

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 14 (1990)

**Artikel:** Helas mon dueil, a ce cop sui je mort : Allgemeines und Besonderes in einem Chanson-Text von Guillaume Dufay

**Autor:** Gossen, Nicoletta

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-869106>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 20.12.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

HELAS MON DUEIL, A CE COP SUI JE MORT

Allgemeines und Besonderes in einem Chanson-Text  
von Guillaume Dufay

VON NICOLETTA GOSSEN

Die untrennbare Einheit von Musik und Text in der Chanson des Mittelalters scheint ein Gemeinplatz zu sein – so würde man zumindest auf verschiedene von der Forschung der letzten Jahre gemachte Aussagen hin glauben. Als Beispiel sei Paul Zumthor zitiert: „Le fait capital, en effet, mais aussi le moins saisissable, c'est le caractère musical de la chanson. Verbe et mélodie procèdent d'un élan unique, s'engendrent réciproquement en un rapport si étroit que toute analyse devrait porter simultanément sur l'un et l'autre.“<sup>1</sup> Trotz dieser Einsicht herrscht in der Literaturgeschichte meist eine deutliche Zurückhaltung bei der Beschäftigung mit der musikalischen Seite der Chanson, wie z. B. in der Fortsetzung des eben zitierten Textes: „Par malheur trop peu de textes nous sont parvenus accompagnés de leur mélodie, et le déchiffrement de celle-ci pose des problèmes beaucoup plus ardues encore que l'établissement de ceux-là. Force nous est donc [!], sauf dans quelques cas exceptionnels, de concentrer nos observations sur la face linguistique de la chanson, dans l'espoir d'y repérer les traces en creux de ce que fut un dessein initial dans son harmonie.“<sup>2</sup> Genau so wie namhafte Literarhistoriker sich bei ihren Ausführungen über die Chanson auf den Text beschränken, so werden auch in musikwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema manche Aspekte der Chanson-Analyse, die mit dem Text zusammenhängen, nur am Rande mit- einbezogen. Viele Analysen beschränken sich auf die Erwähnung des metrischen Schemas und/oder auf eine Textübersetzung, allenfalls noch auf die Feststellung, daß die metrischen und die musikalische Form übereinstimmen, oder eben nicht. Im letzteren Fall folgt häufig der Schluß, Wort und Musik hätten im betreffenden Werk keinen Bezug zueinander. Auf die

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Kapitel „Le grand chant courtois“, Paris 1972, 190. „Die wichtigste, aber auch die ungreifbarste Tatsache ist der musikalische Charakter der Chanson. Wort und Melodie gehen aus einem einzigen Elan hervor, zeugen sich gegenseitig in einem so engen Verhältnis, daß jegliche Analyse sich gleichzeitig auf das eine wie das andere beziehen müßte.“

Zumthors Bemerkungen beziehen sich auf den *Grand Chant Courtois* des 13. Jahrhunderts, können aber durchaus auch auf spätere Vokalmusik des Mittelalters und auf Kompositionen, die einem anderen Register als dem der höfischen Minne angehören, angewandt werden.

<sup>2</sup> idem, Fortsetzung: „Leider sind uns zu wenige Texte mit Melodie überliefert, und die Entzifferung derselben wirft viel größere Probleme auf als das Erstellen der Texte. Daher sind wir außer in Ausnahmefällen gezwungen, unsere Beobachtungen auf die linguistische Seite der Chanson zu konzentrieren, in der Hoffnung, dort die Spuren von dem eingekerbt zu finden, was einstmals eine ursprüngliche Bestimmung in ihrer Harmonie war.“

weniger vordergründigen Verbindungen zwischen Musik und Text gehen nur wenige Forscher ein, so zum Beispiel auf die phonische, lexikalische und syntaktische Konstruktion des Textes in seinem Bezug zur Musik oder auf den Text als Beispiel einer bestimmten Texttradition mit einer Geschichte, die sich mit der Geschichte der musikalischen Komposition in Verbindung bringen läßt und so fort.

Die Chanson-Texte des 15. Jahrhunderts stehen in einer langen Tradition, deren bedeutendster Ausdruck der sogenannte *Grand Chant Courtois*, der Gesang der höfischen Minne der Trobadors und Trouvères im 12. und 13. Jahrhundert einerseits und die Chanson des 14. Jahrhunderts mit ihrem bedeutendsten Vertreter Guillaume de Machaut andererseits ist. Walter Kemp bemerkt im Zusammenhang mit einer Chanson-Sammlung des 15. Jahrhunderts (Escorial V.III.24, EscA), welche unter anderem Lieder von Gilles Binchois, Guillaume Dufay und eine Reihe anonymer Unika enthält: „Chansons, as the Escorial collection were the accompaniment and the tonal atmosphere in which were made the last gestures of international court culture.“<sup>3</sup> Die Chanson des 15. Jahrhunderts ist Ausdruck einer höfischen Kultur, die besonders am burgundischen Hof unter Philipp dem Guten eine letzte Hochblüte erlebte. Für Kemp ist diese Chanson „the musical voice of literary chivalric humanism.“<sup>4</sup> Diese Formulierung impliziert – gewollt oder ungewollt – eine Dominanz der poetischen Komponente der Chanson, welcher die Musik lediglich ihre Stimme (voice) leiht. Einerseits wird diese Sichtweise der Tatsache gerecht, daß im 15. Jahrhundert Dichter und Komponist sehr oft nicht mehr ein und dieselbe Person sind, wie das in früheren Zeiten üblich war; andererseits geht dabei die Optik der Einheit von Musik und Text in der Chanson zum Teil verloren. Daß diese Einheit jedoch auch in dieser Spätzeit noch Gültigkeit hat, möge im Folgenden verdeutlicht werden.

Am Beispiel von *Helas mon dueil, a ce cop sui je mort*, einer bekannten und vielbesprochenen Bergerette von Guillaume Dufay<sup>5</sup>, soll versucht werden, den poetischen Text einer Chanson des 15. Jahrhunderts in seiner literarischen Tradition zu situieren, das Allgemeine vom Besonderen zu unterscheiden und zu zeigen, daß die musikalische Formulierung wichtige Hinweise zum besseren Verständnis des Textes geben kann. *Helas mon dueil* bietet für eine solche Untersuchung gute Voraussetzungen: zum einen den Standard-Fall einer Chanson, bei welcher der Komponist, nicht aber der Textdichter bekannt ist; zum anderen fügt sich das Gedicht in eine lange literarische Tradition ein, die sich ohne Mühe nachzeichnen läßt, enthält aber zugleich Detailformulierungen, die als einmalig gelten dürfen und auf einen bedeutenden Dichter, beziehungsweise auf Dufay selbst als Autor hinweisen könnten.

<sup>3</sup> Walter H. Kemp, *Burgundian court song in the time of Binchois*, Oxford 1990, 72.

<sup>4</sup> *ibid.* 80.

<sup>5</sup> David Fallows, *Dufay*, London/Toronto/Melbourne 1982.

Wulf Arlt, „Musik und Text“, *Mf* 37 (1984) 272-280 u. a.

