

November angetretene Reise nach Dublin vorzubereiten. Vielleicht ist die von Clausen beschriebene Kompositionsweise für Händel – in größerem oder kleinerem Umfang – charakteristisch, aber weder bietet das einzige Beispiel dafür, der Sonderfall *Samson*, eine genügende Grundlage, noch darf die vorgelegte Argumentation als Beweisführung gelten.

Clausens Buch ist ein bemerkenswerter Beitrag zum Studium der Händel-Überlieferung. Er hat ein sehr umfassendes Material durchgearbeitet und eine erstaunliche Fülle von Informationen gesammelt; und er hat dadurch gewiß zur Klärung der Wandlungen von Händels Werken beigetragen. Aber es bleibt eine fundamentale Schwäche seiner Arbeit, daß seine Hypothesen und Vermutungen nicht klar genug als solche hervortreten, sondern oft den Eindruck einer problemlosen Klarheit vortäuschen, obwohl eine sichere Basis nicht vorhanden ist. Die Arbeit ist primär ein Buch für Händel-Spezialisten, einerseits weil vermutlich nur diese sich die Mühe machen werden, sich das subtile System des Katalogs anzueignen (und überhaupt sich für die Fülle der Informationen zu begeistern) und andererseits, weil eine kritische Haltung notwendig ist, um zwischen Tatsachen und Vermutungen unterscheiden zu können. Als Handbuch für Nicht-Spezialisten wird es kaum zu empfehlen sein.

## Die Lais im Roman de Fauvel

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Der *Roman de Fauvel* ist eine bittere Attacke gegen die Kirche und die allgemeine Zeitmoral, geschrieben in Paris von dem königlichen Sekretär Gervais du Bus. Die zwei Teile dieser allegorischen Dichtung, verfaßt in den Jahren 1310 und 1314, sind in mehreren Manuskripten erhalten, aber nur ein einziges Manuskript, Paris, Bibl. nat. fr. 146, das 1316 geschrieben wurde, enthält musikalische Zusätze; sie wurden älteren Vorlagen entnommen und oft ein wenig abgeändert, so daß sie sich dem Text besser anpassen; einige wurden neu komponiert von einem zweiten Pariser, Chaillou de Pesstain.

Es gibt 167 musikalische Stücke, deren Länge von wenigen Takten oder Phrasen bis zu mehreren Seiten reicht<sup>1</sup>. Die polyphonen Kompositionen darunter wurden in einer guten Ausgabe von Leo Schrade vorgelegt<sup>2</sup>, aber das monophone Repertoire ist bisher nur in einer ungenügenden Weise durch eine Dissertation behandelt worden, in

<sup>1</sup> Für einen Refrain existiert keine Musik; einem Conductus (Prose) fehlt der Großteil der Musik; und die Noten einer Doppelmotette wurden ausgelassen.

<sup>2</sup> S. *Polyphonic Music of the 14th Century I*, hrsg. von L. Schrade, Monaco 1956.

der die Melodien sehr fehlerhaft übertragen wurden<sup>3</sup>. Unter den vielen einstimmigen Stücken des *Romans* finden sich mehrere, deren Form die des Lais ist; d.h., sie bestehen jeweils aus einer Reihe von Abschnitten oder Strophen verschiedener Länge und Form, von denen einige oder alle sofort in ihrer Gänze oder in kleinen Unterabschnitten ein- oder mehrmals wiederholt werden. Vier dieser Lieder haben französische Texte und fünf sind lateinisch<sup>4</sup>. Diesen Kompositionen sind einige Züge gemeinsam, die der Gegenstand der vorliegenden Studie sein sollen.

Ein Folio am Anfang des Manuskripts enthält ein Verzeichnis der musikalischen Einschiebsel und teilt sie in fünf Gruppen ein: a) Doppel- und Tripel motetten; b) zweistimmige Motetten; c) Prosen und Lais; d) Rondeaux, Balladen und Chanson-Refrains; e) Allelujas, Antiphonen, Responde, Hymnen und Versetten.

Dieses Inhaltsverzeichnis ist keineswegs fehlerlos. Mehrere Stücke wurden übersehen, viele sind falsch zitiert, orthographisch fehlerhaft oder falsch eingereiht. Unter den „*Prosen und Lais*“ findet man zwei Motettenstimmen und einen Tropus; drei zweistimmige Sololieder, zwei davon conductusartig, erscheinen unter den zweistimmigen Motetten; obwohl unter d) „*Refrains*“ angeführt werden sollten, fehlen alle 37 „*Refrains*“ und „*Sottes chansons*“ im Inhaltsverzeichnis<sup>5</sup>.

Hier ist die dritte Rubrik von Interesse, die „*Prosen und Lais*“. Von den 27 Stücken, die angeführt werden, haben drei französische Texte; alle anderen sind lateinisch. Wie schon bemerkt, sind zwei der letzteren Einzelstimmen lateinischer Motetten, und eines ist eine Trope. Ein vierter Titel ist durchgestrichen und in Rubrik d) eingeschoben, anscheinend, weil das Lied eine aab-Form hat; aber andererseits haben vier weitere Stücke, die unter den lateinischen Prosen verzeichnet sind, dieselbe Form. Während diese Tatsachen die Zahl der Prosen und Lais unter c) um vier verringern, sind acht Stücke, die hierher gehören, ausgelassen worden, nämlich drei lateinische (von denen eines in anderen Manuskripten als Teil eines hier verzeichneten, separat erscheinenden Werkes auftritt) und ein französischer Lai, der anscheinend nachgetragen wurde; das durchgestrichene Lied muß auch hier mitgezählt werden; endlich gehören drei Stücke, die unter den Allelujas, also in Rubrik e) genannt sind, hierher, wie ihre metrische und gereimte Dichtungsweise bezeugt. Daher ist die Gesamtzahl der Werke, die korrekterweise unter c) erscheinen sollte,  $27 - 4 + 8 = 31$ .

<sup>3</sup> Siehe G. A. Harrison, *The Monophonic Music in the Roman de Fauvel*, Dissertation, Stanford University 1963. Eine Gesamtausgabe des einstimmigen *Fauvel*-Repertoires wird von G. A. Anderson angekündigt.

<sup>4</sup> Wir wollen hier nicht weiter auf den Disput eingehen, ob solche lateinischen Werke nun als Lais oder als weltliche Sequenzen angesprochen werden sollen. Diese Diskussion ist recht fruchtlos und ändert nichts am Tatbestand, daß mehrere andere Conductus in gleicher Weise formuliert sind.

<sup>5</sup> Die korrigierten Zahlen unter den fünf Rubriken sind die folgenden: a) 24; b) 10; c) 32 und zwei Motettenstimmen; d) 11 und 37 „*Refrains*“ und „*Sottes chansons*“; e) 51.

Die meisten dieser 31 Werke sind Conductus und viele von ihnen sind in der gleichen Form oder mit weiteren Stimmen (ohne die kurzen Zusätze, die sie inhaltlich zum *Roman* in Beziehung setzen) auch im Manuskript F und einigen anderen Manuskripten erhalten (s. Tafel 1, S. 178).

Alle 31 Kompositionen sind im *Roman* einstimmig. Ihre musikalische Struktur ist meistens die durchkomponierte Strophe, in einigen Fällen zwei oder drei solche Strophen; einige davon oder alle werden zu neuem Text wiederholt, wie z. B. im Conductus (Prose) „*Vehemens indignacio*“ (fol. 8), dessen fünf Strophen den Melodien A A B B C zugeordnet sind, oder im Lied „*O labilis sortis*“ (fol. 11), dessen erste beiden Strophen zur selben Melodie gesungen werden und mit dem gleichen Refrain enden; ihnen folgt eine dritte Strophe mit neuer Musik. Aber, wie schon gesagt, finden sich hier auch fünf lateinische Lieder in einer aab-Form, die viele Trouvèrelieder aufweisen, alle mit b-Teilen, die viel länger sind als die a-Teile. Schließlich haben die vier französischen Werke und fünf der lateinischen Lai-Struktur. Es sind diese neun Stücke, die den Gegenstand dieser Studie bilden.

