

TROUBADOUR – TROUVÈRE – MINNESANG

Die einstimmige weltliche Musik des Mittelalters

Einleitung

Einführung in das Thema

Unser Thema ist die **einstimmige und nicht liturgische Musik des Mittelalters**, wie sie uns in der Gestalt von Dichtersängern hauptsächlich (aber nicht nur) an den mittelalterlichen Höfen begegnet, also die Gesänge der Troubadors, Trouvères und Minnesänger und deren Nachfolger im späten Mittelalter, zu denen etwa auch der Mönch von Salzburg und Oswald von Wolkenstein gehören. Soweit sie für uns greifbar ist, kann man auch die Tanzmusik hinzuzählen.

„Einstimmig“

bezieht sich in unserem Zusammenhang in erster Linie auf die Notation. Dies schließt also nicht aus, dass etwa zu einer gesungenen Melodie eine (improvisierte) zweite Instrumentalstimme getreten ist. Sie ist aber nicht überliefert.

„nicht liturgisch“

Der Ausdruck versucht den Begriff „weltlich“ zu vermeiden. Die Scheidung in geistliche und weltliche Musik ist Ausdruck einer späteren Epoche. Wir meinen mit „nicht liturgisch“ in erster Linie Musik, die nicht für die Liturgie der christlichen Gottesdienste gebraucht wird, also vorgeschriebene Kultgesänge für Messe, Stundengebet, Prozessionen usw., meist im Gregorianischen Choral.

Nicht ausgeschlossen ist aber die geistliche Musik. So sind viele Marienlieder des späten Mittelalters durchaus als Minnelieder konzipiert oder doch zumindest gattungsmäßig mit diesen verwandt.

Da es im vorgegebenen Rahmen nicht möglich ist, dieses Thema erschöpfend zu behandeln, soll der Schwerpunkt auf die Arbeitsweise der Musikwissenschaft gelegt und anhand von markanten Beispielen aus dem Bereich der Troubadourmusik erläutert werden.

Die Arbeitsweise der Musikwissenschaft

Der Musikhistoriker befindet sich in einer besonderen Situation, denn, wer rückblickend ein reales Klanggeschehen, wie es Musik ist, betrachten will, kann nur indirekt darüber sprechen. Musik ist ein klingendes Ereignis, das im Augenblick des Erklingens schon wieder Vergangenheit ist. Das eigentliche Klangereignis geht uns, wenn wir nicht über Aufzeichnungen von technischen Geräten verfügen, für immer verloren.

Ebenso wie Geschichte und Kulturgeschichte ist auch die Musikgeschichte zur Erforschung einer vergangenen Epoche auf die Überlieferung von schriftlichen oder anderen Quellen angewiesen, nur haben diese Quellen eben für die Musikforschung einen anderen Stellenwert. Musik kann zwar schriftlich aufgezeichnet werden. Das Problem dabei ist aber, dass damit ein *akustischer* Vorgang auf ein *optisches* Medium transferiert wird. Dies ist aber nur bedingt möglich, ebenso wie die Übermittlung anderer Sinneswahrnehmungen, etwa Gerüche oder Farben. Im Grunde ist eine Verständigung nur durch Übereinkunft und Absprache von miteinander kommunizierenden Personen oder Personengruppen möglich, vorausgesetzt allerdings, sie verfügen tatsächlich über die gleiche Wahrnehmung.

Von gelber Farbe zu reden ist nur dann sinnvoll, wenn mein Kommunikationspartner weiß, was unter der Farbe „gelb“ zu verstehen ist. Wenn man auch Farben physikalisch mit mathematischen Größen von Schwingungsbereichen eindeutig definieren kann, so ist es doch unmöglich mit Worten zu beschreiben, wie „gelb“ aussieht. Ebenso verhält es sich in der Akustik mit dem Klang.

Zwei Kommunikationspartner können sich über einen Klang nur dann zweifelsfrei verständigen, wenn beide über die gleiche Klangerfahrung verfügen. Mit Worten zu erklären, wie etwas klingt, ist nicht möglich. Schriftliche Zeugnisse, welche die Musik betreffen, versuchen daher entweder, ein musikalisches Ereignis aufzuzeichnen, meist zu dem Zweck, es wiederholbar zu machen (*deskriptive Notation*), oder sie berichten indirekt über ein musikalisches Ereignis oder eine musikalische Praxis (z.B. Beschreibung eines Tanzes bei einer Hochzeitsfeierlichkeit). Neu entworfene Musikstücke (Kompositionen) hingegen werden *normativ* (*preskriptiv*) notiert. Diese Notation soll es einem ausführenden Musiker ermöglichen, den Willen des Komponisten nachzuvollziehen. Dabei wird häufig nur das notiert, was der Musiker wissen muss (vor allem Tonhöhe, Tondauer, Artikulation, Dynamik, bei Gesängen Text), nicht jedoch Dinge die der Komponist meint, beim Ausführenden voraussetzen zu können (etwa die Stimmung eines Saiteninstrumentes oder bestimmte musikalische Praktiken bei Tänzen). Der Musikwissenschaftler muss also bei jedem durch eine Notation aufgezeichneten Musikstück prüfen, ob es sich um eine deskriptive oder normative Aufzeichnung handelt.

Vor allem dann, wenn der Beschreibstoff selten und teuer ist, wird man sich in der Aufzeichnung auf das beschränken, was genügend wichtig erscheint. Im Mittelalter konnte man

Pergament und später Papier nur mühevoll und in begrenzter Menge herstellen. Für das christlich orientierte frühe Mittelalter, als dessen Zentren von Kunst und Wissenschaft in erster Linie Klöster und Kathedralen in Frage kommen, sind es daher vor allem die gottesdienstlichen Gesänge im Rahmen der Liturgie, die schriftlich festgehalten wurden. Musikalische Quellen des Mittelalters sind also in erster Linie liturgische Gesänge und nicht etwa außerliturgische Musik. Nur für die liturgische Musik wurde zunächst eine auf den Kenntnissen der Antike basierende musikalische Grundlagenforschung, eine Musiktheorie und eine Notation entwickelt. Erst später entwickelte sich aus einer dieser Choralnotenschriften unsere heutige Notation.

