

Stil und Rhythmus der vier altfranzösischen Lais im „Roman de Fauvel“ (F-Pn fr. 146)

Claudia Furtner
Seminar für Musikwissenschaft
Freie Universität, Berlin

Seminararbeit HS 17 737, Die Musik zum Roman de Fauvel
Wintersemester 2007/2008, Dr. Oliver J. Vogel (Dozent)

17. Mai 2010

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Entstehung und Umfeld des Manuskripts	5
3	Das Lai-Prinzip	8
3.1	Heterometrie und Isometrie	10
3.2	Tanz und Tanzmusik in Nordfrankreich	16
4	Notation und Rhythmus	21
4.1	Plica und Conjunctura	23
4.2	Ligaturen und Repetitionen	27
4.3	Semibrevis und Mensur	30
5	Großer Stil und Kleiner Stil	34
5.1	cantus oder cantilena	35
5.2	tragica oder comica	38
5.3	deklamatorisch oder tänzerisch	41
6	Zusammenfassung	43
	Literatur	46

1 Einleitung

In die älteste und umfangreichste Überlieferung des ROMAN DE FAUVEL, die in die multimediale Prunkhandschrift F-Pn fr. 146 eingebunden ist, haben die Editoren vier Vertreter einer Liedgattung aufgenommen, für die es in den ca. 50 Jahren zuvor keine Überlieferungen gibt. Die Rede ist vom Lai, einem monodischen Lied mit einem volkssprachigen (in diesem Falle altfranzösischen) Text, das sich in erster Linie durch Unstrophigkeit auszeichnet.

Der Lai erlebte seine Blüte in einer Zeit, da der Rhythmus seiner Melodie noch nicht mensural fixiert wurde. Über den Rhythmus dieser Gattung und anderer Vertreter des Trouvère- und Troubadour-Repertoires gab es deshalb in der musikwissenschaftlichen Forschungsgeschichte zahlreiche Kontroversen. Vom Vorschlag einer freien, deklamatorischen, der Rede angepaßten Interpretation, über einen isosyllabischen Rhythmus, bei der jede Textsilbe die gleiche Tondauer hat, bis hin zur Idee, es könnte sich um klar mensurierte Tanzmusik handeln, gab es verschiedene Ansichten.

Die vorliegende Arbeit möchte anhand der Kontextualisierung, der Analyse rhythmischer und außerrhythmischer Merkmale und des Vergleichs klären, welche Rhythmisierung für die vier altfranzösischen Lais im ROMAN DE FAUVEL sinnvoll ist und an welchen Merkmalen solche Urteile ausgerichtet werden können. Sie wird in ihrem Verlauf zeigen, daß die vier Fauvel-Lais an der Grenze eines Paradigmenwechsels stehen, der in der Faktur der Stücke selbst ablesbar ist. Dieser Paradigmenwechsel manifestiert sich um 1300 in vielerlei Hinsicht. Er geht einerseits mit dem Streben der aufkommenden *Ars Nova* nach rhythmischer Präzision und kürzeren Notenwerten und der daran anknüpfenden Erweiterung der Mensuralnotation, andererseits mit einer Nobilitierung der höfischen Refrainformen, ja vielleicht sogar mit der aufkommenden Mode des Paartanzes einher.

Die vier altfranzösischen Lais stehen dabei repräsentativ für zwei konkurrierende Konzepte, zum einen ein modernes (zeitgemäßes), das sich am Genre des „Kleinen Liedes“, zum anderen ein antiquiertes (überkommenes), das sich am Genre des „Großen Liedes“ orientiert. Dieses antiquierte Genre wird durch seine satirische Verwendung als defizitär gegenüber dem modernen Liedkonzept dargestellt.

Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel. Zunächst betrachtet sie das Entstehungsumfeld des Manuskripts F-Pn fr. 146, um daraus Rückschlüsse auf die Verfasser, Komponisten und Editoren, ihre Absichten und ihren Bildungsgrad zu ziehen. Dann widmet sie sich der Frage des traditionellen Charakters der Gattung Lai, erklärt dabei die entgegengesetzten Prinzipien von Heterometrie und Isometrie und führt in die Geschichte des höfischen Paartanzes ein, der eher an isometrischen Prinzipien ausgerichtet zu sein scheint. Im folgenden Kapitel wird der Zeichenvorrat, mit dem die Stücke in der Handschrift notiert sind, betrachtet und interpretiert. Das Besondere ist dabei, daß Vertreter der Gattung Lai hier erstmals in einer den Rhythmus kodierenden Notationsform vorliegen, aus der entsprechende Rückschlüsse gezogen werden können. Das letzte Kapitel führt einige der zuvor analysierten Elemente als stilübergreifende Merkmale vor und versucht, die vier Lais entsprechend stilistisch einzuordnen. Der Gebrauch von Gegensatzpaaren wie groß - klein, heterometrisch - isometrisch, deklamatorisch - tänzerisch, etc. spielt bei der Unterscheidung eine zentrale Rolle.

Die vier Lais werden innerhalb der Arbeit mit den Siglen L1, L2, L3 und L4 entsprechend der Reihenfolge ihrer Standorte innerhalb der Handschrift benannt. L1 ist der mit dem Vers „Talant que j'ai d'obeir“ beginnende Lai, der sich auf den folii 17r-18v befindet. L2 ist der mit dem Vers „Je qui poair seule ai de conforter“ beginnende Lai, der auf den folii 19r-v notiert ist. L3 ist auf den zwischengeschobenen folii 28bis-ter fixiert und beginnt mit dem Vers „Pour recouvrer alegiance“. Der vierte Lai L4 befindet sich auf den folii 34v-36v und beginnt mit dem Vers „En ce dous temps d'esté“. Mit den Siglen V1, V2, V3, etc. werden die Versikel der einzelnen Lais benannt. L1V3 ist demnach der dritte Versikel des ersten Lais „Talant que j'ai“.

Die Vers- und Versikelstrukturen sind der modernen Edition von Hans Tischler „*The Monophonic Songs of the Roman de Fauvel*“ entnommen, die zusammen mit der 1990 bei Broude, New York erschienenen Faksimile-Ausgabe „*Le roman de Fauvel. The complete manuscript, Paris, Bibliothèque Nationale, fond français 146*“ die Grundlage dieser Betrachtungen bildet. Beide Editionen sind mitsamt den theoretischen Schriften, die in dieser Arbeit angeführt werden oder in Vorbereitung auf das Thema konsultiert wurden, in der Literaturliste im Anhang aufgeführt.

2 Entstehung und Umfeld des Manuskripts

Die vier altfranzösischen Lais sind Teil einer wertvollen und reich ausgearbeiteten Handschrift, des Kodex F-Pn fr. 146. Dieser Kodex enthält neben literarischen und politischen Texten auch Musiknotation und farbige Illustrationen. Er wird von der Forschung als einmaliges Zeugnis der Geschichte, der Gesellschaft und des kreativen Lebens in Frankreich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervorgehoben.

Der bekannteste und für diese Arbeit zentrale Text des Manuskripts ist der ROMAN DE FAUVEL, ein zweiteiliges, moralisch-satirisches Gedicht in Verspaaren, das die Abenteuer des Falbenhengstes Fauvel erzählt. Fauvel ist eine allegorische Figur, ein Herrscher gegen jede Vernunft, der Inbegriff von Schlechtigkeit, Falschheit und Heuchelei. Seine Geschichte ist in nicht weniger als zwölf Quellen überliefert. F-Pn fr. 146 ist von diesen Quellen die älteste, umfangreichste und bedeutendste.

Die hierin enthaltene Version des ROMAN DE FAUVEL ist um ca. 3030 zusätzliche Verse, 169 musikalische Interpolationen und 77 Illuminationen erweitert. Diese Erweiterungen lassen die Geschichte und ihre Protagonisten als Versinnbildlichung der Mißstände am französischen Königshof in den Jahren um 1314 - 1317 erscheinen und zeugen von teilweise intimer Kenntnis der Pariser Herrschaftsverhältnisse unter den Regenten Philipp IV., Ludwig X. und Philipp V.¹ Angespielt wird auf die großen politischen und sozialen Themen des frühen 14. Jahrhunderts: das Papsttum in Avignon, die Zerschlagung des Templerordens, die militärischen und steuerrechtlichen Neuordnungen unter Philippe IV. Mithilfe von Polemik und Allegorie werden die Ausschweifungen und die Unvernunft des Adels, des Klerus und der Aristokratie angeprangert und kritisiert.

Von Bedeutung ist nicht nur der erweiterte Umfang des ROMAN DE FAUVEL in F-Pn fr. 146, sondern sind auch die Vermutungen um die Entstehung der Handschrift und den daran beteiligten Personenkreis. Als Autor des um 1314 entstandenen zweiten Buches des ROMAN DE FAUVEL wird im Manuskript Gervais du Bus, ein Schreiber am französischen Königshof,

¹K. Kügler, 1995, col. 374-375

genannt. Eine weitere zeitgenössische, dem französischen Königshof nahestehende Quelle nennt Gervais auch als Verfasser des um 1310 entstandenen 1. Buches. Es ist möglich, daß Gervais selbst an der Kompilation und Fertigung der Handschrift F-Pn fr. 146 beteiligt war², die in die Zeit zwischen 1317 (*terminus post quem*: Krönung Philipp V.) und 1322 (*terminus ante quem*: Tod Philipps V.) fällt.

Wie Gervais so gehört wahrscheinlich auch Chaillou de Pesstain zum Kreis der Beamten am französischen Königshof.³ Noch mehr als Gervais wird er mit der Entstehung von F-Pn fr. 146 in Verbindung gebracht. Denn er wird als Verfasser der ca. 3030 zusätzlichen Verse des ROMAN DE FAUVEL genannt, die in F-Pn fr. 146 singularär überliefert sind und diese Version so radikal verändern und erweitern. Trotz aller Originalität und Kunstfertigkeit hat Chaillou nicht alle zusätzlichen Passagen gänzlich neu erdacht. Er bediente sich nachweislich auch Adaptionen aus Jehan Maillarts „*Roman du Comte d'Anjou*“ und Huon de Méris „*Tourneiment Anticrist*“. Jehan war ebenfalls Schreiber am französischen Königshof.⁴

Wenigstens ein weiterer namentlich genannter Autor kann dem Beamtenkreis um den französischen Königshof zugeordnet werden. Geffroi de Paris ist der Verfasser einer Verschronik, die ebenfalls in F-Pn fr. 146 überliefert ist, dieselben politischen Themen behandelt, wie der von Chaillou erweiterte ROMAN DE FAUVEL und auch in derselben Schrifttype, der für solch prunkvolle Handschriften untypischen Kanzleischrift, im Manuskript fixiert wurde. Auch über den Fauvel-Illuminator ist eine Nähe der Handschrift zum französischen Königshof nachweisbar. Denn zum Kundenkreis des anonymen Künstlers, bei dem es sich eventuell um Geffroy de Saint-Léger handelt, zählten Angehörige der königlichen Familie, hohe Beamte der königlichen Verwaltung und wohlhabende Pariser Bürger.

Schwierig ist die Identifizierung der Komponisten und Musikeditoren, die an der Entstehung von F-Pn fr. 146 mitgearbeitet haben. Jehannot Lescurel, der als Schöpfer einer Sammlung von modernen Refrainliedern genannt wird, die sich im Anhang der Handschrift befinden, ist historisch nicht greifbar. Die musikalischen Beigaben, die sich im ROMAN DE FAUVEL selbst finden, sind meist anonym und größtenteils singularär überliefert. Lediglich einige

²Roesner/Avril/Ragalado, 1990, S. 3

³ebd., S. 9

⁴ebd.

Verfasser lateinischer Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts sind namentlich bekannt, so Philipp der Kanzler, Walter von Châtillon und Adam von St. Victor.⁵ Sie alle sind Kleriker, die Verbindungen zur Kathedrale Notre-Dame und/oder zur Universität von Paris hatten.

Es ist wahrscheinlich, daß einige der weltlichen Lieder extra für den ROMAN DE FAUVEL komponiert wurden. Die anderen wurden aber wenigstens textlich und/oder musikalisch für die Einbindung in die Geschichte angepaßt („fauvellisiert“), z.B. von älterer in neuere Notation übertragen oder mit dem Namen Fauvels versehen. Es sind keine Vorlagen für diese Anpassungen bekannt und es mag sein, daß der Schreiber/Editor *in situ* gearbeitet hat. Auch gibt es, abgesehen von einigen Motetten und Conducten, keine Konkordanzen mit anderen Quellen.

Wer für die Zusammenstellung und Anpassung der Lieder verantwortlich ist, bleibt dem Bereich des Spekulativen verhaftet. Fakt ist, daß die verwendeten Stücke das gesamte, einem Musiker des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts zugängliche Repertoire umfassen. Vom Gregorianischen Choral und Organa der *Notre-Dame*-Epoche bis hin zu Werken der *Ars Nova* ist alles vertreten, polyphone Motetten, französische Refrainlieder, Lais, Conducten, Alleluias oder Hymnen. Das Fauvel-Repertoire zeigt dieselbe Diversität, die auch der Zeitzeuge Johannes de Grocheo in seinem Traktat „*De Musica*“ (um 1300) ausführlich beschreibt. Jedem, der von Johannes genannten Teile der Musik (1. *musica vulgaris/simplices/civiles*, 2. *musica mensurata/composita/regularis*, 3. *musica ecclesiastica*) können Beispiele aus dem Fauvel-Repertoire zugeordnet werden.

Wer Kenntnis von und Zugang zu einem solche Repertoire und dazu noch die Fähigkeit hatte, es entsprechend handwerklich und künstlerisch anzupassen, muß ein umfangreich gebildeter und versierter Musiker gewesen sein. Eine Nähe zum Kreis der Musikgelehrten der Pariser Universität kann nicht ausgeschlossen werden. Aufgrund dieser und anderer Überlegungen wurde von einigen Forschern der Name Philippe de Vitry ins Spiel gebracht. Philippe müßte um die Entstehungszeit des Manuskripts herum Mitte 20 gewesen sein. Er ist jedoch erst ab 1320 im Dienste des Grafen von Clermont nachweisbar, ein Studium an der Pariser Universität und eine Laufbahn als Beamter am französischen Königshof unter Karl IV. sind nachweisbar.

