

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

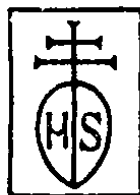
Band 9

Marie Louise Martinez
Die Musik des frühen Trecento

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

MARIE LOUISE MARTINEZ

DIE MUSIK
DES FRÜHEN TRECENTO



1963

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© 1963 bei Hans Schneider Verlag in Tutzing
Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstr. 10
Printed in Germany

TO MY PARENTS

INHALT

Vorwort	7
Einleitung	9
I. Die frühesten überlieferten Madrigale	12
Codex Rossi 215	12
Die Texte	14
Musikalische Gliederung	16
Vortrag des Textes	16
Melodischer Verlauf	18
Zusammenfügung der Stimmen	20
Die Kolorierungen	23
Der Rhythmus	26
II. Entstehung des zweistimmigen Madrigalsatzes	27
Verhältnis der Stimmen zueinander	27
Madrigal und Ballata	30
Aufzeichnung der Musik	34
III. Die Dreistimmigkeit im frühen Trecento	43
Die Bezeichnung ‚Caccia‘	43
Die nachahmenden Stimmen	44
Der begleitende Tenor	49
IV. Tonale Eigenschaften des Madrigals	55
Die erhöhten Töne bei Marchettus von Padua	55
Tonreihe und Tonsystem	70
V. Die Notationslehre des Marchettus von Padua	75
Besonderheiten der italienischen Mensuralnotation	75
Das Pomerium und die späteren praktischen Quellen	76
Das Pomerium und die französischen Traktate	77
Musikalische Praxis und theoretische Tradition	82
Ableitung der neuen Lehre	84
Abweichungen zwischen Lehre und Praxis	94
Das Nachwirken von Marchettus' Lehre	98

VI. Die weltliche Mehrstimmigkeit bei Guillaume de Machaut	99
Die Ballade und das italienische Madrigal	99
Vertonung des einzelnen Verses	101
Die mehrstimmige Vertonung der Refrainform	105
VII. Herkunft der Trecentomusik	117
Organale Zweistimmigkeit in Italien um 1300	117
Die französische Mehrstimmigkeit	130
Die Anfänge des Madrigals	133
Quellen und Literatur	138
Abkürzungen	141
Register	142
Anhang	I—XII

VORWORT

Mein Interesse an der Musik des Trecento wurde vor allem durch Aufführungsversuche am Vassar College, U.S.A., und später am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München geweckt. Nachdem ich mich im Laufe des Studiums immer wieder mit diesem Gebiet befaßt hatte, wählte ich es 1958 zum Gegenstand einer Dissertation. Entscheidende Anregungen bei der Durchführung des Themas und für die methodische Einstellung verdanke ich meinem Lehrer, Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades.

Die vorliegende Arbeit wurde 1962 bei der Philosophischen Fakultät der Universität München zur Promotion eingereicht. Für die Druckfassung wurden lediglich einige inzwischen erschienene Veröffentlichungen, vor allem die Ausgaben des Codex Rossi 215 und des *Pomerium* von Marchettus de Padua berücksichtigt.

Folgenden Institutionen, die mich bei meinem Studium in Deutschland und bei der Fertigstellung der Dissertation in großzügiger Weise gefördert haben, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet: der Fulbright-Commission, der University of California in Berkeley, dem Vassar College und der Alexander von Humboldt-Stiftung. Mein Dank gilt ferner den verschiedenen, in der Arbeit genannten Bibliotheken für ihr freundliches Entgegenkommen sowie den Herren cand. phil. Rudolf Nowotny und Helmut Hell und Dr. Frieder Zaminer für ihre Hilfe beim Durchlesen der Korrekturfahnen. Besonders aber danke ich meinem Mann, dem die nicht immer leichte Aufgabe zufiel, sprachliche Unbeholfenheiten im Manuskript zu korrigieren.

München, im Juli 1963

Marie Louise Martinez-Göllner

Einleitung

Die Erforschung der weltlichen Musik des Trecento ging in ihren Anfängen vor allem von den zugrunde liegenden Gedichten und nicht von der Vertonung aus. So wurden in Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Texte aus der Handschrift Squarcialupi (*Sq*) veröffentlicht¹⁾, während die Musik kaum beachtet wurde. Erst nach der Jahrhundertwende erschienen zwei grundlegende Aufsätze von J. Wolf²⁾ und Fr. Ludwig³⁾, worin die Voraussetzungen zur Untersuchung der Musik geschaffen wurden. Diese Arbeiten behandelten zumal die handschriftliche Überlieferung sowie Probleme der Notation. Besonders wichtig war ferner Wolfs „Geschichte der Mensural-Notation“⁴⁾, die zum ersten Mal einen größeren Ausschnitt der Musik zugänglich machte. Die Arbeiten von H. Riemann⁵⁾ und A. Schering⁶⁾ rückten dann vor allem die Frage nach der instrumentalen oder vokalen Natur der Vertonungen in den Vordergrund. Alle diese Untersuchungen werden dadurch gekennzeichnet, daß sie die Trecentomusik als eine einheitliche Erscheinung betrachten.

Eine Untersuchung, die sich speziell mit den Anfängen dieser Musik befaßt, war dagegen auf Grund des verfügbaren Quellenmaterials kaum möglich. Die älteste der damals bekannten Handschriften, der Codex Panciatichi (*FP*), gehört erst dem Ende des 14. Jahrhunderts an. Auch die Datierung der Schriften des Marchettus von Padua, des wichtigsten Musiktheoretikers des Trecento, war noch lange Zeit unsicher. Besonders erschwerend war aber, daß von einer musikalischen Praxis, die der Trecentomusik in Italien vorausgegangen ist, überhaupt nichts bekannt war. Selbst als die Aufmerksamkeit der Forschung durch die Entdeckung der Handschrift Rossi (*Rs*) auf die Anfänge

¹⁾ Vgl. bes. A. Cappelli, *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, Bologna 1868; G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa 1871; ders., *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, in: *Opere*, Bd. VIII, Bologna 1893, 299 ff.; ders., *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna 1896.

²⁾ J. Wolf, Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts, in: *SIMG III* (1901—02), 599 ff.

³⁾ Fr. Ludwig, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, in: *SIMG IV* (1902—03), 16 ff.

⁴⁾ J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, 3 Bände, Leipzig 1904.

⁵⁾ H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I, 2, Leipzig 1905, bes. 306 ff.

⁶⁾ A. Schering, Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento, in: *SIMG XIII* (1911 bis 1912), 172 ff. und ders., *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914.

der Trecentomusik gelenkt wurde, stellte noch immer die französische Musik die einzige Vergleichsmöglichkeit dar. Die Herkunft der neuen italienischen Praxis wurde somit in dieser französischen Tradition gesucht.⁷⁾

In letzter Zeit haben eine Reihe von Einzeluntersuchungen unsere Kenntnis gerade von dem frühen Trecento wesentlich bereichert. Zu diesen gehören besonders die Untersuchungen von O. Strunk⁸⁾ und N. Pirrotta⁹⁾, die eine genauere Datierung der theoretischen Werke des Marchettus von Padua ermöglicht haben. Erörterungen über formale Eigenschaften der frühen Madrigaltex-te haben neue Seiten der Dichtung hervorgehoben, die auch für die Musik von wesentlicher Bedeutung sind.¹⁰⁾ Schließlich ist es G. Vecchi vor kurzem gelungen, einige Beispiele einer zweistimmigen kirchlichen Praxis in Italien aus dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert ausfindig zu machen, die auf eine eigenständig italienische Musik vor dem Trecento hinweisen.¹¹⁾

Die vorliegende Studie versucht nun, die aus der frühesten Trecentozeit bekannten theoretischen und praktisch-musikalischen Quellen im Zusammenhang zu betrachten, indem sie von dem zweistimmigen Madrigalsatz ausgeht. Diese Satzart nimmt innerhalb der mittelalterlichen Musik eine Sonderstellung ein. Es ist nicht möglich, einen *cantus prius factus* — sei es als *cantus firmus* oder als frei erfundene Stimme — in den Madrigalen nachzuweisen.¹²⁾ Auch ist für die Entstehungsart dieser Zweistimmigkeit kein Hinweis aus der Theorie bekannt. Es gibt somit im Gegensatz zu der liturgischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters keinen festen Ausgangspunkt für eine satztechnische

⁷⁾ Vgl. bes. L. Ellinwood, *Origins of the Italian Ars Nova*, in: *Papers read by members of the American Musicological Society 1937*, 29 ff. (*Conductus*) und H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 157 (das provenzalische Organum).

⁸⁾ O. Strunk, *Intorno a Marchetto da Padova*, in: *La Rassegna musicale* XX (1950), 312 ff.

⁹⁾ N. Pirrotta, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, in: *Musica Disciplina* IX (1955), 57 ff.

¹⁰⁾ Vgl. bes. E. Li Gotti, *L'„Ars Nova“ e il madrigale*, in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie IV, Vol. IV — Parte II*, Palermo 1944, 339 ff.; N. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della „caccia“ e del „madrigale“ trecentesco I und II*, in: *RMI XLVIII* (1946), 305 ff. und *XLIX* (1947), 121 ff.; W. Th. Marrocco, *The Fourteenth-Century Madrigal: its Form and Contents*, in: *Speculum* XXVI (1951), 449 ff.

¹¹⁾ Vgl. G. Vecchi, *Uffici drammatici padovani*, in: *Bibl. dell' „Archivum Romanicum“*, Serie I, Vol. 41, Firenze 1954, und ders., *Tra monodia e polifonia*, in: *„Historiae Musicae Cultores“* Biblioteca VI, *Collectanea Historiae Musicae* II, Firenze 1956, 447 ff.

¹²⁾ Um den Nachweis eines *Cantus prius factus* bemühten sich vor allem J. Wolf und A. Schering. Weder für einen *Cantus firmus* in der Unterstimme noch für eine entkolorierte Ausgangsmelodie in der Oberstimme ließen sich aber sichere Belege auffinden. Vgl. J. Wolf, *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal*, in: *JbP XLV* (1938), 57 ff. sowie A. Schering, *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*, in: *SIMG XIII* (1911—12), 172 ff. und ders., *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914, bes. 67 ff.

Untersuchung. So hat auch die Frage nach der satztechnischen Anlage dieser Musik bisher keinen zentralen Platz in der Forschung eingenommen. Gerade die Besonderheiten dieser Zweistimmigkeit sind jedoch, wie wir sehen werden, aufs engste mit der Herkunft der weltlichen Musik Italiens verbunden und somit für einen Vergleich der italienischen mit der französischen Praxis von entscheidender Bedeutung. Die Arbeit geht also von einer Beschreibung der frühesten überlieferten Madrigale aus und versucht, die bestimmenden Faktoren und die Entstehungsweise dieser Vertonungsart zu erfassen. Im weiteren Verlauf werden die anderen beiden Gattungen des frühen Trecento, die einstimmige Ballata und die dreistimmige Caccia, dem Madrigal gegenübergestellt, die Beziehungen der beiden Traktate des Marchettus von Padua zu dieser Musik einerseits und zu der theoretischen Tradition andererseits untersucht und die Zweistimmigkeit Italiens mit der Mehrstimmigkeit Frankreichs verglichen. Auf Grund dieser verschiedenen Gegenüberstellungen, die jeweils vom Madrigal ausgehen, wird schließlich die Frage nach der Herkunft der Trecentomusik behandelt.

Da die originale Niederschrift der Musik einen wesentlichen Ausgangspunkt der Untersuchung bildet, sind sämtliche Notenbeispiele in einer Form wiedergegeben, die der ursprünglichen Aufzeichnung möglichst nahe kommt. Um das Lesen zu erleichtern, sind lediglich die in Stimmen überlieferten Stücke in Partitur übertragen und die Ligaturen der rhythmisierten Stücke in einzelne Noten aufgelöst.¹³⁾

¹³⁾ Nur die Ligaturen 'cum opposita proprietate' werden in der Übertragung beibehalten.


I.

Die frühesten überlieferten Madrigale

Codex Rossi 215

Die älteste überlieferte Quelle der Trecentomusik ist der Codex Rossi 215 der Biblioteca Vaticana.¹⁾ Er bildet nur ein Fragment einer ursprünglich größeren Sammlung, von der jetzt noch die erste Lage (fol. 1—8) und ein Teil der dritten (fol. 18—23) erhalten sind.²⁾ Sein Inhalt setzt sich aus 29 Stücken zusammen; darunter sind 23 zweistimmige Madrigale, von denen vier unvollständig überliefert sind. Ferner enthält die Hs. eine Caccia mit Tenor und fünf einstimmige Ballaten. Die einzelnen Stimmen dieser Stücke sind in schwarzen Noten auf Systeme von je sechs roten Linien aufgezeichnet und liegen entweder übereinander oder auf zwei Folioseiten nebeneinander. Besonders charakteristisch für die Hs. ist die vollständige Notierung jeder Stimme auf einer einzigen Seite. Dieser Gesichtspunkt der Raumaufteilung ist sogar für die Anordnung der verschiedenen Stücke wichtiger als Stimmenzahl oder Textgattung, denn die einstimmigen Ballaten sind gewöhnlich einzeln im Anschluß an die kürzere Stimme eines Madrigals notiert, anstatt zusammengruppiert zu sein. Aus demselben Grund werden häufig die Stimmen eines längeren Madrigals jeweils auf dem oberen Teil von zwei einander gegenüberliegenden Seiten aufgezeichnet, während ein kurzes Stück den übrig gebliebenen Raum am Fuß beider Seiten ausfüllt. Den Noten ist jeweils nur eine Textzeile unterlegt; die übrigen Strophen sind auf dem leer gelassenen Teil des Notensystems am Schluß einer der Stimmen für sich geschrieben. Die Noten sind in dieser Hs. mit auffallender Sorgfalt auf die Silben des zuerst geschriebenen Textes verteilt, wie folgendes Beispiel verdeutlichen mag:

Rs, fol. 2r



che va cantando ço per

¹⁾ Über die Sammlung Rossi vgl. E. Gollob, Die Bibliothek des Jesuitenkollegiums in Wien XIII. (Lainz) und ihre Handschriften, in: Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil.-Hist. Klasse, Bd. 161, Abh. 7, Wien 1909.

²⁾ Für eine ausführliche Beschreibung der Hs. vgl. U. Sesini, Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano 215, in: Studi Medievali, nuova serie, Vol. 16 (1950), 212 ff.

In den Madrigalen sind beide Stimmen mit Text versehen. Im Gegensatz zu den Angaben in späteren Hss. sind die Stücke nicht mit dem Namen eines Musikers verbunden. Sie bleiben deshalb mit Ausnahme der wenigen Madrigale, die in einer zweiten Quelle überliefert sind, anonym. Als einzige Stimmbezeichnung steht einmal das Wort *Tenor* bei der untextierten dritten Stimme der *Caccia Or qua compagni* (fol. 20).³⁾ Die Mensurbuchstaben sind jeweils zwischen den zwei obersten Linien des Notensystems am Anfang der Strophe sowie bei jedem Mensurwechsel in Rot eingezeichnet. Die Hs. weist also eine überaus sorgfältige und nach bestimmten Gesichtspunkten konsequent durchgeführte Aufzeichnung der Stücke auf. Ob darüber hinaus noch andere Gründe, wie etwa die Gliederung nach einzelnen Musikern oder nach der Entstehungszeit, bei der Gruppierung der Stücke mitentscheidend gewesen sind, können wir aus dem überlieferten Teil der Hs. nicht mit Sicherheit entnehmen. Es fällt jedoch auf, daß die fünf Ballaten, die *Caccia* und die Stücke, die auf Grund späterer Hss. dem Musiker Giovanni da Firenze zugeschrieben werden können⁴⁾, alle in der dritten Lage enthalten sind, wogegen die satztechnisch einfachsten Madrigale uns am Anfang der ersten Lage entgegentreten.

Die Hs., deren neuere Geschichte wir seit dem 19. Jh. verfolgen können, ist erst 1925 durch G. Borghezio auf dem archäologischen Kongreß in Brüssel allgemein bekannt geworden.⁵⁾ Ihre besondere Wichtigkeit als die früheste Quelle der weltlichen Trecentomusik ist von der Forschung sofort erkannt worden und hat den Anlaß zu mehreren Arbeiten gegeben. In ihrer 1931 verfaßten Dissertation verglich M. Steiner die Notenschrift von *Rs* mit der Erörterung der Notenschrift im *Pomerium* des Marchettus de Padua.⁶⁾ 1938 veröffentlichte J. Wolf vier der Stücke im Rahmen einer musikalisch-satztechnischen Behandlung.⁷⁾ In Italien fand die Hs. dagegen vor allem das Interesse der Philologen, von denen ihre Texte bereits dreimal veröffentlicht

³⁾ In *FP* wird dagegen gewöhnlich auch die textierte Unterstimme des Madrigals 'Tenor' genannt, und die Oberstimmen der *Caccien* erhalten die Bezeichnung 'primus' bzw. 'secundus'.

⁴⁾ Es handelt sich um die beiden Madrigale *Nascoso el viso* (fol. 18'/19) und *La bella stella* (fol. 23').

⁵⁾ Vgl. den Kongreßbericht (Fédération archéol. et hist. de Belgique, Congrès jubilaire), Bruges 1925, 231. Die erste Erwähnung der Hs. in der Musikkritik erfolgte von H. Besseler, Studien z. Musik des Mittelalters II, in: *AfMw* VIII (1926), 233 f.

⁶⁾ M. Steiner, Ein Beitrag zur Notationsgeschichte des frühen Trecento. Die Lehren des Marchettus von Padua und der Codex Rossiana 215, ungedruckte Diss., Wien 1931.

⁷⁾ J. Wolf, Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal, in: *JbP* XLV (1938), 53 ff.

worden sind, davon zweimal mit einer ausführlichen Beschreibung der Hs. und ihrer Eigenarten.⁸⁾

Besonders U. Sesini hat sich um eine genaue Untersuchung des literarischen Wertes der Hs. bemüht, wobei er auf Grund seiner Beobachtungen zu dem Schluß kam, sie sei auf venezianischem Gebiet, höchstwahrscheinlich an den Höfen von Verona oder Padua entstanden.⁹⁾ Ähnliche Vermutungen über die Provenienz der Hs. finden sich in den Aufsätzen von E. Li Gotti und F. Liuzzi.¹⁰⁾ Die Handschrift wird allgemein um 1370 datiert¹¹⁾, obwohl dieses Datum der Hs. Fixierung mindestens drei Jahrzehnte nach der Entstehung der Musik selbst liegen dürfte.¹²⁾ Eine vollständige Übertragung der in Rs erhaltenen Stücke in moderne Notenschrift ist neuerdings von N. Pirrotta¹³⁾ herausgegeben worden.

Die Texte

In der ersten, vollständig erhaltenen Lage der Hs. sind ausschließlich zweistimmige Madrigale notiert, die jedoch bei näherer Betrachtung sehr verschiedene Textformen erkennen lassen. Nicht nur kommen ganz andere Formen, wie etwa das Rotundello¹⁴⁾ (*Gaiete dolce parolete mie*, fol. 4⁷/5) vor, sondern auch die eigentlichen Madrigale zeigen in der Zusammensetzung der Verszeilen eine bunte Vielfältigkeit.¹⁵⁾ Dieser Zustand entspricht ganz dem Bild, das wir aus den theoretischen Schriften der älteren Zeit gewinnen. In dem von S. Debenedetti aus einer venezianischen Hs. herausgegebenen

⁸⁾ F. Liuzzi, *Musica e poesia del Trecento nel Codice Vaticano Rossiano* 215, in: *Rendiconti (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III)* Vol. XIII (1937), 59 ff. (mit Veröffentlichung von 10 aus insgesamt 29 Texten); E. Li Gotti, *Poesie musicali italiane del sec. XIV*, in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie IV, Vol. IV — Parte II*, Palermo 1944, 99 ff.; U. Sesini, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano* 215, in: *Studi Medievali, nuova serie, Vol. 16* (1950), 212 ff.

⁹⁾ U. Sesini, *Il canzoniere musicale*, 215.

¹⁰⁾ E. Li Gotti, *Poesie musicali*, 105; F. Liuzzi, *Musica e Poesia*, 60.

¹¹⁾ F. Liuzzi, a.a.O.; U. Sesini, *Il canzoniere musicale*, 213.

¹²⁾ Vgl. N. Pirrotta, *Cronologia e denominazione dell' Ars Nova italiana*, in: *L' Ars Nova (Les colloques de Wégimont II, 1955)*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fasc. CXLIX, Paris 1959, 95.

¹³⁾ *The Music of Fourteenth-Century Italy*, CMM 8, Bd. II, Amer. Inst. of Musicology, Amsterdam 1960.

¹⁴⁾ Diese an sich französische Dichtungsart wird auch in den italienischen Traktaten des 14. Jhs. behandelt. Vgl. etwa Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici*, hrsg. von G. Grion, *Delle rime volgari, Trattato di Antonio da Tempo*, Bologna 1869, 134 ff.

¹⁵⁾ Auf diese Unterschiede ist in der Literatur schon mehrfach hingewiesen worden. Vgl. bes. die Tabelle bei E. Li Gotti, *L' „Ars Nova“ e il madrigale*, in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie IV, Vol. IV — Parte II*, Palermo 1944, 346 ff., und W. Th. Marrocco, *The Fourteenth-Century Madrigal: its Form and Contents*, in: *Speculum* XXVI (1951), 449 ff.

Traktat¹⁶⁾ kommt lediglich folgende kurze Bemerkung über den Versaufbau des Madrigals vor: „Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet, sed vult retro unam partem omnibus aliis similem . . .“¹⁷⁾ Auch die wesentlich ausführlicheren Anweisungen des Paduaner Richters Antonio da Tempo in seinem Traktat *Summa artis rithimici*¹⁸⁾ lassen erkennen, daß jeweils die Anzahl der Silben in einem Vers (7 oder 11), der Verse in einer Strophe (3) und der Strophen eines Gedichts (2 oder 3) die eigentlichen charakteristischen Elemente des Madrigals darstellen. Wie die Verse sich reimen, und welche von ihnen aus 7, welche aus 11 Silben bestehen, kann sich von Fall zu Fall ändern. Ob das Ritornell überhaupt vorkommt, oder, wenn vorhanden, ob es aus einem oder aus zwei Versen besteht, bleibt völlig offen. Als einzige Einschränkung fügt Antonio da Tempo hinzu, daß sich das einzeilige Ritornell mit dem letzten Vers der Strophe reimen soll. Selbst diese Vorschrift wird jedoch in den Stücken von *Rs* nicht immer eingehalten. Besteht das Ritornell aus zwei Versen, so ist ebenfalls offen gelassen, ob die Vertonung bei dem zweiten Vers wiederholt oder fortgesetzt wird. Das Madrigal gehört also nicht zu den strengeren Refrainformen, was vor allem daraus hervorgeht, daß das Ritornell nicht einmal einen wesentlichen Bestandteil des Aufbaues darstellt. Sogar in der Mehrzahl der Beispiele, die von Antonio da Tempo angeführt werden, ist es nicht vorhanden.

Diese Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung der Verse scheint vornehmlich bei den Anfängen der Trecentomusik verbreitet gewesen zu sein und ist daher in *Rs* besonders stark ausgeprägt. So ergibt eine schematische Darstellung der ersten fünf Madrigale dieser Hs. folgendes Bild:

	Strophen	Ritornell	Silbenfolge	Reimschema
De soto'l verde	2	einfach	11 11 11; 11	abb cdd; e
Lavandose	2	doppelt	11 7 11; 11 11	aba bab; cc
Bella granata	2	—	11 11 11	abb abb
Dal bel chastel	3	einfach	11 7 11; 11	abb acc add; e
Quando i oselli	3	einfach	7 11 7; 11	aba cdc efe; g

Jedes dieser Stücke unterscheidet sich erheblich von den anderen, wie besonders aus dem Vergleich ihrer Reimschemata hervorgeht.

¹⁶⁾ Bibl. Naz. Marciana, Cod. Lat. cl. 12, Nr. 97. Vgl. S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in: *Studi Medievali* II (1906), 59 ff. (Ausgabe 79 f.).

¹⁷⁾ S. Debenedetti, *Un trattatello*, 80.

¹⁸⁾ Hrsg. von G. Grion, *Delle rime volgari*, Bologna 1869, 139 ff.

Musikalische Gliederung

In der Vertonung¹⁹⁾ werden die Besonderheiten in dem Aufbau des Textes jedoch nicht herausgestellt. So ist die musikalische Gliederung der drei Stücke *De soto'l verde*, *Lavandose le mane* und *Dal bel chastel* stets die gleiche: Der erste Vers und das Ritornell sind jeweils für sich vertont, die übrigen zwei Verse der Strophe werden dagegen zusammengekoppelt. Bei den Madrigalen *Bella granata* und *Quando i oselli* sind auch diese zwei Verse voneinander getrennt; in *Bella granata* wird außerdem der erste Vers unterteilt, wobei die Zäsur in der Mitte des Verses allerdings nur durch eine Semibrevis, und nicht wie gewöhnlich durch eine Longa oder Maxima, markiert wird. Weder das doppelte Ritornell von *Lavandose le mane* noch das Fehlen des Ritornells bei *Bella granata* wird durch die Musik kenntlich gemacht. Ebenso wenig werden die Besonderheiten in der Reimbindung der Gedichte in der musikalischen Aufteilung berücksichtigt. So weisen z. B. die Vertonungen der ersten zwei Madrigale dieselbe Gliederung auf, obwohl die Reimfolge in dem einen abb, in dem anderen aba ist. Umgekehrt ist die musikalische Gliederung bei Stücken mit gleich gereimten Strophen, wie *De soto'l verde* und *Bella granata* (abb) oder *Lavandose le mane* und *Quando i oselli* (aba) jeweils verschieden. In der Vertonung werden also die sprachlich bedingten Unterschiede im Bau der Gesamtstrophe eher ausgeglichen als hervorgehoben. Für die musikalische Gliederung ist vielmehr der einzelne Vers maßgebend. Das vertonte Stück setzt sich ebenso wie das Gedicht aus einer Aneinanderreihung von gleichberechtigten Versen zusammen. Dabei ist die Behandlung der verschiedenen Texte im Prinzip immer die gleiche.

Vortrag des Textes

In den Madrigalen wird der Text von beiden Stimmen gleichzeitig vorgetragen, und zwar gewöhnlich so, daß die erste und die vorletzte Silbe des Abschnitts ein Melisma erhalten, die mittleren Silben dagegen jeweils rasch aufeinanderfolgen. Besonders die vorletzte Silbe des Abschnitts (und somit auch des Verses) wird mit Vorliebe durch ein längeres Melisma ausgezeichnet. In den zwei Versarten, die in den Madrigalen verwendet werden, dem Epta- und Endecasillabo, ist die Betonungsfolge der Schlußsilben festgelegt: Die vorletzte Silbe ist betont, die letzte unbetont. Die Hervorhebung der Pänultima, die auch in anderer Musik vorkommt, trifft also in diesem Falle mit dem besonderen Charakter des italienischen Verses zusammen.

Der Vortrag der mittleren Silben geht häufig in rhythmisch regelmäßigen Abständen vor sich. So folgen z. B. die Silben des zweiten und des dritten

¹⁹⁾ Für die im folgenden besprochenen Stücke vgl. Anhang, Nr. I—V. Das Ritornell von *Lavandose le mane* wird im Zusammenhang mit der Caccia (Kap. III) behandelt.

Verses von *Bella granata* jeweils im Semibrevisabstand aufeinander. In den Ritornellen von *Quando i oselli* und *De soto'l verde* werden aber jeweils nur zwei Silben auf jede dreiteilige Brevis gesungen, so daß der Rhythmus ♦♦♦ bzw. ♦♦ mehrmals wiederholt wird. In allen genannten Fällen bildet die Semibrevis die Grundlage der Textdeklamation; auf Grund der raschen Silbenfolge wird der Vers als zusammenhängende Einheit vorgetragen. Im Gegensatz zu den besprochenen Fällen, die bei den Mensuren Octonaria, Novenaria und Duodenaria vorkommen, bildet die *Brevis* die maßgebende Einheit für die Textdeklamation der Strophenteile von *De soto'l verde* und *Lavandose le mane*, die in der Quaternaria notiert sind. Es ist aber nicht anzunehmen, daß der Text hier doppelt so langsam vorgetragen werden soll wie bei den anderen Mensuren. Höchstwahrscheinlich sind vielmehr Stellen wie die folgenden im Tempo gleichzusetzen, d. h. die Brevis der Quaternaria entspricht der Semibrevis der Octonaria²⁰⁾:

(De soto'l verde) (Quando i oselli)

so- to'l verde vi- pa- sture le va-

Der Vortrag der mittleren Silben des Verses scheint also stets von einer gleichbleibenden Tempovorstellung auszugehen.

Die natürliche Betonung der einzelnen Wörter wird zwar auch durch den punktierten Rhythmus der zweiteiligen Brevisseinheiten wiedergegeben (*soto'l ver-* oder *pasture-*), doch kann die rhythmisierte Silbenfolge nicht allein von der natürlichen Sprachdeklamation abgeleitet werden, denn die Vertonung unterscheidet stets zwischen der Zwei- und der Dreiteiligkeit der zugrunde liegenden Brevisseinheit. Von einzelnen Varianten abgesehen, kommen bei der Quaternaria und der Octonaria gewöhnlich folgende rhythmische Gebilde für den Textvortrag in Frage: ■■, ♦♦ oder ■♦♦, ♦♦; bei der Novenaria und Duodenaria dagegen folgende: ♦♦♦ oder ♦♦♦. Allein bei der Senaria imperfecta treten — wahrscheinlich nach französischem Vorbild — noch kleinere Werte regelmäßig als Träger von Textsilben auf²¹⁾:



²⁰⁾ Über diese in der Quaternaria notierten Stellen vgl. auch unten S. 26.

²¹⁾ Vgl. etwa die *Caccia Or qua compagni*, Anhang Nr. VIII.

Durch die mehrfache Wiederholung eines und desselben rhythmischen Gebildes entsteht eine gleichförmige Aneinanderreihung der Silben innerhalb des Verses. Im Prinzip wird dabei jeder Vers auf dieselbe Weise vorgetragen. Es bestehen keine Unterschiede in der Behandlung des Textes, die auf etwaige Besonderheiten der einzelnen Verszeile zurückzuführen wären. Ferner berücksichtigt die Musik weder den Inhalt des Verses noch die Bedeutung des einzelnen Wortes.

Melodischer Verlauf

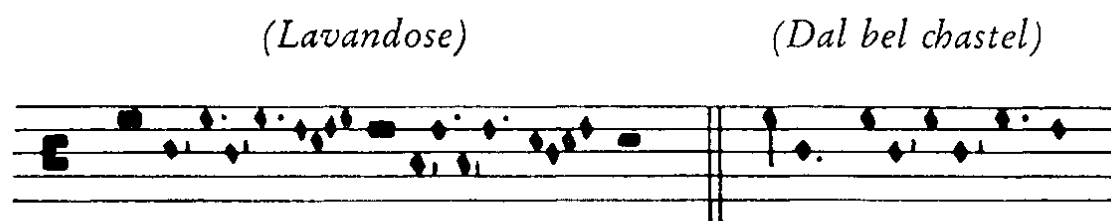
Die Einheit des einzelnen Verses kommt in der Vertonung vor allem durch die scharfe Trennung der Abschnitte zur Geltung. So schließt jeder Abschnitt mit einer Longa auf der letzten Verssilbe und wird in der Hs. durch einen langen Strich von dem folgenden Abschnitt abgehoben. In den frühen Madrigalen finden die Schlüsse immer auf dem Einklang statt und werden von der (kleinen) Terz eingeleitet. Der Schluß des ganzen Stückes unterscheidet sich somit in keiner Weise von dem eines anderen Abschnitts. Dadurch werden jeweils gleichwertige, in sich geschlossene Einheiten nebeneinandergestellt. Auch die Anfänge der Abschnitte beziehen sich gewöhnlich nicht auf den vorausgegangenen Schlußton, sondern setzen in der oberen Stimme auf einem hohen Ton neu ein. Da die Schlüsse stets in der tiefen Lage dieser Stimme liegen, entsteht dadurch ein großer unsanglicher Sprung zwischen dem Schlußton eines Abschnitts und dem Anfangston des folgenden. So setzen z. B. bei *Quando i oselli* die zweite Zeile eine Septim, die dritte eine Sext und das Ritornell wiederum eine Septim höher als die Schlüsse der jeweils vorausgegangenen Zeilen ein. In *De soto'l verde* kommen ein Septim- und ein Sextsprung, in *Dal be! chastel* ein Quint- und ein Sextsprung, in *Lavandose le mane* ein Oktav- und ein Quartsprung vor. Allein der zweite Vers von *Bella granata* fängt mit dem gleichen Ton an, mit dem der erste Vers schließt. Der Sprung stellt also den normalen Vorgang dar. Besonders folgende Merkmale fallen auf:

1. Die Sprünge sind immer nach oben gerichtet.
2. Unter den sehr verschiedenen Intervallen sind die größeren (Quint bis Oktav) in der Mehrzahl.

Innerhalb des Abschnitts verläuft die melodische Bewegung dagegen stufenweise, und zwar im allgemeinen von oben nach unten, da der Anfangston wesentlich höher liegt als der Schlußton. Allein der erste Abschnitt (dem eben nichts vorausgeht) setzt häufig in einer mittleren oder tiefen Lage ein. Aber selbst hier fällt die Melodie am Schluß zumindest in ihren Ausgangspunkt zurück (vgl. *Quando i oselli*). Der Schlußton liegt somit regelmäßig in der tiefsten Lage, oft sogar auf dem tiefsten Ton der oberen Stimme innerhalb eines jeden Abschnitts. Der Ton, der ihm unmittelbar folgt, liegt dage-

gen in der höchsten Lage und bildet oft den höchsten Ton der ganzen folgenden Zeile (vgl. z. B. den Übergang vom ersten zum zweiten Vers bei *Lavandose le mane* und *Quando i oselli*). Diese unmittelbare Gegenüberstellung von tiefer und hoher Lage bleibt jedoch auf die Töne, die dem Sprung vorausgehen und folgen, beschränkt. Ein ausgleichender Sprung von oben nach unten, der die hohe Lage für sich abtrennen würde, kommt nicht vor. Die untere Stimme weist an diesen Stellen keine konsequente Behandlung auf; am häufigsten bleibt sie in derselben Tonlage liegen. Auch das Verhältnis zwischen Anfangs- und Schlußton innerhalb eines Abschnitts ist in der Unterstimme unregelmäßig. In *Lavandose le mane* z. B. ist der erste Ton des Abschnitts einmal höher, einmal auf derselben Höhe und einmal tiefer als der jeweilige letzte Ton. Ein deutlicher Unterschied zwischen dem melodischen Ablauf innerhalb einer Zeile und dem Übergang von einer Zeile zur nächsten liegt also nur in der oberen Stimme vor. Diese Differenzierung besteht sowohl in der Art der Bewegung (stufen- bzw. sprungweise) als auch in ihrer Richtung. Ist die zusammenhängende melodische Bewegung innerhalb des Abschnitts vornehmlich nach unten gerichtet, so finden die Sprünge stets nach oben statt. Das Gleichgewicht des Stückes ist somit von der Wechselwirkung beider Elemente abhängig. Vor allem entsteht aber auf diese Weise eine sehr klare räumliche Aufteilung, indem der Tonbereich zunächst von dem Sprung abgesteckt, dann stufenweise ausgefüllt wird.

Die Folge dieser Technik ist eine Melodiebildung, die nicht über den Sprung als melodisches Intervall verfügt. Die bei den Madrigalen öfters vorkommende Terz ist lediglich als melodischer Schritt, jedoch nicht als Sprung zu verstehen. Größere Sprünge kommen innerhalb des Abschnitts nur selten vor und dann gewöhnlich entweder als neuer Einsatz nach einer Zäsur²²⁾ oder als Kolorierungsformel:

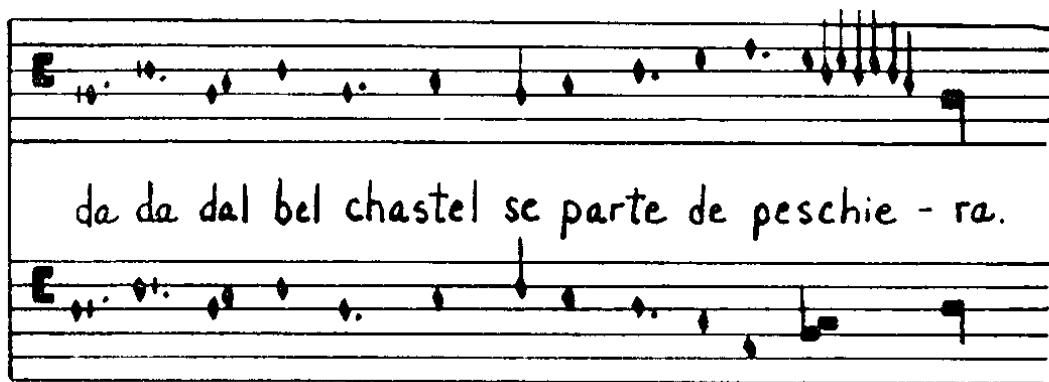


Da der höchste Ton des Abschnitts bereits am Anfang erklingt, kann er nicht das angestrebte Ziel, der Gipfel eines allmählichen Aufstiegs sein, sondern er ist der exponierte Neueinsatz einer abwärts gerichteten melodischen Bewegung. Von diesem Ton aus, in dem schon die ganze Spannkraft des Abschnitts enthalten ist, entfaltet sich dann der weitere melodische Verlauf.

²²⁾ Vgl. z. B. das Schlußmelisma von *Bella granata*.

Zusammenfügung der Stimmen

Die Vertonung der Madrigale besteht jeweils aus zwei Stimmen, die sich in ihrer Lage prinzipiell voneinander unterscheiden und somit als Ober- bzw. Unterstimme bezeichnet werden können. Bei der Aufeinanderfolge der Konsonanzen des zweistimmigen Satzes scheint es keine besondere Regelung zu geben. Einerseits bewegen sich die Stimmen in entgegengesetzten Richtungen, so daß verschiedene Konsonanzen aufeinanderfolgen; andererseits kommen auch Stellen vor, an denen ein- und derselbe Zusammenklang auf verschiedenen Tonstufen wiederholt wird. Dieser Vorgang erscheint in besonders ausgeprägter Form in dem ersten Vers sowie im Ritornell von *Quando i oselli*, in dem Schlußmelisma der Strophe von *Lavandose le mane*, im Ritornell von *De soto'l verde* und bei der Wiederholung des ersten Verses von *Dal bel chastel*. An diesen Stellen treten gerade die perfekten Konsonanzen auf:



The image shows a musical score for two voices. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The lyrics are written between the staves: "da da dal bel chastel se parte de peschie - ra." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The phrase "da da" is followed by "dal bel chastel" and then "se parte de peschie - ra." The melody in the top staff moves upwards, while the melody in the bottom staff moves downwards, illustrating the concept of perfect consonances mentioned in the text.

da da dal bel chastel se parte de peschie - ra.

Zu den erwähnten zwei Möglichkeiten der Stimmbewegung gesellt sich noch eine dritte: Während die Unterstimme bordunartig auf demselben Ton liegen bleibt, durchschreitet die Oberstimme einen großen Raum, häufig sogar eine ganze Oktav. Man vergleiche besonders den zweiten und dritten Vers von *Bella granata* sowie den zweiten Vers von *Lavandose le mane*. In diesen Beispielen unterscheidet sich die Unterstimme allerdings von einem richtigen Bordun durch ihre ausgeprägte rhythmische Aktivität, denn sie ist stets mit dem Vortrag des Textes verbunden. Was das gegenseitige Verhältnis der Stimmen betrifft, so sind alle möglichen Kombinationen in diesen Stücken vertreten: Eine Stimme kann liegen bleiben, oder beide Stimmen können sich bewegen, und zwar entweder in derselben oder in entgegengesetzter Richtung. Weder ein Wechsel des Zusammenklangsverhältnisses noch die Gegenbewegung der Stimmen kann zum Prinzip dieses zweistimmigen Satzes erklärt werden.

Bei allen Bewegungsarten schreiten die Stimmen prinzipiell stufenweise fort. Dieses Merkmal gilt also sowohl für die kolorierte Oberstimme als auch für die schlichtere, in größeren Werten sich bewegende Unterstimme. Aber

auch wenn man die Kolorierungen aus der Oberstimme entfernen würde, bliebe eine Tonfolge übrig, die vornehmlich stufenweise verläuft, wie etwa in folgendem Beispiel:

The image shows a musical score for the phrase "Dal bel chastel se par- te de peschiera da". It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, including a half note, quarter notes, and eighth notes. The lower staff contains a bass line with a series of half notes. The lyrics are written in a cursive hand between the two staves.

Die Kolorierungen der Oberstimme dienen also nicht der Verbindung von weit auseinander liegenden Gerüsttönen, wie etwa in dem französischen Organum des 12. und 13. Jahrhunderts.²³⁾ Ohne diese Umspielungen läßt die Oberstimme vielmehr melodische und rhythmische Eigenschaften erkennen, wie sie ähnlich bei der Unterstimme anzutreffen sind. Hier gibt es also im Gegensatz zum französischen Organum keine Ansätze zur Bildung von selbständigen Einzelstimmen, die sich durch die Art ihrer Bewegung grundsätzlich voneinander unterscheiden.

Auch die Zusammenklangsfolge übt in der italienischen Musik keine bestimmende Funktion aus, sondern sie ist ihrerseits durch die Bewegung der Stimmen bedingt. Der zweistimmige Satz beruht auf Einklang, Quint und Oktav (später auch Duodezim), zwischen denen Terz und Sext als Durchgangsklänge auftreten. Die Bewegung verläuft meist zu der nächst liegenden perfekten Konsonanz und wird weiter dadurch beschränkt, daß die Stimmen sich prinzipiell nicht kreuzen. Ob die Qualität der aufeinanderfolgenden perfekten Konsonanzen dabei wechselt oder nicht, ist für diesen Satz unwesentlich. Es ergeben sich also etwa folgende Möglichkeiten:

Bei einer Bewegung der Stimmen in entgegengesetzter Richtung:

The image shows a musical score for the phrase "Quando ioselli can- ta.". It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with a series of half notes. The lyrics are written in a cursive hand between the two staves. Below the lower staff, the fingerings 1, 3, 5, 8, 5, 5, 3, 1 are indicated for the notes.

²³⁾ Vgl. F. Zamminer, Der vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025), Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 2, Tutzing 1959, 52 ff.

In gleicher Richtung:

(Lavandose)

guarnel-

5 5 5 5 5

Detailed description: This musical example shows two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, starting on a G4 and moving in a generally upward and then downward direction. The lower staff contains a bass line with five quarter notes, all on the same pitch (G3). Below the bass line, the number '5' is written under each note, indicating the finger used for each.

Bei Bewegung der Oberstimme über einem liegenbleibenden Ton in der Unterstimme:

(Bella granata)

nitiamanti a la li- ça dra fe-

8 5 8 5 3 5 3 1 5 3 1

Detailed description: This musical example shows two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, starting on a G4 and moving in a generally upward and then downward direction. The lower staff contains a bass line with a series of notes, some of which are beamed together. Below the bass line, the numbers '8 5 8 5 3 5 3 1 5 3 1' are written under each note, indicating the finger used for each.

Der Wechsel der Zusammenklänge fällt gewöhnlich mit dem Anfang einer notierten Brevisseinheit zusammen. Bei den größeren Mensuren, wie Octonaria und Duodenaria, kann ein Wechsel auch in der Mitte der Brevisseinheit vorkommen, doch in diesem Fall folgt am Anfang der nächsten Brevisseinheit wieder ein neuer Zusammenklang. Vgl. folgendes Beispiel:

Quando io-selli can-

1 3 5 8 5

Detailed description: This musical example shows two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth notes, starting on a G4 and moving in a generally upward and then downward direction. The lower staff contains a bass line with a series of notes, some of which are beamed together. Below the bass line, the numbers '1 3 5 8 5' are written under each note, indicating the finger used for each.

Die Aufeinanderfolge der Zusammenklänge wird also weitgehend von Eigenschaften der Stimmbewegung und des Rhythmus bestimmt. Aus diesem Grunde kennt die Musik keine eigenständigen, nebeneinander stehenden Einzelklänge, sondern sie beruht auf einer zusammenhängenden Folge von Konsonanzen. Diese Folge ist nicht unmelodisch und kann in den Stücken auch ohne Kolorierung auftreten:

(*Lavandose*)

The image shows a musical score for two voices. The top staff is the soprano line and the bottom staff is the alto line. The lyrics are written below the staves. The first measure contains the lyrics 'Bella gra-' and the second measure contains 'donna in un bian-'. The music consists of simple, connected notes without complex rhythmic or melodic ornaments.

Die Kolorierungen

Im allgemeinen wird diese Grundlage jedoch durch Kolorierungen ergänzt. Diese können in beiden Stimmen auftreten. An solchen Stellen bringt die Unterstimme aber auffallenderweise keinen eigenen, der Oberstimme entgegengesetzten Rhythmus, sondern sie übernimmt lediglich die schnellere Bewegung dieser Stimme. Auch melodisch verwendet sie entweder dieselbe Folge wie die Oberstimme oder deren Spiegelbild, wie in folgenden Beispielen:

(*Bella granata*)

(*Lavandose*)

The image shows two musical examples side-by-side. The left example is for 'Bella granata' and the right is for 'Lavandose'. Each example consists of two staves. The lyrics are written below the staves. In the 'Bella granata' example, the lyrics are '(fio)- rose-' and the notes in the upper staff are highly decorated with many small notes and slurs. In the 'Lavandose' example, the lyrics are 'vol- to bel-' and the notes are simpler and less decorated.

(fio)- rose-

vol- to bel-

Im allgemeinen verzichtet die Unterstimme jedoch auf derartige Verzierungen und bildet eine Stütze für die belebte Oberstimme.

