

GÖTTINGER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN

Band 10

Musik und Text  
in der Mehrstimmigkeit des  
14. und 15. Jahrhunderts

Vorträge des Gastsymposiums  
in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

8. bis 12. September 1980

Herausgegeben von  
Ursula Günther und Ludwig Finscher



Bärenreiter Kassel · Basel · London

1984

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

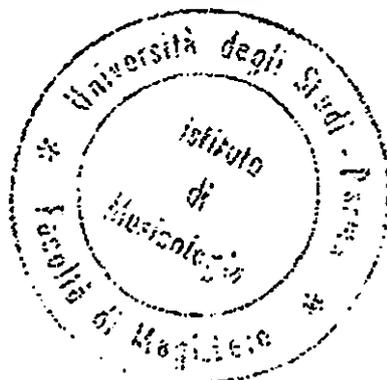
Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 15. und  
16. Jahrhunderts : Vorträge d. Gastsymposions in  
d. Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel H. » 12.  
September 1980 /

hrsg. von Ursula Günther u. Ludwig Finscher. -  
Kassel ; Basel ; London : Bärenreiter, 1984.

(Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten ;  
Bd. 10)

ISBN 3-7618-0744-9

NE: Günther, Ursula [Hrsg.]; Herzog-August-  
-Bibliothek <Wolfenbüttel>; GT



ISBN 3-7618-0744-9

C Musikwissenschaftliches Seminar der  
Georg-August-Universität Göttingen

Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung: J. Kinzel, Göttingen

V O R W O R T  
= = = = =

Die mehrstimmige Musik des 14. und 15. Jahrhunderts ist, abgesehen von wenigen Instrumentalsätzen, an Texte gebunden, die - seien sie nun lateinisch, französisch, italienisch, seien sie, wenn auch seltener, englisch, flämisch oder deutsch - meist gereimt sind. Es handelt sich dabei vielfach um Texte, die von den Nachbardisziplinen bisher vernachlässigt wurden, da sie oft nur anonym überliefert werden und nicht der hohen Literatur angehören. Musikwissenschaftler, die sich mit den Quellen jener Zeit beschäftigen, sehen sich daher immer wieder gezwungen, über die eigentliche musikalische Paläographie hinausgehend textphilologisch und interdisziplinär zu arbeiten.

Die vielversprechenden Ergebnisse einzelner Untersuchungen zu speziellen Fragen der Sprachvertonung in jener Epoche des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit haben dazu angeregt, das Verhältnis von Musik und Text im 14. und 15. Jahrhundert als Generalthema einer Tagung zu wählen. Eingeladen wurden an sprachlichen Problemen jener Zeit besonders interessierte Musikwissenschaftler aus zehn Ländern.

Der vorliegende Bericht enthält 16 Referate, die im September 1980 auf einer Gastsymposium in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel gehalten wurden. Die Beiträge stehen hier in der Reihenfolge des Programms. Hinsichtlich der Wahl seines Themas hatte jeder Teilnehmer völlige Freiheit. Die Ergebnisse der Wolfenbütteler Diskussionen sind von den Autoren bei der Revision der Texte für die Drucklegung durchweg berücksichtigt worden.

Die beiden Initiatoren und die übrigen Teilnehmer sind in erster Linie der Stiftung Volkswagenwerk für die großzügige und umfassende Finanzierung des Treffens sowie der Leitung der Bibliotheca Augusta für die weit über den wissenschaftlichen Rahmen hinausgehende Gastfreundschaft zu Dank verpflichtet. Herr Prof. Dr. Paul Raabe (Direktor der Herzog August Bibliothek), Herr Dr. Hans Haase und Frau Dr. Sabine Solf haben bei der Durchführung der Tagung unschätzbare Hilfe geleistet.

Die Herausgabe dieses Bandes wurde durch das Entgegenkommen des Göttinger Universitätsbundes, der

entscheidend zur Vorfinanzierung der Herstellungskosten beitrug, wesentlich erleichtert.

Für die Druckvorlagen der Notenbeispiele zeichnet Herr Hans-Jörg Maucksch (M. A.) verantwortlich. Die Texte der Druckvorlage wurden auf der UNIVAC 1100 der Gesellschaft für wissenschaftliche Datenverarbeitung Göttingen hergestellt. Der genannten Gesellschaft sowie Herrn Maucksch sei an dieser Stelle besonders gedankt.

Herr Paul Raspé (Conservatoire royale de Bruxelles) war so freundlich, für den Beitrag Leclercq Photos zur Verfügung zu stellen.

Diese Veröffentlichung erscheint als Band 10 der "Göttinger musikwissenschaftlichen Arbeiten". Die Göttinger Reihe wird nach langer Pause nunmehr unter der Verantwortung von Ursula Günther und Martin Staehelin fortgeführt. In ihr werden u. a. auch die Berichte über die Colloquien erscheinen, die in Fortsetzung der Wolfenbütteler Veranstaltung seit 1982 im Zweijahresrhythmus im Kloster Neustift/Novacella bei Brixen/Bressanone stattfinden.

Göttingen

Ursula Günther

Juli 1984

Heidelberg

Ludwig Finscher

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

FRITZ RECKOW / Kiel rectitudo - pulchritudo - enormitas. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus	1
KURT VON FISCHER / Zürich Sprache und Musik im italienischen Trecento: Zur Frage einer Frührenaissance	37
F. ALBERTO GALLO / Bologna The musical and literary tradition of 14th century poetry set to music	55
DOROTHEA BAUMANN / Zürich Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und frühen Quattrocento	77
AGOSTINO ZIINO / Rom Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: Proposte di classificazione e prime riflessioni	93
VIRGINIA NEWES / Newton (Mass.) The relationship of text to imitative technique in 14th century polyphony	121
NIGEL WILKINS / Cambridge The late mediaeval French lyric: With music and without	155
GILBERT REANEY / Los Angeles A consideration of the relative importance of words and music in composition from the 13th to the 15th century	175

- FERNAND LECLERCQ / Mons  
Questions à propos d'un fragment récemment  
découvert d'une chanson du XIV siècle:  
Une autre version de Par maintes fois ai ovi  
de Johannes Vaillant 197
- URSULA GÜNTHER / Göttingen  
Sinnbezüge zwischen Text und Musik  
in ars nova und ars subtilior 229
- DON HARRAN / Jerusalem  
On the question of word-tone relations  
in early music 269
- MARGARET BENT / Waltham (Mass.)  
Text Setting in sacred music of the early  
15th century: Evidence and implications 291
- MIROSLAW PERZ / Warschau  
Zur Textunterlegungspraxis in der Mehrstimmig-  
keit des 14. und 15. Jahrhunderts und über  
einige in Polen neu- und wiedergefundene Quellen  
dieser Zeit 327
- PETER GÜLKE / Dresden  
Et incarnatus est -  
Zur Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses  
in der Meßkomposition des 15. Jahrhunderts  
anhand einer zentralen Passage  
(gleichzeitig öffentlicher Vortrag in der  
Augusteerhalle der Bibliotheca Augusta) 351
- NANIE BRIDGMAN / Paris  
Paroles et musique dans le manuscrit Latin 16664  
de la Bibliothèque Nationale de Paris 383
- GIULIO CATTIN / Vicenza  
'Contrafacta' internazionali:  
musiche europee per laude italiane 411

**Register:**

1. Komponisten, Dichter und Theoretiker	443
2. Werke	457
3. Autoren der Forschungsliteratur	469

quod volunt" (98).

98) JOHANNES AFFLIGEMENSIS, CSM 1, S. 130. JOHANNES bezieht sich hier offenkundig auf einen Kommentar zur HORAZschen Ars poetica 9-10, wo als communis opinio die Ansicht wiedergegeben wird:

"... pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit  
aequa potestas".

Die sogenannten Wiener Horazscholien (Hs. 10./11. Jh., entstanden möglicherweise bereits im Umkreis von ALKUIN) kommentieren diesen Passus: "Pictoribus et poetis quasi dicat Horatius: vos, Pisones, dicetis mihi, quare reprehenderim talem pictorem et talem scriptorem, cum liceat pictoribus et poetis incipere quicquid velint... vos ita dicetis; sed ego non nego vobis. hoc est quod dicit: scimus, quia aequa potestas audendi, id est, incipiendi quod libet semper fuit et poetis..." (ed. J. ZECHMEISTER, Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam, Wien 1877, S. 2). FRANZ QUADLBAUER hat mich liebenswürdigerweise auf einen weiteren, noch unedierten HORAZ-Kommentar aufmerksam gemacht, in dem es zur gleichen Stelle heißt: "Pictoribus atque poetis quasi aliquis obiceret: iniuste dicis irridendam esse talem picturam et talem scripturam quia pictores et scriptores semper habuerunt potestatem audendi quidlibet" (Hs. Zürich, Zentralbibl., Rh. 76, fol. 15rb, 12. Jh.). Die Vorlage des JOHANNES dürfte in der Tradition der Wiener Scholien stehen. Jedenfalls scheint es ihm hier um jene poetische "libertas" zu gehen, auf die z. B. ein im späten 12. Jahrhundert aufgezeichnetes Gedicht unter Verwendung einer HORAZ-auctoritas (Ars poetica 412) ausdrücklich Bezug nimmt (ed. B. BISCHOFF, Vagantenlieder aus der Vaticana, in: Zs. f. roman. Philologie 50, 1930, S. 81):

Ut hanc lete liceat transigi dietam,  
libertatis titulo me donari petam,  
cum sit opus libere currere poetam,  
qui cupit optatam cursu contingere metam.

Zugleich spielt das Gedicht wohl auf die "Libertas Decembrica" des Bakelfestes an, vgl. hierzu W. ARLT, Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung (Köln 1970), Darstellungsband S. 38-51.

SPRACHE UND MUSIK IM ITALIENISCHEN TRECENTO  
ZUR FRAGE EINER FRÜHRENAISSANCE

KURT von FISCHER (ZÜRICH)

Im Prologus zu JOHANNIS TINCTORIS' 1477 geschriebenenem Liber de arte contrapuncti stehen die vielzitierten, für die hier zur Diskussion stehende Frage jedoch nicht zu umgehenden Sätze, nach welchen es erst seit ungefähr vierzig Jahren Kompositionen gebe, die den Kennern als hörens-wert erscheinen:

"Et si visa auditaque referre liceat nonnulla vetusta carmina ignotae auctoritatis quae apocrypha dicuntur in manibus alioquando habui, adeo inepte, adeo insulse composita, ut multo potius aures offendebant quam delectabant. Neque, quod satis admirari nequeo, quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cuiusdam coelestis influxus an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Johannes Okeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur" (1).

Welches allerdings die offenbar anonymen und vor 1430/40 geschriebenen Stücke waren, die TINCTORIS in Händen hatte und ablehnte, bleibt Vermutung. Insbesondere wissen wir nicht, ob TINCTORIS von den allerdings in manchen Quellen keineswegs anonym

1) Vgl. Johannes Tinctoris: Opera omnia, ed A. SEAY, Corpus scriptorum de musica 22 (1955), vol. II., S. 12. Vgl. ferner die ältere Ausgabe E. DE COUSSEMAKERS, in: Scriptorum de musica medi aevi nova series, vol. IV (1876), S. 77.

