

Florian Mehlretter

# Jenseits der Poesia per musica

Lyrik und Medialität im italienischen Spätmittelalter

Eine Meistererzählung der italienischen Lyrikgeschichte berichtet von der Trennung zwischen Wort und Musik,<sup>1</sup> insbesondere bei der Canzone, bereits im 13. Jahrhundert. Im Laufe des 14. Jahrhunderts hätte sich hieraus eine Differenzierung zwischen musikfreier, aber gelegentlich nachträglich vertonter, eigentlicher Lyrik einerseits und in Musikhandschriften vorfindlicher Poesia per musica andererseits ergeben. Diese Erzählung diene im 19. Jahrhundert (bei Giosuè Carducci) dazu, für den musikalischen Bereich eine Art Volkspoesie zu postulieren, während sie im 20. Jahrhundert (bei Gianfranco Contini) half, gewisse Unterschiede an Komplexität und sprachlicher Durcharbeitung, wie sie zwischen den Texten der aus heutiger Sicht wichtigsten Autoren und denjenigen vieler anderer auftreten, nicht als Qualitätsunterschiede kritisieren zu müssen, sondern als mediale Differenz klassifizieren und dadurch einen Höhenkamm der Lyrik vom Rest systematisch trennen zu können.<sup>2</sup>

Neuere Forschungen haben jedoch gezeigt, dass die mediale Praxis etwa des 14. Jahrhunderts diese Zweiteilung in hohe Lesepoesie und gebrauchsausorientierten Musiktext gar nicht erkennen lässt und dass dem modernen Beschreibungsbegriff der Poesia per musica kein in der Praxis oder impliziten Theorie des italienischen Spätmittelalters inhärentes Konzept korrespondiert.

Einerseits haben nämlich Nino Pirrotta und Elena Abramov-van Rijk überzeugende Indizien dafür gesammelt, dass im 14. Jahrhundert im Prinzip jede Gedichtform auf je spezifische Weise singbar war, selbst das Sonett.<sup>3</sup> Andererseits hat Lauren Jennings bewiesen, dass in reinen Texthandschriften Gedichte, von denen wir anderwärts – in Musikhandschriften – Vertonungen haben, nicht anders überliefert werden als solche, von denen wir keine Vertonungen besitzen, und insbesondere nicht getrennt von diesen. Jennings interpretiert diesen Befund (mit dem wir uns gleich näher befassen werden) durchaus überzeugend als Argument gegen das Konzept einer Poesia per musica.<sup>4</sup>

Der folgende Artikel will sich nun gegen einen Schluss wenden, den man möglicherweise aus diesen Erkenntnissen ziehen könnte: nämlich, dass die italienische Poesie des 14. Jahrhunderts im Prinzip medienindifferent wäre. Es wäre, so die Hypothese, vor allem aus zwei Gründen voreilig, hieraus eine grundsätzliche Medienindifferenz für dieses Repertoire abzuleiten: Erstens zeigt sich in den Dichtungen selbst und teils

---

<sup>1</sup> Vgl. insbesondere Roncaglia 1978.

<sup>2</sup> Vgl. Carducci 1893; Contini 1992, XXXVI. Vgl. dazu Capovilla 1996. Die wichtigste Anthologie ist *Poesie musicali del Trecento*, hrsg. von Corsi 1970.

<sup>3</sup> Vgl. Pirrotta 1984; Abramov-van Rijk 2009.

<sup>4</sup> Vgl. Jennings 2014.

auch in zeitgenössischen Theorie-Entwürfen immer wieder ein hohes Bewusstsein von den unterschiedlichen medialen Möglichkeiten von Lyrik; und zweitens sind (wie aufzuweisen sein wird) die mit den unterschiedlichen metrischen Gattungen verbundenen oder verbindbaren musikalischen Praktiken für eine solche Annahme zu ausdifferenziert.

Es soll für diese Überlegungen nicht von einem Sammelbegriff von Lyrik ausgegangen werden, sondern eben von den einzelnen metrischen Gattungen. Die These, die dabei verfolgt wird, beinhaltet, dass die potentiellen, aber nicht notwendigerweise immer aktualisierten Verbindungen, die die jeweiligen Gattungen zur Musik unterhalten, zu unterschiedlichen *Gattungsprofilen* gehören, welche in der Tat eine binäre Trennung von schriftlicher Lyrik und *Poesia per musica* widerlegen, und zwar indem sie eine solche pauschale Grenzziehung zugleich unter- und überschreiten: Einerseits nämlich verhält sich jede Gattung unterschiedlich, andererseits überschreitet die Gruppe der mit Musik verbindbaren metrischen Gattungen ansatzweise sogar die in vielen Lyriktheorien als grundlegend betrachtete Grenze zwischen narrativer und nicht narrativer Dichtung.

Mit *Gattungsprofil* soll ein Set von Eigenschaften gemeint sein, von denen manche (und insbesondere die, um die es hier geht) weder notwendige noch hinreichende Bedingungen für die Zugehörigkeit zu einer Gattung sind, sondern lediglich in einer gewissen Breite und Tiefe im Korpus vorkommen, in theoretischen Äußerungen greifbar sind und vielleicht in so etwas wie einem Prototypen besonders gut ausgeprägt sind.<sup>5</sup> Mit ‚Breite‘ ist ein relevantes quantitatives Vorkommen gemeint, mit ‚Tiefe‘ eine plausibel begründbare Verbindung der genannten Eigenschaften mit anderen Eigenschaften oder theoretischen Annahmen der Epoche. Die Gattungsprofile der einzelnen lyrischen Genera würden dieser These zufolge nicht medienindifferent, sondern mediensensibel sein, weil sie mit einer musikalischen bzw. medialen Praxis verbunden sind, ohne von dieser im engeren Sinne determiniert zu sein.

Zunächst einige Bemerkungen zu Lauren McGuire Jennings’ Buch *Senza Vestimenta*. Jennings’ Argumentation liegt (im Gegensatz zu der hier zu verfolgenden) nicht hauptsächlich auf dem Gebiet der Gattung: Es geht ihr nicht darum, zu zeigen, dass bestimmte besonders musikaffine Gattungen wie das Madrigal nicht nur in Musikhandschriften, sondern auch in literarischen Handschriften vorkommen; das war auch vor ihrer Publikation weithin bekannt (wenngleich es nützlich ist, es sich ins Gedächtnis zu rufen). Es geht ihr um den je tatsächlich vertonten Einzeltext; dennoch ist ihr Befund für das Interesse des vorliegenden Artikels an Gattungsprofilen von Bedeutung.

Ohne näheres Ansehen der Gattung kann man mit Jennings sagen, dass immerhin etwa 20 Prozent der uns tatsächlich mit Musik überlieferten Texte des 14. Jahrhunderts auch in rein literarischen, notationsfreien Handschriften überliefert sind.<sup>6</sup> Der mögliche

5 Für eine Prototypen-Theorie der Lyrik vgl. Hempfer 2014.

6 Vgl. Jennings 2014, 22.

Einwand, nur ausnahmsweise seien Musik-Texte in reinen Texthandschriften überliefert worden, wenn sie von bekannten Autoren wie Petrarca stammten, wird durch die Tatsache entkräftet, dass fast die Hälfte der auch in Texthandschriften bezeugten vertonten Gedichte anonym überliefert sind; hinzu kommt, dass nur in Ausnahmefällen in den literarischen Quellen vermerkt ist, ob ein Text anderwärts mit Musik versehen worden ist.<sup>7</sup>

Gegenüber den acht großen, meist prächtigen und fast immer von professionellen Schreibern erstellten musikalischen Handschriften (und einigen Fragmenten) mit weltlicher Vokalmusik des Trecento haben wir immerhin 50 Manuskripte – davon die Hälfte zeitgenössisch zur Entstehungszeit der Musik – die anderswo vertonte Texte ohne Musiknotation überliefern; sie sind oft einfach, auf Papier, in einer *mercantesca*-Hand geschrieben und zum privaten Gebrauch bestimmt.<sup>8</sup>

Nun könnte man annehmen, die Benutzer dieser Handschriften hätten die Melodien gekannt und wären deshalb nicht auf die von ihnen als Nicht-Spezialisten ohnehin nicht beherrschte Musiknotation angewiesen gewesen, hätten die Texthandschriften aber dennoch für musikalische Zwecke genutzt. In der Tat gibt es in diesem Korpus einige sogenannte *cantasi-come*-Quellen, in denen angegeben wird, auf welche anderwärts bekannte Melodie ein Text zu singen ist.<sup>9</sup> Dies betrifft aber nur einen weniger komplexen Teil des Repertoires, insbesondere die einstimmige Ballata und ihre geistliche Variante, die Lauda; bei mehrstimmigen Kompositionen ist eine Aufführung aus der Erinnerung ohnehin weniger wahrscheinlich.

