

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Margarete von Österreich
1480-1530
Statthalterin der Niederlande

Das Leben der Regentin
im Spiegel der Musik am
habsburgisch-burgundischen Hof

Verfasserin

Christine Geier

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuerin: Univ. Prof. Mag. Dr. Birgit Lodes

DANKE!

an die Betreuerin dieser Arbeit und an alle Lehrer, die mich in diesem Studium begleitet haben.

an alle Kollegen, die mit mir während des Studiums gearbeitet haben und mir stets hilfreiche Partner waren.

an meine Familie, die mein Studium immer unterstützt und mit anregenden Diskussionen gefördert hat.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	8
1.1	Persönliche Anmerkung der Autorin.....	11
1.2	Der Begriff der „Niederlande“	12
2	Margaretes Kindheit und Jugend (1480-1493)	14
2.1	Heimkehr in die Niederlande	14
2.2	Die Thematik der „Regretz-Chansons“	16
2.3	Die Gattung der Chanson.....	18
2.4	Die Gattung der Motette	19
2.5	Die Kinderjahre am französischen Hof	20
2.6	Annullierung der Ehe mit Karl VIII.	22
3	Kultureller Kontext	24
3.1	Frankoflämische Musik.....	24
3.1.1	Gesellschaftsstrukturen um 1500 und ihre Bedeutung für die Musik ..	24
3.1.2	Die Rolle der Frau in Gesellschaft und Musik	26
3.1.3	Die Betrachtung eines Zeitgenossen – Agrippa von Nettesheim	27
3.1.4	Musikdruck.....	28
3.2	Bedeutung des Hofes im Herrschaftsgebiet	28
3.2.1	Das alltägliche Hofleben	29
3.2.2	Die Grundfunktionen des Hofes	29
3.2.3	Die Hofordnung.....	30
3.3	Die burgundische Hofkultur in den Niederlanden	31
3.3.1	Die Hofkapelle.....	31
3.3.2	Ausbildung der Sänger.....	33
4	Historischer Kontext	34
4.1	Geschichte der Niederlande	34
4.2	Die Situation der Habsburger um 1500	36
4.3	Margaretes Großeltern und Eltern.....	37
5	Kronprinzessin in Spanien (1495-1500)	39
5.1	Die spanische Doppelhochzeit	39
5.2	Feierliche Hochzeit in St. Rombout zu Mecheln	40
5.3	Die Gattung der Messe	41
5.4	Eine stürmische Seereise.....	43

5.5	Kurzes Glück und neuerliche Heimreise	43
6	Herzogin von Savoyen (1501-1507).....	45
6.1	Margaretes dritte Hochzeit	45
6.2	Regierungsarbeit und kulturelle Aktivitäten	45
6.3	Prägende Schicksalsschläge	46
7	Statthalterin der Niederlande (1507-1515).....	49
7.1	Margaretes Wahlspruch	49
7.2	Die Berufung durch Maximilian I.....	49
7.3	Kindererziehung in Mecheln.....	50
7.4	Der Briefwechsel Margaretes mit ihrem Vater.....	51
7.5	Politischer Erfolg – Die Liga von Cambrai.....	52
8	Ruhige Jahre für Margarete (1516-1518)	55
8.1	Erzherzog Karl wird Regent der Niederlande	55
8.2	Margaretes Dichtungen	55
8.3	Die Basses Danses und Margaretes Tanzbüchlein.....	60
8.4	Die großen Chorbücher aus der Werkstatt des Petrus Alamire.....	61
8.4.1	Brüssel, Bibliothèque royale MS 228	64
8.4.2	Brüssel, Bibliothèque royale MS 11239	67
8.5	Die Handschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek.....	67
9	Neuerliche Regentschaft Margaretes (1518-1530).....	70
9.1	Karl wird nach Spanien berufen	70
9.2	Tod Kaiser Maximilian I.	70
9.3	Wahl des römischen Königs.....	71
9.4	Der Damenfriede von Cambrai.....	72
9.5	Das letzte Lebensjahr.....	73
10	Komponisten und Dichter am habsburgisch-burgundischen Hof	75
10.1	Die Rolle des Komponisten	75
10.2	Musik wird zum eigenständigen Kunstwerk.....	76
10.3	Die Entwicklung der Individualstile	77
10.4	Pierre de la Rue	78
10.5	Heinrich Isaac	81
10.6	Josquin des Prez.....	82
10.7	Der Dichter Jean Lemaire de Belges.....	84
11	Die Chansons der Margarete von Österreich.....	85

11.1	Auswahlkriterien.....	85
11.2	Die Bedeutung der Modi.....	87
11.3	Analysen der Chansons	89
11.4	Ergebnisse der Analysen	96
12	Zusammenfassung.....	98
13	Bibliographie	101
14	Anhang.....	106
14.1	Landkarte der Niederlande.....	106
14.2	Inhalt des Chansonier Brüssel MS 228	107
14.3	Inhalt des Chansonier Brüssel MS 11239	108
14.4	Stammtafel.....	109
14.5	Portrait der Margarete von Österreich	110
15	Notenbeispiele.....	111
16	Abstract.....	128
17	Curriculum Vitae.....	129

Auf geschlechtsneutrale Formulierungen wurde aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet. Im Text sind immer beiderlei Geschlechter gemeint.

1 Einleitung

In seiner Abhandlung *Von dem Vorzug und der Fürtrefflichkeit des weiblichen Geschlechts vor dem männlichen* aus dem Jahr 1509 beschreibt Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim¹ seine Sicht auf die Welt der Frauen:²



Bernard van Orley und Werkstatt,
Margarete von Österreich
nach 1518, Öl auf Leinwand, 37x27 cm
Königliches Museum für schöne Künste, Brüssel

Damit nun niemand zu zweifeln habe, die Weiber wären nicht geschickt gewesen, alles zu verrichten, was die Männer hat berühmt gemacht; so lasst uns dartun, dass diese nichts getan, was auch nicht rühmlich durch jene wäre verrichtet worden.

Anlässlich seiner Antrittsvorlesung am *Collège impérial* in Dôle, Provinz Franche-Comté, widmete Agrippa sein Werk über weibliche Vorzüge der Margarete von Österreich, Tochter Kaiser Maximilian I., Statthalterin bzw. Regentin der Niederlande.³ Margarete wurde in Brüssel geboren, sie starb unweit von Brüssel in ihrer Residenz in Mecheln und wurde im heutigen Frankreich in der Nähe von Bourg en Bresse, der ehemaligen Provinz Savoyen, begraben. Ihre Muttersprache war Französisch und ihr Lebensweg hat sie nie auf österreichischen Boden geführt – dennoch ist sie als „Margarete von Österreich“ in die Geschichte eingegangen.⁴

¹ Schmidt-Beste, 1999, Agrippa von Nettesheim. MGG². Sp. 229-230.

² Kimmerle (Hg.), 1987, Agrippa von Nettesheim (1509). S. 40.

³ Installé, 2010, Marguerite d'Autriche. S. 87.

⁴ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 10.

Das oben dargestellte, berühmte Portrait der Margarete von Österreich, geschaffen von Bernard van Orley, zeigt die Fürstin in ihrer Witwentracht, die sie nach dem Tod ihres Gatten Philibert von Savoyen († 1504) nicht mehr ablegte. Es stellt Margarete somit in charakteristischer Haltung und Kleidung dar. In ihren Händen hält sie einen Rosenkranz, ein deutliches Zeichen ihrer Frömmigkeit, insbesondere der Marienverehrung.⁵ Es war eine besondere Fügung des Schicksals, dass eine Frau wie Margarete, hoch gebildet, musikbegabt und allen Künsten äußerst zugetan, zu jener Zeit in den Niederlanden⁶ lebte, als die dortige musikalische Entwicklung die Grundlagen für die weitere Geschichte europäischer Kunstmusik legte. Margarete fand eine Atmosphäre kultureller Bildung vor, die jene neuen, humanistischen Gedanken der Renaissance bereitwillig aufnahm, weiterentwickelte und im Lauf des 16. Jahrhunderts über ganz Europa verbreitete. Ihre Musikalität wurde mehrfach gerühmt, so lässt z.B. Jean Lemaire de Belges, der Historiograph und Dichter am Hof in Mecheln, in seinen berühmten *Briefen des Amant vert* Margaretens geliebten grünen Papagei von den Künsten der Fürstin schwärmen:⁷

Bien me plaisoit te veoir chanter et rire
 Dancer, jouer, tant bien lire et escripre
 Paindre et pourtraire, accorder monocordes
 Dont bien tu scéz faire bruire les cordes

Wie gerne sah ich dich lachen oder singen,
 Tanzen und spielen, schreiben und vortrefflich lesen,
 Malen, portraituren und die Saiten stimmen
 Des Klavichords, das du so herrlich spielst.

Margarete von Österreich wird häufig als „Diplomatin der Renaissance“⁸ bezeichnet und dies nicht nur, weil sie in der Renaissancezeit lebte. Als Statthalterin der Niederlande bewies sie mehrfach politisches Geschick, das die Benennung „Diplomatin“ rechtfertigt. Margarete verkörperte durch ihr Engagement in allen Bereichen der Kultur wie kaum eine andere Fürstin ihrer Zeit den Idealtypus des „Renaissancemenschen“, der in dieser Periode innerhalb der Gesellschaft zusehends an Eigenständigkeit, Individualität und Unabhängigkeit gewann. Dieser Prozess hatte Ende des 15. Jahrhunderts begonnen und dauerte bis ins 16. Jahrhundert hinein. Daher sprechen manche Historiker auch vom „langen 16. Jahrhundert“, das um 1450 begann und bis

⁵ Das Detail des Rosenkranzes ist auf einem anderen Porträt, dessen Maler leider nicht bekannt ist, deutlich zu erkennen. Das Bild ist im Anhang zu finden.

⁶ Die Gebiete der damaligen Niederlande werden in Unterkapitel 1.1 näher erläutert.

⁷ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 177.

⁸ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance.

ca. 1620 dauerte.⁹ Neben dem kulturellen Wandel kam auch der ökonomischen Entwicklung, d.h. der Verlagerung des wirtschaftlichen Schwerpunktes vom Mittelmeer gegen Westen, große Bedeutung zu.¹⁰

Die vorliegende Arbeit stellt die Habsburgerin Margarete von Österreich und die Musik an ihrem Hof in Mecheln in den Mittelpunkt. Musik spielte in ihrem Leben eine bedeutende Rolle, und sie verstand es, die berühmtesten Komponisten der Zeit an ihren Hof zu holen.

Der Fokus der Untersuchungen ist wie folgt: Inwieweit hat Margaretes Schicksal neben ihrer persönlichen Beziehung zur Musik und ihren eigenen Dichtungen auch die Lyrik der ihr nahestehenden Poeten, die für sie komponierten Werke und die musikalischen Ereignisse an ihrem Hof beeinflusst?

Ihre Rückkehr in die Niederlande nach den demütigenden Vorfällen rund um ihre erste Ehe mit dem französischen Thronfolger ist das erste große Ereignis mit einem musikalischen Spiegel. Im Weiteren wird das kulturelle und historische Umfeld, in dem Margarete aufwuchs und später regierte, betrachtet. Ebenso wird die Situation der Niederlande um 1500 skizziert. Die spezifischen Gesellschaftsstrukturen, die Bedeutung des habsburgisch-burgundischen Hofes innerhalb Europas und die Musik der Niederländer sind Faktoren, welche die Lebensumstände Margaretes maßgeblich geprägt haben.

Ähnlich wie Musik die Regentin durch ihr Leben begleitete, werden die musikalischen Entwicklungen rund um Margarete in nachfolgenden Ausführungen ihrem Leben gegenübergestellt. Jede Station ihres Lebens wird im Lichte der jeweiligen musikalischen Resonanz betrachtet. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Chansons jener Zeit, die in zwei berühmten Chorbüchern, die heute in der königlichen Bibliothek in Brüssel liegen, dokumentiert sind. Diese kleinen, fast intim zu nennenden Kompositionen spiegeln am ehesten Stimmungen und Gefühle wider. Die Texte geben Gemütsverfassungen wieder, die durch die musikalische Umsetzung intensiviert werden. Um den Lesefluss der Arbeit zu gewährleisten, werden die musikalischen Detailanalysen in Kapitel 11 – Die Chansons der Margarete von Österreich - zusammengefasst. Die Notentexte der zu betrachtenden und zu analysierenden Chansons finden sich im Anhang. Am Hof der niederländischen Regentin kam auch der liturgischen Musik große Bedeutung zu; die zahlreichen Messvertonungen enthalten zwar

⁹ Feldbauer, 2008, Die Welt im 16. Jahrhundert. S. 16.

¹⁰ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 61.

oft Widmungen an Margarete, können allerdings aufgrund der unveränderlichen Ordinariumstexte weniger als Ausdruck ihrer Gefühle und Stimmungen gelten. Die Messe war die primäre musikalische Gattung jener Zeit, und die damals stark ausgeprägte Marienfrömmigkeit führte zu vielen berühmten Kompositionen, welche die liturgischen Feiern begleiteten. Auch diese Werke wurden in Chorbüchern, meist Prachthandschriften, überliefert. Diese Codices, die zum Teil in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden, sind in dieser Untersuchung ebenfalls berücksichtigt, denn das religiöse Leben am habsburgisch-burgundischen Hof war Margarete ein großes Anliegen.

Als musikalischer Spiegel des Lebens der Fürstin werden wie schon erwähnt hauptsächlich weltliche Chansons herangezogen. Es gilt also, diese Kompositionen zu analysieren und vor allem die Umsetzung des Textes in Musik näher zu betrachten. Die dieser Arbeit beiliegende Compact Disk beinhaltet die Hörbeispiele der ausgewählten Chansons und soll die Auseinandersetzung mit diesen Kompositionen vervollständigen.

1.1 Persönliche Anmerkung der Autorin

Neben wissenschaftlich anerkannten, theoretischen Analysemethoden wurde im Zuge dieser Arbeit der praktischen Analyse viel Raum gegeben. Auf Anregung eines Dozenten, der mir Hilfestellung beim Analyseansatz der Chansons angeboten hatte, fand sich am Institut für Musikwissenschaft eine kleine Gruppe, bestehend aus Professoren, Dozenten, Studentinnen und der Autorin, die diese Chansons singend erfahren hat. Nach Aufbereitung des Notenmaterials und der Auswahl einiger Chansons, die auf ersten Blick nicht allzu schwierig erschienen, trafen wir uns am Institut zu einer ersten Gesangsstunde. Begonnen wurde mit der Chanson *Tous les regretz* von Antoine Brumel. Aufgrund des homophonen Beginns schien dieses Werk zum „Einsingen“ bestens geeignet. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass das scheinbar unkomplizierte Notenbild gar nicht so leicht in wohlklingende Harmonien umgesetzt werden konnte und dass doch hohe Aufmerksamkeit und genaues „aufeinander Hören“ notwendig waren. Und schon waren wir von intensiver Probenarbeit gefangen und allmählich probierten wir auch schwierigere Chansons wie zum Beispiel *Va t'ens, regret celui* von Loyset Compère oder *Doleo super te* von Pierre de la Rue. Zwei Stunden waren schnell vergangen und alle waren sich am Ende darüber einig, dass ein zweiter Proben Termin günstig wäre und uns wieder viel Freude bereiten würde.

Beim zweiten Termin konnten wir bereits geprobtene Werke noch weiter verfeinern und uns auch mehr auf den Text konzentrieren.

Wesentliche Erkenntnisse über die Musik am Hof der Margarete von Österreich, die sich aus der Gesangsarbeit ergaben, waren mir bei der weiteren Arbeit sehr hilfreich: Zunächst wurde deutlich, dass diese scheinbar so einfache Musik überaus kunstvoll und kontrapunktisch kompliziert gestaltet ist. Weiters lässt sich der Zusammenhang zwischen Text und Musik am besten an der praktischen Umsetzung deutlich machen. Es ist interessant zu bemerken, wie genau einzelne Schlüsselwörter durch den Komponisten hervorgehoben und gestaltet wurden. Meistens charakterisieren absteigende Tonfolgen die Bedeutung dieses Begriffes. In manchen Chansons mit grundsätzlich positiver Aussage, wenn die beklemmenden Stimmungen überwunden scheinen wie beispielsweise nach dem Vertragsabschluss zur Begründung der Heiligen Liga von Cambrai im Jahr 1508 in der Chanson „Plus nulz regretz“, wird das Wort „regretz“ mit einer aufsteigenden Tonfolge musikalisch ausgedrückt. Die klangliche Wirkung beim Singen macht diesen Effekt erst deutlich. Wie intensiv manche Passagen oder auch nur einzelne Worte in Melismen umgesetzt werden, geht zwar aus dem Notentext deutlich hervor, aber erst wenn die Passage singend erlebt wird, kann sie ihre volle Wirkung entfalten.

Trotz der oft düsteren und melancholischen Thematik dieser Musik verbrachten wir zweimal zwei intensive und gleichzeitig heitere Gesangsstunden, die uns allen viel Freude bereiteten und mir wertvolle Hinweise für die Fortsetzung der Arbeit lieferten.

1.2 Der Begriff der „Niederlande“

Wenn im Laufe der weiteren Ausführungen von „den Niederlanden“ gesprochen wird, handelt es sich dabei um die Burgundischen Niederlande unter der Herrschaft des Hauses Habsburg in der Zeit von 1477 bis 1556. Das Gebiet umfasste die Herzogtümer Lothringen, Luxemburg, Geldern, Brabant, die Freigrafschaft Burgund, die Grafschaften Nevers, Rethel, Hennegau, Holland, Seeland, Flandern, Artois, Auxerre, Mácon, die Picardie und die Bistümer Cambrai, Utrecht und Lüttich.¹¹ Das Herzogtum Burgund ging nach dem Tod von Karl dem Kühnen im Jahr 1477 als Lehen in den Besitz der französischen Könige über. Die Bezeichnung „Niederlande“ wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt, als in der Zeit von 1815 bis 1831 das „Vereinte Kö-

¹¹ Marti (Hg.), 2009, Karl der Kühne. S. 25.

nigreich der Niederlande“ bestand. Eine Landkarte des Gebietes findet sich – ebenso wie eine Stammtafel und einigen erläuternden Aufstellungen – im Anhang dieser Arbeit.

2 Margaretes Kindheit und Jugend (1480-1493)

2.1 Heimkehr in die Niederlande

Im Juni 1493 kehrte Margarete¹² im Alter von 13 Jahren in ihre niederländische Heimat zurück. Im Alter von drei Jahren war sie mit dem Dauphin von Frankreich verheiratet worden, die folgenden zehn Jahre ihrer Kindheit hatte sie als zukünftige Königin von Frankreich am französischen Hof in Amboise verbracht. Politische Interessen seitens des französischen Königs, Ludwig XI., und Margaretes Vater, Kaiser Maximilian I., waren die Beweggründe für die Ehe zwischen der habsburgischen Prinzessin und dem französischen Thronfolger gewesen – und politische Interessen waren es auch, die zur Annullierung dieser Ehe führten. Margarete kehrte als verlassene Ehefrau und verstoßene Prinzessin zurück. Sie war zu dieser Zeit alt genug, um die erlittene Demütigung in voller Tragweite zu begreifen und ihrer Bitterkeit darüber Ausdruck zu verleihen. Es ist nicht sicher, ob die nachstehenden Zeilen von Margarete selbst verfasst wurden. Wer auch immer sie jedoch geschrieben hat, verstand es, die Stimmung des jungen Mädchens in Worte zu fassen.¹³

O mes Flamens, estes vous endormiz
vous estes ceulx qui me y avés miz!
[...]
O vous dames, damoiselles et pucelles
Vous bourgeoises, gentiles damoiselles
Vous marchandes riches et toutes celles
A marier,
prenez cy exemplaire
Mirez vous y, et lisez mes libelles
N'alliez pas vos faces qui sont belles
A homes nulz qui vous soient rebelles.

O meine Flamen, seid ihr in Schlaf gebannt,
Ihr seid doch die, die mich dahin entsandt!
[...]
Ihr Damen und ihr Jungfräulein
Artige Mädchen aus dem Bürgerstand,
Ihr reichen Kaufmannsfrauen,
Wollt ihr vermählen euch,
nehmt mich zum Beispiel,
Prüfet und leset meine Schriften,
Verbindet eure Schönheit nicht
Mit widerborst'gen Männern.¹⁴

Die düstere Stimmung der gedemütigten Prinzessin schlug sich auch in anderen Dichtungen und Kompositionen nieder. Beispielhaft dafür sind die beiden Brüsseler

¹² Die biographischen Daten der Margarete von Österreich stammen aus zwei Monographien: Ursula Tamussino - Margarete von Österreich, Diplomatin der Renaissance (Graz, Wien, Köln, 1995) und Elsa Winker, Margarete von Österreich. Grande Dame der Renaissance (München, 1977). Auffallend ist dabei die Tatsache, dass Elsa Winker in ihrem Werk keinerlei Hinweise auf Margaretes Kulturengagement und die Bedeutung ihres Hofes für das zeitgenössische Musikleben gibt.

¹³ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 42 f.

¹⁴ Die deutschen Übersetzungen stammen aus der Monographie von Ursula Tamussino bzw. aus den Booklets der in der Discographie angeführten CDs. In jenen Fällen, in denen keine deutsche Übersetzung zur Verfügung stand, wurden die Texte von der Autorin, fallweise mit Unterstützung von Gudrun Orator, ins Deutsche übertragen.

Chansonniers¹⁵ der Margarete von Österreich, die noch ausführlich besprochen werden. Zunächst wird die Chanson *Tous les Regretz* des niederländischen Komponisten Pierre de la Rue näher betrachtet, die anlässlich der Rückkehr der Prinzessin in ihre Heimat entstand.

Tous les Regretz / Chanson von Pierre de la Rue

Tous les regretz qui les cueurs tourmentez,¹⁶
Venez au mien et en luy vous boutez
Pour abregier le surplus de ma vie.
Car j'ay perdu celle qui assouvie,
Estoit en meurs et parfaites bontez.

Alle Sorgen, die ihr die Herzen quält,
Kommt in meines und trachtet danach, alles,
Was von meinem Leben übrig ist, zu zerstören.
Denn ich habe sie¹⁷ verloren:
Sie war fest in ihrem sittlichen Verhalten und
makellos gütig.

Venez donques et plus rien ne doutez
Car mes cinq cens sont du tout apretez
Vous recueillir; pour tant je vous convoye,

Kommt doch und zweifelt nicht mehr,
Denn meine fünf Sinne sind jetzt bereit, euch
aufzunehmen.

Tous les regretz.....

Alle Sorgen....

Et sy vous pry que d'avec moy ostez
Joye et plaisir, lesquelz m'avoit pretez
Pour aulcun temps, Fortune sans envye.

Ich flehe euch auch an,
Mir Freude und Vergnügen zu entziehen,
Die ihr mir einst geschenkt habt,
Die ich jedoch nicht verlangte.

J'ay triste soing qui veult que je desvye,
Pour ce venez et vous diligentez,

Trostlose Gedanken zehren an mir,
So kommt doch, eilt mir zu helfen.

Tous les regretz...

Alle Sorgen....

Diese Chanson in Form eines Rondeaux drückt die tiefe Verzweiflung um eine verlorene Liebe aus; Sorgen werden herbeigesehnt und als Hilfe im Unglück betrachtet. Pierre de la Rue vertonte diese Chanson entweder kurz nach der Rückkehr Margaretes aus Frankreich oder knapp nach seiner eigenen, nachdem er mit Maximilian I. auf Reisen war.¹⁸ Der Text stammt von Octavian de Saint-Gelais, der damit die Gefühle der verlassenen Prinzessin bei ihrer Heimkehr festhielt.¹⁹ Auch die musikalische Umsetzung drückt kunstvoll die negative Stimmung aus.²⁰ Es ist dies die erste Komposi-

¹⁵ Chansonnier (dt. Liederbuch) ist die Zusammenfassung von Chansons und teilweise auch Motetten in einer gebundenen Handschrift.

¹⁶ Der Text ist der Beilage zur CD *Chansons from the Album of Marguerite of Austria* des Corvina Consort entnommen, die deutsche Übersetzung stammt von der Autorin.

¹⁷ Es geht weder aus dem Originaltext noch aus der Übersetzung eindeutig hervor, wer oder was mit „sie“ gemeint sein könnte. Aus dem Kontext ergibt sich allerdings, dass es sich hier mit ziemlicher Sicherheit um die Liebe handelt.

¹⁸ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 148.

¹⁹ Ebd. S. 142.

²⁰ Vgl. die entsprechende Analyse in Kapitel 11.3.

tion, die auf ein konkretes Ereignis im Leben der jungen Fürstin Bezug nimmt. Margarete von Österreich stellt sich dem Schmerz, sie ist bereit, ihn mit allen Sinnen aufzunehmen. Es ist ihr bewusst, dass sie den negativen Gefühlen nicht entkommen kann, daher ist sie entschlossen, sie aktiv anzunehmen und gegenüber ihrer schwierigen Situation eine positive Haltung zu zeigen.²¹

Die Form des Rondeaux war äußerst beliebt, obwohl der Wechsel zwischen Refrain und Strophen sowohl den Sängern als auch dem Hörer hohe Aufmerksamkeit abverlangt. Die Wiederholung des Refrains schafft jedoch Vertrautheit mit dem Stück, während die verschiedenen Variationen in den Strophen dem Publikum die Feinheiten der Kompositionen vorführen.²²

2.2 Die Thematik der „Regretz-Chansons“

Die Tradition der „Regretz-Chansons“²³ entwickelte sich Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich und wurde möglicherweise durch Margarete von Österreich in die Niederlande gebracht.²⁴ Der Begriff „regretz“ hat im Deutschen mehrere Bedeutungen: u.a. Bedauern, Leidwesen, Sorgen, Bedrückung. In jedem Fall handelt es sich um negative Gefühle, welche die Seele belasten. Rund um den französischen Hof entstanden zahlreiche Dichtungen und Chansons mit diesem Topos, sie blieben jedoch nicht auf Frankreich beschränkt – die Thematik fand besonders in den Niederlanden eine starke Verbreitung. In Margaretes berühmten Brüsseler Chansonniers finden sich zahlreiche Werke zu diesem Topos. Meist wurde der Begriff in der Mehrzahl verwendet, lediglich in der Chanson *Va t'ens, regret* von Loyset Compère gibt es eine Verwendung im Singular. Mit diesem Begriff wurde kein einzelnes Gefühl ausgedrückt, wie etwa Trauer oder Schmerz, sondern meist das Auftreten wiederkehrender dunkler Gedanken und Stimmungslagen. Auffallend ist weiters, dass dieser Topos immer in Zusammenhang mit Bewegung verwendet wurde. Einerseits sollten die negativen Gefühle vertrieben werden, andererseits gab es auch Situationen, in denen sie herbeigesehnt wurden. Der Ausdruck wurde oftmals bereits in der ersten Zeile eines Gedichtes genannt und nicht selten mittels eines Imperativs direkt angespro-

²¹ Weiterführende Analysen zu den Chansons erfolgen im Kapitel 10, die Notenbeispiele sind in Kapitel 15 angeführt.

²² Aubrey, Fallows, 1998, Rondeau, MGG², Sp. 541.

²³ Der Begriff „regretz“ wird meist im Plural verwendet. In den originalen Dichtungen ist der Plural mit „z“ gekennzeichnet, diese Schreibweise wird in der vorliegenden Arbeit beibehalten.

²⁴ Goldberg, Was zitiert Compère? S. 88.

chen, was sich auch in der musikalischen Umsetzung widerspiegelte. Melismatische Gestaltungen in absteigender Tonfolge signalisieren den Wunsch nach einer Vertreibung von Schmerzen und negativen Gefühlen, aufsteigende Tonfolgen haben meist positive Bedeutung oder drücken eine gewisse Sehnsucht nach beruhigender Melancholie aus; Wehmut oder Melancholie ist ein in der damaligen Zeit häufig verwendetes Motiv. Regretz wurden oft in Zusammenhang mit den Begriffen „tourmenter“ (dt. bedrängen, klagen, quälen) verwendet; nicht selten war damit „le cuer“ (dt. das Herz) gemeint.²⁵ Regretz-Chansons wurden von vielen zeitgenössischen Komponisten vertont: u.a. Antoine Brumel, Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Loyset Compère, Hayne van Ghizeghem. Der Abschied der verstoßenen Prinzessin Margarete vom französischen Hof war für Pierre de la Rue offensichtlich Anlass für die oben zitierte Chanson *Tous les Regretz*.

Ein weiteres Beispiel für die zahlreichen Kompositionen zur Regretz-Thematik ist die Chanson *Tous les Regretz* von Antoine Brumel, die zwar sehr gut ins Chansonnier der Margarete passt, jedoch keinen direkten Bezug zu ihrem Leben hat.

***Tous les regretz* / Chanson von Antoine Brumel**

Tous les regretz qu'oncques furent au monde,²⁶
Venez a moy, quelque part que je soye,
Prenes mon cuer en sa douleur parfonde
Et le fendes que ma dame le voye.

Alle Sorgen dieser Welt,
Kommt zu mir, wo immer ich sein mag.
Nehmt mein Herz in seinem tiefen Gram
Und brecht es, sodass meine Dame des Anblicks
gewahr wird.

Der Text bringt das Wesen dieser Thematik deutlich zur Geltung: Der Liebhaber sehnt sich nach Wehmut und möchte durch den Anblick seiner Leiden die Dame seines Herzens auf sich aufmerksam machen und an sich binden. Diese Chanson nimmt eine gewisse Sonderstellung in den beiden Gesangsbüchern ein, da die strenge, geradlinige Textur an die Tradition volkstümlicher Polyphonie erinnert. Dieser Stil ist um 1500 bei den Niederländern nicht üblich und lässt deutlich erkennen, dass Brumels Komposition hier unter dem Einfluss des italienischen Renaissance-

²⁵ Goldberg, Was zitiert Compère? Unter:
http://www.goldbergstiftung.de/forum/index_de.php?a=topic&t=7, 15.04.2012.

²⁶ Der Text ist der Beilage zur CD *Carnetz Secretz* entnommen, die Übersetzung stammt von der Autorin.

stils steht.²⁷ Das folgende Kapitel widmet sich einer kurzen Charakteristik der Gattung der Chanson.

2.3 Die Gattung der Chanson

Der Begriff „Chanson“²⁸ steht seit dem Mittelalter bis in unsere Gegenwart für ein- oder mehrstimmig gesetzte Lieder in französischer Sprache. Im Besonderen gilt die Bezeichnung für die einstimmigen Gesänge des 13. Jahrhunderts bzw. für die Chansons, die im 15. und 16. Jahrhundert vor allem in den Niederlanden zu zahlreichen Chansonniers zusammengefasst wurden. Anfang des 16. Jahrhunderts waren die Chansons weit verbreitet und überaus bekannt, sie wurden in jedem bedeutenden musikalischen Zentrum Europas vielfach kopiert. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts galten vor allem Gilles Binchois und Guillaume Dufay als die Meister der Chanson-Komposition, sie wurden später von Antoine Busnois und Johannes Ockeghem abgelöst. Heinrich Isaac, Josquin des Prez, Pierre de la Rue und Jacob Obrecht waren jene Komponisten, deren Schaffen Anfang des 16. Jahrhunderts Berühmtheit erlangte. Die Werke von Obrecht und La Rue finden sich vorwiegend in niederländischen Quellen. Die beiden berühmten Chorbücher der Margarete von Österreich, die heute in der königlichen Bibliothek in Brüssel liegen – MS 228 und MS 11239 – enthalten jene Chansons, die mit der Regentin und dem habsburgisch-burgundischen Hof in Zusammenhang stehen.

Höfische Lyrik wurde in den Anfängen meist einstimmig vertont und hatte, wie auch die mehrstimmigen Sätze, die sogenannten „formes fixes“ als Basis: Ballade, Rondeau und Virelai. Die um die Jahrhundertwende am meisten vertonte Form war das Rondeau, auch „Rundgesang“, das einen regelmäßigen Formplan aufweist. Es besteht aus einem Refrain und mehreren Kurzstrophen, wobei üblicherweise der Refrain den Vortrag des Rondeaux abschließt. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts beinhalten Dichtungen und Kompositionen zunehmend Themen der bürgerlichen Gesellschaft, die Anliegen des Adels hingegen treten in den Hintergrund; auch werden Vertonungen in den formes fixes seltener. Anfänglich traten Chansons als begleitete Sololieder in Erscheinung, meist war nur einer Stimme – häufig dem Discant – Text unterlegt. Die anderen Stimmen wurden instrumental als Begleitung hinzugefügt. Es

²⁷ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 82.

²⁸ Günther, Perkins, Bernstein, 1998, Chanson, MGG². Sp. 559-601.

gab auch Chansons in homophonem Satz, mit syllabischer Textbearbeitung in jeder Stimme. Der Kontrapunkt in all seinen Ausprägungen, von der Imitation bis zum streng geführten Kanon, gewann um die Jahrhundertwende zunehmend an Bedeutung. Die Intervallbehandlung blieb an die bestehenden Regeln des Zusammenklanges gebunden, an der Definition von Konsonanz und Dissonanz wurde nichts verändert – lediglich die Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen wurde strengeren Regeln unterworfen. Das von Johannes Tinctoris und anderen Theoretikern jener Zeit beschriebene Modalsystem bildete die Grundlage aller Chansonkompositionen. Der Modus ist durch die Wahl der Finalis, der Tonfolgen am Anfang sowie der Gestaltung der Kadenz festgelegt. Die kompositorische Gestaltung einer Chanson orientierte sich an der inhaltlichen Bedeutung des Textes. Die musikalische Umsetzung des dichterischen Gehaltes war für die Komponisten eine unabdingbare Notwendigkeit, die syllabische oder melismatische Behandlung einzelner Schlüsselwörter ein beliebtes Ausdrucksmittel. In Pietschmanns Artikel *Musikpflege am burgundischen Hof* wird auch die Überlieferung beschrieben, die aus einigen Liederhandschriften und etwa zwei Dutzend Chansoniers besteht. Französische Regretz-Chansons werden hier nicht ausdrücklich erwähnt, ihre Charakteristik wurde im Kapitel 2.2 bereits beschrieben. Sie dürften tatsächlich erst mit Margarete aus Frankreich gekommen sein.²⁹ Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts begann Tylman Susato in den Niederlanden mit dem Musikdruck, womit die rasche und weitläufige Verbreitung der Chansonkompositionen ihren Anfang nahm.³⁰

Chansons haben vorwiegend weltliche Themen zum Inhalt, die entsprechende Gattung in der sakralen Musik ist die Motette.

2.4 Die Gattung der Motette

Die „Motette“,³¹ neben der Messe zu dieser Zeit die wichtigste Gattung in der sakralen Musik, erfuhr in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts insofern eine markante Entwicklung, als sich die im 14. Jahrhundert noch vorherrschende Norm der isorhythmischen Motette allmählich zu lockern begann. In den Vordergrund trat nach und nach die Tenormotette, das heißt jene Ausprägung der Komposition, bei welcher

²⁹ Pietschmann, 2009, *Musikpflege am burgundischen Hof*. S. 303.

³⁰ Bernstein, 1998, *Chanson*, MGG², Sp. 559-601.

³¹ Lütteken, 1998, *Die Motette*, MGG². Sp. 513-527.

der Tenor die führende Stimme innehatte. Motetten wurden für verschiedene Anlässe sowie von unterschiedlichen Personen oder Institutionen in Auftrag gegeben. Die musikalische Ausprägung orientierte sich unter anderem an den diversen Aufführungsmöglichkeiten, worin der in dieser Zeit in allen Bereichen auftretende Prozess der Individualisierung zu erkennen ist. Dennoch, die Tenormotette in all ihren Variationen blieb für die nächsten Jahrzehnte die vorherrschende Form. Der Wandel der allgemeinen Frömmigkeit innerhalb der Gesellschaft stellte für die Motettenkomposition einen bedeutenden Einfluss dar. Der Mensch der Renaissancezeit, zunehmend auf sein ganz persönliches Seelenheil bedacht, entwickelte eine neue Form der sakralen Intimität, die nach entsprechend gestalteten Kompositionen verlangte. Die Motette war dafür die geeignete Form, da sie individuelle Textgestaltung ermöglichte. Neben der liturgischen Funktion kamen der Motette zunehmend auch repräsentative Aufgaben zu – so waren z.B. Huldigungsmotetten keine Seltenheit. Auch die Intensivierung der Marienfrömmigkeit an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert hatte großen Einfluss auf die Motettenkompositionen. Marienmotetten wurden oft an den Anfang von Gesangsbüchern gestellt, auch bzw. insbesondere dann, wenn diese Bücher weltliche Werke enthielten.³² Darüber hinaus lockerte sich die Form der Tenormotette und es entstand die Liedmotette. Im Fall der französischen und niederländischen Kompositionen wird diese Form auch „Chansonmotette“ genannt, sofern französische und lateinische Texte gemeinsam in einer Chanson auftreten. Der Cantus Firmus im Tenor wurde zurückgedrängt und die Motette erhielt charakteristische Kennzeichen des Liedes – ein deutlicher Hinweis auf eine Verwendung im privaten Rahmen. Die Kompositionen wurden jetzt oft nur dreistimmig gestaltet, es herrschte eine Gleichwertigkeit aller Stimmen. Imitatorische Behandlung oder auch eine paarweise Kontrastbildung der Stimmführung waren ebenfalls Kennzeichen dieser Entwicklung. Den Höhepunkt der Motettenkunst stellen Anfang des 16. Jahrhunderts jedoch die Motetten des Josquin des Prez dar. Die berühmteste unter ihnen ist sein *Ave Maria*.