Gewöhnlich werden die einzelnen Kolorierungsglieder durch Halbton-, Ganzton- oder Terzschrift miteinander verbunden. Die Kolorierungsformeln selbst umfassen am häufigsten eine Terz oder Quart, wobei der Zielton oft vorweggenommen wird. Vgl. folgendes Beispiel:

(Dal bel chastel)



-stelse par- te de pe- schie-

Liegt der Zielton auf derselben Stufe oder tiefer als der Ausgangston, so kann er entweder von oben oder von unten erreicht werden:

(De soto'l verde)

(Quando i oselli)



Cum o- quan- do

(Quando i oselli)

(Dal bel chastel)

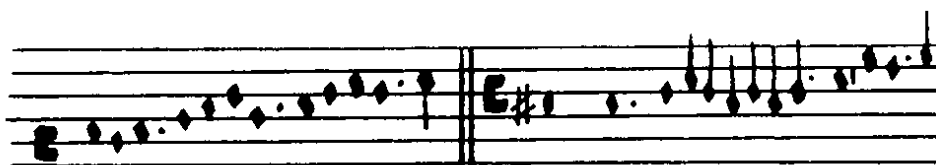


-pa- -te de peschie-

Liegt der Zielton dagegen höher, so wird er stets von unten erreicht:

(De soto'l verde)

(Dal bel chastel)



(va) -gnia damo-

Normalerweise konsoniert der erste Ton der Brevisseinheit, der zugleich den ersten Ton der Kolorierungswendung darstellt, mit der Unterstimme zusammen. Nimmt aber der letzte Ton der vorausgehenden Wendung den Zielton vorweg oder bildet er dessen Oberterz, so fängt die neue Wendung meist mit der Obersekunde des Zieltons an (um eine Tonwiederholung bzw. einen Terzsprung zu vermeiden):

(Lavandose) (Dal bel chastel)

(bel-) lo. (-mo-) re.

Die Kolorierungsformeln selbst sind oft die gleichen wie in den instrumentalen Tabulaturen des 14. und 15. Jahrhunderts. So finden wir in der Oberstimme auch jene Formeln von 'Ascendentes', 'Descendentes' und 'Indifferentes', wie sie in einer deutschen Orgelspiellehre des frühen 15. Jahrhunderts aufgeführt werden²⁴⁾:

Ascendentes

Descendentes

Indifferentes

Im Gegensatz zu den instrumentalen Stücken kommt es jedoch in den Madrigaloberstimmen selten vor, daß eine und dieselbe Kolorierungsformel auf verschiedenen Tonstufen mehrmals nacheinander wiederholt wird. Hier wird vielmehr eine möglichst abwechslungsreiche Folge angestrebt. Die Stimme entsteht also nicht aus einer mechanischen Aneinanderreihung von einzelnen

²⁴⁾ München, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 7755, fol. 276v. Vgl. Th. Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6, Tutzing 1961, 169.

Kolorierungsformeln, sondern sie verbindet jeweils verschiedene melodische und rhythmische Wendungen zu einer übergeordneten Einheit. Erst diese kolorierte Bewegung der Oberstimme wirkt als Melodie überzeugend und erst sie verleiht dem einzelnen Stück seine Individualität.

Der Rhythmus

Für die Herausbildung von zusammenhängenden melodischen Einheiten ist der Rhythmus besonders wichtig. Um eine formelhafte Erstarrung zu vermeiden, werden alle rhythmischen Varianten, die innerhalb der einzelnen Mensuren möglich sind, in den Kolorierungen verwendet. Ferner kommen immer wieder lang ausgehaltene Töne vor, die keine Kolorierung aufweisen. Diese Töne setzen stets mit dem Anfang der Brevisseinheit ein und fassen die melodische Bewegung zusammen. Die rhythmische Differenzierung innerhalb der Kolorierungspartien sowie zwischen Kolorierungspartien und ruhenden Tönen kennzeichnet also die Oberstimme.

Den frühen Madrigalen liegt jeweils eine gleichbleibende metrische Einheit zugrunde, die gewöhnlich mit dem notierten Breviswert übereinstimmt. Sie kann jedoch bei Stücken, die in der Quaternaria notiert sind, zwei Breviswerte umfassen. In diesem Fall — etwa bei dem Strophenteil von *De soto'l verde* und von *Lavandose le mane* — setzen auch die lang ausgehaltenen unkolorierten Töne stets am Anfang der Longa ein.²⁵⁾

Die rhythmische Gliederung der Stimmen ist von dieser Einheit besonders abhängig, weil ihre Grenzen von der einzelnen Note nicht überschritten werden dürfen. Jede Brevisnote setzt also mit dem Anfang der Brevisseinheit ein, und die kleineren Werte sind ausschließlich als Unterteilungen dieser in sich geschlossenen Größe zu verstehen. Auch die zugrundeliegende Zwei- oder Dreiteiligkeit der Brevis wird durch die Kolorierungen hervorgehoben. Es entsteht also eine einfache, aber sich stark behauptende rhythmische Grundlage, die besonders für die frühen Madrigale charakteristisch ist.

²⁵⁾ Vgl. auch das Ritornell von *Lavandose le mane* (senaria perfecta).

II.

Entstehung des zweistimmigen Madrigalsatzes

Verhältnis der Stimmen zueinander

Bisher haben wir versucht, das Madrigal als eine zweistimmige Einheit zu behandeln, ohne die Frage nach dem Verhältnis der beiden Stimmen zueinander ausdrücklich zu stellen. Aus dieser Untersuchung ging dennoch hervor, daß der individuelle Charakter eines zweistimmigen Stückes mit den besonderen Eigenschaften der Oberstimme verknüpft werden kann. Diese Stimme zeichnet sich vor allem in folgenden Punkten gegenüber der zweiten Stimme aus:

1. Sie liegt prinzipiell höher.
2. Sie tritt durch ihre Kolorierungen als Hauptmelodie hervor.
3. Sie weist verschiedene charakteristische Merkmale auf, die in der Unterstimme keine Analogie finden. Zu diesen gehören u. a. das freie Einsetzen auf einem hohen Ton und die allgemeine Abwärtsbewegung bis zum Schlußton des Abschnitts.

Bei der Unterstimme sind dagegen keine Ansätze zu einer selbständigen rhythmisch-melodischen Bewegung zu erkennen. Obwohl diese Stimme gewöhnlich in größeren Notenwerten fortschreitet, kann sie gelegentlich die Kolorierungen der Oberstimme übernehmen. Weder bedingt sie als vorgegebene eigenständige Melodie den Verlauf der oberen Stimme, noch bildet sie eine wirkliche Gegenstimme zu ihr. Vielmehr paßt sie sich jeweils den Gegebenheiten der führenden Oberstimme an, ohne sich aber mit einer bloßen Verdopplung zu begnügen. Wie schon erwähnt, liegt die zweite Stimme jedoch grundsätzlich tiefer als die Hauptstimme. Sie bringt also eine Erweiterung des Tonumfangs mit sich. In dem ersten Abschnitt von *De soto'l verde* entsteht z. B. die Oktav a—a' durch das Zusammenwirken beider Stimmen; die Oberstimme bleibt aber prinzipiell innerhalb des Quintrahmens d'—a'. Die genannte Oktav wird im Laufe des Stückes immer wieder gebildet, doch berührt die Oberstimme den unteren Ton a kein einziges Mal. In den anderen berücksichtigten vier Madrigalen ist die Situation ähnlich. Dabei ist besonders charakteristisch, daß der höchste Ton in der Oberstimme mit einem sehr tiefen Ton in der Unterstimme zusammentrifft. Diese gleichzeitige Gegenüberstellung von hoher und tiefer Lage entspricht — ähnlich wie bei den Sprüngen in der Oberstimme — einer ausgeprägten Raumvorstellung, die sich als Umrahmung und stufenweise Ausfüllung des ganzen Tonbereichs realisiert. Die Unterstimme kann also am besten als eine tiefer liegende *Begleitstimme* bezeichnet werden, deren Aufgabe es ist, die Melodiestimme zu stützen.

Stellt nun diese Begleitstimme einen konstitutiven Bestandteil des Stückes dar, oder ist sie zu einer selbständigen einstimmigen Melodie nachträglich hinzugefügt worden? Für eine ursprüngliche Zweistimmigkeit sprechen zunächst die bordunartigen Stellen, die wir bei den frühen Madrigalen aus *Rs* beobachtet haben. So ist der melodische Verlauf der Oberstimme in folgendem Fall deutlich um Einklang, Quint und Oktav des liegenbleibenden Tons in der Unterstimme zentriert, er setzt also diesen Ton voraus:

(*Bella granata*)

-niti amanti a la li- ça- dra fe-

-niti amanti a la li- ça- dra fe-

Es ist ferner auffallend, daß sich unter den fast zweihundert überlieferten Madrigalen keine einstimmigen Stücke befinden. Sowohl in *Rs* als auch in *Sq* kommen dagegen einstimmige *Ballaten* vor. In beiden Hss. weisen diese Melodien eine unverkennbare Ähnlichkeit zu den *Oberstimmen* der Madrigale auf. Besonders bei den Schlußwendungen dieser Melodien treten jedoch wesentliche Unterschiede zu den Madrigalen hervor. So berühren die einstimmigen *Ballaten*melodien in ihrer abschließenden Wendung regelmäßig die Untersekunde des Schlußtons, die sie sowohl von unten als auch von oben erreichen können. Vgl. folgende Beispiele:

(fol. 22, *Lucente stella*)

(fol. 23, *Non formo cristi*)

nello to bel vi- so. scol- pito.

Die Untersekunde stellt aber auch ein charakteristisches Merkmal der Schlußbildung bei den Madrigalen dar. In diesen erklingt sie jedoch prinzipiell in der *Unterstimme*, während die *Oberstimme* den Schlußton von der *Obersekunde* aus erreicht. Es ist demnach anzunehmen, daß die *Unterstimme* einen wesentlichen Teil der Vertonung bildet. Diese Vermutung wird durch

die besonderen Umstände, die mit dem weiteren Gang der Mehrstimmigkeit in Italien verbunden sind, unterstützt. Wie allgemein bekannt, standen Madrigal und Ballata keineswegs als mehrstimmige Formen des Trecento nebeneinander, sondern sie wurden von den einzelnen Musikern jeweils in verschiedenem Grade gepflegt. Kannten die frühen Meister die mehrstimmige Ballata überhaupt nicht, so bevorzugten die späteren diese Gattung weit mehr als das Madrigal. Von Landini sind z. B. 141 Ballaten, dagegen nur 11 Madrigale überliefert. Darüber hinaus verband sich in der zweiten Hälfte des Jhs. die Dreistimmigkeit mit der Ballata, wogegen das Madrigal an seiner ursprünglichen zweistimmigen Form festhielt und allmählich erstarrte. Ließ sich also die Vertonung der Ballata gleichwohl als Ein-, Zwei- und Dreistimmigkeit realisieren, so scheint sich das Madrigal ausschließlich mit einer zweistimmigen Ausführung identifiziert zu haben. Besonders der aus Tenor, Contratenor und Oberstimme bestehende dreistimmige Satz fand erst in der Ballata seine eigentliche Entfaltung; die wenigen überlieferten dreistimmigen Madrigale kamen dagegen durch Hinzufügung einer zweiten Oberstimme nach dem Vorbild der Caccia zustande. Dieser Umstand ist nur dadurch zu erklären, daß es sich bei dem Madrigal um keine *Einzelstimmen* handelt, deren Zahl beliebig reduziert oder erweitert werden kann, sondern um eine ursprüngliche und unauflösbare Einheit von Haupt- und Begleitstimme. In diesem Zusammenhang ist vor allem die anhaltende Vorliebe für den Einklang als Schlußklang zu erwähnen, die das Madrigal auch im späten 14. Jh. kennzeichnet. Gerade sie zeigt, wie wenig diese Art der Zweistimmigkeit für eine Erweiterung geeignet war. Es kommt sogar wiederholt vor, daß auch die dreistimmigen Stücke mit dem Einklang schließen, was dem Wesen der Mehrstimmigkeit völlig widerspricht und die eigentümliche Unbeweglichkeit der Madrigalvertonungen deutlich macht. Vgl. z. B. folgende Schlußwendungen:

Pit, fol. 2v/3
(*Aquila altera*).

Pit, fol. 1v/2
(*Sotto l'inperio*).

Selbst in den frühen Caccien findet diese Praxis keine Parallele. Umgekehrt treten schon in den frühesten zweistimmigen Ballaten, denjenigen des Musikers Nicolò da Perugia, mehrere Oktavschlüsse auf. In diesem Fall liegt die Untersekunde wiederum in der führenden Oberstimme die sich somit an das Vorbild der einstimmigen Stücke hält.

Die zweistimmige Ballata entsteht also zu einem viel späteren Zeitpunkt und unter wesentlich anderen Umständen als das Madrigal. Sie stellt vor allem die angestrebte Erweiterung einer länger vorhandenen einstimmigen Praxis dar. Sie weist auch von Anfang an ein ausgeglicheneres rhythmisches Verhältnis zwischen den beiden Stimmen auf. So neigt sie im Gegensatz zu den langen Melismenketten des Madrigals, die gerade bei den späteren Musikern sehr gepflegt werden, zu einem kleingliedrigen Gegenspiel der beiden Stimmen. Der erste Piedevers der Ballata *Chicmo, non m'è risposto* von Nicolò da Perugia wird z. B. auf folgende Weise vertont:

Sq, fol. 82

A- mordun- que che e come che fa- y.

A- mordun- que che e co- me che fa- y.

Die Voraussetzungen der späteren Dreistimmigkeit sind in einem solchen zweistimmigen Satz schon enthalten, da die beiden Stimmen hier nicht als bloße Teile einer geschlossenen zweistimmigen Einheit, sondern als frei miteinander verbundene Glieder zu verstehen sind, die eine Ergänzung nahelegen.

Madrigal und Ballata

Die strenge Unterscheidung der Vertonungsweise auf Grund von Dichtungsgattungen, die sich besonders auch auf die Anzahl der Stimmen auswirkt, stellt ein eigentümliches Merkmal der Trecentomusik dar. Es fällt um so mehr auf, da sowohl die Ballata als auch das Madrigal im frühen 14. Jahrhundert gedichtet und, wie wir aus *Rs* und verschiedenen literarischen Quellen entnehmen können, auch vertont wurden. Die Unterschiede können also nicht auf Grund einer je verschiedenen Entstehungszeit dieser

beiden Dichtungsarten erklärt werden, sondern müssen vielmehr mit Eigenschaften ihrer Struktur und Vortragsart zusammenhängen.

Die Ballata gehört zu den dichterischen Refrainformen und besteht aus vier Teilen: einer Ripresa, die am Schluß der Strophe wiederkehrt (A), zwei Piedi (bb) und einer Volta (a). Während die Zahl der Verse innerhalb dieser Teile nach bestimmten Regeln variiert werden kann, sind jeweils Ripresa und Volta einerseits und die zwei Piedi andererseits gleich gebaut und vertont. Es stellen sich also innerhalb der Strophe zwei Hauptteile heraus, die nach dem festgelegten Schema AbbaA miteinander abwechseln. Die Ballata verlangt demnach eine Wiederholung der beiden musikalischen Teile (A und B), so daß *eine* Zeile der Vertonung durch ihre Wiederholung jeweils *zwei* verschiedenen Textzeilen der Strophe dient. Die musikalische Aufteilung entspricht dabei dem Reimverhältnis der vier Teile zueinander.

Die Strophe des Madrigals setzt sich dagegen, wie wir gesehen haben, jeweils aus drei einzelnen Versen zusammen, deren Reimfolge nicht genau festgelegt ist. Im Gegensatz zu der Ripresa steht das Ritornell völlig außerhalb der Strophe und kann sogar weggelassen werden. Es ergibt sich also eine Reihe von gleichberechtigten Versen, die lose aufeinanderfolgen, und von denen keiner innerhalb der Strophe wiederholt wird. Vers und Vertonung stehen somit in einem einfachen, unmittelbaren Verhältnis zueinander, und die einzige Wiederholung, die in der Anlage des Madrigals vorkommt, umfaßt die Strophe als Ganzes. Aber auch die Reimfolge übt keinen Einfluß auf die Vertonung des Madrigals aus. Werden also die Reime auf sehr verschiedene Weise zusammengestellt — in der ersten Strophe z. B. als aab, abb oder aba —, so folgen die Zeilen der Vertonung stets in der Weise abc : d aufeinander. Hier tritt also der einzelne *Vers* als textliche und damit auch als musikalische Einheit auf, wogegen in der Ballata die zwei *Hauptteile* A und B, die jeweils mehrere Verse umfassen können, die Grundlage der Vertonung bilden.

Dieser grundlegende Unterschied wirkt sich in entscheidender Weise auf den Charakter der Vertonung aus. Während die Verse des Madrigals — also einschließlich des Ritornells — prinzipiell auf die gleiche Weise vertont werden und keine besonderen Beziehungen untereinander aufweisen, besteht ein sehr ausgewogenes Verhältnis zwischen den beiden Hauptteilen der Ballata: Jeder von ihnen wird als musikalische Einheit dem anderen gegenübergestellt. Als wesentliches Merkmal der Ballata liegt also ein Gegensatz vor, der in der Vertonung wiedergegeben werden soll. Dies geschieht schon in den einfachen einstimmigen Ballaten aus *Rs* durch Unterscheidung der Hauptteile entweder auf Grund ihrer verschiedenen Bewegungsrichtung oder ihrer verschiedenen Lage. Die Ripresa der Ballata *Che ti çova*¹⁾ fängt z. B. auf

¹⁾ *Rs*, fol. 18.

d' als dem höchsten Ton des Stückes an und fällt um eine Oktav; die Vertonung der Piedi dagegen setzt auf dem tiefen e ein und steigt bis c' hinauf:

Che ti ço-va na- sconde re'l bel vol- to.
Don- na la bella pietra stando asco- sa.

In *Amor mi fa cantar*²⁾ liegt die Ripresa im allgemeinen höher als die Piedi, in *Per troppo fede*³⁾ ist das Verhältnis umgekehrt. Darüber hinaus kommt aber das Gleichgewicht dieser beiden Hauptteile auch durch deren Ausmaße zustande, die stets von annähernd oder sogar von genau gleicher Länge sind. So umfassen z. B. die Hauptteile des oben besprochenen Stückes *Che ti çova* je zwölf Brevisseinheiten. Im Madrigal bleibt dagegen die Länge der einzelnen Teile, d. h. der Verse, sehr variabel.⁴⁾

Bei denjenigen Ballaten, deren Hauptteile jeweils mehr als einen Vers enthalten, muß nicht nur die Gegenüberstellung dieser Teile, sondern ebenso sehr die Zusammenfügung der Verse eines jeden Teiles zu einer Einheit in der Vertonung berücksichtigt werden. Die großen Aufwärtssprünge, die in den Madrigaloberstimmen gewöhnlich nach jedem Vers vorkamen, sind daher in den Ballaten dem Schluß des Hauptteils vorbehalten. Es entsteht eine Abstufung der Verschlüsse innerhalb eines jeden Stückes: Während die inneren Zäsuren oft in hoher Lage stattfinden und nicht mehr als eine Terz von dem folgenden Anfangston entfernt sind, liegen die Hauptschlüsse prinzipiell in tiefer Lage und werden durch einen großen Sprung verlassen. Eine Zusammenstellung der Anfangs- und Schlußöne der Verse in den Stücken *Non formo cristi*⁵⁾ und *Lucente stella*⁶⁾ ergibt z. B. folgendes Bild:

²⁾ *Rs*, fol. 18v.

³⁾ *Rs*, fol. 19.

⁴⁾ So umfaßt der zweite Vers von *Bella granata* in der Vertonung z. B. 8 Brevisseinheiten, der dritte Vers dagegen 23.

⁵⁾ *Rs*, fol. 23.

⁶⁾ *Rs*, fol. 22.

Das Verhältnis von Anfangs- und Schlußton ist also kein gleichbleibendes, wie im Madrigal, sondern hängt jeweils von der Stellung des betreffenden Verses innerhalb des Ganzen ab. Der Anfang des einen wie auch des folgenden Verses kann daher höher oder tiefer als der jeweilige Schlußton liegen; in der Oberstimme des Madrigals lag der Anfang dagegen stets höher.⁷⁾ Noch wesentlicher für unseren Vergleich ist aber das Verhältnis zwischen den Anfangs- und Schlußtönen der Hauptteile. Wurde nämlich in der Madrigalstrophe der Schluß von Abschnitt A nur von dem Anfang des Abschnitts B abgelöst, so folgen auf Teil A der Ballata sowohl der kontrastierende Teil (B) als auch die eigene Wiederholung (A). Dasselbe gilt in anderer Folge für Teil B: (B—B—A). Jeder Schlußton wird demnach zu zwei Anfangstönen in Beziehung gesetzt. Daß diese Tatsache für die Vertonung wirklich wichtig war, beweisen vor allem die zweifachen Endungen, die schon in den Ballaten von Nicolò vorkommen und in den dreistimmigen Stücken von Landini zur Regel werden.

Die Aufgaben, die dem Musiker bei der Vertonung der Ballata gestellt werden, unterscheiden sich also wesentlich von denjenigen, die das Madrigal ihm auferlegt. Sie fordern vor allem eine Berücksichtigung der umfassenden Struktur und verbieten daher das für das Madrigal so charakteristische Aneinanderreihen der einzelnen Glieder.

Der formale Aufbau wirkt sich aber nicht nur auf die Vertonung, sondern ebenfalls auf den Inhalt des Gedichtes aus. Der immer wiederkehrende Refrain der Ballata nimmt auch inhaltlich die Stellung eines Mittelpunktes ein, um den alles andere gruppiert ist, dagegen ermöglicht die stetige Aufeinanderfolge verschiedener Verse in dem Madrigal eine fortlaufende Handlung. Im Gegensatz zu der statischen Haltung der Ballata, die jeweils den in dem Refrain enthaltenen Grundgedanken ausführt oder erweitert, bringt das Madrigal gewöhnlich eine fortlaufende Erzählung. Diesen Unterschied mag folgende Gegenüberstellung verdeutlichen:

BALLATA⁸⁾

CHE TI ÇOVA NASCONDERE 'L BEL VOLTO?

Donna, la bella pietra stando ascosa

Nessun pò dir quanto sia preciosa;

Ma chi la vede sì la loda molto.

CHE TI ÇOVA . . .

Cum più t'ascondi, più desìo mi mena.

Doncha non voler più ch'io porti pena,

Ch'Amor, per ti servir, lo cor m'ha tolto.

CHE TI ÇOVA . . .

⁷⁾ Vgl. oben S. 18.

⁸⁾ Die hier wiedergegebene Fassung des Textes stammt aus E. Li Gotti, *Poesie musicali*, 131 (Nr. XIX).

MADRIGAL⁹⁾

Lavandose le mane e 'l volto bello
Dicinta e diflibata
Vidi mia donna in un bianco guarnello.
Allora dissi: — Ben se' tu trovata! —
Non me respose a quello;
Coperse i piedi, ch'era discalçata.
De leto era levata, relucente;
Pareva 'l sole che leva a l'oriente.

In dem ersten Beispiel spricht der Dichter die von seiner Bitte betroffene Person selbst an, dagegen berichtet er in dem zweiten von einem schon vollzogenen Vorgang und spricht damit nicht das Objekt seiner Liebe, sondern einen unbeteiligten Dritten, d. h. den Zuhörer, an. Im Gegensatz zu der intimen, nach innen gekehrten Ballata, wendet sich das Madrigal nach außen.

Aufzeichnung der Musik

Über die Entstehungsart des einzelnen Madrigals können wir Näheres erfahren, wenn wir verschiedene Fassungen der drei Madrigale, die sowohl in *Rs* als auch in späteren Hss. überliefert sind, einander gegenüberstellen. Es handelt sich um die Stücke *De soto'l verde*¹⁰⁾, *Quando l'aire comença*¹¹⁾ und *Nascoso el viso*.¹²⁾ Beim Vergleich der verschiedenen Aufzeichnungen fallen jeweils größere Abweichungen auf. Diese betreffen u. a.:

1. Notenform.
2. Tonlage.
3. Akzidentien.
4. Rhythmische und melodische Details der Oberstimme.
5. Töne der Unterstimme und Zusammenklangsverhältnisse zwischen den Stimmen.
6. Metrische Gruppierung der Töne.

Zu den besonderen Merkmalen der Trecentoüberlieferung gehört das Fehlen einer einheitlichen Notierungspraxis. Mit Ausnahme von *Rs* kommen notenschriftliche Abweichungen selbst innerhalb ein- und derselben Hs. häu-




⁹⁾ Vgl. E. Li Gotti, *Poesie musicali*, 122 (Nr. II).

¹⁰⁾ *Rs*, fol. 1; *FP*, fol. 51.

¹¹⁾ *Rs*, fol. 7v; *FP*, fol. 57v/58 (Piero).

¹²⁾ *Rs*, fol. 18v/19; *FP*, fol. 49v/50 und *Sq*, fol. 3v/4 (Giovanni da Firenze). In der Ausgabe von N. Pirrotta, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, CMM 8, Bd. I, Amsterdam 1954, 20 ff., werden alle drei Fassungen dieses Madrigals aufgeführt.

fig vor.¹³⁾ Sie betreffen nicht nur einzelne Notenformen, sondern in erster Linie die Wahl des zugrunde liegenden Einheitswertes sowie die Verwendung des Punctum. In den vorliegenden Beispielen unterscheidet sich in dieser Beziehung besonders die Hs. *FP* von *Sq* und *Rs*.¹⁴⁾ Während diese beiden Hss. stets die Brevis als übergeordnete Einheit verwenden und das Punctum als Divisionszeichen kennen, geht *FP* bei den Divisiones Octonaria und Duodenaria zur zweizeitigen bzw. dreizeitigen Longa über und benutzt das Punctum allein als Dehnungszeichen. Die Anfänge der Strophe und des Ritornells in der Unterstimme von *Quando l'aire comença* sind also z. B. auf die folgenden zwei Arten notiert:

Besonders wichtig ist in diesem Fall die Einzeichnung des Mensurbuchstabens .d. (duodenaria) am Beginn des Ritornells in *FP*, denn sie beweist, daß wirklich der Einheitswert und nicht etwa die Mensur geändert worden ist. Aber auch in bezug auf einzelne Notationszeichen treten eindeutige Unterschiede zwischen *FP* und *Rs* auf. Die nach unten caudierte Semibrevis  und verschiedene Kombinationen wie  oder , die für *Rs* charakteristisch sind, kommen in den Fassungen von *FP* nicht vor. Diese Hs. verwendet dagegen im Gegensatz zu *Rs* Minima und Maxima als selbständige Notenformen.¹⁵⁾ Man vergleiche etwa folgende Stellen aus *De soto'l verde*:

¹³⁾ Über die Unterschiede zwischen der 'Brevis-' und der 'Longanotation' vgl. K. v. Fischer, Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation, in: AfMw XVI (1959), 87 ff.

¹⁴⁾ Sowohl *FP* als auch *Sq* enthalten jedoch beide hier beschriebenen Notationsarten.

¹⁵⁾ Über den Gebrauch dieser beiden Notenformen in *Rs* vgl. unten S. 92 und 95.

Es ist also möglich, dieselben rhythmischen Werte auf sehr verschiedene Weise darzustellen.¹⁶⁾ Die Madrigale lassen sich nicht in einer einzigen notenschriftlichen Praxis fixieren.

Diese Stücke sind auch nicht an eine bestimmte, durch die Notation festgelegte *Tonhöhe* gebunden, denn in *Rs* ist z. B. *De soto'l verde* eine Quint höher notiert als in *FP*. Besonders eigenartig ist die Aufzeichnung des Ritorrells von *Nascoso el viso*, das in *FP* einen Ton tiefer notiert ist als in den anderen beiden Hss. Die dadurch bedingte Verschiebung des Halbtonschrittes ergibt ein wesentlich anderes Bild der Melodie als in den anderen zwei Fassungen:

Rs:



Qual

FP:



Wir wissen nicht, welche von diesen Versionen die 'richtige' ist; deshalb bleibt auch unklar, wie die Melodie selbst bei relativer Notierung der Tonhöhe wirklich geklungen haben mag.

Auch bei den Stücken, die in den verschiedenen Hss. in gleicher Tonhöhe notiert sind, bildet oft die Lokalisierung des Halbtonschrittes ein Problem, da die Einzeichnung der Akzidentien sehr uneinheitlich ist. Man vergleiche z. B. folgende Stelle aus *Nascoso el viso*:

<i>Rs</i>	<i>FP</i>	<i>Sq</i>
-----------	-----------	-----------



Die Funktion dieser Zeichen werden wir im Zusammenhang mit der Frage nach den erhöhten Tönen in der Trecentomusik noch ausführlich besprechen.¹⁷⁾

¹⁶⁾ So ist das Madrigal *Ita se n'era* in der Vertonung von Lorenzo in *Sq* zweimal nacheinander in verschiedener Notation aufgezeichnet (fol. 45v/46 und 46v/47).

¹⁷⁾ Vgl. Kapitel IV.

Obwohl die Melodie in ihren Grundzügen stets unverkennbar dieselbe bleibt, treten bei verschiedenen Fassungen zahlreiche Abweichungen in der Ausführung der Kolorierungen auf. Sie betreffen sowohl die Tonfolge als auch den Rhythmus und entstehen oft durch die Auflösung einer langen Note der einen Hs. in eine Folge von Umspielungen in der zweiten Quelle. Bei den hier behandelten Stücken neigt *FP* zu einer mehr kolorierten und daher rhythmisch weniger artikulierten Version der Melodie als *Rs*, wie etwa in folgenden Beispielen:

De soto'l verde

Rs:

FP:

Cum ogni brama de ser so cum fe-

Quando l'aire comença

Rs:

FP:

A - parve me una donna

Auch hier ist es nicht möglich, eine Version als die 'richtige' auszuzeichnen und die andere entsprechend 'kritisch' zu verbessern, denn die Unterschiede liegen offensichtlich jenseits der Aufzeichnungsqualität.

Diese Feststellung gilt ebenfalls in bezug auf die Abweichungen in der Unterstimme an folgenden Stellen des Madrigals *Quando l'aire comença*:

Rs:

FP:

et aparer la stel-la A - parve me una donna

Aus diesem Vergleich geht außerdem die Funktion der Unterstimme als sekundärer Begleitstimme im Gegensatz zu einem primären Cantus firmus besonders deutlich hervor. Sie kann verschiedene Intervalle zu der Hauptstimme bilden und ändert dabei jeweils ihre eigene lineare Tonfolge.

Die Unterschiede in der Notierung der rhythmischen Werte waren bei den Madrigalen *De soto'l verde* und *Quando l'aire comença* wahrscheinlich auf die verschiedene Wahl der Einheitswerte zurückzuführen¹⁸⁾, dagegen weichen in den drei Fassungen von *Nascoso el viso* nicht die gewählten Einheitswerte, sondern die Divisionsbuchstaben selbst voneinander ab. Diese Tatsache fällt um so mehr auf, da im Gegensatz zu jenen zwei Stücken ein Mensurwechsel nicht nur zwischen Strophe und Ritornell, sondern auch innerhalb dieser Teile vorgenommen wird. An folgender Stelle z. B. bleibt *Rs* in der Duodenaria, *Sq* (wie auch *FP*) wechselt dagegen zwischen Duodenaria und Novenaria ab, wobei die melodische Linie jedoch kaum geändert wird:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Rs' and the bottom staff is labeled 'Sq'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the 'Sq' staff: 'so - prava fonte dove se pe - sca -'. The 'Sq' staff has various rhythmic markings above it, including 'd.', 'n.', '(d.)', and 'n.'. The notation consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together.

In beiden Fällen ist die Brevis dreizeitig.

Wesentlich komplizierter ist folgende Stelle des Ritornells, bei der jede der drei Hss. eine andere Unterteilung der Brevis angibt:

The image shows a single staff of musical notation labeled 'FP'. The staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staff: '(Qual) e ra scalza qual comella nac - que.'. The notation consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. There are vertical dashed lines indicating divisions of the Brevis.

¹⁸⁾ s. oben S. 35.

Rs:

(Qual) e ra scalza qual comella nac - que.

Sq:

(Qual) e ra scalza qual comella nac - que.

Während in dem oben besprochenen Beispiel lediglich die Verteilung der Töne innerhalb der Brevis beweglich war, diese jedoch stets gleichwertig blieb, besteht hier kein klares Verhältnis zwischen den verschiedenen Breviswerten. Bei einer gleichbleibenden Tonfolge umfaßt z. B. die erste Brevis in der Oberstimme in *Sq* 6, in *Rs* 5 und in *FP* 4 Töne, dieselben Töne werden also jeweils in verschiedene Beziehung zu der Breviserteilung gesetzt. In *Rs* und *FP* entfallen auf den 3. und 4. Breviswert jeweils 6 Töne. Diese werden jedoch in *Rs* in dreimal zwei (.d.), in *FP* dagegen in zweimal drei (s.i.) unterteilt, d. h. die Brevis ist dreizeitig in *Rs*, in *FP* dagegen zweizeitig. Nach der Tonfolge zu urteilen, scheint aber die Brevis der Duodenaria in *Rs* denselben Wert zu haben wie die Brevis der Senaria imperfecta in *FP*. Setzt man dagegen die Duodenaria von *Rs* mit der Duodenaria von *Sq* gleich, so wird dieselbe melodische Folge auf der Silbe *na-* in *Sq* doppelt so schnell vortragen wie in *Rs*. Bei einer analogen Stelle im zweiten Vers des Ritornells wird der Text in *Rs* und *FP* auf zwei Breven verteilt, *Sq* läßt ihn dagegen auf einem Breviswert vortragen:

FP: *piv non vol dir quanto quel di me pia-*

Rs: *piv non vol dir quanto quel di me pia-*

Sq: *piv non vol dir quanto quel di me pia-*

Wenn man hier von der Gleichwertigkeit der Brevis ausgeht, erfolgt der Textvortrag in *Sq* doppelt so rasch wie in den anderen zwei Quellen. Nimmt man dagegen den kleinsten Wert, die Minima, als Maßstab, so hebt sich *Rs* durch ein um die Hälfte reduziertes Vortragstempo von *FP* und *Sq* ab. Ein logisches Verhältnis läßt sich also unter den notierten Mensuren nicht aufstellen, ohne die Musik wesentlich zu ändern.¹⁹⁾ Da die Tonfolge sowie die relativen rhythmischen Beziehungen jedoch stets gleich bleiben, liegen die Unterschiede und Unklarheiten wohl in der Art der Aufzeichnung und nicht in der Musik selbst. Eine eindeutig festgelegte Wiedergabe dieser Stücke ist in der schriftlichen Überlieferung nicht enthalten. Demnach ist aber anzunehmen, daß die Musik nicht in direkter Verbindung mit der Notenschrift entstanden ist, sondern daß sie erst nachträglich schriftlich fixiert wurde. An den besprochenen Stellen aus dem Ritornell von *Nascoso el viso* spiegeln sich mit besonderer Deutlichkeit die Bemühungen der einzelnen Schreiber wider, eine *gehörte* Musik schriftlich zu erfassen. Von diesem Gesichtspunkt her gesehen, ist es durchaus begreiflich, daß sehr verschiedene Fassungen desselben Stückes überliefert sind, denn sie gehen nicht auf eine authentische *schriftliche* Quelle zurück. Es kommt hinzu, daß sämtliche uns bekannten Trecentohss. als Sammelhss. im späten 14. oder sogar im 15. Jh. entstanden sind, zu einem Zeitpunkt also, als der Höhepunkt der Madrigalvertonungen schon überschritten war. Auch diese zeitliche Diskrepanz deutet darauf hin, daß das Aufschreiben der Stücke mit der Erhaltung und nicht mit der Entstehung dieser Musik zusammenhängt. Das Madrigal ist vielmehr aus der Praxis des Musizierens entstanden und wurde ebenfalls auf diese Weise weitergegeben. Erst als diese Praxis ihre Kraft verlor, wurde die schriftliche

¹⁹⁾ Über das Verhältnis der Mensuren zueinander vgl. unten S. 96 f.

Bewahrung der Stücke notwendig. Das Madrigal stellt somit keine schriftlich fixierte *Komposition* dar, sondern eine lebendige Musizierpraxis, deren Einzelheiten der Aufführung überlassen blieben.

Die in der Hs. notierte Fassung des Madrigals repräsentiert jeweils den Versuch, *eine* Aufführung des Stückes in Notenschrift festzulegen und hinreichend wiederzugeben. Die Probleme, die dadurch bei der Herstellung einer 'kritischen Ausgabe' entstehen, sind vielfältig. Besonders Pirrotta hat sich gegen die künstliche Herstellung einer 'richtigen' Version eines Stückes gewendet, von dem mehrere Fassungen vorhanden sind.²⁰⁾ Im Falle von zahlreichen Abweichungen hat er deshalb alle Möglichkeiten in seine Ausgabe einbezogen.²¹⁾ Dieselbe Beweglichkeit, die bei den drei besprochenen Stücken durch mehrfache Überlieferung bezeugt ist, darf auf alle frühen Madrigale, also besonders auf die in *Rs* überlieferten Stücke, bezogen werden. Eine klangliche Wiedergabe der allzu buchstäblich genommenen notierten Fassung eines Stückes ist daher wenig geeignet, der gemeinten Musik näher zu kommen. Auch bei einer heutigen Aufführung müßte vielmehr versucht werden, über das aufgezeichnete Notenbild hinaus zu jener lebendigen Praxis vorzudringen, die der Notierung vorausging und die innerhalb eines bestimmten Rahmens über verschiedene Einzelheiten der Ausführung frei verfügte. Eine Einsicht in die Möglichkeiten und in die Grenzen eines solchen Vorgehens gewähren uns vor allem die verschiedenen Fassungen der drei besprochenen Stücke.

²⁰⁾ Vgl. die Diskussion über Probleme der Übertragung in *L'Ars Nova* (Les Colloques de Wégimont II, 1955), Paris 1959, 183 f.: „Il est préférable de donner une version qui a existé plutôt qu'une version moyenne qui n'a jamais existé.“

²¹⁾ *The Music of Fourteenth-Century Italy*, CMM 8, Amsterdam 1954 ff.

III.

Die Dreistimmigkeit im frühen Trecento

Die Bezeichnung 'Caccia'

Da die Dreistimmigkeit dem Madrigal fremd war, entfaltete sie sich auf italienischem Boden erst zu verhältnismäßig später Zeit, und zwar im Zusammenhang mit der Ballata. Hier bestand sie, wahrscheinlich nach französischem Vorbild, aus Oberstimme, Tenor und Contratenor. Diese Form der Mehrstimmigkeit war den frühen Meistern des Trecento zwar unbekannt, doch gab es auch bei ihnen eine Art des dreistimmigen Singens, die aus zwei Oberstimmen und einem begleitenden Tenor zusammengesetzt war: die *Caccia*. Diese Stücke waren auf ein Satzverfahren angewiesen, bei dem die Hauptstimme und ihre in der zweiten Stimme einsetzende Wiederholung in einem bestimmten metrischen Abstand voneinander gleichzeitig erklangen, eine Technik also, die mit dem Kanon verwandt ist. Im Falle der *Caccia* waren somit trotz der erklingenden drei Stimmen nur zwei wirklich verschiedene melodische Linien vorhanden: die Hauptstimme (identisch mit ihrer kanonischen Nachbildung) und ihre Begleitung.

Ob die Bezeichnung *Caccia* sich auf Merkmale des Textes — unregelmäßige, schnell deklamierte Zeilen, die Jagdszenen oder ähnliches beschreiben — oder auf das musikalische Verfahren — die Stimmen 'jagen' einander — bezieht, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden.¹⁾ Es bleibt daher auch zweifelhaft, wo die Grenzen dieser Gattung zu ziehen sind. Nimmt man den Text als Kriterium, so müssen verschiedene dreistimmige Madrigale, die nach dem Prinzip der melodischen Nachbildung vertont sind, ausscheiden. Hält man dagegen das musikalische Verfahren für das Wesentliche, so bleibt die Frage, ob nur dreistimmige Stücke oder aber auch diejenigen Vertonungen, die ohne begleitenden Tenor überliefert sind, einzubeziehen sind. Gewöhnlich erstrecken sich diese zweistimmigen Vertonungen nur auf einen der Hauptteile (Strophe oder Ritornell) eines sonst normal vertonten Madrigals. Da die *Caccia* keineswegs eine feste Dichtungsform wie etwa Madrigal und Ballata darstellt, wird sie in den literarischen Traktaten von Antonio da Tempo und Gidino da Sommacanpagna nicht erwähnt. In dem von Debenedetti entdeckten anonymen Traktat des Codex Marc. Lat. cl. 12, Nr. 97, wird sie zwar behandelt, aber auf eine Weise, die mit der musikalischen Form der

¹⁾ Über diese Frage vgl. bes. die Einleitung bei G. Carducci, *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna 1896, 5 ff., und N. Pirrotta, *Per l'origine* I, 306 ff. und II, 121 ff.

überlieferten Beispiele nicht übereinzustimmen scheint.²⁾ Von Seiten der Theorie kann die Frage somit noch nicht geklärt werden. Da wir in erster Linie an dem musikalischen Aufbau dieser Stücke interessiert sind, wollen wir zunächst alle Fälle betrachten, die auf der kanonischen Wiederholung einer Stimme beruhen, ohne dabei die Frage nach der Bezeichnung derartiger Stücke in den Vordergrund zu stellen. Im Augenblick genügt die Feststellung, daß im Falle der Caccia Textform und musikalisches Verfahren nicht immer in einem konstanten Verhältnis zueinander stehen.

Die nachahmenden Stimmen

Die Technik der Stimmnachahmung kommt besonders häufig in den Stücken des Musikers Piero vor, der wohl der älteste namentlich bekannte Meister des Trecento ist. Von den acht Stücken, die in *FP* — der einzigen Hs., in der er genannt wird — unter dem Namen Piero stehen, weisen sechs diese Satztechnik auf. Nur zwei davon enthalten aber einen Tenor. Die übrigen vier sind zweistimmige Vertonungen eines Madrigaltextes, wobei entweder jeweils die Strophe oder das Ritornell zwei gleiche kanonartig geführte Stimmen enthält, der andere Teil dagegen die gewohnte Zweistimmigkeit der Madrigale aufweist. In Frage kommen hier die Strophen der Madrigale *Onni diletto* und *Cavalcando con un giovine accorto* sowie die Ritornelle von *Sì com' al canto* und *All'ombra d'un perlaro*.³⁾ Auf ähnliche Weise sind ferner die Ritornelle der in *Rs* anonym überlieferten Madrigale *Lavandose le mane*⁴⁾ und *Involta d'un bel velo*⁵⁾ sowie die Strophe von Jacopo da Bolognas *Giunge'l bel tempo*⁶⁾ gebaut. In mehreren Stücken kommen schließlich kurze Nachahmungen vor, die aber nicht als Satzprinzip durchgeführt werden. In allen diesen Fällen handelt es sich also um ein musikalisches Verfahren, das beim Vertonen von Madrigaltexten neben der gewöhnlichen, aus Melodie und Begleitung bestehenden Zweistimmigkeit angewendet wurde, und nicht um eine selbständige Gattung von Stücken. Gerade diese zweistimmigen Beispiele sind aber für das Verständnis der Trecentopraxis wichtig,

²⁾ Vgl. S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in: *Studi Medievali* II (1906) 79 f. Während der begleitende Tenor hier überhaupt nicht erwähnt wird, gibt der Schreiber als Beispiel für die Caccia den fünffachen kanonartigen Vortrag der Hauptmelodie an: „si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem.“

³⁾ Alle vier Stücke sind in *FP* überliefert: fol. 88; fol. 91; fol. 70v und fol. 60v. Vgl. N. Pirrotta, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, CMM 8, Bd. II, Amsterdam 1960, 14 f., 8, 4 f. und 1 f.

⁴⁾ *Rs*, fol. 1v. Hrsg. N. Pirrotta, CMM 8, Bd. II, 18 f. (Vgl. oben S. 15 ff. und Anhang II).

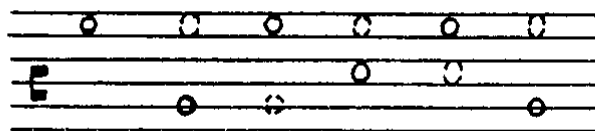
⁵⁾ *Rs*, fol. 7. Hrsg. N. Pirrotta, CMM 8, Bd. II, 31 f.

⁶⁾ *FP*, fol. 93. Hrsg. W. Th. Marrocco, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, Cambridge (Mass.) 1961, 44 ff.

und zwar aus zwei Gründen: Sie gehören in die früheste Zeit der Überlieferung, und sie sind besonders geeignet zum Vergleich mit der französischen Chace, da sie dieser in ihrer äußeren Form näher stehen als die mit Hilfe eines Tenors gebildeten dreistimmigen Cacciavertonungen.

Der musikalische Satzbau dieser Beispiele unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von der typischen Vertonungsweise des Madrigals. Da beide Singstimmen jeweils dieselbe Melodie vortragen, fällt die Differenzierung zwischen Ober- und Unter- bzw. Haupt- und Begleitstimme weg. Auch der Text, der ja an die Melodie gebunden ist, wird nicht in beiden Stimmen gleichzeitig, sondern nacheinander vorgetragen. Größere Zäsuren kommen am Ende der einzelnen Textzeilen nicht vor. Die Zusammenklangsfolge und die Schlußbildung sind dagegen im wesentlichen dieselben wie bei den anderen Madrigalvertonungen.

