

Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

herausgegeben von Martin Kirnbauer

Dieser Band versammelt Texte von über 45 Kollegen, Freunden und Schülern von Wulf Arlt, der von 1971 bis 1978 als Leiter der Schola Cantorum Basiliensis und später als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel wirkte. Die Bandbreite der behandelten Themen reicht vom Mittelalter bis zur Musik der Gegenwart, von philologischen Fragen bis zur Interpretation und Aufführungspraxis – stets aber geht es um Konversationen mit der Musik und ihrer Geschichte in ihren vielfältigen Ausprägungen.

Zur Reihe

Seit ihrer Gründung 1933 beschäftigt sich die Schola Cantorum Basiliensis (Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel) mit der Erforschung historischer Musikpraxis. Die Reihe *Schola Cantorum Basiliensis Scripta* präsentiert aktuelle Themen und Forschungsergebnisse vorwiegend in monographischer Form, wobei ein breites Spektrum an Fragestellungen und Darstellungsweisen gepflegt wird. Die Publikationen sollen nicht nur Spezialisten, sondern auch Studierende sowie interessierte Personen außerhalb der engeren Fachgrenzen erreichen und damit zu einer vertieften Beschäftigung mit der Vielfalt der Alten Musik anregen.

Schwabe Verlag Basel
www.schwabeverlag.ch

Beredte Musik – Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

Schwabe

Beredte Musik

Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

Schwabe



Schola Cantorum Basiliensis

Scripta

Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel
Hochschule für Musik

Band 8

Herausgegeben von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer

Martin Kirnbauer (Hg.)

Beredte Musik

Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt

Schwabe Verlag

Publiziert mit freundlicher Unterstützung
der Basler Ortsgruppe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft

SMG  Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
SSM  Ortsgruppe Basel

Abbildung auf dem Umschlag: Ars Nova-Fragment der Universitätsbibliothek Leipzig,
fragm. lat. 223-a



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Copyright © 2019 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Lektorat: Martin Kirnbauer, Schola Cantorum Basiliensis; Florian Henri Besthorn,
Schwabe Verlag

Satz: Schwabe Verlag, Berlin

Druck: Die Medienmacher AG, MuttENZ, Schweiz

Printed in Switzerland

ISBN 978-3-7965-3838-4

rights@schwabe.ch

www.schwabeverlag.ch

Inhalt

Vorwort	X
Tabula gratulatoria	XI
The Short, Happy Life of <i>Agnus dei ... Eia et eia</i>	I
CHARLES M. ATKINSON	
Mayshuet and the <i>Deo gratias</i> Motets in the Old Hall Manuscript	II
MARGARET BENT	
Warum drei? Modus-Notation in Machauts Balladen	29
CHRISTIAN BERGER	
«Da droben auf jenem Berge» und der Schein des Bekannten. <i>Schäfers Klagelied</i> in den Vertonungen von Franz Schubert und Sigismund Neukomm	37
GUNDELA BOBETH	
<i>A sequentia unica</i> from 11 th -Century Trier: Some Thoughts on its Character and Formation	59
CALVIN BOWER	
Chant Quote in <i>Ludus Danielis: Merito hec patimur</i> revisited	71
AGNIESZKA BUDZIŃSKA-BENNETT	
New Light on the Reprint of Johann Rosenmüller's <i>Sonate da camera</i> (1670)	79
LUIGI COLLARILE	
<i>Ich grolle, ich grolle nicht ...</i> Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis	91
FELIX DIERGARTEN	
«Poi le parole!». Duos von Eustachio Romano (1521) mit Textierungen von Erasmus Rotenbucher (1549)	105
THOMAS DRESCHER	
Ciconia's Earliest Songs	117
DAVID FALLOWS	

<i>La flors enversa</i> . Poetisch-musikalische Elemente der Gegenwart im 14. und frühen 15. Jahrhundert	125
NICOLETTA GOSSEN	
<i>O Maria, Maria!</i> Stapelstrukturen in einem Marienlied um 1600	135
ULRIKE HASCHER-BURGER	
Zeittafel zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte der Karolingerzeit ..	143
ANDREAS HAUG	
Morgenröte im Treppenhaus. Beobachtungen zu <i>Ave consugens aurora</i> im Festoffizium von Le Puy	153
FELIX HEINZER	
La plique et sa survivance que XIV ^e siècle: conséquences pour l'interprétation de l'œuvre de Guillaume de Machaut	167
CAROLA HERTEL	
«Er muss Führungskraft, unendliche Leidensfähigkeit, grenzenlose Geduld und echte psychologische Begabung haben». Zur Psychologie des Dirigenten-Berufes	177
DAGMAR HOFMANN-AXTHELM	
Ein rätselhafter Tropentext	189
RITVA JACOBSSON	
«ad haec sollempnia». Zur Aufführungspraxis eines zweistimmig überlieferten Refrains in einer Handschrift von Le Puy	195
MARKUS JANS	
Die Nachtigall und nicht die Lerche. Beobachtungen zu einem Basler Fragment des frühen 15. Jahrhunderts (Klosterarchiv Prediger M 1)	205
MARTIN KIRNBAUER	
Musicians in Motion. Workplace Mobility, Charitable Giving, and the Erasmus Foundation at the University of Basel (1533–1633)	217
JOHN KMETZ	
<i>Adsit Iohannis baptiste</i> . An «Hidden» <i>Benedicamus Domino</i> ?	229
KELLY LANDERKIN	

