscheinen Ronsard-Vertonungen von ihm (RISM C 1474 und 1477).

<sup>43</sup>Nicht verzeichnet in Thibault/Perceau. Herangezogen wurde das Exemplar der Bay. Staatsbib. Sig. 4 Mus.pr. 139#Beibd.4.

traditionelle *dizains* bis *quatrains* zurück, die in der ersten Jahrhunderthälfte so gern vertont wurden. Ein ähnliches Prinzip können wir auch in fünf Vertonungen der oben angeführten *Chansons, odes et sonetz de Pierre de Ronsard* von Castro feststellen, wo der Komponist sich in einem Fall in kurioser Weise wie in einem *modularen* petrarkistischen Baukasten bedient und die Quartette zweier *verschiedener* Sonette miteinander kombiniert.<sup>44</sup>–

In diesen Jahren stellen wir auch eine Welle der Ronsard-Begeisterung im französischen Süden fest, mit den vierstimmigen *Sonets de P. de Ronsard* von Guillaume Boni aus Toulouse, die zuerst 1576 bei Du Chemin gedruckt wurden (RISM BB 3473a) - eine Ausgabe, mit der der Komponist sehr unzufrieden war. Er ließ sie im selben Jahr bei Le Roy & Ballard mit einem diesbezüglichen Anschreiben als *Sonetz* [...] *Premier Livre* mit Korrekturen und leichten Veränderungen wiederdrucken (RISM B 3474). Dieser Ausgabe folgte gleich auch ein *Second livre* (RISM B 3480). Das *Premier livre* wurde bis 1624 noch siebenmal gedruckt - ein Rekord für französische Drucke des 16. Jahrhunderts -, das *Second livre* weitere vier Male bis 1607.<sup>45</sup> Noch ein anderer in der Auvergne gebürtiger Toulousain, Anthoine de Bertrand, veröffentlichte im selben Jahr 1576 seine vierstimmigen *Amours de P. de Ronsard* bei Le Roy & Ballard (RISM B 2414). Wie bei Boni werden hier tatsächlich ausschließlich Ronsard-Texte vertont und ebenfalls wird das Werk später als *Premier Livre* (RISM B 2415) wiedergedruckt und von einem neuen *Second livre* (RISM B 2416) begleitet. 1578 erscheinen bei Le Roy & Ballard auch die vierstimmigen *Amours de Pierre de Ronsard* des Südfranzosen Jehan de Maletty (RISM M 243), geboren in St. Maxemin in der Provence, die uns wie seine *Chansons à quatre parties* [...] *Second livre* (RISM M 243a), die weitere Ronsard-Vertonungen enthalten, nur in Teilen bzw. bruchstückhaft erhalten sind. Es wird aber auch hier deutlich, daß die Stücke nicht ausschließlich Ronsard zur Vorlage haben.

Insgesamt kann man festhalten, daß bei den Südfranzosen der Hang zu Sonettvertonungen überwiegt, was man auch bei den „Niederländern“ ansatzweise feststellen kann und was sich in einem „statistischen Aufwärtsknick“ in der Beliebtheit der Sonettform<sup>46</sup> spiegelt, als mehr

---

<sup>44</sup>*Mon Dieu, que j'aime* mit *Cet œil besson, Amours* (1553), Nr. CCX und CCXII, Ausgabe Laumonier, Bd. V, S. 157 und 159. Castro kombiniert zwei „Augen“-Sonette, wobei er sicher bessere Kombinationen hätte finden können, da die zwei Sonette einen unterschiedlichen Ton anschlagen. Das erste stellt den Ruhm der Schönheit in den Mittelpunkt, das zweite betont durchgehend die Gegensätze des *dulce malum*. Vgl. Castro-Ausgabe, S. 114 ff.

<sup>45</sup>Vgl. auch Kap. V.1.

<sup>46</sup>Vgl. Kap. IV.2.



Vertonungen außerhalb Paris entstehen. Die „Pariser“ hingegen bevorzugten deutlich die freieren und strophischen *chansons, odes* bzw. *odelettes*.

Diese Pariser Vorliebe für *chansons* und *odes* wird auch deutlich bei einer letzten Sammlung, die hier angeführt werden soll, und die uns wieder zurückführt nach Paris, zu Baïf, zur Akademie und ihrem kompositorischen Umfeld, die das Thema des folgenden Kapitels sein werden: Die *Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poësies de P. de Ronsard, & autres excellens poëtes* von 1576 bei Le Roy & Ballard (RISM 1576<sup>3</sup> bzw. C 27), die 1578 als *Premier livre* (RISM 1578<sup>18</sup> bzw. C 28) zum *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines & espanolles mis en musique à quatres parties par Fabrice Marin Caietain* (RISM C 29) wiedergedruckt wurden.<sup>47</sup> Der Titel des *Premier livre* ist insofern korrekt, als von 37 vertonten Texten 15 tatsächlich von Ronsard sind,<sup>48</sup> davon nur zwei Sonette, und die übrigen auf Baïf, Desportes, Amadis Jamyn, Bertaut und Henri d'Angoulême als Dichter zurückgehen. Er ist aber insofern nicht korrekt, als Caietain im Titel als einziger Komponist figuriert, die Sammlung jedoch auch sieben Vertonungen der Akademiekomponisten Courville und Beaulieu enthält, wobei Courville drei Texte von Baïf und Beaulieu vier Texte von Desportes setzt.<sup>49</sup> Diese *Airs*, in denen sich endlich die *Airs de cour* über die *chansons en forme d'air* aus dem Stil der *voix de ville* geformt hatten, sind die ersten, die auch *musique mesurée* enthalten. Caietain unterstreicht zudem in seinem Vorwort, daß er sich in seinen Kompositionen bezüglich der Textumsetzung, die ihm als gebürtigem Italiener offenbar nicht fehlerfrei von der Hand ging, an die Instruktionen von Courville und Beaulieu gehalten hätte.<sup>50</sup>

Das *Second livre* enthält keine Ronsard-Vertonungen mehr, sondern favorisiert für die französischen Texte Philippe Desportes (1546-1606), den Protégé von Henri III., der Ronsard am Hofe den Rang abgelaufen hatte, sowie von Amadis Jamyn (1538?-1585), dem Sekretär und Schüler Ronsards. Dies mag Ausdruck der langsam beginnenden Zurückhaltung gegenüber Ronsard-Texten sein. Obwohl die existierenden Vertonungen noch bis zu den dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts wiedergedruckt wurden, was sicher auch an der

---

<sup>47</sup>Caietain hatte fünf Jahre zuvor schon sechsstimmige Chansons seinem Arbeitgeber, dem Cardinal de Lorraine gewidmet, im *Livre de chansons nouvelles* (RISM C 1571), die bereits zwei Ronsard-Vertonungen (*ode* und *odelette*) einschlossen.

<sup>48</sup>Die Bernstein-Ausgabe numeriert 41 Sätze, obwohl viermal je zwei davon eindeutig zusammengehörig sind: nach ihrer Zählung Nr. 14/15, 31/32, 38/39 und 40/41.

<sup>49</sup>Plus eine Vertonung von Le Roy. (Auch unter RISM 1576<sup>3</sup>, 1578<sup>18</sup>).

<sup>50</sup>Vgl. Kap. III.2.

Bedeutung bzw. Beliebtheit der Komponisten liegt,<sup>51</sup> finden wir ab 1580 nur noch ein paar vereinzelte Neuvertonungen von Ronsard-Texten. Mit der Verdammung durch François de Malherbe (1555-1628) wurde der positiven Rezeption Ronsards ein gründliches Ende gesetzt.

Die Tendenz zu schlicht deklamierendem Satz, die sich in der französischen Chanson unabhängig entwickelt hat, kommt also humanistischen Bemühungen im Bereich der Textdeklamation und den Erscheinungen des späteren 16. Jahrhunderts mit den Versuchen von Baïf entgegen, die im nächsten Kapitel skizziert und bewertet werden und die sich in Richtung der fundamentalen Veränderungen im Verhältnis von Musik und Sprache mit dem beginnenden 17. Jahrhundert bewegen. So wenden wir uns nun im folgenden der eingehenderen Betrachtung der Prinzipien von Baïfs Akademie zu, die für die Diskussion der Idee der Verbindung von Poesie und Musik insofern relevant ist, als Text regelhaft musikalisch behandelt wird und über diese Regelmäßigkeit seine Modellierung und Gestalt in eindeutiger Weise auf die Musik überträgt, und enden mit dem abschließenden Hinweis, daß in den Besprechungen des V. Kapitels vergleichsweise Vertonungen oben angeführter Komponisten über Texte der Supplement-Vertonungen in der Reihenfolge Lasso, Boni, Maletty, Bertrand, Regnard, Clereau, Castro, Caietain und Utendal herangezogen werden.

---

<sup>51</sup>Lassos *La fleur des chansons* bei Phalèse, 1629 (RISM L 1034).

### III.2. Die Verbindung von französischer Poesie und Musik nach antikem Vorbild -

#### Baïfs *vers mesurés* und *musique mesurée à l'antique*

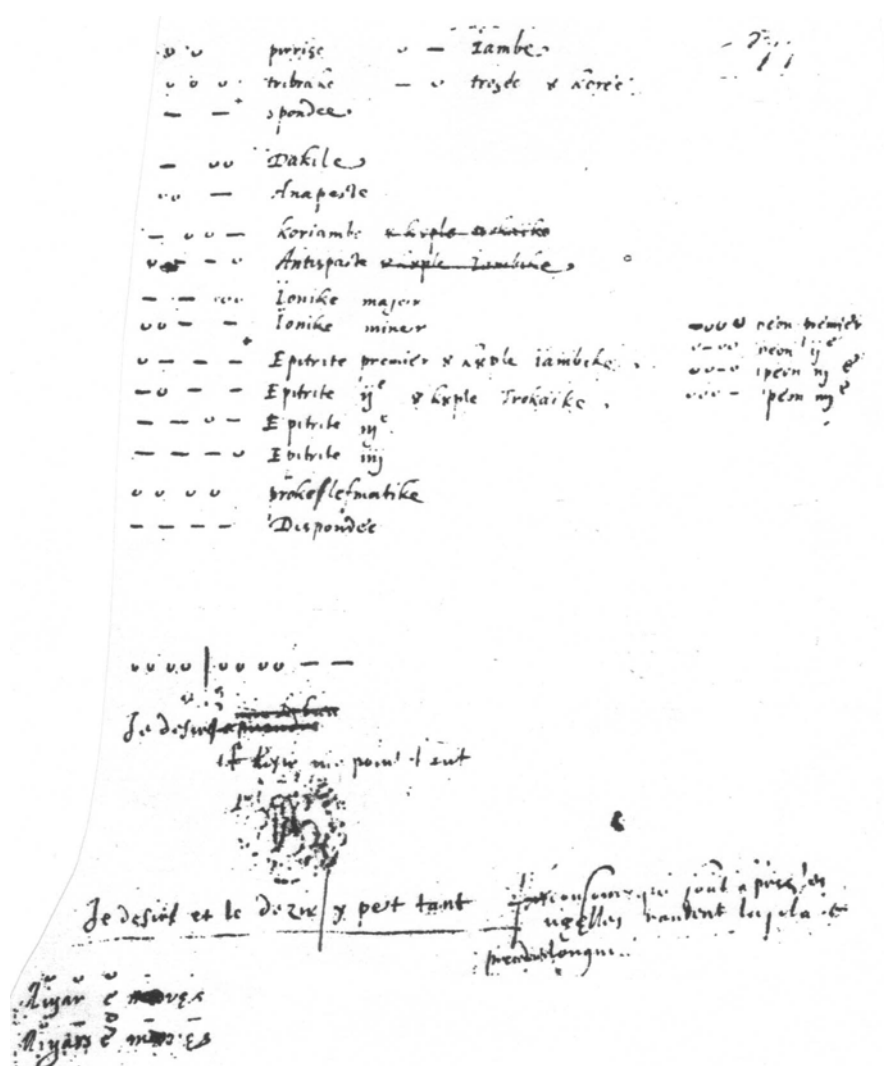


Abbildung III.2-1: Liste von Versfüßen,  
aus der Hand und in der Graphie Jean-Antoine de Baïfs.  
Am Ende des Manuskript fr. 19140, Paris Bib. Nat.

Schon anhand der französischen Renaissance-Poetiken und Tyards musiktheoretischer Schrift wurde gezeigt, wie verhaftet die französischen Theoretiker im 16. Jahrhundert dem Konzept der Regulierung des Rhythmus der gebundenen Sprache über die Identifizierung von Silbenlängenverhältnissen im Französischen waren. Sollte eine volkssprachliche Dichtung der antiken ebenbürtig sein, müßte sie fähig sein, deren Rhythmus zu reproduzieren. Dieser neue Rhythmus wurde im Französischen aber lange Zeit und in weiten Bereichen ausschließlich in den Quantitäten der Sprache gesucht, so daß schon lange vor Baïf französische Dichter ihre Verse in vermeintliche Längen und Kürzen faßten (s.u.). Das Problem der Rhythmisierung der Dichtung stellte sich insofern als übergreifend auf andere Disziplinen heraus, als innerhalb der akzeptierten Idee von einer *union* der Künste die

Poesie ihre Wirkungen erst in vollem Umfang im Zusammenspiel mit anderen Künsten entfalten kann. Im Hinblick auf die rhythmische Umsetzung sind davon Musik und Tanz betroffen, die Baïf in seine Konzeption miteinbezog, die in der *Académie de Poésie et de Musique* umgesetzt wurde.

Die Idee der Verbindung von Musik und Poesie über die Wiedervereinigung der getrennten Funktionen von Musiker, Dichter und Weisen formulierte Baïf im Ruhmessonett - mit seinen vielzitierten Terzetten - zu Guillaume Costeleys 1570 bei Le Roy & Ballard erschienener *Musique* (RISM C 4229) in folgenden programmatischen, traditionell gereimten französischen Versen:

I. A. D E B A I F.

*Assez de piquebeus, peu de bons laboureurs  
Qui sachent droitement manier la charruë.  
A tort & à travers bon & mauuais se ruë:  
L'ignorant fait toujours vertu de ses erreurs.  
Non pas toy Costeley, qui entre les meilleurs  
Exerces le doux art d'une musique eluë,  
Qui fais par beaux acors acoiser l'ame emuë,  
L'exciter assoupie, exprimer ses douleurs.  
Iadis Musiciens & Poëtes & sages  
Furent mēsmes auteurs: mais la suite des ages,  
Par le tems qui tout change, à separé les troys.  
Puiſſions-nous, d'entreprise heureusement hardie,  
Du bon siecle amener la coustume abolie,  
Et les troys réunir sous la faveur des Roys.*

Abbildung III.2-2: Costeley, *Musique*, Faksimile nach Ausgabe Expert, Fasc. I, vor S. 1.

Es wird hier nicht mehr nötig sein, sich nochmals sehr tiefgehend auf die Quellen einzulassen, die uns über das sicherlich recht interessante äußere Wesen der Akademie Baïfs informieren, was in der Literatur bereits ausführlich vorgenommen wurde.<sup>1</sup> Es sei unten nur zusammenfassend an die äußeren Umstände und Konstellationen erinnert.

Angesichts eines in letzter Zeit gesteigerten wissenschaftlichen Interesses am „musikalischen Humanismus“ scheint es hingegen dringend geboten, sich nochmals ausführlich mit den Voraussetzungen und dem Wesen der *vers mesurés à l'antique* zu befassen, die, wenn sie in Musik gesetzt werden, ihre Modellierung und Gestalt in eindeutiger Weise auf diese übertragen: Man vergleiche etwa die Themen der Internationalen Tagung *Humanismus und Motette im 15. und 16. Jahrhundert*, mit Fragestellungen wie *Was ist ‚humanistische‘ Textdeklamation?*,<sup>2</sup> und neuere Studien zum Thema *musique mesurée à l'antique*,<sup>3</sup> die als

---

<sup>1</sup>Vgl. v. a. Yates, Walker, Gervink.

<sup>2</sup>Münster, Westfalen, 2.-4. Februar 1998. Tagungsbericht in *Die Musikforschung*, Jg. 51, 1998, Heft 3, S. 330 f.

<sup>3</sup>Gervink, 1996.

Literatur in Neuauflagen von Standardwerken erheblicher Reichweite aufgenommen werden,<sup>4</sup> obwohl sie Mißverständliches über ihren hauptsächlichlichen Gegenstand vorbringen, sowie unzureichende Definitionen von *vers mesurés à l'antique* in so essentiellen Nachschlagewerken wie dem *New Grove Dictionary*, dem neuen *Musik in Geschichte und Gegenwart* bzw. *vers mesurés* im *Neuen Pauly*. –

Den Versuchen der Franzosen mit metrischen Versen nach antikem Vorbild waren wie so oft die Bemühungen der Italiener vorausgegangen<sup>5</sup> - mit der führenden Gestalt der italienischen Frührenaissance, dem Universalgelehrten Leon Battista Alberti (1404-1472), der Hexameter und elegische Distichen verfaßte, mit Leonardo Dati (1408-1472), der 1441 im Wettstreit mit Alberti vor der *Accademia coronaria* in Florenz seine *Scena dell'Amicizia* rezitierte, von der Dreiviertel aus Hexametern und sapphischen Versen bestehen, und nicht zuletzt mit Claudio Tolomei (1492-1556), der 1539 mit Bezug auf die quantifizierende antike Metrik seine *Versi e regole della nuova poesia toscana* veröffentlichte. Er scharte seine Anhänger in der *Accademia della Nuova Poesia* um sich, in die er auch Luigi Alamanni (1495-1556) zu integrieren suchte, der bereits *versi sciolti* (Blankverse) verfaßt hatte. Jenen Alamanni sollte sein Weg 1530 nach Frankreich, zu François I. an den Königshof führen.<sup>6</sup> Du Bellay würdigte Alamanni 1549 in der *Deffence* für sein nach Vergil verfaßtes Lehrgedicht *Della coltivazione* als Vorbild für seine *vers libres*, reimlosen Verse.<sup>7</sup> Dabei macht Du Bellay zwar deutlich, daß das Fehlen des Reimes kompensiert werden müsse, er gibt aber den Dichtern keinerlei konkrete Mittel an die Hand, wie das im Französischen zu bewerkstelligen sei, außer dem schönen Bild, die Verse hätten *charnuz & nerveuz* zu sein, „fleischig und nervig“.<sup>8</sup>

Die Italiener waren mit ihren Versuchen metrischer Verse den Franzosen gegenüber insofern im „Vorteil“, als akzenttechnisch andere Bedingungen als im Französischen herrschen, die die

---

<sup>4</sup>Artikel „*Vers mesurés*“, verf. von Ulrike Aringer-Grau. In: *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike. Bd. 15/3. Stuttgart, Weimar 2003.

<sup>5</sup>Vgl. v. a. La Taille, Ausgabe Han, 1970, Introduction III, S. 22; Masson, 1928, S. 1299 f. und Lote, 1988, *Histoire* IV, S. 144 sowie dort angegebene weiterführende Literatur.

<sup>6</sup>Vgl. auch Kap. IV.2 im Zusammenhang mit antikisierender Odendichtung der Pléiade.

<sup>7</sup>„... autrement, qui ne voudroit pas reigler sa rythme [*rime!*, Anm. d. Verf.] comme j'ai dit, il vaudoit beaucoup mieux ne rymer point, mais faire des vers libres, comme a fait Petrarque en quelque endroit, & de notre tens le seigneur Loys Aleman, an sa non moins docte que plaisante *Agriculture*. [...] aussi faudroit-il bien que ces vers non rymez feussent bien charnuz & nerveuz, afin de compenser par ce moyen le default de la rythme.“ (Ausgabe Chamard, 1948, S. 147).

<sup>8</sup>Auch Ronsard hat mit *vers blancs*, im Sinne reimloser Verse, experimentiert: So 1550 die *Ode sans rime, A la Muse Caliope* (vgl. Kap. II.1, Fußnote 8). Nachdem die Achtsilbler aber weder im Sinne von Akzent noch im Sinne von Silbenlänge rhythmische Organisation faßbar machen, zudem die Versenden mit Enjambements überspült werden und der einzige Behelf, den er sich zu leisten scheint, das Aufscheinen von schwachen Assonanzen ist, ist das Ergebnis bestenfalls gehobene Prosa.

Erkenntnis einer möglichen Umsetzung von Quantitätsschemata in akzentuierend-rhythmische Qualitätsschemata beförderten.<sup>9</sup>

Aber schon bevor Alamanni nach Frankreich kam, hatte man sich dort mit metrischen Versen befaßt.<sup>10</sup> Michel de Boteauville,<sup>11</sup> Pfarrer von Guitrancourt bei Nantes, schrieb, neben lateinischer und französischer metrischer Dichtung, 1497 seinen *Art de métrifier François*, in dem er in Anlehnung an die lateinische Prosodie ausführliche Regeln für die französische Prosodie aufstellte, die zwar von entsprechender innerer Logik, jedoch Willkür gegenüber der Akzentsetzung der französischen Sprache geprägt sind. Keinen Beweis gibt es für die Existenz jener metrischen Übersetzungen der Ilias und Odyssee in französische Hexameter eines sog. Mousset, die Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630) gesehen haben will und die etwa um 1530 anzusetzen wären.<sup>12</sup> Der Beginn eines Abschnitts, an den er sich zu erinnern glaubt, wäre tatsächlich eine akzentuierend-rhythmische Umsetzung des quantitativen Schemas. Eine im Vergleich zu anderen Versuchen recht geschickte Anordnung von quantitativ bemessenen Silben schafft Étienne Jodelle (1532-1573), mit dem wir uns schon im engeren Kreis der Pléiade wiederfinden, in dem aus einem Hexameter und einem Pentameter bestehenden Distichon, das er 1553 den *Amours* von Olivier de Magny vorangab und das uns Étienne Pasquier (1529-1615) in seinen *Recherches de la France* (ab 1560-1615) als vermeintlich erstes französisches Beispiel metrischer Verse vermittelte.<sup>13</sup>

Phoebus, Amour, Cypris, veut sauver, nourrir et orner  
Ton vers, cœur et chefs d'ombre, de flamme, de fleurs.

— u u | — — | — — | — — | — u u | — — |  
— — | — — | — — | u u | — u u | — — |

---

<sup>9</sup>Elwert, 1978<sup>4</sup>, §28, S. 32. Ausführlicher in seiner *Italienischen Metrik*, 1968, §19, S. 48 f., wo Elwert genauer erläutert, daß Quantitäten dem Wesen des ital. Verses wie dem Französischen widersprechen, aber akzenttechnisch andere Bedingungen als im Französischen herrschen, die die Imitation eines Quantitätenrhythmus auf akzentuierend-rhythmischer Ebene zumindest insofern ermöglichen, als im Ggs. zum Französischen der „Wortton, die Akzentstelle des Wortes, ... ein grundlegendes Element des italienischen Verses“ ist, wobei die „den Hauptton des Wortes tragende Silbe ... im Vers die Hebung“ bildet. Hierauf kann eine, wenn auch künstliche, Nachbildung eines Quantitätenschemas durch Qualitäten aufbauen, wobei man sich jedoch immer bewußt sein muß, daß auch die rhythmische Gestalt eines ital. Verses an sich insofern frei ist, als diese auch noch durch bewegliche Nebenakzente mitbestimmt werden kann (a.a.O.).

<sup>10</sup>Vgl. neben Masson und Lote, a.a.O., auch Elwert, 1978<sup>4</sup>, § 28; Kastner, 1903, S. 295 ff.; Suchier, 1963, S. 37 ff. und Chamard, *Histoire*, IV, S. 136 ff.

<sup>11</sup>Nicht *Jean*, wie bei Elwert, 1978<sup>4</sup>, S. 31.

<sup>12</sup>„Plusieurs se sont vantés de les [i. e. *vers mesurés*] avoir mis au jour les premiers, comme Jodele, Baif & autres plus nouveaux: mais il me souvient d'avoir veu, il y plus de soixante ans, l'*Iliade* et l'*Odyssee* d'Homere composees plus de quarante ans auparavant, en exametres ou heroïques, par un nommé Mousset, & encore puis-je dire un commencement qui estoit en ces termes: Chante, Deesse, le cœur furieux & l'ire d'Achilles / Pernicieuse qui fust & c.“ (*Œuvres*, III, 1630, S. 271 f.).

<sup>13</sup>Pasquier, *Recherches*, VII, Chap. XI. Aufgrund der Veränderungen und Umstellungen, die die *Recherches* im Laufe ihrer Entstehung erfuhren, konsultiere man die krit. Ausgabe von Fragonard/Roudaut, II, S. 1463 und 1488. Vgl. auch Magny, Ausgabe Whitney, 1970, S. 14.

Auch wenn Suchier dieses Beispiel dahingehend interpretiert, daß in den metrischen französischen Versen häufig stark akzenturierte Silben als Längen erscheinen und Jodelle hier zumindest „keine ganz tonlose Silbe als Hebung bringt“,<sup>14</sup> muß man doch feststellen, daß auch seinerzeit jeder Franzose aufgrund der Oxytonie, ungeachtet des Diphthongs im lateinischen *Phoebus* und griechischen *Φοῖβος*, den leuchtenden Beinamen des Apollon nicht in der ersten Silbe lang, sondern als *Phebús* ausgesprochen hätte, und entsprechend verfahren wäre bei *nourrir et orner*. 1554 stellte Nicolas Denisot (1515-1559), unter seinem Anagramm *Conte d'Alsinois*, einer Ausgabe von Pasquiers *Monophile* seine *Hendecasyllabes Phaleuces* voran.<sup>15</sup> Pasquier selbst verfaßte bald seine Elegie in 14 Distichen, *Rien ne me plaist sinon de te chanter, et servir et orner*, von 1556, die wir ebenfalls in den *Recherches* finden. Bereits zu Zeiten von Baïfs Akademie, erst elf Jahre nach dem Tod des knapp zwanzigjährigen Jacques de la Taille im Jahr 1562, wird auf Veranlassung seines Bruders 1573 in Paris bei Frédéric Morel die *Maniere de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin* gedruckt. Im Vorwort legt La Taille seine und seiner Zeitgenossen Überzeugung nieder, daß nämlich die Volkssprache nicht geeignet und fähig sei, eine zahlenmäßig geregelte Ordnung nach Versfüßen zu empfangen, daß dies aber weniger von der Natur der Sprache abhängig zu machen sei, sondern von der harten Arbeit, die man in das Unterfangen stecken müßte:<sup>16</sup>

„... nostre parler vulgaire n'est pas propre ny capable à recevoir des nombres et des piedz. [...] c'est sottie de croire que telles choses procedent de la nature des langues plus tost que de la diligence et du labeur de ceux qui s'y veullent employer en quelque langue que se soit: ...“.

In der Identifizierung von Silbenlängen im Französischen stützt er sich generell auf die lateinischen Etyma und auf das Positionsgesetz und nur in manchen extremen Fällen, wie Antepaenultima-Betonungen im Lateinischen, läßt er unter bestimmten Umständen eine Verschiebung auf die Paenultima zugunsten des natürlichen Wortakzentes zu.<sup>17</sup>

Baïf konnte La Tailles Schrift aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kennen, als er an seinen *vers mesurés à l'antique* zu arbeiten begann. So sehr die Problematik und Art der Silbenlängenverwertung seines Konzeptes, das er in der *Académie de Poésie et de Musique* umzusetzen suchte, den Versuchen seiner Vorgänger bzw. Mitstreiter gleicht, so deutlich

---

<sup>14</sup>Suchier, 1963, S. 38 f.

<sup>15</sup>Schon 1554 in der ersten Ausgabe enthalten, nicht erst 1555, wie Pasquier (a.a.O., S. 1463) angibt und wie in der Literatur demzufolge mitgeteilt wird.

<sup>16</sup>La Taille, 1573, f. 2 r. f.; Ausgabe Han, S. 50.

<sup>17</sup>*Des Syllabes qui precedent les feminines*, a.a.O., Ausgabe Han, S. 58.

unterscheidet sich sein Experiment von allen anderen durch die intendierte Verbindung mit der Musik.

Drei Dokumente geben uns im wesentlichen Aufschluß über Baïfs *Académie de Poésie et de Musique*: Die auf November 1570 datierte königliche Privilegiumsurkunde (*Lettres patentes*), beigelegt der akzeptierten vom Dichter Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) und vom Komponisten Joachim Thibault de Courville (\*?-1581) unterzeichneten Statuten der Akademie und der Entwurf eines an Charles IX. gerichteten Briefes Baïfs.<sup>18</sup>

Die von Baïf und Courville niedergelegten Statuten eröffnen mit dem Programm der Akademie:<sup>19</sup>

„Afin de remettre en usage la Musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accompli de son harmonie & melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons & accords bien accommodés pour faire l’effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroissant l’esprit, renouvelant aussi l’ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l’Art Metrique. Afin aussi que par ce moyen les esprits des Auditeurs accoustument & dressez à la Musique par forme de ses membres, se composent pour estre capables de plus haute connoissance, après qu’ils seront repurgez de ce qui pourroit leur rester de la barbarie [...] nous avons convenu de dresser une Academie ou Compagnie ...“.

Ziel der Akademie sei, die Musik ihrer Vollkommenheit nach wieder gebräuchlich zu machen, die darin besteht, das Wort (*parole* - auch die Sprache im Sinne von Sprechweise) in Gesang abzubilden, der durch seine Harmonie und Melodie vollkommen ist, welche in der Wahl, der Anlage der Stimmen, Töne und Zusammenklänge besteht, die so wohl eingerichtet werden, daß jene Wirkung erzielt wird, nach der der buchstäbliche Wortsinn verlange, sei es eine Festigung oder Lösung, oder eine Erweiterung des Geistes, dabei überdies die alte Art und Weise erneuernd, gemessene Verse zu komponieren, um nach ihnen den Gesang einzurichten, welcher auf dieselbe Weise (wie die Verse) nach den metrischen Kunstregeln bemessen ist. Ziel sei ebenso, daß durch dieses Mittel die Seelen (der Geist) der Zuhörer, die an die Musik in Erscheinungsform ihrer einzelnen Glieder (Poesie und Musik als getrennte Erscheinungen) gewöhnt ist und für diese geschult ist, sich wieder (zu einer höheren Einheit)

---

<sup>18</sup>Wiedergegeben bei Yates, 1947, Anhang I und II, S. 319 ff. mit ausführlichen Quellenangaben zu den Originalen in den *Archives de l’Université de Paris* (Karton 7, Stoß 17) und der Abschrift Conrart in der *Bibliothèque de l’Arsenal* (ms. 5422(103) sowie dem Briefentwurf in der *Bib. Nat.* (ms. fr. 5850, f. 34). Auch bei Augé-Chiquet, 1909, S. 433 ff. im Fußnotenapparat. Ohne Brief mit deutscher Übersetzung in Synopse wiedergegeben bei Gervink, 1996, S. 82 ff.

<sup>19</sup>Quelle für diese und alle folgenden Stellen bei Yates, 1947, S. 320 ff. Gervinks Übersetzung, 1996, S. 87 ff, ist, positiv ausgedrückt, sehr großzügig.



zusammenfügten, um zu höchster Erkenntnis fähig zu sein, nachdem sie von den Resten der Roheit bzw. des Mangels an Bildung wieder gereinigt wurden.

Unter Musik wird also die höhere Einheit von Poesie und Musik verstanden, wobei die Musik bzw. der musikalische Vortrag sich völlig der Regelung und dem Inhalt der Poesie anpaßt, sich ihr um des Effektes willen in Dienst stellt. Letztendliches Ziel dieser Wirkung ist - wir erinnern uns an die von Tyard dargelegte platonische Theorie (Kap. II.2 und 4) - die Wiederherstellung der höchsten Einheit, um zu höchster Erkenntnis gelangen zu können.

Außer dieser auf dichtestem Raum zusammengedrängten Formulierung von Zielen und Idealen gewinnen wir aus den Statuten der Akademie die detailliert ausgebreiteten organisatorischen Informationen, deren Rezeption teils kurios und insofern aufschlußreich ist, als sie Baïfs und Courvilles Talent für durchgeplante Regelmäßigkeit und strenge Disziplin demonstrieren, die wir auch in der Konzeption der Verse und ihrer *musique mesurée* finden. Zu merken bleibt dabei, in welchem weitgehendem Maße die Arbeit der Akademie in ihrem Versuchsstadium vor jeglicher Art der Veröffentlichung bewahrt werden sollte, so daß *musique mesurée* erst nach dem Ende der Akademiezeit in Umlauf und Druck gelangen konnte. –

Der König, mütterlicherseits Nachkomme der Medici mit ihrer bedeutenden akademischen Tradition,<sup>20</sup> hatte berechnete Interessen, der Akademie zuzustimmen, die sich seiner Urkunde entnehmen lassen: Er macht sich im ursprünglichsten Sinn die Ideen der *Paideía* als einer Charakter- und Gesinnungsbildung zur Entwicklung staatsbürgerlicher Tugenden zu eigen, wenn er betont, daß die guten Sitten der Bürger einer Stadt in großem Maß davon abhängen, daß die gängige, gebräuchliche Musik gewissen Gesetzen unterworfen sei, insoweit als der überwiegende Teil menschlicher Charaktere sich ihr gemäß fügten und verhielten; dergestalt daß, wo die Musik in ungeordnetem Zustand sei, dort gerne die guten Sitten verfielen, und wo sie wohlgeordnet sei, die Menschen sittlich gut gewachsen seien.<sup>21</sup> Es wird deutlich, daß ihm die Förderung der französischen Sprache am Herzen liegt, wenn er berichtet, daß Baïf und Courville sich bereits seit drei Jahren, also seit 1567, mit großer Gelehrsamkeit und

---

<sup>20</sup>Aus der Urkunde geht auch hervor, daß sich Charles zuallererst mit seiner Mutter bez. der Akademie abgesprochen hat: „... avoir mis cette affaire en deliberation & eu sur ce l’avis de la Reine nostre tres-chere & tres-honorée Dame & Mere ...“ (a.a.O.). Nicht zu vergessen, wie lange direkt seine Mutter Catherina de’ Medici ab 1560 bis zur gesetzlichen Volljährigkeit des 14-jährigen 1564 und noch weit darüber hinaus Frankreich lenkte.

<sup>21</sup>„... il importe grandement pour les mœurs des Citoyens d’une Ville que la Musique courante & usitée au Pays soit retenuë sous certains lois, dautant que la plupart des esprits des hommes se conforment & comportent, selon qu’elle est; de façon que où la Musique est desordonnée, là volontiers les mœurs sont depravez, & où elle est bien ordonnée, la sont les hommes bien moriginez.“ (a.a.O.)

unablässig mühsamer Arbeit für dieses Ziel einsetzten, um sowohl die einst bei den Griechen und Römern gebräuchliche Art der Poesie als auch die Maßregeln der Musik wieder in Stand zu setzen.<sup>22</sup> Der König erwähnt einige bereits vollendete Versuche, gemessene Verse in Musik zu setzen, deren Gesetzmäßigkeiten „ungefähr“ denen der Meister dieses goldenen Zeitalters entsprechen.<sup>23</sup> Er gestattet Baïf und Courville demgemäß, eine Akademie oder gelehrte Gesellschaft nach antiker Art zu bilden, wobei wir erfahren, daß diese nicht nur Komponisten und Sänger, sondern auch Instrumentalisten einschließt, was wichtige Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis der *musique mesurée à l'antique* zuläßt, und daß zudem die Zuhörer als bedeutender Faktor im Wirkungsprozeß mitberücksichtigt sind.<sup>24</sup> Nachdem er in den einzelnen Punkten die Statuten der Akademie inhaltlich und rechtlich gebilligt hat, unterstreicht er, daß er die Schirmherrschaft und den Publikumsvorsitz angenommen hat, weil jegliche Tätigkeiten der Akademie Gott zur Ehre, seinem Staat zum Wachstum und dem Namen des französischen Volkes zur Zier gereichen sollten.<sup>25</sup>

Obwohl die Statuten dem König die Rechtstreue zugesagt hatten, zeigen die in der Folge durchgefochtenen Kontroversen mit dem französischen Parlament,<sup>26</sup> daß der Akademiegedanke in Frankreich seinerzeit noch nicht die gleiche Selbstverständlichkeit und Akzeptanz wie in Italien genoß.<sup>27</sup> Es wurden Bedenken geäußert, daß eine derartige Organisation subversiv wirken und die Gesetze und guten Sitten untergraben könnte, was sicher verstärkt wurde durch den Nimbus der Geheimhaltung, mit dem sich die Akademie umgab. Desweiteren mußte die Sorbonne die Konkurrenz fürchten.<sup>28</sup> Nachdem sich die Schwierigkeiten hinzogen, feilte Baïf an einem Brief, in dem er sich nach einem halben Jahr nochmals der Unterstützung des Königs zu versichern gedachte. Er hält ihm seine positiven

---

<sup>22</sup> „... Iean Antoine de Baïf & Ioachim Thibault de Courville, contenant que depuis trois ans en çà ils auroient avec grande estude & labeur assiduel unanimement travaillé pour *l'avancement du langage François*, à remettre sus, tant la façon de la Poësie, que la mesure & reglement de la Musique anciennement usitée par les Grecs & Romains, ...“ (a.a.O.).

<sup>23</sup> „... ils auroient desia parachevé quelques essays de Vers mesurez mis en Musique, mesurée selon les loix *à peu près* des Maîtres du bon & ancien âge.“ (a.a.O.)

<sup>24</sup> „... dressans à la maniere des Anciens, une Academie ou Compagnie composée, tant de Compositeurs, de Chantres & Ioüeurs d'Instruments de la Musique, que des honnestes Auditeurs d'icelle, ...“ (a.a.O.).

<sup>25</sup> „... tous les Exercices qui s'y feront soient à l'honneur de Dieu, & à l'accroissement de nostre Estat & à l'ornement du nom du Peuple François.“ (a.a.O.).

<sup>26</sup> Quellen dazu bei Augé-Chiquet, 1909, S. 440 ff.

<sup>27</sup> Baïfs Akademie war die erste königlich anerkannte in Frankreich. Ihr vorausgehend kann man Dorats *Collège* (vgl. Kap. II.2) und den daraus hervorgehenden Zirkel der Brigade bzw. Pléiade mit seinen Aktivitäten unter den gleichen Begriff fassen, jedoch ohne den formalen Charakter. (Vgl. Yates, *French Academies*, 1947, S. 14 ff.). Die Treffen auf Tyards Château de Bissy mit Scève, Des Autels u. a. mit abendlichen Konzerten dürften noch wesentlich unverbindlicheren Charakters gewesen sein.

<sup>28</sup> Quellen dazu bei Augé-Chiquet, 1909, S. 441 ff.

Erfahrungen in der Akademie während dieser Zeit vor Augen und bietet ihm an, die Arbeit der Akademie dem Urteil aller berühmten lebenden Komponisten zu unterwerfen, ein Ansinnen, das anscheinend nie in die Tat umgesetzt wurde.<sup>29</sup> –

Der Hauptgegenstand der Arbeit Baïfs in der Akademie waren seine *vers mesurés à l'antique* die die Gestalt von *musique mesurée* annehmen. Ein theoretisches Werk von Baïf über die *vers mesurés à l'antique* ist uns nicht überliefert, obwohl François Grudé, Sieur de La Croix du Maine (1552-1592) und Antoine Du Verdier, Sieur de Vauprivat (1544-1600) in den *Bibliothèques Françaises* zwei unveröffentlichte Abhandlungen Baïfs, *De la Prononciation Française* und *De l'Art metric ou de la façon de composer en vers*, anführen: „ils ne sont encore imprimés“.<sup>30</sup> Dies wiegt insofern besonders schwer, als die Überlieferungssituation durch die strikten Regeln des geschlossenen Zirkels der Akademie und ihren Reservata-Charakter insgesamt spärlich ist. Genauso wenig sind die bei Mersenne erwähnten Schriften der beiden neben Courville wichtigsten Komponisten von *musique mesurée* auf uns gekommen: *De la rythmique* und *De la maniere de faire des vers mesurez*<sup>31</sup> von Jacques Mauduit (1557-1627) sowie Claude Le Jeunes (1528/30-1600) *De versibus metricis*<sup>32</sup>. Das einzige Dokument, das uns, neben den metrischen Schemata, die mit einigen *vers mesurés à l'antique* überliefert sind, Auskunft über Baïfs Silbenbemessungsregeln gibt, ist ein Blatt,<sup>33</sup> das mit Psalmbearbeitungen in antiken Versmaßen und gereimten Versen sowie *Chansonnettes* am Ende eines Folianten, dem Manuskript fr. 19140 der Bib. Nat. Paris, eingebunden ist: Nach einer Liste von Versmaßen und Versuchsversen finden wir den Satz: *2 consones qui sont a pres les uæelles randent la silabe precedante longue!* (s. o. Abb. III.2-1) - Baïf hält hier als Merksatz das aus der antiken Metrik übernommene Gesetz der *Positionslänge* fest.<sup>34</sup>

Der Foliant beginnt mit der ersten großen Arbeit Baïfs in metrischen Versen, französischen Psalmbearbeitungen, dem *Psaultier, commencé en intention de servir aux bons catholiques*

---

<sup>29</sup>Augé-Chiquet, 1909, S. 450 f.; Yates, 1947, S. 37; Gervink, 1996, S. 97 f.

<sup>30</sup>*Bibliothèques Françaises*, Zusammenführung von M. Rigoley de Juvigny, Paris 1772, I, S. 439.

<sup>31</sup>„Nous esperons que la Messe [...] qu'il a fait verront bien-tost le jour, avec les Traitez de la Rythmique, & de la maniere de faire des vers mesurez de toutes sortes d'especes en nostre langue, [...] que son fils aîné a preparez.“ (Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Eloge de Jacques Mauduit excellent Musicien*, im Livre VII, *Des instrumens de percussion*, Proposition xxxi, S. 65.)

<sup>32</sup>„Alia exempla Claudius Iunior libro de versibus metricis suggerit, quem consulere poteris.“ (Mersenne, *Quaestiones*, Paris 1623, Qu 57, Art. xiii, Sp. 1632).

<sup>33</sup>Ohne Quellenangabe faksimiliert in der Mauduit-Ausgabe von Expert.

<sup>34</sup>Wenn Silben nicht schon dadurch lang sind, daß sie einen langen Vokal oder einen Diphthong enthalten, können sie dadurch lang werden, daß einem Vokal zwei Konsonanten folgen. Dies berücksichtigt, daß die Zeit, die man zum Aussprechen einer Silbe unabhängig von der Länge des Vokals benötigt, durch die Formung von mehreren Konsonanten verlängert wird. Das gilt außer in Fällen, wo einem Verschlußlaut eine Liquida folgt.

*contre les psalmes des h er etiqu*.<sup>35</sup> Der Titel macht einerseits die konsequent anticalvinistische Position des Royalisten Baif deutlich, scheint mir aber auch bedeutend, wenn man bedenkt, welche Reichweite und Beliebtheit die u. a. von Goudimel in Musik gesetzten französischen Psalmen von Marot und B ze bei den Hugenotten gewonnen hatten: durch Musik  berh ohte französische Verse mit quasi ethisch-moralischem Programm, die ihre Macht und Wirkung tagtäglich zu beweisen schienen - eine Herausforderung für Baif und sicher kein Zufall, daß er hier seine Arbeit begann. Seine ersten Psalmbearbeitungen, die nur bis Psalm 68 reichen, sind sehr genau datiert: *e fut komans  l'an: 1567 au mois de juillet, achevé l'nom'b*. [Abkürzung für *novembre*] 1569. Es folgen im Manuskript die metrischen Psalmen von 1573 und eine dritte Fassung von 1587 in gereimten Versen sowie drei Bücher *Chansonettes*. Weitere *Chansonettes* kennen wir nur aus gedruckten Vertonungen. Die einzige Sammlung metrischer Verse Baifs, die zu Lebzeiten druckgelegt wurde, ohne mit Musik verbunden zu sein, waren 1574 die * tr nes de po zie franso ze an vers mezur s* - in einem Jahr, da die Akademie, die von der Gunst Charles IX. abhing, nach dessen Ableben mit anderem Schwerpunkt, auf anderer Plattform und unter anderer Leitung, als die von Henri III. begünstigte *Académie du Palais* unter Guy du Faur de Pibrac (1529-1584) weitergeführt werden sollte. Das königliche Privileg weist die * tr nes* aber als älter aus: Es stammt von 1571 und entspricht somit der Anfangszeit der Akademie. In späteren Jahren wird Baif wieder zu gereimten Versen zurückkehren. –

Zu den *vers mesurés à l'antique* heißt es nun im *New Grove Dictionary*:<sup>36</sup>

„Baif attempted to apply the quantitative principles of Greek and Latin poetry to the French language, by its nature accentual, and worked out an accentual version of classical metres - hexameters, Sapphic strophes, and so on - by equating long with accented and short with unaccented syllables.“

Baif hätte versucht, die quantitativen Prinzipien der griechischen und lateinischen Dichtung auf die französische Sprache anzuwenden, die ihrer Natur nach akzentuierend ist, und eine akzentuierende Fassung klassischer Metren erarbeitet, indem er lange mit betonten und kurze mit unbetonten Silben gleichsetzte.

Es ist so nicht richtig, daß Baif lange Silben mit akzentuierten und kurze Silben mit unakzentuierten gleichsetzte und damit quantitative Schemata mittels akzentuierend-rhythmischer Qualit tschemata abbildete.<sup>37</sup> Dies hat auch, wie wir später noch sehen werden,

---

<sup>35</sup>Vgl. Ausgabe Groth, 1888.

<sup>36</sup>Brown, 1980, S. 680.

<sup>37</sup>Eine solche Zuweisung, wenn sie denn nicht, wie in anderen F llen, auf kapitalen Mißverständnissen beruht, wird in der Literatur (vgl. etwa Yates, 1947, S. 53, Fußnote 1) immer wieder zurückgeführt auf Augé-Chiquet,

Konsequenzen für die Bewertung der *musique mesurée*, die an derselben Stelle so beschrieben wird:

„In *musique mesurée à l'antique* (or, more simply, *musique mesurée*) the composer followed the metre of the verse exactly; each long (accented) syllable was set to a minim and each short (unaccented) syllable to a crotchet.“

In *musique mesurée à l'antique* folge der Komponist dem Versmetrum genau, indem er lange, betonte Silben als Minima und kurze, unbetonte Silben als „Viertelnote“ (Semiminima) setze. Ebenso unrichtig die Darstellung im *Neuen Pauly*:<sup>38</sup>

„Der musikalische Rhythmus folgt im Verhältnis 2:1 von Längen und Kürzen den betonten und unbetonten Silben des frz. Verses (...).“

Wir lesen auch in der Studie von Gervink die Beschreibung der *vers mesurés à l'antique* - in folgendem längeren Abschnitt, um nicht einer Verfälschung durch Verkürzung anheimzufallen<sup>39</sup>

„Der *musique mesurée* ist der *vers mesuré* vorgeordnet, das ist der nach antiker Prosodie adaptierte französische Vers. In diesem Verfahren ist das Hauptproblem begründet, denn die antike Metrik ist quantifizierend, d.h. sie konstituiert sich im Wechsel von langen und kurzen Silben. Die Metrik der französischen Sprache (und nicht nur dieser) ist dagegen akzentuierend, worunter der Wechsel von betonten und weniger betonten Silben zu verstehen ist. Die Technik des *vers mesuré* bedeutet demnach nichts anderes als die Übernahme quantifizierender Metrik auf eine akzentuierende Sprache. Da Akzent- und Betonungsschema zwei im Grunde unvereinbare Dinge sind, wäre die Konsequenz, daß der *vers mesuré* technisch nicht durchführbar ist. Baïf behalf sich damit, daß er - wie alle Dichter des 16. Jahrhunderts, die sich in der Adaption antiker Metrik versuchten - betonte Silben als lange und unbetonte Silben als kurze übertrug, ein problematisches Verfahren, weil das Quantitätsschema in der Metrik der Antike dem Akzentschema vorgeordnet war. Da in den modernen Sprachen das Akzentschema nicht verändert werden kann, ergibt sich das Problem der falschen Betonung, wenn der Sprachumgang nicht so souverän erfolgt, daß die Abfolge von betonten und unbetonten Silben stets dem Akzentschema entspricht.“<sup>40</sup>

Hier finden sich mißverständliche Aussagen: Richtig ist, daß es sich bei den *vers mesurés à l'antique* um nach antiker Prosodie adaptierte französische Verse handelt. Auch richtig, daß

---

1909, S. 352 ff., der in einer Bewertung von Ausnahmen, in denen sich der tonische Akzent in einer Länge manifestiert, das Fazit zieht: „Sans le savoir [...] Baïf inaugurerait donc une nouvelle forme de poésie rythmée. On y eût mesuré les vers, non par le nombre des syllabes, mais par celui des ictus rythmiques, et ces ictus, coïncidant avec les accents toniques, eussent été distribués en des proportions et selon des lois à déterminer ...“. Wenn man diese Extrapolation, die von den dann besprochenen Positionslängenregeln erklärtermaßen zunichte gemacht wird, isoliert und absolut setzt, kommt man zu falschen Grundannahmen.

<sup>38</sup>Aringer-Grau, 2003, Sp. 1007.

<sup>39</sup>Gervink, 1996, S. 105.

<sup>40</sup>Gervinks Betrachtungsweise setzt sich im von ihm verfaßten Artikel *vers mesurés* im neuen MGG fort: „Da die quantifizierende antike Metrik und die akzentuierende frz. Sprache prinzipiell inkommensurabel sind, mußten betonte Silben als lange und unbetonte Silben als kurze übertragen werden.“ (Sachteil, Bd. 9, 1998, Sp. 1412-1415). Was so auch schon im Artikel *Vers mesurés à l'antique* des Riemann-Musiklexikons (Sachteil, 1967, S. 1026) beschrieben wurde.

das Hauptproblem im Konflikt von quantifizierender antiker Metrik mit akzentuierender französischer Metrik liegt. Dabei muß man sich allerdings völlig im Klaren sein, daß der durch die Zahl seiner Silben bestimmte frz. Vers nur einen Akzent, eine feste Tonstelle am Versende, bei längeren Versen noch eine zweite feste Tonstelle innerhalb des Verses, an der Zäsur, kennt. Ansonsten sind im Versinneren die Akzente frei, und nur basierend auf einer völlig künstlichen Regelung dieser freien Akzente könnte eine Imitation quantifizierender Metrik auf Akzentschema-Ebene ansetzen, was aber zudem dem Wesen des französischen Akzentes zuwiderläuft.

Baïf suchte vielmehr primär unabhängig von Fragen der Betonung, des Akzentes und Akzentrhythmus lang- und kurz klingende Silben im Französischen zu identifizieren und in ihrer Anordnung die antike Metrik nachzubilden.

Wenn Gervink formuliert, daß die „Metrik der französischen Sprache (und nicht nur dieser) akzentuierend“ sei, „worunter der Wechsel von betonten und weniger betonten Silben zu verstehen“ sei,<sup>41</sup> dann jedoch gleich bemerkt, daß „Akzent- und Betonungsschema zwei im Grunde unvereinbare Dinge sind“ seien, mag es sich wohl um ein Versehen handeln. Er meint wohl „Betonungs (=Akzent)- und Quantitätenschema.“

Ganz richtig beschreibt Elwert die antikisierende Metrik von Baïf und seinen Zeitgenossen: „Man behalf sich z. T. <also nur manchmal, nicht systematisch, Anm. d. Verf.> damit, daß man betonte Silben den Längen gleichsetzte, so daß Wortakzent und Hebung zusammenfielen.“<sup>42</sup> Und Elwert fährt ganz richtig und im Bewußtsein der tatsächlichen Verhältnisse fort:

„An eine konsequente Gleichsetzung von Wortton und Länge (Hebung), unbetonte Silbe und Kürze (Senkung), um durch den Wechsel von betonten und unbetonten Silben den Wechsel von langen und kurzen Silben zu ersetzen und die antiken quantifizierenden Versstrukturen einfach in akzentuierende Strukturen umzusetzen, wie das bereits in der mittellateinischen Dichtung vorgemacht worden war und wie es etwa gleichzeitig die italienische Dichtung und später die deutsche mit Erfolg unternommen haben, dachte man nicht.“

Die Prosodie, die uns die zur reinen Lautgestalt hinzutretenden Merkmale von Silben lehrt, ist in der antiken Metrik eine Silbenmessungslehre in Hinblick auf Quantität gleich Silbendauer und Tonhöhe, also Akzentuierung im Rahmen der Bewegung des Melos. Der Vers

---

<sup>41</sup>Im Fußnotenapparat (88) zieht er übrigens als Beleg selbst Elwert heran, § 19 und 26-29, bei dem es in § 26 ganz klar heißt: „Der französische Vers ist bestimmt durch [...] eine feste Tonstelle am Versende, bei längeren Versen durch eine zweite feste Tonstelle im Inneren. Sonst sind im Versinneren die übrigen Akzente frei.“ Und in § 27: „Der unfeste Charakter des Rhythmus ist gleichbedeutend mit einer Schwächung seiner Rolle als konstituierender Faktor des Verses (mit einem Zurücktreten des akzentuierenden Prinzips).“

<sup>42</sup>Elwert, 1978<sup>4</sup>, § 28, S. 32.

konstituiert sich nicht in der Abfolge von qualitativen Gewichtsunterschieden wie im germanischen Akzentrhythmus bzw. der deutschen akzentuierenden Metrik mit betonten und unbetonten, bzw. schweren und leichten Silben, sondern über die Abfolge von Längen und Kürzen - was freilich im altgriechischen Chorreigen durch *arsis* und *thesis*, Fußheben bzw. -senken begleitet werden konnte. Dabei basiert der gegliederte Verlauf des Verses auf Versfüßen, einer regelmäßigen Aneinanderreihung von festen Grundmustern in der Verbindung von Längen und Kürzen. Dabei wollte es der Usus, daß, nur unter bestimmten Umständen, Längen durch ihren Gegenwert in Kürzen, und vice versa, ersetzt werden können. Diese Möglichkeit zieht eine Verseigenschaft nach sich, die den antiken schon wesentlich vom isosyllabischen Vers unterscheidet: Seine Silbenzahl ist je nach Aufspaltung von Längen und Zusammenfassung von Kürzen wechselhaft. Fest sind nur die Proportionen innerhalb der Reihung von Versfüßen. Der Rhythmus des Verses manifestiert sich also im organisierten Wechsel von Längen und Kürzen.

Die französische *Sprache* ist nun, wie Gervink auch sagt, durch akzentuierende Betonung charakterisiert.<sup>43</sup> Der französische Vers basiert jedoch, um das noch weiter zu verdeutlichen, nicht auf einer akzentuierenden Metrik im Sinne der akzentzählenden Versbemessung der germanischen Sprachen. Gemessen wird deren akzentuierender Vers anhand seiner Betonungen, der Zahl seiner starktonigen, schweren Silben, die sich von den untergeordneten schwachtonigen, leichten Silben abheben. Entscheidend ist dabei auch der Charakter des Akzentes: Im Deutschen verwirklicht sich Akzent in erster Linie durch expiratorischen Nachdruck. Dieser Akzent ist zudem in dem Sinne *fest*, als er an die bedeutungstragende Silbe des Wortes gebunden ist, die Stammsilbe, gleich der ersten Silbe, wenn ihr nicht eine „Vor“-Silbe vorgeschaltet ist. Das Prinzip der Betonung regiert also die Fähigkeit der Unterordnung schwacher Silben und ist sogar durch eine freie Zahl von Senkungen nicht in seiner Festigkeit zu erschüttern - weshalb auch „zwischen deutschem Versrhythmus und dynamischer musikalischer, das heißt taktmäßiger Rhythmik trotz ihrer Wesensverschiedenheit eine Analogie und infolgedessen eine Affinität“ besteht.<sup>44</sup> Die regelmäßige Über- und Unterordnung des akzentuierenden Verses ist der Anknüpfungspunkt für die potentielle Übertragung von Quantität in Qualität, von langen in betonte und kurzen in unbetonte Silben.

---

<sup>43</sup>Wobei sich der Akzent aber im Wesen und in der Funktion substanziell von etwa dem des Deutschen unterscheidet. Vgl. Kap. II. 2.

<sup>44</sup>Bockholdt, 1979, S. 194.

Die Metrik des französischen Verses folgt wie gesagt einem anderen System, welches für die romanischen Sprachen kennzeichnend ist. Hier ist für den Vers eine festgelegte Zahl von Silben bestimmend, innerhalb derer wenige verbindliche Akzente festliegen. Im französischen Vers liegt die fixe Tonstelle am Versende, mit dem Akzent des Reimwortes, was bei entsprechend langen Versen durch eine Tonstelle an der Zäsur ergänzt wird. Innerhalb der Grenzen dieses Gefäßes ist die Betonungs-, besser Akzentordnung frei, nicht festgelegt und manifestiert sich in jeder einzelnen Versgestalt neu und auf individuelle Weise.

Jedoch kann, was aber als eine Zutat und nicht als wesentlich verstanden werden muß, die freie Akzentgebung innerhalb des Verses als Betonungsordnung „künstlich“ geregelt, fixiert werden - oder wie Elwert sagt: „Dies schließt nicht aus, daß der Wortton auf bestimmte rhythmische Schemata festgelegt werden kann, [...]; dann liegt eine absichtsvolle Abweichung von der Norm vor.“<sup>45</sup> Diese wird aber auch bei Akzeptanz dieser Zutat im französischen Vers im Vergleich zur akzentuierenden Metrik des germanischen Versbaus immer durch die Oxytonie französischer Worte gehemmt und bleibt labil aufgrund der Gruppenakzentsetzung, die von den Aussagegliedern eines französischen Satzes regiert wird und den Wortakzent überspülen kann. Hinzu kommt der Charakter des französischen Akzentes, der eben nicht primär als Druckakzent verwirklicht wird, sondern bei dem der Französischsprechende die Möglichkeit hat, die Tongebung mittels der Faktoren Tondauer, Tonstärke, Tonhöhe und Klangfarbe zu beeinflussen, wobei Emotionen oder rationale Gründe das Ergebnis bewegen und eine Fülle unterschiedlichster, ungleichwertiger Akzente erzeugt werden. –

Bei Gervinks grundlegender Charakterisierung der *vers mesurés à l'antique* ist problematisch, daß er nicht erwähnt, was Baïfs Verse wesentlich vom traditionellen französischen Vers unterscheidet, nämlich das Fehlen des konstitutiven Elements des Reimes. Andere Dichter meiden diese als Mangel empfundene Eigenschaft und versuchen metrische Verse mit Reimen zu schreiben - Marc-Claude de Buttet, Jean Passerat, Nicolas Rapin, Agrippa d'Aubigné.<sup>46</sup>

Um in die Problematik von Baïfs Projekt der Rhythmisierung der französischen Sprache in Verbindung mit der Musik tiefer eindringen zu können und sich auf den damaligen Diskussionsstand begeben zu können, muß man sich klarmachen, welchen Voraussetzungen Baïf und Courville sich gegenübersehen - welchen „State of the Art“ des französischen

---

<sup>45</sup>1978<sup>4</sup>, § 26, S. 30.

<sup>46</sup>Vgl. dazu auch Pasquiers Mitteilungen in seinen *Recherches* (a.a.O., S. 1465 ff.).



Verses sie vorfanden -, welche Schlüsse sie zogen und welche Bewertung ihre Ergebnisse aus dieser Sicht verdienen. Danach wird auch deutlicher, welche Gesetze jeweils in Vertonungen herkömmlicher französischer Verse bzw. der *vers mesurés à l'antique* wirken, bzw. werden Merkmale identifiziert werden können, wo sich die beiden Vorstellungen gegenseitig beeinflussen.

Um sich in den Stand der Diskussion zu versetzen und klären zu können, warum man in einer akzentuierenden Sprache eben nicht daran dachte, quantitative Versschemata in qualitativ akzentuierend-rhythmische Versgebilde umzusetzen, stellen sich, abgesehen vom bereits charakterisierten Wesen des französischen Verses, darüber hinaus folgende Fragen: Wie war die Wahrnehmung von Akzent in der französischen Sprache? Wie wurde tatsächlich akzentuiert? Wie war die Perzeption von Akzent in der gebundenen Sprache, im Vers? Wie verhielt es sich mit der Akzentsetzung in der Deklamation? Beeinflusste letztere die Wahrnehmung von Akzentfragen?

Zunächst müssen wir wissen, wie die Franzosen im 16. Jahrhundert akzentuierten. Es läßt sich belegen, daß die tatsächlichen Akzentuierungsverhältnisse im großen und ganzen unserem Verständnis davon entsprachen. Bezeichnend ist meiner Ansicht nach, daß uns dies äußerst genau - und viel besser als die von der antiken Prosodie beeinflussten Franzosen - ein im Französischen sehr bewandertes Nicht-Muttersprachler, ein Engländer, mitteilt.

Jehan bzw. John Palsgrave (um 1480-um 1554), der englische Grammatiker, der in Paris graduiert hatte und 1514 ausgewählt wurde, die Schwester Heinrich des VIII., die Louis XII. ehelichen sollte, französisch zu lehren, zeigt in seinem unpräzisen *Lesclarcissement de la langue françoise* (London 1530), das auf einer sicheren Beobachtung der französischen Sprache beruht, ohne sich in verwirrenden Vergleichen mit den klassischen Sprachen zu verlieren, ein ausgezeichnetes Verständnis vom *accent* der französischen Sprache:

„Accent in the frenche tonge is a lyftige up of the voyce upon some wordes or syllables in a sentence / above the resydue of the other wordes or syllables in the same sentence / so that what soever worde or syllable as they come togyder in any sentence / be sowned higher than the other wordes or syllables in the same sentence upon them / is the accent : and upon whiche wordes or syllables the redar shall lyfte up his voyce / and upon whiche nat / it shall here after appere. [...] Generally there is no worde of one syllable in the French tonge that hath any accent / except the coming next unto a poynt be the cause of it so that whan a worde or two or thre or mo / beyng but of one syllable folowe one another / the redar shall sounde them all under one tenour / and never rest upon them & lyft up his voice / tyll he come to the next worde of many syllables that foloweth / <... > / But if it heppe that all the wordes in a sentence be of one syllable / than shall they all be reed togyder, till the redar come to that worde of one syllable that cometh next unto the poynt / and ther shall he lifte up his voyce : and pause / [...] Generally all the words of many sillables in the frenche

tong / have they accent eyther on they last sillable [...] Orels they have they accent on the last syllable save one [...] there is no worde through out all the frenche tonge / that hath his accent eyther on the thyrde sillable or on the fourth sillable thro the last.<sup>47</sup>

Akzent in der französischen Sprache sei ein Erheben der Stimme auf einigen Worten oder Silben in einem Satz, über den (*zurückbleibenden*) Rest der anderen Worte oder Silben in demselben Satz, so daß welches Wort oder welche Silbe auch immer, so wie sie in jedem Satz zusammenkommen, man höher (auch *stärker*) erschallen lasse, als die anderen Worte oder Silben im Satz, der Akzent sei. Und auf welche Worte oder Silben der Leser seine Stimme erheben solle und auf welche nicht, solle hier gleich erscheinen. Im Allgemeinen gäbe es kein einsilbiges Wort in der französischen Sprache, das einen Akzent habe, außer daß das Sich-Einer-Interpunktion-Nähern die Ursache dafür sei, so daß, wenn ein oder zwei oder drei oder mehr nur einsilbige Wörter aufeinanderfolgen, sie der Leser alle unter einem „Tenor“, einem gleichgehaltenen Klangverlauf, erschallen lassen solle, und nie auf ihnen verweilen oder seine Stimme erheben solle, bis er zum nächstfolgenden mehrsilbigen Wort komme. Aber wenn nun alle Worte eines Satzes einsilbig seien, dann sollten alle zusammengelesen werden, bis zum einsilbigen Wort vor einer Interpunktion, und dort solle der Leser die Stimme erheben - und innehalten (*pause*). Allgemein hätten alle mehrsilbigen französischen Worte ihren Akzent entweder auf der letzten [...] oder der vorletzten Silbe (*last save one*). Kein einziges französisches Wort trüge seinen Akzent auf der drittletzten oder viertletzten Silbe.

Palsgrave gelingt also eine recht umfassende Definition der französischen Akzentsetzung, bei der er insgesamt den Wortakzent und den Gruppenakzent sowie die Unterordnung einsilbiger Worte berücksichtigt.<sup>48</sup> Darüber hinaus wendet er auf den Akzent außer den Worten *lyft up* und *high*, die nicht nur die Bedeutung der Tonhöhe, sondern auch Tonstärke annehmen können, die Terminologie des Verweilens (*pause*), der Tondauer an.

Sehr aufschlußreich ist, daß er innerhalb seiner Beispiele bei der Anwendung auf einen *Vers* den Akzent ausschließlich am Versende plazierte, obwohl Binnenredakte seiner Regelung nach noch weitere Akzente verlangen würden - das scheint mir ein deutlicher Hinweis auf Konventionen in der Deklamation zu sein.

Für weitere dahingehende Rückschlüsse möchte ich auf die Studie der Deklamation in der *Histoire du Vers Français* für das 16. Jahrhundert verweisen, die 1988 von Joëlle Gardes-

---

<sup>47</sup>Palsgrave, 1530, I, Chap. Ivi und Ivii, fo. xviii f. Bayerische Staatsbibliothek, Film R 360-122, nach dem Exemplar Bodleian, Douce (.) P. subt. 115.

<sup>48</sup>Was bei seiner Betrachtung nicht zum Tragen kommt, ist der rhetorische Akzent, mittels dessen der Französischsprechende aufgrund intellektueller oder emotionaler Kriterien Prioritäten setzen kann.

Tamine, Jean Molino und Lucien Victor in posthumer Fortsetzung des Referenzwerkes von Georges Lote herausgegeben wurde - die derzeit wohl umfassendste und mit ziemlicher Sicherheit zuverlässigste Arbeit, die sich mit diesem heiklen Thema beschäftigt.<sup>49</sup>

Der mittelalterliche französische Vers hatte sich wahrscheinlich in den großen Gattungen auf Basis einer weitreichenden Syllabik ausschließlich auf die beiden Versakzente Zäsur und Reim gestützt, die innerhalb einer gleichförmigen Deklamation die einzigen Ruhepunkte waren.<sup>50</sup> Der Vortrag niederer Verse, im Sinne niederen Stils und Ranges und gesellschaftlicher Funktion, scheint zwar eine größere Freiheit erlaubt zu haben, so daß die Stimme wie in der Prosa akzentuell Silben hervorheben konnte, um über andere schneller und leichter hinwegzugehen, womit sich ein bewegter, lebendiger, abwechslungsreicher, am natürlichen Sprachgebrauch orientierter Rhythmus einstellen konnte. Dennoch scheint diese Art des Rhythmus in gebundener Sprache über lange Zeit nicht bewußt reflektiert worden zu sein und war so mehr oder weniger dem subjektiven Empfinden des Dichters anheimgestellt. In den „Kunst“-gattungen galten weiterhin alle Silben gleich viel bzw. wenig, außer der Zäsur, wenn vorhanden, und dem Reim, denen auch die ausschließliche Aufmerksamkeit in der theoretischen Auseinandersetzung galt. Die damit verbundene Art des schwerfälligen Vortrags, die noch auf eine Herkunft aus der kirchlichen Rezitation deutet, war alles dominierend. Es hat offenbar keiner ernsthaft daran gedacht, kunstvolle Verse wie die gemeine Sprache des kleinen Mannes zu artikulieren - eine Vortragsweise, die auf das Niveau von Gauklern und Vaganten verbannt war.

Bereits in der Betrachtung der französischen Renaissance-Poetiken hat sich angedeutet, daß sich daran im 16. Jahrhundert im grundsätzlichen Verständnis des französischen Verses nichts geändert hatte. Jemand, der sich im 16. Jahrhundert um die Rhythmisierung der französischen Poesie bemühte, sah sich nicht nur dem uns bekannten Problem gegenüber, daß die wesentlich flexible Akzentgestalt eines jeden französischen Verses einer fest geregelten Akzentrhythmik zuwiderstrebt, sondern war vielmehr darauf ausgerichtet, die akzentuierende Betonung des Französischen als *potentiell konstitutives* Element des Verses zu ignorieren.

In seiner Verdammung der *vers mesurés à l'antique* hält Pierre de Deimier (1570-1618) in seinem Traktat *L'Academie de l'art poétique* diesen 1610 entgegen, daß alles, was der

---

<sup>49</sup>*Histoire du Vers Français*, Tome IV, *Le XVIe et le XVIIe Siècles*, 1988, hrsg. von Gardes-Tamine/Molino/Victor, Livre Premier, *Importance du numérisme et méconnaissance du rythme accentuel*, S. 107 ff. und Livre Deuxième, *La Déclamation*, S. 209 ff.

<sup>50</sup>Hierzu vgl. v. a. die immer noch wertvolle Studie der Deklamation von Lote in den frühen Bänden der *Histoire du Vers Français*, Tome II, 1951, *Le Moyen Age*, Livre Troisième, S. 3 ff. und die in den ersten beiden Büchern gelegten Grundlagen.

französische Vers außer dem Sinngehalt natur- und konventionsgemäß brauche, die Beachtung der Silbenzahl, die Ruhepunkte der Halbverse und der Reim sei. Es ist aufschlußreich, daß Deimier von *repos* spricht. Es zeigt uns, wie sein Verhältnis zum Vers war: Er denkt ihn *vorgetragen*. Er braucht die wahren (*vray!*) Orientierungspunkte, die Ruhepunkte (*repos*) in der Deklamation, Zäsur und Reim:

„Pour nous qui sommes François, il faut, suivant la nature et l'équité de l'usage, retenir le juste nombre des syllabes dont le vers doit estre formé, le juste sens, et le vray repos des hémistiches, et la rime, qui sert aux vers d'une couronne et d'une tres douce harmonie, afin qu'en ces observations qui sont toutes belles et convenables au langage françoys, nostre poësie en demeure exactement accomplie de tous les ornemens de l'éloquence qui lui est deüë.“<sup>51</sup>

Wenn der Abbé Claude Fauchet (1529-1601) in seinem *Recueil de l'origine de la langue & poesie Françoise, Ryme & Romans*, Paris 1581, zwischen den alten Sprachen und dem Französischen vergleichend, *rhythme* mit *nombre* und *metre* mit *mesure* gleichsetzt und erklärt, und im Anschluß dann von *arsis* und *thesis* spricht (I,6), bezieht er das ausschließlich auf die Dichtung der *Anciens* und läßt in keiner Weise erkennen, daß und wie er dies auf den französischen Vers anwenden könnte.

Die einzigen *accens* in der gebundenen Sprache bleiben bei genauerer Betrachtung der Quellen die *Versakzente* Reim und Zäsur. Die Begriffe *rhythme* und *accent*, anhand derer wir Anzeichen für ein Bewußtsein von Akzentrhythmus im Vers ausmachen könnten, sind meist fern der Bedeutung gehalten, die wir ihnen heute beimessen: Das Wort *rhythme* konnten die Franzosen im 16. Jahrhundert einerseits, wie auch schon in Kap. II.2 deutlich wurde, gleichsetzen mit *ryme/rime* oder *rythme* als Äquivalent zu *nombre* betrachten.

Das Wort *accent* war den Franzosen im 16. Jahrhundert ein schillernder Begriff. Das Wort *accent* diente etwa auch zur Benennung des diakritischen Zeichens, dessen Gebrauch die französischen Grammatiker und Drucker des 16. Jahrhunderts in Anlehnung an das Griechische einführten. Es wurde jedoch anfänglich sehr willkürlich gesetzt, diente manchmal dazu, Homonyme voneinander zu unterscheiden, manchmal dazu, Unterschiede in Aussprache bzw. Klangfarbe gleicher Vokale anzuzeigen, wobei jedoch völlig uneinheitlich verfahren wurde.

Hinweise auf das Verständnis von Akzentfragen im Sinne von *accent* als Betonung bzw. Hervorhebung sind in den französischen Schriften der Zeit, für die stellvertretend ein Blick in das erste echt französische Lexikon und die wichtigste französische Grammatik des 16.

---

<sup>51</sup>Deimier, 1610, Microfiches 1973, S. 40.

Jahrhunderts geworfen werden soll, oft von Konfusion und Desorientierung geprägt, meist verursacht durch die Orientierung an der antiken Prosodie.

Der Lexikograph Jean Nicot (1530-1604), Sieur de Villemain, hat in seinem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen<sup>52</sup> und 1606 posthum gedruckten *Dictionnaire Thresor de la Langue françoise, tant Ancienne que Moderne [...] Avec une Grammaire Francoise et Latine*, der als erstes französisches Lexikon gilt,<sup>53</sup> zumindest ein hinreichendes Verständnis vom Sitz des Wortakzentes im Französischen, auch wenn es zur Vermengung mit den Akzentzeichen der antiken Prosodie kommt:

„*Accent. m.* Est pur Latin & signifie l'elevation, ou rabbaissement, ou contour de la voix en prononçant quelque diction, *Accentus*, & consequamment signifie les virgules & marques apposées aux mots indicans les endroits d'iceux où il faut hausser, ou rabbaisser, ou contourner la voix: dont voici la figure, ' accent grief ou grave, ` & accent circonflex ou contourné, ^ ou ~.

*Accent aigu*, selon lequel la diction est dite aiguë, est abis sur la derniere syllabe de la diction, comme il l'est en tous les noms masculins et infinitifs François [...].

*Accent aigu*, selon lequel la rime et dite *penacuta*, est abis sur la penultime syllabe de la diction, comme en la pluspart des noms feminins françois [...] et en quelques infinitifs [...].

*Accent aigu*, selon lequel la diction est *antepenacuta*, n'a point de lieu en la langue françoise [...].<sup>54</sup>  
usw. usf.

Nicot nimmt zunächst die etymologische Ableitung aus dem Lateinischen vor, wo *ac-centus* in seiner Bedeutung von *antönen* bzw. *beitönen* ja bereits eine Lehnübersetzung vom griechischen *prosôidia* ist. Er erklärt den Akzent entsprechend als Tonhöhenbewegung des Akut als Anheben, des Gravis als Senken und des Zirkumflex als zunächst ansteigende, dann abfallende<sup>55</sup> Bewegung mit den entsprechenden Zeichen. Dies wendet er dann in Analogie zum Dreisilbengesetz auf den Wortakzent der französischen Sprache an, indem er den Leser wissen läßt, daß im Französischen nur der steigende Akzent existiert und nur in Form der

---

<sup>52</sup>Er begann seine Arbeit auf Basis der 1550 erschienenen *Mots propres de marine, venerie, et faulconnerie* von Aimar de Ranconnet (1498-1559).

<sup>53</sup>Im 16. Jahrhundert nimmt, nach thematischen Wörterverzeichnissen und Kompilationen von Glossen, die im Mittelalter angefertigt wurden, die moderne Lexikographie mit dem Erscheinen großer philologischer Nachschlagewerke ihren Anfang. In Frankreich setzt dies mit dem *Thesaurus linguae latinae* von Robert Estienne im Jahre 1531 ein, der 1539 in einer französisch-lateinischen Version neuerschien, dann folgt Nicots *Thresor de la Langue françoise*, als erstes originär französisch konzipiertes großes Nachschlagewerk, das noch lange Zeit als Vorlage für weitere Arbeiten im Bereich der französischen Lexikographie diente. Sein Entstehungszeitraum deckt sich genau mit der uns interessierenden Zeit und ist deshalb eine Primärquelle besonderer Relevanz für das Erschließen des zeitgenössischen Verständnisses bestimmter Begriffe.

<sup>54</sup>Nicot, 1606, Artikel *Accent*, S. 6.

<sup>55</sup>Ursprünglich bei langem Vokal oder Diphthong.

Betonung auf der letzten Silbe für männliche, oxytone Wörter und Infinitive<sup>56</sup> und in Form der Betonung auf der vorletzten Silbe für weibliche, paroxytone Wörter und einige Infinitive.<sup>57</sup> Eine Betonung auf der vorvorletzten Silbe, der Antepaenultima, gibt es nicht.

Er bezieht also die Beobachtung der französischen Sprache zumindest in den Versuch der Anlehnung an die antike Prosodie ein. Er suggeriert gleichzeitig, wenn er es nicht gar für eine ausgemachte Tatsache hält, daß im Französischen nur die Tonhöhe ein relevanter Akzentfaktor ist.

Eine Abweichung von seinem eigenen Schematismus ist sehr interessant: In der Auflistung der Akzente verwendet er auch im folgenden immer die Formulierung „Accent ..., selon lequel la *diction* est ...“. Nur bei der Unterscheidung des weiblichen, paroxytonen vom vorher beschriebenen männlichen Wortakzent schreibt er „Accent aigu, selon lequel la *rime* et dite *penacuta*“. Dies scheint mir doch ein eindeutiger Hinweis darauf zu sein, daß für ihn eine Wahrnehmung und Unterscheidung von Akzent tatsächlich nur beim Reim, am Versende relevant ist oder zumindest sein Denken bestimmt.

Wie undurchsichtig für die Zeitgenossen in Fragen des Akzentes die Lage war, zeigt uns auch ein Kapitel des bedeutendsten französischen Grammatikers des 16. Jahrhunderts, Louis Meigret (um 1510-um 1560), in seiner Abhandlung über die Grammatik der französischen Sprache von 1550. Hier finden wir im neunten Buch eine selten lange Auseinandersetzung mit dem Thema Akzent, innerhalb derer Meigret die Akzentsetzung interessanterweise in *musikalischer Notation* (!) darstellt. Seine Bemühungen darf man, so glaube ich, als exzeptionellen Versuch werten, die antike Prosodie nicht nur über die Regelung der Silbenlänge sondern über eine Regelung der Akzentsetzung zu restituieren. Meigret war übrigens wie Baïf bemüht, eine phonetische Orthographie durchzusetzen.<sup>58</sup> Die Ergebnisse lassen sich im bewußten *Tretté de la grammere françoeeze* von 1550 ablesen.

---

<sup>56</sup>i. e. erste, zweite und dritte Konjugation.

<sup>57</sup>i. e. vierte Konjugation.

<sup>58</sup>Die französischen Grammatiker, Lexikographen und Vulgärhumanisten des 16. Jahrhunderts trugen heftige Kontroversen darüber aus, ob die Graphie des Frühneuf Französischen der Phonie entsprechen sollte oder sich aus der historischen Herkunft, den lateinischen Etyma, herleiten sollte. Der Hauptstreiter der phonetischen Schreibung, Louis Meigret, publizierte seinen Reformvorschlag erstmals 1542. Mit der letztendlichen Durchsetzung des etymologischen Prinzips durch die politische und intellektuelle Lobby und die einflußreichen Pariser und Lyoneser Drucker war die historische Chance, einen Ausgleich zwischen Phonie und Graphie zu schaffen, für alle Zeit vergeben. Die bis in unsere Zeit über 200 versuchten Reformen konnten nichts daran ändern, daß die Orthographie des Französischen ein Bildungsfaktor ist, der mehr als in anderen Ländern deutliche Grenzen zwischen den gesellschaftlichen Schichten zieht.

Zu Meigrets Betrachtung des Akzentes sei vorausgeschickt, daß diese äußerst obskur ist, was auch der Herausgeber Hausmann neben der Tatsache, daß die Ergebnisse nichts mit der Intonation des Frz im 16. Jahrhundert zu tun haben, unterstreicht - „Cet étrange chapitre“.<sup>59</sup> Der Herausgeber kann keine Erklärung liefern. Ich möchte versuchen, mit den aus Nicot gewonnenen Erfahrungen einen kurzen Eindruck von seiner Theorie zu geben und eine Verständnishilfe zu entwerfen - im Original:<sup>60</sup>

Abbildung III.2-3: *Tretté*, 1550, f. 132 v. ff.

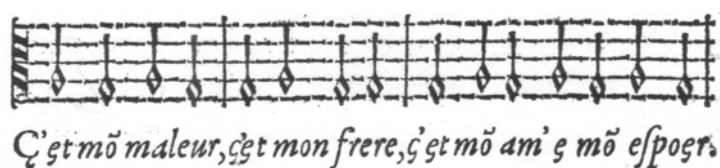
*Des accens, ou tons des syllabes & dicçions.*  
Chap. I.

Il faut entendre que tout ainsi que nature nous a enseigné de diversifier les vocables, non seulement en diverses compositions de voix, de nombre, de syllabes et de leur qualité:<sup>61</sup> qu'aussi a-t-elle fait en variété de tons jusqu'au nombre de trois: l'un desquels les Latins ont appelé *acutus*, que nous pouvons appeler *aigu* ou *élevé*: et l'autre *circumflexus*, que nous pouvons appeler *déclinant*, comme qui commence par l'aigu en déclinant vers le *remis* ou *bas* que les Latins appellent *gravis*, tenant le lieu du tiers accent ou ton. L'accent donc ou ton en prononciation est une loi ou règle certaine pour élever ou abaisser la prononciation d'une chacune syllabe.

Et combien que cette doctrine semblera bien nouvelle au pur Français, si est-elle de telle conséquence que si quelqu'un ne les observe, soit par usage ou par doctrine, et qu'il les confonde, l'oreille française s'en mécontentera: de sorte que combien que les syllabes soient observées en la prononciation avec leur quantité, si toutefois l'accent est corrompu, elle ne la daignera avouer sienne. [...]

En commençant donc au monosyllabes, notez que quand deux seuls se rencontrent au commencement d'une clause ou ensuite d'un dissyllabe entier ou polysyllabe, que le premier sera élevé sur le second: comme *ç'et mon maleur*: si toutefois un dissyllabe ou polysyllabe les suit qui ait la première basse, le ton aigu sera au second monosyllabe, demeurant le premier grave: comme *ç'et mon frere*, *ç'et mon compaignon*. Surquoi notez que toutefois et quantes le dissyllabique sera terminé en e bref, il sera toujours lors grave es deux syllabes, sinon que l'apostrophe ou détour pourra quelquefois élever la dernière au subséquent vocable: comme *ç'et mon am' e mon espoer*.

Or il me semble que pour plus facile doctrine, il sera bon de nous aider de quelque moyen oculaire pour mieux le faire entendre et donner quelque évidence à nos exemples: ce que me semble pouvoir être mené à fin, si en prenant quelque portion des notes de musique, nous nous en aidons par manière de prononciation élevée et abaissée, comme font les chantres, en élevant toutefois seulement ré sur ut par manière d'une modérée prononciation et non pas en chant, selon l'usage d'élever une syllabe sur l'autre: comme vous le verrez en ce premier exemple.



Et notez que toutefois et quantes qu'une pause ou soupir se rencontrera entre les monosyllabes, il faudra juger les premiers selon leur nombre à part: et les seconds selon le leur. Parquoi si la pause se rencontre après un seul

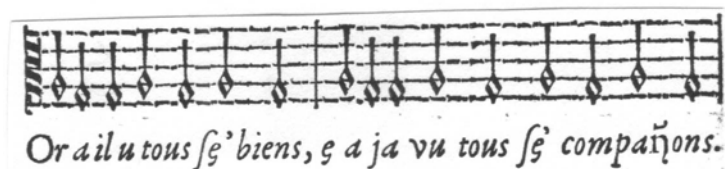
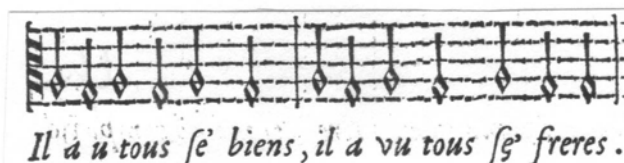
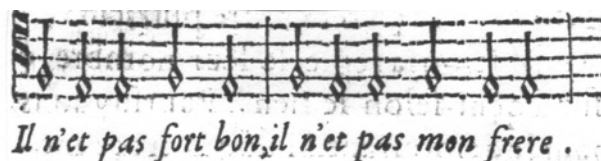
<sup>59</sup>Hausmann, 1980, S. 128 f., Fußnote 2.

<sup>60</sup>Die Abbildungen folgen dem Original, die orthographisch bereinigte Abschrift der Ausgabe Hausmann, 1980, S. 128 f.

<sup>61</sup>Meigret meint hier nicht Silbenqualität in unserem Sinn. Die *vocables* werden gebildet und unterscheiden sich voneinander durch Zusammenstellungen von Lauten (*voix*), ihre zahlenmäßige Ordnung, Zusammenstellungen von Silben und deren Beschaffenheit. Daunter kann auch die Silbenlänge, also Quantität, fallen.

monosyllabe, il sera toujours aigu: mais s'il s'y rencontre plusieurs, il les faudra juger selon la règle de leur nombre: et le reste subséquent selon le sien.

Poursuivons maintenant le demeurant. Si donc trois monosyllabes sont en suite et entiers, le ton aigu sera en la seconde: sinon que quelque dissyllabe ou polysyllabe les suive, desquels la première soit basse: comme *frere*, *compagnon*. Surquoi il faut noter que tous dissyllabes terminés en e bref ont leur première basse, si quelque monosyllabe les précède. Si donc il advient, la première et tierce seront aiguës, suivant la règle des quatre monosyllabes.



Meigret ist also ebenfalls bemüht, die Tonhöhenakzentregeln<sup>62</sup> der antiken Prosodie auf die französische Sprache umzulegen. Wenn Meigret das komplexe Wort *ton* benützt („*L'accent donc ou ton*“), das neben der Tonhöhe eigentlich auch Komponenten wie Klangfarbe und Tonfall mit einbezieht, scheint er es hier, wie wir auch seiner musikalischen Notation entnehmen dürfen, ausschließlich für die Tonhöhe zu verwenden.<sup>63</sup>

Meigret kreiert eine Doktrin, „*qui semblera bien nouvelle à pur François*“. Sie arbeitet mit dem Paenultima-Gesetz, unter Beachtung von bestimmten Redetakten<sup>64</sup> und Berücksichtigung

---

<sup>62</sup>Die Betonung richtet sich nach dem Dreisilbengesetz, auch Paenultima-Gesetz, nach dem die vorletzte Silbe betont wird, wenn sie lang ist (langer Vokal, Diphthong oder Positionslänge). Ist die Paenultima kurz, wird die Antepaenultima betont. Angehängtes -que, -ve, oder -ne holt die Länge und Betonung des lateinischen Wortes immer auf die Silbe davor, auch wenn diese kurz ist.

<sup>63</sup>Meigret folgt aber nicht der gleichen hilfreichen Idee wie Nicot, anhand der Beobachtung der französischen Sprache und unter Einbeziehung der natürlichen Wortakzentsetzung im Französischen ausschließlich den Akut auf der oxytonen bzw. paroxytonen Wortsilbe anzunehmen und zuzulassen.

<sup>64</sup>Womit er über Nicot hinausgeht.



eines Unterschiedes zwischen weiblichen und männlichen Wortendungen, jedoch unter Verletzung der tatsächlichen Wortakzentsetzung.

Die Essenz seiner Regeln, die man an den Beispielen überprüfen möge, ist: Die Paenultima ist akzentuiert,<sup>65</sup> also hoch, die Ultima tief. Wie im Vers „zählt“ eine weibliche Endung nicht, die Silbe davor ist also nicht Paenultima, sondern „Ultima“ und somit nicht hoch. Die weibliche Endsilbe wiederholt den tiefen Ton der „Ultima“. Einsilbige Worte haben keinen ihnen eigenen hohen oder tiefen *ton*. Zwei oder drei aufeinanderfolgende Einsilbler werden zusammengefaßt in Einheiten und behandelt wie „männliche“ Wörter. Dabei ist auch das weibliche zweisilbige Wort ein „Einsilbler“, mit wiederholtem tiefen Ton. Stoßen mehr als drei Einsilbler zusammen, werden von hinten her Zweiergruppen zusammengefaßt,<sup>66</sup> bei ungerader Zahl bleibt vorne eine Dreiergruppe, die wie oben „weiblich“ behandelt wird.<sup>67</sup>

Wir sehen an der Bemerkung „*combien que les syllabes soient observées en la prononciation avec leur quantité, si toutefois l'accent est corrompu, elle [l'oreille française, Anm. d. Verf.] ne la daignera avouer sienne*“, daß Meigret sich sehr wohl bewußt war, daß die Quantität von Silben nicht ausreicht, um das französische Ohr zufriedenzustellen, wenn die Akzentsetzung verunstaltet wird. Dennoch liefert er eine sehr kuriose Festlegung von Akzentregeln für das Französische in Anlehnung an die antike Prosodie.<sup>68</sup> –

Es scheint also, daß die Zeitgenossen den französischen Vers tatsächlich nicht so wahrnehmen konnten, daß, wie es Elwert ausdrückt, „durch festgelegte Akzente, der Rhythmus der quantifizierenden Metrik akzentuierend wiedergegeben wird“,<sup>69</sup> obwohl Erkenntnisse über Akzent den Zeitgenossen sehr wohl zur Verfügung standen - sie wurden nicht konsequent in Zusammenhang mit der angestrebten Rhythmisierung des französischen Verses gesetzt.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup>Dies widerspricht dem oxytonen Charakter des Französischen.

<sup>66</sup>Der tiefe Ton in der ersten Silbe eines dreisilbigen männlichen Worte wird dabei den Einsilblern davor schon zugeschlagen. Das einsilbige Wort davor trägt also den hohen Ton.

<sup>67</sup>Bei mehr als acht aufeinanderfolgenden Einsilblern fängt eine Ausnahmenbildung an, die immer noch logisch erklärbar, aber doch willkürlich ist, und hier nicht mehr weiterverfolgt werden kann.. - Noch andere Aspekte von Meigrets Theorie sowie auch seine Wortwahl sind sehr aufschlußreich. Dafür ist hier leider kein Raum.

<sup>68</sup>Sehr schön ist abgesehen von allen Akzentfragen, wie er uns nebenbei das beschreibt, was die *chantres*, die kirchlichen Vorsänger von sich geben, „une manière de prononciation élevée et abaissée, comme font les chantres, en élevant toutefois seulement ré sur ut par manière d'une modérée prononciation et non pas en chant“ - eben nicht *Gesang*, sondern gelenkten, geleiteten, gezügelten *Vortrag*.

<sup>69</sup>Elwert, 1978<sup>4</sup>, § 26.

<sup>70</sup>Pasquier ist sich bei seiner Kritik von *vers mesurez* in den *Recherches* (a.a.O., Ausgabe Fragonard/Roudaut, S. 1465) zwar bewußt, daß man ein *E féminin*, das nur *demy son* hat, also unbetont ist, keinesfalls lang werten kann. Er denkt trotzdem weiter in Längen und Kürzen.

Untersucht man die Versuche, die in Frankreich im 16. Jahrhundert mit antikisierend-metrischen Versen gemacht wurden, wird man zwar - auch bei Baïf - immer wieder feststellen, daß an bestimmten Stellen die Vorstellung von der Länge einer Silbe von der Tatsache gelenkt wird, daß sie natürlicherweise einen tonischen Akzent trägt. Aber dennoch war wohl aufgrund der unfesten Konturen eine *umfassende* rhythmische Akzentgestalt folgerichtig als solche nicht faßbar. Erst die Zukunft wird ein ausgeprägtes Bewußtsein für einen möglichen Versrhythmus auf Basis des Akzentes entwickeln können, der jedoch im Französischen naturgemäß immer variabel bleibt und sich in dieser Instabilität in weiten Bereichen der Definition entzieht.<sup>71</sup>

All das mag aus heutiger Sicht aber immerhin verständlicher machen, warum die Franzosen im 16. Jahrhundert so viel Mühe auf das Experiment der Silbenlängenverwertung verwandten. Es ist Voraussetzung für eine angemessene Betrachtung und Bewertung der Ergebnisse des Experiments metrischer Verse in Verbindung mit der Musik, das im folgenden ausgehend von einer Skizzierung der Silbenbemessungsregeln Baïfs dargestellt wird. –

Baïf sah sich wie die Franzosen im 16. Jahrhundert generell bei der Identifizierung von Silbenlängen im Französischen der ihrer Ansicht nach besonderen Schwierigkeit gegenüber, daß die geschriebene Silbenlänge nicht unbedingt analog zur klingenden Silbendauer ist - vereinfacht gesprochen, daß Silben, die geschrieben lang aussehen, nicht unbedingt lang klingen. Schon Peletier du Mans hatte Überlegungen zur Beseitigung dieses Problems und die Aufgabenstellung für die Zukunft formuliert.<sup>72</sup>

Auch Baïf wollte mit seiner Reform der Orthographie zur Lösung dieses Problems beitragen. Diese Reform war integraler Bestandteil seiner Arbeit an den *vers mesurés à l'antique* - und nicht, wie es Gervink darstellt, eine vernachlässigbare Erscheinung („worauf hier nicht näher eingegangen werden soll“),<sup>73</sup> wo Baïf versucht, „Aussprache und Betonung eindeutig zu kennzeichnen“.

---

<sup>71</sup>Die wohl beste Schrift, die zum Thema Rhythmik in der französischen Poesie jemals verfaßt wurde, dürfte immer noch Theophil Spoerri's *Französische Metrik* von 1929 sein. Vgl. auch Morier, 1989, S. 1029 ff., Artikel *rythme*.

<sup>72</sup>Vgl. Kap. II.2. „Mes il n'i à pas petite difficulté. E faudroët bien sauoër observer la longueur e briuete naturele de noz silabes. Il faudroët bien acouter la façon vulguere d'ortografier, e oter ces concurrances de consones, e ces letres doubles que l'on met es silabes briueues. Mes nous voerrons si notre tans èt assez eureus pour ne lesser rien a esseyer.“ (*Art Poëtique*, S. 59; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 159 f.).

<sup>73</sup>1996, S. 105, Fußnote 90.

Das System der Silbenlängenidentifizierung von Baïf erschließt sich uns bis auf eine schriftliche Regel nur mittelbar über die seinen Versen<sup>74</sup> beigegebenen, aus der griechischen Metrik übernommenen Schemata, zu denen er die Versfüße zusammensetzt, die er sich, mit zunehmender Länge vom Pyrrhichius (⊖ ⊖) zum Dispondeus (— — — —), so ausführlich notiert hat.<sup>75</sup>

Während sich seine Vorgänger darauf beschränkt hatten, Hexameter, elegische Distichen oder sapphische Strophen zu setzen, dichtet Baïf in mannigfaltigen Vers- und Strophenformen. Er ist der erste, der ein größeres Korpus metrischer Verse schafft.

Noch recht roh und ursprünglich ist der metrische Psalter von 1567-69, als Beispiel der fünfte Psalm,<sup>76</sup> den Baïf als eine Ode komponiert. Die Strophen bestehen aus drei Versen (*trikole* = drei Kola) mit *Ionici a minore*, davon Vers 1 und 2 dreigliedrig (*Trimètres*) und Vers 3 viergliedrig (*Tétramètre*), ohne Katalexe (Baïf: *καταληκτικός* = *kadansé*):<sup>77</sup>

[7] SEΩME V.  
*Ωde Trikole d'ionikes du mineur, les deus premiers vers  
 Trimètres nonkadansés.*

⊖ — —, ⊖ — —, ⊖ — —,  
 ⊖ — —, ⊖ — —, ⊖ — —.  
*Le. III. Tétramètre nonkadansé.*  
 ⊖ — —, ⊖ — —, ⊖ — —, ⊖ — —.

( ⊖ ⊖ — — ⊖ ⊖ — — ⊖ ⊖ — — )  
**E**κκət', ω̄ Dieu, mon oręzon ke je di bas.  
 Ma klameur ę: ta faveur sęt tęte pęr mę.  
 Je te supli, kome mon Rę, kome mon Dieu ke je  
 krein seul.

Ecout', oh Dieu, mon oraison, que je dis bas,  
 Ma clameur ouïe: Ta faveur soit toute pour moi,  
 Je te supplie, comme mon roi, comme mon dieu, que je crains seul.

Hör', oh Gott, mein Beten, das ich leise spreche,  
 Erhöre meinen Schrei: Deine Gunst sei ganz für mich,  
 Ich flehe Dich an, als mein König, mein Gott, den allein ich fürchte.

Die Längen und Kürzen ermittelte Baïf unter Zuhilfenahme seiner phonetischen Orthographie:<sup>78</sup> Er benützt 29 Zeichen, nämlich *zehn* Vokale, wobei er zwischen stummem,

<sup>74</sup>Metrische Psalmen von 1567-1569.

<sup>75</sup>Siehe eröffnende Abb. III.2-1, S. 131.

<sup>76</sup>Vers 1-3: Höre meine Worte, Herr, achte auf mein Seufzen! Vernimm mein lautes Schreien, mein König und mein Gott, denn ich flehe zu Dir.

<sup>77</sup>Nach Ausgabe Groth, 1888, S. 7.

<sup>78</sup>Eine dementsprechende Aufstellung findet sich bei Mersenne in den *Quaestiones*, 1623, Qu 57, Art. xiii, Sp. 1633 f. Umfassender vgl. Augé-Chiquet, 1909, S. 339 f. und Nagel, 1878, S. 18 ff.

offenem und geschlossenem *e* unterscheidet, normalem und langem *o*, und ein besonderes Zeichen für *ou* und für *eu* kennt, sowie 19 Konsonanten, wobei er auf *c* zugunsten von *s* oder *k*, auf *qu* zugunsten von *k*, auf *y* zugunsten von *i* sowie *x* zu *gz* oder *ks* verzichtet.

Die einzige Regel ist der schon oben zitierte handschriftliche Satz, daß zwei Konsonanten, die Vokalen folgen, die Silbe zu einer langen machen. Dieser zeigt, daß Baïf dem Gesetz der Positionslänge folgt, das berücksichtigt, daß die Zeit, die man zum Aussprechen einer Silbe unabhängig von der Länge des Vokals benötigt, durch die Formung von mehreren Konsonanten verlängert wird. Das gilt außer in Fällen, wo einem Verschlußlaut eine Liquida folgt.<sup>79</sup> Bei den Vokalen sind nasale meist lang,<sup>80</sup> ebenso Diphthonge und Triphthonge bzw. einfach lautende Vokale, die normalerweise in zwei bzw. drei Buchstaben geschrieben werden.<sup>81</sup> Offenes *e* ist immer lang, geschlossenes *e* sowie *a*, *o*, *u* immer nur im Auslaut, *i* nur unter bestimmten Umständen. Einfache Vokale werden lang dadurch, daß ihnen bestimmte Konsonanten wie ein stummes *s*, ein als *ç* geschriebenes *ch*, oder ein stimmhaftes *s* folgen.<sup>82</sup>

An obigem Beispiel sehen wir, daß Baïf trotz des starken Akzentes, den der Ausruf *Ecoute* noch über den oxytonen Wortakzent hinaus bewirken würde, zwei kurze Silben ermittelt; das *oh* mit seinem Zeichen für ein langes *o* besetzt; *Dieu* durch die Vokalhäufung ebenfalls lang ist; bei *mon oraison* im eigentlich nasalen *mon*, das im dritten Vers in beiden Fällen lang ist, durch die Bindung mit dem folgenden *o* die Nasalierung zurückgedrängt wird, so daß zwei kurze Silben (wie *mono*) entstehen; bei *oraison* das offene *e* Baïfs ebenso lang ist wie die nasale Endung; die tonlosen *e* in *que* und *je* Kürzen bewirken; das verstummte *s* von *dis* und das *s* von *bas* die Vokale *i* und *a* lang machen.<sup>83</sup>

Man kann auch im kurzen Überblick deutlich erkennen, daß Baïf keineswegs Längen mit betonten Silben und Kürzen mit unbetonten Silben gleichsetzt. Daß im glücklicheren Fall im gestalteten Vers auch eine lange Silbe mit einem Akzent zusammenfallen mag, und wir Fälle entdecken können, wo die Identifizierung einer Silbenlänge vom tonischen Wortakzent

---

<sup>79</sup>z. B. *bl*, *pr*.

<sup>80</sup>Wie gleich im Beispiel gezeigt wird, etwa dann nicht, wenn ein Nasallaut aufgrund einer bestimmten Überbindung zum nächsten Wort reduziert wird.

<sup>81</sup>*au*, *eu*; bei *ou* hingegen verfährt er uneinheitlich. Meist ist es kurz.

<sup>82</sup>Umfangreiche Aufstellungen bei Augé-Chiquet, 1909, S. 347 ff. Seine Regeln sind jedoch nicht durchwegs verlässlich. Yates, 1947, S. 52 und 53, verweist auf eine *unpublished thesis* (*Vers et musique mesurés*, 1940) von Walker, die bisher nicht eingesehen werden konnte, die dies umfangreich behandeln soll.

<sup>83</sup>Solch ein System ist stark von regionalen Sprachgewohnheiten abhängig. Darüber hinaus kommt Baïf aufgrund damaliger Aussprachegewohnheiten (z. B. sehr oft *é* statt *è*) oft zu anderen Ergebnissen als wir. Andersherum ist seine Orthographie aufschlußreich für eben diese Gewohnheiten.

beeinflusst wird, steht auf einem anderen Blatt. Walker trägt dem Rechnung, indem er vorsichtig formuliert:

„Their metre [der *vers mesurés*] was meant to be quantitative, but owing to the nature of the French language this was impossible. They did, however, come near to achieving an accentual version of the metrical patterns ...“.<sup>84</sup>

Man findet also Inkonsistenzen bei der Behandlung von Silben und es drängen sich auch Akzente als Längen auf. Am Übergang stehen Erscheinungen wie der Vergleich zwischen etwa den Formen *aime* und *aimé* (*eime* vs. *émé*), wo das Partizip Perfekt das tonlose in ein geschlossenes *e* verwandelt. Läßt ihn das „andere *e*“ für eine Länge entscheiden oder der Akzent? Deutlicher ist eine akzentbestimmte Entscheidung oft bei Paenultimabetonungen., deren Silben an sich kurz bewertet werden müßten, so Endungen auf *-able*, wo einem Verschlußlaut eine Liquida folgt.<sup>85</sup> –

Obwohl das obige Beispiel so gewählt ist, daß der zugrundegelegte metrische Aufbau sehr einfach und auch ohne Kenntnis komplexerer antiker Metren äußert übersichtlich ist, und die Redetakte und Syntax sich an den Grenzen der Versfüße orientieren, wird deutlich, daß ohne eine künstlich am Metrum orientierte Deklamation, die für das Französische kaum erträglich ist, die metrische Vergestaltung nicht wahrnehmbar ist. Das Ergebnis ist durch Gliederung rhythmisch gehobene Prosa.

Anhand einer Vertonung des kurzen metrischen Psalms 134<sup>86</sup> aus der zweiten Serie von 1573 durch Jacques Mauduit, die sein Freund, der Pater Marin Mersenne (1588-1648) am Ende des Artikels XIV in den *Quaestiones* (57) abdruckt, verfolge ich nun die Verwandlung von *vers* in *musique mesurée* in ihrer einfachsten Form:

---

<sup>84</sup>1946, S. 91.

<sup>85</sup>*Miserable moy* (UU=U-) s. u. bzw. vgl. Mauduit, *Chansonnettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 63 ff.

<sup>86</sup>Ms. fr. 19140, f. 110 r. Adaptation des letzten der Wallfahrtslieder unter den Psalmen, zur nächtlichen Feier: Wohlan nun preiset den Herrn, all ihr Knechte des Herrn, die ihr steht im Hause des Herrn, zu nächtlicher Stunde. Erhebt Eure Hände zum Heiligtum, und preiset den Herrn! Es segne dich der Herr vom Zion her, der Himmel und Erde gemacht hat. - Mersenne ist aufgrund der unterschiedlichen Zählung zwischen hebräischer Bibel und den griechischen und lateinischen Bibelübersetzungen in der Zählung Baif um eins hinterher (134 vs. 133).

Sus: tous servans bénisés le Seigneur.  
 Us, ki dan-l'estel du Seigneur, t'le-nuis  
 Vus-tenés, vus-meins eleués o seint liv  
 Vers sa majesté.  
 E deus chantans bénisés le Seigneur:  
 Lui, du mont Sion te bénisse plein d'or:  
 Lui, le grand Seigneur ki la terr' e les sirs  
 Bâtit e fonda.

A 4.

Desus.

Psalmum  
 huc 133 sap-  
 phicum an-  
 tea versib<sup>9</sup>  
 trochaicis  
 dimetris ca-  
 talecticis  
 musicè red-  
 ditum ha-  
 bes.

Vs: ts sēs servans bénisés le Seigneur Vus, ki dan-l'estel du

Seigneur ts le-nuis Vus-tenés, voo-meins eleués o seint liv Vers sa Majesté.

Hoote-kontre.

Vs: ts sēs servans bénisés le Seigneur Vus, ki dan-l'estel du

Seigneur ts le-nuis Vus-tenés, voo-meins eleués o seint liv Vers sa Majesté.

T'alle.

Vs: ts sēs servans bénisés le Seigneur Vus, ki dan-l'estel du

Seigneur ts le-nuis Vus-tenés, voo-meins eleués o seint liv Vers sa Majesté.

Basse.

Vs: ts sēs servans bénisés le Seigneur Vus, ki dan-l'estel du

Seigneur ts le-nuis Vus-tenés, voo-meins eleués o seint liv Vers sa Majesté.

E deus chantans bénisés le Seigneur:  
 Lui, du mont Sion te bénisse, plein d'or:  
 Lui, le grand Seigneur, ki la terr', e les sirs  
 Bâtit, e fonda.



Mauduit, geboren 1557, ist der jüngste der Musiker, die Baïf noch zu den seinen zählte.<sup>87</sup> Zu jung um noch an der Entwicklung von *musique mesurée* mitgewirkt zu haben, weist Mauduit sich doch durch besondere Treue zu den Vorlagen Baïfs aus.

Nachdem die zweite Serie metrischer Psalmen keine metrischen Schemata mitliefert, zunächst zur Auflösung des Metrums:<sup>88</sup> Die beiden Strophen umfassen jeweils vier Verse („*Tetrakole*“), davon die drei ersten sapphische Hendekasyllabi, die Baïf als *épikhorianbike trimètre kadansé*<sup>89</sup> bezeichnen würde, der vierte ein hyperkatalektischer chorjambischer Monometer, ein *khorianbike monomètre surkadansé* bzw. *adonique*:

3 mal	- ◡ - -		- ◡ ◡ -		◡ - x
1 mal			- ◡ ◡ -		-

Auf einen interessanten Punkt in der Textvorlage möchte ich speziell hinweisen: Im mittleren Versfuß des zweiten Verses schreibt Baïf einmal *Signeur* anstatt von *Seigneur*. Das erlaubt ihm durch das kurze *i* die Gewinnung der Kombination ◡ - anstatt - -.

Insgesamt sehen wir, daß die *musique mesurée* dem Metrum aufs engste folgt. Das bedeutet auch, daß jegliche rein musikalische Binnenwiederholung bzw. musikalische Entwicklung ausgeschlossen ist,<sup>90</sup> was auch begründet, warum die meisten Stücke so sehr kurz sind.<sup>91</sup>

Längen und Kürzen werden in der Regel wie hier im Verhältnis 1:2, entsprechend *Minima:Semiminima*, im *tempus imperfectum* wiedergegeben - wobei man sich im Klaren sein muß, daß jegliche Tempus-Vorzeichnung eher eine Konzession an die Konvention bzw. ein Umgehen mit der Konvention denn eine Notwendigkeit darstellt, da der musikalisch-zeitliche Ablauf eigentlich völlig vom zugrundeliegenden Versmetrum bestimmt wird.<sup>92</sup>

<sup>87</sup>(Unter Transkription der Orthographie Baïfs:) „Compagnons, fêtons ce jour [...] Quand, d’en haut poussé, de Thibaut [de Courville] s’accosta, Chantre et compositeur [...] Claudin [Claude Le Jeune], au bel art de la musique instruit, / Ont d’accords choisis honoré de ses vers / Les mesurés chants. [...] Puissent les enfants de Thibaut et Claudin / L’ouvrage accomplir. / Mais voici Mauduit à la Muse bien duit, / Doux de mœurs et doux à mener le conchant, / des accords suivis brève et longue marquant / ...“ (Mersenne, *Quaestiones*, 1623, Sp. 1686.)

<sup>88</sup>Mersenne löst den vierten Vers in der Marginalie als katalektischen trochäischen Dimeter ( - ◡ - x | - ◡ - ) auf, was nicht nachvollziehbar ist.

<sup>89</sup>Vgl. die Aufstellung bei Augé-Chiquet, 1909, S. 358.

<sup>90</sup>Außer evtl. Schlußwiederholung, z. B. in Le Jeunes Vertonung des 14. Psalms *Dans soy pense le sot méchant*, Ausgabe Expert, MMRF 21, S. 10 ff., Wh. dort auf S. 15.

<sup>91</sup>Länge entsteht nur durch Aneinanderreihung von mehreren Strophen.

<sup>92</sup>So ist es bei der Übertragung auch einzig sinnvoll, anstatt von „Taktstrichen“ eine Gliederung nach Versen und Versfüßen vorzunehmen (siehe Abb. III.2-4b). Hier liegt auch der Grund, warum Henry Expert die weise Entscheidung fällte, bei seinen Ausgaben von *musique mesurée* auf Mensurordnungsstriche zu verzichten, zumal häufig das Problem auftritt, daß der Schluß der Stücke nicht wie üblich mit der Schlagzeit einer Mensur koinzidiert. Welch unglücklichen Effekt Mensurstriche auf das Erscheinungsbild von *musique mesurée* haben, kann man in den modernen Ausgaben von Bernstein in der Reihe *The Sixteenth-century Chanson*, Vol. 4, in den *Airs* von Caietain sehen, wo zudem mit Taktvorzeichnungen jongliert werden muß.



Mit der Wiedergabe von Längen und Kürzen im Verhältnis *Minima:Semiminima* unterscheiden sich die französischen Humanisten von den deutschen, die in ihren metrischen Vertonungen diese Umsetzung prinzipiell auf der Ebene *Semibrevis:Minima* vornehmen. Dies finden wir nur in Ausnahmefällen auch in der *musique mesurée*, so etwa bei Claude Le Jeune in den besonders getragenen Vertonungen der *Bénédition avant le repas* und der *Action de graces*, nämlich *Bon dieu, beni nous, en recueillant le pain* und *Rendons graces à Dieu*.<sup>93</sup>



Abbildung III.2-5: Le Jeune, *Bénédition avant le repas*, Basse-Contre, nach Mus.pr. 365, Bay. Staatsbib.

Der entgegengesetzte Fall, die Verkleinerung auf die Ebene *Semiminima:Fusa* tritt gelegentlich ebenfalls auf, wie z. B. im *Rechant* von Le Jeunes *Dame ie viens fér' homag'*,<sup>94</sup> wo man gleichzeitig auch die Kombination von zwei verschiedenen Ebenen von Deklamationswerten findet - eine der raren Möglichkeiten der Komponisten, sich vom absoluten Diktat der Verse zu befreien und dieses Mittel auch expressiv einzusetzen: Hier werden nämlich die ersten vier Daktylen *Serre-le, lâche-le, brûle-le, glace-le* des Hexameters in *Semiminima:Fusa* übertragen, woraufhin der anschließende fünfte Daktylus abbremst (*Minima:Semiminima*) auf die beiden langen Silben am Versende hin (*fais en à ton gre*). In diesem *Rechant* stoßen wir übrigens zudem auf zwei typische (verräterische) Eigenschaften metrischer Verse von Baïf: Erstens, daß er, wenn er ein dankbares Wort oder eine gute Kombination für einen Versfuß identifiziert hat, dies gerne zumindest mit ähnlichen Worten nachbildet, wie oben, oder sogar wiederholt:

<sup>93</sup>Le Jeune, *Pseaumes*, Ausgabe Expert, MMRF 21, S. 24 f. und 26 f.

<sup>94</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 13, S. 76.

z. B. *A l'aid', à l'aid', hélas, hélas!*<sup>95</sup> (⊖-, ⊖-, ⊖-, ⊖-),

*Tuê moy, tuê moy, tuê moy, tuê!*<sup>96</sup> (- -, - -, - -, -) oder

*I'enjure, j'enjure, j'enjure*<sup>97</sup> (-⊖⊖, -⊖⊖, -⊖⊖).

Zweitens, daß Baïf am Versende gerne eine, meist sogar zwei Längen setzt, die bei der massiven Instabilität seiner Verskonstruktionen zugleich abschnittsmarkierend und einheitsstiftend sind, und nicht zuletzt eine versteckte Erinnerung an den *repos* gereimter französischer Verse sein dürften.<sup>98</sup>

Eine extreme Ausnahme sehe ich in dem Fall, daß das Verhältnis *Minima:Semiminima* zugunsten *Minima* gegen *Fusa* übersprungen wird, wozu ich Belege finden konnte, die sich insoweit decken, als diese Erscheinung in Zusammenhang mit drei aufeinanderfolgenden Kürzen möglich wird. Das erste Beispiel ist der Beginn des *Rechant* von Mauduits *O mon amour, tu t'en vas*:<sup>99</sup>

*Ah! quele douleur, ah! quel déplezir, Pour jamais me laisser.*



Das zweite Beispiel ist der dritte Vers des *Rechant* bzw. der *Reprize* zu Le Jeunes *Perdre le sens devant vous*.<sup>100</sup> Dieser Fall ist aber insofern etwas anders gelagert, als die Kombination *Fusa* gegen *Minima* bei Umschalten von der Ebene *Semiminima:Fusa* auf *Minima:Semiminima* stattfindet:

*Dite-le moy, dite-le moy, ie vous pri'.*



Eine letzte auffällige Abweichung vom Prinzip der Umsetzung von Längen und Kürzen im Verhältnis *Minima:Semiminima* kann im Zusammenhang mit einer Reihe von Trochäen

<sup>95</sup>Vgl. bei Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 13, S. 113.

<sup>96</sup>Vgl. bei Mauduit, *Chansonnettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 51.

<sup>97</sup>Vgl. bei Mauduit, *Chansonnettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 34.

<sup>98</sup>In seinen frühen metrischen Psalmen finden wir Beispiele, wo er im daktylischen Tetrameter noch zwei als Kürzen identifizierte Silben am Ende stehen läßt: *Sire, de tout mon keur je te chanteré* = - ⊖⊖, - -, - ⊖⊖, - ⊖⊖ (Psalm IX, Ausgabe Groth, S. 12.) Dies ist zudem aufgrund der Oxytonie äußerst unglücklich.

<sup>99</sup>Mauduit, *Chansonnettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 76. Vgl. entsprechend die *Responce*, S. 78 ff., *Bien que m'en aille mon bien*, der Beginn des *Rechant*, S. 80: *Ah! ma chere amour* (- ⊖⊖⊖ -). Aus technischen Gründen muß in der Wiedergabe leider auf runde Notenköpfe zurückgegriffen werden.

<sup>100</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 13, S. 76.

erscheinen: die *geschwärzte* Kombination von *Semibrevis:Minima*. Diese tritt etwa in Zusammenhang mit einem anfänglich trochäischen Rhythmus im *Rechant* von Claude Le Jeune *Bien fol est qui perd le sens* auf, wo sie unter Vorzeichnung des *tempus imperfectum diminutum* erscheint:<sup>101</sup>



Abbildung III.2-6: Le Jeune, *Bien fol est qui perd le sens*, Dessus, Faksimile nach Expert, MMRF 12, vor S. 1.

Die Semibrevis wird also im Verhältnis 2/3 zu 1/3 in Länge und Kürze geteilt. Dies ist ein Versuch, mit dem Problem umzugehen, daß ein dreiteiliger Versfuß, also ternärer Rhythmus, in eine binäre musikalische Mensur eingebracht werden soll.<sup>102</sup> Dabei greift der Musiker jedoch insofern in die metrische Vorlage ein, als er nicht mehr alle Längen bzw. Kürzen gleich lang bzw. gleich kurz wiedergibt. Jedoch streben die *vers mesurés à l'antique* aber eben gerade nach dieser Exaktheit und so sind wir in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle bei der Vertonung von Metren, die „ungerade“ Versfüße einschließen, bei üblicher Vorzeichnung eines geraden musikalischen Metrums damit konfrontiert, daß wir in der *musique mesurée* eine Reihe scheinbarer Synkopen lesen,<sup>103</sup> wo eigentlich nur alle Stimmen gleichzeitig, homorhythmisch-akkordisch, am Metrum entlangdeklamieren.

Damit komme ich zu einem weiteren Punkt, der Stimmzahl. Wie man wieder am Mauduit-Beispiel sehen kann, handelt es sich nicht, wie man im Zuge humanistischer Bemühungen vermuten könnte, um eine Art wiederbelebter antiker Monodie, sondern um einen Satz zu vier Stimmen, was die Norm für *musique mesurée* darstellt, die auch insofern aus der vertrauten Vergangenheit der französischen Chanson mit ihrer Tendenz zu homorhythmischer Deklamation schöpft.

<sup>101</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 45 f. Bemerke: Expert gibt *tempus imperfectum* an, sein Faksimile zeigt aber *tempus imperfectum diminutum*.

<sup>102</sup>Auf Adjustierungen am Übergang vom trochäischen in den geraden Rhythmus (... *temps vainement s'amusant* ...), was hier sehr interessant ist, kann an dieser Stelle leider nicht eingegangen werden.

<sup>103</sup>Vgl. auch Anm. 92.

Zwar wollte man sich die rhythmischen Vorzüge der Musik der *Antiens* einverleiben, war aber nicht bereit, auf die eigenen Errungenschaften auf harmonischem Gebiet zu verzichten, wie dies im Vorwort zu *Le Jeunes Printemps*, der *Préface sur la musique mesurée* dargelegt wird:

„Les antiens qui ont traité de la Musique l’ont divisée en deux parties, Harmonique, & Rythmique: [...] . L’Harmonique a esté si peu cogneuë d’eux [...] . La Rythmique au contraire a esté mise par eux en telle perfection, qu’ils en ont fait des effects merueilleux: [...] . Depuis, ceste Rythmique a esté tellement négligée, qu’elle s’est perduë du tout, & l’Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchée qu’elle s’est rendue parfaite, faisant de beaux & grands effects, mais non telz que ceux que l’antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s’estonner à plusieurs, veu que les antiens ne chantoient qu’à une voix, & que nous avons la melodie de plusieurs voix ensemble [...] .“<sup>104</sup>

In dieser Hinsicht steht die Akademie in Distanz zu Tyard, der für die nach der Obliegenheit ihres Modus geführte Einzelstimme im Gegensatz zum *grand bruit*, dem Lärm der Mehrstimmigkeit, plädiert hatte.<sup>105</sup> –

Nun gibt es auch andere Stimmenzahlen bzw. Veränderungen der Stimmenzahl in *musique mesurée* - eine Reduzierung bis auf zwei oder Steigerung bis auf acht Stimmen.<sup>106</sup> Dabei scheint mir beachtenswert, daß die Komponisten dieses Mittel, als eines der wenigen, das ihnen in den engen, von den Versen gesetzten Grenzen Freiheit gewährt, äußert sorgfältig geplant unter strukturellen Gesichtspunkten einsetzen - wobei ich in der Betrachtung zwischen großflächiger Konzeption oder punktuellm Einsatz unterscheiden möchte.

Den großflächig konzipierten Einsatz unterschiedlicher Stimmenzahl kann man sehr deutlich anhand der Vertonungen von Baïfs *Chansonettes* nachvollziehen. Insgesamt sei bemerkt, daß die *Chansonettes* weit weniger sperrig sind als die Psalmen. Hier verwendet Baïf überwiegend kurze Metren, um die acht Silben, und die Strophenzahl ist begrenzt, was die Faßlichkeit begünstigt. Darüber hinaus erhalten die Texte aufgrund der Sujets,<sup>107</sup> der Freiheit des Inhalts und seiner Gestaltung eine Leichtigkeit, die die an ihre Vorlage gebundenen Psalmübersetzungen vermissen lassen.

Die *Chansonettes* bestehen aus Strophen mit Refrain, bezeichnet als *Chant* (ÇAÑ) und *Rechant* (REÇAÑ). Manche Stücke beginnen mit dem *Chant*, manche mit dem *Rechant*. Die

---

<sup>104</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12-14, Faksimile jeweils vor S. 1.

<sup>105</sup>Vgl. Kap. II.4.

<sup>106</sup>Die seltene Sieben- und Achtstimmigkeit etwa in den Psalmen Le Jeunes, Sieben- als Schlußüberhöhung der Sechstimmigkeit im dritten Psalm, Ausgabe Expert, MMRF 22, S. 15 ff., bzw. Achtstimmigkeit durch Aufspaltung in zwei (alternierende) Chorgruppen im 136. Psalm, a.a.O., S. 53 ff.

<sup>107</sup>Meist petrarkistisch.

einfachste Art der großflächig-strukturellen Stimmzahlveränderung, die sogar beim vorsichtig dosierenden Mauduit auftritt, ist, die Strophen dreistimmig auszuführen und den Refrain vierstimmig, also im Sinne eines steigernden Fazits - so in *Come le Fenix je suis*,<sup>108</sup> wo in der Vorlage von Baïf im *Rechant* schon dadurch eine Steigerung vorliegt, daß jedesmal die erste Verszeile in einer Variation auftritt und beim letzten Mal auch die zweite (letzte) Verszeile im Sinne einer Pointe verändert wird. Besondere Phantasie im großflächigen Umgang mit der Stimmzahl finden wir wieder bei Le Jeune. Dabei sind seine einfachsten Übungen Versionen, wo der *Chant* zu vier und *Rechant* zu fünf Stimmen<sup>109</sup> oder sechs Stimmen gesetzt ist,<sup>110</sup> oder wo der *Chant* und *Rechant* zu gleicher Stimmzahl aufgeführt werden und anstelle des letzten *Rechant* eine *Reprise* mit erhöhter Stimmzahl tritt, entweder in der Koppelung 3-3→5 Stimmen,<sup>111</sup> was in Le Jeunes *Chansonettes* am häufigsten ist, oder auch in der Kombination 4-4→6 Stimmen.<sup>112</sup>

Ausgefeiltere strukturell eingesetzte Stimmzahlveränderungen finden wir in Le Jeunes *Revecy venir du printemps*.<sup>113</sup> Es beginnt mit dem *Rechant* zu fünf Stimmen, der diese Stimmzahl auch im folgenden beibehält. Dieser *Rechant* wird insgesamt fünfmal auftreten. Die zwischen den *Rechants* liegenden vier Strophen erhöhen ihre Stimmzahl mit jedem erneuten Auftreten, beginnend mit zwei Stimmen, abschließend zu fünf Stimmen.

Einen kleingliedrig-strukturellen Einsatz von Stimmzahlveränderung findet man bei Mauduit ebenfalls wieder viel seltener und vorsichtiger dosiert als bei Le Jeune: Im grundsätzlich vierstimmigen *Amour, amiables filettes*,<sup>114</sup> das aus dreiversigen Strophen mit einversigem Refrain besteht, reduziert er im dritten Vers die Stimmzahl um den Bassus auf drei, wodurch der vierstimmige Einsatz des Refrain wieder prägnanter wird. Im vierstimmigen *A la*

---

<sup>108</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 6 ff.

<sup>109</sup>*Si Jupiter s'avisoit* (Ausgabe Expert, MMRF 14, S. 11 ff.).

<sup>110</sup>*La bel' Aronde* (Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 28 ff.).

<sup>111</sup>*Quand le Soleil se vient lever; Ce n'est que fiel, ce n'est qu'amer; Brunelette, Ioliette; Je l'ay, ie l'ay la belle fleur; Mes yeus ne cesseront i'point; Dame ie viens fér' homag'; A sa chut' il se va dejetér; Perdre le sens devant vous; Vivre tout pensif, Laisse faire; Je soupirois, et ie plorois; A l'aid, a l'aid; Le Bandoulier; La Brunelette; L'un émera le violet; Patourelles ioliètes; D'un cœur fier le refus cruel; Que nul' étoile sur nous; Tu peus de moy te passer; D'une coline; Je ne say qui te meut; Doucète, Sucrine* (Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 36 ff., 41 ff., 74 ff.; MMRF 13, S. 64 ff., 71 ff., 75 ff., 90 ff., 94 ff., 99 ff., 102 ff.; 107 ff., 113 ff., 118 ff., 126 ff.; MMRF 14, S. 1 ff., 25 ff., 31 ff., 36 ff., 41 ff., 91 ff., 99 ff., 103 ff.).

<sup>112</sup>*Voicy le verd et beau May; Francine, Rôzine; La béle gloire* (Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 69 ff., S. 86 ff.; MMRF 14, S. 108 ff.).

<sup>113</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 11 ff.

<sup>114</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 10 ff.

*fontaine*,<sup>115</sup> das umgekehrt mit dem *Rechant* einsetzt, reduziert er analog die erste Verszeile des *Chant* um den Bassus, womit das Auftreten des *Chant* vom *Rechant* abgehoben wird. Genauso verfährt er bei *Ah! malins trompeurs*.<sup>116</sup>

Ähnlich zu bewerten ist *Le Jeunes Voicy le verd et beau May*,<sup>117</sup> mit seinem vierstimmigen *Chant* und *Rechant* und einer sechsstimmigen *Reprise*, wo Le Jeune den ersten Vers des *Rechant* um die Unterstimme reduziert und ihn so vom *Chant* absetzt.

Bei Le Jeune kann das Mittel der Stimmzahlveränderung im Kleinen aber noch sehr viel differenzierter eingesetzt werden, so in *La bel' Aronde*,<sup>118</sup> wo ein sechsstimmiger, sechsversiger *Rechant* gegen einen vierstimmigen, vierversigen *Chant* steht. Dabei wird die Vollstimmigkeit im *Rechant* nur abschließend, im zweiten, größeren Glied des sechsten Verses erreicht. Der erste, dritte und fünfte Vers sind wie der *Chant* vierstimmig vertont. Der zweite, vierte und sechste Vers sind jeweils in zwei Glieder unterteilt, die wie folgt besetzt werden: Das erste Glied des zweiten Verses ist vom vierstimmigen ersten Vers dreistimmig abgesetzt und wird im zweiten Glied wieder um die vierte Stimme ergänzt. Im ersten Glied des dialogisch angelegten vierten Verses antworten erste, dritte und fünfte Stimme (*ie la voy*) der um eine Terz tieferen Gruppe aus zweiter, vierter und sechster Stimme (*La vela*), die im zweiten Glied auch wieder zurückkommt. Das erste Glied des sechsten Verses ist identisch (*La vela, ie la voy*) mit dem des vierten Verses, dann schließen sich alle sechs Stimmen zusammen. Das Ganze ist in jeder Hinsicht ein dramaturgisches Spiel mit dem *Numerus*.

Sehr hübsch ist auch das kleinstrukturelle Spiel mit der Stimmenzahl im *Rechant à 3* und der *Reprise à 5* von *Dame ie viens fër' homag'*,<sup>119</sup> nämlich dem bereits erwähnten *Serre-le, lâche-le, brûle-le, glace-le*, wo die Steigerung der Stimmenzahl wie eine Art komponierte Dynamik eingesetzt wird, so daß im *Rechant* zunächst nur die zwei oberen Stimmen *Serre-le* rufen und dann die Unterstimme einfällt und entsprechend in der *Reprise* erst drei, dann vier dann fünf Stimmen rufen.

Nun wäre die *musique mesurée* trotz dieser Variationsmöglichkeiten mittels Stimmenzahl noch immer eine recht monotone Angelegenheit, wäre den Komponisten nicht ein weiteres

---

<sup>115</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 28 ff.

<sup>116</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 89 ff.

<sup>117</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 69 ff.

<sup>118</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 28 ff.

<sup>119</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 13, S. 75 ff.

Feld für musikalische Entfaltung freigestellt: Die Möglichkeit der Unterteilung der Werte (Längen *und* Kürzen) in kleinere Werte, die auf eine Silbe gesungen werden. Das kann einerseits recht formal im Sinne von Vorhalten, Durchgängen, Wechselnoten und Verzierungsfloskeln ausgeführt werden, andererseits aber auch inhaltlich, sinnausdeutend eingesetzt werden - bzw. als dosierte Mischform von beidem erscheinen.

Recht sparsam verwendet Mauduit dieses Mittel in unserem Ausgangsbeispiel (Abb. III.2-4a und b, S. 159 f.), dem 134. Psalm, wo im zweiten Vers mit Beginn des zweiten Versfußes die dritte Länge und somit Minima in Folge von *Vous, qui dans l'hôtel du Seigneur* (- 0 - - | - 0 0 -) in *Dessus* und *Basse* in absteigender paralleler Dezimführung zur punktierten Semiminima mit durchgehender Fusa belebt wird.<sup>120</sup> Dies wirkt nicht nur belebend, sondern bindet zugleich die zweite Silbe des Wortes *l'hôtel*, die ja über die Grenze des Versfußes hinweggreift, stärker an den Rest des zweiten Versfußes, der sie zuzuordnen ist.

In seinen *Chansonettes* geht Mauduit etwas verschwenderischer mit diesem Instrument um:

Abbildung III.2-7: Mauduit, *Te sera-ce grand honneur*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 51.

Im bereits erwähnten *Tuê moy, tuê moy, tuê moy, tuê!* (- -, - -, - -, -), der letzten Verszeile des *Rechant* zu *Te sera-ce grand honneur*<sup>121</sup> mit seiner penetranten Anhäufung von Längen, wo der gequälte Liebende seine Angebetete anfleht, ihn doch zu töten, noch bevor sein letztes Stündlein geschlagen hätte, wenn es ihr gefiele. Mauduit zerlegt hier die Minima auf verschiedene Weise in auf- bzw. absteigende Durchgangs- bzw. Wechselmotive: zwei Fusae plus Semiminima, meist erst aufsteigend; punktierte Semiminima plus Fusa, absteigend; vier

<sup>120</sup>Ein Motiv, das die *Basse* allein im Anschluß auf der Länge von *Seigneur* gleich wieder aufgreift. Darauf beschränken sich dann schon die Auflockerungen der metrischen Vorlage in dieser Komposition.

<sup>121</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 48 ff.

absteigende Fusae. Dabei können die vier „Aggregatzustände“ der Länge beim ersten *Tuë moy* sogar alle gleichzeitig erscheinen, bzw. insgesamt die Figuren in den Stimmen untereinander in Parallel- oder Gegenbewegung auftreten. Am Ende wird das letzte *moy* des Tenor, der *Taille*, sogar noch in Fusa plus zwei Semifusae plus Semiminima zerlegt, was hier besonders wirkt, weil es nicht durch Bewegungen in anderen Stimmen überdeckt wird.

Diese Aufteilungsmöglichkeiten der Minima findet man in den drei unteren Stimmen schon gleich zu Beginn des *Chant* von *Vostre Tarin je voudrais estre*,<sup>122</sup> wo der Liebende seiner Angebeteten darlegt, er wäre gerne ein Zeisig, in ihrem Käfig gefangen, um ihr Tag und Nacht von seinem Leid zu singen. In der zweiten Strophe wäre er gerne ein Mäuschen, das ihr seine tiefen Seufzer ins Ohr säuselt. Ganz zu Beginn der Strophen, wo noch nicht schleichende Monotonie der Grund für den Einsatz dieser Technik sein kann, scheint Mauduit, der am Anfang von Stücken dieses Mittel nur selten und sehr spärlich einsetzt, doch von der Vorstellung des Inhalts, dem Vogelgesang usw. angeregt worden zu sein.

Abbildung III.2-8: Mauduit, *Vostre Tarin je voudrais estre*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 33.

Klar ist die inhaltliche Bedingtheit der Längenaufsplitterung, jeweils zwei Fusae plus Semiminima in Gegenbewegung (Sext-Oktav-Dezim) in Superius und Tenor, auch bei *Miserable moy, quell' ardeur*,<sup>123</sup> das ausnahmsweise nicht in *Chant* und *Rechant* gegliedert ist, sondern metrisch identisch doppelstrophig,<sup>124</sup> wobei die zweite Strophe jeweils die *Suite* ist. Anfang der ersten Strophe wird das einleitende *Miserable moy* (UUU -) hervorgehoben, zu Beginn der *Suite* erst vier Silben weiter *Mille foys amour m'assaillant* (UU - U - UU -). Einmal ist also die Leidensklage, einmal die „Attacke“ Auslöser, so zurückhaltend Mauduit auch hier im Ganzen mit Eingriffen in die Vorlage ist.

<sup>122</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 33 ff.

<sup>123</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 63 ff.

<sup>124</sup>Dennoch erfahren jeweils erste und zweite Strophe unterschiedliche Vetonung.



Auch auf dem Sektor der Wertzerlegung ist Le Jeune insgesamt wieder freizügiger als Mauduit. Überleitend seien Ausschnitte aus *Voicy le verd et beau may* betrachtet,<sup>125</sup> das beide Komponisten vertont haben, nämlich der dritte Vers des *Chant* (*Tout est riant, tout est gay*, ◡ – ◡ – ◡ –) und der erste Vers des *Rechant* (*Rion, jouons, et sautons*, ebenfalls ◡ – ◡ – ◡ –), die beide durch ihren Inhalt, das *Lachen*, *Lustig sein*, *Spielen* und *Springen*, die Komponisten geradezu zur Reaktion herausfordern müssen. Zunächst zum *Rechant*:

The image displays two musical systems. The upper system consists of four staves, each with the lyrics "Ri - on, jou - ons, et sau - tons," written below. The lower system also consists of four staves, labeled "Dessus", "Cinquieme (Second Dessus)", "Haute-Contre", and "Soprano (Taille)", each with the same lyrics. The musical notation includes notes, rests, and bar lines, illustrating the rhythmic and melodic treatment of the text in both compositions.

Abbildung III.2-9: Mauduit, MMRF 10, S. 18, versus Le Jeune, MMRF 12, S. 71.

Während sich im *Rechant* Mauduit im Gegensatz zu Le Jeune kein *Lachen* abringen kann, reagiert er auf das *Spielen* identisch wie Le Jeune, indem die Kürze in einer Mittelstimme in zwei abwärtsgerichtete Fusae unterteilt wird, die die Länge ansteuern, die sich hier im Jambus mit dem oxytonen Wortakzent treffen kann.<sup>126</sup> Übrigens fällt auch das *Springen* in der jeweiligen Unterstimme bei Le Jeune expliziter aus.

Zuvor im *Chant* hat auch Mauduit auf *Tout est riant* (◡ – ◡ –) reagiert und beginnt wie Le Jeune schon auf der vorhergehenden Länge des *est* mit deren Aufsplitterung. Durch die Punktierung, die Semifusae und die längere Fortführung fällt die Version Le Jeunes insgesamt

<sup>125</sup>Mauduit, *Chansonettes*, Ausgabe Expert, MMRF 10, S. 16 ff.; Le Jeune, *Printemps*, MMRF 12, S. 69 ff.

<sup>126</sup>Die unterschiedlichen harmonischen Situationen, die diesen Effekt mehr, oder weniger unterstützen, können aus Gründen notwendiger Beschränkung leider hier nicht besprochen werden.

wieder pointierter aus, was der Grund sein mag, daß er auf die zweite Hälfte des Verses nicht speziell eingeht und diese benützt, um den Satz wieder zusammenzufassen, während sich Mauduit, der schon auf der abschließenden Länge des ersten Redetaktes geruht hatte, auf der ersten Länge von *tout est gay* (○ – –) verlustiert. Die Ruhe auf der Länge des Versendes greift er auch hier nicht an.



Abbildung III.2-10: Mauduit, MMRF 10, S. 17, versus Le Jeune, MMRF 12, S. 70.

Noch relativ einfach für Le Jeune mutet ein weiteres Beispiel aus dem *Printemps* an, entnommen dem fünfstimmigen *Rechant* des bereits erwähnten *Revey venir du Printans*,<sup>127</sup> wo im zweiten Vers die *L'amoureux' et belle saizon* mit einem ausladenden Melisma in durchlaufenden Fusae in der *Taille* gewürdigt wird:

<sup>127</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 11 ff.



Abbildung III.2-11: Le Jeune, *Revey venir du Printans*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 12.

Eine in besonderem Maß inhaltlich induzierte Zerlegung der Werte liegt auch bei Le Jeunes Vertonung des achten Psalms *Grand Dieu nostre seigneur*<sup>128</sup>, dessen Ende *O combien se fait voir, Par l'univers ton glorieus pouvoir* lautet, wo die Herrlichkeit der Macht Gottes sinnfällig dargestellt wird:



Abbildung III.2-12: Le Jeune, *Grand Dieu nostre seigneur*, Ausgabe Expert, MMRF 20, S. 32.

Als letztes Beispiel diene Le Jeunes *O Rôze reyne dés fleurs*,<sup>129</sup> wo der Komponist für die Rose, die Königin der Blumen, wahre Kantilenen entfaltet, was schon im zweistimmig ausgeführten ersten Vers des *Rechant* beginnt und in der fünfstimmigen *Reprise* noch überhöht wird:

<sup>128</sup>Le Jeune, *Pseaumes*, Ausgabe Expert, MMRF 20, S. 27 ff.

REPRISE à 5

Abbildung III.2-13: Le Jeune, *O Rôze reyne dés fleurs*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 83.

Um ausreichend Raum für solch ausladende Figuren zu haben, greift Le Jeune zur Kombination mit einem der anderen Freiheit gewährenden Mittel der *musique mesurée* und deklamiert die Längen und Kürzen dieses ersten Verses im Verhältnis *Semibrevis:Minima*, bevor er mit dem zweiten Vers das „normale Erzähltempo“ mit dem Verhältnis *Minima:Semiminima* zurückkehrt.

All diese Beispiele sollten verdeutlichen, daß bei der Beschränkung durch die *vers mesurés à l'antique* die Zerlegung der zugeordneten Werte eine der wichtigsten Möglichkeiten der kompositorischen Entfaltung in *musique mesurée* ist. –

Eine entscheidende Komponente, in die die *vers mesurés à l'antique* nicht determinierend eingreifen können, ist die Harmonik. Es ist evident, daß ihre Gestaltung damit das Feld der Entfaltung überhaupt für den Komponisten ist. Vereinheitlichende Aussagen über „die“ Harmonik von *musique mesurée* zu treffen zu wollen, vor allem auf nur so eingeschränkt zur Verfügung stehendem Raum, würde jedoch einer Verfälschung von Tatsachen gleichkommen. Die harmonische Gestaltung von *musique mesurée* erwächst, wie wir bereits dem Vorwort zu Le Jeunes *Printemps* entnehmen konnten, dem Entwicklungsstand der Harmonik ihrer Zeit. Suggestieren zu wollen, die Harmonik von *musique mesurée* schlechthin wäre in besonderer Weise progressiv, experimentell und innovativ,<sup>130</sup> hieße die Unterschiede zwischen etwa einem so vorsichtigen Komponisten von *musique mesurée* wie Jacques Mauduit und einem so

<sup>129</sup>Le Jeune, *Printemps*, Ausgabe Expert, MMRF 12, S. 81 ff.

<sup>130</sup>Vgl. neues MGG, Bd. 2, Artikel *Chanson*, verf. von Lawrence F. Bernstein, übers. von Guido Heldt, Sp. 599: „Das wirklich interessante Moment dieses neuen Stiles jedoch liegt in seiner wagemutigen, impulsiven harmonischen Sprache, oft mit expressivem Ziel eingesetzt.“ Dem widerspricht auch Walkers in anderem Zusammenhang gemachte Bemerkung „since all the composers of *musique mesurée* were extremely conservative in their harmony“, 1950, S. 149.

großzügig mit dem ihm zur Verfügung stehenden Mitteln disponierenden Claude Le Jeune zu verkennen, zwischen denen der Abstand größer sein kann, als generell zwischen *musique mesurée* und den verschiedenen Ausprägungsformen der französischen Chanson in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Aufgrund der Überlieferungssituation ist es kaum nachzuvollziehen, wieweit in der Akademie naheliegende humanistische Ideen zum gezielten, wirkungsorientierten Einsatz der Modi und zur praktischen Wiedereinführung des chromatischen und enharmonischen Genus verfolgt wurden. Es gibt Quellen, die uns mitteilen, in der Akademie hätten Experimente mit Chromatik und Enharmonik stattgefunden, und die sogar ihr Scheitern darauf zurückführen, was von anderen Quellen dementiert wird.<sup>131</sup> Und der Schirmherr der Akademie, Charles IX., hatte verbürgtermaßen ein spezielles Faible für die Chromatik, wie Adrian le Roy Orlando di Lasso in einem Brief mitteilte,<sup>132</sup> und hätte sicher dahingehende Versuche forciert.

Probleme der Praktikabilität ergeben sich für die Komponisten nicht zuletzt schon aus einer mangelnd einheitlichen theoretischen Formulierung als Grundlage für die Ausführung.<sup>133</sup> Die Resignation Le Jeunes im Hinblick auf eine konsequent-wirkungsorientierte Anwendung der Modi läßt sich im Vorwort zu seinem *Dodecacorde, contenant douze pseumes de David, mis en musique selon les douze modes* von 1598 (RISM L 1679) ablesen, der aus Psalmvertonungen in allen zwölf Modi besteht, wo er schreibt:<sup>134</sup>

„...deux raisons m’ont empesché de coter tous les Modes par leurs noms: Premierement, i’ay voulu fuir l’ostentation des vocables recherchez, puiz apres la dissention des Anciens, & leurs diversitez d’opinions sur telz noms requiert un plus curieux esprit que moy, qui ay mieux aymé estre leur disciple, que leur iuge.“

Der Komponist weiß um die Wirkungen, die den namentlich bezeichneten Modi recht einheitlich zugeschrieben werden, und teilt sie beispielhaft im Vorwort auch mit, er weiß aber nicht, welcher Modus welchen Namen trägt und weigert sich tiefer in die Problematik einzudringen. Dies verlange einen *plus curieux esprit*. Zwar läßt uns auch Mersenne, der Zarlinos System folgte, wissen,<sup>135</sup> daß Mauduit in einigen seiner metrischen

---

<sup>131</sup>Walker, *Musical humanism*, in 1941, Vol. 2, Iss. 2, S. 120.

<sup>132</sup>„Je luy ay outreplus presente quelque petite cromatique [...] Appres luy avoir veu prendre quelque goust a celle [...] Il faisait grand cas et ayant senty, quelque propos present de sa bouche disant: Orlando ne scauroit faire de ceste musique cromatique; a quoy fut respondu que avies faict et que j’en avois, quy a este la cause que luy ay presentee. Mais je vous puis assurer que quand Il la ouye, qu’il en a este sy ravy, que ne le vous puis escrire.“ (Sandberger, 1895, S. 309).

<sup>133</sup>Vgl. v. a. Walker, *Musical humanism*, in 1941, Vol. 2, Iss. 2, S. 114 ff. und Iss. 3, S. 220 ff.

<sup>134</sup>Le Jeune, *Dodecacorde*, Ausgabe Expert, MMRF 11.

<sup>135</sup>Mersenne, *Quaestiones*, Paris 1623, Qu 57, Art. iii.

Psalmvertonungen bestimmte Modi verwandt hätte.<sup>136</sup> Dabei bleibt deren Charakteristik jedoch genauso undeutlich, wie Versuche willkürlich bleiben müssen, die Modi, die Mauduit in seinen *Chansonnettes* verwendet, gezielt nach Anwendung klassifizieren zu wollen. Von Guillaume Costeley, der sich mit mikrotonalen Experimenten einen Namen machte, dem eine vorbereitende Rolle bei der Ausbildung von *musique mesurée* zugeschrieben wird und den Baïf mit oben zitiertem Ruhmessonett zu dessen *Musique* hofierte, ist uns keine *musique mesurée* überliefert. Zu Akademiezeiten hatte er sich bereits aus Paris zurückgezogen.<sup>137</sup> –

Neben Courville, Le Jeune und Mauduit zählt Fabrice Marin Caietain, in dessen *Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poësies de P. de Ronsard, & autres excellens poëtes* von 1576 bei Le Roy & Ballard (RISM 1576<sup>3</sup> bzw. C 27) erstmals *musique mesurée* in Druck kam unter die wichtigsten der Akademie verbundenen Komponisten.<sup>138</sup> Aus demselben Jahr und mit Bezug dazu ist uns sogar von Orlando di Lasso eine einzige Vertonung von *vers mesurés* überliefert: *Une puce j'ai dedans l'oreill' hélas!*<sup>139</sup> aus den *Meslanges* (RISM L 891). Kenneth Jay Levy findet empfindet diesen Umstand in seinem Artikel zur *Chanson* im alten MGG (1952, Bd. 2, Sp. 1073) als merkwürdig: „Merkwürdigerweise stammt nur eine Komposition eines Textes im *vers mesuré* von Lassus ...“. Ich finde es eher bezeichnend, daß Lasso nicht bereit war, sich öfter dem absoluten Diktat der Verse zu unterwerfen. Auch Caietain hatte in den oben genannten *Airs* eine Vertonung dieses Textes publiziert.<sup>140</sup>

Bei Lasso ist das Stück *Vilanelle* betitelt, vielleicht als Hinweis auf Baïfs Übersetzung einer Villanesca, nämlich *No pulice* von Baldassare Donato (zw. 1525/30-1603).<sup>141</sup> Durch diese Betitelung wird es ins Schlichte, einfach Bäuerliche verwiesen. Das Stückchen nimmt sich in Lassos französischen Werken äußerst kurios und auffällig aus.<sup>142</sup> Er schreibt tatsächlich *musique mesurée*, folgt dem Metrum mit minimalen Freiheiten<sup>143</sup> im Verhältnis

---

<sup>136</sup>Von denen uns nur noch wenige, wie der oben abgebildete Psalm 134, ebenda überliefert sind. Für diesen wird jedoch kein gezielter Einsatz seines Modus mitgeteilt.

<sup>137</sup>Vgl. Godt, 1980, S. 825 f.

<sup>138</sup>Vgl. Kap. III.1 und 3.

<sup>139</sup>*Sämtliche Werke*, Bd. 14, S. 114.

<sup>140</sup>Ausgabe Bernstein, S. 10 ff.

<sup>141</sup>Vgl. Cardamone, neues MGG, Art. *Villanella*, 1998, Sp. 1519, als Ergänzung zur zweiten Lasso-Ausgabe, Leuchtmann, S. XXVIII.

<sup>142</sup>Die *Villanelle* kann in Frankreich bekanntlich ab Mitte des 16. Jahrhunderts auftreten, ist dort aber nur typisiert durch pastorale Themen und die Refrainform.

<sup>143</sup>Lasso vermeidet den ternären Rhythmus am Anfang (– ◡, – ◡, – ◡, – ◡, – ◡, –) und beginnt deshalb mit punktierter Minima.

*Minima:Semiminima*. Die verzweifelte ausgerufene Bitte, man möge ihm jenen Floh aus dem Ohr entfernen (*Ote la moy, retire la moy*), äußert er mit gestischem Witz auf der Ebene *Semiminima:Fusa*. Es war sicher dieser einzelne spritzige „Floh-Topos“-Text und die Nähe zur Villanesca, die Lasso bewegte, sich auf dem Gebiet der *musique mesurée* zu versuchen.

Ein Komponist mit großer Bedeutung für die *musique mesurée* ist Eustache Du Caurroy (1549-1609), der sich erst nach dem Ende der Akademiezeit in seinem Spätwerk mit *musique mesurée* auseinandersetzte und auch *vers mesurés* anderer Dichter, so Nicolas Rapin, vertonte. Mit seinen *Meslanges*, die 1610 gedruckt wurden (RISM D 3616), wird die *musique mesurée* genauso ins 17. Jahrhundert transportiert wie durch die posthum von seiner Schwester Cécile veröffentlichte *musique mesurée* Claude Le Jeunes, dessen hauptsächlich aus Chansonettes bestehende Sammlung *Le Printemps* (RISM L 1691) erst 1603 publiziert wurde, dann 1606 die *Pseaumes en vers mesurez* (RISM L 1692) und die in den vierziger Jahre wiedergedruckten *Octonaires de la vanité et inconstance du monde* (RISM L 1693). –

In Zusammenhang mit Eustache Du Caurroy bietet sich an, sich noch der Frage zu widmen, in welcher Weise *musique mesurée* aufgeführt wurde: Agrippa d’Aubigné berichtet im Vorwort zu seinen *vers mesurés* der *Petits Œuvres meslees* von 1630 von Du Caurroys später Bekehrung zu *musique mesurée* mit der Schilderung einer Konzertszene.

Vorweg nochmals, was aus anderen Quellen bereits zu erfahren war: Dem königlichen Patent und den Statuten kann man entnehmen, daß an der Aufführung von *musique mesurée* auch in irgendeiner Form Instrumentalisten bzw. Instrumente, welche die Zuhörer keinesfalls berühren durften, beteiligt waren. Nachdem die einheitliche Deklamation nicht in Mitleidenschaft gezogen werden durfte, kann man nur annehmen, daß die Instrumente die Stimmen maximal *colla voce* begleiteten, wenn nicht in einer noch reduzierter stützenden Form. Auch ein vor-, zwischen- bzw. nachspielartiger Einsatz der Instrumente wäre insofern denkbar. Dieser würde aber im Innerern, zwischen *Chants* und *Rechants*, die metrische Gesamtkonzeption auseinanderreißen. Das oben zitierte Vorwort zu Le Jeunes *Printemps* hatte uns von einer vokal ausgeführten Mehrstimmigkeit in Kenntnis gesetzt.<sup>144</sup> Wie weit diese in der Besetzung gehen konnte, berichtet nun D’Aubigné:<sup>145</sup>

„... sachant que ce genre d’escrire est gousté de fort peu de gens, j’ai pris occasion de dire un mot des vers mesurés françois. [...] j’ay veu en des grands concerts faits par les musiques du Roy, & notamment en un festin celebre fait par le Sieur Payot en ma faveur, où je menai Monsieur de la Nouë arrivant de Hollande. La symphonie estoit de

---

<sup>144</sup>*Voix* dort tatsächlich als Singstimme verwendet.

<sup>145</sup>Aubigné, *Œuvres*, Ausgabe Réaume/Caussade, 1873 ff., III, S. 271 ff.

prés de cent voix de tout le choix de Paris: là les oreilles, lassees de diverses & excellentes pieces, furent resveillees & mises en goust par un des deus Pseaumes que j'ay allegués, de la composition de Claudin le jeune. Ce qui fit que du Courroi (conducteur de cette affaire, & qui n'avoit jamais gousté les vers mesurés), par emulation mit le mesme Pseaume de Saphiques en musique & en lumiere, toutesfois sans effacer le premier; ...“.

Er bezeugt also die Aufführung von *musique mesurée* während großer Konzerte, die von den königlichen Musikern bestritten wurden, und erinnert sich speziell an ein zu seinen Ehren ausgerichtetes Fest. Die *symphonie*, in diesem Fall der agierende Klangkörper, umfaßte an die hundert Mitwirkende,<sup>146</sup> wobei *voix* hier wohl nicht nur menschliche Stimmen, sondern auch Instrumente bezeichnet, *de tout le choix de Paris* - was man vielleicht am besten so ausdrücken kann: „von allem das Beste, was Paris zu bieten hat.“ Dieses sehr große vokalinstrumental gemischte Ensemble führte nun eine Psalmvertonung von Claude Le Jeune auf, was das gelangweilte, überdrüssige Publikum aufhorchen ließ. Den Text dieses und eines anderen Stückes druckt D'Aubigné zu Beginn seiner *vers mesurés* ab - es handelt sich um die oben beispielhaft zitierte *Bénédiction avant le repas* und die *Action de graces*, nämlich *Bon dieu, beni nous, en recueillant le pain* und *Rendons graces à Dieu*. Dirigiert wurde dieser Anlaß eben von Eustache du Caurroy, der noch keine Erfahrungen mit *vers mesurés* gemacht hatte, aber so beeindruckt war, daß er Le Jeune nacheiferte und denselben Text in Musik setzte, ohne jedoch Le Jeune zu übertreffen, wie D'Aubigné meint.<sup>147</sup>

Die *musique mesurée* hat also noch weit über die Akademiezeit hinaus einen gewichtigen Platz im höfischen Musikleben gehabt, wo die tragenden Personen weiterhin tätig waren. Sie konnte ihren Einfluß gerade erst dann ausüben, als sie nach der Akademiezeit durch Publikation die Öffentlichkeit erreichen konnte. Ihre Bedeutung für die *Airs de cour*, die im letzten Viertel des Jahrhunderts *sans mesure* gesungen werden konnten, wurde schon von Walker in Bestätigung der Assertionen besonders von Gérold, Masson und Rolland aufgezeigt,<sup>148</sup> ihr Gewicht im Rahmen der höfischen Festivitäten und über das *Balet comique de la Royne*, das 1581 anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Duc de Joyeuse mit der Schwester der Königin aufgeführt wurde und wo *musique mesurée* bzw. an ihre Prinzipien

---

<sup>146</sup>Leichte Übertreibung nicht ausgeschlossen.

<sup>147</sup>Der Ausgabe der *Meslanges* Du Caurroys von Expert, MMRF 17, 1903, von der nur das erste Faszikel erschienen ist, kann man nicht entnehmen, ob Du Caurroy nur eines der beiden Stücke vertont hat, was den Schluß zuließe, um welches Stück es sich bei der Aufführung gehandelt haben muß. Die Originalquelle konnte ich nicht einsehen.

<sup>148</sup>Walker, *The influence of musique mesurée à l'antique, particularly on the airs de cour of the early seventeenth century*, 1950. Zu den Grundlagen, auf denen er aufbaut, vgl. dort S. 141, Fußnote 1 und Literaturverzeichnis (Rolland in Lavignac, 1928, S. 1344).



angelehnte Vertonung in den Chorsätzen der Intermedien zum Tragen kommt, für das *Ballet de cour* von Prunières.<sup>149</sup> –

Um zu einer Bewertung von *musique mesurée* im Vergleich zu Vertonungen herkömmlicher französischer Verse kommen zu können, möchte ich abschließend einen kurzen Blick auf den Beginn eines Stück werfen, das Gervink als erstes Beispiel unter die Vorläufer der *musique mesurée* einreicht, von dem ich aber denke, daß trotz äußerlicher Ähnlichkeiten zu *musique mesurée* bei genauer Betrachtung ganz explizit das Wesen des traditionellen französischen Verses wirksam wird. Es ist mindestens genauso aufschlußreich sich vor Augen zu führen, was diese Vertonung von *musique mesurée* unterscheidet. Dabei handelt es sich um den Beginn von Jacques Arcadelts *Je suis atteint* aus dem *Quatorziesme livre de chansons* von 1561 (RISM 1561<sup>6</sup>):

The image displays a musical score for the beginning of the song 'Je suis atteint' by Jacques Arcadelt. The score is written for four vocal parts (Y.1, Y.2, Y.3) and a basso continuo line. The music is in G minor and 3/4 time. The lyrics are: 'Je suis at-taint. je le con-fes-se. Mais cel-le qui le cueur me bles-se. Est tel-le que ce m'est gran-deur.' The score shows the first two lines of the song, with the lyrics written below the notes. The basso continuo line is marked with a diamond symbol and a bracket, indicating a specific rhythmic pattern.

<sup>149</sup>V. a. Paris 1914, besonders S. 63 ff. Zum *Balet comique de la Royne ... Par Baltazar de Beaujoyeux* (1582) auch Walker, a.a.O., S. 144 ff. Vgl. auch bei Gervink, 1996, S. 258 ff. Zum *ballet de cour* überhaupt Mc Gowan, 1963, und Rieger, 1995.

V.4

Abbildung III.2-14: Arcadelt, *Je suis atteint*, CMM 31, IX, S. 69.

Arcadelt findet hier in der Tat insgesamt zu einer „stark homophonen chorischen Setzweise, die nur hin und wieder von imitatorischen Passagen unterbrochen wird, wodurch er sich den Prinzipien der *musique mesurée* nähert“,<sup>150</sup> was der Tendenz zu schlicht deklamierendem Satz entspricht, die sich in der französischen Chanson entwickelt hat (siehe Kap. III.1, passim). Im dritten Vers „sieht“ sogar die Auflösung in kleinere Werte in einzelnen Stimmen, während andere fest am gemeinsamen Deklamationsschema bleiben, wie die Wertezerlegung von *musique mesurée* „aus“ - wenn man die tatsächliche Textunterlegung mit Verschiebungen in der gemeinsamen Deklamation übersehen will, die völlig untypisch für *musique mesurée* ist. Tatsächlich ist dieser Satz von ganz anderen Mechanismen als *musique mesurée* geprägt, in denen konstitutiv die Gestalt des französischen Verses wirkt: Es handelt sich hier um achtsilbige Verse vom Reimschema *aabccb*[...], die beiden ersten weiblich paarreimig.

Arcadelt trägt die Verse hier im *tempus imperfectum diminutum* bzw. *proportio dupla, alla breve* mit Hauptdeklamationswert *Minima* vor.<sup>151</sup> Der erste Vers wird in den vier Stimmen gänzlich homorhythmisch vorgeführt. Obwohl der achtsilbige Vers per se nicht zäsuriert ist, weist der erste Vers, der sich hier in zwei Redetakte gliedert, in diesem Fall dennoch eine deutliche Zäsurierung auf der vierten Silbe auf. Dies macht ihn sozusagen „empfindlich“ für das charakteristische rhythmische Anfangsmotiv vieler französischer Chansons. Das *lang-kurz-kurz-lang*, das den Verseintritt und die Zäsur markiert, übersetzt Arcadelt in Minima-Semiminima-Semiminima-Minima, womit der Verseintritt und die Zäsur mit den Schlagzeiten des *alla breve* geschlagenen Tactus koinzidieren. Dabei umfaßt ja die Handbewegung, die den Schlag des Tactus als eine Zeiteinheit bemißt, tatsächlich zwei Teilbewegungen, den Niederschlag der Hand und ihrem Aufschlag, jeweils zur Semibrevis.<sup>152</sup>

<sup>150</sup>Gervink, 1996, S. 201 f.

<sup>151</sup>Seay nimmt in der Ausgabe die „moderne“ Reduktion der Werte im Verhältnis 2:1 vor.

<sup>152</sup>Die hier als Schlagzeit bezeichnet werden, im Ggs. zum Schlag des Tactus, der zwei Schlagzeiten, hier im *alla breve* zwei (gewichtsmäßig gleiche) Semibreven, umfaßt.

Es soll hier nicht suggeriert werden, daß den Schlagzeiten des Tactus besonderes Gewicht im Sinne von „Akzentstufen“ zukäme, was dem Wesen den mensuralen Systems widerspräche. Vielmehr geht es mir um die Verteilung des Verses und seiner herausgehobenen, den Vers messenden Ereignisse im mensural-zeitlich bemessenen Raum. Die folgenden - wegen weiblicher Endung fünf - Silben werden rhythmisch völlig gleichförmig auf Minima-Ebene deklamiert. Dabei trifft die paroxytone Silbe des Reimwortes *con-fes-se* mit der Schlagzeit auf der zweiten Semibrevis des zweiten Tactus zusammen. Der Vers erhält insgesamt also den musikalischen Gegenwert einer Longa, im *alla breve* zwei Messuren. Damit bringt Arcadelt das Gefäß des Verses, seine *mesure*, in signifikanter Weise mit der *mesure* der Musik in Übereinstimmung. Dies hat besondere Bedeutung in einem System, in dem man berücksichtigen muß, wie Dahlhaus formulierte,<sup>153</sup>

„... wie im Mittelalter und der frühen Neuzeit der Begriff der Zeit und des musikalischen Zeitwertes verstanden worden ist. Die absolute, stetige, homogene und unendliche Zeit Isaacs Newtons war dem Mittelalter unbekannt. Zeit war nur als Zahl oder Maß einer bestimmten Bewegung oder eines bestimmten Vorgangs begreiflich. ‚Tempus est numerus (mensura) motus.‘ Ein musikalischer Zeitwert ist ein Notenwert, bezogen auf eine Zeitdauer.“

Auch die bemessene Bewegung des deklamierten französischen Verses, dessen Perzeption im 16. Jahrhundert bereits charakterisiert wurde, gestaltet Zeit wahrnehmbar. Arcadelt definiert hier mit dem ersten Vers die sprachlich gestaltete Zeit als im Verhältnis 1:2 harmonisch mit der durch den musikalischen Vorgang bestimmten Zeit.

Im zweiten Vers behält Arcadelt diese Übereinstimmung von Vers und mensuralem Raum genauso bei, was man an den identischen Zeitwerten des Bassus ablesen kann. Die gering scheinenden rhythmischen Veränderungen, die die oberen drei Stimmen simultan vornehmen, hängen strukturell mit der Ausgestaltung des Verses zusammen. Sie spiegeln die Tatsache, daß in diesem Vers der zweite Redetakt bereits mit der vierten Silbe beginnt (*Mais cel- le / qui le cueur me bles- se*). Das längere Innehalten auf dem *qui* stellt eine Art spannungssteigernde Zäsur dar, die neugierig macht auf das, was denn nun da folgt: *qui* → *le cueur me blesse!* Zudem wird damit gleichzeitig der Artikel *le* gegenüber *cueur* verkürzt, womit das sinntragende Wort „Herz“ prominenter wird.<sup>154</sup>

Im dritten Vers, der den Sinnschluß zum vorhergehenden herstellt (*Mais celle ... est telle*), wird der Vorgang der spannungssteigernden Längung nicht nur wiederaufgenommen, sondern

---

<sup>153</sup>Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert, 1987, S. 25.

