

Dorothea Baumann, "Landinis Madrigal *Musica son*: ein kritisches Meisterwerk", in *Musik des Mittelalters und der Renaissance: Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, ed. Rainer Kleinertz, Christoph Flamm, Wolf Frobenius (Bildesheim: Olms, 2010): 235–251.

DOROTHEA BAUMANN

## Landinis Madrigal *Musica son* – ein kritisches Meisterwerk

Francesco Landinis *Musica son* ist, wie das wahrscheinlich als Vorbild dienende *Aquila altera* von Jacopo da Bologna, ein kunstvolles, dreistimmiges Werk, das die drei Strophen eines Madrigals gleichzeitig in der Art einer Motette vorträgt. Das Madrigal ist in drei Handschriften überliefert<sup>1</sup>, nämlich in I-Fn 26 (FP), fol. 89<sup>v</sup>–90, in GB-Lbm 29987 (Lo), fol. 10<sup>v</sup>–11 und in I-Fl 87 (Sq), fol. 121<sup>v</sup>–122<sup>2</sup>. Im Codex Squarcialupi (Sq) ist es das erste Stück der Landini-Sammlung mit der berühmten Initiale »M«, welche das Portrait des blinden Komponisten mit seinem Organetto und dem Lorbeerkrantz enthält. Schon dadurch erhält es eine besondere Bedeutung, da die Redaktoren dieser Handschrift die Komponistensektionen jeweils durch wichtige Werke eröffnen<sup>3</sup>.

Eine Untersuchung der Wort-Ton-Beziehung dieses Madrigals ist besonders interessant, da alle Verszeilen direkt der Musik unterlegt sind. Durch die Zuordnung jeder Strophe zu einer der Stimmen ist das Stück in gewisser Weise durchkomponiert. Die Satztechnik zeigt außer der Nähe zur französischen Ars nova-Motette charakteristische Elemente des weltlichen Trecento-Liedsatzes wie Melismen auf der ersten und vorletzten Verssilbe und einen kreuzungsfreien Superius-Tenorsatz mit einem Contratenor, der in der Lage und Art eines zweiten *cantus superius* gesetzt ist<sup>4</sup>. Die Versvertonung präsentiert sich jedoch wegen der Mehrtextigkeit in einer besonderen Art. Die Analyse des Madrigaltextts, der vielleicht von Landini selbst gedichtet wurde und der eine durch *Musica* geäußerte Kritik an Fehlentwicklungen der zeitgenössischen Musik vermittelt, bietet Gelegenheit, nach Bezie-

<sup>1</sup> Francesco Landini, *Complete Works*, hrsg. von Leo Schrade, Monaco 1958 (PMFC 4), Nachdr. 1982, Nr. 2 (152) und kritischer Bericht, ebenda, o. J., S. 157 ff.

<sup>2</sup> Alle drei Handschriften sind in Faksimiledrucken verfügbar, nämlich Sq (I-Fl 87): *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Facsimile*, hrsg. von Franco Alberto Gallo, Florenz 1992; FP (I-Fn 26): *Il Codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, hrsg. von Franco Alberto Gallo, Florenz 1981; Lo (GB-Lbm 29987): *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987: a Facsimile Edition*, hrsg. von Gilbert Reaney, Rom 1965.

<sup>3</sup> John Nádas, »The Squarcialupi Codex, an Edition of Trecento Songs«, in: *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Studi*, hrsg. von Franco Alberto Gallo, Florenz 1992, S. 19f.

<sup>4</sup> Dorothea Baumann, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden 1979 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 64), S. 39 und 100.

hungen zwischen metrischer Textstruktur und Vertonung zu suchen, um dadurch Einblicke zu gewinnen in den Kompositionsvorgang im Spannungsfeld zwischen Poesie und Musik.

### Die Niederschrift von Text und Musik

Allgemein ist feststellbar, dass die Textunterlegung im 15. Jahrhundert summarischer wird<sup>5</sup>. In den Handschriften des Trecento-Repertoires bemühen sich die Schreiber jedoch um Genauigkeit, was sich an Silbenzuweisungslinien, Elisionspunkten unter den betreffenden Silben und nachträglichen Korrekturen zeigt<sup>6</sup>. Aus Konkordanzenvergleichen geht hervor, dass die Silbenzuweisung schwieriger wird, wenn melismatische und syllabische Partien abwechseln. Das ist in der weltlichen Musik des Trecento selten, da die Melismen meist nur auf der Prima und Penultima liegen und der übrige Vers mehr oder weniger syllabisch vertont ist. In diesem Stück zeigen sich denn auch nur wenige Probleme, die hauptsächlich im Zusammenhang mit untextierten Überleitungspassagen zwischen den Versen stehen, die aufgrund der folgenden Analyse der Versstruktur und der Analyse der musikalischen Struktur weiter geklärt werden können. Außerdem zeigen die Konkordanzen Abweichungen einzelner ähnlich klingender Worte.

### Die Grundlagen der italienischen Verslehre des Trecento

In seinem Traktat *Summa artis rithimici* aus dem Jahr 1332 sagt Antonio da Tempo, das Wichtigste der Dichtkunst sei die richtige Silbenzahl (»rectus numerus sillabarum«), denn ohne sie werde der Vers in den Ohren der Zuhörer niemals gut klingen (»si [...] non [...] numquam bene sonaret auribus audientium«)<sup>7</sup>. Der Terminus *numerus* wird hier nicht nur im Sinne von Zahl, sondern auch im Sinne von Metrum, das heißt Rhythmus verwendet. Der richtig akzentuierte Vortrag poetischer Texte ist nur möglich, wenn die Silbenzahl und die Versstruktur nach den

<sup>5</sup> Gilbert Reaney, »Text Underlay in Early Fifteenth-Century Musical Manuscripts«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on his 70<sup>th</sup> Birthday*, hrsg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 245–251, bes. 249.

