

deutlich zeigt: das ist eine Antwort auf jenen flatterhaften Satz, daß bloßes Genie, regellos, große Meisterstücke zeugen könne, und die Kunst den Schwung hämme"⁵⁵.

Obwohl die in diesem Aufsatz angesprochenen Gesichtspunkte für die moderne Rezeptionshaltung keine wesentliche Rolle mehr spielen, gehört das *Stabat mater* auch für ausgesprochen apologetische Forscher wie Radiciotti noch immer zu den problematischen Kompositionen Pergolesis. Bedingungslose Anhänger hat es nur ausnahmsweise gefunden, den meisten gilt die Sequenz nur unter Vorbehalt als ein Meisterwerk. Es bietet kritischen Zuhörern mehrere Angriffsflächen, und eben dieser Umstand macht Pergolesis *Stabat mater* zu einem dankbaren Gegenstand der Rezeptionsforschung.

Textbezüge in den Ballata-Vertonungen von Antonio Zachara da Teramo — Drei Beispiele

von Raymond Dittrich, Hamburg

Antonio Zachara da Teramo, ein italienischer Komponist zur Zeit des abendländischen Schismas, gewinnt seit den neueren Studien von Nino Pirrotta, Agostino Ziino und John Nádas zunehmend an Interesse¹. Die Ereignisse der Kirchenspaltung betrafen ihn unmittelbar, stand er doch von 1391 bis 1407 als *cantor* und *scriptor* im Dienst der römischen Kurie², während 1413 sein Name in Besoldungslisten des Bologneser Antipapstes Johannes XXIII. erscheint³.

Untersuchungen am geistlichen Repertoire erwiesen Zachara als einen nicht unbedeutenden Vertreter der Musik des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts⁴, einer Zeit, in der kompositorische Probleme der Vokalmusik — nicht nur der geistlichen — bewußt als Frage danach, wie Sprache in Musik umzusetzen sei, wahrgenommen

⁵⁵ Ebda., S. 295f.; vgl. auch Bd. 3, S. 206ff.

¹ Nino Pirrotta, *Zacharus Musicus*, in: *Quadrivium* 12 (1971), S. 153ff., engl. Übers. mit *Additional Postscript* 1983 unter dem Titel *Zachara da Teramo*, in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge 1984, S. 126ff.; Agostino Ziino, *Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo: alcune date e molte ipotesi*, in: *Rivista italiana di Musicologia* 14 (1979), S. 311ff.; John Nádas, *Further notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo*, in: *Studi Musicali* 15 (1986), S. 167ff.

² Vgl. Ziino, S. 311ff.

³ Vgl. Nádas, S. 178ff.

⁴ Vgl. Kurt von Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 43ff.; ders., *Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius dictus Zacharias da Teramo*, in: *MD* 41 (1987), S. 161ff.; Wolfgang Nitschke, *Studien zu den Cantus-Firmus-Messen Guillaume Dufays*, Berlin 1968 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 13), S. 43–59 u. 121–126; Gilbert Reaney, *Sequence, hocket, syncopation and imitation in Zacar's mass movements*, in: *L'ars nova italiana del trecento* 4, Certaldo 1978, S. 345ff.

wurden⁵. In der Anwendung des für die weltliche Trecentomusik so typischen „Versvertonungsschemas“ aus Anfangsmelisma, syllabisch-deklamatorischem Mittelteil, Paenultimamelisma und Schlußsilbe — wie es sich bereits in den Madrigalen der frühesten Trecentoquelle, dem Codex Rossi, findet⁶ und auch weiterhin charakteristisch bleibt — zeichnete sich im Fortgang des Jahrhunderts in immer stärkerem Maße ein differenziertes Eingehen der Musik auf die Sprache ab⁷.

Die Vertonung von Ballata-Texten folgte — obwohl das oben zitierte Schema auch für diese Gattung seine Gültigkeit bewahrte, wenn auch mit häufig fehlendem Anfangsmelisma⁸ — teilweise anderen Prinzipien als die des Madrigals⁹. Das hat seinen Grund zum einen in dem poetisch gegebenen Gegensatz von Ripresa und Piedi, der schon in frühen Ballata-Vertonungen nicht unberücksichtigt blieb¹⁰; zum anderen übte die Abstammung der Ballata vom Tanzlied in der gelegentlichen Verwendung von volkstümlichen Tanzrhythmen Einfluß auf die Vertonung aus.

Wenn nun im folgenden drei weltliche Kompositionen Zacharas¹¹ — die Ballate *Rosetta*, *Nuda non era* und *Un fior gentil* — unter dem Aspekt der Sprachvertonung betrachtet werden, so soll dabei im Vordergrund die Frage nach der Berücksichtigung der Textaussage in der Komposition stehen.

Als Beispiel sowohl der Anwendung des Versvertonungsmodells als auch einer — wie es scheint — von der Textaussage motivierten Abweichung sei die zweistimmige Ballata *Rosetta*¹² herangezogen.

Das Gedicht spricht in allegorischer Redeweise die geliebte Person als „Rose, die niemals ihre Farbe wechselt“ an — der Vorliebe des späten Mittelalters für Symbolik entsprechend zugleich eine Anspielung auf die Jungfrau Maria¹³.

Die Vertonung der beiden Ripresaverse („Rosetta che non cambi may colore, / amar te voglio sopra ogne altro fiore“ — Rosetta (Rose), die du niemals die Farbe wechselst, / dich will ich über jede andere Blume lieben) entspricht — ohne dabei auf individuelle

⁵ Vgl. dazu: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel 1984 (= *Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten* 10); zur besonderen Stellung der Trecento-Musik: K. v. Fischer, *Zum Wort-Ton Problem in der Musik des italienischen Trecento*, in: *Festschrift Arnold Geering, Beiträge zur Zeit und zum Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern und Stuttgart 1972, S. 53ff.; Annette Kreuztigger-Herr, *Zur Sprachvertonung in den weltlichen Werken Johannes Ciconias*, Mag. Arb. Hamburg 1987.