Nur die beiden kürzesten dieser Lieder sind mit Sequenzen verwandt, nämlich „*In hac valle miserie*“ (fol. 33v), das außer einigen sich auf den *Roman* beziehenden Textvarianten aus zwei Doppelversikeln einer Sequenz des Adam de St. Victor besteht, und „*Virgines egregie*“ (fol. 37), das fünf kurze Doppelversikel einer anderen Sequenz enthält (s. unten, Tafel 2, S. 179)<sup>6</sup>. Andererseits ist einer der lateinischen Lais, „*Veritas, equitas*“ (fol. 22–23), ein Kontrafakt des provenzalischen *Lais Markiol*, welcher schon ein Jahrhundert vor dem *Roman* nicht nur für dieses, sondern auch für ein französisches Kontrafakt herangezogen wurde. Dieser Lai sowie die anderen sechs bestehen alle aus sechs oder mehr und meist längeren Abschnitten, viele davon sind lang genug, um als Strophen angesehen zu werden. In jedem dieser Werke werden manche Abschnitte mehr als einmal wiederholt, und die meisten enthalten auch Abschnitte ohne Repetition. Viele dieser Abschnitte sind überdies auch selbst im Sinne der Schemata aab, aba oder sonstwie geformt. Während die zwei sequenzverwandten Stücke durchwegs je einen einzigen rhythmischen Modus verwenden, nämlich Modus fünf und eins, sind die anderen, mit Ausnahme des kürzesten, durch eine vielgestaltige rhythmische Differenzierung charakterisiert.

Die zwei sequenzverwandten Stücke weisen keine Züge auf, die einer langen Analyse bedürfen; aber die Beziehungen unter den Abschnitten des längeren und die innere Gliederung von vier seiner fünf Abschnitte produzieren eine sehr anmutige Melodie. Die anderen sieben Lais enthalten andererseits viele interessante Details. Die meisten sind schon in der Literatur besprochen worden, doch meist mit Bezug auf ihre Texte. In den folgenden Bemerkungen wird auf diese Diskussionen und Ausgaben von Pierre Aubry und Alfred Jeanroy, Hans Spanke, Friedrich Gennrich,

<sup>6</sup> Interessanterweise endet das Lied im *Roman* vor dem letzten Doppelversikel der Sequenz, in dem die Reime aufgegeben werden.

Jean Maillard, Gilbert Reaney und Gregory A. Harrison mehrfach hinzuweisen sein<sup>7</sup>. Tafel 2, S. 179, bringt einen Katalog dieser neun Werke<sup>8</sup>.

Es mag wohl erwähnt werden, daß drei weitere Werke im *Roman de Fauvel* dem Lai verwandte Strukturen haben. Alle drei sind identisch mit Conductus im Manuskript F: „*Clavus pungens*“ (fol.5) ist in F der Tenor eines zweistimmigen Werkes (fol.358); „*Quo me vertam*“ (fol.6) und „*Vehemens indignacio*“ (fol.8) sind auch in F einstimmig (fol.426v und 433). Alle drei Stücke haben mehrere Strophen, das erste und dritte je drei und das zweite zwei. Die meisten dieser Strophen erscheinen in F mit einer einzigen Textstrophe, während im *Roman* Gegenstrophen hinzugefügt wurden, so daß die drei Lieder die folgenden Formen aufweisen: A A B B C, A A B B und A A B B C. Aber alle drei zeigen deutlich, daß sie vom Conductus herkommen: Die Strophen sind viel länger als Laiabschnitte; sie sind alle durchkomponiert, haben also keine innere Gliederung, und die ersten zwei Werke enthalten überdies melismatische Caudae.

#### *Aufführungspraxis*

Eine Stelle im *Roman du roi Horn*<sup>9</sup> scheint die Aufführungspraxis der Lais zu beschreiben: Zuerst spielt ein Mädchen einen Lai auf einer Harfe; man muß wohl annehmen, daß hier „*Lai*“ nur Lied bedeutet, vielleicht, aber nicht notwendigerweise eines mit mehreren Abschnitten. Dann schlägt ihre Schwester vor, den Lai von König Horn und seiner Geliebten zu singen. Sie nimmt die Harfe, um die Gesellschaft zu unterhalten, stimmt sie, begibt sich damit auf ein Podium und beginnt die Geschichte und die „*Note*“, wie die Melodie nun bezeichnet wird. Eine andere Person nimmt dann das Instrument und die Anwesenden „*lauschen der ‚Note‘ des Lais, welchen sie vortrug*“. Danach nimmt jede der Personen im Raum abwechselnd die Harfe in die Hand und spielt etwas darauf, anscheinend ohne zu singen. Zumindest einer benützt das Instrument, um die Melodie zu harmonisieren, „*organer*“, so daß die Klänge den himmlischen Harmonien, „*armonie del ciel*“, nahekommen. Diese Stelle scheint anzuzeigen, daß die Ausdrücke „*Lai*“ und „*Note*“ fast dasselbe bedeuten, daß der erstere sich möglicherweise mehr auf den Text bezieht, der letztere mehr auf die Melodie; aber keiner der beiden scheint irgendetwas mit Struktur zu tun zu haben. Diese Stelle kann daher nur als eine allgemeine Beschreibung der Aufführungspraxis

<sup>7</sup> Vgl. A. Jeanroy, P. Aubry & L. Brandin, *Lais et Descorts du XIIIe siècle*, Paris 1901, S.3–69; H. Spanke, *Sequenz und Lai*, in: *Studi medievali* 11 (1938), S.37–68; Fr. Gennrich, *Zwei altfranzösische Lais*, in: *Studi medievali* 15 (1942), S.4–12; J. Maillard, *Évolution et esthétique du lai lyrique*, Université de Paris, Centre de documentation universitaire 1961, S.320–335; G. Reaney, *The Lais of Guillaume de Machaut and Their Background*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 82 (1955–56), S.15–32; G. A. Harrison, s. Fußnote 3.

<sup>8</sup> Reaney, *op. cit.*, S. 21, schreibt nicht ganz korrekt über die französischen Lais Nr. 2, 3, 5 und 8 (s. Tafel 2), daß „zwei Lais 12 Strophen haben, . . . einer 14 und einer . . . 9“.

<sup>9</sup> Über diesen *Roman* s. F.J. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Laiche*, Heidelberg 1841, S.464f.; auch zitiert von Reaney, *op. cit.*, S. 20.

von mittelalterlichen Liedern angesehen werden. Es ist interessant zu bemerken, daß die Geschichte, die hier besungen wird, die Geschichte von König Horn, mit der Bretagne verbunden ist, einer Provinz, die manchmal als der Entstehungsort des Lais angesehen wird<sup>10</sup>.

### *Notation und Rhythmus*

Acht der Lais, die in Tafel 2 angeführt sind, sind mensural notiert. Nur die kurze Sequenz Nr. 7 erscheint in einer ungemessenen, neuneumatischen Schrift, die am besten in isochronischer Weise den Silben zugeordnet werden kann; sie steht also im 5. rhythmischen Modus. Nr. 9, die zweite Sequenz, verläuft durchwegs im 1. Modus. Beide Lieder weisen einen steten  $\frac{6}{8}$ -Takt auf. In der Tat ist ein strenger metrischer Rhythmus in der Poesie sowohl wie in der Musik der Lais überall deutlich ausgedrückt. In modernen Übertragungen sind daher Taktstriche durchaus notwendig, aber ebenso alternierende  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{9}{8}$ -Takte. Andererseits gibt es häufig Unregelmäßigkeiten in den anderen sieben Lais: verlängerte Silben und verschiedene Mischungen der Modi, die schon lange vor der Fauvel-Zeit üblich waren.