Wenn man diese Handschriften aus dem Korpus herausnimmt, bleiben aber immer noch genügend rein textliche Überlieferungen vertonter Lyrik übrig, und von diesen erwähnen nur ganz wenige den Umstand, dass die Texte vertont worden sind. Unter den letztgenannten ist besonders Franco Sacchettis autographe Lyrikhandschrift Ashburnham 574 zu erwähnen, in der der Autor in Marginalien am Innenrand vermerkte, wenn einer seiner Texte vertont wurde – aber daraus keine Konsequenzen für die Sammlungsordnung zog.<sup>10</sup>

Alle anderen literarischen Handschriften, in denen anderwärts vertont überlieferte Texte enthalten sind, integrieren diese ohne Kennzeichnung oder weitere Unterscheidung, meist ohne Zusammengruppierung und ohne Veränderungen an Papierqualität, Lage, Tinte oder Schrift in ihr Lyrik-Korpus.<sup>11</sup> Dies gilt auch für dasjenige Lyrikmanuskript des 14. Jahrhunderts, das in der Rezeptionsgeschichte bis heute zu Recht am meisten Aufmerksamkeit erhalten hat, Petrarca's Codex Vaticanus Latinus 3195 mit den *Rerum vulgarium fragmenta*, auch *Canzoniere* genannt, der ein von Petrarca's Zeitgenos-

<sup>7</sup> Vgl. ebd., 23.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., 23 und 30.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., 30, und grundlegend Wilson 2009 und 2013.

<sup>10</sup> Daneben die Sammelhandschriften Genua 28, Trivulziana 193, Chigi 79; außerdem die beiden Textzeugnisse von Giovanni Gherardi da Prato's *Paradiso degli Alberti*, die vereinzelte Angaben zu Kompositionen enthalten; vgl. Jennings 2014, 30.

<sup>11</sup> Vgl. Jennings 2014, 30 und 37.

sen Jacopo da Bologna bereits deutlich vor der Anlage der Handschrift vertontes Madrigal (sowie 3 weitere Madrigale und 7 Ballate, von denen wir keine Musik kennen) ohne Unterscheidung von nichtmusikalischen Texten mitführt.

Am Beispiel der Sammelhandschrift Ashburnham 569 zeigt Jennings, dass hier vier Madrigale, die in anderen Quellen mit Musik von Donato da Firenze auftauchen, einfach als literarische Texte in einer Gruppe kürzerer Verstexte überliefert sind, mit Namensangaben der Dichter (Antonio degli Alberti, Niccolò Soldanieri und Rigo Belondi), aber ohne Nennung eines Komponisten, ohne Veränderungen an Papierqualität, Lage, Tinte oder Schrift; sie sind einfach Beispiele für die lyrische Gattung des Madrigals. In anderen Manuskripten sind solche Texte sogar gänzlich zerstreut, etwa Magliabechiano VII 1078.<sup>12</sup> Die literarischen Quellen unterscheiden also nicht zwischen Lyrik und Poesia per musica.

Ein zweites Problem, das mit dem Poesia-per-musica-Begriff verbunden ist, ist dasjenige einer möglichen Heterogenität zu angeblich höheren Formen von Lyrik. Hier argumentiert Jennings zu Recht, dass Lyrikhandschriften generell oft eine große Breite an hohen und niederen Stilen und Themen, höfischen und unhöfischen Materien, komischen und ernsten Texten, Parodie und Affirmation enthalten, ohne dass dies erkennbar mit der Frage nach Musik verbunden wäre.<sup>13</sup>

Es wäre hinzuzusetzen, dass Petrarcas Zyklus sich auch diesbezüglich im Prinzip nicht anders verhält, aber die Vielfalt der Gattungen und Stillagen gezielt etwas verengt und insgesamt auf eine höhere ästhetische Ebene hebt. Diese Bemühung Petrarcas, die unsere Wahrnehmung seiner Epoche stark beeinflusst, sollte uns aber nicht dazu bringen, die Verhältnisse in anderen Manuskripten lediglich als wunderliche Abirrungen von Petrarcas Standard zu betrachten.

Petrarca und auch Sacchetti setzen sich mit ihrer Art der Anordnung von derjenigen der großen anthologischen Handschriften des späten 13. Jahrhunderts wie etwa dem sogenannten Canzoniere Vaticano ab,<sup>14</sup> die nach Gattungen einteilt (Canzoniere Vaticano 3793, Palatino-Canzoniere Banco Rari 217, Laurentianischer Canzoniere Redi n9). Stattdessen setzen sie – wie vor ihnen Dante in seinem Prosimetrum *Vita Nova* – auf thematische Korrespondenzen oder quasi-narrative Verkettungen zwischen den Mikrotexten. Und hier werden nun gerade auch Gattungen, in deren Profil die Option auf Musik besonders stark ist (wie das Madrigal) wie die übrigen Gattungen behandelt und verteilt.

Diese Verkettungsordnung ist bei Petrarca besonders kunstvoll und konsequent, bei Sacchetti hingegen nur für den ersten Teil der Sammlung anzusetzen, wie Lucia

<sup>12</sup> Vgl. ebd., 41 und 48.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., 126.

<sup>14</sup> Zur Frage der Sammlungsordnungen vgl. besonders Brugnolo 2019. Aus der Fülle der Forschungen zur Sammlungsstruktur von Petrarcas *Canzoniere* seien hier nur Santagata 1992, Huss 2019 und Regn 2022 hervorgehoben.

Battaglia Ricci gezeigt hat.<sup>15</sup> Nirgends organisiert aber Sacchetti seinen Text nach Gattungen oder nach musikalisch versus nicht musikalisch, obwohl er, wie seine Marginalien zeigen, an der Vertonung seiner Gedichte sehr interessiert war.<sup>16</sup> Auch die große *Raccolta Aragonese* vom Ende des 15. Jahrhunderts, die eine Art historischer Anthologie der toskanischen Poesie bietet, ordnet in ihrem Sacchetti gewidmeten Abschnitt (mit über 80 Gedichten) diese ebenfalls nicht nach Gattungen und interessiert sich auch nicht für die Frage nach Vertonungen.<sup>17</sup> Die musikalischen Handschriften (wie die *Codices Rossi* oder *Squarcialupi*) hingegen bewahren die Gattungs-Klassifikation – aber bei ihnen wäre es auch sinnlos, nach einem Gegensatz von vertonter und nicht vertonter Lyrik zu fragen.

In einem zweiten Schritt soll nun unter Hinzunahme der Beobachtungen von Elena Abramov-van Rijk, Nino Pirrotta und anderen die oben aufgestellte These der Unterschiedlichkeit der musikalischen Optionen einzelner metrischer Gattungen entwickelt werden.