<sup>154</sup>Was noch durch die harmonische Färbung an dieser Stelle unterstützt wird.

ausgeweitet. Vorher handelte es sich gewissermaßen um eine relative Dehnung, die durch Verkürzung des anschließenden Wertes „im Maß“ bleibt. Jetzt tritt sozusagen eine absolute Dehnung ein, um eine Schlagzeit, eine halbe Mensur. Dadurch endet der Vers mit dem Reimakzent des nun oxytonen, männlichen Reimwortes *gran-deur*, der mit einer Semibrevis erfaßt wird,<sup>155</sup> erst nach zweieinhalb Messuren in M. 7. Die Dehnung des Verses, der von den Redetakten und der Syntax her wie der zweite (3+5 Silben) gegliedert ist, erfolgt in den Stimmen unterschiedlich. Der Contratenor verhält sich wie der Baß: Bis zur fünften Silbe wird rhythmisch entsprechend dem ersten Vers deklamiert, die letzten drei Silben werden auf den Reimakzent hin gedehnt, dem Wert nach verdoppelt, vergrößert (*grandeur!*). Der Diskant dehnt analog zum Vorgehen im zweiten Vers, nur noch ausgeprägter, spannungssteigernd die vierte Silbe (*que* → *ce m'est grandeur*) und den Reimakzent. Der Tenor stößt durch seinen „verspäteten“ Einsatz und in Weiterführung der Semiminimae aus dem rhythmischen „Kopfmotiv“ eine durchgehende Bewegung in Semiminimae (mit Sext-Kopplung zur Oberstimme) an, aus der der Satz seine Energie für die Dehnung bezieht

Der folgende vierte Vers - erneut weiblicher Reimendung -, der einen neuen inhaltlichen Zusammenhang eröffnet, kehrt wieder zur anfänglichen schlichten Deklamation zurück und nimmt in allen vier Stimmen die Rhythmik und Ausdehnung des ersten Verses wieder auf, nur jetzt eben im mensuralen Raum um eine Schlagzeit im Verhältnis zum Beginn des Tactus verschoben.

Gerade diese strukturelle Plazierung des Gefäßes des französischen Verses, der per se für den Zuhörer schon greifbare Gestalt hat, innerhalb der mensuralen Fassung, unterscheidet diese Vertonung in ihrem innersten Wesen von *musique mesurée*, die das Maß der Mensur mit ihrer vom Versmaß abgeleiteten *mesure* aufbricht. –

Dies führt zur Frage nach der Ästhetik von *musique mesurée* und zur Bewertung ihrer ästhetischen Qualität: Die Zeitgenossen, für die stellvertretend wieder Agrippa d'Aubigné herangezogen werden soll, schätzten die freien fließenden Rhythmen von *musique mesurée* und hielten die *musique mesurée* für geeignet, die *vers mesurés à l'antique* aufzuwerten. In seinem Brief *A M. Certon*<sup>156</sup> schreibt D'Aubigné über die *vers mesurés*:

---

<sup>155</sup>Damit wird dem männlichen Reimakzent die Zeitdauer zugeteilt, die vorher der weibliche Reimakzent mit ungezählter weiblicher Endsilbe umfaßte (Minima plus Minima).

<sup>156</sup>Aubigné, *Œuvres*, Ausgabe Réaume/Caussade, 1873 ff., I, S. 454 ff. Beim Adressaten handelt es sich nicht um unseren Komponisten, sondern um Salomon Certon, Dichter und Homer-Übersetzer, Berater und Sekretär von Henri de Navarre, der sich um die Jahrhundertwende selbst der Dichtung von *vers mesurés* widmete.

„Baïf en a fait grande quantité, & lesquels à la saulse de la musique que leur donna Claudin Le Jeune furent agreables, mais prononcez sans cette ayde furent trouvez fades & fascheus, ...“.

Die *vers mesurés*, die Baïf in großer Zahl verfaßt hätte, und die mit der maßgeblichen, guten Zutat (*saulse=sausse=sauce*) der Musik, die Claude Le Jeune ihnen beigab, angenehm waren, wurden, wenn sie ohne diese Unterstützung artikuliert bzw. vorgetragen wurden, als fad und trostlos empfunden. Im Vorwort zu seinen *vers mesurés* der *Petits Œuvres meslees* von 1630 ergreift D'Aubigné dann nochmal die Gelegenheit, den Lesern seinen persönlichen Geschmack in puncto *vers mesurés*, die sich allgemein keiner großen Beliebtheit erfreuten, mitzuteilen:<sup>157</sup>

„... sachant que ce genre d'escire est gousté de fort peu de gens, j'ai pris occasion de dire un mot des vers mesurés françois. [...] je puis vous en dire mon goust: c'est que tels vers de peu de grace à les lire & prononcer, en ont beaucoup à estre chantés; [...] dix ou douze des principaux musiciens de la France pronocerent, que les mouvements de tels vers estoyent bien plus puissans que des rimes simplement. Le jugement en demeure libre à ceux qui les voudront essayer.“

Die Verse hätten gelesen und vorgetragen wenig Reiz, viel jedoch, wenn sie gesungen würden. Er überläßt das Urteil darüber, ob es wahr ist, was „zehn oder zwölf“ der bedeutendsten französischen Komponisten vertraten, daß nämlich die Wirkungen solcher Verse wesentlich stärker seien als die einfach gereimter Verse, denjenigen, die sich daran versuchen möchten.

Es ergeht uns bei der Koppelung der Verse an *musique mesurée* nicht anders als den Zeitgenossen Baïfs: Man empfindet, daß durch das musikalische Element die *vers mesurés à l'antique* akzeptabel werden, weil die rhythmische Qualität der Musik den Versen eine Festigkeit und nachvollziehbare Definition von Längen und Kürzen und somit einen Körper verleiht, den die französische Sprache allein zu geben nicht in der Lage ist, so daß die Verse ohne Musik schlicht wie Prosa wirken. Dies verleiht der *musique mesurée* besondere Bedeutung, die ihr in dem Maße nicht zuteil wird, wenn man fälschlich davon ausgeht, Baïf hätte lange mit akzentuierten und kurze mit unakzentuierten Silben gleichgesetzt und seinen Versen bereits dadurch greifbare Gestalt verliehen. –

Es dürfte deutlich geworden sein, wie grundlegend und wesentlich sich die *musique mesurée* von den Vertonungen metrischer Verse durch deutsche Humanisten<sup>158</sup> unterscheidet, die mit pädagogischer Zielsetzung, für den Schulraum, lateinische Verse modellhaft in einfachste

---

<sup>157</sup>Aubigné, *Œuvres*, Ausgabe Réaume/Caussade, 1873 ff., III, S. 271 ff.

<sup>158</sup>Vgl. Kap. IV.2, S. 238 f.

Sätze faßten, während die Franzosen in intensiver Auseinandersetzung mit der antiken Prosodie und deren Konfrontation mit der eigenen Sprache für ihr Volk Kunstgegenstände hoher ästhetischer und ethischer Zielsetzung schufen. Dabei waren sie zu einem Stand der Auseinandersetzung mit dem antiken Vorbild gelangt, der nicht mehr auf die intermediäre Rolle der Italiener rekurrieren mußte und so eine gewisse Unmittelbarkeit gewährte. Der Gedanke, umfassende Kunstgegenstände zu schaffen, ging soweit, daß Baïf auch nach antikem Vorbild den Tanz zu integrieren suchte, was er dem König in einem in gereimte Verse gefaßten *compte rendu*, einem „Arbeitsbericht“ in dessen Abwesenheit mitteilt. Im *Cinquiesme Livre des poèmes* schreibt er *Au Roy*:<sup>159</sup>

„Il vous pleut de m’ouir : Sire ie vous ren comte  
 Du tems de vostre absence, & du long vous racomte  
 Que c’est que nous faisons. Ie di premier comment  
 En vostre academie on euvre incessamment  
 Pour, des Grecs & Latins imitant l’excellence,  
 De vers & chants reglez decorer vostre France [...]   
 Apres je vous disoy comment ie renouvelle  
 non seulement des vieux la gentillesse belle  
 Aux chansons & aux vers : mais que ie remettoys  
 En usage leur dance : & comme j’en estoys  
 Encores en propos vous contant l’entreprise  
 D’un ballét que dressions, dont la demarche est mise  
 Selon que va marchant pas-à-pas la chanson  
 Et le parler suivi d’une propre façon.“

Er berichtet nicht nur, daß die Arbeit an nach griechisch-lateinischem Vorbild geregelten Versen und Gesängen unaufhörlich weitergeht, sondern auch, wie er „ihren Tanz“ wieder in Gebrauch bringen will und deshalb am Vorhaben eines Ballettes arbeitet, dessen Schritte danach eingerichtet werden, wie schon Musik und Sprache miteinander konform gehen. Dieses Zeugnis, das schließlich von Baïf selbst stammt, muß zu den Quellen berücksichtigt werden, die auch Gervink im Artikel *vers mesurés* des neuen MGG für das *ballet mesuré* nennt,<sup>160</sup> dem Abschnitt in Mersennes *Harmonie universelle*, der sich dem *ballet mesuré* widmet,<sup>161</sup> und die Erwähnung durch Henri Sauval in der *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*,<sup>162</sup> daß unter Baïf und Mauduit dieses Konzept bereits weit verbreitet gewesen sei, was laut Gervink übertrieben zu sein scheint und ein Einzelfall bliebe.

---

<sup>159</sup>Baïf, *Œuvres en rime*, Ausgabe Marty-Laveaux, II, S. 229 ff.

<sup>160</sup>Neues MGG, Sachteil, Bd. 9, 1998, Sp. 1414.

<sup>161</sup>Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, Livre VI, *De l’art de bien chanter*, Embellissement des chants, S. 394.

<sup>162</sup>Sauval, 1724, Bd. 2, S. 493, vgl. Gervink, a.a.O., und 1996, S. 101.

Eine noch weitergehende Ausdehnung seines Konzeptes in einer Art Wiederbelebung des antiken Dramas ist Baïf aber nicht gelungen, wie er dem Bruder des Königs, dem Duc d'Alençon, in den gereimten<sup>163</sup> Versen der *Ieux* von 1573 bekennt:<sup>164</sup>

„Combien que honteux ie confesse  
Que bien loin davant moy je lesse  
L'honneur des siecles anciens,  
Qui ont vu les fables chantees  
Sus leur scene representees,  
Aux Teatres Atheniens.  
Car leurs vers avoyent la mesure,  
Qui d'une plaisante bature  
Frapoit l'oreille des oians.  
Et des Chores la belle dance  
En chantant gardoit la cadance,  
Au son des hautboys s'égayans.“ –

Zum „Weiterwirken von Baïfs Ideen“ wurden in der Literatur immer wieder weit nach vorne weisende Linien gezogen: vom *Balet comique de la Royne* über das *ballet de cour*, seine *récits*, zur *tragédie en musique* bzw. *tragédie lyrique*, in die diese eingehen,<sup>165</sup> bzw. in theoretischer Hinsicht von Baïf über Mersenne, Bénigne de Bacilly mit seinen *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Paris 1668) hin zu Jean-Léonor Le Gallois, Sieur de Grimarests *Traité du Récitatif, dans la Lecture, dans l'Action Publique, dans la Déclamation et dans le Chant avec un Traité des Accens* (Paris 1707).<sup>166</sup>

Die methodischen Probleme, die sich bei einer solchen Betrachtungsweise ergeben, schildert Gervink ganz richtig:

„Die Einflußnahme der *musique mesurée* läßt sich nicht so hoch ansiedeln, daß man sie etwa mit der Entwicklung der französischen Oper in eine ursächliche Verbindung bringen könnte, aber (und das ist ein oft anzutreffender und dabei stets etwas hilflos wirkender Befund) ein Einfluß ist doch zweifellos vorhanden.“<sup>167</sup>

Von dieser Hilflosigkeit ist auch die Formulierung „*owes something*“ in Browns NGD-Artikel über die *vers mesurés* gekennzeichnet:

„Much French secular music of the late 16th century and early 17th [...] owes something to Baïfs metrical experiments of the 1570s, and his influence is still evident in French opera recitative of the later 17th century.“<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> *a a b c c b*.

<sup>164</sup> Baïf, *Œuvres en rime*, Ausgabe Marty-Laveaux, III, S. 2 ff.

<sup>165</sup> Vgl. Gervink, 1996, S. 276 ff., und die dort zusammengefaßte Literatur.

<sup>166</sup> Tunley, *The Union of Words and Music in Seventeenth-Century French Song - The Long and the Short of it*, 1984.

<sup>167</sup> Gervink, 1996, S. 276 f.

<sup>168</sup> Brown, NGD, Art. *vers mesurés*, 1980, S. 681.

Wesentlich scheint mir jedoch bei diesen Betrachtungen, daß eine bestimmte Voraussetzung stärker berücksichtigt und reflektiert werden sollte, nämlich Erkenntnisse über die zeitgenössische Deklamation von gebundener französischer Sprache - soweit dies nachvollziehbar ist - , deren gradueller Wandel die tatsächlichen Veränderungen und Errungenschaften, die dann auch auf musikalischer Ebene stattgefunden haben, überhaupt erst ermöglicht hat.

Beispielhaft und richtungweisend scheinen mir in diesem Sinne die Studien der Deklamation bei Lote,<sup>169</sup> der in seiner Geschichte des französischen Verses seine Erkenntnisse immer wieder anhand einer Untersuchung relevanter Vertonungen verifizierte. So kann man an seiner Betrachtung der Deklamation Lullys eine Veränderung in der Wahrnehmung der Ebene der Deklamation bzw. Rezitation von gebundener Sprache nachvollziehen, innerhalb derer die natürlichen Bedingungen der komplexen Akzentuierungsverhältnisse französischer Sprache auch in gebundener Sprache ins Bewußtsein treten, und somit in der musikalischen Umsetzung mit einem neuen Verständnis von Akzent bewußt inszeniert werden können. Ein solcher Ansatz erlaubt, sowohl die sich seit Baïf konstant verhaltenden Elemente, als auch die neuen Errungenschaften zu integrieren.

Über die französischen Grenzen hinaus fanden Baïfs *vers mesurés à l'antique* besonders in England Widerhall. Beziehungen lassen sich etwa im Werk von Edmund Spenser (1522-1599) und besonders Thomas Campion (1567-1620) aufdecken, der, Dichter und Musiker in einer Person, sich sogar in Richtung *musique mesurée* versucht zu haben scheint,<sup>170</sup> was aber aus Platzgründen und aufgrund der völlig anderen Voraussetzungen der englischen Sprache hier nicht weiterverfolgt werden kann. –

Nachdem sowohl die Prinzipien als auch die Problematik der *vers mesurés à l'antique* und der Unterschied von *musique mesurée* zur Vertonung herkömmlicher französischer Verse betrachtet wurden, scheint es mir noch interessant, die Frage von „Schnittstellen“ aufzuwerfen, das heißt, wie die Erfahrungen, die Komponisten mit metrisierten Versen erklärtermaßen machten, sich im Hinblick auf ihre Vertonungen herkömmlicher französischer Verse bzw. Versgestalt ausgewirkt haben mögen. Dies muß aber nicht direkt an dieser Stelle geschehen, weil bereits im nächsten Kapitel eine solche Vertonung relevant wird - mit Fabrice Marin Caietains *He dieu du ciel*.

---

<sup>169</sup>Lote, *Histoire*, Tome VI, Hrsg. von Gardes-Tamine/Victor, 1991, *La Déclamation de Lully*, S. 351 ff.

<sup>170</sup>Poulton, 1980, S. 658.



Das folgende Kapitel widmet sich nochmals ausführlich der Idee, daß auf ihre äußere Struktur reduzierte und in solcher Weise bemessene Versgebilde so in Musik übertragen werden können, daß äußerlich identische Versgestalten schematisch mit dieser Musik verbunden werden können.

### III.3. Modellartiger und liedhafter musikalischer Umgang mit Poesie

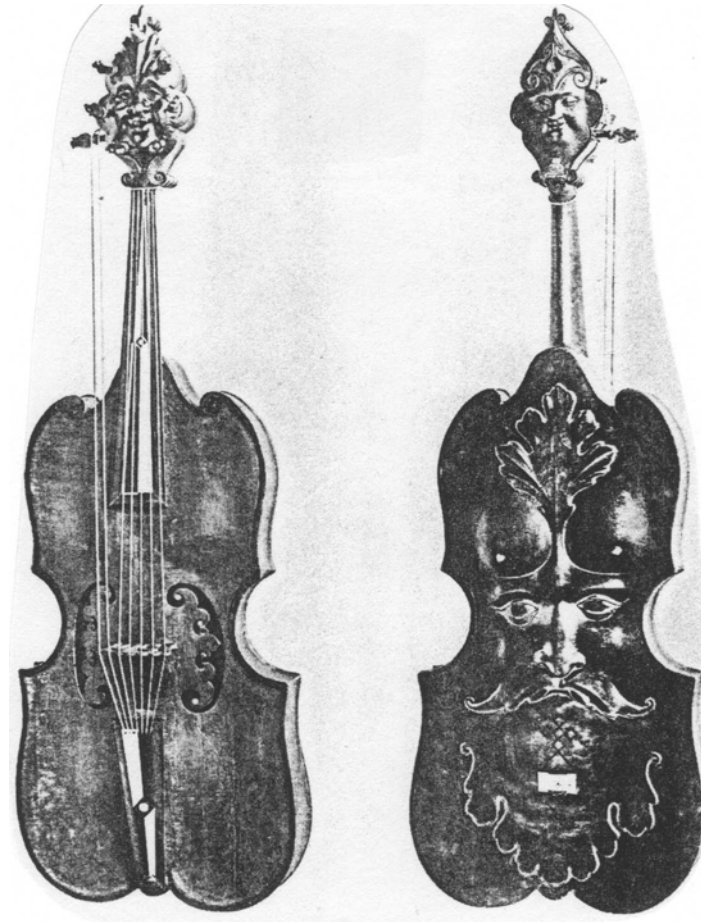


Abbildung III.3-1: Lira da braccio, Giovanni d'Andrea, Venedig 1511.  
Nach Winternitz, 1979, Plate 31.

**D**ieses Kapitel widmet sich der Frage, welche Zeugnisse es in Frankreich im 16. Jahrhundert für musikalische Erscheinungen gibt, wo Dichtung austauschbar mit einer musikalischen Vorlage verbunden wird.<sup>1</sup> Dabei sollen zwei Linien gezeigt werden, die sich mehrfach überschneiden, deren grundsätzliche Differenzierung ich aber für wichtig halte: Eine, die ich, obwohl dafür in Frankreich Belege existieren, als italienische identifizieren möchte, die genuin mit modellhaftem Vortrag von Dichtung befaßt ist. Eine andere, französische, die lyrische Dichtung liedhaft singt und sich bei den Melodien am Modell von Tänzen orientieren kann. Bei ersterem handelt es sich um relativ offene, flexible Modelle, die sozusagen zum musikalisch gehobenen Rezitieren von Dichtung herangezogen

---

<sup>1</sup>Siehe dazu auch Kap. IV.3, passim: Neutextierung von Vertonungen als Kontrafakta.

werden können, bei letzterem um feste musikalische Gestalten, in sich geschlossene Melodien.

Mit dem musikalischen Vortrag von Dichtung begibt man sich auf eines der spannendsten, aber zugleich auch am schwierigsten zu beurteilenden Felder musikalischer Überlieferung, innerhalb dessen die Grenzen zwischen Schriftlosigkeit und Schriftlichkeit verfließen.

Der Modellgedanke für das musikalische Rezitieren von Dichtung impliziert, daß wir mit einer mehr oder weniger festen musikalischen Gestalt konfrontiert sind, die Abbild eines idealen, von Individualität befreiten (Text-)Vorbildes ist, die andererseits aber auch - improvisatorisch - auf die Individualität eines speziellen Textes, mit dem sie konfrontiert wird, reagieren kann.

Der modellgeleitete musikalische Vortrag hatte im französischen Raum bekanntlich seinen Platz in der *chanson de geste*,<sup>2</sup> wo epische Poesie über einfachstes, formelhaftes melodisches Material rezitiert wurde, das versweise wiederholt wurde - wovon wir einen seltenen schriftlichen Abglanz in Adam de la Hales *Gieus de Robin et de Marion* (Vers 823) finden. So wurde auf eine musikalisch gehobene, getragene Weise deklamiert.

Wie Welker aber in seinem Beitrag über die Musik der Renaissance im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft, *Musikalische Interpretation*, in seiner Behandlung des Verhältnisses von Musik und Text zum abschließenden Themenkreis *Rezitation von Epen und Liedern aufgrund von Modellen* bemerkt, findet sich in Frankreich

„der letzte schriftliche Reflex der Praxis [...] jedoch schon bei Adam de la Hale, und wieweit in den nachfolgenden Jahrhunderten noch aufgrund eines Modells rezitiert wurde, läßt sich nicht abschätzen.“<sup>3</sup>

Dennoch stellt nun der Modellgedanke des musikalischen Supplements die Aufgabe, sich Spuren einer solchen Praxis im Frankreich des 16. Jahrhunderts anzunähern.

Für Italien existieren Hinweise auf eine spezielle musikalische Aufführungspraxis von Poesie ab dem späten 14. Jahrhundert,<sup>4</sup> wo *arie di cantar siciliano* zum Singen bzw. zum begleiteten Vortrag von *strambotti siciliani* dienten, so wie man später Belege für *arie alla veneziana*

---

<sup>2</sup>Vgl. Gennrich, *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen chanson de geste*, 1923.

<sup>3</sup>Welker, 1992, S. 200.

<sup>4</sup>Little, 1980, S. 292.

oder *arie napoletane* findet.<sup>5</sup> Der Technik des modellhaften Vortrags bediente sich in Italien besonders der lauten-, cittern- und lirabegleitete improvisatorische Solo-Gesang des 15. Jahrhunderts mit Vertretern wie Serafino Aquilano und Pietrobono, als Ausgangspunkt für das Singen von Dichtung in humanistischen Kreisen, wie es etwa im Umfeld eines Marsilio Ficino oder Angelo Poliziano gepflegt wurde.<sup>6</sup>

Hierauf bezieht sich, wie schon erwähnt, Ronsards 1550 im Vorwort zu seinen ersten vier Odenbüchern niedergelegter Wunsch, den Gebrauch der *lira* als vermeintlicher Erbin der antiken Lyra auch in Frankreich wiederzuerwecken, die er mit Bezug auf diese italienische Rezitationstechnik für allein geeignet hält, die Verse zu beseelen und ihnen das rechte Gewicht zu verleihen.<sup>7</sup>

Der ältere Konkurrent Mellin de Saint-Gelais (1490<sup>2</sup>-1558) hatte aber bereits vor ihm in unmittelbarer Beziehung zur italienischen Linie praktisch zur Einführung der italienischen Vortragstechnik beigetragen. Nicht nur Saint-Gelais' poetischer Stil bezog sich, wie gesagt, direkt auf den *stile cortegiano* eines Serafino Aquilano.<sup>8</sup> Nach seinem Studium an den berühmten juristischen Fakultäten von Bologna und Padua von 1508 bis 1517 war Saint-Gelais zu einer Schlüsselfigur bei der Verbreitung des italienischen Renaissance-Humanismus in Frankreich geworden, was ihm eine entsprechend anerkannte Position am Hofe von François I. sicherte. Dabei importierte er auch die instrumentalbegleitete musikalische Vortragsweise von Dichtung. Das formulierte Ronsard nach Saint-Gelais Tod in seinem *Procès* (1565),<sup>9</sup>

„Saint Gelais qui estoit l'ornement de nostre aage,  
Qui le premier en France a ramené l'usage  
de scavoir chastouiller les aureilles des Rois  
Par un luth marié aux douceurs de la voix, ...“.

---

<sup>5</sup>Westrup/Walker, 1980, S. 573. Wobei bei letzteren der Schwerpunkt in der Charakterisierung eher auf der melodischen denn der textlichen Gestalt zu liegen scheint.

<sup>6</sup>Solche Praktiken setzten sich bis ins 17. Jahrhundert fort: Siehe 1635 Biagio Marinis *Musica per cantar sonetti nel Chitarone o Chitariglia spagnola* in Einstein, 1949, S. 100, oder noch für das 16. Jahrhundert Cosimo Bottegaris *Aria di sonetti* (1574) in Welker, a.a.O., S. 200. Zur Fortsetzung der italienischen Traditionen und ihrer verschiedenen Ausprägungsformen und Modifikationen im 16. Jahrhundert siehe Fabris, 1995, *Voix et instruments pour la musique de danse. A propos des 'Airs pour chanter et danser' dans les tablatures italiennes de luth*.

<sup>7</sup>Vgl. Kap. II.3.

<sup>8</sup>Und in Verlängerung der Linie auch auf *Il Chariteo*, den gebürtigen Katalanen Benedetto Gareth.

<sup>9</sup>Ausgabe Laumonier, Bd. XIII, S. 25 f.

Das entspricht auch dem, was Barthélemy Aneau festgehalten hatte: „Mellin, Monsieur de Saint Gelais, qui compose [...] vers lyriques, les met en musique, les chante, les jouë & sonne sur les instrumens...“.<sup>10</sup>

Diese außergewöhnliche Fähigkeit trug Saint-Gelais bei seinen französischen Zeitgenossen großen Ruhm ein.

Sucht man in seinen Werken<sup>11</sup> Zeugnisse für diese Vortragsart, stößt man auf das Gedicht *Helas, mon dieu y a-il en ce monde*,<sup>12</sup> das 1547 in der Lyoneser Ausgabe<sup>13</sup> mit dem Untertitel *complainte [...] pour dire au luth en chant italien*, in einer anderen Quelle<sup>14</sup> mit *pour reciter sur le leuth en chant italien* versehen ist.<sup>15</sup> Dabei ist die Formulierung in zweierlei Hinsicht aufschlußreich: Einmal durch die Wortwahl *dire* bzw. *reciter*, die unter dem Vortragsaspekt auf musikalisch-überhöhtes Rezitieren verweist, zweitens durch die Zuweisung *en chant italien*, die eine solche Praxis als nicht genuin französisch verrät.

Eben dieses *Helas, mon dieu y a-il en ce monde* wurde 1548 von Sebillet mit *Laissez la verde couleur* und *Puys que nouvelle affection* in seinem *Art Pöetique* als vorbildlich für die Ode zitiert, mit der Bemerkung, daß es mit einer großen Zahl anderer zu den Stücken gehöre, die *tant cognues et chantées* wären, so daß der Text nicht wiedergegeben werden müsse.<sup>16</sup>

Zwar hatte Sebillet vorher generell den Gesang zur Laute in Zusammenhang mit Saint-Gelais als maßgeblich für die äußere Form der Ode identifiziert. Aber die Art und Weise, wie *Helas, mon dieu y a-il en ce monde* in Frankreich weitverbreitet war und gesungen wurde, war eine andere als *dire au luth en chant italien*.

---

<sup>10</sup>Du Bellay-Ausgabe Chamard, 1948, S. 122 f., Fußnote 4. Siehe auch Kap. II.2.

<sup>11</sup>Ausgabe Stone, 1993 und 1995.

<sup>12</sup>In *terza rima* bzw. neun kettenreimigen Terzinen plus Schlußzeile mit Mittelreim der letzten Terzine, in weiblich-dekasyllabischen Versen als Entsprechung zum Endecasillabo.

<sup>13</sup>*Saingelais, Œuvres de luy tant en composition que translation ou allusion aux Auteurs Grecs et Latins*, Lyon 1547. Vgl. Ausgabe Stone, I, S. XIII.

<sup>14</sup>Das Manuskript *Vienne 10.162*, vgl. Ausgabe Stone, I, S. XX ff.

<sup>15</sup>Ausgabe Stone, I, S. 217 f.

<sup>16</sup>„La mesme perfection et douceur de luy liras tu lisant sés Odes en autre forme, commençantes: *Laissez la verde couleur, etc.; Puys que nouvelle affection, etc.; Ne vœilles Madame, etc; Hélas mon Dieu y a il en ce monde, etc.*; et grand nombre d'autres tant cognues et chantées, qu'il n'est ja besoin de t'en escrire icy copie.“ (Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 150).

Tatsächlich finden wir *Helas, mon dieu y a-il en ce monde* mit *Laissez la verde couleur* und *Puys que nouvelle affection* häufig in den *voix de ville*-Sammlungen,<sup>17</sup> so etwa in Adrian le Roys *Second livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville* von 1555 (f. 13 v). Hier haben wir es aber zu tun mit strophenmäßig wiederholten, einfachen Melodien, vielfach mit Tanzcharakter, gesungene Weisen, die dazu auch instrumental begleitet werden konnten.<sup>18</sup> Anhand ein und derselben Texte gibt es in Frankreich in der gleichen Zeit einen Übersprung zwischen einer italienischen, aus der populären Praxis kommenden instrumentalbegleiteten Vortragsart, die ins Höfische aufstieg, und einer französischen höfisch-städtischen Reaktion auf populäres Liedgut.

Nach 1550, während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, entstand der bereits verwendete *Thresor de la Langue Francoyse* von Jean Nicot, posthum veröffentlicht 1606. Darin ist im Artikel *Sonnet* (S. 600 f.) folgende Formulierung zu finden, die wiederum auf die Art der Wahrnehmung der italienischen Vortragspraxis in Frankreich und ihren spezifisch als italienisch verstandenen Charakter verweist:

„Aucuns estiment que laditte rime de quatorze vers soit appelée Sonnet, parce que les Italiens le chantent en le lisant. Mais cela n'est pas la cause: car le chant leur est commun & usité en toutes sortes de leurs rimes dont le vers est de onze syllabes, soit de fait ou d'equipolence. Comme außi tous les vers quelsconques en quelque langue qu'ils soient escrits, deussent estre leus avecques ton de chant, ainsi que le mot *carmen*, que le Latin leur a baillé, le donne assez à entendre.“

In seiner Sammlung der bekannten etymologischen Ableitungen des Wortes *Sonnet* referiert Nicot auch die Ansicht einiger, daß jenes 14-versige Gedicht *Sonnet* - im Sinne von Klinggedicht - heißen würde, weil die Italiener es beim Lesen singen würden. Nicot weist eine dahingehende Interpretation der Wortbedeutung deshalb zurück, weil bei den Italienern der Gesang so gebräuchlich sei und auf alle Arten ihrer Elfsilbler angewendet würde - seien es nun tatsächlich elf Silben (*piano*) oder gleichwertig damit (*tronco, sdrucchiolo*).

Der Gedanke des Beim-Lesen-Singens für die italienische Vortragsart bringt ihn assoziativ auf die Bedeutung des Wortes *carmen*. Alle Verse, in welcher Sprache auch immer sie geschrieben seien, müßten gelesen werden *avecques ton de chant* - so wie es das lateinische Wort deutlich zu verstehen gebe. Er sucht also auch in den Sprachen, wo nicht wie bei den

---

<sup>17</sup>Vgl. Heartz, 1972, S. 116.

<sup>18</sup>Vgl. auch Kap. III.1.

Italienern beim Lesen gesungen wird (*chanter en lisant*), ein Äquivalent für *carmen*, und kommt auf die gesprochene Deklamation, die er beschreibt als *lire avecques ton de chant*, mit Gesangston, also gehobenem Ton, lesen. –

Ebenfalls mit Affinität zu Italien und im Lyoneser Umfeld ist jene Passage von Tyard einzuordnen, mit der er den Dialog im *Solitaire Premier* eröffnet, wo er seine Gesprächspartnerin beim Bemessen einer italienischen Ode zur Laute antrifft.<sup>19</sup>

Nach Lyon und in den Kreis um Tyard gehört auch ein weiteres Beispiel, das Ouvrard herbeizitierte<sup>20</sup> und das Brooks von ihm übernahm.<sup>21</sup> Die Information an sich geht aber wohl schon auf Augé-Chiquet (1909) zurück.<sup>22</sup>

1576 erschien von Claude de Pontoux,<sup>23</sup> geboren um 1530 in Chalon-sur-Saône und dort 1579 verstorben, einem engen Freund Tyards, bei Benoist Rigaud in Lyon die

*Gelodacrye amoureuse, contenant plusieurs aubades, chansons, gaillardes, pavanes, bransles, sonnets, stances, madrigales, chapitres, odes, et autres espèces de poésies lyriques et nouvelles, fort plaisantes et récréatives tant à la lecture qu'au chant vocal ou organique, pour l'ébastement des dames.*

Sie wurde 1579 in den *Œuvres* von Pontoux bei Rigaud in Lyon wiederveröffentlicht und erfuhr im selben Jahr eine Pariser Ausgabe bei Claude Bonfons. In diesem Band findet man nun an ein und derselben Stelle eine Kombination der italienischen Vortragstradition mit dem französischen liedhaften Singen.

Das Wort *gelodacryser* im Titel bezeichnet im Französischen des 16. Jahrhunderts einen Zustand des Weinens und Lachens zugleich, des petrarkistischen *dulce malum*. Wie Picot in seinem Werk über die *Français italianisants au XVIe siècle* ausdrückt, ist das Werk

---

<sup>19</sup> „... ou ie la trouvoy aÛise, et tenant un Leut en ses mains, accordant au son des cordes, que divinement elle touchoit, sa voix douce et facile: avec laquelle tant gracieusement elle mesuroit une Ode Italienne ...“. (*Solitaire Premier*, S. 17 f.; Ausgabe Baridon, 1950, S. 5). Vgl. auch Kap. II. 2.

<sup>20</sup>Ouvrard, 1988, S. 152 f. Ouvrard vertieft das in seinem diesbezüglichen Aufsatz von 1995.

<sup>21</sup> „A few traces of sonnets being sung to music remain (Caietains „Air pou chanter tous sonnets,“ and some sonnets in Claude de Pontoux's *Gélodacrye*, for example).“ (Brooks, 1990, S. 76).

<sup>22</sup>Augé-Chiquet, 1909, S. 304 ff. Dessen Standpunkt aber davon gefärbt ist, daß er den Terminus *mesuré à la lyre* zu wörtlich nimmt.

<sup>23</sup>Alle Informationen über Claude de Pontoux sind den Microfiches der *Archives biographiques françaises*, 1. série, entnommen. Diese enthalten im einzelnen biographische und bibliographische Notizen zu Pontoux aus: Nicéron, J. P., *Mémoires*, 3 tom., 1729-45; Le Moyel des Essarts, N. T., *Les siècles littéraires de la France*, 6 tom., 1800, 01; Hoefler, J. C. F., *Nouvelle biographie générale*, 46 tom., 1852; Muteau/Garnier, *Galerie bourguignonne*, 3 tom., 1858-60; Chereau, A., *Le Parnasse médical français*, 1874; Picot, A. E., *Les Français italianisants au XVIe siècle*, 2 tom., 1906, 07.

durchdrungen vom italienischen Einfluß - „l'influence italienne se fait sentir à chacune des pages du volume“.<sup>24</sup> Es enthält sogar Sonette in italienischer Sprache.

Im Titel ist schon erfasst, daß der Inhalt des Bandes genauso zur Lektüre wie zum Singen, dem *chant vocal*, und zum *chant organique* geeignet sei. Der Terminus *organique* gewinnt seine Bedeutung, wenn man ihn im Sinne des lateinischen *organicus* beleuchtet, dem Musiker als Meister des Saitenspiels. Mit *chant organique* ist hier also der Gesang des Saitenspielmusikers, der instrumentalbegleitete Gesang bezeichnet.

Dies unterstreicht Pontoux auch im Vorwort an den Leser: Er hätte in den Band nur Dinge integriert, die man singen und auf der *Lyre* spielen könne, „... inséré icy dedans que chose qu'on puisse chanter et toucher sur la Lyre ...“.<sup>25</sup> *Lyre* könnte hier wirklich die italienische *lira moderna* bezeichnen, was mit der Affinität zu Italien nicht unwahrscheinlich wäre. Es kann aber, humanistisch beeinflusst, auch die Laute sein.<sup>26</sup> Aus dem Ausdruck *toucher*, der jegliche Art des Instrumentalspiels bezeichnet, kann man keine bestimmte Spielweise ableiten, die konkrete Rückschlüsse auf das Instrument zuließe.<sup>27</sup> –

Besonders im Hinblick auf das Sonett zeigt sich der italienische Einfluß in der *Gelodacrye* auch musikalisch in aller Deutlichkeit. Pontoux versieht drei Sonette mit der Bemerkung, sie könnten nach italienischer Sitte<sup>28</sup> gesungen werden: „Ces trois sonnets suivants se peuvent chanter à la mode des sonnets italiens“ (fo. 22<sup>r</sup> f.).

An einer zweiten Stelle wird nicht nur der italienische Einfluß deutlich, sondern man stößt sogar auf eine ausdrückliche „imitatio italiae“: Im *Chapitre amoureux traduit de l'Arioste: il se peut chanter à la mode des Italiens* (fo. 39<sup>v</sup>). Bei dieser Übersetzung von Ariost (1474-1533) handelt es sich also um einen französischen Rückgriff auf die Praxis der formelhaften italienischen Epenrezitation wie sie auf den *Orlando furioso* (1516-21, erweitert 1532) angewendet wurde<sup>29</sup> - eine Erscheinung, die auch Montaigne während seiner deutsch-italienischen Reise (1579-81) beobachten konnte und in seinem *Journal du*

---

<sup>24</sup>1906, in den *Fiches*, a.a.O., Blatt 116.

<sup>25</sup>Vgl. auch Ouvrard, a.a.O.

<sup>26</sup>Pontoux genoß vor seiner Ausbildung zum Mediziner eine umfassende humanistische Ausbildung.

<sup>27</sup>Die Schreibung mit *y grec* kann eventuell auf die humanistische Interpretation deuten.

<sup>28</sup>Pontoux sagt nur „à la mode“, und nicht, was noch ausdrücklicher auf bestimmte Praktiken hinweisen würde, etwas wie „selon le mode ...“.

<sup>29</sup>Stanzenepos in 40 Gesängen (plus sechs in der Erweiterung). Zu Ariost vgl. Fortune, 1968<sup>5</sup>, S.140 ff., *Ariosto and Popular Italian Song*, sowie Art. *Ariost*, NGD (o.V.).



*voyage en Italie* festhielt, und eine Darstellungsform, die sogar als Gestus ins Madrigal eindrang.<sup>30</sup>

Die französische Linie des liedhaften Singens von Lyrik wird sowohl im Titel als auch im Nachwort deutlich: Die Tänze, die Pontoux im Titel aufzählt, verweisen wieder auf die französische Praxis der *voix de ville*, wo einfache Tanzmelodien für mehrstrophige Lyrik stropheweise wiederholt werden.<sup>31</sup> Oben wurde bereits *Le Roys Second livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville* herangezogen: Genau wie wir in diesem Termini wie *chanson-branle gay* oder *chanson-gaillarde* finden, erscheinen bei Pontoux *odes-branles* (fo. 58<sup>r</sup>, 63<sup>r</sup>) oder ein *chant funèbre-pavane espagnole* (fo. 45<sup>v</sup>).

Im Nachwort stellt sich Pontoux ganz bewußt in die Tradition der *voix de ville*, wenn er sagt, daß ihm sehr wohl klar sei, daß einige sein Werk als gemein und primitiv empfinden würden und er besser daran getan hätte, Oden als Vaudevilles zu schreiben: „Je scay bien que quelques-uns estimeront mon œuvre abject et vile, et j’eusse mieux fait d’ecrire des odes que des vaudevilles ...“.

In diesem Werk, dessen Charakter davon geprägt ist, daß alles, was es enthält, zum Singen bzw. für den musikalischen Vortrag geeignet sein sollte, schafft Pontoux also eine Annäherung von italienischen und französischen Praktiken, zwischen denen wir oben schon anhand Saint-Gelais die Möglichkeit des „Übersprungs“ festhalten konnten. Zwar kann man im lebendigen Umgang mit Textaustausch und Modellen Ähnlichkeiten feststellen, muß aber genauso konstitutive Unterschiede zwischen modellhaftem Vortrag und liedhaftem Singen feststellen. Auf beiden Seiten ist der Einfluß eines populären Elements zu identifizieren, dabei in Frankreich - wie in vielen Bereichen - zeitlich verschoben. Zwar hatten die Franzosen das italienische Vorbild vor Augen und rezipierten es. Aber aufgrund veränderter sozialer Umstände in der Gesellschaft der Renaissance ergab sich in Frankreich die Möglichkeit des Aufstiegs eigenständigen Volksguts. Wie sehr sich Pontoux noch 1576 rechtfertigt für das, was die anderen als *vile* (von niedriger Herkunft, unadelig, bäuerisch) ausmachen könnten, ist nur zu deutlich – wobei ich mich zudem frage, ob Pontoux hier bewußt ein Wortspiel zwischen *vaudeville* und dem Wort *vile* (heute noch in den Adjektiven *vil* und *vilain*) vornimmt und ob dieser Anklang möglicherweise am Übergang vom Begriff des *vau de vir*

---

<sup>30</sup>„Stanzas from Ariosto’s *Orlando furioso* were set singly, in pairs or in narrative cycles, with increasing frequency, and with unmistakable references to melodic formulae used for improvised declamation of epic verse.“ (Haar, 1980, Art. *Madrigal, Italy, mid-16th century*, NGD, S. 467).

<sup>31</sup>Vgl. Heartz, 1972, und Levy, 1953, passim.

auf die *vaux de vire* hin zu den urbanen *voix de ville* irgendwann einmal eine Rolle gespielt haben könnte.

Ouvrard hat aufgrund der Anweisung zur musikalischen Exekution im Vorwort und der Tatsache, daß eines der zahlreichen Sonette mit dem - stereotypen, wie ich hinzufüge - Gedichtanfang *Qui voudra voir (la plus belle du monde)* dieselbe Reimordnung wie das im Supplement von Janequin vertonte *Qui voudra voir (comme un petit dieu me surmonte)* aufweist,<sup>32</sup> gefragt, ob es sich hier um eine Abwandlung bzw. einen extrapolierten, verspäteten praktischen Ausdruck des musikalischen Supplements handeln könnte:<sup>33</sup>

„Serait-ce là un avatar du Supplément Musical, voir une mise en pratique tardive et extrapolée? Faut-il y voir un témoin attardé de son succès?“

Er wagt es offenbar nicht, diese Frage positiv oder überhaupt zu beantworten oder die Umstände gar als Tatsache zu formulieren. –

1576, im selben Jahr wie die *Gelodacrye*, gibt es auch eine in unserem Zusammenhang interessante Verbindung zwischen einer Textsammlung ohne Melodien, die ein *Advertissement au Lecteur* mit Anweisungen und Listen mit Austauschertexten enthält, zu der wohl berühmtesten *voix de ville*-Sammlung.<sup>34</sup> Die Gedichtsammlung ist das in Antwerpen erschienene

*Recueil et Eslite de plusieurs belles chansons joyeuses [...] colligées des plus excellentes Poëtes François*, par I. VV. Livre Premier. Anvers 1576.<sup>35</sup>

Das Vorwort geht einem Verzeichnis voraus, nämlich der *Table selon l'ordre des chansons qui se peuvent chanter sur un mesme chant*, das die Texte nach dem Kriterium ordnet, daß sie auf dieselbe Melodie gesungen werden können, wie auch der Autor nochmal erklärt, wobei er nun das Wort *voix* für die Melodie verwendet:

„J'ay fait ceste table qui est mise au commencement du livre amy lecteur, non selon l'ordre de l'alphabet, comme celle qui est à la fin, mais suyvant l'ordre des chansons qui sont d'une mesme voix.“

Ein Großteil der aufgeführten Texte findet sich auch in Jehan Chardavoin's ebenfalls 1576 erschienener *voix de ville*-Sammlung

---

<sup>32</sup>Die beiden Sonette stellen völlig unterschiedliche Topoi in den Vordergrund, einmal die *Belle*, die Dame, einmal den gnadenlosen Liebesgott, was ihnen ganz andere Couleure verleiht.

<sup>33</sup>Ouvrard, 1988, S. 153.

<sup>34</sup>Siehe Frissard, 1948, S. 58 ff. Vgl. Verchaly, 1963, passim.

<sup>35</sup>Bib. Chantilly, XI B-52, Musée Condé, Château de Chantilly.

*Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poëtes François, tant anciens et modernes. Ausquelles a esté nouvellement adapté la Musique de leur chant commun, à fin que chacun les puisse chanter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix que sur les les instruments* (Paris 1576).<sup>36</sup>

Die Dichter der Texte sind unter anderem Saint-Gelais, Belleau, Du Bellay, Claude de Pontoux, Baïf, Desportes und mit dem größten Anteil Ronsard. Leider gibt es keine Konkordanzen mit den Texten der Supplement-Vertonungen. Es wäre sehr aufschlußreich, diese *timbres* direkt damit zu vergleichen. Dabei verwendet Chardavoine an sich schon in mehreren Fällen Melodien für zwei oder drei Texte - mit mehr oder weniger starken Abwandlungen.<sup>37</sup>

Bemerkenswert ist Frissards Feststellung, daß Chardavoine zu einem großen Teil Melodien aufnimmt, die sich auch an die Superius-Partie existierender mehrstimmiger Vertonungen anlehnen, meist von Komponisten, die auch in Zusammenhang mit den *airs de cour* bekannt wurden, z. B. von Nicolas de la Grotte. Dieser schöpft aber selbst wiederum aus dem Schatz bekannter Melodien.<sup>38</sup> Es handelt sich also auf mehreren Ebenen um populäre und populär gewordene Melodien. Das spiegelt sich auch in der Tatsache, daß einige dieser Melodien dann wieder für Singstimme mit Lautenbegleitung gesetzt wurden.

Ich möchte nun exemplarisch eine der Chardavoine-Melodien für einen Ronsard-Text betrachten. Dazu habe ich *Las je n'eusse jamais pensé* ausgewählt, weil es eine verlockende Nähe zum musikalischen Supplement hat. Es handelt sich um eine zwölfstrophige *Chanson*,<sup>39</sup> die in den *Amours* von 1552 die Sonette beschließt.<sup>40</sup> Es ist bezeichnend, daß eben diese strophische *Chanson* Eingang in die Sammlung findet.

*Las, je n'eusse jamais pensé,  
Dame, qui cause ma langueur,  
De voir ainsi recompensé  
Mon service d'une rigueur,  
Et qu'au lieu de me secourir,  
Ta cruauté m'eust fait mourir.*

---

<sup>36</sup>Paris, Bib. Nat. Rés. Vm Coirault 184. Keine RISM-Verzeichnung. Jüngere Fassung vgl. RISM 1588<sup>13</sup>.

<sup>37</sup>Vgl. dazu Verchaly, 1963, S. 213, Fußnoten 1 bis 3.

<sup>38</sup>Vgl. auch Verchaly, 1963, S. 212.

<sup>39</sup>Vgl. Kap. IV.2.

<sup>40</sup>Ronsard-Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 173.

Entsprechend der unterlegten ersten Strophe handelt es sich um sechsversige *sixains* mit achtsilbigen Versen, die alle durchgängig männliche, stumpfe Versschlüsse aufweisen. Die Reime sind nach Kreuz- und Paarreim geordnet (*rimes croisées, rimes plates*). Der Achtsilbler ist der längste nicht zäsurierter und der wohl älteste französische Vers, der noch Mitte des 16. Jahrhunderts sehr gebräuchlich war. Zwar gibt es in alten Achtsilblern eine regelmäßige Zäsurierung in zwei gleiche Vershälften, aber, wie Elwert es ausdrückt: „Gerade diese Zäsurform ist jedoch im allgemeinen gemieden worden, weil dadurch der Achtsilbler nicht mehr als solcher erscheint, sondern als Abfolge von miteinander abwechselnden gereimten und ungereimten Viersilblern.“<sup>41</sup>

DE VOIX DE VILLE. 41

L'Asie n'eusse iamais pensé Dame qui  
De voir ainsi recompensé Mō serui.  
cause ma langueur, Et qu'au lieu de  
ce d'vne rigueur.  
me secourir, Ta cruauté m'eust fait mou-  
rir.  
Si bien accort i'eusse apperceu,  
Quand ie te vey premierement,  
Le mal que i'ay depuis receu,  
Pour t'aymer trop loyallement,  
Mon cœur qui franc auoit vescu,  
N'eust pas esté ainsi vaincu. [...]

Abbildung III.3-2: Chardavoine, 1576, S 41. Réimpression Genf 1980.

Die Melodie steht *alla breve* im  $F^b$ -Modus, geschlüsselt  $g_3$ , und begnügt sich ausgehend vom  $f^1$  ambitusmäßig mit dem Quintraum, der nur abschließend in der Klausel zur Finalis um das Subsemitonium erweitert wird. Die Liedform AAB spiegelt die Reimordnung des *sixain* wieder:<sup>42</sup> *ab* entspricht A, *abab* also AA, *cc* ist B. Das Wesen der schnörkellosen Melodie wird völlig vom durchlaufenden, pavanenartigen Tanzrhythmus, *lang-kurz-kurz-lang*, bestimmt:



<sup>41</sup>Elwert, 1978<sup>4</sup>, § 162.2, S. 126.

<sup>42</sup>Eine Barform, aber nicht im strengen Sinn.

Dieser nimmt im *alla breve* eine Mensur ein, wobei die Längen jeweils auf den Schlagzeiten eintreten.

Die einfache melodische Bewegung, die sich nun an diesen viergliedrigen Rhythmus anlegt, arbeitet gewissermaßen mit viertönigen Formeln. Ich bin versucht diese mit der älteren, abseitig anmutenden, aber sehr plastischen Terminologie zu beschreiben, wie sie uns Paumann im Buxheimer Orgelbuch an die Hand gab: *ascendens*, *descendens*, *indifferens*. Erster Vers: Zweimal *ascendens*. Zweiter Vers: Zweimal *descendens*. Dritter und vierter Vers: Wiederholung. Fünfter Vers: *indifferens-descendens*. Sechster Vers: *descendens-indifferens*. Diese Viertonformeln gehen dabei von Strukturtönen des Modus aus oder/und zielen sie an.

Angelegt an den achtsilbigen Vers bedeutet dies, daß jeder Vers zwei dieser rhythmisch-melodischen Formeln trägt. Er wird durch sie gewissermaßen künstlich zäsurirt, obwohl das in den Versen nicht angelegt ist und manche Verse eine andere innere Gliederung als 4+4 aufweisen.

So zäsurirt die Semibrevis auf der vierten Silbe, obwohl Ronsard nicht zäsurirt: Im zweiten Vers, wo auf der vierten und fünften Silbe das Wort *cau-se* steht, schneiden die beiden rhythmisch-melodischen Formeln das Wort einfach auseinander. Es werden auch weibliche Silben auf der vierten Position genauso behandelt wie männliche Reimakzente auf der achten Position: So wird im ersten Vers *eus-se* wie *pen-sé* ausgeführt, im vierten *servi-ce* wie *ri-gueur*. Das hat die Zeitgenossen nicht gestört und es tat der Beliebtheit der *voix de ville* keinen Abbruch. Es ist nämlich nicht „falsch“. Speziell die französische Sprache verträgt dies nicht nur,<sup>43</sup> sie fordert es geradezu heraus. Der tanzartige Rhythmus trägt die Sprache, sie gibt sich ihm willig in die Hand. Und das Ganze ist so zusammengefügt, daß die einzig anspruchsvolle Tonstelle, der Reimakzent, immer auf der Semibrevis eingelöst wird.<sup>44</sup>

Diese *voix de ville* sind Erscheinungen, die auch mit dem Begriff der *timbres* zu erfassen sind. Ihre liedhafte Einfachheit steht in absolutem Kontrast zur Gestalt der Supplement-Sätze - womit ich auch unterstreichen will, wie unangemessen es mir scheint, die Supplement-Vertonungen als *timbres* zu betrachten. –

---

<sup>43</sup>Siehe auch Bockholdt, *Gesungene Galliard*, 1994, besonders S. 313-316.

<sup>44</sup>Ich verzichte auf eine nochmalige Charakterisierung der französischen Akzentsetzung, besonders in ihrer Bedeutung für den Vers. Vgl. Kap. II.2 und III.2.

Das Jahr 1576 gibt uns noch eine weitere interessante Erscheinung im Hinblick auf Modell und Textaustausch an die Hand: Den *Air pour chanter tous sonets* von Fabrice Marin Caietain, also bezeichnetermaßen eine Weise, alle französischen Sonette zu singen. Er erschien in den *Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poësies de P. de Ronsard, & autres excelens poëtes* bei Le Roy & Ballard in Paris (RISM 1576<sup>3</sup> bzw. C 27), die 1578 als *Premier livre* (RISM 1578<sup>18</sup> bzw. C 28) zum *Second livre d'airs* (RISM C 29) wiedergedruckt wurden.<sup>45</sup>

Diesen möchte ich in Vergleich und Beziehung zur italienischen Linie setzen, weshalb ich zunächst eine analoge italienische Erscheinung betrachte.

Die italienische Praxis der improvisierten Deklamation von Poesie auf Grundlage einfacher Muster hat ihr musikschriftliches Abbild bekanntlich in den Frottole-Drucken von Ottaviano Petrucci (1504-1514) gefunden, besonders in den *modi de cantar* bzw. *modi de dir*,<sup>46</sup> was in der Formulierung den Deklamationscharakter noch stärker herausstellt. So erscheint schon im Titel des vierten Buches (RISM 1505<sup>5</sup> und 1507<sup>2</sup>) der *modo de cantar versi latini e capituli*. In diesem Buch finden wir auch den *modo de cantar sonetti* (fo. 14).<sup>47</sup>

Dabei scheint mir der Rückgriff auf Petrucci im Vergleich zu Caietain nicht nur gerechtfertigt, weil es in Frankreich die zitierten und andere vielfache Verweise allgemeiner Natur auf italienische Praktiken gibt und es sich eben auch um ein *aer de cantar*<sup>48</sup> wie ein *Air pour chanter tous sonets* handelt, sondern weil mir die Ähnlichkeiten trotz einer zeitlichen Distanz von immerhin gut 70 Jahren (1505 versus 1576) und einem anderen Umfeld auffällig scheinen und beim *Air pour chanter tous sonets* wiederum ein direkter „italienischer Bezug“ vorhanden ist. Damit kann man auch exemplarisch einen konkreten Beitrag zur Klärung der Forschungsfrage leisten, die Brooks 1994 formulierte,<sup>49</sup>

„Much work remains to be done on how the sonnet was adapted to French musical practice in the late sixteenth century, building on the preliminary studies of Jean-Pierre Ouyard. Questions that need to be addressed include the relationships between poetic and musical form and the impact of Italian models on both text and music.“

---

<sup>45</sup>Vgl. auch Kap. III.1.

<sup>46</sup>Drittes Buch, *modo de dir sonetti*, zu Petrarca's *Ite caldi sospiri* (Nr. 30).

<sup>47</sup>Vgl. Ausgabe Schwartz (nach 1505) Nr. 19, S. 58, und Faksimile (nach 1507).

<sup>48</sup>Vgl. auch Kap. IV.2. *Modo de cantar versi latini* = *Aer da cantar versi latini*. Petrucci verwendet die Termini synonym.

<sup>49</sup>Brooks, 1994, S. 75.

Abbildung III.3-3: Faksimile (nach 1507), fo. 14, und Ausgabe Schwartz (nach 1505), Nr. 19, S. 58.

14

Modo de cantar sonetti

Tenor  
Altus  
Bassus

19

MODO DE CANTAR SONETTI

[Fol.] XIII r.

[Cantus]  
Tenor  
Altus  
Bassus

Der *modo de cantar sonetti*, im vorzeichenlosen *G*-Modus,<sup>50</sup> *alla breve*, ist textlos notiert, im Gegensatz zum *modo de dir sonetti* des dritten Buches, wo diese Zuweisung zu einer Vertonung von Petrarcas *Ite caldi sospiri* erfolgt.

Das berührt gleich die aufführungstechnischen Fragen der Frottola: Von den notierten Stimmen, in der Regel vier, ist grundsätzlich meist nur die Oberstimme voll textiert, was man exemplarisch an einer anderen Sonettvertonung des vierten Buches, *Va posa larcho e la pharetra amore* (fo. 7), verifizieren kann, wo nur der Tenor zumindest noch den ersten Vers trägt, Altus und Bassus nur noch das Incipit. Oft passen die Unterstimmen nicht immer genau auf den Text und sind darüber hinaus häufig von unsanglichem und instrumentalem Charakter. Das wird meist mit der Annahme beschieden, daß die instrumentale Ausführung der Unterstimmen zumindest die vordringliche Option ist. Beim *modo di cantar* darf man wohl ziemlich sicher von einer instrumental begleiteten Deklamation ausgehen.

Es stellt sich zuerst die Frage der Verteilung des Sonetttextes auf das Modell: Die Musik stellt drei Abschnitte zur Verfügung, einen Anfangs-, einen Mittel- und einen Schlußabschnitt. Diese Musik muß jedem der vier Abschnitte des Sonettes, zwei Quartette und zwei Terzette, angepaßt werden.<sup>51</sup> Es erfolgen also vier Durchgänge durch das Modell. Da nur drei Abschnitte zur Verfügung stehen, muß der Mittelabschnitt bei den zwei „mittleren“ Versen der Quartette wiederholt werden, was die Wiederholungszeichen indizieren und was bei *Va posa* noch dadurch transparent wird, daß dem Mittelabschnitt eben der zweite und dritte Vers des ersten Quartetts unterlegt ist. Beim Absingen der Terzette ist diese schriftlich ausgedrückte Wiederholungsanweisung also zu ignorieren.

Bei *Va posa* ist nur in der textierten Oberstimme in der Notenzeile jeweils ein Ordnungsstrich zwischen den Versen gezogen und eine Wiederholungsanzeige nach dem Abschnitt für den zweiten Vers eingesetzt. Die unteren drei Stimmen tragen dort diese Indikationen nicht. Beim textlosen *modo di cantar sonetti* sehen wir diese Ordnung nach Versen in allen Stimmen verdeutlicht.

Die nächste Frage stellt sich nach der Verteilung des einzelnen Verses auf den ihm zugewiesenen Abschnitt. Die Oberstimme stellt dieses Verhältnis völlig transparent vor. Dies

---

<sup>50</sup>Geschlüsselt c1-c3-c3-F3, Tenor und Altus also, anders als bei den *chiavi naturali* mit Option F<sup>3</sup>, mit gleichem zur Verfügung stehenden Raum.

<sup>51</sup>Was bei *Va posa* so aussieht, daß der Text des ersten Quartetts in der Oberstimme notiert ist, der des zweiten Quartetts und der beiden Terzette nebeneinander unten auf der Seite erscheint, sozusagen in drei Spalten abgedruckt.



wird besonders im unverzierten Mittelabschnitt deutlich: elf Noten für die elf Silben des Endecasillabo bei der italienischen Norm des klingenden *piano*-Verschlusses. Das bedeutet auch, daß bei anderer Verskadenz (*tronco, sdrucchiolo*) am Versschluß ex tempore Adjustierungen vorgenommen werden müssen, eine Ligatur bzw. eine Aufteilung eines Notenwertes.

Wir sehen, daß zu Beginn jedes Verses die Oberstimme immer erst nach einer Pause vom Wert einer Minima eintritt, nachdem die anderen Stimmen den Klang gesetzt haben. Das stellt besonders den Deklamationscharakter heraus: Erst Klang setzen, dann rezitieren.

Diese „elf Noten“ sind natürlich nicht gleichwertig, sondern spiegeln in der Oberstimme die Gestalt des Endecasillabo wieder: Der Anfang des Verses mit seinen fünf Silben wird völlig eben auf Minimen auf einem Ton rezitiert, dann die durch den Binnenhauptakzent auf der sechsten Silbe charakterisierte Fortsetzung durch zwei Semibreven faßbar gemacht, nach denen achte und neunte Silbe wieder auf Minima-Ebene zurückfallen, bevor das Versende mit seinem paroxytonen Reim wieder über zwei Semibreven herausgehoben ist. Damit ist auch klar wie die Verzierungen im Anfangs- und besonders Schlußvers auf die Silben zu verteilen sind: Die Semiminima zur punktierten Minima empfängt selbstverständlich keine Silbe. Die Kette von zehn Semiminimen im Schlußabschnitt hat auf sechste, siebente und achte Silbe im Verhältnis 4:4:2 Silben übertragen zu werden.<sup>52</sup>

Die verzierenden Semiminimen sind im schlichten Sinn als Durchgänge usw. gesetzt, die lange Kette von Semiminimae im Schlußabschnitt hingegen im Sinne einer Schlußsteigerung. Bei dieser Umspielung des „ideal gedachten“ größeren Wertes und der Füllung der Intervallräume muß man besonders in Zusammenhang mit modellgebundenem Vortrag auf Diminution kommen, die hier in einfachster Form einen schriftlichen Ausdruck findet.

Da der modellgebundene Vortrag ja eigentlich als geleitete Improvisation zu verstehen ist, muß auch berücksichtigt werden, daß ein derartiges Vortragsmuster bzw. ein Gedicht in Verbindung mit einer derartigen Vortragsart auswendig beherrscht werden kann, sich somit auch von der schriftlichen Vorlage lösen kann und im nächsten Schritt eine variierte

---

<sup>52</sup>Die anderen Stimmen bezüglich der Möglichkeit der Textverteilung explizit zu betrachten, trägt in unserem Zusammenhang nicht viel bei. Kurz gesagt ist unter Beachtung der formulierten Prinzipien im Tenor die Verteilung noch recht einfach möglich, wobei dann auch einmal in Diskantklauseln erscheinende Semibreven in Minimae unterteilt werden müßten. Daß solche Aufteilungen beim Altus und Bassus mit der Aneinanderreihung von „pfundschweren“ Semibreven noch sinnvoll sein können, empfinde ich nicht.

Ausführung, eventuell eine andere Diminution - vielleicht orientiert am individuellen Gehalt eines Textes - möglich ist.<sup>53</sup>

Der Kadenzplan und die klangliche Disposition des *modo di cantar sonetti* sind entsprechend klar und transparent.<sup>54</sup> Es würde zu weit führen, dies im Detail darzustellen.

Dies ist also ein Abbild der italienischen Art, Sonette abzusingen, wo über einfachster klanglicher Disposition modellhaft deklamierend die Gestalt des italienischen Endecasillabo nachgezeichnet wird. –

Beim Modell französische Sonette zu singen, dem *Air pour chanter tous sonets* von Caietain, bzw. Fabrice, wie er in den Drucken genannt wird, handelt es sich ebenfalls um einen vierstimmigen Modell-Satz, wobei für die übergeordnete Thematik, die Beziehung zu den als Modell präsentierten Sonettvertonungen des musikalischen Supplements, besonders zuträglich ist, daß die Vorlage von einem dekasyllabischen Ronsard-Sonett abgenommen ist, nämlich *He dieu du ciel, je n'eusse pas pensé*,<sup>55</sup> dem Sonett XXXVIII aus der *Continuation des Amours* von 1555.

Neben dem Vergleich zum *modo di cantar sonetti* muß das Stück in Hinblick auf *musique mesurée* beleuchtet werden. Mit diesen *Airs* erschien zum ersten Mal *musique mesurée*.<sup>56</sup>

Die Bemühungen zum entsprechenden Umgang mit der französischen Sprache unterstrich Caietain in der Widmung der Ausgabe, was ein seltenes schriftlich fixiertes Zeugnis für den Einfluß der *musique mesurée* auf Vertonungen herkömmlicher französischer Verse darstellt:

„... je me suis préparé depuis quelque tems, avec si peu de cognoissance que Dieu m'a donné de mon art, à mettre en Musique, aucunes belles lettres des plus excelents

---

<sup>53</sup>Zusammenfassung zum Thema *Schriftlosigkeit, Improvisation und Diminution* vgl. auch Welker, 1992, S. 189 ff.

<sup>54</sup>Im Anfangsabschnitt erfolgt zunächst eine Kadenzierung hin auf die sechste Silbe, die gleichwohl nicht in voller möglicher Stärke ausgeführt ist. Die erste Verzeile bzw. das Ende des Anfangsabschnittes kadenziert mit Sext-Oktavklausel.

Der Mittelabschnitt bis hin zur sechsten Silbe verfolgt einen analogen Vorgang zum ersten Vers auf einer neuen Ebene. Das Ende des Mittelabschnittes führt wieder zur Finalis mit Sext-Oktavklausel.

Der Schlußabschnitt spiegelt die schlußsteigernde Absicht, die sich schon in der „notierten Diminution“ angezeigt hatte, auch in einer klanglichen Belebung, ansetzend mit einer langen absteigenden Terzschriftsequenz. Der Vers wird durchgezogen, wobei mit eben der sechsten Silbe in der Oberstimme die noch weiter beschleunigende „notierte Diminution“ ansetzt, die in die Schlußkadenz mit Sext-Oktav-Klausel mündet.

<sup>55</sup>Ronsard-Ausgabe Laumonier, Bd. 7, S. 155. (Die Caietain-Herausgeberin Bernstein macht sich übrigens nicht einmal die Mühe, den Text genau zu identifizieren.) Leichte Graphievarianten und nur im Vers 10 die Lesart der *Œuvres* 1560-72 mit *Son œil si beau* statt *Son œil gentil*.

<sup>56</sup>Wie in den Kap. III.1 und 2 bereits erwähnt.

poètes de la France [...]. Et pour-ce que je suis de nation & langue estrangere je pouvoy' manquer a bien approprier les Airs sur les lettres françoises, Mais comme ceux qui veulent profiter aux estudes hantent les lieux ou s'en fait la profession, Moy pareillement me defiant de mes forces, (car je n'ay aucune honte de le declairer,) ay frequenté l'escole de Messieurs Courville & Beaulieu, [...] ilz ne sont seulement excelents aux recits de la Lyre, mais tresdoctes en l'art de Musique, & parfaits en la composition des Airs, que les grecs appellent Melopœe, suivant leurs avertissements & bons avis J'ay corrigé la plus part des fautes que J'avoy peu faire en n'observant les longues & breves de la lettre.<sup>57</sup>

Caietain sagt, er würde sich bereits seit einiger Zeit bemühen, einige schöne Dichtungen<sup>58</sup> der hervorragendsten französischen Dichter in Musik zu setzen. Und da er von fremder Nation und Sprache wäre, könnte ihm die rechte Anpassung der *Airs* auf die Dichtung in französischer Sprache mißlingen. Aber wie alle, die vom Studium profitieren möchten, dort verkehren würden, wo die Profession ausgeübt wird, hätte auch er im Mißtrauen gegenüber den eigenen Fähigkeiten - er schämt sich nicht, das zu sagen - die Schule der Herren Courville und Beaulieu besucht, die nicht nur hervorragend im Rezitieren zur „Lyra“ wären, sondern auch sehr gelehrt in der (hohen) Kunst der Musik und vollendet in der Komposition von *Airs*, die die Griechen Melopöie nennen würden. Nach ihren Hinweisen und guten Ratschlägen hätte er den größten Teil der Fehler korrigiert, die ihm unterlaufen haben können, weil er die Längen und Kürzen der niedergeschriebenen Sprache nicht berücksichtigt hätte.

Das ist alles sehr aufschlußreich, weil man zunächst erfährt, daß der *Air pour chanter tous sonnets* somit nicht von einem Franzosen stammt. Caietain, über dessen Leben wir sehr wenig wissen,<sup>59</sup> außer daß er ab 1570 an der Kathedrale St. Etienne von Toul tätig war, daß er später im Dienste des Kardinals Charles de Lorraine stand und nach dessen Tod von dessen Neffen Henri, Duc de Guise, übernommen wurde, war Italiener (*Gaiettane*), was einen gewissen Verdacht aufkeimen läßt. Er hat sich von Courville und Beaulieu, von denen auch Stücke in seinen *Airs* erscheinen,<sup>60</sup> unterrichten und anleiten lassen. Darüber hinaus teilt er uns mit, daß die Akademie-Komponisten Courville und Beaulieu die instrumentalbegleitete Rezitation hervorragend beherrschten, womit man annehmen kann, daß diese Fähigkeit auch in ihrer

---

<sup>57</sup>Faksimile der Widmung auch Ausgabe Bernstein 1995, Plate 1, S. XX.

<sup>58</sup>*lettres* eigentlich eher allgemein *Literatur* und *Schrifttum*, hier mit *poètes* aber doch als *Dichtungen* zu übersetzen.

<sup>59</sup>Vgl. Dobbins, *Caietain*, 1980, S. 607.

<sup>60</sup>Ausgabe Bernstein, 1995, S. 24, 26, 29, 31, 43, 45, 47. Beaulieu: *Helas que me faut il faire; Rosette pour un peu d'absence; Blessé d'une plaie inhumaine; Si tost que vostre œil m'est blessé* (Desportes). Courville: *J'en ayme deux tout à la fois; Arme ó mes loyaux pensers; Lors que mouroy de t'aymer de moy te railloys* (Baif).

Arbeit in der Akademie zum Tragen kam. Caietain unterscheidet jedoch von dieser Art des *Récit* die *Kunst* der Musik, im Sinne von höherer Kunst der Komposition, und er weist Courville und Beaulieu Meisterschaft bei der Komposition von *Airs* zu, die sich an den Regeln des antiken Vorbildes orientiert, was man wohl als Verweis auf *musique mesurée* verstehen darf.

Der Modellsatz von Caietain ist vierstimmig. Alle vier Stimmen erscheinen in einzelnen Stimmbüchern und sind textiert. Der unterlegte Text,<sup>61</sup> von dem das Modell abgenommen ist und der ausgetauscht werden soll, entspricht einem bestimmten Formtyp, nämlich Typ IV der Kategorien von Laumonier:<sup>62</sup>  $a^m b^f b^f a^m / a^m b^f b^f a^m // c^f c^f d^m / e^f d^m e^f$ . Das Modell liefert also keinen baren Zehnsilbler, sondern lehnt sich schon an eine bestimmte Disposition von männlichen und weiblichen Versschlußrhythmen an.<sup>63</sup>

Die vier Stimmen deklamieren syllabisch, vollkommen homorhythmisch und präsentieren gleich den Aspekt von *musique mesurée*: Unter der Vorzeichnung *alla breve* finden wir geschwärzte Kombinationen von *Minima:Semibrevis*, indiziert durch eine Reihe von „Trochäen“. Zur Ausgabe Bernstein, in deren moderner Ausgabe mit Wertereduktion 2:1, Taktstrichen und Jonglieren mit Taktvorzeichnungen, ohne daß über das Verhältnis der Taktarten Angaben gemacht werden, die von *musique mesurée* beeinflusste Komposition einen unnötig komplizierten Aspekt annimmt, wurde das einzig mir zugängliche Original, der Contratenor (Universitätsbibliothek Würzburg, Mus.q. 33) benützt. Der Anschaulichkeit halber wurden die rhythmischen Verhältnisse des Originals, die ja simultan auf alle vier Stimmen zutreffen, in die Ausgabe übertragen. Außerdem wurde, sichtbar im Bassus der ersten Mensur, eine logische Korrektur eines offensichtlichen Fehlers vorgenommen: statt  $c \rightarrow d$ . Das Original konnte nicht geprüft werden, aber die Korrektur ist gedeckt durch die erste Mensur des *Reste du sonet*, das die Musik des ersten Teils aufgreift. In der Bernstein-Ausgabe findet sich hierzu keine Bemerkung.

---

<sup>61</sup>Paraphrase des Inhalts: Der verlassene Liebende ruft Gott seinen Schmerz zu. Jeder Teil seines Körper ist davon ergriffen. Leider ist er nur halb-, nicht gänzlich tot. Die süße Unmenschliche führt sein gefangenes Herz mit sich, das von ihren schönen Augen getroffen ist. O hätte er sie nie gesehen! Ihr Auge hätte nicht die Flamme entzündet, die ihn verzehrt. Er würde sofort seine Hand gegen sich richten, wenn er nicht den einen Gedanken hätte, er könne sie wiedersehen, und nur dieser Gedanke erhält ihn am Leben.

<sup>62</sup>Vgl. Ronsard-Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. XVII. Vgl. auch Kap. II.2 und IV.3.

<sup>63</sup>Beim Singen von Sonetten mit anderen Versschlußrhythmen muß man also adjustieren.

Abbildung III.3-4: Caietain, *Air pour chanter tous sonets*, Ausgabe Bernstein, 1995, S. 96 f.

**40. He Dieu du ciel je n'eusse pas pensé** Fabrice [Caietain]

Schlüssel Abschnitt ① Vers 1 Air pour chanter tous sonets

C1 Superius  
C2 Contratenor  
C3 Tenor  
F4 Bassus

Original nach  
CT Würzburg  
Mus. q. 33

② Vers 2 10 ③ Vers 3

④ Vers 4 15

Wh ④

Vers 5  
6  
7  
8

He Dieu du ciel je n'eusse pas pensé,  
He Dieu du ciel je n'eusse pas pensé,  
He Dieu du ciel je n'eusse pas pensé,  
He Dieu du ciel je n'eusse pas pensé,

Qu'un seul de part eust causé tant de peine Je n'ay sur  
Qu'un seul de part eust causé tant de peine Je n'ay sur  
Qu'un seul de part eust causé tant de peine Je n'ay sur  
Qu'un seul de part eust causé tant de peine Je n'ay sur

moy nef n'y tendon, n'y veine, Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-  
moy nef n'y tendon, n'y veine, Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-  
moy nef n'y tendon, n'y veine, Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-  
moy nef n'y tendon, n'y veine, Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-

sé. Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-sé.  
sé. Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-  
sé. Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-  
sé. Fay-e, n'y cœur qui n'en soit of-fen-sé.

Helas! je suis à-demy trespassé,  
Ains du tout mort, las! ma douce inhumaine,  
Avecques elle, en s'en allant, emmaine  
Mon pauvre cuer de ses beaux yeux blessé.

# 41. Que pleust à Dieu ne l'avoir

## jamais veüe

Fabrice [Caietain]

**Vers 9**  
*Reste du sonet*

**Vers 10**

Superius  
 Contratenor  
 Tenor  
 Bassus

Que pleust à Dieu ne l'avoir ja-mais veü- el Son œil si beau ne

Que pleust à Dieu ne l'avoir ja-mais veü- el Son œil si beau ne

Que pleust à Dieu ne l'avoir ja-mais veü- el Son œil si beau ne

Que pleust à Dieu ne l'avoir ja-mais veü- el Son œil si beau ne

5

**Vers 11**

m'eust la flam-me es-meu-e Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

m'eust la flam-me es-meu-e Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

m'eust la flam-me es-meu-e Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

m'eust la flam-me es-meu-e Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

10

**Vers 12**  
 Tel, que ma main m'occiroit à c'este heure,

**Vers 13**  
 Sans un penser que j'ay dela revoir,

**Vers 14**  
 Et ce penser garde que je ne meure.

Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

Par qui me faut un tour-ment re-œ-voir.

Zuerst stellt sich wieder die Frage nach der Verteilung des Sonettes auf das Modell: Wie auch Durosoir in ihrem Aufsatz über Caietains *Airs* bemerkt,<sup>64</sup> präsentiert sich das Modell in zwei Abschnitten, wobei der erste mit der Überschrift *Air pour chanter tous sonnets* versehen ist und der zweite mit der Überschrift *Reste du Sonnet*. Im Stimmbuch (mir liegt der Contratenor vor) liegen diese beiden aufgeschlagen nebeneinander (fo. 38v und fo. 39). Der erste Teil dient zum Absingen der Quartette, der zweite für die Terzette, wobei das zweite Quartett bzw. Terzett jeweils als weitere Strophe darunterstehen.

Doch ist der Verweis auf diese offensichtliche Zweiteiligkeit insofern irreführend, als er nicht transparent macht, wie die Verhältnisse im Detail sind. Caietain weist nämlich analog zum *modo di cantar sonetti* klanglich und melodisch betrachtet jedem Vers eine bestimmte Musik zu - wobei er jedoch rhythmisch differenziert, worauf später noch einzugehen ist.

Caietain arbeitet mit vier Abschnitten, von denen der dritte in den Terzetten weggelassen wird. Es fällt also der zweite Mittelabschnitt, der dem dritten Vers der Quartette entspricht, aus. Außerdem wird der abschließende Vers der Quartette bzw. Terzette jeweils wiederholt, was bei den Quartetten mit Wiederholungszeichen ausgewiesen ist, bei den Terzetten aber ausgeschrieben ist - weil durch den weggefallenen Vers noch „Platz ist“.

Der *modo di cantar sonetti* arbeitete mit drei Abschnitten, von denen der mittlere in den Quartetten jeweils auf dem dritten Vers wiederholt wurde. Trotz dieses Unterschiedes ist die prinzipielle Verfahrensweise analog.

Diese Übereinstimmung zwischen den beiden Blöcken bezieht sich bei Caietain aber nur auf die harmonische und melodische Gestalt. Die rhythmische Deklamation ist modifiziert, was besonders die Notation in zwei Blöcken nötig macht.

Zunächst zur harmonischen und melodischen Gestalt:

Das Stück steht im vorzeichenlosen *G*-Modus. Man sieht, daß die Stimmen keinen ausgeprägten melodischen Charakter haben, sondern, bis auf den letzten Abschnitt, auch recht statisch rezitieren, wobei sie mehrfach lange auf einem Ton repetieren.

Im Anfangsabschnitt für den ersten Vers (somit auch den fünften, neunten und zwölften) erfolgt, analog zur Kadenzierung auf die sechste Silbe des Endecasillabo im *modo di cantar*,

---

<sup>64</sup>„Musicalement, l’air fournit la musique d’un quatrain et d’un tercet, modules de base sur lesquels se chantent tous les autres possibles.“ (Durosoir, 1988, S. 192).

zunächst die Kadenzierung hin auf die Zäsur auf der vierten Silbe.<sup>65</sup> Auf dem *G*-Klang verbleibend wird die zweite Vershälfte rezitiert. Der Weg zum *C*-Klang wird erst mit der Kadenz zum Versende gegangen, wobei die entscheidenden Schritte für eine *cadence parfaite exceptionnelle* in den Außenstimmen liegen.<sup>66</sup>

Nach dem erreichten *C*-Klang setzt der zweite Vers (sechste, zehnte, dreizehnte) auf dem *F*-Klang an.<sup>67</sup> Auf diesem wird zunächst im Rezitieren verbleibend der Vers abgeklopft, wobei die Zäsur auf der vierten Silbe diesmal nur rhythmisch durch Dehnung und nicht durch Kadenzierung markiert wird. Nach dieser Unbeweglichkeit werden zum Versende ausdrucksvollere Kadenzklänge gesucht. Der Vers kadenziert phrygisch auf die paroxytone Silbe des Reimwortes hin. Die weibliche Endsilbe federt nach.<sup>68</sup> Dabei handelt es sich um die besonders ausdrucksvolle Variante dieser Kadenz, bei der in der Oberstimme die abrupte, unterbrochene Kadenzklausel zur Finalis *g<sup>l</sup>* steht, was die Kadenz um die Empfindung der offenen Halbschlüssigkeit bereichert. Vermittelt wird vom *F*-Klang hin zu dieser Kadenz über einen *g*-Klang auf *tant*, mit der Terz *fa* statt *mi*. Zusammen mit der rhythmischen Dehnung scheint mir das doch sehr stark induziert von der rhetorischen Akzentsetzung, die dieser individuelle Vers induziert: *tant de peine*.

Der dritte Abschnitt, für Vers 3 und 7, der ja in den Terzetten ausfällt, rezitiert nun weiter auf dem *D*-Klang. Die offene Erwartung *fis<sup>l</sup>-g<sup>l</sup>* wird auf die Zäsur in der Oberstimme eingelöst, in Verbindung mit dem Quartsprung des Basses aufwärts zum *g*. Diese effektvolle Klangverbindung wird gleich noch einmal zurückgeblendet, und Caietain bedient sich auch nochmals der phrygischen Wendung. Diese wird jetzt allerdings noch im Vers gesetzt und gleich weitergeführt und hinorientiert auf den Beginn des vierten (achten) Verses. Der *B*-Klang, mit dem dieser ansetzt, schließt sich über das Versende zum *F*-Klang auf dem Reimwort, mit den entsprechenden Schritten in den Außenstimmen, dem Quintfall im Baß und dem Halbtonschritt aufwärts im Superius.

---

<sup>65</sup>Mit Quartsprung aufwärts im Baß zum *g* und dem Leittonschritt zum *g<sup>l</sup>* im Contratenor.

<sup>66</sup>Mit dem Quintfall im Baß und dem Leittonschritt im Superius.

<sup>67</sup>Ohne aus solchen Allgemeinplätzen innerhalb eines Modus Bezüge konstruieren zu wollen, ist es doch interessant, daß die (sequenzierenden) Klangverbindungen sich gestreckt entsprechen, von *C* zu *F* sogar in der Lage.

<sup>68</sup>Die entscheidenden Kadenzschritte liegen mit dem Halbtonschritt abwärts zum *d* im Baß und dem Ganztonschritt aufwärts zum *d<sup>l</sup>* in Contratenor.



Damit wird verräterischerweise ein spezifisches Charakteristikum dieses individuellen Sonettes nachgezeichnet, nämlich in beiden Quartetten ein Enjambement zwischen drittem und viertem Vers: Im ersten Quartett ein logisches Enjambement in der weiter sich fortsetzenden Aufzählung der betroffenen Körperteile (*faye = foie*), im zweiten Quartett in der Fortführung „Sie nimmt ... / mein armes Herz mit“. Dieser Durchzug wird auch rhythmisch ermöglicht, indem auf der Zäsur nicht innegehalten wird. Dies ist für das zweite Quartett auch insofern äußerst hellsichtig, als nicht auf der außergewöhnlichen weiblichen Zäsur (*elle, \_en*) hängengeblieben wird.

Das Ausfallen dieses Abschnittes in den Terzetten macht sich im Vergleich zu den Quartetten schon etwas abrupt bemerkbar - vor allem weil der Leitton *fis*<sup>1</sup> in der Weiterführung nicht wie vorher zum *g*<sup>1</sup> geführt wird. Es ist aber gemessen am Stand der Harmonik der Zeit auch nicht besonders aufregend.

Der vierte Abschnitt für die Verse vier, acht, elf und vierzehn, ist gemäß einer Schlußsteigerung klanglich belebt: Er beginnt wie der *modo di cantar sonetti* mit einer Sequenz. Caietains Sequenz ist eine Quintschrittsequenz auf die Zäsur hin (*B-F-g-D*).<sup>69</sup> Noch hat der *g*-Klang, der sich mit der zweiten Vershälfte anschließt, die kleine Terz und eine Stellung, die ihn nur en passant erscheinen läßt, was mit einem weiteren Ausholen über *C* und *F* hingerückt wird, so daß schließlich groß auskadenziert werden kann, mit Quintfall zum großen *G* im Baß, Tenor- und Diskantklausel in den entsprechenden Stimmen.

Diese Weise französische Sonette zu singen läßt, trotz einer anderweitig beeinflussten Deklamation und Einwirkungen des individuellen Sonettes, das unterlegt ist, also deutliche Ähnlichkeiten zur italienischen Art des Sonettsingens erkennen. Zwar sind versweise Disposition, ein klarer Kadenzplan, bestimmte Fortschreitungen innerhalb einer bestimmten Tonart, akkordischer Satz und Schlußsteigerungen auch Kennzeichen des gängigen Chansontyps, aber in ihrer Art und in Zusammenspiel mit dem rezitierenden Charakter des Superius<sup>70</sup> doch auffällig nah an der italienischen Art. Ich bin überzeugt, daß wir diesen Ausnahmefall eines französischen Modells mit Rezitationscharakter der Tatsache verdanken, daß der Komponist als Italiener seine Erfahrung mit der italienischen Art des Vortrags einbringt. Soweit zur harmonischen und melodischen Gestalt.

---

<sup>69</sup>Der Baß spart sich allerdings das große *G* für die Schlußkadenz auf und nimmt stattdessen das naheliegende *g*.

<sup>70</sup>Übrigens ganz anders als im witzig und lebhaft melodisch charakterisierenden Verhalten der Stimmen in Caietains Vertonung der *Petite Nymphe*, Kap. V.9. Notenbeilage 9-3, S. 82 ff.

Nun zur rhythmischen Deklamation, was aber aus Gründen des Umfangs nicht im Detail nachgezeichnet, sondern nur beispielhaft gezeigt werden kann. Die Art der Deklamation läßt, wie gesagt und wie von Caietain selbst bestätigt, die Nähe zur *musique mesurée* erkennen. Dabei gibt Caietain die mensurale Ordnung der Musik aber nicht preis, sondern arbeitet unter Vorzeichnung des *alla breve* mit dem Kompromiß der Schwärzung der Werte, für den Wechsel ins Dreiermetrum. Die Möglichkeit der Dreiteilung der Semibrevis erlaubt also eine Unterteilung in Länge und Kürze im Verhältnis 2/3 zu 1/3.<sup>71</sup>

Betrachten wir nun die Rhythmisierung des ersten Verses, stellen wir fest, daß der Reimakzent des oxytonen Reimwortes (*pen-*) *sé* mit einer Semibrevis erfaßt ist. Als weitere „Längen“ im ersten Vers erfaßt Caietain die Silben *ciel*, *n'eus-(se)* und *pas*, wobei es sich aber gemessen am Wert der Semibrevis nur um „2/3-Längen“ handelt.

Nun stellt sich die Frage, wie Caietain seine Längen überhaupt definiert - aufgrund von Silbenlängen im Sinne Baïfs, Wort-, Vers- oder anderen Akzenten? Würde Caietain tatsächlich nach Baïfs Silbenlängen deklamieren, sollte das Ergebnis für den ersten Vers in Anlehnung an Baïf Silbenlängenbewertung wie folgt aussehen:<sup>72</sup>

- - ∪ - ∪ - ∪ - - -  
He dieu du ciel je n'usse pas pensé

Stattdessen sehen wir in der ersten Vershälfte das Wesen des französischen Verses mit der Bewegung hin auf die Zäsur wirken, mit drei geschwärzten Minimen hin auf die Längung:

↓  
He dieu du ciel

Im folgenden decken sich Baïfs Erkenntnisse, bis auf die nach Baïf eigentlich nasal lange Silbe *pen-*, die im oxytonen Reimwort unbetont ist, mit einer natürlichen Akzentsetzung in einer Kombination von Wortakzent und rhetorischem Akzent auf dem einsilbigen Wort *pas*. Diese natürliche Akzentsetzung stellt Caietain hier in den Vordergrund:

↓   ↓   ↓  
∪ - ∪ - - -  
je n'usse pas pensé

---

<sup>71</sup>Was in der *musique mesurée* beim Wechsel zwischen geradem und ungeradem Metrum zum bereits angesprochenen Problem führt, daß nicht alle Längen gleich lang und alle Kürzen gleich kurz sind.

<sup>72</sup>Vgl. auch Kap. III.2., S. 157 ff. *He*, geschlossenes e im Auslaut ist lang; *dieu*, Triphthong bzw. Vokalhäufung ist lang; *du*, kurz; *ciel*, Diphthong ist lang; *je* kurz; *n'eus-*, Diphthong bzw. Vokalhäufung ist lang, *-se*, stummes e, kurz; *pas*, lang; *pen-*, nasal ist lang; *-sé*, geschlossenes e im Auslaut ist lang.

Vergleicht man dies nun mit dem entsprechenden Vers 9 in den Terzetten, stellt man fest, daß hier an einer Stelle Bäiffs Silbenlänge dezidiert durchschlägt: *Que pleust à Dieu ne l'avoir jamais veüe!* Die Bewegung auf die Zäsur hin ist hier zugunsten der „sehr langen“ Silbe *pleust* relativiert, die mit einer geschwärtzten Semibrevis versehen wird. Dieses lange einsilbige Wort ohne eigenen Wortakzent würde nach Redetakten nicht unbedingt akzentuiert. Es könnte höchstens mit einem affektiv-rhetorischen Nebenakzent versehen werden. Bei *ne l'avoir* stimmen Bäiffs Regeln mit dem Redetaktakzent überein, bei *jamais veüe* mit der Wortakzentsetzung<sup>73</sup> - woran man wieder sehen kann wie flexibel der französische Akzent sich verschiedensten Prinzipien fügt. Entsprechend deklamiert Caietain.

Setzt man nun Vers 12 ein, wirkt die Länge von *pleust* auf dem in jeder Hinsicht untergeordneten *que* nicht sehr glücklich, zumal es dem französischen Versempfinden zuwiderläuft.

Im Austausch dieser Terzette liegt noch eine weitere Problematik: Die Verse des ersten Terzettes reimen weiblich-weiblich-männlich, die des zweiten Terzettes weiblich-männlich-weiblich. Man muß also beim Singen Adjustierungen vornehmen. Das ist ja unter dem Gesichtspunkt der „gebundenen Improvisation“ völlig unproblematisch. Es ist aber dann paradox, wenn man unter Maßgabe der genauen Beachtung der Deklamation, sei es, daß sie Silbenlängen oder Akzente fordert, etwa im Unterschied von Vers 1 zu Vers 9 so genau ist, innerhalb des Verses unterschiedliche Deklamationswerte festzulegen. Es kollidieren hier verschiedene Ansätze. Caietain schafft eine Art Hybridlösung, eine Verbindung eines freien, neutralen italienischen Rezitationsmodelles, das die nackte Gestalt eines Verses in den Vordergrund stellt, was sich unproblematisch auch im Französischen umsetzen läßt, mit einem Regelexzerpt aus dem Ansatz Bäiffs, dessen Deklamation aber anderen Prinzipien folgt, als durch traditionelle Vergestalt geleitete. Zudem läßt sich Caietain vom individuellen Vers und formalen Eigenschaften dieses speziellen Textes beeinflussen.

Interessant ist noch ein kurzer Blick auf die Deklamation von Vers 3 auf 4, wo verschiedenste Deklamationseffekte ineinanderspielen. Herausgehoben sei zunächst das Umschalten vom Dreiermetrum, den drei geschwärtzten Minimen (*je n'ay sur*), aufs gerade Metrum, mit der Zäsur auf *moy*, wo wieder zwei „normale“ Minimen für den Wert einer Semibrevis stehen -

---

<sup>73</sup>Gerade die Kombination *jamais vue* würde typischerweise einen Franzosen im Sprachfluß zu einer Akzentsetzung herausfordern, in der sich der rhetorische Akzent mit einem starken Tonhöhen- und expiratorischen Akzent als intellektueller und affektiver Akzent gegen den Wortakzent durchsetzt: já-mais vú(e).

„zwei statt drei“ bei durchgehendem Schlag bedeutet den Effekt eines leichten Abbremsens. Nun könnten die restlichen acht Silben des weiblich endenden Verses völlig ebenmäßig auf Minimen ablaufen, würden zwei Mensuren füllen, der Akzent des weiblichen Reimwortes würde mit der Schlagzeit der Semibrevis zusammenfallen und die weibliche Endsilbe könnte nachfedern. Genau das tut sie aber nicht: Vielmehr nützt Caietain das leichte Abbremsen, um vor dem Reimwort *vei-ne* auf Semiminimen zu beschleunigen, den Vers dadurch sozusagen aus der Bahn zu werfen, um dann die völlig unbetonte weibliche Endsilbe des Reimwortes, die auch nach Baïfs Silbenbemessung eines stummen *e* kurz sein müßte, in einer Länge, einer vollen Semibrevis, einzufangen. Die dadurch erzeugte Spannung führt hinüber in den vierten Vers und verwirklicht das logische Enjambement in der weiter sich fortsetzenden Aufzählung der betroffenen Körperteile des Liebenden, was sich bereits bei der harmonischen Umsetzung auffällig ausnahm und somit auch hier ein spezifisches Charakteristikum dieses individuellen Sonettes verwirklicht.

Soweit zum Eindruck von der rhythmischen Deklamation in Caietains *Air pour chanter tous sonets*.

Grundsätzlich ist insgesamt nochmal festzuhalten, daß es für ein Modell zu einem Gedicht, das nicht stropfenmäßig identisch nach Längen und Kürzen (oder in Übertragung akzentrythmisch) gleich gebaut ist, eigentlich eine Paradoxie darstellt, solche Kriterien explizit berücksichtigen zu wollen, wenn das dann durch das Einsetzen einer anderen Strophe mit anderer innerer Ordnung ad absurdum geführt wird. Genauso widersinnig ist es, in einem Modell, das sich ausschließlich an den unveränderlichen charakteristischen Eigenschaften des französischen (zehnsilbigen) Verses orientieren sollte, andere musikalische Akzente zu setzen, als die vom Vers fixierten, wenn typischerweise jeder französische Vers eine individuelle Akzentgestalt annimmt. Man kann bei Caietain, nicht nur in seinem Modell, sondern auch an anderer Stelle bei Vertonungen konventioneller französischer Verse, eine Durchmischung verschiedenster elementarer Bereiche feststellen: Die Prinzipien des traditionellen französischen Verses, die Vorstellung von Silbenlängen sowie die Beeinflussung durch die prosaische Akzentsetzung - sei es Wort-, Gruppen- oder rhetorischer Akzent. Für den gezielten Einsatz des Wortakzentes hat er als gebürtiger Italiener vielleicht sogar ein offeneres Ohr als mancher französische Zeitgenosse.

Caietains Art der Deklamation in diesem Stück ist zwar unter dem Gesichtspunkt, welche Maßstäbe jeweils greifen, sehr spannend zu verfolgen, aber insgesamt nicht weiter zuträglich, weshalb nun die Vertonungen des musikalischen Supplements in den Mittelpunkt der

Betrachtung gestellt werden sollen, mit welchen Durosoir Caietains *Air pour chanter tous sonnets* vergleicht:<sup>74</sup>

„L’hommage de Caietan à Ronsard, s’il ne relève pas toujours de la plus parfaite clairvoyance poétique, puisant un peu au hasard dans cette immense production, s’exprime, à la fin du recueil, par ce curieux Air pour chanter tous sonnets, sur le texte «Hé Dieu du Ciel». Comme on l’avait vu dans le Supplément musical des Amours de 1552, où un petit nombre de chansons suffisait pour chanter tous les sonnets du recueil, «Hé Dieu du Ciel» est mis en musique à titre de sonnet paradigme.“

Im folgenden wird noch deutlich werden, wie sehr sich die Modellvertonungen des Supplements von diesem unterscheiden.

---

<sup>74</sup>Durosoir, 1988, S. 192.

## IV. Grundlegendes zum musikalischen Supplement

### 1. Die petrarkistische Liebeslyrik Pierre de Ronsards



Abbildung IV.1-1: Venus und Amor. Jan Collaert, 16. Jh.  
B.N. Cabinet des Estampes.<sup>1</sup>

**D**ieses Kapitel soll uns in mehrfacher Hinsicht Aufschluß geben: Erstens sollen hier inhaltliche und formale Wurzeln jener Art von Lyrik geklärt werden, mit der wir uns bei den Texten des musikalischen Supplements auseinandersetzen haben. Zweitens soll reflektiert werden, in welcher Geisteshaltung wir dieser, besonders in ihrer speziell französischen Ausprägung bei Ronsard, zu begegnen haben. Drittens sollen diese Überlegungen ein Schlaglicht werfen auf das zeitgenössische Umfeld und die Entstehungsbedingungen des musikalischen Supplements.

Zunächst möchte ich die Wurzeln des französischen Petrarkismus zurückverfolgen zu Petrarca selbst, den Dichtern des *Dolce stil novo* und der *Sizilianischen Schule* sowie zu den *Troubadours*, um zu zeigen, welche inhaltlichen und formalen Linien von dort zum französischen Petrarkismus führen und wie diese aufgenommen, transformiert und verarbeitet werden.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Nach Mirimonde, 1977, S. 122.

<sup>2</sup>Literatur zu diesem Themenkreis: Curtius, 1978; Kuhn, 1972; Friedrich, 1964.

Ende des 11. Jahrhunderts wird im okzitanischsprachigen Süden Frankreichs eine neue volkssprachliche Lyrik begründet, die in ihrer Genese möglicherweise auf eine Rezeption arabischer Poesie zurückzuführen ist, deren Kenntnis durch die Nähe zum hispano-arabischen Kulturraum und die großen Wanderungsbewegungen der Kreuzzüge trotz sprachlicher Barrieren begünstigt wurde. Es handelt sich um die Lyrik der Troubadours, die in ihrer Dichtung *bildlich, in kunstsprachlichen Figuren redeten*.<sup>3</sup> Sie dichteten nicht nur, sie sangen auch: Das *trobar e cantar* war eine feste Wendung für die Verbindung von Dichtung und Musik im Dienste des höfischen Ideals der Liebe.

Diese Liebeskonzeption findet ihre Plattform auf den provenzalischen Fürstenhöfen.<sup>4</sup> Wichtig ist dieses Umfeld für die Konzeption der besungenen Liebe, in deren Zentrum die Verehrung der Frau als Herrin steht, der *domna (domina)*, die vom Liebenden, dem Ministerialen, zu vollendeter, vollkommener Liebe, *fins amors*, umworben wird.<sup>5</sup> Die Bitte um Gewährung ist Liebesklage. Das Lob der hohen Frau wird zu einer feudalen Metapher, in der der Liebende die Position des Vasallen einnimmt und die Geliebte die Lehensherrschaft symbolisiert. Hier geht es also nicht um den Vollzug eines individuellen, persönlichen Bekenntnisses.<sup>6</sup> Es handelt sich vielmehr um eine Stilisierung des feudalen Dienstverhältnisses zu einem öffentlich-gesellschaftlichen Ritual. Hier wird kein Abbild der Realität der Beziehung von Mann und Frau gezeichnet, sondern versucht, das potentiell Systemzerstörende von Begierde zu zähmen. Dieser Wert nimmt die Formulierung höchster ästhetischer Kultur an.

Die Verse, die die Troubadours um der *fins amors* willen sangen, sichern also im Rahmen der *cortesía* (höflichen Sitte) *joven* (Jugend), erzeugen *joi* (Freude) und stellen *mesura* (Maß)<sup>7</sup> her.

---

<sup>3</sup>\**tropare*, belegt ist spätlateinisch *contropare*. Ein anderer Bedeutungsstrang führt über *trobar*, frz. *trouver*, zu *finden*.

<sup>4</sup>So ist der erste Troubadour, dessen Lieder uns erhalten sind, Guillaume IX., Graf von Poitiers und Herzog der Aquitaine. Jaufre Rudel wird als Fürst von Blaye erwähnt, einem Schloß an der Gironde im Norden von Bordeaux. Die meisten Troubadours standen in höfischem Dienst, wie etwa der berühmte Bernart, geboren im Schloß des Vicomte de Ventadour, im Limousin.

<sup>5</sup>Sie kann jedoch als verheiratete Frau eines Lehnsherren nicht *erworben* werden.

<sup>6</sup>Was auch dadurch unterstrichen wird, daß uns die Damen nicht namentlich bekannt sind, sondern höchstens hinter Decknamen, *senhals*, versteckt benannt werden.

<sup>7</sup>So war die *mesure* also als Maß in anderem Sinne, als *mesura* auch Grundbegriff der Liebeskonzeption der *fin' amors* der Troubadours - was den Begriff der *mesure* aus einem völlig anderen Kontext heraus beleuchtet, aber trotzdem erhellend sein mag. Dabei handelt es sich um eine Art von Maß und innerer wie äußerer Ordnung, das in den volkssprachlichen Versen präsent war, lange bevor man den Begriff der *mesure* in Zusammenhang mit der antiken Idee einer universellen *harmonia* und der Lehre vom Ethos brachte.

Der Inhalt der von den Troubadours gesungenen Texte wird aus einem Arsenal immer wiederkehrender topischer Elemente gewonnen. Die Porträts, die von den Frauen gezeichnet werden, ähneln sich nur zu sehr. Die Selbstcharakterisierung des Liebenden bedient sich bestimmter Metaphernkreise, etwa aus dem Bereich des Vasallendienstes, des Martyriums, wo eine Brechung mit christlichen Motiven stattfindet, des *dulce malum*, der Pathologie der Liebe, des Feuers und des Kampfes, wo antike Motive hereinspielen.

Hugo Kuhn dazu: „Ihrem Inhalt nach sind es Liebeslieder, und sie tragen den Ton der persönlichsten, erlebnisunmittelbarsten Aussprache der Empfindung. Eben darum wirkt es geradezu bestürzend, wenn man dann feststellen muß, daß diese Liebesbekenntnisse in Wahrheit konventionelle, tausendfach wiederholte und variierte Formeln sind.“<sup>8</sup>

Aus diesem Kommentar Kuhns spricht meiner Ansicht nach ein Originalitätsdenken, das aus dem Geist des 19. Jahrhunderts geboren ist. In dieser Art von Dichtung besteht die Kunst aber weniger darin, Originalität aus dem Neuen zu schöpfen, als vielmehr darin, innerhalb eines geschlossenen Systems die bekannten Dinge immer wieder anders auszudrücken.

Dazu Friedrich: „Allerdings deutet [...] *trobar* nicht so sehr auf ein Erfinden neuer Themen, als auf das Auffinden von schon behandelten und auf das Ausschöpfen der in ihnen jeweils enthaltenen Möglichkeiten des Darlegens.“<sup>9</sup>

Somit steht die Art und Weise, wie etwas ausgedrückt wird, über dem Inhalt des Gesagten: Der *modus dicendi* wird höher bewertet als die *substantia*.

Die italienische Lyrik, die mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts innerhalb eines geschlossenen Kreises in Sizilien entsteht und die deshalb gern *Sizilianische Schule* genannt wird, rezipiert die provenzalische Troubadourlyrik. Ihre Vertreter waren Mitglieder des hochgebildeten Beamtentums Friedrichs II. Sie waren hauptsächlich Juristen und Notare bürgerlicher Herkunft, gehörten also einer gänzlich anderen Schicht an als die Troubadours, was Einfluß auf die Konzeption Ihrer Dichtung hat. Durch das am antiken Vorbild orientierte Studium der Rechtswissenschaften, das auch eine Unterweisung im Trivium - Grammatik, Rhetorik und Dialektik - einschloß, sind sie mit antikem Dichten vertraut und verbinden es unter Verwendung ihres italienischen Idioms mit dem provenzalischen Vorbild.

Ihre Formen sind gegenüber dem Reichtum der Provenzalen begrenzt. Sie bedienen sich aber ebenfalls der Kanzonenstrophen und darüber hinaus des Sonetts, als dessen Schöpfer ein Vertreter der Sizilianer, Giacomo da Lentino, gilt. Ein gravierender Unterschied ist, daß die

---

<sup>8</sup>1972, S. 172.

<sup>9</sup>1964, S. 2.



Lyrik der Sizilianer als von der Musik getrennt zu betrachten ist: Sie ist primär Leselyrik.

In der sizilianischen Dichtung von der hohen Liebe, dem *fino amore*, findet auch eine thematische Begrenzung und Transformation statt. Der Liebesdienst als Vasallendienst verliert mit veränderter Stellung im gesellschaftlichen Gefüge an Kraft innerhalb der Liebeskonzeption. Das Lob der Frau, der *donna*, *ma donna* oder *madonna*, ist aus den ständischen Bedingungen gelöst und nimmt mehr Leichtigkeit an. Die *gentilezza* bezeichnet weniger den ständischen Adel, als vielmehr den Adel des Geistes und der Moral, das Edle.

Die Geliebte wird weniger an sich zum Gegenstand der Dichtung, sondern für die Wirkungen Amors, die sie initialisiert. Der antike Mythos vom unberechenbaren Gott Amor rückt ins Zentrum der Konzeption, was sich in der Kunstsprache durch unzählige Adynata, Oxymora und Bilder ausdrückt, denen die Logik der Paradoxie zugrundeliegt.

Die *Stilenovisten* übernehmen im wesentlichen die Liebeskonzeption der Sizilianer. Die sizilianische Art der Dichtung dringt nach wenigen Jahrzehnten über die Vermittlung Bolognas ins Toskanische ein.<sup>10</sup> In Bologna wird die provenzalische Tradition studiert, mit der sizilianischen verbunden und ins dort gesprochene Toskanische überführt, bevor der Übergang nach Florenz stattfindet. Es entsteht ein neuer Stil, den Dante selbst,<sup>11</sup> in bezug auf eine Charakterisierung seines frühen Stils, als *dolce stil novo* bezeichnet. Dieser Begriff enthält Attribute, die das zu den Kontinuitäten hinzukommende Andere des Stils charakterisieren: Einmal das *dolce* und zum anderen *novo* (sic!). Die der christlichen Mystik nahestehende *dulcedo* oder *suavitas* bezeichnet ein verklärtes, verzücktes Überwältigtsein durch den gegenwärtigen Gnadenzustand und steht in Zusammenhang mit der Tatsache, daß die Stilenovisten die Amorthese der Sizilianer geradezu zu einer Amorthese stilisieren. Die Dichtung der *fedeli d'amore*,<sup>12</sup> wie sie sich selbst nennen, wird gleichsam zum ritualisierten Dienst am Liebesgott. In Verbindung damit bekommt auch das Attribut *novo* eine Bedeutung, die über das bloß Neuartige hinausgeht zu einer geistig-seelischen Erneuerung, einer Läuterung durch die Liebe, die als *amor gentile* frei von Sinnlichkeit bleibt. So wird Dantes *Beatrice* zum überpersönlichen, vollkommenen Mythos.

---

<sup>10</sup>Die berühmte juristische Fakultät ist eine Plattform der Begegnung.

<sup>11</sup>Vgl. dazu Friedrich, 1964, S. 52.

<sup>12</sup>Dazu zählen neben dem jungen Dante auch Cavalcanti, Frescobaldi und Pistoia.

Die Formen bleiben im Wesentlichen die gleichen wie bei den Sizilianern. Dazu treten Ballata und Pastorella. –

Petrarcas *Laura* steht in einem deutlich veränderten Kontext im Vergleich zu *Beatrice*. Während Dantes *Beatrice* die *Heilsbringerin* war, ist *Laura* für Petrarca die *Ruhmesbringerin*, was sich u. a. im häufigen Spiel mit dem Anklang an den Lorbeer, *lauro*, ausdrückt. Die antike Idee vom Nachruhm des Dichters, der entscheidend für seine Weiterexistenz nach dem Tod ist, erfaßt Petrarcas Lyrik. Zwar bleiben die Metaphernkreise und die Amor-Allegorie seiner Vorgänger erhalten, doch erfährt die zugrundeliegende Liebeskonzeption eine Transformation hin auf den Liebenden, der in den Mittelpunkt des Systems rückt. Das Interesse zentriert sich vollkommen auf das lyrische Ich und seine psychische Verfaßtheit. Es ist eine Dichtung der Introversion, die die Schmerzliebe aktualisiert, wobei Momente christlicher Passion miteinbezogen werden, die jedoch latent häretisch sind, da Petrarca keine Erlösungsgewißheit kennt, sondern auf ein Auskosten des Leidens an sich hinorientiert ist. Das Ziel seiner Dichtung liegt wiederum darin, diese substantielle Einheit mannigfaltig auszudrücken.

Friedrich zu diesem Punkt über den *Canzoniere*: „[...] dieser enthält die Fiktion einer Liebe um eines Kunstwerkes willen. Sein thematischer, motivischer, ideeller Spielraum ist nicht groß; reich aber ist er nach innen. Ein Rahmen von verhältnismäßig wenigen Situationen umschließt eine hohe Zahl von seelischen Differenzierungen. [...] Hierin zeigt sich die Meisterschaft Petrarcas und sein klassischer Kunstsinn [...]. Dieses Künstlertum bildet den eigentlichen Beweggrund der Petrarcaschen Lyrik, seine Vervollkommnung deren Ziel. Ehrgeizig tritt es auf, mit dem eingestandenem - durch angebliche Scham oder Reue nur noch mehr unterstrichenem - Willen zum Ruhm.“<sup>13</sup>

Dieses neue Selbstbewußtsein drückt sich auch darin aus, daß Petrarca als erster nachantiker Dichter des westlichen Kulturkreises seine Laura-Sonette nicht mehr in Sammelhandschriften, sondern als gestaltetes Ganzes im *Canzoniere* herausgibt.

Petrarca kann ohne die Tradition der Troubadours, Sizilianer und Stilenovisten nicht verstanden werden, ist aber zugleich mehr als deren konsequente Weiterentwicklung. Der Humanist Petrarca, dessen Ansehen nicht zuletzt auf seinen lateinischen Schriften gründete, führt den Renaissance-Humanismus zu einem ersten Gipfel, der sich in beflissener *imitatio* antiker Gattungen ausdrückte. So eröffnet er der antiken Mythologie auch Eingang in seine volkssprachliche Liebeslyrik des *Canzoniere*, die er von seiner lateinischen Dichtung abgrenzt und im Original bezeichnet als *Fragmente volkssprachlicher Gegenstände*, nämlich

---

<sup>13</sup>Friedrich, 1964, S. 164.

*rerum vulgarium fragmenta*. Einerseits rezipiert er die antike Liebeslyrik, etwa eines Catull, Properz, Tibull oder Ovid, andererseits aber bleibt er in Distanz zu deren Sinnlichkeit. Seine *Laura* ist zwar erdverbundener als *Beatrice*, sie ist aber noch keineswegs sinnlich.

Der italienische Humanist und Dichter Kardinal Pietro Bembo war es, der spät eine weitreichende Petrarca-Rezeption auch im Ausland ermöglichte, indem er 1501 den *Canzoniere* erstmals im Druck herausgab.

In Frankreich hat als erster Clément Marot Petrarca-Sonette übersetzt. Er und Mellin de Saint-Gelais pflegten jedoch einen petrarkistischen Stil, der sich eher am Petrarkismus eines im *stile cortegiano* schreibenden Serafino Aquilano (1466-1500) orientierte. Erst die Dichter der *Pléiade* mit Du Bellay, Baïf und Ronsard an der Spitze setzten sich intensiver mit originärer Sprache und Thematik Petrarcas auseinander und suchten diese im Französischen umzusetzen. Wie deutlich die Bezüge Ronsards auf Petrarca im Original sind, wird aus den Kommentaren ersichtlich, die Muret für die Ausgabe der *Amours* von 1553 verfaßte.

Betrachtet man den französischen Petrarkismus, muß man sich vor allem um drei Themenkreise Gedanken machen, die entscheidend sind, um zu einer Bewertung der Phänomene kommen zu können: Erstens wieder die Frage nach der Liebeskonzeption, deren Formation und Transformation für die vorausgegangenen Stile immer als typisch gelten konnte und stets Abbild des gesamten Umfeldes war. Zweitens die Frage nach der typisch französischen Behandlung der *imitatio*. Drittens die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Liebeslyrik, in deren Umfeld ich dann ganz bewußt das musikalische Supplement zu *Les Amours* situieren möchte.

Kennzeichnend für die Liebeskonzeption der vorausgegangenen Stile war, daß jeweils einer der beteiligten Faktoren Geliebte, Liebe, Liebender in besonderer Weise in den Vordergrund trat. Der französische Petrarkismus nun kennt eine Kombination aller dieser Systemzustände: Sowohl die Erhöhung der *dame, ma dame, Madame*, als auch die Amorthorie, als auch die um den Sprecher zentrierte Schmerzliebe. Darüber hinaus wird die antike erotische Dichtung voll rezipiert, was dem System eine andere Couleur verleiht.<sup>14</sup>

Die starke Antikerezeption in der Liebeslyrik läßt, neben dem bei Petrarca schon bekannten Gedanken vom Nachruhm des Dichters und mythologischen Anspielungen, auch die Ideen

---

<sup>14</sup>Man genieße den Kommentar von Rosa Maria Frigo (Universität von Verona) in „Pétrarque devant le tribunal de Ronsard“, die sehr französisch bemerkt: „Pour synthétiser, on pourrait dire: Pétrarque et Laure, Ronsard et les femmes.“ In: Gruppo di Studio sul Cinquecento francese (Hrsg.), 1988, S. 177.

der römischen Erotiker zu, die die Liebe nicht mehr als eine Bildungsmacht, sondern als eine Krankheit und Passion auffassen, gegen die nur Heilmittel, *remedia*, helfen.

Die *Brigade* bzw. *Pléiade*, besonders Ronsard, widmete sich, wie in II.3 bereits dargestellt, zunächst der Nachahmung der antiken Dichtung, etwa horazischen und pindarischen Oden, bevor sie sich dem Petrarkismus zuwandte. So erschienen 1550 Ronsards erste *Odes*, und unsere *Amours* von 1552 sind zusammengebunden mit dem fünften Buch seiner Oden, weshalb das musikalische Supplement neben Vertonungen von *Amours*-Texten auch Goudimels Oden-Vertonungen zur *Ode à Michel de l'Hospital* und zum *Hymne triumphal* enthält. Speziell bei Ronsard nehmen mythologische Elemente in seiner petrarkistischen Lyrik oft einen so dominanten Raum ein, daß sie sich dem Leser eher zu verschließen droht.<sup>15</sup>

Wir müssen also feststellen, daß die französische petrarkistische Lyrik von einer starken Heterogenität geprägt ist, die wir auch in der Problematik der *imitatio* wiederfinden. Diese spielt eine zentrale Rolle in der Renaissance-Poetik und geht, wie bereits erwähnt, auf den aristotelischen *Mimesis*-Begriff zurück, der die nachahmende Darstellung der Natur<sup>16</sup> im Bereich der Kunst bezeichnet, also eine *imitatio naturae*. Diese wird in der Poetik der französischen Renaissance aber eher verstanden als eine *imitatio veterum* oder *antiquorum*.<sup>17</sup> Die *imitatio* griechischer und lateinischer Vorbilder wird in gerader Linie fortgesetzt und auf die Italiener erweitert - Petrarca wird auf eine Stufe gestellt mit den Dichtern der Antike. Diese Heterogenität empfinden die französischen Petrarkisten nicht als Problem. Sie sind nicht daran interessiert, das System in ein neues zu transformieren. Sie übernehmen es weitgehend und kombinieren es mit anderen antiken Motiven.

Die verwendeten Topoi an sich aber bleiben gesellschaftlich anerkannt und behalten das Gewicht exemplarischer Aussagen. Die Heterogenität des topischen Arsenal birgt jedoch trotzdem die Gefahr, daß die Topoi, wenn sie nicht mehr in *einem* System fixiert sind, künstlich wirken, wie Versatzstücke, denen eine gewisse Oberflächlichkeit anhaftet. Dies trifft besonders dann zu, wenn man sich dem Originalitätsgedanken verpflichtet fühlt – dergestalt daß Ronsard an der Schwelle zum 19. Jahrhundert den Zorn Johann George Sulzers

---

<sup>15</sup>Weshalb eben die zweite, erweiterte Auflage der *Amours* 1553 um den raumgreifenden Kommentar des Humanisten Muret bereichert erscheint, der den Lesern die Schlüssel in die Hand gibt, die Ronsard Muret im persönlichen Gespräch aufzeigte. Vgl. auch Kap. II.3.

<sup>16</sup>Der *natura humana*.

<sup>17</sup>Vgl. Kap. II.2.

auf sich zieht, der 1794 im vierten Teil seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* im Artikel *Sonnet* über die Sonette Ronsards schreibt:

„Aber die sind schon lange vergessen, und verdienen es; sie sind voller Spielereyen und Witzeleyen, voller erzwungenen Wendungen und Zierereyen; er vergleicht seine Geliebte mit einem wilden Thiere, auf welches er Jacht macht u. d. m.“ (S. 432).

Dabei trifft der Terminus der *Spielerey* im positiven Sinne wohl noch am ehesten zu. Wir finden bei Ronsard ein gewisses intellektuell-spielerisches Moment.

Die französische petrarkistische Liebeslyrik hatte auch eine gesellschaftlichen Funktion zu erfüllen: Ihre Repräsentanten waren meist adelig. Ihnen lag daran, in humanistischer und nationaler Gesinnung Paris in einer *translatio studii* als Nachfolgerin Athens und Roms zu einer Kapitale der Studien zu machen. Diese kulturelle Blüte scheint verwunderlich angesichts der blutigen historischen Realität der Italienischen Kriege und später auch der Religionskriege. Sie ist aber vor allem verständlich als höfische Kultur. Und somit kommt zur petrarkistischen Liebeslyrik Ronsards der Aspekt der intellektuell-spielerischen Inzenierung vor einer höfischen Gesellschaft hinzu - zumal sich Ronsard vor dieser in Konkurrenz mit dem Hofpoeten und musikalischen Vortragskünstler Saint-Gelais zu beweisen hatte.

In diesem Zusammenhang möchte ich auch dem musikalischen Supplement zu *Les Amours* einen Bewertungsaspekt hinzufügen: Es kann, denke ich, als ein intellektuell-spielerisches Angebot an die höfische Gesellschaft aufgefaßt werden - ohne daß man besonders hohe Anforderungen an Ronsards Vorstellungen über die Verbindung von Musik und Poesie stellen muß<sup>18</sup> und ohne daß er sich besonders für die Art der musikalischen Umsetzung hätte engagieren müssen.<sup>19</sup> Es mag für Ronsard in diesem Sinne nur eine Möglichkeit sein, vielfältig kunstvoll Ausgedrücktem noch eine andere Tönung zu verleihen.

Der intellektuell-spielerische Aspekt ist in der Möglichkeit verwirklicht, daß den Supplementvertonungen jeweils andere Sonetttexte gleichen metrischen Schemas und Reimschemas unterlegt werden können. Daß dies technisch recht einfach funktioniert, ist unübersehbar. Daß es zweifelhaft ist, ob dies einerseits musikalisch und andererseits nach Gesichtspunkten sprachlicher Gliederung immer sinnvoll ist, ist unter oben genanntem Aspekt

---

<sup>18</sup>Vgl. Kap. II.3.

<sup>19</sup>So bestehen Zweifel darüber, inwieweit sich Ronsard in irgendeiner Form aktiv für das musikalische Supplement eingesetzt hat. Hierbei werden immer wieder die Argumente herangezogen, daß einerseits das Vorwort zum Supplement nicht von Ronsard selbst verfaßt wurde, sondern vom Verleger, was gegen eine Intervention Ronsards spräche, und daß sich andererseits Ronsard, der bereits über einen gewissen Berühmtheitsgrad und somit über eine bestimmte Macht verfügte, auch nicht gegen die Publikation wehrte und das Supplement somit seine Billigung hatte.

schlichtweg sekundär.<sup>20</sup> Mit der angemessenen - französischen? - Gelassenheit könnte man sagen: Die Idee an sich mag umgesetzt werden oder nicht - es nimmt weder der Poesie noch der Musik etwas von ihrem Eigenwert. Die Idee kann man freundlich als Bereicherung empfinden, muß es aber nicht. Man sollte diese Kompositionen des musikalischen Supplements auch einmal als das betrachten, was sie meines Erachtens nach sind: Nämlich kleine, auf einen einzelnen, ursprünglichen Text hin konzipierte Individualitäten. Daß sie dieses und keine zu „stereotypen Folien herabgewürdigten“ Sätze sind,<sup>21</sup> möchte ich im folgenden zeigen. Daß dieses Eigenleben in einem Fall glücklicher ausfallen mag, im anderen Fall bescheidener, steht auf einem anderen Blatt. Dies wird sich vor allem im Vergleich mit Vertonungen anderer Komponisten über die jeweiligen Texte zeigen.

---

<sup>20</sup>Der Gedanke verleiht meines Erachtens eine gewisse Distanz, die Klarheit schafft, und wäre geeignet, bei Gervink, 1996, die „Widersprüche“ (S. 198) und das, was „verwirrend“ (S. 193) erscheint, aufzulösen oder zumindest zu lindern.

<sup>21</sup>Gervink, 1996, S. 198.

## IV.2. Die relevanten Gattungen Sonett, Ode und Chanson - Reflexe in der Musik



Abbildung IV.2-1: *Thresor de la Langue Francoyse, Tant Ancienne que Moderne.*  
Opus postumus Jean Nicot, Paris 1606, Deckblatt.

**D**as musikalische Supplement besteht aus Vertonungen dreier poetischer Formen - dem *Sonett*, der *Ode* und einer *Amourette*, die in späteren Ausgaben, ab 1553, stets als *Chanson* bezeichnet wird. Die Zusammenstellung der genannten drei Formen im Supplement ergibt sich, wie in IV.3 noch genauer dargestellt wird, aus der zusammengesetzten Struktur des Gedichtbandes der *Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble Le cinquiesme de ses Odes* von 1552.

Bei der Verbindung von Sprache mit Musik ist die Disposition des Textes, hier die poetische Form mit ihren wesentlichen Charakteristika, eine der wichtigsten Determinanten für die musikalische Gestalt. In diesem Kapitel soll also die spezifisch französische Ausprägung der vertonten Formen, ihr Entwicklungsstadium in der betreffenden Zeit und ihre Bedeutung im Umfeld der Pléiade, speziell bei Ronsard, klargestellt werden sowie ein Bezug zu präexistenten bzw. relevanten Manifestationen dieser Formen in der Musik hergestellt werden.

Die komplexe Sonettform war Anlaß zur Diskussion unterschiedlichster Ursprungstheorien. Aus französischer Sicht unterstrich Guillaume Colletet 1658 in seinem *Traité du Sonnet*, es sei ein urfranzösisches Gebilde. Dies wird untermauert durch die Verwendung des Wortes

*sonet* in den Versen von Thibaut IV., Comte de Champagne et de Brie (1201-1257), einem der bedeutendsten Trouvères:<sup>1</sup>

„Car je trouve que Thibaut [...] témoigne qu’auparavant luy le Sonnet estoit déjà en usage, puis’il en fait mention dans ses Vers.

*Et maint Sonnet, et mainte recordie.*<sup>2</sup>

[...] Ainsi il y a bien de l’apparence que ce sont les Poètes qui florissoient en la Cour de nos premiers Roys, qui ont les premiers inventé le Sonnet.“

Er sieht dies noch bestätigt durch einen Verweis aus dem *Roman de la Rose*:<sup>3</sup>

„Et ce qui me confirme d’autant plus dans cette creance, c’est que je trouve que le premier Auteur du fameux Romant de la Rose, Guillaume de Loris, qui mourut l’an 1260 sous le regne du mesme Roy saint Louis, témoigne que les François en avoient usé, lors qu’il dit dans son fameux Romant,

*Lais d’amours, et Sonnets courtois.*“<sup>4</sup>

Diese wie andere Erwähnungen im nordfranzösischen Repertoire, die man ergänzen könnte, beweisen aber nicht mehr als die Existenz eines Begriffes, der gewissermaßen synonym für den Begriff von einer *chanson* steht, und nichts gemein hat mit jener *forme fixe*, mit der wir bei Ronsard konfrontiert sind. Colletets Position war so gehalten, um Theorien italienischen oder provenzalischen Ursprungs zu widersprechen.

1605 hatte Jean Vauquelin de la Fresnaye in seinem in Verse gefaßten *Art poétique* die These vertreten, beim Sonett handle es sich um eine Erfindung aus dem okzitanischsprachigen Süden Frankreichs, die von den Italienern übernommen worden sei.<sup>5</sup> Diese Linie läßt sich zunächst nur auf die Etymologie des Wortes anwenden. Das italienische *sonetto* leitet sich vom altprovenzalischen *sonet* her, das dort als Ableitung von *son* zuerst eine *chanson* im engeren Sinn der *chanson d’amour*, also des konventionellen Minneliedes, auch *canso*, *canzo*, *chanzo*, oder später im weiteren Sinn ein Gedicht lyrischen Charakters bezeichnet. Auch das Altfranzösische kennt *son*, das dort ausschließlich eine *chanson d’amour* bezeichnet, sowie *sonet* als dessen Diminutiv.

Die oben zitierten Erklärungsversuche waren von dem Bemühen gekennzeichnet, den Italienern die Erfindung der Sonettform und diesbezügliche Schöpferkraft abzusprechen, die

---

<sup>1</sup>*Traitté du Sonnet*, im *Art Poétique*, Paris 1658, S. 16 f.; Ausgabe Jannini, 1965, S. 145.

<sup>2</sup>*Chanson IX*, Vers 32, Ausgabe Wallensköld, 1925, S. 29.

<sup>3</sup>*Roman de la Rose*, Vers 702; Ausgabe Langlois, Bd. 2, S. 37: „Lais d’amors e sonez cortois.“

<sup>4</sup>*Traitté du Sonnet*, S. 17 f.; Ausgabe Jannini, 1965, S. 145 f.

<sup>5</sup>„Tant que l’Italien est estimé l’auteur / de ce dont le François est premier inventeur / ... / De nostre Cathelane ou langue Provençalle / La langue d’Italie et d’Espagne est vasalle.“ (*Art poétique*, I).



andere Franzosen nicht leugneten - wir erinnern uns an Du Bellays in der *Deffence* abgegebene Erklärung, es handle sich um eine „non moins docte que plaisante invention Italienne“<sup>6</sup>, die er an anderen Stellen bestätigte.<sup>7</sup> Sebillet bezeichnete das französische Sonett als „emprunté par nous de l’Italien.“<sup>8</sup> Ganz klar ist diesbezüglich auch Peletier, der in seinem *Art poétique* schrieb: „Nous ne trouvons point, aumoins que je sache, de plus ancienne memoere du Sonnet, ni n’avons point plus lointeine origine a lui donner, que les Italiens.“<sup>9</sup>

Obwohl sich Bestätigungsversuche der okzitanischen Herkunft des Sonetts noch bis ins 20. Jahrhundert ziehen,<sup>10</sup> konnte kein objektiver Beweis geführt werden. So gilt hingegen als gesichert, daß die ersten Sonette, die um Mitte der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, von Giacomo da Lentino, einem Vertreter der sogenannten Sizilianischen Schule, stammten.

Die vierzehn Verse der zwei Quartette und zwei Terzette, in die sich ein Sonett unterteilt, waren zunächst unterschiedlichsten Reimanordnungen unterworfen. So dominierte im italienischen Sonett in den Quartetten zuerst die Anordnung *abab*, bevor sich mit dem Ende des 13. Jahrhunderts der umschlingende Reim *abba* durchsetzte. Die Terzette lassen, basierend auf entweder zwei oder drei Reimen, anfänglich noch eine größere Variationsbreite in der Reimanordnung zu - sei es *cde cde*, *cdc dcd*, die später bevorzugte Anordnung Petrarcas, oder, als Ausdruck der italienischen Tendenz die Gestalt paarreimig zu enden, die Variationen *cdd cdd*, *cdd dcc*, *cdc cdd*, *ccd dee*, *cdc dee*, und andere.

Das französische *sonnet régulier*, das gleichsam als Abzug der Realität nach dem Kriterium der Häufigkeit des Vorkommens zur Formel geworden ist, zeigt in den beiden *quatrains* umschlingenden Reim *abba abba*, hält die französische Vorliebe fest, die *tercets* paarreimig zu beginnen, und endet entweder in einem *rhythmus tripertitus* ebenfalls mit umschlingenden Reim *ccd eed*, oder im Kreuzreim *ccd ede*.

Der Vers des französischen Sonettes ist zunächst der dekasyllabische, bis Ronsard später den zwölfsilbigen Alexandriner etabliert, der schließlich zur Norm werden wird. Mit den Texten

---

<sup>6</sup>2. Buch, 4. Kapitel; Ausgabe Chamard, 1948, S. 120. Vgl. auch Kap. II.2.

<sup>7</sup>Etwa im Vorwort zur *Olive*, der *Epistre au Lecteur*, oder in seiner Ode *Contre les envieux poètes*.

<sup>8</sup>*Art Poétique François*, f. 43 v; Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 115.

<sup>9</sup>*Art Poétique*, S. 61; Ausgabe Boulanger, 1930, S. 164.

<sup>10</sup> Jasinski, *Histoire du Sonnet en France*, 1903, S. 12 ff..

der Supplementvertonungen aus den *Amours* von 1552 befinden wir uns jedoch noch auf dem Stand des zehnsilbigen Verses.

Obwohl Ronsard mit den zur Diskussion stehenden *Amours* von 1552 Grundlegendes für die Entwicklung des französischen Sonettes leistete, war es dennoch nicht er, der das Sonett nach Frankreich einführte.

Mitte des Jahres 1536 widmete Clément Marot sein erstes Sonett der Herzogin von Ferrara.<sup>11</sup> Etwa zur gleichen Zeit trat das Sonett im Werk Mellin de Saint-Gelais sowie der Dichter bzw. Dichterinnen der Lyoneser Schule auf. Es handelt sich hier jedoch um Einzellerscheinungen. So war es Du Bellay, der 1549, im Jahr als er in der *Deffence* die Forderung „Sonne moy ces beaux sonnetz“<sup>12</sup> aufstellte, mit seiner *Olive* eine erste Sonettsammlung im Canzoniere-Stil veröffentlichte.<sup>13</sup> Die Vogue, die das französische Sonett in der Dichtung innerhalb kürzester Zeit nahm, kann man an der Tatsache ablesen, daß von Marot etwa ein Dutzend, von Saint-Gelais rund zwanzig Sonette existieren, bei Ronsard mit mehr als 700 und Du Bellay sowie Baïf mit einer Anzahl von jeweils knapp 500 die Sonette deutlich mehr als die Hälfte ihres gesamtem Gedichtschaffens ausmachen

Morphologisch gibt es zwei Theorien, um die komplexe Sonettgestalt zu erklären, von denen erstere auf eine Ableitung aus dem *strambotto* zielt. Für die Idee, das Sonett als eine Kombinationen zweier *strambotti* zu betrachten - eines achtzeiligen (*abababab*, die Anordnung des *strambotto siciliano*) und eines sechszeiligen, bzw. verkürzten achtzeiligen (*cdcdcd*), von denen sich letzterer in Analogie zum ersten zweiteilt - spricht zwar die Übereinstimmung mit einer der möglichen vorkommenden Reimanordnungen des italienischen Sonetts, von welcher andere Anordnungen Variationen innerhalb der neuen Gestalt gewesen wären. Dagegen spricht jedoch die tatsächliche Chronologie in der Geschichte der auftretenden Reimanordnungen und darüber hinaus eine Verletzung einer gewissen Gleichwertigkeit der Ebenen von Form und Inhalt: Höfische (Liebes-)dichtung in einer volkstümlichen sizilianischen Form, die normalerweise ironischen Inhalt trägt. Diese Durchmischung könnte man im Zuge der Bemühungen um eine Aufwertung des volkssprachlichen Idioms noch zugestehen und somit die Theorie für die Entstehung der

---

<sup>11</sup>1533 übrigens hatte Scèves vermeintlicher Fund des Laura-Grabes in Avignon die Aufmerksamkeit der gebildeten Franzosen verstärkt auf das Werk Petrarca gelenkt.

<sup>12</sup>2. Buch, 4. Kapitel; Ausgabe Chamard, 1948, S. 120. Vgl. auch Kap. II.2.

<sup>13</sup>Zu französischen Sonettsammlungen vgl. Kap. IV.3.

Quartette aus einem achtzeiligen *strambotto* gelten lassen. Für den zur Teilung bestimmten sechszeiligen *strambotto* als Grundlage für die Terzette gibt es in jener Zeit jedoch keine entsprechenden Belege.

Die zweite morphologische Theorie basiert auf einer Herleitung aus der *Kanzonenstrophe*. Diese gilt heute als allgemein anerkannt. Sie gründet auf der These von der Verselbständigung einer isolierten Kanzonenstrophe, für die sowohl der Aspekt der (doppelten) Zweiteiligkeit als auch der möglichen identischen Reimanordnung spricht.

Auffälligstes und augenfälligstes Charakteristikum der Sonettform ist die Großunterteilung in zwei ungleiche Glieder: in die Oktave der beiden Quartette und das Sextett der beiden Terzette, die in ihrer Proportion die Relation eines Aufgesangs zu einem Abgesang spiegeln bzw. sich verhalten wie *fronte* und *sirima*. Deren mögliche Unterteilung in zwei *pedes* (=frons) bzw. zwei *voltae*<sup>14</sup> (=sirima) wird in den beiden Quartetten und Terzetten reflektiert. Früheste italienische Sonette bestätigen diese Annahme durch ihre Reimanordnung *abab abab cde cde*.

In diesem Sinn ist der Verweis auf okzitanische Wurzeln des Sonettes also gerechtfertigt. Auch hierzu kann aber kein absoluter Beweis geführt werden. Es existiert jedoch in der Zeit keine poetische Form, die der proportionierten Anlage der Sonettform nähersteht als die Kanzonenstrophe. Anders als bei der *strambotti*-Theorie kollidieren hier nicht Form und assoziierter Inhalt bzw. Stilniveau. Vielmehr wurde die diesbezügliche Abhängigkeit der Sizilianischen Dichtung von der okzitanischsprachigen Lyrik im Kap. IV.1 bereits ausführlich dargestellt.

Der strophische Charakter des Sonetts, jeweils für Quartette und Terzette, wird durch die sowohl syntaktischen als auch semantischen Einheiten unterstrichen, die seine vier Abschnitte meist bilden. Aus der im Großen zweiteiligen Metrik des Sonettes leitete Mönch<sup>15</sup> darüber hinaus auch eine inhaltliche Zweiteiligkeit ab. Er wurde jedoch korrigiert durch die Arbeiten von Friedrich, der mindestens zwei weitere Typen identifizierte: Erstens den sogenannten aufsteigenden Typ, der eine Pointenstruktur aufweist, zweitens Sonette, die in ihrer Struktur eine Rückkehr zum Anfang bzw. eine Ringstruktur erkennen lassen. Die dem

---

<sup>14</sup>Bei symmetrischer Teilung der *sirima* bzw. *cauda*.

<sup>15</sup>1955, S. 33: „Die Zweigliedrigkeit ist das wesentlichste innere Gesetz des Sonetts. [...] In der Dynamik seiner Form erkennen wir die Bewegung von Expansion und Kontraktion. Im Aufgesang haben wir eine Erwartung, im Abgesang eine Erfüllung; im Aufgesang eine Spannung, im Abgesang eine Entspannung; und so entspricht die äußere Gliederung des Sonetts der polaren Spannung der Inhalte ...“.

Epigrammatischen nahestehende Pointenstruktur, die auch Spiller so plastisch mit der „notion of ‘coming to the point’“ beschreibt,<sup>16</sup> erinnert mich an die Zuweisung, die Sebillet, der als erster das französische Sonett beschrieb, im *Art Pœétique* (1548) vornimmt, wo er die Form als „parfait epigramme de l’Italien“ darstellt.<sup>17</sup> Lote hält diese Gleichstellung für einen französischen Irrtum, eine *confusion*, die er auf äußere Umstände zurückführt.<sup>18</sup> Jedoch identifizierte seinerzeit auch Peletier aufgrund dieses Merkmals das Sonett als epigrammatisch. Er stellt das Sonett dabei aber stilistisch über das Epigramm.<sup>19</sup> –

Die französische Musik wird also im französischen Sonett mit einer neuen *forme fixe* konfrontiert, von der man annehmen könnte, daß die Rigidität ihrer Gestalt auf die Musik Auswirkungen haben könnte, die in ihrer Größenordnung mit denen der alten *formes fixes* vergleichbar wären. Die musikalische Analyse muß diese Fragestellung in besonderem Maß berücksichtigen.<sup>20</sup> Auch inhaltliche Strukturen wie Zweiteiligkeit, Pointenstruktur und Ringstruktur sind sowohl Herausforderungen als auch mögliche Determinanten für den musikalischen Umgang mit dem Sonett.

Im Gegensatz zu Italien spielte in Frankreich das Sonett bis Mitte des 16. Jahrhunderts, genauer bis zum Erscheinen der *Amours* und ihres *Supplementes*, musikalisch nur eine extrem untergeordnete Rolle.<sup>21</sup> Vor 1552 lassen sich bisher nur vier Sonettvertonungen in Frankreich nachweisen.<sup>22</sup>

Aus Gründen des Umfangs sei nur in wenigen Sätzen nochmal die italienische Situation bzw. der italienische Umgang mit der Sonettform erinnert. Ende des Quattrocento waren es die *Frottolisten*, die neben den Frottole an sich, Strambotti, Capitoli, Oden und Kanzonen auch Sonette in Musik setzten. Dabei ist Einfachheit und Klarheit soweit Prinzip, als

---

<sup>16</sup>1992, S. 11.

<sup>17</sup>*Art Pœétique*, II, fo. 43. pa. 2: „*Du Sonnet* ./ Chap. II. / LE sonnet suit l’epigramme de bie~ pres, & de matiere, & de mesure: Et quant tout est dit, Sõnet n’est autre chose que le parfait epigramme de l’Italien, ...“ (Vgl. auch: Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 115.)

<sup>18</sup>Lote, 1991, *Histoire* VI, S. 77: „À ses débuts, le Sonnet a été considéré comme une variété de l’Épigramme, par une confusion que n’avaient pas commise les Italiens. Marot en a placé quelques-uns dans le recueil de ses *Epigrammes*, sans accorder d’ailleurs à cette forme nouvelle une importance particulière ...“

<sup>19</sup>*Art poétique*, 1555, II, S. 61: „Le Sonnet donq èt plus hautein que l’Epigramme [...] Il à de commun avec l’Epigramme, qu’il doèt se fere aparoe~r ilustre an sa conclusion.“ (Ausgabe Boulanger, 1930, S. 165 f.)

<sup>20</sup>Vgl. Kap. V.1, 2, 5, 6, 7 und 8.

<sup>21</sup>Vgl. hierzu passim: Dottin, 1984; McClelland, 1993.

<sup>22</sup>Ouvrard, 1988, S. 158 f., Fußnote 52. Brooks, 1990, S. 74, wiederholt dies mit Verweis „Ouvrard has identified ...“. Die Leistung ist wohl doch Dottin, 1984, S. 66, Fußnote 5, zuzusprechen.

typischerweise die Sonettform gewissermaßen doppelstrophig behandelt wird. Auf Basis versweiser Phrasen wird die Musik des ersten Quartetts für das zweite wiederholt, sowie die Musik des ersten Terzetts für das zweite. In den wichtigsten Frottola-Quellen, den elf Büchern (1504-1514) der Petrucci-Drucke, findet sich neben diesem Typus auch die Bereitschaft zu einem weit höheren Grad an Vereinfachung: so etwa im - in Kap. III.2 schon ausführlicher besprochenen - *modo de cantar sonetti* des vierten Buches (RISM 1505<sup>5</sup> und 1507<sup>2</sup>, f. xiiii),<sup>23</sup> wo, wie auch in anderen regulären, also von einem speziellen Text begleiteten Sonettvertonungen des Buches, für Quartette und Terzette insgesamt nur drei musikalische Phrasen bereitgestellt werden. Quartette und Terzette werden somit strophisch gleichbehandelt, wobei die mittlere musikalische Phrase für die mittleren beiden Verse der Quartette einfach wiederholt wird. Diese Einfachheit in der Form multipliziert sich auch im Sonett mit den anderen Eigenschaften des schlichten Frottolastils, der sich, positiv ausgedrückt, durch deutliche syllabische Vortragsweise, rhythmische Prägnanz und klare tonale Verhältnisse mit einem untrüglichen Sinn für harmonische Färbungen auszeichnet.

Wir finden die Sonettform wieder bei den Madrigalisten des Cinquecento.<sup>24</sup> Das neue Madrigal ist eng verbunden mit der Orientierung an Petrarca und der Ausbildung des petrarkistischen Stils. Obwohl es hier wesentlich schwieriger ist, „vereinfachende“ Aussagen zu treffen als bei den Frottolisten, sei versucht, generell festzuhalten: Mit der Entwicklung des Madrigals in dreißiger und vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts findet eine Loslösung vom Gedanken der strophischen Behandlung des Sonettes statt. Stattdessen besteht eine Neigung zum „Durchkomponieren“, ohne Wiederholung musikalischer Abschnitte. Dennoch - betrachtet man etwa Sonettvertonungen von Willaert<sup>25</sup> und Rore<sup>26</sup> - bleibt eine formale Grenze des Sonettes weitgehend erhalten, nämlich die Zweiteilung zwischen Quartetten und Terzetten. Innerhalb dieser beiden Parties herrscht aber weitestgehende Freiheit, die z. B. bei Rore soweit gehen kann, daß musikalische Zusammenhänge inmitten von Versen geschlossen werden oder Verse auch über formale Grenzen hinweg musikalisch zusammengeführt werden.

---

<sup>23</sup>Vgl. Ausgabe Schwartz (1505) Nr. 19, S. 58, und Faksimile (1507).

<sup>24</sup>Dabei finden wir inhaltlich bei den meist frei geformten Madrigalen wieder eine Art epigrammatischer Zuspitzung, wie sie oben als ein Charakteristikum der Sonettform angesprochen wurde. Diese Zuspitzung findet bei madrigalistischer Gestaltung ein Höchstmaß an Ausdruck.

<sup>25</sup>Vgl. *Opera omnia*, CMM 3, Bd. XIII und XIV, passim.

<sup>26</sup>Vgl. *Opera omnia*, CMM 14, Bd. II-V, passim.

Wenn man nun die musikalische Behandlung der Sonettform in Frankreich vor den Sonettvertonungen des musikalischen Supplement zu den verschiedenen italienischen Ansätzen in Vergleich setzt, stellt man fest, daß die Tendenz zu einem Muster vorhanden ist, das eine Kombination beider Zugangsweisen darstellt, die bei den Italienern zu erkennen waren: Eine strophische Behandlung der *quatrains* und ein Durchkomponieren der *tercets*.

Jene vier Vertonungen von französischen Sonetten vor 1552 sind:<sup>27</sup>

- 1539, *Au temps heureux*, Text von Mellin de Saint-Gelais, Musik von Jacques Arcadelt (1505-1568), *Sixiesme livre contenant xxvij chansons nouvelles a quatre parties*, Attaignant, RISM 1539<sup>15</sup>.
- 1547, *Mort sans soleil*, Marot-Übersetzung von Petrarca's *Lasciato hai, Morte*, Musik von (Jean) Boyvin<sup>28</sup>, *Vingt deuxiesme livre contenant xxvj. chansons nouvelles a quatre parties*, Attaignant, RISM 1547<sup>9</sup>.
- 1549, *Mais en quel ciel*, Text Anonymus nach dem Petrarca-Incipient *In qual parte del ciel*, Musik von Clément Janequin (um 1485-1558), *Trentiesme livre contenant xxvij chansons nouvelles a quatre*, Attaignant, RISM 1549<sup>21</sup>.
- 1549, *O foible esprit*, Text von Joachim Du Bellay, Musik von Gentian,<sup>29</sup> *Trente deuxiesme livre contenant xxiiij chansons nouvelles a quatre*, Attaignant, RISM 1549<sup>22</sup>.

Vor diesen Vertonungen erschien in Frankreich nur eine andere Sonettvertonung, nämlich des Petrarca-Sonettes *O passi sparsi* bei Attaignant in den *Chansons musicales à quatre parties* (Eitner 1533a)<sup>30</sup> im weitverbreiteten Frottola-Satz von Sebastiano Festa (um 1495-1524).<sup>31</sup> Schon das Superius-Stimmbuch genügt, um festzustellen: Die Quartette sind schlicht strophisch im Frottola-Stil gesetzt. Mit dem Beginn der Terzette (*O bel viso*) fließen Madrigalisten ein, die ein Durchkomponieren anregen.

---

<sup>27</sup>Alle vorliegend in München, Bayerische Staatsbibliothek.

<sup>28</sup>Vgl. Dobbins, 1980, *Boyvin*, S. 146.

<sup>29</sup>Vgl. Pogue, 1980, *Gentian*, S. 237. Die Tatsache, daß dieses Stück sowohl ein instrumentales Arrangement in Gervaises *Quart livre de dancieries* (1550) als auch eine Lauten-Intabulierung (1552<sup>32</sup>) erfuhr, zeigt, wie populär es vermutlich war.

<sup>30</sup>Keine RISM-Verzeichnung. Film des Superius-Stimmbuches der Bib. Nat. Paris in der Bayerischen Staatsbibliothek.

<sup>31</sup>Fol. ii v und iii r. Ausgabe aus anderen Quellen in Haar (Hrsg.), 1964, S. 229 ff. Zur Quellenlage und Festas Mittlerfunktion zwischen Italien und Frankreich vgl. auch ebenda, S. 70.

Für die französischen Sonett-Vertonungen vor 1552 läßt sich - bei aller Unterschiedlichkeit des kompositorischen Stils - zusammenfassend festhalten, daß drei der vier Sätze grundsätzlich dem Prinzip folgen, die Quartette strophisch und die Terzette durchkomponierend zu behandeln.<sup>32</sup> Nur Janequin überrascht mit einer Lektüre des Textes, die die Sonettform mit ihren augenfälligsten Charakteristika, vor allem der doppelten Zweiteiligkeit, fast nivelliert zugunsten einer (interpretativen) Lesart, die das in langen Werten gesetzte erste *quatrain*, dessen Verse 3 und 4 die Musik von Vers 1 und 2 wiederholen, absetzt gegenüber den übrigen, rascheren, durchkomponierten Versen, die nur schwach dosiert, mit jeweils einer variierten Wiederholung des letzten Verses des zweiten *quatrain* sowie der abschließenden beiden Sonettverse die Form markieren. Dabei ist der Anfang am erstaunlichsten, der, entgegen der Reimfolge *abba*, die musikalische Aussage ABAB trifft, so, als ob der Komponist befaßt wäre mit der Umsetzung einer der gängigsten französischen Formerscheinungen, einem *huitain* (meist *ababbcbc*) oder *dizain* (meist *ababbccdc*). –

Welche weitere Entwicklung der musikalische Umgang mit der Form in Frankreich nehmen wird, wird in Zusammenhang mit den Analysen der Supplement-Vertonungen und textgleicher späterer Kompositionen in Kap. V gezeigt werden. Auffallend ist insgesamt, daß nach dem Supplement bis in die siebziger Jahre gegenüber der Anzahl der Vertonungen von *odes*, *odelettes* und *chansons* sich die etwas mehr als 20 Sonettvertonungen zunächst nur spärlich ausnehmen, wobei sogar bei einzelnen Sätzen nur Ausschnitte vertont werden.<sup>33</sup> Mitte der siebziger Jahre aber ist eine richtiggehende Flut von Sonettvertonungen zu verzeichnen,<sup>34</sup> wobei die meisten Komponisten sich sehr streng an die Form halten. Alles in allem wird der ursprüngliche französische Ansatz mit einer strophischen Behandlung der *quatrains* und einem Durchkomponieren der *tercets* auch weiterhin überwiegend bestimmend sein.

Zwei der neun Supplement-Stücke sind französische Odenvertonungen.

---

<sup>32</sup>Diese Betrachtungsweise muß durch Isolation eines einzelnen Faktors leider verkürzend wirken. Ausführlicher: *Arcadelt* scheidet zudem die Quartette von den Terzetten, indem er erstere in polyphoner, letztere in homophoner Weise setzt. Die *Pointe* der letzten beiden Sonettverse wird wiederholt, wodurch gleichzeitig ein Ausgleich in der Proportion zwischen Quartetten und Terzetten entsteht. Eine derartige Wiederholung der beiden Schlußverse, die einen Ausgleich zwischen *sixain* und *huitain* schafft, findet sich auch bei Boyvin - u. a.

<sup>33</sup>Vgl. auch Kap. III.1.

<sup>34</sup>Vgl. ebenfalls Kap. III.1.

Der Begriff der Odenvertonung reißt musikgeschichtlich einen enormen Bedeutungszusammenhang auf. Zudem stammen die entsprechenden Beiträge zum Supplement von Claude Goudimel (um 1514<sup>2</sup>-1572), von dem wir wissen, daß er 1555 die leider verlorenen lateinischen Odenvertonungen *Quinti Horatii Flacci poetae lyrici odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae* veröffentlichte.<sup>35</sup> Deshalb muß im folgenden die spezielle französische Situation der Odendichtung verdeutlicht und kurz in Beziehung zu musikhistorischen Erscheinungen im Bereich der Odenvertonung gesetzt werden.

Der Beginn der Geschichte der französischen Ode ist mit dem Namen Ronsards verbunden. Zwar bediente man sich vereinzelt schon früher der Bezeichnung,<sup>36</sup> jedoch gleichsam als Synonym für jeglichen *chant lyrique* beliebiger Thematik, unterschiedlichster Metrik, nur gekennzeichnet durch strophischen Gleichklang in Rhythmik und Reimordnung. Die von der Pléiade als für die französische Lyrik innovativ propagierte Ode unterscheidet sich von diesen vorhergehenden Erscheinungen durch eine enge Orientierung an antiken griechischen und lateinischen Vorbildern, wie sie Du Bellay vom französischen Dichter der Zukunft forderte: „Chante moy ces odes incongues encor’ de la Muse Francoyse, d’un luc, bien accordé au son de la lyre Grecque & Romaine ...“.<sup>37</sup>

Die Ode an sich, als - schon im Wort (*οἰδῆ*) - ursprünglicher Ausdruck der Verbindung von Musik und Poesie, ist zunächst eine generelle Vokabel für zum Gesang bestimmte, lyrische Dichtung, die üblicherweise zur Würdigung eines bestimmten Anlasses bzw. einer Person erklang - so in Frühform der phorminxbegleitete Gesang des Aöden auf den Helden. Die Ode ist in der Konsequenz ein nicht fest definierter Typus, sondern bezeichnet verschiedene Ausprägungsformen, die primär durch ihre Funktion, nicht aber zwangsläufig durch ihren Bau unterschiedlich charakterisiert sind. Diese funktionale Wandelbarkeit der Ode spiegelt sich auch im Chor des griechischen Dramas, mit welchem sie organisch verbunden ist. Die Ode ist dort mit ihren verschiedenen Funktionen von absolut strukturbildender Bedeutung (vgl. *parodos*, *epeisodia*, *exodos*) und von der Bezeichnung des Aufgeführten (*Tragödie*, *Komödie*) nicht zu trennen. Die gattungsmäßige

---

<sup>35</sup>Zu Belegen bei Brunet, *Manuel du Libraire*, bei Salinas, *De musica*, und in einer Widmung Goudimels vgl. *Œuvres complètes*, Bd. 14, S. III.

<sup>36</sup>Etwa Jean Lemaire de Belges, Jean Bouchet, Barthélemy Aneau, Jean Martin und François Rabelais. Vgl. auch Chamard, 1961, *Histoire* I, S. 282, sowie Laumonier, <sup>3</sup>1932, S. XXXI ff.

<sup>37</sup>2. Buch, 4. Kapitel; Ausgabe Chamard, 1948, S. 112 f. Vgl. auch Kap. II.2.



Unbestimmtheit fließt auch in den Begriff der *ode* ein, den das griechische Fremdwort im Lateinischen bildet, wo es seit dem dritten nachchristlichen Jahrhundert das ebenfalls sehr wandelbare *carmen* vertritt. –

Die *imitatio antiquorum* lebt vom Wiedererkennungseffekt der nachgeahmten Modelle, die deshalb eine gewisse Profilstärke der Muster erfordert: Grundlage der Odendichtung der Pléiade ist eine recht getreue Imitation der Oden von Pindar und Horaz.<sup>38</sup> Du Bellay präziserte seine Anweisungen für die französischen Odendichter dahingehend, daß es keinen einzigen Vers geben dürfe, der nicht Züge außerordentlicher, antiker Bildung trüge. Als Gegenstände der Odendichtung nennt er - in Anlehnung an Horaz - die Themen der ernsten Ode wie den Lobpreis der Götter und tugendhafter Menschen, die schicksalhafte Abhandlung irdischer Dinge, die Sorgen der Jugend wie auch den Stoff der leichteren Ode - „l'amour, les vins libres, & toute bonne chere.“<sup>39</sup>

Ob es nun Du Bellay zukommt, der tatsächlich noch vor Ronsard antikisierende Oden veröffentlichte,<sup>40</sup> dieselben in Frankreich heimisch gemacht zu haben, oder Ronsard, der erklärte:

„... quand tu m'appelleras le premier auteur Lirique François, & celui qui a guidé les autres au chemin de si honneste labeur, lors tu me rendras ce que tu me dois, [...] & osai le premier des nostres, enrichir ma langue de ce nom Ode [...] afin que nul ne s'atribue ce que la verité commande estre à moi.“<sup>41</sup>

- es steht außer Zweifel, daß es Ronsards erste vier Odenbücher waren, die als Innovation wahrgenommen wurden und zu einer ersten Glanzzeit der neuzeitlichen französischen Lyrik führten.

---

<sup>38</sup>Aller Wahrscheinlichkeit nach auch mitbeeinflusst durch die antikisierende Dichtung des Italieners Luigi Alamanni, geboren 1495 in Florenz, der aus politischen Gründen 1530 nach Frankreich geflohen war, wo er als Günstling von François I. am Hofe lebte und erst 1556 in Amboise an der Loire verstarb. Daß die Dichter der Pléiade mit seinem Werk vertraut waren, zeigt uns Du Bellay, der „Loys Aleman“ in seiner *Deffence* (Ausgabe Chamard, 1948, S. 147) für sein 1546 bei Robert Estienne in Paris erschienenen, in Blankversen verfaßtes Lehrgedicht über den Landbau *Della coltivazione* - nach Vergil - als Vorbild für reimlose Verse gewürdigt hatte. (In: *Opere Toscane di Luigi Alemanni al Christianissimo Rè Francesco primo*, 1532/1533 in zwei Bänden bei Sebastianus Gryphius in Lyon erschienen).

<sup>39</sup>„... & qu'il n'y ait vers, ou n'aparoisse quelque vestige de rare & antique erudition. Et quand à ce, te fourniront de matiere les louanges des Dieux & des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la solitudine des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres, & toute bonne chere.“ (Ausgabe Chamard, 1948, S. 113, und Anm. 3 ebenda).

<sup>40</sup>Auflistung bei Chamard, 1961, *Histoire* I, S. 284.

<sup>41</sup>Im Vorwort zu den ersten vier Odenbüchern, siehe *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 43 f.

Auf Stesiochorus geht jene Form der Ode zurück, die heute wie zu Ronsards Zeiten mit dem Namen Pindars verbunden ist - die *triadische*, mit ihrer Disposition in Strophe, Antistrophe und Epode, also in metrisch sich entsprechende Strophe und Gegenstrophe und einen meist kürzeren Nachgesang. 1550 veröffentlicht Ronsard seine *Quatre Premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandomois. Ensemble son Bocage*.<sup>42</sup> Dabei verwandelt er sich in den Oden I-XIV des ersten Buches in triadischer Form,<sup>43</sup> Thematik und Stil die Oden Pindars an. Die im Supplement vertonte *Ode à Michel de l'Hospital* gehorcht ebenfalls dieser, hier 24mal wiederholten, triadischen Struktur.

Mit der Ode XV des ersten Buches verläßt Ronsard sein Vorbild Pindar und die Oden dreiteiliger Struktur, die seinem Werk sozusagen als Aushängeschild dienten, zugunsten leichter, freier strophischer Formen, die dem Dichter größere Freiheit gewähren: Nach einer frei gestalteten ersten Strophe modelliert er alle folgenden.<sup>44</sup> Dieser Art ist die im Supplement vertonte *Hymne Triumphant sur le Trepas de Marguerite de Valois, Royne de Navarre*,<sup>45</sup> die bereits 1551 im dem Andenken der Verstorbenen gewidmeten *Tombeau de Marguerite de Valois* veröffentlicht worden war und 1552 an sechster Stelle in das mit den *Amours* verbundene *Cinquesme de ses Odes* inkorporiert wurde.<sup>46</sup> Diese freiere Form der Ode ist es, die uns Du Bellay mit folgenden Worten in der *Deffence* beschrieb:

„... l'ode peut courir par toutes manieres de vers librement, voyre à plaisir, à l'exemple d'Horace, qui a chanté en XIX. sortes de vers, comme disent les grammariens.“ (2. Buch, 4. Kapitel)<sup>47</sup>

Diese Form der französischen Ode ist es auch, die zu Schwierigkeiten in der Differenzierung von jener Form der Chanson führt, wie sie die Zeitgenossen pflegten. Deshalb faßt sie Sebillot im *Art Pöétique*, wie bereits in Kap. II.2 erwähnt, wie folgt mit der Chanson zusammen:

---

<sup>42</sup>Vgl. Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 61 ff.; Ausgabe Cohen differiert.

<sup>43</sup>Außer Ode VII und XIV, Ausgabe Laumonier, Bd. I, S. 99 f. und 138 f.

<sup>44</sup>Bereits seit Anfang der vierziger Jahre, noch bevor französische Übersetzungen der *Carmina* veröffentlicht wurden und noch bevor er sich unter Dorats Erziehung begab, hatte Ronsard Versuche nach Horaz unternommen, die er, wie erwähnt, Peletier vorlegte. Vgl. Kap. II.2 und II.3.

<sup>45</sup>Ausgabe Laumonier, Bd. III, S. 54 ff. im Vgl. mit S. 117 und Bd. IV, S. 182.

<sup>46</sup>Sie umfaßt 40 Strophen zu zwölf siebensilbigen Versen, dabei in jeder Strophe zunächst vier Verse im Kreuzreim, dann vier Verse zu zwei Paarreimen, dann vier Verse im umschlingenden Reim, alles bei abwechselnder Setzung männlicher und weiblicher Reime. - Kastner verweist in seiner grundlegenden *History of French Versification*, 1903, S. 149, auf die besondere, imitative Bedeutung des heptasyllabischen Verses bei der Pléiade: „But it was in the second half of the sixteenth century that the seven-syllable line reached the height of its vogue, the Poets of the *Pléiade* affecting it for the Ode, probably on account of its external resemblance to the Latin *versus Pherecrateus secundus* (---○○-).“

„La Chanson approche de tant près l’Ode, que de son et de nom se ressemblent quasi de tous points: car aussy peu de constance ha l’une que l’autre en forme de vers, et usage de ryme.“<sup>48</sup>

Sebillet unterschied dort Chanson und Ode anhand der geringeren Strophenzahl der Chanson.<sup>49</sup> Die Chanson ist also überschaubarer, konkreter faßbar, eingegrenzter als die Ode. Bereits bei der Betrachtung der Bedeutung der Musik im Zusammenhang der französischen Poetiken wurde herausgearbeitet, daß Sebillet darüber hinaus kurze Verse in der Ode für geeigneter hält.<sup>50</sup> Sebillet nennt für die Ode keine weiteren Regeln, außer der Empfehlung der Orientierung an den Vorbildern Pindar und Horaz sowie unter den französischen Dichtern Saint-Gelais, dessen Chansons er aufgrund ihrer Länge als Oden identifiziert, obwohl sie nicht diese Bezeichnung tragen. Sie sind tatsächlich deutlich länger als die Chansons Marots, die Sebillet zum Vorbild für die Gattung der Chanson gereichen. –

Es waren Ronsards Oden der *Quatre Premiers livres*, an denen sich zwei seiner theoretischen Aussagen kristallisierten, in denen er auf die Verbindung mit der Musik abhebt.<sup>51</sup> Sie seien hier nur nochmals erinnert: Seine Aussage über seine früheren Oden, sie seien unvollkommen „pour n’estre mesurée, ne propre à la lire“, was der Forderung nach Beachtung der *alternance* in Reimordnung und strophischer Disposition zugunsten der Vertonung entspricht, sowie Ronsards Wunsch nach Wiedereinführung des „l’usage de la lire aujourd’hui resuscitée en Italie“.

Nachdem Ronsard mit letzterer Bemerkung die italienische Musikpraxis beschwor, sei nun gefragt, zu welchen Erscheinungen man französische Odenvertonungen in Beziehung setzen muß bzw. wovon man sie abgrenzen muß.<sup>52</sup>

Die Praxis, auf die Ronsard anspielt und die den Versen „le juste poix de leur gravité“ verleihen soll, findet sich wie schon gesagt im lauten- oder lirabegleiteten, improvisatorischen Solo-Gesang im Italien des 15. Jahrhunderts mit Vertretern wie Serafino Aquilano und

---

<sup>47</sup>Ausgabe Chamard, 1948, S. 120 ff. Übersetzung vgl. Kap. II.2.

<sup>48</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 150.

<sup>49</sup>„Neantmoins tu trouveras la Chanson moindre en nombre de coupletz que le Chant lyrique [*i. e.* Ode, Anm. d. Verf.]...“ (Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 151).

<sup>50</sup>Vgl. dort, Kap. II.2. – „... les plus cours & petis vers y sont plussouvent usités & mieus séans, a cause du Luth ou autre instrume<sup>t</sup> semblable sur lequel l’Ode se doit chanter.“ (Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 147).

<sup>51</sup>Vgl. Kap. II.2 und 3.

