

ausdrücken, aber nicht ein musikalisches Element.

Für die georgische Mehrstimmigkeit konstatiert Tamaz Gabisonia in „Terminological priorities of Georgian traditional polyphony“, dass die Beschreibungsbegrifflichkeiten der Vokalpolyphonie häufig mit der Instrumentalterminologie zusammenhängen. So würden im Litauischen einzelne Stimmen nach Instrumenten und im Georgischen wiederum die Instrumentalstimmen nach vokalen Vorbildern benannt. Auch Piotr Dahlig weist in „Multipart singing in Poland as a cultural and musical phenomenon“ auf den Einfluss des unterschiedlichen Instrumentengebrauchs auf mehrstimmiges Singen in Europa hin und verdeutlicht das am Orgeleinsatz in der polnischen katholischen Kirche und Akkordeonbegleitung seit den 1930er Jahren. Gerlinde Haid verweist neben ihrer Etymologie des Jodel-Begriffs darauf, dass Jodeln eher als Imitation von Instrumentierung und im Kontext von Tanzmusik zu verstehen sei denn als genuine Vokalmusik.

Gender-Fragen werden in einigen der Beiträge spezifisch behandelt, wenn etwa Piotr Dahlig die Verschiedenheiten der Vokalpolyphonie in Polen benennt oder Žanna Pärtlas herausarbeitet, dass sich das Singen von Männern in Süd-Estland vom Frauensingen besonders durch kontextuelle, textuelle, tonale, temporale und stilistische Faktoren, aber auch in der Art des Singens unterscheidet.

Die CD und die DVD, die dem Band beiliegen, nehmen viele der in den Texten angesprochenen Musikbeispiele auf, was zur Verständlichkeit sehr beiträgt. Wo dies nicht der Fall ist, wie im Beispiel des sardischen mehrstimmigen Gesangs, geht wertvolles Verdeutlichungspotenzial verloren.

Piotr Dahligs Vorschlag, zwei hauptsächliche Mehrstimmigkeits-Traditionen in Zentraleuropa zu unterscheiden – zum einen die Tradition der Heterophonie mit Einschlag von Polyphonie (ost-slavisches und südeuropäisches) und zum anderen die „Bildungspolyphonie“ im westlichen Stil nach Schulreformen im 18. und 19. Jahrhundert (S. 84) –, legt es nahe, diese Unterschiede im Einzelfall zu kontextualisieren. Leider fragen nur wenige Beiträge nach

diesem kulturellen „Warum“ und danach, ob die untersuchte, behandelte, analysierte Mehrstimmigkeit etwas (und wenn, was?) über kulturelle und gesellschaftliche Strukturen und Veränderungen aussagen kann. Interessant ist der Band aber allemal, nicht zuletzt, weil er dazu anregen kann, in unbekanntes Terrain einzutauchen.

(Januar 2013)

Ursula Geisler

*JOHN HAINES: Satire in the Songs of „Renart Le Nouvel“. Genf: Librairie Droz 2010. 364 S., Abb., Nbsp. (Publications Romanes et Françaises. Band 247.)*

Die Studie verdankt ihre Entstehung der zufälligen Begegnung des Autors mit den vollständigen diplomatischen Transkriptionen der musikalischen Refrains im altfranzösischen Roman *Renart le Nouvel* durch Friedrich Ludwig in dessen Nachlass in Göttingen im Jahre 1999. Dies führte zunächst zu einer Neuedition der Refrains durch Haines, die ihm in der Folge eine weitere Kontextualisierung dieser musikalischen Einlagen und des gesamten Romans nötig erscheinen ließ. Haines bringt hierzu zunächst eine ausführliche Darstellung der vier heute bekannten zwischen 1288 und 1292 entstandenen Handschriften (alle in der Pariser Bibliothèque nationale). Sie überliefern alle verschiedene Redaktionen des Romans. Hinsichtlich der Musik enthält die früheste Handschrift (L) nur leere Notensysteme, die restlichen unterscheiden sich in ihren melodischen Fassungen teilweise erheblich voneinander, vor allem die späteste Handschrift V. Haines revidiert auch die ältere Meinung, der am Ende genannte Autor Jacquemart de la Gielée aus Lille, der bisher mit keiner historischen Persönlichkeit zwingend in Verbindung gebracht werden konnte, habe den ganzen Roman verfasst. Vielmehr kommt er nur als Autor des zweiten Buches in Frage, der ganze Roman weist eine über einen längeren Zeitraum andauernde Genese auf, die Haines mit dem vorangehenden *Roman de Renart*, dem späteren *Roman de Fauvel* und anderen thematisch verwandten Werken in Beziehung setzt. Die Refrains wurden fast aus-

schließlich erst am Ende des zweiten Buches eingefügt und tauchen dort im Kontext eines Bacchanals auf, das auf das etwas spätere Charivari im *Roman de Fauvel* vorausdeutet. Haines bettet die Entstehung dieser Refrains in die musikalische Kultur Flanderns und besonders der Stadt Lille ein, für die sich eine lange Tradition altfranzösischer Lieddichtung und der Handschriftenproduktion hierfür nachweisen lässt. Haines deutet den Roman auf dem Hintergrund endzeitlicher Erwartungen, wie sie auch im Flandern des 13. Jahrhunderts greifbar waren, wobei der Fuchs und (später) der Esel den Antichrist symbolisieren.