Um festzustellen, ob die Melodie selbst Besonderheiten gegenüber den Madrigaloberstimmen aufweist, betrachten wir zunächst die Strophe von *Pierros Onni diletto*, das auch in *Rs* — obgleich fragmentarisch — überliefert ist.⁷⁾ Die Melodie fängt auf *a'*, dem höchsten Ton ihres Umfangs an und fällt von dort aus stufenweise um eine Oktav. Beim Erreichen des tiefen *a* setzt die zweite Singstimme ein, so daß beide Stimmen zusammen im Oktavabstand erklingen. Von hier an bewegt sich die erste Stimme wieder aufwärts, der fallenden Bewegung der zweiten Stimme entgegengesetzt. In der Mitte des Tonraums kreuzen sich die Stimmen und schreiten weiter bis zum Wiedererreichen der Oktav auf *a*. Der gesamte Aufbau der einzelnen melodischen Linie ist somit nichts anderes als die Ausfüllung der Oktav *a—a'*, zuerst abwärts und dann aufwärts, wobei die Grenztöne auch metrisch jeweils im gleichen Abstand voneinander liegen. Dabei lösen sich die zwei Singstimmen in ihrer Lage gegenseitig ab. Im weiteren Verlauf des Stückes wird dieser Vorgang zweimal wiederholt, indem zunächst die Quint, dann wiederum die Oktav den Rahmen bilden. Die Melodie besteht also aus einem ständigen Fallen und Steigen, das im wesentlichen stufenweise erfolgt und seinen Wendepunkt nach jeweils vier Breviswerten erreicht. Schematisch dargestellt sieht dieser Vorgang etwa so aus:



⁷⁾ *Rs*, fol. 8v (nur die abgekürzte zweite Singstimme). Unsere Übertragung (vgl. Anhang Nr. VI) stützt sich auf die Fassung von *FP* (fol. 88). Um die melodischen Konturen hervorzuheben, ist bei der zweiten Singstimme jeweils nur der erste Ton der Brevisseinheit in der Übertragung angegeben.

Aber auch innerhalb dieser Grenzen wird der melodische Verlauf nach einem metrisch festgelegten Abstand geregelt. Die Töne a, a' und d' kommen jeweils auch auf der zweiten Brevis der vier Brevisseinheiten vor, dagegen treffen sich die Stimmen bei der dritten Brevis stets im Einklang auf e'. Danach kreuzen sie sich und gelangen über die vierte Brevis mit c'—g' (#) oder e'—g' (#) wieder in die Oktav bzw. Quint, die den Anfang der folgenden Einheit bildet.

Dieses Stück stellt wohl die einfachste Form der melodischen Nachahmung dar. Durch ihren symmetrischen Bau unterscheidet sich die Melodie von den Oberstimmen der anderen Madrigale und ist offensichtlich von Anfang an für diese besondere Praxis bestimmt gewesen. Zu ihren charakteristischen Merkmalen gehören der ständige und symmetrisch geregelte Wechsel zwischen hoher und tiefer Lage, die Unabhängigkeit dieses Wechsels vom Vers, die Gleichberechtigung der steigenden und fallenden Bewegung und die durchgehende Deklamation des Textes ohne längere Zäsuren. In jeder dieser Hinsichten weicht sie von den Gepflogenheiten der Madrigaloberstimmen ab.

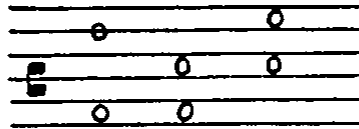
Wie bei allen Stücken dieser Gattung ist die Melodie in den Hss. nur einmal vollständig aufgezeichnet. Von der zweiten Singstimme⁸⁾ wurden lediglich der Anfang und der gewöhnlich etwas abweichende Schluß notiert. Zwischen diesen Ausschnitten steht jeweils der Hinweis „usque“. Es ist somit anzunehmen, daß die zweite Stimme im Prinzip eine getreue Wiederholung der notierten Stimme darstellte. Die genaue Übereinstimmung der beiden Anfänge, die Angabe des metrischen Abstandes, die Notierung der oft nur geringfügigen Abweichungen am Schluß und der symmetrische Aufbau der mitgeteilten Melodie bekräftigen diese Vermutung. Gerade der schematische Charakter der Melodie würde es aber andererseits ermöglichen, daß das zweistimmige Stück ohne schriftliche Ausarbeitung innerhalb der Praxis des Musizierens entstand. In diesem Fall wären kleinere Abweichungen zwischen den festgelegten Punkten der Melodie durchaus zu erwarten, etwa in der Art, wie wir sie unter den verschiedenen Fassungen einzelner Madrigale beobachtet haben.⁹⁾ Solche Unterschiede wären jedoch auf die Entstehung und Musizierpraxis der frühen Trecentomusik im allgemeinen und nicht auf die besondere Struktur der Caccia zurückzuführen. So kommen tatsächlich einige Unterschiede dieser Art in den oben genannten Ritornellen vor, bei denen beide Stimmen, wahrscheinlich auch wegen ihrer Kürze, stets vollständig notiert sind. In ihrem Aufbau dagegen sind die beiden Stimmen dieser Beispiele jeweils identisch.

Sind diese Ritornelle ebenso wie die besprochene Strophe von *Onni diletto* durch äußerste Einfachheit ihres melodischen Aufbaus an den Oktavraum gebunden, so wird in den Strophen von *Cavalcando* und *Giunçe'l bel tempo* dieser Raum durchbrochen. Hier fällt der tiefste Ton nicht nur mit seiner oberen Oktav, sondern auch mit der Oberquint zusammen. Zu diesem Ton

⁸⁾ In *FP* werden die Singstimmen stets als 'primus' bzw. 'secundus' bezeichnet.

⁹⁾ Vgl. oben S. 37.

gesellt sich im weiteren Verlauf wiederum die Oberquint, wobei der bisher bestimmende Tonraum der Oktav auf einmal übersprungen wird:



Auch diese Stücke beruhen auf einem ständigen Wechsel zwischen Ab- und Aufsteigen; in *Cavalcando* treffen sich die Stimmen auf jeder vierten Brevis regelmäßig im Einklang. Der einzige wesentliche Unterschied gegenüber den oben besprochenen Stücken ist somit die Erweiterung des Tonraums.

Besonders diese Stellen zeugen davon, daß die Zahl der nachahmenden Stimmen in der italienischen Praxis auf zwei beschränkt war. Bei den eben erwähnten Stücken *Cavalcando* und *Giunge'l bel tempo* ergäbe sich nämlich durch Hinzufügung einer dritten Oberstimme der Zusammenklang g—d—a bzw. d—a—e an exponierten und rhythmisch betonten Stellen:

i - o bra -
ne a - chor - to
do con un gio -

Da ähnliche Stellen in den Caccien, die einen Tenor enthalten, auftreten würden, bestehen auch diese wahrscheinlich aus nicht mehr als zwei Oberstimmen. Das italienische Satzverfahren stützt sich eben sekundär auf vertikale Intervalle und geht nicht von einzelnen Klängen aus, d. h. es ist in erster Linie von melodischen Zusammenhängen bestimmt.

Dieses Merkmal stellt wohl den wichtigsten Unterschied zwischen den italienischen Stücken und anderen Verwendungen eines ähnlichen Satzprinzips dar. Einen eindeutigen Gegenpol zur italienischen Praxis bildet der englische Sommerkanon, in dem die ständige Wiederholung von zwei Klängen die gesamte melodische Struktur bedingt und eine beliebige Zahl von ausfüllenden Singstimmen ermöglicht. Aber auch die überlieferten Beispiele der französischen Chace beruhen, obwohl auf eine weit subtilere und sehr kon-

strukturelle Weise, im wesentlichen auf Quintoktav- und Terzquintklängen.¹⁰⁾ Diese durchgebildete Struktur der Chace wird schon am Anfang der Melodien besonders deutlich. Im Gegensatz zu den Caccien, die in der Regel auf einem hohen Ton anfangen, beginnen die Chacemelodien stets in der mittleren Lage, fallen dann bis zur Unterquint hinab und steigen erst von hier aus zur oberen Oktav hinauf, die also die Oberquart des Anfangstons bildet. In einen Klang zusammengestellt, ergeben diese drei Zieltöne somit einen Quintoktavklang. Als Beispiel möge hier der Anfang des Stückes *Se je chant* dienen¹¹⁾:

Se je chant mains que ne svel
de la simple sans or quel ovjai mis toute ma
cu re en i ver pour la frei du re

Im Gegensatz zu der italienischen Praxis ist hier jeweils nur eine einzige Melodie in der Hs. aufgezeichnet, während alle Angaben über weitere Stimmen fehlen. Von der Struktur der Melodie aus zu urteilen, scheinen diese Stücke jedoch zumindest für eine dreistimmige Ausführung bestimmt gewesen zu sein.¹²⁾ Da der Klang, wie aus diesem Beispiel hervorgeht, das eigentliche Rückgrat des Stückes darstellt, kann die Melodie sich ferner in einzelne Elemente aufspalten, die für sich genommen wenig sinnvoll wären. Der *Hoketus* bildet deshalb ein charakteristisches Merkmal der Chacevertönungen, wogegen er gerade in den frühen Caccien fast unbekannt ist.¹³⁾ Für diese ist vielmehr die durchziehende melodische Linie als Grundlage des Satzes kennzeichnend.

¹⁰⁾ Über die Unterschiede zwischen 'Caccia' und 'Chace' vgl. N. Pirrotta, *Per l'origine* I, 317 ff.

¹¹⁾ *Iv*, fol. 52v. Die anderen zwei vollständig überlieferten Stücke, die Pirrotta (a.a.O.) als 'Chace' bezeichnet, sind *Tres dous compains* (*Iv*, fol. 51v/52) und *Umblemens vos pri merci* (*Iv*, fol. 58v/59). Beide fangen ebenfalls auf die geschilderte Weise an.

¹²⁾ Vgl. N. Pirrotta, a.a.O.

¹³⁾ Vgl. N. Pirrotta, *Per l'origine* I, 322 f.

Der begleitende Tenor

Mit der Hinzufügung eines begleitenden Tenors zu dem zweistimmigen Oberbau ergeben sich für die Caccia neue Möglichkeiten. Wahrscheinlich aus diesem Grunde weisen die dreistimmigen Stücke von Anfang an sehr verschiedene Merkmale hinsichtlich des gegenseitigen Stimmenverhältnisses auf. So beruhen z. B. einige der frühesten überlieferten Stücke offenbar auf dem selbständigen Satz der Oberstimmen, zu dem ein Tenor nachträglich als Füll- oder Erweiterungsstimme hinzutritt. Das deutlichste Beispiel dieser Art ist wohl Pieros *Con dolce brama*¹⁴⁾. Die Oberstimmen lassen denselben Aufbau wie die Melodien der besprochenen zweistimmigen Stücke erkennen: Sie steigen abwechselnd aufwärts und abwärts und treffen sich an allen wichtigen Punkten in der Oktav, Quint oder im Einklang. Der Tenor bewegt sich ausschließlich innerhalb des von den Oberstimmen gegebenen Tonraums und liegt somit teils unter, teils aber auch zwischen den beiden Hauptstimmen. Nur in diesem Fall kann ein Quintoktavklang entstehen, denn zwischen den Oberstimmen selbst kommen keine Quartan vor. Dem Tenor fällt somit in diesem Satz die Aufgabe einer reinen *Füllstimme* zu. Seine jeweilige Lage hängt in erster Linie von dem Intervall ab, das die Hauptstimmen untereinander bilden. Befinden sie sich im Oktavabstand, so ergreift der Tenor die Oberquint des tiefen Tones und steht somit im Quartverhältnis zur oben liegenden Stimme; beim Quintabstand der Singstimmen kann der Tenor entweder einen der gegebenen Töne verdoppeln oder die Terz zwischen ihnen ergänzen; an verschiedenen wichtigen Punkten erklingen sogar alle drei Stimmen im Einklang. Der Tenor bildet also in diesem Fall keinen wesentlichen Bestandteil des Satzes: Es wäre durchaus möglich, ihn wegzulassen. Umgekehrt ist es denkbar, daß eine derartige begleitende Tenorstimme den zweistimmig aufgezeichneten Stücken von Piero erst bei der Aufführung hinzugefügt wurde.

In der einzigen in *Rs* überlieferten Caccia *Or qua compagni*¹⁵⁾ liegt ein ähnlicher aber doch nicht ganz analoger Fall vor. Während die zwei Oberstimmen wiederum einen selbständigen Satz bilden¹⁶⁾, stellt der Tenor dies-

¹⁴⁾ *FP*, fol. 98v/99. Vgl. Anhang, Nr. VII. Hrsg. W. Th. Marrocco, *Cacce*, 22 ff. und N. Pirrotta, *CMM* 8, Bd. II, 11 ff.

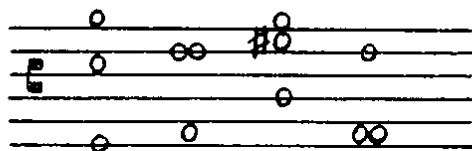
¹⁵⁾ *Rs*, fol. 19v/20. Vgl. Anhang, Nr. VIII. Hrsg. W. Th. Marrocco, *Cacce*, 64 ff. und N. Pirrotta, *CMM* 8, Bd. II, 37 ff.

¹⁶⁾ Auf Grund der Klangfolge



bezeichnet K. v. Fischer den zweistimmigen Oberbau dieses Stückes als unselbständig; vgl. *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, in: *MQ* XLVII (1961), 42 f. Dieselbe Folge kommt jedoch auch zwischen Haupt- und Begleitstimme in den zweistimmigen Madrigalen vor, dort also, wo die Er-

mal prinzipiell die *tiefste* Stimme dar. Da auch hier die nachahmenden Singstimmen nie im Quartverhältnis zueinander stehen, kommt im ganzen Stück kein einziger Quintoktavklang vor. Aber auch Terzquintklänge, die durch Hinzufügung des Grundtons zu einer Terz in den Oberstimmen ohne weiteres möglich wären, treten bis kurz vor dem Schluß auffallend selten auf. Im wesentlichen beschränkt sich der Tenor auf die Verdopplung, z. T. in der Unteroktav, eines in den Singstimmen schon vorhandenen Tones, wobei etwa folgende Kombinationen entstehen:

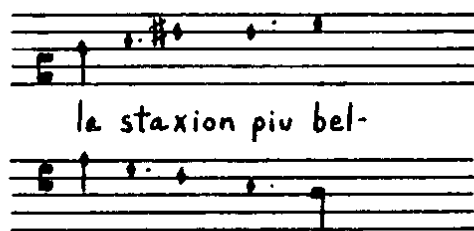


In diesem Fall kann der Tenor also nicht als eine Füllstimme bezeichnet werden, deren Aufgabe es ist, die Oktave und Quinte der Singstimmen zu Quintoktav- bzw. Terzquintklängen aufzufüllen. Seine Funktion besteht hier vielmehr in der Erweiterung des Tonraums nach unten. Sehr wahrscheinlich folgt das Stück somit dem Beispiel der zweistimmigen Madrigale, deren Begleitstimmen ebenfalls prinzipiell tiefer liegen als die Hauptmelodie. Es ist bezeichnend, daß die meisten Cacciatenores der späteren Zeit dieses Merkmal aufweisen.

Im Strophenteil des von Giovanni da Firenze vertonten Madrigaltextes *Nel bosco senza foglie*¹⁷⁾ scheint die tiefe Stimme einen notwendigen Teil des Satzes darzustellen. Zwar treten auch hier Quartan im Oberbau lediglich bei dem frei von der Nachahmungstechnik konzipierten Schluß auf, doch bleiben die Singstimmen in sehr engem Abstand voneinander und treffen sich bei langen Noten öfters in der Terz. Nur selten bilden sie dagegen eine Oktav.

Alle drei der bisher besprochenen dreistimmigen Caccien weisen einen Oberbau auf, der an die zweistimmig überlieferten Stücke erinnert. Er ist dadurch gekennzeichnet, daß beide Stimmen ohne längere Pausen weitergeführt werden und auf ein strenges Wiederholungsprinzip angewiesen sind,

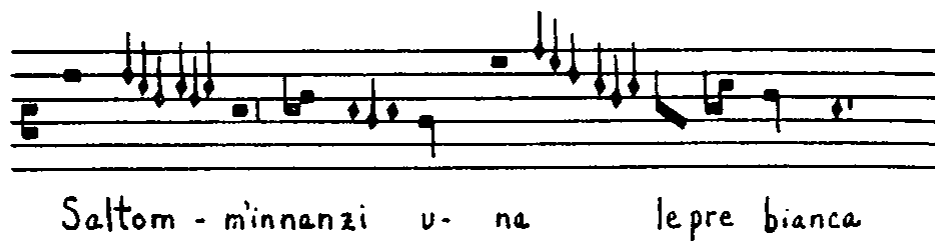
gänzung einer dritten Stimmen offensichtlich nicht beabsichtigt ist. Vgl. etwa folgende Stelle aus dem Madrigal *Seguendo un me sparver* (*Rs*, fol. 3v/4):



¹⁷⁾ *FP*, fol. 97v/98. Hrsg. W. Th. Marrocco, *Cacce*, 54 ff. und N. Pirrotta, *CMM* 8, Bd. I, 46 ff.

das wenig Abwechslung ermöglicht. So treffen sich die Stimmen von *Con dolce brama* auf den Schwerpunkten d (Quint oder Oktav), c (Quint oder Oktav) und g (Einklang) durch das ganze Stück hindurch in gleichbleibenden Abständen¹⁸⁾. In *Or qua compagni* wechselt die Melodie regelmäßig zwischen den Punkten a'—a—g—a' und a'—d'—a' ab. Eine Änderung der Tonhöhe kommt gewöhnlich nur im Brevisabstand vor, so daß die äußerst flüssige Textdeklamation weitgehend auf Tonwiederholungen angewiesen ist. Die Grundlage der verschiedenen Zusammenklänge in *Nel bosco senza foglie* bildet die immer wiederkehrende Folge der Töne c—d—d, die jeweils im Longaabstand voneinander auftreten. Besonders auffallend sind hier die rhythmischen Schwerpunkte. Diese stellen sich stets nach drei Longawerten ein und heben die mit c gebauten Klangkombinationen (c—c'—g', a—c'—e', f—a—c') hervor.

Für die Gliederung der Melodie ist bei diesen Stücken das jeweilige musikalische Schema wichtiger als der Aufbau des Textes. So kommen auch Zäsuren und größere Sprünge häufig in der Mitte der Textzeilen vor, während der Übergang von einem Vers zum anderen in der Vertonung nicht besonders hervorgehoben wird. Man vergleiche etwa folgende Stelle aus *Nel bosco senza foglie*, die einen Vers des hier vertonten *Madrigal*textes umfaßt:



Eine solche Behandlung der Verseinheit wäre in den üblichen Madrigalvertonungen nicht denkbar. Da die Singstimmen keine längeren Pausen enthalten, ist der gleichzeitige Vortrag verschiedener Textabschnitte für die Caccien dieser Art ebenfalls charakteristisch.

In einer zweiten Gruppe von Stücken kommen dagegen Longa- und sogar Maximapausen nicht nur in dem untextierten Tenor, sondern abwechselnd in allen drei Stimmen vor. Es handelt sich um eine Satzart, die auf den verschiedenen Kombinationen von jeweils zwei Stimmen und nicht auf dem durchgehenden Verlauf der beiden Singstimmen beruht. Nur an bestimmten Punkten, vor allem bei kadenzierenden Wendungen, treffen alle drei Stimmen zusammen. Diese Struktur geht besonders deutlich aus der Caccia *Per larghi prati* von Giovanni da Firenze hervor¹⁹⁾. Da die Singstimmen nur

¹⁸⁾ S. Anhang, Nr. VII, wo diese Stellen jeweils angegeben werden.

¹⁹⁾ *FP*, fol. 96v/97. Hrsg. W. Th. Marrocco, *Cacce*, 74 ff. und N. Pirrotta, *CMM* 8, Bd. I, 49 ff. Vgl. Anhang Nr. IX. Einen ähnlichen Aufbau weisen ferner die beiden Vertonungen von *Con bracchi assai* auf: *FP*, fol. 92v (Piero) und fol. 93v/94 (Giovanni da Firenze).

verhältnismäßig selten zusammen erklingen, ist der melodische Aufbau hier viel weniger durchgeformt als in den oben besprochenen Stücken. In erster Linie handelt es sich um die Kombination einer der Singstimmen mit der freien Begleitstimme, wodurch der Satz also eine große Ähnlichkeit mit den zweistimmigen Madrigalvertonungen aufweist. So wechseln sich die Stimmen auch beim Vortrag des Textes ab, so daß die verschiedenen Textabschnitte weitgehend auseinandergezogen sind. Der letzte Vers des Strophenteils wird aber ganz nach dem Vorbild des Madrigals in beiden Singstimmen gleichzeitig vorgetragen, wobei also das Prinzip der Nachahmung aufgegeben ist. Das Ritornell weist nur kurze Wiederholungen zwischen den zwei Oberstimmen auf. In diesem Stück wird die Gliederung des Textes in der Vertonung stets beachtet, so daß beispielsweise die großen Pauseneinschnitte immer am Ende des Verses liegen. Der Tenor bildet hier wiederum die tiefste Stimme und somit auch, da Quartan zwischen den Oberstimmen in dieser Satzart möglich sind, den Grundton der vorhandenen Quintoktavklänge.

Die dreistimmigen Caccien lassen also untereinander verschiedene Abweichungen hinsichtlich ihres Satzbaues erkennen. Sie scheinen im Gegensatz sowohl zu den normalen Madrigalvertonungen als auch zu den zweistimmigen Stücken, die allein auf der melodischen Nachahmung beruhen, keine feste musikalische Form angenommen zu haben. Besonders auffallend ist die Verschiedenartigkeit in der Anwendung des begleitenden Tenors. Im einen Stück bildet er eine Füllstimme, die am ehesten an den französischen Contratenor erinnert, in anderen Fällen stellt er dagegen eine tiefe Stützstimme dar. Ferner kann er entweder als nachträglich hinzugefügte Stimme oder aber als ursprünglicher Teil eines aus verschiedenen zweistimmigen Partien zusammengesetzten Satzes konzipiert worden sein. Gerade die mangelnde Eindeutigkeit der Funktion des Tenors deutet aber darauf hin, daß diese Stimme nicht zu den ursprünglichen Bestandteilen der Caccia gehörte, sondern die Erweiterung eines zunächst zweistimmigen Verfahrens darstellt, das aus den nachahmenden Singstimmen bestand²⁰). Da der neue dreistimmige Satz verschiedene Formen annahm, ist es wohl nicht angebracht, nach einem einzigen Vorbild für die dreistimmige Caccia zu suchen. Sie scheint vielmehr verschiedene Einflüsse aufzuweisen, die z. B. auf das Madrigal oder sogar auf die

²⁰) K. v. Fischer vertritt dagegen die Auffassung, daß der ursprüngliche zweistimmige Satz aus einer Oberstimme und dem Tenor bestand, zu denen die nachahmende zweite Singstimme hinzugefügt wurde; vgl. *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, in: MQ XLVII (1961), 42 ff. Gegen diese Annahme sprechen: die besondere melodische Struktur der Stücke, die ohne Tenor überliefert sind; die Funktion des Tenors als Füllstimme in Stücken wie Pieros *Con dolce brama*; die abwechselnden Stimmkombinationen und die langen Pausen in den einzelnen Stimmen in der zuletzt besprochenen Cacciaart (*Per larghi prati*). Es ist demnach anzunehmen, daß die nachahmende Technik der Oberstimmen zu den Wesenszügen der Caccia gehört, während die untextierte Begleitstimme einer späteren Gewohnheit entspricht.

italienische Auffassung der Motette zurückzuführen sind²¹). An dem Beispiel der frühen italienischen Dreistimmigkeit ist besonders deutlich zu erkennen, wie unwesentlich ein konstruktives satztechnisches Verfahren für die Musik des Trecento war. Eine ähnliche Freizügigkeit in der Zusammenstellung der Stimmen wäre bei der gleichzeitigen französischen Musik undenkbar.

²¹) So besteht z. B. eine auffallende Ähnlichkeit in der Anlage zwischen der Caccia *Per larghi prati* (s. oben S. 51 f.) und der lateinischen 'Motette' *Lux purpurata — Diligite iusticiam* von Jacopo da Bologna (hrsg. W. Th. Marrocco, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley und Los Angeles 1954, 60 ff.).

IV.

Tonale Eigenschaften des Madrigals

Die erhöhten Töne bei Marchettus von Padua

Als eine der wesentlichsten Neuerungen der weltlichen Musik im 14. Jh. wird gewöhnlich die Durchbrechung des alten Systems der Kirchentonarten und die damit verbundene Einführung einer neuen Regelung der Tonbeziehungen angesehen, die man mit dem Begriff der Tonalität zu bezeichnen pflegt. Es bleibt jedoch in der Literatur sehr umstritten, in welchem Grade entweder noch die alten Kirchentonarten oder schon die neue Tonalität jeweils den Verlauf einer Melodie bestimmt hätten; dies gilt ganz besonders im Hinblick auf die frühen Trecentostücke. So schreibt z. B. W. Th. Marrocco im Vorwort zu seiner Ausgabe der Stücke von Jacopo da Bologna¹⁾: „Jacopo preferred the Dorian and Aeolian modes . . . Although the music of this period is based on the modes, the use of complementary accidentals often destroys the modal character through raised leading tones at the cadences.“ Während N. Pirrotta dagegen schon den Keim der Tonalität in der Gestaltung dieser „Kadenzen“ sieht²⁾ — „vi si intravede già *in nuce* ciò che più tardi sarà il gioco delle funzioni armoniche e degli andamenti cadenzali“ —, geht R. von Ficker noch einen Schritt weiter, indem er schreibt³⁾: „[Nun wurden] auch die musikalischen Raumvorstellungen der Klänge innerhalb der Periode in gesetzmäßige, innere Beziehung gebracht, d. h. dem tonalen Zusammenschlusse unterstellt . . . Damit tritt zum erstenmal in der Mehrstimmigkeit das Prinzip einer bewußten klanglich-harmonischen Durchbildung zutage.“ Für H. Bessler ist die Tonalität das allein Bestimmende⁴⁾: „Es handelt sich also hier um nichts anderes als die Idee der Tonalität, die sich schon in den ältesten Madrigalen und Cacce mit erstaunlicher Sicherheit auswirkt.“ Wie sehr die Meinungen hier auseinandergehen, ist vor allem an Hand der Vergleiche der Trecentomusik mit der französischen Musik derselben Zeit zu erkennen. So schreibt einerseits Fr. Ludwig⁵⁾: „Wir würden in tonaler Beziehung im Gegensatz zu den Franzosen zuerst ein Streben nach

¹⁾ W. Th. Marrocco, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley und Los Angeles 1954, 24.

²⁾ N. Pirrotta, *Per l'origine II*, 139.

³⁾ R. v. Ficker, *Formprobleme der mittelalterlichen Musik*, in: *ZfMw VII* (1924 bis 1925), 209.

⁴⁾ H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, 159.

⁵⁾ Fr. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*, in: *SIMG IV* (1902—03), 62.

Reichtum der Tonartenverwendung beobachten . . . und würden aber bald in der Ballade⁶⁾ den französischen Einfluß der strengeren Ausprägung der Tonalität wachsen sehen“, andererseits behauptet aber H. Besseler⁷⁾: „Der dünne zweistimmige Madrigalsatz erscheint selbst dort, wo er sich in altertümlicher Weise vorwiegend auf Einklang, Quint und Oktav stützt, unverkennbar tonal bestimmt. Erst allmählich dringt auch das Klangprinzip in Italien vor, zuerst in Gestalt reicherer Terz- und Sextverwendung, dann mit dem zunehmenden Übergang zur Dreistimmigkeit etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, womit nicht zufällig ein immer stärkerer nordfranzösischer Einfluß Hand in Hand geht.“

Diese verschiedenen und sich zum Teil widersprechenden Meinungen werden stets von konkreten Einzelbeobachtungen an Hand des musikalischen Satzes gestützt. Wir wollen deshalb versuchen, die verschiedenen musikalischen Merkmale weiter zu verfolgen und zu einem größeren Gesamtbild zusammenzustellen. Hierbei sind von zentraler Bedeutung die sog. erhöhten Töne, cis, fis und gis, denn sie bringen gegenüber den Kirchentonarten etwas Neues mit sich. Zur Erklärung ihrer besonderen Anwendung innerhalb der Trecentomusik sind die Ausführungen des Marchettus von Padua in seinem *Lucidarium*⁸⁾ am besten geeignet. Obwohl dieser um 1317/18⁹⁾ verfaßte Traktat angeblich nur die „musica plana“ behandelt, erhalten die erhöhten Töne, die von Marchettus ausdrücklich der mensurierten Musik vorbehalten werden¹⁰⁾, einen wichtigen Platz innerhalb der Kapitel über Intervalle und Konsonanzen. Wie schon Pirrotta bemerkt hat¹¹⁾, beschreibt Marchettus an diesen Stellen jeweils einen zweistimmigen Ausschnitt, ohne dabei den Übergang von der Einstimmigkeit besonders zu vermerken. Ferner bilden seine Bemerkungen über die erhöhten Töne keine geschlossene Einheit, sondern werden an drei verschiedenen Stellen angeführt: Im zweiten Kapitel im Zusammenhang mit der Erörterung des Ganztons und seiner Unterteilung; im fünften Kapitel bei der Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen und im achten Kapitel bei der Frage nach der Mutation und Permutation. Die unkonventionellen und eigenwilligen Ansichten des Marchettus erscheinen

⁶⁾ Auch die italienische Ballata, die hier gemeint ist, bezeichnet Ludwig stets als 'Ballade'.

⁷⁾ H. Besseler, a.a.O.

⁸⁾ *Lucidarium in arte musicae planae*, hrsg. GS III, 65 ff. Der Traktat wird nach der Ausgabe zitiert, die aber jeweils mit der von Gerbert benutzten Hs. Mailand, Bibl. Ambr. D 5 inf. verglichen wurde. Einige für den Sinn des Textes notwendige Korrekturen des Gerbert'schen Textes, die sich bei diesem Vergleich ergaben, werden an der betreffenden Stelle angegeben. Die musikalischen Beispiele stammen dagegen durchwegs aus der Hs. selbst.

⁹⁾ Über die Frage der Datierung vgl. O. Strunk, *Intorno a Marchetto da Padova*, in: *La Rassegna musicale* XX (1950), 312 ff. und N. Pirrotta, *Marchettus*, 60 ff.

¹⁰⁾ Vgl. GS III, 89a.

¹¹⁾ N. Pirrotta, *Marchettus*, 64, Anm. 19.

dabei immer noch im äußeren Rahmen der altbekannten Kategorien der mittelalterlichen Musiktheorie.

Die erhöhten Töne werden nicht als selbständige Größen, sondern im Zusammenhang mit der Unterteilung des Ganztones behandelt. Nach der Bestimmung der Ganztonproportion als 9 zu 8 befaßt sich Marchettus im folgenden Abschnitt mit der weiteren Gliederung dieser Einheit¹²⁾:

„Quoad primum est sciendum, quod tonus habet quinque partes, et non plures neque pauciores: quod sic demonstramus. Probatum est superius, tonum consistere in perfectione numeri novenarii . . . Nunc autem ita est, quod novenarius numerus numquam potest dividi in partes aequales, est 5 enim ibi unitas, quae resistit divisioni, et per consequens neque subdividi potest. Numquam enim potest dividi 9. per 2. 4. 6. 7. et 8. aequaliter ipsum dicimus dividendo; et tota ratio est propter eius imparitatem. Relinquitur ergo, quod partes ipsius esse debeant inaequales, ita quod unus sit prima pars; de uno ad tres, secunda; de tribus ad quinque, tertia; de 10 quinque ad septem, quarta; de septem ad novem, quinta; et talis quinta pars est quintus numerus impar totius novenarii. Sic patet, quod tonus non potest habere nisi quinque partes, neque plures neque pauciores; ita quod quinque partes faciunt totum tonum; et sic patet primum.“

„Was das erste anbetrifft, so muß man wissen, daß ein Ton fünf Teile hat, und zwar nicht mehr und nicht weniger, was wir auf folgende Weise belegen: Oben wurde gezeigt, daß der Ton in der Vollkommenheit der Zahl neun bestehe . . . Nun aber ist es so, daß die Zahl neun niemals in lauter gleiche Teile zerlegt werden kann, denn sie ist eine Einheit, die der Teilung widerstrebt und deshalb nicht unterteilt werden kann. Denn die Zahl neun kann niemals durch 2, 4, 6, 7 oder 8 geteilt werden¹³⁾, d. h. wenn sie gleich geteilt werden sollte; der Grund dafür ist, daß sie eben ungerade ist. Es bleibt also, daß deren Teile ungleich sein müssen, und zwar so, daß eins der erste Teil sei, von eins bis drei der zweite, von drei bis fünf der dritte, von fünf bis sieben der vierte, von sieben bis neun der fünfte; dieser fünfte Teil also ist die fünfte ungerade Nummer der ganzen Neunereinheit. Es ist demnach einleuchtend, daß ein Ton nur fünf Teile, also nicht mehr und nicht weniger haben darf, so daß fünf Teile den ganzen Ton bilden. Somit ist der erste Punkt klargestellt.“

Aus den möglichen Kombinationen dieser fünf Teile entstehen nach Marchettus drei verschiedene Semitonia, die jeweils etwa mit den Intervallen h—c, b—h und c—cis übereinstimmen. Mit dem letzten ist also der erhöhte Ton gemeint¹⁴⁾:

¹²⁾ GS III, 72b f, Bibl. Ambr. D 5 inf., fol. 55v. Z. 8—10, Gerbert: ita quod una sit prima pars de uno ad tres; secunda de tribus ad quinque; tertia de quinque ad septem; quarta de septem ad novem; quinta, et talis quinta pars . . .

¹³⁾ Gemeint sind möglicherweise 2, 4, 6 und 8, also die geraden Zahlen.

¹⁴⁾ GS III, 73.

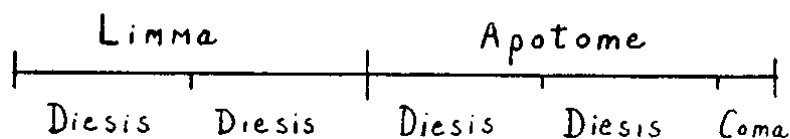
„Quoad secundum est sciendum, quod quatuor partes ipsius non comprehendunt totum tonum, et ideo vocantur semitonia omnia illa, quae comprehendunt infra quinque a semi, quod est imperfectum seu pars, unde semitonium quasi pars toni. Huiusmodi autem partes in tono, seu huiusmodi semitonia fuerunt in musica adinventae, ut per dissonantias coloratas, seu cuiusdam placitae pulcritudinis ipsarum, ad perfectiores seu pulciores in cantu consonantias veniamus, sicut infra de consonantiis et dissonantiis ostendetur. Et ideo merito consurgunt ex partibus inaequalibus ipsius toni, ut innuatur, ex tali inaequalitate talis dissonantia cantari, ac etiam inveniri. Quod maxime apparet in corporibus sonoris, sicut in monochordo, ubi ostenditur, quod naturae istorum semitoniorum in quinque partes spatium ipsius, toni scilicet, dividendo clarissime cognoscuntur. Quarum quaelibet quinta pars vocatur diesis, quasi decisio seu divisio summa, hoc est maior divisio, quae possit in tono cantabili reperiri. Duae autem simul iunctae ex istis quinque componunt semitonium enarmonicum, quod minus est, quod a Platone vocatum est limma, continens duas dieses. Tres vero ex istis diesibus faciunt semitonium diatonicum, quod maius est, quod quidem vocatur apotome maior, id est, pars maior toni in duas divisi. Quatuor autem dieses chromaticum semitonium constituunt.“

„Hinsichtlich des zweiten Punktes muß man wissen, daß vier Teile zusammen noch nicht einen ganzen Ton umfassen; deshalb werden alle diejenigen, die weniger als fünf (Teile) enthalten, Semitonia genannt; von semi, d. h. unvollendet oder Teil, daher Semitonium gleichsam Teil des Tones. Derartige Teile eines Tones oder derartige Semitonia wurden jedoch in der Musik erfunden, damit wir im Gesang von kolorierten Dissonanzen aus gleichsam wegen deren angenehmen Schönheit zu vollkommeneren und noch schöneren Konsonanzen gelangen, wie unten bei den Konsonanzen und Dissonanzen gezeigt wird. (Die Semitonia) gehen deshalb mit Recht aus den ungleichen Teilen desselben Tones hervor, damit man merkt, aus welcher Ungleichheit heraus eine solche Dissonanz gesungen und auch geschaffen wird. Was besonders an klingenden Gegenständen, wie etwa dem Monochord, deutlich wird, wo man zeigen kann, daß das Wesen dieser Semitonia durch Teilung des Ganztonraumes in fünf Teile besonders anschaulich zu erkennen ist. Von diesen heißt jeder beliebige fünfte Teil Diesis, gleichsam Abschnitt oder äußerste Teilung, d. h. die letztmögliche Gliederung, die bei einem singbaren Ton anzutreffen ist. Wenn zwei von diesen fünf verbunden werden, bilden sie das Semitonium enarmonicum, welches kleiner ist. Es wurde von Plato Limma genannt und enthält zwei Dieses. Drei von diesen Dieses bilden dagegen das Semitonium diatonicum, welches größer ist und Apotome maior genannt wird, d. h. der größere Teil des in zwei geteilten Tones. Vier Dieses aber ergeben das Semitonium chromaticum.“

Das genaue Verhältnis der einzelnen fünf Teile zueinander bleibt unklar, zumal Marchettus an keiner Stelle eine mathematische Begründung der von

ihm vorgenommenen Unterteilung des Ganztones gibt. Obwohl die Teile am Anfang mehrmals als „ungleich“ bezeichnet werden, besitzt jeder von ihnen denselben Namen, Diesis, und dieser Terminus wird seinerseits als „quinta pars toni“ definiert. Bei der Bildung der Semitonia erscheinen sie also vielmehr als gleichwertige Größen und behalten diesen Charakter auch im weiteren Verlauf der Besprechung bei.

Wie sehr Marchettus mit diesen Definitionen von der anerkannten Musiktheorie der Zeit abweicht, erfahren wir aus mehreren Schriften des 15. Jhs. Vor allem kommen hier ein gegen die zitierten Stellen des *Lucidarium* gerichteter Traktat des Paduaners Prosdocimus de Beldemandis¹⁵⁾ in Betracht sowie Teile aus dem um 1460 entstandenen Traktat *Ritus canendi vetustissimus et novus* des Karthäusermönches Johannes Gallicus¹⁶⁾. In diesen Schriften werden Marchettus' Unterteilung des Ganztones und die daraus entstehenden Semitonia mit der von Boethius her bekannten griechischen Musiktheorie verglichen und als fehlerhafte Ableitungen oder Mißverständnisse verurteilt¹⁷⁾. Der Ausgangspunkt des Marchettus war, nach diesen Autoren zu urteilen, die an sich richtige theoretische Erkenntnis, daß der Ganzton sich nicht genau halbieren läßt, sondern nur in zwei ungleiche Semitonia unterteilt werden kann¹⁸⁾. Nach der pythagoreischen Theorie war der kleinere dieser Teile mit dem Intervall h—c oder e—f identisch und hieß *Limma* oder *Diesis*; der größere stellte demnach den Unterschied zwischen Limma und Ganzton dar, also etwa das Intervall b—h, und hieß *Apotome*. Das Limma entspricht dem Semitonium enarmonicum, die Apotome dem Semitonium diatonicum des Marchettus, wie er selbst an der zuvor zitierten Stelle schreibt. Im Zusammenhang mit dem enharmonischen Tetrachord wurde das Limma dann halbiert und der dadurch entstehende Viertelton *Diesis* genannt. Die Apotome bestand somit ebenfalls aus zwei Diesis und einem winzigen Rest, dem sog. *Coma*. Auch hier hatte also der Ganzton fünf Bestandteile, von denen jedoch nur vier gleich groß waren und mit dem Namen Diesis bezeichnet werden konnten:



¹⁵⁾ Vgl. L. Torri, Il „Trattato“ di Prosdocimo de' Beldomandi contro il „Lucidario“ di Marchetto da Padova, in: RMI XX (1913), 707 ff.; die Ausgabe des Traktats erfolgt von D. R. Baralli auf S. 731 ff.

¹⁶⁾ CS IV, 298 ff. Vgl. bes. 324 ff. und 349.

¹⁷⁾ Vgl. etwa Gallicus, CS IV, 328a: „Legit quidem haec in Boetio . . . sed non intellexit: et hoc quia nescivit arithmetica, id est numerorum scientia.“ „Er hat das offenbar bei Boethius gelesen aber nicht verstanden: Denn er wußte nichts über die Rechenkunst, d. h. die Lehre der Zahlen.“

¹⁸⁾ Vgl. Boethius, De institutione musica II, 28—31, hrsg. G. Friedlein, Leipzig 1867, 260 ff.

Marchettus' mathematisch unbegründete Unterteilung des Ganztones in fünf anscheinend gleich große „Dieses“ wird somit von den späteren Theoretikern nachdrücklich abgelehnt. Auch die Übertragung der Tetrachord-Bezeichnungen *diatonicum*, *enharmonicum* und *chromaticum* aus der griechischen Theorie auf die Semitonia wird kritisiert und die Existenz des dritten, dort nicht vorgebildeten Semitonium chromaticum angezweifelt.

Diese Kritik, die sich jeweils eingehend mit Marchettus' Theorien befaßt, ist für unsere Zwecke hauptsächlich aus drei Gründen von Wichtigkeit: erstens, weil sie Marchettus ausdrücklich für die Erfindung der neuen Ideen verantwortlich macht; zweitens, weil sie für deren ungewöhnliche Verbreitung und Beliebtheit unter den Musikern selbst noch im 15. Jh. zeugt; und drittens, weil sie die Unmöglichkeit einer rein theoretisch-systematischen Ableitung der erhöhten Töne durch Marchettus beweist. Nach diesen Schriften zu urteilen, galt Marchettus unter den Theoretikern als ein unwissender Dilettant, unter den Musikern dagegen als die maßgebende Autorität. So schreibt z. B. Prosdocimus¹⁹⁾: „Fuit enim vir iste in scientia musicae simplex practicus. Sed a theoria sive speculativa omnino vacuus quam tamen perfectissime intelligere deceptus se putavit et ideo aggredi praesumpsit quae totaliter ignoravit.“ „Denn dieser Mann war in der Lehre von der Musik ein einfacher Praktiker, aber gegenüber dem Theoretischen oder Spekulativen vollkommen ahnungslos, obwohl er irrtümlicherweise glaubte, sich dort außerordentlich gut auszukennen. Deshalb wagte er dort einzuschreiten, wo er völlig unwissend war.“ Im Zusammenhang mit den Namen der drei Semitonia bringt Prosdocimus dann folgende Bemerkung²⁰⁾: „Fuit una de principalioribus falsitatibus quas dictus Marchetus per totam ytaliam seminavit, et est in praesenti haec falsitas apud cantores in tanto valore quod qui eam habet Sollemnissimus inter cantores reputatur.“ „Das war einer der Hauptirrtümer, die der genannte Marchettus durch ganz Italien verbreitete. Dieser Irrtum genießt im Augenblick ein so hohes Ansehen bei den Musikern, daß, wer ihn vertritt, als Sollemnissimus unter den Musikern gerühmt wird.“

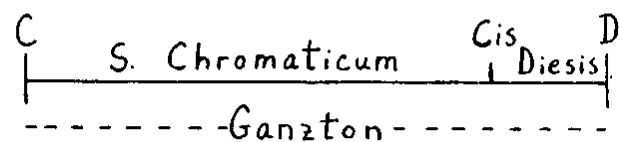
Wir dürfen somit annehmen, daß Marchettus' Absicht eher praktisch-musikalisch als theoretisch war, und daß er unter den Musikern des Trecento einen großen Einfluß ausübte. Diese Feststellung ist für das Verständnis der erhöhten Töne besonders wichtig. Denn es gibt mehrere Anzeichen dafür, daß der Versuch einer Erklärung und Begründung dieser neuen musikalischen Faktoren für Marchettus den eigentlichen Anlaß zu den Abweichungen von der herkömmlichen Musiktheorie lieferte. Nicht nur ist das Semitonium chromaticum das einzige völlig neue Element dieses Gefüges, sondern es erhält als einziges der Semitonia eine Rechtfertigung seiner Benennung²¹⁾: „Dicitur enim chromaticum a chromate. Est namque chroma in graeco color:

¹⁹⁾ RMI XX (1913), 731.

²⁰⁾ RMI XX (1913), 752.

²¹⁾ GS III, 74b. (2. Zeile: *chromaticus*).

inde chromaticum color pulcritudinis appellatur, quia propter decorem pulcritudinemque dissonantiarum dividitur tonus ultra divisionem diatonici et enarmonici generis . . .“ „Denn es heißt chromaticum von chroma. Denn chroma bedeutet im Griechischen Farbe. Chromaticum heißt also von dort aus Farbe der Schönheit, weil der Ganzton wegen des Reizes und der Schönheit der Dissonanzen über die Teilung der diatonischen und enarmonischen Gattung hinaus geteilt wird. . .“ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, läßt sich ferner erklären, warum Marchettus in seiner Ableitung genau umgekehrt vorgeht wie die anderen Theoretiker. Während diese nämlich von der Vorstellung zweier Halbtöne ausgehen und erst nachträglich zu einer weiteren Unterteilung des Ganztones gelangen, fängt Marchettus bei der Fünfteiligkeit des Tones an, um von dort aus drei Semi- oder Teiltöne zu bilden, die nichts mehr mit Halbtönen zu tun haben. Der kleinste Teil, die Diesis, ist somit an die Stelle des (kleinen) Halbtones als maßgebendes Element getreten. Die Diesis bekommt aber ihrerseits nur in Verbindung mit dem Semitonium chromaticum eine musikalische Funktion, indem sie mit diesem zusammen einen Ganzton bildet:



So schreibt auch Marchettus²²⁾: „Et nota, quod natura diesis maxime cognoscitur per comparationem ad semitonium chromaticum . . .“ „Und merke dir, daß das Wesen der Diesis am besten aus einem Vergleich mit dem Semitonium chromaticum zu erkennen ist . . .“

Bei der Besprechung der musikalischen Funktion der erhöhten Töne setzt Marchettus jeweils einen zweistimmigen Satz als eine Folge von Zusammenklängen voraus. Im Zusammenhang mit der Definition des Semitonium chromaticum sowie besonders bei der Erörterung der Dissonanzen erfolgen sehr genaue Angaben über die Anwendung dieser Töne im Verhältnis zu der zweiten Stimme²³⁾: „Fit enim, cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam dissonantiam colorandam, puta tertiam, sextam, sive decimam, tendendo ad aliquam consonantiam. Nam prima pars toni sic divisi, si per ascensum fiat, erit maior, quae dicitur chroma: pars quae restat, diesis est, ut hic:“ (s. u.).

