

## Literarische Ambition und musikalische Tradition – Die tänzerische Qualität der einstimmigen Chanson im 16. Jahrhundert

1576 veröffentlichte Jehan Chardavoine in Paris eine umfangreiche Sammlung einstimmiger Chansons. Angesichts der bereits seit mehreren Jahrzehnten andauernden Blüte französischer Chanson-Drucke, die eine deutliche Tendenz zu wachsender Stimmenzahl erkennen lassen, erscheint Chardavoines konsequent umgesetzte Entscheidung für die Einstimmigkeit durchaus bemerkenswert. Diese musikalische Beschränkung zu einem Zeitpunkt, als einerseits die Frage einer adäquaten Vertonung französischer Texte intensiv erörtert wurde und sich andererseits bereits die Tendenz zur Air de cour abzeichnete, mag überraschen, steigert aber zugleich den Quellenwert der Sammlung. Schließlich verspricht der Druck einen seltenen Einblick in die im 16. Jahrhundert offenkundig weit verbreitete Praxis einstimmigen Chanson-Gesangs – eine Praxis, die wegen der prekären schriftlichen Überlieferung nur ansatzweise greifbar bleibt. In seiner kurzen Vorrede, die bloß in einer späteren Abschrift erhalten ist, erläutert Chardavoine allerdings weder die genaueren Umstände für die Veröffentlichung noch die angestrebte Verwendung. Es gilt daher im Folgenden, auf der Grundlage der Chansons den ästhetischen und historischen Kontext zu skizzieren sowie die Eigenheiten des Repertoires in den Blick zu nehmen. Dass dabei gleich mehrere widersprüchliche Phänomene zutage treten, stellt geradezu das zentrale Charakteristikum einer Gattung dar, die zwischen ambitionsloser Einfachheit und künstlerischer Antikenrezeption changiert. Wie im Folgenden dargelegt werden soll, zeigt sich diese Ambivalenz besonders deutlich auf der musikalischen Ebene. Zugespitzt formuliert, wird dort der poetologische Anspruch von einer dominanten tänzerischen Realität konterkariert.

### Antikenrezeption im Umfeld des französischen Hofes

Die literarische Qualität von Chardavoines Sammlung mag sich nicht auf den ersten Blick erschließen, zumal die Autoren der Texte – durchaus zeittypisch –

nicht namentlich genannt werden. Freilich macht der Titel kenntlich, dass es sich um die schönsten und exzellentesten Chansons in Form der Voix de ville« handle, die von unterschiedlichen »französischen Autoren und Dichtern, sowohl alten wie modernen«, stammten: *Le Recueil des plus belles & excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poëtes François, tant anciens que modernes*. Dahinter verbirgt sich nicht nur der Anspruch einer künstlerischen Auslese, sondern zugleich die Spezifizierung der »Voix de ville« als Untergattung der Chanson. Für eine ästhetische Kontextualisierung der Voix de ville erscheint diese Zuordnung insofern relevant, als ihr in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend der Ruch des Vulgären anhaftete.<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund kam die explizite Anbindung an die Chanson nicht nur einer Nobilitierung gleich, sondern die Voix de ville rückte zugleich in die Nähe derjenigen Gattung, auf deren Grundlage seit den 1540er Jahren ein einschlägiger Diskurs über die Verbindung von Sprache und Musik stattfand. Ansatzweise bereits unter François Ier, insbesondere jedoch im höfischen Umfeld von Henri II übte die Idee, das kulturelle Erbe der Antike anzutreten, eine enorme Faszination aus.<sup>2</sup> Für die Musik bedeutete dies konkret, dass sie als aufführungspraktisches Moment direkt an die Dichtung gekoppelt und damit zum Kerngebiet der poetologischen Bestrebungen gezählt wurde. Genauso wie Orpheus oder Vergil ihre Strophen zur Laute deklamiert hatten, strebten nun auch die französischen Dichter nach einer musikalischen Umsetzung ihrer Lyrik – einer antikisierenden Lyrik, die wenig antik und reichlich pauschal als »Chanson« bezeichnet wurde.<sup>3</sup>

Die Schwierigkeiten der französischen Poetik kreisten in erster Linie um die Frage, wie sich der quantitativen Metrik des Lateinischen, die auf der Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben fußte, überhaupt im Französisi-

1 Zur terminologischen Wandlung im späten 16. Jahrhundert siehe Nahéma Khattabi, »Du voix de ville à l'air de cour: Les Enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIe siècle«, in: *Seizième siècle* 9 (2013), S. 157–177.

2 Zur Kulturpolitik von François Ier nach der Niederlage in Pavia siehe Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*, Berlin 2009 (Studien aus dem Warburg-Haus, 10). Zu Paris als »Nuova Roma« vgl. Dietrich Erben, *Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Louis XIV*, Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus, 9), S. 305.