⁶ Vgl. Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing 1963 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 9), S. 16.

⁷ Vgl. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*.

⁸ Vgl. Dorothea Baumann, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden 1979 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 64), S. 24.

⁹ Vgl. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*, S. 59f.

¹⁰ Vgl. Martinez, S. 30ff.

¹¹ Die Kompositionen Zacharas liegen in folgenden Editionen vor: *Early Fifteenth-Century Music* 6, hrsg. von Gilbert Reaney (= *CMM* 11), 1977 (im folgenden zitiert als: *CMM* 11/6); *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 10, hrsg. von W. Thomas Marrocco, 1977 (*PMFC* 10); *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 13, hrsg. von K. v. Fischer und F. Alberto Gallo, 1987 (*PMFC* 13). Die in *CMM* 11/6 und *PMFC* 10 unter dem Namen „Magister Zacharias“ bzw. „Magister Zacharas“ angeführten Kompositionen stammen ebenfalls von Antonio Zachara, vgl. Nadas, a. a. O. Dem vorliegenden Aufsatz liegt die Edition *CMM* 11/6 zugrunde, da nur sie eine Rekonstruktion der Ballata *Un fior gentil* wiedergibt.

¹² *CMM* 11/6, S. 1ff.; *PMFC* 10, S. 112ff.

¹³ Vgl. Raeney, *CMM* 11/6, S. X; Reinhard Strohm, *European politics and the distribution of music in the early fifteenth century*, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 321, Anm. 59; zur Rosensymbolik im späten Mittelalter: Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart, 11. Aufl. 1975, S. 288ff.

Prägungen zu verzichten — dem Schema: Das — in seiner Ausdehnung madrigalistische Züge aufweisende — Anfangsmelisma auf der Silbe "Ro-" erstreckt sich über neun Takte¹⁴ (vgl. Notenbeispiel 1, T. 1–9). Auf das einen Takt lang ausgehaltene Anfangsintervall der Quinte (T. 1, *f-c'*) schließt eine kurze, aber charakteristische Hoquetuspartie an (T. 2–3), bevor der Superius das Melisma zu entfalten beginnt, während der Tenor den aus dem Anfangsintervall und der Hoquetuspartie übernommenen Ton *f* als Orgelpunkt "come un bordone di cornamusa"¹⁵ beibehält. Unterbrochen wird der bordunartig gehaltene Ton *f* lediglich einmal in Takt 6, um eine Sekundreibung mit dem Superius zu vermeiden, der auf dem Ton *g* einen formalen Einschnitt innerhalb des Melismas setzt. Der Neuansatz (Superius in T. 7) beginnt mit einer häufig begeg-

Notenbeispiel 1 (CMM 11/6, S. 1, T. 1–13)

5
1. 5. Ro
4. Non

1. 5. Ro
4. Non

10
set - ta che non can - bi may co - lo -
pas - so più le - ge - re lo sal - te

set - ta che non can - bi may co - lo -
pas - so più le - ge - re lo sal - te

Alle Notenbeispiele aus: *Corpus Mensurabilis Musicae*, Band 11, VI (CMM 11,6).

(C) 1977 American Institute of Musicology/Hänssler-Verlag, Neuhausen Stuttgart.

Mit freundlicher Genehmigung.

¹⁴ In der hier zugrundeliegenden Übertragung Reaneys (CMM) ist die Semibrevis — das Stück steht im *tempus perfectum cum prolatione minori* — als Achtelnote übertragen, während sie in PMFC 10 als Viertelnote wiedergegeben wird. Aus diesem Grund stimmen die Taktzahlen in beiden Ausgaben nicht überein.

¹⁵ Pirrotta, S. 156.

nenden melodischen Floskel und zielt in einer allmählichen Abwärtsbewegung von dem melodischen Hochton *f'* auf die Unterquinte *b*, die — zunächst durch den Quartsprung *d' - a* (T. 8) unterschritten — in Takt 9 klauselartig umspielt und in Takt 10 bei Einsatz der Versdeklamation endgültig erreicht wird.

In den Takten 10–12 schließt sich die syllabische Versdeklamation an — harmonisch durch den Quintsprung abwärts des Tenors (*f-b*) von dem vorangegangenen melismatischen Abschnitt abgesetzt¹⁶ —, bevor das Paenultimamelisma (T. 13–18) mit nachfolgender Schlußsilbe (T. 19) die Vertonung des ersten Ripresaverses beendet.

Ebenso hält der Vortrag des zweiten Ripresaverses (T. 20–41) an der Abfolge: Anfangsmelisma (T. 20–25), syllabischer Mittelteil (T. 26–28), Paenultimamelisma (T. 29–40) und Schlußsilbe (T. 41) fest.

Um so auffälliger ist die Abweichung von diesem Modell in der Vertonung des ersten Piede ("Se altruy me fa languire e sospirare, / tu me resguardi con gran desiderio;" —

Notenbeispiel 2 (CMM 11/6, S. 7, T. 42–50)

2. Se al - - truy se me fa lan',
3. e se tur bar o,

lan',
o,

lan - gui - - re e so spi - ra - - -
o pian - - - ger o tri - sta - - -

¹⁶ Vgl. ebda., S. 156f.

Wenn andere mich schmachten und seufzen machen,/ gibst du acht auf mich mit großer Sehnsucht;).

Nicht der Verzicht auf ein Anfangsmelisma ist das Entscheidende — das ausholende Schlußmelisma der Ripresa (T. 29—40) reicht zur Verdeutlichung des formalen Einschnitts zwischen Ripresa und Piedi aus und macht ein erneut ansetzendes Anfangsmelisma überflüssig —, sondern die musikalische Hervorhebung einzelner sinntragender Wörter. So wird die syllabische Deklamation des ersten Piediverses (vgl. Notenbeispiel 2, T. 42—49) unterbrochen durch eine Melismaemphase (T. 44—47) auf der Silbe "lan-" des Wortes "languire" (schmachten).

