

# ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK BEI DEN TROUBADOURS

BORIS A. NOVAK (LJUBLJANA)

**Abstract:** *In his analysis of the structural relations between poetry and music in the case of Provençal Troubadours, the author (who has also translated their poetry into Slovenian) points out that dance is the third – or maybe even the first – dimension of this primordial art synthesis (Mozarabic zéjel, Italian ballata, Troubadour balada or dansa). He has come to the conclusion that the basic common denominator between the text and music in the Troubadour art is the stanza – Occitan cobla: the inner organisation of the cobla and of the melody is completely isomorphic; every cobla brings a turn of the melody which is repeated as many times as there are coblas. The repetition of elements (for example in refrains) points to the musical origin of poetic forms where it appears. The initial simplicity of rhymes is developed into complex rhyming structures which follow the musical principle enabling an utter semantic complexity; here, the love poem (canso) functions as an equivalent of love since rhymes are experienced as an embrace of words. The problem of the utterly different rhythmical interpretations of the medieval notations (neume) usually containing just the height of tones, could be solved out on the basis of the verse rhythm et vice versa. The author compares the textual and musical procedures in different genres and forms (the undifferentiated vers, love poems canso and alba) and the liberation of the poetic text from music in the sonnet.*

## ÜBER DEN URSPRUNG VON MUSIK UND POESIE IM TANZ

Obwohl der vorliegende Beitrag das Verhältnis zwischen Poesie und Musik behandelt, ist es nicht möglich, die dritte Kunst wegzudenken. Sie formte die integrale, organische Dimension der gemeinsamen Urkunst: diese dritte – im zeitlichen und inhaltlichen Sinn vielleicht sogar erste – Kunst war der *Tanz*. Gerade deshalb gilt es die Untersuchung bei diesen Künsten zu beginnen, von denen es drei gibt – die tänzerische, die musikalische und die dichterische Kunst. Einen besonderen Platz zwischen ihnen nimmt die *Ballade* ein, in ihrer ursprünglichen Bedeutung das *Tanzlied*. Für die folgenden Überlegungen ist die Tanzballade auch auf der Ebene der Literaturgeschichte von Bedeutung, kennzeichnet sie doch wesentlich die Anfänge der komplexen Kunst der provenzalischen Troubadours um das Jahr 1100.

Anders als es die heutige schmale Rezeption in Literaturgeschichte und -theorie vermuten lässt, die die Ballade lediglich als thematisch erzählerisches Gedicht verstehen, ist die Ballade eigentlich eine Sammelbezeichnung, die sowohl die Gattungsart als auch eine Vielzahl von Ausdrucksmodi, Strophen- und Gedichtformen einschließt. Die gesamte verzweigte Familie der Balladen geht auf die Urform zurück, die für diese Gattung namensgebend ist: *balada* oder *dansa* sind provenzalische Namen für Tanzlied, die gleiche Bedeutung hat auch die mittelalterliche italienische *ballata*. Bezeichnenderweise wird die ursprüngliche *ballata antica* (alte Ballade) im Italienischen auch *canzone a ballo* – Lied zum Tanzen genannt.<sup>1</sup>

Entgegen vorherrschender Theorien über den autochthonen europäischen Ursprung der dichterischen Formen der Troubadours stellte der spanische Literaturwissenschaftler Ramón Menéndez Pidal in seiner Studie *Poesía árabe y poesía europea* (Arabische und europäische Poesie) aus dem Jahr 1941 die bedeutsame These auf, dass die mozarabische Liebeslyrik die provenzalischen Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts beeinflusst habe. Der Begriff *Mozaraber* bedeutet im Arabischen *arabisiert* (*musta'rib*). Die mozarabischen Gedichtformen sind in der Zeit der maurischen Herrschaft auf der iberischen Halbinsel (vor allem in Andalusien) unter dem Einfluss der arabischen Versform entstanden und stellen ein interessantes Beispiel für die Synthese arabischer (islamischer), romanischer (christlicher) und jüdischer Kultur dar. Auf der Grundlage einer vergleichenden Analyse der Verslehre kommt Menéndez Pidal zu dem Schluss, dass die Versstruktur der Anfänge der Poesie der Troubadours durch das *Zağal* (spanisch: *zéjel*) beeinflusst wurde. Er stellt fest, dass einige Gedichtformen in der frühmittelalterlichen Poesie der iberischen Halbinsel den Versformen der ersten Troubadours ungewöhnlich ähnlich waren. *Zağal* hat in der ursprünglichen Form drei Elemente<sup>2</sup>:

- (1) Tristichon mit Monoreim (spanisch: *mudanza* = Mutation),
- (2) Vers mit einem anderen Reim (*vuelta* = Rückkehr), der sich auf den
- (3) Refrain (*estribillo*) reimt, der normalerweise zwei Verse hat.

Diese andalusische Form der Liebeslyrik war vor allem in der arabischen und muslimischen Welt sehr beliebt, viel Beachtung hat sie auch in der gesamten romanischen christlichen Welt gefunden. Wie Menéndez Pidal belegt, verwendete der „erste Troubadour“ Wilhelm, IX. Herzog von Aquitanien (1071–1127), diesen Vers.<sup>3</sup> Im Folgenden ein Beispiel, und zwar der Anfang eines der elf erhaltenen

1 Sandro Orlando: „*Tecniche di poesia*“ – *La metrica italiana*. Florenz: Bompiani, 1994, S. 62.

2 Ramón Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, s. a., 1973 (= *Collección Austral* 190), S. 18.

3 *Ibid.*, S. 34.

## ZUM VERHÄLTNISS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK

Gedichte von Wilhelm im okzitanischen Original<sup>4</sup> und in der deutschen Übersetzung von Dietmar Rieger<sup>5</sup>:

|                                   |   |  |
|-----------------------------------|---|--|
| Pòs de chantar m'es pres talentz, | A | Da mir die Lust zu singen<br>gekommen<br>[wörtl.: genommen] ist,               |
| Farai un vers don sui dolenz:     | A | werde ich ein Lied (über das)<br>machen,<br>weswegen ich bekümmert bin:        |
| Mais non serai obediencz          | A | ich werde fürder nicht mehr<br>gehorsam<br>[Liebesdienst, Vasallendienst] sein |
| En Peitau ni en Lemozi.           | X | im Poitou und im Lemousin.   |
| Qu'èra m'en irai en eissilh:      | B | Denn nun werde ich in die<br>Verbannung<br>[Tod?] gehen;                       |
| En gran paor, en gran perilh,     | B | in großer Furcht, in großer<br>Gefahr,   |
| En guerra laisserai mon filh,     | B | im Krieg werde ich meinen<br>Sohn<br>zurücklassen;                             |
| E faràn li mal siei vezí.         | X | seine Nachbarn werden ihm<br>Böses antun.                                      |

Das Argument der Verfechter der autochthonen Entwicklung der Troubadourlyrik aus den lateinischen Tristichen mit Monoreimen, die ursprüngliche Strophe der Troubadours habe keinen Refrain beinhaltet, widerlegt Menéndez Pidal mit der Tatsache, dass sich sowohl in der arabischen Lyrik als auch in der Poesie romanischer Sprachen Fassungen des *Zağal* ohne *estribillo* beziehungsweise Refrain finden.<sup>6</sup> Die Variante mit dem Refrain funktionierte so, dass der Solist die *mudanza* sang,

- 
- 4 Pierre Bec: *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot)*. Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions, 1979 (= Bibliothèque médiévale), S. 72.
- 5 Dietmar Rieger: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder der Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übers. und komm. von Dietmar Rieger. Stuttgart: Reclam, 1980 (= Universal-Bibliothek 7620 [5]), S. 37.
- 6 Pidal: *Poesía árabe y poesía europea*, S. 43.