2.5 Die Kinderjahre am französischen Hof

Kehren wir nun zum Leben der Margarete von Österreich zurück. Ganz im Sinne der habsburgischen Heiratspolitik wurde Margarete bereits im Alter von drei Jahren als

³² Im Chansonnier MS 228 der Margarete von Österreich, das in Brüssel aufbewahrt ist, steht eine solche Motette am Anfang: *Ave sanctissima Maria* von Pierre de la Rue.

„Heiratsgut“ gehandelt. Der französische König Ludwig XI. sah in Margarete eine mögliche Braut für seinen Sohn Karl. Im Vertrag von Arras wurde die dreijährige Margarete dem französischen Dauphin als Braut versprochen. Weiters wurde vereinbart, dass Margarete unverzüglich an den französischen Hof gebracht werden sollte, um durch entsprechende Erziehung auf ihre zukünftige Rolle als Königin von Frankreich vorbereitet zu werden. Ihr Bräutigam, der spätere König Karl VIII., war ein wenig ansprechender Knabe von dreizehn Jahren, unterentwickelt und missgestaltet.³³ Die kleine Margarete wurde von allen ihr vertrauten Menschen getrennt und an den französischen Hof in Amboise (Loiretal) gebracht. Lediglich ihre Amme durfte sie begleiten. Besonders schwer fiel dem Kind der Abschied von der liebevollen Großmutter,³⁴ Margarete von York, und natürlich vom Vater, der seinerseits sehr um seine Tochter bangte. Der burgundische Chronist Olivier de la Marche weiß zu berichten, „[...]dass sich Maximilian vorgekommen sei wie der Heilige Eustachius, dem der Wolf seinen Sohn und ein Löwe die Tochter geraubt hat.“³⁵

In Frankreich wurden die beiden Kinder unverzüglich vermählt und Anne de Beaujeu, die ältere Schwester des Dauphins, übernahm die Erziehung von Margarete, der nunmehrigen „Madame la Dauphine“. Bei offiziellen Anlässen mussten Margarete und Karl als Thronfolgerpaar auftreten; neben dieser und anderen Verpflichtungen genoss die Kronprinzessin jedoch eine intensive Ausbildung nach französischen Vorgaben. Abgesehen von Latein wurden Fremdsprachen nicht für nötig empfunden, großes Augenmerk wurde hingegen auf tadelloses sittliches Verhalten gelegt; sportliche Betätigungen wie Reiten und Armbrust schießen machten der zukünftigen Königin große Freude. Ihre künstlerischen Talente wurden durch Zeichen- und Musikunterricht gefördert. Sie machte Bekanntschaft mit der französischen Musik, die stark von der italienischen Renaissance geprägt war und sich deutlich von der Musik ihrer Heimat unterschied. Neben Zeichnen und Malen wurde sie im Singen und Lautenspiel unterwiesen, lernte die höfischen Tänze und fand an all dem großen Gefallen. Ihr musikalisches Talent und ihre Freude an den schönen Künsten wurden somit in ho-

³³ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 26.

³⁴ Margarete von York, die dritte Gemahlin Karls des Kühnen, war eigentlich Margaretes Stiefgroßmutter, sie wird in der Literatur jedoch meist als Großmutter bezeichnet.

³⁵ Hollegger, 2005, Maximilian I. S. 50.

hem Maß gefördert. Schon als Kind liebte sie Bücher und begann bereits in dieser Zeit ihre literarische Sammlung.³⁶

In ihrer Heimat hatte Maximilian mit massiven Widerständen seitens des niederländischen Adels und politischen Problemen zu kämpfen, bewahrte aber seine Souveränität und konnte nach mehreren Jahren schließlich die Anerkennung seiner Regentschaft über die Niederlande erringen. 1486 wurde Maximilian in Aachen in Anwesenheit seines Vaters, Kaiser Friedrich III., zum Römischen König gekrönt. Seine scheinbar gefestigte Stellung in den Niederlanden geriet durch diverse politische Wirren jedoch neuerlich ins Wanken und führte sogar zu einer vorübergehenden Gefangenschaft. Der Konflikt zwischen Frankreich und dem Kaiser verschärfte sich dadurch erheblich. Maximilian gelang es dennoch, seine Ansprüche zu wahren, das Erbe der Herzöge von Burgund zu schützen und den Staat Burgund gegen die französischen Angriffe zu verteidigen.

2.6 Annullierung der Ehe mit Karl VIII.

Als die bretonischen Fürsten um ihre Unabhängigkeit von Frankreich kämpften, versuchte sich Maximilian das Gebiet der Bretagne zu sichern, indem er die bretonische Prinzessin Anne per procurationem³⁷ heiratete. Prinzessin Anne erkannte jedoch, dass ihre Unabhängigkeitsbestrebungen nicht erfolgreich sein würden und ein Bündnis mit Frankreich der bessere Weg wäre. Da ihre Ehe mit dem Römischen König Maximilian noch nicht vollzogen worden war, wurde diese annulliert und sie heiratete im Jahr 1491 Karl VIII. – ungeachtet der Tatsache, dass dieser zu diesem Zeitpunkt mit Margarete vermählt war. Diese politisch und moralisch höchst bedenkliche Vorgangsweise löste in ganz Europa Bestürzung und Ablehnung aus, was jedoch nichts daran änderte, dass die mit dem Dauphin geschlossene Ehe vom Papst annulliert und Margarete vom französischen Hof verstoßen wurde. Margarete konnte jedoch nicht sofort in ihre Heimat zurückkehren. In den Niederlanden verlangte man die Herausgabe ihrer Mitgift, eine Forderung, der die Franzosen nicht so bald nachkommen wollten. Die Prinzessin war inzwischen zu einem dreizehnjährigen Mädchen herangewachsen, das diese Demütigungen durchaus verstand und auch entsprechend reagierte. Nach mehreren Jahren des Verhandels und Wartens wurde 1493 im Vertrag von Selins die Frage der Mitgift geregelt und Margarete konnte Frankreich

³⁶ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S. 13.

³⁷ Da Braut und Bräutigam zum Zeitpunkt des Eheversprechens meist in verschiedenen Ländern beheimatet waren, erfolgte zunächst eine Stellvertretertrauung – „per procurationem“.

verlassen. Trotz der Trauer über ihr Schicksal hatte die junge Prinzessin ihren Humor bewahrt, was in einer kleinen Anekdote überliefert ist: Auf ihrer Heimreise reichte man ihr einen Becher mit saurem Wein, Margarete kommentierte dies ironisch mit einem kleinen Wortspiel: „[...] das Jahr wäre nicht nur den Reben (frz. sarments) schlecht bekommen, sondern auch den Schwüren (frz. serments).“³⁸

In ihrer Heimat wurde sie wie eine Königin unter Freude und Jubel empfangen. Ihre Großmutter, Margarete von York, nahm die Enkelin wieder in ihre Obhut. Sie brachte sie auf ihre Residenz in Mecheln und sorgte für ihre fundierte Weiterbildung auf zahlreichen Gebieten. So unterrichtete beispielsweise Gomar Nepotis, Organist in der Hofkapelle Philipp des Schönen, Margarete im Orgelspiel.

Die Demütigungen, denen Margarete in Frankreich ausgesetzt worden war, waren ein europaweit beachtetes politisches Ereignis und fanden auch in der zeitgenössischen Dichtung erhebliche Resonanz – so zum Beispiel in einer kleinen Chanson von Pierre de la Rue; der Text stammt von Octavien de Saint-Gelais, der u.a. die Geschehnisse rund um Margaretens Abreise vom französischen Hof festhielt.³⁹

Tous nobles cueurs / Chanson von Pierre de la Rue

Tous nobles cueurs, qui mes regretz voyez,⁴⁰
Amassez deuil et vous en pourvoyez
Pour moy ayder a regretter la toutte
Parfaicte'en bien, qui est la passeroute'
Et le guidon de tous les fourvoyez.

All ihr edlen Herzen, die ihr meine Sorgen seht,
Nehmt Trauer an und seht euch vor,
Um mir zu helfen, das Sein zu betrauern
Vollkommen in allen Dingen, die das Vorbild sind
Und das führende Licht für alle Verirrten.

Der Text ist eine flehende Bitte der jungen Margarete an ihre Umgebung, ihr doch Hilfe nach den traurigen Ereignissen zukommen zu lassen.

In welches geistige und kulturelle Ambiente kehrte die junge Prinzessin jedoch zurück? Die nächsten Kapitel geben einen Überblick über die historische, politische und kulturelle Situation in den Niederlanden um 1500.

³⁸ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 43.

³⁹ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 142, Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 70.

⁴⁰ Der französische Text ist der Beilage zur CD „Carnetz secretz“ entnommen, die Übersetzung stammt von der Autorin.

3 Kultureller Kontext

3.1 Frankoflämische Musik

Mit dem Begriff „Franko-Flamen“ – auch die ältere Bezeichnung „Niederländer“ bzw. „Niederländische Schule“ wird verwendet – bezeichnet man jene Musiker des 15. und 16. Jahrhunderts, die aus der Region der heutigen Niederlande und Nordfrankreichs stammten und die musikalische Entwicklung jener Zeit maßgeblich beeinflusst haben. Der Begriff „Franko-Flamen“ wurde erst im Jahr 1939 von Paul Henry geprägt und hat sich in der modernen musikwissenschaftlichen Forschung durchgesetzt.⁴¹ Das besondere Verdienst der Franko-Flamen liegt in der Weiterentwicklung der Mehrstimmigkeit und in der Definition der Regeln des Kontrapunktes.

3.1.1 Gesellschaftsstrukturen um 1500 und ihre Bedeutung für die Musik

Zu Beginn ein Zitat aus Johan Huizingas Epochenporträt *Herbst des Mittelalters*:⁴²

Das Kunstleben der burgundischen Zeit war noch gänzlich von den Formen des Gesellschaftslebens umschlossen. Die Kunst diente. Sie hatte an erster Stelle eine soziale Funktion, d.h. sie hatte vor allem andern Pracht zu entfalten und die persönliche Gewichtigkeit nicht des Künstlers, sondern des Stifters zu betonen. Daran ändert auch nichts die Tatsache, dass in der kirchlichen Kunst Prunk und Herrlichkeit dazu dienen, heilige Gedanken zu wecken und dass der Stifter seine Person aus frommem Sinn in den Vordergrund gestellt hat.

Das Musikleben um 1500 war demnach geprägt von den herrschenden Gesellschaftsstrukturen, die jedoch zu jener Zeit einem starken Wandel unterworfen waren. Die Entwicklung und das rasche Wachstum der Städte spielten ebenso eine Rolle wie die Positionierung der Herrscherhöfe innerhalb der Gesellschaft.⁴³ Unter den Fürstenhöfen galt besonders der Burgundische Hof in jeder Hinsicht als maßgebendes Vorbild, hatte er doch neben Reichtum und fürstlicher Prachtentfaltung auch eine weithin berühmte Hofkapelle, wo die bedeutendsten Komponisten der Zeit wirkten. Die Nachwelt verfügt über eine reichhaltige Dokumentation der an diesem Hof gepflegten Musik.

Für den städtisch-öffentlichen Bereich ist das Musikleben in bildlichen Quellen gut überliefert, zum privaten Leben in den Bürgerhäusern existieren dagegen wenige Zeugnisse. Der in den Zünften gepflegte Meistersang ist wiederum hervorragend

⁴¹ Hortschansky, 1998, Frankoflämische Musik. MGG². Sp. 673.

⁴² Huizinga, 1952, *Herbst des Mittelalters*. S. 383.

⁴³ Finscher, 1990, *Musik in der Gesellschaft*. S. 62.

dokumentiert, er war im 16. Jahrhundert ein wesentlicher Teil des öffentlichen, musikalischen Lebens der Handwerker. Damit verbunden war außerdem die Entwicklung des Instrumentenbaus in den Städten.⁴⁴

Die musikalische Entwicklung am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert war geprägt von der seit dem Mittelalter weiterentwickelten und in manchen Bereichen bereits stark ausgebildeten Mehrstimmigkeit. Die Duplizität zwischen Gregorianik und Mehrstimmigkeit in der geistlichen Musik manifestierte sich beispielsweise im Umkreis der Hofkapelle von Kaiser Maximilian I.: Heinrich Isaac, als Hofkomponist an die Hofkapelle des Kaisers gebunden, erhielt 1508 vom Domkapitel in Konstanz, das in enger Verbindung zu Maximilian stand, den Auftrag, „etlich officia jn summis festiuitatibus“ zu komponieren.⁴⁵ Gemeint sind damit die Propriengesänge der Messe. Zweifellos ein außergewöhnlicher Auftrag, erfolgte doch die musikalische Gestaltung des Propriums traditionell durch die einstimmigen Gesänge des gregorianischen Chorals. Die neuen, mehrstimmigen Kirchenkompositionen führten nicht selten zu kontroversiellen Diskussionen, da die Mehrstimmigkeit als zu weltlich und verwerflich angesehen wurde.⁴⁶

Die Prägungen, die für die Entwicklung der Musik in den Niederlanden bedeutend waren, kamen einerseits aus der italienischen Renaissance, andererseits aus England, wie Heinrich Bessler in seiner Arbeit über den Einfluss des Bourdon und Fauxbourdon auf die Musik der Niederländer⁴⁷ nachgewiesen hat:⁴⁸

[...] damit ist jener Umschmelzungsprozess gemeint, aus dem vor allem unter Dufays Händen die niederländische Kunst hervorging. Sie hat als neue Grundkräfte sowohl die Harmonik Italiens wie den Vollklang Englands in sich aufgenommen und schöpferisch verarbeitet. Dass aber bei dieser Synthese die altüberlieferte Herrschaft des Kontrapunkts und der volle Reichtum der spätgotisch-französischen Formenwelt bewahrt blieben, begründet ihren Vorrang in Europa.

Bessler kommt zu dem Schluss, dass die Kirchenmusik Guillaume Dufays auf dem Vollklang des Fauxbourdon beruht. Diese Satztechnik beeinflusste maßgeblich die weitere Entwicklung der Musik der Niederländischen Schule. Ebenso prägend ist für Bessler der Umstand, dass es durch die Bedeutung der Maîtrise⁴⁹ von Cambrai im 14. Jahrhundert zum Bruch mit der französischen Gotik kam und sich in Folge ein

⁴⁴ Finscher, 1990, Musik in der Gesellschaft. S. 85.

⁴⁵ Schuler, 1979, Zur Überlieferung des Choralis Constantinus 1979, unter: <http://www.jstor.org/stable/930580>, 05.06.2012.

⁴⁶ Finscher, 1990, Musik in der Gesellschaft. S. 76.

⁴⁷ Bessler, 1974, Bourdon und Fauxbourdon. S. 169-180.

⁴⁸ Bessler, 1974, Bourdon und Fauxbourdon. S. 179.

⁴⁹ Die Maîtrise war eine Ausbildungsstätte für angehende Chorknaben, die besonders in Burgund und Nordfrankreich große Bedeutung für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit hatte.

eigenständiger Stil entwickelte. Dies bestätigt die Beobachtung, dass die Spätwerke von Josquin des Prez, obwohl in Frankreich entstanden, eindeutig niederländische Züge aufweisen.

3.1.2 Die Rolle der Frau in Gesellschaft und Musik

In Zusammenhang mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft der frühen Neuzeit ist insbesondere die vermutlich Margarete von Österreich gewidmete Schrift des Agrippa von Nettesheim interessant: *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus libellus* aus dem Jahr 1529.⁵⁰ Die darin enthaltene Lobpreisung der Frau in allen Belangen ist für diese Zeit äußerst bemerkenswert. Erasmus von Rotterdam betonte in seinen Schriften ebenfalls die in allen Bereichen des täglichen Lebens gleichberechtigte Rolle der Frau. Besonders hervorzuheben ist hier das Streitgespräch *Der Abt und die gebildete Frau* in dem Werk *Vertrauliche Gespräche*.⁵¹ In dieser Auseinandersetzung streiten die Gesprächspartner darüber, ob Frauen gehobene Literatur lesen können sollten und ob sie gar eine Bibliothek besitzen dürften. Der Abt lehnt den Besitz von Bibliotheken für Frauen ab, für die diskutierende Partnerin sind Bücher und Bibliotheken für Frauen unabdingbare Instrumente der Bildung. Ursula Tamussino vermutet, dass mit der gebildeten Frau Margarete von Österreich gemeint ist.⁵² Erasmus dürfte jedoch an die Lieblingstochter seines Freundes Thomas Morus, Margaret Roper, gedacht haben.⁵³

Die musikalische Ausbildung junger Menschen richtete sich hauptsächlich an Knaben; der Erziehung und Bildung von Mädchen wurde, sofern sie nicht dem Adel angehörten, keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Im allgemeinen Musikleben spielte die Frau, wenn überhaupt, meist nur als Organistin eine Rolle. In der Kirche zu singen war ihr verwehrt, trotzdem fand sich in Vokalensembles fallweise die Bezeichnung „Soprano“ für die Oberstimme. Ludwig Finscher vermutet in seinem Artikel „Musik in der Gesellschaft“, dass „Vorbild für derlei musikalische Betätigungen die musizierenden und komponierenden Fürstinnen wie Isabella d’Este“ gewesen sein dürften.⁵⁴

Anders war die Situation an den Höfen: Hier konnten Frauen musizieren, denn auf die musikalische Erziehung wurde höchster Wert gelegt. Die berühmtesten Kompo-

⁵⁰ Kimmerle (Hg.), 1987, Agrippa von Nettesheim (1519).

⁵¹ Erasmus; Steinmann, Kurt, *Vertrauliche Gespräche*. (Zürich 2000).

⁵² Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 190-192.

⁵³ Erasmus, Steinmann, 2000, *Vertrauliche Gespräche*. S. 330.

⁵⁴ Finscher, 1990, *Musik in der Gesellschaft*. S. 81.

nisten der Zeit wurden bei Hof u.a. für die standesgemäße Ausbildung der Kinder engagiert und erteilten Gesangs- und Instrumentalunterricht.

3.1.3 Die Betrachtung eines Zeitgenossen – Agrippa von Nettesheim

In seinen Ausführungen über die Musik bezieht sich der Universalgelehrte, Theologe, Arzt und Philosoph Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim⁵⁵ auf die Lehren von Aristoxenus in der lateinischen Überlieferung durch Boethius. Wesentlich scheint ihm der Klang und die Ästhetik der Musik. Die mathematisch-theoretischen Grundlagen seien zwar unbestreitbare Basis jeder Komposition, aber nicht ihr eigentlicher Ausdruck.⁵⁶ Wesentlich ist, was der Mensch beim Hören erlebt und fühlt. Diese Anschauung ist eine markante Veränderung gegenüber der Antike und repräsentiert die sich wandelnde Musikrezeption in der Renaissance. Nach Agrippas Ansicht sind jedoch die Musiker seiner Zeit noch stark dem antiken Gedankengut verhaftet und „vielfach vom Erleben des Ethos weit entfernt. Die schlechten Wirkungen der Musik überwiegen im Leben“.⁵⁷ Doch woher stammt diese Ablehnung der Musik? Nach Meinung Agrippas ist die Ursache dafür in der Haltung der Griechen zu suchen, die „ihrem höchsten Gott keine Ausübung der Musik zuschrieben“. Daher vermag er auch die Ablehnung der Kirchenmusik durch den griechischen Theologen und Bischof von Alexandria, Athanasius, zu verstehen. Er beschäftigte sich überhaupt ausführlich mit den Ansichten der Kirchenväter in Bezug auf die Kirchenmusik. Ebenso wie andere, beispielsweise Erasmus von Rotterdam, sieht er in der polyphonen Entwicklung der Musik eine „Entartung“⁵⁸, die er nicht billigen kann. Um 1500 entstanden gerade in den Niederlanden neue Musikstile, die den Menschen bisher fremd waren. Parodiekompositionen, wie sie in zahlreichen Messvertonungen zu finden sind, und mehrstimmige Werke sowohl für liturgische als auch säkulare Anlässe zeichnen diese Musikrichtungen besonders aus. Agrippa konnte weder an den prachtvollen mehrstimmigen Kompositionen noch an der Begeisterung dafür Gefallen finden. Zwangsläufig führte diese Haltung auch zu einer kritischen Einstellung gegenüber der zeitgenössischen Tanzmusik. Musiktheoretisch ist Agrippa noch stark in den antiken Anschauungen verhaftet, wonach Tonhöhen und Intervalle den Proportionen der Ge-

⁵⁵ Fellerer, 1959, Agrippa und die Musik. S. 77-86.

⁵⁶ Fellerer, 1959, Agrippa und die Musik. S. 78.

⁵⁷ Fellerer, 1959, Agrippa und die Musik. S. 78.

⁵⁸ Fellerer, 1959, Agrippa und die Musik. S. 80.

stirne gleichgestellt sind und die Musen als Namensgeberinnen für die Tonarten gelten.⁵⁹

Die eingangs erwähnte, neue Sicht auf die Ästhetik der Musik steht demnach in auffallendem Widerspruch zu den von Agrippa vertretenen Inhalten der Musiktheorie, die sich nach griechischer Tradition aus der Konstellation der Gestirne zueinander, ihrer Distanzen und Bewegungen, ableitet. Gerade dieser Zwiespalt ist jedoch ein wesentliches Merkmal des Musikschaffens in der Renaissance: Einerseits bekommen antike Werte einen neuen Stellenwert, andererseits entwickelt der Mensch zunehmend neue, ungewohnte Sichtweisen, die zu heftigen Auseinandersetzungen, aber auch fruchtbringenden Diskussionen unter den damaligen Gelehrten und Musikern führen.

3.1.4 Musikdruck

Die Leistung von Ottaviano Petrucci, der 1501 in Venedig den ersten mit beweglichen Lettern angefertigten Musikdruck veröffentlichte, hatte wesentlichen Einfluss auf das Musikleben in Europa. Dies führte zu einer raschen Verbreitung von Musikalien und förderte in einem bisher ungekannten Ausmaß das gesellschaftliche Musikleben. Bedingt durch diese Neuerung setzte eine europaweite Verbreitung musikalischen Materials ein und begründete eine Internationalisierung nicht nur der niederländischen Kompositionen.

3.2 Bedeutung des Hofes im Herrschaftsgebiet

Der burgundische Herzog Karl der Kühne, Großvater der Margarete von Österreich, schuf dank seines Charismas eine Umgebung, die als einzigartig und hoch entwickelt galt: Der burgundische Hof zählte zu den reichsten und prunkvollsten Höfen im damaligen Europa; diese außerordentliche Hofkultur hatte bis weit ins 16. Jahrhundert Bestand und war eine der Voraussetzungen für die kulturelle Bedeutung des habsburgisch-burgundischen Hofes zur Zeit der Statthalterschaft Margaretes von Österreich. Das Hofleben und die Organisation des Hofes werden daher hier ausführlicher beschrieben.⁶⁰

Der Hof war an die Person des Herrschers bzw. an die einzelnen Familienmitglieder gebunden und war unabhängig von einer örtlich definierten Residenz. Wie schon im

⁵⁹ Fellerer, 1959, Agrippa und die Musik. S. 84.

⁶⁰ Hiltmann, 2009, Die Organisation des Hofes. S. 214-220.

Mittelalter üblich verfügte der burgundische Hof auch um 1500 über keinen festen Standort. Der Hof war im Machtgebiet des Herzogs ständig unterwegs, womit der Herrscher Volksnähe demonstrierte. Zwar gab es in einigen Städten, beispielsweise Brüssel, feste Unterkünfte, die Hofhaltung war jedoch nicht daran gebunden und die gesamte höfische Organisation reiste für gewöhnlich gemeinsam mit dem Fürsten durchs Land. Erst Margarete von York, die dritte Gemahlin Karls des Kühnen, richtete ihre Residenz in Mecheln ein. Diese wurde später von Margarete übernommen. Der frühneuzeitliche Fürstenhof in seiner Gesamtheit setzte sich aus zwei getrennten Bereichen zusammen: Der „Haushalt“ umfasste die feststehenden Strukturen, die in den Hofordnungen festgehalten waren; der „Hof“ war informelle Institution, die von Ort zu Ort und Zeit zu Zeit außerordentlich fluktuierte.⁶¹ Beide gemeinsam hatten eine Reihe von Grundfunktionen zu erfüllen.

3.2.1 Das alltägliche Hofleben

In seinem Aufsatz *Alltag bei Hofe* unterscheidet Werner Paravicini zunächst zwischen verschiedenen Formen von Alltag:⁶² Unter dem „primären Alltag“ war die Wiederholung alltäglicher Handlungen zu verstehen. Darunter fallen die tägliche Messe, Mahlzeiten, Sitzungen und Briefdiktate. Bittsteller kommen zum Fürsten/zur Fürstin, diese geben Audienzen, empfangen Gäste und Gesandte. Der „sekundäre Alltag“ bedeutete die Wiederkehr des Außergewöhnlichen. Damit sind z.B. familiäre Ereignisse wie Geburt, Taufe, Begräbnisse und Trauerzeit, aber auch Feste wie Weihnachten oder Ostern gemeint, die u.a. jeweils eigene musikalische Gestaltungen verlangten. Einzigartige Ereignisse und große Hoffeste fielen unter den Begriff des „einmaligen Festes“.

3.2.2 Die Grundfunktionen des Hofes

Regieren und Verwalten sind zunächst die wesentlichsten und ursprünglichsten Aufgaben eines Hofes. Zur Organisation des täglichen Lebens⁶³ gehörte die Geldbeschaffung, um die laufenden Ausgaben – u.a die Gagen der Musiker – bezahlen zu können. Da der Hof meist auf Reisen war, nahm die Reiseorganisation breiten Raum ein: Verpflegung und Verwaltung, Zugang zum Hof und Sicherheit des Hofpersonals mussten unterwegs sichergestellt werden. Die Distanz resp. Nähe zum Fürsten

⁶¹ Paravicini, 1995, *Alltag bei Hofe*. S. 10.

⁶² Paravicini, 1995, *Alltag bei Hofe*. S. 23.

⁶³ Paravicini, 1995, *Alltag bei Hofe*. S. 11-21.

musste gewährleistet werden. Das Amt des Türstehers gehörte zu den begehrtesten Ämtern bei Hof, war hoch angesehen und mit viel Verantwortung verbunden. Karl der Kühne beispielsweise wahrte in seinen öffentlichen Audienzen stets Distanz, suchte aber gleichzeitig die Nähe zu seinen Untertanen. Diese Ansprüche waren schwierig umzusetzen und sorgten oft für heftigen Widerstand seitens des Adels. Auch das standesgemäße Auftreten der Hofgesellschaft erforderte umfangreiche Organisation. Es galt, das Prestige der Fürsten zu festigen und auch zu erhöhen. Die burgundischen Herrscher, umgeben von einem König in Frankreich und einem Kaiser im Heiligen Römischen Reich, waren eben „nur“ Herzöge. In dieser Zwischenstellung waren sie besonders darauf bedacht, sich mit Prunk und Glanz zu umgeben, um ihren Machtanspruch gebührend zum Ausdruck zu bringen. Glanzvolle und teure Feste waren dafür das geeignete Mittel. Weiters mussten Ämter definiert werden, an den Adel wurden Geschenke verteilt, Freunde und Verwandte des Fürsten/der Fürstin wurden versorgt und mit adäquaten Ämtern bedacht, die Integration von sozial Niedrigstehenden wurde gefördert. Der politische Hof war eine von Männern dominierte Gesellschaft, im sozialen und kulturellen Bereich des Hofes hingegen waren auch Frauen eingebunden. So ging es außerdem um die Integration von Frauen und die Organisation des Frauenalltags, bis hin zur Versorgung von Prostituierten und Mätressen.

3.2.3 Die Hofordnung

Die Hofordnungen⁶⁴ (frz. Ordonnances de l'Hotêl) enthielten nach Ämtern geordnete Listen, in denen die Amtsträger namentlich verzeichnet waren. Im burgundischen Fall hatten alle Familienmitglieder ihren eigenen Hof, sodass für den Herzog, seine Gattin und den Erbprinzen jeweils eigene Hofordnungen geführt wurden. Neben dem Namen des Amtsinhabers enthielt die Hofordnung auch dessen Dienstzeiten und seine Gagen. Diese Hofordnungen sind die wesentlichen Quellen, um die Anwesenheit bzw. die Bindung eines Komponisten bei Hof nachzuvollziehen. Die Gagenlisten dokumentierten weiters die Höhe der Zahlungen.

Die meisten Positionen am Hof waren mehrfach besetzt, ein Hofdiener versah jeweils für drei, vier oder sechs Monate im Jahr seinen Dienst; besonders hohe Ämter wurden auch ganzjährig von nur einem Höfling bekleidet. Hofordnungen waren keine Instruktionen im heutigen Sinn, sie stellten vielmehr einen Personalplan dar, der

⁶⁴ Paravicini, 2002, Ordonnances de l'Hotel. S. 41-65.

gleichzeitig als Finanzplan für die Hofhaltung diente. Es handelte sich um ein reines Verwaltungsdokument, das gegen Ende des 15. Jahrhunderts zunehmend als Prachthandschrift gestaltet wurde. Diese Aufstellungen beinhalteten jedoch nicht das gesamte Hofpersonal, da nur die Amtsträger, nicht aber deren Diener erfasst waren.

3.3 Die burgundische Hofkultur in den Niederlanden

Die stationäre Hofhaltung war, wie erwähnt, nicht selbstverständlich, da die Hofgemeinschaft oft saisonabhängig ihren Aufenthaltsort veränderte oder auch aufgrund kriegerischer Ereignisse zu umfangreicher Mobilität gezwungen war. Die burgundischen Herzöge gestalteten die glanzvolle Prachtentfaltung und das musikalische Leben am Hof – beides aufgrund ihres Reichtums ermöglicht – nach französischem Vorbild. Ein wesentlicher Bestandteil des höfischen Kulturlebens war die Hofkapelle.

3.3.1 Die Hofkapelle

Der Begriff „Hofkapelle“ vereint zwei Bedeutungen: einerseits ein Bauwerk, andererseits ein Zusammenschluss mehrerer Sänger und/oder Instrumentalisten zur musikalischen Gestaltung sakraler Feiern oder fürstlicher Repräsentation. Es erfolgt daher ein kurzer Rückblick auf die Begriffsgeschichte. Am Beginn stand im 4. Jahrhundert der Bischof von Tours, Martin, der seinen Mantel, die „cap(p)a“ mit einem armen Bettler geteilt haben soll. Bei dem armen Mann soll es sich um eine Christuserscheinung gehandelt haben. Noch im Jahr seines Todes wurde Martin heilig gesprochen, sein geteilter Mantel, auch „capella“ genannt, wurde Objekt tiefer Verehrung. Diese Reliquie wurde an der Grabstätte Martins aufbewahrt und von den Mönchen, den „capellani“, bewacht – so ergab sich die Bezeichnung „Capella“ für Andachtsräume. Ab dem 9. Jahrhundert wurden auch kleine Kirchen so bezeichnet, die sich im Eigentum geistlicher oder weltlicher Institutionen befanden. Die in diesen Räumen amtierenden Geistlichen wurden etwa seit der Zeit Karls des Großen zu einer Gemeinschaft, der „capella“, zusammengefasst. Diese Gemeinschaft entwickelte sich nach und nach zu einer musikalischen Institution. Zunächst waren in einer Hofkapelle ausschließlich Sänger beschäftigt, später kamen auch Instrumentalisten dazu.⁶⁵

Die berühmte niederländische Hofkapelle geht auf Herzog Philipp den Guten von Burgund zurück. Philipps Regierungszeit dauerte von 1419 bis 1467. Philipps Nachfolger übernahmen dessen Hofkapelle, und andere Herrscher nahmen sich die bur-

⁶⁵ Ehrmann-Herfort, 2009, Kapelle im Spiegel der Begriffsgeschichte. S. 55-77.

gundische Kapelle zum Vorbild. Die Habsburger hatten seit dem 13. Jahrhundert, als zum ersten Mal ein Mitglied der Familie zum Kaiser gewählt wurde, eine Hofkapelle.⁶⁶ Maximilian I. führte Ende des 15. Jahrhunderts eine Reorganisation seiner Kapelle durch und nahm sich dabei die burgundische Kapelle als Vorbild.

Hofkapellen hatten mannigfaltige Aufgaben: Einerseits sorgte die Gruppe der Chapelains⁶⁷ für die musikalische Gestaltung klerikaler Anlässe, andererseits waren die Instrumentalisten, allen voran die Trompeter, für die Begleitung weltlicher Feste und fürstlicher Repräsentation verantwortlich. Berühmt ist die musikalische Gestaltung des Treffens zwischen Kaiser Friedrich III. und Karl dem Kühnen 1473 in Trier, bei dem die Eheschließung von Maria von Burgund und Maximilian verhandelt wurde. Die burgundische Hofkapelle glänzte mit prachtvollen Aufführungen – ein Herrschaftsbeweis, den Friedrich III. mit Staunen zur Kenntnis nahm. Die prominente Doppelhochzeit im Jahr 1515 in Wien bot Gelegenheit, mehrere Hofkapellen zur Gestaltung einer Festlichkeit an einem Ort zu versammeln. Weiters ist noch zu beachten, dass in der Regel nicht von „einer“ Hofkapelle gesprochen werden kann: Jedes Mitglied des Hofes, das einen eigenen Hofstaat hatte, verfügte auch über eine eigene Kapelle, die von den Nachfolgern übernommen wurde resp. aufgelöst wurde, falls kein Bedarf oder Interesse bestand.⁶⁸

Die Hofordnung Karls des Kühnen aus dem Jahr 1469 enthält interessante Details zur Organisation der Kapelle, die u.a. in der Chronik des Olivier de la Marche von 1474 dokumentiert sind.⁶⁹ Demnach hatte die Kapelle etwa 40 Mitglieder, darunter zwölf Zeremonialtrompeter, sechs „hauz menestrelz“⁷⁰ (gemischtes Bläserensemble für Tanzmusik), und vier „joueurs de bas instrumens“ (Kammermusiker mit Saiteninstrumenten) und einen Organisten. Weiteres Kapellenpersonal war mit anderen, nicht musikalischen Aufgaben beschäftigt: Der Orgelträger hatte z. B. für den fachgerechten Transport der nicht ortsfesten Orgeln zu sorgen, der Kapellendiener war für den reibungslosen Ablauf innerhalb der Kapelle verantwortlich.⁷¹

Gute Musiker hatten durchaus die Möglichkeit, innerhalb der Kapelle Karriere zu machen und bis zum Hofkomponisten aufzusteigen.⁷² Die Sänger waren eingeteilt in

⁶⁶ Hilscher, 2000, *Mit Leier und Schwert*. S. 70.

⁶⁷ Finscher, 1990, *Musik in der Gesellschaft*. S. 62.

⁶⁸ Hilscher, 2000, *Mit Leier und Schwert*. S. 70.

⁶⁹ Mayer Brown, 1999, *Music and Ritual*. S. 54.

⁷⁰ Pietschmann, 2009, *Musikpflege am burgundischen Hof*. S. 302.

⁷¹ Marti (Hg.), 2009, *Karl der Kühne*. S. 216.

⁷² Mayer Brown, 1999, *Music and Ritual*. S. 55.

sechs Oberstimmen, drei Tenorstimmen, drei Contratenöre und zwei Mittelstimmen (darunter sind wahrscheinlich Altstimmen zu verstehen). Sie hatten die Aufgabe, täglich die Messe zu singen, wobei an hohen Feiertagen polyphone Messen aufgeführt wurden. Der Aufbau der Hofkapellen war durchaus unterschiedlich und der jeweiligen Situation des Hofes angepasst. So war beispielsweise der Leiter der Kapelle, der Kapellmeister nicht an jedem Hof mit dem Komponisten identisch, da er eher für organisatorische Belange zuständig war und oft über keinerlei musikalische Ausbildung verfügte.⁷³ Da die Herrscher der frühen Neuzeit mehrheitlich noch keine festen Residenzen hatten, waren deren Hofkapellen durch die Mobilität des Hofes vor besondere Herausforderungen gestellt. So waren zum Beispiel die Musiker am Hof Maximilians I. auf verschiedene Residenzen – Innsbruck, Augsburg, Wien – aufgeteilt.⁷⁴ Um 1500 bestand die Kapelle aus zwei inhaltlich unterschiedlichen Gruppen: Zum einen die Kleriker, die für die musikalische Ausgestaltung der Liturgien zu sorgen hatten, und zum anderen die Instrumentalisten, die über ein weit geringeres soziales Ansehen verfügten als die Geistlichen. Lediglich die Hoftrompeter genossen ein gehobenes Prestige.

3.3.2 Ausbildung der Sänger

Für die Ausbildung der Chorknaben stand die Einrichtung der „Maîtrisen“ zur Verfügung, eine musikalische Schule, die maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der Musik im franko-flämischen Raum nahm. Hier erhielten junge Sänger eine Erziehung, die es ihnen ermöglichte, entweder ein Universitätsstudium zu absolvieren oder eine klerikale Laufbahn zu wählen. Die Maîtrisen erfüllten damit auch eine beachtenswerte soziale Funktion. Einige der bekanntesten Meister niederländischer Musik – u.a. Guillaume Dufay, Josquin des Prez und Johannes Ockeghem – erhielten ihre ersten Anleitungen in einer Maîtrise.⁷⁵

⁷³ Finscher, 1990, Musik in der Gesellschaft. S. 63.

⁷⁴ Lütteken, 2010, Musikalische Identitäten: Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians I. um 1500. S. 18.
Antonicek, 1999, Die Wiener Hofmusikkapelle. S. 18.

