
Title: Zum Problem der Vertonung farcenhafter Texte im 15. Jahrhundert, dargestellt an dem Rondeau "Ce qu'on fait a quatimini" von Gilles Joye

Author(s): Klaus Hortschansky

Source: *Die Habsburger und die Niederlande. Musik und Politik um 1500*, ed. by Jürgen Heidrich; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2010, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 8), p. 177–184.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20092936>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Klaus Hortschansky

Zum Problem der Vertonung farcenhafter Texte im 15. Jahrhundert, dargestellt an dem Rondeau »Ce qu'on fait a quatimini« von Gilles Joye

Für die Übertragung von in Mensuralnotation aufgezeichneter Musik bietet das Rondeau »Ce qu'on fait a quatimini« von Gilles Joye, überliefert in mehreren Handschriften des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts¹, kaum nennenswerte Schwierigkeiten. Einige »ligaturae cum oppositata proprietate«, einige Binnennoten und Endnoten von Ligaturen sowie Schwärzungen sind die einzigen Hürden.²

Interessanter dagegen ist die Frage, wie der Komponist mit einem Text umgeht, der die lästerliche Aufforderung an junge Damen enthält, doch zum Wohle Gottes und der Menschheit kräftig zur Vermehrung beizutragen, wobei offensichtlich keineswegs an einen geordneten Ehestand gedacht ist. Denn wer jenes tut, wenn auch mit gewisser Diskretion, sich aber zum Christentum bekennt, wird zweifellos Verzeihung erhalten. Das Ganze ist also eine Farce, die in ihrer poetischen Formung durchaus einen gewissen Witz erkennen lässt, eine Formung, von der man meinen müsste, dass auch der Komponist auf seine Weise dazu beigetragen hätte, sich geistvoll, witzig, anspielerisch oder sonstwie dem Text entsprechend zu verhalten. Die folgenden Überlegungen versuchen eine mögliche Antwort auf die gestellte Frage zu geben und wollen sich als Beitrag zum Thema »Humor in der Musik«

1 Die Chanson ist enthalten im Mellon Chansonnier (Neapel um 1475), im Chansonnier Sevilla 5.I.43 (Neapel um 1480), im Chansonnier Pixérécourt Florenz (um 1480/84) sowie im Chansonnier Florenz 229 (Florenz um 1492). Vgl. David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford 1999, S. 109.

Editionen: Leeman L. Perkins und Howard Garey, *The Mellon Chansonnier*, 2 Bde., New Haven 1979, Nr. 9; Dragan Plamenac, »A Reconstruction of the French Chansonnier in Biblioteca Colombina, Sevilla-I«, in: *The Musical Quarterly*, 37 (1951), S. 541; *Faksimile-Ausgabe der Handschriften Sevilla 5-I-43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1)*, hrsg. von Dragan Plamenac, Brooklyn 1962 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Handschriften, 8); Howard Mayer Brown, *A Florentine Chansonier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, 2 Bde., Chicago 1983 (Monuments of Renaissance Music 7), Nr. 261. – Eine Veröffentlichung nach dem Chansonier Pixérécourt lag mir nicht vor.

2 Vgl. die Faksimiles bei Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 56 und Plamenac, Faksimile (wie Anm. 1), S. 55 oben.

verstehen. Alle philologischen Erkenntnisse, die bisher zu diesem Satz beigetragen wurden, sind um der Lesbarkeit willen in die Anmerkungen verbannt.

Nun sind die Texte der weltlichen Liedkultur des 15. Jahrhunderts voller sexueller Anspielungen und auch direkter obszöner Aussagen. Insofern macht der von Gilles Joye vertonte Text keine Ausnahme. Das Besondere an dem Text ist dagegen die Hereinnahme lateinischer Satzfragmente und Reimworte, die der religiösen Sphäre ebenso angehören wie der weltlichen und sogar der intimen der Frau.³ Damit gehört das Gedicht zur sog. Makkaronischen Poesie, bei der volkssprachliche Literatur mit Latein durchsetzt ist. Sie war im Zeitalter des Humanismus entwickelt worden, weit verbreitet und in vielen Schattierungen bis hin zum komischen Ritterroman beliebt und geht begrifflich zurück auf die gegen 1490 erschienene *Maccharonea* des Paduaner Dichters Tifi degli Odasi († 1488). Der vollständige Text des Rondeau cinquaine lautet (die lateinischen Wörter sind zur Hervorhebung kursiviert):⁴

Ce qu'on fait a *quatimini*
 Touchant *multiplicamini*,
 Mais qu'il soit bien tenu secré,
 Sera tenu pour excusé
 In conspectu Altissimi.