Diese Verknüpfungen scheinen nachvollziehbar, die Bezüge zu heutigen aktuellen Untergangsszenarien allerdings etwas bemüht. Haines datiert aufgrund seiner Untersuchungen das erste der beiden Bücher des Romans um 1260 und das zweite auf um 1300. Danach spiegelt das erste Buch wichtige Protagonisten und Ereignisse im Flandern aus der Mitte des 13. Jahrhunderts wider, besonders die Fehde zwischen den Familien Avesnes und Dampierre, während das zweite die endzeitlichen Erwartungen aufgrund der schwierigen politischen Verhältnisse in Flandern in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts aufgreift. Der grundsätzliche Ansatz von Haines, den Roman als Satire auf die politischen Umbrüche in Flandern im 13. Jahrhundert, besonders auch auf die Rolle der neuen Orden der Dominikaner, Franziskaner und Templer zu lesen, ist ergebig. Wie Haines selbst betont, bleibt jedoch die Identifikation einzelner Protagonisten des Romans mit historischen Figuren (etwa mit Karl von Anjou, Margarete von Flandern, Philipp IV.) notwendigerweise hypothetisch. Die musikalischen Einlagen in Form von Refrains verstärken nach Haines die apokalyptische Grundstimmung des Romans, stellen aber auch die überholten Modelle und Werte höfischer Liebe, wie sie etwa am Hof Margaretes von Flandern existierten, durch Karikatur und zynische Verfremdung der Trouvère-Tradition in Frage. Die Hauptfigur des Fuchses, der wenig später im *Roman de Fauvel* vom falben Esel abgelöst wird, galt als Inbegriff der Falschheit und Doppelbödigkeit. Hier sieht Haines inter-

essante Parallelen zur neuen Gattung der Motette, die mit mehrfachen Texten in verschiedenen Sprachen über liturgischem Tenor besonders geeignet erscheint, Ambivalenzen auszudrücken, die den doppelzüngigen Charakter von Renart porträtieren könnten. Zwar sind die Refrains fast ausschließlich einstimmig notiert, einige tragen aber die Bezeichnung *motet*, was Haines nachvollziehbar als Bezugnahme auf die in parallelen Motettenhandschriften (etwa Montpellier und Bamberg) überlieferten mehrstimmigen Fassungen, bei denen die Refrains als Tenor oder Motetus auftauchen, interpretiert. Die von Haines en passant gemachte Bemerkung, dass die dem Fuchs mehrfach zugeschriebene Charaktereigenschaft der *fausseté*, die dann auch auf sein Singen, vor allem im Kontext von Mehrstimmigkeit, übertragen wird, terminologisch mit *fauxbourdon* zu tun haben könnte, klingt interessant, wäre aber detaillierter zu untermauern.

Haines' Neu-Edition der Refrains bietet eine Revision von Gennrichs Edition von 1927, gibt alle Quellen in diplomatischer Transkription und Synopse und Verweise auf Parallelüberlieferung, verwendet bei der Übertragung in moderne Notation allerdings merkwürdigerweise konsequent den nicht-oktavierten Violinschlüssel. Verweise auf Texteditionen und auf Gennrichs Edition, ein Register der Refrains, Bibliografie und Gesamtregister runden die Studie ab. Auf den musikalischen Bau der Refrains geht Haines überhaupt nicht ein, auffällig ist ja z. B. die Prominenz des F-Modus. Auch Fragen des Aufführungsmodus eines solchen multi-medialen Gesamtkunstwerks aus Text, Bild und Musik (wie ja auch der *Roman de Fauvel* eines darstellt) werden nicht diskutiert. Wie Haines aber in der Einleitung ausführt, richten sich seine zentralen Fragen auf die Genese und Funktion der musikalischen Einlagen. So bietet die Studie einen interessanten und gelungenen Versuch der Kontextualisierung, der sicher der Komplexität eines solch literarisch-musikalischen Werkes angemessen ist. Die eigentlichen musikalischen Fragen harren noch ihrer Interpretation.

(März 2013)

Stefan Morent