Das Melisma besteht aus einer abwärts sequenzierten — dadurch deutlich hervortretenden und an Eindringlichkeit gewinnenden — Floskel (T. 44—45) sowie aus einer nach *b* kadenzierenden Wendung (T. 46—Anf. 47). Eine Überleitungsfloskel im Tenor (T. 47) führt zum syllabischen Versvortrag zurück.

Dieses Melisma ist keines der formal gliedernden — wie Anfangs- oder Schlußmelisma; es tritt an einer Stelle auf, für die das Versvertonungsschema syllabische Versdeklamation vorsieht. Darüber hinaus hebt es sich als einzige sequenzierte Figur — die Pausen akzentuieren die einzelnen Sequenzen besonders deutlich — innerhalb dieser Ballata hörbar vom Kontext ab. Eine rhetorische Absicht ist nicht auszuschließen: Das Wort "languire" wird zeitlich gedehnt, das „Schmachten“ verlängert.

Vorbereitet wird die Melismaemphase durch die hoquetusartige Vertonung der unmittelbar vorangehenden Worte "me fa" (mich ... machen), die in beiden Stimmen wechselseitig zu Gehör kommen und auf diese Weise die Erwartung des Hörers auf den sich auf das Prädikat "fa" beziehenden Infinitiv "languire" lenken.

Die zweistimmige Ballata *Nuda non era*¹⁷ variiert das im Mittelalter verbreitete Thema des sich drehenden Schicksalsrades. Die zwei Verse des ersten Piede verbinden das Wenden des Rades der Fortuna mit Leid, Tränen, Schmerz: "Se per gran pianto voltasse la rota,/ gyamay non finiria de lagrimare" (Wenn unter heftigen Tränen sich das Rad dreht,/ hört man niemals auf zu weinen). "Sembra prevalere il tono pessimistico e moraleggiante, espresso specialmente dai versi [...], nei quali si uniscono il concetto del mutare della fortuna con quello del pianto, della disperazione e del dolore"¹⁸.

Die Vertonung des Piede geht auf den stark affektiven Text ein. Die zentrale Wendung "Se per gran pian'" wird — um sie musikalisch zu unterstreichen — vom ersten Vers getrennt und wiederholte Male von beiden Stimmen — teilweise ineinandergreifend — vorgetragen (vgl. Notenbeispiel 3, T. 21—28). Bezeichnend ist dabei die zweimalige Unterbrechung der Gesangsstimmen durch Generalpausen (T. 25 und 28). Mit der nötigen Vorsicht, aber doch angesichts des affektiven Textgehalts, erscheint es zulässig, die beiden Pausen als rhetorische zu verstehen: Vor Schmerz, vor Weinen stockt die Stimme. Die barocke Musiktheorie wird später im 17. und 18. Jahrhundert von der musikalisch-rhetorischen Figur der Aposiopesis sprechen.

¹⁷ CMM 11/6, S. 26f.; PMFC 10, S. 110f.

¹⁸ Clemente Capelli, *Claudio de Angelis, Agostino Ziino*, Schallplattenbeilage zu: *Zaccaria da Teramo*, Prodotto della Casa di Risparmio di Teramo 1978.

Notenbeispiel 3 (CMM 11/6, S. 27, T. 21–32)

The image shows three systems of musical notation for a vocal line and a basso continuo line. The first system covers measures 21-25, the second system covers measures 26-30, and the third system shows the final two measures (31-32). The lyrics are: "Se per gran pian', se per gran pian', se per gran pian - to vol - tas - se la ro - ta. //". The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal line features a melodic pattern of eighth and sixteenth notes, while the basso continuo line provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Die Musik zum zweiten Vers des ersten Piede steht ebenfalls in enger Beziehung zur Textaussage. Berücksichtigt man, daß die frühesten Definitionen den Hoquetus nicht allein mit den Begriffen des Abwechselns, sondern auch mit denen des „Seufzens oder Schluchzens“¹⁹ verbunden, so ist es erwägenswert, ob die einzige Hoquetuspartie dieses Satzes in den Takten 36–38 (vgl. Notenbeispiel 4) über die formale Funktion des Paenultimamelismas hinaus nicht zugleich eine dem Sinngehalt des unterlegten Wortes „lagrimare“ (weinen) äquivalente musikalische Satztechnik darstellt.

Der Hoquetus ist derart konzipiert, daß sich — aufgrund melodischer Sequenzen — im Superius jeweils nach der Hoquetuspause eine Folge von fallenden Sekunden einstellt: Zunächst von der Finalis *d'* aus ansteigend bis zur oberen Quinte *a'* (*f' - e'*, *g' - f'*, *a' - g'*), dann abwärtsgerichtet bis zur unteren Quarte *a* (*f' - e'*, *d' - c'*, *h - a*). Die Ausdrucksqualität der fallenden Sekunde, die während des Barock mit den Affekten der Trauer und des Schmerzes, den *affectus molesti*, verbunden wurde, scheint hier bereits anzuklingen.

¹⁹ Vgl. Othmar Wessely, *Über den Hoquetus in der Musik zu Madrigalen des Trecento*, in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk*, hrsg. von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Kassel 1975, S. 18.

Notenbeispiel 4 (CMM 11/6, S. 27, T. 35–40)

The image displays a musical score for a vocal piece. The first system, starting at measure 35, shows a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The lyrics are 'ria de la gri ma'. The key signature has two sharps (F# and C#). The second system, starting at measure 40, shows two first endings. The first ending (1.) has the lyric 're' and ends with a double bar line. The second ending (2.) has the lyric 're' and ends with a double bar line. The key signature remains two sharps.

