Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1981)

Artikel: Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

Autor: Arlt, Wulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835351

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts

WULF ARLT

Der hier vorgelegte Text geht auf einen Beitrag zur Lörracher Arbeitstagung „Musik in Renaissance und Humanismus" der Senatskommission für Humanismusforschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft vom 10. bis 12. Oktober 1978 zurück. Er wurde im Mai 1979 abgeschlossen. Ergänzende Untersuchungen am Bestand der Liedsätze italienischer Quellen vom „Lucca"-Kodex bis zur kurz vor der Jahrhundertmitte entstandenen Handschrift Porto 714 bestätigen das hier skizzierte Bild, erlauben im einzelnen eine stärkere Differenzierung und weisen mit weiteren Aspekten darauf hin, dass die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Text beim Liedsatz des 15. Jahrhunderts generell neu aufzunehmen und zu untersuchen ist. Andererseits hätte die Berücksichtigung dieser Beobachtungen den Rahmen und die Geschlossenheit der vorliegenden Studie gesprengt, deren Gesichtspunkte und Anlage durch den Anlass bestimmt sind, auf den sie zurückgeht. So bleiben die weiteren Beobachtungen einer anderen Darstellung überlassen.

Untersuchungen zum Liedsatz des 15. Jahrhunderts behandeln das Verhältnis zwischen Musik und Text in der Regel eher beiläufig und im einzelnen vor allem unter dem Aspekt einer formalen Zuordnung beider Gestaltungsmittel. Das entspricht der immer wieder formulierten Beobachtung einer weitgehenden „Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Text" in dieser Zeit[1]. Zwar wurde gelegentlich auch bei Kompositionen des 15. Jahrhunderts auf eine Berücksichtigung des individuellen Textinhalts in der musikalischen Gestaltung hingewiesen – so wenn bestimmte Wörter und Textabschnitte hervorgehoben sind, wenn einzelne Aussagen (unmittelbar abbildend oder auch im Sinne einer „symbolischen" Übertragung) in der Melodiebildung beziehungsweise Satzanlage ihre Entsprechung finden oder wenn ein Zusammenhang zwischen Textinhalt und Tonartenwahl besteht[2] –; doch geht die allgemeine Vorstellung dahin, dass es sich dabei für das 15. Jahrhundert (aufs Ganze gesehen) eher um Ausnahmen handelt. Sie bestätigen den Regelfall einer zwar durch die Konventionen der Textbehandlung im Rahmen einer Gattung gebundenen, indes vom jeweiligen Textinhalt offensichtlich weitgehend unabhängigen musikalischen Gestaltung. Das ändert sich mit dem 16. Jahrhundert. Der Unterschied betrifft einerseits die immer umgreifendere Ausrichtung einzelner Kompositionen auf die for-

1 So rückblickend Helmuth Osthoff: „Der Durchbruch zum musikalischen Humanismus", *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress New York 1961* II, Kassel usw. 1962, 32; im gleichen Sinne, nur noch schärfer etwa Paul Henry Lang: „Objectivity and Constructionism in the Vocal Music of the 15th and 16th Centuries", *Natalicia Musicologica. Knud Jeppesen Septuagenario*, ed. B. Hjelmborg und S. Sørensen, Oslo usw. 1962, 118: „Text and music in the 15th century did not stand vis à vis each other as independent though connected entities; rather they were in no relationship at all. . ."

2 Beobachtungen zu diesen Aspekten bieten etwa: Charles van den Borren, „Le madrigalisme avant le madrigal", *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler*, Wien 1930, 78–83, und „Descendit de coelis – Et ascendit in coelum", *KmJb* XXVI (1931), 13/14; Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bilthoven 1968 (*Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenshap* IV); Bernhard Meier, „Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts", *MD* VII (1953), 175–197.

malen sowie inhaltlichen Gegebenheiten des vertonten Textes, wie sie beispielhaft in cantus firmus-freien (und vermutlich späten) Motetten Josquins zu beobachten ist, andererseits die Tatsache, dass es in bestimmten Gattungen, so zunächst im Madrigal und in der Motette, auch für die Berücksichtigung des Textinhalts zur Ausprägung entsprechender Konventionen kommt, die schulmässig gehandhabt werden und schliesslich in der lehrmässigen Reflexion der Praxis ihren Niederschlag finden. Das geht mit einem allgemeinen Wandel der Satzweise sowie einer weitreichenden Anlehnung der musikalischen Deklamation an den Sprachfall überein und betrifft hinsichtlich Anlage und Aussage des Textes ein breites Spektrum: vom Sinngefüge und Affektgehalt über eine rhetorische oder dann auch dramatische Disposition und Ausgestaltung bis zur Bedeutung einzelner Wörter. So ist es verständlich, dass die umgreifende Ausrichtung der Komposition auf die spezifischen Gegebenheiten eines Textes als eine besondere Möglichkeit der neueren Musik gilt. Ihr wird ein vor allem auf Koordination beruhendes Verhältnis zwischen Musik und Text als Kennzeichen des späten und ausgehenden Mittelalters gegenübergestellt.

Der Vergleich mit den späteren Verfahren macht das Urteil über die ältere Zeit verständlich – zumal dann, wenn das neue Eingehen auf den Text im Anfang des 16. Jahrhunderts von der Situation in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts abgehoben wird. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass die allgemeine Vorstellung von einer weitgehenden Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Text zumindest für einzelne Bereiche des 14. und 15. Jahrhunderts zu revidieren ist. So lässt sich etwa im 14. Jahrhundert an Liedsätzen Guillaume de Machauts oder im frühen 15. an Motetten eine differenzierte Berücksichtigung formaler sowie inhaltlicher Gegebenheiten einzelner Texte beobachten und nahm Bernhard Meier schon 1953 Entsprechendes auch für Liedsätze einer italienischen Handschrift der Jahrhundertmitte in Anspruch[3]. Die hier vorgelegten Beobachtungen bestätigen, dass auch bei Liedern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine erstaunlich weitreichende Ausrichtung des musikalischen Satzes auf den jeweiligen Textinhalt vorliegt. Das zu verdeutlichen ist ein erstes Ziel meines Beitrags.

Nur betrifft dieser Nachweis eines differenzierenden Eingehens auf den individuellen Text eine nach Entstehungszeit, Entstehungsort und Herkunft der Komponisten für sich stehende Gruppe von Werken. Das bringt die allgemeineren Fragen nach dem Italienerlebnis der Musiker aus dem Norden wie nach den Konsequenzen des Renaissance-Humanismus in der Musik ins Spiel. So geht es um ein Phänomen, das in dieser Weise offensichtlich an die Italienaufenthalte franko-flämischer Musiker in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebunden ist und dabei wiederum an die Komponisten, die sich damals ausschliesslich oder zumindest für längere Zeit in Italien aufhielten,

3 Zu Machaut: Wolfgang Dömling, „Aspekte der Sprachvertonung in den Balladen Guillaume de Machauts", *Mf* XXV (1972), 301–307, sowie mein Beitrag zum Basler Mittelalter-Kolloquium 1975 (Bericht im Druck); zur Motette des frühen 15. Jahrhunderts: Willem Elders, „Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXVII (1977), 65–110; Meier, op. cit. – Dass neben der hier ins Auge gefassten komplexeren Auseinandersetzung mit dem Text das 14. Jahrhundert in bestimmten Gattungen – so in der „Chace", im sogenannten „realistischen" Virelai oder auch in den Madrigalen – eine unmittelbar abbildende Berücksichtigung einzelner Aussagen des Textes in der Musik kennt, verdeutlichte für ein Satzverfahren Othmar Wessely in seinen Beobachtungen „Über den Hoquetus in der Musik zu den Madrigalen des Trecento", *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk,* Kassel 1975, 10–28.

wie Ciconia, Arnold und Hugo de Lantins oder Guillaume Dufay. Damit ergibt sich ein deutlicher Unterschied zum französischen Liedsatz der im Norden wirkenden Musiker und insbesondere zur „burgundischen" Chanson im engeren Sinne, wie sie gleichzeitig vor allem durch Gilles Binchois vertreten wird, der, wie es scheint, nie und sicher nicht für eine längere Zeit in Italien wirkte. Hinzu kommt ein Zusammenhang mit der italienischen Dichtung beziehungsweise mit Gattungen italienischer Musik. So handelt es sich zwar bei den Lantins vornehmlich, wenn auch nicht ausschliesslich, um französische Texte; doch ist die anscheinend früheste Komposition Dufays mit einem entsprechenden Eingehen auf den Text, die den Anlass zu dieser Studie gab, die erste nachweisbare Vertonung der *Vergene bella* Petrarcas, also der Schlusskanzone aus dem Canzoniere, und auch bei Ciconia geht es vor allem um die Komposition italienischer Texte. Überdies ist Petrarcas *Vergene bella* etwa zur gleichen Zeit in einer Laudensammlung nachweisbar, bietet die gleiche Quelle eine italienische Komposition, die sich unverkennbar an Dufays Vertonung anlehnt, und lässt sich an einigen mehrheitlich anonymen Kompositionen italienischer Texte aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine bemerkenswerte Berücksichtigung des Textes beobachten. – Andererseits hat ja die Musikgeschichtsschreibung das neue Eingehen auf den Text um 1500 beziehungsweise im frühen 16. Jahrhundert auf entsprechende Tendenzen des Renaissance-Humanismus zurückgeführt oder zumindest als deren Parallelerscheinung interpretiert. In diesem Sinne charakterisierte Helmuth Osthoff gelegentlich den „Durchbruch zum musikalischen Humanismus in der altniederländisch-französischen Musik um 1500" als eine „Versprachlichung", die einerseits den Stilwandel der „grossen polyphonen Musik" betreffe, andererseits das damit verbundene neuartige Verhältnis zwischen Musik und Text. Mit ihr sei jene „einstige Autonomie des Musikalischen gegenüber dem Text eingeschränkt" und „eine echte Sprachvertonung, ja sogar Textinterpretation und Affektgestaltung" möglich geworden: ein Eingehen der Musik auf den Text, das vom Formalen einer „Berücksichtigung der prosodischen und syntaktischen Qualitäten" bis zur Reaktion auf den Inhalt, ja zu dessen Verdeutlichung mit den Mitteln der Musik reiche[4]. So bietet der Nachweis eines entsprechend differenzierten Verhältnisses zwischen Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer bereits der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugleich einen Beitrag zur spezifisch musikhistorischen Diskussion der Fragen des Renaissance-Humanismus.

Freilich ist das Spektrum der damit angesprochenen Fragen und Probleme zu breit, als dass es sich im Rahmen dieses Beitrages ausleuchten liesse. So beschränkt sich die Studie in vieler Hinsicht darauf, zu Handen der weiteren Diskussion Beobachtungen bereitzustellen und daran anschliessende Fragen zu exponieren. Und da es zunächst um den Nachweis eines entsprechend differenzierten Verhältnisses zwischen Text und Musik geht, steht im Vordergrund die Diskussion ausgewählter Beispiele. Sie beginnt (1) mit der um 1430 entstandenen *Vergene bella* Dufays. Zur Einordnung des hier Beobachteten folgen (2) ein Rückblick auf Ciconia, also in den Anfang des Jahrhunderts, und (3) Bemerkungen zu den Liedsätzen der beiden Lantins, als franko-flämischen Musikern, deren Werke vor allem ins zweite und dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts fallen. Ein nächster Abschnitt gilt (4) der Frage nach der Rezeption der *Vergene bella* und nach dem Verhältnis zwischen Text und Musik in weite-

4 Op. cit., 31/32.

ren Vertonungen italienischer Texte jener Zeit. Diese Beobachtungen werden (5) um den Hinweis auf einige Aussagen zum Verhältnis zwischen Musik und Text in Lehrschriften des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts ergänzt. Den Abschluss bildet ein Ausblick, der die gewonnenen Ergebnisse mit dem Hinweis auf anstehende Fragen und sich abzeichnende Konsequenzen in einen weiteren Rahmen einordnet.

I.

Die *Vergene bella* gehört zu den meistgenannten Kompositionen Dufays. Das erklärt sich zunächst aus der Wahl eines Petrarca-Textes. Doch wurde mit der zunehmenden Übersicht über das Werk Dufays sowie den Stilwandel in der franko-flämischen Musik des 15. Jahrhunderts früh schon deutlich, dass diese Komposition auch in der musikalischen Gestaltung eine Sonderstellung einnimmt. Das betrifft, wie Charles van den Borren schon 1925 betonte, bereits die Vertonung eines vulgärsprachlichen Textes ohne die Wiederholung eines der Teile, wie sie für die verschiedenen Arten des Liedsatzes jener Zeit charakteristisch ist, dann die Vielfalt und zugleich Ausgewogenheit im Rhythmischen, im Klanglichen, in der Melodielinie, in den verwendeten Verfahren der Textbehandlung (mit dem Wechsel zwischen Syllabik und Melismatik) sowie im Verhältnis der Stimmen zueinander (einschliesslich der Imitation) und schliesslich eine dem Sprachfall zumindest nicht widersprechende Deklamation[5]. Heinrich Besseler ergänzte diese Beobachtungen mit dem Hinweis darauf, dass diese Komposition ein frühes Beispiel für die Verbindung zweier Aspekte biete, die er als Kennzeichen des von ihm herausgearbeiteten Stilwandels um 1430 betonte: der „kantablen", mit dem nun in den Vordergrund tretenden tempus perfectum diminutum verbundenen Melodik sowie des charakteristischen neuen „Stromrhythmus"[6]. Dabei ordnete er die *Vergene bella* nicht-isorhythmischen Motetten zu: Vertonungen lateinischer und oft marianischer Texte (vielfach unklarer Funktion sowie ohne cantus firmus), die im Stilwandel eine bedeutsame Rolle spielen und unter das Stichwort der „Liedmotette" gefasst werden – ein Begriff, dessen anschaulicher Hinweis auf die Verbindung von Elementen unterschiedlicher Herkunft in Satzweise und Text beziehungsweise Textbehandlung leicht darüber hinwegtäuscht, dass es sich in der Zusammenfassung als Werkgruppe oder gar „Gattung" um eine Verlegenheitslösung der Musikgeschichtsschreibung handelt[7]. Und wie für Besseler der Begegnung des Musikers aus dem Norden mit Italien im Stilwandel eine Schlüsselrolle zukommt, so gilt die besondere musikalische Gestaltung der *Vergene bella* seit den Tagen André Pirros – wenn nicht gar als Ausdruck einer „éternelle italianità"[8], so doch zumindest – als das Ergebnis einer Vereinigung „nordischen Klangs" mit „südlichem Melos", wie sie die neuartige Imitation prägte[9].

5 *Guillaume Dufay*, Bruxelles 1925, 303, 304, 314.

6 *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik.* Leipzig ²1974, ed. Peter Gülke, 118, 206 et alia.

7 ib. 219 n. 9; und zur Umschreibung der „Liedmotette": 32.

8 Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, Paris 1940, 70; Nanie Bridgeman, *La vie musicale au quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1440–1530)*, Paris 1964, 119.

9 Wolfgang Osthoff, „Petrarca in der Musik des Abendlandes", *Castrum peregrini* XX (1954), 19 – dort und auf der anschliessenden Seite auch die im folgenden angeführten Zitate.

Umso erstaunlicher ist es, dass das Verhältnis zwischen Text und Musik in dieser Komposition nur vergleichsweise selten und eher beiläufig Beachtung fand. Eingehender hat sich dieser Frage offenbar nur Wolfgang Osthoff im Rahmen seiner Überlegungen zu „Petrarca in der Musik des Abendlandes" angenommen, einer „Betrachtung zum Sprachethos in der Musik". Er wies auf einen differenzierten Zusammenhang im Formalen hin, der sich etwa darin zeigt, dass die Zweiteilung der Strophe – im Reimschema sowie in der „Sinngliederung" mit „Anruf" und „Gebet" – mit dem Wechsel des „musikalischen Metrums" vom tempus perfectum diminutum zum nicht diminuierten tempus perfectum korrespondiert, dass die Verse als geschlossene Klangräume behandelt sind („Vers als Klang") und dass die Verse, aber auch einzelne Wörter „als *Gebärde*" in einer je anderen „musikalischen *Gestalt* ihre Entsprechung" finden. Andererseits betonte er die Eigenständigkeit dieser „musikalischen Gestalt", die sich etwa auch darin zeige, dass die „unverwechselbare Tongestalt" des Anfangs zwar „vom Wortrhythmus geprägt" sei, jedoch „als selbständiger musikalischer Gedanke" fortgeführt werde: „nicht gegen das Wort, aber doch nur von ihm ausgelöst". Das bedeute zwar gegenüber der vorangehenden italienischen Musik ein „neues Stadium" des „Wort-Ton-Verhältnisses", bei dem „bestimmte Worte und Stellen im Sinn einer musikalischen Sprachgebärde" hervorgehoben sein könnten, wird andererseits aber von Osthoff entschieden gegenüber der „Ausdeutung des Textes im engeren Sinn" abgegrenzt, und das meint eben, wie seine Besprechung späterer Beispiele verdeutlicht, eine Prägung der musikalischen Gestalt durch die Aussage des Textes, wie sie aus dem 16. Jahrhundert vertraut ist.

Dass diese Interpretation zu eng ist, möchte ich zunächst an drei Abschnitten verdeutlichen. Sie zeigen verschiedene Möglichkeiten einer Berücksichtigung der Textaussage. Zwar handelt es sich jedesmal darum, dass ein einzelnes Wort beziehungsweise ein Substantiv mit präzisierendem Adjektiv den Anlass zu einer besonderen musikalischen Gestaltung gibt, die sich klar vom Kontext abhebt; doch reicht die Korrespondenz im Musikalischen vom einfachen Abbilden über den Effekt, der mit einem spezifischen Satzverfahren erzielt wird, bis zu einem übergreifenden Zusammenhang mit der Rhetorik. – Die Taktzahlen beziehen sich auf die Wiedergabe auf den Seiten 29/30[10]:

1. Die unmittelbarste Korrespondenz zwischen Textinhalt und musikalischer Gestaltung bietet die Wiedergabe der Wörter „Miseria estrema [dell'humane chose]" (55–57). Sie sind durch Pause beziehungsweise Länge sowie Tiefstellung um eine Quarte vom Vorhergehenden und Nachfolgenden abgehoben. Es handelt sich um die einzige Stelle im Cantus, die a, als den tiefsten Ton des Ambitus im plagalen Dorisch dieser Stimme, nicht nur kurz oder als Finalis eines Abschnitts berührt, sondern als Deklamationston berücksichtigt. Er wird überdies durch das akzidentelle b-molle auf „estrem[a]" betont, das zwei der drei Handschriften bringen, das aber wohl auch ohne Vorzeichnung als eine selbstverständliche Ergänzung der Gerüstfortschreitung in Cantus und Tenor gesungen wurde. – Die Stelle bietet eine einfache abbildhafte Korrespondenz zwischen der „miseria estrema" menschlicher Dinge und der exponierten Tiefstellung im Musikalischen, ist überdies aber durch das akzidentelle

10 Sie folgt der Gesamtausgabe Heinrich Besselers, *Guillelmi Dufay Opera omnia* VI, Rom 1964, 7–9 (*CMM* I.6).

mi-fa-mi und das resultierende Nacheinander von fis und b in der Klangfolge hervorgehoben beziehungsweise zusätzlich charakterisiert. Dabei wäre das zusätzliche mi-fa im Kontext dann noch unterstrichen, wenn sich die Ausführenden in der unmittelbar folgenden Bestimmung „dell'humane cho[se]" für ein ergänzendes gis und cis[1] (59) mit entsprechender Relation zum vorangehenden f (58) entschieden.

2. Die zweite Möglichkeit findet sich bei der Berücksichtigung des Wortes „spingere" in der Vertonung des vierten Verses: „[Amor] mi spinge a dir [di te parole]" (19/20). Auch diese Stelle ist in der Gestaltung gegenüber dem Kontext sowie der sonstigen Machart der Komposition abgehoben, und zwar in allen drei Stimmen. Denn zu den Merkmalen jener von van den Borren betonten rhythmischen Differenzierung, die Besseler in seinen Beschreibungen als „Stromrhythmus" präzisierte, gehört ja die Aufeinanderfolge je anderer rhythmischer Gruppen in der Einzelstimme sowie im Verhältnis der Stimmen zueinander, wie sie beispielhaft in der Vertonung des zweiten Verses zu beobachten ist (vor allem 7–11). Davon unterscheidet sich diese Stelle jedoch (1) durch die nur hier begegnende, gleichmässige Deklamation des Cantus in absteigenden Breven, (2) durch die damit korrespondierende regelmässige Folge von Länge und Kürze im Contratenor und insbesondere (3) durch die entsprechende Folge des Tenors aus Pause-Kürze-Kürze, die als einzige Stelle dieser Komposition vom formelhaften Gegenrhythmus des traditionellen Hoketus Gebrauch macht. Das aber hebt diese Worte nicht nur aus dem Kontext heraus, sondern bietet eben überdies eine Korrespondenz zwischen dem „drängen" beziehungsweise „treiben", von dem der Text spricht, und der resultierenden Wirkung des besonderen Satzverfahrens.

3. Noch stärker übertragend ist der Zusammenhang zwischen Textinhalt und musikalischer Gestaltung im dritten Beispiel, das die Vertonung des Wortes „choronata" bietet (5). Wieder ist die Stelle in mehrerer Hinsicht vom Kontext abgehoben: das Wort ist durch Länge und Pause vom weiteren Versbestand getrennt, obschon es syntaktisch mit ihm eine Einheit bildet (Maria ist „choronata di stelle") – das unterscheidet die Stelle vom auch syntaktisch begründeten Absetzen am Anfang des dritten Verses, entspricht aber der schon von Wolfgang Osthoff betonten Hervorhebung des Wortes „Amor" am Anfang des vierten („Amor mi spinge") –; auch steht das Wort in der rhythmischen Gruppierung mit dem vorübergehenden Wechsel zum tempus imperfectum des modus perfectus für sich. Die Abhebung gegenüber dem Kontext in der besonderen Gestaltung zeigt sich auch darin, dass hier die musikalische Deklamation erstmals weder durch Länge beziehungsweise betonteren rhythmischen Ort den Sprachfall berücksichtigt, noch durch Hochton. Notationstechnisch wird der rhythmische Wechsel durch eine andersfarbige Aufzeichnung realisiert, durch „notae alterius coloris", wobei es zwei gleichwertige Verfahren gab: „evacuatio notarum seu ipsorum ad alium colorem transmutatio", denen in der neuen hohlen Aufzeichnungsweise die Schwärzung entsprach [11]. Damit lässt sich die Eigenheit der Vertonung als ein ebenso ohren- wie augenfälliger „ornatus" verstehen, der dem Inhalt des auf diese Weise hervorgehobenen Wortes entspricht. Er wird durch das im Dorischen besonders auffallende akzidentelle fis[1] auf das Ende des Wortes (6) noch unterstrichen. Nun liegt die Parallelität der Hervorhebung einzelner

11 Prosdocimus de Beldemandis, „Tractatus practice de musica mensurabili", *CS* III, 215a – cf. 203b.

Vergene bella, che di sol vestita

A

Contratenor

Tenor

Ver-ge-ne bel - la, che di sol ve - sti - - - ta, Cho - ro - na - ta di stel - le al som - mo so - - - - - - le

Vergene bella etc.