Sprache (genauer: in der okzitanischen Sprache); der Liebeskult der Troubadours war eine der einflussreichsten Kulturerscheinungen in der Geschichte der Menschheit, sodass er sich schnell in anderen Sprachen verbreitete und ein gesamteuropäisches Phänomen wurde. Was die Etymologie betrifft, ist die etablierteste Erklärung, das Wort *Troubadour* leite sich von dem provenzalischen Verb *trobar* – (er)finden ab. Der *Troubadour* ist daher der *Finder* und *Erfinder*, der Künstler, der den poetischen Text und die entsprechende Melodie *er-findet*. Bereits die Herkunft des Wortes macht deutlich, wie die Troubadours ihre Kunst erlebten – als Findigkeit, Erfindung, Schaffenskraft. Übrigens: die heute weitverbreitete Meinung, der Troubadour habe seine Lieder selbst aufgeführt, ist wahrscheinlich falsch; der Troubadour war der Autor, während ein Interpret, genannt *joglar* (französisch *jongleur*, aus dem sich auch das heutige Wort *Zirkus-Jongleur* ableitet), dessen Lieder vor dem Publikum sang. In dem Buch *Eureka* entfaltet und analysiert Jacques Drillon sorgfältig die verzweigte Genealogie und Semantik des provenzalischen Verbs *trobar* und seines französischen Äquivalents *trouver*. (Das französische Wort für den mittelalterlichen Dichter – *trouvère* – ist also eine Lehnübersetzung des provenzalischen Wortes *Troubadour* – *trobador*.) Aus dem altgriechischen Verb *trepein* (wenden) entwickeln sich das Substantiv *tropos* (*Wende, Tropus*) sowie seine lateinische Variante *tropus*, die außer der griechischen Bedeutung auch *Bild* bezeichnet.<sup>18</sup> Das altgriechische *tropos* formt eine Reihe von Wörtern,<sup>19</sup> unter anderem *tropaion* (Trophäe), *tropologia* (figurative Sprache), *entropia* (Verwirrung, Chaos – auch ein Begriff der modernen Physik) und *tropikos* (das Veränderungen betreffende), in der weiteren Entwicklung der europäischen Sprachen außerdem die allgemein bekannte Bezeichnung *tropisch* und das Wort *Heliotrop*. Der lateinische *tropus* (Tropa, Figur) bekommt in der christlichen Liturgie allmählich auch die Bedeutung *Gesang*. Bedeutungsvoll sind auch die Verben *contropare* (vergleichen) und *attropare* (in Tropen sprechen). In den romanischen Sprachen entwickeln sich aus dieser Wortfamilie der okzitanische Ausdruck *trobador* und sein französisches Äquivalent *trouvère*.<sup>20</sup>

Obwohl der Ausdruck *trobador* seiner etymologischen Herkunft nach den *Erfinder* bezeichnet, ist auch die literaturgeschichtliche Erklärung möglich, dass sich dieses Wort aus der Bezeichnung für die Geistlichen, die die *Tropen* – *Troparen* gedichtet haben, herleitet. Auch dieser Ausdruck leitet sich von dem oben genannten älteren Gattungstamm des Wortes *tropos* ab. Die bereits Mitte des 9. Jahrhunderts entstandene und in der Abtei des Martial von Limoges Mitte des 10. Jahrhunderts abgeschriebene Sammlung von 20 wichtigen Handschriften gehört nämlich der

18 Jacques Drillon: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe „trouver“*. Paris: Gallimard, 1995 (= Le Promeneur), S. 8–9.

19 Ibid., S. 42.

20 Ibid., S. 8.

Gattung der sogenannten Tropen an, die Henri-Irénée Marrou als „une pièce lyrique indépendante insérée à l'intérieur de la liturgie“<sup>21</sup> definiert. Es handelt sich um gereimte syllabische Verse, der grundlegende Strophenaufbau (AABB) stimmt mit dem Zağal und dem Aufbau der oben angeführten Strophe des „ersten Troubadours“ Wilhelm, IX. Herzog von Aquitanien, überein. Der Verfasser der *Tropen* hieß *Tropar*, was phonetisch dem Namen der späteren Troubadours sehr nahe ist. *Nota bene*: sowohl das Verb *dichten* als auch das Substantiv *Dichtung* lauten in der provenzalischen Sprache – *trobar*.

Aus dem Tropen entwickelt sich in Aquitanien der *versus*, eine musikalisch-poetische Gattung, die sich offensichtlich auf die spezifische Bedeutung des altprovenzalischen Wortes *vers* auswirkt; dieses bezeichnet nicht, wie man annehmen könnte, den Vers, sondern – das Lied. Das *vers* ist eine embryonale, thematisch und formell ausladende, die Gattung betreffend noch undifferenzierte dichterische Form der Anfänge der Troubadourlyrik. Neben der vorherrschenden Liebesbotschaft beinhaltet es auf der thematischen Ebene noch weitere Dimensionen (gesellschaftliche, elegische, reflexive, satirische usw.), sodass es eine allumfassende ursprüngliche Form darstellt, aus der sich allmählich alle Gattungen der Troubadourlyrik entwickeln. Alle elf erhaltenen dichterischen Texte des „ersten Troubadours“ Wilhelm zählen zu der allgemeinen Gruppe des *vers*.

264 Melodien von provenzalischen Troubadours sind überliefert, was lediglich ein Zehntel der insgesamt erhaltenen Texte ausmacht.<sup>22</sup> Die Frage, warum mehr Melodien der nordfranzösischen Trouvers erhalten sind, die die provenzalischen Troubadours nachgeahmt haben, erklärt Marrou so, dass „il s'agit d'une anthologie de chefs-d'œuvre, sélectionnés par une longue tradition“<sup>23</sup>.

Obwohl der Impuls von Wilhelm ausging, hat Jaufré Rudel, Angehöriger der zweiten Generation der Troubadours, mit seinem berühmten *Lied über die Liebe in der Ferne* das Grundmodell der Troubadourlyrik geschaffen. Dieses Lied ist für die vorliegende Abhandlung nicht nur wegen der Einführung des Konzepts der Liebe als unerhörte Sehnsucht wichtig, sondern auch wegen der Form, die das euphorische Ideal der Troubadourdichtung verwirklicht. Wie später noch ausführlich analysiert wird, handelt es sich um eine strophisch-euphonische Komposition, genannt *canso unisonans* (gleichklingendes Lied), bei dem die Wiederholung der gleichen Anordnung der Reime durch die gleichklingenden Reime in allen Strophen zusätzlich verstärkt wird. Der okzitanische Name für Strophe ist *cobla*, etymologisch stammt dies von dem lateinischen Wort *copula* (Verbindung) ab.

21 Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil, 1971, S. 128–129.