⁷⁵ Finscher, 1990, Musik in der Gesellschaft. S. 71.

4 Historischer Kontext

4.1 Geschichte der Niederlande

Historische Ereignisse sowie geistige und intellektuelle Strömungen hatten im abendländischen Raum seit der Antike maßgeblichen Einfluss auf die Kunst und Kultur eines Volkes. Gerade jene Zeit, in der Margarete von Österreich Statthalterin der Niederlande war, bot eine außerordentliche Fülle an Geschehnissen und Entwicklungen. Es war dies eine Periode, in der sich die gesellschaftlichen Strukturen stark wandelten – vor allem das rasche Wachstum der Städte am Beginn der frühen Neuzeit spielte hier eine maßgebliche Rolle. Auch die Hofhaltung der Herrscher war Änderungen unterworfen. Die berühmte niederländische Hofkultur spielte in der künstlerischen und intellektuellen Entwicklung Margaretes eine bedeutende Rolle.

Seit 1477, dem Jahr der Hochzeit von Maximilian I. mit Maria von Burgund, wird auch die Bezeichnung „habsburgisch-burgundische Niederlande“ verwendet. Burgund und die Niederlande kommen oft auch als alleinstehende Begriffe vor, wie Alfred Kohler in seiner Monographie über Karl V. erläutert:⁷⁶

Die beiden Begriffe – Burgund und Niederlande – sind nicht deckungsgleich. In der Regel wird der Begriff „Niederlande“ verwendet, der für die Gesamtheit jener Provinzen steht, die den größten und wirtschaftlich bedeutendsten Teil der Herrschaftsgebiete der Herzöge von Burgund darstellt. Das eigentliche Herzogtum Burgund gehörte seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zu Frankreich, und die Franche-Comté, die Freigrafschaft, die bei den Herzögen von Burgund verblieben war, verlor im Rahmen der burgundisch-niederländischen Herrschaftsgebiete während der 16. Jahrhunderts an Bedeutung.

Johan Huizinga gibt in *Herbst des Mittelalters* eine treffende Charakterisierung von Burgund:⁷⁷

Der maßlose Hochmut von Burgund! Die ganze Geschichte dieses Geschlechtes, beginnend mit jener Tat ritterlicher Bravour, in der das hoch emporschießende Glück des ersten Philipp Wurzel schlägt, über die bittere Eifersucht Johans ohne Furcht und die schwarze Rachsucht nach seinem Tode, über den langen Sommer Philipps des Guten, jenes anderen Magnifico, bis hin zu der wahnwitzigen Halsstarrigkeit, in welcher der hochstrebenden Karl der Kühne untergeht – ist sie nicht ein Epos heroischen Hochmuts? Ihre Länder waren die lebenskräftigsten des Westens: Burgund, schwer von Kraft wie sein Wein, „la colérique Picardie“, das prassende, reiche Flandern. Es sind dieselben Länder, in denen die Pracht der Malerei, Bildhauerei und Musik aufblüht, und in denen das heftigste Racherecht herrscht und eine barbarische Gewalttätigkeit sich unter Adeligen und Bürgern breitmacht.

⁷⁶ Kohler, 1999, Karl V. S. 50.

⁷⁷ Huizinga, 1952, Herbst des Mittelalters. S. 29.

Der Name „ducatus Burgundiae“⁷⁸ für das westlich der Reichsgrenze gegen 900 entstandene französische Lehensherzogtum wurde erstmals 1075 erwähnt. Bis 1361 war das Herzogtum, mit kurzen Unterbrechungen, in der Hand von zwei Seitenlinien der Kapetinger. Nach Ende der kapetingischen Erbfolge versuchte der französische König, das Gebiet für sich zu gewinnen, musste es aber auf Druck der burgundischen Stände seinem Sohn Philipp übertragen. Dies war der Beginn der Glanzzeit burgundischer Herzöge aus dem Hause Valois:

- Philipp der Kühne 1363 - 1404
- Johann ohne Furcht 1404 - 1419
- Philipp der Gute 1419 - 1467
- Karl der Kühne 1467 - 1477

Philipp der Kühne heiratete Margarete von Flandern und brachte damit Gebiete der heutigen Niederlande unter seine Herrschaft. In dieser Zeit erfolgten zahlreiche territoriale Erweiterungen, die das Stammland Burgund mit den nördlichen Gebieten verbanden. Es entstand damit ein Herrschaftsgebiet, das im Westen vom Königreich Frankreich und im Osten vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation begrenzt wurde. Das feudal geprägte Burgund im Süden bildete einen deutlichen Kontrast zu den bürgerlich orientierten Städten im Norden. Die wirtschaftliche Dominanz der nördlichen Regionen hatte großen Einfluss auf das gesamte Herrschaftsgebiet. Die Gebiete östlich der Reichsgrenze waren Reichslehen, im Westen war das Land der lehensherrlichen und souveränen Gewalt des französischen Königs ausgesetzt. Diese Position zwischen Frankreich und dem Herrschaftsgebiet des Römisch-Deutschen Kaisers war ein bedeutender Faktor für die Herrschaft der burgundischen Herzöge, prägte aber vor allem die Regierungszeit Karls des Kühnen. Dieser versuchte intensiv, die beiden Territorialkomplexe zu vereinigen; sein Bestreben, elsässische und lothringische Gebiete zu erobern scheiterte jedoch 1477 in der Schlacht bei Nancy. Ein männlicher Erbe blieb ihm versagt, sodass nach seinem Tod seine einzige Tochter, Maria von Burgund, die Herrschaft übernahm. Durch deren Heirat mit dem österreichischen Erzherzog Maximilian I. gingen die wesentlichsten Territorien des Hauses Burgund-Valois an das Haus Habsburg über; das ursprüngliche Herzogtum Burgund führte der französische König Ludwig der XI. in seinen Kronbesitz über.

Karl der Kühne war eine schillernde und kontroverielle Persönlichkeit, deren Selbstbild mit der Einschätzung durch die Menschen, die ihn umgaben, oft nicht überein-

⁷⁸ Historisches Lexikon der Schweiz, unter: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D7281.php>, 28.04.2012.

stimmte. Er sah sich selbst vor allem als einen Fürsten im Dienste der Gerechtigkeit. Er war ein überaus arbeitsamer Herrscher. Sein Historiograph und Hofmeister Olivier de la Marche meint, er sei als „Charles le Travailant“ bezeichnet worden: „[...] nicht ohne Grund, denn solange er lebte, habe niemand mehr gearbeitet als er.“⁷⁹ Diese Beschreibung eines Herzogs wurde zur damaligen Zeit nicht unbedingt als uneingeschränktes Kompliment angesehen, denn zu arbeiten war nicht die primäre Aufgabe eines Fürsten. Karls unermüdliche Tätigkeit verlangte eine gewisse Ordnung, der Fürst legte daher Wert auf Bürokratie. Kontrolle war ihm wichtig, wesentliche Unterlagen musste er stets selbst sehen und unterzeichnen. Sein Regierungsstil kann durchaus als absolutistisch bezeichnet werden. Gegenrede und Widerstand waren inakzeptabel, er duldet keine Machtkonkurrenz. In der Literatur werden Karl viele weitere Eigenschaften zugeschrieben, beispielsweise modern, prunkvoll, zeremoniell, ungeduldig, gefürchtet, ehrgeizig, aber auch ehrversessen. Niederlagen und Rückschläge konnte er nicht hinnehmen, zurückzugehen und einen neuen Anfang zu wagen war ihm unmöglich.⁸⁰

4.2 Die Situation der Habsburger um 1500

Friedrich III. übernahm Mitte des 15. Jahrhunderts die Herrschaft über die österreichischen Länder – sein Vorgänger war Albrecht II., der nur ein Jahr lang Römisch-Deutscher König gewesen war. 1440 wurde Friedrich III. zum Römischen König gewählt, die Kaiserkrönung in Rom erfolgte 1452. Friedrichs lange Regierungszeit als Kaiser (1452-1493) war geprägt vom Übergang des Mittelalters zur Neuzeit, sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht. Sein Sohn Maximilian I. wurde 1486 zum Römischen König gewählt, als Erzherzog von Österreich trat er 1493 die Nachfolge seines Vaters an. 1508 nahm er mit Genehmigung des Papstes den Titel Kaiser des Heiligen Römischen Reiches an. Er gilt als der „letzte Ritter“ und verkörperte gleichzeitig das neue Ideal des Renaissancefürsten. Jene Zeit war geprägt von zahlreichen politischen Auseinandersetzungen mit dem ungarischen König Matthias Corvinus, im Osten bedrohten die Osmanen das Reich und im Westen war Frankreich eine ständige Herausforderung im Kampf um die Kaiserkrone. Eine Verbindung mit dem Herzogtum Burgund schien aufgrund der damit einhergehenden strategischen Stärkung

⁷⁹ Paravicini, 1976, Karl der Kühne S. 38.

⁸⁰ Paravicini, 2009, Vernünftiger Wahnsinn. S. 39-49.

gegenüber Frankreich sowohl dem Herzog von Burgund als auch dem Kaiser ein erstrebenswertes Ziel.

4.3 Margaretes Großeltern und Eltern

Karl der Kühne, in zweiter Ehe mit Isabella von Bourbon verheiratet, war wie schon erwähnt, ein über die Grenzen seines Landes hinaus berühmter Herrscher, bekannt nicht nur durch seine luxuriöse und prächtige Hofhaltung sondern auch durch sein unerschrockenes Handeln in politischen Dingen. Unerschrocken im besten Wortsinn, denn er scheute keine Gefahren, wenn es darum ging, in kriegerischen Auseinandersetzungen sein Heer anzuführen und seine Machtposition zu verteidigen bzw. gar zu erweitern. Sein französischer Beiname „le Téméraire“ wäre vielleicht besser mit „der Tollkühne“ übersetzt.⁸¹ Die Niederlande zählten damals zu den reichsten und kulturell am höchsten entwickelten Ländern Europas, Karl der Kühne gab sich jedoch mit dieser glanzvollen Situation keineswegs zufrieden. Er strebte nach der Römischen Königswürde – und in weiterer Folge nach der Römisch-Deutschen Kaiserkrone – die damals Friedrich III. innehatte.

Die Habsburger ihrerseits wollten ebenfalls ihre Macht ausdehnen – sie bedienten sich dazu neben militärischen Aktionen noch eines anderen Mittels: der Heiratspolitik. „Bella gerant alii, tu felix Austria nube.“ (dt. Kriege mögen die anderen führen, du, glückliches Österreich, heirate.)⁸² Dieser Grundsatz leitete die habsburgische Politik in hohem Maße und war im Laufe der Jahrhunderte für manch glückliche, aber auch zahlreiche unglückliche Ehen verantwortlich. Karl der Kühne hoffte nun, seine Tochter Maria (1457-1482) mit dem Sohn Kaiser Friedrichs III., Maximilian (1459-1519), verheiraten zu können und dadurch der Königswürde näherzukommen. Friedrich III. war seinerseits dieser Idee nicht abgeneigt, strebte er doch danach, sein Territorium nach Westen zu erweitern und Burgund sein Eigen zu nennen. Karls Streben nach der Kaiserwürde war für Friedrich jedoch nicht akzeptabel – folglich ging das Treffen der beiden Herrscher 1473 in Trier zu Ende, ohne ein konkretes Ergebnis bezüglich einer Verbindung zwischen Maximilian und Maria gebracht zu haben. Die Heiratspläne wurden dennoch nicht verworfen, der Kaiser hielt daran fest. Nach langen Überlegungen stimmte auch Karl der Kühne kurz vor seinem Tod dieser Ehe zu. Nach dem

⁸¹ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 13.

⁸² John, 2000, Reclams Zitate-Lexikon. S. 46. Dieses Zitat wurde lange Zeit fälschlicherweise dem ungarischen König Matthias Corvinus zugeschrieben. Tatsächlich ist der Urheber nicht bekannt.

Ableben Karls war Maria, knapp zwanzig Jahre alt, auf sich allein gestellt und als Erbin ihres Vaters mit der Regierung betraut. Seitens des Adels sah sie sich heftigem Widerstand ausgesetzt, sodass sie auf eine baldige Heirat mit Maximilian drängte. Im April 1477 wurde in Brügge die Ehe per procurationem geschlossen⁸³ und Maximilian sollte sich unverzüglich nach Burgund begeben; er traf jedoch erst im August⁸⁴ in Flandern ein, wo feierlich in Gent geheiratet wurde. Die Verbindung, die aus rein politischen Überlegungen heraus eingegangen worden war, erwies sich als eine der wenigen glücklichen Ehen im Hause Habsburg. Am 22. Juni 1478 wurde in Brügge der erste Sohn des Paares geboren. Er erhielt den Namen Philipp, in Erinnerung an seinen Urgroßvater Philipp den Guten. Am 10. Jänner 1480 wurde in Brüssel eine Tochter geboren, die den Namen Margarete erhielt. Der Name sollte an Margarete von York erinnern, der Schwester des englischen Königs und Stiefmutter der Maria von Burgund. Zwei Jahre später, im Winter 1482, kam Maria bei der Jagd – ein Zeitvertreib, den sie überaus liebte – zu Sturz und verletzte sich schwer. Sie erholte sich nicht von den Folgen dieses Unfalls. In ihrem Testament verfügte sie, dass ihre Kinder Philipp und Margarete ihre Besitzungen erben sollten, sie übertrug ihrem Ehemann Maximilian die Vormundschaft über die beiden Kinder und bestimmte ihn bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes als Regenten.⁸⁵ Am 27. März 1482 starb Maria von Burgund. Für Maximilian war der Tod seiner geliebten Frau ein schwerer Schicksalsschlag. Auch nach seiner zweiten Eheschließung mit Bianca Maria Sforza bewahrte er ihr stets ein treues Gedenken. Die beiden Kinder kamen in die Obhut ihrer Großmutter, Margarete von York, und wurden von ihr liebevoll und einfühlsam erzogen.

Nach diesen allgemeinen Darstellungen der Zeit um 1500 rückt nun wieder das Leben Margaretes in den Mittelpunkt. Margarete war aus Frankreich in die Heimat zurückgekehrt - die Ereignisse rund um die Annullierung ihrer Verbindung mit dem französischen Dauphin gehörten der Vergangenheit an. Sie kam in die Obhut ihrer geliebten Großmutter Margarete von York und lebte in deren Residenz in Mecheln. Aus der Sicht der dynastischen Pläne ihres Vaters war sie wieder als Braut verfügbar.

⁸³ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 18.

⁸⁴ Grund für die lange Verzögerung der Reise waren finanzielle Schwierigkeiten, es mussten erst die finanziellen Mittel für einen standesgemäßen Brautzug Maximilians aufgetrieben werden.

⁸⁵ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 24.

5 Kronprinzessin in Spanien (1495-1500)

5.1 Die spanische Doppelhochzeit

Burgund hatte seit dem 12. Jahrhundert Verbindungen zur iberischen Halbinsel. Grund dafür waren die gemeinsamen Anstrengungen gegen die Vormachtstellung Frankreichs. Jetzt, Ende des 15. Jahrhunderts, war durch die Heirat von Königin Isabella von Kastilien und König Ferdinand von Aragón die Vereinigung Spaniens herbeigeführt worden. Das katholische Königspaar trachtete nach einer Verbindung seiner Kinder mit den Nachkommen des Hauses Habsburg. Nach langen Verhandlungen kam man überein, dass Juan, der spanische Thronfolger, mit Margarete von Österreich und Margaretes Bruder Philipp der Schöne mit der spanischen Königstochter Juana verheiratet werden sollte.

5.2 Feierliche Hochzeit in St. Rombout zu Mecheln

Die beiden Vermählungen fanden per procurationem im jeweiligen Heimatland der Kinder statt. Margaretes Hochzeit wurde in St. Rombout in Mecheln gefeiert. Ursula Tamussino schreibt in ihrer Biographie der Margarete von Österreich, dass bei der Zeremonie die *Missa carminum* aufgeführt wurde,⁸⁶ die Heinrich Isaac zugeschrieben wird.⁸⁷ Leider gibt die Autorin keine weiterführenden Hinweise auf die Quellen für diese Erwähnung. Bemerkenswert ist diese Messe insofern, als im *Christe eleison* die Melodie von Isaacs berühmtem Lied *Innsbruck, ich muss dich lassen* zu finden ist (ab Mensur 39).⁸⁸

The image shows a musical score for Heinrich Isaac's *Missa carminum*, specifically the Kyrie section. The score is written in mensural notation on four-line staves. It features four parts: a vocal line (likely soprano or alto), a tenor line, a bass line, and a lute or keyboard accompaniment line. The lyrics are written below the staves, with some words like 'e - lei - son' and 'Chri - ste e - lei - son' appearing across multiple lines. The score is divided into four systems, with measure numbers 35, 40, 45, and 50 indicated at the beginning of each system. The title 'Kyrie' and 'Heinrich Isaac: Missa carminum' are printed at the top of the page.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Text ursprünglich nicht mit „Innsbruck...“ begonnen hat – laut den Forschungen von Staehelin ist zu vermuten, dass es hieß: „Zurück muss ich dich lassen...“, womit es sich wohl um ein Lied der klassischen Liebesklage handeln würde.⁸⁹ Zu dieser Zeit war es durchaus üblich, weltliche Melodien als Vor-

⁸⁶ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 179. Ein weiterer Hinweis auf die Aufführung dieser Messe konnte in der für die vorliegende Arbeit verwendeten Literatur nicht gefunden werden.

⁸⁷ Staehelin, 1999, Heinrich Isaac. Sp. 680.

⁸⁸ Link zu diesem Beispiel: [http://imslp.org/wiki/Missa_Carminum_\(Isaac,_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Missa_Carminum_(Isaac,_Heinrich)), 05.06.12.

⁸⁹ Tröster, 2007, Heinrich Isaac, S. 94.

lage für sakrale Kompositionen zu wählen. Ob diese Messe wegen dieses Zitates im *Christe eleison* bewusst für Margaretas Hochzeitsfeier gewählt wurde, muss dahingestellt bleiben. Dennoch hatte dieses Thema, auch falls unbewusst gewählt, eine enge Beziehung zu Margaretas Schicksal. Analog zum Inhalt des Abschiedsliedes *Innsbruck, ich muss dich lassen* bedeutete diese Vermählung für sie neuerlich einen schmerzlichen Abschied – von der Heimat, von ihrer Großmutter, von ihrem Vater – und eine ungewisse Zukunft. Wenn man die kommenden Ereignisse vorwegnimmt – Margarete sollte in wenigen Jahren als Witwe in die Niederlande zurückkehren – so haben die Schlussworte des Innsbruckliedes geradezu prophetische Bedeutung: „...bis dass ich wiederkumm“.

5.3 Die Gattung der Messe

Die Erwähnung von Margaretas Hochzeitsmesse gibt Gelegenheit, die Gattung der Messe an dieser Stelle etwas näher zu betrachten.

Die Messe war im 15. und 16. Jahrhundert jene musikalische Gattung, die am weitesten verbreitet war und in verschiedensten Ausprägungen vertont wurde. Die Vertonung des Messordinariums erfuhr im 15. Jahrhundert eine bedeutende Entwicklung. Auftraggeber für Messkompositionen waren meistens Höfe, Herrscher, Bruderschaften oder Marienbruderschaften. Auch Votivmessen zu Ehren namhafter Persönlichkeiten entstanden. Der Mensch dieser Zeit war zunehmend auf sein Seelenheil bedacht und brachte dies durch intensive Frömmigkeit zum Ausdruck. Einzelne Teile des Ordinariums wurden schon früher vertont, neu war in dieser Zeit die Entstehung kompletter Messzyklen. Als erste vollständige Komposition eines Ordinariums gilt die *Messe de Notre Dame* von Guillaume de Machaut, die im 14. Jahrhundert (etwa um 1360) entstand, auch wenn dieses Werk noch keine zyklische Messe ist. Auffallend an diesem Werk ist der Umstand, dass im Gegensatz zu anderen Kompositionen hier als Teil des Ordinariums auch das *Ite, missa est* vertont wurde. Sie ist die älteste Messe, die als Ganzes von einem Meister in Musik gesetzt wurde.⁹⁰

Etwa um 1450 begann ein neuer Weg der Messvertonungen, als erstes berühmtes Beispiel gilt die Cantus-Firmus-Messe *Se la face ay pale* von Guillaume Dufay. Die Komposition ist vierstimmig, als cantus firmus wurde die weltliche Chanson *Se la face ay pale*, ein französisches Liebeslied, herangezogen. Die Technik der Cantus-Firmus-Messe blieb die nächsten Jahrzehnte die Grundlage für zahlreiche Mess-

⁹⁰ Lütteken, 1998, Die Messe, MGG². Sp. 186.

kompositionen. Einen besonderen Stellenwert innerhalb dieser Gattung haben die *l'homme armé*-Messen, die ein französisches Kriegslied als Cantus Firmus verwenden. Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden die Parodiemessen, die meist am Anfang und Ende jedes Messsatzes eine bekannte, mehrstimmige Komposition übernahmen und dem Text des Ordinariums unterlegten. Weitere Besonderheiten unter den Messkompositionen sind beispielsweise die *Missa cuiusvis toni* und die *Missa prolationum* von Johannes Ockeghem. Der Künstler schuf mit ersterer eine Komposition, die in jedwedem Modus aufgeführt werden konnte – ein Umstand, der zweifellos höchste Fertigkeit im Umgang mit den Regeln des Kontrapunktes erforderte. Für die *Missa prolationum* wurden nur jeweils zwei Stimmen notiert, die Erweiterung zur Vierstimmigkeit ergibt sich aus den Intervall- und Proportionskanons.⁹¹ Eine weitere Spezialität waren die Solmisationsmessen, deren Cantus Firmus sich aus den Vokalen eines Namens – des Komponisten oder eines Herrschers – ergab. Berühmtes Beispiel dafür ist die Messe *Hercules dux ferrarie* von Josquin des Prez. Die künstlerische Ausgestaltung der Messvertonungen erreichte zu dieser Zeit ihren Höhepunkt, sah sich jedoch auch scharfer Kritik seitens des Klerus ausgesetzt, der für den Gottesdienst schlichte Einfachheit als geeigneter ansah.

Andrea Pietro Ammendola geht in seinem Artikel *Polyphone Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg*⁹² genauer auf dieses Thema ein. So kann seiner Ansicht nach auch die *Missa Hercules Dux Ferrarie* von Josquin des Prez als Prototyp einer einem weltlichen Herrscher dedizierten Messkomposition gelten. Es ist dies eine Solmisationsmesse, deren Cantus Firmus sich aus den Vokalen des Herrschernamens zusammensetzt. (re, ut, re, ut, re, la, mi, re) Gioseffo Zarlino bezeichnete dies als „soggetto cavato dalle vocali“⁹³ (dt. von den Vokalen abgeleitete Melodie). Die der Margarete von Österreich gewidmete Messe *O gloriosa Margaretha* von Pierre de La Rue weist allerdings keinen musikalischen Zusammenhang mit besonderen Situationen im Leben der Widmungsträgerin auf.⁹⁴

Häufig wurden in dieser Zeit Messen in prachtvollen Handschriften überliefert. Karl der V., stets um pompöse Machtdemonstrationen und Repräsentation bemüht, setzte diese Tradition seiner Tante fort. Er ließ zahlreiche Prachthandschriften anfertigen, um einerseits seine prunkvolle Hofhaltung zu demonstrieren und andererseits durch

⁹¹ Lütteken, 1998, Die Messe, MGG². Sp. 193.

⁹² Ammendola, 2010, Zwischen musikalischer Tradition und Widmung. S. 71-88.

⁹³ Ammendola, 2010, Zwischen musikalischer Tradition und Widmung. S. 72.

⁹⁴ Ammendola, 2010, Zwischen musikalischer Tradition und Widmung. S. 74.

solche fürstlichen Geschenke die guten Beziehungen zu anderen Höfen zu pflegen.⁹⁵ Karl würdigte außerdem sehr seiner Person gewidmete Kompositionen, die ihm in fürstlich ausgestatteten Handschriften überreicht wurden.

5.4 Eine stürmische Seereise

Kehren wir zu Margaretes Lebensgeschichte zurück. Die beiden spanisch-habsburgischen Brautpaare waren per procurationem verheiratet worden, und die Fürsten- bzw. Königskinder machten sich auf die jeweilige Reise in ihre neue Heimat. Jene Flotte, die die spanische Prinzessin Juana in die Niederlande zu Margaretes Bruder Philipp gebracht hatte, führte auf ihrer Heimreise die künftige Königin von Kastilien und Aragón nach Spanien. In den *Chroniques de Jean Molinet*, dem Historiographen des habsburgisch-burgundischen Hofes, findet sich eine ausführliche Beschreibung jener Seereise.⁹⁶ Diese Schiffsreise im Jänner 1497 war von heftigen Stürmen und hohem Seegang begleitet, eine Situation, welche die Reisegesellschaft mehrmals in arge Bedrängnis brachte. Margarete jedoch bewahrte stets Ruhe, sie hatte sogar noch Lust auf merkwürdige Spiele und sarkastische Dichtungen: Jedermann sollte, für den Fall seines Todes während dieser gefährlichen Seereise, seine Grabinschrift dichten. Margaretes Verse wurden später berühmt, beweisen sie doch, dass die junge Frau auch in schwierigen Situationen ihren Humor behielt und über einen scharfen Verstand verfügte:⁹⁷

Cy-gist Margot, la gentil' damoiselle
Qu'ha deux marys et encore est pucelle.

Hier liegt Margot, die zweimal gar
Vermählt und dennoch Jungfrau war.

5.5 Kurzes Glück und neuerliche Heimreise

Die Kronprinzessin wurde in ihrer neuen Heimat mit großer Begeisterung begrüßt. Die Brautleute fanden sofort Gefallen aneinander und nach den feierlichen Hochzeitszeremonien stand einer glücklichen Ehe nichts mehr im Wege. Ein Brief Margaretes an ihren Vater lässt daran keinen Zweifel:⁹⁸

Mein Gemahl ist edel und von so minniglichem Wesen, dass ich bald aller Ängste ledig wurde. Ich habe in diesen Tagen ein großes Wunder erlebt und weiß nun, wie viel Lieblichkeit in dem Wort „Minne“ verborgen liegt. Weil ich aber darüber nichts mehr sagen kann, muss ich schweigen, so mir über dem Geschriebenen die Augen übergehen wollen.

⁹⁵ Ammendola, 2010, Zwischen musikalischer Tradition und Widmung. S. 81.

⁹⁶ Buchon, 1828, *Chroniques de Jean Molinet*.

⁹⁷ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 55.

⁹⁸ Winker, 1977, Margarete von Österreich. S. 85.

Am spanischen Hof war man von der Anmut und Schönheit der jungen Kronprinzessin äußerst angetan. Pedro Mátir, Historiograph des Königshauses, schrieb an den Kardinal de Santa Cruz:⁹⁹

In den vorhergehenden Tagen habe ich Euch über die Ereignisse in Burgos und das Eintreffen der königlichen Schwiegertochter Margarita geschrieben. Ich habe aber unterlassen, die Qualitäten ihrer Person zu beschreiben, über die ich noch nicht so gut Bescheid wusste. Sieht man sie, so könnte man meinen, Venus selbst zu erblicken. Was Mars an Schönheit, Anstand und Alter von der Kyprischen Göttin verlangt, das schickt uns nun Flandern: die Tochter des Kaisers, die den eisigen Armen des nordischen Boreas entkam, ist voll Anmut und benötigt weder Koketterie noch Schminke noch Putz. [...]

Das Glück war dem jungen Paar jedoch nur kurz gegönnt: Wenige Monate nach der Hochzeit starb Prinz Juan völlig unerwartet. Seine Witwe brachte noch im selben Jahr ein totes Kind zur Welt. Neuerlich musste Margarete den Abschluss der Verhandlungen um die Rückerstattung ihrer Mitgift abwarten, bevor sie in die Heimat zurückkehren konnte. In dieser Zeit, die für sie sehr ruhig verlief – schließlich hatte sie keine offiziellen Aufgaben zu erfüllen – erfuhr sie erstmals in langen Gesprächen mit dem Großinquisitor von dem Gedankengut und den Aktionen der Inquisition, was sie in höchstem Maße verwirrte und ängstigte – für die katholische Habsburgerin, die mit diesen dunklen Seiten ihrer Religion noch nie konfrontiert worden war, war dies eine völlig neue Erfahrung.¹⁰⁰

Über das Musikleben am spanischen Königshof ist wenig bekannt, ebenso über Margaretes Beschäftigung mit Musik während ihres dortigen Aufenthalts.

Am Ende des Jahres 1499 konnte Margarete die Heimreise antreten. Nach den unangenehmen Erfahrungen ihrer Schiffsreise von den Niederlanden nach Spanien entschied sie, gegen den Vorschlag ihres Vaters, den Landweg über Frankreich zu nehmen. Es war Eile geboten, denn in der Heimat wurde sie als Patin erwartet: Ihre Schwägerin Juana brachte Ende Februar des Jahres 1500 in Gent den ersehnten Sohn und Thronfolger zur Welt, für den Margarete die Patenschaft übernehmen sollte. Rechtzeitig zur Taufe kam sie in den Niederlanden an. Der Knabe wurde nach seinem Urgroßvater, dem letzten Herzog von Burgund, auf den Namen Karl getauft – er wurde später jener Kaiser, in dessen Reich die Sonne nicht unterging: Karl V.

⁹⁹ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 66.

¹⁰⁰ Winker, 1977, Margarete von Österreich. S. 96.

6 Herzogin von Savoyen (1501-1507)

6.1 Margaretes dritte Hochzeit

Margarete war nun 20 Jahre alt, verstoßene Kronprinzessin von Frankreich, verwitwete Kronprinzessin von Spanien – und neuerlich für diplomatische Überlegungen im Sinne der habsburgischen Heiratspolitik verfügbar. Mehrere Kandidaten kamen in Frage, und Vater Maximilian I. und Bruder Philipp entschieden sich für den Herzog Philibert von Savoyen, genannt „der Schöne“. Eine Verbindung des Niederländischen Hofes mit dem strategisch wichtigen Herzogtum von Savoyen bedeutete für das Haus Habsburg eine weitere Stärkung im Kampf gegen Frankreich.

Die Braut wurde nach damaligen Gepflogenheiten nicht um ihre Zustimmung gefragt, als man ihr jedoch ein Dokument vorlegte, mit dem sie bestätigen sollte, „dass sie diese Ehe ohne Zwang und Überredung eingehe“, verweigerte sie die Unterschrift.¹⁰¹

6.2 Regierungsarbeit und kulturelle Aktivitäten

Die Ehe mit Philibert dem Schönen sollte für Margarete die glücklichste Zeit in ihrem Leben werden. Da Philibert mehr der Jagd als den Regierungsgeschäften zugetan war, übernahm Margarete diese ohne lange zu zögern und brachte das Herzogtum zu Ruhm und Ansehen, sowohl politisch als auch in kultureller Hinsicht. Schließlich war sie zur Regentin erzogen worden, die damit verbundenen Aufgaben waren ihr nicht fremd.

Im Dezember 1502 brach der spanische Thronfolger, Philipp der Schöne allein, d.h. ohne seine Gemahlin Juana, zu einer Reise nach Frankreich auf. Er traf in Lyon mit dem französischen König Ludwig XII. zusammen, um zwischen ihm und Kaiser Maximilian I. zu vermitteln. Er hoffte, den Kriegszustand in Italien beenden zu können. Der Vertrag von Lyon kam tatsächlich zustande, wurde aber bald wieder gebrochen. Im April reiste Philipp der Schöne weiter nach Savoyen, um seine Schwester Margarete und seinen Schwager Philibert zu besuchen. Er war mit einem großen Gefolge unterwegs, dem auch seine Hofkapelle und der Komponist Pierre de la Rue angehörte. In Bourg en Bresse gab es ein freudiges Wiedersehen zwischen Bruder und Schwester. Aus diesem Anlass wurden zahlreiche Feierlichkeiten und Feste veranstaltet, u.a. wurden die Osterfeierlichkeiten von beiden Hofkapellen, der spanischen

¹⁰¹ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 85.

und der Kapelle Philiberts, gemeinsam gestaltet.¹⁰² Es dürfte dies das erste Mal gewesen sein, dass der Komponist Pierre de la Rue Margarete von Österreich persönlich traf.

6.3 Prägende Schicksalsschläge

Doch auch diese glückliche Zeit währte nicht lange: Philibert starb im September 1504, wenige Tage nach einem Jagdunfall. Nur knapp drei Jahre waren dieser Ehe gegönnt gewesen. Margarete benötigte viel Zeit, um sich von diesem Schicksalsschlag zu erholen. In einer berühmt gewordenen Dichtung mit dem Namen *La Couronne margaritique* hielt der Historiograph und Dichter Jean Lemaire de Belges auf Wunsch der Witwe die Ereignisse jener traurigen Tage fest.¹⁰³ Margarete löste weiters ein Versprechen ein, das sie ihrem sterbenden Gemahl gegeben hatte: Sie begann mit Neubau des Benediktinerklosters Brou bei Bourg-en-Bresse, dessen Kirche Philiberts Grabstätte werden sollte. Der Bau wurde zu einem eindrucksvollen Monument und ist heute Ruhestätte für Philibert von Savoyen, dessen Mutter und der Margarete von Österreich.

Im September 1506 starb völlig unerwartet Margaretens Bruder, Philipp der Schöne, Thronfolger in Spanien. Dieser Schicksalsschlag löste tiefe Bestürzung aus, sowohl bei den Spaniern als auch im Hause Habsburg. Mit dem Tod des Thronfolgers war die vorgezeichnete Weitergabe der Kaiserwürde des Heiligen Römischen Reichs nicht mehr gegeben, politische Verwirrung und Unsicherheit waren die Folge. Dies führte u.a. zu Spekulationen über eine Vergiftung, die aber nie bestätigt werden konnten.¹⁰⁴ Für Margarete war dieser Todesfall so knapp nach dem Verlust des Gatten ein neuerlicher Schicksalsschlag. Ihre Verzweiflung drückte sie in einer Dichtung aus, die sie möglicherweise auch selbst vertont hat. Es fehlen zwar konkrete Beweise, aber Honey Meconi hält es für plausibel, dass Pierre de la Rue Margarete Kompositionsunterricht gab. Gerade in Zusammenhang mit der Chanson auf den Tod von Bruder und Ehemann – *Se je souspire / Ecce iterum* – scheint eine derartige Zusammenarbeit im Bereich des Möglichen zu liegen. Honey Meconi meint in ihrer Biographie über Pierre de la Rue, dass auch andere Autoren bei dieser Komposition

¹⁰² Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 98. Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 35 und S. 249.

¹⁰³ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 106.

¹⁰⁴ Kohler, 2007, Philipp der Schöne. S. 12f.

eine Vertonung durch Margarete nicht ausschließen.¹⁰⁵ Auch Markus Grassl vermutet in seinem Artikel über die *Klagelieder des Propheten Jeremias im Umkreis des habsburgisch-burgundischen Hofes*, dass Margarete als Komponistin dieser Chansonmotette angesehen werden kann, wenngleich „ein konkreter Beleg für eine Bestätigung als Komponistin fehlt.“¹⁰⁶

Se je souspire / Ecce iterum / anonym

Ecce iterum novus dolor accedit¹⁰⁷
Nec satis erat infortunatissime Caesaris filia
Conjugem amisisse dilectissimum
Nisi etiam fratrem unicum
Mors acerba surriperet
Doleo super te frater mi
Philippe Rex optime
Nec est qui me consoletur.
O vos omnes, qui transistis per viam,
attendite et videte si est dolor
sicut dolor meus.

Siehe, es kommt abermals ein neues Leid,
und es war nicht genug, dass der unglücklichsten
Kaisertochter der über alles geliebte Ehemann
entrissen wurde, sondern auch ihren einzigen
Bruder raffte der bittere Tod dahin.
Es ist mir leid um dich, mein Bruder Philipp,
vortrefflicher König,
und da ist niemand, der mich tröste.
Euch sage ich allen, die ihr vorübergehet:
Schauet doch und sehet, ob irgendein Schmerz
sei wie mein Schmerz, der mich getroffen hat.

Se je souspire et plaingz,
Disant hélas, ay mi!
Et par champs et par plains
je plains mon doux amy
Sur tous l'avoir eslu,
Mais fiere destinée
Par mort le m'a toulu
Dolente infortunée.
Mes chants sont de deuil plains;
Bon jour n'ay ne demy.
Vous qui oyes, mes plaints
Ayez pitié de my.

Wenn ich seufze, klage
rufe ach, weh mir!
betraue ich durch Feld und Flur
den teuersten Gefährten mein.
über alles schätzt' ich ihn.
doch das stolze Schicksal hat
entrissen ihn mir durch den Tod,
mir Unglückseligen und Armen.
Mein Gesang ist voller Trauer,
gute Zeit ist mir verwehrt;
euch, die ihr meine Klage hört,
bitt' ich um euer Erbarmen.

Bei diesem Werk handelt es sich um eine dreistimmige Chansonmotette.¹⁰⁸ Im Brüsseler Gesangsbuch MS 228 sind sowohl Dichter als auch Komponist als anonym vermerkt. Die beiden Oberstimmen singen den französischen Text, der Bass führt den lateinischen Text aus. Musikalisch unterscheidet sich das Werk deutlich von allen anderen Chansons in den Brüsseler Gesangsbüchern. Die Form wirkt für die Entstehungszeit – ca. 1506/1507 – eher archaisch. Lange Melismen stehen syllabischen Passagen gegenüber. Das Werk ist in zwei Teilen und ohne nennenswerte Zäsuren

¹⁰⁵ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 88.