<sup>6</sup> Dorothea Baumann, »Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und Quattrocento«, in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Vorträge des Gesamtsymposiums in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 8.–12. September 1980*, hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1984 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 10), S. 77–91, bes. 77; Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern 2009, Kap. 7: »Text Underlay in Manuscripts of the Trecento Music«. Die Autorin dankt der Verfasserin für die Erlaubnis, aus dem noch nicht publizierten Werk zu zitieren, und für ihre weiteren Hinweise und Ergänzungen.

<sup>7</sup> Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977 (Collezione di opere inedite o rare 136), S. 123.

Regeln der *scansione* bestimmt werden. Diese Regeln entstanden allmählich im 14. Jahrhundert, und sie wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts verfeinert<sup>8</sup>. Ihre Formulierung steht im Zusammenhang mit der Tradition des rezitierten Vortrags verschiedener poetischer Gattungen, wozu Gedichte Dantes und Petrarcas gehörten, aber auch weniger anspruchsvolle Gattungen wie persönliche Briefe in der Form von Sonetten, die durch einen *portitor sonetti* überbracht und vorgetragen wurden. Dieser laut singende Vortrag von Gedichten wurde bereits durch Gidino da Sommacampagna (1384) als *parlar cantando* bezeichnet<sup>9</sup>. Die Bezeichnung *parlar cantando* steht mit einer Praxis im Zusammenhang, die bisher in der musikwissenschaftlichen Forschung ausschließlich mit dem *stile rappresentativo* des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wurde. Sie wird jedoch in über 50 Traktaten aus der Zeit von 1300 bis nach 1600 beschrieben. Im Trecento wurde in Italien neben der schriftlich überlieferten ein- und mehrstimmigen Musik eine bedeutende mündliche Tradition des singenden Rezitierens von poetischen Gattungen gepflegt, die sich vom 14. Jahrhundert bis in die Zeit Monteverdis weiter entwickelt hat.

Wir können hier der Frage, wie dieses *parlar cantando* im Trecento geklungen hat, nicht weiter nachgehen, unter anderem, weil diese mündliche Tradition ohne Hinterlassung von schriftlich notierten Beispielen verschwunden ist. Aus erhaltenen Dokumenten lässt sich schließen, dass der überbringende Schauspieler oder Sänger<sup>10</sup> dazu bereits vorhandene Melodien verwenden konnte, wenn diese metrisch passten (ähnlich wie das aus der Lauda bekannte *cantasi come*), und dass es offensichtlich von einem bestimmten Zeitpunkt an üblich wurde, dass besonders gute Sänger für wichtige Gedichte neue Melodien erfanden. Da Dokumente erhalten sind, welche nicht nur auf die improvisierte musikalische ›Einkleidung‹ von Gedichten durch bekannte Trecento-Komponisten Bezug nehmen, sondern auch auf ihre schriftlich notierten Vertonungen, die im Auftrag von Dichtern entstanden sind, wie beispielsweise jene, die in zwei zwischen Franco Sacchetti und Francesco Landini ausgetauschten Sonetten des Jahres 1380 erwähnt werden<sup>11</sup>,

<sup>8</sup> Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (wie Anm. 6), Kap. 4: »Reciting Verses as a Scholarly Discipline«. Im Folgenden werden die Regeln nur soweit ausgeführt, als sie in Landinis Gedicht Anwendung finden.

<sup>9</sup> Ebd., Kap. 1: »The Practice of Poetry Recitation in the Italian Trecento«. Die Autorin hat diese in der Musikwissenschaft und in der Romanistik bekannten Traktate aus der Zeit von Dante bis Monteverdi erstmals im Hinblick auf die mit singender Stimme vorgetragenen Rezitationen italienischer Verse umfassend untersucht und beschrieben. Zur Definition des *parlar cantando* im Trecento siehe Gidino da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari: da un codice del sec. XIV*, hrsg. von Giovanni Battista Carlo Giuliali, Bologna 1870, Nachdr. 1968, (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX 105), S. 223–248, bes. 224 f. Neuausgabe: Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli ritthmi volgari. Riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca capitolare di Verona*, hrsg. von Gian Paolo Caprettini, Verona 1993.

<sup>10</sup> Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (wie Anm. 6), Kap. 1.3: »Relations between Poets and prolatores«.

<sup>11</sup> Die beiden Sonnette mit Sacchettis Bitte um Vertonung und Landinis Antwort finden sich

liegt es nahe, auch in den damals entstandenen, schriftlich überlieferten ein- und mehrstimmigen Trecento-Liedern nach der Berücksichtigung der Regeln des Textvortrags und der Textvertonung, die im Zusammenhang mit dieser mündlichen Tradition formuliert wurden, zu suchen.