Vergene bella etc.

Pia - ce - sti, sì, che'n te sua lu - - ce a - sco - se; A - - - - - mor mi spi - gne a dir di te pa - ro - le:

Ma non so'n-co - min - zar sen - za tu a - i - - ta, E di co - lui ch'a - man - do in te si po - - - se.

B

In - vo - co lei che ben sem - pre ri - spo - se Chi la chia-mò con fe -

Invoco lei

Invoco lei Chi la chia-mò con fe - de.

de. Ver-ge-ne, s'a mer-ce'- de. Mi - se -

Ver-ge-ne, s'a mer-ce - de.

ria e - stre - ma dell' hu - ma - ne cho - - - - - - se

Già mai ti volse, al mio pre - go t'in - chi - na. Soc-cor-ri al - la mia

Soc - cor-ri al-la mia guer - - ra,

Soc - cor-ri al-la mia guer - -

C

guer - ra, Ben - ch'i' si - a ter - ra, e tu del ciel re -

- - ra,

i - - - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - na.

Stellen durch eine besondere musikalische Gestaltung mit einem „ornatus verborum" auf der Hand. Und das Stichwort der „Kolorierung" verweist ja noch in spezieller Hinsicht auf die Rhetorik. So war zwar „color" als Terminus im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert aus der Nachfolge des Libellus an Wiederholungsfiguren gebunden. In der Bezeichnung des notationstechnischen Farbwechsels, der seit Philippe de Vitry unter dem Stichwort „De notulis rubeis" und ähnlichen Formulierungen abgehandelt wurde, erscheint das Wort (entgegen dem eingebürgerten musikhistorischen Gebrauch) in der unspezifischen, vokabulären Grundbedeutung, also etwa als „hoc colore", „quovis colore" oder auch „colorare". Doch bestätigt die fachliche Diskussion jener Tage über die unterschiedlichen Bedeutungsnuancen des Terminus den selbstverständlichen Zusammenhang mit der poetischen beziehungsweise rhetorischen Terminologie [12]. In diesem Sinne heisst es etwa 1412 bei Prosdocimus de Beldemandis: „dicitur color metaphorice ad quemdam colorem rhetoricum qui repetitio nominatur" [13]. So ergibt sich bei dieser dritten Stelle von der Satzweise her ein zwangloser Brückenschlag zur Rhetorik: von der Berücksichtigung bestimmter Aussagen des Textes in der musikalischen Gestaltung zu den „colores rhetorici" – ein Zusammenhang, der im fünften Teil dieser Studie wieder aufzunehmen und zu präzisieren ist.

Im Blick auf diese drei Beispiele einer offensichtlichen, wenn auch je anders gearteten Korrespondenz zwischen Textinhalt und musikalischer Gestaltung fragt sich dann allerdings, wie es um den Stellenwert dieser Beobachtungen für ein Verständnis der ganzen Komposition steht: ob es sich also um eine eher zufällige Häufung jener gelegentlich zu beobachtenden Berücksichtigung einzelner Wörter in der Komposition oder aber um die Kennzeichen einer weiterreichenden Ausrichtung auf den Text handelt. Das führt auf die generellen hermeneutischen Probleme einer Untersuchung zum Verhältnis zwischen Musik und Text und setzt, wie die Vertonung des „spingere" verdeutlicht, eine differenzierte Analyse voraus, die alle Aspekte der Melodiebildung wie des Satzes einbezieht. Sie bestätigt zunächst die konsequente Berücksichtigung der formalen Gegebenheiten des Textes – von der Syntax bis zur dichterischen Gestaltung in Vers, Reim und Zäsur – mit den Mitteln der Musik, macht aber andererseits auch die Eigenständigkeit der musikalischen Gestaltung im Rahmen dessen deutlich, was durch die Anlage des Textes gegeben ist. Das gilt etwa für die Schlussmelismen der beiden Hauptteile (32–39 und 79–87) oder auch für die Absetzung der Verse durch unterschiedliche Satzverfahren, wie sie am Anfang des zweiten Teils vorliegt. Hier sind dem ersten Elfsilbler die beiden im Reim gebundenen und auch in der Vertonung zusammengefassten anschliessenden Siebensilbler gegenübergestellt: jener mit einer vergleichsweise weitreichenden rhythmischen Angleichung der Stimmen, welche die langsamere, weil nicht diminuierte Deklamation des „Invoco lei che ben sempre rispose" unterstreicht; dieser mit einer Imitation zwischen dem Cantus und dem an dieser Stelle erstmals teiltextierten Tenor, die mit einer Vernachlässigung des sonst regelmässig berücksichtigten Sprachfalls übereingeht.

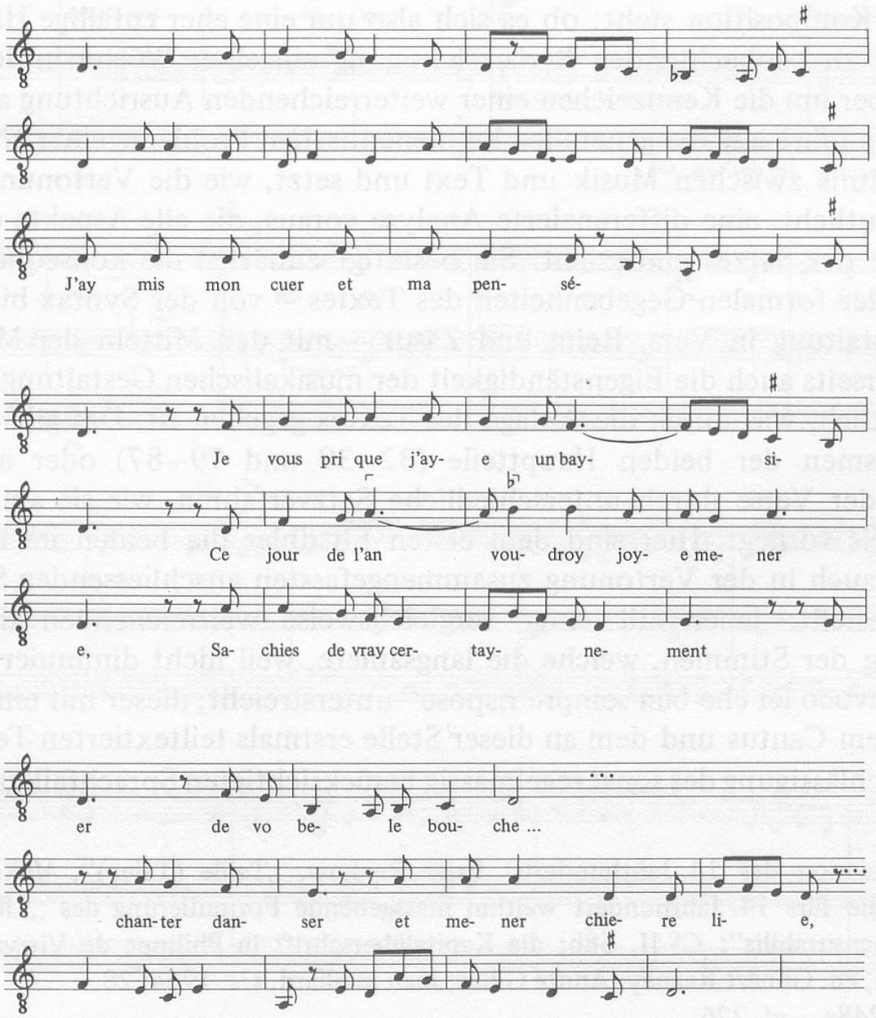
12 Zur Diskussion des 14. Jahrhunderts: Fritz Reckow, „Taille (Talea)", *MGG* XIII (1966), 57–60; die fürs 14. Jahrhundert weithin massgebende Formulierung des „Libellus practice cantus mensurabilis": *CS* II, 58b; die Kapitelüberschrift in Philippe de Vitrys „Ars nova": *CSM* VIII, ed. Gilbert Reaney, André Gilles, Jean Maillard, s. l. 1964, 28.

13 Op. cit., 248a – cf. 226.

Andererseits schliesst ja die Tatsache, dass sich ein Abschnitt bereits unter musikalischen Aspekten hinreichend erklären lässt, nicht aus, dass bei seiner Konzeption formale wie inhaltliche Gegebenheiten des Textes berücksichtigt wurden. Auch dazu drei je anders beschaffene, verdeutlichende Beispiele:

1. Der Anfang des Satzes zeigt in der formelhaften „Dreischlag"-Gruppe und der Formulierung aus den Haupttönen eines Dorisch, das auf der plagalen Quart-Quint-Struktur ($a-d^1-a^1$) sowie auf den Tönen f^1 und c^2 der Terzschichtung auf d^1 beruht, aber auch mit der die Tonart bestätigenden ersten Kadenz Aspekte, wie sie in den frühen Liedsätzen Dufays allenthalben begegnen und insbesondere in der einfachen, sogenannten „kleinen" Chanson, die Dufay schon in Cambrai durch Loqueville kennengelernt haben dürfte, zum allgemeinen Formulierungsgut gehören[14]. Ihre Verbindung ist durch die imitatorische Verknüpfung der Stimmen hinreichend erklärt. Sie fusst auf der Hierarchie Cantus-Tenor-Contratenor, die der Einsatzfolge entspricht, und erlaubt einschliesslich der Hinführung zu den Kadenztönen und deren Ausgestaltung ein Nachvollziehen des Satzes, das alle Abwei-

14 Zur Veranschaulichung verweise ich auf drei Liedanfänge: der erste von Richard Loqueville nach Gilbert Reaney, *Early Fifteenth-Century Music* III, s.1. 1966, 1 (*CMM* XI.3); der zweite (mit Anfangsimitation in allen drei Stimmen) und der dritte von Dufay (ed. cit. 58 et 28):

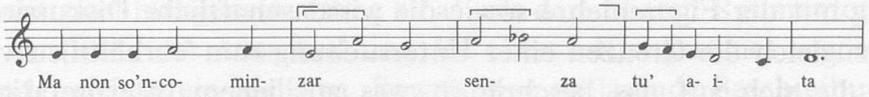


chungen zwischen den Stimmen erklärt. Angesichts der Häufigkeit und Formelhaftigkeit der Anfangsbildung hält es schwer, kausal von einer „Prägung" durch den „Wortrhythmus" zu sprechen (vergleiche oben: 27). Andererseits stimmen Textdeklamation und Melodiegestalt nicht nur, wie Wolfgang Osthoff betonte, für den Anfang überein, sondern überdies für den ganzen Vers, sofern man die Kriterien des Hochtons (gegenüber dem Vorangehenden wie dem Folgenden) und des betonteren Orts im Mensurgefüge berücksichtigt. (Das gilt im übrigen beim ersten Vers auch für den Tenor, der dann in einer in dieser Hinsicht aufschlussreichen Interpretation durchgehend textiert wurde [15]).

2. Die musikalische Gestaltung des fünften Verses stimmt in verschiedenen Momenten mit dem Anfang der Vertonung des ersten und zweiten überein: Takt 23/24 bietet die Dreischlag-Gruppe mit der mi-fa-mi-Folge aus 1, und Takt 24 korrespondiert (bei anderer Weiterführung) mit 5 – eine Korrespondenz, die indirekt auch dadurch bestätigt wird, dass hier ebenfalls der Sprachfall nicht berücksichtigt ist [16]. Das Aufgreifen des Anfangs lässt sich – zumal im Blick auf die vergleichbare Stelle des zweiten Teils, die unter (3) zur Sprache kommt – zunächst im Sinne einer rein musikalischen Verdichtung durch Korrespondenz innerhalb der Teile erklären. Zumal die andere Weiterführung von 5/24 in 25 mit dem „fa super la" erstmals wieder zu einer Kadenz auf d führt. Andererseits entspricht diese Kadenzierung im fünften Vers einer Korrespondenz zwischen Reimschema und Kadenztönen. So korrespondiert der Kreuzreim am Anfang der beiden Dreizeiler (a b c und b a c) mit der Kadenzfolge d a e
und a d g d. (Takt 11 mit weiterführendem Contratenor und vorhaltendem 6–5; dass die c-Reime nicht korrespondieren, entspricht der Halbschlusswendung in den Gegenklang auf 16 beziehungsweise vor dem Schlussmelisma in 32.) Bemerkenswerter noch als dieser formale Zusammenhang zwischen Textgliederung und musikalischer Anlage ist aber wohl die Tatsache, dass das Aufnehmen des modifizierten Anfangs mit der Aussage „Ma non so 'ncominzar senza tu' aita" übereinkommt, die für die Disposition des hier vertonten Textes zentral ist: Der erste Teil spricht zunächst von Maria und dem „höchsten Licht", das sich in ihr barg, bringt dann den Dichter zum Wort und bereitet damit das sogenannte „Gebet" im zweiten Teil vor: „Amor" drängt ihn, von Maria zu sagen („Liebe treibt mich von dir dies Lied

15 Es handelt sich um eine Aufnahme des Ensemble Syntagma Musicum unter Leitung von Kees Otten: EMI-Electrola C 063-24011.

16 Auf den ersten Blick hin könnte man versucht sein, die Deklamation durch eine Verschiebung des „senza" auf den Beginn von 25 zurechtzurücken, zumal ja die Musik dieser Zeit hinsichtlich der Textunterlegung gelegentlich Probleme aufgibt:



Doch lassen die Handschriften in der Gruppierung und vor allem durch einen Systemwechsel keinen Zweifel daran, dass die Stelle von den Schreibern durchgehend entsprechend der edierten Fassung gelesen wurde. Und dass dies der Vorstellung Dufays entsprach, wird indirekt dadurch bestätigt, dass das Ergebnis der Korrektur in der resultierenden Parallelität der Takte 24 und 25 aus dem Kontext herausfiele – entsprechend der Ausnahme in 19/20.

zu singen", heisst es in der schönen Übertragung Catharina Gelpkes [17]), aber er weiss nicht, wie „beginnen" – ohne die Hilfe jener und dessen, der „liebend dich erfüllte" („ch'amando in te si pose", wieder in der Übertragung Gelpkes). Und eben auf diese Worte findet sich die Korrespondenz mit dem Anfang beziehungsweise dem in besonderer Weise gestalteten Hinweis auf die Sternenkrone der „Vergene bella".

3. Auch der zweite Teil bringt vor der Rückkehr zum tempus perfectum diminutum eine entsprechende Korrespondenz im Musikalischen. Sie betrifft die Imitation in 69–71 (im Cantus 72). Denn diese stimmt im Satzverfahren sowie in der charakteristischen Minima-Deklamation mit den Takten 45/46 beziehungsweise 48/49 überein und hinsichtlich 45/46 überdies in einer Umkehrung der Diastematie des melodischen Verlaufs (45: und 69–71:). Wiederum lässt sich der Zusammenhang im Sinne einer musikalischen Korrespondenz innerhalb der Teile (sowie in deren Verhältnis zueinander) hinreichend erklären, wobei hier noch die konsequente Beteiligung aller drei Stimmen und deren Textierung zu einer Intensivierung führt. Andererseits fällt diese Korrespondenz und damit die einzige Stelle, bei der alle drei Stimmen Text tragen, mit der für das „Gebet" zentralen Bitte zusammen: „*Soccorri* alla mia guerra"! Ja es ist nicht auszuschliessen, dass bei der Imitation und Textierung unter Beteiligung aller drei Stimmen, über die Intensivierung hinaus, auch ein Zusammenhang zwischen dem zu Hilfe eilen und dem Nacheinander der Stimmen mitspielte.

Für den generellen Hinweis auf eine enge Ausrichtung der Komposition auf den Text fällt die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen den zuletzt und den zunächst erläuterten drei Abschnitten nicht ins Gewicht; schliesslich lässt sich bei fast allen Beispielen eine Korrespondenz der musikalischen Gestaltung nicht nur mit den formalen Gegebenheiten des Textes, sondern auch mit dessen Aussage beobachten. Anders steht es hinsichtlich des Anspruchs einer methodisch stringenten Verifizierung. So gilt die Tatsache, dass sich ein Abschnitt in seiner besonderen musikalischen Gestaltung gegenüber dem Kontext abgrenzen lässt, beziehungsweise gegenüber der Anlage des Stückes oder auch gegenüber dem Allgemeinen der Machart, zu Recht als ein brauchbares Kriterium für eine Bestimmung von Stellen, bei denen eine spezifische Berücksichtigung des Textes vorliegen kann. Und sicher ist ein entsprechender Zusammenhang zwischen Musik und Text dort präziser zu fassen, wo sich die differenzierende Erläuterung auch auf die Abgrenzbarkeit abstützen lässt. Andererseits wurde dieses Kriterium vor allem an der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts erprobt, mithin bei Satzarten und Gestaltungsweisen, die vergleichsweise stark normiert sind und in ihren Normen hinreichend beschrieben. Hinzu kommt, dass die musikalische Oratorie jener späteren Zeit in der „Figurenlehre" ein Verfahren der Satzbeschreibung bereitstellte, das auch auf den Zusammenhang zwischen Musik und Text angewandt wurde und eben auf der skizzierten Abgrenzbarkeit beruht. Nur zeigen der Umgang mit der Figurenlehre sowie die wissenschaftliche Diskussion über dieses Verfahren zugleich die Grenzen einer Untersuchung zum Verhältnis zwischen Musik und Text, die sich auf das beschränkt, was aus jenem Interpretationsmodell zu erfassen ist. Das betrifft bekanntlich selbst die geradezu paradigmatisch aus diesem Ansatz zu erschliessenden und auch interpretierten Werke von Schütz. Und der

17 „Gedichte Petrarcas", *Castrum peregrini* XX (1956), 41.

immer wieder herangezogene Vergleich des Zusammenhangs zwischen Musik und Text bei einerseits Heinrich Schütz und andererseits Claudio Monteverdi verdeutlicht nicht nur anschaulich, wie ein nicht weniger radikal, nur eben vielfach in anderer Weise auf den Text ausgerichtetes Oeuvre aus jenem Ansatz nur sehr partiell zu erschliessen ist, sondern mehr noch: welche Probleme sich in dieser Hinsicht dort ergeben, wo es im Wandel der musikalischen Handwerklichkeit wie des Stils um die Exploration neuer Möglichkeiten geht. Das gilt in vergleichbarer Weise für den – nach geographischen und stilistischen Bereichen, aber auch nach Gattungen je anders gehaltenen – Stilwandel in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der überdies bis heute erst ansatzweise geklärt ist und sich einer Beschreibung bestimmter Normen der Satzweise, die über die elementare Handwerklichkeit hinausgehen, weithin noch entzieht. Hinzu kommt, dass die *Vergene bella* nach Text, Anlage und denkbarer Funktion, aber auch in der Vielschichtigkeit der Bezüge für sich steht. – Sicher kann und wird die weitere stilistische Untersuchung der Musik jener Zeit Kenntnisse bereitstellen, die bei den hier angesprochenen Fragen einer Berücksichtigung der Textaussage in der musikalischen Gestaltung eine stärkere Differenzierung erlauben. Nur wird damit das grundsätzliche Problem einer Verifizierung solcher Zusammenhänge bestenfalls verlagert, wird die Untersuchung von Abschnitten, wie sie hier diskutiert werden, stets vor die Alternative führen: es entweder bei dem zu belassen, was eindeutig abzusichern ist, und damit von vornherein auf die Diskussion von Fragen zu verzichten, die gegebenenfalls für das Konzipieren und das Verständnis der Musik jener Zeit zentral waren, oder aber in der sorgfältigen Bestandsaufnahme und Argumentation auch dort zu Einsichten zu gelangen, wo eine entsprechende Absicherung nicht möglich ist.

Im Blick auf die grundsätzlichen Probleme einer Verifizierbarkeit der Berücksichtigung einer Textaussage in der musikalischen Gestaltung scheint es mir dann aber sinnvoll, die verdeutlichenden Beispiele um eine dritte Gruppe zu ergänzen. Auch wenn bei diesen Abschnitten einer erklärenden Begründung noch engere Grenzen gesetzt sind, ist der Übergang zwischen ihnen und der vorangehenden Gruppe fliessend. Wieder handelt es sich um drei Beispiele. Beim ersten scheint mir der Zusammenhang angesichts der bereits besprochenen Beispiele offensichtlich, beim zweiten wahrscheinlich und beim dritten nicht auszuschliessen:

1. Das akzidentelle fis^1 in Takt 6 leitet den Aufstieg über g^1, a^1 und h^1 zum Spitzenton c^2 in 8 ein. Der Aufstieg wird in 8/9 noch einmal aufgenommen. Das Erreichen von c^2 im zweiten Vers ist im Sinne eines charakteristischen Materialgebrauchs aus einer kontinuierlichen Erweiterung und Ausschreitung des Klangraums über der Finalis sinnvoll zu erklären (1–4: d^1–a^1 mit anschliessendem Abstieg zum d; 5/6 mit dem weiterführenden fis^1 am Ende; 7–11: g^1–c^2 mit anschliessendem Abstieg zum e^1). Dem folgt im nächsten Vers die Ergänzung um den Klangraum der Unterquarte mit nochmaligem Aufstieg zu a^1, als dem oberen Rahmenton des plagalen Dorisch. Am Ende der Ausschreitung des oberen Klangraumes sowie von deren Ergänzung findet sich je ein Melisma. Soweit eine erklärende Beschreibung aus dem Materialgebrauch. Andererseits ist der Spitzenton c^2 im ersten Teil nur zweimal verwendet, nämlich hier auf „sommo sole" und in 29 auf dem im Inhalt entsprechenden „lui" (in diesem Abschnitt mit der einzigen zweiten Verwendung des auffallenden fis^1 im Cantus auf „[ch'a-]mando in [te si pose]". Und der Spitzenton über „sommo" wie in dem längeren Melisma über „sole" tritt umso deutlicher her-

vor, als ihm die auffallende Tiefstellung auf „piacesti si" folgt, mithin auf eine Aussage, die dem „quia respexit humilitatem ancillae suae" des Magnificat entspricht (Luk. 1.48). So entsprechen Spitzenton und Tiefstellung, aber auch deren Gegenüberstellung der Aussage des Textes.