22 Ibid., S. 80.

23 Idem.



## ZUM VERHÄLTNISS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK

Gerade *cobla* ist der grundlegende gemeinsame Nenner zwischen dem poetischen Text und der Musik der Troubadours: jede *cobla* kennzeichnet nämlich eine Wende in der Melodie. Das bedeutet, dass sich die Melodie so oft verändert, wie die Komposition Strophen hat. Es ist offensichtlich, dass die Troubadours den Reim als sprachliches Äquivalent der Liebe erlebt haben.<sup>24</sup> Dieses euphonische Prinzip habe ich auch in der slowenischen Übersetzung versucht wiederzugeben.<sup>25</sup> Zur Erläuterung der rhythmischen, euphonischen und melodischen Isomorphie der Strophen folgen an dieser Stelle die einleitenden Strophen des *Lieds über die Liebe in der Ferne* in der wörtlichen Übersetzung von Dietmar Rieger:<sup>26</sup>

|  |  |   |
|--|--|---|
| Lanqand li jorn son lonc en mai<br>m'es bels douz chans d'auzels de loing,<br><br>e qand me sui partitz de lai<br><br>remembra'm d'un'amor de loing.<br><br>Vauc, de talan enbrocs e clis,<br><br>si que chans ni flors d'albispis<br><br>no'm platz plus que l'inverns gelatz.<br><br>Ja mais d'amor no'm gauzirai<br><br>si no'm gau d'est'amor de loing,<br><br>que gensor ni meillor non sai<br><br>vas nuilla part, ni pres ni loing. | Wenn die Tage lang sind, im Mai<br>gefällt mir der süße Vogelgesang<br>in der Ferne [wörtl.: von fern]<br>und wenn ich ihm nicht<br>mehr zuhöre [wörtl.: mich von dort,<br>dem Vogelgesang, gelöst habe],<br>gedenke ich<br>[wörtl.: erinnert es mich] einer<br>„Fernliebe“ [wörtl.: Liebe in der Ferne].<br>Ich gehe, von Verlangen<br>niedergedrückt und gebeugt,<br>so (durch die Welt), daß nicht<br>der Gesang (der Vögel) noch<br>die Weißdornblüte<br>mir mehr gefällt als der eisige Winter.<br><br>Niemals mehr werde ich mich<br>der Liebe erfreuen,<br>wenn ich mich nicht dieser<br>„Fernliebe“ erfreue,<br>denn ich weiß keine lieblichere<br>und bessere,<br>nirgends [wörtl.: gegen keine<br>Seite hin], weder nah noch fern. | A<br><br>B<br>A<br><br>B<br><br>C<br>C<br><br>D<br><br>A<br>B<br>A<br>B |
|--|--|---|

24 Boris A. Novak: „Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni“, in: *Primerjalna književnost* 21/1 (1998), S. 15–44, hier S. 15.

25 Novak: *Ljubezen iz daljave*, S. 9.

26 Rieger: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs*, S. 40.

|                                      |   |   |
|--------------------------------------|---|---|
| Tant es sos pretz verais e fis       | Ihr Wert ist so wahrhaftig<br>und vollkommen<br>[wörtl.: rein], | C |
| que lai el renc dels sarrazis        | daß ich dort, im Reich der Sarazenen,                           | C |
| fos eu, per lieis, chaitius clamatz! | um ihretwillen (gerne) ein<br>Gefangener genannt werden würde!  | D |

Die obsessive Wiederholung der Formulierung *die Liebe in der Ferne* (*l'amor de loing*) betont schmerzhaft die physische Distanz und die emotionale Nähe der Liebe.

An dieser Stelle soll nun auch die Frage nach dem Versrhythmus des Lieds beleuchtet werden. Die provenzalische Dichtersprache basiert – ähnlich wie die französische – auf der syllabischen Versifikation. Das bedeutet, dass (1) die *Anzahl der Silben*, (2) der *feste Akzent(e)* sowie (3) bei längeren Versen auch die *Zäsur* die konstitutiven Elemente des Versrhythmus sind. Der bzw. die feste/n Akzent/e stellen auch eine stabile rhythmische Versstruktur dar; neben den festen Akzenten umfasst die syllabische Versifikation auch die sogenannten *beweglichen, rhythmischen* beziehungsweise *freien Akzente*, die die Rigidität der festen Akzente aufweichen und dem Versrhythmus Geschmeidigkeit und Natürlichkeit verleihen. Die erhaltenen Troubadourtexte weisen eine größere Regelmäßigkeit der Anordnung von Akzenten auf, als es für die spätere provenzalische Poesie charakteristisch ist; diese Regelmäßigkeit der Akzente, die die Versifikation der Troubadours dem syllabotonischen Prinzip der metrisch richtigen Reihenfolge von betonten und unbetonten Silben nahebringt, schreibe ich dem Einfluss des musikalischen Rhythmus auf den Versrhythmus zu.

Das Wissen vom Wert der Melodien ist der Tatsache zuzuschreiben, dass nicht weniger als 18 Melodien eines der besten Troubadours, Bernart de Ventadorn, erhalten sind, der auch im Kontext des heutigen Verständnisses der Lyrik als einer der authentischsten gilt, da er das lyrische Gedicht als „Geständnis“ und nicht als höfische Konvention verstanden hat. Gleich vier Handschriften beinhalten die Melodie eines seiner ergreifendsten Lieder *Can vei la lauzeta mover* („Wenn ich die Lerche bewegen sehe“), die den schicksalhaften Abschied in Liedform überbringt und mit einem poetischen, wundervollen, jedoch umso schmerzlicheren Sinnbild einer Lerche beginnt, die mit ihrem lebenslustigen Flug den Dichter mit Eifersucht erfüllt.<sup>27</sup>

|                              |  |
|------------------------------|--|
| Can vei la lauzeta mover     | Wenn ich die Lerche  |
| de joi sas alas contral rai, | ihre Flügel vor Freude gegen den Strahl (der<br>Sonne) bewegen sehe, |

27 Ibid., S. 108–109.

## ZUM VERHÄLTNISS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK

|   |   |
|---|---|
| que s'oblid'e's laissa chazer                           | (und sehe,) daß sie das Bewußtsein verliert<br>[wörtl.: sich vergißt]   |
| per la doussor c'al cor li vai,                         | und sich wegen der Süße, die ihr ans Herz geht,<br>fallen läßt,         |
| ai! tan grans enveya m'en ve                            | ach! (Dann) erwächst mir daraus ein so großer<br>Neid                   |
| de cui qu'eu vey a jauzion,<br>meravilhas ai, car desse | auf wen ich auch immer freudig sehe,<br>(und) ich bin erstaunt,         |
| lo cor de desirer no'm fon.                             | daß [wörtl.: weil] das Herz mir nicht vor<br>Sehnsucht sofort schmilzt. |

Unter den 200 namentlich bekannten provenzalischen Troubadours finden sich auch 30 weibliche Troubadours (*trobairitz*), für das Mittelalter eine ungewöhnlich hohe Anzahl; diese Tatsache zeugt von einem aufblühenden gesellschaftlichen und kulturellen Klima, das anschließend vom blutigen Krieg gegen die Häresie der Katharer bzw. Albigenser unterbrochen wurde, dem einzigen erfolgreichen Kreuzzug aller Zeiten. Als beste unter den weiblichen Troubadours gilt Beatriz de Dia mit ihren fünf erhaltenen Texten und nur einer erhaltenen Melodie, die zum Glück an ihren bewegendsten Text *A chantar m'er de so qu'ieu no volria* (‚Ich muß über das singen, was ich nicht möchte‘) gebunden ist.<sup>28</sup>

|   |  |
|---|--|
| A chantar m'er de so qu'ieu no volria,    | Ich muß über das singen [wörtl.: es wird<br>mir über das zu singen sein], was ich<br>nicht möchte, |
| tant me rancur de lui cui sui amia        | so sehr beklage ich mich über den,<br>dem ich (die) Geliebte bin,                                  |
| car eu l'am mais que nuilla ren que sia;  | denn ich liebe ihn mehr als irgendetwas,<br>was (da auch) sei;                                     |
| vas lui no'm val merces ni cortesia,      | ihm gegenüber nützt mir nicht Gnade<br>noch höfisches Wesen,                                       |
| ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens, | weder meine Schönheit noch mein Wert<br>noch mein Verstand,  |
| c'atressi-m sui enganad'e trahia          | denn ich bin ebenso betrogen<br>und verraten,  |
| cum degr'esser, s'ieu fos desavinens.     | wie ich (es) sein müßte,<br>wenn ich nicht anmutig wäre.   |

28 Ibid., S. 176–177.

Die Notationen der Troubadourlieder beinhalten Neumen, die nur die genaue Notenhöhe, nicht aber auch ihre Dauer bestimmen. Der Rhythmus der Melodien kann bis zu einem gewissen Grad mit Berücksichtigung des Textrhythmus rekonstruiert werden.