überlieferten Werken italienischer Trecentomusiker Kenntnis hatte. Fest steht allein, daß für den Renaissance-Menschen TINCTORIS hörensweite Musik ("auditu dignum") erst mit DUFAY, BINCHOIS und DUNSTABLE begann.

Ganz anders verhält es sich mit der Beurteilung von Literatur und Malerei des 14. Jahrhunderts durch Künstler und Gelehrte des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts. Für PIETRO BEMBO, in den "Prose della volgar lingua" (1525), gelten PETRARCA und BOCCACCIO als Vorbilder: PETRARCA mit seiner Lyrik, BOCCACCIO mit seiner Prosa (2). Aber auch die Verslehren des 14. Jahrhunderts stießen um 1500 offenbar auf neues Interesse. So erschien der für das Trecento wichtige, 1332 in Padua geschriebene Trattato delle rime volgari von ANTONIO DA TEMPO im Jahre 1509 in Venedig im Erstdruck (3). Ähnlich steht es mit dem Interesse für die bildende Kunst des Trecento: Für GIORGIO VASARI beginnt bekanntlich das entscheidend Neue mit GIOTTO.

Im Hinblick auf diese Feststellungen scheint es angemessen, zumindest die avancierten Produkte von Literatur und Malerei des italienischen 14. Jahrhunderts als Zeugnisse einer Frührenaissance zu bezeichnen, die durchaus noch das Interesse der Renaissance-Künstler beanspruchen durften. Gilt dasselbe auch von der Musik? Das Urteil des TINCTORIS scheint dagegen zu sprechen. Hierbei ist nun allerdings nicht zu vergessen, daß, im Gegensatz zu Literatur und bildender Kunst, die Musik des Trecento vor der Mitte des 15. Jahrhunderts aus den Quellen verschwunden war. Wohl die späteste Überlieferung von Werken des FRANCESCO LANDINI und des BARTOLINO DA PADOVA findet sich in einer oberitalienischen, vermutlich um 1430 redigierten Quelle (4). Mit den Werken verschwinden aber auch die Namen der Komponisten. Eine Ausnahme macht einzig LANDINI, der in der "Elegia de suis majoribus" seines Großneffen, des Humanisten CRISTOFORO LANDINO, nicht nur als Dichter und Musiker, sondern auch als Philosoph und Astrologe genannt wird (5). Wiederum als einziger Name eines Trecento-Musikers erscheint im späten 16. Jahrhundert derjenige LANDINI's,

2) Vgl. hierzu O. T. MACE, Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal, in: ML LV (1969), S. 72.

3) Vgl. G. GRIONS Ausgabe des Traktats (Bologna 1869, Reprint Bologna 1970), S. 57.

4) Handschrift F-Pn 4917.

5) Vgl. C. LANDINO, Carmina omnia, ed. A. PEROSA (Florenz 1939).

gewissermaßen als bloß noch historische Reminiszenz, im 1589 publizierten Catalogus Scriptorum Florentinorum des MICHELE POCCIANI. Der Titel des Werkes besagt, daß hier wohl primär der schon kurz nach seinem Tode nicht zuletzt wegen seiner Blindheit legendenumwobene Dichter und Sänger, vielleicht aber auch, in Anlehnung an CRISTOFORO, der Philosoph LANDINI interessierte (6).

Daß aber LANDINI'S Kompositionen nach der Mitte des 15. Jahrhunderts noch als Realitäten oder, ähnlich wie die Werke PETRARCA'S und BOCCACCIO'S, gar als Vorbilder galten, ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu verneinen.

Der Begriff Frührenaissance für die Musik des 14. Jahrhunderts - und zwar nicht nur für die italienische - findet sich zum erstenmal 1907 in HUGO RIEMANN'S Handbuch der Musikgeschichte im Vorwort zum zweiten Band (7). Begründet wird dieser Terminus sehr allgemein und unspezifisch mit der Vorherrschaft des weltlichen Kunstliedes in dieser Epoche. Nach dem Stand der heutigen Forschung läßt sich überdies mit einiger Sicherheit nachweisen, daß es im besonderen auch die italienische Trecentomusik war, die über CICONIA auf den von TINCTORIS als Begründer einer neuen und hörenswerten Musik gelobten DUFAY weitergewirkt haben dürfte.

Im Zusammenhang mit unserer Fragestellung wichtiger ist es nun aber festzuhalten, daß mit der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento, ähnlich wie in Dichtung und Malerei, durchaus neue und zumindest bis zur Jahrhundertmitte hin von Frankreich zum Teil unabhängige Musizierweisen erscheinen. Zu denken ist hierbei an die anonymen, bis in die Zwanzigerjahre des Trecento zurückzuverfolgenden Werke des Kodex Rossi (I-Rvat 215) mit ihrer sich von der zeitgenössischen französischen Satztechnik grundsätzlich unterscheidenden Machart, aber auch an die Madrigale und Caccien der frühen Trecentisten PIERO und GIOVANNI DA CASCIA sowie an vereinzelte Werke des JACOPO DA BOLOGNA, die zumeist in den Vierziger- und frühen Fünfzigerjahren entstanden sein dürften.

- 
- 6) Vgl. hierzu K. V. FISCHER, Die Musik des italienischen Trecento als Gegenstand historischer Überlieferung und musikwissenschaftlicher Forschung, in: Ars musica / musica scientia (Festschrift Heinrich Hüschen) (Köln 1980), S. 137-142.
- 7) Vgl. hierzu H. BESSELER, Das Renaissanceproblem in der Musik, in AfMw XXIII (1966), S. 3 f.

Die Textdichter dieser Lieder sind zum großen Teil unbekannt. Doch ist zu beachten, daß JACOPO eines der vier Madrigale, die PETRARCA zur Aufnahme in seinen Canzoniere für würdig befand, vertont hat: "Non al suo amante più Diana piaque". Wohl etwas später hat der Florentiner Musiker LORENZO MASII ein Madrigal und eine Ballata von BOCCACCIO in Musik gesetzt: "Come in sul fonte" und "Non so qual i' mi voglia". Weitere von Zeitgenossen vertonte Trecentotexte sind den von PETRARCA beeinflussten Dichtern NICCOLO' SOLDANIERI, FRANCO SACCHETTI u. a. zuzuschreiben (8). Wie weit die Musiker auch eigene Texte verwendet haben, ist nicht immer mit Sicherheit festzustellen, für JACOPO jedoch wahrscheinlich, für LANDINI in manchen Fällen sicher. Trotzdem sind die Beispiele zahlreich, die, im Gegensatz jedenfalls zur mittelalterlichen Praxis der Troubadours und Trouvères, aber auch zu derjenigen Machauts, auf eine für das italienische 14. Jahrhundert als modern anzusprechende Art von Arbeitsteilung zwischen Dichter und Musiker schließen lassen (9). Eine weitere Eigenart der Trecentomusik in ihrem Verhältnis zum literarischen Text besteht darin, daß offenbar, zumindest in den Kreisen, die diese Musik notiert und rezipiert haben, ein größeres Interesse an der Musik als am Text bestanden haben dürfte. Sind doch in manchen Musikhandschriften, so auch in der umfangreichsten Sammlung, dem späten Kodex Squarcialupi (I-Fl 87), die Texte oft nur unvollständig überliefert. Bei den Ballaten der zweiten Jahrhunderthälfte und vor allem bei denen LANDINIs fallen überdies die zahlreichen bloß einstrophigen, z. T. auch unvollständigen und daher wohl von Anbeginn zur Vertonung bestimmten Stücke auf.

Im Hinblick auf unsere Fragestellung ist nun insbesondere auch die neue und individuelle Wertschätzung des Komponisten von Bedeutung. Darauf hat kürzlich LUDWIG FINSCHER im Zusammenhang mit der "Entstehung des Komponisten" nachdrücklich hingewiesen (10). Es ist eine immerhin recht erstaunliche Tatsache, daß bei ungefähr vier Fünfteln der erhaltenen Stücke die Namen der Komponisten überliefert sind. Daß es hierbei vor allem die florentinischen bzw. die

8) Vgl. N. PIRROTTA, Novelty and Renewal in Italy 1300-1600, in: Studien zur Tradition in der Musik, Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag (München 1973), S. 51 ff.

9) Vgl. L. FINSCHER, Die 'Entstehung des Komponisten', in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music VI (1975), S. 41.

10) Ibid., S. 36.

toscanischen Handschriften sind, welche den Komponisten beim Namen nennen, darf wohl nicht zuletzt als Ausdruck der im republikanischen Florenz aktiven und auf Individualität ausgerichteten Gesellschaft von Bürgern gewertet werden. Die norditalienischen, aus höfischen Kreisen stammenden Musikmanuskripte dagegen - und zwar nicht etwa nur der frühe Kodex Rossi, sondern auch der spätere Kodex Reina (F-Pn 6771) - überliefern weitgehend anonym (11). Eine weitere Bestätigung des besonderen florentinischen Interesses am Schaffen einzelner Komponisten bringt der Squarcialupi-Kodex, der bekanntlich, am Ende einer großen schöpferischen Epoche, nicht nur ein umfassendes Repertoire in chronologischer Anordnung, sondern auch ausschließlich nicht-anonyme Werke und überdies "Portraits" der einzelnen Musiker überliefert. Daß diese Handschrift zudem jeden Namen, sei dies nun zu Recht oder zu Unrecht, mit dem Magistertitel versieht, weist ebenfalls auf die hohe Wertschätzung des Komponistenmetiers. Wenn es, zugegebenermaßen, auch äußerlich vergleichbare Erscheinungen im handschriftlichen Repertoire der Trouvères gegeben haben mag, so ist doch keinesfalls zu übersehen, daß die Musik gegenüber der Dichtung und damit auch der Komponist im Trecento ungleich deutlicher im Vordergrund standen als in der älteren und auch in der zeitgenössischen Musik. Zudem ist mit Finscher festzuhalten, daß die zwar ebenfalls mit dem städtischen Bürgertum verbundenen nordfranzösischen Trouvères der Spätzeit sich immer noch als Glieder einer ständischen Organisation verstanden, während die italienischen Trecentisten, zumindest sobald sie komponierten, als Einzelindividuen aus ihrem beruflichen, geistlichen oder weltlichen Stand herausgetreten sind (12).

Für die modern kritische, individuell geprägte und zugleich selbstbewußte Haltung einzelner Komponisten sprechen zwei Madrigaltexte, die sich nicht nur mit der damals offenbar quantitativ überbordenden Musikproduktion auseinandersetzen, sondern auch ästhetische Werturteile enthalten. Das eine, oft zitierte Madrigal "Oselleto salvaço", stammt von JACOPO. In der zweiten und dritten Strophe heißt es (13):

- 
- 11) Auf die Bedeutung der beiden Quellengruppen hat kürzlich NINO PIRROTTA hingewiesen, vgl. den oben in Fußnote 8 genannten Aufsatz S. 52.
  - 12) Vgl. die Diskussion über FINSCHERS oben in Fußnote 9 genannten Beitrag, a. a. O., S. 141.
  - 13) Text zitiert nach der Ausgabe von N. PIRROTTA, *The Music of Fourteenth-Century Italy*, CMM 8, vol. IV (1963), S. VIII; vgl. ferner G. CORSI, *Poesie*

"Per gridar forte no se canta bene,  
Ma con suav' e dolce melodia  
Se fa bel canto, e ço vol maistria.

