

Die rhythmische Interpretation eines Trouvèreliedes

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Die Debatte über die rhythmische Interpretation mittelalterlicher einstimmiger Lieder hält seit dem Beginn unseres Jahrhunderts an. Der folgende Beitrag will mit Hilfe eines Beispiels aus der Trouvèreliteratur etwas zu diesem Problem beisteuern.

Die folgenden Arbeitshypothesen liegen den weiteren Ausführungen zugrunde: 1. In der Trouvèrekunst sind Dichtung und Melodik untrennbar verbunden; 2. der Rhythmus ist in den Trouvèrehandschriften hie und da klar mensural notiert, und solche Manuskripte können zum Verständnis des Rhythmus dienen, wo derselbe nicht notiert ist; beide Arten von Chansoniers wurden ja um die gleiche Zeit niedergeschrieben, nämlich meistens zwischen 1240 und 1270; 3. wo keine Quelle den Rhythmus notiert, kann er aus zwei Umständen bestimmt werden, nämlich aus der metrischen Betonung des Gedichtes und aus der Verteilung der melodischen Ornamente.

Zunächst soll hier die musikalische Seite des rhythmischen Problems bedacht werden.

Wie schon festgestellt, gibt es mehrere Trouvèremanuskripte, welche Mensuralnotation benützen, um den Rhythmus kenntlich zu machen; die Mehrzahl der Trouvèrelieder jedoch ist in einer Notation überliefert, die keine unterschiedlichen Notenzeichen benützt. Wo der Rhythmus klar notiert ist, ist er offensichtlich nicht einem starren Metrum unterworfen, sondern kann sich im Laufe eines Liedes von einem Modus zu einem anderen wenden, wenn das Gedicht es so verlangt. Aber entweder das ganze Stück hindurch oder zumindest in der einzelnen zusammenhängenden Phrase weist die Musik einen oder eine bestimmte Kombination jener gleichförmigen Grundrhythmen auf, die die polyphone Musik der Epoche beherrschen und die allgemein von den theoretischen Schriften her als die sechs Modi bekannt sind, die sämtlich dreiteilige Zeiteinheiten verwenden. Dies mußte ja erwartet werden, da die Trouvères auch in polyphoner Komposition tätig waren; von Adam de la Halle z. B. sind mehrere Motetten und mehrstimmige Chansons bekannt. Was weiter ausschlaggebend ist, ist die Tatsache, daß unzählige Phrasen und selbst mehrere ganze Chansons im Motetten- und Conductus-Repertoire wiederkehren, wo sie alle einem strikten Rhythmus und Metrum unterworfen sind, was kaum denkbar wäre, wenn sie ursprünglich anders gesungen worden wären.

Bei der Erwähnung der Termini Rhythmus und Metrum ist es angebracht, eine Autorität auf dem Gebiete der Trouvèrelyrik heranzuziehen. Das Folgende ist ein Zitat aus Roger Dragonettis *La technique poétique dans la chanson courtoise*¹.

¹ Rijksuniversitaet de Gent, Bruges 1960, S. 500–502; Übersetzung vom Verfasser.

Dragonetti kommt zu dem folgenden Resultat einer gründlichen Forschungsarbeit: „In normalen Versen ist der Rhythmus mit Hilfe einer rationalen und proportionalen Zeiteinheit organisiert . . . In der Tat, jeder Rhythmus setzt ein Metrum voraus, das nicht einfach ein zusätzliches Kunstmittel darstellt, sondern . . . eine essentielle Grundlage für die Perzeption des Rhythmus ist. Metren haben daher eine strukturelle Funktion, die klar aus der Analyse der höfischen Dichtung hervortritt, wo die regulierende Wirkung metrischer Struktur eine besonders wichtige Rolle spielt.“

Diese Tatsache geht nicht nur aus der Motettenliteratur der Epoche hervor, sondern kann auch von einer Analyse des historischen Hintergrundes abgeleitet werden sowie von einer grundsätzlichen Betrachtung der Verskunst und des Reims. Nationalsprachige Poesie des Abendlandes trat erstmalig in Spanien auf, als Imitation der blühenden arabischen Dichtung, welche auf einer komplizierten Theorie der Metren gebaut war. Ihrerseits wurden diese Troubadourlieder von den Trouvères nachgeahmt, deren Reimkunst metrische Akzente voraussetzt. Ohne solche Akzente ist es z. B. unmöglich, männliche und weibliche Reime einander gegenüberzustellen; und Akzente setzen Metrum voraus. Ohne Metrum verliert ein Gedicht in der Tat seinen Charakter als solches und verwandelt sich in Prosa.