Das Lied *Helas mon dueil* ist in einer einzigen Quelle, Porto 714, f. 74'-76, überliefert. Im Gegensatz zu manchen anderen französischen Texten in Porto hat der wahrscheinlich italienische Schreiber der Handschrift *Helas mon dueil* weitgehend korrekt aufgezeichnet, lediglich im Cantus-Text finden sich einige kleine Fehler. Nachfolgend der ganze Text in etwas modernisierter Schreibweise mit Satzzeichen und Akzenten, die das Verständnis erleichtern sollen. Hier und im Folgenden werden die Namen von Allegorien jeweils groß geschrieben (z. B. *Refus*).

1	Helas mon dueil, a ce cop sui je mort,	a 10
	puisque Refus l'esragié si me mort.	a 10
	Certes c'est fait de ma dolente vie.	b 10'
	Tout le monde ne me sauveroit mie,	b 10'
5	puisque m'amour en a esté d'acort.	a 10
	Il ne fault ja que je voise a la mer	c 10
	n'a Saint Hubert pour me faire garir.	d 10
	La morsure me donne tant d'amer,	c 10
	que de ce mal il me faulta morir.	d 10

Weh meine Trauer, diesmal (durch diesen Schlag) bin ich tot, weil Refus (Allegorie für die Ablehnung durch die Dame), der Tollwütige, mich in dieser Weise beißt. Sicher ist es um mein Leben geschehen. Die ganze Welt könnte mich nicht retten, weil meine Geliebte damit einverstanden war (daß ich sterbe).

Es ist nicht nötig, daß ich ans Meer reise oder zum Heiligen Hubertus, um mich heilen zu lassen. Der Biß gibt mir soviel Bitternis, daß ich an diesem Übel werde sterben müssen.

Zum Inhalt der zweiten Strophe ist zu bemerken, daß der von einem tollwütigen Hund Gebissene unerträglichen Durst verspürt, daß er also im übertragenen Sinn das Bedürfnis haben könnte, das Meer auszutrinken. Es könnte sich aber auch um eine Wallfahrt an einen Ort am Meer handeln. Nicht nur mit der Jagd, sondern auch mit der Tollwut ist der Heilige Hubertus verbunden. Eine Legende aus den Ardennen besagt, daß die von der Tollwut Befallenen ins Kloster von Audange pilgerten, wo sich die Reliquien des Heiligen befanden. Dort bekamen sie einen Einschnitt in die Stirne, in welchen man ein Fragment der Stola des heiligen Bischofs einsetzte. So konnten die Kranken geheilt werden.<sup>6</sup> Die Tollwut hieß auch *mal de Saint Hubert*, was im Text mit *ce mal* angedeutet ist.

<sup>6</sup> Régine Pernoud, *Les saints au Moyen Age*, Paris 1984, 334.

Das Gedicht reiht sich in seinen Grundzügen von Anfang bis Ende in eine breite Tradition von Liedern hoffnungslos unglücklich Liebender ein. Die Ablehnung durch die Dame (*Refus*) wird als todbringendes Übel (*mal*) dargestellt und mit der Tollwut (*rage*) verglichen. Im Gegensatz zur Tollwut jedoch gibt es für das Liebesleid nicht einmal die Möglichkeit einer Genesung durch das Wunder eines Heiligen.

Die erste Strophe gliedert sich syntaktisch in drei Abschnitte von 2+1+2 Versen. Die beiden Anfangszeilen drücken den hoffnungslosen Zustand und seine Ursache in pathetischer Weise aus. Formal entsprechen sie sich insofern, als auf der dritten und vierten Silbe einmal *mon dueil* und einmal *Refus* erscheint, also Ursache und Wirkung in umgekehrter Reihenfolge. Ferner werden *a ce cop*, der tödliche Schlag oder Augenblick, und *l'esragié*, der Tollwütige, auf den Silben 5, 6, 7 parallelgesetzt. Über den drei letzten Silben steht *sui je mort*, bzw. *si me mort*. Außer der phonischen Ähnlichkeit der beiden Wendungen ist die rime équivoque auf *mort* zu beachten. Das Reimwort klingt gleich, hat aber einen anderen Sinn. Im ersten Vers ist *mort* Partizip von *morir* (sterben) und im zweiten ist es die dritte Person singular des Verbs *mordre* (beißen). Der fünfte Vers, der ebenfalls auf *-ort* reimt, steht in Beziehung zu Vers 2 durch die gemeinsame Einleitung *puisque*, welche einmal von *amour*, der einzigen und zentral gelegenen Nennung der Geliebten, und einmal von *Refus*, ihrer Ablehnung, gefolgt wird. Das Einverständnis der Dame (*acort*) reimt auf *mort* (tot) und *mort* (beißt). Dieses Einverständnis ist es, welches Biß und Tod bewirkt. Musikalisch entsprechen sich die Verse 2 und 5 insofern, als Cantus und Tenor am Anfang von Vers 5 (*puisque*) die Wendung des Contratenors aus Vers 2 mit kleiner rhythmischer Modifikation aufnehmen und durch die imitatorische Führung der Außenstimmen hervorheben.

Vers 2

Puis - que re - fus l'es - ra - gié

Puis - que re - fus l'es - ra -

Vers 5

Puis-que m'a - mour en a es

Puis-que m'a - mour en a es - té d'a

Die zweite syntaktische Einheit der ersten Strophe besteht aus dem dritten Vers *Certes c'est fait de ma dolente vie*. Er ist das Fazit der traurigen Geschichte. Musikalisch wird die Stelle durch Semibrevis-Deklamation über den ersten acht Silben deutlich gemacht, wobei der Cantus in diesem Abschnitt symmetrisch verläuft:

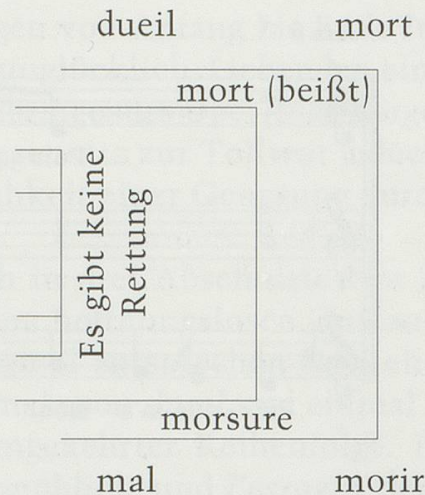
mort. Cer - tes, c'est fait de ma do - len - te vy - e;

mort. Cer - tes, c'est fait de ma do - len - te vy - - e;

Die dritte syntaktische Einheit der ersten Strophe (Verse 4/5) spricht davon, daß niemand im Stande wäre, den Unglücklichen zu retten, weil seine Geliebte mit dem Untergang einverstanden ist. Mit der ersten Strophe ist alles Wesentliche erwähnt. Die zweite Strophe erklärt und bekräftigt lediglich das schon Gesagte. Syntaktisch gliedert sie sich in 2+2 Verse. Die Verse 7 und 9 stellen durch ihre Reimwörter das Gesunden gegen das Sterben: *me faire* gefolgt von *garir* und *me faulra* gefolgt von *morir*. Am gleichen metrischen Ort erscheinen *de ce mal* und *Saint Hubert*, also das *mal de Saint Hubert*. Im achten Vers steht an dieser Stelle *la morsure* (der Biß). Die Wendungen *il ne faut ja* (Vers 6) und *il me faulra* (Vers 9) rahmen die Strophe phonisch ein. Betrachtet man diese neun Verse, die in Porto überliefert sind, als Einheit, dann läßt sich folgende Symmetrie beobachten:

Helas mon *dueil*, a ce cop sui je *mort*,  
 puisque Refus l'esragié si me *mort*.  
 Certes c'est fait de ma dolente vie.  
 Tout le monde ne me sauveroit mie,  
 puisque m'amour en a été d'acort.