Ecco un'anima eroica, di pura essenza italiana! D'Annunzio, Malipiero und das <i>Lamento d'Arianna</i>	237
SILKE LEOPOLD	
Singing Praises and Smoothing Over Hockets. Gautier de Coinci and the <i>Benedicamus domino</i>	247
JEREMY LEWELLYN	
Entfernte Einbandfragmente aus Altzelle und <i>Ars nova</i> -Fragmente auf Papier und Pergament. Neue Entdeckungen in der Universitätsbibliothek Leipzig	261
EVA MASCHKE	
Vision, Abenteuer und Auftrag. Wulf Arlts historische Satzlehre	277
JOHANNES MENKE	
«Simple Polyphony» im Rostocker Liederbuch	283
HARTMUT MÖLLER	
Musik als Geste. Reflexionen über <i>Jelek VI (Zeichen VI; 1961/1995)</i> von György Kurtág	291
ULRICH MOSCH	
Huldrych Zwingli, ein Schaffhauser Ex-Abt und die Groß Geigen. Zwei Schweizer Quellen für Streichinstrumenten-Ensembles 1528/1529	305
MARTINA PAPIRO	
Notationskunde «von unten» – ein Beispiel	319
KARIN PAULSMEIER	
Noch ein Porträt von Du Fay? Eine <i>postilla</i> zu Martin Le Francs <i>Le Champion des Dames</i> (F-Pn, ms. français 12476)	323
AGNESE PAVANELLO	
A Tenth-Century Fleury <i>Organum</i>	335
SUSAN RANKIN	
Kreneks Monteverdi. Alte Musik in den 1930er Jahren	345
PETER REIDEMEISTER	

«Dem Instrumente und seiner rechten Behandlung gemäss». Überlegungen zur Musik für Blasinstrument und Streicher von Wolfgang Amadeus Mozart	359
DOMINIK SACKMANN	
«Como pasto para ingenios elevados, sutiles, y especulativos». Legitimationsstrategien zu den «enigmas musicales» in Pietro Cerones <i>El Melopeo y maestro</i>	369
KATELIJNE SCHILTZ	
Zu einigen aufführungspraktischen Zeichen der Visbyer Orgeltabulatur	377
MATTHIAS SCHNEIDER	
<i>Das Studio der frühen Musik.</i> A Case-Study in the Transmission of Stylistic Ideas in the Early Music Movement	389
ANNE SMITH	
«Ei mihi qualis erat!» L'hexamètre virgilien dans l'une de ses mises en musique médiévales . . .	401
LAURE SPALTENSTEIN	
Petrarca, Marenzio und der Klang Lauras	407
JOACHIM STEINHEUER	
Ferne und Gegenwart. Zwischen Perotinus und Bernd Alois Zimmermann	427
JÜRIG STENZL	
<i>Congraudeat ecclesia, Da laudis und Hallelujah.</i> Strophenlied und Semantik um 1100	437
KONSTANTIN VOIGT	
Dantes Höllenmusik. Eine Notiz über das Groteske im Erhabenen	449
ACHATZ VON MÜLLER	
<i>Novum sidus orientis: New Identification Perspectives</i>	457
HANA VLHOVÁ-WÖRNER	
«Ain anefangk» oder: Vom Ende des Individuallieds	467
LORENZ WELKER	

Magnificat-Intonation? Jupiter-Motiv? Allusionen in der «Symphonie-Cantate» <i>Lobgesang</i> von Felix Mendelssohn Bartholdy	483
JOSEPH WILLIMANN	
A Tale of Two Tunes. Johann Jacob Froberger's «Auff die Mayerin», Johann Adam Reinken's «Schweiget mir vom Weibernehmen», and Johann Christoph Bach's «Aria pro dormente Camillo»	507
PETER WOLLNY	
<i>Salve Fami!</i> Beneath the Letter and the Fiction	517
CRAWFORD YOUNG	
Klassisches bei Bach	529
JEAN-CLAUDE ZEHNDER	
Das Offizium für das Fest der <i>Transfiguratio domini</i> im Benediktinerkloster Prüfening. Ein Quellenbericht	539
HANNA ZÜHLKE	
Schriftenverzeichnis Wulf Arlt	551

Noch ein Portrait von Du Fay?

Eine *postilla* zu Martin Le Francs

Le Champion des Dames (F-Pn, ms. français 12476)

Agnese Pavanello

Heute ist Martin Le Franc den Musikwissenschaftlern vor allem bekannt, weil er in seinem Versepos *Le Champion des Dames* der Musik seiner Zeit eine aussagekräftige Passage gewidmet hat.¹ In sechs Strophen aus dem vierten von insgesamt fünf Büchern dieses Werks schildert Le Franc die Fortschritte dieser Kunst und die Relevanz der englischen Musik für die zeitgenössische Praxis. Hier zitiert er die repräsentativsten Komponisten seiner Generation, Guillaume Du Fay und Gilles Binchois, und lobt ihre Fähigkeiten süße Melodien zu erfinden, die in ihrer Schönheit die beste Musik der vorangehenden Jahre überträfen.² Der von ihm verwendete Ausdruck «contenance angloise» hat sich als Begriff in der Musikwissenschaft fest etabliert, und zwar als stilistische Bezeichnung der neuen kompositorischen Tendenzen der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, wie sie sich im Frühwerk Du Fays und Binchois' greifen lassen.³

* Ich möchte mich bei Paschale Charron für die Zusendung eines ihrer Texte und bei Erik Verroken für seine hilfreichen Hinweise bedanken. Ein großer Dank geht an meine Kollegin Martina Papiro für die Revision meines deutschen Textes.

1 Für ein biographisches Profil von Martin Le Franc siehe Craig Wright und Sean Gallagher, «Martin Le Franc», in: *NGroveD2* 15 (2001), 932; Reinhard Strohm, «Le Franc, Martin», in: *MGG2* Personenteil 10 (2003), Sp. 1470–1471. Ausführliche bibliographischen Referenzen sind auf der Database ARLIMA, *Les Archives de littérature du Moyen Âge*, zu finden: https://www.arlima.net/mp/martin_le_franc.html [05.08.2018].