Pochi l'an , e tuti se fa maistri:  
Fa ballate, matrical e muteti..."

Das andere Beispiel findet sich in der Tenorstimme von LANDINI's autobiographischem Madrigal "Musica son" (14):

"Ciascun vuoli narrar musical note  
Et compor madria, chaccie, ballate".

Daß hierbei offenbar Originalität ein an den Komponisten gestellter Anspruch war, zeigt die Fortsetzung des Textes:

"Tenend' ognun' in su autentich' arte."

Der Text der Oberstimme desselben Stückes enthält eine Klage über das Sinken des künstlerisch-geistigen Niveaus:

"Musica son che mi dolgo, piangendo,  
Veder gli effecti mie dolci e perfecti  
Lasciar per frottol' i vagh' intellecti".

Nach diesen die offenbar doch große Bedeutung der Musikerpersönlichkeit und des individuellen Schaffens im italienischen Trecento umreißenden Bemerkungen ist nun die Frage nach dem Verhältnis des Komponisten zur Sprache zu stellen: Wie wird Sprache musikalisch realisiert? Mit Problemen der Textierung und der Wort-Ton-Beziehungen habe ich mich schon früher einmal auseinandergesetzt (15).

Einige wesentliche Punkte seien hier zunächst kurz zusammengefaßt: In den Handschriften sind die Texte der Musik meist recht eindeutig unterlegt. Kontraktionen von Silben und Ausfälle von Vokalen sind vielfach in der Textschreibung berücksichtigt oder sogar mittels Punkten unter der betreffenden Silbe vermerkt (so in

- musicali del Trecento (Bologna 1970), S. 42/43.
- 14) Vollständiger Text bei CORSI, a. a. O., S. 129/130 und bei L. SCHRADE, Polyphonic Musik of the Fourteenth Century (PMFC), vol. IV (Monaco 1958), S. 213-215.
- 15) K. v. FISCHER, Zum Wort-Ton-Problem in der Musik des italienischen Trecento, in Festschrift Arnold Geering (Bern 1972), S. 53-62.

I-Fn 26 und I-Las 183 / I-PEco 3065). Solches weist auf ein gewisses Bewußtsein auch des Schreibers für die Bedeutung von Wort-Ton-Beziehungen. Andererseits allerdings werden, insbesondere und bezeichnenderweise in den Madrigalen des frühen Trecento, die von der zeitgenössischen Verslehre streng geregelten Silbenzahlen der einzelnen Verse in der Vertonung oft unberücksichtigt gelassen. Die durch Nichtbeachtung von an sich notwendigen Kontraktionen entstehenden überzähligen Silben erzeugen in der Vertonung prosaähnliche Wirkungen, was jedoch zur Verständlichkeit des Textes beiträgt. Auffallend ist, wiederum in den frühen Trecentowerken, die Aufteilung der einzelnen Verse zu mehr oder weniger in sich geschlossenen musikalischen Abschnitten, wobei selbst im Falle von grammatikalisch enger Zusammengehörigkeit von zwei oder drei Versen, eine Kadenz mit langer Schlußnote am Zeilenende stehen kann. Als Beispiel sei die erste Strophe von GIOVANNI's Madrigal "Apres' un fiume chiaro" genannt (16):

"Apres' un fiume chiaro  
 Donn' e donçelle ballavan d'intorno  
 Ad un perlato de bei fiori adorno".

Trotz der sprachlich untrennbaren Einheit der drei, oder doch zumindest der zwei letzten Verse setzt GIOVANNI eine Kadenz mit ganztaktiger Schlußnote ans Ende jeder Zeile. Das additive Prinzip solcher Versreihung wird zudem durch eine gewissermaßen zentrifugale Kadenzordnung verstärkt: Die drei Verse verlaufen tonartlich von d nach a, von d nach c und von f nach g. Solche Praktiken sind offenbar aus einer mehr oder weniger spontanen Musizierpraxis, wie sie besonders deutlich in einigen Madrigalen des Kodex Rossi anzutreffen ist, herausgewachsen.

Mit Ausnahme von vielleicht zwei als Frühwerke zu betrachtenden Madrigalen ("Con gran furor" und "Entrava Phebo") zeigen die Werke des vermutlich etws jüngeren JACOPO DA BOLOGNA eine neue Entwicklungsstufe: Die Unterteilung der Strophe in Verse erfolgt weniger schematisch, sie nimmt Rücksicht auf den Textzusammenhang. Die oben als zentrifugal bezeichnete Reihung von Kadenzklängen weicht vielfach einer zentripetalen Ordnung. Zudem ist in JACOPO's Werken eine fast durchwegs textkonforme Deklamation festzustellen, die gegenüber GIOVANNI an Plastizität wesentlich gewonnen hat. Daß hierbei gerade jenes Werk, das auch vom Inhalt her als eines der spätesten Stücke des

-----  
 16) Das Werk ist ediert in CMM 8, vol. I (1954), 8 ff. und in PMFC, vol. VI (1971), 24/25 und 26/27.

Komponisten anzusehen ist, das wohl um 1360 geschriebene Madrigal "Fenice fu", alle fortschrittlichen Merkmale zeigt, ist sicherlich kein Zufall (17).

Fe - ni - ce fu' e vis-si pu - ra e mor - bi-

Fe - ni - ce fu' e vis-si pu - ra e mor - bi-

da, Et or son tras-mu - ta - t'in u - na tor - to - ra

da, Et or son tras-mu - ta - t'in u - na tor - to - ra

Strophe und Ritornell sind je durchlaufend vertont, die musikalische Deklamation folgt rhythmisch genau dem Text, ohne allerdings immer auf die regelhafte Silbenzahl Rücksicht zu nehmen (vgl. das Fehlen der Kontraktion in Takt 3 des Beispiels), wo die Worte "pura e morbida" wegen der Tonrepetition zumindest im Tenor keinesfalls zu "pur'e morbida" kontrahiert werden dürfen (18). Besonders auffällig ist, daß JACOPO in diesem Stück auf das im Madrigal sonst übliche Anfangsmelisma zur ersten Textsilbe, offenbar mit Rücksicht auf sprachlich korrekte und verstehbare Deklamation, verzichtet. Spezifisch italienisch und für das neue, bewußte Umgehen mit einem Text bezeichnend ist überdies der frei imitative Beginn der einzelnen Verse, der das später zur Regel werdende Prinzip "gleicher Text = gleiche oder ähnliche Musik" erkennen läßt. Für italienische Verhältnisse fortschrittlich ist in diesem Beispiel der echt zweistimmige Satz: Die improvisatorische Frühphase der Trecentomusik ist

17) Zur Datierung vgl. PIRROTTA in CMM 8, vol. IV, S. II., Edition: ibid., S. 6, sowie PMFC, vol VI, S. 90 und The Music of Jacopo da Bologna, ed. W. TH. MARROCCO (Berkeley 1954), S. 40. Notenbeispiel nach CMM.

18) In beiden Stimmen der Fassung F-Pn 6771, Nr. 21 sowie im Tenor von I-Fl 87, Nr. 30 unkontrahierter Text und Tonrepetition ausgeschrieben; einzig die Oberstimme von I-Fl 87 notiert in Text und Musik deutlich bloß zweiseitbig: "pur' e".

überwunden.

Im folgenden sei nun die einzige vollständig erhaltene, 1341 oder 1343 zu Ehren des mailändischen Herrschers, LUCHINO VISCONTI, von JACOPO komponierte Motette "Lux purpurata - Diligite iusticiam" betrachtet (19). Das Stück ist dreistimmig mit unterschiedlichem lateinischen Text in den Oberstimmen und instrumentalem, keinesfalls als "cantus prius factus" zu betrachtendem Tenor. Der Duplumtext besteht aus 9, der des Triplums aus 17 teilweise gereimten Achtsilblern. Während der Text des Duplums Ermahnungen, d. h. eine Admonitio an den Herrscher enthält ("Diligite iusticiam... Prodesse cunctis discite / Obesse nulli querite.."), singt die mit dem Akrostichon LUCHINUS VICECOMES versehene Triplumstimme eine Laudatio auf den Fürsten ("Lux purpurata radiis / venit fugare tenebras..."). Ohne hier im einzelnen auf die einer Caccia nicht unähnliche Struktur der drei Stimmen (frei imitierender Einsatz der Oberstimmen, tenorale Stützstimme) mit deutlicher tonaler Zentrierung auf den Ton d einzugehen, seien einige Bemerkungen zur Textdisposition und zu der für unsere Frage besonders wichtigen Deklamation gemacht. Die Eingangsworte dieser Motette sind so gesetzt, daß sie im Nacheinander und ohne gegenseitige Überlagerung der zwei verschiedenen Texte deutlich vernommen werden können:

Triplum: Lux purpurata  
Duplum: Diligite iusticiam/

Triplum: radiis / Venit fugare  
Duplum: Qui

Triplum: tenebras /  
Duplum: iudicatis...

Eine Vorherrschaft scheint dabei dem zuerst einsetzenden Triplum zuzukommen, was im Hinblick auf zeitgenössische französische Motetten immerhin bemerkenswert ist. In dieselbe Richtung einer Auszeichnung der obersten Stimme weist auch der Umstand, daß das Triplum und nicht das in der französischen Motette doch immer noch vorrangige Duplum (Motetus) Träger des Akrostichons ist. Triplum und Duplum sind daher hier wohl besser als primus und secundus cantus zu bezeichnen. Verfolgt man ab Takt 12 die jeweils höchste Stimme, so wird auch hier ein

-----  
19) Ediert von N. PIRROTTA in CMM 8, vol. IV, 40-42 und in der oben in Fußnote 17 genannten Ausgabe MARROCCOs, 60 ff. Notenbeispiel nach CMM.