Et pourtant *operamini*,
 Mes fillez, et *letamini*⁵,
 Car jamais il n'est revelé.

Et se vous *engrossemini*,
 Soit *in nomine Domini* :
 Vous avés a proufit ouvré,
 Qui vous sera tout pardonné,
 Mais que vous *confitemini*.

- 3 Die Wortbildung »a quatimini«, die im modernen Französisch (en catimini) so viel wie »heimlich«, »verstohten«, »im Verborgenen« bedeutet, geht zurück auf das griechische Wort καταμήνιος (kataménios) = monatlich; danach bedeuten die καταμήνια die monatliche Regel der Frauen. Am Ende des 15. Jahrhunderts ist der Begriff in dieser Bedeutung im Französischen gebräuchlich, gleichzeitig ist auch die neue Bedeutung »heimlich« belegt. Vgl. Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 222.
- 4 Der Text ist wiedergegeben nach dem Mellon-Chansonnier, der als einziger nicht nur den Refrain, sondern den gesamten Text enthält. – Übersetzungen ins Englische finden sich bei Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 222, und bei Howard M. Brown, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent* [...]; *Text Volume*, S. 307b (gercimte und Linear-Übersetzung).
- 5 Perkins und Garey, *The Mellon Chansonnier* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 219, schreiben irrtümlich »letatimini«.

Auf den ersten Blick enthält die Komposition Joyes kaum Auffälligkeiten. Sie repräsentiert den Stil der franko-flämischen Chanson der Generation der Antoine Busnois, Firminus Caron und anderer. Eine Imitation zwischen Cantus und Tenor leitet den Satz ein, der auch im Folgenden immer wieder von kleineren Imitationen durchsetzt ist. Da wir im Grunde kaum Kenntnis haben, wie die Komponisten des 15. Jahrhunderts ihren Satz gestaltet haben und ob sie allein nach den Regeln der Konsonanz- und Dissonanzbehandlung vorgegangen sind, um ein liedmäßiges Produkt zu erhalten, sollte man jedes einzelne Stück immer wieder versuchsweise befragen, ob nicht noch andere Regeln und Vorstellungen gewaltet haben als nur diejenigen des Kontrapunkts.

Zwei Aspekte der Chanson seien in das Blickfeld gerückt: (1) die Verwendung etlicher lateinischer Reimwörter mit der sdruciolioartigen Endung »-mini«, wobei die Betonung ja immer auf der Silbe vor dieser Endung, also der drittletzten Silbe, liegt. Der französischen Poetik, die nur männliche und weibliche Reime kennt, ist eine solche Endung fremd, nicht aber der italienischen Poetik, in der dieser Reim als »sdruciolio« bezeichnet wird. Und: (2) der Inhalt des Gedichtes, der auf Vermehrung des Menschengeschlechtes zielt.

(1) Die lateinischen Reimwörter auf »-mini« begegnen in dem musikalischen Satz, der ja stets nur die Vertonung des Refrains darstellt, insgesamt drei Mal. Die beiden ersten Male (Mensur 3, 8) ist deutlich der sdruciolio-Betonung auf der drittletzten Silbe Rechnung getragen. Dabei ist namentlich beim zweiten Vorkommen (Mensur 8) der Melodik mit den beiden Minimen und anschließender Semibrevis auf schwerer Taktzeit eine Wendung in allen drei Stimmen verliehen (siehe Beispiel 1), wie sie sonst kaum in der Chansonliteratur der Zeit vorkommt, was aufmerksame zeitgenössische Ohren zweifellos bemerkt haben dürften, zumal die Tonhöhe ja für alle drei Noten gleich bleibt.

Die Vertonung des Wortes »multiplicamini« (Mensur 7–8) ist aber noch in anderer Hinsicht von Bedeutung. Durch die Pausensetzungen im Cantus besteht keinerlei Zweifel, dass der aus acht Silben bestehende Vers »Touchant *multiplicamini*« genau syllabisch auf die acht vorhandenen Noten zu unterlegen ist. Diese Figur, die durch ihre Tonwiederholungen gekennzeichnet ist, wird vom Contratenor parallel begleitet und vom Tenor imitiert, wohl gemerkt aber jeweils nur in ihrer rhythmischen, nicht aber in ihrer diastematischen Gestalt. Damit fällt diese Stelle gegenüber dem kontrapunktisch verbobenen Satz, wie er sonst herrscht, heraus. Sie stellt quasi ein Symbol dar, worauf weiter unten noch einmal zurückzukommen sein wird.