Bei dieser textlichen Rekonstruktion des musikalischen Rhythmus hilft – paradoxerweise – die Tatsache, dass die provenzalische Sprache (genauer: die okzitanische Sprache) aufgrund der Zerstörung der wirtschaftlich und kulturell blühenden Provence im 13. Jahrhundert im Eroberungskrieg, den die nördlichen Nachbarn (Franzosen) mithilfe der vatikanischen Inquisition geführt hatten, sowie der späteren administrativen Zentralisierung auf dem gesamten Gebiet des französischen Staates eine grausame Marginalisierung erfuhr. Ich vermute, dass die Provenzaler ihre Muttersprache im Laufe der Jahrhunderte mit einer konservativen Strategie erhalten haben, wie sie charakteristisch ist für kleine, gefährdete Gemeinschaften, auch die Slowenen. Dies könnte einer der Hauptgründe dafür sein, dass sich die Phonetik im Laufe der Jahrhunderte nicht wesentlich verändert hat und dass es mithilfe von Mistral's bedeutendem Wörterbuch *Lou tresor dou felibrige* vom Anfang des 20. Jahrhunderts möglich ist, ein 800, 900 Jahre altes Troubadourlied problemlos zu verstehen.

Im Gegensatz zur provenzalischen hat die französische Sprache im Laufe der Jahrhunderte dramatische phonetische Veränderungen erfahren. Im Mittelalter wurde die französische Sprache *langue d'oïl* (Öl-Sprache) genannt, die provenzalische hingegen *langue d'oc* (okzitanische Sprache), beide Begriffe kennzeichnet das affirmative Wort *ja* (daher nannte Dante die italienische Sprache *lingua di si*). Aus dem Begriff *langue d'oc* stammt auch der Name für die Sprache (okzitanische Sprache) sowie die Bezeichnung der Provinz *Languedoc*. Im Grunde handelt es sich um eine *Koine*, eine gemeinsame Sprache, die gerade die Troubadours mit der Synthese der verschiedenen Dialekte in diesem Gebiet geschaffen hatten. Weil diese Sprache jedoch nicht nur in der Provence gesprochen wird, sondern auch anderswo (z. B. im Vallée d'Aoste [Aostatal] im heutigen Italien), ist der Begriff provenzalische Sprache nicht der genaueste und es ist angemessener, den Ausdruck okzitanische Sprache zu verwenden.

Doch nun wieder zur Musik. Es ist möglich, dass die Troubadours verschiedene rhythmische Systeme verwendet haben. Marrou warnt davor, zwanghaft ein einziges metronomisches System in dieses Material einzuführen: „Tous nous disent en présence du caractère souvent très orné de la ligne mélodique qu'il faut renoncer à y introduire un rythme rigoureux, métronomique, tel que celui de notre solfège classique, avec ses barres de mesure et l'alternance rigide des temps forts et des temps faibles: il convient de donner à ces mélodies un mouvement souple et fluide, en *tempo rubato*“.<sup>29</sup>

29 Marrou: *Les troubadours*, S. 84.

Marrou stellt fest, dass die provenzalischen Troubadours originell sind „non seulement par rapport à notre musique moderne, mais déjà en face de celle de leurs contemporains ou successeurs immédiats, les trouvères de la France de Nord. On trouve fréquemment chez les derniers des mélodies d’une allure franche et simple, au rythme iambique régulier (le 6/8 cher à notre folklore)“.<sup>30</sup> Einige Gedichte leihen sich die Melodie aus der Liturgie; dies gilt vor allem für den sogenannten *versus* der bereits erwähnten, in der Abtei des Martial von Limoges erhaltenen Handschriften. Wie Marrou betont, ist ein weiteres Merkmal „la fréquente luxuriance de la ligne mélodique. [Celle-ci cesse assez vite d’être syllabique] pour se fleurir, nottament à la rime, de mille ornements sinueux: ce ne sont que mélismes, paquets de notes d’agrément, ports de voix, appogiature expressives, gruppetti“.<sup>31</sup>

Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler und Marie-Geneviève Grossel haben in ihrer Einführung in die Anthologie *Chansons des trouvères*, die auch transkribierte Notationen enthält, prägnant das größte Problem der heutigen (Un-)Kenntnis der Troubadourmusik definiert. Es handelt sich um die Frage der Möglichkeit verschiedener Interpretationen des Rhythmus der Troubadourlieder:<sup>32</sup>

Le débat sur la manière d’éditer les mélodies des compositions monophoniques du Moyen Âge se poursuit depuis le début de notre siècle; ses échos se font entendre dans les recitals et dans les enregistrements. Car on y trouve les interprétations les plus variées, allant d’une liberté rythmique totale à un respect rigide des „modes“ rythmiques; il n’y a pas d’accord sur les instruments, ni sur leur type, ni sur leur nombre, ni sur la musique qu’ils doivent produire; tempo, dynamique, façon de chanter, ces aspects de l’exécution aussi sont très variables. [...] De même que les philologues ont le plus souvent fait leur travail sans demander conseil aux musicologues, ceux-ci ont généralement procédé sans l’aide de leurs confrères. Ce volume, au contraire, est le fruit d’une étroite collaboration entre les deux disciplines. Ainsi, certaines indications dans la musique des manuscrits, telles que les barres de mesure, les silences, les répétitions mélodiques, le nombre de notes dans un groupe, ont pu clarifier l’élision ou la non élision de syllabes, la structure syllabique d’un mot, la fin d’un vers, l’omission ou l’insertion erronée d’un mot ou d’une phrase. Inversement, le texte poétique a pu prouver l’absence ou la redondance d’une note, indiquer où s’achève une

30 Ibid., S. 84.

31 Ibid., S. 86.

32 *Chansons des trouvères: chanter m’estuet*. Édition critique de 217 textes lyriques d’après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Paris: Librairie Générale Française, 1995 (= Lettres gothiques), S. 17–20.

phrase musicale, où un refrain commence; mais, surtout, la scansion du texte, les cas d'anacrouse, les rimes et leur „genre“ masculin ou féminin sont d'une importance capitale pour la détermination du rythme musical et du phrasé. [...] Le problème le plus épineux, le plus controversé que pose notre répertoire, c'est celui du rythme.

Die ursprüngliche Einfachheit des Reimens haben die Troubadours allmählich ausgebaut, mit der Erforschung des Aufbaus von Reimen haben sie eine Fülle von Reimen entwickelt, die die Poesie der europäischen Sprachen seitdem nicht mehr erreicht hat. Wenn der Reim ein sprachliches Verfahren ist, das die klangliche – sprich: musikalische – Äquivalenz der Wortendungen verwendet, um die Semantik der Wörter zu vertiefen und den komplexen Bedeutungsaufbau zu erstellen, dann gehört es in den Mittelpunkt dieser Abhandlung. Die Gründe für diese Bedeutung des Klangs und der Reime sind gewiss mit dem grundlegenden Wesen der Dichtung und der überaus geeigneten Phonetik der okzitanischen Sprache verbunden, zugleich aber auch mit dem Wertesystem des Troubadourkults um die Liebe, bei dem die Reime als Liebesumarmung von Klang und Bedeutung galten: „Der Reim ist eine Umarmung, ein Kuss der Worte. Die Troubadours verstanden den Reim als linguistisches Equivalent zur Liebe und als einziges Feld, in dem sie ihre unmögliche Liebe gänzlich realisieren konnten“.<sup>33</sup>