Probleme bei der Vermittlung der Kenntnisse und der Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen

Für den Musikhistoriker kann es zu einem Problem werden, vor Nichtmusikern über Musik zu sprechen. Thema der Musikwissenschaft ist die zwar die Musik. Während aber etwa Historiker oder Kunsthistoriker davon ausgehen dürfen, dass Sie auch von Leuten, die nicht ihrem Fach angehören, verstanden werden – vorausgesetzt, man verständigt sich über die Fachterminologie – , kann ein Musikhistoriker heutzutage nicht mehr erwarten, verstanden zu werden, wenn er Musik anhand von Notenbeispielen zu erklären versucht. Notenlesen und die Kenntnis einfacher musiktheoretischer Begriffe wie „Dur“, „moll“, „Vorzeichen“, „chromatische Töne“, „Schlüssel“ etc. ist nicht mehr Allgemeingut anderer Wissenschaftsdisziplinen. Auf der anderen Seite ist der Musikwissenschaftler aber gerade im Bereich der Mittelalterforschung auf die Zusammenarbeit mit Fachkollegen angewiesen, so Historiker, Sprachwissenschaftler, Paläographen, Kodikologen etc.

Probleme bei der Vermittlung durch Hörgewohnheiten

Im Wege stehen der Vermittlung mittelalterlicher Musik auch eine häufige irreführende Vorstellung, welche die Musik des Mittelalters an eigenen Hörerfahrungen misst. Denken wir an die romantische Umkleidung des Minnesanges in der Rezeption des 19. Jahrhunderts, etwa in der Ballade „Des Sängers Fluch“ von Ludwig Uhland:

„... Schon stehn die beiden Sänger im hohen Säulensaal,
Und auf dem Throne sitzen der König und sein Gemahl:
Der König furchtbar prächtig wie blutger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein.“

Da schlug der Greis die Saiten, er schlug sie wundervoll,
Daß reicher, immer reicher der Klang zum Ohr schwoll;
Dann strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor,
Des Alten Sang dazwischen wie dumpfer Geisterchor ...“

In der Tat schwebt dem Dichter hier wohl eine mittelalterliche „Schubertiade“ vor, bei welchem der strahlende Tenor anstelle vom Klavier von einer Harfe begleitet wird, was der tatsächlichen historischen Situation nicht gerecht wird.

Ursprünge der Dichtersänger:

Über das Wesen der Sängerdichter in der Frühzeit des Mittelalters gibt es nur indirekte schriftliche Zeugnisse, so dass sich über Liedrepertoire und Aufführungspraxis lediglich Vermutungen anstellen lassen. Texte oder gar Melodien sind nicht überliefert. Die Spannbreite verlief wohl von ausgedehnten Götter- und Heldenliedern bis hin zu sehr kurzen Zauber und Segenssprüchen, deren gesangsartigen Vortrag man vermuten darf. Fürsten hielten an ihren Höfen Sänger zur Unterhaltung aber auch zur Propaganda in ihren Diensten. Auch für das frühe Mittelalter dürfen wir dies annehmen, obwohl wir nur spärliche Quellen dazu überliefert haben. Aus der Antike übernahm man wohl die Tradition der Mimen, Histrionen und Citharoeden. In älteren Dichtungen erscheinen die Sänger an den Höfen der Fürsten in erster Linie als Krieger, die auch singen (vgl. Volker im Nibelungenlied). Ihre Funktion ist das Anstimmen von Heldenliedern. Im rituellen Charakter ihrer Gesänge stehen sie den Priestern nahe.

Um das Jahr 1000 gibt es den Hofsänger aus der altgermanischen Tradition, der ein Sachgeschenk oder einen Ehrenlohn erhält (früher *Skop* genannt), und der für jedermann auftretenden Unterhaltungskünstler (früher *Mime* genannt), der ein Honorar, bzw. ein Almosen bekam. Es gab auch institutionalisierte Musiker, wie sie uns an der Höfen Theoderichs, Attilas und Chlodwigs überliefert sind. Zu ihnen gehörten die *Skalden* und *Barden*. *Skalde* (von altnord skáld, der Dichter) ist die Bezeichnung für norwegische oder isländische Dichter, die vom 9. bis zum 14. Jh. als Gefolgsleute oder fahrende Sänger an Fürstenhöfen lebten. Seit Ende des 10. Jh. treten meist nur noch Isländer als Skalden auf. Ihre Preislieder bestehen in der kunstvollen Form der *Drapa* aus drei Strophen aus zwölfssilbigen Langzeilen mit Stabreim, Binnenreim und Assonanz. Daneben gibt es Spott- und Liebesdichtung. Die Sprache ist bildreich und bewußt verrätselt.

Epos:

Im Epos werden bedeutsame geschichtliche Ereignisse vorgestellt, die sich im Gedächtnis breiter Bevölkerungsschichten erhalten haben. Diese Lieder haben auch dokumentarischen Charakter in einer schriftlosen Gesellschaft, denn das Epos wird primär schriftlos tradiert. Diese Ereignisse können ausgeschmückt und umgestaltet werden und werden dann zu sagenhaften Erinnerungen.

Literarische Fixierungen sind Nachschriften mündlicher Überlieferungen. Epen werden nicht „gedichtet“. Sie sind. Nach dem Zeugnis von Einhard, dem Biographen Karls des Großen (768-814), ließ dieser nach seiner Kaiserkrönung die „barbara et antiquissima carmina“ in denen Taten und Kriege der früheren Könige besungen wurden, aufzeichnen. Leider ist uns diese Quelle nicht erhalten.

Christianisierung und Geschehnisse aus der Zeit der Völkerwanderung prägen die Epik des europäischen Mittelalters. Bei den einzelnen Stämmen und Völkern entwickelte sich eine landessprachliche Epik, die seit dem 10. Jh. teilweise fixiert wurde. Als ältestes, wenn auch nur fragmentarisch überliefertes Textzeugnis in althochdeutscher Sprache gilt das sogenannte Ältere Hildebrandtslied, das zwischen 830 und 840 niedergeschrieben wurde. „Chansons de geste“ im Altfranzösischen (Rolandslied), Altspanischen (El Cid), Altländischen (ältere Edda, in diesem Fall kein zusammenhängendes Epos, sondern eine Sammlung von Liedern), Angelsächsischen (Beowulf), Mittelhochdeutsche (Nibelungenlied). Sie sind anonyme Schöpfungen, die in mündlicher Tradition entstanden oder zumindest in naher Anlehnung an diese literarisch gefasst sind. Nach einer Umschichtung im 8. und 9. Jh. erhielten diese alten Lieder erst im 10. / 11. Jh. ihre uns heute geläufige Form mit einer Fülle historischer Schichten, in welche jetzt auch die Ideale des höfischen Rittertums eingebbracht werden. Sie werden also aktualisiert und dienen unter anderem auch als Propagandamaterial vor Schlachten.