Tou - chant mul - ti - pli - ca - mi - ni

Beispiel 1: Mensur 7–8

Beim dritten Vorkommen des lateinischen Reimwortes («Altissimi», Mensur 19ff.) hat der Komponist die Gelegenheit ergriffen, die in der Chansonliteratur der Zeit, vor allem bei Philippe Caron immer wieder begegnende Vermehrung der kleinen Notenwerte zu einem Jubilus auf den Höchsten zu gestalten. Das Mittel selbst, mit Hilfe vieler Notenwerte bei gleichbleibender Mensur die Wirkung einer Stretta zu erzielen, ist an sich nicht unbekannt; hier erscheint es sinnvoll unter Bezug auf den Text angewandt. Hinzu kommt, dass der Cantus im Rahmen dieses Schluss-Jubilus auch den höchsten Ton, das zweigestrichene *c* (Mensur 20) zum einzigen Male erreicht.

In con - spec - tu Al - tis si - mi.

Beispiel 2: Mensur 18-22

Auffällig an der Schlussgestaltung der Chanson ist, in welcher Weise auf den Beginn zurückgegriffen wird. Am Anfang steht der Aufruf zur heimlich zu vollziehenden zügellosen Vermehrung – am Ende steht die Verzeihung aus der Sicht des Höchsten. Ganz konsequent greift der Komponist das Anfangsmotiv zum Schluss wieder auf und entwickelt aus ihm dann den schon beschriebenen Schluss-Jubilus.

Ce qu'on — fait

Beispiel 3a: Mensur 1

ex - cu - sé In con - spec - tu

Beispiel 3b: Mensur 17–18

Offen muss bleiben, ob man der so offensichtlichen Wiederholung des bezeichneten Motives (Mensur 17, 18) noch eine besondere Bedeutung etwa in

dem Sinne der horizontalen Doppeltheit (siehe unten) zuschreiben soll, zumal dasselbe zunächst im Tenor vorausimitierend zwei Mal erscheint (Mensur 16–18) und dann auch noch je einmal im Tenor (Mensur 19–20) und im Contratenor (Mensur 18) aufgegriffen wird und sich damit ein weiteres Mal ein Zweierpaar, nun aber vertikal, ergibt.

(2) Die gottgefällige, wenn auch außerhalb der ehelichen Legalität gewünschte Vermehrung ist offensichtlich auch in das Gesamtkonzept der Komposition eingegangen. Neben der generellen Anweisung steht dafür das Schlüsselwort »engrossemi«, wobei »ingrossari« das gewaltige Anschwellen, das Aufblähen, das Fett-Werden meint. Mit Hilfe eines einfachen Zahlenspiels führt der Komponist die Vermehrung vor. Ausgangspunkt sind ihm dabei zwei Zahlen, die er auch kompositorisch exponiert: die Zwei und die Acht.

Jene zwei durch umgebende Pausen isolierten Noten in Mensur 4 des Contratenors scheinen einigermassen grundlos dazustehen; auch begegnen solche ‚hingeworfenen‘ Noten immer wieder in Sätzen des 15. Jahrhunderts, in der ersten Hälfte allerdings häufiger als in der zweiten Hälfte. Dass es mit ihnen bei Joye eine besondere Bewandnis haben könnte, wird erst aus dem musikalisch-motivischen Kontext deutlich. Das Kopfmotiv des Cantus wird nämlich begleitet von einem Kontrapunkt, der schulmäßig geführt, in Gegenbewegung vom Grund- und Finalton *g* in die Unterquarte führt, während ja das Kopfmotiv des Cantus zur Oberquinte ging (vgl. Beispiel 6a). Jene zwei isolierten Noten in Mensur 4 stellen nun nichts anderes dar, als eine Verkürzung bzw. Verdichtung des Kontrapunktes auf zwei Noten.⁶ Damit ist die Zwei als Grundvoraussetzung der Komposition und übrigens natürlich auch der angemahnten gewaltigen Vermehrung sinnfällig exponiert.



Beispiel 4: Mensur 1 und 4

Auch auf der Zeichenebene der sichtbarlichen Notation ist die Zahl Zwei ostentativ vertreten, und zwar durch die zweimalige Verwendung beinahe derselben auffälligen, auch das Auge anziehenden »ligatura quinaria« (siehe

6 Von diesem Prinzip der Verdichtung macht Joye auch Gebrauch beim Kopfmotiv des ganzen Werkes. Im Tenor begegnet es in einer lang dahingezogenen Version, in der vor allem der Abgang vom Spitzenton *d* zum Grundton *G* reichlich ausgeschmückt erscheint (Mensur 2–5). Im zweiten Teil erhält das Motiv dann die weitaus prägnantere Form mit einem klaren Quintabsprung vom *d* zum *G*, und zwar ohne jegliche melismatische Zwischentöne (Mensur 16–17).