Allmählich bildeten sich zwei entgegengesetzte Pole des euphonischen Aufbaus der Strophen heraus. Die Strophenorganisation, bei der alle Strophen auf der gleichmäßigen Verteilung der Reime basieren und die Reime sich zugleich von Strophe zu Strophe wiederholen, nannten die Troubadours *canso unisonans*; ein Beispiel dafür ist Rudels oben angeführtes *Lied über die Liebe in der Ferne*. Diese strikte Art des Reimens wurde als Ideal der Dichtung betrachtet. (Angesichts der Unterschiede im Wesen der Sprachen und der Tatsache, dass die heutige poetische Sprache keine große Anzahl von sich wiederholenden Reimen zulässt, ist es schwierig, solche Lieder zu übersetzen.) Weniger strikt und euphonisch geschlossen ist das unter der Bezeichnung *canso singulars* (einmaliges Lied) bekannte Prinzip, bei dem alle Strophen des Liedes zwar auf der gleichmäßigen Verteilung der Reime aufgebaut sind, die Reime sich aber von Strophe zu Strophe im Klang unterscheiden. In beiden Fällen kann festgestellt werden, dass die poetische Sprache der Troubadourlyrik auf der Isomorphie basiert. Dies gilt für alle Ebenen der Organisation des Textes – vom Versreim über die Anzahl der Verse und die

33 Novak: „Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni“, S. 41. Im Original: „Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.“

Verteilung der Reime in den Strophen bis zur Komposition des Liedes in seiner Gesamtheit.

Zwischen den diametralentgegengesetzten Prinzipien der Strophenorganisation gibt es auch eine Vielfalt von intermediären Möglichkeiten: *coblas doblas* (doppelte Strophen) bezeichnen ein Prinzip, bei dem zwei aufeinanderfolgende Strophen (erste und zweite, dritte und vierte usw.) auf den gleichen Reimen basieren; *coblas ternas* (dreifache Strophen) bezeichnen ein Prinzip, bei dem sich die gleichen Reime in drei aufeinanderfolgenden Strophen wiederholen – die erste Reimfolge in der ersten, zweiten und dritten Strophe, die zweite Reimfolge in der vierten, fünften und sechsten Strophe usw.; bei den *coblas quaternas* (vierfache Strophen) umfassen gleichklingende Reime vier aufeinanderfolgende Strophen usw.

Wie Dominique Billy anführt, ging die Entwicklung der Verteilung der Reime bei den Troubadours – wenn man den Aufbau der Reime mit geometrischen Formen darstellt – „de la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore“, wie der Untertitel seiner Studie *L'art des troubadours conçu comme un artisanat*<sup>34</sup> lautet. Die Ausgangsfeststellung der Analyse stimmt mit den hier angeführten Schlussfolgerungen über die grundlegende Isomorphie der Strophenorganisation der Troubadourlieder überein. Die der Sprache und Musik inhärente Zeitlichkeit bewirkt „un ordre strictement linéaire, séquentiel“.<sup>35</sup> Die Troubadours bereichern diese durch die Abfolge der Sequenzen bestimmte Linearität mit dem Prinzip der Wiederholungen, was einen „l'ordre tabulaire, l'espace structural“<sup>36</sup> erschafft, die kreisförmige Wiederkehr der Elemente. Die Strophen sind häufig mit dem Prozess der „concaténation des couplets“<sup>37</sup> miteinander verbunden. Sehr häufig ist in diesem Zusammenhang der euphonische Prozess der Verbindung der Strophen, den die Troubadours selbst *coblas capcaudadas* nannten, was man etwas humorvoll etwa als *kopfschwänzige Strophen* übersetzen könnte: der letzte Vers einer jeden Strophe beinhaltet nämlich einen Reim, der den Reim der folgenden Strophe herbeiruft, wodurch der „Schwanz“ einer jeden Strophe auf der euphonischen Ebene mit dem „Kopf“ der folgenden Strophe übereinstimmt. Ein ähnlicher Prozess wird *coblas capfinidas* (wörtlich: kopfendende Strophen) genannt, wobei das letzte Wort der vorhergehenden Strophe am Anfang der nächsten Strophe wiederholt wird. Wenn der letzte Reim der letzten Strophe mit dem ersten Reim

34 Dominique Billy: „L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)“, in: *Métrique française et métrique accentuelle*, hg. von Dominique Billy, B. de Cornulier und J.-M. Gouvard. Paris: Larousse, 1993 (= *Langue française* 99), S. 5.

35 Ibid., S. 6.

36 Idem.

37 Idem.

der ersten Strophe übereinstimmt, bildet dies eine kreisförmige Verteilung der Reime, die geometrisch als Kreis dargestellt werden kann.

Eine der von der Troubadours entwickelten Reimarten, die aber leider später aus dem Repertoire der euphonischen Prozesse der europäischen Lyrik verschwunden ist, ist das Reimen der Verse verschiedener Strophen: es reimen sich nämlich alle ersten, zweiten, dritten usw. Verse aller Strophen, während sich die Verse innerhalb der Strophen nicht reimen. Bei oberflächlicher Betrachtung würde man, wenn man an das Reimen nahe gelegener Verse gewöhnt ist, somit diese raffinierte Methode des Reimens übersehen. An dieser Stelle verwende ich bewusst das Verb übersehen, da das Verb überhören nicht angebracht wäre: aufgrund des Abstands dieser Art des Reimens kann es *nicht gehört* werden ... wenn das Lied nur gelesen wird. Jedoch kann diese Art des Reimens als reiche und raffinierte Harmonie gehört werden, wenn man das Lied gesungen hört, denn dann meldet sich die starke, jedoch diskrete Wiederholung der Reime stets an den gleichen Stellen der Melodie. Wie gesagt: die Strophe – in der okzitanischen Sprache *cobla* – entsprach einer Umdrehung der Melodie, die sich ständig wiederholte; die Melodie wiederholte sich also so oft, wie es Strophen gab. Als Illustration folgt das Lied des Troubadours Guillem de Saint-Deslier, das als Dialog angelegt ist, in dem ihn eine Dame nach der Bedeutung der Träume fragt – ein geradezu freudianisches Lied.<sup>38</sup> Roubauds Aufzeichnung folgt der Art der Aufzeichnung von Texten in den mittelalterlichen Liederbüchern. Die Buchstaben in der Übersetzung kennzeichnen die Reime.

En Guillem de Saint Deslier vostra semblanza. mi digatz d'un soin leughier qu-m  
fo salvatge. qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza. m'adurmi ab lo salut d'un  
ver messatge. en un vergier plen de flors. frescas de bellas colors. on feri uns venz  
isnells. qe frais las flors e-ls brondels.

Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza. q'eu en conoisc ni m'es vis en mon  
coratge. lo vergier segon q'en penz signifianza. es d'amor las flors de domnas d'aut  
paratge. e-l venz dels laujenjadors. e-l bruiz dels fals fegnedors. e la frascha dels  
ramels. nos cambi'en jois novels.

|   |   |
|---|---|
| Guillem de Saint-Deslier, Ihre Meinung, bitte.                    | A |
| Sagen Sie mir etwas zu einem flüchtigen und beschwerlichen Traum, | B |
| den ich vor ein paar Tagen träumte, hoffnungsvoll.                | C |
| Ich war eingeschlafen, als ein treuer Bote mich grüßte            | D |

38 Jacques Roubaud: *Les troubadours: anthologie bilingue. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud*. Paris: Seghers, 1971, S. 192.



