

und keineswegs chronologisch-linearer, doch in seiner zunehmenden Akzentuierung sowie auch theoretischen Forderung unmißverständlich zu Tage tretender Prozeß, der – wiederum schlaglichtartig – auf einige zentrale Stationen konzentriert werden kann: von der musikalisch überhöhten Artikulation und dem Vollzug des Sprachtexts über die strukturelle Präsentation (vor allem der Syntax) des Gedichttexts mittels Musik zu seiner inhaltlichen Darstellung, Abbildung und Ausdeutung, die bis zur dramatischen Inszenierung reichen kann, oder um es noch plakativer zu sagen: von der Betonung der Form zur Betonung des Inhalts.

Im Hintergrund dieser Entwicklung wirkten zahlreiche allgemeine Faktoren, die nicht allein das hier behandelte Gattungsspektrum betreffen. Dazu gehört die zunehmende »Versprachlichung« von Musik unter dem Einfluß humanistischen Denkens. Dazu gehört auch die sich verändernde Einstellung zum Gefühl einerseits und zur Körperlichkeit andererseits, in deren beider Geschichte die Renaissance eine wichtige Etappe war und Kunstpoetiken hervorbrachte, die den Ausdruck von Emotionen ausdrücklich befürworteten und schließlich ihre Erregung beim Rezipienten fordern. Und dazu gehört ein Wandel der Vorstellung, die man sich vom Tonsatz machte, so daß das Konzept des abstrakten, allgemeingültigen Kontrapunkts zunehmend vom Interesse an effektiven, flexiblen Satzweisen ergänzt wird.

Die Geschichte »musikalischer Lyrik« in der Renaissance geht – ungeachtet weiterer Faktoren – zu einem wesentlichen Teil auf die höchst wechselvolle und vielschichtige und doch bis zu einem bestimmten Grad systematische Erprobung der angedeuteten generellen Möglichkeiten, den Gedichttext zu präsentieren, zurück. Dabei gehört es zu den charakteristischen Zügen der Entwicklung, daß die Möglichkeiten durchaus nicht teleologisch als zunehmende »Semantisierung«, sondern als Schaffung nebeneinander bestehender, historisch wie auch im konkreten Fall sich ergänzender, mitunter konkurrierender Zugangsweisen und Vertonungsschichten zu verstehen sind. Es gehört gerade zu den Eigentümlichkeiten der Entwicklung, daß den Phasen, in denen die syntaktische und semantische Dimension intensiviert und das Detail in der Text-Musik-Beziehung forciert worden ist, die Restitution des Liedhaften mit seiner Betonung des Schematischen, des »Tons« und des Homogenen stets auf dem Fuße folgte bzw. aus dem Hintergrund wieder in den Vordergrund trat.

Die Zeit der Formes fixes: Die Chanson als europäisches Modell im 14. und 15. Jahrhundert

Vorspann: Machaut und die Etablierung eines Anspruchs im 14. Jahrhundert

»Forme fixe« ist, wenn man den Terminus rein technisch verwendet, ein letztlich recht blasses Kriterium der Verslehre: Die Form eines Gedichts hebt sich aufgrund ihrer Signifikanz von der Menge der anderen Formen ab und wird als Modell reproduzierbar. Auch das Sonett ist in diesem Sinne eine *forme fixe*; dennoch gilt die Epoche, in der die meisten Sonette vertont wurden – die Zeit des »Cinquecento-Madrigals« – kaum als Ära der *Formes fixes*. Vielmehr verbindet man damit die französische Chanson, also bei polyphonen Kompositionen speziell die Zeit von Machaut bis zur Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Dies allerdings nicht nur, weil innerhalb der übergeordneten Gattung »Chanson« eine Statistik der vertonten Gedichtformen ein Übergewicht der drei Refrain-*Formes fixes* Rondeau, Virelai und Ballade ergäbe, sondern weil den festen Formen überhaupt eine Schlüsselrolle in der Dichtungstheorie der »seconde rhétorique« zukommt und diese das Verhältnis zur Musik im Kern betraf.