Der kürzeste der echten Lais, Nr. 6 der Liste, benützt nochmals nur den 1. Modus, aber führt hie und da „*longae perfectae*“ ein; in allen Abschnitten außer im unwiederholten letzten gibt es überdies  $\frac{9}{8}$ -Takte. Je länger ein Werk, desto größer ist die Variabilität der Rhythmen. In Nr. 3 verwenden die zehn Abschnitte vier Modi: 3, 2, 1, 2, 1, 4–2, 2, 2, 2, 3+1<sup>11</sup>. Der erste Abschnitt von Nr. 8 hat aab-Form und benützt Modus 2+6+1 in den a-Segmenten und Modus 1+6 im b-Segment; darauf folgen Abschnitte in den Modi 2, 1 mit Auftakt, 6+1, 1(+2), 1 mit Auftakt, 4(+1), 3+1+4, 1, 1+6, 6+2 und 2+6+1.

Die übrigen Lais zeigen eine ähnliche Vielfalt der Rhythmen. In Nr. 5, wo die Modi 2 und 5 alternieren und viele Unregelmäßigkeiten einen lebendigen Rhythmus hervorbringen, tauchen zwei eigenartige Notensymbole auf: In den Abschnitten 3 und 7 hört man den Rhythmus | $\downarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   $\uparrow$  |, und in den Abschnitten 6, 7, 10 und 11 werden einzelne Longae, die zu einzelnen Silben gehören, mehrmals in drei Breves gleicher Tonhöhe aufgelöst<sup>12</sup>. Charakteristisch für Nr. 4 sind der Wechsel der Modi 1, 2, 5 und 1 mit Auftakt sowie viele  $\frac{9}{8}$ -Takte, während Nr. 1 fast durchweg im Modus 1 mit oder ohne Auftakt verläuft; nur der Schluß-Abschnitt geht zu einem variierten 5. Modus über. Dieses Stück hat auch im allgemeinen kürzere Abschnitte als die anderen langen Lais.

Nur selten benötigt man Korrekturen der Mensuralnotation; aber gelegentlich erheben sich Zweifel über die Transkription von Ligaturen, die nicht immer sorgfältig

<sup>10</sup> Siehe Jeanroy, *op. cit.*, S. xivff.

<sup>11</sup> Reaney, *op. cit.*, S. 21, hat nicht Recht, wenn er schreibt, daß „*alle rhythmischen Modi mit Ausnahme des vierten ihren Platz in diesen Stücken finden*“.

<sup>12</sup> Reaney, *op. cit.*, S. 23, glaubt ohne weiteren Grund, daß diese Notationsweise auf „*die Teilnahme eines Instruments*“ schließen lasse.

notiert sind. Manchmal scheint des Kopisten Aufmerksamkeit nachgelassen zu haben; dann helfen gewöhnlich Parallelphrasen, um die Sache aufzuklären. So wird z. B. ein Vorzeichen, das in einer Passage fehlt, zuweilen in ihrer Wiederholung eingefügt; oder, was eine Longa oder Brevis sein soll, wird auf diese Weise bestimmt. Ein gutes Beispiel einer so angedeuteten Korrektur kommt in Nr. 4 vor: „*Veritas, equitas*“ beginnt mit einem Abschnitt von dreimal zehn Versen, dessen erste acht Verse, durchweg dreisilbige trochäische Monometra, scheinbar alle in Longae zu singen sind. Aber der letzte Abschnitt notiert die gleiche Melodie in dem besseren Rhythmus des ersten Modus. Während Friedrich Gennrich, der übrigens diesen Unterschied bespricht, alle acht Verse in Longae überträgt, wählt Luther Dittmer einen Kompromiß und verwendet diesen Rhythmus nur für die ersten drei Verse und fährt dann mit dem ersten Modus fort<sup>13</sup>. Möglicherweise sollen aber alle acht Phrasen in diesem Modus gelesen werden, eben so wie der letzte Abschnitt. Andererseits findet die mehrfache Möglichkeit der Interpretation, die hier involviert sein mag, ihr Gegenstück in Stellen wie Abschnitt 7 von Nr. 4, wo ein  $\flat$  in einem Manuskript einem Auflösungszeichen in anderen widerspricht.

Verzierungen, d. h. Ligaturen für einzelne Silben, sind hier überall sehr einfach. Viele Longae werden in Figuren wie  oder  aufgelöst, manchmal auch durch vier Sechzehntelnoten ersetzt. Breves werden oft in zwei Sechzehntel geteilt, Triolen kommen nur in Nr. 3, Abschnitt 6, vor. Der einzige Lai, der mit einer längeren Kadenz endet, ist Nr. 1. Ähnliche Kadenzen trifft man sonst auch hie und da an: in Nr. 1, Abschnitt 5, in Nr. 5, Abschnitt 6 und 10 und innerhalb von Nr. 5, Abschnitt 11.

In modernen Ausgaben muß die Formulierung dieser Werke in klar umrissenen Abschnitten deutlich vorgelegt werden. Obwohl im Manuskript alle Werke komplett notiert sind, ohne Anzeichen für Wiederholungen oder Endungen der Abschnitte, bezeugen doch Großbuchstaben ihren jeweiligen Beginn. In entsprechender Weise müssen in modernen Editionen Wiederholungszeichen angebracht werden, um die Form klar vorzustellen.

### *Melodie und Modalität*

Der Ambitus dieser Lieder ist der allgemein übliche des 13. und 14. Jahrhunderts, nämlich die guidonische Skala. Aber die große Länge der Stücke und die deshalb nötige Abwechslung führt mehrmals zu einem recht weiten Umfang. Alle neun Melodien ereignen sich zwischen *G* und *b<sup>1</sup>*. Zwei Lieder, Nr. 6 und 9, benützen den kleinen Umfang einer None, zwei weitere, Nr. 4 und 7, den einer Undezime – alles Stücke einer älteren Stilschicht. Die anderen fünf Lais haben den Ambitus einer Duodezime in Nr. 8, einer Tredezime in Nr. 1, 2 und 5 und sogar einer Quatuordezime in Nr. 3 – das einzige Stück, das bis zum *G*-gamma-ut hinunterreicht. Solch große Umfänge sind für Sänger schwer zu bewältigen. Da kein einziger Abschnitt dieses

<sup>13</sup> Siehe Gennrich, *op. cit.*, S. 4, bzw. L. A. Dittmer, *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame-Musik*, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, N. Y., 1959, S. 241.

Liedes den Umfang einer Undezime überschreitet, kann man möglicherweise daran denken, daß vielleicht mehrere Sänger die verschiedenen Abschnitte übernahmen. Die Texte unterstützen aber diese Annahme sicherlich nicht.

Eine gewöhnlich schrittweise Melodie ist typisch für alle Lais, ob sie nun frühere oder spätere Kompositionen sind. Diese Art der Melodiegestaltung wird nur hie und da von Quarten oder größeren Sprüngen unterbrochen. Die fünf lateinischen Stücke, besonders Nr. 1, scheinen mehr zu Sprüngen zu tendieren, aber Sprünge, die größer als eine Quinte sind, findet man fast nur zwischen Noten, die durch eine Pause voneinander getrennt sind. In der Tat kommen solche innerhalb von Abschnitten nur in Nr. 4 vor. Abgesehen von dem kurzen Stück Nr. 7, enthalten aber alle Gesänge Oktaven- oder Septimensprünge zwischen einem Abschnitt und dem nächsten, besonders oft Nr. 3 und 4. Kann man diese Intervalle als eine Bestätigung der Annahme ansehen, daß die Lais durch mehrere Sänger aufgeführt wurden?