Abb. 1). Am Ende des ersten und des dritten Verses kadenziert der Tenor jeweils mit einer Ligatur in völlig gleichen Tonschritten, die im ersten Falle von *g* nach *g* (Mensur 4–6) und im zweiten Falle von *D* zum Halbschluss auf *D* (Mensur 12–14) führt. Der einzige Unterschied besteht in der Schreibweise der Schlussnote der Ligatur: Die erste Ligatur muss mit einer Longa, die zweite aber mit einer Brevis schließen, letztere ist also in den beiden Schlusswerten als *obliqua* zu schreiben.⁷



Beispiel 5: Tenor, Mensur 4–6, 12–14

Die zweite bedeutsame Zahl – die Acht – ist vorgegeben durch die Anzahl der Silben pro Vers und übrigens auch durch die acht lateinischen Wendungen in dem Text. Sie wird in der musikalischen Komposition zweifach wieder aufgegriffen. Zum einen begegnet sie, wie bereits erwähnt, bei der Vertonung des zweiten Verses »Touchant multiplicamini«, die ja im Cantus entsprechend der Silbenzahl genau acht Noten ausmachte, verdoppelt durch den rhythmisch parallel geführten Contratenor und wiederholt in rhythmischer Imitation durch den Tenor (siehe Beispiel 1), sodass sich zwei Verdoppelungen ergeben, eine vertikale durch die rhythmische Parallelführung und eine horizontale durch die Imitation im Tenor, was wiederum einer Betonung der Zweizahl entspricht.

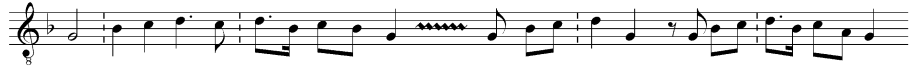
Die Zahl Acht wird ein zweites Mal signifikant dargeboten, denn das Kopfmotiv des Cantus der Chanson mit dem charakteristischen Terzsprung begegnet, rhythmisch und diastematisch stets ein wenig abgewandelt, insgesamt acht Mal.⁸ Dies wird man kaum als Zufall bezeichnen können.

7 Die hier beschriebene Notationsweise findet sich nur im Chansonnier Sevilla. Im Melon-Chansonnier ist die zuerst genannte Ligatur (Mensur 4–6) aufgeteilt in eine *ligatura cum opposita proprietate* und einer *ligatura ternaria*, was im Ergebnis für die Übertragung keinerlei Unterschied macht; es dürfte sich um eine Nachlässigkeit des Schreibers handeln. Die Notation der zweiten Ligatur stimmt mit der im Chansonnier Sevilla überein. – Die mehr als zehn Jahre später erfolgte Niederschrift im Chansonnier Florenz 229 weicht, wie auch in vielen anderen Details, von der im Chansonnier vorgegebenen und wohl auch authentischen Schreibweise erheblich ab. – Ein Faksimile des Chansonnier Pixérécourt hat mir nicht vorgelegen.

8 Eine weitere Variante stellt der Einsatz eines Motives in Mensur 16 des Tenors dar, der statt des Terzsprungs einen Quartsprung hat, aber mit dem signifikanten Quintsprung abwärts schließt, der am Anfang der Chanson noch fehlte und erst hier zum ersten Mal formuliert wird.