3 Vgl. auch Jeanice Brooks, »Italy, the Ancient World and the French Musical Inheritance in the Sixteenth Century: Arcadelt and Clereau in the Service of the Guises«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996), S. 147–190: S. 147–157. Zur Rolle der Chanson in den literarischen Debatten siehe auch dies., »Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson«, in: *Early Music History* 13 (1994), S. 65–84; Philippe Desan und Kate van Orden, »De la chanson à l'ode: musique et poésie sous le mécénat du cardinal Charles de Lorraine«, in: *Le Mécénat et l'influence des Guises*, hrsg. von Yvonne Bellenger, Paris 1997 (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne, 9), S. 469–494.

schen gerecht werden ließ. Da die französischen Akzente qualitativ gewichtet wurden, konnten die modellhaften lateinischen Metren unmöglich eins zu eins übernommen werden. Joachim Du Bellays Lösung, die er in seiner berühmten *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (Die Verteidigung und Darstellung der französischen Sprache) von 1549 präsentierte, der theoretischen Grundschrift der Dichtergruppe der Pléiade, fiel entsprechend radikal aus. Er erklärte die antiken Versfüße für obsolet und setzte an ihre Stelle kurzerhand die Silbenzahl und Endreime des Französischen.<sup>4</sup> Allerdings stellte nicht nur die Inkompatibilität der quantitativen antiken mit der qualitativen französischen Metrik eine Herausforderung dar, sondern in ähnlichem Maße auch die von der Antike vorgegebene Verbindung von Dichtung mit Musik.<sup>5</sup>

Die Schwierigkeiten der Literaten, ein französisches Pendant zum antiken Barden zu definieren, sind offenkundig. So deklarierte Thomas Sébillet in seiner 1548 (ein Jahr vor Du Bellays Traktat) veröffentlichten Abhandlung *Art poétique françois*, dass die Gedichte des »chant Lyrique« selbstredend zur Laute erklingen müssten, aber der Leser von ihm hierzu keine Regeln erwarten solle – »n'en atten de moy aucune régle«.<sup>6</sup> Ohnehin habe er beobachtet, dass die Musiker sich nicht um poetische Gattungen kümmerten und aus allem, was sie irgendwo vorfinden würden, Chansons machten.<sup>7</sup> Du Bellay konnte sich zwar als erklärter Kontrahent von Sébillet der Verweigerung unmöglich anschließen und stand in der *Deffence* vor der Herausforderung, die Verbindung der Poesie zur Musik zu erläutern. Es ließe sich jedoch kaum deutlicher vor Augen führen, wie weit die französischen Dichter um 1550 von einer poetologischen Definition des »chant Lyrique« entfernt waren, als mit Du Bellays vorgeblichen Erläuterungen, die sich letztlich in einer rein metaphorischen Würdigung von Bardengesang und Lyra erschöpften. Für die praktische musikalische Umsetzung bot sich folglich eine äußerst dürftige Ausgangslage. Dies vermochte wenige Jahre später erst Pierre de Ronsard ein wenig abzumildern, als er in seinem *Abbrégé de l'art poétique* von 1565 auf Aspekte rekurrierte, die seit Clément Marot gemeinhin als begünstigend für Vertonungen

4 Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von Francis Goyet und Olivier Millet, Paris 2003, S. 62: »Quand à la Rythme, je suy' bien d'opinion, qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce, qu'est la quantité aux Grecz, et Latins. Et bien que n'ayons cet usaige de Piez comme eux, si est ce, que nous avons un certain nombre de Syllabes en chacun Genre de Poëme«.

5 Vgl. André Verchaly, »La métrique et le rythme musical au temps de l'humanisme«, in: *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York 1961*, hrsg. von Jan LaRue, Kassel 1961, Bd. 1, S. 66–74.

6 Thomas Sébillet, *Art poétique françois. Édition critique avec une introduction et des notes*, hrsg. von Félix Gaiffé, Paris, (1. Aufl. 1910), 3. Aufl. 1988, S. 146f.

7 Ebda., S. 151.

erachtet wurden: auf den Wechsel von betonten und unbetonten Paarreimen sowie auf gleichmäßig gebaute Strophen.<sup>8</sup> Von einer tatsächlichen Anleitung zur kompositorischen Umsetzung blieb jedoch auch Ronsard weit entfernt.

Obwohl Chardavoines *Recueil* erst 1576 und somit zu einem Zeitpunkt erschien, als die aktuelle französische Chanson insbesondere wegen der triumphalen Rezeption von Orlando di Lasso's Gattungsbeiträgen bereits über die Debatten der Pléiade hinausgegangen war, verweisen zumindest die Autoren, die sich in der einstimmigen Sammlung eruieren lassen, auf eine rückwärtsgerichtete Auslese. Mit Mellin de Saint-Gelais, Pontus de Tyard oder Pierre de Ronsard sind bezeichnenderweise auch drei der zentralen Theoretiker und Dichter vertreten, die wie Saint-Gelais und Tyard am Beginn der Antikenrezeption am Hof des Kardinals de Lorraine gestanden hatten oder im Falle von Ronsard zu den Mitbegründern der Pléiade zählten. Zudem enthält Chardavoines Sammlung mit »*Laissez la verde couleur*« einen der beliebtesten Chanson-Texte von Saint-Gelais und genau jene Dichtung, um die sich in den 1540er Jahren ein theoretischer Disput entspann. Zunächst pries Sébillot in seiner Dichtungslehre von 1548 Saint-Gelais als französisches Pendant zu Pindar im antiken Griechenland sowie zu Horaz im antiken Rom; zu den wenigen genannten modellhaften Dichtungen zählte er ausdrücklich Saint-Gelais' »*Laissez la verde couleur*«. Nur ein Jahr später forderte auch Du Bellay in seiner *Deffence* eine dem antiken Niveau angemessene gelehrte Qualität der Dichtung und wandte sich vehement gegen »chansons vulgaires« – als Negativbeispiel einer solch »vulgären« Chanson nannte er ausgerechnet Saint-Gelais' »*Laissez la verde couleur*«. <sup>10</sup>