Wir haben somit festgestellt, daß sowohl die Musik als auch die Poesie der Trouvèrelieder eine metrische Interpretation verlangen, d. h. durchgängige Regelmäßigkeit von Akzentuierung innerhalb der einzelnen Teile eines Liedes oder im ganzen. Weiter muß man aus historischen Gründen annehmen, daß diese Dichtung den lateinisch-klassischen Einfluß aufzeigen wird; und in der Tat sind alle Metren, die man in diesen Liedern antrifft, als Jamben, Trochäen oder Daktylen zu erkennen. Das Versmaß mag sich aber von Zeile zu Zeile oder von Versgruppe zu Versgruppe ändern, auch können zwei Metren in einem Vers alternieren. Somit wird es nötig, die folgenden Fragen aufzuwerfen: Wie erkennt man das poetische Metrum? (Dazu weiter unten.) Und wie können diese Versmaße rhythmisch interpretiert werden? Denn Jamben können innerhalb des modalen Systems rhythmisch dargestellt werden wie in Beispiel 1a oder 1b; Trochäen wie in Beispiel 1c, 1d oder 1e; und Daktylen wie in Beispiel 1f oder 1g.

a)  b) 

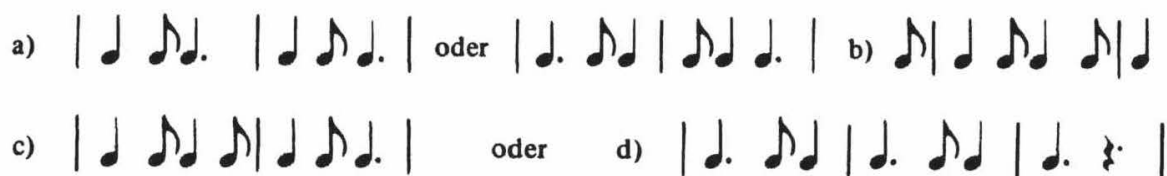
c)  d)  e) 

f)  g) 

Wo die Notation selbst keinen Aufschluß über den Rhythmus gibt, steht für seine Wahl nur ein Anhaltspunkt zur Verfügung. Dies ist eine musikalische Eigenart, die von der kontemporären Motette bezeugt wird, nämlich die Verteilung der Ornamente, d. h. das Aufscheinen von Gruppen von zwei oder mehr Noten über einzelnen

Textsilben. Obwohl solche Verzierungen oft auf kurzen und unbetonten Werten vorkommen, finden sie sich in der überwiegenden Mehrzahl, besonders wenn sie mehrtönig sind (drei oder mehr Noten enthalten), über akzentuierten Silben oder zumindest auf verhältnismäßig langen Notenwerten, nämlich denen, die in Beispiel 1 mit einem x bezeichnet sind. In der Tat, wenn solche Ornamente vielfach zu kurzen Notenwerten gesungen werden sollen, würde das Tempo des Liedes sehr verlangsamt werden müssen, was aber den Eindruck des Textes wie der Melodie stark beeinträchtigen würde. Wo daher die Mehrzahl der Verzierungen, besonders der vieltönigen, über betonten Silben von Jamben oder Trochäen oder den ersten und dritten Silben von Daktylen erscheinen, werden am besten die Rhythmen von Beispiel 1a, 1d und 1g Anwendung finden; wo sie hauptsächlich auf unbetonten Silben von Trochäen zu stehen kommen, ist Rhythmus 1e indiziert; und wo sie ununterschiedlich auf beiderlei Silben verteilt sind, mag man 1b, 1c oder 1f heranziehen.

Oft ist die Entscheidung über das dichterische Versmaß schwer, weil das Skandieren öfter zu Akzenten führt, die in nichtpoetischer Rede falsch angebracht wären. Freilich benützt Poesie in allen Sprachen bisweilen solche falschen Akzente, die beim Vortrag durch sogenannte schwebende Akzentuierung ausgeglichen werden. Im allgemeinen muß man annehmen, daß diejenige Interpretation, die die wenigsten falschen Akzente erfordert, das Versmaß am besten ausdrücken wird. Weitere Anhaltspunkte für die Beurteilung des Versmaßes von Trouvèreliedern kann man aus traditionellen Versordnungen der lateinischen und der Motettenliteratur der Epoche ableiten. So ist der zehnsilbige Vers gewöhnlich daktylisch; der sechssilbige besteht entweder aus zwei katalektischen trochäischen Dimetern oder wird durch eine lange Silbe und drei katalektische Trochäen ausgedrückt, wie das in Beispiel 2a gezeigt ist; aber er kann auch in drei Jamben kommen (Beisp. 2b); und siebensilbige Verse können entweder trochäische Dimeter oder daktylische Trimeter sein (Beisp. 2c, 2d).