Natürlich ist es wahr, dass in der italienischen Literatur des späten Mittelalters die Dichter von Canzonen nicht zugleich Melodien ersannen und die Rezeption der Canzone und noch mehr des Sonetts oft musiklos war. Dennoch enthalten beide Gattungsprofile unterschiedliche und unterschiedlich starke Optionen auf Musik und auch auf die Reflexion über diese. Die musikalische Option für die italienische Canzone wäre die Einkleidung mit einer entweder präexistenten Melodie (wie bei den von Joachim Schulze vermuteten, aber nicht überzeugend nachgewiesenen ‚sizilianischen Kontrafakturen‘)<sup>18</sup> oder einer neu formulierten, die nicht schriftlich fixiert sein muss, aber insofern fest, als sie ja für alle Strophen beizubehalten ist. Sie ist nicht so sehr Bestandteil des Werks als der Aufführung<sup>19</sup> und kann mithin bedingt improvisiert, in jedem Falle aber ad hoc erdacht sein. Dennoch kann sie als die ‚Weise‘ der jeweiligen Canzone zumindest mündlich auch mit dieser überliefert werden. Indizien für eine solche nicht schriftliche musikalische Praxis der Canzone gibt es für das 13. und 14. Jahrhundert, für andere Gattungen schon früher. Vernakuläre Kontrafakturen sind in den *artes dictaminis* bezeugt, etwa der *Doctrina de compoundre dictats*, allerdings nicht für die Canzone, sondern für *planh*, *sirventes*, *pastora* oder auch *coblas esparsas*.<sup>20</sup> Erste Neumen-Notationen für volkssprachliche Lyrik finden sich in Italien kurz vor oder um 1200.<sup>21</sup>

Sonette hingegen wurden meist aufgesagt, manchmal geschah dies sogar bei verschickten Korrespondenz-Sonetten, die von einem Spielmann überbracht und zugleich

<sup>15</sup> Vgl. Battaglia Ricci 1992.

<sup>16</sup> Vgl. Jennings 2014, 67.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., 76. Die *Raccolta Aragonese* ist nur in Abschriften bezeugt.

<sup>18</sup> Vgl. Schulze 1989; kritisch dazu Lannutti 2005, 159.

<sup>19</sup> Vgl. Lannutti 2005, 166.

<sup>20</sup> Vgl. Lannutti 2000, 11–12.

<sup>21</sup> Vgl. zu diesen insbesondere Lannutti 2005.

rezitiert werden konnten. Aber manchmal wurden sie gerade in dieser Übermittlungssituation auch gesungen. So berichtet der neapolitanische Höfling Niccolò Alunno d'Alife um 1360 von dem Spielmann Malizia, der „sepius per sonectum [...] in sonorum cantum mobili suavitate productum conatus est“.<sup>22</sup>

Beim Sonett könnte, wenn man diese Überbringungssituation durch einen Boten betrachtet, das Element der Improvisation stärker sein als bei der Canzone, aber vermutlich wird man für die beiden Quartette und die beiden Terzette je die gleiche Tonfolge verwendet haben (wie es bei den gedruckten musikalischen Sonettformeln des 16. und 17. Jahrhunderts der Fall ist); die Improvisation muss hier also zumindest so planvoll erfolgen, dass man zweimal unmittelbar hintereinander ungefähr das Gleiche singen kann. Eine besondere Option auf Medienreflexion beim Sonett besteht darin, Canzonen in einer Briefsendung an einen Musiker zu begleiten und um Vertonung dieser beigelegten Texte zu bitten – wie bei dem Sonetto doppio „Se Lippo“ von Dante, das um musikalische Bekleidung der beiliegenden Canzone bittet:

Se Lippo amico se' tu che mi leggi,  
avanti che proveggi  
a le parole che dir t'imprometto;  
da parte di colui che mi t'ha scritto  
in tua balia mi metto  
e recoti salute quali eleggi.

Per cortesia audir prego mi deggi  
E coll'udir richieggi  
de l'ascoltar la mente e l'intelletto:  
io che m'apello umile sonetto  
davanti al tu'cospetto  
vegno, perché al noncaler m'inveggi.

Lo qual ti guido esta pulcella nuda  
che vien dirieto a me sì vergognosa  
ch'atorno gir non osa  
perch'ella non ha vesta in cui si chiuda;

e prego il cor gentil che'n te riposa  
che la rivesta e tegnala per druda,  
sì che sia cognosciuda  
e possa andar là'vunqu'è disiosa.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Niccolò Alunno d'Alife, Kanzleiakte, Neapel, 27. Dezember 1360, nach einer Teiltranskription des 17. Jhs., zitiert nach: Stoppelli 1977, 19.

<sup>23</sup> Dante Alighieri: *Rime* 4 [= Contini 5], nach Dante, *Rime*, hrsg. von Giunta 2014, 49. („Wenn du Freund Lippo es bist, der mich liest, bevor du dich um die Worte kümmerst, die ich dir zu sagen verspreche, vertraue ich mich dir seitens dessen an, der mich geschrieben hat, und überbringe dir das Heil, das du wünschst. Ich bitte, dass du mich höflich anhörst und mit dem Hören den Geist und Intellekt bittest, dem zu lauschen: Ich, der ich mich bescheidenes Sonett nenne, komme dir vors Angesicht,

Die Canzone hingegen spricht gelegentlich von ihrer eigenen Musikalität; so schon in Jaufre Rudels „Quan lo rius de la fontana“, wo die berühmte und umstrittene Stelle „Senes breu de parguamina | tramet lo vers en cantan“ jedenfalls auf gesungene Darbietung Bezug nimmt.<sup>24</sup> Nach Lannutti geht diese Form der Bezugnahme bei der Canzone zwischen *langue d’oc*, *langue d’oïl* und *lingua di sì* nach und nach zurück und wird zu einer Konvention, und zwar unabhängig davon, ob das entsprechende Repertoire mit viel oder wenig Musiknotation überliefert ist.<sup>25</sup>

Petrarcas Canzone Nr. 23 webt auf der Basis von Ovids *Metamorphosen* aus dem mediengeschichtlichen Prozess des Rückgangs der Musikhaftigkeit von Canzonen einen komplexen Dichtermythos, in dem er gleich Cygnus den Sturz seiner Hoffnung stets singend beweint („volendo parlar, cantava sempre“), dann aber, – wie Battus von Merkur – von der Dame zum Schweigen verpflichtet, bei Übertretung später versteinert wird und nun nur noch mit Papier und Tinte sein Leid herausschreien kann:

Cosí lungo l’amate rive andai,  
che volendo parlar, cantava sempre  
mercé chiamando con estrania voce;  
[...]  
le vive voci m’erano interditte;  
ond’io gridai con carta et con incostro:  
Non son mio, no. S’io moro, il danno è vostro.<sup>26</sup>

Die Mediengeschichte der Canzone geht hier in den Stiftungsmythos von Petrarcas Lyrik ein.

Weder bei Canzone noch Sonett finden wir im 14. Jahrhundert Kontakte zu jener neuen musikalischen Schriftkultur, die mit der Mensuralnotation verbunden ist. Die im frühen 14. Jahrhundert in Frankreich (bei Philippe de Vitry) und Italien (bei Mar-

---

damit du mich der Gleichgültigkeit enthebst. Und dorthin führe ich dir diese nackte Maid, die hinter mir herkommt so schamhaft, dass sie sich nicht getraut, umherzugehen, da sie kein Gewand hat, das sie umschlüsse; und ich bitte das edle Herz, das in dir ruht, dass du sie kleidest und zur Geliebten nimmst, so dass sie anerkannt werde und gehen könne, wohin es sie gelüftet.“ Übers.: F. M.)