Das Beispiel Nibelungenlied:

Im 12. Jahrhundert wurden zwei ursprünglich verschiedene Lieder, ein Burgundenlied und das sogenannte jüngere Brünhildenlied zusammengefügt und 1200-1205 zu jenem Epos ausgeformt, welches wir heute kennen. Da gehören Einzelheiten der Siegfriedssage, einer alten, wohl vorchristlichen Schicht an, Figuren wie Hagen und Volker einer wenig jüngeren; die burgundischen Könige Gunther und Giselher, Dietrich von Bern (Theoderich) und Etzel (Attila) sind als historische Gestalten greifbar; die Beschreibung der Gesellschaft und ihrer Umgangsformen aber, Kriemhild, Siegfrieds Werbung und seine Hochzeit spiegeln die Situation zur Zeit der Abfassung wieder.

In einer spezifischen Gruppe der „Spielmannsepik“ finden sich Versepen der 2. Hälfte des 12. Jh. (König Rother, Herzog Ernst, St. Oswald, Orendel, Slaman und Morolf). Spielmannsepik zielt mehr auf Unterhaltung und Belustigung des Publikums als auf künstlerische Form. Versepen gibt es schließlich von Chrétien de Troyes im 12. Jh. und die höfischen deutschen Versepen von Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, die man aber auch wegen ihrer thematischen Verschlingungen als Versromane bezeichnen kann. Höhepunkt und Inbegriff mittelalterlicher Epik ist schließlich Dante Alighieris La divina commedia (ca. 1313-1321).

Wie wurden Epen vorgetragen?

Epensänger improvisieren ihre Gesänge nach bestimmten Schemata und Modellen, das bedeutet, sie verwenden immer wiederkehrende poetische Blöcke, zum Beispiel stehende Epiteta, und schildern stereotype Situationen, die den Handlungen einzelner Epen zugeordnet werden. Der Sänger erzählt rezitierend singend. Die Musik ist Transportmittel, die den Vortrag aus dem alltäglichen Sprechen heraushebt und eine Verbindung zum Transzentenden herstellt. Man kann davon ausgehen, dass der Sänger eine Art Zeilenformel benutzt, die aus wenigen Haupttönen besteht und nach Bedarf verändert bzw. ergänzt wird. Der Musiktheoretiker Johannes de Grocheo (um 1300, man beachte die bereits sehr späte Zeit) beschreibt in seinem Traktat „de musica“ Musikleben und –formen seiner Zeit und berichtet, dass bei einer *chansons de geste* eine Melodiezeile unendlich oft wiederholt wurde, ähnlich einer Psalmtonformel. Da wir von Rezitationsgesang sprechen, der uns zudem nicht überliefert ist, ist die Frage, ob Epen gesungen wurden oder nicht, für uns irrelevant. Die heute bekannte sogenannte „Nibelungenstrophe“ stammt aus dem 14. Jh., wo sie das Gerüst für die „Trierer (Alsfelder) Marienklage“ bildet.

Auf dieses Modell könnte der Text des Nibelungenliedes in der Tat bequem gesungen werden. In der Gesangs-improvisation sind Zusatznoten, emphatische Verzierungen usw. natürlich jederzeit möglich und erwünscht.

Die Verwendung einer Harfe für die Helden- und Preislieder aus der Völkerwanderungszeit ist (etwa um 500 am Hofe des Frankenkönigs Chlodwig (482-511)) bezeugt. Ab dem 11. Jh. wurde die Fidel zum wichtigsten Musikinstrument, das natürlich auch zur Liedbegleitung diente. Ikonographisch belegt als Spielmannsinstrumente sind ferner Rebec, Leier und Drehleier, verschiedene Formen von Zither und Flöte, Schalmei, Sackpfeife und Trommel.

Ein *Rebec* ist ein aus Arabien stammendes Streichinstrument, dessen Resonanzkörper und Hals aus einem Stück bestehen.

Spielmann:

Der sehr weit zu fassende Begriff ist seit dem 8. Jh. belegt und gewann im 13. Jh. eine betont musikalische Bedeutung. Etwa seit dem 14. Jh. bezeichnet er in zunehmender Weise nur mehr einen sozial tiefer gestellten Musiker. Lateinisch spricht man vom *ioculator*, hiervon leitet sich der *joglar* und *jongleur* ab. Von „ministerium“ (Dienst) hingegen leitet sich *ménestrier*, *ménestrel* etc. ab. Der Spielmann gehörte zu den Hauptträgern der europäischen mittelalterlichen Musikkultur. Spielleute waren nicht nur Instrumentalspieler sondern zugleich auch Sänger, Schautänzer und Mimen. Sie spielten zur Unterhaltung und Tanz vor Haustüren, öffentlichen Plätzen, in Wirtshäusern etc. Sie waren Liebesboten und lebendige Zeitungen, sie begleiteten Pilgerzüge, musizierten zum geistlichen Schauspiel und gehörten zu den meisten Phasen von Festlichkeiten, auch von kirchlichen Feiern, wie Prozessionen, Hochzeiten etc. Spielleute konnten als eigener Stand in Erscheinung treten, aber auch Angehörige des niederen Adels, des Klerus und sogar des Bürgertums sein. Seit dem 11. Jh. gibt es Belege für feste Anstellungen bei Hof, ab dem 13. Jh. auch in einer Stadt oder als Musikerzunft. Beim Adel, wo sie v.a. als Fiedler und Sänger auftraten, waren sie auch als Lehrer tätig, gaben Musik- und Sprachunterricht und übernahmen Dienste als Boten und Reisebegleiter. Nicht zuletzt wirkten sie als Musiker bei Aufführungen von mehrstimmiger Musik mit, ja sie gestalteten selbst Gottesdienste. Sie konnten Fahrende oder Sesshafte sein und bei Fürsten in einem loseren oder festeren Beschäftigungsverhältnis stehen.

Als sozial tief stehende Gruppe galten die *Gaukler*. Sie waren oft fahrenden Musiker, die vor den Unter- und Mittelschichten auftraten, und hatten keinen festen Wohnort. Sie galten als Artisten im allgemeinen, als Possenreißer, Mimen, Taschenspieler, Akrobaten und Tierführer. Eine durch ihre Bildung hervorgehobene Gruppe sind die *Vaganten* oder *Goliarden*, wandernde Dichter und Sänger, die wohl zu den anderen Spielleuten in Konkurrenz standen.