Der Text von Landinis Madrigal besteht aus 3 Strophen mit jeweils 3 Versen (*terzetti*) und einem zweizeiligen Ritornell<sup>12</sup>:

1. Musica son che mi dolgo, piangendo,  
Veder gli effetti miei dolci e perfetti  
Lasciar per frottoli i vaghi intelletti.
- R Perché ignoranza e vizio ogn'uom<sup>13</sup>  
costuma,  
Lasciasi 'l buon e pigliasi la schiuma.
2. Ciascun vuol innarrar<sup>14</sup> musical note  
E compor madrial, cacce, ballate,  
Tenendo ognun le sue autenticate.
- R Chi vuol d'una virtù venire in loda  
Conviengli prima giugner a la<sup>15</sup> proda.
- Ich bin Musica und beklage mich weinend  
zu sehen, dass die Oberflächlichen meine  
süßen  
und vollkommenen Mittel fallen lassen für  
Frottolen.
- Weil Unwissenheit ein Laster ist, für jeden  
Gewohnheit,  
lässt man das Gute und nimmt man  
Schaum.
- Jeder will musikalische Melodien erfinden  
und Madrigale, Caccien, Ballaten kompo-  
nieren,  
indem jeder seine für authentisch hält.
- Wer für eine Tugend gelobt werden will,  
der sollte zuerst eine Basis erreichen.

---

in Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, hrsg. von Franca Brambilla Ageno, Florenz u. a. 1990 (Italian Medieval and Renaissance Studies 1), Nr. CCXLII a (*Veggendo tante piaghe e tanti segni*) und CCXLII b (*Se per segno mirar che dal ciel vegni*). Landinis Vertonung ist leider nicht erhalten geblieben; siehe auch Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (wie Anm. 6), Kap. 1.3.4: »Franco Sacchetti's Correspondence with Ottolino da Brescia and Francesco Landini«.

<sup>12</sup> Der Text folgt hier der modernen Edition von Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970 (Collezione di opere inedite e rare 131), S. 130. Die musikalischen Quellen zeigen folgende Textabweichungen (die Nummern nach Corsi entsprechen den durchnummierten Verszeilen, klare Irrtümer Corsis sind kursiv korrigiert): 1. Lo: »dolgio piaggiedeo«; 2. FP: »Vede gli effecti miei dolci e profecti«, Lo: »Vederli ffeiti mie dolcie perfetti«, Sq: »dolce et perfecti«; 3. Lo: »Lascia per frottoli nagan teletti«, FP: »frottoli na glintellecti«, Sq: »vaghintellecti«; 4. Sq: »Et che«, Lo: »Per chegnoranza e viçio gnu« (Corsi: »gnun«), FP: »ignorantia vitiongnuom«; 5. Lo: »Lasciarsil buone pigliarsi«; 7. Sq: das erste Wort »E« fehlt! »Compor« (Corsi: »Compro«), FP: »madria chacciex«; 8. FP: »tenendongniun la sua autenticharte«; 9. Lo: »venire al da«, FP: »ve-  
nire a loda«; 10. Lo: »Conviengli prima giuner alla«, Sq: »Conviegli prima giugneralla«; 11. Sq: »dolceç«; 12. Lo: »gra signori«, FP: »da cavalieri«; 13. FP: »sononbastarditan gienti chorii«, Lo: »sononbastarditi gentil«; 14. Sq: »io«; 15. FP: »laltre« (Corsi: »alte«), Lo: »latre virtu lascite«. Die musikalische Übertragung folgt der Ausgabe Leo Schrades (wie Anm. 1), Nr. 2 (152), der in seiner Textfassung der Handschrift FP folgt. Abweichungen zu Schrades Ausgabe, die sich aufgrund der Versanalyse ergeben, sind in den folgenden Fussnoten kommentiert.

<sup>13</sup> Schrade hat hier »viçi ognun' chostuma«.

<sup>14</sup> Schrade liest »vuoli narrar« und folgt in Vers 8 FP: »ognun' in la su«.

<sup>15</sup> Schrade hat hier »alla«.

3. Già furon le dolcezze mie pregiate  
Da cavalier, baroni e gran signori:  
Or sono 'mbastarditi e' gentil<sup>16</sup> cori.
- R Ma i' Musica sol non mi lamento  
Ch'ancor l'altre virtú lasciate sento.
- Früher wurden meine süßen Wirkungen  
geschätzt  
von Rittern, Baronen und großen Herren.  
Jetzt werden vornehme Herzen beleidigt.
- Aber ich, Musica, beklage mich nicht allein,  
denn ich höre, dass ihr auch die anderen  
Tugenden fallen lässt.

Die Reihenfolge der Verse, welche sich aus dem beinahe wörtlichen Rückbezug des dritten Ritornells »Ma i' Musica sol non mi lamento« auf den Anfang der ersten Strophe ergibt, weist dem Contratenor, welcher diesen Text vorträgt, wie im italienischen Trecento-Liedsatz üblich, die Rolle der ›dritten‹, hier allerdings unentbehrlichen Stimme zu, welche das Superius-Tenor-Paar zur Dreistimmigkeit ergänzt<sup>17</sup>.

Bei der Analyse der Versstruktur können wir uns im Folgenden auf den in diesem Madrigal ausschließlich verwendeten Endecasillabo beschränken. Der Elfsilbler war in der Musik des Trecento der wichtigste Vers. Er entspricht am ehesten natürlicher Sprache, da er in der Akzentsetzung große Freiheit erlaubt<sup>18</sup>.

