

immer entsprechen muß, offenbart sich in dieser Oper aber nicht nur in der Makro-, sondern auch in der Mikrostruktur. Das zielstrebige Spiel mit den Gesellschaftsschichten in der Makroform wird kontrapunktiert durch die Gegenüberstellung zweier musikkultureller Schichten in der Mikroform. Die Präsentation der älteren italienischen Gesangsoper mit dem ganzen Ballast von Konvention erfolgt innerhalb einer Musikdramatik, die trotz der adeligen Welt ihres Sujets durch und durch bürgerlichen Zuschnitts ist. Die alte und die neue Zeit begegnen sich. In diesem Fall scheint jedoch keine Integration in Liebe zu geschehen wie in der Makroform, sondern ein rohes Verjagen. Man entledigt sich der „alten“ Musik, wie man den Bösewicht im Kasperltheater verscheucht, erbarmungslos und ohne einen Blick zurück. Bajuwarische Derbheit des Komponisten gegenüber österreichischer Noblesse des Dichters? Eine Strauss'sche Briefstelle kommt dabei in Erinnerung: „Bedenken Sie: Sie sind eine konziliantere Natur als ich, der Österreicher mit besseren Manieren, ich – der Bajuware haut gerne etwas mit dem Dreschflegel zu“²⁷. Wenn auch der Adressat diesmal nicht Hugo von Hofmannsthal ist, so ahnt man doch, daß die Sängerepisode im *Rosenkavalier* die Verkörperung eines harmonischen Zusammenklangs vorstellt, entstanden aus zwei verschiedenen Temperamenten und einer integrationsfähigen Idee. Zudem ist zu bedenken, daß dem Komponisten die Musik zur Stilkopie so großartig gelungen ist, daß sie ihren parodistischen Zweck beim Hörer kaum recht erfüllen kann. Die Ironie stirbt in der Schönheit und Eindringlichkeit des italienischen Melos und widerspricht damit auf faszinierende Weise ihrer eigenen Intention.

Die Ideologie unterliegt der Kunst, die Musik spottet ihrer dienenden Funktion, und am Ende entdeckt sich die brutale Vertreibung musikalischer Vergangenheit als raffinierte Täuschung; denn wo musikalischer Ausdruck stärker ist als eine intendierte parodistische Herabsetzung, vollzieht sich in dieser Mikroform die gleiche Integration in Liebe wie in der Makroform, wenn auch auf andere und eigene Art.

Probleme der rhythmischen Interpretation eines Trouvèreliedes *

von Norbert Virgens, Hamburg

Die als Beispiel gewählte Melodie hat drei Gedichtstexten mit ganz unterschiedlicher Thematik als musikalisches Fundament gedient: 1. der in Tischlers Artikel im Mittelpunkt stehenden anonymen Frauentenzone Rayn.980 „*Au renouvel du tens que la florete*“¹, 2. der Pastorelle Rayn.987 „*Au nouvel tens que nest la violete*“² von Moniot de Paris, einer „*Chanson avec des refrains*“, 3. dem anonymen Marienlied Rayn.2111 „*Mainte chançon ai fait de grant ordure*“³.

²⁷ *Briefwechsel* (s. Anm. 17), S.109.

* Zu Hans Tischlers Studie in *Mf* 1979, S.17–25.

¹ Ed. H.Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, Halle/Saale 1925, S.107ff. (Nr.54), Mel. S.420f.

² Ed. H.Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, Helsinki 1938, S.208ff. (Nr.46) (*Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsinki*, Bd.13).

³ Ed. E.Järnström/A.Långfors, *Recueil de chansons pieuses du 13^e siècle*, Teil 2, Helsinki 1927, S.119ff. (Nr.102).

R. 980	Str. 1 u. 4	a' a' a' a'	b b c' b b c' c' c'
	Str. 2 u. 3	a a a a	b b c' b b c' c' c'
		10 10 13 13	7 7 6 7 7 6 13 13
R. 987	Str. 1 u. 2	a' a' b a' b a'	b b a' b b a' b a' b a' v R
	Str. 3	a' a' b a' b a'	c c a' c c a' d a' d a' v R
		10 10 7 6 7 6	7 7 6 7 7 6 7 6 7 6
R. 2111	Str. 1	a' a' b a' b a'	b b a' b b a' c a' c a'
	Str. 2 u. 3	a' a' b a' b a'	b b a' b b a' b a' b a'
		10 10 7 6 7 6	7 7 6 7 7 6 7 6 7 6