Pierre Aubry unterschied zwei melodische Typen im Lais des 13. Jahrhunderts<sup>14</sup>. Die eine, sorgfältiger gearbeitet und von bekannten Trouvères komponiert, ist normalerweise voll notiert, hat viele Ornamente und zeigt eine wohlgeplante Struktur. Der andere Typ ist einfach, unverziert, anonym und nur teilweise notiert, d.h. er zeichnet nur den Text auf, wo die Melodie vermutlich wiederholt wird. Im *Roman de Fauvel* sind alle Lais völlig notiert, aber alle sind anonym im Manuskript, obwohl drei Gedichte als Werke von Philippe le Chancelier bekannt sind und eines von Adam de St. Victor stammt. Wenn man ein oder zwei als dem zweiten Typ angehörig ansehen wollte, würde man sich wohl zu den sequenzverwandten Lais Nr. 7 und 9 wenden. Als Teil eines Werkes von Adam de St. Victor stammt Nr. 7 auch aus jener Zeit, der Jeanroy und Aubry die Entstehung des französischen Lais zuweisen, nämlich aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts.

Die Verwendung der Kirchentönen in den Melodien dieser Werke beseitigt jeden Zweifel an der langen Zeit, welche über ihrer Komposition verfloß. Einige von ihnen, Nr. 3, 6, 7 und 9, verlaufen gänzlich in ein und demselben Modus, nämlich im VI. (und V., um eine Quarte hinuntertransponiert), im VII., um eine Quinte hinabtransponiert, im VIII. und VII. sowie im I. Modus. Die anderen modulieren: Nr. 1 steht zwar meist in Modus I, wendet sich aber in je zwei Abschnitten zu Modus II und V; es kann nichtsdestoweniger mit den vorgenannten vier Stücken in modaler Hinsicht dem späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert zugezählt werden. Nr. 4, das Kontrafakt des *Lai Markiol*, und Nr. 5 und 8 wandern durch viele Modi und verwenden fast in jedem Abschnitt einen neuen Modus. Dieses kaleidoskopartige Verfahren wird wohl auf die späteren drei Viertel des 13. Jahrhunderts hinweisen. Man findet es wieder in Machauts Lais. Nr. 2 schließlich kann überhaupt nicht modalen Begriffen untergeordnet werden. In diesem Stück findet man neben allen natürlichen Tönen auch *B*, *Es*, *Fis*, *Cis* und *Gis*, also alle zwölf Töne der Oktave, und viele davon nahe beieinander. Diese Komposition gehört sicher ins frühe 14. Jahrhundert.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, S. xiiff.

## Form

Die interessanteste Seite der *Fauvel*-Lais ist unbestreitbar ihre Struktur. Diese bietet ungemein viel Verschiedenes und Geistreiches, das weder in früheren noch in späteren Lais zu finden ist. Eine schematische Darstellung jedes der neun Werke, von kurzen Bemerkungen begleitet, wird einer klaren Analyse am besten dienen. In diesen schematischen Analysen werden die folgenden Symbole benützt:

Die obere Zeile stellt die poetische Form dar, die untere Zeile die musikalische.

Die Buchstaben der oberen Zeile beziehen sich auf die Reimsilben; hochgestellte Indexzahlen zeigen ähnliche anstatt identische Reime an, z. B.  $e^1$  und  $a^1$ .

Die Ziffern in Klammern, die den Buchstaben folgen, zählen die Silben im Vers vom ersten bis zum letzten Akzent; Gedankenstriche vor und nach den Ziffern deuten Anakrusen oder weibliche Endungen an, und tiefgestellte Indexzahlen geben die Zahl der Akzenté im Vers an. Daher bedeutet  $-7_4-$  ein jambisches Dimetrum mit weiblichem Ende und  $7_3$  ein daktylisches Trimetrum, d. h.  $- / - / - / - / -$  bzw.  $/ - - / - -$ . Die Versstruktur bleibt immer in Kraft, bis eine neue eingeführt wird.

In der unteren Zeile stehen Großbuchstaben für lange Phrasen, deren innere Struktur durch eingeklammerte Kleinbuchstaben angegeben wird – alles immer mit Versteilen koordiniert.

Hochgestellte Indexzahlen beziehen sich auf leichte Varianten wie *ouvert*- und *close*-Endungen; tiefgestellte Indexzahlen zeigen Transpositionen an, meist in Sequenzen.

Nr. 1: „*Inter membra singula*“

- I.  $[a(7_4) b c] x 2$   
 A A
- II.  $d(7_4) d e(-5-) f(7_4) f e(-5-)$   
 B B
- III.  $c(-7_4) c g(-5-) h(-7_4) h g(-5-)$   
 C C
- IV.  $i(7_4-) i j j k(7_4) k i(7_4-) l l m m n(7_4) n l(7_4-)$   
 D D
- V.  $i(7_4-) i i o o o o i$   
 E E
- VI.  $p(7_4-) p q q r r$   
 P(f f f<sup>1</sup>)
- VII.  $s(7+3) s t(7_4-) u(7+3) u t(7_4-)$   
 G G
- VIII.  $v(3+3) v w(7_4) x(3+3) x w(7_4)$   
 H H
- IX.  $[y(7_4) z(5-)] x 2$   
 I I

- X. A(-7<sub>4</sub>) A(5+3) B(-5-) c(-7<sub>4</sub>) c(5+3) B9-5-)  
 J J
- XI. C(-7<sub>4</sub>) D C D c E E c c D F F c c D  
 K K K
- XII. G(-7<sub>4</sub>) G H [E E H] x 2  
 L L L
- XIII. k(-7<sub>4</sub>) k D I I D  
 M M
- XIV. J(-7<sub>4</sub>) G K J G K  
 N N
- XV. d(-7<sub>4</sub>) K d K s D s s D s  
 O O
- XVI. [L(-7<sub>4</sub>) c] x 2  
 P P<sup>1</sup>

In diesem Werk ändern sich in allen Abschnitten, außer im 1., 9., 14., 16. und in den letzten zwei Segmenten des 12., die Reimsilben, wenn die Melodie wiederholt wird, in besonders anziehender Weise in Abschnitt 5. In den Abschnitten 11 und 15 wird sogar auch die Versordnung geändert.

Nr. 2: „*Talant que j'ai*“

- I. [a(7<sub>4</sub>) a a b(-3) b(7<sub>4</sub>) a(-3) a(7<sub>4</sub>) b(-3) b(7<sub>4</sub>) a(-3)] x 2  
 A A
- II. [c(3-) c c(7-) b(3)] x 4  
 B B<sup>1</sup> B B<sup>1</sup>
- III. [d(7<sub>4</sub>) d e(7<sub>4</sub>-) e] x 4  
 C C C C
- IV. [f(7<sub>4</sub>-) f f g(5-)] x 4  
 D D<sup>1</sup> D D<sup>1</sup>
- V. [h(7<sub>4</sub>-) b(5)] x 8  
 E E<sup>1</sup> E E<sup>1</sup> E E<sup>1</sup> E E<sup>1</sup>
- VI. [i(-3) i i i(-7)] x 4  
 F
- VII. [e(5-) e j(5) e] x 4  
 G G G G
- VIII. [k(5) k k(7<sub>4</sub>) k(5)] x 4  
 H H<sup>1</sup> H H<sup>1</sup>
- IX. [p(-3) b b l(-5-)] x 4  
 I I I I
- X. [m(3) m m m(7<sub>4</sub>)] x 4  
 J



nicht jeweils eine Textzeile, sondern benützen die ganze Sequenz als eine einzige Phrase. In der Tat sind, zwei dreigliedrige Sequenzen ausgenommen, alle diese Sequenzen nur zweigliedrig.