Beispiel 6a: Cantus, Mensur 1, 16–17, 18



Beispiel 6b: Tenor, Mensur 2–3, 17–18, 18–19



Beispiel 6c: Contratenor, Mensur 17–18, 18–19

In der Herausstellung der Zahl Acht, zwar vorgegeben von der anonymen Dichtung (die natürlich auch aus der Feder Joyes stammen kann), könnte man auch eine Konterkarierung der bestehenden symbolischen Achterreihen sehen. Am Bekanntesten sind die acht Seligpreisungen, wobei die Achtzahl *beatitudo* verleiht. In der Interpretation des Dichters und des Komponisten jedoch sind selig diejenigen, die fruchtbar sind und zur Vermehrung des Menschengeschlechtes auf jede nur mögliche, aber stets diskrete Art und Weise beitragen. Ebenso verhält es sich mit den unterschiedlichen Tugendreihen etwa nach dem 2. Petrusbrief (1,5–7) oder anderen Quellen. Dem setzen Dichter und Komponist eine neue Tugend bzw. Tugendreihe entgegen, die unter Einschluss der Gnade des Höchsten aber auch Lebensfreude, Fruchtbarkeit (*laetitia*), Wirksamkeit (*operatio*) und Vertrauen auf Gott (*confisio*) beinhalten und sich damit von den eher entbehrungsvollen traditionellen Tugendreihen absetzen.⁹ Die Acht steht auch für die *perfectio activae vitae*¹⁰, die dann nach Meinung des Dichters und des Komponisten mit der hemmungslosen Ausnutzung der Fruchtbarkeit erfüllt wäre.

Auf die im Kontrast zum zeitgenössischen Verständnis von vollkommener Lebensführung ironisch zu interpretierende *perfectio* ist auch noch auf einer anderen symbolischen Ebene verwiesen. Die Komposition umfasst nämlich

9 Vgl. hierzu Heinz Meyer und Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987 (= *Münstersche Mittelalter-Schriften*, 56), Sp. 567.

10 Ebd., Sp. 570.

genau 22 Alla breve-Mensuren.¹¹ Aufgrund der 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets und der 22 Schriften des Alten Testaments repräsentiert die Zweiundzwanzig Vollkommenheit.¹² Joye war ein gebildeter Kleriker, der alle diese Implikationen der Symbole und der damit verbundenen Text sehr wohl gekannt haben dürfte.

Die Summe dieser ganzen kompositorischen Bemühungen Joyes kulminiert in der Gesamtzahl der Noten des gesamten Stückes, denn diese beträgt – nach der zuverlässigsten und unter den Augen des Musiker-Mathematikers Johannes Tinctoris entstandenen frühesten Quelle, dem sogenannten Mellon-Chansonnier – genau 256. Und das entspricht der achten Potenz von 2 ($= 2^8$), womit die in der Komposition herausgestellten Zahlen Zwei und Acht ihre Begründung finden.¹³ War im Text der Chanson nicht von Multiplizieren die Rede? Der Komponist hat den Begriff nicht nur metaphorisch verstehen, sondern ihn auch angesichts der engen Beziehungen zwischen Musik und Mathematik wörtlich nehmen und entsprechend anwenden wollen.¹⁴ Die Chansonkunst des 15. Jahrhunderts erweist sich damit einmal mehr als überreich an symbolischen Bedeutungen, Anspielungen und Verweisungen, die es immer wieder neu zu entdecken gilt.

- 11 Die Übertragungen in moderne Notation von Leeman L. Perkins und Howard Garey einerseits sowie von Dragan Plamenac andererseits (siehe Anm. 1) sind insofern korrekt, als sie zwei Breven in einen modern Takt verlegen, während Howard M. Brown zwar das Alla breve-Zeichen setzt, dann aber nur eine Brevis in einem modernen Takt unterbringt; damit kommt letzterer auf eine Länge von 43 Takten.
- 12 Meyer und Suntrup, *Lexikon* (wie Anm. 9), Sp. 676–678.
- 13 Auch in den Chansonniers Sevilla und Florenz 229 beträgt die Gesamtzahl der Noten genau 256, auch wenn es in beiden Teil geringfügige Abweichungen gegenüber der Überlieferung im Mellon-Chansonnier gibt. – Zu den beiden Überlieferungen im Chansonnier Florenz 229 und im Chansonnier Pixérécourt vgl die Anm. 7.
- 14 Auch wenn gegenüber der Gesamtnotenzahl einer Komposition für zahlensymbolische Interpretationen eine gewisse Skepsis angebracht erscheint, sieht man sich in diesem Falle auf einigermaßen sicherem Boden, denn nicht nur die Überlieferung aus dem Umkreis des Johannes Tinctoris verspricht für die Glaubwürdigkeit des Notentextes, sondern auch die weiteren, hier nicht zu diskutierenden zahlenmäßigen Gegebenheiten geben ein sicheres Fundament. So umfasst die Vertonung des ersten Verses (bis Mensur 6) 52 (bzw. in römischen Ziffern ausgedrückt: LII) Noten, der Rest der ersten Hälfte dann ebenso wie der gesamte zweite Teil genau 102 (CII) Noten. Darin scheint sich mir ein weiteres Moment eines bewussten zahlenmäßigen Aufbaues zu dokumentieren, wie auch immer man diesen Tatbestand auslegt.