2. 65–69 bringt im Cantus einen vergleichsweise raschen Abstieg vom a^1 zu a, als dem unteren Grenzton des Ambitus, der umso auffallender ist, als sich nach der umschreitenden Festigung des finalen d^1 in 67/68 der unvermittelte Quartfall zum a findet. Zwar lässt er sich im Sinne einer vorbereitenden Abhebung des Folgenden und im Satz auch daraus erklären, dass die Tiefstellung den Einsatz des Contratenors hervortreten lässt; doch entsprechen Abstieg und Quartfall zugleich dem Text: „[Già mai ti volse, al mio prego] t'inchina".

3. Merkwürdig und allen Interpretationen ein Problem sind schliesslich die Dreiergruppen der vorübergehenden prolatio maior in 60–64. Problematisch, weil sie im Bewegungsablauf mit den Pausen und vor allem in den Sprüngen leicht zu einer Unruhe führen, die dem vorangehenden sowie dem anschliessenden Abschnitt entgegensteht. Und so fragt sich auch hier, ob nicht die Besonderheit der Gestaltung mit dem vertonten Text zu verbinden ist, in dem es um die „[humane] chose" geht.

Dass bei diesem letzten Beispiel eine kritische Grenze der Erklärung und Begründbarkeit erreicht ist, liegt auf der Hand. Andererseits erweist sich die Komposition in den vorangehenden Beispielen, die im übrigen den grössten Teil des texttragenden Satzes umfassen, in einem unerwartet hohen Masse vom Text geprägt. Nicht nur die formalen Gegebenheiten, sondern auch die Aussagen des Textes sind in so vielfältiger Weise bei der musikalischen Gestaltung berücksichtigt, wie es bisher nur aus dem cantus firmus-freien Satz späterer Zeiten bekannt ist. Das mag mit der Tatsache zusammenhängen, dass es sich um die Vertonung eines so bedeutenden und überdies gedanken- sowie bilderreichen Textes handelt, der bei einem Liturgen ein breites Assoziationsfeld ansprach, mag auch mit einer besonderen Funktion des Textes und seiner Komposition in Verbindung zu bringen sein, führt aber in jedem Fall zur Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Text im Liedsatz jener anderen Musiker aus dem Norden, die im Italien der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Bild der erhaltenen komponierten Mehrstimmigkeit prägen.

II.

Johannes Ciconia – und das meint den jüngeren der mit diesem Namen verbundenen beiden Kleriker, der sicher als Komponist nachweisbar ist, im Ausgang des 14. Jahrhunderts aus Lüttich nach Italien kam und bis 1411 in Padua wirkte [18] – gilt als der erste

18 Suzanne Clercx nahm an, die erhaltenen Kompositionen stammten von einem einzigen Komponisten, dessen langes Wirken bis in den Anfang der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückreichte, obschon sie zeigen konnte, dass jener Canonicus Johannes Ciconia nach seiner Rückkehr aus Italien (auf den Tod seines Gönners Egidio d'Albornoz im Jahre 1367 hin) in Liège mehrere Kinder hatte und dass 1385 unter den „duodeni" der Kathedrale Saint-Jean ein „Johannes" nachzuweisen ist: *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (vers 1335–1411)* I, Bruxelles 1960, 30/31. Dass die damit verbundenen Daten verschiedener Werke

jener Musiker aus dem Norden, die in der Verbindung italienischer und französischer Momente der Machart sowie des Stils jenen Wandel der Kompositionsweise vorbereiteten, der dann vom zweiten Jahrzehnt an und insbesondere im Werk der Italienfahrer aus dem franko-flämischen Raum zu beobachten ist. Ob dieser Ciconia tatsächlich „Epoche machte", wie es für Heinrich Besseler schien [19], kann erst eine breit angelegte Untersuchung der im zweiten und dritten Jahrzehnt in Italien komponierten und aus Italien überlieferten Musik zeigen; denn dieses Urteil steht und fällt mit dem Nachweis, eines entsprechenden Einflusses. Ausser Frage aber steht, dass sich im Werk Ciconias nicht nur das – damals in Italien auch bei anderen Komponisten zu beobachtende – Nebeneinander mehrerer, nach Sprache und Gattung unterschiedener Schreibarten findet, sondern dass es überdies bei ihm aus der Verbindung der Sprachen und Kompositionsverfahren zu Werken kam, die im Rückblick, also von den Ergebnissen des Stilwandels aus, als möglicherweise wegweisend erscheinen. Das gilt etwa für *O rosa bella,* die Komposition eines Giustiniani zugeschriebenen Textes, bei der Ciconia auf der Grundlage der französischen Satzweise und im Rahmen einer vergleichsweise einfachen (und darin durchsichtigen) Klanglichkeit mit den Mitteln einer teils strengeren und teils freieren imitatorischen Verknüpfung der Gerüst-Stimmen Cantus und Tenor, die mit einer Angleichung beider in der melodischen Führung verbunden ist, ein Werk gestaltete, das sich im Nachhinein als eine Ankündigung neuer Aspekte interpretieren lässt [20]. Umso mehr stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Text in den Liedsätzen Ciconias. Zumal Suzanne Clercx in ihrer Untersuchung des Biographischen wie der Werke ausdrücklich darauf hinwies, dass bei einigen der Kompositionen italienischer Texte die Bedeutung einzelner Wörter in der Musik ihre Entsprechung zu finden scheine [21]. Hinsichtlich *O rosa bella* ist das Ergebnis freilich eher negativ. Das beginnt mit der Deklamation. So entspricht zwar die Vertonung des Anfangs mit der Folge ⊥ ♩ ♦ ♩ ♦ ♩ beziehungsweise ⊥ ♩ ♦ ♩ ♦ ♩ einer Gruppierung des tem-

aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich sind, wurde mehrfach bemerkt. So wies Heinrich Besseler in einem Aufsatz („Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht? ", *Mf* VIII [1955], 22/23) und dann in der zweiten Auflage seines *Bourdon und Fauxbourdon* die erhaltenen Kompositionen allein dem Magister Johannes Ciconia zu, den er als einen Sohn des Canonicus bezeichnete und in seinem Wirken „nach 1380" ansetzte (op. cit., 231 n. 60). Noch enger fasste David Fallows die Wirkungszeit dieses jüngeren Ciconia mit etwa 1390–1411: „Ciconia padre e figlio", *Rivista Italiana di Musicologia* XI (1976), 171–177. Suzanne Clercx kam daraufhin noch einmal auf ihre These zurück: „Ancora su Johannes Ciconia (1335 circa – 1411)", *Nuova Rivista Musicale Italiana* XI (1977), 573–590. – Die Diskussion bestätigt, dass bis heute weder biographische Fakten noch Werkzuweisungen eine eindeutige Antwort auf das „Problem Ciconia" erlauben. Andererseits bleibt die frühe Datierung von Werken wie *Sus un fontayne* auf „1367–1372" (so Clercx in ihrer Monographie: 74), wie Ursula Günther mehrfach betonte, aufgrund der Notation und des Stils anachronistisch: etwa „Zur Datierung des Manuskripts Modena, Biblioteca Estense α.M.5,24 (olim lat. 568)", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel usw. 1970, 176/177. Weitere Beobachtungen dazu werde ich an anderer Stelle vorlegen.

19 „Ciconia", *MGG* II (1952), 1429.

20 Eine Ausgabe bietet etwa Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia* II, 75–77 – allerdings ohne die zum Verständnis der Komposition bedeutsame Textierung des Tenor, die eine der beiden Handschriften vollständig und die andere für den Anfang bringt.

21 ib. I, 109/110.

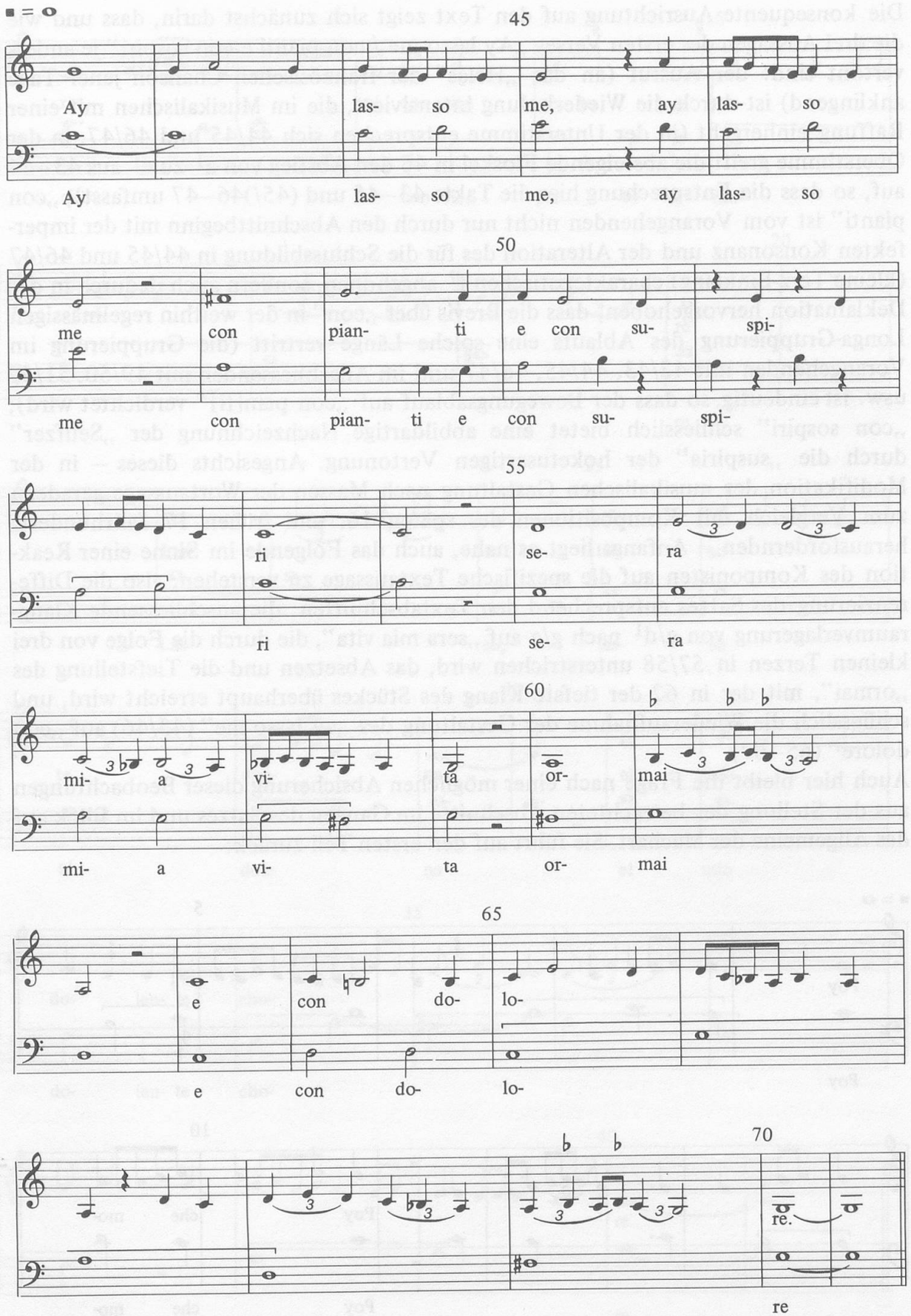
pus imperfectum dem Sprachfall und entsprechend steht es etwa mit ♩♩♩♩♩♩♩ für „non mi lassar morire"; doch verweist die Verwendung der ersten Gruppen auch für andere Textabschnitte, wo sie einmal besser und einmal weniger gut passen (besser etwa bei „in cortesia", weniger bei „o dolce anima mia" unter Erweiterung um eine prolatio der Unterteilung lang-kurz), auf die Priorität der musikalischen Entsprechung in der Wiederholung einer bestimmten rhythmischen Folge, die natürlich vom Anfang des Satzes her durchaus auf den Text bezogen sein kann. Ebenso verhält es sich mit der von Suzanne Clercx betonten „pathetischen" Wiederholung der Worte und Abschnitte [22]. Sie mag wieder für den Beginn vom Text her angeregt sein („O rosa, o rosa, o rosa bella, o rosa bella" heisst es in der Vertonung), erweist sich aber in der stereotypen Verwendung für alle Textabschnitte und in der Verbindung mit der durchgehenden Versetzung, die der Imitation – und zumal im Vergleich mit deren Handhabung bei den Lantins – einen ausgesprochen statischen Charakter gibt, aufs Ganze des Satzablaufs bezogen primär als ein Mittel der musikalischen Gestaltung. Auch bei der Berücksichtigung einzelner Wörter in den Madrigalen, auf die Suzanne Clercx verweist, bleibt der Zusammenhang vielfach vage. Eine Ausnahme bildet die auffallende Verlangsamung und Absetzung des Wortes „piangiti" in *I cani sono fuora* – zumal sie sich durch die entsprechende Vertonung des „piangendo [e dire]" in *La fiamma del to amor* abstützen lässt, einer Ballata, bei der der entsprechende zweite Text überdies „e non morire" heisst [23].

Andererseits lässt sich an einem nach Sprache, Aufzeichnungsweise und Satzanlage vorwiegend italienischen Stück Ciconias eine erstaunlich weitreichende und darin – soweit ich sehe – im Anfang des Jahrhunderts durchaus für sich stehende Ausrichtung auf den Text beobachten. Es handelt sich um die Ballata *Poy che morir* und hier wieder vor allem um den zweiten Teil. Er lautet nach der einzigen Handschrift [24]:

22 ib. 113.

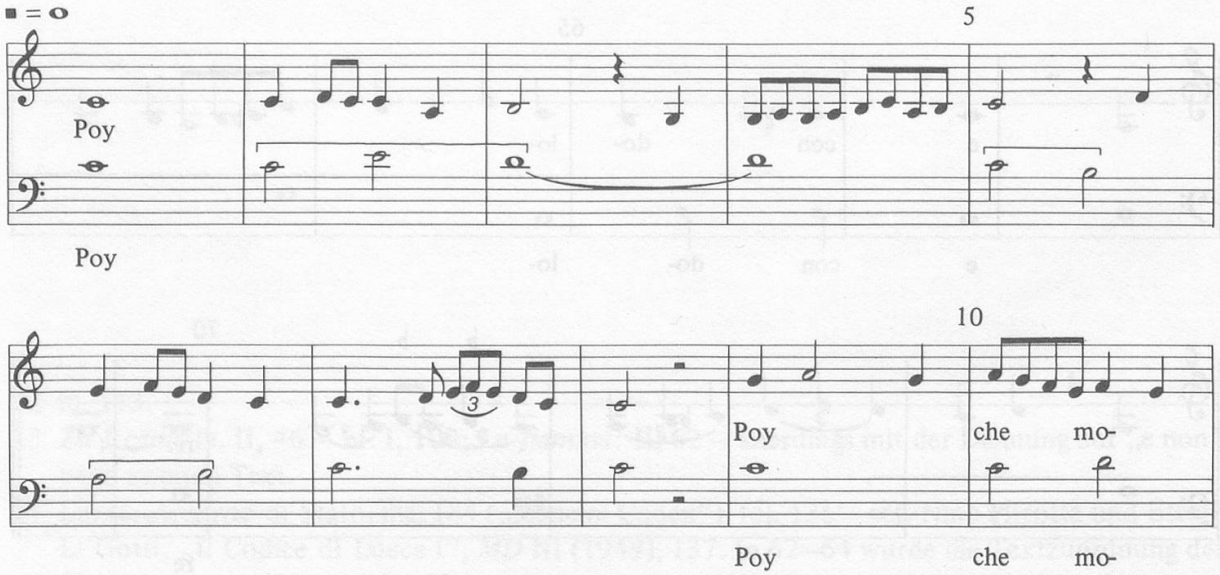
23 Zu *I cani*: ib. II, 46 – cf. I, 109; *La fiamma*: II, 62 – allerdings mit der Dehnung auf „e non" beim zweiten Text.

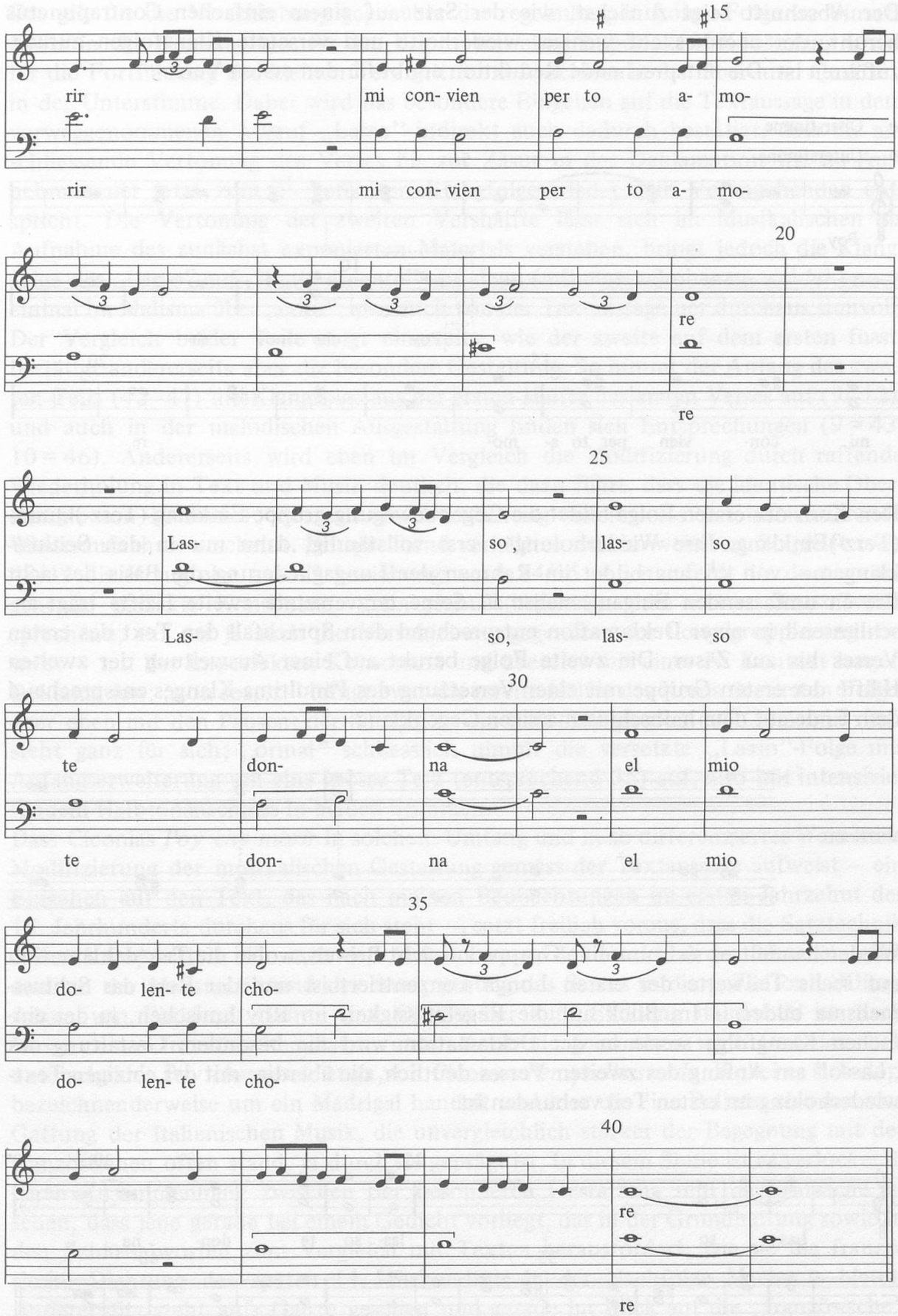
24 Lucca, Archivio di Stato, ms. 184 („Mancini Codex"), fol. 13b' – cf. Nino Pirrotta und Ettore Li Gotti, „Il Codice di Lucca I", *MD* III (1949), 137. In 62–64 wurde die Textzuordnung der Oberstimme an diejenige der Unterstimme angepasst (die Handschrift beginnt hier den neuen Text schon in 62). Eine zum Teil in den Werten und in der Textzuordnung abweichende Übertragung bietet Clercx, *Ciconia* II, 58–60. Es handelt sich um eine italienische Aufzeichnung mit einer „octonaria"-Gruppierung und eingeschobenen anderen Unterteilungen.