Nachdem unter König Karl V. († 1380) Französisch als Schriftsprache starke Impulse gewonnen hatte, behandelt jene Gruppe von Dichtungslehren erstmals die französische Sprache und die Verskunst. Sie hebt sich damit von der ›ersten Rhetorik‹, die sich auf Latein und Prosa bezieht, ab und verleiht der Landessprache als Medium der Dichtung (und ebenso den musikalischen Gattungen) eine ganz neue, nun auch auf dem Weg der Theoriebildung gewachsene Dignität. Die beiden bekanntesten Quellentexte sind Eustache Deschamps' *L'art de dictier et de fere chansons* (1392) und die zwischen 1411 und 1432 entstandenen anonymen *Regles de la Seconde Rettorique*. Beide berufen sich – und insofern sind sie ein Reflex des neuen Status der Poesie – auf Machaut, sei es, daß Deschamps sich als sein Schüler bezeichnet und ihn in seinem Deplorationsgedicht »le noble rhetorique« nennt oder daß der spätere Text spezifisch von »maistre Guillaume de Machault, le grant rethorique de nouvelle fourme, qui commença toutes tailles [Formen] nouvelles« spricht.¹ Die Ästhetik der ›zweiten Rhetorik‹ war inhaltlich die des traditionellen ›fin'amors‹: jener Liebeskonzeption, nach der Liebe und Frauenpreis moralischen Wert schaffen und zu höfischen Tugenden führen, die ferner ästhetische Macht hat, weil sie Lyrik ermöglicht – und zwar eine Lyrik, die sich ihres »ureigensten« Prinzips, der musikalisierten Sprache, und damit eines formalen Moments besinnt. Deschamps' Dichtungslehre ist von bemerkenswerter Ausführlichkeit, wenn er die Klangqualitäten der Buchstaben diskutiert, die Bedeutung des Reims unter klanglichen Aspekten behandelt, Reimschemata und Versbau in den gängigen, festen Strophenformen kodifiziert, auf die am Ende alles hinausläuft. Die gesteigerte Musikalität der Sprachlyrik fungiert nicht zuletzt als Kompensat für ihre verlorene »echte« Musikalität, also die Einheit von Dichtung und Vortrag, wie sie bei den Trobadors und Trouvères noch zu wesentlichen Teilen existierte. Die Voraussetzungen für den Wandel, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts nachhaltig einsetzte, bilden einerseits die kulturhistorischen Umstände einer merklich wachsenden Literalität – und gemeinsam mit der zunehmenden Praxis des Schreibens die vermehrte einsame Lektüre – und andererseits die Rationalisierung des musikalischen Metiers, insbesondere die Klärung der Zeitgestalt von Musik, kulminierend in den Notationslehren, allen voran in den auf Philippe de Vitry zurückgehenden Ars-nova-Traktaten, die Musik autark und vom Verlauf des vorgetragenen Worts unabhängig machte.

Es war jedoch ein Vertreter der literarischen Disziplin, der eine Lösung von Lyrik und Musik aus ihrer gegenseitigen Umklammerung artikulierte. Deschamps formulierte diesen signifikanten Vorgang als Differenzierung von zwei Arten von »musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele«. Jene arbeitet mit genau den rationalen – und deshalb selbst für »le plus rude homme du monde« erlernbaren – Regularien der Mehrstimmigkeit: den Tonnamen (»us, ré, my, fa, sol, la«), den Prinzipien des Kontrapunkts (»accorder, doubler, quintoyer, tierçoier, tenir, deschanter«, »teneurs, trebles et contreteneurs«) und den Tondauern (»figures des notes«). Sie erzeugt musikalische Autonomie, ist »plaisant a ouir [hören] par soy [...] sans parole«², verursacht aber auch Öffentlichkeit und ist wegen ihrer Lautstärke und der benötigten Ausführenden in intimen Situationen »comme entre seigneurs et dames estans a leur privé et secretement« nicht am Platz. Diese, die »natürliche Musik«, ist hingegen die Poesie, die ohne technischen Aufwand und instinktiv aus dem »propre couraige« des edlen Herzens entsteht, die selbst aus einem Buch vorgelesen sein kann, die immer aber Klang, immer »chançon« ist, immer mit dem Mund »gesungen« wird, wenngleich dies »naturelement« und nicht »par art« ist. Die Voraussetzung, unter der Chansons von ›dits‹, Lieder von Sprüchen oder gar Versepen geschieden werden können, ist die Musikalisierung der poetischen Sprache (»la douceur tant du chant comme des paroles«), also eine vielschichtige, ja notwendigerweise auf extremes Raffinement bedachte formale Durchgestaltung auf allen Ebenen, wie sie erst unter veränderten Bedingungen von der späteren Dichterschule der ›Pléiade‹ und noch bis zur Forschungsmeinung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als dekadente Artistik geringgeschätzt wurde. Auch die Formes fixes sind, im poetologischen Kontext betrachtet, für die »rhétoriques«

1 Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, hg. v. G. Raynaud, Bd. 7, Paris 1891, S. 266–292; ders., *L'art de dictier*, hg. und übersetzt von D. M. Sinnreich-Levi, East Lansing 1994 (Medieval Texts and Studies 13); *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, hg. v. E. Langlois, Paris 1902, S. 12.

2 In der Praxis wird dieser Umstand von zahlreichen textlosen Überlieferungen von Chansons in Handschriften außerhalb des französischen Sprachgebiets illustriert.

keine leeren Hülzen, sondern essentiell an die anderen Schichten der Prosodie und Versifikation, speziell an die fast magische Bedeutung der Reime gebunden.