Dem pessimistischen Grundzug des Gedichts entspricht darüber hinaus der vorherrschende Modus der Vertonung, das plagale Dorisch. Ob Zufall oder nicht, es stimmt mit der Thematik des Gedichts überein, wenn mittelalterliche Theoretiker dem zweiten Kirchenton aufgrund seiner tiefen Lage einen threnodischen Charakter zuschreiben: „Der zweite Ton, der plagale des ersten, erhält seiner tiefen Lage halber einen ausgesprochen threnodischen Charakter zugewiesen. Schon Johannes Cottonius erwähnt den ‚rauen Ernst‘ dieser Tonart, Johannes de Muris ihren sprunghaften und düsteren Grundzug. Noch deutlicher drückt sich Agidius Zamorensis aus: der zweite ist ernst und klagend, da er sich für niedergeschlagene Stimmungen eignet, wie sie z. B. in den Klagegedichten Jeremiä zum Ausdruck kommen“²⁰.

In der Hoquetuspartie (Notenbeispiel 4) konnte im Superius das Merkmal des Hypodorischen — der gegenüber der Finalis *d'* um einen Tetrachord nach unten versetzte Ambitus *a-a'* — bereits beobachtet werden. Aber auch in dem — hier nicht wiedergegebenen — Anfangsmelisma (T. 1–4) sowie im zweiten Vers der Ripresa (T. 11–20) tritt der zweite Kirchenton in der melodischen Gestaltung des Superius deutlich hervor.

Wurde im bisherigen anhand zweier ausgewählter Beispiele verschiedenen Möglichkeiten des Textbezugs in Zacharas Ballata-Vertonungen nachgegangen²¹, so fanden

²⁰ Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Tutzing 1964, S. 236.

²¹ Textbezüge zeigen sich insbesondere auch in Zacharas Ballata *Amor nè tossa* (CMM 11/6, S. 18f.; PMFC 10, S. 139f.) in der Vertonung sprachlicher Onomatopoiien. Vgl. dazu Federico Ghisi, *Bruchstücke einer neuen Handschrift der italienischen ars nova und zwei unveröffentlichte Caccien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *AfMf* 7 (1942), S. 25; sowie in der Ballata *Ciamarella* (CMM 11/6, S. 20f.; PMFC 10, S. 104f.): Durchbrechung des Formschemas durch spielerische Wort- und Silbenwiederholungen in Nachahmung eines volkstümlichen Schalmeienspiels. Vgl. dazu Dorothea Baumann, *Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und frühen Quattrocento*, in: *Musik und Text*, a. a. O., S. 86.

dabei zwangsläufig nur einzelne Aspekte der jeweiligen Stücke Erwähnung. An dieser Stelle soll daher eine Komposition im Zusammenhang besprochen werden: die Ballata *Un fior gentil*.

Der Analyse der Vertonung sei eine Betrachtung des Gedichts²² vorangestellt:

Un fior gentil m'apparse,
o aspiratio prima,
bina ne va per rima,
poy duy cenquante prima e tosto sparse.

Angelicamente venne ad repararse,
passionato stando ad iudicarme.
[.]
[.]²³

Poy commenca a donarme
de quel suo dolce frutto.
Ay me, che'l mundo tutto
tal fior non se trovera a ben cercarse²⁴.

(Eine zärtliche Blume erschien mir, / oh erste Sehnsucht, / [...] und bald verschwand sie. // Wie ein Engel (Engelhaft) kam sie, um Schutz zu suchen, / leidenschaftlich mich richtend (mich betrachtend²⁵). / [...] / [...] // Dann fängt sie an, mir zu schenken / von (jener) ihrer süßen Frucht. / Weh mir, da die ganze Welt / solch eine Blume nicht finden wird und wenn sie noch so gut suchte.)

²² Ein Verfasser der von Zachara vertonten Gedichte ist nicht nachweisbar. Möglicherweise stammen sie von Zachara selbst. Darauf deutet das Zitat seines eigenen Namens in der Ballade *Sumite karissimi* (CMM 11/6, S. 133ff.; PMFC 10, S. 202ff.). Vgl. dazu Pirrotta, S. 401, Anm. 43.

²³ Die beiden Verse des zweiten Piede sind nicht überliefert.

²⁴ Zitiert nach: CMM 11/6, S. XXXVI. — Die rätselhaften Verse 3 und 4 der 1. Strophe scheinen in keinem Zusammenhang mit dem Thema der Ballata zu stehen. Möglicherweise handelt es sich um eine Art in das Gedicht integrierte Unsinnspoesie. So könnte Vers 3 ("bina ne va per rima" — etwa: "zweimal davon geht es durch den Reim") verstanden werden im Sinne von: „diese beiden Verse stehen hier nur wegen des Reims“ (prima-rima). Die Übersetzung des Anfangs von Vers 4 bleibt allerdings unverständlich ("poy duy cenquante prima ..." — „dann zwei fünfzig [zweiundfünfzig?] zuerst“?). Vielleicht sind verschlüsselte musikalische Ausführungsanweisungen gegeben [Zahlensymbolik]? Oder sind die Verse vielmehr in Analogie zu sehen zu den in der italienischen Renaissance von den sogenannten „Makkaronikern“ praktizierten Nonsensverunglimpfungen der Lateingelehrsamkeit (sprich hier: des poetischen Topos der Blumenallegorie), die auch schon im späten Mittelalter begegnen (vgl. Rolf Johannsmeier, *Spielmann, Schalk und Scharlatan. Die Welt als Karneval: Volkskultur im späten Mittelalter*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 223)? Der Schluß des Verses ("e tosto sparse" — „und bald verschwand sie“) scheint dagegen wieder an das Subjekt der ersten Zeile, die „zärtliche Blume“, anzuknüpfen. — Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Peter Gülkes Bemerkung, daß in einigen vertonten Texten der *ars subtilior* Verse begegnen, die die Vertonung kommentieren bzw. verspotten (vgl. Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des späten Mittelalters*, Wien, 2. Aufl. 1980, S. 230). Im vorliegenden Fall scheinen die rätselhaften (verschlüsselten?) Verse jedoch zumindest eine formale Funktion zu erfüllen: Die Strukturgebung der Ripresa wird derjenigen der Volta angepaßt. — An dieser Stelle danke ich Frau Dr. Kölling-Bambini vom Romanistischen Seminar der Universität Hamburg sowie Frau Dr. Perle-Ferone vom Istituto Italiano di Cultura (Hamburg) für ihre hilfreichen Hinweise zur Übersetzung des Gedichts.