## ZUM VERHÄLTNISS ZWISCHEN POESIE UND MUSIK

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| auf der Wiese voller Blumen,    | E |
| frisch in wunderschönen Farben, | F |
| wo ein rascher Wind eilte,      | G |
| Blumen und Äste brach.          | H |

|   |   |
|---|---|
| Mein Herr, <sup>39</sup> ich werde Ihnen meine Eindrücke zu diesem Traum sagen, | A |
| was ich denke und was ich glaube.   | B |
| Meiner Ansicht nach ist die Bedeutung der Wiese                                 | C |
| die Liebe, und die Blumen sind Damen von hoher Geburt.                          | D |
| Der Wind steht für den Tratsch,   | E |
| ein Geräusch bedeutet trügerische Heuchler                                      | F |
| und das Brechen der Äste  | G |
| führt uns zu neuer Freude.  | H |

Eine kurze Abschweifung über die Art der Aufzeichnung der Troubadourlieder im Mittelalter, an die sich auch Roubaud hält: die Verse folgen aufeinander, als würde es sich um Prosa handeln, und werden nur von Punkten getrennt, die Strophen funktionieren als Absätze; alle Buchstaben sind Minuskeln, mit Ausnahme der Anfangsbuchstaben der Strophen (Absätze) und Personennamen, die mit Majuskeln gekennzeichnet sind. Und dennoch ist die Zusammensetzung der Strophen vollkommen deutlich, da sie im gebundenen Wort durch den Versrhythmus und Reimaufbau bestimmt wird – mit anderen Worten: die lyrische Form wird durch die musikalische Form bestimmt und geschützt, während die Art der grafischen Aufzeichnung irrelevant ist und nur der Archivierung des Lieds dient. Die grafische Form der Verse wird erst beim freien Vers wichtig, wo „the line on the page has an integrity and function of its own“.<sup>40</sup>

Der Prozess der Wiederholung entwickelt sich in der Troubadourlyrik auch in Richtung der Substitution der Reime durch ganze Wörter, sei es, dass die abschließenden Worte der ersten Strophe an der gleichen Stelle aller folgenden Strophen erscheinen, wie dies Raimbaut d'Aurenga in dem berühmten Lied *La flors envèrsa*<sup>41</sup> anwendet, sei es, dass nach einem bestimmten Prinzip ihre Position verändert wird, wie in der *Sestine* von Arnaut Daniel.<sup>42</sup> Die italienische Literaturwissenschaft

39 Es handelt sich um ein faszinierendes und komplexes linguistisches und kulturgeschichtliches Phänomen, dass die Troubadours ihre auserwählte Dame häufig mit Herr ansprachen. Eine auf das Piedestal gestellte Frau besangen sie als Herrin, im gesellschaftlichen Kontext einer patriarchalen, feudalen Gesellschaft bedeutete dies, dass der Frau männliche Attribute verliehen wurden. Übers. von Rosemarie Linde.

40 Derek Attridge: *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, S. 5.

41 Novak: *Ljubezen iz daljave*, S. 56–61.

42 Ibid., S. 74–77.

bezeichnet diesen Prozess mit dem aussagekräftigen Begriff *parole rime* (Reimwörter), da die sich wiederholenden Worte als Reime wirken, obwohl sie sich untereinander oft nicht reimen; manchmal treten anstelle von Reimen als stimmliches Bindeglied auch Assonanzen auf. Als Autor der vorliegenden Studie habe ich daher für diese Wörter den Begriff *za-ključne besede* (Schlüssel-/Schlusswort) erfunden, da es sich um Wörter handelt, die sowohl Schlüsselwörter zum Verständnis des Liedes als auch Schlusswörter sind, die jeden Vers abschließen.<sup>43</sup>

Das Prinzip der sich wiederholenden Schlüssel-/Schlussworte hat in der Troubadourlyrik einen immensen Aufschwung erfahren. Es handelt sich eigentlich um einen seltenen dichterischen Prozess, den die spätere europäische Poesie nicht von den Troubadours übernommen und weiterentwickelt hat; eine Ausnahme ist lediglich die Sestine von Arnaut Daniel, einem Dichter, den Dante in seinem 26. Gesang des *Fegefeuers* als „miglior fabbro del parlar materno“ („bester Schmied der Muttersprache“) bezeichnete. Dante war von dieser Form so begeistert, dass er die *doppelte Sestine* erfand. Die Sestine umfasst sechs ungereimte sechszeilige Strophen und eine Schlussterzine, zusammen also 39 Verse. Es handelt sich um eine der ungewöhnlichsten und einfallsreichsten Formen der europäischen Lyrik. So verändern die Schlüssel-/Schlussworte von Strophe zu Strophe ihre Position: die Reihenfolge 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 aus der ersten Strophe wiederholt sich in allen anderen Strophen als 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Das Gedicht schließt mit einer Zusammenfassung in Form einer Terzine ab, in der sich alle sechs Schlüssel-/Schlussworte wiederholen, je zwei in jeder Zeile, was in der Regel die ursprüngliche Reihenfolge der Schlüssel-/Schlusswörter wiederherstellt. Die scheinbare Exzentrik und Chaotik der Wiederholung der Schlüssel-/Schlussworte harmonisiert immer wieder miteinander.

Paradoxerweise erreicht die spätere europäische Poesie nie wieder eine solche Fülle an Reimarten, wie sie die provenzalischen Troubadours zu Beginn der europäischen Lyrik erfanden. Die Erforschung und Entwicklung von immer komplexeren Aufbauten von Reimen durch die Troubadours stellen offensichtlich eine Parallele zu der immer intensiveren Idealisierung der auserwählten Dame in der Troubadourlyrik dar. Die Troubadours erstellten nämlich eine Gleichung zwischen dem Dichten (*trobar*) und der Liebe (*amor*). Jacques Roubaud formuliert dazu:<sup>44</sup>

L'amour inspire le chant, et le chant trouve son incarnation la plus élevée, la plus „fine“ (pure), la *canço*, qui chante l'amour, qui est le lieu, la chambre de l'invention, poésie. La *canço* est l'unité triple de leur art [...], „triple-un“ [...]; l'art triple-un du *trobar* est l'unité parfaite à laquelle aspire le troubadour, à la fois don imposé par

43 Novak: *Oblika, ljubezen jezika*, S. 45.

44 Roubaud: *Les troubadours*, S. 1.

l'amour, inspiration, et métier inexorable, exigeant, tous deux nécessaires pour fabriquer, forger, limer, l'objet sonore, poétique et musical, qui chante l'amour.

Nach dem allumfassenden, undifferenzierten Genre, das sich zur Zeit des „ersten Troubadours“ Wilhelm *vers* nannte, führte bereits die zweite Generation von Troubadours – Marcabru, Jaufré Rudel, Cercamon usw. – eine Differenzierung und Hierarchisierung der dichterischen Gattungen und Formen durch. Dieser Prozess erfährt in der späteren Entwicklung der Troubadourlyrik noch eine weitere Kristallisierung. Hier eine Übersicht über jene der Gattungen, die insbesondere für die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Poesie wichtig sind.

Die höchste in der Hierarchie der dichterischen Gattungen ist das *canso*, das Liebeslied. Aus dieser provenzalischen Gattung entwickelt sich die italienische *canzone* beziehungsweise die französische *chanson*. All diese Wörter haben die gleiche Wurzel – im Verb *singen* (in der okzitanischen Sprache *cantar*, in der italienischen Sprache *cantare*, in der französischen Sprache *chanter*).

Die Untergattungen des Liebeslieds sind *pastorela* und *alba*, beide volkstümlichen Ursprungs.