■ = ○
45
Ay las- so me, ay las- so
Ay las- so me, ay las- so
50
me con pian- ti e con su- spi-
me con pian- ti e con su- spi-
55
ri se- ra
ri se- ra
60
mi- a vi- ta or- mai
mi- a vi- ta or- mai
65
e con do- lo-
e con do- lo-
70
re.
re

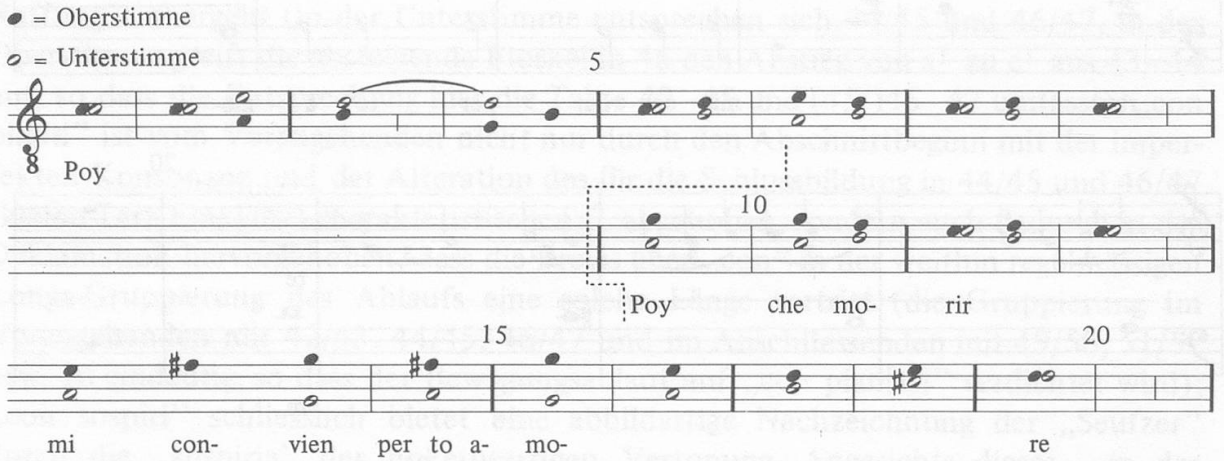
Die konsequente Ausrichtung auf den Text zeigt sich zunächst darin, dass und wie die drei Aussagen des ersten Verses „Ay lasso me / con pianti e con sospiri" je anders vertont sind: der Ausruf (an das „Hélas" der französischen Chanson jener Tage anklingend) ist durch die Wiederholung intensiviert, die im Musikalischen mit einer Raffung einhergeht (in der Unterstimme entsprechen sich 44/45 und 46/47, in der Oberstimme greift die absteigende Floskel in 46 den Abstieg von a^1 zu e^1 aus 43–44 auf, so dass die Entsprechung hier die Takte 43–45 und (45/)46–47 umfasst); „con pianti" ist vom Vorangehenden nicht nur durch den Abschnittbeginn mit der imperfekten Konsonanz und der Alteration des für die Schlussbildung in 44/45 und 46/47 (kleine Terz-Einklang) charakteristischen f^1 abgehoben, sondern auch dadurch in der Deklamation hervorgehoben, dass die Brevis über „con" in der weithin regelmässigen Longa-Gruppierung des Ablaufs eine solche Länge vertritt (die Gruppierung im Vorangehenden mit 42/43, 44/45, 46/47 und im Anschliessenden mit 49/50, 51/52 usw. ist eindeutig, so dass der Bewegungsablauf auf „con pian[ti]" verdichtet wird); „con sospiri" schliesslich bietet eine abbildartige Nachzeichnung der „Seufzer" durch die „suspiria" der hoketusartigen Vertonung. Angesichts dieses – in der Modifikation der musikalischen Gestaltung nach Massen der Wortaussage geradezu zum Vergleich mit Kompositionen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts herausfordernden – Anfangs liegt es nahe, auch das Folgende im Sinne einer Reaktion des Komponisten auf die spezifische Textaussage zu verstehen, also die Differenzierung des Satzes entsprechend den Textabschnitten: die anschliessende Klangraumverlagerung von g/d^1 nach g/g auf „sera mia vita", die durch die Folge von drei kleinen Terzen in 57/58 unterstrichen wird, das Absetzen und die Tiefstellung des „ormai", mit der in 62 der tiefste Klang des Stückes überhaupt erreicht wird, und schliesslich die Wiederaufnahme der Gestaltung des „ay lasso me" (45/46) auf „con dolore" (65–67).

Auch hier bleibt die Frage nach einer möglichen Absicherung dieser Beobachtungen aus der Stellung der betrachteten Abschnitte im Ganzen des Satzes und im Blick auf das Allgemeine der Machart. Sie führt auf den ersten Teil zurück:

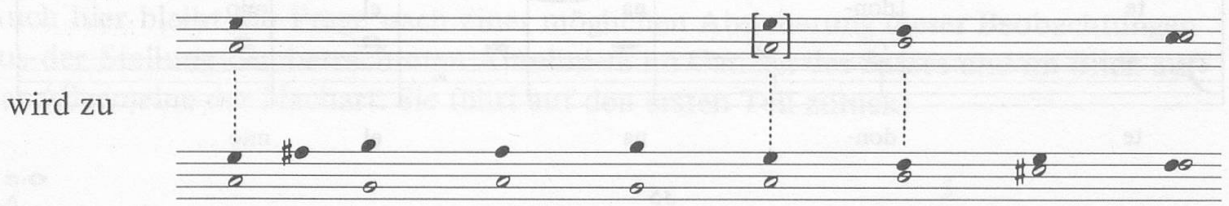



15
rir mi con- vien per to a- mo-
rir mi con- vien per to a- mo-
20
re
re
25
Las- so, las- so
Las- so, las- so
30
te don- na el mio
te don- na el mio
35
do- len- te cho-
do- len- te cho-
40
re
re

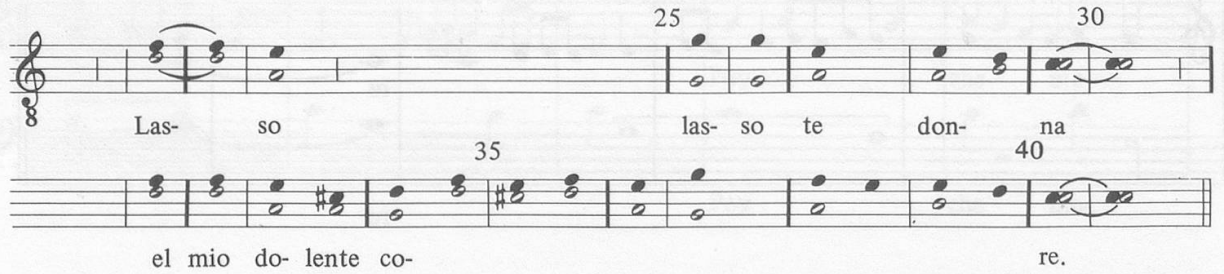
Der Abschnitt zeigt zunächst, wie der Satz auf einem einfachen Contrapunctus beruht, der überdies auf wenige, wiederholte und versetzte Klangfolgen zurückzuführen ist. Die entsprechende Reduktion ergibt für den ersten Vers:



Den Kern der ersten Folge bildet die Gegenbewegungsgruppe Einklang-(Terz-)Quint-(Terz-)Einklang. Ihre Wiederholung – erst vollständig, dann nur in den Schlussklängen – von c^1 aus bildet im Rahmen der Longagliederung die Basis des acht Breven umfassenden Eingangsmelismas. Seine terzversetzte zweite Hälfte trägt anschliessend in einer Deklamation entsprechend dem Sprachfall den Text des ersten Verses bis zur Zäsur. Die zweite Folge beruht auf einer Ausweitung der zweiten Hälfte der ersten Gruppe mit einer Versetzung des Pänultima-Klanges entsprechend dem Ende auf dem halbschlussmässigen Gegenklang:



Wieder handelt es sich um eine Gruppe aus acht Breven, wobei die Textdeklamation auf sechs Teilwerte der ersten Longa konzentriert ist und der Rest das Schlussmelisma bildet. – Im Blick auf die Regelmässigkeit im Rhythmischen, in der einfachen Klangfolge sowie in der Deklamation wird die besondere Gestaltung des „Lasso" am Anfang des zweiten Verses deutlich, die überdies mit der einzigen Textwiederholung im ersten Teil verbunden ist:



Das gilt für die Verschiebung gegenüber der regelmässigen Longa-Folge im Einsatz sowie in der Deklamation, für den Beginn mit einer imperfekten Konsonanz sowie für die Fortführung der kleinen Terz mit fa-mi-Anschluss in der Ober- und Quartfall in der Unterstimme. Dabei wird das besondere Eingehen auf die Textaussage in dem vorweggenommenen Ausruf „Lasso" indirekt auch dadurch bestätigt, dass die anschliessende Vertonung des Verses bis zur Zäsur in der Deklamation wie im Aufnehmen der jetzt zum c^1 geführten Klangfolge wieder dem Vorangehenden entspricht. Die Vertonung der zweiten Vershälfte lässt sich im Musikalischen als Aufnahme des zunächst exponierten Materials verstehen, bringt jedoch die Klangfolge des „Lasso" auf „il mio dolente" und dann (mit eingeschobenem cis^1/e^1) noch einmal im Melisma über „core", also auch von der Textaussage her durchaus sinnvoll. Der Vergleich beider Teile zeigt einerseits, wie der zweite auf dem ersten fusst, bestätigt andererseits aber die besondere Gestaltung. So nimmt der Anfang des zweiten Teils (42–47) die Klangfolge aus der ersten Hälfte des ersten Verses auf (9–12), und auch in der melodischen Ausgestaltung finden sich Entsprechungen (9 = 43; 10 = 46). Andererseits wird eben im Vergleich die Modifizierung durch raffende Wiederholung in Text und Musik deutlich, die dazu führt, dass die identische Oberstimme von 10 und 46 dort als eine Fortführung und hier als eine intensivierende Wiederaufnahme erscheint. Entsprechend verhält es sich im weiteren. So greift zwar 48/49 die Klangfolge aus 13 beziehungsweise 14/15 auf, nur fehlt die dort vorangehende perfekte Konsonanz: „con pianti" beginnt – dem ersten „Lasso" entsprechend, auf das ja auch die Verschiebung gegenüber der Longagruppierung verweist – mit der imperfekten Konsonanz und überdies mit einer im Kontext langen Deklamation; „con sospiri" bringt zwar die zweite Hälfte des Kerns der ersten Folge, aber eben mit den Pausen; der Abstieg in die tiefe Klangregion auf „sera mia vita" steht ganz für sich; „ormai" schliesslich nimmt die versetzte „Lasso"-Folge mit Anfangserweiterung um eine grosse Terz (entsprechend 35) auf, also mit intensivierendem Halbtonanschluss in beiden Stimmen.

Dass Ciconias *Poy che morir* in solchem Umfang und in so differenzierter Weise eine Modifizierung der musikalischen Gestaltung gemäss der Textaussage aufweist – ein Eingehen auf den Text, das nach meinen Beobachtungen im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts durchaus für sich steht –, setzt freilich voraus, dass die Satztechnik dieser Komposition, die nach der Aufzeichnung, der Funktion der Stimmen, aber auch in der Melismatik und der Ausspannung des Satzes in die („Zielton"-)Klangfolgen von Einklang, Quinte und Oktave her zum Einklang italienisch ist, nach Massen eines französischen Satzes unter Kontrolle genommen wird. Und das eben unterscheidet *Poy che morir* etwa von Ciconias *Per quella strada*. Wobei es sich dort bezeichnenderweise um ein Madrigal handelt und hier um eine Ballata, also um jene Gattung der italienischen Musik, die unvergleichlich stärker der Begegnung mit der französischen offen stand, ja durch sie geprägt ist. In diesem Sinne ist es verlockend, einen Zusammenhang zwischen der besonderen Gestaltung und der Tatsache zu sehen, dass jene gerade bei einem Gedicht vorliegt, das in der Grundhaltung sowie in den Schlüsselworten zum Vergleich mit Texten herausfordert, wie sie die französische Dichtung des späten 14. Jahrhunderts in der Nachfolge Machauts bietet. Andererseits steht aufs Ganze gesehen und gerade im Blick auf die „französische" Vertonung des italienischen *O rosa bella* ausser Frage, dass *Poy che morir* im Spektrum der klar unterschiedenen und unterscheidbaren Macharten das Italienische vertritt. Und im Blick auf die in Dufays *Vergene bella* zu beobachtende Verbindung

neuer Züge aus dem Ergebnis einer ersten Phase des Stilwandels mit einem differenzierten Eingehen auf den Text ist es bemerkenswert, dass beide Momente bei diesem „Niederländer in Italien" aus dem Anfang des Jahrhunderts getrennt erscheinen: dass eine Komposition *(O rosa bella)* Aspekte der Machart zeigt, die sich von jenen Ergebnissen her als Ankündigung des Neuen interpretieren lassen, und eine andere ein vergleichbares Eingehen auf den Text.

III.

Über das Leben und die Wirkungsstätten Arnolds und Hugos de Lantins ist kaum etwas bekannt. Das gleiche gilt für eine denkbare Verwandtschaft beider. Auch ist nicht sicher zu belegen, dass es sich um Musiker aus dem Norden handelt. Doch verweist der Name auf eine Herkunft aus oder bei Lüttich, sodann hat Arnold in seinen Liedsätzen ausschliesslich und Hugo überwiegend französische Texte vertont, schliesslich fusst beider Kompositionsweise eindeutig auf der französischen Tradition. Und nichts spricht dagegen, dass sie zu der grossen Zahl franko-flämischer Musiker gehören, die vom zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in Italien das Repertoire der komponierten Mehrstimmigkeit bestimmten. Während sich aber die meisten dieser Musiker nur für wenige Jahre oder auch kürzer in Italien aufhielten – dass ein Komponist wie Fontaine für fast acht Jahre in Italien blieb, war eher die Ausnahme –, legen die wenigen direkten und indirekten Anhaltspunkte in Nachrichten und aus der Zuweisung von Werken die Annahme nahe, dass beide Lantins im dritten und vierten Jahrzehnt ausschliesslich in Italien wirkten. So heisst es bei zwei Chansons Arnolds in der Oxforder Handschrift, sie seien im März 1428 in Venedig komponiert, ist Arnold 1431/32 in der Papstkapelle nachweisbar und verweisen Kompositionen Hugos auf einen Kontakt mit den Malateste um 1421 sowie im gleichen Jahrzehnt nach Venedig [25]. Dem entspricht die Überlieferung ihrer Werke insofern, als sie sich auf jene Handschriften konzentriert, die in Italien zwischen Anfang und Mitte des vierten Jahrzehnts abgeschlossen wurden und das Repertoire der in Italien entstandenen beziehungsweise nach Italien gebrachten Werke bieten, das sich klar gegenüber dem breiten Import englischer Musik über Modena und das Basler Konzil im vierten und fünften Jahrzehnt abgrenzen lässt [26]. Da überdies von beiden Lantins eine erstaunlich grosse Zahl geistlicher beziehungsweise liturgischer wie weltlicher Werke erhalten ist, bilden diese – im Vergleich mit den nur im Norden wie den nur für kürzere Zeit in Italien nachweisbaren franko-flämischen Kom-

25 Dazu etwa die Zusammenstellung des Biographischen wie der Werküberlieferung bei Wolfgang Rehm, „Lantins", *MGG* VIII (1960), 200–202.

26 Zur Rolle Modenas für den Import englischer Musik in Italien: Ann Besser Scott, „English Music in Modena, Biblioteca Estense, α.X.11 and other Italian Manuscripts", *MD* XXVI (1972), 145–160, und Lewis Lockwood, „Dufay and Ferrara", *Dufay Quincentenary Conference Brooklyn College December 6–7, 1974*, ed. Allan W. Atlas, New York 1976, 1–25. – Die schon von Besseler betonte Abgrenzung des italienischen Repertoires wird jetzt durch diese Arbeiten sowie die Beobachtungen von Marion Cobin („The Compilation of the Aosta Manuscript: A Working Hypothesis" im genannten Dufay-Kongressbericht, 76–101) und von Tom R. Ward bestätigt („The Structure of the Manuscript Trent 92-I", *MD* XXIX [1975], 127–147). Sie erlauben es, die Rolle des Basler Konzils im Stilwandel präziser zu fassen.

ponisten und nicht zuletzt mit den Werken Dufays jener Zeit – eine zentrale Quelle zum Verständnis der italienischen Situation und damit für den Stilwandel bis um die Mitte des vierten Jahrzehnts.

Umso erstaunlicher ist es, dass die weltlichen Liedsätze der Lantins bis heute kaum Beachtung fanden. Das hängt offensichtlich mit der allgemeinen Konzentration der Untersuchungen zum Stilwandel auf die geistliche beziehungsweise liturgische Musik zusammen. Sie ist nicht zuletzt durch die Frage nach der Rolle der englischen Musik und Musiker bestimmt. Doch wies Charles van den Borren, der sich mehrfach und länger schon mit den Lantins beschäftigt hatte, bereits 1950 anlässlich seiner Veröffentlichung der weltlichen Werke beider Komponisten darauf hin, dass Hugo mit seiner häufigen, ja gleichsam systematischen Verwendung der Imitation in bemerkenswerter Weise die imitierende Schreibweise der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorwegnehme, wie sie etwa Busnois und andere Musiker jener späteren Zeit in ihren Liedsätzen praktizierten[27].

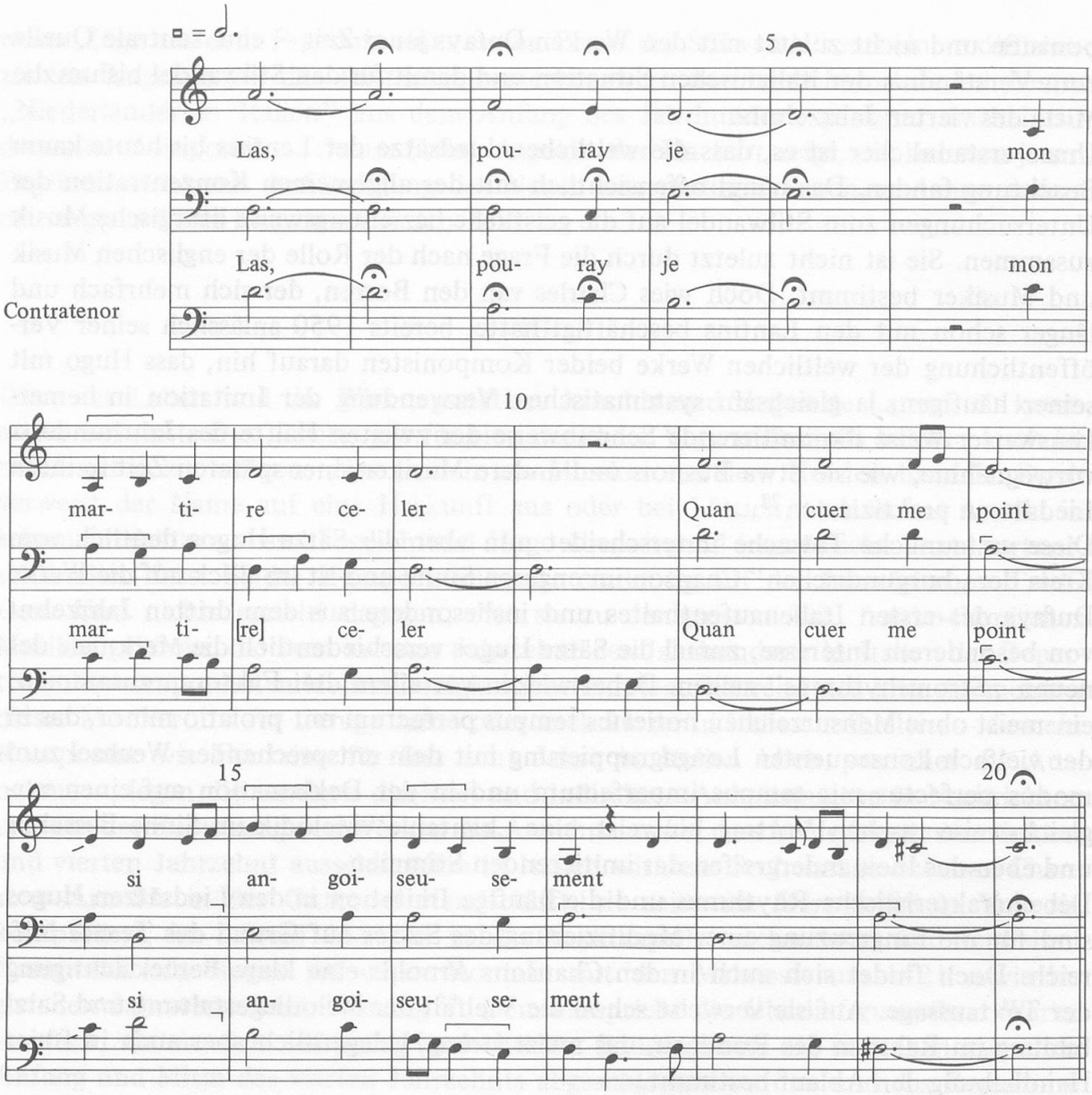
Diese erstaunliche Tatsache unterscheidet nun aber die Sätze Hugos deutlich vom Kreis der „burgundischen" Chanson im engeren Sinne und ist im Blick auf die Werke Dufays des ersten Italienaufenthaltes und insbesondere aus dem dritten Jahrzehnt von besonderem Interesse, zumal die Sätze Hugos verschiedentlich die Merkmale des neuen „Stromrhythmus" zeigen. Dabei wirken vor allem drei Faktoren zusammen: ein meist ohne Mensurzeichen notiertes tempus perfectum mit prolatio minor, das in der vielfach konsequenten Longagruppierung mit dem entsprechenden Wechsel zum modus perfectus mit tempus imperfectum und in der Deklamation auf einen vergleichsweise raschen Vortrag hinweist, eine „kantable" Melodik im Sinne Besselers und eben das Ineinandergreifen der imitierenden Stimmen.

Der charakteristische Rhythmus und die häufige Imitation in den Liedsätzen Hugos sind für die Eingrenzung einer Modifizierung des Satzes auf Grund des Textes hilfreich. Doch findet sich auch in den Chansons Arnolds eine klare Berücksichtigung der Textaussage. Auf sie verweist schon die Vielfalt der Melodiegestaltung und Satzbildung im Rahmen des Rondeau, das meist streng, gelegentlich aber auch in freier Handhabung den Ablauf bestimmt.

Offenkundig ist die Berücksichtigung der Textaussage etwa am Anfang der folgenden Chanson, auf die schon Charles van den Borren als eine bemerkenswerte Komposition hinwies[28]:

27 *Pièces Polyphoniques Profanes de provenance Liégeoise,* Bruxelles 1950, „Introduction".

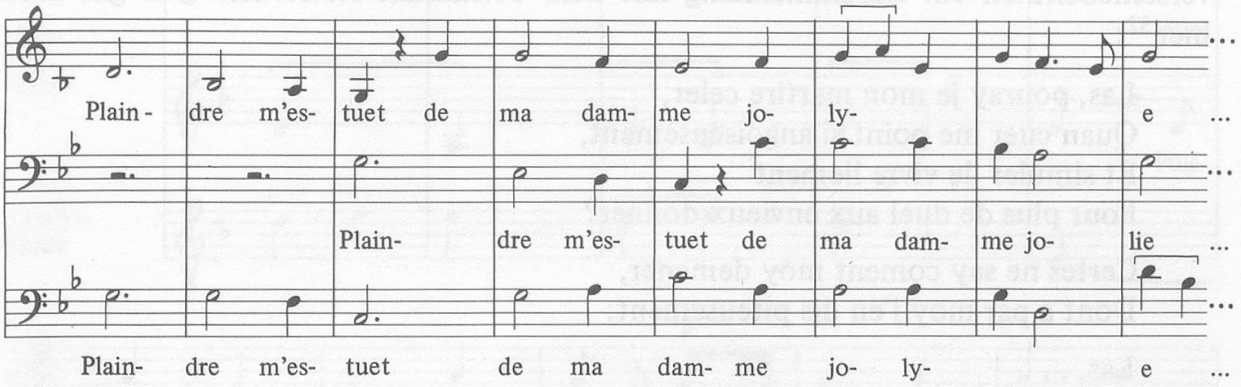
28 Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. misc. 213 (im folgenden als *Ox* angeführt), fol. 79'. Eine vollständige Edition bietet Van den Borren (*Pièces*, 25/26). – Vom Hinweis auf Abweichungen gegenüber dieser sehr zuverlässigen Edition sehe ich ab, desgleichen davon, allgemeine Probleme der recht eindeutigen Aufzeichnungen zu besprechen. – Die Textierung von 15/16 ist im Blick auf die ganze Chanson im Cantus derjenigen des Tenor angeglichen. Die Handschrift nimmt eindeutig die erste Silbe des letzten Wortes noch auf den dritten Teil von 14, setzt aber auch die vorletzte Semibrevis leicht ab. – Der Hinweis Van den Borrens: „Dufay and his School", *New Oxford History of Music* III, London 1960, 237.