24 „Senes breu de parguamina | tramet lo vers en cantan | en plana lengua romana | a’N Ugó Bru per Filhòl. | Bo’m sap quar gent peitavina, | de Berri e de Guizana | s’esjau per lieys e’n Bretanha.“ Jaufre Rudel: „Quan lo rius de la fontana“, Strophe VI, nach: Jaufre Rudel, *Liriche*, hrsg. von Lafont 1992, 42. („Ohne ein Blatt Pergament sende ich den Vers durch Gesang in klarer romanischer Sprache an Herrn Hugo Brun durch Filhol. Es gefällt mir, dass die Leute des Poitou, des Berry und der Guyenne sich dessen erfreuen, und auch die Leute in der Bretagne.“ Übers.: F. M.)

25 Vgl. Lannutti 2015, 163–166.

26 Francesco Petrarca: „Nel dolce tempo de la prima etade“, RVF 23, Strophen 4 und 5, in: ders., *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 97–98. („So ging ich die geliebten Ufer entlang, und sprechen wollend, sang ich stets, mit entfremdeter Stimme um Gnade rufend [...] Die hörbaren Worte waren mir verboten; daher schrie ich mit Papier und Tinte: Ich bin nicht mein, nein. Wenn ich sterbe, ist der Schade euer.“ Übers.: F. M.).

chettus von Padua) ungefähr gleichzeitig aufkommende und in den beiden Ländern etwas unterschiedlich gestaltete Technik der genauen Notation musikalischer Zeitlichkeit, insbesondere des Rhythmus, durch die Mensuralnotation eröffnet zuvörderst die Möglichkeit, Mehrstimmigkeit im Sinne der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher musikalischer Zeitabläufe schriftlich zu organisieren. Aber sie eröffnet auch die Möglichkeit, Einstimmigkeit rhythmisch komplexer und fester auszuprägen, indem man auch sie textförmig ausschreibt. Sie steigert den Werkcharakter gesungener Lyrik und insbesondere der Musik durch differenzierte, sozusagen ‚textuelle‘ Kristallisation ihrer Elemente und Eigenschaften. Der Musikanteil gesungener Lyrik bewegt sich insofern zwischen dem 12. und dem frühen 16. Jahrhundert von einer Modalität der *Aufführung* immer mehr in Richtung auf ein textartiges *Werk*.

Durch ihre Komplexität erfordert die Arbeit mit dieser Notation und ihren differenzierteren Möglichkeiten spezifischere Kenntnisse als die alte Technik, eine Weise oder einen Ton zu ersinnen. Zwar gibt es weiterhin keine systematische Trennung von musikalischer und nichtmusikalischer Poesie, aber die Arbeitsteilung zwischen Spezialisten des Worts und der Musik wird stärker und wird in Italien dann im 16. Jahrhundert vollzogen sein. Zugleich werden Gattungen entwickelt, die für die neuen Techniken besonders geeignet sind, aber keineswegs immer auch tatsächlich mit ihnen verbunden werden. So ist etwa das Madrigal nicht schlechthin eine Gattung für Musik, sondern eine, die für eine bestimmte Musikpraxis zugerichtet ist, aber auch außerhalb einer solchen auftreten kann.

Mit den neuen Gattungen kommen, so die hier zu verfolgende These, neue und wiederum verschiedene Optionen der Verbindung von Text und Musik ins Spiel, die ebenfalls – wie bei Canzone und Sonett – gattungsspezifisch differenziert sind. Dies soll an der ältesten uns erhaltenen umfangreicheren Handschrift polyphoner Musik in Italien, dem Codex Rossi (ca. 1370), illustriert werden.

Er enthält (im Lichte des oben Ausgeführten müsste man sagen: naturgemäß) keine Canzonen und Sonette, sondern zwei neue Gattungen, die speziell an die Mensuralnotation gebunden sind: Madrigal und Caccia. Hinzu kommt die schon ältere Gattung der Ballata, ein Tanzlied, das wohl im 13. Jahrhundert auf festen, aber nicht eigens notierten rhythmischen Formeln beruhte, nun aber ebenfalls in den Sog der Mensuralnotation gerät und dadurch eine rhythmisch komplexe Identität erhält. Genau betrachtet handelt es sich also nicht so sehr um ein Manuskript mit mehrstimmiger Musik als um ein solches mit mensural notierter Musik, die aber eben in etwa 85 Prozent der Fälle polyphon ist.

Es ist sogleich hinzuzusetzen, dass alle drei Gattungen der Handschrift (und auch eines der konkreten Textexemplare) ebenso in rein literarischen Handschriften überliefert sind, wo sie natürlich mit Canzonen und Sonetten zusammen auftreten. Letztere fehlen hingegen in der Mensuralhandschrift, weil die mit ihnen verbundenen Musikpraxen keine Mensuralnotation verwenden bzw. im 14. Jahrhundert überhaupt keine Notation brauchen.

Der Codex überliefert in seiner heute unvollständig erhaltenen Form 23 Madrigale, fünf Ballate und eine Caccia. Er ist im Prinzip nach Gattungen geordnet, wobei die platzsparenden, weil einstimmigen Ballate im letzten Abschnitt der Madrigalreihe jeweils im unteren Bereich eines Blattes hinzugesetzt sind (vgl. Tabelle 1; dort auch eine Übersicht über im Folgenden zu diskutierende Eigenschaften der Werke).

**Tabelle 1:** Übersicht über den Codex Rossi.<sup>27</sup>

fol. Titel (Komponist/Dichter)	Narrativ	Rustikale Semantik	Allegorie	Medien-Reflexion
<b>23 Madrigale:</b>				
1r De sotto'l verde vidi i occhi vaghi (anon.)	+	+	–	–
1v Lavandose le mane e'l volto bello (anon.)	+	–	–	–
2r Bella granata fra le fiore sete (anon.)	–	+	+	+
2v Dal bel chastele se parte de Peschiera (anon.)	+	–	–	–
2v Quando i oselli canta (anon.)	+	+	–	+
3v Seguendo un m'e sparver (anon.)	+	+	–	+
3v Abraçami, cor mio (anon.)	–	–	–	–
4v Du'ochi ladri sot'una girlanda (anon.)	+	+	+	–
4v Gaiete dolçe parolete mie (anon.)	–	–	+	+
5v Levandome'l maytino vidi la bella (anon.)	+	+	+	–
6r Su la rivera, dove'l sol agiaça (anon.)	–	–	–	–
6v Pyançe la bella yguana [eug[u]ana] (anon.)	+	+	+	–
7r Involta d'un bel velo (anon.)	+	–	–	–
7v Quando l'aire comenza a farse bruno (Piero)	+	–	–	–
8r Chiamando un'astorella ch'era posa (anon.)	+	+	+	–
8v Sal so quel monte che fiorisce l'erba (anon.)	+	+	+	–
8v Ogni dilecto e ongni bel piaciare (Piero)	–	–	–	+
18r Nel mio bel orto una vechieta sagia (anon.)	+	+	+	–
18v Naschoso'l viso stava (Giovanni da Cascia)	+	+	–	–
20v Cum altre ucele (anon.)	+	+	+	+
21v O crudel donna (anon.)	+	–	–	+
22v L'antico dio Biber (anon.)	+	–	+	+
23v La bella stella (Lancill. Anguissola / G. da Cascia)	+	+	+	–
<b>5 Ballate:</b>				
18v Che ti çova nasconder el bel volto (anon.)	–	–	+	–
18v Amor mi fa cantar a la Francescha (anon.)	–	–	–	+
19r Per troppo fede talor se perigola (anon.)	–	–	–	–
19r Lucente stella chel mio cor desfay (anon.)	–	–	+	–
23r Non formò Cristi nato de salute (anon.)	–	–	–	–
<b>1 Caccia:</b>				
19v Or qua compagni, qua (anon.)	– (dramat.)	+	+	+

<sup>27</sup> Erstellt unter Konsultation der La Trobe University Medieval Music Database. Die Zuschreibungen von Eigenschaften in den Spalten 2 bis 5 beruhen naturgemäß auf (eigenen) Interpretationen.