2 Martin Le Franc, *Le champion des dames*, hg. von Robert Deschaux, Paris: Champion 1999 (Les classiques français du Moyen Âge, 127–131), 5 Bde, IV, 67–69 (Strophen 2032–37). Zum Kontext der Strophen zur Musik und zu neuen Interpretationsmöglichkeiten des Textes siehe Margret Bent, «The musical stanzas in Martin Le Franc's *Le champion des dames*», in: John Haines und Randall Rosenfeld (Hgg.), *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*, Aldershot: Ashgate 2004, 91–127; Jean-Marie Fritz, «Du modèle à la mode. Science et expérience dans le *Champion des Dames* de Martin Le Franc», in: *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes. Journal of Medieval and Humanistic Studies* 27 (2014), 123–137; <https://doi.org/10.4000/crm.13439> [05.08.2018].

3 Für eine Diskussion der «contenance angloise» und des historischen Kontexts in Bezug auf Le Francs Aussagen siehe insbesondere David Fallows, «The contenance angloise: English influence on continental composers of the fifteenth century», in: *Renaissance Studies* 1/2 (1987), 189–208 (nochmals in ders., *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot: Ashgate 1996, Kapitel 5); Rob C. Wegman, «New music for a world grown old: Martin Le Franc and the 'Contenance Angloise'», in: *Acta musicologica* 75/2 (2003), 201–241; Rein-

In der Zeit um 1441/42, verfasst als ein Beitrag zur Würdigung der Frauen und der Liebe, ist *Le Champion des Dames* Philipp dem Guten, Herzog von Burgund gewidmet. Seine Entstehung fällt in die Zeit des Baslers Konzils, an dem sowohl Le Franc als auch Philipp der Gute mit seiner Kapelle teilnahmen.⁴ Die Widmung an Philipp hängt mit den historischen Ereignissen rund um das Konzil zusammen und ist auch für die spätere Rezeption des Werkes von großer Bedeutung.⁵ In Bezug auf die Passage zur Musik in seinem Poem konnte Le Franc offensichtlich auf seine direkten Erfahrungen während der Konzilszeit zurückgreifen.⁶

Eine der überlieferten Handschriften von *Le Champion de Dames* ist für Musikhistoriker besonders relevant: das Manuscript Français 12476 der Bibliothèque nationale de France, das einige Jahre nach der Originalfassung in Arras angefertigt wurde.⁷ Diese reich illuminierte Handschrift enthält eine Miniatur

hard Strohm, *Guillaume Du Fay, Martin le Franc und die humanistische Legende der Musik*, Winterthur: Amadeus 2007 (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 192).

- 4 Le Franc war auch bei dem Frieden von Arras (1435) in einer unbekanntenen Funktion anwesend, an dem Philipp der Gute auch beteiligt war. Als sein Dienstgeber, der Herzog von Savoyen Amadeus VIII., vom Konzil zum Gegenpapst gewählt wurde (1449), wurde Le Franc apostolischer Protonotar und Sekretär des Papstes. Auf seine Stellung zu einer der wichtigen Diskussionsthemen des Konzils, der Unbefleckten Empfängnis, werde ich später zurückkommen.
- 5 Zu dem Inhalt des Werkes und seiner Bedeutung in Bezug auf der Fortsetzung von *Le Roman de la Rose* von Jean de Meun siehe Arthur Piaget, *Martin Le Franc Prévôt de Lausanne. Réimpression de la thèse présentée par Arthur Piaget à Lausanne en 1888*, Caen: Paradigme 1993 (Medievalia 4), 24–100. Eine prägnante Darlegung des Inhaltes von Le Francs Poem, seiner «éthique», «esthétique de l'amour» und ihren politischen Implikationen ist im folgenden Artikel zu lesen: Jean-Claude Mühlethaler, «Amour et identité politique: Le champion des dames de Martin Le Franc», in: *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hg. von Matteo Nanni, Turnhout: Brepols 2013, 73–84. Zu den politischen Gründen der Widmung an Philipp siehe die Zusammenfassung von Pascale Charron, *L'iconographie du Champion des dames de Martin Le Franc*, Tournhout: Brepols 2016, 13–17.
- 6 Planchart hat den Hof von Savoyen als plausiblen Rahmen für das Treffen von Le Franc mit den in seinem Poem genannten Musikern beschrieben, und zwar 1434 zum Anlass der Hochzeit von Anne de Lusignan und Louis, Herzog von Savoyen, Sohn von Amadeus VIII; siehe Alejandro Planchart, «Guillaume Du Fay's Benefices and His Relationship to the Court of Burgundy», in: *EMH* 8 (1988), 117–171, 131. Le Franc war jedenfalls mehrmals in Kontakt mit Philipps Kapelle (wie anlässlich des Frieden von Arras, siehe Anm. 4).
- 7 Die Handschrift ist in Gallica verfügbar: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525033083/fr.item> [05.08.2018]. Für die Beschreibung der Handschrift siehe François Avril, und Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520*, Paris: Flammarion & Bibliothèque nationale 1993, 99, 101–102. Für eine Auflistung der anderen Handschriften des Werkes siehe ARLIMA (wie Anm. 1); für deren Beschreibung siehe die Edition, I (wie Anm. 2), XI–XVII.

mit dem Doppelporträt von Guillaume Du Fay und Gilles Binchois, die vielleicht berühmteste Darstellung von identifizierten Komponisten des 15. Jahrhunderts.⁸ Diese Miniatur ist unzählige Male reproduziert worden: Ein Doppelporträt zweier Komponisten, jeder in seiner musikalischen Rolle durch ein Instrument persönlich gekennzeichnet, ist in der Tat etwas Außergewöhnliches in der Miniaturkunst der Zeit. Es stellt sich daher die Frage, warum gerade in dieser Handschrift diese Portraits gemalt wurden. Da Le Franc die beiden Komponisten im *Champion des Dames* namentlich erwähnt,⁹ dient ihre Darstellung primär der Illustration des Textes. Zweifellos wollte der Illustrator, dass die Komponisten in seinem Bild sofort erkannt werden, da er die Figuren in prominenter Weise mit ihren Namen versah.