Bedeutend ist der Unterschied zwischen *canso* und *pastorela*. *Canso* überträgt die höfische Liebe (*l'amour courtois*) in die Liedform, wie die Franzosen rückblickend den Liebeskult der Troubadours benannten, bei dem die auserwählte Dame auf das Piedestal der Herrin gestellt wurde. Schon der Name selbst, *pastorela* (Hirtenlied), zeigt den volkstümlichen Ursprung der Gattung an; hier erobert ein Ritter oder Geistlicher ein Mädchen aus dem Volk, manchmal auch auf ziemlich heftige Weise, was Aufschluss über die hierarchische Ordnung der feudalen Gesellschaft gibt und darüber, dass die Troubadours Damen aus dem hohen Adel als unerreichbar verehrten, als *Fernliebe*, während sie sich sinnliche Freuden vor allem mit Frauen aus den unteren gesellschaftlichen Schichten gönnten.

Das Prinzip der Wiederholung von Wörtern zeigt sich bei einigen lyrischen Gattungen der Troubadours, z. B. bei der *alba*, in Form des *Refrains*, einem Prozess, der stets auf den musikalischen Ursprung der dichterischen Form verweist, in dem er auftritt. *Alba* ist ein altprovenzalisches Wort für die Dämmerung, zugleich ist es der Name der lyrischen Gattung der Troubadours für das *Lied der Morgendämmerung*, das den morgendlichen Abschied der Liebenden in die Liedform überträgt. Die formale Spezifik des *Refrains* ist die Wiederholung des Wortes *alba* am Ende einer jeden Strophe, was zugleich lyrisch und dramatisch wirkt. Ein schönes Beispiel für die *alba* ist das Lied *Reis gloriós, verais lums e clartatz* (Ruhmreicher König, wahrhaftes Licht und Helligkeit), das der Troubadour Giraut de Bornelh verfasst hat. Das lyrische Ich befindet sich in der Rolle eines Wächters, der bei Tagesanbruch versucht, seinen Freund, einen Geliebten, der die Nacht bei seiner Geliebten verbracht hat, zu wecken. Der einleitende Vers ist

liturgisch eine konzentrierte Lobeshymne an das Licht. Angeführt sind die ersten beiden Strophen sowie die wörtliche Übersetzung Riegers:<sup>45</sup>

|  |  |
|--|--|
| Reis gloriós, verais lums e clartatz,    | Ruhmreicher König, wahrhaftes<br>Licht und Helligkeit,                     |
| Dèus poderós, Sénher, si a vos platz,    | mächtiger Gott, Herr, wenn es Euch<br>gefällt,                             |
| Al meu companh siatz fizèls ajuda,       | sollt Ihr meinem Gefährten eine<br>wahre [wörtl.: treue] Hilfe sein;       |
| Qu'eu non lo vi pòs la nòchs fo venguda, | denn ich sah ihn nicht, seit die Nacht<br>gekommen war,                    |
| <i>E adès serà l'alba.</i>               | <i>und jeden Augenblick [sogleich] wird das<br/>Morgenlicht (da) sein!</i> |

|   |  |
|---|--|
| Bèl companhó, si dormètz o velhatz,       | Lieber Gefährte, ob Ihr schlaft oder<br>wacht,                             |
| Non dormatz plus, suau vos ressidatz,     | Ihr sollt nicht mehr schlafen, wacht<br>langsam [sacht] auf;               |
| Qu'en orient vei l'estela creguda         | denn im Osten sehe ich den Stern<br>aufgestiegen [angewachsen],            |
| Qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda, | der den Tag herbeiführt, denn ich<br>habe ihn wohl erkannt,                |
| <i>E adès serà l'alba.</i>                | <i>und jeden Augenblick [sogleich] wird das<br/>Morgenlicht (da) sein!</i> |

Eine besondere Untergattung des Liebeslieds ist das *acort* (Harmonie), bei dem die Harmonie der Liebe durch betont harmonische, rhythmische und euphonische Mittel zum Ausdruck gebracht wird. Das Gegenstück ist das sogenannte *descort* (Unstimmigkeit), bei dem das Thema der Uneinigkeit oder des Abschieds zweier Liebender auch auf der formalen Ebene ausgedrückt wird, und zwar durch Unstimmigkeiten zwischen Text und Melodie, Melodie und Rhythmus, Bedeutung und Klang der Worte usw.

*Planh* (von dem lateinischen Wort *planctus*) ist ein Klagelied zur Beerdigung.

Der Begriff *sirventeza* (*sirventes*) stammt von dem Wort *sirvens*, *Diener* ab – wörtlich bedeutet es also Dienerlied. Aus dem ursprünglichen Loblied des Lehnsmanns an den feudalen Herren entwickelt sich eine Gattung, die die gesellschaftlichen Probleme behandelt, oft auf kritische und satirische Weise; heute würde man

45 Bec: *Anthologie des troubadours*, S. 167–168; Rieger: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs*, S. 137.

sie ein Protestlied nennen. Für diese Überlegungen ist das Verhältnis zwischen Musik und Text signifikant: nur ein Liebeslied (*canso*) hatte das Anrecht auf eine eigene Melodie, während sich die *Sirventesen* die Melodien bereits bestehender Liebeslieder leihen mussten. (Erhalten ist nur ein *Sirventes* mit eigener Melodie.) Der Begriff *Sirventes* bedeutet also auch im Sinne der Hierarchie der dichterischen Gattungen Dienerlied. Der größte Dichter von *Sirventesen* war *Piere Cardenal*.

Die Problematik des Tanzliedes (*dansa* oder *balada*) wurde bereits zu Beginn behandelt.

*Devinalh* ist ein *Rätsel*, ein Gedicht, das oft auf negative Kategorien oder widersprüchliche Aussagen zurückgreift; zu diesem Genre gehört möglicherweise auch das rätselhafte Lied des „ersten Troubadours“ *Wilhelm Farai un vers de dreyt nien* (wörtlich: Ich will einen Vers machen aus reinem Nichts).

*Ensenhamen* (Belehrung) ist ein didaktisches Lied, das die ethischen und ästhetischen (literarischen oder musikalischen) Probleme in Liedform überträgt sowie häufig Anweisungen darüber enthält, wie die *Jongleure* (*joglares*) die Troubadourlieder interpretieren und sich in der Gesellschaft verhalten sollen. Es handelt sich somit um eine Art Troubadourpoetik.

*Retroencha* ist eine unbedeutendere Gattung mit nicht vollkommen klaren Regeln. Wahrscheinlich leitet sich der Begriff selbst von dem Namen für eine Handharfe ab. Bei diesen Liedern kehrt das gleiche Thema am Ende einer jeden Strophe wieder. Die Gattung ist bekannt für das erschütternde Lied, das *Richard Löwenherz* schrieb, als er als Gefangener in Österreich lange Zeit vergeblich auf Lösegeld wartete; erhalten sind zwei sprachliche Varianten dieses Lieds – in der okzitanischen und der französischen Sprache. (Der englischen Sprache war der König vermutlich überhaupt nicht mächtig, da er nur die wenigste Zeit seines Lebens in England verbrachte.)

*Tenso* (der Begriff ist etymologisch mit dem Wort *Tension* verbunden), *partimen* bzw. *joc partit* (*joc* bedeutet in der provenzalischen Sprache Spiel, die Begriffe *partimen* und *parti* weisen deutlich auf die Aufteilung des Texts in mehrere Rollen beziehungsweise Sprecher hin) sind unterschiedliche Namen für die dialogische dichterische Gattung, in der die Troubadours gegensätzliche Ansichten zum Wesen der Liebe vertreten. Es handelt sich demnach um ein Gemeinschaftswerk zweier oder mehrerer Troubadours, ihre das Liebesdilemma besingenden Lieder sind eine wertvolle Quelle für das Verständnis des Wertesystems der Troubadours.