Schon Francesco da Barberino zählt in seinem Traktat *De variis inveniendi et rimandi modis* aus dem Jahr 1313 bei der Bestimmung der Silbenzahl 18 Fehler (*vitia*) auf. Nicht nur der Rezitierende oder Sänger müsse richtig zählen, auch der Dichter müsse die Regeln kennen. Der häufigste Fehler sei falsche Silbenzahl bei Nichtbeachtung der Elision, bei welcher der erste von zwei aufeinander treffenden Vokalen wegfällt, oder der Sinalefe, bei welcher die aufeinander treffenden Vokale nur metrisch, aber nicht in der Aussprache verschmelzen. Falls bei korrekter Elision im ganzen Vers zuwenig Silben bleiben, müssen entgegen der Regel beide Vokale ausgesprochen werden, was als Dialefe oder Hiatus bezeichnet wird. Der Vers ist hypometrisch. Es kommt auch vor, dass ein Vers zu viele Silben enthält, wodurch ein hypermetrischer Vers entsteht. Auch Antonio da Tempo weist auf die wichtige Regel der Elision hin mit der Bemerkung, dass es Dichter gebe, welche die Regeln nicht kennen.

Eine weitere Regel der Deklamation betrifft die Festlegung der Akzente, wobei für den Elfsilbler gilt, dass der letzte Akzent im *endecasillabo piano* (das heißt bei weiblichem Verschluss) auf die zehnte Silbe fällt. Wenn der Vers männlich (*tronco*) oder mit Akzent auf der drittletzten Silbe (*sdrucciolo*) endet, liegt der Ak-

<sup>16</sup> Corsi hat hier wie Sq und FP »genti«, Lo hat hier »gentil«.

<sup>17</sup> Hierin unterscheidet sich Landinis Stück von Jacopos dreistimmigem Madrigal mit drei synchron vorgetragenen Strophen *Aquila altera – Creatura gentil – Uccel di Dio*, das die zweite Strophe dem Contratenor und die dritte Strophe dem Tenor zuweist und damit wohl auch auf die näher mit dem Superius verknüpfte Funktion des teilweise kanonischen Contratenors verweist.

<sup>18</sup> Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (wie Anm. 6), Kap. 5.1: »Structure of the Hendecasyllable«.

zent auf der letzten bzw. auf der drittletzten Silbe und die Silbenzahl vermindert sich auf 10 bzw. vermehrt sich auf 12. Der Elfsilbler hat außer diesem letzten Akzent mindestens einen weiteren Akzent auf der vierten oder auf der sechsten Silbe. Ein solcher Elfsilbler wird als kanonisch bezeichnet (*endecasillabo canonico*).

Im Italienischen gibt es Wörter, die nicht betont werden<sup>19</sup>:

- a) Artikel, Präpositionen, Konjugationen;
- b) einsilbige Personalpronomen wie *io, tu, lui*;
- c) einsilbige Adverbien wie *non* (betont sind jedoch in der Regel: *qui, là, su, giù* etc.).
- d) Persönliche Adjektive in schwacher Position wie *mio, tuo* etc., insbesondere vor anderem Akzent, sind meist unbetont wie in *mia vita*, bei Umkehrung jedoch betont wie in *vita mia*.
- e) Einsilbige Hilfswörter sind meist unbetont, wenn von Partizip gefolgt, zweisilbige sind jedoch betont.
- f) Einsilbige Adjektive wie *gran, bel, buon* etc. sind in der Regel unbetont.

Normalerweise folgen im Italienischen nicht mehr als vier unbetonte Silben hintereinander. Zudem gilt die Regel, dass ein Wort nur einen Akzent haben kann, selbst wenn es noch so lang ist (*unità accentuale*).

Obwohl der Elfsilbler nicht durch klassische Versfüße definiert werden kann, kann dieser jambischen Charakter annehmen. Bei einem reinen Jambus würden die Akzente auf die Silben 2–4–6–8–10 fallen, was in der Praxis selten vorkommt. Diese Akzentfolge kann in gewissem Sinne als Urmodell bezeichnet werden, weil Akzente auf all den genannten Silben möglich, aber nicht obligatorisch sind<sup>20</sup>.

Es ist unter Sprachwissenschaftlern umstritten, ob die Zäsur im Endecasillabo des Trecento bereits existierte. Die folgende Analyse von Landinis Werk und Analysen von anderen Trecentokompositionen zeigen jedoch, dass die Komponisten in ihren Vertonungen oft genau da, wo man späteren Regeln gemäß die Zäsur ansetzt, Pausen, ja sogar Zwischenkadzenzen mit Penultima-Melismen setzen. Eine Regel für die Zäsur (*cesura* oder *pausa*), welche sich gut mache nach der 3., 4., 5., 6. oder 7. Silbe des Elfsilblers, wurde erstmals 1447 von Francesco Baratella formuliert<sup>21</sup>. Auch in der modernen Verslehre wird die Verschiebbarkeit der *cesura* betont. So kann ein Elfsilbler aus einem Fünfsilbler und einem Siebensilbler zusammenge-

<sup>19</sup> Marco Praloran und Marco Tizi, *Narrare in ottave: metrica e stile dell'innamorato*, Pisa 1988 (La porta di corno 5).

<sup>20</sup> Aldo Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padua 1993 (Medioevo e umanesimo 83), S. 94.