Im Gegensatz zu den beiden letztgenannten verwendet Rayn. 980 in Vs. 3, 4 und 11, 12 anstelle der Kombination aus 7- und 6'-Silbern die in der Liedliteratur seltenen 13'-Langverse⁴. Über die Prioritätenfrage hat sich Spanke geäußert: Er sah zunächst Rayn. 980 als das Vorbild an, änderte später aber seine Meinung zugunsten der Pastorelle⁵. Die parodistischen Beziehungen zwischen beiden Liedern werden durch gleiche Wortwahl und Reimsilben in den Anfangsversen offenbar. Einziges mit Vorbildungsvers⁶ und Refrains von wechselnder Verszahl⁷ ausgestattetes Stück ist Rayn. 987. Die Quellen überliefern die Musik zum Refrain der 1. Strophe.

Ist die Verbindung von Dichtung und Melodik in der Trouvèrekunst so stark, daß sie „untrennbar“ (Tischler, S. 17) genannt werden kann? Neben vielen anderen zeigt auch das vorliegende Beispiel, daß eine Trouvèremelodie nicht an einen bestimmten Gedichtstext, nicht einmal an eine bestimmte inhaltliche Thematik gebunden ist: So hat z. B. die weltliche Herkunft der meisten Melodien zu den Marienliedern von Gautier de Coinci den Beliebtheitsgrad seiner „*Miracles Nostre Dame*“ keineswegs beeinträchtigt.

Die Entstehung der Trouvèrehandschriften setzt Tischler mit 1240–70 ungewöhnlich früh an. Es sind die Jahrzehnte, in denen der Puy d'Arras seine eigentliche Blüte erlebte. Für Stäblein⁸ besitzen die Datierungen von Jeanroy nach wie vor Gültigkeit: Danach stammt die Mehrzahl der Handschriften aus der Zeit gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Hierzu zählt auch der vielzitierte Hauptzeuge für mensurale Rhythmik in altfranzösischer Liedkomposition, der „*Chansonier Cangé*“ (Sigle O nach Schwan). Ähnliche Belege in anderen Quellen sind von untergeordneter Bedeutung.

Dort, wo ein lateinischer Conductus melodisch in Verbindung mit einem Trouvèrelied gebracht werden kann, führt das musikalisch-rhythmische Analogieverfahren zu sprachrhythmischen Lösungen, die, nach Tischlers Vorstellungen, wenig befriedigend sein müssen⁹. Zum Verständnis der verwirrenden Sachlage hat Husmann hilfreiche Erklärungen gegeben¹⁰.

⁴ Ein interessantes Gegenstück ist Rayn. 507 (Ed. Spanke [s. o.] S. 153f. = Nr. 81, Mel. S. 423f.). Auch hier lassen Assonanzen und Binnenreime in den Langversen Zweifel an der Originalität aufkommen.

⁵ Vgl. H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Berlin 1936, S. 94. Zwei weitere Lieder von Moniot de Paris, bestehend aus den nicht sehr häufig auftretenden 7–6'-Versverbindungen, sind Rayn. 1255 und das formal identische Rayn. 1299.

⁶ Zur Bedeutung des von Spanke geprägten Begriffs vgl. *Eine altfranzösische Liedersammlung*, S. 317.

⁷ Vgl. Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. 2, Göttingen 1927, S. 270. Ferner: *Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains*, Langen 1964, Refrain-Nr. 1249, 347, 1256.

⁸ *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, S. 82 u. 83, Fußn. 849. (*Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III, Lieferung 4.)

⁹ Man prüfe daraufhin die rhythmischen Fassungen von Rayn. 1001 und 1924, welche Husmann aus Conductus auf Texte von Walther von Châtillon erschlossen hat (Mf 5, 1952, S. 115 u. 129).

¹⁰ Ebenda, S. 112.

Unbestritten scheint jedenfalls, daß der Rhythmus einer Trouvèremelodie in ihren gleichsprachigen Contrafacta unverändert erhalten bleibt.

