

Das Umfeld der Chansons von Josquin des Prés *Je ne vis onques la pareille.*

Wie verändert sich weltliche französischsprachige Vokalmusik zwischen 1450 und 1530? Was sind „Art song reworkings“? Was war kompositorisch und textlich möglich? Mit diesen Fragen begeben wir uns in eine faszinierende Welt, ich lade ein, die erwähnten und verlinkten Stücke jetzt oder später anzusehen, zu singen, zu spielen, abzuschreiben, auszuprobieren.

Rahmenbeispiel dieses Artikels ist das Stück *Je ne vis onques*, dessen Entstehung zeitlich in etwa mit der Geburt von Josquin des Prés zusammenfällt - die Chanson erklang womöglich erstmals bei dem berühmten Fasanenbankett 1454. Das Stück wurde in der Zeit um 1500 einige Male wieder aufgegriffen, dazu gehört *L'amyé a tous*, welches Pierre Attaignant 1545 Josquin des Prés zuschreibt. Die Autorenschaft wurde im 20. Jahrhundert in Frage gestellt, was unter anderem dazu führt, dass es wenig Literatur darüber gibt.

Chansons im 15. Jahrhundert

Ein großer Teil der aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhaltener weltlicher Musik ist dreistimmig. Es wird typischerweise in 2 benachbarten Stimmregistern komponiert: zwei tiefe und eine höhere Stimme, schnell an den Schlüsseln erkennbar (z.B. C2 C4 C4 oder C1 C3 C3 - Schlüssel). Der Satz ist in vielen Fällen bereits nur mit Tenor und Cantus nach den damaligen Kontrapunktregeln funktionsfähig. Außerdem werden alle essentiellen Kadenz von diesen beiden Stimmen mit Diskantklausel und Tenorklausel vollzogen, eine Grundstruktur des Stückes steht. Die dritte Stimme, der Contratenor, bewegt sich abwechselnd über und unter dem Tenor. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts gibt es mehr und mehr Musik, in der ein drittes Register eingesetzt wird - so der Fall bei *Je ne vis*: C2 C4 F4. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gibt es zudem eine Koexistenz von drei- und vierstimmigen Chansons¹, bei vier Stimmen ist eines der Register doppelt vorhanden. Es gibt in der Praxis viele Kombinationen, wobei die häufigste Tenor (C4) und Cantus (C2) beibehält, einen Contratenor Bassus (F4) und einen Contratenor Altus (C4, im selben Register wie der Tenor) aufweist. Die Melodien sind verglichen mit dem 16. Jahrhundert rhythmisch oft weniger schematisch oder regelmäßig. Das liegt unter anderem an der Mensur, im 15. Jahrhundert gibt es gleichermaßen Musik in *Tempus perfectum* und in *Tempus imperfectum*. Melodische oder rhythmische Phrasen, Motive und Akzente entsprechen oft nicht unbedingt dem Puls des notierten Mensurzeichens, oft spielen die Melodien damit und die Phrasen erstrecken sich fließend über viele Mensuren. Dies lässt sich wunderbar anhand von Tenor und Cantus von *Je ne vis onques* erfahren.

Textebene

In den Chansons des 15. Jahrhunderts gibt ein konzeptionelles und choreographisches Zusammenspiel von Poesie und Musik: Reimschema, Silbenanzahl, Versmaß und -zahl und Form fixe sind künstlerisch auf einander abgestimmt und vor allem der letzte Punkt, die Formes fixes haben bei vertonter Poesie einen großen Einfluss auf das hörbare Ergebnis. *Je ne vis onques* ist in der beliebtesten Form des 15. Jahrhunderts, dem Rondeau, verfasst. Es gibt musikalisch zwei Teile (A und B), im Notentext durch eine Mittelzäsur gekennzeichnet und diese erklingen in der Abfolge ABAAABAB. Peter Woetmann Christoffersen beschreibt *Je ne vis onques* als eine Anbetung voller Extase, wobei die angebetete Frau gleichzeitig Maria selbst ist.² Jennifer M.