Il ne faut ja que je voise a la mer,  
 n'a Saint Hubert pour me faire garir.  
 La morsure me donne tant d'amer,  
 que de ce *mal* il me faulra *morir*.



Die musikalische Großform des Liedes entspricht einer Unterteilung von 5+2+2 Versen, die feinere Abschnittbildung durch die Kadenzen stimmt in der ersten Strophe mit jener der Syntax überein mit einer bedeutenden Ausnahme: Die Einheit der ersten beiden Verse wird durch die Kadenz in Takt 4 unterbrochen und der *puisque*-Anschluß setzt neu ein, während der *puisque*-Anschluß im Übergang von Vers 4 zu Vers 5 durch den Contratenor überspielt wird. Die Zweiteilung der ersten syntaktischen Einheit dürfte sich aus der Sonderstellung des ersten Verses erklären, der gleichsam als selbständiges Motto über dem Lied steht.

Der Bergerette *Helas mon dueil*, wie sie in Porto überliefert ist, scheint eine Strophe zu fehlen. Von der Textanalyse her kann dazu bemerkt werden, daß der Text in der vorhandenen Form ein in sich schlüssiges Ganzes darstellt, das an sich keiner Erweiterung mehr bedarf. Die Frage, ob in der Handschrift eine Strophe fehlt, oder ob das Lied in der vorliegenden Form konzipiert worden ist, kann und soll hier nicht beantwortet werden.

Sieht man *Helas mon dueil* als Teil einer poetischen Tradition, so zeigt sich, daß sein Text weit in die Geschichte zurückreicht. Bei der Situierung in sein Umfeld bietet Dufays Musik den entscheidenden Hinweis:<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Edition der Chanson: Heinrich Besseler, *Guillelmi Dufay Opera Omnia*, Tomus VI Cantiones, CMM 1, Rom 1964, 42/43.

Die Melodie des Cantus setzt durch ihre rhythmische Gestalt die ersten vier Silben deutlich vom Rest des Verses, ja vom Rest des ganzen Liedes ab und betont somit die Verszäsur bei *dueil*. Dieser Zäsur fällt eine ganz entscheidende Rolle zu, denn das Wort *dueil* erfüllt hier die Funktion eines Zeilenendes oder Reimwortes. Nur wenn *dueil* als Reimwort in Betracht gezogen wird – obwohl es innerhalb des Textes nirgends reimt – geben sich die „Ahnen“ des Gedichtes zu erkennen. Die beiden Endungen *-ueil* und *-ort* (hier *dueil* und *mort*) sind, wie noch auszuführen sein wird, Indizien für eine ganz bestimmte Tradition von Gedichten, die in der grossen Mehrzahl der Fälle von hoffnungsloser Liebe singen. Das Besondere an *Helas mon dueil* ist, daß die beiden Endungen innerhalb des ersten Verses exponiert werden, daß somit die Endung *-ueil* nicht sofort als solche erkannt wird und auch später im Text nicht mehr vorkommt. Den einzigen Fingerzeig auf diesen Sachverhalt liefert die Musik.

Die Chansons des 15. Jahrhunderts verwenden einen relativ stabilen und eingeschränkten Schatz von Begriffen und Reimen. So ist die Tatsache, daß in mehreren Texten zum Beispiel *mort* auf *confort* reimt, noch kein Zeichen für eine weitergehende Gemeinsamkeit zwischen ihnen. Auffallend wird es erst dort, wo mehrere Begriffe oder Reimwörter in verwandter Kombination und Aussage erscheinen. Nicht nur die Verwendung des Reimes *-ort* und das verschleierte *-ueil*, sondern noch eine ganze Reihe anderer Begriffe lassen *Helas mon dueil* als Glied einer Traditionskette erkennen.

Als erstes Beispiel für die Kombination der Reime *-ueil* und *-ort* sei ein Lied von Thibaut de Champagne (erste Hälfte 13. Jhdt.) erwähnt (R 996):<sup>8</sup>

Por ce se d'amer me dueil,  
 si i ai je grand confort,  
 car adès en li recort,  
 Deus! que virent mi oeil etc.<sup>9</sup>

Im anonymen *Lai Puisqu'en chantant covient que me deport* (R 1931) wird der Reim *-ort* in der ersten, *-ueil* in der fünften Strophe verwendet. Amor hat den Liebenden zu Unrecht verwundet und ihm *dolor* und *mal* zugefügt. Im anonymen *Lai du kievrefuel* (R 995) liegen die beiden Endungen noch weiter auseinander. Es erscheint die Allegorie *Bel Acueil*, die auf *dueil* reimend, in dieser Art von Texten sehr beliebt ist und den Gegensatz zu dem bei Dufay genannten *Refus* bildet.

<sup>8</sup> Die Trouvère-Lieder werden mit den Zahlen nach Raynaud/Spanke, *Bibliographie des alt-französischen Liedes*, Leiden 1955, angegeben.

<sup>9</sup> Zitiert nach: A. Wallensköld, *Les Chansons de Thibaut de Champagne*, Paris 1925, 107.



Der verzweifelten Grundstimmung dieser Texte entspricht Guillaume de Machauts Triplumtext aus der Motette *Fine Amour*,<sup>10</sup> in welchem in der ersten Zeile der Tod angesprochen wird:

He mors, com tu es haïe de  
moi...

He Tod, wie sehr wirst Du von mir  
gehaßt ...

Der Tod hat dem Unglücklichen seine Geliebte entrissen, ihn selbst aber verschont, daher wünscht er sich nichts sehnlicher als zu sterben: *Las! mieux amasse morir*. Das gleiche drückt auch der Tenor *Quare non sum mortuus* (Warum bin ich nicht gestorben) aus. Nie wieder wird er von der Geliebten empfangen werden:

Ne remirer ne porray  
son acu e il  
qui met en moy si grant dueil  
que riens ne desir ne weil  
fors la mort.

Außer den Reimen *-ueil* und *-ort* finden sich auch Parallelen zu *Helas mon dueil* in der inhaltlichen Aussage des Gedichtes, sowie durch den Ausruf *Las!* und die Einführung des Reimes *-ie* durch das Wort *vie*, entsprechend dem dritten Vers bei Dufay. In Machauts Musik ist die Einleitung *Hé Mors* harmonisch und rhythmisch durch völliges Stillestehen gekennzeichnet und dadurch vom Nachfolgenden abgehoben. Die Deklamation der Worte *Hé Mors* bleibt trotz der Dreistimmigkeit und den zwei Texten (Triplum und Motetus) klar hörbar, weil das ausgehaltene *i* von *fine* (*Fine Amour*) im Motetus und das zu *Amour* elidierte *e* die Verständlichkeit des Triplumtextes so wenig wie möglich beeinträchtigen. *Mors* ist lediglich eine andere Schreibweise von *mort*. Die Anfangszeile dieses Triplums könnte durch ihre musikalische Gestaltung ähnlich wie in *Helas mon dueil* den Hinweis auf eine bestimmte Textfamilie liefern, indem *mort* als erstes Signalwort oder Pseudo-Reimwort durch die Musik deutlich abgehoben wird und die beiden Silben rhythmisch gleich viel Dauer haben wie die nachfolgenden fünf Silben mit weiblicher Endung:

<sup>10</sup> Musikalische Edition vgl: Leo Schrade; *Polyphonic music of the fourteenth century*, Vol. II, *The works of Guillaume de Machaut*, First Part, Monaco 1956, 115-118.