„Denn es (das Semitonium chromaticum) kommt vor, wenn ein Ganzton in zwei geteilt wird, um eine Dissonanz, wie z. B. Terz, Sext oder Dezim, die auf eine Konsonanz zustrebt, zu kolorieren. Nämlich der erste Teil des auf diese Weise geteilten Tones wird, falls es sich um einen Aufstieg handelt, der

²²⁾ GS III, 74a.

²³⁾ GS III, 74b. Beispiel: Bibl. Ambr. D 5 inf., fol. 56v.

größere sein und heißt Chroma: Der Teil, der übrig bleibt, ist die Diesis, wie im folgenden Beispiel:“



Die hier erwähnten Terzen und Sexten werden zwar zu den Dissonanzen gerechnet, erhalten aber eine Sonderstellung innerhalb dieser Kategorie²⁴⁾: „Harum autem diaphoniarum seu dissonantiarum aliae compatiuntur secundum auditum et rationem, et aliae non. Quae vero compatiuntur, sunt tres principaliter, scilicet 3. 6. 10. Hae autem dissonantiae et his similes ideo compatiuntur ab auditu, quia sunt magis propinquae consonantiis, cum moventur sursum et deorsum. Dicitur enim, quod quando duae voces sunt in dissonantia, quae compatiuntur ab auditu, quod ipsarum quaelibet requirens consonantiam, moveatur ita: videlicet ut si una in sursum tendit, reliqua in deorsum semper distando per minorem distantiam a consonantia, ad quam tendit.“

„Von diesen Dissonanzen²⁵⁾ sind aber einige dem Hören und der Überlegung nach erträglich, und andere nicht. Es sind aber hauptsächlich drei, die erträglich sind, nämlich die Terz, die Sext und die Dezim. Diese und ähnliche Dissonanzen sind aber deswegen beim Hören erträglich, weil sie den Konsonanzen sehr nahe sind, wenn sie aufwärts und abwärts bewegt werden. Wenn zwei Stimmen sich in einer Dissonanz befinden, die beim Hören erträglich ist, weil jede beliebige von ihnen nach einer Konsonanz verlangt, sollen sie sich auf folgende Weise bewegen: Nämlich, daß, wenn die eine nach oben, die andere nach unten strebt, indem sie sich stets im Abstand der kleineren Distanz von der angestrebten Konsonanz befindet.“

Diese Dissonanzen unterscheiden sich also von den übrigen, indem sie stets mit einer Konsonanz, d. h. mit einer Perfektion, verbunden sind und durch diese aufgelöst werden. Da Marchettus unter dem Ausdruck „per minorem distantiam“ die Weiterführung des erhöhten Tones um eine Diesis nach oben und der zweiten Stimme um einen Ton nach unten versteht²⁶⁾, ergeben sich etwa folgende Möglichkeiten²⁷⁾:

²⁴⁾ GS III, 80b f.

²⁵⁾ So wie hier „diaphonia“ und „dissonantia“, werden auf der anderen Seite „euphonia“, „harmonia“, „symphonia“ und „consonantia“ von Marchettus gleichgesetzt (vgl. GS III 81a). In dem Wort „dissonantia“ schwingt noch die Vorstellung der zwei dissonierenden Stimmen mit, die den Zusammenklang bilden.

²⁶⁾ Vgl. GS III, 81b.

²⁷⁾ Bibl. Ambr. D 5 inf., fol. 59v.



Folgende Verbindung des erhöhten Tones mit einer Sept oder Sekunde, wobei die zweite Stimme auf einem Ton liegen bleibt, lehnt Marchettus dagegen ab²⁸⁾:



Auch die Auflösung der Sext in die Quint, indem der erhöhte Ton nach unten weitergeführt wird, bezeichnet er als „von Natur aus unangenehm“²⁹⁾:



Über die Behandlung der erhöhten Töne können also folgende Regeln aufgestellt werden:

1. Die erhöhten Töne werden stets mit einer Terz, Sext oder Dezim verbunden.
2. Diese Dissonanzen müssen durch die stufenweise Bewegung beider Stimmen in eine Konsonanz aufgelöst werden.
3. Der erhöhte Ton wird am besten jeweils nach oben weitergeführt.

²⁸⁾ GS III, 81b f. Beispiel: Bibl. Ambr. D 5 inf., fol. 59v.

²⁹⁾ „Naturaliter autem iniucunde“; vgl. GS III, 83a und 75a. Der Ausdruck ‘color fictitious’ kommt bei Marchettus nur im Zusammenhang mit dieser Auflösung der Sext in die Quint vor und ist nicht etwa mit ‘musica ficta’ zu verwechseln. Beispiel: Bibl. Ambr. D 5 inf., fol. 60.

An Hand der von Marchettus angeführten Beispiele können wir noch folgendes hinzufügen:

4. Der erhöhte Ton kann sowohl in der Ober- (große Terz oder Sext) als auch in der Unterstimme (kleine Terz) liegen und wird in beiden Fällen gleich behandelt.

5. Die Wahl des vorausgehenden Tones oder Zusammenklangs wird freigelassen³⁰⁾:



Aus Marchettus' bisherigen Erklärungen gehen vor allem die Unselbständigkeit der erhöhten Töne sowie ihr natürlicher melodischer Drang nach oben hervor. Da sie sich in beiden Hinsichten von anderen Tönen unterscheiden, erfüllen sie zugleich eine sehr eigene und doch gleichzeitig beschränkte Aufgabe. Diese Sonderstellung betont Marchettus vor allem im Zusammenhang mit der Notierung des Semitonium chromaticum.³¹⁾ Die Teilung des Ganztones in Semitonium chromaticum und Diesis sei ganz anders als die ältere Teilung in Semitonium enarmonicum und Semitonium diatonicum und müsse deshalb durch ein eigenes Zeichen angedeutet werden. Er wendet sich ausdrücklich gegen diejenigen, die den erhöhten Ton durch das aus der „musica plana“ bekannte Zeichen ♯ notieren, die also die beiden Unterteilungen gleichsetzen wollen, und schlägt nach längerer Erörterung der verschiedenen Möglichkeiten das Zeichen # für das Semitonium chromaticum vor.³²⁾ Indem er den Ausdruck 'falsa musica' allein mit diesem Zeichen identifiziert, stellt er sich aber genau gegen die gleichzeitigen französischen Theoretiker. In der *Ars Nova* schreibt z. B. Philippe de Vitry³³⁾: „Igitur scire debes, sicut dictum est, [quod] duo sunt signa falsae musicae, scilicet b rotundum et ista alia figura ♯.“ „Deshalb sollst du auf Grund des Gesagten wissen, daß es zwei Zeichen der 'falsa musica' gibt, nämlich das b rotundum und jenes andere Gebilde ♯.“ Bezeichnet Philippe de Vitry also jede Änderung der natürlichen Tonhöhe als 'falsa musica', so meint Marchettus mit demselben Ausdruck nur die erhöhten Töne. Marchettus' Anwendung der 'falsa musica' ist somit unabhängig von dem französischen Gebrauch. Er benutzt sie, um

³⁰⁾ Bibl. Ambr. D 5 inf., fol. 56v.

³¹⁾ GS III, 89 und CSM 6, 69 ff. (*Pomerium*).

³²⁾ CSM 6, 71 ff. (*Pomerium*).

³³⁾ Hrsg. von G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard in: *Mus. Disc.* X (1956), 13 ff. Vgl. S. 22.

eine bestimmte Qualität von Dissonanzen zu legitimieren, wogegen Philippe de Vitry sie zur Bildung perfekter Konsonanzen verwendet. In der *Ars Nova* heißt es daher³⁴⁾:

„Nam ita est quod aliquando per falsam musicam facimus semitonium ubi non debet esse. Nam in mensurabili musica illud videmus quod tenor alicuius moteti vel rondelli stat in b fa h̄ mi, dicendo per h̄ durum, tunc accipientem in diapente superius suum biscantum, oportet dicere mi in f acuto, et sic per falsam musicam. Nam facere diapente a mi cum fa non est bona concordantia, eo quod ab ipso h̄ quadrato usque ad ipsum f acutum sunt duo toni et duo semitonia, quorum coniunctio nulla est consonantia. Et oportet quod, ubi est diapente ab una voce in aliam, ibi sit bona et vera consonantia.“

„Nämlich es ist doch so, daß wir gelegentlich durch ‘falsa musica’ einen Halbton machen, wo er nicht sein soll; denn in der mensurierten Musik sehen wir, daß der Tenor einer Motette oder eines Rondellus in b fa h̄ mi steht und durch h̄ durum wiedergegeben werden soll. Dann soll derjenige, der seinen Biscantus um eine Quint höher anstimmt, f acuta als mi festlegen, und das mit Hilfe der ‘falsa musica’. Denn eine Quint aus mi und fa ergibt keinen guten Zusammenklang, weil es von jenem h̄ bis zu diesem f zwei Ganz- und zwei Halbtöne sind, deren Verbindung keine Konsonanz ergibt; und es soll dort, wo die eine Stimme von der anderen eine Quint entfernt ist, eine gute und wahre Konsonanz stehen.“

Bei Philippe de Vitry ist die Einführung der ‘musica falsa’ also notwendig, um den Tritonus zu vermeiden und an dessen Stelle eine perfekte Quint zu bilden. Marchettus dagegen kennt eine Tonveränderung dieser Art durch die ‘falsa musica’ überhaupt nicht. Bei ihm ist das Wesen der erhöhten Töne allein von deren *melodischer* Eigenart, also von dem drängenden Streben nach oben, bestimmt, und nicht von einer Rücksichtnahme auf die Klangbildung. Da das Zeichen der ‘falsa musica’ bei ihm stets das große Semitonium chromaticum andeutet, wäre auch etwa das Intervall h—fis ohnehin keine perfekte Quint, sondern beinahe eine kleine Sext. Die Verbindung mit einem nicht vollkommen konsonierenden Zusammenklang ist also unumgänglich. Terz und Sext werden gewählt, weil sie die melodischen Bedingungen am besten erfüllen. Auf diese Weise kommt es aber zu einer neuen Art von Zusammenklang, dessen Entstehung allein von der Erhöhung eines Tones abhängt, wogegen in der französischen Praxis lediglich ein schon bekannter fest umrissener Zusammenklang auf verschiedenen Tonstufen gebildet werden konnte.

Obwohl die Aufzeichnung der erhöhten Töne in den überlieferten Stücken des Trecento bekanntlich nicht streng durchgeführt wurde, ist an Hand der vorhandenen Beispiele eine weitgehende Übereinstimmung mit den Vorschriften des Marchettus zu erkennen. Die Töne fis, gis und cis werden schon in *Rs*

³⁴⁾ Mus. Disc. X (1956), 22.

mit dem Zeichen # notiert und bilden in den meisten Fällen eine Terz oder Sext mit der zweiten Stimme.³⁵⁾ Die erhöhten Töne kommen in den frühesten Stücken dieser Hs. zwar noch verhältnismäßig selten vor, doch werden sie als Bestandteil von Terz oder Sext geradezu ein charakteristisches Merkmal der späteren Stücke. So stehen z. B. am Beginn des Madrigals *Nascoso el viso* von Giovanni da Firenze folgende Wendungen:

Rs, fol. 18v/19

Na- sco- so el viso stava fra-

Na- sco- so el viso stava fra-

Die Behandlung der aufgezeichneten erhöhten Töne in den überlieferten Stücken des Trecento bestätigt vor allem die primär melodische Bedeutung dieser Tonveränderungen. So kommen sie auch in den einstimmigen Ballaten häufig vor und werden dort genauso behandelt wie in den Oberstimmen der Madrigale: Sie werden durch Dehnung auch rhythmisch hervorgehoben und dann stets in den nächst höheren Ton aufgelöst. Die meisten Abweichungen von der Lehre des Marchettus beziehen sich in den Madrigalen auf die Weiterführung der begleitenden Stimme. So kommt hier z. B. die Auflösung der Sext in die Quint öfters auf folgende Weise vor:

Rs, fol. 5v
(*Levandome*)

Rs, fol. 21v/22
(*O crudel donna*)

le ça dra mente se spechia

so- fer- to

³⁵⁾ Vgl. Anhang Nr. I—V.

Auch in folgenden Beispielen bewegt sich die zweite Stimme nach oben und nicht, wie Marchettus vorschreibt, einen Ganzton nach unten:

Rs, fol. 21v/22
(*O crudel donna*)

FP, fol. 53v/54
(*Più non mi curo*)

Innerhalb der vornehmlich *absteigenden* Melodik der Madrigale gewinnen die nach oben strebenden erhöhten Töne einen besonders wichtigen Platz. Sie kommen oft als melodische Grenzpunkte einer fallenden Bewegung vor und bewirken damit ein Umbiegen der Melodie nach oben. In dem folgenden Beispiel bildet die Sext e—cis' sogar den Schluß des ersten Abschnitts; sie wird durch einen Tritonusprung verlassen und erst am Ende der folgenden Zeile in die Oktav d—d' aufgelöst:

Rs, fol. 7v (*Quando l'aire comença*)

Die Verbindung der erhöhten Töne mit Terz oder Sext und deren Auflösung in eine perfekte Konsonanz ergibt also in erster Linie eine *kadenzierende* Wendung. Es gehört jedoch zu den Eigenarten der Trecentostücke, daß solche Wendungen keineswegs den eigentlichen Schlüssen vorbehalten werden, sondern daß sie überall vorkommen. Häufig bilden sie sogar den Anfang eines neuen melodischen Abschnitts.³⁶⁾ Eine solche Verwendung hat aber für den Zuhörer zwei wesentliche Folgen: Es entsteht der Eindruck einer stetigen

³⁶⁾ Vgl. das oben angeführte Beispiel aus *Nascoso el viso* (S. 66).

Aufeinanderfolge von Schlußbildungen, und die eigentlichen Schlüsse erhalten kein besonderes Gewicht gegenüber dem Ganzen des Satzes. Die Zusammenhänge dieser Merkmale mit der allgemeinen Ordnung der Töne werden wir noch im weiteren Verlauf behandeln.³⁷⁾

Aus den Bemerkungen von Marchettus wie aus den überlieferten Stücken selbst geht hervor, daß es im Trecento zwei verschiedene Arten von 'Akzidentien' gibt. In den Hss. werden sie nur durch die Zeichen *b* und *#* wiedergegeben, da im Gegensatz zu der Lehre von Marchettus das *b quadratum* (*b*) durch das neue Zeichen *#* ersetzt wird. Das Zeichen *b* ist gewöhnlich mit dem Ton *b* verbunden und kann entweder einer absteigenden melodischen Linie oder aber der Bildung einer Quint mit *f* dienen. Gelegentlich kommt das *b* außerdem als Auflösungszeichen von *#* vor. Mit dem Zeichen *#* sind dagegen die erhöhten Töne gemeint, die in der Regel eine Terz oder Sext mit der zweiten Stimme bilden. Diese beiden Akzidentienarten unterscheiden sich außerdem in melodischer Hinsicht durch ihre Zuordnung zu fallender bzw. steigender Bewegung.

Der besondere Charakter der Aufzeichnungspraxis im Trecento läßt eine endgültige Festlegung der erhöhten Töne ebenso unangemessen wie undurchführbar erscheinen³⁸⁾, denn sicherlich bestand von Anfang an eine gewisse Freiheit in ihrer Anwendung. Diese ging dennoch keineswegs völlig willkürlich vor sich, sondern war nur in einem bestimmten Rahmen möglich. Zur Entscheidung des einzelnen Falles können wir somit folgende Regeln zusammenstellen, die wir jeweils durch Beispiele aus den überlieferten Madrigalen veranschaulichen:

Zur Ergänzung der Notation:

1. Ein erhöhter Ton kann bei einer Terz, Sext oder Dezim, die in eine perfekte Konsonanz übergeht, eingeführt werden, besonders wenn eine Ausdehnung oder Umspielung des betreffenden Tones vorliegt:

Sq, fol. 3 v/4

FP, fol. 49 v/50

(*Nascoso*):

The image shows two musical examples side-by-side. Each example consists of two staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics 'stava fral-' are written below the staves. The first example is from *Sq*, fol. 3 v/4, and the second is from *FP*, fol. 49 v/50. The notation includes various note values and accidentals, illustrating the use of the *b* and *#* signs.

³⁷⁾ Vgl. unten S. 73.

³⁸⁾ Besonders die Wahl der notierten Tonhöhe erschwert in manchen Fällen das Problem; vgl. oben S. 36.

2. Ein Ton soll nicht erhöht werden, um eine Konsonanz mit der zweiten Stimme zu bilden:

FP, fol. 48 v/49
(Agnel son bianco)

(der-) nicht etwa: (der-)

Zur Deutung der notierten Erhöhungszeichen:

3. Das Zeichen # bezieht sich im allgemeinen nur auf eine Note:

Rs, fol. 8.
(Chiamando)

Nel cordo-ne-za e per

4. Der erhöhte Ton ist melodisch mit dem folgenden, nicht aber mit dem vorausgehenden Ton verbunden:

Rs, fol. 23 v.
(La bella stella)

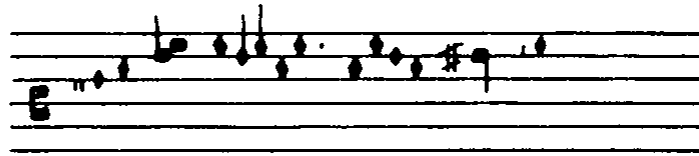
Sq, fol. 2 v.
(Sedendo all'ombra)

Che sua fiamma te d'una bella man

Im folgenden Fall braucht also das f wohl nicht erhöht zu werden:

Rs, fol. 22 v/23.

(L'antico dio)



fra sette

stel-

Tonreihe und Tonsystem

In dem von Gerbert unter dem Namen des französischen Theoretikers Johannes de Muris veröffentlichten Traktat *Summa Musicae* findet sich folgende Bemerkung³⁹⁾:

„Adinvenerunt ergo primi doctores musici sex syllabas, *ut, re, mi, fa, sol, la*, quae sunt nomina sex notarum . . . His nominibus, notae, ut dictum est, appellantur a Gallicis, Anglicis, Teuthonicis, Hungaris, Slavis et Dacis, et caeteris Cisalpinis. Itali autem alias notas et nomina dicuntur habere, quod qui scire voluerit, quaerat ab ipsis.“

„Die ersten Gelehrten der Musik erfanden also sechs Silben, *ut, re, mi, fa, sol, la*, welche die Namen der sechs Noten sind . . . Mit diesen Namen werden die Noten, wie gesagt, von den Franzosen, den Engländern, den Deutschen, den Ungarn, den Slaven und den Daziern und den anderen diesseits der Alpen wohnenden Völkern bezeichnet. Die Italiener jedoch sollen andere Noten und Namen haben, worüber derjenige, der Näheres erfahren möchte, diese selbst fragen möge.“

Das Semitonium chromaticum von Marchettus scheint tatsächlich außerhalb des Hexachords gestanden zu haben. So bestreitet Marchettus an mehreren Stellen einen Zusammenhang dieses Semitonium mit den anderen zwei Semitonia, die jeweils mit *fa* (b rotundum) und *mi* (b quadratum) gleichgesetzt werden. In seiner Kritik des *Lucidarium* lehnt Prosdocimus dagegen diese Ansicht ab und versucht zu beweisen, daß die erhöhten Töne doch als *mi* in das Hexachordsystem einzugliedern seien⁴⁰⁾. Die Tonfolgen *c d e f* und *d e fis g* können also bei Prosdocimus, nicht aber bei Marchettus gleichgesetzt werden. Aber auch in der Gliederung des Tonraums scheint das Hexachord im Trecento nur eine Nebenrolle gespielt zu haben. Obwohl Marchettus dieses System kennt, verwendet er die Solmisationssilben nur in seiner Besprechung der Permutation und Mutation⁴¹⁾. Den Tonraum teilt er dagegen allein nach

³⁹⁾ GS III, 203. Die Zuschreibung an Johannes de Muris hat sich als unbegründet erwiesen; vgl. H. Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters II, in: AfMw VIII (1926), 207.

⁴⁰⁾ RMI XX (1913), 750 f.

⁴¹⁾ GS III, 89 ff.

den drei ‚Limes‘ gravis, acutus und superacutus ein und bezeichnet die einzelnen Töne in seiner Erklärung der Kirchentonarten prinzipiell mit diesen Namen, also beispielsweise F grave oder c acutum anstatt F fa-ut und C solfa-ut. Da er außerdem seine Tonreihe mit A und nicht mit G anfangen läßt, kommt er auf eine einfache Gliederung des Tonraums nach *Oktaven*⁴²⁾: „Planum est, quod septem sunt litterae graves, septem acutae et quatuor superacutae . . . ; ipsarum autem gravium prima dicitur A.“ „Es ist klar, daß es sieben Gravis-, sieben Acuta- und vier Superacuta-Buchstaben gibt . . . Von den Gravisbuchstaben heißt der erste A.“ Auch die verschiedenen ‚Species‘ der in Quart- und Quintabschnitte aufgeteilten Leitern beginnen dementsprechend bei ihm mit A und nicht etwa mit G oder C⁴³⁾. Noch auffällender als diese Anordnung selbst ist jedoch Marchettus‘ ausführliche Verteidigung seines Vorgehens gegen diejenigen, die ut als die primäre Note ansehen wollen⁴⁴⁾. Er scheint sich also bewußt gegen die Durreihen des Hexachordsystems zu stellen. Ebenfalls eigentümlich ist die Bezeichnung der melodischen Intervalle bei Marchettus. Mit Hilfe einer sehr fragwürdigen Etymologie⁴⁵⁾ verteilt er nämlich die verschiedenen Intervalle zwischen einem ‚enarmonicum genus‘ (wenn sie als ein melodischer Schritt vorkommen) und einem ‚diatonicum genus‘ (wenn sie stufenweise ausgefüllt werden). Allein die kleine Terz weist er dem ‚chromaticum genus‘ zu, denn: „chroma enim graece, latine color, inde chromaticum color pulcritudinis appellatur: pulcra quoque syllaba semiditonus est . . .“ „Das griechische Wort ‚chroma‘ bedeutet auf lateinisch ‚color‘; daher heißt chromaticum ‚Farbe der Schönheit‘: Ein schöner Schritt ist auch die kleine Terz.“ Der Vorgang erinnert also sehr an die Benennung der drei Semitonia und zeigt hier wie dort die besondere Vorliebe für ein bestimmtes melodisches Detail, in diesem Fall für die kleine Terz.

Auch in den weltlichen Stücken des Trecento werden bekanntlich melodische Wendungen bevorzugt, die von a oder d ausgehen und die kleine Terz enthalten. Eine Hervorhebung der Durreihe als einer selbständigen Erscheinung, wie etwa in der gleichzeitigen französischen Musik, ist dagegen in Italien unbekannt. In dieser Beziehung steht die Trecentomusik also den alten Kirchentonarten noch nahe. In der Aufteilung des Tonraums treten aber wesentliche Unterschiede gegenüber den Kirchentonarten auf. Anstatt sich durch Ambitus, Grundton und melodische Wendungen als tonartlich differen-

⁴²⁾ GS III, 96a. Vgl. aber etwa die analoge Stelle in der *Summa Musicae* (GS III, 207): „Primus limes continet has claves G.A.B.C.D.E.F.G. . . Secundus limes etiam continet a.b.c.d.e.f.g. . . Limes tertius continet has claves a'.b'.c'.d'.“ Hier enthält also jeder „limes“ eine verschiedene Zahl von Tönen.

⁴³⁾ Über die Zusammensetzung der Kirchentonarten aus diesen Quart- und Quintarten vgl. K. Niemöller, Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters, in: *KmJb* XL (1956), 23 ff., bes. 27 ff.

⁴⁴⁾ GS III, 96 f.

⁴⁵⁾ GS III, 93 f. ἐν = unum; δύο = duo.

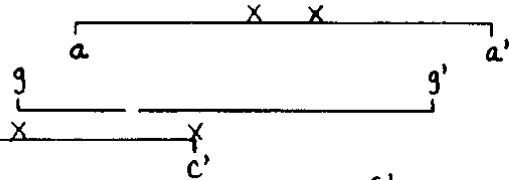
zierte Gebilde voneinander zu unterscheiden, weisen die einzelnen Trecentostücke jeweils ähnliche melodische Merkmale auf. Besonders die für den gregorianischen Gesang charakteristischen und tonartlich bedingten melodischen Wendungen, wie etwa d—a—c—a (dorisch) oder f—a—c (lydisch), kommen in der stufenweise fortschreitenden Trecentomelodik nicht vor. Vielmehr kann jede beliebige Tonfolge auf verschiedenen Stufen angewendet werden, und keine von ihnen wird vor den anderen besonders ausgezeichnet. Die Trecentostücke lassen ferner weder einen gesetzmäßig festgelegten Tonraum noch ein deutliches Tonzentrum erkennen. So umfassen z. B. die ersten fünf Madrigale aus *Rs* jeweils verschiedene Ausschnitte aus dem gesamten Tonbereich A—d''⁴⁶⁾:

A H c d e f g a h c' d' e' f' g' a' h' c'' d''

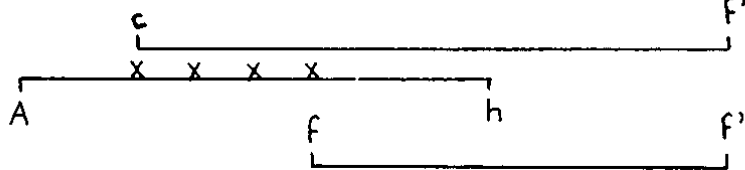
De soto'l verde



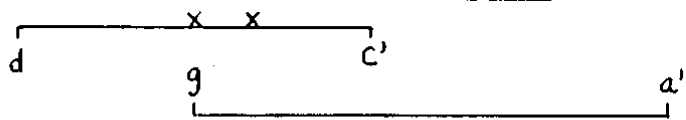
Lavandose (Strophe)



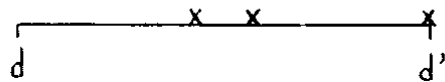
Bella granata



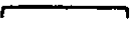

Dal bel chastel



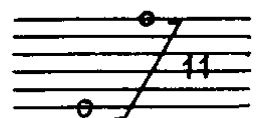
Quando i oselli



Die Unterstimme zeigt stets eine tiefere Lage als die Oberstimme, wobei der Unterschied jedoch sowohl eine Terz als auch eine Quart oder eine Quint betragen kann; er ist also nicht genau festgelegt. Auch der jeweilige Umfang der einzelnen Stimmen sowie beider Stimmen zusammen bleibt innerhalb eines gewissen Rahmens variabel. So umfaßt die Oberstimme in *Dal bel chastel* z. B. eine Oktav, in *Bella granata* dagegen eine Undezim⁴⁷⁾. Die

⁴⁶⁾ Im folgenden Diagramm ist der Umfang der Unterstimme durch  der der Oberstimme durch  gekennzeichnet; die Schlußtöne der Abschnitte werden jeweils durch ein kleines Kreuz × angegeben.

⁴⁷⁾ Im Zusammenhang mit diesem Höchstumfang der Oberstimme ist wahrscheinlich das 6-Liniensystem der italienischen Notenschrift entstanden:



jeweils auf dieselbe Weise erreichten und einander gleichberechtigten Schlüsse liegen stets im tiefsten Bereich der Oberstimme. Da sie aber nur auf ihre unmittelbare Umgebung und nicht gegenseitig aufeinander bezogen sind, kann innerhalb eines und desselben Stückes jeder Abschnitt auf einem anderen Ton schließen, wie etwa in *Bella granata*. Man gewinnt also den Eindruck eines in sich neutralen Tonmaterials, das sich nicht in ein vorgegebenes tonales System einordnen läßt.

Der wesentliche Unterschied zu den Kirchentönen liegt somit schon unabhängig von der Erhöhung der Töne vor. Zu dem Eindruck der Tonalität, der so oft bei den Madrigalen erweckt wird, trägt die besondere Funktion dieser Töne im Trecento dagegen wesentlich bei. Nicht nur stellen sie eine Art Leitton dar, der einer Auflösung bedarf, sondern durch sie entsteht der Anschein einer stetigen Wiederkehr von gleich gebauten Kadenzen, die auf verschiedenen Tonstufen vorkommen können. Die Ähnlichkeit zu den tonalen Kadenzen wird sowohl durch den Leittoncharakter als auch durch den Rhythmus unterstrichen, denn der Auflösungsston tritt prinzipiell am Anfang der Brevisseinheit auf. Der 'Moll-Charakter' der Stücke ist ebenfalls wesentlich dadurch bedingt, daß die erhöhten Töne nur bei aufsteigenden Wendungen vorkommen und somit beim Absteigen jeweils durch den natürlichen Ton ersetzt werden. Die zweistimmige Anlage der Madrigale als Melodie mit Begleitung unterscheidet diese Stücke ferner grundsätzlich von der Cantus firmus-Mehrstimmigkeit des Mittelalters und erinnert an die späteren tonalen Sätze.

Die Satzart der Trecentomusik stellt also tatsächlich etwas Neues dar. Von der Tonalität wird sie jedoch nicht bestimmt, denn es fehlen ihr gerade die wichtigsten Voraussetzungen dafür: die auf Dreiklängen beruhende Polarität von Tonika und Dominante sowie der harmonische Träger, der Baß. Nicht nur weisen die Madrigale kein klares Tonzentrum auf, sondern ihre Zweistimmigkeit beruht auf der linearen und meist sogar skalenmäßigen Bewegung beider Stimmen. Es entsteht dabei eine Aufeinanderfolge von verschiedenen Zweiklängen und nicht von Akkordbestandteilen, die auf dem Dreiklang und seinen Umkehrungen beruhen. Nicht zufällig erklingen die dreistimmigen Sätze daher weniger 'tonal' als die einfachen zweistimmigen, denn bei ihnen ist die Koppelung von jeweils zwei Konsonanzen und nicht die Ausfüllung eines selbständigen Akkordes maßgebend. Die Begleitstimme der Madrigale erfüllt ferner keine selbständige Funktion, die einen Vergleich mit dem harmonischen Baß ermöglichen würde, sondern paßt sich den Gegebenheiten der Oberstimme an. Das entscheidende Element bei der Zweistimmigkeit des Trecento ist somit die linear-melodische Führung und nicht die vertikal-klangliche Grundlage. In dieser Hinsicht distanziert sich die Trecentomusik sowohl von den nebeneinander gestellten Klängen des hohen Mittelalters als auch von den tonal verbundenen Akkorden der späteren Zeit.

V.

Die Notationslehre des Marchettus von Padua

Besonderheiten der italienischen Mensuralnotation

Die Musik des Trecento ist in einer mensuralen Notation überliefert, die bekanntlich eine weitgehende Selbständigkeit gegenüber der gleichzeitigen französischen Praxis aufweist. Eine kurze Zusammenfassung der wesentlichsten Merkmale der italienischen Notenschrift, wie sie vor allem von J. Wolf in seiner „Geschichte der Mensural-Notation“¹⁾ herausgearbeitet wurden, ergibt folgenden Überblick:

1. Die Brevis und nicht die Longa liegt der Zeiteinteilung zugrunde.
2. Die Longa ist immer zweizeitig.
3. Die Brevisseinheit ist, wenn sie nicht aus einer einzelnen Note oder einer Ligatur besteht, jeweils durch Punkte für sich abgetrennt. Der Punkt kommt nur in dieser Funktion vor.
4. Da die Imperfektion eines größeren Notenwertes durch einen kleineren Wert unbekannt ist, bleiben Longa, Brevis und Minima innerhalb einer beliebigen Mensur in ihrem Wert unveränderlich. Die Semibrevis besitzt dagegen keinen konstanten Wert.
5. Die Dauer der einzelnen Semibrevis kann jeweils nur im Zusammenhang mit der übergeordneten Brevisseinheit bestimmt werden.
6. Eine Verlängerung der Semibrevis kann entweder durch ihre Stellung innerhalb der Brevis oder durch ihre äußere Form gekennzeichnet werden. Im ersten Fall liegt sie am Schluß der Brevisseinheit, im zweiten erhält sie eine Cauda nach unten.
7. Die Mensuren werden nicht durch die Begriffe ‘perfekt’ und ‘imperfekt’, sondern durch die Zahl der kleinsten Werte, die sich aus der jeweiligen Unterteilung der Brevis ergeben, gekennzeichnet. Für die Octonaria und die Duodenaria gibt es in der französischen Notation keine entsprechende Mensur.

Bei der Herausbildung dieser Notenschrift scheint das *Pomerium*²⁾ des Marchettus von Padua eine Schlüsselstellung eingenommen zu haben, zumal

¹⁾ J. Wolf, Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460, Bd. I, Leipzig 1904, vgl. bes. S. 28 ff.

²⁾ *Pomerium in arte musicae mensuratae*, hrsg. G. Vecchi, Marchetti de Padua, Pomerium, in: Corpus Scriptorum de Musica 6, Florenz 1961. Der Traktat wird unter Heranziehung der Mailänder Hs., Bibl. Ambr. D 5 inf. nach der Ausgabe zitiert. Die wenigen Änderungen, die sich durch den Vergleich mit der Hs. ergeben, sind jeweils vermerkt.

es die früheste überlieferte Quelle der italienischen Praxis darstellt. Nach den jüngsten Forschungsergebnissen ist dieser Traktat um das Jahr 1319, spätestens um 1326, zu datieren³⁾. Er steht somit in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum *Roman de Fauvel* (1316), zur *Ars novae musicae* von Johannes de Muris (1319) und zur *Ars nova* von Philippe de Vitry (um 1320) und ist wesentlich früher als die erste überlieferte musikalische Quelle des Trecento⁴⁾ entstanden. Er fällt also genau in die Zeit der ersten wichtigen Ereignisse, mit denen sich die Ars Nova in Frankreich ankündigte. Die Frage nach den Beziehungen des Marchettus zu der gleichzeitigen französischen Praxis gewinnt besonders an Wichtigkeit, da Italien selbst keine ältere notenschriftliche Tradition besitzt. Die wenigen überlieferten Quellen aus dem 13. und frühen 14. Jh. enthalten verschiedene Notierungsversuche, die gewöhnlich von der einfachen unrhythmisierten Choralnotation ausgehen⁵⁾ und deshalb als etwaige Vorstufe für die Lehre des *Pomerium* nicht in Frage kommen. Wir wollen nun die eigenartige Stellung, die Marchettus' Traktat zwischen der früheren bzw. gleichzeitigen französischen Praxis und den späteren italienischen Aufzeichnungen einnimmt, näher untersuchen.

Das Pomerium und die späteren praktischen Quellen

Es sei zunächst festgestellt, daß die musikalischen Hss. des Trecento keineswegs eine getreue Wiedergabe der Notationslehre des *Pomerium* darstellen. Besonders in den späteren Hss. stehen verschiedene Notationsmöglichkeiten nebeneinander, die z. T. sehr stark von dem Traktat abweichen. Aber selbst die älteste der erhaltenen Quellen, die Hs. *Rs*, die eine weitgehend einheitliche Notierung aufweist, stimmt in mancher Hinsicht nicht mit dem Traktat überein. In Marchettus' Traktat fallen besonders gewisse ausführliche Erklärungen auf, die zwar für Eigentümlichkeiten der älteren französischen Praxis zutreffen, in der italienischen Schreibweise von *Rs* dagegen keine Entsprechungen finden. An die französische Praxis erinnern vor allem verschiedene Stellen, die sich mit Merkmalen der dreizeitigen Longa befassen, einem Wert, der bekanntlich in der typisch italienischen Notenschrift nicht vorkommt. So behandelt Marchettus die Imperfektion der Longa durch die Brevis und die Eigenschaften der alterierten Brevis⁶⁾, die Verwendung des Punktes, um perfekte Longen zu kennzeichnen oder voneinander zu trennen⁷⁾ und die

³⁾ Über die Frage der Datierung vgl. O. Strunk, *Intorno a Marchetto da Padova*, in: *La Rassegna musicale* XX (1950), 312 ff. und N. Pirrotta, *Marchettus*, 60 ff.

⁴⁾ Vgl. oben S. 14.

⁵⁾ Vgl. unten S. 119 f.

⁶⁾ CSM 6, 88 ff.

⁷⁾ CSM 6, 65 f.

perfekten rhythmischen Modi⁸⁾. An mehreren Stellen wird die dreizeitige Longa der zweizeitigen vorgezogen und dabei die Bezeichnung 'perfecta' bzw. 'imperfecta' verwendet.

Ein weiterer Unterschied zwischen dem Traktat und der musikalischen Quelle *Rs* liegt in der Verwendung der Buchstaben g. (gallica) und y. (ytalica), indem diese im *Pomerium* die Senaria imperfecta bzw. die Quaternaria, in *Rs* dagegen die Senaria imperfecta bzw. die Senaria perfecta bezeichnen⁹⁾. Während schließlich aus dem Traktat hervorgeht, daß die dreizeitige Brevis um ein Drittel größer sei als die zweizeitige und daß diese beiden Werte in allen Mensuren konstant bleiben würden, läßt sich bei der Notierung der Musik selbst keine feste Regel in bezug auf das gegenseitige Verhältnis der Mensuren aufstellen. In verschiedenen Fällen scheint jedoch der kleinste Wert, die Minima, bei einem Mensurwechsel konstant zu bleiben, wogegen die Brevis in ihrer Dauer geändert wird.¹⁰⁾

Eine Gleichsetzung des *Pomerium* mit der notierten Praxis läßt sich also nicht durchführen; diese Tatsache ist nicht, wie wir sehen werden, allein aus dem größeren zeitlichen Abstand der beiden Quellen zu erklären.

Das Pomerium und die französischen Traktate

Ob Marchettus die Werke von Petrus de Cruce und Philippe de Vitry gekannt hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Da er die französische Unterteilung der Senaria erwähnt, wie sie bei Philippe de Vitry beschrieben wird und im Roman de Fauvel vorkommt, scheint ihm diese Praxis nicht völlig fremd gewesen zu sein. Aber auch dann diente sie ihm noch nicht als unmittelbar nachzuahmendes Vorbild, denn er stellt sie bewußt der italienischen Gewohnheit gegenüber¹¹⁾. Die Unterteilung der Brevis in mehr als drei Semibreven war Marchettus zwar aus der gleichzeitigen französischen Praxis bekannt, aber die Regeln über die jeweilige Dauer dieser Semibreven scheint er nicht von ihr abgeleitet zu haben.


Auch von den Neuerungen des Petrus de Cruce läßt sich keine Brücke zu Marchettus finden. Obwohl schon Petrus de Cruce als erster die Unterteilung der Brevis in mehr als drei Werte durchgeführt haben mag, wissen wir nicht, wie die daraus hervorgegangenen Semibreven rhythmisiert wurden. Da außerdem die wenigen Stücke, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden

⁸⁾ CSM 6, 203 ff.

⁹⁾ CSM 6, 173 ff., bes. 179 f. Für einen ausführlicheren Vergleich der Hs. *Rs* mit der Lehre des *Pomerium* s. M. Steiner, Ein Beitrag zur Notationsgeschichte des frühen Trecento, ungedruckte Diss., Wien 1931.

¹⁰⁾ Vgl. unten S. 96 f.; s. auch N. Pirrotta, Marchettus, 59 f., Anm. 3.

¹¹⁾ CSM 6, 172 ff.

können¹²⁾), weder einen zweizeitigen Rhythmus noch die Notenform  enthalten, ist eine direkte Beziehung zwischen Marchettus und diesem französischen Musiker nicht anzunehmen.

Eine Ableitung des *Pomerium* aus der *Ars nova* von Philippe de Vitry scheint auf Grund der wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Traktaten ausgeschlossen. Nach Bessler bildet die *Ars nova* wenigstens in der uns überlieferten Form keine planvoll angelegte Notationslehre wie das *Pomerium*, sondern eher eine lose Zusammenstellung von verschiedenen, aus der Erfahrung gesammelten Vorschriften, die dem Autor (oder dem Schreiber) besonders wichtig erschienen¹³⁾. Für die hier besprochene Imperfizierung der Duplex longa durch die Minima¹⁴⁾, die Anwendung der roten Noten¹⁵⁾ oder für die verschiedenen Mensurzeichen¹⁶⁾ gibt es in dem *Pomerium* keine Entsprechungen. Umgekehrt sind zahlreiche Beobachtungen dieses Traktats in der *Ars nova* nicht vorgebildet.

Für die Kenntnisse, die Marchettus von französischen Theoretikern besaß, gibt es nur einen einzigen konkreten Anhaltspunkt, den wir weiter verfolgen können. Während Marchettus im *Lucidarium* mehrere Quellen zitiert, wie Boethius, die *Musica Enchiriadis*, Guido u. a., stützt er sich im *Pomerium* allein auf die *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Köln. So sind etwa seine Definitionen auffallend oft wörtlich aus diesem Traktat übernommen, wie er selbst angibt. Man vergleiche z. B. folgende Fälle:

Divisionszeichen: „divisio modi“ bzw. „modi divisio“¹⁷⁾.

Tempus: „minimum in plenitudine vocis“¹⁸⁾.

Discantus: „diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves, et semibreves proportionaliter adaequantur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur“¹⁹⁾.

Auf ähnliche Weise sind auch die Definitionen für Ligatur, Plica und Modus nach dem älteren Traktat zitiert²⁰⁾.

Diese Definitionen werden in dem *Pomerium* jedoch nicht einfach als fertige Sigel hingenommen, sondern jeweils einer ausführlichen und oft sogar weitschweifigen Prüfung und Erklärung unterzogen. Sie stellen für Marchettus offenbar neue Begriffe dar, deren Bedeutung für ihn erst mühsam

¹²⁾ Es handelt sich in erster Linie um die Motettentripla *S'amours eüst point* und *Aucun ont trouvé* (Mo 7, 253 und 254), die im *Speculum musicae* zitiert sind; s. CS II, 401 f.

¹³⁾ H. Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters II*, AfMw VIII (1926), 206 f.

¹⁴⁾ Mus. Disc. X (1956), 25. (Hrsg. von G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard).

¹⁵⁾ Mus. Disc. X (1956), 28 f.

¹⁶⁾ Mus. Disc. X (1956), 24 und 27.

¹⁷⁾ *Ars cantus mensurabilis*, hrsg. CS I, 120; *Pomerium*, CSM 6, 64.

¹⁸⁾ CS I, 120; CSM 6, 77.

¹⁹⁾ CS I, 118; CSM 6, 184.

²⁰⁾ CS I, 124; CSM 6, 186 (Ligatur). 123; 193 (Plica). 118, 201 (Modus).

herausgearbeitet werden muß. In mehreren Fällen sieht er sich veranlaßt, sie gegen andere Meinungen zu verteidigen. Für den heutigen Leser ist es daher besonders wichtig, sich bewußt zu machen, daß es im *Pomerium* nur wenige Termini im eigentlichen Sinne gibt. Wörter, die in der übrigen mittelalterlichen Musiktheorie eine spezifische Bedeutung erhalten haben, sind hier oft in viel allgemeinerem Sinne zu verstehen. In diesem Zusammenhang sind vor allem die bei Marchettus sehr häufig benutzten Bezeichnungen 'perfecta' und 'imperfecta' zu erwähnen, die stets in ihrer natürlichen, fachlich nicht eingegengten Bedeutung als 'vollkommen' und 'unvollkommen' verwendet werden. Auch diese Bezeichnungen sind wohl von Franco übernommen, bei dem die zweizeitige Longa noch keine selbständige Erscheinung war, sondern jeweils der Vervollkommnung bedurfte. So sind z. B. bei Marchettus folgende Stellen aus dem *Pomerium* völlig unverständlich, solange man die Ausdrücke 'tempus perfectum' und 'tempus imperfectum' mit der drei- bzw. zweizeitigen Brevis gleichsetzt.

„Quantum ad primum, est sciendum quod prima divisio et perfectior ipsius perfecti temporis est binaria et ternaria divisio, hoc est dividere ipsum tempus in duas vel tres partes, et non in plures.“²¹⁾

„Was das erste betrifft, so muß man wissen, daß die erste und vollkommene Teilung dieser vollkommenen Zeiteinheit die Zwei- und Dreiteilung ist, d. h. wenn diese Zeiteinheit in zwei oder in drei Teile und nicht weiter gegliedert wird.“

„Praeterea nos dicimus: Tempus quo mesurantur semibreves est tempus imperfectum. Et quare? Quia non habet tantum de perfectione quantum habet perfectum.“²²⁾

„Außerdem sagen wir: Es ist eine unvollkommene Zeiteinheit, nach der die Semibreven gemessen werden. Warum aber? Weil sie nicht so viel an Vollkommenheit besitzt wie die vollkommene (Zeiteinheit).“

„Et dicimus quod tales notae sunt notae imperfectae; nam illud est imperfectum quod continet solum partem, et non totum; sed tales notae continent solum partem temporis, et non totum; ergo debent dici imperfectae. Et quia tempus perfectum est quod mensurat brevem notam perfectam, et partes ipsius mesurant has notas imperfectas; inde est quod tales notae imperfectae dicuntur semibreves, quasi partes brevis temporis mesurantes.“²³⁾

„Wir sagen ferner, daß diese Noten (die Semibreven) unvollkommene Noten sind. Denn dasjenige ist unvollkommen, was nur den Teil und nicht das Ganze enthält. Solche Noten enthalten aber nur einen Teil der Zeiteinheit und nicht das Ganze. Deshalb sind sie als unvollkommen zu bezeichnen. Und weil diejenige Zeiteinheit vollkommen ist, die eine vollkommene

²¹⁾ CSM 6, 99.

²²⁾ CSM 6, 82.

²³⁾ CSM 6, 100 (2. Zeile: *continent*).