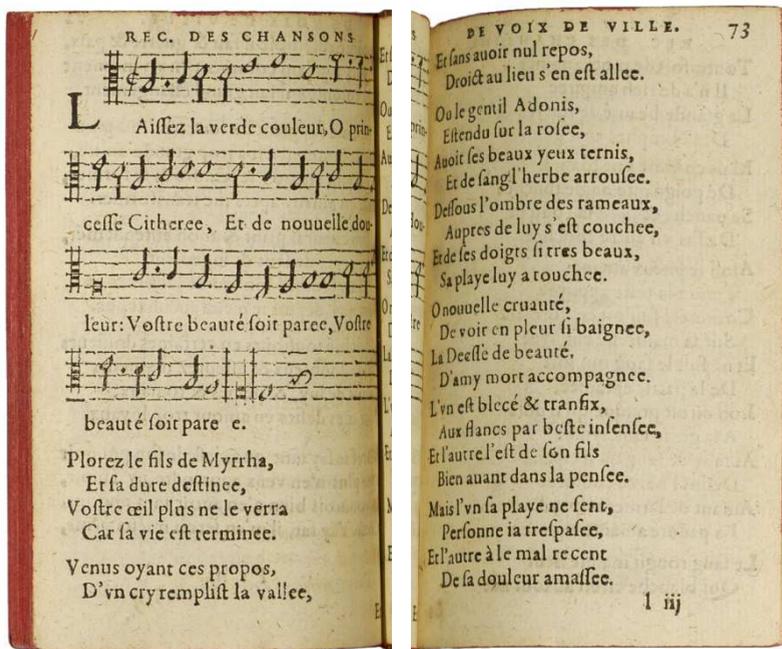
Dass Chardavoine mindestens zwölf Texte von Saint-Gelais in seine Sammlung aufnahm,<sup>11</sup> dokumentiert die nachhaltige Rezeption der auf die erste Jahrhundert-

8 Pierre de Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique*, Paris: Gabriel Buon 1565, fol. 4r: »Après à l'imitation de quelqu'un de ce temps, tu feras tes vers masculins & féminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musicque & accord des instrumens, en faueur desquelz il semble que la Poésie soit née: car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix n'est nullement agréable, 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 féminins, & paracheuieras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder.« Vgl. auch Georges Dottin, »Ronsard et les voix de ville«, in: *Revue de musicologie* 74 (1988), S. 165–172.

9 T. Sébillot, *Art poétique* (wie *Anm.* 6), S. 148.

10 J. Du Bellay, *La Deffence* (wie *Anm.* 4), S. 112–115; siehe Daniel Heartz, »Voix de ville: Between Humanist Ideals and Musical Realities«, in: *Words and Music. The Scholars View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt*, hrsg. von Laurence Berman, Cambridge 1972, S. 115–135: S. 116.

11 »*Amour ne (me) sçauriez vous apprendre*«, »*Hélas mon Dieu y a il en ce monde*«, »*Je consens/Que tous leur sens*«, »*Je ne sçay que c'est qu'il me faut*«, »*Je veux aymer quoy en veuille dire*«, »*Laissez la verde*



**Abbildung 1:** Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons*, Paris 1576, »Laissez la verde couleur« (Text: Mellin de Saint-Gelais), Beginn<sup>12</sup>

hälfte datierenden Dichtungen und verdeutlicht die ästhetische Stoßrichtung des *Recueil* von 1576 – allerdings nur in sprachlicher Hinsicht. Musikalisch lässt sich hingegen bloß indirekt eine Bezugnahme auf Saint-Gelais herleiten, da aufgrund von dessen improvisatorischer Praxis keine einzige seiner eigenen Vertonungen überliefert ist.<sup>13</sup> Zumindest kann davon ausgegangen werden, dass Saint-Gelais in Anlehnung an die italienischen »Improvisatori« einen deklamatorischen Stil

*couleur*«, »O combien est hereuses la peine de celer«, »O que d'ennuy à mes yeux se présente«, »Puis que nouvelle affection«, »Puis que vivre en servitude«, »Que te sert, amy, d'estre ainsi«, vgl. André Verchaly, »Le Recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576)«, in: *Revue de musicologie* 49 (1963), S. 203–219; Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, Bd. 1: *Des origines à 1780*, Paris 1998, S. 374–386.

12 »Laissez la verde couleur«, in: Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirees de diuers auteurs & Poëtes François, tant anciens que modernes*, Paris: Claude Micart 1576, Digitalisat: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33571500q>, fol. 72v–73r. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France, Paris.