¹⁰⁶ Grassl, 2007, Hic incipit lamentation. S. 258.

¹⁰⁷ Text und Übersetzung sind der Beilage der CD DOLEO entnommen, S. 29.

¹⁰⁸ Grassl, 2007, Hic incipit lamentation. S. 255.

durchkomponiert, lediglich das Ende des ersten Teiles ist eine Zäsur, die jedoch nicht eindeutig als Kadenz angesehen werden kann; der zweite Teil endet mit einer vollen Kadenz. Es findet sich keine Imitation, keine ausgeprägte Form und keine Harmonik; der Stil erinnert an die spätgotischen Formen aus dem Norden, zu einer Zeit, in der die Ideale der Renaissance wie klare Form und rhetorischer Ausdruck bereits weit verbreitet waren. Die alten Stilmittel sind durchgehend angewendet.¹⁰⁹

Die Dichtung dieser Chanson weist im lateinischen Text Ähnlichkeit mit einer anderen Komposition von Pierre de la Rue auf, die zum Vergleich herangezogen wird. In *Ecce iterum* heißt es: „Doleo super te frater mi Philippe Rex optime“, während hier „Doleo super te, frater mi Jonatha“ geschrieben steht. Möglicherweise kannten Komponist und Dichter die folgende Komposition von Pierre de la Rue und verwendeten sie als Vorlage.

Doleo super te / Chanson von Pierre de la Rue

Doleo super te, frater mi Jonatha,¹¹⁰
Decore nimis,
Et amabilis super amorem mulierum.
Sicut mater unicum amat filium suum,
Ita ego te diligebam.
Quomodo ceciderunt robusti, et perierunt arma bel-
lica,

Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan,
ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt;
deine Liebe ist mir sonderlicher gewesen denn Frauen-
liebe ist.
Wie eine Mutter ihren einzigen Sohn liebt,
so habe ich dich geliebet.
Wie sind die Helden gefallen und die Streitbaren umge-
kommen!

Es ist dies das letzte Stück eines Motettenzyklus über den Tod von Saul und Jonathan. Der Text veranlasste zahlreiche Komponisten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zu Vertonungen. Der elegische Stil von la Rues Motette passt gut zu Margaretes Gesangsbuch und ist eine weitere Lamentatio in dieser Chansonsammlung.

¹⁰⁹ Grassl, 2007, Hic incipit lamentation. S. 255.

¹¹⁰ Text und Übersetzung sind der Beilage der CD DOLEO entnommen, S. 33.

7 Statthalterin der Niederlande (1507-1515)

7.1 Margaretes Wahlspruch

Zahlreiche Herrscherpersönlichkeiten der Zeit um 1500 betonten ihre eigene Bedeutung und ihre Einstellung zum Leben sowie zu ihrer Politik mit knappen, prägnanten Wahlsprüchen. Karl der Kühne, der letzte Burgunderherzog, kennzeichnete seine Persönlichkeit mit dem Spruch: „Je l'ay emprins.“ – (dt.: „Ich hab's unternommen.“) „Plus ultra“ (dt.: „Noch weiter“) ist der Wahlspruch auf dem spanischen Wappen und die Devise Kaiser Karls V. Auf Margaretes Grabmal finden sich die Worte:

FORTUNE – INFORTUNE – FORT UNE

Dieser Wahlspruch, von Margarete selbst gewählt, enthält in knappen Worten das gesamte Schicksal und die Lebenseinstellung dieser bemerkenswerten Habsburgerin. Frei übersetzt heißt es in etwa: „(Im) Glück (und im) Unglück stark allein“.¹¹¹ Diese Worte haben verschiedene Übersetzungen erfahren; gerade die knappe Aneinanderreihung der drei Begriffe kann jedoch als Charakteristikum Margaretes betrachtet werden: Sie erfuhr in ihrem Leben Glück und Unglück, und sie war in den entscheidenden Situationen immer auf sich allein gestellt, immer stark. Margarete war eine herausragende Persönlichkeit, die über einen gefestigten und entschlossenen Charakter verfügte und trotz aller Schicksalsschläge das Wohl ihrer Untertanen, den Schutz ihres Herrschaftsgebietes und den Fortbestand ihrer Dynastie nie aus den Augen verlor.

7.2 Die Berufung durch Maximilian I.

Zwei Jahre verbrachte Margarete nach dem Tod ihres Mannes noch in Savoyen, ehe sie der Ruf ihres Vaters erreichte, wonach sie die Statthalterschaft in den Niederlanden übernehmen sollte. Er selbst sah aufgrund zahlreicher politischer Schwierigkeiten keine Möglichkeit, dieser Aufgabe nachzukommen. Sein Enkel, Erzherzog Karl, war noch minderjährig und daher nicht regierungsfähig. Im März 1507 übertrug König Maximilian seiner Tochter die Statthalterschaft in den Niederlanden und ermächtigte sie, „in seinem Namen und im Namen seines Enkels Karl den Eid der niederländischen Provinzen entgegenzunehmen.“¹¹²

¹¹¹ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S.10.

¹¹² Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 127.

Gerne kam Margarete dieser Ernennung nach, sie sah darin eine zwar schwierige, aber lohnende Aufgabe. Um für die Zukunft abgesichert zu sein, bat sie ihren Vater, ihr einen Teil des burgundischen Erbes zu überlassen. Nach langen Verhandlungen erklärte sich Maximilian bereit, ihr die Verfügungsgewalt über einige Länder und Herrschaften zu übertragen. Margaretes voller Titel lautete nun:¹¹³

Margarete von Gottes Gnaden Erzherzogin von Österreich und Herzogin von Burgund, Herzoginwitwe von Savoyen, Gräfin von Burgund, Charolais, Romont, Bâgé en Villars, Dame de Salin, Malines, Château-Chinon, Noyers, Chaussin, La Perrière, von Bresse, Vaud und Faucigny.

Sie war jetzt Statthalterin der Niederlande und konnte eigenverantwortlich die Regierungsgeschäfte führen, war aber dennoch in vielen Dingen auf die Zustimmung ihres Vaters angewiesen. Wenn sie von ihm Entscheidungen benötigte, wartete sie oft wochenlang auf des Kaisers Antwort.

Sie richtete ihren Hof in Mecheln ein, dem kleinen, ruhigen Städtchen unweit von Brüssel, in dem schon Margarete von York residiert hatte. Dieser Ort schien ihr geeigneter als die rege Betriebsamkeit Brüssels. Ihr Hof entwickelte sich zu einem behaglichen Heim für die vier Kinder ihres verstorbenen Bruders Philipp, die nicht mit ihren Eltern nach Spanien gezogen waren und wurde darüber hinaus zu einem Zentrum hochstehender Kultur. Dichter, Maler, Musiker und Philosophen fanden sich in Mecheln ein, um die Fürstin zu erfreuen und ihr Kulturleben zu bereichern. Manche von ihnen konnte Margarete für längere Zeit an ihren Hof binden, andere wiederum, beispielsweise Erasmus von Rotterdam, kamen Margaretes Einladung, an ihrem Hof länger Aufenthalt zu nehmen, nicht nach.

7.3 Kindererziehung in Mecheln

Neben den Regierungsgeschäften nahm Margarete eine weitere, für die Familie der Habsburger sehr wichtige Aufgabe wahr: die Betreuung und Erziehung von vier der sechs Kinder ihres verstorbenen Bruders Philipp, die in den Niederlanden geblieben waren: Eleonore, Karl, Isabella und Maria. Der zweite Sohn Philipps, Ferdinand, war zum spanischen Thronfolger bestimmt worden und wurde in Spanien erzogen. Die jüngste Tochter von Philipp und Juana, Katharina, wurde in Spanien geboren und ebenfalls am spanischen Hof erzogen. Da Margarete selbst keine Kinder hatte, schenkte sie all ihre mütterliche Liebe ihren Nichten und Neffen.

¹¹³ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 135.

Die musikalische Erziehung der Kinder war ein wesentlicher Bestandteil höfischer Bildung. Margarete selbst hatte bereits am französischen Hof eine umfassende Unterweisung im Gesang erfahren und Unterricht im Spiel auf der Laute erhalten. Selbstverständlich war ihr auch am habsburgisch-burgundischen Hof in Mecheln die Ausbildung in den musikalischen Disziplinen ein wichtiges Anliegen. Gomar Nepotis, Organist und Lehrer am Hof, übernahm den diesbezüglichen Unterricht der vier Kinder, lehrte sie singen und unterwies sie im Spiel auf den Instrumenten. Er war es auch, der Margarete Instrumentalunterricht gab und – laut überlieferter Rechnungsbücher – eine entsprechende Gage für seine Bemühungen erhielt: „[...] en récompense des peines qu’il avait à apprendre Madame Marguerite de plusieurs instruments.“¹¹⁴ Eng verbunden mit diesen Unterweisungen war auch der Tanzunterricht, denn höfische Tänze durften in der Ausbildung keinesfalls fehlen.

7.4 Der Briefwechsel Margaretes mit ihrem Vater

Die Korrespondenz zwischen Margarete und ihrem Vater Maximilian I. ist weitgehend erhalten und gibt ein interessantes, menschliches Bild der beiden Persönlichkeiten. Abgesehen von den Untersuchungen von Hubert Kreiten gibt eine Diplomarbeit am Institut für Geschichte der Universität Wien interessanten Einblick in den Briefwechsel.¹¹⁵ Die Briefe zeigen Margarete als treue und liebevolle Tochter, die ihrem Vater eng verbunden ist, obwohl die beiden durch die Abwesenheit in ihrer Kindheit und die rege Reisetätigkeit des Vaters kaum längere Zeit miteinander verbringen konnten. Sie schloss ihre Briefe oft mit der Bitte, Gott möge ihrem Vater ein gutes und langes Leben gewähren:¹¹⁶

Mon très redoubté Seigneur et père, je prie à tant nostre seigneur vous donner très bonne vie et longue.
Escript à Malines le XXIII de décembre XVcXVIII. ¹¹⁷

Alle Bereiche des privaten wie politischen Lebens wurden in den Briefen angesprochen und diskutiert, Margarete fragte ihren Vater oft in politischen Dingen um Rat bzw. bat um Entscheidungen, wenn diese ihre Befugnisse überstiegen. Man sparte aber auch nicht mit gegenseitiger Kritik. In solchen Fällen wurden die Briefe oft emo-

¹¹⁴ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 177.

¹¹⁵ Claudia Kruzik, 2010: *Margarete von Österreich – Statthalterin der Niederlande und Tochter Kaiser Maximilians I. aus dem Blickwinkel der Korrespondenz mit ihrem Vater.*

¹¹⁶ Kreiten (Hg.), 1907, Der Briefwechsel Kaiser Maximilians I. S. 291.

¹¹⁷ Es ist auffallend, dass der Kaiser mit Großbuchstaben angesprochen wird, die Bitte an Gott jedoch klein geschrieben ist.

tional und drückten Enttäuschung und Verärgerung aus. Die Erziehung der Kinder war ebenso Thema wie der Gedankenaustausch zu gemeinsamen Treffen, Einladungen zum Essen, Geschenken, Kostbarkeiten oder Margaretes Bibliothek. Auch die Anfertigung zahlreicher Familienporträts, die Margaretes Residenz in Mecheln schmückten, war Gegenstand der von der Fürstin oft persönlich verfassten Schreiben. Obwohl ein reger Gedankenaustausch zu Kunst und Kultur stattgefunden hat, wurde die Erwähnung von Musik oder musikalischer Ereignisse in den Briefen offensichtlich völlig ausgeschlossen. Dies verwundert umso mehr, als sowohl Margarete als auch Maximilian I. als Musik liebende Menschen bekannt waren und auf die musikalische Begleitung sowohl des täglichen privaten Lebens als auch religiöser Zeremonien und öffentlicher Repräsentation großen Wert legten.

7.5 Politischer Erfolg – Die Liga von Cambrai

Den Plänen ihres Vaters, sie neuerlich zu verheiraten, konnte sich Margarete erfolgreich widersetzen. Sie legte für den Rest ihres Lebens die Witwentracht nicht mehr ab, eine weitere Ehe kam für sie nicht in Frage. Die nachfolgenden Zeilen, von Margarete selbst verfasst, geben davon Zeugnis:¹¹⁸

Tant que je vive, mon coeur ne changera
Pour nul vivant, tant soit il bon au saige
Fort et puissant, riche, de hault lignaige
Mon chois est fait, aultre ne se fera.

Mein Leben lang wird sich mein Herz nicht wandeln
Für keinen Mann, sei er so gut und weise
So stark und mächtig reich, und von hoher Abkunft,
Getroffen ist die Wahl, anders wird's nicht sein.

Mit Begeisterung hatten die Niederländer ihre neue Fürstin empfangen, dennoch musste sie bald erfahren, dass sie sich nicht uneingeschränkter Zustimmung erfreuen konnte. Sie musste zahlreiche Verleumdungen und böse Angriffe seitens ihrer Untertanen hinnehmen. Trotz dieser Schwierigkeiten gelang ihr, gemeinsam mit ihrem Vater, im Jahr 1508 ein richtungweisender politischer Erfolg. Sie leitete die Friedensverhandlungen mit Frankreich, die sie positiv abschließen konnte. Der Vertrag begründete die *Heilige Liga von Cambrai* und richtete sich hauptsächlich gegen die Vormachtstellung Venedigs.

Der Vertragsabschluss von Cambrai war für Margarete der erste politische Erfolg, der ihr Ansehen bei der Bevölkerung stärkte. Obwohl die im Folgenden gezeigte Chanson *Plus nulz Regretz* ein erfolgreiches Ereignis zum Inhalt hat, ist das Werk der Regretz-Thematik verpflichtet, allerdings in einem positiven Sinn: Es wird in Zu-

¹¹⁸ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 135.

kunft keine Sorgen, keine Betrübnis mehr geben, es wurde Friede geschlossen, Kriege haben keine Notwendigkeit mehr.

In Ihrer Studie *Des Kaisers Alamire* erwähnt Birgit Lodes, dass der Prachtcodes MS Mus. 14595 der Österreichischen Nationalbibliothek, der vorwiegend französische Kompositionen enthält, in Zusammenhang mit diesem Vertragsabschluss entstanden sein könnte.¹¹⁹

Plus nulz Regretz / Chanson von Josquin des Prez

Plus nulz regretz, grans, moyens ne menuz,¹²⁰
de joye nudz ne soyent ditz n'escriptz.

Ores revient le bon temps Saturnus
Ou peu congruz furent plaintiffs et cris,
Long temps nous ont tous malheurs infiniz
Batuz, pugniz et fais povres maigretz
Mais maintenant d'espoir sommes garniz;
Jointz et unis n'ayons plus nul regretz.

Sur noz preaux et jardinetz herbus
Luyra Phebus de ses rais ennobliz;
Ainsy croistront noz boutoneaux barbus,
Sans nulz abus et dangereux troubliz.

Regretz plus nulz ne nous viennent apres:
Nostre eure est pres, venant des cieulx beniz.
Voisent ailleurs regretz plus durs que gretz,
Fiers et aigretz, et charchent autres nidz!
Se Mars nous tolt la blanche fleur de lis
Sans nulz delictz, sy nous donne Venus
Rose vermeille, amoureuse, de pris,
Don't noz espritz n'auront regretz plus nulz.

Laß keine Sorgen, groß, mittel oder klein,
meine Freude stören, seien sie gesprochen oder ge-
schrieben.

Nun kehrt das Goldene Zeitalter des Saturn wieder,
in dem Angst und Klagen kaum gekannt wurden.
Lange hat endloses Unglück uns getroffen und miss-
handelt und hat uns schwach gemacht und abgemagert.
Aber nun sind wir von Hoffnung gestärkt, vereint und
verbunden, lass uns nie mehr Sorgen haben.

Auf unsere fetten Wiesen und Gärten wird Phoebus
seine Strahlen senden,
so werden unsere prallen Knospen wachsen,
Ohne Mißbrauch oder gefährliche Verwirrung.

Keine Sorgen mögen mehr nach uns kommen.
Unser Glück ist nahe, kommt vom Himmel
Laß Sorgen, härter als Stein, schal und bitter
Irgendwohin gehen und andere Orte aufsuchen.
Jedoch Mars nimmt von uns die weiße Lilie ohne
Falschheit,
jetzt gibt uns Venus die rote Rose, lieblich und edel,
damit unser Gemüt nicht länger Sorgen fühle.

Die Dichtung drückt Freude und Zuversicht aus. Der Abschluss des Friedensvertrages, die Entstehung der Heiligen Liga von Cambrai war ein politischer Erfolg, der durch Jean Lemaire und Josquin des Prez literarisch und musikalisch festgehalten wurde. Erstmals aufgeführt wurde die Chanson in Mecheln, anlässlich der Ankündigung des Friedensvertrages im Jänner 1509.¹²¹ Die aufsteigende Tonfolge auf die Worte „Plus nulz regretz“ signalisiert den positiven Charakter der Komposition.

Ein weiteres Beispiel für eine von der üblichen Norm abweichende, eher heitere Verwendung des Begriffes Regretz ist die folgende Chanson:

¹¹⁹ Lodes, 2009, *Des Kaisers Alamire*.

¹²⁰ Der französische Text ist der Beilage der CD *Carnetz secretz*, S. 67, entnommen, die deutsche Übersetzung stammt von der Autorin.

¹²¹ Picker, 1965, *The chanson albums of Marguerite*. S. 55.

Va t'ens, regret celui / Rondeau von Loyset Compère

Va t'ens, regret, celui qui me convoye,¹²²
Va t'ens, apert, que plus je ne tenvoye,
Car de vous veoire, certes, j'ay tres grant peur.
Souspechonant que tu n'est quemalheur,
Car ou tu est ne peult estre ma joye.
Se plus ne suys, il fauldra que y pourvoye,
A la parfin batu seras, trompeur,
Et si diray a toutte heure ou que je soye,

Va t'en regret...

Quant m'en souvyent, force est que je le voye
Souvent requires que a moy parler je l'oye
Celle qui a le voloir de mon cueur.
[Riens ne s'en fait dont ay fort douleur
Qui me contraint soyez se hault quoy l'oye.]

Va t'en regret...

Hinweg, o Leid, das mich begleitet,
Hinweg, schnell, damit ich dich nicht länger sehe.
Denn wenn ich dich sehe, fürchte ich mich sehr.
Ich befürchte, dass du nur Unglück bist.
Wo du bist, kann ich nicht glücklich sein.
Wenn du mir folgst, treffe ich eine Abmachung mit dir.
Zum Ende wirst du geschlagen sein, Täuscher,
und dann will ich immer sagen, wo ich auch bin:

Hinweg....

Wenn ich mich des Leides erinnere, muss ich es sehen.
Oft möchte ich sie hören, die zu mir spricht,
sie, die mein Herz verlangt.
Nichts betrübt mich mehr und zwingt mich, laut zu rufen,
dass alle mich hören:

Hinweg....

Die Sorge, das Leid wird aus dem Herzen verbannt, denn es verursacht nur Unbehagen und Angst. Dies ist eines der wenigen Beispiele, wo der Begriff „regret“ in der Einzahl verwendet wird. Der Mensch – hier der Sänger – trifft eine „Abmachung“ mit den negativen Gefühlen: Wenn sie kommen, wird er sie in die Flucht schlagen, um nicht von ihnen verwirrt zu werden. Die Chanson vermittelt musikalisch einen freundlichen, aufgelockerten Charakter: Man kann sich dem Thema positiv, fast schon angriffslustig nähern, um sich erst gar nicht mit bösen Gedanken zu belasten.

Für diese Komposition kann allerdings keine unmittelbare Bezugnahme auf ein Ereignis aus Margaretes Leben hergestellt werden, überhaupt sind Kompositionen oder Dichtungen zu positiven Lebenssituationen äußerst selten. Wenn es sie gibt, sind die Verse jedenfalls nicht von ihr verfasst.

¹²² Der französische Text ist der Beilage der CD *Carnetz secretz*, S. 69, entnommen, die deutsche Übersetzung stammt von der Autorin.

8 Ruhige Jahre für Margarete (1516-1518)

8.1 Erzherzog Karl wird Regent der Niederlande

Nach dem politischen Erfolg im Jahr 1508 machte sich neuerlich der Widerstand, dem Margarete im eigenen Land hauptsächlich durch die Stände und den Adel ausgesetzt war, bemerkbar: Im Jahr 1515 wurde Erzherzog Karl mit der Unterstützung seines Großvaters, jedoch gegen Margaretes Willen, vorzeitig für großjährig erklärt. Dadurch konnte er in den bisher von seiner Tante regierten Ländern die Herrschaft übernehmen. Margarete wurde als Regentin abgesetzt. Der junge Fürst verlegte seinen Hof nach Brüssel, in Mecheln wurde es still. Die heranwachsenden Prinzessinnen waren ins heiratsfähige Alter gekommen und bedurften nicht mehr der Erziehung und Aufsicht ihrer Tante. Die Regentschaft der Margarete von Österreich war damit zu Ende, die Fürstin zog sich zurück, blieb aber nicht untätig. Sie widmete sich der Musik, der Kunst, ihrer Bibliothek und dem großen Bauvorhaben in Brou, das während ihrer Regierungszeit weitgehend ohne ihre Aufmerksamkeit fortgeführt worden war. Musikalische Aktivitäten hatten am Hof schon lange Tradition – jetzt, in den ruhigeren Zeiten, konnte sie ihre Fähigkeit zu dichten weiterentwickeln.

8.2 Margaretes Dichtungen

Wie bereits erwähnt verfasste Margarete selbst Gedichte, die in eigenen Gedichtbänden zusammengefasst wurden. Außer den beiden Chansonniers, die sich in der Bibliothèque royale in Brüssel befinden, MS 228 und MS 11239, führt Josef Strelka in seinem Band *Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich* noch zusätzliche Sammlungen an. In diesen finden sich weitere Dichtungen, die Margarete zugeschrieben werden:¹²³

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Cronique Margarite</i> | verschollen, möglicherweise die Basis für <i>Curonne Margaritique</i> von Jean Lemaire |
| 2. <i>Discours sur la vie et les infortunes de l'archiduchesse</i> | Brüssel, Bibliothèque royale, MS 10926 |
| 3. <i>Livre des ballades</i> | Brüssel, Bibliothèque royale, MS 10575 |
| 4. <i>Chansons de Marguerite</i> | Brüssel, Bibliothèque royale, MS 11239 |
| 5. <i>Musique a Marguerite d'Autriche</i> | Brüssel, Bibliothèque royale, MS 228 |
| 6. <i>Complaintes sur les malheurs</i> | ÖNB Wien, Handschriftensammlung, MS 2584 |

¹²³ Strelka, 1957, *Der burgundische Renaissancehof Margarethes*. S. 31f.

- de l'archiduchesse Marguerite*
7. *Complainte que fait la fille unique de Maximilien Empereur depuis son trespas* Brüssel, Bibliothèque royale und ÖNB Wien: diverse Folios in mehreren Handschriften

Die Nummern 3 bis 5 werden üblicherweise unter dem Begriff „Albums poétiques de Marguerite d'Autriche“ zusammengefasst, wobei im *livre des ballades* ausschließlich unvertonte Gedichte enthalten sind. Über die Autorenschaft der Fürstin gibt es verschiedene Meinungen, denn nur wenige Werke sind in ihrer Handschrift überliefert. Bei manchen Werken weist der Stil eindeutig auf Margarete als Verfasserin hin, manchmal könnte aber auch einer ihrer Hofpoeten Margaretes Gefühle niedergeschrieben haben. Mehrmals drückt Margarete ihre Betroffenheit über den Tod eines lieben Menschen aus, davon war schon in der Chanson *Se je souspire*, in der der Tod ihres Gatten Philibert und ihres Bruders Philipp besungen wird, die Rede.¹²⁴ Nach dem Tod ihres Vaters im Jänner 1519 bringt die Fürstin in einem Gedicht ihre Trauer zum Ausdruck, verbunden mit der Bitte an Gott, sie möge Glaube und Hoffnung nicht verlieren. Die Dichtung endet mit den folgenden Zeilen:¹²⁵

Dont Dieu me garde et me donne pacience	Davor bewahre mich Gott und gebe mir Geduld,
Telle qu semblable que hus dès mon enfance!	Wie ich's seit früher Kindheit gewohnt.

Bemerkenswert scheint vor allem die letzte Zeile: „Wie ich's seit früher Kindheit gewohnt.“ Geduld, alle Widerwärtigkeiten des Lebens zu ertragen, ist offensichtlich ein dominierender Faktor in ihrer Schicksalsbewältigung.

Es fällt jedoch auf, dass sich die Gefühlsäußerungen Margaretes zu Todesfällen in ihrem unmittelbaren Umfeld hauptsächlich auf Männer beziehen. Aus der Biographie der Fürstin geht hervor, dass sie ein sehr enges Vertrauensverhältnis zu Margarete von York, ihrer Großmutter, hatte, die sich seit dem Tod der Mutter, Maria von Burgund, aufopfernd um Margarete und ihren Bruder Philipp kümmerte. Über den Tod Margaretes von York im Jahr 1503 findet sich in der für diese Arbeit verwendeten Literatur kein Hinweis in den Dichtungen der Enkelin.¹²⁶

Eine besondere Kostbarkeit in Margaretes Sammlung ist ein kleines Lied, das im *dietsch* der Volkssprache verfasst wurde:¹²⁷

¹²⁴ Vgl. Kapitel 6, Die Herzogin von Savoyen

¹²⁵ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 210.

¹²⁶ Margarete von York war eigentlich die Stiefgroßmutter von Margarete und Philipp.

¹²⁷ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 288.

Myn hert altyt heeft verlanghen
Naer u die alder heffte myn
U liefde heeft my ontfanghen
Veyghen vry willick zyn
Voor alde weerelt ghemeene
Soe wie dat hoort oft ziet
Hebby myn herte alleene
Waer om lief en begheeft my niet

Stets trägt mein Herz Verlangen
Nach dir, du andre Hälfte mein,
Dein Lieb hat mich umfangen,
Ganz frei bekenn' ich's ein,
Und alle Welt mag's hören
Und sehen – oder nicht:
Du hast mein Herz allein,
Drum lieb', versag' dich nicht.

Die vier Zeilen, in denen Margarete jegliche neue Heiratsabsichten, die Vater und Bruder für sie hegen, zurückweist, sind schon erwähnt worden, der Vollständigkeit halber seien sie hier nochmals zitiert:¹²⁸

Tant que je vive, mon coeur ne changera
Pour nul vivant, tant soit il bon au saige
Fort et puissant, riche, de hault lignaige
Mon chois est fait, aultre ne se fera.

Mein Leben lang wird sich mein Herz nicht wandeln
Für keinen Mann, sei er so gut und weise
So stark und mächtig reich, und von hoher Abkunft,
Getroffen ist die Wahl, anders wird's nicht sein.

In der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet sich unter der Signatur Cod. 2584 Han eine Handschrift mit dem Titel *Complainte de Marguerite d'Autriche*, die aus dem Besitz Margaretes stammt.¹²⁹ Das Büchlein enthält fast ausschließlich melancholische Liebesgedichte. Es ist, wie fast alle Bücher aus Margaretes Sammlung, in roten Samt gebunden. Ein wesentliches Indiz für die Eigentümerschaft Margaretes ist die Tatsache, dass Blatt 1 ihren Wahlspruch in französischer und lateinischer Sprache enthält:¹³⁰

*Fortune Infortune fort une.
Fortis Fortuns Infortunat Fortiter Unam.*

In seiner Abhandlung über diese Handschrift erwähnt Josef Strelka, dass im 16. Jahrhundert ein derartiger Wahlspruch, unter einem Schriftstück gesetzt, der Unterschrift des Autors gleichkommt.¹³¹ Somit ist die Handschrift deutlich als Eigentum Margaretes gekennzeichnet. Die Ränder der Seiten sind mit Verzierungen geschmückt, die auf den ersten Blick seltsam anmuten. Es finden sich in diesen Ausschmückungen mehrmals die Buchstaben A, L, H, C. An anderen Stellen rings um eine ganze Seite sind jeweils zwei Buchstaben ineinander verschlungen, A L und C H bilden stets eine Gruppe. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Zeichen eine verschlüsselte Botschaft an den Adressaten der Gedichte sind, nämlich Antoine de La-

¹²⁸ Vgl. Kapitel 7, Statthalterin in den Niederlanden.

¹²⁹ Leider ist die Handschrift derzeit nicht zur Einsicht verfügbar.

¹³⁰ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 290.

¹³¹ Strelka, 1954, Gedichte Margarethe's von Österreich. S. 13.

laing, Comte d'Hoogstraeten.¹³² Antoine de Lalaing stammte aus Flandern und diente Philipp dem Schönen zunächst als Kammerdiener. Durch reiche Heirat kam er in den Besitz ausgedehnter Landgüter und wurde Graf von Hoogstraeten. Er wurde 1516 Finanzminister in den Niederlanden, ein Jahr später übernahm er gegen eine jährliche Pension die Verwaltung der Finanzen Margaretes. Seine Karriere am Hof in Mecheln führte schließlich bis zum Chevalier d'honneur, d.h. er war der erste Mann am Hof. Margarete hegte liebevolle Zuneigung zu Antoine, eine Situation, die zu manchen unliebsamen Gerüchten führte. Die Liebesklagen in der Handschrift beziehen sich demnach mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine unerfüllte Liebe zwischen Margarete und Antoine, denn die Fürstin blieb bis ans Lebensende ihrem keuschen Witwenstand treu. An einer weiteren Stelle der Handschrift befindet sich eine Miniatur, auf der deutlich Margarete zu erkennen ist, aus deren Herz ein Spruchband mit folgenden Worten aufsteigt:¹³³

Pour doux repos tes larmes afoison
Rememoret la passe saison.

Dieser Vers enthält einen interessanten Gegensatz, nämlich die beiden Worte „doux“, dt. sanft, und „larmes“, dt. Tränen – sanfte Tränen. Daraus lässt sich eine grundlegender Charakterzug Margaretes ablesen: Sie vermochte stets, auch in jeder noch so negativen Situation, einen positiven Aspekt zu finden. Der Gedanke kommt auch in ihrem Wahlspruch zum Ausdruck, der mit „Fortune“ und „Infortune“ einen positiven neben einem negativen Begriff enthält.

Die hier vorgestellten Gedichte sind, wie schon erwähnt, vorwiegend Liebesklagen. Sie beinhalten oft intime Details, die nur Margarete und Antoine de Lalaing wissen konnten, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass die Verse von Margarete geschrieben wurden. Was letztendlich tatsächlich aus der Feder der Fürstin stammt, ist noch nicht restlos erforscht und wartet auf endgültige Klärung. Auch ist diese Handschrift bislang noch nicht ediert worden.

Ein weiteres Beispiel für eine Dichtung Margaretes soll hier abschließend noch Erwähnung finden. Sie wurde von Pierre de la Rue vertont und ist im Brüsseler Chansonier MS 228 überliefert.

¹³² Strelka, 1954, Gedichte Margarethe's von Österreich. S. 8.

¹³³ Strelka, 1954, Gedichte Margarethe's von Österreich. S. 15.

Pour ung jamais / Chanson von Pierre de la Rue

Pour ung jamias ung regret me demeure¹³⁴
Qui, sans sesser, nuyt et jour, a toute'heure
Tant me tourmente que bien vouldroy morir.

Car ma vie'est fors seulement languir,
Parquoy faultdra en la fin que je meure.

D'en eschapper l'atente n'est pas sceure,
car mon las cueur en tristesse labeure
tant que ne puis celle douleur souffrir
et sy m'est force devant gens me couvrir,
Parquoy faultdra en la fin que je meure.

De mes fortunes pensoie estre au deseure,
quant ce regret maudit ou je demeure
me couru sus pour me faire morir.
Delaissee fuz, seule, sans nul plaisir,
Parquoy faultdra a la fin que je meure.

Für immer bleibt mir eine Sorge,
die mich ohne Unterlass, Tag und Nacht zu jeder Stun-
de derart quält, dass ich sterben möchte.

Denn mein Leben ist nichts als Dahinsiechen,
weshalb ich am Ende sterben muss.

Dem kann ich nicht entkommen,
denn mein leidgeprüftes Herz ist so voll Traurigkeit,
dass ich diesen Schmerz nicht ertragen kann.
Ich kann ihn kaum vor den Menschen verbergen, wes-
halb ich am Ende sterben muss.

Ich dachte zu leben, vom Schicksal beschützt,
bis große Sorgen kamen und meinen Tod verursachten.
Ich bin verlassen, allein, jeglicher Freude beraubt,
weshalb ich am Ende sterben muss.

In dieser Chanson ist wohl kaum ein positiver Aspekt zu finden. Auffallend ist die Betonung des Alleinseins, wie sie auch in Margaretes Wahlspruch zum Ausdruck kommt. In einer anderen literarischen Quelle, dem sogenannten *Livre de Ballade* aus Margaretes Bibliothek, findet sich das gleiche Gedicht, jedoch ohne die mittlere Strophe. Der Hinweis „Chanson faite par semadams“ weist auf Margaretes Autorenschaft hin.¹³⁵

¹³⁴ Der französische Text ist der Beilage der CD *Carnetz secretz*, S. 75, entnommen, die deutsche Übersetzung stammt von der Autorin.

¹³⁵ Picker, 1960, *Three unidentified chansons*. S. 331.



Außerdem sind die entsprechenden Blätter in MS 228 (fol. 50v und 51r.) äußerst schön gestaltet. Insbesondere die Margerite in der Randleiste ist ein Hinweis auf die Besonderheit der Chanson und die spezielle Zueignung an die Fürstin. Im *Pernner Codex* in Regensburg cod. C 120 befindet sich eine vierstimmige Version dieser Komposition ohne Text mit dem Titel *Fraw Margretsen Lied*.¹³⁶

8.3 Die Basses Danses und Margaretes Tanzbüchlein

Ein wesentlicher Bestandteil des höfischen Lebens war der Tanz. Margarete wurde bereits als Kind in Frankreich in den französischen Tänzen unterwiesen, in ihrem von weitreichender Musikliebe geprägten kulturellen Leben durften Tänze natürlich nicht fehlen. Der stillen, teilweise melancholischen Stimmung am Hof in Mecheln entsprachen möglicherweise die eleganten und ruhigen Basses Danses eher als ausgelassene Springtänze, die in der Renaissance ebenfalls sehr beliebt waren.

Die „Basses Danses“¹³⁷ war ein höfischer Schreittanz, der im 15. und 16. Jahrhundert der vom Adel in Mitteleuropa, besonders in Frankreich und Burgund, gepflegt wurde. Der Name leitet sich aus der Tatsache ab, dass beim Tanzen die Füße den Boden dauerhaft berühren, also keine Sprünge ausgeführt werden. Es war ein ruhiger, eleganter Schreittanz. Aufgezeichnet wurden diese Tänze in Tanzbüchern mit

¹³⁶ Das Bild stammt aus: Kellman, 1999, *The treasury of Petrus Alamire*. S. 68.

¹³⁷ Brainard, 1998, *Bassedanse*, MGG², Sp. 1286-1293.

Noten und Schritt-Tabulatur. Jeder Schritt und jede Schrittfolge hatte ihre eigene Bezeichnung mit zugehöriger Abkürzung, sodass zu jeder Note auch der entsprechende Schritt aufgezeichnet werden konnte. Die musikalische Begleitung oblag der Tanzkapelle, die sich aus Mitgliedern der Hofkapelle zusammensetzte. Die Begleitung bestand zunächst aus Schalmey, Pommer und Posaune und wurde in späterer Zeit auf fünf Instrumente erweitert. Zum Üben oder bei weniger feierlichen Anlässen war oft nur ein Musiker mit der Begleitung betraut, diese konnte dann durch Flöte, Laute oder Harfe erfolgen.

Die höfische Tanzkultur Margaretes ist in einem kostbaren kleinen Tanzbüchlein überliefert: *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*.¹³⁸ Dieses Büchlein, 12,8 mal 21 cm groß, umfasst 25 Blätter aus schwarz gefärbtem Velin.¹³⁹ Texte und Tanzschritte sind in Silber ausgeführt, Initialen und Noten in Goldschrift. Im Bibliotheksinventar von 1523/24 scheint das Büchlein in Margaretes Bibliothek auf. Ein Eintrag im Inventar vermerkt: „Se livre est á la princesse despaigne.“¹⁴⁰ Dies lässt den Schluss zu, dass ihr das Buch in der Zeit zwischen 1495 und 1501, als Margarete den Titel einer Prinzessin von Spanien trug, zum Geschenk gemacht wurde.¹⁴¹ Die schwarze Farbe der Pergamentblätter wurde nicht, wie bei anderen schwarz gefärbten Pergamenten üblich, mit dem Pinsel aufgebracht, sondern bereits bei während der Verarbeitung mit dem Leder vermengt. Das Schwarz ist hier nicht als Zeichen der Trauer zu verstehen, sondern als königliche Farbe. Die Sammlung enthält insgesamt 58 Tänze, wobei genau beschrieben wird, wie jeder Tanz auszuführen ist. Die Namen der Tänze geben jeweils ihren Herkunftsort an.

8.4 Die großen Chorbücher aus der Werkstatt des Petrus Alamire

Peter Imhof, besser bekannt unter seinem Pseudonym Petrus Alamire (1470 – 1536)¹⁴² war eine interessante, schillernde und vielseitige Persönlichkeit an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Er lebte hauptsächlich im franko-flämischen Raum, zahlreiche Reisen führten ihn aber auch nach England und an diverse Orte im

¹³⁸ Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I., MS. 9085.