¹ prominente Beispiele, die dies widerspiegeln sind die Sammlungen *Harmonice Musices Odhecaton*, siehe [https://imslp.org/wiki/Harmonice_Musices_Odhecaton_\(Petrucci,_Ottaviano\)](https://imslp.org/wiki/Harmonice_Musices_Odhecaton_(Petrucci,_Ottaviano)) oder der *Basevi Codex FlorC 2439* siehe [https://imslp.org/wiki/Basevi_Codex_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/Basevi_Codex_(Various))

² Peter Woetmann Christoffersen - <http://chansonniers.pwch.dk/CH/CH189.html>

Bloxam zeigt diese doppelte Bedeutung des Gedichts in aller Tiefe und gibt einen Überblick über die - hauptsächlich geistlichen - Wiederbearbeitungen der Chanson. Diese passen wie zu erwarten in einen Kontext der Marienanbetung und lassen vermuten, dass Maria/Jesus und Menschen gleichermaßen zum Liebesausdruck inspirierten.³ Der von Josquin* gewählte Text *L'amyé a tous* ist zweifelsohne mit der Anspielung auf die „grand dame“ an sich ebenso geistlich wie weltlich, menschlich.

Art-Song-Reworkings und Chansons im frühen 16. Jahrhundert

Frisch verliebt in Ockeghems Chansons fiel mir schon nach kurzer Zeit auf www.diamm.com auf, dass es aus der Zeit um 1500 unglaublich viele Stücke mit dem selben Titel gibt, teilweise sogar mehrere in in einer Quelle. Dann verstand ich: es handelt sich um Parodiestücke, Fassungen, Settings, Versionen,... der originalen Chansons. Der englische Begriff dafür, *Art-Song-Reworking*, trifft es sehr genau. *Art-Song* beschreibt das Ausgangsmaterial dieser Gruppe von Stücken: es geht um bereits existierendes weltlichen, polyphones Liedmaterial in flämischer, italienischer und französischer Sprache. *Reworking* beinhaltet dazu den Vorgang des Wieder-Bearbeitens. Dies beginnt mit dem Aufgreifen kurzer Abschnitte aus einzelnen Stimmen und geht bis hin zur Kombination von zwei oder mehr ganzen Stimmen/Liedern (Quodlibet).

Die vielleicht offensichtlichste Weise, ein solches Reworking zu erstellen führt zu den **cantus firmus-settings** - Wiederbearbeitungen, die darauf basieren, eine Stimme des Vorlagestücks in die neue Komposition einzuarbeiten. Eine cantus firmus - Melodie kann exakt beibehalten werden, jedoch gibt es - nach der Betrachtung von zahlreichen Quellen - einige gängige Veränderungen⁴. Im Fall von *L'amyé a tous* wird die Tenorstimme der Chanson *Je ne vis onques* als cantus firmus eingesetzt. Die Änderung gegenüber der originalen Stimme besteht darin, dass die Länge aller Töne und Pausen verdoppelt wird und, dass sich auf der Finalis ein Supplementum befindet.

Eine solch strikte Verwendung einer Stimme als cantus firmus wurde wohl im gesamten Zeitraum zwischen 1450 und 1550 praktiziert. Der erste offensichtliche Unterschied zwischen früheren und späteren Art-Song-Reworkings betrifft die **Anzahl der Stimmen**. Für die Settings des späten 15.