Recht präzise Angaben zu Jahr, Ort und Schreiber der Handschrift liefert eine Anmerkung im *excipit* der Handschrift auf fol. 147v: «Escript ou cloistre de l'eglise Nostre Dame d'Arras, en l'an de l'Incarnation nostre Seigneur MCCCCL et ung. Poignare.» Demnach wurde das Exemplar im Kloster der Kathedrale von Arras im Jahre 1451 von einem Schreiber namens «Poignare» kopiert. Anhand von Dokumenten, die seine Tätigkeit als *scriptor* in Cambrai nachweisen, konnte Alejandro Planchart ihn überzeugend mit Barthélemy Poignare identifizieren, der von 1425 bis 1430 als Sänger in der päpstlichen Kapelle diente.¹⁰ Poignare folgte Papst Eugen IV. nach Basel und war dort während des Konzils offiziell als *scriptor* tätig. 1437 wurde er Kanoniker der Kathedrale von Notre Dame in Arras, wo er Jahre später Le Francs *Le Champion des dames* kopierte. In den 1440er Jahren war er öfters in Cambrai, wo Guillaume Du Fay sich niedergelassen hatte. Davor hatten sie längere Zeit zusammen in Kapelle von Papst Eugen IV. als Sänger gedient (sogar eine freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden ist aus den Dokumenten von Cambrai herauszulesen). In

8 F-Pn, f.fr. 12476, fol. 98r.

9 Die Komponisten sind zweimal genannt: [Strophe 2033] «Tapissier, Carmen, Cesaris / N'a pas long temps si bien chanerent / Qu'ilz esbahirent tout Paris / Et tout ceulx qui les frequenterent. / Mais onques jour ne deschanerent / En melodie de tel choiz, / Ce m'ont dit ceulx qui les hanterent, / Que G. du Fay et Binchois»; [Strophe 2037] «Tu as les avugles ouÿ / Jouer a la court de Bourgongne. / N'as pas? Certainement ouÿ / Fust il jamais telle besongne? / J'ay veu Binchois avoir vergongne / Et soy taire emprez leur rebelle, / Et Dufay despité et frongne / Qu'il n'a melodie si belle»; siehe die Edition von Deschaux (wie Anm. 2), 67 und 69 sowie Bent, «The musical stanzas» (wie Anm. 2), 124–126.

10 Alejandro E. Planchart, «Out of the shadows: Binchois ascendant», in: *EM*, 30/2, 2002, 104–116, 114; ders., «Papal musicians at Cambrai in the Early Fifteenth century», in: Benjamin Brand und David J. Rothenburg (Hgg.), *Music and Culture in the Middle Ages and beyond. Liturgy, Sources, Symbolism*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, 191–206, 197–198.

Cambrai kopierte Poignare mehrere Handschriften und Dokumente. Im Jahr 1446 wurde er mit einem besonders wichtigen Auftrag betraut, und zwar mit der Redaktion der *Charte de Cambrai*, eines Friedensvertrags, der zwischen dem Bischof von Cambrai (Jean von Burgund, einen unehelichen Sohn Philipps des Guten), dem Kapitel der Kathedrale und der Stadt Cambrai geschlossen wurde.¹¹ Dank einer Zuschreibung in der Handschrift Trient 87, die ein *Gloria / Ave regina coelorum* betrifft, ist auch Poignares Tätigkeit als Komponist nachgewiesen.¹² Dadurch erhalten wir eine zusätzliche Bestätigung seiner fundierten musikalischen Ausbildung.

Anhand der signierten Handschriften und durch den graphischen Vergleich von Motiven und weiteren Details konnte François Avril überzeugend darlegen, dass Poignare nicht nur der Schreiber, sondern auch der Miniaturenmaler dieser Handschrift war.¹³ Somit vereinte Poignare bemerkenswerte Fähigkeiten als Sänger und Komponist sowie als Schreiber und Illuminator.¹⁴ Die Entscheidung, Du Fay und Binchois in der Handschrift abzubilden, wäre bereits anhand von Poignares musikalischer Karriere sehr einfach zu begründen. Vermutlich spielte aber auch seine persönliche Verbindung zu den Komponisten für ihre Realisierung eine Rolle: Von seiner Zeit am päpstlichen Hof kannte Poignare Du Fay sicherlich sehr gut. Seine Bekanntschaft mit Binchois ging möglicherweise auch auf eine frühere Zeit zurück.¹⁵

Reflektiert man über mögliche Beweggründe für den Auftrag an Poignare, so können mehrere Argumente angeführt werden, die mit seiner besonderen Stellung und seinen Fähigkeiten als *scriptor* und Komponist zusammenhängen. Laut François Avril erreichte Poignare durch seine zahlreichen und zutreffenden Abbildungen (insgesamt 66), dass Le Francs Versepos eine besonders ansprechende Gestalt erhielt. Diese soll dann die erfolgreiche Aufnahme beim

11 François Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste. Martin Le Franc, Barthélemy Poignare et l'illustrateur du *Champion des dames*», in: *Art de l'Enluminure* 40 (2013), 2–59, 13.