Heraustreten wichtiger Worte und Sätze - jetzt vorübergehend des ermahnenen secundus cantus - deutlich:

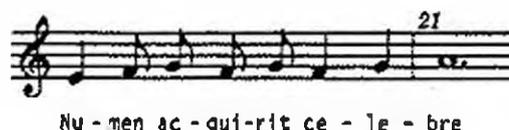
C 1 (Triplum): Clementi  
 C 2 (Duplum): prodesse cunctis discite /

C 1 (Triplum):  
 C 2 (Duplum): Obesse nulli querite /

Ab Takt 19 bis zum Schluß des Stückes wird wiederum der primus cantus zur obersten und führenden Stimme: Das Loblied tritt, wie es sich für eine Festmotette gehört, hervor und drängt die Ermahnungen in den Hintergrund: "Ipsius toti seculo...". Besonders deutlich wird dies bei den stets nach einer Pause erfolgenden hohen Einsätzen des primus cantus: auf c" in Takt 31 ("Constans in omni studio..."), auf h' in Takt 43 ("Misericors..."), auf h' - c" in Takt 51 ("Salutis atque premii..."). Die Deklamation, bald skandierend, bald parlandhaft, folgt deutlich dem Sprachrhythmus (vgl. z. B. Takte 9 und 25), wobei die ersten Silben eines Verses meist verlängert sind. Der melodische Ambitus des einzelnen Sprachsatzes ist im allgemeinen eher eng, erweitert sich aber zur Hervorhebung bestimmter Textinhalte:



und



aber:



Die Technik, Haltepunkte perfekter oder imperfekter Klänge mit rasch deklamierenden Rhythmen wechseln zu lassen, ist vom Madrigal, der klangstützende und nicht isorhythmische Tenor von der Caccia übernommen. Eine gewisse, auf unmittelbares Hören angelegte Klanglichkeit und eine leicht faßliche Deklamation sind bezeichnend für dieses aus Italien stammende Stück, das sich auch damit von der zeitgenössischen Motette

französischer Provenienz unterscheidet.

Hier ist nun freilich noch eine die Motetten VITRYs betreffende Bemerkung beizufügen. Vermutlich war JACOPO mit dem Werk des französischen Theoretikers und Komponisten vertraut. Dies geht aus dem sowohl als Madrigal wie auch als Caccia vertonten Text "Oselleto salvaço" hervor, wo in der dritten Strophe, im Zusammenhang mit Motetten (!) der Name FILIPOTUS (= VITRY) neben demjenigen von MARCHETUS und FIORAN (= FLORIANO DA RIMINI) erwähnt ist (20). Als Vergleich mit JACOPOS "Lux purpurata" bieten sich am ehesten VITRYs Motetten "Hugo, princeps invidiae" und vor allem "Lugentium siccentur" an, im Gegensatz zu JACOPO allerdings beides Stücke mit isorhythmischer Struktur. Vergleichbar sind insbesondere die stellenweise gegeneinander verschobenen Motetus- und Triplumtexte sowie die Hoquetuspartien. Ähnlich ist auch die Hervorhebung des Namens "Petre Clemens" zu Beginn des Triplums der offenbar im gleichen Jahrzehnt wie "Lux purpurata" entstandenen Motette "Lugentium siccentur", in etwa eine Entsprechung zur isolierten Stellung des ersten Wortes "Lux" bei JACOPO. Trotzdem aber zeigt JACOPOs Motette gegenüber VITRY ein wesentlich deutlicheres Interesse an Textverständlichkeit und an sprachrhythmusbezogener Deklamation.

Als zweites, nun allerdings raffinierteres und in gewissen Zügen sich der "ars subtilior" annäherndes Werk sei das mehr als sechzig Jahre später entstandene dreistimmige Madrigal "Godi Firenze" von PAOLO DA FIRENZE betrachtet (21). Dieses Stück, dessen Text dem Beginn des 26. Gesangs von DANTEs *Inferno* nachgebildet ist, diesen aber in sein Gegenteil wendet, wurde anlässlich des Sieges von Florenz über Pisa im Jahre 1406 komponiert. Während die beiden ersten Verse

"Godi Firenze, poi che se' si grande  
Che batti l'ale per terr' e per mare"

mit DANTEs Text übereinstimmen, heißt es im dritten Vers statt

"E per l'inferno il tuo nome si spande"

bei PAOLO:

"Faccend'ogni Toscan di te tremare".

Die zur Spätzeit des Trecento und frühen Quattrocento nur noch zu repräsentativen Zwecken verwendete Form des

20) Vgl. N. PIRROTTA, *CSM* 8, Band IV, S. II.

21) Zur Datierung des Madrigals "Godi Firenze" und der Handschrift Paris, B. N. fonds it. 568 vgl. die Editionen von U. GÜNTHER in *AfMw* XXIV (1967), S. 115 ff. und von MARROCCO in *PMFC*, vol. IX, 130f. Notenbeispiel nach GÜNTHER.

Madrigals unterstreicht den offiziellen Charakter dieses Siegesliedes, das uns nur in einer der Florentiner Familie Capponi gehörenden Handschrift (F-Pn 568) überliefert ist, noch dadurch, daß im Ritornell, in antikisierender Weise, Giove, zugleich aber auch, wie es sich gebührt, Johannes der Täufer, Schutzpatron von Florenz, genannt werden:

"Giove supern'e e 'l Batista di gloria  
Danno di Pisa 'l tuo popol vittoria".

Aus dem älteren Madrigal übernommen ist in PAOLOs Komposition der Wechsel melismatischer und syllabischer Teile. Mehr noch als JACOPO aber ist PAOLO, trotz der komplexen Rhythmik, um Textverständlichkeit bemüht. In einer im älteren Madrigal nicht anzutreffenden Weise erklingen die syllabisch deklamierenden Partien wechselweise in allen drei Stimmen nacheinander, so z. B. in Vers 1 (und analog in den übrigen Zeilen):

The image shows a musical score for a madrigal, consisting of three systems of three staves each. The lyrics are written below the staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "di, go - di, Fi - ren - ze, po' che sse' si gran". The second system continues with the lyrics: "ren - ze, po' che sse' si gran". The third system concludes with the lyrics: "go - di, Fi - ren - ze, po' che sse' si gran". The music features complex rhythmic patterns, including triplets and melismas.

Besonders beachtenswert sind zu Beginn des Strophen- und des Ritornellteiles die als rhetorisches Mittel eingesetzten noematisch akkordischen Klänge zur ersten Silbe von "Godi" und von "Giove". Um aber das Wort "godi" gleich ganz verständlich zu machen und die Siegesfreude recht eigentlich zu thematisieren, erscheinen unmittelbar nach den Anfangsakkorden quasi realistische, dem musikalischen Vokabular der Caccia entnommene Motive in mehrfacher Wiederholung und

hoquetusartig gegeneinander verschoben:

Go - - - - - go-di, go-di, go-di,  
 Go - di, go-di, go-di, go - di, or  
 Go - - - - - go-di, or go-di, or go-di, or

Ähnliches gilt für die nach dem Prinzip der "Varietas" angelegten Quintsprünge (Mittelstimme) und Tonrepetitionen (Außenstimmen) zu den Worten "batti l'ale" der zweiten Verszeile. Als Textausdeutungen sind auch die raschen Notenwerte und melodisch gekräuselten Motive zum Text des dritten Verses ("Faccend' ogni Toscan di te tremare") zu verstehen. Schon mit diesen wenigen Hinweisen ist wohl deutlich geworden, in welcher enger Weise sich hier Musik und Sprache miteinander verbinden.

Die besprochenen Beispiele sind Werke nicht nur bedeutender und einflussreicher Komponisten, sondern auch ausgesprochen gebildeter Persönlichkeiten. JACOPO war nicht nur mit der italienischen Musik seiner Zeit vertraut. In dem seiner Schule entstammenden Traktat *L'Arte del biscanto misurato* (22) wie auch in seinem dreitextigen Madrigal "Aquil'altera / Creatura gentil / Ucel di Dio" erweist er sich auch als Kenner französischer Notations- und Kompositionstechniken.

Ebenso hat sich PAOLO als Theoretiker und wohl auch als Lehrer betätigt. Davon zeugt eine Schrift mit dem Titel "Ars ad adiscendum contrapunctum et hoc secundum Paulum de Florentia" (23). Daß PAOLO einer höheren Bildungsschicht angehört haben muß, zeigt nicht nur seine Abt-Würde, sondern auch ein im Staatsarchiv von Florenz aufbewahrtes Dokument, das ein Inventar von PAOLOs Nachlaß enthält. Unter den vielen dort erwähnten Büchern bzw. Handschriften findet sich auch ein

22) Ediert von J. WOLF in: *Kroyer Festschrift* (Regensburg 1933) S. 17 f. Ins Englische übersetzt von W. TH. MARROCCO in der oben in Fußnote 17 genannten Ausgabe S. 146 ff.

23) Ediert von A. SEAY, *Paolo da Firenze: A Trecento Theorist*, in: *L'ars nova italiana del Trecento, I* (Certaldo 1962), S. 133 ff.

vielleicht mit dem Lucidario des MARCHETUS DE PADUA zu identifizierendes Elucidario und eine Cantoria notata, d. h. eine Musikhandschrift (24). Ich glaube überdies nachgewiesen zu haben, daß PAOLO mit großer Wahrscheinlichkeit als Redaktor des nicht weniger als 353 Kompositionen italienischer Musiker von ca. 1340 bis 1415 umfassenden Kodex Squarcialupi zu betrachten ist (25). Dies ist jedenfalls eine Leistung, die nur einer gut informierten und zudem an musikalischer Tradition interessierten Persönlichkeit zuzutrauen wäre.

Zwischen den oben betrachteten Musikbeispielen von JACOPO und PAOLO liegt das umfangreiche Oeuvre des ebenfalls hochgebildeten und eng mit der damaligen Florentiner Intelligenz verbundenen FRANCESCO LANDINI. Seine Werke, auf die hier nur kurz eingegangen werden kann, zeigen eine erstaunliche Vielfalt von Techniken. Überdies war LANDINI einer der ersten, wenn nicht überhaupt der erste italienische Komponist, der auch Ballatentexte mehrstimmig vertont hat. Als Musiker und Dichter zugleich, der jedoch, wie erwähnt, auch mehrere Texte anderer Poeten in Musik gesetzt hat, ist ihm ein besonders enges Verhältnis von Wort und Ton, zumindest in seinen reiferen und reifen Werken, eigen. Hierzu sei nur erwähnt, daß er um eine auch vom Text her sinnvolle Verbindung bzw. Trennung von Zeilen und, anders als JACOPO, auch um eine meist regelkonforme Einhaltung der Silbenzahlen bemüht ist.

Zwei Beispiele aus LANDINIS Oeuvre seien kurz diskutiert, zuerst die vermutlich um 1385 entstandene Ballata "Amarsi li alti" (26). Wenn auch die Ballaten dieses Komponisten, im Gegensatz zu dessen Madrigalen, vielfach satztechnische Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen französischen Stücken erkennen lassen, so wird in diesem Beispiel doch deutlich, daß, abgesehen von der sehr genauen und sorgfältigen Beachtung von Silbenzahl und Versgliederung, auch die Deklamation auf Textverständlichkeit hin angelegt ist: Syllabik dominiert, größere Melismen beschränken sich weitgehend auf die Pänuultima der Verse; deutlich ausgesprägt ist auch der dem Textreim entsprechende

-----  
24) Vgl. K. v. FISCHER, Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex (I-Fl-87), in: Quadrivium IX (1967), S. 13.

25) Ibid., S. 5 ff.

26) Ediert von L. SCHRÄDE in PMFC IV, S. 176. Zur Datierung von LANDINIS Werken vgl. K. V. FISCHER, Ein Versuch zur Chronologie von Landini's Werken, in: MD XX (1966), S. 31-46.