Denn hier gab der Ruf „Las" („Hélas"), dessen Formelhaftigkeit in den Texten jener Zeit die Vorstellung des Stereotypen evoziert, den Anlass zu einer besonderen Vertonung, die in den Chansons dieses Komponisten wie anderer seiner Tage durchaus für sich steht. Zwar ist auch bei den Lantins in der Regel die Zäsur nach der vierten Silbe berücksichtigt, ungewöhnlich jedoch ist die Gestaltung dieses Rufs sowohl mit den „coronae", die seit dem 14. Jahrhundert zur Hervorhebung einzelner Wörter und Namen dienen, als auch mit dem Einsatz an der oberen Grenze des (im Cantus plagalen) d-Modus und dem anschliessenden Fallen zur Finalis, ohne dass diese Bewegung entsprechend aufgenommen wäre, wie es etwa in einem anderen Lied Arnolds der Fall ist (*Tout mon désir* mit zweimaligem absteigenden Durchschreiten der Quinte im Eingangsmelisma – das erste Mal in Terzen, das zweite in Sekunden –, aber mit anschliessender Erweiterung der Terzschichtung im Versbeginn durch den Quintabstieg von c^2 aus und mit kontinuierlicher Rückführung zum d^1 [29]). Die Gestaltung entspricht im klingenden Resultat dem klagenden Ruf des Textes.

29 Van den Borren, *Pièces*, 19–20.

Und die Prägung des Satzes durch die Textaussage findet indirekt eine anschauliche Bestätigung dadurch, dass eine Chanson Hugos (mit der für ihn charakteristischen Imitation), die die vergleichbare Aussage „Plaindre m'estuet" auch im Kompositorischen von der Fortsetzung „de ma dame jolye" abhebt, im Cantus wie in der Gegenstimme mit dem Satzanfang Arnolds übereinstimmt [30]:



Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang aber auch die besondere Klanglichkeit der Takte 16/17 in der Chanson Arnolds. Sie wird einerseits durch die Quintfortschreitungen zwischen Cantus und Contratenor, andererseits dadurch bestimmt, dass diese am Anfang von 16 mit einem unvorbereiteten Quartvorhalt des Cantus zusammenfällt. Nun findet sich ein solcher Quartvorhalt allenthalben bei Arnold; auch handelt es sich bei den Quinten um uneigentliche, weil resultierende Fortschreitungen zweier satztechnisch auf den Tenor bezogenen Stimmen in einer erweiterten Zweistimmigkeit. Sie sind zwar bei Arnold selten, lassen sich aber eben aufgrund nicht nur empirisch erarbeiteter, sondern auch in der Lehre formulierter Regeln begründend erklären. Dennoch könnte die auffallende Klanglichkeit einer auf das Wort „angoiseusement" bezogenen besonderen Gestaltung entsprechen. In diese Richtung weist nicht nur das Zusammentreffen beider Satzmittel, sondern auch der Kontext. So endet dieser Teil in jeder Hinsicht ungewöhnlich: mit imperfekten, also im Sinne des Contrapunctus weiterführenden Intervallen zwischen Cantus beziehungsweise Contratenor und Tenor, mit einem Quartvorhalt zwischen den Gerüststimmen Cantus und Tenor auf die letzte betontere Zeit, dessen Auflösung in die Terz a–cis^1 ohne Berücksichtigung des Contratenor den (vom Modus her) finalen Klang d–d^1 erwarten liesse, hier aber durch die Unterterz in der dritten Stimme zu einem gegenüber der „resultierenden" Quinte fis-cis^1 in den Aussenstimmen sekundären Intervall wird; womit dann der erste Teil dieser ausgeprägt dorischen Chanson mit dem Klang fis-a-cis^1 schliesst, der umso stärker ins Ohr fällt, als der zweite Teil mit d-a-f^1 beginnt. Und das Besondere dieser Gestaltung wird nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass sich der Rest der Komposition ausnahmslos im Schulmässigen bewegt.

Schliesslich verweist diese Chanson noch auf einen weiteren Aspekt, der für die Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Text von Interesse ist. Er betrifft die Form. Denn das Lied wäre – wie auffallend viele Lieder dieser Zeit – nach der Usanz der Musikgeschichtsschreibung als ein unvollständiges beziehungsweise ein im Text unvollständig überliefertes Rondeau zu klassifizieren. Zwar gibt es solche Fälle

30 *Ox*, fol. 46' – cf. Van den Borren, *Pièces*, 48.

nachweislich, doch scheint es mir – im Anschluss an Beobachtungen Nino Pirrottas[31] – bei vielen dieser Lieder sinnvoller, die anscheinende Unvollständigkeit als Kennzeichen einer Phase des Experimentierens mit neuen Formbildungen zu interpretieren. Sie beruht auf der freien Kombination bestimmter „formes fixes" beziehungsweise auf deren Umgestaltung und Verkürzung. Und auch dabei lässt sich verschiedentlich ein Zusammenhang mit dem Textinhalt feststellen. Das gilt auch hier[32]:

Las, pouray je mon martire celer,
Quan cuer me point si angoiseusement,
Et simuler de vivre liement
Pour plus de duel aux envieux donner?
Certes ne say coment moy demener,
Dont a par moy j'en dis piteusement:

Las, . . .

So wäre diese Chanson ein Rondeau ohne zweiten Vierzeiler. Dadurch aber ergibt sich eine symmetrische Anlage, die zwischen die beiden AB des Refrains nur einen Zweizeiler einfügt, der seinerseits im Inhalt wie in der Wortwahl der besonderen Gestaltung des A-Teils entspricht. Denn auf das „Las, pouray je" erklingt als zweiter Text „Certes ne say" und auf „angoiseusement" „[j'en dis] piteusement:", und das führt wieder direkt zu dem „Las, pouray je" zurück, dessen besondere Gestaltung die symmetrische Anlage des Ganzen unterstreicht.
Die auch für sich betrachtet unverkennbare Modifizierung der Satzanlage durch die Textaussage in dieser Chanson tritt noch deutlicher hervor, wenn sie mit der Vertonung anderer Texte verglichen wird, so etwa – um den Hinweis durch die Gegenüberstellung zweier extremer Beispiele zu verdeutlichen – mit der Vertonung des humoristischen *Puisque je sui cyprianés* und des ernsten *Esclave à dueil*. Der Text der ersten Chanson lautet:

Puisque je sui cyprianés,
Dire vueil pourquoi et comment:

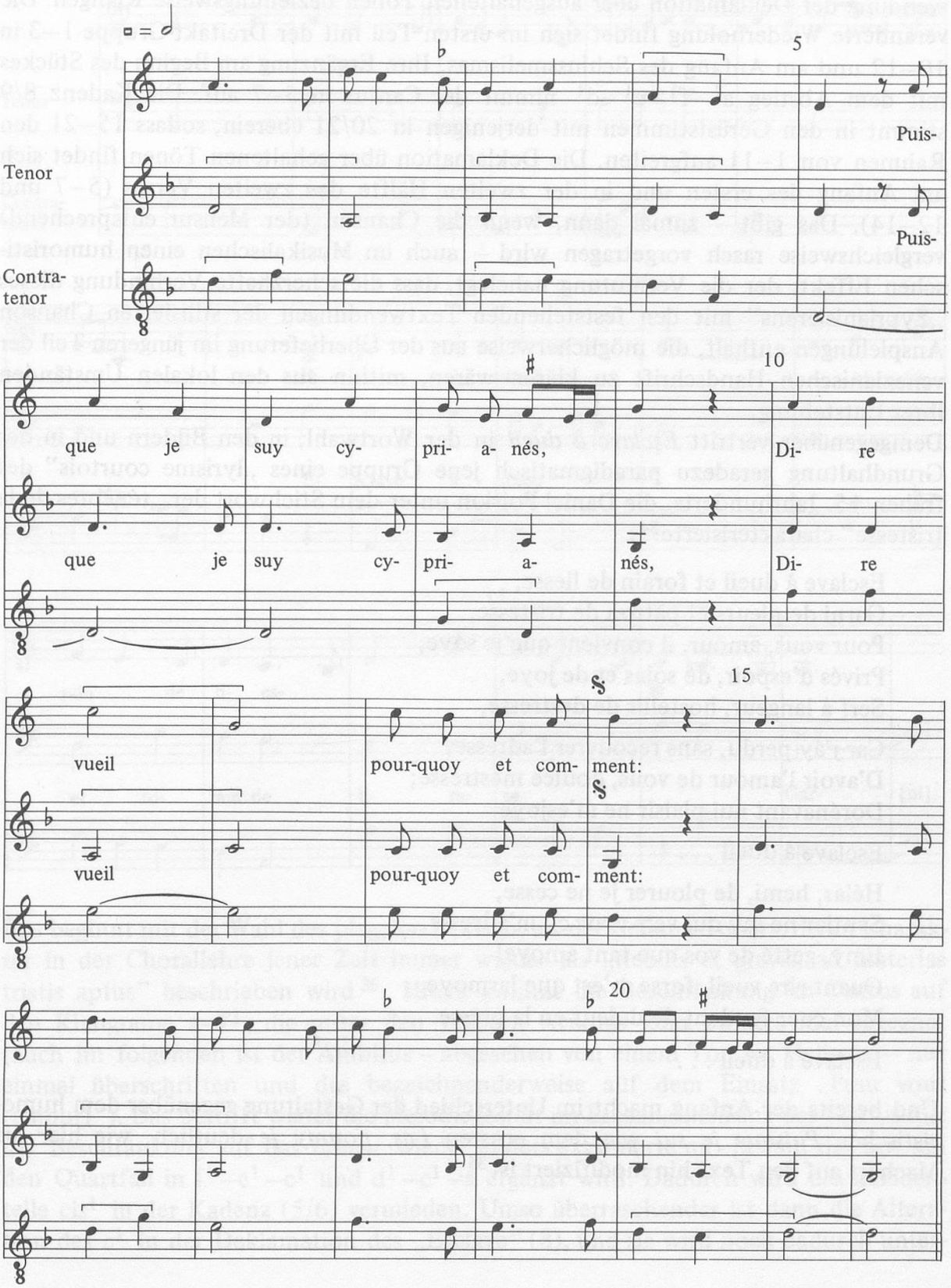
Vray est que suy ennamourés
D'une cypriaine à présent,

Par quy souspris soudainement
Suy de s'amour qui me condampne
A mort, se n'ay aligement
En Cypre d'une cipriaine.

Es handelt sich hier um die einzige Chanson Arnolds im tempus imperfectum cum prolatione minori; sie steht in der Form für sich – nach Massen der „formes fixes" liesse sie sich auf die einstrophige kleine Ballade mit mannigfachem „Rücklauf"

31 „On Text Forms from Ciconia to Dufay", *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue, New York 1966, 673–682.
32 Die Textwiedergaben folgen der mit der Handschrift verglichenen Edition Van den Borrens.

zurückführen –, aber auch, wie die Wiedergabe des ersten Teils verdeutlichen kann, im einzelnen der Machart[33]:



33 *Ox*, fol. 54' – cf. Van den Borren, *Pièces*, 22–23. Der parallele Text des ersten Teils ist nicht in die Wiedergabe aufgenommen.

Das gilt für den Aufbau aus kurzen, wiederholten beziehungsweise verändert wiederholten und je anders aneinandergereihten Abschnitten und für die auffallende Verwendung der Deklamation über ausgehaltenen Tönen beziehungsweise Klängen. Die veränderte Wiederholung findet sich im ersten Teil mit der Dreitakt-Gruppe 1–3 in 10–12 und am Anfang des Schlussmelismas. Ihre Ergänzung am Beginn des Stückes mit dem Abstieg a^1–f^1–e^1–d^1 nimmt der Cantus in 5–7 auf. Die Kadenz 8/9 stimmt in den Gerüststimmen mit derjenigen in 20/21 überein, sodass 15–21 den Rahmen von 1–11 aufgreifen. Die Deklamation über gehaltenen Tönen findet sich am Anfang des ersten und in der zweiten Hälfte des zweiten Verses (5–7 und 12–14). Das gibt – zumal dann, wenn die Chanson (der Mensur entsprechend) vergleichsweise rasch vorgetragen wird – auch im Musikalischen einen humoristischen Effekt, der die Vermutung nahelegt, dass die scherzhafte Verbindung dieses „Zyprianisierens" mit den feststehenden Textwendungen der stilisierten Chanson Anspielungen enthält, die möglicherweise aus der Überlieferung im jüngeren Teil der venezianischen Handschrift zu klären wären, mithin aus den lokalen Umständen ihrer Entstehung.

Demgegenüber vertritt *Esclave à dueil* in der Wortwahl, in den Bildern und in der Grundhaltung geradezu paradigmatisch jene Gruppe eines „lyrisme courtois" des frühen 15. Jahrhunderts, die Daniel Poirion unter dem Stichwort der „ténèbres de la tristesse" charakterisierte[34]:

Esclave à dueil et forain de liesse,
Garni de pleurs et patron de tristesse,
Pour vous, amour, il convient que je soye,
Privés d'espoir, de solas et de joye,
Serf à langeur, hostellir de destresse,

Car j'ay perdu, sans recouvrer l'adresse,
D'avoir l'amour de vous, doulce mestresse;
Dorénavant nul plaisir ne m'esjoye.

Esclave à dueil . . .

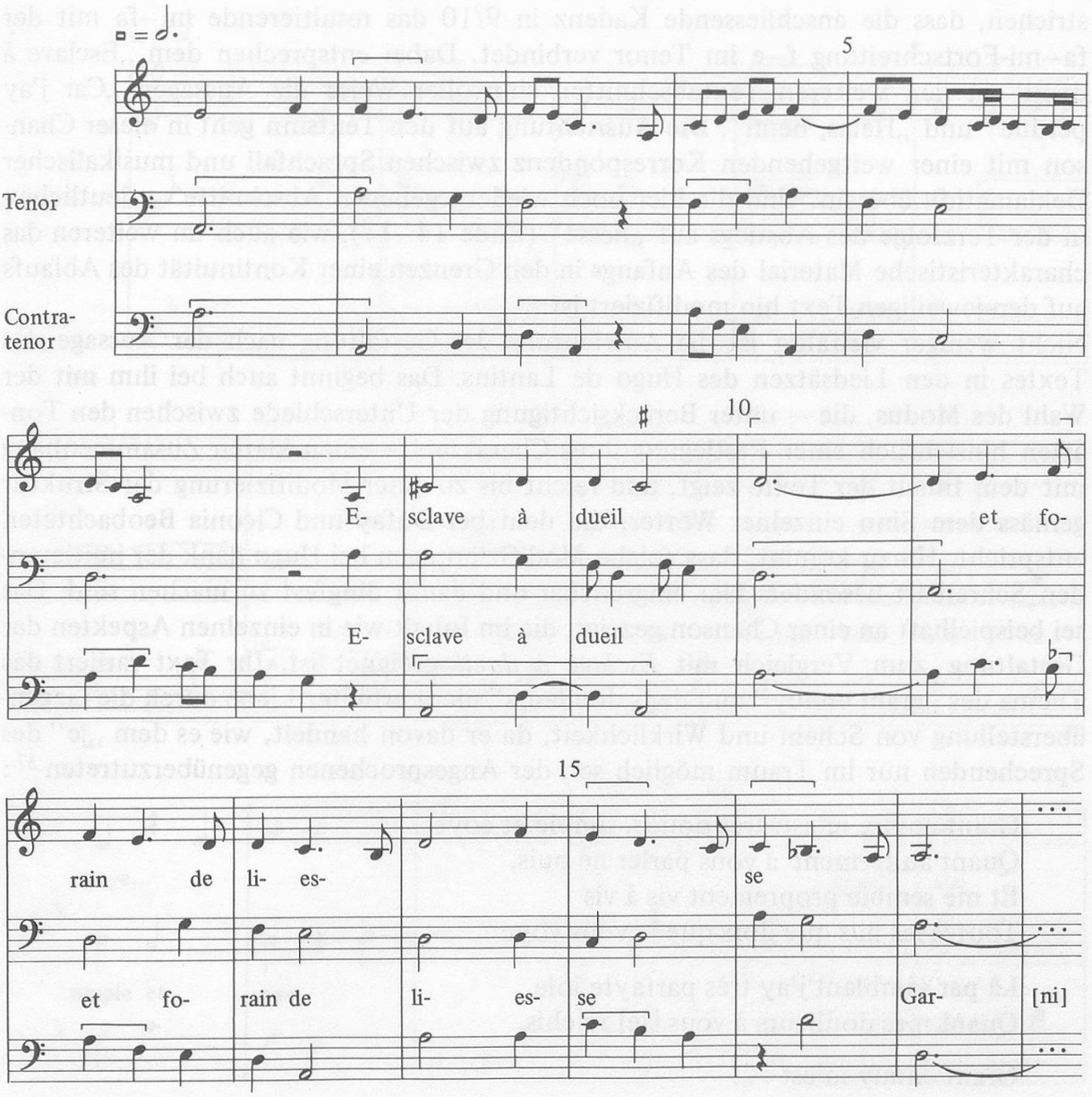
Hélas, hemi, de plourer je ne cesse,
Sentier ne say qui vers vous cy m'adresse,
Emy, getté de vos que tant amoye!
Quant rire vueil, forse m'est que larmoye,
Mon cuer fendent de doleur en la presse.

Esclave à dueil . . .

Und bereits der Anfang macht im Unterschied der Gestaltung gegenüber dem humoristischen *Puisque je sui* wie dem ernsten *Las, pouray je* deutlich, wie hier die Machart auf den Text hin modifiziert ist[35]:

34 *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Grenoble 1965, 556 (*Université de Grenoble. Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines* XXXV).

35 *Ox*, fol. 56 – cf. Van den Borren, *Pièces*, 14–15.



Das beginnt mit der Wahl des plagalen Dorisch, als der tiefsten Tonart, deren Charakter in der Chorallehre jener Zeit immer wieder als „flebilis et gravis, ad materias tristis aptus" beschrieben wird [36]. Hinzu kommt die Beschränkung im Cantus auf den Klangraum a–f^1, die unter den Liedern Arnolds kein zweites Mal begegnet (auch im folgenden ist der Ambitus – abgesehen von einem Ton im Melisma – nur einmal überschritten und das bezeichnenderweise auf dem Einsatz „Pour vous [amour]"). Das betrifft weiter die Melodiegestalt im Eingangsmelisma des Cantus mit der Beschränkung auf das immer wieder anders exponierte mi–fa–mi, das nur um den Quartfall in f^1–e^1–c^1 und d^1–c^1–a ergänzt wird. Dadurch wird das akzidentelle cis^1 in der Kadenz (5/6) vermieden. Umso überraschender ist dann die Alteration des c^1 in der Deklamation des „Esclave" (8), und sie wird noch dadurch unter-

36 Vergleiche: Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, 236/237; Meier, „Handschrift Porto" (cf. supra, 23 n. 2), 183; das Zitat nach Gobelinus Person, „Tractatus musicae scientiae" cap. 5, ed. Hermann Müller, „Der *tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person (1358–1421)", *KmJb* XX (1907), 186a.

strichen, dass die anschliessende Kadenz in 9/10 das resultierende mi–fa mit der fa–mi-Fortschreitung f–e im Tenor verbindet. Dabei entsprechen dem „Esclave à dueil" in den weiteren Textabschnitten sinnvoller Weise die Aussagen „Car j'ay perdue" und „Hélas, hemi". Die Ausrichtung auf den Textsinn geht in dieser Chanson mit einer weitgehenden Korrespondenz zwischen Sprachfall und musikalischer Deklamation überein. Und die hier noch wiedergegebenen Abschnitte verdeutlichen in der Terzfolge des Abstiegs auf „liesse" (Ende 14–17), wie auch im weiteren das charakteristische Material des Anfangs in den Grenzen einer Kontinuität des Ablaufs auf den jeweiligen Text hin modifiziert ist.

Nicht weniger vielfältig ist die Ausrichtung der Gestaltung nach der Aussage des Textes in den Liedsätzen des Hugo de Lantins. Das beginnt auch bei ihm mit der Wahl des Modus, die – unter Berücksichtigung der Unterschiede zwischen den Tonarten hinsichtlich einer Festlegung ihres Charakters – einen klaren Zusammenhang mit dem Inhalt der Texte zeigt, und reicht bis zu einer Modifizierung der Struktur gemäss dem Sinn einzelner Wörter, die dem bei Dufay und Ciconia Beobachteten entspricht. Hinzu kommt, dass solche Modifizierungen bei Hugo dank der imitierenden Schreibart besonders klar eingrenzbar und damit dingfest zu machen sind. Das sei beispielhaft an einer Chanson gezeigt, die im Inhalt wie in einzelnen Aspekten der Gestaltung zum Vergleich mit *Esclave à dueil* geeignet ist. Ihr Text variiert das Thema des „grant ennuy" und der „doulleurs" nicht erfüllter Liebe durch die Gegenüberstellung von Schein und Wirklichkeit, da er davon handelt, wie es dem „je" des Sprechenden nur im Traum möglich sei, der Angesprochenen gegenüberzutreten [37]:

Grant ennuy m'est, très douce, simple et coye,
Quant aultrement à vous parler ne puis,
Et me semble proprement vis à vis
Toutes les nus que dors que je vous voye.

Là par samblant j'ay très parfayte joie
Quant mes doulleurs à vous [je] rejehis.