Auf der Abbildung sieht man eine Seite aus dem Ordinarium (Liturgieführer) des Salzburger Domes, das um das Jahr 1180 geschrieben worden ist. Die Seite enthält eine Liste aller Personen, „qui repellende sunt a communione“ /die vom Kommunionempfang in der Messe auszuschließen sind. Unter den *fures*, *latrones* und *homicide* findet man in der zweiten Spalte auch die *histriones*, die Spielleute.

¶ repellere fit omnino
vobis.
¶ utrumque
debet regi,
quod omnia regniorum.
Invenitatur.
Offensio est glori-
ficatio vestrae. Cor
Offensio est gloriam.
¶ Bibliorum et scripturarum
liberata.
¶ Veritas.
¶ Ante felicem futuram.
Felix res.
Quoniam portavimus non sicut nos.
Denique invenit deus nos.
Ceterum inveniatur.
Comedita non proflueret.
Omnium denuntiata.
¶ Veritas.
In dei domum invenitur.
¶ Invenitur.
Quoniam non recessimus.
Deus in deo ut similes
restituit ut non discerent-
ur omnes. felix.
Confessio est diuidetur.
Quo plus in iudeo.
¶ Iudicari eis si a prophetis
liberata.

⇐ histriones



Troubadour

Begriff

Das Wort „Troubadour“ bzw. provenzalisch *trobadors* und das nordfranzösische *trouvères* hängt mit dem französischen Wort *trouver* („finden“) zusammen. Ein *trobador* ist also einer, der ein Lied „erfindet“, im Gegensatz zum *joglar/jongleur/Spielmann*, der es nur vorträgt.. Etymologisch leitet man es vom lateinischen *tropare* / tropieren ab. Tropus ist eine Kompositionsgattung, die eigentlich aus der liturgischen Musik stammt.

Man versteht darunter Einschübe, gleichsam „Kommentare“ zu gregorianischen Gesängen, die als „cantus firmus“ / „fester Gesang“ und als vom Hl. Geist eingegeben verstanden nicht verändert werden durften. Tropen werden in Form von Interpolationen in die gregorianischen Choräle eingefügt, als komponiertes Zwischenglied mit Text und Musik oder nur als Text unter einer Melodieketten (Melisma), das auf diese Weise in eine syllabische Melodie verwandelt wird (eine Note zu einer Textsilbe). Nähere Informationen zu diesem Bereich im Kapitel 2.13.5 unter www.virgilschola.org/einfuehrung.htm.

Trobadors sind provenzalische, *Trouvères* nordfranzösische Dichter-Komponisten des 12. und 13. Jh. Ihre einstimmigen Lieder, die sie selbst vortrugen oder von Minstrels oder Joglars vortragen ließen, sind die ersten volkssprachlichen Kunstlieder in Europa. Die Sprache, in der die Trobadors ihre Lieder verfaßten ist die südfranzösische *Langue d'oc* (*oc* = „ja“, im Gegensatz zur nordfranzösischen *Langue d'oil* (*langue d'hui*, frz. *oui*).) Sprachgrenze ist die Loire. Diese *Langue d'oc*, oder wie man auch sagt, das Okzitanische ist mit dem Katalanischen verwandt. Die Trouvères hingegen komponierten in den jeweiligen nordfranzösischen Dialekten. Ihre Kunst entwickelte sich nach 1250 vor allem unter dem Einfluß der Trobadors. Die Trobadors beeinflussten auch den deutschen Minnesang.

In der musikwissenschaftlichen Literatur verwendet man nach wie vor den üblichen Begriff *Troubadour* und nicht das originale *trobador*. Deshalb soll auch im folgenden dieses Wort Verwendung finden.

Trobadours gab es in den Grafschaften Poitou, Toulouse, im Herzogtum Aquitanien und im Gebiet der heutigen Provence. Besonders die Kultur Aquitanien war hochentwickelt. Nicht umsonst haben wir aus dieser Gegend die ersten Beispiele hochentwickelter Mehrstimmigkeit geistlicher Musik überliefert, nämlich das Repertoire, das uns in Handschriften aus der Benediktinerabtei St. Martial in Limoges überliefert ist. Wichtigstes Zentrum der Troubadourkunst ist der Hof von Aquitanien. **Wilhelm (Guillaume) IX., Herzog von Aquitanien** und Graf von Poitiers (1071-1126) gilt als ältester bekannte Troubadour. Seine Enkelin **Eleonore von Aquitanien** wird gleichsam als die „Königin der Troubadoure“ bezeichnet.

Sie war in erster Ehe (1137-52) mit dem König von Frankreich Ludwig VII. verheiratet. In zweiter Ehe heiratete sie 1152 Herzog Heinrich von Anjou-Plantagenet, der 1154 als Heinrich II. König von England wurde. Sie hatte ein lebhaftes Interesse an der neuen höfischen Literatur und vermittelte sie nach Nordfrankreich und dann an den englischen Hof. Es wird immer behauptet, dass große Teile der damaligen höfischen Literatur für Eleonore geschrieben

worden, oder sogar Auftragsdichtung gewesen wäre. Doch stichhaltige Belege für das Mäzenatentum der Königin fehlen.

Troubadours kamen aus allen Ständen, aus dem Ministerialenstand ebenso, wie aus dem Hochadel, dem Klerus, dem Bürgertum und der Unterschicht. Bedingt durch die katastrophalen politischen Zustände im Verlaufe der Albigenserkrise 1209 - 1229 und der Annexion dieser eigenständigen Kultur durch die Franzosen ist der Höhepunkt der Troubadourkunst Mitte des 13. Jh. bereits überschritten, doch hat sie auf weite Teile Europas ausgestrahlt, nach Spanien, nach Nordfrankreich und nach Italien.

Dante war ein großer Verehrer der Troubadours. In seinen Canzonen finden sich Verse in provenzalischer Sprache. Unter den Troubadours und Joglars finden sich immer wieder auch Frauen. 18 Namen sind uns überliefert. Die berühmteste Trobairitz ist in der zweiten Hälfte des 12. Jh. die geheimnisvolle Comtessa di Dia.

Epochengliederung

In der Troubadourforschung hat sich die folgende Gliederung eingebürgert, die sich vor allem auf die jeweiligen Hauptvertreter einer Zeit stützt:

1. Epoche	ab 1100	Wilhelm von Aquitanien
2. Epoche	1120-1150	Jaufré Rudel und Marcabru
3. Epoche	1150-1180	Bernart de Ventadorn
4. Epoche	1180-1220	Peire Vidal, Rimbault de Vaqueiras, Peirol, Aimeric de Peguihan, Arnolt Daniel, Folquet de Marseille.
5. Epoche	bis 1300	Guiraut de Riquier.