VILLANI berichteten Dichterkrönung LANDINIS in Venedig. Ob dieses Ereignis Wahrheit oder, wie ETTORE LIGOTTI vermutet, nur Legende ist, spielt im Zusammenhang mit unseren Fragen keine entscheidende Rolle (28). Wesentlich ist vielmehr die offenbar im Bewußtsein der damaligen Zeit vollzogene Parallelsetzung von LANDINI mit PETRARCA, dessen Dichterkrönung als historische Tatsache gilt.

\*\*\*

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in der italienischen Trecentomusik eine bewußt kritische Auseinandersetzung mit literarischen Texten beginnt. Das Problem von Sprache und Musik wird als solches erkannt. Im Hinblick auf Italien entscheidend ist hierbei, daß der Umgang des Musikers mit Sprache nicht so sehr, wie offenbar im zeitgenössischen Frankreich, in der Verwendung von bestimmten musikalischen Figuren (29), sondern ganz primär im unmittelbar sprachlichen Bereich von Deklamation sowie grammatikalischen Satz- und Sinnbezügen und damit im Bemühen um Wortgestaltung und Wortverständlichkeit zum Ausdruck kommt. Es liegt damit, vor allem bei einigen der höheren Bildungsschicht angehörigen Komponisten, ein als humanistisch zu bezeichnendes Interesse an Sprache vor. Daß ausgerechnet bei dem mit den französischen Praktiken der ars subtilior vertraute Spätmeister PAOLO (gest. 1419) zusätzlich auch figurale Elemente anzutreffen sind, ist gewiß kein Zufall (30). In den Werken einzelner Musiker werden zudem individuelle, ja originelle Züge und, innerhalb des Oeuvres des einzelnen Komponisten, Entwicklungen sichtbar, welche diese Musik, durchaus in Analogie zur zeitgenössischen Dichtung und bildenden Kunst, als etwas Neues und damit zugleich als bedeutsamen Schritt aus dem Mittelalter heraus erkennen lassen. Dies gilt auch dann, wenn

-----  
28) Vgl. E. LIGOTTI, Una pretesa incoronazione di Francesco Landini, in: Restauri trecenteschi (Palermo 1947), S. 91 ff.

29) Vgl. hierzu das Referat von URSULA GÜNTHER im vorliegenden Band S. 229 ff.

30) Auf ähnliche Erscheinungen bei JOHANNES CICONIA und GUILLAUME DUFAY hat W. ELDERS hingewiesen: Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Musik by Ciconia and Dufay, in: TVer XXVII (1977), S. 65-101.

dieses Neue, in Ermangelung genügender quellenkundlicher Kenntnisse, weder von TINCTORIS noch von anderen Renaissancemusikern erkannt werden konnte. Die geschichtlichen Hintergründe dieses Neuen sind sowohl in den sozio-ökonomischen Strukturen der oberitalienischen Signorien als auch in der Emanzipation des Bürgertums der florentinischen Republik zu sehen (31). Nach ARNOLD HAUSER ist denn auch "die Frührenaissance eine wesentlich italienische Bewegung, im Gegensatz zur Hochrenaissance und zum Manierismus, die gesamteuropäische Bewegungen sind" (32).

Schließlich ist die italienische Trecentomusik nun auch im Zusammenhang mit der im 14. Jahrhundert durch WILHELM VON OCCAM erneuerten Lehre des Nominalismus zu sehen. So wie nach nominalistischer Auffassung nur den Einzeldingen und nicht den Allgemeinbegriffen Wirklichkeit zukommt, und so wie die Erkenntnis der Einzeldinge auf unmittelbarer Wahrnehmung und Erfahrung beruht, besitzt auch die italienische Musik des Trecento Qualitäten, die, selbst heute noch und mehr als die der zeitgenössischen französischen Musik, einem unmittelbaren, fast möchte man sagen, einem "natürlichen" Hören und Verstehen zugänglich sind. Solches betrifft auch das Verhältnis von Sprache und Musik. Daher ist es kein Zufall, wenn FRANCESCO LANDINI, offenbar ein Anhänger nominalistischer Ideen, ein mehr als 180 Verse umfassendes, in klassischem Latein geschriebenes Gedicht mit der Überschrift "in laudem logicae Ocham" verfaßt hat (33). Von hier aus gesehen läßt sich wohl auch das Interesse des Humanisten CRISTOFORO LANDINO an seinem Großonkel FRANCESCO nicht nur aus verwandtschaftlichem Traditionsbewußtsein, sondern auch von der Sache her begründen (34).

So fügen sich die Resultate musikalisch-textlicher Analysen mit sozial- und geistesgeschichtlichen

-----  
31) Vgl. hierzu insbesondere auch den oben in Fußnote 9 genannten Aufsatz von L. FINSCHER sowie K. V. FISCHER, *Musica e società nel trecento italiano*, in: *L'ars nova italiana del Trecento III* (Certaldo 1970), S. 11-28.

32) Vgl. A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München 1958), vol. I, S. 290.

33) Das Gedicht, das sich mit grammatikalischen und rhetorischen Fragen befaßt, findet sich in der Handschrift *Bibl. Riccardiana, MS 688*, ediert ist der Text von A. WESSELOWSKY, *Il Paradiso degli Alberti* (Bologna 1967), vol. I, 2, S. 295 ff.

34) S. im vorliegenden Aufsatz oben S. 38.

Argumenten zusammen und lassen die Musik des italienischen Trecento nicht nur als etwas in mancher Hinsicht Neues, sondern auch als etwas beschreiben, dem, zumindest im Hinblick auf die zweite Hälfte des 14. und den Beginn des 15. Jahrhunderts und in Analogie zur zeitgenössischen Dichtung und bildenden Kunst, die Bezeichnung "Frührenaissance" - trotz allen terminologischen Vorbehalten gegenüber einem musikalischen Renaissancebegriff - angemessen sein dürfte.

THE MUSICAL AND LITERARY TRADITION OF FOURTEENTH  
CENTURY POETRY SET TO MUSIC

F. ALBERTO GALLO (BOLOGNA)

Mediaeval writers liked to think of the relationship between text and music as a marriage: the author of the so-called Capitulum de vocibus applicatis verbis speaks of "copulationibus ... vocum applicatarum verbis" (1), EUSTACHE DESCHAMPS uses the precise definition of "mariage en conjunction de science" (2), and the words of a motet refer to "armonie musicali nubat schema retoricum" (3). Like all metaphors, this one also has a meaning: if one wants to understand the life of the two partners, represented by the text and the music, it is necessary to know both of the elements involved equally well. However, even though our present knowledge of musical sources is fairly good, that of textual sources is much worse. Several cases have already shown that the study of literary manuscripts can be useful for many specific purposes, namely identifying the authors of texts which are always anonymous in musical manuscripts, and producing finished or correct texts if these are unfinished or incorrect in the musical manuscripts, as well as supplying dates or details of the composition which the musical manuscripts do not contain. However, up to now, no systematic research has been carried out to assess in general the extent and characteristics of the textual tradition compared with the respective musical tradition. Only with the

- 
- 1) S. DEBENEDETTI, Un trattatello del sec. XIV sulla poesia musicale, in: Studi medievali, II (1906-1907), p. 79.
  - 2) L'art de de dictier, in: Oeuvres complètes de Eustache Deschamps, vol. VII, ed. G. RAYNAUD (Paris 1891), p. 271.
  - 3) Argi vice Poliphemus - Cum Philemon rebus raris, ed. G. DE VAN, A recently discovered source of early fifteenth century polyphonic music, in: MD II (1949), p. 56.

essential additional information resulting from such research can the partnership formed by text and music, the poetical-musical work, be put in the context of the cultural system of its own age. In the light of this fact, two exploratory investigations of two distinct periods in the poetical and musical history of fourteenth century Italy are proposed here (4).

## I

The repertory of Northern Italy in the first half of the fourteenth century is the first one to be considered: the texts set to music by PIERO, GIOVANNI and JACOPO and by the anonymous composers of the I-Rvat 215 and I-OST fragments. There are 86 texts altogether: 82 madrigals and 4 cacce. Of these, the 11 listed below, 6 set to music by JACOPO, 3 by GIOVANNI, 1 by PIERO and 1 anonymous, are to be found also in non-musical manuscripts.

1. Agnel sob bianco e GIOVANNI  
yo belando be  
 F-Pn 568, 18v  
 F-Pn 6771, 12v  
 I-Fl 87, 1r  
 I-Fn 26, 48v  
 PP, parmense 1081, 92r ["madrigale di Francho  
 Sacchetti"] (5)

- 
- 4) To indicate the musical manuscripts, use is made of the abbreviations of K. VON FISCHER, Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts (München-Duisburg 1972) (RISM B IV 3-4). When referring to the literary manuscripts, the following abbreviations are used: BU = Bologna, Biblioteca Universitaria; FA = Firenze, Archivio di Stato; FL = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana; FM = Firenze, Biblioteca Marucelliana; FN = Firenze, Biblioteca Nazionale centrale; FR = Firenze, Biblioteca Riccardiana; LA = Lucca, Archivio di Stato; MT = Milano, Biblioteca Trivulziana; PC = Perugia, Biblioteca Comunale; PP = Parma, Biblioteca palatina; TC = Treviso, Biblioteca Comunale; VV = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- 5) For several reasons, the attribution seems to be unfounded, cf. F. AGENO, Rime estravaganti del Sacchetti, in: Lettere italiane XIII (1961), p. 7-11.

2. Aquila altera ferma JACOPO  
in su la vetta  
 F-Pn 568, 2v  
 I-Fl 87, 8v  
 I-Fn 26, 91v  
 (I-FZc 117, 72v)  
 Fn, palatino 315, 97r
3. Cavalcando con un PIERO  
giovine accorto  
 I-Fn 26, 91r  
 PC, C 43, 47v
4. In su' be' fiori JACOPO  
in su la verde fronda  
 I-Fn 26, 69v  
 PC, C 43, 46r
5. In un broleto a  
l'alba del chiar corno  
 I-OST, 31r  
 FA, Atti esecutivi degli ordinamenti di  
 giustizia, anno 1380
6. La bella stella che GIOVANNI  
sua fiamma tene  
 F-Pn 568, 19v  
 I-FC 1175, 2v  
 I-Fl 87, 1v  
 I-Fn 26, 47v  
 I-Rvat 215, 23v  
 I-Rvat 1790, 1v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 47v
7. Nel bel zardino che JACOPO  
l'Atise cenge  
 F-Pn 568, 7v  
 F-Pn 6771, 5r  
 I-Fc 1175, 1v  
 I-Fl 87, 9v  
 I-Pn 26, 63v  
 FN, palatino 315, 88v
8. Non al suo amante più JACOPO  
Diana piacque  
 F-Pn 568, 4v  
 F-Pn 6771, 3v  
 I-Fl 87, 10v  
 I-Pn 26, 71r  
 (I-FZc 117, 87v)  
 VV, vaticano latino 3195, 11v [authograph by