12 I-TRbc, Ms 1374 (87), fols. 51v–52; siehe Planchart, «Out of the shadows», 115 (wie Anm. 10).

13 Siehe Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste» (wie Anm. 11). Vgl. Pascale Charron, *Le Maître du Champion des dames*, Paris: CTHS 2004, 232–238. Zu einer anderen Hypothese bezüglich der Identifikation des Illuminators, der als «*Maitre du Missel de Paul Beye*» bekannt ist, siehe Charron, *L'iconographie du Champion des dames* (wie Anm. 5), 17–22. Im Folgenden wird allerdings Avrils Zuschreibung gefolgt.

14 Diese Vielfalt erinnert an einen der wichtigen Komponisten des Trecento, Zacara da Teramo, der auch Sänger und Komponist am päpstlichen Hof war und in ähnlicher Weise der Künste des Schreibens und der Miniatur beherrschte.

15 Die Bekanntschaft ist nicht zu präzisieren, aber möglicherweise könnte auf die Zeit des Vertrags von Arras (1435) zurückgehen, als Du Fay und Binchois als Mitglieder der Kapelle Philipps des Guten bei den Verhandlungen in Arras anwesend waren und Le Franc getroffen haben dürften.

Adressaten – dem Herzog von Burgund – bewirkt haben, was mit der Originalhandschrift nicht gelungen war.¹⁶ Folgt man Avrils These, dann ist es naheliegend zu folgern, dass sogar Martin Le Franc selber Barthélémy Poignare mit der Anfertigung einer neuen und schön illustrierten Handschrift beauftragte, die den Erwartungen am burgundischen Hof besser entsprechen konnte.¹⁷ Dass *Le champion des Dames* nicht so rezipiert worden war, wie es der Autor zunächst erwartet hatte, erfahren wir direkt von Le Franc selber, der in einer am Ende des Pariser Handschrift hinzugefügten *Complainte* den kühlen Empfang seiner Schrift thematisiert. Ob der Grund des Misserfolges in der wenig reizvollen Ausstattung des Original Exemplars lag, wie Avril vermutet, oder in der gegenüber dem Herzog konträren Position Le Francs zur theologischen Frage der Unbefleckten Empfängnis, lässt sich allerdings nicht eindeutig belegen.¹⁸ Tatsache ist, dass die erste, ebenfalls Philipp dem Guten gewidmete Handschrift (heute in B-Br, Ms. 9466) lediglich zwei Miniaturen enthält.¹⁹ Und es steht außer Frage, dass die spätere Handschrift Poignares eine visuell ausgeprägte Verbindung sowohl zum Inhalt des Textes als auch zu Philipp selbst und zum burgundischen Hof zeigt.

Der *Champion des dames* in der Version von Poignare wird nämlich von einer prächtigen, ganzseitigen Miniatur auf der ersten verso-Seite eröffnet (siehe Abb. 1): In der Öffnung eines befestigten Burgtors (Aedicula) thront Philipp der Gute unter einem roten Baldachin. Rechts davor kniet Martin Le Franc – als Kanoniker an seinem Gewand und der Tonsur erkennbar – und überreicht dem

16 Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste» (wie Anm. 11), 6, 21–22.

17 Zu diesem Werk siehe Helen Swift, «Martin Le Franc et son *livre qui se plaint*. Une petite énigme à la cour de Philippe le Bon», in: *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, hg. von Tania Van Hemelryck und Céline Van Hoorebeek, Turnhout: Brepols 2006 (Texte, codex et contexte 1), 329–342.

18 Le Franc war ein Anhänger von der konziliaren These der Unbefleckten Empfängnis, während Philipp der Gute der Römischen Doktrin treu geblieben war. In der *Complainte* verweist der Autor selbst (personifiziert als das sprechende Buch) auf Basel und auf die im Text impliziten Vorwürfe gegenüber seinem Glauben (*Complainte*, Verse 229–232). Siehe Swift, «Martin Le Franc et son *livre qui se plaint*» (wie Anm. 18), 333. Zu den Gründen der unterschiedlichen Rezeption des Poems in seinen zwei Ausführungen bei Philipp dem Guten siehe Pascale Charron, «Les réceptions du *Champion des Dames* à la cour de Bourgogne», in: *Bulletin du bibliophile* 1 (2000), 9–31.

19 Die erste Miniatur auf fol. 1 von B-Br, ms. 9466 eröffnet das Werk und zeigt die typische Ikonographie einer Widmung, nämlich den Autor beim Überreichen seines Opus. Die zweite Miniatur auf fol. 4r repräsentiert den Angriff auf die Burg der Damen. Eine Abbildung findet sich in Charron, «Les réceptions du *Champion des Dames*» (wie Anm. 18), 26. Betreffend des Textes zeigen die zwei Handschriften keine substantiellen Varianten und enthalten beide das komplette Poem. Dazu siehe die Edition von Deschaux (wie Anm. 2), XVII–XIX.