13 P. Desan und K. van Orden, *De la chanson* (wie *Anm. 3*), S. 481. Vgl. D. Heartz, *Voix de ville* (wie *Anm. 10*), S. 119f.

gepflegt hatte, demzufolge er die strophischen Texte auf der Grundlage variiert melodischer Formeln darbot.<sup>14</sup> Dass für eine solch formelhafte Vertonungsweise die Anverwandlung von Gaillarde, Pavane oder Branle durchaus nahelag, scheint bereits bei Saint-Gelais zu tanzmusikalischen Anleihen geführt zu haben. Tatsächlich mit Händen zu greifen sind tänzerische Anleihen schließlich bei Chardavoine, wenn etwa »*Laissez la verde couleur*« in der rhythmisch-metrischen Gestalt einer Branle gay erklingt.

### Voix de ville als tanzmusikalisches Residuum

Die überlieferten Quellen zeigen eine deutliche Affinität der Chanson zu tanzmusikalischen Modellen. Bei diesem Phänomen erscheint durchaus bemerkenswert, dass es zwar einerseits unübersehbar ist, andererseits jedoch weder in den zeitgenössischen Darstellungen noch in der Forschungsliteratur nennenswerte Beachtung gefunden hat. Wenn man allerdings den ambitionierten theoretischen Kontext der einschlägigen Chanson-Dichter ernst nimmt, eignet der Fülle an tanzmusikalischen Formen unweigerlich ein irritierendes Moment. Das der Antike verpflichtete Ideal, wie Orpheus eine aus der Sprache abgeleitete musikalische Deklamation anzustreben, erscheint mit der verbreiteten Vertonungspraxis, die sich – oftmals auch gegen die Prosodie – auf bloße Tanzmelodien beschränkte, schwerlich vereinbar. Die 1548 von Sébillet konstatierte Gleichgültigkeit der Musiker gegenüber poetologischen Modellen korrelierte mit dem weitgehenden Desinteresse der Dichter an kompositorischen Fragen. Wie die einschlägigen Traktate aus der Mitte des 16. Jahrhunderts – vor Jean-Antoine de Baïfs *Académie de musique et de poésie* und deren Konzept von »*musique mesurée à l'antique*« – belegen, erschöpfte sich die Anlehnung weitgehend im metaphorischen Bild eines Bardens und dessen musikalisch begleiteter Deklamation.<sup>15</sup> Die stilistische Umsetzung war letztlich gleichgültig.

Während in den 1540er Jahren im Umfeld des Kardinals de Lorraine und von Henri II weite Teile der Chanson-Praxis tanzmusikalisch geprägt gewesen sein dürften, vollzog sich ab der Jahrhundertmitte eine Differenzierung, die einerseits zu einem gesteigerten künstlerischen Anspruch durchkomponierter mehrstimmiger Chansons führte und andererseits in der strophischen, monophon geprägten Voix de ville die ältere Praxis bewahrte.<sup>16</sup> Die gattungstypische

14 Siehe P. Desan und K. van Orden, *De la chanson* (wie *Anm. 3*), S. 482.

15 Zum Auseinanderdriften von Text und Musik vgl. D. Hertz, *Voix de ville* (wie *Anm. 10*), S. 117f.

16 Vgl. auch Jane Ozenberger Whang, *From »Voix de ville« to »Air de cour«. The Strophic Chanson, c. 1545–1575*, Ph.D. diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1981, S. 1–140.

Anbindung der Voix de ville an die Tanzmusik des 16. Jahrhunderts sollte in Chardavoines (nur in einer späteren Abschrift erhaltenen) Vorrede von 1576 denn auch eine emphatische Bestätigung finden.

i'ay voulu ne mettre les raisons qui m'ont induit, & persuadé à rediger par escript ces presentes chansons, d'autant de sortes qu'il ê est peu venir à ma cong-noissance depuis deux ou trois ans en ça de belles, et meritable d'estre mises & redigees par escript en forme de voix de ville. Et moins dire & declarer pour ceste fois, les diferences qu'il y a des vns aux autres desdites voix de ville: assavoir de la pauanne double, à la simple, & de la commune à la rondoyante & à l'hero-ique, & de la gaillarde semblablement double commune, ron-doyante, moyenne ou heroique: du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant, du tourdion: & finalement de tant d'autres chansons que lon dance & que l'on chante ordinairement par les villes: & des mesures qu'elles doiuent auoir & tenir chacune endroit soy.<sup>17</sup>

Ich möchte die Gründe nicht darlegen, die mich bewogen haben, die vorliegenden unterschiedlichen Chansons niederzuschreiben, wie ich sie seit zwei oder drei Jahren kennengelernt habe, und die es verdient haben, als Voix de ville in schriftliche Form gefasst zu werden. Und ich erkläre hier nur die Unterschiede zwischen den sogenannten Voix de ville: nämlich zwischen der Pavane double und der [Pavane] simple, und zwischen der [Pavane] commune, rondoyante [umlaufenden] und der héroique, und ferner zwischen der Gaillarde double commune, rondoyante, moyenne oder héroique; zwischen der Branle gay, der Branle simple, der Branle rondoyante, dem Tourdion und schließlich zwischen so vielen anderen Chansons, die man gewöhnlich in den Städten tanzt und singt; und zwischen den unterschiedlichen Measures [Maßen], die jede von ihnen haben muss.<sup>18</sup>

Bezeichnenderweise unterschied Chardavoine bei der hervorgehobenen Vielfalt an Voix de ville ausführlich zwischen tanzmusikalischen Modellen, wohingegen er mit keinem Wort die Beschaffenheit der Dichtungen, weder deren metrische

17 I. Chardavoine, *Le Recueil* (wie *Anm. 12*), »Avx lecteurs salvt«, [o. S.]. Zur Überlieferung von Chardavoines *Recueil* siehe u. a. Claude Frissard, »À propos d'un recueil de ›chansons‹ de Jehan Chardavoine«, in: *Revue de musicologie* 30 (1948), S. 58–75.