## FRANCESCO PETRARCA, before 1341] (6)

9. O cieco mondo di JACOPO  
lusinghe pieno  
 F-Pn 568, 5v  
 F-Pn 6771, 5v  
 GB-Ob 229, 33v  
 I-Fl 87, 11v  
 I-Pn 26, 65r  
 I-Pu 658, 1v  
 (I-FZc 117, 71v)  
 BU, 1072 XI 9, 5r  
 FL, palatino 105, 123v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 51r ["madrigale di  
 Guido Cavalcanti"]  
 FN, palatino 315, 88v  
 VV, barberiniano 3695, 81r  
 VV, chigiano L IV 131, 385v ["madrigale di Guido  
 Cavalcanti"] (7)
10. Più non mi curo de GIOVANNI  
la tua rampogna  
 GB-Lbm 29987, 18v  
 I-Fl 87, 1v  
 I-Fn 26, 53v  
 I-Vmg, 2v (8)
11. Soto l'imperio del JACOPO  
posente prince  
 F-Pn 568, 1v  
 F-Pn 6771, 1v  
 I-Fl 87, 7v  
 I-Fn 26, 71v  
 FN, palatino 315, 97v

- 
- 6) There are numerous manuscripts containing this Petrarchian text; the Biblioteca Apostolica Vaticana alone has as many as 32 other, cf. F. CARBONI, Incipitario della lirica italiana dei secoli XIII e XIV (Città del Vaticano, I [1977] 1978, p. 236, II, 1980, p. 155).
- 7) Included in the first edition of CAVALCANTI's poems (CICCIAPORCI, Firenze 1813), it is excluded from all modern editions (FAVATI, Milano - Napoli 1957; CONTINI, Verona 1966; CATTANEO, Torino 1967).
- 8) This is a musical fragment at the foot of the page of which only the beginning of the text of the second tercet is copied, cf. F. A. GALLO, Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento, in: Quadrivium IX (1968), p. 26 and facsimile pl. IV.

1. Apart from the fragments I-Rvat 215 and I-OST, which are almost contemporary and from the same place, the main musical sources of this repertory are late and of Florentine or Tuscan origin: I-Fn 26, I-Fl 87, F-Pn 568. It is worth noting that the majority of the textual sources are also late and of Florentine or Tuscan origin: FN, magliabechiano VII 1041, FN, palatino 315, PP, parmense 1081 and also the fragment in FA (9). Only fragment I-Vmg and manuscript PC, C 43 (10) seem to come from Northern Italy, the two concordances, both unica, between the latter, a textual source, and I-Fn 26 are therefore particularly remarkable.

2. The 11 madrigals listed above represent only an eighth of the whole repertory, and only two (numbers 8 and 9) have a sound literary tradition; all the others are each to be found in a single non-musical source. No caccia text is to be found other than in musical manuscripts. In this period, madrigals and cacce therefore seem to be exclusively musical, and not literary, poetical forms expressly written for setting to music. This seems to be confirmed by the attitude of contemporary literary theorists, who never talk about the caccia and who speak only with contempt about the madrigal. FRANCESCO DA BARBERINO defines it as "rudium inordinatum concinium" (11), and according to ANTONIO DA TEMPO, "primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus" (12).

3. In fact, in this period, a rather clear distinction seems to be made between sophisticated poetry like the canzoni and sonetti, which have their authoritative

-----  
9) For the bibliography relating to manuscripts FN, magliabechiano VII 1041, FN, palatino 315 and PP, parmense 1081, cf. G. CORSI, Poesie musicali del Trecento (Bologna 1970), p. lxxix-lxxx. For the fragment in FA, cf. G. B. RISTORI, Passatempi poetici d'antichi notai, Miscellanea fiorentina d'erudizione e storia, I (1886), p. 188-189.

10) This manuscript, often wrongly cited as E 43, is briefly described by A. BELLUCCI, Perugia, Biblioteca Comunale, in: G. MAZZATINTI, Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, vol. V (Forlì 1895), p. 88-93.

11) Documenti d'Amore, ed. F. EGIDI (Roma 1905-1907), II, p. 265.

12) Summa artis rithimici vulgaris dictaminis, ed. R. ANDREWS (Bologna 1977), p. 70.

tradition in individual or collective literary manuscripts, and a less refined poetical production, that of madrigals and cacce, whose anonymous tradition is based only on musical manuscripts. An example is the madrigal *La bella stella*, whose text is clearly attributed in a quotation by ANTONIO DA FERRARA to the poet LANCILLOTTO ANGUISSOLA, friend of PETRARCA and BOCCACCIO (13); however, this text was handed down anonymously by musical tradition alone and does not exist in the literary tradition which has preserved ANGUISSOLA's canzoni and sonetti (14).

4. The essential distinction between musical and literary traditions in this period is further documented by the fact that in the 11 cases listed above, the concordances between the two traditions are only partial. The text handed down by the musical manuscripts in fact differs from the text handed down by the literary manuscripts by variations which range from the substitution of words (number 8) (15) to the modification of the metrical structure (numbers 4 and 5) (16). Either the literary text was adapted to be set to music, or the set to music text was re-elaborated on becoming part of the literary tradition.

## II

The second repertory to be considered is that of Florence in the second half of the fourteenth century: the texts set to music by GHERARDELLO, LORENZO, NICOLO', GUGLIELMO and FRANCESCO. There are 246 texts in all: 6 cacce (c), 65 madrigali (m) and 175 ballate (b). Of these, the 77 listed below, 37 set to music by

- 
- 13) F. A. GALLO, Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco, in: Studi e problemi di critica testuale, III (1976), p. 42-45.
- 14) E. CIOFFI, La figura e le rime di Lancillotto Anguissola, Diss., University of Bologna, 1969.
- 15) G. CORSI, *op. cit.*; p. 57, P. L. PETROBELLI, "Un leggiadretto velo" ed altre cose petrarchesche, in: Rivista italiana di musicologia X (1975), p. 32-34.
- 16) G. CORSI, *op. cit.* p. 54-55; O. MISCHIATI, Uno sconosciuto frammento appartenente al codice vaticano Rossi 215, in: Rivista italiana di musicologia I (1966), p. 74-75.

FRANCESCO, 16 by NICOLO', 9 by LORENZO, 7 by DONATO, 5 by GHERARDELLO and 2 by GUGLIELMO, are to be found also in non-musical manuscripts.

1. Altri n'arà la pena b FRANCESCO  
e io il danno  
I-Fl 87, 140r  
FL, Ashburnham 576, 48v [autograph by FRANCO  
SACCHETTI, after 1380]  
VV, chigiano L VIII 300, p. 155
2. Ama donna chi t'ama b FRANCESCO  
a pura fede  
F-Pn 568, 61r  
F-Pn 6771, 26v  
I-Fl 87, 164v  
I-Fn 26, 8v  
Fn, magliabechiano VII 1041, 48r
3. Amar si li alti b FRANCESCO  
tuo gentil costumi  
F-Pn 568, 114v  
I-Fl 87, 156v  
I-Fn 26, 63r  
VV, chigiano L IV 131, 388r ["ballata per mona  
marsilia di manetto davanzati.  
fecela fare lionardo sasseti"]
4. A poste messe c LORENZO  
I-Fl 87, 49v  
I-Fn 26, 76v  
FL, Redi 184, 113v [NICCOLO' SOLDANIERI]  
VV, chigiano L VI 131, 257v
5. Benché partir da b NICOLO'  
te molto mi doglia  
F-Pn 568, 129r  
GB-Lbm 29987, 54r  
I-Fl 87, 92v  
FN, magliabechiano VII 1041, 52r
6. Ben di fortuna b NICOLO'  
I-Fl 87, 89v  
FL, Redi 184, 112v [NICCOLO' SOLDANIERI]  
FR, 1100, 57v
7. Che pena è questa al b FRANCESCO  
cor che si non posso  
F-Pn 568, 100v  
F-Pn 4917, 19v  
I-Fl 87, 130v  
I-Fn 26, 36v  
(I-FZc 117, 88v)

TC, 43, 7r

8. Chi 'l ben sofrir b NICOLO'  
non pò  
 GB-Lbm 29987, 40r  
 I-Fl 87, 89r  
 FL, Ashburnham 574, 19v [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1354 and 1365]  
 FL, Redi 184, 132v  
 VV, chigiano L VIII 300 p. 57

9. Cogli occhi assai b FRANCESCO  
ne miro  
 F-Pn 568, 99r  
 I-Fl 87, 157v  
 I-Fn 26, 49v  
 FL, XC inf. 37, 187v  
 FN, palatino 204, 250v  
 FR, 1118, 122r [CINO DI FRANCESCO RINUCCINI]  
 VV, chigiano M VII 142, 85r [CINO DI FRANCESCO  
 RINUCCINI]  
 VV, latino 3213, 518r [FRANCESCO RINUCCINI]  
 VV, Patetta 352, p. 203 [CINO DI FRANCESCO  
 RINUCCINI]

10. Come da lupo m DONATO  
pecorella presa  
 I-Fl 87, 77v  
 FL, Redi 184, 110v [NICCOLO' SOLDANIERI]  
 FN, magliabechiano VII 1041, 49v  
 MT, 193, 89r

11. Come in sul fonte m LORENZO  
fu preso Narciso  
 I-Fl 87, 52r  
 FN, magliabechiano VII 640, 9r ["Di M. ser  
 Joan Bocc. cio"]  
 FN, palatino 288, 85 [GIOVANNI BOCCACCIO]

12. Come la gru quando m NICOLO'  
per l'aere vola  
 I-Fl 87, 91v  
 FL, Ashburnham 574, 6r [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1354 and 1365]  
 FL, XC inf. 37, 104r  
 FN, palatino 204, 142r  
 FR, 1118, 105v  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 16  
 VV, chigiano M VII 142, 72v  
 VV, Patetta 352, p. 15

13. Come selvaggia fera m NICOLÒ'  
fra le fronde  
 I-Fl 87, 90v  
 FL, Ashburnham 574, 5v [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1354 and 1365]  
 FL, XC inf. 37, 103r  
 FN, palatino 204, 140v  
 FR, 1118, 105v  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 14  
 VV, chigiano M VII 142, 72v, 130v  
 VV, latino 3213, 318v
14. Da da a chi m LORENZO  
avareggia pur per sé  
 I-Fl 87, 50v  
 FL, Redi 184, 110v [NICCOLÒ' SOLDANIERI]  
 LA, 107, 102v, 129r  
 MT, 193, 153r
15. Deh pon quest'amor b FRANCESCO  
giù  
 I-Fl 87, 144r  
 I-Fn 26, 2r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 51 v ["ballata di  
 franco degli organi"]  
 VV, chigiano L VI 131, 387r ["ballata di franco  
 degli organi"]
16. De sospirar sovente b FRANCESCO  
 I-Fl 87, 149v  
 FN, magliabechiano VII 1040, 48v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 24r
17. Di riva in riva m LORENZO  
mi guidava Amore  
 I-Fl 87, 51v  
 I-Fn 26, 79v  
 FM, C 155, 54r
18. Donna che d'amor senta b FRANCESCO  
 F-Pn 568, 104v  
 F-Pn 6771, 36v  
 I-Fl 87, 150r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 47r
19. Donna l'altrui mirar b GHERARDELLO  
che fate porge  
 I-Fl 87, 31v  
 FM, C 155, 54v
20. Donna la mente mia b FRANCESCO  
è si invaghita  
 I-Fn 26, 13v