Im Triplumtext gehören der erste Vers und die ersten beiden Silben des zweiten Verses syntaktisch eng zusammen: *Hé mors, com tu es haie de moy*, metrisch jedoch gehört *de moy* zum zweiten Vers. Machaut drückt das durch die Musik aus, indem er über *de moy* den Melodieanfang in Verkürzung aufnimmt, die Melodie aber durch das *fis* nahtlos im zweiten Vers weiterführt. Der Anfang des Triplumtextes besteht aus weiblichen Siebensilblern, während der Motetus ausschließlich männliche Achtsilbler verwendet. Sein erster Vers heißt *Fine Amour qui me vint navrer*. Dort, wo im Triplum der zweite Vers beginnt, steht im Motetus die Verszäsur des ersten Verses. Die Melodie des Motetus nimmt wie im Triplum an dieser Stelle den Anfang auf und führt über eine Wertverkürzung weiter. Im Text stehen an beiden Stellen die gleichen Vokale durch *fine* und *qui ne*. Die Motette soll hier nicht weiter analysiert werden. Es sollte lediglich gezeigt werden, wie stark bei dem Dichter-Musiker Machaut Text und Musik zusammenspielen. In diesem Sinne ist es auch wahrscheinlich, daß die Gestaltung der ersten Zeile das Wort *mors* im oben dargelegten Sinn hervorheben will.

In ähnlicher Weise wie Machaut wendet sich Jehan de Loyon, ein Dichter des 15. Jahrhunderts, an den Tod: <sup>11</sup>

O mort tresorrible et hideuse,	1
Qui a plusieurs es despiteuse	
Et pou piteuse,	
Sur mon corps vueilles tout estandre	
Ta puissance sans plus actendre	5
Pour finer ma vie anuieuse!	
De tant vivre trop fort me dueil,	
Mais c'est du tout outre mon vueil,	
Dont dire vueil	
Que bien bref te fault consentir	10
De m'avancer de mon sarcueil:	
Sans [de] moy faire aulcun racueil,	
Fine mon dueil,	
Et me fais tous tes maulx sentir	etc.

Der Reim *-ort* scheint in dem Gedicht ebensowenig vorzukommen wie *-ueil* in *Helas mon dueil*, er ist aber in der ersten Zeile durch *[O] mort* exponiert und die zweite Strophe beginnt mit *De tant vivre trop fort me dueil*. Obwohl der Tod an sich hassenswert ist, wird er doch angefleht, dem unglücklichen Leben endlich ein Ende zu bereiten und den vom Leid Betroffenen dem Sarg (*sarcueil*) näher zu bringen.

<sup>11</sup> Zitiert nach Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du XVe siècle*, Paris 1889, 144.

Daß die signifikanten Stichwörter nicht als Reimwörter am Versende, sondern innerhalb der Verse, vorzugsweise an deren Zäsur, erscheinen können, zeigt schon eine Chanson von Thibaut de Champagne (R 1521), auf die hier näher eingegangen werden soll.<sup>12</sup>

Die erste Strophe wird nachfolgend im Wortlaut der Handschrift K (Paris, Bibl. Arsenal 5198, p.10a) wiedergegeben:

A enviz sent mal qui ne l'a apris:	1
Guerir l'estuet ou morir ou remaindre,	
Et li miens maus, las!, dont je ne m'os plaindre,	
Icil par est seur touz poosteis.	
Morir en vueil, mès quant me vient devant	5
L'esperance de la grant joie ataindre,	
Lors me confort. Voire, qui poist tant	
Sousfrir en pais, mès ne puis, ce m'est vis!	

Wer es nicht gelernt hat, muß wohl oder übel Schmerz fühlen: Es gilt zu gesunden, zu sterben oder zu warten, und mein Leid, ach, über das ich mich nicht zu beklagen wage, steht fürwahr über allen andern. Sterben will ich daran, aber wenn mir die Hoffnung erscheint, daß ich die große Freude erreichen könnte, dann tröste ich mich. Wahrlich, wer gleichmütig so viel leiden könnte, aber ich kann es nicht, das ist mir klar!

Der Gesamtton der Chanson ist bei weitem nicht so verzweifelt wie jener der bisher betrachteten Beispiele, auch wenn der Liebende in der fünften Strophe feststellt, daß seine Heilung noch weit entfernt ist: *loing est ma garison*. Der Unterschied besteht darin, daß hier die Hoffnung noch nicht aufgegeben ist und im zweiten Vers drei Möglichkeiten für den Ausgang der Geschichte offen stehen: gesund werden, sterben oder abwarten. Die Signalwörter mit den Endungen *-ueil* und *-ort* stehen in den Versen 5 und 7, ja an der Zäsur, vierte Silbe. Der ganze zweite Teil der Strophe (Verse 5-8) ist eine komplexe syntaktische Konstruktion, die sich über die jeweiligen Versenden hinwegsetzt. Die erste syntaktische Einheit erstreckt sich über die Verse 5, 6 und die ersten vier Silben des siebten Verses. Dann folgt der Ausruf *voire* und anschließend die nächste Einheit bis zum Schluß. Beide Abschnitte sind durch die Verwendung eines durch *mès* (aber) eingeleiteten Nebensatzes gekennzeichnet.

Daß die Endungen *-ueil* und *-ort* tatsächlich eine ganz bestimmte Funktion im Kontext haben, obwohl es sich in diesem Fall nicht um Reim-Endungen handelt, soll anhand der Musikanalyse verdeutlicht werden. Wie für den Text wird für die Melodie die Handschrift K herangezogen. Im ganzen sind acht Versionen des Liedes mit Noten erhalten, wobei die Unterschiede zwischen

<sup>12</sup> Wallensköld, op. cit. 73.

den einzelnen Melodien bis auf eine Ausnahme (Hs. O *Chansonnier Cangé*), die einem eigenen Aufbau folgt, das hier Darzustellende nicht berühren und deshalb nicht berücksichtigt werden. Die nachfolgende Edition des Liedes versucht zu zeigen, wie die Melodie auf die Gegebenheiten des Textes reagiert. Im Text werden die Verszäsuren durch Schrägstriche angegeben. Der Bogen an der Grenze der Verse 5/6 und 7/8 zeigt das Enjambement zwischen den Versen an.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 A en - viz sent mal / qui ne l'a a - pris:

2 Gue - rir l'es - tuet / ou mo - rir ou re - main - dre,

3 Et li miens maus / las / dont je ne m'os plain - dre,

4 I - cil par est / seur touz po - os - te - is.

5 Mo - rir en vueil / mes quant me vient de - vant

6 L'es - pe - ran - ce / de la grant joie a - tein - dre,

7 Lors me con - fort / Voi - re, qui po - ist tant

8 Sous - frir en pais / mes ne puis, ce m'est vis!

Die Zäsur des ersten Verses nach *mal* trennt den Vers in zwei plus fünf Silben wie in Machauts Triplumtext: *Hé mors/com tu es haïe*. Die üblichere Teilung ist vier plus sechs Silben, wie sie in den anderen Versen von *A enviz sent mal* vorkommt. Die Melodie des ersten Verses bis zu Zäsur entspricht der symmetrischen Folge *d-e-f-e-d*. Der zweite Vers nimmt einen Melodieteil des ersten auf (siehe Klammer) und führt mit der weiblichen Versendung zum Schlußton *c*. Vers 3 beginnt mit der um eine Terz erhöhten Tonfolge aus Vers 1. Eigentlich enthält der dritte Vers zwei Zäsuren, da *las* ein eingeschobener Ausruf ist. Wenn im ersten Vers die Zäsur durch die symmetrische Tonfolge signalisiert wird, so beginnt Vers 3 zwar gleich, steigt dann aber über *las* bis *a* und bleibt fast bis zum Ende in der hohen Lage, wobei die nach der „zweiten“ Zäsur einsetzende Tonfolge eine Oktavversetzung der Melodie aus dem ersten Vers, Silben 6-10, ist:

Vers 1

Vers 3

Die Zeile endet nur flüchtig auf *c* und leitet gleich zu Vers 4 über, der den Anfang des Liedes aufnimmt, ihn jedoch den veränderten Verhältnissen in der poetischen Zeile insofern anpaßt, als die Verszäsur durch eine Tonfolge, welche einer leicht modifizierten Terzversetzung der entsprechenden Stelle in Vers 3 entspricht, überspielt. Vom Syntaktischen her ist diese Zäsur absolut irrelevant. Die erste Strophenhälfte endet auf *c*. Syntaktisch ist der Strophenteil wie folgt aufgebaut:

Mourir en vueil,  
*mes* quant me vient devant l'esperance de la grant joie ataindre,  
 lors me confort.  
 Voire, qui poist tant sousfrir en pais,  
*mes* ne puis, ce m'est vis!

*Mourir en vueil* endet auf *c* wie die drei vorhergehenden Verse. Dann geht die Melodie weiter bis *esperance* (Vers 6.4). In der Version der Handschrift *K* steht hier an der Zäsur ebenfalls *c*, alle anderen Versionen schreiben jedoch *e* (außer der Ausnahme *O*), da sie die Zeile auf *g* beginnen lassen. Der Sextsprung an dieser Stelle ist somit ein Unikum in *K*. Vom Text her ist keine starke Zäsur zu erwarten. Die Verse 5 und 6 hängen eng zusammen. Der nächste echte Haltepunkt ist *confort* in Vers 7. Hier endet die syntaktische Einheit und die Melodie wendet sich einmal mehr nach *c*. Der Ausruf *voire*

steht melodisch für sich. Auch an dieser Stelle weist die Melodie der Handschrift *K* das größte Intervall auf mit dem aufsteigenden Septsprung auf die siebte Silbe. *Qui poist tant sousfrir en pais* bildet eine Sinneinheit, die melodisch auf *g* endet. Der Anfang des achten Verses kann mit dem Beginn von Vers 3 verglichen werden. Die beiden Stellen ergeben fortlaufend gelesen: *Et li miens maus sousfrir en pais* (und meine Leiden in Frieden ertragen). Die Melodie über den Silben 5-7 des achten Verses wiederholt sekundversetzt den Versanfang. Der dazugehörige Text ist wiederum eine kleine Sinneinheit für sich: *mes ne puis*. Das Lied endet auf *c*.

Mit dieser etwas ausführlicheren Analyse sollte gezeigt werden, daß die auf Grund des Textes gemachte Vermutung, nach der es sich bei *vueil* und *confort* um versteckte oder verschleierte Zeilenenden handle, analog zu *dueil* in *Helas mon dueil* oder zu *mort* in der Machaut-Motette, durch die Musik unterstützt wird. Die Trouvère-Melodie setzt bei *vueil* (Vers 5) und [*con*]-*fort* Kadenzen auf *c*, die mit der Schlußkadenz vergleichbar sind.

Das Beispiel von Thibaut de Champagne liegt früh und die Ausdrucksmittel seiner Musik sind andere als jene des mehrstimmigen Satzes eines Machaut oder Dufay, aber das Phänomen, welches offensichtlich mit der Tradition des Textes zusammenhängt, ist das gleiche. Dem allgemein optimistischeren Ton von Thibauts Gedicht mag es entsprechen, daß von *vueil* und *confort* statt von *dueil* und *mort* die Rede ist.

Die Kombination der Endungen *-ueil* und *-ort* in der Anfangszeile eines Gedichtes findet sich im 15. Jahrhundert nicht nur im zur Diskussion stehenden Lied von Dufay. Der Anfang eines anonymen Gedichtes aus dem Liederbuch des Kardinals de Rohan, *Roh 104'* lautet:<sup>13</sup>

Pour plus fort accroistre mon dueil  
je n'ose, las! regarder d'oeil

In den achtsilbigen Zeilen dieses Textes variiert die Stellung der Zäsur. *Fort* im ersten Vers steht auf der dritten Silbe, *las* im zweiten Vers auf der vierten. Im fünften Vers steht das Übel, *maulx*, auf der dritten Silbe. Die Verse 9 und 10 heißen:

Qunad la chose que plus je vueil  
tient si decourt, c'est Bel Accueil.

*Tenir decourt* oder *decort* heißt zu sehr einengen oder zu strenge Regeln auferlegen. Subjekt dieser Handlung ist *Bel Accueil*. Er hält den Liebenden kurz, verwöhnt ihn nicht mit seiner Gunst. Auch in dieser Zeile kommen die Endungen *-ort* und *-ueil* kombiniert vor.

<sup>13</sup> Martin Löpelmann (Hg.), *Die Liederhandschrift des Kardinals de Rohan*, Göttingen 1923 (Gesellschaft für romanische Literatur 44), im Folgenden als *Roh* bezeichnet.

Es gibt auch die Möglichkeit, das *-ueil* und *-ort* als echte Versendungen hintereinander in kurzen Versen verwendet werden, wie zum Beispiel in einem anonymen Gedicht aus *Roh* f.108:

Pour amer trop fort  
Je porte tel dueil

lautet der Anfang. Das gleiche Gedicht enthält eine fast identische *rime équivoque* auf *mort* wie *Helas mon dueil*. Nur ist es hier nicht *Refus*, sondern *Fortune*, die den Unglücklichen beißt, Verse 8ff.:

Fortune me mort  
souvent a mon vueil,  
j'en requier et vueil  
recevoir la mort            etc.

*Fortune* beißt mich, ich erwarte den Tod. Walter Kemp bemerkt zur Figur der *Fortune*<sup>14</sup>: „Fortune becomes, as an obstructive power, the female equivalent of rude Dangier and his cohorts.“ Zu diesen Kohorten gehört auch *Refus*, der ganz ähnliche Eigenschaften aufweist wie *Dangier*: falsch, widerborstig, un-stet. Die *Fortune* zugeschriebenen Eigenschaften sind nicht schmeichelhafter als jene, die *Refus* oder *Dangier* auszeichnen. Sie ist als Unglücksbringerin im Zusammenhang mit den hier betrachteten Texten von Bedeutung.