⁵ebd., S. 15

Philippe wird insbesondere von Heinrich Bessler mit den moderneren Motettenkompositionen im ROMAN DE FAUVEL in Verbindung gebracht. Dies wird damit begründet, daß einige dieser Motetten als anonyme Beispiele zur Erklärung neuerer Notationstechniken in einem *Ars Nova*-Faszikel italienischer Provenienz genutzt werden und Philippe als Verfasser des *Ars Nova*-Traktats gilt. Die Existenz eines solchen Traktats als zusammenhängender Text aus einer Feder wird jedoch seit Sarah Fullers Arbeit⁶ angezweifelt. Für Philippes Urheberschaft an den Motetten oder sein Mitwirken an der Fauvel-Kompilation in F-Pn fr. 146 gibt es keine gesicherten Beweise. Er oder einer wie er könnte aber bei der Entstehung als Musikeditor beteiligt gewesen sein, sofern nicht Chaillou selbst diese Aufgabe übernommen hat.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß F-Pn fr. 146 und die darin enthaltene, interpolierte Fassung des ROMAN DE FAUVEL ein Werk ist, dessen Editoren sehr wahrscheinlich selbst Beamte am französischen Königshof waren oder unter diesen verkehrten und die über tiefe Einsicht in die politischen Machtstrukturen und die Kultur der Pariser Regierung sowie eine herausragende literarische, musikalische und künstlerische Bildung auf dem neusten Stand der wissenschaftlichen Kenntnisse verfügten. Diese Sophisten entschieden sich, im zweiten Buch des ROMAN DE FAUVEL vier einstimmige, französischsprachige Lais zu integrieren, die sie den Protagonisten persönlich in den Mund legten.

3 Das Lai-Prinzip

In der Forschungsrezeption des Leichs (wie der Lai auf Mittelhochdeutsch genannt wird) spielten schon zeitig zwei Aspekte eine besondere Rolle: die vermeintliche Formlosigkeit der Gattung und ihre Assoziation mit Tanz. Beide zogen ästhetische Werturteile nach sich, die das Forschungsinteresse zunächst zügelten. In ihrer ersten Edition der „*Großen Heidelberger Liederhandschrift*“ (*Codex Manesse*) 1748 schlossen Bodmer und Breitinger die 16 (+1) Leiche systematisch aus, obwohl diese sich an exponierten Stellen der Handschrift befinden. 1811 soll Jakob Grimm aufgrund ihrer formalen

⁶Fuller, 1985

Unabgeschlossenheit und ihrer musikalischen Funktion als Tanz in den Leichen „eine schwächere Poesie“ erkannt haben.⁷ Auch Karl Lachmann, der immerhin eine grundlegende Studie zum Leich vorlegte und damit wichtige Ansätze zur Genese der Leichform erbrachte, hatte Probleme, der Gattung ästhetischen Reiz zuzusprechen.⁸

Dabei geht man inzwischen davon aus, daß der lyrische Lai unter Dichtern und Rezipienten des Hoch- und Spätmittelalters ein besonders hohes Ansehen genoß und sogar den Status einer Art Königsdisziplin der höfischen Lieddichtung inne hatte. Hatte ein Dichter einen Leich verfaßt, wurde dieser als Aushängeschild seiner Fähigkeiten an den Anfang des jeweiligen Kapitels gestellt, das diesem Dichter gewidmet war - so geschehen im prachtvollen *Codex Manesse*. Im altfranzösischen Roman „*Palamède*“ wird denn auch dementsprechend erklärt, der Lai heiße deshalb Lai, weil er alle anderen Dichtungsformen hinter sich lasse (‘laisser’).⁹

Was den Lai so grundlegend anders als andere Lieder der Troubadour, Trouvères und Minnesänger (zu deren Repertoire er gehört) macht, ist sein poetisches Prinzip der Heterometrie. Der Lai zeichnet sich nicht durch formale Gleichförmigkeit und klare Wiederholungsmuster aus, sondern durch einen kreativen, vielfältigen und immer wieder neuen Umgang mit Variation. Man kann annehmen, daß der Wert des Lais in der poetischen Herausforderung erkannt wurde, die es darstellt, eine Form immer wieder neu zu erfinden, ohne daß das konkrete Stück seinen inneren Zusammenhang verliert.

In auffälligem Gegensatz dazu stehen die ebenfalls mit Tanz assoziierten Refrainlieder der sogenannten „*formes fixes*“ (das sind Rondeau, Ballade und Virelai), die ab ca. 1300 Einzug ins gängige Repertoire der höfischen Musik erhalten. Ihre formale Anlage ist spätestens seit Guillaume de Machaut (um 1350) konventionell gefestigt (präskriptiv) und daher in Ablauf, Länge und Musterbildung relativ vorhersagbar. Sie folgen ebensowenig dem poetischen Prinzip der Heterometrie wie es die formal streng reglementierte Tanzmusik des 16. Jahrhunderts tut. Tanz scheint spätestens seit der ausgeprägten *Ars Saltatoria* ohne gleichförmig formalisierte Tanzmusik undenkbar.

⁷Apfelböck, 1991, S. 8

⁸ebd., S. 10

⁹März, 1996, col. 853

Dies wirft die Frage auf, inswiefern Tanz als formal Vorhersagbares und Heterometrie als formal Unvorhersagbares miteinander verträgliche Komponenten darstellen. Kann eine Bewegungsform, die ggf. mit strengem Puls oder Rhythmus, mit Gleichförmigkeit, Wiederholung, vergnüglicher Unterhaltsamkeit und Choreographie assoziiert wird, auf ein Musikstück angewandt werden, das sich durch Abwechslungsreichtum und Unvorhersagbarkeit auszeichnet? Und kann man umgekehrt davon ausgehen, daß ein solches Musikstück, das einen hoch-künstlerischen Anspruch hat, Anleihen an Stil und Rhythmus von Tanzmusik nimmt? Diese Aspekte sollen in den folgenden beiden Unterkapiteln näher beleuchtet werden.

3.1 Heterometrie und Isometrie

Im MGG-Artikel¹⁰ nennt Christoph März drei Kriterien, die den lyrischen Lai und den Leich *per definitionem* als Gattung ausmachen. Er ist in einer vernakularen Sprache (im Ggs. zu Latein) abgefaßt, mit einer monodischen Melodie ausgestattet und unstrophisch. Die Abwesenheit von Strophen bedeutet dabei nicht, daß es sich um formlose Prosa handelt, sondern daß die Verse keiner isometrischen¹¹ Musterbildung folgen.

Zu Bodmers und Lachmanns Zeiten war die Poetik der Lyrik und Lieddichtung vom Paradigma der Isometrie geprägt, was deren vernichtendes Urteil zur Ästhetik des heterometrischen Leichs nachvollziehbar macht. Diese neuzeitlichen Rezipienten nahmen Texte mit Versen gleicher Länge und gleicher Betonungsfolge und mit Abschnitten gleicher Versanzahl und gleichen Reimschemas (Strophen) zum Maßstab. Diese zeichneten sich durch Wiederholung, periodische Musterbildung und Symmetrie aus, wie in den ersten drei Strophen des Goethe-Gedichtes „*An den Mond*“ von 1789 deutlich wird.

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,

¹⁰ebd., col. 856

¹¹Isometrie ist in diesem Zusammenhang nicht mit dem musikwissenschaftlichen Begriff zu verwechseln, der zur Beschreibung der phrasierten Motetten-Tenores bei Guillaume de Machaut genutzt wird, aber semantisch verwandt.

Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Jede Strophe folgt dem gleichen Bauprinzip (alternierend vier- und dreiehebige Trochäen mit Kreuzreim) und sogar innerhalb der Strophen gibt es eine identische Wiederholung im Versbau. Anhand dieses Gedichtausschnitts kann exakt vorhergesagt werden, welchem metrischen Muster die übrigen fünf Strophen des Textes folgen werden - auch ohne diese zu kennen. Bei einem Lai ist das anders. Man muß sich diese Gattung eher wie ein metrisch „durchkomponiertes“ Lied¹² vorstellen.

Es gibt fast keinen Lai, der einem anderen gleicht, und fast kein Versikel (wie die Abschnitte des Lais im Unterschied zu Strophen genannt werden) gleicht einem anderen. Jeder von ihnen besticht durch individuelle Gestaltung und erschafft sich seine Regeln aus sich selbst heraus. Das Prinzip dieser Gattung ist die „individuelle Formphysiognomie“¹³, die in einem Verzicht auf Strophigkeit und sonstig regelhaft gesetzte Wiederkehr ihren Ausdruck findet. Jeder Vers ist unterschiedlich lang und verwendet andere Reimworte. Nur kleinteilige Motive und Phrasen werden dabei wiederholt und variiert, bevor neues Material eingebunden und wiederum verarbeitet wird. Diese „fortschreitende Repetition“¹⁴ führt oftmals zu einer komplexen metrischen

¹²Hierbei sollte man nicht an das durchkomponierte Sololied der Romantik denken, sondern an das Durchkomponiertsein als Bauprinzip.

¹³März, 1996, col. 856

¹⁴ebd.

Binnenstruktur, wie folgender Ausschnitt aus Frauenlobs „*Marienleich*“ (2. Hälfte 13. Jh.) beispielhaft zeigen soll.

Ich wil, ich kan, ich muz gewern.
ich binz der lebende leitestern,
des nieman sol noch mag enbern.
min mut gut frut tut.
ich binz die stimme, do der alte leo lut
die sinen kint uf von des alten todes flut.
Ich binz die glut,
da der alte fenix inne sich erjungen wolte.
ich binz des edelen tiuren pelikanes blut
und han da allez wol behut.

Anders als bei dem Beispielgedicht Goethes kann hier nicht vorhergesagt werden, wie der Text formal fortgeführt werden wird. Die Verse haben unterschiedliche Länge, die Reime unterschiedliche Schemata und dies anhand einer knappen Strukturformel zu beschreiben, erscheint unmöglich. Lediglich eine Tendenz zur Ausbildung von Doppelversikeln, d.h. paarig strukturierten Versikeln, ist bei der Mehrzahl der Lais zu beobachten. Diese Eigenschaft hat der Lai mit der lateinischen Sequenz gemeinsam.

Obwohl die vier altfranzösischen Lais in F-Pn fr. 146 nicht in die Blütezeit der Gattung (1170-1250) fallen, sondern eher in deren Endzeit, lassen sich die allgemeinen, gattungsübergreifenden Merkmale auch an ihnen aufzeigen. Sie alle haben einen altfranzösischen Text, dem eine durchkomponierte, einstimmige Melodie ohne Strophen und Refrain beigefügt ist. Die Versikel sind, bis auf wenige Ausnahmen, paarig angelegt, wobei es häufig auch zu einer Enddifferenzierung in Overt- und Clos-Kadenzen kommt.

So ähnlich sich die vier Lais in diesen allgemeinen Punkten sind, so unterschiedlich kommen sie bei näherer Betrachtung daher. Die Unterschiede liegen nicht nur in der Auswahl der Elemente, anhand derer Wiederholung und Variation exerziert und zu einem Ganzen gefügt werden, sondern auch im Grad der Heterometrie.

Der Grad der Heterometrie (im Sinne von elementarer Varianz) ist nicht mathematisch genau zu bestimmen, weil er sich auf verschiedenen, nicht nur metrisch-phonetischen, sondern sogar melodischen und rhythmischen Ebenen zeigt und diese Ebenen in ihrer Wertigkeit nicht zu hierarchisieren sind. Betrachtenswert sind dabei vorallem die Verslängen, die Zahl der Reimereignisse und das Reimschema, ebenso wie die Melodie- und Rhythmusstruktur inklusive der Positionen von Ligaturen.

Die Bestimmung der Verslänge ist aus mehreren Gründen problematisch. Lais tendieren dazu, unterschiedliche Verslängen und Binnenreime zu haben, die zusätzlich durch Enjambements verschleiert sein können. Qualitativ unterscheidet sich ein Binnenreim aber nicht von einem Endreim. Allenfalls bei identischen Verslängen kann das Verschieben des Reims auf eine andere Versposition selbigen als Binnenreim markieren. Wo sich aber die Verslängen sowieso unterscheiden, gibt es eine solche Markerwirkung nicht.

Dazu kommt, daß lyrische Verse in mittelalterlichen Handschriften (so auch in F-Pn fr. 146) aus Platzgründen meist hintereinander weg und lediglich durch sogenannte „Reimpunkte“ voneinander getrennt notiert werden. Zeilenumbrüche sind daher keine Hilfe zur Bestimmung der Versstruktur. In F-Pn wird der Reimpunkt zwar durchgehend verwendet, jedoch fehlt er hinter einigen wenigen Reimen. Da diesem Fehlen aber kein erkennbares System zugrunde liegt, kann man nicht davon ausgehen, daß es sich bei besagten Reimen um Binnenreime handelt. Auch im Notentext folgt nicht jedem Reim eine Pause, obwohl hier strukturierte Musterbildung sehr wohl erkennbar ist und ggf. einen Hinweis auf die qualitative Bewertung eines Reims liefern könnte.

Grundlage der Untersuchung der Verslänge der vier altfranzösischen Lais bildet daher zunächst die Silbenzahl bis zum Reim. Auffällig ist dabei, daß L4 von allen vier Lais die längsten Verse hat. Es sind in L4 nie weniger als zwölf (und nie mehr als 14 Silben) bis zum Reim. Die kürzesten Verse mit drei Silben bis zum Reim finden sich in den beiden Fauvel-Lais L1 und L3. Diese beiden sind es auch, die die größte Heterometrie bezüglich der Verslängenvarianz aufweisen. Es finden sich darin Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs-, Sieben- und Achtsilber in unterschiedlicher Abfolge und Verteilung. Die Mehrzahl der Verse bilden jedoch bei L1 Sieben- und bei L3 Achtsilber.

Auch der Lai der Fortune L2 hat mit seinen Siebensilbern im Vergleich zu L4 kurze Verse. Mit L4 verbindet ihn jedoch eine relative Isometrie in Bezug auf die Verslängenvarianz. Während L4 fast ausschließlich aus alternierenden Zwölf- und Dreizehnsilbern besteht, kommt es im Mittelteil von L2 (V2-V9) immer auf der siebenten Silbe zum Reim. Was die Verslängenvarianz betrifft, ist L3 der heterometrischste Lai, L1 an zweiter Stelle, L4 an dritter und L2 an letzter.

Abweichend von diesem Befund und deshalb die daraus folgende Hierarchisierung relativierend sind die Untersuchungsergebnisse für die Reimhäufigkeit und die Reimschemata. In L2-L4 ist die Häufigkeit, mit der es zu einem Reimereignis kommt, von Versikel zu Versikel unterschiedlich. In L1 kommt es jedoch unabhängig von der Verslänge in jedem Versikel (außer V1 und V14) zu exakt 16 Reimereignissen. Der sonst heterometrische L1 ist in dieser Hinsicht äußerst isometrisch, d.h. arm an Varianz.