¹³⁹ Velin ist ein gleichmäßig strukturiertes, hochwertiges Pergament, das durch ein spezielles Veredelungsverfahren sehr glatt und widerstandsfähig ist.

¹⁴⁰ dt. „Dieses Buch gehört der Prinzessin von Spanien.“

¹⁴¹ Brosche (Hg.), 1988, *Les Basses Danses de Marguerite*. S. 15.

¹⁴² Die biographischen Daten stammen aus den Artikeln von Eugeen Schreurs aus dem Sammelband *The Treasury of Petrus Alamire* und aus dem Lexikonartikel der MGG²: Schreurs, 1999, Alamire, Petrus (MGG²). Sp. 277-300.

Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Er übte vielseitige Tätigkeiten aus und war dem habsburgisch-burgundischen Hof über viele Jahre treu verbunden. Sein Pseudonym „A la mi re“ nimmt Bezug auf die Töne a - a' im Hexachord-System.¹⁴³ Er war hauptsächlich Kopist, betrieb aber auch Handel mit Musikinstrumenten; von seiner kompositorischen Tätigkeit ist so gut wie nichts erhalten. Eine nicht unbedeutende Rolle spielte er jedoch als Diplomat, bisweilen dürfte er auch als Spion fungiert haben. Seine Biographie ist ausgezeichnet dokumentiert, ein Umstand, der wohl auf seine umfassende Tätigkeit als Meister prachtvoller Handschriften und der damit verbunden Geldflüsse zurückzuführen ist. Noch um 1930 war Alamire in der musikwissenschaftlichen Forschung wenig bekannt, heute spielt er eine bedeutende Rolle im Zusammenhang mit der Überlieferung der Werke von Josquin des Prez und dessen Komponistenkollegen des ausgehenden Mittelalters.

Geboren wurde Petrus Alamire um 1470 in Nürnberg, gestorben ist er 1536 in Mecheln. Ursprünglich nahm man eine niederländische Herkunft an, die Forschung der letzten Jahrzehnte konnte jedoch zweifelsfrei feststellen, dass er der Sohn einer Nürnberger Handelsfamilie war. Dies ergibt sich vor allem aus seiner Zugehörigkeit zur Marienbruderschaft in ‚s-Hertogenbosch, wo er im Jahr 1496 als „von Nueremberch“ registriert war. Über seine musikalische Ausbildung ist wenig bekannt. Als Kopist und diplomatischer Geschäftsmann hatte er Kontakt zu allen berühmten Persönlichkeiten seiner Zeit, u.a. Margarete von Österreich, Maximilian I., Karl V., Heinrich VIII. von England, Christian II. von Dänemark und Erasmus von Rotterdam. Im Jahr 1503 ist eine erste Zahlung dokumentiert, die vom Hof für ein „*grand libre de musick*“ – eine Handschrift für Philipp den Schönen – getätigt wurde. Alamire fertigte außerdem Handschriften für die Kathedrale Notre Dame von Antwerpen an – und da seitens der Kathedrale ein enger Kontakt zum burgundischen Hof bestand, kam er mit Pierre de la Rue in Kontakt. Ab dem Jahr 1508 erhält er eine Anstellung am Hof des Erzherzogs Karl, bis 1517 war er auch Mitglied in Karls Privatkanzlei. Danach gehörte er der Grande Chapelle des Hofes der Margarete von Österreich an. Als Kopist wurde er in dieser Zeit nur zweimal nachweislich beschäftigt: 1509 und noch einmal 1511, als er von Kaiser Maximilian I. den Auftrag für zwei große Messbücher erhielt, wovon eines für den Kaiser selbst bestimmt war, das andere bekam Margarete als Neujahrsgeschenk. Dies ist in einem Brief von Margarete an ihren Vater vom März 1511 dokumentiert. In der Zeit von 1513 bis 1520 schuf Alamire zahlreiche

¹⁴³ Schreurs, 1999, Petrus Alamire. S. 15.

Handschriften für die Bruderschaft und für die Kathedrale in Antwerpen. Genaue Auskunft über seine Tätigkeiten geben die bis heute erhaltenen Zahlungsbelege. In diese Zeit fielen auch seine Aktivitäten als politischer Agent, möglicherweise Spion, sowohl in England als auch im Heiligen Römischen Reich. In den Jahren 1518 und 1519 verbrachte er einige Zeit am Hof des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen und überbrachte prächtige Chorbücher als Geschenk. Dies geschah im Auftrag des habsburgisch-burgundischen Hofes, denn es galt, den Kurfürsten für die Wahl Karls zum Römischen König zu gewinnen. Aus Augsburg sind Kontakte Alamires zum Handelshaus der Fugger überliefert. Die Fugger leisteten bekanntlich eine finanzielle Unterstützung bei der Wahl Karls zum Römischen König. Alamire betätigte sich weiters als Kurier zwischen Privatpersonen und überbrachte zahlreiche Briefe. In seiner Schreibwerkstatt beschäftigte er mittlerweile mindestens drei Schreiber. Nach 1522 sind keine Zahlungen mehr überliefert. Nach Margaretes Tod im Jahr 1530 arbeitete er noch einige Jahre für deren Nachfolgerin, Maria von Burgund. 1536 starb Petrus Alamire in Mecheln.

Die prachtvollen Illuminationen in den Handschriften aus seiner Werkstatt legen den Schluss nahe, dass er zu Lebzeiten engen Kontakt mit Simon Bening und Gerard Horenbout, den führenden Illuminatoren ihrer Zeit, hatte. Typische Merkmale der Illuminationen dieser Handschriften sind groteske Männerköpfe mit merkwürdigen Verzierungen. Aus seiner Werkstatt stammen mehrheitlich Chorbücher mit geistlichen Werken, vornehmlich von Pierre de la Rue. In den Handschriften sind über 850 Kompositionen, darunter zahlreiche Unikate, überliefert. Die Werke sind über viele Bibliotheken in Europa verteilt, zahlreiche der wunderschönen Handschriften sind im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein Aspekt erscheint in diesem Zusammenhang besonders beachtenswert: Als Alamire Anfang des 16. Jahrhunderts seine Prachthandschriften anfertigte, war der Musikdruck bereits erfunden – 1501 durch Ottaviano Petrucci in Venedig – und sorgte in ganz Europa für die rasche und intensive Verbreitung neuer Kompositionen. Die Kultur der handgeschriebenen Chorbücher hatte jedoch nichts von ihrer Faszination verloren. Zu besonderen Anlässen und als Geschenk unter Fürsten wurde die alte Tradition weiter gepflegt und der neuen Technik des Druckes vorgezogen.

Die in der vorliegenden Diplomarbeit besprochenen Kompositionen sind in diversen Chorbüchern, die mehrheitlich aus der Werkstatt des Petrus Alamire stammen, enthalten. Zwei Kategorien sind hier zu unterscheiden: Chorbücher mit Chansons und

Prachthandschriften mit liturgischen Kompositionen, hauptsächlich Messen. Betrachtet werden zunächst die Gesangsbücher, die heute in der königlichen Bibliothek in Brüssel aufbewahrt werden.

8.4.1 Brüssel, Bibliothèque royale MS 228

Innerhalb der von Petrus Alamire kopierten Chor- und Gesangsbücher nimmt dieses Werk nicht nur wegen seiner Größe eine Sonderstellung ein, es beinhaltet außerdem wie kaum ein anderes Dokument Musik, die in direktem Bezug zu Margarete von Österreich steht.¹⁴⁴ Das Buch ist reich an Hinweisen, dass es speziell Margarete zugeeignet wurde.¹⁴⁵ Dies stellt ein für ein Gesangsbuch ziemlich ungewöhnliches Faktum dar, wobei zu beachten ist, dass Margarete insgesamt sechs Chansonniers besaß.¹⁴⁶ Chansonnier MS 228 enthält sieben Motetten, acht Chansonmotetten, 39 Chansons, drei weltliche Werke, 10 Vertonungen lateinischer Dichtungen und ein flämisches Lied.¹⁴⁷

Am Beginn dieses großen, eleganten Buches befinden sich ein Porträt von Margarete und ihr Wappen. Diese Darstellung ist ungewöhnlich; in den habsburgisch-burgundischen Handschriften kommen zwar Miniaturen der Herrscher und ihrer Familien vor, die Frauen werden jedoch meist in Gemeinschaft mit anderen Familienmitgliedern, als Ehefrauen oder Geschwister abgebildet. Die Darstellung als eigenständiges Individuum und Besitzerin der Handschrift, wie jene Margaretes in dem Chorbuch MS 228, stellt daher eine Ausnahme dar.¹⁴⁸ Die kunstvoll ausgeführten Initialen und reich geschmückten Bordüren enthalten zahlreiche Margeriten, ein deutlicher Hinweis, dass das Werk der Statthalterin der Niederlande gewidmet ist. Musik und Texte nehmen deutlich Bezug zu ihr, ihrer Familie und ihrem Hof. In Margaretes Bibliothekskatalog ist das Buch im Jahr 1523 vermerkt, in einem früheren Verzeichnis aus 1516 gibt es noch keinen derartigen Eintrag, folglich muss das Buch in den Jahren 1516 bis 1523 entstanden sein. Als der Hauptteil des Werkes bereits fertig war, wurde die sechsstimmige Motette *Ave sanctissima Maria* nachträglich an erster Stelle hinzugefügt. Die Stellung als erstes Stück in MS 228 ist aus noch einem Grund bemerkenswert: Sie ist sechsstimmig, ein Umstand, der für die eröffnende Komposi-

¹⁴⁴ Picker, 1999, Bibliothèque royale de Belgique, MS 228. S. 69.

¹⁴⁵ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S. 11.

¹⁴⁶ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S. 21.

¹⁴⁷ Picker, 1999, Bibliothèque royale de Belgique, MS 228. S. 69.

¹⁴⁸ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S.16.

tion eines Gesangsbuches eher ungewöhnlich ist.¹⁴⁹ Ebenso wurde die Lamentatio *Proch dolor* auf den Tod Kaiser Maximilian I. im Jahr 1519 erst nachträglich eingefügt. Dies lässt vermuten, dass alle Hinzufügungen erst nach 1519 erfolgt sind. Betrachtet man nun die Entstehungszeit des Buches im Kontext von Margaretes Leben, so fällt auf, dass es sich um eine eher unglückliche Periode handelt, nämlich rund um das Ende ihrer ersten Regierungszeit. Ihr Neffe Karl wurde von den Ständen 1515 frühzeitig für großjährig erklärt und war somit rechtmäßiger Statthalter in den Niederlanden. Margaretes Aufgabe war damit zunächst beendet und es folgten einige Jahre der politischen Bedeutungslosigkeit¹⁵⁰ – ein weiteres Indiz für die ganz persönliche Zueignung des Werkes.

Das Gesangsbuch ist in drei große Abschnitte unterteilt, die jeweils durch Leerseiten gekennzeichnet sind. Unterschiedliche Schriftzüge weisen darauf hin, dass mehrere Schreiber an dem Buch arbeiteten. Drei unterschiedliche Handschriften sind in den Nummern 1, 31, 43 und 42 zu identifizieren. Nur ein Komponist ist namentlich erwähnt – Josquin des Prez, und auch das bei nur einem Lied – jedoch können die meisten Komponisten aus Vergleichen mit anderen Quellen nachgewiesen werden. Es handelt sich dabei um Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Josquin des Prez und Loyset Compère. Die meisten Chansons haben französische Gedichte als Grundlage, manche davon sind in einer Stimme mit lateinischem Text unterlegt. Auch finden sich flämische Gedichte unter diesen Vertonungen, zehn der Werke haben einen ausschließlich lateinischen Text.¹⁵¹

Manche Gedichte, beispielsweise *Pour ung jamais*¹⁵² oder die Klage auf den Tod von Margaretes Bruder Philipp, *Se je soupire / Ecce Iterum*¹⁵³, sind mit hoher Wahrscheinlichkeit von der Fürstin selbst verfasst; letztere Chanson wurde möglicherweise auch von ihr komponiert – die außergewöhnliche musikalische Gestaltung der Chanson lässt dies vermuten.¹⁵⁴ Bei zwei Werken kann der französische Hofpoet Octavian de Saint-Gelais als Dichter nachgewiesen werden: *Tous les regretz* und *Tous nobles cuers*, Dichtungen aus dem Jahr 1493, die wohl als Trost für die aus Frankreich verstoßene Prinzessin gedacht waren und von Pierre de la Rue vertont wurden. Margaretes bevorzugter Historiograph und Dichter, Jean Lemaire, ist mit

¹⁴⁹ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S.19.

¹⁵⁰ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S. 24.

¹⁵¹ Margret, Picker, 1997, Album de Marguerite d'Autriche, S. VII.

¹⁵² Siehe Kap. 8.2.

¹⁵³ Siehe Kap. 6.3.

¹⁵⁴ Vgl. Kapitel 6, Herzogin von Savoyen

zwei Werken vertreten: *Epitaphe de l'amant vert* – eine Totenklage auf Margaretes geliebten grünen Papagei – und die von Josquin des Prez vertonte Chanson *Plus nulz regretz*, ein Loblied auf den Vertragsabschluss zum Bündnis mit England und Frankreich aus dem Jahr 1508 (Heilige Liga von Cambrai),¹⁵⁵ der ein großer politischer und diplomatischer Erfolg für Margarete und ihren Vater Maximilian war. Die Chansons *Proch dolor* und *Plaine de deuil*, zwei Totengesänge, sind in schwarzen Noten aufgezeichnet, ein innerhalb der weißen Mensuralnotation verwendetes Stilmittel zur Kennzeichnung von Trauergesängen.

Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass die meisten in der Handschrift MS 228 enthaltenen Werke eine melancholische und traurige Grundstimmung zum Ausdruck bringen, wie sie in vielen der Margarete gewidmeten Werken zu finden ist.¹⁵⁶ Die gesamte Handschrift ist somit ein persönliches Dokument von Margarete als Fürstin, Musikerin, Dichterin, Regentin und Frau. Die Motette *Ave sanctissima Maria* wird exemplarisch näher betrachtet.

Ave sanctissima Maria / incert.

Ave sanctissima Maria,¹⁵⁷
 Mater Dei, Regina celi,
 Porta paradisi, Domina mundi.
 Tu es singularis virgo pura.
 Tu concepisti Jhesum de spiritu sancto.
 Tu concepisti creatorem mundi
 In quo ego non dubito.
 Ora pro me Jhesum dilectum tuum
 Et libera me ab omnibus malis.

Sei begrüßt, heiligste Maria,
 Mutter Gottes, Himmelskönigin,
 Pforte zum Paradies, Herrin der Welt.
 Du bist die einzigartige, reine Jungfrau,
 Du hast Jesus vom Heiligen Geist empfangen,
 Du hast den Schöpfer der Welt empfangen,
 An dem ich nicht zweifle.
 Bitte für mich bei deinem lieben Jesus
 Und erlöse mich von allen Übeln.

Der Komponist dieser Motette, die an erster Stelle im Brüsseler Chorbuch MS 228 steht, ist nicht eindeutig identifizierbar. Das Werk wird einerseits Philipp Verdelot zugeschrieben, es könnte aber auch von Pierre de la Rue stammen. Die Komposition ist Basis von Pierre de la Rues Parodiemesse *Missa Ave sanctissima Maria*.

¹⁵⁵ Picker, 1999, Brüssel, MS 228. S. 70.

¹⁵⁶ Meconi, 2010, Margret of Austria, Ms 228. S. 26, Picker 1999 – Brussels, bibliothèque royale de Belgique, MS 228. S. 70.

¹⁵⁷ Lateinischer Text: Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 172-179. Die Übersetzung stammt von der Autorin.

8.4.2 Brüssel, Bibliothèque royale MS 11239

Zum Unterschied von MS 228, das als *grant livre de chant* bezeichnet wird, gilt dieses Gesangsbuch lediglich als *livre des champs*, i.e. *chants*.¹⁵⁸ Dies bezieht sich nicht nur auf den Inhalt – es enthält nur 24 Chansons und ist auch im Format deutlich kleiner als das Buch MS 228. Das Büchlein verfügt heute noch über seinen originalen Einband mit goldenen Lettern. Es umfasst 63 Pergamentblätter, die eine mit Bleistift angebrachte Nummerierung aufweisen. Nicht alle Seiten enthalten Noten und Text, fast die Hälfte der Blätter ist unbeschrieben. Dies lässt die Vermutung zu, dass die Handschrift nicht vollendet wurde. Möglicherweise reichte die Zeit nicht zur rechtzeitigen Fertigstellung des Werkes, es sollte seinem Empfänger früher als geplant übergeben werden. Als Empfängerin vermutet Martin Picker in seinem Vorwort zur Faksimileausgabe des Chorbüchleins Margarete von Österreich.¹⁵⁹ Manche der hier überlieferten Kompositionen finden sich auch im später erstellten, großen Chorbuch wieder. Entstanden ist das Buch MS 11239 in Savoyen, möglicherweise kurz vor Margaretes Ankunft. Sie nahm es später, nebst anderen Kostbarkeiten, aus der dortigen Bibliothek in die Niederlande mit.

8.5 Die Handschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek

Die Österreichische Nationalbibliothek verfügt sowohl in der Musiksammlung als auch in der Handschriftensammlung über mehrere Handschriften, die aus dem Erbe des habsburgisch-burgundischen Hofes stammen. Exemplarisch werden hier die drei großen Chorbücher aus der Werkstatt des Petrus Alamire vorgestellt.

Die drei Handschriften – MS 14595, MS 14596 und MS 14597 – gingen verschlungene Wege, bevor sie an ihren heutigen Aufbewahrungsort gelangten. Nach dem Tod der Maria von Ungarn, Margaretes Nichte und Nachfolgerin als Statthalterin, gelangten die Werke zu der Zeit, als Ferdinand I. die Österreichischen Erblande verwaltete, wahrscheinlich in die Bibliothek am Hof von Innsbruck. Nach dem Tod von Ferdinands Frau Anna von Ungarn wurde die Bibliothek nach Schloss Ambras überführt. Im 17. Jahrhundert, nachdem die Tiroler Linie der Habsburger ausgestorben war, kamen deren Besitzungen an Kaiser Leopold I. und die Bibliothek wurde nach Wien transferiert. Durch schicksalhafte Fügungen gelangten besagte drei Handschriften damals jedoch nicht nach Wien; dies geschah erst im Jahr 1890, und sie wurden zu-

¹⁵⁸ Meconi, 2010, *Margret of Austria, Ms 228*. S. 22.

¹⁵⁹ Picker, 1988, *Chansonier of Marguerite of Austria*. S. 7.

erst im Kunsthistorischen Museum verwahrt. Erst 1936 gingen die Codices schließlich in das Eigentum der Österreichischen Nationalbibliothek über.

MS Mus. 14595

Dieser Prachtcodex enthält sieben Messen von Obrecht, Févin, Josquin des Prez, Compère/[Josquin], Bruhier und Therache.¹⁶⁰ Die Handschrift wurde zwischen 1508 und 1510 für Maximilian I. und dessen zweite Gattin, Bianca Maria Sforza, erstellt. Der Entstehungszeitraum kann wie folgt festgelegt werden: Maximilian folgte 1508 seinem Vater als König nach, 1510 ist das Todesjahr seiner Gattin – sie starb am 31. Dezember. Möglicherweise ist es jenes Buch, das Margarete am 7. März 1511 in einem Brief an ihren Vater erwähnt, wobei sie ihm ankündigt, Alamire werde es in Kürze überbringen. Es ist das einzige Manuskript Alamires, das speziell für Maximilian I. angefertigt wurde, und sein Eintreffen in Österreich ist überliefert. Am Beginn der ersten Komposition befindet sich eine Miniatur zur Geburt Jesu, gemalt von Gerard Hornebout.

Eine Studie von Birgit Lodes vermittelt weitere, interessante Einzelheiten über die Entstehung der Handschrift MS 15495.¹⁶¹ So konnte beispielsweise nachgewiesen werden, dass das Werk zum Zeitpunkt der Übergabe an den Kaiser noch nicht gebunden war, vermutlich wurden die einzelnen Blätter in einer Mappe überreicht. Auch konnte sie feststellen, dass der Codex nicht in seiner endgültigen Reihenfolge der darin enthaltenen Messen beschrieben wurde, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt seine heutige Struktur erhielt.

Das Repertoire, bestehend aus vorwiegend französischen Kompositionen, ist für eine Handschrift im habsburgisch-burgundischen Besitz ziemlich außergewöhnlich. Dies könnte mit der Einigung zwischen England, Frankreich und dem römischen Reich im Jahr 1508 – der Ratifizierung der Heiligen Liga von Cambrai – und der im selben Jahr erfolgten Kaiserproklamation von Maximilian I. zusammenhängen. So scheint sich die damalige politische Situation – d.h. die Annäherung an Frankreich – auf die Auswahl der Werke ausgewirkt zu haben.¹⁶²

¹⁶⁰ Jas, 1999, Vienna ÖNB, MS Mus.15495. S.153.

¹⁶¹ Lodes, 2009, Des Kaisers Alamire.

¹⁶² Kellman, 1999, The Treasury of Petrus Alamire. S. 153.

MS Mus. 14596

Dieser Prachtcodex¹⁶³ enthält sieben Messen von Pierre de la Rue, seine Herstellung lässt sich aufgrund der abgebildeten Wappen relativ genau datieren. Am Beginn befindet sich das habsburgisch-burgundische Wappen mit der Inschrift *Karolus Archidux Austriae, Dux Bourgundie, Princeps Castelle, etc.* Dann folgt auf Folio 19 Maximilians kaiserliches Wappen, der Doppeladler mit der Inschrift *Halt Mas.* (Halte Maß!) Daher kann die Handschrift nur vor Maximilians Tod im Jahr 1519 entstanden sein. 1516 wird Karl König von Spanien und gibt den Titel *Princeps Castelle* auf. Das Wappen von Ungarn und Böhmen auf Fol. 37 und 68 weist auf die berühmte Doppelhochzeit im Jahr 1515 hin, durch die sich die Habsburger mit Ungarn und Böhmen verbanden. Die Entstehungszeit lässt sich also auf den Zeitraum zwischen Juli 1515 und März 1516 eingrenzen. Möglicherweise war diese Handschrift ein Geschenk Maximilian I. an seinen Enkel Karl anlässlich dessen Großjährigkeit im Jahr 1515. Karl richtete damals seinen Hof in Brüssel ein, zu dem die berühmte Hofkapelle der burgundischen Herzöge gehörte. Karl war seit seiner Kindheit mit der Musik Pierre de la Rues vertraut, wodurch sich eine Sammlung von Messen ausschließlich dieses Komponisten erklären lässt.

MS Mus. 14597

Dieser Codex¹⁶⁴ wurde für Ulrich Pfintzing erstellt, Mitglied einer Patrizierfamilie aus Nürnberg und der Schatzmeister am Hof Maximilian I. 1516 wird Pfintzing in Anerkennung seiner Verdienste zum Abt in St. Paul im Lavanttal ernannt.¹⁶⁵ Als Schatzmeister Maximilians kam Pfintzing nachweislich im Jahr 1513 in Finanzangelegenheiten des Kaisers an Margaretes Hof und verweilte dort einige Monate. Möglicherweise traf er so mit der Hofkapelle und Petrus Alamire zusammen und gab dabei den Auftrag für diese Handschrift. Das Repertoire dieses Codex umfasst acht Werke: vier von niederländischen Komponisten und vier von französischen Meistern.¹⁶⁶

Nachdem die Bedeutung des Petrus Alamire für die Handschriften des beginnenden 16. Jahrhunderts ganz allgemein und im Besonderen für Margarete von Österreich

¹⁶³ Jas, 1999, Vienna ÖNB, MS Mus.15496. S. 154.

¹⁶⁴ Jas, 1999, Vienna ÖNB, MS Mus.15497. S. 158.

¹⁶⁵ Allerdings verlor das Kloster unter seiner Führung durch schlechtes Wirtschaften sein gesamtes Vermögen.

¹⁶⁶ Kellman, 1999, The treasury of Petrus Alamire. S. 158

erläutert wurde, wenden wir uns in den folgenden Kapiteln wieder dem Lebenslauf der Fürstin zu.

9 Neuerliche Regentschaft Margaretes (1518-1530)

9.1 Karl wird nach Spanien berufen

Die politischen Verhältnisse in Spanien und den Niederlanden erfuhren im Jahr 1516 eine entscheidenden Wende: Ferdinand von Aragón starb im Jänner und Erzherzog Karl wurde als dessen Nachfolger König von Kastilien. Im darauffolgenden Jahr drängten die Spanier immer heftiger darauf, ihren König im Lande zu haben, sodass Karl im September 1517 die Niederlande Richtung iberische Halbinsel verließ. Jetzt erinnerte man sich wieder der politischen und diplomatischen Fähigkeiten Margaretes und betraute sie neuerlich mit der Statthalterschaft. Diesmal war sie in ihrer Handlungsfreiheit noch mehr eingeschränkt und von der Zustimmung ihres Neffen abhängig, was sie im Sinne eines loyalen Zusammenhaltes im Hause Habsburg jedoch tolerierte.

9.2 Tod Kaiser Maximilian I.

Im Jänner 1519 erreichte Margarete die Nachricht vom Tod ihres Vaters. In umfangreichen Dichtungen drückte sie ihren Schmerz über diesen großen Verlust aus, und auch vergangene Schicksalsschläge fanden neuerlich Niederschlag in ihren Dichtungen. Abermals beklagt sie die Todesfälle ihrer beiden Gatten und des Bruders, am schwersten wog jedoch der Tod des Vaters:¹⁶⁷

Pour le quatriesme / o Mort outrageuse!
Tu as estain la fleur chevalereuse
Et as vancu celluy qui fust vainqueur /
Maximilien / ce très noble empereur /
Qui en bonté à nul se copmère.
c'estoy César / mon seul seigneur et père;
Mais tu l'a mis en trop pitieux estat
Sépulturé au chasteau Nieustat.

Zum Vierten, o maßloser Tod
Hast du ausgelöscht die Blume des Rittertums,
Und du hast besiegt den, der ein Sieger war:
Maximilian, diesen edelsten Herrscher,
Mit dessen Güte sich niemand messen kann.
Er war Caesar, mein einziger Herr und Vater
Doch du hast ihn in eine allzu jammervolle Lage gebracht
Bestattet im Schlosse Neustadt.

Am Schluss steht die Bitte, die Seele des Vaters in das Himmelreich aufzunehmen.

Aussy te prie / mon Dieu et rédempteur /
L'âme loger au ciel célestial /

So bitte ich Dich, mein Gott und Erlöser.
Laß die Seele in den Himmel wohnen,

¹⁶⁷ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 211.

De lui qui fust chabas impérial /
Ny qu'à jamais sa bonne renommée
Ne soit estaincte ne rien anchillée /
Mais qu'auprès mort par fame puisse vivre /
Er ses enfans ses grands vertuz ensuyvre!

Dessen der auf Erden herrschte
Damit sein glorreicher Ruhm nie ausgelöscht,
nie vernichtet werde, sondern er in seinem Ruhm
weiterlebe / Und seine Kinder ihm und seinen
Tugenden Nacheifern.

Auch musikalisch wird auf den Tod des Kaisers Bezug genommen, und zwar in der lateinischen Motette *Proch dolor / Pie Jhesu*. Im Chorbuch MS 228 sind Komponist und Dichter als „anonym“ geführt.

Proch dolor / Pie Jhesu / anonym

Proch dolor ! amissum terris Germanica turba
Magnaninum regem defleat !¹⁶⁸

O Trauer! Lass das deutsche Volk den großmütigen Fürsten betrauern, der seinen Ländern verloren gegangen ist.

Ille jacet, Atque ruit subito preclarum Caesaris
astrum:

Er liegt tot, und plötzlich fällt der erlauchte Stern des Caesars seinem Untergang anheim.

Vulnere non major nunc dolor esse potest.
Fortia stelliferi

Jetzt kann kein Schmerz größer sein als dieser Schlag.

Pendantur lumina celi
Excipiat magnum celia turma virum !

Die hellen Lichter des Sternenhimmels leuchten,
lass den himmlischen Gastgeber den großen
Mann willkommen heißen!

Pie Jhesu Domine, dona eis requiem.
Amen.

Guter Herr Jesus, gib ihnen die Ruhe!
Amen.

Diese Dichtung wurde als siebenstimmige Motette auf einen liturgischen Cantus Firmus komponiert. Als Zeichen der Trauer sind die Noten schwarz dargestellt. Wahrscheinlich wurde das Werk für die Trauerfeiern für Maximilian I. am 27. und 28. Februar 1519 in der Kirche St. Pierre in Mecheln geschrieben. Die Rechnungsbücher des Hofes weisen hohe Ausgaben für die Kleidung der Trauergäste aus, sodass man auf aufwändige und luxuriöse Trauerfeierlichkeiten schließen kann.¹⁶⁹

9.3 Wahl des römischen Königs

Nun erwartete Margarete eine neue politische Herausforderung: Ihr Neffe Karl sollte als Römischer König und später als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deut-

¹⁶⁸ Der französische Text ist der Beilage der CD Carnetz secretz, S. 76, entnommen, die deutsche Übersetzung stammt von der Autorin.

¹⁶⁹ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 89.

scher Nation die Nachfolge seines Großvaters antreten. Es galt, die Kurfürsten für die Wahl Karls zu gewinnen – keine leichte Aufgabe, wollten doch auch der französische König Franz I. und der englische König Heinrich VIII. die Kaiserkrone erringen. Im Auftrag ihres Vaters, Kaiser Maximilian I., sollte Margarete diese Bemühungen nach besten Kräften unterstützen. Das Verhandlungsgeschick der Fürstin und ihrer Berater führte letztendlich zum Erfolg, am 28. Juni 1519 wurde Karl in Frankfurt zum Römischen König gewählt. Die Krönung fand am 22. Oktober 1519 in Aachen statt. Ab diesem Zeitpunkt war er als König der Heiligen Römischen Reiches Karl V. Die Königswahl ihres Neffen war der wohl größte politische Erfolg im Leben Margaretes. Selbstverständlich war sie bei den Zeremonien anwesend. Es liegt auch die Vermutung nahe, dass ihre Freude über dieses Ereignis sehr groß war. Allerdings ist es verwunderlich, dass sie darüber keinerlei Aufzeichnungen in Form von Gedichten hinterlassen hat. Offensichtlich bewegten sie negative Ereignisse eher dazu, ihre Gefühle aufzuzeichnen. Die politische Entwicklung ihres Neffen beobachtete sie genau, und trotzdem sie in vielen Belangen von ihm abhängig war, sparte sie gegebenenfalls nicht mit Kritik.¹⁷⁰ Alfred Kohler charakterisiert den jungen Monarchen in seiner Biographie als eine Persönlichkeit, die in schwierigen Situationen gerne Rat suchte – und auch annahm – und weist darauf hin, dass Karl V. die politischen Fähigkeiten seiner Tante sehr schätzte.¹⁷¹ Margarete beobachtete die Handlungen ihrer beiden Neffen Karl und Ferdinand sehr genau und zögerte angesichts der Türkengefahr nicht mit Warnungen. In einem Brief an Karl meinte sie: „Ihr Häupter der Christenheit könntet dort zulande [in Italien, Anm. der Autorin] niemals soviel Ehre gewinnen, als Ihr verliert durch Versäumung der Türkenabwehr.“¹⁷²

9.4 Der Damenfriede von Cambrai

Zu dieser Zeit begann sich allmählich der Einfluss Martin Luthers und seiner reformatorischen Ideen bemerkbar zu machen. Für die katholische Tochter eines Habsburgers waren solche Bestrebungen gänzlich unannehmbar und bedeuteten schwere Sorgen. Unruhige Zeiten standen der Fürstin bevor, und das nicht nur aufgrund der Reformationsbewegung. Die Konflikte mit Frankreich und Italien flammten immer wieder auf, was letztendlich zu einem weiteren politischen Erfolg Margaretes führte: der Friedensschluss zwischen Kaiser Karl V. und dem französische König Franz I. im

¹⁷⁰ Kohler, 1999, Karl V. S. 163.

¹⁷¹ Kohler, 1999, Karl V. S. 174.

¹⁷² Kohler, 1999, Karl V. S. 207.

August 1529. Die beiden Herrscher waren an einem Friedensabkommen interessiert, fanden jedoch nicht die Zeit oder den Mut, selbst darüber zu verhandeln. So wurden zwei Damen – die Mutter des französischen Königs, Louise von Savoyen, und Margarete, deren Schwägerin – beauftragt, die Friedensverhandlungen zu führen.¹⁷³ Als Verhandlungsort wurde die Stadt Cambrai gewählt, und in nur dreiwöchigen Gesprächen erzielten sie jenes Abkommen, das als *Damenfrieden von Cambrai* in die Geschichte eingegangen ist. Mit diesem Frieden wurde die Vorherrschaft des Hauses Habsburg über Italien festgeschrieben, der französische König verzichtete auf alle Ansprüche in diesem Gebiet.

Auch dieser herausragende Erfolg der Fürstin fand in Dichtung und Musik keinen Niederschlag.

9.5 Das letzte Lebensjahr

Margaretens Leben neigte sich allmählich dem Ende zu – ihre Kräfte waren verbraucht, auch machte ein Beinleiden immer mehr Beschwerden. So kam für sie die Zeit, ihr Testament zu machen und ihre Nachfolge zu regeln. Die örtlichen Regierungsgeschäfte legte sie in die Hände jenes Menschen, der ihr in diesen letzten Jahren am nächsten gewesen war: Graf von Hoogstraten, Antoine de Lalaing. Sie war nicht mehr in der Lage, den letzten Brief an ihren Erben Kaiser Karl V. selbst zu schreiben, und so diktierte sie ihrem Freund Antoine de Lalaing:¹⁷⁴

Monseigneur, die Stunde ist gekommen, da ich Euch nicht mehr mit eigener Hand schreiben kann, denn es hat mich ein solches Unwohlsein ergriffen, dass mein Leben nur mehr kurz dauern wird. Ich bin bereit, mein Gewissen ist ruhig, und ich bin in jeder Hinsicht entschlossen, das zu empfangen, was Gott mir zu senden beliebt. [...] Ich habe euch zu meinem einzigen und universalen Erben eingesetzt und zum Vollstrecker meines Willens, den ich Euch anempfehle. Ich lasse euch Eure Länder hier, die ich während Eurer Abwesenheit nicht nur so bewahrt, wie Ihr sie verlassen habt, sondern bedeutend vermehrt habe; ich lege deren Regierung in eure Hände zurück, für die ich mich, so glaube ich, loyal eingesetzt habe, so sehr, dass ich dafür Gottes Lohn erwarte, Eure Zufriedenheit, monseigneur, und den guten Willen Eurer Untertanen. Ich lege euch besonders den Frieden ans Herz, vor allem mit den Königen von Frankreich und England. Und schließlich flehe ich euch an, monseigneur, dass die Liebe, die Ihr diesem armen Körper entgegengebracht habt, eine Erinnerung sein soll an das Heil der Seele und eine Empfehlung für meine armen Diener und Dienerinnen. Zuletzt empfehle ich euch dem Herrn, den ich demütig bitte, Euch ein glückliches Gedeihen und ein langes Leben zu schenken. Mecheln, am letzten Tag des November, 1530. Eure sehr ergebene Tante Margarete.

¹⁷³ Jene Urkunde, mit der Kaiser Karl V. seine Tante mit den Friedensverhandlungen von Cambrai beauftragte, befindet sich in Wien im Haus-, Hof-, und Staatsarchiv. (AT-OeStA/HHStA UR NUK 570 Niederländische Urkunde, 1529.11.08).

¹⁷⁴ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 266f.

Am 1. Dezember 1530 starb Margarete. Sie wurde zunächst in St. Pierre bestattet, ehe sie, nach Fertigstellung der Klosterkirche von Brou, an der Seite ihres geliebten Gatten Philibert die letzte Ruhe fand.

Nach ihrem Tod beauftragte Karl V. Agrippa von Nettesheim, einen Nachruf auf seine Tante zu verfassen. Agrippa kam diesem Auftrag nach und schrieb die *Oratio habita in funere Margaretae Austriacorum et Burgundionum principis aeterna memoria dignissimae*. Er lobte in dieser Ansprache alle Tugenden der verstorbenen Fürstin, wobei die Eigenschaften nach humanitärem, römischem und christlichem Ursprung diversifiziert wurden. Beständigkeit, Charakterfestigkeit, Mut und staatsmännische Fähigkeiten zeichneten die Regentin aus und befähigten sie, große Vorhaben zielstrebig durchzuführen. An christlichen Tugenden verfügte Margarete über Frömmigkeit, Nachsichtigkeit und Herzengüte; die Keuschheit des lebenslangen Witwenstandes nach dem Tod ihres letzten Gatten zeichnete sie zusätzlich aus. In der Erziehung der Kinder ihres Bruders bewies sie Mütterlichkeit und Geduld. Ausdauer und Beherrschung zeigte sie in jener düsteren Zeit, als kurz hintereinander ihr Gatte Philibert und ihr Bruder Phillip starben und sie die Trauer mit bewundernswerter Toleranz ertrug. Noblesse, Ruhm und Ehre sowie Schönheit waren ihr ebenso gegeben wie Klugheit und Intelligenz – Fähigkeiten, die sie zur Regentin prädestinierten.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Installé, 2010, Marguerite d'Autriche. S. 87-95.