Abb. 1: Paris, Bibliothèque nationale, ms. français 12476, fol. 14v: Philipp der Gute empfängt *Le champion des Dames* von Martin Le Franc

Herzog sein Buch, gemäß der typischen Ikonographie eines Widmungsbildes. Links stehen drei Männer, die das Geschehen aufmerksam beobachten, wobei der Mann rechts mit einer Geste auf Martin Le Franc verweist. Diese Personen sind in eine biblisch-mythologische Szenerie eingebettet, im Hintergrund mit Medea und Jason auf der rechten und Gideon auf der linken Seite. Medea blickt aus dem Fenster eines Turmes hinunter zu Jason, der, sein Schwert haltend und das Fell des goldenen Vlieses über die Schulter geworfen, seinerseits zur Medea hinaufblickt. Auf der linken Seite wird die biblische Erzählung von Gideon und dem Wunder vom Tau gezeigt. Gideon, als Ritter dargestellt, hat seinen Helm und das Fell auf dem Boden abgelegt und kniet vor der Erscheinung eines Engels, dessen Begrüßung an Gideon in einem Schriftband angezeigt ist («dominus tecum virorum fortissime»)²⁰. Ein weiteres Fell, dasjenige des goldenen Vlieses, hängt an der Kette, die das Wappen Philipps des Guten umfängt. Dieses Wappen zielt den Scheitel des Torbogens über dem thronenden Herzog und überträgt es zugleich, sodass es sich zusammen mit der Devise «Mon Joye» und einer Rahmung aus weiteren Wappen verbindet. Auch der im Zentrum des Geschehens sitzende Philipp trägt diese Kette mit dem Fell als Anhänger, das seine Zugehörigkeit zum Orden des Goldenen Vlieses anzeigt, den er 1430 gegründet hatte. So erscheint das Motiv des Felles in der Miniatur in mehreren chronologisch differenzierten und geschichtlich-mythologischen Assoziationen und Varianten, deren symbolische Implikationen sich auf Philipps Rittergemeinschaft beziehen. Das Bild ist durch Wappen der Territorien umrandet, die Philipp der Gute um 1450 besaß und deren Titel er innehatte.²¹

Hier ist am unteren Rand der Seite noch das Feuereisen zu sehen, das als Symbol des Ordens galt: In diesem Fall handelt es sich offensichtlich um das erste Glied der Ordenskette, nämlich jenes des Gründers und Ordensmeisters Philipp, das durch das Motto «Autre naray [n'aray]» gekennzeichnet ist. Auf der gegenüberliegenden Seite, wo der Prolog zu Le Francs Dichtung mit einer großen dekorierten Initiale und der Widmung zu Philipp beginnt, sind die zwei

20 Der Engel zitiert einen Satz aus dem Buch der Richter (6, 37). Zur weiteren Erläuterung dieser Miniatur, siehe Charron, *L'icographie du Champion des dames* (wie Anm. 5), 24–27. Zur Bedeutung von den Figuren von Jason und Gideon siehe Wilken Engelbrecht, «Aus Jason wurde Gideon: der Mythos vom Goldenen Vlies in der mittelalterlichen Kommentarwelt», in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 49/1 (2014), 67–95.

21 Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste» (wie Anm. 11), 8; Charron, «Les réceptions du *Champion des Dames*» (wie Anm. 19), 23–27. Zur Interpretation dieser Miniatur und der Abbildung von Gideon und Jason als Präfiguration von Philipp dem Guten siehe Anna Van Buren-Hagopian, «La Toison d'or dans les manuscrits de Philippe le Bon», in: Christiane Van den Bergen-Pantens (Hg.), *L'ordre de la Toison d'or de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505): idéal ou reflet d'une société?*, Turnhout: Brepols 1996, 189–193, 191–192.

Textspalten von weiteren Feuereisen umrahmt und jeweils mit dem Motto «autre naray» versehen. Diese Feuereisen verweisen auf die anderen Mitglieder des Ordens.²² Insgesamt nimmt die eröffnende Miniatur zu Le Francs Poem durch die gewählte Symbole, Wappen und Bildelemente einen starken Bezug zu Philipps Ritterorden und seinem höfischen und politischen Kontext.

In der Handschrift finden sich zudem weitere Referenzen auf den burgundischen Hof und auf den Orden des Goldenen Vlieses: Die Hauptfigur des Poems, Franc Vouloir und «champion des dames», ist auf folio 7v auf seinem Pferd «Ardent desir» repräsentiert, auf dessen Schabracke wiederum das Motiv des Feuereisens und der Flammen des Ritterordens des Goldenen Vlieses zu sehen ist (der auch in den Flammen präsent ist, die das Schnauben des Pferdes andeuten). Durch die Abbildung wird hier die Figur des Franc Vouloir eindeutig mit Philipp dem Guten verbunden; an dieser Stelle, in der von der Ankunft des Franc Vouloir am Hof der Liebe erzählt wird, personifiziert der Herzog den «champion des dames» und ist von seinen treuesten Rittern begleitet.²³ Die *seigneurs* de Croy (Croÿ, Crouy) und de Saint-Pol sind in der Miniatur gekennzeichnet, aber alle fünf Ritter des Bildes erhalten eine visuelle Würdigung durch die Wappen, die auf der linken Seite zu sehen sind. Sie beziehen sich auf Jean oder Antoine de Croy, auf Jean de Luxembourg, «Bastard» von Saint-Pol, auf Jacques de Crèvecoeur, auf Philippe de Ternant und auf Pierre de Bauffremont: Alle gehörten zum Ritterorden des Goldenen Vlieses und hatten bedeutende Aufgaben innerhalb des burgundischen Hofes. Ihre Darstellung verstärkt den Bezug der Handschrift zum burgundischen Kontext und verweist auf dessen starke Position innerhalb des labilen politischen Gleichgewichts im franko-flämischen Territorium.²⁴

Solche Verweise in den Illustrationen der Handschrift sind auch für die Einordnung der Portraits von Du Fay und Binchois von Bedeutung. Die bildliche Repräsentation der zwei Musiker stellt nämlich gleichfalls eine besondere burgundische Referenz dar und kann als Bestätigung der besonderen Rolle dieser zwei Komponisten innerhalb des burgundischen Hofes interpretiert werden.