²⁵ Das Wort "iudicare" (= giudicare) hat nicht nur die Bedeutung von „richten“ und „beurteilen“, sondern auch von „anschauen“ und „betrachten“. Auch die letztere Bedeutung kann sinnvoll zur Übersetzung des Verses herangezogen werden.

Federico Ghisi bestimmte die wesentlichen Merkmale der Ballate des Perugia-Fragments, dem auch *Un fior gentil* entstammt: „Die Texte auf dem dritten Blatt der Handschrift zeigen ohne Zweifel volkstümlichen Ursprung und tragen die Merkmale der Ballata des 15. Jahrhunderts, nur sind sie beweglicher und in der Struktur den Tanzliedern oder Frottolen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ähnlich. Sie haben gewöhnlich vier Zeilen in der Ripresa und zeigen Folgen von Siebensilbern, unterbrochen von reinen Elfsilbern; der Reim liegt in der Mitte; außerdem reimt sich die letzte Zeile der Volta mit der ersten der Ripresa: *abba, ACcd, dA*“²⁶. Mit kleinen Buchstaben bezeichnet Ghisi Siebensilber, mit großen Elfsilber. Er berücksichtigt in seinem Reimschema jedoch nicht den fehlenden zweiten Piede; daher müßte es genauer heißen: *abba, AC .., cddA*. Verse, die mehr als sieben oder elf Silben aufweisen, werden in den deklamatorischen Abschnitten der Vertonung durch Silbenkontraktion zum Teil wie Sieben- bzw. Elfsilber behandelt, z. B. „*Poy commenca_a donarme*“.

Thematisch steht das Gedicht der Ballata *Rosetta* nahe. Der symbolische Charakter der „zärtlichen Blume“ ist unverkennbar²⁷. „Der unbekannt Dichter symbolisiert die Dame als *fior gentil* und benutzt das Motiv ihres Erscheinens im Traum“²⁸.

Während die Ripresa den Grundgedanken des Gedichts einführt („*Un fior gentil m'appare [...] e tosto sparse*“), geben der überlieferte Piede und die ersten beiden Verse der Volta auf eine stärker affektbezogene Weise („*Angelicamente*“, „*passionato*“) die Handlung des Gedichts wieder (die Blume kam und gab von ihrer Frucht), bevor die Schlußverse der Volta aus dem Vorangegangenen eine Art Resümee ziehen („*Ay me ...*“).

In der Vertonung bleiben die unterschiedlichen Ausdruckshaltungen nicht unberücksichtigt. Das Perugia-Fragment des Codex Lucca überliefert auf Folio 5^r nur den Tenor und einen unvollständigen Contratenor²⁹. Da die Rekonstruktion der dreistimmigen Ballata an anderer Stelle beschrieben wurde³⁰, setzt die folgende Besprechung die vollständige Fassung des Stückes kommentarlos voraus³¹.

Besonderes Gewicht legt die Vertonung der Ripresa (T. 1–31) auf den ersten Vers (vgl. Notenbeispiel 5, T. 1–18), der mit 18 Takten gegenüber je drei Takten des zweiten (T. 20–22) und dritten (T. 23–25, vgl. Notenbeispiel 6) und sechs Takten des vierten Verses (T. 26–31) mehr als die Hälfte des Ripresaumfangs einnimmt.

Die musikalische Ausweitung des ersten Verses beruht auf der satztechnischen Besonderheit seiner Vertonung, der Imitation: Der Tenor setzt mit einer dreitaktigen Melodie zu den Worten „*Un fior gentil m'appar*“ ein. Der ausgedehnte Anfangston *a'* bewegt sich auf die Untersekunde *g'*, um in dem von dortaus vollzogenen Terzsprung *g'-b'* die melodische Spannung zu gewinnen für den nachfolgenden Sekundabstieg

²⁶ Ghisi, S. 23.

²⁷ Vgl. dazu die Anm. 13 angeführte Literatur.

²⁸ Ghisi, S. 23.

²⁹ Faksimile in: Dragan Plamenac, *New light on Codex Faenza 117*, in: *Kongressbericht Utrecht 1952*, S. 310f. und in der Schallplattenbeilage zu: *Zaccaria da Teramo*, vgl. Anm. 18.

³⁰ Nitschke, S. 89f., sowie Plamenac, S. 311f.

³¹ *CMM* 11/6, S. 12ff.; vgl. dazu die Rekonstruktion Nitschkes, a. a. O., Anh., S. 12ff. (insbes. T. 19, 20 und 29ff.) sowie die dazugehörigen Anmerkungen, S. 89f.; Übertragung des Fragments in: *PMFC* 10, S. 143.

(T. 2: $b' - e'$). Das kleine Melisma zu dem Wort "gentil" (T. 3) korrespondiert, obwohl es dem gängigen Floskelrepertoire der Trecentomusik entstammt, mit der Bedeutung des ihm unterlegten Wortes (lieblich, zärtlich). Die fallende Tendenz der Melodie (von T. 1: a' bis T. 3: d') wird aufgefangen durch den Anstieg in der zweiten Hälfte von Takt 3 ($d' - f' - g'$), als dessen Fortsetzung der Superiuseinsatz auf dem Ton a' in Takt 4 erscheint (der Tenorton d' in Takt 4 ist nicht die Fortsetzung der Melodie, sondern die Stütze für den einsetzenden Superius; vgl. die analoge Stelle im Superius in Takt 6: auf g' folgt a').

In jeweils dreitaktigem Abstand folgen Superius (T. 4–6) und Contratenor³² (T. 7–9) mit dem Einsatz der Melodie, während der Tenor und ab Takt 7 auch der Superius untextiert (melismatisch, instrumental) bis Takt 9 weiterverlaufen.