Der sonst eher isometrische L4 ist hingegen in einem anderen Punkt, dem Reimschema, auffallend reich an Varianz. Während L1-L3 überwiegend kurze Schemata aus drei bis vier Reimen zwei-, vier- oder achtmal wiederholen, arbeitet L4 eher mit Spiegelsymmetrie und ohne identische Wiederholungen. Es entstehen Formeln wie *aaaa abab bbbb* in V12, *aaa bb aa bbb* in V9 oder *a bb aa bb a* in V6. In den anderen drei Lais sind es Formeln wie *aabb 4x* (L1V3), *abab 2x* (L2V4) oder *aaa 8x* (L3V9).

Auf melodischer Ebene bilden die Versikel der Lais L1-L3 fast ausschließlich Doppel- und Quadrupelversikel. Obwohl dieser Befund auch auf metrischer Ebene grundlegend Gültigkeit hat, entspricht die melodische Struktur nicht immer exakt der metrischen. In einigen wenigen extremen Fällen sind beide Strukturen sogar gänzlich verschieden. In L1V6 ist bspw. die Melodie durchkomponiert, während sich auf metrischer Ebene derselbe Abschnitt viermal wiederholt. Dies ist ein Beleg für die Unabhängigkeit von Vers- und Melodiestructur.

L4 sticht in diesem Punkt wiederum heraus, da sich auf melodischer Ebene ähnlich komplexe Strukturen bilden wie auf Ebene der Reimschemata. Durch die raffinierte Kombinatorik verschiedener melodischer Versatzstücke auf der einen und den exzessiven Gebrauch von Sequenzen¹⁵ auf der anderen Seite

¹⁵Hier ist nicht die Gattung, sondern die Kompositionstechnik, d.h. Wiederholung auf anderer Tonhöhe, gemeint.

entsteht jedoch ein ambivalentes Verhältnis zum Aspekt der Wiederholung. Die im Detail komplexe Melodiestructur in V9, ABC A'CA'C ABC, kann auf einer höheren Abstraktionsebene zu ABA vereinfacht werden. Dies läßt in L4 wiederum Spiegelsymmetrie als Prinzip der Musterbildung auf melodischer Ebene erkennen.

Das umgekehrte Beispiel zeigt sich in L4V8, einem durchkomponierten Versikel, der sich bei genauerer Betrachtung als identische Wiederholung A A' A'' A''' etc. derselben Melodie auf anderer Tonhöhe (Sequenz) entpuppt. Inwiefern dieser Befund für einen hohen Grad an melodischer Heterometrie spricht, ist deshalb schwer zu entscheiden. Die Melodiegestaltung in L4 ist jedoch auffällig und zeigt im Vergleich mit dem Befund der anderen drei Lais ein deutlich anderes Bild.

Auf rhythmischer Ebene stimmen die Strukturen meist mit der Melodie-, oft auch mit der Versstruktur überein. Auffällig ist, wie gut diese rhythmischen Muster anhand der Ligaturen im Schriftbild zu identifizieren sind. Ganz selten kommt es dazu, daß Rhythmus und Melodie nicht übereinstimmen, d.h. daß sich der Rhythmus wiederholt, während die Melodie anders fortschreitet, bzw. die Melodie wiederholt, während der Rhythmus anders fortschreitet. Von einer Autonomie von Rhythmus und Melodie (wie im Falle der isorhythmischen Motetten von Guillaume de Machaut) kann man allerdings nicht sprechen.

Der Befund von der Abhängigkeit von Melodie- und Rhythmusstruktur gilt für alle vier Lais in gleichem Maße. Interessant ist aber, daß es unter den Versen ab und an zu einer Angleichung der Ligaturposition kommt. Das heißt, daß zwei Verse, die an sich rhythmisch verschieden sind, dennoch an derselben Stelle eine Ligatur aufweisen. In L1V11 trägt z.B. jeder Siebensilber auf der fünften Silbe und jeder Fünfsilber auf der dritten Silbe eine Ligatur. In L2V12 hat jeder Vers auf der 2., 4. und 7. Silbe eine Ligatur. Keiner der vier Lais tut sich jedoch durch besonders exzessiven oder sparsamen Gebrauch dieses Mittels hervor.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß alle vier Lais Gemeinsamkeiten haben, in denen sie einander ähneln, aber auch deutliche Unterschiede, die sie individuell machen. L1 hat kurze Verse verschiedener Länge, in jedem Versikel die gleiche Zahl an Reimereignissen, identisch wiederholende, einfache

Reimschemata und meist Doppelversikelstruktur. L2 hat kurze Verse gleicher Länge, in jedem Versikel eine andere Zahl an Reimereignissen, identisch wiederholende, einfache Reimschemata und meist Doppelversikelstruktur. L3 hat kurze Verse verschiedener Länge, in jedem Versikel eine andere Zahl an Reimereignissen, identisch wiederholende, einfache Reimschemata und meist Doppelversikelstruktur. L4 hat lange Verse gleicher Länge, in jedem Versikel eine andere Zahl an Reimereignissen und auf Spiegelsymmetrien beruhende Reim-, Rhythmus- und Melodiestruktur. L4 zeigt die meisten Auffälligkeiten, ohne dabei besonders heterometrisch zu sein. L1 und L3 machen strukturell den Eindruck eines eher „typischen“, traditionellen Lais.

Diese Fragen der Heterometrie im Bau der Lais werden später für die Bestimmung von Funktion, Stil und mit bestimmten Stilen verbundenen Rhythmen von Interesse sein.

3.2 Tanz und Tanzmusik in Nordfrankreich

In der Forschung wurde der Lai immer wieder mit anderen heterometrischen Gattungen verglichen, bspw. der Sequenz oder der Estampie. Mit letzterer hat er nicht nur Prinzipien des Versbaus gemeinsam, sondern auch die Assoziation mit Tanz. Für John Stevens ist der Lai bspw. ein höfisches Kunstlied, das mit Tanz assoziiert werde.¹⁶

Wie oben bereits erwähnt, reicht diese Assoziation bis zu den Anfängen der Forschungsrezeption der Gattung zurück, die dem Lai eine Funktion als Tanz zuschrieb. Sichere Belege für eine solche Funktion scheint es aber nicht zu geben. Die Annahme, beim Lai handle es sich um Tanzmusik beruht wohl in erster Linie auf der (durchaus strittigen) Etymologie der Begriffe „Lai“ und „Leich“. Hermann Apfelböck¹⁷ führt diese bspw. u.a. auf Gotisch „laikan“ zurück, was so viel wie „springen, hüpfen“ bedeute. Im MGG-Artikel wird griech. „chorós“ als Entsprechung zu Gotisch „laiks“ angeführt.¹⁸ Ebenso könnte die Annahme auch auf der Kenntnis der sogenannten „Tanzleichts“

¹⁶Stevens, 1986, S. 483

¹⁷Apfelböck, 1991, S. 13

¹⁸März, 1996, col. 852

beruhen, als deren Erfinder der Minnesänger Tannhäuser gilt. In dessen Leich IV wird bspw. ein Reigentanz thematisiert.

Aufgrund der Ähnlichkeit von Estampie und Lai davon auszugehen, daß es sich wohl auch beim Lai um Tanzmusik handeln müsse, ist deshalb heikel, weil es sich bei der Estampie allem Anschein nach nicht um Tanzmusik handelt. Zwar wird auch der Begriff „Estampie“ etymologisch mit Bewegung und Tanz in Verbindung gebracht, dennoch hält Welker die Estampie eher für ein instrumentales Vortragsstück, also für Musik zum Zuhören und nicht zum Tanzen.¹⁹

Seine These beruht in erster Linie auf der Beschreibung von Estampie und Ductia im Traktat „*De Musica*“ von Johannes de Grocheo (ca. 1300). Johannes grenzt die Estampie von der Ductia ab, und es wird dabei deutlich, daß die Tanzmusik bei ihm ausschließlich durch die Ductia repräsentiert wird. Die Ductia zeichnet sich durch ein schnelles und leichtes Auf- und Absteigen aus und wird von Mädchen und Jungen „*in choreis*“ gesungen.²⁰ Bei der Beschreibung der instrumentalen Variante wird Johannes noch ein wenig deutlicher:

Est autem ductia sonus [...], cum decenti percussione mensuratus. [...] Sed cum recta percussione, eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis.²¹

Es ist hier also von einem zierlichen, rechten und messbaren Schlag die Rede, der die Ausführenden und Zuhörer zum Tanzen animiert. Für die vorliegende Arbeit sind diese Beschreibungen deshalb relevant, weil Johannes sein Traktat um 1300 verfaßt hat, also wenige Jahre bevor die interpolierte Fassung des ROMAN DE FAUVEL gefertigt wurde. Sie zeigen außerdem, daß der Zeitgenosse Eigenschaften wie einen vordergründigen, raschen Rhythmus insbesondere mit Tanzmusik oder tanzbarer Musik verband.

¹⁹Welker, Estampie, 1995, col. 163

²⁰Welker, Ductia, 1995, col. 1571

²¹Rohloff, 1943, S. 52, Z. 38-44

Dem Gegenüber zeichnet sich die Estampie durch eine Schwierigkeit (*difficultas*) und komplizierte Anordnung der Intervalle aus, was sich eventuell auf einen höheren künstlerischen Anspruch bezieht. Der rechte Schlag fehlt ihr und in ihrem Modus scheint sie eher mit dem in langem, getragenen Zug gesungenen „*cantus coronatus*“ vergleichbar. Es ist bedauerlich, daß Johannes in seinem Traktat nichts über den Lai sagt und daß keine einzige Ductia in den Quellen überliefert ist. Es ist also weder nachvollziehbar, welche Merkmale Johannes zur Beschreibung des Lais hervorgehoben hätte, noch wie sich ein schneller, rechter Schlag mit messbarem Rhythmus in einem praktischen Musikbeispiel dargestellt hätte.

Es ist überhaupt wenig nachweisliche Tanzmusik aus dem Mittelalter überliefert, eher gibt es Vermutungen darüber, zu welcher Musik vielleicht auch getanzt wurde. Erst mit der Entwicklung der *Ars Saltatoria* im 16. Jahrhundert beginnt eine gesicherte Überlieferung - nicht nur von Tanzmusik, sondern auch von Choreographien. Es stellt sich die Frage, welchen Status Tanz und Tanzmusik in der mittelalterlichen Gesellschaft und im Entstehungsumfeld von F-Pn fr. 146 hatten. Fehlende oder spärliche Überlieferung kann ein Hinweis darauf sein, daß ein Thema oder Gegenstand nicht für konservierungswürdig oder für weniger relevant erachtet wurde.

Tanz ist im Mittelalter ein alle Gesellschaftsschichten durchziehendes Phänomen, schreibt Salmen.²² Volk, Klerus und Adel tanzten auf freien Plätzen und Wiesen, in Kirchen, bei Prozessionen und seit dem Hochmittelalter auch in geschlossenen Räumen. Getanzt wurden zunächst Reigen. Das sind Kreis- oder Kettentänze, bei denen meist ein Vortänzer oder Instrumentalist eine Gruppe von Tänzern anführt, die die Tanzmusik selbst durch gemeinschaftlichen Gesang beisteuert. Bereits im 12. Jahrhundert dürfte es in der Oberschicht zur Herauslösung von Paaren aus der Reigen tretenden Gruppe und zu formalisierten Umgangsformen zwischen diesen Paartänzern gekommen sein.²³ Im Verlaufe der Entwicklung führt dies zum höfischen Paartanz und zur Ausbildung der *Ars Saltatoria*, einer anhand von Regeln zu erlernenden Bewegungskunst.²⁴

Choreographien sind aus dieser Zeit nicht überliefert. Man kann lediglich davon ausgehen, daß die Tänze der höheren Schichten eher getragen und

²²Salmen, 1999, S. 3

²³ebd., S. 4

²⁴ebd., S. 79

gemäßigten Schrittes schreitend von statten gingen, während in den unteren Schichten ungezwungener gehüpft und gesprungen wurde. Zunehmend wurde auf einen geregelten Ablauf und eine klare Tanzordnung geachtet, sowohl im Reigen- als auch im Paartanz. Die höhere Kultur des Paartanzes wurde über Frankreich vermittelt, das in Sachen Mode (auch Tanzmode) ab 1200 in Europa tonangebend war. Der Paartanz war zunächst ein rein höfisches Phänomen, das sich durch geregelte Bewegungsabläufe, gesellschaftliche Normen und zivilisierte Umgangsformen (Etikette) auszeichnete und abgrenzte. Erst im 16. Jahrhundert wird der Reigentanz aber am Hof vollends vom Paartanz verdrängt. Seitdem wird seine zunehmende Artifizialisierung und Stilisierung zur *Ars Saltatoria* auch über Italien und Spanien vorangetrieben.

Mit den höfischen Paartänzen und der dazugehörigen Tanzmusik der Renaissance scheint eine heterometrische Gattung wie der Lai unvereinbar. Die Abläufe eines Bassedanse oder einer Pavane waren klar vorgegeben, kein Schritt, keine Geste war mehr dem Zufall überlassen - eine unvorhersehbare Musik wäre dieser Ordnung sicherlich abträglich gewesen. Und so verwundert es vielleicht weniger, daß in dem Maße, in dem die Lust am geregelten Paartanz in Frankreich zunimmt, das Interesse am heterometrischen Lai in dieser Gesellschaft abnimmt. Dies muß keinen kausalen Zusammenhang haben, aber es ist eine auffällige Koinzidenz.

Schon bei Guillaume de Machaut (ca. 1300 - 1377) weisen die Lais eine Tendenz zur Normierung und Einheitsstruktur auf. Fast alle seiner 19 Lais weisen 12 Doppel- oder Quadrupelversikel auf, deren letzter die Melodie des ersten zumeist transponiert wiederholt. Guillaumes Schüler, Eustache Deschamps, formuliert dann in seiner „*Art de dictier*“ (1392) eine präskriptive Formatvorgabe für diese, dadurch zur „*forme fixe*“ avancierte Gattung. Obwohl Eustache mehrere Lais dichtet und die Gattung als sehr verbreitet beschreibt, ist Guillaume (mit einer einzigen Ausnahme) der Letzte, der Lais musikalisch vertont. Im Dichterkreis um Eustache ist der Lai zu einer literarischen Gattung avanciert. Als musikalische Gattung scheint er am Ende des 14. Jahrhunderts entgültig ausgestorben zu sein - vielleicht weil der poetische Anspruch an den Lai mit dem Anspruch an die modische Musik unvereinbar geworden war.