Brevisnote mißt, und deren Teile die unvollkommenen Noten messen; deswegen werden solche unvollkommenen Noten Semibreven genannt, da sie gleichsam Teile der Brevisseinheit abmessen.“

In diesen drei Beispielen wird das Wort ‘perfectum’ jeweils auf das Ganze, ‘imperfectum’ dagegen auf dessen Teile bezogen. Dieselben Begriffe können aber auch längere bzw. kürzere Dauer bezeichnen, wie etwa an folgender Stelle: „Perficere autem notam est ipsam prolongare, imperficere vero est ipsam abbreviare.“²⁴⁾ „Eine Note zu vervollkommen heißt, sie zu verlängern; sie unvollkommen zu machen aber heißt, sie zu verkürzen.“

Nur aus dieser allgemeinen Bedeutung heraus werden die beiden Wörter dann auf die drei- bzw. zweiteilige Brevis übertragen: „Illa est perfectior divisio quae continet aliam tamquam partem sui, et non e converso. Sed tres partes continent duas, sicut totum continet partes. Sicut ergo tria sunt perfectiora quam duo, sic divisio temporis in tres partes est perfectior quam ipsius divisio in duas.“²⁵⁾

„Die vollkommene Einteilung ist diejenige, die gleichsam den anderen Teil als den ihrigen enthält und nicht umgekehrt. Aber drei Teile enthalten zwei, wie ein Ganzes die Teile enthält. So wie drei vollkommener sind als zwei, so ist also die Einteilung der Zeiteinheit in drei Teile vollkommener als deren Einteilung in zwei.“

Marchettus benutzt diese Ausdrücke also auf eine ganz andere Weise als Philippe de Vitry in der *Ars nova*, wo sie schon sigelartig mit den Begriffen ‘modus’ und ‘tempus’ verbunden sind. Da die Zeiteinteilung im *Pomerium* allein von der Brevis ausgeht, ist das Wort ‘tempus’ als ‘Zeiteinheit’ schlechthin zu verstehen. Aus diesem Grunde fehlt bei Marchettus die in der *Ars nova* schon häufige Verbindung der Begriffe ‘modus’ und ‘tempus’ zur Bezeichnung der Mensur. Während das Wort ‘prolatio’ im *Pomerium* überhaupt nicht vorkommt, tritt an die Stelle von ‘modus’ gewöhnlich die Bezeichnung ‘tria (bzw. duo) tempora’, manchmal auch ‘trinitas temporis’, oder in bezug auf die Longa ‘nota trium (bzw. duorum) temporum’. Auf ähnliche Weise wird das Wort ‘Minima’ in der Erläuterung der Divisiones durch ‘Semibrevis caudata in sursum’ ersetzt. Marchettus ist also stets bemüht, seine Bezeichnungen als einfache Beschreibungen der Sachverhalte und nicht als fertige Sigel anzuwenden. In dieser Hinsicht steht er Franco von Köln, der seine Bezeichnungen stets erklärt, wesentlich näher als der *Ars nova* des Philippe de Vitry²⁶⁾.

Da Marchettus nach seinen eigenen Aussagen die *Ars cantus mensurabilis* des Franco von Köln nicht nur gekannt, sondern an verschiedenen Stellen

²⁴⁾ CSM 6, 52.

²⁵⁾ CSM 6, 99.

²⁶⁾ Über terminologische Zusammenhänge in der französischen *Ars Nova* und besonders bei Philippe de Vitry vgl. neuerdings R. Bockholdt, *Semibrevis minima und Prolatio temporis*, in: *Mf XVI* (1963).

als Ausgangspunkt seiner eigenen Erklärungen benutzt hat, wollen wir sein Verhältnis zu dem älteren Werk im einzelnen untersuchen.

In ihrer äußeren Anlage weisen die beiden Traktate große Unterschiede auf. Besonders auffallend ist der starke Kontrast zwischen der klaren Organisation und Knappheit in der Darstellung Francos und der verwirrenden Umständlichkeit und Länge in den Gedankengängen des Marchettus. Werden bei Franco alle Einzelheiten der Hauptsache untergeordnet, so verliert sich Marchettus so sehr in Teilfragen, daß die Hauptgliederung des Traktats nur mit Mühe durchschaut wird und beim Lesen gegenwärtig bleibt. Das Zentrum des frankonischen Traktats bildet, wie der Titel besagt, der mensurierte Gesang in den verschiedenen Arten seiner Verwirklichung. Franco geht somit von der Definition dieses Gesanges aus und beschreibt anschließend dessen verschiedene Notationsteile. Diese Kapitel bilden dann die Voraussetzung für eine ausführliche Erklärung der einzelnen Discantus- und Organumtypen, die zum Schluß erfolgt. Marchettus dagegen gliedert seinen Traktat in drei Hauptteile, von denen die ersten zwei ausschließlich notenschriftliche Fragen behandeln und eindeutig das Hauptgewicht erhalten. Im ersten Teil befaßt er sich mit den 'Accidentia' der Notenschrift, d. h. der Cauda, den Pausen, dem Divisionszeichen und der Musica falsa; im zweiten Teil behandelt er die 'Essentialia', unter denen er das Tempus, dessen Zusammensetzung und Unterteilung versteht. Der dritte Teil, obwohl in seiner Überschrift vielversprechend — „in quantum in eis surgat diversimoda harmonia“ —, wirkt eher als ein lose zusammengesetzter Anhang. Damit verlagert sich das Hauptgewicht des *Pomerium* auf den Begriff und die praktische Anwendung des 'Tempus', wogegen der Zentralpunkt Francos, nämlich der Gesang selbst, den unbedeutendsten Platz des Traktats erhält.

Allein das Vorhandensein dieses Teiles im *Pomerium* ist jedoch insofern merkwürdig, als die betreffenden Abschnitte, die im allgemeinen keine direkte Beziehung zu den Hauptfragen von Marchettus aufweisen, fast wörtlich im Anschluß an Franco formuliert sind. So zählt Marchettus beispielsweise die verschiedenen bei Franco erklärten Arten des mensurierten Gesanges auf und fügt Francos Definition des 'Discantus' hinzu²⁷⁾: „Discantus, secundum magistrum Franconem, est diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves, et semibreves proportionaliter adaequantur; et in scripto per debitas figuras porportionari ad invicem designantur.“ „Discantus heißt nach Magister Franco das Zusammenklingen von verschiedenen Stimmen, in dem jene verschiedenen Stimmen durch Töne aus Longen, Breven und Semibreven im richtigen Verhältnis aneinander angepaßt werden; bei der Aufzeichnung werden sie durch geeignete Figuren gegenseitig aufeinander abgestimmt.“ Marchettus hat hier also eine Definition ausgewählt, die so allgemein gehalten ist, daß sie sich ohne

²⁷⁾ CS I, 118; CSM 6, 184.

weiteres auch auf die italienische Musik beziehen könnte. Die anderen Arten des mensurierten Gesanges führt er indessen nicht aus, da sie schon von Franco eingehend behandelt worden seien. Die Bestimmung der perfekten rhythmischen Modi ist von Franco fast wörtlich übernommen, dient dann aber als Basis für eine Aufstellung von vier imperfekten Modi, die bei diesem nicht vorkommen. Auch die Besprechungen der Ligaturen und Plicae weisen offensichtliche Beziehungen zu der *Ars cantus mensurabilis* auf. Im dritten Teil des *Pomerium* stellt Franco somit eindeutig den Ausgangspunkt für Marchettus' Erklärungen dar.

Die beiden ersten Hauptteile des *Pomerium* dagegen, die den Kern von Marchettus' Ausführungen bilden, weichen in ihrem Inhalt von dem älteren Traktat erheblich ab. Es seien hier zunächst nur die grundlegenden Unterschiede zusammengestellt:

1. Die Brevis und das Tempus bilden die Grundlage der Zeiteinteilung an Stelle der Longa und des Modus.
2. Die imperfekten Werte werden als selbständige Größen behandelt, wogegen sie bei Franco stets zu einer perfekten Einheit ergänzt werden müssen.
3. Durch die weitere Unterteilung der Brevisseinheit kann die dreizeitige Brevis bis zu zwölf, die zweizeitige bis zu acht Semibreven enthalten, wogegen Franco höchstens drei Semibreven für die perfekte Brevis zuließ. Diese Vervielfachung der kleinsten Werte bringt sowohl die bei Franco unbekanntenen Notenformen \uparrow und \downarrow als auch sämtliche italienischen Mensuren mit sich. Mit ihnen beschäftigt sich deshalb fast der ganze zweite Teil des *Pomerium*.

Angesichts derart wesentlicher Unterschiede läßt sich das *Pomerium* offensichtlich nicht unmittelbar aus der *Ars cantus mensurabilis* ableiten. Daß dennoch gewisse Beziehungen zwischen beiden Traktaten bestehen, bleibt ebenso sehr außer Zweifel. Das *Pomerium* weist also Ähnlichkeiten sowohl zu den späteren italienischen Musikhss. als auch zu der älteren französischen Theorie auf, läßt sich aber mit keiner der beiden Erscheinungen gleichsetzen.

Musikalische Praxis und theoretische Tradition

An Hand der verschiedenen notenschriftlichen und musikalischen Abweichungen, die sich beim Vergleich der einzelnen Aufzeichnungen der Madrigale ergaben²⁸⁾, haben wir festgestellt, daß die Musik durch die Niederschrift nur auf sehr unvollkommene Weise festgehalten wird. Die Notenschrift, weit davon entfernt, eine Voraussetzung für die Entstehung der Musik zu bilden, steht vor der Aufgabe, das Gehörte schriftlich zu fixieren. Sie erlaubt

²⁸⁾ Vgl. oben S. 34 ff.

daher verschiedene Lösungen, deren Unterschiede jenseits des eigentlichen Gegenstandes, d. h. der Musik selbst, stehen. Welche oder ob überhaupt eine schriftliche Fassung das musizierte Stück in allen Einzelheiten getreu wiedergibt, vermögen wir nicht zu entscheiden. Wenn aber die Musik des Trecento ohne Hilfe der Notenschrift entstanden ist, muß auch der Versuch, die ältere Notation dieser Musik als das Produkt einer längeren Entwicklung zu betrachten, ergebnislos bleiben. In der Tat weist Italien keine solche Tradition auf.²⁹⁾

Die Situation ist somit grundsätzlich anders als in Frankreich, wo die Musik und ihre Niederschrift seit dem 12. Jh. aus denselben Bedingungen und in gegenseitiger Abhängigkeit entstanden. In Italien mußte zu Beginn des 14. Jhs. vielmehr eine passende Notenschrift für eine schon existierende Musik gefunden werden, ohne daß man auf eine entsprechende Tradition zurückgreifen konnte. Das *Pomerium* selbst gibt ein ziemlich gutes Bild von den zahlreichen Bestrebungen nach einer Lösung dieses Problems, da Marchettus immer wieder die Meinungen seiner Gegner aufführt und widerlegt. So erwähnt er z. B. den Versuch, die dreizeitige Longa von der zweizeitigen durch die Längen ihrer Cauda zu unterscheiden, wobei die Cauda der dreizeitigen Longa zwei Zwischenräume, die der zweizeitigen nur ein Spatium ausfüllen sollte.³⁰⁾ Dadurch wollten die Musiker eine Notenform erfinden, die eindeutig den Wert zweier Breven kennzeichnen würde. Gegen diese Lösung richtet Marchettus seine Abhandlung über die alterierte Brevis.³¹⁾ Außerdem scheinen zahlreiche Vorschläge für die neue Form des Musica falsa-Zeichens vorgelegen zu haben³²⁾, und Marchettus muß seine Übernahme von Francos Definition des Tempus gegen verschiedene andere Meinungen verteidigen.³³⁾

Aus diesem Zusammenhang heraus wird die Position von Marchettus etwas deutlicher. In jedem der erwähnten Fälle bleibt er im Gegensatz zu den anderen, von ihm bekämpften Meinungen möglichst nahe an dem Vorbild der schon vorhandenen Notenformen und musiktheoretischen Begriffe. Er sucht somit stets seinen Ausgangspunkt in der französischen Theorie. Aber so wenig die italienische Notenschrift als eine untrennbare Komponente der Musik entstanden war, so wenig konnte sie aus rein theoretischen Überlegungen „erfunden“ werden. Marchettus war somit einerseits an eine musikalische Praxis, die unabhängig von der Notenschrift entstanden war, andererseits an eine notenschriftliche Tradition, die eine gänzlich andere

²⁹⁾ Vgl. unten S. 119 ff.

³⁰⁾ CSM 6, 43 ff. M. Steiner, Ein Beitrag zur Notationsgeschichte des frühen Trecento, 17 f., hat diese Stelle irrtümlich für eine eigene Behauptung von Marchettus gehalten.

³¹⁾ CSM 6, 88 ff.

³²⁾ CSM 6, 71 ff.

³³⁾ CSM 6, 80 ff.

Musik voraussetzte, gebunden. Der sich daraus ergebende Konflikt scheint sich in Italien nie ganz aufgelöst zu haben, wie besonders die verschiedenen Notierungsweisen der Trecentomusik in den späteren Hss. bezeugen. Marchettus berührt das Problem selbst, indem er die italienische und die französische Aufteilung der zweizeitigen Brevis einander gegenüberstellt und die französische als die bessere auswählt.³⁴⁾ Die italienische Gewohnheit deswegen zu ändern, liegt jedoch nicht in seiner Gewalt, denn der Unterschied besteht nicht in der Notation, sondern in der Musik selbst.

Ableitung der neuen Lehre


Wie wirkt sich nun das Spannungsverhältnis zwischen der italienischen Musik und der französischen Notenschrift in dem *Pomerium* im einzelnen aus? Die Aufstellung einer Zeiteinheit einerseits, eines Verhältnissystems von verschiedenen Werten andererseits als Basis der rhythmischen Einteilung bildet wohl den wesentlichsten Unterschied zwischen der italienischen und der französischen Notationspraxis des 14. Jhs. Bei Franco von Köln waren beide Aspekte noch vorhanden: Die Longa konnte als einzelne Note durch die Brevis imperfiziert werden, die perfekte Longaeinheit blieb jedoch für den Ablauf des Metrums bestimmend. Die Longa war somit als Note in ihrer Dauer veränderlich, als Einheit dagegen konstant. Die Möglichkeit der Imperfektion durch den nächst kleineren Wert setzt also die Anerkennung der einzelnen Note als selbständiger Größe voraus. Bei Franco bleibt diese Eigenschaft jedoch auf Longa und Brevis beschränkt. Da die Brevis nicht imperfiziert werden konnte, war die Semibrevis nur als Teil einer größeren Einheit vorhanden und erfüllte somit keine selbständige Funktion. Diese Verschiedenheit der Verhältnisse zwischen Longa und Brevis einerseits und Brevis und Semibrevis andererseits bildet den Keim des Auseinandergehens der späteren Notationspraktiken. In Frankreich wird das Prinzip der Imperfektion auf die Maxima, die Brevis und die Semibrevis übertragen, was wesentliche Folgen mit sich bringt:

1. Jede dieser Notenformen ist jetzt in ihrem Wert beweglich und als Note selbständig. Die Imperfektion kann somit nicht nur durch den jeweils nächst kleineren Wert, sondern auch durch ferner liegende Werte erfolgen.
2. Es gibt keine allein zuständige Zeiteinheit mehr, sondern ein Verhältnissystem, das mehrere gleich wichtige Notenwerte berücksichtigen muß.
3. Das rhythmische Gefüge besteht nunmehr in erster Linie aus dem Nacheinander einzelner Notenwerte, die sich gegenseitig bestimmen und

³⁴⁾ CSM 6, 172 f.

beeinflussen. Die übergeordneten Verhältnisse wirken nicht als Grenzen, sondern als Ordnungselemente dieser Noten.

Ein solches Prinzip wäre den Gegebenheiten der Trecentomusik jedoch völlig fremd gewesen. Marchettus wählt daher die andere Möglichkeit, die bei Franco angelegt ist, nämlich die Aufstellung einer zentralen Zeiteinheit, von der alle anderen Werte, ob größer oder kleiner, abhängig sind. Da bei Franco dieses Prinzip besonders das Verhältnis zwischen Brevis und Semibrevis bestimmte, ist selbst die Verlagerung des Hauptgewichtes von der Longa auf die Brevis bei Marchettus nicht so weit vom Vorbild entfernt, wie es zunächst scheinen möchte. Diese Verlagerung wirkt sich jedoch in entscheidender Weise auf den weiteren Aufbau des Systems aus. Die unmittelbare Folge ist ein Verlust der Selbständigkeit der Longa, eine Folge, der sich Marchettus selbst nicht ganz bewußt zu sein scheint. Obwohl er die perfekte Longa als den vollkommensten aller Werte bezeichnet, nennt er sie in der Regel „nota trium temporum“; sie stellt also im Grunde genommen die Summe von drei Breven und nicht einen der Brevis übergeordneten selbständigen Wert dar. In der italienischen Notenschrift bestehen eigentlich überhaupt keine einzelnen Notenwerte, sondern lediglich das Tempus, seine Zusammensetzung und seine Unterteilung. So wie die französische Notation die Imperfizierung des einzelnen Wertes konsequent durchführt, so zieht die italienische Praxis die Folgerungen aus dem ihr zugrunde gelegten Prinzip der Zeiteinheit. In beiden Fällen ist das Gleichgewicht der frankonischen Lehre aufgelöst.

Eine weitere Folge der Gleichsetzung von Tempus und Zeiteinheit ist die zentrale Stellung, die die Notenform der Brevis einnimmt. Da Marchettus die Cauda vom Notenkörper abtrennt und für sich unter den ‘Accidentia’ behandelt, stimmt der Begriff ‘nota’ nunmehr mit der Form  überein. Durch Hinzufügung der Cauda entstehen aus ihr die Longa sowie die Ligaturen, während die Semibrevis auch in bezug auf ihre Form als ein unvollkommener Teil der Brevis betrachtet wird.³⁵⁾

Das rhythmisch-metrische Gefüge entfaltet sich also nicht als eine Folge von einzelnen Tönen, sondern als die ständige Wiederholung der Zeiteinheit. Wird diese in kleinere Teile zerlegt, so müssen ihre Grenzen in der Notenschrift deutlich gekennzeichnet werden. Diese Auffassung geht besonders aus Marchettus’ Beschreibung des *Divisionszeichens* hervor³⁶⁾:

„Circa primum est sciendum, et moraliter loquendo ac etiam naturaliter, quod tunc terra a terra distingui dicitur quando distinguitur per aliquem decursum aquarum; et tunc non licet homini pertransire de terra ad terram nisi aut in navi aut per pontem. Et si dicatur: per quod facilius, dicimus quod per pontem, quia tunc omittuntur multa quae sunt ad navim necessaria gubernandam. Nunc igitur ita est quod, sicut in terra seu in parte terrae

³⁵⁾ Vgl. CSM 6, 100.

³⁶⁾ CSM 6, 63 f.

terminus invenitur per quem dicitur quod, si volumus ad partem alteram pertransire, oportet quod ponte utamur, ita etiam in cantu, finita proportione, si volumus ad proportionem aliam pertransire, oportet quod in musicaliter mensurata aliquo utamur signo quod vocatur pontellus, quasi similitudinarie loquendo; quia sicut de parte terrae finita per pontem vadimus ad aliam partem terrae, sic de proportione una temporis finita per pontellum innuitur ad proportionem aliam nos transferre. Et quia talis pontellus proportionem a proportione separat, ideo a magistris et doctoribus musicae modi divisio nominatur.“

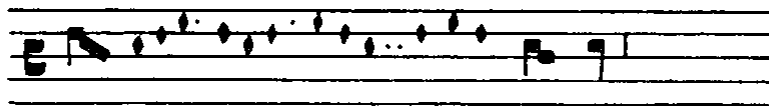
„Was das erste anbetrifft, so ist einzusehen, daß, in einem Beispiel und natürlich gesprochen, ein Stück Land von dem anderen als getrennt bezeichnet wird, wenn es durch einen Wasserlauf abgetrennt wird. Dann kann man nämlich nur per Schiff oder über eine Brücke von dem einen Stück Land zum anderen hinüberkommen. Und wenn gefragt werden sollte, wie es einfacher sei, so wählen wir die Brücke, weil dann vieles vermieden wird, welches zum Steuern des Schiffes notwendig ist. Nun ist es aber so: wie das Ende des Landstückes oder dessen Teiles erreicht wird, von dem aus wir eine Brücke benutzen müssen, um zu einem anderen Teil hinübergehen zu wollen, so ist es auch beim Gesang am Ende der Proportion, wenn wir zu einer anderen Proportion hinübergehen wollen; dann sollen wir in einer solchen mensurierten Musik das Zeichen benutzen, das — gleichsam die Ähnlichkeit ausdrückend — *Pontellus* (kleine Brücke) genannt wird. Denn wie wir von dem abschließenden Teil eines Stückes Land über die Brücke zu einem anderen Teil hinübergehen, so ist es naheliegend, daß wir uns von einer abgeschlossenen Proportion des Tempus über den Pontellus zu einer anderen Proportion hinübergeben. Und weil dieser Pontellus die eine Proportion von der anderen trennt, wird er von den Magistern und Doctores der Musik *modi divisio* genannt.“

Die Fassung der Mailänder Hs., die auch von Vecchi übernommen wird, ist an dieser Stelle des *Pomerium* besonders wichtig, da sie eindeutig die Bezeichnung ‘pontellus’, die mit der Erklärung völlig übereinstimmt, anstatt des im Gerbert’schen Text irreführenden ‘punctellus’³⁷⁾ verwendet. Das Divisionszeichen ist somit erstens aus der Vorstellung von seiner Funktion als Brücke, und zweitens von Francos Begriff der ‘modi divisio’ abgeleitet. Einen Zusammenhang mit dem ‘punctum divisionis’ der nachfrankonischen Theorie weist es dagegen nicht auf. Die Erklärungen des Marchettus gehen in diesem Fall von Eigenschaften der Zeiteinheit aus und können darüberhinaus in direkte Beziehung zu Franco gesetzt werden, dem zwar das ‘punctum divisionis’, nicht aber das Divisionszeichen als solches unbekannt war.³⁸⁾ Marchettus’ Abhängigkeit von Franco tritt in dem nun folgenden

³⁷⁾ GS III, 133.



³⁸⁾ Dieses Zeichen wurde bei Franco als kleiner Strich (‘tractus’) gezogen; vgl. CS I, 120.

Abschnitt des *Pomerium* über die Anwendung des Divisionszeichens noch deutlicher hervor. Denn hier widerspricht er den üblichen Gepflogenheiten in den praktisch-musikalischen Quellen, indem er das Divisionszeichen nicht nur zwischen Brevis-, sondern ebenfalls zwischen Longaeinheiten anbringen will. Besonders durch die Verwendung des Zeichens für die Perfektion der Longa oder deren Imperfizierung durch die Brevis unterscheidet sich Marchettus von der praktischen Überlieferung und paßt sich der frankonischen Lehre an.³⁹⁾ Die aus den Musikhss. bekannte Verwendung des Divisionszeichens zur Trennung von Brevisseinheiten wird im *Pomerium* erst an dritter Stelle erwähnt und ist ebenfalls bei Franco vorgebildet.⁴⁰⁾ Die vierte Verwendungsmöglichkeit des Zeichens, nämlich die Abtrennung von zwei Breven, wodurch die zweite Brevis alteriert wird, findet ihre Entsprechung dagegen nur bei Franco und nicht in den italienischen Musikhss.⁴¹⁾ Im letzten Abschnitt der Untersuchung will Marchettus die zwei zuletzt erwähnten Fälle an einem Punkt zusammentreffen lassen, wobei das Divisionszeichen also eine doppelte Aufgabe erfüllen muß, nämlich die Semibreven voneinander zu trennen und die alterierte Brevis zu kennzeichnen. Für diesen Fall schlägt er interessanterweise die Verwendung von zwei 'Pontelli' vor und fügt folgendes Beispiel hinzu⁴²⁾:



Die Behandlung des Divisionszeichens zeigt besonders deutlich die einzigartige Mittlerstellung des Marchettus zwischen italienischer musikalischer Praxis und französischer musiktheoretischer Tradition. Obwohl er dieses Zeichen ganz im Sinne der italienischen Musik definiert und beschreibt, bringt er für dessen Verwendung mehrere Fälle, die unmittelbar auf Franco zurückgehen, in der italienischen Praxis jedoch nicht vorkommen. Weder für die Benennung noch im Hinblick auf die Funktion dieses Zeichens kann dagegen eine direkte Beziehung zu Petrus de Cruce nachgewiesen werden.

Bei der Unterteilung der Brevisseinheit scheint sich Marchettus allerdings ganz den Forderungen der Trecentomusik zu fügen und sich somit von Franco zu entfernen. Erlaubte dieser lediglich die Ausfüllung der perfekten

³⁹⁾ CSM 6, 65; vgl. Franco, CS I, 120 f. In *Rs* kommt das Zeichen  ein einziges Mal vor (fol. 3v als erste Note der zweiten Zeile der Unterstimme von *Seguendo un me sparver*); sonst wird eine Note im Wert von drei Breven stets als Ligatur  geschrieben.

⁴⁰⁾ CSM 6, 66; vgl. CS I, 122.

⁴¹⁾ CSM 6, 66; vgl. CS I, 121.


⁴²⁾ CSM 6, 66 f.

Brevis durch zwei oder drei Semibreven, so stellt Marchettus zunächst die drei- und die zweizeitigen Brevisseinheiten als selbständige Größen nebeneinander und läßt dann jene in 3, 6, 9 oder 12, diese in 2, 4, 6, oder 8 gleiche Semibreven unterteilen. Innerhalb einer Brevisseinheit kann aber die Zahl der tatsächlich vorhandenen Noten geringer sein als die jeweilige Divisionszahl. In diesem Fall müssen einige oder alle der als Semibreven notierten Zeichen verlängert werden, um den Zeitraum auszufüllen. Wenn die Anzahl der Noten ein Drittel bzw. die Hälfte der Divisionszahl darstellt und alle Noten die gleiche Form aufweisen, so bleiben sie in ihrem Wert einander gleich. Andernfalls kommen verschiedene Werte zustande. Bei der Feststellung, welche Semibreven unter diesen Umständen verlängert werden sollen, gelten in der Notenschrift im allgemeinen zwei Regeln: Entweder sind die längeren Werte durch ihre Stellung am Ende der Brevisseinheit ('via naturae') oder aber durch ihre äußere Form \uparrow ('via artis') gekennzeichnet.

Für diese Regelung der kleinsten Werte, die als typisch italienisch gilt, sind wir aber in erster Linie auf das *Pomerium* angewiesen, denn die Notenschrift selbst ist in diesem Punkt mehrdeutig. Wir wenden deshalb auch die Lehre des Marchettus auf die überlieferten Quellen an und können nur annehmen, daß wir damit die vom Schreiber jeweils gemeinten Werte richtig bestimmen. Da wir die Regeln also zur Entzifferung der überlieferten Stücke benötigen, ist es besonders wichtig, auch in diesem Fall nach Marchettus' Vorbildern zu fragen.

Betrachten wir zunächst das erste Beispiel dieser Art, das im *Pomerium* vorkommt.⁴³⁾ Es handelt sich hier um die Unterteilung der dreizeitigen Brevis in zwei Semibreven, von denen die eine also doppelt so lang wie die andere sein muß. Haben beide dieselbe Form $\blacklozenge \blacklozenge$, so ist die zweite nach den Regeln der 'via naturae' die längere. Soll die erste dagegen die längere sein, so wird ihre Form durch eine nach unten gezogene Cauda ergänzt: $\uparrow \blacklozenge$. Da die Brevis bei Franco ebenfalls in zwei ungleiche Semibreven unterteilt werden konnte, ist ein Vergleich mit dem älteren Traktat in diesem einen Fall noch möglich. Für das Verhältnis der beiden Semibreven zueinander kannte Franco jedoch nur den ersten Fall: Die zweite Semibrevis war stets die längere, zumal eine Veränderung der Notierungsform nicht vorkam. Diese Regelung bezog sich allerdings nicht eigens auf die Semibrevis, sondern war von der Behandlung der Brevis übernommen. Maßgebend war also letztlich das Verhältnis zwischen der Brevis recta und der Brevis altera: $\blacksquare \blacksquare, \blacklozenge \blacklozenge = 1 : 2$. Der Rhythmus der 'via artis', $\uparrow \blacklozenge = 2 : 1$, kam dagegen bei Franco in bezug auf die Semibrevis überhaupt nicht vor. In Verbindung mit dem nächst höheren Wert, nämlich der Brevis,

⁴³⁾ CSM 6, 105 f.

war dieser Rhythmus aber wohl vorhanden, und zwar als Imperfizierung der Longa durch die Brevis:  . Obwohl er hier nicht durch die Verdopplung des kleineren, sondern durch die Verkleinerung des größeren Wertes zustande kam, war das Ergebnis das gleiche, nämlich 2 Breven plus 1 Brevis; nur die Notierung war anders: Longa plus Brevis. Für Marchettus ist aber die Longa, wie wir gesehen haben, nichts weiter als eine caudierte Brevis. In seiner Behandlung der Cauda, die in einem besonderen Abschnitt unter den 'Accidentia' erfolgt, leitet er aus Francos Regeln über die Longa und die Ligaturen zwei allgemeine Grundsätze in bezug auf die Cauda ab, die er auf folgende Weise formuliert⁴⁴⁾:

„Proprietas addita notae ex parte dextra perficiet ipsam, ex parte vero sinistra imperficiet ipsam. Perficere autem notam est ipsam prolongare, imperficere vero est ipsam abbreviare. Bene ergo dixerunt praedicti doctores, scilicet quod proprietates addita notae ex latere dextro inferius ipsam perficit (superius vero a latere dextro in modo proferendi); a parte vero sinistra inferius imperficiet ipsam, faciendo eam brevem, in superius vero, semibrevem. In superius vero tracta proprietates semper imperficiet notam.“



„Ein besonderes Zeichen⁴⁵⁾, der Note an der rechten Seite hinzugefügt, macht sie vollkommen, an der linken Seite aber unvollkommen. Eine Note zu vervollkommen heißt jedoch, sie zu verlängern; sie unvollkommen zu machen dagegen heißt, sie zu verkürzen. Mit Recht sagten deshalb die vorhin erwähnten Doctores, daß ein besonderes Zeichen, der Note nach unten an der rechten Seite hinzugefügt, sie vollkommen macht⁴⁶⁾; an der rechten Seite nach oben aber sie nach Art des Vortragens (vollkommen macht).⁴⁷⁾ Wenn es dagegen der Note an der linken Seite nach unten hinzugefügt wird, macht es sie unvollkommen, indem es sie zur Brevis macht; nach oben aber, indem es sie zur Semibrevis macht.⁴⁸⁾ Denn das nach oben gezogene Zeichen macht eine Note immer unvollkommen.“

Die Bedeutung der Cauda hängt also davon ab, ob sie rechts oder links, nach oben oder nach unten gezogen wird.

Obwohl Marchettus behauptet, er sei an dieser Stelle von Franco ausgegangen, haben seine Erklärungsversuche mit der älteren Lehre nur wenig zu tun. Der Verdacht liegt sogar nahe, daß er in diesem Fall das Vorbild





⁴⁴⁾ CSM 6, 52.



⁴⁵⁾ Unter 'proprietates' versteht Marchettus alle Striche, die dem Notenkörper hinzugefügt werden. Die Bezeichnung 'cauda' will er indessen nur für die nach unten gezogenen Striche verwenden (vgl. CSM 6, 48 f.), eine Bestimmung, die er allerdings selbst nicht immer beachtet.

⁴⁶⁾ etwa  oder  .

⁴⁷⁾ Gemeint ist hier die Plica; vgl. CSM 6, 53.

⁴⁸⁾ etwa  und  .

geradezu mißverstanden hat. Besonders die Umdeutung des Ausdrucks 'proprietas' ist für die Denkweise des Marchettus charakteristisch. Anstatt ihn, wie Franco es tat, zur Bezeichnung von Eigenschaften der ersten Note einer Ligatur anzuwenden (*cum* oder *sine proprietate*), bezieht Marchettus den Begriff auf etwas Gegenständliches, indem er 'proprietas' mit Strich (Cauda) gleichsetzt. Der Ausdruck 'perfectio' ist indessen nur in verbaler Form als 'perficere' (oder dem Gegenteil 'imperficere') an dieser Stelle des *Pomerium* vorhanden und bedeutet hier ebenfalls 'vervollkommen'. Auch in diesem Fall verwendet Marchettus also die Ausdrücke als konkrete Beschreibungen des Sachverhalts und weicht somit von deren eingegengten Bedeutung in den französischen Traktaten ab. Dieses Merkmal gilt ferner für die spätere Besprechung der Ligaturen im dritten Teil des *Pomerium*.⁴⁹⁾ Wenn eigens auf die Ligaturen bezogen, enthalten jedoch die oben zitierten Regeln manchen Widerspruch, wie etwa im Fall der Plica; sie geben andererseits überhaupt keine Anhaltspunkte für die Rhythmisierung der uncaudierten Ligaturen, wie  oder . Eine derartige Behandlung der Caudae muß also einen anderen Zweck verfolgen, als lediglich eine Erklärung der Ligaturen zu geben. Besonders auffallend ist die Tatsache, daß Marchettus an der oben zitierten Stelle die Cauda stets auf die einzelne Note und nicht auf die Ligatur bezieht. Bei der Besprechung der Unterteilung der Brevis spricht er noch einmal über diese Stelle und schreibt⁵⁰⁾: „Sed superius est ostensum in tractatu de caudis, quod cauda in deorsum innuit perfectionem, et quae in sursum, imperfectionem.“ „Es wurde jedoch oben im Traktat über die Caudae gezeigt, daß eine Cauda nach unten auf die Vollkommenheit, eine nach oben auf die Unvollkommenheit hinweist.“ Hier vereinfacht Marchettus also seine frühere Regelung, da er die Anbringung der Cauda auf der linken oder rechten Seite der Note nicht mehr berücksichtigt, sondern deren Vollkommenheit allein davon abhängig macht, ob die Cauda nach unten oder nach oben gezogen ist. Diese Regel bezieht er nun auf die Verlängerung oder die Verkürzung der Semibrevis, die jeweils durch die Formen  bzw.  notiert wird. Es ist demnach anzunehmen, daß die ganze Abhandlung über die Cauda in erster Linie die theoretische Erklärung dieser beiden Formen und nicht der Ligaturen bezweckt.

Die Aufstellung einer solchen allgemeinen Regel in bezug auf die Cauda bewirkt aber ferner eine Entsprechung zwischen der verlängerten Semibrevis  und der verlängerten Brevis . Die Vermutung liegt nahe, daß die Longa das Vorbild für die ungewöhnliche Form der nach unten caudierten Semibrevis darstellte. Ist es aber möglich, daß auch die rhythmische

⁴⁹⁾ CSM 6, 186 ff.

⁵⁰⁾ CSM 6, 120.

Gruppierung ♯ ♯ in Wirklichkeit als die Übertragung von ♯ ♯ auf kleinere Werte erfolgte? Bei der Besprechung der *Senaria perfecta* ist Marchettus' Rhythmisierung der Notengruppe ♯ ♯ ♯, die den Wert einer Brevis ausfüllen soll, unerwartet. Anstatt die Werte so zu verteilen, daß die Dreiteiligkeit klar hervortritt (etwa 4 plus 1 plus 1), gibt er der caudierten Semibrevis 3, den anderen beiden Semibreven 1 bzw. 2 der insgesamt sechs Teile. Zur Begründung dieser Einteilung zieht Marchettus dann folgenden Vergleich⁵¹⁾:



„Istae sunt tres notae, quarum prima longa est et duae sequentes sunt breves. Istae tres notae continent sex tempora brevia, puta sic quod prima perfecta est continens tria tempora, prima brevis unum, secunda duo: et sic sunt sex. Recte enim sic est in semibrevis. Ponamus igitur tres semibreves, quarum prima caudetur in deorsum, ut hic:



Istae tres necessario continent sex tempora semibrevis, ratione dicta de longa et de duabus brevibus. Prima semibrevis caudata continet tria tempora secundae divisionis, quae est in sex, prima sequens semibrevis naturalis unum, secunda vero duo. Et sic sex partes temporis secundae divisionis in talibus tribus semibrevis sunt inclusae: exemplum de ipsis longa et brevibus ac de ipsis semibrevis:“



„Dies sind drei Noten, von denen die erste eine Longa und die zwei folgenden Breven sind. Diese drei Noten enthalten sechs Brevisseinheiten, z. B. in der Art, daß die erste vollkommen ist und drei Einheiten, die erste Brevis eine und die zweite zwei Einheiten enthält, und so sind es sechs. Das gilt nun auch für die Semibreven. Nehmen wir also drei Semibreven, von denen die erste nach unten caudiert ist, wie hier: (s. o.). Diese drei enthalten notwendigerweise sechs Semibrevisseinheiten, entsprechend der

⁵¹⁾ CSM 6, 110 f.

genannten Ordnung von Longa und zwei Breven. Die erste caudierte Semibrevis enthält drei Einheiten der zweiten Unterteilung, die auf sechs beruht (*senaria perfecta*), die erste natürliche Semibrevis eine, die zweite dagegen zwei, und so sind die sechs Teile einer Brevisseinheit der zweiten Unterteilung in drei solche Semibreven eingeschlossen. Beispiel von Longa, Breven und Semibreven:“ (s. o.).

Für diesen Fall ist die Analogie zur Longa belegt. Sehr wahrscheinlich stammen somit auch die beiden Grundregeln über die Verlängerung der Semibrevis von der Gruppierung der *recta brevis* — *altera brevis* einerseits $\bullet \bullet \bullet = 1 : 2$, der *longa imperfecta* — *recta brevis* andererseits $\uparrow \bullet$,

$\uparrow \bullet = 2 : 1$. Wenn diese Analogie vorhanden ist, kann aber wiederum eine direkte Beziehung zu Francos *Ars cantus mensurabilis* festgestellt werden.⁵²⁾

Für die beiden *Divisiones Duodenaria* und *Octonaria*, die je eine dreifache Unterteilung der Brevis enthalten (3—6—12 bzw. 2—4—8), war eine weitere Notenform nötig, nämlich ein Zeichen für die Verkürzung der Semibrevis. Es wurde auf Grund der zitierten Regel in Analogie zu der *Ligatur cum opposita proprietate* gebildet, indem die Semibrevis eine Cauda nach oben erhielt.⁵³⁾ Diese sog. *Minima* ↓ stellte für Marchettus jedoch keinen selbständigen Wert, sondern wie ihr Gegenbild ↑ eine alterierte Semibrevis dar. So erhielt sie z. B. ihren Namen auf folgende Weise: Die Semibreven der ersten beiden Unterteilungen der Brevis (3 bzw. 2) hießen *Maiores*, die der zweiten (9 und 6 bzw. 6 und 4) *Minores* und die der dritten (12 bzw. 8) *Minimae*.⁵⁴⁾ Da die *Minimae* nach den Regeln von Marchettus nur unter bestimmten Umständen durch eine Cauda gekennzeichnet werden mußten, war der Name jedoch nicht immer mit dem Zeichen ↓ identisch. Eine *Minima* konnte auch als einfache Semibrevis notiert werden, wie es in *Rs* öfters der Fall ist. Umgekehrt hießen Noten mit der Form ↓ in der *Novenaria Divisio* ‘*Minores*’, weil nur eine zweifache Unterteilung der Brevis vorlag.⁵⁵⁾ Die Bezeichnung *Minima* war also von der Art der *Divisio* und nicht von der Notenform abhängig. Aus diesem Grunde nennt Marchettus die Notenform ↓ gewöhnlich einfach ‘*semibrevis caudata in sursum*’. Die Unselbständigkeit der *Minima* als Notenwert wird ferner dadurch betont, daß Marchettus für diesen Wert keine eigene Pause vorgesehen hat. In seiner Behandlung der Pausen, die unter die ‘*Accidentia*’ fällt, geht er vielmehr von der Lehre Francos aus, muß diese jedoch auf

⁵²⁾ In diesem Zusammenhang findet ferner Marchettus’ ausführliche Erörterung der alterierten Brevis und der Cauda ihre Rechtfertigung.

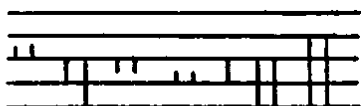
⁵³⁾ CSM 6, 122 ff.

⁵⁴⁾ CSM 6, 143 ff.

⁵⁵⁾ CSM 6, 153.

Grund der weiteren Unterteilung der Brevis ergänzen. Er erreicht dies auf folgende Weise⁵⁶⁾:

„Et quia antiqui non curaverunt tradere ulterius divisionem temporis nisi in tres semibreves, ideo non oportuit quod ipsas pausas dividerent, nisi in tres partes spatii. . . . Moderni autem ipsas tres partes temporis in ultimiores partes dividerunt, formando sex, novem et duodecim semibreves, vel quot formari possent ex talium partium temporis divisione. . . . Dicimus quod, quia infra tertiam partem spatii non posset de facili et expedite mensurari, sicut decet et oportet in cantu . . . ac etiam erit impossibile hoc oculo intueri. . . . propter quod oportet quod noviter et a modernis detur quidam modus protrahendi pausas, quae debent talibus multiplicatis semibrevis respondere. Et dicimus quod de ipsis damus talem regulam generalem, scilicet quod protrahantur iuxta semibreve cantandam, nihil considerando de spatio, sive praecedant ipsas semibreves, sive sequantur, per modum linelulae brevissimae quam potest fieri, tamen semper excedendo pontellum. . . . Formae vero talium linelularum sunt istae:



Et tot de huiusmodi pausis multiplicentur, quot ad proportionem cantus et consonantiam sunt partes temporis omittendae . . . ut hic:⁵⁷⁾



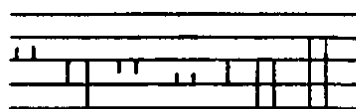
⁵⁶⁾ CSM 6, 58 f. (6. Zeile: *quia in tertiam partem*).

⁵⁷⁾ In der Mailänder Hs. (fol. 82v) ist dieses Beispiel im Gegensatz zu der vatic. Hs. und Gerbert (GS III, 132) offensichtlich zweistimmig. Dasselbe gilt auch für das letzte Beispiel innerhalb der Behandlung der Pausen (fol. 83):

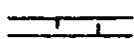


Auch Vecchi hat die Zweistimmigkeit dieser Beispiele offensichtlich nicht gemerkt, da er das zweite von ihnen im Gegensatz zu der Hs. durchgehend auf einem System notiert (CSM 6, 61).


„Und da die alten Musiker die Unterteilung der Brevisseinheit in mehr als drei Semibreven nicht für wichtig hielten, ziemte es sich nicht, deren Pausen in mehr als drei Teile des Zwischenraumes zu gliedern. Die jetzigen Musiker teilen aber diese drei Teile der Brevisseinheit in weitere Teile, indem sie sechs, neun und zwölf Semibreven bilden oder so viele, wie sie eben aus der Gliederung solcher Teile der Brevisseinheit bilden können. Wir sagen: Da man nicht weniger als den dritten Teil eines Zwischenraumes auf einfache und zweckmäßige Weise messen kann, wie es sich im Gesang gehört, und da es außerdem unmöglich ist, dies mit dem Auge wahrzunehmen, so gebührt es sich aus diesem Grund, daß neuerdings auch von den jetzigen Musikern eine bestimmte Art für das Ziehen der Pausen angegeben wird, die solchen vielfältigen Semibreven zu entsprechen haben. Wir sagen ferner, daß wir über diese (Pausen) folgende allgemeine Regel aufstellen: nämlich, daß sie neben der zum Singen bestimmten Semibrevis ohne Berücksichtigung des Zwischenraumes, entweder diesen Semibreven vorausgehend oder folgend, in der Art eines kleinsten Striches gezogen werden, der nur größer als der pontellus zu sein braucht. Die Formen solcher kleinen Striche sind aber diese:



Wie viele von diesen Pausen vervielfältigt werden, ebenso viele Teile der Zeiteinheit sind bei der Proportion des Gesanges und bei der Konsonanz auszulassen.“

Marchettus verwendet also nicht die spätere französische Unterscheidung der Minima- von der Semibrevispause, wobei diese von der oberen, jene dagegen von der unteren Linie aus gezogen wird:  . Eine solche Unterscheidung kommt aber auch nicht in *Rs* vor, wo beliebige Pausen sowohl von der oberen oder unteren als auch mitten durch die Linie gezogen werden können. Hier bedeutet außerdem die Pause bei der *Duodenaria* und *Octonaria* bezeichnenderweise stets die Auslassung von zwei Teilen der *Brevis* und nicht von einem Teil, sie entspricht also der *Semibrevis* und nicht der *Minima*.

Abweichungen zwischen Lehre und Praxis

Marchettus' Stellung zwischen der italienischen Musik und der französischen Theorie führte zu mancher Schwierigkeit und Unklarheit. So verursachte sein Versuch, die dreizeitige *Longa* als selbständige Note bestehen zu lassen, die Zweideutigkeit der Form  . In Wirklichkeit besaß die *Longa* innerhalb der italienischen Musik überhaupt keine ordnende Funktion,

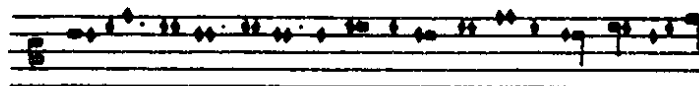
sondern entsprach derjenigen der Maxima bei Franco, d. h. sie war lediglich eine Verdopplung des Normalwertes. Es ist daher unmöglich, in dieser Musik einen modalen Rhythmus durchzuführen, so daß Marchettus sich am Ende seines Traktats gezwungen sah, jede Longa eigens als zwei- oder dreizeitig zu kennzeichnen⁵⁸⁾, eine Lösung, die seinem eigenen Prinzip der Einfachheit gänzlich widersprach. Ebenfalls wegen der dreizeitigen Longa mußte das Divisionszeichen mehrere Zwecke erfüllen, woraus sich der eigenartige Vorschlag ergab, an gewissen Punkten zwei solcher Zeichen anzubringen.⁵⁹⁾ Es ist daher nicht überraschend, daß diese theoretisierenden Maßnahmen in die Praxis nicht aufgenommen wurden, sondern durch Festlegung des Longawertes auf zwei Breven überflüssig gemacht wurden. In *Rs* wird somit ein Ton, der dem Wert von drei Breven entspricht, stets auf folgende Weise notiert: ♯[•]. Auch die Maxima kommt in dieser Hs. nur an Abschnittendungen vor, dort also, wo sie keinen genauen Wert, sondern lediglich einen lang ausgehaltenen Ton kennzeichnet. Wenn dagegen ein Ton genau den Wert von zwei Longen erhalten soll, wird er durch zwei hintereinander geschriebene Longen (♯♯) notiert. Hier liegt also ein einfaches Additionsprinzip zugrunde, das von der Brevis ausgeht.