Der für die Gattung unübliche imitatorische Beginn stellt die Ballata möglicherweise in die Nähe des "madrigale canonico" (Ghisi) bzw. des "Caccia-Madrigals" (Marrocco): eine Verknüpfung der poetischen Form des Madrigals mit der Kanontechnik der Caccia. Bezeichnend ist, daß sich, „im Gegensatz zur Caccia im eigentlichen Sinne, keine Dialogstellen und keine beschreibenden Episoden, dafür aber verschleierte Liebesallegorien finden. Aber wegen ihrer imitatorischen Satztechnik gehen diese Kompositionen unter dem Gattungsnamen Caccia"³³. Nicht nur der imitatorische — allerdings nicht kanonische — Beginn von *Un fior gentil*, sondern auch die Thematik des Gedichts scheinen auf das Genre des "madrigale canonico" zu verweisen³⁴.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, daß nicht nur Madrigale caccia-artig vertont wurden, sondern auch eine Ballata³⁵: die dreistimmige Ballata *Dal traditor* von Andrea da Firenze³⁶. Doch im Gegensatz zu Andreas Ballata, in der die beiden Oberstimmen über dem eine Stützfunktion übernehmenden Tenor sowohl in der Ripresa als auch in den Piedi streng kanonisch geführt werden, beschränkt sich die — alle drei Stimmen einbeziehende³⁷ — Imitation in *Un fior gentil* auf den Beginn des ersten Ripresaverses und tritt somit formal an die Stelle eines Anfangsmelismas.

Aber gerade darin, daß Zacharas Ballata nicht in der Art einer "Caccia-Ballata" streng kanonisch durchimitiert ist, sondern es bei einer — möglichen — Anspielung an den Typus beläßt — eine Anspielung, die allerdings in der Thematik des Gedichts ihren Rückhalt findet —, hält sie die folgenden Formteile offen für eine differenzierte Vertonung.

³² Obwohl der Contratenor in der Handschrift untextiert ist, könnte man ihm den Text der Ballata problemlos unterlegen, denn "this voice has exactly the same rhythm as the other two parts in several phrases of the composition" (Reaney, *CMM* 11/6, S. X).

³³ Ghisi, Art. *Caccia*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 606; vgl. dazu die folgenden Caccia-Madrigale in der Edition *PMFC* 6: Magister Piero, *Chavalcando con un giovine* (S. 4f.), *Ongni dilecto* (S. 12f.); Giovanni da Firenze, *Nel boscho sença folglie* (S. 44ff.), *Per larghi prati* (S. 62ff.); Jacopo da Bologna, *Giunge 'l bel tempo* (S. 92f.), *Ogelletto silvagio* (S. 122ff.).

³⁴ Den Hinweis auf einen möglichen Zusammenhang der Ballata *Un fior gentil* mit dem Typus des Caccia-Madrigals verdanke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Marx.

³⁵ Vgl. K. v. Fischer, Art. *Caccia*, in: *The New Grove* 3, S. 576.

³⁶ *PMFC* 10, S. 7f.

³⁷ In den Caccia-Madrigalen bzw. der Caccia-Ballata ist — wie in der Caccia — der Tenor am Kanon in der Regel unbeteiligt. Interessant ist daher die Ausnahme im „Ritornell“ des Caccia-Madrigals *Nel boscho sença folglie* von Giovanni da Firenze (*PMFC* 6, S. 44ff.), in dem der Tenor — ähnlich wie in *Un fior gentil* — zu Beginn an der Imitation beteiligt ist und erst bei Einsatz des „Secundus“ Stützfunktion übernimmt.

1. 5. Un fio - r(e) gen - til m'ap - par',
4. Poy com - men - ça a do - nar',

Contratenor

5. fior com gen - til m'ap - par',
com - men - ça a do - nar',

10. un fior gen - til m'a - par -
poy com - men - ça a do - nar -

sc, //
me //

Notenbeispiel 5
(CMM 11/6, S. 12–13, T. 1–18)

An den imitatorischen Beginn schließt sich die syllabische Versdeklamation an, in der im Superius (T. 11) erstmals der (vorläufige) melodische Hochton *d'* erreicht wird. Die neugewonnene Höhe einerseits, die rhythmisch akzentuierte syllabische Deklamation andererseits (♪ ♪ ♪ ♪) stellen den Kontrast zur kantablen Melodik des Anfangs her.

Die hohe Lage des Superius wird im Paenultimamelisma (T. 13–18) durch eine allmähliche Abwärtsbewegung zurückgenommen, in deren Verlauf der gesamte Ambitus dieser Stimme umrissen wird: *e''* (T. 15) bis *c'* (T. 17). Die Wendung des Tenors zu Beginn des Schlußmelismas in Takt 13 — unter liegendem Superiuston *cis''* — (*Wechselnote mit nachfolgendem Sekundabstieg*) scheint in Takt 14 beim Neueinsatz des Superius leicht variiert übernommen zu werden (*quasi 'auftaktige' Sechzehntel*), wodurch der Eindruck einer ansetzenden Imitation entsteht, die allerdings über die ersten vier Töne nicht hinausgelangt (Tenor: *a'-b'-a'-g'*, Superius: *c''-d''-c''-h'*). In Takt 16 greift der Superius auf Wendungen der anfänglichen Imitationsmelodie (T. 2–3 bzw. 5–6 einschließlich Tenor) zurück (Terzsprung *g'-b'*, Sekundabstieg und Melismafloskel, die jetzt unmittelbar an den Ton *f'* des Sekundabstiegs anknüpft) und erzielt dadurch zum einen eine gewisse Geschlossenheit in der melodischen Gestaltung des ersten Ripresaverses, zum anderen — da die Wendung dem Beginn des Schlußmelismas ähnlich ist (Sekundabstieg in Achteln mit vorangehenden ‚auftaktigen‘ Sechzehnteln) einen melodisch-rhythmischen Zusammenhang innerhalb des Paenultimamelismas.