Bereits mit dem Abklingen der Trouvère-Kultur um 1250 setzt in Nordfrankreich ein Engpaß in Sachen Laiüberlieferung ein. Die vier Lais in F-Pn

fr. 146 erscheinen um 1315 ebenso losgelöst und isoliert wie die des letzten Laikomponisten Guillaume um 1350. Auch wenn das Trouvère-Repertoire ebenso wie F-Pn fr. 146 seinen Platz im höfischen Kulturkreis hat und auch wenn die Fauvel-Editoren dieses Repertoire sicherlich kannten, scheint es in Nordfrankreich keine nahtlose Traditionslinie der Laikompositionen zu geben.

Eher scheint es sich um die Antizipation einer bereits vergangenen oder verblassenden Tradition zu handeln, die hier sogar parodistische Züge annimmt: Fauvel ist der erste falsche Liebhaber in der Literaturgeschichte, dem das Bekenntnis zur „*fine amour*“, zur wahren Liebe in den Mund gelegt wird.²⁵ Sein auf seinen eigenen Machtvorteil ausgerichtetes Werben um die Hand Fortunes mit den Worten und Handlungen der „*amour courtoise*“ ist Ausdruck von Heuchelei und verkehrt dieses traditionelle Minneideal ins Groteske.

Auch die vier Fauvel-Lais lassen eine Tendenz zum einheitlichen formalen Muster erkennen. Zwar hat nur L4 exakt 12 Versikel, dafür werden aber am Ende von L1 und L3 Bauform und Melodie des Anfangs wieder aufgenommen, so daß es zur Ausbildung von Rahmenversikeln kommt. Die Versikel aller vier Lais haben fast ausschließlich Doppel- und Quadrupelstruktur. Schrade weist nach, daß Guillaume de Machaut mindestens drei dieser vier Fauvel-Lais kannte und in seinen eigenen Laikompositionen verarbeitete. Solche Antizipationen fänden sich jedoch nur in den Guillaume-Lais der „älteren Schicht“.²⁶

Die Verbindung zwischen diesem Trend zur Vereinheitlichung der Formen, der ab 1300 auch bei anderen höfischen, weltlichen Liedern in der französischen Landessprache (Rondeau, Ballade, Virelai) zu beobachten ist, und der Kultivierung der am Hof aufgekommenen Paartanzmode ist möglicherweise auch in dem Bemühen um zunehmende rhythmische Präzision und der damit einhergehenden Erweiterung des notatorischen Zeichensatzes um 1300 zu erkennen. Alle drei Aspekte könnten Hinweise auf einen generellen Paradigmenwechsel sein, der sich um 1300 in Frankreich vollzieht. Um 1330 findet sich beim Teichner bspw. auch der Hinweis, daß sich das damals gewohnte Tempo des Reigens hin zu einer Beschleunigung verändert hätte.²⁷

²⁵Roesner/Avril/Ragalado, 1990, S. 16

²⁶Schrade, 1958

²⁷Salmen, 1999, S. 146

Der Wunsch nach Akkuratheit spiegelt sich in dieser Zeit übergreifend in der Wissenschaft, der Musik, der Dichtung und Tanzkultur Frankreichs wider.

Die Lais in F-Pn fr. 146 stehen damit in einem Spannungsfeld zwischen einer antizipierten Tradition und einem aktuellen Modetrend. Es ist möglich, daß sie sich rhythmisch und stilistisch den neuen Gegebenheiten und Ansprüchen der den höfischen Paartanz begleitenden Musik anpassen, ohne selbst Tanzmusik zu sein oder als solche konzipiert worden zu sein. Es ist ebenso möglich, daß sie hergebrachte Vortragsstile, wie den des getragenen *cantus coronatus*, vor dem Hintergrund der neu sich bietenden Möglichkeiten rekurrieren.

4 Notation und Rhythmus

Die Notation in F-Pn fr. 146 richtet sich grundlegend nach der Traditionslinie, die Franko von Köln um 1280 in seiner „*Ars cantus mensurabilis*“ formuliert hat. Darüber ist sich die Forschung relativ einig.²⁸ Es gibt jedoch immer wieder Abweichungen von der Frankonischen Notation der *Ars Antiqua*, die sowohl in die Vergangenheit, als auch in die Zukunft weisen. Gerade wegen der zukunftsweisenden Notate, bspw. nach unten und oben caudierte Rhomben in Semibrevis-Gruppen, rote Notation und Mensurzeichen, die auf zweizeitige Rhythmen hindeuten, hat F-Pn fr. 146 sehr viel Aufmerksamkeit erfahren. Das Manuskript gilt als erste Quelle der *Ars Nova* und wichtiges Zeugnis für den Übergang in diese neue Notationstradition.

Derartig moderne Zeichen finden sich aber ausschließlich in den politischen Motetten, also im mehrstimmigen Repertoireteil des ROMAN DE FAUVEL. Die mehrstimmige Musik ist nach Johannes de Grocheo die eigentliche *musica mensurata*, die Gegenstand des musiktheoretischen Diskurses der „*Moderni*“ in Paris ist und über die verschiedene Ansichten unter den Theoretikern herrschen. Es ist also nicht weiter verwunderlich, daß ausgerechnet hier, in den mehrstimmigen Motetten-Kompositionen des ROMAN DE FAUVEL, die augenscheinlichsten Neuerungen anzutreffen sind.

²⁸Tischler, 1981, Apel, 1989 und Roesner, 1990 stimmen über die Frankonische Notation im ROMAN DE FAUVEL überein.

Vor diesem Hintergrund mutet das Notat der einstimmigen Gesänge in **F-Pn fr. 146** weit weniger spektakulär und vielleicht antiquierter an. Dies muß aber relativiert werden, denn das Manuskript enthält ein Repertoire, das die ersten 150 Jahre mensuraler Musiknotation umfaßt. Einige, älteren Notationstraditionen entstammende Stücke, bspw. ältere Conducten und Motetten, sind hier u.U. zum ersten Mal in einer Weise notiert, die zwischen kurzen und langen Einzelnotenwerten unterscheidet. Sie bekommen damit erstmalig eine mensurale Bedeutung. Andere, wie bspw. einstimmige Choralgesänge, sind noch der Quadrat- oder Modalnotation verhaftet.

Die Traditionslinie, in welcher die einstimmige Musiknotation in **F-Pn fr. 146** steht, ist bisher nie wirklich umfassend auf ihre Besonderheiten hin untersucht worden. Gibt es Vorlagen, auf die der Musikeditor zugreifen konnte oder transformierte er *ad hoc*? Gibt es in der Quadratnotation der Choräle einen spezifischen Dialekt, der bspw. den Dominkanern oder einem anderen Orden zugeordnet werden kann? Eine genauere Untersuchung könnte Hinweise darauf liefern, wie sich die rhythmische Neubewertung des älteren, rhythmisch indifferenten Materials zum Beginn des 14. Jahrhunderts vollzogen hat und woher eventuell die Quellen stammen, auf die der Musikeditor für diese Kompilation zurückgegriffen hat. Doch dies kann nicht Gegenstand dieser Arbeit sein, die lediglich die vier altfranzösischen Lais untersucht.

Die Lais geben, was ihre Notation betrifft, ein kohärent mensurales Bild ab. Es wird zwischen kurzen und langen Notenwerten unterschieden sowie zwischen Einzelnoten und Ligaturen. Die Melodie ist dem Text überwiegend syllabisch verbunden und beschränkt sich weitestgehend auf die Brevis und die Longa als texttragende Notenwerte. Immer wieder treten aber Binaria- und Ternaria-Bindungen auf, seltener findet man vier- und fünfteilige Ligaturen. Die Semibrevis tritt (bis auf eine einzige Ausnahme) in Gruppen zu je zwei Semibreven auf. Sie ist über *cum opposita proprietate*-Ligaturen oder als Currentes in Konjunkturen eingebunden. In L1, aber insbesondere in L3, den beiden von Fauvel gesungenen Lais, spielt auch die Longa duplex als silbentragender Notenwert eine Rolle.

4.1 Plica und Conjunctura

Sowohl Roesner²⁹ als auch Apel³⁰ haben auf die Besonderheit der Verwendung von Plica und Conjunctura in der interpolierten Fassung des ROMAN DE FAUVEL hingewiesen. Die Plica ist Anfang des 14. Jahrhunderts eine aussterbende Figur. Das Fauvel-Manuskript ist der letzte Zeuge für einen umfangreichen Gebrauch der Plica in der notatorischen Praxis. Zwar interessieren sich zeitgenössische Theoretiker noch für diese Figur, aber in den Quellen der *Ars Nova* ist sie fast nicht mehr zu finden. Auch bei Guillaume de Machaut ist sie äußerst rar und selbst aus den wenigen Konkordanzen von Fauvel-Stücken in anderen Quellen ist sie getilgt und durch entsprechende unplizierte Notenwerte ersetzt.

Daß die Plica in F-Pn fr. 146 hingegen verhältnismäßig oft angewandt wird, ist auffällig und eventuell ein Hinweis auf den Verfasserkreis der Handschrift. Sind es doch die Musiktheoretiker in Paris, die einerseits über Kenntnisse der aktuellsten notatorischen Neuerungen (rote Notation, Semibrevis caudata, etc.), andererseits aber über entsprechend langjährige Erfahrung mit traditioneller Musiknotation verfügen werden. Es wäre gut möglich, daß eine nähere Untersuchung dieser vermeintlich zurückgewandten Figur neue Erkenntnisse über die Musikeditoren der Handschrift zutage fördert.

In den vier Lais wird die Plica überwiegend als Longa plicata angewandt, selten als Brevis plicata. Als Brevis plicata begegnet sie vor allem in L2 und L4 und zwar nicht so sehr als Einzelnote, sondern eingebunden in Ligaturen (s. Abb. 1). Die Longa plicata tritt in allen vier Lais eher als Einzelnote auf, insbesondere aber in L3 und L4. In L3 kommen auch plizierte Longae duplices zur Anwendung.

Ob als Einzelnote oder als Ligatur, die Plica erfüllt in den Lais ihre traditionelle Funktion als Durchgangs- und Verziehungsnote. In einer auf- oder absteigenden Skala füllt sie oft die Lücke zwischen einer Terz oder gibt bei einer Tonwiederholung die Möglichkeit eine Ober- oder Untersekunde einzuschieben. In einigen Versikeln hat sie bei jeder Wiederholung oder Parallelphrase ihren festen Platz, in anderen erscheint sie eher als einmalige Variante

²⁹Roesner/Avril/Regalado, 1990, S. 31

³⁰Apel, 1989, S. 372f.

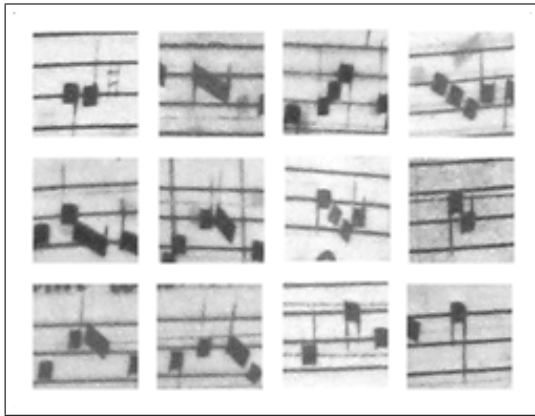


Abbildung 1: Verschiedene Formen der Brevis und Longa plicata als Ligaturen (oben u. mitte) und Einzelnoten (unten), in absteigender und aufsteigender Variante

- vielleicht um eine Wiederholung abwechslungsreicher zu gestalten, vielleicht aber auch nur aus Nachlässigkeit des Schreibers.

Daß die Plica auch in dem schon in der metrischen Analyse als innovativ und auffällig hervorgetretenen L4 breite Verwendung findet, zeigt, daß diese Figur vom Fauvel-Editor (/ -Komponisten/-Schreiber) nicht als überkommen eingestuft wurde, sondern in ihrer Funktion eher den Status einer willkommenen, ornamentalen Verzierung hatte, die auch ein „modernes“ Musikstück künstlerisch aufzuwerten vermag. Von Magister Lambertus wurde die Plica im 13. Jahrhundert wie folgt beschrieben: „*Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa.*“³¹

Damit wird eine besondere Gesangstechnik beschrieben, mit der die Plica auszuführen ist. Auch über deren rhythmische Interpretation gibt Lambertus Auskunft. Die zwei Noten einer plizierten Longa haben insgesamt den Wert einer unplizierten Longa, die je nach Stellung perfekt oder imperfekt sein kann. Sei die Longa plicata perfekt, so beanspruche der Zusatzton ein *tempus* (d.h. 1/3 der Longa), sei sie imperfekt, so beanspruche der Zusatzton ebenfalls ein *tempus* (d.h. 1/2 der Longa).³²

Unsicher und spekulativ wird die rhythmische Interpretation der Brevis plicata, die in der zeitgenössischen Theorie nicht erläutert wird. In Bezug auf die Einzelnoten einer Brevis plicata ergeben sich ähnliche Schwierigkeiten wie für die Bewertung von Semibrevis-Gruppen in der ersten Hälfte des

³¹ebd., S. 249

³²ebd., S. 250

14. Jahrhunderts. Dies zielt insbesondere auf die umstrittene Frage, ob es in dieser Zeit bereits imperfekte Breven gibt und ob die Zweiteilung einer imperfekten Brevis zu zwei Einzelnoten gleicher oder ungleicher Länge führt. Dazu jedoch mehr im Kapitel 4.3 über die Semibrevis.

Tischler behandelt die plizierte Brevis altera ebenso wie die imperfizierte Longa plicata³³, was naheliegend ist, da beide Noten den Wert zweier *tempora* haben. Auch die plizierte Brevis recta (1 *tempus*) teilt er in zwei gleichgroße Hälften. Dies deckt sich mit seiner Behandlung von Semibrevispaaren (1 *tempus*), die er ebenfalls in zwei gleichlange Noten aufgelöst. Tischler geht grundlegend vom Tempus imperfectum und einer daraus folgenden Halbierung der Brevis recta aus.