18 Eigene Übersetzung.

O D E  
D E R O N S A R D .

**E**s Muses lierent un iour, De  
chaines, de roses, Amour, Et pour le gar-  
der le donerret, Aux Graces & à la Beauté,  
Qui voyans sa desloyauté, Sus Parnasse  
l'emprisonnerent.

A 2

C H A N S O N S

Sitost que Venus l'enten lit,  
son beau Ceston elle vendit  
A Vulcan, pour la deliurance:  
De son enfant, & tout soudain  
Ayant l'argent dedans sa main,  
Fit aux Muses la reuerence.  
Muses Deesses des chansons,  
Quand il faudroit quatre rançons  
Pour mon enfant, ie les apporte:  
Deliurez mon fils prisonnier:  
Mais les Muses l'ont fait lier,  
D'une autre chaine bien plus forte.  
Courage doncques amoureux,  
Vous ne serez plus langoureux,  
Amour n'oseroit par ses ruses  
Plus faillir à vous presenter  
Des vers, quand vous voudrez chanter,  
Puis qu'il est prisonnier des Muses.

Ode de I. D.

**E**lle qui tient ma foy, Ne doit  
pas craindre, Qu'autre iamais en moy.

Abbildung 2: Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses, Rouen 1581, Ode de Ronsard<sup>19</sup>

Form noch die inhaltliche Ausrichtung erwähnte. Dass die Anbindung der Voix de ville an die gängigen Tänze tatsächlich als grundlegend erachtet werden kann und auch Dichtungen höfischer Autoren wie Saint-Gelais oder den Vertretern der Pléiade trotz der theoretisch eingeforderten Antikenrezeption einem solchen Verfahren nicht im Wege standen, zeigt ein Seitenblick auf eine andere einstimmige Chanson-Sammlung, die 1581 unter dem Titel *Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses* in Rouen erschien.<sup>20</sup> Die Veröffentlichung beginnt gleichsam programmatisch mit einer *Ode de Ronsard*, wobei die Dichtung des Begründers der Pléiade mit einer Melodielinie im Dreiermetrum verknüpft ist, die unweigerlich an eine Gaillarde erinnert (siehe Abbildung 2). Deutlich greifbar wird die tanzmusikalische Qualität schließlich in

19 *Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses*, Rouen: Richard l'Allemand 1581, Digitalisat: <http://diglib.hab.de/drucke/5-mus/start.htm>, Bg. A2r-v. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

20 Vgl. Kate van Orden, *Materialities. Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 2015, S. 232.

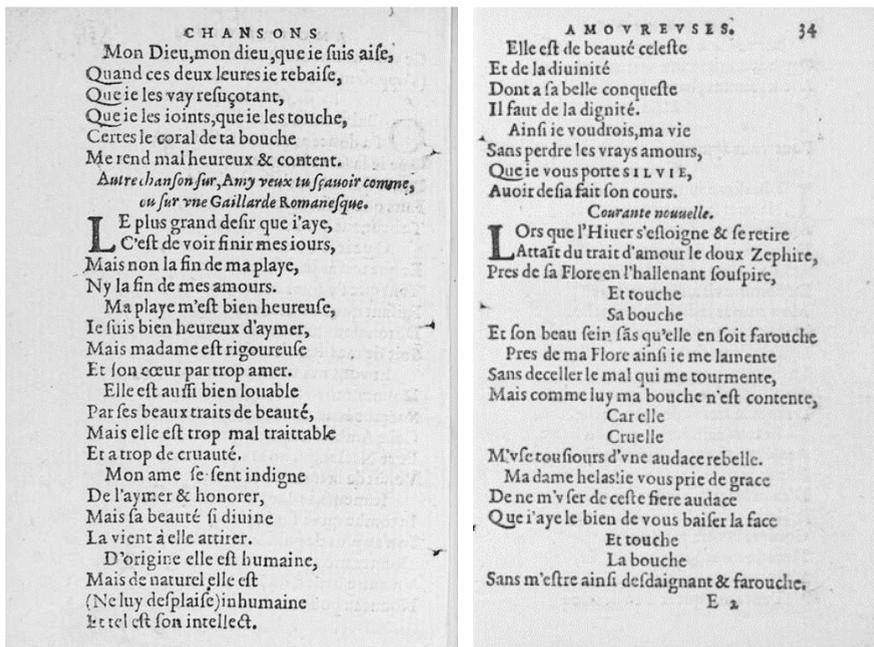


Abbildung 3 (Anfang): Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses, Rouen 1581, Courante nouvelle und Canery<sup>21</sup>

der Mitte des Bandes, wenn bei mehreren Gedichten eine dazugehörige Melodie fehlt und stattdessen bloß auf dazu passende Tanzmusik verwiesen wird: sei es mit der Angabe »*Autre chanson sur, Amy veux tu sçavoir comme, ou sur vne Gaillarde Romanesque*« oder – wie bei den beiden nachfolgenden Texten – schlicht »*Courante nouvelle*« und »*Canery*« (siehe Abbildung 3).<sup>22</sup>

### Chanson und Tanzmusik – Thoinot Arbeau

Die Adaption tanzmusikalischer Modelle sogar in Chansons, deren Dichtungen im Kontext der französischen Antikenrezeption standen, wurde zweifellos durch die faktische Gleichgültigkeit einschlägiger Dichter und Theoretiker gegenüber der musikalischen Ebene befördert. Zugleich war der Tanz im 16. Jahrhundert in einer Weise präsent, die eine Anbindung der vokalen Praxis an das gängige

21 Ebda., fol. 33v–35r (Bg. E[1]v–E3r) Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

22 Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses, Rouen 1581, fol. 33v–35r.