Unterteilungen in verschiedene Perioden sind in der Musikgeschichte meist schwierig und erscheinen deshalb oft ein wenig willkürlich. Sie dienen in erster Linie dazu, sich eine gewisse Übersicht und Orientierungshilfe zu verschaffen.

So ist es beispielsweise fast unmöglich, in der Musikgeschichte Mittelalter und Renaissance voneinander abzugrenzen. Die Epoche der Renaissance beginnt im 15. Jh., also im späten Mittelalter. Auf der anderen Seite wird mittelalterliche Musik bis weit in das 16. Jahrhundert hinein geschrieben und tradiert. Daher ist die Frage, ob die Musik Oswalds von Wolkenstein oder des Meistersingers Hans Sachs noch als mittelalterlich anzusprechen ist, im Grunde nicht zeitlich sondern nur gattungsgeschichtlich zu beantworten.

Themen der Gesänge

Thema der Gesänge ist spätestens seit Jaufré Rudel (+ um 1150) die Liebe, jedoch in einer völlig anderen Bedeutung als wir es beispielsweise aus der Zeit der Romantik kennen. Gemeint ist eine stilisierte und konventionelle Frauenverehrung.

Der zentrale Begriff ist *Fin Amor*,

die „feine“ Liebe, das scheue von ferne Verehren der geliebten Person, die *amor de lonh*. Die Geliebte ist unerreichbar wie eine Göttin. Daher hat dieser Begriff nichts mit der ehelichen Liebe zu tun, die ja bereits als Erfüllung einer Sehnsucht gilt. Vielmehr verehrt der Vasalle seine Dame (*dompna*).

Jaufré Rudel verliebt sich zum Beispiel in die ferne Gräfin von Tripolis. Als er ihr endlich todkrank begegnet, stirbt er in ihren Armen.

Gesangsgattungen

Auch in den Gesangsgattungen offenbart sich eine große Vielfalt und Komplexität. Ein komplizierter Aufbau der Verse war unter anderem auch eine Art Markenzeichen des Dichter-Komponisten, das seine Dichtungen vor Plagiaten schützen sollte. Die Melodien hingegen konnten ohne weiteres für andere Texte wieder verwendet werden. Man spricht dann von *Kontrafaktur*. Die Lyrik der Dichter wird sowohl von der Tradition der Antike als auch vom Einwirken der arabischen Kultur bestimmt. In der Aufführungspraxis ist wahrscheinlich der aus Spanien kommende maurische Einfluss immer spürbar gewesen, wie ja überhaupt die arabische Musik und ihre Instrumente sehr auf die westliche mittelalterliche Welt eingewirkt hat.

Canço

„Kanzone“; die häufigste Liedform (mehr als 1000 überlieferte Stücke, bzw. ca. 40%)

5 bis 7 Strophen (*coblas*) mit identem metrischen Aufbau, der in den einzelnen Liedern ganz unterschiedlich sein kann, und von beliebiger Verszahl (überwiegend 8 oder 9).

Jede Strophe wird durch einen Aufgesang (2 Stollen) eingeleitet und mit einem Abgesang (*cauda*) abgeschlossen.

Der Abschluss des Stücks erfolgt meist durch *tornade* („Rückkehr“, Kurzstrophen).

Die Gattung der canço ist breit gefächert. Sie reicht vom einfachen Lied (*trobar plan*) bis zu dunklen und rätselhaften Dichtungen (*trobar clus*) mit den ungewöhnlichen *caras rimas*.

Weitere **Gesangsgattungen** sind:

Sirventes	ursprünglich ein Auftragslied, seit 1150 eine politisch satirische Dichtung.
Tenzone od. Tensó	ein Streitgedicht zwischen zwei Dichtern in mehreren Strophen auf eine bekannte Melodie.
Descort („Zwiespalt“)	Der nicht erhörte Troubadour singt eine Dichtung mit Unregelmäßigkeiten in Aufbau, Versart, Sprache und Inhalt.
Partimen od. Joc parti (Jeu parti bei den Trouvères)	ein Streitlied zwischen zwei Sängern, die sich bei jeder Strophe abwechseln.
Planh (Planctus)	Klagelied über den Tod einer höhergestellten Persönlichkeit
Alba	Taglied
Pastureta (Pastourelle, Pastorela)	Thema ist der Versuch eines Ritters, ein Bauernmädchen oder eine Schäferin zu verführen, natürlich meist ohne Erfolg. Charakteristisch ist die dialogische Darstellungsweise.

Tanzlieder

Dansa oder Balada	Tanzlied mit Refrain
Retroencha (Rotrouenge)	Sie besteht aus 3 bis 5 Versen mit gleichem Reim und gleicher Melodie und einem zweizeiligen Refrain mit neuem Reim und eigener Melodie. Die Retroencha war im 12. Jh. eine der beliebtesten Formen des Gesellschaftsliedes und wurde vor allem im Chor gesungen.

Estampida (Estampie, ital. Istampida, lat. stantipes)

ein- oder mehrstimmiges Instrumental- oder auch lyrisches Gesangsstück, das nach dem Prinzip der fortschreitenden Wiederholung (AA BB CC ...) komponiert ist (ähnlich der geistlichen Sequenz oder dem Lai)

6-7 *puncta* (gleichartig gebaute Teile) mit bei der Wiederholung jeweils verschiedenen Schlüssen (*ouvert* - *clos* / offen - geschlossen, das entspricht unserem Halb- und Ganzschluss), die bei allen allen Strophen gleich sind, also kehrreimartig. Eine Schlussmelodie ist möglich.

1. punctum – Refrain mit *ouvert*-Schluss

1. punctum – Refrain mit *clos*-Schluss

2. punctum – Refrain mit *ouvert*-Schluss

2. punctum – Refrain mit *clos*-Schluss

....

...

Die Estampida ist wohl die bekannteste Gattung der Tanzmusik dieser Zeit.

Überlieferung:

Texte: 2542, davon 450 von namentlich bekannten Autoren.

Melodien: 260 von 44 Dichtern, davon 26 anonym.