Hier soll noch einmal auf die Machaut-Motette *Fine Amour* zurückverwiesen werden, und zwar auf deren Motetus, der das im Triplum Dargelegte in folgender Weise kommentiert:

Fine Amour, qui vint navrer  
Au cuer, m'a fait grant desraison,  
Quant elle ne voloit saner  
mon mal, en temps et en saison,  
Mais tant me fais en sa prison  
Les tres gries painnes endurer;  
Car desormais reconforter  
Ne me puet fors que nuire non,  
Car Fortune ma garison  
m'a tollu pour moy grever.  
Helas, or me puis dementer,  
plourer et pleindre a grant foison,  
en attendant, pour bien amer  
La mort en lieu de guerredon.

*Fine Amour*, die mein Herz verletzt hat, hat mir großes Unrecht getan, da sie mein Übel nicht heilen wollte, als es Zeit dafür war. In ihrem Gefängnis läßt

<sup>14</sup> Walter Kemp, op. cit. 97.

sie mich so sehr schweres Leid ertragen, denn ich kann mich nur damit trösten, niemandem zu schaden. *Fortuna* hat mir die Genesung weggenommen, um mich zu beschweren. Ach, jetzt kann ich verzweifeln, weinen und wehklagen im Übermaß, während ich als Belohnung für meine wahre Liebe den Tod erwarte.

Hier ist der wichtige Aspekt des nicht Gesundenkönnens, der auch in *Helas mon dueil* angesprochen wird, ausgeführt. *Fortune* nimmt alle Heilungschancen weg und als Belohnung für treuen Liebesdienst kann nur der Tod erwartet werden.

Die Endungen *-ueil* und *-ort* in der gleichen Zeile, die üble Rolle der *Fortune* und andere Bezugspunkte zu den bisher betrachteten Texten enthält die in *Roh* f.152' überlieferte Bergerette, welche Johannes Ockeghem in Musik gesetzt hat (u. a. überliefert im Chansonier Dijon 517, f. 52'):

Presque transi, ung peu moins qu'estre mort	1
Vivant en dueil, sans avoir nul confort,	
Veoir peust es liens de Fortune	
Et me combat de plus en plus fort.	5

Helas, je sui contre mon vuel en vie,  
Et si n'est riens dont tant j'ai d'envie  
Que de pooir veoir ma fin bien prochaine.

Mourir ne puis, et tousjours m'y convie,	
Et m'est bien tart que du tout je desvie	10
A celle fin que soie hors de paine.	

Il m'est advis que la mort me tient tort,	
Quant autrement elle ne fait son effort	
De moi vengier de ma vie importune;	
Car je languis sans avoir joie aucune	15
Par mon maleur qui me devoure et mort.	

Presque transi, ung peu moin qu'estre mort ...

Hier ist der Liebende „etwas weniger als tot“, er lebt im Leid und kann keinen Trost finden. *Fortune* hält ihn in ihren Banden und sie bekämpft ihn mehr und mehr. Nicht sie beißt, sondern *mon maleur*, sein Unglück verzehrt ihn und beißt (Vers 16). Da die erste Strophe wiederholt wird, folgen die beiden Reime *mort* der *rime équivoque* von Vers 16 und Vers 1 unmittelbar aufeinander. Eine *-ueil* Endung kommt nur innerhalb der Zeilen vor, in Vers 2 an der Zäsur und in Vers 6 an metrisch unbedeutender Stelle. Zu beachten ist der Beginn der zweiten Strophe mit *Helas* als Einleitung und der wie in *Helas mon dueil* durch das Wort *vie* eingeführte *-ie*-Reim.

In der Ballade *De ma doulour ne puis trouver confort* von Philipoctus de Caserta (Chantilly, Musée Condé 1047, f. 19) ist *Fortune contrayre*, das heißt, sie handelt genauso, wie es der Liebende nicht wünscht. Die zweite Strophe



beginnt mit dem Vers: *Hé, Dous Regart, tu m'as mis a la mort*. Der süße Blick der Dame hat den Liebenden umgebracht; bei Dufay ist der Biß von *Refus* die Todesursache.

In der in der Handschrift *EscA* (Escorial, V. III, 24) ff.17'/18 überlieferten anonymen Ballade *Puisque Fortune m'est si dure* beißt und sticht *Fortune*, Verse 5-8:

Fortune trop me point et mort  
De me tenir en telle vie,  
Car, se je pers mon seul confort,  
jamais d'autre n'aray en vie.

Die Kombination von beißen und stechen hat eine lange Tradition. Unter zahlreichen Belegen sei das Virelai *En mon cuer a un descort* von Machaut erwähnt. Es ist die Zwietracht im Herzen, die sticht und beißt, *point et mort*. Dieser *descort* steht gegen den *acort* mit der Dame, ein Stichwort, das auch in *Helas mon dueil* vorkommt. Dort ist ja die Dame mit Amor einig (*d'acort*), daß der Liebende sterben muß. Im zitierten Virelai von Machaut kommt außerdem auch die Allegorie von *Refus* vor.

Noch intensiver geht ein anderes Virelai von Machaut auf das Beißen und Stechen ein: *Si qu'einsi m'asseüre*. Hier strebt *Desir* nach des Liebenden Untergang, Verse 8-10:

Il ne tent qu'a ma mort,  
Il me point, il me mort,  
trop me nuit sa morsure.

Einmal mehr erscheint die *rime équivoque* auf *mort*. *Morsure*, der Biß, steht in *Helas mon dueil* in Vers 8.

Ein besonders interessantes Beispiel ist Machauts Ballade *Une vipère en cuer ma dame meint*. Die Viper lebt im Herzen der Dame und in ihrem Mund wacht der Skorpion *qui point mon cuer a mort*, der mein Herz zu Tode sticht. Die innerhalb der Ballade genannten Tiere sind je einer Allegorie gleichgesetzt. Der stechende Skorpion entspricht *Refus*, also sticht eigentlich *Refus* das Herz zu Tode. Die schicksalshaften Worte der Ablehnung kommen aus dem Mund der Dame, wo der Skorpion wohnt. Die Vorliebe für das Verb *mordre* in diesen Texten erklärt sich zum Teil sicher aus der Möglichkeit, die es bietet, mit seinem Partizip eine *rime équivoque* auf den Tod zu bilden. Wohl ebenfalls aus Reimgründen tun viele negative Figuren dieser Tradition – oft ist es *Fortune – tort*, Unrecht. Als Beispiel sei ein anonymes Virelai aus dem 14. Jahrhundert, aufgezeichnet im Codex Reina. (Paris, B.N. nouv. acq. fr. 6771), f. 70' genannt, in welchem *doulour* beißt und sticht, die Dame *d'acort* ist mit dem Unglück und *Fortune grant tort* hat. Im berühmten *Lai de confort* von Machaut hat *Fortune tort*, außerdem ist sie *fausse* (falsch), *hypocrite*

(heuchlerisch) und hat einen *demiregart*, einen halben Blick, da sie auf einem Auge blind ist. Der Liebende leidet an einer *crueuse maladie*, an einem grausamen Leiden, das der *rage* in *Helas mon dueil* vergleichbar ist.