Der zweite und der dritte Vers der Ripresa — beide Siebensilber — sind durch die Reimworte "prima" und "rima" miteinander verbunden (vgl. auch die entsprechenden Zeilen in der Volta). Die strukturelle Zusammengehörigkeit beider Verse drückt sich in der Vertonung durch annähernd gleiche Längen (je drei Takte: T. 20–22 und T. 23–25: hier Schlußmelisma um ein Viertel länger) sowie durch ein und dieselbe Rhythmik in der Versdeklamation aus. Außerdem werden beide Verse durch die Generalpause in Takt 22 betont einander gegenübergestellt³⁸. Rhythmisch sich entsprechende, „regelmäßige“ Taktgruppen begegnen nur selten in den Ballate des Trecento und auch hier wird eine genaue Korrespondenz durch unterschiedlich gestaltete Paenultimamelismen im Superius vermieden.

Die Vertonung des vierten Verses führt — nach den kurzen Mittelversen — in zwei größeren melodischen Bögen des Superius sowohl in der Versdeklamation Takt 26–27 (*a'-e''-a'*) als auch im Paenultimamelisma Takt 29–31 (*d'-b'-e'* mit nachfolgender Landiniklausel *e'-g'*) zum Abschluß der Ripresa.

Ein unvermittelt hoher Einsatz des Superius einerseits sowie liegende Konsonanzklänge andererseits akzentuieren den formalen Einschnitt zwischen Ripresa und Piedi (vgl. Notenbeispiel 7, T. 32) und heben die beiden musikalischen Formteile der Ballata voneinander ab. Zugleich klingen in der Vertonung Bezüge zum Text an: Vergleicht der erste Vers des Piede die Erscheinung der "fior gentil" mit dem Kommen eines Engels

³⁸ Vgl. die strukturelle Funktion der Generalpause an dieser Stelle mit der rhetorischen in der Ballata *Nuda non era*.

Notenbeispiel 6 (CMM 11/6, S. 13, T. 19–25)

20

o a - spi - ra - tio pri - :
de quel suo dol - çe frut - : :

25

ma, // bi - na ne va per ri - : : ma, //
to. // Ay me, che'l mun-do tut - : : to //

(„Angelicamente venne“), so findet dieses betrachtete Moment des Textes eine Analogie in den noëmaartigen Konsonanzklängen (Noëma = Gedanke) in der Vertonung der Silbe „An-“ (T. 32–33) und des Wortes „venne“ (T. 35–37). Hinzu kommt die Rezitation des Wortteils „-gelicamente“ (T. 34) auf dem begriffsanalogen melodischen Hochton des Superius *e'*, in „engelhafter“ Höhe. Zwangsläufig muß der Superius die Höhe verlassen: der melodische Abstieg trifft — quasi eine Katabasis-Figur — mit dem Wort „venne“ (kam) zusammen (*e''-h'*).

Zwischen dem Versbeginn und seiner (deklamatorischen) Fortführung (T. 43–45) ist eine zweiteilige melismatische Partie eingeschoben (T. 37, 2. Hälfte, —39 und T. 40–42); möglicherweise ist auch an ein instrumentales Zwischenspiel zu denken, das in der Verwendung von Quartolen innerhalb der prolatio maior (T. 40–42) französischen Einfluß der ars subtilior erkennen läßt³⁹.

Das stark affektbezogene Wort „passionato“ (leidenschaftlich) des zweiten Verses kommt in der Vertonung auf besondere Weise zur Geltung, indem es — der Versdeklamation vorausgehend — dreimal nacheinander erklingt. Wortwiederholungen zählen zwar zu den typischen Stilmerkmalen der Vertonungen des späten Trecento⁴⁰, die mit den Wiederholungen des Wortes „passiona“ verbundene rhetorische Absicht scheint jedoch offensichtlich zu sein.

³⁹ Vgl. v. Fischer, *Bemerkungen*, S. 178.

⁴⁰ Vgl. Baumann, S. 69.

Notenbeispiel 7 (CMM 11/6, S. 14, T. 31–37)

Den Wortwiederholungen entsprechen die variierten Wiederholungen der den Silben "pas-sio-na'" zugeordneten Töne *a'*, *g'* und *f'* im Superius (vgl. Notenbeispiel 8, T. 46–47). In den Varianten bleibt die Grundgestalt leicht erkennbar: Takt 48 mit der Wiederholung des Tons *a'* aufgrund der Silbenerweiterung "pas-si-o-na'"; Takt 49 mit der Umspielung des Tons *g'* in einer Abschlußwendung.

Die zunehmend bewegtere und zum Teil synkopierte Rhythmik der Varianten unterstützt auf ihre Weise den „leidenschaftlichen“ Charakter dieser Stelle.

Notenbeispiel 8 (CMM 11/6, S. 15, T. 46–50, Superius)

Die an der Superiusstimme gemachte Beobachtung stimmt mit der von Rudolf Flotzinger in ähnlichem Zusammenhang getroffenen Feststellung überein, "daß in jeglicher Vokalmusik bei bestimmten textlichen Konstellationen (z. B. Figuren) musikalische Entsprechungen ebenso entstehen, wie umgekehrt rein musikalische Momente (z. B. Wiederholungen) auch den Text verändern können". Und es kann ebensogut auf den vorliegenden Fall übertragen werden, wenn er fortfährt: „Beide Möglichkeiten brauchen nur einmal bewußt gemacht und daraufhin ebenso bewußt provoziert oder ausgebaut zu werden, um nach anfänglich gelegentlicher oder zufälliger Verwendung allmählich zur musikalischen Rhetorik des 15. bis 18. Jahrhunderts zu werden"⁴¹.

Die textliche Konstellation — die Wortwiederholung "passiona'" — fordert eine musikalische Entsprechung in Form von Tongruppenwiederholungen (bzw. Variantenbildung) heraus: Eine Wort-Ton-Beziehung, die auf die ‚Wiederholungsfiguren‘ der späteren musikalischen Rhetorik verweist, insbesondere auf die Palillogia (einfache

⁴¹ Rudolf Flotzinger, *Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire!*, in: *De Ratione in Musica. Festschrift Erich Schenk*, a. a. O., S. 5.

Wiederholung) oder die Paronomasia (Wiederholung mit musikalischen Hinzufügungen oder Änderungen, die dem Motiv besonderen Nachdruck verleihen)⁴².