Was hier wesentlich ist, ist die Tatsache, daß bloße Silbenzählung einfach der Sachlage nicht gerecht wird. Die vielen jambischen Verse mit ihren Anakrusen und die zahlreichen weiblichen Versenden widersprechen dieser Annahme, da beide für ihre Ausführung vom metrischen Akzent abhängen.

Ein letzter wichtiger Anhaltspunkt muß noch erwähnt werden. Viele Trouvèrelieder weisen Wiederholungen innerhalb der Strophe auf. Die wohlbekannteste Form a-a-b ist nur die weitaus häufigste Erscheinungsform. Auch in den durchkomponierten Strophen haben oft eine oder mehrere Verse die gleiche Melodie. In der Tat gibt es recht wenige Lieder, die vollkommen ohne Wiederholung sind. Und Wiederholung

weist offenbar auf die gleiche rhythmische Struktur hin, ohne welche die melodische Identität kaum erkennbar wäre.

Es ist nun an der Zeit, alle diese Schlüssel zu Metrum und Rhythmus der Trouvèrelieder, die oben besprochen wurden, zusammenzufassen und sie dann an der modernen Wiedergabe eines Liedes zu erproben.

Die musikalischen Anhaltspunkte kann man folgendermaßen katalogisieren:

1. Manuskripte in Mensuralnotation;
2. Verteilung der Ornamente;
3. Zitierung von teilweisen oder ganzen Trouvèreliedern in Motetten und Kondukten des 13. Jahrhunderts;
4. Wiederholung von Phrasen innerhalb der Lieder.

Die dichterischen Hinweise sind:

5. der Verlauf der Akzentuierung;
6. die Betonung von Reimsilben;
7. gewisse traditionelle metrische Ordnungen wie z. B. der daktylische Zehnsilber.

Viele Forscher folgen in ihren Ausgaben der Ansicht, die hier vertreten wird, eine klare Darlegung der obigen Prinzipien ist jedoch nirgends zu finden. Und eine solche Darlegung ist notwendig, besonders weil ein kürzlich erschienenes Buch, das oft zitiert wird, leider auf einer frei-rhythmischen, deklamatorischen Aufführungspraxis aller mittelalterlichen einstimmigen Lieder besteht² – eine Praxis, die einerseits der Evidenz der historischen Entwicklung zuwiderläuft und auch gewissen musikalischen Quellen, andererseits zu unbefriedigenden Resultaten führt, sowohl was die Melodien als auch was die Gedichte betrifft: Das Gedicht wird zur Prosa und das Lied zum Rezitativ. Sicherlich ist eine steife, metronomische Aufführung von Trouvèreliedern genauso unerfreulich wie eine ähnliche eines Beethovenschen Werkes; und ebenso muß eine doktrinäre modal-rhythmische Inangriffnahme von Übertragungen zurückgewiesen werden zugunsten von grundlegender Flexibilität in Kombination mit den obigen Prinzipien, die auch anscheinend das Motto der mittelalterlichen Dichter-Sänger darstellt. Die Aufführung des folgenden Liedes muß daher mit einiger Freiheit geschehen; aber die moderne Notation soll den ausführenden Künstlern als ein wichtiger Wegweiser dienen.

Unser Beispiel ist ein etwas ungewöhnlich gestaltetes, reizendes Lied, das anonyme *Au renouvel du tens* (SpR³ 980). Dieses Lied ist in vier eng verwandten Handschriften enthalten, von denen keine den Rhythmus angibt. Dieser muß daher gänzlich aus den oben besprochenen Anhaltspunkten erschlossen werden. Der Text der ersten Strophe erscheint in Beispiel 3; kleine x zeigen die normalen Betonungen an, d. h. diejenigen die aufscheinen würden, wenn das Gedicht als Prosa vorgetragen würde.

² H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht 1972.

³ H. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Band I, Leiden 1955.

1. a Au rēnouvé^xl du tēns que la florēte
2. a nēst par ces prēz et indēte et blanchēte,
3. b trouvaⁱ soz une coudrēte coillānt violēte
4. b' dāme qui rēsembloit fēe et sa dōnpaignēte,
5. c a qui el se dēmentoⁱt
6. (c) de de^us amis qu'ele avoⁱt,
7. (d) au quēl ele ert amie:
8. c où au pōvre qu'est cortois,
9. (c) preūz et lārges plus que rois
10. (d) et biaūs sanz vilanie,
11. b où au rīche qu'a assēz avoⁱr et mānandie,
12. b' mēs en li n'a ne biautē ne sēns ne cōrtoisie.