Komponisten und Dichter werden nicht genannt. 25 der 29 Kompositionen können auch nicht durch Parallelüberlieferungen zugeschrieben werden, je zwei sind von einem gewissen Piero und von Giovanni da Cascia (da Firenze). Nur in einem Fall ist neben dem Komponisten auch der Dichter identifiziert worden (*La bella stella*, 23v: Lancillotto Anguissola), und dieses Gedicht ist parallel auch in einem rein literarischen Manuskript überliefert (Magliabechiano 1041). Diese Bevorzugung des Anonymats ist gerade für toskanische Codices nicht ungewöhnlich.

Die Madrigale und die Caccia sind polyphon, die Ballate sind monophon. Zunächst zur Caccia („Or qua, compagni“). Sie ist, wie es der Gattung der Caccia und der französischen Chace entspricht, ein dominant dramatischer Text, der die Rufe und Anweisungen einer Jagdgesellschaft darbietet. Die Komposition erfolgt im Modus des Kanons, das heißt: zwei Stimmen ‚jagen‘ kanonisch hintereinander her, gestützt von einem wohl instrumentalen Tenor.

Man könnte dies als Fall von Mimesis des Worts durch die Musik interpretieren. Aber es ist zu bedenken, dass dies im Grunde in jeder Caccia so oder so ähnlich funktioniert: Die gelungene Nachahmung ist mithin nicht der Clou des einzelnen Werks, und es ergibt sich daraus auch meist kein semantischer oder künstlerischer Mehrwert für den Einzelfall. Vielmehr scheint der Reiz der Gattung darin zu liegen, dass Wort und Musik auf immer die gleiche Weise systematisch aufeinander bezogen sind und dies in der Performanz des Ineinsfallens von Kanon und imaginärer Jagd erlebt und genossen werden kann. Die Relation von dramatischem Text und kanonischer Musik dient hier nicht dominant der Darstellung, sondern ermöglicht eine Spielpraxis des musikalischen Jagens. Damit ist das Wort-Ton-Verhältnis bei der Caccia auf ganz eigene Art gestaltet, die sich von anderen Gattungen absetzt.

Wenn man nun, ausgehend von dem Befund der dramatischen Schreibweise der Caccia, diese Frage nach der Schreibweise auch an die anderen Gattungen in dieser Handschrift richtet, so drängt sich eine vielleicht überraschende Beobachtung auf: 16 von 23 Madrigalen der Handschrift, also mehr als zwei Drittel, sind dominant narrativ, und zwar gegenüber null von fünf Ballate – durchaus im Gegensatz zu einer Option auf Narration, die die Ballata im Jahrhundert zuvor hatte. Die Madrigale erzählen also in den meisten Fällen ein vergangenes Ereignis, wenngleich dessen Wirkungen meist in die Sprechgegenwart hineinreichen. Schon Ulrich Schulz-Buschhaus konstatierte diesen narrativen Charakter anhand der Madrigale Franco Sacchettis.<sup>28</sup> Im erst im frühen 15. Jahrhundert retrospektiv erstellten Squarcialupi-Codex, der stärker die jüngeren Komponisten-Generationen berücksichtigt, geht der Anteil an narrativen Madrigalen etwas zurück, bleibt aber immer noch über 50 Prozent (siehe Tabelle 2, die den Anteil des – ebenfalls im Codex Rossi vertretenen – Komponisten Giovanni da Cascia am ersten Teil des Squarcialupi-Codex zum Vergleich darbietet).

<sup>28</sup> Vgl. Schulz-Buschhaus 1969, 17.

**Tabelle 2:** Die Madrigale Giovanni da Cascias aus dem Codex Squarcialupi.<sup>29</sup>

fol. Titel (Komponist/Dichter)	Narrativ	Rustikale Semantik	Allegorie	Medien- Reflexion
1r Agnel son bianco (Giovanni da Cascia)	–	+	+	–
1v La bella stella (Giovanni da Cascia/Anguissola)	+	+	+	–
1v Più non mi curo (Giovanni da Cascia)	–	–	+	–
2v Sedendo all'ombra (Giovanni da Cascia)	+	+	+	–
3r Togliendo l'un' all'altra foglie (Giov. da Cascia)	+	+	–	–
3v Naschoso'l viso stava'nfra (Giov. da Cascia)	+	+	–	–
3v Nel mezo a sei paghon (Giov. da Cascia)	+	+	+	+
4v Donna gia fu' leggiadra (Giov. da Cascia)	+	+	+	–
4v O perlaro gentil (Giov. da Cascia)	–	+	–	–
5v O tu chara scienza mie musica (G. da Cascia)	–	–	–	+
5v Appress'un fiume chiaro (Giov. da Cascia)	+	+	–	–
6v Fra mille corvi (Giov. da Cascia)	–	–	+	–

In ungefähr der Hälfte der Madrigale des Codex Rossi (Tabelle 1) ist die Narration einer Bezugnahme auf einen Gegenwartszeitpunkt untergeordnet, wobei Sprechzeitpunkt und besprochener Zeitpunkt insbesondere am Ende des Madrigals zusammenfallen.<sup>30</sup> Die nicht narrativen realisieren die Fiktion des Zusammenfallens von Sprechzeitpunkt und besprochenem Zeitpunkt durchgängig. Zwölf von 23 Madrigalen, also etwa die Hälfte, haben ein rustikales oder pastourellenartiges Dekor, gegenüber null von fünf Ballaten. In acht der zwölf rustikalen Madrigale, also zwei Drittel, ist dies mit einer allegorischen Ausrichtung verbunden. In zwölf Fällen von Narration, also wiederum zwei Drittel, ist die Narration mit einer Pointe versehen oder führt auf eine solche hin. In sieben von 23 Madrigalen, also fast einem Drittel, wird auf die Medialität des Singens oder auf die musikalische Faktur des Stücks selbst Bezug genommen. Dies scheint unabhängig vom Vorliegen einer narrativen Ausrichtung oder dem Vorhandensein einer Pointe zu sein.

Der starke Zug des Madrigals zum Narrativen überrascht vielleicht, wenn man sich die musikalische Faktur des Trecento-Madrigals vor Augen führt: Meist zwei Stimmen führen komplexe Melismen kontrapunktisch gegeneinander, die Silben wechseln relativ langsam, so dass der Textzusammenhang sich nicht sofort erweist, sondern gemächlich entbirgt: keine guten Voraussetzungen für narrative Kohärenz oder erzählerisches Tempo. Dies wird bis zu einem gewissen Grad dadurch ausgeglichen, dass die Erzählungen meist kurz und nicht sehr komplex sind.

<sup>29</sup> Erstellt unter Konsultation der La Trobe University Medieval Music Database. Die Zuschreibungen von Eigenschaften in den Spalten 2 bis 5 beruhen naturgemäß auf (eigenen) Interpretationen.

<sup>30</sup> Vgl. zu diesem wichtigen Zug von Lyrik den Beitrag von Klaus W. Hempfer in diesem Band und Hempfer 2014.

Dennoch ist dieser Befund bemerkenswert, zumal er auch nicht mit den Verhältnissen der französischen Ars-Nova-Musik und ihren Texten übereinstimmt. Es lohnt in diesem Zusammenhang ein kurzer Blick auf die ersten poetologischen Einlassungen, die wir über das Madrigal haben. Francesco da Barberino nennt in seinen *Documenti d'Amore* (ca. 1310) das *matricale* als Beispiel für ein „rudium inordinatum concinium“. <sup>31</sup> Improvisation (*inordinatum*), Mehrstimmigkeit (*concinium*) und niedere oder rustikale Ursprünge (*rudium*) scheinen hier die entscheidenden Züge der Gattung zu sein, und dies passt durchaus zu heutigen Erkenntnissen über frühe Traditionen improvisierter Mehrstimmigkeit, die zunächst auch ungelehrt sein können.