Zusammenziehungen von Einzelnoten auf derselben Tonhöhe, die Marchettus im Prinzip ablehnt⁶⁰⁾, kommen in *Rs* sehr häufig vor. Sie sind aber die Folge des Versuches, eine äußerst vielfältige Rhythmik durch eine Mindestzahl von äußerlich verschiedenen Notenformen wiederzugeben. Die Schwierigkeiten, die aus dieser Beschränkung hervorgehen, sind besonders bei den kleinen Werten zu erkennen. So werden in *Rs* oft zwei und drei

⁵⁸⁾ CSM 6, 206 ff.

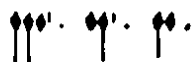
⁵⁹⁾ S. oben S. 87.

⁶⁰⁾ Auf Marchettus' Verbot dieser Praxis hat N. Pirrotta aufmerksam gemacht (Marchettus, 59 f., Anm. 3). Nach dem Text der Mailänder Hs. zu urteilen, hat Marchettus solche Ligaturen jedoch nicht völlig abgelehnt. So heißt es hier (fol. 108v): „Si autem ad pulcriorem armoniam sit necesse non repercutere (CSM 6, 200: *necesse repercutere*) plures notas, dicimus, quod si in uno corpore possunt includi via artis, ut dictum est, includantur. Sin autem propinquius figurentur etiam usque ad contactum, ita tamen, quod una de spacio alterius nichil tollat, ratione superius allegata, ut hic:“



„Wenn es aber für eine schönere Harmonie nötig sein sollte, mehrere Noten nicht zu wiederholen, so sagen wir, daß sie so weit wie möglich nach der *via artis* in einem geschlossenen Notenkörper vereinigt werden sollen. Wenn sie aber näher aneinander geschrieben werden, evtl. sogar bis zur Berührung, dann nur so, daß die eine von dem Raume der anderen nichts wegnimmt, entsprechend dem oben erwähnten Grund, wie hier.“

Semibreven auf demselben Ton zusammenschrieben, um den gewünschten Rhythmus auszudrücken:

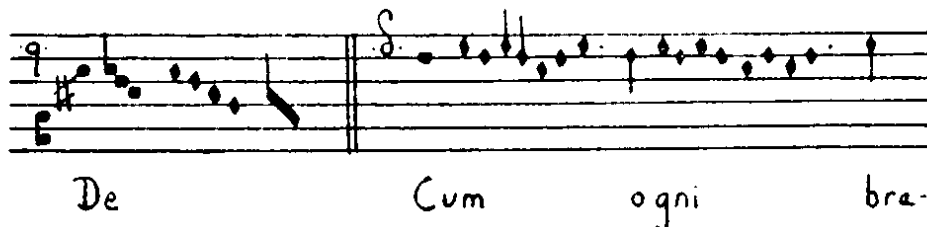


Auch die Semiminima, die im Traktat nicht erwähnt wird, kommt schon in dieser frühesten musikalischen Quelle des Trecento vor. Die späteren Hss. weisen dagegen eine Fülle von neuen Formen auf, um den komplizierteren rhythmischen Gebilden auch durch entsprechende Zeichen gerecht zu werden.

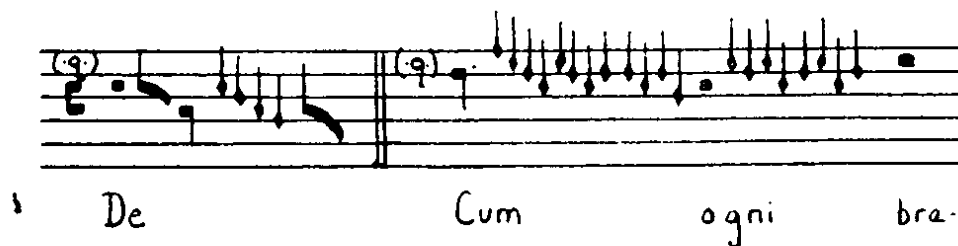
Das schwierigste Problem innerhalb der Lehre von Marchettus besteht wohl darin, daß das genaue zeitlich-rhythmische Verhältnis der verschiedenen Divisiones zueinander aus der Notenschrift nicht zu entnehmen ist.⁶¹⁾ Nach Marchettus' Bemerkungen ist die zweiteilige Brevis um ein Drittel kleiner als die dreiteilige (CSM 6, 161). Bei einem Wechsel der Divisio innerhalb des Tempus imperfectum oder perfectum scheint aber die Brevis konstant zu bleiben, wogegen der kleinste Wert jeweils geändert wird. Der kleinste Wert der Quaternaria (1/4 Brevis) müßte also doppelt so langsam vorgetragen werden wie der kleinste Wert der Octonaria (1/8 Brevis). Für Marchettus sind die Masuren jedoch scheinbar nicht streng voneinander getrennt, sondern gehen je nach der Anzahl der vorhandenen Noten ineinander über. In den Musikhss. ist die Situation eindeutig anders. Hier wird oft, wie aus dem Vergleich verschiedener Fassungen eines Stückes hervorgeht, nicht die Brevis, sondern der kleinste Wert zum Maßstab gemacht, wodurch jene also ihre Dauer ändert. Vgl. etwa folgendes Beispiel:

(*De soto'l verde*)

Rs, fol. 1



FP, fol. 51

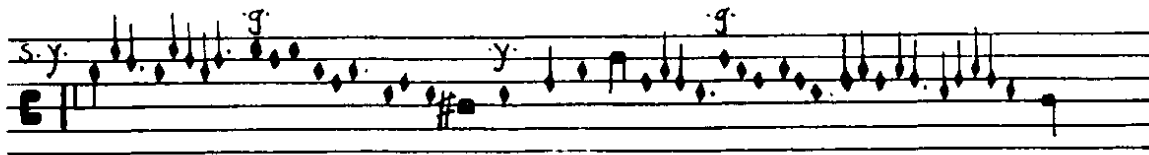


Eine allgemeine Regel kann man indessen auf Grund der überlieferten Stücke nicht aufstellen. So kommen z. B. allein für die Senaria imperfecta drei verschiedene Verhältnismöglichkeiten vor: In Stücken wie *Cum altre ucele*, wo die Senaria imperfecta andauernd mit der Senaria perfecta

⁶¹⁾ Für eine Behandlung dieser Frage im Zusammenhang mit den verschiedenen Notenschriften der Trecentohss. vgl. K. v. Fischer, Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation, in: AfMw XVI (1959), 87 ff.

abwechself, sind diese beiden Divisiones wohl als gleichwertig zu betrachten; nur die jeweilige Gruppierung der sechs Töne ändert sich:

Rs, fol. 20v/21



Cum al-tre u ce le for del dolce ni-

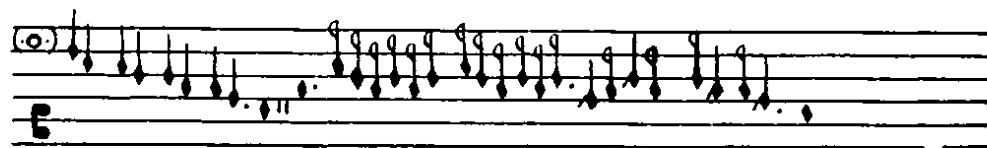
Ein Vergleich der beiden Fassungen des Madrigals *Un bel sparver* zeigt dagegen deutlich die Äquivalenz der Senaria imperfecta und der Quaternaria⁶²):

PR, fol. 4



-til di penna bian-

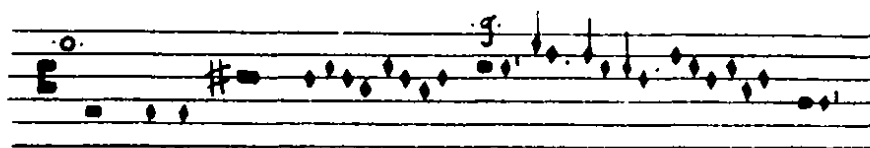
Pit, fol. 3v/4



-til di penna bian-

In *La bella stella* gleicht die Dauer der Senaria imperfecta aber wohl der Octonaria, d.h. die sechs Töne werden hier doppelt so langsam vorgetragen wie im vorigen Beispiel:

Rs, fol. 23v



che sua fiamma te

Die Mehrdeutigkeit der Mensurverhältnisse scheint in der Notenschrift selbst gelegen zu haben und ist nicht durch spätere Änderungen, etwa durch die sog. Longanotation (vgl. oben die erste Fassung von *Un bel sparver*) beseitigt worden. Die italienischen Divisiones sind eben keine selbständigen Größen wie die französischen Masuren, welche die Voraussetzung für den rhythmischen Ablauf eines Stückes darstellen, sondern sie ordnen lediglich die vorhandenen Noten. Da sie keine eigene Existenz haben, ist ihre Verwendung auch uneinheitlich.

⁶²) Vgl. K. v. Fischer, Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation, 95.

Die Stellung des Marchettus unterscheidet sich also grundsätzlich von derjenigen seines Zeitgenossen Philippe de Vitry. Während Marchettus' Aufgabe darin bestand, die notenschriftliche Tradition Frankreichs der Eigenart der italienischen Musik anzupassen, war Philippe de Vitry an der *Entstehung* der neuen französischen Musik direkt beteiligt. Es ist daher bezeichnend, daß Philippe de Vitry auch als Komponist bekannt war, Marchettus dagegen nicht. Obwohl Marchettus' Position zwischen zwei voneinander weit entfernten Gegebenheiten, nämlich der französischen Notenschrift und der italienischen Musik, genügend Schwierigkeiten mit sich brachte, ist seine einmalige Mittlerstellung zunächst für die italienische Musik, dann aber auch für die spätere Theorie von weittragender Bedeutung. Trotz verschiedener Abweichungen bilden seine Regeln die Basis für die Aufzeichnung der italienischen Trecentomusik. Sie finden ihre Bestätigung darüber hinaus noch hundert Jahre nach der Verfassung des *Pomerium* in dem *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum* des Prosdocius de Beldemandis.⁶³⁾

Die Tragweite der an sich problematischen Stellen aus dem *Lucidarium*, die wir oben besprochen haben⁶⁴⁾, scheint indessen noch größer gewesen zu sein. Auch hier hat Marchettus versucht, eine wesentliche Seite der italienischen Musik, nämlich die Anwendung der erhöhten Töne, mit der theoretischen Tradition in Zusammenhang zu bringen, wobei er diese erheblich umdeuten mußte. Auffallend ist die große Popularität seiner Ansichten unter den praktischen Musikern. Aber selbst auf die späteren italienischen Theoretiker scheint er, trotz der gegen ihn gerichteten Polemik, einen nicht geringen Einfluß ausgeübt zu haben. So hat man in jüngster Zeit auf eine besondere italienische Aufstellung der Kirchentonarten hingewiesen, die mit Marchettus einzusetzen scheint und durch das ganze 15. Jh. hindurch verfolgt werden kann.⁶⁵⁾ Besonders wichtig bleibt ferner die Frage, inwiefern ein Zusammenhang zwischen dem *Lucidarium* und der *Musica practica* des Ramos de Pareja bestanden haben mag, da dieser den älteren Traktat erwähnt.⁶⁶⁾ Aber auch Marchettus' viel kritisierte Erklärung der erhöhten Töne bleibt für die spätere Musikgeschichte wesentlich. So werden noch heute das Erhöhungszeichen # sowie in Italien und Frankreich auch die Bezeichnung 'Diesis' gebraucht. Sehr wahrscheinlich ist sogar die heutige Bedeutung des Wortes 'Chromatik' letzten Endes auf Marchettus zurückzuführen.

⁶³⁾ Hrsg. von C. Sartori, *La notazione italiana del Trecento*, Firenze 1938, 35 ff.

⁶⁴⁾ s. oben S. 56 ff.

⁶⁵⁾ K. W. Niemöller, *Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters*, in: *KmJb* XL (1956), 23 ff.

⁶⁶⁾ Hrsg. von J. Wolf als Beiheft II der *IMG* (1901).

VI.

Die weltliche Mehrstimmigkeit bei Guillaume de Machaut

Die Ballade und das italienische Madrigal

Für die Ballata und die Caccia des Trecento sind textlich und musikalisch ähnliche Formen in Frankreich im 13. und 14. Jahrhundert nachzuweisen. Ein französisches Gegenstück zum Madrigal ist dagegen bisher nicht bekannt geworden. Diese Dichtungsart mit ihrem erzählenden Charakter und beweglichen formalen Gefüge scheint spezifisch italienisch gewesen zu sein. In Frankreich waren die *Refrainformen*, d. h. Gedichte, in denen jeweils derselbe Vers entweder den Anfang oder das Ende aller Strophen bildete und oft auch innerhalb der Strophe mehrmals wiederholt wurde, besonders beliebt. Hauptmerkmale dieser Formen sind — im Gegensatz zum Madrigal — die genaue Regelung der Reimfolge und die Verbindung *einer* musikalischen mit mehreren textlichen Zeilen innerhalb der Strophe. Einige Auswirkungen dieser Eigenschaften auf die Vertonung und selbst auf den textlichen Inhalt haben wir im Zusammenhang mit der Ballata besprochen.¹⁾ Sie führten im allgemeinen zu einer genaueren Gestaltung und Durcharbeitung des musikalischen Satzes, zu der Entstehung von zwei einander gegenübergestellten, in sich geschlossenen Hauptteilen. In den italienischen Stücken herrschte allerdings die natürliche Ungezwungenheit der Melodie so stark, daß der formale Satzbau auf diese allgemeinen Merkmale beschränkt blieb.

Die weltlichen Vertonungen von *Guillaume de Machaut* sind dagegen gerade durch eine ausgewogene Konstruktion des musikalischen Satzes in Verbindung mit den Gegebenheiten der Refrainform gekennzeichnet. Trotz gewisser Ähnlichkeiten mit der italienischen Praxis ist der Gesamtcharakter dieser Stücke doch ein völlig anderer. Da in beiden Fällen mehrstimmige Vertonungen weltlicher Dichtung aus etwa dem gleichen Zeitraum vorliegen, ist eine Gegenüberstellung besonders dazu geeignet, die wesentlichen Merkmale der Trecentopraxis schärfer hervorzuheben. Es seien hier zunächst das Madrigal einerseits und die Ballade andererseits betrachtet, da diese beiden Gattungen wahrscheinlich keinen direkten Einfluß aufeinander ausgeübt haben.

Schon die äußerlichen Merkmale der Vertonung enthalten wichtige Unterschiede. Ist das Madrigal fast ausschließlich zweistimmig überliefert, so gibt es unter den Balladen von Machaut ebensoviele drei- und vierstimmige wie zweistimmige Stücke. Wenn man berücksichtigt, daß bei mehreren der zweistimmigen Stücke eine zusätzliche Stimme in einem Teil der Hss. ent-

¹⁾ s. oben S. 31 ff.

weder vorhanden oder durch leer gelassene Systeme angedeutet ist, überwiegt sogar die Drei- und Vierstimmigkeit. Selbst wenn die einfache Zweistimmigkeit vorkommt, stellt sie also kein spezifisches Merkmal des Stückes dar, sondern kann nach Belieben durch Hinzufügung einer weiteren Stimme ergänzt werden. Obwohl ein ähnlicher Vorgang beim Madrigal gelegentlich zu beobachten ist²⁾, fand er dort keine weitere Verbreitung, da die primär melodische Beschaffenheit des Satzes keine echte Mehrstimmigkeit ermöglichte. Eine dritte Stimme konnte daher lediglich eine der anderen beiden Stimmen nachahmen (vgl. die Caccia), sie erfüllte aber keine eigene Aufgabe. In diesem Zusammenhang sind besonders zwei Merkmale der frühen italienischen Praxis zu erwähnen: der gleichzeitige Vortrag des Textes in beiden Stimmen und die Bevorzugung des Einklangs als Schlußklang. Bei Machaut ist die Situation in beiden Punkten bezeichnenderweise anders. Der Textvortrag bleibt der Hauptstimme vorbehalten; die häufigsten Schlußklänge der zweistimmigen Stücke bilden die Oktav und vor allem die Quint, ein Klang, der in dieser Funktion dem Trecento unbekannt war. Das heißt: Von vornherein kommt nicht die *Einheit*, sondern die *Verschiedenartigkeit* der Stimmen zum Ausdruck. Allein durch die Befreiung vom Textvortrag gewinnen Tenor und gegebenenfalls Contratenor einen hohen Grad an Selbstständigkeit, der den italienischen Begleitstimmen, selbst in den Ballaten, unbekannt war. Besonders in rhythmischer Hinsicht können diese Stimmen bei Machaut als Gegenspieler zu der Hauptstimme auftreten, wie etwa an folgender Stelle der Ballade *Ploures dames*³⁾:

The image shows a musical score for three voices. The top staff contains the main melody with the lyrics "qui ay tou dis mis mon cuer et mienten- te". The middle staff is labeled "CT" and the bottom staff is labeled "T". The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff.

²⁾ Den Madrigalen *Alba colomba*, *Imperial sedendo* und *La douce çere* von Bartolino da Padua und *In verde prato*, *I' senti' già* und *Sì com' al canto* von Jacopo da Bologna ist in einem Teil der Hss. eine dritte Stimme hinzugefügt worden. Vgl. K. v. Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, Werkkatalog, 18 ff.

³⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 470v; Ludwig, Machaut, Nr. 32.

Aber auch im Hinblick auf die Stimmlage braucht die Unterordnung der begleitenden Stimmen nicht so streng durchgeführt zu werden wie im Trecento. Da die Stimmen deutlich als textiert oder untextiert und damit in der Ausführung sehr wahrscheinlich als vokal bzw. instrumental voneinander unterschieden sind, entfällt die Notwendigkeit, die Hauptstimme durch eine stets höhere Lage zu kennzeichnen. Es finden daher häufig Kreuzungen statt. In den dreistimmigen Stücken kann die Hauptstimme sogar den tiefsten Ton ergreifen, wie in folgendem Beispiel⁴⁾:

The image shows a musical score for a three-part setting of a French verse. The top staff is the vocal line with lyrics "Ma chiere dame a vous mon cuer en voy et a voir soing". The middle staff is labeled "CT" (Cantata). The bottom staff is labeled "T" (Tenor). The music is written in mensural notation on four-line staves.

Vertonung des einzelnen Verses

Wesentliche Unterschiede zwischen der französischen und der italienischen Praxis liegen vor allem in dem Aufbau des Textes vor. Sie betreffen nicht nur die Gesamtstruktur, sondern auch den Versbau. Denn sind in dem Madrigal und in der Ballata nur zwei Versmaße, der 7- und der 11-Silbler, üblich, so kommen in den Balladen Machauts Verse von drei bis zehn Silben vor. Und obwohl hier der 10-Silbler bevorzugt wird, gewinnt er nicht die selbständige Macht des eigentlichen Hauptverses im Trecento, des Endecasillabo. Der französische 10-Silbler besitzt daher auch nicht die primäre strukturelle Bedeutung des italienischen Verses für die Vertonung.

Um den Besonderheiten dieser Musik näher zu kommen, muß man vor allem das Verhältnis Machauts zum Text beachten. Für den italienischen Musiker war der allgemeine Strophen- und Versbau besonders wichtig, da dessen Struktur auch den formalen Aufbau für die Musik lieferte. Einzelheiten des individuellen Textes, wie Binnenreime, innere Zeilengliederung usw. fanden bei ihm dagegen keine Berücksichtigung.⁵⁾ Die Behandlung des

⁴⁾ Paris, B. N., frç. 9221, fol. 153; Ludwig, Machaut, Nr. 40.

⁵⁾ s. oben S. 16 ff.

Textes brachte daher im einzelnen Fall keine Besonderheiten hervor, sondern war bei allen Stücken im Prinzip dieselbe. Nur auf diese Weise war die einfache Natürlichkeit der Trecentomusik möglich. Aber auch die Texte, die verwendet wurden, forderten im allgemeinen keine genauere Behandlung, da sie, wie besonders im Falle des Madrigals, ebenfalls frei von konstruktiven Elementen waren.

Bei Machaut sind es dagegen gerade die Einzelheiten seiner äußerst kunstvoll gebauten Gedichte, die neben der festgelegten und abgerundeten Refrainstruktur den Charakter der Vertonung bestimmen. Durch musikalische Mittel werden Besonderheiten des einzelnen Textes wie Reime, wiederholte Wörter und vor allem die innere Gliederung des Verses hervorgehoben. Zu diesen Mitteln gehören u. a. rhythmische und melodische Wendungen, Klänge, Melismen und Zäsuren. Innerhalb der Grenzen der gemeinsamen Refrainstruktur wird also jeder Text auf seine *besonderen* Eigenschaften hin vertont. Die Musik dient somit nicht nur dem Vortrag des Textes, sondern formt ihn neu, indem sie bestimmte Seiten an ihm hervorhebt. Bei Machaut betrifft dieses Eingreifen der Musik in den Text jedoch allein dessen *formales* Gefüge; sie hat mit dem Inhalt des ganzen Gedichtes sowie mit der Bedeutung des einzelnen Wortes nichts zu tun.

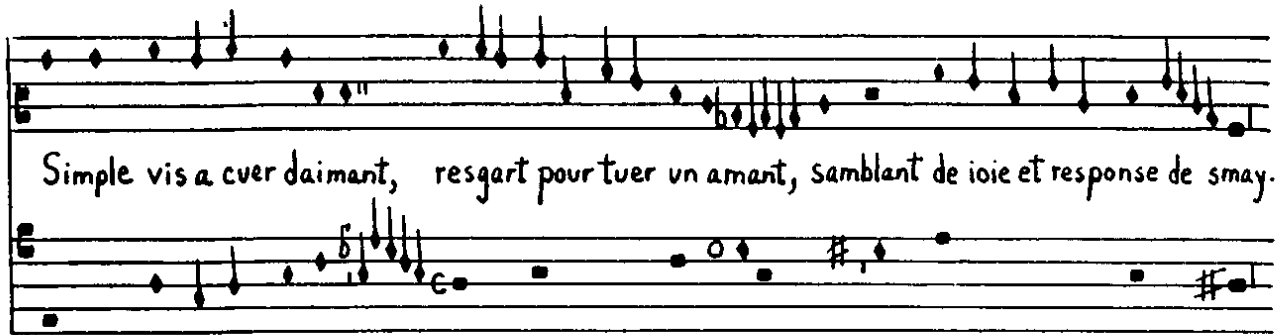
Um die Vielfalt der Möglichkeiten anzudeuten, mögen einige Beispiele herangezogen werden. In der Ballade *Je sui aussi*⁶⁾ beginnen der erste Vers des zweiten Teils und der Refrain jeweils mit der gleichen melodischen und rhythmischen Wendung. Dabei erstreckt sich die Übereinstimmung nur auf die Dauer des ersten Wortes, das in beiden Fällen dasselbe ist, nämlich 'Fors'. Im zweiten Fall ist lediglich die Oberstimme um eine Quart nach oben verlegt. Die Musik hebt also zwei wichtige Versanfänge, die hier mit demselben Wort beginnen, hervor:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Both staves show a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a rhythmic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The word 'fors' is written below the notes in both measures, illustrating the melodic and rhythmic structure of the word 'fors' in two different contexts.

Durch Ausdehnung der Hauptsilbe und Wiederholung des Deklamationsrhythmus werden zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Reime (*amant, samblant*) in der Ballade *Biaute qui toutes*⁷⁾ hervorgehoben:

⁶⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 464; Ludwig, Machaut, Nr. 20.

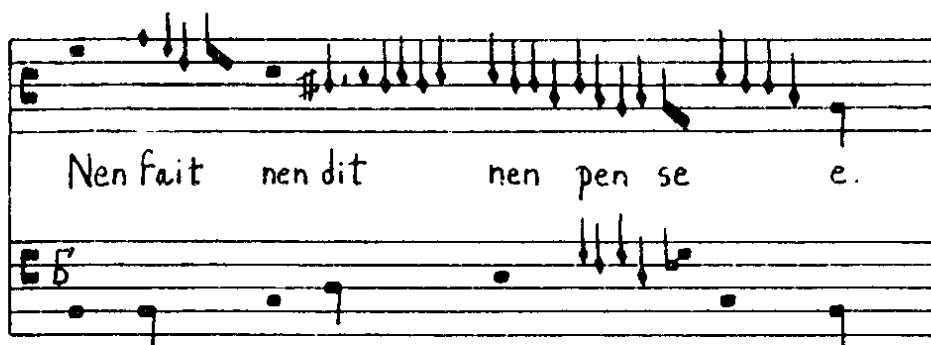
⁷⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 455v; Ludwig, Machaut, Nr. 4.



Simple vis a cuer daimant, resgart pour tuer un amant, samblant de ioie et response de smay.

Hier erhält das Wort 'samblant' auch innerhalb eines größeren Zusammenhangs eine Sonderstellung. Es bildet nämlich die Anfangsilben eines 10-silbigen Verses, der auf zwei 8-Silbler folgt. Diese zwei Verse, die jeweils mit der Silbe '-mant' aufhören, sind aber, besonders in rhythmischer Hinsicht, auf ähnliche Weise vertont. Nicht nur schreitet die Deklamation mit je einer Ausnahme in Semibreven fort, sondern jeder der Verse füllt genau dieselbe Zeitspanne aus. Unter dem Einfluß der hier aufgestellten Symmetrie gesehen, erscheint dann der Anfang des dritten Verses genau an der erwarteten Stelle. Diesmal wird er jedoch nicht weitergeführt, sondern stockt in beiden Stimmen mit der Brevis auf der zweiten Silbe. Erst mit dem Einsatz der dritten Silbe gerät der Vers in Bewegung und wird bis zum Ende geführt. Und dieser Abschnitt, der wiederum acht Silben enthält, obwohl sie hier nicht den ganzen Vers darstellen, hat nochmals dieselbe Länge wie die zwei vorausgegangenen 8-Silbler. Durch diese Isolierung des Wortes 'samblant', die besonders in der Vertonung zur Geltung kommt, nimmt also der dritte Vers eine eigenartige Zweideutigkeit an; er gesellt sich sowohl zu den vorausgegangenen 8-Silblern als auch zu dem folgenden 10-silbigen Refrain.

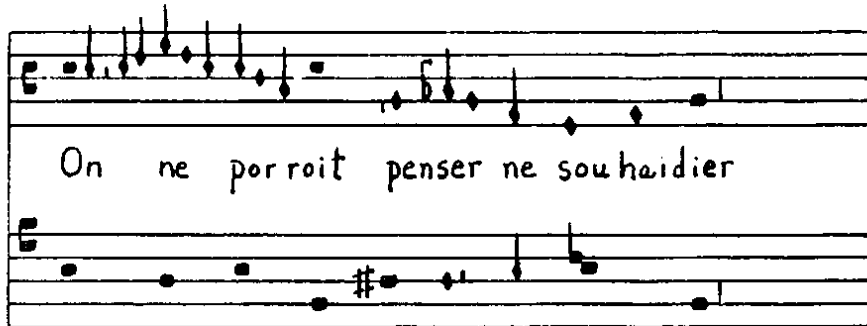
Diese innere Gliederung des Verses stellt eine der am meisten charakteristischen Merkmale der Textbehandlung bei Machaut dar. Sie kommt in Verbindung mit sehr verschiedenen Versmaßen vor und kann im Gegensatz zu dem eben besprochenen Beispiel auf sehr einfache Weise stattfinden, wie etwa bei dem Anfangsvers von *N'en fait, n'en dit*⁸⁾, dessen textliche Aufteilung in drei analoge Abschnitte auch in der Musik berücksichtigt wird:



Nen fait nen dit nen pen se e.

⁸⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 460; Ludwig, Machaut, Nr. 11.

Besonders typisch für die Balladen ist jedoch die von der Dichtung her gegebene Unterteilung des 10-Silblers in 4 plus 6 (wogegen die Halbierung des Verses fast unbekannt ist). Im ersten Vers der Ballade *On ne porroit*⁹⁾ wird diese Teilung z. B. durch die Schlußwendung auf dem Wort 'porroit' und die darauf folgende Pause sowie durch den von einem Quartsprung eingeleiteten Gegensatz einer hohen und einer tiefen Tonlage herbeigeführt:



Durch Binnenreime oder Wortwiederholungen wird diese Gliederung häufig innerhalb des Textes konkret ausgedrückt. Gewöhnlich sind es entweder die ersten oder die letzten beiden Verse, die auf diese Weise gebaut sind, wie folgende Beispiele zeigen:

„J’aim mieus *languir* en ma dure douleur
Et puis *morir*, s’amour le prent en gre.“¹⁰⁾

„Ne me *porroit* jamais ne resjoir,
S’il *avenoit* fors seulement morir.“¹¹⁾

„*Ploures*, dames, *ploures* vostre servant.“¹²⁾

In den Vertonungen dieser Verse kommen musikalische Zäsuren jeweils sowohl auf der vierten Silbe als auch am Schluß des Verses vor. Es kann aber vorkommen, daß der musikalische Einschnitt nur mit der inneren Zäsur nach der vierten Silbe zusammenfällt. Man vergleiche z. B. die Gliederung der ersten zwei Verse der Ballade *Je puis trop bien*¹³⁾:

⁹⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 455; Ludwig, Machaut, Nr. 3.

¹⁰⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 457; Ludwig, Machaut, Nr. 7.

¹¹⁾ Die letzten zwei Verse (1. Strophe) der Ballade *Dame, comment*, Paris, B. N., frç. 1584, fol. 462v; Ludwig, Machaut, Nr. 16.

¹²⁾ s. Anm. 3.

¹³⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 468; Ludwig, Machaut, Nr. 28.

Je puis trop bien ma dame comparer a l'image que fist pymalion.

CT

T

Hier werden die Zäsuren nach der vierten Silbe in beiden Versen (*bien, -ge*) mit Schlußwendungen verbunden, während die Vertonung über den Schluß des ersten Verses (*comparer*) hinwegführt. Auf diese Weise kommt eine Verschiebung des Silbenzusammenhangs zustande, wobei die ersten vier Silben des ersten und die letzten sechs des zweiten Verses jeweils für sich stehen, die übrigen Silben aus beiden Versen dagegen eine neue Einheit bilden, die ihrerseits aus zehn Silben besteht. Die Vertonung nutzt also die implizierte Gliederung des Textes aus, um der formalen Gruppierung der Verse eine neue, gleich lange Silbeneinheit entgegenzusetzen. Zwei verschiedene, ineinandergreifende Zusammensetzungen des 10-Silblers sind damit gleichzeitig vorhanden.

Die mehrstimmige Vertonung der Refrainform

Die Teilbarkeit des Verses, die ein so wesentliches Merkmal der Vertonungen Machauts darstellt, steht in starkem Gegensatz zu dem Begriff des Verses als ursprünglicher Einheit, der sich in den Trecentovertonungen bestimmend auswirkt. Entsteht die Trecentomusik, und in erster Linie das Madrigal, als die mehr oder weniger lose Zusammensetzung verschiedener Verse, so bildet die *Refrainform* das strukturelle Hauptelement der weltlichen Stücke Machauts. Innerhalb eines größeren Rahmens gewinnt dabei der einzelne Vers eine gewisse Beweglichkeit in der Zahl und in der Gruppierung seiner Silben.

Die Ballade setzt sich textlich und musikalisch aus zwei Hauptteilen zusammen, von denen der erste aus zwei gleichen Verspaaren, der zweite aus zwei oder gelegentlich drei Versen und dem Refrain besteht. Obwohl einige Abweichungen besonders in der Anzahl der Verse möglich sind, ergibt sich gewöhnlich das Reimschema *abab, bcc* oder *abab, ccdd*. Die Abgeschlossen-

heit des ersten Teils, *abab*, kommt in der Musik noch stärker zum Ausdruck, da die Vertonung der ersten beiden Verse für die folgenden beiden mit Differenzierung der Endungen als 'ouvert' bzw. 'clos' wiederholt wird. Die Gegenüberstellung dieses Teils zu den folgenden, musikalisch ebenfalls zusammengekoppelten Versen bildet somit die Basis der Vertonung und überträgt sich in verschiedener Weise auf deren Einzelheiten.

Ihre wichtigste Auswirkung ist die Beziehung der Schlüsse der beiden Hauptteile aufeinander. So kommt es häufig vor, daß den beiden Schlußtönen jeweils derselbe musikalische Abschnitt vorausgeht¹⁴⁾. Diese Wiederholung stammt aber nicht vom Text her, sondern ist rein musikalischer Natur. Sie kann daher in ihrer Länge und in ihrem Verhältnis zum Text sehr verschiedene Formen annehmen. In einem Fall besteht sie aus nur wenigen Tönen¹⁵⁾, in einem anderen nimmt sie dagegen mehr als die Hälfte der gesamten Vertonung des Stückes für sich in Anspruch.¹⁶⁾ In vielen Fällen enthält der wiederholte Teil jeweils nur wenige Silben des Textes; in anderen trifft er dagegen mit dem textlichen Refrain zusammen, so daß er also einen ganzen Vers umfaßt. Auch hier ist die Praxis jedoch nicht einheitlich. Wird z. B. der analoge Vers im ersten Teil der Ballade *Gais et jolis*¹⁷⁾ musikalisch genau so vorgetragen wie der Refrain, so ist das Verhältnis von Musik und Text in den beiden Hälften des Stückes *Nes que on porroit*¹⁸⁾ vollkommen verschieden:

de re ve oir ma da- me de va lour,
 tout pour lespoir que iay de li ve oir.

Le quoy el-le se - stent,
 grant de - sir que iay de vous ve - oir.

¹⁴⁾ Balladen, die eine derartige musikalische Wiederholung aufweisen werden von Bessler als 'Rücklauf-Ballade' bezeichnet. Vgl. ders., Artikel Ballade in MGG I, 1121.

¹⁵⁾ Vgl. etwa die Ballade *Je ne cuit pas*, Ludwig, Machaut, Nr. 14.

¹⁶⁾ Vgl. z. B. *Phyton, le merveilleus serpent*, Ludwig, Machaut, Nr. 38.

¹⁷⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 472v; Ludwig, Machaut, Nr. 35.

¹⁸⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 471; Ludwig, Machaut, Nr. 33.

Im zweiten Beispiel setzt die Refrainverttonung im ersten Teil des Stückes in der Mitte des Verses ein, so daß der Vortrag der Silben von den analogen Stellen im Textrefrain erheblich abweicht. Obwohl also die allgemeine Tendenz zur Geschlossenheit mit dem Bau des Textes übereinstimmt, ist ihre konkrete Verwirklichung im Fall der Schlußwendungen rein musikalischer Natur. Diese Verselbständigung der Musik kann — wie im letzten Beispiel — sogar dazu führen, daß ihr der Text im Augenblick untergeordnet wird. Bezeichnenderweise kommen derartige Schlußwiederholungen in den Ballaten des Trecento dagegen sehr selten vor; sie setzen dann immer erst mit der vorletzten Silbe des Verses ein und sind deshalb rein melismatisch.¹⁹⁾

Die Beliebtheit der Schlußwiederholungen bei Machaut läßt sich darauf zurückführen, daß jeweils beide Hauptschlüsse gewöhnlich auf demselben Ton stattfinden, also auch schon bei nicht wiederholtem melodischem Verlauf. Im Gegensatz zum Madrigal erhalten hier somit die Schlußtöne der Hauptteile in tonaler Beziehung eine zentrale Stellung innerhalb des Stückes. Sie gewinnen strukturelle Bedeutung als Verankerung des Ganzen im Tonraum und als Abrundung einer in sich geschlossenen Komposition. Da diese zwei Endungen das Hauptgewicht erhalten, tritt unter den verschiedenen Schlüssen eine *Abstufung* auf, die am deutlichsten in den 'ouvert'- und 'clos'-Endungen des ersten Teils zum Ausdruck kommt. Das tonale Verhältnis, das hier aufgestellt wird, kann sich ferner auf andere Teile des Stückes übertragen, so daß das Paar von Neben- und Hauptschluß mehrmals wiederkehrt. Dies kommt besonders dann vor, wenn die erste Endung eine Sekunde oder eine Terz über der zweiten liegt, wie es in den Balladen oft der Fall ist. Man vergleiche z. B. folgende Schlußstellen aus dem Stück *Donnez, signeurs*²⁰⁾:

The image shows a musical score for three parts: (ouvert), l'onneur, and CT. The score is divided into two sections: (ouvert) and (clos). The notation includes notes, rests, and bar lines. The (ouvert) section is marked with a 'T' at the bottom left. The (clos) section is marked with a 'T' at the bottom right. The l'onneur part has the text 'l'onneur' and 'me neur' written above it. The CT part has 'CT' written above it.

¹⁹⁾ Vgl. etwa die Ballaten *Gram piant' agli ochi* und *Questa fanciulla* von Francesco Landini.

²⁰⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 467; Ludwig, Machaut, Nr. 26.

Seigneurs mains ne retenez seu lement

du e (du) e.

In diesen Fällen besteht jeweils ein Gewichtsunterschied und damit ein reguliertes Verhältnis zwischen den zwei Schlußtönen. Der eine stellt einen Neben-, der andere einen Hauptschluß dar, jener ist unselbständig, er verlangt die Ergänzung des zweiten.

Dieses Aufeinanderbeziehen der verschiedenen Schlüsse ist wohl das wichtigste Moment in der musikalischen Herausbildung einer abgerundeten Struktur nach dem textlichen Vorbild der Refrainform. Es stellt jedoch keineswegs die einzige Möglichkeit dar. So können z. B. auch die Anfänge der Hauptteile ähnliche oder identische melodische und rhythmische Wendungen enthalten.²¹⁾ In verschiedenen Fällen werden auf ähnliche Weise Anfang und Ende des ersten Teils oder des ganzen Stückes aufeinander bezogen, wobei die ersten Silben des Anfangsverses als ein in sich geschlossenes Glied vertont werden. In der Ballade *le ne cuit pas* wird die Anfangswendung sogar zwei-

²¹⁾ Vgl. etwa *Nes que on porroit*, unten S. 110.

mal nachgebildet: bei der Ouvert-Endung des ersten Teils und kurz nach dem Anfang des zweiten Teils²²⁾):

Je ne cuit pas

(lar-) ge - ment.

-ceurs quelle me fait car gari ma de tous maus

Gerade die Vielfalt der Möglichkeiten gestattet es Machaut, eine und dieselbe Form, nämlich die Ballade, musikalisch jeweils auf verschiedene Weise zu verwirklichen. Innerhalb des einzelnen Stückes sind aber nicht nur die größeren Verhältnisse zwischen den Hauptteilen, sondern ebenfalls die Kombination und das Gegenspiel der kleineren melodischen und rhythmischen Glieder innerhalb dieser Teile von Bedeutung. Der musikalische Bau kann also durch verschiedene Schichten verfolgt werden. So bestimmt z. B. das Verhältnis d—c nicht nur die Schlüsse, sondern auch den inneren Verlauf der Ballade *Nes que on porroit*.²³⁾ Der stetige Wechsel zwischen den Quintoktav-

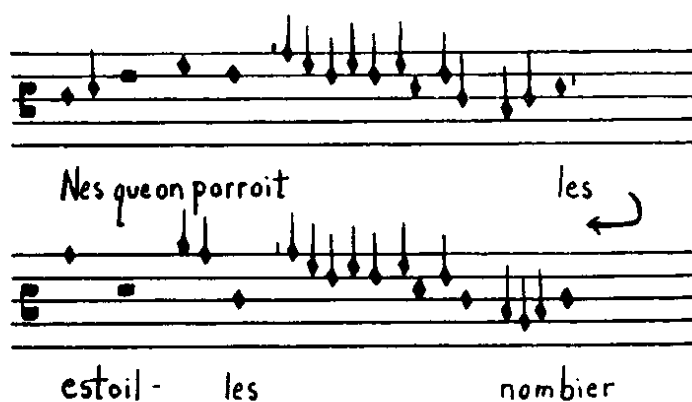
²²⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 461v; Ludwig, Machaut, Nr. 14.

²³⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 471; Ludwig, Machaut, Nr. 33.

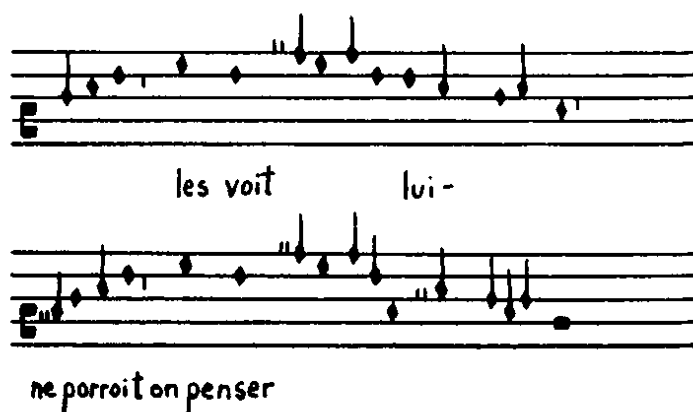
klängen auf d und c verbindet sich mit einem rhythmischen Wechsel zwischen der starren Formel $\bullet \blacksquare$ (2. Modus) und der fließenden Bewegung $\bullet \blacklozenge \blacklozenge$. Über diesem rhythmisch-klanglichen Fundament bewegt sich die Oberstimme als eine Folge kurzer Floskeln, die ihrerseits verschiedene rhythmische und melodische Übereinstimmungen aufweisen. So fängt sie z. B. in beiden Hauptteilen mit derselben Wendung an, die beim zweiten Mal lediglich um eine Quart nach oben transponiert ist:



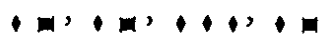
Die ersten zwei Glieder der Melodie sind ganz symmetrisch gebaut:



Auch die zweiten Verse der beiden Hauptteile bringen fast gleiche melodische Wendungen:



Sie haben außerdem eine auffallende Ähnlichkeit im melodischen und rhythmischen Aufbau mit den oben zitierten Stellen vom Anfang des Stückes:



Die Melodie besitzt hier nicht die Freiheit der Trecentoüberstimmen, sondern ist an eine rhythmisch-klangliche Grundlage gebunden. Sie wird aber, wie allgemein in den weltlichen Vertonungen Machauts, diesem Fundament auch nicht völlig untergeordnet. Es besteht vielmehr eine Wechselwirkung zwischen den beiden Elementen: Das neue Hervortreten der Melodie verbindet sich mit der auf dem Tenor ruhenden Klanglichkeit, die auf eine alte Tradition zurückging. In diesem Zusammenhang ist auch der Contratenor zu verstehen. Dieser erfüllt zwar bei der Bildung von Klängen eine wichtige Aufgabe, kann aber auch rhythmische und melodische Eigenschaften besitzen, die für das Stück ebenso bedeutsam sind. Diese doppelte Funktion geht z. B. besonders deutlich aus dem Anfang der eben besprochenen Ballade *Nes que on porroit* hervor. Hier sind Tenor und Contratenor symmetrisch gebaut, und zwar so, daß die melodische Folge c h a g (f g), die in ähnlichem Rhythmus alle vier Brevisseinheiten wiederkehrt, mit dem Grundton c abwechselnd in den beiden Stimmen vorgetragen wird:

The image shows a musical score for the beginning of the ballade *Nes que on porroit*. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'CT' (Contratenor) and the lower staff is labeled 'T' (Tenor). Both staves show a rhythmic pattern of four Brevisseinheiten (measures) with a melodic sequence of c h a g (f g) alternating between the two parts. The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#).

In den folgenden Beispielen aus der Ballade *Ploures, dames*²⁴⁾ stellt der Contratenor den Grundton des Quintoktavklanges dar, während der Tenor im Quartverhältnis zu der Oberstimme steht:

The image shows a musical score for the ballade *Ploures, dames*. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'CT' (Contratenor) and the lower staff is labeled 'T' (Tenor). The lyrics are: "Ploures dames dis mis mon cuer et". The CT part provides a constant bass line (the ground tone of the fifth octave), while the T part provides a melody in the fourth ratio to the upper voice. The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#).

²⁴⁾ Paris, B. N., frç. 1584, fol. 470v; Ludwig, Machaut, Nr. 32.

Der Contratenor ist aber auch rhythmisch einprägsam. Die beiden rhythmischen Gebilde, die hier jeweils mit einem Ton verbunden sind, kommen auch sonst in dieser Stimme auffallend oft vor, und zwar in Verbindung mit sehr verschiedenen melodischen Folgen. Sie verleihen dem Contratenor somit eine Kontinuität und ein eigenes Gepräge, was auch dadurch bestärkt wird, daß die eine Formel die Umkehrung der anderen darstellt.

Eine genaue Überprüfung der in Frage kommenden Stücke zeigt, daß es zwei verschiedene Arten des dreistimmigen Satzes bei Machaut gibt: Die eine ist durch die nachträgliche Hinzufügung eines Contratenors oder eines Triplums zu dem zweistimmigen Satz gekennzeichnet (in diesem Fall ist das Stück gewöhnlich in einem Teil der Hss. auch zweistimmig überliefert), die andere scheint von Anfang an dreistimmig konzipiert zu sein²⁵). Die Contratenores der beiden Satzarten unterscheiden sich deutlich voneinander. Als hinzugefügte Stimme haben sie keinen überzeugenden melodischen Zusammenhang, sondern bestehen aus verschiedenen losen, durch Pausen getrennten Tongruppen, die häufig Sprünge bilden. Man vergleiche z. B. den Anfang der Ballade *De petit po*²⁶):

The image shows a musical score for three parts: De (voice), CT (Contratenor), and T (Tenor). The lyrics are: De petit po denient volen te, de. The notation includes rhythmic values and melodic lines for each part.

²⁵) Vgl. auch K. v. Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Trecento Music*, in: MQ XLVII (1961), 44. E. Apfel vertritt dagegen die Ansicht, daß alle untextierten Contratenores zu dem zweistimmigen Gerüst aus Tenor und Oberstimme nachträglich hinzugefügt wurden. Vgl. ders., *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, in: AfMw XVII (1960), 92 f.