<sup>52</sup>Aus Gründen des Umfangs muß hier (mit Verweis auf die entsprechenden Artikel *Ode* in den Standardwerken NGD sowie altes und neues MGG) eine sehr enge Beschränkung vorgenommen werden

Pietrobono, als Ausgangspunkt für das vortragende Singen von Dichtung in Kreisen eines Marsilio Ficino oder Angelo Poliziano, das aus der intensiven Auseinandersetzung mit der antiken griechischen und lateinischen Odenliteratur hervorging. Bei diesem wie auch anderen Versuchen der Restitution der antiken Wesensverbindung von Poesie und Musik wird dem leichter greifbaren und isolierbaren Faktor der Metrik gegenüber der im Rahmen der zeitgenössischen Praxis schwerer zu realisierenden Lehre von den Modi und Genera in Verbindung mit der Ethoslehre der Vorzug gegeben. –

Obwohl die italienische *oda*,<sup>53</sup> eine der leichteren von den Frottolisten gepflegten Gattungen, keine Beziehung zu den klassischen Oden von Pindar und Horaz aufweist, dringen doch auch einige Vertonungen lateinischer Oden in die Frottola-Quellen der bereits in Zusammenhang mit den Sonettvertonungen erwähnten elf Bücher der Petrucci-Drucke mit ein: So etwa gleich im ersten Buch (RISM 1504<sup>4</sup>) die homorhythmische Vertonung in metrisch korrekter Umsetzung des sapphischen Versmaßes der Horaz-Ode *Integer vitae, scelerisque purus* (f. xliiii r.).<sup>54</sup> Bei anderen Vertonungen lateinischer Vorlagen in den Frottola-Drucken muß man jedoch darauf gefaßt sein, daß nicht die Exaktheit des metrischen Vortrags durchgesetzt wird, sondern über weite Strecken in der schlichten Deklamation im zwischendurch immer wieder leicht aufgelockerten homorhythmischen Satz eher ein „pseudo-metrischer“ Gestus vorherrscht. Ähnlich verhält es sich auch bei folgendem Beispiel, in dem sich der aus der improvisatorischen Praxis kommende Vortrag lateinischer Verse spiegelt: Im bereits zitierten vierten Buch, das mit *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini* [...] betitelt ist, finden wir, außer dem oben erwähnten *Modo de cantar sonetti* den im Titel angesprochenen, untextierten *Modo de cantar versi latini* (RISM 1505<sup>5</sup> und 1507<sup>2</sup>, f. xxxvi),<sup>55</sup> bzw. *Aer da cantar versi latini* (nach Inhaltsverzeichnis), bzw. *Aer de versi latini* (nach Überschrift). In diesem erkennt man das metrische Schema der spondäischen Tripodie eines Sechssilblers mit einem sich anschließenden Elfsilbler in daktylischer Tetrapodie, der am Ende eine Katalexe aufweist. Die sich anschließenden musikalischen Glieder lassen aber bei erheblicher Freiheit nur noch Paraphrasen des sechssilbigen Gestus erkennen. –

---

<sup>53</sup>Strophen aus je vier jambischen Versen, deren erste drei siebensilbig sind. Der vierte differiert in der Länge und mag vier, fünf oder elf Silben umfassen. Eine Strophe ist mit der nächsten durch einen gemeinsamen Reim verkettet.

<sup>54</sup>Ausgabe Schwartz, Nr. 47, S. 34.

<sup>55</sup>Vgl. Ausgabe Schwartz (1505) Nr. 62, S. 82, und Faksimile (1507).

Genauigkeit und Disziplin im metrischen Vortrag hingegen wird von der deutschen Humanistenode repräsentiert. Obwohl in Frühererscheinungen eine Beziehung zur italienischen Tradition belegbar ist,<sup>56</sup> unterscheidet sich die deutsche Humanistenode von dieser fundamental durch die Verabsolutierung des humanistischen Anspruches an die Subordination der Musik unter die Sprache und den Aspekt der Pädagogisierung. Die Hohe Schule zu Ingolstadt, Vorläuferinstitution der Münchener Universität, wurde zur Plattform der Begegnung des Erzhumanisten Conrad Celtis (1459-1508) mit Petrus Tritonius (um 1465-1525<sup>7</sup>) und somit der Schaffung einer eigenständigen deutschen Odenkomposition. Celtis veranlaßte Tritonius bekanntlich dazu, Horaz-Oden in Musik zu setzen, die am Ende seiner Vorlesungen zur Demonstration der Odenmetren vorgetragen wurden. Die Vertonungen wurden 1507 in Augsburg erstmals unter dem Titel *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae [a 4 v] super xxii genera carminum [...] secundum naturas & tempora syllabarum et pedum compositae et regulatae, ductu Ch. Celtis* (RISM T 1249) herausgegeben. Es handelt sich um schlichtesten *contrapunctus simplex*-Satz, der unter strikter Beachtung des Metrums dessen Längen und Kürzen im Verhältnis 1:2, korrespondierend mit Brevis und Semibrevis, umsetzt. Der homorhythmisch-mehrstimmige Satz unterstützt die didaktische Eignung für den gemeinsamen Gesang in der Lateinschule, in dem das Gelernte repetiert wird. Rein äußerlich betrachtet finden wir in der Tatsache, daß erstens Oden identischer Strophenform auf dieselbe Musik vorgetragen werden können und zweitens Celtis den *Melopoiae* ein Verzeichnis geistlicher Hymnen beigab, die zu den vorgelegten Modellen gesungen werden konnten, eine Übereinstimmung zu der dem musikalischen Supplement zugrundeliegenden Idee der Textaustauschbarkeit bei identischer Form.<sup>57</sup>

Weitere Erscheinungen im Bereich der deutschen Humanistenode (Senfl, Hofhaimer, M. Agricola u. a.) gleichen bzw. folgen sogar diesem Vorbild so weit - Ludwig Senfl übernahm in seine *Varia carminum genera* (Nürnberg 1534, RISM S 2806) für fast zwei Drittel seiner Sätze Tenores des Tritonius als *cantus firmi* -, daß eine eingehendere Betrachtung in unserem Zusammenhang nicht weiter zuträglich ist, weshalb darauf verzichtet werden kann, zumal

---

<sup>56</sup>In entsprechenden Sätzen in Jakob Lochers (1471-1528) *Historia* und in Johannes Cochlaeus (1497-1552) Traktat.

<sup>57</sup>Blickt man tiefer hinein, zeigt sich der Unterschied zwischen simplen Sätzen, die das nackte Extrakt von nach Längen und Kürzen definierten lateinischen Versen vorführen, im Gegensatz zu elaborierten Kompositionen, die vom Wesen frz. Versbaus bestimmt werden und darüberhinaus, wie wir sehen werden, sogar auf individuelle Kennzeichen des ursprünglich zugrundegelegten Textes reagieren.

sich die Anschaulichkeit der Phänomene im Umfang der betreffenden Sekundärliteratur ausreichend spiegelt.<sup>58</sup>

Die deutsche Humanistenode deckt sich in der Intention auch mit mittelalterlichem metrischem Vortrag antiker Dichtung mit didaktischer Zielsetzung, wie sie Guido von Arezzo so plastisch im *Micrologus* (XV) beschrieb: „Metricos autem cantus, dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur ...“.<sup>59</sup> Im klösterlichen Schulraum oder auch im höfischen Umfeld wurde die Praxis des Odenvortrags zu Harfe, Fiedel oder Rota gepflegt. –

Im Vergleich zum Umfang der Erscheinungen in Italien und Deutschland waltet in Frankreich auf dem Gebiet der Odenvertonung relative Zurückhaltung. Glarean überliefert uns im 39. Kapitel des zweiten Buchs seines *Dodekachordon* (Basel 1547),<sup>60</sup> eine einstimmige, metrische Vertonung eines gewissen Robert Gaguin († 1501) über ein elegisches Distichon (*Carmina qui quondam*), dessen Rhythmik dieser bemerkenswert einfängt, wobei er sich eines Wechsels in die *proportia tripla* bedient. In diesem Rahmen informiert Glaren den Leser nach der Vorstellung der Modi übrigens auch, daß Odenvertonungen allgemein einstimmig sein sollen, Oden gleichen Maßes auf dieselbe Melodie gesungen werden können und im strophischen Vortrag Variationen eingeführt werden könnten.

Ansonsten sind nur noch die bereits oben angesprochenen verlorenen Sätze Goudimels zu erwähnen, die dieser drei Jahre nach den französischen Odenvertonungen des Supplements unter dem Titel *Quinti Horatii Flacci [...] odae omnes quotquot carminum generibus differunt ad rhythmos musicos redactae* herausgab. Es handelte sich um vierstimmige lateinische Odenvertonungen, die, wie sich aus dem Titel ergibt, die unterschiedlichen horazischen Versmaße auf musikalisch-rhythmischer Ebene reproduzieren. Wie deutlich die Korrespondenzen waren, können wir leider nicht mehr überprüfen. Es wäre sicher aufschlußreich, diese metrischen Odensätze mit Goudimels französischer Versdeklamation in

---

<sup>58</sup>Vgl. dazu v. a. Edith Webers *La Musique mesurée à l'Antique en Allemagne*, 2 Vol., 1974, und dies., *La musique humaniste et scolaire en Allemagne: aspect pédagogique et répertoire*, in Vaccaro (Hrsg.), 1981, sowie die lange Literaturliste im neuen MGG, Bd. 7, S. 573.

<sup>59</sup>Ausgabe Van Waesberghe, S. 171, Zi. 38 ff.

<sup>60</sup>Liber II, Caput XXXIX, S. 187.

den homorhythmisch-deklamierenden Sätzen französischer Psalmtexte von Marot zu vergleichen,<sup>61</sup> die den Zeitgenossen, wie bereits erwähnt, als französische Oden galten.

Die eingehendere Betrachtung der Odenvertونungen des musikalischen Supplements (Kap. V.3 und 5) wird zeigen, daß Goudimel hier nicht auf pure, schlichte Deklamation abhebt, sondern wir vielmehr einen Ausdruck des Bemühens und Bedürfnisses finden, anhand der ambitionierten antikisierenden Modelle, die Ronsard vorlegte, den Umgang mit der neuen Qualität der eigenen Sprache in einer Art und Weise zu bewältigen, die die Höhe des kompositorischen Stils in Verbindung zur Höhe des Stilniveaus der Textvorlage bringt. Goudimel greift hier in polyphoner Schreibweise auf das kompositorische Handwerkszeug zurück, das man ansonsten in seinen Motetten findet.

Oft hat man Baïfs Ansatz der Komposition über antikisierend-metrische französische Vorlagen, der in Kap. IV.2 eingehender dargestellt wird, in Beziehung zur deutschen Odenkomposition gesetzt. Zwar wird in der Akademie die musikalische Schreibweise soweit modifiziert und in gewisser Hinsicht simplifiziert, daß man nicht umhin kann, Ähnlichkeiten mit der deutschen Odenschreibweise festzustellen. Dennoch scheint es mir aufgrund der ganz eigenen Genese und Voraussetzungen des französischen Ansatzes verfehlt, eine unmittelbare Beziehung und Abhängigkeit herstellen zu wollen, wie in III.2 bereits gezeigt wurde. –

Die letzte im Supplement in Musik gesetzten poetische Form, die mit Janequins Vertonung der *Petite Nymphe folastre* dort als letztes Stück zu finden ist, ist mit der Bezeichnung *Amourette* überschrieben. Sie steht in den *Amours* von 1552 nach einer sich an das Ende der Sonette anschließenden *Chanson*.<sup>62</sup> Mit der zweiten Ausgabe von 1553 ändert sich, auch für

---

<sup>61</sup>Goudimel hat drei verschiedene Vertonungs-Versionen der französischen Psalmübertragungen von Marot und Theodore de Bèze verfaßt, die unterschiedliche Grade an Komplexität aufweisen: Eine Schicht stellen die zwischen 1551 und 1566 Psalmen *en forme de Motetz* dar (RISM G 3193 ff.). Eine zweite Schicht, die in unserem Zusammenhang am interessantesten ist, steht für das vierstimmige, akkordisch im *punctus contra punctum*-Satz Deklamieren des Psalters der französischen Reformkirchen, der bis 1562 aus 83 Psalmübersetzungen und Melodien besteht, die Goudimel vertonte und herausgab. Der Genfer Hugenottenpsalter mit 150 Psalmen, den zehn Geboten, dem Lobgesang Simeons und Tischgebeten wird im gleichen Jahr fertiggestellt, woraufhin Goudimel seine Ausgabe von 1562 vervollständigt, überarbeitet und 1564 neu herausgibt (RISM G 3201 f.). Dabei dringt in 29 Sätze ansatzweise imitative Schreibweise ein. Außerdem gibt es für die 150 Psalmen nur 125 Sätze, womit wir wieder auf das Prinzip der Textaustauschbarkeit stoßen. Die dritte Schicht von 1568 (RISM G 3203 f.) weist dann durchgehend polyphone Schreibweise auf.

<sup>62</sup>*Las, je n'eusse jamais pensé*, das neben Vertonungen durch Castro, Costeley, de la Grotte u. a. auch im berühmten *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville* (Paris 1576) von Jean Chardavoine zu Musik gesetzt wurde. Vgl. auch die Bibliographien von Daschner, 1962, S. 85, und Thibault/Perceau, 1941, S. 101.

alle folgenden Ausgaben, die Bezeichnung mit der die *Petite Nymphé folastre* überschrieben ist: aus der *Amourette* wird ebenfalls eine *Chanson*.<sup>63</sup>

Da in diesem Kapitel das spezielle Augenmerk auf der Ausprägungstufe der poetischen Form als Maßgabe für die musikalische Form liegt, sei eine Veränderung im theoretischen Status der *chanson* festgehalten, die sich zwischen dem ersten und dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts vollzog - in einem Zeitraum, der mit substantiellen musikhistorischen Wandlungen im Bereich der französischen Chansonkunst koinzidiert.

Während Pierre Fabri im *Le grant et vray Art de pleine Rhétorique* (1521)<sup>64</sup> die *chanson* noch als Begriff für eine *forme fixe* mit Refrain darstellte, informiert uns Gratien du Pont 1539 in seinem *Art et science de rhétorique mettrifiée*, daß die Form der *chanson* nicht mehr den Kunstregeln der *Seconde Rhétorique* unterliege, sondern nun vielmehr durch die musikalische Praxis, die Auswahl der Komponisten, bestimmt werde, was *chanson* sei:

„Car stille de Chanson est plus subject au chant, que le chant au stille. Et combien que l'on face chant sur mainetz Rondeaux, Ballades, vers epars, et autres dictes tailles, c'est au plaisir des Musitiens qui composent lesdictz chantz [...]. Dont tous les dessudictz stilles sont à la subjection du chant, non des règles de Rhétoricque.“<sup>65</sup>

Dies bestätigt die bereits in II.2 angesprochene, bei Sebillet im *Art Pöétique* gegebene Beschreibung von *chanson*, wo, wie auch oben im Abschnitt über die Ode gezeigt, aufgrund mangelnder formaler Konstanz Schwierigkeiten in der Abgrenzung von Ode und Chanson manifest wurden und wo Sebillet zudem seinen Unmut darüber äußert, daß heutzutage die Musiker aus allem, was ihnen gleichsam in die Finger käme, *Musique et Chanson* machen würden, so daß sich die Definition von *chanson* sozusagen rückwirkend aus der musikalischen Verwendung verschiedenster formaler Gestalten ergeben muß:

„Neantmoins tu trouveras la Chanson moindre en nombre de coupletz que le Chant lyrique [*i. e.* Ode, Anm. d. Verf.], et de plus inconstante façon et forme de stile, notamment aujourd'hui que les Musiciens font de tout ce qu'ils trouvent, voient et oient, Musique et Chanson, et me doute fort qu'entre cy et peu de jours ilz feront de Petit pont et de la Porte baudès des chansons nouvelles.“<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup>Vgl. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 177 sowie Bd. V, S. 156. Als Beitrag zur Begriffsklärung bei Ronsard vgl. auch Dottin, 1989, passim.

<sup>64</sup>Auch das Todesjahr Josquins, das in gewissem Sinn bezeichnend für das Abtreten der Riege der alten Chansonkomponisten (mit Compère, De la Rue, Mouton) ist.

<sup>65</sup>Toulouse 1539, f. 38v. Reprint bei Slatkine, Genf 1972.

<sup>66</sup>Ausgabe Gaiffé/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 151 einschließlich Fußnote 2.



Du Bellay spricht in seiner *Deffence* nur noch abwertend von der seiner Meinung nach obsoleten Erscheinung, die die *chanson* in ihrer alten formalen Bedeutung darstellt.<sup>67</sup> Peletier erwähnt die nicht fest zu definierende Form gar nicht mehr.

Bei all dieser formalen Unsicherheit möchte ich nun ganz nah an den *Amours* bleiben und mich von Erkenntnissen leiten lassen, die aus einem inneren Vergleich zu gewinnen sind: Es sei gefragt, ob sich die *Amourette* und die *Chanson* der ersten Ausgabe unterscheiden, und wenn ja, in welcher Hinsicht.

Zunächst läßt uns der nicht formspezifische Begriff *Amourette* ein kleines, eher auch im Sinn von stilistisch nicht hochgradig anspruchsvolles Liebesgedicht erwarten - so wie das Wort auch einfach eine anspruchsfreie Liebelei bezeichnen kann. Dies wird tatsächlich auch erfüllt.<sup>68</sup> Das Gedicht mit 54 siebensilbigen Versen in abwechselnd weiblichen und männlichen Reimpaaren ist in seiner Form nicht strophisch angelegt, sondern durchkomponiert. Nur anfangs ließen anhand abgeschlossener Sinneinheiten („Punkte“) zwei achtzeilige Strophen isolieren. Im weiteren würden sogar Enjambements über Strophengrenzen hinwegführen.

*Las, je n'eusse jamais pense*<sup>69</sup> ist hingegen das einzige als *Chanson* bezeichnete Gedicht der ersten Ausgabe der *Amours*. Es ist tatsächlich in zwölf Strophen zu sechs achtsilbigen Versen angelegt. Die *Chanson*, die sich äußerst kunstvoll Elemente Petrarcas und Ariosts anverwandelt und einen wesentlich ernsteren Ton als die *Amourette* anschlägt, äußert ihre leiernde Klage und schicksalhafte Gnadenlosigkeit nicht nur in der immer neuen Beschreibung und Verbildlichung der schwer zu tragenden Leiden des *dulce malum*, sondern manifestiert dies schon formal durch die ausschließliche Setzung männlicher Versendungen, womit die von der *alternance* geforderte Variatio bewußt durchbrochen wird.

Es handelt sich also hier dem Inhalt und vor allem der Form nach um zwei Gestalten, wie sie unterschiedlicher kaum erscheinen könnten. Dies wird durch die unmittelbare Hintereinanderordnung in der Erstausgabe noch zusätzlich unterstrichen. Die Maßgabe für die

---

<sup>67</sup>2. Buch, Beginn 4. Kapitel: *Quelz genres de poëmes doit elire le poëte Francoys*, Ausgabe Chamard, 1948, S. 107 f.

<sup>68</sup>Der Sprecher adressiert seine als *Petite Nympe* visualisierte Geliebte in leichtem, kokett bis spielerisch-provozierendem Ton. Das potentielle Liebesleid durch Versagung scheint sich durchaus noch im Bereich des Erträglichen zu befinden und wird durch sehr wahrscheinliche Hoffnung auf Erfüllung („Revien“) gemildert. Antikisierende Anspielungen und Motive gegen Ende sind eher spärlich und wirken isoliert. (Textbeginn vgl. Kap. V.9.)

<sup>69</sup>Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 173 ff.

Bezeichnung *Chanson* für *Las, je n'eusse jamais pensé* ist mit Sicherheit die strophische Gliederung.

Zur Klärung der Frage, was denn in den folgenden Ausgaben die Bezeichnung der nichtstrophischen *Petite Nympe* mit *Chanson* rechtfertigt, tragen genau die zitierten Aussagen zum zeitgenössischen Status der poetischen Formbezeichnung *chanson* von Thomas Sebillet und Gratien du Pont bei - so Du Pont, *stille de Chanson est plus subject au chant, que le chant au stille*. Man muß vermuten, daß allein die Tatsache, daß die *Amourette* im Supplement durch Janequin überhaupt eine, wie wir sehen werden, zumindest abschnittsweise Vertonung erfuhr, sie ab der folgenden Ausgabe der *Amours* als *Chanson* qualifizierte. –

Nachdem in diesem Kapitel allgemeine Grundlagen der für das musikalische Supplement relevanten poetischen Formen geklärt wurden, die Maßgaben für die musikalische Gestalt enthalten können, seien diese nun im folgenden in das spezielle Gesamtbild der *Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble Le cinquiesme de ses Odes* von 1552 integriert.

### IV.3. Die *Amours* von 1552 und 1553 und ihr musikalisches Supplement

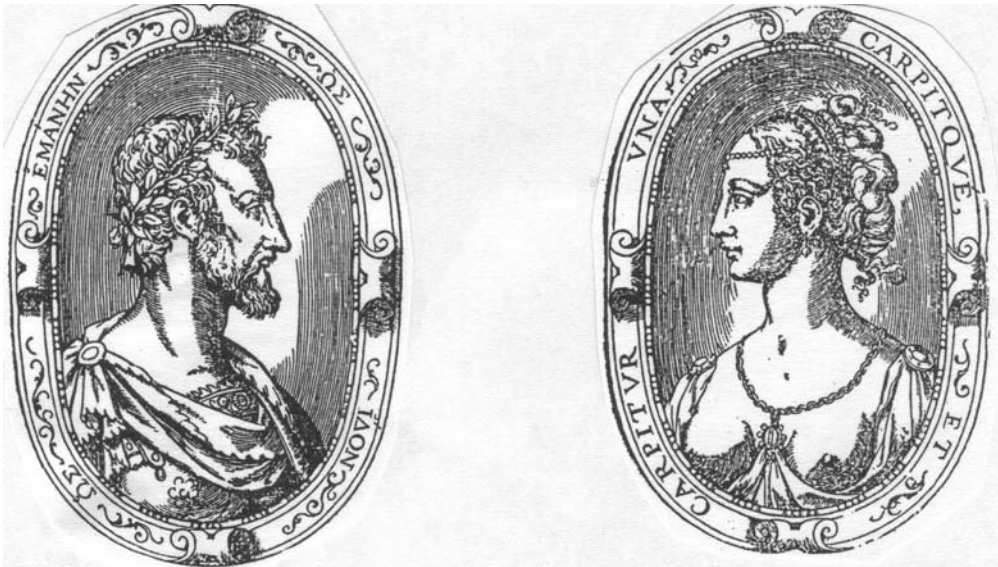


Abbildung IV.3-1: Porträts von Ronsard und Cassandre. *Les Amours*, 1553.

Wahlsprüche in den Umrahmungen:

ΩΣ ΙΑΟΝ ΩΣ ΕΜΑΝΗΝ, Theokrit, *Eidyllia* (II, 82): Kaum erblickte ich sie, verging ich vor Liebe.<sup>1</sup>  
CARPITQUE ET CARPITUR UNA, Ovid, *Metamorphosen* (II, 781): ... und zehrt, und wird verzehrt ...

**R**onsards erste Sonettensammlung erschien zusammen mit dem fünften Buch seiner Oden im Oktober des Jahres 1552 bei der *Veuve Maurice de la Porte* in Paris: *Les Amours de P. de Ronsard Vandomoys. Ensemble Le cinquiesme de ses Odes*.<sup>2</sup> Ronsard war nicht der erste Dichter in Frankreich, der eine Sammlung von Sonetten veröffentlichte. Wie erwähnt hatte er sich noch im Vorwort zu den zwei Jahre früher erschienenen *Quatres premiers livres des Odes* gegen die „petits sonnetz pétrarquizés“ nach Hofgeschmack

---

<sup>1</sup>Vgl. auch Kap. V.8, *Nature ornant*, Vers 10: „Quand je la vi, quand mon ame éperdue“.

<sup>2</sup>In-8°. Herangezogen wurde für die Ausgabe 1552 das Exemplar der Médiathèque der Stadt Orléans mit der Signatur D. 1505. Es trägt als Spur seiner Herkunft ein „Ex-libris B. [Beatae] M. [Maria] de bono Nuntio Aurel. Catalog. inscript. 1684“, das auf die Abtei Notre-Dame de Bonne Nouvelle verweist, die schon Mitte des 14. Jahrhunderts enge Verbindungen zur Universität von Orléans unterhielt. In der das Ex-Libris betreffenden Zeit war das Benediktiner-Priorat für die Studenten ein bedeutendes Zentrum für die Beschäftigung mit Wissenschaft und Literatur. - Das Exemplar Orléans weist leider zwei Mängel auf: Es fehlen die S. 17 und 18 mit den Sonetten XXIV-XXVII. Im Supplement sind die ff. Cvijj (das letzte des C-Bogens, nicht paginiert) und D vertauscht, so daß der Beginn des Contratenor und Bassus von *Nature ornant* schon rechts neben dem Ende von Superius und Tenor von *Qui voudra voir* stehen, dessen Contratenor und Bassus-Schluß neben der zweiten Seite von Superius und Tenor von *Nature ornant* und der Beginn von Superius und Tenor von *Nature ornant* neben der zweiten Seite von Contratenor und Bassus.

Ausgabe: Bd. III und IV der krit. Ausgabe Laumonier. Vgl. auch die entsprechenden Vorworte.

ausgesprochen.<sup>3</sup> So war es Du Bellay, welcher im April 1549 in der *Deffence* den emphatischen Ruf „Sonne moy ces beaux sonnetz“ formuliert hatte,<sup>4</sup> der mit seinen gleichzeitig erschienenen *Cinquante sonnetz à la louange de l'Olive* erstmals in Frankreich eine Sammlung von Sonetten der Öffentlichkeit präsentiert hatte. Noch während dieser, als sich ein Erfolg abzeichnete, an der auf 115 Sonette erweiterten Fassung arbeitete, die Ende 1550 erschien, veröffentlichte Pontus de Tyard Ende 1549 in Lyon anonym seine *Erreurs Amoureuses*, die zwar im Geiste der *Délie* (1544) seines Vorbildes Maurice Scève folgen, wo aber die Form des französischen Sonettes anstelle des *dizain* Verwendung findet. Diese *Erreurs Amoureuses* fanden 1551 ebenfalls eine *Continuation*. Kurz nach Ronsards *Amours*, im Dezember 1552, veröffentlicht dann schon der erst zwanzigjährige Jean-Antoine de Baïf seine *Amours*, in denen er der imaginierten *Méline* huldigt.<sup>5</sup>

Ronsards *Amours* von 1552 umfassen nach einem Wunschsonett an die Musen 182 Sonette, die zum Mittelpunkt - als *Madame* - Cassandre haben, für die es ein lebendes Vorbild gab und die Ende des 19. Jahrhunderts als Cassandre Salviati identifiziert werden konnte.<sup>6</sup> An diesen Komplex der Sonette schließen sich noch inhaltlich zugehörig die zwei Gedichte, die Ronsard als *Chanson* und *Amourette* überschreibt und die eben abschließend in Kap. IV.2 angesprochen wurden. Das Buch der *Amours* endet mit drei Lobpreissonetten auf Ronsard, die von seinen Freunden Joachim du Bellay, Jean-Antoine de Baïf und Nicolas Denisot<sup>7</sup> verfaßt wurden.

---

<sup>3</sup>Vgl. Kap. II.3.

<sup>4</sup>Vgl. Kap. II.2.

<sup>5</sup>Er schlägt in den beiden betreffenden Büchern, in denen das Sonett im zweiten Buch von der *Chanson* deutlich verdrängt wird, einen leichteren Ton als seine Vorgänger an.

<sup>6</sup>Sie war die Tochter des mit den Medici verwandten Bankiers von François I., Bernardo Salviati, den die Unruhen und wechselnden Geschicke in Florenz Anfang des 16. Jahrhunderts in die Emigration getrieben hatten. Ronsard war etwas über zwanzig, als er der ungefähr vierzehnjährigen Cassandre anlässlich eines Balls des Hofes auf Blois begegnete, wo ihre Familie neben dem Besitz des Château de Talcy vor Ort ihr Domizil hatte. Die junge Franco-Italienierin schien tatsächlich alle Attribute und Qualitäten eines petrarkistischen Idealbildes zu besitzen. Ihre baldige Heirat mit einem kleinen Adligen aus dem Vendômois, dem Seigneur der Pray, Jehan Peigné, vervollständigte das Bild um den Nimbus der Unerreichbarkeit. Vermutlich unterhielten sie dennoch in allen Ehren gutnachbarliche Beziehungen. Ronsard hatte Cassandre schon in seinen früheren Dichtungen gehuldigt. Das canzoniereartige erste Buch der *Amours* war die perfekte Plattform für die Inszenierung dieser Schmerzliebe. Vgl. auch Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. VII ff.

<sup>7</sup>Er erscheint unter seinem Anagramm *Conte d'Alsinois*.

Darauf folgt im Band der Block des fünften Odenbuches mit elf Oden. Nach diesem sind noch Ronsards *Bacchanales*<sup>8</sup> untergebracht, die im Titel nicht speziell erwähnt werden. Der Band endet mit einem Sonett Ronsards *A son livre* und einem Epigramm an Ronsard in griechischer Sprache in drei Distichen von René Guillon.<sup>9</sup> Schließlich steht nach den Errata das königliche Privileg vom 6. September 1552, das der Witwe Maurice de la Porte den Druck und Verkauf des Bandes gestattet - „intitulé Les Amours [...] Ensemble le Cinquiesme de ses Odes, ledict livre avec sa musique mise en la fin d'iceluy.“<sup>10</sup> Dieses Privileg erwähnt explizit die *musique*, die ans Ende des Bandes gestellt ist, den Notenanhang, der in der vorliegenden Arbeit wie allgemein üblich und in Anlehnung an den Sprachgebrauch der frankophonen Forscher als musikalisches Supplement bezeichnet wird.

Die Zusammensetzung des gesamten Gedichtbandes ist maßgeblich für dessen Inhalt: Das Supplement umfaßt 31 Blätter mit neun vierstimmigen Vertonungen,<sup>11</sup> denen Text von neun Dichtungen aus dem ganzen Band unterlegt ist - sechs Sonette, die Amourette und zwei Oden.

Daß das Supplement der Grundidee nach aber eher den *Amours* zuzurechnen ist, wird nicht nur durch die Überzahl der Sonette unterstrichen, sondern auch dadurch, daß 1553, als die erweiterten *Amours* und das *Cinquiesme livre* getrennt neu ediert wurden, das gleiche Supplement mit den *Amours* zusammen erschien, obwohl es nach wie vor die Vertonungen der beiden Oden enthielt.

Vier verschiedene Komponisten zeichnen für die Vertonungen verantwortlich: Pierre Certon (um 1510<sup>?</sup>-1572) mit zwei Sonetten, Claude Goudimel (um 1514<sup>?</sup>-1572) mit zwei Oden und einem Sonett, Marc-Antoine de Muret (1526-1585) mit einem Sonett und schließlich Clément Janequin (um 1485-1558) mit zwei Sonetten und der Amourette.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup>Eine in 107 Strophen, insgesamt 642 Versen, erzählte entspannte Exkursion der Schüler des Collège de Coqueret mit ihrem Lehrer Dorat.

<sup>9</sup>Einem Hellenisten und Budé-Schüler.

<sup>10</sup>1552, S. 239; Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 187.

<sup>11</sup>Dem Erscheinungsbild nach sind es zehn Sätze, davon sind aber zwei zusammengehörig als Teile der pindarischen *Ode à Michel de l'Hospital*.

<sup>12</sup>In dieser Reihenfolge, über die man sich Gedanken machen kann: Sie ist „nicht ganz“ alphabetisch. Muret, eher Humanist denn Komponist (ohne seine Kompositionen abwerten zu wollen), kann mit seiner einzelnen Chanson nicht am Ende stehen. Er rückt vor den großen alten Herrn Janequin, der mit drei Vertonungen die Sammlung abschließt. Nur Goudimel, der entscheidenden Anteil an der Entstehung des Supplements hat, vertont Oden: zwei Oden, davon die erste in zweiteiliger Vertonung, und ein Sonett. Die Oden sind nicht hinter alle Sonettvertonungen gesetzt, wie bei den Gedichten. Das würde die Goudimel-Vertonungen auseinanderreißen. Vielmehr ist die Sonettvertonung - zur Auflockerung? - zwischen die beiden Oden gestellt. - Eine Anordnung der Chansons nach Textreihenfolge im Band spielt keine Rolle, noch weniger als Textincipits.

Die Vertonungen sind im Supplement in oben genannter Reihenfolge nach Komponisten gruppiert. Sie folgen nicht der Reihenfolge des Erscheinens der zugrundeliegenden Texte in den *Amours*. Sie folgen auch nicht einer durchgehenden Anordnung nach Modi, was in den Chansonsammlungen der Zeit sehr häufig ist. Ich denke aber, daß man den Einfluß modaler Ordnung partiell erkennen kann, was bei den Besprechungen der Goudimel-Vertonungen noch vertieft werden wird.<sup>13</sup>

Es ist ein Novum, mit dem Supplement eine Sammlung von Chansons verschiedener Komponisten vorliegen zu haben, die sich dem Werk eines Dichters widmet und darüber hinaus angebunden an den Gedichtband selbst erscheint. Der Regelfall sind Chansonsammlungen verschiedener Komponisten über Texte verschiedener Dichter oder nur für bedeutendere Komponisten Sammelbände, die ausschließlich ihrer Musik gewidmet sind, wobei die Texte aber nicht nur auf einen Dichter beschränkt sind.

Die vierstimmigen Vertonungen erscheinen im Supplement derart, daß die Stimmen, die alle textiert sind, drucktechnisch so verteilt sind, daß alle vier chorbuchartig in einer Ansicht zusammengefaßt sind: Jeweils verso oben der Superius und unten der Tenor und dazu recto oben der Contratenor und unten der Bassus.<sup>14</sup> Dies stellt gegenüber der Präsentation in einzelnen Stimmbüchern bzw. der in dieser Zeit und diesem Umfeld gebräuchlicheren Form von zwei Stimmbüchern in der Kombination von *Superius & Tenor* sowie *Contratenor & Bassus* eine besondere editorische Herausforderung dar.<sup>15</sup>

Auf der ersten Seite des Supplementes (pag. A, recto) setzt Ambroise de la Porte (A. D. L. P), der älteste Sohn der Verlegerin in geschäftsführender Funktion, die Leser in einem Vorwort, dem *Advertissement au Lecteur par A. D. L. P.*, von der zu erwartenden Novität in Kenntnis:

„Ayant recouvert le Livre des Amours du Seigneur P. de Ronsard, & le cinquiesme de ses Odes, avec aultres siens opuscules: Et puis apres entendu que pour ton plaisir & entier contentement il a daigné prendre la peine de les mesurer sur la lyre (ce que nous n'avions encores apperceu avoir esté fait de tous ceux qui se sont exercités en tel genre d'escrire), suyvant son entreprise avec le vouloir que j'ay de luy satisfaire, & pour l'amour de toy Lecteur: J'ay faict imprimer, & mettre à la fin de ce present livre, la Musique, sus laquelle tu pourras chanter une bonne partie du contenu en iceluy: te

---

<sup>13</sup>Vgl. bes. Kap. V.3.

<sup>14</sup>Entsprechend der das Discantus-Tenor-Gerüst unterstreichenden Anordnung niederländischer Chorbücher im Ggs. zur Anordnung deutscher Chorbücher mit Herausstellung des Außenstimmenpaares Discantus-Bassus, die auf der verso-Seite untereinanderstehen, mit rechts unten danebenstehendem Tenor.

<sup>15</sup>Besonders im Hinblick auf die Notwendigkeit des simultanen Blätterns.

promectant à l'advenir de continuer ceste maniere de faire (en ce qui s'imprimera de la composition dudict Ronsard) si je congnoy qu'elle te soit agreable.<sup>16</sup>

Nachdem er erfahren habe, daß Ronsard zum Gefallen und zur vollständigen Zufriedenheit der Leser, sich die Mühe gemacht habe, seine Gedichte „auf der Lyra zu bemessen“ (*mesurer sur la lyre*), was seines Wissens noch kein anderer vor ihm in so einer Gattung getan habe, hat er, der Verleger, dem Vorhaben Ronsards folgend, mit dem Willen ihn zufriedenzustellen und dem Leser zuliebe, die Musik drucken und ans Ende des vorliegenden Bandes setzen lassen, auf die der Leser einen Großteil des Bandinhalts singen könne. Der Verleger verspricht außerdem, daß er auch in der Zukunft Musik zu Ronsard-Gedichten mitliefern würde, wenn das Unterfangen vom Leser positiv aufgenommen würde.<sup>17</sup>

Daß man dieses kleine Vorwort sehr sorgfältig lesen und bewerten muß, zeigt die Tatsache, daß bei Gervink aufgrund dieses Vorwortes Interpretationen vorgenommen werden, die offenbar Verwirrung stiften:<sup>18</sup>

„Besonders verwirrend erscheint diese Ausgabe, wenn man im selben Druck ein kurzes Verlegervorwort liest, das besagt, Ronsard selbst habe seine Verse rhythmisch so bemessen, daß sie zur Laute vorgetragen werden könnten, besonders, wenn man bedenkt, daß hier nun wesentliche Stilmerkmale offenbar verwechselt werden: Ronsard scheint mehr einem monodischen Stil nachgegangen zu haben, veröffentlicht werden gleichwohl homophone Chorsätze (mit ansatzweise ausgeprägter Imitation), wie sie aus den zahlreichen Chansondrucken hinlänglich bekannt sind.“

Um dem Supplement in der Bewertung gerecht zu werden, muß man differenzieren, was der Verleger sagt, was Ronsards Ansinnen war, wie das Supplement wohl insgesamt zustande kam und welche Kriterien man aus bestimmten Blickwinkeln heraus anlegen kann und darf.

Die dem Leser vom Verleger mitgeteilte Tatsache, daß Ronsard seine Gedichte *mesurés sur la lyre* liefert, darf nicht einfach erfaßt und übertragen werden als „rhythmisch so bemessen, daß sie zur Laute vorgetragen werden könnten.“ Der Verleger spricht mit Ronsard nicht von einer Laute, sondern von einer Lyra. Die im humanistischen Kontext oft übliche direkte praktische Übertragung auf die Laute trifft nicht den Sinn der Vorstellungen von Ronsard, die in II.3 bereits ausführlich dargestellt wurden: Dichtung, die in seinem Sinne als wirklich lyrisch, zum Gesang bestimmt und geeignet, zu bezeichnen ist, muß nach Ronsards Vorstellung

---

<sup>16</sup>1552, f. A, nach S. 239; Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 189.

<sup>17</sup>Der Terminus der *composition* bezieht sich hier auf die poetische Komposition Ronsards, das Komponieren der Verse.

<sup>18</sup>1996, S. 193.

bestimmte formale Kriterien erfüllen. Diese hat er in den Regeln für die *alternance* zusammengefaßt, die strophische Harmonie und regelmäßige Anlage nach abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen verlangen. Alle weitergehenden Interpretationen verlassen festen Boden und stehen in der Folge auf genauso schwankenden Beinen wie Ronsards eigene Vorstellungen über musikalische Dinge.<sup>19</sup>

Ob der Verleger sich selbst völlig im Klaren war, daß der Terminus *mesuré sur la lyre* an sich keine wirkliche Verbindung zur Musik herstellt, muß offenbleiben. De la Porte wußte aber sicher, daß die Verse eine bestimmte geregelte Disposition in strophischer und rhythmischer Hinsicht aufwiesen, weil dies Grundlage für die Textaustauschbarkeit zu den Vertonungen war, auf die er selbst als Verleger im Supplement noch hinweist. De la Porte wußte von den Vorstellungen Ronsards und er folgt, wie er sagt, seinem Vorhaben (*suyvant son entreprise*). De la Portes Willen, Ronsard zufriedenzustellen, ja sogar ihm in seinen Intentionen zuvorzukommen, ihm gewissermaßen seine Wünsche von den Lippen abzulesen, verstehe ich als eine sehr geschickte Art der Autorenpflege. De la Porte fördert damit den jungen aufstrebenden Dichter, der unlängst bei Hofe für Aufregung gesorgt hatte, und bindet ihn damit gleichzeitig an sich. Nach den Querelen um die ersten vier Odenbücher war sicher die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese größere Neuerscheinung gerichtet. Der tüchtige Verleger tat alles dazu, um eine entsprechend effektvolle Aufmerksamkeitswirkung zu erzielen, was dem jungen Autor in seinem Streben nur entgegenkommen konnte.

Den Aussagen des Verlegers ist zu entnehmen, daß er selbst die Initiative für das musikalische Supplement ergriffen hat. Wir können aus diesem Vorwort nicht ableiten, daß Ronsard, obwohl er seine *vers mesurés à la lyre* mit der Intention schrieb, sie mögen in Musik gesetzt werden, seine Komponisten gewissermaßen rekrutiert hätte, was oft unterstellt wird. Dazu paßt auch eine scharfsinnige Bemerkung von Brooks:

„Ronsard was not known for his modesty, and if the idea of the supplement was his he would almost certainly have claimed it.“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>Daß Ronsard „mehr einem monodischen Stil nachgehangen zu haben“ scheint, entnimmt Gervink offenbar direkt der Formulierung *mesurer sur la lyre* selbst. Er könnte es untermauern durch Ronsards Verweis auf seinen Wunsch, die italienische Vortragspraxis zur Lira in Frankreich einzuführen, wobei man mit dem Begriff der Monodie für die entsprechende Zeit differenziert umgehen muß. Widerlegen könnte man eine solche Aussage über Ronsards Ideal durch dessen Bemerkung über „la grace d’une seule ou plusieurs voix“. Vgl. Kap. II.3.

<sup>20</sup>1990, S. 70.



Der Verleger hat sich also offenbar aufgemacht, um bereits in Musik gesetzte Ronsard-Gedichte zusammenzubringen. Es scheint mir geradezu bezeichnend und natürlich, daß das Ergebnis vierstimmige Vertonungen sind. Er liefert uns keine Vortragsmodelle, wie sie etwa als *modo di cantar* bei Petrucci in Italien Eingang in den Druck gefunden hatten. Wie in III.3 gezeigt, stellte offenbar in Frankreich im Gegensatz zu Italien musikalische Vortragskunst an sich schon eine erwähnenswerte Besonderheit dar. Und wenn musikalischer Vortrag stattfindet, dann ist noch darüber hinaus eine Vortragspraxis nicht etwas, was notwendigerweise den Weg der Niederschrift oder sogar des kostspieligen Druckes gehen muß. Letzteres trifft auch auf die Möglichkeit eines einfachen liedhaften Singens von Gedichten auf allseits bekannte Melodien zu, auf die ich gleich weiter unten in Zusammenhang mit dem Textaustauschprinzip noch zurückkommen werde.

De la Porte unterstreicht schließlich, daß er selbst die Musik hat drucken und an das Ende des Bandes hat setzen lassen: Wie Lesure und Thibault anhand von Druckcharakteren nachwiesen, ist der Druck des Supplements dem Drucker Nicolas Du Chemin zuzuordnen.<sup>21</sup> Dies verweist auf eine zweite Person, die offensichtlich großen Anteil nicht nur an der technischen Umsetzung dieser Besonderheit hatte.

Der Komponist Goudimel, der selbst drei Beiträge zum Supplement geliefert hat, war seit 1551 Lektor beim Verleger Nicolas du Chemin und von 1552 bis 1555 dessen Berater bzw. Partner. Ronsard wiederum kannte Goudimel durch den Mäzen Jean de Brinon.<sup>22</sup> Goudimel hatte also auch im Organisatorischen, in Bereichen der Koordination und der Durchsetzung dieses Unterfangens entscheidende Verantwortlichkeiten.<sup>23</sup>

De la Porte macht die Leser im Vorwort schließlich auf die eigentliche Kuriosität dieses Supplements aufmerksam: Auf die Vertonungen könne man einen Großteil der Gedichte des Bandes singen.

In das Supplement sind Anweisungen zum Textaustausch integriert bzw. hinten angefügt:

---

<sup>21</sup>*Bibliographie des Editions Musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576)*, Paris 1953.

<sup>22</sup>Goudimel widmete Brinon 1551 seine erstes Buch mit Vertonungen der Psalmübersetzungen Marots: *Premier livre, contenant huyct pseumes de David traduictz par Clément Marot [...] plus les commandements de Dieu*, Paris 1551.

<sup>23</sup>In welcher Weise Goudimel schon im Vorfeld des Supplementes zu dessen Druckvorbereitung planvoll beitrug, wird in Kap. V.3 dargestellt.

„Les Sonetz dont les commencemenz ensuyvent cy apres, avec l'adresse du fueillet ou ilz se trouvent dans le livre: Se chantent sus la Musique du Sonet precedent.“<sup>24</sup>

„Sonetz qui se chantent sur la Musique de *Qui voudra voyr*“<sup>25</sup>

„Sonetz qui se chantent sur la Musique de *Nature ornant*“<sup>26</sup>

„Les trois Sonetz ensuyvans se chantent sur la Musique de *Quand j'aperçoy* [...]

Au reste saches, Lecteur, que tous les Strophes & Antistrophes de l'Ode à Monsieur de l'Hospital se chantent sur la Musique du premier Strophe *Errant par les champs*. Et les Epodes de l'Ode mesmes sus la Musique du premier Epode *En qui respandit le ciel*.“<sup>27</sup>

Dabei handelt es sich um Textaustauschanweisungen für vier der Sonette, zu denen Titellisten von formal identischen Austauschsonetten geliefert werden, und eine Anweisung zum Absingen der gesamten 816 Verse langen, pindarischen *Ode à Michel de l'Hospital*, die in 24 Triaden aus Strophe, Antistrophe und Epode gestaltet ist, auf die zwei zusammengehörigen Vertonungen von deren erster Strophe *Errant par les champs* und deren erster Epode *En qui respandit*. Hier könnten alle Strophen und Antistrophen auf die Musik der ersten Strophe und alle Epoden auf die Musik der ersten Epode gesungen werden.

Ich möchte zuerst zu bedenken geben, daß das Textaustauschprinzip für die Sonette und die Ode zwar gleich ist, daß aber dennoch ein prinzipieller Unterschied zumindest in Erwägung gezogen werden muß: Bei den Sonetten soll ein in sich abgeschlossener kurzer Text durch einen anderen geschlossenen Text derselben Form ersetzt werden - ich füge hinzu, so wie wir das etwa in dieser Zeit bei religiösen Kontrafakturen, etwa der Reformierten, auf die weltlichen Texte vieler Chansons kennen. Bei der Ode hingegen sollen weitere Strophen, Antistrophen und Epoden derselben Ode auf die jeweilige Musik gesungen werden - ein Verfahren, wie es musikhistorisch in Praktiken wie dem musikalischen Vortrag narrativer Dichtung bzw. der Epenrezitation bekannt ist.<sup>28</sup>

Betrachtet man nun die Sonette, so kann man in den vier Vorlagen die vier Typen der später als *sonnet régulier* bezeichneten Form des französischen Sonettes identifizieren. In der Reihenfolge der Listen im Supplement:<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup>Nach der ersten Chanson *J'espere & crains* (Certon), f. Aiii v. f., bzw. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 194.

<sup>25</sup>Am Ende des Supplements, f. Dvi v. f., bzw. Faksimile in der Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 248.

<sup>26</sup>Am Ende des Supplements, f. Dvii r. f., bzw. Faksimile in der Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 249.

<sup>27</sup>Am Ende des Supplements, f. Dvii v., bzw. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 250.

<sup>28</sup>Vgl. auch Kap. III.3.

<sup>29</sup>In anderer Reihenfolge (nach Häufigkeit) und Darstellung vgl. auch Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. XVII. Dort bezeichnet als Typ III, Typ I, Typ II, Typ IV.

*J'espere et crains:*     $a^f b^m b^m a^f / a^f b^m b^m a^f // c^m c^m d^f / e^m d^f e^m$   
*Qui voudra voyr:*     $a^f b^m b^m a^f / a^f b^m b^m a^f // c^m c^m d^f / e^m e^m d^f$   
*Nature ornant:*        $a^m b^f b^f a^m / a^m b^f b^f a^m // c^f c^f d^m / e^f e^f d^m$   
*Quand j'aperçoy:*     $a^m b^f b^f a^m / a^m b^f b^f a^m // c^f c^f d^m / e^f d^m e^f$

Diese vier Typen weisen in den Quartetten umschlingende Reimordnung auf und sind zunächst voneinander dadurch in zwei Gruppen zu unterscheiden, ob zu Beginn ein weiblicher oder männlicher Reim gesetzt wird ( $a^f b^m b^m a^f$  oder  $a^m b^f b^f a^m$ ). Darüber hinaus wird bei allen vier Typen das Alternieren männlicher und weiblicher Reime auch an der Schnittstelle zwischen den Quartetten und Terzetten eingehalten. Für die weitere Typenbestimmung ist neben der Unterscheidung nach weiblichen oder männlichen Reimen entscheidend, ob in den Terzetten die Reime der letzten vier Verse als umschlingender Reim, *rimes embrassées* ( $d^m / e^f e^f d^m$  oder  $d^f / e^m e^m d^f$ ), gestaltet sind, oder als gekreuzter Reim, *rimes croisées* ( $d^m / e^f d^m e^f$  oder  $d^f / e^m d^f e^m$ ).

*J'espere et crains* entsprechen in der Form 17 andere Sonette der *Amours*, *Qui voudra voyr* 94, *Nature ornant* 60 und *Quand j'aperçoy* 5 Sonette. Die Listen des Supplementes enthalten wenige Auslassungen und Irrtümer, welche der Ronsard-Herausgeber Laumonier in seiner Ausgabe aufklärt,<sup>30</sup> so daß im Supplement für *J'espere et crains* nur 14 andere Sonette, für *Qui voudra voyr* 92, *Nature ornant* 59 und *Quand j'aperçoy* 3 Sonette genannt werden.

Ein fünfter Sonett-Typ, der männlich anhebt und mit einem umschlingenden weiblichen Reim endet, und somit das Alternieren männlicher und weiblicher Reim zwischen *quatrains* und *tercets* nicht einhalten kann, kommt in den *Amours* achtmal vor, wird aber im Supplement nicht vertont und genannt. Zu suggerieren, daß die fehlende *alternance* der ausschließliche Grund wäre, daß die Komponisten diese Form umgingen, geht sicher zu weit. Wir notieren das Faktum.

Der Verleger hat den Leser im Vorwort in einem Nebensatz informiert, daß Ronsards Technik des *mesurer sur la lyre* noch von keinem anderen angewandt worden wäre, *en tel genre d'écrire*. Meines Erachtens bezieht sich diese Aussage darauf, daß Ronsard die *alternance* nun auch auf die Sonettform ausweitet, ein *Genre*, das im allgemeinen nicht als *lyrisch* betrachtet wurde.

Die vier vertonten Typen unterscheiden sich also nach der Regel der *alternance* für durchgehendes Abwechseln weiblicher und männlicher Reime. Die Regel der *alternance*, die

---

<sup>30</sup>Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. XVII, Fußnote 2, bzw. S. 248-250.

die Identität von Strophen zugunsten der Vertonung fordert, ist, nachdem das Sonett nicht in dem Sinne durchgängig „strophisch“ ist, eher auf die Regulierung der formalen Identität von Sonetten nach Typen innerhalb der ganzen Sammlung zu beziehen - ein anderes Sonett gleichen Typs funktioniert, wie schon einmal gesagt wurde, wie eine „andere Strophe“.

Dazu kommt innerhalb des einzelnen Sonettes, daß die Form an sich in den Quartetten durch deren identische, auf zwei Reimen basierende Ordnung (*abba abba*) eine strophische Identität wahrt. Das ist aber in der Form generell und auch ohne Ronsards Zutun angelegt. Darüber hinaus legen zwei der vier *sonnet régulier*-Typen Ronsards, die in den Terzetten einen *rhythmus tripartitus* mit einander entsprechender Anlage nach weiblichen und männlichen Versschlüssen aufweisen ( $c^m c^m d^f / e^m e^m d^f$  und  $c^f c^f d^m / e^f e^f d^m$ ), auch musikalisch eine strophische Behandlung der Terzette nahe. –

Das Verfahren des Textaustausches im Supplement wurde nun in der Literatur, wie gleich weiter unten auch wörtlich zitiert wird, immer wieder mit dem Begriff der *timbres* identifiziert. Der Begriff *timbre* ist nicht wirklich ohne Bedenken zu übersetzen, weil er einen immensen Kontext heterogener Forschungserfahrungen frankophoner Wissenschaftler einschließt, der mit Anleihen in der ethnologischen Musikwissenschaft von der Aubry-Misset-Ausgabe der *Proses d'Adam de Saint-Victor* über die bekannten Melodien der *Opéra comique* bis zum gewöhnlichen Gassenhauer reicht. *Timbres* sind aber meist recht eingängige, oft wenig charakteristische und/oder immens bekannte Melodien, auf die je nach zeitgenössischem Usus beliebig neue Texte gesungen werden konnten, bzw. für die speziell neue Texte geschrieben wurden. Der Ansatzpunkt ist überall der Textaustausch. Der Terminus bezieht sich aber eigentlich in jedem Fall auf eine Gestalt, die von einer Stimme ex tempore erfaßt werden kann, wobei das Modell liedhaft oder rezitationsformelartig sein kann.<sup>31</sup> Wie derartige Modelle für Textaustausch, formelhaft oder liedhaft, im 16. Jahrhundert ausgesehen haben, wurde in Kap. III.3 als Grundlage zur Abgrenzung der Supplement-Vertonungen genauer betrachtet.

Das Supplement mit seinen vierstimmigen Vertonungen hätte sicher nicht derartige Berühmtheit und monumentale Musterfunktion für die humanistischen Bemühungen um die Verbindung von Musik und Poesie erlangt, wenn die Vertonungen nicht diese Besonderheit der Listen zum Textaustausch trügen. Diese Partikularität führte aber auch zu weitreichenden

---

<sup>31</sup>Dobbins, 1980, umgeht in seinem Artikel *Ronsard* im NGD, Vol. 16, S. 179, das Problem, indem er von *polyphonic timbres* spricht, was aber dem Begriff *timbre* an sich nicht angemessen ist.

Kontroversen. So empfindet Photiadès, der an die Sätze ebenfalls das Bewertungskriterium *timbres* anlegt, das Verfahren an sich als grob und kindisch: „La méthode des «timbres» équivaut à un grossier décalque d'enfants.“<sup>32</sup> Tiersot verweist das Vorhaben des Textaustausches auf die Sätze in den Bereich der Hirngespinnste: „Son [Ronsards, Anm. d. Verf.] projet de faire chanter soixante sonnets - que dis-je? quatre-vingt-treize! - sur la même musique savante rentrait en effet dans le domaine des chimères.“<sup>33</sup> Van den Borren entsetzt sich darüber, daß der Musik Gewalt angetan würde: „... une façon singulièrement barbare de traiter la musique.“<sup>34</sup> Suter kontert in jüngerer Vergangenheit: „... une façon singulièrement barbare de traiter la poésie.“<sup>35</sup> Gadoffre tritt schließlich in die Verteidigung ein, indem er eine absolute Autorität für Qualität zugunsten des Supplements herbeizitiert.<sup>36</sup> Schließlich wären auch in den Werken von Johann Sebastian Bach dieselben Melodien für völlig unterschiedliche Texte verwendet worden. Er spielt dabei auf die Bedeutung des Parodieverfahrens im Werk Bachs an.<sup>37</sup>

Nun handelt es sich beim Textaustausch-Prinzip tatsächlich um ein in der Musikgeschichte altbekanntes Verfahren. Genauer als mit dem Verweis auf Parodieverfahren erfaßt man es mit dem Begriff des Kontrafaktums, der sich spezieller auf einen primär dichterischen und nicht auch musikalischen Eingriff in eine Vorlage bezieht. Wie der Begriff des *timbre* kann er einstimmige Musik bzw. das Verfassen eines neuen Textes auf eine existierende Weise bezeichnen. Dies hatte im Mittelalter einen besonderen Stellenwert, wo der *modus dicendi* höher bewertet wurde als die *substantia*, das kunstvolle Neuformulieren über Bekanntes höher steht als der Originalitätsgedanke.<sup>38</sup> Der Verweis auf das einstimmige Modell kann dabei mit Begriffen wie *supra cantilenam* oder dem französischen *contre le chant* erfolgen.

Im 16. Jahrhundert spielte die Kontrafaktur vor allem im reformatorischen Umfeld eine große Rolle, wo volkssprachliche Übersetzungen von Psalmtexten oder neugeschaffene

---

<sup>32</sup>Photiadès, 1925, S. 55.

<sup>33</sup>Tiersot, 1902-1903, S. 26.

<sup>34</sup>Van den Borren, 1924, S. 48.

<sup>35</sup>Suter, 1987, S. 94.

<sup>36</sup>Gadoffre, 1960, S. 91.

<sup>37</sup>So hat Bach bekanntlich Gelegenheitskompositionen bis zu viermal umtextiert, um sie bei verschiedenen Anlässen verwenden zu können (etwa BWV 208). Auf höherer Ebene steht die auch weitergehend musikalische Verarbeitung von Kantaten für Oratorien oder Messen, wie etwa der als *dramma per musica* bezeichneten Kantaten *Lasst uns sorgen; Tönet, ihr Pauken* und *Preise dein Glücke* (BWV 213, 214 und 215) für das Weihnachtssoratorium (BWV 248).

<sup>38</sup>Vgl. auch Kap. IV.1.

volkssprachliche religiöse Texte nach Musik verlangten. Besonders der Genfer Psalter schöpfte mit vollen Händen aus dem Gut populärer Liedmelodien. Auf einfache niederländische Volkslieder beziehen sich etwa auch die Psalmtextadaptationen der 1540 in Antwerpen erschienenen *Souterliedekens*.

Der Begriff des Kontrafaktums erfaßt aber auch die Umtextierung von mehrstimmigen Sätzen. So erschienen zunächst Sammlungen religiöser bzw. moralisierender französischer Dichtungen ohne Musik,<sup>39</sup> die auf bekannte mehrstimmige Chansonsätze der Zeit, wie Sermisys *Tant que vivray* oder *Languir me faictz*, gesungen werden konnten - und genauso auch nur auf ihre Oberstimmenpartien als Melodien.<sup>40</sup> Die wohl früheste solcher Sammlungen von P. de Vingle war betitelt *Sensuyvent plusieurs belles et bonnes chansons, que les chrestiens peuvent chanter en grande affection* (Neuchastel 1533). Die Idee von mehrstimmigen Kontrafakta liegt gerade auch in Zusammenhang mit dem Namen Goudimel nicht fern. Goudimel selbst zeichnete verantwortlich für eine Ausgabe von Arcadelt-Chansons mit religiösen Kontrafakta, die 1586 bei Jean de Tournes in Lyon erschien: *L'Excellence des chansons musicales composées par M. Jacques Arcadet, tant propres à la voix, qu'aux instruments. Recueillies & reveuës par Claude Goudimel natif de Besançon* (RISM AA 1390a).<sup>41</sup> Beim Vergleich der Supplement-Vertonungen mit Vertonungen anderer Komponisten über dieselben Texte in Kap. V verweise ich darüber hinaus auch auf verschiedene Ausgaben, wo die *Amours*-Texte durch geistliche Kontrafakta ersetzt wurden. In solchen Fällen sind die Vorlagen also genauso komplex wie die Supplement-Vertonungen.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup>Im Vorfeld zu später auch eigenständigen, mehrstimmig komponierten *chansons spirituelles*.

<sup>40</sup>Einfachste Umschreibungen bleiben dabei sehr nah am Originaltext, etwa *Tant que vivray en aage florissant, Je servirai d'amour le roi puissant* versus *Je servirai d'amour le dieu puissant*.

<sup>41</sup>So findet man dort z. B. den Satz von *Je suis atteint*, den Gervink unter die „Vorläufer von *musique mesurée*“ einreicht und dessen Beginn in Kap. III.2 genauer betrachtet wurde. Aus

*Je suis atteint, je le confesse,  
Mais celle qui le cueur me blesse,  
Est telle que ce m'est grandeur.  
De ce que je l'ay peu congnoitre.  
Et de ce que je luy puis estre,  
Humble et fidelle serviteur*

wird

*Je suis atteint, je le confesse,  
Mais **cela** qui le coeur me blesse,  
Est **tel** que **c'est un grand heur**.  
**Car je commence à bien** congnoitre,  
**Verité, de qui je veuil** estre,  
Humble et fidelle serviteur.*

<sup>42</sup>Hat man sich mit der Idee von Kontrafakta auseinandergesetzt, muß man für die Austauschtexte des Supplements noch kurz überprüfen, ob mit den Austauschertexten nicht nur rhythmisch-metrische Schemata des Modelles übernommen werden, sondern in irgendeiner Weise auch der Sinngehalt angenommen bzw. verarbeitet wird, so daß eventuell die jeweilige Musik für die einzelnen Gruppen der austauschbaren Texte eine semantische Bindung aufweisen könnte. Einen solch weitgehenden strukturellen Konnex der *Amours*-Sonette kann ich mit gutem Gewissen bei den einzelnen Typen-Gruppen nicht entdecken. Zwar findet man, betrachtet man die Gruppen einzeln, Beziehungen im petrarkistischen Arsenal. Die existieren jedoch genauso auch unter den

Ich möchte damit unterstreichen, daß die zeitgenössische Erfahrung und der lebendige Umgang mit Textaustausch auch für mehrstimmige Kompositionen ein relevantes Kriterium für die Beurteilung des Textaustauschprinzips im musikalischen Supplement ist.<sup>43</sup>

Äußerungen wie „barbarisch gegenüber der Musik“ und „barbarisch gegenüber der Poesie“<sup>44</sup> oder, die Sätze würden „zu stereotypen Folien herabgewürdigt, deren einzig wichtiges Merkmal darin besteht, daß sich die Dichtung nach metrischen Gesichtspunkten an sie anpassen läßt“,<sup>45</sup> basieren meiner Ansicht nach auf einem Originalitätsdenken und Werkbegriff, der dem zeitgenössischen Umgang auch mit dieser Art von Musik so nicht angemessen ist.

Bedauernswert finde ich, daß bei alledem die Betrachtung und Bewertung des Textaustausch-Verfahrens über der Betrachtung der Musik an sich steht. Und so möchte ich für alle Vertonungen des Supplementes trotz der aufgezeigten Zusammenhänge in der Analyse primär zeigen, daß die Vertonungen zunächst keine simplen *timbres* oder Rezitationsmodelle sind. Ich möchte darstellen, wie stark die Komponisten auf die Individualität ihrer ursprünglichen Textvorlage reagieren. Dies läßt sich nicht nur relativ leicht für die inhaltliche Seite demonstrieren, sondern auch für formale Erscheinungen der einzelnen Texte verifizieren, die nicht unter die Regulierungsbestrebungen Ronsards gefallen sind.

Abschließend bleibt festzuhalten, daß Ronsards besondere Art der Behandlung des Sonetts, die er mit dem Hintergedanken der Vertonung entwickelte, in der Folgezeit bindende Regel wurde. Man kann also sagen, daß damit, wenn auch in äußerst indirekter Weise, die Musik die Poesie beeinflusste.

Der Verleger hatte am Ende seines Vorwortes versprochen, daß er, sollten die Leser Gefallen am Supplement finden, das Unterfangen, Musik zu Dichtungen abzudrucken, wiederholen würde. Daß es bei diesem einen musikalischen Supplement blieb, darf man dennoch nicht als Beweis für seine Erfolglosigkeit werten.

---

Gruppen und resultieren aus der Variation der petrarkistischen Thematik. Das „à chanter sur“ des musikalischen Supplements trägt auf der Suche nach einer „Meta-Ebene“ in den Gedicht-Typen zu keiner Lösung bei.

<sup>43</sup>Selbst wenn *timbres* bzw. Kontrafakta implizieren, daß etwas Präexistentes mit Neuem kombiniert wird, was bei der simultanen Präsentation von Vorlage und Neutext beim Supplement nicht gegeben ist.

<sup>44</sup>Van den Borren, „... une façon singulièrement barbare de traiter la musique ...“, a.a.O.; Suter, „... une façon singulièrement barbare de traiter la poésie ...“, a.a.O.

<sup>45</sup>Gervink, 1996, S. 198.

Noch lange bevor die zweite, erweiterte Edition der *Amours* mit insgesamt 220 Sonetten und den Kommentaren von Muret fertig war, die getrennt von den Oden neu herausgegeben wurden, war die erste erschöpft, so daß eine zweite Auflage der ersten Edition gezogen wurde. Hierzu wurde ein neu gesetztes musikalisches Supplement gedruckt. Wäre das Supplement unwesentlich für den Erfolg gewesen, hätte man auf diesen extremen Aufwand verzichten können. Das *Achévé d'imprimer* lautet auf *le trentieme iour de septembre, Mil cinq cens cinquante deux*. Als Druckdatum wird also das gleiche genannt wie beim *Achévé* des ersten Supplements, das jedoch eine unterschiedlicher Graphie aufweist.<sup>46</sup> Außerdem sind die Unterschiede zwischen dem ersten und dem zweiten Supplement auffällig und deutlich, insofern als das Erscheinungsbild verfeinert ist. Sie sind aber musikalisch nicht wesentlich: Es handelt sich um unterschiedliche Schrift- bzw. Druckcharaktere im *Advertissement*, bei den Komponistennamen, bei den Händen mit Manschetten,<sup>47</sup> die auf jeder neuen Seite den Beginn der Stimmen anzeigen, bei den Schlüsseln und Taktzeichen, sowie um Graphievarianten im unterlegten Text. Das verwendete Exemplar Orléans entstammt der zweiten Schicht von 1552.

Die zweite Edition der erweiterten *Amours* von 1553 enthält nur in wenigen, nicht in allen bekannten Exemplaren dieses neugesetzte musikalische Supplement. Für diese Arbeit wurde das Exemplar von 1553 der Bayerischen Staatsbibliothek herangezogen,<sup>48</sup> das ein musikalisches Supplement enthält. Ich möchte anzeigen, daß dieses Exemplar nicht im Répertoire International des Sources Musicales verzeichnet ist.<sup>49</sup> Die Supplemente von Orléans und München sind also identisch.<sup>50</sup> Das Münchner Exemplar weist aber nicht den Mangel der vertauschten Folia im Notenkörper auf.

Die erweiterte Neuausgabe der *Amours* von 1553 trägt das *Achévé d'imprimer le xxiiij de May. 1553* und das königliche Privileg vom 18. Mai 1553. Dieses königliche Privileg schließt nicht mehr wie das Privileg vom 6. September 1552 die Musik am Ende des Buches ein, wo

---

<sup>46</sup>Zu den Graphievarianten vgl. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. XX f.

<sup>47</sup>Beim zweiten Druck sind es Spitzenmanschetten.

<sup>48</sup>Signatur RAR. 1962, in-8°, braunes Leder mit floraler Goldprägung und lateinischem Titel auf dem Rücken. Als Spur seiner Herkunft trägt es eine Inskription des Vorbesitzers *Oefelyj*, die auf den Münchener Historiker und Bibliothekar Andreas Felix Oefele (1706-1780) deutet, der von 1746-1778 Bibliothekar der Hofbibliothek war. Sein Nachlaß ging 1903 an die Staatsbibliothek. Als Beibindung enthält das Exemplar die *Amours* von Baïf von Dezember 1552.

<sup>49</sup>Vgl. RISM, BI, S. 184 und 194.

<sup>50</sup>Das geht bis hin zur Druckqualität, was an bestimmten Stellen deutlich erkennbar ist.



es hieß „ledict livre avec sa musique mise en la fin d'iceluy“. Obwohl das königliche Privileg das nicht mehr gestattete,<sup>51</sup> hat man also einigen Exemplaren noch Supplement-Exemplare des zweiten Drucks angebunden.

Das ist besonders auffällig, weil es Vertonungen der jetzt getrennt edierten Oden enthält. Auch hatte sich der Text 1553 verändert, was zwei Stellen in den Vertonungen betrifft, einmal aus dem Sonett *Quand j'apperçoy*,<sup>52</sup> und zum zweiten aus der 1553 getrennt edierten *Ode à Michel de l'Hospital*,<sup>53</sup> wo im Supplement noch der alte Text steht.

Die Tatsache, daß das Unterfangen nicht erneuert wurde, scheint mir demnach nicht darin begründet zu sein, daß es erfolglos war. Auch daß Ronsard nach dem Erfolg die Werbewirkung nicht mehr benötigte, wie Gadoffre suggeriert, scheint mir doch recht überspitzt formuliert:<sup>54</sup>

„Claude Binet, Guillaume Colletet et Brantôme ont témoigné eux aussi de la vogue du chansonnier qui plut «de telle sorte à la Cour qu'elle ne résonnoit plus rien autre chose». [...] Quant à reprendre l'expérience, on ne voit pas ce qui aurait pu inciter le Poète à le faire. L'objectif publicitaire est atteint, le public de Cour conquis, Cassandre est chantée partout.“

Wenn man das Supplement als reinen „Publicity Gag“ abtut, der nicht mehr wiederholt werden mußte, nachdem, wie die Ronsard-Biographen bezeugen, der Hof nichts anderes mehr sang, übergeht man, daß die Idee dazu erst auf Basis einer verstärkten Auseinandersetzung der Dichter mit der Ideal der Verbindung von Poesie und Musik entstehen konnte - so unvollkommen die Ansätze Ronsards dazu gewesen sein mögen.

Daß man in der Zukunft das Unternehmen in dieser Form nicht mehr wiederholte, dürfte vielleicht auch einfach praktische Gründe gehabt haben: Zumindest die vierstimmige Ausführung war wohl in Anbetracht der Tatsache, wie klein der Druck ausfällt und daß man eben nicht einzelne Stimmbücher in die Hand nehmen kann oder sich zumindest nur zu zweit ein Buch teilt, recht unkommod<sup>55</sup> - um so überzeugender die Aussage der Biographen, daß der Hof nichts anderes mehr sang.

---

<sup>51</sup>Das mag damit zusammenhängen, daß Le Roy & Ballard genau im Zeitraum, der zwischen den beiden Editionen der *Amours* lag, nämlich am 16. Februar 1553, den seit dem Tode Attaignants vakanten Titel der königlichen Musikdrucker erhielten, der ihnen in Paris zu einer Art Quasi-Monopol verhalf.

<sup>52</sup>Vgl. Kap. V.5.

<sup>53</sup>Vgl. Kap. V.3.

<sup>54</sup>Gadoffre, 1987, S. 80.

<sup>55</sup>Oder recht intim, was das Vergnügen des Hofes wieder erklären würde.

## V. Die Vertonungen des musikalischen Supplements und ihr Vergleich mit textgleichen zeitgenössischen Kompositionen als Ausdruck der musikalischen Praxis

### 1. Pierre Certon: *J'espere & crains* (Sonett) - Lasso, Boni, Maletty

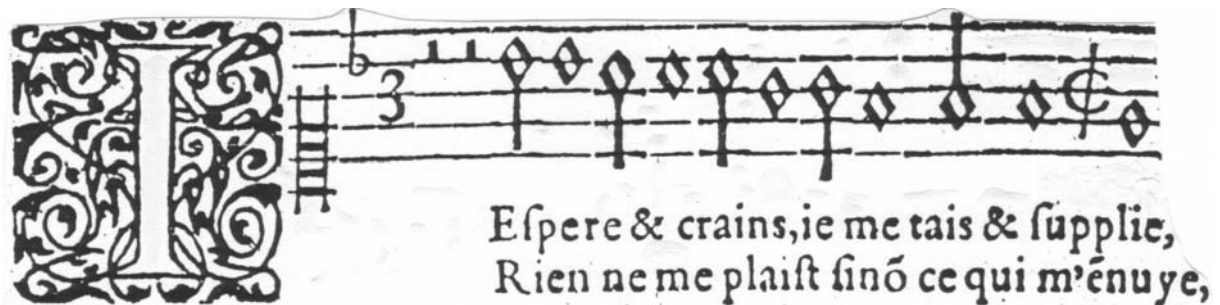


Abbildung V.1-1: *J'espere & crains*, Superius, *Les Amours*, 1553.

Die beiden ersten Vertonungen des musikalischen Supplements stammen aus der Feder von Pierre Certon. Uns ist wenig über seine Herkunft und frühen Entwicklungsjahre bekannt.<sup>1</sup> Aber es ist gewiß, daß er noch als *clerc sous la prébende de M. de Colligny* 1532 in Paris in die *Sainte-Chapelle du Palais* eintrat, zu deren Kanonikern dann im Jahr darauf Claudin de Sermisy zählte, und daß Certon dort ab 1536 bis zu seinem Tod 1572 die Position eines *Maître des Enfants de Chœur de la Sainte Chapelle du Palais* innehatte. Seine ersten Chansons waren 1533 bei Attaignant erschienen.<sup>2</sup> Mit seinen uns heute noch erhaltenen mehr als 300 Chansons, 50 Motetten und 8 Messen bezeichnet ihn Lesure zu Recht als „sicherlich fruchtbarsten französischen Komponisten des 16. Jahrhunderts“.<sup>3</sup> 1552, als nicht

---

<sup>1</sup>Man schließt auf seine Herkunft aus der Stadt Melun, ungefähr 40 km südöstlich vor Paris im Pariser Becken an der Seine aufwärts liegend, aufgrund der Tatsachen, daß Certon später dort eine Kanonikatspfünde des auf der Seine-Insel liegenden Kollegiatstifts Notre-Dame innehatte, dieser Kirche zu Mariä Verkündigung eine feierliche Abendmesse gestiftet habe und daß 1527 in Melun ein Jehan Certon nachweisbar ist. 1529 tritt in Notre-Dame, Paris, ein Pierre Serton als *clericus matutinorum* ein, für den im folgenden Jahr wieder einer schriftlicher Beleg in Form einer registrierten Ordnungsrüge besteht. Später im selben Jahr mußte sich ein Jehan Serton vor dem Kapitel dafür verantworten, daß er sich zu Non und Vesper weigerte, am Offizium teilzunehmen und stattdessen lieber auf dem Kirchplatz Ball spielte. Vor dem Arrest schützte diesen nur seine Jugend. Vgl. vor allem Agnel, 1980, *Certon*; Dottin, 1984, besonders S. 38 f.; Agnel, 1967 f., *Introduction* zur Certon-Ausgabe Expert/Agnel; Seay, 1962; sowie Lesure, 1952, *Certon*.

<sup>2</sup>Vgl. Kap. III.1, S. 122, dort kurz zusammenfassende Stilcharakteristik.

<sup>3</sup>Lesure, Artikel *Certon*, Sp. 980.

nur seine Kompositionen ins musikalische Supplement aufgenommen wurden, sondern vor allem auch sein *Premier livre des chansons* (RISM C 1709) im *voix de ville*-Stil erschien, besaß er bereits ein solches Renommee, daß ihn François Rabelais (1494-1553) im bei Michel Fezandat im selben Jahr in Paris erschienenen vierten Buch der *Faicts et dictz Heroiques du bon Pantagruel* in einer auf eine Chanson bezogenen Aufzählung von Komponisten noch vor mehreren anderen größeren und kleineren Meistern direkt nach Willaert, Gombert, Janequin, Arcadelt und Sermisy einreihet.<sup>4</sup>

*J'espere & crains* ist eine Vertonung des zwölften Sonetts aus *Les Amours* von 1552 und 1553.<sup>5</sup> Es wird mit einer anhängenden Liste von 14 Textincipits präsentiert, die Sonette aufführt, die *se chantent sus la Musique du Sonet precedent*.<sup>6</sup>

Der vorliegende Text ist auch belegt in Vertonungen von Orlando di Lasso, Guillaume Boni und Jehan de Maletty, die im folgenden vergleichend herangezogen werden.<sup>7</sup> Dabei werden die Kompositionen in diesem ersten Teil des fünften Kapitels recht umfangreich beschrieben, weil viele Dinge gesagt werden müssen, auf die dann später nur noch Bezug zu nehmen ist. Es soll auch einmal exemplarisch ein tiefes Eindringen in die Vertonungen gewährleistet sein, das den Blick für Details eröffnet. Die folgenden Supplement- und Vergleichsvertonungen können dann immer stärker und übersichtlicher zusammengefaßt werden.

Bei Lasso<sup>8</sup> steht *J'espere & crain* [sic] als dritte<sup>9</sup> Chanson im *Livre de chansons nouvelles a cinc parties, avec deux dialogues: a huict*, das 1571 bei Le Roy & Ballard in Paris erschien (RISM L 848, 1571 f, bzw. B 1571 ζ).<sup>10</sup> Es deckt sich inhaltlich mit dem *Livre cinquiesme de*

---

<sup>4</sup>Rabelais-Ausgabe Lefranc, Tome VI, S. 52 ff.

<sup>5</sup>Siehe eigene Spartierung, Notenbeilage 1-1, S. 3 ff. Existierende Ausgaben sind in verschiedener Hinsicht problematisch: Eine transponierte Fassung findet sich bei Expert, *La Fleur des Musiciens de Pierre de Ronsard*, 1923, S. 1 ff. Eine Ausgabe mit reduzierten Notenwerten und nicht immer zutreffender Übertragung rhythmischer Verhältnisse im Aufsatz von Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps*, 1902-1903, S. 98 ff.

<sup>6</sup>Tatsächlich entsprechen 17 Sonette der *Amours* diesem Typ (vgl. auch Kap. IV.3). Die Originallisten enthalten Auslassungen und Irrtümer, welche Laumonier in seiner Ausgabe aufklärt (IV, S. XVII, Fußnote 2, bzw. S. 248-250).

<sup>7</sup>Vgl. synoptisch die Bibliographien von Thibault/Perceau, 1941, S. 100 sowie die Nr. 48, 49, 84, 109 und 138 bis (Lasso), 78, 79, 86, 100, 131, 135, 142, 144 (Boni) und 92 (Maletty), sowie Daschner, 1962, S. 78, N° 1837. Siehe auch Boetticher, 1999, *Lasso I A*, S. 390 ff.

<sup>8</sup>Siehe Notenbeilage 1-2, S. 8 ff. Verwendet wurde im Abgleich mit der Ausgabe der Mikrofilm der Stimmbücher des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur 4 Mus.pr. 142 Beibd. 3.

<sup>9</sup>An vierter Stelle nach *Comme un qui prend une coupe* und *Ton nom que mon vers dira* mit *Le comble de ton scavoir* als *Seconde partie*.

<sup>10</sup>Erneut gedruckt bei Le Roy & Ballard im Jahr 1576 (RISM L 894, 1576 m, bzw. B 1576 κ), sowie 1581 (RISM L 928, 1581 e, bzw. B 1581 θ) und 1599 (RISM L 1015, 1599 b, bzw. B 1599 β). Ein Kontrafaktum

*chansons nouvelles*, das bei Phalèse und Bellère 1571 in Leuven und Antwerpen publiziert wurde (RISM L 849, 1571 g, bzw. B 1571 η).

Beim Südfranzosen Guillaume Boni<sup>11</sup> (\*?-nach 1594) erscheint *J'espere & crain* [sic] auch als erstes Stück in den *Sonets de P. de Ronsard, mis en musique à quatre parties*, die 1576 zuerst bei Nicolas Du Chemin gedruckt wurden (RISM BB 3473a). Das ist jene Ausgabe,<sup>12</sup> die den Komponisten nicht zufriedenstellen konnte, so daß er sie im selben Jahr bei Le Roy & Ballard mit einem diesbezüglichen Kommentar als *Sonetz* [...] *Premier Livre* mit Korrekturen und leichten Veränderungen neu drucken ließ (RISM B 3474). Dieses *Premier livre* erfuhr mit seinen neun uns bekannten Auflagen bis 1624 und einer Genfer Raubausgabe von 1579 mit Kontrafakta von Simon Goulart (1543-1628) außerordentliche Resonanz.<sup>13</sup>

Bei Jehan de Maletty (\*?-nach 1583) bildet das Sonett in *Les Amours de P. de Ronsard, mises en Musique. A quatre parties par Jehan de Maletty natif de Saint Maxemin en Provençe*, Le Roy & Ballard, Paris 1578 (RISM M 243), unter 23 Vertonungen, die entgegen dem Titel auch Texte anderer Dichter zur Vorlage haben, das letzte von 17 Ronsard-Stücken, das insgesamt an 22. Stelle steht.<sup>14</sup> Von diesem Werk existieren nur noch das Superius- und das Contratenorstimmbuch,<sup>15</sup> die aber vor allem im Vergleich schon durchaus aufschlußreiche Erkenntnisse im Hinblick auf die Textbehandlung zulassen.

---

*J'espere et crain* (geringe Textänderungen vgl. weiter unten) im *Thresor de Musique d'Orlande de Lassus* der zweiten Ausgabe von 1582 (RISM L 942, 1582 h, bzw. B 1582 α) bzw. dritten Ausgabe von 1594 (RISM L 1008, 1594 b, bzw. B 1594 α). B-Nummern gleich Quellennachweis Boetticher, *Lasso I B*,<sup>2</sup>1999, S. 726 ff.

<sup>11</sup>Siehe Notenbeilage 1-3, S. 14 ff.

<sup>12</sup>Vgl. auch Kap. III.1, S. 128.

<sup>13</sup>Auch 1577 (keine RISM-Verz., vgl. Bibliographie Lesure/Thibault, 1955, Nr. 202 und Ausgabe Dobbins, *Sources*, S. 27), 1579 (RISM B 3475 und BB 3475), 1584 (RISM 3476), 1593 (RISM B 3477), 1597 (keine RISM-Verz., vgl. Bibliographie Lesure/Thibault, 1955, Nr. 315 und Ausgabe Dobbins, *Sources*, S. 27), 1608 (RISM B 3478), 1624 (RISM B 3479). Die Musik der Raubausgabe mit Kontrafakta von Goulart, *Sonets chretiens mis en musique a quatre parties*, deckt sich mit <sup>2</sup>1576 bis 1579.

<sup>14</sup>Vor dem abschließenden *Je te supplee, Amour, arreste ma guerrière*, dessen Text von Philippe Desportes stammt. Vgl. auch Thibault, 1933, *Les Amours de P. de Ronsard Mises en Musique par Jehan de Maletty (1578)*, S. 65.

<sup>15</sup>Siehe Notenbeilage 1-4, S. 17 ff., nach den beiden Stimmbüchern der Bibliothek des Real Conservatorio de Música de Madrid. Ein weiteres CT-Stimmbuch liegt in Frankreich, vormals Bib. Thibault, jetzt Bib. Nat. Der Artikel von Thibault (1933) ist eine Beschreibung dieses Contratenor-Stimmbuches, das mit dem CT eines weiteren Buches mit Maletty-Chansons zusammengebunden ist, von dem Titel und Ende fehlen, das aber als laufende Kopfzeile *Maletty. II.* trägt. Nur die Hälfte der 16 vertonten Texte stammt von Ronsard.

Der zugrundeliegende Text, der nun zuerst übersetzt und beschrieben wird, ist unten, wie auch in der Ronsard-Ausgabe Laumonier, nach 1552 wiedergegeben.<sup>16</sup> Die Ausgabe 1553 weist für *J'espere & crains* keine *inhaltlichen* Änderungen, sondern nur Graphievarianten auf.<sup>17</sup> Leichte Graphievarianten, die Certons Komposition im musikalischen Supplement zeigt,<sup>18</sup> wurden in die eigene Spartierung übernommen, die Varianten sogar unter den einzelnen Stimmen zu Demonstrationszwecken wiedergibt, um die lebendige Buntheit des zeitgenössischen Usus zu vermitteln.

J'espere & crains, je me tais & supplie,  
Or je suis glace, & ores un feu chault,  
J'admire tout, & de rien ne me chault,  
Je me delace, & puis je me relie.

*Ich hoffe & fürchte, ich schweige & flehe,  
Bald bin ich Eis, & bald ein heißes Feuer,  
Ich bewundere alles, & nichts kümmert mich,  
Ich löse mich, & dann binde ich mich wieder.*

Rien ne me plaist si non ce qui m'ennuye,  
Je suis vaillant, & le cuœur me default,  
J'ay l'espoir bas, j'ay le courage hault,  
Je doute Amour, & si je le deffie.

*Nichts gefällt mir, außer dem, was mich peinigt,  
Ich bin mutig, & es mangelt mir an Beherrztheit,  
Ich habe kaum Hoffnung, ich habe viel Mut,  
Ich fürchte die Liebe, & doch fordere ich sie heraus.*

Plus je me picque, & plus je suis restif,  
J'ayme estre libre, & veulx estre captif,  
Cent foyz je meur, cent foyz je prens naissance.

*Je mehr ich mir Sporen gebe, desto störrischer bin ich,  
Ich liebe frei zu sein, & will gefangen sein,  
Hundertmal sterbe ich, hundertmal werde ich wiedergeboren.*

Un Promethée en passions je suis,  
Et pour aymer perdant toute puissance,  
Ne pouvant rien je fay ce que je puis.

*Ich bin ein Prometheus der Leidenschaften,  
Und um der Liebe willen, alle Kraft verlierend,  
Obwohl ich nichts vermag, tue ich doch, was ich kann.*

Wir werden hier mit ausdrucksstarker Liebeslyrik konfrontiert, die die Gegensätze der Empfindungen des von der Liebe Hin- und Hergerissenen beschreibt und die sich diesem Gegenstand auch formal in der Nebeneinanderordnung unvereinbar erscheinender Begriffe ergibt. Das *dulce malum* des im Vordergrund stehenden, zentralen lyrischen Ichs, das sich mit großer Souveränität selbst analysiert, wird mit den entsprechenden Stilmitteln, Adynata, Oxymora und Paradoxa, charakterisiert.

Der Kommentator Muret bringt dies in der Ausgabe von 1553, S. 12, auf den Punkt:

<sup>16</sup>I/i wird im entsprechenden Fall aufgelöst zu J/j, U/u zu V/v. Ansonsten wird die Graphie erhalten (etwa y-i). Vgl. Ausgabe Laumonier, IV, S. 16. In Ausgabe Cohen, I, S. 7.

<sup>17</sup>Vor allem Vers 1: crains-crain, supplie-supplie, 2: chault-chaut, 3: idem, 5: ennuye-ennuie, 6: cuœur- cœur, 7: ay-ai, 8: doute-doute, 9: restif-retif, 10: ayme-aime, veulx-veus, 11: foyz-fois, prens-pren, 12: passions-paßions, 13: aymer-aimer, 14: fay-fai.

<sup>18</sup>Vor allem Vers 6: cuœur-cœur, 7: courage-courage, 9: restif-retif, 11: foyz-fois, meur-meurs. Diese decken sich aber nur partiell mit dem Text von 1553. Es sei nochmal erinnert, daß das Supplement in zweiter Ausgabe verwendet wird, das sowohl einigen 1552er Text-Ausgaben als auch einigen 1553er Text-Ausgaben angebunden wurde. Einen Vergleich mit der Erstausgabe des musikalischen Supplementes gestattet der Blick in den Anhang der Ausgabe Laumonier, IV, S. 190 ff., das diese bis zum einschließlich vierten Stück ablichtet.

„Il demontre les cōtraires effets qu'Amour produit en lui: lesquels nul ne peut au vrai entendre, qui ne les ait experimentés en soimesme.“

Der Autor zeige die gegensätzlichen Wirkungen, die die Liebe in ihm erzeuge, und die keiner wirklich verstehen könne, der sie nicht am eigenen Leib erfahren habe.

Gleich der erste Text läßt also deutlich ausgeprägten Petrarkismus sprechen,<sup>19</sup> worauf uns der Kommentator 1553 auch mit seinem Verweis auf die Ähnlichkeit zum Petrarca-Sonett *Amor mi sprona* aufmerksam macht.<sup>20</sup> Dabei handelt es sich um das Sonett CLXXVIII des Canzoniere,<sup>21</sup> dessen erstes Quartett und Beginn des zweiten Quartetts auf eben dieser Technik des Nebeneinanderordnens beruht, die bei Ronsard aber noch größeren Raum einnimmt. Vor allem Petrarcas Anfangsbild des *Spornens und Zügelns* finden wir bei Ronsard ausdrücklich zu Beginn des ersten Terzetts, Vers 9, wie auch das Gegensatzpaar *Feuer und Eis*, jeweils im zweiten Vers, den es bei Ronsard gänzlich einnimmt. Petrarcas *or alto or basso il meo cor* (Vers 5) umschreibt Ronsard im *espoir bas* und *courage hault* (Vers 7). Der Ronsard-Herausgeber Laumonier nennt darüber hinaus *Pace non trovo* und *Rimansi addietro*,<sup>22</sup> die Sonette CXXXIV und CXVIII des Canzoniere, als weitere Vorlagen.<sup>23</sup> Vor allem ersteres läßt mit seinem zweiten Vers *et temo et spero, et ardo et son un ghiaccio* direkte Bezüge erkennen, in dessen Beginn, noch vor dem *Feuer/Eis*-Topos, wir Ronsards eröffnenden Gegensatz des *Hoffens und Fürchtens* wiederfinden.

Neben der *Imitatio* des italienischen Vorbildes bedient sich Ronsard also auch der Technik der *Contaminatio*, eines für die Renaissance typischen Verfahrens, innerhalb dessen mehrere vorbildhafte Gedichte einer Tradition im Nachgebildeten verknüpft werden.

Die reihende Nebeneinanderordnung von Gegensätzlichem auf breitem Raum, die bei Ronsard die beiden Quartette und das erste Terzett einnimmt und im letzten Vers wiederaufgegriffen wird, ist ein Faktor, der der Musik in seiner Offensichtlichkeit eine anregende Vorlage liefert.

---

<sup>19</sup>Vgl. Kap. IV.1.

<sup>20</sup>„Tel presque est un Sonet de Petrarque, qui se commence. / *Amor mi sprona in un tempo & affrena, / Assecura, espaventa, arde, & agghiaccia.*“ (a.a.O.)

<sup>21</sup>Ausgabe Gabor/Dreyer, <sup>2</sup>1990, S. 494 f.

<sup>22</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. 16.

<sup>23</sup>Ausgabe Gabor/Dreyer, <sup>2</sup>1990, S. 396 f. und 324 f.

Diese Nebeneinanderordnung von Gegensätzen dringt auch tatsächlich in Certons Musik ein, die das Gedicht versweise umsetzt, und bildet somit einen individuellen Zug dieses speziellen Sonettes ab. Dies geschieht jedoch nicht mit der repetitiven Konstanz wie in der Poesie, sondern wird, wie ein kurzer Blick auf das Stück zeigt, vor allem an einer präeminenten Stelle deutlich umgesetzt: Nämlich dort, wo das breit zelebrierte, düstere *Cent fois je meurs* mit dem belebten, leicht figurierten *Cent fois je prens naissance* kontrastiert wird (M. 24-33). Certon setzt diese grundlegendste aller Antithesen, jene von Tod und Leben, welche zudem hyperbolisch (*Cent-cent*) übersteigert ist, mit musikalischen Mitteln um. Dies ist mit dem Ende des ersten Terzetts gleichzeitig formal jener Punkt, wo die Aufzählung der Gegensatz-Paare zunächst endet.

Certon reagiert hier eindeutig auf *diesen* Text - mit Wiederaufgreifen der *Proportio tripla*, Dehnung der Werte, Schwärzung der Noten („Augenmusik“), Starrheit der Melodie, Kontrastierung in Nebeneinanderstellung zum folgenden lebhaften, verzierten Abschnitt. So möchte ich nur einmal exemplarisch, stellvertretend für viele noch folgende Stellen, zeigen, was geschieht, wenn dem Prinzip des Textaustausches Folge geleistet wird.

Dazu betrachte ich kurz die entsprechende Stelle der ersten drei Sonette, die in der Liste zum Textaustausch vorgeschlagen werden. Dies sind erstens *Je ne suis point, ma guerriere Cassandre* (Nr. IV, f. 7), in dem Ronsard, in Anlehnung an Petrarcas *dolce mia guerrera*,<sup>24</sup> die Kriegerin gegen sein Herz, seine Cassandre, mit der trojanischen Prinzessin gleichen Namens, Tochter des Priamos und Schwester des unglückstiftenden Paris, gleichsetzt; zweitens *Lors que mon œil pour t'œillader s'amuse* (Nr. VIII, f. 9), in dem Ronsard beklagt, daß, während *sein* Auge sich ganz unbedarft damit vergnügt, ihr schöne Augen zu machen, *sie* ihren Blick gegen ihn wendet und ihn, wie beim Anblick der Medusa, zu Stein verwandelt; sowie drittens *Ange divin, qui mes playes embasme* (Nr. XXX, f. 20), wo Ronsard den Traum als göttlichen Engel anspricht, der ihm seine Leiden lindert und ihm seine Wunden heilt.<sup>25</sup>

Obwohl diese Austauschtexte vom Sonett-Typus her (s. u.) formal *J'espere & crains* entsprechen, schlagen sie jeweils einen unterschiedlichen Ton an und stellen verschiedene Topoi in den Vordergrund: den Krieg mit mythologischen Anspielungen, den Augen-Topos, den Traum-Topos. Sie folgen auch anderen Gestaltungsprinzipien.

---

<sup>24</sup>Sonett *Mille fiata*.

<sup>25</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. 8 f., 12 f. und 33 f.

Konfrontiert man nun den entsprechenden Ausschnitt dieser Gedichte mit dem musikalischen Ausdruck der kontrastierenden Extreme *Sterben* und *Geburt*, kommt man jeweils zu mehr oder weniger glücklichen Ergebnissen.

Bei *Je ne suis point, ma guerriere* entspricht dem Ende des ersten Terzetts der Vers 11 *Non de la main du Gregeois Penelée*, der in folgendem Zusammenhang steht: Ronsard hat sich eben mit Chorus identifiziert, der aus Liebe zur Rettung Trojas und Kassandras eilte und dabei durch die Hand des Griechen Peneleus starb. Vers 11 ist von Vers 10 nicht zu isolieren, welcher ausdrückt, *Um Deiner Liebe willen ist mein Herz verletzt*.<sup>26</sup> Dies sei jedoch eben *Nicht durch die Hand des Griechen Peneleus* geschehen, was die Fortführung durch das zweite Terzett verlangt, *sondern durch die hundert Pfeile, die ein siegreicher Bogenschütze ihm ins Herz schoß*. In diesem großen Zusammenhang ist der elfte sicher der schwächste Vers, der weder inhaltlich noch formal eine besondere musikalische Hervorhebung rechtfertigt, wie sie die Musik in M. 24-29 mit einem breit wiederholten *Non de la main* und einem danach belebten, ausgezierten *du Gregeois Penelée* (M. 29-32) vornimmt. Rein technisch ist die sprachliche Gliederung mit Respektierung der Zäsur musikalisch eingelöst. Doch im Gesamtzusammenhang ist die Hervorhebung des elften Verses hier weder strukturell noch inhaltlich sehr sinnvoll. Es ist jedoch vor dem Hintergrund der Erfahrung mit Textaustausch im allgemeinen auch nicht in besonderer Weise entsetzlich. Anders ausgedrückt verleiht die von ihrem Vorbild befreite musikalische Struktur dem neuen Text hier eine Interpretation, die das *Non de la main*, eben das *nicht* eintretende, selbstverständlich Erwartete in den Vordergrund rückt.

Beim Sonett *Lors que mon œil* ist das Ergebnis des Textaustausches weitaus zuträglicher: *Tant j'ay grand peur des flammes de ton ire*. Der Liebende, der durch ihren Blick zu Stein geworden ist, fühlt sich nicht einmal in den Mauern dieses Felsens sicher, so groß ist seine Angst vor den Flammen ihres Zornes. Das wiederholte, schwere *Tant j'ay grand peur* macht die drückende Angst begreiflich, das schnellere, leichte, figurierte *des flammes de ton ire* vielleicht auch ein Lodern.

Im Sonett *Ange divin* hatte der Liebende den Traum, der ihm seine Angebetete erscheinen läßt, nach der Frage *Wohin fliehst du?* eben gebeten, noch etwas bei ihm zu verweilen, so daß er zumindest träumend noch von ihren Schönheiten zehren könnte - *De ce beau sein, dont*

---

<sup>26</sup>(9) *Mais bien je suis ce Chorébe insensé*, / (10) *Qui pour t'amour ay le cœur offensé*, / (11) *Non de la main du Gregeois Penelée*: (12-Ende.) *Mais de cent traits qu'un Archerot vainquer*, / [...] *me ficha dans le cœur*.



*l'appetit me ronge*. Der breit wiederholte schöne Busen, nach welchem es ihn im Anschluß dann aufgeregter verzehrt, wirkt recht manieristisch, wenn nicht gar komisch. Trotzdem ist wieder nicht von der Hand zu weisen, daß sich der vom Vorbild befreite musikalische Bedeutungsträger interpretativ mit dem neuen Text verbindet.

Dies vermittelt uns einen ersten Eindruck davon, wie deutlich die Vertonungen des musikalischen Supplementes auf ihren ursprünglichen Text reagieren und wie sie sich, wo vorgesehen, somit ganz und gar nicht in Art eines neutralen Modells mit ihren Austauschtexten verbinden.

Nach diesen isolierten Fragmenten möchte ich abschließend zur Frage der Kontrastierung von Extremen in diesem speziellen Text den Gedanken aufwerfen, warum Certon das Angebot der Vorlage wohl nicht öfter so deutlich wie bei *Cent fois je meurs, Cent fois je prens naissance* annimmt.

Zwar mag man vermuten, daß der Grund sei, daß der Komponist sich nicht zu sehr auf die Individualität des Textes einlassen wollte, um das Prinzip des Textaustausches nicht zu gefährden. Selbst wenn man das akzeptiert, scheint mir eine andere Antwort noch plausibler: Es wäre schlichtweg penetrant. Selbst wenn der Musik noch zahlreiche andere Mittel musikalischer Kontrastierung zur Verfügung stehen,<sup>27</sup> wäre eine ständige Zustandsänderung auf kürzestem Raum unerträglich. Hier sind wir mit dem Phänomen konfrontiert, daß musikalische und poetische Gestalten zwar beide auf gedanklich-räumlich-zeitlich gebauten, zusammengesetzten, komponierten Strukturen beruhen, aber doch offenbar andere Wirk- und Wahrnehmungsmechanismen berühren. Hier ist besonders zuträglich zu erfahren, wie Lasso mit seiner Version von *J'espere & crain* [sic] verfährt: Er, der so oft jeder kleinsten Wendung eines Textes nachspürt und nachschöpft und auch in der französischen Chanson, besonders wo sie petrarkistischen Vorlagen folgt, so lebhaft Madrigalisten sprechen läßt, hält sich bei *J'espere & crain* für seine Verhältnisse zugunsten einer einheitlicheren Grundstimmung außerordentlich zurück. Es scheint ihm wohl bewußt gewesen zu sein, daß bei einem Nachgeben gegenüber der massiven Anhäufung von Oxymora, die Ronsard hier bündelt, die musikalische Gestalt als Ganzes bedroht gewesen wäre. –

---

<sup>27</sup>Anhand des letzten Verses des ersten Quartettes, der Stelle *Je me delace & puis je me relie* (Entwicklung hin auf M. 13-16) werde ich später noch die Möglichkeit der großräumigen Umsetzung in eine semantische Ebene diskutieren.

Die formalen Aspekte des Gedichtes spiegeln sich in der Musik. Bei *J'espere & crain* handelt es sich um jenen Typ des zehnsilbigen *sonnet régulier*, den der Ronsard-Herausgeber Laumonier als den Typ III unter den fünf in *Les Amours* vorkommenden Typen klassifiziert hat,<sup>28</sup> von denen wie gesagt nur vier im Supplement vertont werden. Es ist nicht das erste, sondern bereits das dritte Sonett dieses Typs in den *Amours*. Vorher erscheinen schon die diesem Typ entsprechenden Sonette Nr. III und VIII (s. o.). Das ist ein weiterer Hinweis darauf, daß der Komponist nicht etwa nur Musik für den ersten Exponenten einer bestimmten Formausprägung liefert, sondern sich speziell von diesem individuellen Text angesprochen fühlt.

*J'espere & crain* entspricht der folgenden Reimanordnung:

$$a^f b^m b^m a^f \quad a^f b^m b^m a^f \quad c^m c^m d^f \quad e^m d^f e^m$$

Es zeigt eine identische Reimordnung in den beiden Quartetten, wobei ein klingender Reim einen stumpfen umschließt, und eine Reimordnung in den Terzetten, die mit einem stumpfen Reimpaar beginnt, worauf sich ein klingender und ein stumpfer Reim kreuzen.

Certon setzt diese Form in sehr einfacher, sinnfälliger Weise in musikalische Form um. Das zweite Quartett wiederholt die Musik des ersten (M. 1-16), was wir auch in den anderen Supplement-Sonettvertonungen finden werden. Das hat sich schon in den wenigen dem Supplement vorausgehenden französischen Sonettvertonungen abgezeichnet und wird auch in der Zukunft Standard sein. Die männlich-paarreimigen Verse 9 und 10 realisiert Certon, indem Vers 10 die Musik von Vers 9 wiederholt (M. 17b-23), was bei aller Einfachheit frappierend einleuchtend ist. Daran schließt sich der oben bereits angesprochene, in mehrfacher Hinsicht musikalisch herausgehobene elfte Vers, der zugleich die Reihe antithetischer Aussagen wie das erste Terzett beendet (M. 24-32). Dies ist gleichzeitig der einzige Vers im ganzen Gedicht, in dem Certon eine Binnenwiederholung von Text vornimmt, indem er den ersten *hémistiche* bis zur Zäsur, *Cent fois je meurs*, wiederholt. Dieser exponierte Abschnitt des elften Verses isoliert gewissermaßen das verbleibende Terzett (M. 33 ff.), dessen letzte beide Verse (auf M. 37 ff.) Certon abschließend wiederholen

---

<sup>28</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII. Diese Klassifizierung wird als gängige benützt.

läßt. Die Schlußwiederholung ist ein gängiges Verfahren im Einflußbereich des sogenannten Pariser Chansontypus. Schematisch zusammengefaßt heißt das für die Musik:<sup>29</sup>

(:ABCD:) (:E:) F G(:HI:)

Die Tatsache, daß Certon hier die letzten *beiden* Verse und nicht nur den allerletzten wiederholt, wie es häufig geschieht, ist auch durch eine spezielle Eigenschaft dieses individuellen Textes ausgelöst. Der 13. Vers greift über den Versschluß in den 14. Vers hinein (*Et pour aymer ... Je fay ce que je puis*). Das kann man durch den Einschub *perdant toute puissance*, der ja tatsächlich mit dem Versschluß endet, nicht als Enjambement im engsten Sinn bezeichnen. Es ist aber eine Art gesperrte Versüberschreitung bzw. ein logisches Enjambement. Das ist ein charakteristischer Zug mehr, der sich bei Textaustausch mit anderen Sonetten mehr oder weniger günstig mit dem neuen Text verbindet.<sup>30</sup>

Die typische Zäsur des dekasyllabischen Verses nach der vierten Silbe ist in *J'espere & crain* in besonders starker Weise präsent, durch ein Komma oder einen vergleichbaren Sinnabschnitt abgetrennt. Nach der Zäsur erfolgt in diesen Versen meist die antithetische Formulierung des vorher Gesagten.<sup>31</sup> Dabei stellt der erste Vers eine Ausnahme dar, weil er als starker Auftakt mit *hoffen/fürchten* und *schweigen/flehen* gleich zwei antithetische Aussagenpaare vereinigt, während die übrigen dieser Verse sich mit jeweils einem Paar begnügen. Dabei kommt in Vers 1 jedem dieser Paare ein *hémistiche* zu, dem ersten der kürzere viersilbige, dem zweiten der längere sechs-(+1)-silbige. Auch die Besonderheit dieses ersten Verses hat in aufschlußreicher Weise Folgen für Certons musikalische Umsetzung - jedoch nicht direkt, sondern indirekt (s. u.).

---

<sup>29</sup>Dieses Schema ist aber viel zu sehr am Versschema des Gedichts orientiert, als daß es schon viel über die Gestaltung der Verse an sich und über ihren Zusammenhang aussagen könnte. Es kann nur dem groben Überblick dienen.

<sup>30</sup>Sehr günstig diesmal bei *Ange divin*, das nach einem Doppelpunkt am Ende von Vers 12 ebenfalls mit einem zweiversigen Schlußsatz endet. Ungünstiger bei der *Guerriere Cassandre*, wo der zweite Halbvers von Vers 14 über zwei syntaktische Einschübe den zweiten Halbvers von Vers 12 ergänzt und dieser Zusammenhang somit durchschnitten wird. Sowie ähnlich ungünstig bei *Lors que mon œil*, wo sich Vers 12 durch den *Rejet* im ersten Halbvers von 13 ergänzt und der zweite Halbvers von 13 einen *Contre-Rejet* zu Vers 14 darstellt, so daß es textlich sinnvoller wäre, entweder das ganze Terzett zu wiederholen oder nur den zweiten Halbvers von 13 mit Vers 14.

<sup>31</sup>Vers 1-11 und 14.

In diesem Gedicht stoßen wir bei der Zäsur an vier<sup>32</sup> Stellen auf das besondere Phänomen der „weiblichen Zäsur“, *césure* bzw. *coupe féminine*. Dabei handelt es sich um die Tatsache, daß die Zäsur eigentlich wie das weibliche Versende behandelt wird, das heißt, daß an der Zäsurstelle der Tonsilbe eine nicht gezählte tonlose Silbe folgen kann.<sup>33</sup> Dies ist hier der Fall in den Versen 2 (*glace*), 4 (*delace*), 9 (*picque*) und 10 (*libre*).<sup>34</sup> Die weibliche Zäsur in ihrer wechselvollen Geschichte<sup>35</sup> war zu Zeiten Ronsards nur dann gestattet, wenn die zusätzliche, überzählige Silbe mit ihrem *e féminin* durch die nachfolgende, vokalisch anlautende Silbe elidiert werden konnte und so als Silbe überhaupt nicht manifest wurde, wie uns etwa Sebillet in seiner Poetik erklärt:

„*Coupe féminine*. – Mais je vœil suivre d’un train tout ce qu’appartient a cest é féminin, lequel a cause de l’apostrophe est auteur de ce qu’on appelle en Pöésie Françoisé, coupe féminine. Pour laquéle entendre brevement tu dois noter que la coupe féminine se fait seulement et observe és [...] vers de dis syllabes, surnomméz, Héroïques, et és vers de douze syllabes appelléz, Alexandrins. Ce retenu, avise que la coupe féminine se fait au vers de dix syllabes, quand en la cinquième syllabe en fin de mot y eschet é féminin : car avenant ce, faut que la sizième syllabe commence d’une voiéle, soubz laquéle cest é féminin soit élidé et mengé par apostrophe [...].“<sup>36</sup>

Das faßt auch Ronsard selbst ganz kurz in seinem *Abbrégé de l’Art Poétique* zusammen:

„Nous avons aussi une certaine cæsure de la voyelle e, laquelle se mange toutes les fois qu’elle est rencontrée d’une autre voyelle ou diftongue, [...].“<sup>37</sup>

In den Versen 2, 4, 9 und 10 erfolgt dieses Verschlucken (*se mange*) der Silbe, jeweils auf dieselbe Art und Weise, nämlich durch Verschleifen mit dem &, der Reihungskonjunktion, die die Antithese eröffnet (Vers 2: *glace, &*; 4: *delace, &*; 9: *picque, &*; 10: *libre, &*).

Ganz anders als gemäß seiner Bemühungen, das Auftreten weiblicher und männlicher Versschlüsse „zugunsten der Musik“ zu regeln,<sup>38</sup> hat Ronsard die Erscheinung weiblicher und

<sup>32</sup>Eigentlich fünf Stellen, wenn man den *Prométhée* von Vers 11 miteinbezieht, der mit „weiblichem“ *e* geschrieben wird, aber doch allseits als so eindeutig „männlich“ identifiziert wird, daß dieses *e* selbst für die Komponisten in jedem Fall außen vor bleibt.

<sup>33</sup>Was zur Folge haben kann, daß ein zehnsilbiger Vers tatsächlich auch zwölf Silben haben kann - bei weiblicher Zäsur und weiblichem Reim: siehe Vers 4.

<sup>34</sup>Wobei besonders schön ist, daß Ronsard mit den beiden ersten, *glace-delace*, noch eine Art Binnenreim einsetzt.

<sup>35</sup>Am kompaktesten und zugleich transparentesten zusammengefaßt bei Elwert, <sup>4</sup>1978, §§ 85-90.

<sup>36</sup>Ausgabe Gaiffe/Goyet, <sup>3</sup>1988, S. 49 f.

<sup>37</sup>*Abbrégé*, 1565, f. 4; vgl. auch *Art poétique*, 1585, S. 17; *Œuvres complètes*, Ausgabe Laumonier, Bd. XIV, S. 8; *Œuvres complètes*, Ausgabe Cohen, Bd. II, S. 997.

<sup>38</sup>Vgl. Kap. II.3.

männlicher Zäsuren nicht speziell und typenartig organisiert. Das war für ihn als Dichter offensichtlich nicht notwendig, weil die entsprechenden Silben allemal verschluckt wurden.

Aufgrund der Tatsache aber, daß weibliche französische Endungen in der Musik eben nicht verschluckt, sondern an exponierter Stelle meist vertont werden, stellt diese Erscheinung an der Zäsur für die Komponisten in besonderer Weise eine Aufgabe dar, mit deren Lösung sie sich bewußt konfrontieren müssen. Es ist sehr aufschlußreich zu sehen, wie die Komponisten, jeder für sich, mit diesem Problem umgehen und besonders beim ersten Auftreten Lösungen anbieten, die für sie sehr charakteristisch sind (s. u.).

In den Versen 1, 8 und 10 finden wir jeweils *innerhalb* der ersten Vershälften Verschleifungen, Synalöphen, von weiblichen Endsilben mit den nachfolgenden Silben: *espere & doute* *Amour* sowie *ayme estre*. Es sei gleich festgehalten, daß diese, bis auf einen Fall, von allen Komponisten immer auch als solche behandelt werden. Die Ausnahme steht bei Maletty, der gleich zu Beginn seiner Vertonung wie eine Devise *J'espere* isoliert, bevor er nochmal den ganzen ersten Halbvers singen läßt. Bei dieser Isolation kommt die weibliche Endsilbe natürlich zum Klingen.

Das Gedicht ist weitestgehend frei von Enjambements, was im Sonett über die Grenzen der Quartette und Terzette hinaus ohnehin unüblich wäre, hier aber auch innerhalb deren Grenzen durch die parallele Aneinanderreihung kurzer antithetischer Aussagen begünstigt wird. Die Ausnahme ist in diesem Gedicht das Übergreifen des vorletzten in den letzten Vers, dem Certon mit der abschließenden Wiederholung der *beiden* Verse Rechnung trägt.

Inhaltlich zeichnet das Sonett nicht die seit Mönch<sup>39</sup> oft unterstellte auch inhaltliche Zweiteilung zwischen Quartetten und Terzetten nach, sondern hat vielmehr eine dem Epigrammatischen nahestehende Pointenstruktur, die in der Erkenntnis *Ich bin ein Prometheus der Leidenschaften* gipfelt. Dieses Bild zeigt, daß dem Liebenden seine Leidenschaft täglich neue Leiden schafft, gleich den Qualen des Prometheus, der als Strafe dafür, daß er den Göttern das Feuer stahl, an eine Felswand im Kaukasus geschmiedet wurde, worauf täglich ein Adler kam, um seine immer wieder nachwachsende Leber zu fressen. Das löst auch der Kommentator Muret für den mythologisch nicht so beschlagenen Leser sehr schön auf:

„*Un Prométhée*. C'est a dire, Mes passions renaissent perpetuellement, comme celles de Prométhée: duquel les Poëtes disent, que pour avoir derobé le feu du ciel, il fust

---

<sup>39</sup>Vgl. Kap. IV.2. zum *Sonett*.

attaché a une montaigne de Scythie nōmée Caucase, la ou un aigle lui rongeoit cōtinuellement le foïe: & affin que son torment fust perpetuel, il lui renaissoit de nuit autant de foïe, comme L'aigle pinsetant lui en avoit devoré par jour.“ (a.a.O.)

Bis zum entsprechenden zwölften Vers wird die Spannung gesteigert, indem sich über die beiden Quartette und das erste Terzett die Reihung der Antithesen fortsetzt.

Im weiteren wird die Aussichtslosigkeit des Zustandes, in dem sich das lyrische Ich befindet, nochmal unterstrichen und ausgeführt. Der letzte Vers greift mit seiner Schlußaussage, *Obwohl ich nichts vermag, tue ich doch, was ich kann*, wieder auf den antithetisch geprägten Anfang zurück.

Bei den späteren Komponisten stößt man im Text auf zwei Varianten, die auf Versionen in späteren Ausgaben zurückzuführen sind. Dabei liegt der Fall bei Lasso am interessantesten, weil er Aufschluß im Hinblick auf eine editorische Entscheidung der Lasso-Ausgabe bringt, die mir nicht mehr unbedingt gerechtfertigt scheint. Die Text-Ausgaben von 1567-1572 unterstreichen in Vers 4 mit *soudain me relie* anstelle von *puis je me relie* die Plötzlichkeit des Umschlagens von einem Zustand in den anderen und im Ersatz des letzten Verses durch *Crier mercy seulement je ne puis* das gnadenlose Ausgeliefertsein des Liebenden anstelle des Rückgriffes auf die antithetische Struktur, die vorher die Aussichtslosigkeit demonstrierte. Boni und Maletty folgen genau dieser neuen Version. Bei Lasso gehorcht der letzte Vers dem alten Text (II/auf M. 21 ff.). Bei Vers 4 ist aber der Text der einzelnen Stimmbücher uneinheitlich: Hier steht wie im ursprünglichen Text & *puis je me relie* in Tenor, Quinta Pars und Bassus neben & *soudain me relie* in Superius und Contratenor. In der Lasso-Ausgabe sind die Stimmen nach dem Ronsard-Text der Blanchemain-Ausgabe zugunsten des alten Textes *puis je me relie* vereinheitlicht (I/M. 14-16).<sup>40</sup> Es scheint mir aber doch nicht zu vernachlässigen, daß Lasso offenbar beide tatsächlich existierenden Möglichkeiten benützt, also sehr wahrscheinlich die Varianten als solche kennt und sich dies meines Erachtens bewußt zu Nutzen macht. Das belegt die Art der Deklamation: Die Stimmen setzen von unten nach oben sukzessive mit *et puis* (Semiminima-Minima) ein, wobei das *puis* „erwartungsvoll“ gelängt ist. Diese Erwartungshaltung wird auch durch Pausen in Quinta Pars und Tenor nach dem *et puis ... et puis ...* manifest. Darüber setzen Contratenor und Superius mit *et soudain* auf Semiminimen plappernd ein, was dem Gestus des Plötzlichen Rechnung trägt. Erst in der

---

<sup>40</sup>Lasso-Ausgabe Leuchtman, Bd. 16, Quellenverzeichnis und Revisionsbericht, S. XVIII.

folgenden musikalischen Verflechtung kann dann auch das *soudain* gelängt werden. Ich würde angesichts dieser Tatsachen in einer Ausgabe in den Oberstimmen *soudain* zulassen. – Nun möchte ich en détail betrachten, wieviel von der Sprachgestalt in der musikalischen Gestalt der Supplement-Vertonung verwirklicht wird, wie dies geschieht, und was darüber hinaus an Musikalischem an sich und für sich hinzutritt oder sogar über das Sprachliche überhand gewinnt. Im Anschluß an die Fassung Certons wird dann aus Gründen des Umfangs ein kürzerer Überblick über die anderen Kompositionen gegeben, wobei Stellen herausgehoben werden, an denen sich bei Certon entscheidende sprachliche Fragestellungen kristallisierten.<sup>41</sup>

Certons vierstimmiges Stück in tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4, *chiavi naturali*, steht ihm  $F^b$ -Modus und stellt somit einen Regelfall dar. Der Text wird überwiegend homorhythmisch-syllabisch deklamiert, mit einer imitativen Schlußpassage ab M. 41 und zwischendurch kurzen imitationsartigen Anstößen durch jeweils eine einzelne Stimme, die den Satz in Schwung halten oder wieder in Gang bringen.

Die Betrachtung des Ambitus bestätigt die Assertion, daß die tiefen Schlüssel für gewöhnlich ein „plagales“ Verhältnis von Ambitus und Finalis anzeigen. Schon die Betrachtung des Stimmenverhaltens innerhalb ihres Ambitus läßt eine Bindung der Vertonung an den individuellen Text erkennen.

Der Ambitus des Superius reicht nach oben bis zum  $c^2$ , der Oberquinte zur Finalis  $f^1$ . Dieser Hochtou  $c^2$  wird jeweils an formal bzw. inhaltlich bedeutenden Stellen erreicht: Zuerst am Ende der Quartette, Energie für Schlußkraft verleihend, zu Beginn des vierten bzw. achten Verses (M. 12). In diesem Vers wird der ganze Raum von dieser Oberquinte, mit einem kleinen Binnenaufschwung zur Oberquarte, bis zum Finalton fallend durchmessen, noch auf dessen Subsemitonium ausgreifend. Darin kann man primär eine formale Motivation erkennen, die jedem alternativen Sonett ebenso zuträglich wäre.<sup>42</sup> Zum zweiten am Ende

---

<sup>41</sup>Da das Gewicht hier auf der Besprechung der Supplement-Vertonungen liegt, muß in Kauf genommen werden, daß der Blick vergleichend von der Supplement-Vertonung gelenkt wird, wobei autonom interessante Fragestellungen anderer Vertonungen zurückgestellt werden müssen. Der Vergleich dient dazu, den Blick für die Individualität der Fassung Certons zu öffnen.

<sup>42</sup>Außer es sperrte sich der konkrete Inhalt massiv dagegen. Nachdem die Höhe aber nicht extrem ist, ist das unwahrscheinlich. Bei unseren vorherigen Vergleichssonetten stünde hier etwa bei der *Kriegerin Cassandra*: (4) (Nicht der Bogenschütze, welcher) *Opfert Deinen Bruder, & legt Deine Stadt in Asche* bzw. (8) (Siehst Du keine) *Tausend Schiffe herunterkommen, um Dich zu entführen*. Beim *Augen-Sonett*: (4) *Wie beim Anblick einer schrecklichen Medusa* bzw. (8) (Seine Poesie) *Klagt nicht den Verwandelten, sondern den Wandler* (ihren

jener wiederholten musikalischen Phrase der paarreimigen Verse 9 und 10 (M. 17b-20 und auf 21-23), womit der tiefe Ansatz des anschließenden ersten *Cent fois je meurs* auf dem Finalton  $f^l$  umso tiefer wirkt. Hier darf man auf eine vorbereitend inhaltliche Motivation schließen.<sup>43</sup> Zum dritten nach eben dem herausgehobenen Ende des ersten Terzetts *Cent fois je meurs* usw. zu Beginn des zweiten Terzetts, *Un Prométhée* (M. 33), wo sozusagen das Energieniveau für die ausgreifende Schlußbildung nochmals gehoben wird. Damit ist einerseits einem formalen Kriterium Rechnung getragen, das sich auf jedes Sonett anwenden läßt. Andererseits ist aber auch ein Spiegelbild der inhaltlich-formalen Verhältnisse dieses individuellen Textes mit seiner Reihung antithetischer Aussagen zu erkennen, die das erste Terzett noch den Quartetten zuschlägt, wodurch das zweite isoliert wird. Desweiteren fügt sich dieser Hochpunkt auf *Un Prométhée* zu dem, was vorher bereits als ein inhaltlicher Höhepunkt im Sinne von Erkenntnis beschrieben wurde.

Das Ausholen der Oberstimme für die Schlußbildung erkennt man auch im Verhalten des Superius nach unten. Von Anfang an bis zum Ende des vorletzten Verses (M. 40) trägt der Ambitus des Superius zunächst nur bis zum  $e^l$ , dem Subsemitonium zum Finalton  $f^l$ . Die Stimme bewegt sich innerhalb eines sehr begrenzten Raumes. Erst ganz am Ende dieses Verses wird der Tonraum in Vorbereitung für den Aufschwung des letzten Verses um eine Terz nach unten zum  $c^l$  erweitert. Das fördert die Schlußkraft des letzten Verses dadurch, daß der Tonraum hin zum  $f^l$  auch noch befestigend von der Unterquarte her erarbeitet wird. Daß auch dieser letzte Vers mit der Quintessenz des Gedichtes, *Ne pouvant rien je fay ce que je puis*, eine besondere Stellung einnimmt, wird noch in mehrfacher Hinsicht zu sehen sein.

Die Bedeutung des Tenors wird schon in seinem räumlichen Verhalten deutlich. Insgesamt nützt er den Raum vom anfänglichen  $d^l$  bis zum  $c$  hinunter. Dabei vollzieht er in den Quartetten den Hauptanteil seiner Bewegung im Quartraum zwischen  $a$  und  $d^l$ , ergänzt aber noch zu Ende des herausgehobenen ersten Verses den  $C$ -Klang mit einem  $g$ . Das  $f$  nimmt er zum Abschluß der Quartette in Besitz, wo ihm im Rahmen der kadenziellen Bildung zukommt, dieses „einzukreisen“ (M. 15 f.). Diese Erweiterung des Raumes bereitet ihn auf seine folgende Aufgabe vor. In den paarreimigen Versen 9 und 10, die auf dieselbe Musik deklamiert werden (M. 17b-23) und wo der Baß wegfällt, erreicht er mit kantigen Sprüngen

---

Blick) an. Beim Traum-Sonett: (4) *Um die Leiden meiner Seele zu lindern* bzw. (8) *Läßt Du das Traumbild meiner Dame schweben*.

<sup>43</sup>Wobei die Qualität des Umsetzens auf andere Texte direkt abhängig von der Stelle *Cent fois je meurs* usw. wäre (vgl. oben).



den tiefsten ihm zugewiesen möglichen Ton, das *c*, zunächst mit einem Quartsprung abwärts von seinem bisher tiefsten Ton, der Finalis *f* (M. 19). Mit dem erneuten Auftreten des Basses (auf M. 25) zieht er sich wieder ganz in seinen Mittelbereich zurück. Er erstarrt gewissermaßen zu Tode, bis auch ihm (auf M. 30-32) neues Leben eingehaucht wird, das ihn wieder an die obere Grenze seines Ambitus treibt. Im letzten Terzett ist er schließlich bewegungsmäßig in der Lage, sich seines gesamten Ambitus integrativ zu bedienen. Das wird besonders in der imitativen Schlußsteigerung des letzten Verses deutlich, die er von seinem Tiefton *c* aus anstößt (vor M. 41) und die ihn (vor M. 45) nochmals an seine obere Grenze führt, bevor er auf die Finalis, das *f*, zurücksinkt.

Der Contratenor vollzieht während eines Großteils des Stückes Bewegungen im Quartraum zwischen dem anfänglichen *f<sup>l</sup>* und *c<sup>l</sup>*. Nur die Kadenz am Ende der Quartette läßt ihn mit Terzschrift nach unten das *a* erobern (M. 16). Erst mit den wiederholten letzten beiden Versen *Et pour aymer* usw. (auf M. 37-Ende), nimmt er den Raum zum *a* gänzlich in Besitz. Dieses *a* setzt er als Terz im quintlosen Schlußklang gegen die *F-f<sup>l</sup>* der anderen Stimmen.

Der Bassus beherrscht den Raum zwischen *F* und *g*, wobei der Tiefton gleich zu Beginn beim ersten *F*-Klang (auf M. 2) gesetzt wird und ihm die Überhöhung des Oktavraumes nur im Rahmen einer Tenorklausel (M. 7) - „Rutschklänge“ auf *feu chault* - bzw. an zwei besonders sinnfälligen Stellen zugänglich ist, auf die ich im Verlauf der Beschreibung noch näher eingehen werde - *delace* (M. 13), wo sich der Satz „löst“, und *naissance* (auf M. 31), wo der Baß „zu Leben erwacht“.

Schon die bloße Beschreibung des Stimmenverhaltens bezogen auf ihren Ambitus führt also zu Ergebnissen, die eine sehr deutliche Bindung der musikalischen Struktur an die Textstruktur aufweisen. Dabei dominieren zwar auf Form und Struktur des Textes basierende Kriterien, doch an vielen Stellen ist die Bindung des musikalischen Stimmverhaltens an den spezifischen Inhalt dieses individuellen Textes nicht zu leugnen.

In folgenden möchte ich mich auf die Ebene der Textdeklamation begeben, zunächst im Überblick, dann am Text entlang:

Das Stück setzt wie schon angedeutet den Text in überwiegend homorhythmisch-syllabischer Deklamation versweise um.<sup>44</sup> Dabei nehmen die einzelnen Verse jeweils etwa den gleichen

---

<sup>44</sup>Vers (1) M. 1-4, (2) auf 5-7, (3) auf 8-11, (4) 12-16, (5-8: Wiederholung), (9) 17b-20 = (10) auf 21-23, (11) 24-32, (12) 33-36, (13) auf 37-40, (14) auf 41-47.

mensuralen Raum ein,<sup>45</sup> wobei folgende Verse durch besonders starke Dehnung hervortreten: Vers 4 (gleich 8) als Ende der Quartette mit großer Kadenz (M. 12-17), Vers 11 als Ende des ersten Terzetts und der Reihung der antithetischen Aussagen mit Wiederholung des Versanfangs *Cent fois je meurs* bis zur Zäsur - was wie gesagt außer der Blockwiederholung der letzten beiden Verse die einzige *innere* Textwiederholung im Stück darstellt - und mit ausgezierter Dehnung von *naissance* (M. 24-32), sowie schließlich der letzte Vers, wo abschließend eine imitative Schlußpassage erscheint (auf M. 41-47). Diese durch besondere Dehnung auffallenden Verse zeichnen also einerseits die Formabschnitte nach, sind aber besonders am Ende des ersten Terzetts auch inhaltlich motiviert.

Die versweise Deklamation ist in diesem Stück in besonderer Weise prägnant faßlich, weil die einzelnen Verse sogar durch Pausen, die überwiegend dem Hauptdeklamationswert der Minima entsprechen, voneinander getrennt sind (M. 4, 8, 12, 17b, 20, 24, 33, 36, sowie 41) - dies betrifft häufig alle aktiven Stimme gleichzeitig (M. 4, 17b, 20, 24, 33, 36), einmal zumindest drei gleichzeitig (M. 8), oder alle mit leichter Verschiebung (M. 12) sowie einmal ausschließlich den Superius (M. 41).

Diese Separierung durch Pausen kann auch zur Zäsur des Verses auftreten (M. 9, 26 bzw. 29, 38 im Contratenor). Bezeichnenderweise ist dies nur bei männlicher Zäsur der Fall: M. 5 auf 6 und 13 auf 14, wobei dies Konsequenzen für die männlichen Zäsuren (Vers 6 und 8) bei der Wiederholung hat, die somit nicht durch Pausen realisiert werden, sowie M. 18, 21 auf 22 und 34. Es geschieht nie bei weiblicher Zäsur, die nach der Elision durch Anbindung verlangt - womit schon vorweggenommen ist, daß Certon bei weiblichen Zäsuren die weibliche Endung nicht vertont. Die männliche Zäsur führt aber zu *keinen* trennenden Pausen im ersten und im allerletzten Vers, die jeweils in besonderer Weise als Einheit gestaltet sind (s. u.).

Nur einzelne Stimmen scheren wie gesagt kurzzeitig aus dem homorhythmisch deklamierenden Verband aus und können dabei Pausen überlappen: So erstens der Baß von M. 7 auf 8, was ausgeglichen wird durch die Zäsur bei in M. 9, die die Stimmen wieder sammelt, was aber auch verhindert, daß der Text durch zwei Einschnitte auf kürzestem Raum wie zerhackt wirkt. Zweitens die Oberstimme in M. 12, was die Dynamik für die Schlußkadenz der Quatrains verleiht. Drittens der Tenor, der in M. 38 vorgreift und Schwung nimmt, quasi als Vorbereitung für seine großen Auftritt (auf M. 41), wo er die Imitation anstößt.

---

<sup>45</sup>Je nach Disposition drei bis vier Messuren.

Man sieht also, daß Certon innerhalb der schlicht-ebenenmäßigen gemeinsamen Deklamation, sparsamst und sorgfältig dosiert musikalische Mittel wirksam einsetzt, so daß einerseits die Textstruktur völlig transparent ist, andererseits aber auch der musikalische Satz in Schwung gehalten wird. Desweiteren kann man wieder erkennen, wie spezifische Merkmale dieses Textes, wie weibliche Zäsuren an bestimmten Stellen und die Idee der Zusammenbindung der beiden Aussagenpaare des ersten Verses, in der musikalischen Deklamation wirksam sind.

Nun zum versweisen Durchgang durch das Stück in bezug auf die Deklamation und Verteilung des Verses in der mensuralen Fassung:

Der erste Vers, *J'espere & crains, je me tais & supplie*, ist vom zweiten bzw. vom Rest des Stückes durch einen sofort ins Auge springenden Wechsel des Mensurzeichens geschieden, was ihn in der Deklamation deutlich abhebt. Certon rhythmisiert ihn in *Proportio tripla*<sup>46</sup> im Vergleich zum nachfolgenden *Tempus imperfectum diminutum* bzw. *Proportio dupla, alla breve* der folgenden Verse, und füllt diese ternäre Ordnung mit einer fünfmaligen Wiederholung der Abfolge Minima-Semibrevis für die zehn Silben des dekasyllabischen französischen Verses aus. Die ungezählte weibliche Endung des Verses ist mit einer abschließenden Semibrevis erfaßt, die noch der Unterstreichung des *repos* dient, der Ruhe französischer Verse am Versende, und die bereits ins *alla breve* führt, welches uns zunächst erhalten bleibt.

Zur Klärung der Frage der Ausführung bzw. Aufführungspraxis, sei Blockland de Montfort herangezogen, der in seiner *Instruction méthodique & fort facile pour apprendre la Musique Pratique* (1587),<sup>47</sup> im Kapitel *Du touchement, ou mesure du chant*, schriftlich die gängige Praxis festhält, womit er uns über die Wahrnehmung und Ausführung<sup>48</sup> von *tripla* Aufschluß gibt - was weniger transparent formuliert auch in den dem Supplement zeitlich näherstehenden entsprechenden Kapiteln der musiktheoretischen Schriften Bourgeois von 1550 und Guillauds von 1554 nachzulesen ist,<sup>49</sup> zu denen Blocklands in Abhängigkeit steht:

„Plusieurs mettent difference entre touchement, & mesure, disans la mesure se faire en nombrant (sans chanter qui voudra) seulement les notes, leurs pauses, & pointes d'augmentation, comme les signes le requierent: Le touchement ne se faire qu'en

---

<sup>46</sup>*Tripla* in zeitgenössischer Übernahme der Bezeichnung der Ratio 3/1 für 3/2, ehemals bezeichnet *sesquialtera*.

<sup>47</sup>Lyon 1587, Reprint 1972, S. 33 f.

<sup>48</sup>Praktische Gleichsetzung von *tripla de temps* und *tripla de prolation* sowie Möglichkeit des egalen Schlagens.

<sup>49</sup>*Le droict chemin de musique*, Genf 1550, Chap. VI, *Du tacte*, sowie *Rudiments de musique pratique*, Paris 1554, II, Chap. 8 ff., *Du touchement, ou mesure du chant*.

chantant, sous un abbaïsser, ou frapper<sup>50</sup> egal à un lever. Mais quant à moi, indifferemment ie prendray mesure pour touchement, pour eviter la difficulté des differences, qui pourroyent ensuyvre. Touchement donc, ou mesure, se reduit communement à la demibrefve, ou prenant une Minime en levant, & une en abbaissant. Toutes fois en proportion Dupla, deux demibrefves n’y valent qu’une mesure. En Tripla de temps les trois n’y valent qu’une mesure . En Tripla de prolation trois Minimes valent une mesure. Mais aujourd’huy on la diminue de la moitié, prenant trois Minimes en abbaissant, & trois en levant.“

Es bietet sich hier an, den Tactus „quasi aequalis“ schlagen, indem wir drei Miniminen auf den Niederschlag, und drei auf den Aufschlag nehmen, so, wie wir im Anschluß dann *alla breve*, eine Semibrevis bzw. zwei Miniminen auf den Niederschlag und eine Semibrevis bzw. zwei Miniminen auf den Aufschlag nehmen.

Den Sachverhalt „Wechsel des Mensurzeichens“ setzt Certon nun offenbar als Mittel der Hervorhebung bzw. Kontrastierung ein. Läßt man sich dies als Wegweiser durch das Stück gereichen und verfolgt, ob nochmal ein Wechsel auftritt, wird man ausschließlich an jener Stelle fündig, die nun schon mehrfach als herausragend identifiziert wurde: Zu Beginn des elften Verses mit dem wiederholten ersten Halbvers *Cent fois je meurs*, wo zudem das *kurz-lang-kurz-lang* der Kombination Minima-Semibrevis des *J’espere & crains* augmentiert auf der Ebene Semibrevis-Brevis wiederaufgenommen wird (M. 24 ff.).

Mit der fünfmaligen Wiederholung der Abfolge Minima-Semibrevis im ersten Vers erzielt Certon gleichsam jambische Wirkung:

J’es- pere & crains, je me tais et sup- pli(e)  
 ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —

Er zieht damit den Unwillen derjenigen Kritiker auf sich, die die Stücke des musikalischen Supplements ausschließlich im Sinne modellhafter Sprachvertonung unter humanistischen Gesichtspunkten interpretieren wollen.

Stellvertretend für einige andere möchte ich mich in diesem Punkt mit Louis-Marc Suter auseinandersetzen, der in einem relativ jüngeren<sup>51</sup> Aufsatz zum Supplement anhand weniger

---

<sup>50</sup>Blockland bietet uns übrigens 1587 zum Wort *abbaïsser* als Alternative gezielt das Wort *frapper* an, eine Aktion, die mit Gewicht oder Energie verbunden ist.

<sup>51</sup>Mitte der achtziger Jahre ist im Gefolge der 400-Jahr-Würdigungen von Ronsards Todesjahr eine verstärkte wissenschaftliche Aktivität in der Ronsard-Forschung feststellbar.

ausgewählter Stellen der Oberstimmenrhythmisierung die Vertonungen als mangelhaft kritisiert.<sup>52</sup> Unter der Überschrift *Accents toniques et accents musicaux* (S. 90) beginnt er:

„On peut admettre que les paroles et la musique se partagent également la responsabilité de la médiocrité des résultats lorsque leurs accents respectifs ne se rencontrent pas.“

Weiter unten heißt es:

„Les accents respectifs des paroles et de la musique ne coïncident pas non plus quand les mètres utilisés d’une part dans le texte et d’autre part dans la suite des sons ne se recouvrent pas.“ (a.a.O.)

Er kritisiert nun anhand obigen Beispiels, daß musikalischer Akzent und Sprachakzent bzw. musikalisch-metrischer und versmetrischer Akzent sich im zweiten Teil des Verses nicht decken, der umfassend auf den Anapäst zurückgreife („fait largement appel [...] à l’anapeste“). Er betrachtet dementsprechend die Akzentsetzung dieses Verses als eine rhythmische Anordnung von Versfüßen, gemäß der natürlichen Gruppenakzentsetzung nach Redetakten als eine Reihung von zwei Jamben und zwei Anapästen.

Ich möchte verdeutlichen, daß Suters Argumentation bezüglich zweier Punkte, nämlich der Frage nach französischem Versakzent und der Frage nach dem Charakter des Akzentes im Französischen so nicht vertretbar ist.

Suter reflektiert nicht ausreichend, daß der französische Vers ausschließlich durch Silbenzählung und nicht durch Akzentzählung gekennzeichnet ist und daß als „Akzente“ im Vers vor allem in der zur Diskussion stehenden Zeit ausschließlich Reim und Zäsur anzusehen sind. Selbst wenn das Gefäß des französischen Verses in der individuellen Füllung eines einzelnen Verses eine darüber hinausgehende Akzentgestalt erhält, so bleibt immer noch die Frage nach dem Charakter des Akzentes in der französischen Sprache überhaupt.<sup>53</sup> Die Tatsache, daß im Französischen die Tongebung nicht auf einem bedeutungsverbindlichen Druckakzent beruht, sondern nach affektivem Zustand oder intellektuellen Kriterien mittels der Faktoren Tondauer, Tonstärke und Tonhöhe über die Verteilung tonischer Akzente mitentschieden wird, macht den Akzent im Französischen in einer besonderen Weise dehnbar, geschmeidig, schmiedbar, nachgiebig und anpassungsfähig.

Und deshalb ist es in Wirklichkeit gar nicht *mediocre*, wenn Certon den ersten Vers so rhythmisiert, wie er es tut, solange er nur den Akzent des französischen Verses schlechthin

---

<sup>52</sup>*Les Amours de 1552 mises en musique*, in: Genre (Hrsg.), 1987, S.85 ff.

<sup>53</sup>Siehe Kap. II.2 und III.2.

respektiert, den Reim und entsprechend auch die Zäsur, was er ja deutlich beachtet, und seine weitergehende musikalische Akzentsetzung in intelligibler Weise durch andere Strukturen gedeckt ist.<sup>54</sup>

Diese Aufgabe übernimmt am Übergang über die Zäsur die Kontinuität und das Ebenmaß der rhythmischen Bewegung, die das „jambische“ zwar vom Versanfang abnimmt, es aber längst in eine musikalische Struktur verwandelt hat, die in den Oberstimmen in eine fallende Linie eingebunden ist, im Superius von *b<sup>l</sup>* zu *f<sup>d</sup>*, was noch durch das bereits im *alla breve* stehende *e<sup>l</sup>* verlängert wird.<sup>55</sup> Das musikalische Movers darf also hier den gewöhnlichen Redetaktakzent dominieren, solange die Akzentsetzung an der einzig anspruchsvollen Stelle, *sup-pli-e*, respektiert ist, was noch dadurch begünstigt wird, daß die Silben 5, 6, 7 und 8, *je me tais &*, jeweils lauter für sich genommen akzenttechnisch besonders anspruchslose einsilbige Worte tragen.

Diese gleichmäßige, zielgerichtete Bewegung, mit der Certon die erste Verszeile vertont, unterstreicht erstens also die spezielle Eigenschaft des französischen Verses, in dem der Hervorhebung des Versendes mit seinem Reimakzent eminente Bedeutung zukommt. Zweitens macht Certons Lösung die erste Verszeile, die ja im Gegensatz zu den entsprechenden anderen zwei Gruppen antithetischer Aussagen zusammenfaßt, als eine Einheit kenntlich. So hat sich Certon meines Erachtens deshalb ganz gezielt dafür entschieden, die männliche Zäsur in der vierten Silbe nicht in besonderer Weise, etwa durch eine folgende Pause, kenntlich zu machen. Es ist völlig ausreichend und befriedigend, daß sie mit einer der Längen der sie einfangenden rhythmischen Bewegung koinzidiert.

Die Geschlossenheit der Gestalt des ersten Verses scheint mir für Certon insgesamt besonders auffällig und gesucht zu sein, weil er in seinen früheren Chansons grundsätzlich dazu tendiert, kleingliedriger zu arbeiten, die Verszeilen und selbst Halbverse noch in kleinere Einheiten zu zerlegen, und diese Einheiten einzeln mit rhythmisch-melodischen Motiven zu erfassen, die dann aneinandergelagert werden.

---

<sup>54</sup>Ich erinnere an die im Vorwort herangezogene Anfrage von Richard Strauss an Romain Rolland bezüglich Debussys „une **petite fille** qui“ ...

<sup>55</sup>Es ist interessant zu beobachten, wie dezent hier in einer *fallenden* Linie der Anfangspuls des Verses übertragen wird. Es scheint mir, daß eine *steigende* Linie die Perception der zweiten Vershälfte eher in den Vordergrund rücken würde und somit die dezente Weiterführung des aus der Sprachrhythmik gewonnenen Anfangsimpulses über die gruppenakzentrisch anders gegliederte zweite Vershälfte nicht gleichermaßen gewährleistet wäre.

Zu Certons Vertonung stellt Suter für die Wiederholung der Anfangstakte mit Vers 5 übrigens fest, daß *sinon ce qui m'ennuye* viel besser zur Rhythmisierung der zweiten Vershälfte paßt. Jetzt mißfällt ihm der Versanfang *Rien ne me plaist*. Man kann diskutieren, ob Certon einen Kompromiß zwischen beiden Zeilen eingegangen ist, ich halte es jedoch für müßig. –

Der zweite Vers, *or je suis glace, & ores un feu chault*, ist vom ersten durch eine Minima-Pause geschieden, er ist aber durch den *F*-Klang, der sich zum vorhergehenden *C* schließt, mit ihm verkettet. Die rhythmische Bewegung, *kurz-kurz-kurz-lang*, läuft nun direkt auf die paroxytone vierte Silbe des Wortes auf der Zäsur hin, bei welcher es sich um eine weibliche handelt. Certon schließt die zweite Vershälfte unmittelbar an, so daß wie beim Sprechen des Verses die ungezählte weibliche Silbe elidiert werden kann. Er wird dadurch einerseits diesem speziellen Text gerecht, erreicht aber andererseits, daß im Falle des Textaustausches keine überzählige Note vorliegt, derentwegen Adjustierungen vorgenommen werden müßten.<sup>56</sup>

Rhythmisch ist Certons zweiter Vers so im musikalischen Zeitmaß plaziert, daß sowohl Zäsur als auch Reim mit einer Schlagzeit zusammenfallen, hier jeweils der *elevatio*. Sowohl das Zäsurwort *glac(e)* als auch das Reimwort *chault* werden wieder in einer Semibrevis erfaßt. In der Bewegung darauf hin kann man eine weitere Längung feststellen: die Semibrevis auf *o-res* (M. 6), die der Tonsilbe dieses Wortes entspricht.<sup>57</sup> In Anbetracht der Tatsachen aber, daß man in der zweiten Vershälfte des nächsten Verses eine analoge Situation (noch mit Punktierung) vorfindet, obwohl diese auf *de* (M. 10) weder durch einen Wort- noch einen Redetaktakzent motiviert sein kann, und desweiteren Certon in anderen zweiten Vershälften (z. B. M. 30, 35, 39) auch die Möglichkeit wahrnimmt, plan auf Minimen auf das Reimwort hinzudeklamieren, glaube ich, daß Certon hier ganz schlicht und sehr geschickt mit den zwei rhythmischen Elementen disponiert, die wir schon kennen, nämlich *kurz-lang* (siehe Vers 1) in Verbindung mit eben *kurz-kurz-kurz-lang*, entsprechend der ersten Vershälfte. Schön gesehen vom Komponisten, daß diese Kombination hier vom Wortakzent gerechtfertigt wird, und somit zu einer größeren musikalischen Struktureinheit zusammengefaßt wird, die uns durch dieses Stück in leichten Variationen noch weiter begleiten wird.

---

<sup>56</sup>In zwei unserer drei Vergleichstexte steht hier eine männliche Zäsur: Sonette IV und XXX.

<sup>57</sup>Das Wort *ores* ist paroxyton - und entsprechend auch gewürdigt bei Lasso und Boni. Das Wort ist heute noch existent in der Formel *d'ores* (≻:r) *et déjà* für *von jetzt an*.

Der dritte Vers bedient sich nun der bereits bekannten musikalischen Gestaltungselemente, wendet sie auf die sich unterscheidende Gestalt des dritten Verses an, fügt dabei Neues hinzu und führt dies dann zu einer Synthese mit dem Bekannten. Vers 3 ist von Vers 2 in den drei oberen Stimmen wieder durch eine Minimapause geschieden (M. 8). Die nun männliche Zäsur wird ebenfalls mit einer folgenden Minimapause, in allen vier Stimmen, unterstützt (M. 9). Die Bewegung auf die Zäsur hin erfolgt in den Oberstimmen analog zu Vers 2, *kurz-kurz-kurz-lang*, wobei diese Längung auf der zäsurierten Silbe wieder mit einer Schlagzeit, diesmal der *positio*, zusammenfällt, in der Bemessung der musikalischen Zeit also um eine halbe Einheit verschoben im Vergleich zu Vers 2 auftritt. Der Bassus verleiht dem *admirer* der ersten Vershälfte die entsprechende Aufmerksamkeit: Tiefe und Breite. Das erste Mal in diesem Stück schert eine Stimme aus dem Verband aus. Der Baß, welcher das Reimwort von Vers 2 nicht mit einer Semibrevis gelängt hatte, sondern auf M. 8 hin<sup>58</sup> gleich mit einem fallenden Quintsprung in den dritten Vers einfiel, hat damit auch wieder eine Verkettung von zweitem und drittem Vers hergestellt. Bis zur Zäsur wird er sich wieder mit den anderen Stimmen im Verband versammeln. Ihm steht aber bis dahin noch mehr Zeit zur Verfügung, die er der Tonsilbe des paroxytonen Wortes *ad-mi-re* auf der *positio* von M. 8 zuschlägt, die so zu einer punktierten Semibrevis anwächst, als rhythmisches Strukturelement also eine neue Form von *kurz-lang(•)*, in Verbindung mit dem uns schon bekannten *kurz-lang*. Dieses Element wird in der zweiten Vershälfte von allen vier Stimmen gleich wieder aufgenommen werden (auf M. 10 f.), indem nach der gemeinsamen Pause die zweite Vershälfte zwar gleich jener des zweiten Verses (M. 6 f.) deklamiert wird, jedoch gedehnt durch diese Punktierung. Damit ist eindrucksvollerweise gleichzeitig bewerkstelligt, daß das Reimwort *chault* wieder auf eine Schlagzeit fällt, die *elevatio* der M. 11.

Auch Certons dritter Vers verdeutlichte wieder, wie gezielt der Komponist seine Mittel dosiert und mit welcher Natürlichkeit die musikalische Gestaltbildung vorgenommen wird.

Zum vierten Vers, dem Ende des ersten Quartetts: War es im dritten Vers der Baß, der den anderen Stimmen voraneilte, ist es im vierten Vers der Superius (M. 12 ff.), womit gleichsam ein energetischer Ausgleich zwischen Unter- und Oberstimme geschaffen wird, der beim Singen deutlich wahrnehmbar ist. Während der Baß sich vorher aber ganz unmittelbar an den vorausgehenden Vers angeschlossen hatte, das Reimwort verkürzend und die Pausen der anderen Stimmen überbrückend, nimmt sich der Superius die Muße, das Reimwort im M. 11,

---

<sup>58</sup>Entsprechend dem allgemeinen Einsatz des zweiten Verses, auf M. 5.



das übrigens ein Homonym zu jenem von M. 7 ist, entsprechend zu berücksichtigen und darüber hinaus dritten und vierten Vers durch eine Pause zu scheiden. Ermöglicht wird dies durch die Zeit, die sich die anderen Stimmen mit einer Brevis auf dem Reimwort lassen. Es ist dies das erste Mal, daß Reim sich manifestiert, dadurch, daß hier erstmals ein Reimpaar komplettiert wird, und es wird entsprechend gewürdigt. Der Superius wird sich aber nicht so schnell wieder in den Deklamationsverband der Stimmen zurückbegeben wie vorher der Bassus. Er wird sich stärker *lösen*, bevor er sich erst im zweiten Halbvers *wieder bindet*: ganz gemäß dem Sinn dieses Verses, *Je me delace, & puis je me relie*. Diese Art der semantischen Umsetzung der Inhalte des zugrundeliegenden antithetischen Aussagenpaares wird auch auf klanglicher Ebene unterstützt (s. u.).

In der Deklamation dieses Verses in den einzelnen Stimmen sind bei Certon sowohl im Superius als auch in der Gruppe der Unterstimmen an der weiblichen Zäsur erste und zweite Vershälfte wieder verbunden (M. 13-14).

Der Verband der drei unteren Stimmen trägt bei Certon den vierten Vers rhythmisch analog zur Deklamation der drei oberen Stimmen im vorherigen Vers vor. Dies geschieht mit zwei Veränderungen und um eine halbe Mensur nach hinten verschoben. Der Superius, der in M. 12 im Vergleich zum vorhergehenden Versschluß analog zu M. 8 einsetzt, verfährt anders. Die eine Veränderung in der Deklamation der Unterstimmen ist die rhythmische Variation am Versschluß durch die *alternance* mit dem Auftreten des weiblichen Reimwortes, die eine willkommene Abwechslung bringt und einem Leiern bei der Wiederholung immer gleicher rhythmischer Versschlußmuster vorbeugt. Die zweite, wirkungsvolle Änderung erfolgt schon vorher, auf das *et puis* (M. 14), das auch bei Lasso, wie oben in Zusammenhang mit Textvarianten schon gezeigt, eine besondere Rolle spielt. Hier längt Certon das *et* zur Semibrevis. Damit vereinnahmt er die in Vers 3 der männlichen Zäsurpause zustehende Zeit und schafft so den direkten Anschluß an der weiblichen Zäsur. Zugleich setzt er damit einen zusätzlichen musikalischen Akzent, der die Suspens-Wirkung des *und dann* unterstreicht. Dies stellt eine Weiterentwicklung und Ausdehnung jenes Vorganges dar, der mit dem Setzen eines zusätzlichen Akzentes in der zweiten Hälfte von Vers 2 begann und sich über Vers 3 fortsetzte.

Der Superius declamiert um eine Semibrevis voraus<sup>59</sup> bis über die Zäsur hinaus entsprechend dem Unterstimmenverband und belebt dann auf dem *puis je* (M. 14) mit zwei Minimen das

---

<sup>59</sup>Bzw. zwei bis eine Silbe(n) voraus.

Aufeinandertreffen von mehreren Längen in allen Stimmen. Das dient ihm gleichzeitig als rhythmischer Impuls für einen letzten Aufschwung vor der großen Kadenz. Diese beiden Minimen, bevor sich die Oberstimme zumindest rhythmisch wieder zu den anderen schließt, wirken gerade beim Singen insofern recht organisch, als sich in M. 14 im Vergleich zu M. 13 ein rhythmisch korrelatives Verhalten zwischen der Oberstimme und den Unterstimmen zeigt, das heißt in M. 13 die Gruppe der Unterstimmen die Minimen des komplementären *kurz-kurz-lang* der Mensur setzt, und im Gegenzug in M. 14 der Superius gegen die Längen der Unterstimmen sein *kurz-kurz-lang(•)* stellt.

Das zweite Quatrain wiederholt wie gesagt die Musik des ersten, was auch im Original einfach mit Wiederholungszeichen und zweitem Text unterhalb des ersten ausgedrückt ist. Dabei werden formal, wie bereits gezeigt, die männlichen Zäsuren in Vers 6 und 8 nicht wie jene von Vers 7 mit einer nachfolgenden Pause unterstützt. Nachdem die Zäsuren aber schon rhythmisch berücksichtigt sind, wirkt sich dies nicht negativ aus. Im achten Vers begünstigt es sogar den Durchzug auf die Kadenz hin. Freilich kommt es an den inhaltlich motivierten Stellen bzw. Zusammenhängen zu gewissen Bedeutungsenthebungen. Andererseits fügt sich der neue Text problemlos den musikalischen Strukturen, die Certon so organisch aus dem ersten Quatrain entwickelt hat. Eine Stelle gewinnt sogar derart hinzu, daß sie wie von vornherein miteingeplant wirkt: Der erste Halbvers von Vers 7, *J'ay l'espoir bas*, fügt sich hervorragend zum exponierten Einsatz des Basses - selbst wenn das kontrastierende *hault* des *courage* nicht entsprechend realisiert wird, wie wir das so plastisch bei den anderen Komponisten finden werden.

Zu Beginn des ersten Terzetts (M. 17b ff.) spiegelt Certons Musik zwei Kennzeichen des Textes wieder. Zum bezieht er sich rein formal auf den Paarreim der Verse 9 und 10, die jeweils auf die gleiche Musik gesetzt werden. Zum zweiten reagiert er in einer Art und Weise auf die Form, die man hier eventuell als ein semantisches Hinausgehen über eine bloß formale Gestaltung betrachten mag: Das *tercet* beginnt mit einem Terzett der drei oberen Stimmen. Der Baß pausiert bis zu seinem Wiederauftreten mit dem herausgehobenen elften Vers, der auch dadurch wieder umso prominenter hervortritt.

Vers 9 und 10 sind voneinander und vom vorhergehenden Quartett, dessen weibliche Endsilbe jetzt auf die Hälfte, eine Semibrevis, verkürzt ist, wieder jeweils durch eine Minima-Pause getrennt. Dabei schafft der Baß zwischen Vers 8 und 9, Quartett und Terzett, eine Klammer, indem er auch bei der Wiederholung eine abschließende Brevis setzt, während die Oberstimmen für den Neuansatz verkürzen.

Die Deklamation von neuntem und zehntem Vers entspricht dem rhythmischen Ausgangsmuster von Vers 2 (auf M. 5 ff.), um eine halbe Mensur bzw. eine Schlagzeit versetzt und wieder mit einer auffälligen Änderung. Zunächst erfolgt die Minimen-Bewegung hin auf die Zäsur, die mit einer Semibrevis erfaßt wird und hier auf der *positio* liegt. Wieder wird wegen weiblicher Zäsur direkt angeschlossen. Ein weiterer musikalischer Akzent wird auf der zweiten Silbe danach gesetzt, hier dem *plus* bzw. dem *veulx*, worauf im Französischen ein intellektueller bzw. emotionaler Akzent jeweils sehr sinnvoll ist. Dann erfolgt die abschließende Bewegung auf das Versende zu. Hier nun nimmt Certon eine markante Änderung vor, die dem männlichen Reimakzent zuwider läuft: Er betont jeweils die erste Silbe der oxytonen Reimworte *ré-tif* und *cap-tif*. Das ist bei all der Akribie, mit der er sonst dem Versakzent folgt, erstaunlich. Es ist aber auch erstaunlich gut. Freilich wirkt es einmal im Sinne rhythmischer Variation einem harmlosen Herunterleiern der Verse entgegen. Darüber hinaus ist es beim Singen günstig vor allem für die Oberstimme, die hier bei musikalischer Akzentuierung der letzten Silbe sonst noch länger mit dem auf *i*-Vokal unangenehm zu singendem Hochtönen zu tun hätte. Es mag auch ausgelöst sein von der Wortbedeutung des *rétif*: störrisch, widerspenstig. Aber es gibt eine viel überzeugendere vom Text her motivierte Begründung, die mir als einzige Überlegung wirklich zwingend scheint: Außer *ré-tif*, *cap-tif* und vorher *de-fault* sind alle männlichen Reimworte in diesem Sonett einsilbig und so auch Bedeutungsträger (*chault*, *chault*, *hault*, *suis*, *puis*). Bei *de-fault* ist die Bedeutung mit der letzten Silbe verbunden. Sowohl bei *ré-tif* als auch *cap-tif* steht dort aber nur eine ausdruckslose Endsilbe, die zwar Reimakzent, aber nicht Bedeutungsträger des Reimwortes ist. Der Bedeutungsunterschied dieser Reimworte manifestiert sich in der *ersten* Silbe. Das mag Certons musikalische Akzentsetzung motiviert haben. Weitergehende Erklärungen für diese Erscheinung drängen sich mir nicht auf. Dies wird aber auch bei Boni eine Bestätigung finden.

Die schlichte musikalische Wiederholung der paarreimigen Verse 9 und 10 macht den Kontrast des folgenden Verses umso erfaßbarer. Im herausgehobenen elften Vers, *Cent fois je meurs, cent fois je prens naissance*, begibt sich Certon tief in den Inhalt des Gesagten hinein und unterstreicht mit musikalischen Mitteln semantisch das Ausgedrückte: das Gewicht der archaischen Erfahrung des Liebenden des *Cent fois je meurs* und die Erleichterung des *cent fois je prens naissance*. Die anderen Komponisten tendieren in diesem Vers dazu, sich madrigalistisch der zahlenmäßigen Hyperbolik des *Cent-cent* hinzugeben.

Certon isoliert zunächst den ersten Halbvers bis zur Zäsur. Er setzt ihn vom Umgebenden dadurch ab, daß er ihn wiederum in *Proportio tripla* rhythmisiert. Er bezieht sich damit auf die *Proportio tripla* des Anfangs mit ihrer vom Rest abgesetzten, herausgehobenen Deklamation. Relativ dazu<sup>60</sup> erfolgt nun aber eine zweimalige Hebung der Deklamationsebene, ein Sprung von der Ebene Minima-Semibrevis für *kurz-lang* auf die Ebene Semibrevis-Brevis, dann mit der Wiederholung des ersten Halbverses die Hebung auf eine noch gewichtigere Ebene, den „großen Dreier“ der Hemiole, ausgedrückt in drei geschwärzten Breven, mit der Konnotation „*musique pour les yeux*“ für das Sterben. Während beim ersten Auftreten des Halbverses in M. 24-26 der Rhythmus des ersten Verses mit seinen anfänglich zwei oxytonen Redetakten entsprechend augmentiert erscheint, wandelt sich die Wiederholung mit den egal hemiolischen Deklamationswerten zu einem lethargischen Gestus. Die letzte Silbe mit M. 29 führt schon wieder in die *Proportio dupla, alla breve*. Der zweite, kontrastierende Halbvers ist vom ersten wieder durch eine Minima-Pause geschieden. Nun wird ganz schlicht auf Minimen auf die oxytone Silbe des Reimwortes hindeklamiert, das jetzt sehr breit über zwei Mensuren hinaus herausgestellt wird. Die weibliche *cadence* wird hier in der musikalischen Kadenzbildung extrem gedehnt und folgt in ihrer belebten Ausfüllung dem Sinn. Die unbetonte weibliche Endsilbe landet dabei zwar in den einzelnen Stimmen jeweils auf Schlagzeiten. Dafür wird aber die paroxytone Silbe über eine Mensur hinaus gedehnt und erfährt besondere Belebung und Auszierung.

Nach diesem Aufwand, mit dem Vers 11 gewürdigt wurde, tritt der wieder durch eine Minima-Pause abgesetzte Vers 12 (M. 33 ff.) deklamatorisch mit größter Schlichtheit auf, mit einer geraden Minimen-Bewegung jeweils hin auf Zäsur und Reim, die gelängt sind. Dabei ist der Vers so plaziert, daß sowohl Zäsur als auch Reim mit dem Beginn einer Mensur zusammenfallen und gedehnt sind. Certon berücksichtigt, daß der männliche Prometheus im Französischen eine weibliche Endsilbe trägt, die nach Anbindung an der Zäsur verlangt. Auch inhaltlich wäre es nicht sinnvoll, *Un Prométhée* abzusetzen. Er realisiert dies mit der Punktierung der Semibrevis im M. 34, die auch gewährleistet, daß die zweite Vershälfte ohne weiteren längenden Binnenakzent ihre optimale Einordnung in das musikalische Zeitmaß mit Ziel auf dem ersten Schlag einer neuen Mensur halten kann.

Mit dem 13. Vers tritt der Satz nun schon in den Bereich ein, der abschließend mit dem letzten Vers wiederholt wird, was im Original nicht ausgeschrieben, sondern durch ein

---

<sup>60</sup>Und relativ zur vorhergehenden *Proportio dupla*.

spezielles Wiederholungszeichen in Gestalt eines vertikal gespiegelten „Fragezeichens“ mit Trema anstelle eines Punktes ausgedrückt ist, das in den einzelnen Stimmen als Wiederholungsanfangszeichen über die separierende Minima-Pause auf der zweiten Schlagzeit von M. 36 gesetzt ist.

Nun bildet Certon die syntaktische Gliederung der letzten beiden Verse äußerst differenziert nach. *Et pour aymer* findet seine logische Fortsetzung (auf M. 43) in *je fay ce que je puis*, über die beiden syntaktischen Einschübe *perdant toute puissance*, was sich zum vorhergehenden bezieht, und *Ne pouvant rien*, was sich zum folgenden bezieht. Zunächst möchte ich vorgreifen und auf die klangliche Klammer zwischen *Et pour aymer* und *je fay ce que je puis* verweisen: In M. 38 endet dieser Halbvers auf einem C-Klang mit *c* im Baß, *g* im Tenor, *c<sup>l</sup>* im Contratenor und *e<sup>l</sup>* im Superius. Betrachten wir nun den Klang, der unmittelbar vor der logischen Fortsetzung *je fay ...* (auf M. 43) in der Mitte von M. 42 steht: C-Klang mit *c* im Baß, *g* im Tenor und *e<sup>l</sup>* im Superius, nur der Contratenor ist in Vorbereitung auf seinen folgenden Einsatz schon zum *g* abwärtsgegangen. Certon stellt also vor der logischen Fortsetzung wieder die gleiche klangliche Situation wie vor den syntaktischen Einschüben her. Das ist ein komponiertes logisches Enjambement.