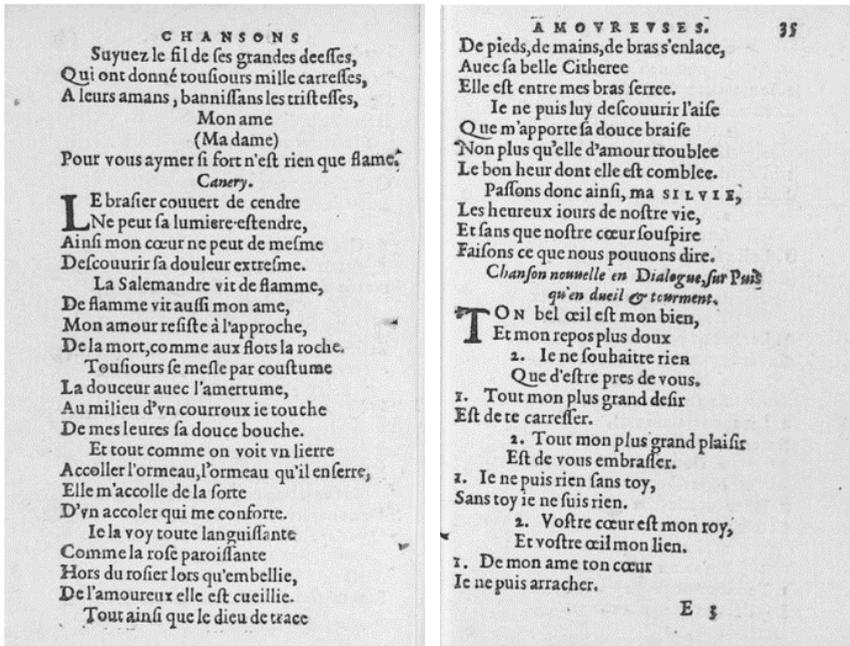


Abbildung 3 (Fortsetzung)

Repertoire durchaus naheliegend erscheinen lässt. Ganz allgemein ist eine Überschneidung bereits dadurch gegeben, dass in unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten – von höfischen Zirkeln bis zu städtischen Zusammenkünften – dieselben Modetänze gepflegt wurden. Ebenso wie im Umfeld von Saint-Gelais oder Ronsard regelmäßig Bälle stattfanden, tanzten auch die Käufer von Charvoin's Chanson-Sammlung in entsprechenden Gesellschaften. Grundsätzlich legt der Stellenwert des Tanzes eine Wertigkeit von Tanzmusik nahe, die den mutmaßlichen Widerspruch zwischen theoretisch eingeforderter, antikisierender Deklamation und praktischer Vertonung durch aktuelle Modetänze erheblich relativiert.

Eine weitere Brücke zwischen den beiden Phänomenen ergibt sich auf der theoretischen Ebene: Genauso wie die Literaten suchten auch die Autoren von Tanztraktaten nach einer Anbindung ihrer Kunst an die Antike. Dies erfolgte in der Regel durch zahlreiche Belege biblischer, griechischer und römischer Tanzpraktiken – in Analogie dazu, wie die Dichter Pindar oder Orpheus als Referenzen bemühten. Abgesehen von diesem latent metaphorischen Argumentationsmuster findet sich jedoch eine andere gewichtige Parallele, die die Verquickung von Chanson beziehungsweise Voix de ville und Tanzmusik selbst in theoretischer

Hinsicht erheblich erleichtert haben dürfte: das propagierte Ideal von Metrik und Rhetorik.