Das Element der *rage*, der Wut oder sogar Tollwut und das dazugehörige Verb *esragier* oder *enragier* ist bis in die Werke der Trouvères zurückzuverfolgen. In seinem Lied *Douce dame grez et grace vous rent* (R 719) wendet sich Gace Brulé in zwei Envois rüde an seine Rivalen. Dem einen von ihnen, Gilet, wirft er vor, sich von Amour entfernt zu haben und deshalb schlimmer zu sein als alle anderen *enragié*. Auch andere Autoren finden für gewisse Leute harte Worte und wünschen ihnen die *rage* an den Hals. In der vierten Strophe des Liedes *Li jolis maiz ne la flors blancheoie* (R 1692) von Perrin d'Angicourt heißt es zum Beispiel:

Hé, mesdisant, amer ne vous savroie.  
Dex vous envoit un mal qu'en claimme r a g e!

He ihr Verleumder, ich kann euch nicht lieben. Gott sende euch ein Übel, das man *rage* nennt.

Das Gesunden von der tödlichen *rage* erwähnt Philippe de Rémi in seinem Lied *Bone amours veut tousjours c'on demaint joie* (R 1731):

Dame merci, rienz autant ne voudroie  
com guerison de ceste mortel r a g e.

Bei Prepositus Brixiensis (Handschrift BU, Bologna, Bibl. Univ. 2216, f.52<sup>v</sup>) ist *Faulx Dangier playne de r a g e et mal disant*, so wie denn der Begriff der *rage* oft im Zusammenhang mit Verleumdern gebraucht wird. Die Ablehnung durch die geliebte Dame (*Refus*) geht ja in vielen Fällen auf üble Nachrede böswilliger Rivalen zurück. In manchen Texten scheint das *playne de rage et mal disant* von den Verleumdern auf die in *Dangier* oder *Refus* personifizierte Ablehnung überzugehen. Die Ablehnung und der daraus entstehende unerträgliche Schmerz wird wie der Angriff einer tödlichen Krankheit empfunden. Wohl am eindrucklichsten ist dieses Gefühl in einem berühmten Gedicht von Christine de Pisan, welches Gilles Binchois in Musik gesetzt hat, formuliert:

*Dueil angoisseux, rage demesurée.* *Dueil* wird mit unermesslicher *rage* gleichgesetzt. Hier ist *rage* im Sinn von Tortur gebraucht. Sie besteht darin, daß der oder die Betroffene gerne sterben möchte, der Tod aber kein Erbarmen hat, wie das die Dichterin im zweiten Teil der ersten Strophe beschreibt:

Coeur doloieux qui vit obscurement,  
Tenebreux corps sur le point partir  
Ay, sans cesser continuellement,  
Et se ne puis garir ne morir.

Ein anonymes Rondeau aus dem *Jardin de Plaisance*, f. 16'<sup>15</sup> vereinigt eine ganze Reihe der bisher betrachteten Merkmale. In der zweiten Zeile erscheinen die Endungen *-ueil* und *-ort*, der Schmerz (*dueil*) ist bitter, stechend und stark und der Liebende sehnt sich danach, daß sein Leiden durch den Tod besiegt werde:

Tant ay d'ennuy et tant de desconfort,  
Tant est mon dueil aigre, poignant et fort  
Que se j'avoie seulement esperance  
Que brief mon mal fust vaincu par la mort,  
Ce seroit une grant alegiance. etc.

Die zweite Strophe spricht davon, daß der Unglückliche das Vertrauen verloren hat, weil *Grief Assault* ihn so heftig beißt, daß er den Verstand, das rechte Maß und die Standhaftigkeit verliert. Mit der Allegorie von *Grief Assault* ist das beißende Übel treffend charakterisiert. Es ist tatsächlich ein Angriff auf das Leben des Betroffenen. Der Biß läßt den Verstand verlieren. Das erinnert an den Zustand der *rage*. In der dritten Strophe agiert *Fortune* über *Faulx Semblant*, den falschen Schein und hat wieder einmal *tort* (Unrecht).

Geht man den Text von *Helas mon dueil* Zeile für Zeile durch, dann läßt sich feststellen, daß schon der erste Vers eine ganze Reihe von Bezügen zu einer bestimmten, durch die oben gegebenen Beispiele charakterisierten Texttradition aufweist. Ähnliche Formeln wie *Helas mon dueil* lassen sich finden, so z.B. *Helas mon Dieu*, allerdings stehen sie eher selten gleich zu Beginn eines Gedichtes. Oft steht der Ausruf *helas* am Anfang der zweiten Strophe oder im Innern eines Verses. Das Auffallende an dem hier zur Diskussion stehenden Text ist die Tatsache, daß in der ersten Zeile eine vollständige Aussage, ja in einer wohl als einmalig zu bezeichnenden Härte die Zusammenfassung des ganzen Textes gegeben wird: *Helas mon dueil, a ce cop sui je mort*, dieser Schlag, dieses Unglück, das mich jetzt getroffen hat bewirkt, daß ich tot bin, nicht daß ich daran irgendeinmal sterben werde, oder daß noch Aussicht auf Genesung bestünde, nein, ich bin auf jeden Fall getötet. Wieviel sanfter ist da zum Beispiel ein Anfang wie:

Helas mon cuer, helas mon oeil,  
Amours me fist par vous choisir  
Dame qui me fera mourir. (JPl)

Weh mein Herz, weh mein Auge, mit Ihnen hat mich Amor eine Dame auswählen lassen, die mich sterben lassen wird.

Viele andere Beispiele könnten angeführt werden. *Helas mon dueil* ist mit seiner Einleitung selten scharf und knapp formuliert. Selbst der Triplumtext *Hé mors* von Machaut ist nicht so explizit im ersten Vers. Durch die interne

<sup>15</sup> *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, Ed. E. Droz und Piaget, Paris 1910-1925, im Folgenden als JPl zitiert.

Endung *-ueil* und die eigentliche Vers-Endung *-ort* bindet sich Dufays Chanson in die oben dargelegte Texttradition ein; und der zweite Vers schüttet gleich ein ganzes Füllhorn von Konnotationen aus: *puisque Refus l'esragié si me mort*. In den meisten Gedichten werden Allegorien nicht schon im zweiten Vers erwähnt. Ihr Platz ist häufig in der zweiten Strophe oder an noch vorgerückterer Stelle im Text. Die Nennung von *Refus* als Urheber allen Übels in der zweiten Zeile ist ebenso auffällig wie die Einleitung. Der zweite Vers öffnet die Assoziationen zu *Dangier* oder *Fortune*, zum Beißen und Stechen von Skorpionen und anderem Ungetier und zum schrecklichen Übel der *rage*, das unter anderem eine Eigenschaft der Verleumder ist. Somit erzählt der zweite Vers implizit eine Geschichte, die sich zwischen den Zeilen verbirgt. Der Liebende ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf Grund von Verleumdungen von seiner Geliebten abgewiesen worden.