Nr. 3: „*Je qui poair seule ai*“

- I. [a(10<sub>4</sub>) b] x 2  
       A                  A
- II. c(7<sub>4</sub>-) c d c a(7<sub>4</sub>) d(7<sub>4</sub>-) d d d a(7<sub>4</sub>)  
       B(b          b c)      B(b          b c)
- III. e(7<sub>4</sub>-) e e e f f f f  
       C                  C
- IV. g(7<sub>4</sub>) h g h i j i j  
       D                  D<sup>1</sup>      D      D<sup>1</sup>
- V. [c(7<sub>4</sub>-) c k] x 2  
       E                  E
- VI. [l(3+4-) l(7<sub>4</sub>)] x 4  
       F                  F F F
- VII. [k(7<sub>4</sub>) k] x 2  
       G                  G
- VIII. [m(7<sub>4</sub>) f(5-)] x 4  
       H                  H H H
- IX. [d(7<sub>4</sub>-) d] x 2  
       I                  I
- X. n(4+3-) o(3-) n<sup>1</sup>(7<sub>4</sub>-) o(3+3-)  
       J

Die Reim- und Versstruktur in diesem Stück ist ähnlich der des ersten Lais, doch in den meisten Abschnitten regelmäßiger. Mit den durchgehend zweiteiligen Abschnitten nähert sich die musikalische Formulierung der von Nr. 2. Die Abschnitte 3 und 5 benützen wieder lange Sequenzen, in beiden Fällen mit leichten Varianten. Beide Sequenzen verwenden überdies dasselbe Motiv. Die erste hat sechs Glieder, führt *B* und *Fis* ein und endet mit einer Abschlußphrase; die zweite Sequenz hat fünf Glieder nebst einer Abschlußphrase.

Nr. 4: „*Veritas, equitas*“

- I. [a(3) a a b a a a b a(-3) b] x 3  
       A  A A
- II. [c(-3) c d c c c d<sup>1</sup> c c(-7)] x 3  
       B  B B

- III.  $\begin{matrix} [e(5) \bullet \bullet e(-5)] & \times 2 & e(5) \bullet \bullet \bullet \\ \text{c} & \text{c} & \text{c}^1 \end{matrix}$
- IV.  $\begin{matrix} d(5) f(-5-) [d(5) d f(-5-)] & \times 3 \\ \text{D}(d & \bullet & e e) \end{matrix}$
- V.  $\begin{matrix} [g(3-) g h(5-)] & \times 2 & \{ [g(3-) g h(5-)] & \times 2 \} & \times 3 \\ \text{E} & & \text{F} & & \text{F F} \end{matrix}$
- VI.  $\begin{matrix} [d(7_4) i(4_3-)] & \times 3 & [d(-5) d(-3) d d(3+3) d(5) i(5-)] & \times 3 \\ \text{G} & \text{G G H} & & \text{H H} \end{matrix}$
- VII.  $\begin{matrix} [c(5) c c j(3) j c(5) i(5-)] & \times 3 \\ \text{I} & & \text{I I} \end{matrix}$
- VIII.  $\begin{matrix} [k(3-) k l(5-)] & \times 2 & [m(3-) m l(5-)] & \times 2 \\ \text{J} & & \text{J} \end{matrix}$
- IX.  $\begin{matrix} f(3-) f n(5-) f(3-) f n n(5-) & o(3-) f n(5-) o(3-) f n n(5-) \\ \text{K} & & \text{K} \\ & & p(3-) f n(5-) p^1(3-) f n n(6-) \\ & & \text{K}^1 \end{matrix}$
- X.  $\begin{matrix} e(3+3) e e e \\ \text{L}(k \quad k l l) \end{matrix}$
- XI.  $\begin{matrix} \{ [e(7_4) q(5-)] & \times 2 \} & \times 2 & e(7_4) q(5-) \\ \text{M}(m & & m & n) \end{matrix}$
- XII.  $\begin{matrix} a(3+3) a a(3) a a(3+3) b(-3) b a \\ \text{A}^1(\text{A} & & \text{x}) \end{matrix}$

Auch dieses Werk hat eine kunstvolle Struktur. Es ist ein Kontrafakt eines provenzalischen Liedes, geschrieben von Philippe le Chancelier, nach Gennrich 1228<sup>15</sup>. Die Faktur zeigt mehrere Züge, die für frühe Lais charakteristisch sind<sup>16</sup>: Die Melodie enthält mehrere nicht wiederholte Abschnitte; viele andere werden dreimal gebracht; der letzte Abschnitt benützt die Reime und die Melodie des ersten; es gibt keine Sequenzen, aber eine sofortige Phrasenrepetition findet man in Abschnitt 11. Einige interessante Unregelmäßigkeiten tauchen in den Abschnitten 4, 11 und 12 auf, die alle neben repetierten Phrasen auch einmaliges Melodiematerial bringen. Besonders auffallend ist, daß im Abschnitt 11 die letzten zwei Verse textlich dem regelmäßigen Versschema angehören und leicht zur selben Melodie hätten gesungen werden können wie die vorhergehenden zwei Doppelphrasen. In ähnlicher Weise hätten in Abschnitt 4 zwei der drei melodischen „e“ Phrasen anstatt der alleinstehenden Doppelphrase „d“ gesungen werden können. Andererseits versieht eine einzelstehende Phrase den Schlußabschnitt mit einer kurzen kadenzartigen Coda.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, S. 33 ff.

<sup>16</sup> Das französische Kontrafakt erscheint in der Jeanroy-Aubry-Ausgabe als Nr. 16.

## Nr. 5: „Pour recouvrer alegiance“

- I.  $\left\{ \begin{array}{c} \text{[a(7}_4\text{-) b(5)]} \\ \text{A(a} \end{array} \right\} \times 2 \quad \begin{array}{c} \text{b(7}_4\text{) a(7}_4\text{-) b(3)} \\ \text{a}^1 \text{ b)} \\ \text{A} \end{array} \left. \right\} \times 2$
- II.  $\left\{ \begin{array}{c} \text{[c(-7}_4\text{) c d(-5-)]} \\ \text{B} \end{array} \right\} \times 2 \left. \right\} \times 2 \quad \text{B}$
- III.  $\left[ \begin{array}{c} \text{e(-7}_4\text{) e} \\ \text{C} \end{array} \right] \times 2 \quad \text{C}^1$
- IV.  $\left[ \begin{array}{c} \text{e}^1\text{(-7}_4\text{) e}^1 \\ \text{D} \end{array} \right] \times 2 \quad \text{D}$
- V.  $\left[ \begin{array}{c} \text{f(-7}_4\text{) f(-3)} \\ \text{E} \end{array} \right] \times 4 \quad \text{E}^1 \text{ E E}^1$
- VI.  $\left[ \begin{array}{c} \text{g(-7}_4\text{) g(-3) g g h(-5-)]} \\ \text{F} \end{array} \right] \times 4 \quad \text{F}^1 \text{ F F}^1$
- VII.  $\left[ \begin{array}{c} \text{i(-7}_4\text{) i i f}^1\text{(-3) f}^1\text{(-7) i(-3) i(-7) f}^1\text{(-3) f}^1\text{(-7) i(-3)} \\ \text{G} \end{array} \right] \times 2 \quad \text{G}$
- VIII.  $\left[ \begin{array}{c} \text{j(-7}_4\text{) k} \\ \text{H} \end{array} \right] \times 4 \quad \text{H}^1 \text{ H H}^1$
- IX.  $\left\{ \left[ \begin{array}{c} \text{g}^1\text{(-7}_4\text{) g}^1\text{(-3) g}^1 \\ \text{I} \end{array} \right] \times 2 \right\} \times 4 \quad \text{I}^1 \text{ I I}^1$
- X.  $\left[ \begin{array}{c} \text{l(-5) l l m(-5-)]} \\ \text{J} \end{array} \right] \times 2 \quad \text{J}^1$
- XI.  $\left[ \begin{array}{c} \text{m(-5-) m m l(-5)]} \\ \text{K} \end{array} \right] \times 2 \quad \text{K}$
- XII.  $\left[ \begin{array}{c} \text{n(-7}_4\text{-) n l}^1\text{(-3)} \\ \text{L} \end{array} \right] \times 4 \quad \text{L}^1 \text{ L L}^1$
- XIII. = I.