10 Komponisten und Dichter am habsburgisch-burgundischen Hof

10.1 Die Rolle des Komponisten

Um die gesellschaftliche Bedeutung und Stellung von Komponisten an der Wende vom Mittelalter zu Neuzeit entsprechend zu illustrieren, werden hier Komponisten und bildende Künstler einander gegenübergestellt. Betrachtet man das Kunstleben an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit eingehend, so fällt auf, dass es zwischen bildenden Künstlern und Komponisten einen starken sozialen Kontrast gab.¹⁷⁶ Der bildende Künstler gehörte üblicherweise der sozialen Schicht der Handwerker an, der Komponist galt als Gelehrter, der oftmals auf eine Universitätsausbildung zurückblicken konnte. Der bildende Künstler gehörte möglicherweise einer Zunft an, war jedoch sonst ein eigenständiger Geschäftsmann. Komponisten waren zu dieser Zeit meist Kleriker und lebten im Verband der Kathedralen und Klöster. Die Mehrstimmigkeit weltlicher und sakraler Kompositionen galt als große Kunst elitärer Komponisten. Ein wesentlicher Unterschied zum bildenden Künstler bestand auch darin, dass dieser sein Werk allgemein zugänglich präsentieren konnte, der Komponist jedoch auf die Aufführung seines Schaffens angewiesen war. Außerdem war er in seiner kirchlichen Funktion – abgesehen von einigen Ausnahmen – weniger ein Komponist sondern mehr ein Verantwortlicher für die Aufführung von Kirchenmusik. Konkrete Kompositionsaufträge gab es selten, wenn der Künstler komponierte, entstand sein Werk „vielfach aus dem Bedürfnis, sich der Allmacht Gottes anzudienen und ihr zu gefallen.“¹⁷⁷ Als Beispiel dafür mag die Motette *Ave regina celorum* von Guillaume Dufay gelten, in der sich eine Fürbitte für den Komponisten findet: „Miserere supplicanti Dufay“.

Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert trat der Komponist allmählich, wenn auch sehr langsam, aus der Anonymität heraus und wurde als Künstler wahrgenommen. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte die Tatsache, dass von Ottaviano Petrucci im Jahr 1501 in Venedig der erste Musikdruck erschien. Mit der rascheren und weiteren Verbreitung von musikalischen Werken erhöhte sich auch der Bekanntheitsgrad der Komponisten. Man begann allmählich auch den Lebensläufen

¹⁷⁶ Finscher, 1990, Die Rolle des Komponisten. S. 104-125.

¹⁷⁷ Finscher, 1990, Die Rolle des Komponisten. S. 105.

Beachtung zu schenken, wobei Geburtsort und Herkunft oft nicht bekannt waren. Es ist zu vermuten, dass es sich bei einigen Komponisten um uneheliche Findelkinder handelte, die einem Kloster in Obhut gegeben worden waren.¹⁷⁸ Manche der bekannten Komponisten jener Zeit wurden von der Kirche nicht primär als Musiker angestellt, sondern aufgrund anderer herausragender Fähigkeiten. Am Hof Herzog Philipps des Guten von Burgund beispielsweise wurde Johannes Ockeghem wegen seiner bekannt guten Führungsqualitäten und seines Organisationstalentes beschäftigt, nicht aufgrund seines musikalischen Talents.¹⁷⁹ Ockeghem war unter anderem einige Zeit der Schatzmeister der Stiftskirche Saint-Martin in Tours. Guillaume Dufay wurde wegen seiner juristischen Kenntnisse im kanonischen und römischen Recht geschätzt. Da die Komponisten neben ihrer musikalischen Tätigkeit auch andere Aufgaben erfüllten, verfügten sie über ein gesichertes und oft hohes Einkommen.¹⁸⁰

10.2 Musik wird zum eigenständigen Kunstwerk

Die Musik, im Mittelalter unter den *artes liberales* gelehrt, gewann mit Aufkommen humanistischer Gedankenprägungen an Bedeutung, da der mit ihrer Schaffung verbundene schöpferische Akt in den Vordergrund trat: Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurde Musik zum Kunstwerk. Dies bewirkte auch, dass Musiker aus der sozial gesicherten Umgebung einer Kathedrale oder eines Klosters austraten und als Kapellmeister an einem Hof tätig wurden – nun war die Tätigkeit des Komponierens eine Existenzgrundlage und wurde zur Pflicht.

Auch änderte sich die Einstellung zum Schreiben von Musik: Nicht mehr gottgefällig sollte komponiert werden, sondern die Schaffung von Musik konnte zum eigenen Ruhm beitragen bzw. dem Ruhm eines Herrschers dienen. So ist die *Missa Hercules Dux Ferrarie* von Josquin des Prez wohl als eine Huldigung an den Herzog von Ferrara zu werten.

In dem Augenblick, als sich der Status des Komponisten änderte und er aus den kirchlichen Strukturen heraustrat, begann er an Bekanntheit und Ruhm zu gewinnen. Die Gottgefälligkeit stand nicht mehr im Vordergrund seiner Bemühungen, vielmehr wandte er sich weltlichen Strukturen zu und komponierte nicht zuletzt zur Erhaltung der eigenen Existenz. Manche Künstler begannen, sich in ihren Werken ein Denkmal

¹⁷⁸ Finscher, 1990, Die Rolle des Komponisten. S. 107.

¹⁷⁹ Finscher, 1990, Die Rolle des Komponisten. S. 107.

¹⁸⁰ Finscher, 1990, Die Rolle des Komponisten. S. 108.

zu setzen, indem sie durch Solmisation des eigenen Namens die Grundlage ihrer Kompositionen schufen. Dies ist von Guillaume Dufay, Alexander Agricola und Pierre de La Rue bekannt.¹⁸¹

10.3 Die Entwicklung der Individualstile

Ein weiteres Merkmal der Zeit um 1500 ist die Entwicklung von Individualstilen, die zu Kennzeichen der Komponisten wurden. Der Musiktheoretiker und Komponist Gioseffo Zarlino begann, sich Mitte des 16. Jahrhunderts mit den musikalischen Gattungen auseinanderzusetzen, wobei er auch den persönlichen Stil der Komponisten in seinen Betrachtungen berücksichtigte. In der Kontrapunktlehre des Johannes Tinctoris fand sich für manche besonders bemerkenswerte Werke erstmals der Begriff „varietas“¹⁸²:

Varietas bedeutet: Abwechslungsreichtum bis ins Detail, Verzicht auf stereotype Bildungen, Unberechenbarkeit des Geschehens.

Wort und Sprache gewannen mehr und mehr an Bedeutung. Textverständlichkeit galt als oberste Richtlinie für gute Musik. Jedoch stand die Entwicklung der Mehrstimmigkeit zu dieser Zeit oft in starkem Gegensatz zu der vermehrt geforderten Verständlichkeit von gesungenen Texten. Dieser Zwiespalt war hinsichtlich der Reform der Kirchenmusik auch eines der großen Anliegen des Konzils von Trient (1545-1563).

Die berühmtesten Komponisten der Zeit um 1500, die meist unter dem Begriff der „Niederländer“ zusammengefasst wurden, waren Pierre de la Rue, Johannes Ockeghem, Josquin des Prez, Jacob Obrecht, Hayne van Ghizeghem, Loyset Compère, Heinrich Isaac - um nur einige zu nennen. Zu den zahlreichen Komponisten, die um 1500 für den habsburgisch-burgundischen Hof tätig waren, zählen vor allem Pierre de la Rue, Josquin des Prez und Heinrich Isaac. Heinrich Isaac war der Hofkomponist Maximilians I. Die Werke des Josquin des Prez schätzte Margarete sehr und zeichnete ihn auch durch ihre persönliche Hochachtung aus. Pierre de la Rue diente dem Hof am längsten von den drei genannten Komponisten. Ihm wird aufgrund seiner besonderen Nähe zum Hof Margaretes in den folgenden Kapiteln besondere Beachtung geschenkt.

¹⁸¹ Finscher, 1990, Die Rolle des Komponisten. S. 113.

¹⁸² Ebd., S. 115. Daniel, 2002, Zweistimmiger Kontrapunkt. S. 63.

10.4 Pierre de la Rue

Pierre de la Rue war dem habsburgisch-burgundischen Hof über viele Jahre treu und widmete Margarete zahlreiche Kompositionen. Für etwa 24 Jahre ist anhand der Zahlungslisten seine Tätigkeit am Hof nachweisbar.¹⁸³ In der Forschungsliteratur des 19. Jahrhunderts wurde er oft Margaretens „Lieblingskomponist“ genannt, eine Bezeichnung, die nach Honey Meconi fraglich ist bzw. nicht eindeutig durch Fakten belegt werden kann.¹⁸⁴ Die tatsächliche Beziehung zwischen diesen beiden Menschen wird uns wohl unbekannt bleiben müssen. De la Rue genoss am Hof keine Sonderstellung und wurde nicht anders behandelt als die übrigen Mitglieder der Hofkapelle. Er erhielt zwar für sich und seine Familie einige Pfründe – eine Vergünstigung, die innerhalb des Hofes jedoch durchaus üblich war.

Pierre de la Rue wurde um 1460 geboren, wahrscheinlich in Tournai. Das genaue Datum ist nicht bekannt. Sein Name wird in der Literatur unterschiedlich geschrieben, die häufigste Schreibweise wurde in der vorliegenden Arbeit übernommen. Er selbst unterzeichnete mit „Pierre de la Rue“, wobei er das Wort „la“ durch das der Note „la“ entsprechende Zeichen ersetzte.¹⁸⁵ Seine erste Ausbildung erhielt er in der Maîtrise der Kathedrale Notre-Dame in Tournai. Da er Mitglied der habsburgisch-burgundischen Hofkapelle war, existieren ab dem Jahr 1492 gesicherte Nachweise über Gehaltszahlungen.¹⁸⁶ Ebenso ist seine Mitgliedschaft als Sänger Maximilians I. in der Marienbruderschaft in 's-Hertogenbosch überliefert. Hier wurde er als „Cantor Romanorum Regis“ bezeichnet, also Sänger des Römischen Königs. Er entwickelte sehr früh individuelle Stilmerkmale, die besonders in seinen Messen zum Ausdruck kommen. Er verfolgte eine kontinuierliche Entwicklung und galt bald als bester Messkomponist der Kapelle. Pierre de la Rue empfing die niederen Weihen und wurde Diakon, ließ sich jedoch nie zum Priester weihen. Seine Berühmtheit verdankte er unter anderem der Tatsache, dass Ottaviano Petrucci im Jahr 1503 fünf seiner frühen Messen als Druck herausgab und damit zur Verbreitung dieser Werke erheblich beitrug. Die Funktion und Bezeichnung des Hofkomponisten gab es zu dieser Zeit noch nicht, der Hofkapelle des habsburgisch-burgundischen Hofes gehörte de la Rue dennoch als herausragendes Mitglied an. Er begleitete gemeinsam mit den Musikern

¹⁸³ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 83.

¹⁸⁴ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 84f.

¹⁸⁵ Finscher, 1999, Pierre de la Rue, MGG². Sp. 627.

¹⁸⁶ Finscher, 1999, Pierre de la Rue, MGG². Sp. 627f.

der Kapelle zahlreiche Reisen des Hofes:¹⁸⁷ 1501 reiste er z.B. mit Philipp dem Schönen über Frankreich nach Kastilien. In Frankreich kam es zu einem regen Austausch und gemeinsamen Musizieren mit der Kapelle des französischen Hofes. 1503 fanden die berühmten Zusammentreffen der Hofkapelle des burgundischen Hofes mit jener Maximilians I. in Augsburg und Innsbruck statt. Auf einer Reise durch Savoyen begegnete Pierre de la Rue zum ersten Mal persönlich Margarete, die zu dieser Zeit als Gemahlin Philiberts Herzogin von Savoyen war. Im Jahr 1505 führte ihn eine Reise abermals nach Spanien, als Philipp der Schöne mit seiner Gemahlin Johanna nach Kastilien reiste, um seiner Frau die Nachfolge der verstorbenen Königin Isabella zu sichern. Nach dem Tod Philipps des Schönen löste sich die Hofkapelle in Spanien auf, manche Musiker kehrten in die niederländische Heimat zurück. Pierre de la Rue blieb noch einige Zeit in Spanien und erfreute sich der Gunst Johannas, die ihn sehr schätzte und ihm eine fürstliche Entschädigung zahlte. Als Johanna wenige Jahre später aufgrund ihrer psychischen Verfassung von ihrem Vater entmündigt wurde, kehrte Pierre de la Rue in die Niederlande zurück. Ein Brief Margaretes an ihren Vater Maximilian I. gibt Zeugnis darüber, dass sie sich – zu dieser Zeit bereits Statthalterin der Niederlande – für den Komponisten einsetzte und von Maximilian I. Pfründe an Sainte-Farailde in Gent erwirkte. Sie wollte ihn wohl wieder für die habsburgisch-burgundischen Hofkapelle gewinnen, was ihr auch gelang: Pierre de la Rue traf im April 1509 in den Niederlanden ein, bereits im Mai dieses Jahres sind Gehaltszahlungen an ihn als Sänger der Grande Chapelle nachzuweisen. Er blieb nun am Hof der Margarete von Österreich und gestaltete maßgeblich Stil und Kultur der Kapelle, die durch die Gemütsverfassung der Fürstin mit geprägt wurde. Im Jahr 1515 wurde Margaretes Neffe Karl für großjährig erklärt, womit auch die Hofkapelle in seine Verantwortung überging. Die letzte Zahlung an Pierre de la Rue ist für Jänner 1516 nachweisbar. Er beendete seinen Dienst in der Hofkapelle und zog sich in das Städtchen Kortrijk zurück, wo er 1518 als reicher und angesehener Mann starb.

Von Pierre de La Rue sind 33 Messen überliefert, 13 davon sind Marienmessen, die in nachweisbarem Zusammenhang mit Margarete stehen.¹⁸⁸ Die Marienfrömmigkeit der Margarete hatte zwei Aspekte: Da ist zunächst ihre eigene, ganz persönliche Anbetung der Gottesmutter, zum anderen eine öffentliche Frömmigkeit, die u.a. der

¹⁸⁷ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 239-263. Hier sind alle bekannten Ereignisse chronologisch angeführt.

¹⁸⁸ Wiesenfeldt, 2010, Mediatrix nostra. S. 143.

Repräsentation und politischen Zwecken diene.¹⁸⁹ Die der Margarete zugedachte Messe von de La Rue mit dem Titel *Missa O gloriosa Margaretha* ist für jene Zeit eher ungewöhnlich betitelt, da hier eine marianische Hymnenvorlage (*O gloriosa Domina*) mit einer Herrscherpersönlichkeit in Zusammenhang gebracht wird.¹⁹⁰ Margaretes Marienverehrung ist in zahlreichen Darstellungen und religiös-politischen Porträts überliefert, die Fürstin in Anbetung Mariens zeigen. In ihren Gemächern befanden sich zahlreiche Mariendarstellungen und ihre Bibliothek enthielt umfangreiche marianische Literatur.¹⁹¹ Dies berichtete Albrecht Dürer, der anlässlich seines Besuches in Mecheln im Jahr 1521 die Privatgemächer der Fürstin besuchen durfte.¹⁹² An Pierre de La Rue erteilte sie den Auftrag zur Erstellung eines musikalischen Albums, das in den Jahren 1516 bis 1523 entstand. In den Miniaturen dieses Prachtbandes finden sich viele Hinweise auf Margaretes Marienverehrung.¹⁹³ Durch sein langfristiges Wirken am habsburgisch-burgundischen Hof und der damit verbundenen Nähe zur Schreibwerkstatt des Peter Alamire sind vor allem die sakralen Werke sehr gut und in großer Zahl überliefert. Im Werk Peter Alamires ist Pierre de la Rue der am häufigsten vertretene Komponist. Alamire fertigte zahlreiche Prachthandschriften mit Kompositionen der Zeit an, jedoch stellt sich die Frage, inwieweit diese Handschriften für einen täglichen Gebrauch geeignet waren. Auffallend ist, dass der Cantus Firmus einer Komposition bisweilen mit seinem ursprünglichen Text versehen ist. Außerhalb der habsburgisch-burgundischen Handschriften ist eine weitgehend uneinheitliche Überlieferung seiner Werke ersichtlich. Für die weltlichen Werke befinden sich Handschriften hauptsächlich in Italien: Ein Chansonnier, das möglicherweise aus Savoyen stammt, und zwei burgundische Chansonniers. Seine Messen sind meist vier- oder fünfstimmig, wobei sich diese beiden Formen deutlich voneinander unterscheiden. Pierre de la Rue hatte eine markante Neigung zum Kanon ebenso wie zu tiefen Klangregistern. Es finden sich häufig Dissonanzen und die in der Kontrapunktlehre der Zeit streng verbotenen Quintparallelen. Die gliedernde Funktion der Kadenz wurde vom Komponisten gerne außer Acht gelassen, hingegen dürften Mensurkanons sein Interesse geweckt haben. Die musikalische Entwicklung der Renaissance, die in zunehmenden Maß den Klangfarben und ihren Wirkungen Auf-

¹⁸⁹ Wiesenfeldt, 2010, *Mediatrix nostra*. S. 144f.

¹⁹⁰ Wiesenfeldt, 2010, *Mediatrix nostra*. S. 144.

¹⁹¹ Wiesenfeldt, 2010, *Mediatrix nostra*. S. 147.

¹⁹² Wiesenfeldt, 2010, *Mediatrix nostra*. S. 153.

¹⁹³ Wiesenfeldt, 2010, *Mediatrix nostra*. S. 152.

merksamkeit schenkt, kommt auch in den Werken von Pierre de la Rue deutlich zum Ausdruck. Eine Sonderstellung innerhalb seines Schaffens nehmen die Marienkompositionen ein, und es sind von ihm viele Vertonungen des *Magnificat* und des *Salve Regina* überliefert. Dies resultiert einerseits aus seiner Mitgliedschaft in einer Marienbruderschaft, andererseits aus der allgemeinen Marienfrömmigkeit der Zeit, insbesondere aber den spezifischen Wünschen von Margarete. Die Chansons sind im habsburgisch-burgundischen Hofskriptorium und dem persönlichen Chansonnier der Fürstin überliefert.

10.5 Heinrich Isaac

Heinrich Isaac¹⁹⁴ wurde um 1450 in Flandern geboren. Über seine Kindheit und Jugend sowie Ausbildung ist wenig bekannt. Die erste gesicherte Erwähnung stammt aus dem Jahr 1484, als ihm am Innsbrucker Hof von Sigismund dem Münzreichen eine Anerkennung ausgezahlt wurde. Die meiste Zeit seines Lebens wirkte Isaac in Italien, vorwiegend in Florenz am Hof der Medici. Er gehörte den *cantori di S. Giovanni* an. Dort brachte er es zu hohem Ansehen und einer engen familiären Bindung, die Kinder des Herzog Lorenzo waren seine Schüler. Als der Herzog 1492 starb, wurden die *cantori* aufgelöst und Isaac musste sich nach einer neuen Anstellung umsehen. Eben zu dieser Zeit hielt sich Maximilian I. in Italien auf und kam dort mit Heinrich Isaac in Kontakt. Die Möglichkeit, Isaac in seine Hofkapelle aufzunehmen, kam Maximilian I. sehr gelegen, wusste er doch um die herausragenden Fähigkeiten der franko-flämischen Musiker. So sandte er Isaac als „Componist und Diener“ gemeinsam mit dessen Frau über die Alpen an den Innsbrucker Hof. Anlässlich des Konzils von Konstanz erhielt Isaac den Auftrag zur Komposition „etlicher officia“¹⁹⁵, die später im *Choralis Costantinus* veröffentlicht wurden. Seinen Lebensabend verbrachte der Komponist wieder in Florenz, wo er im Jahr 1517 als hoch angesehener Künstler starb. Isaacs Besonderheit bestand darin, dass er den Stil der Niederländer mit deutschen Stilelementen verband; er war der einzige unter den niederländischen Meistern, der auch im deutschen Raum wirkte.

Seine Werke sind einerseits im *Choralis Costantinus* überliefert, und andererseits in zahlreichen Chorbüchern und Chansonniers. Sein Werk umfasst hauptsächlich Messen, Proprienzyklen und Motetten, das weltlichen Repertoire enthält deutsche, italie-

¹⁹⁴ Staehelin, 1999, Heinrich Isaac. Sp. 672-691.

¹⁹⁵ Damit ist die Vertonung von Propriengesängen gemeint.

nische und französische Liedsätze. Die Vielfalt der Kompositionen resultiert zu einem hohen Grad aus der Mobilität des Meisters. Obwohl in der damaligen Zeit die Komponisten sehr viel unterwegs waren, ist der geographische Radius Isaacs mit Abstand der größte. Seine Anwesenheit am habsburgisch-burgundischen Hof ist in den Rechnungsbüchern belegt, so wurde er z.B. am 15. September 1484 Isaac als Komponist am Hof bezahlt.¹⁹⁶ Honey Meconi vergleicht Heinrich Isaac und dessen Stellung am Hof Maximilians I. in Innsbruck mit der Rolle Pierre de la Rues am habsburgisch-burgundischen Hof der Margarete und bezeichnet ihn in gewissem Sinn als eine Art „Doppelgänger“ zu Pierre de la Rue.¹⁹⁷

10.6 Josquin des Prez

Josquin des Prez wurde um 1450 in der Picardie, in der Nähe von St. Quentin geboren.¹⁹⁸ Über seine Kindheit und seine Ausbildung ist wenig bekannt, wahrscheinlich war er Chorknabe an der Kollegiatskirche seiner Geburtsstadt. Kontakte zur Maîtrise in Cambrai und damit zu Guillaume Dufay und Johannes Ockeghem können vermutet werden, sind aber nicht belegt. Seine Mitgliedschaft in der Hofkapelle des Herzogs von Anjou kann ab 1475 nachgewiesen werden. Möglicherweise war er anschließend in der Hofkapelle des französischen Königs tätig und hatte dort Kontakt zu Johannes Ockeghem. Der Kontakt zwischen den beiden Komponisten ist durch die Motette belegt, die Josquin des Prez anlässlich Ockeghems Tods komponierte. Er hielt sich an vielen verschiedenen Orten in Frankreich und vor allem Italien auf, war einige Zeit in Diensten des Kardinals Ascanio Sforza in Rom und war nachweislich Mitglied der päpstlichen Kapelle. Er hatte weiters eine Anstellung am Hof des Herzogs Ercole I. d'Este inne, um die sich auch Heinrich Isaac beworben hatte – Josquin des Prez schien dem Herzog jedoch der bessere Musiker zu sein. De Prez gab diese Stelle nach kurzer Zeit wieder auf und floh vor der Pest aus der Stadt. Die letzte Station in seinem Leben war Condé, wo er als Probst der Kollegiatskirche eine hohe und ertragreiche Position bekleidete, die auch mit Haus- und Grundbesitz in der Stadt verbunden war.

Die Beziehung Josquins zum habsburgisch-burgundischen Hof in Mecheln ist nach wie vor musikwissenschaftlich wenig erforscht. Ob Josquin des Prez tatsächlich am Hof in Mecheln anwesend war oder nicht, ist nach der heutigen Quellenlage nicht

¹⁹⁶ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 90.

¹⁹⁷ Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S. 93.

¹⁹⁸ Finscher, 1999, Josquin des Prez. Sp. 1210f.

gesichert. Herbert Kellman ist aufgrund verschiedener Indizien der Ansicht, Josquin wäre nie am Hof anwesend gewesen und begründet seine Vermutung in dem Artikel *Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources*.¹⁹⁹ Nachweisbar ist, dass er am französischen Hof Ludwig XII. war und von den Habsburgern als hervorragender Komponist geschätzt wurde. Diesen Schluss lassen einige Kompositionen und Archiveinträge zu. Kellman versucht, anhand einiger konkreter Beispiele seine Annahmen zu bekräftigen: Dies zunächst mit der Chanson *Plus nulz regretz*. Der Text dieser Chanson stammt von Jean Lemaire de Belges, komponiert wurde sie im Dezember 1508 von Josquin, erstmals aufgeführt im Jänner 1509 anlässlich der Bekanntgabe des Vertragsabschlusses von Cambrai. Er muss sich also zur fraglichen Zeit in der Nähe des Hofes aufgehalten haben. Diese Chanson bezieht sich auf den Friedensschluss zwischen England und Frankreich, der unter dem Namen „Liga von Cambrai“ bekannt wurde. Im Jahr 1511 erschien die erste gedruckte Quelle der Chanson, woraus Kellman den Schluss zieht, dass die Komposition zwischen 1508 und 1511 erfolgt sein muss. Ein direkter Kontakt mit Margarete oder Maximilian I. lässt daraus aber nicht nachweisen. Als weiteres Beispiel zieht der Wissenschaftler einen Brief des Domkapitels von Notre-Dame in Condé an Margarete heran, in dem der Fürstin mitgeteilt wurde, dass sich Josquin des Prez bei guter Gesundheit befinde.²⁰⁰ Es wurde oft vermutet, dass dies eine Antwort an die um den Gesundheitszustand des Meisters besorgte Margarete war. Dagegen spricht, dass in besagtem Brief die Rede von einem Doktor Collerab ist, denn damals wurden Ärzte nicht so tituiert. Eine solche Anrede war Lehrern und Theologen vorbehalten. Möglicherweise hatte Margarete gehört, dass Josquin des Prez krank wäre und nachgefragt, ob die vielleicht frei werdende Stelle für einen ihrer Kandidaten zur Verfügung stehen könnte. Außerdem weist Kellman nach, dass Werke von Josquin des Prez wesentlich seltener in den Quellen auftauchen als jene von Pierre de la Rue. Noch einige weitere Beispiele legen für Kellman den Schluss nahe, dass Josquin des Prez nie in Mecheln anwesend war.

Josquin des Prez starb im Jahr 1521. Er wurde in der Kollegiatskirche beigesetzt, die jedoch im Zuge kriegerischer Auseinandersetzungen 1793 völlig zerstört wurde. Leider wurde damit auch Josquins Grab vernichtet.²⁰¹ In seinem Testament vermachte er seinen gesamten Besitz der Kollegiatskirche von Condé und verfügte außerdem,

¹⁹⁹ Kellman, 1976, *Josquin and the Courts of Netherland and France*. S. 182f.

²⁰⁰ Kellman, 1976, *Josquin and the Courts of Netherland and France*. S. 185f.

²⁰¹ Finscher (Hg.) 1994 – MGG², Personenteil, Sp. 1216.

dass vor Marienfesten eine Salve-Andacht für ihn abzuhalten wäre und dass bei allen Prozessionen vor seinem Haus am Marktplatz, an dessen Mauer sich ein Marienbild befand, eine seiner Motetten gesungen werden sollte. Dieses Vermächtnis mag aus heutiger Sicht etwas sonderbar anmuten, damals jedoch war es ein deutliches Beispiel für die Entwicklung des Menschen, der in der Renaissance zu Eigenständigkeit und Selbstbewusstsein fand. Dies gilt vor allem auch für Komponisten, die aus der Verborgenheit klerikaler Gemeinschaften allmählich heraustraten und ihre Kunst in den Dienst der Allgemeinheit stellten. Josquin des Prez war sich seiner Fähigkeiten wohl bewusst und wollte auch nach seinem Tod als herausragender Künstler wahrgenommen werden.²⁰²

10.7 Der Dichter Jean Lemaire de Belges

Jean Lemaire de Belges wurde um 1473 im Hennegau im heutige Belgien geboren. Der Historiograph Jean Molinet war sein Onkel, Erzieher und Lehrer.²⁰³ Seine ersten Werke sind der Lyrik zuzurechnen, später wandte er sich auch der Prosa zu. Er diente als Dichter und Geschichtsschreiber an verschiedenen Fürstenhöfen in Frankreich und den Niederlanden. Besondere Verdienste erwarb er sich am Hof der Margarete von Österreich. Als Margarete noch in Savoyen weilte, verfasste er die berühmten *Lettres de l'amant vert* (Briefe des grünen Liebhabers), leicht melancholische, fiktive Briefe, die Margaretes geliebter grüner Papagei an seine Herrin gerichtet haben soll. Er war auch der Verfasser der Chanson *Plus nulz regretz*, die aus Anlass des Vertragsabschlusses für die Liga von Cambrai geschrieben und von Josquin des Prez vertont wurde. Nach seiner Tätigkeit am habsburgisch-burgundischen Hof diente Lemaire am französischen Hof, eine mehrjährige Reise nach Italien nützte er, um die italienische Renaissancekultur kennenzulernen. Als sein Hauptwerk gelten *Les Illustrations de Gaule et singularités de Troye*, ein Werk, das sich mit der Geschichte und den Sagen rund um Troja, einer Genealogie der Franken und der Entstehung des Frankenreiches befasst. Jean Lemaire de Belges starb nach 1515 in Paris.

²⁰² Siehe auch Kap. 10.1.

²⁰³ Biographische Daten zu Jean Lemaire unter:

<http://www.pinkernell.de/romanistikstudium/Internet1.htm>, , 12.06.2012.

11 Die Chansons der Margarete von Österreich

11.1 Auswahlkriterien

Aus den beiden Chansoniers MS 228 und MS 11239 aus der königlichen Bibliothek in Brüssel wurden für die vorliegende Arbeit zehn Chansons ausgewählt, analysiert und, soweit möglich, mit Margaretes Biografie in Verbindung gebracht. Ausschlaggebend war in erster Linie der vertonte Text; weiters wurden Chansons sowohl von Pierre de la Rue, Josquin des Prez, Loyset Compère und Antoine Brumel als auch von anonymen Meistern herangezogen. Mit Absicht wurden auch Chansons ausgewählt, die keinen direkten Bezug zu Ereignissen im Leben der Fürstin haben bzw. bei denen ein solcher nicht explizit bekannt ist.²⁰⁴ Dadurch soll zusätzlich die Charakteristik der Kompositionen dieser Gattung und die Regretz-Thematik Anfang des 16. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht werden. Auch werden dadurch Vergleiche mit den Chansons, die sich nachweislich auf Margarete beziehen, ermöglicht. Inwieweit bei der Aufführung dieser Chansons am Hof in Mecheln Instrumente zur Begleitung der Singstimmen eingesetzt wurden, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Dem Stil der Zeit entsprechend ist jedoch beides möglich, a capella-Gesang ebenso wie instrumentale Begleitung für eine oder mehrere Stimmen. Bekannt ist, dass Margarete sich gerne des Abends, nach oft langen Verhandlungen, an Musik erfreute und dabei entspannte. Ob sie selbst ein Instrument gespielt bzw. gesungen hat oder die Mitglieder ihrer Hofkapelle musizieren ließ, ist nicht eindeutig überliefert.

²⁰⁴ Es sind dies die Nummern 1, 35 und 47 aus MS 228 und Nr. 5 aus MS 11239.

Die ausgewählten Chansons:

Die Reihenfolge orientiert sich an dem Chansonier MS 228.

Kap.	Nr. in 228	Titel	Komponist	CD
8.4.1	1	Ave sanctissima Maria	incertus	The Art of the Netherlands Early Music Consort
2.1	2	Tous les regretz	Pierre de la Rue	Pierre de la Rue Corvina Consort
7.5	25	Plus nulz regretz	Josquin des Prez	Carnetz Secretz Les Jardins de Courtoisie
9.2	31	Proch dolor / Pie Jhesu	anonym	Carnetz Secretz Les Jardins de Courtoisie
6.3	35	Doleo super te frater mi Jonatha	Pierre de la Rue	Doleo Penalosa-Ensemble
8.2	44	Pour ung jamais	Pierre de la Rue	Carnetz Secretz Les Jardins de Courtoisie
2.4	45	Tous nobles Cuers	Pierre de la Rue	Carnetz Secretz Les Jardins de Courtoisie
7.5	47	Va t'ens regret	Loyset Compère	Carnetz Secretz Les Jardins de Courtoisie
6.3	50	Se je souspire / Ecce iterum	anonym	Dulcis Melancholia Capilla Flamenca
2.1	5 (11239)	Tous les regretz	Antoine Brumel	Carnetz Secretz Les Jardins de Courtoisie

11.2 Die Bedeutung der Modi

Tonartencharakteristik und Bedeutungen der einzelnen Modi wurden von zahlreichen Musikwissenschaftlern beschrieben und führen zu durchaus unterschiedlichen Auslegungen hinsichtlich der feinen Unterschiede. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass jedem Modus eine gewisse Grundcharakteristik eigen ist, die von den Komponisten für entsprechende Anlässe eingesetzt wurden. Hartmut Krones beschreibt die Modi im Sammelband *Tod in Musik und Kultur* ausführlich, wobei er sich neben einigen anderen Theoretikern hauptsächlich auf die musiktheoretischen Werke von Bernhard Meier, Christoph Bernhard, Johannes Quirfeld, Henricus Loritus Glareanus und Johannes Tinctoris bezieht.²⁰⁵

Charakterisierung der Modi:

Modus	Bezeichnung	Charakteristik
1	dorisch	Gewichtig und vornehm, wird auch oft mit <i>gravitas</i> oder <i>majestas</i> bezeichnet. Beweglich und geschmeidig, könnte „das Gemüt in alle Stimmungen bringen“. Im transponierten 1. Modus wirken Kompositionen düster, enthalten Anzeichen der Todesnähe.
2	hypodorisch	Ernst und klagend, kläglich, demütig, Ausdruck von Betrübnis und Elend, wird oft für Gebete und Bußlieder verwendet.
3	phrygisch	Hitzig und sprunghaft, aber auch wehmütig und zu traurigen Stimmungen neigend. Steht für ernsthafte Texte, Ausdruck von Kriegsgeschehen, geistlicher Bereich, strenge Formen.
4	hypophrygisch	Kläglich und schwermütig, flehend, schmeichelnd. Wird für Liebeslieder, seufzende Ausdrucksweisen oder traurige Bittschriften eingesetzt.
5	lydisch	Anmutig und graziös, fröhlich, wegen des b durum aber auch rau, neigt zu kriegerischer Stimmung.
6	hypolydisch	<i>Voluptuosus, lamentabilis</i> , wird mit der Liebe in Verbindung gebracht, trauriger als der 5. Modus, aber immer noch heiter und für viele Stimmungen geeignet.
7	mixolydisch	Melodisch beweglich, jugendlich übermütig, lasziv, ziemlich lustig, aber auch gravitatisch, für hohe und ernsthafte Worte zu verwenden.
8	hypomixolydisch	Gemessene Heiterkeit, ruhige Melodik.

²⁰⁵ Krones, 2007, *Secundus tonus est gravis et flexibilis*. S. 160-167.

9	äolisch	Diese beiden Modi werden für Klagelieder und andere Bitten verwendet. Sie sind hauptsächlich im Dodekachordon von Glareanus beschrieben, es sind aber auch frühere Nennungen bekannt. ²⁰⁶
10	hypoäolisch	

Aus der Monographie *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie* von Bernhard Meier seien hier noch einige weitere Charakterisierungen der Modi angeführt.²⁰⁷

Dissonanzen werden, abgesehen vom Charakteristikum einzelner, hauptsächlich zur Wortausdeutung verwendet.²⁰⁸ Allmählich entstehen Dreiklänge, wenngleich in dieser Zeit der Terminus noch nicht existiert.²⁰⁹ Tonarten- und Konsonanzlehre sind im 16. Jahrhundert noch deutlich voneinander getrennt.

Die Affektcharakterisierung des Mittelalters wurde im 16. Jahrhundert übernommen bzw. beibehalten, auch wurden antike Schriften zu Rate gezogen.²¹⁰ Authentische Modi signalisieren eine positive Affektlage, ein negativer Gemütszustand wird den plagalen Tonsystemen zugesprochen. Authentische Modi bewegen sich meist in der Oberquinte, was freundlicher klingt als plagale Systeme, die in der Nähe der Finalis bzw. zur Unterquart und Unterquint agieren. Kleine und große Terzen spielen in der damaligen Zeit noch keine Rolle. Diese Regeln sind jedoch keineswegs festgeschrieben und lassen jede Mengen Ausnahmen zu. Einzelwortandeutungen und Tonlage lassen oft den Charakter eines Modus verblässen.²¹¹

²⁰⁶ Krones, 2007, *Secundus tonus est gravis et flexibilis*. S. 166.

²⁰⁷ Meier, Bernhard, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. (Utrecht 1974).

²⁰⁸ Meier, 1974, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. S. 39.

²⁰⁹ Meier, 1974, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. S. 40.

²¹⁰ Meier, 1974, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. S. 360.

²¹¹ Meier, 1974, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. S. 373.

11.3 Analysen der Chansons

Ave sanctissima Maria / incert.

MS 228 / 1	6 Stimmen ²¹²
Modus:	myxolydisch
Ambitus:	Discant: c' - d'', g - g' / Tenor: H - g', H - c' / Bass: G - g', c - d'
Notenbeispiel:	Kap. 15, S. 111

Die Motette wurde als erste Komposition des Chansonniers nachträglich in die Handschrift eingefügt.

Der Modus unterstreicht die ernste Bedeutung einer marianischen Motette: „...für hohe und ernste Worte zu verwenden.“²¹³ Die Komposition ist sechsstimmig, drei Stimmen bilden jeweils eine antiphonale Gruppe. Der erste Teil ist imitatorisch gestaltet, später ändert sich die Textur, melismatische Gestaltung geschieht hauptsächlich zur Verdeutlichung von Schlüsselwörtern. Sonst ist der Stil syllabisch mit zahlreichen Tonwiederholungen, unterbrochen durch einzelne Synkopen. Die Worte „porta paradisi“ (ab M 17)²¹⁴ sind in den Ober- und Mittelstimmen melismatisch vertont. „Tu concipisti“ (ab M 34) steht unter kurzen Notenwerten und vermittelt dadurch erzählenden Charakter. Besonders wird die Passage „in quo ego non dubito“ (ab M 50) durch eine melismatische Melodie mit einigen Synkopen herausgehoben. Im Gegensatz dazu steht die Bitte „ora pro me Jhesum“ (ab M 58 und M 62), der durch Tonwiederholungen auf langen Notenwerten flehentlichen Ausdruck erhält. Die Wiederholung der Worte „libera me ab omnibus malis“ (ab M 65) erzeugt am Schluss der Motette eine eindrucksvolle Steigerung der Bitten an die Gottesmutter.