Der dritte Vers *Certes c'est fait de ma dolente vie* führt den in dieser Tradition häufig anzutreffenden Reim *-ie* ein, der aus naheliegenden Gründen oft mit *vie* als erstem Reimwort im Kontrast zu *mort* erscheint. Die zweite Strophe eines Gedichtes von Le Rousselet (Paris, B.N. fr. 9223, f.60)<sup>16</sup> heißt:

Helas mon Dieu, mais quel plaisir  
prennent ceulx qui ont desir  
de m'ouster vostre compagnie,  
ne quel bien peult il venir  
ainsi de me faire languir  
et finer ma dolente vie?

Die Ähnlichkeit des letzten Verses dieser Strophe mit dem dritten Vers von *Helas mon dueil* ist offensichtlich, ebenso jene der beiden Einleitungen. Interessanter noch als das Formale ist jedoch der Inhalt: Ach mein Gott, welches Vergnügen finden jene daran, die danach streben, mir ihre Gesellschaft wegzunehmen, welchen Vorteil können sie davon haben, mich so sehr leiden und mein trauriges Leben beschließen zu lassen? Hier wird praktisch das ausgesprochen, was bei Dufay zwischen den Zeilen der ersten Strophe steht.

Der Beginn mit *helas*, die Nennung von *Refus* und alle hintergründigen Implikationen der ersten Strophe von *Helas mon dueil* lassen sie eigentlich in der Tradition von zweiten Strophen erscheinen. Auch die Formulierung des zweiten Verses *puisque Refus l'esragié si me mort* scheint sich auf etwas bereits weiter oben Erwähntes zurückzubeziehen. Es ist ja noch gar nicht gesagt worden, wie das Übel beschaffen ist. Diese erste Strophe vereinigt offenbar den Charakter einer ersten und einer zweiten Strophe in sich. Ob das unter Umständen eine Erklärung für die allenfalls fehlende Strophe der Bergerette sein könnte, bleibe einstweilen dahingestellt.

<sup>16</sup> Zitiert nach Gaston Raynaud, *Rondeaux ...*, 99.

Die Nennung des Heiligen Hubertus in der zweiten Strophe stellt das Gedicht in ein bestimmtes geographisches Umfeld. Diese Nennung darf als einmalig bezeichnet werden. In den vielen für diese Arbeit ausgewerteten Texten erscheint sonst keine Nennung dieses oder eines anderen Heiligen.<sup>17</sup> Wenn von Genesung die Rede ist, wird diese immer nur durch Amor oder das Einverständnis der Dame und dergleichen bewirkt. Hilfsmaßnahmen wie die Pilgerfahrt zu einem bestimmten Heiligen, die dem Leiden etwas sehr Konkretes und körperlich Greifbares verleihen, begegnen anderswo in dieser Texttradition offenbar nicht. Wohl aber wird das Meer erwähnt, meist als ein Ort der Verlassenheit, wo das Land im Hafen mehr als fraglich ist. Der Hafen, *port*, bietet ein willkommenes Reimwort auf *-ort*. Dem verlassenen Zustand auf dem Meer entspricht der in den Texten häufig angesprochene Schwebezustand zwischen Leben und Tod, zwischen *morir* und *garir* oder dem *un peu moins que mort* und anderen Formulierungen. Ferner eignet sich *la mer* ausgezeichnet zu wortspielerischen Kombinationen mit *l'amer* (das Bittere) oder *l'amer* (das Lieben).

Der bittere Biß des achten Verses von *Helas mon dueil* gehört in den Traditionsstrang der Figuren von *Fortune*, *Refus*, *Dangier*, *Grief Assault*, welche beißen und stechen. Der letzte Vers: *que de ce mal il me faudra morir* nimmt den starken Anfang des Gedichtes etwas zurück, denn jetzt rückt das Sterben plötzlich in die Zukunft. Auch wenn es eine gewisse Zukunft ist, so ist die Formulierung doch wesentlich weniger hart als jene der ersten Zeile.

Das ganze Gedicht ist eine Kombination von Individuellem und in der Tradition Verankertem, wobei festzuhalten ist, daß die knappen Formulierungen und die im Vergleich mit dem textuellen Umfeld prägnanten Wendungen auf einen bedeutenden Dichter schließen lassen, der sich ganz bewußt und in besonders kunstvoller Weise in eine bestehende Tradition integriert. Die Frage, ob das Lied, wie es in Porto überliefert ist, trotz seiner anscheinenden Unvollständigkeit in seiner vollendeten Form doch von seinem Schöpfer so gemeint gewesen sei, also trotz fehlender Strophe als vollständig zu betrachten wäre, kann auf Grund der Textanalyse nicht schlüssig beantwortet werden. Sicher ist, daß es für den Zusammenhang und die Komplexität der im Text geäußerten Gedanken keiner weiteren Strophe bedarf, aber das ist an sich kein Argument, da im Mittelalter sehr viele Texte begegnen, die um der vollständigen Form willen Strophen aufweisen, die vom Zusammenhang her als überflüssig bezeichnet werden könnten.

Die einzige Feststellung, die nach der Textanalyse bedenkenlos gemacht werden kann, ist jene, daß es sich bei *Helas mon dueil* von Guillaume Dufay um einen zwar in der Tradition eingebetteten Text handelt, der aber in seiner

<sup>17</sup> In dem Buch von Erik v. Kraemer, *Les maladies désignées par le nom d'un Saint*, Helsingfors 1950 (Commentationes Humanarum Litterarum Tomus XV.2) wird das *Mal de Saint Hubert* nicht erwähnt.

individuellen Formulierung als einmalig zu gelten hat. Diesem literarischen Befund entspricht die musikalische Charakterisierung des Liedes, wie sie David Fallows formuliert hat: „...Dufay chose bergerette form for what is perhaps the most expressive of all his songs *Helas mon dueil*, with its opening chromaticism that makes a simple gesture with the minimum of means.“<sup>18</sup> Eben diese „simple gesture“ des Liedbeginns hat den Hinweis zu allem oben Dargelegten gegeben. So darf wohl die kühne Vermutung geäußert werden, daß der Komponist dieser herausragenden musikalischen Formulierung möglicherweise auch der Dichter des Textes gewesen sei. Untersuchungen zu weiteren Dufay-Texten und Gedichten des 15. Jahrhunderts ganz allgemein werden diese Vermutung zu bestätigen oder zu revidieren haben.

Die eingangs gestellte Frage nach der historischen Situierung der Chanson-Texte des 15. Jahrhunderts kann dahingehend beantwortet werden, daß die Geschichte dieser Lyrik – und das gilt nicht nur für die hier vorgestellte Textfamilie – weit in den *Grand Chant Courtois*, aber auch in den Bereich des anonymen Lais zurückreicht. Der Chansonstext des 15. Jahrhunderts stellt eine Synthese einer jahrhundertelangen, sehr breiten Tradition musikalischer Lyrik dar. Es hängt vom Talent des einzelnen Dichters ab, wie virtuos er mit dem zur Verfügung stehenden Schatz von Formen und Inhalten umgeht und wie weit er seine Persönlichkeit in sein Werk einfließen läßt, das heißt, welche Balance er zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen findet. Daß sich im Beispiel von *Helas mon dueil* ein selten geglücktes Gleichgewicht nachweisen läßt, spricht für die künstlerische Qualität seines Autors, des Dichters wie des Komponisten.

<sup>18</sup> David Fallows, op. cit. 155.