²⁶) Paris, B. N., ital. 568, fol. 124v; Ludwig, *Machaut*, Nr. 18. Es ist denkbar, daß ein Contratenor wie dieser, der in keiner der Haupthss. überliefert ist, nicht von Machaut selbst stammt, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt von fremder Hand hinzugefügt wurde.

Hier erfüllt der Contratenor die Aufgabe einer klanglichen und rhythmischen Ergänzung zu dem schon bestehenden zweistimmigen Satz, ohne dabei ein eigenes Gesicht oder eine innere Beziehung zu den anderen Stimmen zu gewinnen. Als ursprünglicher Bestandteil des Satzes sind die Contratenores dagegen nicht nur als melodische Linie sinnvoller, sondern sie sind mit der klanglichen und melodischen Struktur des Stückes unlösbar verbunden.

Diese Einbeziehung der dritten Stimme in den Kern des Satzes sowie die wichtige Stellung der dadurch entstehenden Klänge finden wiederum keine Parallele in der Trecentomusik, wo der Contratenor prinzipiell eine Zutat darstellt. Bei Machaut kann der Satz sowohl drei- als auch zweistimmig konzipiert werden, da es sich hier, im Gegensatz zu der ursprünglichen und daher eher zufällig entstandenen Zweistimmigkeit des Madrigals, um eine wirkliche *Mehrstimmigkeit* handelt. Die Struktur dieser Musik ist nicht allein in der Melodie verkörpert, sondern entsteht aus dem Zusammenwirken verschiedener selbständiger Stimmen. Wie sehr sich dieses Merkmal auf die Hauptstimme auswirkt, geht deutlich aus dem Vergleich eines mehrstimmigen Satzes mit einem einstimmigen Stück hervor. Bewahrten die Melodien der frühen Madrigale im wesentlichen denselben Charakter wie die der einstimmigen Ballaten, so treten große Unterschiede zwischen den Balladen und etwa den Virelais von Machaut auf. Anstelle einer Unterteilung des Verses in kleine Silbengruppen, die durch Pausen, ausgeprägte rhythmische Unterschiede der Deklamation und längere Melismen voneinander abgehoben und getrennt werden, herrscht in den einstimmigen Melodien ein vornehmlich syllabischer Vortrag, in dem die Integrität des Verses erhalten bleibt. Die einstimmigen Virelais kommen also dem Wesen des Madrigals viel näher als die mehrstimmigen Stücke Machauts. In diesen setzt sich die Hauptstimme aus verschiedenen selbständigen Floskeln zusammen, die in erster Linie vom Rhythmus und nicht etwa vom Textvortrag oder von der melodischen Linie her bestimmt sind. Besonders der von Machaut bevorzugte Rhythmus ↓♦ oder ♦■ (der 2. Modus) steht einem zusammenhängenden melodischen Fluß entgegen. Deswegen weisen auch die mehrstimmigen Stücke Machauts mit den Madrigalen im einzelnen keine Übereinstimmungen auf, wie folgende Gegenüberstellung verdeutlichen mag:²⁷⁾

²⁷⁾ *In sulla ripa*, Madrigal von Giovanni da Firenze, FP, fol. 59v/60. *Nes que on porroit*, s. oben S. 109 ff.

Madrigal:

The musical score for the Madrigal consists of two staves. The top staff has a vocal line with lyrics: "In sul - la ri-". The bottom staff has a vocal line with lyrics: "In sul - la ri-". The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff.

Ballade:

The musical score for the Ballade consists of two staves. The top staff has a vocal line with lyrics: "Nes que on porroit les". The bottom staff has a vocal line with lyrics: "CT". The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff.

Obwohl das Tonmaterial, die erste Zäsur auf e' und der auf die Pause folgende Einsatz auf g' in beiden Hauptstimmen identisch sind, ist ihre jeweilige Anwendung so verschieden, daß eine gemeinsame Basis der beiden Sätze nicht vorhanden ist. Entfaltet sich die Melodie des Madrigals frei zwischen den rhythmisch ausgedehnten Zieltönen als eine durchgehende Linie, so ist die Hauptstimme der Ballade nur ein Teil des rhythmisch-klanglichen Gewebes, das von allen drei Stimmen zusammen gebildet wird. Die musikalischen Komponenten, die dort eine natürliche, gänzlich undurchdachte Einheit darstellen, sind daher bei Machaut auseinandergezogen und gegeneinander ausgespielt, sie sind als einzelne Elemente überhaupt erkannt worden. In dem Ausschnitt des Madrigals werden z. B. die beiden Zieltöne g' und c' jeweils so erreicht, daß Zäsur, höchster bzw. tiefster Ton, vollkommene Konsonanz (Oktav bzw. Einklang), rhythmische Betonung (Anfang der Longa), ausgedehnter Ton und Auflösung des erhöhten Tons (fis bzw. h) mit der betonten Silbe im Text zusammenfallen. Das gesamte musikalische Gewicht konzentriert sich also auf diese Töne, die die natürlichen Ruhepunkte der Melodie bilden. In der Ballade dagegen ist das Verhältnis zwischen

melodischer Linie, Rhythmus und Klang kein einfaches: Der höchste Ton des ersten melodischen Gebildes in der Oberstimme trifft mit einem Durchgangsklang zusammen und ist rhythmisch unbetont; der längste Ton setzt in der Mitte der melodischen Wendung und der dreizeitigen Brevisseinheit ein; der letzte Ton vor der Zäsur bildet keine perfekte Konsonanz, sondern zunächst eine Sext, dann eine Dezim mit der untersten Stimme. Diese Satzart nutzt also gerade die Möglichkeiten der mehrstimmigen Komposition aus, wogegen das Madrigal auf dem zusammenhängenden Fluß einer einzigen melodischen Linie beruht.

Die Trecentohss. enthalten z. T. erheblich abweichende Fassungen ein- und desselben Stückes²⁸⁾; in den Machauthss. kommen dagegen — mit Ausnahme von einigen Contratenores — nur wenige Veränderungen vor. Dieser Umstand läßt sich wiederum auf das jeweilige Verhältnis der Entstehung der Musik zu ihrer Niederschrift zurückführen. Diente nämlich die Notenschrift in Italien zum Festhalten einer aus dem Musizieren hervorgegangenen Praxis, so bildet sie bei Machaut die *Voraussetzung* für die Entstehung der Musik. Dies geht u. a. sogar aus einem der erhaltenen Briefe Machauts an Peronne hervor, indem er über das Rondeau *Dix et Sept* aus dem *Voir Dit* schreibt²⁹⁾: „[J]’ay fait le rondel ou vostre nom est, et le vous eüsse envoié par ce messaige: mais par m’ame je ne l’oy onques et n’ay mie acoustumé de bailler chose que je face, tant que je l’aye oy.“ Hier handelt es sich also um eine Musik, die unabhängig von der Aufführung geschaffen wurde und somit das Gegenteil der Trecentopraxis darstellt: Sie ging aus der Niederschrift hervor und wurde erst nachträglich zum Erklingen gebracht. Sehr aufschlußreich über die Beschaffenheit dieser Musik ist ebenfalls folgende Stelle aus dem Brief, der die Ballade *Nes que on porroit* bei der Übersendung an Peronne begleitete³⁰⁾: „Si vous suppli que vous le daigniez oyr, et savoir la chose ainsi comme elle est faite, sans mettre ne oster.“

Ein in diesem Grad durchdachter Bau des Satzes setzte eine Reife voraus, die nur auf Grund einer längeren Tradition möglich war. Die mehrstimmigen weltlichen Kompositionen Machauts sind ohne die französische Musik des 12. und 13. Jhs., die wesentlich mit der Geschichte der Motette verbunden war, undenkbar. Besonders die Verwendung kurzer rhythmischer Figuren und symmetrisch gebauter Abschnitte als Strukturelemente erinnert an die rhythmischen Modi und die isorhythmische Praxis der zentralen französischen Musik. Im Gegensatz zu der Motette beruht aber die Struktur der weltlichen Stücke nicht auf einem abstrakten musikalischen System, sondern sie erwächst

²⁸⁾ s. oben S. 34 ff.

²⁹⁾ Zitiert nach Ludwig, Machaut II, 56. „Ich habe das Rondeau über Ihren Namen komponiert und hätte es Ihnen zusammen mit diesem Brief geschickt; aber ich habe es wahrhaftig noch nicht gehört und bin nicht gewohnt, meine Kompositionen abzuschicken, bevor ich sie gehört habe.“

³⁰⁾ Ludwig, Machaut II, 55. „Ich bitte Sie, es anzuhören und kennenzulernen, und zwar so, wie es gemacht ist, ohne etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen.“

jeweils aus der unmittelbaren Verbindung der Musik mit dem Text; das rein mechanische Element wird weitgehend ausgeschaltet. Im Vordergrund steht hier die rational gegliederte und zugleich sinnlich ansprechende Oberstimmenmelodie, die zum alleinigen Träger des Textes geworden ist. Dabei ist sie jedoch stets auf den Komplex der Unterstimmen angewiesen, die nicht nur begleiten, sondern aktiv an dem musikalischen Geschehen beteiligt sind. Die weltlichen Stücke Machauts verbinden somit die mehrstimmige Tradition, die in der Motette verkörpert ist, mit der melodischen Tradition der einstimmigen Vertonungen der Refrainform.

VII.

Herkunft der Trecentomusik

Organale Zweistimmigkeit in Italien um 1300

Zu den am wenigsten bekannten Abschnitten der Musikgeschichte gehört die Musik in Italien vor dem Trecento. Dies gilt besonders für die Mehrstimmigkeit. Unsere Kenntnisse von dieser Musik beruhten bisher auf wenigen fragmentarischen Aufzeichnungen, die keine befriedigende Einsicht in die Zusammenhänge ermöglichten. Besonders willkommen sind daher die jüngsten Arbeiten von G. Vecchi, in denen bisher unberücksichtigte Quellen herangezogen werden. Es handelt sich um zweistimmige Stücke in den liturgischen Spielen aus zwei ähnlichen Hss. der Bibl. Capitolare in Padua¹⁾ und aus zwei ebenfalls verwandten Prozessionarien des Museo Archeologico von Cividale²⁾ sowie um Stücke in einer Handschrift im Liceo Musicale von Bologna, die schon Ludwig erwähnt hatte.³⁾ Obwohl diese Quellen, wie auch die früher bekannten, erst aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammen, scheinen sie eine viel ältere Praxis widerzuspiegeln.⁴⁾ So ermöglichen diese Zeugnisse eine genauere Vorstellung von der Musik der älteren Zeit. Für unsere Betrachtung kommen folgende Quellen in Frage:

1. Bologna, Lic. Mus. Q 11 (frühere Signatur, Cod. 107).
2. Cividale, Museo Archeologico, Codex CI und CII, XLI, LVI, LVII, LVIII und LXXIX.⁵⁾

¹⁾ Padua, Bibl. Capit., C 55 und C 56. Für eine Faksimile-Edition von C 56 mit Übertragung vgl. G. Vecchi, *Uffici drammatici Padovani*, Biblioteca dell' „Archivum Romanicum“, Serie I, Vol. 41, Firenze 1954.

²⁾ Cividale, Museo Archeologico, C I und C II (aus der Bibl. Capit.). Vgl. G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, in: *Collectanea historiae musicae* II, Firenze 1956, 458 f.

³⁾ Bologna, Lic. Mus., Q 11. Vgl. G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, 460 ff., und Fr. Ludwig, *Repertorium*, 13 und 124, sowie ders., *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in: *AfMw* V (1923), 219 f.

⁴⁾ Für zeitgenössische Berichte über die musikalische Praxis in Italien im 12. und frühen 13. Jahrhundert sowie für Literaturverweise zu den wenigen erhaltenen Stücken vgl. K. v. Fischer, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, in: *AfMw* XVIII (1961), 167 ff.

⁵⁾ Den Hinweis auf die fünf letztgenannten, bisher unbekanntes Hss. verdanke ich der Freundlichkeit von Dr. Lewis Lockwood und Dr. Pierluigi Petrobelli, die einen einführenden Bericht über die Quellen und deren Inhalt gegenwärtig vorbereiten. Es handelt sich um eine größere Zahl von zweistimmigen Stücken, die verstreut in sonst einstimmig notierten Antiphonarien und Missalen aus dem Dome von Cividale vorkommen. Die Mehrzahl dieser Stücke sind *Benedicamus-*

3. Florenz, Bibl. Naz., B.R. 18 (frühere Signatur, Magl. II, I 122) und B. R. 19 (frühere Signatur, Magl. II, I 212).⁶⁾
4. Ivrea, Bibl. Capitolare, Ms. LXVIII.⁷⁾
5. Padua, Bibl. Capitolare, C 55 und C 56.
6. Rom, Bibl. Vat., Lat. 2854.⁸⁾

Eine sehr ähnliche Praxis begegnet uns ferner im zweiten Hauptteil der aus dem 15. Jh. stammenden Hs.:

7. Venedig, Bibl. Naz. Marc., Ms. Ital. Cl. 9, Nr. 145, Coll. 7554.⁹⁾

Diese Hss. sind nicht nach einheitlichen Gesichtspunkten angelegt und auch nicht als eine geschlossene Gruppe anzusehen. So kommen kleine, mittlere und große Formate nebeneinander vor (Venedig 145: 6,5 × 10 cm, Bologna 11: 15,4 × 20,2 cm, Florenz 18: 28,5 × 40 cm) und der übrige Inhalt der Hss. umfaßt u. a. liturgische Spiele (Cividale CI und CII, Padua 55 und 56), einstimmige Lauden (Florenz 18 und 19) und sogar literarische Werke (Rom 2854). Lediglich in einer Beziehung stimmen die Hss. miteinander überein: Die für uns wichtigen zweistimmigen Stücke stellen jeweils nur einen kleinen, verhältnismäßig unbedeutenden Teil des gesamten Inhalts dar. In der Mehrzahl der Fälle kommen sie im Rahmen einer sonst einstimmigen Musik vor. Die zweistimmigen Stücke gaben also nicht den Anlaß zur Entstehung der Handschrift. Das bedeutet aber, daß wir aus Italien keine einzige mehrstimmige Quelle im eigentlichen Sinne kennen, die den späteren Trecentohss. vorausgegangen wäre. Es scheint sich bei den erhaltenen Stücken vielmehr nur um zufällige Aufzeichnungen zu handeln.

Die notierten Stücke selbst gehören wiederum sehr verschiedenen Gattungen an. Das in Rom 2854 überlieferte Stück *Hec medela corporalis* ist ein weltliches Gedicht, auf die Gesundheit des Papstes Bonifaz VIII. verfaßt. Cividale CI und CII enthalten den Benedicamus-Tropus *Submersus iacet Pharaoh* in zweistimmiger Fassung. In Bologna 11 kommen hauptsächlich Messensätze und Benedicamus-Tropen vor, die auf bekannten einstimmigen Melodien beruhen. Für die Antiphon und die Versus in Padua 55 und 56 sind

oder Responsoriumstropen. Auch ein *Kyrie* (*Magnae Deus*) und die bekannte Sequenz *Verbum bonum et suave* sind hier zweistimmig überliefert. Die verschiedenen Notierungsarten und die einheitliche Satzweise dieser ausnahmslos zweistimmigen Stücke decken sich mit den anderen hier behandelten Quellen. (Vgl. auch Anm. 28 und 30.)

⁶⁾ Über die mehrstimmigen Stücke dieser Hss. vgl. Fr. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, 298 ff.

⁷⁾ Auf diese bisher unberücksichtigte Hs. machte mich freundlicherweise Prof. Frank L. Harrison aufmerksam. Sie enthält nach seiner Mitteilung ein zweistimmiges Benedicamus und zwei ebenfalls zweistimmige Lektionen.

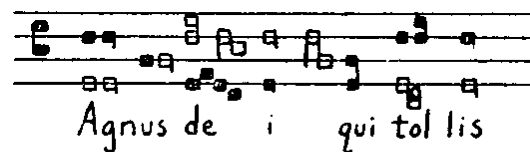
⁸⁾ Vgl. J. Wolf, *Bonaiutus de Casentino, ein Dichter-Komponist um 1300*, in: *Acta IX* (1937), 1 ff.

⁹⁾ Vgl. K. Jeppesen, *Ein venezianisches Laudenmanuskript*, in: *Festschrift Kroyer 1933*, 69 ff. und ders., *Artikel Laude*, *MGG VIII*, Sp. 315 f.

dagegen bisher keine einstimmigen Vorlagen nachzuweisen, auch nicht bei den Stücken, deren Texte bekannt sind.¹⁰⁾ In Venedig 145 handelt es sich in erster Linie um italienische Lauden.¹¹⁾ Florenz 18 und 19 überliefern in sehr eigenartiger Aufzeichnung mehrere lateinisch textierte Melodien mit 'Tenor', die z. T. auf bekannte französische Doppelmotetten zurückgehen, diese aber auf willkürliche Weise verändern.¹²⁾ In derselben Art sind auch zwei Orationen, ein Hymnus und ein Benedicamus-Tropus zweistimmig notiert.

Auch der Mangel an einer selbständigen, konsequent durchgeführten Notenschrift, den Ludwig bei den Florentiner Hss. feststellte¹³⁾, ist für die ganze Handschriftengruppe kennzeichnend. In mehreren Fällen kommen sogar verschiedene Notierungsweisen innerhalb derselben Hs. vor. So sind z. B. die zwei Stimmen der meisten Stücke von Bologna 11 in schwarzen bzw. roten Noten auf einem einzigen System aufgezeichnet¹⁴⁾:

fol. 5v



¹⁰⁾ Es handelt sich um die Antiphon *Ave, gratia plena* und den Versus *Suscipiens symeon* zum Fest der Purificatio Mariae (C 56, fol. 15v ff.) und um die Versus *Quare sic aspicitis, Quis es iste* und *Iste formosus* zum Fest der Himmelfahrt Christi (fol. 49v ff.). Bei der Antiphon *Ave, gratia plena*, die sowohl ein- (fol. 12v/13) als auch zweistimmig (fol. 15v/16v) vorkommt, besteht zwischen den musikalischen Fassungen keine Übereinstimmung. Ferner sind der letzte Vers der bekannten Sequenz *Flete, fideles anime* (fol. 32 ff.) und der Anfang der *Improprien* (nur in C 56 als Nachtrag, fol. 59v) zweistimmig überliefert. Für mehrere in weißer Mensuralnotation geschriebene zweistimmige Stücke aus dem 15. Jahrhundert (C 56, fol. 61 ff.) vgl. G. Vecchi, *Uffici drammatici Padovani*, 243 ff. (Faksimile) und 145 ff. (Übertragung).

¹¹⁾ Daneben sind folgende lateinische Stücke enthalten: *Zacheus arboris ascendit* (Benedicamustropus) (fol. 90r/v), der Hymnus *Pange lingua gloriosi* (fol. 91v/92v), *Benedicamus domino* (fol. 93), die Benedicamustropen *Verbum patris hodie* (fol. 102v) und *Qui nos fecit* (fol. 103r/v), *Verbum caro factum est* (fol. 104r/v und 116/118v), *Ave fuit prima salus* (ein Akrostichon des Englischen Grußes) (fol. 108/109v), *O crux fructus* (planctus) (fol. 118v/120v) und *Gaude virgo mater christi* (fol. 127/128). Da in mehreren Fällen eine dieser Stimmen in späteren drei- und vierstimmigen Vertonungen verwendet wird, handelt es sich vermutlich auch hier um einen cantus firmus. Vgl. K. Jeppesen, *Ein venezianisches Laudenmanuskript*, 73 ff. (Aufzählung der Stücke) sowie ders., *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Leipzig und Kopenhagen 1935, XXIII f.

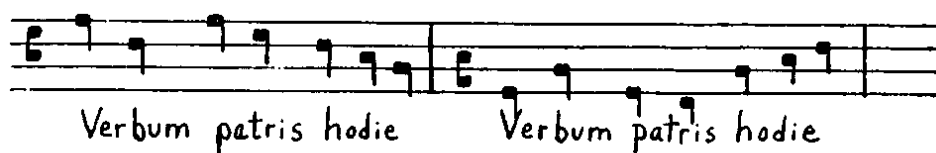
¹²⁾ In diesem Zusammenhang schreibt Ludwig (*Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, 298), „beide (Hss.) verraten durchaus den Mangel an wirklicher innerer Vertrautheit mit diesen Werken.“

¹³⁾ a.a.O. Ludwig charakterisiert Florenz 18 als „notenschriftlich archaistisch“, Florenz 19 dagegen als „inkonsequent modernisiert“.

¹⁴⁾ Die roten Noten des Originals sind in diesem Kapitel durch hohle Noten dargestellt.

Daneben kommen aber auch Stücke vor, die in Stimmen notiert sind und entweder schwarze oder hohle Noten aufweisen:

fol. 8v

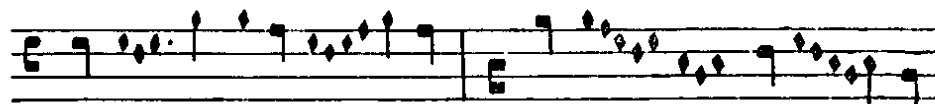


fol. 25



In allen Fällen bildet in diesem Codex die unrhythmisierte Choralnotation die Grundlage. In den Paduaner Hss. sind alle Stücke in Stimmen notiert. Wird aber am Anfang auch hier die schwarze Choralnotation verwendet, so kommt in dem liturgischen Spiel zur Himmelfahrt eine Art Mensuralnotation vor, die als einzige von allen mehrstimmig-liturgischen Beispielen an die Trecentopraxis erinnert:

Padua 56



fol. 50 r/v

Die jüngste Hs. der Gruppe, Venedig 145, zieht wiederum die einfache schwarz-rote Notierung der Stimmen auf einem System vor, verbindet sie aber teilweise mit einer im Vergleich zu den Paduaner Hss. zwar reiferen, jedoch auch nicht völlig eindeutigen Mensuralnotation:

fol. 91v



Das zweistimmige Beispiel in Rom 2854 ist schließlich in schwarzer Mensuralnotation in übereinander notierten Stimmen überliefert:

fol. 20



Hec me de la cor po ra lis.

Das Auftreten verschiedener Notationsarten ist im allgemeinen auch nicht durch den Charakter der Stücke selbst bedingt. So ist z. B. das Stück *Submersus iacet Pharaoh* in Cividale CI in getrennten, in CII dagegen in übereinander liegenden Stimmen aufgezeichnet. Die Notierung der musikalisch fast gleichen Fassungen des Benedicamus-Tropus *Verbum patris hodie* erfolgt in Bologna 11 (fol. 8v) in einzelnen Stimmen, in Venedig 145 (fol. 102v) dagegen in schwarz-roten Noten auf einem System. Die Anwendung einer bestimmten Notenschrift im einzelnen Falle scheint also häufig von den Gewohnheiten und Kenntnissen der verschiedenen Schreiber abhängig gewesen zu sein. Eine ähnliche Beweglichkeit in der Notierungsweise ist uns aber auch bei der Überlieferung der Trecentomusik begegnet.¹⁵⁾ In beiden Fällen ist sie wohl auf die Entstehungsart der Musik zurückzuführen; die Notenschrift diente lediglich zum Festhalten einer aus dem Musizieren hervorgegangenen Praxis.

Diese Vermutung wird vor allem dadurch bestätigt, daß die Stücke selbst, im Gegensatz zum völlig uneinheitlichen Charakter ihrer Überlieferung, musikalisch auf derselben Technik beruhen. Sie sind, von den wenigen Doppelmotetten französischen Ursprungs in Florenz 18 und 19 abgesehen, alle zweistimmig. Die beiden Stimmen sind ferner rhythmisch gleich geartet und tragen denselben Text gleichzeitig vor. Es entsteht eine Note-gegen-Note-Bewegung, die jedoch nicht als selbständiges kontrapunktisches Ordnungsprinzip, sondern als Ergebnis der Gleichförmigkeit der beiden Stimmen zustandekommt. Sie läßt sich daher durch Verzierung in einer Stimme beliebig auflockern, solange die melodische Einheit der anderen Stimme dadurch nicht beeinträchtigt wird.

Um den Charakter und die Möglichkeiten dieser Satzweise näher kennenzulernen, betrachten wir einige Stücke aus Bologna 11. Äußerlich stellt die Hs. eine sehr uneinheitliche Sammlung dar, die mehrere Schreib- und Notationsarten aufweist und deshalb wahrscheinlich als die Vereinigung

¹⁵⁾ s. oben S. 35 f.

mehrerer voneinander unabhängig entstandener Teile anzusehen ist.¹⁶⁾ Unter diesen verschiedenen Teilen interessiert uns hauptsächlich die zweite Lage (fol. 5—10), die folgende Stücke enthält:

1. Conductus *Beata viscera* (2st.)
2. Sanctus, Benedictus und Agnus Dei (2st.)
3. Alleluya, *O consolatrix pauperum* (1st.)
4. Credo (apostolisches) (2st.)
5. Benedicamus-Tropus *Verum sine spina* (1st.)
6. Benedicamus-Tropus *Salve virgo rubens rosa* (2st.)
7. Benedicamus-Tropus *Virgo viget melius* (1st.)
8. Benedicamus domino (2st.)
9. Benedicamus domino (1st.)
10. Benedicamus-Tropus *Verbum patris hodie* (2st.)
11. Sequenz *Ave maria* (1st.)
12. Alleluya, *Salve virgo dei mater* (1st.)

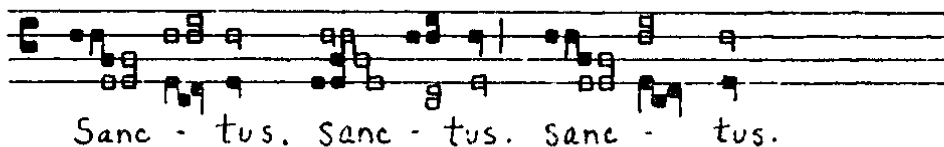
Da die Stücke hier nach liturgischen Gesichtspunkten geordnet sind, wechseln ein- und zweistimmige Gesänge miteinander ab; sie bilden also keine getrennten Gruppen für sich. Einige der zweistimmigen Gesänge gehen auf bekannte gregorianische Melodien zurück, andere zeigen deutliche Beziehungen zur französischen Praxis. So ist hier beispielsweise eine zweite Stimme zu dem bekannten einstimmigen Conductus *Beata viscera*, der vermutlich

¹⁶⁾ Der Hinweis auf die Entstehung in einem Nonnenkloster (s. die Notiz von F. Vatielli in der Hs.) ist einem auf fol. 3r geschriebenen Gebet entnommen, das jedoch mit Sicherheit nur auf das Doppelblatt fol. 2—3 bezogen werden kann. Selbst das Doppelblatt fol. 1—4, das mit diesem zusammen die erste Lage bildet, weist eine andere Schrift und eine andere Notationsweise auf. Es ist auf jeden Fall nicht gerechtfertigt, diese Stelle auch auf die zweite Lage, die die mehrstimmigen Stücke enthält, zu übertragen, denn diese unterscheidet sich deutlich in bezug auf die Schrift, die Notation, die Zeichnung der Linien und die Zahl der Notensysteme von den vorausgegangenen Teilen. Diese Lage bildet, obwohl auch hier zwei Schreiber vorkommen, offenbar eine ursprüngliche Einheit und umfaßt die Blätter 5—10 (neue Foliierung: 9 bis = jetzt 10, 10 = 11 usw.). Mit der dritten Lage beginnt wiederum ein neuer Teil. Diese Lage ist jedoch in ihrer jetzigen Form falsch zusammengebunden, so daß das Stück „Exit rosa de spineto“ nach fol. 15v in der Mitte unterbrochen und erst auf dem alleinstehenden Doppelblatt 19—20 zu Ende geführt wird. Im folgenden möge die jetzige Lagenaufteilung (links) der auf Grund von schriftlichen und musikalischen Merkmalen richtig erscheinenden Folge (rechts) gegenübergestellt werden (neue Foliierung!):

fol. 1—4	fol. 1 und 4
	fol. 2 und 3
fol. 5—10	fol. 5—10
fol. 11—16	fol. 11 und 16
fol. 17—18	fol. 17—18
	fol. 12—15
fol. 19—20	fol. 19—20
fol. 21—24	fol. 21—24
fol. 25—28	fol. 25—28

von Perotin stammt¹⁷⁾, hinzugefügt worden. *Salve virgo rubens rosa* und *Virgo viget melius* sind aus den Motetten übernommen, die als Nr. 84 (fol. 53v/54) und 97 (fol. 60v) des Codex Bamberg überliefert sind.¹⁸⁾ In allen Fällen ist das Vorbild jedoch wesentlich verändert worden. Der in den französischen Hss. stets einstimmig überlieferte Conductus *Beata viscera* ist hier zweistimmig vertont; von den Doppelmotetten werden umgekehrt nur eine oder zwei Stimmen verwendet. Noch wesentlicher als diese Änderungen in der Stimmenzahl sind aber die musikalischen Abweichungen. Das Stück *Salve virgo*¹⁹⁾ verliert ganz seinen Motettencharakter, indem der Tenor seine Pausen einbüßt und an deren Stelle den letzten Ton vor der Pause jeweils im Rhythmus der Oberstimme wiederholt. An die Stelle von zwei verschiedenen Stimmen mit jeweils eigenem Text, Rhythmus und z. T. eigenen Zäsuren treten somit zwei völlig gleichgeartete Stimmen, die denselben Text, und zwar den der Oberstimme, gleichzeitig vortragen. Es ist vor allem bezeichnend, daß die schwarzen Noten, die sonst die Ausgangsmelodie, d. h. die Hauptstimme, kennzeichnen, hier bei der Motetusstimme vorkommen, während der Tenor rot notiert ist. In dem Conductus *Beata viscera*²⁰⁾ wird die Hauptmelodie weit über die französischen Versionen hinaus koloriert. Die Zusatzstimme übernimmt im allgemeinen die Bewegung dieser Stimme, bringt aber ebenfalls an einigen Stellen längere selbständige Verzierungen. Der Satz hat also nicht den strengen Note-gegen-Note-Charakter der französischen zweistimmigen Conductus, sondern besteht aus einem rhythmisch nicht genau geregelten Ineinandergreifen von zwei stark verzerrten melodischen Linien.

Eine ähnlich freie Haltung zeigen auch die Messensätze. Das Sanctus²¹⁾ verwendet die gregorianische Melodie der heutigen 17. Messe, weicht aber am Anfang von der üblichen Form (in der sie auch auf fol. 17v dieser Hs. erscheint) ab. Dies geschieht offenbar, um zu ermöglichen, daß der erste Sanctusruf gleichzeitig als Gegengesang zu dem zweiten erklingt und umgekehrt. Es entsteht also ein *Stimmtausch*, wodurch alle drei Sanctusrufe dieselbe Vertonung erhalten:



¹⁷⁾ Vgl. Anon. IV, CS I, 342.

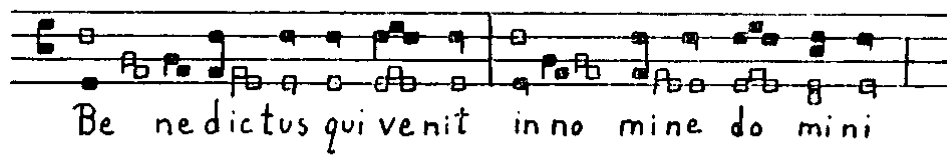
¹⁸⁾ Über weitere Fassungen dieser Motetten vgl. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*, Bd. IV, Paris 1939, 106 (*Salve virgo*), und Fr. Ludwig, *Repertorium*, 200 f. (*Virgo viget melius*).

¹⁹⁾ Vgl. Anhang Nr. X.

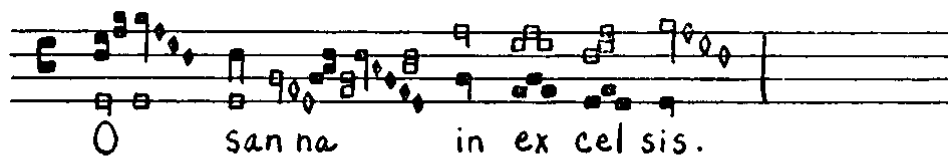
²⁰⁾ Vgl. Anhang Nr. XI. Ludwig (*Repertorium*, 124) charakterisiert dieses Stück als „Zeugnis einer epigonenhaften Entartung des mehrstimmigen Conductus-Stils.“ Über die einstimmigen Fassungen s. Ludwig, *Repertorium* 185 f.

²¹⁾ Vgl. Anhang Nr. XII.

An mehreren Stellen bewegt sich die Zusatzstimme im Quintabstand oder auch im Einklang mit der Hauptstimme zusammen:



Bei der wichtigsten melodischen Floskel der Hauptstimme bleibt die Zusatzstimme auf einem Ton liegen und trägt dann selbst diese Floskel am Schluß des Stückes vor:



Hier fällt besonders auf, daß die Ausgangsstimme am Anfang *mehr* Töne als die Zusatzstimme enthält.

An diesen Beispielen wird ein besonderes Merkmal der italienischen Haltung deutlich: Sie kennt keinen Cantus firmus im eigentlichen Sinn, d. h. als gegebenes Strukturfundament. Die gregorianische Melodie ist vielmehr als Melodie noch unmittelbar vorhanden, ja so sehr, daß sie nach Belieben geändert werden kann. Anstatt etwa in einzelne Töne zu zerfallen, von denen jeder einen Gegenton in der zweiten Stimme verlangt, wahrt die Melodie ihre natürlichen Zusammenhänge, die jeweils aus einer Gruppe von Tönen bestehen. Sie nimmt somit keinen Sonderplatz in der Musik ein, sondern wird wie jede andere gesangliche Melodie behandelt. Aus diesem Grunde unterscheidet sich in der italienischen Praxis der Satz, der auf einer gregorianischen Melodie beruht, *seinem Wesen nach* in keiner Weise von dem frei erfundenen Satz.

Es gibt also unter den überlieferten liturgischen Stücken des frühen 14. Jhs. in Italien im Prinzip nur *eine* Satzart, die zwar variiert, nicht aber grundsätzlich geändert wird. Zu ihren charakteristischen Merkmalen gehören folgende Züge:

1. Sie ist zweistimmig.
2. Beide Stimmen weisen dieselbe Lage auf²²⁾ und tragen denselben Text gleichzeitig vor.
3. Die Stimmen sind rhythmisch gleichgeartet, aber nicht durch eine strenge Note-gegen-Note-Bewegung aneinander gebunden.

²²⁾ Eine Trennung der Stimmlagen kommt nur dann vor, wenn die Ausgangsstimme ungewöhnlich tief liegt, wie etwa im *Benedicamus domino*, Bologna 11, fol. 8.

4. Der melodische Zusammenhang wird in beiden Stimmen stets bewahrt. Ausdehnungen und Sprünge sind also nur innerhalb dieser Grenzen möglich.

Zu diesen allgemeinen satztechnischen Merkmalen kommt die auffallende Neigung, beiden Stimmen gemeinsame melodische Wendungen zu geben. Zwei Beispiele dieser Art haben wir schon bei dem oben angeführten Sanctus beobachtet. Auf ähnliche Weise erklingt in *Beata viscera* das lange Melisma, das erst in der Mitte der Ausgangsstimme vorkommt, schon am Anfang der Zusatzstimme:



Andere Stücke sind ganz nach dem Prinzip des Stimmtausches gebaut, wie etwa *Submersus iacet Pharaoh* (Cividale CI, fol. 38v/39 und CII, fol. 41)²³⁾ oder *Zacheus arboris ascendit* (Venedig 145, fol. 90r/v):



Wie ein solches Stück entstanden ist, mag aus der um die Mitte des 13. Jhs. geschriebenen Chronik des Franziskanermönches Salimbene von Parma hervorgehen. Obwohl uns keine der von ihm erwähnten Stücke in den italienischen Hss. überliefert sind²⁴⁾, scheint es sich hierbei um eine ähnliche Satzart zu handeln. Seine Ausführungen über die liturgische Musik beziehen sich hauptsächlich auf zwei Mönche, die als Sänger und als Verfasser mehrerer Gesänge und Texte gerühmt werden. Nachdem er verschiedene Stücke des Fraters Henricus von Pisa aufgezählt hat, schreibt Salimbene weiter²⁵⁾: „Secundum vero cantum, qui ibi est, id est contracantum, fecit Frater Vita

²³⁾ Vgl. den Anfang bei G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, 459.

²⁴⁾ Über die Beziehungen dieser Zitate zu französischen Texten und deren Vertonungen vgl. Fr. Ludwig, *Repertorium*, 247 ff.

²⁵⁾ „Cronica fratris Salimbene de Adam ordinis minorum“, hrsg. O. Holder-Egger, *Mon. Ger. Hist. Scriptores XXXII*, Hannover und Leipzig 1905—13, 183 f.

ex ordine fratrum Minorum de civitate Lucensi. . . . Item cum domnus Thomas de Capua . . . fecisset sequentiam illam: *Virgo parens gaudeat*, et rogasset fratrem Henricum Pisanum, ut faceret ibi cantum, et fecisset delectabilem et pulchrum atque ad audiendum suavem, frater Vita fecit ibi secundarium cantum, id est contracantum. Semper enim, quando inveniebat aliquem fratris Henrici simplicem cantum, libenter ibidem faciebat secundarium cantum.“

„Die zweite Melodie, die dazu gehört, d. h. den Gegengesang, verfaßte der Minoritenfrater Vita aus Lucca . . . Als nun Thomas von Capua die Sequenz *Virgo parens gaudeat* gedichtet hatte und den Frater Heinrich von Pisa gebeten hatte, sie zu vertonen, und dieser eine angenehme und schöne und lieblich anzuhörende Melodie geschaffen hatte, fügte Frater Vita die zweite Stimme, d. h. die Gegenstimme, hinzu. Denn immer wenn er einen einstimmigen Gesang des Frater Heinrich entdeckte, erfand er mit Freude den zweiten Cantus dazu.“ Nach diesem Bericht zu urteilen, waren also beide Sänger gleichermaßen an der Entstehung des Stückes beteiligt, indem jeder seine eigene Stimme ausführte. Die Vorstellung von zwei gleich wichtigen melodischen Linien geht sowohl aus der Beschreibung des Vorgangs als auch aus den Bezeichnungen ‘cantus’ und ‘contracantus’ hervor. Die Ausführenden waren also zwei Solisten. Dieselbe Besetzung wird bei den liturgischen Spielen von Padua für die zweistimmigen Stücke ausdrücklich gefordert. Steht also beispielsweise in dem Himmelfahrtsspiel folgende Angabe bei dem einstimmigen Responsorium *Omnis pulcritudo*: „Cantor incipit, et omnes clerici prosequuntur dictum responsorium totum cum versu suo et Gloria“, so werden die drei folgenden zweistimmigen Stücke jeweils eingeleitet: „duo clerici . . . cantant“, „duo angeli . . . dicant“ und „duo clerici supradicti dicunt“.²⁶⁾

Unter den verschiedenartigen musikalischen Gattungen Frankreichs scheint am ehesten der Conductus eine Ähnlichkeit mit dieser italienischen Praxis zu haben. Auch die Satzweise des Conductus beruht auf rhythmisch gleichberechtigten Stimmen, die einen einzigen Text vortragen. Wie wir aus den Beschreibungen der Theoretiker entnehmen können²⁷⁾, wurde außerdem jeweils *eine* Stimme zuerst konzipiert, ein Vorgang also, der bei der Mehrzahl der italienischen Stücke ebenfalls nachzuweisen ist. In Italien stellt diese Stimme jedoch oft eine gregorianische und nicht, wie beim Conductus, jeweils eine neu erfundene Melodie dar. Gattungsmäßig besteht somit keine Übereinstimmung zwischen den beiden Praktiken. Aber auch innerhalb der musikalischen Satzweise treten wesentliche Unterschiede auf, wie folgende Gegenüberstellung verdeutlichen möge:

²⁶⁾ Padua, Bibl. Capit., C 56, fol. 49v ff.

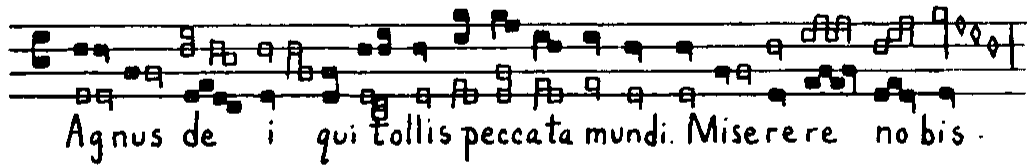
²⁷⁾ Vgl. etwa Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis*, CS I, 132: „(Q)ui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulchriorum quam potest: deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum.“

W₁, fol. 101v (Anfang).



Redit etas aurea mundus renovatur dives nunc deprimitur pauper exaltatur

Bologna 11, fol. 5v/6r.



Der Conductus zeichnet sich besonders durch das Bestreben nach Abwechslung in der Zusammenklangsfolge und in der linearen Fortschreitung der Stimmen aus. Zu diesem Zweck gewinnt besonders die Terz neben Einklang, Quint und Oktav eine wichtige Stellung, aber auch die Quart kommt an rhythmisch betonten Punkten vor. Wenn die Stimmen sich länger in gleichem Abstand bewegen, so schreiten sie in Terzen fort und nicht in perfekten Konsonanzen. Außerdem kommen bei Wiederholungen in der Ausgangsstimme verschiedene Wendungen in der Zusatzstimme zustande. Die Stimmen gewinnen somit eine weitgehende Selbständigkeit, die besonders aus der Absicht nach Abwechslung und nicht etwa nach natürlichem Melodiefluß erwächst.

Für das italienische Stück ist dagegen gerade die melodische Führung der einzelnen Singstimme von primärer Wichtigkeit. Dieses Bemühen führt aber nicht etwa zu der Entstehung von zwei verschiedenen selbständigen Stimmen, sondern gerade zu einer starken Abhängigkeit der Zusatzstimme von der Ausgangsstimme, wie in diesem Fall besonders deutlich aus der Aufzeichnungsart hervorgeht. Anstatt verschiedene Zusammenklänge bilden zu wollen, übernimmt die zweite Stimme somit häufig die melodischen Wendungen der Hauptstimme. Sie bewegt sich mit dieser im Quintabstand zusammen oder wiederholt dieselben Wendungen nachträglich. Aber auch wenn sie in entgegengesetzter Richtung verläuft, stellt sie lediglich die Umkehrung der Ausgangsstimme dar: f—a—c/c—a—f. Die Stimmen wechseln sich also in ihrer Lage gegenseitig ab, wobei sie häufig innerhalb eines einzigen Klangraumes bleiben. Bei Wiederholungen in der Ausgangsstimme wiederholt auch die Zusatzstimme ihre Wendungen. Die lineare Führung der Zusatzstimme bewirkt also geradezu eine Verarmung in der Zusammenklangsfolge, die durch das strenge Vorherrschen der perfekten Konsonanzen weiter gefördert

wird. In dieser Hinsicht stellt also die italienische Praxis trotz ihrer äußerlichen Ähnlichkeit das Gegenteil des Conductus dar. Dieser Gegensatz läßt sich darauf zurückführen, daß bei dem Conductus die Selbständigkeit der Stimmen und der Wechsel der einzelnen Klänge angestrebt werden, wogegen für die italienische Praxis die Gleichheit der Stimmen und die Führung der melodischen Linie bestimmend sind, die Zusammenklangsfolge aber eine sekundäre Stellung einnimmt. In dem einen Fall handelt es sich also um eine wirkliche Mehrstimmigkeit, in dem anderen um eine erweiterte Einstimmigkeit. War es im Rahmen des Conductus möglich, die Zäsuren der einzelnen Stimmen voneinander unabhängig zu gestalten oder auch regelrechte dreistimmige Stücke zu komponieren, so bildeten gerade das gemeinsame Pausieren der Stimmen und die Zweistimmigkeit wesentliche Merkmale der italienischen Praxis.²⁸⁾

²⁸⁾ Die italienische Satzart läßt sich in den Rahmen der einfachen zweistimmigen Organumpraxis einfügen, die besonders aus deutschen Hss. des 14. und 15. Jhs. bekannt ist. Vgl. hierzu A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern 1952, und Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6, 1961. Einige Stücke sind sogar aus beiden Bereichen überliefert. So ist das aus mehreren deutschen Quellen bekannte *Kyrie* der heutigen 5. Messe (*Magnae Deus*) auch in den Cividale Hss. in sehr ähnlicher Vertonung enthalten. (Für Abweichungen unter den deutschen Fassungen vgl. Th. Göllner, a.a.O., 51):

Cividale LVI, fol. 218 (Anfang)

Cantus:

Kyrie leyson

London, Brit. Mus. Add. Ms. 27630, fol. 32 (Anfang)

Cantus:

Kyrie magne deus potencie liberator hominis transgressoris mandati eleyson

Weitere einander entsprechende Vertonungen über einer gemeinsamen Ausgangsmelodie sind: der Responsoriumstropus *Quem ethera et terra* (London, Brit. Mus. Add. Ms. 27630, fol. 37v, vgl. Th. Göllner, a.a.O., 50; Cividale XLI, fol. 32r/v und LVI, fol. 244/245) und *Benedicamus domino* (London, Brit. Mus. Add. Ms. 27630, fol. 16; Bologna 11, fol. 22 und Venedig 145, fol. 93). Für eine ähnliche Praxis auch in Frankreich vgl. A. Geering, *Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters*, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Bd. I, Barcelona 1958—61, 307 ff.

Wie verhält sich aber die frühe Trecentomusik und besonders das Madrigal zu dieser liturgischen Praxis? Zwischen den beiden Satzarten sind mehrere gemeinsame Merkmale vorhanden. Auch das Madrigal besteht aus zwei Stimmen, die einen einzigen Text gleichzeitig vortragen und stets zusammen pausieren. Sie bewegen sich außerdem öfters im Einklang, in Quinten oder Oktaven zusammen. Die Wichtigkeit der einzelnen melodischen Linie und die sekundäre Stellung der Zusammenklangsfolge sind für beide Praktiken charakteristisch. In dieser Hinsicht unterscheiden sich also die frühen Madrigale ebenso wie die liturgischen Stücke grundsätzlich von dem französischen Conductus.