In diesem Werk ziehen kurze Melismen in den Abschnitten 6, 10 und 11 die Aufmerksamkeit auf sich. Weitere wichtige Züge sind die durchwegs zweiteilige Anlage und die einmalige Aufnahme der aab-Melodie des ersten Abschnittes am Ende.

## Nr. 6: „Fauvel, cogita“

- I.  $\left[ \begin{array}{c} \text{a(5) b(-3) c(-3-)]} \\ \text{A(a} \end{array} \right] \times 2 \quad \begin{array}{c} \text{a(7}_4\text{) b(-3) c(-3-)} \\ \text{a}^1 \text{ b} \\ \text{a}^1 \text{ l)} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{a(5) b(-3) c(-3-)} \\ \text{a}^1 \text{ l)} \end{array}$
- II.  $\left\{ \left[ \begin{array}{c} \text{d(3) b(-3) c(-3-)]} \\ \text{B} \end{array} \right] \times 2 \right\} \times 2 \quad \text{B}$

- III. e(5) e(-3) c(-1-) f(5) f(-3) c(-3-)  
 C  
                   e(5) e(-3) g(-1-) f(5-) f(-3) g(-1-)  
                   c<sup>1</sup>
- IV. [h(3) i(-3) d(-3-)] x 2  
 B
- V. [a(5) c(-5-)] x 2    [j(5) c(-5-)] x 2  
 D                            D<sup>1</sup>
- VI. c(5-) c c k(6) k(7<sub>4</sub>) k c(5-) l(7<sub>4</sub>) l c(5-) c(8-)  
 E

Eine weitere Binnenformulierung wird hier im 1. Abschnitt verwendet: die Rundbarform aaba. Unregelmäßige Versstruktur in Abschnitt 3 führt zu bedeutenden Änderungen in der Wiederholung der Melodie; ähnlich unregelmäßig ist der unrepetierete Schlußabschnitt. Diese Züge könnten zur Annahme führen, daß wir es hier mit einem zweitrangigen Dichter zu tun haben, wenn es nicht bekannt wäre, daß der Autor Philippe le Chancelier war. Ein sehr ungewöhnlicher Zug ist die Wiederaufnahme der Melodie von Abschnitt 2 in Abschnitt 4, zudem zu teilweise neuen Reimen, so daß die Abschnitte 2–4 in der Form A A B B' A erscheinen.

Nr. 7: „In hac valle miserie“

- I. [a(-7<sub>4</sub>) a] x 2  
 A                    A
- II. [b(-7<sub>4</sub>) b] x 2  
 B                    B

Kein weiterer Kommentar ist hier nötig.

Nr. 8: „En ce dous temps“

- I. {[a(6+<sup>-6</sup><sub>-5</sub>) a] x 2    b(6+-5) a(6-+6) b(6+-5)} x 2  
 A(a        b)    A    B(c        b<sup>1</sup>        c<sup>1</sup>)                    A A B
- II. c(6+6 c d(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+6) d    c c  
 C                    D(d        d<sup>1</sup>)    C
- III. [f(<sup>-5</sup><sub>-5-</sub>+5) f f g(<sup>-5</sup><sub>-5-</sub>+5-) g g] x 2  
 E(e                    e)                    E
- IV. h(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+6-) h h h i i    h h h h i i h h h h  
 F(f                    f<sub>1</sub> f<sub>2</sub> g) G(h g<sup>1</sup>)    F                    G    F
- V. j(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+6) j j [k(<sup>6</sup><sub>6-</sub>+5) k] x 2    j j j  
 H(i                    i<sub>1</sub> j) I                    I    H

- VI.  $l(-5-+-5) m m l \quad l m m l$   
 $J(k \quad l m k \quad n m l n)$
- VII.  $\{[n(6+6-) c] \quad x 2\}$   
 $K(o o^1_1 o_2 p) \quad K^1(o o^1_1 o_2 p^1) \quad k k^1$
- VIII.  $[o(6-+6-)] x 6$   
 $L(o \quad o_1 o_2 o_3 o_3 o_5)$
- IX.  $p(6+-5-) p p \quad q \quad q \quad p p \quad q q q$   
 $M(p \quad q q^1) \quad M^1(p^1 q^1) \quad M^1 \quad M$
- X.  $c^1(6+-5) c^1 c^1 \quad f^1 \quad f^1 \quad c^1 c^1 c^1$   
 $N(r \quad r_1 r^1_2) \quad N^1(r^2_3 r^3_4) \quad N$
- XI.  $a^1(6-+-5) a a r r r$   
 $o$
- XII.  $\{[s(6-+6) s] \quad x 2 \quad s a^2 s a^2\} x 2$   
 $P \quad P \quad R \quad R^1 \quad P P R R^2$

Dies ist strukturell wie auch rhythmisch der kunstreichste der neun Lais. Fünf Abschnitte enthalten lange Sequenzen: 4 und 7 schließen mit vier- bzw. dreigliedrigen Sequenzen und Codae; die Abschnitte 9 und 10 verwenden variierte Sequenzen; und im 8. Abschnitt geben sechs Reimzeilen Anlaß zu einer exakten sechsgliedrigen Sequenz. Der 1. Abschnitt hat die Form aab, ist aber auch innerhalb dieser Segmente in einer interessanten Weise mittels Repetitionen durchgestaltet, so daß die a- und b-Segmente miteinander verbunden sind. Die Abschnitte 3 und 12 haben eine zweiteilige Gliederung; der erste hat eine einfache aa-Form wie der Text, während der andere eine wiederholte aabb'-Form hat. Besonders ungewöhnlich ist die Rondoform im 4. Abschnitt, wo überdies die alternierenden Elemente melodisch verwandt sind. Mehrere Abschnitte haben aba-Formen, nämlich 2, 5, 9 und 10; aber in der inneren Gestaltung sind sie alle verschieden. In zwei dieser vier Abschnitte ist nur entweder das a- oder das b-Segment innerlich gestaltet, während in den anderen zwei beide Segmente so behandelt und auch miteinander verbunden sind. Die kunstreiche Formulierung des 9. Abschnitts ist der des 5. Abschnitts von Nr. 1 ähnlich. In den Abschnitten 5 und 10 geht die Versstruktur parallel mit der musikalischen Form, aber nicht in den anderen.

In gleicher Weise wird das aaabbb-Reimschema im 3. Abschnitt zu einer wiederholten Melodie gesungen, während die ähnliche Textform in Abschnitt 11 von sechs verschiedenen Phrasen begleitet wird. Auch Abschnitt 7 ist sehr interessant: Zwei lange Textzeilen ohne Reim werden zu einer wiederholten Gruppe von vier kurzen Melodiephrasen gesungen, von denen zwei die erste Phrase variieren und bzw. oder transponieren. Aber der beste Beweis dafür, daß die Vers- und Reimstruktur nicht notwendigerweise eine parallele Melodie-Formulierung hervorruft, wird von Abschnitt 6 erbracht. Hier wurden zwei anscheinend identische Strophen mit dem

Reimschema abba zu einer Melodie gesetzt, die aus vier Phrasen besteht; jede wird zweimal gebracht, aber in einer von der Textstruktur unabhängigen Folge:

Text: a-b-b-a a-b-b-a

Melodie: a-b-c-a d-c-b-d

Diese vielen feinen Züge deuten auf das späte Datum dieser Komposition hin; dieser Eindruck wird beträchtlich durch die vielen Akzidentien, *B* und *H*, *Fis* und *F*, bestärkt (s. oben unter „Melodie und Modalität“, S. 166 ff.).