In dieser Perspektive lassen sich die Karrieren der beiden Komponisten betrachten. Binchois stand offiziell im Dienste des burgundischen Hofes von den

22 Weitere 19 Feuereisen sind auf fol. 4r zu sehen.

23 Charron, «Les réceptions du *Champion des Dames*» (wie Anm. 18), 21–23; Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste» (wie Anm. 11), 31; Charron, *L'iconographie du Champion des dames* (wie Anm. 5), 32–33. In beiden Titeln – insbesondere im letztgenannten – wird der ganze ikonographische Zyklus der Handschrift erläutert.

24 Zu weiteren Referenzen siehe Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste» (wie Anm. 11) und Charron, *L'iconographie du Champion des dames* (wie Anm. 5).

späten 1420er Jahren bis zum Ende seiner Karriere und ist entsprechend in den Hofrechnungen dokumentiert. Die Wertschätzung seiner Dienste durch den Hof ist anhand der ihm gewährten reichen Benefizien deutlich zu erkennen. 1437 wurde er mit dem Amt des *secrétaire aux honneurs* betraut; vom Hof wurde er auch in seinen letzten Lebensjahren bezahlt, als er sich in Soignes niedergelassen hatte.²⁵ Du Fays Rolle als Komponist für den burgundischen Hof ist bestimmt nicht weniger bedeutsam, auch wenn er keine offizielle Position innerhalb des burgundischen Hofes innehatte. Wie Planchart in seinen Studien dargelegt und dokumentiert hat, erhielt Du Fay mehrere Aufträgen seitens Philipps des Guten und diente dem Herzog ab Ende des 1430er Jahre vorwiegend von Cambrai aus.²⁶

Ein wichtiger Teil von Du Fays Kompositionstätigkeit für den Hof ist durch die Werke repräsentiert, die er für die Zeremonien des Goldenen Vlieses komponierte. Diesbezüglich brachte Planchart solide Argumente, einen Zyklus von sechs polyphonen Votiv-Propriumsmessen an Du Fay zuzuschreiben, die der Komponist im Auftrag Philipps des Guten für den Orden des Goldenen Vlieses geschrieben haben soll.²⁷ Ausserdem formulierte Planchart die Hypothese, dass die Tradition des *L'homme armé* auf Du Fay zurückzuführen sei. Du Fay wird als Autor der Chanson *Il sera par vous / L'homme armé* vorgeschlagen und seine *L'homme armé*-Messe als eine der ersten *L'homme armé*-Messen angesehen.²⁸ Wenn dieser Vorschlag, Du Fay als Initiator der langen Tradition von polyphonen Ordinariuszyklen auf der *L'homme armé*-Melodie zu betrachten, zwar die bisherigen Ansichten zur Reihenfolge der erhaltenen

25 Zu seiner Karriere als burgundischer Komponist sei auf die Literatur hingewiesen, die in Lexika wie *NGroveD2* und *MGG2* zitiert ist.

26 Sein Aufenthalt am burgundischen Hof, wahrscheinlich nicht der einzige, ist gleichwohl vom Ende Juni 1439 bis Anfang Februar 1440 dokumentiert. Zu den Beziehungen Du Fays mit dem burgundischen Hof siehe Planchart, «Guillaume Du Fay's Benefices» (wie Anm. 6), 135–169. Für eine Zusammenfassung von Du Fays Karriere siehe Alejandro E. Planchart, «Guillaume Du Fay: Evidence and Interpretation», in: Anna Busse Berger und Jesse Rodin (Hgg.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2015 (The Cambridge History of Music), 87–104; ders., «The Case of a Unique Alleluia for Cambrai», in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging* 67 (2017), 31–49.

27 Philipp bestimmte eine tägliche Votivmesse für den Orden des Goldenen Vlieses an der Sainte Chapelle in Dijon, denen die sechs Du Fay zugeschriebenen polyphonen Propriumsmessen zugeordnet werden. Die identifizierten Messen sind in I-TRbc, Ms. 1375 (88), vorwiegend ohne Zuschreibung, überliefert. Zur Zuschreibung und Einordnung der Werke in Bezug auf Philipps Orden siehe Planchart, «Guillaume Du Fay's Benefices» (wie Anm. 6), 143–169.

28 Zu Du Fay und Ockeghem als den ersten Protagonisten der *L'homme armé*-Tradition siehe Alejandro E. Planchart, «The Origin and Early History of *L'homme armé*», in: *Journal of Musicology* 20 (2003), 305–357.

L'homme armé-Messen ändert, so ergibt sich gleichzeitig aber auch eine ganz neue Sichtweise auf Du Fays Rolle, vor allem hinsichtlich seiner Beziehung zu Philipps Orden.²⁹

Relevant in diesem Zusammenhang ist, dass der visuelle Apparat der Poignare-Handschrift zusätzliche Elemente bezüglich Plancharts Rekonstruktion der Aufträge an Du Fay seitens des burgundischen Hofes ins Spiel bringt. Nicht nur wird in der Handschrift die Verbindung des Komponisten zum Hof durch sein Portrait mit Binchois offiziell gewürdigt, sondern Du Fay scheint zusätzlich ganz prominent auf der ersten, quasi programmatischen Miniatur des Beginns dargestellt worden zu sein. In der Darstellung von Philipp in seiner Rolle als Gründer und Großmeister des Ordens des Goldenen Vlieses erkennt man nämlich unten den Männern der linken Gruppe eine männliche Figur, die durch das gleiche blaue Gewand, den roten Umhang und die rote Kappe gekennzeichnet ist, die Du Fay auch in der berühmten Miniatur mit Binchois trägt (vgl. Abb. 2). Trotz der Stilisierung der Figuren kann man sogar ähnliche Gesichtszüge erkennen. Diese Übereinstimmungen scheinen mir so auffal-



Abb. 2: Paris, Bibliothèque nationale, ms. français 12476, fol. 98r: Abbildung von G. Du Fay und G. Binchois

29 Zur reichen Literatur zur *L'homme armé*-Tradition sei auf die Referenzen in Plancharts genannten Artikel hingewiesen sowie auf Jesse Rodin, «The *L'homme armé* tradition – and the limits of musical borrowing», in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (wie Anm. 27), 69–83.

lend, dass eine Identifizierung mit gutem Grund angenommen werden kann, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass der Schreiber und Maler Du Fay gut kannte und dass offenbar sämtliche Details der Eröffnungsminiatur von Bedeutung sind.