Tous les regretz / Pierre de la Rue

MS 228 / 2	4 Stimmen
Modus:	dorisch
Ambitus:	Discant: c' - c'' / Altus: c - f' / Tenor: c - d' / Bass: D - f
Notenbeispiel:	Kap. 15, S. 114

²¹² Die Reihenfolge der Chansons entspricht der Nummerierung in den Chansonniers MS 228 und MS 11239.

²¹³ Die Bedeutung der Modi bezieht sich für alle analysierten Chansons auf die in Kapitel 11.2 genannten Charakterisierungen.

²¹⁴ Die Abkürzung „M“ steht für „Mensur“.

Die Chanson entstand anlässlich der Heimkehr Margaretes aus Frankreich im Jahr 1493. Verzweiflung und Melancholie der Prinzessin wird besonders im Text zum Ausdruck gebracht. Trotzdem wird vom Komponisten der dorische Modus verwendet, der als „beweglich und geschmeidig“ angesehen wird, die „Gemütslage jedoch in jede Richtung“ beeinflussen könnte.

Der Refrain des Rondeaus beginnt mit einer Imitation in allen Stimmen, die erste Kadenz ist am Ende der ersten Verszeile (M 12). Der Refrain schließt mit einer markanten Zäsur ab (M 31). Der Rezitationston a des dorischen Modus ist im Discant mit häufig absteigenden Tonfolgen umspielt (z.B. M 5, 11). Der Beginn des B-Teiles (M 32) ist deutlich homophon gestaltet, wenig später wird jedoch die polyphone Stimmführung fortgesetzt (ab M 34). Der zweite Teil enthält außer einer kleinen Zäsur in M 44 keine ausgeprägten Kadenzen. Die Chanson endet mit der Schlusskadenz auf der Finalis d. Die Intensität der insgesamt vorwiegend polyphonen Gestaltung ergibt sich aus den sich überlappenden Passagen in den einzelnen Stimmen und zahlreicher Synkopen. Erwähnenswert sind einige Besonderheiten in der musikalischen Behandlung des Textes. Das Wort „regretz“ ist in allen Stimmen stark melismatisch und in absteigender Tonfolge ausgeführt und wird dadurch als bedeutsam hervorgehoben. Die Schlüsselwörter wie „regretz“, „tourmentez“, „vie“, sind mit oft langen Melismen versehen, die aufgelockerte Stimmführung der Worte „parfaites bontez“ (dt. makellos gütig, M 47 ff) könnte als Ausdruck positiver Bedeutung interpretiert werden.

Plus nulz regretz / Josquin des Prez

MS 228 / 25	4 Stimmen
Modus:	dorisch
Ambitus:	Discant: g - d' / Altus: d - g' / Tenor: d - f' / Bass: A - c'
Notenbeispiel:	Kap. 15, S. 115

Diese Komposition entstand anlässlich des Vertragsabschlusses zur Gründung der Heiligen Liga von Cambrai. Die politische Bedeutung des Ereignisses könnte eine Erklärung für die Verwendung des dorischen Modus sein, auch dessen Bezeichnung „gravitas“ oder „majestas“ scheint in diesem Zusammenhang gerechtfertigt zu sein.

Die Chanson hat eine nur in Ansätzen ausgeprägte Rondeau-Form, ohne Refrain. Wir finden drei Strophen, jeweils mit 8, 4 und 8 Zeilen. In einer Verbindung aus syllab-

bischen und melismatischen Passagen werden zwei Themen imitatorisch verarbeitet, jeweils im Discant und Altus bzw. im Tenor und Bass. Ab M 18 imitieren alle Stimmen das gleiche Thema. Eine deutliche Zäsur auf Stufe I findet sich in M 32. Danach entsteht wieder ein neues Thema, das in allen Stimmen imitiert wird. Eine neuerliche Kadenz auf I. Stufe ist in M 52. Auffallend sind Oktavsprünge in Discant und Altus auf das Wort „maintenant“ in M 55. Der zweite Teil der letzten Zeile wird jeweils wiederholt, die Chanson endet mit einer Kadenz auf der I. Stufe. Auch am Ende findet sich wieder die aufsteigende Tonfolge auf die Worte „plus nulz regretz“. Der Ambitus ist in allen Stimmen ungewöhnlich groß.

Proch Dolor / Pie Jhesu / anonym

MS 228 / 31	7 Stimmen
Modus:	dorisch
Ambitus:	1: a - d' / 2: d' - a' / 3: a - e' / 4: d - a / 5: d - f' / 6: A - a / 7: A - b
Notenbeispiel:	Kap. 15, S. 117

Anlass für diesen Trauergesang war der Tod Kaiser Maximilians I. im Jänner 1519. Der dorische Modus könnte für diese Komposition als Ausdruck der Verehrung des verstorbenen Monarchen verstanden werden. Der Cantus Firmus stammt aus dem letzten Vers der Totensequenz *Dies irae*. Obwohl die Komposition vom Herausgeber des Chansoniers als anonym gekennzeichnet ist, meint Martin Picker, dass Ähnlichkeiten mit Werken von Josquin des Prez erkennbar wären. Die Handschrift sei identisch mit der einer anderen Chanson von Josquin des Prez, beide Werke wären am Ende des ersten Teils des Chansoniers platziert. Außerdem hätte sich Josquin des Prez zur fraglichen Zeit im Umkreis des Hofes aufgehalten. Auch stilistische Ähnlichkeiten meint Picker zu erkennen.²¹⁵

Das ganze Stück hindurch ertönt im Tenor der Cantus Firmus auf den Text „Pie Jhesu Domine, dona eis requiem.“ Mit Ausnahme der letzten Textzeile ist die Motette syllabisch gestaltet. Ungewöhnlich ist die Anzahl der Stimmen, die Motette ist in der Chansonsammlung der Margarete das einzige Stück mit sieben Stimmen. In der Partitur sind Altus, Tenor und Bass angegeben, bei den vier Oberstimmen stehen keine Stimmbezeichnungen. Anzunehmen sind zwei Stimmen Discant und zwei Stimmen Altus. Discant, Altus, Tenor und Bass (1, 5, 6, 7) haben die Melodieführung über, wobei zahlreiche Imitationen auffallen, die drei mittleren Stimmen (2, 3, 4) bringen

²¹⁵ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 90.

ausschließlich den Cantus firmus zu Gehör. Der Ambitus dieser Stimmen erstreckt sich lediglich über eine Quint.

Doleo super te / Pierre de la Rue

MS 228 / 35	4 Stimmen
Modus:	phrygisch
Ambitus :	Discant: g - d'' / Altus: d - g' / Tenor: d - d' / Bass: F - g
Notenbeispiel:	Kap. 15, S. 120

Im Text dieser Komposition besteht eine Ähnlichkeit zur Chansonmotette *Se je souspire*, ein direkter Bezug zu Margaretes Leben ist hier nicht gegeben. Der phrygische Modus unterstützt musikalisch die im Text zum Ausdruck gebrachte Trauer und Wehmütigkeit.

Der langsame, homophone und syllabische Stil unterscheidet sich deutlich von anderen Chansons des Komponisten. Der Anfang der Motette ist streng homophon, erst ab M 10 finden sich punktierte Noten und kleine Melismen. Auffallend ist die bewegte Figur in aufsteigenden Terzparallelen mit anschließendem Oktavsprung der Mittelstimmen in M 24 auf das Wort „mulierum“. Markante Dissonanzen in M 24f, 37f, 42f, 52 verstärken den Ausdruck der Textstelle „unicum fillium suum“, M 29-33.²¹⁶

Die Verarbeitung des Textes zeigt eine aufgelockerte Stimmführung im Discant auf „amabilis“ M 15ff in Altus und Bass, ein starkes Melisma auf „mulierum“ im Discant (M 23-25), hervorzuheben sind auch die Dissonanzen auf diesem Wort in Altus und Tenor, der Bass verbleibt am g. In M 46 findet sich eine Kadenz in den Oberstimmen, hier ist eine markante Zäsur. Auf den Text „et perierunt“ (M 47-50) ist die Stimmführung wieder syllabisch und homophon, es folgen kleinere Melismen vor dem homophonen Schluss der Motette. Der Ambitus ist in den Oberstimmen auffallend groß, der Bass liegt – wie häufig bei Pierre de la Rue – ungewöhnlich tief.²¹⁷

²¹⁶ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 92f.

²¹⁷ Vgl. dazu Meconi, 2003, Pierre de la Rue. Tabelle 4.1, S. 146f.

Pour ung jamais / Pierre de la Rue

MS 228 / 44 3 Stimmen
Modus: phrygisch
Ambitus: Discant: e' - e'' / Altus: a - g' / Bass: G - a
Notenbeispiel: Kap. 15, S. 122

Die Dichtung zu dieser Vertonung stammt von Margarete selbst.

Passend zur schwermütigen Stimmung von Margaretes Dichtung hat Pierre de la Rue für die Vertonung den phrygischen Modus verwendet. Die Chanson hat eine freie Form, sie ist strophisch gestaltet. Der Bass beginnt mit der Melodie, die von den anderen Stimmen imitatorisch übernommen wird. Am Ende der ersten Textzeile findet sich eine Kadenz auf der V. Stufe (M 15, 16), die zweite Strophe beginnt homophon und endet mit einer Kadenz auf der I. Stufe, ist somit eine deutliche Zäsur (M 25). Die dritte Zeile des Gedichtes ist aufgeregt polyphon ausgelegt und endet mit einer Kadenz auf der I. Stufe. Die Schlüsselwörter „regret“ und „meure“ weisen absteigende Tonfolge in allen Stimmen auf. Dies ist eine der wenigen Chansons der Regretz-Thematik, in der der Begriff ausschließlich in der Einzahl verwendet wird. Die mehrfache Wiederholung der Worte „en la fin que je meure“ in der letzten Verszeile ist eine Intensivierung der Todesahnung. Bemerkenswert sind in dieser Passage (ab M 42) die mehrfach wiederholten, aufsteigenden Tonfolgen. Die Vermutung liegt nahe, dass damit eine Hoffnung auf positives Ende der Qualen zum Ausdruck kommen soll, wäre doch der Tod die Erlösung von allen erduldeten Schmerzen.

Tous nobles cueurs / Pierre de la Rue

MS 228 / 45 3 Stimmen
Modus: dorisch
Ambitus: Discant: d' - g'' / Tenor: c - c' / Bass: d - f'
Notenbeispiel: Kap. 15, S. 123

Anlässlich Margaretes Abreise aus Frankreich im Jahr 1493 entstand diese Chanson von Pierre de la Rue. Die im Text ausgedrückte, flehentliche Bitte um Hilfe könnte möglicherweise deshalb im dorischen Modus musikalisch umgesetzt worden sein, um die angesprochenen Menschen in entsprechende Stimmung zu versetzen. (...“das Gemüt in alle Stimmungen bringen“).

Die Komposition weist eine interessante, strenge Imitation auf, die einen konsequenten Wechsel der Motive in den imitierenden Stimmen enthält. Die Imitationen wechseln zwischen Bass und Tenor (M 1-6), Tenor und Sopran (M 6-12), Sopran und Tenor (M 12-18) und wieder Tenor und Sopran (M 18-22). Dazwischen findet sich von M 22-30 eine aufgelockerte Stimmführung mit einer Terzparallele in M 24. Weitere Imitationen zwischen Tenor und Sopran (M 31-35) und Bass und Sopran (M 35-37) setzen die konsequente Kompositionstechnik fort. Danach schließt die Chanson in freier, melismatischer Stimmführung. Für eine Komposition von Pierre de la Rue liegt der Bass ungewöhnlich hoch.

***Va t'ens, regret celui* Rondeau von Loyset Compère**

MS 228 / 47

MS 11239 / 3 3 Stimmen

Modus: lydisch

Ambitus: Discant: c' - d'' / Tenor: c - f' / Bass: H - c'

Notenbeispiel: Kap. 15, S. 124

Diese Chanson ist ein Beispiel für eine positive, fast heitere Verwendung des Begriffes „Regret“ und wurde vermutlich deshalb in dem als „graziös“ und „fröhlich“ bezeichneten, lydischen Modus gesetzt. Ein direkter Bezug zu einem Ereignis in Margaretes Leben ist nicht gegeben. Die Komposition, als Rondeau gestaltet, vermittelt einen freundlichen Charakter, die Sorgen werden mit Freude verscheucht. Der Beginn ist homophon gestaltet, der Discant imitiert zunächst den Tenor, setzt dann in aufgelockerter Stimmführung fort bis zu einer Kadenz in M 18, um danach wieder mit homophoner Führung und Imitation fortzufahren. Der gleiche Duktus wiederholt sich nach einer Kadenz in M 27. Gegen Ende der Chanson wird die Stimmführung deutlich aufgelockert durch Melismen in allen Stimmen bis zur Schlusskadenz in M 46. Die Melodieführung liegt im Discant. Der zweite Teil ist mehrheitlich polyphon und deutlich melismatisch gestaltet. Die Schlüsselwörter „joye“ (dt. Freude) und „grant peur“ (dt. große Angst) sind melismatisch gestaltet, Freude wird mit aufsteigender Tonfolge, Angst mit absteigender Tonfolge ausgedrückt.²¹⁸

²¹⁸ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 60.

Se je souspire / Ecce iterum / anonym

MS 228 / 50 3 Stimmen
Modus: hypoäolisch
Ambitus: Discant: g - c'' / Tenor: c - e' / Bass: G - g
Notenbeispiel: Kap. 15, S. 125

Dies ist ein eindrucksvoller Trauergesang auf den Tod von Margaretes Gatten Philibert und ihres Bruders Philipp des Schönen.

Der dafür verwendete Modus ist außergewöhnlich für das Repertoire des Chansoniers. Die in Kapitel 11.2 beschriebene Tonartencharakteristik weist dieser Tonart klagenden Bedeutung zu, die zu diesem ausdrucksstarken Klagegesang treffend passt. Der Umgang mit dem Text dieser Chansonmotette ist an einigen Stellen besonders bemerkenswert.²¹⁹ Der Ausruf „Helas!“ (M 12) wird mit einem Oktavsprung eingeleitet, dem eine in Terzparallelen gestaltete, aufsteigende Linie (M 10) vorangegangen ist. Eine zentrale Stelle des Werkes ist in den Mensuren 58 bis 64 zu erkennen. Das Wort „mort“ hat ein ausgedehntes Melisma im Diskant und endet mit einem markanten Oktavsprung. Die Worte „frater mi Philippe“ erscheinen gleichzeitig in syllabischer Form im Bass. Diese Übereinstimmung legt die Vermutung einer engen Zusammenarbeit von Dichter und Komponist nahe, wenn sie nicht gar identisch waren. Die einzige, deutliche Zäsur findet sich in M 72, wobei an dieser Stelle ebenfalls eine interessante Auslegung des Textes zu bemerken ist: Im Discant endet die Passage mit dem Wort „infortunée“ (dt. die Unglückliche) und erinnert damit an den Wahlspruch von Margarete („Fortune – Infortune – Fort Une“). Bemerkenswert ist auch der Oktavsprung nach unten in M 70. Der Bass schließt mit dem Worten „Nec est qui me consoletur“ (dt. und niemand kann mich trösten). In dieser Konstellation ist eine Verstärkung des Begriffes „infortunée“ deutlich erkennbar. Am Beginn des zweiten Teiles (M 73) findet sich auf den flehenden Text „O vos omnes“ (dt. o ihr Alle) eine aufsteigende Linie mit langen Notenwerten im Bass, was die hier ausgedrückte, verzweifelte Bitte deutlich verstärkt. Im Discant wird dieses Flehen durch die mehrmalige Wiederholung von „ayez pitié de my“ (dt. habt Mitleid mit mir) ein weiteres Mal zum Ausdruck gebracht (ab M 99). Die zahlreichen Semibreven ergeben in der originalen Handschrift rein optisch ein schwarzes Bild, ein Umstand, der zusätz-

²¹⁹ Grassl, 2007, Hic incipit lamentation. S. 257.

lich auf die Bedeutung der in dieser Komposition ausgedrückten Trauer hinweist. Discant und Tenor weisen einen ungewöhnlich großen Ambitus auf.

***Tous les regretz* / Antoine Brumel**

MS 11239 / 5 4 Stimmen
Modus: dorisch, transponiert
Ambitus: Discant: h - h' / Altus: d - g' / Tenor: d - g' / Bass: D - h
Notenbeispiel: Kap. 15, S. 127

Der Duktus dieser Chanson ist ruhig und langsam, mit deutlichen Zäsuren am Ende jeder Verszeile. Diese Stimmung könnte vom Komponisten mit dem transponierten, dorischen Modus noch zusätzliche Verstärkung erfahren haben. Hervorgehoben sind die Schlüsselwörter „regretz“ (M 3) und „fendes“ (M 36). Auffallend ist auch die Textwiederholung der Worte „quelque part que je soye“ (dt. wo immer ich sei) mit zweimaliger Fermate, was eine deutliche Bekräftigung des Ausrufes ist. Auch weist die Komposition – im Gegensatz zur gleichnamigen Chanson von Pierre de la Rue – keine großen Intervallsprünge auf.

Auch für diese Komposition ist kein direkter Konnex zu Margarete herzustellen.

11.4 Ergebnisse der Analysen

Von den zehn ausgewählten Chansons lassen sechs einen direkten Bezug zu einem Ereignis in Margaretes Leben erkennen. Für vier Chansons ist ein derartiger Konnex nicht bekannt bzw. nicht vorhanden. Jene sechs Kompositionen, die sich direkt auf Margarete beziehen, weisen viermal dorischen Modus auf. Die von Margarete gedichteten Zeilen - *Pour ung jamais* – wurden phrygisch umgesetzt. Der hypoäolische Modus wurde für die als anonym überlieferte Chansonmotette *Se je souspire* gewählt, die möglicherweise von Margarete selbst gedichtet und komponiert worden sein könnte. Der in den besprochenen Kompositionen seltene Modus könnte ein weiteres Indiz für diese Vermutung sein. Die restlichen vier Chansons ohne direkten Bezug zum Leben der Fürstin, weisen die Modi mixolydisch, phrygisch, dorisch transponiert und hypolydisch auf.

Bei der Gegenüberstellung dieser beiden Gruppen fällt auf, dass in den Chansons für und über Margarete trotz der melancholischen Texte der dorische Modus überwiegt.

Dessen Charakteristik „gewichtig“ und „vornehm“ bzw. „..könnte das Gemüt in alle Stimmungen bringen“ scheint für den Bezug zu einer Fürstin sehr geeignet. In der zweiten Gruppe der Chansons wird dieser Modus nur einmal, da aber transponiert verwendet, was wiederum eine ganz andere Klangfarbe ergibt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Werke in Margaretes Chorbüchern dem Stil der Chansons dieser Zeit entsprechen und dass die der Regentin zugeeigneten Kompositionen in Hinblick auf ihren musikalischen Ausdruck und die Klangfarbe nicht schwermütiger und trauriger erscheinen als die Chansons der zweiten Gruppen. Es ist allerdings zu bedenken, dass für diese Studie nur ein relativ kleiner Bereich des Gesamtrepertoires ausgewählt werden konnte und diese Aussage daher nur Ansatz für weiterführende Forschungen sein kann, die allerdings den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden.

12 Zusammenfassung

Inwieweit lässt sich eine Wechselwirkung zwischen Margaretes Schicksal und dem Musikleben an ihrem Hof nachvollziehen? Hat die Lebenssituation der Regentin tatsächlich die an ihrem Hof entstandenen Kompositionen beeinflusst? Die in der vorliegenden Arbeit dargestellten Fakten lassen die Schlussfolgerung zu, dass Margaretes Leben das Musikschaffen rund um ihre Person erheblich geprägt hat.

Mehrere Faktoren sind zum Verständnis von Margaretes Lebensweg und die Situation bei Hofe maßgeblich: Zunächst die historische und kulturelle Umgebung, in der sie aufwuchs und von der sie geprägt wurde. Einerseits hat die Familiengeschichte der Habsburger – in Verbindung mit der burgundischen Seitenlinie des Hauses Valois – Einfluss ausgeübt, andererseits erreichte das musikalische Umfeld in den Niederlanden zur Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert einen singulären Höhepunkt und prägte die weitere Geschichte europäischer Kunstmusik nachhaltig.

Politische Überlegungen hatten zur Verbindung zwischen der Erbin des Herzogtums Burgund, Maria von Burgund, und dem Kaisersohn Maximilian, dem späteren Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, geführt. Die beiden Kinder des Paares, Philipp und Margarete, sollten die auf diese Art konsolidierte Macht auch weiterhin aufrechterhalten. So kam es, ganz im Sinne der habsburgischen Heiratspolitik, zu einer dreimaligen Verheiratung der Erzherzogin Margarete: 1483, im Alter von drei Jahren, mit dem zukünftigen König von Frankreich – die Ehe wurde annulliert; 1495 im Zuge der spanischen Doppelhochzeit mit Juan (ihr Bruder Philipp wurde mit Juana, der Tochter des spanischen Königspaares vermählt) – Margarete war nach wenigen Monaten verwitwet; 1501 schloss sie ihre dritte und letzte Ehe mit Philibert von Savoyen. Nach wenigen Jahren glücklicher Ehe wurde sie 1504 neuerlich Witwe, verweigerte daraufhin jede weitere Vermählung und legte bis an ihr Lebensende die Witwentracht nicht mehr ab.

Als sie im Alter von 27 Jahren die Regentschaft der Niederlande übernahm, hatte sie das Leben bereits mehreren harten Prüfungen ausgesetzt, unter denen weniger starke Charaktere wohl zerbrochen wären. Anders Margarete: Sie fand ihre Zuflucht in der Dichtung und in der Musik. Zwar war es zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches,

Schicksalsschläge und politische Ereignisse in Versen zu verarbeiten bzw. in Musik auszudrücken, doch finden sich in den Chansoniers der Margarete mehr Beispiele von musikalischer Umsetzung als gemeinhin zu erwarten wäre. Bereits ihre Rückkehr aus Frankreich wurde musikalisch festgehalten, die beiden Chansons *Tous les regretz* und *Tous nobles Cueurs* von Pierre de la Rue verleihen der demütigenden Lage der Prinzessin nachhaltig Ausdruck. Die Worte stammen nicht von ihr, beziehen sich jedoch auf ihr Schicksal und rufen die Menschen in ihrer Umgebung um Hilfe an. Verstärkend wirkte sich dabei die allgemein beliebte und wahrscheinlich von Margarete aus Frankreich in die Niederlande mitgebrachte „Regretz-Thematik“ aus. Negative Gefühle, quälende Gedanken und großer Schmerz wurden häufig unter diesem Topos besungen. Eine eindrucksvolle Darstellung dieser Gefühlsregungen liefert Margarete mit der Chansonmotette *Se je souspire / Ecce Iterum*, eine Komposition, in der sie den Tod ihres Gatten Philibert von Savoyen und jenen ihres Bruders Philipp betrauert. Zwar sind im Brüsseler Chansonier MS 228 zu diesem Werk weder Dichter noch Komponist vermerkt, die Forschung schreibt die Worte jedoch Margarete zu und es scheint nicht ausgeschlossen, dass sie auch die Komponistin ist. Eine weitere eindrucksvolle Trauermotette – *Proch dolor / Pie Jhesu* – befasst sich mit dem Tod von Margaretes Vater, Kaiser Maximilian I. Allein an diesen wenigen Beispielen ist deutlich zu erkennen, dass der Ausdruck von negativen Gefühlen, Trauer und Melancholie ein bedeutendes Motiv darstellt. Dies scheint aber im Stil der Zeit begründet zu sein, denn der Stimmungsgehalt unterscheidet sich nicht wesentlich von anderen Kompositionen für den Hof in Mecheln.

Es gab jedoch im Leben der Margarete von Österreich auch schöne und erfolgreiche Ereignisse: Der Vertragsabschluss zur Heiligen Liga von Cambrai, die Kaiserwahl ihres Neffen Karl V. und die erfolgreichen Verhandlungen mit der Mutter des französischen Königs Ludwig XII., die als „Damenfriede von Cambrai“ in die Geschichte eingegangen sind. Doch lediglich anlässlich der Liga von Cambrai gibt es die Chanson *Plus nulz regretz* von Josquin des Prez, die anderen Ereignisse blieben im Kunstschaffen an Margaretes Hof unerwähnt. Möglicherweise ist diese eine Chanson darauf zurückzuführen, dass zu jener Zeit Jean Lemaire in den Diensten der Fürstin stand und somit ein Dichter in ihrer Nähe war. Ob sie den Auftrag zu dieser Dichtung gab oder ob Lemaire von sich aus zur Feder griff, kann nicht gesagt werden. Margarete scheint jedenfalls hauptsächlich in schwierigen Situationen das Bedürfnis gehabt

zu haben, ihren Kummer dichterisch oder musikalisch auszudrücken. Die untersuchten Chansons weisen einen sehr ernsten, getragenen Charakter auf, wirklich heitere Stimmung findet sich selbst in jenen Kompositionen nicht, die sich mit der Abwehr negativer Gefühle befassen. (*Plus nulz Regretz* von Josquin des Prez und *Va t'ens regret* von Loyset Compère).

Die in Margaretes Tanzbüchlein überlieferten Basses Danses beinhalten die an Fürstenhöfen sehr beliebten ruhigen und würdigen Schreittänze. Daraus jedoch einen Bezug zu einer generell nur melancholischen Stimmung am Hof der Margarete abzuleiten, scheint fragwürdig.

Der Bereich der liturgischen Musik wurde im Rahmen der Fragestellung dieser Arbeit nicht näher untersucht, obwohl es zahlreiche Messen gibt, die für den Hof in Mecheln komponiert wurden. Wenn überhaupt, so hätte hier nur rein musikalischer Ausdruck entstehen können, da die Messordinarien an fixe Texte gebunden waren und sind. Möglich war allerdings die Verwendung einschlägiger Chansons als Grundlage einer Parodiemesse oder als Verwendung für den Cantus Firmus.

Das durch die vorgenommenen Untersuchungen gewonnene Bild der Fürstin ist das einer gebildeten, hochmusikalischen Regentin, die neben menschlichen Vorzügen auch über politischen Weitblick und diplomatisches Geschick verfügte. Schicksalsschläge vermochte sie zu ertragen und als gegeben hinzunehmen, daher sucht man nach einem protestierenden Aufbäumen gegen dieses Schicksal ebenso vergeblich wie nach einem Ausdruck großer Freude. Das in der Einleitung angeführte Zitat von Johan Huizinga, wonach Frauen ebenso zu großen Taten fähig wären wie Männer, hat Margarete durch ihr politisches Handeln und ihren unerschütterlichen Charakter mehr als bestätigt. In gleichem Maße ist sie ihrem Wahlspruch gerecht geworden:

FORTUNE – INFORTUNE – FORT UNE

13 Bibliographie

Ammendola, Andrea Pietro, Zwischen musikalischer Tradition und Widmung: Polyphone Herrschermessen für Angehörige des Hauses Habsburg. In: Heidrich, Jürgen (Hg.): Die Habsburger und die Niederlande. (Kassel 2010). S. 71-88.

Aubrey, Elizabeth; *Fallows*, David, Rondeau - Rondo. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², (zweite, neubearbeitete Ausgabe) Sachteil, 8/1. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 537-549.

Besseler, Heinrich, Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik. (Leipzig 1974).

Bobeth, Gundela, Kapellstrukturen bei Habsburger Herrschern des 16. Jahrhunderts: Fragen und Perspektiven. In: Lodes, Birgit; Lütteken, Laurenz (Hg.): Institutionalisierung als Prozess. (Laaber 2009).

Brainard, Ingrid, Bassedanse. In: Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 1286-1293.

Brosche, Günter (Hg.), Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche. Musica Manuscripta. (Graz 1988).

Buchon, J.-A., Chroniques de Jean Molinet. (Paris 1828) (5). Internetdokument: <http://books.google.at/books?id=ck9SgWtQ0IMC&pg=PP9&dq=Chroniques+de+Jean+Molinet,+Tome+V&hl=de&sa=X&ei=rAbLT9rRHYHn-gblI8Rg&ved=0CEMQ6AEwAg#v=onepage&q=Marguerite&f=false>. 12.06.2012.

Ehmer, Josef, Bevölkerung und historische Demografie. In: Cerman, Markus; Eder, Franz X.; Eigner, Peter; Komlosy, Andrea; Landsteiner, Erich (Hg.): Wirtschaft und Gesellschaft. (Innsbruck, Wien, Bozen 2011). S. 134-160.

Ehrmann-Herfort, Sabine, Kapelle im Spiegel der Begriffsgeschichte. In: Lodes, Birgit; Lütteken, Laurenz (Hg.): Institutionalisierung als Prozess. (Laaber 2009).

Feldbauer, Peter, Die Welt im 16. Jahrhundert. (Wien 2008).

Fellerer, Karl Gustav, Agrippa von Nettesheim und die Musik. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 16, H. 1/2, 1959. S. 77-86.

Finscher, Ludwig, Die Messe als musikalisches Kunstwerk. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. (Laaber 1990). S. 215-228.

Finscher, Ludwig, Josquin des Prez. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Personenteil, (Kassel [u.a.] 1994). Sp. 1210-1273.

Finscher, Ludwig, Pierre de la Rue. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Personenteil, (Kassel [u.a.] 1994). Sp. 626-646.

Finscher, Ludwig; *Lütteken*, Laurenz, Messe. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil, 6/1. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 184-204.

Goldberg, Clemens, Was zitiert Compère? Topos, Zitat und Paraphrase in den Regrets-Chansons von Hayne van Ghizeghem und Loyset Compère.

www.goldbergstiftung.de

Grassl, Markus, *Hic incipit lamentatio*. In: Gasch, Stefan; Lodes, Birgit (Hg.): Tod in Musik und Kultur. (Tutzing 2007). S. 245-276.

- Günther*, Ursula; *Perkins*, Leeman L.; *Bernstein*, Lawrence F., Chanson. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 559-601.
- Hilscher*, Elisabeth Theresia, Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik. (Graz [u.a.] 2000).
- Hiltmann*, Torsten, Die Organisation des Hofes. In: Marti, Susan (Hg.): Karl der Kühne (1433 - 1477). (Brüssel 2009). S. 214-220.
- Hollegger*, Manfred, Maximilian I. (1459-1519) ; Herrscher und Mensch einer Zeitenwende. (Stuttgart 2005) (Urban-Taschenbücher 442).
- Hortschansky*, Klaus, Die Rolle des Komponisten. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. (Laaber 1990). S. 104-128.
- Hortschansky*, Klaus, Musik in der Gesellschaft. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. (Laaber 1990). S. 62-103.
- Hortschansky*, Klaus, Frankoflämische Musik. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil, 3. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 673-678.
- Huizinga*, Johan, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. (Stuttgart 1952).
- Installé*, Henri, Marguerite d'Autriche: l'idéal de la femme et de la princesse selon Henri Corneille Agrippa. In: Eichberger, Dagmar (Hg.): Women at the Burgundian court / Femmes à la cour de Bourgogne. (Turnhout 2010). S. 87-96.
- Jas*, Eric, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung MS Mus. 15495. In: Kellman, Herbert; Alamire, Petrus (Hg.): The treasury of Petrus Alamire. (Ghent 1999). S. 153.
- Jas*, Eric, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung MS Mus. 15496. In: Kellman, Herbert; Alamire, Petrus (Hg.): The treasury of Petrus Alamire. (Ghent 1999). S. 154-155.
- Jas*, Eric, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung MS Mus. 15497. In: Kellman, Herbert; Alamire, Petrus (Hg.): The treasury of Petrus Alamire. (Ghent 1999). S. 158.
- John*, Johannes, Reclams Zitate-Lexikon. (Stuttgart 2000).
- Kellman*, Herbert, Josquin and the courts of the Netherlands and France: In: Lowinsky, Edward E.; Blackburn, Bonnie J. (Hg.): Josquin des Prez. (London, New York 1976). S. 181-217.
- Kellman*, Herbert; *Alamire*, Petrus. The treasury of Petrus Alamire. Music and art in Flemish court manuscripts 1500-1535. (Ghent 1999).
- Kimmerle*, Gerd (Hg.), Agrippa von Nettesheim: Von dem Vorzug und der Fürtrefflichkeit des weiblichen Geschlechts vor dem männlichen (1519). (Tübingen 1987).
- Kohler*, Alfred, Karl V. 1500-1558. Eine Biographie. (München 2005) (Beck'sche Reihe 1649).
- Kohler*, Alfred, Philipp der Schöne. In: Gasch, Stefan; Lodes, Birgit (Hg.): Tod in Musik und Kultur. (Tutzing 2007). S. 11-21.

- Krones, Hartmut, Secundus tonus est gravis et flebilis - Tertius tonus severus est. In: Gasch, Stefan; Lodes, Birgit (Hg.): Tod in Musik und Kultur. (Tutzing 2007). S. 157-188.*
- Kruse, Holger, Hof, Amt und Gagen. Die täglichen Gagenlisten des burgundischen Hofes (1430-1467) und der erste Hofstaat Karls des Kühnen (1456). (Bonn 1996) (Pariser historische Studien 44).*
- Kruzik, Claudia, Margarete von Österreich. Statthalterin der Niederlande und Tochter Kaiser Maximilians I. aus dem Blickwinkel der Korrespondenz mit ihrem Vater. Diplomarbeit. (Wien 2010).*
- Lodes, Birgit, Des Kaisers Alamire: Zur Entstehung des Chorbuches Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 15495. In: Bloxam, Mary Jennifer; Filocamo, Gioia; Holford-Strevens, Leofranc (Hg.): Uno gentile e subtile ingenio. (Turnhout 2009). S. 247-258.*
- Lütteken, Laurenz, Die Motette. In: Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil, 2. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 514-527.*
- Lütteken, Laurenz, Renaissance. In: Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Sachteil. (Kassel [u.a.] 1998). Sp. 143-156.*
- Lütteken, Laurenz, Musikalische Identitäten: Hofkapelle und Kunstpolitik Maximilians I. um 1500. In: Heidrich, Jürgen (Hg.): Die Habsburger und die Niederlande. (Kassel 2010). S. 15-26.*
- Mayer Brown, Howard, Music and Ritual at Charles the Bold's Court: In: Higgins, Paula Marie (Hg.): Antoine Busnoys. (Oxford, New York, Athens 1999). S. 53-70.*
- Meconi, Honey, Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court. (Oxford, New York 2003).*
- Meconi, Honey, Margret of Austria, Visual Representations, and Brussels Royal Library, MS. 228. In: Journal of the Alamire Foundation. Vol. 2, No. 1, 2010. S. 11-36.*
- Meier, Bernhard, Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt. (Utrecht 1974).*
- Paravicini, Werner, Karl der Kühne - Das Ende des Hauses Burgund. (Göttingen 1976) (Persönlichkeit und Geschichte 94/ 95).*
- Paravicini, Werner (Hg.) Alltag bei Hofe. 3. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Ansbach, 28. Februar bis 1. März 1992. (Sigmaringen: Thorbecke 1995).*
- Paravicini, Werner, Ordonnances de l'Hôtel. In: Krüger, Klaus; Kruse, Holger; Ranft, Andreas (Hg.): Menschen am Hof der Herzöge von Burgund. (Stuttgart 2002). S. 41-65.*
- Paravicini, Werner, Vernünftiger Wahnsinn. In: Marti, Susan (Hg.): Karl der Kühne (1433-1477). (Brüssel 2009). S. 39-49.*
- Picker, Martin, Three unidentified chansons by Pierre de la Rue in The Album de Marguerite d'Autriche. In: The Musical Quarterly. Vol. 46, No. 3, 2010. S. 329-343. Online verfügbar unter <http://www.jstore.org/stable/740661>. 05.06.2012.*
- Picker, Martin (Hg.), The chanson albums of Marguerite of Austria. MS 228 and 11239 of the Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels. (Berkeley 1965).*

- Picker, Martin*, Album de Marguerite d'Autriche. Facsimile Editions of prints and manuscripts. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS 228. (Peer [Belgium] 1997).
- Picker, Martin*, Chansonier of Marguerite of Austria. Facsimile series. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek, MS 11239. (Peer [Belgium] 1988).
- Picker, Martin*, Bibliothèque royale de Belgique MS 228. In: Kellman, Herbert; Alamire, Petrus (Hg.): The treasury of Petrus Alamire. (Ghent 1999). S. 69-70.
- Pietschmann, Klaus*, Eine Motette zur Kaiserkrönung Karls V. von Constanzo Festa. In: *Iberoromania*, H. 2, 2001. S. 30-52.
- Pietschmann, Klaus*, Musikpflege am burgundischen Hof. In: Marti, Susan (Hg.): Karl der Kühne (1433-1477). (Brüssel 2009). S. 302-303.
- Römer, Franz*, Lateinische Panegyrik für Philipp den Schönen. In: Gasch, Stefan; Lodes, Birgit (Hg.): Tod in Musik und Kultur. (Tutzing 2007). S. 23-37.
- Schmidt-Beste, Thomas*, Agrippa (von Nettesheim), Heinrich Cornelius. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Personenteil, (Kassel [u.a.] 1994). Sp. 229-230.
- Schreurs, Eugen*, Alamire, Petrus. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Personenteil, (Kassel [u.a.] 1994). Sp. 297-300.
- Schreurs, Eugen*, Petrus Alamire: Music calligrapher, Musician, Composer, Spy. In: Kellman, Herbert; (Hg.): The treasury of Petrus Alamire. (Ghent 1999). S. 15-27.
- Schuler, Manfred*, Zur Überlieferung des „Choralis Constantinus“ von Heinrich Isaac. In: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 36. Jahrgang, H. 1). 1979. S. 68-76. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/930580>, zuletzt geprüft am 12.05.2012.
- Staehelein, Martin*, Heinrich Isaac. In: Finscher, Ludwig (Hg.): MGG², Personenteil, (Kassel [u.a.] 1994). Sp. 672-691.
- Strelka, Josef*, Gedichte Margarethe's von Österreich. (Die Handschrift 2584 der Wiener Nationalbibliothek). (Wien 1954).
- Strelka, Josef*, Der burgundische Renaissancehof Margarethes von Österreich und seine literaturhistorische Bedeutung. (Wien 1957).
- Tamussino, Ursula*, Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance. (Graz, Wien, Köln 1995).
- Tröster, Sonja*, Die deutschen Lieder Heinrich Isaacs. Diplomarbeit (Wien 2007).
- Wiesenfeldt, Christiane*, Mediatrix nostra - Unsere Vermittlerin: Marianische Topoi in Pierre de la Rues Messen für Margarete von Österreich. In: Heidrich, Jürgen (Hg.): Die Habsburger und die Niederlande. (Kassel 2010). S. 143-158.
- Winker, Elsa*, Margarete von Österreich. Grande Dame der Renaissance. (München 1977).