FN, magliabechiano VII 1078, 24v

21. Donna l'animo b FRANCESCO  
tuo pur fugge amore  
 I-Fl 87, 151v  
 I-Fn 26, 2v  
 I-Pul 475, 47r  
 FN, magliabechiano VII 1040, 54r

22. Donna se'l cor b FRANCESCO  
t'ho dato  
 I-Fl 87, 153v  
 I-Fn 26, 7v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 48v

23. Donne e' fu b LORENZO  
credenza d'una donna  
 I-Fl 87, 51r  
 FL, Redi 184, 112r [NICCOLO' SOLDANIERI]  
 FN, magliabechiano VII 1041, 50v  
 FR, 1100, 58v ["ballata di niccolao soldanieri  
 di firenze"]  
 VV, chigiano L IV 131, 455v

24. Duolsi la vita b FRANCESCO  
e l'anima  
 I-Fl 87, 145 r  
 FN, II II 61, 98v

25. El gran disio b FRANCESCO  
e la dolce speranza  
 F-Pn 568, 85r  
 GB-Lbm 29987, 74v  
 I-Fl 87, 147r  
 I-Fn 26, 31r  
 E-Em IV 24, 22v  
 VV, chigiano M IV 79, 135r (17)

-----  
 17) The codex El Escorial, Biblioteca del Monasterio, IV a 24 is a musical manuscript of the second half of the fifteenth century which contains the same text but with a musical setting different from that of the four fourteenth century codices (cf. M. K. HANEN, The Chansonnier El Escorial IV.a.24. (Henryville - Ottawa - Binningen 1983), II, p. 76). In addition, the attribution of the text to Malatesta Malatesti, as currently found in the literary and musical bibliography, is not confirmed by the sources.

26. Gentil aspetto in b FRANCESCO  
cui la mente mia  
 F-Pn 568, 66v  
 F-Pn 6771, 52v  
 I-Fl 87, 133r  
 I-Fn 26, 27v  
 I-PSac 5, IIIv  
 FN, magliabechiano VII 1041, 51v ["ballata del  
 medesimo fran.co"]  
 VV, chigiano L IV 131, 387v ["balla. del medes.o  
 franc.o"]
27. Già perchi b FRANCESCO  
penso ne la tua partita  
 F-Pn 568, 68v  
 F-Pn 6771, 48v  
 GB-Lbm 29987, 59v  
 I-Fl 87, 169r  
 I-Fn 26, 1v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 20v
28. Gli occhi che in b FRANCESCO  
prima tanto bel piacere  
 F-Pn 568, 68v  
 I-Fl 87, 148v  
 I-Fn 26, 7r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 48v
29. Gran pianto a b FRANCESCO  
gli occhi greve deglia al core  
 F-Pn 568, 67v  
 F-Pn 6771, 34v  
 GB-Lbm 29987, 29v  
 I-Fl 87, 133v  
 I-Fn 26, 26r  
 I-Pu 684, 1v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 36r
30. Guarda una volta b FRANCESCO  
in già verso il tuo servo  
 GB-Lbm 29987, 24v  
 I-Fl 87, 161v  
 I-Fn 26, 21r  
 FN, magliabechiano VII 1078, 23r
31. Il fui già m DONATO  
bianc'uccel con piuma d'oro  
 GB-Lbm 29987, 36v  
 I-Fl 87, 78v  
 FL, Ashburnham 569, 27r ["madriale di messer  
 antonio degli alberti"]  
 VV, chigiano M IV 79, 135r

32. I' fui già m DONATO  
rosignolo in tempo verde  
 F-Pn 568, 17v  
 I-Fl 87, 74r  
 FL, Redi 184, 111r [NICCOLO SOLDANIERI]  
 LA, 266, 8v  
 MT, 193, 118r
33. I' ho perduto m DONATO  
l'albero e 'l timone  
 I-Fl 87, 76v  
 FL, Ashburnham 569, 27v ["madriale di righo  
 belondi"]
34. I' yo bene a b GHERARDELLO  
chi vol bene a me  
 I-Fl 87, 29r  
 FL, Redi 184, 112v [NICCOLO SOLDANIERI]  
 LA, 266, 39v  
 MT, 193, 195r  
 VV, chigiano L IV 131, 456r
35. La bionda treccia b FRANCESCO  
di fin or colore  
 I-Fc 1175, 1r  
 I-Fl 87, 126v  
 I-Fn 26, 6r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 47v
36. La donna mia b NICOLO'  
vuol esser el messere  
 GB-Lbm 29987, 27r  
 I-Fl 87, 93v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 13v
37. La fiera testa m NICOLO'  
che d'uman si ciba  
 I-Fl 87, 95v  
 F-Pn 568, 40v  
 I-Fl 87, 104v  
 MT, 193, 266v  
 PP, parmense 1081, 91v ["madrigale di M. F. P."] (18)
38. L'alma legiadra del b FRANCESCO

-----  
 18) The two musical codices contain the same text but with a different musical setting attributed to BARTOLINO DA PADOVA. The rubric of the literary codex, a rather unreliable source, attributes the text to Petrarca, cf. A. SOLERTI, Rime disperse di Francesco Petrarca e a lui attribuite (Firenze 1909), p. 224.

- tuo viso pio  
 I-Fl 87, 115v  
 I-Fn 26, 13r  
 FN, magliabechiano VII 1078, 23r
39. La mala lingua è b FRANCESCO  
d'ogni mal radice  
 F-Pn 568, 107r  
 I-Fl 87, 140v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 47r,  
 FN, magliabechiano VII 1078, 24r
40. La mente mi b FRANCESCO  
riprende  
 I-Fl 87, 150v  
 I-Fn 26, 26v  
 FN, magliabechiano VII 1040, 55v
41. La neve e m GUGLIELMO  
il ghiaccio e i venti d'oriente  
 GB-Lbm 29987, 46v  
 FL, Ashburnham 574, 21v [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1365 and 1368]  
 FL, XC inf. 37, 119r  
 FN, palatino 204, 161v  
 FR, 1118, 109r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 3r  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 64  
 VV, chigiano L VIII 301, 114v  
 VV, chigiano M VII 142, 75r, 138v  
 VV, vaticano latino 3213, 336v  
 VV, Patetta 352, p. 41
42. L'antica fiamma e b FRANCESCO  
il dolce e bel disio  
 I-Fl 87, 155v  
 I-Fn 26, 4r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 47r
43. L'aguila belle m GHERARDELLO  
nera pellegrina  
 I-Fl 87, 30r  
 FL, Redi 184, 110v [NICCOLO' SOLDANIERI]  
 MT, 193, 115r
44. L'aspido sordo e , m DONATO  
il tirello scorzone  
 GB-Lbm 29987, 26v  
 I-Fl 87, 77v  
 FL, Ashburnham 569, 27v ["madriale di righo belondi"]
45. Lasso per mie b FRANCESCO  
fortuna ho posto amore

GB-Lbm 29987, 48v  
 I-FL 87, 131v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 23r

46. Ludica pecorella m DONATO  
son scampata

F-Pn 568, 14v  
 I-FL 87, 73v  
 I-Fn 26, 83v  
 FL, Ashburnham 569, 27v ["madriale di niccholo soldanieri"] (19)

47. Ma' non s'andra b FRANCESCO  
per questa donn'altera

F-Pn 568, 109v  
 I-FL 87, 141r  
 I-Fn 26, 66v  
 VV, chigiano L IV 131, 388r ["ballata per mona sandra moglie del"]

48. Nel mezzo già m NICCOLO'  
del mar la navicella

F-Pn 568, 28v  
 I-FL 87, 81v  
 I-Fn 26, 86v  
 FL, Ashburnham 574, 9r [autograph by FRANCO SACCHETTI, between 1364 and 1365]  
 FN, palatino 315, 88r  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 27

49. Non arà mai b FRANCESCO  
pietà questa mia donna

F-Pn 568, 61v  
 F-Pn 6771, 52r  
 GB-Lbm 29987, 23v  
 I-FL 87, 134r  
 I-Fn 26, 30v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 52r  
 VV, chigiano L IV 131, 387v ["ballata di bindo d'alesso donati"]

-----  
 19) As this text does not appear in the most authoritative FL, Redi 184, the attribution seems to be rather doubtful. SOLDANIERI's poetical works, however, still need to be studied very well, cf. G. CORSI, Per un'edizione critica delle rime di Nicol. Soldanieri, in: Studi e problemi di critica testuale III (1971), p. 31-55; L. ROSSI, osservazioni sul testo delle rime di Niccol. Soldanieri, in: L'ars nova italiana del Trecento IV (Certaldo 1978), p. 399-407.

50. Non creder donna b FRANCESCO  
che nessuno sia  
 F-Pn 568, 5r  
 I-Fl 87, 136v  
 I-Fn 26, 2v  
 FL, Ashburnham 574, 24r [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1368 and 1373]  
 FL, XC inf. 37, 123v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 3v  
 FN, palatino 204, 168v  
 FR, 1118, 110v  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 72  
 VV, chigiano M VII 142, 76r, 143v  
 VV, vaticano latino 3213, 341r
51. Non dispregiar virtù m NICOLO'  
ricco villano  
 F-Pn 568, 44v  
 GB-Lbm 29987, 44v  
 I-Fl 87, 87r  
 FL, Redi 184, 102v ["madriale di stefano di  
 cino merciaio"]  
 FL, XL 43, 45v  
 PP, parmense 1081, 92r ["madrigale di ser nicolo  
 del proposto"]  
 VV, barberiniano latino 3695, 72r
52. Non più dir b NICOLO'  
omai cos. far.  
 GB-Lbm 29987, 74r  
 FL, Redi 184, 49r  
 FL, XL 43, 49r  
 FN, II II 61, 100r  
 PP, parmense 1091, 111v ["frottola di ser  
 nicholo del proposto"]
53. Non so qual b LORENZO  
i' mi voglia  
 I-Fl 87, 47r  
 BU, 177 III, 9v [GIOVANNI BOCCACCIO]  
 FN, magliabechiano VII 1040, 3v ["B. del Boccaccio"]  
 VV, chigiano L IV 131, 437v [BOCCACCIO]
54. Non vedi tu amor b LORENZO  
che me tuo servo  
 I-Fl 87, 47v  
 FM, C 155, 53v