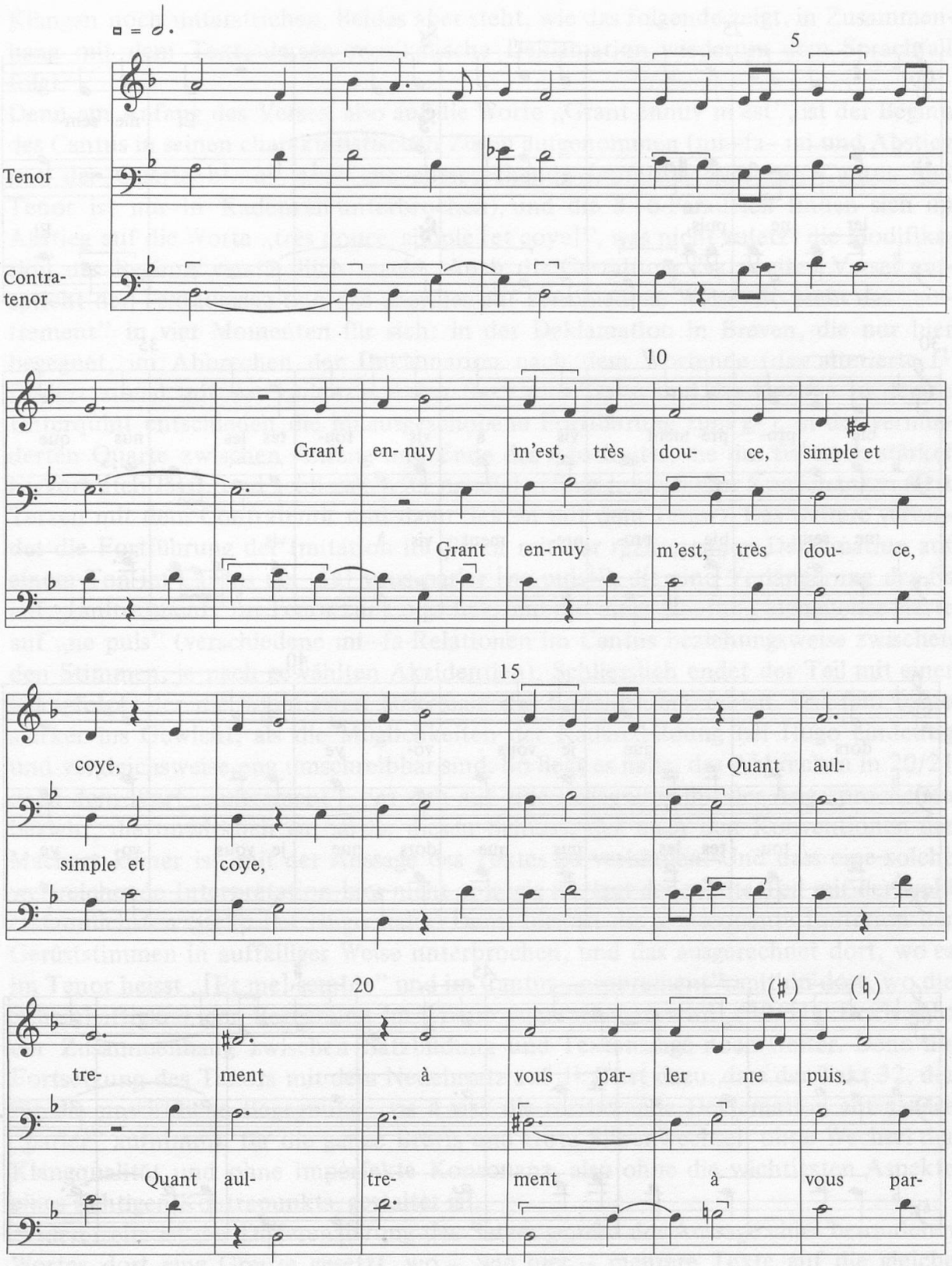
Grant ennuy m'est . . .

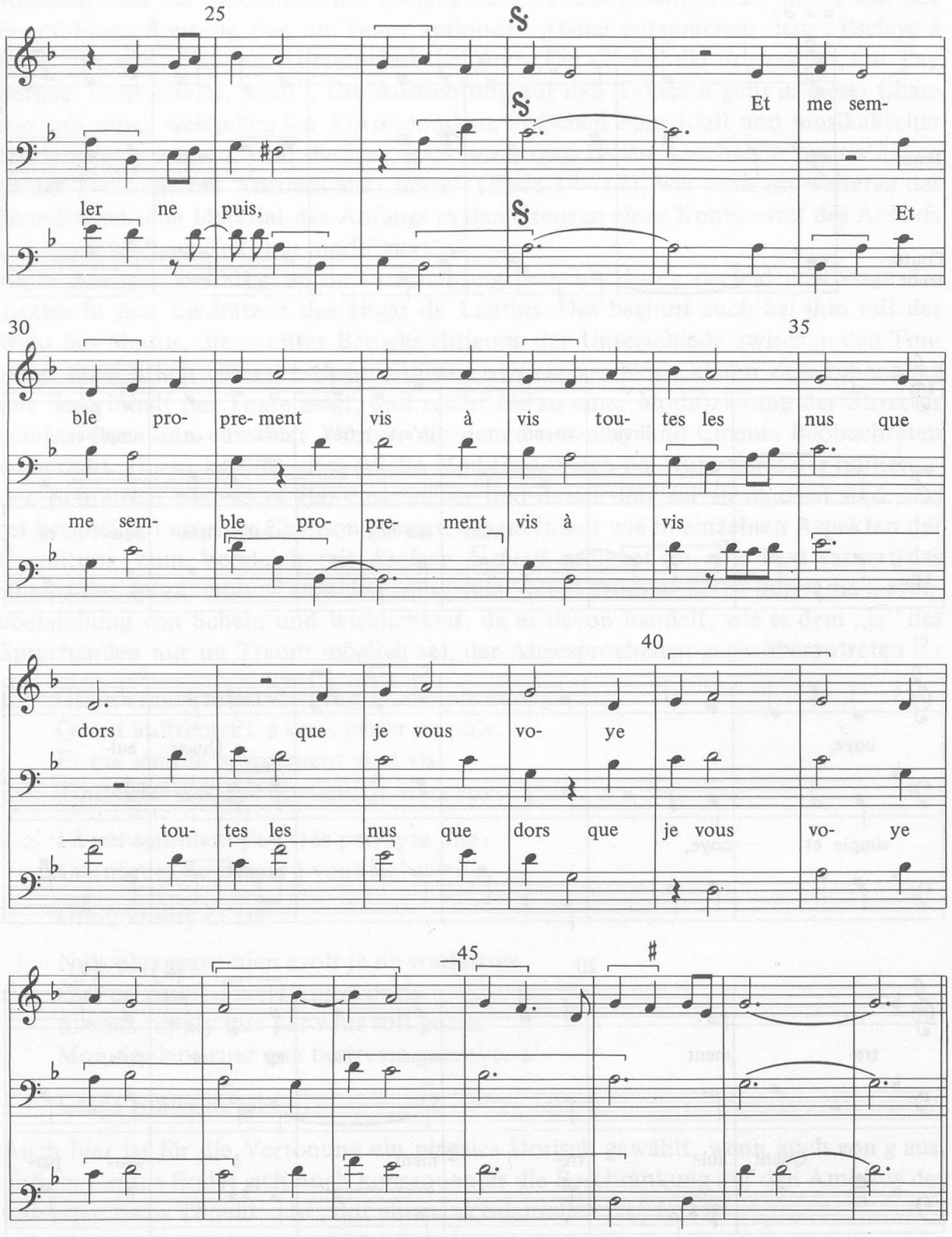
Nuls plus grant bien avoir je ne vouldroye
Que de parler à vous à mon devis.
Si vous supply que par vous soit guaris
Mon doulent cuer que tristresse gueroye.

Grant ennuy m'est . . .

Auch hier ist für die Vertonung ein plagales Dorisch gewählt, wenn auch von g aus, und im Cantus findet sich noch konsequenter die Beschränkung auf den Ambitus der untersten sechs Töne d^1–b^1, mit einem akzidentellen cis^1 in 11:

37 *Ox*, fol. 45 – cf. Van den Borren, *Pièces*, 40–41.


Tenor
Contra-
tenor
5
10
Grant en- nuy m'est, très dou- ce, simple et
Grant en-nuy m'est, très dou- ce,
15
coye,
Quant aul-
simple et coye,
20
(♯)
(♮)
tre- ment à vous par- ler ne puis,
Quant aul- tre- ment à vous par-



Der Anfang entspricht in der Betonung des mi–fa–mi, in der Prägung durch die Quarte b^1–a^1–f^1 (entsprechend dem f^1–e^1–c^1) und im Abstieg den Grundzügen der Melodiebildung am Anfang des *Esclave à dueil*. Andererseits findet sich in 4/5 ein abrupter Wechsel zu einer 3–6-Klangfolge. Sie wird durch die abgebrochene Imitation (1–3 im Cantus entspricht 2–4 im Tenor) und durch den Aufstieg in drei

Klängen noch unterstrichen. Beides aber steht, wie das folgende zeigt, in Zusammenhang mit dem Text, dessen musikalische Deklamation wiederum dem Sprachfall folgt.
Denn am Anfang des Verses, also auf die Worte „Grant ennuy m'est", ist der Beginn des Cantus in seinen charakteristischen Zügen aufgenommen (mi–fa–mi und Abstieg mit der Quarte b^1–a^1–f^1 – die entsprechende Imitation zwischen Cantus und Tenor ist nur in Kadenzen unterbrochen), und die 3–6-Parallelen finden sich im Abstieg auf die Worte „très douce, simple [et coye]", was nicht zuletzt die Modifikation des Beginns verständlich macht. Auch die Gestaltung des zweiten Verses entspricht der Textaussage und das überdies auf verschiedene Weise. So steht das „aultrement" in vier Momenten für sich: in der Deklamation in Breven, die nur hier begegnet, im Abbrechen der Deklamation nach dem Wortende (das alterierte f^1 fordert zumal mit der kadenzierenden Sext zum Tenor und der Dezime zu dessen Unterquint entschieden die hinausgeschobene Fortführung zum g^1), in der verminderten Quarte zwischen Anfang und Ende des Abschnitts, die das fis^1 noch stärker hervortreten lässt, und schliesslich im parallelen Satz imperfekter Konsonanzen (erst Terzen mit dem Contratenor und dann Sexten mit dem Tenor). Das weitere verbindet die Fortführung der Imitation im Tenor mit der rezitierenden Deklamation auf einem Ton im Cantus bei „[à] vous parler [ne puis]", die eine Verlängerung des fis auf „[aultre]ment" im Tenor zur Folge hat, und mit einer Häufung klanglicher Härte auf „ne puis" (verschiedene mi–fa-Relationen im Cantus beziehungsweise zwischen den Stimmen, je nach gewählten Akzidentien). Schliesslich endet der Teil mit einer Klangfolge, der die wichtigsten Merkmale des Kadenzierens fehlen. Das fällt umso stärker ins Gewicht, als die Möglichkeiten der Kadenzbildung bei Hugo eindeutig und vergleichsweise eng umschreibbar sind. So liegt es nahe, das Abbrechen in 20/21 nach dem Wort „aultrement", das sich auf eine Begegnung mit der Angesprochenen bezieht, die unwirklich ist, sowie diesen Schluss, der nach den Konventionen der Machart keiner ist, mit der Aussage des Textes zu verbinden. Und dass eine solche weitreichende Interpretation hier nicht abwegig ist, legt der zweite Teil mit der wohl erstaunlichsten Stelle bei Hugo nahe. Denn hier ist die konsequente Imitation der Gerüststimmen in auffälliger Weise unterbrochen, und das ausgerechnet dort, wo es im Tenor heisst „[Et me] semble" und im Cantus „proprement", mithin dort, wo die Scheinhaftigkeit der Begegnung im Traum angesprochen wird! (30/31). Doch geht der Zusammenhang zwischen Satzbildung und Textaussage noch weiter. Denn die Fortsetzung des Tenors mit dem Neueinsatz auf d^1 führt dazu, dass der Takt 32, der für die unwirkliche Begegnung „vis à vis" die rezitierende Deklamation auf a^1 des „parler" aufnimmt, für die ganze Brevis und trotz Silbenwechsel, ohne Wechsel der Klangqualität und ohne imperfekte Konsonanz, also ohne die wichtigsten Aspekte eines richtigen Kontrapunkts, gestaltet ist.
Andererseits ist der Differenzierung des Satzes gemäss der Aussage eines besonderen Wortes dort eine Grenze gesetzt, wo – wie hier – mehrere Texte auf die gleiche Melodie vorgetragen werden. Doch zeigt ein Vergleich der entsprechenden Textabschnitte eine erstaunliche Kongruenz nicht nur im Formalen, sondern auch im Inhaltlichen. So lautet der zweite Vers mit seinen Entsprechungen in den anderen Teilen:

Quant aultrement / à vous parler ne puis
Quant mes doulleurs / à vous je rejehis
Que de parler / à vous à mon devis

Angesichts solcher Beobachtungen könnte man sogar versucht sein, in der erstaunlichen, weil in der imitierenden Stimme jeweils mit einem anderen Ton verbundenen Wiederholung des im ganzen Stück nur an dieser Stelle begegnenden Klanges c^1–e^1–g^1 auf „nus" („[mon doulent] cuer" im zweiten Text) eine Hervorhebung dieses Wortes zu sehen.

In jedem Fall aber verdeutlicht diese Chanson, dass und in welcher Weise in den Liedsätzen dieses Italienfahrers aus dem Norden eine vielfältige und subtile Ausrichtung und Modifizierung der musikalischen Gestaltung auch gemäss der Aussage des vertonten Textes vorliegt. Das unterstreicht nicht nur die Abhebung gegenüber der burgundischen Chanson im engeren Sinne, wie sie durch die im Norden wirkenden Komponisten und insbesondere Binchois vertreten wird, sondern führt zugleich aus der Frage nach denkbaren Einflüssen durch Gattungen italienischer Musik auf die vergleichsweise wenigen Zeugnisse einer spezifisch italienisch komponierten Mehrstimmigkeit, wie sie in den Vertonungen von Liebeslyrik und in der „Lauda" jener Tage vorliegen, und damit auf die Frage nach der Funktion der *Vergene bella* zurück.

IV.

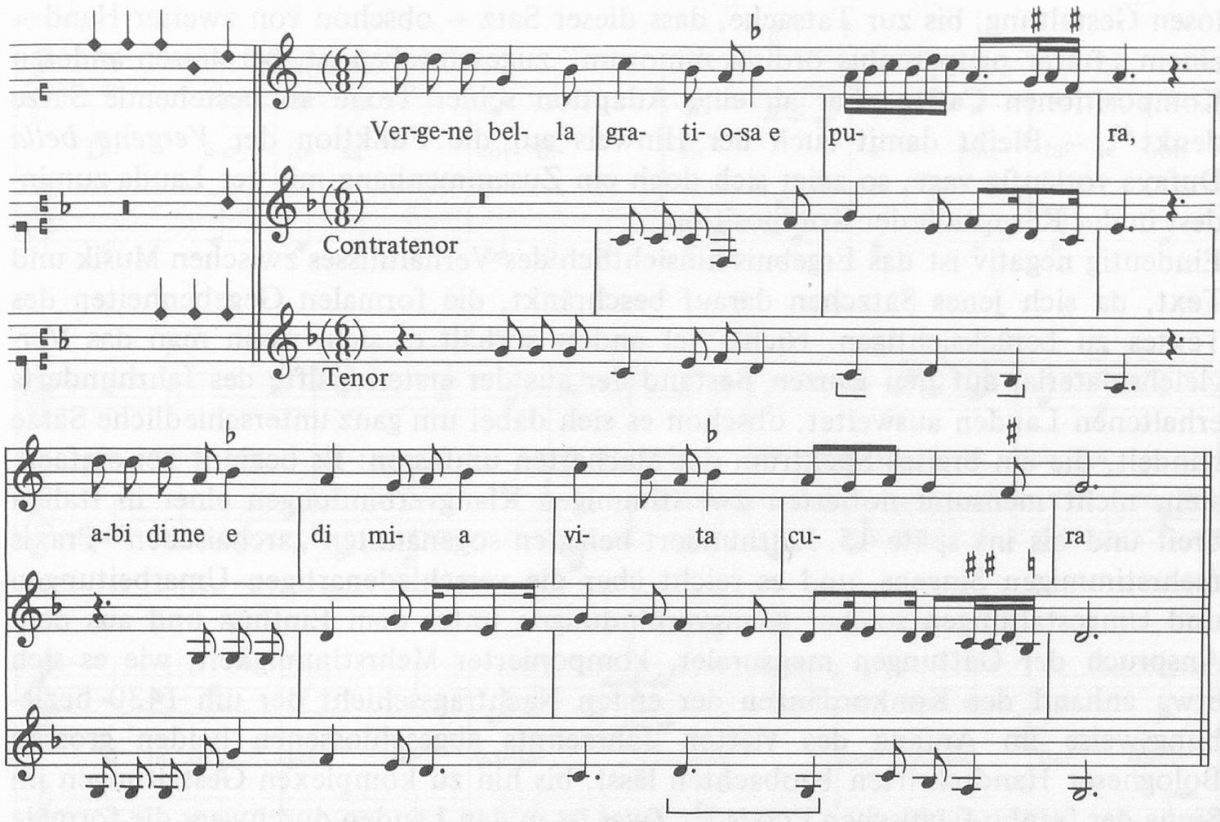
Die Bezeichnung der *Vergene bella* in der Wissenschaft wechselt zwischen „Liedmotette" und „Lauda". Das letztere ohne Begründung. Doch lässt sich die Zuordnung der Komposition Dufays zum Repertoire der Lauden zumindest insofern stützen, als die offensichtlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts, ja vielleicht noch im vierten oder fünften Jahrzehnt entstandene Handschrift Ital. IX, 145 der Venezianer Biblioteca Marciana in ihrer Zusammenstellung einschlägiger Texte auch Petrarcas *Vergene bella* nennt [38]. Und dieser Zusammenhang wird dadurch gefestigt, dass sich hier überdies eine Komposition findet, deren harmloser und in der dichterischen Formung unbeholfener Text eine Anlehnung an die Kanzone Petrarcas zeigt [39]:

Vergene bella gratiosa e pura,
Abi di me e di mia vita cura.
Regina del celo e di beati luce,
Che sopr'ogn'altra stella il tuo splendore.

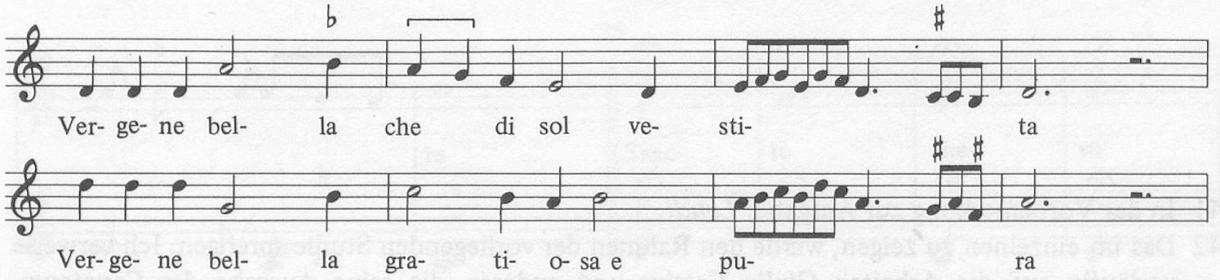
Zumal auch im Musikalischen der Zusammenhang mit Dufays Vertonung des Textes offensichtlich ist, wie die folgende Wiedergabe des Anfangs verdeutlicht:

38 Fol. 49–52' – cf. Giulio Cattin, *Il Manoscritto Veneto Marciano Ital. IX 145*, Bologna 1962, 38 (*Biblioteca di „Quadrivium". Seria Musicologica* V): zunächst erschienen in *Quadrivium* IV (1960).

39 Fol. 39'–41. Die Wiedergabe nach Giulio Cattin, *Laudi quattrocentesche del Cod. Veneto Marc. It. IX 145*, Bologna 1958, 15 (*Biblioteca di „Quadrivium". Seria Paleografica* X).



Zwar könnte man auf den ersten Blick hin auch an eine Verwandtschaft mit anderen Liedsätzen Dufays denken – so an das in der Gestaltung des ersten Verses mit der *Vergene bella* verwandte *Bon jour, bon mois*[40] –; doch steht beim näheren Zusehen der Zusammenhang gerade mit dem Anfang der *Vergene bella* ausser Frage. Das betrifft die Melodiegestalt – auch wenn dem Quintsprung Dufays hier ein Quintfall zur Seite steht –, die Einsatzfolge und insbesondere den rhythmischen Ablauf und die Textdeklamation im Cantus, wie die folgende Gegenüberstellung in einer anderen Reduktion des Venezianer Satzes vor Augen führt:



Selbst wenn nicht auszuschliessen ist, dass Dufay aus der Begegnung mit einer einfacheren „Vergene bella" den Anstoss zu seiner besonderen Komposition erhielt, spricht in diesem Fall alles dafür, dass die Anregung von seiner Komposition ausging. Das reicht von der Machart bis zur Überlieferung: Vom Widerspruch zwischen der anspruchsvollen imitatorischen Arbeit des Anfangs, die beim zweiten Vers gleich noch die Umkehrung des Anfangsintervalls im Cantus mit der Oktavimitation zwischen Tenor und Contratenor verbindet, und der folgenden, vergleichsweise harm-

40 In der erwähnten Gesamtausgabe Besselers (cf. supra, 27 n. 10): 77.

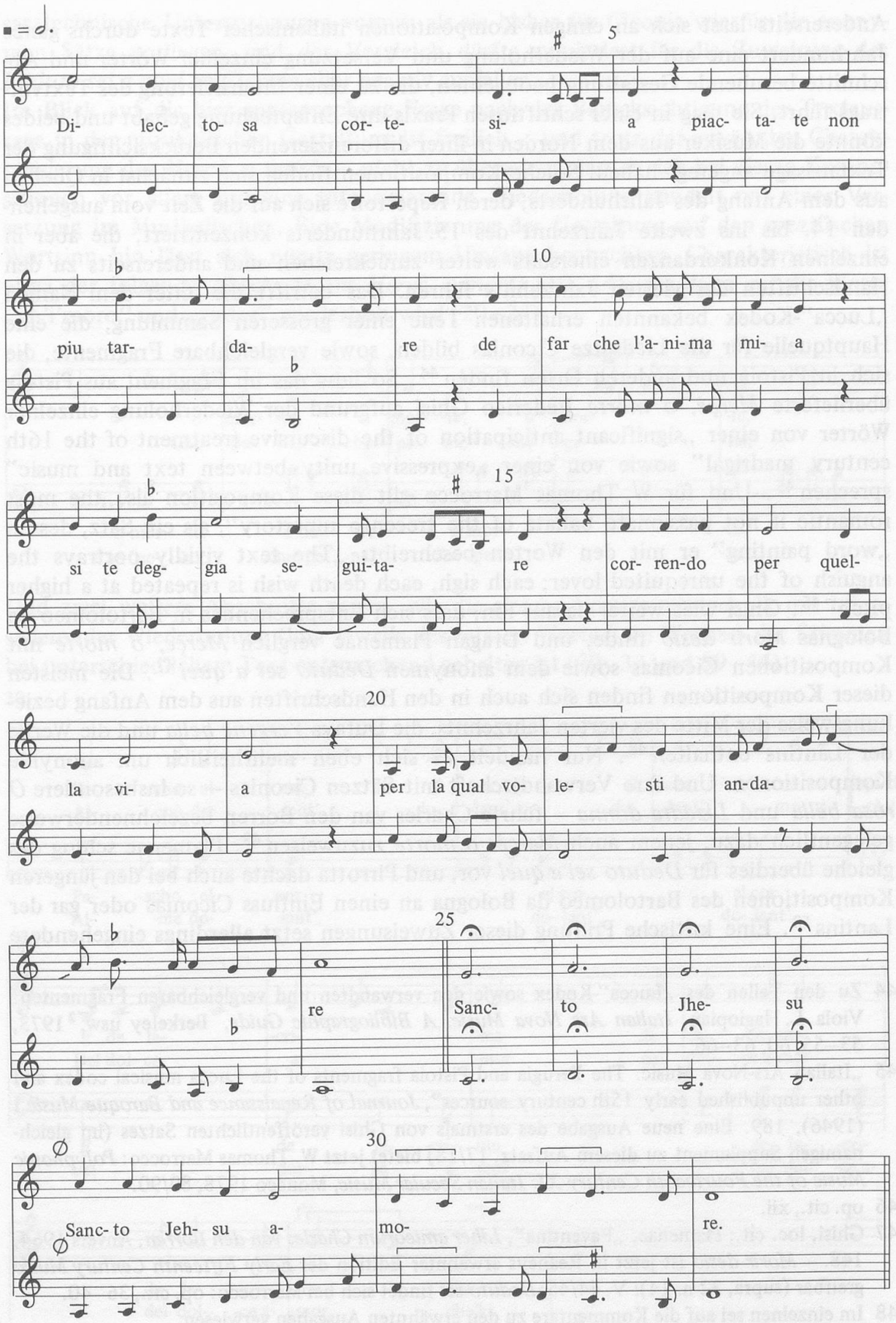
losen Gestaltung, bis zur Tatsache, dass dieser Satz – obschon von zweiter Hand – einem „frater pauperculus ordinis minorum" zugeschrieben ist, bei dessen anderen Kompositionen Cattin eher an eine Adaption seiner Texte an bestehende Sätze denkt[41]. – Bleibt damit auch der Hinweis auf die Funktion der *Vergene bella* Dufays vorläufig vage, so zeigt sich doch ein Zusammenhang mit der Lauda zumindest in der Rezeption der Komposition.