Der erste Halbvers von Vers 13 wird gewichtig deklamiert, um ihm die entsprechende Prägnanz zu verleihen, die über die Einschübe hinwegträgt. Auf das eröffnende *Et* wird in zweierlei Hinsicht die Aufmerksamkeit gelenkt, einmal dadurch, daß es einen Längenakzent erhält, zum zweiten dadurch, daß es synkopisch über den Anfangsschlag von M. 37 hinwegträgt. Das *aymer* wird nicht nur auf seiner oxytonen Zäursilbe auf Semibrevis-Ebene gewürdigt, sondern, ähnlich dem *repos* eines Reimwortes, auch in der ersten Silbe mit einer Semibrevis bedacht. Der zweite Halbvers mit seinem unselbständigen Einschub ist nur im Contratenor wirklich vom ersten abgesetzt. Die Außenstimmen halten im wahrsten Sinn des Wortes die Verbindung durch die Punktierung. Verbindung wurde auch schon zweimal dadurch geschaffen, daß eine Stimme den anderen vorausging. Das waren einmal der Baß und einmal der Superius. Nun wird noch der Tenor diese Aufgabe übernehmen und sich damit auch auf seine Rolle zu Beginn des nächsten Verses vorbereiten, wo er auf M. 41 die Schlußimitation anstößt. In diesem zweiten Halbvers, der sich auf *Cent fois je prens naissance* reimt, wird (außer im vorausgehenden Tenor) diesem entsprechend gerade in Minimen auf das Reimwort hindeklamiert. Im Gegensatz zu vorher, wo das schwungvolle, belebte und ausgedehnte Kadenzieren zwei Mensuren (31 f.) in Anspruch nahm, geht hier der

Schwung und die Kraft ganz dem Inhalt gemäß etwas verloren, was noch durch die schrittweise abfallende Linie im Baß untermalt wird. Die Kadenz beschränkt sich auf M. 40.

Gleich auf M. 41 gibt der Tenor synkopisch den Impuls für die Schlußimitation, die den letzten, extrem gedehnten Vers einleitet. Aus den vier Silben des ersten Halbverses entwickelt er auf vier Semibreven ein Motiv aus zwei im Sekundabstand verhakten, aufwärtsführenden Quartan, das der Baß eine Quint tiefer übernimmt. Zu ihm schließt sich der Contratenor, allerdings schon nicht mehr mit Quartanmotiv - *er vermag es nicht*. Der zuletzt einsetzende Superius täuscht seinen Einsatz nur noch vor und verkürzt gleich auf eine Minima, um parallel zum Contratenor aufzuschließen. Mit dem Einsatz des zweiten Halbverses auf M. 43 tut der Contratenor dann doch, *was er kann*, und stößt eine Quart aufwärts ( $f-c^1$ ) an. Er hält den oberen Ton eine Brevis lang, bis nicht nur der Superius, sondern auch kräftig der Baß übernommen haben. Der Tenor kann bis dahin immerhin einen Quartzug ergänzen. Nachdem er auf der Minima-Pause Atem geholt hat, stößt der Contratenor vom  $c^1$  aus dann sogar noch eine Quart nach oben heraus. Noch höher hinaus lassen die anderen Stimmen sich nicht mehr treiben. Der Satz sinkt vorhaltsreich in die große Schlußkadenz mit quintlosem, von der Terz durchflutetem Schlußklang.

Zum Überblick über die Disposition nach Kadenzan, Klanglichkeit und melodischer Führung: Certon modelliert seine Sonettvertonung über einen klaren Kadenzplan, dessen große Eckpfeiler zunächst einmal die Form nachzeichnen: Wir befinden uns im  $F^b$ -Modus. Wir sehen drei und hören fünf ganz große Kadenzan.

- 1. Quartett → F [ Wh 2. Quartett → F ]
- 1. Terzett → C
- 2. Terzett → F [ Wh ]

Zum einen, mit neuem Text wiederholt, am Ende der Quartette (M. 16) die große Kadenz mit Diskant-, Tenor- und Baßklausel nach  $F$ . Dann am Ende des ersten Terzettes die belebte, breite Kadenz auf *naissance*, wo schließlich der Tenor die Diskantklausel nach  $C$  anpackt, über der Baßklausel mit Quartsprung aufwärts (M. 32). Die Schlußkadenz am Ende des zweiten Terzettes wird vorhaltsreich eingeleitet und steht wieder mit vollem Klauselsatz in Diskant, Tenor und Baß nach  $F$  (M. 46). Sie wird ebenfalls wiederholt. Innerhalb dieses großen Rahmens stuft Certon seinen am Versplan orientierten Kadenzplan graduell ab.

So einfach die Klanglichkeit des ersten Verses ist, so wirkungsvoll ist sie disponiert. Unterhalb der schrittweise auf den Reim fallenden Melodielinie der Oberstimme wird der  $F$ -Klang das erste Mal auf die Zäsur hin gesetzt (& *crains*, auf M. 2). Er wird vom eröffnenden

*B*-Klang mit Quartsprung abwärts im Baß erreicht, also direkt mit dessen tiefstem Ton markiert. So ist die Zäsur, die um Einheit zu stiften nicht mit einer nachfolgenden Pause beschieden ist, sondern nur mit einer Semibrevis zusammentrifft, klanglich gewürdigt.

Im ersten Halbvers ist die Kombination Minima-Semibrevis in ihrer Ausrichtung von der Klangfortschreitung her statisch, also mit Klangwiederholung. In der zweiten Vershälfte ist sie progressiv, zwar mit Anknüpfung am vorausgehenden Klang, aber sich entwickelnd zum nächsten.

Progressiven Charakter und den Willen zum Weitergehen demonstriert auch die Art der Kadenz, die am Versende steht. Wir sehen eine *cadence de dessus rompue*: Die Diskantklausel nach *F* ist am Versende unterbrochen (M. 4). Alle Stimmen markieren unter dem Leitton *e*<sup>1</sup> *mi* einen Halt auf der weiblichen Endsilbe, nach der die Pause steht.

Anders ausgedrückt wird die weibliche Endsilbe, die ausgiebig mit einer Semibrevis beschieden ist, halbschlüssig in einem *C*-Klang erfaßt und hält den Satz offen und in Erwartung. So ist die Verbindung des so abgehobenen ersten Verses zum zweiten geschaffen, ein Ausgleich zwischen abgrenzenden und verbindenden musikalischen Mitteln vorgenommen.

Zu dieser Kadenz hin entwickelt sich die Klanglichkeit wie folgt: Der Baß geht nach der Zäsur mit Quintsprung aufwärts den Schritt zum *C*-Klang, von dort geht der Weg nicht schon wieder zum *F*, sondern zum *d*-Klang (M. 3), der als jeweils in zwei Tönen verwandt mit *F* und *B* noch keine enorme Erweiterung des Klangraumes bedeutet, aber eine erste Farbe bringt. Damit stehen wir schon kurz vor dem Reimwort. Vom *d*-Klang aus deklamieren die beiden Oberstimmen auf ihren Tönen geradlinig weiter, wobei der Superius die Finalis markiert. Die beiden Unterstimmen suchen darunter auf die paroxytone Reimsilbe wieder den *B*-Klang. Aber erst auf die weibliche Endsilbe ziehen sich die beiden Außenstimmen schrittweise zur Kadenz zusammen, wobei der Tenor die Quint und der Contratenor die Oktav zum Baß ergänzt.

Der zweite Vers, *or je suis glace, & ores un feu chault*, ist vom ersten durch eine Minima-Pause geschieden. Er ist aber durch den *F*-Klang, der zum vorhergehenden *C* schließt, mit ihm verkettet, wobei die beiden Außenstimmen sich an den Grundton halten. Diese beiden Stimmen setzen nach der Pause sozusagen die unterbrochenen Klauseln fort, der Diskant mit dem *f*<sup>1</sup>, der Baß mit dem Quartsprung aufwärts zum *f*. Der Tenor vermeidet den Schritt, der im

Rahmen einer Tenorklausel eine Kadenz zur perfekten macht, den Ganztonschritt abwärts zum *f*. Er setzt stattdessen aufwärts, auf der Terz *a*, mit dem neuen Vers an.

Klanglich ist der zweite Vers wie der erste zu bewerten: Einfach, aber wirkungsvoll so disponiert, daß die einzig auffällige Stelle einen Ausgleich an einem Punkt schafft, wo allein von der rhythmischen Disposition her eine Besonderheit dieser individuellen Versgestalt, das Erscheinen des bedeutungstragenden Wortes *feu* noch vor dem Reimakzent, nicht ausreichend realisiert wird.

Der zweite Vers konfrontiert uns zunächst wieder mit der bekannten Klangfolge *F-C-d-B*. Dabei steht *C* jetzt offen auf der weiblichen Zäsur *glace*, die nach Anbindung verlangt. Die erfolgt im Contratenor und Baß im Gegensatz zum Superius nicht mit dem Schritt zum *F*, sondern wieder mit dem Schritt zum *d*. An den folgenden *B*-Klang schließt sich nun gleich ein *F*-Klang (M. 7). Hier stellt sich auf das Wort *feu*, das immerhin das Pendant zu *glace* darstellt, aber rhythmisch nur untergeordnet behandelt wird, weil es nicht als Reimwort, sondern nur vor diesem, seinem Adjektiv steht, ein besonderer Klang ein, der wie ein Wechselklang zwischen den beiden *F*-Klängen steht. Linear gesprochen: Die Oberstimmen und die Unterstimme gleiten in Parallel- bzw. Gegenbewegung zunächst aufeinander zu und dann wieder auseinander. Dabei steht im Contratenor die Diskantklausel, im Baß die Tenorklausel, also der Kadenztyp der schrittweisen Expansion von der großen Sexte zur perfekten Oktave, 6-8-Klausel, dazu in der Oberstimme ganz regulär die Wechselnote zur Terz mit Ganztonschritt nach unten. Der Tenor verbleibt nun aber nicht auf seinem Ton, sondern bewegt sich in *parallelen Sexten* zur Oberstimme, wodurch sich über dem *g* des Basses zwischen Tenor und Contratenor eine *mi contra fa*-Situation, ein vertikaler Tritonus einstellt, den Certon - im Zuge eines ausdrucksvollen Flackerns? - offenbar gezielt sucht. Er wird im Rahmen analoger Parallelbewegungen später diese Situation nochmal provozieren.

Wir haben also auch schon in der Mitte des ersten Quartetts eine komplette Kadenz nach *F*, wobei die entscheidenden Klauseln aber nicht ihren originären Stimmen zugeordnet sind.

Im dritten Vers kombiniert Certon mit den bereits bekannten Klängen und erweitert das Klangrepertoire am Ende dieses Verses um einen neuen Klang: Auf der Zäsur steht wieder der offene *C*-Klang (M. 9), der diesmal über *B* angesteuert wird. Dabei nehmen die Oberstimmen den entsprechenden Klang vom früher einsetzenden Baß ab. Der Anschluß nach der separierenden männlichen Zäsurpause erfolgt wieder mit *d*, das bisher immer zum *B* umgeblendet worden war. Jetzt aber, als müsse noch ein neuer Weg gefunden werden, setzt



wieder die bekannte Klangfolge *F-C-d* an (auf. M. 11), die nun in einer Quartschrittsequenz (siehe Baß) weiter zum *a* geführt wird. Dabei ist die Quart auch melodisch präsent, in den über der Sequenz liegenden parallelen Quartzügen der beiden Oberstimmen. Der *a*-Klang ist ja sowohl in zwei Tönen mit *F*,<sup>61</sup> als auch in zwei Tönen mit *C* verwandt.<sup>62</sup> Der Klangraum hat sich merklich um eine Farbe erweitert. Dieser neue Klang, der vor allem in den drei Unterstimmen so breit auf die Dauer einer Brevis herausgestellt wird, hat dominantische Wirkung. Oder linear ausgedrückt: Wieder präsentiert sich uns der Superius mit einer *cadence de dessus rompue*, die auf dem Leitton *e<sup>l</sup> mi* stehen bleibt und dann abreißt.

Melodisch spannt Certon zwischen den beiden Mittelversen des Quatrain in der Oberstimme gewissermaßen einen Bogen, indem er Vers 2 und 3 vom großen Gestus her zusammenfaßt: Der zweite Vers ist in seinen beiden Halbversen jeweils melodisch aufstrebend gestaltet, mit Hochtönen *a<sup>l</sup>* im ersten und *b<sup>l</sup>* im zweiten Halbvers, der dritte Vers jeweils melodisch abfallend in seinen beiden Halbversen, umgekehrt mit Hochtönen *b<sup>l</sup>* im ersten und *a<sup>l</sup>* im zweiten Halbvers. Dabei nimmt dieser zweite Halbvers melodisch den Beginn des zweiten Verses wieder auf und führt ihn weiter nach unten, eben zum Leitton *mi*. Der wichtigste Melodieton, der in diesen beiden Versen am häufigsten auftritt bzw. umkreist wird, liegt mit *a<sup>l</sup>* auf der hypolydischen Terz.

Im vierten Vers *löst* sich die Klanglichkeit auf das weibliche Zäsurwort *delace* in der Gruppe der Unterstimmen zunächst noch weiter, bevor sich auf das weibliche Reimwort *relie* der Satz *wieder bindet* bzw. in der großen Kadenz zusammengefaßt wird - ein semantischer Spiegel des Textes.

Der Ansatz erfolgt wieder in *F* (M. 12 auf 13). Diesmal reicht der Superius aber nicht das *f<sup>l</sup>* zum Neuansatz nach, sondern rückt nicht nur von der gemeinsamen Deklamation, sondern auch räumlich von den Unterstimmen ab, indem er sich mit einem Sextsprung aufwärts jetzt auf seinem Hochtönen begibt.

Während bisher der Weg vom *F* - bis auf den Wechselklang in M. 7, wo ein auf dem *g* der Unterstimme basierender Klang bereits gestreift wurde - immer zum *C* führte, wird nun mit dem entsprechenden Schritt aufwärts im Baß Mitte M. 13 auf die zweite Semibrevis ein *g*-Klang gesetzt. Dabei erreicht auch der Baß seinen höchstmöglichen Ton - noch eine

---

<sup>61</sup>So wie auch der *d*-Klang.

<sup>62</sup>„Dominantparallele“.

Loslösung. Hiermit hat sich der Satz von den größterzigen Grundklängen nach Einführung des kleinterzigen Parallelklangs zunächst zum *F*, dann zum *C*, jetzt zu *B* im Rahmen der Skalenklänge umfänglich entfernt. Nun erfolgt die Rückorientierung auf das gemeinsame Ziel, den Finalklang. Dies geschieht in der Verbindung *C-B-F-C-B* (mit Terz im Baß auf *d*)-*C* (mit 4-3-Vorhalt)-*F*, wobei der Schlußklang mit Baß-, Tenor- und Diskantklausel die Finalis verdreifacht herausstellt, quintlos, mit Terz im Contratenor. Auf der Kadenz schließt sich auch der Superius wieder den anderen Stimmen an.

Nun folgen die paarreimigen Verse 9 und 10, die die Terzette eröffnen, in denen der Baß wegfällt und für die die musikalische Phrase wiederholt wird (auf M. 18-20 und auf M. 21-23). Der Tenor übernimmt Baßfunktion. Superius und Contratenor bewegen sich darüber gekoppelt in Terzen und Sexten. Linear betrachtet ist bei beiden Phrasen im kadenziellen Plan *C* (*c*, *c*<sup>1</sup>, *c*<sup>2</sup>) das Ziel. Nur ein Detail unterscheidet die Verse. Es liegt auf der letzten Silbe. Der Contratenor geht mit M. 20 aufwärts zum *e*<sup>1</sup>, ganz gemäß der Sextkoppelung, aber an der entsprechenden Stelle in M. 23 abwärts zum *c*<sup>1</sup>. In M. 23 steht also über der Baßklausel in den Oberstimmen eine Sexte, die sich auswärts in eine Oktave auflöst, womit nach den Regeln der *musica ficta* ganz klar das *b*-Vorzeichen akzidentiell zu beseitigen ist. Es liegt somit eine perfekte Kadenz zu *C* vor. Auf M. 20 reicht aber der Schritt aufwärts in der Oberstimme in Kombination mit der Baßklausel der Unterstimme nicht allein, um diese Regelanwendung zu rechtfertigen. Auf einer Seite steht die Überlegung, daß Certon bei gleicher Musik für „gleiche“ Verse wohl kaum unterschiedliche Situationen stehen haben will. Auf der anderen Seite kann man nicht *vorher* analog zu etwas angleichen, was *nachher* kommt. Sucht Certon diesen Konflikt gezielt und will das *C* wirklich erst beim zweiten Mal richtig einfangen (*captif*)? Dagegen spricht die beiläufige Position des *C*, das zwischen die Schlagzeiten fällt. Oder führt Certon den Contratenor nur abwärts, um ihn in Position für seinen nächsten Einsatz zu bringen - bei den geringen Differenzen kaum Motivation genug. Ich kann die Frage nur offenlassen.

Klanglich kombiniert Certon in den Versen 9 und 10 mit den bekannten Klängen in der Folge *F-B-B-g-C-F-C-F-g(G)-C*. Der Tenor übernimmt Baßfunktion und markiert mit deutlichen Sätzen die Grundtöne. Dabei steht der *g*-Klang gedehnt auf der Zäsur, was die Verlagerung hin zur *C*-Ebene unterstreicht.

Hier ist auch die melodische Spitze auffällig, die durch das *picque* ausgelöst wird. Der abschließende Hochtön im Superius unterstreicht noch die insgesamt hohe Lage des Satzes in

diesen beiden Versen, nach denen der Satz mit dem herausgehobenen elfte Vers jetzt in die Tiefe zieht, unterstützt durch den wiedereinsetzenden Baß.

Das nach der längsten Pause innerhalb des Stückes wiederholte *Cent fois je meurs* (M. 24-29) erstartet melodisch geradezu, wobei der Superius kaum fähig ist, sich mit dem *subsemitonium* und einem Schritt nach oben von der Finalis zu lösen.

In diesem Tal des Todes finden wir nun die besonderen kleinterzigen Klänge, die im Quatrain sukzessive eingeführt wurden, plötzlich in breiter, ausdrucksvoller Nebeneinanderordnung, zwischen der Klammer, die vom eröffnenden *F*-Klang (M. 24) und vom *C*-Klang am Ende (M. 29) gebildet wird: *F-d-a-a / a-d-g-C*. Hierbei tritt in der Mitte auch insofern ein toter Punkt ein, als auf dem *a* nur noch Klang repetiert wird.

Der *C*-Klang, der bei der Wiederholung auf der Zäsur steht, schließt aber nicht wirklich. Zwar hört man zur Baßklausel mit Quartsprung aufwärts im Contratenor die Tenorklausel, aber für eine perfekte Kadenz fehlt die Diskantklausel, die der Tenor mit Terzschrift abwärts anstatt leittonig zum nähergelegenen *c<sup>l</sup>* vermeidet. So bleibt wie schon in Vers 2 und 3 (6 und 7) ein *C*-Klang auf der Zäsur offen für die zweite Vershälfte, die die kontrastierende Belebung bringt: Deren Ansatz (auf M. 30) erfüllt die Erwartung *C-F*. Als müßte die Befreiung von den düsteren Tönen in der Wiedergeburt nochmals reflektiert werden, wird *F* auf die *elevatio* von M. 30 nochmal zu *d* und einem folgenden *g*-Klang geblendet. Auf diesem stellt sich innerhalb von aufstrebenden Parallelbewegungen in den Oberstimmen wieder eine *mi contra fa*-Situation ein, ein vertikaler Tritonus, weil der Contratenor nicht auf dem *d<sup>l</sup>* als Quint eines *g*-Klangs verbleiben will. Stattdessen beteiligt er sich am dynamisch linear aufstrebenden Gestus von Superius und Tenor, die in parallelen Sexten aufsteigen, und folgt dem Superius in Terzen. Dabei stellt sich sein *e<sup>l</sup>* als *mi* gegen das *fa* des Tenor.

Der Impetus dieses belebten Halbverses ist so groß, daß nicht nur der Baß im M. 31 den Elan für seine einzige Minimen-Bewegung im Quintzug vom *f* aufs *B* findet, sondern der Superius in M. 32 sogar „zu früh“, vor den anderen Stimmen fertig ist.

Dabei huscht die Oberstimme in ihrem Schwung auf M. 32 eine Art potentielle Diskantklausel zum *g<sup>l</sup>* hin, über einem Sprung des Bassus aufs *g*, der schon kein Quintfall ist, aber die anderen Stimmen entfliehen einer derartigen Kadenz und liefern die „Richtige“ nach *C* auf der *elevatio* nach, wobei über der Baßklausel mit Quartsprung aufwärts der Tenor jetzt die Funktion des Diskant mit der entsprechenden Klausel übernehmen muß. Der Contratenor führt sein *d<sup>l</sup>* aber nicht als abwärts zum *c<sup>l</sup>*, sondern aufwärts, so daß wir zwar eine perfekte

Kadenz mit Diskant- und Baßklausel, aber eben eine *cadence exceptionnelle* ohne Tenorklausel hören. Diese schwungvolle Kadenz fegt das erste Terzett hinaus.

Vom C-Klang aus wird mit dem drittletzten Vers eine Kadenz nach *a* angestrebt,<sup>63</sup> welches schon am Ende des dritten Verses stand, dort aber ohne befestigende Klauseln. Damit wird neben den Strukturtönen *f* und *c*, nun auch noch die hypolydische Terz *a* auf Kadenzebene reflektiert. Dies geschieht im Rahmen einer phrygischen Kadenz auf M. 36 in den Außenstimmen mit Halbtonschritt *B-A* abwärts im Baß und Ganztonschritt *g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>* aufwärts im Superius, mit dessen Verdopplung im Quartverhältnis *d-e* im Tenor.

In diesem Vers darf sich nun der Contratenor in Sexten zum Superius bewegen, während es vorher der Tenor war, der sich jetzt zunächst in Gegenbewegung zum Baß verhält. Besonders auffällig sind die „passionierten“ Rutschklänge auf die phrygische Kadenz hin, die deren entscheidende Schritte vorher schon gegenläufig exponieren, sowie das paarige Verhältnis der Stimmen untereinander auf diesen letzten vier Klängen. Hier bewegen sich jeweils Superius und Contratenor sowie Tenor und Bassus als gegenläufiges Paar bzw. Superius und Tenor sowie Contratenor und Bassus als parallel laufendes Paar.

Der Rückweg zum *F* wird nun schon mit dem 13. und vorletzten Vers gegangen, was sogar mit einer perfekten Kadenz mit 6-8-Klausel zwischen Tenor und Baß fixiert wird (M. 40). Diese ist aber in der vorliegenden Konstellation ganz gemäß dem Inhalt des Verse noch recht kraftlos, was insgesamt auch durch den schrittweise absackenden Gestus des Bassus unterstrichen wird.

Der letzte Vers wird schlußsteigernd imitativ eingeleitet, wie schon oben in Zusammenhang mit der Deklamation beschrieben. Dies verleiht dem Satz den entsprechenden Schwung für die ausgedehnte, vorhaltsreiche perfekte Schlußkadenz,<sup>64</sup> mit vollem Klauselsatz in den entsprechenden Stimmen, Bassus mit Quintfall abwärts, Tenor und Diskant.

Nach dieser umfangreichen Betrachtung, die nicht für jede Supplement-Vertonung im Rahmen dieser Arbeit so ausführlich vorgenommen werden kann, sei abschließend zusammengefaßt, daß Certon mit seiner Vertonung von *J'espere & crains* mit der musikalischen Form und der Disposition nach Kadenzen ganz explizit die großformale Anlage des Sonettes und die Versgestalt nachzeichnet, wobei besonders Klanglichkeit und

---

<sup>63</sup>*C-a-a-B / B-F-a-B<sup>6</sup>-a.*

<sup>64</sup>In der Klangfolge *F-B-g-C / F-C<sup>4-3</sup>-F-B-C<sup>6-5</sup>-d<sup>6</sup>-C<sup>4-3</sup>-F.*

melodische Führung auch eigenen, inhaltlichen Zügen dieses speziellen Sonettes folgen. Dies in Verbindung mit der Deklamation, die ganz ausdrücklich auf die spezifische Gestalt dieses Sonettes Bezug nimmt, demonstriert ein erstes Mal, wie wenig die Sätze des Supplementes schlichte Rezitationsmodelle oder *timbres* sind, sondern wie sie viel mehr bei aller natürlichen Schlichtheit, die den Charakter dieser Musik bestimmt, sehr kunstvoll gebaute Individualitäten formen.

## **Boni**

Obwohl Lassos Vertonung zeitlich der Certons ein halbes Jahrzehnt näher liegt als die Bonis, möchte ich mich zunächst jener Bonis zuwenden, da sie stilistisch Certon wesentlich nähersteht und in gewisser Weise zwischen Certon und Lasso vermittelt.<sup>65</sup> Boni hat es übrigens, wenn man die Popularität von Chansons am Verkaufserfolg mißt, geschafft, Lasso mit den mindestens neun gedruckten Ausgaben seiner ersten *Sonetz* plus Kontrafakta zu übertrumpfen, der er im *Sesieme livre* von Le Roy & Ballard mit seinen neun Ausgaben vertreten war.

Boni, geboren in Saint-Flour in der Auvergne, war von 1564-1594 *Maitre de Chapelle* der Kathedrale Saint-Étienne in Toulouse, wo 1565 Charles IX. mit königlicher Familie samt Hofstaat empfangen worden war, dem er später seine Motetten widmete. Mit Bezug auf diesen Besuch eignete er 1576 dann seine *Sonetz* dem neuen König Henri III. zu und unterstreicht dabei dessen Vorliebe für eine möglichst innige Verbindung von Musik und Poesie:<sup>66</sup>

„... l’harmonie d’une douce & melodieuse Musique, industrieusement accomodée au sens de la lettre, favorisant & recepvant avec bon visage ceux qui en font quelque profeßion ...“,

Außerdem hebt er die Qualität der Ronsard-Sonette hervor, die er seiner Musik anvermählt hat, („nicht ein Haufen übermütiger und lasziver Chansons“!):

„... de vous presenter tres humblement quelques Sonets de Ronsard (& non un tas de chansons folles & lascives) que j’ay mariés & ionts à ma Musique, ...“ (a.a.O.)

---

<sup>65</sup>Die sehr verlässliche Dobbins-Ausgabe in der Notenbeilage 1-3 erhält die Notenwerte, verteilt aber die *alla breve*-Mensuren jeweils über zwei Takte, weswegen ich neu durchgezählt und dabei entsprechend jeweils zwei Einheiten zusammengefaßt habe.

<sup>66</sup>Faksimiliert in der Dobbins-Ausgabe, 1987, S. 38.

Bonis vierstimmiges *J'espere & crain* steht im  $G^b$ -Modus in hoher Schlüsselung, g2-c2-c3-F3, also *Chiavette* mit tieferer Option<sup>67</sup> F3. Es ist bei authentischem Verhältnis zwischen Ambitus und Finalis und mit *si bémol* im Schlüssel dem um eine Quart nach oben transponierten ersten Ton, dorisch, zuzuordnen. Entsprechend erscheint es in Bonis modal geordneten *Sonetz* in der ersten, sieben Chansons umfassenden Gruppe. Es eröffnet sogar die Sammlung. Damit muß man fragen, ob diese Koinzidenz eine Hommage an das musikalische Supplement sein könnte. In Anbetracht dessen, welche Ausgaben Boni verwendet hat,<sup>68</sup> ist das nicht zu beweisen. Obwohl sich innerhalb der Gruppe die Ordnung der Texte nicht ganz durchgehend nach der Textreihenfolge in der Vorlage richtet, ist *J'espere* doch immerhin auch das in den *Amours* zuerst erscheinende Sonett dieser Gruppe.

Bei Bonis *J'espere & crain* wechseln, wie auch in den anderen seiner Chansons, innerhalb einer versweise orientierten, überwiegend syllabischen Satzweise homophone und imitative Schreibweise ab. Der Satz bleibt dabei aber immer übersichtlich, wobei entsprechende Grenzen zwischen homophoner und imitativer Setzart von den Versgrenzen, auch Halbversen, bestimmt werden. Der Einsatz der unterschiedlichen Idiome und ihrer Varianten ist oft klar inhaltlich begründet, unterliegt aber manchmal auch nur dem Prinzip der Variatio - wie Boni überhaupt eher Abwechslung von einem zum nächsten Vers sucht, wobei Veränderungen von Vers zu Vers dann als nicht so vorsichtig geformt und entwickelt erscheinen wie bei Certon.

Die modale Klanglichkeit kann bei Boni, was bei *J'espere* nicht so deutlich wie bei anderen seiner Chansons wird, gelegentlich auch durch melodische Chromatik bereichert werden.

Obwohl Boni formal in den allermeisten seiner Sonettvertonungen genau wie Certon dem Prinzip folgt, für das zweite Quatrain die Musik des ersten zu wiederholen, muß er bei *J'espere & crain* anders verfahren: Bereits im ersten Quartett hat er seine Musik stark dem spezifischen Textinhalt anheimgestellt (M. 1-11) und das zweite Quartett bietet noch reichlich entsprechende Anreize. So nimmt er zum zweiten Quartett (auf M. 12-24) die Musik des ersten zwar wieder auf, wandelt sie dann aber sehr deutlich gemäß dem respektiven Textinhalt ab. Dies ist für *J'espere* insofern zu unterstreichen, als es bei Boni auch Fälle gibt, wo er aus rein metrischen Gründen zu variieren gezwungen ist. Bei *J'espere* ist es inhaltlich motiviert.

---

<sup>67</sup>In Abgrenzung zur anderen Erscheinungsweise der Chiavetten-Schlüsselung mit c4-Schlüssel, der dem Baß mehr Raum nach oben läßt.

<sup>68</sup>1567-72: Also nicht jene, die ein musikalisches Supplement tragen. Siehe auch weiter oben.

Zu Beginn des ersten Terzetts (M. 23 ff.) finden wir bei Boni einen Kunstgriff musikalischer Rhetorik wieder, mit dem auch schon Certon gearbeitet hat. Die Wiederholung der gleichen Musik für die Verse 9 und 10 spiegelt die enge Beziehung dieser beiden Verse mit dem Paarreim wieder. Zwar nimmt der folgende elfte Vers im Vergleich dazu auch eine herausgehobene Stellung als würdiges Ende des ersten Terzetts ein und ist dem Textinhalt anheimgestellt (M. 27-30). Er hat jedoch bei weitem nicht die umfassend herausragende Bedeutung, die ihm bei Certon zukommt. Das zweite Terzett wird oft in Bonis Sonettvertonungen im Rahmen einer konventionellen Schlußwiederholung ganz wiederaufgenommen. Alternativ dazu kann häufig auch nur der letzte Vers wiederholt werden, oder wie bei Certon durch ein Enjambement motiviert einmal nur die letzten beiden Verse.<sup>69</sup> Eine derartige gewöhnliche Schlußwiederholung vermeidet Boni bei *J'espere*, was durch den veränderten Schlußvers (s. o.) bedingt ist.

Boni wiederholt viel mehr Text als Certon (Verse 2, 5, 6, 8, 11, 13, 14 bzw. M. 4, 11 auf 12, auf 15, 19-23, 27-30, auf 33, Ende 35-44). Dabei bezieht er seinen Wiederholungstext überwiegend aus dem ersten Halbvers. Nur in den drei Versen, die mit großen sonettformalen Grenzen koinzidieren, wird auch der zweite Halbvers mit Binnenwiederholung in der Deklamation wirksam: Erstens am Ende der Oktave (M. 21-23), wo die Herausforderung Amors zu einer „überstürzten Flucht“ in den Stimmen führt, mit wirbelndem Imitationsmotiv, das diesen Abschnitt hinausträgt. Zweitens am Ende des ersten Terzetts, wo auch innerhalb der zweiten Vershälfte für die zahlenmäßige Hyperbolik (*cent fois*) Repetition als rhetorischer Gestus für das Enumerative eingesetzt wird. Drittens am Ende des zweiten Terzetts, wo im veränderten letzten Vers der Satz in der wiederholten Einsicht des Liebenden dahinsinkt, daß das Einzige, was er noch vermag, um Gnade zu flehen ist.

Nie aber wird ein Vers als geschlossenes Ganzes wiederholt, vielmehr tritt Binnenwiederholung jeweils innerhalb von dessen beiden Vershälften auf.

Oft präsentiert Boni zunächst den ersten Halbvers, bevor er den Vers in ganzem Zusammenhang bringt (Verse 2, 5, 8, 13 bzw. M. 4, 11 auf 12, 19 auf 20, sowie auf 33). In diesen Fällen setzt er meistens den ersten Halbvers dreistimmig ohne Baß vom folgenden ab (Verse 2, 5, 13, bzw. M. 4, 11 auf 12, sowie auf 33). Der einzige dieser Verse, wo er den Baß nicht wegläßt, ist jener, in welchem auch innerhalb der zweiten Vershälfte

---

<sup>69</sup>*Hé que voulez vous dire?*, Ronsard-Ausgabe Laumonier, VII, S. 254, bzw. Boni-Ausgabe Dobbins, Nr. 56, S. 274.

„abschnittsschlußsteigernd“ Text wiederholt wird (Vers 8 bzw. M. 19 auf 20 ff.) und wo der Baß in der Vorbereitung für die Wiederholung mit dem zweiten Halbvers eine besondere Rolle spielt (s. u.).

In Vers 6 (auf M. 15 ff.) kommt Wiederholung innerhalb des ersten Halbverses so zustande: Es erfolgt ein imitativer Ansatz analog zu Vers 4 (M. 9 ff.). Doch schließen sich die Stimmen nicht so schnell wieder zusammen wie dort (*relie!*). Tenor und Superius setzen nicht als Paar, sondern nacheinander ein, was die Imitation verlängert und mehr Einsätze möglich macht (*mutig!*). Dabei wird der erste Halbvers wiederholt, bevor dann zur zweiten Vershälfte der Mut verloren geht und der Erstarrung weicht.

Die beiden übrigen Stellen mit Textwiederholung im ersten Halbvers (Vers 11 und 14, M. 27 ff. und Ende 35 ff.) ähneln sich nur zu sehr, weil sie eine Repetition des ersten Redetaktes, der aus dem ersten Halbvers isoliert wird, madrigalistisch expressiv einsetzen: In Vers 11, wie schon oben für den zweiten Halbvers gezeigt, mit der enumerativen Repetition des *cent fois*, bei der die drei Unterstimmen mit der Oberstimme alternieren. In Vers 14 mit der gleichen Repetition auf *Crier*, nun zwei gegen zwei, die Oberstimmen alternierend mit den Unterstimmen, hier als Ausdruck des Schreiens.

Bei Boni sind wie bei Certon die Versgrenzen klar respektiert. Kein einziges Mal überlappen Verse mehr als nur durch eine übergehaltene Note, die Verbindung schafft bzw. das Warten auf den nächsten Einsatz angemessen verkürzt: Der Baß am Ende von Vers 1 (M. 4), Tenor und Superius entsprechend vor Vers 4 und 6 (M. 9 und 14), wieder der Baß am Ende von Vers 4 (M. 11), der Superius am Ende von Vers 10 (M. 27), die drei Unterstimmen am Ende von Vers 11 (M. 30), wieder der Baß am Ende von Vers 12 (M. 32) und die beiden Unterstimmen Ende Vers 13 (M. 35).

Die Verse sind nicht so oft durch Pausen, hier Semiminima entsprechend der Hauptdeklamationssebene Semiminima-Minima, klar voneinander getrennt wie bei Certon. Eine Generalpause am Versende tritt bei Boni nur an folgenden Stellen auf: Vor und nach dem exponierten Vers 7 (M. 17-19), wo Boni madrigalistisch dem Gegensatzpaar *espoir bas* und *courage haut* nachgeht, sowie am Ende der Oktave vor Vers 9 (M. 23) und damit entsprechend mit der Wiederaufnahme der Musik für Vers 10 (M. 25).

Nach Vers 2 (M. 6) setzt der im dritten Vers herausgestellte Tenor schon in die Pausen der anderen Stimmen ein. Vor dem zweiten Quartett überlappt der Baß (M. 11) sogar über eine Pause hinaus. Zu Beginn des zweiten Terzetts (auf M. 31) setzt der Superius schon über den



Pausen der anderen Stimmen ein, Ende dieses Verses der Tenor über einer weiteren Baßüberlappung.

Dafür tritt an einer Stelle sogar nach der Zäsur eine Generalpause auf: Zu Beginn des zweiten Quartetts (M. 12), wo die Musik des ersten variiert aufgenommen wird. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um eine männliche Zäsur.

Nur an männlichen Zäsurstellen treten Pausen nach der Zäsur auch in einzelnen Stimmen auf: Im Baß in Vers 3 (M. 8), wo aufgrund einer besonderen Situation der Baß die zweite Vershälfte unterdrückt. In Vers 6 (M. 15) in Baß und Contratenor vor dem erneuten Einsatz. In Vers 7 (M. 18) im Contratenor. In Vers 8 (M. 21) vor den sukzessiven Einsätzen in Tenor, Baß und Contratenor. In Vers 11 (M. 29) im nachsetzenden Tenor. Sowie in Vers 13 (M. 33) nach der ersten Aufnahme des Halbverses in Tenor und Contratenor.

Die Betrachtung der Behandlung der weiblichen Zäsuren in Versen 2 (*glace*), 4 (*delace*), 9 (*picque*) und 10 (*libre*) ist bei Boni recht aufschlußreich. Am interessantesten liegt der Fall gleich beim ersten Auftreten einer weiblichen Zäsur in M. 4. Boni verhält sich zunächst, wie wir das auch bei Lasso finden werden, ganz „musikalisch“ und vertont bei der Isolierung des ersten Halbverses selbstverständlich die weibliche Endung. Dann tut Boni etwas, was bei Lasso wieder ganz anders aussehen wird. Er wiederholt ja den Versanfang. Bei dieser Wiederholung reflektiert er die Anbindung an die zweite Vershälfte und unterdrückt die weibliche Endung entsprechend der Versdeklamation. Er unterstützt die Effekte hier jeweils rhythmisch durch eine Längung auf der Zäsursilbe *gl*a-ce. Bei allen folgenden weiblichen Zäsuren (M. 9 auf 10, 23, 25, 31), auch dem *Promethée*, verschleift Boni genauso natürlich wie bei den Synalöphen der Verse 1, 8 und 10 (M. 1, 19 und 20 auf 21, 25).

Der Kadenzplan von Bonis *J'espere* orientiert sich wie bei Certon ganz klar an den vier Abschnitten des Sonettes, an deren Enden jeweils große Kadenzen auf die Finalis oder die Quint zur Finalis stehen. Am Ende des ersten Quartetts (auf M. 11) führt eine *cadence parfaite exceptionelle* zu G, ohne Tenorklausel,<sup>70</sup> aber mit Diskantklausel im Tenor (*g<sup>1</sup>*) und Baßklausel (*g*). Anders als bei Certon, wo mit exakter Wiederholung für das zweite Quartett auch die große Kadenz zur Finalis wiederholt wird, verändert Boni mit variiertem Wiederaufnahme der Musik für das zweite Quartett auch die Kadenzorientierung an dessen Ende und schließt auf die Quint zur Finalis (auf M. 23), mit einer entsprechenden Kadenz

---

<sup>70</sup>Der Contratenor steigt, statt zu fallen.

ohne Tenorklausel, mit Baßklausel zum  $d$  und der Diskantklausel zum  $d^2$ , die nun graduell effektiver tatsächlich in der Oberstimme erscheint. Mit dem Ende des ersten Terzetts tritt nochmal solch eine Mittelkadenz zur Quint auf (M. 30), die jetzt dadurch zu einer perfekten mit vollem Klauselsatz verstärkt wird, daß der Tenor tatsächlich seinen charakteristischen Schritt abwärts zum  $d^1$  geht. Am Ende des Sonettes wird dann mit mehrfacher Wiederholung des zweiten Halbverses auch mehrmals zur Finalis geschlossen, wobei diese Kadenzen gemäß dem Inhalt des Verses jedoch nicht in voller möglicher Stärke gesetzt werden: Zuerst auf M. 39 ohne Baß, ohne Tenorklausel, mit Baßklausel im Tenor zum  $g$  und Diskantklausel im Contratenor zum  $g^1$ . Mit der ersten Wiederholung des zweiten Halbverses folgt ein Abschnitt (M. 39-40), der in der fehlerhaften ersten Edition von Bonis *Sonets de P. de Ronsard* bei Du Chemin<sup>71</sup> nicht zu finden ist und der sich kadenziell nochmal zur Quint orientiert. Wieder ohne Tenorklausel steht im Tenor die Diskantklausel zum  $d^1$  über der Baßklausel mit Quintfall aufs  $d$ . Dann folgt mit der dritten Textwiederholung die eigentliche Schlußkadenz mit ausgezierter Diskantklausel in der Oberstimme über der Baßklausel mit Quartsprung aufwärts. Der Tenor weicht jedoch dem Schritt abwärts wieder aus und vermeidet die Tenorklausel. Er ergänzt stattdessen den Dreiklang mit der zunächst noch kleinen Terz. Jetzt wird unter ausgehaltener Finalis in der Oberstimme die Kadenz verlängert, eine *cadence prolongée*, indem die Unterstimmen auf ihrem Dreiklang den Halbvers nochmal aufnehmen und nun den Satz mit einer nachgeschobenen „plagalen“ Kadenz, IV-I, ausklingen lassen, die Zeitgenossen anders bezeichnet hätten. So funktioniert sie unter Berücksichtigung der Quarttransposition des Modus analog zur *bonne cadence de a la mi ré en chant de b mol* die Menhou in seiner *Nouvelle Instruction*, Chap. 24,<sup>72</sup> unter den *cadences irregulieres* [sic] erfaßt, deren Charakteristika der Quartfall im Baß, hier aus Ambitusgründen als Quintsprung aufwärts, und darüber der Halbtonschritt abwärts zum  $la$ , meist im Tenor, hier im Contratenor sind.<sup>73</sup> Der Tenor ergänzt stattdessen den Schlußklang mit der großen Terz.

Nach diesem Überblick nun zu einem versweisen Durchgang durch das Stück im Hinblick auf die Deklamation und satztechnische Reaktionen auf den Text sowie Schlaglichtern auf bestimmte Kadenzsituationen:

---

<sup>71</sup>Vgl. S. 261.

<sup>72</sup>1558, vgl. Kap. II.4.

<sup>73</sup>Wir hätten hier also eine *bonne cadence de d la mi ré* mit eingesetztem  $b$  vor dem  $e^1$ , das mit dem Halbtonschritt abwärts zum  $d^1 la$  geht, der Quinte zum  $g ré$  im Baß. Das  $la$  ist wegen dem Halbtonschritt darüber  $la mi$ .

Die Deklamation des Stückes bewegt sich im Gegensatz zu Certon hauptsächlich auf der schnelleren Ebene Semiminima-Minima für einfache und hervorgehobene Silben. Sehr oft spreizt Boni diese Ebene um eine oder mehrere Stufen aus Gründen des deklamatorischen Effektes. Viel seltener drängt er sie wie am Ende des zweiten Quartetts (M. 21 ff.) noch mehr zusammen.

Die Spreizung der Ebene wird gleich zu Beginn und am Ende des ersten Verses recht extrem wirksam. Wie Certon gestaltet Boni, bei dem die Stimmen hier bis auf den vorhängenden Superius völlig homorhythmisch syllabisch deklamieren, den ersten Vers mit seinen zwei Aussagenpaaren als eine Einheit, obwohl er sonst dazu tendiert, die ersten Vershälften in besonderer Weise durch verschiedene Verfahren zu isolieren, wie etwa am Beginn des zweiten Quatrain (M. 11 ff.). Boni bewegt diese Einheit wie Certon in fallender Linie der Oberstimme auf das Reimwort hin, doch ohne dessen rhythmisch kontinuierlichen Durchzug, sondern unsteter. Dabei zelebriert er den Versauftritt, markiert kurz die Zäsur und ritardiert am Ende deutlich auf den Reimakzent hin. Letzteres tut er sehr gerne (gleich wieder M. 6) und manchmal auch zur Zäsur, besonders wenn der erste Halbvers isoliert bzw. wiederholt ist (etwa auf M. 12).

Zum Verseinstieg gibt der Superius mit der Finalis breit auf einer Semibrevis im wahrsten Sinn des Wortes den Ton an, den Tenor und Bassus von ihm abnehmen, was der Contratenor um die kleine Terz ergänzt. Kaum ist der Klang da, definiert der Superius über dessen Wiederholung als weiteren Strukturton den Quintton  $d^2$ . Den wiederum nimmt der Baß mit  $d$  ab, die Mittelstimmen ergänzen Terz und Quint. Die Zäsur auf *crain* wird dadurch gewürdigt, daß sie nach der Semiminima wieder mit einer Minima erfaßt wird und sich nun Bassus und Tenor fast kadenzartig zum perfekten Intervall der Oktave zusammenziehen, wobei der Baß den Halbtonschritt aufwärtsgeht, der Tenor wie mit Tenorklausel einen Ganztonschritt abwärts, jedoch nicht auf den Beginn von M. 2 fallend, sondern synkopisch schon davor. Über diesem *es-es<sup>l</sup>* werden wieder Terz und Quint von den Oberstimmen ergänzt. Diese markante Klangverbindung kommt im Stück noch öfter zum Tragen.

Nun erfolgt mit dem ersten Redetakt des zweiten Halbverses die schnelle Bewegung hin auf das „komponierte Ritardando“ zum Versende mit *je me tais* auf Semiminimen. Der zweite Redetakt *et suppli(e)* wird zunächst auf Minimenebene verbreitert, dann der Reimakzent auf der zehnten Silbe nicht nur in einer Semibrevis erfaßt, sondern noch zur Brevis verdoppelt. Im Gegensatz zu Certon, der die weibliche Endsilbe gezielt auffing, klappt die weibliche Endsilbe bei Boni vor allem in den Oberstimmen nur kurz nach.

Auf den Reimakzent *sup-pli-e* (M. 3) hin sehen wir Kadenzformeln, Klauseln zu *c* im Baß mit Quintfall, im Tenor zu *c*<sup>l</sup> mit Diskantklausel. Das *d*<sup>l</sup> des Contratenor aber geht wieder zum *es*<sup>l</sup> hinauf, anstatt abwärts die Tenorklausel zu vollführen. Das Gleiche ist schneller schon vorher passiert, nämlich auf das *et* hin, den Beginn des zweiten Redetaktes mit dem zweiten Semibrevis-Schlag von M. 2. Dennoch ist auf keinem dieser Kadenzunterfangen der Vers wirklich zu Ende. Es muß noch weitergehen zur weiblichen Endsilbe: Dann könnte dort eigentlich, wenn der Baß wieder zum *g* geht und der Contratenor zum *d*<sup>l</sup>, mit einer „plagalen“ Kadenz, bzw. der *bonne cadence irreguliere de d la mi ré*, Schluß sein. Darum betrügt uns Boni. Zwar schreitet der Contratenor zum *d*<sup>l</sup>, der Baß aber auch zum *d*, einen Schritt aufwärts, von den anderen Stimmen ergänzt zum *d*-Klang. Es ist aber ohne *fis*<sup>l</sup> noch keine unterbrochene Kadenz zu *g*, wie wir sie gleich im Anschluß in Vers 2 hören.

Im zweiten Vers spaltet Boni zunächst den ersten Halbvers ab (M. 4) und setzt ihn dreistimmig mit Tenor in Baßfunktion von seiner vierstimmigen Wiederholung mit dem zweiten Halbvers ab (M. 5 ff.), wobei er zunächst die weibliche Zäsur mit klingender Endung vertont und bei der Wiederholung die Elision durch Anbindung vollzieht.<sup>74</sup> Er deklamiert, wie Certon, mit Längung der Zäursilbe und einem weiteren Binnenakzent mit Längung der ersten Silbe von *ores*. Dann erfolgt mit dem zweiten Redetakt des zweiten Halbverses wieder das für Boni so typische Langsamerwerden zum Versschluß hin, dem Reimakzent, der auf den zweiten Semibrevis-Schlag von M. 6 gesetzt wird. Am Ende des abgespaltenen ersten Halbverses steht offen eine *cadence de dessus rompue* im Contratenor, eine disrupte Diskantklausel zum *g*<sup>l</sup>. Am Ende kadenziiert der Vers zu *D* mit Quintfall aufs *d* im Baß und der ausgezierten, flackernd das Feuer würdigenden, Diskantklausel im Tenor, jedoch ohne die Tenorklausel. Vor dem *Feuer* kommt es noch zu einer *mi contra fa*-Situation zwischen Tenor und Superius - man erinnert sich an ähnliches bei Certon.

Während Certons dritter Vers aus der musikalischen Gestalt des zweiten herausentwickelt wurde, spricht in Bonis drittem Vers der Liebende in Gestalt des Tenors, der den anderen Stimmen vorausgeht, maniert madrigalistisch von seiner Bewunderung. Das *admire* des ersten Halbverses wird melismatisch ausgebreitet, zu den Semibreven, auf welchen die anderen Stimmen ihre Silben dehnen. Wieder bringt der Tenor die ausgezierte Diskantklausel, hier nun zum *b*, über Quintfall im Baß, der diesen auf seinen Tiefton *B* führt. Umso stärker ist der Kontrast, wenn der zweite Halbvers nun vom ersten dadurch abgesetzt ist, daß der Baß

---

<sup>74</sup>Siehe S. 298.

erneut wegfällt. Der Tenor muß also wieder Baßfunktion übernehmen und erfüllt diese Aufgabe auch mit der Baßklausel zum *b* auf den Reimakzent, der auf den Beginn von M. 9 gesetzt wird. Offenbar will er sich aber nicht gleich von seiner kantablen Rolle trennen und füllt mit Fusae zum *f*<sup>l</sup> auf. Die Diskantklausel übernimmt am Ende der Contratenor.

Hatten sich die Stimmen in M. 8 schon teilweise von der gleichzeitigen Deklamation der Silben verabschiedet, möglicherweise um zu unterstreichen, daß sie „das nicht kümmert“ (*de rien ne me chaut*), wird im Rahmen des folgenden *Je me délace* (Vers 9) noch viel stärker auf einen Effekt der *Loslösung* rekurriert, wie wir das auch schon bei Certon sahen, bevor die Stimmen sich in der großen Abschnittskadenz *wieder binden*.

Das Paar Contratenor-Bassus geht dem imitierenden Paar Superius-Tenor um zwei Silben, die Dauer einer Minima, voraus (M. 9). Die weibliche, angebundene Zäsur auf dem Wort *lösen* ist nicht geeignet, die Stimmen wieder zusammenzubringen. Zwar reagiert das tiefere Stimmpaar in dem Augenblick, wo auf M. 10 Superius und Tenor ihre Zäsurstelle verbreitern, mit Klauseln, nochmal zu *B*: Der Contratenor mit der Diskantklausel zum *b*<sup>l</sup>, der Baß mit seiner Klausel zum *b*. Das ist aber eine imperfekte Kadenz im Weitergehen dieser beiden Stimmen über Zäsur- und sogar Wortgrenzen. Zuerst schließt sich der Baß wieder zum anderen Stimmpaar und bei der erfolgreichen Kadenz nach *G* liegt die Diskantklausel wieder im Tenor.

Der Einsatz des zweiten Quatrain nimmt noch in M. 11 Bezug auf den Beginn des ersten, wobei zuerst der erste Halbvers isoliert und dabei umrhythmisiert wird, was wieder dreistimmig ohne Baß abgesetzt wird. Hierbei muß der Tenor auf seine Rolle verzichten und übernimmt eine Oktave höher den Baß. Das „Einstimmen“ ist nicht mehr nötig, so daß das *Rien*, wie auch gleich in M. 12 nochmal, nur in einer Semiminima erfaßt wird, bevor auf die Zäsur hin wieder breiter in Minimen gegangen wird.

Mit der Wiederaufnahme des ganzen Verses ist auch der Baß erneut kräftig präsent und für die Veränderungen relevant. Zwei zueinander in Beziehung stehende Dinge werden im Vergleich zu Vers 1 modifiziert: Zuerst dehnt der Baß mit einer schrittweise in Fusae aufsteigenden Quint<sup>75</sup> seinen Sprung vom *B* zum *f* (vgl. M. 13 mit M. 2). Zwar repetieren die Oberstimmen entsprechend den Klang, „verzehren“ dafür aber Silben. Das hat die Kehrseite, daß sie den Reimakzent früher erreichen und ihn zur Kadenz hin entsprechend ausdrucksvoll

---

<sup>75</sup>Wie wir sie schon vom Tenor in Baßfunktion kennen.

dehnen und auszieren können. Diese Kadenzsituation ist, im Vergleich zu vorher, wo sie Boni reichlich im Unklaren beließ, nun im Dienste des *ennuie* verändert. Der Baß definiert mit seinem Halbtonschritt abwärts aufs *d* zu der im Contratenor erscheinenden ausgezierten Klausel mit Ganztonschritt aufwärts zum *d'* eine phrygische Kadenz. Darüber setzt der Superius, von seinem Partner Tenor entsprechend unterstützt, nach pathetischem, *quälendem* Oktavsprung aufwärts, eine halbschlüssige *cadence de dessus rompue*. Das ist eine der klassischen Situationen in Kombination mit der phrygischen Kadenz, die es erschwert, die Art der Kadenz festzulegen. Wichtig ist, daß bei diesem Kadenztyp die expressiven Züge beider Kadenzen geballt werden.

Vers 6 (auf M. 15 ff.) greift jetzt von *D* aus zunächst wieder auf die Gestalt von Vers 4 (M. 9) zurück. Doch setzen nun Tenor und Superius sukzessive ein. Das wachsame Stehenbleiben auf dem *g*-Klang und die leere Aktivität der vermehrten Einsätze des ersten Halbverses drücken Achtsamkeit aus (*Je suis vaillant*), wobei durch den Doppelpunkt, der bei Boni im Text vorher explizit gesetzt ist (*m'ennuie :*), extra Aufmerksamkeit erzeugt wird. Auch in der zweiten Vershälfte regiert *mutlose* Stagnation bis hin zum Versschluß, der uns mit der gleichen unbefriedigenden Kadenzsituation wie am Ende von Vers 1 konfrontiert (vgl. M. 3 auf 4). Aber nicht nur der Schluß ist der Gleiche. Vor allem die Klanglichkeit des ersten Verses ist es, die - zunächst mit dem Gesicht von Vers 4 - einerseits gedehnt, andererseits verkürzt präsentiert wird. In der ersten Vershälfte wird hier auf dem *g*-Klang von M. 1 verharret, der *Es*-Klang steht nicht mehr auf der Zäsur, sondern in der zweiten Vershälfte, wo er repetiert wird. Von da geht der Weg unmittelbar in die beiden Schlußklänge.

Nach dem Vers steht eine Generalpause (M. 17), ein beredtes Schweigen und, wie öfter bei Boni, Zeit für einen inneren Seufzer. Diese Pause ist aber auch nötig, um dem siebten Vers den entsprechenden Auftritt zu gewährleisten.

Vers 7 erklärt sich von selbst: Deutlicher als sich bei Certon in der Wiederholung des ersten Quartetts der vorgezogene Baßeinsatz im ersten Halbvers von Vers 7 als Reaktion auf *J'ay l'espoir bas* bestimmen läßt, sehen wir bei Boni ein madrigalistisches Paradebeispiel für die Umsetzung des Gegensatzpaares *bas-hault*, an dem gleichzeitig alle Stimmen beteiligt sind (M. 17 auf 18 f.). Der erste Halbvers fällt, in der breiten Rhythmisierung wie in M. 11 auf 12, mit Quintfall-Klausel im Baß mit dessen Tiefton *B* zur Zäsur auf den Beginn von M. 18. Auch die anderen Stimmen zieht es in ihre absolute Tiefe: den Superius zum *d'*, den Contratenor mit der Tenorklausel zum *b*, den Tenor schließlich auch noch zum *f*. Hierzu benötigt er einen synkopischen Impuls, der gleichzeitig die Kraft für den Sprung nach oben verleiht, dem auch

Superius und Baß mit einem Oktavsprung aufwärts folgen. Am Ende des beschleunigten zweiten Halbverses erreichen dann alle Stimmen ihre extreme Höhe: der Superius mit  $g^2$ , der Contratenor mit  $d^2$ , der Tenor mit  $a^1$ , der Bassus mit  $es^1$ .

Die Kadenz zum Reimwort, auf Beginn von M. 19 hin, ist wieder jene expressive wie am Ende von Vers 5 (M. 14), wobei die Unterstimmen jetzt eine Oktave höher liegen: mit phrygischen Kadenzschritten in Bassus und Contratenor ( $es^1-d^1$ ,  $c^2-d^2$ ), und der Bewegung der unterbrochenen Kadenz zu  $G$  in Superius und Tenor. Nach dieser Anstrengung steht wieder eine Generalpause.

Mit dem wiederholten ersten Halbvers von Vers 8, dem *Zweifel an der Liebe*, exponiert Boni nochmals die so eigenen auffälligen Klangverbindungen des ersten Verses. Zunächst jene, die dort auf die Zäsur hin und auf die weibliche *cadence* des Reimes erscheinen, in unmittelbarer Nebeneinanderstellung ( $d-Es/c-d$ ), so daß sie uns wie eine Sequenz erscheinen. Bei der Wiederholung den Wechsel  $G-c$  und diesmal wirklich zurück  $c-G$ , mit einer *bonne cadence de d la mi ré*, „plagalen“ Kadenz.

Die zweite Vershälfte beendet mit einer schwungvollen Imitation das zweite Quartett. Aus der Kadenz heraus halten Baß und Contratenor die Finalis und die Quint (M. 21). So, wie sich der Liebende herausfordernd Amor entgegenstürzt, stürzt sich zunächst der Superius in ein rühriges Imitationsmotiv auf der Deklamationsebene Fusa-Semiminima, das diese Quinte ausspielt. Jeweils im Abstand einer Minima folgen Tenor und Baß. Der Contratenor eröffnet auf M. 22 bereits die Einsätze auf der Quint. Zwar sieht es so aus, als verdopple das der Superius. Er will aber nicht mehr so hoch hinaus und gesellt sich dann in Sexten zum Contratenor. Es folgen wieder Tenor und Baß mit ihren Einsätzen auf  $d^1$  bzw.  $d$ . Der Baß führt sein Motiv am Ende noch innerhalb der Mensur mit Quintfall wieder abwärts zum  $d$ , für die Abschnittskadenz am Ende der Quartette. Die Diskantklausel steht im Superius: Sie wirkt hier, als isoliertes *déffie* zusammen mit dem Contratenor, kompositorisch schon sehr nonchalant hingeworfen - oder muß sich hier der Liebende nochmal trotzig selbst überzeugen?

Mit Beginn des ersten Terzetts (M. 23 ff) sind wir wie bei Certon bei der Wiederholung der gleichen Musik für die Verse 9 und 10 angekommen. Dabei ritardiert Vers 10 mit der noch weitergehenden Dehnung der Antepaenultimasilbe noch stärker als Vers 9, was besonders im Rahmen dieser Kadenzsituation die Spannung auf den nächsten Vers mit der letzten Antithese

und der Hyperbolik erhöht. Außerdem ist in Vers 9 vor dem *pique* im Contratenor dem Sinn gemäß das *fa* zum *mi* geschärft. Hier erreicht auch der Tenor wieder seinen Spitzenton *a'*.

In diesen beiden Versen erkennen wir bei Boni wie bei Certon ein dem männlichen Reimakzent Zuwiderhandeln: Boni dehnt ebenfalls noch die erste Silbe der oxytonen Reimworte *ré-tif* und *cap-tif*. Die mögliche Motivation dieser Erscheinung wurde bereits oben erläutert - sie wird hier bestätigt.

Wir finden in diesen beiden Versen zwei signifikante Übereinstimmungen mit Certon. Sind es nur allgemeine Kunstgriffe, die ganz einfach zum Handwerkszeug dieser Komponisten gehören, oder hat Boni Certons Vertonung gekannt? Das könnte man auch noch unterstützen durch die auffällige Betonung auf *le cœur* (Vers 6, Certon Wh. M. 6, Boni M. 16), die bei Certon bei der Wiederholung des ersten Quartetts zustandekommt, aber in dessen erstem Quartett rhythmisch entwickelt wurde, während sie bei Boni etwas hemdsärmelig daherkommt. Zitiert er Certon? Sicher ist nur, daß er auf jeden Fall eine Ausgabe mit dem Text von 1567-72 benützt, daß ihm also nicht eine Ausgabe mit musikalischem Supplement vorliegt. Im Falle von *le cœur* mag das Zurückdrängen einer Betonung auf „Herz“ bei Boni möglicherweise auch inhaltlich ausgelöst sein und eben einen Mangel an Beherztheit ausdrücken.

In beiden Versen 9 und 10 wird auch bei Boni die Verbindung an der weiblichen Zäsur (*pique &, libre &*) respektiert, wobei dezent die Zäursilbe durch die Punktierung gelängt und die Elision auf die Fusa zurückgedrängt wird.

Die Kadenzsituation am Ende der Verse scheint zunächst auf die hervorgehobene Paenultimasilbe hinzulaufen, mit der Baßklausel zum *g* und der Diskantklausel zum *g'* im Tenor, wobei die Positionierung in der Mensur in Vers 9 unbefriedigend, in Vers 10 mit der zusätzlichen Längung und der Verteilung von Spannung und Lösung auf Schlagzeiten der Mensur günstiger ist. Doch wieder ist der Vers nicht zu Ende: Es folgt erst die männliche Reimsilbe, die nun offen in einem *A*-Spannungsklang erfaßt wird, wobei neben dem Contratenor, der vom *b'* den Halbtonschritt zurück ins *a'* geht, sich auch der Baß ins *a* bewegt, mit einem Ganztonschritt aufwärts. Dabei steht in der Oberstimme die halbschlüssige, abgebrochene Diskantklausel zum *d'*.

Unter deren Leitton in M. 27 nehmen die Unterstimmen den *A*-Klang für den neuen Versanfang wieder auf. Mit dem ersten *Cent fois* erfolgt dann tatsächlich der Schritt zum *d*-



Klang. Mit dieser Anbindung des elften Verses an das Verspaar 9 und 10 wird das erste Terzett als Einheit faßlich.

Anders als Certon, der tief in den Inhalt des elften Verses mit seinem Gegensatz *Sterben und Geburt* eindrang, interessiert sich Boni (M. 27 ff.) vielmehr madrigalistisch für die hyperbolische zahlenmäßige Häufung *Cent fois-cent fois*.

Es wird nicht nur in beiden Vershälften wiederholt, die Stimmen tragen es auch noch alternierend vor, wobei die dominierenden Stimmen Superius und Tenor wieder einzeln hervortreten. Im ersten Halbvers ist es der Superius, der mit der Gruppe der anderen Stimmen alterniert, im zweiten Halbvers der Tenor, der nur einmal dazwischensetzt. Rhythmisiert wird oxyton nach Redetakt, wobei die Länge im zweiten Halbvers vor der Fortsetzung *je pren* zurückgenommen wird.

Klanglich nimmt am Anfang des Verses der Superius  $a^1-d^2$  vom vorherigen Geschehen in den Unterstimmen ab. Daran schließt der Baß wieder mit der Quart aufwärts vom  $d$  zum  $g$  an. Die Mittelstimmen ergänzen die entsprechenden Dreiklänge. Nach dem  $g$ -Klang unternimmt der Superius den Schritt, den wir ganz vom Beginn des Stückes aus dem Baß kennen - hier nun  $d^2-es^2$ . Er evoziert damit wieder den *Es*-Klang, der im ersten Vers auf der Zäsur stand. Hier steht er, wie ein letztes Aufbäumen vor dem Sterben, eine Brevis lang vor der Zäsur, die nur kurz auf dem  $B$ -Klang nachklappt.<sup>76</sup> Vom  $B$  wird nun die Abschnittskadenz nach  $D$  mit vollem Klauselsatz in Diskant, Tenor und Baß angestrebt. Während beim vorhergehenden Versanschluß die Unterstimmen gegenüber dem Superius verkürzten, sucht jetzt am Versende der Superius den unmittelbaren Anschluß des zwölften Verses und zieht seinen Einsatz gegenüber den anderen Stimmen vor, schließt sich dann aber in der zweiten Vershälfte wieder zu den Unterstimmen.

Bei den imitierenden Einsätzen sind in Superius und Baß noch die gehörten Quartan aus Vers 11, speziell M. 27, wirksam. Auch die Klanglichkeit ist wieder die gleiche, mit Rückbezug auf den Anfang des Stückes. Auffällig ist zunächst das leittönige Insistieren des Tenor, das sich auf der Zäsur im  $g^1$  löst. Trotz des Quartsprungs im Baß aufwärts zum  $g$  steht unter dem Superius, der schon weiter ist, also nur eine imperfekte Kadenz. In der zweiten Vershälfte erfolgt der Schritt zum *Es*-Klang, wobei  $d-es$  diesmal wieder im Baß erscheint und wieder die Zusammenziehung mit dem Tenor auftritt - mit Leidenschaft hin auf die *pas-si-ons*. In der

---

<sup>76</sup>Der Klanganschluß lautet wie in Vers 1  $B-F$ . Dann der Rückweg  $F-B$ . Über  $F-C-G$  wird der Weg nach  $D$  zur Abschnittskadenz gesucht.

Folge bleibt die Klangverbindung *B-F-F-B* erhalten. Nun wird aber kein Text wiederholt und somit am Versende mit vollem Klauselsatz schon zum *B* kadenziert, wobei die Diskantklausel einen 4-3-Vorhalt setzt.

Am Ende dieses zwölften Verses steht bei Boni ein Doppelpunkt. Dies trägt der Tatsache Rechnung, daß die beiden letzten Verse durch ein logisches Enjambement verbunden sind. Auch dadurch, daß Boni den ersten Halbvers von Vers 13, *Et pour aimer*, dreistimmig abgesetzt vorschaltet, macht er einen letzten Binnenabschnitt kenntlich, wie das entsprechend schon in M. 11/12 zu sehen war. Da wir uns jedoch schon inmitten des zweiten Terzetts befinden, schafft er einen Ausgleich zwischen abgrenzenden und verbindenden Mitteln, indem in M. 32 der Baß liegenbleibt und der Tenor vorgezogen einsetzt, so wie bei der Wiederaufnahme in M. 33 Superius und Baß bündig vorgezogen einsetzen.

Auch die Deklamation dieses ersten Halbverses entspricht wie in M. 11 f. der breiteren Minima-Ebene, sich noch ausdehnend auf eben die über die Pausen vorgezogen Einsätze. Bei der Wiederholung des *Et pour aimer* mit dem zweiten Halbvers landet die Zäsurilbe des oxytonen *aimer* zwar auf einer Schlagzeit, Mitte M. 34. Sie wird aber zugunsten der Fortsetzung auf eine Semiminima verkürzt. Das unterstützt noch das Eingehen der Musik auf den Inhalt des Textes. Hier wird mit einer fallenden Linie der beiden Oberstimmen das *perdant toute puissance* ausgedeutet.

Klanglich wird in den beiden ersten Halbversen wieder die Kombination *d-Es-c-d* aufgenommen, wie sie entsprechend in M. 19 auf 20 erscheint. Diese beziehen sich ja an sich schon zurück auf den ersten Vers, auf dessen Klangverbindungen auch die unmittelbar vorhergehenden Verse aufbauten. Der charakteristische Schritt *d<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>*, der jetzt auf M. 33 im Tenor erscheinen sollte, wird aber zugunsten des nahtlosen Anschlusses in *b-es<sup>1</sup>* verwandelt. Das ist anders betrachtet auch wieder eine jener Anfangsquarten, wie sie schon in den letzten Versen strukturell verankert waren. Diese Aufwärtsquart übernimmt der Baß beim Wiederansatz auf M. 34. Dazu ergänzt der Superius das *d<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>*.

Der zweite Halbvers (M. 34-36) scheint zunächst in höherer Lage die Klangverbindung wieder aufzunehmen, die sich im vorherigen Vers (auf M. 32) direkt an den *Es*-Klang schloß, *B-F-F(-B)*. Der Baß geht aber vom *f* anstatt zum *B* trugschlüssig den Schritt aufwärts zum *g*,<sup>77</sup> von welchem aus nun am Ende des vorletzten Verses noch einmal eine Kadenz zu *d*

---

<sup>77</sup>Dies war auch schon im ersten Vers zu beobachten, dort jedoch mit großer Terz im Tenor als Leitton zum *c<sup>1</sup>*.

angestrebt wird, die mit Halbtonschritt abwärts im Baß und Ganztonschritt aufwärts im Tenor wieder eine phrygische ist, diesmal jedoch ohne die ausdrucksüberhöhende Kombination mit der disrupten Diskantklausel mit Leitton in der Oberstimme.

Die Vertonung des letzten Verses, dessen Text anders als bei Certon lautet, gibt sich ganz dem neuen Inhalt hin und nimmt deshalb auch keine konventionelle Schlußwiederholung vor. In Vers 14 wird, wie schon in Vers 11, Repetition madrigalistisch expressiv eingesetzt: auf *Crier* als Ausdruck des flehentlichen Rufens, indem nun, zwei gegen zwei, die Oberstimmen mit den Unterstimmen alternieren. Die Tatsache, daß auf einem Ton gerufen wird, verleiht dem Ganzen hier auch noch Echowirkung. Der *Gnade*-Ruf selbst wird, außer im Tenor, der nochmals nachsetzt, über eine Mensur, im Baß sogar zwei Mensuren gedehnt. Dabei wird er wieder im typischen „Klang für besondere Fälle“ dieses Stückes erfaßt, *Es*, wobei der Schritt *d<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>* jetzt im Contratenor erscheint. Das Aussetzen des Bassus, der eben noch dröhnend nach Gnade rief, läßt die Schwächlichkeit des dreistimmigen zweiten Halbverses hervortreten und demonstriert die Machtlosigkeit des Liebenden. Das immer wieder erneute Aufgreifen und Kadenzieren des letzten Halbverses, das oben schon detailliert erläutert wurde, ist wie ein immer wieder Aufbäumen, das schließlich in Kraftlosigkeit versinkt.

Zweifellos ist Bonis Vertonung von *J'espere & crain* deutlich aufwendiger als die Certons. Dennoch treten gerade im Kontrast dazu die Feinheiten in Certons Komposition umso deutlicher hervor. Bei beiden Komponisten finden wir bei aller Unterschiedlichkeit aber besonders im Herangehen an formale Aspekte ähnliches Handwerkszeug. Im Hinblick auf den speziellen Textinhalt dieses Sonettes sehen wir, im Gegensatz zu Bonis leichthändigem madrigalistischem Zugriff auf bestimmte Stellen, Certons zielbewußtes Vorgehen, mit dem er einen besonderen Vers ins Zentrum der Vertonung rückt und damit seine Musik zu einem charakteristischen Abbild der Individualität des Sonettes werden läßt.

## **Lasso**

Als Überleitung zu Lasso, über dessen Leben wir so ungleich viel mehr wissen als über Certon und Boni, möchte ich nur auf eine Verbindung zwischen Boni und Lasso aufmerksam machen, die zwischen ihren beiden Kompositionen indirekt besteht - vermittelt über Kontrafakturen.

Im Zusammenhang mit dem Textaustauschprinzip des *Supplementes* habe ich mich auch für die Frage interessiert, ob zu den Vergleichsstücken Kontrafakturen existieren, und wenn ja, wieweit sich der neue Text im Einzelfall in Form, Gestalt und Inhalt vom ursprünglichen

entfernt und wie mehr oder weniger glücklich oder unglücklich sich das Ergebnis im Hinblick auf die Dichtung und ihre Verbindung mit der Musik auswirkt.

Dabei ergab sich, daß derselbe *S.G.S.*, der kalvinistische Genfer Pfarrer **Simon Goulart de Senlis**, sich nicht nur an Lassos Vertonung, sondern, wahrscheinlich schon früher, auch an Bonis Satz vergriffen hat. Die Parallelen sind nur zu deutlich:

*Lasso*<sup>78</sup>

J'espere & crain, je me tais & supplie,  
Or' je suis glace, & ores un feu chaut,  
J'admire tout, & de rien ne me chaut,  
Je me delace, & puis (soudain) je me relie.

Rien ne me plait si non ce qui m'ennuye,  
Je suis vaillant, & le cœur me défaut,  
J'ay l'espoir bas, j'ay le courage haut,  
*Je crain la mort, & si je la deffie.*

Plus je me picque, & plus je suis retif,  
J'ayme estre libre, & veux estre captif,  
Cent foys je meur, cent foys je pren naissance.

Un *miserable* en passions je suis,  
Et pour *mon heur* perdant toute puissance:  
Ne pouvant rien je fay ce que je puis.

*Boni*<sup>79</sup>

J'espere & crain, je me tais & supplie,  
Or' je suis glace, & ores un feu chaut,  
J'admire tout, & de rien ne me chaut,  
Je me delace, & soudain je me relie.

Rien ne me plaist, si non ce qui m'ennuie:  
Je suis vaillant, & le cœur me défaut,  
J'ai l'espoir bas, j'ai le courage haut,  
*Je crain la mort, & si je la defie.*

Plus je me picque, & plus je suis retif,  
J'aime estre libre, & veux estre captif,  
*Vivant* je meurs, *mourant* je pren naissance.

Un *miserable* en passions je suis,  
Et pour *mon bien* perdant toute puissance,  
Crier merci *au Seigneur* je ne puis.<sup>80</sup>

In beiden Fällen bleibt Goulart hier so nah an der Vorlage, daß es weder im Hinblick auf den Text selbst, noch in Verbindung mit der Musik zu größeren Verwerfungen kommt, so daß der Unterschied zum Textaustausch im Supplement hier nicht nur ein gradueller ist. Der mythologische Prometheus wird von einem christlichen Beklagenswerten abgelöst. Alle Anspielungen auf die Liebe werden getilgt: Anstelle von *Je doute Amour* (Vers 8) steht in beiden Fällen *Je crain la mort*,<sup>81</sup> von *aimer* (Vers 13) aufgrund des unterschiedlichen letzten Verses bei Lasso *mon heur* (*heur* † = Glück) versus Boni *mon bien*, bei dem das etwas schwache *seulement* noch durch einen Anruf des Herrn ersetzt wird. Als ungünstig fällt bei Boni die Tilgung der hyperbolischen Häufung *Cent-cent* auf (Vers 11), welcher er mit

---

<sup>78</sup>Entsprechend RISM 1582h und 1594b, siehe Lasso-Ausgabe Leuchtman, Bd. 16, S. XIX. Im Quellenverzeichnis wird dort nur *S.G.S.* genannt. Aber siehe Boetticher, *Lasso I*, besonders S. 447, zur Identifizierung.

<sup>79</sup>*Sonets chrestiens mis en musique à quatre parties par Boni de S. Flour en Auvergne*. Premier Livre. S.G.S. (S. Goulart), J. le Royer, Genf o. J. (1578-79?). Murhard'sche und Landesbib. Kassel: 4 Mus. 29a (1-4).

<sup>80</sup>Zur Textvariante im letzten Vers siehe S. 271.

<sup>81</sup>Sehr geschickte Anspielung auf ähnliche Vokalformung: *Amour* - *l(a mor)t*. Das geht bei Boni gut, bei Lasso irritieren dann nur die Verzierungen der Oberstimmen auf *Tod*.

musikalischen Mitteln nachgeht (M. 27 ff.) - zu Ungunsten der noch eine Stufe weitergehenden antithetischen Formulierung *Vivant je meur, mourant je prens naissance*, auf die Goulart bei Lasso verzichtet.<sup>82</sup> –

Im Bewußtsein, Lassos Vertonung von *J'espere & crain* durch einen Überblick nicht vollständig gerecht werden zu können, seien dennoch die im Hinblick auf einen Vergleich wichtigsten Aspekte wie folgt zusammengefaßt:

Schon der Titel der *Chansons nouvelles*, die zwar erst kurz nach Lassos Pariser Reise gedruckt wurden, aber schon vorher entstanden,<sup>83</sup> verweist darauf, daß es sich um eine Vertonung zu fünf Stimmen handelt - ein Spiegel der Situation, daß jene Fünfstimmigkeit, die im neuen italienischen Madrigal Norm war, auch in der französischen Chanson Verbreitung fand. Diese fünf Stimmen von *J'espere* sind hoch geschlüsselt: g2-c2-c3-c3-F3. Das Stück steht wie Bonis im transponierten ersten, dem  $G^b$ -Modus.

Lasso läßt im Gegensatz zu Certon und Boni und gleich den italienischen Madrigalisten nur eine große formale Grenze des Sonettes wirken - die zwischen Quartetten und Terzetten, womit er eine *Première* (I) und eine *Seconde partie* (II) gewinnt, die er jeweils durchkomponiert. Dabei fällt sofort auf, daß die Länge dieser Teile trotz einer Differenz von immerhin zwei Versen zwischen Oktave und Sextett mit 33 gegenüber 31 Mensuren kaum voneinander abweicht, was in der Hauptsache dadurch begründet ist, daß der textlich kürzere zweite Teil über elf Mensuren mit der großen Schlußsteigerung befaßt ist. Das Verhältnis zwischen *Première* und *Seconde partie* wird im Kadenzplan eindeutig definiert. Die *Première partie* schließt mit *D* auf der Quint als zweitem Strukturton des Modus. Die *Seconde partie* mit *G* auf der Finalis.

Lasso setzt im Gegensatz zu Certon und Boni den Text primär in imitativer Schreibweise um. Nur an einigen Stellen lichtet er diese durch homophonen, homorhythmischen Satz. Dazwischen existieren Abstufungen, die den imitativen Satz insofern leichter und transparenter werden lassen, als Stimmen gepaart oder gruppiert miteinander umgehen.

Lasso verarbeitet den Text ebenfalls überwiegend syllabisch. Wo er punktuell die syllabische Deklamation in einzelnen Stimmen verläßt, geschieht dies mit der Zielsetzung besonderer

---

<sup>82</sup>Es erschließt sich mir nicht, wie sich der musikalische Ausdruck der Häufung neu interpretativ mit *Vivant* und *mourant* irgendwie sinnvoll verbinden ließe. Vielleicht wenn man sich überlegt, daß *Vivant* vom musikal. Gestus her eher aufstrebend, *mourant* zunächst eher abfallend ist - eine mühsame Erklärung!

<sup>83</sup>Wie Lassos Widmungsgedicht an den König zeigt.

Expressivität. Dies kann - seltener - durch ein Wort besonderer Bedeutung inmitten des Verses ausgelöst sein (z. B. *perdant*, II/M. 19, Superius und Tenor). Es steht aber häufiger in Zusammenhang mit einem Reimwort oder Zäsurwort (z. B. *espoir bas*, I/M. 24, Superius), das dank seiner besonderen Stellung formal *und* inhaltlich hervortritt. Darauf reagiert Lasso außer mit eindeutigen Madrigalismen besonders häufig mit einer ausgezierten Diskantklausel (z. B. *un feu chaut*, I/M. 8, Superius; *delace*, I/M. 14, Superius; *ennuye*, I/M. 20, Contratenor; *Amour*, I/M. 28 f., Superius und Contratenor).

Der Plan der Imitationsabschnitte basiert ganz klar auf dem Versplan. Dabei bezieht Lasso seine Imitationsmotive bzw. -abschnitte überwiegend aus den jeweiligen Halbversen, wobei aber die beiden zusammengehörigen Halbverse meist deutlich zu einer größeren zweiteiligen Einheit zusammengefaßt sind. Dies wird unterstrichen durch die Tendenz, daß erste Vershälften eher strenger imitieren, zweite Vershälften leichthändiger zusammenfassen. An einigen Stellen wird diese Art der sprachlich-musikalischen Gliederung um die Neigung ergänzt, einzelne Redetakte zu isolieren (z. B. *Je me tais-et supplie*, I/M. 4; *et ores*, I/M. 7, Superius; *et puis*, I/M. 14 f., Tenor und Contratenor; *ce que je puis*, II/M. 24 auf 25, Contratenor und Baß, M. 27 auf 28, Tenor). Dies betrifft hier aber jeweils nur den zweiten, längeren Halbvers. Ein besonderer Fall ist im Rahmen dessen *Cent fois je pren* (II/M. 11 auf 12), wo spannungsteigernd das Reimwort *naissance* bis auf die Wiederholung hinaus suspendiert ist, wobei *Cent fois je pren* auch eine Analogiebildung zum viersilbigen ersten Halbvers *Cent fois je meur* darstellt.

Zwar ist das Versende in der Mehrzahl der Fälle Anlaß für einen klaren Schnitt und eine mehr oder weniger ausgeprägte Kadenzsituation (Vers 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 14 bzw. I/M. 5, 8, 17, 23, Ende Teil I, II/M. 4, 9, 18, Ende Teil II). Doch nie finden wir eine Generalpause wie bei den anderen Komponisten. Häufig überlappen sogar Versende und neuer Versanfang in unterschiedlich starkem Grade: Sehr deutlich ist dies zwischen Vers 3 und 4 (I/M. 11), wo es von beiden Seiten inhaltlich motiviert ist - einmal schon durch das *Nichts kümmert mich*, und noch viel stärker durch das *delacer*, das umfangreich in der Faktur wirksam wird. Etwas weniger stark vernehmlich ist es zwischen Vers 5 und 6 (I/M. 20, Contratenor und Tenor), wo das hinausgezögerte *ennuye* den eifrig wachsam vorgezogenen Superius-Einsatz des *Je suis vaillant* belästigt. Nur wie eine strukturelle Verhakung wirkt es zwischen Vers 7 und 8, derart, daß der Anschluß des letzten, schlußsteigernden Verses der *Première Partie* an den vorhergehenden, madrigalistisch abgehobenen Vers nicht zu abrupt erfolgt.

Daß Lasso die Grenze zwischen den Terzetten einerseits verschwimmen läßt, sehen wir in der *Seconde partie* an der Überlappung von elftem und zwölftem Vers (II/M. 15). Andererseits finden wir hier einen besonders mächtigen Einsatz von *Un Promethée* (siehe auch weiter unten). Das logische Enjambement zwischen den letzten beiden Versen setzt Lasso auch mit einem Übergreifen der musikalischen Verse ineinander um (II/M. 20). Er unterstreicht die Aufmerksamkeit, die er von den Ausführenden erwartet, dadurch, daß er nach dem syntaktischen Einschub hinter *puissance* einen Doppelpunkt setzt.

An den Verszäsuren schafft Lasso auf verschiedenste Arten einen Ausgleich zwischen abgrenzenden und verbindenden Mitteln, was aber so komplex ist, daß es erst beim versweisen Durchgang durch das Stück beleuchtet werden soll. Nur in einem Vers ist der erste Halbvers vom zweiten in Faktur und Vernehmbarkeit besonders deutlich geschieden (II/M. 9 ff.). Es ist dies der auch bei Lasso in mehrfacher Hinsicht herausgehobene elfte Vers.

In Zusammenhang mit diesem Vers wird auch die Frage nach der Ausdehnung der einzelnen Verse und ihrem jeweiligen Anteil am Gesamten relevant. Wenn man berücksichtigt, daß relativ einfach deklamierte Verse ohne oder mit nur wenig Textwiederholung in diesem Stück um die drei Messuren in Anspruch nehmen,<sup>84</sup> treten im Vergleich dazu folgende Verse besonders stark hervor: Am deutlichsten selbstverständlich der erwähnte Schlußvers mit seinen elf Messuren (II/auf M. 21-31), der allein ein Drittel der *Seconde partie* einnimmt. Dann folgt schon mit sechseinhalb Messuren der elfte Vers mit dem Gegensatzpaar *Sterben/Geburt*, der schon bei Certon so eminent wichtig war und eigentlich auch das Ende des ersten Terzetts darstellt. Dabei war Lasso sicher mehr an der Antithese als an der Abschnittsmarkierung gelegen. Das zeigt auch die Überlappung mit dem nächsten Vers. Sechs Messuren umfassen jeweils die Verse 8 und 4, also das Ende der Oktave (I/auf M. 28 ff.), das schlußsteigernde Wirkung für die *Première partie* hat, und das eigentliche Ende des ersten Quartetts (I/ auf M. 12-17). In der Faktur erkennen wir, wie auch schon bei Certon und Boni transparent wurde, eine deutliche Reaktion auf den Text *delace/relie* in den respektiven Vershälften. Obwohl Lasso am Ende dieses Verses tatsächlich einen glatten Schnitt zum nächsten setzt, dürfte doch auch hier für die Ausdehnung das expressive Potential des Verses ausschlaggebend gewesen sein.

Fünf Messuren schließlich nimmt schon die besondere Gestaltung des ersten Verses in Anspruch, mit seinem für Lasso so typischen kontrapunktischen Exordium, das die

---

<sup>84</sup>Vers 2, 3, 5, 6, 9, 12, 13 bzw. I/um M. 6-8, 9-11, 18-20, 21-23, II/um M. 1-4, auf 16-18, 18-20.

Grundstimmung der Vertonung vor allem durch seine melodischen Charakteristika so deutlich zu umreißen im Stande ist.

Daß Lasso, der vor allem in der petrarkistisch beeinflussten französischen Chanson so oft jeder kleinsten Wendung eines Textes madrigalistisch nachgeht, sich bei *J'espere & crain* zugunsten einer einheitlicheren Grundstimmung außerordentlich zurückhält, wurde bereits erwähnt. Gerade diese Vertonung war sicher angetan, Sandberger in seiner so plastischen Analyse des Chansonstils Lassos zu bestärken:

„Heiterkeit, Grazie und Esprit, Anmut und Witz stehen ihm wie dem Franzosen zur Verfügung; an Innigkeit und Wärme - daran erkennt man den Orlando der Motette usf. wieder - ist er ihnen überlegen [...] Einigen besonders stark petrarchisierenden Sonetten hat Lasso feingefühlig auch die entsprechende madrigalisch-spirituelle Note beigegeben. Versenkt sich Orlando hier überall mit Liebe ins Detail, so finden wir ihn doch auch auf niederländischen Pfaden; dort beschränkt er sich der Hauptsache nach mehr auf Wiedergabe der Grundstimmung und läßt die musikalische Kombination selbstherrlicher walten.“<sup>85</sup>

Mit der Aufnahme dieses Zitats möchte ich aber generell „dem Franzosen“ im Gegensatz zu Lasso den Sinn für die Innigkeit, das Spirituelle und die Grundstimmung nicht absprechen, die ich, wenn auch in deutlich schlichterer Gestalt, bei Certon durchaus verwirklicht sehe.

Zum versweisen Durchgang durch das Stück:

Bei den anderen Komponisten wurde jeweils die Frage nach der Gestaltung des ersten Verses mit seinen zwei Aussagepaaren als Einheit gestellt. Bei Lasso finden wir einen routinierten Zugriff: Einerseits spaltet er den Vers in seine zwei Halbverse, den zweiten davon noch in seine zwei Redetakte auf (*je me tais / et supplie*). Das ist im Superius besonders transparent. Andererseits schaffen die Unterstimmen die Verbindung, wobei besonders der im polyphonen Geflecht zuletzt einsetzende Baß, der im Gegensatz zu den Mittelstimmen wie der Superius ohne Textwiederholung deklamiert, den direkten Übergang an der Zäsur vornimmt, worüber noch der im Vergleich zu den anderen Stimmen „zu früh“ einsetzende Superius wie eine Klammer zwischen erster und zweiter Vershälfte steht (I/M. 3 auf 4).

Der Ausgleich zwischen abgrenzenden und verbindenden Mitteln an der Zäsur ist besonders auf klanglicher Ebene sehr überzeugend realisiert. Wir hören auf der in einer Semibrevis-Ruhe erfaßten Zäsur *crain*, die auf eine Schlagzeit von M. 3 gesetzt ist, im Contratenor halbschlüssig eine unterbrochene Kadenz, *cadence de dessus rompue*, die zur Finalis *g<sup>1</sup>* strebt.

---

<sup>85</sup>Sandberger, 1921, S. 135.



Diese wird nach dem schon erfolgten Einsatz des Superius mit dem Ansatz der zweiten Vershälfte in M. 4 vervollständigt, was der Baß durch die Klammer unterstützt, die er mit dem Klauselquartsprung aufwärts vom *d* zum *g* setzt. Gleichzeitig ist aber unter der unterbrochenen Diskantklausel auf die Zäsur hin die expressive Kombination mit der phrygischen Kadenz zu *d* wirksam. Diese formt sich über dem das Imitationsmotiv charakterisierenden Halbtonschritt des Bassus abwärts, *es-d*, im Zusammenspiel mit dem Tenor und seinem Ganztonschritt aufwärts, *c'-d'*. Dennoch drängt sich dem Ohr das Weiterstreben zum *g'* auf, was schon im Vorfeld der gestoppten Diskantklausel vom Contratenor eingefädelt wird, der bereits auf M. 3 in seiner ausdrucksvollen Ausgestaltung der Tonsilbe des wiederholten *J'espere* die Fortschreitung *g'-fis'-g'* herausstellt - worunter der Baß, wieder aufgrund des Halbtonschrittes des Imitationsmotivs, gleichsam trugschlüssig aufwärtsgeht.

Dieses Imitationsmotiv, welches das Bangen faßlich macht, das über dem Ganzen als Grundstimmung steht, wird am Anfang zuerst vom Contratenor präsentiert. Es exponiert den Halbtonschritt *a'-b'*, der den Modus kennzeichnet, in der Bewegung *mi mi fa mi*. Dabei ist das viertönige Motiv auf die vier Silben des ersten Halbverses so in der mensuralen Fassung plaziert, daß der zur Semibrevis gelängte Versauftritt und die Zäsur hier jeweils mit dem Beginn von M. 1 und 2 koinzidieren. Dieses Motiv hört man zunächst im Abstand von einer halben Mensur in der Quinta Pars, davon im Abstand einer ganzen Mensur im Baß auf der Quint des Modus, als *la mi*, wiederkehren (*d'-es'* und *d-es*). Aber in M. 1 erfolgen ja die Einsätze der oberen vier Stimmen sukzessive im Abstand einer Minima: Dabei setzen nun die zwischen die Schlagzeiten auftretenden Tenor und Superius zwar schon jeweils auf *d'* respektive *d'* an, modifizieren jedoch füllend das Motiv. Sie werden als maßgebliches Stimmpaar noch zurückgehalten.

Nach Textwiederholung in den Mittelstimmen wird schließlich zur gemeinsamen Zäsur Mitte M. 3 auch diese analog zum Verseinstieg zur Semibrevis gelängt. Damit steht nun im Baß auf Semibrevis-Minima-Ebene gedehnt die komplette Gestalt *lang-kurz-kurz-lang*, die so charakteristisch für die französische Chanson ist.

Die zweite Vershälfte (auf M. 4 f.) ist in die zwei Redetakte aufgespalten. Nach dem *tais* ist als Ausdruck des Schweigens jeweils eine Pause gesetzt.<sup>86</sup> Die vier Unterstimmen deklamieren homorhythmisch und folgen dabei rhythmisch dem um eine Minima

---

<sup>86</sup>In entsprechender Geschwindigkeit hat das fast hoquetusartige Wirkung.

vorausgehenden Superius, der in die noch klingende Zäursilbe der ersten Vershälfte einfällt und dies mit einer punktierten Minima akzentuiert. Mit dem Schritt auf die Stufe Minima-Semiminima erfolgt nun gegenüber dem deklamatorisch gedehnten Exordium der Eintritt in die eigentliche Deklamationsebene des Stückes. Im zweiten Redetakt schließt sich der Superius zur Kadenz wieder zu den anderen Stimmen, die im zweiten Redetakt schneller und kürzer nachgesetzt haben. Er erreicht dies, indem er auf der präparoxytonen Silbe (*sup-*) die anderen Stimmen erwartet (M. 5). Das Ende des Verses steht offen halbschlüssig. Die *cadence de dessus rompue* erscheint, nun ohne folgende Auflösung zum  $g^1$ , wieder im Contratenor. Darüber greift endlich der Superius das *la mi* auf ( $d^2-es^2-d^2$ ), nachdem es sich der Tenor schon gleich zu Beginn des zweiten Halbverses mit dem Schritt  $d^1-es^1$  zum *Es*-Klang zueigen gemacht hatte. Während Certon Reim- und klingende Endsilbe beide sorgfältig erfaßt, dabei aber die Reimsilbe bevorzugt hat, und Boni bei extremer Dehnung der Reimsilbe die weibliche Silbe nur nachklappen ließ, liegt bei Lasso die Bevorzugung trotz der Spannung auf der Reimsilbe auf dieser weiblichen Endsilbe. Die Bedeutung der klingenden Silbe bei Lasso wird gleich im zweiten Vers wieder zum Thema, mit der ersten weiblichen Zäsur (M. 7).

Lasso reagiert ganz als Musiker. Er vertont die weibliche Endsilbe und räumt die Schwierigkeit eines direkten, „stotternden“ Anschlusses aus, indem er den zweiten Halbvers in allen Stimmen deutlich durch eine Pause vom ersten trennt, während Boni bei Isolierung des ersten Halbverses die Silbe erst vertonte und dann in einer Wiederholung die Anbindung reflektierte, und Certon gleich angebunden hat.

Interessant ist auch Lassos rhythmische Bewegung in den einzelnen Stimmen hin zur Zäursilbe. Er kombiniert die Lösung von Certon und Boni der direkten *kurz-kurz-kurz-lang*-Bewegung mit der des konventionellen *lang-kurz-kurz-lang*, dessen Kopf, ich erinnere an die *canzone alla francese*, ja auch noch als französisch zu identifizieren ist, wenn er längst der Worte beraubt ist.

Das Motiv für die erste Vershälfte, das diesmal der Superius vorgibt, der wie eben schon den anderen Stimmen vorausgeht, setzt wieder auf  $a^1$  an (vgl. M. 1). Es spielt aber diesmal, linear betrachtet, einen *F*-Dreiklang aus. Die Abstände, in denen die Stimmen einsetzen, sind nur halb so lang wie vorher - Semiminimae. Dabei werden aber schon die zwei folgenden Stimmen aneinander gekoppelt (Tenor und Baß mit langem Verseinstieg) und auch die Quinta

Pars setzt wegen kürzerem Verseinstieg nur scheinbar nach.<sup>87</sup> Der zuletzt auch mit langem Einstieg einsetzende Contratenor verläßt schließlich das  $c^2$  schneller mit dem Quintsprung abwärts und führt auf der wieder von den unteren vier Stimmen gemeinsam erreichten weiblichen Silbe nach der Zäsur dieses  $f^1$  abwärts zum eben schon im Tenor aufgeriffenen  $e^1$ . Wir hören wieder eine *cadence de dessus rompue* zu  $F$ , mit einen halbschlüssigen  $C$ -Klang.

In diesen setzt schon der Superius mit der zweiten Vershälfte eilig ein. Er spaltet seinen Text wieder in zwei Redetakte, wobei der zweite die vorhaltsmäßig ausgezierte Diskantklausel zum  $g^1$  bringt, die endlich zu einer perfekten  $G$ -Kadenz führt, mit Baßklausel und Tenorklausel in der Quinta Pars. Damit bilden erster und zweiter Vers eine vernehmbare größere Einheit. Das gilt auch für die nächsten beiden Verse.

Während in Bonis drittem Vers der Liebende in Gestalt des Tenors maniert von seiner Bewunderung sprach, ist Lasso wieder ganz versierter Techniker, der für die vier Silben des *J'admire tout* bis zur Zäsur (*kurz-kurz-kurz-lang*) ein aufwärtsgerichtetes Quartmotiv entwickelt, das Begeisterungsfähigkeit mitteilt.<sup>88</sup> Es wird imitativ durch die Stimmen geführt<sup>89</sup> und im Augenblick des Übergangs der anderen Stimmen in die zweite Vershälfte vom Contratenor, der nochmals nachgesetzt hatte, abwärtsgewandt. Diesmal kommt kein gemeinsamer Zäsur-Ruhepunkt zustande. Es reicht nicht einmal für eine imperfekte Kadenz zwischen zwei Stimmen, der die anderen entfliehen. Unter dem letzten *tout* im Contratenor (M. 10) mit Ganztonschritt abwärts zum  $d^1$  erscheint zwar im Baß ein Quintfall aufs  $d$  - doch da ist der Baß schon in die zweite Vershälfte eingetreten. Und gleichzeitig kämpft bereits die Verbindung von Superius und Quinta Pars mit Leitton aufwärts und Ganztonschritt abwärts zum  $g^1$  um die Aufmerksamkeit des Ohres, das sich auch im weiteren immer auf die Leitöne richtet, die vom Baß eins ums andere Mal mit kantigen Kadenzsprüngen ergänzt werden.<sup>90</sup> Doch nie kommen zumindest zwei Stimmen zu einem Ende. Und bei all dem scheint nicht einmal eine Kadenz am Versende wirklich alle Stimmen zu *kümmern*. Zwar hat in M. 11 der Superius seinen Vers abgeschlossen und danach kommen mit Contratenor, Quinta Pars und Baß immerhin drei Stimmen gleichzeitig auf dem Reimwort an. Doch obwohl die beiden

---

<sup>87</sup>Dabei wendet der Baß das Motiv nach unten. Die Quinta Pars muß nach dem Kopf anders füllen. Dem Tenor gefällt auf der Quint zum Baß- $a$  auf  $e^1$  einsetzend wieder ein *mi-fa* als Einstieg.

<sup>88</sup>Vor allem durch den abschließenden Leitton in den oberen Stimmen, der am Anfang so vernehmlich ist.

<sup>89</sup>Wobei der diesmal impulsgebende, vorausgehende Tenor seinen Impetus bei ersten Mal nochmal zurücknimmt.

<sup>90</sup>Contratenor  $fis^1-g^1$  zu Baß  $d-g$ ; Superius  $h^1-c^2$  zu Baß  $g-c$ .

unteren Stimmen eine „plagale“ *bonne cadence irreguliere de d la mi ré* markieren, bleibt sie imperfekt, weil der Tenor noch nicht fertig ist: Diesmal hatte er im zweiten Halbvers einen ersten Redetakt abgespalten, ihn aber gleich nochmal wiederholt, wodurch er jetzt nachhängt.

Der vierte Vers mit seinem Gegensatzpaar *delace-relie* setzt gleich darüber ein (M. 11). Während bei Certon und Boni trotz Reaktion auf den Text in der Deklamation dieses Verses an der weiblichen Zäsur erste und zweite Vershälfte wieder verbunden waren, trennt Lasso sie deutlich in zwei separate Abschnitte, die dem *Bindung-Lösen* respektive dem *Sich-wieder-Binden* für sich nachgehen. Nur eine kleine Überlappung ist in der Mitte von M. 14 gesetzt, wo der Baß schon unter den kadenzierenden Oberstimmen mit der zweiten Vershälfte auftritt. In jedem Fall, auch beim direkt folgenden Ansatz mit der zweiten Vershälfte, wird dabei die weibliche Zäsursilbe vertont und durch eine Pause abgesetzt.

Die auseinandergezogenen, vermehrten Einsätze des neuen Imitationsmotives demonstrieren *Lösung*. War es vorher eine dynamisch aufsteigende Quart, ist es jetzt eine zurücksinkende, fallende Quart. Wegen der fünften, weiblichen Zäsursilbe kommt es innerhalb des Motivs zu einer Tonrepetition. Die Deklamation erfolgt primär wieder in kurzen Schritten auf die gedehnte Zäsur hin: *kurz-kurz-kurz-lang-lang*. Sogar die beiden Außenstimmen, die bisher immer nur einen Einsatz eines Motivs vortrugen, setzen jetzt ein zweites Mal nach. Dabei bringt, über dem dritten Einsatz des Tenors, der mit Ganztonschritt abwärts zum  $d^1$  auf die Mitte von M. 14 endet, der Superius, dessen zweiter Einsatz vom Ende seines ersten immerhin über eine Mensur entfernt liegt, in Dehnung des Motivs die ausgezierte Diskantklausel zum  $d^2$ . Deutlich vernehmbar ist diese Kadenz zu  $d$  und doch herrscht wieder keine perfekte Ruhe, weil der Baß und sukzessive Quinta Pars und Tenor mit dem gespannten und erwartungsvoll gelängten *et puis, et puis, et puis* einsetzen, worüber dann nacheinander, Contratenor und Superius mit direktem Durchzug auf das Reimwort im Original (s. o.) *et soudain me relie* deklamieren. Wie viel dichter ist der Satz jetzt, wo er sich *wieder bindet*. Der Contratenor, der als erster mit dem zusammengefaßten zweiten Halbvers geendet hat (M. 15), sucht eine Diskantklausel  $c^2-h-c^2$ , die sich in dieser recht hohen Lage bei ihm farblich recht deutlich bemerkbar macht. Aber erst nach weiteren Wiederaufnahmen des Halbverses bzw. seines zweiten Redetaktes in allen Stimmen, kann, betrieben vom Baß, der in markigen Schritten das Ziel anstrebt, im M. 17 auf die *elevatio* die perfekte Kadenz nach *B* erfolgen, mit Baß- und Diskantklausel sowie Tenorklausel in der Quinta pars.

Auf solchen markigen Tönen wird mit Vers 5 (auf M. 18) auch *Nichts gefällt mir* ausgedrückt, mit einem Motiv, das sich im wesentlichen - siehe die drei sukzessive

einsetzenden Oberstimmen - auf engstem Raum im Rahmen einer kleinen Terz unbehaglich dreht, wobei das Unwohlsein noch durch die Unruhe schaffenden Synkopierungen verstärkt wird. So kann auch keine gemeinsame Ruhe auf der Zäsur eintreten, obwohl sich die drei Unterstimmen mit den Schritten den „plagalen“ Kadenz, Quartfall bzw. Quintsprung auf die Finalis und Halbtonschritt abwärts auf ihre Quint, auf dem *plait* treffen.

Das markige Deklamieren behält der Tenor in der zweiten Vershälfte bei. Der Superius verweigert sich nun gänzlich. Dagegen insistieren Contratenor, Quinta Pars und Baß mit gleichzeitigem Hindeklamieren in Minimen auf den gelängten weiblichen Reimschluß beharrlich auf dem, was sie *peinigt*. Der Baß untermalt seine Pein durch einen drastischen Oktavsprung aufwärts und wieder zurück zum *d*. Der Contratenor vergrößert das Reimwort mit seiner ausgezierten Diskantklausel. An ihm läßt der Tenor hier seinen Unmut aus, indem er eben nicht den Schritt abwärtsgeht, um zumindest in eine imperfekte Kadenz einzustimmen.

Das Imitationsmotiv für die erste Hälfte von Vers 6 (M. 20 f.), das zuerst wieder im vorgezogenen, *wachsamen* Einsatz des Superius erscheint, hängt wesentlich mit jenem zusammen, das die drei Oberstimmen schon zu Beginn des vorherigen Verses präsentiert haben. Es umfaßt ebenfalls die kleine Terz. Jetzt ist es *mutig* nach oben gerichtet. Der Mittelton wird wiederholt. Es wird wieder langsam auf Minima-Semibrevis-Ebene deklamiert. Charakteristisch ist der abschließende Halbton, der bei jedem der sukzessiven Einsätze der drei Oberstimmen (auf  $d^2$ ,  $g^1$ ,  $c^1$ ) am Ende steht. Beim letzten Einsatz im Tenor lautet dieser  $d^1$ - $es^1$  und könnte mit dem Quintfall auf *es* im Baß eine Rast auf der Zäsur erlauben. Aber wieder sind alle Stimmen, inklusive des Bassus, schon weiter, so daß der Tenor gar noch verkürzt, um schnell den anderen Stimmen mit dem zweiten Halbvers nachzusetzen. Auch die *mangelnde Beherztheit* der zweiten Vershälfte schreit nicht nach einer perfekten Kadenz (M. 23). Es reicht nur zu einer halbschlüssigen *cadence de dessue rompue*, die offen auf dem *D*-Klang endet.<sup>91</sup> Auffällig ist in der zweiten Vershälfte noch das teilweise Zurücknehmen auf Semiminimen, vor allem von *le cœur* auf Tonrepetition, das zusammen mit den auftretenden Synkopierungen an ein madrigalistisches Herzklopfen, ein italienisches *palpitar*, gemahnt.

Vers 6 ist vom folgenden in allen Stimmen glatt geschieden. Es gibt auch keine Überbindung durch übergehaltene Noten. Nun muß man bei einem Wort wie *defaut*, das in jeder Stimme

---

<sup>91</sup>Oberstimme in Kombination mit dem Tenor als 6-4/5-3-Vh. im Verhältnis zum *d*.

von Pausen gefolgt ist, darauf hinweisen, daß es auch zum Handwerkszeug eines Madrigalisten gehört, ein *Fehlen* eben durch Pausen zu bezeichnen. Ich halte es in dieser Konstellation und Geschwindigkeit aber für nicht so zwingend - die wirklich langen Pausen resultieren eher vorbereitend aus dem Kommenden.

Mit Vers 7 reagiert auch Lasso wie Boni stark madrigalistisch auf das Gegensatzpaar *espoir bas-courage hault* (auf M. 24-27), jedoch nicht schlicht mit einem Abwärtsdrücken und wieder Hochziehen eines homophon-syllabischen Stimpfpackets, sondern mit den Mitteln des polyphonen Satzes. Er bedient sich zunächst eines abwärtsgeführten Imitationsmotivs, dann einer stark aufwärtsstrebenden Gestalt.

Abwärts geführt wird abermals ein Quartmotiv,<sup>92</sup> ein fallender Quartzug, der wieder markant auf Miniminen gesetzt wird. Lasso macht nicht nur die Tiefe faßlich, sondern auch die innere Haltung. Der vorausgehenden Quinta Pars folgen unmittelbar synkopierend Superius und Contratenor in Sextkoppelung, wobei die Oberstimme am Ende ihres Quartzuges gleich noch die ganze Oktave hinunterstürzt, über *Fusae* und ein abschließendes Terzstolpern, was sich dem Sänger selbst sehr plastisch mitteilt. Darunter übernimmt der Tenor seinen Quartzug in gleicher Lage ab *b* von der Quinta Pars. Der Contratenor begleitet zunächst ihn, dann die synkopierend nachsetzende Quinta Pars in Terzen. Darüber hat sich der Superius wieder aufgerappelt und bringt ebenfalls einen Einsatz vom *b*<sup>(1)</sup> aus. Der Baß hatte sich bisher zurückgehalten und setzt nun schlußsteigernd zuletzt ein. Dabei führt er mit Macht auf das große *B* hin. Sein Ganztonschritt abwärts vom *c*, gleich einer Tenorklausel, wird ergänzt durch eine ebenfalls sehr tiefliegende Diskantklausel in der Quinta Pars (*b-a-b*).<sup>93</sup>

In den abschließenden *B*-Klang hinein setzt eng angeschlossen im Abstand einer Semiminima schon der Superius dynamisch auftrebend mit der zweiten Vershälfte an. Das durch den *F*-Klang springende Motiv<sup>94</sup> entfaltet nicht nur *Höhe*, sondern auch *Mut*. Wie meist in der zweiten Vershälfte geht die Imitationstreue nicht so weit. Der Contratenor setzt noch getreu mit dem Kopf des Motivs an. Ansonsten begnügt man sich mit kräftigem Herumspringen bzw. der Vorbereitung für einen mächtigen Satz aufwärts in allen Stimmen, wobei sogar der Baß wieder um eine Oktave hochschnellen muß.

---

<sup>92</sup>Vgl. Vers 3 (auf M. 9) aufwärts, Vers 4 (M. 11 ff.) abwärts.

<sup>93</sup>Also Sext-Oktav-Klausel.

<sup>94</sup>Vgl. auch Vers 2 (auf M. 6).

Als sehr organisch empfindet man beim Singen die Tatsache, daß Lasso nach der starken Abwärtswoge und dem wieder Hoch-Aufwallen des Satzes mit dem überlappenden Beginn des achten Verses (auf M. 28) und der erstmals auftretenden ersten Vershälfte *Je doute Amour* den Satz im wahrsten Sinn des Wortes schrittweise wieder abkühlt, wobei man in den Oberstimmen eine Analogie zum fallenden Quartzug spürt. Der Baß pausiert und bereitet sich auf die Schlußsteigerung der *Première partie* vor, wo er noch einmal ganz in die Tiefe, sogar bis zum *A*, muß.

Die ausgezierte Diskantklausel zum *d'* führt in dieser Position zu keiner Kadenz. Schon haben die Unterstimmen wieder neu mit der ersten Vershälfte angesetzt (auf M. 29) - jetzt jeweils eine Quint tiefer, wobei sie ihre Funktionen tauschen. Der Contratenor übernimmt vom Superius, der Tenor von Quinta pars, die Quinta pars vom Contratenor, und der Baß vom Tenor. Dafür verzichtet jetzt die Oberstimme auf die Wiederholung, und ist die erste, die sich über der Diskantklausel zum *g'* im Contratenor in die verbleibende Vershälfte stürzt. Zwar gibt es keine Kadenz, aber als Klammer hinüber zur zweiten Vershälfte werden die Fortschreitungserwartungen erfüllt: *d-g* im Baß, *a-g* im Tenor - sogar die große Terz ist vorgeschrieben. Sie entpuppt sich allerdings gleich wieder als Leitton.

Mit der *Herausforderung des Amor* endet die *Première partie* auf der großen Kadenz nach *D*.<sup>95</sup> Zwei Deklamationsebenen werden darauf hinstrebend gegeneinander ausgepielt: In Tenor und Quinta pars zugleich, *stretta*-artig, erregt, Semiminima und Minima für den Reimakzent, in den anderen Stimmen mit großem Zugriff zusammenfassend überwiegend Minima und längere Akzentuierungen und nur untergeordnet Semiminimen. Die Quinta pars kommt noch vor dem Tenor zur Ruhe und übernimmt somit am Ende eines gezielt fallenden Quintzuges die Tenorklausel.

In der *Seconde partie* setzt zuerst der Contratenor mit einem *g'* ein, der im ersten Teil auf dem Leitton *fis'* geendet hatte. So ist die Klammer geschaffen.

Bei Certon und Boni wurden die paarreimigen Verse 9 und 10 auf jeweils die gleiche Musik vorgetragen. Lasso läßt mit dem Einsatz von Vers 10 (M. 4 auf 5) einen klaren motivischen Anklang an Vers 9 hören. So macht er auf seine Weise transparent, daß es sich um verwandte Gestalten handelt. Auch läßt er sie als eine Einheit faßbar werden, an deren Ende ein

---

<sup>95</sup>In der Ausgabe steht im Bassus fälschlich *f* anstatt *d*, wie richtig im Stimmbuch.

deutlicher Schnitt und eine Kadenz zu *G* steht (II/auf M. 9), mit Diskant- und Tenorklausel in den entsprechenden Stimmen. Der Baß nimmt daran aber nicht mehr teil.

Das Imitationsmotiv, das *Je mehr ich mir die Sporen gebe* bzw. *Je mehr ich mich steche* ausdrückt, basiert im Wesentlichen wieder auf der kleinen Terz.<sup>96</sup> Jetzt springt es antreibend nach oben, insistiert auf dem oberen Ton und setzt am Ende den *bohrenden* gedehnten Halbtonschritt abwärts. Die *Schärfe* wird deutlich durch einen chromatischen Effekt, der sich für den Hörer einstellt, besonders zwischen den sich jeweils nacheinander ablösenden Stimmen Contratenor und Superius ( $g^1-b^1-b^1-b^1-a^1 / a^1-c^2-c^2-c^2-h^1$ ) und Tenor und Quinta Pars ( $d^1-f^1-f^1-f^1-e^1 / c^1-es^1-es^1-es^1-d^1$ ).

Diesen Halbtonschritt greift zu Semibreven gedehnt auch wieder der Contratenor bei seinem Nachsetzen auf (M. 2 auf 3) und identifiziert ihn auf die Zäsur hin mit der abgebrochenen Diskantklausel ( $g^1-fis^1$ ), die er schon mehrfach erfolgreich auf „offene Ruhepunkte“ gesetzt hat.<sup>97</sup> Nach der Zäsur führt er sie mit der zweiten Vershälfte fort. Nun sehen wir hier aber auch eine Besonderheit auf der weiblichen Zäsur. Bisher hat Lasso immer konsequent getrennt und die weibliche Silbe vertont - so tut er das auch in der Quinta Pars, die auf M. 3 gleichzeitig mit dem Contratenor ankommt. Aber obwohl sie schneller als dieser weitergeht, trennt sie. Die Schlüsselfunktion bei der Verbindung von erster und zweiter Vershälfte kommt dem Contratenor zu und zeichnet ihn mit besonderen Mitteln aus.

Die zweite Vershälfte gibt sich recht *widerspenstig*. Der Superius ist wieder vorausgegangen. Die vier Unterstimmen finden sich auf *je suis retif* gegen ihn zusammen und sperren sich synkopisch gegen die *positio*, nach der sie dann *störrisch* den *B*-Klang festklopfen.<sup>98</sup>

Die *Liebe zur Freiheit* demonstriert Lasso im nächsten Vers dadurch (Mitte M. 4 ff.), daß er zunächst einen homorhythmischen Satz aus den vier oberen Stimmen definiert, aus dem sich zuerst der Contratenor dehnend befreit, dann in der Wiederaufnahme der Vershälfte durch die vier Unterstimmen zusätzlich noch dehnend der Tenor, überlappend mit der schon einsetzenden zweiten Vershälfte, in die die Quinta Pars an der weiblichen Zäsur durch Elision und Anbindung nun unmittelbar und gleichzeitig mit dem Superius eintritt. Darauf versucht auch der Tenor die Elision und Anbindung und greift sogar zu einem Halbtonschritt (*a-b*, M. 6 auf 7) wie er im vorherigen Vers im Contratenor über die Zäsur hinaus wirksam war. Nur

---

<sup>96</sup>Vgl. Vers 5 und 6 (I/auf M. 18 f. und M. 20 ff.)

<sup>97</sup>Vgl. Vers 1 Mitte und Ende.

<sup>98</sup>Kaum wirksam vernehmbar sind die Schritte der Tenorklausel im Contratenor ( $c^1-b$ ) und die Baßklausel ( $f-B$ ).



geht er dabei nicht im Text weiter und stellt jetzt die verschliffenen Silben auf einer Ligatur dar.

Das *captif* der zweiten Vershälfte ist wieder angetan, den Satz in einer Kadenz einzufangen.

Auch Lasso hebt den elften Vers 11, *Cent foys je meur, cent foys je prend naissance*, besonders stark hervor. Zunächst wiederholt er wie Certon die erste Vershälfte als Ganzes mit greifbarer Starrheit. Die identische Repetition ist andererseits auch eine madrigalistische Reaktion auf die zahlenmäßige Hyperbolik.

Certon deklamierte beim ersten *Cent foys je meurs* wie am Anfang des Stückes *kurz-lang-kurz-lang* in augmentierter Fassung. Das entspräche einer natürlichen Betonung nach zwei kurzen, oxytonen Sprechaktakten - so betont im Prinzip auch Boni. Doch würde der Franzose wohl auch einen intellektuellen Akzent auf dem *cent* setzen, um die zahlenmäßige Dimension des Unglücks hervorzuheben, wobei das Sprechergebnis, ausschließlich nach dem Faktor der Silbenlänge betrachtet, ein *lang-lang-kurz-lang* oder sogar *lang-kurz-kurz-lang* wäre. Letzteres deckt sich wunderbar mit dem typischen Zeilenanfangsrhythmus der französischen Chanson, den wir hier ganz schlicht bei Lasso finden.

Die plötzliche Einfachheit dieser Stelle ist in Lassos Vertonung derart schlagend, daß sie die ganze Aufmerksamkeit des Hörers aufrüttelt.

Die zweite Vershälfte ist wie auch bei Certon deutlich belebt. Bei Lasso geschieht dies selbstredend mit den Mitteln des polyphonen Satzes. Hier sind es die vermehrten Einsätze, die das *cent foys* erlebbar gestalten. Dabei steigert Lasso die Spannung, indem er, in Analogie zum viersilbigen ersten Halbvers, die *naissance* teilweise bis auf die Wiederholung des Halbversbeginns hinaus suspendiert: *cent foys je prend, cent foys je prend, cent foys je prend* „naissance“. Kadenziert wird nur imperfekt (M. 15) unter dem Eintritt des zweiten Terzetts, zwischen dem Tenor mit seiner Klausel zum *b* und dem Contratenor mit der Diskantklausel zum *b'*.

Den verfrühten Eintritt in den nächsten Vers betreibt schon wieder der Superius (M. 15). Aber er wartet am Übergang zwischen erster und zweiter Vershälfte (M. 16) auf die anderen Stimmen: Die Erkenntnis *Ich bin ein Prometheus der Leidenschaften* läßt Lasso mit entsprechender Sammlung und Konzentration langsam und deutlich vortragen, homophon und *fast* homorhythmisch. Die Stimmen treffen sich zur weiblichen Zäsur, die jetzt im akkordisch deklamierenden Satz auch durchgehend verschliffen wird.

Auf die Zäsur geht der Baß den Halbtonschritt abwärts,  $b-a$ , und formt mit dem Contratenor und dessen Gantonschritt aufwärts,  $g^1-a^1$ , eine phrygische Kadenz, die trotz des fortgeschrittenen Superius deutlich vernehmbar ist. Die *passions* werden mit einem 6-5-Vorhalt ( $es^1-d^1$ ) im Tenor zum *la mi* über dem *re* im Baß gewürdigt, welcher dann gleich selbst das *es* zum Fundament macht. Die Versschlußkadenzierung zu *B* besorgen Tenor und Baß mit Sext-Oktav-Klausel.

Auch Vers 13 wird als in sich zusammenhängende Gestalt vorgetragen. Hier realisiert Lasso zwei zueinander in Beziehung stehende Aussagen des zweiten Halbverses: *perdre* und *puissance*. Das, was dem Satz Kraft verleiht, fällt weg, nämlich die beiden untersten Stimmen. Das *perdant* verliert sich in einem ausgedehnten Melisma im Tenor, dem ausgeprägtesten des ganzen Stückes. Entsprechendes äußert sich auch im Superius. Der Drang zum groß steigernden Schlußvers ist so ausgeprägt, daß in die Bewegung zur schließenden Oktave zwischen Tenor und Superius,  $a-a^1$ , schon Quinta pars und Contratenor mit dem Ansatz der großen Schlußimitation einfallen.

Das Imitationsmotiv, welches *Ne pouvant rien* kennzeichnet, steht sinnigerweise in wesentlicher Beziehung zu jenem des *J'ay l'espoir bas*.<sup>99</sup> Sie entsprechen einer gleichen Grundhaltung. Wir hören wieder den fallenden Quartzug, primär als  $d^1-c^1-b-a$  beim ersten Einsatz im Contratenor, dann gleich zweimal im Baß und darüber zweimal höher im Superius. Er ist gleich mit der unruhigeren Synkopierung verbunden. Blickt man zurück in die *Première partie* (M. 23 f.), sieht man, daß das der Superius in der Koppelung vor seinem „Absturz“ genau so von sich gegeben hat. Während dort das Motiv aber so gesetzt war, daß es den Satz in die Tiefe trieb, wird jetzt das *Unvermögen* vor allem in den Ansätzen auf gleicher Stufe in Superius und Baß deutlich.<sup>100</sup> Der Baß ergreift die Initiative und bringt mit markigen Schritten die zweite Vershälfte, wobei hier öfters der zweite Redetakt abgespalten und reflektiert wird: *je fay ce que je puis, ce que je puis*. Nun wird aufgeregt die Kadenz gesucht.

Dem Versuch des Basses, sich in M. 25 mit dem Contratenor auf  $d-d^1$  zu einigen, entfliehen die anderen Stimmen. Ebenso gleich dem viel besseren, deutlicheren Vorschlag von Superius und Tenor mit ihrer Klausel nach *G* auf M. 26, wo die Aktivität in einer *Stretta* nochmal

---

<sup>99</sup>Vgl. Vers 7, I/M. 23 ff.

<sup>100</sup>Der Tenor vermag es offenbar überhaupt nicht, einen richtigen Einsatz zustande zu bringen und schweigt deswegen erst einmal lange (M. 23 f.), bis dann auch er gleich *tut, was er kann*.

gesteigert wird.<sup>101</sup> Auf M. 27 versucht es der Baß noch einmal und setzt genauso wie schon in M. 23 an. In M. 28 erreicht er das g und versucht es festzuhalten. Doch wieder landet er schließlich auf *c-d*. Dafür machen ihm in M. 28 respektive 29 der Superius und der Tenor vor, wie man mit *seinem* Weg erfolgreich zur Kadenz kommt - bei entsprechendem Ansatz der Klausel. Die Quinta pars setzt dazu eine etwas klägliche Baßklausel mit Quartsprung aufwärts. Man ist angekommen, aber ohne den Baß. Dieser hat noch eine letzte Möglichkeit, die verlängerte Kadenz, die ihm die anderen Stimmen zugestehen. Es reicht auf *ce que je puis* nur für eine „plagale“ Kadenz.<sup>102</sup> Gerade dieser Schluß ist so geistreich und voller Esprit, daß er deutlich unterstreicht, was Sandberger so gerne die „gallische Unterströmung in Lassos Natur“ nannte.<sup>103</sup>

Die Betrachtung von Lassos Vertonung hat gezeigt, wie virtuos er auf den Text reagiert. Dabei stellt er aber nicht bloß Madrigalisten aus,<sup>104</sup> sondern nähert sich dem Text auch in der Struktur seiner Komposition. Gerade bei *J'espere & crain* hätte er viel mehr Möglichkeiten zur madrigalistischen (Selbst-)darstellung, nimmt das aber zugunsten einer einheitlicheren Grundstimmung nicht wahr. Und so relativiert sich für *J'espere* Gadoffres Aussage über die Chansontextwahl von Lasso:

„... parmi les sonnets de Ronsard il retient ceux qui permettent le plein usage de l'expression musicale, de la tendresse, de l'anxiété, de l'extase.“<sup>105</sup>

Und auch Lesures an anderen Stellen berechtigte Kritik ist nicht geeignet, Lassos spezielle Vertonung von *J'espere* zu treffen:

„Als Lasso *Bonjour mon coeur* vertonte, bewies er ein Einfühlungsvermögen, das nicht geringer als das seiner Pariser Vorgänger war. Aber viel öfter entfaltete er technische Mittel, die die erlesene, ein wenig gezielte Schönheit der Worte aus ihrer Fassung bringen, wie in den großen, ausgeschmückten Dialogen, in denen der Text fast verlorengelht oder in den italianisierenden Miniaturen, die die Gedichte überfrachten.“<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup>Hier erreicht Lasso in Besonderem, um Sandberger sprechen zu lassen, „...durch syllabische Deklamation auf kurzen Notenwerten die Leichtigkeit des gallischen Konversationstons.“ (Sandberger, 1921, S. 134).

<sup>102</sup>Der zudem das so zwingende *la mi* fehlt.

<sup>103</sup>Sandberger, 1921, S. 87 und 134.

<sup>104</sup>Wie man bei Boni öfter den Verdacht hegt.

<sup>105</sup>Gadoffre, 1988, S. 127.

<sup>106</sup>Lesure, 1955, S. 67.

Im Vergleich Lassos Vertonung zu der von Certon fällt mir, bei aller unterschiedlichen Wesensart ihrer Idiome, deutlich auf, wie gerade diese beiden in der Setzung besonderer Höhepunkte und Hervorhebungen übereinstimmen, und wie sie an anderen Stellen innerhalb ihres eigenen Gegenstandes jeweils fein strukturell zu differenzieren wissen. Deshalb ist der Vergleich der so schlichten Komposition Certons mit der im ersten Augenblick vergleichsweise überwältigenden Lassos dennoch geeignet, die Individualität des Certon-Satzes gegenüber einem neutralen Modell noch deutlicher hervorzuheben.

### **Maletty**

Als Kuriosum zum Schluß sei ein letzter Blick auf eine weitere Vertonung von *J'espere & crain* geworfen, von der wir nur noch zwei der vier Stimmen besitzen (Superius und Contra). Sie stammt aus der Feder eines weiteren Südfranzosen, Jehan de Maletty, geboren in Saint-Maxemin in der Provence. Widmungsgedichte lassen vermuten, daß er in Italien studiert hat. 1578 hat er beim Cäcilien-Wettbewerb in Evreux in der Normandie den Silberlautenpreis für die beste fünfstimmige Chanson gewonnen und 1583 wird er in Lyon als einfacher *Maître Musicien* geführt.<sup>107</sup> Stilistisch sehe ich ihn nahe bei Boni. Er hat zudem die südfranzösische Vorliebe zur Komposition von Ronsard-Sammlungen.

Malettys Stimmen sind wie bei Certon tief geschlüsselt und stehen im  $F^b$ -Modus. Die Vertonung umfaßt 53 *alla breve*-Mensuren. Maletty deklamiert überwiegend homorhythmisch-syllabisch, setzt aber zur Ausdrucksteigerung auch mehrfach imitative Schreibweise und reichlich Madrigalismen ein. Er komponiert in einem Stück durch. Aber der Kadenzplan berücksichtigt Formgrenzen. Er zeigt am Ende der Oktave (M. 25) wie am Schluß eine Diskantklausel zu *F*. In der Mitte steht sie im Contra, am Ende im Superius. Am Ende des ersten Quartetts (M. 15 auf 16) erscheint im Contra eine Diskantklausel zu *C*. Am Ende des ersten Terzetts (M. 37 auf 38) geht es wohl auch nach *C*.

Es finden sich keine Wiederholungen, außer der konventionellen Schlußwiederholung, die trotz des logischen Enjambements zwischen den beiden Schlußversen nur den letzten Vers wiederaufnimmt (M. 44-47 und 48-Ende). Dabei ist das Ritardieren auf die Kadenz ausgeschrieben, auf die letzten drei Silben, mit Verdopplung bzw. Vervierfachung der Werte. Maletty wiederholt mehrfach Text. Das betrifft meist auf den ersten Halbvers (Verse 2, 3, 9 bzw. M. 7 ff., 11 ff., 26 ff.). Dann faßt der zweite Halbvers zusammen. Zweimal isoliert der

---

<sup>107</sup>Dobbins, 1980, S. 572.

Komponist ausdrucksstark den ersten Redetakt des Verses (Vers 1, *J'espere*, und 11, *cent fois*, M. 31 ff.). Hier stoßen wir auch bei ihm wieder auf den herausgehobenen elften Vers. Einmal ist die zweite Vershälfte madrigalistisch attraktiver für eine Wiederholung (Vers 8, M. 23 ff.). Das deckt sich auch mit dem Ende der Oktave. Die Versgrenzen sind deutlich respektiert. In den vorliegenden Stimmen überlappen sie nur manchmal durch kurzes Überhalten (Vers 2, 3, 5 bzw. M. 11, 14, 18) und nur einmal mit einer Silbe (Vers 10 auf 11, M. 31), wo schon das erste *Cent fois* einbricht. Dafür stehen oft deutliche Pausen: nach dem exponierten *hault* (Vers 7, M. 22), am Ende der Oktave (M. 26), zwischen den paarreimigen Versen 9 und 10 (M. 29) sowie vor dem Schlußvers und seiner Wiederholung (M. 44 und 48).

Maletty war nicht daran gelegen, den ersten Vers mit seinen zwei Aussagepaaren als Einheit kenntlich zu machen. Er zerlegt ihn kräftig: Er spaltet schon den ersten Halbvers auf und präsentiert zunächst breit dessen erste Hälfte wie ein Motto. Dabei wird die Synalöphe *espere\_&* aufgelöst und damit die klingende Endsilbe vertont. *J'espere* wird dann mit der angebundenen Ergänzung wiederholt, die im Verhältnis dazu extrem gestaucht ist und „beklemmend“ angehängt wird. Die Zäsur scheint Maletty nicht so sehr zu interessieren. Die erste Hälfte des zweiten Halbverses wird direkt angefügt, wonach, madrigalistisch für das *Schweigen*, eine Minimapause fällt. Das Versende mit Reimakzent wird herausgestellt und entsprechend zu dem ausgestellten Versanfang breit rhythmisiert.

In Vers 2 wiederholt Maletty den ersten Halbvers, den er auf Minima-Ebene breit herausstellt. Zur ersten weiblichen Zäsur in Vers 2 (M. 8 und 9) reagiert Maletty entsprechend Boni, vertont bei Isolierung des ersten Halbverses die weibliche Endsilbe und setzt dann nochmal den ganzen Vers, wobei die Silbe elidiert wird, was sich durch die Verschiebungen unter den Stimmen aber nicht so deutlich wie bei Boni mitteilt. Der zweite Halbvers stellt das *heiße Feuer* auf Semiminimen dar.

Für die Bewunderung im dritten Vers wird der Ausdruck erstmals durch Imitation gesteigert und *J'admire tout* mehrfach wiederholt (auf M. 11 ff.). Wie zu erwarten war, werden im vierten Vers die anfänglichen leichten „Auflösungserscheinungen“ in der zweiten Vershälfte, *relie*, beseitigt (M. 14 ff.). Wie bei Certon und Boni sind in der Deklamation dieses Verses an der weiblichen Zäsur erste und zweite Vershälfte wieder verbunden.

Das zweite Quartett wird ganz eng angeschlossen. In Vers 5 (M. 16 f.) deklamiert Maletty direkt auf das gedehnte *ce qui m'ennuie* hin, wobei er einen intellektuellen, demonstrativen Akzent auf *ce* setzt. In Vers 6 (M. 18 ff.) verlassen die Stimmen zur Ausdruckssteigerung

wieder den homophonen Satz. Schon hier wird der Gegensatz zwischen *Wachsamkeit* und *mangelnder Beherztheit* durch hohe und tiefe Lage im Superius ausgedrückt. *Achtsam* setzt die Oberstimme übrigens auf dem Leitton zum  $d^2$  an. Melodische Chromatik ist auch geeignet, die Aufmerksamkeit des Zuhörers einzufangen. Die Pausen nach *defaut*, dem *Fehlen*, sind wohl eher wieder dem nächsten Vers zuzuschreiben. Man weiß, auch ohne die Unterstimmen vorliegen zu haben, was in Vers 7 (M. 20 f.) bei *espoir bas-courage haut* passiert: Nachdem die Oberstimme erst ausgeblendet wird, ist der Baß wohl umso mächtiger. Dann streben die Stimmen in die Höhe, an die Obergrenze ihres Ambitus. Danach muß erst einmal eine Pause der Sammlung fallen. Um im achten Vers (M. 22) die *Herausforderung Amors* entsprechend überstürzt bei mehrfacher Wiederholung darstellen zu können, wird der Anfang zurück auf Minimaebene geholt. Im ersten Terzett, das mit einer Pause abgesetzt ist, zeigt der Vers 9 das umgekehrte Procedere. Die Minimen stehen in der zweiten Vershälfte, wo mit *retif* jetzt das „langsamere“ Element des Gegensatzpaares steht. Das *Stechen* der ersten Vershälfte ist mit Semiminimen und mit *Spitzentönen* erfaßt, das *Insistieren (Plus)* mit der Wiederholung. In Vers 10 äußert sich die *Freiheitsliebe* mit melodischer Chromatik. In der ersten Hälfte von Vers 11 ist der Parade-Madrigalist kaum mehr zu bremsen (auf M. 32 ff.): Über vier *Mensuren* wird *Cent fois* noch und noch wiederholt - die beiden Oberstimmen bringen es aber „nur“ auf einundzwanzig Mal. Bei solch deutlichem Nachgeben gegenüber Madrigalisten muß man die Frage stellen, ob das Kreuzzeichen der *cadence de dessus rompue* hier in Verbindung mit dem Sterben stehen könnte. In der zweiten Vershälfte, die nur noch kurz zusammenfaßt, hat sich das *cent fois* erschöpft. Der zwölfte Vers trägt die Erkenntnis *Un Promethée* wieder mit großer Sammlung vor (M. 38 ff.). In Vers 13 (M. 42 f.) muß in der zweiten Vershälfte die *Kraft* ausgehen. Der veränderte Schlußvers mit dem wiederholten *Gnadenschrei* ist schließlich die letzte Herausforderung für den Madrigalisten.

Im Vergleich zu Malettys Vertonung, die sich wie ein *Vademecum* des Madrigalisten durchblättert, zeigt sich ein letztes Mal, wie sehr das „Weniger“ in Certons Vertonung wohlkonzipiert auf den speziellen Text ist und daher mehr Eindruck hinterläßt.

## V.2. Pierre Certon: *Bien qu'à grand tort* (Sonett) - Bertrand



Abbildung V.2-1: *Bien qu'à grand tort*, Contratenor, *Les Amours*, 1553.

**A**ls zweites Stück des Supplements<sup>1</sup> vertont Certon das Sonett Nr. VII, *Bien qu'à grand tort*, aus den *Amours* von 1552 und 1553.<sup>2</sup> Er geht also in seiner Textauswahl weiter an den Anfang des Bandes zurück. Während Certon als ersten Text ein Sonett wählte, das ganz und gar der psychischen Verfaßtheit des Liebenden, des lyrischen Ich, gewidmet war, wendet er sich mit *Bien qu'à grand tort* nun der Geliebten zu. *Bien qu'à grand tort* wird uns *nicht* mit einer Textaustauschliste präsentiert. Der Text deckt sich aber formal mit dem von Janequin vertonten *Nature ornant* (vgl. Kap. V.8), dem zweiten Sonett der *Amours*. *Bien qu'à grand tort* ist in der entsprechenden Liste jedoch ausgelassen.<sup>3</sup>

*Bien qu'à grand tort* ist auch in einer Vertonung<sup>4</sup> von Anthoine de Bertrand (zw. 1530/40-zw. 1580/82) belegt,<sup>5</sup> die 1576 an sechster Stelle in seinen vierstimmigen *Amours de P. de Ronsard* bei Le Roy & Ballard erschien (RISM B 2414).<sup>6</sup> Bertrands Vertonung findet sich außerdem als Kontrafaktum von Simon Goulart unter dem Titel *Tu voids, Seigneur* ebenfalls

---

<sup>1</sup>Siehe Notenbeilage 2-1, S. 21 ff.

<sup>2</sup>Ronsard-Ausgabe Laumonier, IV, S. 11, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 5.

<sup>3</sup>Vgl. mit den Ergänzungen und Korrekturen, die Laumonier, IV, S. 248 ff. vornimmt.

<sup>4</sup>Siehe Notenbeilage 2-2, S. 27 ff. In der Ausgabe von Expert, *MMFR 4*, an vierter Stelle, weil die ersten beiden Stücke, *Qui voudra voir* und *Nature ornant*, aufgrund von editorischen Problemen (unvollständige Vorlage) ans Ende des zweiten Faszikels, *MMFR 5*, verschoben wurden.

<sup>5</sup>Vgl. synoptisch die Bibliographien von Thibault/Perceau, 1941, S. 94 sowie die Nr. 77, 89 und 121, und Daschner, 1962, S. 20, N° 375. Siehe auch Boetticher, <sup>2</sup>1999, *Lasso IA*, S. 390 ff.

<sup>6</sup>1578 als *Premier Livre* (RISM B 2415) wiedergedruckt und von einem neuen *Second livre* (RISM B 2416) begleitet, beide wieder herausgegeben 1587 und vom *Troisieme Livre de Chansons* begleitet. Vgl. auch Kap. III.1.

an sechster Stelle, jeweils auf f. 5<sup>v</sup> der Stimmbücher, im *Premier livre de sonets chrestiens*, das 1580 bei Charles Pesnot in Lyon erschien (RISM B 2411).<sup>7</sup>

Die Ausgabe 1553 weist für *Bien qu'à grand tort* keine inhaltlichen Änderungen, sondern nur leichte Graphievarianten auf.<sup>8</sup> Varianten, die Certons Komposition im musikalischen Supplement zeigt,<sup>9</sup> wurden wieder in die eigene Ausgabe übernommen. Bertrands Text deckt sich mit dem Certons:<sup>10</sup> Inhaltliche Änderungen für *Bien qu'à grand tort* in den Ausgaben der *Amours* finden sich erst ab 1578.

Bien qu'à grand tort il te plaist d'allumer  
Dedans mon cœur, siege à ta seigneurie,  
Non d'une amour, ainçois d'une furie  
Le feu cruel pour mes os consumer,

*Obwohl es Dir zu großem Unrecht gefällt  
In meinem Herzen, Sitz Deiner Herrschaft,  
Nicht einer Liebe, sondern einer Raserei  
Grausames Feuer zu zünden, um mein Gebein zu verzehren,*

L'aspre torment ne m'est point si amer,  
Qu'il ne me plaise, & si n'ay pas envie  
De me douloir: car je n'ayme ma vie  
Si non d'autant qu'il te plaist de l'aimer.

*Ist mir die herbe Qual keineswegs so bitter,  
Als daß sie mir nicht gefiele, & so habe ich nicht den Wunsch,  
Mich zu beklagen: denn ich liebe mein Leben  
Nur in dem Maße, wie es Dir gefällt, es zu lieben.*

Mais si les cieulx m'ont fait naistre, Ma dame,  
Pour estre tien, ne genne plus mon ame,  
Mais pren en gré ma ferme loyauté.

*Aber wenn die Himmel mich zur Welt kommen ließen, Meine Dame,  
Um Dein zu sein, so quäle meine Seele nicht mehr,  
Sondern nimm meine standhafte Treue gnädig an.*

Vault il pas mieulx en tirer du service,  
Que par l'horreur d'un cruel sacrifice,  
L'occire aux piedz de ta fiere beauté?

*Ist es nicht besser, daraus Nutzen zu ziehen,  
Als sie durch den Schrecken eines grausamen Opfers,  
Zu Füßen Deiner stolzen Schönheit zu töten?*

In diesem Gedicht wird die Geliebte vom lyrischen Ich direkt adressiert: *Ma dame; il te plaist; ta seigneurie; estre tien*. Die Beziehung, die zwischen dem Liebenden und der Adressatin herrscht, ist charakterisiert durch Begriffe bzw. Metaphern, die dem Bedeutungskreis des Vasallendienstes entlehnt sind: *seigneurie; service; ferme loyauté*. Der Liebende nimmt die Position des Vasallen ein, die Geliebte symbolisiert die Herrschaft: Er handelt, wie es ihr gefällt, unterwirft sich dem, was ihr gefällt: *il te plaist d'allumer; autant qu'il te plaist*.

---

<sup>7</sup>Verwendet wurde das Kasseler Exemplar der Murhard'schen und Landesbibliothek, Signatur 4 Mus. 8a.

<sup>8</sup>Vers 2: cœur-cœur, 3: furie-Furie, 4: os-ôs, 5: torment-tourment, 6: ay-ai, 7: ayme-aime, 9: cieulx-cieus, Ma dame-Madame, 11: loyauté-loiauté, 12: Vault-Vaut, mieulx-mieus, 14: aux piedz-aus piés.

<sup>9</sup>Vor allem Vers 2: cœur-cœur, 5: torment-tourment, 8: aimer-aymer, 14: beauté-beauté. Diese decken sich wieder nur partiell mit dem Text von 1553.

<sup>10</sup>Seine Graphievarianten: Vers 1: allumer, 2: cœur, 3: Furie, 4: os, 5: tourment, 6: ay, 7: ayme, 9: cieus, ma dame, 11: loyauté, 12: Vault, mieus, 14: piedz, beauté.



Wir finden darüber hinaus die Pathologie der Liebe beschrieben: Das vitale Organ des Herzens ist der Sitz ihrer Herrschaft. Darin wird das metaphorische Feuer entzündet, welches das Gebein des Liebenden verzehrt und das schließlich Stütze seines Systems ist.

Vor allem das zweite Quartett thematisiert auch wieder deutlich das *dulce malum*: Die herbe Qual ist keineswegs so bitter, als daß sie dem Liebenden nicht gefiele. Darauf macht uns auch der Kommentator Muret aufmerksam:

„Il dit premierement, que tous les tourmens qu’il recoit par la cruauté de sa dame, ne lui sauroint estre qu’agreables.“<sup>11</sup>

Letzlich wird auch der Metapherkreis des Martyriums angesprochen: *cruel sacrifice; occire*.

Inhaltlich finden wir hier tatsächlich eine gewisse Zweiteilung zwischen Quartetten und Terzetten. Nach der Bestandsaufnahme der Situation in den Quartetten, bringt der Beginn der Terzette eine Wendung: *Mais*. Der Liebende strebt nun eine Lösung, eine Verbesserung seiner mißlichen Lage an, indem er eine Korrektur der Situation zu wechselseitigem Nutzen vorschlägt.

Das zweite Terzett stellt innerhalb dessen noch einmal einen Abschnitt dar, weil es in einer reflektierenden Frage an die Adressatin nochmals das potentiell Positive gegen das Negative abwägt, das in äußerst plastischen Bildern abermals vor Augen geführt wird: *horreur; cruel sacrifice, occire aux piedz de ta fiere*.

Formal entspricht das Sonett dem Typ II der Kategorien Laumoniers.<sup>12</sup> Es ist innerhalb der *Amours* das zweite Sonett nach *Nature ornant*<sup>13</sup> mit identischer Reimordnung in den Quartetten, wobei ein stumpfer Reim einen klingenden umschließt. Die Terzette beginnen mit einem klingenden Reimpaar. Dann umschließt wieder ein stumpfer Reim einen klingenden, wie schon als Einheit in den Quartetten:

a<sup>m</sup> b<sup>f</sup> b<sup>f</sup> a<sup>m</sup> a<sup>m</sup> b<sup>f</sup> b<sup>f</sup> a<sup>m</sup> c<sup>f</sup> c<sup>f</sup> d<sup>m</sup> e<sup>f</sup> e<sup>f</sup> d<sup>m</sup>

Certon geht der Form wieder sehr einfach und sinnfällig nach. Er wählt allerdings nicht die allereinfachste Möglichkeit, die diese Formausprägung nahelegt und auf die Janequin rekurren wird: Er könnte nämlich aufgrund einer nun ebenfalls identischen Reimordnung in den Terzetten für das zweite Terzett die Musik des ersten wiederholen. Certon nimmt aber nur

---

<sup>11</sup>*Amours*, 1553, S. 7.

<sup>12</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII.

<sup>13</sup>Siehe Kap. V.8.

wie schon in seiner ersten Vertonung für das zweite Quatrain die Musik des ersten auf. Während es in seiner ersten Vertonung die männlich-paarreimigen Verse 9 und 10 waren, wo der zweite Vers die Musik des ersten wiederholt, wird das Verfahren jetzt nicht schematisch auf die weiblich-paarreimigen Verse 9 und 10 dieses Sonettes übertragen, sondern dort eingesetzt, wo sich das Charakteristische dieses männlich anhebenden Sonett-Typs manifestiert, nämlich innerhalb der letzten vier Verse, wo ein männliches Reimpaar ein weibliches umschließt. Dieses weibliche Reimpaar der Verse 12 und 13 ist es, das jetzt auf eine wiederholte musikalische Phrase gesetzt wird (auf M. 31-34 und auf M. 35-38). Es gibt einen Unterschied im Detail: Die *horreur* wird mit einem Melisma gewürdigt. Wieder ist die Identität und Zusammengehörigkeit dieser beiden Terzettverse dadurch unterstrichen, daß sie dreistimmig vom Rest der Vertonung abgehoben sind. Der letzte Vers schließlich, dem Certon besonderes Interesse nicht nur im Sinne einer Schlußsteigerung widmet, wird wiederholt. Im Gegensatz zur ersten Vertonung mit Wiederholung der letzten beiden Verse, die durch ein Verübergreifen verbunden waren, sperrt sich dieses Sonett mit struktureller Bindung des 13. an den zwölften Vers nicht gegen die konventionelle Schlußwiederholung des letzten Verses. Als Schema ergibt sich:

(:ABCD:) EFG (:H:) (:I:)

Während das erste vertonte Gedicht bis auf das Übergreifen in den letzten beiden Versen frei von Versüberschreitungen war, ist die Weiterführung von Satzzusammenhängen über mehrere syntaktische Einschübe hinaus bei *Bien qu'à grand tort* geradezu ein dominierendes Strukturprinzip. Die vier Abschnitte des Sonettes werden dadurch zu besonders starken Einheiten zusammengefaßt. Ein Extrem stellt die Tatsache dar, daß die Grenze zwischen den Quartetten überspült ist. So ist das ganze erste Quartett durch die eröffnende Konjunktion *Obwohl* dem zweiten Quartett als Nebensatz untergeordnet, der weiterführt: *Ist mir die herbe Qual keineswegs so bitter, als daß sie mir nicht gefiele*. In diesem Nebensatz, dem ersten Quartett, wird der im ersten Vers aufgerissene Sinn- bzw. Satzzusammenhang *il te plaist d'allumer* über die Satzteile des zweiten und dritten Verses erst im vierten Vers mit *le feu cruel* fortgeführt - über die lokalisierende Präpositionalgruppe *dedans*, die Apposition *siège à* und die mehrteilige nebenordnende Konjunktion *non ... ainçois*, die eine Korrektur ausdrückt.

Im zweiten Quartett wird der zweite Halbvers des fünften Verses im ersten Halbvers des sechsten Verses fortgeführt, wobei das Komma aber einen syntaktischen Einschnitt fixiert. Der zweite Halbvers des sechsten Verses weist ein Enjambement mit dem ersten Halbvers des

siebten Verses auf, in dem er seinen *Rejet* findet, sowie dessen zweiter im achten Vers. So folgt Überlappung auf Überlappung.

Diese äußerst komplexen Verhältnisse spiegeln sich in der Tatsache, daß erst am Ende der acht Verse ein Punkt steht, davor nur an drei Versenden überhaupt ein Komma - eine Aufgabe für den Komponisten. In ähnlicher Weise sind jeweils erstes und zweites Terzett, die je einen Satzzusammenhang umfassen, als Einheit gestaltet.

Eine weibliche Zäsur finden wir nur im sechsten Vers, die wie schon im ersten behandelten Sonett auf bewährte Weise durch die nachfolgende Reihungskonjunktion & elidiert wird, *plaise, &*. Das realisiert Certon wie auch Bertrand in der direkten Anbindung (Certon, Wh. M. 6; Bertrand, M. 21). Die Synalöphen *siege\_à* und *d'une\_amour* respektieren im Sprachfluß beide Komponisten. Bei *L'occire\_aux* hingegen kommt bei Bertrand in der Isolation des ersten Redetaktes die weibliche Endsilbe zur Vertonung, *L'occire*, während Certon wieder gleich anbindet (Vers 2, 3, 14; Certon, M. 6 f., 10, 39 f.; Bertrand, M. 8, 10, 43 ff.).

Certon setzt auch bei *Bien qu'à grand tort* den Text überwiegend homorhythmisch-syllabisch mit imitativen Passagen um, wobei allerdings der Anteil an polyphoner Faktur deutlich größer ist als in der ersten Vertonung und vor allem die Gestaltung der Terzette betrifft. Bei alledem geht er wieder versweise vor. Aufgrund der besonderen Struktur des Gedichtes ist aber zu erwarten, daß auch Certon, der in seiner ersten Vertonung so klare Versgrenzen gesetzt hat, die durch Pausen unterstützt wurden, jetzt in irgendeiner Form reagieren muß. Er tut dies an den entsprechenden Stellen auf zweierlei Weise, erstens, indem er direkt und ohne Pause anschließt, zweitens, indem er synkopiert und musikalische Schlagzeiten relativiert, bzw. indem er beide Möglichkeiten kombiniert. Im Überblick über den Satz, der wieder *alla breve*, im *tempus imperfectum diminutum* steht: In M. 5 schließt Certon zur Unterstützung des Enjambements zwischen erstem und zweitem Vers, *allumer Dedans mon cœur*, direkt an das Reimwort auf der *positio* an und setzt eine Synkope, die über die *elevatio* hinwegträgt und die Aufmerksamkeit auf den Verseintritt lenkt, was wie ein Hineinspringen in den zweiten Vers wirkt, das sich auch dem Sänger sehr deutlich mitteilt. Er entscheidet sich dann dafür, nach dem zweiten Vers eine deutliche Kadenz und eine Pause (M. 9) zu setzen. Das hebt wieder umso klarer die Verbindung der Verse 3 und 4 hervor, die ja verstellt eigentlich *Le feu cruel d'une furie* ausdrücken. Er setzt jedoch eine graduelle Abstufung zwischen dem vorherigen „richtigen“ Enjambement und diesem logischen, indem er nach Vers 3 zwar eine Pause setzt (M. 12), den vierten Vers aber wieder mit der Synkopierung beginnt.

Bei der Wiederholung mit dem zweiten Quartett passen diese engen Anschlüsse auch entsprechend gut. Ungünstig ist allerdings die recht große Kadenz mit nachfolgender Pause in der Mitte (M. 9), die jetzt das Enjambement *n'ay pas envie De me douloir* zerschneidet. Aber so ist das nun einmal bei strophischer Vertonung.

Das erste Terzett ist von den Quartetten durch eine Pause getrennt (M. 16b). Vers 10 schließt an 9 zugunsten *les cieulx m'ont fait naitre (Madame) Pour estre tien* in M. 22 direkt und mit Synkopierung an, Vers 11 an 10 zugunsten *ne genne plus ... Mais* direkt aber ohne Synkopierung. Das zweite Terzett ist vom ersten in allen Stimmen durch Pausen getrennt (M. 30 f.).<sup>14</sup> Vers 13 realisiert *mieux ... Que ...* mit direktem Anschluß in M. 34.<sup>15</sup> Und auch der letzte Vers schließt direkt an, wird aber vor seiner Wiederholung mit einer Pause beschieden.

Entsprechend differenziert stellt Certon auch die Zäsuren dar: Nach der ganz expliziten Ausstellung der ersten Vershälfte am Anfang (s. u.) und entsprechend bei der Wiederholung mit Vers 5, setzt Certon für den Verband der Stimmen nach der Zäsur eine Pause (M. 3), der Tenor schafft jedoch den anderen vorausgehend die Verbindung. Im zweiten Vers schließt Certon direkt an die Zäsur an (M. 6), wobei sogar das *cœur* auf der *elevatio*, das man sich durchaus mit einer Semibrevis gewürdigt vorstellen könnte, auf Minima zurückgenommen ist. Das ist im ersten Quartett insofern sehr passend, weil die Apposition *siège* zu *cœur* ganz eng mit diesem identifiziert wird. Es ist aber vor allem bei der Wiederholung mit dem zweiten Quartett ganz besonders gut, weil hier nämlich die einzige weibliche Zäsur steht, die nach Elision durch Anbindung verlangt. In Vers 3 besteht eine Korrespondenz und Ergänzung zwischen den Vershälften, *Non d'une ..., ainçois d'une ...*, auf die Certon wieder durch Anbindung eingeht (M. 10) sowie durch den Durchzug auf Minimen (auf M. 10-12). Dabei achtet der Komponist auf die Disposition des Verses in der Mensur, läßt die Zäsur mit der Mitte der Mensur und den Reim mit dem Beginn einer Mensur koinzidieren. So nimmt auch der siebte Vers bei der Wiederholung keinen Schaden.

In Vers 4 bzw. 8 erfahren das grausame *cruel* und das nachdrückliche *d'autant* auf die Zäsur eine besondere Hervorhebung durch Dehnung und Punktierung auf der Zäsursilbe (M. 14). Doch Certon vernachlässigt nicht, daß der Zusammenhang *Le feu ... pour ... consumer* bzw. *autant que* lautet, und bindet an.

---

<sup>14</sup>Unter Berücksichtigung des Ausgleichs zwischen separierenden und verbindenden Mitteln durch die übergehaltenen Breven in den Außenstimmen.

<sup>15</sup>Im Bewußtsein der Pause, die durch den Imitationsabstand in der Oberstimme entsteht.

Im neunten Vers (auf M. 17 ff.) halten im Geflecht der Stimmen die äußeren direkt Anschluß, wobei das Zäsurwort wieder mit einer Schlagzeit zusammenfällt, die inneren, welche die *Himmel* gedehnt bzw. durch Auszierung würdigen, setzen danach jeweils eine Pause.

Im zehnten Vers ist der inhaltliche Schnitt an der Zäsurstelle größer als am vorhergehenden Versende, wo eine Anbindung vorgenommen wurde. Darauf reagiert Certon wie in Vers 1 bzw. 5, indem er im Verband der Stimmen deutlich eine Pause setzt, den vorausgehenden Tenor aber die Verkettung vornehmen läßt.

Im elften Vers ist der Schnitt an der Zäsur schon durch den Wechsel zwischen homophoner und ansatzweise imitativer Faktur markiert (M. 27). Hier sind es wie bereits in Vers 9 wieder die Außenstimmen, die die Verbindung halten, während die inneren jeweils eine Pause markieren.

In den Versen 12 und entsprechend 13 bietet die Pause nach der Zäsur in der Imitation jeweils Raum für den Nachhang bzw. das Nachsetzen. Dabei schließen die Unterstimmen in M. 32 bzw. 36 textlich direkt an die Zäsur in der Oberstimme an.

Im letzten Vers mit der exponierten ersten Vershälfte schließlich findet nach der Zäsur der Wechsel von homophon zu polyphon statt (M. 41 ff.). Diesmal sind es die Mittelstimmen, die den direkten Kontakt an der Zäsur herstellen, während der einfach deklamierende Baß eine Pause setzt und der Superius mit extremer Dehnung einen Kontakt zur ersten Vershälfte hält.

Textwiederholung nimmt Certon wieder nur sehr wenig vor. Es ist aber mehr als in der ersten Vertonung und steht in Zusammenhang mit dem, was diese Vertonung von *J'espere* abhebt - ein Mehr an polyphoner Faktur.

Diese wird zur Ausdruckssteigerung zu Beginn der Terzette bei der direkten Adresse an die Dame in Vers 9 eingesetzt (auf M. 17 ff.). Dabei wiederholen die Außenstimmen den ganzen zweiten Halbvers, der Contratenor nur die Anrede *Madame*, während der Tenor seinen Vers, besonders die Anrede der Dame, ausdrucksvoll dehnt.

Die zweite Stelle ist der herausgehobene letzte Vers, in dem in der vorherigen Vertonung trotz imitativer Schlußsteigerung nur ein ganz kurzer Partikel, *je fay*, der Quartkopf des Motivs bei einem abgebrochenen Einsatz des Contratenors wiederholt wurde. Hier sind es nun die drei Unterstimmen (M. 41 ff.), die jeweils den ganzen zweiten Halbvers wiederholen, während jetzt der Superius seinen Vers höchst expressiv ausspannt.

Außer diesen beiden Versen, die am stärksten auch durch ihre relative Ausdehnung hervorgehoben sind, fällt noch der letzte Vers des ersten Terzetts durch Breite auf, besonders durch die Ausgestaltung der zweiten Vershälfte (M. 27 ff.), sowie auch der Auftritt der Vertonung mit dem ersten Vers.

Certons zweite Supplement-Vertonung steht ebenfalls im  $F^b$ -Modus, bei tiefer Schlüsselung c1-c3-c4-F4. Dabei zeichnet der Kadenzplan wieder ganz deutlich die Form nach. Ganz zu Beginn der Vertonung ist diese Orientierung aber noch nicht so deutlich abzusehen (s. u.) - mag das mit dem Textinhalt, *obwohl zu großem Unrecht*, zusammenhängen? Auf jeden Fall schließen die Quartette nach *C* (M. 16), erstes und zweites Terzett nach *F* (M. 30 und 46), wobei im zweiten Terzett die Einstellung auf den in mehrfacher Hinsicht herausgehobenen Schlußvers schon ganz klar vorgenommen ist und nicht mehr aufgegeben wird: Die paarreimigen Verse 12 und 13 zu gleicher Musik schließen perfekt nach *C* (M. 34 und 38). –

Certon hebt den Beginn seines Satzes rhythmisch wieder mit einem „Dreier“ ab. Diesmal ist es nicht der Dreier der *Proportio tripla*, sondern der „große Dreier“ mit den drei geschwärzten Breven, die im vorgezeichneten *alla breve* den Wert von zwei Mensuren einnehmen. Dieser Dreier bezieht sich diesmal nur auf den ersten Halbvers, dessen letzte Silbe, die Zäsur, schon mit einer Semibrevis des *alla breve* erfaßt ist.

Wie ein Leitgedanke ist der erste Halbvers des Sonettes, *Bien qu'à grand tort*, in langen Notenwerten an den Anfang der Vertonung gestellt, die den lang anhaltenden Eindruck des großen Unrechts, das dem Liebenden geschieht, untermalen. Lang anhalten muß der Eindruck dieses ersten Halbverses auch formal betrachtet: Schließlich muß er den Hörer hinübertragen in das zweite Quartett, zu welchem er den Nebensatz eröffnet.

In der ersten Vertonung war zu sehen, daß eine derartige Hervorhebung zum Wegweiser durch das Stück reichen kann und anzeigen kann, wo der Komponist seinen inhaltlichen Schwerpunkt legt. Auch hier enttäuscht uns Certon nicht: Die drei geschwärzten Breven treten wieder auf. Das geschieht zu Beginn des nicht nur formal, sondern auch inhaltlich hervorgehobenen letzten Verses (M. 39 f.), dessen erste Vershälfte im Rahmen des grausamen Opfers zu Füßen der Angebeteten der Seele des Liebenden den Garaus macht: *L'occire aux piedz*.

Nicht nur die schwarzen Breven heben *Bien qu'à grand tort* hervor. Auch klanglich ist es herausgehoben. Es ist nach *d* gestellt, das Certon schon in der vorherigen Vertonung als erste Abschattierung des *F*-Klangs verwendet hat. Der Satz eröffnet mit einem *d*-Klang und auf die

Zäsur wird phrygisch zum *d* kadenziert,<sup>16</sup> wobei der Ganztonschritt aufwärts zum *d'* im Contratenor in einen zielgerichteten Quartzug vom *a* zum *d'* eingebunden ist.<sup>17</sup>

Wie bereits geschildert, schafft der Tenor an der Zäsur durch seinen vorgezogenen Einsatz die Verbindung.<sup>18</sup> Das was er den anderen Stimmen mitzuteilen hat, ist *f<sup>l</sup>-f<sup>l</sup>-f<sup>l</sup>!*, woran er sich schon zu Beginn des Satzes gehalten hatte. Zunächst kadenziert der erste Vers am Ende erst einmal perfekt zu *g* mit vollem Klauselsatz, Diskant, Tenor, Baß, in den jeweiligen Stimmen.

Nach der ausgestellten ersten Vershälfte deklamierte der Stimmverband, bis auf den vorgezogenen Tenor, ganz plan auf Minimen auf die Reimsilbe hin, die auf den Beginn von M. 5 fällt.

Der direkte, synkopische Ansatz des zweiten Verses wurde bereits charakterisiert.<sup>19</sup> Die Verbindung zwischen erstem und zweitem Vers wird noch unterstützt durch die Wiederholung des gleichen Klangs. Auf die Zäsur *cœur* hin, die mit der *elevatio* von M. 6 koinzidiert, wird ein weiterer musikalischer Akzent auf *mon cœur* gesetzt.<sup>20</sup> Auf diesen wird auch der Klang gesetzt, der zwischen *g* und *F* vermittelt, nämlich das *C*. Der *F*-Klang steht also das erste Mal erst auf der Zäsur des zweiten Verses und wird mit den Schritten der *cadence parfaite exceptionnelle* mit Baßklausel und Leitton in der Oberstimme erreicht.

Mit dem direkten, dichten Ansetzen der zweiten Vershälfte wird der *F*-Klang gleich noch einmal wiederholt. Nur setzen diesmal die oberen drei Stimmen nach oben (auf M. 7), so daß sich die Oberstimme auf die Reverenz vorbereiten kann, die sie dem Wort *seigneurie* mit dem fallenden Semiminimenzug erweisen wird - eine auskomponierte Verneigung vor der Herrschaft (M. 8).<sup>21</sup> Überdies verbeugt sich auch der Baß, der schrittweise nach oben gestiegen war (M. 7), um dann den Superius in Dezimen zu begleiten. Übrigens sind es hier wie im zweiten Vers der anderen Vertonung wieder Gegenbewegungen zum Baß und Parallelbewegungen der Mittelstimmen zur Oberstimme und untereinander, die die Schärfen

---

<sup>16</sup>*d-B-c*(mit Terz im Baß)-*d*. Man ergänze nach den Regeln der *musica ficta* hier das *b*-Vorzeichen für die Sext die sich auswärts in die Oktav bewegt. Die Überhöhung durch die unterbrochene Diskantklausel (Schärfung des *f<sup>l</sup>* zum *fis<sup>l</sup>*) ist wg. der Fortsetzung nicht angezeigt.

<sup>17</sup>Vgl. Abbildung zu Beginn des Kapitels. Bei der Wiederholung zum fünften Vers fügt sich dieser exponierte, abgeschattierte Anfang sehr gut zu *L'aspre tourment*, der herben Qual.