Antike Versmaße galten nicht nur den oben genannten französischen Dichtern als verpflichtender Ausgangspunkt, sondern bildeten auch ein probates Mittel, um das gängige Tanzrepertoire historisch zu legitimieren. Während sich eine direkte Übernahme der antiken Metren für die französische Sprache schwierig gestaltete, boten sich einer theoretischen Analogiebildung zwischen Versfüßen und »Tanzfüßen« keine größeren Probleme. Das Verhältnis zwischen Tanzmusik und antiken Metren fand insbesondere Berücksichtigung in der damaligen Musiktheorie. So setzte Gioseffo Zarlino ganz selbstverständlich die Rhythmen von Passamezzo und Pavane mit dem Spondeus und die »Balletti« mit dem Trochäus gleich,<sup>23</sup> und Thomas Morley wies bei der Gaillarde darauf hin, dass das betreffende Modell von Gelehrten als »trochaic[a] rati[o]« bezeichnet werde.<sup>24</sup> Solche metrischen Bestimmungen von Tanzrhythmen finden sich auch in den wenigen Tanztraktaten des 16. Jahrhunderts, wobei die Erwähnungen in den zumeist als praktische Lehrbücher konzipierten Schriften zwar nur beiläufig erfolgen,<sup>25</sup> aber immerhin die Präsenz des Topos bezeugen. Obwohl Versmaße – entgegen den theoretischen Erläuterungen – für die choreographische Praxis keine Rolle spielten, zeigt sich in der assoziativen Referenz auf das antike Prinzip eine Parallele zur Dichtung. Dass das Ideal weder in der Literatur noch im Tanz tatsächlich umgesetzt wurde, änderte nichts an seinem Stellenwert: Ohne überhaupt auf einer der beiden Ebenen Anwendung zu finden, legitimierte die implizite Bezugnahme auf antike Metrik die Verbindung von Chanson und Tanzmusik. Dasselbe Phänomen findet sich darüber hinaus auch bei den Hinweisen auf die rhetorische Qualität des Tanzes. Während etwa Thoinot Arbeau in seiner berühmten *Orchésographie* von 1589 gleich ganz auf eine Erwähnung der Metrik verzichtete, erklärte er den Tanz – und dies bedeutet: das Ballrepertoire – ohne jede weitere Angabe zu einer »stummen Rhetorik« (»la dance est vne espece de Rhetorique muette«).<sup>26</sup>

Während sich in der Theorie die Verbindung zwischen Dichtung und Tanz über das gemeinsame Ideal antiker Metrik und Rhetorik ergab, handelte es sich

23 Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig: Francesco Senese 1572, S. 209.

24 Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, London: Peter Short 1597, S. 207.

25 Beispielsweise eine Bezugnahme auf Daktylus und Spondeus (im Rahmen einer Grafik) in Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame. Libro, altra volta, chiamato Il ballarino*, Venedig: Il Muschio 1600, Reprint Bologna 1997 (Biblioteca Musica Bononiensis, II.103), S. 241.

26 Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres: Jehan Des Preyz 1589, Reprint Hildesheim 1989, fol. 5v.

Air de la gaillarde appelle L'ennuy qui me tourmente, &c.

Mouvements que le danseur doit faire en dansant la gaillarde.

Aultie passagd'vnze pas.



Greue droite.  
Greue droite.  
Ruade gauche.  
greue gauche.  
Posture droite.  
greue droite.  
Posture gauche.  
Greue gauche.  
Ruade gauche.  
greue gauche.  
Sault majeur pour preparer cadance.  
Cadance en posture droite.



ORCHESOGRAFFIE

Reuers du passage precedent.  
Greuc gauche.  
Greuc gauche.  
Ruade droite.  
Greue droite.  
Posture gauche.  
Greue gauche.  
Posture droite.  
Greue droite.  
Ruade droite.  
Greue droite.  
Sault majeur.  
Posture gauche.

Abbildung 4a: Thoinot Arbeau, Orchésographie, Lengres 1589 L'Ennuy qui me tourmente <sup>27</sup>

in der tänzerischen Praxis um eine einseitige Unterordnung des Textes unter die Tanzschritte. Die Aufgabe der Tanzmusik erschöpfte sich funktional darin, mit ostinaten Rhythmen die Schritte zu markieren sowie mit klar determinierten Phrasenlängen die einzelnen tänzerischen Abschnitte zu begrenzen. Selbst in Arbeaus *Orchésographie*, die vergleichsweise ausführlich über musikalische Modelle berichtet, wird das für Tanztraktate charakteristische Desinteresse an Tanzmusik deutlich. Im Grunde erschöpfte sich die Bedeutung der Musik darin, mit dem rhythmischen Maß den tänzerischen Ablauf zu koordinieren, genauso, wie dies die Trommler beim Militärmarsch taten – ein Vergleich, der von Arbeau keineswegs bloß metaphorisch gedacht war: Der Traktat beginnt mit ausführlichen Beschreibungen von Marschrhythmen und Militärmarsch (»dance guerriere«), wovon erst im weiteren Verlauf die Prinzipien der »dance recreative« abgeleitet werden.<sup>28</sup> Dass vor diesem Hintergrund kein Spielraum für eine Textebene bleibt, erscheint insofern bemerkenswert, als Tanzmusik weitaus häufiger vokal als rein instrumental ausgeführt wurde. Es handelte sich um Chansons, die in den strengen Rahmen der Tanzrhythmen eingepasst waren – Tanzrhythmen, die ihrerseits wiederum von den auf abstrakte Symmetrien ausgerichteten Choreographien bestimmt wurden. Daraus ergab sich eine klare Hierarchie: Die Dichtung war der Musik untergeordnet, die Musik den Schritten.

Wie irrelevant die Eigenheiten von Chanson-Texten für tanzmusikalische Zwecke waren, dokumentieren in aller Deutlichkeit die zahlreichen Notenbeispiele der *Orchésographie* (siehe Abbildung 4a). So verweist etwa bei der *Air de la*

<sup>27</sup> Ebda., fol. 61r–v.

<sup>28</sup> Ebda., fol. 6v und 21v.