<sup>21</sup> Francesco Baratella, *Compendium particulare artis ritmandi in septem generibus dicendi* (1447), in: Antonio da Tempo, *Delle rime volgari. Trattato composto nel 1332*, hrsg. von Giusto Grion, Bologna 1869 (Collezione di opere inedite o rare 20), Nachdr. Bologna 1970 (Bibliotheca musica Bononiensis. Sezione 5, 14), S. 182f.

setzt sein oder umgekehrt aus einem Siebensilbler und einem Fünfsilbler. Man spricht dann vom *endecasillabo a minore* bzw. *a maiore*. Die Zäsur kann durch eine hörbare Pause markiert sein (auch in der Musik) oder nur durch ein gedankliches Innehalten, was als syntagmatische Zäsur bezeichnet wird. Die Zäsur kann auch fehlen oder kaum spürbar sein.

Die Lage der Zäsur hängt von verschiedenen Faktoren ab. Sowohl der Quinario als auch der Settenario können weiblich (*piano*), männlich (*tronco*) oder mit Akzent auf der drittletzten Silbe (*sdrucciolo*) sein. Deshalb tritt die Zäsur frühestens nach der 4. Silbe (im *quinario tronco*) und spätestens nach der 8. Silbe (im *settenario sdrucciolo*) auf<sup>22</sup>.

Die Silbendauer ist im Italienischen nicht geregelt. Sie ist bei betonten (Länge) und unbetonten Silben (Kürze) auch nicht proportional<sup>23</sup>. Am Schluss der Verse wird die Regel der langen Betonung fast ausnahmslos eingehalten, was sich in den Vertonungen nicht nur am Penultima-Melisma zeigt, sondern auch daran, dass Melismen bei *versi sdruccioli* auf der drittletzten Silbe erscheinen.

### Analyse der Versstruktur

Unter Anwendung der eben erläuterten Regeln ergeben sich für Landinis Madrigal folgende Versstrukturen (die Versakzente sind fett gedruckt, die Zäsur ist durch einen vertikalen Strich gekennzeichnet, in der Vertonung hervorgehobene Stellen sind eingeklammert)<sup>24</sup>:

#### Strophe I (Superius)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Mu-	si-	ca	<b>son</b>	che	mi	<b>dol-</b>	go	pian-	gen-	do

Die Akzentfolge des ersten Verses entspricht einem Daktylus. Durch die Zäsur nach der 4. Silbe, welche den regelmäßigen Rhythmus unterbricht, entsteht ein *quinario tronco* und im Ganzen ein *endecasillabo a minore*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Ve-	<b>der</b>	gl'ef-	<b>fet-</b>	ti	<b>miei</b>	<b>dol-</b>	ci e	per-	<b>fet-</b>	ti

<sup>22</sup> Menichetti bemerkt, dass die früheren Theoretiker nicht auf die variable Position der Zäsur hinweisen, weil sie nicht obligatorisch ist, oder weil sie mit dem Syntagma zusammenfallen kann, aber nicht muss; siehe Menichetti, *Metrica italiana* (wie Anm. 20), S. 469.

<sup>23</sup> Putnam Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody. With an Anthology of Songs and Dances*, New York 1966, S. 111.

<sup>24</sup> Analyse der ersten drei Verse des Superius; siehe auch Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (wie Anm. 6), Kap. 5.1.4: »The scansio of Francesco Landini's Madrigal *Musica son*«.

Im zweiten Vers folgt die Zäsur nach der 6. Silbe, wodurch ein *settenario tronco* entsteht und im Ganzen ein *endecasillabo a maiore*. Nach dem Syntagma »gl'effetti« ist das persönliche Adjektiv »miei« nachgestellt und erhält deshalb einen Akzent. Das unmittelbar folgende Wort »dolci« ist auf der 1. Silbe betont, wodurch zwei aufeinander folgende Akzente entstehen. Gemäß den Regeln des 15. Jahrhunderts müsste einer der Akzente unterdrückt werden, aber es gibt Autoren, welche zwei Akzente gestatten, wenn sie wie hier durch die Zäsur des Endecasillabo unterbrochen werden<sup>25</sup>.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
La-	sciar	per	frot-	to-	l'i	vagh'	in-	tel-	let-	ti

Auch im dritten Vers folgt die Zäsur nach der 6. Silbe (*quinario sdruc ciolo*). Die Zäsur erfolgt nach der Sinalefe »frottol(e) i vagh'intelletti«, wodurch der Vortrag des Verses verflüssigt wird<sup>26</sup>.

#### Ritornell I (Superius)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Per-	chè	i-	gno-	ran-	za e	vi-	zio o-	gn'uom	co-	stu-	ma

Der erste Vers des Ritornells präsentiert den seltenen Fall eines jambischen Endecasillabo. Die Zäsur erfolgt wiederum nach einer Sinalefe »vizio o-<sup>1</sup> gn'uom«, diesmal nach der 7. Silbe.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
La-	scia-	si	'l	buon	'e	pi-	glia-	si	la	schiu-	ma

Der zweite Vers des Ritornells beginnt mit einem Daktylus, um mit der Zäsur nach der 4. Silbe nach einem Schrittwechsel zu straucheln, was wohl nicht zufällig den Textinhalt spiegelt.

#### Strophe II (Tenor)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Cia-	scun	vuol	i-	na-	rrar	mu-	si-	cal	no-	te

Der erste Vers der zweiten Strophe präsentiert gleich zweimal zwei aufeinander folgende Akzente, deren ›Ungeschicklichkeit‹ ebenfalls durchaus als Illustration des Inhalts dieser Verszeile aufgefasst werden können.

<sup>25</sup> Pier Marco Bertinetto, *Strutture prosodiche dell'italiano: accento, quantità, sillaba, giuntura, fondamenti metrici*, Florenz 1981, S. 221, und Marina Nespor, *Fonologia*, Bologna 1993, S. 308.