<sup>18</sup>Was wiederum auch für den fünften Vers sehr passend ist.

<sup>19</sup>Der sich auch für den sechsten Vers sehr gut eignet.

<sup>20</sup>Auch im sechsten Vers steht hier ein Verweis auf das lyrische Ich, *me*.

<sup>21</sup>Bei der Wiederholung kommt es selbstverständlich zu einer Bedeutungsenthebung, aber zu keinem Desaster, weil immerhin das Reimwort und der Bedeutungsträger *envie* hervorgehoben wird.

produzieren, welche die Klänge bereichern.<sup>22</sup> Nach der Verneigung kadenziert das Versende mit Sext-Oktav-Klausel zwischen Baß und Contratenor zu *C* (auf M. 9).

Darüber sehen wir als Anschluß zum dritten Vers, was die Spannung über die Pause hinweg erhält, eigentlich auch eine *cadence de dessus rompue* mit dem abschließenden  $f^l-e^l$ . An dieses wird tatsächlich nach der Pause wieder mit dem  $f^l$  angeschlossen, so, wie auch der Baß aufwärts zum  $f$  springt. Die schlichtestmögliche Deklamation dieses dritten Verses (auf M. 10 ff.) mit Berücksichtigung von Zäsur und Reim durch ihr Setzen auf Mensurmitte bzw. Mensurbeginn wurde bereits charakterisiert.

Mit dem Schritt  $f^l-e^l$  steht der Superius auch auf der Zäsur über dem  $c$  des Bassus wieder offen. Zuvor war der anfängliche *F*-Klang zum  $d$  geblendet worden, dieser zum  $B$ , markiert durch den Dreiklangsabstieg des Basses  $f-d-B$ .

Wie in Vers 3 nach der Zäsur auf dem gleichen, hochgesetzten *F*-Klang weiterdekamiert wurde, setzt jetzt nur die Oberstimme zum  $c^2$  hoch, um ihr Aktionsniveau für die zweite Vershälfte nochmal zu heben. Wieder beschreibt der Baß die Klangumblendung *C-a-a-F* durch seine Dreiklangsschritte abwärts  $c-A-A-F$ . So tief unten angelangt, ist es dann er, der von einer *furie* gepackt wird, mit einem unmißverständlichen Oktavsprung aufwärts, und der die Klanglichkeit wieder ablenkt, über  $g$  zu  $d$ , mit einer „plagalen“ Kadenz, bzw. der *bonne cadence irreguliere de a la mi ré*, über dem Quartfall des Basses und mit Halbtonschritt abwärts zur Quint  $a^l$  im Tenor (M. 12).

Nach der Minima-Pause erfolgt der beschriebene synkopische Ansatz des vierten Verses, in welchem zusätzliche längende Akzente auf das grausame *cruel* gesetzt werden. War es in den vorhergehenden Versen jeweils die erste Vershälfte, die melodisch tiefer lag, und nach der in der zweiten Vershälfte das Energieniveau nochmal gehoben werden mußte, ist es im vierten, die Quartette beschließenden Vers die erste Vershälfte, die sich höher aufschwingt, um entsprechend länger auf die Abschnittskadenz am Ende der Quartette hinsinken zu können, wobei die relative Spitze eben auf dem *cruel* liegt.<sup>23</sup>

Klanglich wird schnell der Rückweg zum *F* angetreten,  $g-F$ . Der folgende Wechsel zwischen  $B$  und  $F$  auf die Zäsur hin (M. 14) spiegelt sich im Ansatz nach der Zäsur wieder,  $F-B$ , die Klänge und ihre Beziehungen werden von jeder Seite beleuchtet. Der anschließende Schritt

---

<sup>22</sup>z. B. wieder *mi contra fa* zwischen Tenor und Contratenor Ende M. 7.

<sup>23</sup>Bzw. bei der Wiederholung analog auf dem nachdrücklichen *autant*.



zum *C* würde, vor allem mit der Konstellation  $f^1$ - $e^1$  in der Oberstimme, den direkten Weg zu *F* ermöglichen. Noch ist der Vers aber nicht zu Ende: Über *G* mit Quartvorhalt wird *C* zum Ende der Quartette bestätigt. Dabei liegt zur Baßklausel die Diskantklausel im Contratenor.

War der hypolydische Strukturton  $a^{(1)}$  in der Melodie der Oberstimme erst im dritten Vers wirklich im *F*-Klang verankert aufgetreten, so wird er in der ersten Hälfte des vierten Verses endlich umspielt und auf der Zäsur ausgestellt. Der Schluß der Oberstimme auf der Terz des *C*-Klangs nimmt der Kadenz von zu viel Schwere.

Mit dem Eintritt in die Terzette folgt eine Änderung des Blickwinkels mit der direkten Adresse an *Madame*. Dies äußert sich auch in einem Wechsel der Faktur, die in imitativer Schreibweise den Ausdruck verstärkt. Bisher war nur zu Beginn ein einzelnes, verbindendes Vorausgehen des Tenors zu verzeichnen. Mit dem Appell an die Geliebte steigt nun das Erregungsniveau.

Melodisch wird der Kontext *Mais si les cieulx m'ont fait naistre, Madame, pour estre tien* in einem großen Bogen der Oberstimme zusammengefaßt, der aus der Tiefe ansetzt mit *mais* auf  $c^1$  (M. 17), seine Spitze auf der Tonsilbe des ersten *Madame* mit  $c^2$  hat (M. 19) und am Ende im *tien* wieder im  $c^1$  versinkt (M. 23).<sup>24</sup>

Klanglich entfernt sich die Situation innerhalb dieser Spannung zusehends vom *F*. Der Rückweg scheint durch immer die gleichen Irrtümer versperrt. Erst nachdem es im Text hieß *ne genne plus* (M. 25), *quäle, behindere, hemme nicht mehr meine Seele*, ist interessanterweise auch wieder der Schritt zum *F*-Klang frei. Die Entwicklung dahin gestaltet sich so: Auf der Zäsur des neunten Verses, *cieulx* (M. 18), treffen sich noch die drei Oberstimmen, von denen die unteren beiden auch einen deutlichen Halt markieren. Dabei stellt das maßgebliche Stimmpaar Superius und Tenor mit einer Sext-Oktav-Klausel  $f$ - $f^1$  heraus. Der Baß ist einem solchen Kadenzunterfangen mit seinem Weitergehen im Text sozusagen schon im Vorfeld entflohen. Noch vielmehr versucht er die Diskant- und Tenorklausel in den entsprechenden Stimmen zu hintertreiben. Er geht stattdessen den Schritt zum *d*. Nun versucht der Superius mehrfach eine Kadenz zu *F* an seinem Versende (auf M. 20 und 22) herbeizuführen. Eben hat sich der Baß verweigert. Also stellt der Superius an das Ende seiner Phrase zum  $f^1$  dessen typischen Quintfall (auf M. 20). Das scheint nicht zu wirken und entspricht auch nicht seiner Rolle. So setzt er nochmal melodisch genau gleich mit

---

<sup>24</sup>Während im Baß der energetische Höhepunkt auf das zweite *Madame* verschoben ist.

seinem zweiten Halbvers an und versucht sich am Ende jetzt mit der Tenorklausel zum  $f^1$  (auf M. 22). Obwohl darunter alle Stimmen gleichzeitig in M. 22 auf dem *Madame* enden, sabotieren wieder der Baß und der Tenor. Der Baß endet schon wieder auf  $d$ , und unterstützt es noch durch einen Quartfall vom  $g$ , auf das er so zielstrebig schrittweise linear zugegangen ist.

Bei *Pour estre tien*, auf die starke Zäsur des zehnten Verses hin (Mitte M. 23), gelingt es dem Baß sogar, die Stimmen noch weiter hinunter- und wegzuziehen, zum  $a$ . Auf diesem scheint der Satz in der zweiten Hälfte des zehnten Verses zunächst in der Tiefe zu erstarren (M. 24), bis, *ne genne plus*, zumindest der Rückweg zu  $d$ , dann gleich zum  $C$ - und  $F$ -Klang frei ist.

Mit der *cadence de dessus rompue* ( $f^1$ - $e^1$  auf M. 26) endet der Vers offen auf dem  $C$ -Klang, bereit für die direkte logische Fortsetzung mit dem elften Vers, *Mais*, dessen Anfang gleich wieder hochgesetzt den  $C$ -Klang aufnimmt. Dieser Abschlußvers des ersten Terzettes, in welchem der Liebende seiner Angebeteten seine starke, standhafte Treue darbietet, ist der Modellfall des petrarkistischen Liebesdienstes schlechthin und hat offenbar eine starke eidetische Wirkung auf den Komponisten. Wieder führt die Ausdruckssteigerung zu einem Verlassen des homophonen Satzes (M. 27). Der Superius würdigt mit einem ausgeprägten, zielgerichteten Melisma die Festigkeit der Treue, *ferme*, dessen Kopf der Tenor von ihm übernimmt, so daß sie schließlich in Sexten laufen. Der Tenor überträgt dann diese Art der Würdigung noch auf die *loyaulté*. Festigkeit und Treue zeigt nach all der vorausgegangenen Verunsicherung auch die Art der Kadenz mit vollem Klauselsatz zu  $F$ , in aller Breite, die jetzt vor allem der Baß demonstriert.

Nach dieser großen Geste ist die Zurücknahme des Satzes auf drei Stimmen und mit Wiederholung der Musik für die paarreimigen Verse 12 und 13 umso durchdringender (auf M. 31-38). Doch wieder ist es eine direkte Adresse an die Dame - diesmal in Gestalt einer reflektierenden Frage: Es wird also imitiert.<sup>25</sup> Der Contratenor geht voraus mit einem fragenden, aufwärtsgerichteten Motiv. Certon fängt hier sehr schön die französische Sprache im Fragegestus mit ansteigender Stimme ein: Der tiefere Ansatz des ersten Wortes, das Steigen auf die „Rezitationsebene“ mit der repetierten Mittelnote und die Hebung der letzten Silbe durch Positions-, Längen- und Tonhöhenakzent - *Vault il pas mieulx?*

---

<sup>25</sup>Wobei sich der Tenor in Gegenbewegung zum Contratenor schließt.

Das Nachsetzen des Superius hat dabei auch etwas Reflektierendes. Wieder würdigt Certon *service* mit einem Melisma im Contratenor. Es ist sehr auffällig, daß bis jetzt jedes Mal, wenn er derart reagiert hat, eine der Metaphern des Vasallendienstes hervorgehoben wurde: *seigneurie, ferme loyauté, service* (M. 8, 28 f., 36).

Mit der Wiederholung in Vers 13 kann er allerdings *l'horreur* nicht ungeachtet vorbeigehen lassen. An der Faktur kann er in der Wiederaufnahme nichts ändern. So zeigt er mit einem Melisma im Superius auf den *Schrecken*, das zudem erste und zweite Vershälfte in der Oberstimme verbindet und so auch eine Differenzierung vom Fragegestus herstellt.

Mit dem herausgehobenen Beginn des letzten Verses (M. 39) tritt nun der - wenn auch nur vorgestellte - grausame Akt der Tötung der Seele des Liebenden ein. Insofern hat die Schwärzung der Breven auch die Konnotation von *Augenmusik* - wie schon bei *J'espere*, man erinnere sich an *cent fois je meurs*.

Um dem auch die entsprechende klangliche Farbe zu geben, wird vom vorhergehenden *C* aus nochmal zum *d* geblendet. Unter den geschwärzten Breven erscheint für die vier Silben des Halbverses die Klangfolge *C-F-d-C*. Am Ende bleibt der Superius in der Höhe auf dem *c<sup>2</sup>* gefesselt. Er ist in der Stärke des Affektes gepackt - *horror-struck* würde der Englischsprechende in der Konstellation mit *horreur* wohl sagen - vom Grauen der Situation erstarrt.

In der imitativen Schlußsteigerung kann er den anderen Stimmen zunächst nicht folgen. Auf M. 43 sind sie bereits fertig, haben mit vollem Klauselsatz zu *F* kadenziert, wobei der Contratenor die Diskantklausel setzt. Erst da hat sich der Superius lösen können und setzt nach, flieht dabei die Kadenz, die er synkopisch übergeht. Der Contratenor reagiert sofort, indem er auf *Fusae* vom erreichten Ton abrückt. Der Tenor zeigt sich gleich als verlässlicher Partner des Superius und setzt ihm imitativ nach. Dann folgt der Baß. Der Contratenor vermeidet in seinem Wiederansatz das *mi*, den Leitton zum *f<sup>l</sup>*, um sich nicht wieder in die Rolle des Superius zu drängen. Er setzt stattdessen *fa*. Mit einer letzten Reminiszenz an den *d*-Klang wird vorhaltsreich mit vollem Klauselsatz in den entsprechenden Stimmen die Schlußkadenz vollzogen. Wieder hat Certon bei aller natürlichen Schlichtheit und Transparenz ein kleines Kunststück der Verbindung von Musik und Poesie vollbracht.

## Bertrand

Anthoine de Bertrand, wie der mit ihm befreundete Boni gebürtig in der Auvergne und in Toulouse lebend,<sup>26</sup> vertont *Bien qu'à grand tort* in seinen *Amours* von 1576, deren zweite Edition als *Premier livre des Amours* von 1578, auf der die Expert-Ausgabe basiert, ein aufschlußreiches Vorwort Bertrands enthält. Die *Préface au lecteur debonaire*<sup>27</sup> läßt deutliche Ähnlichkeiten zu Ronsards *Préface* und eine Abhängigkeit von Tyard erkennen.<sup>28</sup> Hier präsentiert Bertrand sich uns als ein Komponist, der ethische Wirkungen der Modi für die Ausdrucksgestaltung zu nutzen sucht. Er verspricht für das *Second livre* gar „quelque traict d'Enharmonique“ - er nennt Vicentino beim Namen, „Nicole“, und zitiert aus dessen *L'antica musica*. Er wendet sich aber, nachdem Musik eine sinnliche und keine intellektuelle Kunst sei, ausdrücklich gegen ein künstliches Protzen mit Chromatik. Äußerst interessant ist, daß er den Benutzer explizit darauf aufmerksam macht, daß er die Vorzeichen genau so gesetzt hat, wie er sie haben will, und daß man gefälligst darauf zu verzichten habe, *musica ficta* einzusetzen - er möchte nicht, daß gegen sein Ansinnen dadurch der Ausdruck verändert würde, „jusques à rendre contre l'intention de l'auteur ce qui es triste, joyeux.“ Außerdem läßt er die Sänger wissen, sie sollten ein langsames Tempo wählen, weil seine Chansons an sich schon flott bewegt wären - „Et par ce que le mouvement de ces chansons est soudain, n'y aura aucun plaisir si l'on ne tient la mesure fort longue.“

Bertrands Vertonung von *Bien qu'à grand tort* zeigt - wie Bonis Stil - die typisch französische formale Transparenz verbunden mit italienischen Tendenzen. Dabei hebt er einzelne Worte oder den Inhalt eines Teilverses mit verschiedensten Techniken hervor - sei es durch Melismen, durch die Lage, in rhythmischer Hinsicht oder eben durch die Klanglichkeit, besonders Chromatik. Gerade die Klanglichkeit ist es, die die Eigenheit der Vertonung Bertrands ausmacht - und die Bertrand etwa von Boni unterscheidet, bei dem wir die anderen Züge ebenfalls fanden. Ihr hier in extenso nachzugehen, wird aus Gründen des Umfangs nicht möglich sein. Es sei das Faktum notiert und vor allem anhand der großen Schlußkadenz demonstriert. In einer ganz eigenen Verbindung von modaler und tonaler Orientierung inszeniert Bertrand mit Vorliebe Klangfolgen, die chromatische Schritte involvieren, ohne daß man seine Art zu chromatisieren wirklich konsequent auf zeitgenössische Theorie

---

<sup>26</sup>Offenbar mußte er nicht von einer musikalischen Stellung leben, sondern hatte sein Auskommen mit den Ländereien, die er besaß.

<sup>27</sup>Faksimiliert in der Ausgabe Expert, Fasc. 1.

<sup>28</sup>Vgl. Kap. II. 3 bzw. 2 und 4.

zurückführen könnte. Oft kommt er zu Chromatik, indem er etwa innerhalb von parallelen Klangverschiebungen oder Sequenzen größterzige und kleinterzige Klänge abwechseln läßt.

*Bien qu'à grand tort* steht als sechste Chanson der *Amours* von Bertrand, die modal disponiert sind.<sup>29</sup> Damit fällt es in die erste Gruppe der *Amours*-Vertonungen, welche dem vierten Modus zuzurechnen ist, hypophrygisch: *Bien qu'à grand tort* steht im vorzeichenlosen *E*-Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4. Dabei ist in der Klanglichkeit der Hang zu *A*, aufbauend auf dem zweiten Strukturton des Modus, stark ausgeprägt.

Bertrand vertont den Text ebenfalls in versweiser, überwiegend homorhythmisch-syllabischer Deklamation mit hervorhebenden imitativen Passagen. Imitativ gestaltet ist überwiegend dann nur einer der beiden zusammengehörigen Halbverse.

Zu einem großen Überblick über die formale und versweise Gestaltung der 50 Messuren im *tempus imperfectum diminutum, alla breve*:<sup>30</sup>

Bertrands Formgebung entpuppt sich im Vergleich zu dem klanglichen Aufwand, den er betreibt, als verblüffend einfach. Er nimmt mit dem zweiten Quartett die Musik des ersten mit Modifikationen zum Eingang und Ausgang wieder auf (M. 1-15 und 16-30). Die weiblich-paarreimigen Verse der Terzette bedienen sich jeweils der gleichen Musik. Dabei wiederholt Vers 10 mit einer kleinen inhaltlich bedingten Modifikation die Musik von Vers 9 (Mitte M. 30-auf 33 und auf Mitte M. 33-35). Vers 13 variiert die Musik von Vers 12 (vor M. 39-41 und M. 41-43). So kommt Bertrand für die 14 Verse des Sonetts mit acht musikalischen Abschnitten zu Rande. Vor der detaillierten Betrachtung als Schema:

ABCD (ABCD)' EEF GG'H

Kurz zur groben Kadenzdisposition, die die Form wieder unterstützt: Der Schluß nach *E* erfolgt eingefädelt durch chromatische Übersteigerung mit Diskantklausel im Tenor zur Baßklausel mit Quartsprung aufwärts, ohne Tenorklausel, mit der großen Terz in der Oberstimme. Die Quartette schließen jeweils mit Sext-Oktav-Klausel zu *A* (M. 15 und 30). Eindringlicher als die etwas seltsame Fortschreitung zum *C*-Klang am Ende des ersten

---

<sup>29</sup>Siehe den Aufsatz von Brooks, 1988, «*Ses amours et les miennes tout ensemble*»: *La structure cyclique du Premier Livre d'Anthoine de Bertrand (1576)*.

<sup>30</sup>Expert behält die langen Notenwerte bei, notiert aber 4/4. Deswegen habe ich in Zusammenfassung von zwei Takten zu einer *alla breve*-Mensur neu durchgezählt und beziehe mich auf die handschriftlich eingetragenen Ziffern.

Terzetts sind die phrygischen Kadenzen am Ende der Verse 9 und 10 (M. 33 und 35) zu *E*, auch mit Großterz (→ *cadence de dessus rompue*), bei repetierender weiblicher Endsilbe.

Das erste Quartett umfaßt also M. 1-15. In M. 15 wird schon der Übergang zum zweiten Quartett vollzogen, wo ab M. 16-30 die Musik mit dem neuen Text wiederaufgenommen wird. In den Schlußklang des ersten Quartettes (M. 15) treten mit zwei zusätzlichen vorgezogenen Übergangseinsätzen schon Tenor und Baß ins zweite Quartett ein.

Versweise entsprechen sich der erste Vers mit M. 1-auf 5 und der fünfte Vers mit M. 16-auf 20. Der Tenor weist in Vers 4 eine rhythmische Variante zu Vers 1 auf (M. 3 auf 4 vs. 18 auf 19) und deklamiert anstatt wie *il te plaist*, lang-kurz-lang, später nachdrücklicher *ne m'est point*, kurz-lang-lang.<sup>31</sup>

Die Vertonung tritt imitativ mit der ausdrucksvollen Präsentation des ersten Halbverses *Bien qu'à grand tort* auf, während die zweite Vershälfte homophon deklamierend zusammenfaßt. Dabei belebt der aus der Imitation nachhängende Tenor auf M. 4 noch synkopisch den akkordischen Satz der anderen Stimmen.

Das Imitationsmotiv trägt zuerst der Contratenor vor. Es bedient sich des *a*-Dreiklangs und füllt ihn mit dem für das Phrygische charakteristischen Ganztonschritt aufwärts zum *e*<sup>(1)</sup>. Die Deklamationsebene ist breit, Minima-Semiminima. Gelängt werden der Verseintritt *Bien* und die Zäsur *tort*. Getreu folgt nach einer Mensur der Tenor, der am Ende verkürzt für sein zweites Nachsetzen. Die Einsätze von Superius und Baß sind bereits modifiziert. Nachdrücklich ist die Tiefe des Einsatzes im Baß mit folgendem Oktavsatz aufwärts. Während Superius und Baß das *tort* auf *a* bzw. *a*<sup>1</sup> so lange dehnen wie zunächst schon der Contratenor, nachdem der Superius es zusätzlich mit einem Melisma unterstrichen hat, haben die Mittelstimmen Raum für ein zweites Nachsetzen. Der Tenor synkopisiert zum Contratenor, schließlich in Terzen. Hier hören wir erste chromatische Färbungen.

Der Tenor mit seiner Diskantklausel zum *a*<sup>1</sup> schafft die Verbindung in die zweite Vershälfte, in die die anderen Stimmen bei deren Vollendung schon eingetreten sind - so auch der Baß mit seinem Quintfall. Man hört aber eben keine *cadence rompue*, sondern wirklich die schließende Diskantklausel heraus. Im Nachsetzen zu den anderen Stimmen belebt der Tenor den akkordischen Satz der zweiten Vershälfte. Dabei zeigt er gewissermaßen deutlich auf den

---

<sup>31</sup>Als Stimmbücher standen mir lediglich jene mit den Kontrafakta von Goulart zur Verfügung, wo diese Variante nicht auftritt, weil hier mit Wiederholungszeichen und zweitem Text unter dem ersten notiert ist. Ich konnte die Originalstimmbücher nicht überprüfen.

Ganztonschritt aufwärts zum  $e^1$ , den er gleich vornehmen wird und mit welchem er sich wieder mit den anderen Stimmen vereinigt. Am Versende sehen wir einen besonderen deklamatorischen Effekt - ein Beschleunigen hin auf die zur Semibrevis gedehnte Reimsilbe. Die Kadenzierung am Versende ist „plagal“ zu  $A$  mit dem entsprechenden Quintsprung aufwärts im Baß und dem phrygischen Halbtonschritt abwärts zum  $e^1$  im Tenor. Durch das Setzen der großen Terz ist auch die überhöhende Wirkung einer *cadence de dessus rompue* zum  $d^2$  zu hören.

Vers 2 mit M. 5-auf 10 entspricht den M. 20-auf 25.<sup>32</sup> Der Ansatz des enjambierenden zweiten Verses erfolgt direkt und wird unterstützt durch das Synkopische des Versendes (auf M. 5). Bertrand hegt im zweiten Vers besonderes Interesse für die zweite Vershälfte. Dies hat zudem den Effekt, daß die somit so unspektakuläre erste Vershälfte noch unter dem Eindruck des Vorhergehenden steht und auch in diesem Sinne das Enjambement unterstützt. Er hebt die Apposition zu *cœur, siège à ...*, in zweifacher Hinsicht deutlich hervor: Erstens dadurch, daß er in der Deklamation auf Semibreven verbreitert, bevor er auf den Reim hin wieder seinen Beschleunigungseffekt setzt. Kadenziert wird wieder „plagal“ zu  $A$ , diesmal im Baß mit Quartfall und dem Halbtonschritt zur Quint, gleich der Finalis, in der Oberstimme. Zweitens wiederholt Bertrand die zweite Vershälfte (M. 8 f.). Dies geschieht dreistimmig ohne Baß, wobei Contratenor und Tenor die Art der Deklamation beibehalten. Der Superius beschleunigt intensivierend den Anfang. Damit ist er so früh fertig, daß er gemeinsam mit dem Baß die Überlappung des dritten Verses herstellen kann.

Der sehr kurze dritte Vers ist gleich dem siebenten (M. 10-auf 12 und 25-auf 27), bis wieder auf eine Variante im Tenor, wo in M. 25 zugunsten des Ausdrucks von *douloir* die Punktierung mit Fusa-Vorhalt  $a$  eingefügt ist.

Nachdem Superius und Baß vor den Mittelstimmen in den dritten Vers eingetreten sind, haben diese beiden auch die Gelegenheit, im Warten auf die anderen die Einschränkung *Non* entsprechend breit auf Semibrevis kundzutun (M. 10). Wie schon im vorhergehenden Vers erfolgt der Ansatz der zweiten Vershälfte auf dem gleichen Klang, der schon auf der Zäsur stand. Dieser zweite *hémistiche* von Vers 3 wird nun mit einem rhythmischen Beschleunigungseffekt auf Semiminimen von der *Furie* nach oben getragen - der Baß gar zum  $c^1$ . Danach steht eine effektunterstützende kurze Pause, die gleichzeitig den Anfang des

---

<sup>32</sup>In der Ausgabe Expert ist in M. 23 das *et* im Baß überflüssig.

vierten Verses auf ein „Hineinspringen“ in den Vers verkürzt, so daß wieder der große Zusammenhang unterstützt wird.

Der vierte Vers von Mitte M. 12-15 findet sich mit Schlußveränderung wieder im achten Vers von Mitte M. 27-30. Im Superius ist dort für den Anschluß die Brevis zur Semibrevis verkürzt. Der Tenor drängt in der zweiten Hälfte von M. 28 seine Silben verkürzend zusammen, um in M. 29 das *aimer* gedehnt mit der ausgezierten Diskantklausel würdigen zu können. Im vierten Vers sehen wir auf die große Abschnittskadenz hin zwei Deklamationspaare: Baß und Contratenor in Minimen hin auf das dreisilbige Reimwort, das sie auf drei linear fallenden Semibreven in parallelen Terzen herausstellen. Superius und Tenor heben das *mes* hervor und haben somit in M. 14 noch die Gelegenheit zur rhythmischen Belegung und der Tenor zur rechten Positionierung der Diskantklausel zu *a*. Kadenziert wird eben mit Sext-Oktav-Klausel zwischen Baß und Tenor.

Nach der Wiederholung mit dem zweiten Quartett folgt der erste Paarreim der Terzette: Die Musik von Vers 9 (Mitte M. 30-auf 33) erscheint für Vers 10 wieder (auf Mitte M. 33-35).

Das erste Terzett setzt auf dem *E*-Klang an, auf dem das *Aber, Mais*, welches das Terzett charakterisiert, im neunten Vers im Gegensatz zum Beginn des zehnten Verses demonstrativ breit auf einer Semibrevis herausgestellt wird (Mitte M. 30). Der Vers läuft ohne rhythmische Binnenakzente zunächst auf Minimen durch, bis vor dem weiblichen Reimakzent wieder der Beschleunigungseffekt auftritt. Die Art des Durchzuges der Klangentwicklung ist sehr typisch für Bertrand. Nach dem Wechsel zum *A*-Klang zieht er die Oktave zwischen Baß und Superius linear schrittweise auseinander, quasi zum Terzverhältnis, dann zum Quintverhältnis, und füllt entsprechend, laut Baß, mit den Klängen *A-G-F*. Hätte man nach dem *G* vielleicht ein *C* erwartet, so folgt dieses erst danach. Nun steigt der Baß linear *auf*, entsprechend klanglich unterstützt, *d-E*, welches in Konstellation mit der Oberstimme halbschlüssig zu *A* wirkt. Obwohl die Oberstimme tatsächlich zu *a*<sup>1</sup> weitergeht, steigt der Baß noch weiter, wie trugschlüssig, schrittweise auf zum *fa*. So kann er auf das Reimwort in Zusammenarbeit mit dem Ganztonschritt aufwärts im Contratenor die phrygische Kadenz zu *E* herbeiführen, mit großer Terz in der Oberstimme und Nachfedern der weiblichen Endsilbe.

Der Vorgang wiederholt sich mit verkürztem Einstieg für Vers 10.

Vers 11 bringt etwas Neues (auf M. 36-38) und „*Ein-maliges*“. Auch Bertrand fühlt sich wie Certon von der *ferme loyauté* angesprochen. Er realisiert die entsprechende Festigkeit über lange feststehende Semibrevis-Klänge.



Der nächste Paarreim zeigt eine variierte Übernahme der Musik des zwölften Verses (vor M. 39-41) für den Vers 13 (in M. 41-43). Das war auch bei Certon die Stelle, wo er zur Phrasenwiederholung griff - dreistimmig abgehoben, der Superius zu Contratenor und Tenor versetzt mit der Frage *Vault il pas mieulx?* - Wenn ich mir jetzt Bertrand betrachte, im Vergleich zu dem, was er bisher getan hat, frage ich mich beim Erscheinungsbild dieser Verse, ob er Certon im Ohr gehabt haben kann. Den Baß blendet er nach der ersten Vershälfte zur Dreistimmigkeit aus. Der Superius geht hinterher.

Wie auch immer - wir sehen, daß im 13. Vers (auf M. 42) die Oberstimme genauso wiederkehrt und nur ihren letzten, den Anschlußton, verändert. Was sich aber deutlich verändert, sind die Unterstimmen. In Vers 12 war der Baß nur bis zur Zäsur präsent, die in den Unterstimmen kadenzuell beleuchtet wurde (C-C-G-C). Der Superius unterschied sich von den Mittelstimmen dadurch, daß er die zweite Vershälfte schon vor der Endbeschleunigung auf Semiminimen zusammendrängte, so daß sich die Stimmen am Versende mit *service* auf dem G-Klang wieder trafen. Auf *diesem* setzen jetzt die Unterstimmen wieder an und beleuchten die Oberstimme klanglich um. Zudem drängen sie, jetzt in Präsenz des Basses, ihre zweite Vershälfte analog zur Oberstimme zusammen. So enden sie schon vor dieser und verwirklichen das Enjambement, indem in das Ende des 13. Verses der Oberstimme schon der isolierte erste Redetakt des letzten Verses greift, welcher nun die große Schlußkadenz bringt.

Unter dem *sacrifice* (M. 43) des Superius mit *cadence de dessus rompue* Richtung  $a^1$  stehen in den Unterstimmen auf *L'occire* die Schritte der „plagal“ Kadenz mit Quartfall im Baß zum *E* und Halbtonschritt zur Quint im Contratenor, wobei in der Abspaltung des ersten Redetaktes die im Vers verschliffene weibliche Endsilbe vertont wird. Diese wird gelängt, um dem Superius Gelegenheit zu geben, nachzusetzen. Als wäre diesem plötzlich bewußt geworden, wie sehr er hinterherhinkt, verkürzt er seine letzte Silbe, und setzt mit dem Versanfang hin zum  $e^1$  nach. Er jedoch isoliert nicht den ersten Redetakt, sondern singt die Synalöphe *occire\_au*. Damit setzt er jetzt die anderen Stimmen gewissermaßen in Verzug, die zugunsten der Synalöphe nochmal mit dem ganzen Versanfang nachsetzen müssen. Dadurch, daß der Tenor auf dem *gis* ansetzt, initiiert er den Wechsel zum *A*-Klang, der auf die Zäsur der Oberstimme, aber in der Mitte des Halbverses der Unterstimmen erfolgt. Der Superius folgt dem Vorgang mit dem Setzen der großen Terz.

Nun bringt Bertrand *Chroma*, indem er beim wiederholten Neuansatz des ersten Halbverses gegen diese große Terz im höheren Register die kleine Terz setzt, bevor er sich mit  $a^1$  wieder seinem typischen Schlußschritt zur großen Terz des *E*-Klangs nähert. Der Tenor folgt seiner

Intention mit dem Aufgreifen des  $c^1$ , das mit dem Halbtonschritt abwärts zur Quint des  $E$ -Klangs und dem Quartfall im Baß wieder die Schritte der „plagalen“ Kadenzierung unter der gedehnten Zäsur der Oberstimme nahelegt, die dort länger als schon vorher wartet, um den Unterstimmen mit Klangrepetition die Möglichkeit zur Vollendung des Halbverses zu geben.

Vom gemeinsamen Enden auf dem  $E$  aus werden nun in homorhythmischem Satz mit wiederholtem letztem Halbvers zwei mit chromatischer Anreicherung angestrebte Kadenzen gesetzt - zu den beiden auf den phrygischen Strukturtönen aufgebauten Hauptklangebene  $A$  und  $E$  (M. 48 und 50): Typisch Bertrand mit Sequenzierung - siehe jeweils die im Sekundabstand versetzten Quartan im Baß, die dann eine Quart tiefer wiederaufgenommen werden.

Bei der ersten Kadenz nach  $A$  steigt in der Klangfolge  $D-G-E-a-E-A$  der Contratenor  $fis^1-g^1-gis^1-a^1(-gis^1-a^1)$ , bei der Schlußkadenz nach  $E$  nochmal übersteigernd der Tenor  $cis^1-d^1-dis^1-e^1(-dis^1-e^1)$  innerhalb der Klangfolge  $A-D-H-e-H-E$ . –

Als abschließendes Kuriosum sei gezeigt, wie viel heftiger und wesentlich plumper als bei *J'espere & crain* diesmal Simon Goulart mit seinem Kontrafaktum zu Bertrands Vertonung in den Text und damit dessen Verbindung mit der Musik eingreift:

*Tu voids, Seigneur, mes pechez allumer  
Dedans mon cœur, siege à ta seigneurie,  
Par grand effort, témoin de leur furie  
Un feu cruel pour ton serf consumer,*

*Or ce tourment ne sera point ( ) amer,  
Si tu le veux, & je n'ay pas envie  
De me douloir: car je n'aime ma vie  
Sinon tandis qu'il te plaist de m'aimer.*

*Puis que tu as, ô Dieu, que je reclame,  
Pour estre tien joint mon corps & mon ame,  
De mes pechez modere la rigueur.*

*Ne souffre point que quitte ton service,  
Ni que ma chair par ( ) cruel sacrifice,  
Me tue aux piedz de ta sainte grandeur.*

Mit nochmaligen Rückblick auf die Vertonung Certons, möchte ich festhalten, daß sie in ihrer Feinheit sehr gut gegen jene Bertrands bestehen kann. Wie schon bei *J'espere & crains*, das als ein Textaustausch-Modell präsentiert ist, geht Certon sehr dezidiert auf die Individualität des Textes ein, und setzt diesen nicht nur formal, sondern strukturell und inhaltlich in seiner Komposition um, wobei er vorsichtig interpretierend seine Schwerpunkte legt.

### V.3. Claude Goudimel: *Errant par les champs* und *En qui respandit* (pindarische Ode)

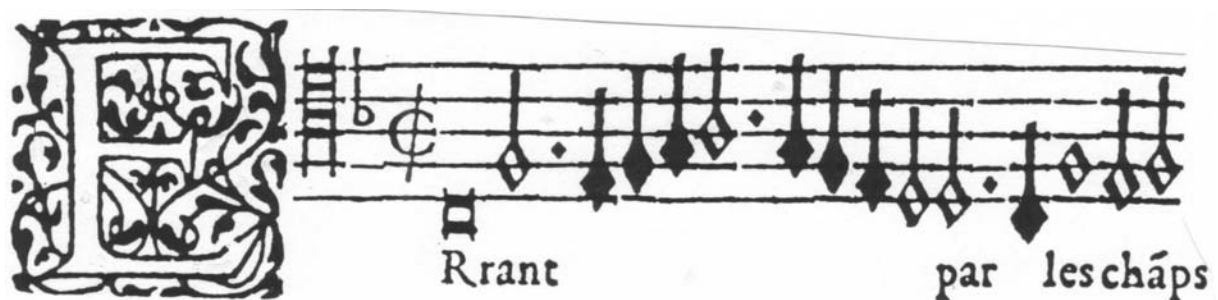


Abbildung V.3-1: *Errant par les champs*, Tenor, *Les Amours*, 1553.

An die beiden Sonettvertonungen Certons schließt sich im musikalischen Supplement die Gruppe der Vertonungen von Claude Goudimel. In Kap. IV.3 wurde bereits auf Goudimels Verantwortlichkeiten in bezug auf den Druck des Supplements und seine Position als Lektor im Hause des Druckers verwiesen, Du Chemin, zu dessen Partner und Berater er 1552 aufstieg. Goudimel scheint die Publikation des Supplements schon im Vorfeld sehr gründlich geplant zu haben. Die Goudimel-Spezialistin Egan-Buffet berichtet von der Chansonsammlung des *Dixiesme Livre contenant XXVI chansons*,<sup>1</sup> für deren Herausgabe Anfang Juli des Jahres 1552 Goudimel verantwortlich zeichnete, also knapp drei Monate vor der Publikation des Supplementes. Von dieser Sammlung gibt es zwei verschiedene Ausgaben: eine, *en deux volumes*, in der gebräuchlichen Form von zwei Stimmbüchern in der Kombination von *Superius & Tenor* sowie *Contratenor & Bassus*, und eine, *en un volume*, die die Stimmpaare auf gegenüberliegenden Seiten, verso und recto, präsentiert. Das konfrontiert den Drucker mit der Lösung des editorischen und technischen Problems, die Ausgabe so zu gestalten, daß der Umbruch auf die nächste Seite simultan erfolgt, bzw. das Blättern im Stimmbuch für alle Stimmen gilt. Dies war also offensichtlich eine vorbereitende Übung für das musikalische Supplement.<sup>2</sup>

*Keiner* der Texte, die Goudimel für das Supplement wählte, hat übrigens andere seiner Zeitgenossen zu uns bekannten Vertonungen angeregt.

---

<sup>1</sup>Egan-Buffet, 1990, S. 182.

<sup>2</sup>Gerade bei seiner ersten Vertonung ist ihm übrigens 1553 ein Lapsus passiert. Auf der ersten Seite von *En qui respandit* sind Contratenor und Bassus auch mit *Sup. & Tenor* überschrieben.

Bei den Kompositionen Goudimels handelt es sich um zwei Oden- und eine Sonettvertonung. Dabei steht die Sonettvertonung, *Quand j'aperçoy*, deren Text aus den *Amours* an sich stammt, *zwischen* den beiden Odenvertonungen, der pindarischen *Ode à Michel de l'Hospital* und der *Hymne triumphal sur le trespas de Margueritte de Valoys* aus dem *Cinquiesme des Odes*. Die Antwort auf das Warum scheint mir in der Frage nach der modalen Organisation innerhalb dieser Gruppe zu liegen.

Außer zwei der drei Goudimel-Vertonungen stehen alle Stücke des Supplements im  $F^b$ -Modus. Die Gruppe der Goudimel-Stücke beginnt ebenfalls mit jenem seiner Stücke, das im  $F^b$ -Modus steht, der pindarischen *Ode à Michel de l'Hospital*, die in zwei Teilen komponiert ist. Das folgende Sonett und die zweite Ode weisen beide Chiavetten-Schlüsselung auf. Dabei steht das Sonett im vorzeichenlosen  $C$ -Modus, die darauffolgende Ode im  $G^b$ -Modus, also erster Modus transponiert bzw. dorisch auf  $g$ . Der ionische  $C$ -Modus wird also hinter den  $F^b$ -Modus gestellt, dessen schrittweise Anlage nach Ganz- und Halbtönen er eine Quint höher widerspiegelt. Dabei zeigt *Quand j'aperçoy* wie viele Stücke im  $C$ -Modus mit hoher Schlüsselung die Besonderheit eines plagalen Verhältnisses zwischen Ambitus und Finalis, so daß diese als Transposition eines usuellen plagalen  $F^b$ -Modus eine Quint aufwärts betrachtet wurden, wobei der  $F^b$ -Modus an sich bei Glarean wiederum als bereits erfolgte Transposition des Ionius festgehalten ist.<sup>3</sup>

Diese Affinität von  $F^b$ -Modus und  $C$ -Modus halte ich für die einzig wahrscheinliche Erklärung, warum das Sonett *zwischen* die Oden im  $F^b$ - und  $G^b$ -Modus tritt, obwohl das Buch der Oden hinter dem der Sonette steht, und warum die *Ode à Michel de l'Hospital* im  $F^b$ -Modus, die im Buch der Oden auch hinter der *Hymne triumphal* steht, in der Goudimel-Gruppe an den Anfang rückt.

Bei der *Ode à Michel de l'Hospital* handelt es sich nun also um jene 816 Verse lange, pindarische Ode, die in 24 Triaden aus Strophe, Antistrophe und Epode gestaltet ist, für die sich im Anhang zum Supplement der Verweis findet, sie könne in Strophen und Antistropfen auf die Musik der vertonten ersten Strophe gesungen werden, in Epoden zur Vertonung der ersten Epode:<sup>4</sup>

„Au reste saches, Lecteur, que tous les Strophes & Antistrophes de l'Ode à Monsieur de l'Hospital se chantent sus la Musique du premier Strophe *Errant par les champs*. Et

---

<sup>3</sup>Vgl. Jeppesen, <sup>2</sup>1956, S. 57 sowie Hermelink, 1960, S. 72, 100 und 124 ff. Siehe auch Hertin, 1974, besonders S. 102 ff. sowie Brooks, 1990, S. 171 f. und Egan-Bufferet, 1992, S. 94.

<sup>4</sup>Siehe Notenbeilage 3, S. 30.

les Epodes de l'Ode mesmes sus la Musique du premier Epode *En qui respandit le ciel.*<sup>5</sup>

Auf die Praxis der Odenrezitation wurde bereits in Kap. IV.2 rekurriert, ebenso wie auf die Tatsache, daß Goudimel leider verlorene Horaz-Oden vertont hat. Nicht nur das: Er war sogar ein persönlicher Freund des Humanisten Melissus, Paul Schede.<sup>6</sup> Wie sich die respektiven Erscheinungen von Goudimels Supplement-Oden unterscheiden, wird in der Analyse deutlich. Aber gerade durch Goudimels Präsentation von Strophe und Epode scheint es so, als ob der Komponist den Notwendigkeiten des angezeigten Textaustausches formal Rechnung trägt und das Ansinnen somit explizit unterstützt. Im Detail verhält es sich jedoch wieder anders.

Mit dem Adressaten dieser achten Ode aus dem *Cinquiesme livre*, Michel de l'Hospital, hat es folgende Bewandnis: Er, der 1560 zum Kanzler Frankreichs werden sollte, war, als Ronsard diese Ode verfaßte, Kanzler der Schwester des Königs Henri II, Madame Marguerite,<sup>7</sup> die Herzogin von Berry geworden war. L'Hospital war diese Ehre im April des Jahres 1550 zuteil geworden, kurz bevor im Mai oder Juni dieses Jahres Ronsards Querelen mit dem etablierten Hofpoeten Saint-Gelais ausbrachen,<sup>8</sup> der ihn samt seiner poetischen Reformideen zum Gespött des Hofes zu machen drohte. L'Hospital intervenierte persönlich und über Vermittlung von Marguerite seitens ihres Bruders, so daß schließlich eine Versöhnung der Gegner herbeigeführt werden konnte. Ronsard dankte dies L'Hospital mit dieser Ode.

Nachdem eine Übersetzung der gesamten Ode mit ihrer langen mythologischen Erzählung zu umfangreich wäre, sei eine Inhaltsangabe mit anschließender Übersetzung des direkt unterlegten Textes geliefert, zu dessen konkretem Inhalt die beiden Vertonungsabschnitte direkte Bezüge erkennen lassen:

Memoria bzw. Mnemosyne, die „Erinnerung“, Tochter des Uranos und der Gaia, gebiert die neun Töchter, die sie von Jupiter in neun Nächten empfing - die Musen. Kaum sind sieben Jahre vergangen, verlangen die Töchter ihren Vater zu sehen. Um nach langer beschwerlicher Reise in Begleitung ihrer Mutter und von ihr ermutigt zu ihm zu gelangen, müssen sie noch eine Schwelle überwinden - das Wasser. Denn ihr Vater tafelt im *Chateau de l'Ocean*, bei Poseidon, der für ihn ein Götterfest ausrichtet. Die Szenerie, auf die sie treffen, zeigt den Musageten Apollon, Phoebus, der inmitten der Tafel zur Erbauung der Gesellschaft seine *delectable* Stimme seinem melodischen Bogen anvermählt, mit dem er sein Instrument, das später als *harpe* identifiziert wird, offenbar streicht (!). Jupiter schließt

---

<sup>5</sup>1553, f. Dvii, verso, bzw. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 250.

<sup>6</sup>Siehe auch Artikel *Schede* im NGD, Vol. 16, S. 598.

<sup>7</sup>Die mittlere der „Trois Marguerites“: *de Navarre* (1492-1549), *de Savoie* (1523-1574) sowie *de Valois* (1553-1615).

<sup>8</sup>Siehe Kap. II.3.

die Musen in die Arme und verlangt ihren Gesang zu hören. Drei Lieder tragen sie nun vor, singen zunächst zart zur höchsten Saite, *chanterelle*, vom Wettstreit Athenes mit Poseidon um das attische Land, der in der Ursprungsgeschichte Athens steht, dann mit heftigerer Stimme von der Entstehung des Kosmos und endlich auf der stärksten Saite mit einem Dröhnen, das zum Himmel donnert, vom Kampf ihres Vaters gegen die Giganten. Schließlich dämpfen sie den Klang ihres *luth*. Jupiter ist hingerissen von ihrer Darstellung, die sogar ihre Effekte auf den Krieger Mars hatte, der über seiner Lanze eingeschlafen ist (*ronflant*). Zur Belohnung gewährt der Vater seinen Töchtern einen würdigen Wunsch. Kalliope, die Chorführerin der Musen, ihres Namens nach die „Schönstimmige“, ergreift für alle das Wort und wünscht neben befriedender, belebender und erhebender Wirkung ihrer Stimmen auf Götter, Natur sowie menschliches Handeln und Schaffen die Macht über die „göttlichen Sänger“, die Dichter, Wahr- und Weissager und Seher (*Poëtes, & les Devins / Et les Prophetes*), über medizinische und moralische Wirkungen gesungener Verse, und die Kraft, Seelen aus ihrer Körperlichkeit zu lösen und sie mit ihrem göttlichen Ursprung zu verbinden. Jupiter, glücklich, daß ihm seine von einer Sterblichen geborenen Töchter mehr zur Ehre gereichen als viele seiner Kinder göttlichen Ursprungs, gesteht ihnen seinen göttlichen Furor zu, der von nun an *l'art*, die gewöhnliche Kunstlehre, dominieren wird. Er schickt sie mit entsprechenden Belehrungen und der „Laute“, die Hermes erfand, zurück. Von nun an üben sie ihre Wirkungen auf Weissager und Dichter aus - erst göttliche und alsbald die vom Göttlichen entfernten menschlichen, zunächst griechischen, dann römischen antiken Dichter. Das Zeitalter der *Ignorance*, das Mittelalter, bricht an - nicht zuletzt die Zeit der *Rhétoriciens*! - und vertreibt die Musen von der Erde an die Seite ihres Vaters, den sie gemeinsam mit Phoebus besingen. Doch nun wird endlich Michel de l'Hospital geboren, den mit seinen eigenen Händen zu formen Jupiter zu den Geburtsgöttinnen, den Parzen, hinuntersteigt. Er haucht ihm Leben ein und verleiht ihm tausend Tugenden. Jupiter rät seinen Töchtern wieder auf die Erde zurückzukehren. Auf den Flügeln des Windes reisend spalten sie begleitet von Schwänen und Kranichen die Wasser. Ronsard selbst, dessen ruhig dahingleitender Nachen vom Weg abgelenkt wird, ist Zeuge dieses Vorfalls. Vom Ufer aus weisen ihm Jean Morel und seine gelehrte Gattin Antoinette de Loynes, die L'Hospital bei der Intervention zugunsten Ronsards unterstützt hatten, den Weg in den sicheren Hafen. Mit einem Anruf an seine *Lyre* hebt Ronsard zu einem abschließenden Lobgesang - in welchem abschließend auch Marguerite geehrt wird - auf seinen Protektor an, der schließlich (mit und in ihm) die Musen wieder zurückgeholt habe.

Diese Ode, die zahlreiche Anleihen an Pindar, Hesiod, Ovid, Homer, Vergil, Aischylos, Horaz, Kallimachos, Platon, Catull und Ariost in sich birgt,<sup>9</sup> war es, die den *furor poeticus* in Frankreich einem breiten Publikum zugänglich machte. Der Text der unterlegten ersten Strophe eröffnet diesen Zusammenhang mit der Persona des Dichters sprechend wie folgt:<sup>10</sup>

<p>Errant par les champs de la Grace          Qui peint mes vers de ses couleurs,          Sus les bords Dirceans j'amasse          Le tesor [sic] des plus riches fleurs,          5 Affin qu'en pillant je façonne          D'une laborieuse main,          La rondeur de ceste couronne          Trois fois torce d'un ply Thebain:          Pour orner le hault de la gloire          10 Du plus heureux Mignon des Dieux,          Qui çà bas r'amena des Cieux          Les filles qu'enfanta Memoire.</p>	<p><i>Durch die Gefilde derjenigen Grazie schweifend,          Die meine Verse mit ihren Farben bemalt,          Sammle ich an den Ufern der Quelle Dirke          Den Schatz der üppigsten Blumen,          So daß ich während dieser Dieberei,          Mit eifriger Hand          Die Rundung dieses Kranzes forme,          Dreifach gewunden auf thebanische Art:          Um das Ruhmeshaupt des glücklichsten          Lieblings der Götter zu schmücken,          Der die Mädchen vom Himmel hienieden brachte,          Die Mnemosyne gebar.</i></p>
--	---

<sup>9</sup>Die in der Ronsard-Ausgabe Laumonier aufgeklärt sind. Siehe Fußnoten.

<sup>10</sup>Ausgabe Laumonier, III, S. 118 ff., bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 386 ff. Varianten im Supplement: Vers 4: tesor-thresor, 8: torce-torçe, 11: çà-ça, Cieux-cieulx.

Stellvertretend für die pindarische Dichtung durchstreift Ronsard die Gefilde jener Grazie, die Pindars Dichtung inspirierte. Die erwähnte Quelle liegt in der Nähe Thebens, der Heimat Pindars. Wenn der Dichter seine Ode wie einen Kranz windet, redet er mit den Worten Pindars, der in seinen Epinikien zu Beginn eines Gesangs für Olympische Sieger (*Olymp. V*) von *στεφανον αωτον* spricht. Die dreifache Windung dieses Kranzes „auf thebanische Art“, also pindarische Art, spielt auf die triadische Komposition der Oden an. Das Ruhmeshaupt des Götterlieblings, das Ronsard mit seinem Kranz, seiner Ode, schmücken will, gehört Michel de l’Hospital, der die Musen wieder vom Himmel zurückholte. Die folgende Antistrophe, die auf dieselbe Musik gesetzt werden soll, beginnt mit der zusammengefaßten Geschichte, der Empfängnis Mnemosynes und der Geburt der Musen.

Strophen und Antistrophen umfassen jeweils zwölf achtsilbige Verse. Es handelt sich also jeweils um ein *douzain*, dessen Disposition nach Reimanordnung und alternierender Anordnung weiblicher und männlicher Versschlüsse sich so darstellt:

$$a^f b^m a^f b^m c^f d^m c^f d^m e^f f^m f^m e^f$$

Es weist zweimal ein weibliches Reimpaar auf, das mit einem männlichen gekreuzt ist, darauf folgend ein weibliches Reimpaar, das ein männliches umschließt. Der Achtsilbler ist der längste nicht zäsurierte französische Vers.

Der Achtsilbler hatte schon zu Ronsards Zeiten eine große Tradition in der französischen Volkssprache und geht als typischer Vers der narrativen Dichtung bis weit ins Mittelalter zurück, wo er wohl der gängigste Vers war. Man verwandte ihn für die Verserzählungen des *Lai*, für die komischen oder erotischen Verserzählungen des *Fableau*, für die Heiligenerzählung der *Legende*, für moralisierende und didaktische Dichtung, Annalen und Chroniken in Versform, und schließlich für den *Roman*, sei es mit höfischer, mythologischer oder allegorischer Thematik. Noch im 14. und 15. Jahrhundert bestimmte er, nun zusammen mit dem dekasyllabischen Vers, die Dichtung. Vor seinem Niedergang im 16. Jahrhundert bewahrte ihn Ronsard, der ihn in seinen Oden verwendete.

Die dem zweiten Stück unterlegte Epode fährt mit Bezug auf die unmittelbar vorher geborenen Musen fort:<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Vgl. Ausgabe Laumonier, III, S. 120, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 387. Graphievarianten im Supplement: Vers 4: Attique-attique; 5: à-a, vraiment-vrayment; 6: souci-soucy; 9: doucement-doulcement.

	En qui respandit le ciel	<i>In sie goß der Himmel</i>
	Une voix saintement belle,	<i>Eine selig schöne Stimme,</i>
	Comblant leur bouche nouvelle	<i>Ihren jungen Mund füllend</i>
	Du just d'un Attique miel,	<i>Mit dem Saft attischen Honigs,</i>
5	Et à qui vraiment aussi	<i>Und sie kümmerten sich auch</i>
	Les vers furent en souci,	<i>Wahrhaft um die Verse,</i>
	Les vers dont flattés nous sommes :	<i>Die Verse, die uns so angenehm berühren,</i>
	Affin que leur doulx chanter,	<i>Daß ihr süßes Singen</i>
	Peust doucement enchanter	<i>Die Unruhe der Götter, und der Menschen,</i>
10	Le soing des Dieux, & des hommes.	<i>Sanft verzaubern kann.</i>

Wie die vorausgehende Antistrophe ist die Epode ganz nach Ausschnitten aus der langen Musenanrufung zu Beginn der *Theogonie*, der Genealogie der Götter, des Hesiod gestaltet (55-66). Im Supplement der *Amours* von 1553 lautet der Text des zweiten Verses genauso wie 1552 *Une voix saintement belle*, obwohl ihn Ronsard für seine Neuausgabe des *Cinquiesme des Odes* 1553 auf *Une musique immortelle* änderte.

Die Epoden umfassen jeweils zehn siebensilbige Verse. Die Disposition dieses *dizain* nach Reimanordnung und Anordnung weiblicher und männlicher Versschlüsse gestaltet sich wie folgt:

$$a^m b^f b^f a^m c^m c^m d^f e^m e^m d^f$$

Sie zeigen also in den ersten und den letzten vier Versen jeweils einen umschlingenden Reim. Zu Beginn hebt er männlich an und umschließt einen weiblichen Reim. Am Ende hebt er, wie am Ende der Strophen und Antistropfen, weiblich an und umschließt einen männlichen Paarreim. Diese beiden Gruppen stehen selbst um einen männlichen Paarreim in der Mitte. Dadurch ist die *alternance* nicht völlig gewährleistet, weil somit bei viertem, fünftem und sechstem Vers *drei* männliche Endungen aufeinanderfolgen.

Den nächstliegenden Kurzvers zum Achtsilbler, den Siebensilbler, der ebenfalls eine lange Tradition im französischen Vers hat (*Chansons & dits*), verwendet Ronsard also, um innerhalb der tripartiten Struktur das letzte Element, die Epode, von Strophe und Antistrophe zu differenzieren. Auch sahen die französischen antikisierenden Dichter in ihm ein Äquivalent zum klassischen Pherekrateus, der an sich wieder einem katalektischen achtsilbigen Glykoneus entspricht.

Die Hauptfrage bei der Betrachtung wird wieder sein, inwiefern Goudimels Vertonungsabschnitte strukturelle und inhaltliche Besonderheiten des unterlegten Textes widerspiegeln, die sich dann konsequenterweise beim Textaustausch bemerkbar machen.



Die beiden Vertonungsabschnitte stehen im  $F^b$ -Modus mit tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4, im *tempus imperfectum diminutum, alla breve*. Beide Abschnitte schließen nach *F*: Die Strophe mit Diskantklausel im Tenor und Quintfall im Baß, ohne Tenorklausel (I/M. 49), die Epode mit vollem Klauselsatz, Diskant, Tenor, Baß, in den respektiven Stimmen und zusätzlich mit verlängerter Kadenz, einer „plagalen“ mit Quartfall im Baß (II/M. 31 ff.). Damit wird deutlich, daß die Epode als Ende der Triade mit einem stärkeren Schluß versehen ist. In Anbetracht der Tatsache, daß im Supplement die Epode *En qui respandit* ebenfalls mit großem Initial auf neuer Seite beginnt, wird sie oft separat gezählt und man spricht von den „zehn“ Supplement-Vertonungen. Nicht nur der gemeinsame Textbezug und die Ausführungsbemerkung machen diese beiden Vertonungen als Einheit kenntlich, sondern auch dieser Blick auf den Kadenzplan, der ihr Verhältnis definiert.

Goudimel vertont ebenfalls versweise. Aber wie auch in der noch folgenden Odenvertonung und im Gegensatz zu seiner Sonettkomposition und den anderen Sonettvertonungen des Supplements, sehen wir nicht die Dominanz einer homorhythmisch-syllabischen Setzweise, sondern eine komplexere kontrapunktische Schreibart, wie sie für den „höheren Stil“ kennzeichnend ist, also etwa in seinen Motetten zu finden ist, was sicher eine Reaktion auf die erhabene Gattung der Ode darstellt.

Goudimel verleiht dem *douzain* der Strophe im Rahmen der versweisen Vertonung folgende formale Auffälligkeiten: Die Musik der ersten beiden Verse wird mit drittem und viertem Vers etwas verändert wiederaufgenommen (I/M. 1-10 und 10-19). Dies stellt eine Analogie zu ihrer Beziehung nach der Reimordnung dar,  $a^f b^m a^f b^m$ . Dabei kommt es aber zu Adjustierungen im Versvortrag, die durch Versinhalt und Struktur bedingt sind (s. u.). Allein das ist schon eine Spiegelung des Problemfalles „Textaustausch“ im Kleinen und verweist darauf, daß sich Goudimel stark am einzelnen Vers in seiner individuellen Gestalt anlehnt. Ende des achten Verses, der in besonderer Weise auf den Text reagiert, kommt es zu einer Textwiederholung: Zu einem großen Melisma im Tenor wird die zweite Hälfte des Verses in den drei anderen Stimmen wiederaufgenommen (I/M. 31 ff.). Der neunte Vers, der in der Strophe die letzte Vierergruppe mit umschlingendem Reim eröffnet, wird dreistimmig abgehoben (I/M. 33 ff.). Schließlich wird der letzte Vers wiederholt, wobei die Musik abschnittsschlußsteigernd modifiziert wird (siehe vor allem Tenor, I/M. 42 ff. und Neuansatz 45 ff.).

Zu Beginn der zehnversigen Epode ist der erste Vers deutlich durch die einfache homorhythmisch-syllabische, akkordische Deklamation unterschieden (II/M. 1 ff.). Außerdem

kontrastiert nach dem tiefen Ende der höhere Ansatz. In der Epode wird jeder Vers mit neuer Musik versehen. Am Ende des ersten vierversigen, von einem umschlingenden Reim umfaßten Zusammenhangs steht ein Abschnitt mit perfekter Kadenz zu *F* (auf M. 12). Die paarreimigen Mittelverse 5 und 6 sind dreistimmig abgehoben (M. 12-18). Die letzten vier Verse, ebenfalls mit umschlingendem Reim, bilden auch eine musikalische Einheit. Es wird nur Text wiederholt bei einer füllenden Wiederholung nach vorgezogenem Einsatz im Tenor in Vers 6 (auf M. 15 ff.) und bei der Schlußwiederholung des letzten Verses, die auskomponiert wird (M. 26 ff.), plus die nochmalige Wiederholung seines letzten Redetaktes unter der *cadence prolongée*, wo wie zu Beginn wieder akkordisch deklamiert wird.

Schon zu Beginn des imitativ ansetzenden ersten Verses der Strophe ist eine deutliche Reaktion auf den spezifischen Textinhalt zu verzeichnen, nämlich das ausgedehnte Melisma des Tenors, das der Contratenor in Terzen begleitet (I/M. 2 f.). Es steht auf der Tonsilbe des Wortes *Errant*.<sup>12</sup> Nachdrücklicher als durch solch eine auf- und abschweifende Gestalt kann man ein Hin- und Herstreifen, ein Herumziehen kaum ausdrücken (siehe Abb. 5.3-1 zu Beginn des Kapitels).

Das Melisma setzt nach dem Finalton *f* an, mit dem die Tonsilbe dieses ersten Wortes beschieden wird, nach dem Quartsprung aufwärts vom *c*, der unteren Grenze des Ambitus. Die Quart wird gleich wieder aufgegriffen, nämlich *schweifend* ausgefüllt, unterhalb des *f* angesetzt, und zielgerichtet hochgeführt auf den nächsten Strukturton des Modus, die hypolydische Terz *a*. Von dort finden wir die Bewegung nochmal umgewendet, hinunter aufs *d*, als Terz über dem *B*, auf das der Baß seinen nachsetzenden Einsatz mit Quartsprung aufwärts vom *F* aus gesetzt hat.

Es ist klar, daß es in jedem Fall bei Textaustausch zu einer Bedeutungsenthebung oder Verschiebung kommt - so stünde hier in der Antistrophe die (dreisilbige) *Memoyre* oder in der Strophe 2 das allein völlig ausdruckslose *Aussi*. Aber ich muß nicht bis in andere Strophen *schweifen*, um zu zeigen, was geschieht, wenn Text ausgetauscht wird. Denn Goudimel verwendet die Musik wie gesagt auch für den dritten Vers (siehe Tenor, M. 10 ff.).

Hier sehen wir die Problematik des Textaustausches sehr schön veranschaulicht: Zwar kann man die Idee des Umherschweifens an dieser Stelle noch gut auf die *Ufer der Quelle Dirke* anwenden. Doch ist die Ausgestaltung des Verses eine andere. Wir haben zu Beginn die zwei

---

<sup>12</sup>Hier in der Bedeutung *herumziehen, unstet umherschweifen*, nicht *irren* - so, wie etwa ein *chevalier errant* ein *fahrender Ritter* und kein *herumirrender* ist.

an sich ausdruckslosen und akzentflexiblen einsilbigen Worte *Sur les* stehen, wo ein solches Melisma auf *les* unmotiviert und somit fehl am Platze wäre. Deshalb nimmt der Komponist selbst Adjustierungen vor. Der Akzent- und Bedeutungsträger am Ende des dreisilbigen Redetaktes *Sur les bords* muß jetzt auf dem *f* mit dem Melisma stehen. Um das zu bewerkstelligen, unterteilt Goudimel das *c* in zwei Werte für die zwei Silben *Sur les*. Das sieht so einfach aus, als ob es auch ein Sänger beim Textaustausch spontan bewerkstelligen könnte - aber es hat natürlich seine Konsequenzen, die wohlgeplant sein müssen: Nun fehlt eine Silbe, die irgendwo wieder herausgeholt werden muß. Dies geschieht mit einer Huldigung der *Quelle Dirke* in M. 14 (vergleichbar mit M. 5), wo der Tenor ein verbindendes Melisma vom *f* zum *a* setzt, das ihm eine Silbe spart. Es ist wunderbar gelöst, daß dieses genau wieder dem unterhalb des *f* angesetzten Quartzug zum *a* im großen Melisma entspricht. Analog geht der Baß vor, der den Tenor hier begleitet.<sup>13</sup>

Zurück zum ersten Vers, der bis in die M. 6 reicht: Goudimel spaltet den Vers auf. Er setzt auf M. 5 eine Kadenz zu *F* in den drei Unterstimmen am Ende des Zusammenhangs *Errant par les champs*, wo sich diese drei Stimmen treffen, mit Baßklausel, Diskantklausel im Tenor und Tenorklausel im Contratenor. Sie ist aber imperfekt, weil der Superius schon weitergelaufen ist. Diese Kadenz isoliert dennoch den letzten Redetakt *de la grace*, auf den Goudimel eine halbschlüssige *cadence de dessus rompue* (Contratenor) setzt, so daß der Vers offen zum nächsten ist. Er tut dies mit großer Sensibilität für den Text, wo zwischen dem ersten und dem zweiten Vers ein logisches Enjambement steht: *la grace, qui peint mes vers de ses couleurs*. Goudimel setzt also lieber einen musikalischen Punkt hinter *champs*, den er feinfühlig vom Superius überspülen läßt, als die *grace* von ihrem Relativsatz zu trennen.

Daß dies in jedem alternativen Text völlig wider die Struktur laufen kann, versteht sich von selbst. Es ist gar nicht einmal gesagt, daß die Kadenz zur fünften Silbe nicht gar ein Wort durchschneiden würde - so wie es in der Antistrophe 2 heißen würde: *Memoyre impa-/-tiente d'aize*.

Wie geht das bei der Wiederholung der Musik zwischen Vers 3 und 4? Ganz gut, weil wir dort sogar ein richtiges Enjambement finden (M. 14 ff.): *J'amasse - Le thresor*. Auffällig ist in der Vorbereitung noch die Adjustierung im Contratenor zum „Silbensparen“: Die extreme Dehnung der disrupten Diskantklausel.

---

<sup>13</sup>Zur Adjustierung vgl. auch Superius: *champs* (M. 4) = 5. Silbe; entsprechend (*Dir-ce-)*ans (M. 13) = 6. Silbe.

Das Imitationsmotiv für den zweiten Vers entwickelt der Superius aus dem direkten Anschluß: Er hatte auf dem  $g^l$  geendet. Auf diesem deklamiert er nun den Versanfang und setzt auf die hervorgehobenen *vers* (M. 7 f.) das gedehnte  $a^l$  mit Abstieg zum  $d^l$ , das ja Bestandteil des großen Melismas des Tenors in M. 2 und 3 war. Der Baß begleitet ihn, zunächst auch direkt auf seinem  $c$  weiterdeklamierend, dann in Terzen folgend, wobei er wieder eine Quart von  $c$  zu  $f$  setzt und somit auch die offene Erwartung des Schrittes zum  $f$  erfüllt - so, wie auch der Contratenor mit seinem Ansatz nach der Pause den Schritt  $e^l-f^l$  vollzieht. Nachdem der Tenor die getreue Imitation des Superius eine Quint tiefer, auf  $c^l$ , im Abstand einer Semibrevis aufnimmt, ist sein Einsatz so disponiert, daß der Abwärtszug des Superius vom  $a^l$  zum  $d^l$  von seinen Semiminimen in direkter Linie vom  $c^l$  zum  $g$  hinab weitergeführt wird. Noch ist es aber zu früh für seinen charakteristischen Ganztonschritt abwärts zum  $f$ . Erst die zweite Vershälfte kadenziert zum  $F$ , mit vollem Klauselsatz in Diskant, Tenor und Baß, und Quint im Contratenor (auf M. 10).

Der Vers wird hier also in der vierten Silbe auf *vers* akzentuiert und wie in zwei gleiche Hälften zäsurirt, was wiederum seine Konsequenzen beim Textaustausch zeitigt, wo die Gliederung des Verses nach Redetakten das nicht verträgt. In der Antistrophe würde das hier ganz gut funktionieren, wo der Vers *Par neuf baisers*<sup>14</sup> anhebt. Im vierten Vers nimmt Goudimel die Musik diesmal identisch wieder auf (auf M. 16), *obwohl* die Gliederung mit drei zu fünf Silben anders ist (*le thre-sor*)(*des plus ri-ches fleurs*). Diesmal scheint er sich nicht daran zu stören, daß das untergeordnete *des* so stark hervorgehoben wird. Das mag zwei verschiedene Gründe haben: Zum einen ist das musikalische Element als Baustein nunmehr strukturell so verankert, daß es auch untergeordnete, akzentflexible, einsilbige Worte empfangen können. Zum anderen wurde in diesem Vers ja schon davor ein starkes Bild, der *Schatz*, evoziert, so daß diese nachträgliche Ausschmückung in seiner Fortsetzung und Charakterisierung gerechtfertigt sein mag.

Eine kleine, aber wirkungsvolle Veränderung gibt es aber doch in der Wiederaufnahme der Musik im vierten Vers. Am Ende zur Kadenz (M. 19 vs. M. 10) setzt der Contratenor diesmal nicht die Quint, sondern springt ab zur Terz  $a$ , im quintlosen Schlußklang. Dafür hat er einen guten Grund: Er macht den Weg frei für den ungehinderten und somit vernehmlicheren Einsatz des Tenors, der den fünften Vers eben auf  $c^l$  eröffnet.

---

<sup>14</sup>In bezug auf die Konzeption der Musen.

Nun sehen wir Goudimel von M. 19 bis 24 einen größeren Zusammenhang schaffen, der wieder durch ein Enjambement zwischen Vers 5 und 6 bedingt ist: *je façonne / D'une laborieuse main*. Dabei versäumt er es dennoch nicht, das Ende von Vers 5 ebenfalls zu markieren, jedoch graduell schwächer. In M. 24 steht eine perfekte Kadenz zu *F* mit Sext-Oktav-Klausel zwischen Tenor und Baß, wo alle Stimmen einen Halt markieren. Am Ende von Vers 5 hingegen steht eine imperfekte Kadenz zu *C* (auf M. 22), die der Baß mit dem Superius formt, ohne daß der Contratenor seinen Vers schon vollendet hätte. Und noch bevor er damit fertig ist, setzen Superius und Tenor den sechsten Vers an.

Es sei nun aber der Ausgewogenheit wegen angemerkt, daß dies beim Textaustausch kein negatives Kriterium wäre, weil die Strophen und Antistrophen von Ronsard fast ausschließlich so konzipiert sind, daß sie jeweils ein starkes oder zumindest logisches Enjambement zwischen fünftem und sechstem Vers aufweisen.

Aber nicht nur auf diese Art geht Goudimel auf die spezielle Ausprägung dieser Verse ein: Dem *eifrigen* Tenor kommt es wieder zu, nicht nur den Textinhalt des *façonner - Formen, Gestalten, Ausarbeiten* - sondern auch von *D'une laborieuse main* melismatisch zu unterstreichen, während der Baß auf das *laborieux* eher im Sinne von *beschwerlicher Arbeit* eingeht, mit seinem schrittweisen Abstieg innerhalb des Quartzuges abwärts zum *F*.

Das Imitationsmotiv von Vers 5 (M. 19), dem der Baß im Abstand einer Semibrevis folgt, gewinnt der Superius wieder im Weiterdeklamieren auf seinem vorhergehenden Schlußton  $f^1$ . Wieder ist das Thema die Quart, im Quartfall abwärts zum  $c^1$ , und im Sprung zurück aufwärts mit anschließendem Durchschreiten dieser Quart, woran schon die Diskantklausel zum  $c^1$  ansetzt. Der folgende Baß setzt nach dem Quartfall nicht wieder hoch, sondern durchschreitet die Quart gleich von unten nach oben, woran schon die Tenorklausel zum  $c$  anschließt. Der Tenor begleitet, bevor er sich dem *façonner* widmet, den Superius auf der Unterquarte. Im Augenblick als dieser heruntersetzt, springt er ab auf die Strukturtöne  $a$  und  $f$ . Dieser Idee folgt der Superius mit seinem Ansatz des sechsten Verses auf  $c^2-c^2-c^2-a^1$ . Der Baß setzt, vor seinem Quartzug aufs *F*, wie schon vorher auf dem  $f$  an.

Waren bisher die Imitationsmotive überwiegend gekennzeichnet durch Repetieren oder Sprünge auf Strukturtönen und deren melismatische Ausfüllung auf Semiminimen, wird der Charakter der melodischen Gestaltung jeder einzelnen Stimme jetzt deutlich hörbar *runder*. Das Motiv wird diesmal vom Contratenor vorgelegt und durchkreist den  $F^b$ -Modus unter

Markierung seiner wichtigsten Strukturmerkmale, um am Schluß einen neuen Ton in aller Breite herauszustellen, auf dem auch der Einsatz des nächsten Verses erfolgen wird.

Zunächst (auf M. 25 ff.) durchmißt der Contratenor von der Quint  $c^1$  aus über  $a$  schrittweise fallend den Raum zum  $f$ , dreht dann um, zunächst zurück zur Quint, dann höher zur Oktave  $f^1$ , was über das Subsemitonium  $e^1$  bestätigt wird. Dann wird breit das  $d^1$  herausgestellt,<sup>15</sup> das in Beziehung gesetzt wird zum Ziel der Klauseln in Tenor und Superius, dem hypolydischen  $a$ , das sie mit den Schritten der phrygischen Kadenz, dem Halbtonschritt abwärts zum  $a$  und dem Ganztonschritt aufwärts zum  $a^1$  erreichen. Dazu markiert auch der Baß mit seinem Quartsprung abwärts das  $d$ . Mit der Kombination *a mi-d la* werden wir hier also konfrontiert mit einem *commixtus*-Element, nämlich der hypophrygischen Quart *mi-la*, transponiert auf  $a$ . Dabei erfüllt die Kadenzbildung mit dem Quartfall abwärts im Baß und dem Halbtonschritt abwärts zu dessen Quint die Bedingungen für Menehous *bonne cadence irreguliere de a la mi ré*.<sup>16</sup>

Der Tenor imitiert den Contratenor im Abstand einer Semibrevis (M. 25 ff.). In seiner Bewegung zeichnet auch er *rondeur* nach und markiert linear ebenfalls deutlich das Intervall  $d^1$ - $a$  *mi*. Sein Abstieg vom  $c^1$  zum  $f$  folgt getreu der Vorlage des Contratenor. Dann ist es aber er, der im Drehen aufwärts die Quinte aufspannt zur Sexte  $d^1$  und schrittweise abwärts die Quart zum  $a$  *mi* durchmißt, noch bevor der Contratenor sich mit dem Setzen des  $d^1$  anschließt.

Baß und Superius setzen sukzessive auf  $f$  respektive  $f^1$  an. Der Superius markiert dieses zunächst mit dem Wechselschritt zum  $e^1$  und setzt sich dann Richtung  $c^2$  in Bewegung. In dem Augenblick aber, wo der Tenor das  $d^1$  exponiert, hält er auf dem  $b^1$  *fa* inne und dreht um zum  $a^1$  *mi*, das er mit seiner Klausel bestätigt. Der Baß springt vom anfänglich breit ausgestellten  $f$  abwärts zum  $c$ , um dann ebenfalls umzudrehen und wieder schrittweise zum  $f$  aufzusteigen.<sup>17</sup> Als ihn die anderen Stimmen mit dem Klang  $d^1$ - $f^1$ - $b^1$  konfrontieren, sucht er schnell den Grundton  $B$  zu gewinnen, um dann gleich wieder das  $f$  zu besetzen. Er muß aber dem vom Tenor initiierten Lauf der Dinge folgen.

---

<sup>15</sup>Zu beachten auch die Rolle, die  $d$  schon im Anfangsmelisma zukommt.

<sup>16</sup>*Nouvelle instruction*, Paris 1558, Chap. 24.

<sup>17</sup>Wobei sein Schritt zum  $d$  in Kombination mit dem Superius wie ein trugschlüssiges Hingehen in den zweiten Redetakt wirkt.

Egan-Buffer,<sup>18</sup> die schon 1974 mit Transkriptionen an der Erstellung der Goudimel-Gesamtausgabe beteiligt war und 1992 ein 900 Seiten starkes Werk über die Goudimel-Chansons veröffentlicht hat, in welchem sie mit stark statistisch geprägtem Zugriff vorgeht und sehr wenig über die Gesamtgestalt und Individualität der einzelnen Chanson mitteilt, hebt für *Errant* explizit den nächsten, achten Vers mit folgenden Worten heraus:

„Les trois entrées successives, (la deuxième en tierces parallèles entre les *Superius* et *Bassus*), renforcent musicalement la métaphore pindarique du huitième vers: „Trois fois torçe d’un ply Thébain“.“

Sie leitet die drei sukzessiven Einsätze in Vers 8 (M. 28 ff.), von denen einer in *Superius* und Baß parallel erfolgt, von der *Drei* im Text ab. Obwohl mir ja daran gelegen ist, die Individualität der Supplement-Chanson als Spiegel eines spezifischen Textes herauszustellen, möchte ich dieses Argument nicht anführen, denn bisher hatten wir in den meisten Fällen drei sukzessive Einsätze, deren einer jeweils in zwei Stimmen gleichzeitig erfolgt - siehe Vers 1 und 3, 5 und 7.

Für die Problematik der Textaustauschbarkeit relevanter ist die Tatsache, daß Goudimel in drei Stimmen Text wiederholt, wobei die Phrase *d’un ply Thébain* vier Silben umfaßt. Schon in der Antistrophe zerfällt der Vers in andere Glieder und lautet *La double voûte de son front*, davon die letzten vier Silben *-te de son front*.

In diesem achten Vers ist der Verlauf der Stimmen geprägt von Orientierungsfragen - ich sehe eher darin ein Spiel mit dem Wort *torçe*. Bis auf den letzten Vers hat man sich immer wieder auf dem *F* gefunden mit einer imperfekten, sekundären Orientierung zu *C* (Vers 5). Jetzt scheinen die Stimmen ihre Einstellung zu suchen zu *d* mit *a* oder *f* mit *c*, und wie zu vermitteln ist bzw. wie deren Umgebung beschaffen ist. Der Contratenor, der vorangeht, formuliert das gleich: *d<sup>1</sup>-a-c<sup>1</sup>-f*. Der *Superius* setzt auf dem *f<sup>1</sup>* an und landet (auf M. 31) erst einmal auf dem *c<sup>1</sup>*, der Baß vom *d* aus auf dem *F*. Darüber hat der Contratenor die *F*-Skala gefunden, die er schwungvoll durchzieht. Der Tenor begleitet ihn in Terzen - oder sollte man linear betrachtet formulieren, daß er nochmal eine Skala von *d* zu *d<sup>1</sup>* sucht ... Nachdem der *Superius* mit seinem Zug aufs *g<sup>1</sup>* schon geendet hat (M. 32), der sich bewegungsmäßig an den Tenorschluß des letzten Verses anlehnt, klingt der Vers schließlich mit einer Einigung der drei unteren Stimmen mit vollem Klauselsatz zu *c* bzw. *c<sup>1</sup>* aus, ohne Quint, ohne Terz, mit Tenorklausel im Contratenor und Diskantklausel im Tenor.

---

<sup>18</sup>*Les Chansons de Claude Goudimel: Analyses Modales et Stylistiques*, Ottawa 1992, S. 300.

Die letzten vier Verse, die durch einen umschlingenden Reim verbunden sind und eine Sinneinheit bilden, sind nun erst einmal abgegrenzt, indem Vers 9 (M. 33) dreistimmig abgehoben wird. Dies mag auch eine Reaktion auf *le hault* sein, das sich oben befindliche, poetisch formulierte Haupt, zugunsten dessen der Baß ausgeblendet wird.

Den großen inhaltlichen Zusammenhang der Verse 9-12 und den Konnex von einem Vers zum nächsten, bildet Goudimel wieder sehr differenziert nach.

Von Vers 9 auf 10 steht ein Enjambement *le hault ... du ...mignon*. In M. 36 sind die Verse verschränkt. Die Kadenz wird vermieden, einerseits mit der potentiellen Diskantklausel zu  $c^l$ , die der Contratenor anbietet, andererseits auch, weil kein Ruhe- und Schlußpunkt eintritt, wo sich der Leitton  $e^l$  zum  $f^l$  in der Oberstimme über dem bereits mit dem nächsten Vers einsetzenden Baß in Sext-Oktav-Fortschreitung auflöst. In M. 35 würdigen der Tenor und noch mehr der Superius zudem die *gloire* mit einem Melisma, in M. 27 der Tenor *plus heureux* und der Baß den *mignon*.

Zwischen Vers 10 und 11 tritt durch den Relativsatz *mignon, ... qui* ein logischer Zeilensprung auf. Zwar setzt Goudimel auf M. 39 gemäß dem Komma eine Kadenz mit vollem Klauselsatz in Diskant, Tenor und Baß. Diese ist jedoch imperfekt, weil sie vom Contratenor überspült wird, mit dessen Ende wiederum Vers 11 überlappt wird. Die Kadenz zu  $g$  schließlich zeigt, wohin das immer noch und immer wieder stark präsenste  $d$  weist.<sup>19</sup>

Vers 11 und 12 schließlich sind wieder durch ein Enjambement verbunden, *Qui ... ramena ... les filles*. Vor dem Hauptereignis dieser Verse, dem *Herabführen aus dem Himmel*, das der Komponist über beide Verse hinweg so bildhaft, anschaulich und für den Hörer faßlich gestaltet, zuerst isoliert zu dieser strukturellen Komponente: Zwar treffen sich auf M. 42 die unteren drei Stimmen auf den *cieulx*, der Contratenor mit einer Tenorklausel zum  $c^l$ , der Baß mit dem Quartsprung aufwärts zum  $c$ . Der Tenor jedoch weicht der Diskantklausel aus und der Superius flieht die Kadenz und bietet selbst mit der ausgezierten Diskantklausel gleich eine zu  $F$  an. Diese verbleibt aber imperfekt, nachdem der Baß zwar sofort den Quartsprung aufwärts zum  $f$  in Angriff nimmt, damit aber bereits seinen neuen Vers eröffnet hat. Zudem setzen dazwischen auch schon die Mittelstimmen neu an.

---

<sup>19</sup>Unter Berücksichtigung der Melodieführung (T. und S.) mit Angel- und Endpunkten  $b$  und  $d$  also *commixtus*, hypodorisch transponiert auf  $g$ .



Dann zum Inhalt: Nicht nur, daß Goudimel die Musen wie auf einer Paradetreppe vom Himmel herunterschreiten läßt - er reagiert schon vorher auf das *ça bas* (M. 40), *hienieden*, indem er Superius, Contratenor und Baß jeweils eine Quint nach unten setzen läßt, bevor sie eine Oktave hochspringen, um das Potential nach unten zu haben. Der Tenor hält sich in dieser Phase noch zurück, weil er gleich in M. 42 seinen großen Auftritt haben wird, dem zuliebe er sich vorbereitend eher in der oberen Hälfte seines Ambitus aufhalten muß.

Die Linie, die der Superius so figurativ über zwei Messuren vom  $c^2$  abwärtsführt (M. 40 ff.), setzt der Tenor, als der Superius zur Kadenz dreht, unmittelbar mit seinem Einsatz des letzten Verses fort (M. 42 ff.), vom  $c^1$  zum  $c$ . Der Baß schließt sich in Terzen zu ihm, innerhalb seiner Linie vom  $f$  zum  $F$ . Der Contratenor setzt freier nach. Bezeichnend aber ist, daß der Superius nunmehr für zwei Messuren zurückgehalten wird, um den Sog in die Tiefe umso effektvoller zu gestalten. Er setzt erst überbindend zur Wiederholung des letzten Verses in den anderen Stimmen wieder an. Sein Ansatzpunkt fällt auf M. 45 hinein in die Kadenz zu  $F$  mit Sext-Oktav-Klausel in Tenor und Baß. Dabei greift er mit verlängertem Ansatzton genau die Linie des Tenor wieder auf, jedoch ohne am Ende zur Diskantklausel hochzusetzen. Er endet vor den anderen Stimmen auf dem  $c^1$ . Es mag bemerkenswert sein, daß der Superius hier seinen Einsatz ohne jegliche weitere Verzierung, wie bei *ramena*, und schließlich ohne Diskantklausel wie vorher der Tenor vorträgt: ganz einfach neun Silben, neun Noten - neun Musen?

So wird schließlich über der Baßklausel wieder im Tenor die Diskantklausel gesetzt. Der Contratenor ergänzt die Terz. –

Den Siebensilbler der Epode behandelt Goudimel, wie auch den Siebensilbler der noch folgenden Ode, anders als in anderen Fällen, wo er ihn schnell mit Tonrepetition deklamiert,<sup>20</sup> nämlich breit und würdig auf Semibrevis-Minima-Ebene, mit weichen Melodiebögen, die oft melismatisch verlängert werden. Es finden sich zahlreiche melodische Bezüge auf die Strophe in den einzelnen Stimmen zueinander und untereinander. Text wird nur in Vers 10 schlußsteigernd wiederholt (M. 26 auf 27 ff.).

Die ersten beiden Verse der Epodenvertongung (II/M. 1-6) sehen wir zwar durch die homorhythmische Setzweise des ersten Verses in der Faktur unterschieden, aber doch als

---

<sup>20</sup>Vgl. Goudimel-Ausgabe, Bd. 13, *Je l'acolleray tantost*, S. 99, *Messire Pierre estonné*, S. 149, *Si plateray-je le may*, S. 237, *Une jeune pucelette*, S. 244. Nur eine weitere Chanson mit ernstem Text ist ebenfalls recht getragen: *Par le desert de mes peines*, S. 267.

gegliederte Einheit konzipiert. Dies ist wieder auf das Enjambement zwischen den beiden Versen zurückzuführen: *In sie* (die eben geborenen Musen) *goß der Himmel eine selig schöne Stimme* bzw. *En qui respandit le ciel / Une voix saintement belle*. Nicht nur, daß formal durch die schlichte Satzweise am Beginn des neuen Abschnittes eine Sammlung erzeugt wird - der erzielte Kontrast und die polyphone Ausdruckssteigerung lassen die göttlichen Stimmen der Musen umso faßlicher werden.

Der erste Vers setzt auf *F* an, weich schwebend mit der Terz im Superius. Rhythmisch ist der Vers so disponiert (siehe vor allem Baß), daß der Verseintritt und die Ruhe am Versende mit Semibreven gelängt werden - auch schon die vorletzte Silbe mit dem Artikel *le* zu *ciel*. Durch dieses Abbremsen auf *le* entsteht auch für die drei oberen Stimmen der Eindruck einer Versschlußruhe, die, über dem auf dem *ciel* ruhenden Baß, mit Repetition des Klanges bereits der Anschluß mit der ersten Silbe des zweiten Verses suchen.<sup>21</sup> Der klare Abschluß des Verses wird auch insofern relativiert, als auf *ciel* nicht der musikalische Schluß zu *F* erfolgt, sondern der trugschlüssige Schritt aufwärts zu *d* vorgenommen wird.

Zur Vermittlung zwischen *d* und *F* eignet sich *B*, worauf der Baß auch seinen zweiten Vers ansetzt. Außer Versanfang und Reimwort wird nun in der Deklamation noch ein weiteres Wort herausgehoben, die *voix, Stimme*. Diese wird vom maßgeblichen Stimmpaar Tenor und Superius mit einem weichen Melisma in Sexten zum Klingen gebracht, wobei der Leittonschritt *a<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>* in der Oberstimme aber nicht mit dem *B*-Klang, sondern weiterführend vom Baß wieder mit dem ausweichenden Schritt aufwärts, zu *g*, beschieden wird. Nun schließen sich Baß und Superius zusammen und treiben in einer gemeinsamen, abfallenden Linie in Dezimen auf das Versende hin. Die Kadenzsituation ist zweischneidig: Einerseits hört man deutlich im Superius, offen zum nächsten Vers, halbschlüssig, die *cadence de dessus rompue*, über entsprechender Position des Bassus und Tenor - diese Öffnung ist wieder angesagt durch die Gerundiv-Ergänzung, die der folgende Vers zu Vers 1 und 2 bringt. Andererseits drängt sich der Contratenor mit einer Diskantklausel zu *c<sup>1</sup>* in den Vordergrund und schließt so zum Baß mit Sext-Oktav-Fortschreitung nach *C*.

Der Baß läßt sich nicht beirren und bietet mit seinem Einsatz des dritten Verses genau den gleichen Anschluß an, wie am offenen Ende von Vers 1 der Strophe (I/M. 6). Er greift seine Melodie von dort auf. Doch diesmal schließt sich der Superius nicht mit ihm zusammen,

---

<sup>21</sup>Zudem erleichtert dieses Verlangsamten auf die letzten *beiden* Silben des Verses die Einpassung des Siebensilblers, also mit ungerader Silbenzahl, in eine binäre Mensur.

sondern greift vielmehr auch nach dem  $c^{(2)}$ . Dafür imitiert der „schuldige“ Contratenor den Baß nun im Abstand einer Semibrevis. Der Tenor hatte Vers 2 mit dem Quintfall  $d^l$ - $g$  beendet. Schon in der Strophe war dieses Intervall und seine Ausfüllung in der Entfernung vom  $F$  thematisiert worden. Mit seinem Beginn von Vers 3 greift der Tenor es wieder auf und zäumt es schrittweise von unten nach oben auf. Und plötzlich findet man sich Mitte der M. 7 in allen Stimmen in der gleichen Situation wieder wie schon im siebenten Vers der Strophe (I/M. 26 Mitte) und es wird auch die gleiche Kadenz gesetzt.

Mit dem wieder unmittelbaren, vom Tenor vorgezogenen Einsatz (M. 9), entsprechend dem Enjambement *Comblant ... du just*, übernimmt dieser nun die absolute Führungsrolle. Hatte eben seine melodische Reflexion des Raumes  $g$ - $d^l$  ihre Folgen gezeitigt, so nähert er sich jetzt wieder dem  $F$  im Durchmessen der Quinte  $f$ - $c^l$ . Freilich überhöht er das  $c^l$  nochmal kurz zum  $d^l$  - jedoch nur im Rahmen des Melismas, das ihn mit Schwung zur Finalis zurückführt. Zwar sind  $d$  und  $g$  klanglich zunächst noch präsent, aber am Ende dieses Verses steht eine große Kadenz zu  $F$ , mit vollem Klauselsatz in Diskant, Tenor und Baß. Dies entspricht dem Sinnabschnitt im Text, der auch durch den umschlingenden Reim zusammengehalten wird. Der Gedanke, daß der Himmel den Musen den Mund mit süßen Stimmen, die die Dichter inspirieren, gefüllt hat, ist zu Ende geführt. Zwar eröffnet der nächste Vers mit der Reihungskonjunktion *Et*. Aber es ist ein anderer Gedanke, der sich anschließt.

Der Superius folgt dem Tenor in Vers 4 im Abstand einer Semibrevis. Doch ausschließlich dem Tenor bleibt die ausführliche melismatische Würdigung des *attischen Dichterhonigs* vorbehalten.

Die paarreimigen Verse 5 und 6 hebt Goudimel dreistimmig ab. Gemäß dem Enjambement *à qui ... les vers furent* faßt er sie zudem wieder zu einer gegliederten Einheit zusammen, an deren Ende (auf M. 18) eine *cadence parfaite exceptionnelle* zu  $C$  steht, mit der Diskantklausel zum  $c^2$ , der Baßklausel zum  $c$  im Tenor, ohne Tenorklausel. Zwischen Vers 5 und 6 kommt bestenfalls ein imperfekter Versschluß zustande (auf M. 15), mit den Schritten der phrygischen Kadenz, einem Halbtonschritt abwärts des Superius zum  $a^l$ , bei seinem gleichzeitigen Erreichen des Versendes mit dem imitativ nachsetzenden Contratenor, und mit dem Ganztonschritt aufwärts zum  $a$  im Tenor, den er bereits mit dem Ansatz des sechsten Verses geht.

Nicht nur in diesen Schritten sieht und hört man, Rollen tauschend, einen Bezug zu Vers 3 (M. 6-9), sondern auch in den melodischen Konturen des Versanfangs. Den Kopf des

Superius von Vers 3 (M. 6 f.)  $c^2-a^1-f^1$  mit den Umrissen des  $b^1$  und  $a^1$  auf Semibreven erkennt man wieder beim Tenor in Vers 5 (M. 12 ff.),  $c^1-c^1-c^1-a-f-b-a$ . Nach dem imitativen Beginn des Superius in Vers 5 entspricht die Orientierung zum  $d^2$  mit Zug aufs  $a^1$  der Ausrichtung des Tenor in Vers 3.

Entsprechend klingt Vers 4 in Vers 6 entfernter wieder an: War im Tenor in Vers 4 der Quintzug vom  $f$  zum  $c^1$  charakteristisch, so ist es beim ersten Vortrag von Vers 6 (auf M. 15 f.) der umgekehrte Quintzug vom  $c^1$  zum  $f$ , bevor der Tenor für die Kadenzierung Text wiederholt. Der Superius steigt in Vers 6 wieder vom  $f^1$  zum  $b^1$ , bevor er sich zum  $g^1$  zurückorientiert und diesmal die Kadenzierung zu  $C$  einleitet. In diesem Rahmen besitzt nun der Contratenor die entsprechende Freiheit, um die *Sorge, soucy*, mit einem Melisma hervorzuheben.

Mit Vers 7, der die letzten vier Verse eröffnet, die vom umschlingenden Reim zusammengehalten werden, wird der Satz wieder vierstimmig. Vers 7 nimmt zwar in Rückbezug auf Vers 6 inhaltlich die *vers* wieder auf, aber er eröffnet einen neuen Gedankengang: *Verse, die uns so angenehm berühren, daß ihr süßes Singen sanft verzaubern kann*, nämlich *die Unruhe der Götter und der Menschen*. Diese vier Verse formulieren das Ideal der Union von Musik und Poesie. Die musikalisch überhöhten Verse berühren Götter wie Menschen in ihrem Innersten und üben dabei positive, besänftigende Wirkungen aus. Auch hier bildet Goudimel den großen inhaltlichen Zusammenhang der Verse 7-10 und den Konnex von einem Vers zum nächsten wieder musikalisch nach. Bis zur großen Schlußkadenz wird Goudimel keine perfekte Kadenz mehr setzen.

Zum Anschluß des siebten an den achten Vers (auf M. 21) steht eine imperfekte Kadenz zu  $F$ , mit Sext-Oktav-Klausel zwischen Tenor und Baß, die vom Contratenor überspült wird (auf M. 21). In dessen Ende wiederum setzen schon Superius und Baß mit den ersten zwei Silben, gleich dem erstem Wort des achten Verses ein.

Wenn Goudimel in Vers 7 *Les vers* wieder aufnimmt (M. 18 ff.), greift er auch musikalisch etwas auf. Jedoch weniger aus dem vorhergehenden Vers, sondern vielmehr, was er in Zusammenhang mit den *Versen* schon in der Strophe, im zweiten Vers (*Qui peint mes vers*), musikalisch gesagt hatte (siehe I/auf M. 7 ff.). Den Superius und den Baß, der jetzt vom Contratenor imitiert wird, hören wir fast identisch auftreten - wegen unterschiedlicher Verlänge und anderer innerer Silbengruppierung des Verses um eine Tonrepetition am Anfang verkürzt. Auf M. 20 schließlich ändert sich die Ausrichtung der Stimmen auf die

Kadenz zu *F* hin. Vorher war es eine perfekte mit vollem Klauselsatz in den entsprechenden Stimmen und terzlos. Jetzt ist es wegen des direkten, verschränkten Anschlusses zum achten Vers die imperfekte Kadenz, mit der Terz schwebend in der Oberstimme (auf M. 21).

Auch der in die Kadenz greifende Vers 8 wird am Schluß zugunsten des Enjambements *leur ... chanter / Peust* mit dem nächsten überlappt: An seinem Ende steht auf M. 24, wo die drei unteren Stimmen gleichzeitig ankommen, eine phrygische Kadenz zu *a*, der hypolydischen Terz, mit dem Halbtonschritt abwärts zum *A* im Baß, und dem Ganztonschritt aufwärts zum *a* im Contratenor. Sie verbleibt jedoch auch unvollkommen, weil der Superius, der seinen Vers bereits eine Mensur früher zu Ende geführt hatte, darüber bereits deutlich den Anfang des neunten Verses markiert hat.

Charakteristisch für das Imitationsmotiv des Superius im zweiten Vers der Strophe (I/auf M. 7 ff.) war die Übernahme des Ausschnittes aus dem Anfangsmelisma *Errant* des Tenor, der Durchzug vom *a*<sup>1</sup> zum *d*<sup>1</sup>. Diesen verarbeitet der Superius nach der Wiederaufnahme mit Vers 7 der Epode nun (M. 21 ff.) auch für Vers 8, als gedehnten Quintzug nach dem Weiterdeklamieren auf seinem Schlußton *a*<sup>1</sup> des siebten Verses. Der Contratenor setzt eine Quint tiefer imitativ an.<sup>22</sup> Angeregt wird das aber durch den Baß, der den Vers mit einer Variation seines typischen schnellen Quintzuges vom *f* aufs *B* eröffnet.<sup>23</sup>

Der in das Ende des achten Verses greifende neunte Vers wird selbst zugunsten des Zusammenhangs *Peust ... enchanter / Le soing* wieder mit dem zehnten verschränkt. Am Ausgang des neunten Verses (M. 26) steht in den drei oberen Stimmen ausgedehnt eine deutliche Kadenz zu *C*, der Quint zur Finalis, mit Tenorklausel im Contratenor und Diskantklausel im Tenor. Doch auch hier will sich keine Ruhe einstellen, weil der Baß schon mit dem *Le soing* des zehnten Verses einfällt.

In Vers 8 und 9 reimt Ronsard etwas schwach *chanter* mit dem damit zusammengesetzten *enchanter*. Interessant ist, daß Goudimel auf das *chanter* noch nicht reagiert, sondern sich seine Reaktion für das Reimwort in Vers 9 aufspart, wo vor allem der Superius auf das *verzaubern, enchanter*, dann mit einem melismatischen „Besingen“ reagiert.

---

<sup>22</sup>Die Ausrichtung auf *a* und *d* führt im Tenor gleich wieder zu einer stärkeren melodische Profilierung von *b*, *g* und *d* (vgl. besonders Vers 3).

<sup>23</sup>I/Vers 2, 4, 7, umgekehrt 10, dann II/Vers 3.

Die Idee des gedehnten fallenden Quintzuges verarbeitet der Superius im neunten Vers gleich noch einmal, überhöht, mit Oktavsprung aufwärts, im Abstieg vom  $d^2$  zum  $g^1$ .<sup>24</sup> Der Tenor folgt ihm zunächst, schließt sich aber dann in Terzen zum Contratenor, der das  $f^1$  hochhält und dann mit dem tenortypischen, in dessen Klausel mündenden Quartzug die Kadenz zum  $c^1$  herbeiführt. In den gedehnten Abstiegen der Verse 8 und 9 höre ich gleichzeitig eine leichte Reminiszenz an die Schlußverse der Strophe, mit ihrem schrittweisen Himmelsabstieg.

In Analogie eben zum letzten Vers der Strophe (I/M. 42 ff.) wird der letzte Vers der Epode (auf M. 27 ff.) zunächst nur wieder von den drei Unterstimmen vorgetragen, die auf M. 29 schon zu  $F$  kadenzieren, mit Sext-Oktav-Klausel zwischen Tenor und Baß. Dies wird aber wieder vom Superius überlaufen, der nachgesetzt hatte - diesmal nur mit der ersten Hälfte des letzten Verses, bevor er diesen, wie auch die anderen Stimmen, noch einmal ganz aufnimmt. Jetzt kann gemeinsam die große Kadenz zu  $F$  auf M. 32 erfolgen, mit vollem Klauselsatz in Diskant, Tenor und Baß, die zudem von den unteren Stimmen in der Verlängerung bekräftigt wird.

Gerade bei seiner Gestaltung dieses Schlußverses lehnt sich Goudimel wieder stark an die individuelle Gestalt des Verses *Le soing des Dieux, et des hommes* an, indem er sich seiner beiden Abschnitte bedient, des viersilbigen *Le soing des Dieux* und des drei(+1)silbigen *et des hommes*. Den ersten isoliert er im Superius, um über die Kadenz auf M. 29 hinwegzutragen, den zweiten in den Unterstimmen für den homorhythmischen Vortrag in der verlängerten Kadenz.

Das führt in den meisten Epoden bei potentielltem Textaustausch wieder zu den größten Kollisionen, z. B. in der fünften Epode, wo der Vers mit Bezug auf die Musen lautet *De ces neuf Mu-si-ci-en-nes*. Der Superius kann nicht *De ces neuf Mu-* isolieren, genausowenig, wie die Unterstimmen die Kadenz auf *-si-ci-en-nes* verlängern können. Es wären gravierende Adjustierungen nötig.

Daß auch nicht alle Epoden sich mit dem Muster der vier ineinandergreifenden Schlußverse decken, sei nur nochmal unterstrichen. Oft werden die letzten sechs Verse als große Einheit zusammengefaßt, manchmal lehnt sich Vers 8, nach dem ein Punkt steht, noch an 5 und 6 an, und die letzten drei Verse bilden wieder eine Einheit. –

---

<sup>24</sup>Wobei dann auch klanglich  $g$  und  $d$  wieder stärker zum Tragen kommen.

Gerade Goudimels erste Odenvertongung, die sich mit seiner Erfahrung in bezug auf humanistische lateinische Odenvertongungen und mit der Präsentation von zwei musikalischen Teilen so vielversprechend anläßt, führt noch zu viel deutlicheren Kalamitäten beim Textaustausch als die bisher betrachteten Sonettvertongungen. In diesem Fall reicht kaum mehr eine allgemeine Erfahrung mit Praktiken des Textaustauschs, um „zurechtzukommen“.

Das hat vor allem zwei Gründe: Zum einen ist es die gehobene polyphone Schreibweise, die Goudimel für die hohe Gattung der Ode einsetzt, und die er instrumentalisiert, um Verbindungen im Text zu unterstreichen, die über Versgrenzen hinausweisen. Zum zweiten ist es sein Reagieren auf die Verse selbst, die als Sieben- bzw. Achtsilbler noch keine ausgesprochenen Kurzverse sind und ohne feste Zäsurstelle eine Unmenge innerer Silbengruppierungen ermöglichen. Jedes Mal, wenn Goudimel auch nur formal auf einen Versabschnitt reagiert, muß er zwangsläufig mit einer anderen Ausfüllung des Verses kollidieren.

Dennoch: Warum sollte Goudimel einen *derartigen zweiteiligen Satz* liefern, wenn er nicht gewollt hat, daß Text ausgetauscht wird. Es ist ja nicht so, daß er etwa den Anfang der Geschichte mit der Antistrophe und dann die Fortsetzung der Geschichte mit der Epode vertont. Vielmehr unterlegt er dem ersten Teil die Einleitungsstrophe, übergeht dann den eigentlichen Beginn der mythologischen Erzählung, um „mittendrin“ mit der Epode wieder anzusetzen.

Dem kann man gleich wieder entgegenhalten, daß Goudimel vielleicht doch ganz geschickt die Möglichkeit eines individuellen Zugriffs gesehen hat, nämlich, daß man diese erste Einleitungsstrophe unmittelbar mit der Epode kombinieren kann, weil sowohl diese einzelne Strophe als auch die einzelne Antistrophe jeweils im letzten Vers *Les filles* bzw. *neuf Filles* führt, so daß man an die Einleitungsstrophe genausogut wie an die Antistrophe mit *En qui respandit le ciel* ansetzen kann, das sich mit seiner Hommage an die Wirkung gesungener Verse dann auch schon als Schluß eignet - unter Umgehung der eigentlichen, teilweise langatmigen mythologischen Erzählung. Also liegt auch und gerade hier eine sehr von Individualität geprägte Vertongung vor.

#### V.4. Claude Goudimel: *Quand j'apperçoy* (Sonett)

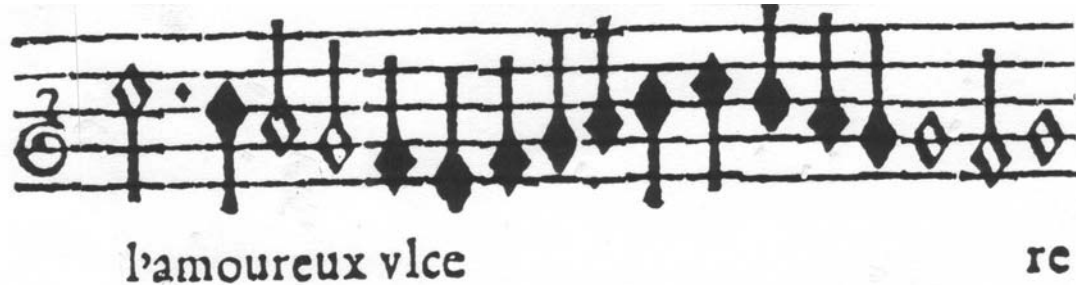


Abbildung V.4-1: „l'amoureux ulcere“, *Quand j'apperçoy*, Superius, *Les Amours*, 1553.

Als viertes Stück des Supplements<sup>1</sup> und zweites Stück seiner Gruppe vertont Goudimel das Sonett Nr. LV, *Quand j'aperçoy* [sic], aus den *Amours* von 1552, das in der kommentierten Ausgabe von 1553 weiter nach hinten rückt und dort durch Einfügungen nach Sonett XXXVIII und bei kleineren vorgelagerten Umstellungen als Nr. LXVI erscheint.<sup>2</sup> Es ist im Anhang wieder mit einer Liste von drei Austauschtexten präsentiert: *Les trois Sonetz ensuyvans se chantent sur la Musique de Quand j'apperçoy*.<sup>3</sup> Hier sind die Sonette Nr. XCVIII, *L'an mil cinq cent*, Nr. C, *Le pensement*, und Nr. CXXIII, *De soingz mordentz*, aufgeführt. Tatsächlich entspricht nach Laumonier noch ein weiteres Sonett, Nr. CLII, *Puis qu'aujourd'huy*, diesem im Vergleich zu den anderen recht seltenen Formtypen in den *Amours* (s. u.), welches ursprünglich fälschlich in der Liste zu *J'espere & crains* erscheint.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Siehe Notenbeilage 4, S. 33 ff.

<sup>2</sup>Ronsard-Ausgabe Laumonier, IV, S. 57, und V, S. 120, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 28 f. Graphievarianten im Supplement: Vers 1: aperçoy-appercoy; 2: Charites-charites; 4: rougissant, ohne Doppelpunkt, dafür in Superius und Tenor mit Komma; 7: rime-ryme; 8: beaultez-beaultés; 10: mieux-mieulx; 11: cuœur-cœur; 12: Doncque-Doncques, mon Tout-mon tout, in S und T ohne Öffnungsklammer; 13: à-a.

<sup>3</sup>1553, f. Dvii, verso, bzw. Ausgabe Laumonier, Bd. IV, S. 250, besonders Fußnote 1 mit Erläuterung der Korrektur und S. XVII, Fußnote 2.

<sup>4</sup>In 1553 als Nr. CXXIII, CXXV und CXLIX sowie auch CLXXVII.



Quand j'aperçoy ton beau chef jaunissant,      *Wenn ich Dein schönes gelbglänzendes Haupt sehe,*  
 Qui l'or filé des Charites efface,              *Das der Grazien gesponnenes Goldhaar in den Schatten stellt,*  
 Et ton bel œil qui les astres surpasse,        *Und Dein schönes Auge, das die Sterne übertrifft,*  
 Et ton beau sein chastement rougissant:       *Und Deinen schönen, keusch errötenden Busen:*

A front baissé je pleure gemissant,            *Weine ich mit gesenkter Stirn, seufzend,*  
 De quoy je suis (pardon digne de grace)       *Darüber, daß ich - vergebungswürdig -*  
 Soubz l'humble voix de ma rime si basse,      *Unter dem demütigen Klang meiner so niedrigen Dichtung,*  
 De tes beaultez les honneurs trahissant.      *Die Pracht Deiner Schönheit verrate.*

Je cognoy bien que je devroy me taire,        *Ich weiß sehr wohl, daß ich schweigen müßte,*  
 Ou mieux parler: mais l'amoureux ulcere      *Oder besser reden, aber das Liebesgeschwür*  
 Qui m'ard le cœur, me force de chanter.      *Das mir das Herz entzündet, zwingt mich zu singen.*

Doncque (mon Tout) si dignement je n'use      *Also - mein Alles - wenn ich so wenig würdig die Tinte*  
 L'encre & la voix à tes graces vanter,        *Und die Stimme gebrauche, um Deine Anmut zu preisen,*  
 Non l'ouvrier, non, mais son destin accuse.   *Klage nicht den Schaffenden, sondern sein Schicksal an.*

Dieses Sonett erfuhr schon 1553 eine Änderung, wo nämlich der sechste Vers *faute digne de grace* anstatt *pardon digne de grace* endet. Die Ausgaben der *Amours* von 1553, die ein musikalisches Supplement tragen, machen die Diskrepanz sichtbar, daß der sechste Vers im Textkörper anders lautet als im Supplement, wo *pardon digne* stehenbleibt.

In diesem Sonett porträtiert uns der Liebende gleich zu Beginn seine Angebetete, die in ihrer Schönheit, die anhand spezieller Merkmale verdeutlicht wird, ein charakteristisches petrarkistisches Ideal verkörpert: feines, gelbgoldenes Haar, glanzvoller als das der Charitinnen, den Personifikationen des Charmes, die den Menschen Schönheit und Frohsinn bringen; Augen, strahlender als Sterne; der schöne Busen, der durch das keusche Erröten noch begehrenswerter wird.

Zu diesem wundervollen Bild stellt sich im zweiten Quartett die herbe Kehrseite ein: Diese Schönheit bringt dem Liebenden keinen Frohsinn, sie stürzt ihn vielmehr in tiefe Verzweiflung. Voller Scham und Schuldbewußtsein bekennt er seine Unfähigkeit, ihrer Schönheit mit seinen Versen gerecht zu werden. Er erlebt dies als einen Verrat an *les honneurs*, dem Schmuck, der Zierde, der Pracht ihrer Schönheit, denen Ehre gebührt - ein Loyalitätsbruch angesichts seiner untergeordneten Stellung ihr gegenüber, die auch durch seine *humble voix*, die untertänig-demütige Stimme, und die *rime basse*, seine niederen Verse, charakterisiert wird. Immerhin ist er, der dem Schicksal ja ohnmächtig ausgeliefert ist, in seiner fatalen Situation noch vergebungswürdig. Die Redundanz, die in der Aussage *pardon digne de grace* liegt, korrigierte Ronsard alsbald zu *faute digne de grace* - eben dieses fehlerhafte Verschulden ist es, das vergebungswürdig ist.

Das erste Terzett verdeutlicht, daß die Macht der Liebe so groß ist, daß der Liebende wider besseres Wissen handeln muß. Auf diesen Zusammenhang legt auch der Kommentator Muret bei der Beschreibung des Gedichtes großen Wert:

„Quand il considere les excellentes beautés de sa dame, il dit, qu’il a honté & regret de ne les pouvoir dinnement decrire: conoissant bien, qu’il faudroit se taire, ou en parler mieus. Mais la force de son Amour est si grande, qu’elle le contraint d’entreprendre plus qu’il ne peut.“<sup>5</sup>

In diesem Terzett wird auch wieder die Pathologie der Liebe mit einem starken Bild beschworen, an dem der Komponist nicht achtlos vorbeigehen wird: Das Liebesgeschwür, welches das Herz des Liebenden entzündet und Ursache seines widersinnigen Verhaltens ist.

Das zweite Terzett bringt den Schluß, den der Liebende seiner Angebeteten mit der Formel *Doncque (mon Tout)* nahelegt:<sup>6</sup> Nicht er selbst, sondern sein Schicksal ist anzuklagen. Dazu auch Muret:

„Parainsi dit il, que si en cette part il ne s’aquite entierement de son devoir, il ne s’en faut pas prendre a lui, ains a son destin, qu’a voulu adresser en si haut lieu, que le force de ses ecris n’i peut aucunement ateindre.“<sup>7</sup>

Diese Folgerungsformel wird auch der Komponist gebührend zu würdigen wissen.

Formal entspricht das Sonett dem Typ IV der Kategorien Laumoniers.<sup>8</sup> Wie bei Typ II, *Bien qu’à grand tort*, beginnen, bei identischer Reimordnung in den Quartetten, wobei ein stumpfer Reim einen klingenden umschließt, die Terzette mit einem klingenden Reimpaar. Dann aber werden ein männliches und ein weibliches Reimpaar gekreuzt:

$$a^m b^f b^f a^m \quad a^m b^f b^f a^m \quad c^f c^f d^m \quad e^f d^m e^f$$

Goudimel setzt dieses Sonett oberflächlich betrachtet offensichtlich sehr einfach um, wählt aber bei genauerer Betrachtung eine Lösung, die die bekannten Prinzipien, auf denen die Grundidee des musikalischen Supplementes fußt, geradezu konterkariert:

(:ABCD:) EFG (EF(:G:))’

<sup>5</sup>*Amours*, 1553, S. 79.

<sup>6</sup>Die er etwa 1553 im eingefügten Sonett *Morne de cors* zu Beginn des ersten Terzetts, sogar mit der Weiterführung *Si dignement*, wieder einsetzt (Ausgabe Laumonier, V, S. 130, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 43). Die Formel *Si (dextrement) je n’use l’outil* (la lyre) finde ich auch im Sonett VIII, *Lors que mon œil*, dem Austauschsonett zu *J’espere & crains*, und dort dazu den Reim *accuse* mit *Non le changé, mais le changeur accuse* (Ausgabe Laumonier, IV, S. 12 f.).

<sup>7</sup>*Amours*, 1553, S. 79.

<sup>8</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII.

Er, der im Gegensatz zu Certon und Janequin keine zweite, abweichende Sonettform zum Klingen bringt, sondern dessen Interessenschwerpunkt offenbar im Bereich der Oden liegt, setzt sich nämlich in gewisser Weise über den Anspruch hinweg, daß die jeweiligen musikalischen Modelle ihre nach *alternance*-Typ unterschiedenen Sonettmodelle repräsentieren.

Innerhalb der 64 Mensuren, die das Stück umfaßt, läßt er, gemäß der nun bereits bekannten Vorgehensweise, die beiden Quartette auf dieselbe Musik singen (M. 1-15 und M. 15-30), was einfach durch Wiederholungszeichen und zweitem Text unter dem ersten ausgedrückt ist. Dann wiederholt er ausgeschrieben auch die Musik des ersten Terzetts (M. 30-44) etwas modifiziert für das zweite Terzett (M. 44-58) bei zusätzlicher konventioneller, hier ausgeschrieben Wiederholung des Schlußverses (M. 54-58 und M. 58-62).

Nun liegt bei diesem Sonett-Typ IV aber nach Reimordnung keineswegs eine Strukturidentität der Terzette vor, wie sie etwa Janequin bei den jeweiligen Typen der Sonette *Qui voudra voir* und *Nature ornant* erkennt und umsetzt, wie wir in den Kap. V.7 und 8 sehen werden. Vielmehr sind im zweiten Terzett (e<sup>f</sup> d<sup>m</sup> e<sup>f</sup>) im Vergleich zum ersten Terzett (c<sup>f</sup> d<sup>m</sup>) in den letzten beiden Versen die Reime mit ihrer respektiven weiblichen bzw. männlichen Endung „vertauscht“, so daß beim zweiten Erscheinen der Musik auf die Versschlüsse 13 und 14 hin Adjustierungen rhythmischer und melodischer Natur und in der Textsetzung vorgenommen werden (besonders M. 37-40 vs. 51-53 sowie M. 42 f. vs. 56 f., siehe Besprechung weiter unten).

Goudimel bewegt sich, rein formal gesehen, also auf der Ebene eines recht einfachen Modells, an dem je nach Art der Versendung Adjustierungen vorgenommen werden können, die Goudimel in den Terzetten sozusagen ausgeschrieben präsentiert. Damit führt er aber Ronsards explizite Bemühungen eigentlich ad absurdum und gibt somit Lebègue mit seiner Assertion „les musiciens se passent fort bien de l’alternance des rimes masculines et féminines“ recht.<sup>9</sup>

Wie bezüglich der Anordnung der Goudimel-Stücke in Kap. V.3 bereits erläutert, steht *Quand j’aperçoy* im C-Modus und weist bei hoher Schlüsselung ein plagales Verhältnis zwischen Ambitus und Finalis auf. Das Stück ist ebenfalls *alla breve* notiert.

---

<sup>9</sup>Lebègue, 1954, S. 112.

Die Einfachheit in der formalen Umsetzung spiegelt sich in der Einfachheit des großformalen Kadenzplans. Sowohl die Quartette als auch die Terzette schließen jeweils perfekt nach *C* (auf M. 15, 30, 44 und 58 bzw. 62). Hierbei wird die Kadenz sogar identisch ausgeführt, bei vollem Klauselsatz in den jeweiligen Stimmen, mit Quintfall zum *c* im Baß, Ganztonschritt abwärts zum *c'* im Tenor und Halbtonschritt aufwärts zum *c<sup>2</sup>* im Superius. Dabei springt der Contratenor in jedem Fall ab zur Terz *e'*, so daß auch der Schlußklang des Satzes ohne Quint bleibt.

Die Quartette verbleiben deutlicher im homorhythmisch-syllabischen Satz als die stärker imitativen Terzette, wobei auch in den Quartetten abschnittsschlußsteigernd der höchste Grad an individueller Befreiung von Stimmen jeweils im letzten Vers erreicht wird (Vers 4 bzw. 8, auf M. 12-15 bzw. auf M. 27-30).

Der Text wird streng versweise umgesetzt. Die Verse sind jeweils glatt voneinander geschieden, mit einer Ausnahme, die aus einer individuellen Eigenschaft dieses Sonettes abzuleiten ist. In M. 34 f. überlappen durch den vorgezogenen Einsatz des Bassus Vers 9 und 10, dementsprechend mit der Wiederholung für das zweite Terzett in M. 48 f. die Verse 12 und 13. Dies wird dem logischen Enjambement *me taire, Ou mieux parler* und dem Enjambement *je n'use L'encre & la voix* gerecht.<sup>10</sup>

Dort, wo die Verse klar getrennt sind, disponiert Goudimel sorgfältig ihren Anschluß und differenziert verschiedene Grade von Abstand oder Nähe. Wie sich das innerhalb der Formabschnitte gestaltet, wird beim versweisen Durchgang besprochen. Für die großformalen Abschnitte markiert Goudimel das Ende des ersten Quartetts (M. 15) deutlich durch eine Brevis. Diese wird bei der Wiederholung mit M. 30 am Ende des zweiten Quartetts durch den forschenden Einsatz des Tenors relativiert, der die Imitation und somit überhaupt die größere individuelle Beweglichkeit der Stimmen in den Terzetten anstößt. Die anderen Stimmen sind jeweils durch eine Semibrevis-Pause von ihrem Einsatz getrennt, wobei im Contratenor der Schlußton noch über die Einsätze der anderen übergehalten wird.

Am Ende des ersten Terzetts (M. 44) steht eine Generalpause. Das ist ein großer Gestus, ein beredtes Schweigen. Es bereitet vor auf die Pointe, auf den Schluß, die Folgerung, die der Liebende seiner Angebeteten nahelegt. Zugunsten dieser Folgerung greift Goudimel das einzige Mal substantiell in wiederholte Musik modifizierend ein: *Doncques, mon tout*. Er

---

<sup>10</sup>Das Komma nach *je n'use*, das in der Goudimel-Ausgabe steht, erscheint weder bei Ronsard noch im Supplement.

ersetzt die Musik für den ersten Halbvers, wo in Vers 9 (M. 30) die Imitation anstand, zugunsten eines sammelnden, breit ausgeführten homorhythmisch-syllabischen Deklamierens. Sehr schön fängt er dabei in der parallel in Sexten sich abwärtsbewegenden Linie von Tenor und Superius einen Sprachgestus ein: Die Stimme senkt sich von einem intellektuellen Akzent besinnend herunter. Der intellektuelle Akzent ist im Französischen durch einen besonderen Einsatz von Tonhöhe, im Gegensatz zu einem Erheben der Stimme im Sinne von Nachdruck, charakterisiert. Die Stimmen sind dabei in eine Sequenz gefaßt, die nicht richtig schließt und somit noch Raum läßt für die Folgerung - das, was der Liebende, der Angebeteten nahezulegen gedenkt (*Doncques, mon tout, ...*).

Am Ende des zweiten Terzettes hingegen (M. 58) stürzt sich der Satz gleich in die Wiederholung des Schlußverses, was noch dadurch begünstigt wird, daß, wegen nun weiblicher Endsilbe zu Mensurbeginn, diese auf eine Minima zurückgedrängt werden kann.

Außer der konventionellen Schlußwiederholung wird nur an zwei Stellen Text wiederholt - was dann freilich durch die formale Wiederholung verdoppelt wird. Dabei handelt es sich in einem Fall um eine technisch bedingte Wiederaufnahme im Bassus in Vers 10 (auf M. 35 ff.), der mit dem Enjambement bereits vorgezogen mit der ersten Vershälfte eingesetzt hatte, dann mit der zweiten Vershälfte dem schnellen Superius folgt. Es entspricht nicht seiner Funktion sich am textausdeutenden Melisma auf der Akzentsilbe des paroxytonen Reimwortes zu beteiligen, weshalb er die zweite Vershälfte zur Baßtonsetzung nochmals aufnimmt (M. 38 ff., Wiederholung mit Vers 13, M. 52 ff.).

Die zweite Textwiederholung ist keine technisch bedingte, sondern eine dem Sinn des Textes folgende, mit einer Intention verknüpfte Wiederholung. Sie steht gleich am Anfang der Vertonung und wird mit dem Beginn des zweiten Quartetts wiederaufgenommen (M. 16 f.).

Dabei wird die Formel *Quand j'apperçoy* wiederholt, die die erste Vershälfte bis zur Zäsur einnimmt und dazu dient, die Szene für die Porträtierung der Angebeteten aufzureißen. Sie wird zunächst zweistimmig in Superius und Contratenor wie eine Devise vorangestellt. Auf diesen vier Silben steigt der Superius vom  $g^1$ , dem unteren Rahmenton des Modus, schrittweise auf zur Finalis  $c^2$ . Der Leitton führt hin zur Zäsur. Die Musik zeigt also gewissermaßen ein „Herangehen“, so, wie sich auch der Liebende betrachtend seiner Angebeteten nähert.

Der Contratenor spannt ebenfalls eine Quart auf, ausgehend von der Finalis  $c^1$ . In Gegenbewegung zum Superius senkt er sich mit dem Ganztonschritt der Tenorklausel auf die

Zäsur. Der Modus ist definiert und die Zäsur kadenziell beleuchtet. Rhythmisch ist dies gefaßt mit dem charakteristischen daktylischen Anfangsrhythmus, der den Verseintritt deutlich markiert und auf die Zäsur hinsteuert, die auf den Beginn von M. 2 gesetzt ist.

Mit M. 2 wird diese Devise, auf der Zäsur verhakt, gleich vom Tenor und Bassus eine Oktave tiefer exakt übernommen, womit sie in die Kadenz der Oberstimmen eingreifen und diese relativieren. Auf der gedehnten ersten Silbe haben Superius und Contratenor Zeit, nachzusetzen, so daß nun alle vier Stimmen zusammengefaßt werden können. Über der Sext-Oktav-Fortschreitung des Tenors und Bassus steuert nun der Superius von  $c^2$  aus den nächsten Strukturton des Modus an, die Terz über der Finalis, das  $e^2$ . Wieder folgt ihm der Contratenor in Gegenbewegung, ausgehend vom  $g^1$ . Er setzt gegen den Ganztonschritt des Superius aufwärts zum  $e^2$  den Halbtonschritt abwärts zum  $e^1$  - eine aus der phrygischen Kadenz bekannte Fortschreitungsverbindung. Damit begibt sich der Contratenor aber auch in eine spannungsreiche *mi contra fa*-Situation zum Tenor. In diesem kurzen Aufriß mittels der wiederholten Devise verbergen sich schon wesentliche Details des am Modus angelegten kompositorischen Plans.

War der Gestus der wiederholten ersten Vershälfte von räumlicher Expansion geprägt, einem Auseinanderstreben der Stimmen, so beschreibt die zweite Vershälfte eine Kontraktion. Nachdem der Superius mit dem  $g^2$  die obere Grenze des Ambitus erreicht hat, zieht er sich wieder schrittweise Richtung Finalis  $c^2$  zurück. Die *cadence de dessus* ist mit dem Reimakzent abgebrochen auf dem Leitton  $h^1$ . Der Vers endet halbschlüssig auf *G*.

Der Reimakzent ist mit einer Semibrevis zur zweiten Hälfte von M. 4 erfaßt. Auf dem Weg dorthin wird auf Minima-Ebene deklamiert. Dabei bringt Goudimel einen weiteren musikalischen Akzent mit der punktierten Minima Mitte M. 3 an, mit dem er einen rhetorischen Akzent auf *beau* setzt, der die Schönheit unterstreicht, jedoch das *Haupt (chef)* massiv zurückdrängt. Dieser Akzent fügt sich v.a. hervorragend zur Wiederholung mit Vers 5 in M. 18 als emotionaler Akzent auf dem *pleure*.

Der zweite Vers (M. 5 ff.) nimmt die rhythmische Anlage des ersten wieder auf. Der Verseintritt *Qui* wird mit einer Semibrevis markiert. Dabei sorgt der nachsetzende Tenor dafür, daß mit der Abfolge von zwei Semibreven nach dem männlichen Versschluß keine Stagnation eintritt. Die Zäsur koinzidiert wieder mit einem Mensurbeginn. Am Versschluß sehen wir nach der Markierung des Reimakzentes (M. 7) aufgrund der weiblichen Endung

die Modifikation der auf einer Minima nachfedernden weiblichen Endsilbe, die einfach die gleichen Töne wie der Reimakzent nochmals aufnimmt.

Dieser zweite Vers setzt erwartungsgemäß wieder in *C* an. Allerdings nicht in einer Lage, die direkt an die abgebrochene Diskantklausel anknüpft, sondern höhergesetzt. Hatte der Superius mit seinem Einsatz in Vers 1 einen Quartzug aufwärts zwischen die Strukturtöne  $g^1$  und  $c^2$  des Modus gesetzt, setzt er jetzt vom Strukturton  $e^2$  auf die Zäsur hin einen Quartzug nach unten auf den Leitton  $h^1$  (M. 6). Dies ist auch beim Singen insofern sehr organisch und strukturbildend, weil es eine Wiederaufnahme der letzten vier Töne des ersten Verses ist, wobei genau jener Ton, der bei der Punktierung als Semiminima untergeordnet war, jetzt mit der Semibrevis Gewicht verliehen bekommt, und jener Leitton, der auf dem Reimakzent so beschwert war, jetzt rhythmisch entlastet wird.

Der halbschlüssige Charakter der Zäsurstelle vermittelt in die zweite Vershälfte, wo die Erwartung der Schritte zum  $c^2$  im Superius und  $c$  im Bassus dann auch erfüllt wird. Diese Vermittlung zur zweiten Vershälfte entspricht der Beschaffenheit der Zäsur, die durch die Verbindung mit dem Genitivattribut recht schwach ausgeprägt ist: *l'or filé des Charites*. Auch dieser Vers endet wieder auf dem *G*-Klang. Jetzt ist die Situation im Vergleich zum Schluß des ersten Verses etwas modifiziert. Nachdem als Alternative zum *C*-Klang schon mit dem *a*-Klang zu Beginn von M. 7 eine andere Farbe herausgestellt wurde, die vorher nur en passant erschienen war (M. 4), ist jetzt auch noch die abgebrochene Diskantklausel aus ihrer charakteristischen Position in der Oberstimme in den Tenor gewandert.

Der dritte Vers eröffnet nun gedämpft und verinnerlicht auf dem *d*-Klang rezitierend (M. 8), wonach *C* mit M. 9 umso strahlender erscheint - semantisch den Versinhalt unterstützend, der vom Auge spricht, das die Sterne übertrifft.

Schon im groben Überblick über die Verse 3 und 4 (M. 8-15) sieht man durch die Melismen auf Semiminimen und in ihrer Art bewegungsmäßige Entsprechungen - wie auch schon die ersten beiden Verse in ihrer Bewegung verwandt waren. Dies ist nun in Vers 3 und 4 stärker und spezifischer ausgeprägt und es hat konkret wieder mit den Versen zu tun. Goudimel setzt hier eine musikalische Analogie zur inhaltlichen und formalen Entsprechung der beiden Verse: *Et ton bel œil - Et ton beau sein*. In beiden Versen wird melismatisch die beschriebene Schönheit gewürdigt.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Übrigens hatte Goudimel schon vorher seinen Akzent auf *beau* gesetzt.

Um in der Aufzählung die Häufung der Schönheitsattribute faßbar zu machen, eröffnet der Dichter die beiden Verse jeweils mit der Reihungskonjunktion: *Et ton ... - Et ton ...*. Vor dem respektiven Anschluß der Verse 3 und 4 (M. 8 und 11) steht jeweils die nachfedernde weibliche Endung. Einerseits ist es diese, die bewirkt, daß die Markierung des Versanfangs mit einer Semibrevis zurückgenommen werden muß. Andererseits ist dies aber auch angezeigt und sogar wie geschaffen für die Versanfänge 3 und 4 mit ihrer drängenden Eröffnung durch die Reihungskonjunktion *Et*.

Das, was die Schönheit ausmacht, steht in beiden Fällen auf dem Binnenakzent des Verses, der Zäsur: *œil* und *sein*.

In Vers 3 rezitiert Goudimel ganz direkt und gleichmäßig auf dieses *œil* hin, das zu Beginn von M. 9 steht, wo dann, auf dem C-Klang, die Melismen ausbrechen, linear gedacht, aufgehängt zwischen den Strukturtonen des Modus. Dabei bewegt sich der Superius im typischen Zusammenspiel mit dem Tenor in Sexten: Der Superius vom  $c^2$  zum  $e^2$ , der Tenor vom  $e^1$  zum  $g^1$ . Bei dieser Würdigung der Schönheit berührt der Tenor zum ersten Mal den oberen Strukturton des Modus. Zwischen diesen aufstrebenden Figuren setzt der Contratenor seine fallende Linie vom  $g^1$  zum  $c^1$ . Der Baß stützt diese Figuren und deklamiert dazu schon im Text weiter. Nach dem Ende der Melismen in den Oberstimmen übernimmt er dann direkt die Linie vom Contratenor und führt sie weiter hinunter zum  $f$ . Daß er dabei den unbedeutenden Artikel *les* ausziert, ist nicht abträglich, weil es in musikalische Struktur eingebunden ist. Nach noch einem Klangwechsel zwischen C und F wird auskadenziiert zu C - mit jener ausdrucksvollen Fassung der Kadenz, die schon am Übergang von M. 2 auf 3 stand: der Sext-Oktav-Klausel zwischen dem Tenor zum  $c^1$  und dem Bassus zum  $c$  in Kombination mit den Schritten der phrygischen Kadenz im Superius zu  $e^2$  und Contratenor zu  $e^1$ . Die weibliche Endsilbe federt wieder nach.

In Vers 4 wird im Sinne einer Ausdruckssteigerung und auch Abschnittsschlußsteigerung der Satz noch mehr überhöht, indem sich die Deklamation der einzelnen Stimmen stärker voneinander löst, der Vers stärker gedehnt wird und die Melismatik noch ausgebaut wird. Während vorher bis auf den nachsetzenden Baß die drei Oberstimmen dasselbe Wort auf der Zäsur ausgemalt haben, werden jetzt von den Stimmen durch die Melismen sukzessive einzelne Bedeutungsträger des Verses beleuchtet: *ton - sein - chastement - rougissant* (Baß, Superius, Contratenor, Tenor).



Auf dem Weg vom *f* zum *c*<sup>1</sup> ist es zunächst der Baß (M. 12), der seine Linie von vorher auf dem *ton* umgekehrt wieder aufgreift. Lange verharret er auf der Zäsur, wobei er die Melismen der Oberstimmen mit dem Grundton *g* stützt. Dem Superius kommt es zu, bewundernd in aller Breite auf Semibrevis-Ebene *ton beau sein* zu deklamieren, wobei auf der Zäsur sein Melisma erscheint. Trotz Dehnung verhält er sich also entsprechend Vers 3. Dann fällt er gemeinsam mit dem Baß in das regelmäßige Deklamieren auf Minimen zurück.

Contratenor und Tenor gehen schneller über die erste Vershälfte hinweg, um die zweite Vershälfte stärker zu beleuchten. Die Zäsur ist durch ihre Stellung auf der *elevatio* von M. 12 berücksichtigt. Beim Unterstreichen des *chastement*<sup>12</sup> schließt sich der Contratenor zunächst dem Superius in Terzen an, setzt dann aber auf der dritten Silbe noch die Linie abwärts, wie sie in Vers 3 der Baß schon von ihm übernommen hatte, hier vom *c*<sup>2</sup> zum *f*<sup>1</sup>. Dabei kommt es zu einer *mi contra fa*-Situation mit dem Tenor, der das Reimwort ausdrucksvoll auszieren darf. Auch er wählt die fallende Linie, vom gedehnten *g*<sup>1</sup> zu *c*<sup>1</sup>. Damit hat er auch wieder den oberen Strukturton des Modus angestoßen. Er fügt aber zusätzlich noch mit Fusae den Wechsel *f*<sup>1</sup>-*e*<sup>1</sup>-*f*<sup>1</sup> (*fa-mi-fa*) ein, wobei er das kurz angestoßene erste *fa* gegen das *mi* des Contratenors setzt.

Der Vers beschließt das erste Quartett mit der großen Kadenz mit vollem Klauselsatz zu *C*. Das zweite Quartett nimmt die Musik des ersten identisch wieder auf. Der wiederholte erste Halbvers stellt die Szene, die das zweite Quartett bestimmt, aus: *A front baissé*. Die Melismen von Vers 3 finden bei der Wiederaufnahme ihre Entsprechung in Vers 7 (M. 24), wo die *voix* sie empfängt, was sich sehr gut fügt: Melismen auf dem Wort *Stimme* wären für jeden Madrigalisten ein Muß. In Vers 8 (M. 27 ff.) trifft es wieder die Sinnträger des Verses: *tes - beaultés - honneurs - trahissant*. Dabei stellt das Possessivpronomen *tes* im Bassus sogar eine Entsprechung zum *ton* in Vers 3 dar. Mit den *beaultés* wird wieder das zentrale Thema überhaupt erfaßt. Der Schlußklang des zweiten Quartettes (M. 30) ist nun gegenüber dem des ersten Quartettes durch die Einsätze des Terzettes verkürzt.

---

<sup>12</sup>Auffällig ist, daß die am schwächsten akzentuierte Silbe des Wortes *chas-te-ment* jeweils auf die *positio* fällt (Ct. und T. M. 13, S. und B. M. 14). Die Tonsilbe des oxytonen Wortes liegt eigentlich auf *chas-te-ment*. Man könnte noch einen untergeordneten Akzent auf der ersten Silbe festhalten (*chas-te-ment*). Dennoch wird hier jeweils die schwächste Silbe herausragend positioniert bzw. empfängt sogar einen Teil des Melismas des Ct. Entscheidend ist aber, daß die herausragenden Akzente des frz. Verses bzw. die sie tragenden Worte (hier *sein* und *rou-gis-sant*) „richtig“ plaziert sind, was ja mit einem jeweiligen Zusammentreffen mit *elevatio* bzw. *positio* berücksichtigt ist. Das in dieser individuellen Versausfüllung „dazwischenfallende“ dreisilbige Wort *chas-te-ment* muß sich dem innerhalb der Deklamationsebene unterordnen und „empfängt“ in diesem Sinne mehr den ungewöhnlichen Akzent, der ihm durch die Plazierung des *-te* auf der *positio* zukommt. Dies ist aber, wie bereits mehrfach dargestellt, im Französischen, bedingt durch die Weichheit des Akzentes, völlig unproblematisch.

Der Tenor führt mit dem Eintritt ins erste Terzett bei Vers 9 die Imitation an, womit seine wichtige Rolle unterstrichen ist. Zudem kommt es bei der Formulierung der Erkenntnis *Je cognoy bien* zuallererst ihm zu, mit der Persona des Dichters zu sprechen. Diese Erkenntnisformel, die den ersten Halbvers einnimmt, wird nun isoliert, und breit und imitativ vorgetragen. Schon in den *C*-Schlußklang hinein kommt synkopisch der Einsatz des Tenors auf *g*. Ihm folgt im Abstand einer Semibrevis auf *c* der Bassus, bei dem wir das Motiv unverzerrt vorfinden: Die Semibrevis auf dem Versanfang, dann mit der zweiten Silbe die Tonrepetition, eine Minima,<sup>13</sup> die die Synkopierung wieder ausgleicht, dann der Quartsprung aufwärts, Semibrevis, mit Halbtonschritt abwärts zur gedehnten Zäsur auf den Beginn von M. 32. Der Superius bringt gleichzeitig mit dem Bass einen Einsatz auf *g*<sup>1</sup>, modifiziert das Motiv aber sofort. Der Contratenor setzt nur noch gestisch nach und muß schon eilen, um die Zäsur recht zu setzen.

Im zweiten Halbvers erscheint die einzige Stelle, wo in einer Stimme Text unterdrückt wird, ein Halbvers ausgelassen wird. Hier fällt der Bassus weg. Es ist auffällig, daß das in einem Vers geschieht, wo vom *Schweigen* die Rede ist. Freilich wird das bei der Wiederholung dupliziert - aber so, wie Goudimel auf Text zu reagieren pflegt, halte ich es dennoch für von dieser Textstelle ausgelöst.

Nur im Contratenor findet ein direkter Übergang von der ersten in die zweite Vershälfte statt (M. 32). Nur er präsentiert den Vers als eine geschlossene Gestalt. Die Zäsur, die auf der *positio* steht, wird bei ihm nicht zusätzlich gelängt. Die Eile des Contratenors in der ersten Vershälfte ist schon Ausdruck der Haltung, die er einnimmt, wenn er, der letzte, dann als erster die Imitation für die zweite Vershälfte anführt. Ich würde sie als „geschwätzig“ bezeichnen: „Ich müßte schweigen, aber ich kann nicht“. Das ist, so glaube ich, was Goudimel mit seinem Satz nun verwirklicht.

Der Kopf des Motivs ist am fallenden *C*-Dreiklang angelegt. Daran schließt sich, noch intensiviert durch das Subsemitonium *h*, in Semiminimen das Durchlaufen der ganzen (authentischen) Skala vom *c*<sup>1</sup> zum *c*<sup>2</sup>, das in die Diskantklausel mündet.<sup>14</sup> Tenor und Superius

---

<sup>13</sup>Entsprechend der unbetonten Silbe des Wortes *cognoy*. Trotzdem würde man im natürlichen Sprachfluß solch eine Formel wohl *Je connais bien* akzentuieren.

<sup>14</sup>Ich frage mich, ob Goudimel für diese geschwätige Rolle, dieses Sich-Hervortun, genau deswegen den Contratenor auswählt, weil es ja eigentlich der Rollenverteilung nach am ehesten ihm zukommt, sich zurückzuhalten und sich den anderen zu fügen - „ich weiß, daß ich eigentlich schweigen müßte, oder besser singen, aber ...“: Das hat einen gewissen Witz.

folgen jeweils im Abstand einer Semibrevis, wobei sich die Semiminimen des Tenors in Terzen an die des Contratenors anlegen. Schon auf dem  $g^1$  hält er mit dem Contratenor inne, überhöht aber noch durch seinen absoluten Spitzenton, das  $a^1$ , den Ambitus. Der Einsatz des Superius wird gleich nach dem Kopf des Motivs modifiziert, der Bassus setzt eben nicht mehr damit ein.

Stattdessen fällt der Bassus dann schon in die Diskantklausel des Contratenors enjambierend mit dem ersten Halbvers des zehnten Verses ein. Er trägt die bessere Alternative vor und er „spricht“ wieder: *Ou mieulx parler*. Er tut dies in aller Breite<sup>15</sup> und entsprechend dem Beginn von Vers 9 mit einem Quartsprung aufwärts (auf M. 35), der sich zwar mit der Diskantklausel ergänzt, wobei aber durch den neuen Satz im Baß nur ein imperfektes Kadenzieren zustandekommt.

Der Superius nimmt im Abstand einer Semibrevis mit dem Versanfang auch den Quartsprung des Basses auf. Durch das Deklamieren auf Minimen landet er mit dem Bassus gemeinsam auf der Zäsur. Gleichzeitig mit dem Superius setzen auch Contratenor und Tenor nach. Der Contratenor hat sich noch nicht beruhigt und fängt seine Energien wieder in einem durchlaufenden Quintzug vom  $c^1$  zum  $g^1$  auf (M. 35). Der Tenor deklamiert ebenfalls breit, aber entsprechend der Rhythmisierung des Anfangs von Vers 9, wie sie dort in den Außenstimmen erscheint.

Im Text steht auf der Zäsur von Vers 10 ein starker Sinnabschnitt, der auch durch den Doppelpunkt markiert ist. Dieser Sinnabschnitt ist stärker als jene an den Versenden vorher und nachher (*taire, Ou mieulx parler; ulcere Qui*).<sup>16</sup> Dieses Terzett wird also von zwei größeren Sinneinheiten bestimmt, die jeweils eineinhalb Verse einnehmen. Der Komponist könnte sehr wohl versucht sein, auf diesem Doppelpunkt einen klaren Abschnitt und eine klare Kadenz zu setzen. Er tut es aber nicht, sondern relativiert vielmehr diese Zäsur, die die Stimmen nicht einmal gemeinsam vollziehen: Einerseits um die Verse in ihrer Gestalt zusammenzuhalten. Andererseits sicher auch, um bei der Wiederholung mit Vers 13 und 14 der dortigen Versausfüllung, die stärker am Zusammenhalt der respektiven Verse orientiert ist, gerecht zu werden.

---

<sup>15</sup>Der Versanfang ist kurz und synkopisch. Die Silben des breiten *mieulx par-ler* sitzen jeweils auf den Schlagzeiten der Mensur.

<sup>16</sup>Bei *ulcere Qui* im Text und im Supplement kein Komma.

Den Kadenz, die die einzelnen Stimmen jeweils mit dem Erreichen der Zäsur silbe nahelegen, entfliehen die anderen Stimmen: So steht im Superius auf die Zäsur *parler* halbschlüssig die *cadence de dessus rompue* zum *g* im Baß (M. 36). Der Tenor geht mit seinem Schritt auf die Zäsur *parler* tatsächlich mit seiner Klausel weiter zum *c<sup>l</sup>*. Dieser Versuch muß trotzdem unvollkommen bleiben, weil darüber die Diskantklausel in der Oberstimme schon mit dem Beginn der zweiten Vershälfte besetzt ist und der Baß zudem ausweichend aufwärts zum *a* geht.

Die zweite Hälfte des zehnten Verses wird auch musikalisch dominiert von dem Bild, das der petrarkistischen Pathologie der Liebe entspringt: dem Liebesgeschwür, das nicht nur hörbar, sondern auch im Notenbild optisch faßbar ist. Das Wort *ulcere* kann zudem im figurativen Sinne eine schmerzliche tiefe Verbitterung beschreiben.

Während bisher der Superius nur eher formelhaft und nicht dominierend an der besonderen Ausgestaltung von Versen mitbeteiligt war, kommt es nun ihm zu, besonders hervorzutreten und *ulcere* mit der langgezogenen Wellenbewegung darzustellen, die dann auf der Tonsilbe dieses Reimwortes einen Bogen in Semiminimen beschreibt (siehe auch die Abb. V.4-1 zu Beginn des Kapitels). Der Baß, der zunächst in Dezimen parallel zum Superius lief, stützt dieses Melisma, indem er nach der Tonsilbe weiterdeklamiert<sup>17</sup> und dafür sogar den Halbvers erneut aufnehmen muß.

Der Contratenor, der eine Semibrevis versetzt eingetreten war, schließt sich beim Erreichen der Reimakzentsilbe *ulcere* (M. 38) zunächst dem Superius in der Bewegung an - doch nicht weich in Terzen oder Sexten, sondern mit schmerzlicher Schärfe, wobei es durchgängig sogar zu einer *mi contra fa*-Situation kommt. Der Tenor hebt die Tonsilbe noch durch Dehnung auf einer Ligatur heraus.

Die Figur des Superius mündet direkt in die Diskantklausel zu *g<sup>l</sup>*.<sup>18</sup> Doch die anderen Stimmen, die mit ihrer Würdigung des *ulcere* noch nicht abgeschlossen haben, entfliehen dieser Kadenz. Zwar geht der Baß einen Ganztonschritt abwärts zum *g*, aber er hat seine wiederaufgenommene Vershälfte noch nicht beendet. Dies geschieht erst mit dem Quintfall zum *c*, der sich mit der in die Kadenz des Superius eingreifenden Diskantklausel des Contratenors zu *c<sup>l</sup>* ergänzt. Dies setzt die tatsächliche Kadenz des zehnten Verses. Der Tenor

---

<sup>17</sup>Analogie zu Vers 3 bzw. 7 (M. 9 und 24), wo der Baß auch unter den Melismen der anderen weiterdeklamiert.

<sup>18</sup>Analogie zum Contratenor in Vers 9 (M. 34).

jedoch verzichtet auf den Ganztonschritt abwärts und bewegt sich hinauf zur Terz. Der Anschluß des nächsten Verses ist wieder nah - nach der weiblichen Endsilbe, die diesmal nicht nur auf den gleichen Tönen nachfedert, aber trotzdem nur in einer Minima erfaßt ist (M. 40).

Der elfte Vers bringt abschnittsschlußsteigernd die großausgeführte Kadenz zu *C*. Sie ist im maßgeblichen Stimmpaar Tenor und Superius verziert und vorhaltsreich ausgeführt. Diese Gesanglichkeit, die melismatisch auch den ganzen Vers erfaßt, trifft sich semantisch mit dem auf dem Reimakzent platzierten *chanter*, dem Dichtergesang. Die zweite Vershälfte ist fast gänzlich von einer Minimenbewegung durchzogen, die nur kurz vor der Kadenz einleitung sammelnd zur Ruhe kommt, wo der Superius und Tenor gemeinsam das Wort *chanter* erreichen.

Die Art der Melismen lehnt sich wieder an jene an, die in Vers 3 (M. 9) zum ersten Mal gesetzt und in der Folge weiterverarbeitet wurden. Die Deklamation der drei Unterstimmen entspricht in gewisser Weise auch dem Beginn des dritten Verses: Ein Hindeklamieren in Minimen auf die Zäsur, die mit dem zentralen Wort *cœur* auf der *positio* sitzt (M. 41).<sup>19</sup> Während vorher die Oberstimmen dort auszierten, greift jetzt der Bassus die drehende Verzierung auf, der sich vorher zurückhalten mußte. Kaum hat er geendet, übernimmt sie in der zweiten Mensurhälfte der Tenor, an den sich wieder der Bassus, mit dem aufsteigenden Quintzug anschließt. Er setzt diesen angeregt vom Contratenor, der ihn mit synkopischem Ansatz über die Mensurgrenze hinweggezogen hatte - bisher war dieser Quintzug immer in die Mensur gefaßt aufgetreten: von der *positio* auf die *elevatio* oder von der *elevatio* auf die *positio*.<sup>20</sup>

Der Superius, der durch sein verfrühtes Ende des zehnten Verses bedingt eine Minimapause setzte (M. 40), markiert nun den Verseintritt umso deutlicher mit einer Semibrevis, bevor er sich rhythmisch wieder zum Contratenor schließt, ihm allerdings silbenmäßig hinterherbleibt. Sein fallender Quartzug auf die Zäsur ist wieder zwischen den Strukturtönen *c<sup>2</sup>* und *g<sup>1</sup>* des Modus befestigt. Er ist in diesem Sinne eine abschließende umgekehrte Entsprechung zu seinem das Stück eröffnenden Quartzug.

---

<sup>19</sup>Übrigens wie in Vers 3 *œil* und 4 *sein* wieder ein Körperteil - diesmal dem lyrischen Ich zugeordnet.

<sup>20</sup>In der Position wie jetzt im Contratenor ist er nur als Bestandteil des großen *ulcere*-Melismas im Superius zu entdecken.

Dieser fallende Quartzug gewinnt gleich nochmal herausgehobene Bedeutung (auf M. 45 f.), wenn nun nämlich bei der folgenden Wiederholung der Musik des ersten Terzetts für das zweite Terzett, wie bereits erläutert, der imitative Abschnitt für den ersten Halbvers von Vers 9 (M. 30 ff.) durch den sammelnd-schlußfolgernden homorhythmisch-syllabischen Gestus *Doncques, mon tout* ausgetauscht wird. Dort steht der Quartzug in gleicher Rhythmisierung<sup>21</sup> in der Oberstimme. Wir entdecken jetzt, wie gut die Rhythmisierung an diese Sprachgeste angelegt ist.

Weiter oben wurde bereits darauf verwiesen, daß im Vergleich der sich musikalisch entsprechenden Verse 10 und 13 bzw. 11 und 14 jeweils die Diskrepanz der unterschiedlichen *cadence* der Verse besteht.

Vers 10 endet weiblich, *ulcere*, Vers 13 hingegen männlich, *vanter* (M. 35 ff. vs. 49 ff.). Die Adjustierungen in der Silbenverteilung finden auf und in M. 51 im Vergleich zu M. 37 statt: Im Superius fällt mit dem Beginn der Semiminimen des Melismas die Silbenunterlegung aus. Unter den Semiminimen steht nichts. Sie werden angehängt an die Silbe *van-*. Im Contratenor beginnt die Adjustierung direkt nach der Zäsur. Die beiden Minimen, die die Silben *mais l'a-* einfangen, sind zu einer Semibrevis auf *à* zusammengefaßt. Im Tenor hingegen werden erst die beiden Minimen von *l'a-mou-* zur Semibrevis auf *tes* zusammengenommen. Im Bassus sind wegen der Wiederaufnahme des zweiten Halbverses zwei Anpassungen nötig. Zuerst werden die Töne *f* und *e* für die Silben *-reux ul-* auf die eine Silbe *-ces* gesungen. Entsprechend, weil sie bei ihrem Wiederauftreten in M. 39 auf einer Tönhöhe (*a*) erscheinen, können sie in M. 53 zu einer Semibrevis auf *a* für die Silbe *-ces* zusammengenommen werden. Hier kommt Goudimel also die Akzentflexibilität des Französischen sehr entgegen. Die weibliche Endsilbe zu Beginn von M. 40 mag auf der Minima schöner sein als die männliche in M. 54. Bisher hat Goudimel die männlichen Reimakzente und manchmal sogar die in diesem Gedicht ausschließlich männlichen Zäsuren ausführlicher gewürdigt. „Falsch“ ist dieser männliche Reimakzent in M. 54, gerade durch die Stellung auf der *positio*, nicht.

Während es in Vers 13 die Aufgabe war, eine Silbenpositionierung zu unterdrücken, muß Goudimel für den weiblichen Vers 14 im Vergleich zum männlichen Vers 11 (M. 40 ff. vs. 54 ff.) einen Platz für eine Silbe hinzugewinnen. Dies spielt sich jetzt näher am Versende ab, nämlich auf und in M. 57 im Vergleich zu M. 43. In Contratenor und Bassus erreicht er dies zu gleicher Zeit auf gleiche Art, indem er die Terz zwischen *-ce de* jeweils mit einem

---

<sup>21</sup>Bei verlängerter Zäsursilbe.

Durchgang abwärts bzw. aufwärts ausfüllt und damit drei Minimen für *des-tin ac-* erhält. Im Tenor entfernt er die Punktierung auf *chan-* und schlägt die Zeit dem *e<sup>l</sup>* zu, das damit zu einer Minima auf der *positio* wird und damit fähig ist, den Reimakzent zu empfangen. Dadurch wird auch die Geste des Singens zurückgenommen. Daß er dies unabhängig von der neuen Silbenplazierung erreichen will, zeigen auch die Unterschiede im Superius. Dort setzt er den Reimakzent auf den 4-3-Vorhalt der Diskantklausel, wo vorher keine Silbe stand. Damit wäre seine Aufgabe bereits erfüllt. Er tilgt aber noch die so gesanglichen Semiminimen, die er vorher auf *de chan-* gesetzt hatte. Bei der Schlußwiederholung des Verses 14 führt er dann interessanterweise schlußsteigernd die Punktierung wieder ein.

Dies führt schon zu einer abschließenden Bewertung dieser Komposition: Auch ohne nochmal auf Vergleiche mit den potentiellen Austauschsonetten rekurrieren zu müssen, zeigt sich, daß Goudimel in dieser Vertonung von *Quand j'aperçoy*, obwohl er eine schlichtere Stilebene wählt als für die Oden, dennoch sehr genau auf die Individualität des Textes eingeht. Wenngleich er viel mit formaler Wiederholung arbeitet, sind dennoch die jeweiligen Auslöser für bestimmte Satzweisen im Text deutlich auszumachen. Gerade durch die Modifikationen, die er in der wiederaufgenommenen Musik für die Terzette vornimmt, treten seine Intentionen, auch rückwirkend für das erste Terzett, umso deutlicher hervor. Auch hier liegt uns wieder eine Komposition vor, die nicht nur von der inhaltlichen Individualität, sondern auch von formalen Besonderheiten des ursprünglichen Textes, die das Gefäß der Sonettform nicht vorgibt, deutlich geprägt ist.

## V.5. Claude Goudimel: *Qui renforcera ma voix* (Ode)



Abbildung V.5-1: „Fende l'air d'un plus grand train“, *Qui renforcera ma voix*, Tenor, *Les Amours*, 1553.

Als fünftes Stück des Supplements<sup>1</sup> und letztes seiner Gruppe vertont Goudimel den *Hymne triumphal sur le trespas de Margueritte de Valoys, Royne de Navarre*, der 1552 im *Cinquiesme des Odes* an sechster Stelle steht.<sup>2</sup> Dieser panegyrische Siegesgesang entstand mit einiger Verzögerung anlässlich des Todes der ersten der *Trois Marguerites*<sup>3</sup> und war bereits 1551 im *Tombeau de Marguerite de Valois* erstmals erschienen.

Am 21. Dezember 1549 war 57-jährig auf dem *Château d'Odos*<sup>4</sup> die Schwester des früheren Königs François I. und Tante von Henri II., Marguerite de Navarre, verstorben. Sie hatte sich nach dem Tode ihres Bruders im April 1547, dem sie als Förderin von Kunst und Wissenschaft, die man die „zehnte Muse“ nannte, in nichts nachstand, aus dem Louvre zurückgezogen. Die Pléiadedichter hatten von ihrem Ableben zunächst in Versen keine Notiz genommen, was ihnen Charles de Saint-Marthe, ein alter Gefolgsmann von Marguerite, der prinzipiell der Pléiade wohlgesinnt war, in einer lateinischen Epistel zum Vorwurf machte. Diese erschien im, in hundert lateinischen Distichen verfaßten, *Hecatodistichon* der Schwestern Seymour, das die Verstorbene würdigte. Dieses Werk der drei Schwestern, Töchter des Grafen von Hertfort und Herzogs von Somerset - darunter die neunjährige Jane,

---

<sup>1</sup>Siehe Notenbeilage 5, S. 36 ff.

<sup>2</sup>Ausgabe Laumonier, III, S. 54 ff. im Vgl. S. 117, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 593 ff.

<sup>3</sup>„Trois Marguerites“, Marguerite als Name der königlichen Schwester: *de Navarre* (1492-1549), *de Savoie* (1523-1574) sowie *de Valois* (1553-1615), jeweils nach ihrem letzten Titel. Die erste Marguerite, *de Valois-Angoulême*, war 1526 durch ihre Heirat mit Henri d'Albret zur Königin von Navarra geworden.

<sup>4</sup>Im Béarn bei Tarbes am Adour in den Pyrenäen.



die spätere dritte Ehefrau Heinrichs, des Achten - erschien 1550 in Paris unter der Herausgeberschaft ihres früheren Hauslehrers Nicolas Denisot. Es erschien 1551 wieder, im *Tombeau de Marguerite de Valois*, an dem sich nun auch die Pléiade eifrig beteiligte - allen voran Ronsard, der dem Werk der Schwestern eine an sie gerichtete Ode voranstellte. Nach einer lateinischen alkaischen Ode von Jean Dorat, einer italienischen Nachdichtung von De Mesmes und drei französischen Übersetzungen derselben von Ronsard, Du Bellay und Baïf, schließt sich der *Hymne Triumphal* Ronsards an - eindeutig der künstlerisch wertvollste Beitrag. Die Kontributionen Ronsards wurden in seinem *Cinquiesme des Odes* mit den *Amours* erneut publiziert, woher Goudimel seinen hier zugrundeliegenden Text bezog.

Anders als dies Egan-Bufferet in ihrem Aufsatz über *Claude Goudimel's Contribution to the Musical Supplement* (1990) konstatiert,<sup>5</sup> gibt es im Gegensatz zur *Ode à Michel de l'Hospital* keinen expliziten Verweis im Supplement, daß alle 40 Strophen des *Hymne triumphal* auf dieselbe Musik gesungen werden können. Darauf zu schließen, daß dies also prinzipiell nicht vorgesehen war, wäre aber auch zu voreilig: Vielleicht mag hier aufgrund der einheitlichen Strophenform nur ein ausdrücklicher Hinweis nicht in der Weise nötig sein, wie etwa bei der triadischen *Ode à Michel de l'Hospital*, wo der Leser den Hilfshinweis benötigen mag, so, wie es für die Sonette nötig ist, weil ansonsten für die Identifikation der sich entsprechenden Sonette der ganze formale Hintergrund als bekannt vorausgesetzt werden müßte. Die Tatsache, daß alle Strophen auf die vorliegende Musik passen, mag bereits durch den allgemeinen Hinweis im Vorwort gedeckt und für den Leser intelligibel sein. Eine absolute, positive Sicherheit über die Intention, wie sie für die *Ode à Michel de l'Hospital* formuliert ist, besitzen wir aber nicht.

Die Bezeichnung *Hymne* wendet Ronsard auf einen von einer gewissen Heterogenität geprägten Teil seines Odenschaffens an, für den Chamard die dankenswerte Unterscheidung in heroische und didaktische Hymnen getroffen hat,<sup>6</sup> wobei zu ersteren Hymnen historischen und mythologischen Inhalts zählen, zu letzteren Hymnen über philosophische, religiöse oder moralische Themen. Als Vorbilder für seine Hymnen dienten ihm vor allem wieder Kallimachos, Theokrit und homerische Hymnen. Zum Inhalt haben sie die Lobrede auf eine Person oder Entität.

---

<sup>5</sup>„Ambroise De La Porte also states in the final page of the supplement that each strophe of the hymn to Marguerite de Valois *Qui renforcera ma voix* may be sung to Goudimel's music for the first strophe (the rhyme scheme being identical in each), ...“ (Egan-Bufferet, 1990, S. 186).

<sup>6</sup>Chamard, *Histoire*, II, S. 175 ff.

Der vorliegende *Hymne triumphal* lebt von der - mittelalterlich anmutenden - allegorischen Darstellung des Kampfes zwischen den Personifikationen von *la Chair & l'Esprit*, des Fleisches und des Geistes, was nur zusammengefaßt wiedergegeben werden soll, weil ich wieder Wert darauf lege, daß die Vertonung sich deutlich an den Text der ersten Strophe anlehnt, die weiter unten mit Übersetzung wiedergegeben ist:

Die erste bis einschließlich vierte Strophe der Hymne fungieren als prologartige Vorrede, wobei besonders Strophe 1 und 4 der Musenanrufung dienen - die erste gleichsam anonym (*Qui renforcera ma voix?*), die vierte in direkter Adresse an die Muse (*Sus, Muse, ... chante-moy*). Strophe 2 und 3 stellen Pindar und den Dichter der vorliegenden Verse nebeneinander: In dem Sinne, daß (Strophe 2) Pindar nun genug gesungen habe (*Assés Pindare a chanté*) vom Ruhm des Hercules, der zum Gedenken an seine kriegerische Bestrafung des leugnerischen Augias dem Jupiter einen Olivenbaum auf dem Olympischen Berg pflanzte und mit seiner Beute die Spiele inaugurierte. Die Moral der Geschichte ist auf den Kampf zwischen *la Chair & l'Esprit* zu beziehen: Ein schwacher, verräterischer, stolzer Aggressor trotz vergeblich dem wachsamen Guten. Nun (Strophe 3) wird Ronsard der Welt von der Ehre jener Kämpferin - für die reformatorischen und humanistischen Schriftsteller, gegen die Sorbonne - künden, die ihr Haar nicht mit einem solch zerbrechlichen Kranz überschattete, wie er in Olympia verliehen wird, sondern die sich mit ihrer Art Beute selbst krönte.