Nr. 9: „*Virgines egregie*“

- I. [a(7<sub>4</sub>) b(5-) a(7<sub>4</sub>) b(5-)] x 2  
 A(a b a<sup>1</sup> b<sup>1</sup>) A
- II. c(7<sub>4</sub>) d(5-) c(7<sub>4</sub>) d(5-) e(7<sub>4</sub>) d(5-) e(7<sub>4</sub>) d(5-)  
 B (a<sup>2</sup> c) B
- III. [a(7<sub>4</sub>) f(5-) a(7<sub>4</sub>) f(5-)] x 2  
 C(d x d<sub>1</sub> b<sup>2</sup>) C
- IV. g(7<sub>4</sub>) g h(5-) i(7<sub>4</sub>) i h(5-)  
 D(e e c) D
- V. i(7<sub>4</sub>) i j(5-) k(7<sub>4</sub>) k j(5-)  
 E(e<sup>1</sup> e<sup>1</sup>y) E

Diese fünf Doppelversikel bieten zwei zweiteilige und drei Bar-Formen, alle sind sehr kurz. Alle Abschnitte werden nur einmal wiederholt. Hübsche Züge sind die Verwendung a) der gleichen Schlußphrase in den Abschnitten 2 und 4, b) die nahezu identische zweite Schlußphrase in den Abschnitten 1 und 3 sowie c) die mit Ausnahme des ersten Tones identische Anfangsphrase in den letzten zwei Abschnitten. Diese verschiedenen Beziehungen zwischen allen Abschnitten geben dem Stück eine besonders ansprechende organische Melodie.

\*

Es wird von Nutzen sein, die verschiedenen Aspekte, die in den *Fauvel*-Lais beobachtet werden konnten, kurz zusammenzufassen. In Spankes Analysen der von Jeanroy und Aubry veröffentlichten Lais werden die Lieder folgendermaßen eingeteilt: Lieder, die a) zweiteilige Form in allen Abschnitten haben; die b) vierteilige sowohl wie unrepetierete Abschnitte enthalten; die c) freiere Arrangements benutzen, die auf der Wiederholung kurzer Segmente basieren; und die d) nicht mit der Wiederholung ganzer Abschnitte arbeiten, aber vielfache Repetitionen einzelner Phrasen verwenden und in dieser Beziehung mit Peter Abälards *Planctus* verwandt sind. Unter den neun *Fauvel*-Lais sind nur die ersten drei Gruppen vertreten. Diese Tatsache scheint darauf hinzudeuten, daß der vierte Typus ein sehr früher ist. Die streng zweiteilige Form ist auch nicht typisch für unsere Gruppe und findet sich nur in den zwei frühen, sequenzverwandten Stücken, obwohl sie später von Machaut zur

Regel erhoben wurde. Nr. 5 steht diesem Typ auch nahe; aber hier hat ein Abschnitt auch eine innere Organisation. Die übrigen Lieder enthalten nicht nur derartige innerlich gegliederte Abschnitte, sondern auch solche mit mehreren Wiederholungen oder solche ohne Wiederholungen. Sie gehören somit zu Spankes Gruppe c.

Was in den *Fauvel*-Lais strukturell neu ist, ist die häufige Binnengliederung der Abschnitte, die man nur selten in frühen Lais findet. Die aab-Form kommt in Abschnitten von Nr. 3, 4, 5, 8 und 9 vor; aaba erscheint in Nr. 6; aba und ababa findet man in Nr. 8; aabb in Nr. 4 und 8; und abab in Nr. 9. Ein weiteres wichtiges Element, das nur selten und bescheiden im frühen Repertoire auftritt, ist die melodische Sequenz, die in Nr. 2, 3 und 8 Anwendung findet. Schließlich ist das häufige Erscheinen von Akzidentien in Nr. 2 und 8 auffallend.

In frühen Lais werden Reime nur sehr selten geändert, wenn die Melodie repetiert wird. Nur in vier von neunzehn Stücken, die Spanke unter seinen ersten drei Gruppen anführt, geschieht dies: je einmal in Nr. 25 und 26 und zweimal in Nr. 29; Nr. 30 ist ganz außergewöhnlich, weil drei der vier wiederholenden Abschnitte so formuliert sind, aber dies ist anscheinend auch das einzige englische Stück unter allen Lais. Unter den *Fauvel*-Lais trifft man diese Technik in drei Abschnitten von Nr. 1 an, in je zwei von Nr. 4 und 6 und in einem von Nr. 8. Mag die diesbezügliche Ähnlichkeit zwischen Jeanroy-Aubry's Lai Nr. 30, die nur im Ms. Brit. Lib. Arundel 248 überliefert ist, und der *Fauvel*-Lai Nr. 1, welcher auch in den Mss. LoB und StV auftritt<sup>17</sup>, die beide Verbindungen zu England und bzw. oder zur Provinz Frankreichs haben, auf einen englischen Autor der letzteren hinweisen? Aber dieselbe Technik findet auch in Nr. 4 und 6 Anwendung, und diese beiden Gedichte stammen von Philippe le Chancelier. In Nr. 8 tritt sowohl dieses als auch ein umgekehrtes Verfahren zutage; hier wird nämlich ein repetierendes Versschema von verschiedener Musik begleitet. Hie und da führt auch Machaut in seinen Lais eine neue Reimsilbe ein, wo ein Melodieabschnitt wiederholt wird; aber typischerweise verfolgen dort die meisten Abschnitte einen einzigen Reimlaut, sehr im Unterschied zu dem, was man im *Roman de Fauvel* vorfindet.

Es scheint daher, daß die *Fauvel*-Lais ein besonderes Repertoire darstellen, welches, obwohl es sich über eine lange Periode erstreckt, sich deutlich sowohl vom früheren Lai-Repertoire als auch von dem Machauts abhebt.

## TAFEL 1

### *Fauvel* Conductus (Prosen)<sup>a</sup>

1. Fol. 2: *Heu quo progreditur*<sup>b</sup>; erhalten auch in F fol. 350v (a 2, Tenor identisch); OxfRawl fol. 7 (nur Text); OxfAdd fol. 126 (nur Text).
2. Fol. 3v: *O varium fortune lubricum*; erhalten auch in F fol. 351v (a 2, Tenor identisch); CarmBur fol. 47v (Neumen); OxfRawl fol. 12 (nur Text); zitiert (V. 1–4) in Oxford, Digby 166. Vom gleichen Dichter wie Nr. 12?

<sup>17</sup> Siehe Tafel 2, Fußnote f (S. 179) für die Sigeln.