<sup>26</sup> Menichetti, *Metricsa italiana* (wie Anm. 20), S. 447.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
E	com-	por	mad-	ri-	al :	ca-	ccie	ba-	lla-	te

Im zweiten Vers sind die zwei aufeinander folgenden Akzente durch die Zäsur nach der 6. Silbe getrennt.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Te	ne-	nd' o-	gnun :	le	sue	au-	ten-	ti-	ca-	te

Der Akzent auf der 6. Silbe entspricht nicht den Regeln. Er ist hier eingefügt, weil sonst nach der Zäsur mehr als vier unbetonte Silben folgen würden, denn das Wort »autenticate« erlaubt nur einen Akzent.

### Ritornell II (Tenor)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Chi	vuol	d'u-	na	vir-	tù :	ve-	ni-	re in	lo-	da

Durch den *settenario tronco* entsteht ein starker Akzent zur Zäsur auf der 6. Silbe »virtù«.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Con-	vien	gli	pri-	ma :	giun-	ger	al-	la	pro-	da

Es folgt ein glatt verlaufender *endecasillabo canonico*.

### Strophe III (Contratenor)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Già	fu-	ron :	le	dol-	ce-	zze	mie	pre-	gia-	te

Hier könnte man die Zäsur nach der 3. Silbe annehmen. Nach Baratella wäre dies der Vers eines Ignoranten, der keiner Regel folgt und möglicherweise gar keine Zäsur hat.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Da	ca-	va-	lier :	ba-	ro-	ni e	gran	si-	gno-	ri

Durch die Zäsur entsteht ein *quinario tronco* mit starker Betonung auf der 4. Silbe »[cava]lier«.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Or	so-	no	'mba-	sta-	rdi-	ti e' :	gen-	til	co-	ri

Auch hier kann man in der Unausgewogenheit der Akzente auf der 2. und 6. Silbe und des doppelten Akzents auf der 9. und 10. Silbe einen Bezug zum Versinhalt sehen.

## Ritornell III (Contratenor)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Ma	i'	<b>mu-</b>	si-	ca	<b>sol:</b>	non	mi	la-	<b>men-</b>	to

Der erste Vers des dritten Ritornells wirkt wie eine Variante des Anfangs der ersten Strophe, doch durch zusätzliche Silben am Anfang und nach der 6. Silbe verschwindet der Daktylus. Die Zäsur folgt hier nicht nach der 4., sondern erst nach der 6. Silbe.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Ch'an- <b>cor</b>	<b>l'al-</b>	tre	vir-	<b>tù:</b>	la-	<b>scia-</b>	te	<b>sen-</b>	to	

Der zweite Vers erhält bei gleicher Position der Zäsur zwei zusätzliche Akzente auf der 2. und 8. Silbe.

\*

Die genaue Analyse der metrischen Versstruktur zeigt etwas Überraschendes: Die auf den ersten Blick eher unbeholfen erscheinenden Verse erweisen sich als Sammlung aller möglichen Arten der ›geschickten‹ und ›ungeschickten‹ Gestaltung des italienischen Endecasillabo. Selbst wenn wir nicht wissen, ob Landini die Zäsur als ein unbedingt notwendiges Element des Elfsilblers betrachtet hat, erhalten wir den Eindruck, dass die *varietas* hier gewissermaßen demonstrativ vorgeführt wird. Damit tritt die Poesie als ebenbürtige, allerdings teilweise auch ironisch präsentierte Kunst neben die Musik, die mit ihrer gelehrten Anlehnung an die Form der französischen Ars nova-Motette hohes Niveau repräsentiert.

## Analyse der Versvertonung

In der Vertonung Landinis (siehe Anhang) ist das Melisma auf der ersten Silbe – mit Ausnahme des zweiten Ritornellverses aller Stimmen – stets, und das Melisma auf der Penultima in allen Stimmen ausnahmslos eingehalten. Dies verleiht dem Tenor eine im Vergleich zum eintextigen Trecento-Liedsatz ungewöhnliche Aktivität, auch als Folge der für einen Tenor relativ kurzen Notenwerte.

In der Überlagerung der drei in der Versdeklamation nicht synchron verlaufenden Stimmen sind die melismatischen Partien auf den ersten und vorletzten Silben und die syllabischen Partien meist gegeneinander verschoben. Die Versanfänge, die anschließenden Blöcke mit den praktisch syllabisch vertonten Silben 2 bis 9 und die Kadenzen zeigen im Ablauf des Zusammenklingens je nach Versstruktur verschiedene Staffelungen, ähnlich wie dies in der französischen Ars-nova-Motette üblich ist. Einige der wichtigen Versgliederungen werden in der Dreistimmigkeit durch längere Notenwerte und besondere Zusammenklänge hervorgehoben. Nach

den Versenden sind mehrmals längere Pausen eingeschoben: Im Superius und Contratenor folgen jeweils nach dem 1. und 2. Vers zwei Brevispausen und nach dem 1. Vers des Ritornells eine Brevispause. Der Tenor enthält außerdem in drei der fünf Verse nach der Kadenz untextierte Überleitungsflöckeln, und zwar nach dem Ende des 1. Verses mit einer Länge von vier Breviseinheiten gefolgt von zwei Brevispausen<sup>27</sup>, nach dem Ende des 2. Verses mit einer Länge von zwei Breviseinheiten und im Ritornell nach dem Ende des 1. Verses mit einer Länge von drei Breviseinheiten.