Nun beginnt die eigentliche Geschichte, die vermutlich auf ein Gedicht der Gerühmten selbst Bezug nimmt, den *Discord estant en l'homme par la contrariété de L'Esprit et de la Chair*, und die Bezüge zur *Psychomachia* des Prudentius, den *Trionfi* Petrarca's, zum *Roman de la Rose* des Jehan Clopinel de Meungs und den *Triumphes* des Jean Bouchet erkennen läßt.<sup>7</sup> *La Chair* sucht ein Mittel *l'Esprit*, ihren Herren, zu unterwerfen, wie ein aufrührerischer Bürger, der Verrat an seinem König begeht, und das Volk zu den schrecklichsten Waffen ruft, welches nun Mauern und Befestigungen stürmt. Die Mitstreiter des Fleisches sind das Weltliche im Sinne des Vergänglichen, der Stolz, das Geschwader der Vergnügungen, die Bande der Sehnsüchte, die Begehrlichkeit und Lust, die Verleumdung und der Groll, die prunkverliebte Ruhmessucht und der wütende Dünkel - alle unter dem Banner des aufständischen Fleisches, das mit einer Lanze bewehrt ist, die mit Ungeduld geschmiedet und auf dem Schleifstein des Zornes gehärtet ist. In den weichen Stoff der Trägheit gewandert und mit Eitelkeit behelmt ruft *la Chair* zum Kampf. In Erwartung des Angriffs hat *L'Esprit* sein Bollwerk verlassen, um dem Angriff zuvorzukommen. In Vernunft geputzt führt sie ihre kleinen Truppen, eine lange Reihe unbezwingbarer Ritter: Die göttliche Liebe, geharnischt in Widerstand, dieser mit Tugend graviert und mit Standhaftigkeit vergoldet, die glühende Nächstenliebe, die einfache Wahrheit, Gebet und Gesetz, ehrliche Schiedskraft, Ehrfurcht, Hoffnung und Glaube, Mitleid und Freundschaft, die Besinnung und die Leidensfähigkeit. Ein ausführlich geschilderter, blutiger Kampf, „Mann gegen Mann“, schließt sich an, in dem ein Verräter nach dem anderen niedergestreckt und *la Chair* bloßgestellt wird. Der siegreiche Geist ergreift mit sieghaft erhobenem Arm seine Beute und schmückt Marguerite damit, umgibt ihr Haupt mit Lorbeer und weiht ihr den Sieg. Hier beginnt ein zweiter Teil der Hymne mit christlich-religiöser Motivik, die Vergöttlichung, die Apotheose der Marguerite. *Jesuchrist* greift nun ein, befiehlt seinem Engel, die Kriegerin aus den Feuerbergen, den Pyrenäen, zu holen, sie einschlafen zu lassen und ihre siegreiche körperliche Hülle in ein Sternbild zu verwandeln und so ihr Eidolon, ihr Abbild, ihren Schatten, über die Erde wandeln zu lassen. Von dort oben blickt der *sainct Astre Navarrois* nun auf Frankreich. Am Ende stellt sich ein Bezug zur *Ode à Michel de l'Hospital* ein: Ronsard beendet die Hymne mit einer Strophe in Art einer fürbittenartigen Schutzanrufung, in der abschließend auch um Bewahrung vor *Melin* gebeten wird, den der Herausgeber des *Tombeau*, Nicolas Denisot, in einer Marginalie unter Erklärung der besonderen Umstände eindeutig identifiziert. 1552 korrigierte Ronsard diese zu persönliche Anspielung.

---

<sup>7</sup>Zu den Motiven vgl. Ausgabe Laumonier, III, S. 57, Fußnote 2.

Die Hymne umfaßt 480 Verse in 40 Strophen zu zwölf siebensilbigen Versen, dabei in jeder Strophe zunächst vier Verse im Kreuzreim, dann vier Verse zu zwei Paarreimen, dann vier Verse im umschlungener Reimstellung, alles bei abwechselnder Setzung männlicher und weiblicher Reime:

$$a^m b^f a^m b^f c^m c^m d^f d^f e^m f^f e^m$$

Auf die besondere, imitative Bedeutung des heptasyllabischen Verses bei der Pléiade in Anlehnung an den klassischen Pherekrateus wurde bereits verwiesen.<sup>8</sup>

Goudimels Komposition ist nun die erste Strophe dieser Hymne unterlegt, die mit folgender Anrufung eröffnet:

	Qui renforcera ma voix?	<i>Wer wird meine Stimme verstärken?</i>
	Et qui fera que je vole	<i>Und wer wird machen, daß ich fliege</i>
	Jusqu'au ciel a ceste fois	<i>Bis zum Himmel diesmal</i>
	Sur l'æsle de ma parole?	<i>Auf den Flügeln meiner Worte?</i>
5	Or mieulx que devant il fault	<i>Bald muß ich mehr als je zuvor</i>
	Avoir l'estomac plus chault	<i>Einen heißeren Magen [besser: Busen] haben</i>
	De l'ardeur qui ja m'enflamme	<i>Von der Glut, die mir schon [das Herz] entflammt</i>
	Le cœur d'une plus grand' flamme.	<i>[_] Mit größerer Flamme.</i>
	Ores il fault que le frein	<i>Bald muß der Zügel,</i>
10	Qui ja par le ciel me guide	<i>Der mich schon durch den Himmel führt,</i>
	Peu serviteur de la bride	<i>Wenig hart am Zaum,</i>
	Fende l'air d'un plus grand train.	<i>Die Luft mit einem größeren Schwung spalten.</i>

Der Dichter sucht höheren Beistand für seine so hohe Aufgabe. Wieder bewegen wir uns im Metaphernkreis des dichterischen Furor. Mit seinen Worten, die ihn auf ihren Schwingen tragen, will der Dichter diesmal *le ciel* erreichen, den Himmel, das Höchste, die Vereinigung mit dem Göttlichen. Wir erinnern uns an Tyard,<sup>9</sup> der darlegte, wie die inspirierte Poesie, der Gesang des Dichters, fähig sei, der gestürzten Seele neue Flügel zu verleihen. Diesem Gedanken ist die erste vierzeilige Einheit der zwölfsilbigen Strophe, die von den gekreuzten Reimpaaren *abab* zusammengehalten wird, gewidmet.

Ein nächster vierzeiliger inhaltlicher Zusammenhang, der dem paarreimigen Abschnitt *ccdd* entspricht, widmet sich der metaphorischen Beschreibung des *furor* als Feuer. Der Dichter empfindet die göttliche Inspiration als *chaut*, *ardeur*, *flamme*. Im *estomac*, der Magengegend, der Herzgrube, die besser als Busen übersetzt wird, will der Dichter die Hitze der Glut spüren. Das Dichterfeuer brennt wie das bereits mehrfach angesprochene Liebesfeuer im Herzen.

<sup>8</sup>Vgl. Kap. V.3, S. 355.

<sup>9</sup>Vgl. Kap. II.4, S. 105.

Den Paarreim von Vers 7 und 8 bildet Ronsard übrigens über Wortidentität (*rime du même au même*), *enflamme- grand'flamme*, was eigentlich schon zu Pléiade-Zeiten als unglücklich und unerwünscht galt, und auch hier etwas schwach wirkt - zudem Ronsard in künstlerischer Freiheit in Vers 8 noch die weibliche Endung des Wortes *grande* künstlich unterdrückt und somit eine weitergehende Klangähnlichkeit herstellt.

Die letzten vier Verse, welche durch den umschlingenden Reim *effe* eine Einheit bilden, sind wieder einem eigenen inhaltlichen Gedanken verschrieben: Der göttlich gelenkte Dichter liegt wie am Zügel, der ihn führt. Noch werden diese Zügel nicht straff gehalten. Um sein hohes Ziel erreichen zu können, müssen diese Zügel nicht nur fester gezogen werden - sie müssen peitschend geschlagen werden und so durch die Luft schneiden. An diesem starken Bild wird der Komponist nicht vorbeigehen.

Goudimels Vertonung steht *alla breve*, im  $G^b$ -Modus bei hoher Schlüsselung, also im ersten Ton transponiert, dorisch auf *g*. Dieser Modus ist im Supplement als einziger wirklich auffällig. Es wurde bereits dargelegt, daß alle Supplementvertonungen bis auf zwei der drei Goudimel-Stücke im  $F^b$ -Modus stehen.<sup>10</sup> Goudimel mag also der einzige Supplement-Komponist gewesen sein, dem an der Differenzierung der Modi gemäß der Tonartencharakteristik gelegen war.<sup>11</sup> In der zeitgenössischen französische Theorie<sup>12</sup> findet sich gegen Ende von Menehous *Nouvelle instruction* (1558), Chap. 27, zwar die Aussage, daß nur wenige Musiker auf die Tonartencharakteristik Rücksicht nehmen würden („combien que peu de Musiciens y prennent garde“),<sup>13</sup> aber dennoch zitiert er ein winziges Exzerpt aus der Tonartencharakteristik nach Gaffurius. Dabei paßt die Aussage über den ersten Modus hervorragend auf den Ton, den Ronsards *Hymne* anschlägt:

„Et aussi que Franchinus Gaforus dit, que si la lettre est louable, ou modeste, qu'il la convient mettre du premier, ou du huitiesme ton.“ (a. a. O.)

Ein solch löblicher-feierlicher, ehrbar-maßvoller Grundton bestimmt diesen Siegesgesang.

---

<sup>10</sup>Wobei der *C*-Modus noch durch Entsprechung zum  $F^b$ -Modus charakterisiert war. Vgl. Kap. V.3, S. 351.

<sup>11</sup>Außer man geht davon aus, daß alle anderen Gedichte im „Ton“, den sie anschlagen, derart übereinstimmen, daß sie auch zu einer übereinstimmenden Moduswahl führen würden. Betrachtet man als größte andere Gruppe mit ebenfalls drei Vertonungen die Janequin-Stücke, muß man aber notieren, daß gerade diese, das Amor-Sonett, das Porträt-Sonett und die leichte Amourette, doch sehr unterschiedlich im Ton und in der Stilebene sind und dennoch zu keiner Tonartendifferenzierung führen.

<sup>12</sup>Vgl. Kap. II.4, passim.

<sup>13</sup>Wahrscheinlich der Hauptgrund, warum er sie nur so bruchstückhaft behandelt.

Die Dreiteilung der Strophe in vierversige Einheiten entsprechend der Reimordnung findet ein deutliches Abbild in Goudimels Komposition: Nach den ersten vier Versen sehen wir einen deutlichen Einschnitt in M. 12, der mit einer großen Kadenz zur Finalis markiert ist. Etwa die gleiche musikalische Ausdehnung nimmt die zweite vierversige Einheit ein, deren Ende in M. 23 wieder deutlich auszumachen und ebenfalls mit einer großen Kadenz zu *B* markiert ist. Die abschließende vierversige Einheit ist musikalisch ausgedehnter. Das hat zwei Gründe: Zum einen werden Vers 10 und 12 ihrem Inhalt gemäß schon an sich hervorgehoben (um M. 28 bzw. M. 33 ff., genauer s.u.). Zum anderen erfährt Vers 12, wieder mit Kadenz zur Finalis, die typische Schlußwiederholung (M. 38-Ende).

Die formale Zusammenfassung der ersten vier Verse, die Goudimel abbildet, und die sich im Text der ersten Strophe auch in der grammatischen Gliederung und der Setzung der Propositionen streng spiegelt, respektiert Ronsard bereits in der zweiten Strophe nicht mehr, wo ein Enjambement zwischen viertem und fünftem Vers steht. Die Konsequenzen bei einem potentiellen Textaustausch sind unübersehbar: Ein Zusammenhang wird zerrissen.

In der ersten Strophe ist in den ersten vier Versen die Adresse an die Muse in zwei rhetorische Fragen gekleidet, jeweils expliziert durch die Fragezeichen am Ende des ersten und vierten Verses. Diese beiden Fragen gehören eigentlich zusammen, was auch die Reihungskonjunktion *Et* ausdrückt. Nicht nur, daß bei Goudimel das erste Fragezeichen zugunsten eines Kommas unterdrückt ist - Goudimel hält die beiden Fragen auch musikalisch zusammen. Zwar sind in den Außenstimmen die Verse 1 und 2 klar durch Pausen voneinander abgesetzt (M. 4). Die Mittelstimmen schaffen aber die Verbindung, indem der Contratenor aus der unvollkommenen Kadenz heraus, bezeichnenderweise auf dem Wort *voix*, melismatisch den Vers 1 verlängert, während darunter der Tenor vorgezogen mit dem zweiten Vers einsetzt.

Der Siebensilbler wird im ersten Vers homorhythmisch-syllabisch deklamiert. Er ist so in der mensuralen Fassung plaziert, daß der Verseintritt und der Reim jeweils auf Semibrevis-Ebene gelängt und auf die *elevatio* gesetzt sind. Um das bewerkstelligen zu können, ist wegen des Siebensilblers die Punktierung zu Beginn erforderlich.

In M. 1 und 2 erfolgt zunächst ein Klangwechsel zwischen I. und V. Stufe, *g-d-g-g*. Der Blick auf das Ende des Verses zeigt, daß der Superius über dem *d* des Basses mit einer *cadence de*

*dessus rompue* endet.<sup>14</sup> Diese wirkt aber hier gar nicht halbschlüssig, sondern das *d* klingt nach der vorhergehenden Kombination *F-C* vielmehr trugschlüssig. Die Stärke des Verschlusses ist zudem durch die beschriebene Verschränkung von Vers 1 und 2 in den Mittelstimmen relativiert.

Die Frage, die die Verse 2 mit 4 umfasst, gestaltet Goudimel als besondere Einheit mit jeweils sehr unmittelbarem Anschluß der Verse aneinander.

Dabei stellt er am Ende des zweiten Verses (M. 6 auf 7) eine noch deutlichere Überlappung von Versende und neuem Versanfang unter den Stimmen her.<sup>15</sup> Dies wird dem Enjambement *je vole Jusqu'au ciel* gerecht. Goudimel vermeidet die Kadenz am Versende bei *vole*. Stattdessen kadenziert er mitten in Vers 3 mit dem Quintfall im Baß und der Tenorklausel zum *g* (auf M. 8),<sup>16</sup> wo mit *Jusqu'au ciel* der *Rejet*, die Ergänzung zum Ende des zweiten Verses, *je vole*, endet. Erst am Ende von *Jusqu'au ciel* ist also ein syntaktischer Zusammenhang geschlossen, den Goudimel auch musikalisch entsprechend würdigt.<sup>17</sup> Der *Rejet* ist zudem deklamatorisch gedehnt.

Es sei nur bemerkt, daß schon in Ronsards zweiter Strophe am Ende des zweiten Verses mit einem Komma ein deutlicher syntaktischer Einschnitt unterstrichen ist und die drei Silben, die dem *Rejet* entsprechen würden, *Et son O-* lauten, wobei das Wort *Olivier* auseinandergeschnitten würde.

Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich setzt sich in diesem Abschnitt die individuelle Vergestaltung durch: Das Zum-Himmel-Fliegen treibt besonders deutlich die unteren beiden Stimmen in die Höhe. Der Bassus erreicht mit *d*<sup>1</sup> zum ersten Mal die Obergrenze seines Ambitus, der Tenor mit dem *g*<sup>1</sup>. Dabei fliegt der Tenor diesem Ton mit jenem drehend-aufwärtsgerichteten Melisma entgegen, das im ersten Vers die *voix* ausschmückte. Man hörte es auch zu Beginn von M. 5 im Superius, wo es das Ende des ersten Sprechaktes des zweiten Verses markierte (*Et qui fera*). Auf dieser vierten Silbe hatte zuvor in M. 4 der Tenor bereits eine Variation davon gesetzt, die ihn noch nicht verfrüht in die Höhe trieb.

---

<sup>14</sup>Der Leitton ist hier nicht zu ergänzen.

<sup>15</sup>Wieder ist es der Tenor, der am zügigsten nachsetzt.

<sup>16</sup>Der Contratenor schweigt zur Kadenz.

<sup>17</sup>Klangfolge ab M. 4: *B-Es-B-F*-(mit Terz *a* im Baß)-*B-a* (mit Quart-Sext-Vh.)-*d-B-g* (mit Sekund-Vh.)-*D-g*. Der Quartsprung im Bassus zu Beginn des Verses folgt dem des Tenor. Das *es* ist zur Vermeidung des horizontalen und vertikalen Tritonus angesagt.

Nach der Kadenz zu *g* in der Mitte des dritten Verses (M. 8) erscheint der Rest des Verses musikalisch so durchlaufend, wie dieses *à ceste fois* sprachlich beiläufig erscheint, zwischen *je vole Jusqu'au ciel (-) Sur l'æsle. À ceste fois* ist klanglich in eine Sequenz gefaßt (*B-F-g-d*), die an den verhakten Quartschritten im Baß abzulesen ist. Nun wird wieder homorhythmisch-syllabisch deklamiert. Dabei ist das Reimwort auf die *positio* von M. 9 gesetzt. Es ist aber rhythmisch ebenfalls nur in einer Minima erfaßt, weil gleich wieder, bedingt durch das logische Enjambement, der Anschluß an Vers 4 erfolgt, den letzten Vers der vierzeiligen Reimgruppe.<sup>18</sup>

Der Übergang in den vierten Vers erfolgt mit einem melodischen wie auch klanglichen Zurückschwingen. Der Superius war schon auf M. 9 umgekehrt zum *a'* und setzt dies noch weiter aufwärts zum *b'* fort. Der *d*-Klang dreht wieder um zum *g*.

In diesem Vers hebt Goudimel neben dem Reimwort *parolle*, auf dem die große Kadenz erscheint, auch den zweiten Bedeutungsträger und Träger des ersten Gruppenakzentes des Verses, *l'æsle*, hervor. Der Akzent dieses paroxytonen Wortes ist auf dem *c*-Klang in einer Semibrevis erfaßt. Der Tenor erreicht hier wieder seinen Hochtton. Auf der weiblichen Endsilbe des Wortes löst sich dann noch kurzfristig das homorhythmisch-syllabische Deklamieren, ausgelöst vom Tenor, der die *æsle* noch mit einem Melisma in Gestalt eines fallenden Quintzuges von *g'* abwärts heraushebt, das in ein Durchlaufen der gesamten Skala eingebunden ist, verhakt mit dem verbreiterten Quintzug vom *d'* hinunter zum *g*, mit der Tenorklausel. Der Contratenor ahmt den Tenor zu Beginn der folgenden M. 11 mit seinen Semiminimen nach. Der Superius schließt sich vor der erweiterten Diskantklausel noch in Oberterzen zu ihm. Der Baß setzt abschließend den Quartsprung aufwärts zum *g*.

Auch den zweiten großen vierzeiligen Abschnitt der Strophe gestaltet Goudimel deutlich wahrnehmbar als Einheit. Dabei werden die Verse 5, 6, 7 und 8 jeweils an den Versgrenzen überlappt (auf M. 15, in M. 17 und M. 20). Am Ende (auf M. 23) steht die große Kadenz zur Mediante, die in den drei oberen Stimmen durch eine Minima-Pause vom letzten Vierzeiler abgetrennt ist, wobei nur die Unterstimme über die pausierenden Stimmen die Verbindung zum nächsten Vers und letzten Abschnitt herstellt.

---

<sup>18</sup>Dadurch, daß der Tenor nicht den Halbtonschritt weiter hinunter zum *a* geht, sondern hoch zum *f'* springt, verzichtet Goudimel zudem darauf, *a/a'* zusammen mit dem Superius mit den Schritten der phrygischen Kadenz stärker zu beleuchten.

Die Verse 5 und 6<sup>19</sup> mit dem ersten auftretenden Paarreim erfahren eine dreistimmige Absetzung vom Rest der Vertonung (auf M. 13-17), wie wir das schon bei Certon beobachten konnten. Der Baß fällt weg. Dies ist die einzige Stelle im ganzen Stück, an der Text in einer Stimme unterdrückt wird.

Beim Einsatz von Vers 5 (auf M. 13 ff.) geht der Tenor hinterher, um die Überlappung herzustellen. Bis einschließlich Vers 6 deklamiert er gedrängter als die Oberstimmen, wodurch auch gleich die nächste Überlappung (M. 17) eingeleitet wird. Der Ansatz von Vers 5 erfolgt nach der Kadenz zu *g* ebenfalls in *g*. Daran schließt sich, wie Mitte des dritten Verses, die sequenzierende Klangfolge *B-F-g-d*. Mit *fault* wäre nun das Versende und die Stelle für die Kadenz erreicht. Diese wird vermieden: Zwar setzt der Tenor auf M. 15 mit *fault* einen Quintfall zum *g*. Doch die Oberstimmen sind mit *Avoir* nicht nur schon in den nächsten Vers eingetreten, sie vermeiden auch die möglichen Klauselschritte, so daß nicht einmal eine imperfekte Kadenz zustandekommt: Der Superius den Ganztonschritt abwärts vom *a<sup>1</sup>* zum *g<sup>1</sup>* und der Contratenor die Diskantklausel zum *g<sup>1</sup>*. Stattdessen setzen sie nach oben: Der Superius zum *d<sup>2</sup>*, der Contratenor zum *b<sup>1</sup>*.

Dafür streben sie dann umso energischer die Kadenz zu *d* mit dem Ende des sechsten Verses auf *chault* an, wo nun auch die Rollenverteilung passend ist. Der Superius setzt die Diskantklausel zum *d<sup>2</sup>*, der Contratenor die Tenorklausel zum *d<sup>1</sup>* (M. 17). Diese leiten sie schwungvoll melismatisch ein. Das hebt nicht nur die Kadenz an sich, sondern auch den als Reimwort stehenden Bedeutungsträger *chault* hervor, der die Feuerthematik dieses Vierzeilers aufnimmt.

Die Kadenz muß jedoch unvollkommen bleiben. Nicht nur, daß der Tenor schon in die Kadenz hinein mit dem Beginn von Vers 7 ansetzt, *De l'ardeur* (M. 17). Er vermeidet auch den Quartsprung aufwärts zum *d<sup>1</sup>*. Stattdessen geht er ausweichend zum *b* und erreicht erst am Ende des Melismas, mit dem er die *ardeur* besetzt, das *d<sup>1</sup>*.

Der Beginn von Vers 7 bringt also wieder den *Rejet* des Enjambements *plus chault De l'ardeur*, mit dem dichterischen Zweck, dessen Inhalt besonders herauszustellen. Auch diesen *Rejet* hat Goudimel somit wieder angemessen musikalisch mit Vers 6 verbunden. Nach diesem *Rejet* liegt durch den Anfang des Relativsatzes (*qui*) ein stärkerer Einschnitt. Dies

---

<sup>19</sup>Plus der *Rejet* von Vers 7.



berücksichtigt der Komponist dadurch, daß er gleich nach der imperfekten Kadenz zu  $d$  in M. 17 mit M. 18 noch eine imperfekte Kadenz zu  $g$  nachschiebt.

Die drei Oberstimmen treffen auf der Endsilbe der oxytonen *ardeur* in der Deklamation zusammen. Auf diese Silbe setzt der Tenor vom erreichten  $d^l$  den Quintfall abwärts zum  $g$ , eine Baßklausel. Der Contratenor trägt zum *Rejet* die Diskantklausel zu  $g^l$  vor. Der Superius relativiert die Kadenz dadurch, daß er auf den Ganztonschritt abwärts zum  $g^l$ , die Tenorklausel, verzichtet und stattdessen wieder umkehrt zum  $b^l$ . Eigentlich abgeschwächt wird diese Kadenz aber dadurch, daß, abermals schon in sie hinein, der wiederauftretende<sup>20</sup> Bassus den Beginn der Fortsetzung des Verses mit dem Relativsatz bringt.

Das Melisma, der fallende Quintzug vom  $d^l$  zum  $g$ ,<sup>21</sup> mit dem der Baß in den Rest des Verses hineinführt, gibt den anderen Stimmen die Zeit nachzusetzen, so daß der Schluß des Verses, *m'enflamme*, gemeinsam deklamiert werden kann. Und nochmals findet hier am Versende keine Kadenz statt. Sie wird umgangen zugunsten des nächsten Enjambements mit der Anbindung des *Rejet*: *m'enflamme Le cœur*.

Der Schritt, der auf *m'enflamme* (M. 19) nach der Klangkombination *B-C* vermieden wird, ist, obwohl der Contratenor mit dem Ganztonschritt abwärts zum  $f^l$  geht, im Tenor der leittönige Schritt aufwärts zum  $f^l$  und im Baß der Quintfall abwärts zum  $f$ .<sup>22</sup> Stattdessen gehen beide trugschlüssig zu  $d^l$ , über dem ein Sextklang steht, der mit dem Eintritt in Vers 8 (M. 20) weitergeführt wird zu *A*, das dann mit *cœur*, welches alle Stimmen simultan herausbringen, zu  $d$  kadenziert - mit Quintfall zum  $d$  im Baß, der Diskantklausel zu  $d^l$  im Tenor und der Tenorklausel zu  $d^l$  im Contratenor. Der Superius setzt die Quint.

Goudimel hat hier also tatsächlich orientiert am spezifischen Versgeschehen inmitten eines nichtzäsurierten Verses eine perfekte Kadenz gesetzt. Obwohl der Komponist gleich wieder den engen Anschluß des Restverses sucht, ist einmal mehr unübersehbar, zu welchen Verwerfungen es in jeder anderen Strophe mit individueller Versausfüllung kommen müßte.

In M. 20 tragen nun die drei Oberstimmen, im Gegensatz zum Baß, *cœur* nur als Minima vor und setzen noch in den gleichen Klang die erste Silbe des Restverses. Den beabsichtigten Ruck zum  $g$  für den Ansatz dieses Restverses, den der Baß mit dem Quartsprung aufwärts

---

<sup>20</sup>Extrem hoher Einsatz, sich über den Tenor einschleichend.

<sup>21</sup>Vgl. M. 16 im Superius den Quartzug von  $g^2$  zu  $d^2$ .

<sup>22</sup>Auch die entsprechende Positionierung in der Mensur wird umgangen.

zum *g* und der Contratenor mit dem Schritt zum *g'* darstellen, könnte man, nachdem der *d*-Klang vorher ohne Terz blieb, durchaus mit dem Leitton, der Setzung des *fis'* im Contratenor, unterstützen. Dies würde energetisch die schwungvolle Melismenbewegung, mit der der Superius nun die Abschnittskadenz zur Medianten *B* einleitet, befördern und wirkt sich im praktischen Aufführungsversuch äußerst positiv und sinnstiftend aus.

Diese Kadenz (auf M. 24) wird ausgeführt mit vollem Klauselsatz in den respektiven Stimmen, der Diskantklausel zum *b'* im Superius, dem Ganztonschritt abwärts zum *b* im Tenor und dem Quintfall zum *B* im Baß. Der Contratenor setzt die Terz.

Auf diese Kadenz treibt auch der Tenor mit einer melismatischen Einleitung hin, die sich zu Beginn vom M. 22 zudem in Sexten zum Superius bewegt. Diese Formel, mit der die *flamme* hervorgehoben wird, haben wir bereits einmal zur Kadenz auf *chault* im Contratenor vernommen (auf M. 17).

Zu Vers 8 ist abschließend etwas zu bemerken, was „nicht da“ ist: Daß nämlich Goudimel die Unterdrückung der weiblichen Endung von *grande* bei *grand' flamme* respektiert und nicht etwa die musikalisch klingende weibliche Endung ergänzt, wie man sich das bei anderen Komponisten durchaus vorstellen könnte.<sup>23</sup>

Im Übergang vom mittleren vierversigen Abschnitt der Strophe zum abschließenden Vierzeiler (M. 24), der vom umschlingenden Reim zusammengehalten wird, schafft Goudimel einen Ausgleich zwischen abgrenzenden und verbindenden musikalischen Mitteln. In den oberen drei Stimmen stehen zwischen den Versen Minima-Pausen - das grenzt ab. Vers 9 setzt mit *B* auf dem Klang an, der Vers 8 beendete - das verbindet, zumal die oberen Stimmen den Klang wieder in genau der gleichen Lage aufnehmen. Am stärksten verbindend wirkt aber der Baß, der seinen Schlußton zur Minima verkürzt und dann nach einem Oktavsprung aufwärts den neuen Vers vor den anderen Stimmen aufnimmt - so, wie er schon in M. 18 den Restvers vorzog. Auch bewegungsmäßig erkennen wir hier eine Entsprechung, mit dem variierten Melisma, das den anderen Stimmen wieder Zeit zum Nachsetzen gibt.

Doch nicht alle Stimmen folgen dem gemeinsamen homorhythmisch-syllabischen Deklamieren. Der Tenor übernimmt aufwärtsgerichtet imitierend das Melisma vom Baß. Damit leitet er eine Dehnung gegenüber den anderen, sich versammelnden Stimmen ein, die bewirkt, daß er sich deklamatorisch eine Semibrevis, eine halbe Mensur, hinter ihnen her

---

<sup>23</sup>Mir schwebt der so primär musikalisch denkende Lasso vor.

bewegt. Das sich ergebende Überhängen über das Versende der anderen Stimmen können diese nützen, um den Relativsatz, den der zehnte Vers zum Reimwort des neunten Verses bildet, überlappend anzubinden (auf M. 26). Nach der Klangfolge *B-g-F-B-C* gehen sowohl der Baß als auch der Contratenor auf *frein* ausweichend zum *d* bzw. *d<sup>l</sup>*, wozu der Tenor mit seinem Versschluß auf M. 26 die Diskantklausel zum *g<sup>l</sup>* setzt. Der Baß ergänzt dies tatsächlich mit dem Quartsprung aufwärts zum *g*, wofür er aber schon auf den Beginn des neuen Verses zurückgreift. Superius und Contratenor hatten noch schneller nachgesetzt, wobei der Superius eine zu deutliche kadenzuelle Markierung vermeidet und auf M. 26 nicht den Ganztonschritt abwärts, sondern aufwärts zum *b<sup>l</sup>* geht. So sind also Vers 9 und 10 miteinander verwoben.

Die Vertonung des zehnten Verses ist am stärksten von zwei musikalischen Verbildlichungen geprägt, die dem Inhalt des Verses entsprechen: *ciel* und *guider*.

Wir sehen die Stimmen in die Höhe steigen - wie bereits in Vers 3 mit *ciel* (um M. 7) und noch mehr als dort: Die drei unteren Stimmen gehen mit *d<sup>l</sup>*, *g<sup>l</sup>* und *c<sup>2</sup>* an ihre absolute Obergrenze, der Superius mit dem *f<sup>2</sup>* verbleibt nur einen Schritt darunter.

Darüber hinaus ist die Führung des *guider* mit den langen Melismen, die zur Kadenz leiten (M. 29), faßlich gestaltet. Obwohl gerade auf die Kadenz hin schon mehrfach Melismen auftraten, und wir gerade wieder im Tenor die typische melismatische Einleitung der Tenorklausel sehen, haben die weit geführten Ausschmückungen vor allem im Superius, Contratenor und Bassus hier eine ganz andere Qualität als je zuvor. Der Contratenor eröffnet sie zuerst und stößt damit seinen Spitzenton kurz an. Superius und Baß, die sich zunächst in Dezimen bewegen, folgen gleich, haben aber die Kraft, ihren Hochtönen länger auszuhalten, wie auch der nachsetzende Tenor. Diese Melismen münden in die respektiven Klauseln von Diskant zum *d<sup>2</sup>*, Tenor zum *d<sup>l</sup>* und Baß zum *d*. Der Contratenor ergänzt im Versschlußklang die Terz *f<sup>l</sup>*.

Die mit dem elften Vers eingeschobene Apposition *Peu serviteur de la bride* steht musikalisch für sich, ohne jedoch speziell isoliert zu sein, was genau ihrer syntaktischen Funktion entspricht. An ihrem Anfang (auf M. 30) verkürzen die zuerst einsetzenden Contratenor und Tenor ihren Schlußton von Vers 10 und setzen innerhalb des Versschlußklangs mit dem neuen Vers an. Am Ende (M. 33) wird der Versschlußklang ebenfalls übergehalten über die ersten Einsätze mit dem zwölften Vers, der klanglich entsprechend beginnt.

Während im vorhergehenden Vers davon die Rede war, daß der Zügel durch den Himmel führt, erfolgt mit Vers 11 jetzt eigentlich die Einschränkung dieser Aussage, nämlich, daß dies wenig hart am Zaum geschieht. Nun kann die Musik das bereits Ausgemalte nicht mehr nachträglich zurücknehmen. Der Komponist folgt dem Gedicht Vers für Vers. Er hält sich jetzt eben an das Locker-Am-Zaum-Gehen.

Dieses manifestiert sich am offensichtlichsten dadurch, daß die Stimmen, die vorher nach oben an ihre Grenze geführt wurden, jetzt alle an ihre untere Grenze absacken: Der Baß zum *B* (M. 33), der Tenor zum *f* (M. 32), der Contratenor zum *b* (M. 30 und 32) und der Superius zum *e*<sup>1</sup> (M. 32).

Zudem glaube ich, daß man im Verhalten der Stimmen eine semantische Umsetzung des Inhalts erkennen kann: Es ist nun nicht mehr klar, wer wen wohin führen will, kann und darf. Das wird am deutlichsten, wenn man den Stimmen linear nachhört und sich erst dann auf das Umfeld konzentriert. Es ist bezeichnend, daß am Schluß der Tenor den Zügel in der Hand hat, nachdem man schon dachte, es wäre der Superius.

Hören wir zunächst den Contratenor, der als erster melismatisch absinkt, wird deutlich, daß er das vorhergehende Versende des Superius paraphrasiert, an dessen Ende die Diskantklausel stand. So einen Versuch einer Diskantklausel zu *d*<sup>1</sup> sehen wir entsprechend im Contratenor (auf M. 31) am Ende des ersten Sprechtaktes *Peu serviteur*. Der Bassus, der bei *serviteur* parallel in Dezimen zum Superius läuft, reagiert also mit dem Schritt<sup>24</sup> abwärts zum *d* gemeinsam mit dem Contratenor. Er hätte sich in einer außergewöhnlichen, aber wirksamen Kombination auch in Gegenbewegung zum Superius schrittweise aufwärts zur Oktavkonstellation *ff*<sup>1</sup> bewegen können. Auf das *f*<sup>1</sup> besteht nun offensichtlich der Superius, der jetzt, um es durchzusetzen, zum probaten Mittel seiner Diskantklausel greift: *f*<sup>1</sup>-*e*<sup>1</sup>-*f*<sup>1</sup> (auf M. 32). Der Baß hat ihn offensichtlich gehört und verstanden und folgt ihm in Konstellation der Sext-Oktav-Klausel mit dem Ganztonschritt abwärts vom *g* zum *f*. Würden jetzt beide die weibliche Endsilbe nachfedern lassen und die anderen Stimmen sich unterordnen, wäre das die Kadenz. Das ist allerdings eine ohne den Tenor gemachte Rechnung, der dies nicht zuläßt und, auch als Bewahrer des Modus, mit der Diskantklausel zum *b* eingreift - ganz schnell

---

<sup>24</sup>Ergänzt man, um die *mi contra fa*-Situation mit dem Tenor zu entschärfen, das *b*-Vorzeichen zum *e*, haben wir den phrygischen Halbtonschritt abwärts zum *d* im Baß in Ergänzung zum Ganztonschritt aufwärts zum *d*<sup>1</sup> im Contratenor.

folgt ihm in seiner Intention der Bassus mit dem Quintfall zum *B*. Der Contratenor umgeht den Ganztonschritt abwärts und ergänzt stattdessen die Terz.

Dieses ganze Geschehen ist in seiner Art auffällig und steht meines Erachtens nicht zufällig in Zusammenhang mit diesem konkreten Versinhalt.

Der letzte Vers mit seinem anregenden dynamischen Bild des peitschenden Luftschneidens findet nicht nur formal im Sinne einer kompletten Schlußwiederholung ein besonderes Abbild in der Musik, sondern auch inhaltlich. Innerhalb dieses Verses kommt es mit der Wiederholung des ersten Sprechaktes *Fende l'air* auf dem schwungvoll ausholenden Anfangsmotiv zu den einzigen Binnentextwiederholungen des ganzen Stückes. *D'un plus grand train* wird darüber hinaus auf die Kadenz hinlenkend wieder stark melismatisch ausgemalt.

Der Tenor führt in M. 33 die Imitation an, nach dem Schlag ansetzend, vom  $f^d$  aus zunächst mit dem fallenden Terzmotiv. Auf den Aufschlag imitiert ihn gleich der Bassus vom  $b$  aus. Nach dem Aufschlag setzt der Superius auf  $d^2$  ein und entwickelt das Motiv weiter zum stärker ausholenden fallenden Dreiklang. Auf den Schlag (M. 34) folgt ihm der Contratenor von  $g^l$  aus. Dort übernimmt nach dem Schlag der Tenor, zum Aufschlag dann der Bassus ab  $c^l$ . Diesem folgt nach dem Schlag vom  $c^2$  aus nochmal der Superius. Die Versetzung des Motivs um eine Stufe hinunter zeigt mit M. 35 auch nochmal der Contratenor mit dem Einsatz auf  $f^l$ .

Derweil ist der Tenor in den zweiten Teil des Verses eingetreten: Seine Schwung zeigenden Melismen auf *d'un*, fallende Quartzüge mit punktierter Minima als Kopf, imitiert zunächst der Baß, dann der Superius. Der Contratenor setzt in Gegenbewegung noch einen Quintzug aufwärts. Über diese Melismen wird lebhaft die große Schlußkadenz eingeleitet, mit vollem Klauselsatz in den respektiven Stimmen. Dieser Schlußvers wird wiederholt.

Nachdem in M. 33 der Ansatz nach der Kadenz zu *B* erfolgte, im Gegensatz zu M. 38, wo nun  $g$  steht, muß minimal justiert werden. Der Tenor tauscht seinen ersten Ton  $f^d$  durch ein  $g^l$  aus. Der Contratenor setzt verbindend und strukturbildend nochmal seinen Quintzug vom  $b$  zum  $f^l$  aufwärts, nun mit punktiertem Kopf. In der letzten Mensur wird er, anstatt zum  $b$  hinunterzugehen, auf dem  $d^l$ , der Quint des Schlußklangs, bleiben.

Die Dynamik des letzten Verses befördert neben der Textausdeutung die Schlußwirkung und hat den Stimmen zudem ermöglicht, ihren Ambitus nochmal zu durchlaufen. Dies wird besonders im Tenor mit der Bewegung durch die ganze Skala vom  $g^l$  zum  $g$  abwärts deutlich,

wobei er vor allem durch den verbreiteten Quintzug abschließend den Modus nochmal vergegenwärtigt.<sup>25</sup> –

Für die Bewertung der letzten Supplement-Vertonung Goudimels, die ihre Textgrundlage aus einer 40-strophigen Ode Ronsards bezieht, sei kontrastierend der schon mehrfach zitierte Etienne Pasquier herangezogen. Er verwies in seinen fortgeführten *Recherches de la France* (Paris 1560 ff.)<sup>26</sup> auf die Ähnlichkeit der dieser Komposition Goudimels unterlegten ersten Strophe zum Beginn des dritten Gesangs von Ariosts Stanzenepos *Orlando furioso*. Dies ist zwar mit dem Hintergedanken der Eventualität des Absingens der ganzen Hymne auf Goudimels Musik ein anregender Gedanke im Hinblick auf die italienische Praxis der formel- bzw. modellhaften Epenrezitation.<sup>27</sup>

Doch wieder sahen wir in Goudimels Komposition schon eindeutige Bezüge sowohl zu spezifischen formalen Merkmalen als auch zum spezifischen Inhalt der ersten Strophe, die den Betrachter eines deutlichen Abstands zu dieser Praxis gewahr werden lassen.

---

<sup>25</sup>Vgl. auch Ende des ersten Vierzeilers, hin auf M. 12.

<sup>26</sup>Sechstes Buch, Kap. IX, Stand 1611. Vgl. krit. Ausgabe Fragonard/Roudaut, 1996.

<sup>27</sup>Vgl. Kap. III.3.

## V.6. Marc-Antoine de Muret: *Las, je me plain* (Sonett)- Bertrand, Regnard



Abbildung V.6-1: *Las, je me plain*, Bassus, *Les Amours*, 1553.

Vor die abschließenden Kompositionen Janequins ist im Supplement als sechste Komposition ein Stück von Marc-Antoine de Muret eingeschoben. Muret haben wir bisher vor allem als Kommentator zur zweiten Auflage der *Amours* von 1553 kennengelernt, in welcher Funktion er auch den Namen *Pléiade* erstmals auf den Dichterkreis der *Brigade* anwandte. Dieser war wie gesagt aus der Fusion einer Gruppe vom *Collège de Coqueret* unter Dorat mit jener vom *Collège de Boncourt* hervorgegangen,<sup>1</sup> welches Muret nach Lehrtätigkeiten in der Provinz ab 1551 leitete. Der Humanist, der bereits im Alter von 19 Jahren zu lehren begonnen hatte und neben einer Ausbildung zum Juristen bereits früh ein herausragender Kenner der lateinischen Sprache und Literatur war, wurde selbst berühmt für seine Dichtungen in lateinischer Sprache.

Muret zeichnete für die überhaupt erste uns bekannte Ronsard-Vertonung, nämlich die vierstimmige Ode *Ma petite colombelle* im bei Nicolas Du Chemin gedruckten *Dixiesme livre* (RISM 1552<sup>4</sup> und 1552<sup>5</sup>) verantwortlich.<sup>2</sup> Außer dieser und der Vertonung im Supplement kennen wir von ihm noch eine dritte Komposition, deren Text *Venez sus donc, venez embrassez moy* offenbar nicht auf Ronsard zurückgeht und die 1553 im *Premier livre contenant XXVI chansons nouvelles* bei der Veuve Attaignant gedruckt wurde (RISM 1553<sup>20</sup>). Außerdem führte Muret Feder für die 19 Texte der verlorenen vierstimmigen *Chansons spirituelles* von Claude Goudimel, die 1555 ebenfalls bei Du Chemin erschienen.<sup>3</sup> Seinen

---

<sup>1</sup>Vgl. Kap. II.2, S. 34.

<sup>2</sup>Vgl. Kap. III.1, S. 125.

<sup>3</sup> Bibliographie Lesure/Thibault, 1953, S. 269 ff.

kompositorischen Stil erlaubt sich Dobbins im entsprechenden NGD-Artikel als „competent rather than inspired“ zu umschreiben.<sup>4</sup>

Muret setzte für das Supplement das Sonett *Las, je me plain* in Musik,<sup>5</sup> das in den *Amours* von 1552 und 1553 jeweils an gleicher Stelle erscheint, als Nr. XXXIV.<sup>6</sup> Der Text ist wie *Bien qu'à grand tort* wieder in einer Vertonung von Anthoine de Bertrand belegt und darüber hinaus in einer weiteren von François Regnard.<sup>7</sup>

*Las je me plains* [sic] findet sich in den *Amours* von Bertrand (1576) an zwölfter Stelle.<sup>8</sup> Ein entsprechendes Kontrafaktum *Las! je me plains* [sic] von Simon Goulart steht in den *Sonets chrestiens* (1580) bereits an elfter Stelle, jeweils auf f. 8<sup>v</sup> in den Stimmbüchern.<sup>9</sup>

In den 1579 bei Le Roy & Ballard in Paris erschienenen vier- und fünfstimmigen Chansons der *Poésies de P. de Ronsard & autres poètes, mis en musique à quatre & cinq parties* (RISM R 730) von François Regnard<sup>10</sup> erscheint *Las! je me plains* [sic] als vierstimmige Chanson an 18. Stelle.<sup>11</sup> Dabei handelt es sich um jenen Druck, der Ronsard der Mode gemäß in den Titel nahm, nachdem die Chansons bereits 1575 als *Cinquante chansons* in Douai erschienen waren. –

Das Sonett *Las, je me plain* ist seiner Form nach identisch mit dem im Supplement unmittelbar im Anschluß folgenden, von Janequin vertonten Sonett *Qui voudra voir*. Im Gegensatz zu diesem ist uns *Las, je me plains* aber *nicht* mit einer - identischen - Textaustauschliste präsentiert. Es erscheint jedoch selbst in der Textaustauschliste für *Qui voudra voir*. Dieser Zusammenhang scheint mir ausschlaggebend für den Ort der Platzierung von *Las, je me plains* im Supplement zu sein - direkt vor *Qui voudra voir*. Damit sei noch einmal nach der Reihenfolge der Stücke im Supplement gefragt: Wenn im Supplement die Stücke nicht nach der Reihenfolge der Sonette im Textkörper angeordnet sind, wenn auch

---

<sup>4</sup>Vol. 12, S. 791.

<sup>5</sup>Siehe Notenbeilage 6-1, S. 38 ff.

<sup>6</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. 37, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 16.

<sup>7</sup>Vgl. synoptisch die Bibliographien von Thibault/Perceau, 1941, S. 101 sowie die Nr. 77, 89 und 121 (Bertrand), sowie 105 (Regnard), und Daschner, 1962, S. 85, N<sup>o</sup> 1987. Siehe auch Boetticher, <sup>2</sup>1999, *Lasso I A*, S. 390 ff.

<sup>8</sup>Siehe Notenbeilage 6-2, S. 43 ff. In der Ausgabe von Expert, *MMFR 4*, an zehnter Stelle (zur Verschiebung siehe. Kap. V.2, S. 329, Fußnote 4).

<sup>9</sup>Weil von den unmittelbar vorhergehenden Vertonungen zweier „Augensonette“ eine ausgelassen wird. Beide Quellen wie schon in Kap. V.2, S. 329 f.

<sup>10</sup>Siehe Notenbeilage 6-3, S. 47 ff.

<sup>11</sup>Dabei die Nr. 11 und 12 sowie 15 und 16 jeweils mit *Responce* zusammengehörig.



keine großflächige musikalische Ordnung nach modalen Gesichtspunkten stattfindet<sup>12</sup> und die Vertonungen nach Komponisten gruppiert bleiben, sind sie dann vielleicht ganz einfach alphabetisch nach Komponisten sortiert? Nur fast - denn dann müßte Muret an den Schluß treten. Dies würde, da er musikalisch keine bekannte Größe war, vielleicht einen etwas schwachen Schluß im Vergleich zu den vorhergehenden Komponisten abgeben.

Der sonettformale Zusammenhang von *Las, je me plains* mit dem ersten Janequin-Stück wird also der ausschlaggebende Grund für seine Plazierung sein. Warum steht bei Janequin *Qui voudra voir* dann nicht etwa am Schluß, so daß doch eine alphabetische Reihenfolge der Komponisten eingehalten werden könnte? Nicht nur, weil ein schwacher Schluß vermieden werden soll. Sondern vielmehr, weil ausschließlich in der Janequin-Gruppe tatsächlich die Ordnung der Kompositionen nach Erscheinungsreihenfolge der Texte im Textkörper eingehalten wird. Janequin vertont nämlich die ersten beiden Sonette der *Amours* und die abschließende Amourette, und spannt damit sozusagen einen Bogen um die *Amours*. Dabei steht *Qui voudra voir* [sic] in den *Amours* deutlich als Sonett mit Eröffnungscharakter.<sup>13</sup> Wenn also bei Janequin die Reihenfolge der Sonette ernstgenommen wird und die Stücke eines Komponisten gruppiert bleiben sollen, kann *Las, je me plain* nur vor *Qui voudra voir* stehen.

<p>Las, je me plain de mille &amp; mille &amp; mille Souspirs, qu'en vain des flancz je vois tirant, Heureusement mon plaisir martirant Au fond d'une eau qui de mes pleurs distille.</p>	<p><i>Ach! Ich beklage die tausend und abertausend Seufzer, die ich vergeblich aus den Flanken presse, Glücklich meine Lust marternd Am Grunde eines Wassers, das sich aus meinen Tränen bildet.</i></p>
---	--

<p>Puis je me plain d'un portraict inutile, Ombre du vray que je suis adorant, Et de ces yeulx qui me vont devorant Le cuœur bruslé d'une flamme gentille.</p>	<p><i>Dann beklage ich ein nutzloses Bild, Schatten des Wahren, das ich anbete, Und diese Augen, die mir das von Einer edlen Flamme verbrannte Herz verzehren.</i></p>
--	--

<p>Mais parsus tout je me plain d'un penser, Qui trop souvent dans mon cuœur faict passer Le souvenir d'une beaulté cruelle,</p>	<p><i>Aber vor allem beklage ich einen Gedanken, Der zu oft in meinem Herzen Die Erinnerung an eine grausame Schönheit aufscheinen läßt,</i></p>
--	--

<p>Et d'un regret qui me pallist si blanc, Que je n'ay plus en mes veines de sang, Aux nerfz de force, en mes oz de moëlle.<sup>14</sup></p>	<p><i>Und einen seelischen Schmerz, der mich so kreidebleich macht, Daß ich in meinen Adern kein Blut mehr habe, In den Nerven keine Kraft, und im Gebein kein Mark mehr.</i></p>
--	---

<sup>12</sup>Die weitestgehende modale Übereinstimmung der Stücke legt keine zwingende Reihenfolge fest. Auch *Las, je me plains* steht im *F<sup>6</sup>*-Modus. Hierin ist kein Grund für seine Plazierung zu suchen.

<sup>13</sup>Siehe Kap. V. 7, S. 424.

<sup>14</sup>Graphievarianten 1553: V. a. Vers 1: mille-mile; 2: flancs-flancz; 5: portraict-portrait; 6: vray-vrai; 7: yeulx-yeus; 8: cuœur bruslé-cœur brulé, flamme gentille-flame gentile; 10: cuœur faict- cœur fait; beaulté-beauté; 13: ay-ai; 14: nerfz-nerfs, oz-os, moëlle-mouëlle. Im Supplement: V. a. Vers 3: martirant-martyrant; 7: ces-ses (!); 8: cuœur-cœur; 9: parsus-par sus, plain-plains; 10: cuœur-cœur; 14: oz-os, moëlle-mouelle.

Mit diesem Sonett liegt uns eine Leidensklage, ein Lamento über die Qualen des Liebenden vor: *Las!* - Die Kraft und Suggestivität dieses formelhaften Gedichteinstieges können wir an seiner Beliebtheit und Gebräuchlichkeit ermessen, die sich in der Häufigkeit seines Vorkommens in Daschners *Bibliographie der gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600* spiegelt, wo allein 71 Titel mit dem Incipit *Las* vertreten sind,<sup>15</sup> die teilweise jeweils gleich von bis zu neun Komponisten vertont wurden. Darunter finden wir sogar drei verschiedene Titel, die mit der erweiterten Formel *Las je me plains* ansetzen.<sup>16</sup> Allein aus Ronsards Produktion haben einige solcher Leidensklagen Eingang in die Musik gefunden: *Las force m'est; Las, je n'eusse jamais pensé; Las! je ne veux; Las! où fuis-tu?; Las! pleut à Dieu; Las! pour vous trop aymer; Las! sans espoir; Las! sans la voir.*<sup>17</sup>

Im Rahmen der vorliegenden Leidensklage steht der Sprecher im Mittelpunkt der Betrachtung. Er spricht zwar über die Geliebte, aber er spricht sie nicht an. Sie ist nur indirekt gegenwärtig, einmal als Porträt im Sinne eines tatsächlichen Abbildes, das er besitzt, zu anderen in Gestalt des Porträts, das ihm in Gedanken vorschwebt.

Das Ausmaß seines Leides liest der Liebende im ersten Quartett dieses Sonettes an der Anzahl seiner Seufzer ab, die hyperbolisch gehäuft zu Tausenden auftreten, *mille & mille & mille* - eine möglicher Reiz für Madrigalisten. Seine Tränen laufen zu einem See auf, an dessen Grund er sich peinigt, in der Selbstcharakterisierung auf den Metaphernkreis des Martyriums zurückgreifend. Dies empfindet er aber in der Paradoxie seines Zustandes als glücklich an seiner Lust und beschwört damit wieder das auf Ovid zurückgehende *dulce malum* bzw. noch expliziter die antike Formel von der *voluptas dolendi*.

Mit der für Ronsard typischen Bildung *je vois (vais) tirant* für den quälenden Vorgang des Sich-vergeblich-Seufzer-aus-den-Flanken-Pressens wird der durative Aspekt des Gesagten unterstrichen, das Andauernde des Leidens, so, wie Ronsard weiter unten formuliert *me vont devorant* (Vers 7) oder auch *je suis adorant* (Vers 6) für den andauernden, in Bewunderung befangenen Zustand des Liebenden.

Im zweiten Quartett wendet sich das lyrische Ich der Betrachtung der Geliebten zu - indirekt, in Form eines gegenständlichen Porträts, das ihm vorliegt, das der Sprecher aber als unnütz charakterisiert, weil es nur ein Schatten des Wahren sei, in dessen beständiger Bewunderung

---

<sup>15</sup>Daschner, 1962, S. 84-87, N°s. 1972-2042.

<sup>16</sup>Daschner, 1962, S. 85, N°s. 1987-1989.

<sup>17</sup>Zu Daschner siehe auch Bibliographie Thibault/Perceau, 1941, S. 101 f.

er verharre.<sup>18</sup> Ronsard begibt sich wieder in die Tradition der Porträtsonette Petrarca's,<sup>19</sup> wobei hier aber die möglichst umfassende Porträtierung der Dame nicht im Mittelpunkt steht. Sie auf ein absolutes Minimum reduziert - auf die Augen, die gewöhnlich den direkten Weg zum Herzen finden,<sup>20</sup> welches sie mit der edlen Liebesflamme verzehren.<sup>21</sup>

An dieser Stelle finden wir im Text, der der Komposition unterlegt ist, in Vers 7 eine Variante (*ces* versus *ses*, M. 9 f.), die als Homophon nicht wirklich hörbar ist, geschrieben aber wohl einen Sinnunterschied macht, wenn es im Text demonstrativ *diese Augen* heißt, in der Vertonung aber possessiv *seine Augen*.<sup>22</sup>

Das erste Terzett wird eingeleitet durch die nebenordnende Konjunktion, die einen Gegensatz bzw. eine Einschränkung ausdrückt: *Mais*. Diesem *Aber* widmen die Komponisten besondere Aufmerksamkeit. Hier wird die Porträtidee nochmals variiert, wenn sich der Sprecher nun über den Gedanken beklagt, der ihm in Form einer Erinnerung die grausame Schönheit der Geliebten im Herzen vorführt, in das der Petrarkist gewöhnlich das Porträt der Schönen geprägt trägt.<sup>23</sup>

Im zweiten Terzett wendet sich das lyrische Ich wieder zur Selbstbetrachtung zurück, indem uns der Sprecher gewissermaßen einen pathologischen Befund seiner Liebeskrankheit liefert. Sein seelischer Schmerz<sup>24</sup> läßt ihn tautologisch erleichen (*pallir blanc*), seine Adern führen kein Blut mehr, seine Lebenskraft ist dahin, er ist bis aufs Mark ausgesaugt.

Der Komponist Muret faßt das Sonett in seiner Funktion als Kommentator 1553, S. 41, wie folgt zusammen:

„Il se plaint des soupirs qu'il gette, & des pleurs qu'il repand, sans qu'il lui servent de rien. Il se pleint [sic] d'un portrait de sa dame, fait par Nicolas Denisot, duquel j'ai parlé ci dessus, lequel portrait ne peut dōner suffisante allegeance a ses maus. Il se plaint des yeus, qui lui devorent, & enflament le cœur: d'un penser, qui

---

<sup>18</sup>Als Kommentator wird uns Muret weiter unten lehren, daß es sich dabei tatsächlich um ein Bild handelte, das der Dichter und Maler Nicolas Denisot, der *Conte d'Alsinois*, für Ronsard gefertigt hatte - worauf Ronsard explizit auch in den Sonetten IX (*une peinture ... par Denisot*) und CVI (*Pein, Denisot, la beaulté qui me tuë*) der *Amours* sowie in der Ode XI (*ô Denisot ... qui peindra*) des *Cinquiesme des Odes* Bezug nimmt.

<sup>19</sup>Welche selbst auf eine viel ältere Tradition der *personarum descriptio extrinseca* zurückgeht, so die Porträtierung des Theoderich durch Sidonius Apollinaris.

<sup>20</sup>In „Augensonetten“ oft mit Blicken wie Pfeilen.

<sup>21</sup>*gentil* hier im Sinne von *gentilezza*. Das Feuer brennt, wie schon im *Hymne triumphal*: *Qui renforcera ma voix* und bei *Bien qu'à grand tort* wieder im Herzen. Siehe Kap. V.2, S. 330 und V.5, S. 390.

<sup>22</sup>Mit Bezug auf das Porträt.

<sup>23</sup>So wie es in *Nature ornant* heißen wird: *jamais d'une aultre dame empraint au cuœur je n'auray le portraict*. Siehe Kap. V.8, passim.

<sup>24</sup>*Regret* mehr im Sinne von *Dauern, Bedauern, kläglichem Empfinden* als *Reue*.

perpetuellement lui represente sa dame: & d'un regret qu'il a de se voir ainsi captif, lequel regret le fait envieillir devant ses jours, lui aiant ja consumé les principaus soutenemens de sa vie.<sup>25</sup>

Formal folgt das Sonett dem Typ I der Kategorien Laumoniers.<sup>26</sup> Wie bei Typ III, also *J'espere & crains*, umschließt in den beiden Quartetten mit identischer Reimordnung ein klingender Reim einen stumpfen, worauf die Terzette mit einem stumpfen Reimpaar anheben. Der dann folgende weibliche Reim, wird aber nun nicht mit einem stumpfen gekreuzt. Vielmehr wird die rhythmische Kadenzstruktur des ersten Terzettes (*mmf*) im zweiten wiederholt:

$$a^f b^m b^m a^f \quad a^f b^m b^m a^f \quad c^m c^m d^f \quad e^m e^m d^f$$

Muret wiederholt die Musik für die Quartette (M. 1-17), die zu *C* schließen, und komponiert dann die Terzette durch, die beide zu *F* schließen (auf M. 31 und Ende). Der letzte Vers erfährt eine konventionelle Schlußwiederholung (M. 40 ff.), die auch nur über Wiederholungzeichen angezeigt ist:

(:ABCD:) E F G H I (:J:)

Bei der Schlüsselung der Vertonung, die ebenfalls *alla breve* im  $F^b$ -Modus steht, gibt es Besonderheiten. Im Gegensatz zur konventionellen tiefen Schlüsselung, c1-c3-c4-F4 (oder F3), ist hier auch der Tenor mit c3 geschlüsselt, so daß sein Ambitus nach unten eine Terz kleiner, nach oben eine Terz größer ist.<sup>27</sup> Dieser c3-Schlüssel im Tenor ist aber innerhalb der Vertonung einmalig wieder hochgesetzt zu c4.<sup>28</sup> Dies geschieht zu Beginn der Terzette (vor M. 18-22),<sup>29</sup> wo der Teil *Mais par sus tout je me plains* des neunten Verses madrigalistisch ausgeziert wird. Zwar geht der Tenor hier tatsächlich tief hinunter. Die Schlüsseländerung wäre aber gar nicht zwangsläufig nötig, weil auch im c3-Schlüssel der tiefste Ton, das *e*, noch ohne Zusatzlinie notiert werden könnte. Schöner ist es natürlich mit c4-Schlüssel, weil der

<sup>25</sup>Der Autor beklage sich über die Seufzer, die er ausstoße, und die Tränen, die er vergieße, ohne daß sie ihm irgendwie nützten. Er beklage sich über das angefertigte Portrait seiner Dame, das nicht geeignet sei, seinen Leiden ausreichende Linderung zu verschaffen. Er beklage sich über die Augen, die ihm das Herz verschlängen und entflamten; und über einen Gedanken, der ihm beständig seine Geliebte vorführe; sowie über den seelischen Schmerz, den er fühle, wenn er sich derart gefangen sieht - ein Schmerz, der ihn vorzeitig altern ließe und ihm schon die wichtigsten Lebenskräfte verzehrt habe.

<sup>26</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII.

<sup>27</sup>So daß im größten Teil der Vertonung im Tenor anstatt des plagalen Verhältnisses zwischen Ambitus und Finalis ein authentisches dominiert. Dennoch ist auch hier in der Melodiebildung die plagale Terz *a* recht durchsetzungskräftig.

<sup>28</sup>Hier wurde im Original leider fälschlicherweise vergessen, das *b*-Vorzeichen ebenfalls um eine Terz hochzusetzen. Das musikalische Ergebnis ist definitiv mit hochgesetztem Schlüssel richtig.

<sup>29</sup>Zur „halben Mensur“ siehe weiter unten.

Raum vom *e* zum *d'*, den das Melisma beschreibt, damit genau zwischen die beiden äußeren Linien des Notensystems gefaßt ist.

Der schnelle Überblick über die gesamte Vertonung zeigt, welche herausgehobene Stellung genau dieser erste Vers der Terzette in der Komposition hat. In der mensuralen Ausdehnung nehmen die Verse generell um die vier Messuren herum ein. Dies trifft auch auf den Schlußvers (M. 40 ff.) zu, von dem man für gewöhnlich eine imitative Ausdehnung erwarten darf, so, wie sie für den letzten Vers der Quartette zumindest in bescheidenem Maße vorgenommen wird (auf M. 13 ff.). Der Beginn der Terzette mit Vers 9 dominiert mit sieben Messuren (bis hin auf M. 24) also dem Umfang nach. Bedingt ist dies durch die über zwei Messuren ausgedehnte madrigalistische Klage auf *plains* (M. 20 ff.). Dies ist die einzige Stelle, wo so ausgedehnt verziert wird. Ansonsten finden wir in der überwiegend syllabischen Deklamation nur kleinere Melismen (M. 5, 7, 9, 10, 15, 32, 38), die oftmals sogar eher nur formale Bedeutung haben. In Vers 9 wird auch das erste Mal Text wiederholt, dabei im Superius sogar mehrfach derselbe Ausschnitt. Zu Textwiederholung - außer der konventionellen Wiederholung des Schlußverses - kommt es nur noch im vorletzten Vers (auf M. 35 ff.), auch technisch bedingt durch die teilweise weit auseinandergezogenen sukzessiven Einsätze der Stimmen. Dabei wird dieser Vers immerhin über fünf Messuren gedehnt. Dies muß als Teil der Schlußsteigerung betrachtet werden, weil die Verse 13 und 14 eine syntaktische Einheit bilden: *Que je n'ay plus ... de sang, ... de force, ... de mouelle.*

Die so ausgedehnte Klage des neunten Verses steht also im Mittelpunkt des kompositorischen Interesses Murets. Wie deutlich für Muret das Klagende dieses Gedichtes in der Wahrnehmung hervortritt, wurde nicht zuletzt in der zitierten kurzen Beschreibung dieses Sonettes deutlich, wo er als Kommentator *Il se plaint* leiernd genau so oft aufnimmt, wie es im Gedicht vorkommt: jeweils zu Beginn der Quartette und noch einmal zu Beginn der Terzette.

Zu Anfang der Vertonung, in den Quartetten, kann Muret diesem Klagen noch nicht madrigalistisch nachgeben. Dort dominiert noch der geschlossene Versvortrag. Den ersten Vers deklamiert Muret ganz homorhythmisch-syllabisch auf der Hauptdeklamations Ebene der Minima. Der Versakzent des weiblichen Reimwortes wird in einer Semibrevis mit Beginn von M. 4 erfaßt. Der Mittelakzent auf der Zäsur, *plain*, ist rhythmisch dadurch respektiert, daß das Wort mit einer Schlagzeit, Mitte M. 4, koinzidiert. Das Wort wird nicht speziell gelängt. Dafür steht am Versanfang eine Brevis, die das Stöhnen, das im *Las* liegt und welches die Szene für das Gedicht aufreißt, faßlich macht: „Ach!“ ist keine wirklich angemessene

Übersetzung - ein zu kurzes Seufzen, wie madrigalistische *sospiri*. Im Wort *Las* liegt viel mehr Überdruß, Ermüdung und Erschöpfung. Alle drei Komponisten erfassen das - alle mit einer Brevis.<sup>30</sup>

Die Zäsur, die nicht gedehnt wurde, ist dennoch als erste Markierung im Vers musikalisch präsent: Muret erfaßt die ersten vier Silben des Verses in einer kompletten Kadenz, I-IV-V-I. Zu Beginn des Kapitels habe ich die entsprechenden Schritte des Basses aus dem Original zur Illustration dieses so einfachen, einleuchtenden Vorgangs abgelichtet. Diese Lösung Murets mag Dobbins unter anderem bewogen haben, Murets Stil als „competent rather than inspired“ zu bezeichnen. Muret setzt gleich den vollen Klauselsatz mit der Diskantklausel zum *f*<sup>l</sup> im Superius, der Tenorklausel zum *f* und dem Quintfall zum *F* im Baß. Der Contratenor ergänzt die Terz.

Es ist aber nun immerhin in gewisser Weise vorausschauend, dieses einfache Patentrezept hier zu plazieren.<sup>31</sup> Der Versschluß eignet sich nämlich gar nicht, um eine erste deutliche Kadenz zur Finalis zu setzen. Besonders auffällig ist in diesem Sonett gleich das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers, wo die hyperbolische Häufung *mille & mille & mille* ihren kurzen *Rejet* in den *Soupirs* des zweiten Verses findet. Danach steht ein syntaktischer Einschnitt, der stärker ist als jener auf der Zäsurstelle mit *qu'en vain*. Gleich zu Beginn des Sonettes wird also der Charakter des Verses bewußt in der Schwebelage gehalten, wobei durch den so kurzen *Rejet* eine besonders deutliche dichterische Hervorhebung der *Seufzer* erreicht wird. Somit stellt sich gleich am Anfang die besondere Aufgabe für die drei Komponisten, der Syntax und der Hervorhebung von *Soupirs* gerecht zu werden, aber auch die Ordnung von Vers und Reim zu berücksichtigen - oder Entscheidungen darüber zu treffen, was man jeweils in den Vordergrund stellt.

Muret findet eine ganz angemessene Lösung. Am Versende steht auf dem Reimwort *mil-le* (M. 4) die Klangverbindung *B-F*, also IV-I, eine „plagale“ Kadenz. Dabei hält sich Muret aber nicht lange auf dem *F*-Klang der weiblichen Endsilbe auf, sondern führt diesen gleich weiter zum *C*-Klang auf der unbetonten Silbe der *Soupirs*. Auf das Ziel, die betonte Endsilbe zum Beginn von M. 5, setzt er jetzt aber nicht den starken Ganzschluß zu *F*, sondern ausweichend *d*. Die Klangverbindung *C-d* hatte er schon im ersten Vers kurz eingeführt.

---

<sup>30</sup>Vgl. Notenbeilage S. 43 und S. 47.

<sup>31</sup>Bei den Vergleichskompositionen zu *Nature ornant*, Kap. V. 8, werden wir mit der Vertonung des *Maitre de chœur* aus Toul, Clereau, auf einen weit höheren Grad an mangelnder Inspiration treffen (Notenbeilage, S. 70).

Dort hatte er nach der Zäsur (M. 2) zunächst auf dem *F*-Klang weiterrezitiert, diesen aber nach dem massiven Beginn leichter nach oben versetzt, schwebend mit Terz im Diskant. Daran knüpfte er dann, vor dem *B*, die Klangverbindung *C-d* (M. 3), mit der Klangverwandtschaft von *d* und *B* im Nebeneinander.

Mit dem Rest des zweiten Verses verfolgt Muret nun zwei Ziele: zunächst den schnellen Anschluß des Restverses (M. 5), dann gegen Ende die Überlappung mit dem dritten Vers (M. 8), der einen Ergänzungssatz in Gestalt einer Partizipialgruppe bringt (*Heureusement mon plaisir martyrante*).

Den schnellen Anschluß schafft in M. 5 der Contratenor, welcher der gemeinsamen Deklamation der anderen Stimmen vorausseilt. Dabei führt er melismatisch mit der weitergeführten Umspielung des *d*<sup>l</sup> leittönig ins *f*<sup>l</sup> zurück, was sich ergänzt mit dem Ganztonschritt abwärts im Baß vom *g* des *g*-Klangs, der sich an den *d*-Klang schloß, zum *f*. Der erstrebte *F*-Klang steht mit Beginn von M. 6 und trägt den Binnenversakzent der Zäsur *vain*.

Auf dieser Zäsur hält sich Muret wieder nicht lange auf, setzt vielmehr gleich danach synkopisch eine Folge von Längen, die sich im Superius bis in die Diskantklausel auf M. 8 ziehen. Ich denke, daß das mit dem *tirer* des Sich-vergeblich-aus-den-Flanken-Pressens zu tun hat. Auf dieses *tirer* zieht auch der Tenor mit der melismatischen Einleitung auf die vorhaltsreiche Kadenz hin. Diese Kadenz mit Sext-Oktav-Klausel zwischen Tenor und Superius ist in ihrer Überlappung mit dem nächsten Vers unvollkommen, weil keine Ruhe eintritt.

Die Überlappung wird dadurch ermöglicht, daß die Stimmen Mitte der M. 7 die gemeinsame Deklamation verlassen. Wir erkennen zwei Paare: Zuerst Contratenor und Bassus, die wieder auf die Deklamationsebene der Minima zurückkehren und somit schneller „schließen“ - tatsächlich führt ihre Sext-Oktav-Klausel zu *c/c*<sup>l</sup> auf M. 8 aber zu keinem Schluß. Dann das charakteristische Zusammenspiel des Stimmpaares Superius und Tenor, die eben noch eine halbe Mensur weiter hinausziehen bis zu ihrem gemeinsamen Schluß, der mit der Diskantklausel zu *f*<sup>l</sup> und der Tenorklausel zu *f* Mitte M. 8 liegt.

Dieses Kadenzunterfangen unterstützt der Bassus zwar mit seinem Quartsprung aufwärts zum *f*. Dieser ist aber bereits mit dem Textanfang des nächsten Verses belegt. Er wird vom Contratenor gleich mit seinem Quartsprung *c*<sup>l</sup>-*f*<sup>l</sup> imitiert, den dieser dazu noch im Sinne des *Heureusement* ausziert. Das erlaubt ihm zudem, sich rhythmisch so zu plazieren, daß er auf

die Zäsur hin (auf M. 10), die auf der betonten Endsilbe dieses langen viersilbigen Wortes liegt, die Diskantklausel zum  $f^1$  setzen kann. Der Superius schließt in der Deklamation auf diese Zäsur hin zum Contratenor auf. Diese Zäsur stellen beide auch mit einer Semibrevis heraus. Danach setzt der Contratenor sogar noch eine Minima-Pause. Zur Diskantklausel kommt auch wieder ein Quartsprung aufwärts zum  $f$  im Baß. Jedoch ist dieser abermals bereits mit dem weiterführenden Text, nämlich der zweiten Vershälfte, belegt.

Der beherrschende Gedanke dieser zweiten Hälfte des dritten Verses ist *plaisir martyr*, das im Geflecht der Stimmen hauptsächlich auf zweierlei Art erfaßt wird - durch Hochtöne und melismatisch. Der Tenor schwingt sich vom Strukturton  $a$ , der Terz zur Finalis, zu seinem Spitzenton  $f^1$  auf, den er auf *mon plai(-sir)* erreicht (auf M. 11), bevor er wieder zum  $a$  zurücksinkt, das gleich noch eine wichtige Rolle spielen wird. Mit einem Quartsprung vom  $a^1$  aufwärts erlangt der Superius auf *plai(-sir)* seinen Spitzenton  $d^2$ , bevor er sich auf seine Art ins  $a^1$  zurückbewegt, ebenfalls vorbereitend für das folgende. Der Baß steigt bei *marty(-rant)* recht hoch bis zum  $g$  hinauf.<sup>32</sup> Seine Hauptaufgabe und Herausforderung in dieser Vershälfte ist aber das melismatische Darstellen des *plaisir* (M. 10 f.): Vom punktierten  $f$  läuft er über  $d$  nach unten zum  $B$ , das er breit herausstellt und zudem mit dem Subsemitonium „diskantklauselartig“ beleuchtet.<sup>33</sup> Die Kadenzierung des Verses erfolgt perfekt auf *martyrant*, wo sich auf den letzten beiden Silben die Stimmen wieder treffen. Die Kadenz wird mit den phrygischen Schritten auf die Terz zur Finalis ausgeführt, mit dem Halbtonschritt abwärts im Tenor zum  $a$  und der ganztonschrittigen Diskantklausel im Superius zum  $a^1$ , über dem Quartfall auf den Baßton  $d$ .

Die Lokalangabe *Au fond d'une eau*, die der Beginn des letzten Verses nachliefert, wird vom Tenor noch in den breit klingenden Schluß des dritten Verses hinein angesetzt (M. 12). Dazu nimmt er die Akzentsilbe des Reimwortes nur verkürzt auf einer Minima. Muret achtet aber auch darauf, ihn den Vers sauber abtrennen zu lassen und setzt danach eine Semiminima-Pause.

Für die Abschnittsschlußimitation der Quartette, die der Tenor nun anführt, muß er also entsprechend den Anschlußton auf eine Semiminima verkürzen. Diese Verkürzung übernehmen die folgenden Stimmen natürlich nicht. Der Tenor bedient sich bei der Motivbildung des Strukturtons  $a$ , der eben mit der phrygischen Kadenz exponiert wurde. Er rezitiert den Versanfang auf diesem Ton und fällt zur Zäsur auf die Finalis  $f$ , worauf er auch

---

<sup>32</sup>Muret wird ihm allerdings noch mehr abfordern.



die zweite Vershälfte ansetzt, wohin er nach dem folgenden Quartsprung aufwärts auch wieder schrittweise zurücksinkt und von wo aus er das schwungvolle Schlußmelisma hochzieht, das in die Diskantklausel zum  $c^1$  mündet, der Quint zur Finalis.

Die Einsätze der anderen Stimmen erfolgen im Semibrevis-Abstand. Der Superius setzt gleich dem Tenor auf jenem Ton an, den er mit der phrygischen Kadenz herausgestellt hatte, dem  $a^1$ . Er folgt der Vorgabe des Tenors recht lange, wobei er den Quartzug vom  $b^1$  zum  $f^1$  rhythmisch staucht. Der Baß setzt von  $d$  aus nach, der Contratenor entsprechend von  $d^1$ . Die nachahmenden Stimmen lassen erst Mitte der M. 15 von der Vorlage ab. Zur Diskantklausel des Tenors setzt der Baß den Quartsprung aufwärts zum  $c$ .

Das Wasser, zu dem die Tränen des letzten Verses aufliefen, scheint recht tief zu sein, betrachtet man, wie weit die beiden Oberstimmen hinabsinken, an ihren absoluten Grund - der Superius zum  $d^1$ , nur knapp über dem Tenor verbleibend, der Contratenor unbeweglich auf dem  $g$  festsitzend, deutlich unterhalb des Tenors.

Das zweite Quartett wiederholt diese Musik: In der Spartierung wurde die Anordnung des Supplements übernommen und dann über die „halbe Mensur“ (M. 17) hinaus der einfachen Verständigung halber die Zählung ins erste Terzett weitergeführt. Für eine „benutzerfreundliche“ Ausgabe müßte man die aufführungstechnischen Fragen *ausgeschriebenermaßen* klärend festlegen - schlägt man durch und fängt auf die *elevatio* wieder vorne an, dann muß man mit anderer Mensurzählung das zweite Quartett ausschreiben; oder fügt man irgendwo einen „3/2-Takt“ ein; oder setzt man einfach eine „Fermate“? Im praktischen Aufführungsversuch hat es sich bewährt, daß wir die *elevatio* vom M. 17 zum Atmen ins Leere haben fallen lassen, um dann auf die *positio* wieder anzusetzen. Bei der Wiederholung entfällt diese Atempause und man springt gleich ins gedehnte *Mais* hinein, womit dann die Zäsur *tout* auf der *positio* landet. Das erweist sich als sehr organisch und sinnstiftend. Die Frage an sich ist auf eine Eigenart der Musik zurückzuführen, die der Einordnung in einen Akzentstufentakt widerstrebt und vielmehr auf ein gleichmäßiges Bemessen der Musik mit einer gewichtsmäßigen Gleichartigkeit von *positio* und *elevatio* ausgerichtet ist. –

Die anfängliche Kadenzierung zur Zäsur mit Beginn des zweiten Quartetts fügt sich zum analogen Einstieg ins zweite Quartett, *Puis je me plain*. Die Brevis empfängt dabei das Temporaladverb *Puis*. Das führt selbstverständlich zu einer Bedeutungsenthebung - es ist aber

---

<sup>33</sup>Wozu der Superius sogar einen Ganztonschritt abwärts zum  $b^1$  geht.

gut möglich und schafft eine Art von Erwartung: *Dann*. Problematischer ist der auf den zweisilbigen *Rejet* angelegte Durchzug in den zweiten Vers. Im zweiten Quartett steht am Ende des fünften Verses tatsächlich ein starker syntaktischer Einschnitt und im sechsten Vers bilden die vier Silben bis zur Zäsur eine syntaktische Einheit. Immerhin steht zu Beginn dieses sechsten Verses mit *Ombre* ebenfalls ein zweisilbiges Wort, allerdings nun ein weibliches, dessen unbetonte Endsilbe stark hervorgehoben wird, was bei aller Akzentflexibilität schon recht widerborstig ist - aber das ist eben die Konsequenz strophischer Vertonung. Es wäre „schlimmer“ gewesen, im ersten Quartett den Zusammenhang von erstem und zweitem Vers zu durchschneiden. Der Rest des Verses mit seinem *Ziehen* entspricht, obwohl das *tirer* jetzt aus dem Text verschwunden ist, dennoch jener, den durativen Aspekt unterstreichenden, Bildung Ronsards *je suis adorant*. Es wirkt gar wie von vornherein miteingeplant, daß das Melisma des Tenors jetzt die Bewunderung des *adorant* gestaltet. Die Überlappung zwischen sechstem und siebtem Vers (M. 8) paßt auch hier sehr gut auf die Eröffnung mit der Reihungskonjunktion *Et*. Der imitative Schluß war von der musikalischen Struktur her sowieso stark an die bare Versgestalt eines Zehnsilblers angelegt, mit einer Einheit bis zur Zäsur und einer Einheit bis zum Reimakzent, der auch dieser Vers ohne Eigentümlichkeiten entspricht. Die Schlußmelismen fügen sich genauso gut einer *flamme gentille*.

Das erste Terzett eröffnet nun mit der Einschränkung *Mais*, die in aller Breite auf einer Brevis herausgestellt wird. Der Anschluß entspricht dem C-Schlußklang, nur daß Tenor und Contratenor die Töne tauschen und zur ihnen angemessenen Position greifen. Die erste Vershälfte wird homorhythmisch-syllabisch vorgetragen. Die Zäsur koinzidiert wieder mit einer Schlagzeit. Das Herausstellen der Klangverbindung<sup>34</sup> *C-d-d<sup>6</sup>-C* ermöglicht eine Annäherung an den folgenden *g*-Klang, der bisher nur selten en passant erscheinen konnte.

Die Klage beginnt mit einem schmerzlich-emphatischen Sprung des Superius auf die Terz *b<sup>1</sup> fa* dieses Klangs, vom *e<sup>1</sup> mi* aus - eine verminderte Quint bzw. der melodische Tritonus (M. 19). Während die unteren Stimmen mit den ausgedehnten, heulenden Melismen lamentieren, klagt der Superius eher mit monotoner Repetition des sich stufenweise steigernden synkopisch-seufzenden Motives. Dazu nimmt er das *je me plains* [sic] aus der Mitte des Verses dreimal auf. Beim dritten Mal wird direkt der Rest des Verses *d'un penser* angeschlossen (M. 23), mittels des synkopischen Einstiegs in die Diskantklausel zum *c<sup>2</sup>* zur Kadenz des Verses.

---

<sup>34</sup>Die in anderer Lage schon vor der Kadenz des zweiten bzw. sechsten Verses erschien.

Mit der aufwärtsdrehenden Semiminimen-Bewegung klagen Baß und Tenor zuerst parallel in Terzen. Mitte M. 20 übernimmt der Contratenor mit der Oberterz zum Tenor die Bewegung vom Baß, welcher dafür, um nochmal tiefer nachsetzen zu können, den punktierten Quartzug  $f^1-c^1$  des Contratenor eine Oktave tiefer aufgreift. Von dort unten,  $c$ , treibt es ihn nun an seine absolute Spitze, zum  $b$  mit M. 22. Im Zusammenspiel mit dem Tenor wird noch zweimal der Tritonus gestreift. Der Tenor dreht in seinem Melisma mit M. 21 auch nochmal zurück, um für die letzte Welle auszuholen. Danach nimmt er den Beginn der zweiten Vershälfte wieder auf, um diese geschlossen zu Ende zu deklamieren, was in die Tenorklausel zum  $c^1$  mündet. Er schließt sich dabei in der Deklamation mit dem Contratenor zusammen, der als einziger den Versanfang nochmals aufgenommen hatte (auf M. 22), um bei allem *plaindre* dennoch den Sinndurchzug des Verses nachzeichnen zu können.

Nach alledem wird der folgende Vers 10 nun schlicht homorhythmisch-syllabisch deklamiert. Der Versanfang mit dem Relativpronomen *Qui* und der Reimakzent sind in Semibreven gefaßt (Mitte M. 24 und 27). Die Zäsur fällt mit einer Schlagzeit zusammen, ohne speziell gedehnt zu werden. Auf sie hin (Mitte M. 25) wird  $F$  wieder befestigt, was auch am Versende in M. 27 bestätigt wird. Dies geschieht mit jener besonderen Kadenz, die wir genau so schon bei Certon am Ende des zweiten Verses von *J'espere & crains* sehen konnten:<sup>35</sup> Die Oberstimmen und die Unterstimme gleiten in Parallel- bzw. Gegenbewegung zunächst aufeinander zu und dann wieder auseinander. Dabei steht im Contratenor die Diskantklausel, im Baß die Tenorklausel, dazu in der Oberstimme die Wechselnote zur Terz mit Ganztonschritt nach unten. Der Tenor verbleibt nun aber nicht auf seinem Ton, sondern bewegt sich in parallelen Sexten zur Oberstimme, wodurch sich über dem  $g$  des Basses zwischen Tenor und Contratenor wieder ein Tritonus einstellt. In der Mitte des Verses ist *dans mon cœur* (auf M. 26) noch rhythmisch und klanglich profiliert, wobei der Baß auf dem  $B$ -Klang mit dem  $b$  noch einmal an seine oberste Grenze stößt. Ausdruckskennzeichen des vorhergehenden Verses sind also auch in diesem schlichter deklamierten Vers noch präsent.

Das Ende dieses Verses ist in allen Stimmen durch nachfolgende Pausen markiert, was jedoch im Baß recht kurz ausfällt,<sup>36</sup> der seinen Schluß ( $f$ ) auf eine Minima verkürzt und nach der Semiminima-Pause dann mit einer Semiminima in den nächsten Versanfang stürzt.

Hier hat nun Muret offenbar das Bedürfnis *Le souvenir*, die erste Vershälfte von Vers 11, herauszustellen. Das klingt recht hübsch, gleichwohl meines Erachtens wieder etwas

---

<sup>35</sup>Vgl. Notenbeilage, S. 3, M. 7.

phrasenhaft und seicht: Der Baß geht voraus - für die vier Silben mit einem Quartzug vom *f* aufs *c*. Nach dem Beginn von M. 28 setzen akkordisch die anderen Stimmen nach, die auf den Beginn von M. 29 hindeklamieren. Das *d* des Bassus ist Terz im *B*-Klang, über dem *c* steht in der Oberstimme der 4-3-Vorhalt. Tenor und Superius kadenzieren mit Sext-Oktav-Klausel zu *F*. Wir hören wieder eine Kadenz, I-IV-V-I – und genau den gleichen Vorgang nochmals in der zweiten Vershälfte, wenn auch in anderer Lage ansetzend und vorhaltsreicher, wobei zur Kadenz die Stimmen wieder in ihre angestammten Rollen fallen.<sup>37</sup> Da muß man dann doch gleich darauf hinweisen, daß Bertrand zur *beauté cruelle* etwas mehr einfällt - Chromatik, Querstände u. a.<sup>38</sup>

Diese gar so klaren Kadenzierungen beschließen bei Muret das erste Terzett. Im Tenor (M. 31) hält er mit der Verkürzung der Semibrevis zur Minima und dem dichten Anschluß des zwölften Verses das zweite Terzett mit dem ersten Terzett zusammen. Dieses eröffnet wieder mit der Reihungskonjunktion *Et*. Zudem zeigt das zweite Terzett erneut einen starken inhaltlichen Durchzug. Deswegen überlappt Muret auch Vers 12 mit 13 (auf M. 35): *si blanc Que*.

Beide Verse sind ansatzweise imitativ angelegt. In Vers 12 (M. 31-34) fällt der Baß weg. Dies mag als Ausdruck des Erbleichens gedacht sein - es fehlt einem der feste Boden. Das Motiv, das der Tenor vorlegt, eröffnet mit dem Quartsprung *f-b* und sinkt dann bis zum Beginn der zweiten Vershälfte (*qui*) wieder aufs *f* zurück. Von dort steigt der Tenor schrittweise auf zur Quint *c<sup>1</sup>*, von der aus er, in Baßfunktion, den abschließenden kadenzierenden Quintfall zurück aufs *f* setzt, der sich mit dem Halbtonschritt aufwärts des Contratenors zum *f<sup>1</sup>* ergänzt. Diese Kadenz ist aber nicht perfekt, weil der Superius, der den Tenor imitiert hatte (M. 32), seinen Vers noch nicht zu Ende geführt hat. Unter seinen letzten zwei Silben (aus M. 35) fällt schon der Baß mit dem neuen Vers ein, in Terzen gekoppelt mit dem Tenor.

Was nun bis zum Ende der Vertonung geschieht, kann wohl ohne den Inhalt der beiden Schlußverse nicht verstanden werden: Es ist keine Kraft mehr da, keine Substanz. Der Satz droht zu zerfallen und wird gerade noch so zusammengehalten. Entsprechend abgezehrt fällt auch die Schlußkadenz aus.

---

<sup>36</sup>Vgl. den Anschluß im Tenor, M. 12 auf 13.

<sup>37</sup>Im Superius im schönem Nebeneinander die akzentgerechte Silbenplazierung für männlichen oder weiblichen Wortschluß.

<sup>38</sup>Vgl. Notenanhang, S. 45, M. 61 ff.

Tenor und Bassus müssen nach ihrem Einsatz (Ende M. 34) mit der ersten Vershälfte von Vers 13 aufhören (Minima-Pause) und noch einmal neu anfangen. Darüber hängt verloren eine Diskantklausel zum *f'* im Contratenor. Der Contratenor hat es dabei in der Deklamation nicht einmal bis zur Zäsur gebracht. Gerade einmal der Superius hält alles zusammen, bis die Unterstimmen den Neuansatz geschafft und sich zur gemeinsamen Deklamation gefunden haben (M. 38). Hier sind die Klangfortschreitungen fahl (*F, g, d* im Wechsel). Die Kadenz am Versende, die vorletzte, ist eine phrygische mit dem Halbtonschritt abwärts im Tenor zum *a* und dem Ganztonschritt aufwärts zum *a'* im Superius - wie die vorletzte Kadenz des ersten großen Teils (M. 12), der Quartette. Am Ende der Quartette hatte die Markierung des *a* zu dessen Herausstellen in der Deklamation des letzten Verses geführt. Hier nun am Ende des Stückes darf *a* sich auch als Klang manifestieren (Mitte M. 41).<sup>39</sup> Er steht auf einer Semibrevis auf der weiblichen Zäsur.

In diesem letzten Vers stoßen wir das einzige Mal in diesem Gedicht auf das Phänomen der weiblichen Zäsur. Hier folgt an der Zäsurstelle der Tonsilbe eine nicht gezählte tonlose Silbe, die nur deshalb gestattet ist, weil sie durch die nachfolgende, vokalisch anlautende Silbe elidiert werden kann: *force, en*. Muret verhält sich simultan in allen Stimmen gegen die Elision - er vertont die weibliche Silbe von *for-ce* und er steht damit nicht ganz allein, wie wir bei Bertrand noch sehen werden. Hier haben wir also tatsächlich einen zehnsilbigen Vers vorliegen, in dem zwölf Silben vertont werden.<sup>40</sup>

Die Folge der zwölf diesen Silben zugeordneten Klänge, die auf der Fortschreitung des Basses aufbauen, ist: *d-F-C-d/a/d-d-C-F-B-C-F*. Diese Schreibweise, die nach der Tonsilbe der Zäsur und vor der „regulären“ Fortsetzung des Verses eine besondere Markierung setzt, ist zugegebenermaßen suggestiv. Aber es scheint mir auffällig, daß genau jener Klang, der im Repertoire des Stückes bisher so nicht vorkam, wie in einer Parenthese auf dieser Silbe steht, die für den Vers gewissermaßen noch weniger existiert als eine ungezählte weibliche *cadence*. *a* steht hier zwischen *d* und *d*. *d* war immer dann präsent, wenn *F* umgeblendet oder destabilisiert wurde. In der ersten Vershälfte ist das noch wirksam, in der zweiten setzt sich,

---

<sup>39</sup>Das *A* konnte bisher nur einmal als Subsemitonium im Baß auftreten (M. 11), ohne klanglich breit wirksam zu werden.

<sup>40</sup>In diesem Zusammenhang muß man sich auch noch Gedanken über die Silbenzählung des letzten Verses machen: Das Reimwort *moëlle* ist entsprechend *cruelle* dreisilbig. Bei einer Schreibung wie im Supplement *mouelle* könnte man auch auf die Idee der Verschleifung von *mouel-* zu einer Silbe kommen. Daß die Silbengestalt des Reimwortes auch für die Zeitgenossen der Reflexion bedurfte, wird in einer späteren Ausgabe (1560) mit Muret-Kommentar deutlich, wo Muret darauf hinweist, daß das Wort dreisilbig ist: „*Mouëlle*] Est tousjours de trois syllabes en nostre Autheur“. (Muret-Ausgabe Chomarat/Fragonard/Mathieu-Castellani, 1985, S. 20 des Faksimiles.)

vor allem auch linear, die reguläre Kadenz zu *F* durch. Bei diesem insgesamt so kraftlos angelegten Schluß fällt der Superius vor der Diskantklausel sogar noch auf seinen absoluten Tiefton, das *c*<sup>1</sup>, und liegt ab Mitte M. 42 unter dem Contratenor.

Alles in allem ist auch diese in manchen Dingen recht eigentümliche Vertonung des musikalischen Supplementes in formaler und inhaltlicher Hinsicht ein deutliches Abbild der Individualität des ihr zugrundegelegten Textes.

## **Bertrand**

Nachdem bereits im Vergleich zu Certons *Bien qu'à grand tort* eine Vertonung von Anthoine de Bertrand ausführlich dargestellt wurde, kann über seinen von Satz *Las je me plains* ein schnellerer Überblick gegeben werden, wobei auf aufschlußreiche Stellen im Vergleich zu Muret besonders verwiesen wird. Wir finden auch in der vorliegenden Vertonung (Notenbeilage S. 43 ff.) die wesentlichen Charakteristika von Bertrands Stil wieder, der gekennzeichnet ist von der typisch französischen formalen Transparenz, verbunden mit italienischen madrigalistischen Tendenzen, wobei er einzelne Worte oder Inhalte mit verschiedensten Techniken hervorhebt, durch Melismen, die Lage, in rhythmischer Hinsicht bzw. besonders durch die Klanglichkeit, mit seiner eigenen Art zu chromatisieren.

Der Text bei Bertrand ist ohne Veränderungen und zeigt nur Graphievarianten im Rahmen des Üblichen. Bertrands Vertonung ist diesmal im *tempus imperfectum* notiert. Tatsächlich hören wir ihn häufiger als bei *Bien qu'à grand tort* auf Minima-Seminima-Ebene deklamieren, was kontrastierend den breit ausgestellten Anfang des *Las je me plains* um so deutlicher hervorhebt. Ich erinnere in diesem Zusammenhang auch nochmals an Bertrands Bemerkung in seinem Vorwort, wo er die Sänger wissen läßt, sie sollten ein langsames Tempo wählen, weil seine Chansons an sich schon flott bewegt wären.<sup>41</sup> Der Satz steht im *G<sup>b</sup>*-Modus, bei hoher Schlüsselung, g2-c2-c3-F3, also im transponierten ersten Modus.

Bertrand wiederholt die Musik des ersten Quartetts, das zu *g* schließt, unverändert für das zweite Quartett. Die M. 1-23 entsprechen den M. 24-46. In den Quartetten - ich betrachte das erste Quartett - sind der Anfangs- und der Schlußvers gedehnt (M. 1-auf 9 sowie 16-23). Dies geschieht in beiden Versen über die mehrfache Aufnahme von Text aus dem ersten Halbvers und ist in Vers 4 zudem durch die gedehnte Kadenz zum Versende ausgelöst.

---

<sup>41</sup>Vgl. Kap. V.2, S. 342.

Im ersten Vers wird wie bei Muret das Seufzen, besser das Stöhnen, des *Las* in einer anfänglichen Brevis erfaßt - hier unter Vorzeichnung des *tempus imperfectum*. Es wird von allen vier Stimmen auf dem *g*-Klang vorgetragen. Die Unterstimmen setzen aus, während die Oberstimmen sich auseinanderstrebend zur Zäsur bewegen, die sie mit den Schritten der phrygischen Kadenz erreichen, dem Halbtonschritt abwärts zum  $d^1$  im Contratenor, und dem Ganztonschritt aufwärts zum  $d^2$  im Superius. Unter der Zäsur in M. 4 setzen Tenor und Baß mit dem gleichen Vorgang imitierend nach. Der Contratenor nimmt den ersten Halbvers sofort, ohne Dehnung der Zäsur, wieder auf, wodurch er in der Deklamation zu den Unterstimmen aufschließen kann. Der Superius setzt über den phrygischen Schluß zur Zäsur die *cadence de dessus rompue* zu  $g^2$ , so daß eine Überlappung mit der zweiten Vershälfte vorbereitet wird. Er löst den Leitton nicht auf, sondern geht chromatisch abwärts zum  $f^2$  im *d*-Klang, unter dem gleich wieder im Durchgang mit der ersten Silbe der zweiten Vershälfte ein Halbton mitgenommen wird. Diese melodische chromatische Fortschreitung, die das *Las je me plains* darstellt, tritt um so deutlicher hervor, als Bertrand sie im Superius in höchster Lage vortragen läßt, während die anderen Stimmen in der Tiefe kompaktiert sind. Dabei geht der Contratenor unter den Tenor.

Im Vergleich zu diesem breiten Anfang fällt dann die „normale“ Deklamation des *mile et mile et mile* direkt als hastig heraus. In M. 8 wird der Reimakzent zwar mit einer Minima gewürdigt, die perfekte Kadenz aber vermieden. Auf diese Weise realisiert Bertrand das Enjambement *mile Soupirs*. Der Contratenor, in welchem die potentielle Diskantklausel steht, weicht dem Schritt zum  $g^1$  aus und setzt stattdessen hoch zum  $b^1$ . Jetzt wird die tatsächliche Kadenz schnell auf *Soupirs* nachgereicht, wobei die Diskantklausel angemessen im Superius steht.<sup>42</sup> Die Zäsur *vain* ist mit einer Minima auf dem *C*-Klang erfaßt, auf den der Tenor leittonig über dem Quintfall des Basses hinführt. Ab hier wird die Deklamation gedehnt, was den durativen Aspekt des *je vois tirant* unterstreicht und noch von einem Melisma im Contratenor unterstützt wird. Dieser zweite Vers kadenziert mit M. 13 zu *B*.

Der zweite Vers wird recht schlicht deklamiert. Dabei wird durch den Sprung auf den Hochton im Superius das *Heureusement* akzentuiert und klanglich das *plaisir* (*A*) unterstrichen. Am Ende steht in den Außenstimmen eine phrygische Kadenz zu  $d^2/d^1$  (auf M. 16), wobei sich der Baß in der Höhe wieder *martert*, was auch schon bei Muret festzustellen war.

---

<sup>42</sup>Jedoch fehlt die Tenorklausel.

Diese Höhe ist aber auch eine gute Vorbereitung auf den folgenden Vers 4, zu dem der Tenor die Verbindung schafft. Er überläuft die phrygische Kadenz mit einer Diskantklausel zu  $g^1$ . Der vierte Vers bringt nämlich die Ergänzung zum dritten Vers mit der Lokalangabe *Au fond d'une eau*. Die Tiefe dieses Wassers stellt jetzt auch Bertrand heraus, besonders durch den drastischen Oktavsprung abwärts zu Beginn im Superius. Dieser Endvers des Quartettes kadenziert zu  $g$ , terzlos. Die Kadenz wird eingeleitet durch ein Melisma im maßgeblichen Stimmpaar Superius und Tenor, das diese in parallelen Sexten ausführen, die in die Sext-Oktav-Klausel münden.

Das zweite Quartett fügt sich, wie bei Muret, aufgrund ähnlich realisierter musikalischer Analogien zur Textstruktur ebenfalls recht gut zur wiederholten Musik: Der variierte Anfang *Puis je me plains*, der enge Anschluß zwischen den ersten beiden Versen,<sup>43</sup> das ziehende Melisma auf der Bildung *je suis adorant*, die jetzt noch dazu das *adorer* ausmalt, und das Enjambement zwischen den letzten beiden Versen.

Mit dem Beginn der Terzette (M. 47) stellt Bertrand wie Muret das *Mais* auf einer Semibrevis heraus. Den Aufmerksamkeitseffekt, den Bertrand sucht, erreicht er nicht nur durch die höhere Lage des Anschlußklanges, sondern vor allem dadurch, daß der Tenor jetzt die große Terz zum  $G$ -Klang setzt.

Die Musik von Vers 9 nimmt Bertrand mit Vers 10 wieder auf, was eine Umsetzung des männlichen Paarreimes darstellt, die wir schon öfter beobachten konnten. Die M. 47-51 erkennen wir also in der Folge auf M. 52-55 wieder, mit der anfänglichen, inhaltlich bedingten Verkürzung, da die Semibrevis auf das *Mais* hinkonzipiert war. Außerdem sehen wir eine Variante im Anschluß (M. 50/51 vs. 54/55): Am Ende des neunten Verses kombiniert Bertrand die Schritte der phrygischen Kadenz zu  $d/d^2$  in den Außenstimmen mit der *cadence de dessus rompue* zu  $g^1$  im Contratenor, wobei der Leitton seine nachträgliche Auflösung mit der Wiederaufnahme der Musik, im  $G$ -Klang, erfährt. Bei der Wiederholung, nach der es im nächsten Vers mit  $d$  weitergeht, unterbleibt die Setzung des Leittons.

Der elfte Vers weckt in zweifacher Hinsicht inhaltlich Bertrands Interesse. Er erfährt eine besondere Ausdehnung (M. 55-66). *Le souvenir* erhält noch wesentlich größere Aufmerksamkeit als bei Muret. Zunächst wird es isoliert. Dabei wird auf die Zäsur hin zu  $B$  kadenziert (auf M. 57), mit einer *cadence parfaite exceptionnelle*, der Diskantklausel, kombiniert mit dem Quintfall im Baß, ohne Tenorklausel. Dabei darf der Superius das



*souvenir* auf Basis eines ausgespielten *B*-Klangs melismatisch ausziehen, was in seine Klausel mündet. Das ist die Vorgabe, aus der der Tenor das Motiv entwickelt, mit dem er nun bei der Wiederaufnahme des ersten Halbverses die Imitation anführt. Der Tenor *erinnert* sich gewissermaßen an den Superius und über diese Erinnerung wird nun imitativ nachgesonnen. Es folgen ihm der Contratenor und der Superius. Der Baß täuscht seinen Einsatz nur noch vor: Er nimmt dabei seine Fundamentschritte der isolierten ersten Vershälfte wieder auf (M. 55-57 vs. 58-60). Nun jedoch nicht mit abschließendem Quintfall, sondern aufwärtsgerichtet, in Gestalt von zwei versetzten, aufstrebenden Quartsprüngen. Die vorherige Kadenzstelle wird nun von den Mittelstimmen überlaufen.

Das Ziel ist jetzt schon die zweite Vershälfte mit der *beauté cruelle*, deren *Grausamkeit* mit klanglichen Mitteln unterstrichen wird. Besonders hinzuweisen ist auf die Chromatik im Tenor, den Querstand zwischen Superius und Contratenor und auf die Dissonanzen, mit denen Bertrand das Melisma hin auf die Kadenz in Superius und Contratenor würzt.

Dieses Ende des ersten Terzetts schließt in den Oberstimmen zu *d*. Das ist aber nur ein imperfekter Schluß, da er durch das Eintreten der Unterstimmen mit dem zwölften Vers relativiert wird, was auf die Fortsetzung der Reihung mit dem nächsten Vers zurückzuführen ist: *d'une beauté ... Et d'un regret*. Der die Imitation anführende Baß setzt zuerst ein. Im Minima-Abstand folgen die Stimmen von unten nach oben. Noch einmal realisiert Bertrand den männlichen Paarreim, indem er für Vers 13 die Musik von Vers 12 wiederholt. Die M. 66-70 entsprechen den M. 70-74. Durch die Überlappung mit dem Schlußvers verwirklicht Bertrand den inhaltlichen Zusammenhang mit der Aufzählung des „pathologischen Befunds“, der von Vers 13 auf Vers 14 übergreift.

Der Schlußvers erfährt eine Ausdehnung über 20 Mensuren, mit „doppelt verlängerter“ Kadenz, mit der es ihre besondere Bewandnis hat. Eigentlich erwarten wir die große Kadenz auf M. 87 mit der Auflösung der ausgezierten Diskantklausel im Superius, die in den Halteton für die verlängerte Kadenz mündet. Aber gemäß dem Versinhalt ist da schon keine Kraft mehr da. Die Unterstimmen brechen auf dem *c*-Klang zusammen, auf dem sie nur noch dahinsiechen. Der „plagale“ Schluß fällt auch recht kraftlos aus.

Die *Kraft* hingegen steckt im ersten Halbvers, im Motiv des Tenors, wo die *force* auf der Zäsur mit den Schritten den *cadence parfaite exceptionnelle* beleuchtet wird (M. 74 f.). Der Superius übernimmt es vom Tenor. An dieser Stelle sei auf die weibliche Zäsur im

---

<sup>43</sup>Wobei der Übergang bei der auf den zweisilbigen Rejet *Soupirs* angelegten Musik bei Bertrand flüssiger

Schlußvers verwiesen (*force, en*), die Bertrand mit dem direkten Anschluß in den Oberstimmen respektiert. Durch die Aufspaltung im Baß muß er die unbetonte Endung mit einem eigenen Wert versehen. Nachdem Bertrand mit der zweiten Vershälfte recht lange dahinsieht, nämlich 18 von den 20 Messuren, flicht er das „Kraft-Motiv“ im Tenor in M. 82-84 nochmals geschickt ein, kurz vor der unbefriedigenden, schwachen Schlußkadenz.

Der Text des Kontrafaktums bei Simon Goulart, der abschließend wieder festgehalten sei, hebt diesmal auf die Klage eines armen Sünders ab und lautet:

*Las je me plain de mile & mile & mile  
Soupirs, qu'en vain des flancs je vais tirant,  
Chetivement mon ame martyrant  
Pour obtenir un plaisir inutile.*

*La vanité m'estoit chose gentille,  
Et me seroit: si ton œil m'attirant,  
Ne m'eust sauvé de ce feu devorant  
Qui le pecheur à jamais entortille.*

*Mets en mon cœur un si sage penser,  
Que désormais je ne vueille effacer  
Le souvenir de ta grace eternelle,*

*Pour l'avoir fait je suis palli si blanc,  
Que je n'ai plus en mes veines de sang,  
Aux nerfs de force, en mes os de mouëlle.*

## **Regnard**

François Regnard, von dem wir nur sehr wenig wissen, war einer von fünf Musiker-Brüdern, gebürtig in Douai, die überwiegend im Stil der klassischen Vokalpolyphonie schrieben. François hat wohl an der Universität von Douai und der Kathedrale von Tournai studiert und war nur der „zweit“-erfolgreichste der Brüder. Weit bekannter ist Jacques Regnard (Regnard) der Alexander Utendal<sup>44</sup> auf Drängen des Erzherzogs Ferdinand 1582 in Innsbruck sehr erfolgreich als Kapellmeister nachfolgte.

François Regnards Satz zu *Las! je me plains* steht *alla breve*, im vorzeichenlosen *E*-Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4.<sup>45</sup> Die Vertonung eignet sich im Vergleich nur, um einen kurzen Blick darauf zu werfen, weil sie so grundsätzlich verschieden von den Sonettvertonungen ist, denen unser Interesse gilt. Die Erkenntnis liegt in dieser Verschiedenheit.

---

erfolgt, was bei der Wiederholung günstiger ist.

<sup>44</sup>Vgl. Kap. III.1, S. 127 und V.9, Abschnitt Utendal passim.

Regnard vertont nur das erste Quartett. Das hat gute Gründe, weil er es im ausladenden polyphonen Satz, bei mehrfacher Textwiederaufnahme und langsamer Textprogression damit allein schon auf 32 Masuren bringt. Regnard reduziert diesen Text also, wie viele andere seiner Vorlagen, massiv und stützt damit die neue Sonettform auf ein traditionelles *quatrain* zurück, ein Maß und einen Umfang, wie er in der ersten Jahrhunderthälfte so häufig Vertonung fand.

Der erste Vers reicht bis M. 10. Wir sehen dort, daß Regnard den *Rejet*, der im zweiten Vers steht, *Soupirs*, noch an das Ende des ersten Verses anschließt. Dabei setzt er auf den Reimakzent den *E*-Klang unter der Diskantklausel als zu *a* führend, um dann auf *Soupirs* phrygisch zu kadenzieren, schon wieder mit großer Terz, wie eine *cadence de dessus rompue*. Sein Interesse gilt ganz der ersten Vershälfte, die das Lamentieren auf Brevis-Semibrevis-Ebene herausstellt und es zudem im Superius stark melismatisch unterstreicht. Allein die erste Vershälfte, deren Text zweimal, im Contratenor sogar dreimal aufgenommen wird, umfaßt acht der zehn Masuren. Das Ende des Halbverses, das zuletzt im Superius in M. 8 auftritt, wird sogar mit der Diskantklausel zum *a*<sup>1</sup> markiert. Darunter tritt aber schon der Tenor in die zweite Vershälfte ein, die man gar nicht als solche bezeichnen mag, weil sie gerade einmal zwei Masuren einnimmt. Das *mille et mille et mille* wird entsprechend schneller, auf Minimen bzw. in Superius und Tenor teilweise Semiminimen deklamiert. Dabei sehen wir, daß Regnard in den Unterstimmen, die vorausgegangen sind, Pausen nach den zweiten *mille* setzt, was die Synalöphe unmöglich macht. Regnard vertont aber nicht die weibliche Endsilbe, sondern unterdrückt sie künstlich. Der zweite Vers erstreckt sich von M. 10 bis auf M. 17. Regnard richtet seine Aufmerksamkeit vollends auf die Darstellung des *vay tirant*. Der Satz wird von unten aufgezo-gen. Lange Melismen durchziehen die Stimmen, wobei Tenor und Contratenor in M. 13 mit Sext-Oktav-Klausel zu *a/a*<sup>1</sup> kadenzieren, was aber durch den ersten erfolgenden Einsatz des Superius imperfiziert wird. Auf M. 17 erfolgt diese Kadenzierung zwischen Superius und Tenor. Es wird aber wieder relativiert durch den Einsatz des Bassus mit dem vorgezogenen Beginn des dritten Verses, der inhaltlich eng anschließt. Das *Glück* des *Heureusement* wird mit steigenden Quartmotiven schnell auf Semiminima-Minima-Ebene erfaßt, wie auch das *plaisir*, bevor das *martirant* im Vergleich dazu wieder gedehnt und vom Superius mit einem Melisma beleuchtet wird, das in die Diskantklausel zu *c*<sup>1</sup> mündet, in Ergänzung zur Tenorklausel zu *c*. Im Schlußvers ist die erste Vershälfte *Au fond d'une eau* wieder ruhiger auf Minima-Semibrevis-Ebene erfaßt und zieht

---

<sup>45</sup>Hypophrygisch (Aber mit starker Neigung zu *a* bzw. *A*). Der vierte Ton wird von den zeitgenössischen

wie bei den anderen Komponisten deutlich in die Tiefe. Die Vershälfte geht tatsächlich fast unter, gegenüber der schlußsteigernden zweiten Vershälfte mit ihren 12 Masuren, die viermal kadenziert, zunächst imperfekt, weil überspült, zu *a* in M. 23 und *e* auf M. 26, dann perfekt zu *a* auf M. 30 und schließlich phrygisch und mit einem letzten Melisma im Superius. Die Einsicht liegt eben in der völligen Andersartigkeit dieser Vertonung.

## V.7. Clément Janequin: *Qui voudra voir* (Sonett) - Bertrand



Abbildung V.7-1: Amor, der Bogenschütze.  
Henri Matisse, *Florilège des Amours de Pierre de Ronsard*.  
Exemplar Rockefeller. Albert Skira, Paris 1948, S. 138.

**Q**ui *vouldra voir* eröffnet als siebtes Stück des Supplements die abschließende Gruppe dreier Vertonungen aus der Hand Clément Janequins (um 1480-1560), der im Gegensatz zu den anderen Komponisten des Supplements seinerzeit bereits ein alter Herr von ausgeprägtem Renommee war, welcher bereits seit über drei Jahrzehnten erfolgreich zur Geschichte der französischen Chanson beigetragen hatte - mit einer ausgesprochen auffälligen Präferenz für diese Gattung.

Janequin vertont, wie in Kap. V.6 bereits angesprochen, für das Supplement die ersten beiden Sonette der *Amours* und die abschließende Amourette, die vor den drei von Du Bellay, Baïf und Denisot zum Ruhme Ronsards kontribuierten Schluß-Sonetten steht. Er spannt damit einen Bogen um die *Amours*. Die Reihenfolge der Vertonungen entsprechend dem Erscheinen der Gedichte im Textkörper wird im Supplement ausschließlich in der Janequin-Gruppe eingehalten. Dabei steht *Qui vouldra voyr* [sic] in den *Amours* ganz offensichtlich als Sonett mit eröffnendem Charakter, das mit seiner Einleitungsformel dazu dient, die Aufmerksamkeit des Lesers einzufangen: *Wer sehen möchte, wie ...* –

Muß man bezüglich Janequins Gedichtauswahl eventuell auch fragen, ob der erfahrene alte Komponist sich bei der Selektion der Gedichte den vorgelegten Sonetten in ihrer Vielzahl nicht unbedingt in extenso gewidmet haben mag, vielleicht eher kursiv gelesen,

durchgeblättert und dabei naturgemäß dem Beginn und dem Ende, dem ja auch der Dichter in der Gestaltung besondere Sorgfalt widmet, größere Aufmerksamkeit geschenkt haben mag? Wir werden es kaum entscheiden können. Für das eine spricht der erfahrene Blick für das Erfassen eines Ganzen, der große Zugriff, den der Könner sicher vornimmt. Für das andere der sympathische Zug und das Vorrecht des Alters, mit seiner kostbaren Zeit sorgfältig zu disponieren.

Zum Vergleich mit Janequins Vertonung<sup>1</sup> steht wieder ein Satz aus den *Amours* von Anthoine de Bertrand (1576),<sup>2</sup> wo *Qui voudra voir* [sic] die Sammlung ebenfalls eröffnet,<sup>3</sup> und wozu ein Kontrafaktum von Simon Goulart in den *Sonets chrestiens* (1580) existiert, das den Titel *O dieu, tu voids* trägt.<sup>4</sup>

Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte, Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur, Comme il r'enflamme, & r'englace mon cuœur, Comme il reçoit un honneur de ma honte,	<i>Wer sehen möchte, wie ein Gott mich bezwingt, Wie er mich angreift, wie er sich zum Sieger macht, Wie er immer wieder mein Herz entflammt und vereist, Wie er meine Schande als Ehre empfängt,</i>
---	---

Qui voudra voir une jeunesse prompte A suyvre en vain l'object de son malheur, Me vienne voir: il voirra ma douleur, Et la rigueur de l'Archer qui me donte.	<i>Wer sehen möchte, wie ein Jüngling sogleich bereit ist, Vergeblich dem Objekt seines Unglücks zu folgen, Komme mich zu sehen: Er wird meinen Schmerz sehen, Und die Härte des Bogenschützen, der mich zähmt.</i>
---	---

Il cognoistra combien la raison peult Contre son arc, quand une foys il veult Que nostre cuœur son esclave demeure:	<i>Er wird erfahren, wie wenig die Vernunft vermag Gegen seinen Bogen, wenn er einmal will, Daß unser Herz sein Sklave bleibt:</i>
---	--

Et si voirra que je suis trop heureux, D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux, Plein du venin dont il fault que je meure. <sup>5</sup>	<i>Und doch wird er sehen, daß ich nur zu glücklich bin, in meiner Flanke den Liebespfeil zu tragen, Voll des Giftes, an dem ich sterben muß.</i>
---	---

Im rhetorischen Kunstgriff des *Qui voudra voir*, mit dem der Sprecher sein Publikum indirekt adressiert und neugierig macht auf das, was er mitzuteilen hat, erkennen wir die französische

<sup>1</sup>Siehe Notenbeilage 7-1, S. 51 ff.

<sup>2</sup>Vgl. synoptisch die Bibliographien von Thibault/Perceau, 1941, S. 109 sowie die Nr. 77, 89 und 121, und Daschner, 1962, S. 137, N° 3318. Siehe auch Boetticher, <sup>2</sup>1999, *Lasso I A*, S. 390 ff.

<sup>3</sup>Siehe Notenbeilage 7-2, S. 55 ff. In der Ausgabe von Expert, *MMFR* 5, aufgrund editorischer Probleme hintangestellt und somit erst als vorletztes Stück im zweiten Faszikel (zur Verschiebung siehe auch Kap. V.2, S. 329, Fußnote 4).

<sup>4</sup>Dieses erscheint dort aber erst an zweiter Stelle, da es in der Position mit dem Kontrafaktum zu *Nature ornant* vertauscht ist. Beide Quellen wie schon in Kap. V.2, S. 329 f.

<sup>5</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. 5, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 3. Graphievarianten 1553: Vers 1: *voyr-voir*; 2: *vainqueur-veinqueur*; 3: *r'enflamme-renflamme, r'englace-renglace, cuœur-cœur*; 4: *honneur-honneur*; 5: *prompte-pronte*; 6: *suyvre-suyvre, object-objet*; 7: *viene-vienne, voirra-verra*; 9: *cognoistra-conoitra, peult-peut*; 10: *foys-fois, veult-veut*; 11: *nostre cuœur-nôtre cœur*; 12: *voirra-verra, suis heureux-sui' heurus*; 13: *aiguillon amoureux-eguillon amoureux*; 14: *fault-faut*. Im Supplement: V. a. Vers 1: *voudra voyr-vouldra voir*; 2: *fait-faict*; 3: *cuœur-cœur*; 5: *vouldra-voudra*; 8: *donte-dompte*; 10: *foys-fois*; 11: *cuœur-cœur*; 13: *aiguillon-aguillon*.

Variante des italienischen petrarkistischen *Chi vuol veder*. Es läßt sich an erster Stelle in den *Amours* vorausschauend in Art einer Einführung oder Exposition auf die ganze Sammlung beziehen.<sup>6</sup> Der Kommentator Muret erklärt den Lesern 1553, S. 2, diesen Kunstgriff:

„Le Poete tache a rendre les lecteurs attentifs, disant, que qui voudra bien entendre la nature d'Amour, viene voir les effets qu'Amour produit en lui.“<sup>7</sup>

Über *Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte* schwebt der mit seinen Attributen bestückte Liebesgott - daher zu Beginn des Kapitels ein Bogenschütze aus der Hand von Matisse zur Illustration, der 1948 eine Blütenlese von Gedichten aus Ronsards *Amours* gestaltet hat.

Der angesprochene Gott des ersten Quartettes, *Dieu*, wird im ganzen Sonett nicht als Amor oder Cupido bei seinem Namen genannt, weshalb Muret im Kommentar dies vornimmt: „*Un Dieu*,) Amour. *l'Archer*,) Amour, Cupidon.“ (a.a.O.). Er ist aber im zweiten Quartett als Bogenschütze, im ersten Terzett anhand seines Bogens sowie im zweiten Terzett durch den Liebespfeil eindeutig identifiziert.

Diesem Liebesgott und seinem Verhalten gegenüber dem lyrischen Ich ist das erste Quartett gewidmet. Nach dem ersten Halbvers, den die Eröffnungsformel *Qui voudra voyr* einnimmt, setzt die Aufzählung der Verhaltensweisen dieses Gottes ein: Er überwältigt den Sprecher, greift ihn an, macht sich ihm gegenüber zum Sieger, womit der Dichter auf den Metaphernkreis des Kampfes zurückgreift. Wieder und wieder steckt er das Herz des Liebenden in Brand und verwandelt es zu Eis. Damit wird erneut das Gegensatzpaar Feuer-Eis beschworen und abermals das Herz als „Brandort“ identifiziert. Es wird auch der repetitive Aspekt (*r'... r'...*) des Hin- und Herschwankens zwischen den Extremen des paradoxen Gefühlszustandes des Liebenden sprachlich faßlich gemacht. Schließlich stellt Amor die Machtverhältnisse klar: So, wie der Liebende der Geliebten in Art eines Vasallen untertan sein kann, erkennen wir hier seine untergeordnete Stellung gegenüber dem Liebesgott, welchem die beschämende Schande des Unterworfenen zur Ehrbezeugung gereicht.

---

<sup>6</sup>Noch ein weiteres Mal wird Ronsard in diesem Band der *Amours* zu der Formel *Qui voudra voyr* [sic] greifen, wenn er mit Sonett LIII die Leser einlädt, nun an der Betrachtung der Schönheit seiner Geliebten teilzuhaben und sich dadurch dem Verstehen der Schmerzliebe zu nähern: *Qui voudra voyr dedans une jeunesse, La beaulté jointe avec la chasteté*.

<sup>7</sup>Der Dichter suche die Aufmerksamkeit der Leser zu gewinnen, in dem er sage, daß derjenige, der das Wesen der Liebe, bzw. Amors, verstehen möchte, komme, um zu sehen, welche Wirkungen die Liebe bzw. der Liebesgott beim Autor erzeuge.

Konsequenzen für die musikalische Gliederung erwachsen vor allem aus der Tatsache, daß die äußeren beiden Verse 1 und 4 des ersten Quartettes jeweils nur eine der Aktionen Amors benennen (1: *il surmonte* bzw. 4: *il reçoit*), die beiden mittleren Verse 2 und 3 hingegen jeweils derer zwei, verteilt auf erste und zweite Halbverse (2: *il assaut, il se fait* bzw. 3: *il r'englace, il r'enflamme*). Dabei unterscheiden sich die Verse 2 und 3 graduell dadurch, daß in Vers 3 über die Gegensatzbildung eine Bindung zwischen den Aktionen besteht, die sich auch in der nebenordnenden Konjunktion & manifestiert, die anstelle eines Wiederaufgreifens des *comme* steht, das jeweils die anderen Aussagen dem *Qui voudra voir* unterordnet. In Vers 3 steht die einzige weibliche Zäsur dieses Sonettes, welche nach Anbindung zur notwendigen Elision verlangt, was ebenfalls unmittelbar musikalisch relevant ist.

Das erste Quartett ist syntaktisch nicht geschlossen. Es verlangt nach einer Fortführung, die im zweiten Quartett geliefert wird. Dieses hebt mit der Wiederaufnahme der Formel *Qui voudra voir* [sic] dem ersten entsprechend an - was dem Komponisten insbesondere eine strophische Wiederholung nahelegen mag. Der Blick wendet sich nun auf den Liebenden und die Wirkung der Liebe auf ihn.

Im Gegensatz zur Aufzählung des ersten Quartetts wird im zweiten Quartett der zu betrachtende Sachverhalt in einer Aussage zusammengefaßt, die mit einem Enjambement (*prompte A suyvre*) Vers 6 noch einschließt. Der Objektsatz wird direkt an die Formel *Qui voudra voir* angeschlossen, unter Verzicht auf das *comme*. Der Liebende wird zunächst indirekt bezeichnet - als ein Jüngling, *une jeunesse*, der vergeblich dem Gegenstand seines Unglücks folgt.

Mitten im zweiten Quartett und zudem mitten im Sonett folgt nun die Auflösung des *Wer sehen möchte, wie* in der Aufforderung *der komme mich zu sehen*. Hiernach liegt in der Mitte eines Verses, auf der Zäsurstelle, unterstrichen durch den Doppelpunkt, sowohl ein starker syntaktischer, als auch ein Sinneinschnitt.

Nach einer Zusammenfassung des zu Erwartenden, die der Sprecher für die Leser als Anreiz gegeben hat, treten wir hier in eine andere Ebene der Realität ein, wo der Leser tatsächlich sehen wird - zum einen den Liebenden in seinem Leid und zum anderen den Liebesgott in seiner Härte, der hier die Gestalt des Bogenschützen annimmt.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Auffällig ist noch, daß auf der Zäsurstelle im achten Vers mit *rigueur* eine Art weiterer Binnenreim zu *malheur* und *douleur* steht - wobei das Unglück eine Bindung an das Objekt, die Geliebte, zeigt, das Leid zum Liebenden sowie die Härte zum Liebesgott.



Das erste Terzett ist nach dem reinen Sehen der Erkenntnis (*il cognoistra*) gewidmet, die den Betrachter erwartet und die ihm erlaubt, das Gesehene zu verallgemeinern und auf den Kreis Leser insgesamt anzuwenden (*nostre cuœur*), in dem sich alle Liebenden wiederfinden können. Die Erkenntnis lautet, daß die Vernunft nichts gegen die Liebe (*l'arc* als Pars pro toto für Amor, ihre Personifikation) ausrichten kann, was auch Muret wie folgt erläutert:

„Il conoitra, que quand Amour se veut emparer de l'esprit d'un homme, la raison est telement captivée par les affections, qu'elle n'i peut aucunement resister.“ (a.a.O.)<sup>9</sup>

Die Macht Amors über die Liebenden ist auch an dieser Stelle wieder mit einem Begriff aus dem Metaphernkreis des Leibeigentums charakterisiert, wenn das Herz, als Pars pro toto für den Liebenden, in seinem Sklavendienst bleiben muß (*son esclave demeure*).

In diesem Terzett finden mit Zeilensprüngen über die Paarreimworte zwei logische Enjambements ihren *Rejet* jeweils im folgenden ersten Halbvers bis zur Zäsur: *peult Contre son arc* sowie *veult Que nostre cuœur*. Das läßt sich auch daran ablesen, daß kein Komma gesetzt ist, wie schon am Ende von Vers 5.<sup>10</sup> Auch dies hat wieder direkte Konsequenzen für die musikalische Gestalt.

Im zweiten Terzett wird der Erkennende wieder zum Betrachter: *voirra*.<sup>11</sup> Hier erwartet den Leser die Pointe, im Sinne von Zuspitzung und überraschender Wendung (*Und doch - Et si*). Daß etwas Besonderes kommen wird, deutete schon der Doppelpunkt Ende des ersten Terzets an. Als überraschend wird dem Betrachter die *voluptas dolendi* präsentiert - das Glück, das der Liebende angesichts seines tödlichen Leidens empfindet, obwohl er sich von Amors Liebespfeil in die Seite getroffen sieht, welche hier nach Muret für die Seele steht, und obwohl dieser Pfeil als Träger des Giftes identifiziert wird, an dem der Liebende sterben muß.

Wie *Las, je me plain* ist *Qui voudra voyr* ein Sonett vom Typ I der Kategorien Laumoniers, wo bei identischer Reimordnung in den Quartetten ein weiblicher Reim einen männlichen umschließt, die Terzette mit einem männlichen Reimpaar anheben, wonach ein weibliches Reimpaar ein weiteres männliches umschließt:

$$a^f b^m b^m a^f \quad a^f b^m b^m a^f \quad c^m c^m d^f \quad e^m e^m d^f$$

<sup>9</sup>Wenn Amor sich des Geistes eines Menschen zu bemächtigen suche, sei die Vernunft derart in Gefühlen befangen, daß sie in keinster Weise zu widerstehen fähig sei.

<sup>10</sup>Darüber hinaus finden wir im letzten Vers wie im letzten Vers des vorhergehenden Abschnitts wieder eine Art Binnenreim auf der Zäsur: Hier mit *cuœur* zum folgenden *demeure*.

<sup>11</sup>Dieses reimt sich über die Form des *Futur simple* mit dem Einstieg ins erste Terzett, *cognoistra*.

Anders als Muret nützt Janequin die identische rhythmische Kadenzstruktur in den Terzetten (*mmf mmf*) um seiner Vertonung eine ganz klare, einfache Form zu geben:

(:ABCD:) (:E F G:)

Janequin wiederholt jeweils die Musik für Quartette und Terzette. Dies wird in den Quartetten (M. 1-19) lediglich durch ein Wiederholungszeichen angezeigt, in den Terzetten im Original ausgeschrieben. Da es jedoch keinerlei Veränderung bis auf eine Längung der Schlußnote gibt, wird es in der Janequin-Ausgabe den Quartetten entsprechend in strophischer Darstellung zusammengefaßt (M. 19,2-32).

Janequin verzichtet auf eine konventionelle Wiederholung des Schlußverses, was er in seinen anderen beiden Supplement-Vertonungen nicht tut. Dies scheint mir weder darin begründet, daß er ein möglichst schlichtes Modell liefern möchte, noch darin, daß es die individuelle Gestalt dieses Textes unmöglich machte, sondern vielmehr darin, daß diese Vertonung an sich schon eine breitere imitatorische Schlußpassage (auf M. 27-32) mit mehreren sukzessiven Einsätzen aufweist, innerhalb derer die Mittelstimmen bereits den ersten Halbvers des letzten Verses wiederholen.

Janequins Vertonung von *Qui voudra voir* wird uns im Supplement mit der längsten Liste an Austauschsonetten präsentiert: 92 Textincipits, darunter auch *Las, je me plain*, werden aufgeführt. In Wirklichkeit entsprechen unter Korrektur von Irrtümern und Auslassungen insgesamt 94 Sonette dem vorliegenden Typ.<sup>12</sup>

*Qui voudra voir* steht ebenfalls *alla breve*, im  $F^b$ -Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4. Tatsächlich finden sich aber Züge eines *genus commixtus* (s. u.). Die Quartette schließen genauso wie die Terzette zu  $F$  (auf M. 19 und auf M. 32). Dies geschieht auf die gleiche Weise, mit vollem Klauselsatz in den entsprechenden Stimmen, der Diskantklausel zu  $f^1$  im Superius, der Tenorklausel mit dem Ganztonschritt abwärts zum  $f$  und der Baßklausel mit dem Quintfall zum  $F$ . Der Contratenor ergänzt jeweils die Quint  $c^1$  zum terzlosen Schlußklang.

Der erste Vers, und entsprechend der fünfte, schließt (auf M. 6) zu  $C$ , der Quint zur Finalis, mit Diskantklausel zum  $c^1$  im Tenor und Quintfall zum  $c$  im Baß. Der Contratenor vermeidet den Ganztonschritt abwärts zum  $c^1$  und ergänzt stattdessen die Terz. Der Superius ist nicht an

---

<sup>12</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII und S. 248 f., besonders die Fußnoten. Darunter figuriert auch das oben erwähnte Sonett mit identischer Einstiegsformel *Qui voudra voyr dedans une jeunesse*.

der Kadenzierung beteiligt. Er hat seinen Vers bereits eine halbe Mensur, eine Schlagzeit, vorher zu Ende geführt.

In diesem ersten Vers hören wir den Tenor vorgezogen die Versanfangsformel *Qui voudra voir* vortragen, mit dem charakteristischen daktylischen Anfangsrhythmus, der den Verseinstieg auf einer Semibrevis nimmt und dann auf die gedehnte Zäsur in Minimen hindeklamiert. Die Zäsur steht auf zu Beginn der zweiten Mensur. Hier treten, verhakt, die anderen Stimmen mit dem Versanfang ein.<sup>13</sup> Janequin fügt nun verschiedene Arten der sinnvoll strukturierten Versdeklamation in den einzelnen Stimmen zu einem bewegten, aber geschlossenen Ganzen zusammen.

Tenor und Superius trennen beide die zweite Vershälfte von der ersten durch eine Minima-Pause ab, im Abstand einer Mensur. Dann deklamieren sie in Minimen auf die Akzentsilbe des weiblichen Reimwortes hin, die bei beiden wieder mit Beginn einer neuen Mensur auftritt. Nachdem der Superius den Vers am schlichtesten deklamiert, erfaßt er diese mit dem langen Deklamationswert der Semibrevis (M. 5) und läßt Mitte der Mensur die weibliche Endsilbe folgen. Danach hat er noch Raum, sich die Zeit für eine Minima-Pause zu nehmen, bevor er vorgezogen auf die große Zäsur in M. 7 hindeklamiert, die aufgrund der separaten Aussage dieses Teilverses so ausgestellt ist.

Der Tenor, der im ersten Vers wegen seiner vorgezogenen Deklamation viel Raum und Zeit hat, kann die Akzentsilbe des Reimwortes mit einem seiner Rolle würdigen Melisma über zwei Mensuren auszeichnen, das er in die Diskantklausel münden läßt, deren Schluß die weibliche Endsilbe bringt.

Das Paar Contratenor und Bassus, die gemeinsam mit dem Superius einsetzen, deklamieren den Vers als eine Einheit. Sie schließen dadurch ein Stück weit, bis auf eine halbe Mensur, zum Tenor auf und können die Akzentsilbe ebenfalls noch melismatisch auszieren. Die Semiminimen des Contratenor im M. 3 beleben diese gleichmäßige Deklamation. Sie entspringen aber vor allem der Notwendigkeit auf dem folgenden Ton  $f^d$ , der zum Vorhalt wird, nicht die Silbe zu wechseln.

Es ist auffällig, daß diese drei Stimmen, die das Wort *surmonter* auszieren, dabei auf ihre absoluten Hochtöne hinaufsteigen: der Baß zum  $a$ , der Tenor zum  $d^1$  und der Contratenor zum

---

<sup>13</sup>Ein ähnliches Procedere war zu beobachten zu Beginn von Goudimels Vertonung von *Quand j'apperçoy*, Kap. V.4, S. 376 f. Vgl. Notenbeilage 5, S. 33.

$g^1$ . Das ist wohl nicht nur ein allgemein formaler Ausdruck einer Steigerung zu einer ersten wichtigen Kadenz.

Ende des ersten Verses steht zwar eine deutliche Kadenz zu  $C$ , basierend auf der Quint zur Finalis. Dennoch ist zu Beginn der Vertonung schwer auszumachen, daß wir uns im  $F^b$ -Modus befinden. Der Tenor bewegt sich mit seinem anfänglichen Quartzug vom  $e$  zum  $a$  aufwärts, mit Halbtonschritt am Anfang und Dehnung dieser beiden Noten. Zu dem  $a$  setzen die anderen Stimmen dann den  $a$ -Klang. Nach dem Wechsel zum  $d$ -Klang in der zweiten Hälfte der Mensur erwartet man auf die Zäsur zu Anfang von M. 3 dann fast eine „plagale“ Kadenz zurück zu  $a$  - hypoäolisch? Zudem steigt der Tenor in der Folge unter Umgehung des  $b$  direkt zur Terz über dem  $a$ , dem  $c^1$ . In diesem ersten Vers ist von  $F$  kaum etwas auszumachen. Linear betrachtet erscheint der Ton eigentlich nur als Durchgangsstation, der  $F$ -Klang am Ende von M. 3 sehr beiläufig.

Vers 2 setzt deutlich geschieden, aber mit den vorausgehenden Oberstimmen direkt nach Vers 1 an. Das ist wichtig bei der Wiederholung mit Vers 5, weil im zweiten Quartett das Enjambement *prompte A suivre* den fünften und sechsten Vers verbindet. Der zweite Vers schließt mit  $a$  (auf M. 10), zum Strukturton des Modus auf der Terz zur Finalis, der aber im Rahmen dessen, was der Tenor zu Beginn der Vertonung gesetzt hat, auch noch anders beleuchtet ist.

Die musikalische Gestalt des zweiten Verses bildet deutlich die individuelle Textgestalt ab. Typisches Kennzeichen des zweiten Verses ist die Verbindung der zwei Aussagen *comme il assault, comme il se faict vainqueur* in einem Vers. Janequin setzt einen deutlichen Einschnitt nach der ersten, bis zur Zäsur des Verses reichenden Aussage (Anfang M. 8), der mittels der Minima-Pausen in den drei Oberstimmen nachzuvollziehen ist. Dennoch hält der Komponist den Vers zusammen - zum einen durch die Dehnung auf der Zäsur im Baß, zum anderen durch die Klangwiederaufnahme auf den jeweils gleichen Tönen bei der Fortsetzung mit der zweiten Vershälfte. Diese Verbindung von erster und zweiter Vershälfte ist zudem für die Wiederholung mit dem sechsten Vers von Bedeutung, wo die zweite Vershälfte im wahrsten Sinn des Wortes das Objekt zur ersten Vershälfte bringt: *A suivre en vain l'object ...*

$F$  tritt endlich zur Zäsur des zweiten Verses hervor (M. 7), mit dem Superius, der leittönig auf das  $f^1$  hindeklamiert. Darunter steht auch ein Quintfall zum  $f$  im Baß. Aber es tritt keine Ruhe ein. Die Vershälfte ist in den unteren Stimmen noch nicht beendet. Der Baß hatte gemeinsam mit dem Tenor eine Semibrevis später eingesetzt, und der Contratenor, der zusammen mit

dem Superius begonnen hatte, hat diesen wieder verlassen. Das *F* wird noch weitergeführt - zu *B*: leittönig zu *b* im Tenor und mit Quartsprung aufwärts zum *B* im Baß.

Dieses *B* zieht sich in die zweite Vershälfte und wird dort rezitierend von den drei oberen Stimmen aufgenommen. Mit einem weiteren Quartsprung aufwärts zum *es* treibt der Baß es sequenzierend weiter zum *Es*-Klang.<sup>14</sup> Diese Steigerung entspricht der drängenden, steigernden Sprechweise, die der Vers herausstellt: *comme il ... , comme il ...* . Hier erscheint besonders Janequins Gabe für das Erfassen des narrativen Moments.

Mit seinem Melisma zu Beginn von M. 9 drängt der Tenor zu *d*<sup>l</sup>. Der Baß schließt sich ihm mit dem *d* an. Die oberen Stimmen verhalten sich im wahren Sinn des Wortes abwartend, wobei der Superius am ehesten zu einem *f*<sup>l</sup> gehen zu wollen scheint. Der *d*-Klang stand schon vorher in Beziehung zum *a*-Klang. Dort findet man sich jetzt - wengleich nicht sehr schlußkräftig (M. 10).

Nach dem zweiten Vers tritt eine Generalpause von Dauer einer Minima ein (M. 10). So ist deutlich kenntlich gemacht, das die nunmalige Wiederaufnahme des *Comme* mit Vers 3 der Beginn eines neuen Verses ist. Diese Pause ist auch bei der Wiederholung angemessen, weil hier der syntaktische Zusammenhang der Verse 5 und 6 endet, bevor mit *Me vienne voir* der syntaktische Schluß zum ganzen bisher überhaupt Gesagten eintritt.

Der dritte Vers endet halbschlüssig auf *C* (M. 13).<sup>15</sup> In seiner Gestalt reagiert er auf die Besonderheit der weiblichen Zäsur in Vers 3, die nach Elision durch Anbindung verlangt (*renflamme, &*). Janequin hält jetzt in der homorhythmischen Deklamation in allen Stimmen die erste und zweite Vershälfte zusammen (M. 11 auf 12). Besondere Sensibilität zeigt die Tonrepetition zur Elision, die diese unterstützt. Der anfänglich in höherer Lage wiederaufgenommene *a*-Klang wird zu *C* umgeblendet, das, mit einem Durchgang über *a*<sup>l</sup> in der Oberstimme, zu *B* auseinanderstrebt. Dieser Klang steht auf der Zäsur und wird nach der Zäsur zur Elision und Fortsetzung genauso wieder aufgenommen. Der Weg zum *C*-Klang geht über *F-g-d-g-C*.

Vers 3 ist von Vers 4 wieder abgegrenzt, was die Minima-Pausen in drei Stimmen deutlich machen (Anfang M. 14). Die Verbindung, die der Tenor durch die Dehnung der Reimwortes herstellt, läßt eine Entsprechung zu jener erkennen, die der Baß in Vers 2 zwischen den beiden Vershälften mit den einzelnen Aussagen herstellte (M. 8). Sie scheint mir an dieser

---

<sup>14</sup>Das *b*-Vorzeichen ist zur Vermeidung des melodischen und vertikalen Tritonus notwendig.

Stelle insbesondere durch die Wiederholung indiziert, bei der am Übergang von Vers 7 zu 8 das Enjambement *ma douleur Et la rigueur* steht. Sie steht selbstverständlich auch in wirkursächlichem Zusammenhang mit dem späteren Einsatz des imitierend-nachsetzenden Tenors. Diese imitative Geste nach dem homorhythmisch deklamierten Vers ist bereits Teil der Abschnittsschlußsteigerung mit der ausgedehnten, melismatisch eingeleiteten Kadenz zu *F*.

Das liegende  $c^1$  des Tenors klingt als Terz hinein in den *a*-Klang, mit dem Superius, Contratenor und Baß auf die Zäsur zu Beginn von M. 15 hindeklamieren, wo diese dann im *d*-Klang erfaßt wird. Der Superius erreicht hier mit dem  $d^2$  seinen bisher höchsten Ton und sein oberes Limit. Dies verleiht ihm die Energie für die ausgeprägte Schlußbildung. Den Quartsprung aufwärts zum *d* im Baß auf M. 15 greift der Tenor imitierend auf die Mitte der Mensur hin auf. Doch es kommt zu keiner ausgeprägten Imitation, die diesem Abschnittsschluß noch nicht angemessen wäre. Man „wartet“ auf den Tenor und die Stimmen schließen sich Ende der Mensur im *B*-Klang mit dem Beginn der zweiten Vershälfte wieder zusammen. Von hier aus wird nun die Kadenzierung zu *F* eingeleitet. In M. 16 geht der *C*-Klang aber zunächst nochmal trugschlüssig zum *d*. Am Ende der Mensur wird wieder *B* aufgegriffen, das jetzt wirklich die Kadenz zu *F* einleitet. Nachdem in der ersten Vershälfte *a* und *d* nochmal stark präsent waren, wird jetzt auch in den Melismen der Bezug zu *F* und der Raum um die Finalis ausgeleuchtet: im Contratenor mit seinem fallenden Zug vom  $c^1$  aufs  $f$ , im Tenor mit seinem Durchkreisen dieses Quintraums, im Baß mit seinem Quartzug aufwärts vom *c* zum *f* und in Dezimenbewegung zum Baß im Superius mit dem Ausstellen des Leittones und der Terz zur Finalis, wobei jetzt im Gegensatz zum Beginn des Stückes ganz klar ist, wie sich  $e^{(1)}$  und  $a^{(1)}$  zu ihr verhalten.<sup>16</sup>

Mindestens genauso stark wie in den Quartetten wirkt die individuelle Gestalt des Textes in den Terzetten. Am Übergang von M. 22 auf 23 kommt es zu einer Überlappung von Vers 9 und 10, die dem Enjambement *peult Contre son arc* entspricht. Einer Kadenzierung wird ausgewichen.<sup>17</sup> Der musikalische Zusammenhang legt sich auch bei der Wiederholung mit Vers 12 und 13 an das Enjambement *heureux D'avoir* an.

---

<sup>15</sup>Zwar steht vorher *g*. Aber es gibt keinen perfekten Klauselschluß, wodurch der halbschlüssige Charakter sich durchsetzt. Zudem strebt in der Führung des Verses im Contratenor das  $e^1$  zum  $f^1$ .

<sup>16</sup>Dies macht dann die Umblendung zum Anfang mit der Wiederholung umso reizvoller.

<sup>17</sup>Man hört einen „plagalen“ Schluß zu *d* durch, Menehous *bonne cadence irreguliere* mit Quartfall im Baß und Halbtonschritt abwärts auf die Quint im Tenor.

Diese Zusammenfassung der beiden Verse drückt sich auch in einem großen melodischen Bogen aus, den der Superius beschreibt, der schließlich auch für die Überlappung der beiden Verse verantwortlich ist. Von seinem anfänglichen absoluten Tiefton  $c^1$ , der nur hier vorkommt, steigt er hinauf bis zu seinem oberen Grenztone  $d^2$ , den er auch gleich mit Beginn des zehnten Verses wieder rezitierend aufgreift, und sinkt dann wieder hinunter bis aufs  $e^1$ .

Dies wird unterstützt durch die motivischen Bezüge, die der Superius zwischen neuntem und zehntem Vers herstellt. Der neunte Vers ist charakterisiert durch die Vorlage des Basses (M. 19,2 f.) mit seinem Rezitieren der ersten Vershälfte auf repetiertem Ton bei sich anschließender aufwärtsgerichteter, melismatischer Semiminimenbewegung auf der Zäsur. Dieses Motiv greift der Superius am Übergang zwischen Vers 9 und 10, über dem gemeinsamen Versende, zu dem sich die drei Unterstimmen gefunden haben, auf (auf M. 23) und wendet es abwärts.<sup>18</sup> Auf der Zäsur mit M. 24 hat er die Überlappung hergestellt.<sup>19</sup> Er kann jetzt auf die anderen Stimmen warten, um sich in homorhythmisch-syllabischer Deklamation zu ihnen zu schließen.

Welche graduellen Unterschiede Janequin bei der Verbindung von Versen zu machen versteht, zeigt gleich die Beschaffenheit des Anschlusses des nächsten Verses. Vers 10 endet mit M. 26 halbschlüssig auf  $C$ . Alle Stimmen sind beteiligt. Im Superius steht die *cadence de dessus rompue* zum  $f^d$ . In den liegenden  $C$ -Klang hinein setzt der Contratenor direkt mit Vers 11 ein, der den Akkustivergänzungssatz bringt, der zwar notwendig mit dem Vorhergehenden verbunden, aber graduell stärker als die Verbindung zwischen den vorherigen Versen abgesetzt ist. Entsprechendes gilt auch für die Wiederholung mit Vers 14. Es kommt hier zu keiner Überlappung, aber einem direkten Anschluß mit Überbindung.

Die Länge der Dehnung des Versschlusses von Vers 10 bzw. 14 ist dabei in den einzelnen Stimmen wieder direkt abhängig vom folgenden Einsatzzeitpunkt der Stimmen für die Schlußimitation, die in die große Schlußkadenz mündet. Das Motiv, das der Contratenor vorlegt, ist uns bereits bekannt. Es lehnt sich an jenes abwärtsgerichtete an, das der Superius zu Beginn des zehnten Verses aus jenem aufwärtsgerichteten des Basses von Beginn des neunten Verses entwickelt hat. Nur ist es jetzt weniger abwärtsprogressiv, weil auf der Zäsur die Semiminimen auf dem noch einmal mehr repetierten Ton angesetzt werden. Das Motiv kennzeichnet also das ganze Terzett bzw. die Terzette überhaupt.

---

<sup>18</sup>Wobei aber der letzte Ton wieder aufwärtsdreht.

<sup>19</sup>Unterstützt durch den Contratenor, der seinen Schlußton melismatisch auf den Versanfang hin verlängert - in Art einer zwischen zwei  $d$ -Klänge eingespannten Diskantklausel zu  $f^d$ .

Der Contratenor setzt das Motiv in den C-Klang hinein auf  $g^1$  so an, daß die Zäsur auf dem Beginn von M. 27 steht. Der Tenor folgt auf  $c^1$  im Abstand einer Semibrevis, der Superius weiter im gleichen Abstand auf  $c^2$ . Der Bassus setzt mit seinem Einsatz auf  $f$  einen neuen Grundton.

Insgesamt hören wir in diesem Abschlußvers die beiden Außenstimmen, die zuletzt eingesetzt hatten, den Vers als Einheit einmal vortragen. Die beiden mittleren Stimmen, die vorausgegangen waren, setzen Ende M. 28 gemeinsam nochmal mit der ersten Vershälfte nach. Der Tenor bringt dabei von  $d^1$  aus das Motiv in der Gestalt, wie es der Superius in Vers 10 auf dem  $d^2$  angesetzt hatte, mit dem Ansatz der Semiminimen unterhalb des repetierten Tons (M. 23). Der gleichzeitige Einsatz des Contratenors auf  $f^1$  begleitet den Tenor nur noch in Terzen und verzichtet auf die Semiminimen zugunsten eines unmittelbaren Anschlusses der zweiten Vershälfte (M. 29), womit er sich in der Deklamation dem Bassus anschließt, der hier in die zweite Vershälfte eintritt. Dieser hatte sein Melisma auf der Zäsur in weiterer Aufwärtsführung um eine halbe Mensur länger ausgedehnt. Im Superius bringt Janequin etwas äußerst Kunstfertiges und Geschicktes zuwege: Die Erkenntnis, daß der erste Redetakt der zweiten Vershälfte vier Silben umfaßt (*son es-cla-ve*) und danach geschlossen das dreisilbige Reimwort steht (*de-meu-re*),<sup>20</sup> läßt Janequin diese ersten vier Silben nochmal mit dem Anfangsmotiv erfassen - ansetzend auf dem vorhergehenden Endton  $a^1$ . Dies geschieht gleichzeitig mit der Wiederaufnahme des Motivs mit der ersten Vershälfte im Tenor, zu welchem sich der Superius beim Repetieren in Quinten, bei den Semiminimen in Sexten bewegt. Das Reimwort nimmt dann die melismatisch eingeleitete Diskantklausel zur Schlußkadenz auf.

Gerade dieser so mit leichter Hand gesetzte letzte Vers, der strukturell so verankert und geschlossen ist, bestätigt einen nochmal in der Erkenntnis, daß Janequins Vertonung von *Qui voudra voir* wie aus einem Guß, ein Wurf ist.

---

<sup>20</sup>Was in jeglichem potentiellen Austauschertext ganz anders aussehen kann.



## Bertrand

Bertrands Vertonung von *Qui voudra voir* (Notenbeilage S. 55 ff.)<sup>21</sup> eignet sich diesmal nur bedingt für einen Vergleich mit der Komposition Janequins. Deshalb sollen diesmal nur die Quartette überblicksartig herangezogen werden. Bertrand verwendet den Text nämlich mit Ronsards starken Änderungen in den Terzetten, die den Ausgaben zwischen 1567 und 1572 bzw. 1578 folgen:<sup>22</sup>

Il co(n)gnoistra combien *peut la raison*,  
Contre son *trait*, quand *sa (la) douce poison*  
*Tourmente un cœur que la jeunesse enchante*,

Et co(n)gnoistra que je suis trop heureux,  
*D'estre en mourant nouveau Cy(i)gne amoureux*,  
*Qui plus languit(s), & plus doucement chante*.

Ronsard führt hier, wovon Bertrands Vertonung sehr stark beeinflusst ist, das Bild des sterbenden Schwans für den Liebenden ein, der um so schöner singt, je näher er dem Tode kommt. Darin liegen zwei Bedeutungsträger, auf die Bertrand seine ganze Aufmerksamkeit richtet: Einmal das *languit* (auf M. 54 ff.), das Bertrand lang gedehnt auf Ligaturen darstellt, und zum anderen das *chanter*, das bei mehrmaliger Wiederaufnahme in üppigen Melismen verwirklicht wird (M. 59-Ende).

Bertrands *Qui voudra voir* steht *alla breve*, im *E*-Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F3, also 4. Modus. Die Quartette schließen zu *A* (auf M. 20 und 37). Wir wissen inzwischen, daß Bertrand für die Quartette die Musik zu wiederholen pflegt. Im Prinzip folgt er dem auch hier. Es stellt sich allerdings in dieser Vertonung etwas modifiziert dar, die gleich zu Beginn in einer besonderen Weise auftritt.

Bertrand läßt den Baß über eineinhalb Mensuren mit dem Imitationsmotiv vorausgehen, das dieser allerdings ausgeziert mit einem Melisma auf der Zäsur setzt, bevor die anderen Stimmen folgen. So etwas kommt in keinem anderen Stück der ganzen Bertrand-Sammlung vor. Meist eröffnen die Stücke homophon-syllabisch deklamierend oder paarig gruppiert oder, wenn imitativ, dann eröffnet der Superius oder seltener der Tenor, worauf die nächstfolgende Stimme nie so lange auf sich warten läßt.

---

<sup>21</sup>Ich beziehe mich zur Mensurzählung auf die handgeschriebenen Zahlen in der Beilage, die jeweils zwei Takte zu einer *alla breve*-Mensur zusammenfassen.

<sup>22</sup>Ronsard-Ausgabe Laumonier, IV, Varianten, S. 6. Die Einklammerungen beziehen sich auf Varianten zwischen Ronsard und Bertrand.

Ich gebe zu bedenken, daß *Qui voudra voir* bei Bertrand die Sammlung genauso eröffnet, wie es bei Ronsard das Eröffnungsgedicht für die *Amours* ist. Ich glaube, daß Bertrand den Baß hier mit der Persona des Dichters sprechen läßt, der sein Publikum indirekt adressiert, neugierig macht und zum Zuhören auffordert.

Das sehe ich auch bestätigt durch die Veränderungen, die Bertrand dann mit dem zweiten Quartett vornimmt. Ab Mitte M. 21 entspricht der fünfte Vers, der ja das zweite Quartett mit der gleichen Eröffnungsformel beginnt, der Vertonung des ersten Verses ab M. 4 (bis auf die Verkürzung im Superius). Der vorgeschaltete Abschnitt (ab M. 20) ersetzt jetzt die M. 1-3. Hier ist es - wie üblich, möchte ich sagen - der Superius, der vorangeht, wobei auch die Deklamationsebene weniger gewichtig ist.

Mitte M. 2 folgt als erster der Contratenor dem Bassus mit dem nackten Motiv des unverzierten steigenden Quartzuges. Mit einem steigenden Quartzug hatte auch der vorausgehende Tenor bei Janequin eröffnet - einer Gestalt, die geeignet ist, Aufmerksamkeit zu schaffen. Mit M. 3 setzt noch der Tenor in diesem vorgeschalteten Imitationsabschnitt ein. Der steigende Quartzug des Superius ist, in Terzen begleitet vom Contratenor, bereits Teil des homorhythmisch-syllabisch deklamierten „regulären“ Vortrags des Verses als Ganzes.

In der zweiten Vershälfte wird dieser Quartzug noch weiter in die Höhe geführt: Alle Stimmen beteiligen sich daran, das *surmonter* durch Hochsteigen zu erfassen. Das wurde auch bei Janequin verwirklicht, wenn auch in einer anderen Weise.

Am Ende des Versabschnitts tritt musikalisch im Vergleich von Vers 1 zu Vers 5 eine signifikante Veränderung auf (vgl. Mitte M. 6 auf 7 mit Anfang M. 24). Die letzten beiden Silben, also der Reimakzent und die weibliche Endung, werden massiv auf Semiminimen verkürzt, um das *prompte* darzustellen. Zudem wird, auf diesem Ruck, die Kadenzsituation geklärt, die im ersten Vers äußerst vage blieb. Jetzt stehen in Contratenor und Baß tatsächlich die Schritte für eine phrygische Kadenz zu *a*, in ausdrucksvoller Steigerung mit der *cadence de dessus rompue* zu *d*<sup>2</sup> im Superius.

Der zweite und entsprechend der sechste Vers nehmen, gemessen an ihrem schnellen Deklamationstempo, große musikalische Ausdehnung an (M. 7-14 und 24-31).<sup>23</sup> Beide Versinhalte fügen sich hervorragend zum musikalischen Vorgang. Nun wird mit einem fallenden Quartzug, hauptsächlich auf Semiminimen, imitativ die Dynamik der jeweils in den ersten Vershälften beschriebenen Vorgänge dargestellt: *Comme il m'assaut* bzw. *A suivre en*

---

<sup>23</sup>In M. 24 ist nach dem *prompte* der Anschluß minimal modifiziert.

*vain*. Dabei werden die respektiven Verse insgesamt jeweils dreimal aufgenommen. Hierbei wiederum wird innerhalb der ersten Vershälfte an sich mehrfach wiederholt und die zweite Vershälfte faßt dann zusammen. Man beachte, wie auch hier die fallenden Quartzüge in der zweiten Vershälfte linear verlängert werden können (etwa Baß M. 11 f., Superius M. 13 f.).

Der dritte Vers, der wieder mit *Comme* eröffnet, wird in M. 14 mit seinem ersten Halbvers noch dicht an dieses Geschehen angeschlossen. Bezeichnend ist, daß dies im Superius wieder mit einem steigenden Quartzug geschieht - wenn es auch eine verminderte Quart ist. Dieser Anschluß ergänzt sich im siebten Vers sehr gut mit der ersten Vershälfte, die den syntaktischen Schluß zum ganzen bisher Gesagten bildet und nach der der Doppelpunkt steht (M. 31).

Im dritten Vers wird in der zweiten Vershälfte das *Einfrieren* des *renglace* mit einer Erstarrung der Deklamation in breiteren Werten erfaßt. Zudem steuert der Tenor mit der ausgezierten Diskantklausel das *cœur* an. Wieder ist das so gefaßt, daß sich Vers 7 sehr passend ergänzt (M. 32 f.). Die Dehnung im Superius liegt jetzt auf der Akzentsilbe des *il verra* und sorgt für gespannte Erwartung. Breit herausgestellt wird der *Schmerz*, der auch die ausgezierte Diskantklausel empfängt.

Den letzten Abschnitt der Quartette (auf M. 17-31 und auf M. 34-37), der zu *A* schließt, betrachte ich als eher motiviert durch den Text des ersten Quartettes. Ich sehe in dem fallenden Melisma mit dem das *reçoit* bedacht ist, eine musikalische Reverenz, eine Verbeugung. Dieses Hinunterziehen wird noch verstärkt dadurch, daß erst bei der zweiten Aufnahme des ersten Halbverses der Baß sich beteiligt, und dies auch melismatisch. Die *rigueur* des achten Verses kann das Melisma als musikalische Hervorhebung empfangen, aber sinnstiftender ist es im vierten Vers.

Damit enden die Quartette von Bertrands *Qui voudra voir*. Trotz eines ganz grundsätzlichen Stilunterschiedes zu Janequin, waren doch, außer den vom Inhalt bedingten Ähnlichkeiten, auch strukturelle Parallelen zu erkennen.

Das Kontrafaktum von Simon Goulart sei der Vollständigkeit halber und als Kuriosum auch diesmal wiedergegeben. Der Angreifer ist jetzt, wir haben es nicht anders erwartet, die Sünde:

*O dieu, tu voids, comme peché me donte,  
Comme il m'assault voulant estre vainqueur,  
Sois plus puissant, demeure dans mon cœur,  
Sauve ton serf de peril & de () honte,*

*J'avoï, hélas, une jeunesse prompte  
A suivre en vain l'object de son malheur,  
Mais en sentant de peché la rigeur,  
Je le quittai & de lui ne fis conte.*

*(Lors je conus combien peut ta vertu  
Contre son trait, & mon cœur abatu  
Ores ne craint ce qui le monde enchante:*

*Te conoissant, il se dit tres heureux,  
Dedans la mort il se sent vigoureux,  
Et plus languit, & plus doucement chante.) –*

Obwohl wir in der Komposition Janequins, die 94 Texten als Modell dienen kann, wieder deutliche Züge des individuellen zugrundeliegenden Sonettes ausmachen konnten, die beim Textaustausch ihre Konsequenzen haben, betrafen diese spezifischen Kennzeichen in der Hauptsache formale Merkmale. Janequins Vertonung von *Qui voudra voir* unterscheidet sich damit graduell von der folgenden, *Nature ornant*, die auch noch inhaltlich ungleich stärker auf den zugrundegelegten Text reagiert.

## V.8. Clément Janequin: *Nature ornant* (Sonett) - Clereau, Bertrand



Abbildung V.3-1: „Du ciel à peine elle estoit descendue“, *Nature ornant*, Superius, *Les Amours*, 1553.

**N**ature ornant la dame, das zweite Sonett der *Amours*, das Janequin nun in Musik setzt,<sup>1</sup> führt nach dem Eröffnungssonett *Qui voudra voyr*, das den Liebenden und Amor vorstellte, den dritten Faktor in der Liebeskonzeption ein: die Geliebte, die Dame, der der Liebende zugeneigt ist.

Zum Vergleich mit Janequins Komposition stehen zwei andere Vertonungen:<sup>2</sup>

Zum einen finden wir einen Satz von Pierre Clereau,<sup>3</sup> in seinem *Dixiesme livre de chansons tant françoises qu'italiennes, nouvellement composées à quatre parties*, welches erstmals 1559 bei Le Roy & Ballard in Paris gedruckt wurde (RISM C 3189) und 1564 (RISM C 3190) ohne inhaltliche Änderungen erneut erschien.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Siehe Notenbeilage 8-1, S. 61 ff.

<sup>2</sup>Vgl. synoptisch die Bibliographien von Thibault/Perceau, 1941, S. 104 sowie die Nr. 14 und 22 (Clereau), 77, 89 und 121 (Bertrand), und Daschner, 1962, S. 107, N° 2540.

<sup>3</sup>Siehe Notenbeilage 8-3, S. 70 ff. Obwohl zeitlich früher als die andere Vergleichsvertonung liegend, wird diese aus inhaltlichen Gründen in der Betrachtung an den Schluß gezogen.

<sup>4</sup>Spätere Ausgaben von 1570, 1575 und 1583 (siehe Bibliographie Lesure/Thibault N° 142, 189, 261) reduzieren Clereaus Chansons auf vier Beiträge zugunsten von Sätzen von Lasso, De Monte, Millot, Meldart, Maillard und Castro.

Zum anderen gibt es wieder einen Satz in den *Amours* von Anthoine de Bertrand (1576).<sup>5</sup> Dort nimmt *Nature ornant* die zweite Stelle ein. Dazu erschien auch ein Kontrafaktum von Simon Goulart in den *Sonets chrestiens* (1580), das dort den Titel *Alors que Dieu* trägt.<sup>6</sup>

Nature ornant la dame qui devoyt  
De sa douceur forcer les plus rebelles,  
Luy fit present des beautez les plus belles,  
Que des mille ans en espargne elle avoyt.

*Als die Natur die Herrin schmückte, die  
Mit ihrer Sanftheit die Widerspenstigsten zähmen sollte,  
Machte sie ihr die schönsten Schönheiten zum Geschenk,  
Die sie seit tausend Jahren aufgespart hatte.*

Tout ce qu'Amour avarement couvoyt,  
De beau, de chaste, & d'honneur soubz ses ailles,  
Emmiella les graces immortelles  
De son bel œil qui les dieux emouvoyt.

*All das, was Amor geizig  
An Schönem, Reinem & Zierde unter seinen Flügeln brütete,  
Verstüßte die unsterbliche Anmut  
Ihres schönen Auges, das die Götter bewegte.*

Du ciel à peine elle estoit descendue,  
Quand je la vi, quand mon ame éperdue  
En devint folle: & d'un si poignant trait,

*Vom Himmel war sie kaum herabgestiegen,  
Als ich sie erblickte, als meine verzweifelte Seele  
Davon toll wurde: und mit einem messerscharfen Pfeil*

Le fier destin l'engrava dans mon ame,  
Que vif ne mort, jamais d'une aultre dame  
Empraint au cœœur je n'auray le portraict.<sup>7</sup>

*Gravierte das stolze Schicksal sie in meine Seele ein,  
Daß weder lebend noch tot, ich jemals einer anderen Dame  
Bild im Herzen eingepägt haben werde.*

In diesem Sonett wird im wahrsten Sinne des Wortes der Auftritt der verehrten Dame thematisiert und seine Wirkung auf den Liebenden, von der er uns berichtet: Sie kam direkt aus dem Himmel. Kaum war sie herabgestiegen, da erblickte er sie und seine Seele verfiel dem Wahnsinn.

Der Kommentator Muret weist 1553, S. 3, darauf hin, daß Ronsard hier seinen Wahlspruch paraphrasiert, der auf die *Eidyllia* (II, 82) des bukolischen Dichters Theokrit zurückgeht:<sup>8</sup>

„*Quand je la vi*) C'est une allusion a la devise du Poëte prinse de Theocrite, qui est,  $\omega\varsigma\ \tau\dot{\iota}\delta\omicron\nu\ ,\ \omega\varsigma\ \epsilon\mu\alpha\nu\omicron\nu\ : C'est\ a\ dire,\ que\ des\ la\ premiere\ fois,\ qu'il\ vit\ Cassandre,\ il\ devint\ insensé\ de\ son\ amour.$ “

<sup>5</sup>Siehe Notenbeilage 8-2, S. 66 ff. In der Ausgabe von Expert, *MMFR* 5, aufgrund editorischer Probleme hintangestellt und somit erst als letztes Stück im zweiten Faszikel (zur Verschiebung siehe auch Kap. V.2, S. 329, Fußnote 4).

<sup>6</sup>Dieses erscheint dort aber gleich an erster Stelle, da es in der Position mit dem Kontrafaktum zu *Qui voudra voir* vertauscht ist. Beide Quellen wie schon in Kap. V.2, S. 329 f.