Die nordfranzösischen Trouvers und die späteren mittelalterlichen Dichter haben eine ganze Reihe von sowohl musikalischen als auch dichterischen Formen entwickelt, unter ihnen auch rondo, madrigal und motet. In der Regel sind diese Formen von kreisförmiger Natur, im Sinne der ständigen Wiederholung der konstitutiven Elemente (Refrain, Reim, Rhythmus, Strophenaufbau), daher werden

sie kreisförmige dichterische Formen genannt.<sup>46</sup> Diese dichterischen Formen weisen auch einen ausgeprägten Einfluss auf die musikalischen Strukturen auf.

Im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen Musik und Poesie soll lediglich das Problem des Sonetts erwähnt werden. Das Wort Sonett erscheint erstmalig bei den provenzalischen Troubadours. Da die okzitanische Sprache eine der romanischen Sprachen ist, ist auch der Ursprung des Wortes Sonett in der lateinischen Sprache zu finden, aus der sich die romanischen Sprachen im Mittelalter entwickelten. Der etymologische Ursprung des Wortes Sonett ist das lateinische Wort für Ton bzw. Klang. Das Sonett ist seiner grammatikalischen Form nach eigentlich ein Diminutiv, eine Verkleinerungsform. Sonett bedeutet also kleiner Klang. Bevor dieser Begriff begann, die bekannte Gedichtform zu bezeichnen, kennzeichnete er bei den Troubadours die Singweise bzw. Melodie, z. B. in dem bekannten Gedicht *En cest sonet coin' e lèri* des Troubadours Arnaut Daniel.<sup>47</sup> Als dieses okzitanische Wort im 13. Jahrhundert in Italien ankam, blieb es an der Gedichtform „haften“, die am kultivierten sizilianischen Hof des Kaisers Friedrich II. entstand, aller Wahrscheinlichkeit nach erfunden von dem höfischen Schreiber Giacomo da Lentini. Im Zusammenhang mit der bedeutsamen Etymologie des Wortes Sonett habe ich vorsichtig folgende Hypothese aufgestellt:<sup>48</sup>

Die Etymologie des Wortes Sonett (kleiner Klang) zeugt vielleicht davon, dass sich diese Form, die Krone der europäischen dichterischen Kunst, aus der dichterischen Form entwickelt hat, eng verbunden mit der Musik; lästig ist lediglich, dass die Literaturgeschichte nicht über ein einziges Beispiel einer ursprünglichen Form des Sonetts verfügt, das vertont wäre. Dies ist umso erstaunlicher, als die italienische Lyrik sich im 13. Jahrhundert unter dem starken Einfluss der Troubadourkunst formierte, bei der der Text immer eng mit der Melodie verbunden war. Es scheint also, dass das Sonett die erste dichterische Form war, die sich aus der schwesterlichen Umarmung der Musik und des Tanzes entwand und sich als reine sprachliche Kunst verselbständigte. In diesem Sinne könnte man schlussfolgern, das Sonett habe die grundlegenden Bestimmungen der mittelalterlichen Kunst überwunden und sei im zeitlichen und inhaltlichen Sinn die erste moderne dichterische Form.

Doch dies ist bereits eine andere Geschichte.

Übersetzt von Rosemarie Linde

46 Novak: *Oblika, ljubezen jezika*, S. 296–313.

47 Bec: *Anthologie des troubadours*, S. 150.

48 Boris A. Novak: „Rojstvo soneta“, in: *Sodobnost* 68/5 (2004), S. 572–592, hier S. 573.

BIBLIOGRAFIE

- Attridge, Derek: *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bec, Pierre: *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot)*. Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions, 1979 (= Bibliothèque médiévale).
- Billy, Dominique: „L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)“, in: *Métrique française et métrique accentuelle*, hg. von D. Billy, B. de Cornulier und J.-M. Gouvard. Paris: Larousse, 1993 (= *Langue française* 99).
- Chansons des trouvères: chanter m'estuet*. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Paris: Librairie Générale Française, 1995 (= *Lettres gothiques*).
- Drillon, Jacques: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe „trouver“*. Paris: Gallimard, 1995 (= *Le Promeneur*).
- Economou, George (hg.): *Proensa: An Anthology of Troubadour Poetry*, übers. von Paul Blackburn. St. Paul, MN: Paragon House, 1986.
- Gáldi, Ladislao: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore, 1988.
- Lafont, Robert und Christian Anatole: *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*. Bd. I. Paris: Presses universitaires de France, 1970.
- Marol, Jean-Claude: *La Fin'Amor: Chants des troubadours (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Éditions du Seuil, 1998 (= *Sagesses*).
- Marrou, Henri-Irénée: *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1973 (= *Collección Austral* 190).
- Mistral, Frédéric: *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart*, 2 Hefte (A–F und G–Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- Morier, Henri: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue*. Paris: Presses universitaires de France, 1975.
- Nelli, René: *La Poésie Occitane (des origines à nos jours). Édition bilingue*. Paris: Seghers, 1972.  
 – – – *L'érotique des troubadours*. 2 Bde. Paris: Union générale d'éditions, 1974.
- Novak, Boris A.: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.  
 – – – „Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni“, in: *Primerjalna književnost* 21/1 (1998), S. 15–44.

- — — *Ljubezen iz daljave: provansalska trubadurska lirika. Iz stare okcitanščine prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003 (= *Kondor* 307).
- — — *Sonet. Uvodno študijo in komentarje napisal, izbral in uredil Boris A. Novak.* Ljubljana: DZS, 2004 (= *Klasje*).
- — — „Rojstvo soneta“, in: *Sodobnost* 68/5 (2004), S. 572–592.
- — — *Salto immortale: študije o prevajanju poezije, Erstes und zweites Buch.* Ljubljana: ZRC SAZU, 2011 (= *Studia translatoria* 3).
- — — „Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila“, in: *Jezik in slovstvo* 56/1–2 (2011), S. 5–19.
- Orlando, Sandro: „*Tecniche di poesia*“ – *La metrica italiana.* Florenz: Bompiani, 1994.
- Pazzaglia, Mario: *Dal medioevo all’umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria.* Bologna: Zanichelli, 1993 (= *Scrittori e critici della letteratura italiana*).
- Pintarič, Miha: „Arabci in trubadurji“, in: *Primerjalna književnost* 23/1 (2000), S. 53–73.
- — — *Trubadurji.* Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete) in Študentska založba, 2001 (= *Scripta*).
- Rieger, Dietmar: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder der Trobadors: Provenzalisch / Deutsch.* Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart: Reclam, 1980 (= Universal-Bibliothek 7620 [5]).
- — — „*Die altprovenzalische Lyrik*“ *Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs,* hg. von Heinz Bergner. Stuttgart: Reclam, 1983 (= Universal-Bibliothek, 7896 [8]), S. 197–390.
- Riquer, Martín de: *Los trovadores: historia literaria y textos.* I–III. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1992.
- Roubaud, Jacques: *Les troubadours: anthologie bilingue. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud.* Paris: Seghers, 1971.
- — — „*Iz knjige „Obrnuti cvet“ (La flors enversa),* übers. von Kolja Mičević, in: *Izraz,* Sarajevo, 34/5–6 (1990), S. 665–710.
- Rougemont, Denis de: *L’Amour et l’Occident.* Paris: Plon, 1972.
- — — *Ljubezen in Zahod,* übers. von Zdenka Erbežnik. Ljubljana: \*cf., 1999.
- Spongano, Raffaele: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e coretta.* Bologna: Patròn editore, 1989.
- Stanesco, Michel: *La poésie médiévale: troubadours et trouvères.* Paris: France Loisirs, 1992 (= *La bibliothèque de poésie France Loisirs* I).
- Vossler, Karl: *Die Dichtungsformen der Romanen,* hg. von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Zuchetto, Gérard: *Terre des troubadours: XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles.* Paris: Les Éditions de Paris, 1996.
- Zumthor, Paul: *Essai de poésie médiévale.* Paris: Éditions du Seuil, 1972 (= *Poétique*).