Dem entsprechend fordert 1332 Antonio da Tempo in seiner *Summa artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, dass das Madrigal möglichst mit „verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus“ arbeiten solle, auch wenn, wie er zugeben muss, der avancierte zeitgenössische Gebrauch hiervon schon etwas „subtilius et pulchrius“ abweiche und ohnedies die Musik des Madrigals wohlklingend und elegant sei. <sup>32</sup>

Da Tempo operiert etwas im konzessiven Modus – wohl, weil er versucht, eine Fortentwicklung aus den improvisierten niederen Ursprüngen zu einer raffinierten und in seiner Zeit auch schriftlich fixierten Form zu erklären und gleichzeitig die Erinnerung an diese Ursprünge als Teil des Gattungsprofils weiter zu überliefern. Um dies bewerkstelligen zu können, verbindet er den Gedanken des Rustikalen mit einem klassischen Motiv, das in dieser Weise bei Francesco da Barberino noch nicht auftaucht: Da Tempo spezifiziert den ländlichen Ursprung des Madrigals als einen pastoralen. Dies wird bis zum 16. Jahrhundert ausgebaut werden und zunehmend in bukolischer Semantik resultieren.

Das Madrigal transportiert also eine Art Mythos seiner medialen Ursprünge mit, der sich auch auf seine Semantik auswirken kann. Aber woher stammt seine stark narrative Tendenz? Sie könnte mit einer Interpretation seines pastoralen Ursprungsmythos zusammenhängen, die noch nicht im humanistisch-antikisierenden Sinne bukolisch ist, sondern in einer mittelalterlichen Tradition steht: einer Lektüre des Pastoralen durch die Gattungstradition der ihrerseits narrativen Pastourelle. Diese ist im Jahrhundert zuvor (etwa bei Cavalcanti) metrisch gesehen eher mit der Ballata verbunden, wandert aber nun in das Madrigal (während die Ballata ihre Narrativität verliert). Die folgenden drei Texte aus dem Codex Rossi, von Petrarca und von Sacchetti illustrieren Momente der Entwicklung der Gattung.

Anonym (Codex Rossi)

Quando i oselli canta  
le pasturele vano a la campagna  
quando i oselli canta.

<sup>31</sup> Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, hrsg. von Egidio 1924, II, 263.

<sup>32</sup> Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, hrsg. von Andrews 1977, 70–71.

Fan girlande de erba  
frescheta, verde et altre belle fiore  
fan[no] girlande de erba.

Quest'è quel dolce tempo  
ch'amor mi prese d'una pasturella  
quest'è quel dolce tempo:

basar la volsi e de' me de la roca.<sup>33</sup>

Francesco Petrarca: RVF 52

Non al suo amante più Diana piacque,  
quando per tal ventura tutta ignuda  
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda  
posta a bagnar un leggiadretto velo,  
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,  
tutto tremar d'un amoroso gielo.<sup>34</sup>

Franco Sacchetti

Sovra la riva d'un corrente fiume  
Amor m'indusse, ove cantar sentia  
Sanza saver onde tal voce uscia;

**33** Anonym (Musik: Anonym), Text und Musik: Codex Rossi (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215), fol. 2v (vor 1350?, kompiliert ca. 1370), Orthographie leicht modernisiert. („Wenn die Vögel singen, gehen die Hirtinnen ins Gefilde, wenn die Vögel singen. Sie machen Girlanden aus frischem Gras und anderen schönen Blumen, sie machen Girlanden aus Gras. Das ist jene süße Zeit, da Liebe mich ergriff zu einer Hirtin, das ist jene süße Zeit. Ich wollte sie küssen, und sie schlug mich mit dem Rocken.“ Übers.: F. M.).

**34** Francesco Petrarca: *Rerum vulgarium fragmenta* 52, Codex Vaticanus latinus 3195, fol. 11v. Text ca. 1350, Manuskript kompiliert bis 1374, zitiert nach Petrarca: *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004 (im Folgenden abgekürzt als RVF), 268. („So sehr gefiel ihrem Verehrer Diana nicht, als er sie durch solchen Zufall ganz nackt inmitten der eisigen Wasser sah, als mir die berg-raue Hirtin, die dabei war, einen anmutigen Schleier zu waschen, der gegen den Lufthauch [für Laura] das schöne blonde Haar verschlöße, so sehr, dass es mich, nun da der Himmel brennt, ganz von Liebesfrösteln erzittern lässt.“ Übers.: F. M.) Variante, vertont von Jacopo da Bologna, Codex Squarcialupi, fol. 11r (um 1350, kompiliert frühes 15. Jh.), Vers 6: „Chel [= Che al] sole allaura eluago capel chiuda.“ Eventuell ist in dieser Fassung die Laura-Aura-Paronomasie weniger ausgeprägt, da das verstärkende Element ‚blond‘ (noch?) fehlt. Vgl. Hierzu auch Mehlretter 2017. Zur Laura-Symbolik grundlegend Kablitz 1989.

La qual tanta vaghezza al cor mi dava,  
 Che'n verso il mio signor mi mossi a dire,  
 Da cu' nascesse sì dolce desire.

Et egli a me, come pietoso sire,  
 La luce volse, e dimostrommi a dito  
 Donna cantando che sedea sul lito,

Dicendo: ella è delle ninfe di Diana  
 Venuta qui d'una foresta strana.<sup>35</sup>

Man sieht, dass in dem Beispiel aus dem Codex Rossi das pastorale Dekor vergleichsweise wenig arkadisch nobilitiert ist („amor mi prese“ ist ein die Situation veredelnder Satz, aber die Schlusspointe löst dies wieder auf), während Sacchetti den Ton dezidiert anhebt und die Szene durch die Erwähnung Dianas mythologisiert. Besonders raffiniert ist die Lösung Petrarcas, der die rustikalen Ursprünge der Gattung zwar mitführt, aber ‚nach oben‘ transponiert und dabei auch auf das Mittel der Allegorie zurückgreift, nicht nur im Gebrauch des Actaeon-Mythos, sondern auch, indem er seine vornehme Dame Laura hier als ‚alpestre‘ Hirtin bezeichnet. Die darin liegende Andeutung der Sprödigkeit der Dame verbindet sein Madrigal mit der Pastourelle, aber durch den Mythos kommt auch bereits die antikisierend bukolische Überformung mit ins Spiel.<sup>36</sup>

Wie Tabelle 1 zeigte, evozieren etwa die Hälfte der Madrigale des Codex Rossi die Welt der Pastourelle durch rustikale Semantik, und zwei Drittel verwenden allegorische Strukturen unterschiedlichen Typs, inklusive eines *sensus historicus figuratus*, der einen symbolischen erdachten Literalsinn an die Stelle eines gemeinten Literalsinns setzt. Man könnte vielleicht sagen: Die Allegorie erlaubt es, den ländlichen Ursprungsmythos der Mehrstimmigkeit des Madrigals in ein gehobenes Register zu transponieren und dennoch weiter mitzuführen.

Die Pastourellen-Erzählung wandert also von der Ballata ins Madrigal und verbindet sich dort mit dem medialen Ursprungsmythos der ländlichen Improvisation. Was aber geschieht mit der Ballata im Codex Rossi? Es wurde schon konstatiert, dass

<sup>35</sup> Franco Sacchetti (Musik: Lorenzo da Firenze), Text: Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574, fol. 4r (kompiliert ab ca. 1377), Orthographie leicht modernisiert. Innen-Marginalie: „Intonata. Magister Laurentius de Florentia sonum dedit.“ („Ans Ufer eines schnell fließenden Flusses führte mich Amor, wo ich jemanden singen hörte, ohne zu wissen, woher solche Stimme kam, die mir solches Wünschen eingab, dass es mich meinen Herrn [= Amor] zu fragen bewog, woher so süßes Sehnen entspringe. Und er wendete wie ein mitleidiger Herr zu mir sein Auge und zeigte mir mit dem Finger eine singende Dame, die am Ufer saß, und sagte: Sie ist eine von Dianas Nymphen, hierher gekommen aus einem fremden Wald.“ Übers.: F. M.).