Die perfekte Longa plicata wird von Tischler dagegen stets so aufgelöst, daß der Zusatzton 2/3, der Hauptton jedoch nur 1/3 umfaßt. Lediglich drei Ausnahmen in L3 und L1 weichen aus unklaren Gründen von diesem Schema ab. Eine solche Interpretation folgt jedoch nicht direkt aus Lambertus' Beschreibung, sondern ist eher dem generellen Bedürfnis geschuldet, auch im Falle der Plica den längsten Notenwert ans Ende der Figur zu setzen. Vom gesangstechnischen Aspekt her erscheint es nicht sinnvoll, dem als kehlig und guttural beschriebenen Zwischenton den längeren Notenwert zuzusprechen; es sei denn, man nimmt eine Art Vorhaltfunktion für den in der Tonhöhe fixierten Hauptton an.

Auch die Conjunctura wird von Schreibern des 14. Jahrhunderts eher vernachlässigt. Selbst Franko von Köln soll ein ambivalentes Verhältnis zu dieser Figur gehabt haben, heißt es im Vorwort zur Faksimile-Ausgabe des ROMAN DE FAUVEL.³⁴ Dem Ursprung nach handelt es sich bei den Konjunkturen um eine Neumenform mit drei absteigenden *punctae*, den Climacus. In der Quadrat- und Modalnotation folgen 2-7 absteigende Rhomben einer Ligatur oder einzelnen Longa. Diese „Currentes“ genannten Rhomben waren einfach „schnelle Notenwerte“ und die Conjunctura wurde bei insgesamt drei Noten gleich einer Ternaria behandelt. Die Interpretation von Konjunkturen mit vier, fünf oder mehr Noten in der Modalnotation ist unklar, aber für die vorliegende Arbeit auch nicht weiter relevant.

³³Tischler, 1991

³⁴Roesner/Avril/Regalado, 1990, S. 31

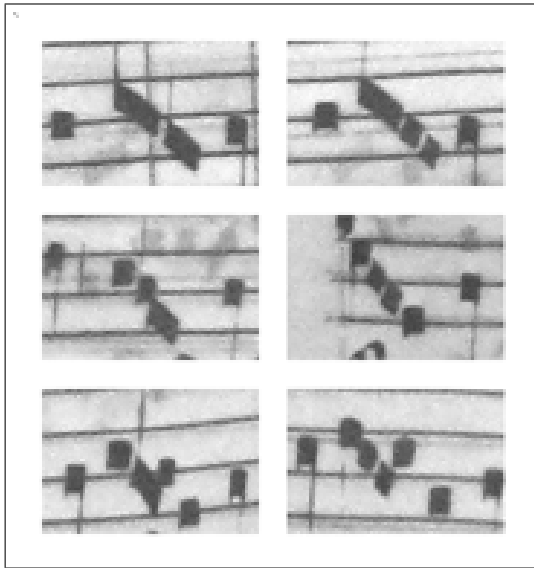


Abbildung 2: Verschiedene Konjunkturen (r.) mit ihren Entsprechungen als *cum opposita proprietate*-Ligaturen (l.) im 4. Lai; L4V2 (oben), L4V5 (mitte), L4V8 (unten)

Denn aufgrund der Form der *Currentes* soll es schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu dem Glauben gekommen sein, es handle sich bei den Rauten um „echte“ *Semibreven*.³⁵ Den Eindruck, an diesem Glauben festzuhalten, erwecken auch die zahlreichen und z.T. innovativen Konjunkturen in den vier Lais in *F-Pn fr.* 146. Zwei absteigende Rauten entsprechen hier einer *Ligatura cum opposita proprietate*. Dies wird insbesondere in L4 deutlich, wo derselbe Sachverhalt in Parallelstellen einmal als *Conjunctura*, einmal als *Ligatura cum opposita proprietate* geschrieben ist (s. Abb. 2).

Es ist nicht immer klar, welche Kriterien zur Wahl der einen oder anderen Schreibweise führen, hier scheint eine gewisse Beliebigkeit vorzuliegen. Eventuell sind aber mit den *Currentes*-Varianten besondere Gesangsstile verbunden (ähnlich wie bei der *Plica*) oder es handelt sich, wie Roesner vorschlägt³⁶, um ein persönliches Idiom des Schreibers. Auch hier könnte eine nähere Untersuchung Aufschluß über den Verfasserkreis der Handschrift liefern.

Die Figur mit den absteigenden Rauten findet jedenfalls variantenreiche Verwendung in den Lais L1, L2 und insbesondere im raschen und langversigen L4. Einige der hier verwendeten Varianten könnten extra für die Handschrift entwickelt worden sein. In L3 fehlt die *Conjunctura* allerdings völlig, entweder

³⁵Apel, 1989, S. 264

³⁶Roesner/Avril/Regalado, 1990, S. 31

weil dort generell eher längere Notenwerte eine Rolle spielen oder weil es sich um einen anderen Schreiber handelt. L3 befindet sich auf dem wohl kurz nachträglich eingeschobenen Bifolio 28 bis-ter, das eine andere Hand zeigt als der Hauptcorpus der Handschrift mit dem Fauvel-Text. Es liegt also nahe, daß (mind.) zwei verschiedene Schreiber mit Notenkenntnissen an der Fertigung des Manuskripts beteiligt waren.

Die wenigen Semibrevis, die in L3 in Erscheinung treten, sind alle als *Ligatura cum opposita proprietate* und nicht als *Currentes* realisiert. Davon gibt es in L3V6 nur eine Ausnahme, bei der es sich aber wohl um einen, wenn auch interessanten Schreibfehler handelt. Anstelle der aufsteigenden Ternaria mit drei Recta-Quadraten steht eine Folge dreier aufsteigender Rhomben. Aus dem Zusammenhang wird klar, daß es sich um drei Breven handeln muß, genau wie es in den Parallelstellen auch notiert ist. Interessant in diesem Zusammenhang ist eine Aussage Willi Apels, wonach eine einzelne Rhombe auch eine eigentümliche, englische Schreibweise für eine Brevis sein könne.³⁷ Dies schreibt er allerdings im Kapitel zur Modalnotation. Inwiefern solche Schreibfehler Aufschluß über den Schreiber und seine Herkunft geben können, wäre zu untersuchen.

4.2 Ligaturen und Repetitionen

Im großen und ganzen sind die Texte der vier Lais syllabisch vertont, d.h. jede Silbe erhält genau eine Note der Melodie, selten mehr. Ligaturen treten aber in allen vier Lais gelegentlich bis sogar häufig auf. L1 ist im Vergleich relativ arm an Ligaturen. Dort finden sich insgesamt nur 13 verschiedene Formen für zwei-, drei- und vierteilige Ligaturen, die sporadisch im Vers auftauchen. Die Semibrevis tritt hier, wie auch in L2 und L3 lediglich in Form von Ligaturen auf und scheint nur im Doppelpack überhaupt silbentragfähig zu sein. L1 schreitet tatsächlich überwiegend in einzelnen Longen und Breven voran.

Mehr Varianz mit 18 unterschiedlichen Ligaturformen weist L2 auf. Hier kommt es auch schon häufiger als in L1 zu Bindungen von mehreren Noten pro Silbe. Die Ligaturen treten nicht mehr so verstreut auf, sondern tendieren innerhalb eines Versikels zu einheitlichen Verspositionen. Auch in L2 findet

³⁷Apel, 1989, S. 266

sich die Semibrevis lediglich als Ligatur; gegenüber L1 tritt sie hier jedoch häufiger auf. Die Longa hingegen tritt zurück, so daß L2 eine Tendenz zu den kürzeren Notenwerten erkennen läßt.

L3 hat 24 verschiedene Ligatur-Formen und an der längsten Ligatur sind ganze sieben Noten beteiligt. Diese Ligaturen verteilen sich über dem gesamten Vers. In einigen Versikeln (z.B. V1) sind Einzelnoten sogar in der Minderheit, so daß es zu durchgehenden Zweier- und Dreierbindungen kommt. In diesem Lai gibt es im Unterschied zu den anderen dreien auch „echte“ Melismen, d.h. Silben, auf die mehr als sechs Töne fallen. Diese Melismen befinden sich in V6, V10 und V11 jeweils auf dem Reimwort, also am Versende oder an einer Binnenzäsur. Sie umfassen insgesamt zehn bis elf Melodietöne, sind aus zwei bis vier Ligaturen zusammengesetzt und enden jeweils auf einer Einzelnote.

Auch hier tritt die Semibrevis nur eingebunden in Ligaturen auf. Nur sieben von den 24 verschiedenen Ligaturformen enthalten überhaupt Semibreven. Die übrigen Ligaturen setzen sich aus Longen und Breven zusammen, sogar eine *Longa duplex*-Ligatur ist vorhanden. Überhaupt spielt die Longa duplex in L3 eine wichtige Rolle. Sie taucht hier als silbentragender Notenwert häufig auf. In einigen Versikeln (z.B. V4 und V5) findet die syllabische Textdeklamation ausschließlich in Longen und Doppellongen statt, während Breven nur in Ligaturen auftreten. Es wird deutlich, daß L3 insgesamt eher zu langen Notenwerten tendiert und ornamental reich geschmückt ist.

Den größten Formenreichtum in den Ligaturen weist L4 auf. Dort sind es ganze 45 verschiedene Figuren zwischen zwei und fünf Tönen, die das Ligaturenrepertoire ausmachen. Die meisten davon sind *cum opposita proprietate*-Varianten. Dennoch ist L4 viel weniger melismatisch als L3. Hier beschränken sich die Ligaturen oft auf ganz bestimmte Verspositionen innerhalb eines Versikels, selten finden sich Ligaturen auf mehr als zwei Silben hintereinander. Kleinere Melismen finden sich in V9 mit einer Quinternaria auf dem Reimwort und in V11 mit einer Gruppe aus 3x2 Semibreven auf der Penultima. Obwohl auch hier die Semibrevis zu Paaren in Ligaturen gebunden ist, scheint sie in L4 sehr prominent. Ganze 32 der 45 Ligaturformen enthalten Semibreven und in V4 wird sie einmalig sogar Einzelnote und silbentragender Notenwert. Ebenfalls einmalig taucht in V1 eine Gruppe von



Abbildung 3: Das Faksimile (oben) zeigt die Passage in der Originalhandschrift. Tischler (mitte) dehnt das Semibrevispaar auf den Wert einer Brevis altera. Dies wäre nicht nötig, wenn man die Konjunktur auf verschiedene Perfektionen aufspaltet (unten).

drei Semibreven auf. Ebenso wie in L2 tritt die Longa in L4 zurück; Breven und Semibrevispaare haben den Vorrang. Auch L4 wirkt insgesamt sehr kunstvoll, jedoch mit einem Fokus auf die kürzeren Notenwerte.

Alle Ligaturen und auch die silbentragenden Einzelnoten folgen im großen und ganzen den Alterations- und Imperfektionsregeln Frankos, d.h. Longa vor Longa ist perfekt, perfekte Longen können von einzelnen Breven imperfiziert werden, die zweite von zwei Breven zwischen zwei perfekten Longen wird im Modus perfectus alteriert, etc. Unabhängig davon haben die Ligaturen eine feste Bedeutung, d.h. eine *Ligatura cum proprietate sine perfectione* ist immer eine Folge von zwei Breven, wobei die zweite Brevis aber *recta* oder *altera* sein kann. Unklar bleibt, ob in einer BSS-Ligatur³⁸ zwischen zwei Perfektionen auch das Semibrevispaar auf zwei *tempora* alteriert und dann entsprechend zu gleichen Teilen geteilt werden kann. In seiner Transkription interpretiert Tischler eine BSS-Konjunktur in L4V2 in dieser Weise. Dieselbe Passage kann aber auch sinnvoll interpretiert werden, indem die Konjunktur auf verschiedene Perfektionen aufgeteilt wird (s. Abb. 3).³⁹

Neben den bekannten Formen der Longa-, Brevis- und Semibrevis-Ligaturen und den weitestgehend zu erschließenden Formen der Konjunkturen tauchen in L3V7 zwei unbekannte Formen von auf derselben Tonhöhe repetierten Einzelnoten auf. Das ist einmal eine Folge von drei Silben mit jeweils drei einzelnen Breven, wobei die Dreiergruppen jeweils durch Divisionspunk-

³⁸Die Buchstaben stehen für die Notenwerte Brevis (B) und Semibrevis (S). Verwendung finden so auch Longa duplex (M) und Longa (L).

³⁹Andere Passagen der Lais sind nur dann sinnvoll aufzulösen, wenn Ligaturen auf verschiedene Perfektionen aufgespalten werden, dies wird insbesondere bei längeren Ligaturen mit vier oder fünf Tönen nötig.

te getrennt sind. Das ist zum anderen die Kombination einer einzelnen Longa mit einer einzelnen Brevis auf selber Tonhöhe und selber Silbe.

Tischler hat diese Repetitions-Gebilde als Überbindungen interpretiert und transkribiert. Im Falle der LB-Repetition scheint dies sogar sinnvoll, da man einen solchen Rhythmus (3+1) in mensuraler Schreibweise nicht anders notieren könnte. Würde es sich aber bei der BBB-Repetition um ein einfaches Überbinden im Sinne moderner Bindebögen handeln, so wäre es dem mittelalterlichen Schreiber sicherlich ein Leichtes gewesen, an Stelle dieser Figur eine perfekte Longa zu setzen. Daß der Schreiber dies nicht getan hat, zeigt, daß die Figur mehr oder etwas anderes als das anzeigt, was sich der moderne Betrachter dabei ausmalt. Zu denken wäre bspw. an eine besondere Gesangstechnik der Repercussion, wie sie aus (modernen) Interpretationen von Renaissance-Arien oder Gregorianischen Chorälen bekannt ist. Solche Figuren könnten Nachfahren von Zierneumen, bspw. der Bi- und Tristropa sein. Der rhythmische Gesamtwert dieser Gebilde ist hier relativ eindeutig, ihre gesangliche Ausführung bleibt aber unklar. Auch in Bezug auf die Deutung und Ausführung von Zierneumen gibt es größte Unsicherheit in der Fachwelt.

Interessant ist, daß diese Repetitions-Figuren im ohnehin reich verzierten L3 erscheinen. Die These, daß es sich auch dabei um konkrete Verzierungen handelt, ist also entsprechend naheliegend.