Auch wenn es sich bei dem oben vorgestellten Beispiel noch nicht um eine ausgeprägte Figur handelt, so läßt sich aber doch ersehen, wie textliche Konstellationen Einfluß auf die musikalische Gestaltung nehmen, zur allmählichen Ausprägung musikalisch-rhetorischer Figuren führen können.

Unberücksichtigt blieb in der bisherigen Betrachtung, die ganz unter dem Aspekt der Figurenbildung stand, die Rolle des Tenors innerhalb der Passage. Dieser ist an der Figurenbildung unbeteiligt, trägt aber ebenfalls zur Hervorhebung des Wortes "passiona" bei, indem seine (textlichen) Wiederholungen in Verschränkung mit denen des Superius auftreten, so daß der Eindruck eines unaufhörlichen "passiona"-Rufens entsteht, wodurch allerdings der auditive Nachvollzug der figurenhatten Wiederholungen im Superius erschwert wird.

Notenbeispiel 9 (CMM 11/6, S. 15, T. 46–50)

Die Deklamation des Verses erfolgt — unterbrochen von einem „anscheinend instrumentale[n] Zwischenspiel“⁴³ — zweimal (T. 51–60). Die zweite Deklamation (T. 56–60) führt den Superius in die hohe Lage zurück (*a'-e''*, Sopranklausel *d''*), die er zu Beginn des Piede eingenommen hatte, so daß die Piede-Vertonung sich sowohl an ihrem Anfang als auch an ihrem Ende von der vorangehenden Ripresa bzw. von der nachfolgenden Volta (die ihrerseits wiederum imitatorisch einsetzt, vgl. Beispiel 5) durch einen höhergelegenen Klangraum absetzt.

Vor allem an den späten Werken von Jacopo da Bologna konstatierte Kurt von Fischer die im Verlauf des Trecento und Quattrocento zunehmende Tendenz nach einer sprachgerechten Vertonung. Unschematische und sinngemäße Abgrenzung der einzelnen

⁴² Vgl. George J. Buelow, Art. *Rhetoric and music*, in: *The New GroveD* 15, S. 793ff., insbes. zu den „Wiederholungsfiguren“ S. 795f.; vgl. auch die Vertonung der Wortwiederholung "suscipe" in Zacharas *Gloria Anglicana* (CMM 11/6, S. 100, T. 76ff. bzw. *PMFC* 13, S. 45, T. 79ff.): Während im Superius eine Tongruppe eine Sekunde höher wiederkehrt (ähnlich der Climax), wechselt zwischen Contratenor und Tenor eine rhythmisierte Tonrepetition in der Art der musikalisch-rhetorischen Figur der Anaphora.

⁴³ Nitschke, S. 92.

Madrigal-Verse und eine textkonforme, dem Sprachakzent adäquate Deklamation sind zwei der Merkmale, die v. Fischer zu dem Resümee führten, daß die im frühen und mittleren Trecento zu beobachtende spontane Musizierform einer „durchdachten und auf den Text ausgerichteten Komposition“⁴⁴ gewichen sei. Die hier besprochenen Ballate von Zachara zeigen, daß auch inhaltliche Aspekte der Gedichte im Kompositionsvorgang des späten Trecento und frühen Quattrocento keineswegs unberücksichtigt bleiben. In den verschiedenartigen Ansätzen zu affektbetonten Hervorhebungen sinntragender Worte lassen sich frühe Ausprägungen einer musikalischen Rhetorik erkennen, deren Systematisierung dann von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts versucht werden sollte⁴⁵.

Zur Bildlichkeit von Picanders Text zu Bachs weltlichen Kantaten BWV 205 und 205a

von Henry F. Fullenwider, Lawrence/Kansas

Wie oft ist nicht der Dirigentenstab über die meisten Texte Picanders zu Bachs Werken gebrochen worden? Wie hoch erhaben steht nicht Bachs Musik schon grundsätzlich über diesen Texten, so meint die Kritik, geschweige denn über den sonstigen Gelegenheitsschmeicheleien des Leipziger Oberpostkommissarius und nachmaligen Stadt-Trank-Steuerernehmers, dessen richtiger Name Christian Friedrich Henrici lautet?

Wenn es mit diesem Dichter tatsächlich so arg bestellt wäre und auf eine sachliche Diskussion seiner Dichtung überhaupt keine Hoffnung bestünde, wäre die folgende eingeschränkte Würdigung einer seiner interessanteren Werke gewiß kaum vertretbar, eines Werkes zumal, bei dem dies der bisherigen Forschung nach sogar am allerwenigsten zu rechtfertigen wäre: der weltlichen Kantate *Der zufriedengestellte Aeolus* (BWV 205). Denn hier, so hat man resignierend festgestellt, habe man „den Text so zu nehmen, wie er ist, und die schlechten Worte des Gelegenheitsdichters dabei mit in den Kauf zu erhalten“¹. Man hat gegen Anfang des 20. Jahrhunderts darüber hinaus „über das Unerfreuliche des Textes dadurch hinwegzutäuschen gesucht, daß sie das ganze Werk als *humoristisch gedacht* hinstellten“². Man berief sich sogar auf Bachs eigenes Parodieverfahren und scheute sich nicht, im *Bach-Jahrbuch* sogar eine Umdichtung veröffentlichen zu lassen, um das Werk einem größeren Kreis

⁴⁴ K. v. Fischer, *Zum Wort-Ton-Problem*, S. 57.

⁴⁵ Zu der Frage, inwieweit die Musik-Traktate des 17. Jahrhunderts, die Begriffe der Rhetorik verwenden (wie etwa Joachim Burmeisters *Musica poetica* von 1606) für die Kompositionsgeschichte relevant waren vgl. Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *Schütz-Jb.* 1985/86, S. 5ff.

¹ Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl., 4 Bde., Berlin 1881, Bd. 3, S. 103.

² Berichtet in Woldemar Voigt, *Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“*, in: *Bf* 12 (1915), S. 147.