Eine Ableitung der weltlichen Praxis allein aus der kirchlichen Musik läßt sich dennoch nicht durchführen, denn in bezug auf den Rhythmus, den Bau der Melodie und das gegenseitige Verhältnis der Stimmen bestehen wesentliche Unterschiede zwischen beiden Satzarten. Obwohl es durchaus einleuchtend erscheint, daß auch die kirchliche Praxis den Zweier-Rhythmus kannte²⁹⁾, läßt sich diese Vermutung anhand der überlieferten Stücke bisher nicht bestätigen. Im Gegenteil weisen alle rhythmisch notierten Stücke einen eindeutigen Dreier-Rhythmus auf, was auch für diejenigen Stücke aus Padua 55 und 56 gilt, die in einer der Trecentopraxis ähnlichen Mensuralnotation aufgezeichnet sind. Von dieser Tatsache abgesehen, sind jedoch bei den geistlichen Stücken auch keine Ansätze für die markanten rhythmischen Wendungen gerade der frühesten Madrigale erkennbar. Im Gegensatz zu diesen können sie gewöhnlich in einem freien, vom natürlichen Textvortrag ausgehenden Rhythmus aufgeführt werden.

Auch die typischen melodischen Züge der weltlichen Stücke — die großen Sprünge am Ende der Abschnitte, die Abwärtsbewegung, die häufige Hervorhebung des Halbtonschrittes — sind in der kirchlichen Praxis nicht vorgebildet. Dieser zweistimmige Satz ist ferner deutlich um einen Ton zentriert und bleibt ganz im Rahmen der Kirchentönen.

Der wesentlichste Unterschied zwischen dem weltlichen und dem kirchlichen Satz liegt aber in der Art der Zweistimmigkeit selbst. Denn während das Madrigal aus einer Melodie mit Begleitung, also aus einem Haupt- und einem Nebenelement besteht, weisen die liturgischen Stücke stets zwei gleichartige und gleichberechtigte Singstimmen auf. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die weltliche Zweistimmigkeit sowohl von der italienischen liturgischen Praxis als auch vom französischen Conductus. Entstanden diese beiden Satzarten jeweils durch die sukzessive Anordnung der Stimmen, so ging das Madrigal als zweistimmige Einheit unmittelbar aus dem Musizieren hervor. Die Verbindung einer freien Melodie mit einer untergeordneten Begleitung, die sich in ihrer Lage, ihrer rhythmischen Aktivität und ihrer melodischen

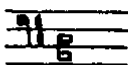
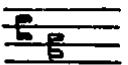
²⁹⁾ Vgl. G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, 460 ff. Hier wird der Versuch unternommen, den Benedicamusstropus *Verbum patris hodie* aus Bologna 11, der un-rhythmisiert überliefert ist, in einen Zweier-Rhythmus zu übertragen.

Bedeutung von der Hauptstimme prinzipiell unterscheidet, ist also in der kirchlichen zweistimmigen Praxis Italiens nicht vorgebildet.³⁰⁾

Die französische Mehrstimmigkeit

Angesichts der mangelhaften musikalischen Überlieferung in Italien vor 1300 ist die Herkunft der weltlichen Trecentopraxis oft in der französischen Tradition gesucht worden. In der Tat bestanden offensichtlich musikalische Beziehungen zu Frankreich schon im frühen 14. Jh. So war z. B. Marchettus von Padua mit dem Notationssystem des Franco von Köln und mit der französischen Einteilung der Senaria perfecta gut vertraut.³¹⁾ In einigen Madri-

³⁰⁾ Besonders unter diesem Gesichtspunkt ist wohl auch die Stellung der Paduaner Hss. zu beurteilen. Obwohl die hier aufgezeichneten zweistimmigen Stücke in mancher Hinsicht sehr moderne Züge aufweisen — Sext und Terz bei den Schlußwendungen, eingezeichnete erhöhte Töne, zum Teil getrennte Stimmlagen und zum Teil einen mensurierten Rhythmus —, bildet die Gleichartigkeit der Stimmen stets ein wesentliches Merkmal des Satzes. Verschiedene Anzeichen deuten sogar darauf hin, daß diese Stücke eher von der weltlichen Praxis beeinflusst worden sind als umgekehrt. Ein Vergleich der beiden Paduaner Hss. zeigt z. B. eine auffallende Unsicherheit in der Anwendung der Mensuralnotation und der erhöhten Töne. Nicht nur sind die Divisionspunkte oft willkürlich behandelt, sondern die Formen der Ligaturen weichen in den beiden Fassungen häufig voneinander ab. Es bestand also offenbar keine Klarheit über die rhythmische Bedeutung dieser Formen. Auch das Kreuzzeichen kommt öfters an Stellen, die für die Trecentogewohnheiten sinnlos wären, vor. Es ist somit unwahrscheinlich, daß eine solche Aufzeichnung in direkter Verbindung mit der Trecentopraxis gestanden oder gar eine Vorstufe zu ihr gebildet haben könnte. Eher wäre zu vermuten, daß hier gewisse, dem Schreiber unvertraute Merkmale der weltlichen Praxis, für die Padua im frühen 14. Jh. ein wichtiges Zentrum war, auf die kirchlichen Stücke übertragen wurden, ohne dabei das Wesen dieser andersartigen Zweistimmigkeit zu ändern. Diese Vermutung läßt sich neuerdings durch zwei Vertonungen aus der Hs. Cividale LVII stützen. Bei den Stücken *Missus ab arce* (fol. 26v/27) und *Quem ethera et terra* (fol. 28v) sieht man noch deutlich, wie die ursprüngliche Fassung geändert wurde, um Terzen und Sexten z. T. mit erhöhten Tönen einzuführen. Vgl. folgende Beispiele:

(Hs:  bzw. )

Missus ab arce

Quem ethera



est cristus venturus alvo matris



factus hodie est de matre

³¹⁾ Vgl. oben Kap. V.

galen der ältesten Trecentohandschrift *Rs* sind französische Verse eingebaut.³²⁾ Der Rotundellus, der in *Rs* einmal vorkommt, wird von den italienischen Theoretikern als eine französische Dichtungsform bezeichnet.³³⁾ In Florenz 18 und 19 sowie in Bologna 11 kommen sogar Übertragungen von bekannten französischen Motetten vor, und in der Bologneser Hs. ist die Melodie eines berühmten Conductus verwendet worden.³⁴⁾ Die italienische Musik darf also keineswegs als eine isolierte Erscheinung betrachtet werden, die von den musikalischen Vorgängen in Frankreich völlig abgeschnitten war. Von entscheidender Wichtigkeit ist jedoch die Art dieser Verbindungen zu Frankreich. Denn das Vorbild wurde nicht einfach passiv übernommen, sondern jeweils auf sehr eigenwillige Weise umgewandelt und neu ausgelegt. Eine solche weitgehende Änderung des Vorbilds, wie wir sie etwa bei Marchettus oder bei den Motettenübertragungen beobachtet haben, kann aber nur darauf zurückzuführen sein, daß Italien der französischen Musik eine eigene, sich stark behauptende musikalische Vorstellung entgegensetzte. Diese Vorstellung ging sowohl in der kirchlichen als auch in der weltlichen Praxis von der melodischen Führung der Einzelstimme und nicht von dem Faktum der Mehrstimmigkeit aus. Die italienische Musik war somit ihrem Wesen nach einstimmig, auch dann, wenn sie als zweistimmiger Satz vorlag. In dieser Richtung wurden auch die übernommenen französischen Stücke geändert; sie mußten stets die Selbständigkeit ihrer Stimmen einbüßen. Es ist daher kaum denkbar, daß die Wurzeln der italienischen Kunst in dem Conductus, dem provenzalischen Organum oder der Clausel der Notre-Dame-Schule liegen konnten³⁵⁾, die sich alle gerade durch die Verselbständigung der einzelnen Stimmen auszeichnen.

³²⁾ Vgl. etwa folgende Strophe (fol. 22v/23):

L'antico dio Bibèr fra sette stelle
 Che tout ior vont intor a tramontaine
 Sont spirt amis et s'amisté sovraïne:
 I lor aspetti son trini e sestilli.

(Zitiert nach E. Li Gotti, Poesie musicali italiane del sec. XIV, in: Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie IV, Vol. IV—Parte II (1944), 136.)

³³⁾ *Rs*, fol. 4v/5 (*Gaiete dolce parolete*). Vgl. A. da Tempo, Summa artis rithimici vulgaris dictaminis, hrsg. von G. Grion, Delle rime volgari, Trattato di Antonio da Tempo, Bologna 1869, 135.

³⁴⁾ s. oben S. 119 und 122 f.

³⁵⁾ In der Literatur wird besonders der französische Conductus als Ausgangspunkt für die italienischen Madrigalvertonungen angesehen. Auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Satzarten machte schon Fr. Ludwig in seinem Aufsatz, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (SIMG IV, 1902—03, 60) aufmerksam. Vgl. aber vor allem L. Ellinwood, Origins of the Italian Ars Nova, in: Papers read by members of the American Musicological Society, 1937, 29 ff. Als weitere Möglichkeiten sind dann das provenzalische Organum (im Zusammenhang mit den Troubadourgesängen) von H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, 157, und die Notre Dame Clausel von N. Pirrotta, Artikel Madrigal in MGG VIII, 1421 f., erwähnt worden.

Von der Eigenart des zweistimmigen Singens her gesehen, wäre viel eher an einen Vergleich mit dem ältesten Organum zu denken, also mit der Praxis, die in der *Musica Enchiriadis* beschrieben wird.³⁶⁾ Hier lag die Ausgangsmelodie im Gegensatz zu allen der eben erwähnten späteren Formen der französischen Mehrstimmigkeit in der Oberstimme. Die ergänzende Unterstimme war rhythmisch und melodisch an die Hauptstimme gebunden, sie stellte also keine selbständige melodische Linie dar. Während das Quintorganum streng parallel geführt wurde, kamen beim Quartorganum verschiedene Zusammenklänge zustande. Die Stimmen bewegten sich somit teils in gleichen perfekten Konsonanzen, teils aber auch in entgegengesetzter Richtung und trafen sich an den Schlußpunkten stets im Einklang. In mancher Hinsicht lassen sich also Ähnlichkeiten zwischen dem Quartorganum der *Musica Enchiriadis* und den Madrigalvertonungen des Trecento finden. Besonders in zwei Punkten bestehen dennoch auch hier wesentliche Unterschiede: Das Quartorganum war an einen fest umgrenzten Tonraum, das Hexachord, gebunden, das den Verlauf der Zusatzstimme wesentlich bestimmte und diese in denselben Tonraum, wie er von der Oberstimme ausgefüllt wurde, hineinzwängte.³⁷⁾ Zweitens, der mehrstimmige Satz verselbständigte sich hier als Klangfolge so, daß die ursprünglich einstimmige Ausgangsmelodie in ihrer mehrstimmigen Umkleidung einen ganz neuen Charakter gewann. Diese Art der Zweistimmigkeit konnte somit durch Verdopplung beider Stimmen noch weiter ausgebaut werden, wodurch das Gewicht des einzelnen Klanges vergrößert, der melodische Zusammenhang der einzelnen Stimme dagegen verringert wurde. Das Organum der *Musica Enchiriadis* beruhte also auf einem Verdopplungsvorgang, der mehrere ausführende Stimmen umfassen konnte. Das Madrigal war dagegen als Melodie mit Begleitung konzipiert und blieb spezifisch zweistimmig. Eine klangliche Verdopplung des zweistimmigen Satzes nach Art des frühen Organum wäre hier undenkbar.

Die weltliche Zweistimmigkeit des frühen Trecento kann also weder auf die Verdopplungspraxis des frühen Organum noch auf die Mehrstimmigkeit des hohen Mittelalters, die sich aus einzelnen selbständigen Stimmen aufbaute, zurückgeführt werden. Sie stellt vielmehr eine neue Art des zweistimmigen Singens dar, die innerhalb der überlieferten kirchlich-gebundenen Tradition der Mehrstimmigkeit keine Vorbilder kennt.

³⁶⁾ GS I, 165 ff.

³⁷⁾ Vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, 17 ff. und E. Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, ungedruckte Diss., Heidelberg 1955.

Die Anfänge des Madrigals

Wie von der Forschung in letzter Zeit mehrfach betont worden ist³⁸⁾, scheint die Einstimmigkeit die am weitesten verbreitete Form der italienischen Musik im Mittelalter gewesen zu sein. In der vorliegenden Arbeit wurde zu zeigen versucht, daß auch die zweistimmig überlieferten Stücke in ihrer Substanz von der Einstimmigkeit und nicht von der Mehrstimmigkeit bestimmt worden sind. Die Wurzeln der neuen zweistimmigen Madrigalkunst sind also am ehesten auf dem Boden der einstimmigen Tradition Italiens zu suchen; die einstimmige Melodie wurde nun von einer zweiten Stimme begleitet, ohne daß sie in irgendeiner Weise ihre Souveränität verlor.³⁹⁾ Ob diese weltliche Praxis mit der geistlichen Einstimmigkeit verbunden war, bleibt noch zu untersuchen.

Von der Gregorianik abgesehen, bildeten die in italienischer Sprache gedichteten *Lauden* die Hauptart des einstimmigen geistlichen Singens im 13. und 14. Jh. Diese Gesänge hatten keine direkte Verbindung zu der Kirche, sondern wurden von wandernden religiösen Gemeinschaften, den 'compagnie de' laudesi', gepflegt. Die Mehrzahl der erhaltenen Melodien befindet sich in zwei großen Sammelhss., von denen die eine aus dem späten 13., die andere aus dem 14. Jh. stammt.⁴⁰⁾ In ihrem melodischen Bau weisen diese Gesänge trotz mancher Eigenart eindeutige Verbindungen zu den Kirchentonarten und somit zur Gregorianik auf. So sind sie jeweils um ein bestimmtes Tonzentrum gebaut, das meist nicht nur den letzten, sondern auch den ersten Ton des Stückes darstellt. Am häufigsten sind die Töne d, f (oder c) und g vertreten. Besonders die Melodien, die auf d schließen, verraten auch in ihrer Tonfolge enge Beziehungen zu der entsprechenden dorischen Tonart. Andererseits zeigen sich aber auch hier Einflüsse aus dem weltlichen Bereich. Diese beziehen sich vor allem auf die Ballata und betreffen in erster Linie den formalen Aufbau der Gedichte und ihrer Vertonungen. Wie schon F. Liuzzi in seiner Ausgabe betont hat, weisen mehrere der *Lauden* eine Struktur auf, die mit der weltlichen Ballata eng verwandt ist.⁴¹⁾ Eine weitere Verbindung zu den überlieferten Ballaten liegt in der häufigen Einbeziehung der Untersekunde des letzten Tones in die Schlußbewegung. Wenn das Stück auf f oder c beruht, wird somit der Schlußton durch einen Halbtonschritt von unten erreicht.

³⁸⁾ Vgl. bes. N. Pirrotta, *Marchettus* 70 f.; F. Ghisi, *La persistance du sentiment monodique et l'évolution de la polyphonie italienne du XIVe au XVe siècle*, in: *L'Ars Nova (Les Colloques de Wégimont II, 1955)*. Paris 1959, 217 ff.; K. v. Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Trecento Music*, in: *MQ XLVII* (1961), 41 und 47 ff.

³⁹⁾ Vgl. auch K. v. Fischer, a.a.O.

⁴⁰⁾ Cortona, Bbl. Comunale, Cod. 91 und Florenz, Bibl. Naz., B.R. 18. Beide Hss. sind in Faksimile und Übertragung von F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana I und II*, Rom 1935, herausgegeben.

⁴¹⁾ F. Liuzzi, *la lauda I*, 19 ff., 40 ff. (Cortona) und 87 ff. (Florenz).

Die Laude, die als volkssprachliche geistliche Dichtung schon ohnehin eine Mittelstellung zwischen dem Liturgischen und dem Weltlichen einnimmt, enthält also auch als Musik Beziehungen zu beiden Bereichen. Es ist umstritten, welche von den zwei Gattungen, Ballata oder Laude, die ursprünglichere ist. Doch scheint die weltliche Einstimmigkeit, die durch ihren formalen Aufbau und ihr Tonsystem einen klaren Gegenpol zu der Gregorianik und den Kirchentönen darstellt, eher auf die in beiden Hinsichten bewegliche Laude eingewirkt zu haben als umgekehrt.⁴²⁾

Ob die einstimmigen Ballaten und ihre geistlichen Gegenstücke, die Lauden, bei der Aufführung begleitet wurden, wissen wir auf Grund der Überlieferung nicht. Die Wahrscheinlichkeit einer solchen Praxis ist allerdings sehr groß.⁴³⁾ Eine genaue Parallele zu dem Madrigal werden die Ballatenvertonungen dennoch nicht geübt haben. Denn sind schon in *Rs* sämtliche Madrigale zweistimmig überliefert, so kommt bei den Ballaten dieser Hs. keine einzige Begleitstimme vor. Diese Tatsache mag ihren Grund darin haben, daß die Ballata, die einst ein Reigen war, in ihrer ursprünglichen Form die Abwechslung zwischen Solist und Chor forderte. Bei der Aufführung wurde sogar derselbe musikalische Abschnitt, der Refrain, sowohl vom Solisten als auch anschließend vom Chor vorgetragen. Es ist durchaus möglich, daß diese Unterscheidung zwischen den ausführenden Personen sich auf eine etwaige zweite Stimme auswirkte, indem eine Begleitstimme nur teilweise, z. B. bei den solistisch gesungenen Partien, verwendet wurde. Sie bildete somit keinen wesentlichen Teil der Vertonung selbst und brauchte nicht notiert zu werden. Das Madrigal, das keinen echten Refrain enthielt, wird dagegen wohl von Anfang an in jeweils einheitlicher Besetzung aufgeführt worden sein, wodurch auch die Begleitstimme zum Bestandteil der Vertonung wurde.

Die Verbindung der Zweistimmigkeit gerade mit dem Madrigal mag aber für die Herkunft der neuen Kunst nicht ohne Bedeutung sein. Nicht nur weist das Madrigal im Gegensatz zu der Ballata keine formalen Beziehungen zu der französischen Dichtung auf, sondern es gehörte im frühen 14. Jh. anscheinend nicht einmal zu den anerkannten Dichtungsarten Italiens. Bei Dante (*De vulgari eloquentia*) wird z. B. wohl die Ballata, nicht aber das Madrigal unter den Gattungen der volkssprachlichen Dichtung behandelt. Das Madrigal kann hier bestenfalls zusammen mit anderen Gattungen unter der Bezeichnung „*alios illegitimos et irregulares modos*“⁴⁴⁾ gemeint sein. In der frühesten Erwähnung, der bekannten Stelle aus den Glossen zu den

⁴²⁾ Man denke auch an die späteren Laudenkonzerte der Trecentowerke (s. A. D'Ancona, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906, 475 ff.). Liuzzi, a.a.O., 19, spricht sich jedoch gegen eine frühe Beeinflussung der Lauda durch die weltliche Ballata aus.

⁴³⁾ Vgl. F. Liuzzi, *La lauda* I, 37 f.

⁴⁴⁾ *Il trattato De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri, hrsg. P. Rajna, Florenz 1897, 45 (Lib. II, Cap. III, 2).

Documenti d'Amore von Francesco da Barberino, wird es nämlich tatsächlich als ein „rudium inordinatum concinium“, ein „ungeordnetes Zusammensingen der Ungebildeten“ beschrieben und unter die dichterischen Formen „qui de novo emergunt“ gereiht.⁴⁵⁾ Auch in späterer Zeit haftet der Ruf des Einfachen und Unkonstruierten dem Madrigal an. Jetzt werden diese Eigenschaften jedoch positiv aufgefaßt und gefördert. So empfiehlt z. B. Antonio da Tempo die Verwendung derber oder bäuerlicher Ausdrücke beim Dichten des Madrigals, denn dadurch unterscheidet es sich von allen anderen Arten der volkssprachlichen Dichtung.⁴⁶⁾ Diese Auffassung von dem Madrigal, die in der Literatur vertreten ist, findet ihre Bestätigung in der eigentümlichen Beweglichkeit des formalen Aufbaues; das Madrigal gehörte im frühen 14. Jh. offenbar nicht zu den hohen Kunstformen der italienischen Dichtung. Es ist daher in dieser Zeit nur sehr selten als unvertonetes Gedicht überliefert. In dem *Decameron* dichtete Boccaccio Ballaten und keine Madrigale, und selbst in dem *Canzoniere* von Petrarca sind nur vier Madrigale enthalten. Es scheint vielmehr möglich, daß das Madrigal auch als Dichtungsart erst in Verbindung mit der Musizierpraxis entstanden ist, daß also Gedicht und Vertonung eine gemeinsame Herkunft aufweisen. Auf eine solche Verbindung deutet ebenfalls die oben zitierte Beschreibung des Francesco da Barberino hin.

Wie dieses „ungeordnete Zusammensingen“ beschaffen war, erzählen uns die Theoretiker nicht. Es gibt aber verschiedene Anzeichen dafür, daß die Anfänge der Madrigalvertonungen nicht rein vokal, sondern auch mit Instrumenten verbunden waren.⁴⁷⁾ Allein die Beschaffenheit dieser Zweistimmigkeit als Melodie mit Begleitung spricht für die Beteiligung von Instrumenten im Gegensatz etwa zu der primär vokalen Zweistimmigkeit der überlieferten liturgischen Stücke. Aber auch die langen bordunartigen Stellen, die gerade in den einfachsten Stücken von *Rs* vorkommen⁴⁸⁾, legen eine instrumentale Begleitung nahe. Es wäre dennoch nicht gerechtfertigt, die Melodiestimme als rein vokal, die Unterstimme als rein instrumental anzusehen. Schon die Textierung beider Stimmen schließt eine solche Trennung aus. Noch auffallender sind jedoch die wiederholten Quartsprünge, die gerade in den Hauptstimmen der frühesten Madrigale enthalten sind. Während sie für eine vokale Ausführung höchst ungeeignet erscheinen, sind ähnliche Stellen in den überlieferten

⁴⁵⁾ Hrsg. von O. Antognoni, *Le Glosse ai Documenti d'Amore di M. Francesco da Barberino e un breve trattatello di ritmica italiana*, in: *Giornale di filologia romanza* 8 (1882), 96.

⁴⁶⁾ *Summa artis rithimici*, hrsg. G. Grion, *Delle rime volgari*, Bologna 1869, 139.

⁴⁷⁾ Mit dieser Frage haben sich besonders H. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. I, 2, Leipzig 1905, 306 ff.) und A. Schering (*Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*, in: *SIMG XIII* (1911—12), 172 ff. und *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914, bes. 54 ff.) befaßt. Es ist jedoch nicht gerechtfertigt, die Stücke in rein instrumentale Melismen einerseits und rein vokale Textpartien andererseits aufteilen zu wollen (Riemann) oder als *primär* instrumental — wobei der Text überflüssig wird — zu betrachten (Schering).

⁴⁸⁾ Vgl. oben S. 20.

instrumentalen Tänzen aus dem 14. Jh. sehr häufig zu finden.⁴⁹⁾ Man vergleiche etwa folgende Beispiele:

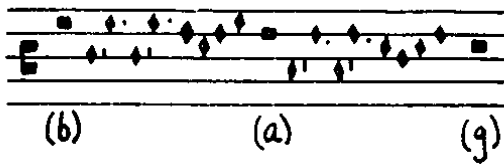
Rs, fol. 2v

London, Brit. Mus. Add. Ms. 29987
fol. 57 (Istampita).



Rs, fol. 1v

London, Brit. Mus. Add. Ms. 28550
fol. 43v (Estampie).



Besonders die Aufteilung der Quartan in eine Folge von einzelnen Abwärtsprüngen, die in den Stücken von *Rs* durch kleine Trennungsstriche notiert sind, erweckt die Vorstellung des körperlichen Sprunges und somit des Tanzes. Solche Wendungen deuten jedoch nicht etwa darauf hin, daß das Madrigal allein in der Art eines Tanzliedes entstanden wäre, denn dafür ist ihr Vorkommen zu gering. Sie sprechen aber wohl für eine Umgebung, in der Gesang, Tanz und instrumentales Spiel miteinander verbunden waren. Auf diese Verbindung weist ebenfalls der starke, natürlich pulsierende Rhythmus hin, der sich sowohl auf den melodischen Verlauf als auch auf den Textvortrag der Madrigale bestimmend auswirkt.⁵⁰⁾ Es scheint vor allem wesentlich, daß die verschiedenen Merkmale, die auf Tanz und Instrumente hindeuten, gerade in den ersten Stücken der *Hs. Rs* auftreten, wogegen sich später eine verfeinerte und kompliziertere Rhythmik und Melodiebildung durchsetzen. Zusammen mit diesem Verfeinerungsprozeß ging die Verfestigung des Madrigals als Dichtungsform und die Notierung der Stücke. Die Anfänge der Madrigalkunst scheinen dagegen in einer spontanen und einfachen Musizierpraxis verwurzelt gewesen zu sein, wie sie etwa Salimbene von Parma in seiner berühmten Chronik schon um die Mitte des 13. Jhs. mit folgenden Worten schilderte⁵¹⁾: „Igitur cum essem cum eo in civitate Pisana, et cum sportis nostris panem mendicando iremus, occurrit nobis quedam

⁴⁹⁾ Vgl. J. Wolf, Die Tänze des Mittelalters, in: AfMw I (1918—19), 10 ff. (Notenbeispiele, 19 ff.).

⁵⁰⁾ Vgl. oben S. 16 f. und 26.

⁵¹⁾ „Cronica fratris Salimbene de Adam ordinis minorum“, hrsg. O. Holder-Egger, Mon. Germ. Hist. Scriptorum XXXII, Hannover und Leipzig 1905—13, 44 f. Die Stelle wird von Fr. Ludwig erwähnt, doch nur auf Tanz- und Instrumentalmusik bezogen (vgl. Repertorium, 251).

curtis, quam ambo pariter sumus ingressi. . . . Erant etiam ibi puellae et pueri in etate ydonea, quas pulcritudo vestium et facierum speciositas multipliciter decorabat et faciebat amabiles. Et habebant in manibus tam femine quam masculi viellas et cytharas et alia genera musicorum diversa, in quibus modulos faciebant dulcissimos, et gestus representabant ydoneos. Nullus tumultus erat ibi, nec aliquis loquebatur, sed omnes in silentio ascultabant. Et cantio, quam cantabant, inusitata erat et pulcra et quantum ad verba et quantum ad vocum varietatem et modum cantandi usque adeo, ut cor iocundum redderetur supra modum. Nichil nobis dixerunt, sed et nos nichil diximus eis. Cantare non cessaverunt, quousque fuimus ibi, tam voce quam musicis instrumentis.“

„Da ich also mit ihm (einem Laienbruder) in Pisa lebte, und da wir um Brot bettelnd mit unseren Körben umherzogen, kamen wir an einen Hof, den wir beide zugleich betraten. Dort waren auch heranwachsende Mädchen und Jünglinge, welche die Schönheit der Kleidung und die Anmut des Gesichtes auffallend schmückte und liebenswert machte. Die jungen Männer und Mädchen hielten in den Händen Fideln und Lauten und verschiedene andere Musikinstrumente, auf denen sie die schönsten Melodien spielten, wozu sie passende Bewegungen ausführten. Kein Lärm war da und niemand sprach, sondern alle hörten schweigend zu. Das Lied aber, das sie sangen, war in seinen Worten sowie durch die Verschiedenheit der Stimmen und die Art des Singens so ungewöhnlich und schön, daß unser Herz sich über alle Maßen freute. Sie sprachen nicht zu uns, aber wir auch nicht zu ihnen. Sie hörten nicht auf, mit der Stimme und mit den Instrumenten zu musizieren, solange wir dort waren.“

Quellen und Literatur

Handschriften

- Bamberg, Staatsbibl. Ms. lit. 115 (Ed. IV. 6) (*Ba*). (Benutzt nach dem Faksimile in der Veröffentlichung von P. Aubry, *Cent motets du XIII^e siècle*, Bd. I, Paris 1908.)
- Bologna, Lic. Mus. Q 11 (Cod. 107).
- Cividale, Musco Archeologico, Ms. CI u. CII, XLI, LVI, LVII, LVIII u. LXXIX
- Florenz, Bibl. Laurenziana, plut. 29 1 (*F*).
- Florenz, Bibl. Laurenziana, Palat. 87 (Squarcialupi) (*Sq*).
- Florenz, Bibl. Naz. Centr., Panciatichi 26 (*FP*).
- Florenz, Bibl. Naz. Centr., B.R. 18 (Magl. II I 122).
- Florenz, Bibl. Naz. Centr., B.R. 19 (Magl. II I 212).
- Ivrea, Bibl. Capitolare, Codex Ivrea (*Iv*).
- Ivrea, Bibl. Capitolare, Ms. LXVIII
- London, Brit. Mus., Add. Ms. 28550.
- London, Brit. Mus., Add. Ms. 29987.
- Mailand, Bibl. Ambrosiana, D5 inf.
- Padua, Bibl. Capitolare, C 55 und C 56.
- Paris, Bibl. Nat., frç. 1584.
- Paris, Bibl. Nat., frç. 9221.
- Paris, Bibl. Nat., ital. 568 (*Pit*).
- Rom, Bibl. Vaticana, Lat. 2854.
- Rom, Bibl. Vaticana, Rossi 215 (*Rs*).
- Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Ms. Ital. Cl. 9, Nr. 145, Coll. 7554.
- Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 677 (*W₁*).

Veröffentlichte Quellen

- Antonio da Tempo*, Summa artis rithmici, hrsg. G. Grion, Delle rime volgari, Trattato di Antonio da Tempo, Bologna 1869
- E. de Coussemaker*, Scriptorum de musica medii aevi nova series, Tomus I und IV, Paris 1864, 1876 (zitiert: CS I und CS IV)
- S. Debenedetti*, Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale, in: Studi Medievali II (1906), 59 ff.
- M. Gerbert*, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, Tomus III, St. Blasien 1784 (zitiert: GS III)
- F. Liuzzi*, La lauda e i primordi della melodia italiana I und II, Rom 1935.

- Machaut, Guillaume de*, Musikalische Werke, hrsg. Fr. Ludwig, Bd. I (Balladen, Rondeaux und Virelais) und II (Einleitung), Leipzig 1926 und 1928 (zitiert: Machaut und Machaut II)
- Marchettus de Padua*, Pomerium, hrsg. G. Vecchi, in: *Corpus Scriptorum de Musica* 6, Florenz 1961 (zitiert: CSM 6)
- W. Th. Marrocco*, Fourteenth-Century Italian Cacce, Cambridge (Mass.) 1961 (2. Aufl.)
- Philippe de Vitry*, *Ars Nova*, hrsg. G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard, in: *Musica Disciplina* X (1956), 13 ff.
- N. Pirrotta*, The Music of Fourteenth-Century Italy, *Corpus Mensurabilis Musicae* 8, Bd. I und II, Amsterdam 1954 und 1960.
- Salimbene de Adam*, *Cronica*, hrsg. O. Holder-Egger, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* XXXII, Hannover und Leipzig 1905—13.

Mehrfach zitierte Literatur

- H. Bessler*, Studien zur Musik des Mittelalters II, in: *AfMw* VIII (1926), 137 ff.
— Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. E. Bücken, Potsdam 1931.
- L. Ellinwood*, Origins of the Italian *Ars Nova*, in: *Papers read by members of the American Musicological Society*, 1937, 29 ff.
- K. v. Fischer*, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, in: *Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II*, Vol. 5, Bern 1956
— Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation, in: *AfMw* XVI (1959), 87 ff.
— On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music, in: *MQ* XLVII (1961), 41 ff.
- K. Jeppesen*, Ein venezianisches Laudenmanuskript, in: *Festschrift Kroyer*, Regensburg 1933, 69 ff.
- E. Li Gotti*, „L'Arns Nova“ e il madrigale, in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie IV, Vol. IV — Parte II*, Palermo 1944, 339 ff.
— Poesie musicali italiane del sec. XIV, in: *Atti della Reale Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Serie IV, Vol. IV — Parte II*, Palermo 1944, 99 ff.
- F. Liuzzi*, Musica e poesia del Trecento nel Codice Vaticano Rossiano 215, in: *Rendiconti (Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III)*, Vol. XIII (1937), 59 ff.
- Fr. Ludwig*, Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, in: *SIMG* IV (1902 bis 1903), 16 ff.
— *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, *Catalogue raisonné der Quellen, Abteilung 1: Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle 1910 (zitiert: *Repertorium*).
— Die Quellen der Motetten ältesten Stils, in: *AfMw* V (1923), 185 ff. und 273 ff.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. Fr. Blume, Kassel und Basel seit 1949 (zitiert: *MGG*).

REGISTER

(Sehr häufig vorkommende Bezeichnungen, wie Madrigal, Brevis usw., wurden in das Register nicht aufgenommen. Eine in Klammern () gesetzte Seitenzahl verweist auf die Anmerkungen der betreffenden Seite.)

- Agnel son bianco 69
 Agnus Dei 119, 122, 127
 Akzidentien 36, 55, 64 ff., 68 f.
 All' ombra d'un perlaro 44
 Amor mi fa cantar 32
 Antonio da Tempo (14), 15, 43, 135
 Aquila altera 29

 Ballade 99 ff.
 Ballata 11 ff., 28 ff., 43, 56, 99 f., 113, 133 f.
 Beata viscera 122 f., 125
 Bella granata 12, 15 ff., 28, (32), 72 f.
 Benedicamus domino 120, (124), (128)
 Biaute qui toutes 102 f.
 Boccaccio, Giovanni 135
 Boethius 59, 78
 Bologna, Lic. Mus., Ms. Q 11 117 ff., 121 ff., 127, (128), 131
 Bordun 20, 28, 135

 Caccia 11 ff., 29 f., 43 ff., 55, 99 f.
 Cauda 75, 81, 83, 85, 88 ff., (92)
 Cavalcando 44, 46 f.
 Chace 45, 47 f.
 Che ti çova 31 ff.
 Chiamando un'astorella 69
 Chiamo, non m'è risposto 30
 Cividale, Museo Archeologico, Hss. 117 f., 121, (128), (130)
 Con brachi assai (51)
 Con dolce brama 49, 51, (52)
 Conductus 123, 126 ff., 129, 131
 Contratenor 29, 52, 100, 111 ff., 115
 Cum altre ucele 96 f.

 Dal bel chastel 15 ff., 72 f.
 Dame, comment 104
 Dante Alighieri 134
 De petit po 112 f.

 De soto'l verde 15 ff., 27, 34 ff., 72 f., 96
 Diesis 58 ff., 64, 98
 Dissonanz 56, 58, 61 ff., 65
 Divisionszeichen 35, 75, 78, 81, 85 ff., 95, (130)
 Dix et sept 115
 Donnez, signeurs 107 f.

 Endecasillabo 16, 101

 Falsa musica 64 f., 81, 83
 Florenz
 Bibl. Laurenziana, Palat. 87
 (Squarcialupi) 9, 28, 35 f., 38 ff.
 Bibl. Naz. Centr., Panciatichi 26
 9, 35 ff., 44
 Bibl. Naz. Centr., B.R. 18 118 f., 121, 131, 133
 Bibl. Naz. Centr., B.R. 19 118 f., 121, 131
 Francesco da Barberino 135
 Franco von Köln 78 f., 80 ff., (126), 130

 Gaiete dolce parolete mie 14
 Gais et jolis 106
 Gidino da Sommacanpagna 43
 Giovanni da Firenze 13, (34), 50, 51, 66
 Giunge'l bel tempo 44, 46 f.

 Hec medela corporalis 118, 121
 Hexachord 70 f., 132
 Hoketus 48

 Instrumente 135 ff.
 In sulla ripa 114
 Involta d'un bel velo 44

- Ivrea
 Bibl. Capit., Codex Ivrea (48)
 Bibl. Capit., Ms. LXVIII 118
- Jacopo da Bologna 44, (53), 55
 J'aim mieus languir 104
 Je ne cuit pas (106), 108 f.
 Je puis trop bien 104 f.
 Je sui aussi 102
 Johannes de Muris 70, 76
 Johannes Gallicus 59
- Kadenz 55, 67, 73
 Kirchentonarten 55 f., 71 ff., 98, 129,
 133 f.
 Konsonanz 20 ff., 25, 58, 61 ff., 65,
 68 f., 73, 127, 132
 Kyrie Magnae deus potenciae (118),
 (128)
- La bella stella (13), 69, 97
 Landini, Francesco 29, 33, (107)
 L'antico dio biber 70, (131)
 Lauda 119, 133 f.
 Lavandose le mane 15 ff., 34, 44, 72 f.
 Levandome 'l maytino 66
 Ligatur 78, 82, 85, 89 f., (130)
 London, Brit. Mus., Add. Ms. 27630
 (128)
 Lucente stella 28, 32
- Machaut, Guillaume de 99 ff.
 Ma chiere dame 101
 Mailand, Bibl. Ambr., Ms. D 5 inf.
 (56), (62 ff.), (75), 86, (93), (95)
 Marchettus von Padua 9 ff., 13, 56 ff.,
 75 ff., 130 f.
 Maxima 16, 35, 84, 95
 Mensurbuchstaben 13, 35, 38, 77
 Mensuren (ital.) 17, 22, 26, 35, 38 ff.,
 75, 77, 80, 82, 88, 91 f., 94, 96 f.
 Minima 35, 40, 75, 77 f., 80, 92, 94
 Missus ab arce (130)
 Modus (rhythm.) 77 f., 80, 82, 95, 115
 Motette 53, 65, (78), 115 f., 119, 123,
 131
 Musica Enchiriadis 78, 132
- Nascoso el viso (13), 34 ff., 66, 68
 Nel bosco senza foglie 50 f.
 N'en fait, n'en dit 103
 Nes que on porroit 106, (108), 109 ff.,
 115
- Nicolò da Perugia 30, 33
 Non formo cristi 28, 32
 Notenschrift 11, 34 ff., 40 f., 75 ff.,
 115, 119 ff.
- O crudel donna 66 f.
 On ne porroit 104
 Onni diletto 44 ff.
 Organum 21, 81, (128), 131 f.
 Orgelspiellehre 25
 Or qua compagni 13, 49 ff.
- Padua, Bibl. Capit., Ms. C 55 u. C 56
 117 ff., 126, 129, (130)
 Pänultima 16
 Panciatichi, Cod. (s. Florenz)
 Pange lingua gloriosi 120
 Pausen 50 ff., 81, 92 ff., 112 f., 123
 Per larghi prati 51 f., (53)
 Per tropo fede 32
 Petrarca, Francesco 135
 Petrus de Cruce 77 f., 87
 Philippe de Vitry 64 f., 76 ff., 80, 98
 Phyton, le mervilleus serpent (106)
 Piero (34), 44 f., 49, (51)
 Più non mi curo 67
 Plica 78, 82, (89), 90
 Ploures, dames 100, 104, 111
 Prosdocimus de Beldemandis 59 f.,
 70, 98
- Quando i oselli 15 ff., 72 f.
 Quando l'aire comença 34 ff., 67
 Quare sic aspicitis 120
 Quem ethera et terra (128), (130)
- Ramos de Pareja 98
 Redit etas aurea 127
 Refrain 15, 31 ff., 99, 102, 105 ff.,
 116, 134
 Ritornell 15 f., 31, 43 f.
 Rom, Bibl. Vat.,
 Ms. Lat. 2854 118, 121
 Cod. Rossi 215 9, 12 ff., 28, 30 ff.,
 34 ff., 44 f., 49, 65 f., 72, 76 f.,
 (87), 92, 94 ff., 130, 134 ff.
- Roman de Fauvel 76 f.
 Rossi, Cod. (s. Rom)
 Rotundello 14, 131
- Salimbene von Parma 125 f., 136 f.
 Salve virgo rubens rosa 122 f.
 Sanctus 122 ff.

- Schlußbildung 18 f., 28 ff., 32 f., 45,
67, 73, 100, 106 ff., (130), 133
Sedendo all'ombra 69
Seguendo un me sparver (50), (87)
Se je chant 48
Semitonium 57 ff., 64 f., 70
Sì com' al canto 44
Sommerkanon 47
Sotto l'inperio 29
Squarcialupi, Cod. (s. Florenz)
Stimmlage 20, 27, 45 f., 49 ff., 72,
101, 124, 127, 129 f.
Stimmtausch 123, 125
Stimmumfang 46 f., 72
Submersus iacet Pharaoho 118, 121, 125
Summa musicae 70, (71)
- Tanz 136
Tempus 78 ff., 81 ff., 85, 96
- Tenor 12 f., 29, 43 ff., 49 ff., 65, 100,
111, 119, 123
Textvortrag 16 ff., 40, 46, 51 f.,
100 ff., 106 f., 113, 123 f., 126, 129
Tonalität 55 f., 73
Trattatello, hrsg. Debenedetti
(s. Venedig)
- Un bel sparver 97
- Venedig, Bibl. Naz. Marciana,
Cod. Lat. cl. 12, Nr. 97 (Tratta-
tello) 14 f., 43 f.
Ms. Ital. cl. 9, Nr. 145, Coll. 7554
118 ff., 125, (128)
Verbum patris hodie 120 ff.
Virelai 113
Virgo viget melius 122 f.
Zacheus arboris ascendit 125

De so- tol verde vi- di io- chi va-

De so- tol verde vi- di io- chi va-

ghi Che mi so ser- vo cum de- xio mira- va Si che de lor piu

ghi Che mi so ser- vo cum de- xio mira- va Si che de lor piu

me ina- mo - ra- va. Cum ogni

me ina- mo - ra- va. Cum ogni

brama d' eser so cum fe- de.

brama d' eser so cum fe- de.

Rs, fol. 1v

La- van-dose le maneel vol-to bel- lo, Di-

La- van-do-se le maneel vol-to bel- lo, Di-

cen-tae difli-ba-ta, Vidi mia donna in un bianco guar-nel-

cen-tae difli-ba-ta, Vidi mia donna in un bianco guar-nel-

lo. De leto era le-

lo. De

vata relucen- te.

leto era levata relucen- te.

Bella gra- nata frale fio-

Bella gra- nata frale fio-

ro se- te, Che va cantando ço per

ro se- te, Che va cantando ço per

la fo- re- sta Ve- niti amanti a la li- ça - dra fe-

la fo- re- sta Ve- niti amanti a la li- ça - dra fe-

sta.

sta.

IV

Rs, fol. 2v/3r

Dal bel chastel se par - te de peschiera da da dal bel chastel se parte de peschie-

Dal bel chastel se par - te de peschiera da da dal bel chastel se parte de peschie-

ra Cerchandol suo prio- re Un frate sol unfrate sol in compagnia d'amo-

ra Cerchandol suo prio- re Un frate sol unfrate sol in compagnia d'amo-

re Da da dal bel chastel se parte de peschie- ra. Pre-

re Da da dal bel chastel se parte de peschie- ra. Pre-

gal che sença luy piu non camin pregal che sença luy piu non cami- ni.

gal che sença luy piu non camin pregal che sença luy piu non cami- ni.

V

Rs, fol. 2v/3r

Quando ioselli can- ta Le pa - sturele vano a la cam-

Quando ioselli can- ta Le pa- sturele vano a la cam-

pa- gna. Quando io-selli can- ta. Ba-

pa- gna. Quando io- selli can- ta. Ba-

sar la volsie de me della ro- cha.

sar la volsie de me della ro- cha.

On- gni dilecto e ongni bel piacie- re Amis

a- mours el gens cor de ma da- me Se sol pia- ta di me vo- lesse ave-

re. R. Soffrir pur vol- glio an- cho - ra Bien

R. Soffrir pur vol- glio an- cho- ra Bien

che merci me soit ore contrai- re.

che merci me soit ore contrai- re.

VII

FP, fol. 98v/99r (Anfang)

d c

Con dol con dolce brama e con grandi si o dissi al comito quando fu in ga

Con dol con

g d c g

li a Andia moal porto della donna mia Et elgli tosto presel suo fraschetto

dolce brama e con grandi si o dis si al comito quando fu in ga li a

d c g

f

su sua bancao banco pigla vogha E dale pope mola via la so ga

Andiamoal porto della donna mia Et elgli tosto presel suo fraschetto

VIII

Rs, fol. 19v/20r (Anfang)

Or qua compagni qua cum gran piace re chiamati chan qua to sto bocha negra toy toy

Or qua con pagna

biancopelo sta qui sta chuna chamoça a mi me par vede - re di dunde vade qua de qua

qua cum gran pia ce re chia mati chan qua to - sto bocha negra toy toy

per qual via va per quel bo - scha - io quata qua - ta a - sco - sa

biancopelo sta qui sta chuna chamoça a mi me par vede - re di dunde va de qua de qua p q l via va

IX

FP, fol. 96v/97r (Anfang)

Per lar ghi prati e per gran boschi fol - ti

Per lar ghi prati e per gran boschi

Leggiadre donne e vaghe donzelle Vestite strette coicapelli sciol - ti

fol - ti Leg giadre donne e vaghe donzelle Vestite strette coica

Con archi con turchassi e con saette e con leurie riaman correa chaccian - do

PELLI sciol - ti Con archi con

X

Ba, fol. 53v/54r
Bologna 11, fol. 7v

Salve virgo rubens rosa sola christi parens gloriosa fulgida stella

Neuma

Salve virgo rubens rosa sola christi parens gloriosa fulgida stella

lux iocosa Ave legis glosa formosa cantus dulcis prosa morte libera

lux iocosa Ave legis glosa formosa cantus dulcis prosa morte libera

nos exosa ut fruamur luce gratiosa.

nos exosa ut fruamur luce gratiosa.

XI

F, fol. 422 r/v
Bologna 11, fol. 5 r/v

Beata viscera marie virginis cuius ad ubera rex magni nominis veste sub
 altera vim celans numinis ditavit federa dei et hominis. O mira novitas
 et novum gaudium matris integritas post puerperium.

Beata viscera Marie virginis
 Cuius ad ubera rex magni nominis
 Veste sub altera In cella nominis ditavit federa dei et hominis
 O mira novitas et novum gaudium
 Matris integritas Post puerperium. Sanctus....

XII

Bologna 11, fol. 17v (1st.) v. 5v (2st.)