4.3 Semibrevis und Mensur

Als ausschlaggebende Neuerung der *Ars Nova* werden oft die Nutzung der Semibrevis als eigenständiger, silbentragender Notenwert, die Einführung der Minima, der Prolatio, als dem Verhältnis zwischen Semibrevis und Minima und ein generelles Streben zu rhythmischer Kleinteiligkeit und Präzisierung genannt. Auch wenn F-Pn fr. 146 als erste Quelle der *Ars Nova* gepriesen wird, kann man nicht behaupten, die Minima würde in diesem Manuskript bereits eine eigene Existenz führen. Zaghafte Haarstriche an einigen, wenigen rhombischen Semibrevisgruppen scheinen jedoch anzudeuten, daß hier bereits ein Bewußtsein für längere und kürzere Teilwerte der Brevis, bzw. eine weitere Unterteilung der Semibrevis vorhanden war. In der späteren Theorie

geht man davon aus, daß eine abwärtsgerichtete Cauda an einer Rhombe deren relative Länge (*semibrevis maior*), eine aufwärtsgerichtete jedoch deren relative Kürze (*semibrevis minima*) anzeigt.

Willi Apel hält diese Haarstriche nicht für authentisch, sondern für Zusätze späterer Rezipienten und verwirft deshalb auch die Kontroverse über ihre Übertragung als gegenstandslos⁴⁰. Roesner hält sie hingegen für durchaus relevant und bedenkenswert. Er hält es für möglich, daß sie trotz ihrer zaghaften Erscheinung durchaus Teil der Originalnotation sein könnten und daß mit den Caudae keine „echten“ Minimen angezeigt würden, sondern die Striche als zusätzliche Modifikation der Semibrevis zu gelten haben. Ziel sei es, die rhythmische Ausführung von „petronischen“ Semibrevisgruppen zu präzisieren.⁴¹

Denn die Caudae seien trotz ihres sporadisch anmutenden Auftretens in F-Pn fr. 146 nicht inkonsistent gesetzt. Als Zusatzelemente erscheinen sie vielmehr nur dort, wo sie aufgrund einer Besonderheit der Situation gebraucht würden, z.B. wenn eine ungewöhnliche Zahl von Semibreven auftritt, eine uncharakteristische rhythmische Struktur gemeint ist oder eine Gruppe von Semibreven anders ausgeführt werden soll, als eine ansonsten paläographisch identische Figur. Roesner glaubt, es habe in der musikalischen Praxis der Zeit konventionelle rhythmische Muster für die Auflösung von Semibrevisgruppen gegeben. Die Caudae würden lediglich die Abweichungen von diesen Konventionen kennzeichnen.

Für die vorliegende Arbeit müssen diese Konventionen von größter Bedeutung sein. Zwar finden sich in den vier Lais keine Haarstriche an rhombischen Semibreven und überhaupt nur eine einzige textierte Einzelraute. Aber die Paarigkeit der auftretenden Semibreven ist auffallend ausnahmslos und steht im Widerspruch zur Lehre Frankos, die die Dreiteiligkeit der Brevis besonders betont und also generell vom Tempus perfectum ausgeht. Nach Franko ist also das Auftreten von Semibrevis-Trios im perfekten Tempus der Normalfall. Zwei paarige Semibreven können innerhalb dieser Mensur nicht beide den gleichen Wert haben; eine der beiden muß folglich $2/3$, die andere $1/3$ der Brevis gelten. Franko bevorzugt dabei die Variante *minor-maior*,

⁴⁰Apel, 1989, S. 370

⁴¹Roesner/Avril/Regalado, 1990, S.32

also kurz-lang, denn: „*De semibrevis autem et brevis idem est iudicium in regulis prius dictis.*“⁴² Die zuvor besprochene Regel bezieht sich auf die Gleichbehandlung von Brevis und Semibrevis mit Longa und Brevis und speziell auf den Aspekt der Alteration der zweiten von zwei zwischen zwei Longen befindlichen Breven, die schon weiter oben erläutert wurde. Ebenso wie die zweite Brevis müßte also nach Franko auch die zweite von zwei zwischen zwei Breven befindlichen Semibreven alteriert werden.

Daß die Doktrin bei dem *Ars Nova*-Pionier Philippe de Vitry genau die entgegengesetzte Variante, also *maior-minor* (lang-kurz) bevorzugte, macht Roesner anhand von Zitaten der *Ars Nova*-Theoretiker und anhand des Befundes caudierter Semibreven im Manuskript deutlich. In Anbetracht der postulierten Nähe des Manuskripts zu Philippe müsse man bei der rhythmischen Interpretation auch dessen Konventionen folgen, so gelangt Roesner am Ende zu der Auffassung: „[...] *the many works in the 'Fauvel' collection that use no more than three semibreves to the breve [...] should be read with pairs of semibreves rendered long-short.*“⁴³

Tatsächlich finden sich auch in den vier altfranzösischen Lais nie Gruppen von mehr als drei Semibreven, sondern beinahe ausschließlich Gruppen zu je zweien. Selbst wo in L4 eine Silbe mit sechs Semibreven auftaucht, sind diese paläographisch in Zweiergruppen fixiert. Nach Roesners Empfehlung müßten diese Gruppen also generell als *minor-maior*-Komplex und die Mensur als *Tempus perfectum* aufgefaßt werden. Wenn aber in vier Liedern von 513 Semibrevisgruppen 503 zu Pärchen geordnet sind, also ganze 98%, erscheint es wenig sinnvoll von einem perfekten *Tempus* als Normalfall der Mensur auszugehen. Das Gegenteil ist der Fall.

Es erscheint relativ eindeutig, daß die Mensur aller vier Lais durchgehend *Modus perfectus* und *Tempus imperfectum* ist. Dies widerspricht Franko, der die Dreizeitigkeit des *Tempus* in seinem Traktat immer wieder betonte, scheint sich aber mit einer älteren Tradition zu decken. Im seinem Kapitel „Gerader Takt“ schreibt Willi Apel, daß es sich bei Frankos *Tempus perfectum* um eine Neuerung gegenüber der Vorfrankonischen Notation handle. „*Die Art und Weise, wie Franko dieses Prinzip [des perfekten Tempus] wiederholt und betont ausspricht, läßt wohl darauf schließen, daß es von ihm*

⁴²Apel, 1989, S. 344

⁴³Roesner/Avril/Regalado, 1990, S. 34

als eine Neuerung eingeführt wurde.“⁴⁴ Die Vorfrankonische Notation kennt zwar die Semibrevis, jedoch nicht als Einzelnote. Lediglich als Currentes oder Ligatura *cum opposita proprietate* taucht sie auf, also in Zweiergruppen. Schon der Name der Semibrevis deutet an, daß es sich dabei um die Hälfte einer Brevis und nicht um Ein- oder Zweidrittel davon handle. Die Form der Ligatura *cum opposita proprietate* gibt ebenfalls Kunde davon, daß die Paarigkeit der Semibrevis konzeptionell zugrunde liegt. Man kann also davon ausgehen, daß ein generelles imperfektes Tempus der Vorfrankonischen Tradition entspricht. Die vier altfranzösischen Lais folgen in ihrer Behandlung der Semibrevis dieser Traditionslinie.

Da auch im L4V1 die Zahl der paarigen Semibrevisgruppen die der Trios überwiegt, muß man auch hier von einem imperfekten Tempus ausgehen. Es erscheint daher sinnvoller, das Semibrevis-Trio als Folge von *minor-minor-maior* oder *maior-minor-minor* zu interpretieren. Hinweise darauf, welche der beiden Varianten traditionell bevorzugt wurde, gibt es nicht. Die Lösung Tischlers, die Gruppe als Triole zu übertragen, hat keinerlei Grundlage in der zeitgenössischen Theorie. Daß die Gruppe ausgerechnet in L4 auftritt, deckt sich mit dem Befund, daß dieser Lai das modernste der vier Stücke ist. Insgesamt scheint die Problematik der Deutung von Semibrevisgruppen aber in Bezug auf die Lais weniger ins Gewicht zu fallen. Die tragfähigen Notenwerte bleiben Longa, Brevis und Semibrevispaare sowie in L3 die Longa duplex. Von einem Prolatio-Bewußtsein kann hier noch keinesfalls die Rede sein.

Die Bewertung der Longa duplex fällt ebenfalls schwer; der Befund selbst läßt keine eindeutigen Aussagen über ihre Drei- oder Zweizeitigkeit zu. Karl Schnürl schreibt zur Frankonischen Notation: „Die Notenwerte DL (*Max*), L und B gelten noch durchwegs als dreizeitig (*perfekt*) [...]“⁴⁵ Dies würde jedoch im Falle des Lais bedeuten, daß einige Passagen unverhältnismäßig gedehnt würden. Tonsilben mit einem Wert von neun *tempora* (Longa duplex perfecta) stünden in unmittelbarer Nachbarschaft von Tonsilben von einem halben *tempus* (Semibrevis) Länge, was die Melodie immer wieder unnatürlich stauchen und straffen würde. Willi Apel stellt die Longa duplex in seinem Kapitel zur Frankonischen Notation unkommentiert als einen Wert von sechs *tempora* Länge vor. Dies würde sich in der Tat mit dem Namen „Doppellonga“

⁴⁴Apel, 1989, S. 344

⁴⁵Schnürl, 2000, S. 74

decken und im Falle des L3 auch zu gefälligeren rhythmischen Linien führen. In seiner Transkription entscheidet sich Tischler ebenfalls dafür, der Longa duplex durchgehend den Wert einer punktierten Halben (d.h. 6 *tempora*) zu geben.

5 Großer Stil und Kleiner Stil

Ungeachtet der Tatsache, daß die vier Lais im Manuskript F-Pn fr. 146 mit den Schriftzeichen der *musica mensurata*, d.h. in Mensuralnotation fixiert wurden, kann man daraus nicht folgern, daß ihr Vortrag auch einem streng mensurierten Rhythmus unterlag. Die *musica simplex*, also die einstimmige Musik zählt nach dem Zeitgenossen Johannes de Grocheo und seiner Einteilung in „*De Musica*“ nicht zur *musica mensurata*. Streng mensurierte Faktur hat nur die *musica composita*, die zusammengesetzte, also mehrstimmige Musik. Im Falle der einstimmigen Musik können die Longen und Breven deshalb nicht als absolute Zeit- und Zahlenwerte aufgefaßt werden. Vielmehr scheint der Vortragscharakter, also auch dessen rhythmische Komponenten, an einer gesamtstilistischen Konzeption jedes einzelnen Liedes zu hängen.

Nicht nur Johannes unterscheidet in seinen Erläuterungen das große (*cantus*) und das kleine (*cantilena*) Lied, sondern auch Dante Alighieri und andere anonyme Zeitgenossen. Die Kriterien dafür sind bei allen ähnlich und ergänzen sich im Vergleich gegenseitig. Darauf, daß diese Unterscheidung von groß und klein, von hoch und nieder nichts mit Höflichkeit und Folklore zu tun hatte, sondern von der, der mittelalterlichen Poetik inhärenten, Vorstellung eines *aptum* geleitet war, weist Andreas Haug in seinem Artikel „Großes Lied - Kleines Lied“⁴⁶ hin. Er analysiert die Aussagen Johannes', Dantes und des anonymen Autors der um 1300 entstandenen „*Leys d'amors*“, einer Poetik des trobadoresken Liebesliedes, und stellt anhand derer die melodischen, textlichen und rhythmischen Merkmale von großem und kleinem Liedstil heraus.

Haug's These nach entsprechen melodische, textliche und rhythmische Faktur eines Liedes einander nach dem schon aus der Rhetorik bekannten

⁴⁶Haug, 2004

Prinzip des *aptum*, also der Angemessenheit von Form und Inhalt. Diese Angemessenheit besteht weniger in semantisch signifikanten, punktuellen Bezügen als viel mehr in einer übergeordneten, gesamtstilistischen Ausprägung. Die musikalischen Stile (groß und klein) bilden dabei Korrelate zu den rhetorischen Stilen (*gravus, mediocris und homilis*). Die vier altfranzösischen Lais sollten also auch aufgrund ihrer melodischen und inhaltlichen Aspekte Anhaltspunkte für ihre rhythmische Ausführung liefern, auch wenn sie bei Johannes als Gattung nicht direkt genannt werden.

5.1 cantus oder cantilena

Sowohl *cantus* als auch *cantilena* zählt Johannes de Grocheo zu den Gesängen, die mit menschlicher Stimme vorgetragen werden. Auf Seiten des *cantus* zählt er den *cantus coronatus*, den *cantus versualis* und den *cantus gestualis*, auf Seiten der *cantilena* die *cantilena rotunda*, die *cantilena stantipes* und die *cantilena ductia* auf. Zu den *cantilenae* stellt Haug heraus, daß sie alle die Funktion einer *decoratio* des Festes haben, von einer Gruppe von Sängern vorgetragen werden, in Verbindung mit Tanz stehen und zum Mitsingen/Mittanzen anregen, während die *cantus* für den Vortrag vor einem Auditorium bestimmt sind und von einzelnen Sängern ausgeführt werden. Gemeinsam ist den *cantilenae* auch das Vorhandensein eines Refrains, der eine Art Signatur des „Kleinen Liedes“ darstellt, dem „Großen Lied“ aber fehle.⁴⁷

Daß keiner der vier altfranzösischen Lais im ROMAN DE FAUVEL einen Refrain enthält, darf aber nicht zu dem Fehlschluß führen, daß es sich dabei uneingeschränkt um Lieder im großen Gestus handelt. Johannes weiß auch unter den *cantus* noch stilistische Abstufungen zu machen, wenn er den *cantus versualis* durch seine geringere Qualität (*bonitas*) in Text und Musik gegenüber dem *cantus coronatus* charakterisiert. Was diese geringere Qualität zu bedeuten hat, das untersucht Andreas Haug anhand eines Vergleiches der von Johannes als Beispiele für den *cantus coronatus* und den *cantus versualis* genannten Lieder von Thibaut de Champagne.

Dabei stellt er fest, daß die Melodie des Einhorn-Liedes „*Ausi comme unicomne*“, dem Beispiellied für den *cantus coronatus*, im gesamten Verlauf

⁴⁷ebd., S. 76

keine drei Töne in ihrer Folge identisch wiederholt, sondern die Einheit des Liedes über ein Netz von nicht identischen Entsprechungen und Anklängen herstellt. Wenn eine Folge von Tönen bspw. dieselbe Position im Vers hat, so erklingt sie in anderer Lage, erklingt sie aber in einem anderen Vers derselben Lage, so auf jeden Fall in einer anderen Position. Eine Art Permutation tritt an die Stelle identischer Wiederholung, was sich wiederum mit den Prinzipien der Heterometrie im Gegensatz zur Isometrie deckt.