55. O fanciulla b FRANCESCO  
giulia  
 F-Pn 568, 87r  
 I-FL 87, 159v  
 I-Fn 26, 34v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 52r  
 VV, chigiano L IV 131, 388v ["ballata facta per mona  
 contessa figlia di boccasenno de' bardi e moglie  
 di cavalcante cavalcanti"]
56. O giustizia regina m NICOLO'  
al mondo nacque  
 I-FL 87, 84v  
 FL, XL 43, 46r  
 PP, parmense 1081, 91v ["madrigale di m. giovanni  
 bocchasi"]
57. Or è tal b FRANCESCO  
l'alma mia  
 F-Pn 568, 108v  
 I-FL 87, 141r  
 I-Fn 26, 7v  
 FN, II II 61, 98r
58. Orsù gentili spiriti b FRANCESCO  
ad amar pronti  
 I-FL 87, 142r  
 FR, 1280, 77r
59. Passando con c NICOLO'  
pensier per un boschetto  
 F-Pn 568, 29v  
 I-FL 87, 85v  
 FL, Ashburnham 574, 16r [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1354 and 1365]  
 FL, XC inf. 37, 115r  
 FN, palatino 204, 156v  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 48  
 VV, chigiano M VII 142, 135r  
 VV, vaticano latino 3213, 332r
60. Perché virtù fa b FRANCESCO  
l'uom costante e forte  
 I-Fn 26, 42v  
 FL, Ashburnham 574, 30v [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1374 and 1380]  
 FL, XC inf. 37, 129r  
 FN, palatino 204, 177v  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 95  
 VV, chigiano M VII 142, 148v  
 VV, vaticano latino 3213, 347v
61. Per prender m GHERARDELLO

cacciagion leggiadra e bella  
 I-FL 87, 30v  
 I-Fn 26, 87v  
 FM, C 155, 54r

62. Per seguir la speranza che m'ancide b FRANCESCO

F-Pn 568, 62v  
 F-Pn 6771, 48r  
 I-FL 87, 166r  
 I-Fn 26, 21v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 48r

63. Piacesse a dio ch'i' non fossi ma' nata b GUGLIELMO

F-Pn 568, 6r  
 I-FL 87, 173v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 23r

64. Poi che da te mi convien partir via b FRANCESCO

F-Pn 6771, 9v  
 GB-Lbm 29987, 37r  
 I-FL 87, 142v  
 I-Fn 26, 5r  
 I-GR 16, 3r  
 TC, 43, 6v

65. Povero pelegrin salito al monte m NICOLO'

GB-Lbm 29987, 52v  
 I-FL 87, 84r  
 FL, Ashburnham 574, 21v [autograph by FRANCO SACCHETTI, between 1365 and 1368]  
 FL, XL 43, 46r  
 FL, XC inf. 37, 119v  
 FN, palatino 204, 162v  
 FR, 1118, 109v  
 PP, parmense 1081, 91v  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 64  
 VV, chigiano M VII 142, 75r, 139r  
 VV, Patetta 352, p. 41  
 VV, vaticano latino 3213, 337r

66. Sento d'amor la fiamma b LORENZO

I-FL 87, 50r  
 FR, 1100, 68v ["ballata di messer gregorio calonista di firenze"]

67. Sia maledetta b FRANCESCO  
L'ora e 'l d' ch'io nacqui  
 F-Pn 568, 67v  
 F-Pn 6771, 28r  
 I-FL 87, 170v  
 I-Fn 26, 6v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 23v
68. S\_ dolce non m FRANCESCO  
son\_ con lira Orfeo  
 F-Pn 568, 12v  
 GB-Lbm 29987, 9v  
 I-FL 87, 123v  
 I-Fn 26, 44v  
 FM, C 155, 54r
69. Somma felicità m FRANCESCO  
sommo tesoro  
 I-FL 87, 127v  
 FL, XL 43, 44r  
 PP, parmense 1081, 92r ["madrigale di francescho  
 sacchetti"] (20)
70. Sovra la riva m LORENZO  
d'un corrente fiume  
 F-Pn 568, 24v  
 I-FL 87, 48v  
 I-Fn 26, 75v  
 FL, Ashburnham 574, 4r [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1354 and 1365]  
 FL, XC inf. 37, 100v  
 FN, palatino 204, 137v  
 FR, 1118, 103r  
 VV, chigiano L VIII 300, p. 11  
 VV, chigiano M VII 142, 71r  
 VV, vaticano latino 3213, 316r
71. State su donne! c NICOLO'  
Che debian noi fare?  
 GB-Lbm 29987, 42v  
 FL, Ashburnham 574, 26v [autograph by FRANCO  
 SACCHETTI, between 1368 and 1373]  
 FL, XC inf. 37, 127r  
 FN, magliabechiano VII 1041, 7r  
 FN, palatino 204, 173r

-----  
 20) As this text does not appear in the autograph FL, Ashburnham 574, the attribution seems to be rather doubtful, cf. F. AGENO, op. cit., p. 7-11.

VV, chigiano L VIII 300, p. 79  
 VV, chigiano M VII 142, 147r  
 VV, Patetta 352, p. 58  
 VV, vaticano latino 3213, 345v

72. Tal mi fa guerra m NICOLO'  
che mi mostra pace  
 I-Fl 87, 91r  
 PP, parmense 1081, 92r ["madrigale di ser  
 nicholo del proposto"]

73. Tosto che l'alba c GHERARDELLO  
del bel giorno appare  
 F-Pn 568, 25v  
 GB-Lbm 29987, 26r  
 I-Fl 87, 25v  
 I-Fn 26, 86r  
 PP, parmense 1081, 111v ["chaccia di ser  
 niccholo del proposto"]

74. Tu che l'opera m FRANCESCO  
altrui vuol giudicare  
 I-Fl 87, 22v  
 I-Fn 26, 42v  
 FN, magliabechiano VII 1040, 54v

75. Un bel girfalco m DONATO  
scese alle mie grida  
 F-Pn 568, 15v  
 I-Fl 87, 71v  
 FL, Redi 184, 111v [NICCOLO' SOLDANIERI]  
 MT, 193, 113v

76. Virtù loco non m NICOLO'  
ha perché gentile  
 I-Fl 87, 96r  
 FL, Redi 184, 111r [NICCOLO' SOLDANIERI]  
 MT, 193, 106r

77. Vita non è b FRANCESCO  
più misera e più ria  
 F-Pn 568, 103v  
 F-Pn 6771, 49r  
 I-Fl 87, 167r  
 I-Fn 26, 10v  
 FN, magliabechiano VII 1041, 47v  
 FN, magliabechiano VII 1078, 36r  
 MT, 193, 145v

1. The two manuscript traditions, musical and textual, are on the whole quite homogeneous: they are both of Florentine or Tuscan origin and can be dated around the end of the fourteenth or the beginning of the fifteenth century. The four main musical manuscripts, I-Fn 26, I-Fl 87, GB-Lbm 29987 and F-Pn 568, have more or less the same proportion of concordances with literary manuscripts (from a third to a quarter of all their contents), but it is worth noting that in I-Fl 87 as many as 25 of these concordances are unica, compared with the 4 of GB-Lbm 29987, the 3 of I-Fn 26 and the 2 of F-Pn 568. This fact confirms the more learned nature of I-Fl 87 with respect to other musical manuscripts, and indicates that its compiler was also interested in preserving musical pieces composed for texts important from a literary point of view: 7 unica for SOLDANIERI's texts, 3 for BOCCACCIO's texts and 3 for SACCHETTI's texts.

2. Two-thirds of the caccia texts of this repertory, 4 out of 6, have a literary manuscript tradition, and half of them, 3 out of 6, have a tradition important from a literary point of view, 2 for SACCHETTI and 1 for SOLDANIERI. Almost half the madrigals of this repertory, 26 out of 65, have a literary manuscript tradition, and almost all of them have a tradition important from a literary point of view, 7 are by SOLDANIERI, 6 by SACCHETTI, 2 by BOCCACCIO, 2 by RIGO BELONDI, and 1 each by ANTONIO DEGLI ALBERTI, GREGORIO CALONISTA and STEFANO DI CINO. These texts of known authors generally have a literary manuscript tradition which is quite extensive; therefore, it is evident that the Florentine composers of this period, who set madrigals and cacce to music, namely the 'old' forms already adopted in Northern Italy in the first half of the century, preferred to choose the texts to be set to music from an area important from a literary point of view, for the most part texts written by well-known poets.

3. On the contrary, the proportion of ballata texts with literary manuscript tradition decreases to a quarter of the repertory, 46 out of 175, and also the literary level of the tradition falls. Only 4 texts are by SACCHETTI, 3 by SOLDANIERI and 1 each by BOCCACCIO, BINDO D'ALESSO DONATI and CINO RINUCCINI. In addition, the main literary collections of ballata texts are two manuscripts containing a 'popular' type of repertory: FN, magliabechiano VII 1040, which contains a group of 'siciliane', and FN, magliabechiano VII 1078, which

represents a collection with a 'giullaresco' character (21). Almost all the ballate are anonymous and are to be found in a single text manuscript. It is therefore evident that the Florentine composers of this period who set ballate to music - the 'new' form practically invented by them for polyphonic musical setting did not take particular care in the choice of their texts, making use of poems without literary claims which was available in large quantities. The situation is rather well represented by SACCHETTI's ironic comment: "tal compitar non sa che fa ballate / tosto volendo che sien intonate" (22).

4. On the other hand, the Florentine men of letters of the time appreciated the musical composition of a poetical text: SACCHETTI carefully notes the names of the composers who set his texts to music; SERCAMBI cites SOLDANIERI's texts, describing them as compositions put to music; and GIOVANNI DA PRATO does the same for the text of a ballata set to music by FRANCESCO (23). This general appreciation is confirmed by the fact that part of the literary manuscript tradition is derived from the musical manuscript tradition. Literary manuscripts like FN, magliabechiano VII 1041, PP, Parmense 1081, VV, chigiano L IV 131 (24), which contain only the verses of a poetical text usually written under the notes or which refer to the name of the composer, are evidently copied from musical manuscripts. In these cases, the literary manuscript tradition does not document the autonomous literary life of a text, but its diffusion as a text set to music.

These two brief introductory studies have at least

- 
- 21) On FN, magliabechiano VII 1040 and on a 'siciliana' set to music, cf. F. A. GALLO, Due 'siciliane' del Trecento, in: Annales musicologiques VII (1964-77) p. 43-50. On FN, magliabechiano VII 1078, cf. T. CASINI, Studi di poesia antica (Città di Castello 1913), p. 119 ff.
- 22) Il libro delle rime, ed. A. CHIARI (Bari 1936) p. 139. Note that the ironic observation on the ballate is contained in a madrigal.
- 23) Il libro delle rime cit.; Il Novelliere, ed. L. ROSSI, (Roma 1974), Il Paradiso degli Alberti, ed. A. LANZA (Roma 1975).
- 24) On VV, chigiano L IV 131 and on its dependence on FN, magliabechiano VII 1041, cf. M. BARBI, Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane (Firenze 1915) p. 463 ff.

shown the existence of a large variety of situations and attitudes of both the writers of the texts and the composers of the music, according to both the different cultural contexts and the different poetical-musical forms. The consequence is that the two manuscript traditions, literary and musical, can occur in rather different ways: they can either be independent or each can be dependent on the other. In other words, the musical manuscript tradition may be dependent on the literary, or vice versa. Further studies of other repertoires will reveal other situations and attitudes; in this way, one can begin to establish the necessary historical and philological bases for a correct understanding of the relationship between text and music in mediaeval polyphony.