<sup>36</sup> Vgl. zu Petrarcas Madrigalen Paden 1975, Petrobelli 1975, Dolla 1976, Paolino 2001 sowie Lannutti 2015, insbesondere zur Verbindung der vier Madrigale Petrarcas mit dem Sammlungskontext; Lannutti 2015, 355, bezeichnet den Ausdruck *pastorella* in diesem Madrigal als *alieniloquium* mit theologischem Hintergrund. Zu Allegorie und Imagination im *Canzoniere* vgl. neuerdings vor allem Regn 2022, 203–247.

die durch die Mensuralnotation rhythmisch stärker differenzierte Ballata nun nicht mehr narrativ ist, wie es etwa bei Cavalcanti oder Dante noch der Fall war. Dantes Ballata „Per una ghirlandetta“ belegt diese narrative Vergangenheit.

Per una ghirlandetta  
ch'io vidi, mi farà  
sospirare ogni fiore.

I' vidi a voi, donna, portare  
ghirlandetta di fior gentile,  
e sovr'a lei vidi volare  
un angiolel d'amore umile;  
e 'n suo cantar sottile  
dicea: „Chi mi vedrà  
lauderà 'l mio signore.“

Se io sarò là dove sia  
Fioretta mia bella e gentile,  
allor dirò a la donna mia  
che port'in testa i miei sospiri.  
Ma per crescer desire  
mia donna verrà  
coronata da Amore.

Le parolette mie novelle,  
che di fiori fatto han ballata,  
per leggiadria ci hanno tolt'elle  
una vesta ch'altrui fu data:  
però siate pregata,  
qual uom la canterà,  
che li facciate onore.<sup>37</sup>

An diesem Text Dantes lässt sich aber noch etwas anderes beobachten, das dann im 14. Jahrhundert (quasi anstelle der verlorenen Narrativität) eine wichtige Option für die Ballata (aber auch für das Madrigal) sein wird: Sie verweist auf ihre eigene musi-

---

37 Dante Alighieri: *Rime* 9 [= Contini 10], nach: Dante, *Rime*, hrsg. von Giunta 2014, 98. („Wegen einer kleinen Girlande, die ich sah, lässt mich jede Blume seufzen. Ich sah, wie ihr, Herrin, eine edle Blumengirlande trugt, und über dieser sah ich einen Engel demütiger Liebe fliegen, und sein feiner Gesang sagte: „Wer mich sieht, wird meinen Herrn loben.“ Wenn ich dort sein werde, wo meine schöne edle Fioretta sein mag, dann werde ich meiner Herrin sagen, dass sie auf dem Haupt meine Seufzer trägt. Aber um das Sehnen anwachsen zu lassen, wird meine Herrin von Amor gekrönt werden. Meine neuen kleinen Wörter, die aus den Blumen eine Ballata gemacht haben, haben um der Anmut willen ein Kleid genommen, das jemand anders gegeben worden ist: Daher seid gebeten, welcher Mann sie auch singen wird, dass ihr ihm Ehre erweist.“ Übers.: F. M.).

kalische Struktur, in diesem Falle stellt sie sich als Trägerin eines fremden Kleides, also als Kontrafaktur einer bestehenden Melodie, vor.

Diese Form der Selbstreflexion wird in der neuen, mensural notierten Ballata zu einer interessanten Option, die wiederum mit der Geschichte der mensural notierten Gattungen zu tun hat und auch beim Madrigal auftaucht. Sie verbindet die zwei wichtigsten der mensural notierten Gattungen und begegnet nun (entgegen dem Trend der Beobachtungen von Jennings) nur in Musikmanuskripten, wenn sie gleich eher selten ist. Wenn wir wieder den Codex Rossi betrachten, so wird hier in zwei Madrigalen und einer Ballata der Gegensatz zwischen typisch italienischer Zweiteilung und typisch französischer Dreiteilung des Notenwerts der Semibrevis (oder ganzen Note) musikalisch ausgekostet und zugleich im Text markiert – und zwar entweder durch Zweisprachigkeit von Italienisch und Französisch oder, in einem anderen Fall, durch ein Wortspiel: „Amor mi fa cantar a la Francesca“<sup>38</sup> (vgl. Eintragungen mit Asteriskus in Tabelle 1). Der Text spielt hier also auf den *Stil* der Musik an – ein wiederum anderer Modus der Medienreflexion als bei Canzone oder der Caccia.

In diesen speziellen Fällen könnte man tatsächlich von Poesia per musica sprechen, wenngleich in einem etwas anderen Sinne als ihn dieser Begriff seit dem 19. Jahrhundert hat: Hier sind nämlich entweder Text und Musik gleichursprünglich zu denken oder die Musik sogar vorgängig (weil die Bezugnahme auf Französisches im Text unabhängig von der französisierenden Musik keine rechte Relevanz hätte); es handelt sich mithin nicht um Texte, die aufgrund allgemeiner Eigenschaften ‚für Musik‘ bereitgestellt werden, wie es der Poesia-per-musica-Begriff implizieren würde, sondern um Texte, die auf ihre eigene musikalische Erscheinungsweise Bezug nehmen.

Es sollte deutlich geworden sein, dass die einzelnen metrischen Gattungen Canzone, Sonett, Ballata, Madrigal und Caccia je *unterschiedliche* und verschieden starke Optionen auf je anders strukturierte Musik haben und auch unterschiedlich auf ihre Musikalität bzw. Medialität verweisen können. Diese Verbindung ist potentiell und kann aktualisiert werden oder auch nicht. Aber ihre systematische Differenziertheit zeigt, dass sie nicht beliebige Zutat, sondern Bestandteil des Gattungsprofils ist. Dies muss nicht bedeuten, dass die historischen Akteure diese Systematik explizit betrieben hätten. Vielmehr sind dadurch inhärente Unterscheidungen einer differenzierten künstlerischen Praxis beschrieben, die gerade aus Differenzierung ihren Reichtum und ihr Raffinement schöpft. Gattungsprofile sind im romanischen Mittelalter weniger *abstrakt* als in der Moderne, sie sind stärker in Praxiszusammenhänge eingebettet; dies sieht man auch daran, dass beispielsweise Übernahmen lyrischer oder epischer Gattungen aus dem okzitanischen oder französischen Sprachraum in Italien zunächst auf Provençalisch oder Französisch bzw. Franko-Venezianisch erfolgten, in diesem Falle also nicht von der konkreten Sprache der jeweiligen Gattung abstrahiert wurde.

<sup>38</sup> Codex Rossi, fol. 18v.

**Tabelle 3:** Vom viergliedrigen zum zweigliedrigen System.

Medialität	1320				1550			
	Canzone	Sonett	Madrigal	Ballata	Canzone	Sonett	Madrigal	Ballata
Einstimmig gesungen	(x)			x				
Mehrstimmig gesungen			x				x	x
getanzt				x				
(meist) gesprochen		x			x	x		

Ein Indiz für die Systematik dieser praxisinhärenten Distinktionen ist ihr Verhalten bei Veränderungen einzelner Elemente wie in der Tabelle 3 dargestellt.

So wird Ende des 14. Jahrhunderts auch die Ballata mehrstimmig (wie das Madrigal) und entfernt sich zugleich von der Praxis des Tanzes. Dies führt im 15. und 16. Jahrhundert zu einem Verschwinden der Gattungsprofile von Ballata und Madrigal, das von Giovan Giorgio Trissino 1562 beklagt wird: „alcuni [...] non sapeano distinguere i mandriali dalle ballate“,<sup>39</sup> und zwar wohl nicht zuletzt deshalb, weil die beiden nun die gleiche Systemposition teilen. Wenn man die Caccia herausnimmt, die wohl einfach aufgrund ihrer sehr fixen Grundidee irgendwann nicht mehr interessant ist und einfach verschwindet, dann verschiebt sich das System der Unterscheidungen von einer Viergliedrigkeit zu einer Zweigliedrigkeit (wie in der Tabelle dargestellt), mit den nivellierenden Folgen, die wir von Trissino erfahren.