Einigen wichtigen Versäsuren entsprechen deutliche Zäsuren in der Musik, und zwar im Tenor und teilweise auch im Contratenor<sup>28</sup>:

- T. 8 Im 1. Vers von Superius und Tenor erfolgt die Zäsur gleichzeitig auf einer Semibrevis *d–d'*, wobei der syllabisch durchlaufende Contratenor zum *d–a–d'*-Klang ergänzt.
- T. 24 Im 2. Vers des Superius wird die Zäsur auf Semibrevis *d'* durch je eine Brevis im Tenor und Contratenor markiert und zum *d–a–d'*-Klang ergänzt.
- T. 40 Im 3. Vers des Superius wird die Zäsur durch Semibrevis mit Minimapause im Superius und Brevis im Tenor sowie insgesamt durch einen *a–cis'–e'*-Klang markiert.
- T. 70 Im 1. Vers des Ritornells des Tenors wird die Zäsur durch Brevis im Tenor und Superius und Unisonoklang auf *d'–d'–d'* markiert, wobei der Contratenor das *d'* erst nach einer Verzögerung durch eine Minimapause und nur für die Dauer einer Minima berührt.
- T. 84 Im 2. Vers des Ritornells des Tenors wird die Zäsur nach »Conviengli prima« durch eine Brevis auf *d* markiert, wobei die Oberstimmen melismatisch durchlaufen. Die 4. Silbe »pri-ma«, welche die vorletzte Silbe vor der Zäsur ist, erhält im Tenor ein ausführliches Melisma.

Die zeitlich verschobenen Versschlüsse werden im mehrstimmigen Verlauf meist durch besondere Zusammenklänge und oft durch längere Notenwerte in den anderen Stimmen unterstützt:

- T. 15 Am Schluss des 1. Verses des Contratenors durch Brevis auf *a*, in Superius und Tenor ergänzt zu einem *d–a–d'*-Klang und in allen Stimmen mit zwei nachfolgenden Brevispausen.
- T. 18 Am Schluss des 1. Verses des Superius durch Brevis im Tenor und den gleichzeitigen Versbeginn im Contratenor mit *e–cis'–e'*-Klang.

<sup>27</sup> In Sq fehlt hier die Konjunktion »E« zu Beginn des 2. Verses. Lo setzt diese Silbe »E« bereits in T. 20, gleich anschließend an die letzten Silben »da-te« unter die Longa auf *a*, obwohl der Beginn des 2. Verses korrekt mit Doppelstrich vor T. 27 angezeigt ist. Schrade weist darauf hin, dass diese Silbe im Elfsilbler nicht fehlen darf.

<sup>28</sup> Die Taktangaben beziehen sich im Folgenden auf Schrades Ausgabe (wie Anm. 1).

- T. 20 Am Schluss des 1. Verses des Tenors durch Brevis auf *d'* und Pause im Superius mit durchlaufendem Anfang des 2. Verses im Contratenor.
- T. 33 Am Schluss des 2. Verses des Superius durch Unisono *a* mit dem Tenor, während der Contratenor durchläuft.
- T. 36 Am Schluss des 2. Verses des Contratenors und Tenors mit Brevis auf Unisono *d'* und gleichzeitigem Versbeginn des 3. Verses im Superius auf *a'*.
- T. 39 In FP erfolgt der Beginn des 3. Verses im Contratenor und Tenor mit Brevis auf *d-d'*, wobei der Superius *d'* kurz berührt und weiterläuft<sup>29</sup>.
- T. 73 Der 1. Ritornellvers des Contratenors schließt mit Brevis auf *d* im Unisono zum Tenor und mit Pause im Superius.
- T. 77 Der 1. Ritornellvers des Tenors schließt auf *d*, gleichzeitig mit Beginn des 2. Verses im Superius auf *a'* und Pause im Contratenor.

Aus dieser Strukturanalyse wird deutlich, dass die Musik an einigen wichtigen Stellen zweifellos zur Verstärkung der Versstruktur eingesetzt ist, namentlich bei den in der Versanalyse eingerahmten Binnenkadenzen des 1. und 3. Superius-Verses, des 1. Tenor-Verses und des 2. Ritornell-Verses des Tenors. Andererseits entwickelt die Musik auch von der Skandierung der Verse unabhängige klangliche Prozesse.

Die folgende schematische Übersicht der musikalischen Analyse zeigt die wichtigsten Zusammenklänge jeweils für die Versanfänge (mit [ bezeichnet), vor wichtigen Zäsuren (mit ; bezeichnet) und für die Verschlusskadenzen (fett und mit nachfolgendem " bezeichnet). Für wichtige Brevispausen steht ein p. Durchgangsnoten sind kursiv gesetzt<sup>30</sup>.