Das Beispiel für den *cantus versualis*, „*Chanter m'estuet*“, stammt ebenfalls von Thibaut. In der schematischen Darstellung zeigt es sich als Zehnsilber. Es hat also längere Verse als das Einhorn-Lied, welches nur acht Silben pro Vers zeigt. Außerdem speist sich die Melodie über weite Strecken aus tongetreuen Wiederholungen. Das Tonmaterial selbst ist profilloser, d.h. es nutzt einfache Gesten des Öffnens und Schließens in auf- und absteigenden Tonleitern. Melodische Entsprechungen sind nicht kongruent mit der Reimordnung, die zeitliche Ausdehnung und der Tonumfang der Zeilen sind aufeinander abgestimmt.

Betrachtet man sich als beispielhaften Auszug den jeweils ersten Versikel der vier altfranzösischen Lais im ROMAN DE FAUVEL, kann man ähnliche Unterschiede feststellen. Zwar kommt es durch die für den Lai charakteristische Tendenz zur Ausbildung von Doppelversikeln in jedem der vier Wahlversikel zu identischen Wiederholungen (AA), läßt man aber diese außen vor, so ist der Hang zu identischen Wiederholungen in jedem Versikel verschieden stark ausgeprägt.

In L1V1 sind die Verse, wie schon im 3. Kapitel ausgeführt, eher kurz und ungleichlang. Sieben- und Viersilber wechseln einander ab. Wenn es zu einer identischen Wiederholung von mehr als zwei Tönen kommt, so tritt diese, genau wie im Einhorn-Lied, an unterschiedlichen Verspositionen auf. Die absteigende Tonfolge b-a-g taucht bspw. in Vers 1 auf den Silben 5-7, in Vers 2 auf den Silben 1-3, in Vers 5 auf den Silben 4-6, in Vers 7 auf den Silben 2-4 und in Vers 10, dem letzten Vers, in der Schlußkadenz auf. Eine Folge von drei Tönen in Vers 5 wird in Vers 7 auf gleicher Position wiederholt, erscheint dort aber Lagenversetzt um einen Ganzton nach unten. Die Melodielinien von L1V1 sind sehr variabel, lediglich die Verse 9-10 bilden zusammen eine einfache Geste des Auf- und Absteigens, jedoch nicht von Grundton zu Grundton. In Vers 9, also gegen Ende des Versikels, wird zudem der höchste Melodieton erreicht.

Auch L2V1 ist an sich arm an identischen Wiederholungen. Dies muß aber relativiert werden, da dieser Versikel lediglich aus zwei gleichlangen Versen besteht, die nach dem Schema ABAB identisch wiederholt werden. Durch diese rasche Abfolge und mangelnde Abwechslung zwischendurch, tritt der Aspekt der Wiederholung doch sehr stark in den Vordergrund. Die Verse sind auch länger als jene in L1, nämlich Zehnsilber wie beim *versualis*-Beispiel „*Chanter m'estuet*“. Die Melodieführung ist von einem simplen Aufsteigen in Sekundschritten vom Grundton zum eine Oktave höher befindlichen Klimax und zurück zum Grundton geprägt. Zwar gibt es in Vers 2 einen sehr markanten Tonsprung von einer Quinte nach oben, insgesamt hat dieser Versikel aber eine wenig komplexe Erscheinung.

L3V1 wiederholt mehr Tonmaterial als L2, bietet aber durch Zusätze auch wieder mehr Varianz, so daß es insgesamt komplexer erscheint. Auch hier kommt es zunächst zu einer identischen Wiederholung der ersten beiden Verse nach dem Schema ABAB', wobei sich die B-Verse nach Overt- und Clos-Kadenz unterscheiden. Anders als es durch das Reimschema zu erwarten wäre, geht es in Vers 5 mit neuem Material weiter. Im 6. Vers wird entgegen dem Reimschema Material aus den B-Verse wiederholt, jedoch ist das meiste auch in diesem Vers, wie in dem folgenden Vers, neues, unverbrauchtes Material. Der Klimax wird in Vers 5, also in der 2. Hälfte des Versikels erreicht und liegt nur eine Sechste über dem Grundton. Die Verse sind unterschiedlich lang. Drei-, Fünf-, Sieben- oder Achsilber geben ein zerklüftetes Bild.

In L4V1 gibt es eigentlich kein Tonmaterial, das nicht an anderer Stelle identisch wiederholt wird. Vers 1 ist mit Vers 3 und Teilen von Vers 5 identisch. Vers 2 mit Vers 4 und dem Großteil von Vers 6. Auch Vers 5 und 7 sind, abgesehen von der Schlußkadenz, identisch. Lediglich die Schlüsse des 6. und 7. Verses bieten neues Tonmaterial. Der Klimax wird wie in L2 bereits im 1. Vers erreicht, dieser liegt sogar eine None über dem Finalton. Der tiefste Ton liegt am Ende von Vers 6 noch eine Sekunde unter der Finalis. L4V1 hat damit einen enormen Tonumfang. Man kann dabei auch nicht behaupten, die Melodieführung wäre von einem simplen Auf- und Absteigen bestimmt. Sie ist durchaus komplex, der Anfang der Verse 1+3 wird auf selber Position, jedoch um eine Sekunde Lagenversetzt in den Versen 2,4+6 wiederholt. Auffällig ist, wie schon in Kapitel 3 beschrieben, die relative Länge der Verse, die zwölf Silben umfassen.

Die Unterscheidung vom „Großen Lied“ mit einer wiederholungsärmeren,

aber komplexeren und vom „Kleinen Lied“ mit einer wiederholungsintensiveren, aber simpleren Melodie trifft auf die vier Lais nicht in Reinform zu. Lediglich die Melodie von L1 kann wirklich wiederholungsarm und lediglich die von L2 kann simpel genannt werden. Lediglich L1 und L3 haben kurze, zerklüftete Verse und lediglich L2 und L4 lange, gleichförmige wie „*Chanter m'estuet*“. Darüber hinaus reichen die Unterscheidungsmerkmale der Melodien nicht aus, um eine eindeutige Zuordnung zu großem oder kleinem Stil vorzunehmen. Der Befund ist differenzierter. Aber auch Haug glaubt nicht an eine starre Zuordnung: „*Wodurch indessen Tonverläufe Gewicht und Ernst gewinnen und wodurch Leichtigkeit und Witz, ist nur an den Liedern selbst ablesbar.*“⁴⁸

5.2 tragica oder comica

Auch in Dantes „*De vulgari eloquentia*“ findet sich eine Gegenüberstellung von großem und kleinem Lied, nämlich in der Besprechung der Kanzone. Über diese sagt der Dichter, sie sei ein aus gleichgebauten Strophen bestehendes Lied ohne Refrain und habe eine ernste *materia* (*sententia tragica*). Im Gegensatz dazu habe die Kanzonette, das Liedchen, einen heiteren Inhalt (*sententia comica*). Dante weist also auch auf die inhaltlichen Anforderungen an das große und das kleine Lied hin und beruft sich damit auf die *genera dicendi* der Poetik des Horaz. Die Würde der Form und die Würde des Inhalts müssen einander entsprechen, sowohl bei der Rede, deren Gestaltung an die Redesituation und das Redeziel anzupassen ist, als auch beim Gesang, der hier offenbar als eine besondere Form der Rede aufgefaßt wird.

Insofern erfordere das „Große Lied“ Texte von Ernst und Gedanken-schwere sowie eine komplexe Syntax. Die *fin amour* ist das klassische Thema der Kanzone. Diese wird in endlosen, präsentischen Monologen abgehandelt. Narrative Elemente wie wörtliche Rede und Dialoge oder Erzählungen im Präteritum sind hingegen eher Elemente der *sententia comica*.

Als einzige der musikalischen Interpolationen in F-Pn fr. 146 werden die vier altfranzösischen Lais in der Handlung des ROMAN DE FAUVEL direkt angekündigt. Sie werden von den agierenden Figuren selbst gesungen. Fauvel

⁴⁸ebd., S. 82

singt L1 und L3, Fortuna L2 und die Charivari, bzw. die ihnen folgenden Herlequines singen L4. Alle vier Stücke befinden sich im zweiten Buch.

Im ersten Buch hat der Falbenhengst Fauvel mit Fortunas Hilfe die höchste Macht errungen. Er herrscht über eine verkehrte Welt und die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger versammeln sich um ihn, um ihm (dem Symbol von Falschheit, Heuchelei und Lüge) zu huldigen und von seiner Macht zu profitieren. Motiviert von der Erkenntnis der Wandelbarkeit von Fortunas Launen, beschließt Fauvel im zweiten Buch, seine Machtposition durch die Heirat mit der Göttin zu festigen. Er geht zu ihr und wirbt mit einem Lai (L1) um ihre Hand. Fortuna aber findet sein Werben verächtlich und verspottet ihn in einem eigenen Lai (L2). Fauvel will sein Werben dennoch nicht aufgeben und probiert in einem zweiten Lai (L3), Fortuna doch noch zum Umdenken zu bewegen. Diese bietet ihm jedoch stattdessen die Hand ihrer Zofe Vaine Gloire („Eitler Ruhm“) an, die Fauvel annimmt. Zurück am Hof bereitet er das Hochzeitsfest mit Turnier vor. In der Nacht vor dem Fest ziehen die Charivari durch die Stadt, um Fauvel und seine Braut mit schrecklicher Musik und zotigen Texten zu verspotten. Unter ihnen sind auch die Herlequines (Feen, Fabelwesen, Teufelinnen), die in einem Descort (L4) die Liebesfrage debattieren. Am nächsten Tag treten die Tugenden im Turnier gegen die Laster an. Als sie kurz davor sind zu gewinnen, läßt Fortuna den Kampf jedoch abbrechen. Fauvel und Vaine Gloire können viele Nachkommen zeugen, die bald ganz Frankreich bevölkern.

Ähnlich wie Tristans Lai im Tristan-Roman werden auch im ROMAN DE FAUVEL die Lais als Teil der Handlung eingeführt und den Figuren der Geschichte in den Mund gelegt. Fauvel bewirbt sich bei Fortuna mit den Worten der *fin amour*. Charakteristische Bestandteile dieses höfischen Liebesliedes sind der Lobpreis der Herrin, das Dienstverhältnis zur Dame, in das sich der Ritter aufgrund seiner Liebe stellt, die Versicherung wahrer Liebe und Treue, Anspielungen auf das Leid, das der Werbende erfährt, sollte ihm die Liebe versagt bleiben und die generelle Unerfülltheit der Liebe.

Fauvel beherrscht diese Gemeinplätze meisterhaft und gestaltet mit seinem ernsten, den Tod in Aussicht stellenden Liebeswerben inhaltlich eine Minnekanzone im großen Stil. Wie so vieles in seiner Welt ist aber auch Fauvels Liebe eine falsche, verkehrte Liebe. Sie dient in erster Linie seinen politischen Zielen. Mit seinem Hinweis, seine Liebe sei aufrichtig und er würde

nicht lügen, in L1V6 führt er das Ideal der *fin amour* selbst *ad absurdum*. Roesner (et al.) nennen ihn den ersten falschen Liebhaber der romanischen Literatur; daß er die *fin amour* besinge, pervertiere die edle Tradition der höfischen Lyrik.⁴⁹

Dies erkennt freilich auch Fortuna, die Strippenzieherin des ROMAN DE FAUVEL. Sie ist sich ihrer Macht und der Absurdität von Fauvels Werben bewußt und macht sich über ihn, den falschen und eitlen Liebhaber, lustig. Im Gegensatz zu Fauvel nennt sie ihren gesungenen Monolog jedoch nicht ausdrücklich Lai. Sie verrät die Namen der handelnden Personen und ihren tückischen Plan, Fauvel nicht sofort vor den Kopf zu stoßen, sondern ihm die Hand Vaine Gloires anzubieten. So wie sich L2 in die Handlung einfügt, liegt es nahe, daß er extra für diese Edition des ROMAN DE FAUVEL geschaffen wurde. Sollte er bereits zuvor vorgelegen haben, so wurde er an diesem Punkt stark an die Handlung und die handelnden Figuren angepaßt.

Der Begriff „Lai“ taucht auch in Fauvels zweitem Lai auf, den er im Gedenken an Fortuna komponiert. Nun beklagt er Fortunas Desinteresse und das ihm daraus entstehende Leid. L3 ist in vielerlei Hinsicht eine Steigerung des ersten Lais, der Aspekt der unerfüllten Liebe tritt in den Vordergrund und im Monolog zelebriert Fauvel sein Selbstmitleid.

Fauvels Werben ist eine Komik im Gewand der Tragödie, es ist Satire und Parodie, was sich mit der moralisch, kritisch, satirischen Anlage des gesamten Romans deckt. Um diesen Aspekt der von Fauvel erzeugten Illusion performant zur Geltung zu bringen, erscheint es sinnvoll, die beiden von Fauvel gesungenen Lais musikalisch den Gepflogenheiten des großen Stils anzupassen - bei L3 vielleicht sogar in satirisch übertriebenem Maße. In einer verkehrten Welt erscheint es angemessen, das Edle in den Mund der Unedlen zu legen. Fortuna steht zwischen diesen Polen von Gut und Böse, tritt hier aber als Fauvels Gegenspielerin auf, die sein Treiben durchschaut und zu entlarven vermag. Dementsprechend ist auch ihr Lai musikalisch ein Gegenentwurf zu dem, was von Fauvels Seite präsentiert wird.

Die inhaltlichen Kriterien des kleinen Liedes erfüllt der Lai der Herlequines (L4). Hier treten verschiedene fabelhafte Figuren in einen Dialog miteinander. Wörtliche Rede ist größter Bestandteil der Versikel, dazwischen

⁴⁹Roesner/Avril/Regalado, 1990, S. 16

breitet sich eine Narration. Die Herlequines singen nach ihrer Terminologie keinen Lai, sondern einen Descort. In Anbetracht der stilistischen Unterschiede zu L1 und L3 könnte dies von Bedeutung für die Untersuchung von Gattungsunterschieden von Lai und Descort sein. Bisher werden beide unter den Begriff „Lai“ subsummiert. Die Herlequines führen ein Streitgespräch, in dem sie darüber debattieren, ob die *fin amour* Sinn oder Unsinn ist. Viele verschiedene Figuren kommen zu Wort und äußern ihre Meinung. Es ist in der Fachwelt oft angemerkt worden, daß dieser Lai nicht so recht in das Gesamtbild des ROMAN DE FAUVEL passe und etwas abseits der Handlung stehe. Vor dem Hintergrund von Fauvels Parodie fügt er sich aber durchaus logisch in die Handlung ein, insbesondere als Teil der Charivari-Episode.