<sup>7</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. 6, bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 3 f. Graphievarianten 1553: Vers 1: *devoyt-devoit*; 3: *Luy-Lui, beautez-beautés*; 4: *espargne-epargne, avoyt-avoit*; 5: *couvoyt-couvoit*; 6: *souzb-sous, ailles-æles*; 7: *Emmiella-Emmiëlla*; 8: *dieux emouvoyt-dieus émoivoit*; 9: *estoyt-étoit*; 10: *éperdue-éperdue*; 13: *aultre-autre*; 14: *cœœur-cœœur, auray-aurai, portraict-portrait*. Im Supplement: V. a. Vers 1: *devoit*; 2: *doulceur*; 3: *beautés*; 4: *avoit*; 5: *couvoit*; 6: *soubs, æsles*; 8: *esmouvoit*; 9: *estoit*; 11: *traict*; 14: *Emprainct, cœœur*.

<sup>8</sup>Auch bei Vergil in seinem poetischen Wettstreit mit Theokrit, den *Bucolica* (VIII, 41): *Ut vidi, ut perii*. Vgl. Ausgabe Laumonier, IV, S. 7, Fußnote 1.

Dieses Motto ΩΣ ΙΔΟΝ ΩΣ ΕΜΑΝΗΝ findet sich auch auf der Umrahmung des Porträts Ronsards, das zusammen mit dem von Cassandre die *Amours*-Ausgaben begleitete (Kap. IV.3, Abb. IV.3-1, S. 244).

Das Herabsteigen der Geliebten vom Himmel, das wie ein Geschenk für jeden einigermaßen sensiblen Komponisten ist, erfolgt erst in Vers 9, dem Beginn des ersten Terzetts. Dieser Vers teilt die vier Propositionen des Gedichtes, die vier komplexe Sätze umfassen, in zwei Bereiche oder Sphären auf. Dabei können wir die beiden Quartette der höheren Sphäre zurechnen, dem Himmlischen und Göttlichen, die Terzette der irdischen Sphäre, in der sich der Dichter befindet und in welche sich die Geliebte hinabbeigt. In diesem Sonett äußert sich die großformale Zweiteilung in Oktave und Sextett tatsächlich auch inhaltlich-strukturell, was Mönch für das „wesentlichste innere Gesetz“ des Sonettes hält.<sup>9</sup>

Im ersten Quartett befindet sich die Geliebte in der himmlischen Sphäre. Hier hat die Natur sie gesteigert pleonastisch mit dem Geschenk der schönsten Schönheiten ausgestattet. Deren Wert tritt umso deutlicher hervor, als sie seit unerdenklich langer Zeit angehäuft wurden. Wichtig ist dabei die Terminologie des Sparens. Sie wird mit dem Geiz, den im zweiten Quartett auch Amor zugunsten der Angebeteten walten ließ, wiederaufgenommen: So wertvoll sind die der Dame verliehenen Qualitäten, die Amor geizig unter seinen Flügeln gebrütet hat. Diese Qualitäten verleihen der unsterblichen Anmut der Geliebten Honigsüße. Durch die Unsterblichkeit ihrer Anmut ist sie des Göttlichen teilhaftig. Die Dame verbreitet diese Anmut mit dem Auge, mit dem sie gewöhnlich wie mit Pfeilen direkt in die Herzen trifft. Nicht nur den menschlichen Liebenden trifft sie damit, auch die Götter vermochte sie zu bewegen. All das dient dazu, die übergroße Schönheit der Angebeteten und deren Kraft begreiflich zu machen, was auch der Kommentator unterstreicht:

„Il faint, pour amplifier la beauté de sa dame, que Nature epargna par l'espace de mille ans un nombre infini de singulieres beautés, desquelles apres tout a un coup elle l'orna. Dit davantage, qu'Amour lui mist dans l'œil, tout ce qu'il avoit de beau, de chaste, d'honeste: tellement qu'elle estant encores au ciel émouvoit a son amour les dieus.“ (1553, S. 2 f.)

Das petrarkistische Porträt lebt von den Schönheiten der Dame. Dieses Porträt wurde dem Liebenden in dem Augenblick, da er sie erblickte, mit dem messerscharfen Pfeil aus den Augen der Schönen, den das Schicksal geführt hat, direkt in die Seele graviert, so daß der Liebende auf Leben oder Tod nur noch dieser Dame Bild im Herzen tragen wird.

---

<sup>9</sup>Mönch, 1955, S. 33. Vgl. Kap. IV.2, S. 228.

In diesem Sonett besteht eine besondere Spannung zwischen dem Gefäß der poetischen Form und der individuellen Ausfüllung, was sich besonders bemerkbar macht, wenn Austauschtexte, die sozusagen in dasselbe Gefäß passen, auf Musik gesungen werden sollen, die die individuellen Charakteristika dieses Textes berücksichtigt.

*Nature ornant* wird uns im Supplement mit einer Liste von Austauschsonetten präsentiert. Es ist die zweitlängste Liste mit 59 Textincipits. Tatsächlich entsprechen unter Korrektur von Irrtümern und Auslassungen insgesamt 60 Sonette dem vorliegenden Typ, wobei das formidentische *Bien qu'à grand tort* ergänzt werden kann, welches Certon separat vertonte und welches nicht in der Liste erscheint.<sup>10</sup>

Formal auffällig und relevant für die musikalische Gestaltung ist im ersten Quartett das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers (*la dame qui devoit De sa douceur*), was noch effektiv durch die auftretenden Alliterationen unterstrichen wird (*dame devoit de douceur*), zweitens der logische Rückbezug des Anfangs des dritten Verses auf den Beginn des ersten (*Nature ornant la dame ... Luy fit présent*), drittens der restriktive Relativsatz des vierten Verses zum Objekt des dritten (*beautez ... Que*).

Im zweiten Quartett finden wir ähnliche, wenn auch nicht ganz entsprechende Verhältnisse. Der Beginn des sechsten Verses liefert das direkte Objekt zum Verb am Ende des fünften (*couvoyt De beau, de chaste, & d'honneur*).<sup>11</sup> Der Anfang des siebten Verses bezieht sich logisch auf den Beginn des fünften zurück (*Tout ... emmiella*). Der siebte Vers springt in den achten (*les graces immortelles De son bel œil*). Darüber hinaus steht im sechsten Vers eine weibliche Zäsur, die nach Elision durch Anbindung verlangt (*chaste, &*). Diese wird wieder durch die Reihungskonjunktion & realisiert.

In den Terzetten ist hervorstechend, daß grammatikalische und poetische Form sich nicht deckungsgleich zueinander verhalten. Der Satzzusammenhang des ersten Terzetts endet schon mit dem Doppelpunkt auf der Zäsur des elften Verses. Der zweite Halbvers gehört zum zweiten Terzett. Dennoch besteht durch die weibliche Zäsur, die hier gesetzt ist (*fol-le: &*) und die nach Elision durch Anbindung verlangt, ein Konnex zwischen erstem und zweitem Halbvers. Im zehnten Vers ist die Zäsur sehr stark ausgeprägt, was auch durch den Neuansatz nach der Zäsur mit Wiederaufnahme des *quand* unterstrichen wird. Der zweite Halbvers springt in den nächsten Vers (*ame* ist das Subjekt zu *devint*). Die zweite Hälfte des elften

---

<sup>10</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII und S. 249 f., besonders die Fußnoten.

<sup>11</sup>Die „d-Häufung“ tritt hier durch die Aufzählung auf.



Verses ist wie gesagt dem zweiten Terzett zuzurechnen. Vers 13 eröffnet den Konsekutivsatz (*Que ...*) zum vorhergehenden Vers. Im selben Vers ist wiederum *d'une aultre dame* das Genitivattribut zum *portraict* des letzten Verses.

Nach Reimschema und alternierender Anordnung weiblicher und männlicher Reime ist *Nature ornant* identisch mit dem von Certon vertonten *Bien qu'a grand tort* (Kap. V.2). Es entspricht dem Typ II der Kategorien Laumoniers:<sup>12</sup>

$$a^m b^f b^f a^m \quad a^m b^f b^f a^m \quad c^f c^f d^m \quad e^f e^f d^m$$

Bei identischer Reimordnung in den Quartetten umschließt ein stumpfer Reim einen klingenden. Die Terzette beginnen mit einem klingenden Reimpaar. Dann umschlingt wie in den Quartetten wieder ein stumpfer Reim einen klingenden. Die Terzette weisen eine identische rhythmische Kadenzstruktur auf (*ffm ffm*).

Das Sonett ist demnach von der Reimanordnung identisch mit *Qui voudra voyr*, vom Reimrhythmus her aber genau umgekehrt nach weiblichen und männlichen Reimen disponiert. Janequin könnte also wieder eine entsprechend schlichte Form mit Wiederholung der Musik für jeweils Quartette und Terzette wählen. Er tut dies nur aber nur im Ansatz. Die Veränderungen sind deutlich durch den Inhalt und die Gestalt dieses individuellen Sonettes zu begründen:

$$(:ABCD:) (E F G) (E F G)' G''$$

Wieder werden die Quartette auf dieselbe Musik gesungen, was auch hier nicht ausgeschrieben, sondern durch Wiederholungszeichen und dem Text der zweiten Strophe unter der ersten angezeigt ist (M. 1-21). Der Satz ist wieder *alla breve* notiert und steht im  $F^b$ -Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4. Die Quartette schließen schon zu  $F$ , mit Diskantklausel zum  $f^l$  in der Oberstimme, Tenorklausel mit Ganztonschritt abwärts zum  $f$  und Quintfall im Baß zum  $F$ . Der Contratenor ergänzt die Quint im terzlosen Schlußklang. Diese Abschnittsschlußkadenz ist nicht melismatisch vorbereitet. Der Abschnittsschluß bezieht seine Stärke aus der Tatsache, daß der letzte Quartettvers (M. 14 ff.) imitativ vorgetragen wird, wobei auch der Text mehrfach aufgenommen wird. Im Laufe dessen kommt es auf M. 18 schon zu einer imperfekten Kadenzierung zu  $F$ . Sie wird vom Contratenor überspült. Die Klauseln liegen noch nicht in ihren originären Stimmen. Das Ende ist hier also schon angezeigt, wird aber noch verstärkt werden.

---

<sup>12</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. XVII.

Das erste Terzett reicht bis auf M. 35. Es ist deutlich zu sehen, daß es nicht speziell markiert wird. Vielmehr wird dem individuellen Merkmal dieses Textes gefolgt und der direkte Sinnanschluß des letzten Halbverses von Vers 11 (*et d'un si poignant trait*) an das zweite Terzett (*Le fier destin l'engrava*) gesucht.

Das zweite Terzett greift zwar die Musik des ersten in wichtigen Elementen wieder auf, variiert sie aber stark gemäß dem Inhalt und entsprechend innerformaler Differenzen. Darüber hinaus nimmt Janequin im Gegensatz zu *Qui voudra voir* schlußsteigernd den letzten Vers mehrfach auf, in Teilen (auf M. 45) und als Ganzes (auf M. 46 ff.). Dabei löst sich abschließend der Tenor von der homorhythmisch-syllabischen Deklamation dieses Verses und leitet die Schlußkadenz melismatisch ein. Die Klauselsetzung entspricht der vollen am Ende der Quartette. Der Contratenor ergänzt jetzt aber nicht die Quint sondern die Terz im Schlußklang. Das scheint mir in diesem Stück besonders bezeichnend, weil es insgesamt von weichen Terzfürungen, bzw. Sexten und Dezimen durchflutet ist. Das ist ein musikalischer Ausdruck von *douceur*.<sup>13</sup>

Eine noch längere musikalische Ausdehnung als dieser Schlußvers und der Abschnittsschlußvers am Ende der Quartette erfährt der inhaltlich zentrale neunte Vers, der die Terzette eröffnet (auf M. 22-29): *Du ciel a peine elle estoit descendue* ist dazu prädestiniert, das Hauptinteresse des Komponisten einzufangen, der es madrigalistisch in langen absteigenden Linien nachzeichnet, die mehrmals aufgenommen werden. Das macht auch die Dauer des Vorgangs unmißverständlich klar.

Es ist auffällig, daß danach, bis zum Schluß, übergeordnet fast nur noch homorhythmisch-syllabisch deklamiert wird, während in den Quartetten der Anteil an polyphoner Verwebung der Stimmen recht hoch, bis ausgefallen hoch war. Ohne überinterpretieren zu wollen, möchte ich nochmal daran erinnern, daß wir in diesem Gedicht mit zwei Sphären befaßt sind: einer übergeordneten, höheren, der Himmlischen, und einer niederen, der Irdischen. Das mag sich auch in der musikalischen Stilebene spiegeln: Der höheren, stärker polyphonen, die den Abstieg der Geliebten aus den himmlischen Sphären noch einschließt. und der einfacheren, schlicht deklamierenden. Die eine Stelle, wo in Vers 13 der Contratenor hinterhergeht (auf M. 39) ist bedingt durch die variierte Wiederaufnahme der Musik des ersten Terzetts. Die zweite Stelle ist die melismatische Schlußsteigerung des Tenors.

---

<sup>13</sup>Diese wird im Gedicht im *Rejet* zum ersten Enjambement gleich besonders herausgestellt und im zweiten Quartett durch das *emmieller* noch unterstrichen.

In den Quartetten sehen wir eine erste große Kadenz hin auf M. 9. Dort endet der zweite Vers. Trotz der versweisen Vertonung faßt Janequin also deutlich die beiden ersten Verse zu einer übergeordneten Einheit zusammen. Er wird damit dem Sinndurchzug der beiden Verse gerecht, die ein Enjambement verbindet (*devoit De sa douceur*).

Im ersten Vers, der bis zum Beginn von M. 4 reicht, sehen wir drei Schichten von Deklamation, die zu einem Ganzen zusammenkommen. Die Deklamationsebene ist wieder Semibrevis-Minima. Die Außenstimmen setzen zunächst gemeinsam ein. Der Baß deklamiert so, daß er den Verseintritt, die Zäsur, den Beginn des zweiten Halbverses und den Reimakzent längt. So kommt auch wieder der charakteristische daktylische Anfangsrhythmus zustande. Zäsur und Reim stehen jeweils auf einem Mensurbeginn. Die Mittelstimmen setzen eine Semibrevis später mit dem gleichen Anfangsrhythmus ein. Sie deklamieren den Vers aber auf Minimen durch und verzichten dabei auch darauf, die Zäsur, die Mitte der Mensur steht, durch Dehnung zusätzlich herauszuheben. In der Deklamation schließen sie also mit M. 3 zum Baß auf. Ihr Reimakzent, der damit auch auf den Beginn von M. 4 fallen kann, wird gegenüber dem Baß zugunsten des Anschlusses des *Rejet* verkürzt. Der Superius, der mit dem Baß vor den Mittelstimmen eingesetzt hat, dehnt die Akzentsilbe des ersten Wortes *Nature* melismatisch.<sup>14</sup> Er durchmißt dabei drehend den Quintraum über der Finalis und stellt als Ecktöne die Strukturtöne Terz und Quint heraus. Dieses Ornament darf man bestimmt als Ausdruck dessen verstehen, was die *Nature* tut: *orner*. Durch diese Dehnung trifft sich der Superius schon mit M. 2 wieder in der Deklamation mit den Mittelstimmen. Mit M. 3 tragen alle Stimmen den Text synchron vor.

Am Beginn des ersten Verses steht klanglich *F*, auf der Zäsur des Basses *C*,<sup>15</sup> die Zäsur der anderen Stimmen über *B*. Der Reimakzent ist halbschlüssig und offen für die Fortsetzung mit *C* erfaßt, wobei die *cadence de dessus rompue* im Superius erscheint. Wegen Durchgängen in den Mittelstimmen stellen sich gleich im ersten Vers jeweils zwischen den Schlagzeiten einige weiche Sextklänge ein.

Mit Sexten zwischen Superius und Contratenor erfolgt jetzt auch der schnelle Anschluß von *De sa douceur*. Das wird umgeblendet zu Dezimen zwischen Tenor und Superius. Die Zartheit und Lieblichkeit drückt sich auch darin aus, daß dieser erste Halbvers nur dreistimmig ohne Baß gesetzt ist.

---

<sup>14</sup>Die weibliche Endsilbe wird mit dem folgenden vokalisches anlautenden *orner* verschliffen.

<sup>15</sup>Nach Umblendung von *F* zu *d*.

Die Punktierung im Tenor entspringt der Notwendigkeit im Durchgang den Tritonus nicht zu exponieren. Durchgehen muß der Tenor aber, weil es Teil der verbindenden Aufgabe seiner melodischen Führung ist. Zu Beginn der Vertonung war er vom  $f$  mit einem Quartzug zum  $b$  aufgestiegen, wo er zunächst weiterdeklamiert hat. Daran setzte er einen Quartzug hin zum  $c^1$  auf dem Reimakzent, aufsteigend vom  $g$ .

Vom  $c^1$  senkt er sich nun schrittweise auf die Zäsur mit M. 5 wieder zum  $f$ . Er setzt dabei gegen den leittönigen Schritt aufwärts zum  $f^1$  im Contratenor den Ganztonschritt abwärts zur Finalis. Hier ist also mit dem Auftreten des  $F$  zunächst einmal ein größerer Zusammenhang geschlossen. Aber es tritt keine Ruhe ein, weil der Tenor selbst der Kadenz mit seinem fortführenden Melisma, wieder hinauf zum  $c^1$ , entflieht.

Der Superius, der den ersten Versanfang von  $f^1$  über  $a^1$  zu  $c^2$  aufsteigend beschrieben hat, senkt sich in zweiten Vers vom  $c^2$  über  $a^1$  zu  $f^1$ . Sein Motiv  $c^2-c^2-b^1-a^1$  übernimmt nicht nur der Baß mit seinem nachsetzenden Einsatz des ersten Halbverses auf  $f$  (M. 5). Der Superius bringt es selbst gleich nochmal vom  $a^1$  aus, mit dem Textanfang der zweiten Vershälfte, die er synchron mit dem Contratenor deklamiert. Er bewegt sich dabei in Dezimen zum Baß. Wieder ergeben sich Sextklänge.

All diese Lieblichkeit ist aber der direkten Verbildlichung des Inhalts der zweiten Vershälfte so gar nicht entsprechend: *forcer les plus rebelles*. Der Tenor, der nach dem ersten Halbvers pausiert hat, ergreift die Initiative mit einem kräftig springenden Motiv, ausgehend von seinem Spitzenton. Damit zieht er ganz anderswo hin, zu  $g$ . Wie aufgeschreckt versucht der Superius zumindest, ihm schnell ebenfalls von seinem Spitzenton aus nachzusetzen (auf M. 7). Der Baß forciert hörbar mit seinem Spitzenton  $b$  (Ende M. 6). Der Contratenor setzt nach einer Minima-Pause von  $f^1$  aus imitierend nach. Die Energie des Tenor entlädt sich in einem schwungvollen Melisma auf der Akzentsilbe des paroxytonen Reimwortes *rebelles*, das tatsächlich in die Tenorklausel zum  $g$  führt. Der Superius bringt die Diskantklausel zum  $g^1$ , der Baß den Quintfall zum  $G$ . Der Klang bleibt terzlos, weil der Contratenor die Quint ergänzt.

Zum Ende des nächsten Verses (auf M. 14 hin) hören wir schon wieder eine recht große, melismatisch eingeleitete Kadenz. Das ist inmitten eines solchen Abschnittes ungewöhnlich, zumal Janequin dafür zu sorgen hat, die Verse mit ihren Verschränkungen in entsprechender Dichte darzustellen, was er ja auch schafft. Diese Kadenz steht zum Reimwort, das sich zum vorhergehenden ergänzt. Jetzt manifestiert sich also zum ersten Mal Reim. Mit diesem Reim hat es eine besondere Bewandnis: *les plus rebelles - les plus belles*. Diese Bildung hebt mit

der dichterischen Repetition von Phrase und Motiv auf sehr viel weitergehende Konsonanzen als ein einfacher Reim ab. Eine Analogie dazu stellt Janequins ausführliche Würdigung dieses Paares mit zwei melismatisch eingeleiteten, aufeinanderfolgenden Kadenzten innerhalb des Formabschnittes dar. Freilich stellt eine jede für sich auch ganz einfach das Eingehen auf ein reizvolles Reimwort, *rebelle* oder *belles*, dar. Dennoch darf man den Zusammenhang hier, wie ich glaube, nicht übersehen.

Der Anschluß des dritten an den zweiten Vers (M. 9) erfolgt dem Sinn gemäß sehr dicht durch den Superius, der im Vergleich zu den anderen Stimmen die Endsilbe des zweiten Verses verkürzt. Er führt von *g* wieder weg, indem er auf die vier Silben des ersten Halbverses einen fallenden Quartzug vom  $d^2$  zum  $a^1$  hin auf die Zäsur mit Beginn von M. 10 setzt. Das hat vielleicht auch etwas von einer darreichenden Geste. Im Abstand einer Semibrevis setzen Tenor und Baß ein. Der Tenor imitiert den Superius ansatzweise, verändert das Motiv aber gleich und versucht, auf seine Zäsur zu Beginn von M. 11 eine Diskantklausel zum  $c^1$  zu setzen. Darunter steht sogar ein Quartsprung aufwärts des Basses zum *c*. Aber der ist wie der Superius bereits in die zweite Vershälfte eingetreten. Er legt ein neues Motiv vor, innerhalb dessen er melismatisch das  $a^1$  jetzt auch von unten her anzielt. Ihn versucht zunächst im Abstand einer Semibrevis der Contratenor zu imitieren, ohne daß er dabei recht weit geht. Noch während sich der Baß in der zweiten Hälfte von M. 11 in Dezimen zum Superius schließt, setzt der Tenor imitierend nach. In Sequenzierung seines Melismas gesellt sich der Superius in Sexten zum Tenor (Mitte M. 12). Kaum ist wieder von den Schönheiten die Rede, stellt sich erneut musikalisch ausgemalte *douceur* ein.

Diese Melismen leiten die Kadenz des Verses ein. Sie geht in die Richtung, die der Superius schon melodisch angezeigt hatte. Der Superius setzt die ganztonschrittige Diskantklausel zum  $a^1$ , der Tenor mündet gleichzeitig in den Halbtonschritt abwärts zum *a*, also in phrygischer Kombination. Wir hören den Halbtonschritt abwärts zur Quint *a* über dem Quartfall des Basses zum *d* auch als die „plagale“, die *bonne cadence irreguliere* [sic] Menehous. Aber das Herausstellen des *a* dominiert gegenüber den anderen Schlußschritten. Die Spannung zwischen *a* und *d* wird auch im folgenden gleich nochmal ausgelotet.

Die Mittelstimmen setzen wieder gemäß der Sinnanbindung in die noch klingenden Schlußsemibreven (M. 14) des dritten Verses dicht den letzten Vers des Quartettes an - in Terzen beginnend. Der Vers wird wieder imitierend ausgeführt.

Der Contratenor gibt das Imitationsmotiv vor, eben einen Quartzug von *a* zu  $d^1$ . Er bezieht sich dabei auch zurück auf den fallenden Quartzug von  $d^2$  zu  $a^1$ , mit dem der Superius den

vorhergehenden Vers eröffnete (M. 9 auf 10). Der Baß folgt dem Contratenor im Abstand einer Semibrevis vom *A* aus. Damit läuft er in Dezimen zu diesem. Dieses Dezimverhältnis wird übernommen vom Superius, der in M. 15 mit seinem Ansatz auf *e*<sup>l</sup> direkt die Linie des Contratenors weiterführt. Diese Übernahme gestaltet sich zwischen Baß und dem auch noch imitativ nachsetzenden Tenor nicht ganz so nahtlos. Dieser soll nicht nochmal bis zum *a* hinaufführen, weswegen er schon beim *d* auf den Zug aufspringt.<sup>16</sup>

Die vermehrten Einsätze scheinen mir auch ein Ausdruck der zahlenmäßigen, im *des mille ans* enthaltenen Hyperbolik zu sein. Nicht nur, daß der Contratenor, der seinen fortgeführten Vers bereits in M. 16 beendet hat, den Vers nochmals ganz aufnimmt. Nach der ersten unvollkommenen, weil vom Contratenor überlaufenen Kadenz auf M. 18, erfolgen nochmals neue Ansätze mit dem steigenden Quartmotiv. Den Superius, der es vom *c*<sup>l</sup> zum *f*<sup>l</sup> führt, begleitet der Contratenor in Terzen. Der Tenor setzt vor allem deshalb schon nach einer Minima von *f* aus nach, weil er sich damit in Sexten zum Superius bewegen kann. Er überläuft damit eine mögliche Ruhe auf dem *F*-Klang zu Beginn vom M. 19.<sup>17</sup> Mit der zweiten Vershälfte rückt man sich zurecht für die perfekte Abschnittskadenz.

Bei der Wiederholung der Musik für das zweite Quartett findet jeder der engen Anschlüsse seine Entsprechung im neuen Text. Freilich kommt es zu inhaltlichen Bedeutungsenthebungen. Die sind aber nicht so gravierend, als daß sie sich nicht auch mit dem neuen Text verbinden würden. Eine Besonderheit gibt es noch in Vers 6, die in der Janequin-Ausgabe falsch dargestellt ist. In diesem Vers liegt eine weibliche Zäsur vor (*chaste\_et*), die nach Elision durch Anbindung verlangt. Im Tenor ist der erste Halbvers abgespalten. Das bedeutet, daß er keine Elision vornehmen kann. Die Reaktion eines Komponisten bei Abspaltung eines Halbverses mit weiblicher Zäsur muß, wie wir schon einige Male gesehen haben, die Vertonung der weiblichen Endsilbe sein. Janequin trägt dem im Original Rechnung, indem er diese weibliche Silbe der letzten Note des Melismas unterlegt. Die Janequin-Ausgabe vernachlässigt das: Die Silbe würde also weder klingen, noch würde sie elidiert werden. Eine solche „Unprofessionalität“ wäre Janequin nicht unterlaufen.

---

<sup>16</sup>Dann gleich *mi contra fa*-Situation mit dem Contratenor.

<sup>17</sup>Bei welcher der Contratenor im Gegensatz zu Superius und Baß nicht mit der Zäsur, sondern mit dem Reimwort landet.

Bei der Wiederholung werden für den Ansatz des Terzetts (M. 21,2) die Töne des Schlußklangs in den Stimmen, die zuerst einsetzen, gemäß ihrem Einsatzabstand verkürzt. Der Tenor geht gleich in die starke Aktion des neunten Verses hinein.

Vers 9, der sich bis M. 29 erstreckt, erklärt sich wie von selbst. Der Tenor darf als erster das Herabsteigen der Geliebten aus dem Himmel einleiten, das mit langen abwärtsgeführten Minim-Linien erfaßt wird.<sup>18</sup> Bei dieser Darstellung bedienen sich die drei oberen Stimmen ihres kompletten Ambitus. Dabei wird nicht einfach banal auf dem höchsten Ton angesetzt. Das  $d^l$  des Tenor zu Beginn der Phrase ist als Überhöhung des  $c^l$  im  $F$ -Klang erfaßt.

Um die Höhe zu demonstrieren, die erst von den oberen Stimmen vorgeführt wird, muß der Baß auf seinen ersten Einsatz (M. 23) warten. So kann der Tenor seine erste Bewegung gar nicht linear zu Ende führen, weil er zwischenzeitlich Baßfunktion übernehmen muß.

Zuerst imitiert der Contratenor dem Tenor. Auch hier werden die Stimmen in Terzen geführt. Unter dem mit der vollkommenen Darstellung der Linie folgenden Superius muß der Contratenor mit der zweiten Vershälfte nochmals höher ansetzen. Er begibt sich dabei in Sexten zum Superius. Der in M. 23 einsetzende Bassus bewegt sich auch gleich in Dezimen zum Superius. An den nun mit der kompletten linearen Gestalt erneut nachsetzenden Tenor lehnt sich der Contratenor dann noch in Terzen an. Die Reimakzentsilbe (M. 24 f.) gestaltet der Contratenor mit einem Melisma, das nochmal einen drastischen Oktavsprung exponiert, der ihn über den abgesunkenen Superius führt. Auf M. 26 ff. setzen beide erneut und gemeinsam an. Dabei folgt der Contratenor dem Superius erst in Sexten und wartet dann auf dem  $d^l$  repetierend, bis der Superius sich auf Terzabstand angenähert hat. Dann setzt auch er sich wieder in Bewegung.

Beim Baß gibt es eine Besonderheit in M. 25. Er setzt nicht mehr mit dem ganzen Vers neu an, weil er sonst unter anderem synchron mit den beiden Oberstimmen deklamieren würde.<sup>19</sup> Er tut so, als wäre sein Einsatz schon erfolgt und springt so in den Text, daß die Zäsur wieder mit dem Beginn der Mensur erscheint: *descendue, a peine*. Dabei kommt es zu einer Elision, bei der die Vertonung der weiblichen Endsilbe von *descendue* unterdrückt werden muß.

Der Tenor ist mit M. 26 auf der Reimakzentsilbe angekommen, die er nun mit einem über drei Messuren sich erstreckenden Melisma ausgestaltet. Dieses mündet über dem  $F$  im Baß in eine

---

<sup>18</sup>Die Reimsilbe und manchmal auch die weibliche Endsilbe werden dabei in Längen erfaßt. Beim ersten Einsatz des Tenor verdoppelt er am Ende die Deklamationsgeschwindigkeit.

<sup>19</sup>Die die Zäsur (*peine*) nun (M. 26) auf die Schlagzeit *Mitte* der Mensur setzen.

Diskantklausel zum *f'*, welcher aber der Tenor selbst gleich wieder entflieht, indem er die weibliche Endsilbe erst danach auf dem Leitton *e* plaziert (M. 29). Es kommt keine richtige Kadenz zustande. Auch hatten die beiden oberen Stimmen schon früher geendet. Am Ende dieses so übersteigerten Verses eine perfekte große Kadenz zur Finalis zu setzen, wäre wohl auch fatal. Der Satz wäre so gut wie zu Ende. Aber die Terzette haben gerade erst begonnen. Dieser Leitton im Tenor führt äußerst sensibel in den zehnten Vers hinein, wo ihn der Baß, der eine Oktave hochgesprungen ist, auflöst.

Ab jetzt wird homorhythmisch-syllabisch auf Minimen deklamierend und ohne weitere Ausführungen erzählt. Der erste Halbvers mit der melodisch aufwärts gerichteten ersten Aussage führt klanglich vom *F* über *C*, mit Sextdurchgang, zu *B* auf der Zäsur, Mitte M. 30. Die Silbe nach der Zäsur, *quand*, die die zweite Aussage wie die erste eröffnet, nimmt den *B*-Klang wieder auf und ist melodisch abwärtsgerichtet. So ist der Vers als Einheit kenntlich gemacht. *B* führt nochmal zu *F*, dann wird dem Versinhalt entsprechend klanglich abgeschattiert: *g* mit Sext aus dem Durchgang im Contratenor,<sup>20</sup> dann *d*. Dieses *d* wird jetzt auf die Reimakzentsilbe hin mit den Schritten der phrygischen Kadenz im Baß und Contratenor nochmals beleuchtet. Es setzt aber noch die weibliche Endsilbe nach, die zum *a* herunterfällt. Den „direkten“ Anschluß zu Vers 11 schafft Janequin in diesem Fall, indem er mit dem Versanfang zu *d* zurücksetzt. Dabei steht in der Oberstimme auch verbindend der Wechsel vom Finalton zum Subsemitonium und zurück. Die Pause, die die beiden Verse trennt, muß Janequin setzen, um eine Elision zwischen *esperdue*\_*En* zu vermeiden. Obwohl sie wie ein Einschnitt „aussieht“, ist sie faktisch keiner. Stünde hier nicht die potentielle Elision, könnte Janequin wie in M. 37 die Akzentsilbe des weiblichen Reimwortes dehnen und eine andere Art des musikalischen Enjambements komponieren.

Der Ansatz des elften Verses erfolgt also mit *d*. Die daran anschließende Klangfolge entspricht, in anderer Lage, bis über die Zäsur hinaus wieder dem in Vers 10 Gehörten: *C*, mit Sextdurchgang, zu *B* auf der Zäsur, mit der Mitte von M. 33. Die elidierende Silbe nach der weiblichen Zäsur, nimmt den *B*-Klang wieder auf, der zu *F* führt (M. 34). Nachdem der Superius in diesem Vers immer noch tiefer abgesunken war, ist er jetzt auf seinem absoluten Tiefpunkt angekommen. Mit dem Rest des Verses richtet er sich wieder langsam auf und öffnet sich vorbereitend für die Höhe und die Besonderheit des nächsten Verses. Diese

---

<sup>20</sup>*Mi contra fa*-Situation zwischen Contratenor und Tenor.



Öffnung wird auch klanglich vollzogen. Nach dem *d*-Klang, zu dem der *F*-Klang durchgegangen war, kann *g-C* offen halbschlüssig gesetzt werden (auf M. 35).

Wir sind jetzt am Beginn des zweiten Terzetts angelangt, das variiert auf die Musik des ersten Terzetts Bezug nimmt. Das scheint schwierig, angesichts der eindeutigen Art und Weise, wie zu dessen Beginn das Herabsteigen aus dem Himmel dargestellt worden ist.

Vers 12 reicht nur bis auf M. 38. Die Verbindung zur Musik von Vers 9 stellt der Tenor her. Bei ihm finden wir einmal die ganze absteigende Linie des neunten Verses. Er nimmt sie in der vollkommenen Gestalt auf, wie sie ab M. 22 der *Superius* gesetzt hatte. Sie dient hier der Beschreibung des *engraver*. Es ist beim Hören erstaunlich, wie man sofort das erste Erscheinen dieser Linie, das Absteigen aus dem Himmel, wieder präsent hat, wie man aber auch genauso schnell geneigt ist, die Gestalt jetzt auf den neuen Inhalt anzuwenden. Janequin beteiligt hier den Hörer an seinem Schaffensprozeß.

Der Tenor wird zum ersten Halbvers vom Contratenor in Terzen begleitet. Mit der zweiten Vershälfte springt der *Superius* hoch zu seinem Spitzenton, um sich entsprechend an dem Prozeß zu beteiligen. Er bewegt sich dabei in Dezimen zum Tenor.

Der Konsekutivsatz des 13. Verses wird in M. 38 ganz dicht angeschlossen. Er bezieht sich zurück auf den zehnten Vers (auf M. 30-32). Die Übereinstimmung ist am eindeutigsten im Tenor. Die anderen Stimmen ziehen ihre Einsätze eine halbe Mensur nach vorne und adjustieren für den Anschluß. Der Tenor ist absolut identisch mit dem, was er in Vers 10 gesungen hat. *Superius* und Baß stimmen in der zweiten Vershälfte ab M. 40 wieder genau überein. Der Contratenor hat in M. 40 im Vergleich zu M. 31 nur zwei kleine, aber feine Veränderungen, die man leicht zu „übersingen“ neigt. Die *mi contra fa*-Situation mit dem Tenor wird umgangen und er wird durch eine Punktierung pointiert. In der ersten Vershälfte kann der *Superius* die durch den vorgezogenen Anschluß gewonnene Zeit nützen, um das besondere Wort *mort* auf der Zäsur melismatisch zu unterstreichen.

Der 13. Vers ist vom letzten wieder durch einem Minima-Pause getrennt. Dieses Absetzen in M. 41 entspricht nicht nur in einer bloßen Wiederholung der Pause in M. 32: Es ist genauso nötig, um der Elision bei direkter Anbindung zu entgehen, da auch hier nach der weiblichen Endsilbe der direkt angeschlossene nächste Vers vokalisch anlautet.

Die erste Aufnahme des 14. Verses (auf M. 42-44 Mitte) entspricht Vers 11 (auf M. 33-35 Anfang). Der Vers ist aber jetzt, obwohl homorhythmisch deklamiert, eine halbe Mensur länger und klanglich auf den neuen Inhalt eingestellt. Am deutlichsten ist die

Übereinstimmung wieder im Tenor. Die Dehnung erfolgt zunächst am Ende des ersten Halbverses. Dort stand vorher die weibliche Zäsur. Jetzt wird das Zäsurwort *cœur* durch Verlängerung hervorgehoben. Es wird auch klanglich durch die Verbindung *F-Es* exponiert, mit dem Halbtonschrift *d<sup>l</sup>-es<sup>l</sup>* aufwärts im Contratenor zum Ganztonschrift *f-es* abwärts im Baß. Dies ersetzt das vorherige Hinziehen auf den B-Klang. Mit der zweiten Vershälfte geht es aber auch in M. 43 wieder mit *B-F* weiter. Auf dem *F*-Klang wird jetzt ebenfalls durch Verbreiterung der rhythmische Ausgleich zur vorherigen Dehnung geschaffen, so daß die Reimsilbe auf dem offenen *C*-Klang wieder mit einer Schlagzeit zusammenfällt.<sup>21</sup>

Danach nehmen die drei oberen Stimmen den ersten Halbvers erneut auf. Er ist in einen steigenden Quartzug vom *c* zum *f* gefaßt, wobei der Superius dem Tenor im Dezimen vom *e<sup>l</sup>* zum *a<sup>l</sup>* folgt. Dieses Motiv kennen wir aus dem letzten Vers der Quartette, wo es für die Abschnittschlußimitation eingesetzt wurde

Auf M. 46 hin greift der Superius den ersten Halbvers nochmal mit seinem Quartzug auf und sinkt mit der zweiten Vershälfte in die Diskantklausel. Bei der Wiederaufnahme des ersten Halbverses folgt ihm der Contratenor in Terzen. Die Terz setzt er auch in den quintlosen Schlußklang. Bei der diesmaligen Wiederaufnahme ist auch der Baß beteiligt, zu Beginn von M. 46 in Gegenbewegung zum Superius und Parallelbewegung zum Tenor.

Der Tenor ist der einzige, der auf M. 46 den ersten Halbvers nicht erneut aufnimmt, sondern gleich in die zweite Vershälfte übergeht. Er gewinnt damit den Raum für sein großes Schlußmelisma, das in die Tenorklausel mündet.

Diese Supplementvertonung Janequins ist in ihren individuellen, am speziellen Text orientierten Zügen noch deutlicher als *Qui voudra voir* charakterisiert. Die Implikationen für den potentiellen Textaustausch müssen an dieser Stelle sicher nicht mehr vorgeführt werden.

—

Nachdem am Text von *Nature ornant* erst ab 1578 Änderungen vorgenommen wurden, finden wir genau den gleichen Text auch in den beiden späteren Vertonungen.<sup>22</sup>

## Clereau

---

<sup>21</sup>Vor dem offenen *C*-Klang am Versende sind noch der *d*- und *g*-Klang vertauscht.

<sup>22</sup>Mit leichten Graphievarianten.

Mit der nächsten Vertonung von *Nature ornant* (Notenbeilage S. 70) stoßen wir auf den Satz eines Komponisten, über den wir wenig wissen. Das meiste ist aus seinen gedruckten Werken abzuleiten. 1554 wird er etwa als *Maître de chœur* aus Toul beschrieben. Die Widmung des *Dixiesme livre* weist aus, daß er seit 1558 im Dienste von René de Lorraine, dem Marquis d'Elbeuf stand, für den auch Rémy Belleau, der Pléiade-Dichter, tätig war. So kam es, vermutet man, zu Clereaus Vorliebe für die Pléiade-Dichtung.

Die verwendete Bernstein-Ausgabe der Clereau-Chansons geht auf die Edition des *Dixiesme livre* von 1564 zurück (RISM C 3190), die in allen Stimmen erhalten ist.<sup>23</sup> *Nature ornant* steht dort in den 20 nach modalen Gesichtspunkten geordneten Stücken an 14. Stelle, bei 16 Chansons und vier Madrigalen - auf Texte von Baïf, Ronsard, Tyard, Tansillo und Bembo. Es erscheint in der letzten Gruppe der Chansons, unter den vier Stücken im vorzeichenlosen *G*-Modus. Es ist tief geschlüsselt, c1-c3-c4-F4, und *alla breve* notiert. Die Deklamationsebene ist Minima-Semibrevis.

Die vorliegende Vertonung ist von so schlagender Einfachheit, daß ich weder viele Worte darüber verlieren möchte, noch könnte. Clereau folgt prinzipiell dem Ansatz, die Musik für die Quartette zu wiederholen und die Terzette durchzukomponieren: M. 1-15 entspricht M. 16-30, geschlossen wird zu *G*, mit vollem Klauselsatz. Das erste Terzett endet Mitte M. 42, das zweite Terzett zunächst Mitte M. 55, wobei beide ebenfalls mit vollem Klauselsatz zu *G* kadenzieren. Abschließend wiederholt er die *beiden* letzten Verse, unter Berücksichtigung des logischen Zusammenhangs *d'une dame / ... le pourtrait* (vgl. Mitte M. 46-auf 55 und von dort bis Ende).

Die Quartette sind nur auf Basis zweier Abschnitte komponiert. Die Verse 3 und 4 wiederholen variiert die Musik der Verse 1 und 2.

---

<sup>23</sup>An dieser Stelle sei eine kritische Anmerkung zu den Bernstein-Ausgaben der Reihe *Sixteenth-Century Chanson* gestattet, in der auch Caietain und vorher unveröffentlichte Certon-Vertonungen erschienen: Sicher ist es verdienstvoll, schnellstmöglich und effektiv im amerikanischen Stil „previously unpublished full scores of chansons“ herauszugeben und somit der Wissenschaft zugänglich zu machen. Ich halte es jedoch für widersprüchlich im Rahmen dieser „clear modern editions“ zugunsten der Benutzerfreundlichkeit mit modernen Schlüsseln, reduzierten Notenwerten und Taktstrichen sogar Lasso neu herausgeben zu wollen, weil „some ninety years ago“ „Unfortunately, the edition employed old-fashioned original clefs and unreduced note values, both of which inhibit its usefulness for performers and students alike“ - wenn gleichzeitig die so vermeintlich nützliche neue Ausgabe darauf verzichtet, die nötigen und oft kritischen editorischen Entscheidungen bezüglich der Akzidentiensetzung nach den Regeln der *musica ficta* zu treffen. Hier lädt die Herausgeberin die Benutzer ein, diese Entscheidungen anhand fünf mitgelieferter Regeln selbst zu treffen: „Instead of providing editorial accidentals, this series encourages performers to recreate the process of adding *musica ficta* that must have occurred routinely during the sixteenth century.“ (Alle Zitate aus der *General Introduction* und den *Editorial Methods*). Zweifellos ist es für jeglichen Benutzer wesentlich einfacher, alte Schlüssel und lange Notenwerte zu

Der erste Vers (bis Mitte M. 4) findet sich wieder mit Vers 3 (Mitte M. 8 bis Mitte M. 12). Dazu betrachten wir beispielhaft eine Adjustierung, die mit dem weiblichen Versschluß von Vers 3 im Gegensatz zu Vers 1 zusammenhängt: Im ersten Vers hat Clereau zehn,<sup>24</sup> im dritten Vers wegen weiblicher Endsilbe elf Silben zu vertonen. Der erste Vers umfaßt dreieinhalb Messuren (M. 1-4 Mitte). Der dritte Vers, der Mitte M. 8 mit der zweiten Schlagzeit des *alla breve* beginnt und dessen Versbeginn im Gegensatz zum ersten Vers nicht mit dem durch die „Taktstrichsetzung“ angezeigten Taktbeginn zusammenfällt, umfaßt hingegen vier Messuren (bis Mitte M. 12). In beiden Versen werden die Versanfangssilbe, die Zäsur, die Anfangssilbe der zweiten Vershälfte und die Reimakzentsilbe mit einer Semibrevis gelängt erfaßt. Hinzu kommt in Vers 3 die Längung der weiblichen Endsilbe, die wie der männliche Reimakzent des ersten Verses wieder mit einem Messurbeginn (M. 4 vs. 12) zusammenfällt. Innerhalb dieses Rahmens streckt Clereau das musikalische Material von Vers 1 für Vers 3, indem er nach der Zäsur (M. 9 auf 10 vs. M. 2) mit Beginn der zweiten Vershälfte den *F*-Klang wiederholt anstatt zum *d*-Klang fortzuschreiten (siehe Bassus). Auf die Silben 6 und 7 des Verses (*beau-tés*, M. 10, zweite Hälfte) setzt er nun erst den *d*-Klang, auf Minimen und ebenfalls wiederholt, während er in Vers 1 mit den Silben 6 und 7 (*da-me*, Beginn M. 3) bereits zum *G*-Klang fortgeschritten war. Dieser tritt in Vers 3 erst mit den Silben 8 und 9 (*les plus*, M. 11, wie oben wiederholt und auf Minimen) auf. Der anschließende *a*-Klang von Vers 1 (M. 3, zweite Hälfte), auf Minimen, wird dort für die Silben 8 und 9 (*qui de-*) wiederholt und mit dem Leitton versehen. In Vers 3 (Mitte M. 11) ist er in einer Semibrevis zusammengefaßt für die zehnte Silbe (*bel-*), den Reimakzent, wobei der Leitton durchgehend erscheint. Die weibliche Endsilbe (*-les*) ist hier nicht nur eine nachfedernde Erscheinung, entsprechend ihrem Charakter als ungezählte Silbe, sondern wird mit Beginn von M. 12 mit dem Auskadenzieren zum *G*-Klang genauso ausgestellt wie in Vers 1 der männliche Reimakzent. –

Die erste Hälfte von Vers 2 entspricht der ersten Hälfte von Vers 4 (M. 4 auf 5 versus M. 12 auf 13). Die zweite Vershälfte ist variiert. Charakteristisch - wenn man das überhaupt so sagen kann - sind die Außenstimmen: in Vers 2 mit ihrem quasi-imitativen Gestus, dem Quartsprung auf *forcer*, in Vers 4 mit ihren gegenläufigen Zügen von *c*<sup>2</sup> zu *g*<sup>1</sup> und *c* zu *g*.

---

lesen, als *musica ficta*-Regeln anzuwenden. Dieser Punkt führt den Grundgedanken der Bernstein-Ausgaben schlicht ad absurdum.

<sup>24</sup>Mit Synalöphe zwischen *Na-tu-(re or-)nant*.

Vers 2 schließt zu *d*, Vers 4 wieder zu *G*. Es folgt die Wiederholung mit dem zweiten Quartett.

Das erste Terzett beginnt mit M. 31. Das Herabsteigen der Dame aus dem Himmel in Vers 9 inspiriert den Komponisten nicht. Der Vers schließt zu *C*. Mehr spricht Clereau die erste Hälfte des zehnten Verses an, die Hälfte des Theokrit-Zitats: *Als ich sie sah*. Das gestaltet der Komponist in Maßen als ein Ereignis und kadenziiert dann wieder zu *G* (auf M. 36), wie gleich nochmals am Ende des Verses (auf M. 38). Geradezu gewagt für seine Verhältnisse ist die Kadenzierung zu *a*, bezeichnenderweise auf *folle*, wobei ihn das Versende wieder zu *G* führt. Der erste Vers des zweiten Terzettes endet wie jener des ersten Terzetts auf *C*. Zumindest für den Schlußvers bemüht er sich, die Kadenz auszuschnücken.

Es ist kaum mehr zu sagen. Wenn man die Quartette hört, könnte man denken, es handle sich um einen wirklichen *Air pour chanter tous sonnets*.

## **Bertrand**

Bertrands Vertonung von *Nature ornant* (Notenbeilage S. 66 ff.) ist wieder bei weitem ersprißlicher. Nachdem es sich aber bereits um die vierte Vergleichsvertonung von Bertrand handelt, sei nur noch ein schneller Blick auf die Stellen geworfen, an denen sich die Interessenschwerpunkte des Komponisten festmachen lassen.

Der Satz steht wieder im *E*-Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F3, also 4. Modus. Er ist diesmal im *tempus imperfectum* notiert. Das zweite Quartett nimmt wieder die Musik des ersten auf (M. 1-auf 23 und 23-47). Bertrand variiert sie aber stärker. Das betrifft besonders die erste Hälfte des Vers 7 (M. 34 ff.) im Vergleich zur ersten Hälfte des dritten Verses (M. 12 ff.). Im Gegensatz zu *Luy fit present* wollte Bertrand nicht das viersilbige *Emmiéla* isolieren und gestaltet deshalb neu: *Emmiéla les graces*. In Vers 8 bedeutet ihm die zweite Vershälfte, *qui les dieux émouvoit* (M. 42 ff.), mehr als vorher das recht ausdruckslose *en esparge elle avoit* (M. 20 ff.). Innerhalb der Quartette überlappt Bertrand alle Verse gemäß dem inhaltlichen Duchzug (M. 6, 12, 17/18 und Wh.).

Der große Auftritt erfolgt mit Vers 9. Schon in das Ende des zweiten Quartetts hinein (vor M. 47) beginnt die Geliebte vom Himmel herunterzusteigen. Von oben nach unten werden die Stimmen abgewickelt. Der Vorgang erstreckt sich über 17 Masuren. Dabei übernehmen die oberen Stimmen den Abstieg jeweils gleich dreimal. Besonders schön aber ist an Bertrands Lösung, daß der Liebende seine Dame offenbar schon von weitem sieht: Nach den Abstiegen

ist nämlich bereits der erste Halbvers des zehnten Verses eingeflochten: *Quand je la vy* (M. 51 ff., 58, 62).

In Vers 11 realisiert Bertrand die Verrücktheit des *folle*. Daß das möglich ist, muß er den ersten Halbvers abspalten und dabei die Anbindung zur Elision der weiblichen Zäsur auflösen. Damit kommt die weibliche Endsilbe zur Vertonung. Bei der Anbindung mit M. 70/71 wird dann die Elision vorgenommen. Der *poignant trait* am Versende führt zu einer Pause in allen Stimmen (M. 73). Wie Janequin führt Bertrand das *engraver* des Verses 12 stark abwärts, ohne jedoch direkt auf die Gestalt des Himmelsabstiegs zurückzugreifen.

In Vers 13 erscheint eine Besonderheit, die wir mit Certons *J'espere & crains* vergleichen können. Dort fanden wir den Wechsel in die Proportio tripla mit Schwärzung der Werte und Hemiolenbildung bei *Cent fois je meur, cent fois je pren naissance*. Hier finden wir eine Entsprechung bei *Que vif ne mort*.<sup>25</sup> Diese Feststellung, die auf eine ganz andere Supplement-Ver-tonung Bezug nimmt, soll diesen kurzen Überblick beschließen.

Zu Bertrand sei der Vollständigkeit halber wieder der Text des Kontrafaktums von Simon Goulart aufgezeichnet, der so rigoros wie bei keinem der anderen Beispiele in die Vorlage eingreift.

Die Vorlage ist kaum mehr wiederzuerkennen. Die zentrale Aussage, *Du ciel à peine elle estoit descendue*, die sich auch bei Bertrand so deutlich in der Musik spiegelte, bleibt allerdings erhalten. Diese hat wohl auch der Bedeutungsträger, das Wort *ciel*, gerettet: Der *Himmel* ist im religiösen Kontext durchaus zu gebrauchen. Das, was vom Himmel herabsteigt, ist nun allerdings die göttliche Wahrheit:

*Alors que Dieu qui pour sien me tenoit,  
Me retira d'ignorance profonde,  
Je n'aimoi rien que moimesme & le monde,  
Et de peché mon tout s'entretenoit.*

*La vanité mon ame retenoit:  
mais son Esprit sur lequel il me fonde,  
Emmiella de grace & de faconde  
Ta verité dont mon cœur s'emouvoit.*

---

<sup>25</sup>Zur Ausführung des Mensurwechsels, ausgehend vom Tactus: Er umfaßt im *tempus imperfectum* ( C ) die Semibrevis, mit gleichmäßigen Niederschlag und Aufschlag (*tactus aequalis*) auf die zwei Minimen. Der Wechsel ins *tempus imperfectum diminutum* zeigt die Anwendung des durchgehenden Schlags des Tactus auf die Brevis an, *alla breve*, mit Niederschlag und Aufschlag jeweils auf die Semibreven, hier nun allerdings als Dreier, mit drei Semibreven, *inaequalis* geschlagen, mit Niederschlag auf die Brevis auf Aufschlag auf die Semibrevis.

Du ciel à peine elle estoit descendue,  
Que je la vi, *lors ma chair* éperdue  
En devint folle: & de son poignant trait

*Vouloit navrer en mon ame sa grace.*  
*Mais je suis tien, ô Dieu, quoi qu'on me face,*  
*Jamais de toi je ne serai distrait.*

V.9. Clément Janequin: *Petite Nymphé folastre* (Amourette) - Castro, Caietain, Regnard,  
Utendal



Abbildung V.9-1: Illustration zur *Petite Nymphé folâtre*.  
Henri Matisse, *Florilège des Amours de Pierre de Ronsard*.  
Exemplar Rockefeller. Albert Skira, Paris 1948, S. 103.

**D**ie *Petite Nymphé folastre* ist im Vergleich zu den anderen für das Supplement vertonten Dichtungen der Text, der die meisten Komponisten angeregt hat. Dies liegt ganz eindeutig daran, daß dieses Gedicht eine für die ersten *Amours* ungewöhnliche Leichtigkeit zeigt, die mit außerordentlichem Liebreiz gepaart ist. Wir finden hier eine Annäherung an Ronsards „beau stille bas“, wie er ihn in den jüngeren Sammlungen der *Continuation des Amours* (1555) und *Nouvelle Continuation* (1556) gepflegt hat, die von Komponisten insgesamt deutlich bevorzugt wurden. Muret drückt das so aus:

„*Petite Nymphé.*) Cette chanson est assés aisée de soi.“ (1553, S. 237)

Wie ungezwungen und leicht dieser Text daherkommt, ist der einzige Hinweis, den der Kommentator für die *Petite Nymphé* nötig hält.



Noch vier andere Komponisten neben Janequin<sup>1</sup> ließen sich von diesem Gedicht bezaubern:<sup>2</sup>

Jean de Castro<sup>3</sup> vertonte es in seinen vier- bis achtstimmigen *Chansons, odes et sonetz de Pierre de Ronsard* (RISM C 1473), die 1576 bei Bellère und Phalèse in Antwerpen und Leuven erschienen. Innerhalb dieser erscheint die *Petite Nymfe folatre* [sic] als vorletztes von 22 Stücken, die nach ansteigender Stimmenzahl und, innerhalb dieser Gruppen, nach modalen Gesichtspunkten geordnet sind.<sup>4</sup> Castro setzt die *Petite Nymfe* achtstimmig.

Bei Fabrice Marin Caietan,<sup>5</sup> dem Komponisten des *Air pour chanter tous sonets*, steht die *Petite Nympe folastre* ebenfalls in den *Airs mis en musique a quatre parties sur les poësies de P. de Ronsard, & autres excelens poëtes* von 1576 bzw. dem *Premier livre* von 1578. Sie ist eine der 15 Ronsard-Vertonungen der 37 ansatzweise modal geordneten Chansons. Sie erscheint als drittletztes Stück vor einer zweiteiligen Vertonung eines Sonettes von Henri d'Angoulême und dem abschließenden *Air pour chanter tous sonets*.<sup>6</sup>

Bei François Regnard<sup>7</sup> steht die vierstimmige *Petite Nymfe folatre* [sic] noch vor *Las! je me plains*<sup>8</sup> in den *Poësies de P. de Ronsard & autres poëtes, mis en musique à quatre & cinq parties* (RISM R 730) von 1579. Sie erscheint an 15. Stelle als zweiteilige Vertonung mit einer *Responce*.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup>Siehe Notenbeilage 9-1, S. 74 ff.

<sup>2</sup>Vgl. synoptisch die Bibliographien von Thibault/Perceau, 1941, S. 106 sowie die Nr. 81 (Castro), 94 (Caietan), 105 (Regnard), (Utendal dort nicht aufgeführt), und Daschner, 1962, S. 120, N<sup>o</sup> 2889.

<sup>3</sup>Siehe Notenbeilage 9-2, S. 77 ff.

<sup>4</sup>Zuerst die zehn vierstimmigen, dann zehn fünfstimmige, dann zwei achtstimmige Vertonungen. Innerhalb dieser Gruppen erfolgt die modale Ordnung aber nicht numerisch nach dem System der Modi, sondern nach Zusammenfassungen der Stücke entsprechend der Kriterien hoher oder tiefer Schlüsselung, Systematisierung nach *b mollis* oder *durum* und Finalis. Beide achtstimmigen Stücke stehen im *G<sup>b</sup>*-Modus bei tiefer Schlüsselung.

<sup>5</sup>Siehe Notenbeilage 9-3, S. 82 ff. Die Bernstein-Ausgabe numeriert 41 Sätze, obwohl viermal je zwei davon eindeutig zusammengehörig sind: nach ihrer Zählung Nr. 14/15, 31/32, 38/39 und 40/41. In der Ausgabe also Nr. 37 obwohl sinngemäß Nr. 35. Vgl. auch Kap. III.3, S. 199 und 203 ff.

<sup>6</sup>Die Sammlung beginnt eindeutig mit Gruppen von Stücken, die erstem und zweitem Modus zuzuordnen sind, und endet mit den Stücken im siebenten und achten Modus, dazwischen geht die Ordnung aber etwas verschütt, vor allem weil kontribuerte Stücke anderer Komponisten (Beaulieu, Courville) gruppiert zusammengehalten werden.

<sup>7</sup>Siehe Notenbeilage 9-4, S. 84 ff.

<sup>8</sup>Vgl. Kap. V.6, S. 403 und 422 ff.

<sup>9</sup>Darin auch die Nr. 11 mit 12 als *Responce* zusammengehörig.

Vom Niederländer Alexander Utendal<sup>10</sup> druckte Dietrich Gerlach 1574 in Nürnberg *Fræliche neue Teutsche unnd Frantzæsische Lieder, lieblich zu singen, auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen, nach sonderer art der Music Componitt, mit vier, fuenff, und mehr stimmen* (RISM U 123). Hier finden wir die vierstimmige *Petite nimfe folatre* [sic] ebenfalls als zweiteilige Vertonung mit einer *Responce*. Sie steht als 17. von 26 Stücken. Die Gruppe *Teutsche Lieder* umfaßt 13 Stücke zu vier, fünf und acht Stimmen (Nr. I-VI, VII-XII und XIII). Dann folgen die 13 *chansons Francoises* zu vier, fünf und sechs Stimmen (Nr. XIV-XVIII, XIX-XXV und XXVI). –

In der *Petite Nympe folastre* spricht der Liebende seine Geliebte, die er als kleine ausgelassene, scherzende Nympe visualisiert, in leichtem, kokettem bis spielerisch-provozierendem Ton an.

Das Gedicht figuriert in den *Amours* von 1552 als *Amourette*<sup>11</sup> und steht ganz am Ende nach dem letzten Sonett Nr. CLXXXII *J'alloy roullant ces larmes de mes yeulx* und der ersten Chanson *Las, je n'eusse jamais pensé* als aufhellender, erleichternder, versöhnlicher Schlußpunkt.<sup>12</sup> In den *Amours* von 1553, die das letzte Sonett als ersten Schlußpunkt setzen, erscheint die *Petite Nympe* als *Chanson*. Sie rückt zwischen die eingefügten Sonette Nr. CCVIII und CCIX vor. Viele der 1553 eingesetzten Sonette schlagen an sich schon einen leichteren Ton an. Dabei steht die *Petite Nympe* nun nach einem Sonett, das François Clouet alias *Janet* anspricht, welcher seit 1540 Hofmaler war: Er könne die Geliebte nicht in ein schöneres Bild fassen, als es der Liebende schon im Herzen trägt. Ein solches Gemälde der Fontainebleau-Schule vermeint man im Anschluß wirklich zu sehen, mit der kleinen Nympe und den Farben, die der Sprecher im Gedicht aufgreift: Dem Weiß des Schnees, wie welcher er dahinschmilzt (Vers 25), oder dem Purpurrot der Rose, die erblaßt, wenn sie der Nordostwind erfaßt, der poetisch mit dem Kuß (*la Bise*) gleichgesetzt wird (Verse 26-28). Auch Matisse hat sich in der Auswahl seines *Florilège des Amours* von diesem Gedicht anregen lassen (siehe die Abbildung zu Beginn des Kapitels).

Mit der *Petite Nympe* ist die Grenze der Textaustauschbarkeit im Supplement endgültig erreicht. Es existiert keine Aufforderung zum Absingen des gesamten Textes. Das Gedicht ist

---

<sup>10</sup>Siehe eigene Spartierung im Notenbeilage 9-5, S. 88 ff. Herangezogen wurde das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, Sig. 4 Mus. pr. 139#Beibd.4.

<sup>11</sup>Vgl. Kap. IV.2, S. 240 ff.

<sup>12</sup>Vor den von Du Bellay, Baïf und Denisot kontribuierten Ruhmessonetten auf Ronsard.

mit 54 siebensilbigen Versen in abwechselnd weiblichen und männlichen Reimpaaren nicht strophisch angelegt, sondern als ein Ganzes durchgestaltet. Der Fall liegt also anders als bei der strophischen Ode *Qui renforcera ma voix*, wo, auch ohne explizite Aufforderung und gedeckt durch den allgemeinen Hinweis im *Advertissement*, die implizite Einsicht möglich wäre, daß man die ganze strophische Ode auf Goudimels Musik singen könnte. Das ist bei der *Petite Nymph*e nicht möglich. Aus den 54 Versen lassen sich keine vollständigen sieben Strophen und aufgrund der inneren Gliederung und Syntax keine gleichlangen Gestalten analog zum ersten, acht Verse umfassenden Sinnabschnitt, der durch einen Punkt markiert ist, bilden. Zu Beginn könnte man anhand abgeschlossener Sinneinheiten („Punkte“) zwar noch zwei achtzeilige Strophen isolieren. Aber schon in der potentiellen dritten Strophe käme es am Ende zu einem unmöglichen Enjambement in die vierte Strophe.

So ist schon eine entscheidende Frage, wieviel und was die Komponisten von der *Petite Nymph*e vertonen. Janequin beschränkt sich wie Castro und Caietan auf die abgeschlossene Sinneinheit der ersten acht Verse. Deshalb sollen die Sätze dieser beiden Komponisten tatsächlich mit der Vertonung Janequins eingehender verglichen werden, bevor abschließend nur noch gezeigt wird, aus welchen größeren Textabschnitten die anderen beiden Komponisten ihr Material beziehen.

	Petite Nymph folastre, Nymphette que j' idolatre, Ma mignonne dont les yeulx	<i>Kleine übermütige Nymph</i> e, <i>Nymphchen, das ich vergöttere,</i> <i>Meine Allerliebste, deren Augen</i>
4	Logent mon pis & mon mieux: Ma doucette, ma sucrée, Ma Grace, ma Cytherée, Tu me doibs pour m'apaiser	<i>Mein Schlimmstes &amp; mein Bestes beherbergen:</i> <i>Meine Süße, meine Zuckersüße,</i> <i>Meine Grazie, meine Venus,</i> <i>Du schuldest mir zur Besänftigung</i>
8	Mille fois le jour baiser. <sup>13</sup>	<i>tausendmal am Tag Küsse.</i>

Der Sprecher richtet das Wort direkt an die Geliebte. Sie steht jetzt auf einer deutlich weniger hohen, erdverbundeneren und ihm nahen Ebene, als wir das in den anderen Texten sehen konnten. Sie ist keine *beauté immortelle* mehr, die mit ihrer Unsterblichkeit ins Göttliche verwiesen wird, sondern eine Nymph, ein halbgöttliches, im Volkstum verankertes Wesen, das in eine bukolische Szenerie paßt. Der Liebende nennt sie nicht seine Herrin, *Ma dame*, sondern umkost sie als seine Allerliebste, *Ma mignonne*, die für ihn in keinsten Weise eine existentielle Bedrohung darstellt. Sie ist seine Süße, sein Zuckerstück, wobei diese Süße frei

---

<sup>13</sup>Ausgabe Laumonier, IV, S. 177 ff., bzw. Ausgabe Cohen, I, S. 288 f. Graphievarianten 1553: Vers 1: *Nymph*e-Nymfe; 2: *Nymphette-Nymfette*; 3: *yeulx-yeus*; 4: *mieux-mieus*; 7: *doibs-fois*; 8: *Mille-Mile*. Im Supplement: V.a. Vers 2: *idolastre*; 4: *mieulx*; 5: *doulcette*; *sucrée*; 6: *Citherée*; 7: *appaiser*.

von jeglicher Bitternis ist. Die Nymphe verträgt auch eine verniedlichende Verkleinerung zur *Nymphette*, die im System der hohen Minne unmöglich wäre. Freilich erklärt der Sprecher, daß er dieses Wesen zum Abgott macht, *idolatre*. Dies verbleibt aber im spielerischen Vergöttern, mit der Konnotation des närrischen Verliebtseins. Wenn er ihre Augen anspricht, die zwar mit leichtem Anklang an das *dulce malum* sein Schlimmstes und sein Bestes beherbergen, sind diese keine Waffe, die sein Herz trifft, sondern erfüllen ihn deutlich mehr mit *voluptas*, als sie ihn die Härte des *dolendi* erfahren lassen. Wenn er sie, um ihre Anmut und Schönheit zu verdeutlichen, als Grazie und Cythereia, für Venus, anspricht, so sind das allerdings mythologische Anspielungen. Sie verbleiben jedoch in einem Rahmen, der keines Kommentars bedarf. Schließlich kommt der Liebende mit Vers 7 und 8 auf den Punkt: Er fordert zur Besänftigung eine Schuld ein. Das ist ein Verhalten, das gegenüber einer Dame, der er untertan ist, ausgeschlossen und eine systemzerstörende Verletzung jeglicher Form und Etikette wäre. Der achte Vers bringt die Pointe: Die Rechnung für diese Schuld beträgt tausend Küsse pro Tag. Damit rückt das lyrische Ich seiner Geliebten im wahrsten Sinn des Wortes auf den Leib, völlig undenkbar gegenüber der Dame.

Diese Pointe steht am Ende der Vertonungen von Janequin, Castro und Caietaïn: Sie allein nimmt bei Caietaïn mit 7 von 22 und bei Castro mit 20 von 51 *alla breve*-Mensuren jeweils knapp bzw. deutlich mehr als in Drittel der Vertonung ein. Janequin berücksichtigt das logische Enjambement zwischen Vers 7 und 8 und nimmt diese beiden Verse als eine Einheit nochmal auf. Diese beiden Verse nehmen mit 8 von 24 Mensuren insgesamt immerhin auch ein Drittel der Vertonung ein.

Formal ist innerhalb dieses achtzeiligen Abschnittes zunächst die Zweiteilung durch den Doppelpunkt in der Mitte zu berücksichtigen, das bei insgesamt anderen Konventionen in der Zeichensetzung hier eine Intensivierung des Blicks auf das Kommende, eine Steigerung der Aufmerksamkeit bei der erneuten Adresse an die Geliebte bezeichnet. Dabei sind die Verse 3 und 4 sowie 7 und 8 jeweils durch ein Enjambement bzw. einen logischen Zeilensprung verbunden: Am Ende von Vers 3 sind im Relativsatz *les yeulx* Subjekt zum Verb *logent*, mit dem der vierte Vers beginnt. Ende des achten Verses ist *baiser* über zwei syntaktische Einschübe hinweg Objekt zum *Tu me doibs*, mit dem Vers 7 eröffnet. Darüber hinaus erkennen wir in Vers 7 und 8 am Ende des ersten Redetaktes, jeweils auf der dritten Silbe eine Art Binnenreim, *doibs-fois*.

Auch die vorliegende Vertonung Janequins ist *alla breve* notiert und steht im  $F^b$ -Modus, bei tiefer Schlüsselung, c1-c3-c4-F4.

Im formalen Überblick sehen wir die Zweiteilung der achtzeiligen Vorlage berücksichtigt, die bei Ronsard durch den Doppelpunkt am Ende des vierten Verses markiert ist. Hier steht mit M. 7 die erste große Kadenz zu *F*. Wir hören diese Kadenz gleich noch einmal auf den Beginn von M. 12 hin. Janequin wiederholt aber nicht nur den Abschnittsschlußvers 4, sondern die Verse 3 und 4. Das ist angezeigt wegen des Enjambements zwischen diesen beiden Versen: *les yeulx Logent*. Dabei wird Vers 3 leicht variiert und für die Anschlüsse justiert.

Die Verse 5 und 6 schließen jeweils nach *C* (M. 14 bzw. M. 16). Dabei ist der sechste Vers eine variierte Wiederaufnahme des fünften Verses. Das entspricht genau der Textgestaltung, wo diese beiden Verse in einer Aufzählung die Liebste mit Kosenamen bedenken: *Ma doucette, ma sucrée, Ma grace, ma citherée*. Diese unterscheiden sich graduell: Einmal sind sie süß, einmal sind sie edel-schön.<sup>14</sup> Genauso differenziert drückt sich die Musik aus.

Vers 7 endet schon auf *F* (auf M. 18), aber nur „plagal“ vom *B*-Klang aus. Der Gestus der Musik spiegelt deutlich den Inhalt: *appaier*. Vers 8, der drängend die Ergänzung mit *Mille fois* bringt, beschleunigt wieder. An seinem Ende, auf M. 19, ist noch nicht Schluß, sondern steht ausweichend ein *d*-Klang. Es tritt keine Kadenzruhe ein. Die Außenstimmen überlaufen den Endpunkt der Mittelstimmen. In einer Suspens-Wirkung führt der Superius seinen Vers gar nicht zu Ende. Er spart sich das inhaltliche Ziel, das gleich dem Reimwort ist, für die große Schlußkadenz auf. Gemäß dem logischen Enjambement *Tu me doibs ... baisier* werden die Verse 7 und 8 zusammen wieder aufgenommen und dabei miteinander verwoben. Schließlich löst der Superius, über der Baßklausel mit Quintfall zum *F* und der Tenorklausel mit Ganztonschritt abwärts zum *f*, mit seiner Diskantklausel zum *f<sup>d</sup>* auch endlich seine inhaltliche Spannung mit dem Setzen des Reimwortes *baisier*.

Insgesamt wird schneller als in den Sonettvertonungen deklamiert, wo die Deklamationsebene Minima-Semibrevis war. Hier wird nur in den ruhigeren Versen darauf zurückgegriffen.

Gleich zu Beginn sehen wir, daß Janequin sich nicht nur auf die Ebene Semiminima-Minima begibt, sondern sogar innerhalb dessen noch zu Semiminima-Fusa beschleunigt. In Janequins Deklamation spiegelt sich der Übermut und die Ausgelassenheit sowie auch die drängende Sprechweise. Schon hier ist wieder seine Meisterschaft im Narrativen zu erkennen.

---

<sup>14</sup>Der Stilunterschied spiegelt sich auch in der Tatsache, daß in der Textvorlage die mythologischen Anspielungen großgeschrieben sind.

Bis zum Beginn des zusammenfassenden und schließenden Verses 4 (auf M. 5) sind die ersten drei Verse in ähnlicher Weise realisiert. Dabei deklamieren die unteren drei Stimmen jeweils als Stimmverband, der Superius geht im Abstand einer Semibrevis imitierend hinterher. Er überlappt dabei mit dem neuen Versbeginn im Verband der Unterstimmen.

Der durch Beschleunigung gestauchte erste Vers nimmt in den Unterstimmen eineinviertel Mensuren ein, den Gegenwert von fünf Miniminen, im Gegensatz zu seiner „idealen“, nicht gestauchten und weniger ausdrucksvollen Gestalt, die „reguläre“ eineinhalb Mensuren einnehmen würde:<sup>15</sup>



Der Vers dauert im Superius um eine Schlagzeit versetzt entsprechend lang. Unter der gedehnten weiblichen Verskadenz des Superius setzt dann bereits der Verband der Unterstimmen mit dem zweiten Vers ein. Der Superius imitiert in diesen drei Versen jeweils den Tenor.

Das *Petite* ist mit dem charakteristischen daktylischen Anfangsrhythmus erfaßt,<sup>16</sup> der sich gleich beschleunigt in der *nympe folastre* wiederholt. Das hat bei Janequin etwas Tänzerisches, durch die Beschleunigung eben ausgelassen Tanzendes. Wir finden diese weitergeführte daktylische Rhythmisierung in ihrer nicht beschleunigten, einförmigen Gestalt auch bei Regnard, im Prinzip bei Castro, der das *folastre* suspendiert, in Tenor und Contratenor bei Caietain und eine Entsprechung im Dreiermetrum bei Utendal.

Die eröffnenden unteren drei Stimmen setzen auf dem Einklang *f* an und spannen sich von dort aus auf, über *d* zum *B*-Klang. Mitte der Mensur steht wieder der *F*-Klang und nach nochmaligem Wechsel zum *B* wieder *F* mit Beginn von M. 2. Die Klanglichkeit bleibt, entsprechend der Leichtigkeit des Sujets, insgesamt recht einfach und transparent. Bei seinem Aufspannen nach oben begibt sich der Contratenor in Terzen zum Tenor und folgt ihm so.

<sup>15</sup>Notenwerte hier entsprechend der Janequin-Ausgabe.

<sup>16</sup>Ich erinnere nochmal an die im Vorwort zitierte Anfrage von Richard Strauss an Romain Rolland bezüglich der Akzentsetzung: *une petite fille qui*. Oben sehen wir eine Entsprechung im geraden Rhythmus.

Der Tenor führt melodisch erst zur kennzeichnenden Terz *a* über der Finalis, fällt dann zurück und spannt die Quart zum *b* auf, nach dem er mit der weiblichen Endsilbe ins *a* zurücksinkt. Nach dem *a* erfolgt der Ansatz des nächsten Verses wieder nach einem Quartsprung nach oben zum *d'*. Diese „verhakten Quart“ sind sehr wichtig, nicht nur für das bald folgende, sondern für die Struktur des ganzen Stücks.

Der Superius folgt dem Tenor wie gesagt im Abstand einer Semibrevis. Er setzt bei seiner Imitation in Vers 1 aber zum *F*-Klang mit Beginn von M. 2 nicht das *a'*, sondern geht den Ganztonschritt abwärts zum *f'*. Außer der rechten Fortschreitung zum gesetzten *F*-Klang erreicht er damit auch, daß das *f'* vor dem Quartsprung aufwärts noch energischer festgeklopft wird. Diese klare Quart ist zudem wichtig, weil jetzt auf seine Reimakzentsilbe Contratenor und Tenor mit dem Quartsprung zum neuen Vers ansetzen. Die drei Stimmen springen also parallel eine Quart hoch: Der Superius in Sexten zum Tenor, der Contratenor in Terzen, zwischen Superius und Contratenor entsprechend auch eine Quart.

Im zweiten Vers (M. 2-3 Mitte) sieht man den Contratenor jetzt schlicht füllend gerade auf dem *f'* weiterdeklamieren. Die Art der Deklamation, die im Ansatz zunächst Bezug auf den ersten Vers nimmt, fängt jetzt besonders lebendig die Sprechweise ein. Es wird früher beschleunigt, somit das akzenttechnisch anspruchslose, einsilbige *que* unterdrückt, und dann auf das viersilbige Reimwort hin ritardiert: *j'idolastre*. Das ist geeignet, die ganze Bewunderung einzufangen. Die zeitliche Ausdehnung, die die Deklamation des zweiten Verses in dieser Form einnimmt, entspricht aber mit dem Gegenwert von fünf Minimem wieder der oben dargestellten des ersten Verses.

Der Bassus hat hauptsächlich seine Funktion mit der kantig-springenden Baßtonsetzung zu erfüllen. Am Ende kommt es ihm aber zu, das *j'idolastre* durch eine weitergehende Dehnung als in den anderen Stimmen zu gestalten. Dies unterstreicht er auch noch dadurch, daß er das Fundament für einen neuen Klang, *g*, setzt. Man sieht, daß er mit seiner weiblichen Endsilbe, die er aufs *d* führt, jetzt auch mit dem neuen Versanfang verbindend überlappt. Man hat hier das erste Mal die Klangverbindung *B-F-g-d* gehört, mit dem Ziehen einer Quartschrittsequenz - wobei der Baß natürlich aus Ambitusgründen das *d* hochsetzen muß.

Das Wesentliche geschieht wieder zwischen Tenor und Superius. Sie unterstützen dabei den Durchzug der Sequenz. Vom Versanfang auf *d'*, der mit Quartsprung erreicht wurde, zieht der Tenor schrittweise wieder herunter zum *f'*. Dieses erreicht er erst mit dem neuen Versanfang (M. 3 Mitte), wodurch eine weitere Strukturklammer geschaffen ist. Der Superius folgt ihm

erneut eine Oktave höher im Abstand einer Semibrevis. Diesmal verändert er nichts. Es ist wieder so gefügt, daß er zum Tenor in Dezimen läuft.

Mit dem dritten Vers darf der Contratenor wieder nur auf dem  $d^l$  weiter deklamieren. Das erfolgt jetzt ganz gerade in Semiminimen hin auf das gedehnte Reimwort *yeulx*. Dieser ebenmäßige Durchzug unterstützt das folgende Enjambement, das musikalisch verwirklicht wird. Der Baß wird wieder von seiner setzenden Funktion bestimmt. Er ist nun aber durch seine vorausgegangene Dehnung dem Verband von Tenor und Contratenor eine Silbe hinterher. Damit ist er wesentlich beteiligt an der Realisierung des Zeilensprungs.

Auch in diesem dritten Vers geschieht das Entscheidende wieder zwischen Tenor und Superius. Der Tenor setzt die „verhakten Quart“, auf die am Übergang von Vers 1 auf 2 hingewiesen wurde, jetzt innerhalb dieses dritten Verses melodisch ein. Beim Einsatz des Superius verhält sich seine erste Quart nun in Sexten zur zweiten des Tenors. Im Superius sehen wir deutlich, daß durch die männliche Verskadenz der Vers jetzt „in eine Mensur paßt“, entsprechend dem Gegenwert von vier Minimen anstatt, wie vorher, fünf.

Der Tenor setzt nun Mitte M. 4 für das Enjambement über den *yeulx* des Bassus auf dem *F*-Klang mit der Imitationsvorgabe für den vierten Vers an. Hier ist in der Janequin-Ausgabe die Silbe *Lo-* eindeutig falsch plaziert. Im Original ist es an dieser Stelle wirklich schwer zu sehen, wie die Silben gesetzt werden müssen.<sup>17</sup> So trifft der Herausgeber hier eine Entscheidung, die sich an das anlehnt, was bisher geschah, daß nämlich die drei unteren Stimmen als Verband einsetzten. Das hatte sich aber schon mit der Dehnung im Bassus Ende des zweiten Verses als Vorbereitung für das Enjambement relativiert. Die richtige Entscheidung, das *Lo-* einen Ton vorher auf das  $c^l$  zu singen, ist allein schon durch die Imitation des Superius gedeckt, wo der Fall klar ist. Es wird aber auch nochmal bestätigt bei der Wiederholung mit M. 9, wo auch in der Janequin-Ausgabe die Silbe richtig auf dem  $c^l$  steht. So ist es also etwas inkonsequent, die Silbe vorher auf das *b* zu ziehen.

Viel wichtiger aber ist, was der Tenor für den zusammenfassenden Abschnittschlußvers vorgibt. Es handelt sich um jenen Durchzug hinunter aufs *f*, den wir schon im zweiten Vers gehört haben. Dort stand am Versanfang das  $d^l$  und das Ziel *f* lag auf dem nächsten Versanfang, wodurch die Klammer geschaffen wurde. Jetzt steht das  $d^l$  noch am Ende des

---

<sup>17</sup>Die Textunterlegung, die sich unterschiedlich zu melodischen Entsprechungen verhält, gibt überhaupt Probleme auf. Dem kann hier zugunsten des Überblicks leider nicht noch weiter nachgegangen werden. Einzelbeispiele zur Silbenunterlegung siehe weiter unten.



dritten Verses und der enjambierende Beginn des vierten Verses setzt die Linie sowohl im Tenor als auch im nachsetzenden Superius fort. All das trägt zur eindrucksvollen Geschlossenheit dieser Vertonung bei.

Der Superius verhält sich mit seinem Einsatz, bzw. schon ab dem Reimwort *yeulx*, nun erneut in Dezimen zum Tenor. Ab hier wird der Durchzug wieder unterstützt durch die Klangfolge der Quartschrittsequenz *B-F-g-d*. Hingezielt wird auf das *pis*, das erste Element des Gegensatzpaares *mon pis et mon mieulx*. Dieses ziert der Tenor melismatisch aus und leitet damit die Verbreiterung zur Abschnittsschlußkadenz ein.<sup>18</sup> Er nähert sich dabei dem Superius bis zum Sextabstand an, in welchem sie ab M. 6 verbleiben und der sie schließlich in die Sext-Oktav-Klausel zur Kadenz be begleitet (M. 7 Mitte).

Nun werden die Verse 3 und 4 bestätigend wiederholt. Dabei sind die wesentlichen Stimmen Tenor und Superius exakt gleich. Der Tenor setzt auf mit Beginn von M. 8 an.<sup>19</sup> Als Überbrücker betätigen sich der Baß und der Contratenor, die vorausgehen und einander bis zum Einsatz des Superius in Dezimen folgen. Der Baß entspricht dann ab der letzten Minima in M. 8 wieder in Tönen dem Vorherigen (2. Minima M. 4). Er hat allerdings mit einem gewissen Silbenmangel zu kämpfen. Das kann sich der Contratenor als beweglichere Stimme nicht leisten, weshalb er in M. 11 den vierten Vers nochmal aufnimmt. Die Töne sind ab der zweiten Minima in M. 9 wieder die gleichen.<sup>20</sup> Am Ende landet die Kadenz auf dem Beginn von M. 12.

Die Verse 5 und 6 entsprechen sich wie in der Anlage des Textes und sind gemäß dem Inhalt in der Faktur differenziert. Man hört die gleiche Kadenz zu *C* (M. 14 bzw. M. 16) und deutlich die gleichen melodischen Konturen im Superius.

In Vers 5 geht der Contratenor mit einem punktierten fallenden Quartzug vom *f<sup>l</sup>* aufs *c<sup>l</sup>* voraus. An dessen Ende (M. 13) schmückt er die *doucette* mit einem Melisma, das ihn wieder hinauf zum *f<sup>l</sup>* führt. Für die verbleibenden vier Silben, einschließlich weiblicher Endsilbe, setzt er diesen punktierten fallenden Quartzug nochmal auf die Kadenz hin, wobei der Schritt zum *c<sup>l</sup>* die Tenorklausel bringt.

---

<sup>18</sup>Vom *pis* aus setzt der Baß einen weiteren Quartsprung abwärts, der die Klanglichkeit noch um *a* bereichert.

<sup>19</sup>Vorher Mitte M. 3.

<sup>20</sup>Gleich danach muß er aber das *f<sup>l</sup>* in Semiminimen aufspalten.

Das späte Einsetzen des Basses läßt die oberen drei Stimmen musikalisch die *douceur* herausheben, wie das auch schon bei *Nature ornant* zu beobachten war (etwa *dame ... de douceur*). Der Baß übernimmt den Verseinstieg des Contratenors mit seinem Einsatz in M. 13. Er beschleunigt ihn aber gleich in Semiminimen und verlängert ihn hin auf das *B*, an dem die Kadenz ansetzt.

Zwar durfte der Contratenor mit einem strukturell bedeutenden Motiv vorangehen, aber das Wichtigste liegt wieder im Tenor. Rhythmisch wird *Ma doulcette* wie im Contratenor erfaßt. Melodisch hört man zum Beginn dieses zweiten vierzeiligen Abschnittes die gleichen melodischen Konturen, die zu Beginn der Vertonung erklangen: Den Aufstieg vom *f* zum *a*, den Terzfall zurück zum *f* und dann die aufgespannte Quarte, die der Tenor hier wie unmittelbar vorher der Contratenor füllt. Der Superius folgt dem Tenor erneut in Dezimen, mit dem zweiten Redetakt in Sexten dem Contratenor. Das führt nun diese beiden in die Sext-Oktav-Klausel.

Im sechsten Vers fällt das Imitative des Beginns und seine „süßen“ Parallelführungen weg. Die musikalischen Veränderungen dieses Verses erklären sich am leichtesten, wenn man davon ausgeht, daß jetzt die Gliederung nach Redetakten anders ist als im vorhergehenden Vers. Dort war sie 4+4 Silben inklusive weiblicher Endsilbe: *Ma doul-cet-te, ma suc-crée*. Jetzt ist sie 3+5 Silben inklusive weiblicher Endsilbe: *Ma gra-ce, ma ci-the-rée*. Nun verfolge man im Superius, daß die Punktierung des Beginns mit Semiminima ausgelassen wird und stattdessen eine Semibrevis steht. Die überzählige Silbe ist hier also schon einmal weg. Nun fehlt aber noch eine Note für die Silbe mehr im zweiten Redetakt. Diese wird in M. 15 dadurch gewonnen, daß das *a*<sup>1</sup> in zwei Semiminimen aufgespalten wird. Der Contratenor folgt dem Superius bei *citherée* wieder in Sexten. Dies behält er auch in der Kadenz bei, ohne sich in die Sext-Oktav-Klausel zu begeben, was die Schlußkraft des Verses zugunsten des Anschlusses des nächsten Verses relativiert. Vor der *citherée* belegt er das *f*<sup>1</sup>, das er vorher mit dem Melisma erreichte, mit dem *ma*. Da er bei *gra-ce* rhythmisch dem Superius folgt, muß er ganz zu Beginn in den vorhergehenden Schlußklang hinein auftaktartig das erste *Ma* setzen. In diesem Vers hat ausnahmeweise der Tenor einmal ergänzende Funktion. Für den Baß fällt mit der Imitationsvorlage des Contratenor auch die Motivation des Durchzuges zum *B* weg.

Der siebte Vers (Mitte M. 16 ff.) setzt nun ganz deutlich *appaiser* um: in völlig homorhythmischer Deklamation, beruhigend-langsam, mit Tonrepetitionen und im Superius

tief ansetzend.<sup>21</sup> Das ist einer jener Fälle, wo ein Wort musikalisch wiedergegeben wird, das eigentlich das Gegenteil des Gesagten beschreibt.<sup>22</sup>

Diese eintretende Ruhe ist nun gerade hier sehr passend, weil dadurch nämlich die Pointe, die der achte Vers bringt, umso flotter und spritziger eintreten kann. Nach dem „plagalen“ Schluß wird gleich der *F*-Klang in höherer Lage wieder aufgenommen und im doppelten Deklamationstempo „der Clou“ vorgetragen (M. 18 auf 19). So schnell kann aber nicht Schluß sein. So tritt mit M. 19 nach dem *C* erst einmal ausweichend der *d*-Klang ein. Der Baß schafft durch seine Verzögerung die Klammer für den Anschluß. Deklamatorisch am wirksamsten ist aber der aufschiebende Effekt im Superius, der das Reimwort gar nicht mehr sagt, sondern es intensivierend aufspart.

In M. 19 nehmen Superius und Contratenor in Sexten den Vers 7 wieder auf (*g*-Klang). Den zweiten Redetakt setzt der Superius „quasi imitativ“, wobei er sich in Terzen zum Contratenor bewegt. Dann folgt das Unterstimmenpaar, jedoch mit verschiedenen Versen: Der Tenor greift ebenfalls Vers 7 auf, der Baß hingegen Vers 8. Dadurch wird jetzt im gleichzeitigen Erklängen die Versbinnenkonsonanz *doibs-fois* manifest. Nun wird auch motivisch mit einzelnen Redetakten gearbeitet. Der Superius setzt ein *mille fois* und greift dann gemeinsam mit dem Baß in Dezimen nochmal den Vers 7 auf. Der Contratenor nimmt zweimal Vers 8 auf, suspendiert aber jetzt auch beide Male das *baiser*. Der Tenor, der der einzige ist, der die beiden Verse nur einmal durchgehend wiederholt, setzt das *mille fois* nach einer Pause und dehnt es so, daß die beiden Außenstimmen nochmal Zeit haben, mit dem Anfang des achten Verses nachzusetzen. Auf den letzten vier Silben trifft man sich für die Schlußkadenz.<sup>23</sup> Es wurde schon gesagt, daß jetzt im Superius das suspendierte *baiser* auch die inhaltliche Spannung löst. Der Tenor mündet in seine Klausel mit dem gleichen fallenden Quartzug, den er gerade eben schon auf das vorhergehende Versende *pour m'appaiser* gesetzt hatte, wo er allerdings noch ausweichend im *d*-Klang aufgefangen wurde.

---

<sup>21</sup>Nur ein rhythmischer Akzent wird durch die Längung des *doibs* gesetzt, das auch Träger des Gruppenakzentes ist.

<sup>22</sup>Der Verliebte muß ja erst beruhigt werden. Eigentlich ist er aufgereg.

<sup>23</sup>Der Herausgeber setzt, um mit dem Schlußklang der Kadenz auf einen „kompletten Takt“ hinauszukommen, bei M. 20 einen 3/2-Takt, was in der Notenbeilage durch die handschriftlich eingefügte weitergeführte Mensurzählung verdeutlicht wird. Dies ist Ausdruck des Wesensunterschiedes von Mensur und Akzentstufentakt.

Man kann Janequins Satz nur wieder als so einen Wurf bezeichnen, großartig strukturell in sich geschlossen und dabei, nicht zuletzt aufgrund des Sujets, von noch leichter Hand als das, was wir schon gesehen haben.

### Castro

Der Kontrast zur ambitionierten achtstimmigen Vertonung (Notenbeilage S. 77 ff.) des gebürtigen Lüttichers Jean de Castro (um 1540-um 1600), der eigentlich zwei- und dreistimmige Sätze zu schreiben deutlich bevorzugte, könnte kaum größer sein. Castro verkaufte sich, wie die Kataloge von Phalèse & Bellère zeigen, fast so gut wie Lasso. Über dreißig Ausgaben waren allein seinen Werken gewidmet, die *Cantiones Sacrae*, Messen, Motetten, Madrigale und Chansons einschließen. Wir sehen Castro als „Niederländer“ und mit deutlichen Zügen des Madrigalisten.

Der Satz steht im  $G^b$ -Modus, bei doppelter tiefer Schlüsselung c1-c3-c4-F4.<sup>24</sup> Er umfaßt für die gleichen acht Verse, die Janequin vertonte, 51 Mensuren, weshalb hier nur ein Eindruck der Vertonung vermittelt werden kann.

Häufig beginnt Castro seine Chansons wie Lasso mit einem kontrapunktischen Exordium. Bei der *Petite Nymfe* tritt er auf den ersten Blick allerdings „französisch“ auf, homorhythmisch-syllabisch deklamierend, mit daktylischem Anfangsrhythmus.

Zwar kann man im abschnittsweise wechselnd homophonen oder polyphonen Satz die prinzipiell versweise Vertonung ausmachen. Doch wie schon im ersten Vers sichtbar ist, fragmentiert Castro die Verse meistens. Häufig geschieht dies gemäß syntaktischen Einheiten, Redetakten. Dabei wiederholt er die Fragmente oft und sogar mehrmals. Das macht im besonderen verständlich, warum Castro selbst bei kurzen Gedichten lieber nur Ausschnitte als ganze Gedichte vertont. Seine Textprogression ist äußerst langsam.

Die Deklamationsebene ist trotz des *alla breve* zu Beginn nicht Minima-Semibrevis, sondern Semiminima-Minima. Das relativiert sich dann über weite Strecken der Vertonung. Die Schlußpointe *Mille fois* (M. 32 ff.)<sup>25</sup> tendiert wieder deutlich zum beschleunigten Vortrag.

Diese Pointe nimmt, wie schon angedeutet, mit 20 Mensuren weit mehr als ein Drittel der Vertonung ein. Das ist hauptsächlich auf Castros madrigalistisches Interesse an der

---

<sup>24</sup>Zweiter Ton, hypodorisch tranponiert.

<sup>25</sup>Gemäß dem *alla breve* sind zwei Takte der Ausgabe in der Notenbeilage zu einer Mensur zusammengefaßt und mit den handschriftlichen Zahlen markiert.

Hyperbolik zurückzuführen. Hier finden wir die Kuriosität, daß sich Castro mit der Hyperbolik, die schon im *mille fois le jour* der Vorlage an sich liegt, nicht zufriedengibt. Er ergänzt dies gleich von vornherein zu *mille, mille fois* bzw. sogar *mille, mille, mille fois* (siehe Tenor 1, M. 32). Damit schafft er es in diesen 20 Messuren, das Wort *mille* immerhin einhundertdreimal aussprechen zu lassen.

Die Mitte des Textes, mit dem Doppelpunkt nach vier Versen, ist in M. 16 erreicht. Sie ist mit einer Verbreiterung darauf hin gewürdigt und einem Kadenzieren zwischen Tenor 1 und Baß 2 zu *d* berücksichtigt. Das ist ein seltsamer Schluß: keine Sext-Oktav-, sondern eine „Terz-Einklang-Klausel“ mit Leittonschritt im Baß. Zudem greift in sie schon der Tenor 2 mit dem vorgezogenen fünften Vers ein.

In den 16 Messuren für den ersten Vierzeiler nehmen die Verse 1 und 2 nur knapp sechs Messuren ein. Die restlichen 10 Messuren verteilen sich überproportional auf die Verse 3 und 4. Vers 1 wird mit Vers 2 verzahnt (M. 3 f.). Vers 3 wird mit Vers 4 dem Enjambement entsprechend weitgehend verwoben (besonders M. 11-13).

In Vers 1 tritt zunächst Chor 1 auf. Die *Petite Nymfe* wird von ihrem Adjektiv *folatre* isoliert und kadenzierend vorgetragen. Mit der Liebe zu mehrwertigen klanglichen Beziehungen klingt das recht italienisch-madrigalistisch. Im Superius steht auf die Mitte von M. 1 hin die Diskantklausel. Das auflösende *g<sup>l</sup>* ist aber über dem Klang der Unterstimmen erst einmal Quint. Darunter wird nämlich auf die weibliche Endsilbe mit jener starken „plagalen“ Kadenz geschlossen, die zum Quartfall im Baß auf *G* den Halbtonschritt abwärts auf die Quint setzt. Das *b*-Vorzeichen vor dem *es<sup>l</sup>* im Contratenor setzt Castro extra dafür ein und dann bringt er gleich auch noch die große Terz im *G*-Klang.

Mit der Wiederaufnahme des Versanfangs wird die homorhythmische Deklamation schon verlassen. Der Tenor fügt als erster und nahtlos das Adjektiv *folatre* an und stößt es damit auch bei den anderen an. Mit einem isolierten *folastre* mischt sich jetzt auch der Superius 2 als erster aus Chor 2 ein. In M. 3 greifen dann schon drei Stimmen verzahnt in das Versende mit Vers 2 ein. Dieser kadenziert zu Beginn von M. 4 perfekt zu *d*, mit Ganztonschritt abwärts zu *d* im Tenor 1, Diskantklausel zum *d<sup>l</sup>* im Contratenor 2 und Baßklausel mit Quartsprung aufwärts zum *d*. Dabei zeigt Castro mit dem Finger darauf, was Reim ist. Nachdem der Tenor 2 dem Superius 2 vorher noch mit einem isolierten *folatre* gefolgt war, greifen jetzt beide in diese Kadenz auf *j'idolatre* mit einem *folatre* ein.

Mitte M. 4 wird dann der zweite Vers noch einmal selbständig aufgenommen. Nachdem das am Versende zunächst zu keiner validen Kadenzierung führt, greifen zwei der Stimmen, die geschwiegen hatten, Baß 2 und Tenor 1 gemeinsam mit Superius 1 und 2 *que j'idolatre* erneut auf, das zu *B* kadenziert (Mitte M. 6). Die Diskantklausel setzt der Superius 1. In diese Kadenz drängt schon der Tenor 2 mit dem dritten Vers hinein.

Im dritten Vers wird *Ma mignonne* isoliert und alternierend in Gruppen deklamiert, wobei diese Gruppen jeweils in erster und vierter Silbe überlappen. Beim vierten Mal tritt (vor M. 9) bei der Überlappung im Chor 1 der Rest des Verses ein. Gleich folgt auch Chor 2 damit. Er kadenziert bei seinem Erreichen des Versendes mit M. 10 zu *g*, mit Diskantklausel zum *g<sup>l</sup>* im Superius 2 und Quintfall zum *G* im Baß 2. Diese Kadenz wird wieder nicht nur vom Chor 1 überspült. Der Tenor 2 entflieht ihr selbst mit einem Melisma auf die *yeus*, aus seiner Klausel heraus (M. 10). Diese *Augen* sind gleich auch im Contratenor 2 ein kleineres Melisma wert. Das des Tenors hören wir nochmal im Superius 1 in M. 12.

Hier hat längst die enjambierende Überlappung mit dem vierten Vers begonnen. Auf M. 11 hat der Tenor 1 erstmals das Wort *Logent* gesetzt, indem er es an seinen wiederholten Rest des dritten Verses angebunden hat. Das macht ihm in M. 12 der Tenor 2 nach. In M. 13 greifen dann die restlichen Stimmen das *Logent* auf und schließen den Rest des vierten Verses an. Zum letzten Mal werden die *yeus* vom Superius 2 auf die Mitte von M. 13 gesetzt. Der vierte Vers als Abschnittsschlußvers wird sehr getragen, teilweise auf Semibrevis-Ebene, deklamiert. In die Kadenz (M. 16) greift dann wie gesagt schon der Tenor 2 mit dem vorgezogenen Beginn des fünften Verses ein.

In den Versen 5 und 6 finden wir von der Faktur her Entsprechungen zum Beginn von Vers 3, wo die Anrede *Ma mignonne* homorhythmisch und alternierend von Stimmgruppen vorgetragen wurde.

Das sehen wir jetzt auch in Vers 5 beim wiederholten *Ma doucette, ma sucrée*. Jetzt sind die Gruppen aber nicht überlappt - außer durch Haltetöne. Die nachsetzende Gruppe singt jetzt tatsächlich das gleiche,<sup>26</sup> nur eben mit abwechselndem Text. Castro läßt nicht einfach Chor 1 und 2 alternieren, sondern tauscht Superius 1 und 2 in der Zuordnung aus. Das hat auf dem Papier keine Wirkung, wohl aber eine erklingende, räumliche Wirkung. Auf M. 21 wird nochmals die zweite Anrede *ma sucrée* abschließend aufgenommen und kadenziert auf M. 22

---

<sup>26</sup>Vorher war es nur zu großen Teilen gleich.

deutlich zu *g*. Das ist eine sehr starke Markierung im Vergleich zu den vielen überspülten oder relativierten Kadenzten, die auch nur auf sekundäre Ebenen führten. Im Chor 1 liegen die Tenor- und Baßklausel in den respektiven Stimmen, im Chor 2 die Diskantklausel im Superius, der die *sucree* ausziert, was in diesem Stück auch eine Besonderheit ist.

Vers 6 (M. 22- auf 26) setzt zwar auch das Alternieren ein, aber in anderer Weise. Zunächst wird nur die erste Anrede *Ma grace* abwechselnd vorgetragen, wobei jetzt wieder überlappt wird. Das geschieht wieder in anderer Gruppierung, mit anderer räumlicher Wirkung. Dann wird der ganze Vers angesetzt und auch von der anderen Stimmgruppe übernommen. Dabei setzt auf M. 26 der Baß 1 dann den Quintfall zum *d*,<sup>27</sup> der sich kadenzierend mit der Diskantklausel zum *d*<sup>l</sup> im Tenor 2 verbindet. Hier setzt schon wieder eine Stimme mit der vorgezogenen ersten Silbe des siebten Verses ein, der Baß 2.

In Vers 7 (M. 26 bis auf M. 32) wird der erste Sprechtakt des Verses, *Tu me doibs*, zweimal vorgetragen, wobei es sich um eine verkappte Wiederholung handelt. Der zweite Sprechtakt, *pour m'appaiser*, erscheint viermal und kadenziert zu B (auf M. 32).

In M. 32 beginnt wie gesagt der 20 Messuren umfassende Schlußabschnitt, der dem *mille fois* anheimgestellt ist. Es kann Castro natürlich nicht gelingen, die Hyperbolik über diese lange Strecke tausendmal neu auszudrücken. Deshalb ist der größte Teil dieser 20 Messuren eine Wiederholung, die in der Partitur optisch durch den Tausch der Stimmgruppen etwas verschleiert ist. Das, was die vorausgehende Gruppe 1 von M. 32 bis auf 39 singt, findet sich wieder in Gruppe 2 von M. 39 bis 46 und umgekehrt, mit leichten Adjustierungen am Ende für den Anschluß.

Darin hören wir jeweils zwei stärkere, aber imperfekte, weil mit Neuaufnahmen verschränkte Kadenzten, die aber deutliche Orientierungspunkte sind. Nachdem Mitte M. 33 zum ersten gemeinsamen Ende von Vers 8 in Tenor 2, Superius 1 und Contratenor 1 keine Kadenz zustandekommen will, weil der Tenor 2 zur Diskantklausel (*f*<sup>l</sup>) des Contratenors 1 dem Schritt abwärts für die Sext-Oktav-Klausel ausweicht, findet sich der nächste Versende-Haltepunkt in mehreren Stimmen nach der vierten Messur des Wiederholungsabschnitts (auf M. 36). Dort enden Superius und Baß 1 sowie Contratenor und Tenor 2 gemeinsam. Es wird phrygisch zu *d* kadenziert, mit dem Halbtonschritt abwärts zum *d* im Baß 1 und dem Ganztonschritt aufwärts zum *d*<sup>l</sup> im Contratenor 2. Diese Kadenz erklingt bei der

---

<sup>27</sup>Der Baß 2 hatte vorher einen Schritt abwärts zum *g* gesetzt.

Wiederholung auf M. 43. Der Tenor 1 kommt Mitte M. 37 mit einer potentiellen Diskantklausel zu *g* am Versende an, die aber keinen wirksamen Partner findet. Am Abschnittsausgang auf M. 39 treffen sich fünf Stimmen zu *B* kadenzierend. Im Superius 1 steht die Diskantklausel zu *b'*, im Baß 1 der Quintfall zu *B* und im Tenor 2 der Ganztonschritt abwärts zu *b*. Diese Kadenz erscheint bei der Wiederholung auf M. 46.

Damit beginnt der Bereich, der auf die große Schlußkadenz hinwirkt. Eine Mensur später (auf M. 47) dringt noch eine imperfekte Kadenzierung zu *B* durch. Sie erfolgt am Redetaktende *Mille, mille fois* zwischen dem Superius 2 mit der Diskantklausel und dem Tenor 1 mit seiner Klausel. Der unterstützende Quartsprung aufwärts im Baß 2 ist mit anderem Text besetzt.

Die eigentliche Schlußkadenz erfolgt genau in diesen beiden Stimmen auf M. 49 mit dem Ganztonschritt abwärts zum *g* im Tenor 1 und der Diskantklausel zum *g'* im Superius. Dann verlängert Castro die Kadenz über drei Messuren und endet mit einem „plagalen“ Schluß, ganz nach Vorliebe der italienischen Madrigalisten.

Auf diese lang und immer wieder erzählte Pointe läuft also Castros Satz hinaus.

### **Caietain**

Gegen Castros Komposition wirkt Caietains Vertonung (Notenbeilage S. 82 ff.) der gleichen acht Verse wie ein „Häppchen“. Der Satz ist *alla breve* notiert und steht im vorzeichenlosen *G*-Modus bei hoher Schlüsselung,<sup>28</sup> *g2-c2-c3-c4*, im Baß also der einen nach oben höheren Ambitus eröffnende *c4*-Schlüssel anstatt des ebenfalls gängigen *F3*-Schlüssels. Das Stück erreicht mit 22 Messuren nicht einmal die Dimensionen der Janequin-Vertonung. Die Deklamationsebene ist trotz der *alla breve*-Vorschreibung *Semiminima-Minima*.

Die formalen Charakteristika des Textes sind in aller Einfachheit auszumachen. Gedehnt ist außer dem Schlußvers auch der vierte Vers als Abschnittsschluß. Der Schlußvers beginnt Mitte M. 15 und wird auf M. 19 ff. wiederholt. Dabei wird er am Ende um eine *Minima* ausgedehnt und entsprechend stärker ausgeziert.

Der Abschnittsschluß, welcher der Textmitte entspricht, ist mit dem Beginn von M. 10 erreicht. Der vierte Vers beginnt in M. 7. Wir sehen, daß er erst teilweise und dann nochmals ganz aufgenommen wird. Sowohl im ersten Abschnitt als auch im zweiten Abschnitt ist das Enjambement zwischen den Versen 3 und 4 sowie 7 und 8 respektiert (M. 7 und M. 15). Das

---

<sup>28</sup>Mixolydisch.



ist dadurch realisiert, daß in einer Stimme die erste Silbe des neuen Verses unter der letzten Silbe des alten Verses eintritt (M. 7: Baß, M. 15: Contratenor). Außerdem wird eine (richtige) Kadenzierung vermieden. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Verse 5 und 6 mit den Anreden *Ma doucette, ma sucrée, Ma Grace, ma Citherée* wird dadurch unterstrichen, daß sie verzahnt werden (M. 11). Caietain betrachtet diese beiden Verse als einen eigenen Abschnitt (M. 10-auf 14). Er unterstreicht dies dadurch, daß er den zweiten Teil von Vers 6 mit M. 13 wiederholt. Dieser Abschnitt ist der einzige, der nicht zu *G*, sondern, vor dem Schlußabschnitt, zu *d* kadenziert. Die Verse 1 (bis auf M. 3) und 2 (bis auf die Mitte von M. 4) sind glatt getrennt und kadenzieren ebenfalls zu *G*.

Ein übergeordnetes System herrscht über den Satz, das wir besonders in den der *musique mesurée* zugeordneten Kompositionen als beherrschendes Strukturmerkmal erkannt haben: Die Textabschnitte werden, nach dem Prinzip der *variatio*, durch Stimmzahlveränderung unterschieden. Die Verse sind exakt abwechselnd drei- und vierstimmig vertont. So muß Caietain zu Beginn dreistimmig anfangen, daß er am Ende, bei Vers 8, vollstimmig „herauskommt“.

Den ersten Vers sehen wir in zwei aneinandergefügten Teilstücken erfaßt. Zuerst wird auf M. 2 zum Ende der *Petite Nympe* zu *G* kadenziert. Daran wird zweimal *folastre* gesetzt, das beim ersten Mal übermütig melismatisch ausgeziert ist und beim zweiten Mal ebenfalls zu *G* auskadenziert. Bei beiden Malen liegt die Diskantklausel im Contratenor und der Quintfall der Baßklausel im Tenor. Zur ersten Kadenz geht der Superius im Rahmen seiner Melodiebewegung nach oben, beim zweiten Mal senkt er sich mit der Tenorklausel aufs *g<sup>1</sup>*.

Die Melodie des Superius fällt von der Quint über die Terz auf das *g<sup>1</sup>*, dreht dann um und bewegt sich schrittweise zur Terz aufwärts, womit die Skala beschrieben ist. Das *folastre* setzt wieder auf der Quint an, überhöht diese mit dem Melisma um den Wechselton nach oben, bevor es wieder ins *g<sup>1</sup>* hinunterläuft. Daran setzt die Tenorklausel an.

Der Superius geht voraus, Tenor und Contratenor folgen, wobei sich der Contratenor in der ersten Etappe teils in Terzen an den Tenor anlehnt und in der zweiten mit dem Melisma in Terzen zum Superius läuft.

Der zweite Vers wird vierstimmig völlig homorhythmisch-syllabisch deklamiert, mit daktylischem Anfangsrhythmus, gedehnter weiblicher Verskadenz und einer zusätzlichen Längung auf dem Beginn des viersilbigen Reimwortes. Das ist rhythmisch insofern sehr fein disponiert, als es in besonderer Weise der individuellen Versausfüllung entspricht. Besonders

deutlich wird dies im Vergleich zu Vers 1 (vgl. der Übersichtlichkeit halber den Tenor M. 1 und 2 vs. 3 und 4): Caietain könnte ebenso gut schematisch deklamieren *Nym-phet-te que j'i-do-la-tre*. Damit würde das *que* des Relativsatzes besonders herausgehoben, was aber nicht sehr inspiriert wäre, da es kein Sinnträger ist. Caietain sagt vielmehr: *Nym-phet-te que j'i-do-la-tre*. Damit drängt er auf das bedeutende *idolatre* hin, dem er mit der Längung der ersten Silbe und der Plazierung noch vor M. 4 einen besonderen Akzent verleiht, der die abgöttische Bewunderung umso faßlicher macht.<sup>29</sup>

Der Superius profiliert in diesem zweiten Vers, von der Terz über dem  $g^1$  ausgehend, melodisch noch das  $c^2$ , bevor er wieder zum  $g^1$  zurücksinkt. Die Kadenz zu *G* erfolgt dadurch verstärkt, daß die Klauseln jetzt in ihren originären Stimmen liegen.

Im dreistimmigen Vers 3 isoliert Caietain wie Castro die Anrede *Ma mignonne* und wiederholt sie variiert. Der Tenor imitiert den Superius, der Contratenor folgt ihm größtenteils in Terzen. Die rhythmischen Feinheiten, die Caietain innerhalb seines schlichten Stückchens zu setzen weiß, seien anhand dieser Anrede kurz beispielhaft gezeigt: Vergleichen wir (auf M. 5 bis auf M. 6) das jeweils erste und zweite Auftreten von *Ma mignonne* in den drei beteiligten Stimmen, findet sich mit der Punktierung des *Ma* mit dem ersten Auftreten, die beim zweiten Mal wegfällt, ein kleiner, aber feiner Unterschied: Bei der Isolierung der *Ma mignonne* von ihrer Fortsetzung *dont les yeux* setzt Caietain einen kleinen Akzent auf Meine Allerliebste, was den Bezug zum Liebenden hervorhebt. Mit der Wiederholung nimmt er dieses Detail wieder zurück, was den Durchzug und Bezug der *mignonne* zum Anschluß *dont les yeux* in den Vordergrund stellt. Das ist zudem im anführenden Superius so in der Mensur plaziert, daß, im Gegensatz zum ersten Auftreten, wo die Akzentsilbe des Wortes *mi-gnon-ne* zu Beginn von M. 5 stand, beim zweiten Auftreten zu Beginn von M. 6 die weibliche Endsilbe steht, deren derartige Plazierung sozusagen in besonderer Weise nach der unmittelbaren Fortsetzung ruft.<sup>30</sup>

Für die Änderung des Tons und der Stimmung (*les yeux Logent mon pis*), der mit dem Restvers plus enjambierten vierten Vers folgt, wird auf M. 6 der *D*-Klang schon zu *d* abgeschattiert. Über der letzten Silbe der *mignonne* in den unteren Stimmen überlappt der

---

<sup>29</sup>Die Längung der weiblichen Endsilbe (*j'i-*) *do-la-tre* entspricht jener seines Reimwortes von Vers 1 bei der Wiederaufnahme von *fo-las-tre* und verbindet diese. Das auch im Hinblick auf die Plazierung in der Mensur noch weiterzuverfolgen ist sehr aufschlußreich, kann aber hier aus Gründen des Umfangs nicht geleistet werden.

<sup>30</sup>In den nachsetzenden Unterstimmen verhält sich das umgekehrt. Darauf, wie sich das im Einzelfall auswirkt, kann hier leider nicht mehr eingegangen werden.

Superius mit der Fortsetzung des Verses *dont* auf dem *a*-Klang. Der Tenor setzt ein verbindendes Melisma über den Einsatz des Contratenors. Dadurch ist auch der Tenor gedehnt worden, so daß der Contratenor mit seiner Diskantklausel zu *a* an seinem Versende noch Unterstützung hat, unter der bereits der Baß auf *a* mit dem ersten, viersilbigen Teil des vierten Verses einsetzt.

Die drei oberen Stimmen folgen ihm. *A* wird über *D* wieder zu *G* gerückt. Darunter setzt der Baß erneut überlappend an. Die Oberstimmen folgen abermals: Über *C-F-G-D-G* wird groß auskadenziiert. Dabei darf sich der Tenor etwas lösen, bevor er mit Energie seine Klausel ansteuert. Die Diskantklausel liegt in der Oberstimme. Der Baß ist an der Kadenzierung schon nicht mehr beteiligt.

Im fünften Vers wird es wieder dreistimmig (M. 10). Mit dem aufwärtsgerichtet-punktierten Anfangsgestus, wie bei *Ma mignonne*, gehen jetzt Superius und Tenor in Dezimen mit *Ma doucette* voraus. Der Contratenor folgt. Nachdem das erste Fragment jetzt hinten rhythmisch gestaucht ist, wird schneller nachgesetzt. Der Contratenor verbindet sein erstes und zweites Fragment mit einer diskantklauselartigen Klammer. Schon in das Versende der vorgezogenen Stimmen setzt wieder der Baß mit dem neuen Vers ein. Das war jetzt zweimal zwangsläufig seine Aufgabe, weil er ja jeweils im vorhergehenden dreistimmigen Abschnitt pausiert und somit frei ist.

Mit den mythologischen Anspielungen wird der Ton wieder ernster, was sich gleich in der Klanglichkeit ausdrückt: *d* wird noch in M. 11 auskadenziiert, aber imperfekt wegen Überspülung durch die nachsetzenden Mittelstimmen. Mit der *Cytherée* des zweiten Teilverses in M. 12 wird mit kleiner Terz sogar zu *g* abgeschattiert. Die Kadenzierung zu *D* ist imperfekt, weil der Tenor sie mit der nachgesetzten Endsilbe selbst relativiert. Auf M. 13 wird die *Cytherée* erneut zuerst gleichzeitig in den Außenstimmen, dann im Contratenor, dann im schnell nachsetzenden Tenor aufgenommen. Die letzteren verlängern die imperfekte Kadenz zu *d*.

Im dreistimmigen Vers 7 fällt diesmal der Contratenor weg (M. 14 f.). Es ist wahrscheinlich, daß Caietain den Baß geeigneter für *appaïser* hält. Auch bei Caietain finden wir zum Beruhigen ein Rezitieren mit Tonrepetition. Der Vers ist wieder in zwei Sprechakte gegliedert. Nach dem tonrepetierenden ersten Sprechakt, den der Superius und der Baß in Dezimen vorlegen, setzt der Tenor auf ihrem gedehnten Ton nach. Kaum hat er seinen langen Ton erreicht, bringen die Außenstimmen die zweite Vershälfte. Den steigenden Quartzug des

Superius ahmt der Tenor nach. Über seinem Versende erfolgt bereits der Ansatz des letzten Verses (Mitte M. 15). Bezeichnenderweise bringt ihn der Contratenor, der jetzt so lange pausiert hat. Es ist auch ganz gut, daß diese Rolle jetzt einer oberen Stimme zufällt, weil wir es nun mit einem Abschlußimitationsmotiv und nicht mit einer Baßfloskel zu tun haben.

Gerade hatten wir in Vers 7 steigende Quartzüge gehört. Der Vers 8 ist just mit einem rhythmisierten fallenden Quartzug erfaßt. Der Contratenor setzt ihn von  $g^1$  auf  $d^1$ , der Superius als zuerst nachsetzende Stimme von  $d^2$  auf  $a^1$ . So haben wir bei ihm den steigenden und den fallenden Quartzug in Hintereinanderordnung als Bogen, der auch auf diese Weise die beiden enjambierenden Verse zusammenfaßt. Der Baß begleitet den Superius. Der Tenor setzt wie der Contratenor von  $g^1$  auf  $d^1$  nach. Der nächste Einsatz des Contratenors von  $g^1$  und des Tenors von  $d^1$  (M. 17) ist bereits dem Kadenzierungsvorgang anheimgestellt. Dabei gehen dem Contratenor übrigens ein wenig die Silben aus: Er muß *le jour* zweimal singen.

Der Baß begleitet wieder den letzten Einsatz des Superius, der am Ende des Quartzuges ein schlußsteigerndes Melisma setzt, das ihn die ganze Skala hoch zur Diskantklausel zum  $g^2$  führt. In der Kadenzierung, die mit der Klausel im Tenor zusammen erfolgt, wird der Baß noch zurückgehalten.

Der ganze achte Vers wird abschließend wiederholt, mit kleinen wirkungssteigernden Veränderungen. In M. 20 spaltet der Contratenor sein  $a^1-g^1$  (vgl. M. 17) rhythmisch für eine Wiederholung des Partikels *Mille fois* auf. Daran wird dann das erste *le jour* gehängt. In M. 21 hat er also eine übrige Silbe mehr. Die verwendet er, um die zweite Veränderung des Abschnittes zu realisieren. Er wird um eine Minima verlängert. So kann der Superius sein Melisma noch weiter auszieren und die Kadenz fällt damit auf den Beginn der Mensur. Jetzt beteiligt sich auch der Baß an der Kadenzierung, der sein *baiser* von vorher (M. 18) nun auch mit einem wiederholten *le jour* belegt und mit dem jetzigen *baiser* den Quartsprung aufwärts zum  $g$  führt. Im Schlußklang setzt der Contratenor jetzt die Terz.

Alles in allem kann man festhalten, daß sich Caietains Stückchen in seiner Niedlichkeit und spielerischen Leichtigkeit ganz zum Sujet der Vorlage fügt. Das ist wirklich Unterhaltungsmusik, die gleichwohl Caietains leichthändigen, geübten Zugriff zeigt und voller, besonders rhythmischer, Nuancen steckt.

### **Regnard und Utendal**

Regnard (*Petite Nymfe folatre*, Notenbeilage S. 84 ff.) und Alexander Utendal (*Petite nimfe folatre*, Notenbeilage S. 88 ff.) haben Ronsards 54-versige Dichtung jeweils für eine

zweiteilige Vertonung, mit *Responce*, bearbeitet. Von Regnard haben wir bereits mit Kap. V.6 einen Eindruck erhalten. Utendal (um 1530/40-1581) war der Vorgänger von Regnards Bruder Jacques als Kapellmeister von Erzherzog Ferdinand in Innsbruck.

Selbst wenn es noch viel über diese beiden Vertonungen zu sagen gäbe, seien sie aufgrund der notwendigen Beschränkung nur noch vorgestellt, im Sinne von erwähnt. Die Art und Weise, wie verschiedene Komponisten ihren Text auswählen, ist an sich schon aufschlußreich. Außerdem erfahren wir bei dieser kurzen Betrachtung abschließend noch ein bißchen darüber, wie die Geschichte der kleinen Nymphe weitergeht.

Der erste Teil der Vertonung Regnards besteht aus jenen acht Versen, von denen bisher die Rede war. Utendal hat sich sehr viel vom Text vorgenommen und will viel von der Geschichte erzählen. Er verwendet ebenfalls diese acht Verse und setzt den ersten Teil seiner Vertonung noch um die zweiten acht Verse fort (I/auf M. 16-36):

	Avance mon cartier belle, Ma tourtre, ma colombelle, Avance moy le cartier	<i>Streck' mir meinen Lohn für ein Quartal vor, Schöne, Meine junge Turteltaube, mein unschuldiges Täubchen, Gib mir ein Viertel Vorschuß</i>
12	De mon payment tout entier. Demeure, où fuis tu Maistresse? Le desir qui trop me presse, Ne sçauroit arrester tant	<i>Von meinem gesamten Lohn. Bleib, wohin fliehst du, Geliebte? Das Verlangen, das mich zu sehr drängt, kann nicht nicht haltmachen solange'</i>
16	S'il n'a son payment contant.	<i>es nicht genügend Lohn erhalten.</i>

Die eingeforderte Schuld bestimmt auch noch den Inhalt der vier Verse 9-12. Jetzt wird der Ton des Liebenden aber zusehends drängender: Er will einen Vorschuß und gar ein Viertel seines gesamten Lohns. Die Geliebte hat zwei reizende Seiten: Einerseits ist sie ein junges Turteltäubchen, andererseits ein unschuldiges Täubchen. Doch mit seinem drängenden Verlangen hat er sie nun offenbar in die Flucht geschlagen. Er hält sie zum Bleiben an, fragt die *Maistresse*, einerseits Gebieterin, andererseits Geliebte, wohin sie flieht - was ganz offensichtlich für die Musik ein Anreiz ist. Nur durch die eingeforderte Entlohnung ist sein Verlangen zu stillen, macht er ihr deutlich.

Seine *Responce* komponiert Utendal dann aus den unmittelbar folgenden 18 Versen (Verse 17-34). Der Liebende ruft die Geliebte nun zurück. Die schönsten Koseworte reiht er aneinander, um sie dafür zu gewinnen. Er macht der Geliebten auch ihr Verschulden an seinem Verhalten deutlich - zeigt die Unerbittliche, die ihn mit immer neuen Liebkosungen herausfordert, deren Wirkungen er mit Naturereignissen vergleicht. Offenbar will sie nicht zurückkommen, denn er ruft ihr abermals nach, bittet sie seufzend zurück, auf seine Brust,

seine Knie. Schließlich bescheidet er sich damit, nur noch *hundert* Küsse zu fordern, um die Kohlenglut seines Herzens zu stillen.<sup>31</sup>

17	Revien revien mignonnette, Mon doux miel, ma violete, mon œil, mon cœur, mes amours,	20	Ma cruëlle, qui tousjours Treuves quelque mignardise, Qui d'une douce faintise Peu à peu mes forces fond,	24	Comme on voyt dessus un mont S'escouler la neige blanche: Ou comme la rose franche Pert le pourpre de son teint	28	Du vent de la Bise atteint. Où fuis-tu mon âmelete, Mon diamant, ma perlete? Las, revien, mon sucre doux,	32	Sur mon sein, sur mes genoux, Et de cent baisers apaise De mon cœur la chaulde braise.		Komm zurück, komm zurück Liebchen, Mein ' Honigsüß', mein Veilchen, Mein Aug', mein Herz, meine Lieb', Meine Unerbittliche, die Du immer Irgendeine Liebkosung findest, Die mit süßer Finte Nach und nach meine Kräfte zum Schmelzen bringt, Wie man auf einem Berg den weißen Schnee zerfließen sieht: Oder wie die arglose Rose ihre Purpurfarbe verliert, wenn sie der Nordostwind trifft. Wohin fliehst Du, meine kleine Seele, Mein Diamant, meine Perlchen? Ach, komm zurück, meine Zuckerstüße, Auf meine Brust, auf meine Knie, Und mit hundert Küssen besänftige meines Herzens heiße Glut.
----	--	----	--	----	--	----	--	----	--	--	---

Seine *Responce* formt Regnard dann aus den sechs Versen 29-34, die auch am Ende der Vertonung Utendals stehen. Diese Auswahl Regnards für sein Gegenstück zu Teil I ist sehr geschickt. Zu Beginn wird die Geliebte wieder direkt adressiert, am Ende werden erneut Küsse zur Besänftigung gefordert. Außerdem kommt auch hier wieder die Flucht zur Sprache - was musikalisch genützt wird.

Genau diese sechs Verse hatten übrigens Castro schon ein Jahr vor seiner *Petite Nymfe* zu einer unabhängigen vierstimmigen Vertonung angeregt, die 1575 im *Livre des meslanges* bei Phalèse und Bellère in Antwerpen und Leuven erschienen war (RISM 1575<sup>4</sup>).<sup>32</sup>

Auch das zeigt wieder, wie ergiebig eine vergleichender Ansatz bei der Aufarbeitung des fast uferlosen Forschungsfeldes der französischen Chanson im 16. Jahrhundert sein kann.

---

<sup>31</sup>Offenbar hat er mit dieser Strategie Erfolg: Im folgenden werden gewagt und detailliert die Nuancen gegebener Küsse beschrieben (*bec contre bec, moyte, sec, babillard, plus long encores, ceulx des pigeons, frétilards*). Der Liebende muß die sanfte Kriegerin der Küsse schließlich sogar zur Zurückhaltung rufen. Das Gedicht endet mit Referenzen an Catull und Tibull. Weitere Bezüge auf Vorlagen löst der Herausgeber Laumonier, IV, S. 177-179, in den Fußnoten auf.

<sup>32</sup>Davon existieren nur noch drei Stimmbücher. Der Bassus fehlt. Diese Stimmbücher genügen aber, um zu sehen, daß Castro den Text genauso massiv fragmentiert wie bei seiner *Petite Nymfe*.

## VI. Zusammenfassung



Abbildung VI-1: Léon Davent, *Polymnia* nach Francesco Primaticcio, Gravur, Fontainebleau um 1540.<sup>1</sup>

**P**olymnia oder auch Polyhymnia, die Muse der lyrischen Poesie, ist ihrem Namen nach die „Liederreiche“. Man erkennt sie in der Regel an der Lyra, die ihr attribuiert wird.

Léon Davent diente als Vorlage für seine Gravur eine Darstellung der Polymnia von Francesco Primaticcio.<sup>2</sup> Der italienische Maler, Dekorateur und Baumeister, der zuerst Gehilfe von Giulio Romano in Mantua war, wurde 1530 von François I. nach Fontainebleau berufen und stieg später zum ersten Hofmaler auf.

Die Polymnia ist hier entgegen der Tradition nicht mit einer Leier oder einem zeitgenössischen Saiteninstrument dargestellt, sondern ausschließlich durch ihren Odem, der die Dichter inspiriert, charakterisiert.

---

<sup>1</sup>Nach dem Katalog zur Ausstellung *Ronsard - la trompette et la lyre* in der Galerie Mansart, 12. Juni-15. September 1985, hrsg. von der Bib. Nat., Paris 1985, Exponat 53, S. 54.

<sup>2</sup>Sie war als Teil einer Figurengruppe bis zum Bau des Großen Pavillons 1750 in den Arkaden der unteren Galerie in Fontainebleau zu sehen. Die Zeichnungen von Primaticcio werden im Louvre aufbewahrt.

Damit will ich sagen, daß mir diese Verbildlichung, die nur auf die musische Inspiration rekurriert, für die Lyrik der Zeitgenossen Davents angemessener scheint, als eine Darstellung, die auf ihre wesentliche Verbindung mit der Musik abhebt.

Vielsagend ist auch, daß sich bei dieser Darstellung eines antiken mythologischen Motivs ein französischer Künstler auf das Vorbild eines italienischen Künstlers bezieht. Daß zudem dieser italienische Künstler auf Geheiß des französischen Königs nach Frankreich kam und ihm in der italophilen Umgebung eine besondere Karriere bei Hofe beschieden war. –

Die französischen Renaissance-Humanisten bezogen ihre Inspiration aus der Antike. Bei der wachen und wissenden Auseinandersetzung mit dem antiken Ideal, die als Quelle der Erleuchtung begriffen wurde, spielte das italienische Vorbild eine tragende Rolle. Vermittelt wurde es über einen kulturellen Austausch, der die positive Kehrseite kriegerischer historischer Wirren war.

Das italienische Leitbild lehrte die Franzosen auch ein neues Bewußtsein für die eigene Identität und Sprache zu entwickeln. So suchte man das Potential des Französischen nach antikem und italienischem Modell zu bereichern und sich gezielt von einer mittelalterlich geprägten Kultur zu distanzieren.

Die Ideenwelt der französischen Renaissance-Humanisten war, besonders was das Verhältnis von Musik und Poesie betrifft, von bestimmten Themenkreisen gekennzeichnet, die in weiten Bereichen aus pythagoräischem, platonischem, aristotelischem, plotinischem und boethianischem Gedankengut schöpften.

Alle kosmische Ordnung, die Ordnung der Welt und der in sie eingeschlossenen Dinge beruht auf dem Prinzip des Numerus, der Zahl und zahlenmäßigen Verhältnissen. In dieser Ordnung ist der Mensch mit dem göttlichen Prinzip verbunden. Auch sind im Rahmen eines Gesamtgefüges, das die Künste einschließt, sowohl Musik als Poesie zahlenmäßig faßbar geregelt. Die Zahl, die Musik und Poesie bewegt, bewegt gleichermaßen den Menschen. Daher können Wirkungen auf den Menschen ausgehen. Musik und Poesie sind geeignet, den Menschen zu erheben, ihn aus seinen Grenzen heraustreten zu lassen und ihn dem göttlichen Prinzip zuzuführen, dem höchsten Einen, der Quelle allen Seins, zu der ihn seine Sehnsucht treibt. Dem Dichter kommt dabei eine besondere Mittlerfunktion zu.

Im Bemühen der französischen Dichter, die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten nach antikem Vorbild zu bereichern, kristallisierten sich früh bestimmte Problemkreise heraus. Die machtvolle Verbindung von Poesie und Musik wurde als erstrebenswert und unabdingbar



erachtet. Die Dichtung und Dichtungstheorie der Zeit sind durchdrungen vom Gedanken einer *union* von Musik und Poesie. Es galt, ihre Einheit im altgriechischen Vers, Musiké, nachzubilden.

Pierre de Ronsard ließ in seinen ersten Odenbüchern den Ruf erschallen, er wolle den Gebrauch der Lyra in Frankreich wiedererwecken. Dabei bezieht er sich auf das italienische Vorbild, den Humanistengesang zur *lira moderna*. Zwar wurde die italienische Vortragsart von Dichtung, auch zu anderen Saiteninstrumenten, in Frankreich rezipiert und im italienisch durchwachsenen Umfeld praktiziert. Sie blieb aber gleichwohl eine Besonderheit, die immer als solche und als eben „italienisch“ identifiziert wurde.

Doch fanden die Franzosen offensichtlich erfolgreich ihre Weise, auch die neue anspruchsvolle antikisierende und italianisierende Dichtung zu singen, nämlich einfach liedhaft, oft mit Tanzcharakter. Diese Art der Verbindung von Musik und Poesie wurde zunächst als eine Verletzung der Stilebene empfunden. Gleichwohl war ihr Erfolg nicht aufzuhalten.

Die Konkretisierung des Unterfangens, Musik und Poesie nach humanistischem Ideal zu verbinden, verblieb oft im Vagen. Dies steht auch in Zusammenhang mit einer weiteren Aufgabenstellung, deren Lösung von vielen als Allheilmittel zur Fortbildung der eigenen Sprache identifiziert wurde und der sie eine Schlüsselfunktion zudachten: Sollte eine volkssprachliche Dichtung der antiken ebenbürtig sein, müßte sie fähig sein, deren Rhythmus zu reproduzieren. Dieser Rhythmus wurde im Französischen lange Zeit und in weiten Bereichen ausschließlich in den Quantitäten der Sprache gesucht. Man versprach sich, den Rhythmus der gebundenen Sprache über die Identifizierung von Silbenlängenverhältnissen im Französischen regeln zu können.

Davon ist auch die einzig wirklich bedeutende französische Musiktheorie der Zeit geprägt, Pontus de Tyards *Solitaire second, ou prose de la musique* (1555). Tyard nimmt eine Sonderstellung unter den französischen Musiktheoretikern der Zeit ein. Zwar wenden sich auch diese der französischen Sprache zu. Sie dient ihnen aber ausschließlich dazu, ein neues Zielpublikum zu erreichen, eine überwiegende Leserschaft aus Amateuren, die an der praktischen Musikausübung interessiert ist. Für diese schreiben sie kurz und bündig formulierte, stark simplifizierende Gesangs- und Kompositionslehren. Diesen französischen Musiktheoretikern ist nicht an der Auseinandersetzung mit der humanistischen Idee einer Verbindung von Musik und Poesie gelegen. Tyard stellt auch diesbezüglich eine Ausnahme

dar. Letztendlich ist aber sein Traktat von der Resignation gegenüber der konsequenten Lösung der Aufgabe, Musik und Poesie zu einer höheren Einheit zusammenzuführen, gekennzeichnet. Auch er führt dieses Scheitern in weiten Bereichen auf die „Unvollkommenheit“ der französischen Sprache im Hinblick auf geregelte Silbenlängenverhältnisse zurück.

Zu den als erfolgversprechend geltenden Rezepten zur Verbindung von Musik und Poesie, die einige Furore machten, zählten zum einen Jean Antoine de Baïfs *vers mesurés à l'antique*, die er zusammen mit Joachim Thibault de Courville eine *musique mesurée* überführt, welche ab 1570 in der *Académie de Poésie et de Musique* gepflegt wurde. So faszinierend und konsequent dieser Ansatz war, das vermeintliche Problem - den Mangel an geregelten Silbenlängenverhältnissen als Grundlage für die Dichtung - an der Wurzel zu packen und beseitigen zu wollen, so sehr war er letztendlich zum Scheitern verurteilt, weil es dem Wesen der französischen Sprache und des französischen Verses zuwiderlief. Wir dürfen das aber aus heutiger Sicht nicht auf die Unverständigkeit der Protagonisten zurückführen, sondern müssen berücksichtigen, von welchen sprachlichen und verstechnischen Voraussetzungen sie auszugehen hatten und wie die Perzeption von Sprache und Vers war.

Zum zweiten wurden Pierre de Ronsards *vers mesurés à la lyre* als erfolgversprechend für das Erreichen einer höheren Einheit von Musik und Poesie propagiert. Sie bezeichnen eigentlich zwei Phänomene, die man differenzieren muß. Einmal fordern sie zugunsten der Musik die strophische Harmonie von lyrischer Dichtung zu wahren und Strophen nach Verslänge und Anordnung weiblicher und männlicher Reime identisch zu gestalten. Desweiteren fordern sie ein regelmäßiges Alternieren weiblicher und männlicher Reime. Letzteres ist wohl als rhythmische Regulierung allein unter dem Aspekt der *variatio* zu verstehen.

Ersteres ist relevant, wenn Dichtung strophisch gesungen werden soll. Es verliert aber bereits an Bedeutung, wenn Dichtung strophenartig vertont wird und der Komponist niedergeschrieben vorgibt, wie die unterschiedlichen Strophen sich zur Musik verhalten - ganz abgesehen davon, daß Dichtung den Weg in die Musik finden kann, ohne daß dabei überhaupt musikalisch strophenartig verfahren wird. So ist diese Forderung eher dem Gedanken des liedhaft strophischen Singens zuzuordnen, des Singens auf eine einfache Weise, der sich aber immerhin im Frankreich des 16. Jahrhunderts einiger Beliebtheit und Gebräuchlichkeit erfreute.

Als ein hoher Ausdruck der Bemühungen, französische Poesie und Musik enger zusammenzubringen, erscheint das musikalische Supplement zu Pierre de Ronsards *Amours*. Die Beigabe von Musik zum Werk eines Dichters ist an sich schon eine Besonderheit. Diese wird überhöht durch die beigefügten Anweisungen, daß bestimmte Musik aufgrund der Voraussetzungen, die der Dichter geschaffen hat, als Modell zu gebrauchen sei, das auf formal entsprechende Gedichte angewendet werden könne.

Wir haben gesehen, daß die Sätze des musikalischen Supplements in keiner Weise einfache Modelle sind, die sich an der baren Vergestalt orientieren. Vielmehr sind sie hochkomplexe Vertonungen, die die Individualität der ihnen ursprünglich zugrundegelegten Texte nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in formaler Hinsicht spiegeln, dort, wo die sprachliche Ausfüllung des formalen Gefäßes von Vers zu Vers individuelle Gestalt annehmen kann. Die Sätze des Supplements verwirklichen die Eigenart der Vorlagen. Dies geschieht bei jedem Komponisten in seinem Stil. Gerade im Vergleich zu anderen Kompositionen über die gleichen Texte, deren Ausgerichtetheit auf den speziellen Text niemand bezweifeln würde, zeigt sich, daß die Vertonungen des musikalischen Supplementes, um mit Tyard zu sprechen, *chose faite* im höchsten Sinne sind - anspruchsvolle Komposition, umsichtig zusammengefügte Musik in deutlicher Auseinandersetzung mit ihrer Vorlage.

Dabei eignet sich das musikalische Supplement weder zur Stilisierung eines Monumentes für eine neue Art der Verbindung von Musik und Poesie nach humanistischen Prinzipien, noch kommt es in Frage, dieses aufgrund der „Barbarei“ des Textaustausches zu verdammen.

Die Musik des Supplements bildet kein neues und anderes Verhältnis von Musik und Poesie ab, als Vertonungen von Dichtung in dieser Zeit an sich. Die Vorlagen haben sich geändert, weil in Anlehnung an die antike und italienische Poesie anders gedichtet wird. Es ist bezeichnend, daß mit der Verdammung der *formes fixes* (*rondeau, ballade, virelai*) durch die neue Dichtergeneration auch noch die allerletzten rudimentären Spuren einer Tradition volkssprachlicher Lyrik ausgemerzt wurden, die man mit einer besonders engen Verbindung von Musik und Poesie zu identifizieren pflegt.

Das musikalische Supplement eignet sich, im Bewußtsein, daß wir dabei mit Komposition über individuelle Texte befaßt sind, aber keinesfalls dazu, sich aufgrund des Textaustauschprinzips nur besserwissend darüber herzumachen. Dabei übersähe man die Erfahrung der Zeitgenossen im praktischen Umgang auch mit solcher Art von Musik und Erfahrungen mit Textaustausch überhaupt. Musik wurde eben auch „gebraucht“ und war nicht

nur ein Kunstgegenstand, der mit einer Ehrfurcht zu betrachten ist, wie sie aus dem 19. Jahrhundert auf uns gekommen ist.

Das musikalische Supplement eignet sich aber sehr gut als Studienobjekt. Gerade in seinen vermeintlichen Widersprüchlichkeiten kristallisieren sich viele der wichtigen, die Musik der Zeit betreffenden Fragestellungen. Das musikalische Supplement, das so viele Schnittstellen berührt, informiert über verschiedenste an seiner Entstehung beteiligte Faktoren und beteiligt sich dabei an der Formung unseres Wissen über seine Zeit. Es zwingt zu umfassender Abwägung und auch zu Offenheit.

## Abkürzungsverzeichnis

Bib. Nat.	Bibliothèque Nationale
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
MAMF	Maîtres Anciens de la Musique Française
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MMFTR	Monuments de la Musique Française au Temps de la Renaissance
MMRF	Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
PÄM	Publikationen älterer Musik
RISM	Répertoire International des Sources Musicales

## LITERATURVERZEICHNIS

### QUELLEN UND AUSGABEN:

**Adam de la Hale:** The Lyric Works of Adam de la Hale. Chansons - Jeux-Partis - Rondeaux - Motets. Hrsg. von Nigel Wilkins. In: CMM. Corpus Mensurabilis Musicae 44. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. (Rom) 1967.

**Arcadelt, Jacques:** L'Excellence des chansons musicales composées par M. Jacques Arcadet, tant propres à la voix, qu'aux instruments. Receuillies & reveuës par Claude Goudimel natif de Besançon. Jean de Tournes, Lyon 1586.

**Arcadelt, Jacques:** Opera Omnia IX: Cantiones. 2. Hrsg. von Albert Seay. In: CMM. Corpus Mensurabilis Musicae. 31. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. (Rom) 1968.

**Archives Nationales** (Hrsg.): Ronsard et ses amis. Documents du Minutier Central des Notaires de Paris. Réunis par Madeleine Jurgens. Avant-propos par Jean Favier. Paris 1985.

**Aristoteles:** Aristotelis Politica. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. D. Ross. In: Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis. Oxford 1962.

**Attaignant, Pierre** (Hrsg.): Vingtcinquiesme livre contenant xxviii. chansons nouvelles a quatre parties, en deux volumes. Paris 1547.

**Aubigné, Théodore Agrippa de:** Œuvres complètes. Publiées pour la première fois d'après les manuscrits originaux. Par Eug. Réaume et F. de Caussade. Tome I-VI. Paris 1883-1892. Reprint Genf 1967.

**Augustinus, Aurelius:** „On Music: *De musica*“. Hrsg. und übersetzt von R. C. Taliaferro. In: The Fathers of the Church: Writings of Saint Augustine. II. New York 1947, S. 153-379.

**Baïf, Jean Antoine de:** Chansonnettes. Hrsg. von Barbara Ann Terry. Birmingham 1966.

**Baïf, Jean Antoine de:** Étrènes de poëzie françoëze an vèrs mezurés (Paris 1574). Psaultier (Faksimile des Manuskripts der metrischen Psalmen von 1573). Réimpression Genf 1972.

**Baïf, Jean Antoine de:** Œuvres en rime de Ian Antoine de Baïf. Par Ch. Marty-Laveaux. Tome I-V. Paris 1881-1891. Reprint Genf o. J. (um 1966).

**Baïf, Jean Antoine de:** Psaultier (1567-1569). Metrische Bearbeitung der Psalmen. Mit Einleitung, Anmerkungen und einem Wörterverzeichnis. Hrsg. von Ernst Joh. Groth. Heilbronn 1888.

**Belleau, Rémy:** Commentaires au second livre des Amours de Ronsard. Publiés par Marie-Madeleine Fontaine et François Lecercle. Commentaires de Ronsard II. In: Travaux d'Humanisme et de Renaissance, 214. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Paris 1560. Genf 1986.

**Bellère, Jean** (Hrsg.): siehe **Phalèse, Pierre**.

**Bertrand, Anthoine de:** Premier livre des Amours de Pierre de Ronsard (I-XIX)/(XX-XXXV). In: Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance. 4 und 5. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1926.

**Bertrand, Anthoine de:** Premier livre des sonets chrestiens mis en musique à quatre parties. Charles Pesnot, Lyon 1580.

- Bertrand, Anthoine de:** Second livre des Amours de Pierre de Ronsard. In: *Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance*. 6. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1927.
- Binchois, Gilles:** Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460). Hrsg. von Wolfgang Rehm. In: *Musikalische Denkmäler. II. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*. Mainz 1957.
- Binet, Claude:** La Vie de P. de Ronsard (1586). Edition historique et critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier. Genf 1910. Reprint Genf 1969.
- Blockland de Montfort, Corneille de:** Instruction méthodique & fort facile pour apprendre la Musique Pratique. Lyon 1587. Reprint Genf 1972.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus:** De institutione musica. Text lat. und ital. Hrsg. von Giovanni Marzi: Istituto Italiano per la Storia della Musica. Rom 1990.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus:** Des Anicius Manlius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik. Übertragen und erklärt von Oscar Paul. Leipzig 1872.
- Boni, Guillaume:** Sonets chrestiens mis en musique à quatre parties par Boni de S. Flour en Auvergne. Premier Livre. S. Goulart, J. le Royer, Genf o. J. (1578-79?).
- Boni, Guillaume:** Sonetz de Pierre de Ronsard. Édition critique par Frank Dobbins. Publié avec le Concours du Ministère de la Culture. In: *Salabert critique*. 1. Paris 1987.
- Bourgeois, Loys:** Le droict chemin de musique. Genf 1550. In: *Classic texts in music education*. 4. The direct road to music. Translated and introduced by Bernarr Rainbow. Kilkenny 1982.
- Caietain, Fabrice Marin:** Fabrice Marin Caietan. Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poësies de P. de Ronsard, & autres excelens poëtes. Premier livre (1578). Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines & espanolles mis en musique à quatres parties par Fabrice Marin Caietain (1578). In: *The Sixteenth-Century Chanson*. 4. Previously unpublished full scores of chansons from the ateliers of Le Roy and Ballard, Moderne, and Waelrant and Laet. Ed. by Jane A. Bernstein. New York and London 1995.
- Caietain, Fabrice Marin:** Contra. Airs mis en musique a quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les poësies de P. de Ronsard, & autres excelens poëtes. Premier livre. Contratenor. Le Roy & Ballard, Paris 1578.
- Castro, Jean de:** Chansons, odes et sonetz de Pierre Ronsard: 1576. Jean de Castro. Ed. by Jeanice Brooks. In: *Recent Researches in the Music of the Renaissance*. 97. Madison 1994.
- Castro, Jean de:** Chansons, Odes, et Sonetz de Pierre de Ronsard, Mises en Musique a Quatre, a Cinq et Huit Parties, Par Iean de Castro. A Louvain, Chez Pierre Phalese,[...], & En Anvers Chez Iean Bellere. 1576.
- Caus, Salomon de:** Institution harmonique / divisée en deux parties. Frankfurt a. M. 1615. In: *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series - Music Literature*. Vol. LXXXI. Reprint New York 1969.
- Certon, Pierre:** Chansons polyphoniques publiées par Pierre Attaignant. Bd. 1-3. Hrsg. von Henry Expert und Aimé Agnel. In: *Maîtres Anciens de la Musique Française. Série des Compositeurs et Auteurs Parisiens*. Paris 1967 und 1968.
- Certon, Pierre:** Complete Chansons published by le Roy & Ballard. In: *The Sixteenth-Century Chanson*. 6. Previously unpublished full scores of chansons from the ateliers of Le

Roy and Ballard, Moderne, and Waelrant and de Laet. Ed. by Jane A. Bernstein. New York and London 1990.

**Chardavoine, Jehan** (Hrsg.): Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville. (Paris 1576). Réimpression Genf 1980.

**Cicero, Marcus Tullius**: M. Tulli Ciceronis. Rhetorica. Tomus I. Libros de oratore tres continens. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit A. S. Wilkins. In: *Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis*. Oxford 1963.

**Claudin de Sermisy**: siehe Sermisy, Claudin de.

**Clereau, Pierre**: Pierre Clereau. Les Odes de Pierre de Ronsard mis en Musique à trois parties par Pierre Clereau (Paris, 1575). Dixiesme livre de chansons composé en musique à quatre parties. Par M. Pierre Cler'eau (Paris, 1564). In: *The Sixteenth-Century Chanson*. 7. Previously unpublished full scores of chansons from the ateliers of Le Roy and Ballard, Moderne, and Waelrant and de Laet. Ed. by Jane A. Bernstein. New York and London 1988.

**Colletet, Guillaume**: L'Art Poétique Du S<sup>r</sup> Colletet. Traitté du Sonnet. Paris 1658.

**Colletet, Guillaume**: L'Art Poétique I. Traitté de l'Epigramme et Traitté du Sonnet. Hrsg. von P. A. Jannini. In: *Textes Littéraires Français*. Genf 1965.

**Colletet, Guillaume**: Vie de Ronsard. Paris 1648. Hrsg. als Pierre de Ronsard. »Ses Juges et ses Imitateurs« von Franca Bevilacqua Caldari. Paris 1983.

**Costeley, Guillaume**: Musique. Fasc. 1-3. Hrsg. von Henry Expert. In: *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*. 17-19. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1896-1904.

**Deimier, Pierre de**: L'Academie de l'art poétique. Paris 1610. Faksimiliert als 6 Microfiches. In: *Archives de la linguistique française*. 102. Paris 1973.

**Descartes, René**: Abrégé de Musique - Musicae compendium (1618). Edition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon. Paris 1987.

**Deschamps, Eustache**: L'Art de dictier. Edited and translated, with introduction by Deborah M. Sinnreich-Levi. In: *Medieval Texts and Studies*. 13. East Lansing 1994.

**Du Bellay, Joachim**: La deffence et illustration de la langue françoise. Paris 1549. Neu herausgegeben von Henri Chamard. Paris 1948, <sup>4</sup>1970.

**Dufay, Guillaume**: Opera Omnia VI: Cantiones. Hrsg. von Heinrich Bessler. In: *CMM. Corpus Mensurabilis Musicae*. 1. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. (Rom) 1964.

**Du Pont, Gratien**: Art et science de rhétorique mettrifiée. Toulouse 1539. Reprint Genf 1972.

**Du Verdier**: Siehe **La Croix du Maine**.

**Expert, Henry** (Hrsg.): La Fleur des Musiciens de Pierre de Ronsard. Sonnets, Odes et Chansons à quatre voix, suivis de diverses pièces à voix seule et de deux dialogues à huit. Paris 1923.

**Faber Stapulensis, Jacobus** (Jacques Lefèvre d'Étaples): Musica libris demonstrata quatuor. Paris 1496 u. a.

**Faucher, Claude**: Recueil de l'origine de la langue & poesie Française, Ryme & Romans: plus les noms & sommaire des œuvres de CXXVII poètes François, vivans avant l'an M.CCC. Patisson, Paris 1581. Réimpression Genève 1972.



- Gaffurius, Franchinus:** De harmonia musicorum instrumentorum opus (Mailand 1518). In: *Biblioteca musica bononiensis*. II/7. Reprint Bologna 1972.
- Gaffurius, Franchinus:** Practica musice (Mailand 1496). In: *Biblioteca musica bononiensis*. II/6. Reprint Bologna 1972.
- Glarean, Heinrich:** Dodekachordon. Basel 1547. Reprint Hildesheim, New York 1969.
- Goudimel, Claude:** Chansons (Profanes et Spirituelles). In: *Oeuvres complètes*. 13. Publiées par Henri Gagnebin, Rudolf Häusler et Eleanor Lawry. Sous la direction de Luther A. Dittmer et Pierre Pidoux. Transcription de Pierre Pidoux et Máire Egan. Notes critiques de Pierre Pidoux. In: *Collected works of the Institute of Mediaeval Music*. No. III/13. New York 1974.
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois, Sieur de:** Eclaircissemens sur les principes de la langue française. Paris 1712.
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois, Sieur de:** Traité du Récitatif, dans la Lecture, dans l'Action Publique, dans la Déclamation et dans le Chant avec un Traité des Accens. Paris 1707.
- Guerson, Guillaume:** Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi. Paris um 1495 u.a.
- Guido <von Arezzo, Aretinus>:** Micrologus. Hrsg. von Jos. Smits van Waesberghe. In: *Corpus Scriptorum de Musica*. 4. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. (Rom) 1955.
- Guillaume <de Lorris>:** Le roman de la rose. Hrsg. von Ernest Langlois. Bes. Bd. 2. In: *Société des Anciens Textes Français*. Paris 1914-1924.
- Guillaume de Machaut:** Balladen, Rondeaux und Virelais. Hrsg. von Friedrich Ludwig. In: *PÄM. Publikationen älterer Musik*. 1. Hrsg. Theodor Kroyer. Leipzig 1926.
- Guilliaud, Maximilien:** Rudiments de musique pratique, réduits en deux briefs traictez. Paris 1554. Reprint Genf 1981.
- Horatius Flaccus, Quintus:** Opera. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Eduardus C. Wickham. In: *Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis*. Oxford 1963.
- Horatius Flaccus, Quintus:** Sämtliche Werke: lat. und dt. Teil 1 nach Kayser hrsg. von Hans Färber. Teil 2 übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearb. von Wilhelm Schöne. München, Zürich <sup>10</sup>1985.
- Isidorus Hispalensis** [San Isidoro de Sevilla]: Etymologiae. Etimologías. Lateinisch/Spanisch. Hrsg. von José Oroz Reta und Manuel-A. Marcos Casquero. Einführung von Manuel C. Diaz y Diaz. In: *Bibliotheca de autores cristianos*. 433. Madrid 1982.
- Jacobs, Charles** (Hrsg.): Le Roy & Ballard's 1572 Mellange de Chansons. University Park, PA, und London 1982.
- Janequin, Clément:** Chansons polyphoniques. Vol. I-VI. Bes. Volume V: *Période Parisienne*. Édition complète publiée avec une Introduction par A. Tillman Merrit et François Lesure. Monaco 1965-1991.
- Jehannot de l'Escurel:** The Works of Jehan de Lescurel. Hrsg. von Nigel Wilkins. In: *CMM. Corpus Mensurabilis Musicae*. 30. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. (Rom) 1966.
- Josquin (des Prés):** Wereldlijke Werken. In: Werken. Hrsg. von A. Smijers. Deel I, Bundel I-V. Amsterdam, (Leipzig) 1925-1968.

**Josquin (Desprez):** Secular Works for three voices. In: New edition of the collected works, 27. Hrsg. von Jaap van Benthem. Utrecht 1987.

**La Croix du Maine/Du Verdier:** Les Bibliothèques Françaises, de La Croix du Maine et de Du Verdier. Hrsg. von M. Rigoley de Juvigny. Tome I. Saillant & Nyon und Michel Lambert, Paris 1772.

**La Croix, Phérotée de:** L'Art de la Poësie Française et Latine, avec une Idée de la Musique. Thomas Amaulry, Lyon 1694. Réimpression Genf 1973.

**La Taille, Jacques de:** Maniere de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin. Federic Morel, Paris 1573. Hrsg. von Pierre Han. In: Studies in the Romance languages and literatures. 93. Chapel Hill 1970.

**Laudun d'Aigulier, Pierre de:** Art poétique François. Paris 1597. Faksimile Genf 1971.

**Laudun d'Aigulier, Pierre de:** Art poétique François. Hrsg. von Joseph Dedieu. Toulouse 1909. Réimpression Genf 1971.

**Lasso, Orlando di:** Livre de chansons nouvelles a cinc parties, avec deux dialogues: a huit. D'Orlande de Lassus. La Roy & Ballard, Paris 1571.

**Lasso, Orlando di:** Kompositionen mit französischem Text. I-III. In: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Neu herausgegeben von Horst Leuchtmann. Bd. 12, 14, 16. Wiesbaden 1981 und 1982.

**Le Jeune, Claude:** Dodecacorde. In: Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. 11. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1900.

**Le Jeune, Claude:** Le Printemps. In: Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. 12-14. Fasc. 1-3. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1900-1901.

**Le Jeune, Claude:** Pseaumes en vers mezurez, mis en musique, à 2.3.4.5.6.7. & 8. parties. Par Claude Le Jeune, natif de Valentienne, Compositeur de la Musique de la chambre du Roy. Basse-Contre. Pierre Ballard, Paris 1606.

**Le Jeune, Claude:** Pseaumes en vers mezurez. In: Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. 20-22. Fasc. 1-3. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1905-1906.

**Le Roy, Adrien:** Traicté de Musique. Facsimile-Edition with Translation, Introduction and Notes. Hrsg. von Maire Egan-Bufferet. In: Musicological Studies. Vol. LXVI. Hrsg. vom Institute of Mediaeval Music Ottawa, Canada. Ottawa 1996.

**Lesure, François (Hrsg.):** Anthologie de la chanson parisienne au XVI<sup>e</sup> siècle. Réunie par François Lesure avec la collaboration de N. Bridgman, I. Cazeaux, M. Levin, K. J. Levy et D. P. Walker. Monaco 1952.

**Magny, Olivier de:** Les cent deux sonnets des Amours de 1553. Edition critique par Mark S. Whitney. In: Textes Littéraires Français. Genf, Paris 1970.

**Martin, Claude:** Elementorum musices practicæ pars prior, libris duobus absoluta, nunc primùm in lucem ædita. Paris 1550. Reprint Genf 1981.

**Matisse, Henri:** Florilège des Amours de Pierre de Ronsard. 126 Lithographien nach dem Text von 1578. Exemplar 117/320, Ex libris Nelson A. Rockefeller. Albert Skira, Paris 1948.

**Mauduit, Jacques:** Chansonnettes mesurées de Ian-Antoine de Baïf. In: Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. 10. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1899.

- Meigret, Louis:** Le tretté de la Grammere Françoeeze, fet par Louís Meigret Línoes. Paris 1550.
- Meigret, Louis:** Le Traité de la Grammaire française (1550). Hrsg. von Franz Josef Hausmann. In: *Lingua et Traditio. Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*. 5. Hrsg. von Hans Helmut Christmann und Eugenio Coseriu. Tübingen 1980.
- Menehou, Michel de:** Nouvelle instruction familière, en laquelle sont contenus les difficultés de la Musique. Paris 1558. Reprint Genf 1981.
- Mersenne, Marin:** Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Vol. I-III. Edition facsimilé annoté par l'auteur. Introduction par François Lesure. Paris 1636. Réimpression Paris 1963.
- Mersenne, Marin:** Quæstiones celeberrimæ in genesim, cum accurata textus explicatione. Sébastian Cramoisy, Paris 1623.
- Muret, Marc-Antoine de:** Commentaires au premier livre des Amours de Ronsard. Publiés par Jacques Chomarat, Marie-Madeleine Fragonard et Gisèle Mathieu-Castellani. Commentaires de Ronsard I. In: *Travaux d'Humanisme et de Renaissance*. 207. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Paris 1623. Genf 1985.
- Nicot, Jean:** Thresor de la Langue Francoyse, tant Ancienne que Moderne. Avec une Grammaire Francoyse et Latine. David Douceur, Paris 1606.
- Ockeghem, Johannes:** Motets and Chansons. In: *Collected Works*. 3. In: *Studies and Documents*. No. 7. Hrsg. von der American Musicological Society. Boston 1992.
- Ovidius Naso, Publius:** Briefe aus der Verbannung: lat. und dt. Enthält: *Tristia. Epistulae ex Ponto*. Übertragen von Wilhelm Willige. Hrsg. von Niklas Holzberg. München, Zürich <sup>2</sup>1995.
- Ovidius Naso, Publius:** Fasti: lat. und dt. = Festkalender. Auf der Grundlage der Ausgabe von Wolfgang Gerlach neu übersetzt und hrsg. von Niklas Holzberg. München, Zürich 1995.
- Palsgrave, Jehan:** Lesclarcissement de la langue françoese. Haukyns, London 1530.
- Pasquier, Etienne:** Les Recherches de la France. (Paris 1560 ff.). Edition critique établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut. Tome I-III. In: *Textes de la Renaissance*. 11. Sous la Direction de Claude Blum. Paris 1996.
- Peletier du Mans, Jacques:** Dialogue De l'Ortografie e Prononciation Françoese, departi an deus livres. Poitiers 1550.
- Peletier du Mans, Jacques:** L'Art Poétique (1555). Hrsg. von André Boulanger. In: *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*. 53. Paris 1930.
- Petrarca, Francesco:** Canzoniere. Italienisch-Deutsch. Ital. Text mit wenigen Verbesserungen nach Ausgabe Cozzo, Florenz 1904. Nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in dt. Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer. Mit Anmerkungen von Geraldine Gabor. Basel, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1990.
- Petrucchi, Ottaviano (Hrsg.):** Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto. Venedig 1507. Reprint 1992.
- Pevernage, André:** Livre troisième des chansons (1590). In: *The complete chansons*. 3. Edited by Gerald R. Hoekstra. In: *Recent Researches in the Music of the Renaissance*. Vol. LXII. Madison 1983.
- Phalèse, Pierre/Bellère, Jean (Hrsg.):** Livre de meslanges contenant un recueil de chansons à quatre parties. Anvers & Louvain 1575.

**Platon:** Der Staat. Bearbeitet von Dietrich Kurz. In: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Vierter Band. Herausgegeben von Gunter Eigler. Darmstadt 1971.

**Platon:** Gesetze: Buch I-VI und Gesetze: Buch VII-XII. Bearbeitet von Klaus Schöpsdau. In: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Achter Band. Erster und zweiter Teil. Herausgegeben von Gunter Eigler. Darmstadt 1977.

**Platon:** Phaidros - Parmenides - Briefe. Bearbeitet von Dietrich Kurz. In: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Fünfter Band. Herausgegeben von Gunter Eigler. Darmstadt 1983.

**Platon:** Phaidros oder: Vom Schönen. Übertragen und erläutert von Arthur Hübscher. München, Zürich <sup>2</sup>1989.

**Plinius Secundus, (Gaius) Caecilius:** Epistulae: Liber VII. Briefe: 7. Buch. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Heribert Philips. Stuttgart 1994.

**Plutarchus:** Epitome vitarum. Ferrarie 1501. Im Vergleich mit: Paris 1573.

**Rabelais, François:** Le Quart Livre. Chapitres I-XVII. In: Œuvres de François Rabelais. Édition critique publiée sous la direction de Abel Lefranc. Introduction, texte et notes de P. Delaunay, A. Huon, R. Marichal, Ch. Perrat et V. L. Saulnier. Tome VI. Genève, Lille 1955.

**Regnard, François:** Poésies de P. de Ronsard et autres poètes. In: Les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française. 15. Publiées par M. Henry Expert. Paris 1902.

**Regnard, François:** Poésies de P. de Ronsard & autres poètes, mis en musique à quatre & cinq parties. Le Roy & Ballard, Paris 1579.

**Ripa, Cesare:** Nova Iconologia [...] Nella quale descrivono diverse Imagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti [...] Utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Scultori, Disegnatori, e ad'ogni studioso. Per inventar Concetti, Emblemi, ed Imprese. Padova 1618. In: Iconologia. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli con prefazione di Mario Praz. Vol. I und II. Torino 1986.

**Ronsard, Pierre de:** Abbrégé de L'Art Poétique François. Paris 1565. Reprint Genf 1972.

**Ronsard, Pierre de:** >Les< Amours [...] Ensemble Le cinquiesme de ses Odes. Paris 1552.

**Ronsard, Pierre de:** >Les< Amours [...] Plus quelques Odes de L'auteur, non encor imprimées. Paris 1553.

**Ronsard, Pierre de:** Art Poétique François. Paris 1585. Reprint Genf 1972.

**Ronsard, Pierre de:** >Le< Cinqüieme des Odes. Paris 1553.

**Ronsard, Pierre de:** Continuation des Amours. Paris 1555.

**Ronsard, Pierre de:** Œuvres complètes. Vol. I-XX. Edition critique avec introduction et commentaire par Paul Laumonier. Révisée et complétée par Isidore Silver et Raymond Lebègue. In: Société des Textes Français Modernes. Paris 1914-1982.