Lebensbeschreibungen der Troubadours sind in Gestalt von *Vidas* und *Razos* erhalten, die allerdings erst aus dem 13. und 14. Jh. überliefert sind und von den Joglars als Einleitung zu den Gesängen dienten. Neben historischer Authentizität enthalten sie auch viele legendäre Züge. Alle uns überlieferten Quellen stammen aus einer späteren Zeit, nämlich aus dem 13. - 14. Jh. Nur in vier der ca. 30 Troubadourhandschriften ist ein Teil des Inhalts auch mit Melodien überliefert:

<i>Signatur</i>	<i>Sigl</i>	<i>Alter, Herkunft</i>	<i>Melodien</i>
Milano, Biblioteca Ambrosiana, R71sup.	G	gegen 1300, N-Italien	81
Paris, Bibl. Nat. fonds frcs. 22543	R	Beginn des 14. Jh., Languedoc	160
Paris, Bibl. Nat. fonds frcs. 844 „Manuscript du Roi“	W (M)	1280, Artois?	51
Paris, Bibl. Nat. fonds frcs. 20050 „Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés“	X (U)	1. Viertel des 13. Jh.	24
W und X überliefern in den übrigen Teilen hauptsächlich französische Lieder.			

Tonalität:

Die Tonalität bewegt sich im Rahmen der sogenannten „Kirchentonarten“ („dorisch“, „phrygisch“, „lydisch“, „mixolydisch“). Allerdings verwenden die Dichter nicht die musiktheoretischen Vorgaben der modi. Der Ambitus (Tonumfang) ist völlig frei, die Tonart mitunter nicht bestimmbar. So gibt etwa der Finalton nicht unbedingt den modus an.

Ausführung:

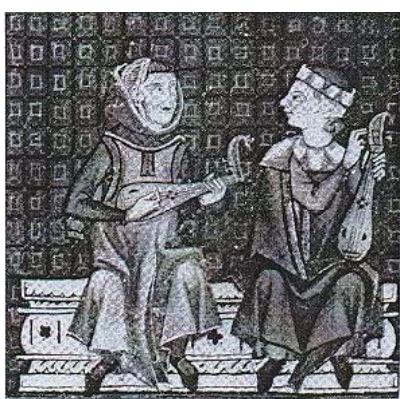
Die einstimmigen Gesänge wurden mit improvisierter Instrumentalbegleitung ausgeführt. Man nimmt an, dass die Joglars mit etwas forcierter hoher Stimme sangen. Man verwendete Kopf-, Mittel- und Brustregister mit häufigem Umschlag. Natürlich gab es regionale Abweichungen in der Klangfarbe und Artikulationstechnik. Die Romanen bevorzugten den verzierten stufenweisen Gesang, die Germanen den weniger verzierten sprunghaften.

Instrumente:

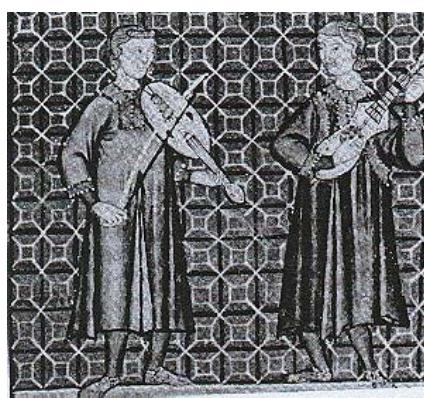
Zeitgenössische Instrumente sind uns keine erhalten. Die wichtigsten Instrumententypen existierten in einer unerhörten grenzenlosen Vielfalt. Informationen gewinnen wir aus Abbildungen. Wichtig sind die Saiteninstrumente, weil sie beim Singen nicht behindern, z. B.:

Chitarra sarracenia	Langhalslaute, deren Drahtseiten mit einem Plektron gezupft werden.
Laute	Häufig verwendete kurzhalsiges Zupfinstrument.
Vielle	das häufigste Streichinstrument und Vorläufer unserer Violine.
Lira	ein kleines Streichinstrument mit birnenförmigem Korpus.

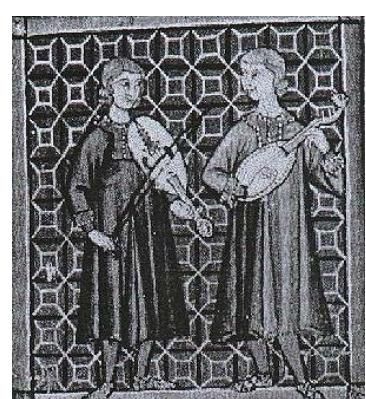
Abbildungen aus den Cantigas de Santa Maria



Dreisaitige Mandoren oder gezupfte Rebecs



Dreisaitige ovale Fiedel und vierseitige Gitarre



Ovale Fiedel und dreisaitige Citole

Zahlreiche weitere Abbildungen von Musikinstrumenten aus den Cantigas de Santa Maria findet man unter
http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/all_color.html bzw.
<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/>

Zur modernen Aufführungspraxis monophoner Musik

Wie kann Musik aus dem Mittelalter im heutigen Musikgeschehen adäquat wiedergegeben werden? Was kann ich aus den Noten tatsächlich herauslesen und was nicht? Wir sind in unserer Musikauffassung immer noch von Vorstellungen geprägt, die aus dem Werkbegriff des 19. Jahrhunderts stammen. Wir erwarten eine Partitur mit einer genauen authentischen Niederschrift eines Musikstückes, die „authentische“ Fassung. Gibt es eine solche nicht, versuchen wir, mit verschiedenen Methoden eine „authentische“ Fassung zu rekonstruieren. Für eine kunstvolle polyphone Komposition ist dies – zumindest was den Notentext betrifft – sicherlich wünschenswert, manchmal sogar notwendig. Gerade für die monophone Musik des Mittelalters trifft dies aber nicht zu. Schriftliche Aufzeichnungen enthalten niemals eine verbindliche klangliche Umsetzung. Das Hörbarmachen einer musikalischen Idee liegt völlig im Ermessen des ausführenden Musikers und hängt von den Hörgewohnheiten der Zuhörer ab. So ist die Realisierung einer Musik bedingt durch die Zeit (zwischen dem 12. und dem 14. Jahrhundert gibt es entscheidende Unterschiede in der Musikauffassung), durch den Ort (in Spanien musiziert man anders als in Deutschland) und durch die Gesellschaft (etwa vor einem Fürsten oder in einer Schenke). Ähnlich wie im mittelalterlichen Kirchengesang im allgemeinen und im Gregorianischen Choral im besonderen geht es in der Gesangskunst der Dichtersänger in erster Linie um die Vermittlung eines Textes, und zwar soll der Text nicht nur deklamiert, sondern gesungen werden. Zu jedem Text gehört eine bestimmte Melodie. Diese kann auch aus dem Stand improvisiert werden. Die Melodie ist somit zunächst Transportmittel eines Textes (wenn auch als solche für die Gestaltung nicht weniger wichtig als die Textform). Deshalb sind uns auch in den Handschriften so viele der oft komplizierten Texte nicht mit Musik überliefert. Oft werden nur Notenlinien gezogen, ohne Noten einzutragen. Bei der Handschrift R sind von ca. 1100 Dichtungen zu 160 Stücken Melodien notiert, dagegen zu 696 nur die Notenlinien gezogen. Erst wenn eine Melodie so einprägsam ist, dass man sie sich merkt, erhält sie einen eigenständigen Wert und vermag sich aus dem ursprünglichen Textzusammenhang lösen. Daher ist es auch schon im Mittelalter möglich, neue Texte einer geeigneten Melodie eines anderen Liedes als *Kontrafakte* zu unterlegen. Die Überlieferung der Melodien setzt im übrigen erst zu einem Zeitpunkt ein, als die Troubadourkunst ihrem Ende entgegenging, und man die Stücke bewahren wollte.