Eindeutig negativ ist das Ergebnis hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Musik und Text, da sich jenes Sätzchen darauf beschränkt, die formalen Gegebenheiten des Textes zu berücksichtigen. Nicht viel anders verhält es sich, wenn man das Vergleichsmaterial auf den ganzen Bestand der aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts erhaltenen Lauden ausweitet, obschon es sich dabei um ganz unterschiedliche Sätze handelt, die ein breites Spektrum der Macharten umfassen: Es beginnt bei einfachsten, nicht mensural notierten zweistimmigen Klangverbindungen einer in Italien breit und bis ins späte 15. Jahrhundert belegten sogenannten „archaischen" Praxis mehrstimmigen Singens, und es reicht über die verschiedenartigen Umarbeitungen und Umgestaltungen solcher Klangverbindungen unter dem Einfluss und aus dem Anspruch der Gattungen mensuraler, komponierter Mehrstimmigkeit, wie es sich etwa anhand der Konkordanzen der ersten Nachtragsschicht der um 1430 beziehungsweise im Anfang des vierten Jahrzehnts abgeschlossenen beiden grossen Bologneser Handschriften beobachten lässt, bis hin zu komplexen Gestaltungen im Sinne der franko-flämischen Praxis[42]. Zwar ist in den Lauden durchwegs die formale Anlage der Texte berücksichtigt und in der musikalischen Deklamation der mensural konzipierten Sätze vielfach – wenn auch im einzelnen nicht immer konsequent – der Sprachfall, doch findet sich kaum eine Differenzierung der Gestaltung aufgrund der Textaussage und nur selten eine Hervorhebung einzelner Wörter, etwa mit den traditionellen Mitteln der „coronae", wie in dem folgenden, bisher nur fragmentarisch veröffentlichten kleinen Satz[43]:

41 In der Vorbemerkung zur Ausgabe: *Laudi*, 5.

42 Das im einzelnen zu zeigen, würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen. Ich verweise vorläufig auf die Arbeiten Giulio Cattins und anderer, die seine Ausgabe der Capetown-Handschrift nennt: *Italian Laude & Latin Unica in Ms Capetown, Grey 3.b.12*, s.l. 1977, xiii-xv (*CMM* LXXVI); zur „archaischen" Praxis die Literaturzusammenstellungen in folgenden Arbeiten: Kenneth Levy, „Italian Duecento Polyphony: Observations on an Umbrian Fragment", *Rivista Italiana di Musicologia* X (1975), 11 n. 10; Agostino Ziino, „Polifonia ‚arcaica' e ‚retrospettiva' in Italia centrale: nuove testimonianze", *AMI* L (1978), 193 n 1.

43 Bologna, Biblioteca del Conservatorio, Ms. Q 15 (olim 37), fol. 9**'/10**, Nr. 194 bei Guillaume de Van, „Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale, Q 15", *MD* II (1948), 246. Die fragmentarische Wiedergabe bei Federico Ghisi, „Strambotti e laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento", *Collectanea Historiae Musicae* I, Florenz 1953, 50 („*Historiae Musicae Cultores" Biblioteca* II). – Takt 19 bringt die Handschrift in der Unterstimme d^1.


Di- lec- to- sa cor- te- si- a piac- ta- te non
piu tar- da- re de far che l'a- ni- ma mi- a
si te deg- gia se- gui- ta- re cor- ren- do per quel-
la vi- a per la qual vo- le- sti an- da-
re Sanc- to Jhe- su
Sanc- to Jeh- su a- mo- re.

Andererseits lässt sich an einigen Kompositionen italienischer Texte durchs ganze Jahrhundert eine auf der Wiederholung und Versetzung einzelner Wörter und Abschnitte beruhende Gestaltung beobachten, die zu einer Intensivierung des Textvortrags führt. Sie mag in einer schriftlosen Praxis ihre Entsprechung gehabt und beides könnte die Musiker aus dem Norden in ihrer differenzierenden Berücksichtigung der Textaussage angeregt haben. Solche Kompositionen finden sich zunächst in Quellen aus dem Anfang des Jahrhunderts, deren Repertoire sich auf die Zeit vom ausgehenden 14. bis ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts konzentriert, die aber in einzelnen Konkordanzen einerseits weiter zurückreichen und andererseits zu den Handschriften des vierten Jahrzehnts führen. Das betrifft die unter dem Namen „Lucca"-Kodex bekannten erhaltenen Teile einer grösseren Sammlung, die eine Hauptquelle für die Liedsätze Ciconias bilden, sowie vergleichbare Fragmente, die sich in Pistoia und anderen Orten finden[44]. So liess das im Fragment aus Pistoia überlieferte *Merçè, o morte* Federico Ghisi aufgrund der Wiederholung einzelner Wörter von einer „significant anticipation of the discursive treatment of the 16th century madrigal" sowie von einer „expressive unity between text and music" sprechen[45]. Und für W. Thomas Marrocco gilt diese Komposition als „the most romantic if not passionate ballata of the trecento repertory", als ein Satz, dessen „word painting" er mit den Worten beschreibt: „The text vividly portrays the anguish of the unrequited lover; each sigh, each death wish is repeated at a higher pitch"[46]. Ghisi wies weiter darauf hin, dass sich Entsprechendes in Bartolomeo da Bolognas *Morir desio* finde, und Dragan Plamenac verglich *Merçè, o morte* mit Kompositionen Ciconias sowie dem anonymen *Deduto sei a quel*[47]. Die meisten dieser Kompositionen finden sich auch in den Handschriften aus dem Anfang beziehungsweise der Mitte des vierten Jahrzehnts, die Dufays *Vergene bella* und die Werke der Lantins enthalten[48]. Nur handelt es sich eben mehrheitlich um anonyme Kompositionen. Und ihre Verwandtschaft mit Sätzen Ciconias – so insbesondere *O rosa bella* und *Lizadra donna* – führte Charles van den Borren bezeichnenderweise gelegentlich dazu, jenem auch *Merçè, o morte* zuzuweisen[49]. Plamenac schlug das gleiche überdies für *Deduto sei a quel* vor, und Pirrotta dachte auch bei den jüngeren Kompositionen des Bartolomeo da Bologna an einen Einfluss Ciconias oder gar der Lantins[50]. Eine kritische Prüfung dieser Zuweisungen setzt allerdings eingehendere

44 Zu den Teilen des „Lucca"-Kodex sowie den verwandten und vergleichbaren Fragmenten: Viola L. Hagiopian, *Italian Ars Nova Music. A Bibliographic Guide,* Berkeley usw. [2] 1973, 53–55, 60, 63–66.

45 „Italian Ars-Nova Music. The Perugia and Pistoia fragments of the Lucca musical codex and other unpublished early 15th century sources", *Journal of Renaissance and Baroque Music* I (1946), 189. Eine neue Ausgabe des erstmals von Ghisi veröffentlichten Satzes (im gleichnamigen Supplement zu diesem Aufsatz, 17/18) bietet jetzt W. Thomas Marrocco: *Polyphonic Music of the Fourteenth Century XI: Italian Secular Music,* Monaco 1978, 89/90.

46 op. cit., xii.

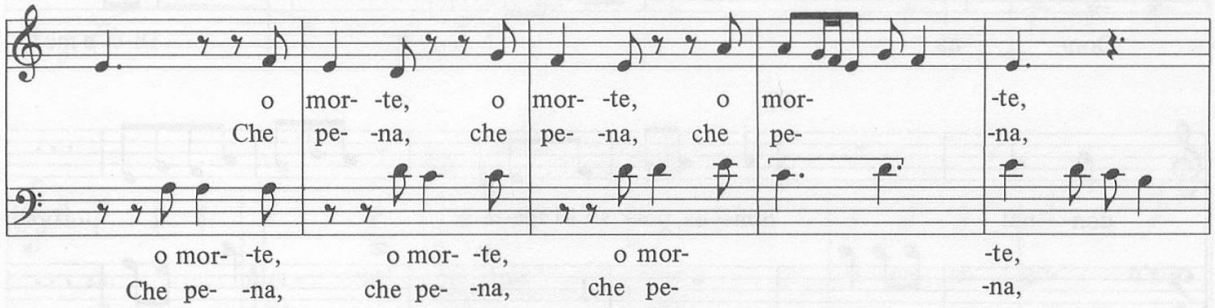
47 Ghisi, loc. cit.; Plamenac, „Faventina", *Liber amicorum Charles van den Borren*, Anvers 1964, 148. – *Morir desio* ist jetzt in Reaneys erwähnter Edition der *Early Fifteenth Century Music* greifbar (supra, 32 n. 14): V, 44/45; *Deduto sei* findet sich bei Marrocco: op. cit., 36–40.

48 Im einzelnen sei auf die Kommentare zu den erwähnten Ausgaben verwiesen.

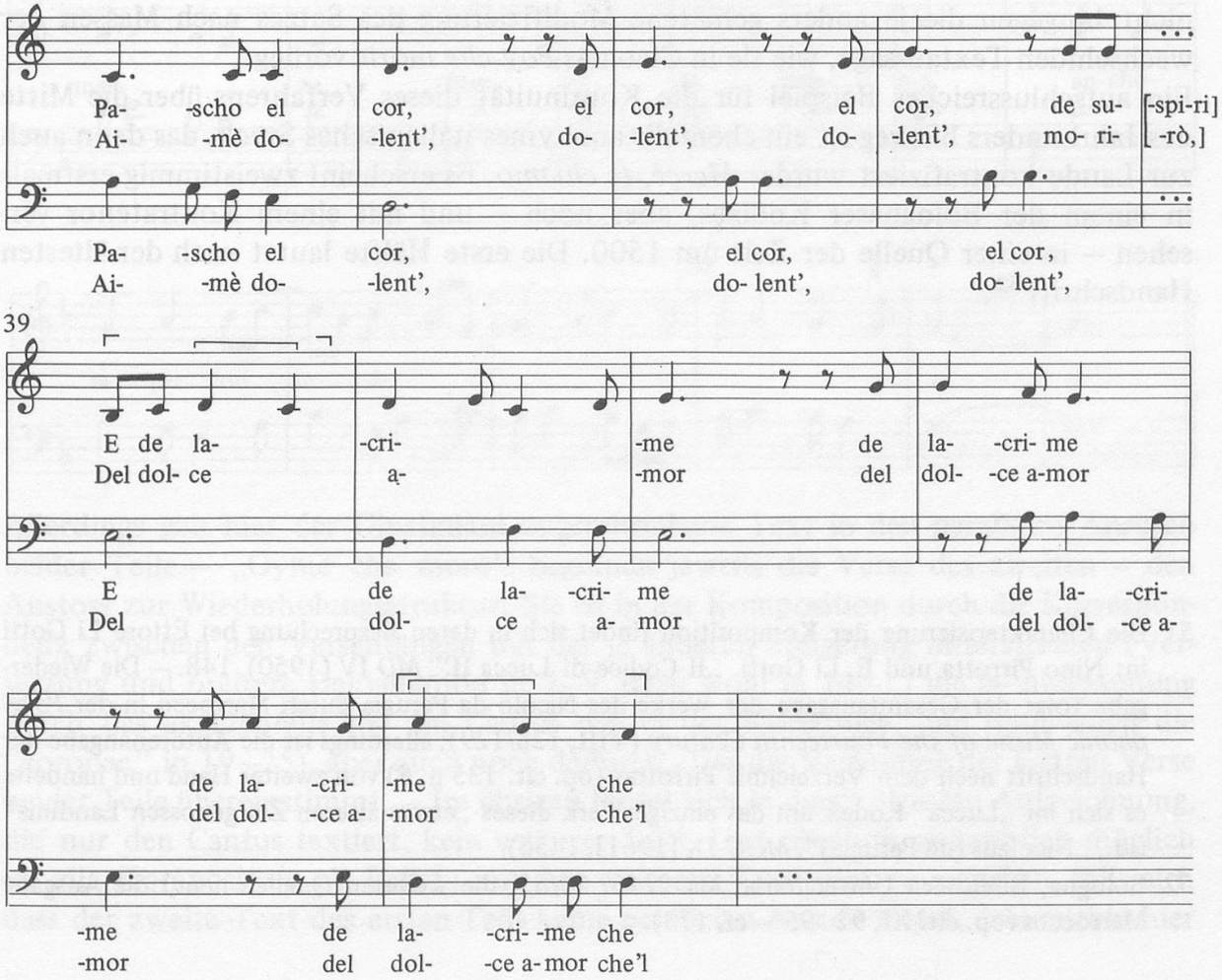
49 Die Bemerkung Van den Borrens berichtet Ghisi, loc. cit.

50 Plamenac, loc. cit.; das Urteil Pirrottas: „Bartholomaeus de Bononia", *MGG* XV (1973), 517/18.

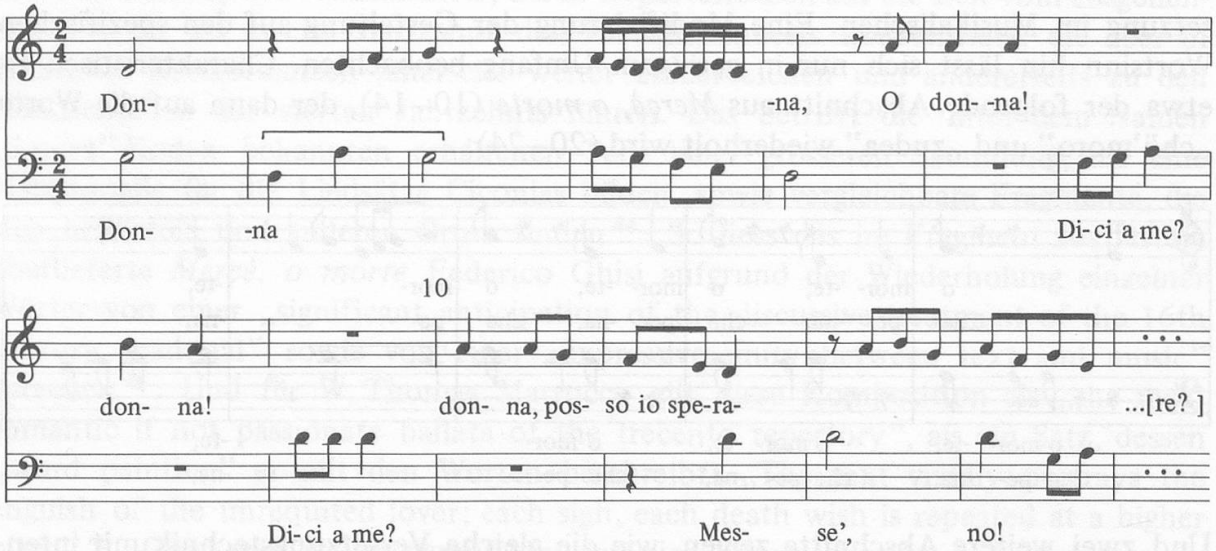
satztechnische Untersuchungen voraus, als sie bisher für Ciconia wie für die anonymen Sätze vorliegen, und der Vergleich dürfte zumindest für die Zuweisung des *Deduto sei a quel* an Ciconia eher negativ ausfallen.
Im Blick auf die hier angesprochene Frage nach der Berücksichtigung der Textaussage in der musikalischen Gestaltung ist freilich – und trotz der erwähnten Charakterisierung des *Merçè, o morte* – nicht zu übersehen, dass es sich bei diesen Kompositionen vor allem um eine intensivierende Wiederholung handelt mit einer Versetzung im Musikalischen. Eine Modifizierung der Gestaltung auf den spezifischen Wortsinn hin lässt sich nur in geringem Umfang beobachten. Charakteristisch ist etwa der folgende Abschnitt aus *Merçè, o morte* (10–14), der dann auf die Worte „ch'i'moro" und „zudea" wiederholt wird (20–24):



Und zwei weitere Abschnitte zeigen, wie die gleiche Versetzungstechnik mit intensivierender Wiederholung (hier jeweils des letzten Wortes) im Wechsel der Stimmen bei unterschiedlichem Text entsprechend gehalten ist (30–33 und 39–44):



Dass diese Gestaltung aber nicht nur Abschnitte, sondern auch einzelne Wörter und Ausrufe betrifft, wie „merçè" und „o Dio", „o morte" und „che pena", „oimè" und „ch'i'moro", gibt der Vertonung einen gestischen beziehungsweise geradezu dramatischen Charakter, wie er sich – obschon hier offensichtlich aus einer „intenzione caricaturale" – auch in der Nicolo da Perugia zugeschriebenen Dialog-Ballata *Donna, posso io sperare* des „Lucca"-Kodex findet, in der es etwa heisst[51]:

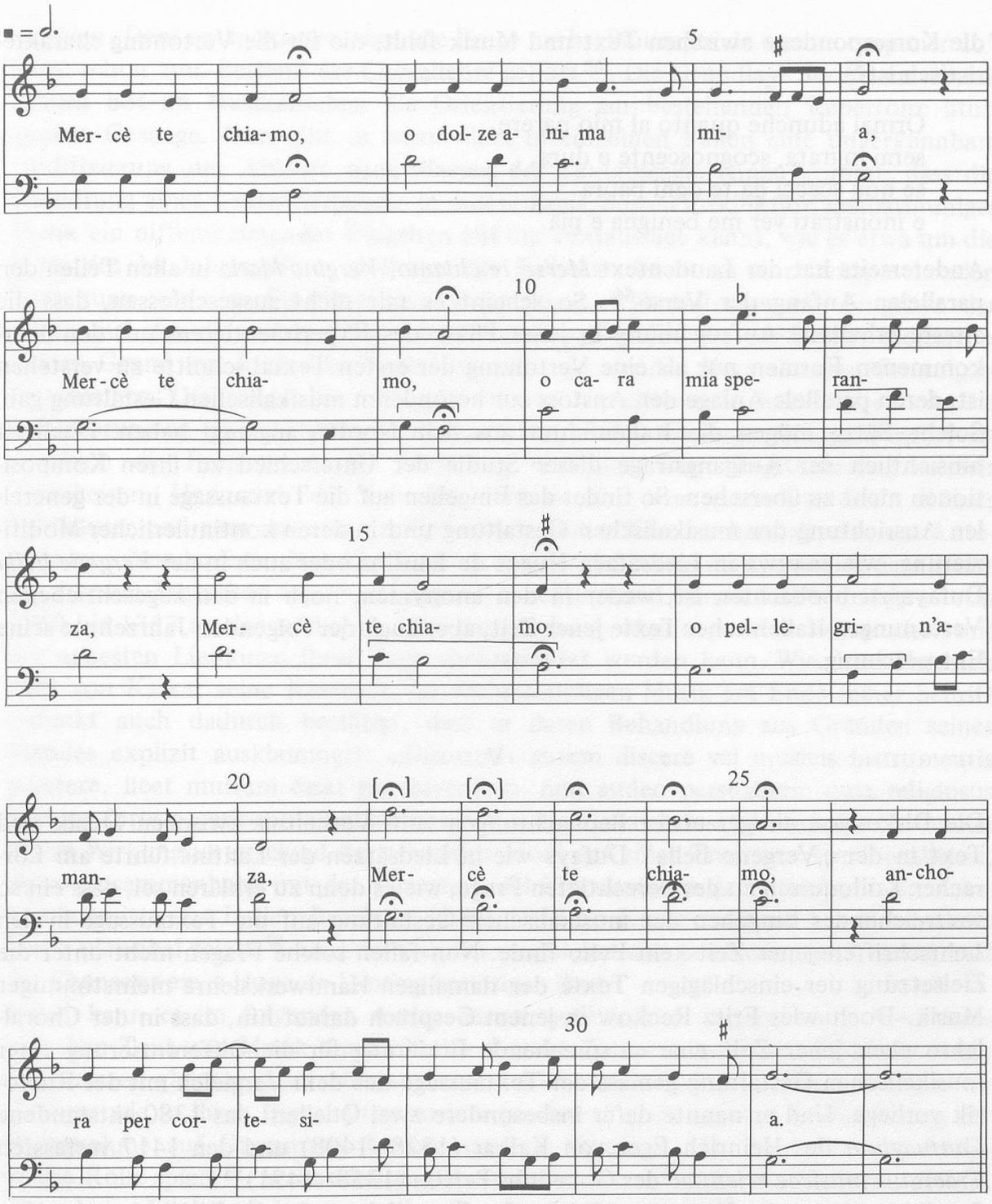


So zeigen jene Kompositionen zwar eine Intensivierung des Textvortrags, die verschiedentlich über das hinausgeht, was sich in Ciconias *O rosa bella* beobachten lässt, nicht hingegen die je anders gehaltene Modifizierung des Satzes nach Massen der wechselnden Textaussage, wie sie in Ciconias *Poy che morir* vorliegt.