3. Fol.3v: *Virtus moritur*; erhalten auch in F fol.322r–v (a 2, Tenor identisch); OxfAdd fol.126 (nur Text).
4. Fol.4v: *Floret fex Favellea*; erhalten, mit dem Text „*Redit etas aurea*“, auch in F fol.318v–319 und W1 fol.101v (a 2, Tenor identisch nur für V.1–9); OxfRawl fol.8v (nur Text). Form: A–A–B.
5. Fol.4v: *Vanitas vanitatum*; erhalten auch in F fol.423r–v; Da 2777 fol.4 (nur Text); OxfAdd fol.62 (nur Text); von Philippe le Chancelier.
6. Fol.5: *Clavus pungens acumine*; erhalten auch in F fol.358–359v (a 2, Tenor identisch). form: AA–BB–C (in F: A–B–C).
7. Fol.5: *In precio precium*; erhalten auch in F fol.227r–v (a 3, Tenor identisch).
8. Fol.6: *Presum, prees*. 5 Strophen.
9. Fol.6: *Christus assistens*; erhalten auch in F fol.435v, Da 2777 fol.4v (nur Text); München 3812 fol.135 (nur Text). 4 Strophen; von Philippe le Chancelier.
10. Fol.6: *Quo me vertam*; erhalten auch in F fol.426v–427r(–v); Da 2777 fol.3v (nur Text). Form AA–BB (in F: AA–BB–C); von Philippe le Chancelier.
11. Fol.7v: *Omni pene curie*; erhalten auch in F fol.353 (a 2, Tenor identisch); W2 fol.144v (a 2, ohne Noten); OxfRawl fol.10v (nur Text), Paris 1544 fol.86v (nur Text). Form: A–A–B; von Gautier de Châtillon.
12. Fol.7v: *Nulli beneficium* (s. Nr. 14); erhalten auch in F fol.334, W1 fol.108v–109, Ma fol.63r–v (alle a 2, Tenor identisch); CarmBur fol.6 (nur Text); OxfAdd fol.63 (nur Text); Madrid, Escorial Q III 18 fol.178v (nur Text), von Philippe le Chancelier.
13. Fol.7v: *Rex et sacerdos*; erhalten auch in F fol.435v–436 (3 Strophen), Da 2777 fol.4 (nur Text); von Philippe le Chancelier.
14. Fol.7v: *Cui magis committitur*<sup>b</sup>; erhalten auch als C-Teil von Nr.12 in allen anderen Mss. 2 Strophen.
15. Fol.8: *Vehemens indignacio*<sup>b</sup>; erhalten auch in F fol.433; OxfAdd fol.128 (nur Text). Form AA–BB–CC (in F, OxfAdd: A–B–C); verwandt mit SR 361?
- (15a. Fol.9: Motettenstimme.)
16. Fol.11: *O labilis sortis*; erhalten auch in F fol.427v–428 (der gleiche Text mit anderer Melodie), Da 2777 (nur Text). Form. A(a + Refrain)–A–B (in F: AA–BB–C); von Philippe le Chancelier.
- (16a. Fol.12r–v: Motettenstimme.)
17. Fol.14–15: Lai<sup>c</sup>
18. Fol.17–18v: Lai<sup>c</sup>.
19. Fol.19r–v: Lai<sup>c</sup>
20. Fol.22–23: Lai<sup>c</sup>.
21. Fol.28bis–28ter v: Lai<sup>b,c</sup>.
22. Fol.29: *Vade retro, Sathana*; erhalten auch in F fol.416v–417 (der gleiche Text mit anderer Melodie); Da 2777 (nur Text); CarmBur fol.83 (nur Text), OxfAdd fol.63 (nur Text); Madrid, Escorial Q III 18 fol.178v (nur Text); von Philippe le Chancelier.
23. Fol.29: Lai<sup>c</sup>.
24. Fol.29v: *Falvelle qui iam moreris*<sup>d</sup>; erhalten auch in F fol.428v (der gleiche Text mit anderer Melodie); Da 2777 fol.4 (nur Text). Form: A(a–a–b)–A–A (in F: AAA–BBB); von Philippe le Chancelier.
25. Fol.30v: *Gaudet Favellus nimium*.
26. Fol.30v: *Iste locus*<sup>e</sup>.

27. Fol. 33v:	Lai <sup>c</sup> .
(27a. Fol. 33v:	<i>Familiam custodi</i> ; Trope.)
28. Fol. 34v–36v:	Lai <sup>c</sup> .
29. Fol. 37:	Lai <sup>c</sup> .
30. Fol. 39v:	<i>Virgineus sensus</i> <sup>e</sup> .
31. Fol. 41v:	<i>Plebs fidelis</i> <sup>e</sup> .

a) Abkürzungen: CarmBur: München, Bayer. Staatsbibl., clm 4660; Da 2777: Darmstadt, Hess. Landesbibl., 2777; F: Florenz, Bibl. Med. Laur., Plut. 29,1; Ma: Madrid, Bibl. nac., 20486; München 3812: München, Bayer. Staatsbibl., clm 3812; OxfAdd: Oxford, Bodl. Libr., Add. A 44; OxfRawl: Oxford, Bodl. Libr., Rawlinson C 510; Paris 1544: Paris, Bibl. nat., nouv. acq. lat. 1544; SR: Hans Spanke: *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes* (Leiden 1955); W1: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., 677; W2: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., 1206.

b) Nicht im Inhaltsverzeichnis angeführt.

c) S. Tafel 2.

d) Hier durchgestrichen und unter den Rondeaux etc. angeführt.

e) Unter den Alleluja etc. angeführt.

## TAFEL 2

### Die *Fauvel*-Lais<sup>f</sup>

- I. *Inter membra singula*, fol. 14–15: 16 Abschnitte; erhalten auch in StV fol. 255v–258; LoB fol. 12–19v; PrK fol. 38r–v (nur Text); von Philippe le Chancelier.
- II. *Talant que j'ai*, fol. 17–18v: 14 Abschnitte.
- III. *Je qui poair*, fol. 19r–v: 10 Abschnitte.
- IV. *Veritas, equitas*, fol. 22–23: 12 Abschnitte; erhalten auch in F fol. 440v–442v; LoB fol. 28v–36; Paris 1251 fol. 105 (nur Text); PrK fol. 38v (nur Text); von Philippe le Chancelier. Kontrafakt des provenzalischen *Li Lais Markiol* („*Gent menais quan dechais*“), erhalten in R fol. 212–213; N fol. 72–73v. Das französische Kontrafakt „*Flors ne glais*“ ist erhalten in: MuA fol. 1r–v (Anfang verloren); N fol. 73v–74 (nur Text); Paris 2193 fol. 10v–11 (nur Text).
- V. *Pour recouvrer alegiance*, fol. 28bis–28ter v: 13 Abschnitte.
- VI. *Fauvel, cogita*, fol. 29: 6 Abschnitte. Abschnitte 1–5 (beginnend „*O mens, cogita*“) erhalten auch in F fol. 438v; LoB fol. 20v–22v; PrK fol. 38 (nur Text); von Philippe le Chancelier.
- VII. *In hac valle miserie*, fol. 33v: 2 Abschnitte = Adam de St. Victor, Sequenz Nr. 44, Doppelversikel 2–3.
- VIII. *En ce dous temps*, fol. 34v–36v: 12 Abschnitte.
- IX. *Virgines egregie*, fol. 37: 5 Abschnitte = die in vielen Mss. mit mehreren Melodien überlieferte Sequenz ohne den letzten Doppelversikel; s. z. B. *Le Prosaire de la Sainte-Chapelle, Manuscrit du Chapitre de St. Nicolas de Bari* (Monumenta Musicae Sacrae, Band 1, Macon 1962), fol. 288f.

f) Abkürzungen: F: Florenz, Bibl. Med. Laur., Plut. 29,1; LoB: London, Brit. Libr., Egerton 274; MuA: München, Bayer. Staatsbibl., gallo-rom. 42 + Paris, Bibl. nat., Vma. 1446; N: Paris, Bibl. nat., fr. 12615; Paris 1251: Paris, Bibl. nat., lat. 1251; Paris 2193: Paris, Bibl. nat., fr. 2193; PrK: Prag, Tschech. Staatsbibl., Kap. N 8; R: Paris, Bibl. nat., fr. 844; StV: Paris, Bibl. nat., lat. 15139.