**Ronsard, Pierre de:** Œuvres complètes. Vol. I und II. Edition établie et annotée par Gustave Cohen. In: Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1950.

**Ronsard, Pierre de:** >Les< Quatre Premiers Livres des Odes. Paris 1555.

**Rore, Cipriano:** Opera Omnia. Bd. II-V. Hrsg. von Bernhard Meier. In: CMM. Corpus Mensurabilis Musicae 14. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. 1963-1971.

**Saint-Gelais, Mellin de:** Œuvres poétiques françaises. 1 & 2. Edition établie, présentée et annotée par Donald Stone. In: Société des Textes Français Modernes. Paris 1993 und 1995.

- Schwartz, Rudolf** (Hrsg.): Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV. Nach Erstlings-Drucken von 1504 und 1505. In: Publikationen älterer Musik. Jg. 8, 1933/35. Leipzig 1935.
- Sebillet, Thomas:** Art Poétique François. Pour l'instruction des ieunes studieus, & encor peu auancéz en la Pöésie Française. Arnoul L'Angelier, Paris 1548.
- Sebillet, Thomas:** Art Poétique François. Edition critique publiée par Félix GaiFFE (Paris 1910). Mise à jour par Francis Goyet. Paris <sup>3</sup>1988.
- Sermisy, Claudin de:** Chansons. In: Opera Omnia. Bd. III und IV. Hrsg. von Gaston Allaire und Isabelle Cazeau. In: CMM. Corpus Mensurabilis Musicae 52. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. (Neuhausen-Stuttgart) 1974.
- Speroni, Sperone:** Dialogo delle lingue. Hrsg., übersetzt und eingeleitet von Helene Harth. Mit Faksimile. In: Humanistische Bibliothek. Hrsg. von Ernesto Grassi. Reihe II, Band 11. München 1975.
- Statius, Publius Papinius:** Silvae. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit E.Courtney. In: Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis. Oxford 1990.
- Statius, Publius Papinius:** Silvae. Übersetzt und erläutert von Heinz Wissmüller. Neustadt/Aisch 1990.
- Statius, Publius Papinius:** Thébaïde: Livres I-IV. Thebaïs: Liber I-IV. Französisch/Lateinisch. Texte établi et traduit par Roger Lesueur. In: Collection des Universités de France. Paris 1990.
- Statius, Publius Papinius:** Thebais et Achilleis. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit H.W.Garrod. In: Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis. Oxford 1962.
- Tyard, Pontus de:** Solitaire Premier, ou Prose des Muses, & de la fureur Poétique. Lyon 1552.
- Tyard, Pontus de:** Solitaire Premier. Edition critique par Silvio F. Baridon. In: Textes Littéraires Français. Pontus de Tyard: Œuvres. Genf, Lille 1950.
- Tyard, Pontus de:** Solitaire Second, ou Prose de la Musique. Lyon 1555.
- Tyard, Pontus de:** Solitaire second. Hrsg. von Cathy M. Yandell. In: Textes Littéraires Français. Genf 1980.
- Utendal, Alexander:** Froeliche neue Teutsche unnd Frantzoesische Lieder lieblich zu singen auch auff allerley Instrumenten zugebrauchen nach sonderer art der Music Componirt mit vier fuenff und mehr stimmen Durch Alexandrum Utenthal. Nürnberg 1574.
- Vauquelin de la Fresnaye, Jean:** Art poétique (1605). Hrsg. von Georges Pellessier. Paris 1885. Réimpression Genf 1970.
- Vicentino, Nicola:** L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555). In: Documenta musicologica. I/17. Reprint Kassel 1959.
- Wallensköld, Axel** (Hrsg.): Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre. Paris 1925.
- Willaert, Adrian:** Opera Omnia. Bd. XIII und XIV. Hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg bzw. Helga Meier. In: CMM. Corpus Mensurabilis Musicae 3. Hrsg. vom American Institute of Musicology. o. O. 1966 und 1977.
- Wollick, Nicolaus:** Enchiridion musices [...] de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus perutile et necessarium. Paris 1509 u. a., Reprint (<sup>3</sup>1512) Genf 1972.

**Yssandon, Jean:** Traité de la Musique Pratique, diuisée en deux parties. Paris 1582. Reprint Genf 1972.

**Zarlino, Gioseffo:** Le istitutioni harmoniche. Venedig 1558. Reprint New York 1965.

**Zarlino, Gioseffo:** Sopplimenti musicali. Venedig 1588. Reprint Ridgewood 1966.

## **SEKUNDÄRLITERATUR:**

Sammelwerke, aus denen mehrere Aufsätze herangezogen wurden, erscheinen nicht nur als Verweis unter den Autoren der Aufsätze, sondern werden mit ausführlicheren Angaben auch unter dem Hrsg. als Sammelwerk aufgeführt.

**Adams, Courtney:** „Some Aspects of the Chanson for Three Voices during the Sixteenth Century“. In: Acta Musicologica. Basel 1977, Vol. XLIX, S. 227-250.

**Agnel, Aimé:** „Certon, Pierre“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 4, S. 80-82.

**Albrecht, Michael von:** Geschichte der römischen Literatur: Von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit. 2 Bände. München, New Providence, London, Paris <sup>2</sup>1994.

**Anderson, Warren Dewitt:** „Aristotle“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 1, S. 587-591.

**Anderson, Warren Dewitt:** Ethos and Education in Greek Music: the Evidence of Poetry and Philosophy. Cambridge 1966.

**Anderson, Warren Dewitt:** „Ethos“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 6, S. 282-287.

**Anderson, Warren Dewitt:** „Plato“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 14, S. 853-857.

**Anthony, James R.:** „Ballet de cour“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 2, S. 88-90.

**Aringer-Grau, Ulrike:** „Vers mesurés“. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 15/3. Hrsg. von Manfred Landfester, in Verbindung mit Hubert Cancik und Helmuth Schneider. Stuttgart, Weimar 2003, Sp. 1007.

**Augé-Chiquet, Mathieu:** La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf. Paris 1909. Reprint Genf 1969.

**Bartha, Dénes v.:** „Probleme der Chansongeschichte im 16. Jahrhundert“. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1931, Jg. 13, Heft 11/12, S. 507-530.

**Bellenger, Yvonne** (Hrsg.): Le sonnet à la renaissance des origines au XVII<sup>e</sup> siècle. Actes des troisièmes journées rémoises. 17-19 janvier 1986. Organisées par le Centre de Recherche sur la Littérature du Moyen Age et de la Renaissance de l'Université de Reims sous la direction de Yvonne Bellenger. Paris 1988.

**Bellenger, Yvonne/Céard, Jean u. a.** (Hrsg.): Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire. Etudes Ronsardiennes I „Ronsard hier et aujourd'hui“ und Etudes Ronsardiennes II „L'Art de Poésie“. Actes du Colloque international Pierre de Ronsard (Paris-Tours, septembre 1985). Genf 1988 und 1989.

- Bellermann, Heinrich:** Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Berlin, Leipzig <sup>2</sup>1930.
- Bénouis, Mustapha K.:** Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle. In: *De proprietatibus litterarum. Series maior.* 31. The Hague 1976.
- Berman, Sandra L.:** The sonnet over time: a study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire. In: *University of North Carolina studies in comparative literature: no. 63.* Chapel Hill, London 1988.
- Bernstein, Lawrence F.:** „Chanson. III. Ca. 1520 bis ca. 1600“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel usw. 1995, Sp. 583-601.
- Bernstein, Lawrence F.:** „Notes on the Origin of the Parisian Chanson“. In: >The< Journal of Musicology. Berkeley 1982, Vol. I, S. 275-326.
- Bernstein, Lawrence F.:** „The «Parisian Chanson»: Problems of Style and Terminology“. In: *JAMS, Journal of the American Musicological Society.* Philadelphia 1978, Vol. 31, S. 193-240.
- Bessler, Heinrich:** Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam 1931.
- Bibliothèque Nationale** (Hrsg.): Ronsard: la trompette et la lyre. Galerie Mansart, 12 juin - 15 septembre 1985. Paris 1985.
- Bockholdt, Rudolf:** „Après une lecture de Dante: *De vulgari eloquentia.* Die Canzone als gesungene, als vorgetragene und als vertonte Dichtung.“ In: Festschrift für Horst Leuchtman zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid. Tutzing 1993, S. 35-48.
- Boetticher, Wolfgang:** Orlando di Lasso und seine Zeit: 1532-1594. Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance. Band I. Kassel, Basel 1958. Reprint als Band I, Teil A und B, Wilhelmshaven <sup>2</sup>1999. Band II. Verzeichnis der Werke. Wilhelmshaven 1998. In: *Quellenkataloge zur Musikgeschichte.* Hrsg. von Richard Schaal. 27, Teil A und B, und 28.
- Bonnefoy, Yves:** „Ronsard présent parmi nous“. In: Etudes Ronsardiennes I. Hrsg. von Yvonne Bellenger u. a. Genf 1988, S. 1-8.
- Bonniffet, Pierre:** „La poésie vocale de Jean-Antoine de Baïf“. In: La notion de genre à la Renaissance. Hrsg. von Guy Demerson. In: *Bibliothèque Franco Simone.* 3. Genf 1984, S. 263-278.
- Borren, Charles van den:** „Les Musiciens de Ronsard“. In: Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1924, N<sup>o</sup> 7, S. 45-64.
- Borren, Charles van den:** „>The< French Chanson“. In: The Age of Humanism. 1540-1630. Hrsg. von Gerald Abraham. In: *New Oxford History of Music.* London, New York, Toronto 1968<sup>5</sup>, S. 1-32.
- Borren, Charles van den:** „Quelques réflexions à propos du style imitatif syntaxique“. In: Revue belge de musicologie. Brüssel 1946, S. 14-20.
- Bossuyt, Ignace:** „Jean de Castro: Chansons, odes et sonets de Pierre Ronsard (1576)“. In: Revue de Musicologie. Les Musiciens de Ronsard. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, No. 2, S. 173-187.

- Bossuyt, Ignace:** Die Kunst der Polyphonie. Die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso. Aus dem Niederländischen von Horst Leuchtman. (De Vlaamse polyfonie. Leuven 1994.) Zürich, Mainz 1997.
- Bossuyt, Ignace** (Hrsg.): Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24-26.08.1994. Hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs, Annelies Wouters. In: Yearbook of the Alamire Foundation. Vol. 1. Peer 1995.
- Bower, Calvin:** „Boethius, Anicius Manlius Severinus“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 2, S. 844-845.
- Boyer, Frédéric:** Pierre de Ronsard. In: Poètes d’Hier et d’Aujourd’hui. 1. Paris 1958.
- Brooks, Jeanice:** „Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson“. In: Early Music History. Cambridge 1994, Vol. 13, S. 65-84.
- Brooks, Jeanice:** „«Ses amours et les miennes tout ensemble»: La structure cyclique du Premier Livre d’Anthoine de Bertrand (1576)“. In: Revue de Musicologie. Les Musiciens de Ronsard. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, No. 2, S. 201-220.
- Brooks, Laura Jeanice:** French chanson collections on the texts of Pierre de Ronsard, 1570-1580. Volume I und II. Ph. Diss. Ann Arbor 1990.
- Brown, Howard Mayer:** „Févin, Antoine de“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 6, S. 491-495.
- Brown, Howard Mayer:** „>The< Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530.“ In: Chanson and Madrigal. 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast. Hrsg. von James Haar. Cambridge MA 1964. S. 1-50.
- Brown, Howard Mayer:** „Janequin, Clément“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 9, S. 515-517.
- Brown, Howard Mayer:** „Lira da braccio“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 11, S. 19-22.
- Brown, Howard Mayer:** Music in the Renaissance. Englewood Cliffs, N. J., 1976.
- Brown, Howard Mayer:** „*Ut musica poesis*: Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century“. In: Early Music History. Cambridge 1994, Vol. 13, S. 1-64.
- Brown, Howard Mayer:** „Vers mesurés (vers mesurés à l’antique)“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 19, S. 680-681.
- Brown, Howard Mayer/Sadie, Stanley** (Hrsg.): Performance Practice. Music before 1600. In: The New Grove Handbooks in Music. London 1989.
- Brown, Howard Mayer/Wilkins, Nigel:** „Chanson. The second half of the 16th century“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 4, S. 143-145.
- Brunot, Ferdinand:** Histoire de la langue française des origines à 1900. Vol. I-X.. Vol. II „Le Seizième Siècle“. Paris 1905-1943.
- Brunot, Ferdinand/Bruneau, Charles:** Précis de grammaire historique de la langue française. Paris 1969.
- Brunhölzl, Franz:** Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Band 1: Von Cassiodor bis zum Ausklang der karolinigischen Erneuerung. München <sup>2</sup>1996.



**Buck, August:** Humanismus. Seine Europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. In: Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen. Band I/16. Hrsg. von Fritz Wagner. Freiburg, München 1987.

**Buck, August** (Hrsg.): Zu Begriff und Problem der Renaissance. In: Wege der Forschung. Band CCIV. Darmstadt 1969.

**Burckhardt, Jacob:** Die Kultur der Renaissance in Italien. (1860). Hrsg. von Horst Günther. In: Bibliothek der Geschichte und Politik. Band 8. Frankfurt a. M. 1989.

**Cannon, Roderick D./Cocks, William A./Baines, Anthony C.:** „Bagpipe“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 2, S. 19-32.

**Cardamone, Donna G.:** „Villanella“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 9. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel usw. 1998, Sp. 1518-1530.

**Carpenter, Nan Cooke:** Music in Medieval and Renaissance Universities. Norman 1958. Reprint New York 1972.

**Carpenter, Nan Cooke:** „Ronsard’s ‘Préface sur la musique’“. In: Modern Language Notes. Baltimore 1960, Vol. LXXV, No. 1, S. 126-133.

**Castor, Grahame:** Pléiade Poetics. A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology. Cambridge 1964.

**Chaillon, Paule:** „La chanson française en Europe Occidentale à l’époque de Josquin des Prés.“ In: Histoire de la Musique. I. Des Origines à Jean-Sébastien Bach. Pub. sous la direction de Roland-Manuel. In: Encyclopédie de la Pléiade. IX. Paris 1960, S. 1026-1041.

**Chamard, Henri:** Histoire de la Pléiade. Vol. I-IV. Paris 1937 (I, II), 1939 (III) und 1940 (IV). Réimpression Paris 1961 (I, II, III) und 1963 (IV).

**Chamard, Henri:** Les Origines de la Poésie Française de la Renaissance. Paris 1920.

**Christodoulou, Kyriaki** (Hrsg.): Ronsard et la Grèce. 1585-1985. Actes du Colloque d’Athènes et de Delphis, 4-7 Octobre 1985. In: Publications de l’Union Scientifique Franco-Hellénique. Série «Recherches», N° 3. Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres. Paris 1988.

**Clements, Robert John:** Critical Theory and Practice of the Pléiade. In: Harvard Studies in Romance Languages. XVIII. Cambridge 1942. Reprint New York 1970.

**Cohen, Gustave:** Ronsard: sa Vie et son Œuvre. Paris <sup>2</sup>1956.

**Comte, Charles/Laumonier, Paul:** „Ronsard et les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle“. In: Revue d’Histoire littéraire de la France. Paris 1900, Vol. 7, S. 341-381.

**Cunningham, Caroline M.:** „Guilliaud, Maximilian“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 7, S. 818.

**Curtius, Ernst Robert:** Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern, München <sup>9</sup>1978.

**Daschner, Hubert:** Die gedruckten mehrstimmigen Chansons von 1500-1600. Literarische Quellen und Bibliographie. Phil. Diss. Bonn 1962.

**Davidsson, Åke:** Bibliographie der musiktheoretischen Drucke des 16. Jahrhunderts. In: Bibl. bibliogr. Aureliana. 3. Baden-Baden 1962.

- Dobbins, Frank:** „Blockland“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1973, Bd. 15, Sp. 856-857.
- Dobbins, Frank:** „Blockland, Cornelius“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 2, S. 798-799.
- Dobbins, Frank:** „Bourgeois, Loys“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 3, S. 111-113.
- Dobbins, Frank:** „Boyvin“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 3, S. 146 im Vgl. mit S. 147 „Boyvin, Jean“.
- Dobbins, Frank:** „Caietain“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 3, S. 607.
- Dobbins, Frank:** „Du Bellay, Joachim“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 5, S. 657-658.
- Dobbins, Frank:** „Frankreich“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 3. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel usw. 1995.
- Dobbins, Frank:** „Lassus - Borrower or Lender: The Chansons“. In: Revue belge de musicologie. Brüssel 1985, Vol. 39, S. 101-157.
- Dobbins, Frank:** „Les madrigalistes français et la Pléiade“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 157-171.
- Dobbins, Frank:** „Maletty, Jean“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 11, S. 572.
- Dobbins, Frank:** „Martin, Claude“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 11, S. 713.
- Dobbins, Frank:** „Marot, Clément“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 11, S. 695-696.
- Dobbins, Frank:** „Muret (Muretus), Marc-Antoine de“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 12, S. 791.
- Dobbins, Frank:** „Menehou, Michel de“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 12, S. 161.
- Dobbins, Frank:** Music in Renaissance Lyons. In: Oxford monographs on music. Oxford 1992.
- Dobbins, Frank:** „Ronsard, Pierre de“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 16, S. 179-180.
- Dobbins, Frank:** „Saint-Gelais, Mellin“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 16, S. 390-391.
- Dobbins, Frank:** „Textual Sources and Compositional Techniques in the French Chansons of Orlando de Lassus“. In: Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24-26.08.1994. Hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugeen Schreurs, Annelies Wouters. In: Yearbook of the Alamire Foundation. Vol. 1. Peer 1995, S. 139-161.
- Dobbins, Frank:** „Yssandon, Jean“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 20, S. 584.

- Dottin, Georges:** „La chanson chez Ronsard: Le mot et la chose“. In: Etudes Ronsardiennes II. Hrsg. von Yvonne Bellenger u. a. Genf 1989, S. 29-32.
- Dottin, Georges:** La chanson française de la Renaissance. In: Que sais-je? Collection encyclopédique fondée par Paul Angoulvent. 2125. Paris 1984.
- Dottin, Georges:** „Ronsard et les voix de ville“. In: Revue de Musicologie. Les Musiciens de Ronsard. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, No. 2, S. 165-172.
- Draheim, Joachim/Wille, Günther:** Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Anthologie. In: Heuremata. Studien zu Literatur, Sprachen und Kultur der Antike. Hrsg. von Günther Wille. Band 7a. Amsterdam 1985.
- Durosoir, Georgie:** „1576, une année faste pour les musiciens de Ronsard“. In: Europe. Revue littéraire mensuelle. Paris 1986, Vol. 64, novembre-décembre, S. 54-59.
- Durosoir, Georgie:** „>Les< Airs mis en musique à 4 parties (1578) de Fabrice Marin Caietain sur les poésies de Ronsard“. In: Revue de Musicologie. Les Musiciens de Ronsard. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, No. 2, S. 189-200.
- Durosoir, Georgie:** „>Les< genres de la musique vocale“. In: La notion de genre à la Renaissance. Hrsg. von Guy Demerson. In: Bibliothèque Franco Simone. 3. Genf 1984, S. 245-262.
- Durosoir, Georgie:** „Quelques observations sur la disparition de l'humanisme musical en France“. In: Musique et Humanisme à la Renaissance. In: Cahiers V. L. Saulnier. 10. Hrsg. vom Centre V. L. Saulnier. Université Paris-Sorbonne. Paris 1993, S. 63-72.
- Dürr, Walter:** Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. In: Studienbücher Musik. 7. Hrsg. von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel. Kassel, Basel usw. 1994.
- Egan, Máire:** „Problèmes d'interprétation rythmique dans les chansons de Claude Goudimel“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 139-156.
- Egan-Bufferet, Máire:** >Les< Chansons de Claude Goudimel: Analyses Modales et Stylistiques. In: Musicological Studies. Vol. LVII. Hrsg. vom Institute of Mediaeval Music Ottawa, Canada. Ottawa 1992.
- Egan-Bufferet, Máire:** „Claude Goudimel's Contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552)“. In: Musicology in Ireland. Irish Musical Studies. Vol. 1. Hrsg. von Gerard Gillen und Harry White. Dublin 1990, S. 181-199.
- Egan-Bufferet, Máire:** „>The< French Chanson in the Second Half of the Sixteenth Century: Claude Goudimel's Treatment of the Decasyllabic Line“. In: Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24-26.08.1994. Hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugene Schreurs, Annelies Wouters. In: Yearbook of the Alamire Foundation. Vol. 1. Peer 1995, S. 315-325.
- Ehrmann, Sabine:** „Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie: Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600“. In: Archiv für Musikwissenschaft. Stuttgart 1991, Jg. 48, Heft 3, S. 234-249.
- Eitner, Robert:** Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1877.

- Eitner, Robert:** Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1900-1904, <sup>2</sup>1959-1960.
- Elwert, W. Theodor:** Französische Metrik. Ismaning <sup>4</sup>1978.
- Elwert, W. Theodor:** Italienische Metrik. München 1968.
- Engel, Hans** (Hrsg.): Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und Spanien. Geschichtliche Einführung. In: Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Köln 1952.
- Fabris, Dinko:** „Voix et instruments pour la musique de danse. A propos des *Airs pour chanter et danser* dans les tablatures italiennes de luth“. In: Le Concert des voix et des instruments. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Paris 1995. S. 389-422.
- Fallows, David:** „Lai“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 10, S. 364-376.
- Fallows, David:** „Res facta“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 15, S. 755.
- Fétis, François-Joseph:** Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris <sup>2</sup>1860-1865, mit Suppl. hrsg. von A. Pougin, Paris 1878-1880. Réimpression Brüssel 1972.
- Field, Christopher D. S.:** „Fantasia. 1. To 1700.“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 6, S. 380-388.
- Fink, Gerhard:** Who's who in der antiken Mythologie. München <sup>5</sup>1996.
- Finscher, Ludwig** (Hrsg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Fortgef. von Hermann Danuser. Band 3, Teil 1 und Teil 2. Laaber 1989 und 1990.
- Fortune, Nigel:** „Ariosto and Popular Italian Song“. In: The Age of Humanism. 1540-1630. Hrsg. von Gerald Abraham. In: New Oxford History of Music. London, New York, Toronto 1968<sup>5</sup>, S. 140-143.
- Fragonard, Marie-Madeleine:** Les dialogues du Prince et du Poète. Littérature française de la Renaissance. Paris 1990.
- France, Peter** (Hrsg): The New Oxford Companion to Literature in French. Oxford 1995.
- Franchet, Henri:** Le poète et son œuvre d'après Ronsard. In: Bibliothèque littéraire de la Renaissance. Publiée par P. de Nolhac et L. Dorez. Deuxième série. Tome VII. Paris 1923.
- Friedrich, Hugo:** Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt a. M. 1964.
- Frissard, Claude:** „A propos d'un recueil de «chansons» de Jehan Chardavoine“. In: Revue de Musicologie. Paris 1948, Tome XXVII, Vol. 30, S. 58-75.
- Gadoffre, Gilbert:** „Les musiciens de Ronsard devant son œuvre“. In: Etudes Ronsardiennes I. Hrsg. von Yvonne Bellenger u. a. Genf 1988, S. 123-134.
- Gadoffre, Gilbert:** „Ronsard et la Relation Poésie-Musique“. In: Ronsard. Colloque de Neuchâtel. Hrsg. von André Gendre. Neuchâtel, Genève 1987, S. 75-84.
- Gadoffre, Gilbert:** Ronsard par lui-même. Paris 1960.
- Gaillard, Paul-André:** „Bourgeois“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1952, Bd. 2, Sp. 161-162.

- Gaillard, Paul-André:** „Goudimel“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1956, Vol. 5, Sp. 584-589.
- Gaillard, Paul-André:** „Goudimel, Claude“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 7, S. 578-579.
- Gendre, André:** „Du sonnet en décasyllabes au sonnet en alexandrins“. In: Etudes Ronsardiennes II. Hrsg. von Yvonne Bellenger u. a. Genf 1989, S. 13-22.
- Gendre, André:** Evolution du sonnet français. In: Perspectives littéraires. Hrsg. von Michel Delon und Michel Zink. Paris 1996.
- Gendre, André** (Hrsg.): Ronsard. Colloque de Neuchâtel. Actes publiés en collaboration avec les Universités de Genève et de Lausanne. In: Université de Neuchâtel. Recueil de Travaux publiés par la Faculté des Lettres. Trente-Neuvième Fascicule. Neuchâtel, Genève 1987.
- Gennrich, Friedrich:** Der musikalische Vortrag der altfranzösischen chanson de geste. Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Studie. I. Halle 1923.
- Georgiades, Thrasybulos:** Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache. Tutzing <sup>2</sup>1977.
- Georgiades, Thrasybulos:** Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe. In: Verständliche Wissenschaft. Band 50. Berlin, Heidelberg, New York <sup>2</sup>1984.
- Gérolde, Théodore:** L'art du chant en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Strasbourg 1921.
- Gervink, Manuel:** Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen Musiktradition. In: Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft. Band 160. Frankfurt a. M. usw. 1996.
- Gervink, Manuel:** „Vers mesurés“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 9. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel usw. 1998, Sp. 1412-1415.
- Giraud, Yves:** „La diffusion des thèmes pétrarquistes dans la chanson française jusqu'en 1550“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 61-79.
- Godt, Irving:** „Costelay, Guillaume“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 4, S. 824-826.
- Goldberg, Clemens:** Die Chansons von Antoine Busnois. In: Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, 32. Frankfurt a. M. 1994.
- Grau, Ulrike:** Metrische Oden- und Hymnenkompositionen von Ludwig Senfl. München, Univ., MA, 1996.
- Grente, Georges** (Hrsg.): Dictionnaire des Lettres Françaises. Band 1. Le Seizième Siècle. Paris 1951.
- Grimm, Jürgen/Hausmann, Frank-Rutger/Miething, Christoph:** Einführung in die französische Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar <sup>4</sup>1997.
- Gruppo di Studio sul Cinquecento francese** (Hrsg.): Ronsard e l'Italia. Ronsard in Italia. Atti del 1° Convegno del Gruppo di Studio sul Cinquecento francese. Gargnano, 16-18 Ottobre 1986. Fasano 1988.

**Gillot, Hubert:** La querelle des anciens et des modernes en France: De la Défence et Illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes. Nancy 1914. Reprint Genf 1968.

**Grammont, Maurice:** Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie. Paris <sup>2</sup>1913.

**Günther, Ursula:** „Chanson. I. Begriffsbestimmung bis ca. 1420“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel usw. 1995, Sp. 559-563.

**Gurlitt, Wilibald:** Burgundische Chanson und deutsche Liedkunst. Basel 1924.

**Haar, James:** Chanson and Madrigal. 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast. A Conference at Isham Memorial Library. September 13-14, 1961. Cambridge MA 1964.

**Haar, James:** „Madrigal. § II, 5. Italy, mid-16th century.“ In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 11, S. 467-468.

**Haar, James:** „Serafino de' Ciminelli dall' Aquila.“ In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 17, S. 157.

**Haase, Hans:** „Guerson (Gerson)“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1956, Vol. 5, Sp. 1047-1050.

**Haberl, Ferdinand:** „Schede, Paul Melissus“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 16, S. 598.

**Hale, John:** Die Kultur der Renaissance in Europa. München 1994.

**Hall, Kathleen Mary:** Pontus de Tyard and his 'Discours Philosophiques'. In: Oxford Modern Languages and Literature Monographs. London 1963.

**Harrán, Don:** In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought. In: Musicological Studies and Documents, 42. Hrsg. vom American Institute of Musicology. Neuhausen-Stuttgart 1988.

**Harrán, Don:** „New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino“. In: Acta Musicologica. Basel 1973, Vol. XLV, Fasc. I, S. 24-56.

**Harrán, Don:** Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century. In: Musicological Studies and Documents. 40. Hrsg. vom American Institute of Musicology. Neuhausen-Stuttgart 1986.

**Harvey, Sir Paul/Heseltine, Janet E.:** The Oxford Companion to French Literature. Oxford <sup>4</sup>1966.

**Hausmann, Frank-Rutger:** Französische Renaissance. Stuttgart, Weimar 1997.

**Hausmann, Frank-Rutger:** „>Die< Literatur der Renaissance“. In: Französische Literaturgeschichte. Hrsg. von Jürgen Grimm. Stuttgart <sup>2</sup>1991.

**Heartz, Daniel:** „>The< Chanson in the Humanist Era.“ In: Current Thought in Musicology. Hrsg. von John W. Grubbs. In: Symposia in the arts and the humanities. No. 4. Austin, London 1976, S.193-230.

**Heartz, Daniel:** „*Voix de ville*: Between Humanist Ideals and Musical Realities“. In: Words and Music. The scholar's view. In Honor of A. Tillman Merritt. Hrsg. von Sundry Hands. Harvard 1972, S. 115-135.

- Heitmann, Klaus:** „Frankreich“. In: Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock. Hrsg. von August Buck, Klaus Heitmann und Walter Mettmann. In: Dokumente zur europäischen Poetik. Hrsg. von August Buck. Band 3. Frankfurt a. M. 1972. S. 253-500.
- Hermelink, Siegfried:** Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Tutzing 1960.
- Hertin, Uta:** Die Tonarten in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts. Janequin, Sermisy, Costeley, Bertrand. In: Schriften zur Musik. Hrsg. von Walter Kolneder. Bd. 24. München 1974.
- Herzog, Reinhart/Koselleck, Reinhart** (Hrsg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München 1987.
- Hirzel, Rudolf:** Der Dialog: ein literarhistorischer Versuch. Band 1 und 2. Leipzig 1895. Reprographie Leipzig 1963.
- Hoekstra, Gerald Richard:** The Chansons of André Pevernage. Volume I and II. Ph. D. Ohio State University 1975. Ann Arbor, Michigan 1976.
- Huchon, Mireille:** Le français de la Renaissance. In: Que sais-je? Collection encyclopédique fondée par Paul Angoulvent. 2389. Paris 1988.
- Huizinga, Johan:** Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden (1919). Hrsg. von Kurt Köster nach der Ausgabe letzter Hand von 1945. Stuttgart 1975.
- Igly, France:** Pierre de Ronsard et ses Musiciens. Paris 1955.
- Jacquot, Jean** (Hrsg.): Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> Siècle. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences Humaines V. Paris, 30 Juin - 4 Juillet 1953. Paris 1954.
- Jasinski, Max:** Histoire du Sonnet en France. Douai 1903. Reprint Genf 1970.
- Jeandet, Jean-Pierre Abel:** Etude sur le 16<sup>e</sup> siècle. Pontus de Tyard. Paris 1860. Réimpression Genf 1970.
- Jeanroy, Alfred:** Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen Age. Paris <sup>3</sup>1925. Réimpression Paris 1965.
- Jeffery, Brian:** „The idea of music in Ronsard’s poetry“. In: Ronsard the Poet. Ed. by Terence Cave. London 1973, S. 209-239.
- Jeffery, Brian:** „Thématique littéraire de la chanson française entre 1480 et 1525“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 51-60.
- Jeppesen, Knud Christian:** Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Leipzig <sup>2</sup>1956.
- Jones-Davies, Marie T.:** Le dialogue au temps de la Renaissance. Paris 1984.
- Jost, François:** Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: modes et modulations. Bern usw. 1989.
- Jugé, Clément:** Jacques Peletier du Mans (1517-1582). Essai sur sa Vie, son Œuvre, son Influence. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Caen par l’Abbé Clément Jugé. Paris, Le Mans 1907.
- Kastner, Leon E.:** A History of French Versification. Oxford 1903.

- Kiesewetter, Raphael George:** Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Amsterdam 1829.
- Klapp, Otto:** Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft. Begründet von Otto Klapp. Bearbeitet und hrsg. von Astrid Klapp-Lehmann. Vol. XXVIII-XXXVI. Frankfurt 1990-1998.
- Knighton, Tess/Fallows David:** Companion to Medieval and Renaissance Music. London 1991.
- Kristeller, Paul Oskar:** Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung und Kunst. München 1976.
- Kuhn, Hugo:** „Zur inneren Form des Minnesangs“. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hrsg. von Hans Fromm. Darmstadt 1972.
- Kushner, Eva:** „Musique et sens chez Pontus de Tyard“. In: Musique et Humanisme à la Renaissance. In: Cahiers V. L. Saulnier. 10. Hrsg. vom Centre V. L. Saulnier. Université Paris-Sorbonne. Paris 1993, S. 107-117.
- Kushner, Eva:** „Réflexions sur le dialogue en France au XVI<sup>e</sup> siècle“. In: Revue des Sciences Humaines. Lille 1972, Vol 148, S. 485-501.
- Kushner, Eva:** „>Le< ‘Solitaire Premier’ de Pontus de Tyard: prolégomènes à une interprétation.“ In: Revue Belge de Philologie et d’Histoire. Brüssel 1971, Vol. 50, S. 760-767.
- Lagarde, André/Michard, Laurent:** XVI<sup>e</sup> siècle. Les grands auteurs français du programme. In: Collection Textes et Littérature. Bordas 1960.
- Laloy, Louis:** „Ronsard Musicien“. In: Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1924, N<sup>o</sup> 7, S. 11-19.
- Laumonier, Paul:** „L’Art Poétique de Jacques Peletier du Mans“. In: Revue de la Renaissance. Paris 1901, Vol. 1, S. 248-276. Réimpression (Paris 1901-1913, Vol. 1-14) Genf 1968.
- Laumonier, Paul:** Ronsard, Poète lyrique. Etude historique et littéraire. Paris <sup>3</sup>1932. Reprint Paris 1972.
- Lavignac, Albert** (Hrsg.): Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire rédigés par une collectivité du conservatoire d’artistes, musiciens, de savants et d’hommes de lettres. Partie I, tome III. Paris 1921.
- Lebègue, Raymond:** „Ronsard et la Musique“. In: Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> Siècle. Hrsg. von Jean Jacquot. Paris 1954, S. 105-119.
- Lebègue, Raymond:** Ronsard: l’Homme et l’Œuvre. In: Connaissance des Lettres. Hrsg. von René Jasinski. 29. Paris 1950.
- Lesky, Albin:** Geschichte der griechischen Literatur. Bern, München <sup>3</sup>1971.
- Lesure, François:** „Autour de Clément Marot et ses musiciens“. In: Revue de Musicologie. Paris 1951, Vol. 33, S. 109-119.
- Lesure, François:** „Certon“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1952, Bd. 2, Sp. 976-981.
- Lesure, François:** „>La< chanson française au XVI<sup>e</sup> siècle“. In: Histoire de la Musique. Volume I. Des origines à Jean-Sébastien Bach. Volume publié sous la direction de Roland-Manuel. In: Encyclopédie de la Pléiade. IX. Paris 1960, S. 1045-1071.



- Lesure, François:** „Guilliaud“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1956, Bd. 5, Sp. 1098.
- Lesure, François:** „Janequin“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1957, Bd. 6, Sp. 1695-1701.
- Lesure, François:** „Martin“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1960, Bd. 8, Sp. 1702.
- Lesure, François:** „Menehou“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1961, Bd. 9, Sp. 99.
- Lesure, François:** Musicians and Poets of the French Renaissance. New York 1955.
- Lesure, François:** „>Le< musicien Pierre Clereau et ses sources poétiques“. In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents. Genf 1954, Vol. 16, S. 366-370.
- Lesure, François:** Musique et Musiciens Français du XVI<sup>e</sup> Siècle. Genf 1976.
- Lesure, François:** „Ronsard“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1963, Bd. 11, Sp. 889-890.
- Lesure, François** (Hrsg.): Ecrits imprimés concernant la musique. BvI<sup>1</sup>: A-L und BvI<sup>2</sup>: M-Z. In: RISM. Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. München, Duisburg 1971.
- Lesure, François** (Hrsg.): Recueils imprimés. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles. B1. Liste chronologique. In: RISM. Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. München, Duisburg 1960.
- Lesure, François:** „Yssandon“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1968, Bd. 14, Sp. 949.
- Lesure, François/Thibault, Geneviève:** „Bibliographie des Editions Musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576)“. In: Annales Musicologiques. Tome I. Hrsg. von der Société de Musique d'Autrefois. Paris 1953.
- Lesure, François/Thibault, Geneviève:** Bibliographie des Editions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598). In: Publications de la Société Française de Musicologie. Deuxième Série. Tome IX. Paris 1955.
- Leuchtman, Horst:** „Zum gegenwärtigen Stand der Lasso-Forschung“. In: Revue belge de musicologie. Brüssel 1985, Vol. 39, S. 7-16.
- Levy, Kenneth Jay:** „Chanson in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts“. Deutsche Übersetzung von Herta Groos. Mit einer Bibliographie von François Lesure. Deutsche Bearbeitung von Hans Albrecht. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1952, Bd. 2, Sp. 1065-1081.
- Levy, Kenneth Jay:** „Vaudeville, vers mesurés et airs de cours“. In: Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> Siècle. Hrsg. von Jean Jacquot. Paris 1954, S. 185-201.
- Little, Meredith Ellis:** „Siciliana. 1. Arie di cantar siciliano.“ In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 17, S. 291-292.
- Lote, Georges:** Histoire du Vers Français. Première Partie: Le Moyen Age. Tome I, II und III. Paris 1949, 1951 und 1955. Deuxième partie: Le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles. Opus

postumum. Hrsg. von Joëlle Gardes-Tamine, Jean Molino und Lucien Victor. Tome IV, V und VI. Aix-en-Provence 1988, 1990 und 1991.

**Lowinsky, Edward Elias:** Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays. Edited and with an Introduction by Bonnie J. Blackburn. Volume I/II. Chicago, London 1989.

**Lowinsky, Edward Elias:** „>A< Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas“. In: Festschrift Heinrich Bessler. Zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität. Leipzig 1961.

**Lühmann, Rose:** Versdeklamation bei Guillaume de Machaut. Diss. München 1978.

**Maniates, Maria:** „Combinative Chansons in the Dijon Chansonier“. In: JAMS, Journal of the American Musicological Society. Philadelphia 1970, Vol. 23, S. 228-281.

**Margolin, Jean-Claude:** „L’expression de la culture populaire dans les chansons de Clément Janequin“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 120-138.

**Masson, Paul-Marie:** „Le mouvement humaniste“. In: Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire rédigés par une collectivité du conservatoire d’artistes, musiciens, de savants et d’hommes de lettres. Hrsg. von Albert Lavignac. Partie I, tome III, S. 1298-1342. Paris 1921.

**Meschonnic, Henri:** Critique du rythme. Anthropologie, historique du langage. Lagrasse 1982.

**Meyer-Baer, Kathi:** Music of the Spheres and the Dance of the Death. Studies in Musical Iconology. Princeton 1970.

**McClelland, John:** „>L< mariage de Poésie et de Musique: un projet de Pontus de Tyard“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 80-92.

**McClelland, John:** „>La< mise en musique du sonnet français avant 1552“. In: Musique et Humanisme à la Renaissance. In: Cahiers V. L. Saulnier. 10. Hrsg. vom Centre V. L. Saulnier. Université Paris-Sorbonne. Paris 1993, S. 83-100.

**McClelland, John:** „Setting the Sonnet to Music“. In: Australian Journal of French Studies. Clayton, Victoria 1984, Vol. XXI, No. 3, S. 229-258.

**McGowan, Margaret Mary:** L’art du ballet de cour en France (1581-1643). In: Collection „Le Choeur des muses“. Hrsg. vom Centre National de la Recherche Scientifique. Paris 1963.

**McGowan, Margaret Mary:** „The Arts Conjoined: a Context for the Study of Music“. In: Early Music History. Cambridge 1994, Vol. 13, S. 171-198.

**Merrill, Robert Valentine/Clements, Robert John:** Platonism in French Renaissance Poetry. In: New York University Studies in Romance Languages and Literature. 1. New York 1957.

**Michelet, Jules:** Histoire de France. Vol. VII: Renaissance. Paris 1855.

**Mirimonde, Albert P. de:** Astrologie et Musique. In: Iconographie Musicale. Hrsg. von François Lesure. Band V. Genf 1977.

**Mittelstraß, Jürgen** (Hrsg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Artikel „Renaissance“ und „Humanismus“. Band 2, S. 586 ff. und 3, S. 137 ff. Stuttgart, Weimar 1995.

**Mönch, Walter:** „>Der< Dichter und sein Komponist. Ronsard und Goudimel.“ In: Romania cantata. Festschrift Gerhard Rohlf’s zum 85. Geburtstag. Band II. Interpretationen. Tübingen 1980.

**Mönch, Walter:** Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg 1955.

**Morçay, Raoul:** „L'avènement du lyrisme au temps de la Renaissance“. In: Humanisme et Renaissance (Später: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, éd. Librairie Droz). Paris 1936, Tome III, S. 271-288.

**Morier, Henri:** Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Paris <sup>4</sup>1989.

**Müller-Blattau, Wendelin:** „Der Humanismus in der Musikgeschichte Frankreichs und Deutschlands“. In: Festschrift Walter Wiora. Zum 30. Dezember 1966. Hrsg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahlig. Kassel usw. 1967, S. 296-303.

**Munn, Kathleen Miriam:** A Contribution to the Study of Jean Lemaire de Belges. New York 1936. Reprint Genf 1975.

**Nagel, Heinrich:** Die metrischen Verse Jean Antoine de Baïfs. Ein Beitrag zur Kenntniss (sic!) der französischen Metrik im XVI. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1878.

**Niemöller, Klaus Wolfgang:** Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat. In: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 13. Köln 1956.

**Niemöller, Klaus Wolfgang:** „Wollick“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1968, Vol. 14, Sp. 836-837.

**Niemöller, Klaus Wolfgang:** „Wollick (Wolquier, Volcyr), Nicolaus (Nicolas)“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 20, S. 512.

**Nightingale, Andrea Wilson:** Genres in Dialogue: Plato and the construct of philosophy. Cambridge 1995.

**Nolhac, Pierre de:** Ronsard et l'humanisme. In: Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes. Sciences Historiques et Philologiques. 227. Paris 1921.

**Nolhac, Pierre de:** „Ronsard et l'humaniste musicien Melissus“. In: Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1924, N° 7, S. 21-26.

**Noo, Hendrik de:** Thomas Sebillet et son Art poétique françoys rapproché de la Deffence et illustration de la langue françoise de Joachim du Bellay. Diss. Amsterdam 1927. Utrecht o. J. Réimpression Utrecht 1970.

**O'Brien, John:** „Ronsard, Belleau and Renvoisy“. In: Early Music History. Cambridge 1994, Vol. 13, S. 199-216.

**Ouvrard, Jean-Pierre:** „La chanson française du XVI<sup>e</sup> siècle, lecture du texte poétique“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 106-119.

**Ouvrard, Jean-Pierre:** „*La Gélodacrye amoureuse* de Claude de Pontoux, une pratique ménétrière de la poésie“. In: Le Concert des voix et des instruments. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Paris 1995. S. 505-524.

**Ouvrard, Jean-Pierre:** „Le sonnet ronsardien en musique: du Supplément de 1552 à 1580“. In: Revue de Musicologie. Les Musiciens de Ronsard. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, No. 2, S. 149-164.

**Palisca, Claude V.:** Humanism in Italian Renaissance musical thought. New Haven, London 1985.

**Perkins, Leeman L.:** „Chanson. II. Ca. 1420 bis ca. 1520“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Hrsg. von

Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel usw. 1995, Sp. 564-583.

**Perkins, Leeman L.:** „Toward a Typology of the ‘Renaissance’ Chanson“. In: >The< Journal of Musicology. Berkeley 1988, Vol. VI, Iss. 4, S. 421-447.

**Photiadès, Constantin:** Ronsard et son luth. Paris 1925.

**Pirrota, Nino:** „Early Opera and Aria“. In: New looks at Italian Opera. Hrsg. von William W. Austin. New York 1968, S. 39-107. Wiederabgedruckt in: Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Hrsg. von Nino Pirrota und Elena Povoledo. Cambridge 1982, S. 237-280.

**Pirrota, Nino:** Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays. In: Studies in the History of Musik. 1. Cambridge MA, London 1984.

**Pogue, Samuel F.:** „Gentian“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 7, S. 237.

**Poulton, Diana:** „Campion, Thomas“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 3, S. 656-660.

**Prunières, Henry:** Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Suivi du Ballet de la délivrance de Renaud. Paris 1914. Reprint New York 1970.

**Prunières, Henry:** „Ronsard et les fêtes de Cour“. In: Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1924, N° 7, S. 27-44.

**Py, Albert:** „Les vers terminaux dans quelques poèmes de Ronsard“. In: Etudes Ronsardiennes II. Hrsg. von Yvonne Bellenger u. a. Genf 1989, S. 63-72.

**Reese, Gustav:** Music in the Renaissance. New York 1954.

**<La> Revue Musicale:** Ronsard et la Musique. Numéro Spécial. Supplément Musical: Tombeau de Ronsard. N° 7. Paris 1924.

**Riemann Musiklexikon.** Personenteil A-K und L-Z: Hrsg. von Wilibald Gurlitt. Mainz 1959 und 1961. Sachteil: Begonnen von Wilibald Gurlitt, fortgeführt und herausgegeben von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1967. Ergänzungsband Personenteil A-K und L-Z. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Mainz 1972 und 1975.

**Riethmüller, Albrecht/Zaminer, Frieder (Hrsg.):** Die Musik des Altertums. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Band 1. Laaber 1989.

**Rifkin, Joshua/Hudson, Barton:** „Compère, Loyset“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 4, S. 595-598.

**Rigolot, François:** „Le Sonnet et l'épigramme, ou: l'enjeu de la superscription“. In: Pre-Pléiade Poetry. Ed. by Jerry C. Nash. In: French Forum Monographs. 57. Lexington, Kentucky 1985. S. 97-111.

**RISM:** Einzeldrucke vor 1800. AI, 1-13. In: RISM. Répertoire International des Sources Musicales. Publié par la Société Internationale de Musicologie et l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales. Kassel u. a. 1971-1998.

**RISM:** siehe auch **Lesure, François** (Hrsg.).

**Rüegger, Emmanuèle:** Le spectacle total à la Renaissance: Genèse et premier apogée du ballet de cour. Diss. Zürich 1995.

- Ruhnke, Martin:** „Faber Stapulensis“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1954, Vol. 3, Sp. 1688-1690.
- Ruhnke, Martin:** „Faber Stapulensis, Jacobus (Le Febvre, Jaques)“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 6, S. 345.
- Sandberger, Adolf:** Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. In 3 Büchern. (Buch 2 nicht erschienen). Leipzig 1894 und 1895.
- Sandberger, Adolf:** „Orlando di Lassos Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur“. In: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Band I. München 1921, S. 87-138.
- Saulnier, V.-L.:** Du Bellay. In: Connaissance des Lettres. Hrsg. von René Jasinski. 31. Paris 1960.
- Schaeffner, André:** „Ronsard et la chanson française“. In: Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1924, N° 7, S. 65-74.
- Schneider, Herbert:** Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. 3. Tutzing 1972.
- Seay, Albert:** „Poetry and Music in the French Chanson of the Renaissance“. In: The Consort. Godalming, Surrey 1963, Vol. 20, S. 152-165.
- Seay, Albert:** Vorwort. Zu: Pierre Certon. Zehn Chansons. Hrsg. von Albert Seay. In: Das Chorwerk. Hrsg. von Friedrich Blume und Kurt Gudewill. Heft 82. Wolfenbüttel 1962.
- Seidel, Wilhelm/Cooper, Barry:** Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich, England. In: Geschichte der Musiktheorie. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Institutes für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer. Band 9. Darmstadt 1986.
- Silver, Isidore:** The Pindaric Odes of Ronsard. Paris 1937.
- Silver, Isidore:** Ronsard and the Hellenic Renaissance in France. Bd. 1-3. Bes. Bd. 2: Ronsard and the Grecian Lyre. In: Travaux d'Humanisme et de Renaissance. Genf 1981.
- Smith, Malcolm:** „Ronsard et ses critiques contemporains“. In: Etudes Ronsardiennes I. Hrsg. von Yvonne Bellenger u. a. Genf 1988, S. 83-90.
- Société Française de Musicologie/Département de Musicologie du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours** (Hrsg.): Les Musiciens de Ronsard. In: Revue de Musicologie. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, N° 2.
- Spiller, Michael R.G.:** The development of the sonnet. An introduction. London, New York 1992.
- Spoerri, Theophil:** Französische Metrik. München 1929.
- Sternfeld, Frederick William:** „Echo et répétition dans la poésie et la musique“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 243-254.
- Stone, Donald:** Ronsard's Sonnet Cycles. A Study in Tone and Vision. In: Yale Romanic Studies. Second Series. 14. New Haven, London 1966.
- Strauss, Richard:** Correspondance: Fragments de journal. Avant-propos de Gustave Samazeuilh. In: Cahiers Romain Rolland. 3. Paris 1951.
- Strauss, Richard/Krauss, Clemens:** Briefwechsel. Ausgewählt und hrsg. von Götz Klaus Kende und Willi Schuh, München 1964<sup>2</sup>.

**Suarès, André:** „Musique et Poésie“. In: Ronsard et la Musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Paris 1924, N° 7, S. 3-10.

**Suchier, Walther:** Französische Verslehre auf historischer Grundlage. Zweite Auflage bearbeitet von Rudolf Baehr. Tübingen <sup>2</sup>1963.

**Sulzer, Johann George:** Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Vierter Theil. Neue vermehrte zweyte Auflage. Leipzig 1794. Reprint Bodenheim 1967.

**Suter, Louis-Marc:** „*Les Amours* de 1552 mises en musique“. In: Ronsard. Hrsg. von André Gendre. Neuchâtel, Genève 1987, S. 85-103.

**Theisen, Josef:** Geschichte der französischen Literatur. Stuttgart, Berlin usw. <sup>2</sup>1969.

**Thibault, Geneviève:** „>Les< Amours de P. de Ronsard mises en musique par Jehan de Maletty (1578)“. In: Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie. Paris 1933.

**Thibault, Geneviève:** „>La< chanson française au XV<sup>e</sup> siècle de Dufay à Josquin des Prés (1420 à 1480)“. In: Histoire de la Musique. I. Des Origines à Jean-Sébastien Bach. Publié sous la direction de Roland-Manuel. In: Encyclopédie de la Pléiade. IX. Paris 1960, S. 890-944.

**Thibault, Geneviève:** „Musique et Poésie en France au XVI<sup>e</sup> Siècle avant les „Amours“ de Ronsard“. In: Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> Siècle. Hrsg. von Jean Jacquot. Paris 1954, S. 79-88.

**Thibault, Geneviève/Perceau, Louis:** Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI<sup>e</sup> siècle. In: Publications de la Société Française de Musicologie. Série II, tome 8. Paris 1941.

**Tiersot, Julien:** „Ronsard et la musique de son temps“. (Titel identisch mit 1902-1903, jedoch nur kurzes Abstract). In: Ronsard et la Pléiade (1524-1924). Numéro Spécial de la Muse Française. Revue de la Poésie. Paris 1924, S. 147-158.

**Tiersot, Julien:** „Ronsard et la musique de son temps“. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Hrsg. von Oskar Fleischer und Johannes Wolf. Leipzig 1902-1903, Jg. 4, Heft 1, S. 70-142.

**Tunley, David:** „The Union of Words and Music in Seventeenth-Century French Song - The Long and the Short of it“. In: Australian Journal of French Studies. Clayton, Victoria 1984, Vol. XXI, No. 3, S. 281-307.

**Vaccaro, Jean-Michel:** „Anthoine de Bertrand: *Las! pour vous trop aymer*“. In: Music before 1600. Hrsg. von Mark Everist. In: Models of Musical Analysis Series. Oxford 1992. S. 175-207.

**Vaccaro, Jean-Michel:** „Geometry and Rhetoric in Anthoine de Bertrand's *Troisième livre de chansons*“. In: Early Music History. Cambridge 1994, Vol. 13, S. 217-249.

**Vaccaro, Jean-Michel:** „Les Préfaces d'Anthoine de Bertrand“. In: Revue de Musicologie. Les Musiciens de Ronsard. Numéro réalisé par le département de Musicologie. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Université de Tours). Paris 1988, Vol. 74, No. 2, S. 221-236.

**Vaccaro, Jean-Michel (Hrsg.):** La chanson à la Renaissance. Actes du XX<sup>e</sup> colloque d'études humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours. Juillet 1977. Tours 1981.

- Vaccaro, Jean-Michel** (Hrsg.): Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. 1-11 juillet 1991. In: Arts du Spectacle. Collection dirigée par Elie Konigson. Paris 1995.
- Vaganay, Hugues**: Le Sonnet en Italie et en France au XVI<sup>e</sup> Siècle. Essai de bibliographie comparée. Genf 1966.
- Vendrix, Philippe**: „On the Theoretical Expression of Music in France during the Renaissance“. In: Early Music History. Cambridge 1994, Vol. 13, S. 249-273.
- Verchaly, André**: „Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576)“. In: Revue de Musicologie. Paris 1963, Vol. 49, S. 203-219.
- Vetter, Walter**: „Ethos“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1954, Bd. 3, Sp. 1581-1595.
- Vetter, Walter**: „Platon“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1962, Bd. 10, Sp. 1336-1341.
- Vetter, Walter**: „Pythagoras“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1962, Bd. 10, Sp. 1790-1792.
- Vetter, Walter/Fleischer, Ulrich**: „Aristoteles“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel 1949-1951, Bd. 1, Sp. 631-646.
- Villey, Pierre**: Les Sources Italiennes de la 'Deffense et Illustration de la Langue Françoise' de Joachim du Bellay. In: Research & Source Works Series. 639. Hrsg. von Burt Franklin. Essays in Literature and Criticism. 109. Paris 1908. Reprint New York 1970.
- Wagner, Rudolf**: „Boethius“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1952, Bd. 2, Sp. 49-57.
- Walker, Daniel Pickering**: „>The< aims of Baif's *académie de poésie et de musique*“. In: Journal of Renaissance and Baroque Music (Später: *Musica disciplina: a yearbook of the history of music*). New Haven, Connecticut 1946, Vol. 1, Iss. 2, S. 91-100.
- Walker, Daniel Pickering**: „>The< influence of *musique mesurée à l'antique*, particularly on the *airs de cour* of the early seventeenth century“. In: Musica disciplina: a yearbook of the history of music. Rom 1950, Vol. 4, S. 141-163.
- Walker, Daniel Pickering**: „Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries“. In: >The< Music Review. Cambridge 1941, Vol. 2, Iss.1, S. 1-13; Iss. 2, S. 111-121; Iss. 3, S. 220-227; Iss. 4, S. 288-308; 1942, Vol. 3, Iss. 1, S. 55-71.
- Walker, Daniel Pickering**: „Some aspects and problems of *musique mesurée à l'antique*. The rhythm and notation of *musique mesurée*“. In: Musica disciplina: a yearbook of the history of music. Rom 1950, Vol. 4, S. 163-186.
- Walker, Daniel Pickering**: „>La< valeur expressive des intervalles mélodiques et harmoniques d'après les théoriciens et le problème de la quarte“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 93-105.
- Weber, Edith**: La Musique mesurée à l'Antique en Allemagne. 2 Vol. In: *Musique et théâtre dans les pays Rhénans*. 1. Paris 1974.
- Weber, Edith**: „La musique humaniste et scolaire en Allemagne: aspect pédagogique et répertoire“. In: La chanson à la Renaissance. Hrsg. von Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 304-321.

**Welker, Lorenz:** „Die Musik der Renaissance“. In: Musikalische Interpretation. Hrsg. von Hermann Danuser. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11. Hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgef. von Hermann Danuser. Laaber 1992, S. 139-215.

**Westrup, Jack/Walker, Thomas:** „Aria. 1. Derivation and use to the early 17th century.“ In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 1, S. 573-574.

**Wille, Günther:** Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam 1967.

**Wille, Günther:** Schriften zur Geschichte der antiken Musik: mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957-1987. Durchgesehen von Christine Walde. In: Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Hrsg. von Michael von Albrecht. Band 26. Frankfurt a. M. usw. 1997.

**Winnington-Ingram, R. P.:** „Pythagoras“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. von Stanley Sadie. London 1980, Vol. 15, S. 485.

**Winternitz, Emanuel:** „Lira da braccio“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel usw. 1960, Bd. 8.

**Winternitz, Emanuel:** Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology. New Haven, London 1979.

**Yates, Frances Amalia:** The French Academies of the Sixteenth Century. In: Studies of the Warburg Institute. London 1947.

**Zumthor, P.:** „Un problème de morpho-sémantique: le couple français rime-rythme.“ In: Travaux de Linguistique et de Littérature. Publ. par le Cercle de Strasbourg. II/1. Strasbourg 1964, S. 187-204.



*Myriam Suzanne Rion*



**DIE IDEE DER VERBINDUNG VON MUSIK UND POESIE**

**IM FRANKREICH DES 16. JAHRHUNDERTS –**

**DAS MUSIKALISCHE SUPPLEMENT ZU PIERRE DE RONSARDS *AMOURS* (1552)**

**Notenbeilage**



*Myriam Suzanne Rion*

**DIE IDEE DER VERBINDUNG VON MUSIK UND POESIE**

**IM FRANKREICH DES 16. JAHRHUNDERTS –**

**DAS MUSIKALISCHE SUPPLEMENT ZU PIERRE DE RONSARDS *AMOURS* (1552)**

**Notenbeilage**



## Notenbeilage

Sonett	1-1	<i>J'espere &amp; crains</i> , Certon: Eigene Spartierung.	3
	1-2	<i>J'espere et crain</i> , Lasso: nach Ausgabe Leuchtman, Sämtliche Werke, Bd. 16, S. 12 ff.	8
	1-3	<i>J'espere et crain</i> , Boni: nach Ausgabe Dobbins, S. 45 ff.	14
	1-4	<i>J'espere &amp; crain</i> , Maletty: Eigene Spartierung.	17
Sonett	2-1	<i>Bien qu'à grand tort</i> , Certon: Eigene Spartierung.	21
	2-2	<i>Bien qu'à grand tort</i> , Bertrand: nach Ausgabe Expert, MMFR 4, S. 12 ff.	27
Pindar. Ode	3	<i>Errant par - En qui</i> , Goudimel: nach Ausgabe Pidoux/Egan, Œuvres, Vol. 13, S. 80 ff.	30
Sonett	4	<i>Quand j'apperçoy</i> , Goudimel: nach Ausgabe Pidoux/Egan, Œuvres, Vol. 13, S. 194 ff.	33
Ode	5	<i>Qui renforcera</i> , Goudimel: nach Ausgabe Pidoux/Egan, Œuvres, Vol. 13, S. 205 ff.	36
Sonett	6-1	<i>Las, je me plain</i> , Muret: Eigene Spartierung.	38
	6-2	<i>Las je me plains</i> , Bertrand: nach Ausgabe Expert, MMFR 4, S. 34 ff.	43
	6-3	<i>Las! je me plains</i> , Regnard: nach Ausgabe Expert, MMFR 15, S. 63 ff.	47
Sonett	7-1	<i>Qui voudra voir</i> , Janequin: nach Ausgabe Merrit/Lesure, Chansons, Vol. V, S. 187 ff.	51
	7-2	<i>Qui voudra voir</i> , Bertrand: nach Ausgabe Expert, MMFR 5, S. 62 ff.	55
Sonett	8-1	<i>Nature ornant</i> , Janequin: nach Ausgabe Merrit/Lesure, Chansons, Vol. V, S. 191 ff.	61
	8-2	<i>Nature ornant</i> , Bertrand: nach Ausgabe Expert, MMFR 5, S. 68 ff.	66
	8-3	<i>Nature ornant</i> , Clereau: nach Ausg. Bernstein, Sixteenth-Century Chanson, 7, S. 136 ff.	70
Chanson	9-1	<i>Petite Nymphe</i> , Janequin: nach Ausgabe Merrit/Lesure, Chansons, Vol. V, S. 196 ff.	74
	9-2	<i>Petite Nymfe</i> , Castro: nach Ausgabe Brooks, Recent Researches, 97, S. 157 ff.	77
	9-3	<i>Petite Nymphe</i> , Caietain: nach Ausg. Bernstein, Sixteenth-Century Chanson, 4, S. 89 ff.	82
	9-4	<i>Petite Nymfe - Responce</i> , Regnard: nach Ausgabe Expert, MMFR 15, S. 49 ff.	84
	9-5	<i>Petite nimfe - Responce</i> , Utendal: Eigene Spartierung.	88



# I'espere & crains

P. CERTON

1 2 3

Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

4 5 6

S  
C  
T  
B

7 8 9

S  
C  
T  
B

l'Es - pere ne & crains, ie me tais & sup - pli -  
Rien ne me crai-s, plaist si - no~ ce qui m'e~ - nu -

e, ye, Or le ie suis suis vail - glace, & o - res  
ye, le ie suis suis vail - lant, & o - le - coeur

vn me feu chault, l'ad - mi - re tout, &  
me de - fault, l'ay l'es - re poir bas, i'ay

10 11 12

S de le rien cou - ne rai - me ge chault, hault. le le me doute de -

C de le rien cou - ne rai - me ge chault, hault. le le

T de le rien cou - ne rai - me ge chault, hault. le le

B de le rien cou - ne rai - me ge chault, hault. le le

13 14 15

S lace, mour, & puis si ie (ie) me le re def - li fi -

C me doute de a - lace, mour, & puis si ie ie me le re def -

T me doute de a - lace, mour, & puis si ie ie me le re def -

B me doute de a - lace, mour, & puis si ie ie me le re def -

16 17a 17b

S e Plus ie me

C li fi - e Plus ie me

T li fi - e Plus ie me

B li fi - e Plus ie me



18 19 20

S  
picque, & plus ie suis re - tif, l'ayme

C  
picque, & plus ie suis re - tif l'ayme

T  
picque, & plus ie suis re - tif l'ayme

B

21 22 23

S  
e - stre libre, & veulx es - tre cap - tif,

C  
e - stre libre, & veulx es - tre cap - tif,

T  
e - stre libre, & veulx es - tre cap - tif

B

24 25 26 27 28 29

S  
Cent fois ie meurs (Cent fois ie meurs)

C  
Cent fois ie meurs (Cent fois ie meurs)

T  
Cent fois ie meurs (Cent fois ie meurs)

B  
Cent fois ie meurs (Cent fois ie meurs)

30 31 32

S Ce-t fois ie pre-s nais - san - ce

C Cent fois ie prens nais - san

T Ce-t fois ie prens nais - san

B Cent fois ie prens nais - san

33 34 35

S Vn Pro - me - thée en pas - si -

C ce Vn Pro - me - thée en pas - si -

T ce Vn pro - me - thée en pas - si -

B ce. Vn Pro - me - thée en pas - si -

36 37 38

S ons ie suis Et pour ay - mer

C ons ie suis Et pour ay - mer

T o-s ie suis, Et pour ay - mer per -

B ons ie suis Et pour ay - mer

39 40 41

S per - dant tou - te puis - san - ce Ne

C per - dant tou - te puis - san - ce, Ne

T dant tou - te puis - san - ce, Ne pou -

B per - dant tou - te puis - san - ce, Ne

42 43 44

S pou - uant rien ie fay ce que

C pou - uant rien ie fay, ie

T uant rien ie fay ce que

B pou - uant rien ie fay

45 46 47 (Bei Wh. ☺)

S ie puis.

C fay ce que ie puis.

T ie puis.

B ce que ie puis.

LA SSO

J' espere et crain

M. 1

Superius  
Je - spere et crain, je me tais et

Contratenor  
Je - spere et crain, Je - spe - re et crain, je me tais et

Tenor  
Je - spe - re et crain, Je - spe - re et crain, je me tais et

Quinta pars  
Je - spere et crain, Je - spe - re et crain, je me tais et

Bassus  
Je - spere et crain, je me tais et

5  
sup - pli - e, Or' je suis gla - ce, et o - res un feu chaut, Jad -  
suppli - e, Or' je suis gla - ce, et o - res un feu chaut,  
suppli - e, Or' je suis gla - ce, et o - res un feu chaut, Jad - mi -  
suppli - e, Or' je suis gla - ce, et o - res un feu chaut,  
suppli - e, Or' je suis gla - ce, et o - res un feu chaut,

9  
mi - re tout, et de rien ne me chaut, Je me de - la -  
10  
Jad - mi - re tout, Jad - mi - re tout et de rien ne me chaut, Je me de -  
re tout, Jad - mi - re tout et de rien, et de rien ne me chaut,  
Jad - mi - re tout et de rien ne me chaut,  
Jad - mi - re tout et de rien ne me chaut,

12

ce, Je me de-la - - - ce  
la - - ce, Je me de-la - - ce, Je me de-la - - ce et  
Je me de-la - - ce, Je me de-la - - ce. Je me de-la - - ce et  
Je me de-la - - ce, Je me de-la - - ce et puis,  
Je me de-la - - - ce, Je me de-la - - - ce et puis je

15

et puis je me re-li - - e, et puis je me re-li - - e. Rien ne me  
puis je me re-li - - e, et puis je me re-li - - e. Rien ne me  
puis je me re-li - - e, je me re-li - - e, je me re-li - - e. Rien ne me plait si  
et puis je me re-li - - e, et puis je me re-li - - e. Rien ne me plait  
me re-li - - e, et puis je me re-li - - e. Rien ne me plait

19

20

plait, Je suis vail - lant, et le cœur me de -  
plait si non ce qui m'ennuy - - e, Je suis vail - lant, et le cœur me de -  
non ce qui m'ennuy - - e, Je suis vail - lant, et le cœur me  
si non ce qui m'ennuy - e, Je suis vail - lant, et le cœur me défaut,  
si non ce qui m'ennuy - e, Je suis vail - lant, et le cœur me de -

23 25

faut, J'ay le - espoir bas, J'ay l'espoir bas, j'ay le cou.ra - .

faut, J'ay le - espoir bas, J'ay le - espoir bas, J'ay le - espoir bas, j'ay le cou -

de - faut, J'ay le - espoir bas, J'ay le - espoir bas, j'ay -

J'ay le - espoir bas, J'ay le - espoir bas, J'ay le - espoir bas, j'ay le cou -

faut, J'ay le - espoir bas, j'ay le cou -

27

ge haut, Je dou - te A - - - mour, et si je le

ra - - - ge haut, Je dou.te Amour, Je doute A - - - mour et

le cou.ra - ge haut, Je dou.te Amour, Je doute A.mour et si

ra - ge haut, Je dou.te Amour, Je doute Amour et

ra - ge haut Je doute Amour, et si je

30

def - fi - e, et si je le def - fi - . . . e.

si je le def.fi - . . . e, et si je le def - fi - . . . e.

je le def.fi - e, et si je le def.fi - e, et si je le def.fi - . . . e.

si je le def.fi - e, et si je le def.fi - e, je le def - fi - . . . e. ! falsch

le def - fi - e, et si je le def - fi - . . . e.

*II/M* Seconde partie

S. Plus je me pi - que et plus je suis  
Ct. Plus je me pi - que, Plus je me pi - - que et plus je suis  
T. Plus je me pi - - que et plus je suis  
Q.P. Plus je me pi - que, Plus je me pi - que et plus je suis  
B. Plus je me pi - que et plus je suis

4 5  
S. re - tif, J'ay - me e - stre li - bre et veux e - - stre  
Ct. re.tif, J'ay - me e - stre li - - bre, J'ay - me e - stre li - bre et veux e -  
T. re.tif, J'ay - me e - stre li - bre, J'ay - me e - stre li - - bre et veux e -  
Q.P. re.tif, J'ay - me e - stre li - bre, J'ay - me e - stre li - bre et veux e - stre cap - tif, et  
B. re.tif, J'ay - me e - stre li - - bre et veux e - stre

8 10 4  
S. cap - - tif, Cent foys je meur, Cent foys je meur, cent foys je pren,  
Ct. stre cap - - tif Cent foys je meur, Cent foys je meur, cent foys je  
T. - stre cap - - tif, Cent foys je meur, Cent foys je meur, cent foys je  
Q.P. veux e - stre cap - tif Cent foys je meur, Cent foys je meur,  
B. cap - - tif, Cent foys je meur, Cent foys je meur,

12

cent foys je pren nais - san - ce, cent foys je pren nais - san - ce.  
pren, cent foys je pren naissan - ce, cent foys je pren nais - san -  
pren, cent foys je pren nais - san - ce, cent foys je pren, je pren nais -  
cent foys je pren naissan - ce, cent foys je pren, cent foys je pren nais -  
cent foys je pren nais - san - ce, cent foys je pren nais - san -

15

Un Pro - me - thé - e en pas - si - ons je  
- ce. Un Pro - me - thé - e en pas - si - ons je  
san - ce. Un Pro - me - thé - e en pas - si - ons je  
san - ce. Un Pro - me - thé - e en pas - si - ons je  
ce. Un Pro - me - thé - e en pas - si - ons je

18

suis, Et pour ay - mer per - dant tou - te puis - san - ce:  
suis, Et pour ay - mer per - dant tou - te puis - san - ce Ne pou - vant  
suis, Et pour ay - mer per - dant tou - te puis - san - ce:  
suis  
suis, Ne pou -



21

Ne pou-vant rien, Ne pou-vant rien je  
rien, Ne pou.vant rien, Ne pou.vant rien je fay ce que  
Ne pou.vant..... rien, Ne pou.vant rien  
vant rien, Ne pou.vant rien, ne..... pou.vant rien je  
Ne pou.vant rien, Ne pou.vant rien je fay ce

24

25

fay ce que je..... puis, je fay ce que je  
je puis, ce que je puis, je fay ce..... que je puis,  
je fay ce que je puis, je fay ce que je puis,  
que je puis, ce que je puis, je fay ce que je puis, je

27

30

puis, je fay ce que je puis. je fay ce que je puis.  
je fay ce que je puis, je fay ce que je' puis.  
puis, ce que je puis, je fay ce que je puis.....  
je fay ce que je puis, je fay ce que je puis, je fay ce que je puis.  
fay ce que je puis, je fay ce que je puis, ce que je puis.

BONI

J'ESPERE ET CRAIN

M.A

I fol. 2v-3  
SUPERIUS

Musical score for the Superius part, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Jé- spe- re't et cRAIN, je me tais et sup- pli- Jé- spe- re't et cRAIN, je me tais et sup- pli- Jé- spe- re't et cRAIN, je me tais et sup- pli- Jé- spe- re't et cRAIN, je me tais et sup- pli-

CONTRATENOR

TENOR

BASSUS

Musical score for the Contratenor, Tenor, and Bass parts. The lyrics are: e, Or je suis gla- ce, et o- res un feu chaut, J'ad- e, Or je suis gla- ce, et o- res un feu chaut, J'ad- e, Or je suis gla- ce, et o- res un feu chaut, J'ad- e, Or je suis gla- ce, et o- res un feu chaut, J'ad-

Musical score for the Soprano and Alto parts. The lyrics are: -mi- re tout, et de rien ne me chaut, Je -mi- re tout, et de rien ne me chaut, Je -mi- re tout, et de rien ne me chaut, Je -mi- re tout, et de rien ne me chaut, Je



10  
me dé-la ce, et sou-dain me re-li- e, Rien ne me plait, Rien  
-la- ce, et sou-dain me re-li- e, Rien ne me plait, Rien  
me dé-la- ce, et sou-dain me re-li- e, Rien ne me plait, Rien  
-la- ce, et sou-dain me re-li- e, Rien

11  
ne me plait, si-non ce qui m'en-nui- e:  
ne me plait, si-non ce qui m'en-nui- e: Je suis vall-  
ne me plait, si-non ce qui m'en-nui- e:  
ne me plait, si-non ce qui m'en-nui- e: Je suis vall-

12  
-lant, Je suis vall-lant, et le cœur me dé- faut, J'ay  
-lant, Je suis vall-lant, et le cœur me dé- faut, J'ay  
suis vall-lant, Je suis vall-lant, et le cœur me dé- faut, J'ay  
-lant, Je suis vall-lant, et le cœur me dé- faut, J'ay

18  
l'e- espoir bas, j'ay le cou- ra- ge haut, Je dou- te- A- mour, Je dou-  
l'e- espoir bas, j'ay le cou- ra- ge haut, Je dou- te- A- mour, Je dou-  
l'e- espoir bas, j'ay le cou- ra- ge haut, Je dou- te- A- mour, Je dou-  
l'e- espoir bas, j'ay le cou- ra- ge haut, Je dou- te- A- mour, Je dou-

19  
-te- A- mour, et si je le dé- fi- e, et si je le dé- fi- e,  
-te- A- mour, et si je le dé- fi- e, et si je le dé- fi- e,  
-te- A- mour, et si je le dé- fi- e, et si je le dé- fi- e,  
-te- A- mour, et si je le dé- fi- e, et si je le dé- fi- e,

20  
-fi- e, dé- fi- e. Plus je me pi- qué- et plus je suis ré- tif, J'ai- mé- en- tre  
-fi- e, dé- fi- e. Plus je me pi- qué- et plus je suis ré- tif, J'ai- mé- en- tre  
-fi- e, dé- fi- e. Plus je me pi- qué- et plus je suis ré- tif, J'ai- mé- en- tre  
-fi- e, dé- fi- e. Plus je me pi- qué- et plus je suis ré- tif, J'ai- mé- en- tre

26 27 28

li- bré-ét veu- es- tre cap- tif, Cent fois, je  
li- bré-ét veu- es- tre cap- tif, Cent fois, je  
li- bré-ét veu- es- tre cap- tif, Cent fois, je  
li- bré-ét veu- es- tre cap- tif, Cent fois, je

29 30 31

meur, cent fois, je pren nais- san- ce, Un Pro- mé- théé en pas- si-  
meur, cent fois, je pren nais- san- ce, Un Pro- mé- théé en pas- si-  
meur, cent fois, je pren nais- san- ce, Un Pro- mé- théé en pas- si-  
meur, cent fois, je pren nais- san- ce, Un Pro- mé- théé en pas- si-

32 33 34

-ons je suis : Et pour ai- mer, Et pour ai- mer per- dant tou-  
-ons je suis : Et pour ai- mer, Et pour ai- mer per- dant tou-  
-ons je suis : Et pour ai- mer, Et pour ai- mer per- dant tou-  
-ons je suis : Et pour ai- mer, Et pour ai- mer per- dant tou-

35 36 37

-te puis- san- ce, Cri- er, Cri- er mer- cy seu-  
-te puis- san- ce, Cri- er, Cri- er mer- cy seu-  
-te puis- san- ce, Cri- er, Cri- er mer- cy seu-  
-te puis- san- ce, Cri- er, Cri- er mer- cy seu-

38 39 40

-le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-  
-le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-  
-le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-

41 42 43 44

seu- le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-  
-le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-  
-le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-  
-le- ment je ne puis, seu- le- ment je ne puis, seu-

# I'espere & crain

Nach den Superius- und Contra-Stimmbüchern von  
 LES AMOURS DE P. DE / RONSARD, MISES EN  
 MUSIQUE / A quatre parties par Jehan de Maletty natif de  
 Saint Maxemin en Provence. (Le Roy & Ballard, Paris  
 1578) im Besitz der Bibliothek des Real Conservatorio de  
 Música de Madrid mit frdl. Genehmigung von Herrn D.  
 José Carlos Gosálvez Lara

MALETTY

M. 1 2 3

Superius

Contra

Tenor

Bassus verschollen

4 5 6

S

C

7 8 9

S

C

10 11 12

S

C

13 14 15

S

C

I'es - pe - re I'es - pere'

I'es - pe - re I'es - pere'

& crain, je me tais & sup - ply -

& crain, je me tais & sup - ply -

e, Or' je suis gla - ce, Or' je suis glace' &

e, Or' je suis gla - ce, Or' je suis glace'

o - res un feu chaud, l'ad - mi - re tout, (l'ad - mi - re tout,)

& o - res un feuchaut, l'ad - mi - re tout, (l'ad - mi - re tout,) l'ad - mi - re tout, &

& de rien ne me chaut, le me de - la - ce, & soudain me re - li -

de rien ne me chaut le me de - la - ce, & soudain me re - li -

16 17 18

S e. Rien ne me plaist si-non ce qui m'en-nui - e: le suis vail -

C e. Rien ne me plaist si-non ce qui m'en - nue - e: le suis vail -

19 20 21

S lant, & le coeur me de-faut, j'ay le cou - ra - ge haut,

C lant, & le coeur me de-faut, j'ay l'es-poir bas j'ay le cou - ra - ge haut,

22 23 24

S le doute' A - mour, & si je le def-fi-e. (& si je le def-fi-e.) &

C le doute' A - mour, & si je le def-fi-e. (& si je le def-fi-e.) &

25 26 27

S si je le def-fi - e. Plus je me pi-que, (Plus je me pi-que,) Plus

C si je le def-fi - e. Plus je me pi-que, (Plus je me pi-que,) Plus

28 29 30

S je me pi-que' & plus je suis re - tif, l'ayme' es - tre libre, & veux

C je me pi-que' & plus je suis re - tif, l'ayme' es - tre libre, & veux

31 32 33

S  
es - tre cap - tif, Cent fois cent fois (Cent fois cent fois) cent fois cent fois

C  
es - tre cap - tif, Cent fois cent fois (Cent fois cent fois) cent fois cent fois

34 35 36

S  
(cent fois cent fois) cent fois cent fois je meurs cent

C  
(cent fois cent fois) cent fois cent fois je meurs cent

37 38 39

S  
fois je pren nais-san - ce Vn Pro - me - thée en pas -

C  
fois je pren nais-san - ce Vn Pro - me - thée en pas -

40 41 42

S  
si - ons je suis Et pour ay - mer per-dant tout -

C  
si - ons je suis Et pour ay - mer per-dant tout -

43 44 45

S  
te puis-san - ce, Cri - er mer -

C  
te puis-san - ce, Cri - er mer -

46 47 48

S cy seu - le-ment je ne puis. Cri - er

C cy seu - le-ment je ne puis. Cri - er

49 50 51

S mer - cy seu - le-ment je ne

C mer - cy seu - le-ment je ne

52 53

S puis.

C puis.



# Bien qu'a grand tort

P. CERTON

M. 1                    2                    3                    4                    #

Superius  
 Bien qu'a grand tort il ne te plaist d'al  
 L'as- pre tour- me-t ne m'est point si lu -

Contratenor  
 Bien qu'a grand tort il ne te plaist d'al  
 L'as- pre tour- me-t ne m'est point si lu -

Tenor  
 Bien qu'a grand tort il ne te plaist d'al  
 L'as- pre tour- ment ne m'est point si lu -

Bassus  
 Bien qu'a grand tort il ne te plaist d'al  
 L'as- pre tour- me-t ne m'est point si lu -

5                    6                    7

S  
 mer, De - dans mon coeur, siege & a ta sei pas - gneu -  
 mer, Qu'il ne me pleise, & si n'ay pas e -

C  
 mer, De - dans mon coeur, siege & a ta sei pas - gneu -  
 mer, Qu'il ne me pleise, & si n'ay pas e -

T  
 mer, De - dans mon coeur, siege & a ta sei pas - gneu -  
 mer, Qu'il ne me pleise, & si n'ay pas e -

B  
 mer, De - dans mon coeur, siege & a ta sei pas - gneu -  
 mer, Qu'il ne me pleise, & si n'ay pas e -

8                    9                    10

S  
 ri - e, No~ d'une a - mour, ai~  
 nui - e e De me dou - loir, car

C  
 ri - e, No~ d'une a - mour, ain -  
 nui - e e De me dou - loir, car

T  
 ri - e, No~ d'une a - mour, ai~  
 nui - e e De me dou - loir, car

B  
 ri - e, No~ d'une a - mour, ai~  
 nui - e e De me dou - loir, car

11 12 13

S  
cois ie d'u n'ay - ne me fu ma - ri vi - e Le Si - feu non cru d'au -

C  
cois ie d'u n'ay - ne me fu ma - ri vi - e Le Si - feu non cru d'au -

T  
cois ie d'u n'ay - ne me fu ma - ri vi - e Le Si - feu non cru d'au -

B  
cois ie d'u n'ay - ne me fu ma - ri vi - e Le Si - feu non cru d'au -

14 15 16a

S  
el ta-t, pour qu'il mes te os plaist con de - su l'ay - mer.

C  
el tant, pour qu'il mes te os plaist co de - su l'ay - mer.

T  
el tant, pour qu'il mes te os plaist con de - su l'ay - mer.

B  
el ta-t, pour qu'il mes te os plaist co de - su l'ay - mer.

16b 17 18

S  
mer. Mais si les cieulx m'ont fait nais -

C  
mer. Mais si les cieulx m'ont

T  
mer. Mais si les cieulx

B  
mer. Mais si les cieulx m'ont fait nais - tre, Ma -

19 20 21

S tre, Ma - da - me, (m'ont fait nais - tre, Ma - da -

C fait nais - tre, Ma - da - me, Ma - da -

T m'o-t fait nais - tre, Ma - da

B da - me, m'ont fait nais - tre, Ma - da -

22 23 24

S me,) Pour es - tre tien, ne gen - ne

C me, Pour es - tre tien, ne gen - ne

T me, Pour es - tre tien, ne gen - ne

B me, Pour es - tre tien, ne gen - ne

25 26 27

S plus mon a - me, Mais prens en gré ma fer -

C plus mo~ a - me, Mais pre~s en gré ma

T plus mon a - me, Mais prens en gré ma

B plus mo~ a - me, Mais prens en gré ma

28 29 30

S me loy - aul - té.

C fer - me loy - aul - té. Vault

T fer - me loy - aul - té, Vault

B fer - me loy - aul - té.

31 32 33

S Vault il pas mieulx en ti - rer du ser -

C il pas mieulx en ti - rer du ser - ui -

T il pas mieulx en ti - rer du ser - ui -

B

34 35 36

S ui - ce Que par l'hor - reur d'vn

C ce Que par l'hor - reur d'vn cru - el

T ce Que p\_ l'hor - reur d'vn cru - el

B

37 38 39 40

S  
cru - el sa - cri - fi - ce L'oc- cire aux

C  
sa - cri - fi - ce L'oc- cire aux

T  
sa - cri - fi - ce, L'oc- cire aux

B  
L'oc- cire aux

41 42 43

S  
piedz de ta fie -

C  
piedz de ta fie - re beaul - té?

T  
piedz de ta fie - re beaul - té? de ta fie -

B  
piedz de ta fie - re beaul - té? de

44 45 46a

S  
re beaul - té,

C  
de ta fie - re beaul - té?

T  
re beaul - té?

B  
ta fie - re beaul - té?


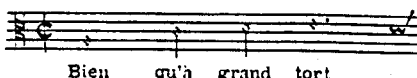
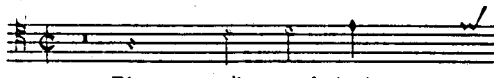
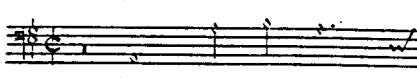
46b

Musical score for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 6/6 time and features a key signature of one flat (B-flat). Each part begins with a second ending bracket labeled '2.'. The lyrics are: S: té,; C: té?; T: té?; B: té?.

# Bien qu'à grand tort

BERTRAND

NOTATION ORIGINALE

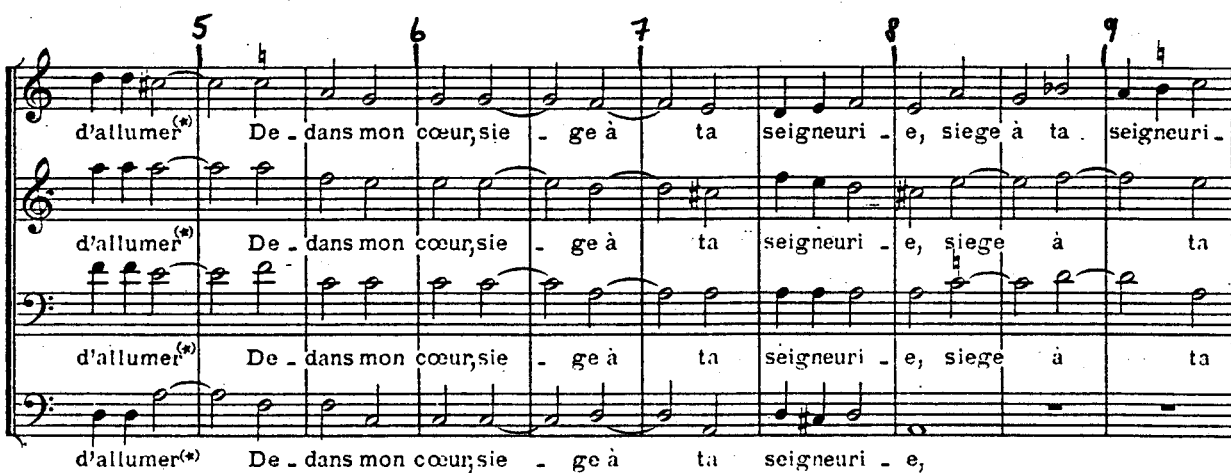
SUPERIUS *		CONTRA **	
TENOR ***		BASSUS ****	

M.A.  $\text{C}$

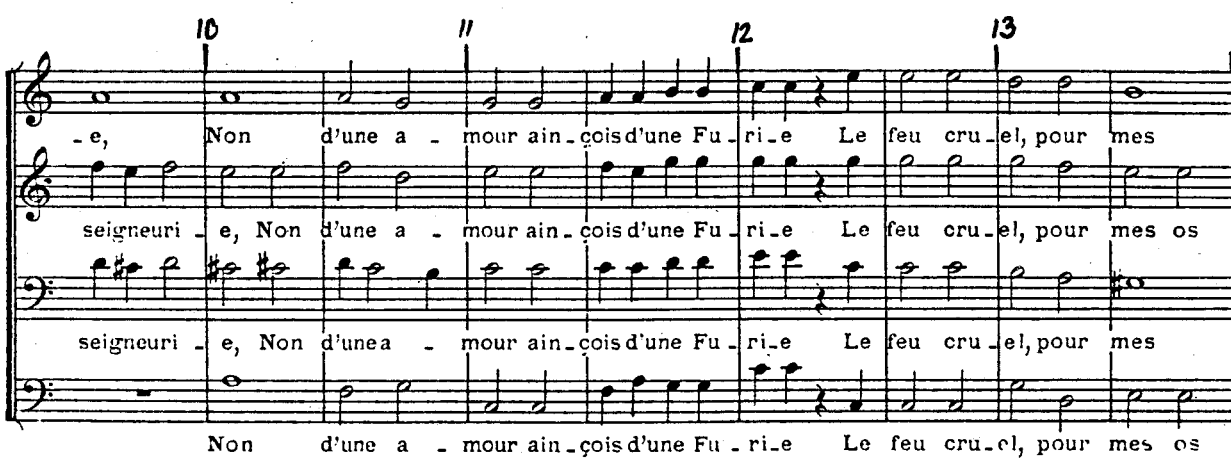
Soprane  
\*  
Tenor haute-contre  
\*\*  
Tenor  
\*\*\*  
Basse  
\*\*\*\*



Bien qu'à grand tort, il te plaist  
 Bien qu'à grand tort, Bien qu'à grand tort, il te plaist  
 Bien qu'à grand tort, Bien qu'à grand tort il te plaist  
 Bien qu'à grand tort, il te plaist



d'allumer<sup>(\*)</sup> De - dans mon cœur, sie - ge à ta seigneuri - e, siege à ta seigneuri -  
 d'allumer<sup>(\*)</sup> De - dans mon cœur, sie - ge à ta seigneuri - e, siege à ta  
 d'allumer<sup>(\*)</sup> De - dans mon cœur, sie - ge à ta seigneuri - e, siege à ta  
 d'allumer<sup>(\*)</sup> De - dans mon cœur, sie - ge à ta seigneuri - e,



- e, Non d'une a - mour ain - çois d'une Fu - ri - e Le feu cru - el, pour mes  
 seigneuri - e, Non d'une a - mour ain - çois d'une Fu - ri - e Le feu cru - el, pour mes os  
 seigneuri - e, Non d'une a - mour ain - çois d'une Fu - ri - e Le feu cru - el, pour mes  
 Non d'une a - mour ain - çois d'une Fu - ri - e Le feu cru - el, pour mes os

\* Orig.: allumer

14 15 16 17 18

os con - su - mer: L'a - spre tourment ne  
 con - su - mer: L'a - spre tourment, L'a - spre tour - ment ne  
 os con - su - mer: L'a - spre tourment, L'a - spre tourment, L'a - spre tourment ne  
 con - su - mer: L'a - spre tourment, L'a - spre tour - ment ne

19 20 21 22 23

m'est point si a - mer Qu'il ne me plaise, et si n'ay pas en - vi - e, et  
 m'est point si a - mer Qu'il ne me plaise, et si n'ay pas en - vi - e, et  
 m'est point si a - mer Qu'il ne me plaise, et si n'ay pas en - vi - e, et  
 m'est point si a - mer Qu'il ne me plaise, et si n'ay pas en - vi - e, et

24 25 26 27

si n'ay pas en - vi - e De me dou - loir: car je n'ayme ma vi - e, Si - non d'au -  
 si n'ay pas en - vi - e De me dou - loir: car je n'ayme ma vi - e, Si - non d'au -  
 si n'ay pas en - vi - e De me dou - loir: car je n'ayme ma vi - e, Si - non d'au -  
 De me dou - loir: car je n'ayme ma vi - e, Si - non d'au -

28 29 30 31 32

- tant qu'il te plaist de l'ai - mer. Mais si les cieux m'ont fait nai -  
 - tant qu'il te plaist de l'ai - mer. Mais si les cieux m'ont fait nai -  
 - tant qu'il te plaist de l'ai - mer. Mais si les cieux m'ont fait nai -  
 - tant qu'il te plaist de l'ay - mer. Mais si les cieux m'ont fait nai -



33 34 35 36 37

-stre, mada - me, Pour e - stre tien, ne gen - ne plus mona - me, Mais pren en gré ma

-stre, mada - me, Pour e - stre tien, ne gen - ne plus mona - me, Mais pren en gré ma

-stre, mada - me, Pour e - stre tien, ne gen - ne plus mona - me, Mais pren en gré ma

-stre, mada - me, Pour e - stre tien, ne gen - ne plus mona - me, Mais pren en gré ma

38 39 40 41

fer - me loy - au - té. Vault il pas mieux en ti - rer du servi - ce

fer - me loy - au - té. Vault il pas mieux en ti - rer du servi - ce Que

fer - me loy - au - té. Vault il pas mieux en ti - rer du servi - ce Que

fer - me loy - au - té. Vault il pas mieux en ti - rer du servi - ce Que

42 43 44 45

Que par l'hor - reur d'un cruel sacri - fi - ce L'occire aux piedz, L'occire

par l'hor - reur d'un cruel sa - cri - fi - ce L'occi - re, L'occire aux piedz,

par l'hor - reur d'un cruel sa - cri - fi - ce L'occi - re, L'occire aux piedz,

par l'hor - reur d'un cruel sa - cri - fi - ce L'occi - re, L'occire aux piedz,

46 47 48 49 50

aux piedz de ta fie - re beau - té, de ta fie - re beau - té.

L'occire aux piedz de ta fie - re beau - té, de ta fie - re beau - té.

L'occire aux piedz de ta fie - re beau - té, de ta fie - re beau - té.

L'occire aux piedz de ta fie - re beau - té, de ta fie - re beau - té.

# GODIMEL

## Errant par les champs de la grace

M.A. [ODE]

S Er - - - rant par les champs  
Cl Er - - - rant \_\_\_\_\_ par les  
T Er - - - rant \_\_\_\_\_ par \_\_\_\_\_ les  
B Er - - - rant \_\_\_\_\_ par \_\_\_\_\_ les

5 de la gra - - ce, Qui peint mes vers \_\_\_\_\_ de ses cou - -  
champs de la gra - - ce, Qui peint mes vers de ses cou - -  
champs de la gra - - ce, Qui peint mes vers \_\_\_\_\_ de ses cou - -  
champs de la gra - - ce, Qui peint mes vers \_\_\_\_\_ de ses cou - -

10

leurs, Sur les bords Dir - ce - ans j'a - - mas - -  
leurs, Sur les bords, sur les bords Dir - ce - ans j'a - - mas - -  
leurs, Sur les bords Dir - - - ce - ans j'a - -  
leurs, Sur les bords Sur les bords Dir - ce - ans j'a - -

15

- - se Le thre-sor des \_\_\_\_\_ plus ri - - ches fleurs, Af-fin qu'en  
- - se Le thre - - sor des plus ri - - ches fleurs,  
mas - - se Le thre-sor des \_\_\_\_\_ plus ri - - ches fleurs, Af-fin qu'en  
mas - - se Le thre-sor des \_\_\_\_\_ plus ri - - ches fleurs, Af -

20

4 pil-lant je fa - çon - - ne D'u - ne la - bo - ri - eu - se main  
Af - fin qu'en pil-lant je fa - çon - - ne D'u - ne la - bo - ri - eu - se main La  
pil-lant je fa - çon - - ne D'u - ne la - bo - ri - eu - se main  
fin qu'en pil-lant je fa - çon - - ne D'u - ne la - bo - ri - eu - se main

40

bas ra - - me-na des - cieulx  
 Qui ça bas ra-me-na des cieulx Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi -  
 ça bas ra - - me-na des cieulx Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi -  
 ça bas ra - - me-na des cieulx Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi -

45

Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi - - re.  
 re, Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi - - re.  
 re, Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi - - re.  
 re, Les fil - les qu'en-fan - ta Me - moi - - re.

*II/M.A*

EPODE

En qui res - pan - dit le ciel U - ne voix - - - - - sainc -  
 En qui res - pan - dit le ciel U - ne voix - - - - - sainc - te - ment  
 En qui res - pan - dit le ciel U - ne voix - - - - - sainc -  
 En qui res - pan - dit le ciel U - ne voix - - - - - sainc -

25

La ron - deur de ces - te cou - - ron - - ne Trois fois tor - - - - - çe  
 ron - deur de ces - te cou - - ron - - ne Trois fois tor - - - - - çe d'un  
 La ron - deur de ces - te cou - - ron - - ne Trois fois for -  
 La ron - deur de ces - te cou - - ron - - ne Trois fois tor - - - - - çe

30

d'un ply The - bain: d'un ply The - bain: Pour or - ner le haut de la  
 ply The - - bain, d'un - - ply The - - bain: Pour or - ner le haut  
 - - - - - çe d'un ply The - - - - - bain: Pour or - ner le haut de la  
 d'un ply The - bain, d'un ply The - - bain:

35

gloi - - - - - re Du plus heu - reux mi - gnon. - - - - - des Dieux, Qui ça  
 de la gloi - - - - - re Du plus heu - reux mi - gnon des - - - - - Dieux,  
 gloi - - - - - re Du plus heu - reux mi - gnon des Dieux, Qui  
 Du plus heu - reux mi - gnon. - - - - - des Dieux, Qui

31

20

25

29

5

10

15

Quand j'apperçoy ton beau chef jaunissant

GONDIMEL

M.A

S  
 Ct  
 T  
 B

Quand j'ap-per - çoy quand j'ap-per - çoy ton beau chef jau-nis-sant,  
 Quand j'ap-per - çoy quand j'ap-per - çoy ton beau chef jau-nis-sant,  
 Quand j'ap-per - çoy ton beau chef jau-nis-sant,  
 Quand j'ap-per - çoy ton beau chef jau-nis-sant,

5

Qui l'or fi - lé des Cha - ri - tes ef - fa - ce, Et ton bel œil \_\_\_\_\_ qui  
 Qui l'or fi - lé des Cha - ri - tes ef - fa - ce, Et ton bel œil \_\_\_\_\_ qui  
 Qui l'or fi - lé des Cha - ri - tes ef - fa - ce, Et ton bel œil \_\_\_\_\_ qui  
 Qui l'or fi - lé des Cha - ri - tes ef - fa - ce, Et ton bel œil qui les \_\_\_\_\_

10

les as - tres sur - pas - se, Et ton beau sein \_\_\_\_\_ chas - te - ment rou - gis -  
 les as - tres sur - pas - se, Et ton beau sein chas - te - ment \_\_\_\_\_ rou - gis -  
 les as - tres sur - pas - se, Et ton beau sein chas - te - ment rou - gis -  
 \_\_\_\_\_ as - tres sur - pas - se, Et ton \_\_\_\_\_ beau sein chas - te - ment rou - gis -

15

sant: A front baisesé je pleure ge - mis - sant,  
 sant: A front baisesé je pleure ge - mis - sant,  
 sant: A front baisesé je pleure ge - mis - sant,  
 sant: A front baisesé je pleure ge - mis - sant,

20

De quoy je suis (par-don di - gne de gra - ce) Soubz l'hum-ble voix, \_\_\_\_\_ de  
 De quoy je suis (par-don di - gne de gra - ce) Soubz l'hum-ble voix \_\_\_\_\_ de  
 De quoy je suis (par-don di - gne de gra - ce) Soubz l'hum-ble voix \_\_\_\_\_ de  
 De quoy je suis (par-don di - gne de gra - ce) Soubz l'hum-ble voix de ma \_\_\_\_\_

25

ma ry - me si bas - se, De tes beau] - tés \_\_\_\_\_ les hon-neurs tra-his -  
 ma ry - me si bas - se, De tes beaux-tés les hon - neurs \_\_\_\_\_ tra-his -  
 ma ry - me si bas - se, De tes beaux-tés les hon-neurs tra - his -  
 \_\_\_\_\_ ry - me si bas - se, De tes \_\_\_\_\_ beau] - tés \_\_\_\_\_ les hon-neurs tra-his -

45

-ques (mon) si di-gne-ment je n'u- se, L'encre et la  
 -ques (mon) si di-gne-ment je n'u-se, L'encre et  
 -ques (mon) si di-gne-ment je n'u-se, L'encre et  
 -ques (mon) tout L'encre et la

50

voix à tes gra-cies van- ter,  
 la voix à tes gra-cies van-  
 la voix à tes gra-cies van-  
 voix à tes gra-cies van- ter, à tes gra-cies van-

54

Non l'ou-rrier non, mais son des-tin ac-cu-se, Non l'ou-rrier  
 Non l'ou-rrier non, mais son des-tin ac-cu-se, Non l'ou-rrier  
 Non l'ou-rrier non, mais son des-tin ac-cu-se, Non l'ou-rrier  
 Non l'ou-rrier non, mais son des-tin ac-cu-se, Non l'ou-rrier

30

sant. Je co-gnoy bien que je deb-vroy me tai-  
 sant. Je co-gnoy bien que je deb-vroy me tai-  
 sant. Je co-gnoy bien que je deb-vroy me tai-  
 sant. Je co-gnoy bien que je deb-vroy me tai-

35

re, Ou mieulx par-ler: mais l'a-mou-reux ul-ce-re  
 re, Ou mieulx par-ler: mais l'a-mou-reux ul-ce-re  
 re, Ou mieulx par-ler: mais l'a-mou-reux ul-ce-re  
 mieulx par-ler: mais l'a-mou-reux ul-ce-re, mais l'a-mou-reux ul-ce-re

40

Qui m'ard le cœur, me for-ce de chan-ter. Donc.  
 re Qui m'ard le cœur, me for-ce de chan-ter. Donc.  
 re Qui m'ard le cœur, me for-ce de chan-ter. Donc.  
 re Qui m'ard le cœur, me for-ce de chan-ter. Donc.

59

59

vrier non, mais son des - tin ac - - cu - - se.

non, mais son des - tin ac - cu - - se.

8 non, mais son des - tin ac - cu - - se.

non, mais son des - tin ac - cu - - se.

Detailed description: This is a musical score for a voice and piano piece, numbered 59. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in French and are: 'vrier non, mais son des - tin ac - - cu - - se.', 'non, mais son des - tin ac - cu - - se.', '8 non, mais son des - tin ac - cu - - se.', and 'non, mais son des - tin ac - cu - - se.'. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and some chords. The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes.

Qui renforcera ma voix

Goupimel

M.A

S  
Ct  
T  
B

5 8

S  
B

5 8

S  
B

10 8

15

S  
B

8

20

S  
B

8

25

S  
B

8



30

(b)

Peu ser - - vi - teur de - - la bri - - de, Fen - - de l'air, fen -  
ser - - - - vi - teur de la bri - - de Fen - - de l'air,  
ser - - - - vi - teur de la bri - - de Fen - - de l'air, fen - - de  
Peu ser - - - - vi - teur de la bri - - de Fen - - de l'air, fen - -

35

#

- de l'air d'un - - plus - - grand - - train. Fen -  
fen - - de l'air d'un - - plus grand train.  
lair d'un - - plus grand train, fen - - de  
de l'air d'un - - plus grand train, Fen - -

39

#

- de l'air, fen - - de l'air d'un plus - - grand - - train.  
Fen - - de l'air, fen - - de l'air d'un - - plus grand train.  
l'air, fen - - de l'air d'un - - plus grand train.  
de l'air, fen - - de l'air d'un - - plus grand train.

# Las, ie me plain

M. A. MVRET

M. 1 2 3

Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

Las, Puis ie me plain de mille & mille, &  
Puis ie me plain d'un por - traict in - u -

M. 4 5 6

S  
C  
T  
B

mil - le, Sous - pirs, qu'en vain des fla-cz  
ti - le, Om - bre du vray, que ie

M. 7 8 9

S  
C  
T  
B

ie suis vois a - ti do - rant, Heu - reu de - se ses  
suis vois a - ti do - ra-t, rant, Et reu de - se ses  
suis vois a - ti do - ra-t, rant, Heu - reu de - se ses  
suis vois a - ti do - rant, Heu - reu de - se ses me-t mon  
suis a - do - rant, Et reu de - se ses yeulx qui

10 11 12

S  
ment yeulx mo~ qui plai me - sir vont mar de - ty uo - rant rant

C  
me~t yeulx mon qui plai me - sir vont mar de - ty uo - rant ra~t

T  
se ses - me~t yeulx mo~ qui plai me - sir vont mar de - ty uo - ra~t rant Au Le

B  
plai me - sir vont mar de - ty uo - ra~t rant

13 14 15

S  
Au Le fofd coeur d'une brus - eau, lé qui d'u - de ne mes pleursdis - til flam - me gen - til

C  
Au Le fofd coeur d'une brus - eau, lé qui d'u - de ne mes flam -

T  
fofd coeur d'un(e) brus - eau, lé qui d'u - de ne mes fla~ pleurs me dis - til til

B  
Au Le fofd coeur d'une brus - eau, lé qui d'u - de ne mes flam - pleurs me dis gen -

16 17 18

S  
le le Mais par sus

C  
pleurs me dis - gen - til - le le. Mais par sus

T  
le. le. Mais par sus

B  
til til - le le Mais par sus

19 20 21

S tout ie me plains, ie me plains

C tout ie me plains Mais

T tout ie me plains,

B tout ie me plains, ie

22 23 24

S (ie me plains) d'un pen - ser Qui

C p\_ sus tout ie me plai~s d'u~ pe~ - ser qui

T ie me plai~s d'u~ pe~ - ser Qui

B me plai~s d'un pe~ - ser Qui

25 26 27

S trop sou - ue~t da~s mo~ coeur faict pas - ser

C trop sou - ue~t da~s mo~ coeur faict pas - ser

T trop sou - ue~t da~s mo~ coeur faict pas - ser

B trop sou - ue~t da~s mo~ coeur faict pas - ser Le

28 29 30

S Le sou - ue - nir d'u - ne beaul - té cru - el -

C Le sou - ue - nir d'u - ne beaul - té cru - el -

T Le sou - ue - nir d'u - ne beaul - té cru - el -

B sou - ue - nir d'u - ne beaul - té cru - el -

31 32 33

S le, Et d'un re - gret qui

C le, Et d'un re - gret qui me pal -

T le, Et d'un re - gret qui me pal -

B le,

34 35 36

S me pal - list si bla-c Que ie

C list si blanc, Que ie n'ay

T list si blanc Que ie n'ay pl° (Que

B Que ie n'ay plus (Que

37 38 39

S n'ay plus eh mes vein - nes de sang,

C (Que je n'ay) plus en mes vei - nes de sang,

T ie n'ay pl<sup>o</sup>) en mes vei - nes de sang

B ie n'ay plus) en mes vei - nes de sang,

40 41 42

S Aux nerfz de for - ce, en mes os

C Aux nerfz de for - ce, en mes os

T Aux nerfz de for - ce, en mes os

B Aux nerfz de for - ce, en mes os

43 44a 44b

S de mou - el - le. 1. le. 2.

C de mou - el - le. 1. le. 2.

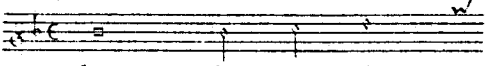
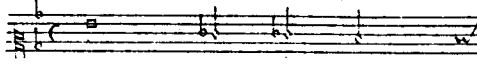
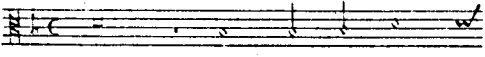
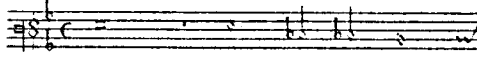
T de mou - el - le. 1. le. 2.


B de mou - el - le. 1. le. 2.

BERTRAND

# Las je me plains

NOTATION ORIGINALE

<p>SUPERIUS *</p>  <p>Las je me plains</p>	<p>CONTRA **</p>  <p>Las je me plains</p>
<p>TENOR ***</p>  <p>Las Las je me plains</p>	<p>BASSUS ****</p>  <p>Las Las je me plains</p>

<p>Soprane *</p>	
<p>Contralto **</p>	
<p>Haute-contre ***</p>	
<p>Basse ****</p>	

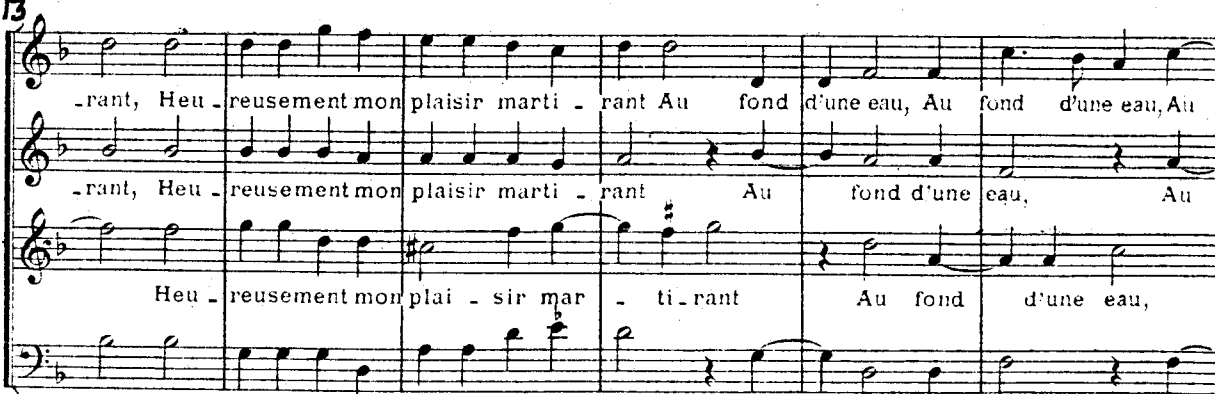
Las, je me plains, Las, je me plains

7



plains de mile et mile et mi - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vois ti -  
de mile et mile et mi - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vois ti -  
de mile et mile et mi - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vois ti - rant,  
de mile et mile et mi - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vois ti -

13



- rant, Heu - reusement mon plaisir marti - rant Au fond d'une eau, Au fond d'une eau, Au  
- rant, Heu - reusement mon plaisir marti - rant Au fond d'une eau, Au  
Heu - reusement mon plai - sir mar - ti - rant Au fond d'une eau,  
- rant, Heu - reusement mon plaisir marti - rant Au fond d'une eau, Au

19

fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le. Puis

fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le. Puis

Au fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le. Puis,

fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le. Puis,

26

je me plains, Puis je me plains d'un portrait i - nu - ti -

je me plains, Puis je me plains d'un portrait i - nu - ti -

Puis je me plains d'un portrait i - nu - ti -

Puis je me plains d'un portrait i - nu - ti -

32

-le, Uambre du vray que je suis a - do - rant, Et de ces yeux qui

-le, Uambre du vray que je suis a - do - rant, Et de ces yeux qui

-le, Uambre du vray que je suis a - do - rant, Et de ces yeux qui

-le, Uambre du vray que je suis a - do - rant, Et de ces yeux qui

38

me vont de - vo - rant, Le cœur bru - lé, Le cœur bru - lé, Le cœur bru -

me vont de - vo - rant, Le cœur bru - lé, Le cœur bru -

me vont de - vo - rant, Le cœur bru - lé, Le cœur

me vont de - vo - rant, Le cœur bru - lé, Le cœur bru -



43

-lé d'u-ne flam-me gen-ti-le. Mais, par sus  
 -lé d'u-ne flam-me gen-ti-le. Mais, par sus  
 bru-lé d'u-ne flam-me gen-ti-le. Mais, par sus  
 -lé d'u-ne flam-me gen-ti-le. Mais, par sus

49

tout, je me plains d'un pen-ser Qui trop sou-vent dans mon cœur fait pas-  
 tout, je me plains d'un pen-ser Qui trop sou-vent dans mon cœur fait pas-  
 tout, je me plains d'un pen-ser Qui trop sou-vent dans mon cœur fait pas-  
 tout, je me plains d'un pen-ser Qui trop sou-vent dans mon cœur fait pas-

55

-ser Le sou-ve-nir, Le sou-ve-nir d'une  
 -ser Le sou-ve-nir, Le sou-ve-nir d'une beau-  
 -ser Le sou-ve-nir, Le sou-ve-nir, Le souve-nir d'une  
 -ser Le sou-ve-nir, Le sou-ve-nir d'une

61

Eau-té cru-el-le, d'u-ne beau-té cru-el-le,  
 -té cru-el-le, d'u-ne beau-té cru-el-le, cru-el-le, Et  
 beau-té cru-el-le, d'u-ne beau-té cru-el-le, Et d'unre-  
 beau-té cru-el-le, d'u-ne beau-té cru-el-le, Et d'unre-gret

67

Et d'un re - gret qui me pal - list si blanc Que je n'ay plus en  
 d'un re - gret qui me pal - list si blanc Que je n'ay plus en mesvai -  
 - gret qui me pallist si blanc Que je n'ay plus en mes vaines  
 qui me pal - list si blanc Que je n'ay plus en mes vai - nes de

73

mesvaines de sang, Aux nerfs de force, en mes os de mouël - le,  
 - nes de sang, Aux nerfs de force, en mes os de mouël - - le, en mes  
 de sang, Aux nerfs de force, en mes os de mouël - le, en mes os  
 sang, Aux nerfs de for - ce, en mes os de mouël - - le, en mes

80

en mes os de mou\_ël - le, en mes os de mouël - -  
 os de mou\_ël - le, en mes os de mouël - le, en mes os de mou\_ël - le, en  
 de mouël - le, en mes os de mouël - le, en  
 os - de mou\_ël - le, en mes os de mouël - le,

87

- le.  
 mes os de mou\_ël - le, en mes os de mou\_ël - - le.  
 mes os de mou\_ël - le, en mes os de mou\_ël - le.  
 en mes os de mou\_ël - le, en mes os de mou\_ël - le.

REGNARD

LAS! JE ME PLAINS

M. 1

Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus  
RÉDUCTION

Las! je me plains, las! je  
Las! je me plains, las! je  
Las! je me  
Las! je me plains,

me plains de mille et mille et  
me plains de mille et mill' et  
plains, las! je me plains de mille et mill'; de mille et  
las! je me plains de mille et mill' et

6

me plains de mille et mille et  
me plains de mille et mill' et  
plains, las! je me plains de mille et mill'; de mille et  
las! je me plains de mille et mill' et

A L. 10.675.

10

mil - le Soupirs, qu'en vain des  
mil - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vay ti - rant, qu'en  
mil - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vay ti - rant, je  
mil - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vay ti - rant,

The musical score for measures 10-13 consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass arrangement. The lyrics are: "mil - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vay ti - rant, qu'en mil - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vay ti - rant, je mil - le Soupirs, qu'en vain des flancs je vay ti - rant,". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

14

flancs je vay ti - rant Heu -  
vain des flancs je vay ti - rant  
vay ti - rant  
je vay ti - rant Heu -

The musical score for measures 14-17 continues with four vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are: "flancs je vay ti - rant Heu - vain des flancs je vay ti - rant vay ti - rant je vay ti - rant Heu -". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as in the previous section.

17

- rant Heu - reu - se - ment mon plaisir mar - ti - rant Au

Heu - reu - se - ment, heu - reu - se - ment mon plaisir mar - ti - rant Au

- rant Heu - reu - se - ment, heu - reu - se - ment mon plaisir mar - ti - rant Au

- reu - sement, heu - reu - se - ment mon plaisir mar - ti - rant Au

20

fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le, qui

fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le, qui

fond d'une eau qui de mes pleurs di - stil - le,

24

mes pleurs di - stil - - le, qui de  
de mes pleurs di - stil - - le, qui  
de mes pleurs di - stil - le, qui de mes pleurs di -  
qui de mes pleurs di - stil - le,

28

mes pleurs di - stil - le, qui de mes pleurs di - stil - le.  
de mes pleurs di - stil - le, qui de mes pleurs di - stil - le.  
- stil - le, qui de mes pleurs di - stil - le, qui de mes pleurs di - stil - le.  
qui de mes pleurs di - stil - le.

JANEQUIN

Qui voudra voir

M.A.  $\diamond$   $\diamond$   $\diamond$

S  
Ct  
T  
B

Qui voul-dra voir comme un dieu me sur -  
Qui voul-dra voir u - ne jeu - nes - se

Qui voul-dra voir comme un dieu  
Qui voul-dra voir u - ne jeu -

4

un dieu me sur - mon - te Comme il m'as -  
ne jeu - nes - se promp - te A suivre en

sur - mon - - te Comme il  
- se promp - - te A suivre

mon - - - te Comme  
promp - - - te A

me sur - mon - - - te Comme  
nes se promp - - - te A

7

sault vain comme il se fait vain - queur  
l'ob - ject de son mal - heur

m'as - sault vain comme il se fait vain - queur  
en vain l'ob - ject de son mal - heur

il m'as - sault vain - queur  
suivre en vain l'ob - ject de son mal -

il m'as - sault vain - queur  
suivre en vain l'ob - ject de son mal -

10

Comme il ren - flamme et ren - gla -  
Me vien - ne voir: il voir - ra

Comme il ren - flamme et ren - gla -  
Me vien - ne voir: il voir - ra

queur Comme il ren - flamme et ren - gla -  
heur Me vien - ne voir: il voir - ra

queur Comme il ren - flamme et ren - gla -  
heur Me vien - ne voir: il voir - ra

13

ce mon coeur Comme il re - çoit un  
ma dou - leur Et la ri - gueur de

ce mon coeur Comme il re - çoit un  
ma dou - leur Et la ri - gueur de

ce mon coeur Comme il re - çoit un  
ma dou - leur Et la ri - gueur de

ce mon coeur Comme il re - çoit un  
ma dou - leur Et la ri - gueur de

16

hon - neur de ma hon -  
l'ar - cher qui me domp -

hon - neur de ma hon -  
l'ar - cher qui me domp -

hon - neur de ma hon -  
l'ar - cher qui me domp -

hon - neur de ma hon -  
l'ar - cher qui me domp -



19

te te. Il co - gnois - tra com - si voir - ra que

te te. Il co - gnois - tra com - bien la - ra que je suis

te te. Il co - gnois - Et si voir - tra com - que

21

bien la rai - son peut Con - tre son arc, je suis trop heu - reux D'a - voir au flanc

rai - son peut trop heu - reux la rai - son peut trop heu - reux Con - D'a -

tra com - bien la rai - son peut Con - ra que je suis trop heu - reux D'a -

bien la rai - son peut, la rai - son peut Con - je suis trop heu - reux, suis trop heu - reux D'a -

24

quand u - ne fois il veult l'ai - guil - lon a - mou - reux

tre son arc, quand u - ne fois il veult Que nos - tre voir au flanc l'ai - guil - lon a - mou - reux Plein du ve -

tre son arc, quand u - ne fois il veult Que voir au flanc l'ai - guil - lon a - mou - reux Plein

tre son arc, quand u - ne fois il veult voir au flanc l'ai - guil - lon a - mou - reux

27

Que Plein nos - tre ve - coeur nin, son dont  
 coeur nin que plein  
 nos - tre coeur que  
 du ve - nin plein  
 Que Plein nos - tre coeur  
 du ve - nin,

29

es - cla - ve de - meu -  
 il fault que je meu -  
 nos - tre coeur son dont es - cla - ve de -  
 du ve - nin, dont il fault que je  
 nos - tre coeur son dont es - cla -  
 du ve - nin, dont il fault  
 son dont es - cla - ve de -  
 dont il fault que je

31

meu - re. Et si voir - re.  
 meu - re. Et si voir - re.  
 ve de - meu re. Et si voir - re.  
 que je meu - re. Et si voir - re.  
 meu - re. Et si voir - re.  
 meu - re. Et si voir - re.

# Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte

## NOTATION ORIGINALE

SUPERIUS \* Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte

CONTRA \*\* Qui vou.dra voir, ij.

TENOR \*\*\* Qui vou.dra voir, ij.

BASSUS \*\*\*\* Qui vou.dra voir

M. 1 *Soprane grave* \*

*Haute-contre* \*\*

*Tenor grave* \*\*\*

*Basse* \*\*\*\*

Qui vou - dra voir, Qui vou -

4 5 6

Qui vou - dra voir comme un Dieu me sur - mon -

voir, Qui vou - dra voir comme un Dieu me sur - mon -

vous - dra voir, Qui vou - dra voir comme un Dieu me sur - mon -

- dra voir, Qui vou - dra voir comme un Dieu me sur - mon -

7 8 9

- te, Comme il m'as -saut, Comme il m'as -saut, Comme il m'as -

- te, Comme il m'assaut, Comme il m'as -saut, Comme il m'as -saut, comme il

- te, Comme il m'assaut, Comme il m'as -saut, Comme il m'as -saut, Comme

- te, Comme il m'assaut, Comme il m'assaut, Comme il m'as -saut, Comme il m'as -saut, comme

10

-saut, comme il se fait vain-queur, Comme il m'as-saut, Comme il m'as-

se fait vain-queur, comme il se fait vainqueur, Comme il m'assaut, Comme il m'assaut, comme

il m'as-saut, comme il se fait vain-queur, Comme il m'as-saut, Comme il m'as-saut, Comme il m'as-

il se fait vain-queur, Comme il m'assaut, Comme il m'assaut, comme

12

-saut, Comme il m'as-saut, Comme il m'as-saut, comme il se fait vainqueur, Comme

il se fait vain-queur, Comme il m'as-saut, Comme il m'as-saut, comme il se fait vainqueur, Comme

-saut, comme il se fait vainqueur, Comme il m'assaut, comme il se fait vain-queur,

il se fait vain-queur, Comme il m'assaut, comme il se fait vain-queur, Comme

15

il ren-flame et ren-gla-ce mon cœur, Comme il re-

il ren-flame et ren-gla-ce mon cœur, Comme il re-çoit,

Comme il ren-flame et ren-gla-ce mon cœur, Comme il re-

il ren-fla-me et ren-gla-ce mon cœur,

18

-çoit, Comme il re-çoit un hon-neur de ma hon-

Comme il re-çoit un hon-neur de ma hon-

-çoit, Comme il re-çoit un hon-neur de ma hon-

Comme il re-çoit un honneur de ma hon-

20 21 22

-te: Qui vou - dra voir, Qui vou - dra voir u -  
-te: Qui vou - dra voir, Qui vou - dra voir u -  
-te: Qui vou - dra voir, Qui vou - dra voir u -  
-te: Qui vou - dra voir, Qui vou - dra voir u -

23 24 25

-ne jeu - nes - se prompte A suivre en vain, A suivre en vain,  
-ne jeu - nes - se prompte A suivre en vain, A suivre en vain, A suivre en  
-ne jeu - nes - se prompte A suivre en vain, A suivre en vain, A suivre en  
-ne jeu - nes - se prompte A suivre en vain, A suivre en vain, A suivre en vain, A

26 27 28

A suivre en vain l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en  
vain l'ob - jet de son mal - heur, l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en vain, A  
vain A suivre en vain l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en vain, A suivre en  
suivre en vain l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en vain, A

29 30

vain, A suivre en vain, A suivre en vain, A suivre en vain l'ob - jet de  
suivre en vain l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en vain, A suivre en vain l'ob - jet de  
vain, A suivre en vain l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en vain l'ob - jet de son mal -  
suivre en vain l'ob - jet de son mal - heur, A suivre en vain l'ob - jet de son mal -

31 32 33

son malheur, Me vien-ne voir: il ver-ra ma dou -

son malheur, Me vien-ne voir: il ver - - ra ma dou -

- - heur, Me vien-ne voir: il ver - ra ma dou - - -

-heur, Me vien-ne voir: il ver - ra ma dou - - -

34 35 36

-leur, Et la ri-gueur, Et la ri-gueur de l'Archer qui me

-leur, Et la ri-gueur, Et la ri-gueur de l'Archer

-leur, Et la ri-gueur, Et la ri-gueur de l'Ar-cher qui

-leur, Et la ri-gueur de l'Archer

37 38 39

don - te. Il con-gnoi - stra com - bien peut la rai - son

qui me don - te. Il con-gnoi - stra com - bien peut la rai - son

me don - te. Il con-gnoi - stra com - bien peut la rai - son Con -

qui me don - te. Il con-gnoi - stra com - bien peut la rai - son Con -

40 41

Con - tre son trait, Con - tre son trait, Con - tre son trait,

Con - tre son trait, Con - tre son trait, Con - tre son trait,

-tre son trait, Con - tre son trait, Con - tre son trait, Con - tre son

-tre son trait, Con - tre son trait, Con - tre son trait, Con - tre son trait,

42 43 44

quand la dou - ce poi - son Tour - mente un cœur, Tour - mente  
quand la dou - ce poi - son Tour - mente un cœur, Tour - mente un cœur  
trait, quand la dou - ce poi - son Tour - mente un cœur, Tour -  
quand la dou - ce poi - son Tour - mente un cœur, Tour - mente un

45 46 47

un cœur que la jeu - nes - se en - chan - te, Et con - gnoi - stra, Et  
que la jeu - nesse en - chan - te, Et con - gnoi - stra, Et  
- mente un cœur que la jeu - nesse enchan - te, Et con - gnoi - stra, Et  
cœur que la jeu - nesse enchan - te, Et con - gnoi - stra, Et

48 49 50

con - gnoi - stra que je suis trop heu - reux D'e - stre en mou -  
.con - gnoi - stra que je suis trop heu - reux D'e - stre en mou -  
con - gnoi - stra que je suis trop heu - reux D'e - stre en mou -  
con - gnoi - stra que je suis trop heu - reux D'e - stre en mou -

51 52 53

rant nouveau Ci - gne amou - reux, nouveau Ci - gne amou - reux, Qui plus  
- rant nouveau Ci - gne amou - reux, nou - veau Cigne a - mou - reux,  
- rant nouveau Ci - gne amou - reux, nouveau Ci - gne amou - reux, Qui plus lan -  
- rant nou - veau Ci - gne a - moureux, Qui plus

54 55 56

lan - - - - - guit, Qui plus lan - - - - -

Qui plus lan - - - - -

guit, Qui plus lan - - - - -

lan - - - - - guit, Qui plus lan - - - - -

57 58 59

- - - - - guit, et plus doucement chan - - - - -

- - - - - guit, et plus doucement chan - te, dou - cement chan -

- - - - - guit, et plus doucement chan - - - - -

plus lan - guit, et plus doucement chan - - - - -

60 61 62

- te, et plus doucement chan - - - - - te, et

- te, et plus doucement chan - - - - - te, dou - cement chan - - - - -

- te, et plus doucement chan - - - - - te, et

- te, et plus doucement chan - - - - - te, dou - cement chan - te, et

63 64 65

plus doucement chan - - - - - te, doucement chan te.

- te, doucement chan - te, dou - cement chan - te, doucement chan - - - - - te.

plus doucement chan - - - - - te, doucement chan - - - - - te.

plus doucement chan - - - - - te, doucement chan - - - - - te.



JANEQUIN

# Nature ornant la dame

M.1

S  
Na - ture or - nant la da - me qui deb -  
Tout ce qu'a - mour a - va - re - ment cou -

Alto  
Na - ture or - nant la da - me qui deb -  
Tout ce qu'a - mour a - va - re - ment cou -

T  
Na - ture or - nant la da - me qui deb -  
Tout ce qu'a - mour a - va - re - ment cou -

B  
Na - ture or - nant la da - me qui deb -  
Tout ce qu'a - mour a - va - re - ment cou -

4

S  
voit De sa doul - ceur for - cer les plus re - bel - les, for -  
voit, De beau, de chaste et d'hon - neur sous ses aes - les, et

Alto  
voit De sa doul - ceur for - cer les plus re - bel - les  
voit, De beau, de chaste et d'hon - neur sous ses aes - les

T  
voit De sa doul - ceur for - cer les  
voit, De beau, de chaste, et d'hon - neur

B  
voit De sa doul - ceur for -  
voit De beau, de chaste et

7

S  
cer les plus re - bel - les Luy fit pré -  
d'hon - neur sous ses aes - les Em - mi el -

Alto  
for - cer les plus re - bel - les  
et d'hon - neur sous ses aes - les

T  
plus re - bel - les Luy  
sous ses aes - les Em -

B  
cer les plus re - bel - les Luy  
d'hon - neur sous ses aes - les Em -

10

sent des beaul-tés les plus bel -  
la les gra - ces im - mor - tel -

Luy fit pré - sent des beaul-tés les plus bel -  
Em - mi el - la les gra - ces im - mor - tel -

fit pré - sent des beaul-tés les  
- mi el - la les gra - ces im - mor - tel -

fit pré - sent des beaul-tés les plus bel -  
mi el - la les gra - ces im - mor - tel -

13

- les Que des mille  
- les De son bel ans en es - pargne  
- les, Que des mille ans en es - pargne  
- les De son bel oeil qui les dieux

plus bel - les, Que des mille ans que des  
- mor - tel - les De son bel oeil de son

- les Que des mille ans  
- les De son bel oeil

16

ans en es - pargne elle a - voit, que des mille  
oeil qui les dieux es - mou - voit, de son bel

elle a - voit, que des mille ans en es - pargne elle a -  
es - mou - voit, de son bel oeil qui les dieux es - mou -

mille ans en es - pargne elle a - voit, que des  
bel oeil qui les dieux es - mou - voit, de son

en es - pargne elle a - voit, que des mille  
qui les dieux es - mou - voit, de son bel

19

ans en es - pargne elle a - voit  
oeil qui les dieux es - mou - voit.

voit en es - pargne elle a - voit  
voit qui les dieux es - mou - voit. Du

mille ans en es - pargne elle a - voit  
bel oeil qui les dieux es - mou - voit. Du ciel a

ans en es - pargne elle a - voit  
oeil qui les dieux es - mou - voit.

22

Du ciel a peine elle es - toit de - scen - du -  
ciel a peine elle es - toit de - scen - du -  
peine elle es - toit de - scen - du - e du ciel à peine elle

Du ciel a peine elle es - toit

25

e du ciel a peine elle es - toit de - scen -  
- e, du ciel a peine elle es - toit de - scen -  
es - toit de - scen - du -  
de - scen - due, a peine elle es - toit de - scen -

28

du - e Quand je la vi, quand

du - e Quand je la vi, quand

- e Quand je la vi, quand

du - e Quand je la vi, quand

31

mon ame es - per - du - e En de - vint folle et

mon ame es - per - du - e En de - vint folle et

mon ame es - per - du - e En de - vint folle et

mon ame es - per - du - e En de - vint folle et

34

d'un si poi - gnant traict, Le fier de - stin l'en - gra - va

d'un si poi - gnant traict, Le fier de - stin l'en - gra - va

d'un si poi - gnant traict, Le fier de - stin l'en - gra - va

d'un si poi - gnant traict, Le fier de - stin

37

dans mon a - me, Que vif ne mort, ja -

dans mon a - me Que vif ne mort, ja -

dans mon a - me Que vif ne mort, ja -

Que vif ne mort, ja -

40

mais d'une aul - tre da - me Em - prainct au coeur  
mais d'une aul - tre da - me Em - prainct au coeur  
mais d'une aul - tre da - me Em - prainct au coeur  
mais d'une aul - tre da - me Em - prainct au coeur

43

je n'au - ray le por - traict, em - prainct au coeur, em -  
je n'au - ray le por - traict, em - prainct au coeur, em -  
je n'au - ray le por - traict, em - prainct au coeur, je  
je n'au - ray le por - traict em -

46

prainct au coeur je n'au - ray le por - traict.  
prainct au coeur je n'au - ray le por - traict.  
n'au - ray le por - traict.  
prainct au coeur je n'au - ray le por - traict.

## Nature ornant la dame

## NOTATION ORIGINALE

<p>SUPERIUS *</p> <p>Nature ornant</p>	<p>CONTRA **</p> <p>Nature ornant</p>
<p>TENOR ***</p> <p>Nature ornant</p>	<p>BASSUS ****</p> <p>Nature ornant</p>

1

<p>Soprane grave *</p>	<p>Haute-contre **</p>	<p>Tenor grave ***</p>	<p>Basse ****</p>
<p>Na - ture or - nant la da - me qui de - voit De</p>			
<p>Na - ture or - nant la da - me qui de - voit De sa dou -</p>			
<p>Na - ture or - nant la da - me qui de -</p>			
<p>Na - ture or - nant la da - me qui doit</p>			

7

<p>sa dou - ceur for - cer les plus re - bel - les, Luy fit pre -</p>			
<p>- ceur for - cer les plus re - bel - les, les plus re - bel - les, Luy fit pre - sent des</p>			
<p>voit De sa dou - ceur for - cer les plus re - bel - les, Luy</p>			
<p>De sa dou - ceur for - cer les plus re - bel - les, les plus re - bel - les, Luy fit pre -</p>			

14

<p>- sent des beau - tez les plus bel - les Que dés mille ans en es - par -</p>			
<p>beau - tez les plus bel - les les plus bel - les Que dés mille ans en es - pargne</p>			
<p>fit pre - sent des beau - tez les plus bel - les Que dés mille ans en</p>			
<p>- sent des beau - tez les plus bel - les, les plus bel - les Que dés mille ans en es -</p>			

21

- gne el - le a - voit. Tout ce qu'A - mour a - va - re - ment cou -  
 elle a - voit. Tout ce qu'A - mour a - va - rement couvoit  
 es - pargne elle a - voit. Tout ce qu'A - mour a - va - re -  
 - pargne elle a - voit. Tout ce qu'A - mour a - va - re - ment

28

- voit De beau, de chaste et d'hon - neur soubz ses aës - les Emmi.é -  
 De beau, de chaste et d'honneur soubz ses aës - les, soubz ses aës - les Emmi.é - la les  
 - ment cou - voit De beau, de chaste et d'hon - neur soubz ses aës - les  
 cou - voit De beau, de chaste et d'hon - neur soubz ses aës - les

35

- la les gra - ces, Emmi.é - la les graces im - mor - tel - les De son  
 gra - ces, Emmi.é - la les gra - ces immortel - les De son bel  
 Emmi.é - la les gra - ces, Emmi.é - la les graces im - mor - tel - les  
 Emmi.é - la les gra - ces, Emmi.é - la les graces im - mor - tel - les De

41

bel ceil, qui les dieux é - mou - voit, qui les dieux é - mouvoit, qui les dieux é - mou - voit. Du  
 ceil, qui les dieux é - mou - voit, qui les dieux é - mouvoit, qui les dieux é - mou - voit, é - mou -  
 De son bel ceil, qui les dieux é - mou - voit, qui les dieux é - mouvoit, qui les dieux é - mou -  
 son bel ceil, qui les dieux é - mouvoit, qui les dieux é - mouvoit, qui les dieux é - mou -

47

ciel, Du ciel à peine elle e-stoit descen - du - e Quand je la vy, Quand je la vy,  
voit. Du ciel, Du ciel à peine elle e-stoit descen - du - e Quand je la vy,  
voit. Du ciel à peine elle e-stoit descen - du - e, Du ciel à peine elle  
voit. Du ciel à peine elle e-stoit

54

Du ciel à peine elle e-stoit descen - du - e Quand je la vy,  
Du ciel à peine elle e-stoit descen - du - e, Du ciel  
e-stoit descen - du - e, Du ciel à peine elle e-stoit descen -  
descen - du - e, elle e - stoit des - cen - du - e, Du

60

Du ciel à peine elle e-stoit descen - du - e Quand je la vy, quand mon ame  
à peine elle e - stoit descen - du - e Quand je la vy, quand mon ame  
- du - e Quand je la vy, Quand je la vy, quand mon ame  
ciel à peine elle e-stoit descen - du - e Quand je la vy, quand mon ame

66

esper - du - e En devint folle, fol - le, fol - le, En devint fol - le, fol - le, folle, et d'un  
esper - du - e En devint folle, fol - le, fol - le, En devint folle, et d'un  
esper - du - e En devint folle, fol - le, fol - le, En devint fol - le, fol - le, folle, et d'un  
esper - du - e En devint fol - le, fol - le, folle, et d'un



72

si poignant trait Le fier des - tin l'en - gra - va dans mon a -

79

- me, Que vif ne mort, Que vif ne mort, ja - mais d'une au -

86

- tre da - me Em - praint au cœur je n'au - ray le por - traict, Em -

92

- praint au cœur je n'au - ray le por - traict, je n'au - ray le por - traict.

## CLEREAU

## NATURE ORNANT LA DAME QUI DEVOIT

M. 1

Superius

Contraténor

Tenor

Bassus

Na-tu-re or-nant la da-me qui de-voit De sa dou-ceur for-

6

7

8

9

10

11

cer les plus re-bel-les, Luy fait pre-sent de beau-tés les plus bel-

for-cer les plus re-bel-les, Luy fait pre-sent de beau-tés les plus bel-

for-cer les plus re-bel-les, Luy fait pre-sent de beau-tés les plus bel-

for-cer les plus re-bel-les, Luy fait pre-sent de beau-tés les plus bel-

12

13

14

15

16

17

les Que de mil' ans en es-par-gne el-le a-voit Tout ce qu'a-mour a-

les Que de mil' ans en es-par-gne el-le a-voit Tout ce qu'a-mour a-

les Que de mil' ans en es-par-gne el-le a-voit Tout ce qu'a-mour a-

les Que de mil' ans en es-par-gne el-le a-voit Tout ce qu'a-mour a-

18 19 20 21 22 # 23

va-re-ment con-voit De beau, de chas-te & d'hon-neur sous ses æ-les Em-

va-re-ment con-voit De beau, de chas-te & d'hon-neur sous ses æ-les Em-

va-re-ment con-voit De beau, de chas-te & d'hon-neur sous ses æ-les Em-

va-re-ment con-voit De beau, de chas-te & d'hon-neur sous ses æ-les Em-

24 25 26 27 28 29

mi-e-la les gra-ces im-mor-tel-les De son bel œil qui les Dieux é-

mi-e-la les gra-ces im-mor-tel-les De son bel œil qui les Dieux é-

mi-e-la les gra-ces im-mor-tel-les De son bel œil qui les Dieux é-

mi-e-la les gra-ces im-mor-tel-les De son bel œil qui les Dieux é-

30 # 31 32 33 34

mou-voit: Du ciel à pei-ne el-le es-toit des-cen-du-e Quand je la

mou-voit: Du ciel à pei-ne el-le es-toit des-cen-du-e Quand

mou-voit: Du ciel à pei-ne el-le es-toit des-cen-du-e Quand

é-mou-voit: Du ciel à pei-ne el-le es-toit des-cen-du-e Quand

35 **#** 36 37 38 39 **#**

vi quand mon a-me es-per-du e En de-vint fol-le

je la vi quand mon a-me es-per-du e En de-vint fol-

je la vi quand mon a-me es-per-du e En de-vint fol-

je la vi quand mon a-me es-per-du e En de-vint fol-

40 41 **#** 42 43 44

& d'un si poi-gnant traict, Le fier des-tin l'en-gra-va dans mon

le & d'un si poi-gnant traict, Le fier des-tin l'en-gra-va

le & d'un si poi-gnant traict, Le fier des-tin l'en-gra-va

le & d'un si poi-gnant traict, Le fier des-tin l'en-gra-va

45 46 47 48 49 50 51 **#**

a-me Que vif ne mort ja-mais d'u-ne au-tre da-me Em-prain-te au

dans mon a-me Que vif ne mort ja-mais d'u-ne au-tre da-me Em-prain-te au

dans mon a-me Que vif ne mort ja-mais d'u-ne au-tre da-me Em-prain-te au

dans mon a-me Que vif ne mort ja-mais d'u-ne au-tre da-me Em-prain-te au

52 53 54 # 55 56 57

coeur je n'au- ray le por- trait Que vif ne mort ja- mais d'u-  
coeur je n'au- ray le por- trait Que vif ne mort ja- mais d'u-  
coeur je n'au- ray le por- trait Que vif ne mort ja- mais d'u-  
coeur je n'au- ray le por- trait Que vif ne mort ja- mais d'u-

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 52 through 57. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a bass line (bass clef), and a double bass line (bass clef). The music is in 4/4 time and includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 55. The lyrics are: "coeur je n'au- ray le por- trait Que vif ne mort ja- mais d'u-".

58 59 60 61 62

ne au- tre da- me Em- prain- te au coeur je n'au- ray  
ne au- tre da- me Em- prain- te au coeur je n'au- ray le  
ne au- tre da- me Em- prain- te au coeur je n'au-  
ne au- tre da- me Em- prain- te au coeur je

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 58 through 62. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a bass line (bass clef), and a double bass line (bass clef). The music is in 4/4 time and includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 59. The lyrics are: "ne au- tre da- me Em- prain- te au coeur je n'au- ray".

63 # 64

le pour- trait.  
pour- trait.  
ray le pour- trait.  
n'au- ray le pour- trait.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 63 through 64. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a bass line (bass clef), and a double bass line (bass clef). The music is in 4/4 time and includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 64. The lyrics are: "le pour- trait." and "n'au- ray le pour- trait.".

JANEQUIN

# Petite nymphe folastre

M. 1

S Pe - ti - te nym-phe fo-las - tre, nym -  
Cl Pe - ti - te nym-phe fo-las - tre, nym-phet-te que j'i-do-  
T Pe - ti - te nym-phe fo-las - tre, nym-phet-te que j'i-do-  
B Pe - ti - te nym-phe fo-las - tre, nym-phet-te que j'i -

3

phet-te que j'i - do - las - tre, Ma mi-gnon-ne dont les yeux  
las - tre, Ma mi-gnon-ne dont les yeux Lo -  
las - tre, Ma mi-gnon-ne dont les yeux ! Lo -  
do - las - tre, Ma mi-gnon - ne dont les yeux Lo -

5

Lo - gent mon pis et mon  
gent mon pis et mon  
gent mon pis et  
gent mon pis et

7

mieulx Ma mi-gnon-ne  
mieulx, Ma mi-gnon-ne dont les yeulx Lo -  
mon mieulx Ma mi-gnon-ne dont les yeulx  
mon mieulx, Ma mi-gnon-ne dont les yeulx Lo -

9

dont les yeulx Lo - - gent mon pis et  
gent mon pis et mon mieulx, lo - gent mon  
Lo - - gent mon pis  
gent mon pis et

11

mon mieulx Ma dou -  
pis et mon mieulx Ma dou - cet -  
et mon mieulx Ma dou -  
mon mieulx

13

cet - te, ma suc - cré - e, Ma  
te, ma suc - cré - e, Ma gra -  
cet - te, ma suc - cré - e, Ma gra -  
Ma dou - cet - te, ma suc - cré - e

15

gra - ce, ma ci - the - ré - e, Tu me  
ce, ma ci - the - ré - e, Tu me  
ce ma ci - the - ré - e, Tu me  
Ma gra - ce, ma ci - the - ré - e, Tu me

17

doibs, pour m'ap - pai - ser, Mil - le fois le  
doibs, pour m'ap - pai - ser, Mil - le fois le jour bai -  
doibs, pour m'ap - pai - ser, Mil - le fois le jour bai -  
doibs, pour m'ap - pai - ser, Mil - le fois le jour

19

$\text{♩} = \text{♩}$

21

jour, tu me doibs, pour m'appai-ser, mil-le fois, tu me  
ser, tu me doibs, pour m'appai - ser, mil-le fois le  
ser tu me doibs, pour m'ap - pai -  
bai - ser mil-le fois le jour bai-ser, tu me

(21)

$\text{♩} = \text{♩}$

22

23

24 [ ]

doibs, pour m'appai-ser, mil - le fois le jour bai - ser.  
jour, mil - le fois le jour le jour bai - ser.  
ser mil - le fois le jour bai - ser.  
doibs, pour m'appai-ser, mil - le fois le jour bai - ser.



CASTRO

Petite Nymfe folatre

M.A. 2

Supertius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus  
Supertius secundus  
Contratenor secundus  
Tenor secundus  
Bassus secundus

Pe- ti- te Nym- fe, pe- ti- te Nym- fe fo-  
Pe- ti- te Nym- fe, pe- ti- te Nym- fe fo-  
Pe- ti- te Nym- fe, pe- ti- te Nym- fe fo- la-  
Pe- ti- te Nym- fe, pe- ti- te Nym- fe fo-  
Fo-

4 5

la- tre, Nym- fet- te que j'i- do- la- tre,  
Nym- fet- te que j'i- do-  
-la- tre,  
-tre, Nym- fet- te que j'i- do- la- tre,  
-la- tre,  
-la- tre, Nym- fet- te que j'i- do-  
-la- tre, Nym- fet- te que j'i- do-  
Nym- fet- te que j'i- do- la- tre,  
Fo- la- tre, fo- la- tre, Nym- fet- te que j'i- do-  
Nym- fet- te que j'i- do- la- tre,

6 7 8 9 10

fet- te que j'i- do- la- tre, Ma mig- non- ne, ma mig-  
-la- tre, Ma mig- non- ne, ma mig-  
que j'i- do- la- tre, Ma mig- non- ne,  
-la- tre, Ma mig- non- ne, ma mig-  
-la- tre, Ma mig- non- ne, Ma mig- non- ne,  
-la- tre, Ma mig- non- ne,  
que j'i- do- la- tre, Ma mig- non- ne,  
-non- ne dont les yeus, dont les  
-non- ne dont les yeus, dont  
-no- ne dont les yeus, dont les  
-non- ne dont les yeus, dont  
ma mig- non- ne dont les yeus,  
ma mig- non- ne dont les yeus, dont les  
ma mig- non- ne dont les yeus,  
ma mig- non- ne dont les yeus,



21 22 23 24 25 26 27 28

Ci-the-ré-e, Tu me dois... pour  
 Ci-the-ré-e, Tu me dois... tu me dois  
 Tu me dois, Tu me dois pour  
 Ci-the-ré-e, Tu me dois... tu me dois  
 Tu me dois, Tu me dois pour  
 Ci-the-ré-e, Tu me dois... Tu me dois pour  
 Ci-the-ré-e, Tu me dois... Tu me dois

29 30 31

m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser, pour  
 pour m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser  
 m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser pour  
 pour m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser  
 pour m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser  
 m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser  
 m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser  
 pour m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser  
 pour m'ap-pai-ser, pour m'ap-pai-ser

21 22 23 24 25

ma suc-crée, Ma ma-gra-ce, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,  
 ma suc-crée, Ma ma-gra-ce,

24 25

ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,  
 ma-gra-ce, ma-gra-ce, ma-gra-ce,

37  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
le, mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

38  
mil-le-fois le jour,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

39  
mil-le-fois le jour,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

40  
mil-le-fois le jour,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

41  
mil-le-fois le jour,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

32  
m'ap-pai-ser Mil-le-fois le jour bai-ser,  
m'ap-pai-ser Mil-le-fois le jour bai-ser,  
m'ap-pai-ser Mil-le-fois le jour bai-ser,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,

33  
Mil-le-fois le jour,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,

34  
m'ap-pai-ser  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

35  
mil-le-fois le jour,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

36  
mil-le-fois le jour,  
Mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,  
mil-le-fois le jour bai-ser,

42 le jour, mil- le, mil- le fois  
mil- le fois le jour bai- ser, le, mil- le,  
mil- le, mil- le fois le jour bai- ser,  
mil- le fois, mil- le, mil- le,  
le fois ser,  
mil- le, mil- le  
fois le jour bai- ser, mil- le, mil- le  
fois le jour bai- ser, mil- le, mil- le  
44 le jour, mil- le, mil- le  
mil- le, mil- le fois le jour bai- ser,  
mil- le, mil- le, mil- le fois le jour  
mil- le fois le jour,  
mil- le, mil- le fois le jour bai- ser,  
fois le jour, bai- ser,  
fois le jour,  
le, mil- le, mil- le fois le jour bai- ser.

47 fois le jour, mil- le  
le, mil- le, le fois le jour  
mil- le fois le jour bai-  
le, mil- le fois le  
le, mil- le fois le jour bai-  
le fois le jour,  
mil- le fois le jour bai-  
le, mil- le fois le  
mil- le, mil- le fois le  
fois le jour bai- ser,  
le jour bai- ser,  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.  
-ser. le jour bai- ser.

## Petite Nymphé folastre

CAIETAIN

M. 1

Superius  
9/2  
Pe-ti-te Nym-phe fo-las-tre fo-las-tre Nym-phe-té que j'i-

Contratenor  
2/2  
Pe-ti-te Nym-phe fo-las-tre fo-las-tre Nym-phe-té que j'i-

Tenor  
3/4  
Pe-ti-te Nym-phe fo-las-tre fo-las-tre Nym-phe-té que j'i-

Bassus  
8/4  
Nym-phe-té que j'i-

4

do-la-tre, Ma mi-gnon-ne Ma mi-gnon-ne dont les yeux Lo-

do-la-tre, Ma mi-gnon-ne Ma mi-gnon-ne dont les yeux Lo-

do-la-tre, Ma mi-gnon-ne Ma mi-gnon-ne dont les yeux Lo-

do-la-tre, Lo-gent mon

8

gent mon pis Lo-gent mon pis & mon mieux, Ma dou-cet-te, ma su-

gent mon pis Lo-gent mon pis & mon mieux, Ma dou-cet-te,

gent mon pis Lo-gent mon pis & mon mieux, Ma dou-cet-te, ma su-

pis Lo-gent mon pis & mon mieux,

11 12 13

cré- e, Ma Gra- ce ma Cy- the- ré- e ma Cy- the- ré- e,  
ma su- cré- e, Ma Gra- ce ma Cy- the- ré- e ma Cy- the- ré-  
cré- e, Ma Gra- ce ma Cy- the- ré- e ma Cy- the- ré-  
Ma Gra- ce ma Cy- the- ré- e, ma Cy- the- ré- e,

14 15 (#) 16

Tu me dois pour m'ap- pai- ser Mil- le fois le jour bai- ser  
e, Mil- le fois le jour bai- ser Mil- le  
e, Tu me dois pour m'ap- pai- ser Mil- le fois le jour bai-  
Tu me dois pour m'ap- pai- ser Mil- le fois le jour bai- ser

17 18 # # 19

Mil- le fois le jour bai- ser Mil- le fois le jour bai- ser  
fois le jour le jour bai- ser Mil- le fois le jour bai- ser  
ser Mil- le fois le jour bai- ser Mil- le fois le  
Mil- le fois le jour bai- ser Mil- le fois le jour bai- ser

20 21 # 7 # 22

Mil- le fois le jour bai- ser.  
Mil- le fois Mil- le fois le jour le jour bai- ser.  
jour bai- ser Mil- le fois le jour bai- ser.  
Mil- le fois le jour le jour bai- ser.

PETITE NYMFE FOLATRE

I/M.A

Supertius  
Contrateneur  
Tenor  
Bassus

Pe - ti - te Nym - fe fo - la - tre, Nymfet - te, Nymfet -  
Pe - ti - te Nym - fe fo - la - tre, Nymfet - te, Nymfet -  
Pe - ti - te Nym - fe fo - la - tre, fo - la - tre, Nymfet - te  
Pe - ti - te Nym - fe fo - la - tre, fo - la - tre, Nymfet - te

REDUCTION

4

- te que j'i - do - la - Ma mi - tre,  
- te, Nym - fet - te que j'i - do - la - Ma mi -  
que j'i - do - la - Ma mi - tre, Ma mi -  
- te que j'i - do - la - Ma mi - tre, Ma mi -



7

ne, ma mi-gnon - ne dont les yeux Lo - gent mon  
 ne, ma mi-gnon - ne dont les yeux Lo - gent mon  
 ne, ma mi-gnon - ne dont les yeux Lo - gent mon

13

Ma dou-cet - te, ma su - cré - e, Ma gra - ce, ma  
 Ma dou-cet - te, ma su - cré - e, Ma gra - ce, ma  
 Ma dou-cet - te, ma su - cré - e, Ma gra - ce, ma

10

pis et mon mieux: Ma dou -  
 pis et mon mieux: Ma dou -  
 mon pis et mon mieux: Ma dou -

16

Cy - the - ré - e, Tu me dois pour m'a - pai - ser Mille  
 Cy - the - ré - e, Tu me dois pour m'a - pai - ser Mille  
 Cy - the - ré - e, Tu me dois pour m'a - pai - ser Mille

fois, mil-le fois, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois, mil-le fois, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois, mil-le fois, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois, mil-le fois, mil-le fois le jour bai-ser.

fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser, mil-le fois le jour bai-ser.

RESPONSE

OÙ FUIS TU, MON AMELETTE

II/M. 1

Où fuis tu, mon a-me-let-te, où fuis tu, mon a-me-let-te, où fuis tu, mon a-me-let-te, où fuis tu, mon a-me-let-te.

RÉDUCTION

tu, mon a-me-let-te, Mon di-a-mant, ma per-let-a-me-let-te, Mon di-a-mant, ma per-let-mon a-me-let-te, Mon di-a-mant, ma per-let-a-me-let-te, Mon di-a-mant, ma per-let-te, Mon di-a-mant, ma per-let-te.

7

- te? Las! re - vien, re - vien, re - vien, mon  
- te? Las! re - vien, re - vien, re - vien, mon  
- te? Las! re - vien, re - vien, re - vien, mon  
- te? Las! re - vien, re - vien, re - vien, mon

13

- nous, Et de cent bai - sers ap - pai - se De mon cœur, de  
- nous, Et de cent bai - sers ap - pai - se De mon cœur, de  
- nous, Et de cent bai - sers ap - pai - se De mon cœur  
- nous, Et de cent bai - sers ap - pai - se De mon cœur

10

su - cre - doux, Sur mon sein, sur mes ge -  
su - cre - doux, Sur mon sein, sur mes ge -  
su - cre - doux, Sur mon sein, sur mes ge -  
su - cre - doux, Sur mon sein, sur mes ge -

16

mon cœur la chau-de brai - se, la chau - de brai - se.  
mon cœur la chau-de brai - se, la chau-de brai - se.  
la chau-de brai - se, la chau - de brai - se.  
la chau-de brai - se, la chau - de brai - se.

## Petite nimfe folatre

Alexander Utendal

Discantus

1/M. 1

2

3

Altus

Tenor

Bassus

Pe - ti - te nim - fe fo - la - tre nim - fet - te que l'i - do - la - tre

Pe - ti - te nim - fe fo - la - tre nim - fet - te que l'i - do - la - tre,

Pe - ti - te nim - fe fo - la - tre nim - fet - te que l'i - do - la -

Pe - ti - te nim - fe fo - la - tre nim - fet - te que l'i - do - la - tre

4

5

6

D

A

T

B

ma mig - non - ne dont les yeus lo - gent mon pis et mon mieus, ma dou - cet -

ma mig - non - ne dont les yeus lo - gent mon pis et mon mieus, ma dou - cet - te,

tre ma mig - non - ne dont les yeus lo - gent mon pis et mon mieus, ma dou - cet -

ma mig - non - ne dont les yeus lo - gent mon pis et mon mieus, ma dou - cet - te

7

8

9

D

A

T

B

te (ma dou - cet - te) ma su - cre - e ma gra - ce, (ma gra -

ma dou - cet - te, ma su - cre - e ma gra - ce (ma gra -

te (ma dou - cet - te) ma su - cre - e ma gra - ce, (ma gra -

(ma dou - cet - te) ma su - cre - e ma gra - ce, ma gra -

10 11 12

D  
ce) ma cy - the - re - e tu me dois pour m'a - pai - ser, (tu me dois pour

A  
ce) ma cy - the - re - e tu me dois pour m'a - pai - ser, (tu me

T  
ce) ma cy - the - re - e tu me dois pour m'a - pai - ser, (tu me dois pour m'a - pai -

B  
ce ma cy - the - re - e tu me dois pour

13 14 (b) 15

D  
m'a - pai - ser) mi - le fois, mi - le fois le iour bai - ser, a - uan - ce mon

A  
dois pour m'a - pai - ser) mi - le fois, le iour bai - ser, a - uan - ce mon

T  
ser) pour m'a - pai - ser, mi - le fois, le iour bai - ser, a - uan - ce mon

B  
m'a pai - ser, mi - le fois, le iour bai - ser, a - uan - ce mon

16 17 18

D  
car - tier bel - le ma tour - tre ma co - lom - bel - le,

A  
car - tier bel - le ma tour - tre ma co - lom - bel - le,

T  
car - tier bel - le ma tour - tre ma co - lom - bel - le,

B  
car - tier bel - le ma tour - tre ma co - lom - bel - le,

19 20 21

D a - uan - ce moy le car - tier, de mon pai - ment, de

A a - uan - ce moy le car - tier, de mon pai - ment

T a - uan - ce moy le car - tier, de mon pai - ment,

B a - uan - ce moy le car - tier, de mon pai - ment

22 23 24

D mon pai - ment tout en - ti - er, de -

A (de mon pai - ment) tout en - ti - er, de - meu -

T de mon pai - ment tout en - tier, de - meu -

B (de mon pai - ment) tout en - tier, de - meu -

25 26 27

D meu - re Ou fuis

A re Ou fuis tu,

T re Ou fuis tu, mai - tres - se

B re Ou fuis tu, mai - tres - se

28 29 30

D tu, mai - tres - se le de - sir qui trop me pres - se, ne scau - roit a -

A mai - tres - se le de - sir qui trop me pres - se, ne scau -

T le de - sir qui trop me pres - se, ne scau - roit

B le de - sir qui trop me pres - se, ne scau -

31 32 33

D ret - ter tant s'il n'a son pai - ment con - tant. (S'il n'a son pai -

A roit a - ret - ter tant s'il n'a son pai - ment con - tant. (s'il n'a son pai -

T a - ret - ter tant s'il n'a son pai - ment con - tant, (s'il n'a son pai -

B roit a - ret - ter tant s'il n'a son pai - ment con - tant.

34 35 36

D ment con - tant.) (S'il n'a son pai - ment con - tant.)

A ment con - tant.) s'il n'a son pai - ment con - tant.

T ment con - tant.) s'il n'a son pai - ment con - tant.

B (S'il n'a son pai - ment con - tant.)

Responce

Discantus  
Altus  
Tenor  
Bassus

Re - vien re - vien mig - no - net - te, mon dous miel ma ui - o - let -  
Re - vien re - vien mig - no - net - te, mon dous miel ma ui - o - let -  
Re - vien re - vien mig - no - net - te, mon dous miel ma ui - o - let -  
Re - vien re - vien mig - no - net - te, mon dous miel ma ui - o - let -

II/M. 1    2    3

D  
A  
T  
B

te mon oeil mon coeur mes a - mours ma cru -  
te mon oeil mon coeur mes a - mours ma cru -  
te mon oeil mon coeur mes a - mours ma cru -  
te mon oeil mon coeur mes a - mours ma cru -

4    5    6

D  
A  
T  
B

el - le ma cru - el - le qui tou - lours, Treu - ues quel - que  
el - le ma cru - el - le qui tou - lours, Treu - ues quel - que  
el - le ma cru - el - le qui tou - lours, Treu - ues quel - que  
el - le ma cru - el - le qui tou - lours, Treu - ues quel - que

7    8    9



10 11 12

D mig - nar - di - se Qui d'u - ne dou - ce fain -

A mig - nar - di - se Qui d'u - ne dou - ce fain - ti -

T mig - nar - di - se Qui d'u - ne dou - ce fain -

B mig - nar - di - se Qui d'u - ne dou - ce fain -

13 14 15

D ti - ze peu a peu mes for - ces fond. Com' on

A ze peu a peu mes for - ces fond, Comm'(!) on uoit

T ti - ze peu a peu mes for - ces fond. Co - me on uoit

B ti - ze Com' on uoit des -

16 17 18

D uoit des - sus (b) un mont, s'e - cou - ler, s'e - cou - ler la nei - ge

A des - sus un mont, s'e - cou - ler, la nei - ge

T des - sus un mont, s'e - cou - ler, la nei - ge blan - che, la nei - ge

B sus un mont, s'e - cou - ler, s'e - cou - ler la nei - ge

19 20 21

D  
blan - che, ou com - me la ro - se fran - che, pert le pour - pre

A  
blan - che, ou com - me la ro - se fran - che,

T  
blan - che ou com - me la ro - se fran - che, pert le pour - pre

B  
blan - che, ou com - me la ro - se fran - che, pert le pour - pre

22 23 24

D  
de son teint, (pert le pour - pre de son teint) du uent

A  
pert le pour - pre de son teint, du uent

T  
de son teint, (pert le pour - pre de son teint) du uent

B  
de son teint, du uent

25 26 27

D  
de la bi - ze\_at - taint, ou fuis tu,

A  
de la bi - ze\_at - taint, ou fuis tu, mon a -

T  
de la bi - ze\_at - taint, ou fuis tu, ou fuis tu, mon

B  
de la bi - ze\_at - taint, ou fuis tu, mon

28 29 30

D  
mon a - mel - let - te mon di - a - mant ma per - let - te,

A  
me - let - te mon di - a - mant ma per - let - te,

T  
a - me - let - te mon di - a - mant ma per - let - te,

B  
a - mel - let - te mon di - a - mant ma per - let - te,

31 32 33

D  
las re - uiens las re - uiens mon su - cre

A  
las re - uiens las re - uiens mon su - cre

T  
las re - uiens las re - uiens mon su - cre

B  
las re - uiens las re - uiens mon su - cre

34 35 36

D  
dous sur mon sein sur mes ge - nous, & de cent

A  
dous sur mon sein sur mes ge - nous, & de

T  
dous, sur mon sein sur mes ge - nous, & de

B  
dous sur mon sein sur mes ge - nous, & de

37 38 39

D  
bai - sers a - pai - se, de mon coeur, de mon coeur

A  
cent bai - sers a - pai - se, de mon coeur, la chau - de brai -

T  
cent bai - sers a - pai - se, de mon coeur, la

B  
cent bai - sers a - pai - se, de mon coeur, la chau - de brai -

40 41 42

D  
la chau - de brai - se, (de mon coeur la chau - de brai - se) de

A  
se, la chau - de brai - se de mon coeur, (de mon

T  
chau - de brai - se, (de mon coeur, la chau - de brai - se)

B  
se, de mon coeur la chau - de brai - se.

43 44 45

D  
mon coeur la chau - de brai - se.

A  
coeur) la chau - de brai - se.

T  
de mon coeur la chau - de brai - se.

B  
(de mon coeur la chau - de brai - se.)



## Lebenslauf

Name: Myriam Suzanne RION

Wohnhaft: Josephsburgstr. 94  
81673 München  
089/54662963

Geb. am: 3.7.1967

In: Ingolstadt an der Donau

Vater: Claude Paul Jean RION, Dipl.-Ing., geb. 9.5.1944 in Châteauroux, Frankreich.

Mutter: Paula Sophie RION, geb. Stiegler, Kauffrau, geb. 27.1.1940 in Ingolstadt, † 1994.

Staatsang.: französisch, immatrikuliert am frz. Generalkonsulat München.

Familienstand: verheiratet, eine Tochter

Ausbildung: 1979-1985 humanistisches Reuchlin-Gymnasium Ingolstadt, neusprachl. Zweig.  
1985-1987 musikisches Gabrieli-Gymnasium Eichstätt, Lk Mathematik/Musik.  
26.6.1987 Allgemeine Hochschulreife  
1987-1993 Magisterstudiengang Musikwissenschaft,  
Nebenfächer Kommunikationswissenschaft/Musikpädagogik.  
11/1989 Zwischenprüfung im Hauptfach  
20.2.1993 Verleihung des akademischen Grades Magister Artium  
seit 1993 Promotionsstudiengang Musikwissenschaft,  
Nebenfächer Kommunikationswissenschaft/Musikpädagogik.  
19.2.2001 Tag der mündlichen Prüfung