In der verkehrten Welt des Falbenehngstes wird das kostümierte, nächtens lärmend durch die Stadt ziehende und die herrschaftliche Ordnung auf den Kopf stellende Völkchen der Charivari zum Sprachrohr der Ordnung und Vernunft. Seine Kritik an Fauvel und Vaine Gloire ist berechtigt. Ebenso erscheint es berechtigt, die Sinnhaftigkeit der *fin amour* infrage zu stellen, wenn ein durch und durch falscher Herrscher sie so für seine Zwecke mißbrauchen kann. Ist es nicht dumm, naiv oder sogar verkehrt, in einer Welt voller Lügen an die wahrhaftige Liebe zu glauben? L4 zeigt hier ein Problembewußtsein der Editoren des ROMAN DE FAUVEL auf und fügt sich damit ebenfalls in den kritischen Tenor des Gesamtwerkes ein. In einer Aufführung sollte deshalb auch L4 ein musikalischer Gegenentwurf zu L1 und L3 sein und sogar mehr noch als L2 den Gepflogenheiten des „Kleinen Liedes“ angepaßt werden.

5.3 deklamatorisch oder tänzerisch

Andreas Haug nimmt nicht nur an, daß die zwei Stilregister, die bei Johannes mit *cantus* und *cantilena* bezeichnet werden, verschiedene Merkmale hinsichtlich der Textinhalte und der Melodiegestaltung haben, sondern daß damit auch registereigene Vortragstempi verbunden sind. Bei Johannes de Grocheo gibt es dahingehend nur Andeutungen, bspw. wird die Ductia als „*cantilena levis et velox*“ bezeichnet, während der *cantus coronatus* „*ex omnibus longis et perfectis*“ gemacht ist. Da Johannes die Lieder aber nicht zur *musica mensurata* zählt, sind damit wohl keine mensurierten Noten gemeint,

sondern eher eine Tendenz zu langsamem Tempo und langen Notenwerten des *cantus*. Dem gegenüber stünde ein schnelleres Tempo der *cantilena* mit kleineren Notenwerten.

In den „*Leys d’amors*“, die ebenfalls eine Musikauffassung von um 1300 aufzeigen, wird sehr viel direkter auf die Vortragsempi der Lieder eingegangen. Dabei verlangen Chansons und Verses eine langsame, ruhige Melodie, während die *Dansa* lebhaft und heiter zum Tanzen ist und eine schnellere Melodie als der Chansons hätte. Noch kürzere Noten und lebhafteres Tempo als die *Dansa*, bemerkt ein Annotator in einer Marginalie, habe der *Bal*. Auch die *Pastorela* sei gefällig und heiter und nicht so langsam wie der *Chanson*. Die Tempoangaben des anonymen Verfassers sind nicht absolut, sondern stehen in Relation zueinander. Sie sind „schneller als“ oder „langsamer als“, wobei der *Chanson* („Großes Lied“) und das Tanzlied die gegenüberliegenden Pole bilden.

Das kleine Lied tendiere, laut Haug, zum Tanz, zu einem rascheren Tempo und zu kleineren Notenwerten, das große Lied tendiere zur Rede, zu einem gemäßigteren Tempo und zu längeren Notenwerten. Christopher Page präzisiert, das große Lied habe einen frei bewegten, deklamatorischen Rhythmus, das kleine Lied sei hingegen mensuralrhythmisch geregelt.⁵⁰ Um 1300 soll nun dieser Unterschied zwischen langsamem und schnellem Tempo des Liedes erstmals auch in der Notation ablesbar sein.⁵¹ Die *Semibrevis* sei der vorherrschende Notenwert der „*cantilena levis et velox*“ und *Brevis* und *Semibrevis* gelten als Zeitwerte der Silbendeklamation.

Diese Tendenz zeigt sich auch in den vier *Lais*, die ja, wie weiter oben beschrieben, mit den Symbolen der Mensuralnotation notiert sind. Das bezüglich des Tempos am weitesten von einander entfernte Paar bilden dabei L3 und L4. In L3 ist die *Longa duplex* ein prominenter Notenwert und die Silbendeklamation findet auf der *Longa duplex*, der *Longa* und seltener auf der *Brevis* statt. In L4 ist es hingegen die *Semibrevis*, die häufig und facettenreich Verwendung findet. Die Silbendeklamation findet auf *Brevis* und *Semibrevis*paaren statt; in einem Falle sogar auf einer einzelnen *Semibrevis*. Ein gemäßigteres, weniger schroffes Gegensatzpaar sind L1 und L2. In beiden sind die Notenwerte der Silbendeklamation die *Longa* und die *Brevis*, in L1

⁵⁰Haug, 2004, S. 82

⁵¹ebd., S. 94

jedoch mehr die Longa, in L2 mehr die Brevis. In L2 sind zudem Semibrevis-Ligaturen häufiger anzutreffen, während L1 nur wenige Ligaturen, häufig mit Longa-Werten aufweist.

Mit diesem Befund müssen wohl L1 und L3 zu den eher deklamatorischen Rhythmen und zum großen Stil, L2 und L4 hingegen zu den eher tänzerischen, kleinen Rhythmen und zum kleinen Stil tendieren. Dies entspricht auch weitestgehend ihren inhaltlichen, melodischen und metrischen Befunden. Obwohl alle vier Lais mensural notiert sind, kann nur für L4 und eventuell für L2 eine auf „Taktvorstellungen“ bezogene Vortragsweise angenommen werden. Damit liegt im Mund der negativ dargestellten Hauptfigur Fauvel der Stil des *cantus*, im Mund seiner positiv erscheinenden Gegenspieler der *cantilena*. Auch die Stilregister sind in Fauvels Welt miteinander verkehrt. Der hohe Stil des *cantus*, der sonst als idealtypisch zu gelten hat, wird hier dadurch defizitär, daß sich vornehmlich Heuchler und Lügner seiner bedienen. Der weniger hohe Stil der *cantilena* verliert seine Defizite gegenüber dem *cantus* und wird zum Kommunikationskanal für Moral und Verstand erhoben.

Dementsprechend weist Haug auch auf die mit dem Fauvel-Manuskript einhergehende Nobilitierung des Refrains und der kleinen Formen hin und spricht von einer Nivellierung des Unterschieds zwischen großem und kleinem Lied, die insbesondere im Repertoire des Jehannot de Lescurel festzustellen seien. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang noch einmal an das Zitat des Teichners, welches in Kapitel 3.2 Erwähnung fand.

6 Zusammenfassung

Die vier altfranzösischen Lais in der Handschrift F-Pn fr. 146 des ROMAN DE FAUVEL zeigen sich als sowohl in einer traditionellen Linie stehende als auch als in die Zukunft weisende Stücke. Sie sind sowohl großes, als auch kleines Lied und Repräsentanten für Musik einer Zeit, in der die Grenzen zwischen diesen Stilregistern zu verschwimmen beginnen, bzw. ein ästhetischer Wandel hin zum kleinen, raschen Stil sich allgemein vollzieht. Die Lais antizipieren Traditionelles, sind aber kompositorisch auf der Höhe der Zeit.

Entstanden ist die Handschrift und sind vermutlich auch die darin überlieferten Lais in den höchsten Kreisen des Beamtentums am französischen Königshof in Paris. Die Schöpfer waren gebildete Menschen, denen das Wissen um die Musik vergangener Jahrzehnte und Jahrhunderte zur Verfügung stand, die aber ebenso aktiv um deren Weiterentwicklung und den kreativen Umgang mit dem tradierten Material bemüht waren. Verfasser wie Gervais du Bus, Jehan Maillart, Geffroi de Paris und Chaillou de Pesstain verweisen namentlich auf einen solchen Zirkel.

Die vier Lais sind alle sehr individuell gestaltet. Sie haben abgesehen von den gattungsübergreifenden Charakteristika nicht viele Gemeinsamkeiten. Darin sind sie ihren älteren, im Trouvère- und Troubadour-Repertoire bis 1250 überlieferten Anverwandten ähnlich. Auch diese zeichnen sich durch eine individuelle Formenphysiognomie aus. Notatorisch verweisen die vier Lais in die Frankonische und sogar Vorfrankonische Zeit. Der durchgehende Modus perfectus mit imperfektem Tempus, die Verwendung von aussterbenden Figuren der Modal- und Quadratnotation und das weitgehende Beharren auf Longa und Brevis als silbentragende Notenwerte zeichnen die Lais nicht als Repräsentanten der aufkommenden *Ars Nova* aus. Durchaus haben sie aber als Kompositionen der ersten Dekaden des 14. Jahrhunderts zu gelten.

Dies wird am modernsten der vier Lais, „*En ce douce temps*“ (L4) deutlich, das mit vielen Semibrevispaaren, Silbenskandierung auf einer einzelnen Semibrevis und einer Gruppe von drei Semibreven in einem wahrscheinlich imperfekten Tempus arbeitet. Aber auch der satirisch-parodistische Umgang mit den Gemeinplätzen der höfischen Minnelyrik und deren schwülstigem Stil in „*Pour recouvrer aiegiance*“ (L3) zeugt von einem jenseits dieser Tradition stehenden Schöpfer, der ausreichend zeitlichen Abstand hatte, um die einst seriösen Inhalte, Formen und Funktionen ins Lächerliche ziehen zu können.

Mit den vier Lais kommt es im ROMAN DE FAUVEL auch zu einer Gegenüberstellung von Überkommenem und Modernem. Da diese sich innerhalb einer Gattungsgrenze vollzieht, ist ein direkter Vergleich möglich. Die mit dem großen Stil verbundenen Elemente, lange Notenwerte, deklamatorischer, der Rede angepaßter Rhythmus, ausgedehnte Verzierungen, wiederholungsärmere Melodien und von tragischer Liebe handelnde Texte werden über die L1 und L3 dem Antihelden Fauvel in den Mund gelegt und damit der Lächerlichkeit preisgegeben.

Den Gegenentwurf zu diesen zwei Lais im großen Stil bilden die zwei Lais im kleinen Stil, L2 und L4, die Fauvels Gegenspielern in den Mund gelegt sind. Sie weisen kürzere Notenwerte auf, haben einen mensurierten, tänzerischer Bewegung angepaßten Rhythmus, klarere, von Wiederholung und Symmetrie geprägte Strukturen und Inhalte jenseits der *fin amour*. Die beiden Lais erfüllen die Anforderungen an die zeitgenössische Musik und stehen damit für die Modernisierung einer traditionellen Gattung.

Die vier Fauvel-Lais begleiten einen ästhetischen Wandel, der sich sowohl für die Gattung selbst, als auch für die Musikauffassung der Oberschichten Anfang des 14. Jahrhunderts zu vollziehen scheint und der eventuell - dies müßte näher untersucht werden - mit der aufkommenden Mode des Paartanzes einhergeht. Der Lai, traditionell ein Darbietungslied, an das höchste künstlerische Ansprüche gestellt wurden, wird für ein breiteres Publikum geöffnet und seines elitären Ballastes entledigt. Er wird einem generellen Streben nach rhythmischer Klarheit und tanzbaren, geselligen, wiederholungsreichen, leichter zugänglichen Elementen angepaßt. Er ist aber nach wie vor flexibel genug, um kreative Gestaltungsideen (z.B. Parodie des großen Stils) zuzulassen.

Mit der aufkommenden *Ars Nova* scheint aber nicht nur der Lai als musikalische Gattung an Bedeutung zu verlieren, sondern das Genre des „Großen Liedes“, mit dem er assoziiert wird, als solches. Die Refrainlieder (als Gefäße für einstimmige und später auch mehrstimmige, textierte, weltliche Musik) treten an seine Stelle und lösen es musikalisch ab. Die defizitäre Stellung des Lais und seines großen Stils wird durch den satirischen Gebrauch für Fauvels Werbungsversuche deutlich. Demgegenüber repräsentieren die Lais seiner Gegenspieler ein neues Ideal der *musica vulgaris* - das Genre des „Kleinen Liedes“.

Literatur

- [1] A. Haug: *Großes Lied - Kleines Lied*, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8/1. H. Danuser [Hrsg.], Laaber, 2004, S. 72-86
- [2] E.H. Roesner, F. Avril, N.F. Regalado: *Introduction*, zu: Le roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain. A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds français 146. Introduction by Edward H. Roesner, François Avril and Nancy Freeman Regalado. Broude Brothers, New York, 1990
- [3] S.N. Rosenberg, H. Tischler [Hrsg.]: *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1991
- [4] W. Apel: *Die Notation der Polyphonen Musik. 900 - 1600*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1989; Dritter Teil: Schwarze Notation
- [5] K. Schnürl: *2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde*, Holzhausen, Wien, 2000; Kap. 4: Schwarze Mensuralnotation
- [6] H. Tischler: *Die Lais im Roman de Fauvel*, in: Die Musikforschung, XXIV/2, 1981, S. 161-179
- [7] W. Salmen: *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Terpsichore Tanzhistorische Studien, Bd. 3, Georg Olms Verlag, Hildesheim [u.a.], 1999
- [8] H.J. Apfelböck: *Tradition und Gattungsbewußtsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher, musikalischer "discordia"*, Niemeyer, Tübingen, 1991
- [9] E. Rohloff (Hrsg.): *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Reinecke, Leipzig, 1943
- [10] J. Stevens: *Words and Music in the Middle Ages. Song, narrative, dance and drama, 1050 - 1350*, Cambridge Univ. Press, Cambridge [u.a.], 1986; Chap. XIV: Rhythm and Genre
- [11] S. Fuller: *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova*, in: The Journal of Musicology, Vol. 4, No. 1 (Winter, 1985-1986), S. 23-50

- [12] L. Schrade: *Guillaume de Machaut and the Roman de Fauvel*, in: Miscelánea en Homenaje a Monsenor Higinio Anglès, vol.2, Barcelona, 1958-61, S. 843-850
- [13] Ch. März: *Lai, Leich*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 5, Bärenreiter/Metzler, Kassel [u.a.], 1996, 2. Aufl.
- [14] D. Fallows: *Lai*, in: The new Grove dictionary of music and musicians, Bd. 14, St. Sadie [Hrsg.], Macmillan [u.a.], London, 2001
- [15] K. Kügle: *Fauvel*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3, Bärenreiter/Metzler, Kassel [u.a.], 1995, 2. Aufl.
- [16] L. Welker: *Estampie*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3, Bärenreiter/Metzler, Kassel [u.a.], 1995, 2. Aufl.
- [17] L. Welker: *Ductia*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 2, Bärenreiter/Metzler, Kassel [u.a.], 1995, 2. Aufl.
- [18] W. Sorell: *Kulturgeschichte des Tanzes. Der Tanz im Spiegel der Zeit*, Verl. Heinrichhofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1995, 2. Aufl.