Ein aufschlussreiches Beispiel für die Kontinuität dieses Verfahrens über die Mitte des Jahrhunders hinweg ist ein ebenfalls anonymes italienisches Stück, das dann auch zur Laude kontrafiziert wurde: *Merçè, te chiamo*. Es erscheint zweistimmig erstmals in einem der Bologneser Kodizes, aber noch – und mit einem Kontratenor versehen – in einer Quelle der Zeit um 1500. Die erste Hälfte lautet nach der ältesten Handschrift[52]:

51 Die Charakterisierung der Komposition findet sich in deren Besprechung bei Ettore Li Gotti in: Nino Pirrotta und E. Li Gotti, „Il Codice di Lucca II", *MD* IV (1950), 148. – Die Wiedergabe folgt der Gesamtausgabe der Werke des Nicolo da Perugia durch Marrocco in der *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (VIII, 128/129); allerdings ist die Autorenangabe der Handschrift nach dem Verzeichnis Pirrottas (op. cit. 135 n. 8) von zweiter Hand und handelte es sich im „Lucca"-Kodex um das einzige Werk dieses „etwas älteren Zeitgenossen Landinis" (id., „Nicolaus (de Perugia)", *MGG* IX [1961], 1456).

52 Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2216, 54/55; die weiteren Quellen nennt die Ausgabe Marroccos (op. cit. XI, 92–95 – cf. 173).



Allerdings gab hier der Giustiniani zugeschriebene Text in den parallelen Anrufen beider Teile – „Oyme che moro" beginnen jeweils die Verse des zweiten – den Anstoss zur Wiederholungsstruktur. Sie ist in der Komposition durch die Korrespondenz zwischen den Versanfängen mit der je anderen Steigerung unterstrichen (Versetzung und breitere Deklamation in 7–9, dazu wohl in 14–17 die fa-mi-Spannung durch das akzidentelle fis[1] im Cantus wie in der Klangfolge, und schliesslich die „coronae" in 19–25), aber auch noch dadurch, dass die Vertonung der letzten Verse beider Teile übereinstimmt. – Im übrigen findet sich in dieser ältesten Aufzeichnung, die nur den Cantus textiert, kein weiterer Text. Und obschon es natürlich möglich ist, die Komposition als Ballata mit den weiteren Textteilen zu versehen, fällt auf, dass der zweite Text des ersten Teils keine parallelen Anrufe bietet, dass mithin hier

die Korrespondenz zwischen Text und Musik fehlt, die für die Vertonung charakteristisch ist[53]:

Ormai adunche quanto al mio parere,
serai ingrata, scognoscente e dura,
se non scacci da te ogni paura
e monstrati ver me benigna e pia.

Andererseits hat der Laudentext *Merzè te chiamo, Vergine Maria* in allen Teilen den parallelen Anfang der Verse[54]. So scheint es mir nicht ausgeschlossen, dass die älteste erhaltene Aufzeichnung in jener Phase des Experimentierens mit den überkommenen Formen nur als eine Vertonung der ersten Textabschnitte zu verstehen ist, deren parallele Anlage den Anstoss zur besonderen musikalischen Gestaltung gab. Solche Sätze mögen die Italienfahrer aus dem Norden angeregt haben. Doch ist hinsichtlich der Ausgangsfrage dieser Studie der Unterschied zu ihren Kompositionen nicht zu übersehen. So findet das Eingehen auf die Textaussage in der generellen Ausrichtung der musikalischen Gestaltung und in deren kontinuierlicher Modifizierung, wie es etwa in Liedsätzen Hugos de Lantins oder auch in der *Vergene bella* Dufays zu beobachten ist, weder in den anonymen, noch in den zugeschriebenen Vertonungen italienischer Texte jener Zeit, aber auch der folgenden Jahrzehnte seine Entsprechung.

V.

Die Diskussion einiger erster Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Musik und Text in der „Vergene bella" Dufays wie in Liedsätzen der Lantins führte am Lörracher Kolloquium zu der berechtigten Frage, wie es denn zu erklären sei, dass ein so weitreichendes Eingehen der musikalischen Gestaltung auf die Textaussage in den Lehrschriften jener Zeit kein Echo finde. Nun fallen solche Fragen nicht unter die Zielsetzung der einschlägigen Texte der damaligen Handwerkslehre mehrstimmiger Musik. Doch wies Fritz Reckow in jenem Gespräch darauf hin, dass in der Chorallehre eben jener Zeit eine entsprechende Erklärung für die Differenzierung einer musikalischen Gestaltung gemäss der Textaussage aus dem Vergleich mit der Rhetorik vorliege. Und er nannte dafür insbesondere zwei Quellen: das 1380 entstandene *Cantuagium* des Heinrich Eger von Kalkar (1328–1408) und den 1417 verfassten *Tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person (1358–1421)[55].
So überraschend der Hinweis auf deutsche Chorallehren für die Diskussion des Verhältnisses zwischen Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer auf den ersten Blick hin ist, umso plausibler erweist er sich beim näheren Zusehen. Schliesslich kannte der Choral des Mittelalters eine kontinuierliche Produktion neuer

53 Der Text nach Eugenia Levi, *Lirica Italiana antica*, Florenz 1905, 166 – eine Textergänzung und Rubrizierung als „Ballata" bringt Marroccos Ausgabe.

54 Vergleiche die Wiedergabe bei Levi, loc. cit.

55 Die Ausgabe des Traktats von Gobelinus Person wurde bereits genannt (supra, 51 n. 36); den anderen Traktat veröffentlichte Heinrich Hüschen: *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328–1408*, Köln/Krefeld 1952 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* II).

Offizien. Dem entspricht es, dass die Frage nach „Praecepta de cantu componendo" lange schon zum Bestand der Chorallehre gehört [56]. Die Grundlage der neuen Gestaltungen bot im Musikalischen die Orientierung am bestehenden Repertoire liturgischer Gesänge. Nun gibt es schon dort in einzelnen Fällen eine unverkennbare Modifizierung des Ablaufs nach Massen der Textaussage. Hinzu kommt, dass die Gestaltung eines neuen Offiziums in einem Kreis, dessen Produktion mehrstimmiger Musik ein differenzierendes Eingehen auf die Textaussage kennt, wie es etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Reims der Fall war, leicht zu einer entsprechenden Gestaltung auch im Einstimmigen führen kann. Während aber ein Eingehen der Musik auf den je anderen Sinn des Textes im Bereich des weltlichen Liedsatzes keinen Grund zur kritischen Reflexion gab – ja aus den Vorstellungen der vulgärsprachlichen Dichtungslehre abzustützen war –, stellte sich dort, wo es um die Orientierung an einem etablierten Bestand liturgischer Gesänge ging, ganz selbstverständlich die Frage nach der Erklärung beziehungsweise Legitimierung solcher Eigenheiten. Und auch die Tatsache, dass es sich zum einen um einen Kölner Karthäuser und zum anderen um einen Paderborner Kleriker handelt, also um Autoren eines ganz anderen Bereichs, verliert an Gewicht, wenn man bedenkt, dass dieser im neunten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Rom und Genua wirkte und jener von 1350 bis 1363 an der Sorbonne, dass mithin bei beiden sogar eine Vertrautheit mit der neuesten Liedkunst ihrer Tage vorausgesetzt werden kann. Wie denn Heinrich Eger von Kalkar seine Kenntnis der mehrstimmigen Musik am Ende seiner Schrift indirekt auch dadurch bestätigt, dass er deren Behandlung aus Gründen seines Standes explizit ausklammert: „Discantus autem discere vel musicis instrumentis insistere, licet multum esset pro juvenibus, non audeo persuadere, quia religiosus sum, ne forte occasionem dem lasciviae" [57]. – Schliesslich fusst ja auch die Lehre von einem Wirkungsunterschied der einzelnen Modi auf einer Tradition der Chorallehre, deren Zusammenhang mit der Tonartenwahl in mehrstimmigen Liedsätzen der Jahrhundertmitte aus Italien Bernhard Meier 1953 an Kompositionen der Handschrift Porto plausibel zeigte [58] und der sich am vergleichsweise geschlossenen Werkbestand der Chansons eines Hugo de Lantins bestätigen lässt.

Dabei kann es im folgenden weder darum gehen, jene Angaben zum Verhältnis zwischen Text und Musik umgreifender darzustellen und aus ihrem Zusammenhang mit anderen gleichzeitigen, aber auch mit den älteren Angaben zur Produktion neuer Gesänge wie in ihren Eigenheiten zu interpretieren, noch um eine Ausleuchtung der Bezugnahme auf Grammatik beziehungsweise Rhetorik, die hier eine aufschlussreiche Rolle spielt [59]. So beschränke ich mich darauf, auf einige Punkte hinzuweisen, die mir im Blick auf die vorangehenden Beobachtungen zum Verhältnis zwischen

56 Die Kapitelüberschrift nach Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario* cap. xviii, ed. Josef Smits van Waesberghe, Rom 1950, 117 (*CSM* I).

57 Op. cit., 67 – zur Biographie beider Autoren: Heinrich Hüschen, „Eger (Egher), Heinrich", *MGG* III (1954), 1165/66; id., „Gobelinus Person", ib. V (1956), 386.

58 In der erwähnten Arbeit zur Handschrift Porto (cf. supra, 23 n. 2).

59 Dazu jetzt die Druckfassung eines Beitrags von Fritz Reckow am Symposium „Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts" der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel im September 1980: „Rectitudo – pulchritudo – enormitas. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus", Druck in Vorbereitung.

Musik und Text in Liedsätzen des frühen 15. Jahrhunderts von besonderem Interesse zu sein scheinen. Das betrifft insbesondere drei Momente:

1. Die Ausführungen beider Chorallehren fussen auch in der Diskussion des Verhältnisses zwischen musikalischer Gestaltung und Textaussage auf einer Lehrtradition, wie sie etwa bei Johannes Affligemensis greifbar ist. Schon bei ihm wird die generelle Forderung „ut secundum sensum verborum cantus varietur" nicht nur mit dem Hinweis auf die unterschiedliche Wirkungsweise der Kirchentonarten exemplifiziert, sondern auch am Vergleich des „modulator" mit dem „poeta": wie dieser danach trachten müsse, „ut facta dictis exaequet neve eius, quem describit, fortunis absona dicat", so jener „uti ita proprie cantum componat, ut quod verba sonant cantus exprimere videatur"[60]. Und mit dem Rückgriff auf Grammatik und Rhetorik findet sich bei Johannes Affligemensis die Unterscheidung zwischen dem, was die Grundlage der Machart ausmacht, und dem, was von ihr im Sinne eines besonderen „ornatus" abgehoben wird: „Hoc autem non adeo praecipimus ut semper necesse sit fieri, sed quando fit, ornatui esse dicimus"[61].

2. Anstelle des Vergleichs mit den „grammatici sive etiam rhetores" bei Johannes Affligemensis bringt Heinrich Eger von Kalkar die selbstverständliche Gegenüberstellung der „ornatus proprii" beider Bereiche: „Ornatus etiam habet musica proprios sicut rhetorica". Und den allgemeineren Hinweisen des älteren Autors steht hier ein ausführlicher Katalog der Möglichkeiten gegenüber, in denen der „cantus" dem „cursus sententiarum seu verborum" folgen kann. So ist zunächst auf die Berücksichtigung der Tonarten verwiesen – „Ornat etiam cantum, si cuilibet materiae, sicut supra tactum est, proprius adaptetur tonus" – und heisst es dann: „si cantus sententiarum seu verborum sequatur cursum, in laetis saliens et lasciviens, in tristibus bassius et modestius gradiens, si interrogationes aliqualiter exacuat, si exclamationes exaltet, si involutiones multis notis super unam dictionem vel syllabam cohaerentibus exprimat", mit der generellen Feststellung: „et breviter, si, quid verbis vel sententiis innuitur, cantus quasi loqui et exprimere videatur"[62]. Dabei sind im weiteren auch die traditionellen Fragen der Abschnittbildung, Schlussbildung und so fort behandelt.

3. Die Besprechung der „irregularitas" im Traktat des Gobelinus Person enthält eine „Excusatio irregularitatis cantuum", die in Bezugnahme auf die „grammatica" Abweichungen von einem „usus communis" rechtfertigt, sofern sie einer „intentio rationabilis" des Autors entsprechen, und die solche Abweichungen im Sinne eines „color rhetoricus" versteht: „Sicut enim contingit in grammatica, quod aliqua oratio, quae apud communem usum simpliciter est incongrua, habito tamen respectu ad intentionem auctoris non solum admittitur, sed etiam ut color rhetoricus tamquam pondus importans plerumque approbatur: sic accidit et in musica, quod aliquis cantus, qui simpliciter est irregularis, habito tamen respectu ad rationabilem intentionem ipsius imponentis, admittitur et coloratur, sicut patet in multis"[63].

Schon diese wenigen Hinweise verdeutlichen, dass die Beobachtungen zum Zusammenhang zwischen dem „sensus verborum" und der musikalischen Gestaltung bei

60 op. cit, xviii.1.
61 ib., xviii.10.
62 op. cit., 57.
63 op. cit., 195a.

einigen Werken der Italienfahrer aus dem Norden im Musikschrifttum jener Tage ihre Entsprechung finden – mag sie auch am Choral exemplifiziert sein. Damit wird aber zugleich deutlich, dass die eingebürgerte Anschauung von einer erstmaligen Beschreibung solcher Gestaltungen aus dem Vergleich mit der Rhetorik im ausgehenden 16. und vom 16. bis zum 18. Jahrhundert insbesondere anhand der „Figurenlehre" des deutschen Sprachbereichs zu revidieren ist und damit die immer wieder ausgesprochene Ansicht von einer der Praxis nachhinkenden Erklärung der Lehre. Zu untersuchen freilich ist noch, wie es sich im einzelnen mit den hier angesprochenen älteren Erklärungsversuchen einer Modifizierung der musikalischen Gestaltung gemäss dem Textsinn nach dem Vorbild von Grammatik und Rhetorik verhält, und weiter: wieweit sich von hier eine Brücke zu jenen späteren Texten schlagen lässt.
Aufschlussreich für die oben angesprochenen Schwierigkeiten, die der Nachweis einer Berücksichtigung der Textaussage in der musikalischen Gestaltung mit sich bringen kann (34–35), wie für den Spielraum, der dem Komponisten jener Tage beim Eingehen auf die Aussage des Textes blieb, ist schliesslich eine Bemerkung im Traktat des Heinrich Eger von Kalkar zum Zusammenhang zwischen dem Affektcharakter einer Tonart und der zu vertonenden „materia". Denn dort ist neben der selbstverständlichen Bindung der Modi an einen bestimmten Wirkungsbereich – mit dem allgemein zu beobachtenden Unterschied zwischen Tonarten, die einen vergleichsweise eng umschreibbaren Wirkungsbereich haben (so etwa der zweite), und anderen, denen ein sehr breites Spektrum der Wirkungsmöglichkeiten eigen ist (so der erste) – ausdrücklich festgehalten, dass es unter bestimmten Umständen durchaus möglich sei, die gleiche „materia" in unterschiedliche Tonarten zu fassen, so wie umgekehrt in der gleichen Tonart unterschiedliche Materien: „Quamvis autem istae sint verae tonorum naturae ex eorum harmoniis, tamen quandoque ex causis una materia sub diversis tonis aut diversae materiae sub uno licite decantari possunt"[64]. Das macht eine entsprechend differenzierte Betrachtungsweise notwendig, zu der dann Heinrich Eger von Kalkar gleichsam auffordert, wenn er eine lange Aufzählung je anderer Gestaltungsmöglichkeiten – „nunc innuunt tarditatem, nunc vehementiam, nunc involutionem in multis notis, nunc expeditionem in pausis, nunc applaudunt, nunc arguunt, aliquando designant altitudinem, aliquando bassitudinem" – mit den Worten beschliesst: „nunc hoc subtile innuunt, nunc illud, prout hoc et multa alia in cantibus sanctorum advertere poteris, si ipsos acute inspexeris"[65].

*

Ziel dieser Studie war ein erster Hinweis darauf, dass das Verhältnis zwischen Musik und Text im Liedsatz einiger Italienfahrer aus dem Norden der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine bis heute nicht beachtete, im Ausmass wie in den Verfahren erstaunliche Ausrichtung und Modifizierung der musikalischen Gestaltung nach dem Text zeigt. Sie geht über die Berücksichtigung der formalen Gegebenheiten hinaus, die – wenn auch in unterschiedlicher Weise – für den ganzen Bereich des Liedsatzes, aber auch für die Motette gilt, und zeigt ein Eingehen auf die Textaussage, wie es vor allem aus dem 16. und 17. Jahrhundert vertraut ist und als ein besonderes Merkmal

64 op. cit., 48 – cf. Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, 371.
65 op. cit., 59.

der neueren Musik gilt. Das ist, wie eingangs skizziert, sowohl für die allgemeinen Fragen nach den Konsequenzen des Renaissance-Humanismus von Interesse, als auch unter dem besonderen Aspekt der Diskussion dieser Fragen in der Musikgeschichtsschreibung, so hinsichtlich jenes immer wieder angenommenen Zusammenhangs zwischen Tendenzen des Renaissance-Humanismus und dem Wandel im Stil sowie im Verhältnis zwischen Musik und Text um 1500. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass bei den hier vorgelegten Beobachtungen zahlreiche Fragen offen bleiben, ja dass durch sie neue Fragen aufgeworfen werden, die überdies in verschiedenste Richtungen führen. So mag es sinnvoll sein, die Studie mit einigen ergänzenden Hinweisen abzuschliessen.

Offen ist zunächst, worin eigentlich das „Italienerlebnis" dieser franko-flämischen Musiker bestand, was dazu beitrug, dass es in ihrem Liedsatz (und ähnlich in einigen Motetten) zu einem so differenzierten Eingehen auf den Text kam: Ob es die italienische Musik war, und wenn ja, was für Musik schriftgebundener oder schriftloser Praxis; ob es andere Funktionen waren beziehungsweise eine Situation, in der sie nicht in gleicher Weise mit den Erwartungen und Auflagen aus einer langen Tradition der Chanson konfrontiert wurden wie im Herkunftsbereich; wieweit es Anregungen ausserhalb der Musik waren, oder – was in jedem Fall dazu beigetragen haben mag – ein musikalisches Ambiente, das allein schon in der Vielfalt der nebeneinander praktizierten Verfahren und der Gattungen Anregungen bot; wie diese Aspekte gegebenenfalls zusammenwirken. Offen ist weiter die Frage nach einem denkbaren Einfluss dieser Musiker aufeinander. Und offen ist schliesslich die Frage nach Konsequenzen dessen, was hier im Liedsatz geschah, auf die Komponisten ausserhalb Italiens.

Eindeutig freilich scheint mir in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen den Italienfahrern und den im Norden verbliebenen Musikern. Das gilt insbesondere für Binchois und die damit unter einem weiteren Aspekt abgrenzbare „burgundische Chanson" im engeren Sinne. Zwar gibt es auch bei Binchois Modifizierungen der musikalischen Gestaltung aufgrund der Textaussage; doch ist bei ihm – nach meinen vorläufigen Beobachtungen – der Spielraum eines Eingehens auf den Text in der Anlage des Satzes wie in der Differenzierung der Machart wesentlich enger.

Die Abgrenzung gegenüber dem Norden ist dann aber auch für die Frage nach dem Stilwandel in Italien selber von Interesse. Zumal sie mit den Ergebnissen der erwähnten neueren Untersuchungen zum Repertoire von Handschriften aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts korrespondiert [66]. So scheint es sinnvoll, die Situation in Italien bis zum Abschluss der Bologneser Kodizes und der Oxforder Handschift von einer zweiten Phase zu unterscheiden, in der es zum breiten Import englischer Musik über Modena sowie das Basler Konzil kommt. Und es ist nicht zu übersehen, dass zwar noch in Liedsätzen der Handschrift Porto und damit in Kompositionen Dufays bis um die Jahrhundertmitte eine zum Teil erhebliche Modifizierung des Satzes nach dem Textsinn und in der Berücksichtigung einzelner Wörter besteht – so erscheinen die Beobachtungen Bernhard Meiers zu Liedsätzen dieser Handschrift aus dem Vergleich mit dem hier Vorgelegten in neuem Licht [67] –, dass aber seit der Mitte des Jahrhunderts nach der bisherigen Kenntnis kaum mehr eine Ausrichtung der musika-

66 cf. supra, 44 n. 26.
67 cf. supra, 23 n. 2.

lischen Gestaltung auf den Text und deren Modifizierung nach der wechselnden Textaussage begegnet, die etwa mit derjenigen in den Liedsätzen der beiden Lantins vergleichbar wäre. Insofern konnte eben die erneute Orientierung am Text um 1500 als ein Anfang erscheinen, als der sie dann – aber auch nur dann – zu interpretieren ist, wenn man sie auf die weitere Entwicklung hin betrachtet, die in dieser Hinsicht eine vielfältige Fortführung und Erweiterung bringt. Verglichen damit handelt es sich bei den älteren Liedsätzen aus Italien um ein zwar erstaunliches, aber eben doch vergleichsweise kleines Repertoire. Wie denn seine Konsequenzen für die weiteren Phasen des Stilwandels im 15. Jahrhundert offensichtlich eher in der charakteristischen Rhythmik, in der „kantablen" Melodik und in der Angleichung der Stimmen durch Imitation lagen, als in dem hier in den Vordergrund gerückten Verhältnis zwischen Musik und Text. Und im Blick auf die immer wieder aufgenommene und aufzunehmende Frage nach dem Verhältnis des Renaissance-Humanismus zu Aspekten des späten Mittelalters scheinen mir bei diesem Repertoire die Entsprechungen zum französischen Liedsatz des 14. Jahrhunderts in der Handhabung Machauts und anderer, die Übereinstimmungen mit den Ausführungen der Chorallehren und schliesslich der Zusammenhang mit der Chanson des Nordens nicht weniger aufschlussreich als die Neuartigkeit dessen, was sich im Liedsatz jener franko-flämischen Italienfahrer als das Ergebnis einer Begegnung mit dem Süden beobachten lässt.