Von Deschamps selbst ist keine musikalische Tätigkeit bekannt; und wenn er eine »mariage« der beiden Musiken erwägt, ist es bezeichnenderweise die als Kulturtechnik führende Dichtkunst, die von der Tonkunst an der Oberfläche verschönert (»embellies«) werden kann, während die Kunstmusik umgekehrt von der Poesie wesentlich veredelt (»anobliz«) wird. Diese Reverenz geht wohl an die Adresse seines Lehrmeisters Machaut, der nur auf den ersten Blick die alte Einheit des Dichtermusikers verkörpert. Tatsächlich brachte er gerade die beiden eigenständigen Funktionen von Literat und Komponist in historisch singulärer Personalunion zusammen, indem er einerseits als Dichter, der in zahlreichen Sparten tätig war, zu einer führenden Rolle aufstieg und indem er andererseits höchste kompositorische Kompetenz in der »ars musica« vertrat – auch unabhängig von musikalisch-lyrischen Produkten wie Chansons und Motetten, so in seiner *Messe de nostre dame*. Seinen Ruhm und die Protektion einflußreicher und finanzstarker Gönner mag er in erster Linie aufgrund seines dichterischen Prestiges genossen haben (was ihm auch das Anlegen prachtvoller handschriftlicher »Werkausgaben« ermöglichte), seine autoritative Bedeutung für die Entwicklung der lyrischen Gattungen schuf er aber aufgrund seiner in literarischer wie in musikalischer Hinsicht systematischen Innovationen. Vor allem aber schuf Machaut ein System, in dem die beiden Disziplinen vollgültig für sich bestehen konnten und die musikalische Gestaltung frei war, auf das poetische Gebilde zu reagieren oder nicht.¹

So unscharf der Blick in die Werkstatt eines Autors des 14. Jahrhunderts bleibt, lassen dennoch einige Indizien erkennen, daß die Textgestalt nicht in Hinsicht auf eine Vertonung geschaffen wurde, sei sie ein- oder mehrstimmig oder zuerst ein- und später mehrstimmig. Peronne, Machauts echte oder fingierte Muse, die in seinem ab 1363 entstandenen Zyklus *Voir Dit* die Rolle der verehrungsvollen Korrespondentin einnimmt, gehört zu denen, die ihn zur Vertonung seiner vielen Gedichte aufforderten, was Machaut allerdings mit dem Hinweis auf den großen Aufwand des Komponierens pariert. In der Tat existieren beispielsweise über 80 Prozent seiner Balladen ohne Musik. Auch in den von ihm selbst überwachten Handschriften differenzierte er bewußt zwischen Gedichten »ou il a chant« und solchen »non mises en chant«. Die einzige Sammlung, in der alle Chansons mit Noten versehen sind, ist der frühe, 1340/42 entstandene *Remède de Fortune*, ein Verstraktat über Liebe und Glück, in dem der Dichter eine Aventure amoureuse in Ichform wiedergibt. Machaut folgt den Tendenzen des 14. und 15. Jahrhunderts, Gedichte aus ihrer Vereinzelung herauszuholen, sie thematisch zu verketteten und in romanhafte Zyklen zu integrieren. Liedkunst wird damit als etwas Elementares, als einer der roten Fäden in der Erfahrung des »amour courtois« und damit im Selbstbewußtsein der höfischen Gesellschaft wahrnehmbar gemacht. Die Poesie der höfischen Liebe, die ihr Themenspektrum (unerreichte und enttäuschte Liebe, Liebessehnsucht bis zum Todeswunsch, trotz allem erklärte Dankbarkeit und Hingabe, Gehorsams- und Treueversicherung, Mitleidheischung und Trauer oder Zorn angesichts der mitleidlosen Dame) in den nächsten eineinhalb Jahrhunderten immer wieder umkreisen wird, schuf mit diesen Topoi festumrissene Verständigungskategorien für Autoren und Adressaten, die im einzelnen sprachlich und gegebenenfalls musikalisch aktiviert und ausgelotet wurden.

Der *Remède* enthält nur sieben Lieder (der *Louange des dames* zum Vergleich hat 274 Lieder, wovon 19 vertont sind, der *Voir dit* 64 mit 9 Vertonungen), die jedoch programmatisch das mögliche Spektrum der Chansonkunst aufblättern. Im ersten Teil evozieren drei einstimmige Lieder (ein Lai, eine Complainte und eine Chanson royale) die Verbindung zur Tradition des hochmittelalterlichen monophonen, tendenziell langen, melodisch schweifenden, formal offenen »grand chant courtois«, der allerdings durch seine zunehmende Abwanderung in die stadtbürgerliche Sphäre (etwa bei den »puys«, den Dichterwett-

- 1 Aus dem Bereich der lateinischen Motettenkomposition ist auch der Fall bekannt (Motette 23), daß der Text unabhängig von der Musik entstanden ist und ihr nachträglich zugeordnet wurde (siehe D. Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, New York 1989, S. 138).

Notenbeispiel rechte Seite: Guillaume de Machaut, *Virelai Douce dame jolie* (Musik und Text des Refrains). – Charakteristisch sind der syllabische Textvortrag mit melismatischer Auflockerung lediglich bei den wiederkehrenden Reimsilben, der singfreundliche Tonraum mit prägnanter Quinte, die (statt einzelner Motivmodule) Phrasen bildende Periodik aus »Vier-Takt-Gruppen« mit Vordersatz-Nachsatz-Konstruktion sowie die energiereichen Rhythmusformeln.