Die Musik folgt in Beispiel 4 ohne rhythmische Differenzierung, aber Klammern und Buchstaben zeigen identische und nahezu identische Phrasen an. Die Form der Melodie enthüllt sich als: a–a, b(=a')–b', c–c, b–b'.

Die vier Manuskripte enthalten sehr ähnliche Versionen dieser Melodie. Nur hier und da findet man, daß eine Note anders ist oder eine Pause ausgelassen wurde. Die einzigen kurzen Ornamente erscheinen in b und b'.

Im Hinblick auf das Gedicht ist es leicht zu sehen, daß alle Reime weiblich sind außer den inneren Kurzzeilen in den c-Teilen. Die Struktur des Gedichtes ist in Beispiel 5 analysiert. Hier bezeichnen Buchstaben, denen Zahlen in Klammern folgen, die Reime mit der Anzahl der Silben vom ersten bis zum letzten Akzent; Striche vor und nach den Zahlen zeigen Anakrusen bzw. weibliche Endungen an. Ein Plus-Zeichen zwischen Versen weist auf ununterbrochenen Rhythmus ohne Pause zwischen den Versen hin. Unter den Zeilen, die den Versen zugeordnet sind, erscheinen Buchstaben, die sich auf die musikalischen Wiederholungen beziehen⁴.

⁴ Vgl. H. Tischler, *A New Approach to the Structural Analysis of 13th-Century French Poetry*, *Orbis Musicae* 5 (1975–76), S. 3–18.

a(10-) – a(10-) oder a(-9-) – a(-9-)
 a a a a

b(13-) – b(13-)
 b b'

c(7) – c(7) + d(-5-)
 c c d

c(7) – c(7) + d(-5-)
 c c d

d(13-) – d(13-)
 b b'

Da die Melodie von „a“ von der vierten Note an mit dem Ende der „b“-Melodie identisch ist, muß man annehmen, daß auch der Rhythmus der beiden Passagen der gleiche ist (vgl. oben Punkt 4). Ein Skandieren des Textes der musikalisch identischen Phrasenpaare „b“ und „b'“ (Verse 3–4 und 11–12) zeigt, daß die Mehrzahl der Prosa-Akzente eine trochäische Lesung nahelegt: Von den 23 Prosa-Akzenten in diesen vier Versen (vgl. Beispiel 3) fallen 19 mit trochäischen Betonungen zusammen, während nur vier eine jambische Interpretation unterstützen würden; 13 jedoch sind einer daktylischen Ausführung angemessen. Dieses Erkenntnis zeigt in der Tat an, daß eine daktylische Lösung gut möglich wäre, und sie erweist sich auch in den übrigen Versen als annehmbar. Tatsächlich bestärken die zehnsilbigen „a“-Verse diese Interpretation (vgl. oben Punkt 7). Aber zwei relativ unbedeutende Details begünstigen die trochäische Lesart: Die Ornamente in „b“ und „b'“ sind dann besser plaziert und Verse 7 und 10 (vgl. weiter unten) erhalten eine bessere Betonung, wenn sie jambisch anstatt daktylisch gelesen werden und damit besser in ein trochäisches Kontinuum passen. Nichtsdestoweniger sind die Rhythmen von Beispiel 1d, 1f und 1g fast gleich annehmbar. Die drei möglichen Übertragungen der „b“-Phrasen erscheinen übereinander in Beispiel 6b.

a)

1. Au re-nou - vel du tens, que la flo - re - te
 2. nest par ces prez et in - dete et blan - che - te,

b)

3. trou-vai soz u - ne cou - dre - te coil-lant vi - o - le - te
4. da-me qui re - sem-bloit fe - e et sa con-pai - gne - te,

c)

5. a qui el se de-men - toit 6. de deus a - mis qu'ele a - voit,
8. ou au po - vre qu'est cor - tois, 9. preuz et lar - ges plus que rois

7. au quel ele ert a - mi - e:
10. et biaux sanz vi - la - ni - e,

d)

11. ou au ri - che qu'a as - sez a - voir et ma-nan - di - e,
12. mes en li n'a ne biau - te ne sens ne cor-toi - si - e.