Nicht zuletzt die *Art* der Medienreflexion ist im Spätmittelalter gattungsspezifisch: Die Canzone reflektiert manchmal explizit über ihre eigene Medialität. Das Sonett kann die Musikalität einer mitgeschickten Canzone kommentieren. Das Madrigal reagiert semantisch auf den eigenen mitgeführten medialen Ursprungsmythos der rustikalen Improvisation. Die Ballata und auch das Madrigal können explizit auf den Stil der eigenen Musik referieren. Die Caccia setzt ihre intermediale Formidee der musikalischen Jagd durch ein reziprokes Verhältnis von Text und Musik um.

Der Sammelbegriff der *Poesia per musica* würde diese Ordnung distinktiver Gattungsprofile eher verbergen. Aus seiner Verabschiedung folgt im Lichte des hier Dargestellten aber nicht eine Medienindifferenz der italienischen Lyrik des Spätmittelalters, sondern geradezu das Gegenteil.

<sup>39</sup> Trissino in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, hrsg. von Weinberg 1970, 8. („Einige vermochten die Madrigale nicht von den Ballate zu unterscheiden.“ Übers.: F. M.)

## Bibliographie

### Quellen

#### Handschriften:

- Canzoniere Vaticano*: Rom, Codex Vaticanus latinus 3793  
*Codex Rossi*: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215  
*Codex Squarcialupi*: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Palatino 87  
 Petrarca, Francesco: *Rerum vulgarium fragmenta*: Rom, Codex Vaticanus latinus 3195  
 [Raccolta Aragonese, Abschrift:] Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL Pluteo 43  
 Sacchetti, Franco: [Opere:] Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574

#### Ausgaben:

- Alighieri, Dante: *Rime*. Hrsg. von Claudio Giunta. Mailand: Mondadori, 2014.  
 Da Barberino, Francesco: *Documenti d'Amore*. Hrsg. von Francesco Egidi. Rom: Società Filologica Romana, 1924.  
 Da Tempo, Antonio: *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis. Edizione critica*. Hrsg. von Richard Andrews. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1977.  
 Jaufrè Rudel: *Liriche*. Hrsg. von Robert Lafont. Florenz: Le Lettere, 1992.  
 Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Nuova edizione aggiornata. Hrsg. und komm. von Marco Santagata. Mailand: Mondadori, 2004. [RVF]  
*Poesie musicali del Trecento*. Hrsg. von Giuseppe Corsi. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1970.  
*Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. Hrsg. von Bernard Weinberg. Rom/Bari: Laterza, 1970.

### Forschungsliteratur

- Abramov-van Rijk, Elena: *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*. Bern u. a.: Lang, 2009.  
 Battaglia Ricci, Lucia: „Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti“, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 21,2–3 (1992), 597–614.  
 Brugnolo, Furio: „Der Text und die Serie, das Ganze und die Teile. Typologie und Evolution der Liedersammlungen und der Gedichtbücher im italienischen Mittelalter (13.–15. Jahrhundert)“, in: Marc Föcking/Barbara Kuhn (Hrsg.): *Das Gesetz der Serie. Konzeptionen und Praktiken des Seriellen in der italienischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 2019 (= Studia Romanica, 217), 1–16.  
 Capovilla, Guido: „Il saggio carducciano *Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV*. Alcuni presupposti“, in: Patrizia Dalla Vecchia/Donatella Restani (Hrsg.): *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*. Rom: Torre d'Orfeo, 1996 (= Istituto di paleografia musicale. Serie III, Miscellanea, 2), 339–352.  
 Carducci, Giosuè: „Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV“, in: ders.: *Opere*. Bd. 8. Bologna: Zanichelli, 1893, 299–398.  
 Contini, Gianfranco: „Preliminari sulla lingua del Petrarca“, in: Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Eingeleitet von Roberto Antonelli, kritische Ausgabe und Essay von Gianfranco Contini, Anmerkungen von Daniele Ponchiroli. Turin: Einaudi, 1992, XXVIII–XXXVIII.  
 Dolla, Vincenzo: „I madrigali del ‚Canzoniere‘ (un'ipotesi di lettura petrarchesca)“, in: *Esperienze letterarie* 1,3 (1976), 74–88.  
 Hemper, Klaus W.: *Lyrisk. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).

- Huss, Bernhard: „Finale Retuschen vorletzter Hand. Wie Petrarca die Schlussequenz der ‚Rerum vulgarium fragmenta‘ neu zu ordnen versuchte“, in: Roland Ißler/Rolf Lohse/Ludger Scherer (Hrsg.): *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen. Festschrift für Michael Bernsen zum 65. Geburtstag*. Göttingen: V&R unipress, 2019 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 13), 79–89.
- Jennings, Lauren McGuire: *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*. London/New York: Routledge, 2014.
- Kablitz, Andreas: „Die Herrin des ‚Canzoniere‘ und ihre Homonyme. Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik“, in: *Romanische Forschungen* 101 (1989), 14–41.
- Lannutti, Maria Sofia: „‚Ars‘ e ‚scientia‘, ‚actio‘ e ‚passio‘. Per l’interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*“, in: *Studi Medievali* 41 (2000), 1–38.
- Lannutti, Maria Sofia: „Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)“, in: dies./Massimiliano Loncato (Hrsg.): *Tracce di una tradizione sommersa: I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Florenz: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2005 (= La tradizione musicale. Studi e testi, 9), 157–197.
- Lannutti, Maria Sofia: „Laureta Novata. L’alieniloquium nei madrigali dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*“, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 192 (2015), 172–208, 321–360.
- La Trobe University: Medieval Music Database. URL: <https://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/> (abgerufen am 07.06.2022).
- Mehlretter, Florian: „Maske und Performanz – Zum intermedialen Charakter der italienischen Madrigaldichtung zwischen Trecento und Cinquecento“, in: Jörg Robert (Hrsg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*. Berlin: de Gruyter, 2017 (= Frühe Neuzeit, 209), 79–94.
- Paden, William D. Jr.: „Aesthetic Distance in Petrarch’s Response to the Pastourelle: ‚Rime‘ LII“, in: *Romance Notes* 16,3 (1975), 702–707.
- Paolino, Laura: „Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (‘RVF’ 52, 54, 106, 121)“, in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 30 (2001), 307–323.
- Petrobelli, Pierluigi: „Un leggiadretto velo‘ ed altre cose petrarchesche“, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), 32–45.
- Pirrotta, Nino: „New Glimpses of an Unwritten Tradition“, in: ders.: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Regn, Gerhard: *Poetik des Aufschubs. Augustinus, Dante und die antiken Klassiker in Petrarcas ‚Canzoniere‘*. Heidelberg: Winter, 2022 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 60).
- Roncaglia, Aurelio: „Sul ‚divorzio tra musica e poesia‘ nel Duecento italiano“, in: Zino, Agostino (Hrsg.): *L’Ars nova italiana del Trecento*. Bd. 4. Certaldo: Centro di studi sull’ars nova italiana del Trecento, 1978, 365–397.
- Santagata, Marco: *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: II Mulino, 1992.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*. Bad Homburg v.d. H.: Gehlen, 1969.
- Schulze, Joachim: *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1989 (= Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 230).
- Stoppelli, Pasquale: „Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del *Pecorone*“, in: *Filologia e critica* 2,1 (1977), 1–34.
- Wilson, Blake McDowell: *Singing Poetry in Renaissance Florence: The ‚Cantasi Come‘ Tradition (1375–1550)*. Florenz: Olschki, 2009.
- Wilson, Blake McDowell: „Dominion of the Ear: Singing the Vernacular in Piazza San Martino“, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16 (2013), 273–287 (<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/673418>).