Jahrhunderts typische Kompositionstechniken wie längere Passagen figurierter Dezimparallelen funktionieren am besten im Dreistimmigen. Dies lässt sich z.B. in einem praktischen und theoretischen Studium der Musik Alexander Agricolas gut erfahren. Dezimparallelen können selbstverständlich in vierstimmiger Musik noch eine Rolle spielen, spätestens bei fünf Stimmen treten sie aber in den Hintergrund, es gibt meist nur noch als kurze Motive. Ein Charakteristikum des frühen 16. Jahrhunderts sind zwei beliebte Kompositionstechniken, welche dem Stück Struktur geben. Zarlino selbst gibt in seinem Traktat einen

Die erste Quelle ausschließlich fünfstimmiger weltlicher Musik sind die fünf Stimmbücher ÖNB Hs. Mus. 18746 aus dem Jahr 1523, die Handschrift wurde in der berühmten Alamire - Werkstatt angefertigt, befindet sich um 1530 in der Bibliothek der Fugger in Augsburg und seit dem 17. Jahrhundert in Wien. Es ist wahrscheinlich, dass weitere vergleichbare Quellen aus der Zeit verloren gegangen sind, denn Attaignant und Susato gaben in den 1540er Jahren deutlich mehr Chansons von Josquin und Zeitgenossen in den Druck.

guten und Überblick darüber, er ist einer der ersten Theoretiker, die explizit über Komposition für mehr als 4 Stimmen schreiben, auch wenn dies vor allem in geistlicher Musik längst praktiziert

³ Jennifer M. Bloxam "I Have Never Seen Your Equal": Agricola, the Virgin, and the Creed." *Early Music*, vol. 34, no. 3, Oxford University Press, 2006, pp. 391–407, <http://www.jstor.org/stable/3805883>.

⁴ Laura Dümpelmann zeigt diese in *Fors seullement, nouvellement exploré* - künstlerische Abschlussarbeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2020, zugänglich auf <https://detousbiensplayne.com>.

wird⁵. Als Ergänzung folgen nun Betrachtungen und Beispiele speziell zum Chansonrepertoire. Die erste Kompositionstechnik ist wie bei den Art-Song-Reworkings die Verwendung eines cantus firmus. Beispiele aus dem Pool an Stücken sind in ÖNB Hs. Mus. 18746 *Consideres/Fortuna* oder die 7 Versionen von *Fors seullement* am Ende des Manuskripts, in den späteren Drucken *L'amyne a tous/Je ne viz, Ma bouche rit* und die sehr prominente Deploration Josquins *Nymphes des bois*. Das zweite Kompositionsprinzip ist ein strikter Kanon. In ÖNB Hs. Mus. 18746 gibt es dafür viele Beispiele und eine interessante Vielfalt der Intervalle und Abstände zwischen Dux und Comes. *Plusieurs regretz, Je mi complain, Plaine de duel* .. sind spannende Beispiele, Guillaume Bunel widmet sich zurzeit speziell diesem Thema.⁶ Selbstverständlich wäre Kontrapunkt aus der Zeit um 1500 nicht das wofür wir ihn kennen und schätzen, wenn nicht auch beide Techniken kombiniert werden würden: *Languentis miseri* ist ein Beispiel aus ÖNB Hs. Mus. 18746, der cantus firmus steht im Kanon in der Obersekunde mit sich selbst, eine kompositorische Herausforderung, die häufig in Kadenzsituationen endet, in denen Entscheidungen zu Tonerhöhungen/Erniedrigungen nicht leicht zu beantworten sind. Genau das trifft aber auf viele Stücke in ÖNB Hs. Mus. 18746 zu, bei *L'amyne a tous/Je ne viz* gibt es sogar bei der Finalen Kadenz f und fis gleichzeitig - oder keinen Leitton. Das Thema Musica ficta ist in allen relevanten Epochen ein kontroverses, in diesem Sinne sind auch Chansons aus dem frühen 16. Jahrhundert ein bereicherndes Training das Hören von (melodischen) Intervallen - erfahrungsgemäß unabhängig von den Fähigkeiten der Musizierenden - selbstverständlich macht es ohne Partituren mehr Sinn und mehr Freude.