Wenn die daktylische Lesung akzeptiert wird, folgt die ganze Strophe diesem Metrum und alle Probleme verschwinden. Wenn man die trochäische Lösung wählt, stößt man in den „a“- und „c“-Teilen auf leichte, aber willkommene Unregelmäßigkeiten. Wie oben erwähnt, ist bis auf die ersten drei Noten die Melodie der Verse 1 und 2 identisch mit dem Großteil der „b“-Phrasen. Die ersten drei Silben der Anfangsverse können wohl jambisch vorgetragen werden. Andererseits schreiben zwei der vier Handschriften nach der ersten „a“-Phrase einen Strich, der gewöhnlich eine Pause bedeutet, obwohl er gelegentlich nur das Ende eines Textverses anzeigt. Alle Pausen in diesem Lied sind in ähnlich widersprechender Weise notiert, d. h. sie erscheinen nur in einem, in zwei oder drei der Manuskripte. Daher ist anzunehmen, daß auch hier, wie am Ende der Verse 3, 4 und 11, eine Pause gemeint ist. Daraus folgt, daß die drei Anfangsilben des zweiten Verses am besten als Daktylus aufgefaßt werden – und nicht, wie ein bloßes Rezitieren nahelegen könnte, jambisch (vgl. Beispiel 5, wo beide Möglichkeiten angegeben wurden) – und daß sie mit der betonten ersten Note eines Taktes einsetzen; diese Interpretation muß dann natürlich auch auf Vers 1 ausgedehnt werden. Somit ergeben sich die Übertragungen der „a“-Teile in Beispiel 6a.

Die zwei „c“-Teile präsentieren sowohl melodisch wie poetisch je drei kurze Einheiten. Die Reime, das Skandieren und die eingeschalteten Pausen beweisen, daß die ersten zwei, melodisch identischen Kurzzeilen in der trochäischen Lesart Dimeter bilden. Die letzten Kurzzeilen hingegen folgen ihnen ohne Unterbrechung, da keine Pausen eingeschoben sind, und sie sind jambisch. Der Rhythmus dieser Zeilen, aus Beispiel 6c ersichtlich, bekräftigt und bestätigt vielleicht den trochäischen Takt für die anderen Teile des Liedes. In summa: Mehrere metrische und rhythmische Formulierungen dieses Liedes sind möglich und befriedigend. Dies mag wohl als ein Beweis für die große Variabilität der Auffassung und Aufführung, die dieser Kunst innewohnte, verstanden werden.

Au renouvel du tens ist ein Dialog zwischen einer jungen Dame und ihrer Begleiterin oder Dienerin. Die erste Strophe beschreibt die Frühlingslandschaft; die Dame fragt ihre Begleiterin um Rat, ob sie von ihren zwei Verehrern den reichen aber

unsympathischen, oder den armen und anziehenden wählen solle. Die Freundin antwortet in der zweiten Strophe, sie solle den ersteren heiraten. In der dritten Strophe weist die Dame diesen Rat zurück, und in der vierten sendet sie die Nachtigall zum anderen Mann, um ihm ihre Liebe anzubieten. Die Strophen 2–4 folgen in Beispiel 7. Sie bestätigen die metrisch-rhythmische Analyse der ersten Strophe⁵.

„Ma douce suer, mon conseil en creez:
Amez le riche, grant preu i avrez;
car se vous volez deniers, vous en avrez assez;
ja, de chose que il ait, mes soufrete n'avrez.
Il fet bon le riche amer,
qu'il a assez a doner;
je seroie s'amie.
Se je lessoie mantel
d'escarlate por burel,
je feroie folie;
car li riches veut amer et mener bone vie,
et li povres veut joer sanz riens doner s'amie.“

„Or ai oï ton conseil, bele suer,
du riche amer; ne.l ferois a nul fuer!
Certes ja n'iert mon ami par deseure mon cuer!
Dame qui a cuer joli ne.l feroit a nul fuer.
Dames qui vuelent amer
de bon amor sanz fausser –
comment que nus me die –
ne doivent riens demander,
pour nus qu'en sache parler,
fors bone amor jolie.
Toutes fames je les he – et Jhesus les maudie –
qu'aiment honme pour doner; c'est grant ribauderie.

E! fine Amor, tant m'avez oubliee
que nuit et jor ne puis avoir duree,
tant m'a sa tres grant biaute tainte et descoloree;
tant pens a li nuit et jor que toute en sui muee.
Rosignol, va, si li di
les maus que je sent pour li,
et si ne m'en plaing mie;
di li qu'il avra m'amor,
car plus bele ne meillor
de moi n'avra il mie;
di li qu'il avra assez puis que je sui s'amie,
q'il ne lest pas pour deniers a mener bone vie.“

⁵ Textedition von Professor Dr. Samuel Rosenberg, Indiana University.