Im Gegensatz dazu wurden den Melodien des Gregorianischen Chorals mehr Beachtung geschenkt, denn diese galten ja als heilig und unveränderlich.

Für die fehlenden Aufzeichnungen gibt es aber wohl noch einen anderen Grund: Gesetzt dem Fall, der Schreiber des Codex wusste durch einen glücklichen Umstand die Melodie, welche zu einem Text zweifelsfrei gehört: Wie sollte er sie notieren? Die Notationen, die ihm zur Verfügung

standen, waren allein für die Niederschrift des Gregorianischen Chorals gedacht, für seine Gesangsweise und für seinen musiktheoretischen Unterbau. Nur mit Mühe ließen sich in der späteren Folge daraus Notationen für polyphone Organa und Motetten entwickeln, die zweifelsfrei lesbar sind. Mit den damals verwendeten Choralnotationen kann man nämlich weder komplizierte Rhythmen ausdrücken (und eigentlich auch keinen deklamatorischen Rhythmus), noch lassen sich Melodien aufzeichnen, die sich außerhalb des diatonischen Bereiches bewegen. An chromatischen Tönen lässt sich nur das b-durum zum b-molle alterieren (modern gesprochen: ein *h* kann zu einem *b* erniedrigt werden). Töne wie *fis* oder *es* lassen sich hingegen nicht ausdrücken und wurden auch durch den musiktheoretischen Unterbau zurückgewiesen. Schon gar nicht lassen sich Mirkointervalle wie zum Beispiel Vierteltöne notieren, wie wir sie zumindest für arabisch beeinflusste Musik annehmen dürfen. Auch stimmtechnische Vortragmanierungen kann man nicht wiedergeben. Es ist daher auch umgekehrt für uns heute sehr schwer, aus dem notierten Bild eines Stücks die tatsächliche Klangrealität rückzuverschließen, denn das Schriftbild sieht ja aus wie Gregorianischer Choral. Da die Melodien erst spät und nicht eindeutig überliefert sind, kommen noch die Schwierigkeiten verschiedener Fassungen und Lesarten dazu.

Für die gesamte Rezeption der mittelalterlichen Gesangslyrik stellt dieses Problem eine fast unüberwindliche Hürde dar. Verschiedene Lösungsmöglichkeiten wurden in den letzten 100 Jahren vorgeschlagen. Die heutige Auffassung bevorzugt eine rhythmisch flexible Vortragsart, die sich aus der Versdeklamation in Verbindung mit den musikalischen Impulsen ergibt. Rhythmisch gebundene Lösungen sind möglich. Diese Flexibilität gilt natürlich auch für die Beteiligung von Instrumenten. Es ist nicht überliefert, welche Instrumente zu welchem Anlass verwendet wurden. Alle Möglichkeiten werden von heutigen Ensembles in der Regel voll eingesetzt. Praktiziert werden Gesangsmannierungen und Verzierungen ebenso, wie eine heterophone instrumentale Verzierung beim Gesangsvortrag, sowie unabhängige instrumentale Vor-, Zwischen- oder Nachspiele. Anzustreben sind sicherlich Farbigkeit und grelle Unterschiede, wie sie auch in Kleidung, Nahrung und Denkstrukturen des Mittelalters anzutreffen sind.

Heterophonie: Ein Instrument spielt die Melodie mit und verzerrt sie gleichzeitig. Dadurch bleibt es nicht mit einer Einstimmigkeit (Monophonie), es entsteht aber auch keine echte Mehrstimmigkeit (Polyphonie).

Beispiel: Bernart de Ventadorn, Quan vei la lauzeta mover

Einer der bekanntesten Troubadoure ist sicherlich Bernart de Ventadorn, der oft als der bedeutendste Troubadour überhaupt angesehen wird. Sein Wirken fällt in die Zeit zwischen 1147 und 1180. Er stammt von der Burg Ventadorn (heute Moustier-Ventadour im Département Corrèze, nahe Tulle), die den Vizegrafen von Ventadorn gehörte. Möglicherweise ist Bernart von niederer Herkunft gewesen. Unzweifelhaft war er aber Berufsdichter. Aus seinen Liedern kann

man schließen, dass er sich am Hof des Königs Heinrich II. Plantagenet und seiner schon erwähnten Gattin Eleonore aufgehalten hat, deren Namen er nennt. 44 Lieder sind von ihm überliefert, davon 18 mit Melodien. Seine Bedeutung wird durch die Tatsache unterstrichen, dass mehrere seiner Lieder in zwei oder drei Handschriften überliefert werden, was für damalige Verhältnisse ungewöhnlich ist. Aus seinem Bekanntheitsgrad rührte wohl das Bestreben her, schon im Mittelalter eine Biographie zu rekonstruieren. Seine vida aus dem 13. Jh. erzählt folgendes:

Bernart de Ventadorn war aus der Limousin, vom Kastell der Ventadorn. Er war armer Eltern Sohn; die Magd, die auf dem Schloss von Ventadorn den Backofen heizte, war seine Mutter. Er wuchs zu einem schönen und galanten Mann heran, der es verstand, Worte in Musik zu setzen und vorzutragen, er war wohlanständig und gebildet. Der Vicomte von Ventadorn, sein Herr, war ihm sehr zugetan, schätzte seine Lieder und seinen Gesang und zeichnete ihn dafür aus. Dieser Vicomte hatte eine junge und edle Gemahlin, eine fröhliche und hübsche Dame, der Bernart und auch seine Lieder wohl gefielen, so dass sie sich in ihn verliebte und auch er verliebte sich in sie. Er schrieb Verse und Lieder für sie, die alle von seiner Liebe und den Vorzügen der Geliebten sprachen. Lange Zeit dauerte ihre Liebe, bis schließlich der Vicomte, der Gemahl der Dame, und auch die Leute es bemerkten. Der Vicomte trennte darauf Bernart von ihr, sperrte die Gemahlin ein und ließ sie überwachen. Dann hieß er sie von Bernart Abschied nehmen und ihm zu befehlen, weit fort von ihr zu gehen.