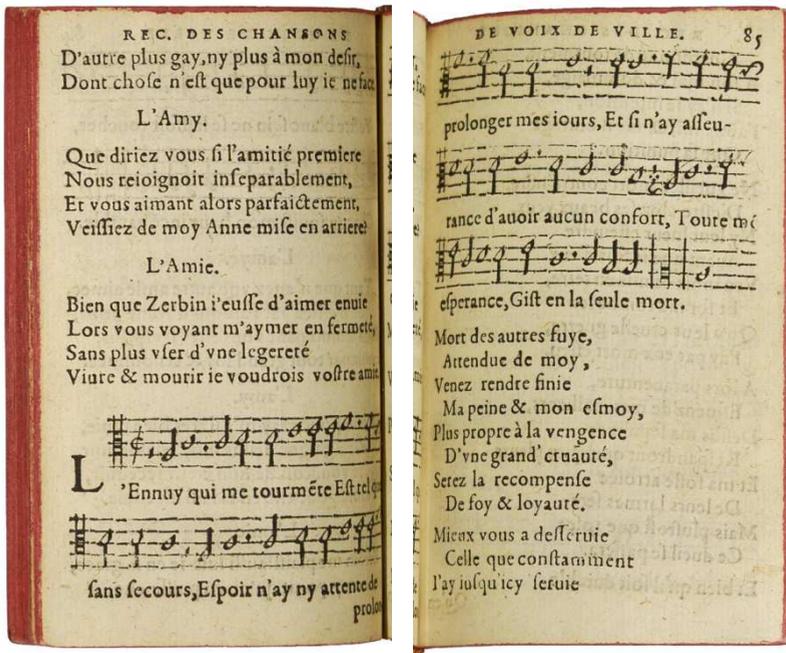


Abbildung 4b: Jehan Chardavoine, Le Recueil des plus belles et excellentes chansons, Paris 1576, »L'Ennuy qui me tourmente«, Beginn<sup>29</sup>

*gaillarde* *appellée L'ennuy qui me tourmente* allein die Überschrift auf eine konkrete Chanson, deren Text jedoch gänzlich fehlt. Selbst die Musik erscheint auf ein monotones Gerüst reduziert, das nur dazu dient, den einzelnen Schlägen die elf Grundschritte zuzuordnen. Die Essenz der Chanson besteht im rhythmischen Puls von Minimern, die die Schritte markieren, sowie in der Kadenz nach jeweils zwölf Schlägen als musikalischem Impuls für die Zäsur auf der tänzerischen Posture.

Auch in Chardavoines Sammlung ist »*L'Ennuy qui me tourmente*« enthalten (siehe Abbildung 4b), allerdings in einer deutlich abweichenden Rhythmisierung. Während bei Arbeau die Melodielinie in eine strikte Minimern-Folge eingepasst erscheint, zeigt sich bei Chardavoine eine metrische Ambivalenz, die durch den ohrenfälligen Wechsel zwischen (modern gesprochen) 6/4- und 4/4-Takt bedingt wird.<sup>30</sup> Das damit verbundene Betonungsmuster entspricht auffallend deutlich

29 »*L'Ennuy qui me tourmente*«, in: I. Chardavoine, Le Recueil (wie Anm. 12), fol. 84v–85r. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France, Paris.

30 Vgl. auch D. Heartz, *Voix de ville* (wie Anm. 10), S. 128.

der prosodischen Struktur der ersten Gedichtstrophe. Obwohl das metrische Changieren leicht als tänzerisches Moment gedeutet werden könnte, das sich von Hemiolen-Bildungen bis zu gezielten Reibungen zwischen rhythmischen Betonungen und Grundschritten als konstantes Moment im Tanzrepertoire findet, legt die Passgenauigkeit der Rhythmisierung mit der dichterischen Anlage eine Ausrichtung der Melodie am Text nahe. Im Gegensatz zu *L'Ennuy qui me tourmente* in Arbeaus Traktat, wo die Dichtung zugunsten der Tanzfunktion obsolet geworden ist, zeigt sich in Chardavoines Überlieferung eine Relativierung der tänzerischen Qualität zugunsten der Prosodie. Der springende Punkt ist allerdings, dass diese Chanson nicht nur das höchste Maß an textlicher Rücksichtnahme in der ganzen Sammlung darstellt, sondern geradezu eine Ausnahme bildet. Über zwei Drittel von Chardavoines Recueil sind hingegen gängigen Tanzmodellen – im Sinne von präexistenten »timbres« – verpflichtet, deren Textierung keine nennenswerten Anpassungen an die Prosodie vorsah.<sup>31</sup> Ungeachtet der literarischen Diskurse behauptete sich so über Jahrzehnte hinweg eine tanzmusikalische Praxis in der Chanson, ohne dass dies überhaupt als Widerspruch zum dichterischen Anspruch empfunden worden wäre. Die allgemeine Wertschätzung des Tanzes ermöglichte es, dass die vage Vorstellung einer an die Antike anknüpfenden »stummen Rhetorik« ausreichte, um einen musikalisch wenig interessierten, französischen Orpheus dazu zu verleiten, seine Ode zum Klang einer Gaillarde darzubringen.

31 J. Ozenberger Whang, From »Voix de ville« (wie [Anm. 16](#)), S. XVI. Zur musikalischen Praxis des »timbre« in der Voix de ville siehe auch Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889, Reprint Genf 1978, S. 226–239.