	1.	2.	3.	Rit. 1.	2.	
S	[ <i>a</i> <i>d'</i> <i>d</i> <i>e''p.</i> [ <i>e'</i> <i>d''</i> <i>a'</i> <i>a''p.</i> [ <i>a'</i> <i>d'</i> <i>#c'</i> <i>d''</i> [ <i>e'</i> <i>d'</i> <i>#c''p.</i> [ <i>a'</i> <i>#c'</i> <i>f'</i> <i>a''</i>					
Co	[ <i>d'</i> <i>a</i> <i>a''</i> <i>#c' f'</i> <i>a'</i> <i>a</i> <i>c'</i> <i>c'</i> <b><i>d''</i></b> [ <i>d'</i> <i>e'</i> <i>a''</i> <i>#c' d'</i> <i>e'</i> <b><i>d''p.</i></b> [ <i>e</i> <i>a</i> <i>a''</i>					
T	[ <i>d</i> <i>d'</i> <i>d</i> <i>e</i> <b><i>d''</i></b> [ <i>a</i> <i>d</i> <i>p.</i> [ <i>a</i> <i>a</i> <b><i>d''</i></b> [ <i>d</i> <i>a</i> <b><i>d''</i></b> [ <i>a</i> <i>d'</i> <i>e</i> <i>d'</i> <b><i>d''</i></b> <i>a</i> [ <i>d</i> <i>d'</i> <i>a''</i>					
T.	1 8 15 18 20 21 24 27 33		36 39 40 61 62 70 75	76 77 78 80 84 94		

Wie im italienischen Trecento-Stil üblich, umfasst der Ambitus jeder Stimme jeweils eine Oktave, nämlich *d-d'* im Tenor und *a-a'* im Superius und Contratenor. Die Zusammenklänge an den für die Versgliederung wichtigen Stellen ergeben ein Raster aus Klängen auf *d* (oft Quint-Oktav-Klänge auf *d-a-d'* oder Unisonoklänge auf *d'* oder andere Ergänzungen zu *d'*). Der Tenor kadenziert mit Ausnahme des Ritornells, das auf *a* endet, stets auf dem tiefsten Ton *d* oder auf dem höchsten Ton *d'*. Klänge auf *a*, die zu *a-#c'-e'* oder zu *e-#c'-e'* ergänzt sind, bilden eine weiter-

<sup>29</sup> Sq und Lo setzen die erste Silbe des 3. Tenor-Verses »Te-« bereits auf die zweite Hälfte von T. 38, und Sq setzt den Schluss des 2. Tenor-Verses »-te« erst in die erste Hälfte von T. 38.

<sup>30</sup> Die letzte Zeile gibt die Taktzahlen der Ausgabe von Schrade (wie Anm. 1).

führende, zweite Gliederungsebene. Es ist auffallend, dass die Quellen bei diesen Klängen gerade das  $\sharp$  vor  $c$  meistens ausdrücklich setzen (am häufigsten FP), um der Regel, dass in der aufsteigenden 3–5- oder 6–8-Klausel jeweils die große Terz bzw. die große Sexte zu singen ist, Nachdruck zu verschaffen.

Die Strukturierung durch  $d-a-d'$ -Klänge im Wechsel mit  $a-\sharp c'-e'$  oder anderen Klängen auf  $a$  findet sich bei Landini und allgemein im dreistimmigen Trecento-Liedsatz häufig, da der  $d-a-d'$ -Raum der am häufigsten verwendete klangliche Raum ist, doch in den dreistimmigen Madrigalen des Typus 1 sind sie selten<sup>31</sup>. In *Musica son* bilden diese Klangfolgen jedoch den Rahmen für die dreischichtige musikalische Struktur, welche in eine komplexe Wechselwirkung mit den gestaffelten Versverläufen tritt.

\*

Landini demonstriert in *Musica son*, dass er die Künste beherrscht, über deren mangelnde Beachtung sich Musica in der Dichtung beklagt: den italienischen Liedstil, die Kunst der französischen Motettenkomposition, Jacopos formal verwandtes Tripel-Madrigal *Aquila altera – Creatura gentil – Uccel di Dio* und die Kunst der Versdeklamation. Es ist klar, dass nicht genügend gebildete Sänger ohne Landinis Textunterlegung bei der Deklamation dieser Verse in größte Schwierigkeiten gekommen wären. Gleichzeitig verlangt Landini von den drei Sängern hohes gesangliches Können und höchste Vortragskunst. Landini präsentiert ein kritisches Meisterwerk mit *effetti dolci e perfetti* und demonstrativen *vitia*, welche die vornehmen Herzen (*gentil cori*) verletzen (*violati*), kurz, Dinge, die nur von Gebildeten verstanden und geschätzt (*pregiate*) werden können.

<sup>31</sup> Baumann, *Die dreistimmige italienische Liedsatz-Technik* (wie Anm. 4), S. 60–62.

## Anhang

$\blacksquare = \sigma$

Cantus      Mu -

Co      Già

T      Cia -

5

si - cha son che mi dol - go pian - gen

le dol - ceç - ce mie pre - gia

scun vuo - li nar - rar mu - si - cal no

10

15

do

te

Da

20

Ve - der gli ef - fec - ti mie dol - ci e pro -

cha - - - va - lier', ba -

te

25

fec - ro - nie

Et compor - ma - dri - a, cha - ccie, bal - la -

30

ti

La - rj.

te,

35

sciar

per frot - to

l'i

va - gh'in - tel

Or

so - no 'nba-star -

40

Te

45

lec

di - ta'n

gien - ti

cho -

nen - d'ongnun'in

la

su

au -

ten - ti -

char -

50

55

60 tj.  
ri.  
te.

65

70

R ♦ = ♦

Per che'ngnorantia'n vi - ci on - gnum' cho-i' mu - si - cha'

Ma

Chi

stu -

sol non mi la men -

vuol d'u-na vir - tü ve - nire in lo -

75

ma. La scia - si'l buon'e piglia -  
to Ch'an - cor l'al - tre vir-tu la -  
da

80

si la schiu -  
scia te sen -  
Conviengli pri - ma

85

giu - gne - r'alla pro -

90

ma.  
to.  
da.