Fast in der praktischen Umsetzung gelandet nehmen wir für einen kurzen Moment nochmal eine allgemeinere und philosophischere Perspektive ein. Die uns aus der Zeit um 1500 erhaltene Musik kann für die einmalige oder mehrmalige Aufführung entstanden und aufgeschrieben worden sein. Sie kann einen repräsentativen Zweck haben und ein allein materiell sehr kostbares Kunstwerk sein. Sie kann optisch beeindruckend aussehen und kann experimentellen und pädagogischen Charakter haben oder als Basis für improvisierte Musik dienen. All diese Möglichkeiten der Musikentstehung führten zwischen 1450 und 1550 zum Genre der Art-Song-Reworkings, die Quellenlage zeigt uns: es war schick, basierend auf polyphonen, weltlichen Stücken neue Stücke zu erschaffen. Es gibt noch viel zu entdecken.

Weitere praktische Aspekte

Möchte man das soeben umrissene Chansonrepertoire textieren, so gibt es glücklicherweise teilweise Attaignants Drucke, denen Text unterlegt ist. Bei vielen Chansons der Wiener Stimmbücher ist tatsächlich noch kein eindeutiger Text zugeordnet worden, weswegen weiteres Forschen im Sinne von Experimentieren/Rekonstruieren eine vokale Aufführung mit Text ermöglichen kann. Das Hinzufügen von einer fünften oder sechsten Stimme macht neue Kombinationen aus hohen, mittleren und tiefen Stimmen/Schlüsseln möglich. Ein großer Teil der Chansons aus ÖNB Hs. Mus. 18746 hat je eine Discant- und Bassstimme und dazwischen 3 Mittelstimmen in einer ähnlichen Lage. Einige Stücke weichen davon ab, in dem es 2 Bässe oder 2 Oberstimmen gibt. Einige andere addieren dem Standardchlüsselung (C1/C2 C4 C4 F4) einen besonders hohen Diskant im G2 - Schlüssel. Darüber hinaus weise ich auf eine sehr praktische Betrachtung der Schlüssel hin, die jedem Register eine Größe an Blockflöten/Instrumenten einer Instrumentenfamilie zuschreibt - beste Grüße an Peter van Heyghen und Adrian Brown.

Es gibt keine Abkürzungen dafür, ein tiefes Verständnis für Polyphonie zu bekommen - das nicht als Abschreckung, sondern als Einladung, sich immer wieder aus der Notations-Comfortzone hinauszubewegen. Sehr akkurate und praktische Zusammenstellungen von bedeutenden Art-Song-Reworkings und allgemein des Chansonrepertoires um 1500 hat Clemens Goldberg erstellt und

⁵ siehe *The Art of counterpoint: part three of Le istituzioni harmoniche, 1558 / Gioseffo Zarlino. Transl. by Guy A. Marco and u. Claude V. Palisca.* New York, Da Capo Pr. 1983, S. 235-237.

⁶ Guillaume Bunel „The Notation of Fuga- Canons in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Mus. 18746“ in *Journal of the Alamire Foundation* Vol. 11, 2019, S. 113-124.

frei zugänglich veröffentlicht: <http://www.goldbergstiftung.org/category/buecherei/editionen-online/>.
Die Noten können mit Hilfe von Partify auch in Stimmen zerteilt werden, damit das Spielen/Singen/
Hören automatisch geschult wird.

11.

E ne vis onques la pareille
 de vous ma gracieuse
 sa
 me vostre beaulte est sur
 mon a me sur toutes
 autres non pareil
 le
 En vous devant ie me lieueille Je ne vis
 Et sy quest ce vostre dame
 Vostre treshaut deulx esuelle Mon esprit d'ye oeil
 entame Mon cuer dont puis dire sans blasme
 D'ye que a vous seome inappareille Je ne vis

E ne vis onques la pareille de vous
 ma gracieuse sa me vostre beaulte
 est sur mon ame
 sur toutes autres
 non pareille
E ne vis onques

Abb. 1 - Je ne vis onques la pareille - Chansonniier des ducs de Lorraine, fol. 41v - 42, zugänglich über <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060517z/f43.item#>