Formal gehört Rayn. 987 (und seine vermutlichen Contrafacta) nicht zu der dominierenden Gruppe von altfranzösischen Chansons, die (in der Danteschen Terminologie¹¹) aus zumeist zwei Pedes und einer Cauda (Sirma) bestehen. Es ist vielmehr, literarisch und musikalisch, ein Strophenlai, mit dem charakteristischen Bau eines sequenzartigen Strophenliedes. Für diese Liedfamilie kann im allgemeinen eine größere Angleichung der musikalischen an die sprachliche Struktur beobachtet werden als sonst üblich ist¹². Die Überlieferung zeigt ein einheitlicheres Bild, d.h. es existieren weniger Diskrepanzen in den Quellen. Grundsätzlich gilt dies auch für die zur Diskussion stehende Melodie, zumal die die Musik überliefernden Handschriften in allen drei Fällen auf die K-(Arsenal-)Gruppe beschränkt sind¹³. Die unterschiedlichen Notierungen des Refrains von Rayn. 987 in K und N¹⁴ sind daher bemerkenswert:

K pag. 197

N fol. 94c

Si n'i de - mo - ra plus Dex doint ma - le nuit la gue - te

K

N

Qui dit: Sus, or sus, or sus. Ainz que jor soit ve - nuz.

Die Sekundabweichung einer ganzen Tonreihe erklärt sich dadurch, daß aus einer Vorlage mit anderer tonaler Basis vorübergehend notengetreu abgeschrieben statt transponiert wurde. Dies konnte auch beim Verpflanzen des Refrains auf ein anderes Lied – einer zu der Zeit nachweislich beliebten Praxis – geschehen.

Geben wir der Pastorelle den Vorrang, so liegt zwar dieselbe Großform wie bei Rayn. 980 vor. Die innere musikalische Struktur des Liedes aber erhält einen veränderten Aspekt. Der b-Teil gliedert sich anders als von Tischler in seinem Beisp. 4 vermerkt; die melodische Zäsur befindet sich nach der 7. (statt 6.) Silbe. Entsprechend fällt im a-Teil die Zäsur hinter die 4. (statt 3.) Silbe, stimmt also mit der Sprachzäsur eines gewöhnlichen Zehnsilbners überein. Spanke entscheidet sich interessanterweise für diese Aufteilung, obwohl er seiner Übertragung Rayn. 980 zugrundelegt. Seine Rhythmusinterpretation korrespondiert mit der trochäischen Lesart im Beisp. 6, er wählt allerdings statt der Doppeltakt- die Dreiertaktnotierung¹⁵. Distinktionsstriche werden in den Trouvèrehandschriften derart inkonsequent verzeichnet, daß sie als Indikatoren für pausenartige Einschnitte ungeeignet sind. Andernfalls könnten die in

¹¹ *De vulgari eloquentia*, Buch 2, Kap. 10.

¹² Vgl. Spanke, *Beziehungen*, S. 4.

¹³ Rayn. 980 im Anonymenteil von KNXP.

Rayn. 987 im Autorenteil von KN[X]P; in U anonym und ohne Noten.

Rayn. 2111 im Marienliedfaszikel von X.

¹⁴ Die Fassung von P steht zwischen beiden.

¹⁵ Vgl. Spanke, *Liedersammlung*, S. 420f.

einigen Handschriften nach Vs. 6 und 9 markierten Striche Tischlers rhythmische Konzeption in Frage stellen.

Der Rhythmus in der Troubadour- und Trouvèremusik bleibt weiterhin Gegenstand engagierter Auseinandersetzung. Sie ist, unter anderem, auch in dieser Zeitschrift mit großer Intensität geführt worden¹⁶.

Zur Zeit erscheint eine Ausgabe der Lieder von elf der bedeutendsten Trouvères¹⁷, also eines beachtlichen und repräsentativen Teils der gesamten Trouvèrekunst. In ihr wird bewußt auf eine Festlegung in der rhythmischen Frage sowie auf den Versuch einer Klärung der nicht minder komplizierten textkritischen Probleme verzichtet.

Die von Tischler vorgestellte Methode der synoptischen Anordnung aller möglichen Rhythmusversionen ist eine praktikable Diskussionsgrundlage. Sie weist, solange eine definitive Interpretationslehre noch nicht vorhanden ist, auf jeden Fall den Weg zu konsequenterem Vorgehen und besserer Verständigung.

¹⁶ Vgl. H. Husmann in Bd. 5 (1952), S. 110ff. und 6 (1953), S. 8ff., Fr. Gennrich in Bd. 7 (1954), S. 150ff.

¹⁷ Hrsg. von H. van der Werf als Bd. 11(-12) der *Monumenta Monodica Medii Aevi*. 1. Teil: Kassel 1977. Teil 2 in Vorbereitung.