So zog er fort und kam zur Herzogin der Normandie (gemeint ist Eleonore von Aquitanien), einer jungen und hochherzigen Frau, die den Wert und die Ehre eines Mannes wohl zu schätzen wusste. Bernart sagte viel zu ihrem Lobe. Seine Lieder und Verse fanden ihren Gefallen; sie hieß ihn bei sich willkommen, nahm ihn auf,ehrte ihn und bereitete ihm viele Freuden. Lange Zeit blieb er am Hofe der Herzogin, in Liebe ihr zugetan und von ihr wiedergeliebt, schrieb er viele schöne Lieder.

Doch König Heinrich von England holte sich die Gemahlin aus der Normandie nach England, und Bernart blieb traurig und einsam zurück. Er zog aus der Normandie zum guten Grafen von Toulouse, und an seinem Hof blieb er bis zu dessen Tod. Als dieser Gönner aber gestorben war, nahm Bernart Abschied von der Welt der Poesie, des Gesanges und der Freuden und trat in den Orden des Dalon ein, wo er bis zum Ende blieb. Was ich hier berichte, wurde mir von Vicomte Ebles von Ventadorn erzählt, der selbst Sohn jener Vicomtesse ist, die Bernart so sehr geliebt hat.

Diese vida dürfte die historischen Tatsachen im wesentlichen treffen. Er musste wohl die Burg Ventadorn unfreiwillig verlassen. Der eigentliche Grund aber ist nicht bekannt. Es wird angenommen, dass sich Bernart am Hofe König Heinrichs und Eleonores aufgehalten hat und möglicherweise an der Krönung Heinrichs im Dezember 1154 in England teilgenommen hat. Geht man nach seinen Liedern, gab es zahlreiche verschiedene Damen, die Gegenstand seiner Verehrung waren.

Bernarts berühmtestes Lied ist wohl das Lerchenlied „Quan vei la lauzeta mover“. Alle vier Haupthandschriften überliefern es, allerdings mit zahlreichen Varianten (G f.10r, R f.56v, W f.190v, X mit verändertem Text)

Das Lied kann als Ausschnitt unter
http://mfile.akamai.com/3196/rm/muze.download.akamai.com/2890/us/us_rm/0500/56830_1_04.ram?obj=v10617
angehört werden.

Rechts die Seite aus W , links die Transkription der Melodie in heutige Notation.



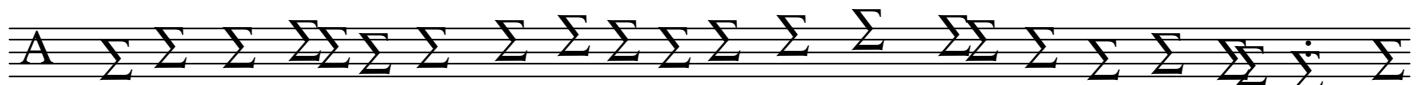
Die Noten sind in sogenannter Quadratnotation notiert, wie man sie heute noch in Choralbüchern findet. Rhythmische und agogische Elemente sind in der Notation nicht zu erkennen. Ohne textlichen Zusammenhang könnte es sich auch um einen liturgischen Gesang im mittelalterlichen Choral handeln.

Das Gedicht besteht aus sieben Strophen zu acht Versen. Jeder Vers besteht aus acht Silben und ist im Schema ABABCDCC gereimt. Den Abschluss bildet eine vierzeilige Tornada. Die Melodie entwickelt sich frei, d.h. ohne besondere Strukturierung in Form einer *oda continua*.

Beispiel: Reimbaut de Vaqueiras, Kalenda maya

Ein bekanntes Lied namens „Kalenda maya“ stammt der Überlieferung einer razo nach von Reimbaut de Vaqueiras (um 1150 - 1207) aus dem Jahre 1190. Er komponierte das Stück, nachdem er von zwei nordfranzösischen Jongleurs eine Estampie gehört hatte, die diese auf ihren *vielles* gespielt hatten. Ob das so stimmt, kann man natürlich nicht genau überprüfen, aber die Melodie von kalenda maya zeigt immerhin eine Ähnlichkeit mit der Form der Estampie. Die Melodie enthält drei Phrasen, die wiederholt werden, wovon zwei verschiedene Endungen haben. Vielleicht haben wir hier einfach die Urform einer Estampie vor uns, die noch nicht so kompliziert gebaut war. Im übrigen handelt es sich hier um ein Strophenlied, d.h. die Melodie wird mehrere Male wiederholt.

Text und Melodie sind genau überliefert, nicht aber der Rhythmus:



Ka-len - da ma - ya, Ni fuelhs de fa - ya, Ni chanz d'au - zelh, Ni flors de gla - ya, Del...

Non es que.m pla - ya, Pros dom - na gua - ya Tro qu'un y - snelh, Mes - sa - tgier a - ya,
Für eine klangliche Realisation gibt es daher mehrere Möglichkeiten. Die ansprechendste ist
zweifellos eine Übertragung in einem Dreiertakt:



Ka - len - da ma - ya, Ni fuelhs de fa - ya, Ni chanz d'au - zelh, Ni flors de gla - ya, Del...

Non es que.m pla - ya, Pros dom - na gua - ya Tro qu'un y - snelh, Mes - sa - tgier a - ya,

Literatur:

Für Nichtmusiker wird folgende Literatur zur weiteren Beschäftigung empfohlen:

Peter Gülke, Mönche - Bürger – Minnesänger : die Musik in der Welt des Mittelalters. 3. bearb. und erw. Aufl., Laber: Laber 1998.

Eine gute Darstellung der mittelalterlichen Instrumente findet man bei:

Jeremy Montagu, Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance. Herder: Freiburg, Basel, Wien 1976.

Grundlegende Literatur zum Thema findet man im Sachteil der musikwissenschaftlichen Enzyklopädie:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Bd. 1-9 und Registerband, Bärenreiter: Kassel, Basel usw. 1994 – 1999, v.a. in den Artikeln „Cantiga“, „Epos“, „Lied“, „Minnesang“, „Spielmann“ und „Troubadours, Trouvères“