Eine Präsenz von Du Fay an dieser prominenten Position der Handschrift hätte einige bedeutsame Konsequenzen. Da sie auf einen engen Bezug des Komponisten zu Philipp und zu seinem Orden hindeutet, kann sie auch als Bestätigung der besonderen Rolle von Du Fays Musik im Rahmen der Zeremonien des Goldenen Vlieses gelesen werden. Die eröffnende, ganzseitige Miniatur würde damit Plancharts These durchaus stärken bzw. sogar bestätigen. Zum anderen könnte die Anwesenheit Du Fays in der Eröffnungsminiatur möglicherweise auch auf eine vermittelnde Rolle Du Fays bezüglich der Anfertigung der Handschrift oder für deren Aufnahme hinweisen. Sie würde somit zusätzlich eine enge Beziehung des Komponisten zum Autor bzw. zum Miniaturenmaler suggerieren – was aufgrund der gesamten historischen Dokumentation auch zu rechtfertigen wäre (insbesondere, wie erwähnt, in Bezug auf Poignare). Hier ist weiter relevant, die Sicht der Kunsthistorikerin Pascale Charron in Betracht zu ziehen, die auf Jean de Créquy, Kammerherr und Berater Philipps des Guten und Ehren-Ritter von dessen Frau Isabella von Portugal, als Förderer von Le Francs Werk aufmerksam gemacht hat. In mehreren zeitgenössischen Schriften als Protektor der Poeten dargestellt, war de Créquy der literarische Berater von Philipp. Da Le Franc ihn in seiner *Complainte* würdigt, stellt er sehr wahrscheinlich die Verbindung zwischen dem Autor, dem Kopisten und Illuminator sowie dem Hof dar, wie Charron vorschlägt.³⁰ Es könnte deshalb vermutet werden, dass der schwarz gekleidete Höfling in der Eröffnungsminiatur, der auf Le Franc mit seiner Hand weist und auf dessen Schulter Du Fay seine linke Hand auflegt, diesen *seigneur* de Créquy darstellt. Die Tatsache, dass er einer der treuesten Verbündeten Philipps und einer seiner ersten Ritter des Goldenen Vlieses war, verstärkt die Plausibilität dieser Identifizierung.³¹ Die Geste Du Fays scheint eine Vertrautheit zu Jean zu suggerieren, die wiederum sowohl auf eine Zugehörigkeit zum Hof als auch auf die Entstehung der Handschrift hinweisen dürfte. Die Abbildung scheint deshalb auch

30 Charron, «Les réceptions du *Champion des Dames*» (wie Anm. 18), 27–30. Gleicher Meinung zu der Vermittlungsrolle von de Créquy ist Avril, «Un auteur, son copiste et son artiste» (wie Anm. 11), 6. Neben de Créquy ist auch Isabell von Portugal als Le Francs Patronin zu nennen, ebenfalls von ihm in seinen Versen angesprochen – und insbesondere für ihren Beitrag zum Frieden von Arras gewürdigt.

31 Es ist wahrscheinlich, dass Le Franc ihn in Arras während der Verhandlungen für den Frieden zwischen Philipp und dem Französischen König näher kennenlernte.

die Geschichte zu synthetisieren, die hinter der Anfertigung der neuen, prächtigen Handschrift stand.

Noch ist zwar keine dieser Hypothesen gesichert, aber gleichwohl eröffnet dieses Bild ein breites Spektrum an Spekulationen und Interpretationsmöglichkeiten in Hinblick auf die Rolle Du Fays im Rahmen der Zeremonien und Riten des Ordens, sowohl zu seinem musikalischen Beitrag als auch zu einer plausiblen Mitwirkung auf einer weiteren Gestaltungsebene – etwa die Umsetzung des musikalischen Programmes der Treffen des Ordens. Wenn allerdings Poignare nur die Worte *L'homme armé* seinem ikonographischen Apparat hinzugefügt hätte, würde die vorgeschlagene Identifizierung auf soliden Füßen stehen und eine neue Hierarchisierung der *L'homme armé*-Tradition am burgundischen Hof mit stärkerer Evidenz begründen können. Jedoch, wenn Planchart Recht hat, dürfte Du Fay zur Zeit der Anfertigung der Handschrift seine *L'homme armé*-Messe noch nicht komponiert haben, sondern andere Werke für die Rittergemeinschaft – wie der oben genannten Zyklus von Propriumsmessen.³² Trotz ihres spekulativen Charakters lädt die vorgeschlagene Lesung der Abbildung insbesondere zu gezielten Forschungen betreffend Du Fay und Jean de Créquy ein, und zwar zu einer möglichen Beziehung zwischen musikalischen und literarischen Angelegenheiten, die sowohl den Orden als auch genereller andere Aspekte des Lebens am burgundischen Hof und befreundeten Höfen einbeziehen. Es bleibt zu hoffen, dass weitere Recherchen mit einem interdisziplinären Ansatz in Zukunft zu neuen Erkenntnissen führen werden.

32 Planchart, «The Origin and Early History of *L'homme armé*» (wie Anm. 29), 334.