Diskographie

Dulcis Melancholia

biographie musicale de Marguerite d'Autriche

Pierre de La Rue, Jacob Obrecht, Josquin des Prez, Heinrich Isaac

Jahr des ©: 2006

Interpret: Capilla Flamenca

Carnetz Secretz

Jahr des ©: 2006

Interpret: Les jardin de courtoisie; Delafosse-Quentin, Anne

Instrument: Sopran; Alt; Tenor; Bass (Stimme); Viola da Gamba; Harfe; Flöte;
Percussion

Doleo

Chansons und Motetten für Margarete von Österreich

Jahr des ©: 2010

Interpret: Penalosa-Ensemble, Ninot le Petit

Missa O Gloriosa Margaretha, Pierre de la Rue

Jahr des ©: 2000

Interpret: Penalosa-Ensemble

Pierre de la Rue

Chansons from the Album of Marguerite of Austria

Jahr des ©: 2001

Interpret: Corvina Consort

Margarete / Maximilian I.

Musik um 1500

Jahr des ©: 2001

Interpret: Capilla Flamenca

Inhalt der beiliegenden CD:

1	Ave sanctissima Maria	incertus	4:00
2	Tous les regretz	Pierre de la Rue	9:13
3	Plus nulz regretz	Josquin des Prez	5:03
4	Proch dolor / Pie Jhesu	anonym	3:35
5	Doleo super te frater mi Jonatha	Pierre de la Rue	2:44
6	Pour ung jamais	Pierre de la Rue	2:00
7	Tous nobles Cuers	Pierre de la Rue	1:38
8	Va t'ens regret	Loyset Compère	3:54
9	Se je sospire / Ecce iterum	anonym	4:42
10	Tous les regretz	Antoine Brumel	2:01

14 Anhang

14.1 Landkarte der Niederlande²²⁰



²²⁰ Tamussino, 1995, Margarete von Österreich. S. 299.

14.2 Inhalt des Chansonier Brüssel MS 228

1	1v-2 ²²¹	Ave sanctissima Maria - a6	Sermisy/Verdelot; möglicherw. La Rue
2	3v-4	Tous les regretz	Josquin/La Rue
3	4v-5	De l'oeil de la fille du roy	La Rue
4	5v-6	Ce n'est pas jeu	La Rue
5	6v-7	Secretz regretz	La Rue
6	7v-8	Dueil et ennuy	anon.
7	8v-9	Top plus secret	La Rue
8	9v-10	Autant en emporte le vent	La Rue
9	10v-11	Il est bien heureux	La Rue
10	11v-12	Purquoy non ne veuil je morir	La Rue
11	12v-13	Ce m'est tout ung	anon.
12	13v-14	Pour ce que je suis	La Rue
13	14v-15	Quant il survient	anon.
14	15v-16	Je n'ay dueil	Ockeghem
15	16v-17	Mijn hert altijt heeft verlanghen	La Rue / Obrecht
16	17v-18	Fors seuelment latente	La Rue / Pipelare
17	18v-19	Du tout plongiet/Fors seulement	Agricola / Brumel
18	19v-20	Revenez tous regretz/Quis det	Agricola
19	20v-22	Je n'ay dueil	Agricola
20	22v-23	Dueil et ennui/Quoniam tribulatio	Prioris
21	23v-24	Maria mater/[Fors seulement] - a5	anon.
22	24v-255	Dulces exuvie dum fata deusque	anon.
23	25v-26	Sancta Maria succurre miseris	[Strus]
24	26v-27	Soubz ce tumbel	anon.
25	27v-28	Plus nulz regretz	Josquin des Pres
26	28v-29	Entree suis en pensee	[Josquin]
27	29v-30	Vexilla regis prodeut/Passio domini	[La Rue]
28	30v-31	Dulces exuvie dum fata deusque	[De Orto]
29	31v-32	Fama malum	anon.
30	32v-33	Quant il advient choses - a5	anon.
31	33v-35	Proch/dolor/Pie Jhesu - a7	anon.
32	36v-37	C'est ma fortune envis le dis ainsy	anon.
33	37v-38	Las helas seray-je repris	anon.
34	38v-39	Helas fault il qu'a vous priser	anon.
35	39v-40	Doleo super te frater mi Jonatha	La Rue
36	40v-42	Cueuers desolez/Dies illa - a5	anon.
37	42v-43	Plusieurs regretz qui sur la terre sont	anon.
38	3v-44	Changier ne veulx c'est mon plaisir	anon.
39	44v-45	Aprez regretz il se faut resiouyr	anon.
40	45v-46	Me faudra il tousjours ainsi languir	anon.
41	46v-47	Il me fait mal de vous veoir - a3	anon.
42	47v-48	Anima mea liquefacta est	[Weerbeke]
43	48v-49	Plaine de duel et de melancolie - a5	[Josquin]
44	50v-51	Pour ung jamais ung regret - a3	[La Rue]
45	51v-52	Tous nobles Cuers - a3	[La Rue]
46	52v-53	A vous non autre server - a3	[La Rue]
47	53v-54	Va t'ens regret - a3	[Copmpère]
48	54v-55	Sourdez regretz - a3	[Copmpère]
49	55v-56	Plaine d'ennuy/Anima mea -a3	[Copmpère]
50	56v-58	Se je souspire/Ecce iterum - a3	anon.
51	58v-59	Ce povre mendicant/Pauper sum - a3	[Josquin]

²²¹ Picker, 1999, Brüssel, BR, Ms. 228. S. VIII f.

52	59v-60	O devotz ceurs/O vos omnes - a3	[Copmère/Obrecht]
53	60v-62	Se je vous eslonge de loeil - a3	[Agricola/Ghizeghem]
54	62v-64	L'eure est venu/Circumdederunt - a3	[Agricola/Josquin]
55	64v-65	Je ne scay que je doy dire - a3	anon.
56	65v-66	Je ne dit mot il conient - a6	anon.
57	66v-67	Jay mis min cueur en ung lieu - a3	anon.
58	67v-68	Triste suis de votre Langheur - a3	anon.

14.3 Inhalt des Chansonier Brüssel MS 11239

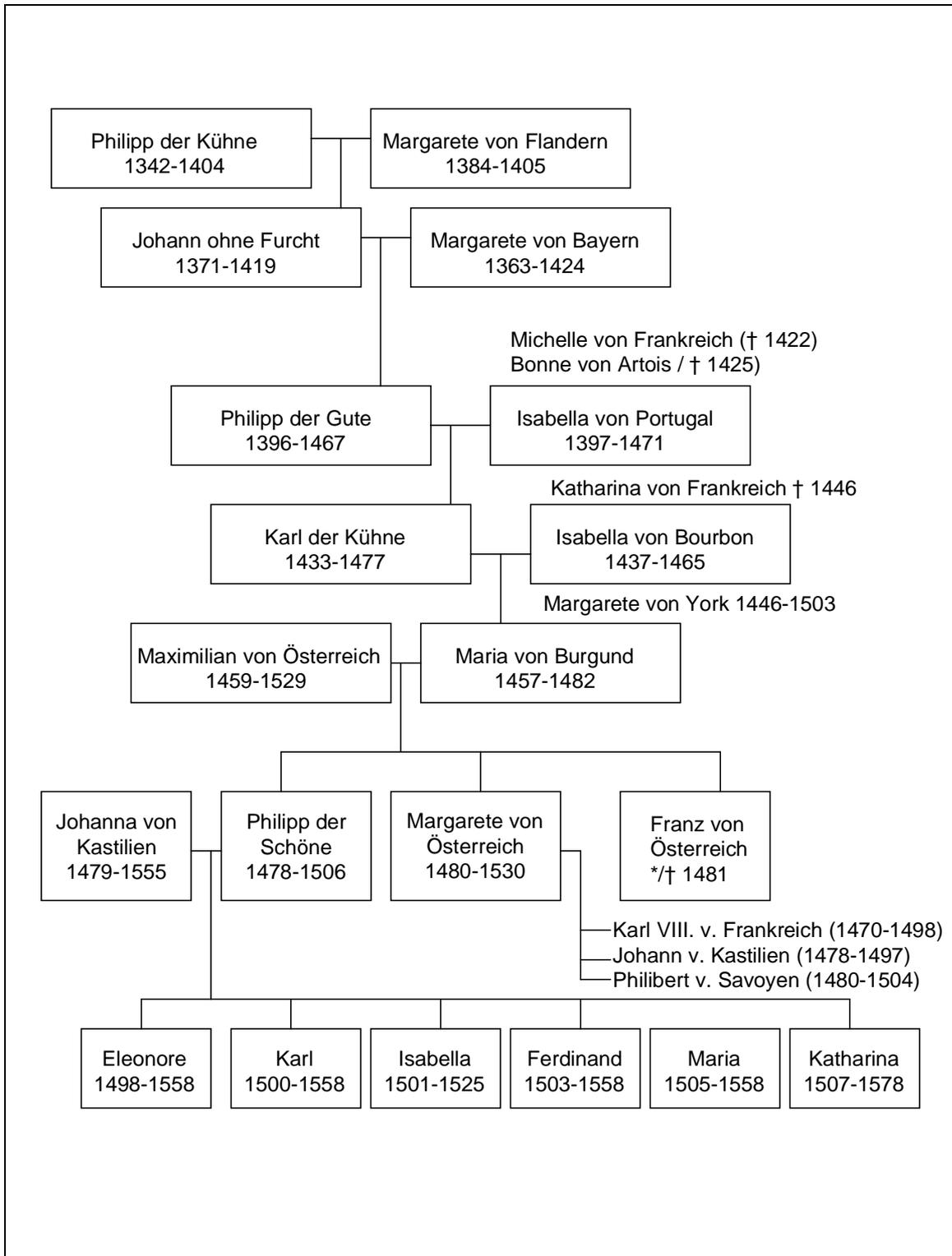
1	Allez, regretz - 3v	Hayne van Ghizeghem	Rondeau
2	Venez, regretz - 3v	(Loyset) Compère	Rondeau
3	Va-t'ent regret celuy - 3v	(Loyset) Compère	Rondeau (MS 228, Nr. 47)
4	Les grans regretz - 3v	Hayne van Ghizeghem	Rondeau
5	Tous les regrtz - 4v	(Antoine) Brumel	
6	Tous les regrtz - 4v	(Pierre) de la Rue	Rondeau, MS 228, Nr. 2
7	Revenez tous regretz / Quis det ut veniat - 4v	Alexander Agricola	Rondeau, MS228, Nr. 18
8	Belle pour l'amour - 4v	(Josquin des Prez)	
9	Vexilla Regis / Passio Domini - 4v	(Pierre) de la Rue	MS 228, Nr. 27
10	Vray Dieu qui me confortera - 4v	(Antoine) Bruhier	
11	Et qui la dira - 4v	(Heinrich) Ysac	
12	Pourquoy non ne veul je morir - 4v	(Pierre de la Rue)	MS 228, Nr. 10
13	Petite camusette - 4v	(Johannes Ockeghem)	
14	Pourquoy tant me faut il - 4v	(Pierre de la Rue)	Rondeau
15	Il viendra le jour désiré - 4v	(Pierre de la Rue)	
16	Ce n'est pas jeu d'estre - 4v	(Pierre de la Rue)	Rondeau, MS 228, Nr. 4
17	Fortune qu'a tu fait? - 4v	anon.	
18	Mon seul plaisir - 4v	(Nino Lepetit)	Ballade
19	Plaine d'ennuyt / Anima mea - 3v	(Loyset Compère)	Rondeau, MS 228, Nr. 49
20	Ne vous chaille - 3v	anon.	Rondeau
21	En douleur, en tristesse - 4v	anon.	
22	(Que vous madame) / In pace in idipsum - 3v	(Josquin des Prez)	Bergerette
23	Si dederò - 3v	(Alexander Agricola)	
24	Si sumpsero - 3v	(Jacob Obrecht)	

Verwandte Kompositionen

1	Je n'ay deul - 4v	(Johannes Ockeghem)	Rondeau
2	Fors Seulement - 3v	anon.	
3	Entré(e) suis en grant pensée - 3v	Josquin des Prez	
4	Par vous je suis - 5v	(Johannes) Prioris	
5	Considera Israel - 4v	Pierre de la Rue	
6	In pace - 4v	Josquin des Prez	
7	Fraw Margaretsen Lied („Pur ung jamais“) - 4v	(Pierre de la Rue)	

14.4 Stammtafel

Der Stammbaum ist der Monographie von Honey Meconi über Pierre de la Rue entnommen und ins Deutsche übersetzt.²²²



²²² Meconi, 2003, Pierre de la Rue. S.2.

14.5 Portrait der Margarete von Österreich



Auf diesem Portrait ist deutlich zu erkennen, dass Margarete einen Rosenkranz in Händen hält.²²³

²²³ Quelle:
http://www.google.at/search?q=margarete+von+%C3%B6sterreich&hl=de&rlz=1T4SKPT_deAT441AT441&prmd=imvns&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=fupIT-f5O9H1sgbq1NnPBQ&ved=0CEUQsAQ&biw=1280&bih=543, 12.06.2012.

Ave sanctissima Maria (2)

174

MANUSCRIPT 228

25

pa - ra - di - si, Do - mi -
Do - mi - na - mun - di. Tu es sin - gu - la -
ra - di - si. Tu es sin - gu - la - ris
pa - ra - di - si. Tu es sin - gu - la -

175

MANUSCRIPT 228

35

pu - ra. Tu con - ce - pi - sti Jhe - sum de spi - ri - tu sanc -
pu - ra. Tu con - ce - pi - sti Jhe - sum de spi - ri - tu sanc -
ra. Tu con - ce - pi - sti Jhe - sum si - ne pec - ca -

30

na - mun - di. Tu es sin - gu - la - ris vir - go -
ris vir - go - pu - ra. Tu es sin - gu - la - ris vir - go -
vir - go - pu - ra. Tu es sin - gu - la - ris vir - go - pu -
ris vir - go - pu - ra.

40

to. Tu con - ce - pi - sti Jhe - sum de spi - ri - tu sanc -
to. Tu con - ce - pi - sti Jhe - sum de spi - ri - tu sanc -
to. Tu con - ce - pi - sti Jhe - sum si - ne pec - ca -

MANUSCRIPT 228

177

to. Tu con - ce - pi - sti cre - a - to - rem mun - di
to. Cre - a - to - rem mun - di
to. Cre - a - to - rem mun - di
to. Cre - a - to - rem et sal - va - to - rem mun - di

55

in quo e - go non du - bi - to.
in quo e - go non du - bi - to.
in quo e - go non du - bi - to.
in quo e - go non du - bi - to.

50

ce - pi - sti cre - a - to - rem mun - di
in quo e - go a - to - rem mun - di
in quo e - go a - to - rem et sal - va - to - rem mun - di
in quo e -

60

du - bi - to. O - ra pro me Jhe - sum di - loc -
du - bi - to. O - ra pro me Jhe - sum di - loc -

Ave sanctissima Maria (3)

MANUSCRIPT 228

MANUSCRIPT 228

179

65

O - ra pro me Jhe - sum di - lec - tum tu - um et li - be - ra me ab om - ni - bus ma - lis.

ra me ab om - ni - bus, ab om - ni - bus ma - lis, li - be - ra - me ab om - ni - bus ma - lis, ab om - ni - bus ma - lis, ab om - ni - bus ma - lis.

70

di - lec - tum tu - um et li - be - ra me ab om - ni - bus ma - lis, tum tu - um et et li - be - ra me ab om - ni - bus ma - lis, tum tu - um ab om - ni - bus ma - lis.

75

ab om - ni - bus ma - lis, ab om - ni - bus ma - lis, lis, ab om - ni - bus, bus (ma - lis, ab om - ni - bus) ma - lis, ab om - ni - bus, bus ma - lis (ab om - ni - bus ma - lis).

Tous les Regretz / Pierre de la Rue ²²⁵

2 TOUS LES REGRETZ (Rondeau) (Pierre de la Rue)

MANUSCRIPT 228

181

182 MANUSCRIPT 228

MANUSCRIPT 228

183

(Venez doncques et plus rien ne doutez
Car mes cinq cens sont du tout aprestez
Vous recueillir; pour tant je vous convoie,
Tous les regretz...

Et sy vous pry que d'avec moy otez
Joye et plaisir, lesquels m'avoit prestez
Pour aucun temps, Fortune sans envye.
J'ay triste soing qui veult que je desvye,
Pour ce venez et vous diligentez,
Tous le regretz...)

Plus nulz regretz (2)

MANUSCRIPT 228

283

282

MANUSCRIPT 228

et cris. Long temps nous ont tous malheurs in - fi - niz Ba - tuz, tous malheurs in - fi - niz in - fi - niz Ba - tuz pu -

Ba - tuz, pu - gniz et fais po - vres mai - pu - gniz et fais po - vres mai - gretz, Ba - tuz, pu - gniz et

gniz et fais po - vres mai - gretz, (et fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - poir som - mes gar - - - niz; Jointz mes gar - - - niz; Jointz et u - nant d'es - poir som - mes gar - niz; Jointz poir som - mes gar - niz; Jointz et u -

gretz, (et fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - poir som - mes gar - - - niz; Jointz mes gar - - - niz; Jointz et u - nant d'es - poir som - mes gar - niz; Jointz poir som - mes gar - niz; Jointz et u -

gniz et fais po - vres mai - gretz, (et fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - poir som - mes gar - - - niz; Jointz mes gar - - - niz; Jointz et u - nant d'es - poir som - mes gar - niz; Jointz poir som - mes gar - niz; Jointz et u -

gniz et fais po - vres mai - gretz, (et fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - fais po - vres mai - gretz,) Mais main - te - nant d'es - poir som - mes gar - - - niz; Jointz mes gar - - - niz; Jointz et u - nant d'es - poir som - mes gar - niz; Jointz poir som - mes gar - niz; Jointz et u -

284

MANUSCRIPT 228

et u - nis n'ay - ons plus nulz re - nis n'ay - ons plus nulz re - gretz et u - nis n'ay - ons plus nulz re - nis n'ay - ons plus nulz re - gretz,

gretz, n'ay - ons plus nulz re - gretz. n'ay - ons plus nulz re - gretz. gretz, (n'ay - ons plus nulz re - gretz.) n'ay - ons plus nulz re - gretz.

Sur noz preaux et jardinetz herbus
Luyra Phebus de ses rais ennobiz;
Ainsy croistront noz boutoneaux barbus,
Sans nulz abus et dangereux troubles.

Regretz plus nulz ne nous viennent apres:
Nostre cure est pres, venant des cieulz beniz.
Voisent ailleurs regretz plus durs que gretz,
Fiers et aigretz, et charchent autres nulz!

Se Mars nous tolt la blanche fleur de lis
Sans nulz delietz, sy nous donne Venus
Rose vermeille, amoureuse, de pris,
Dont noz espritz n'auront regretz plus nulz.

Proch Dolor / Pie Jhesu / anonym ²²⁷

31 PROCH DOLOR / PIE JHESU Anon.

5

Proch do - lor, proch do - lor, proch do -

Canon: Celum terra mariaque succurrite pie!

Pi -

(A.) Proch do - lor, proch do - lor, proch do -

(T.) Proch do - lor, proch

(B.) Proch do -

MANUSCRIPT 228 305

10 15

lor! a - mis-sum ter - ris Ger - ma - ni - ca tur - ba

- e Jhe - - su Do -

Pi - e Jhe - su

Pi - - e

lor, proch do - lor! a -

do - lor!

- lor! a - mis - sum ter - ris Ger - ma - ni -

306 MANUSCRIPT 228

20

Mag - na - ni-mum re - gem de - fle - at! Il -

mi - ne,

Do - mi - ne,

Jhe - - su Do - mi - ne,

mis-sum ter - ris Ger - ma - ni - ca tur - ba Mag -

a - mis-sum ter - ris Ger - ma - ni - ca tur - ba

- ca tur - ba, Ger - ma - ni - ca tur - ba

MANUSCRIPT 228 307

25 30

le ja - cet, il - le ja - cet, At - que ru - it su - bi - to pre -

Pi - - e Jhe - - su

Pi - - e Jhe -

Pi -

na - ni-mum re - gem de - fle-at! Il - le ja - cet, At - que ru - it

Mag - na - ni-mum re - gem

Mag - na - ni-mum re - gem de - fle - at! Il - le ja -

²²⁷ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 304.

Proch Dolor (2)

308

MANUSCRIPT 228

35

cla - rum Ce - sa - ris as -
Do - mi - ne,
su Do - mi - ne,
e Jhe - su Do -
su - bi - to pre - cla - rum Ce - sa - ris as - trum, Ce - sa - ris as - trum,
de - fle - at! Il - le ja - cet,
cet, Ce - sa - ris as - trum, Ce - sa - ris as - trum,

MANUSCRIPT 228

309

40 45

trum, Ce - sa - ris as - trum: Vul - ne - re non ma - jor nunc -
Pi - e Jhe -
mi - ne,
Ce - sa - ris as - trum: Vul - ne - re non ma - jor
Ce - sa - ris as - trum: Vul - ne - re non ma - jor,
Ce - sa - ris as - trum: Vul - ne - re non ma - jor,
Ce - sa - ris as - trum: ma -

310

MANUSCRIPT 228

50 55

do - lor es - se po - test, nunc do - lor es -
su Do - mi - ne,
Jhe - su Do - mi - ne,
Pi - e Jhe - su
nunc do - lor es - se po - test, nunc do - lor es -
ma - jor, vul - ne - re non ma -
jor ma - jor nunc do -

MANUSCRIPT 228

311

60

- se po - test. For - ti - a stel - li - fe - ri
do - na
do -
Do - mi - ne,
- se po - test, es - se po - test.
jor nunc do - lor es - se po - test, es -
- lor es - se po - test. For - ti -

312

MANUSCRIPT 228

65

pan - dan - tur lu - mi - na ce - li, pan - dan - tur lu - mi - na
na
do - na
Pan - da - tur lu - mi - na ce - li, pan - da - tur lu - mi -
se - po - test. Pan - dan - tur lu - mi - na ce -
a stel - li - fe - ri pan - dan - tur lu - mi - na ce -

MANUSCRIPT 228

313

70 75

ce - li Ex - ci - pi - at mag - num
e - i
e -
na ce - li, lu - mi - na ce - li Ex - ci - pi - at
li, lu - mi - na ce - li Ex -
li, ce - li

Proch Dolor (3)

314

MANUSCRIPT 228

ce - li - ca tur - ma - vi - rum,
re - qui - em.
re - qui -
i -
mag - num ce - li - ca - tur - ma - vi -
ci - pi - at mag - num ce - li - ca tur - ma vi -
Ex - ci - pi - at mag - num ce -

MANUSCRIPT 228

315

tur - ma - vi - rum tur - ma - vi - rum!
A - men.
re - qui - em.
rum, tur - ma - vi - rum, tur - ma - vi - rum!
rum! vi - rum!
- li - ca tur - ma vi - rum!

Doleo super te / Pierre de la Rue²²⁸

35

DOLEO SUPER TE

(Pierre de la Rue)

5
Do - le - o su - per te, fra - ter - mi
Do - le - o su - per te, fra - ter - mi
Do - le - o su - per te, fra - ter - mi
Do - le - o su - per te, fra - ter - mi

10
- mi Jo - na - tha, de - co - re ni - mis,
Jo - na - tha, de - co - re ni -
mi Jo - na - tha, de - co - re ni -
mi Jo - na - tha, de - co - re ni -

15
et a - ma - bi - lis su - per a - mo - rem
mis, et a - ma - bi - lis su - per
mis, et a - ma - bi - lis su - per a - mo -
mis, et a - ma - bi - lis su - per a - mo -

20
um,) i - ta e - go te di - li - ge - -
i - ta e - go te di - li - ge - -
um, i - ta e - go te di - li - ge - -
um, i - ta e - go te di - li - ge - -

25
mu - li - e - rum. Si - cut
a - mo - rem mu - li - e - rum, Si -
rem mu - li - e - rum, (mu - li - e - rum.)
rem mu - li - e - rum. Si -

30
ma - ter u - ni - cum (a - mat fi - li - um su -
cut ma - ter u - ni - cum a - mat fi - li - um su - um,
Si - cut ma - ter u - ni - cum a - mat fi - li - um su -
cut ma - ter u - ni - cum a - mat fi - li - um su -

35
um,) i - ta e - go te di - li - ge - -
i - ta e - go te di - li - ge - -
um, i - ta e - go te di - li - ge - -
um, i - ta e - go te di - li - ge - -

327

²²⁸ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 327.

Doleo super te (2)

40

musical score for measures 40-44, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: bam. Quo - mo - do ce - ci - de - bam. Quo - mo - do ce - ci - bam. Quo - mo - do ce - ci - de - runt ro - bam. Quo - mo - do ce - ci - de - runt ro - bus -

45 50

musical score for measures 45-49, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: runt ro - bus - ti, et pe - ri - e - runt ar - ma - de - runt ro - bus - ti, et pe - ri - e - runt (ar - ma bel - bus - ti, et pe - ri - e - runt (ar - ma ti, et pe - ri - e - runt ar - ma

55

musical score for measures 55-59, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: bel - li - ca, (ar - ma bel - li - ca?) - li - ca,) ar - ma bel - li - ca? (-ca.) bel - li - ca,) ar - ma bel - li - ca? bel - li - ca, (ar - ma bel - li - ca?)

Pour ung jamais / Pierre de la Rue ²²⁹

44 **POUR UNG JAMAIS**
(Pierre de la Rue) (Text by Marguerite of Austria)

5
Soprano: Pour ung ja -
Tenor: Pour ung ja - mais, (pour
Bass: Pour ung ja - mais, (pour ung ja -

10
Soprano: mais, (pour ung ja - mais)
Tenor: ung ja - mais ung re - gret
Bass: mais) ung re-gret me de -

15
Soprano: ung re - gret me de - meure
Tenor: - me de - meure Qui,
Bass: meure, (ung re - gret me de - meure) Qui,

20
Soprano: Qui, sans ces - ser, nuyt
Tenor: sans ces - ser, (qui, sans ces - ser,) nuyt et jour,
Bass: sans ces - ser, nuyt et

368

MANUSCRIPT 228 369

25
Soprano: et jour, (nuyt et jour,) a tou-te'heu - re Tant
Tenor: (nuyt et jour,) a tou-te'heu - re Tant me tour -
Bass: jour, a tou - te'heu - re, (tou -

30
Soprano: me tour - men - te que bien vouldroy
Tenor: - men - te que bien vouldroy
Bass: te'heu - re) Tant me tour-men-te

35
Soprano: droy (mo - rir, que bien vouldroy) mo -
Tenor: mo - rir, (que bien vouldroy)
Bass: que bien vouldroy mo -

36
Soprano: - rir, Car ma vi - e'est
Tenor: mo - rir,) Car ma vi - e'est
Bass: - rir, Car ma vi - e'est

370 **MANUSCRIPT 228**

45
Soprano: fors seu-le-ment lan - guir, Par-quoy faul-dra en la fin,
Tenor: _____ fors seu-le-ment lan - guir, Par-quoy faul-dra en la
Bass: fors _____ seu-le-ment lan - guir, Par-quoy faul- dra en la

50
Soprano: (en la fin) que je meure
Tenor: fin, (en la fin) que je meure
Bass: fin, que je meure, re, (que je meure

55
Soprano: re, en la fin que je meure
Tenor: - re, en la fin que je meure
Bass: re,) Par-quoy faul-dra en la fin que je meure.

D'en eschapper l'atente n'est pas sceure,
Car mon las cuer en tristesse labore
Tant que ne puis celle douleur souffrir
Et sy m'est force devant gens me couvrir,
Parquoy fauldra en la fin que je meure.

De mes fortunes pensois estre au deseure,
Quant ce regret mauldit ou je demeure
Me couru sus pour me faire morir.
Delaissee fuz, seule, sans nul plaisir,
Parquoy fauldra a la fin que je meure.

Va t'ens regret / Loyset Compère²³¹

47 VA-T'ENS, REGRET (Rondeau) (Loyset Compère)

Va - t'ens, re - gret,
 Va - t'ens, re - gret, ce - luy qui me -

ce - luy qui me con - voy - e,
 ce - luy qui me con - voy - e, Va -
 me con - voy - e, Va - t'ens, a -

MANUSCRIPT 228

377

Va - t'ens, a - pert, que plus je ne
 t'ens, a - pert, que plus je ne
 - pert, plus je ne te

te voy - e, Car de
 te voy - e, Car de vous
 voy - e, Car de vous ve - oir,

vous ve - oir, cer - tes, j'ay tres grant
 ve - oir, cer - tes, j'ay tres
 cer - tes, j'ay tres grant peur,

peur. Sous - pe - chon - nant
 grant peur, Sous - pe - chon - nant
 Sous-pe - chon - nant que

378

MANUSCRIPT 228

35

que tu n'est que
 que tu n'est que mal -
 tu n'est que mal - heur,

heur, Car ou tu est
 heur Car ou
 Car ou tu est ne peut

ne peut es - tre ma joy e.
 tu est ne peut es - tre ma joy e.
 es - tre ma joy e.

⁶⁰ (Se plus ne suys, il faudra que y pourvoye,
 A la parfin batu seras, trompeur,
 Et si diray a toute heure ou que soye,
 Va t'ent regret...)

Quant m'en souvyent, force est que je le voye
 Souvent requiers que a moy parler je l'oye
 Celle qui a le voloir de mon cuer.
 [Riens ne s'en fait dont ay fort douleur
 Qui me contraint soyez se hault quoy l'oye.]
 Va t'ent regret...)

²³¹ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 376.

Se je souspire / Ecce iterum / anon. ²³²

50 SE JE SOUSPIRE / ECCE ITERUM Anon.

Se je sous-pi-re'et plaignz.
Se je sous-pi-re'et

Di-sant he-plaignz, Di-sant he-plaignz.
Ec-ce i-te-rum no-vus

he-las, ay-my! do-lor ac-ce-dit nec

Et par-sa-tis e-rat in-for-tu-

384

MANUSCRIPT 228 385

Et par-champs et plains Je
na-tis-si-me Ce-sa-ris fi-li-e con-

par-plains Je-plains mon-doux
-ju-gem a-mi-sis-se-

plains mon-doux a-di-lec-tis-si-mum ni-si

my: Sur-tous l'a-voir, e-ti-am fra-trem

²³² Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 384.

Se je souspire / Ecce iterum (2)

386

MANUSCRIPT 228

45 50

l'a voir es - lu,
sur tous l'a - voir es -
u - ni - cum mors a - cer - ba sur - ri - pe - ret.

55

Mais fi - e - re de - si - né
lu, Mais fi - e - re de -
Do - le - o su - per te, fra -

60

Par mort le m'a tou - lu,
sti - né - e Par mort le m'a tou - lu
- - ter mi Phi - lip - pe, rex op - ti - me,

65 70

Do - len - te in - for - tu - né - e.
Do - len - te in - for - tu - né - e.
nec est qui me con - so - le - tur.

MANUSCRIPT 228

387

75

Mes chantz
Tenor Mes chantz (chantz)
Baricanor O vos om - nes

80

sont de - deuil plains;
sont de - deuil, (deuil)
qui tran - si - tis

85

Bon jour n'ay ne
plains; Bon jour
per - vi - am, at - ten - di -

90

de - my, (ne de - my.) Vous qui
n'ay ne de - my. Vous qui
te et vi - de - te

388

MANUSCRIPT 228

95

oy - es, (oy - es) mes
oy - es mes
si est do - lor

100

plaints, Ay - ez pi -
plaints, Ay - ez
si - cut

105

ti - e de my, Ay - ez
pi - ti - e de
do - lor me -

pi - ti - e de my.
my.
us.

Tous les regretz / Antoine Brumel²³³

5 TOUS LES REGRETZ (Antoine) Brumel

Cont. tenor Tous les re - gretz qu'onc -
 Tenor Tous les re - gretz qu'onc -
 Bassus Tous les re - gretz qu'onc -

5 ques fu - rent au mon - de,
 ques fu - rent au mon - de,
 ques fu - rent au mon - de,
 ques fu - rent au mon - de,

10 Ve - nez a moy, quel - que part
 Ve - nez a moy, quel - que part
 (Ve - nez a moy, quel - que part
 Ve - nez a moy, quel - que part

425

420 MANUSCRIPT I 1239

15 que je soy - e, (quel - que part que je soy - -
 que je soy - e, (quel - que part que je
 que je soy - e, quel - que part que je
 que je soy e, (quel - que part que je

20 e;) Pre - nes mon - coeur en
 soy - - e;) Pre - nes mon coeur en
 soy - - e;) Pre - nes mon coeur en
 soy - - e;) Pre - nes mon coeur en

25 sa do - leur par - - fon - de Et
 sa do - leur par - - fon - de Et
 sa do - leur par - - fon - de Et
 sa do - leur par - fon - de Et

420 MANUSCRIPT I 1239

15 que je soy - e, (quel - que part que je soy - -
 que je soy - e, (quel - que part que je
 que je soy - e, quel - que part que je
 que je soy e, (quel - que part que je

20 e;) Pre - nes mon - coeur en
 soy - - e;) Pre - nes mon coeur en
 soy - - e;) Pre - nes mon coeur en
 soy - - e;) Pre - nes mon coeur en

25 sa do - leur par - - fon - de Et
 sa do - leur par - - fon - de Et
 sa do - leur par - - fon - de Et
 sa do - leur par - fon - de Et

²³³ Picker, 1965, The chanson albums of Marguerite. S. 425.

16 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Tochter Kaiser Maximilians I., Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande und der Musik am habsburgisch-burgundischen Hof in Mecheln um 1500. Die Heiratspolitik der Habsburger führte die junge Fürstin zunächst nach Frankreich, später nach Spanien, von wo sie nach kurzer Zeit als Witwe in ihre Heimat zurückkehrte. In dritter Ehe wurde Margarete mit dem Herzog Philibert von Savoyen verheiratet. In dieser Ehe verbrachte Margarete die glücklichste Zeit ihres Lebens, sie wurde jedoch nach wenigen Jahren erneut zur Witwe. Alle Pläne ihres Vaters, sie neuerlich zu verheiraten, lehnte sie energisch ab. Im Alter von 27 Jahren übernahm sie 1507 die Regentschaft der Niederlande. Margarete führte in Mecheln einen kulturell sehr bedeutenden Hof und betätigte sich als Förderin aller Künste, der Malerei, der Literatur und vor allem der Musik. Die berühmtesten Komponisten der Zeit verkehrten an ihrem Hof und schufen für sie unvergängliche Werke. Anhand einiger ausgewählter Chansons aus den berühmten Brüsseler Chansonniers soll untersucht werden, wie sich das Leben der Fürstin in ihrer Musik widerspiegelt. So manche Schicksalsschläge ihrem Leben finden in diesen Chansons ihren Niederschlag. Insgesamt kann festgestellt werden, dass sich die Margarete zugeordneten Chansons in den Texten mit ihrem Schicksal befassen, sich aber musikalisch nicht wesentlich von anderen Kompositionen der Zeit unterscheiden. Dessen ungeachtet weist trotzdem manche Passage auf die melancholische Stimmung der Regentin hin. Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte Forschung kann nur ein erster Schritt sein, weiterführende Forschungen könnten die im Ansatz gefundenen Erkenntnisse weiter vertiefen.

17 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Christine Geier, geb. Nowak
Geburtsdatum	07. Juli 1951
Geburtsort	Wien
Nationalität	Österreich

Ausbildung

1957 - 1960	Volksschule Wien 8.
1960 - 1969	Realgymnasium, Wien 19.
1969 - 1970	Abiturientenlehrgang der Handelsakademie, Wien 8.
seit WS 2007	Studium der Musikwissenschaft, Universität Wien

Berufslaufbahn

1970 - 2007	Programmierung, Analyse und Organisation für Bankensoftware, Projektmanagement und Accountmanagement, zuletzt in s-IT-Solutions SPARDAT GmbH, Wien
-------------	--